

**ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ**

A.M.:

1566012014014

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΣΠΟΥΔΩΝ**

*«ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΕΣ – ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ  
ΣΠΟΥΔΕΣ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ – ΙΣΤΟΡΙΑ &  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»*

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:  
ΜΑΡΙΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ**

**ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:  
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΩΡΑΣ**

**ΤΙΤΛΟΣ:**

*«Η επεξεργασία των τύπων της ιταλικής  
κωμωδίας μέσα από τα θεατρικά έργα του  
Γρηγόριου Ξενόπουλου: *Στέλλα Βιολάντη, Ο  
Πειρασμός, Το Φιόρο του Λεβάντε, Ο Κόσμος κι ο  
Κοσμάς, & Ο Ποπολάρος*»*



ΑΘΗΝΑ 2020

**ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ**

A.M.:

1566012014014

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ**

*«ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΕΣ – ΕΛΛΗΝΟΪΤΑΛΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ –  
ΙΣΤΟΡΙΑ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»*

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:**  
**ΜΑΡΙΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ**

**ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:**  
**ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΩΡΑΣ**

**ΤΙΤΛΟΣ:**

*«Η επεξεργασία των τύπων της ιταλικής κωμωδίας μέσα από τα θεατρικά έργα του  
Γρηγόριου Ξενόπουλου: Στέλλα Βιολάντη, Ο Πειρασμός, Το Φιόρο του Λεβάντε, Ο Κόσμος  
κι ο Κοσμάς, & Ο Ποπολάρως»*

ΑΘΗΝΑ 2020

### Περίληψη

Μέσα από τα έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη*, *Ο Πειρασμός*, *Το Φιόρο του Λεβάντε*, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, και *Ο Ποπολάρος*, προσπάθησα να ανιχνεύσω τα ιταλικά στοιχεία και τις επιρροές του ζακυνθινού συγγραφέα με κέντρο βάρους τους χαρακτηριστικούς τύπους των υπηρετών – υπηρετριών και των ερωτευμένων σύμφωνα με την *Commedia dell' Arte*. Η έρευνά μου ξεκίνησε από τη διερεύνηση της ιταλομάθειας του συγγραφέα, τις επαφές του με την Ιταλία και επεκτάθηκε στην ανάλυση των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών τύπων της Ιταλικής Κωμωδίας με έντονη την παρουσία της τελευταίας στα αθηναϊκά έργα του.

**Λέξεις – Κλειδιά:** Ξενόπουλος, *Commedia dell' Arte*, *Στέλλα Βιολάντη*, *Ο Πειρασμός*, *Ο Κόσμος κι ο Κοσμάς*, *Το Φιόρο του Λεβάντε*, *Ο Ποπολάρος*.

### Abstract

Through the novels and plays of Grigorios Xenopoulos such as *Stella Violanti*, *The Temptation*, *The Flower of Levante*, *Kosmos and Cosmas* and *Popolaros*, I tried to trace the Italian elements and the influences of the Zakyntian writer with a focus on the typical types of the Zanni and Innamorati according to the *Commedia dell' Arte*. My research began with the investigation of the author's Italian studies, his contacts with Italy and expanded to the analysis of the specific characteristic types of Italian Comedy with a strong presence of the latter in his Athenian works.

**Keywords:** Xenopoulos, *Commedia dell' Arte*, Zanni, Innamorati, *Stella Violanti*, *The Temptation*, *Kosmos and Cosmas*, *The Flower of Levante*, *Popolaros*.

## Ευχαριστίες

Τις πιο θερμές μου ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στην Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. και επιβλέπουσα της πτυχιακής μου εργασίας, κα Σγουρίδου Μαρία, η οποία δέχτηκε να με αναλάβει και να μου αναθέσει ένα πρωτότυπο θέμα, του απόλυτου ενδιαφέροντος μου. Με την ουσιαστική, γεμάτη εμπειρία και γνώση, προσέγγισή της και τις επισημάνσεις της βελτίωσε το πόνημά μου.

Παράλειψη θα ήταν να μην ευχαριστήσω και τον Καθηγητή του ίδιου Τμήματος και δεύτερο μέλος της επιτροπής στην εργασία μου, κ. Ζώρα Γεράσιμο, του οποίου η επιστημονική ματιά ολοκλήρωσε τη σκέψη μου. Επίσης, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους Καθηγητές μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών για το ταξίδι που έκανα στην έρευνα.

Ένα ολόψυχο ευχαριστώ στον σύντροφο της ζωής μου και απόφοιτο του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., Μπακατσούλα Επαμεινώνδα, χωρίς την ώθηση του οποίου το ταξίδι μου στη γνώση δε θα είχε ξεκινήσει.

Τα αγαπημένα μου παιδιά, Αλίκη και Μελίνα, που ανέχτηκαν την απουσία μου και την κούραση που επέβαλε αυτή η πολύχρονη προσπάθειά μου.

Τέλος, ευχαριστώ τη δύναμη της ζωής μου, τους γονείς μου Ζαχαρία και Ευαγγελία Κωνσταντινίδη, γιατί υπάρχουν και με αγαπούν γι' αυτό που είμαι.

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

Πρόλογος	8
<b>A' Εισαγωγή</b>	<b>11</b>
I. Βιογραφία Γρηγόριου Ξενόπουλου	11
II. Ο Ξενόπουλος και η συγγραφή των έργων του	31
II. 1. Διηγηματικός Ξενόπουλος	32
II. 2. Θεατρικός Ξενόπουλος	36
II. 3. Κινηματογραφικός Ξενόπουλος	45
III. Γρηγόριος Ξενόπουλος και Ιταλία: Αντικατοπτρισμοί στο έργο του.	51
IV. <i>Commedia dell' Arte</i>	65
<b>B' Ανάλυση των έργων</b>	<b>83</b>
<b>Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Στέλλα Βιολάντη</b>	<b>83</b>
1.1. Εισαγωγικά	83
1.2. Περίληψη διηγήματος	85
1. 3. Περίληψη θεατρικού έργου	88
1.4. Υπηρέτες	89
1.4.1. Ασημίνα	89
1.5. Ινναμοράτι	101
1.5.1. Χρηστάκης– Στέλλα	101
1.6. Κινηματογραφική απόδοση	105
1.7. Κριτική της <i>Στέλλας Βιολάντη</i>	108
<b>Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ο Πειρασμός</b>	<b>110</b>
2.1. Εισαγωγικά	110

2.2. Περίληψη θεατρικού έργου	111
2.3. Υπηρέτες	114
2.3.1. Κοσμάς	114
2.3.2. Καλλιόπη	116
2.3.3. κυρά-Θοδώρα, πλύστρα	131
2.4. Ινναμοράτι	132
2.4.1. Αγγέλα – Νίκος	132
2.5. Κινηματογραφική απόδοση του <i>Πειρασμού</i>	138
2.6. Κριτική του <i>Πειρασμού</i>	139
<b>Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Το Φιόρο του Λεβάντε</b>	<b>137</b>
3.1. Εισαγωγικά	140
3.2. Περίληψη του θεατρικού έργου	140
3.3. Υπηρέτες	143
3.3.1. Κατερίνα	147
3.3.2. Νιόνιος	148
3.3.3. Λούστρος	166
3.4. Ινναμοράτι	166
3.4.1. Χαρίλαος – Βιργινία / Τάκης – Πηνελόπη	166
3.5. Κριτική στο <i>Φιόρο του Λεβάντε</i>	168
<b>Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Ο κόσμος κι ο Κοσμάς</b>	<b>169</b>
4.1. Εισαγωγικά	169
4.2. Περίληψη μυθιστορήματος	170
4.3. Υπηρέτες στη Ζάκυνθο:	173

4.3.1. Η γριά βάγια Μαριέτα	173
4.3.2. Η Κούλα	173
4.4. Υπηρέτες στην Αθήνα:	178
4.4.1. Ο Δημήτρης	178
4.4.2. Ο γραμματικός Αλέξης	179
4.4.3. Η υπηρέτρια Ανθή	180
4.4.4. Νιόνιος Βαρδαρούχας	183
4.5. Ινναμοράτι	185
4.5.1. Μαρής Αλιμπράντε – Φιορούλα	185
4.6. Τηλεοπτική απόδοση του <i>Ο κόσμος κι ο Κοσμάς</i>	188
<b>Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: Ο Ποπολάρος</b>	<b>190</b>
5.1. Εισαγωγικά	190
5.2. Περίληψη διηγήματος	191
5.3. Περίληψη θεατρικού έργου	193
5.4. Υπηρέτες	201
5.4.1. Αννέτα	201
5.4.2. Ο πορτιέρης Τζώρτζης	205
5.4.3. Ο σέμπρος Αγουστής	205
5.5. Ινναμοράτι	209
5.5.1. Ζέππος και Έλντα	209
5.6. Κινηματογραφική απόδοση του <i>Ποπολάρου</i>	228
5.7. Κριτική του <i>Ποπολάρου</i>	233
<b>Γ' Αισθητική προσέγγιση των προς εξέταση έργων</b>	<b>236</b>

1. Μορφολογικά χαρακτηριστικά των προς εξέταση έργων	236
2. Πρόσωπα των προς εξέταση έργων του Γρ. Ξενόπουλου	245
3. Συνολική αποτίμηση των έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου	250
3.1. <i>Στέλλα Βιολάντη</i>	252
3.2. <i>Ο Πειρασμός</i>	255
3.3. <i>Το Φιόρο του Λεβάντε</i>	256
3.4. <i>Ο κόσμος κι ο Κοσμάς</i>	258
3.5 <i>Ο Ποπολάρος</i>	261
<b>Δ' Συμπεράσματα</b>	<b>265</b>
<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>276</b>
Α. Πηγές	276
Β. Ελληνόγλωσσα	277
Γ. Ξενόγλωσσα	282
Δ. Διαδικτυακοί τόποι	283



## Πρόλογος

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη των έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου, και συγκεκριμένα των:

1. *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος*, διήγημα, δράμα, (1901)
2. *Στέλλα Βιολάντη*, θεατρικό, δράμα, (1909)
3. *Ο Πειρασμός*, θεατρικό, κωμωδία, (1910)
4. *Το Φιόρο του Λεβάντε*, ηθογραφική κωμωδία, (1914)
5. *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, κοινωνικό μυθιστόρημα, (1919)
6. *Ο Ποπολάρος*, διήγημα, δράμα, (1913)
7. *Ο Ποπολάρος*, θεατρικό, κωμωδία, (1933)

Στην Εισαγωγή ασχοληθήκαμε με τη Βιογραφία του Γρηγόριου Ξενόπουλου, τις συνθήκες, αλλά και την έμπνευση που δέχθηκε για τη συγγραφή των συγκεκριμένων έργων, διακρίνοντας τρεις βασικούς άξονες, τον διηγηματικό, τον θεατρικό και τον κινηματογραφικό, για την καλύτερη διαχείριση και αξιολόγηση του υλικού μας. Στη συνέχεια αναφερθήκαμε στη σχέση του Ξενόπουλου με την Ιταλία, και αναλύσαμε το θεωρητικό υπόβαθρο της *Commedia dell'Arte*.

Στο Β' τμήμα της εργασίας, το σχετικό με την ανάλυση των ανωτέρω έργων, για τη διάρθρωση των κεφαλαίων λάβαμε υπόψιν μας τη χρονολογική σειρά πρώτης συγγραφής των έργων. Επίσης, κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν οι περιλήψεις τόσο των διηγημάτων όσο και των θεατρικών, για δύο λόγους: πρώτον, προκειμένου να γίνουν αναφορές στις όποιες προσθήκες και διαφοροποιήσεις στις θεατρικές αλλά και κινηματογραφικές αποδόσεις αυτών, αλλά και επειδή το κάθε κείμενο (διήγημα / νουβέλα / μυθιστόρημα / θεατρικό έργο / κινηματογραφικό έργο) έχει τη δική του τεχνική, τους δικούς του κανόνες και τη δική του δυναμική, ώστε να υπάρχει μια σφαιρική γνώση σε υφολογικό επίπεδο, και να μην αδικηθεί κανένα, και κυρίως, να μην αδικηθεί ο συγγραφέας τους, ο οποίος υπήρξε και μια φορά υποψήφιος για το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1947 μαζί με τον Γεώργιο Δροσίνη, προτεινόμενοι και οι δύο από τον Ιωάννη Καλιτσουνάκη, φιλόλογο και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Τη

χρονιά, εκείνη, όμως, προτιμήθηκε, τελικά, ο Γάλλος μυθιστοριογράφος και θεατρικός συγγραφέας Αντρέ Ζίντ<sup>1</sup>.

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο κρίθηκε απαραίτητο καθώς πραγματευόμαστε δύο δραματικά διηγήματα, τρεις θεατρικές κωμωδίες και ένα κοινωνικό μυθιστόρημα. Η έρευνα του θεωρητικού υπόβαθρου των ανωτέρω ειδών και η ένταξή τους στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής τους αποτέλεσαν πολύτιμο αρωγό στην προσπάθειά μας. Αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε κείμενο αντιμετωπίστηκε σύμφωνα με το δικό του ιδιαίτερο ύφος και λόγο / γλώσσα. Προσεγγίσαμε τα δύο διηγήματα και το μυθιστόρημα λογοτεχνικά, ενώ τα τρία θεατρικά κείμενα προσπαθήσαμε να τα πλησιάσουμε τόσο θεατρικά και λογοτεχνικά, όσο και σκηνογραφικά και σκηνοθετικά, έχοντας υπόψη μας πάντα τις σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα, τις οποίες οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι εκμεταλλευτήκαμε στο έπακρο. Όλα τα κεφάλαια του δεύτερου τμήματος της εργασίας ακολουθούν την ίδια δομή, ώστε να είναι πιο ευχερείς οι συγκρίσεις μεταξύ τους, αλλά και η διαχείρισή τους.

Για κάθε έργο, μετά τις περιλήψεις αυτών, προχωρήσαμε στην ανάλυση των χαρακτήρων των υπηρετών αρχικά. Στην πορεία, όμως, αντιληφθήκαμε ότι οι υπηρέτες και οι υπηρέτριες συνδέονται άμεσα και στενά με τους Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte*, με αποτέλεσμα να εντάξουμε και αυτή την κατηγορία στο κύριο σώμα της εργασίας μας. Η σύγκριση τόσο των υπηρετών – υπηρετριών όσο και των Ινναμοράτι έγινε σε ένα πρώτο επίπεδο αποκλειστικά σύμφωνα με το κείμενο και μετά σε σχέση με τους χαρακτηριστικούς τύπους της *Commedia dell'Arte*. Οι υπηρέτες αναλύονται με σειρά εμφάνισής τους ανά Πράξη, για την καλύτερη διαχείρισή τους. Κάθε κεφάλαιο του δεύτερου αυτού τμήματος ολοκληρώθηκε με την κινηματογραφική απόδοση, όπου αυτή υπήρχε και με ενδεικτικές αναφορές σε κριτικές της εποχής, διακρινόμενα σε τρία υποκεφάλαια, στα οποία αναλύονται τα μορφολογικά χαρακτηριστικά συνολικά, σκιαγραφούνται τα πρόσωπα των έργων του Ξενόπουλου και υπάρχει μια συνολική αποτίμηση ανά έργο. Τέλος, ακολουθεί η Βιβλιογραφία, η οποία διαρθρώνεται στις Πηγές, τμήμα στο οποίο εντάξαμε τα κείμενα των διηγημάτων, του μυθιστορήματος και των θεατρικών προς εξέταση έργων. Σε ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, στην οποία συμπεριελήφθησαν και βιβλία γενικών αναφορών, τα οποία εκτίμηθηκαν ως ιδιαίτερος αξιόλογα και μας

---

<sup>1</sup> Βλ. άρθρο στον ιστότοπο: <https://www.nobelprize.org/nomination/archives/show.php?id=4531>.

χρησίμευσαν σε μια συνολική κατανόηση της εποχής, των ιδιαίτερων ιστορικών συνθηκών, σε εθνικό, ευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο, καθώς ο Ξενόπουλος γεννήθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ανδρώθηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, σε μια περίοδο κατά την οποία βίωσε δύο Βαλκανικούς Πολέμους, δύο Παγκόσμιους Πολέμους, τη Μικρασιατική καταστροφή και τον Εμφύλιο. Αντιλαμβάνομαστε, λοιπόν, το δύσκολο έργο που επιτέλεσε ο Ξενόπουλος σε μια εποχή κατά την οποία θέλησε και κατάφερε να κρατήσει ζωντανό το ελληνικό πνεύμα. Το τμήμα της Βιβλιογραφίας κλείνει με αναφορά στους διαδικτυακούς τόπους, στους οποίους ανατρέξαμε και αντλήσαμε υλικό.

## Α' Εισαγωγή

### I. Βιογραφία Γρηγόριου Ξενόπουλου

Για τη ζωή και το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου έχουν γραφτεί αμέτρητες σελίδες, τεράστιες ποσότητες από μελάνι έχουν χυθεί από διδακτορικές διατριβές και μεταπτυχιακές εργασίες, ως αφιερώματα σε εφημερίδες και περιοδικά όσο ήταν εν ζωή, αλλά το σημαντικότερο είναι πως εβδομήντα χρόνια μετά το θάνατό του το ενδιαφέρον για έρευνα παραμένει αμείωτο. Αυτό από μόνο του αποτελεί τρανή απόδειξη ότι παρά την όποια κριτική του ασκήθηκε, ο ζακυνθινός με το φλογερό ταμπεραμέντο, την πληθωρική γραπτή παραγωγή και το έμφυτο αίσθημα της δικαιοσύνης που συχνά τον έβαζε σε μελάδες, όπως στην περίπτωση του «Αριστείου», άρεσε και αρέσει και ένας λόγος είναι ότι τα βιβλία του διαβάζονται ευχάριστα και κρατούν ζωντανό το ενδιαφέρον του αναγνώστη ακόμα και στις μέρες μας. *«Η επιτυχία του όμως οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ότι αφομοίωσε την επτανησιακή παράδοση και απέδωσε τη γλώσσα της με γραφικά χρώματα, ενώ απεικόνισε τις καταστάσεις και τους χαρακτήρες του με ρεαλιστικό τρόπο, προσεγγίζοντας την ελληνική πραγματικότητα της εποχής με ευαισθησία που άγγιζε το κοινό του»*, σύμφωνα με τον ιστορικό θεάτρου Δημήτρη Σπάθη<sup>2</sup>.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος γεννήθηκε στις 8 προς 9 Δεκεμβρίου του 1867 στην Κωνσταντινούπολη. Ήταν το πρώτο από τα έξι παιδιά του Διονύσιου Ξενόπουλου (1819-1904), με καταγωγή από Ζάκυνθο και Πελοπόννησο. Για τους πατρικούς προγόνους του αναφέρει ότι είχαν εγκατασταθεί στη Βενετοκρατούμενη Ζάκυνθο από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα προερχόμενοι από Πελοπόννησο<sup>3</sup>. Ο Διονύσιος παντρεύτηκε την Ευθαλία Θωμά (1839-1928) από το Φανάρι. Αδελφός της μητέρας του ήταν ο μητροπολίτης Χαλκηδόνος Καλλίνικος, ο οποίος έκανε το προξενίο της αδελφής του με τον Διονύσιο Ξενόπουλο (Ξυνόπουλο ή Ξυνή)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Ιωάννα Παπαγεωργίου, *Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951) και το δραματικό έργο του. Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέρινας*, στο <https://bit.ly/34bMqS2>.

<sup>3</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 66.

<sup>4</sup> ό.π., σελ. 65.

Ο Διονύσιος και η Ευθαλία παντρεύτηκαν το 1866 και έναν χρόνο μετά γεννιέται ο Γρηγόρης. Ο γάμος αυτός, σύμφωνα με τα γραφόμενα του ίδιου του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήταν «φαινομενικά όχι και τόσο ταιριαστός», λόγω της μεγάλης διαφοράς ηλικίας του ζευγαριού (20 χρόνια), της κοινωνικής τους διαφοράς, καθώς η φαναριώτικη οικογένεια των Θωμάδων ήταν κοινωνικά ανώτερη από τη ζακυνθινή οικογένεια των Ξυνήδων κι, επιπλέον, υπήρχε σημαντική απόσταση και στο μορφωτικό τους επίπεδο<sup>5</sup>.

Η μητέρα του, για την οποία ο θαυμασμός του είναι διάχυτος στα λεγόμενά του, ήταν μαθήτρια του λόγιου Ηλία Τανταλίδη (1816-1876), ο οποίος υπήρξε καθηγητής ελληνικών γραμμάτων στη Χάλκη. Εξάλλου, η Ευθαλία είχε και λαμπρούς δασκάλους κατ' οίκον. Μεταξύ αυτών και τον Κοσταντέν, ο οποίος τη δίδαξε γαλλικά<sup>6</sup>. Ο συγγραφέας υποστήριζε ότι στη μητέρα του χρωστούσε την αγάπη του για τα γράμματα και τα βιβλία, θεωρώντας ότι εκείνη «συντέλεσε στο να γεννηθεί με εγκέφαλο επιδεκτικό καλλιέργειας»<sup>7</sup>. Στις «Αθηναϊκές Επιστολές», στη στήλη του στη *Διάπλαση των Παίδων*, πολύ αργότερα, στις 13 Οκτωβρίου του 1928 γράφει για τη μητέρα του: «[...] ευτύχησα να 'χω παιδιά μου, μια μητέρα εξαιρετική. Ήταν γυναίκα με μεγάλη ευφυΐα, με πλατιά μόρφωση και με χριστιανικές καθαυτό αρετές. Στη Ζάκυνθο [...] συναναστρεφόταν ανθρώπους απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις. Η μητέρα μου δεν έκανε διάκριση»<sup>8</sup>.

Ο πατέρας του Διονύσιος γνώριζε κάτι «κολυβογράμματα»<sup>9</sup>. Ήταν, όμως, ένας άνθρωπος με κοφτερό μυαλό, με καλούς τρόπους και λέγειν. Κομψός, λάτρης της ιππασίας και του κυνηγιού, ειλικρινής και με πολλά άλλα προτερήματα που γεφύρωναν το χάσμα ανάμεσα σε αυτόν και τη γυναίκα του καλύπτοντας τα όποια κενά στη μόρφωσή του. Όλα αυτά, έκαναν την Ευθαλία «να μην μετανιώσει ποτέ που τον παντρεύτηκε». Ο Διονύσιος Ξενόπουλος του Στασινού υπηρέτησε στην Αθήνα,

---

<sup>5</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 37 & Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 12-13.

<sup>6</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 65.

<sup>7</sup> Φέμη Κανέλλου, «Γρηγόρης Ξενόπουλος. Έτσι τον θυμούνται τα εγγόνια του», *Ταχυδρόμος* (17/10/1985), <http://digital.lib.auth.gr/record/47946/files/npa-2006-26626.pdf>.

<sup>8</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ.193.

<sup>9</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 37.

ανθυπίλαρχος κατά των ληστών, οι οποίοι λυμαίνονταν την Ελλάδα επί Όθωνα. Παιρατήθηκε, όμως, όταν αισθάνθηκε ότι τον αδικούσαν στους προβιβασμούς. Πήγε στην Πόλη και ασχολήθηκε με το εμπόριο<sup>10</sup>. Η οικογένεια Ξενόπουλου φεύγει από το Φανάρι για να εγκατασταθεί στη γενέτειρα του Διονυσίου, τη Ζάκυνθο, τον Οκτώβρη του 1868, έντεκα μόλις μήνες μετά τη γέννηση του πρώτου τους παιδιού, του Γρηγόρη<sup>11</sup>. Ο Διονύσιος Ξενόπουλος αντικρίζει την πατρίδα του, μετά από τριάντα χρόνια απουσίας, με δάκρυα στα μάτια.

Τα Επτάνησα έχουν ενωθεί με την υπόλοιπη Ελλάδα, μόλις τέσσερα χρόνια πριν, το 1864. Το «Ξενοπουλείκο» τότε ήταν νιόχτιστο. Ψηλότερο από τα σπίτια της γειτονιάς, κάτασπρο, δίπατο, με ισόγειο και τέσσερα μεγάλα παράθυρα. Στην περιοχή του Άμμου, στο καντούνι του Λισγαρά, η οικογένεια του Γρηγόριου Ξενόπουλου θα ξεκινούσε τη νέα της ζωή<sup>12</sup>. Το παράλληλο του Λισγαρά καντούνι, μετά το θάνατό του συγγραφέα, ονομάστηκε οδός Γρηγορίου Ξενόπουλου<sup>13</sup>.

Στη Ζάκυνθο, ο πατέρας του διατηρούσε μαγαζί τουφεκιών και ειδών κυνηγίου από τη Γαλλία, ενώ ο αδελφός του Στάθης είχε μαγαζί ξυλείας από την Ιταλία. Το πρώτο μαγαζί του πατέρα του ήταν στον Άγιο Παύλο. Αργότερα μεταφέρθηκε στην πλατεία Ρούγα, κεντρικό σημείο της Ζακύνθου. Οι περιγραφές του Ξενόπουλου από εκείνη την εποχή είναι γεμάτες νοσταλγία. Διατηρεί στα λόγια του τον ενθουσιασμό που ένιωθε ως παιδί<sup>14</sup>. Η πλατεία Ρούγα είχε ζωνηρή κίνηση και στα μάτια του μικρού Γρηγόρη έμοιαζε με όνειρο και φαντασμαγορία<sup>15</sup>.

Από την *Αυτοβιογραφία* του δεν αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για τα αδελφιά του. Διαφαίνεται, ωστόσο, η αδυναμία που έτρεφε στην αδελφή του Αικατερίνη (1879-1935<sup>16</sup>), η οποία «είχε προσβληθεί νεότατη από λυπομανία και με τον καιρό κατάντησε

<sup>10</sup> Αρχείο 541, Μουσείο Μπενάκη, (Γρηγόρης Ξενόπουλος).

<sup>11</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 35 & 38.

<sup>12</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από το θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 3-4.

<sup>13</sup> Ο Ιωάννης Λισγαράς (1805-1872) υπήρξε φλογερός ριζοσπάστης και ο πρώτος δήμαρχος Ζακύνθου, το 1866 μετά την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα & Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 69.

<sup>14</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 73.

<sup>15</sup> *ό.π.*, σελ. 78.

<sup>16</sup> Διονύσης Ν. Μουσιμούτης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 18.

μισότρελη»<sup>17</sup>. Η λύπη για την κατάσταση της υγείας της Αικατερίνης αποτέλεσε μια από τις μεγαλύτερες πληγές της ζωής του. «*Η Αικατερίνη πέθανε νέα δίχως να προλάβει να γευτεί τις χαρές της ζωής*»<sup>18</sup>, έλεγε συχνά. Η αδελφή του Μαρία γεννήθηκε το 1870 και πέθανε σε βρεφική ηλικία<sup>19</sup>. Ο Στέφανος Ξενόπουλος γεννήθηκε το 1872. Σπούδασε ζωγραφική στο Σχολείο Καλών Τεχνών και Διακοσμητική στο Παρίσι. Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους πήγε στη Βενετία, όπου μελέτησε την τεχνική του ψηφιδωτού και του βιτρώ. Είναι εκείνος που φιλοτέχνησε το μωσαϊκό στον Ιερό Ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου. Συνθέσεις του εξάλλου διακοσμούν τις πηγές Καραντάνη στο Λουτράκι<sup>20</sup>. Ο Στέφανος εργάστηκε αρχικά σαν σκιτσογράφος σε περιοδικά και εφημερίδες πριν φύγει για σπουδές στο εξωτερικό. Διατέλεσε καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στη Σιβιτανίδειο Σχολή με την ειδικότητα του Συντηρητή Βυζαντινής Τέχνης<sup>21</sup>.

Δυο χρόνια μετά τον Στέφανο, το 1874, έρχεται στη ζωή η Όλγα. Όταν παντρεύεται, όμως, φεύγει μόνιμα στο Κάιρο<sup>22</sup>. Το τελευταίο παιδί των Ξυνήδων, μετά την Αικατερίνη, είναι η Χαρίκλεια (1880-1973<sup>23</sup>).

Η Χαρίκλεια είναι η αυτοδίδακτη ζωγράφος της οικογένειας. Μέχρι το 1935 ζει στη Ζάκυνθο. Έκτοτε το «Ξενοπουλείκο» ρημάζει οριστικά με τον θάνατο της Αικατερίνης, αφού έχουν προηγηθεί οι θάνατοι του πατέρα, του θείου και της μητέρας τους Ευθαλίας. Η Χαρίκλεια μένοντας μόνη, μην έχοντας οικονομικούς πόρους, μετακομίζει στην Αθήνα. Τα δυο αδέλφια, Γρηγόρης και Χαρίκλεια, θα συγκατοικήσουν από ένα σημείο και μετά έως ότου φύγει πρώτος εκείνος από τη ζωή, το 1951.

Η αδελφή του Χαρίκλεια είναι μια από τις κληρονόμους του<sup>24</sup>. Οι υπόλοιποι κληρονόμοι του είναι οι δυο κόρες του από τον δεύτερο γάμο, Αικατερίνη (Κάκια) και

<sup>17</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ.56.

<sup>18</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 68.

<sup>19</sup> Διονύσης Ν. Μουσμύτης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 16.

<sup>20</sup> ό.π., σελ. 282.

<sup>21</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 69.

<sup>22</sup> Διονύσης Ν. Μουσμύτης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 17.

<sup>23</sup> ό.π., σελ. 20.

<sup>24</sup> «Η διαθήκη του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τεύχος 587 (Χριστούγεννα 1951), σελ. 15-16.

Ευθαλία (Λουλούκα), καθώς και τα τρία εγγόνια του από τη Λεονή (Ελένη, Ευγένιος, Παύλος<sup>25</sup>). Μετά τον θάνατο του Γρηγόρη, η Χαρίκλεια πραγματοποίησε τρεις ατομικές εκθέσεις στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσό αποσπώντας καλές κριτικές<sup>26</sup>.

Στη Γαλλία, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρείται η άνοδος του ρεαλισμού και πτώση του ρομαντισμού. Κυριαρχούν οι συγγραφείς Ονορέ ντε Μπαλζάκ (1799-1850), Εμίλ Ζολά (1840-1902) και Αλφόνς Ντωντέ (1840-1897), οι οποίοι ανοίγουν το δρόμο για το ηθογραφικό μυθιστόρημα (*roman de mœurs*)<sup>27</sup>. Η λογοτεχνική προσωπικότητα του Ξενόπουλου διαμορφώθηκε αισθητικά και γλωσσικά από την ανάγνωση της σκανδαλώδους, για την εποχή, *Νανάς* του Εμίλ Ζολά<sup>28</sup>.

Ο Ξενόπουλος δεν διστάζει να ομολογήσει ότι πρότυπο για την αυτοβιογραφία του είχε το *Histoire de mes livres* του Αλφόνς Ντωντέ. Στο βιβλίο του ο Ντωντέ, το οποίο χαρακτηρίζεται αυτοβιογραφία, περιγράφει τις εμπειρίες του<sup>29</sup>.

Τα ευρωπαϊκά φιλολογικά ρεύματα βρίσκουν απήχηση και στην Ελλάδα στο έργο πολλών λογίων. Ο Ξενόπουλος είχε χαράξει στο γραφείο του, στο πατρικό του σπίτι στη Ζάκυνθο, «*Δει εργαζέσθαι εώς ημέρα εστί*», κατά το «*Nulla dies sine linea*», που είχε χαράξει στο τζάκι του δικού του σπιτιού ο Ζολά<sup>30</sup>.

Όπως αναφέρει ο Λίνος Πολίτης, τα μυθιστορήματά του είναι επηρεασμένα από τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό και ο ίδιος αναγνώριζε ως δάσκαλό του τον Μπαλζάκ και τον Ζολά, ακόμη και τον Ντίκενς και τον Ντωντέ<sup>31</sup>.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ο Ξενόπουλος έγραφε καθημερινά δέκα με δώδεκα ώρες. Αδιαμφισβήτητα υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους και πολυγραφότερους Έλληνες συγγραφείς του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Έντεκα συλλογές διηγημάτων, ογδόντα πέντε μυθιστορήματα, τέσσερις τόμοι με σαράντα έξι θεατρικά έργα, τέσσερις χιλιάδες

<sup>25</sup> Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 259.

<sup>26</sup> ό.π., σελ. 282.

<sup>27</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ.13.

<sup>28</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 38.

<sup>29</sup> ό.π., σελ. 51.

<sup>30</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 59.

<sup>31</sup> Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2019, σελ.214.



πεντακόσια άρθρα, μελέτες, χρονογραφήματα, κριτικές συνθέτουν το πλούσιο έργο του.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ζει στην αγαπημένη του Ζάκυνθο μέχρι τα δεκαέξι του χρόνια. Το 1883 φεύγει από το νησί του για να σπουδάσει στη Φυσικομαθηματική Σχολή Αθηνών, έχοντας έτοιμο το χειρόγραφο του *Τα Θαύματα του διαβόλου*<sup>32</sup>. Το 1919 γράφει στην εφημερίδα *Καθημερινή*: «*Ενεγράφην εις την Φιλοσοφικήν*<sup>33</sup>. *Είχα όμως ορκισθή να μην παρακολουθήσω παρ' όσα μαθήματα θα μου άρεσαν. Ανέκαθεν η κλίσις ήταν προς την «ελαφράν φιλολογία», όπως ωνομάζετο τότε περιφρονητικώς από τους δασκάλους η λογοτεχνία*<sup>34</sup>». Από την *Αυτοβιογραφία* του Ξενόπουλου αντλώντας πληροφορίες η Φέμη Κανέλλου το 1985 παραθέτει: «*πέντε χρόνια ακολούθησα στο Πανεπιστήμιο Φυσικομαθηματικά, Φιλολογικά, Φιλοσοφικά και Βιολογικά μαθήματα...*», με σημαντικούς καθηγητές, ενώ ήδη από εκείνη την εποχή μιλάει, γράφει και μεταφράζει γαλλικά, ιταλικά και γερμανικά<sup>35</sup>.

Τότε παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει τη Σχολή χωρίς να έχει πάρει πτυχίο<sup>36</sup>. Στην καθοριστική αυτή κίνησή του συντέλεσε το γεγονός ότι δέχτηκε πρόταση από τον Γεώργιο Δροσίνη να αναλάβει την αρχισυνταξία της *Εστίας*. Από το 1890 αφοσιώνεται ολοκληρωτικά στη λογοτεχνία. Την ίδια χρονική περίοδο συνεργαζόταν και με την εφημερίδα *Άστυ*<sup>37</sup>, του Θέμου και του Μπάμπη Άννινου<sup>38</sup>, «*Άφησα την επιστήμη για να*

<sup>32</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 9.

<sup>33</sup> Το πρώτο Πανεπιστήμιο λειτούργησε από το 1837, επί βασιλείας Όθωνος, στην οικία Κλεάνθου στην Πλάκα. Διέθετε τέσσερις σχολές (Θεολογική, Νομική, Φιλοσοφική και Ιατρική) μέχρι το 1905. Η Φυσικομαθηματική σχολή αποτελούσε Τμήμα της Φιλοσοφικής. Αργότερα αποσπάστηκε και έγινε ανεξάρτητο τμήμα. Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 105.

<sup>34</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 106.

<sup>35</sup> Φέμη Κανέλλου, «Γρηγόρης Ξενόπουλος. Έτσι τον θυμούνται τα εγγόνια του», *Ταχυδρόμος* (17/10/1985), <http://digital.lib.auth.gr/record/47946/files/npa-2006-26626.pdf>.

<sup>36</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από το θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού- Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 6.

<sup>37</sup> Το *Άστυ* ξεκίνησε ως σατυρική εφημερίδα της Κυριακής. Τυπωνόταν και εκδιδόταν από το 1895 ως το 1890. Ιδρυτές του ήταν ο Θεμιστοκλής Άννινος (1843-1916) και ο Χαράλαμπος Άννινος (1852-1934). Από το 1890 και μέχρι το 1907, που σταματά η έκδοσή της, γίνεται καθημερινή πολιτική εφημερίδα με διευθυντή τον Θέμο Άννινο και διευθύνοντα συντάκτη τον Δημήτρη Κακλαμάνο. Σημαντικοί λόγιοι έγιναν συντάκτες του, όπως ο Γεώργιος Σουρής, ο Γεώργιος Δροσίνης και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty>.

<sup>38</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 292.

αφοσιωθώ σ' εκείνο που με τραβούσε με περισσότερη δύναμη», γράφει ο Ξενόπουλος<sup>39</sup>. Η δουλειά του τον κρατούσε πολύ απασχολημένο. Το γεγονός ότι κέρδιζε τη ζωή του με την πένα του, τον ικανοποιούσε ιδιαίτερα. Εκτιμούσε ότι με τη συγγραφή θα κέρδιζε περισσότερα κι, επιπλέον, θα τον έκανε διάσημο κάτι που τον ενδιέφερε πολύ. Έτσι, εκείνη τη χρονική στιγμή δεν μετάνιωσε που δεν ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Αργότερα, όμως, όταν συνειδητοποίησε ότι οι λογοτέχνες στην Ελλάδα δεν έχουν εξασφαλισμένο μέλλον, ενώ σαν καθηγητής θα είχε τουλάχιστον μια σύνταξη, ίσως και να το μετάνιωσε<sup>40</sup>.

Σε μεγάλη ηλικία, με αδυνατισμένη όραση, πνευματικές δυνάμεις μειωμένες, απώλεια σημαντικών ανθρώπων του, έφτασε να ζει με μια πενιχρή σύνταξη 1.400 δρχ., εκείνος που άλλοτε κέρδιζε περισσότερα και από τους πιο φημισμένους συγγραφείς και δημοσιογράφους με την πένα του<sup>41</sup>.

Στην αρχή της καριέρας του οι τρεις άνθρωποι που τον στήριζαν ήταν ο Χρήστος Χιώτης, ο Δημήτρης Κακλαμάνος και ο Γεώργιος Δροσίνης. Στην πορεία της ζωής του οι σχέσεις του με τον Δροσίνη, αλλά και με τον Κακλαμάνο δοκιμάστηκαν αρκετά. Με τον Χιώτη, όμως, παρέμειναν φίλοι μέχρι το τέλος<sup>42</sup>.

Το γράψιμο για τον Ξενόπουλο είναι μοχλός διαπαιδαγώγησης και ύψιστο έργο ευθύνης, καθώς συμβάλλει στην πνευματική εξέλιξη του λαού. Γι' αυτό και μεγάλο μέρος της δουλειάς του ήταν αφιερωμένο στα παιδιά. Αναφερόμαστε στη *Διάπλαση των Παίδων*, το περιοδικό με το οποίο συνέδεσε τη ζωή του από το πρώτο του τεύχος, σαν συνδρομητής, μέχρι την ανάληψη της αρχισυνταξίας (1895) και, τέλος, τη διεύθυνσή του, το 1941, όπου η έκδοση της *Διάπλασεως των Παίδων* διατηρήθηκε έως το 1948.

Όταν έρχεται νεαρός φοιτητής στην Αθήνα, αν και καλομαθημένος από το σπίτι του, αναγκάζεται να βολευτεί σε ενοικιαζόμενα δωμάτια, τα οποία θα αποτελέσουν το πλαίσιο για πολλά έργα του, ενώ τα πρόσωπα που συναναστράφηκε εκεί θα

---

<sup>39</sup> Γεώργιος Λεονταρίτης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, 40 έτη μετά, *Καθημερινή* (01/12/1991), <http://digital.lib.auth.gr/record/17175/files/npa-2005-16722.pdf> & Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 9.

<sup>40</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 293.

<sup>41</sup> Γεώργιος Λεονταρίτης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, 40 έτη μετά, *Καθημερινή* (01/12/1991), <http://digital.lib.auth.gr/record/17175/files/npa-2005-16722.pdf>.

<sup>42</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 294.

αποτυπωθούν στις σελίδες των βιβλίων του, με αριστοτεχνικά σατιρίζοντα τρόπο, ποτέ χωρίς να υπερβαίνει τα όρια της ευπρέπειας<sup>43</sup>. Ζώντας μόνιμα στην Αθήνα, η Ζάκυνθος προβάλλει ως τόπος καλοκαιρινών διακοπών στη ζωή του. Η εντύπωσή του από την Αθήνα του περασμένου αιώνα παρουσιάζεται με ειδυλλιακές πινελιές στα γραπτά του. Γοητεύεται από «τα λαντώ»<sup>44</sup>, τα ιπήλατα τράμ, τα χαμηλά σπίτια και τον Παρθενώνα. Η πρωτεύουσα δεν είχε ακόμα βενζινοκίνητα αυτοκίνητα και τα λίγα αμάξια που κυκλοφορούσαν τα έσερναν τέσσερα άλογα. Εκείνη την εποχή ένα ταξίδι στη Ζάκυνθο ήταν εξαιρετικά δύσκολο και πολυήμερο. Έτσι αρκούσαν να επισκέπτεται τον αγαπημένο του τόπο το καλοκαίρι<sup>45</sup>.

Μένοντας στην Αθήνα σύχναζε στο εστιατόριο του κυρ Φίλιππα, καθώς και στο απέναντι από αυτό ιστορικό καφενείο της Ιπποκράτους «ο Κοραής». Εκεί συναναστρεφόταν νεαρούς λόγιους, μεταξύ των οποίων τον Παύλο Νιρβάνα<sup>46</sup>, τον Μπάμπη Άννινο<sup>47</sup>, τον Μιχαήλ Μητσάκη<sup>48</sup> και άλλους<sup>49</sup>. Εισχώρησε από νωρίς στους λογοτεχνικούς κύκλους της πρωτεύουσας, δεν είχε γίνει όμως ακόμα «συγγραφέας», τουλάχιστον όχι εκείνος ο συγγραφέας που επρόκειτο να εξισοροπήσει τα ζακυνθινά και τα αθηναϊκά μυθιστορήματα. Βαθιά στην ψυχή του, για όλη του τη ζωή, παρέμεινε ζακυνθινός. Έτσι τα ζακυνθινά μυθιστορήματά του έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα στο έργο του<sup>50</sup>.

Το πρώτο του μυθιστόρημα *Τα θαύματα του διαβόλου* το έγραψε στο νησί του και το 1883, όντας πρωτοετής φοιτητής στην Αθήνα, το τυπώνει στον μεγαλύτερο εκδότη της εποχής, τον Ανέστη Κωνσταντινίδη. Θαύμαζε τον Άγγελο Βλάχο και σ' αυτόν

<sup>43</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 56.

<sup>44</sup> Το «λαντώ» (με απλοποίηση «λαντό») είναι η κλειστή άμαξα. Προέρχεται από τη γαλλική λέξη landau.

<sup>45</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001 σελ. 99.

<sup>46</sup> ό.π., σελ. 100.

<sup>47</sup> Ο Μπάμπης Άννινος ήταν δημοσιογράφος, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας. Γεννήθηκε στο Αργοστόλι το 1852 και πέθανε στην Αθήνα το 1934, στο <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=13965>.

<sup>48</sup> Ο Μιχάλης Μητσάκης (1863-1916) ήταν δημοσιογράφος με λαμπρή καριέρα που διακόπηκε απότομα το 1896 λόγω της πνευματικής ασθένειας που τον ταλαιπωρούσε. Οδηγήθηκε στο Δρομοκάτσιο Φρενοκομείο όπου και κατέληξε το 1916 από πνευμονία, στο <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=13735>.

<sup>49</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 7.

<sup>50</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 15.

αφιερώνει το πρώτο του βιβλίο<sup>51</sup>. Κατ' ουσίαν το πρώτο μεγάλο διήγημα ήταν *Το τριακοσιόδραχμο έπαθλο* του 1883<sup>52</sup>. Με το έργο αυτό έλαβε μέρος σε διαγωνισμό. Όχι μόνο δεν βραβεύτηκε, άλλα αποκλείστηκε κιόλας, γιατί οι κριτές θεώρησαν ότι τους σατιρίζει. Τον προσφώνησαν, όμως, «πεπειραμένο συγγραφέα» και ο χαρακτηρισμός αυτός τον γέμισε χαρά. Αμέσως μετά ετοίμασε την *Απολογία*, προκειμένου να εξηγήσει ότι το έργο του δεν ήταν προσωπική βολή στους κριτές. Αντιθέτως, τους ευχαρίστησε για το σχόλιο «πεπειραμένος συγγραφέας». Τυπώνει την *Απολογία* σε τριακόσια αντίτυπα, τα οποία στέλνει σε λόγιους, περιοδικά και εφημερίδες των Αθηνών, και ενώ οι εφημερίδες σχολίαζαν την *Απολογία*, ο ίδιος δεν προλάβαινε να λαμβάνει συγχαρητήρια τηλεγραφήματα από τους αποδέκτες της, αναφέροντας ενδεικτικά στον Παύλο Νιρβάνα (1866-1937)<sup>53</sup>.

Από το 1885 ως το 1887 γίνεται συντάκτης στη σοσιαλιστική εφημερίδα *Αρδην*, του Πλάτωνα Δρακούλη (1858-1934) από την Ιθάκη. Από το 1890 ως το 1910 ήταν μέλος της Σοσιαλιστικής Νεολαίας και οπαδός των μετριοπαθών ιδεών του Δρακούλη, ο οποίος υπήρξε από τους πρωτοπόρους του σοσιαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα<sup>54</sup>.

Την ίδια χρονική στιγμή (1901-1911) διατηρούσε συνεργασία με το περιοδικό *Παναθήναια*<sup>55</sup>. Το 1888 βγαίνει *Ο άνθρωπος του κόσμου* γραμμένο σε καθαρεύουσα. Το 1890 ξεκινά συνεργασία με την *Εικονογραφημένη Εστία* του Γεωργίου Δροσίνη και Νικόλαου Γ. Πολίτη, της οποίας πέντε χρόνια αργότερα αναλαμβάνει τη διεύθυνση. Στο τέλος του 1895 η λειτουργία του περιοδικού διακόπτεται και ο ίδιος γίνεται αρχισυντάκτης στη *Διάπλαση των Παίδων*<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 189.

<sup>52</sup> ό.π., σελ. 123.

<sup>53</sup> ό.π., σελ. 212.

<sup>54</sup> Ιωάννα Παπαγεωργίου, *Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951) και το δραματικό έργο του. Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, στο <https://bit.ly/34bMqS2>.

<sup>55</sup> Τα *Παναθήναια* ήταν το δεκαπενθήμερο εικονογραφημένο περιοδικό λογοτεχνικού περιεχομένου του Κίμωνα Μιχαηλίδη (1867-1917), το οποίο κυκλοφόρησε από το 1900 ως το 1915 και στο οποίο αρθρογραφούσαν σημαντικοί λογοτέχνες της εποχής. Μεταξύ αυτών και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Το διήγημα *Έρωσ Εσταυρωμένος* πρωτοτυπώθηκε εκεί το 1901. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι στα *Παναθήναια* πρωτοδημοσιεύτηκε και *Η Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο του 1903, στο <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/Iselia/rec.aspx?id=493845>.

<sup>56</sup> Ιωάννα Παπαγεωργίου, *Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951) και το δραματικό έργο του. Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, στο <https://bit.ly/34bMqS2>.

Εν τω μεταξύ, το 1894 παντρεύεται τη Φρόσω Διογενίδη ( - 1939). Η Φρόσω είναι ένα αγαθό και μορφωμένο κορίτσι, τελειόφοιτη Αρσακείου<sup>57</sup>. Ζούσαν στο σπίτι του Διογενίδη στην οδό Θεμιστοκλέους. Γεννιέται η κόρη του Λεονή (1895-1940). Τα πεθερικά τον πίεζαν. Η σύζυγος του έπληττε στο θέατρο και εκείνος έπληττε με τον κύκλο της οικογένειας Διογενίδη. Αποφασίζει να τραβήξει μακριά από αυτόν τον κύκλο τη γυναίκα του, η έντονη αντίδραση της πεθεράς του σε συνδυασμό με την έλλειψη αντίδρασης της συζύγου του, τον αναγκάζουν ενάμιση χρόνο μετά τον γάμο να εγκαταλείψει το σπίτι τους<sup>58</sup>. Ο «νοικοκυρίστικος» αυτός γάμος φρέναρε την καριέρα του. Αν συνέχιζε να κάνει υποχωρήσεις θα σταματούσε στη *Μαργαρίτα Στέφα*<sup>59</sup> και δε θα γινόταν ο συγγραφέας που έγινε<sup>60</sup>.

Την ίδια, πάντα, χρονιά στο *Θέατρο των Ποικιλιών* ο Ευτύχιος Βονασέρας (1865-1928), άρτι αφιχθείς από τη Ευρώπη, τολμά να ανεβάσει τους *Βρικόλακες* (1881) του Ερρίκου Ίψεν (1828-1906) σε μετάφραση του Δημήτρη Γιαννουκάκη. Την πρώτη παράσταση του έργου προλογίζει ο Ξενόπουλος, ο οποίος γνώριζε τον Ίψεν από μελέτες που είχε διαβάσει στην *Εστία*, από τον Γεώργιο Βιζυηνό, αλλά και από Γάλλους και Γερμανούς μελετητές και τον οποίο θαύμαζε. Είχε πολύ τρακ, έτρεμαν τα πόδια του σ' αυτή τη δημόσια, πολύ τιμητική για τον ίδιο, εμφάνιση. Μίλησε, όμως, δυνατά, με θάρρος έχοντας μάθει απ' έξω το κείμενό του. Το εκλεκτότερο κοινό της Αθήνας τον καταχειροκρότησε. Ο λόγος του σχολιάστηκε πολύ<sup>61</sup>. Η προκλητική, κατά πολλούς, ομιλία του δημοσιεύτηκε στην *Εστία*<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 345.

<sup>58</sup> ό.π., σελ. 355-357.

<sup>59</sup> Η *Μαργαρίτα Στέφα* υπήρξε σταθμός για τη λογοτεχνία μας, αλλά και για τη σταδιοδρομία του συγγραφέα. Είναι το πρώτο αστικό μυθιστόρημα που γράφτηκε στην Ελλάδα και το τελευταίο μυθιστόρημα που έγραψε ο Ξενόπουλος σε καθαρεύουσα. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εστία* και οι κριτικές που έλαβε ήταν διθυραμβικές. Έμπνευσή του το «σχολάκι» του κυρ Παναγιωτάκη στη Ζάκυνθο, Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 348 & 90.

<sup>60</sup> ό.π., σελ. 359.

<sup>61</sup> ό.π., σελ. 364-366.

<sup>62</sup> Τμήμα του λόγου αυτού παραθέτω εδώ: «Μόνον όταν μάθωμεν ότι υπάρχουν απολαύσεις ανωτέρας από αυτές που μας παρέχει το γαλλικόν και ιταλικόν δραματολόγιον, μόνον όταν συνηθίσωμεν να βδελυττώμεθα τα συνθηματικά ψεύδη της σκηνής... τότε μόνον θα ημπορέσωμεν να μορφωθώμεν και ημείς εις κοινόν γνωρίζον να υποδέχεται, όπως πρέπει, τόσον τα τερατουργήματα, όσο και τα αληθή, τα υγιή φιλολογικά έργα». Γρηγόριος Ξενόπουλος *50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Εκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 10.

Το 1895 γράφει το θεατρικό έργο *Ο ψυχοπατέρας* για τον ηθοποιό Παντόπουλο. Στο ενεργητικό του είχε, ήδη, πλήθος μυθιστορημάτων, αλλά θεατρικό έργο όχι. Κρίθηκε άρτιο από τους άλλους, ο ίδιος όμως το χαρακτήρισε πρωτόλειο<sup>63</sup>.

Παράλληλα, γράφει και στην *Εστία*<sup>64</sup> που δεν πήγαινε πια καλά. Το περιοδικό ήταν στη δική του ευθύνη. Ο Δροσίνης σκέφτηκε να του το παραχωρήσει έναντι αμοιβής. Ο Ξενόπουλος δανείστηκε χρήματα από τον πεθερό του, τον Διογενίδη, αφού δεν είχε ακόμη φύγει από το σπίτι τους. Την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου του 1895 υπογράφει συμβόλαιο και βγαίνει το πρώτο φυλλάδιο της *Εικονογραφημένης Εστίας*. Ο τελευταίος τόμος του ιστορικού περιοδικού *Εστία* βγήκε το 1895<sup>65</sup>.

Τη δυστυχισμένη εκείνη περίοδο της ζωής του συμπληρώνει το γεγονός ότι από την οικονομική δυσχέρεια δεν μπορούν να τον βγάλουν ούτε οι δικοί του, οι οποίοι έχουν την ανάγκη του. Αν και τότε είχε ξεκινήσει να γράφει στη *Διάπλαση των Παιδων* δεν πληρωνόταν κανονικά, γιατί το περιοδικό δεν πήγαινε καλά<sup>66</sup>.

Ο Νικόλαος Παπαδόπουλος, ιδρυτής του περιοδικού, βρήκε χρήματα, ανανέωσε το περιοδικό και ο Ξενόπουλος το 1896 αναλαμβάνει την αρχισυνταξία. Τα γραφεία της *Διάπλασης* βρίσκονταν στην οδό Αιόλου, απέναντι από τη Χρυσοσπηλιώτισσα. Είναι η περίοδος που εγκαινιάζονται «Αι Αθηναϊκαί Επιστολαί» του Φαίδωνος. Αυτό το εβδομαδιαίο χρονογράφημα που έκλεινε πάντα με το «*αγαπητοί μου - Σας ασπάζομαι, Φαίδων*», απευθυνόμενος στους αναγνώστες του έχοντας τη μορφή επιστολής. Κάθε εβδομάδα, συνεπής στο ραντεβού του, για σαράντα δυο χρόνια, έγραφε την καθιερωμένη του επιστολή. Από το 1938 ως το 1947 συνέχισε, με μικρές διακοπές, να γράφει<sup>67</sup>. Η *Διάπλαση των Παιδων* του άνοιξε τον δρόμο, ώστε το 1931 να εκλεγεί Ακαδημαϊκός. Πολλοί ψήφισαν υπέρ της υποψηφιότητάς του χάρη στο τεράστιο έργο του μέσα από το περιοδικό. Θα αναφερθώ ενδεικτικά στον Ανδρέα Ανδρεάδη (1876-

<sup>63</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 367.

<sup>64</sup> Το περιοδικό *Εστία* (1876-1895) είχε την πολιτική υποστήριξη του κόμματος του Δεληγιάννη («Εθνικόν Κόμμα») 1885-1905), ενώ το *Άστυ* υποστηριζόταν από τον Χαρίλαο Τρικούπη, τον οποίο ο Ξενόπουλος θαύμαζε. Θεωρούσε πως ότι έχτιζε ο προοδευτικός Χαρίλαος Τρικούπης, το γκρέμιζε ο οπισθοδρομικός Δεληγιάννης. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 348.

<sup>65</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 349.

<sup>66</sup> ό.π. σελ. 358.

<sup>67</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος *50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 13.

1935) που δήλωσε: «Έχει γράψει σαράντα τόμους *Διαπλάσεως*», αλλά και στον Γεώργιο Παπανδρέου (1888-1968), τότε Υπουργό Παιδείας, ο οποίος απευθυνόμενος στους Ακαδημαϊκούς δήλωνε: «Μα και μόνο τη *Διάπλαση* να είχε γράψει θα ήταν αρκετό». Υπήρχαν βέβαια και αυτοί που δεν συμφωνούσαν, ανάμεσα στους οποίους βρισκόταν και ο άλλοτε φίλος του ο Γεώργιος Δροσίνης<sup>68</sup>.

Στον χώρο της *Διάπλασης* συναναστρέφεται για πολλές ώρες ημερησίως την ανιψιά του Νικόλαου Παπαδόπουλου (1858-1941<sup>69</sup>), κόρη της πρόωρα χαμένης αδελφής του Αικατερίνης και την ερωτεύεται, «το κοριτσάκι της *Διαπλάσεως*» όπως την αποκαλούσε. Η Τίτα Κανελλοπούλου (1879-1942) έμελλε να γίνει η δεύτερη σύζυγός του. Η διαφορά τους ήταν δώδεκα χρόνια, αλλά όταν έγινε αρχισυντάκτης, η Τίτα ήταν δεκαεπτά ετών. Ζήτησε το χέρι της από τον θείο της και αρραβωνιάστηκαν. «Στο κοριτσάκι εκείνο βρήκα τον αληθινό σύντροφο της ζωής μου» και όπως έλεγε «ότι και αν έγινα το χρωστάω στη δεύτερη γυναίκα μου»<sup>70</sup>.

Γράφει συγκεκριμένα: «Τέσσερα χρόνια μετά τον αρραβώνα [...] έγινε και το στεφάνωμα, τον Απρίλη του 1901». Το γραφείο της *Διαπλάσεως* και η κατοικία των Παπαδόπουλων ήταν τότε στην οδό Πατησίων 13, γωνία Βερανζέρου σ' ένα μεγάλο και ωραίο σπίτι. «Εκεί στο πάνω πάτωμα εγκαταστάθηκα με τη νέα μου γυναίκα και με τους θείους της, μετοικώντας από την οδό Κάνιγγος, όπου ήταν το τελευταίο εργένικο δωμάτιο. [...] Ζούσαμε τόσο καλά με ομόνοια και με αγάπη [...]»<sup>71</sup>. Σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον καθόλου «νοικοκυριστικό» γεννήθηκαν οι κόρες του<sup>72</sup>. Το 1902 γεννιέται η κόρη τους Αικατερίνη (Κάκια / 1902-1983) και το 1904 η δεύτερη τους κόρη, η Ευθαλία (Λουλούκα / 1904-1992<sup>73</sup>). Δυο χρόνια μετά τον γάμο μετακομίζουν στο σπίτι της οδού Ευριπίδου<sup>74</sup>. Το 1904 πεθαίνει ο πατέρας του, αλλά

<sup>68</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 372-374.

<sup>69</sup> Ο Νικόλαος Παπαδόπουλος γεννήθηκε στην Ύδρα το 1858, υπήρξε ιδρυτής και πρώτος εκδότης της *Διάπλασης*. Το 1941 μετά τον θάνατό του τα ηνία του περιοδικού αναλαμβάνει ο Ξενόπουλος, πρβλ Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 54.

<sup>70</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 375-376.

<sup>71</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 64.

<sup>72</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 380.

<sup>73</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 67 & 71.

<sup>74</sup> ό.π., σελ. 380.

δεν καταφέρνει να πάει στη Ζάκυνθο παρά δυο χρόνια μετά, το 1906. Μετά από δεκαπέντε χρόνια απουσίας του επιστρέφει και αντικρίζει τη μάνα του συνοδευόμενος από την Τίτα και τις δυο κόρες τους<sup>75</sup>.

Η σχέση του με το θέατρο είχε ξεκινήσει όχι απλά σαν θεατής ή σαν κριτικός θεάτρου, αλλά ως θεατρικός συγγραφέας. Έτσι, όταν ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) επιστρέφει στην Ελλάδα από Αυστρία και το 1901 ιδρύει τη *Νέα Σκηνή* τον ορίζει Γενικό Γραμματέα της<sup>76</sup>. Στη *Νέα Σκηνή* θα ανέβει με ανέλπιστα επιτυχία το 1903 το έργο του *Ο Τρίτος*, καθώς και *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* την επόμενη χρονιά<sup>77</sup>, με πρωταγωνίστρια την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1865-1938). Το θέατρο, στην πρεμιέρα του έργου, ήταν ασφυκτικά γεμάτο<sup>78</sup> και με την παρουσία τους τίμησαν αυτήν την πρώτη παράσταση, ο τότε Πρωθυπουργός Γεώργιος Θεοτόκης (1844-1916), ο ποιητής και πεζογράφος Δημήτριος Βικέλας (1835-1908) και ο Δημήτρης Κακλαμάνος (1867-1949), συγγραφέας, αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και εκδότης της εφημερίδας *Άστρ*. Η *Βαλέραινα* έλαβε θετικότερες κριτικές<sup>79</sup>. Σύμφωνα, όμως, με άλλες πηγές κούρασε στην Τρίτη Πράξη και τα χειροκροτήματα ήταν, μάλλον, άτονα και τυπικά<sup>80</sup>. Το έργο στο μέλλον θα έχει λαμπρή πορεία<sup>81</sup>. Τέσσερα περίπου χρόνια μετά, το 1908, έρχεται η στιγμή για τη δραματοποίηση του *Κόκκινου Βράχου*. Για το θέατρο παίρνει το όνομα *Φωτεινή Σάντρη*<sup>82</sup>. Ανεβαίνει στο θέατρο *Πανελλήνιο* με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη<sup>83</sup>. Με την

<sup>75</sup> Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 76.

<sup>76</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 408.

<sup>77</sup> ό.π., σελ. 410.

<sup>78</sup> ό.π., σελ. 410-411.

<sup>79</sup> Ο Κακλαμάνος δημοσίευσε στο *Άστρ* ένα ενθουσιώδες άρθρο αναφέροντας ότι με τη *Βαλέραινα* «εγκαινιάζεται νέα εποχή στο ελληνικό θέατρο» και ότι «αποτελούσε ένα ζεστό κομμάτι ζωής», ενώ ο Λάσκαρης στην *Εστία* μίλησε για «αληθινό καλλιτέχνημα, αντάξιο της γραφίδας του αγαπητού συγγραφέα», Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 412.

<sup>80</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 15.

<sup>81</sup> *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, διασκευασμένο, θα γνωρίσει τεράστια επιτυχία με την Μαρίκα Κοτοπούλη το 1918 και αργότερα το 1953 με το άλλο ιερό τέρας του ελληνικού Θεάτρου την Κυβέλη, βλ. Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 15 & Λένα Διβάνη, *Ζευγάρια που έγραψαν την ιστορία της Ελλάδας*, 3<sup>η</sup> έκδοση, Εκδόσεις Πατάτη, Αθήνα, 2019, σελ. 32 – 46.

<sup>82</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 15.

<sup>83</sup> Η Κυβέλη θα είναι η πρωταγωνίστριά του στη *Ραχήλ* (1909), στον *Πειρασμό* (1910) και στο *Ψυχοσάββατο* (1911). Γρηγόριος Ξενόπουλος *50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο



Κυβέλη γνωρίστηκε όταν εκείνη ήταν ακόμη κυρία Μήτσου Μυράτ και του είχε ζητήσει να διασκευάσει τον *Κόκκινο Βράχο*, γιατί την είχε κερδίσει ο χαρακτήρας της Φωτεινής. Η *Φωτεινή Σάντρη* δραματοποιήθηκε δυο χρόνια μετά, όταν η Κυβέλη γύρισε από το Παρίσι, ούσα πλέον κυρία Κώστα Θεοδωρίδη<sup>84</sup>. Κατόπιν «απαγωγής» της από τον Θεοδωρίδη παντρεύτηκαν στο Παρίσι<sup>85</sup>.

Ο ρόλος της Φωτεινής θα ακολουθεί την Κυβέλη εικοσιπέντε χρόνια αποτελώντας τη μεγαλύτερη επιτυχία της. Η συνεργασία του με την Κυβέλη τον τιμά ιδιαίτερα, γιατί με το ταλέντο της αναδεικνύει τις ηρωίδες των έργων του. Από την άλλη, το πέρασμα της Κυβέλης ως Φωτεινής Σάντρη στο Θέατρο Ζακύνθου, το 1911, είχε σαν αποτέλεσμα να περάσουν να συγχαρούν τη μητέρα του όλοι οι θεατές που παρακολούθησαν τη παράσταση. Η μητέρα του σε γράμμα της, του ομολογεί πως ήταν η πιο ευτυχισμένη μέρα της ζωής της. Αισθάνθηκε περηφάνια για το γιο της. Το ίδιο αισθάνεται και ο Ξενόπουλος, όταν επισκέπτεται το νησί του, λίγο μετά, για τελευταία φορά, και οι ζακυνθινοί λόγιοι παραθέτουν γεύμα προς τιμή του. Αισθάνεται μεγάλη ικανοποίηση και αναγνωρίζει ότι όλα αυτά τα χρωστά στην Κυβέλη<sup>86</sup>. Η κόρη της Αλίκη, όταν επιστρέφει από το Παρίσι ολοκληρωμένη ηθοποιός, θα στεφθεί πρωταγωνίστριά του στην *Ανιέζα* (1932), έργο γραμμένο για εκείνη, αλλά θα πρωταγωνιστήσει και στο *Έτσι είναι ο κόσμος* (1935), στο *Χαίρε Νύμφη* (1930) και στη μεγάλη επιτυχία της μητέρας της *Φωτεινή Σάντρη*, ενώ γίνεται και Καλλιόπη στον *Πειρασμό*<sup>87</sup>.

---

Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 15.

<sup>84</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 425.

<sup>85</sup> Το 1906 μπαίνει στη ζωή της Κυβέλης ένας εύπορος νέος, ο Κώστας Θεοδωρίδης. Ερωτεύονται παράφορα και η Κυβέλη, αφού εγκαταλείπει σύζυγο και παιδιά, φεύγει μαζί του στο Παρίσι. Εφημερίδες της εποχής κάνουν λόγο για «απαγωγή της ωραίας Κυβέλης». Όταν επιστρέφουν στην Αθήνα ο Θεοδωρίδης θα γίνει, για δυο και πλέον δεκαετίες, διευθυντής του θιάσου της. Η κόρη τους Αλίκη Θεοδωρίδη - Νόρ, που γεννήθηκε στο Παρίσι, ακολουθεί το επάγγελμα της μητέρας της και μαζί με την ετεροθαλή αδελφή της Μιράντα Μυράτ θα συνεργαστούν με τον Γρηγόρη Ξενόπουλο, στο <https://kyveli.eu/κυβέλη/βιογραφία/>.

<sup>86</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 449.

<sup>87</sup> ό.π., σελ. 429.

Ο Ξενόπουλος παράλληλα με την Κυβέλη θα συνεργαστεί και με την άλλη μεγάλη ελληνίδα πρωταγωνίστρια, τη Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία μεγαλούργησε σαν *Στέλλα Βιολάντη*<sup>88</sup>.

Η παρουσία έργων του στο θέατρο ήταν έντονη, ο Ξενόπουλος, όμως, δεν έπαψε ποτέ να αρθρογραφεί. Το 1912 θα συνεργαστεί με την καθημερινή απογευματινή εφημερίδα *Έθνος* συνδεόμενος με δεσμούς φιλίας με τον ιδρυτή της Σπύρο Νικολόπουλο. Θα παραμείνει στο *Έθνος* μέχρι τη δημιουργία της *Νέας Εστίας* 1927<sup>89</sup>. Όταν πεθαίνει ο Νικολόπουλος, το 1938, αν και έχει αποχωρήσει από την εφημερίδα του, θλίβεται ιδιαίτερα. Η δουλειά του στο *Έθνος* τον απορροφούσε πολύ και δεν υπήρχε περιθώριο να δουλέψει αλλού εκτός από τη *Διάπλαση*<sup>90</sup>. Το 1927 γίνεται διευθυντής της *Νέας Εστίας* θέση που κρατά μέχρι το 1934, οπότε τον διαδέχεται ο Πέτρος Χάρης<sup>91</sup>. Το 1917 εκλέγεται τακτικό μέλος του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός<sup>92</sup>.

Το 1919 η κόρη του Λεονή, από τον πρώτο του γάμο, παντρεύεται τον Βάσο Βασιλάκη χαρίζοντάς του τρία εγγόνια, την Ελένη (1920), τον Ευγένιο (1921) και τον Παύλο (1925<sup>93</sup>). Το 1919 είναι η χρονιά που απονέμεται το «Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών» στον Ιωάννη Γρυπάρη (1870-1942) και απογοητευμένος, θεωρώντας ότι αδικήθηκε η δική του υποψηφιότητα, διακόπτει κάθε συγγραφική δραστηριότητα, κάνοντας «απεργία»<sup>94</sup>.

Η μαχητικότητα του ήταν βασικό χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του. Υπάρχουν στιγμές που τολμά να υψώσει το ανάστημά του και να διεκδικήσει το δίκιο του. Μια από αυτές είναι και η περίπτωση του «Αριστείου». Συγκεκριμένα λέει: «[...]η καταπάτηση της σειράς μου και των δικαιωμάτων μου ολοφάνερη. Εχάλασα τον κόσμο. Κατάγγειλα τον τρόπο που εννοούσε να απονέμει το Αριστείο ο Δροσίνης, ετύπωσα και

<sup>88</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 430.

<sup>89</sup> Διονύσης Ν. Μουσμύτης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 108.

<sup>90</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 441.

<sup>91</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 18.

<sup>92</sup> Διονύσης Ν. Μουσμύτης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 126.

<sup>93</sup> ό.π., σελ. 133.

<sup>94</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001, σελ. 17.

το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, και επροκάλεσα την επιτροπή να προτιμήσει, αν τολμούσε, από το έργο αυτό, που ήταν ένας σταθμός στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, και απ' όλη την ως τότε εργασία μου, μια λυρική συλλογούλα μόνο, γιατί ο Δροσίνης είχε πάθος εναντίον μου και δεν εννοούσε να πάρω το Αριστείο ποτέ». Έγινε σκάνδαλο και η επιτροπή θορυβήθηκε. [...] Τότε έκανα την περιφήμη «απεργία». Το Αριστείο, φώναξα, δεν είναι του Δροσίνη, είναι του Κράτους, και αφού το Κράτος δεν αναγνωρίζει την εργασία μου ή επιτρέπει να μην αναγνωρίζεται από τους εντεταλμένους του, πάω και γω να εργάζομαι»<sup>95</sup>.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα της προσωπικότητάς του ήταν η αυτοπεποίθηση που αντλούσε από τη δυναμική των έργων του. Τελικά το «Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών» θα του απονεμηθεί το 1923 για τη συνολική του προσφορά στα γράμματα<sup>96</sup>.

Στη συνέχεια, ο τότε Υπουργός Παιδείας της Κυβέρνησης Βενιζέλου, Δημήτρης Αιγινίτης (1869-1934), με συνεργάτη τον Γεώργιο Δροσίνη ιδρύει την Ακαδημία Αθηνών. Οι λογοτέχνες, πλέον, είχαν τη δυνατότητα να γίνουν Ακαδημαϊκοί, οπότε το «Αριστείο» έχασε την αίγλη του<sup>97</sup>. Όταν το 1931 εκλέγεται Ακαδημαϊκός παμψηφεί, από την πρώτη κιάλας ψηφοφορία, η έχθρα με τον Δροσίνη λαμβάνει τέλος<sup>98</sup>. Την ίδια χρονιά, η κόρη του Ευθαλία παντρεύεται τον γλύπτη Χριστόφορο (Τοτό) Νάτσιο (1903-1977<sup>99</sup>). Η άλλη του κόρη από την Τίτα, η Κάκια, το 1934, παντρεύεται τον Πέτρο Χάρη (1902-1998). Ο γάμος τους, όμως, θα κρατήσει μόλις εννέα μήνες<sup>100</sup>.

Το 1934 ο Κωστής Παλαμάς, ο Νίκος και η Γαλάτεια Καζαντζάκη, ο Άγγελος Σικελιανός<sup>101</sup>, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και πλήθος άλλων λογοτεχνών, ενώνουν τις δυνάμεις τους και ιδρύουν την *Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών*, που κύριο στόχο είχε και έχει τον αγώνα για τη διαφύλαξη των δικαιωμάτων των Ελλήνων λογοτεχνών.

<sup>95</sup> Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 135 & Γρηγόριος Ξενόπουλος, «*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*», Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 458.

<sup>96</sup> Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 155.

<sup>97</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 460-461.

<sup>98</sup> ό.π., σελ. 463.

<sup>99</sup> Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 204.

<sup>100</sup> ό.π., σελ. 221.

<sup>101</sup> Περισσότερα για τη σχέση Ξενόπουλου με τον Σικελιανό, πρβλ. Ρίτσα Φράγκου – Κικίλια, *Άγγελος Σικελιανός - Βαθμίδες Μήσης*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2004.

Πρώτος Πρόεδρος από την ίδρυση της Ε. Ε. Λ. ως το 1937 υπήρξε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος<sup>102</sup>.

Στενή ήταν και η σχέση του, άλλωστε, με τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, όπου το 1928 ορίζεται Αντιπρόεδρος<sup>103</sup>. Παραιτείται, όμως, ο τότε Πρόεδρος του Εθνικού Θεάτρου, Νικόλαος Λάσκαρης, το Δεκέμβριο του 1931, και τη θέση του αναλαμβάνει ο Ξενόπουλος<sup>104</sup>. Το 1937 ορίζεται τακτικό μέλος του Εθνικού Θεάτρου με πρόεδρο τον Εμμανουήλ Τσουδερό (Ρέθυμνο, 1882-1956<sup>105</sup>), θέση που διατηρεί και επί προεδρίας του Νίκου Γιοκαρίνη το 1941<sup>106</sup>.

Η κόρη του Κάκια ξαναπαντρεύεται το 1940. Ο άντρας της είναι ο λυρικός καλλιτέχνης Πausανίας (Νάκης) Μουσδράκης (1916-1978). Από τον γάμο αυτό ο Ξενόπουλος θα αποκτήσει άλλο ένα εγγόνη, τη Χριστίνα Μουσδράκη - Δαλιανίδη (1943-<sup>107</sup>), αλλά εν τω μεταξύ θα έχει χάσει την κόρη του Λεονή, το 1940, και τη «μικρή» του Τίτα το 1942<sup>108</sup>. Τα χτυπήματα της μοίρας έχουν αρχίσει να γίνονται αισθητά. Το αποκορύφωμά τους θα είναι το 1944, όταν - 16 Δεκεμβρίου 1944 - αναγκάζεται να εγκαταλείψει εσπευσμένα το σπίτι του στην οδό Ευρυπίδου 42, κατόπιν ειδοποίησης για επικείμενη ανατίναξη. Το σπίτι του με το αρχείο του, καθώς και τα γραφεία της *Διαπλάσεως* καταστρέφονται και ο ίδιος φιλοξενείται στην οδό Σταδίου 5, στο σπίτι της Ασπασίας Σουμάκη, ξαδέλφης του Μαρίνου Σιγούρου (1885-1961<sup>109</sup>).

Αυτό το πλήγμα ήταν βαρύ, αλλά θα το αντέξει. Την ίδια χρονική στιγμή αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα. Ως Ακαδημαϊκός δεν ελάμβανε μισθό. Η μοναδική σύνταξη που έπαιρνε ήταν από το «Ταμείο Συντάξεων εργατών Θεάτρου»<sup>110</sup>, η οποία του απονεμήθηκε τιμητικά το 1942 από Επιτροπή διορισμένη από το Υπουργείο Εργασίας. Στην Αθήνα από το 1935 μένει και η αδελφή του Χαρίκλεια. Οι δυο τους από τον

<sup>102</sup> <http://www.eel.org.gr/> .

<sup>103</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 200.

<sup>104</sup> *ό.π.*, σελ. 204.

<sup>105</sup> Ο Εμμανουήλ Τσουδερός χρημάτισε Πρωθυπουργός της Ελλάδας κατά την περίοδο της Κατοχής στην εξόριστη κυβέρνηση (21 Απριλίου 1941- 14 Απριλίου 1944). Προηγουμένως, το 1924, είχε την πρωθυπουργία στην Κυβέρνηση Θεμιστοκλή Σοφούλη. Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 234.

<sup>106</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ.247.

<sup>107</sup> *ό.π.*, σελ. 243.

<sup>108</sup> *ό.π.*, σελ. 248.

<sup>109</sup> *ό.π.*, σελ. 257.

<sup>110</sup> *ό.π.*, σελ. 240.

Μάρτιο του 1945 εγκαθίστανται στο σπίτι του συζύγου της κόρης του Λεονής, Βάσου Βασιλάκη, στην οδό Επτανήσου 38<sup>111</sup>. Από εκείνη την περίοδο, σε συνέντευξη που παραχώρησαν τα εγγόνια του, το 1985, αντλούμε ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με τα τελευταία του χρόνια. Συγκεκριμένα, ο Ευγένιος Βασιλάκης και η Τέτα Δαλιανούδη θυμούνται τον παππού τους σαν έναν «απλό» και «καθαρό» άνθρωπο, που κάθε βράδυ τους άκουγε να λένε ιστορίες που τον διασκέδαζαν και γελούσε. Παράλληλα, επισημαίνουν: «ήταν πολύ θρήσκος ο παππούς γι' αυτό όταν τον πείραζα για την θρησκεία, σοκαριζόταν». Στις σπουδές του στα Μαθηματικά αποδίδουν και τα εγγόνια του τη θετικότητα του χαρακτήρα του. Η Τέτα θυμάται τη γλύκα της σοκολάτας που της πρόσφερε από το *Σελέκτ* της Φωκίωνος Νέγρη, όπου σύχναζε, καθώς και την κακή σχέση που είχε ο παππούς Γρηγόρης με το χρήμα. Το ξόδευε πολύ εύκολα. «Εκείνος που κάπνιζε εκατό τσιγάρα τη μέρα, εκείνος που δε λύγισε μετά το μεγαλύτερο κλονισμό της ζωής του, με την καταστροφή του σπιτιού της Ευριπίδου, έσβησε μέσα σε δέκα ημέρες. Ένα κρυολόγημα στάθηκε αρκετό για να πεθάνει στο σπίτι, δίπλα στα εγγόνια του»<sup>112</sup>.

*Η Διάπλαση των Παίδων*, μετά το περιστατικό στα Δεκεμβριανά, διακόπτει προσωρινά τη λειτουργία της. Ο Ξενόπουλος νοικιάζει γραφείο στην οδό Γ' Σεπτεμβρίου 28. Το εξηκοστό έβδομο έτος της ξεκινά το Πάσχα του 1945.<sup>113</sup> Γράφει στη *Διάπλαση*: «από το πολύπαθο σπίτι της οδού Ευριπίδου δεν έμεινε παρά μόνο ... το οικόπεδο. Το είχαν λεηλατήσει οι επαναστάτες; άλλοι κακοποιοί και άρπαγες; δεν ξέρω - και του είχαν βάλει φωτιά. Έτσι χάθηκαν τα πάντα χωρίς να γλυτώσει ούτε κουρέλι, ούτε χαρτάκι! [...]»<sup>114</sup>.

Η κυκλοφορία του περιοδικού θα ολοκληρωθεί στις 5 Μαΐου του 1948 με ένα διπλό τεύχος, έπειτα από εβδομήντα χρόνια έκδοσης<sup>115</sup>. Το τελευταίο κείμενό του δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νέα Εστία* στις αρχές του Ιανουαρίου του 1951. Ο τίτλος του είναι *Τρεις λέξεις - τρεις τάξεις*. Πρόκειται για ένα ζακυνθινού περιεχομένου γλωσσολογικό διήγημα. Λίγες μέρες αργότερα, στις 14 Ιανουαρίου, περνάει στην αιωνιότητα σε ηλικία ογδόντα τεσσάρων ετών<sup>116</sup>. Στην Ιερά Μητρόπολη Αθηνών

<sup>111</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 259.

<sup>112</sup> Φέμη Κανέλλου, «Γρηγόρης Ξενόπουλος. Έτσι τον θυμούνται τα εγγόνια του», *Ταχυδρόμος* (17/10/1985), <http://digital.lib.auth.gr/record/47946/files/npa-2006-26626.pdf>.

<sup>113</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 261.

<sup>114</sup> ό.π., σελ. 264.

<sup>115</sup> ό.π., σελ. 270.

<sup>116</sup> ό.π., σελ. 278.

πραγματοποιήθηκε η εξόδιος ακολουθία, η κηδεία του έγινε δημοσία δαπάνη και ενταφιάζεται στο Α' Νεκροταφείο<sup>117</sup>. Ακόμα και οι επικριτές του, οι πολέμιοί του και όσοι δεν τον κατατάσσουν στους μεγάλους συγγραφείς, κατά την ταπεινή μου γνώμη εσφαλμένα, συγκλίνουν στο ότι υπήρξε ανανεωτής του ελληνικού δραματολογίου<sup>118</sup> και ότι μέσω των έργων του αναβίωσε μια ολόκληρη εποχή με τα ήθη και τις παραδόσεις της. «Οι Ζακυνθinoί δε φοβούνται να χαθούν σαν τους κατοίκους της Ατλαντίδας, γιατί θα ζήσουν αποδομένοι πιστά στο έργο του Ξενόπουλου. Ο συγγραφέας αυτός αγνόριζε τους συμπολίτες του, τους αγάπησε όσο κανένας άλλος και τους εξωγράφησε με αναδημιουργική δύναμη στις ζωντανές σελίδες των ηθογραφικών διηγημάτων του»<sup>119</sup>.

Οι χαρακτήρες του είναι τόσο ανθρώπινοι και καθημερινοί, υπερασπίζονται σθεναρά τα δικαιώματά τους και δεν διστάζουν, ενίοτε, να συγκρουστούν με τις κοινωνικές προκαταλήψεις, όπως ακριβώς και ο ίδιος ο Ξενόπουλος στην προσωπική του ζωή.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ήταν ένα περίεργο, μαγικό κράμα σεμνού, σεβαστικού ανθρώπου, του οποίου τη ζωή διείπαν βαθιά χριστιανικές αξίες. Από την άλλη ήταν ένας άνθρωπος μαχητικός, πολυπράγμων, καυστικός, με υπερβολική, ίσως, συναίσθηση του ταλέντου του και της απήχησης του έργου του που έφτανε, μερικές φορές, στα όρια της αλαζονείας<sup>120</sup>. Ο ίδιος ο συγγραφέας στην *Αυτοβιογραφία* του έγραψε, ενδεικτικό επίσης της προσωπικότητάς του, το εξής: «Και εγώ ο ίδιος μπορεί να κάμα κακό σε πολλούς με την κριτική μου. Αλλ' αυτός δε θα ταν βέβαια ο σκοπός μου.

<sup>117</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 278.

<sup>118</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σ. 360 «ζέρω μόνο πως για το νεοελληνικό θέατρο εργάστηκα όσο κανείς σύγχρονος μου» έλεγε περιαυτολογώντας, ενώ από την άλλη συμπλήρωνε πως «για το ελληνικό θέατρο έβαλα και εγώ ένα λιθαράκι», πρβλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, 2008.

<sup>119</sup> Διονύσης Ν. Μουσμότης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 168.

<sup>120</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 352.

Ούτε έκαμα κακό άλλου είδους σε κανένα και μπορώ να λέω με περηφάνια, σαν τον ταπεινό του Παπαντωνίου<sup>121</sup>: *Άλλη ψυχή δεν έβλαψα στον κόσμο απ' τη δική μου*»<sup>122</sup>.

Ο λόγος του είναι λαγαρός, διαυγής και η σκέψη του διακρίνεται από λογική και ισορροπία. Όπως και ο ίδιος συνήθιζε να λέει «δεν αγαπώ τα σύννεφα και τα σκοτάδια. Εσπούδασα μαθηματικά εις τα νιάτα μου και εσυνήθισα να λέγω τα πράγματα, απλά, καθαρά και ζάστερα»<sup>123</sup>. Τέλος, το κοινό του ήταν πάντα το βασικό μέλημά του. Επιμελούνταν τα βιβλία και τις παραστάσεις του ο ίδιος από τελειομανία και από σεβασμό στο κοινό του, το οποίο αγόραζε τα βιβλία του και παρακολουθούσε τις παραστάσεις των έργων του. Δήλωνε: «ισχύς μου είναι η αγάπη του κόσμου»<sup>124</sup>. Τον κόσμο αυτό, που τον διάβαζε και παρακολουθούσε τα έργα του στο θέατρο, δεν τον πρόδωσε ποτέ.

---

<sup>121</sup> Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1877-1940) ήταν ποιητής, Ακαδημαϊκός (1938) και υπέρμαχος της δημοτικής γλώσσας στο γλωσσικό ζήτημα που είχε τεθεί τότε. Τον χαρακτήρισαν «πρίγκιπα του νεοελληνικού λόγου». Οι στίχοι που παραθέτει ο Ξενόπουλος είναι από το ποίημα του Παπαντωνίου *Η προσευχή του ταπεινού*, στο <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=RESOURCE&cresrc=4898&cnode=353>, πρβλ. Άννα – Μαρία Γεωργούση, Νίκος Καζαντζάκης και Γρηγόριος Ξενόπουλος: *Επαγγελματίες λογοτέχνες την περίοδο του γλωσσικού ζητήματος, Επιστήμες Αγωγής Θεματικό Τεύχος* (σελ. 170-187), 2017.

<sup>122</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 465-466.

<sup>123</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 269.

<sup>124</sup> ό.π., σελ. 268 & Γεώργιος Λεονταρίτης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, 40 έτη μετά, *Καθημερινή* (01/12/1991), στο <http://digital.lib.auth.gr/record/17175/files/npa-2005-16722.pdf>.

## II. Ο Ξενόπουλος και η συγγραφή των έργων του

Το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος ήταν πολυγραφότατος δημιουργεί στον ερευνητή προβλήματα αναφορικά με την ανάλυση και την κατηγοριοποίηση των έργων του. Για τον λόγο αυτό λήφθηκε η απόφαση το έργο του να καταταχθεί σε τρεις μεγάλες κατηγορίες, όπως είναι α) τα διηγήματα, β) τα θεατρικά και γ) οι κινηματογραφικές αποδόσεις αυτών. Η διάκριση αυτή αναφέρεται στα προς ανάλυση έργα του Ξενόπουλου της παρούσας εργασίας, καθώς μια συνολική θεώρηση του έργου του, ακόμα και πάνω σε αυτή την τριμερή βάση ξεφεύγει των ορίων αυτής.

Ο Ξενόπουλος έγραψε τα διηγήματα *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος*, *Ο Αντάρτης*, ως αρχικός τίτλος και μετά *Ο Ποπολάρος* και το μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, τα θεατρικά *Στέλλα Βιολάντη*, *Ο Ποπολάρος*, *Ο Πειρασμός* και *Το Φιόρο του Λεβάντε*. Τέλος, στον κινηματογράφο μεταφέρθηκαν η *Στέλλα Βιολάντη*, *Ο Ποπολάρος* και *Ο Πειρασμός*. Η διάρθρωση της εργασίας ξεκινά από τα διηγήματα, αφού αυτά αποτέλεσαν τη βάση για τις διασκευές των θεατρικών και των κινηματογραφικών έργων του. Ο ίδιος ήταν αυτός που διασκεύαζε τα διηγήματά του σε θεατρικά έργα παίρνοντας και τις αποφάσεις για το τι θα αφήσει ίδιο και τι θα αλλάξει. Για παράδειγμα το διήγημα *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος* είναι δράμα και παραμένει δράμα και στη θεατρική του απόδοση την οποία εμπλουτίζει, όμως, με περισσότερα δραματικά και συμβολικά στοιχεία, όπως είναι η τελευταία σκηνή της τελευταίας πράξης του θεατρικού *Στέλλα Βιολάντη*, μια σκηνή η οποία κρίνεται αλλά και συνοψίζεται η υποκριτική τέχνη της ηθοποιού αλλά και του θεατρικού συγγραφέα. Αντιθέτως, όσον αφορά στον *Ποπολάρο*, ενώ το διήγημά του είναι ένα δυνατό δράμα, εντούτοις το μεταφέρει στο θέατρο ως κωμωδία, χωρίς όμως να μειώνει στο ελάχιστο τις συγκρούσεις του Ζέππου με τον περίγυρό του. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι στα θεατρικά έργα του ενισχύει τους ρόλους των υπηρετών και των υπηρετριών, κυρίως, στις κωμωδίες. Οι ρόλοι των υπηρετριών στα διηγήματα είναι σχεδόν ανύπαρκτοι, καθώς μαθαίνουμε την ύπαρξή τους από τους πρωταγωνιστές, οι οποίοι κάνουν μια απλή αναφορά στον τίτλο τους και όχι στο όνομά τους.

Στη θεατρική απόδοση, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Οι υπηρέτες παίζουν έναν πιο ενεργό ρόλο, αντίστοιχο των υπηρετών της *Commedia dell'Arte*, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο τις ίντριγκες και τις συγκρούσεις των πρωταγωνιστών. Αποκορύφωμα αποτελεί η Καλλιόπη του *Πειρασμού*, θεατρικό έργο που δεν βασίζεται σε



προηγούμενο διήγημα, η ιστορία του οποίου περιπλέκεται γύρω από μια ζωντανή υπηρέτρια, η οποία αναστατώνει τον ανδρικό πληθυσμό στα σπίτια που εργάζεται με τα καμώματά της. Για να μείνουμε πιστοί σε μια γραμμική ανάλυση των έργων θα αρκεστούμε στη διάκριση των έργων του Ξενόπουλου και στην ανάλυση αυτών με την εξής σειρά: πεζογραφήματα, δηλαδή, τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα, μετά τα θεατρικά και, τέλος, τις κινηματογραφικές αποδόσεις των έργων του.

## II. 1. Διηγηματικός Ξενόπουλος

Σχετικά με τα προς έρευνα διηγήματα του Γρηγόριου Ξενόπουλου (*Έρωσ Εσταυρωμένος / Στέλλα Βιολάντη και Ο Αντάρτης / Ο Ποπολάρος*), όσο και με το προς έρευνα μυθιστόρημά του *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, αρχικά, θα πρέπει να διαλευκάνουμε τα χαρακτηριστικά του διηγηματικού – αφηγηματικού λόγου του συγγραφέα. Ο αφηγηματικός λόγος διακρίνεται από μια δομή, η οποία αφενός μεν σχετίζεται με τη διαδραστικότητα μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη, και αφετέρου αναφέρεται στην επέκταση του αφηγηματικού στοιχείου μέσω της χρήσης των ρητορικών και γραμματολογικών μηχανισμών. Στο δραματικό κείμενο η διήγηση εντάσσεται μέσα στον λογοτεχνικό λόγο του κειμένου. Το διηγηματικό κείμενο, ως λογοτεχνικό κείμενο, διαφοροποιείται και από τον καθημερινό λόγο, αλλά και από τον θεατρικό, αποτελώντας ένα ιδιαίτερο είδος μυθοπλαστικού λόγου, δηλαδή ένα σύνολο γλωσσικών μέσων και μοτίβων, με σκοπό τη διαμόρφωση ενός φανταστικού κόσμου, δηλαδή του λογοτεχνικού σύμπαντος του συγγραφέα. Το αφηγηματικό κείμενο είναι ζωντανό, άμεσο, στενά συνδεδεμένο με την εποχή του, καθώς και με τις κοινωνικο - πολιτικές συνθήκες που το περιβάλλουν<sup>125</sup>. Διαθέτει συγκεκριμένη εσωτερική διάταξη, ώστε να είναι κατανοητό, με οργανωμένα και ιεραρχημένα στοιχεία, τα οποία μπορούν να συνοψιστούν στο ότι διαθέτει μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος. Τώρα αν αυτή η δομή αναπτύσσεται σε έναν μεγαλύτερο ή μικρότερο αριθμό κεφαλαίων που ποικίλλει από συγγραφέα σε συγγραφέα, αλλά και από λογοτεχνικό είδος σε λογοτεχνικό είδος, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υφίσταται. Το σίγουρο είναι ότι ο διηγηματικός λόγος υπερβαίνει τον καθημερινό λόγο, όσο εκλεπτυσμένος και αν είναι ο τελευταίος, καθώς δύναται να πηγάζει μεν από τον καθημερινό λόγο, αλλά ο αφηγηματικός λόγος ως ένα σύνολο συντακτικών, σημασιολογικών και αισθητικών διαδικασιών, με σκοπό τη

<sup>125</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 273-275 και 205.

συγκρότηση ενός κατανοητού κειμένου, αποτελεί ένα ιδιαίτερο μέσο επικοινωνίας μεταξύ του αναγνώστη και του συγγραφέα. Ένα αφηγηματικό κείμενο διακρίνεται από τη συντακτική του ταξινόμηση, την πληροφοριακή του πυκνότητα, την καθαρότητα του γραπτού λόγου του, τον καταμερισμό του σε επίπεδα<sup>126</sup>, τα οποία δημιουργούν ένα συνεκτικό αφηγηματικό κείμενο, όπως αυτά που έγραφε ο Ξενόπουλος.

Η αφήγηση και η περιγραφή ενώνονται στη διήγηση. Λέγοντας διήγηση νοείται – στην προκειμένη περίπτωση – η γραπτή αναπαράσταση γεγονότων, πράξεων, προσώπων που ανήκουν στον κόσμο της πραγματικότητας ή της φαντασίας. Το αφηγηματικό στοιχείο εμπεριέχεται, κυρίως, στα γεγονότα, στις ακολουθίες των πράξεων και τις συνέπειες αυτών, ενώ το περιγραφικό στοιχείο εντοπίζεται στη στατικότητα του κόσμου, στη σταθερότητα των πραγμάτων, στην ακινησία των προσώπων<sup>127</sup>.

Το αφηγηματικό – διηγηματικό κείμενο, στο μεγαλύτερο τμήμα του, περιέχει την έννοια της επικότητας, όπου ο λόγος είναι ενιαίος, δηλώνοντας τον διηγηματικό χώρο και χρόνο, τα πρόσωπα και τις ιδιότητές τους, τις μεταξύ τους σχέσεις, τους ρόλους τους και την κατάληξή τους<sup>128</sup>. Ο Ξενόπουλος χτίζει τη μυθοπλασία του και την πλοκή των έργων του μεθοδικά. Αρχικά μπορεί να χρησιμοποιήσει τη μορφή του προσώπου – αφηγητή<sup>129</sup> σε συνδυασμό με την τεχνική, κυρίως, του προλόγου, όχι τόσο του epilόγου<sup>130</sup>, όπου παρουσιάζονται οι βασικές ιδέες του διηγήματος και του μυθιστορηματός του, προκειμένου να εισαχθεί ο αναγνώστης στο γενικό μυθοπλαστικό πλαίσιο του. Τον ίδιο ρόλο παίζουν και οι Εισαγωγές στα διηγηματικά του έργα, κυρίως. Υπάρχουν, όμως, και στα θεατρικά, όπως σε αυτό της *Στέλλας Βιολάντη*, με το περιεκτικότερο σε περιεχόμενο και συναισθήματα ποίημα του Κωστή Παλαμά<sup>131</sup>.

Έτσι, από τα πρώτα κεφάλαια των πεζογραφημάτων του ο Ξενόπουλος συστήνει στον αναγνώστη τον βασικό του χαρακτήρα, δίνοντας κάποια φυσιολογικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, όπως την ηλικία, το φύλο, την κοινωνική, οικονομική και οικογενειακή κατάσταση, το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται, τα ιδιαίτερα γνωρίσματα αυτών, αλλά και όσα θεωρεί ο ίδιος ότι θα φανούν χρήσιμα στην πορεία

<sup>126</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 209-211.

<sup>127</sup> ό.π., σελ. 275.

<sup>128</sup> ό.π., σελ. 287.

<sup>129</sup> ό.π., σελ. 313.

<sup>130</sup> ό.π., σελ. 311. -

<sup>131</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη - Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 8 – 9.

του μύθου και της πλοκής του έργου του<sup>132</sup>. Στα επόμενα κεφάλαια πλέκει γύρω από το συγκεκριμένο αυτό πρόσωπο, τους υπόλοιπους χαρακτήρες της μυθοπλασίας του, αρχικά αυτούς με τους οποίους σχετίζονται άμεσα οι πρωταγωνιστές του και, στη συνέχεια, τους έμμεσα εμπλεκόμενους<sup>133</sup>.

Αναφορικά με τα διηγηματικά και μυθιστορηματικά πρόσωπα<sup>134</sup> των έργων του Ξενόπουλου οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι αυτά τα σκιαγραφεί με κάθε λεπτομέρεια ξεκινώντας από την εξωτερική εμφάνιση αυτών, πολλές φορές σχολιάζοντας κιόλας, είτε αρνητικά, είτε θετικά, ενίοτε και ειρωνικά, και μετά οδηγείται σε πιο εσωτερικά -πνευματικά και ψυχικά - χαρίσματα ή μη, αφήνοντας τον αναγνώστη ή τον θεατή να το κρίνει. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περιγραφή του Χρηστάκη Ζαμάνου στο διήγημα *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος*, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Τις περισσότερες επιτυχίες εμετρούσε ο Χρηστάκης Ζαμάνος. Δεν ήταν ο πιο όμορφος, ούτε ο πιο πλούσιος. Μελαχρινός πολύ, με παχιά χείλη, με κάτασπρα δόντια. Με σγουρά κατάμαυρα μαλλιά, αμούστακος σχεδόν, ψηλός και ατελείωτος, καθώς εφορούσε την αγγλική του φορεσιά, έμοιαζε λιγάκι με εξωτικό ημιάγριο, που επολιτίστηκε τώρα – ύστερα από Άγγλους. Σου είχε όμως μια γλύκα, μια χάρη ο μασκαράς! Το γέλιο του μάλιστα, - ένα χαμόγελο παιδικό, γεμάτο καλοσύνη και αθωότητα – έσταζε μέλι και κατακτούσε κόσμο. Τον αγαπούσαν όλοι, χωρίς να ρωτά κανείς τι ήταν από μέσα. Οι γυναίκες, μικρές, μεγάλες, ετρελαίνοντο να τον βλέπουν, τα ματάκια εμεγάλωναν ερωτικότατα μόλις τον αντίκριζαν στον περίπατο, και οι τσέπες του χαϊδεμένου ήταν πάντα γεμάτες ραβασάκια, από τα πιο παρθενικά και δειλά ως τα πιο τολμηρά και ζετσίπωτα*»<sup>135</sup>.

Στα μυθιστορηματικά πρόσωπα ο Ξενόπουλος δίνει τη δική τους ηθική οντότητα, τη δική τους υπόσταση και παρουσία μέσα στον χώρο. Τους δίνει τον δικό τους χώρο

<sup>132</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 275.

<sup>133</sup> Πρβλ. Τα πρώτα κεφάλαια των διηγημάτων του *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος*, *Ο Ποπυλάρος* και *τέλος, Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, στα οποία περιγράφει τους χαρακτήρες του σχολιάζοντας, παράλληλα, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

<sup>134</sup> Πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 425 κ. εξ.

<sup>135</sup> Η χρήση του υποκοριστικού Χρηστάκης, καθώς επίσης χαρακτηρισμοί όπως, «*εξωτικό ημιάγριο, μασκαράς, χαϊδεμένος*» αποδίδουν με πλήρη διαύγεια την εικόνα – εξωτερική και εσωτερική – του Χρηστάκη, για τον οποίο καταλαβαίνουμε ότι μέχρι και ο ίδιος ο συγγραφέας έβρισκε γλοιώδη και αντιπαθητικό, συναισθήματα που καταφέρνει να τα αποδώσει αλλά και να τα περάσει στον αναγνώστη και στον θεατή των έργων του, βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 15-16.

προκειμένου αυτά να δράσουν, να αναπτύξουν τα ταλέντα τους, να εξωτερικεύσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους, να ενσωματωθούν εντός του μυθοπλαστικού γίνεσθαι συμπαρασύροντας τους αναγνώστες του. Κάθε ξενοπουλικό μυθοπλαστικό πρόσωπο διαθέτει τον δικό του προσωπικό χώρο και χρόνο, ανήκει σε μια κοινωνική, οικονομική, πνευματική και επαγγελματική τάξη. Κάθε χαρακτήρας του Ξενόπουλου αποτελεί μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Τα διηγηματικά / μυθιστορηματικά πρόσωπα διαθέτουν τις δικές τους δυνάμεις κρούσης, πίεσης και τριβής, τις δικές τους ιδέες και ιδεολογίες, εντάσσονται στα δικά τους πλαίσια, τις δικές τους ενότητες δράσης, τους θεματικούς κύκλους, διεκδικώντας τη δική τους συχνή παρουσία και πυκνότητα λόγου εντός της μυθοπλασίας. Σε αρκετά διηγήματα και μυθιστορήματά του ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί τον μονόλογο προκειμένου να δώσει την ευκαιρία στον χαρακτήρα του να ξεδιπλώσει ολοκληρωμένα τις ιδέες του<sup>136</sup>. Για παράδειγμα, καταπληκτικός είναι ο μονόλογος της Στέλλας όταν τη συναντάει η μητέρα της προκειμένου να τη συνενώσει. Στο σημείο εκείνο, η Στέλλα ξεδιπλώνει ολόκληρη την κοσμοθεωρία της, αναφέροντας στη μητέρα της, ότι κανείς δεν μπορεί να την εξουσιάζει παρά μόνο η ίδια τον εαυτό της. Μάλιστα, για να αποδείξει τα λεγόμενά της, δαγκώνει με δύναμη το δάκτυλό της, πράξη που αλλοίωσε τη φωνή της από τον πόνο<sup>137</sup>, προκειμένου να της αποδείξει ότι έχει δίκιο.

Αλλά και στον διάλογο μπορούμε να διαγνώσουμε τις ιδέες και τις αντιλήψεις των χαρακτήρων του Ξενόπουλου, καθώς η σκιαγράφηση των προσώπων στα διαλογικά μέρη γίνεται με πολύ λεπτομερή τρόπο. Όμως, είναι γεγονός ότι οι μονόλογοι είναι αυτοί που κάνουν τον αναγνώστη να εισχωρήσει στα ενδότερα της ψυχής του ήρωα και να ταυτιστεί, τις περισσότερες φορές, μαζί του.

Όσον αφορά τον διηγηματικό / αφηγηματικό χώρο και χρόνο<sup>138</sup> ο Ξενόπουλος, συνήθως, τον δηλώνει είτε στα εισαγωγικά σημειώματά του, όπως κάνει με τον *Ποπλόαρο*, είτε μέσα από τις εκτενείς και λεπτομερείς περιγραφές σχετικά με τον τόπο, την εποχή, τα ρούχα τόσο των γυναικών, όσο και των ανδρών, τα ήθη και τα έθιμα, προκειμένου να εισάγει, όσο το δυνατόν καλύτερα, τον αναγνώστη του στο ιστορικο-

<sup>136</sup> Πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 299 και 426 - 455.

<sup>137</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 49.

<sup>138</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 509 κ. εξ.

κοινωνικό περιβάλλον του πεζογραφήματός του. Οι χώροι είτε εξωτερικοί, είτε εσωτερικοί δηλώνονται ξεκάθαρα, καθώς αποτελούν τμήμα της περιγραφής που πλαισιώνει τους χαρακτήρες. Άλλωστε, ο χώρος αποτελεί χαρακτηριστικό της κοινωνικής και οικονομικής τάξης των χαρακτήρων του. Για παράδειγμα, ο Ξενόπουλος δεν διστάζει να μας δώσει μια περιγραφή του σπιτιού των Βιολάντηδων, ή του κόντε Ντιμάρα, προκειμένου ο αναγνώστης να έχει μια συνολική εικόνα του αφηγηματικού χώρου – και πολλές φορές μέσω αυτού και του χρόνου – εντός των οποίων θα κινηθούν οι ήρωες του.

Εκτός, όμως, από την προσεκτική σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί και άλλες τεχνικές, ώστε να προσδώσει στη μυθοπλασία του ζωντάνια και παραστατικότητα. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιεί τη μέθοδο του κολάζ<sup>139</sup> χρησιμοποιώντας, κυρίως, την τεχνική των γραμμμάτων, αλλά και των φωτογραφιών, προκειμένου να δώσει μια επίγευση του παρελθόντος των χαρακτήρων του. Στη *Στέλλα Βιολάντη* ο πατέρας της Παναγής απαιτεί από τον Χρηστάκη να του δώσει το γράμμα που του έγραψε η Στέλλα. Το ίδιο απαιτεί και από τη Στέλλα, αλλά εκείνη δεν του το δίνει λέγοντάς του ψέματα ότι το πέταξε επειδή φοβήθηκε. Στον *Πειρασμό* βλέπουμε την Καλλιόπη να κοιτάζει μια φωτογραφία της Αγγέλας, η οποία μοιάζει πολύ στην πρώην κυρία της, την Πολυξένη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, και λόγω της έκτασής τους, δύναται να θεωρηθούν πιο ολοκληρωμένα τόσο όσον αφορά στην εξέλιξη των προσώπων, όσο και στην εξέλιξη του μύθου, σε αντίθεση με τα διηγήματά του, τα οποία λόγω του ευσύνοπτου μεγέθους τους εστίαζαν περισσότερο στην ανάλυση των χαρακτήρων.

## II. 2. Θεατρικός Ξενόπουλος

Από όσα γνωρίζουμε ο Ξενόπουλος διασκεύαζε ο ίδιος τα έργα του, παρόλο που όταν ξεκινούσε να γράφει ένα μυθιστόρημα ή μια νουβέλα δεν σκεφτόταν αν αυτό θα μπορούσε αργότερα να γίνει θεατρική παράσταση. Παράσταση η οποία δινόταν σε χώρο που, αρχικά, δεν ήταν κατάλληλος. Τα θεατρικά του Ξενόπουλου παίχτηκαν σε κοινά πατάρια, χωρίς να υπάρχει κάποια σύγχρονη τεχνική του θεάτρου, καμιά από τις ευκολίες που είχαν τα χτισμένα θέατρα. Έτσι, ο Ξενόπουλος έγραφε έργα *μονοσάλονα*,

<sup>139</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 307.

δηλαδή ένα έργο κατά τη διάρκεια του οποίου η σκηνή, ο σκηνικός και δραματικός χώρος θα παρέμενε ίδιος, κάτι ανάλογο του Στριντμπεργκ, του Ίψεν, του Τσέχωφ<sup>140</sup>, κάτι που έγινε στη διασκευή του διηγήματος *Έρωσ Εσταυρωμένος* στο θεατρικό έργο *Στέλλα Βιολάντη*.

Στα δύο προς έρευνα θεατρικά έργα του Ξενόπουλου, τα οποία βασίστηκαν σε διηγήματά του, τη *Στέλλα Βιολάντη* και τον *Ποπολάρο*, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια διερεύνηση των αποκλίσεων του διηγηματικού / αφηγηματικού με τον δραματικό λόγο. Στο θεατρικό κείμενο η περιγραφική διήγηση αντικαθίσταται από τη φυσική παρουσία των ηθοποιών, το σκηνικό, τον φωτισμό, τη μουσική υπόκρουση, τα κοστούμια. Στο δραματικό κείμενο η διήγηση παίζει διαφορετικό ρόλο, καθώς γνωστοποιεί σιωπηλά τις απαραίτητες πληροφορίες στον αναγνώστη – θεατή, και εμφανίζεται τόσο στα επικά τμήματα του κειμένου, όσο και στους τρόπους έκθεσης των ηθοποιών, της σκηνής, των φωτισμών. Στο θεατρικό κείμενο διαμορφώνεται ένας λόγος, στον οποίο η μεταγλωσσική λειτουργία του γίνεται αισθητή στο δραματικό κείμενο<sup>141</sup>. Στο θεατρικό – δραματικό κείμενο η αφήγηση μετουσιώνεται σε δραματικό στοιχείο, μετατρέπεται σε ενέργεια του ηθοποιού σε υποκριτική τέχνη. Το δραματικό κείμενο, σε αντίθεση με το αφηγηματικό, διαφοροποιείται και αυτό από το διηγηματικό – αφηγηματικό ως προς το ότι ενώ είναι γραπτό είναι προορισμένο να εκφωνηθεί από κάποιον ομιλητή, στην προκειμένη περίπτωση από τους ηθοποιούς, και μέσω αυτών να μεταδώσει το μήνυμά του στον δέκτη που είναι οι θεατές του έργου. Και το σημαντικότερο: όχι μόνο την εποχή που γράφεται το δραματικό κείμενο, αλλά και πολλά χρόνια αργότερα, υπό άλλες συνθήκες ακόμα και αυτές του αφηγηματικού χώρου.

Όπως, ήδη, αναφέραμε στο κεφάλαιο του διηγηματικού Ξενόπουλου, τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του γραπτού διηγηματικού / αφηγηματικού λόγου<sup>142</sup> τα συναντούμε και στον θεατρικό λόγο του με τη διαφορά ότι σε ένα θεατρικό / δραματικό κείμενο

<sup>140</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Ο θεατρικός Ξενόπουλος: διασκευαστής του εαυτού του*, Ομιλία στη Στοά του Βιβλίου, στις 28/11/2001.

<sup>141</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 273-277.

<sup>142</sup> Δηλαδή τη συντακτική ταξινόμηση, την πληροφοριακή πυκνότητα, την καθαρότητα της συνομιλίας και τον έλεγχο του λόγου σε επίπεδα, βλ. και Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 210-211.

διακρίνουμε, επιπλέον, τη δράση, την αναφορά, τη συνάφεια του λόγου, τη λογική συνάφεια, τη ρητορική και υφολογική συνάφεια και τη σημασιολογική συνάφεια<sup>143</sup>.

Το δραματικό κείμενο διαφοροποιείται του λογοτεχνικού, καθώς διαθέτει ένα βασικό χαρακτηριστικό: στο δραματικό κείμενο δεσπόζει ο διάλογος όπως και ο μονόλογος, κάτι που δεν συμβαίνει στο διηγηματικό / αφηγηματικό κείμενο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν διαλογικά τμήματα σε ένα αφηγηματικό κείμενο. Σκοπός των διαλογικών, αλλά και των μονολογικών τμημάτων του δραματικού κειμένου είναι η επεξεργασία του θέματος και η προώθηση της αμοιβαίας δράσης των προσώπων<sup>144</sup>. Η ένταση των μονολόγων ξεδιπλώνει όλες τις πτυχές της προσωπικότητας ενός χαρακτήρα.

Ξεκινώντας από την προώθηση της δράσης μέσω του διαλόγου οφείλουμε να την εκλάβουμε ως πράξη / ενέργεια και δράση των ομιλούμενων υποκειμένων, στην προκειμένη περίπτωση, των ηθοποιών. Τέτοιες πράξεις ή ενέργειες δύναται να είναι μια λεκτική πράξη<sup>145</sup>, που στα θεατρικά κείμενα του Ξενόπουλου απαντά στις σκηνικές οδηγίες, ή μια ελλεκτική πράξη<sup>146</sup>, ή, τέλος, μια υπερλεκτική πράξη<sup>147</sup>, οι οποίες σε ένα δραματικό κείμενο παίζουν τον δικό τους ρόλο, κάτι που, ίσως, σε ένα αφηγηματικό

<sup>143</sup> Η **συνάφεια της δράσης** είναι η λογική σειρά βάσει της οποίας διατάσσονται τα γεγονότα και οι πράξεις εντός ορισμένων δραματικών χρονικών και τοπικών αναφορών. Η **συνάφεια της αναφοράς** είναι κατά πόσο μπορεί να επιτευχθεί η ταύτιση του αναγνώστη – θεατή με τα αναφερόμενα – τεκταινόμενα στη σκηνή. Η **συνάφεια του λόγου** είναι τα ξεκαθαρισμένα όρια μεταξύ των διαλόγων και των μονολόγων εντός ορισμένης τάξης και σειράς, η οποία αν διασαλευτεί οδηγεί σε παρανόηση του κειμένου. Η **λογική συνάφεια** είναι ο συνεκτικός κρίκος που κράταει δεμένο το θεατρικό κείμενο το οποίο αποτυπώνεται στην υποκριτική τέχνη, τα λόγια, τις κινήσεις, τη σκηνική παρουσία, τα κοστούμια των ηθοποιών. Η **ρητορική και υφολογική συνάφεια** ενός δραματικού κειμένου, διαθέτει τη δική του ιδιόλεκτο, τον δικό του κώδικα, όπως άλλωστε και κάθε λογοτεχνικό κείμενο, είτε αυτό γίνεται αισθητό στα διαλογικά τμήματα του δραματικού κειμένου, είτε στα πρόσωπα που ενσαρκώνουν τους ρόλους. Η **σημασιολογική συνάφεια** του δραματικού κειμένου προκύπτει από την ισομερή ανάπτυξη των επιμέρους στοιχείων αυτού, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 212-213.

<sup>144</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 233 - 234.

<sup>145</sup> Με τον όρο **λεκτική πράξη** νοείται η πλήρης νοήματος βασική εκφορά της γλώσσας σε συμφωνία με τους φωνολογικούς, συντακτικούς και μορφολογικούς κανόνες. Με άλλα λόγια πρόκειται για την πράξη του λέγειν, για την πράξη μιας απλής εκφοράς που διαθέτει κάποιο νόημα, π.χ. Κλείσε την πόρτα, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 238.

<sup>146</sup> Η **ελλεκτική πράξη** βασίζεται στη λεκτική. Είναι η πράξη που δρα ως προς έναν συνομιλητή κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο ερωτηματικό, διατακτικό υποσχετικό, βεβαιωτικό. Πρόκειται για ομιλιακή πράξη, καθώς εισάγει τον λόγο στο πεδίο της δράσης, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 239.

<sup>147</sup> Η **υπερλεκτική πράξη** δεν είναι τίποτα άλλο παρά η αντίδραση του υποκειμένου – ηθοποιού – χαρακτήρα στη λεκτική και υπερλεκτική πράξη. Με άλλα λόγια η υπερλεκτική πράξη είναι το αποτέλεσμα, η έκβαση, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 239-240.

κείμενο ο συγγραφέας θα έπρεπε να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο μια τέτοια πράξη επιδρά στον χαρακτήρα του ήρωά του ή όχι. Και μπορεί τέτοιου είδους πράξεις να μην παίζουν κανέναν ρόλο στην καθημερινότητά μας, όμως, σε ένα δραματικό και σε ένα αφηγηματικό κείμενο αποτελούν σημαντικά στοιχεία της μυθοπλασίας.

Η βασική διαφορά μεταξύ δραματικού και αφηγηματικού κειμένου είναι ότι το αρχικό νόημα της πρότασης - όταν αυτό εκφωνείται από έναν ηθοποιό - διασπάται προς διάφορες κατευθύνσεις. Οι δέκτες του μηνύματος δεν είναι ένας και μοναδικός, δηλαδή ο αναγνώστης, αλλά όλοι οι θεατές, οι οποίοι όπως είναι φυσικό δεν θα το εκλάβουν όλοι με τον ίδιο τρόπο<sup>148</sup>.

Έτσι, σε έναν δραματικό διάλογο η δείξη, δηλαδή, η χρήση προσωπικών και δεικτικών αντωνυμιών, αλλά και όλες οι λέξεις, οι οποίες δηλώνουν τοπικές και χρονικές συνθήκες συνιστούν μια σημαντική διάσταση του λόγου, καθώς συμμετέχουν στην ταυτότητα των προσώπων, των πραγμάτων, των ενεργειών, των γεγονότων, δίνοντας σαφή όρια μεταξύ των προσώπων και των ρόλων που αυτά ενσαρκώνουν. Εξίσου σημαντική είναι και η αναφορική λειτουργία, καθώς μέσω αυτής δηλώνονται οι διαπροσωπικές σχέσεις των χαρακτήρων ενός θεατρικού έργου. Η αναφορική λειτουργία σε ένα δραματικό κείμενο μπορεί να είναι συσχετιστική, όταν συσχετίζει τα εκφωνήματα του διαλόγου των χαρακτήρων διαμορφώνοντας τα συμφραζόμενα του λόγου τους, ή ενοποιητική, όταν προχωρεί σε ενοποίηση των συσχετισμών αυτών, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια ενότητα λόγου, μια σκηνή, ή μια πράξη. Στην αναφορική λειτουργία ανήκουν, επίσης, η ανασκοπική (η οποία αναφέρεται στο παρελθόν), η παροντική (η οποία αναφέρεται στο παρόν) και η προβολική (η οποία αναφέρεται στο μέλλον) λειτουργία της αναφοράς, καθώς ο συνδυασμός και των τριών αυτών εκφάνσεων δημιουργούν ένα συνεκτικότερο και πολυεπίπεδο κείμενο<sup>149</sup>.

Στα καθαρά διαλογικά τμήματα ενός θεατρικού κειμένου η διήγηση αφομοιώνεται από τον λόγο, με την έννοια της επικής τάσης της διήγησης, προκειμένου να ερευνηθεί η

---

<sup>148</sup> Αυτό χαρακτηρίζεται ως εμμενής εκκρεμότητα του δραματικού διαλόγου, η οποία αποτελεί άμεση απόρροια της ελλεκτικής πράξης και, παράλληλα, προϋπόθεση της δύναμης του δραματικού κειμένου, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 247-248.

<sup>149</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 249 κ. εξ. και κυρίως το διάγραμμα της σελ. 265.



λειτουργία της διήγησης στα τμήματα του δραματικού κειμένου στα οποία η δραματοποίησή τους δεν είναι αυτονόητη<sup>150</sup>.

Οι μονόλογοι<sup>151</sup> δημιουργούν τη δική τους ανεξάρτητη πορεία μέσα στο δραματικό κείμενο και για τον λόγο αυτό θα έπρεπε να αναλύονται αρχικά μεμονωμένα και στη συνέχεια σε σχέση με το υπόλοιπο δραματικό κείμενο της σκηνής, της πράξης αλλά και συνολικά, καθώς και σε άμεση συνάρτηση με το πρόσωπο που τους εκφωνεί, το πρόσωπο προς το οποίο απευθύνονται και, τέλος, πως αυτοί επιδρούν, αν επιδρούν με τη μυθοπλασία.

Ο πρόλογος και ο επίλογος σε ένα θεατρικό κείμενο αποτελούν το πλαίσιο του κειμένου. Ο πρόλογος, συνήθως, περιέχει προσωποποιήσεις ιδεών ή αφηρημένων εννοιών, θεϊκών προσώπων, μεταφυσικών οντοτήτων, και μπορεί να παρουσιαστεί από έναν ηθοποιό ή από κάποιον αφηγητή, ο οποίος μπορεί να μην είναι ηθοποιός. Ο επίλογος αποτελεί και αυτός διακριτό μέρος ενός δραματικού κειμένου, λειτουργεί συγκεφαλαιωτικά, ευχαριστεί τους θεατές, προσπαθώντας να κερδίσει την ευμένειά τους ή καταλήγει σε κάποια συμπεράσματα. Τα δύο αυτά τμήματα, ενώ δεν μπορούν να αποκοπούν από το θεατρικό έργο, εντούτοις αποκτούν ξεχωριστή αυτονομία, καθώς διαμορφώνουν τον μεταιχμιακό χώρο ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Επίσης, σε ένα θεατρικό κείμενο απαντά ο αφηγητής, ο οποίος αντιπροσωπεύει τις επικές και διηγηματικές τάσεις του δράματος. Το πρόσωπο – αφηγητής εκφωνεί τον πρόλογο, ή τον επίλογο, κάποιον μονόλογο, παρέχει πληροφορίες που δεν υπάρχουν στους διαλόγους ή στις σκηνικές οδηγίες. Η σημασία του προσώπου – αφηγητή είναι περιέργη, καθώς από τη μια αποτελεί ένα δραματικό πρόσωπο, διακριτό από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, δύναται όμως να συμβαίνει και το ακριβώς αντίθετο, να μην αποτελεί δραματικό πρόσωπο, αφού μπορεί να μην

---

<sup>150</sup> Με την έννοια της **επικής τάσης** νοείται η ιδιότητα εκείνη του δραματικού κειμένου που υποθάλλει τα στοιχεία εκείνα που φαινομενικά συμβαίνουν στη ροή των γεγονότων στη λεγόμενη θεατρική ψευδαίσθηση και στη δράση των προσώπων. Η ιδιότητα αυτή συνδέεται άμεσα με τη συμβολική διάσταση του θεάτρου, η οποία γίνεται κατανοητή αν υπάρχει μια απόσταση του θεατή, ο οποίος θα πρέπει να τοποθετηθεί απέναντι στο θεατρικό σύμπαν, όπως αυτό δραματοποιείται πάνω σε μια θεατρική σκηνή. Οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν ένα είδος οδηγιών του συγγραφέα προς όλους τους συντελεστές του θεάτρου, όχι μόνο προς τους ηθοποιούς, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 286-287.

<sup>151</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 299.

συμμετέχει άμεσα στην πλοκή της μυθοπλασίας<sup>152</sup>. Δηλαδή η παρουσία του να μην οδηγεί σε εξέλιξη του μύθου.

Κάθε επικό στοιχείο του δραματικού κειμένου αντιπροσωπεύει μια αποστασιοποιημένη θέση αναφορικά με τη θεατρική μυθοπλασία, αλλά, παράλληλα, και μια ιδιόμορφη δραματική λειτουργία, η οποία συμβολίζει την απόσταση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Το επικό / διηγηματικό στοιχείο στο θεατρικό κείμενο αφηγείται περιστατικά, περιγράφει πρόσωπα, καταστάσεις, πράγματα, εκφράζει συναισθήματα, εκφέρει κρίσεις, προετοιμάζει το έδαφος της σκηνικής απόδοσης του δραματικού κειμένου. Αναγνωρίζουμε, λοιπόν, στον δραματικό λόγο την επικοινωνιακή λειτουργία τόσο της διηγηματικής, όσο και της παραστατικής πλευράς του, καθώς πρόκειται για έναν κατεξοχήν συμβολικό λόγο, αφού η ενσάρκωση και η ενεργόποίησή του μέσα από τους ηθοποιούς, την υποκριτική τέχνη, τα σκηνικά, τα κοστούμια, την εν γένει παράσταση, τον καθιστά μια ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία, η οποία μέσω της γλώσσας συλλαμβάνει μια και μόνον άποψη της πραγματικότητας. Ο δραματικός λόγος γράφεται για να παρασταθεί, αξιώνοντας την παράστασή του χωρίς να παραθεωρείται η λογοτεχνικότητά του, η οποία είναι απαραίτητη για να μετενσαρκωθεί ο δραματικός λόγος σε θεατρική παράσταση. Ο δραματικός λόγος απαιτεί μια συνθετική ικανότητα και ιδιότητα. Η θεατρική τέχνη αποτελεί τη διάδραση των χαρακτήρων της μυθοπλασίας μέσω των ηθοποιών που δρουν επί σκηνής<sup>153</sup>, που σημαίνει ότι κάθε στοιχείο του δραματικού λόγου θα πρέπει να υπάγεται σε αυτή τη λογική. Το δραματικό κείμενο ενεργοποιείται μέσα από τη σκηνική τέχνη, βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής λειτουργίας και δημιουργίας.

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται και τα δραματικά πρόσωπα, τα οποία αποτελούν την ενσάρκωση μια ηθικής οντότητας, αυτής της συγκεκριμένης οντότητας η οποία εκφράζεται κάθε φορά μέσα στο δραματικό κείμενο. Πολύς λόγος έχει γίνει για την αντιπαράθεση **προσώπου – προσωπίου** και **προσώπου – ρόλου**, με το δεύτερο να αποτελεί απόρροια της στωικής ιδέας, σύμφωνα με την οποία το πρόσωπο παίζει έναν ρόλο μέσα στον κοσμικό χωροχρόνο, υπό την κυριαρχία ενός υπερκοσμικού δημιουργού. Από την άλλη, οι ρίζες του προσώπου – προσωπίου ανάγονται στη μακρινή εποχή του θεάτρου, τότε που οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν μάσκες, οι οποίες

<sup>152</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 314-315.

<sup>153</sup> ό.π., σελ. 349 και 377.

απεικονίζαν τα ηθικά και ψυχικά χαρακτηριστικά του ήρωα που υποδύονταν. Η χρήση της μάσκας ήταν μια τεχνική μεταμόρφωσης και προσποίησης. Η σταδιακή υποχώρηση της μάσκας και η ανάληψη αυτού του ρόλου στην υπόκριση των ηθοποιών είχε ως αποτέλεσμα να ταυτιστεί - στην πορεία του χρόνου - το πρόσωπο με το προσωπείο. Το πρόσωπο αποτελεί τον κύριο μοχλό της δράσης ενός έργου, στο οποίο, ήδη, ο Αριστοτέλης διέβλεπε το ήθος και τη διάνοια, όπου το ήθος συνιστούσε το συνειδητό μέρος της προσωπικότητας, ενώ η διάνοια το καθ' ἑξῆς και κατά προαίρεση. Τα πρόσωπα αποκτούσαν την αυτοτέλειά τους μόνο μέσα από τη δράση τους, δηλαδή μέσα από τις σχέσεις που ανέπτυσαν με τα άλλα δραματικά πρόσωπα. Σημασία, λοιπόν, έχει να υπάρχει μια ευδιάκριτη ηθική διάσταση των δραματικών προσώπων, να εκφράζουν εκείνα τα αισθητικά κριτήρια που θέτουν το δραματικό πρόσωπο ως μια αυθύπαρκτη οντότητα στην υπηρεσία της μυθοπλαστικής δράσης τόσο σε κειμενικό, όσο και σε παραστασιακό επίπεδο<sup>154</sup>.

Αναφορικά με τη δράση, αυτή δύναται να διακριθεί α) είτε σε θετική ή αρνητική ή και στα δύο, όταν η δράση είναι συγκεχυμένη, β) είτε σε εσωστρεφή ή εξωστρεφή, γ) είτε σε εσωτερική ή εξωτερική, δ) είτε σε ανοικτής ή κλειστής μορφής, ε) είτε σε μιμητική ή διηγηματική, στ) είτε σε συλλογική ή ατομική, ζ) είτε επικεντρωμένη στην ηθική-ψυχική ή κοινωνικοϊστορική οντότητα, η) είτε σε πρωτεύουσα ή δευτερεύουσα, θ) είτε, τέλος, σε ανιούσα ή κατιούσα<sup>155</sup>. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το πρόσωπο πρέπει πάντα να το βλέπουμε μέσα στο συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, στο οποίο αυτό κινείται, και όχι έξω από τις συνθήκες του χώρου και του χρόνου, τόσο του αφηγηματικού, όσο

<sup>154</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 426-437.

<sup>155</sup> **Θετική ή αρνητική** είναι όταν η δράση κατευθύνεται σε έναν σκοπό ή μια επιδίωξη με θετικό ή αρνητικό τρόπο. **Εσωστρεφής ή εξωστρεφής** χαρακτηρίζεται ανάλογα με τη στάση του προσώπου απέναντι στα υπόλοιπα πρόσωπα και στα γεγονότα που συγκροτούν τον μύθο του έργου. **Εσωτερική ή εξωτερική** είναι ανάλογα με το αν είναι μεσολαβημένη άρα εξωτερικευμένη από το ίδιο το δραματικό πρόσωπο, ή από εξωγενείς απρόσωπους παράγοντες. **Ανοικτής ή κλειστής μορφής** είναι ανάλογα με τον βαθμό τυποποίησης των παραμέτρων της δράσης και του διηγητικού ύφους του κάθε έργου. **Μιμητική ή διηγητική** χαρακτηρίζεται ανάλογα με το επίπεδο που εκτυλίσσεται η δράση. **Συλλογική ή ατομική** θεωρείται ανάλογα με τον αριθμό των ενεργούντων προσώπων. **Επικεντρωμένη στην ηθική – ψυχική ή την κοινωνικοϊστορική οντότητα του προσώπου**, όταν δηλαδή η δράση των προσώπων δύναται να υποκινείται από ένα προδιαγεγραμμένο χαρακτήρα, του οποίου η ανάλυση εντοπίζεται είτε στην ψυχολογική του υπόσταση, είτε στην κοινωνικοϊστορική του. **Πρωτεύουσα ή δευτερεύουσα** χαρακτηρίζεται ανάλογα με τον ρόλο του προσώπου που ενεργεί και, τέλος, **ανιούσα ή κατιούσα** θεωρείται ανάλογα με τη συνδρομή της στην ολοκλήρωση της μυθοπλασίας, πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 437-441.

και του δραματικού<sup>156</sup>. Επίσης, θα πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας και τον παραλληλισμό μεταξύ της ιστορικής και της καλλιτεχνικής διάστασης, εφόσον είναι δεδομένο ότι η ιστορία πλάθεται πάνω στα ανθρώπινα πάθη, και αυτά με τη σειρά τους εντάσσονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο ηθικό πλαίσιο αξιών διαμορφώνοντας τους εκάστοτε κοινωνικούς και ιστορικούς ρόλους, πάνω στους οποίους δομείται ο δραματικός μύθος.

Έτσι, λοιπόν, σε κάθε πρόσωπο θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το φύλο, η ψυχική και πνευματική τάξη, η ηλικία, η κοινωνική θέση, η οικονομική και οικογενειακή κατάσταση τόσο εντός του ιστορικού και κοινωνικού, κάθε φορά, πλαισίου, όσο και στη δυνατότητα απόκλισής τους από αυτό. Τέλος, τα δραματικά πρόσωπα δύναται να συμβολίζουν ιδέες, ιδεολογίες ή και λειτουργίες, οι οποίες γνωστοποιούνται μέσα από τις πράξεις τους, τις κινήσεις τους, τους διαλόγους τους ή τους μονολόγους τους ή, ακόμα, και με τη σιωπή τους. Η υπόσταση του δραματικού προσώπου πρέπει να συνυφαίνεται με το θεατρικό κείμενο συνολικά, καθώς από αυτό εξαρτάται η σκηνική του ενσάρκωση. Το δραματικό πρόσωπο και το δραματικό κείμενο συνυπάρχουν αδιάρρηκτα σε μια οργανική ενότητα<sup>157</sup>.

Ο δραματικός χώρος και ο δραματικός χρόνος αποτελούν στοιχεία τόσο του αφηγηματικού, όσο και του δραματικού κειμένου. Ως **δραματικός χώρος** ορίζεται ο χώρος που καθορίζει το ίδιο το δραματικό κείμενο και το οποίο θα ενσαρκωθεί στην παράσταση. Σε αυτόν τον χώρο θα γεννηθούν οι σκηνικοί χώροι μέσα στους οποίους θα κληθούν να κινηθούν τα δραματικά πρόσωπα<sup>158</sup>. Ο χώρος που προορίζεται να παρουσιαστεί επί σκηνής στους θεατές, είναι αυτός που θα φιλοξενήσει τους ηθοποιούς κατά τη διάρκεια της παράστασης της μυθοπλασίας.

Σε αρκετά δραματικά κείμενα ο **δραματικός χρόνος** είναι πιο αφηρημένος και πιο ακατάληπτος από τον δραματικό χώρο, εκτός και αν αυτός αναφέρεται ρητά σε κάποιο εισαγωγικό σημείο του δραματικού κειμένου. Αυτό συμβαίνει γιατί ο χρόνος είναι μια άυλη και αόρατη μεταβλητή του θεατρικού φαινομένου και παίρνει σάρκα και οστά από τον θεατρικό συγγραφέα και τις σκηνικές οδηγίες του. Στον δραματικό χρόνο,

---

<sup>156</sup> Καθώς δεν είναι δυνατόν να αναλύσουμε τα έργα του Ξενόπουλου χωρίς να τα εντάξουμε στην λογοτεχνική γενιά του 1880 στην οποία ανήκουν, πρβλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, (έκδοση 6<sup>η</sup>), Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα, 1996.

<sup>157</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 451 – 455 και 503 - 507.

<sup>158</sup> ό.π., σελ. 513-514.

όμως, εντάσσεται και ο παριστώμενος χρόνος, ο οποίος αναφέρεται στη ροή των πράξεων, των γεγονότων, των καταστάσεων του δραματικού κειμένου. Αυτός ο χρόνος μπορεί να απλώνεται στο παρελθόν, να συνεχίζει στο παρόν και να φτάνει μέχρι το μέλλον, και όλες αυτές οι χρονικές περίοδοι δύναται να ενταχθούν σε ένα και μόνο δραματικό κείμενο. Επίσης, ο δραματικός χρόνος μπορεί να λαμβάνει χώρα σε ένα όνειρο, ή σε κάποιο όραμα<sup>159</sup>, όπως δύναται να υπάρχουν και πολλαπλοί δραματικοί χρόνοι, όταν για παράδειγμα το δραματικό κείμενο εστιάζει, ταυτόχρονα, σε πολλές χρονικές στιγμές ενός ή περισσότερων δραματικών προσώπων<sup>160</sup>.

Συμπερασματικά, καταλήγουμε ότι τα αφηγηματικά κείμενα διαθέτουν δραματικότητα, και, αντίστοιχα, τα δραματικά κείμενα διακρίνονται για την αφηγηματικότητά τους. Τα θεατρικά κείμενα του Ξενόπουλου βρίθουν τέτοιων στοιχείων, γι' αυτό άλλωστε και ήταν εύληπτα, κατανοητά και αγαπητά από τους θεατές, αλλά παρεξηγημένα από τους κριτικούς. Όμως, ένα θεατρικό έργο δεν γράφεται για να αρέσει στους κριτικούς θεάτρου. Είναι, λοιπόν, γεγονός ότι το δραματικό έργο αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος τέχνης και, μάλιστα, της λογοτεχνίας, τόσο διαφορετικό, αλλά και τόσο κοντά στην αφηγηματική διηγηματική λογοτεχνία. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το θέατρο αποτελεί μια υπερβατική μορφή της ανθρώπινης σκέψης<sup>161</sup>, όπως άλλωστε και η λογοτεχνία, καθώς ο άνθρωπος με την ιδιότητα του συγγραφέα βγαίνει από τον εαυτό του και μπαίνει στη θέση των χαρακτήρων της μυθοπλασίας του. Όσο εύκολο και αν φαίνεται κάτι τέτοιο, δεν είναι καθόλου εύκολο τόσο από την πλευρά του θεατρικού συγγραφέα, όσο και από την πλευρά του σκηνοθέτη, του ηθοποιού αλλά και των άλλων συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης. Αυτό συμβαίνει γιατί σε όλα τα είδη του λόγου – διηγηματικός, πολιτικός, δραματικός – ενυπάρχει μια διακύβευση, αφού αυτά δημιουργούνται εντός ορισμένου ιστορικού χρόνου και ορισμένου κοινωνικού χώρου, με σκοπό να μείνουν στην αιωνιότητα, όπως μας έχει διδάξει η ιστορία. Ιδιαίτερα ο δραματικός λόγος παρουσιάζει και μια ακόμα ιδιομορφία: Γράφεται μεν για να αναγνωστεί, αλλά και για

---

<sup>159</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 521 - 577.

<sup>160</sup> Παρόλο που κάτι τέτοιο ξεφεύγει των ορίων μιας θεατρικής παράστασης, ακόμα και της σημερινής εποχής, εκτός αν χρησιμοποιηθούν άλλοι μέθοδοι για την παράστασή του, όπως η αφήγηση σειράς γεγονότων ή η παρουσίαση κάποιου φιλμ λίγων λεπτών, στο οποίο να συσχετίζονται γεγονότα του παρόντος με γεγονότα του παρελθόντος. Τεχνικές οι οποίες χρησιμοποιούνται αρκετά συχνά στα σημερινά θέατρα, Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 585.

<sup>161</sup> ό.π., σελ. 274 και 593.

να παρασταθεί ακόμα και αν η παράστασή του ή η ανάγνωσή του λάβει χώρα αρκετά χρόνια αργότερα, αυτός παραμένει εκεί διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του συγγραφέα του, των ηθοποιών που ενσάρκωσαν τους χαρακτήρες, τα σκηνικά μέσα από τις σκηνικές οδηγίες, όπως και τα κοστούμια, τα αξεσουάρ και ό,τι άλλο χρειάζεται, προκειμένου να πραγματοποιηθεί και να μετουσιωθεί ένα δραματικό κείμενο σε μια θεατρική παράσταση<sup>162</sup>.

### II. 3. Κινηματογραφικός Ξενόπουλος

Στην κατηγορία αυτή ανήκει η κινηματογραφική απόδοση της *Στέλλας Βιολάντη*, του *Ποπολάρου* και του *Πειρασμού*. Πριν, όμως, προχωρήσουμε στην ανάλυση των έργων καλό θα ήταν να ερχόμασταν σε μια πρώτη επαφή με τις απόψεις του ίδιου του Ξενόπουλου για τον κινηματογράφο.

Ο Ξενόπουλος διασκεύαζε ο ίδιος τα έργα του και για τον κινηματογράφο, όπως ήταν η *Στέλλα Βιολάντη* (1931) και *Ο Κακός δρόμος* (1933), αλλά έγραψε και έργα τα οποία μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη, όπως *Ο Κόκκινος Βράχος* (1949), *Σαν τα πουλάκια*, το οποίο μεταφέρθηκε με τον τίτλο *Πρέπει να τα παντρέψουμε* (1953), *Νανότα*, που ήταν μια από τις τρεις ιστορίες της ταινίας με τίτλο *Μέχρι το πλοίο* (1966), *Ο Πειρασμός* με τον τίτλο *Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι* (1966), *Αντάρτης / Ποπολάρος* με τον τίτλο *Επαναστάτης Ποπολάρος* (1971), δείχνοντας να έχει αντιληφθεί νωρίτερα από άλλους τις δυνατότητες του κινηματογράφου. Το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο τον εξέφρασε και μέσα από σειρά άρθρων – με ενδεικτική αναφορά, η οποία ξεκινά στην ακριβώς επόμενη παράγραφο – αλλά και χρονογραφήμάτων σε εφημερίδες και περιοδικά, με χρονικό ορίζοντα τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ως τα μέσα της δεκαετίας του 1930<sup>163</sup>.

Στη μελέτη του που δημοσιεύει στα *Παναθήναια* για τον Καβάφη, με τον τίτλο «Ένας ποιητής»<sup>164</sup>, έχει περάσει σχεδόν μια δεκαετία από την πρώτη κινηματογραφική προβολή στην Αθήνα, η οποία έλαβε χώρα σε ένα ισόγειο κατάστημα της οδού Κολοκοτρώνη και απευθυνόταν σε επιστημονικό κοινό. Το τελευταίο κείμενο του Ξενόπουλου, σχετικό με το σινεμά και την έβδομη τέχνη, δημοσιεύτηκε το 1937, όταν

<sup>162</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 595-596.

<sup>163</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 16.

<sup>164</sup> ό.π., σελ. 17.

ο κινηματογράφος είχε γίνει μια πανίσχυρη βιομηχανία έχοντας κατακλύσει όλο τον κόσμο και την Ελλάδα, καθώς οι κινηματογραφικές ταινίες αποκτούν ομιλία, και γίνονται έγχρωμες. Είναι η εποχή, κατά την οποία ο ίδιος έχει, ήδη, διασκευάσει δύο δικά του έργα<sup>165</sup>.

Ο κινηματογράφος αποτελεί το νέο μέσο ψυχαγωγίας για τους Αθηναίους εκείνης της εποχής, παρά τα όσα διατυπώνονται εναντίον του, όπως για παράδειγμα την ηθική χαλάρωση και την αύξηση της εγκληματικότητας εκ μέρους του Κώστα Ουράνη, ο οποίος δεν είναι και ο μοναδικός με αρνητική άποψη για τον κινηματογράφο. Ο Φώτος Πολίτης με δύο άρθρα του (1917 & 1922) προχωρεί σε μια σύγκριση της υποκριτικής του θεατρικού ηθοποιού και του κινηματογραφικού ηθοποιού, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι στον κινηματογράφο η ερμηνευτική απόδοση του ηθοποιού είναι ατελής, αλλά και ότι ο κινηματογράφος στερείται οποιασδήποτε πνευματικότητας. Της ίδιας άποψης είναι και ο Τέλλος Άγρας, ο οποίος συγκρίνει τον κινηματογράφο «με τα περιπετειώδη μυθιστορήματα του προηγούμενου αιώνα»<sup>166</sup>, κάτι με τα σημερινά ευπώλητα βιβλία δηλαδή, τα οποία έχουν κατακλύσει τις βιτρίνες των βιβλιοπωλείων με τα φανταχτερά τους εξώφυλλα. Υπάρχουν, όμως, και οι άνθρωποι εκείνοι, οι οποίοι βλέπουν πιο μακριά αναγνωρίζοντας από το 1926 τον κινηματογράφο ως *τέχνη του μέλλοντος*<sup>167</sup>, όπως ο Παντελής Χορν και ο Νικόλας Κάλας, ο οποίος θεωρεί τον κινηματογράφο «ως την πιο χαρακτηριστική καλλιτεχνική εκδήλωση» εκείνης της εποχής. Όμως και ο Μανώλης Καραγάτσης, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο οποίος υμνεί την ποιητική διάσταση των ταινιών του Ντίσνεϋ το 1938, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Στρατής Μυριβήλης, ο Γιώργος Θεοτοκάς, οι οποίοι είναι θετικά διακείμενοι απέναντι στον κινηματογράφο. Όμως ο Ξενόπουλος είναι, ίσως, από τους μοναδικούς που επιμένει και γράφει άρθρα επί άρθρων για τον κινηματογράφο<sup>168</sup>. Είναι η δική του σχέση που περνάει από διάφορα στάδια και είναι τα δικά του χρονογραφήματα αυτά που αποκαλύπτουν τον πραγματικό Ξενόπουλο, τον άνθρωπο και τον δημιουργό, η πολύπλευρη προσωπικότητα του οποίου του δίνει τη δυνατότητα να προσεγγίζει τον κινηματογράφο τόσο από την πλευρά του θεατή, εκείνου που χαίρεται να παρακολουθεί ένα έργο, τον ανυποψίαστο, τον αφελή, τον

---

<sup>165</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 17.

<sup>166</sup> *ό.π.*, σελ. 16 - 18.

<sup>167</sup> *ό.π.*, σελ. 18.

<sup>168</sup> *ό.π.*, σελ. 18 - 19.

απλό θεατή, όσο και από την πλευρά του επαγγελματία, με την ιδιότητα του συγγραφέα, του αρθρογράφου, του λογοτέχνη, ο οποίος είναι σε θέση να προβάλλει τις απόψεις του σε θέματα αισθητικής και τέχνης. Τα πρώτα περί κινηματογράφου χρονογραφήματα του Ξενόπουλου χρονολογούνται μεταξύ 1904 και 1913 και ανήκουν στην κατηγορία του ιστορικού χρονογραφήματος, σύμφωνα με το οποίο τα μεγάλα γεγονότα της εποχής, τα λεγόμενα πρωτοσέλιδα, βλέποντάς τα μέσα από τη δική του χαρακτηριστική οπτική, ίσως για κάποιους επιφανειακή και ασήμαντη, αλλά στην ουσία τους σημαντική για το ανθρώπινο ήθος και τον πολιτισμό. Στα χρονογραφήματα αυτά, ενθουσιώδη, κυρίως, θεωρεί τον κινηματογράφο ως ένα επικοινωνιακό και πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο θα αλλάξει τα ήθη των Αθηναίων. Στη *Διάπλαση των Παίδων* γράφει ένα καταπληκτικό κείμενο με τον τίτλο *Ο κινηματογράφος* ξεκινώντας με την εικόνα της καλοκαιρινής βραδιάς στην Αθήνα του 1904, όπου πλήθη Αθηναίων απολαμβάνουν τον κινηματογράφο δωρεάν σε ανοικτό χώρο με όχι και τόσο καθαρές εικόνες, το οποίο δεν ενοχλεί λόγω της ελεύθερης εισόδου. Αναφέρει ότι «το υπαίθριο σινεμά χωρά περισσότερους θεατές από ότι ένα κλειστό θέατρο εκφράζοντας την ελπίδα ότι θα αυξηθούν οι κινηματογράφοι στην Αθήνα»<sup>169</sup>.

Ο Ξενόπουλος φαίνεται να είναι γνώστης των τεχνικών λεπτομερειών αναφορικά με την ταχύτητα της εναλλαγής των εικόνων και τη σημασία της οφθαλμαπάτης. Στην εφημερίδα *Νέο Άστυ* το 1907 γράφει ένα άρθρο με τον ίδιο τίτλο υπογραμμίζοντας, αυτή τη φορά, τον μαζικό χαρακτήρα αυτού του νέου μέσου διασκέδασης και ψυχαγωγίας, κάνοντας μνεία στην ταξική διαφοροποίηση των θεατών λέγοντας ότι ο κόσμος καταλαμβάνει τα καθίσματα του καφενείου, ενώ ο κοσμάκης «*ό,τι κάθισμα εύρη αδέσποτον και ασύδοτον, ύψωμα της γης, δένδρον, πάγκον, σκαλί, πάντοτε εντός της ακτίνας των θαυμασίων* αναφέροντας και αυτούς που μένουν όρθιοι σαν *αδιαπέραστο τείχος*»<sup>170</sup>. Κάνει και πάλι λόγο για την αριθμητική υπεροχή των θεατών του υπαίθριου κινηματογράφου, και του γεγονότος ότι πρόκειται για ένα ελεύθερο θέαμα, συμπληρώνοντας ότι «*ό,τι είναι ελεύθερο συγκεντρώνει πάντα περισσότερο κόσμο*»<sup>171</sup>. Το 1910 στη *Διάπλαση των Παίδων* αναφέρει ότι, πλέον, λειτουργούν 4 αίθουσες κινηματογράφου στην Αθήνα και παραδέχεται ότι του αρέσει ο κινηματογράφος όταν παρουσιάζει φυσικές σκηνές. Σε άλλο χρονογράφημά του, την

<sup>169</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 19.

<sup>170</sup> ό.π., σελ. 21.

<sup>171</sup> ό.π., σελ. 21.



ίδια χρονιά, στην εφημερίδα *Αθήναι* υπογραμμίζει την αγάπη του αθηναϊκού κοινού για τον κινηματογράφο προκαλώντας ανησυχία στους θεατρόφιλους, με απόδειξη το γεγονός ότι το θέατρο *Πανελλήνιον* μετατράπηκε σε κινηματογράφο, αποτελώντας, έτσι, παράδειγμα και για άλλους επιχειρηματίες. Βέβαια, δεν ξεχνά να γράψει ότι κάποια στιγμή οι Αθηναίοι θα βαρεθούν τον κινηματογράφο, καθώς πρόκειται για ένα νοθευμένο προϊόν, και όχι αυθεντικό όπως το θέατρο. Κάνει λόγο ότι ένα κινηματογραφικό έργο προϋποθέτει προετοιμασία θεατρικού τύπου, δίνοντας αμυδρά την εικόνα μιας ατελούς θεατρικής παράστασης, με συνέπεια να αποδυναμώνεται η αποστολή του.

Τα χρονογραφήματα από το 1913 μέχρι το 1937 εντάσσονται στην κατηγορία του κριτικού χρονογραφήματος, καθώς ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο *υπό – είδος*, αναφέρεται σε θέματα κριτικής της τέχνης, του θεάτρου, του βιβλίου, θεωρώντας τον κινηματογράφο κατώτερο του θεάτρου, υπεισέρχεται και σε κοινωνικά προβλήματα, τα οποία ανέκυψαν εξαιτίας του κινηματογράφου. Ο Ξενόπουλος επισημαίνει τη βασική διαφορά μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου, η οποία έγκειται στο ότι το μεγαλύτερο πλεονέκτημα του σινεμά είναι η εναλλαγή των σκηνών<sup>172</sup>.

Και, κατά την προσωπική μας άποψη, δεν κάνει λάθος. Αυτή ήταν, είναι και θα είναι η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου. Είναι δεδομένο ότι στο θέατρο δεν μπορούν να παιχτούν έργα δράσης, έργα περιπετειώδη, με εναλλαγές σκηνικών, πληθώρα ηθοποιών, κοστούμιών και όλων αυτών των τεχνικών λεπτομερειών, οι οποίες όμως κάνουν τη διαφορά, δίνοντας προβάδισμα στον κινηματογράφο, χωρίς βέβαια να αναφερθούμε και στα σύγχρονα τεχνικά μέσα της επεξεργασίας του ήχου, της εικόνας, των χρωμάτων που δημιουργούν ένα αριστουργηματικό αποτέλεσμα, το οποίο βέβαια υπολείπεται όσο προσεγμένη και πλούσια σε σκηνικά και κοστούμια και αν είναι μια θεατρική παράσταση.

Επίσης, μια άλλη μεγάλη διαφορά είναι ότι στον κινηματογράφο, όπως και στην τηλεόραση μια σκηνή μπορεί να γυριστεί τόσες φορές όσες χρειαστεί, προκειμένου να ικανοποιεί το αποτέλεσμα. Αντιθέτως, στο θέατρο ο ηθοποιός δίνει εξετάσεις σε κάθε παράσταση κάθε βράδυ με διαφορετική σύνθεση κοινού κάθε φορά, ερχόμενος αντιμέτωπος με τις άμεσες αντιδράσεις του κοινού.

---

<sup>172</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 21 - 32.

Αξιοσημείωτο είναι ένα χρονογράφημα του Ξενόπουλου στην εφημερίδα *Εφημερίς*, τον Μάρτιο του 1915, με τίτλο «Το κινηματοθέατρο»<sup>173</sup>, στο οποίο κάνει λόγο για την πρόθεση του Υπουργείου Παιδείας να απαγορεύσει την είσοδο των μαθητών στα κινηματοθέατρα. Απο τη μια επικροτεί το μέτρο, από την άλλη διαβλέπει πρακτικές δυσκολίες, καταλήγοντας ότι ο αποκλεισμός της νεολαίας από την έβδομη τέχνη δεν είναι εφικτός με αποκλεισμούς των παιδιών από αυτού του είδους τα θεάματα, αλλά θα πρέπει να υπάρχει συνεργασία του Υπουργείου Παιδείας με τα κινηματοθέατρα, ώστε να προβάλλονται θεάματα κατάλληλα για τα παιδιά και τους εφήβους της εποχής<sup>174</sup>, μια πρόταση η οποία είναι δεκαετίες μπροστά αν αναλογιστούμε τα σημερινά παιδικά θέατρα και παιδικά κινηματογραφικά έργα κατάλληλα για διάφορες ηλικιακές ομάδες, από τα νήπια μέχρι τους εφήβους.

Από τον Μάρτιο του 1928 η στάση του Ξενόπουλου απέναντι στον κινηματογράφο γίνεται πιο αυστηρή. Δημοσιεύει κείμενο στο οποίο κάνει λόγο για τις βλαβερές συνέπειες του κινηματογράφου με αφορμή ένα άρθρο του γιατρού Εμμανουήλ Λαμπαδάριου με τίτλο *Ο κινηματογράφος και η παιδική ηλικία*. Στο άρθρο αυτό ο Ξενόπουλος αναφέρεται στη ραγδαία αύξηση των κινηματογραφικών αιθουσών σε όλη την Ευρώπη σημειώνοντας ότι τα πρωτεία τα κατέχει η Αμερική, ως η χώρα του κινηματογράφου. Όμως εντοπίζει το πρόβλημα στο γεγονός ότι οι ανήλικοι έχουν μεγαλύτερη μανία για τον κινηματογράφο από ότι οι ενήλικες, παρά τις απαγορεύσεις των αρχών, αφού βλέπουν και θεάματα ακατάλληλα για την ηλικία τους, παραθέτοντας, μάλιστα, τις απόψεις του Λαμπαδάριου για σωματική κόπωση που παρατηρείται μετά την παρακολούθηση μιας κινηματογραφικής παράστασης, καθώς καταπονεί τα μάτια και το μυαλό, τους κινδύνους του συγχρωτισμού και τον σκοτεινό χώρο, ο οποίος ενέχει την απειλή πυρκαγιάς. Κάνει μνεία των επιπτώσεων στην ψυχική υγεία τόσο των ενηλίκων, όσο και των ανηλίκων, αφού οι αυτοκτονίες, οι φόννοι, οι ληστείες, παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στα κινηματογραφικά έργα. Με αφορμή το ίδιο άρθρο του γιατρού ο Ξενόπουλος γράφει άλλο άρθρο στη *Νέα Εστία*, την ίδια χρονιά, το οποίο είναι πιο σκληρό, αγγίζοντας τα όρια της κινδυνολογίας, θεωρώντας τον κινηματογράφο ως την ταπεινότερη τέχνη φέρνοντας ως επιχείρημα το ότι γνωρίζει μεγάλη επιτυχία στην Αμερική, μια χώρα που δεν έχει να επιδείξει κάποιον μεγάλο

---

<sup>173</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 35.

<sup>174</sup> ό.π., σελ. 36.

πνευματικό δημιουργό παρά μόνο ουρανοξύστες, παλαιστές και αστέρες του κινηματογράφου, φυσικά. Πιστεύει ότι βλάπτει τόσο την ηθική, όσο και την αισθητική πλευρά των ανθρώπων όλων των ηλικιών, καθώς αποτελεί *θέατρο παραμορφωμένο, παραφορτωμένο, καταχρηστικό και το χειρότερο, βουβόν*, αναφερόμενος βέβαια στην εποχή του βουβού κινηματογράφου. Ειρωνεύεται τις πρωταγωνίστριες και τους πρωταγωνιστές, οι οποίοι ενδιαφέρονται για την εξωτερική τους εμφάνιση και όχι για την υποκριτική τους ικανότητα. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος εξοβελίζει το αληθινό θέατρο που αποτελεί αληθινή τέχνη. Ο Ξενόπουλος αρχικά αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως κοινωνικό γεγονός που αλλάζει τα αθηναϊκά ήθη, εξυμνεί την ομορφιά και τον ρομαντισμό των υπαίθριων προβολών, παρέχει πληροφορίες τεχνικής φύσης για την τεχνική του κινηματογράφου, ενθουσιάζεται όπως τα μικρά παιδιά μπροστά σε κάτι καινούργιο, το απολαμβάνει καθώς μεταφέρεται στον χώρο και τον χρόνο της ταινίας που παρακολουθεί. Όσο όμως περνά ο καιρός η στάση του αλλάζει συγκρίνοντας τον κινηματογράφο με το θέατρο, αναγνωρίζοντας την υπεροχή του θεάτρου, απαριθμώντας τα υπέρ του θεάτρου και τα κατά του κινηματογράφου. Η στάση του αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί από το ότι ο Ξενόπουλος ήταν για τρεις σχεδόν δεκαετίες θεατρικός συγγραφέας. Ζούσε από το θέατρο και αυτό δεν μπορούσε να το παραβλέψει. Όπως, επίσης, δεν μπορεί να παραθεωρήσει το ότι, όπως και ο ίδιος είχε παραδεχθεί, εμπνεόταν από την κινηματογραφική τεχνική την οποία χρησιμοποιούσε στον χωρισμό του θεατρικού έργου σε ταμπλώ και όχι σε πράξεις. Παρά, όμως, τις όποιες διακυμάνσεις του σχετικά με τον κινηματογράφο, ήταν αυτός που, τελικά, διέγινε ότι θα αποτελούσε ένα λαϊκό και μαζικό μέσο ψυχαγωγίας<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 48 και 60.

### III. Γρηγόριος Ξενόπουλος και Ιταλία: Αντικατοπτρισμοί στο έργο του.

Το παρόν κεφάλαιο στόχο έχει να διερευνήσει, τις σχέσεις του Γρηγόριου Ξενόπουλου με τη γείτονα χώρα Ιταλία και τον πολιτισμό της. Υπήρχε, πράγματι, επαφή του συγγραφέα με την Ιταλία; Ο Ξενόπουλος γνώριζε την ιταλική γλώσσα; Ήξερε από ιταλικό θέατρο; Ο ιταλικός πολιτισμός επηρέασε το έργο του; Και αν ναι, σε ποιο βαθμό; Στα ερωτήματα αυτά θα κληθούμε να απαντήσουμε έχοντας ως αφετηρία την *Αυτοβιογραφία* του συγγραφέα,<sup>176</sup> καθώς και το βιβλίο *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, της καθηγήτριας του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., κας Μαρίας Σγουρίδου, η οποία στην έρευνά της αναζήτησε αντικατοπτρισμούς Ιταλών λογοτεχνών στο έργο του Ξενόπουλου<sup>177</sup>, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Ξενόπουλος είχε ασχοληθεί, από νεαρή, κιόλας, ηλικία, στη Ζάκυνθο, με τον ιταλικό πολιτισμό.

Με μητέρα Φαναριώτισσα και πατέρα Ζακυνθινό ο συγγραφέας φέρει στο γονίδιό του την ώσμωση δύο πολιτισμών, της Ανατολής και της Δύσης. Η πολιτισμική του ταυτότητα πλάθεται από τη συνύπαρξη των δυο αυτών κόσμων. Η Ζάκυνθος, στην οποία έζησε από έντεκα μηνών μέχρι την ενηλικίωσή του, διατηρούσε στενές σχέσεις με την Ιταλία. Είναι γνωστό ότι κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας της Βενετίας, για πέντε περίπου αιώνες στο Ιόνιο (από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. ως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αι.), η Ιταλική ως επίσημη γλώσσα των Επτανήσων υιοθετήθηκε από την ανώτερη τάξη. Εξάλλου, μέχρι τις μέρες μας παραμένει δημοφιλής στα νησιά του Ιονίου, ενώ δεν είναι λίγα τα απομεινάρια της στη ντοπιολαλιά των Επτανησίων<sup>178</sup>. Εξάγεται, συνεπώς, το συμπέρασμα ότι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος από μικρός ήρθε σε επαφή με τον πολιτισμό της ιταλικής χερσονήσου, αβίαστα, σαν κομμάτι της καθημερινότητάς του, αλλά και σαν αποτέλεσμα της φιλομάθειας και της φιλοπεριέργειας που τον διέκρινε. Το δεδομένο, ότι μέχρι την πρώιμη ενηλικίωσή του έζησε στη Ζάκυνθο, η οποία εκείνη την εποχή αποτελούσε κέντρο πνευματικής κίνησης, ήταν μια ευτυχής συγκυρία.

Από περιγραφές της μητέρας του, ο ίδιος ήταν νήπιο τότε, μας διηγείται γλαφυρά στην *Αυτοβιογραφία* του, ότι κατά τη διάρκεια του πολυήμερου ταξιδιού επιστροφής με

<sup>176</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.

<sup>177</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 13.

<sup>178</sup> Ευριπίδης Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός - Όψεις μια σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Γ' έκδ. συμπλ., Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, το βιβλίο αυτό παρατίθεται για την καλύτερη κατανόηση της Επτανησιακής Σχολής.

πλοίο από την Κωνσταντινούπολη προς τη Ζάκυνθο, οι γονείς του «είχαν πιάσει μεγάλες φιλίες με Φραγκοπαπάδες». Οι δυο ιερείς συμπάθησαν τον μικρό Γρηγόρη και ο ίδιος «τους έβρισκε του γούστου του»<sup>179</sup>. «Η συμπάθεια στους Φραγκοπαπάδες δε μου έλειψε ποτέ», αναφέρει στην *Αυτοβιογραφία* του. «Στη Ζάκυνθο εκείνο τον καιρό ήταν πολλοί και μολονότι ποτέ δεν ε γνώρισα κανέναν από κοντά, ούτε τον περίφημο Δον Ριβέλη στην Αθήνα, πήγαινα τακτικά στον Άγιο Μάρκο, τη Μητρόπολη των Καθολικών, να παρακολουθώ τις λειτουργίες τους με τα όργανα και να ακούω τα κηρύγματά τους, σε μια τόσο εύηχη ιταλική γλώσσα»<sup>180</sup>. Τα απογεύματα πάλι, η χαρά μου ήταν να τους βλέπω να σουλατσάρουν στη πλατεία με το Δεσπότη τους στη μέση, τον μεγαλοπρεπέστατο Μπόνη, στο αντίθετο όμως μέρος από εκείνο που σουλατσάριζε ο κομψός κόσμος και ωραίες κυρίες. Ωστόσο ήμουν ορθόδοξος φανατικός»<sup>181</sup>.

Από τα λεγόμενά του προκύπτει ότι η επαφή του με το ιταλικό στοιχείο συντελέστηκε από πολύ νωρίς αποτελώντας την καθημερινότητά του, τουλάχιστον, για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Εντυπωσιακό είναι ότι χαρακτηρίζει την ιταλική γλώσσα «τόσο εύηχη». Η αγάπη του για τις ξένες γλώσσες αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι υπήρξε πολύγλωσσος. Έτσι, το όποιο ενδιαφέρον του για την ιταλική γλώσσα θεωρείται αναμενόμενο.

Η επαφή με το ιταλικό στοιχείο σε καθημερινή βάση διαμόρφωσε σε ένα βαθμό την κουλτούρα του. Γράφει για την αλληλεπίδραση του δυτικού και του ανατολικού στοιχείου στη ζωή του: «...κι από γέννηση και από ανατροφή είμαι Ζακυνθινός – Μωραΐτης και Φαναριώτης – Ανατολίτης. Μέσα μου στο αίμα μου, στη ψυχή μου, έχω όλο τον Ελληνισμό. [...], όπως τρελαινόμουν για “ραγού” με τα μακαρόνια, το καθαυτό ιταλικό πιάτο, άλλο τόσο μου άρεσε και το “κλέφτικο αρνί” και τα γλυκά της Πόλης [...], και όπως γοητεύομουν ακούγοντας “Νόρμα” και “Τραβιάτα”, έτσι έκλαιγα με ένα ρουμελιώτικο, σμυρναϊκό, πολιτικό ή γιαννιώτικο τραγούδι «μακρόσυρτο λυπητερό»<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 11.

<sup>180</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 33 & Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 12.

<sup>181</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 33.

<sup>182</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 41 - 42 & Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 13.

[...] όπως καταλάβαινα κ' εγουστάριζα τον Χάση του Γουζέλη<sup>183</sup> με τη ζακυνθινή διάλεκτο της εποχής γεμάτη παραφθαρμένα μα πόσο νόστιμα ιταλικά, έτσι με ενθουσίαζε και το δημοτικό τραγούδι»<sup>184</sup>.

Σημαντικές προσωπικότητες των γραμμάτων της Ζακύνθου, οι οποίοι τεκμηριωμένα γνώριζαν την ιταλική γλώσσα και τον ιταλικό πολιτισμό, ήρθαν σε επαφή με τον Ξενόπουλο αφήνοντας τα ίχνη τους στην προσωπικότητά του. Κάποιοι εξ αυτών υπήρξαν δάσκαλοί του. Έτσι, εικάζουμε ότι ακόμα και αν δεν του δίδαξαν την ιταλική γλώσσα, έδωσαν στην παιδική και εφηβική ψυχή του το στίγμα της. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε στον Παναγιώτη Χιώτη (1814 – 1869), τον οποίο ο Ξενόπουλος είχε δάσκαλο στο ιδιωτικό σχολείο που διατηρούσε ο Χιώτης στη Ζάκυνθο από το 1836 και εκεί δίδασκε εκτός από ελληνικά και ιταλικά. Ο Ξενόπουλος συχνά μνημονεύει την αξία της πνευματικότητας του Χιώτη, εκτός από την ιδιότητά του ως παιδαγωγού με την οποία τον γνώρισε<sup>185</sup>.

Επίσης, ο Μέμνων Μαρτζώκης (1844 – 1902)<sup>186</sup> ήταν καθηγητής του στο Γυμνάσιο, στα γαλλικά και στην ιστορία. Αργότερα, λόγω της ιδιαίτερης σχέσης που είχαν αναπτύξει, ο Μέμνων Μαρτζώκης ανέλαβε να του μάθει και γερμανικά. Ο πολύγλωσσος Μαρτζώκης ήταν και γνωστός μεταφραστής της ελληνικής ποίησης στην ιταλική γλώσσα. Ο Ξενόπουλος θαύμαζε τον χαρακτήρα του δασκάλου του, την

<sup>183</sup> Ο Χάσης του Γουζέλη, γραμμένος στη Ζάκυνθο το 1790, είναι μια έμμετρη τετράπρακτη κωμωδία σε ζωντανή ντοπιολαλιά της εποχής, όπου αναδεικνύεται η τζαντινική αστική κοινωνία της ύστατης Βενετοκρατίας. Αν και αποδεδειγμένα ο Γουζέλης δεν φαίνεται να είχε κάποιο ευρωπαϊκό πρότυπο, εντούτοις υπάρχουν κάποιες έμμεσες επιδράσεις από Goldoni, ενώ σημαντικά χωρία του έργου είναι γραμμένα σε ιταλικές διαλέκτους, βλ. Βάλτερ Πούγχερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, στο <http://www.potheg.gr/ProjectDetails.aspx?id=244&lan=1>.

<sup>184</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ.13.

<sup>185</sup> Ο Παναγιώτης Χιώτης (1814-1869) ήταν ιστοριογράφος. Πριν αφοσιωθεί στην επιστήμη του, την ιστοριογραφική έρευνα, εργάστηκε ως δημοδιδάσκαλος σε ιδιωτικό σχολείο στη Ζάκυνθο, το οποίο ίδρυσε ο ίδιος, όπου από το 1836 δίδασκε ελληνικά, ιταλικά και άλλα μαθήματα της εγκυκλίου & Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 82.

<sup>186</sup> Ο Μέμνων Μαρτζώκης (1844 – 1902) ανήκε στην επιφανή οικογένεια των Μαρτζώκη της Ζακύνθου, η οποία προσέφερε πολλά στα Γράμματα. Η καταγωγή της εξελληνισμένης αυτής ζακυνθινής οικογένειας των αρχών του 19<sup>ου</sup> αι. ήταν ιταλική, από τη Φλωρεντία. Το όνομά τους ετυμολογικά προήλθε από το *Marzoco*, που σήμαινε «εστεμμένο λέοντα», το σύμβολο του Φλωρεντινού δήμου. Ο Μέμνων Μαρτζώκης ήταν λόγιος γλωσσομαθής, καθηγητής στο Γυμνάσιο Ζακύνθου, συγγραφέας ιστοριοφιλολογικών μελετών, μεταφραστής και συνεργάτης στο περιοδικό *Αι Μούσαι* του Λεωνίδα Χ. Ζώη. «Για τους Μαρτζώκηδες - Χθες και Σήμερα», *Ημέρα Ζακύνθου*, (16/02/20011), <https://www.imerazante.gr/2011/02/16/22811>.

πολυμάθειά του και ομολογεί ότι επηρεάστηκε από την προσωπικότητα του σημαντικού αυτού ζακυνθινού<sup>187</sup>.

Με την οικογένεια του Μαρτζώκη είχε στενούς δεσμούς. Σε κριτική που έγραψε στο περιοδικό *Νέα Ζωή*, το 1912<sup>188</sup>, ο Ξενόπουλος γράφει για τον ποιητή Στέφανο Μαρτζώκη, αδελφό του δασκάλου του Μέμωνα, και αναφέρεται σε ομοιότητες του Μαρτζώκη ως ποιητή με τον Ιταλό ποιητή Λεοπάρντι. Συγκεκριμένα: «...Λένε πως τον έχει πολύ επηρεασμένο ο Λεοπάρδης. Η Ιταλία όμως καυχείται για τόσους άλλους ποιητές! Δεν επηρεάζεται κανένας παρ' από κείνο που έχει μαζί του ψυχική συγγένεια»<sup>189</sup>.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το σημείο αυτό, διότι φαίνεται να συναινεί στην ομοιότητα του ζακυνθινού ποιητή Στέφανου Μαρτζώκη με τον Ιταλό Τζάκομο Λεοπάρντι. Αποδεικνύει με την κριτική αυτή ότι έχει διαβάσει και αφουγκραστεί την ποίηση του Ιταλού ρομαντικού ποιητή Λεοπάρντι (1798 – 1837), ο οποίος έζησε και δημιούργησε έναν αιώνα πριν από την εποχή του Ξενόπουλου στην Ιταλία. Σχεδόν την ίδια χρονική στιγμή με τον Ζακυνθινό ποιητή Ούγκο Φώσκολο (1778 – 1827), ο οποίος έγραψε στο μεταίχμιο του νεοκλασικισμού και του πρώιμου ρομαντισμού και ο Ξενόπουλος συχνά αναφερόταν σε εκείνον.

Μια άλλη προσωπικότητα των γραμμάτων της Ζακύνθου, την οποία συνάντησε ο Ξενόπουλος, μαθητής ακόμα είναι ο λόγιος Γεώργιος Κ. Σφήκας ( 1846 – 1921). Ο Σφήκας μετέφραζε ιταλικά θεατρικά έργα που δημοσιεύονταν στα περιοδικά *Ζακύνθιος Ανθών* ( 1874 – 1878) του Ιωάννη Τσακασιάνου και *Κορίννα* του Χρήστου Χιώτη<sup>190</sup>. Όταν ο Σφήκας ίδρυσε την εφημερίδα *Ελπίς*<sup>191</sup> συνέχισε να δημοσιεύει τις μεταφράσεις ιταλικών έργων εκεί. Το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος διάβαζε ιταλικό θέατρο, έστω και από μεταφράσεις δηλώνει περίτρανα ότι ήρθε σε επαφή με ιταλικά θεατρικά έργα πρώτα από την ανάγνωση. Οι μεταφράσεις αυτές αποτέλεσαν πόλο έλξης για να παρακολουθήσει στην πορεία παραστάσεις ιταλικών θιάσων που

<sup>187</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 82.

<sup>188</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Νέα Ζωή*, τόμος VII, αρ. 12, 1912, σελ.510.

<sup>189</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 53.

<sup>190</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ.129.

<sup>191</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 89.

επισκέπτονταν τη Ζάκυνθο. Ο φιλομαθής Ξενόπουλος συχνά αναφέρεται στον Γεώργιο Σφήκα και πριν εγκατασταθεί στην Αθήνα είχε δει θέατρο.

Πριν ακόμα καθιερωθεί στην Αθήνα το είδος του κωμειδυλλίου (vaudeville) από τον Δημήτριο Κορομηλά και τον Δημήτριο Κόκκο, ο Ξενόπουλος γνώριζε, ήδη, την πρώιμη μορφή του από τη Ζάκυνθο, όταν το 1881 γράφει τον *Μπόλη*. Στη Ζάκυνθο από το 1876 ο Ιωάννης Τσακασιάνος, ο Σωκράτης Ζερβός και ο Πίος Μαρτζώκης είχαν παρουσιάσει κωμειδύλλιο<sup>192</sup>. Ο Ξενόπουλος γνώριζε το ιταλικό θέατρο καλά από τους μελοδραματικούς ιταλικούς θιάσους που συχνά επισκέπτονταν το νησί του. Στην Αθήνα δε γνώριζε τι συνέβαινε με το ελληνικό θέατρο μέχρι να εγκατασταθεί μόνιμα και να δει ότι τα κωμειδύλλια είχαν μεγάλη απήχηση στον κόσμο<sup>193</sup>.

Ο Ξενόπουλος παρακολουθούσε παραστάσεις μουσικών θιάσων στο Δημοτικό Θέατρο Ζακύνθου *Φώσκολος*<sup>194</sup>. Το ανανεωμένο Δημοτικό Θέατρο *Φώσκολος* εγκαινιάστηκε από ιταλικό μελοδραματικό θίασο. Εκεί πρωτοπαίχτηκαν τα ζακυνθινά κωμειδύλλια και εκεί γίνονταν οι παραστάσεις των ιταλικών θιάσων, που επισκέπτονταν το νησί του Ξενόπουλου. Στο Δημοτικό Θέατρο *Φώσκολος*, λοιπόν, είχε παρακολουθήσει το *La forza del destino*, του Βέρντι και δηλώνει ότι γοητεύεται από τη σκηνή χειροτονίας της καλόγριας. Η *Ισχύς του πεπρωμένου*, έτσι μεταφράζεται στο πρόγραμμα ο τίτλος του έργου, είχε ταξιδέψει στη Ζάκυνθο με ιταλικό θίασο και ο Ξενόπουλος έσπευσε με οικογενειακό φίλο να το δει. Σχολιάζει το ολοκαίνουργιο θέατρο, τον λαμπρό θίασο, τον οποίο συμπλήρωνε η ζακυνθινή ορχήστρα με μαέστρο τον Δομενεγίνη και τις έξοχες σκηνογραφίες. Ήταν τόσο εντυπωσιασμένος από το αποτέλεσμα που δεν διστάζει να δηλώσει, με αυθορμητισμό μικρού παιδιού, ότι η *Ισχύς του πεπρωμένου* υπήρξε μια από τις τελειότερες παραστάσεις που είδε ποτέ στη ζωή του<sup>195</sup>. Η παράσταση αυτή σε λιμπρέτο του 19<sup>ου</sup> αι., η οποία τον συγκίνησε και χαράκτηκε στη μνήμη του δεν ήταν η μοναδική που παρακολούθησε. Συχνά συνόδευε τη μητέρα του

---

<sup>192</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 85.

<sup>193</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μωθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 302 & πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου – Αισθητικά – δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2008.

<sup>194</sup> Το Δημοτικό Θέατρο Ζακύνθου *Φώσκολος* ιδρύεται το 1872 από τον αρχιτέκτονα Τσίλλερ και με τους σεισμούς του 1893 καταστρέφεται και ανοικοδομείται ξανά το 1900, στο <https://www.imerazante.gr/2010/04/07/11184>.

<sup>195</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 85-90 και 130.



στην Όπερα για να παρακολουθήσουν, στην ιταλική γλώσσα, έργα των Μπελλίνι και Βέρντι<sup>196</sup>.

Στη Ζάκυνθο, εκείνης της εποχής, παραστάσεις ξένου δραματολογίου λάμβαναν χώρα με τη μορφή λαϊκών υπαίθριων παραστάσεων, τις οποίες ο Ξενόπουλος λάτρευε να τις παρακολουθεί. Το ενδιαφέρον του, συνεπώς, δεν περιοριζόταν στο ιταλικό μελόδραμα<sup>197</sup>. Η κίνηση στην Πλατεία Ρούγα της Ζακύνθου ήταν έντονη και στα παιδικά μάτια που πρωτοέβλεπαν τα θεάματα έμοιαζε με όνειρο. Αποκριάτικα καρναβάλια, λαϊκές παραστάσεις ιταλικού ιπποδρομίου και διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις κινούσαν το ζωηρό ενδιαφέρον του<sup>198</sup>. Περιγράφει χαρακτηριστικά: «*Αφήνω δα τα καρναβάλια με το πλήθος από «μάσκαρες», «ντετόρους» και «μασκαρότες»... Αλλά τ' ωραιότερο ήταν η «επίδειξη» του «Στεκάτου», δηλαδή του ιταλικού ιπποδρομίου που μας επισκεπτόταν τότε συχνά: μπροστά η μπάντα και πίσω μια ατελείωτη σειρά από άλογα που τα καβαλίκευαν άντρες με γαλάζιες γαλονάτες στολές και ωραίες γυναίκες με κοντά φουστάνια. Να και ο παλιάτσος με την παρδαλή φορεσιά και το κωμικό βαμμένο μούτρο, που έτρεχε τότε μπροστά και ποτε πίσω, κάνοντας τούμπες»<sup>199</sup>. Επομένως, από τις περιγραφές του, αποκομίζουμε την εικόνα ότι το ιταλικό στοιχείο αποτελούσε σημαντικό κομμάτι των ηθών και των εθίμων της Ζακύνθου εκείνη την εποχή και δεν μπορεί παρά να μνηθεί ο Ξενόπουλος από μικρός στον ιταλικό τρόπο σκέψης, ψυχαγωγίας και νοοτροπίας. Το ίδιο επισημαίνει και η Μαρία Σγουρίδου στην έρευνά της, ότι ο Ξενόπουλος «*πρέπει να είχε εντυφώσει σε σημαντικό βαθμό στην ιταλική γλώσσα και τον πολιτισμό της Ιταλίας*»<sup>200</sup>. Η μητέρα του, που ήταν καλλιεργημένος άνθρωπος με ενδιαφέρον για τις τέχνες και τα γράμματα, επισκεπτόταν στη Ζάκυνθο τα παλάτια ευγενών. Ο μικρός Γρηγόρης τη συνόδευε και αφιέρωνε χρόνο, στο να μάθει την ιταλική ορολογία για τα έπιπλα, τα δωμάτια, τα σκεύη, τα πολυτελή ενδύματα<sup>201</sup>. Η γοητεία της «*νόστιμης*», «*εύηχης*» ιταλικής γλώσσας σίγουρα δεν τον άφηνε ασυγκίνητο.*

Το ενδιαφέρον του για τις ξένες γλώσσες καλλιεργήθηκε και από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ο πατέρας του διατηρούσε εμπορικό κατάστημα πώλησης τουφεκιών από

<sup>196</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ.13.

<sup>197</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 89.

<sup>198</sup> ό.π. σελ. 79.

<sup>199</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 78

<sup>200</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 14

<sup>201</sup> ό.π., σελ. 12

τη Γαλλία και ο θεός του είχε κατάστημα ξυλείας από την Ιταλία. Στο μαγαζί του πατέρα του, σύμφωνα με την *Αυτοβιογραφία* του, έμαθε την παραστατική, χωριάτικη γλώσσα που ήταν, όπως χαρακτηριστικά γράφει, απαλλαγμένη από ιταλικές λέξεις, εκτός από τις καθημερινές, «πόρτα», «βάρκα», «τάβλα» κλπ. Συμπεραίνουμε από αυτή τη μαρτυρία, ότι η ιταλική γλώσσα ήταν συνειδητά ενταγμένη στο λεξιλόγιο του<sup>202</sup>. Για παράδειγμα χρησιμοποιεί την ιταλική λέξη *μπασοκιρούργκο* για να εξηγήσει το *βοηθός χειρουργού*<sup>203</sup>. Περιγράφοντας στη βιογραφία του το δωμάτιό του στο πατρικό του σπίτι στη Ζάκυνθο γράφει: «*Προπάντων εκεί μέσα μελετούσα. Κατάφαγα όλα τα βιβλία που βρήκα στο σπίτι – και καθώς θα ιδούμε παρακάτω ήταν πολλά και σπουδαία – και τα βιβλία που αγόραζα και τα βιβλία που δανειζόμουν από φίλους μου, και από τη δημόσια βιβλιοθήκη της Ζακύνθου. Ένα παλαιοπωλείο της Αθήνας δεν πιστεύω να έχει περισσότερα παλιά ή μεταχειρισμένα βιβλία απ' όσα ελληνικά, γαλλικά, ιταλικά και γερμανικά χύθηκαν τότε στο εφηβικό μου κεφάλι*»<sup>204</sup>. Για τα γαλλικά είχε ξεχωριστούς δασκάλους και τη βοήθεια της γαλλομαθούς μητέρας του. Γερμανικά έμαθε με τον Μέμονα Μαρτζώκη, ταχύρρυθμα ένα καλοκαίρι, όταν πρωτοετής φοιτητής στο Φυσικομαθηματικό Αθήνας αισθάνθηκε άσχημα που δεν ήξερε τη γερμανική γλώσσα, ενώ άλλοι νεαροί λόγιοι της εποχής του όχι μόνο τη γνώριζαν, αλλά διάβαζαν τους κλασικούς από το πρωτότυπο<sup>205</sup>.

Η φιλομάθειά του τον έφερε από νωρίς σε επαφή με το βιβλίο, γενικά, και την ανάγνωση λογοτεχνικών έργων, ειδικά. Είχε την τύχη δε το αρχοντικό των Ξυνήδων να διαθέτει μια πλούσια βιβλιοθήκη, την οποία εμπλούτιζε και ο ίδιος με ποικίλα αναγνώσματα. Υπάρχει μια στιχομυθία στο αυτοβιογραφικό του έργο *Μεγάλη Γυναίκα*, όπου ομολογεί στη φίλη του Ντιάνα (στην οποία θα αναφερθούμε αργότερα): «*Δεν ξέρω αγγλικά...*» για να του διαβάσει η Ντιάνα τι έγραφαν για εκείνον στο αγγλικό περιοδικό *Ελλάς* που είχε στα χέρια της και το οποίο φιλοξενούσε αφιέρωμα στον μεγάλο μας μυθιστοριογράφο<sup>206</sup>.

Ενδυναμώνεται σημαντικά η πεποίθησή μας, ότι ο Ξενόπουλος γνώριζε ιταλικά σε βαθμό ικανοποιητικό, ώστε να διαβάζει Ιταλούς λογοτέχνες από το πρωτότυπο και από

<sup>202</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 75 - 77.

<sup>203</sup> *ό.π.*, σελ. 87.

<sup>204</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 15.

<sup>205</sup> Διονύσης Μουσμότης Ν., *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 31.

<sup>206</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 16.

το ότι, όταν συνεργάστηκε με το περιοδικό *Εστία*, στην αρχή έχοντας αυτοπεποίθηση ανεβασμένη στα ύψη, κλήθηκε να γράψει το υποχρεωτικό και το επιβεβλημένο, και επειδή είχε συνηθίσει σε άλλους ρυθμούς, δύσκολα προσαρμόστηκε. Γράφει: «*Αυτό προπάντων που έπρεπε να σωρεύω στο τραπέζι μου όλες τις εφημερίδες και τα περιοδικά του κόσμου, στις τέσσερις γλώσσες που διάβαζα και να σταχυολογώ τα ενδιαφέροντα, με δαιμόνιζε*»<sup>207</sup>. Με δεδομένη τη μη γνώση της αγγλικής από τη μαρτυρία του, η τέταρτη γλώσσα στην οποία αναφέρεται είναι τα ιταλικά. Διαβάζει, λοιπόν, και μεταφράζει για την *Εστία* ιταλικά κείμενα στα ελληνικά.

Από το 1927 και για έξι περίπου χρόνια γίνεται διευθυντής της *Νέας Εστίας*. Η ζακυνθινή του καταγωγή και η αδυναμία του στα ιταλικά γράμματα τον ώθησε στο να εντάξει στο λογοτεχνικό αυτό περιοδικό, που μεγαλούργησε από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και για 70 χρόνια, την παρουσία εκπροσώπων των ιταλικών γραμμάτων. Στην *Νέα Εστία*, η οποία ουσιαστικά ήταν δικό του δημιούργημα, δημοσιεύονταν με τη μορφή μεταφράσεων, άρθρων, κριτικών, πορτραίτων Ιταλών λογοτεχνών, στοιχεία δηλωτικά του ιταλικού πολιτισμού. Η πνευματική ζωή της Ιταλίας αποτυπωνόταν συχνά στις σελίδες της δεκαπενθήμερης *Νέας Εστίας*. Αδιαμφισβήτητα με συχνότητα μεγαλύτερη από εκείνη που συναντούμε σε άλλα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής εκείνης.

Αν συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι η *Νέα Εστία* αποτέλεσε αντιπροσωπευτικό δείκτη των πνευματικών τάσεων από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αντιλαμβανόμαστε τη συμβολή του Γρηγόριου Ξενόπουλου στη διάδοση των ιταλικών γραμμάτων στη χώρα μας. Η *Νέα Εστία* συνεργαζόταν με εκλεκτούς πνευματικούς ανθρώπους της Ιταλίας, μεταξύ των οποίων τον ελληνιστή φιλόλογο Μπρούνο Λαβανίνι (1898- 1992), τον καθηγητή Φιλίππο Μαρία Ποντάνι (1913 – 1983) και τον ερευνητή φιλέλληνα Μάριο Βίττι (1926 -), που κάνει εκτενή αφιερώματα σε Ιταλούς λογοτέχνες. Ενδεικτικά θα αναφερθώ στο άρθρο του Παύλου Νιρβάνα στη *Νέα Εστία* το 1933 με αφορμή την επίσκεψη του Φιλίππο Τομάζο Μαρινέτι (1876 - 1944), αλλά και στα αφιερώματά της στον Λουίτζι

---

<sup>207</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 296 & Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 16.

Πιραντέλλο (1867 - 1936). Το πρώτο ήταν το 1934 μετά την απονομή του Νόμπελ λογοτεχνίας και δυο χρόνια αργότερα, το 1936, για το θάνατό του<sup>208</sup>.

Ιδιαίτερη παρουσία έχουν στο περιοδικό *Νέα Εστία* και άλλοι Ιταλοί λογοτέχνες, εκτός του Λουίτζι Πιραντέλλο, όπως ο Λουντοβίκο Αριόστο, ο Τζάκομο Λεοπάρντι, ο Γκαμπριέλε Ντανούντσιο, ο Τζιοβάνι Βέργκα και, φυσικά, ο Ντάντε με τη *Θεία Κωμωδία* του<sup>209</sup>.

Στο κομμάτι της *Αυτοβιογραφίας* του, όπου αναφέρεται σε γυναίκες που ερωτεύτηκε, τον εντυπωσίασαν ή ακόμα τον ενέπνευσαν στο έργο του, γίνεται μνεία στην Άρτεμη. Η Άρτεμις ήταν μια έξυπνη χωριατοπούλα, κόρη υφάντρας, η οποία είχε δυναμικό χαρακτήρα, υψηλούς στόχους και εξαιρετική θέληση για μάθηση και πνευματική εξέλιξη. Υπήρξε φίλη του Ξενόπουλου, δεν την ερωτεύτηκε ποτέ, παραδέχεται, εντούτοις, ότι ήταν η πιο ενδιαφέρουσα γυναικεία φυσιγνωμία απ' όσες συνάντησε, ίσως μετά τη Σπεράντζα Καλό<sup>210</sup>. Η Άρτεμις, λοιπόν, δεν είναι άλλη από την κοντέσα Διάνα, που έγινε ηρωίδα του μυθιστορηματός του *Μεγάλη γυναίκα*. Στο μυθιστόρημά του είναι μια γυναίκα που κατέκτησε την υψηλή κοινωνία, μπήκε στα πιο πλούσια σαλόνια και έκανε αυτό που λένε «καλό γάμο». Τότε, όμως, όταν ήταν παιδιά στη Ζάκυνθο, του είχε ζητήσει να μεσολαβήσει στη μητέρα του για να τη διδάξει γαλλικά.

Επειδή ο ίδιος ο Ξενόπουλος αναφέρεται σε τέσσερις γλώσσες, στις οποίες μπορεί να μεταφράζει, εκτός από το να τις διαβάζει από το πρωτότυπο, οι πιθανότητες η τέταρτη αυτή γλώσσα να είναι τα ιταλικά είναι σημαντικές. Γίνονται βεβαιότητα το 1932, όταν στη στήλη του περιοδικού «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα» της *Νέας Εστίας* γράφει ένα άρθρο με τίτλο *Ο κύριος Ζώρας του Πανεπιστημίου της Ρώμης*. Το κείμενο αυτό αφορμήθηκε από τον τόμο που ο νεαρός τότε καθηγητής Ζώρας του είχε αποστείλει και ήταν γραμμένο στα ιταλικά. Επρόκειτο για την εναρκτήρια διάλεξη του Καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης, για το μάθημα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, στο οποίο ενέταξε και τον Γρηγόριο Ξενόπουλο. Συγκίνηση κατέκλυσε τον συγγραφέα

<sup>208</sup> Σοφία Βαφειάδου Πασχαλινού, *Η Νέα Εστία του Γρηγόριος Ξενόπουλου και τα Ιταλικά Γράμματα*. In E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (eds.) "Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003", Flinders University Department of Languages - Modern Greek: Adelaide, p. p. 549, στο [https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/8162/549\\_564%20vafiadou.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/8162/549_564%20vafiadou.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

<sup>209</sup> Κατερίνα Μουστακάτου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως μεταφραστής. Η περίπτωση της Maria Pia Sorrentino στη Διάπλαση Παίδων», *Οδός Πανός*, τεύχος 178, Απρίλιος – Ιούνιος 2018, σελ. 142.

<sup>210</sup> Η Σπεράντζα Καλό ( ψευδώνυμο της Ελπίδας Καλογεροπούλου) ήταν κόρη ζωγράφου με υπέροχη φωνή. Σπούδασε στο Μιλάνο Bel Canto με τον Vittorio Vanzo (επικεφαλής της La Scala). Η Καλό πέθανε στο Παρίσι το 1949, στο <http://anihneftes.blogspot.com/2014/05/speranza-calo.html>.

όταν διάβασε το γράμμα του Καθηγητή Ζώρα<sup>211</sup>. Το γεγονός αυτό αποκτά, κατά τη γνώμη της γράφουσας, ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ότι οι Ιταλοί φοιτητές διδάσκονται Ξενόπουλο και, μάλιστα, από το πρώτο τους μάθημα. Από την άλλη, διαπιστώνουμε ότι ο ζακυνθινός συγγραφέας διάβασε τη γραμμένη στα ιταλικά επιστολή, ισχυροποιώντας τη πεποίθησή μας ότι γνώριζε καλά την ιταλική γλώσσα. Η συγκίνησή του ήταν εξάλλου δικαιολογημένη, επειδή ο Ξενόπουλος ενδιαφερόταν για την απήχηση της Νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Ευρώπη, πόσο μάλλον αν τον περιελάμβανε κιόλας. Στο άρθρο του στη *Νέα Εστία* ο Ξενόπουλος γράφει: «Ο κύριος Ζώρας δεν φειδωλεύεται τους επαίνους για ότι νομίζει άξιο. Αλλά και αυτό πάλι χωρίς να υπερτιμά τη Νεοελληνική λογοτεχνία και χωρίς να θέλει σαν Έλληνας να την παραστήσει στους Ιταλούς μεγάλη»<sup>212</sup>.

Αδιαμφισβήτητα αισθάνθηκε μεγάλη τιμή και συγκίνηση για τον μικρό τόμο που έλαβε από τον Καθηγητή Ζώρα και θέλησε να ανταποδώσει την τιμή αποδίδοντάς του τα εύσημα. Πρόκειται για μια σχέση αμοιβαίου σεβασμού και αλληλοεκτίμησης, η οποία γίνεται αφορμή για να επιβεβαιώσουμε την ιταλομάθεια του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Δεν επρόκειτο, όπως καθίσταται σαφές, για ένα οποιοδήποτε κείμενο γραμμένο στην ιταλική γλώσσα, αλλά για ένα επιστημονικό κείμενο, δοκιμιακής υφής, με δυσκολίες συντακτικές και λεξιλογικές, η ανάγνωση του οποίου, προϋπόθετε βαθιά γνώση, αλλά και αίσθηση της ξένης γλώσσας.

Η ενασχόλησή του με την ιταλική λογοτεχνία προκύπτει και από το παρακάτω συμβάν. Ο Αλέξης Κολουβάς των *Εκλεκτών Μυθιστορημάτων* τον είχε καλέσει μια μέρα στο γραφείο του και ανάμεσα σε άλλα του είπε ότι τα μυθιστορήματα ήταν πρόωρα για την Ελλάδα. «Ούτε οι Ιταλοί δεν έχουν ακόμη μυθιστόρημα και θα έχουμε εμείς; Ας είμαστε ευχαριστημένοι με τη λυρική μας ποίηση και ας αφήσουμε να περάσουν καμιά εκατοστή χρόνια». Στον Ξενόπουλο κάτι τέτοιο φάνταζε παράλογο. Εξηγεί: «*Ήξερα πως η Ιταλία είχε μυθιστόρημα και μάλιστα σπουδαίο και αφού εγώ είχα γράψει δυο τρία, συμπεραίνα πως θα έχει και η Ελλάδα*»<sup>213</sup>. Είναι πιθανόν ο Ξενόπουλος να αναφερόταν στον Ελληνοϊταλό Ούγκο Φώσκολο<sup>214</sup>, ο οποίος είχε γράψει το επιστολικό μυθιστόρημα *Le*

<sup>211</sup> Μαρία Σγουριδίου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 16.

<sup>212</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο κύριος Ζώρας του Πανεπιστημίου της Ρώμης», *Νέα Εστία*, τεύχος 125, 1932, σελ. 268.

<sup>213</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 18.

<sup>214</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 420.

*ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) ή ακόμα στο *Promessi Sposi* του Αλεσάντρο Μαντζόνι (1785 - 1873) και στον Γκαμπριέλε του Ντανούντσιο (1863 - 1938).

Τον Ούγκο Φώσκολο (1785 - 1873)<sup>215</sup>, τον οποίο άλλωστε θεωρούσε συμπατριώτη του, τον γνώριζε καλά και είχε διαβάσει το έργο του. Στο τελευταίο του ταξίδι στο αγαπημένο του νησί, τη Ζάκυνθο, και ενώ συνοδευόταν από την οικογένειά του, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού με το πλοίο Πύλαρος έπιασε τρικυμία και φοβήθηκε. Αναφώνησε: “*ne più mai toccherò le sacre sponde, Zacinto mia*” από το ποίημα του Φώσκολο *A Zacinto*<sup>216</sup>. Φοιτητής στην Αθήνα, με ζωηρό ενδιαφέρον να ενταχθεί σε κύκλους νεαρών λογίων, βρέθηκε σε παρέα με τον Αντώνιο Μάτεσι, εγγονό του συγγραφέα του *Βασιλικού*, ο οποίος ήταν συριανός, ζακυνθινής καταγωγής. Είναι η πρώτη χρονιά του Ξενόπουλου στην Αθήνα, το 1883, και μια συνήθεια της εποχής ήταν η ανταλλαγή φιλολογικών απόψεων μεταξύ νεαρών λογίων. Στα πλαίσια μιας τέτοιας συζήτησης ο Μάτεσις εκφράζεται κάνοντας δυσμενή σχόλια για τη ποίηση του Αχιλλέα Παράσχου<sup>217</sup>. Συγκεκριμένα ο Μάτεσις λέει: «[...] *Ο ρομαντισμός επέρασε. Γνωρίζεις ιταλικά; Διαβάζεις Καρντούτσι*<sup>218</sup> *και Στεκέτι;*<sup>219</sup> *Εγώ τους μεταφράζω κιόλας [...], άλλοι καιροί, άλλα ήθη, άλλη ποίηση ... Ποιος από τους ποιητάς μιμείται σήμερα τον Παράσχον; Είναι ολωσδιόλου ντεμοντέ*»<sup>220</sup>.

Το αντιρομαντικό πνεύμα από το οποίο επηρεάστηκε ο Μάτεσις, μπορεί να μη βρήκε σύμφωνο τον Ξενόπουλο, ο οποίος ήταν θαυμαστής της ποίησης του Παράσχου, αλλά

<sup>215</sup> Πρόκειται για έναν ποιητή, ο οποίος αφομοιώνει τα χαρακτηριστικά του διαφωτισμού προοιωνίζοντας, παράλληλα, τα χαρακτηριστικά του ρομαντισμού. Αναρωτιέται πως δημιουργήθηκε ο άνθρωπος, αναζητεί την έννοια της πατρίδας. Νιώθει εξόριστος, μόνος, χωρίς οικογένεια, χαρακτηριστικά που ενυπήρχαν στους ρομαντικούς ποιητές. Λάτρευε τις κλασικές γλώσσες. Αποτελούσε τη γέφυρα μεταξύ του διαφωτισμού και του ρομαντισμού. Σημαντικό έργο του θεωρείται *Οι Τάφοι*, όπου εξηγεί τη σημασία των τάφων τόσο για τους νεκρούς, για τους οποίους δεν σημαίνει τίποτα, όσο και για τους ζωντανούς, καθώς ο τάφος αποτελεί ένα σύμβολο του ανθρώπου, που προσπαθεί να υπερβεί την ύλη. Πρβλ. Ιωάννης Δ. Τσόλκας, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας – Φιλολογική, ιστορική και κοινωνικοπολιτική προσέγγιση*, Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, 2015, σελ. 280 – 290.

<sup>216</sup> Διονύσης Μουσμούντης Ν., *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 175.

<sup>217</sup> Ο Αχιλλέας Παράσχος (1838 – 1895), ήταν Έλληνας ρομαντικός ποιητής του 19<sup>ου</sup> αι. και εκπρόσωπος της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής, στο [http://www.biblionet.gr/author/14205/Αχιλλεύς\\_Παράσχος](http://www.biblionet.gr/author/14205/Αχιλλεύς_Παράσχος).

<sup>218</sup> Ο βραβευμένος με Νόμπελ λογοτεχνίας το 1906 Καρντούτσι Τζοζουέ (1835 – 1907) είναι ο πρώτος Ιταλός νομπελίστας. Ανεπίσημα θεωρείται εθνικός ποιητής της σύγχρονης Ιταλίας, ενώ είχε και έντονη πολιτική δράση, στο <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1906/carducci/facts/>.

<sup>219</sup> Το όνομα Λορέντζο Στεκέτι (1845 – 1916) είναι το ψευδώνυμο με το οποίο έγινε γνωστός ο Olindo Guerrini, εκπρόσωπος της ρεαλιστικής ποίησης, στο [http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>220</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 111 – 112.

μας δίνει στοιχεία για το ότι στην Ελλάδα η ποίηση Ιταλών λογοτεχνών ήταν διαδεδομένη, τουλάχιστον, στους κύκλους των λογίων.

Επιστρέφουμε εκ νέου στη σχέση του με το ιταλικό θέατρο. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος παραδέχεται ότι δέχτηκε σαφείς επιρροές από τον Εμίλ Ζολά (1840 – 1902), από τον Ίψεν (1828 – 1906), ενώ η ακτινοβολία του Ιταλού Γκαμπριέλε Ντανούντσιο (1863 – 1938), καθώς και του Άγγλου Όσκαρ Ουάιλντ (1854 – 1900) δεν τον άφησαν ανεπηρέαστο<sup>221</sup>. Έτσι, όταν η Ελεονόρα Ντούζε (1858 – 1924), αγαπημένη του Ντανούντσιο εκείνη την εποχή, έκανε ένα πέρασμα στην Αθήνα για μια παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, συνοδευόμενη από αυτόν στις 23 Ιανουαρίου του 1899 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών<sup>222</sup>, ο Ξενόπουλος ήταν εκεί γράφοντας τη θεατρική κριτική που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Τέχνη* (1899)<sup>223</sup>.

Αναζητώντας τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Ξενόπουλου ως κριτικού θεάτρου ανατρέχουμε στις 20 Δεκεμβρίου του 1901, όταν ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος της *Νέας Σκηνής* ανεβάζει το δημοφιλές έργο, στο θεατρόφιλο ελληνικό κοινό, του Κάρλο Γκολντόνι, *Λοκαντιέρα*<sup>224</sup>. Η πρωταγωνίστρια του έργου Μιραντολίνα στην παράσταση ήταν η Ελένη Πασαγιάννη<sup>225</sup>. Το έργο ανέβηκε σε νέα μετάφραση του δημοτικιστή Νικόλαου Ποριώτη<sup>226</sup>, ο οποίος επέλεξε να διατηρήσει στη μετάφρασή του πολλές ιταλικές λέξεις, που παρέπεμπαν, αφενός, στον τόπο διεξαγωγής της πλοκής, τη Φλωρεντία και, αφετέρου, στο επτανησιακό ιδίωμα<sup>227</sup>. Η *Λοκαντιέρα* προσέλκυσε το ενδιαφέρον πολλών κριτικών θεάτρου, οι οποίοι έσπευσαν στην πρεμιέρα να δουν και να γράψουν για το έργο, σχολιάζοντας άλλοι θετικά κι άλλοι αρνητικά τη μετάφραση

<sup>221</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 266.

<sup>222</sup> ό.π., σελ. 264.

<sup>223</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το πέρασμα της Ντούζε», *Η Τέχνη Α'*, 4 Φεβρουαρίου 1899, σελ. 93 – 94 & Κωστής Παλαμάς, «Η Ντούζε και ο Ντανούντσιο», *Η Τέχνη Α'*, 4 Φεβρουαρίου 1899, σελ. 95 – 96.

<sup>224</sup> Πρβλ. Carlo Goldoni, *La Locandiera – Η Λοκαντιέρα*, Εκδόσεις 5<sup>η</sup> Εποχή, Καλοκαίρι, 2005.

<sup>225</sup> Η Ελένη Πασαγιάννη, από τη Λευκάδα, ήταν αδελφή του ποιητή Άγγελου Σικελιανού και έκανε έναν άτυχο γάμο με τον ηθοποιό Σπήλιο Πασαγιάννη. Ήταν και η ίδια ηθοποιός. Τα πρώτα της βήματα στο θεατρικό σανίδι τα έκανε στη *Νέα Σκηνή* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Πρβλ. Ειρήνη Μουντράκη Μ., *Carlo Goldoni- Η ζωή, το έργο του και η πρόσληψη του στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2019, σελ. 297.

<sup>226</sup> Ο Νικόλαος Ποριώτης (1870 – 1945) ήταν δημοτικιστής θεατρικός συγγραφέας και μεταφραστής. Σπούδασε κλασική φιλολογία και ξένες γλώσσες στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης. Το 1933 εξέδωσε το θεατρικό περιοδικό *Θυμέλη*, όπου δημοσίευσε τα έργα του και μεταφράσεις του. Μέχρι την ίδρυση του περιοδικού του συνεργαζόταν στα περιοδικά *Νουμάς* και *Εστία*, στο [http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΠΟΡΙΩΤΗΣ\\_\\_ΝΙΚΟΛΑΟΣ.pdf](http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΠΟΡΙΩΤΗΣ__ΝΙΚΟΛΑΟΣ.pdf).

<sup>227</sup> Ειρήνη Μ. Μουντράκη, *Carlo Goldoni- Η ζωή, το έργο του και η πρόσληψη του στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2019, σελ. 299.

του Ποριώτη. Ήδη, από τον ιταλικό της τίτλο, η μετάφραση προϋποθέτει για το αποτέλεσμα.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, θερμός υποστηρικτής του έργου αυτού του Γκολντόνι<sup>228</sup>, απάντησε με την κριτική του στους επικριτές του Ποριώτη, υπερασπιζόμενος την επιλογή του μεταφραστή για τη χρήση ιταλισμών και επτανησιακής διαλέκτου<sup>229</sup>. Η κριτική δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια*<sup>230</sup>. Το γεγονός ότι γράφει για ιταλικό θέατρο προϋποθέτει γνώση αυτού, σχετική έρευνα, αλλά και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον ενός αρθρογράφου για το συγκεκριμένο είδος θεάτρου. Μένοντας, πάντα, στη σχέση του με το ιταλικό θέατρο θα αναφερθούμε στο έργο του *Οι Φοιτηταί*, του 1919, που ανέβηκε στο θέατρο σημειώνοντας τεράστια επιτυχία. Αμφισβητήθηκε η γνησιότητα του έργου, καθώς παρουσίαζε ομοιότητες με το ιταλικό *Αντίο Νεότης*, και θεωρήθηκε από κριτικούς μίμηση του ιταλικού έργου. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος γι' αυτή την αρνητική κριτική που δέχτηκε εξηγεί: «το δραματάκι αυτό το έγραψα μετά το ανάλογο ιταλικό *Αντίο Νεότης*, που είχε τόση επιτυχία στο θέατρο της Κυβέλης. Αλλά το είχα σχεδιασμένο πρωτότερα... και το 1917 έγραψα τους *Φοιτητάς μονάχος μου*»<sup>231</sup>.

Το 1924 μεταφράζεται στα γαλλικά ο *Κακός Δρόμος*. Το 1926 κυκλοφορεί στα ιταλικά το έργο με τίτλο *La cattiva Strada*, από τον εκδοτικό οίκο Anonima Romana Editoriale (prima versione italiana con introduzione e note di F. de Simone Brouwer). Την ιταλική μετάφραση εκπονεί ο Francesco de Simone Brouwer και τη μετάφραση προλογίζει ο Louis Roussel<sup>232</sup>. Αυτό από μόνο του ως πληροφορία αποδεικνύει την ευρύτητα του έργου του, την οικουμενικότητά του και τις αγαστές σχέσεις που διατηρούσε με τον πνευματικό κόσμο της Ιταλίας<sup>233</sup>. Έχει, ήδη, γίνει προαναφερθεί στο ότι έκανε μεταφράσεις βιβλίων. Ενδεικτικά αναφέρουμε *Το μυστικό της ζανθιάς κούκλας* της

<sup>228</sup> Υπάρχουν επιρροές του *Πειρασμού* του Ξενόπουλου από τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, γεγονός που οδήγησε τον «Γελοιοποιό» (έτσι υπογράφει το άρθρο του) στην εφημερίδα *Σκριπ* στις 06/01/1911, να γράφει σαρκαστικά «Αυτός ο καλός συγγραφέας είναι αναιδέστατος στην κλειδιά! Φαντάσου επαράστησαν την «Λοκαντιέρα» του Ξενόπουλου, την οποία έκλεψε ολόκληρον ο Γολδόνης και την επαρουσίασε στην Ιταλία υπό το ψευδώνυμον ο «Πειρασμός».

<sup>229</sup> Ειρήνη Μουντράκη Μ., *Carlo Goldoni- Η ζωή, το έργο του και η πρόσληψη του στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2019, σελ. 30.

<sup>230</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: Η Λοκαντιέρα του Γολδόνη», *Παναθήναια*, τεύχος 30, έτος Β', 31/12/1901, σελ. 199.

<sup>231</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 355.

<sup>232</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Εκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου) Αθήνα, 2017, σελ.18.

<sup>233</sup> Διονύσης Μουσμότης Ν., *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001, σελ. 175.



Μαρία Πία Σορρεντίνο. Η μετάφραση αυτή, αρχικά, δημοσιεύεται στη *Διάπλαση των Παίδων*, το 1937, και ο ίδιος υπογράφει ως Κίμωνας Αλκίδης, ένα από τα ψευδώνυμά του. Το 1938 η μετάφραση αυτή εκδίδεται σε βιβλίο από τον οίκο των αδελφών Βλάσση<sup>234</sup>.

Η αξία του έργου του και η απήχηση του στην Ιταλία γίνονται αισθητά ακόμα και σαράντα χρόνια μετά τον θάνατό του, όταν το όνομά του «φιγουράρει» ανάμεσα σε άλλους σημαντικούς νεοέλληνες συγγραφείς στη συλλογή που εκδόθηκε στο Μιλάνο με τίτλο *Racconti dalla Grecia. Narratori greci contemporanei*, της οποίας την επιμέλεια είχε αναλάβει ο Φρανσουά Μασπερό (1932- 2015)<sup>235</sup>. Επίσης, όσον αφορά αντικατοπτρισμούς στο έργο του Ξενόπουλου από Ιταλούς λογοτέχνες, σύμφωνα με τη Μαρία Σγουρίδου, υπάρχουν τουλάχιστον δεκαπέντε Ιταλοί συγγραφείς, επιρροές των οποίων διακρίνουμε στο έργο του, μεταξύ αυτών ο Ντάντε, ο Βοκάκιος, ο Πετράρχης. Στο σημείο αυτό κρίνω σκόπιμο να αναφερθώ στο ότι ο καθηγητής Ιταλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Βιτσέντζο Μπιάτσι το 1940 γράφει: «Ο μυθιστοριογράφος Ξενόπουλος και ο ποιητής Σκίπης, δια να μην αναφέρω τόσους άλλους, έχουν μια μορφήν που έχει την ίδια γραμμήν με κάποιο Ιταλό μυθιστοριογράφο και κάποιον Ιταλό ποιητήν»<sup>236</sup>. Η συγκεκριμένη μαρτυρία κρίνεται εξαιρετικά σημαντική, γιατί από τη θέση που μιλά, δύναται να αναγνωρίζει στο έργο του Ξενόπουλου ιταλική επιρροή. Συμπερασματικά, ένας ζακυνθινός συγγραφέας του βεληνεκούς του Ξενόπουλου δεν γινόταν να μην είχε έρθει σε επαφή με τον λογοτεχνικό πλούτο μιας χώρας, όπως είναι η Ιταλία, η οποία ανέκαθεν βρισκόταν σε αλληλεπίδραση με την Ελλάδα.

<sup>234</sup> Κατερίνα Μουστακάτου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως μεταφραστής. Η περίπτωση της Maria Pia Sorrentino στη *Διάπλαση Παίδων*», *Οδός Πανός*, τεύχος 178, Απρίλιος – Ιούνιος 2018, σελ. 144.

<sup>235</sup> *Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από τον θάνατό του 1867-1951*, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Εκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2017, σελ. 44.

<sup>236</sup> Μαρία Σγουρίδου, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017, σελ. 19-92 κυρίως σελ. 20

#### IV. *Commedia dell'Arte*

Με τον όρο *Commedia dell'Arte* περιγράφουμε τη λαϊκή ιταλική αυτοσχεδιαστική κωμωδία, που γεννήθηκε στην Ιταλία στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα και κυριάρχησε για δυο αιώνες περίπου, από το 1550 έως το 1750. Σημαίνει *Κωμωδία από τεχνίτες* δεδομένου ότι οι ηθοποιοί της ήταν επαγγελματίες, δεξιοτέχνες, μάστορες του είδους, όπως προκύπτει και από τον όρο *Arte* (τέχνη) που εμπεριέχεται στην ονομασία της. Η *Commedia dell'Arte* αναπτύχθηκε στα χρόνια της Αναγέννησης αποτελώντας την πρωταρχική ψυχαγωγία όλης της Ευρώπης, και περνώντας τα σύνορα της Ιταλίας διαδόθηκε ευρέως σε πολλά ευρωπαϊκά κράτη.

Στη Γαλλία, κυρίως, όπου οι ιταλικοί θίασοι που έπαιζαν στις αυλές των βασιλιάδων, έγιναν γνωστοί με το όνομα Κομεντί Ιταλιέν (*Comédie italienne*). Υπήρχαν και άλλες ονομασίες που της αποδίδονταν, όπως *Commedia a soggetto*, δηλαδή *Κωμωδία με θέμα*, επειδή οι ηθοποιοί ακολουθούσαν έναν προκαθορισμένο σκελετό, που γραφόταν και καρφίτωνόταν στα δοκάρια της σκηνής για να έχει πρόσβαση σε αυτόν το σύνολο των κωμικών<sup>237</sup>.

Εξάλλου ονομαζόταν *Commedia all'improvviso*, επειδή οι ηθοποιοί αυτοσχεδίαζαν. Αλλά και *Commedia delle maschere*, *Κωμωδία των масκών*, λόγω του ότι οι ηθοποιοί φορούσαν προσωπεία και, τέλος, *Commedia Italiana*, *Ιταλική κωμωδία*, λόγω της καταγωγής της. Όλες οι ονομασίες που επικράτησαν για το εύθυμο αυτό είδος είχαν να κάνουν με τα χαρακτηριστικά του, όπως ήταν ο υποτυπώδης σκελετός της πλοκής, ο αυτοσχεδιασμός και η ικανότητα αλληλεπίδρασης των ηθοποιών με το κοινό τους μέσω των κινήσεων του σώματος<sup>238</sup>. Από την άλλη, όμως, υπήρχε η ανάγκη διάκρισης

---

<sup>237</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 109.

<sup>238</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 234 & Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 109.

της νέας ιταλικής κωμωδίας από την προϋπάρχουσα *Commedia Erudita*<sup>239</sup>, τη *λόγια κωμωδία* του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>240</sup>.

Πηγή έμπνευσης για την *Commedia dell' Arte* ήταν, πρωτίστως, οι αρχαίες ρωμαϊκές *Ατελλάνες (Fabulae Atellanae)*. Οι λαϊκές φάρσες με τις χαρακτηριστικές χοντροκομμένες μάσκες, όπως ο καμπούρης Maccus με μάσκα που έφερε κέρατο, ο αφελής και εξαπατημένος Bucco, ο πανούργος και κακοήθης υπηρέτης Sannio και ο αδύναμος και μωρός Pappus. Ως άλλη πηγή της αναφέρονται οι ζογκλέρ, οι ξιφομάχοι και γελωτοποιοί, οι οποίοι συμμετείχαν στα πανηγύρια. Τρίτο σημείο αναφοράς είναι τα καρναβάλια, που λόγω της λατρευτικής προέλευσής τους λειτουργούσαν με μάσκες, αλλά και πομπές με συμμετοχή μίμων που σατίριζαν την τάξη των εμπόρων, τον κλήρο και την εξουσία.

Στις αυλές και στους μορφωμένους κύκλους των Ουμανιστών έγινε προσπάθεια αναβίωσης του σατιρικού αρχαίου θεάτρου του Πλαύτου και του Τερέντιου, στα πλαίσια του οποίου μεταφράστηκαν και παίχτηκαν στη σκηνή κάποια έργα. Για παράδειγμα, στην αυλή της Φερράρα με αφορμή τους γάμους του Αλφόνσο ντ' Έστε με τη Λουκρητία Βοργία το 1502 παίχτηκαν πέντε κωμωδίες.

Η Βενετία έγινε το πρώτο θεατρικό κέντρο της Ευρώπης, χάρη στον Άντζελο Μπεόλκο (Angelo Bealco 1501-1542), γνωστό ως Ρουτσάντε και τον Αντρέα Κάλμο (Andrea Calmo 1510-1571). Οι δυο τους δημιούργησαν, με την επιτυχία που είχαν τα έργα τους, τις προϋποθέσεις για την έλευση της *Commedia dell' Arte*<sup>241</sup>. Ο Μπεόλκο ήταν ο πρώτος που ενέταξε στα έργα του σταθερούς τύπους καθιερώνοντας τον εαυτό του στον ρόλο του χωρικού. Στοιχεία του ρόλου αυτού αργότερα θα αναγνωρίσουμε στον

---

<sup>239</sup> *Commedia Erudita* είναι η *λόγια κωμωδία* την οποία διαδέχθηκε η *Commedia dell' Arte*. Παιζόταν από ερασιτέχνες ηθοποιούς και άνθισε το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Υπήρχε συγκεκριμένος χωρόχρονος. Η πλοκή εξελισσόταν στη διάρκεια μιας μέρας. Χαρακτηριστικά έργα του είδους είναι το *La Cassandra* (1508) του Αριόστο και το *La Mandragola* (1524) του Μακιαβέλλι, <https://www.britannica.com/art/commedia-erudita>.

<sup>240</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell' arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 109.

<sup>241</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell' Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithopoiouy.html>.

Μπριγκέλλα της *Commedia dell'Arte*. Ο Αντρέα Κάλμο καθιερώθηκε σε ρόλο γέροντα και στοιχεία του θα υιοθετήσει ο Πανταλόνε της *Commedia*<sup>242</sup>.

Η χρειά της φωνής, η μάσκα, οι χειρονομίες, η στάση του σώματος του ηθοποιού, αγαπημένα μοτίβα της *Commedia*, αντλήθηκαν από τη *λόγια κωμωδία*<sup>243</sup>. Η πρώτη συμβολαιογραφική πράξη για ίδρυση θιάσου υπογράφεται στην Πάντοβα τη 15<sup>η</sup> Φεβρουαρίου του 1545<sup>244</sup>, οπότε και σηματοδοτείται η αρχή του είδους. Παγκόσμια ημέρα της *Commedia dell'Arte* έχει οριστεί η 25<sup>η</sup> Φεβρουαρίου<sup>245</sup>.

Πλανόδιοι θίασοι έπαιζαν σε πλατείες χωριών, πατάρια, αυλές αρχοντικών, με μοναδικό σκηνικό μια ζωγραφιστή κουρτίνα, μουσική και παρουσία των Zanni (υπηρέτες). Αρχικά, οι ηθοποιοί ήταν έξι: το ζευγάρι των ερωτευμένων, ένας ηλικιωμένος, ένας γιατρός, μια γριά υπηρέτρια και ένας πονηρός υπηρέτης. Αργότερα, γύρω στο 1680, θα αυξηθεί ο αριθμός των ηθοποιών και θα γίνει η κατηγοριοποίησή τους σε ομάδες σταθερών τύπων: τους vecchi (ηλικιωμένους), τους zanni (υπηρέτες) και τους innamorati (ερωτευμένους)<sup>246</sup>.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφερθούμε σε κάποιους θιάσους της *Commedia dell'Arte* που έγιναν γνωστοί και εδραιώθηκαν στην Ευρώπη. Ένας από τους πρώτους και τους γνωστότερους ιταλικούς θιάσους ήταν ο Τζελόζι στη Φλωρεντία με στυλοβάτες την οικογένεια Αντρεϊνι. Ο Φραντζέσκο Αντρεϊνι εμφανίζεται το 1571 μαζί με τη σύζυγό του Ιζαμπέλλα και τον θίασο των Τζελόζι στη Γαλλία. Ο θίασος διαλύεται το 1604 με τον θάνατο της Ιζαμπέλλας<sup>247</sup>. Το 1574 πρωτοαναφέρεται ο θίασος των Κονφιντέντι. Ενδέχεται μετά τη διάλυση των Τζελόζι να δέχτηκε μέλη τους. Επικεφαλής τους ήταν ο Φλαμίνιο Σκάλα. Διαλύθηκαν το 1621 και μερικοί ηθοποιοί

<sup>242</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θέατρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 104, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>243</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 112.

<sup>244</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>245</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θέατρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 103, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>246</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>247</sup> Λεξικό του Θέατρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 660.

τους εισχώρησαν στους Φεντέλι<sup>248</sup>. Ο θίασος των Φεντέλι σχηματίστηκε γύρω στο 1498 από τον Τζιοβάνι Μπατίστα Αντρεϊνί. Αρλεκίνος του θιάσου υπήρξε ο διάσημος ηθοποιός της εποχής Τριστάνο Μαρτινέλλι. Έσβησαν το 1644. Οι Φεντέλι τελούσαν υπό την προστασία του Δόγη της Μάντοβα<sup>249</sup>.

Οι Ατσέζι ήταν ένας άλλος διάσημος θίασος με επικεφαλής τον Πιέρ Μαρία Τσεκκίνι και τον Τριστάνο Μαρτινέλλι πριν εισχωρήσει στους Φεντέλι<sup>250</sup>. Φυσικά υπήρχαν και άλλοι θίασοι όπως οι Κόμιτσι Ουνίτι, με τον Ντρουζιάνο Μαρτινέλλι, οι Ντετσιόζι κ.α.

Πολλοί άρχοντες της εποχής έγιναν μαικήνες των θιάσων αυτών. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε στους Μέδικους της Φλωρεντίας, τους Ντ' Έστε της Φεράρας, τους Γκοντζάγκα της Μάντοβας, τους Κορνάρο της Βενετίας, οι οποίοι μετέτρεψαν τους ιταλικούς θιάσους σε αυλικούς θιάσους με μόνιμη βάση. Η φήμη τους λόγω της επιτυχίας που σημείωσαν, είχε σαν αποτέλεσμα να οδηγηθούν στις γαλλικές αυλές και να ψυχαγωγούν τον Κάρολο τον Θ', τη μητέρα του Αικατερίνη των Μεδίκων και τους αυλικούς τους. Οι θίασοι της *Commedia dell'Arte* εδραιώθηκαν στη Γαλλία για πολλά χρόνια και ένας σημαντικός λόγος ήταν η συμβολή της Αικατερίνης των Μεδίκων, η οποία τους υποδέχθηκε στο παλάτι της συμβάλλοντας τα μέγιστα στην επιτυχία τους, λόγω της ιταλικής καταγωγής της. Από την άλλη μεριά, οι Γάλλοι ήταν εξοικειωμένοι με την ιταλική γλώσσα και παρακολουθούσαν άνετα μια ιταλική κωμωδία, την οποία άλλωστε προτιμούσαν από το γαλλικό θέατρο του τέλους του 16<sup>ου</sup> αιώνα, που ήταν θρησκευτικό. Οι Τζελόζι, για παράδειγμα, αποκαλούνταν ηθοποιοί του βασιλιά (*comédiens du Roi*) και από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα η ιταλική κωμωδία στη Γαλλία παίρνει την ονομασία *Κομεντί Ιταλιέν (Comédie Italienne)*. Στο Παλέ Ρουαγιάλ ανεβαίνουν εναλλάξ με τους ιταλικούς θιάσους έργα του Μολιέρου<sup>251</sup>. Τα ιταλικά έργα είχαν απήχηση στη Γαλλία μέχρι το 1668. Από εκείνο το χρονικό σημείο και μετά στον θρόνο είχε ανέβει ο Λουδοβίκος ο ΙΔ' με τη σύζυγό του, πριγκίπισσα του βασιλικού οίκου της Ισπανίας. Οι κωμικοί έπαψαν να παίζουν στην ιταλική γλώσσα και άρχισαν να παίζουν στα γαλλικά μέχρι το 1697 που παρέμειναν στο Παρίσι, χρόνια κατά την οποία εκδιώχθηκαν από την ερωμένη του Λουδοβίκου του ΙΔ', η οποία θεώρησε ότι την

<sup>248</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 241.

<sup>249</sup> ό.π., σελ. 694.

<sup>250</sup> ό.π., σελ. 47.

<sup>251</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 117, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

διακωμωδούσαν μέσα στα έργα τους. Μετά τον θάνατο του βασιλιά του Ήλιου (1715) επέστρεψαν στο Παρίσι. Η μακροχρόνια παραμονή τους στη Γαλλία είχε ως αποτέλεσμα να επηρεαστεί σημαντικά από την κουλτούρα της και να χαθεί σε πολλά σημεία το ιταλικό στοιχείο, με εξαίρεση τις μάσκες που διατηρήθηκαν σε βάθος χρόνου μέχρι τον Κάρλο Γκολντόνι (1709-1793) ο οποίος δημιούργησε «κωμωδία χαρακτήρων» και τις έκανε πιο ρεαλιστικές<sup>252</sup> στο πλαίσιο της μεταρρύθμισης που πραγματοποίησε. Δεν μιλάμε πια για σταθερούς τύπους, αλλά για τη μετεξέλιξή τους. Η *Commedia dell'Arte* παρήκμασε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και σημαντικότερος παράγοντας γι' αυτό υπήρξε η τοποθέτηση των θιάσων της σε μόνιμη βάση στην υπηρεσία αρχόντων στις αυλές της Ιταλίας, γεγονός που οδήγησε στο πατρονάρισμά τους και στον περιορισμό της αυτονομίας τους<sup>253</sup>.

Σύμφωνα με τη θεατρολόγο Χριστίνα Τσαπρούνη, η *Commedia dell'Arte* γίνεται αναγνωρίσιμη στο ευρύ κοινό από τα δομικά της στοιχεία, που συνίστανται στην αντίθεση των σταθερών τύπων μεταξύ τους, όπου για παράδειγμα, γύρω από την αντίθεση των ηλικιωμένων με το ζευγάρι των ερωτευμένων κινείται όλη η πλοκή. Επίσης, σημαντικό κομμάτι της είναι η αντίθεση των ηλικιωμένων με τους υπηρέτες και, τέλος, η διαμεσολαβητική σχέση των υπηρέτων, οι οποίοι με δολοπλοκίες και πονηριές καταφέρνουν να επαναφέρουν τη φυσική και την κοινωνική τάξη, οπότε το ζευγάρι των ερωτευμένων ενώνεται με τη συμβολή τους μετά από τις δοκιμασίες και τα εμπόδια που δημιουργήθηκαν<sup>254</sup>.

Πρωταρχικό δομικό της στοιχείο είναι ότι επρόκειτο για αμιγώς αυτοσχεδιαστική κωμωδία. Η καινοτομία της έγκειται στο γεγονός ότι οι ηθοποιοί έπρεπε να έχουν δεξιότητες πολύπλευρες, ώστε να αυτοσχεδιάζουν κατά την έμπνευσή τους. Δεν

<sup>252</sup> Ο Κάρλο Γκολντόνι (1709-1793) εμφανίστηκε στη δραματουργία την περίοδο της παρακμής της *Commedia dell'Arte* και επιθυμούσε να την αναμορφώσει και να της δώσει νέα πνοή. Στην προσπάθειά του να ξεπεράσει το είδος της *Commedia dell'Arte* απορρόφησε πολλά δομικά της στοιχεία. Η μεταρρύθμισή του συνάντησε έντονες αντιδράσεις, κυρίως, από τον επίσης δραματουργό Κάρλο Γκότσι (1720-1806), ο οποίος είχε δικά του μεταρρυθμιστικά σχέδια για την ιταλική κωμωδία. Κυριότερα έργα του Κάρλο Γκολντόνι είναι *Ο υπηρέτης δυο αφεντάδων* (1745), το δημοφιλέστερο έργο του, που τον έκανε ευρέως γνωστό και *Η Λοκαντιέρα* του 1751 που γνώρισε τεράστια επιτυχία με την Ελεωνόρα Ντούζε (1858-1924) στον ομώνυμο ρόλο. Με τον Γκολντόνι άνοιξε ο δρόμος για το μεταγενέστερο αστικό δράμα του Ντενί Ντιντερό (1713-1784). Οι μάσκες στον Γκολντόνι χρησιμοποιήθηκαν με ρεαλιστικό τρόπο, Λεξικό του Θέατρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, *Εκδόσεις Νεφέλη*, Αθήνα, 2000, σελ. 95.

<sup>253</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 124, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>254</sup> Χριστίνα Τσαπρούνη, «Χαρακτηριστικά της *Commedia dell'Arte*», *Πρόγραμμα θεάτρου Αλφα – Ιδέα. Υπηρέτης δυο αφεντάδων* (Κάρλο Γκολντόνι), Αθήνα, 2017-2018.

υπήρχαν διάλογοι, αλλά ένα σενάριο (canovaccio) ή μόνο το θέμα (soggetto). Η προσωπικότητα, η πείρα και η τεχνική του κάθε ηθοποιού έφερναν το επιτυχημένο αποτέλεσμα. Κάθε ηθοποιός – ρόλος ανέσυρε την κατάλληλη στιγμή έτοιμες φράσεις. Αυτό προϋπέθετε φαντασία, ευφράδεια, ετοιμότητα, κλασική παιδεία (από Αριστοτέλη έως Βοκάκιο και Δάντη) και, φυσικά, πολύωρη προετοιμασία. Η ερμηνεία των σταθερών τύπων περιλάμβανε τα λάτσι (lazzi), άσεμνες ατάκες, τις μπούρλες (burle), χοντροκομμένα αστεία, τα κοντσέτι (concetti), έννοιες φτιαγμένες για αστεϊσμό, τις πατσίε (pazzie), λυρικές διαχύσεις μεταξύ των εραστών. Οι κωμικοί διαφύλασσαν τα lazzi στα βιβλία και τα εμπλούτιζαν με τα χρόνια. Τα παιδιά τους τα έπαιρναν κληρονομιά. Κάθε ηθοποιός εξειδικευόταν σε έναν ρόλο. Είχε μια μάσκα κι ένα ρεπερτόριο (zibaldone) που εμπλουτιζόταν χρόνο με τον χρόνο. Εντυπωσιακό είναι ότι και τα παιδιά των κωμικών προετοιμάζονταν για να ακολουθήσουν καλλιτεχνικό δρόμο. Η *Commedia dell'Arte*, όμως, δεν θα ήταν τόσο σημαντική αν έλειπαν οι σταθεροί τύποι, γιατί στηρίζεται σε αυτούς καθ' ολοκληρίαν. Οι σταθεροί τύποι γεννήθηκαν αυθόρμητα, όταν οι λαϊκοί θεατρίνοι των διαφόρων πόλεων της Ιταλίας (Βενετία, Μπέργκαμο, Μπολόνια, Νάπολη) επινόησαν στολή, μάσκα, κινήσεις και τρόπο ομιλίας. Παρά τις όποιες παραλλαγές τους στο πέρασμα των χρόνων παρέμειναν αναλλοίωτοι. Για την εποχή εκείνη, η ύπαρξη στερεότυπων προσώπων με τυποποιημένα χαρακτηριστικά και συμπεριφορά σε συνδυασμό με τη μάσκα, που άφηνε ακάλυπτο μόνο το στόμα, ήταν πρωτοτυπία<sup>255</sup>.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται απαραίτητο να περιγράψουν οι σταθεροί τύποι (tipi fissi) προκειμένου να γίνει αντιληπτή η επιρροή που δέχτηκε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στα έργα του από την Ιταλική κωμωδία.

Πιο συγκεκριμένα, οι σταθεροί τύποι της *Commedia dell'Arte* είναι η εξέλιξη των προσώπων της λόγιας αναγεννησιακής κωμωδίας (*commedia erudita*). Τα πιο αναγνωρίσιμα αρχέτυπα διακρίνονται σε τρεις επιμέρους κατηγορίες: Τους ηλικιωμένους (vecchi), τους υπηρέτες (zanni) και τους ερωτευμένους (innamorati, amoroosi ή accessi).

---

<sup>255</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 107, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

Στην παρούσα εργασία το ενδιαφέρον μας εστιάζεται, κυρίως, στους υπηρέτες σε συνδυασμό με τους ερωτευμένους. Η θεματική στην *Commedia dell'Arte* είναι ο έρωτας δυο νέων που συναντά εμπόδια από τους ηλικιωμένους, αλλά με τη βοήθεια των υπηρέτων η πλοκή οδηγείται σε ευτυχές τέλος<sup>256</sup>. Προχωρώντας, θα αναφερθούμε συνοπτικά στους ηλικιωμένους, Πανταλόνε, Ντοττόρε, Καπιτάνο και Ταρτάλια, στους υπηρέτες Μπριγκέλλα, Αρλεκίνο, Πουλτσινέλλα και Κολομπίνα και στους ερωτευμένους, οι οποίοι συνήθως φέρουν ονόματα όπως Φλάβιο, Λέλιο και Φλορίντο και αντίστοιχα γυναικεία ονόματα Λιζέττα, Φλαμίνια και Μπεατρίτσε<sup>257</sup>. Οι σταθεροί τύποι (*tipi fissi*) παγιώθηκαν, έγιναν διαχρονικοί και καθόρισαν ολόκληρο το νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο. Οι ηλικιωμένοι (*vecchi*) ανήκουν στην αστική τάξη που τους επιβάλλει ανάλογο ντύσιμο, γλώσσα και χειρονομίες. Κατοικούν στην πόλη. Παρωδούνται σαν τύποι, δεν χαίρουν της συμπάθειας του κοινού, το οποίο δεν ταυτίζεται μαζί τους. Διαθέτουν έντονα ελαττώματα. Καλλιεργούν το πνεύμα τους ή ασχολούνται με το εμπόριο. Ο Πανταλόνε έχει τις ρίζες του στον Ραρο της Ατελλανής Φάρσας και τον Ραππύς από την κωμωδία του Πλαύτου και του Τερέντιου (*Ο Φιλάργγυρος*, 1668)<sup>258</sup>. Καταγωγή έχει από τη Βενετία και γι' αυτό μιλά με βενετσιάνικη διάλεκτο. Το όνομά του προκύπτει από το *pianta leone*, δηλαδή αυτός που μπήγει λάβαρα στη γη. Εμπορευόταν προϊόντα του ενετικού λέοντος, συμβόλου της Γαληνότητας. Η προσφώνηση αυτή δεν ήταν καθόλου κολακευτική, από τη στιγμή που περιγράφει τον ξεπεσμένο έμπορο της Βενετίας, ο οποίος αρκείται στην κατάκτηση μικρών λωρίδων γης χωρίς να διστάζει να μπήξει τη σημαία της Γαληνότητας<sup>259</sup>.

Στο πρόσωπό του, λοιπόν, παρωδείται ο βενετσιάνος έμπορος του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Κάτι τέτοιο φάνταζε αδιανόητο τον 14<sup>ο</sup> αιώνα που οι έμποροι είχαν εξουσία. Η παρακμή

<sup>256</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 107, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>257</sup> ό.π., σελ. 112, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>258</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 114 - 115.

<sup>259</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 110, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928> & Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 116.



ξεκίνησε με την ανακάλυψη της Αμερικής (1492) και την πτώση της Κωνσταντινούπολης (1453)<sup>260</sup>.

Ο γέρο Πανταλόνε (η λέξη «Πανταλούν» σήμαινε «γέρος άντρας<sup>261</sup>) δεν είναι πάντα παντρεμένος, αλλά όταν συμβαίνει η σύζυγός του είναι νεαρή και τον απατά, ενώ συχνά βρίσκεται αντίζηλος του γιού του. Παρόλο που η υγεία του είναι εύθραυστη, δεν σταματά να κυνηγάει το γυναικείο φύλο. Υποφέρει από ποδάγρα, ρευματισμούς και σύφιλη. Επιπλέον πίνει πολύ. Είναι πλούσιος, αλλά φιλάργυρος και χαρακτηρίζεται από ζήλια και καχυποψία. Δεν διστάζει να κλέψει το φαγητό που αναλογεί στους Zanni. Η ηθική του είναι χαλαρή και θεωρεί εαυτόν πρόσωπο σοφίας. Είναι κύριος στόχος των Zanni που τον ξεπερνούν σε πονηριά<sup>262</sup>.

Φορά ένα μακρύ μαύρο πανωφόρι. Το κοστούμι του είναι κόκκινο με παντελόνι εφαρμοστό μονοκόματο με τις κάλτσες. Ανατολίτικα παντοφλέ κίτρινα παπούτσια με μυτερές και ανασηκωμένες άκρες. Μακριά, άσπρη γενειάδα και μαύρη μάσκα με γαμψή μύτη<sup>263</sup>. Απόγονός του *Ο Φιλάργυρος* (1668) και ο *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1673) του Μολιέρου, *Ο Βολπόνε* (1605) του Μπεν Τζόνσον και οι ομόνυμοι ήρωες του Γκολντόνι και του Γκότσι<sup>264</sup>.

Ο Ντοττόρε είναι λόγιος από τη Μπολόνια. Η Μπολόνια ως τον 12<sup>ο</sup> αιώνα ήταν πόλη σταθμός για την επιστήμη του Δικαίου. Οι νομικοί έχαιραν εκτίμησης όπως και οι έμποροι, όμως το κύρος τους επισκιάστηκε με την έλευση του Ουμανισμού, οπότε βρέθηκαν οι τελευταίοι να υστερούν σε σχέση με τους Ουμανιστές.<sup>265</sup>

Ο Ντοττόρε συχνά εμφανίζεται με το όνομα Ντοτόρ Γκρατσιάνο (Graziano). Το Ντοττόρε στα ιταλικά είναι τίτλος που αποδίδεται σε αποφοίτους Πανεπιστημίου.

<sup>260</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 115.

<sup>261</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 487.

<sup>262</sup> ό.π., σελ. 487.

<sup>263</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 110, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928> & ό.π., Λεξικό του Θεάτρου σ. 487.

<sup>264</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithopoiouy.html>.

<sup>265</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 116.

Ντοττόρε θεωρείται ο κάθε σοφολογιότατος<sup>266</sup>. Μιλά στη διάλεκτο της Μπολόνια και χρησιμοποιεί λατινισμούς. Η ομιλία του χαρακτηρίζεται από υπερβολή, παρηχήσεις και αλλοιώσεις λέξεων<sup>267</sup>. Άλλοτε παρίστανε τον δικηγόρο και αρεσκόταν σε μακροσκελή λογύδρια και βαρύγδουπα αποφθέγματα αναγκάζοντας τους πάντες να ακούσουν με προσοχή τα τσιτάτα του<sup>268</sup>. Άλλοτε πάλι παρουσιαζόταν σαν γιατρός. Τα πομπώδη λόγια του είναι δύσληπτα και τον καθιστούν γελοίο.

Έχει σπουδάσει Ιατρική, Αστρονομία, Φιλοσοφία, Θεολογία και αντιπροσωπεύει τη μεσαιωνική γνώση. Πρόκειται για παρωδία λόγιου, γιατί στην πραγματικότητα δεν κατέχει την επιστήμη της Ιατρικής. Στο πρόσωπό του αμφισβητείται το παρελθόν. Τότε η Ιταλία τελούσε υπό την κατοχή των ξένων δυνάμεων, Ισπανών και Αυστριακών.

Όπως ο Πανταλόνε, έτσι και ο Ντοττόρε τρώει πολύ και είναι ερωτύλος. Μεταξύ των δυο υπήρχε αναίτιο μίσος. Ο ρόλος του Ντοττόρε είναι εξαιρετικά απαιτητικός. Έπρεπε να τον αναλαμβάνει ηθοποιός με πολύπλευρη γνώση, ώστε να είναι σε θέση να μεταβαίνει με τα τσιτάτα του από τη μια επιστήμη στην άλλη δημιουργώντας κωμικό αποτέλεσμα.

Το κοστούμι του είναι μαύρο με πτυχωδή άσπρο γιακά να ξεπροβάλλει από το σακάκι. Μαύρα μακριά γάντια και γενάκι συμπληρώνουν την εμφάνισή του. Η μαύρη μάσκα θανάτου που φορά σκεπάζει και τη μύτη για να μη μολύνεται όταν εξετάζει ασθενείς<sup>269</sup>.

Αντίθετα από τον Πανταλόνε, ο οποίος πέρασε στο θέατρο της Αγγλίας και την περίοδο του Ελισαβετιανού θεάτρου (1562 – 1642), ο Ντοττόρε δεν είχε συνέχεια στο αγγλικό θέατρο. Αναβίωσε αργότερα με τις κωμωδίες του Μολιέρου στη Γαλλία<sup>270</sup>.

Ο Καπιτάνο σαν σταθερός τύπος εντάσσεται στην κατηγορία των ηλικιωμένων αν και στη πραγματικότητα δεν είναι ηλικιωμένος. Στο πρόσωπό του λοιδωρείται η κυρίαρχη

<sup>266</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>267</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 110, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>268</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 451.

<sup>269</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 117.

<sup>270</sup> ό.π., σελ. 451.

τάξη, οι κατακτητές. Αποτελεί την αντίδραση του λαού στην ξενοκρατία και τον μιλιταρισμό. Η στολή του είναι γκροτέσκα, υπερβολική και φανερώνει τον εκάστοτε κατακτητή της Ιταλίας<sup>271</sup>.

Κατάγεται από τον Miles Gloriosus του Πλάουτου. Η γλώσσα του είναι ναπολιτάνικη. Τον συναντάμε να μιλά εκτός από ιταλικά και ισπανικά. Στη Βενετία λέγεται Έλληνας Stradiotto. Χαρακτηριστικό του είναι η ματαιοδοξία και ο υπέρμετρος κομπασμός. Είναι ο κλασικός τύπος του ψευτοπαλικαρά<sup>272</sup>. Ουσιαστικά, όμως, πίσω από τον κομπασμό επιδιώκει να κρύψει τις αδυναμίες του και το γεγονός ότι δεν είναι παρά ένας περιπλανώμενος μισθοφόρος που επιβιώνει από το πλιάτσικο (αρπάζοντας το φαγητό του Αρλεκίνο)<sup>273</sup>.

Ενδέχεται ο Σαίξπηρ να υιοθέτησε κάποια στοιχεία του Καπιτάνο στον Αρμάντο του στο έργο *Αγάπης αγώνας άγονος* (1595), καθώς και στον Πίστολ στον *Ερρίκο Δ'* (1590), αλλά και στις *Εύθυμες κυράδες του Γουίνζορ*<sup>274</sup> (1595).

Το κοστούμι του, αν και με το πέρασμα των χρόνων υπέστη αλλαγές, διατήρησε ένα στρατιωτικό χαρακτήρα. Φορούσε ένα πλατύγυρο καπέλο με κόκκινα φτερά και από τη μέση του κρεμόταν μια σπάθα πολεμιστή. Ο διάσημος Καπιτάνο, Φραντσέσκο Αντρεϊνι, το 1577, φορούσε γιλέκο και παντελόνι με κόκκινες και κίτρινες λωρίδες, σιρίτια χρυσά και πορφυρόκκινη κάπα. Τα παπούτσια του ήταν κίτρινα δερμάτινα και έβγαιναν από αυτά κίτρινα γλωσσίδια, ενώ την εμφάνισή του συμπλήρωνε ένα στριφτό μουστάκι<sup>275</sup>.

Ο Ταρτάλια εμφανίζεται στη Νότια Ιταλία. Έχει καταγωγή από Νάπολη. Στη Νάπολη ο Πανταλόνε και ο Ντοττόρε δεν έγιναν γνωστοί. Ο Ταρτάλια είναι υπάλληλος στην υπηρεσία των Ισπανών κατακτητών. Η απόλυτη φιγούρα ενός δουλοπρεπή

<sup>271</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 118.

<sup>272</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 111, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928> & <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithopoiouy.html>.

<sup>273</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 118.

<sup>274</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 208.

<sup>275</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 111, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

δημοσιούπαλληλάκου, που αν και είναι καταπιεσμένος και φοβισμένος, βγάζει τα απωθημένα του στον κόσμο που καλείται να εξυπηρετήσει στην υπηρεσία του. Χαρακτηριστικό του γνώρισμα το αθεράπευτο και επίμονο τραύλισμα. Από τις άναρθρες κραυγές και τους κατακερματισμένους ήχους που παράγει σχηματίζονται διφορούμενα νοήματα με πολιτικά υπονοούμενα. Το γεγονός ότι άλλα θέλει να πει και άλλα λέει δεν είναι καθόλου τυχαίο. Διατύπωνε τις αλήθειές του μέσα από το τραύλισμά του.

Αντί για μάσκα φορά τεράστια γυαλιά, ένδειξη του μεγάλου βαθμού μυωπίας του. Το κοστούμι του είναι στιλιζαρισμένο. Η φαλάκρα του καλύπτεται κάτω από ένα τεράστιο καπέλο<sup>276</sup>. Ο Κάρλο Γκότσι (1720-1806)<sup>277</sup> παγιώνει στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα την ιδιότητα του Ταρτάλια ως δημόσιου υπαλλήλου<sup>278</sup>.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι Zanni. Εδώ εντάσσουμε τον Μπριγκέλλα, τον Αρλεκίνο, τον Πουλτσινέλλα και το γυναικείο συμπλήρωμά τους την Κολομπίνα. Οι Zanni έλκουν την καταγωγή τους από τα λαϊκά θεάματα και αποτελούν την ψυχή της *Commedia dell'Arte*. Είναι οι μπουφόνοι του Καρναβαλιού. Οι γελωτοποιοί που με τις πομφολυγώδεις μπαρούφες τους (baruffe) αναλαμβάνουν να διασκεδάσουν τον λαό με τον οποίο συνδέονται. Η ονομασία τους ενδέχεται να έχει λόγια καταγωγή και να υιοθετήθηκε από τον Sannio της Ατελλανής φάρσας. Μπορεί, όμως, και να είναι και παραφθορά της λέξης Giovani<sup>279</sup>.

Είναι πληβείοι με καταγωγή από το Μπέργκαμο. Αποτυπώνουν τη στάση του λαού απέναντι στους Ισπανούς κατακτητές, που στο όνομα της Αντιμεταρρύθμισης φρέναραν την πρόοδο.

Το Μπέργκαμο υπήρξε ένα μεγάλο βιομηχανικό κέντρο της Ιταλίας που σταδιακά, μετά την Αντιμεταρρύθμιση, παρήκμασε με αποτέλεσμα οι κάτοικοί του να φύγουν για

---

<sup>276</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 120.

<sup>277</sup> Ο Κάρλο Γκότσι (Carlo Gozzi, 1720-1806) ήταν ιταλός θεατρικός συγγραφέας από τη Βενετία. Υπέρμαχος της χρήσης της τοσκανικής διαλέκτου αντί της ενετικής και λάτρης του είδους της *Commedia dell'Arte*, στο <https://www.britannica.com/biography/Carlo-Conte-Gozzi>.

<sup>278</sup> <https://www.teatrodinessuno.it/maschere-commedia-arte/tartaglia>.

<sup>279</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 108, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

να αναζητήσουν αλλού εργασία. Έγιναν οι άνθρωποι για όλες τις δουλειές προκειμένου να επιβιώσουν (*facchini*), όμως αρνούταν να υποταχθούν<sup>280</sup>.

Τους πρωτοσυναντάμε στο δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα στους κωμικούς θιάσους της Κοιλιάδας του Πάδου. Εκεί ενσάρκωναν έναν αδαή και φτωχό αχθοφόρο. Στο β' μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα οι Zanni εντάχθηκαν στην *Commedia dell' Arte* και χρήζονται πρωταγωνιστές<sup>281</sup>.

Ειδικότερα ο Μπριγκέλλα, αρχικά, ήταν κλέφτης και ψευτοπαλικαράς. Είναι ένας ύπουλος, κακός και πονηρός δούλος που μισεί. Δεν ξεχνά τις προσβολές που στόχο έχουν τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Δείχνει να μη φοβάται κανέναν. Νοιάζεται μόνο για το κέρδος. Αφόρητα συμφεροντολόγος χωρίς ίχνος συναισθηματισμού. Υπηρετεί πιστά ένα αφεντικό έως ότου βρει κάποιον άλλο που πληρώνει καλύτερα<sup>282</sup>. Είναι φορέας ίντριγκας. Με την καθιέρωση της *Κομεντί Ιταλιέν (Comédie Italienne)* στο Παρίσι, ο Μπριγκέλλα επηρέασε την εξέλιξη των υπηρετών στη Γαλλία, ενώ απογόνους τους συναντούμε και αργότερα σε έργα του Μαριβώ (1688-1763<sup>283</sup>) και του Μπωμαρσέ (1732-1799<sup>284</sup>) με το έργο *Οι γάμοι του Φιγκαρό*<sup>285</sup> (1786).

Αντιπαλεύεται τους ηλικιωμένους και βοηθά το ζευγάρι των ερωτευμένων να παντρευτεί. Από τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα το κοστούμι του είναι λευκό, ένα είδος λιβρέας. Φορά φαρδιά μπλούζα και παντελόνι που είναι διακοσμημένα με πράσινα σιρίτια, σημάδι ότι ανήκει στην υπηρεσία κάποιου. Η μάσκα του είναι σκουρόχρωμη και έχει μύτη σπασμένη<sup>286</sup>.

<sup>280</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 122.

<sup>281</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/zanni/>.

<sup>282</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 124.

<sup>283</sup> Ο Πιέρ Καρλέ ντε Σαμπλαίν ντε Μαριβώ (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763) ήταν θεατρικός συγγραφέας του Διαφωτισμού. Από τα πιο γνωστά του έργα είναι *Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης* (1730) και *Το νησί των σκλάβων* (1725), στο <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Carlet-de-Chamblain-de-Marivaux>.

<sup>284</sup> Ο Πιέρ Ωγκυστέν Καρόν ντε Μπωμαρσέ (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais) (1732-1799) ήταν Γάλλος θεατρικός συγγραφέας του Διαφωτισμού. Από τα πιο γνωστά του έργα είναι *Ο κουρέας της Σεβίλλης* (1775) και *Οι Γάμοι του Φίγκαρο* (1785), στο <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Augustin-Caron-de-Beaumarchais>.

<sup>285</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 408.

<sup>286</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 124 - 125 & Ταμπάκη Άννα, Μαρία Σπυροπούλου,

Ο δεύτερος Zanni της *Commedia dell'Arte* είναι ο φίλος του Μπριγκέλλα ο Αρλεκίνο. Ο Μπριγκέλλα και ο Αρλεκίνο είναι οι δυο όψεις της ίδιας φιγούρας με επιμέρους διαφοροποιήσεις<sup>287</sup>. Ο Αρλεκίνο, όμως, εξελίχθηκε σε εμβληματική φιγούρα και χάρη σε αυτόν τον τύπο το είδος της *Commedia dell'Arte* απέκτησε παγκόσμια φήμη. Ο Αρλεκίνο κέρδισε το κοινό με την καλοσύνη του και με το ότι έκανε τους θεατές να γελούν. Χαρακτηριστικό του είναι τα ακροβατικά και ο χορός<sup>288</sup>. Η γλώσσα που χρησιμοποιούσε αρχικά ήταν ακόλαστη, με τα χρόνια όμως έγινε πιο συντηρητική<sup>289</sup>. Η φιγούρα του ήταν συνδυασμός βλακειάς και πανουργίας. Αρχικά ήταν ένας ρομαντικός μάγος, αργότερα μετατράπηκε σε μελαγχολική φιγούρα που ζει σε όνειρο<sup>290</sup>.

Ασυναγώνιστος, σκερτσόζος, ένας χείμαρρος από concetti και lazzi<sup>291</sup>. Αιώνια πεινασμένος και ερωτευμένος με την Κολομπίνα. Οι κινήσεις του ήταν χαριτωμένες, ενώ φημίζονταν για τις μιμητικές του ικανότητες εκτός από τις ακροβατικές του δεξιότητες<sup>292</sup>. Ο αυθορμητισμός του τον οδηγεί σε λάθη και η τιμωρία του είναι οι ξυλιές που τρώει. Εντούτοις, η στάση του απέναντι στον κόσμο παραμένει φιλική. Γίνεται διαμεσολαβητής στις ερωτικές ιστορίες των αφεντικών του και τις οδηγεί σε αίσιο τέλος. Φημίζεται για την πίστη και την αφοσίωσή του. Ακόμα και όταν υπηρετεί δυο αφεντικά το κάνει από λαιμαργία, για να τρώει διπλά και όχι από έλλειψη πίστης. Διακρίνεται και από μια παιδικότητα που τον κάνει απόλυτα συμπαθή στα μάτια του κοινού<sup>293</sup>.

---

Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θέατρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 109, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>287</sup> ό.π., σελ. 123.

<sup>288</sup> ό.π., σελ. 127.

<sup>289</sup> Στέλλα Χαχάλη, *Αρλεκίνος: Η σημασιολογία της μάσκας και της μεταμφίεσης*, στο <https://artic.gr/afierwma-mask-a-portrait-to-arlekinou/> (13/08/2016).

<sup>290</sup> Λεξικό του Θέατρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll - Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 37.

<sup>291</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 23, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>292</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θέατρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 109, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>293</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 127 - 128.

Η φιγούρα του Αρλεκίνο πάσχει και μεταμορφώνει το πάθος του σε περίσσειμα ζωής. Πάσχει γελώντας και γελάει πάσχοντας. Ένας αντιφατικός χαρακτήρας<sup>294</sup>. Για το όνομά του υπάρχουν πολλές εικασίες. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε στον Alichino, έναν από τους διαβόλους της Κόλασης του Δάντη, ο οποίος στις γαλλικές μεσαιωνικές φάρσες έγινε Hellequin για να πάρει, τελικά, το όνομα Αρλεκίνο στην ιταλική σκηνή<sup>295</sup>.

Το κοστούμι του έχει μπαλώματα διαφόρων χρωμάτων. Στο γείσο του καπέλου του ήταν στερεωμένη μια ουρίτσα λαγού. Η μάσκα του σκούρα με γατίσια μάτια. Κρατούσε ένα ξύλινο λεπτό ραβδάκι, το οποίο χρησιμοποιούσε για μαχαίρι για να κόβει τη σαλάτα του<sup>296</sup>.

Η αρχική φιγούρα του Αρλεκίνο ήταν πρωτόγονη και γκροτέσκα. Αργότερα, στις γαλλικές αυλές το κοστούμι του απέκτησε μεταξωτούς ρόμβους. Στην Αγγλία υπήρξε βασική μορφή της αρλεκινάδας και άλλαξε χαρακτήρα<sup>297</sup>.

Η φιγούρα του Αρλεκίνο αποτέλεσε έμπνευση για την παγκόσμια δημιουργία. Ο αρχετυπικός αυτός ήρωας, ο μελαγχολικός που καλείται να διασκεδάσει το κοινό υπάρχει έντονα και στη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Κυρίαρχο μοτίβο σε πίνακες του Πικάσο και του Σεζάν, ενώ στοιχεία του διακρίνουμε στον *Επιθεωρητή* (1836) του Γκόγκολ και αργότερα στον Σαρλό<sup>298</sup> (20<sup>ος</sup> αιώνας).

Ο Πουλτσινέλλα στην ιταλική εκδοχή του ήταν ένας καμπούρης και ιδιαιτέρως χαζούλης Ναπολιτάνος<sup>299</sup>. Το όνομά του βγαίνει από το *pullus galli maneus* (κοτόπουλο). Στα ιταλικά *pulcino* σημαίνει *κοτοπουλάκι*. Όπως και οι υπόλοιποι Zanni λατρεύει το φαγητό και το ποτό. Αντικατοπτρίζει τα ελαττώματα των Ναπολιτάνων.

<sup>294</sup> Στέλλα Χαχάλη, *Αρλεκίνος: Η σημασιολογία της μάσκας και της μεταμφίεσης*, στο <https://artic.gr/afierwma-mask-a-portrait-to-arlekinou/> (13/08/2016).

<sup>295</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 109, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928> & <https://www.treccani.it/vocabolario/arlecchino/>.

<sup>296</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 127 & Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll-Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 37.

<sup>297</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll-Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 38.

<sup>298</sup> Στέλλα Χαχάλη, *Αρλεκίνος: Η σημασιολογία της μάσκας και της μεταμφίεσης*, στο <https://artic.gr/afierwma-mask-a-portrait-to-arlekinou/> (13/08/2016).

<sup>299</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll-Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 519.

Εμφανίζεται ως υπηρέτης, αλλά έχει και άλλα επαγγέλματα, όπως φούρναρης, στρατιώτης, ταβερνιάρης. Ο χαρακτήρας του είναι ζωηρός. Φλυαρεί συνεχώς και είναι αυτό που λέμε καπετάν φασαρίας<sup>300</sup>.

Στην *Κομεντί Ιταλιέν*, ως μετεξέλιξη της φιγούρας του, οι Γάλλοι τον εμφανίζουν πνευματώδη και τον βαπτίζουν Πολισινέλ (*Polichinelle*<sup>301</sup>). Στην Αγγλία είναι ο Παντς (*Punch*). Στοιχεία του βρίσκουμε στον *Φαντάζιο* (1834) του Αλφρέ ντε Μυσσέ<sup>302</sup> (1810-1857), όπως και στον *Συρανό ντε Μπερζεράκ*<sup>303</sup> (1897) του Εντμόν Ροστάν<sup>304</sup> (1868-1918). Το κοστούμι του παραπέμπει στον τύπο της Ατελλανής φάρσας *Maccus*. Πρόκειται για ένα άσπρο κοστούμι φαρδύ. Φοράει μάσκα με γαμψή μύτη, γιακά με γλωσσίδα, σταχτί ψηλό κωνοειδές καπέλο και κρατά ένα ξύλινο σπαθί.

Εκτός από τον λαίμαργο *Maccus*, πρόγονος του Πουλτσινέλλα θεωρείται ο καμπούρης μίμος στο λαϊκό θέατρο της ελληνιστικής εποχής (*stupidus calvus*), ο καμπούρης Ντορσένους, αλλά και ο χαζούλης Μπούκο της ετρουσκικής φάρσας<sup>305</sup>.

Ιταλοί κριτικοί θεάτρου θεώρησαν ότι «η δημοτικότητα του Πουλτσινέλλα και η δυσανάλογη προσοχή που δινόταν στο μουφονικό παίξιμό του ήταν μια από τις κύριες αιτίες παρακμής της *Commedia dell' Arte*»<sup>306</sup>. Από τους δυο *Zanni*, Αρλεκίνο και Πουλτσινέλλα, προκύπτει ο Πεντρολίνο της *Commedia dell' Arte* που εξελίχθηκε στον Πιερότο της *Κομεντί Ιταλιέν*<sup>307</sup>.

<sup>300</sup> Αλέξης Σολομός, «*Commedia dell' Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού*», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 25 – 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>301</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 109, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>302</sup> Ο Αλφρεντ ντε Μυσσέ (*Alfred Luis Charles de Musset Pathay*, 1810-1857) ήταν Γάλλος θεατρικός συγγραφέας και μυθιστοριογράφος. Βασικός εκπρόσωπος του ρομαντισμού. Έργο του το *Λορεντζάτσιο* (1834), στο <https://www.britannica.com/biography/Alfred-de-Musset>.

<sup>303</sup> Αλέξης Σολομός, «*Commedia dell' Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού*», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>.

<sup>304</sup> Ο Εντμόν Ροστάν (*Edmont Eugène Alexis Rostand*, 1868-1918) ήταν Γάλλος ποιητής και δραματουργός. Εκπρόσωπος του νεορομαντισμού, έγινε γνωστός από το έργο του *Συρανό ντε Μπερζεράκ* (1897), στο <https://www.britannica.com/biography/Edmond-Rostand>.

<sup>305</sup> Αλέξης Σολομός, «*Commedia dell' Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού*», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithoroiou.html>, & πρβλ. Βάλτερ Πούχνερ, Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική – Οι πρώτες μορφές του Θεάτρου, (Θεατρολογική Λαογραφία Β'), Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα, 2017.

<sup>306</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll-Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 519.

<sup>307</sup> <https://www.britannica.com/topic/Pedrolino>.



Η γυναικεία παρουσία που εντάσσεται στην κατηγορία των Zanni, για να τους συμπληρώσει και να γίνει το ταίρι τους, είναι η Κολομπίνα. Συνήθως τη συναντούμε στην υπηρεσία του Πανταλόνε ή του Ντοττόρε.

Εκτός από τους άντρες του Μπέργκαμο που οδηγήθηκαν στην πόλη για να αναζητήσουν εργασία μετά την οικονομική κρίση που έπληξε τη Βόρεια Ιταλία τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ήταν και κοπέλες που έφυγαν για τον ίδιο λόγο. Χωρίς χρήματα, χωρίς δικαιώματα, μόνες σε ξένη πόλη ήρθαν αντιμέτωπες με εξαιρετικές δυσκολίες<sup>308</sup>.

Η Κολομπίνα ή Φαντέσκα ή Σμεραλντίνα ή Σερβέττα ανήκει στο ίδιο κοινωνικό στρώμα με τους Zanni. Είναι κεφάτη, χαριτωμένη και τρελαίνει τον Αρλεκίνο με τη μαγειρική της. Μπορεί να είναι αμόρφωτη, δεν στερείται όμως πονηριάς. Απολύτως επιδέξια στο να αποκρούει το ερωτικό ενδιαφέρον των αφεντικών της. Με την τέχνη της μιμητικής ή με αναγκαία ψέματα αποτρέπει ή προειδοποιεί την κυρία της για τον ερχομό κάποιου ανεπιθύμητου<sup>309</sup>.

Συνωμοτεί με την αφεντικίνα της προκειμένου να εξαπατήσουν τον κύριο, ενώ από την άλλη κοιτάζει και το συμφέρον της. Διασκεδάζει με το να πιάνει τους άντρες κορόιδα. Μπορεί να γίνεται, συχνά, ερωτικός στόχος των ηλικιωμένων, δεν ενδίδει όμως ποτέ. Κρατά σε απόσταση τον επίδοξο εραστή με βρισιές, χαστούκια και σαρκασμό<sup>310</sup>.

Το όνομα Κολομπίνα χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τις ηθοποιούς στην Κομεντί Ιταλιέν και από εκεί πέρασε στην Αγγλία. Κολομπίνα συναντάμε και στο θέατρο του Γκολντόνι (18<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>311</sup>.

Είναι η πρώτη χειραφετημένη γυναικεία μορφή του Ευρωπαϊκού Θεάτρου, σε μια εποχή που οι γυναίκες ήταν υποταγμένες στη θέληση του πατέρα ή και του αδελφού

---

<sup>308</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 129.

<sup>309</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυροπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού Θεάτρου: από την Αναγέννηση ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα, 2015, σελ. 112, στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.

<sup>310</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 129.

<sup>311</sup> Λεξικό του Θεάτρου, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιμέλεια: Phyllis Hartnoll-Peter Found, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000, σελ. 232.

τους ακόμα. Η Κολομπίνα, όμως, ενάντια στην εποχή της, υψώνει το ανάστημά της έστω και αν βρίσκεται στη μειονεκτική θέση της υπηρέτριας του σπιτιού<sup>312</sup>.

Περνάμε τώρα στην τρίτη και τελευταία κατηγορία της *Commedia dell'Arte*, όπου ανήκουν οι Ινναμοράτι, ή Αμορόζι ή Accessi. Οι ερωτευμένοι αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του είδους της αυτοσχέδιας ιταλικής κωμωδίας, ήδη, από την αρχή της. Συχνά είναι ένα ή δυο ζευγάρια ερωτευμένων ανάλογα με τα οικονομικά του εκάστοτε θιάσου. Προγόνους τους θα αναζητήσουμε στη Νέα Κωμωδία. Μέσα στους αιώνες διατηρούνται από το έπος, την ποιμενική ποίηση, τους μίμους, μέχρι να ζωντανέψουν εκ νέου μέσα από την *Commedia dell'Arte*<sup>313</sup>.

Οι Ινναμοράτι διαφοροποιούνται από τις δυο προηγούμενες κατηγορίες των ηλικιωμένων και των υπηρέτων στο ότι δεν φορούσαν μάσκα και στο ότι ήταν οι μόνοι που είχαν προκαθορισμένο κείμενο. Ντύνονταν με την τελευταία λέξη της μόδας και οι άνδρες Ινναμοράτι αντιστοιχούν στους ζεν πρεμιέ της μεταγενέστερης κωμωδίας<sup>314</sup>.

Την εποχή της ακμής του είδους της *Commedia dell'Arte* κυρίαρχο ρεύμα είναι ο Ουμανισμός (στα τέλη του Ύστερου Μεσαίωνα από το 1400 ως το 1600, οπότε αρχίζει η Αναγέννηση). Ο έρωτας και η αγάπη παύουν να είναι αμαρτωλά συναισθήματα όπως ίσχυε στη *λόγια κωμωδία (commedia erudita)*, όπως πληροφορούμαστε από τον *Μανδραγόρα* (1518) του Μακιαβέλλι (1469-1527) και γίνεται σημαντική αρχή ζωής.

Οι Ινναμοράτι δεν ήταν τυποποιημένες φιγούρες με σταθερά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Είχαν, λόγω του νεαρού της ηλικίας τους, μια συναισθηματική ελαφρότητα. Επικρατούσε το δίπολο, άνδρας κομπός, καλλιεργημένος με γυναίκα ντροπαλή για να ταιριάζει στα ήθη της ανδροκρατούμενης κοινωνίας.

Αλλά υπήρχαν και άλλα μοτίβα, όπως για παράδειγμα, η Ινναμοράτα η αυταρχική και υπερήφανη που επιδείκνυε υποταγή στον πατέρα και μια άλλη όψη της ίδιας φιγούρας, αυτή της γλυκιάς ρομαντικής κοπέλας που έλιωνε στα χέρια του αγαπημένου της.

---

<sup>312</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 130.

<sup>313</sup> Αλέξης Σολομός, «Commedia dell'Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966, σελ. 26, στο <https://docplayer.gr/5577354-Italia-17-os-aionas-commedia-dell-arte-a-i-pantokratoria-toy-ithopoiou.html>.

<sup>314</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/innamorati/>.

Στους ανδρικούς ρόλους αντίστοιχα διακρίνουμε έναν τύπο άνετο, θρασύ και καζανόβα, στον αντίποδα του οποίου εμφανίζεται ένας άντρας δειλός και συνεσταλμένος.

Η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι Ινναμοράτι ήταν τα τοςκανικά και ο λόγος τους ήταν λογοτεχνικός. Δεδομένου ότι ο ρόλος τους ήταν να διακωμωδήσουν την ανώτερη τάξη, το ντύσιμό τους ήταν εξεζητημένο και υπερβολικά πομπώδες<sup>315</sup>.

Συνοψίζοντας, έχοντας αγγίξει ακροθιγώς αυτό το είδος θεάτρου που συνδέεται και με το σωματικό θέατρο, συμπεραίνουμε ότι η επίδραση της *Commedia dell' Arte* είναι ανυπολόγιστη σε ολόκληρο το θέατρο του δυτικού κόσμου, καθώς ενέπνευσε τον Κάρλο Γκολντόνι και τον Μολιέρο. Σύμφωνα με μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της Ιταλίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τον Τζάκομο Λεοπάρντι (1798-1837) «Μετά το Μολιέρο η Γαλλία δεν είχε μεγάλους κωμικούς, ούτε η Ιταλία μετά τον Γκολντόνι». Το κοινό σημείο του Μολιέρου, του Γκολντόνι και των ηθοποιών της *Commedia* έγκειται στο γεγονός ότι μια επιτυχημένη κωμωδία οφείλει να απεικονίζει χαρακτήρες κάνοντάς τους να φαίνονται σα ζωντανοί τύποι<sup>316</sup>.

Η επίδρασή της, όμως, φτάνει μέχρι το Θέατρο της Μόσχας του Ευγένιου Βαχτάνγκοφ (1883-1922), επηρεάζοντας τον Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (1749 -1832), που υπήρξε μεγάλος θαυμαστής του είδους και τον Σαίξπηρ στην Αγγλία, αλλά και για να επανέλθουμε στην Ιταλία του 21<sup>ου</sup> αιώνα με τον τελευταίο, σύμφωνα με πολλούς, Αρλεκίνο, τον νομπελίστα Ντάριο Φο (1926-2016).

---

<sup>315</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 131-132.

<sup>316</sup> Ιωάννης Δ. Τσόλκας, *Ο Μολιέρος και η ιταλική του εκδοχή, ή που συναντιέται με τον Γκολντόνι*, στο <https://spotlightpost.com/index.php/o-molieros-kai-i-italiki-tou-ekdoxi/>.

## Β' Ανάλυση των έργων

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: *Στέλλα Βιολάντη*

#### 1.1. Εισαγωγικά

Σε περιπτώσεις θεατρικών έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου, όπως η *Στέλλα Βιολάντη*, είναι ενδεικτικό, πως ο ίδιος ο συγγραφέας είχε αναδειχθεί σε μεγάλο βαθμό σε έναν εξαιρετο τεχνίτη που γνώριζε το πώς να στήσει με εξαιρετικό και με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ένα θεατρικό έργο, τη στιγμή, παράλληλα, που ο τρόπος απόδοσης των διαφόρων κεντρικών προσώπων μέσα στα έργα του (όπως και σε αυτό εξάλλου) είναι τέτοιος, ώστε να μην υφίσταται για τους θεατές ή τους αναγνώστες του το στοιχείο της αναστάτωσης. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθεί ότι μέσα από τέτοιου είδους έργα, όπως η *Στέλλα Βιολάντη*, είναι δυνατόν να διακρίνουμε έναν χαρακτήρα καθαρά κοσμικό και αστικό με στοιχεία μετρημένα και ευπρεπή, δεδομένου, μάλιστα, ότι δεν υφίστατο την ίδια στιγμή η διάσταση του θεατρικού δαιμονίου και των ακροτήτων<sup>317</sup>.

Η δραματουργική διασκευή της παλαιότερης νουβέλας του Γρηγόριου Ξενόπουλου, με τίτλο *Έρωσ Εσταυρωμένος*, είχε γίνει από τον συγγραφέα, μετά από παράκληση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, εκ μέρους της Μαρίκας Κοτοπούλη<sup>318</sup>. Το έργο ανέβηκε, για πρώτη φορά, στο θεατρικό σανίδι από τον θίασο της Κυβέλης στην Πάτρα στο Θέατρο *Απόλλων* το 1909. Εντούτοις, όμως, επρόκειτο να καθιερωθεί για πρώτη φορά θεατρικά με τη μεταφορά του στην Αθήνα στις 10 Ιουνίου του ίδιου έτους στη *Νέα Σκηνή*, στο Θέατρο *Ομοιοίας*, με πρωταγωνίστρια τη Μαρίκα Κοτοπούλη. Σε αυτήν τη συγκεκριμένη παράσταση μια ηθοποιός απήγγειλε το ποίημα του Κωστή Παλαμά που είχε λειτουργήσει ως πρόλογος της παράστασης, τη μουσική είχε συνθέσει ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος καθιερώθηκε ως μουσικός, και η Μαρίκα Κοτοπούλη έγινε η απόλυτη Στέλλα Βιολάντη<sup>319</sup>.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είχε τονίσει πως η έμπνευσή του, αναφορικά με την υπόθεση του έργου αυτού, είχε προέλθει μέσα από μια σειρά περιστατικών που είχαν λάβει χώρα

<sup>317</sup> Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2013, σελ. 263.

<sup>318</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Σημείωμα του συγγραφέα» στο *Στέλλα Βιολάντη, δελτίο παραστάσεων Γ' θεατρική περίοδος 1949 - 1950*, αρ. 2, Εκδόσεις Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1950, σελ. 6.

<sup>319</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2003, σελ. 411 & πρβλ. Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Nulla dies sine linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2007.

στην εποχή του. Για παράδειγμα, ένα εξ αυτών αφορούσε την περίπτωση μιας κοπέλας στην Πάτρα, όπου εξαιτίας ενός παράνομου έρωτα είχε πεθάνει φυλακισμένη στη σοφίτα του σπιτιού της. Αντίστοιχα, στην Αθήνα υπήρχαν οι φήμες για μια ανάλογη περίπτωση με μια κοπέλα από αρχοντικό σπίτι, η οποία υποτίθεται πως είχε πεθάνει από αρρώστια, ενώ στην πραγματικότητα είχε αποβιώσει από την κακομεταχείριση της οικογένειάς της, προκειμένου αυτή να παντρευτεί κάποιον τον οποίο δεν αγαπούσε<sup>320</sup>.

Αναφορικά με τα πρόσωπα αυτού του θεατρικού έργου, είναι δυνατόν να τονίσουμε καταρχήν, ότι η κεντρική ηρωίδα, η *Στέλλα Βιολάντη*, είναι μια νέα κοπέλα, η οποία θέλει η ίδια να ορίζει τη μοίρα της και που διακρίνεται από ηρωισμό και θάρρος. Ο πατέρας της, ο Παναγής Βιολάντης, που είναι ο δεύτερος πρωταγωνιστής του έργου, διακρίνεται από σκληρότητα και αδιαλλαξία, με την οποία συγχρόνως, όμως, νομίζει, ότι πραγματικά θα βοηθήσει τη Στέλλα. Είναι το πρότυπο του πατέρα - πατριάρχη που δεν διανοείται η κόρη του να μην υποτάσσεται στη θέλησή του και παράλληλα να μπορεί ίδια να διαθέτει την ψυχοσωματική της οντότητα όπως αυτή επιθυμεί<sup>321</sup>. Έλκει την καταγωγή του από τον Φιλόγονο στην *Ερωφίλη* (του 1952) του Γεώργιου Χορτάση (1550 -1660) και από τον Ρονκάλα στον *Βασιλικό* (1829) του Αντώνιου Μάτεσι (1794 -1875).

Από την άλλη μεριά, η θεία Νιόνια είναι ο μόνος συμπαραστάτης της Στέλλας, η μόνη που την καταλαβαίνει, αν και πρακτικά δεν μπορεί να κάνει τίποτα. Έχει δίκαια την τελευταία λέξη στο έργο «*Εξεψύχησε*»<sup>322</sup>, γιατί είναι η μόνη που δικαιούται να πενήσει εφόσον αντιτάχτηκε στον λόγο του Παναγή. Η μητέρα της Στέλλας, η Μαρία Βιολάντη, θα λέγαμε πως ανήκει στον τύπο του ακροατή, δηλαδή πιστή ακόλουθος του συζύγου της Παναγή Βιολάντη. Αυτό το στοιχείο είναι ενδεικτικό της παθητικότητάς της και της δειλίας της, καθιστώντας, με αυτόν τον τρόπο, τη θυσία της κόρης της ακόμα πιο ηρωική<sup>323</sup>. Ο αδερφός της Στέλλας, ο Νταντής, είναι στην πραγματικότητα

<sup>320</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα – Αυτοβιογραφία*», στο Γρηγόριου Ξενόπουλου *Άπαντα*, Τόμος Α΄, Εκδόσεις Μπίρης, Αθήνα, 1972, σελ.14 & Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.

<sup>321</sup> Τηλέμαχος Μουδατσάκης, «*Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φεουδαλικό «έλλειμμα» του άρχοντα στο πρόσωπο του Παναγή Βιολάντη*» & στο Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2007, σελ. 221.

<sup>322</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβεΐμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 254.

<sup>323</sup> Θάλεια Θεμιστοκλέους, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στο έργο Στέλλα Βιολάντη*, (πτυχιακή εργασία), ΠΜΣ Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2015, σελ. 5.

ένα τραγικό κακέκτυπο του πατέρα του. Προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια αυτού, με το να επιδεικνύει άκριτο μίσος προς την αδερφή του και στόχος του είναι περισσότερο να κερδίσει την πατρική αγάπη και εκτίμηση εκφράζοντας, παράλληλα, και τη ζήλεια του προς τη Στέλλα. Ο Νταντής είναι ένας ακόμα χαρακτήρας στο έργο που ανήκει στον τύπο του ακροατή, όντας πιστός ακόλουθος και μόνιμος συμπαραστάτης στα εφιαλτικά σχέδια του πατέρα του. Ο Χρηστάκης Ζαμάνος είναι ένας επιπόλαιος νέος που πουλάει έρωτα στη Στέλλα. Στο τέλος θα την προδώσει και, μάλιστα, με μεγάλη ευκολία, καθώς παντρεύεται μια άλλη κοπέλα, δείγμα του ότι άλλωστε δεν στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων. Τέλος, η Ασημίνα που είναι η υπηρέτρια του σπιτιού, αν και η συνολική της παρουσία μέσα στο διήγημα δεν είναι μεγάλη και έντονη, είναι όμως καθοριστική, καθώς είναι εκείνη που θα μεταφέρει κρυφά στον Χρηστάκη ένα ερωτικό γράμμα της Στέλλας, εκφράζοντας και αυτή, έστω και με έμμεσο τρόπο, την αντίθεσή της απέναντι στην τυραννική, πατριαρχική εξουσία του Παναγή Βιολάντη.

## 1.2. Περίληψη διηγήματος

Ως διήγημα πρωτοτυπώθηκε την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1901 στο περιοδικό *Παναθήναια*<sup>324</sup>. Ο Παλαμάς<sup>325</sup> εμπνέεται από το συγκεκριμένο διήγημα και γράφει το ποίημα «Ψυχή του θρήνου, του μαρτυρίου και της θυσίας»<sup>326</sup>. Το στέλνει χειρόγραφο στον Ξενόπουλο, ως δώρο, και εκείνος το εντάσσει στο θεατρικό του αισθανόμενος ιδιαίτερη τιμή. Μάλιστα πήρε την άδεια από τον ποιητή και το ενέταξε στον πρόλογο της επανέκδοσης του έργου το 1903<sup>327</sup>. Σε πρώτη αυτοτελή έκδοση τυπώνεται το 1914 από τον εκδοτικό οίκο του Γεωργίου Φέξη, το 1923, εκδόσεις Κολλάρου μαζί με το θεατρικό.

Στο **Α' κεφάλαιο** ο συγγραφέας μας δίνει το κλίμα της εποχής και μας συστήνει τον Χρηστάκη Ζαμάνο, υπάλληλο στο Αγγλικό Τηλεγραφείο με τις περισσότερες επιτυχίες στις κοπέλες και τις γυναίκες παρά τη μέτρια εξωτερική του εμφάνιση και την ξεπεσμένη καταγωγή του. Στο ίδιο κεφάλαιο γνωρίζουμε και τη Στέλλα, πρωτότοκη

<sup>324</sup> Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2008, σελ. 314.

<sup>325</sup> Ο Παλαμάς διαβάζοντας τη *Στέλλα Βιολάντη* βλέπει το ίδιο λογοτεχνικό μοτίβο με αυτό του κόντε Ουγκολίνο από το 33<sup>ο</sup> άσμα της *Κόλασης* του Δάντη, όπου ο Ουγκολίνο πεθαίνει τελευταίος, αφού πρώτα έχει πεθάνει όλη η οικογένειά του, η οποία βρισκόταν εγκλειστη σε πύργο, πρβλ. Θανάσης Αγάθος, «Όταν ο Γρηγόρης Ξενόπουλος υπογράφει το κινηματογραφικό σενάριο της *Στέλλας Βιολάντη*», *Περιοδικό Σύγκριση*, 1931, σελ. 44.

<sup>326</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 8 - 9.

<sup>327</sup> Θανάσης Αγάθος, «Όταν ο Γρηγόρης Ξενόπουλος υπογράφει το κινηματογραφικό σενάριο της *Στέλλας Βιολάντη*», *Περιοδικό Σύγκριση*, 1931, σελ. 44.

κόρη του μεγαλέμπορου Παναγή Βιολάντη, την οποία ο Χρηστάκης κατάφερε, τελικά, να προσεγγίσει μια βραδιά που είχαν πάει βόλτα με τις βάρκες στο Κρυονέρι, όπου της έδωσε κρυφά ένα γράμμα που της εξομολογούταν τον έρωτά του.

Στο **Β' κεφάλαιο** περιγράφεται η χαρά του Χρηστάκη για την απάντηση της Στέλλας. Μετά από προτροπή ενός Άγγλου Τηλεγραφετή και φίλου του, ο Χρηστάκης γράφει στον πατέρα της Στέλλας με σκοπό να τη ζητήσει σε γάμο, κάτι που κάνει έξω φρενών τον Παναγή Βιολάντη, καθώς δεν έχει σε καμιά εκτίμηση την οικογένεια αυτού του νέου. Ο Παναγής προσεγγίζει τη Στέλλα με φαινομενική χαρά, προκειμένου να εκμαιεύσει από την κόρη του μέχρι που έχουν φτάσει τα πράγματα μεταξύ αυτής και του Χρηστάκη, φοβούμενος φυσικά για το χειρότερο. Μαθαίνοντας ότι εκείνος της έστειλε γράμμα και ότι εκείνη του απάντησε χάνει την αυτοκυριαρχία του και αποκαλύπτεται όλη η βιαιότητα και η αυταρχικότητα του χαρακτήρα του.

Στο **Γ' κεφάλαιο** ο Ξενόπουλος ξεδιπλώνει τον χαρακτήρα και την προσωπικότητα του Παναγή Βιολάντη. Γνωρίζουμε ότι εκτός από μεγαλέμπορος, «*ήθελε να τον τιμούν ως "χρήσιμο" άνθρωπο και να τον σέβονται ως καλόν οικογενειάρχη*»<sup>328</sup> και ότι επρόκειτο για έναν άνθρωπο, ο οποίος «*για την υπόληψή του ήταν ικανός να τα θυσιάσει όλα, και τη δική του ευτυχία και την ευτυχία των δικών του*»<sup>329</sup>. Το γράμμα του Ζαμάνου προς τον ίδιο το θεώρησε μεγάλο πλήγμα για την υπόληψή του και την αξιοπρέπεια του, και επειδή δεν ήθελε να μαθευτεί κάτι τέτοιο επισκέφθηκε ο ίδιος τον Ζαμάνο στο Τηλεγραφείο για να μιλήσουν για τη Στέλλα. Κατά την επίσκεψή του εκεί ο Παναγής δεν άφησε καμιά αμφιβολία στον Ζαμάνο ότι δεν πρόκειται να του δώσει την κόρη του φοβερίζοντάς τον, ταυτόχρονα, ότι θα του κάνει κακό αν πει στον οποιονδήποτε το παραμικρό.

Στο **Δ' κεφάλαιο** ο Παναγής επιστρέφοντας στο σπίτι και έχοντας στα χέρια του το γράμμα που είχε γράψει η Στέλλα προς τον Χρηστάκη το οποίο του έδωσε ο ίδιος ο Χρηστάκης, ξεσπά στη Στέλλα με πρωτοφανή αγριότητα, χτυπώντας την σε καθημερινή βάση, καθώς θεώρησε προσβλητικό το γεγονός ότι η κόρη του αγάπησε και, το κυριότερο, αποφάσισε αυτή για το ποιον θα παντρευτεί χωρίς τη συγκατάθεση του πατέρα της. Στο καθημερινό μαρτύριο της Στέλλας προστίθεται και ο Νταντής,

<sup>328</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 29.

<sup>329</sup> *ό.π.*, σελ. 29.

άξιος διάδοχος του πατέρα της στη βία, αλλά «σωστή γελοιογραφία του γέρου Βιολάντη, που θεωρείτο ομορφάνθρωπος. Είχε τιποτένια διανοητική ανάπτυξη, ταπεινές ιδέες και ένα σωρό προλήψεις»<sup>330</sup>. Μάλιστα, ο Νταντής επειδή δεν ξεθύμαινε χτυπώντας τη Στέλλα ήθελε να ξεκάνει και τον Ζαμάνο, κάτι όμως που τελικά δεν έγινε, αφού δεν τον άφησε ο πατέρας του.

Στο **Ε' κεφάλαιο** η Στέλλα για όλον τον κόσμο θεωρείται άρρωστη, ενώ για τις μικρές αδελφές της η αρρώστια που έχει είναι μεταδοτική και για τον λόγο αυτό απαγορεύουν στις μικρές να την επισκέπτονται στο δωμάτιό της. Η οικογένεια Βιολάντη συνέχισε τις κοινωνικές της υποχρεώσεις φορώντας κάθε φορά την απατηλή όψη της οικογενειακής γαλήνης. Εν όψει Δεκαπενταύγουστου η Μαρία Βιολάντη προσπαθεί να συνενώσει την κόρη της, παίρνοντας, όμως, το μέρος του άνδρα της, κάτι που βυθίζει τη Στέλλα βαθύτερα στη μοναξιά της. Από τη μεριά της, η Στέλλα αναγνωρίζει το λάθος της, με το να απαντήσει στο γράμμα του Χρηστάκη, όμως δεν πρόκειται να ζητήσει συγχώρεση από τον πατέρα της, καθώς αυτός ήταν αποφασισμένος να την παντρέψει με έναν άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας και πλούσιο, κάτι που για τη Στέλλα ήταν συνώνυμο του θανάτου. Τα λόγια της κόρης της κλονίζουν τη Βιολάνταινα, η οποία συνειδητοποιεί ότι το πείσμα της Στέλλας είναι το ίδιο ισχυρό με το πείσμα του πατέρα της, στο σημείο, μάλιστα, να θέλει να φύγει από το πατρικό της σπίτι.

Στο **ΣΤ' κεφάλαιο** ο Παναγής μαθαίνει τη συζήτηση μεταξύ μάνας και κόρης και φυλακίζει τη Στέλλα στη σοφίτα δίνοντάς της μόνο ψωμί και νερό. Το κλειδί το κρατάει ο ίδιος, αποκλείοντας την περίπτωση να βοηθήσει κάποιος τη Στέλλα μέσα από το σπίτι.

Στο **Ζ'** και τελευταίο **κεφάλαιο** παρακολουθούμε τη γιορτή των Βιολάντηδων στο σπίτι τους, καθώς γιορτάζουν ο Παναγής και η Μαρία Βιολάντη. Η απουσία της Στέλλας είναι δικαιολογημένη εξαιτίας της αρρώστιάς της, την οποία οι γιατροί χαρακτηρίζουν νευρολογικής φύσεως, σύμφωνα με τα ψέματα του Βιολάντη. Η ημέρα εκείνη είναι ημέρα αποκάλυψης για τη Στέλλα αντιλαμβανόμενη, πλέον, ότι είναι τελείως μόνη της μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Το διήγημα κλείνει με τον θάνατο της Στέλλας, πριν ο πατέρας της της αναγγείλλει την είδηση ότι ο Χρηστάκης έκλεψε,

---

<sup>330</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 41.



τελικά, την κόρη του κόντε Μαρκότση. Η κηδεία της Στέλλας ήταν «μεγαλόπρεπη και συγκινητικότερη, όπως άρμοζε στην πρωτότοκη κόρη του Παναγή Βιολάντη»<sup>331</sup>.

### 1. 3. Περίληψη θεατρικού έργου

Πρόκειται για δράμα σε τρεις πράξεις και παραστάθηκε στο θέατρο το 1908 – 1909.

#### Πρόσωπα

<b>Στέλλα Βιολάντη</b>	πρωτότοκη κόρη
<b>Μαρία Βιολάντη</b>	σύζυγος του Παναγή
<b>Παναγής Βιολάντης</b>	πατέρας της Στέλλας
<b>Νταντής Βιολάντης</b>	αδελφός της Στέλλας
<b>Θεία Νιόνια</b>	θεία της Στέλλας, αδελφή του Παναγή
<b>Χρηστάκης Ζαμάνος</b>	ο έρωτας της Στέλλας
<b>Ασημίνα</b>	υπηρέτρια της οικογένειας

Στην **Α΄ Πράξη** η θεία Νιόνια υποδέχεται τον Χρηστάκη στο καθημερινό σαλόνι του σπιτιού της οικογένειας του Παναγή Βιολάντη, ο οποίος την ενημερώνει ότι τον κάλεσε ο ίδιος ο πατέρας της Στέλλας. Η Στέλλα μπαίνει στο σαλόνι γεμάτη χαρά. Ο Χρηστάκης της λέει για το γράμμα που έστειλε στον πατέρα της και εκείνη ανησυχεί. Η Στέλλα εκφράζει την ανησυχία της στη θεία Νιόνια για το αν ο πατέρας της θα εγκρίνει τον Χρηστάκη. Μαθαίνουμε για τον ξεπεσμό της οικογένειας του κόντε Ζαμάνου, πατέρα του Χρηστάκη, αφού ο Χρηστάκης είναι αναγκασμένος να εργάζεται στο Αγγλικό Τηλεγραφείο. Η Στέλλα εξομολογείται στη θεία Νιόνια για το γράμμα που της έγραψε ο Χρηστάκης. Ο Νταντής γυρίζει στο σπίτι νωρίτερα και αναφέρει στη Στέλλα ότι ο Χρηστάκης βρίσκεται στο ζαχαροπλαστείο που είναι απέναντι από το σπίτι τους, υποψιαζόμενος ότι βρίσκεται εκεί για την αδελφή του. Η Μαρία Βιολάντη, μητέρα της Στέλλας, επιστρέφει από τα ψώνια της αναφέροντας στην κόρη της ότι είδε και τον Μένουλα, τον άνδρα που της προξενεύει ο πατέρας της. Ο Παναγής Βιολάντης

<sup>331</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 68.

επιστρέφει στο σπίτι νωρίτερα από το κανονικό. Όλοι τον βλέπουν χαρούμενο, καθώς ζητάει να σερβιριστεί μαστίχα για να πιουν όλοι στις χαρές της Στέλλας. Με καλοπιάσματα μαθαίνει από την κόρη του ότι εκείνη κι ο Ζαμάνος είχαν ανταλλάξει επιστολές. Η αποκάλυψη αυτή της Στέλλας τον κάνει έξαλλο.

Στη **Β΄ Πράξη** ο Χρηστάκης, πιστός στο ραντεβού του, εμφανίζεται μπροστά στον Παναγή Βιολάντη, ο οποίος στην αρχή τον καλοπιάνει. Στη συνέχεια, όμως, γεμάτος θυμό ξεκαθαρίζει στον Χρηστάκη ότι την κόρη του δεν πρόκειται να του τη δώσει, ζητώντας, μάλιστα, να του επιστρέψει και το γράμμα που του έστειλε. Ο Χρηστάκης φεύγει κακήν κακώς από το σπίτι του Βιολάντη, χωρίς να χαιρετήσει τη Στέλλα, η οποία κατεβαίνει για χάρη του.

Στην **Γ΄ Πράξη** ο Παναγής εμφανίζεται στη σκηνή μαζί με τη γυναίκα του, η οποία τον επιπλήττει για το καθημερινό ξύλο που δίνει στη Στέλλα και τη θεία Νιόνια, η οποία του υπενθυμίζει ότι η δική της περιουσία ήταν αυτή που έσωσε τις επιχειρήσεις του Βιολάντη, και ζητά το κλειδί της σοφίτας για να κατεβάσει τη Στέλλα για να της μιλήσει η μητέρα της, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Όταν η Στέλλα μένει μόνη της με τη θεία Νιόνια τη ρωτάει αν η Ασημίνα πήγε το γράμμα της στον Χρηστάκη. Η θεία της τη διαβεβαιώνει ότι το πήγε, αλλά ο Χρηστάκης παρόλο που έχουν περάσει δώδεκα μέρες ακόμα δεν έχει απαντήσει<sup>332</sup>. Ο Νταντής μπαίνει στη σκηνή ανακοινώνοντας ότι ο Χρηστάκης έκλεψε τη Μαίρη του κόντε Μαρκότση. Το ίδιο λέει και ο Παναγής, θεωρώντας ότι με αυτή την είδηση η κόρη του θα συνεντιστεί. Η Στέλλα, όμως, δεν συνεντίζεται αλλά πεθαίνει, προδομένη και από την οικογένειά της, αλλά και από τον Χρηστάκη.

## 1.4. Υπηρέτες

### 1.4.1. Ασημίνα

Στο διήγημα του Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη – Έρως Εσταυρωμένος* εμφανίζεται μια υπηρέτρια στο δεύτερο κεφάλαιο χωρίς, όμως, να μαθαίνουμε το όνομά της. Η δεύτερη εμφάνιση της υπηρέτριας είναι στο τέταρτο κεφάλαιο<sup>333</sup>, όπου προσφωνείται από τη Μαρία Βιολάντη, τη μητέρα της Στέλλας, ως δούλα, η οποία δεν πρέπει να μάθει το

<sup>332</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 250.

<sup>333</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 27 και 39.

‘κακό’ που βρήκε την οικογένειά τους<sup>334</sup>, προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να ηρεμήσει τον Παναγή, τον άνδρα της.

Η αναφορά στο συγκεκριμένο πρόσωπο, θα λέγαμε, πως έχει περισσότερο έναν αποσπασματικό χαρακτήρα. Μέσα στο διήγημα, η εμφάνιση της υπηρέτριας Ασημίνας γίνεται για πρώτη φορά στο δεύτερο κεφάλαιο του κειμένου, ενώ ο Παναγής Βιολάντης ήδη έχει ανακαλύψει τον έρωτα της κόρης του για τον Χρηστάκη Ζαμάνο και ενώ ήδη την έχει χτυπήσει. Στο συγκεκριμένο σημείο, η υπηρέτρια μπαίνει ξαφνικά στο σαλόνι, ακριβώς τη στιγμή που η Στέλλα προσπαθεί να ανακτήσει την αυτοκυριαρχία της μετά από το σοκ της βίας που της ασκεί ο πατέρα της. Διαβάζουμε στο συγκεκριμένο απόσπασμα: «η θεία Νιόνια δεν έβγαζε άχνα. Τη στιγμή εκείνη άνοιξε η θύρα και μπήκε η υπηρέτρια. Η Στέλλα εξαφανίσθη, εσηκώθη βιαστική, έφερε το χέρι στα μαλλιά, ως για να τα σιάξει, και είπε με την συνηθισμένη γαλήνη της: - Σήκωσε τα φλυτζάνια!»<sup>335</sup>.

Θα ήταν δυνατόν να αναφερθεί, πως ένας χαρακτήρας, όπως αυτός της Ασημίνας εδώ, έχει έναν περισσότερο συμπληρωματικό περιεχόμενο μέσα στην πλοκή του διηγήματος, όπως μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε πολλές φορές αντίστοιχα και στους χαρακτήρες των υπηρετών στην *Commedia dell'Arte*. Συγκεκριμένα, ο χαρακτήρας εκείνος από την *Commedia dell'Arte* με τον οποίο θα ήταν δυνατόν να συνδέσουμε την Ασημίνα του έργου του Ξενόπουλου, είναι η Κολομπίνα.<sup>336</sup>

Ενδεικτικά, πρέπει να επισημανθεί, πως ως προς τον όρο *Commedia dell'Arte*, αυτός κυριολεκτικά έχει τη σημασία *Κωμωδία της Τέχνης*. Όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν αναδεικνύεται τόσο πολύ η διάσταση περί καλλιτεχνίας, όσο η διάσταση που αφορά τον επαγγελματικό χαρακτήρα και την τεχνική των ηθοποιών που συμμετείχαν σε παραστάσεις αυτού του θεατρικού είδους.

Σε αυτό το σημείο, έτσι όπως αποτυπώνεται σαν χαρακτήρας η Ασημίνα, καθώς δεν έχει μεγάλο και πρωταγωνιστικό ρόλο, τρόπον τινά παραπέμπει στον αυθεντικό ρόλο που είχε ο χαρακτήρας της Κολομπίνας μέσα στην *Commedia dell'Arte*. Στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος άλλωστε, το οποίο έλκει την καταγωγή από την Ιταλία

<sup>334</sup> «... γιατί η υπόμνηση εκείνη, το σκιάχτρο του κόσμου, τον έκαμε ξαφνικά πειθήνιο», Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 39.

<sup>335</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη - Έρωτας Εσταυρωμένος*, Εκδόσεις Φέξι, Αθήνα, 1914, σελ. 27.

<sup>336</sup> Müller W., *Θέατρο του σώματος και Commedia del'Arte - Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, μετάφραση - επιμέλεια Δέσποινα Μαυρομούστακου, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 129.

είναι ενδεικτικό, πως ο συγκεκριμένος χαρακτήρας τουλάχιστον στην αρχή δεν επιτρεπόταν να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και να ακούγεται επί σκηνής. Μάλιστα, ο ρόλος της Κολομπίνας σε εκείνη την αρχική φάση, ήταν έντονα συνδεδεμένος με το ρόλο της χορεύτριας<sup>337</sup>.

Και πάλι, πάντως, είναι χαρακτηριστικό, ότι ο ρόλος της Ασημίνας στο πλαίσιο του συγκεκριμένου διηγήματος του Γρηγόριου Ξενόπουλου, δεν παύει να κινείται εντός συγκεκριμένων και αυστηρών περιθωρίων. Τα όριά του, άλλωστε, καθορίζονται άμεσα από την πλοκή του και από τον ιδιαίτερο και σαφώς προσδιορισμένο ρόλο που έχει το καθένα από τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτήν την ιστορία. Κάτι τέτοιο, μάλιστα, μπορεί να θεωρηθεί πως είναι άρρηκτα συνδεδεμένο, την ίδια στιγμή, και με το ότι ενώ στην αρχή οι διάφορες παραστάσεις και έργα της *Commedia dell'Arte* είχαν έναν πιο ερασιτεχνικό χαρακτήρα, όπου παράλληλα ακόμα κυριαρχούσε σε μεγάλο βαθμό και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, στη συνέχεια επρόκειτο να αποκτήσουν ένα σύνολο πιο συγκεκριμένων και στιλιζαρισμένων χαρακτήρων, κάτι όμως, που σήμαινε από την άλλη μεριά και την ύπαρξη πιο παγιωμένων πλοκών<sup>338</sup>.

Εδώ συγχρόνως, μπορούμε να αντιληφθούμε, πως η Ασημίνα, όπως συμβαίνει άλλωστε και με τους χαρακτήρες των υπηρετριών στην *Commedia dell'Arte*, τουλάχιστον, μέσα στο διήγημα του Ξενόπουλου, δεν φαίνεται να είναι ένα πρόσωπο που συμπαραστέκεται στη νεαρή κυρία της. Βέβαια, είναι αλήθεια, την ίδια στιγμή, ότι και στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τα έργα της *Commedia dell'Arte*, ο έρωτας που συναντά εμπόδια από τους γονείς και τις περισσότερες φορές από τον πατέρα της νεαρής κυρίας, είναι το βασικό και κυρίαρχο θέμα. Συνιστά δε πάγιο χαρακτηριστικό, πως η υπηρέτρια είναι στο πλευρό της νεαρής κοπέλας, προσπαθώντας σε πολλές περιπτώσεις να τη βοηθήσει όσο το δυνατόν περισσότερο, έστω και κρυφά<sup>339</sup>. Ωστόσο στο αρχικό διήγημα του Έλληνα λογοτέχνη, μέσα από τη διερεύνηση όλου του κειμένου δεν αντιλαμβανόμαστε κάτι τέτοιο.

Παρόλα αυτά, σε ένα σημείο του έργου του Ξενόπουλου που δημιουργεί εντύπωση, είναι το ότι ενώ ο Παναγής Βιολάντης χτυπάει αλύπητα την κόρη του και φωνάζει, η

<sup>337</sup> Peter Jordan, *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, Routledge, London, 2013, σελ. 281.

<sup>338</sup> Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'Arte, 1560 - 1620 with special reference to visual records*, Editions Rodopi, New York, 2006, σελ. 39.

<sup>339</sup> Barry Grantham, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*, Heinemann Drama, Portsmouth NH., 2000, σελ. 99.

σύζυγός του Μαρία Βιολάντη, τον καλεί ταυτόχρονα να σταματήσει. Ο λόγος είναι πως οι φωνές του θα κινήσουν τις υποψίες του κόσμου τριγύρω και συγχρόνως θα τον ακούσει και η ίδια η υπηρέτρια. Βλέπουμε τη μητέρα της Στέλλας, Μαρία, σε κάποιο σημείο να λέει ενδεικτικά: «*Μα σώπα! εφώναζε επιτέλους η γυναίκα. Θα σε ακούσουν οι ξένοι άνθρωποι, θα σε ακούσει η δούλα.... Έλα, πάμε από δω μη συγχύζεσαι τώρα...*»<sup>340</sup>. Εδώ, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε πως το ζήτημα της ντροπής που μπορεί να βίωνε η οικογένεια, με βάση την αντίληψη και τη νοοτροπία εκείνης της εποχής, λόγω του έρωτα της νεαρής κόρης για έναν νέο που δεν εγκρίνει ο πατέρας - αφέντης, είναι κάτι που δεν αφορά μόνο τα ανώτερα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα της κοινωνίας. Αφορά αντίστοιχα και το σύνολο όλων των κοινωνικών τάξεων.

Διερευνώντας την περίπτωση της Ασημίνας, μέσα από το κείμενο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, κατά κάποιο τρόπο, θεωρούμε πως όντως υφίσταται η αίσθηση μιας παρόμοιας ασημαντότητας για το εν λόγω πρόσωπο. Αυτό άλλωστε, κατά τη γνώμη μας, αποτυπώνεται μέσα από την ακόλουθη σκηνή με την υπηρέτρια και τον Παναγή Βιολάντη. Διαβάζουμε συγκεκριμένα στην αρχή του Δ' κεφαλαίου του διηγήματος: «*Το βράδυ - βράδυ, όταν ο Βιολάντης εγύρισε, η υπηρέτρια του είπε ότι η κυρά Στέλλα ήταν κακοδιάθετη στο κρεβάτι. -Έχω εγώ το γιατρικό που θα την κάνει καλά! εμουρμούρισε ο Παναγής, και ανέβη κατευθείαν στο δωμάτιο της κόρης του.*»<sup>341</sup>

Στο **θεατρικό έργο** του Ξενόπουλου με τίτλο *Στέλλα Βιολάντη* η υπηρέτρια αποκτά όνομα και μορφή. Ονομάζεται Ασημίνα και σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα είναι «*μεσόκοπη, με μαντήλι στο κεφάλι, με παρδαλό φόρεμα και άσπρη ποδιά*»<sup>342</sup> και η οποία ανοίγει την αυλαία της Α' Πράξης ενημερώνοντας τη θεία της Στέλλας, Νιόνια, για την άφιξη του Χρηστάκη. Στη δεύτερη ατάκα της Ασημίνας, την οποία σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία τη λέει, υποτίθεται από μέσα της, αλλά το πιο πιθανό είναι κατά την παράσταση να τη σιγομουρμουρίσει τόσο ώστε να την ακούσουν οι θεατές, αλλά όχι η θεία Νιόνια, στέλνεται για να φωνάξει τη Στέλλα για την άφιξη του Χρηστάκη, αντιλαμβανόμαστε ότι ο ρόλος της Ασημίνας από την ανυπαρξία του διηγήματος πέρασε σε κάποιες ελάχιστες ατάκες, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο σάρκα και οστά στην εικόνα της υπηρέτριας. Μετά η Ασημίνα βγαίνει από τη σκηνή για να

<sup>340</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη - Έρωσ Εσταυρωμένος*, Εκδόσεις Φέξη, Αθήνα, 1914, σελ. 39.

<sup>341</sup> ό.π., σελ. 37.

<sup>342</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 195.

εμφανιστεί, λίγο αργότερα, στην ίδια Πράξη<sup>343</sup>, όταν την καλεί η Βιολάνταινα με το κουδούνι για να της δώσουν την παραγγελία για τη μαστίχα και τα ποτηράκια, κατόπιν της πρωτόγνωρης για όλους παρότρυνσης του Παναγή Βιολάντη. Ο πατέρας της Στέλλας είναι χαρούμενος, χωρίς να έχει πει σε κανέναν τον λόγο, κάτι που φαίνεται από την ατάκα του στην οποία σχολιάζει την Ασημίνα<sup>344</sup>, όσο και από τη σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου. Στην ίδια Πράξη, παρακάτω, υπονοείται η παρουσία της Ασημίνας όταν η γυναίκα του Βιολάντη αναφέρει «*Μη, Παναγή μου! Για τόνομα του Θεού!... θα μας ακούσουν!*» και σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία «*κοιτάζει ολόγυρα φοβισμένη*». Η **Ασημίνα** στην **Α΄ Πράξη** επανεμφανίζεται για να ανακοινώσει ότι το τραπέζι για το μεσημεριανό φαγητό είναι έτοιμο. Η σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου ήταν χαρακτηριστική της ατμόσφαιρας που θα έπρεπε να περάσουν οι ηθοποιοί στο κοινό «*...σιωπή έξαφνα και προσποίηση ότι δεν συμβαίνει τίποτα. Όλοι προσπαθούν να πάρουν το φυσικό τους ύφος*»<sup>345</sup>. Η σκηνική αυτή οδηγία επιβεβαιώνεται από την αμέσως επόμενη ατάκα του Παναγή Βιολάντη και από της Στέλλας προς την Ασημίνα καθώς και από τις αντίστοιχες σκηνικές οδηγίες<sup>346</sup>.

Η Ασημίνα ανοίγει την αυλαία και στη Β΄ Πράξη κρατώντας τον καφέ του Παναγή Βιολάντη, λέγοντας και τη σχετική ατάκα της<sup>347</sup>, με μοναδική σκηνική οδηγία την πλευρά από την οποία θα εισέλθει στη σκηνή (μπαίνει από την πρώτη δεξιά θύρα της σκηνής, ενώ στην Α΄ Πράξη είχε μπει από τη θύρα στο βάθος της σκηνής)<sup>348</sup>. Παραμένοντας στη Β΄ Πράξη, πριν εμφανιστεί η Ασημίνα ακούμε τη φωνή της από τη θύρα του βάθους να ανακοινώνει την άφιξη του Χρηστάκη στον αφέντη της. Μετά θα πρέπει να εμφανίζεται στη σκηνή, χωρίς να μιλάει, παρά μόνο για να οδηγήσει τον

<sup>343</sup> Σκηνική οδηγία εντός παρενθέσεως «... Εισέρχεται η Ασημίνα. Η Μαρία της δίνει παραγγελία για τη μαστίχα ...», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 212.

<sup>344</sup> «*Καλέ, είδατε σχέδιο που κάνει, όσο πάει, και τούτη η Ασημίνα; Είναι να τη βλέπει κανείς και να ξεραίνεται από τα γέλια ...*», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 212.

<sup>345</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 216 - 217.

<sup>346</sup> «... Η Στέλλα, που ήταν πεσμένη ως τώρα στην αγκαλιά της θείας Νιόνιας, σαν πτώμα, έτσι όπως την είχε ρίξει ο Παναγής, σηκώνεται αμέσως, διορθώνεται και καθίζει δίπλα, στον καναπέ, με αξιοπρέπεια», μερικούς στίχους πιο κάτω «*Στέλλα: (ήσυχα, ενώ σιάζει τα μαλλιά της, στην Ασημίνα), ... σιωπή. Η Ασημίνα, χωρίς να καταλάβει το παραμικρό, σηκώνει τον δίσκο με τα ποτηράκια και φεύγει*», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 217.

<sup>347</sup> «*Εδώ θα πιείτε τον καφέ σας αφέντη;*», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 220.

<sup>348</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 195 (για την Α΄ Πράξη) και σελ. 220 (για την Β΄ Πράξη).

Χρηστάκη στο σαλόνι του αρχοντικού των Βιολάντηδων<sup>349</sup>. Τέλος, στην ίδια Πράξη υπονοείται η Ασημίνα, όταν η Μαρία Βιολάντη απευθυνόμενη προς τον άνδρα της προσπαθεί να τον ηρεμήσει λέγοντάς του «*Παναγή μου! Για τον Θεό! ... σας ακούνε οι δούλοι ... Ας τήνε! ... Τι είναι;*»<sup>350</sup>, ώστε να μην ακούσουν οι δούλοι τίποτα από όσα τους απασχολούν.

Πέραν των εμφανίσεων αυτών η ύπαρξη της Ασημίνας υπονοείται και στην Γ΄ Πράξη από τη θεία Νίονια από την οποία πληροφορούμαστε ότι ήταν εκείνη που έδωσε στον Χρηστάκη ένα γράμμα εκ μέρους της Στέλλας. Μάλιστα, μαθαίνουμε λεπτομέρειες όπως ότι η Ασημίνα βρήκε τον Χρηστάκη έξω από το σπίτι του και ότι δεν ήθελε να το πάρει.

Στο διήγημα του Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος* ο ρόλος της υπηρέτριας, όπως προαναφέρθηκε, είναι ανύπαρκτος. Η ανυπαρξία της οφείλεται, κυρίως, στο δραματικό ύφος του συγκεκριμένου διηγήματος, καθώς δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η Κολομπίνα αποτελούσε χαρακτηριστικό τύπο κωμωδίας. Ο συγγραφέας αναφέρεται μόνο δύο φορές στην υπηρέτρια των Βιολάντηδων, και τις δύο φορές χωρίς να αναφέρει καν το όνομά της. Από τις δύο αυτές φορές η πρώτη χαρακτηρίζεται ως υπηρέτρια<sup>351</sup> και η δεύτερη ως δούλα<sup>352</sup> μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συγκεκριμένος τύπος – ρόλος δεν έχει ύπαρξη σε ένα δραματικό κείμενο<sup>353</sup>, δεδομένου ότι οι υπηρέτες και οι υπηρέτριες είναι τύποι κεφάτοι, χαρούμενοι και αστείοι.

Το δεύτερο συμπέρασμα στο οποίο μπορούμε να καταλήξουμε είναι η απαξίωση των υπηρετριών την εποχή κατά την οποία εκτυλίσσεται η ιστορία της *Στέλλας Βιολάντη*, τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα με αρχές του 20<sup>ου</sup>. Η διπλή χρήση του όρου «δούλα» εκ μέρους της Βιολάνταινας – και μάλιστα τη δεύτερη φορά με χρήση του πληθυντικού αριθμού<sup>354</sup> -

<sup>349</sup> Σκηνική οδηγία εντός παρενθέσεως «Η Ασημίνα φεύγει», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβεΐμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 222.

<sup>350</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβεΐμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 230.

<sup>351</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 27.

<sup>352</sup> *ό.π.*, σελ. 39.

<sup>353</sup> Στο δραματικό διήγημα *Ο Ποπολάρος* ο Ξενόπουλος δεν κάνει χρήση του τύπου των υπηρετριών, παρά μόνο στο σημείο που εξυπηρετούν την πλοκή του έργου.

<sup>354</sup> Χρήση του ενικού αριθμού του ουσιαστικού «δούλα» απαντά στη σελ. 39 του διηγήματος Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, ενώ ο πληθυντικός απαντά στο θεατρικό έργο Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβεΐμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 230. Ο πληθυντικός αριθμός υπονοεί περισσότερους υπηρέτες, ακόμα και όταν αυτοί δεν εμφανίζονται, ή μπορεί να υπονοεί ότι η δική της υπηρέτρια ακούγοντας τις φωνές τους θα τους κουτσομπόλεψε με τις υπόλοιπες υπηρέτριες. Ίσως και αυτός να είναι

είναι χαρακτηριστική της περιφρονητικής συμπεριφοράς που λάμβαναν οι άνθρωποι αυτοί από τους αφεντάδες τους, χωρίς βέβαια να ξεχνάμε την εποχή κατά την οποία γράφτηκε αλλά και την εποχή κατά την οποία παραστάθηκε το έργο. Παρόλα αυτά, θεωρούμε ότι ο υποτιμητικός όρος «δούλα» έχει να κάνει περισσότερο με το να επιστήσει η Βιολάνταινα την προσοχή στον Βιολάντη να τον επιπλήξει αλλά και να τον ηρεμήσει χτυπώντας την ευαίσθητη χορδή του, που δεν ήταν άλλη από το να δείχνει στον κόσμο, ότι έχει τον έλεγχο των μελών της οικογένειάς του. Ότι είναι πραγματικός αφέντης, όπως τον προσφωνεί η Ασημίνα στο θεατρικό έργο.

Στη θεατρική διασκευή του διηγήματος, από τον ίδιο τον Ξενόπουλο, ο ρόλος της υπηρέτριας ενισχύεται, καθώς αποκτά όνομα – Ασημίνα – ο Ξενόπουλος επεξεργάζεται τον χαρακτήρα της, παρόλο που και πάλι είναι περιορισμένος, κυρίως, επειδή πρόκειται για δραματικό έργο. Στις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου η Ασημίνα<sup>355</sup> θυμίζει σε αρκετά σημεία την Κολομπίνα της *Commedia dell'Arte* ιδιαίτερα όσον αφορά στην εμφάνισή της και όχι τόσο την ενσάρκωση του χαρακτήρα αυτής.

Η Ασημίνα στο θεατρικό έργο διαθέτει όλα εκείνα τα εσωτερικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Κολομπίνας, πέραν του ερωτισμού τον οποίο απέπνεε η τελευταία, καθώς και το να πιάνει τους άνδρες κορόιδα με τα τερτίπια της και τα ερωτικά της παιχνίδια. Επίσης, εξαιτίας του παρουσιαστικού της δεν υπάρχει λόγος να αντισταθεί τις ερωτικές διαθέσεις του Νταντή Βιολάντη, του 19χρονου γιου της οικογένειας, ούτε φυσικά και του Παναγή Βιολάντη, αφού πρόκειται για μεσόκοπη γυναίκα, η οποία φέρει όλα τα χαρακτηριστικά της ηλικίας της, αλλά και της καταταλαιπώρησης που έχει υποστεί όλα τα χρόνια που εργάζεται ως υπηρέτρια.

Μάλιστα, για τον Παναγή Βιολάντη γίνεται και αντικείμενο χλεύης πίσω από την πλάτη της, όταν ο ίδιος αναφέρει: «... Σαν φιγούρα του Μπερτόλδου κατάντησε» και

---

ένας επιπλέον λόγος να αναφέρεται η Βιολάνταινα στο διήγημα με τον υποτιμητικό όρο ‘‘δούλοι’’, καθώς σκεφτόταν τον ντόρο που θα δημιουργείτο σε βάρος τους σε μια τόσο χαμηλή τάξη.

<sup>355</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 195. Το ότι ο ρόλος της Ασημίνας είναι ενισχυμένος φαίνεται και από το ότι καλύπτει και τη θέση π.χ. του πορτιέρη Τζώρτζη, όπως αυτός εμφανίζεται στο θεατρικό *Ο Ποπολάρος*. Οφείλουμε στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι στο σπίτι του Βιολάντη και άλλων αρχόντων υπήρχε μια υπηρέτρια, η οποία έκανε όλες τις δουλειές, από το να ανοίγει την πόρτα του αρχοντικού, να πλένει, να καθαρίζει, να μαγειρεύει. Αντιθέτως, στο σπίτι του κόντε Ντιμάρα στο θεατρικό *Ο Ποπολάρος* υπάρχει πορτιέρης ο Τζώρτζης και ο σέμπρος Αγουστής, δηλαδή σύνολο δύο, όταν ο γιατρός Μαρινέρης έχει μόνο μια, την Αννέτα (σ.σ.).



«...Ολοζώντανη η Μαργκόλφα, τάλε κουάλε!»<sup>356</sup>. Εδώ ο Γρηγόριος Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το όνομα μιας ηλικιωμένης υπηρέτριας που είχε αποτελέσει χαρακτήρα σε θεατρικό έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (1898-1936). Το έργο αυτό συγκεκριμένα έχει τον τίτλο «*Ο έρωτας του Δον Περλιμπλίν με την Μπελίσα στον κήπο του*», το οποίο γράφτηκε το 1928 και πρωτοπαρουσιάστηκε το 1933. Στο πλαίσιο του συγκεκριμένου θεατρικού του μεγάλου Ισπανού συγγραφέα είναι ενδεικτικό, πως - καθώς υπαισέρεται παράλληλα και η τέχνη του κουκλοθέατρου - αποτυπώνονται σε κάποιο βαθμό ορισμένα στοιχεία, γνωρίσματα και μακρινές επιβιώσεις του καρναβαλιστικού, εορταστικού χαρακτήρα που διέκρινε και την *Commedia dell'Arte*.<sup>357</sup>

Σε αυτό το σημείο, είναι δυνατόν να παρατηρήσει κάποιος τη σχετική αναφορά του πατέρα Βιολάντη στον Μπερτόλδο. Η φιγούρα του Μπερτόλδου απαντά στο έργο του Ιταλού Τζούλιο Τζέζαρε Κρότσε (1550 - 1609), στο έργο του *Πανουργία υψηλόταται του Μπερτόλδου*<sup>358</sup>, όπου ο Μπερτόλδος προσπαθεί να μπει στην αυλή του βασιλιά, όταν όμως ο βασιλιάς τον καλεί να γίνει αυλικός, εκείνος του απαντά «ο ελεύθερος δεν γυρεύει να γίνει δούλος». Ο βασιλιάς τον καταδικάζει σε θάνατο, αφού με τις πανουργίες του έχει αναστατώσει όλο το παλάτι. Τελικά, γλιτώνει τον θάνατο δύο φορές, γίνεται σύμβουλος του βασιλιά και βοηθά να ορθοποδήσει το βασίλειο. Πέθανε από την καλοπέραση. Παρόλο που δεν γίνεται καμιά αναφορά στο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Κρότσε έγραψε τα κατορθώματα του Μπερτολδίνου, γιου του Μπερτόλδου, ο οποίος δεν είχε την εξυπνάδα του πατέρα του, σε άλλο βιβλίο, αναλογίζομενοι την απήχηση που είχε το συγκεκριμένο έργο. Ο Μπερτόλδος εμφανισιακά ήταν άξεστος, χωριάτης και ασχημομούρης<sup>359</sup>.

<sup>356</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβεΐμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 212-220 και 250.

<sup>357</sup> Leslie Stainton, *Lorca: A dream of life*, Farrar Straus & Giroux, London, 2013, σελ. 139.

<sup>358</sup> Ολυμπία Βρακοπούλου, «Εισαγωγή» στο *Giulio Cesare della Croce, Πανουργία υψηλόταται του Μπερτόλδου*, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, Αθήνα, 1997, σελ. 11.

<sup>359</sup> Ο Μπερτόλδος είναι ο τύπος του απλού χωρικού, ο οποίος είναι πολύ άσχημος και αδέξιος στη συμπεριφορά του, όμως, είναι ιδιαίτερα οξύνους, ετοιμόλογος και τολμηρός, αφού καταφέρνει να προσελκύσει την προσοχή του ανώτατου κοσμικού άρχοντα, να τον κερδίσει στον ιδιότυπο "διαγωνισμό" σοφίας και να επιβληθεί μέσα από έναν σωρό κωμικές καταστάσεις και παρεξηγήσεις. Επομένως, δεν είναι αδικαιολόγητη η επιτυχία που σημειώσε και στα λαϊκά, κυρίως, στρώματα του ελληνόφωνου χώρου, που εκτονώνονταν και ένιωθαν να ταυτίζονται με τον αντιήρωα, κομμάτι του κόσμου τους. Σε αυτό συμβάλλει οπωσδήποτε ο διάλογος και, ιδιαίτερα, η χρήση του β' προσώπου. Μια ενδιαφέρουσα επισήμανση είναι το ότι η χρήση του δευτέρου προσώπου υφίσταται σε μεγάλο βαθμό και στα πλαίσια του κειμένου *Στέλλα Βιολάντη* του Γρηγόριου Ξενόπουλου, βλ. Άλκης Αγγέλου, «Σχόλια», στο *Giulio Cesare Croce, Μπερτόλδος και Μπερτολδίνος*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα, 1988, σελ. 187.

Παρομοιάζοντας, λοιπόν, ο Παναγής την Ασημίνα με τον Μπερτόλδο αντιλαμβανόμαστε τη χωριάτικη καταγωγή της, τον χοντροκομένο σωματότυπό της, καθώς και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, που σίγουρα δεν παρέπεμπαν στις λεπτεπίλεπτες αρχοντοπούλες και κοντεσίνες της εποχής ή έστω στην Καλλιόπη του *Πειρασμού*.

Είναι χαρακτηριστικό το περιπαιχτικό ύφος του Παναγή Βιολάντη απέναντι στην Ασημίνα, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την αντίστοιχη σκηνική οδηγία που δίνεται στον ηθοποιό που θα υποδυθεί τον πατέρα της Στέλλας, την περιγραφή του οποίου διαβάζουμε σε σκηνική οδηγία που προηγείται, καθώς πρόκειται για «*ομορφάνθρωπο, εύσωμο με μαύρα μπαρμπετόνια και λεπτό μουστάκι*. Το ίδιο χαρακτηριστική είναι και η σκηνική οδηγία που αναφέρεται στην εξωτερική περιγραφή του Παναγή Βιολάντη, η οποία παραπέμπει «*σε νεόπλουτο αλλά κατά τα άλλα αμόρφωτο και χοντροκομμένο άνθρωπο. Τα μαλλιά του είναι χωρισμένα στη μέση με λίγες άσπρες τρίχες. Φορεί χρυσά γυαλιά και κοσμήματα, πολλά, χονδρά, επιδεικτικά*»<sup>360</sup>. Από την περιγραφή αυτή τόσο της Ασημίνας όσο και του Παναγή είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τον εμπαιγμό, ο οποίος συνοδεύεται και από κοροϊδευτικούς μορφασμούς<sup>361</sup>.

Τέλος, η βοήθεια που είθισται ότι προσέφεραν οι υπηρέτριες στις γυναίκες του σπιτιού εξαπατώντας είτε τους συζύγους, είτε τους πατεράδες υπονοείται στην Γ΄ Πράξη, όπου από τα λόγια της θείας Νιόνας μαθαίνουμε ότι η Ασημίνα πήγε στον Χρηστάκη για να παραδώσει το γράμμα που του έγραψε η Στέλλα. Δεν δίνεται καμιά άλλη λεπτομέρεια είτε μέσα από το θεατρικό κείμενο, είτε μέσω των σκηνικών οδηγιών για τη συγκεκριμένη πράξη της Ασημίνας. Επίσης, χωρίς πολλές λεπτομέρειες μαθαίνουμε την αντίδραση του Χρηστάκη όταν η Ασημίνα πάει να του δώσει το γράμμα, το οποίο αρχικά αρνείται να παραλάβει. Μάλιστα, στο διήγημα γίνεται λόγος για ένα μόνο γράμμα του Χρηστάκη προς τη Στέλλα, και της Στέλλας προς τον Χρηστάκη, ενώ στη θεατρική διασκευή έχουμε και δεύτερο γράμμα το οποίο γράφει και αποστέλλει η Στέλλα στον Χρηστάκη, λίγο πριν πεθάνει, νομίζοντας ότι θα έρθει και θα τη σώσει από τη φυλακή που την έχει βάλει ο πατέρας της.

<sup>360</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 211-212.

<sup>361</sup> Σκηνική οδηγία στον ρόλο του Παναγή Βιολάντη: «Ο Παναγής την κρυφοκοιτάζει με κοροϊδευτικούς μορφασμούς...», αλλά και προς τους άλλους ηθοποιούς που βρίσκονται στη σκηνή εκείνη τη στιγμή «... ενώ οι άλλοι μόλις κρατούν τα γέλια τους. Και αφού φύγει, ξεσπούν όλοι διαμιάς», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 211.

Το ότι η Ασημίνα τόσο στο διήγημα όσο και στο θεατρικό κινείται με αθόρυβο και διακριτικό τρόπο ώστε να περνάει σχεδόν απαρατήρητη, στοιχείο που κατά τη γνώμη μας εξάλλου, θα ήταν δυνατόν επίσης να θεωρηθεί συνδεδεμένο και με την προσπάθεια του συγγραφέα γενικότερα να αναδείξει εδώ όσο το δυνατόν περισσότερο την καταλυτική εξουσία του δυνάστη πατέρα πάνω σε όλους στο σπίτι. Σε όλους, εκτός από τη Στέλλα. Επομένως σε αυτό το σημείο η Ασημίνα διαφοροποιείται από τον Μπερτόλδο.

Σε αντίθεση λοιπόν, με χαρακτήρες της *Commedia dell'Arte*, και στην περίπτωση άλλωστε του θεατρικού κειμένου, είναι σαφές, πως η υπηρέτρια Ασημίνα κάθε άλλο παρά έχει έναν καρναβαλιστικό χαρακτήρα. Εξάλλου, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι τέτοια η σοβαρότητα που διακρίνει την ιστορία και την πλοκή στη *Στέλλα Βιολάντη*, ώστε να μην χωράνε περιθώρια για την ανάδυση κωμικών χαρακτήρων.

Αυτό το στοιχείο άλλωστε, φέρνει την υπηρέτρια Ασημίνα ως χαρακτήρα σε πλήρη σχεδόν αντίθεση με εκείνους που συναντά κάποιος, επί παραδείγματι στο έργο *Ο Χάσης* του Δημήτριου Γουζέλη (1774-1843), συγγραφέα που είχε επίσης καταγωγή από την Ζάκυνθο, όπως και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, και που είχε ζήσει τέλη του 18<sup>ου</sup> με αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι χαρακτήρες του *Χάση*, σε σύγκριση με εκείνους στη *Στέλλα Βιολάντη*, διακρίνονται από κωμικότητα, η οποία ταυτόχρονα συνδυάζεται και με ένα είδος χοντροκοπιάς, αλλά και ορισμένοι εξ αυτών των χαρακτήρων, όπως ο Γερόλυμος και ο πατέρας του Θοδωρής Κατοπόδης, διακρίνονται από το στοιχείο της βιαιότητας, η οποία όμως, σε αντίθεση, με ό,τι συμβαίνει με το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, αποσκοπεί στην παραγωγή γέλιου<sup>362</sup>.

Κατά την προσωπική μας άποψη, η μορφή της υπηρέτριας Ασημίνας μέσα στο έργο του Ξενόπουλου, εμφανίζει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σύγκριση και με την περίπτωση της μορφής του υπηρέτη στο έργο του σημαντικού Ιταλού θεατρικού συγγραφέα του 18<sup>ου</sup> αιώνα Κάρλο Γκολντόνι (1707-1793), *Υπηρέτης δυο Αφεντάδων*. Ο υπότιτλος του έργου είναι *Κωμωδία σε τρεις Πράξεις*, ένα έργο, το οποίο γράφτηκε από τον Κάρλο Γκολντόνι το 1746, αλλά στην πορεία το αρχικό εκείνο κείμενο υπέστη ορισμένες συμπληρώσεις, αλλαγές και βελτιώσεις, με αποτέλεσμα η μορφή και

<sup>362</sup> Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, «Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο Χάσης του Δημήτριου Γουζέλη – Μια ανατρεπτική ζακυνθινή κωμωδία του τέλους του 18<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματουργίας – Από τον Χόρτάση ως τον Καμπανέλλη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2011, σελ. 95.

έκδοση, με την οποία μας παραδίδεται σήμερα, να είναι εκείνη που είχε προκύψει, τελικά, το 1753. Η πρώτη έκδοση του έργου πάντως είχε γίνει το 1753, δηλαδή όταν προέκυψε η τελική μορφή του κειμένου και μάλιστα σε εκείνη την περίπτωση ο ίδιος ο Γκολντόνι είχε γράψει και μια Εισαγωγή, στο πλαίσιο της οποίας επεξηγούσε ορισμένα στοιχεία, αναφορικά με τον χαρακτήρα του έργου, τη σχέση του με την ιταλική *Commedia dell'Arte* και την πορεία των παραστάσεων αυτού του έργου από το 1746, όταν αυτό πρωτοπαρουσιάστηκε επί σκηνής<sup>363</sup>.

Βέβαια θα μπορούσαμε να τονίσουμε, πως, όπως συμβαίνει έμμεσα και με την Ασημίνα στη *Στέλλα Βιολάντη*, που με τη σιωπή της επιχειρεί, όσο είναι εφικτό να πετύχει την προσωπική της επιβίωση, καθώς μάλιστα, βρίσκεται μέσα σε ένα σκληρό χώρο, όπου κυβερνάει ένας σκληρός, τυραννικός άνθρωπος με παρωχημένες αντιλήψεις, έτσι και στο συγκεκριμένο έργο του Γκολντόνι, αναδεικνύεται έντονα η αγωνία των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων των υπηρετών να επιβιώσουν, στοιχείο που είναι σαφές μέσα από την περίπτωση του κεντρικού ήρωα, του Τρουφαλντίνο, που αναγκάζεται να γίνει υπηρέτης σε δύο αφέντες, προκειμένου να μπορέσει να επιβιώσει. Σε κάθε περίπτωση, δεν θα ήταν υπερβολή να λεχθεί εδώ, πως τόσο η Ασημίνα του θεατρικού έργου του Ξενόπουλου, όσο και ο Τρουφαλντίνο του Γκολντόνι, αποτελούν απεικονίσεις συγκεκριμένων κοινωνικών περιχαρικών, ιεραρχιών, αλλά και πραγματικοτήτων σε καθεμιά από τις δυο εποχές. Η μορφή της Ασημίνας έτσι, συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι της τοπικής κοινωνίας της Ζακύνθου του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και ο Τρουφαλντίνο αντίστοιχα μια συνήθη μορφή της Βενετίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο τελευταίος αποτελεί μια συνηθισμένη και συγκεκριμένη φιγούρα της *Commedia dell'Arte*. Είναι ο τύπος του μπουφόνου, χαρακτήρα που προκαλεί γέλιο και που όλη του η παρουσία, η κινησιολογία και το στιλ παραπέμπουν άμεσα σε καταστάσεις γέλιου, συνδυασμένου με διάφορες καταστάσεις μπερδεμάτων και παρεξηγήσεων, που συμβάλλουν στο να προκαλούνται ακόμα περισσότερες κωμικές καταστάσεις. Το κεντρικό γνώρισμα του Τρουφαλντίνο, είναι η συνεχής πείνα του, κάτι που από την άλλη φυσικά δεν βλέπουμε στην Ασημίνα του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Ο κεντρικός

---

<sup>363</sup> Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, σελ. 433.

ήρωας του Γκολντόνι, στην κυριολεξία, φαίνεται ότι είναι αχόρταγος και επιχειρεί να καταβροχθίσει ό,τι βρεθεί στο δρόμο του<sup>364</sup>.

Δεν είναι όμως ο μόνος χαρακτήρας που συνιστά ενδεικτικό γνώρισμα ενός έργου της *Commedia dell' Arte*. Ο Γκολντόνι εξάλλου δεν είναι «καθαρή» *Commedia dell' Arte*. Την ίδια στιγμή δηλαδή, μπορούμε να δούμε πως όπως συμβαίνει και με άλλα έργα αυτού του είδους έτσι και εδώ υφίστανται τύποι, όπως οι ερωτευμένοι (εν προκειμένω η Κλαρίσα, η Βεατρίκη, ο Φλορίντο και ο Σίλβιο) επίσης διάφοροι υπηρέτες, αλλά και διάφοροι αφέντες, όπως η Βεατρίκη και ο Φλορίντο. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με τυποποιημένους χαρακτήρες. Αυτή η τυποποίηση, είναι συνυφασμένη και με τη συχνή χρήση της μάσκας στους διάφορους χαρακτήρες των έργων, αλλά και με τη διάσταση της έντονης συναισθηματικότητας, μιας συναισθηματικότητας που όχι σπάνια, όπως συμβαίνει και στο *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*, φαίνεται να ενέχει στοιχεία υπερβολής.<sup>365</sup>

Αυτή την έντονη συναισθηματικότητα μπορούμε να την αντιληφθούμε σε μεγάλο βαθμό και μέσα από το θεατρικό της *Στέλλας Βιολάντη*, αλλά είναι κάτι που εν πολλοίς δεν φαίνεται να αφορά στην περίπτωση της υπηρέτριας Ασημίνας. Η τελευταία, όπως συμβαίνει με τους υπηρέτες σε όλα εκείνα τα έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου που λαμβάνουν χώρα στη Ζάκυνθο, έχει τον ρόλο κομπάρσου, σε αντίθεση, με ό,τι μπορούμε να διαπιστώσουμε με την περίπτωση υπηρέτων σε έργα του συγγραφέα, των οποίων οι πλοκές εξελίσσονται στην Αθήνα. Ας δούμε εδώ, επί παραδείγματι, άλλο ένα σχετικό παράδειγμα, μέσα από το θεατρικό του Ξενόπουλου. Πρόκειται για την παρουσία της Ασημίνας στην αρχή ακριβώς της Α΄ Πράξης του έργου, όπου απλά συστήνει τον Χρήστο Ζαμάνο. Είναι όμως ενδεικτικό, πως όταν η θεία Νιόνια εκείνη τη στιγμή εκφράζει την έκπληξή της για την έλευση του συγκεκριμένου ατόμου, η Ασημίνα με μια φράση της δείχνει αυτομάτως, πως η ίδια είναι ενημερωμένη για το ειδύλλιο μεταξύ αυτού και της Στέλλας. Διαβάζουμε στο συγκεκριμένο σημείο: «*Ασημίνα: Ο κύριος Χρηστάκης, Η θεία Νιόνια* (με κάποια έκπληξη): *Μπα!* (προς την

<sup>364</sup> Timothy Holmes, *A Servant of Many Masters: The Life and Times of Carlo Goldoni*, Jupiter, London, 1976, σελ. 81.

<sup>365</sup> Barry Grantham, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*, Heinemann Drama, Portsmouth NH., 2000, σελ. 227.

Ασημίνα) *Φέρ' τον εδώ και μίλησε της κυρίας Στέλλας. Ασημίνα: (από μέσα της) Ω, η κυρία Στέλλα το ξέρει....(φεύγει)*»<sup>366</sup>.

## 1.5. Ινναμοράτι

### 1.5.1. Χρηστάκης – Στέλλα

Οι Ινναμοράτι τόσο στο διήγημα όσο και στο θεατρικό έργο είναι ο Χρηστάκης Ζαμάνος και η Στέλλα Βιολάντη, δύο τελείως διαφορετικοί χαρακτήρες τόσο σε εξωτερική εμφάνιση όσο και σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Αρχικά, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι δύο αυτοί χαρακτήρες στο θεατρικό έργο ξεδιπλώνονται με περισσότερες λεπτομέρειες, καθώς στο διήγημα ο αφηγηματικός χώρος είναι περιορισμένος. Η ανάλυσή μας θα ξεκινά, πάντα, από το διήγημα μιας και αυτό έγραψε πρώτα ο Ξενόπουλος. Για την εξωτερική εμφάνιση της Στέλλας μαθαίνουμε από το πρελούδιο του διηγήματος, ότι επρόκειτο για *«άνθος μέσα στο άνθος, των λαμπρών ζακυνθινών παρθένων ... είχε την κάτασπρη, γαλατένια σάρκα του κρίνου, και αλήθεια ήταν περισσότερο λουλούδι παρά άνθρωπος το δροσερό και λευκό αυτό πλάσμα, με τα μαύρα μάτια τα χαριτοβλέφαρα. Την αγνώρισα μπουμπούκι ακόμα ανάνοικτο και άγουρο και την είδα πάλι όταν ωρίμασε και επρωτοάνοιξε τα παρθενικά φύλλα – ω, τι θαυμαστή που ήταν! και εσκόρπισε την ευωδία των πρώτων μέρων... »*<sup>367</sup>.

Την περιγραφή του Χρηστάκη τη διαθέτουμε στο Α' κεφάλαιο του διηγήματος του Ξενόπουλου, όπου αναφέρει: *«Τις περισσότερες επιτυχίες εμετρούσε ο Χρηστάκης Ζαμάνος. Δεν ήταν ο πιο όμορφος, ούτε ο πιο πλούσιος. Μελαχρινός πολύ, με παχιά χείλη, με κάτασπρα δόντια. Με σγουρά κατάμαυρα μαλλιά, αμούστακος σχεδόν, ψηλός και ατελείωτος, καθώς εφορούσε την αγγλικήν του φορεσιά,, έμοιαζε λιγάκι μ' εξωτικό ημίαγριο, που επολιτίστηκε τώρα – ύστερα από Άγγλους. Σου είχε όμως μια γλύκα, μια χάρη ο μασκαράς! Το γέλιο του μάλιστα, - ένα χαμόγελο παιδικό, γεμάτο καλοσύνη και αθωότητα – έσταζε μέλι και κατακτούσε κόσμο. Τον αγαπούσαν όλοι, χωρίς να ρωτά κανείς τι ήταν από μέσα. Οι γυναίκες, μικρές, μεγάλες, ετρελαίνοντο να τον βλέπουν, τα ματάκια εμεγάλωναν ερωτικότατα μόλις τον αντίκριζαν στον περίπατο, και οι τσέπες του χαϊδεμένου ήταν πάντα γεμάτες ραβασάκια, από τα πιο παρθενικά και δειλά ως τα πιο*

<sup>366</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 195.

<sup>367</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 11.

τολμηρά και ζετσίπωτα»<sup>368</sup>. Διακρίνουμε ότι ως είθισται εκείνη την εποχή οι γυναίκες διέθεταν λευκή επιδερμίδα, ιδιαίτερα οι γυναίκες της καλής κοινωνίας, αυτές που ανήκαν στην ανώτερη κοινωνική τάξη, και δεν είχαν ανάγκη να εργαστούν ούτε μέσα, αλλά ούτε και έξω από το σπίτι. Από την άλλη, ο Χρηστάκης, παρά το όχι και τόσο όμορφο –τουλάχιστον για τα δεδομένα της εποχής εκείνης – παρουσιαστικό του, σύμφωνα και με τα εμβόλιμα σχόλια του ίδιου του Ξενόπουλου, είχε τις επιτυχίες του ως νεαρός άνδρας. Το γεγονός, όμως, ότι ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το υποκοριστικό του ονόματος Χρήστος, δηλαδή το ‘Χρηστάκης’, το κάνει για να υποτιμήσει την καταγωγή του μελλοντικού γαμπρού τον οποίο και θα απορρίψει ο Παναγής Βιολάντης. Εκείνη την εποχή, βέβαια, η καταγωγή ήταν συνακόλουθη και της οικονομικής επιφάνειας των οικογενειών, όμως ο Χρηστάκης ούτε ευγενική καταγωγή διέθετε, ούτε και οικονομική άνεση, εφόσον αναγκαζόταν να εργάζεται ως υπάλληλος και να μην εργάζεται στην εταιρεία του πατέρα του, όπως είχε ο Παναγής Βιολάντης τον γιο του.

Οι διαφορές των δύο νέων, όμως, δεν περιορίζονται στην εξωτερική τους εμφάνιση, αλλά από εκεί ξεκινούν για να γίνουν στην πορεία τόσο του διηγήματος, όσο και του μυθιστορήματος πιο βαθιές και ανυπέρβλητες. Η πρώτη και μεγάλη διαφορά είναι κοινωνική, καθώς η οικογένεια του Παναγή Βιολάντη ανήκει στην αστική τάξη, λόγω της οικονομικής ευμάρειας που απολαμβάνει εξαιτίας των επιχειρηματικών δραστηριοτήτων αυτού. Από την άλλη, ο Χρηστάκης καταγόταν από ξεπεσμένη ευγενική οικογένεια, και εξαιτίας αυτού του γεγονότος αναγκαζόταν να δουλεύει στο Αγγλικό Τηλεγραφείο, ως τηλεγραφετής, παίρνοντας πέντε λίρες ως μισθό και όχι δώδεκα όπως οι Άγγλοι στην καταγωγή, κάτι που το επισημαίνει ο Παναγής Βιολάντης, όταν συναντιέται μαζί του σχολιάζοντάς το, μάλιστα, αρνητικά. Από την άλλη, η οικογένεια του Παναγή Βιολάντη, σώθηκε μεν από την περιουσία της αδελφής του, από τότε όμως προοδεύουν διαρκώς οι επιχειρηματικές του δραστηριότητες, κάτι που φαίνεται από το σπίτι, στο οποίο μένει η οικογένειά του, η οποία απαρτίζεται από τον ίδιο, τη γυναίκα του, την ανύπαντρη αδελφή του, και τα τέσσερα παιδιά του.

Το δεύτερο εμπόδιο που συναντά ο έρωτας των δύο αυτών νέων, παρ’ όλο που στην πορεία θα γίνει αντιληπτό ότι ήταν από τη μεριά του Χρηστάκη ένα παιχνίδι, ενώ από

---

<sup>368</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 15-16.

την πλευρά της Στέλλας αγνός και αληθινός έρωτας, αποτελεί το γεγονός ότι ο Χρηστάκης Ζαμάνος δεν ήταν ο εκλεκτός του Παναγή Βιολάντη για την πρωτότοκη κόρη του. Από την πλευρά του ο Χρηστάκης, πατώντας πάνω στην περιγραφή του Ξενόπουλου, πέραν των εξωτερικών χαρακτηριστικών του, δεν διέθετε και την αντίστοιχη σοβαρή προσωπικότητα, εκείνη δηλαδή την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα που θα έκανε τον πατέρα της Στέλλας να τον δεχθεί για γαμπρό του.

Στην πορεία του διηγήματος αντιλαμβανόμαστε ότι ο Χρηστάκης δεν ήταν αληθινά ερωτευμένος με τη Στέλλα, αλλά η Στέλλα εξαιτίας της καταγωγής της ήταν μια «καλή περίπτωση» για αυτόν και την οικογένεια Ζαμάνου. Αυτό το καταλαβαίνουμε, κυρίως, διαβάζοντας το διήγημα, γιατί στο θεατρικό διακρίνουμε έναν Χρηστάκη πιο θερμό συναισθηματικά, ίσως πιο γοητευμένο, όχι τόσο απόμακρο, όπως στο διήγημα. Τον πραγματικό χαρακτήρα του Χρηστάκη τον διακρίνουμε, όταν ο Ξενόπουλος γράφει «*Η αλήθεια είναι, ο κατακτητής εδυσκολεύθηκε. Κάθε τρόπο μεταχειρίστηκε για να της δείξει αγάπη, για να την πείσει ότι αυτή προτιμά από όλες, αλλά η Στέλλα άργησε να το καταλάβει και προπάντων άργησε να το πιστέψει*», προσθέτοντας ότι αφού άργησε να τον πιστέψει κακώς μετά τον πίστεψε. Ίσως επειδή δεν την είχε πλησιάσει κάποιος άλλος νέος, ίσως επειδή ο πατέρας της την προόριζε για έναν άνδρα πολύ μεγαλύτερό της, ίσως επειδή το παρουσιαστικό αλλά και η φήμη του Παναγή Βιολάντη ήταν ένας αποτρεπτικός παράγοντας. Η ουσία είναι ότι, τελικά, ο Χρηστάκης βρήκε τρόπο να πλησιάσει τη Στέλλα, να της δώσει ένα γράμμα, χωρίς φάκελο, εκείνη να το διαβάσει και σκεφτόμενη λογικά, καταρχήν, καθώς αναρωτιόταν «... και γιατί τάχα να μην την αγαπούσε αληθινά, και αυτή μονάχα, ο Χρηστάκης; Δεν της άξιζε κάπως; Δεν ήταν όμορφη; Δεν ήταν από σπίτι καλό; Δεν είχε προίκα μεγάλη; Και τι της έλειπε; Ποιά ήταν η καλύτερή της;»<sup>369</sup>, ερωτήματα στα οποία η απάντηση ήταν καταφατική, διότι η Στέλλα δεν είχε καταλάβει ότι ο Χρηστάκης ήθελε μια κοπέλα από καλή οικογένεια, για να μπορέσει να ανακτήσει την παλιά της αίγλη η οικογένεια του Χρηστάκη, η οποία είχε ξεπέσει.

Το συγκεκριμένο ζευγάρι των Ινναμοράτι δεν έχει κάποια σχέση με τους κλασικούς Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte* ή, μάλλον, θα ήταν καλύτερα να πούμε ότι έχει

<sup>369</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 17.



την ακριβώς αντίθετη σχέση με τους Ινναμοράτι της Ιταλικής Κωμωδίας, όμως για αυτόν τον λόγο αξίζει να ασχοληθούμε μαζί τους.

Οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο συγκεκριμένο ζευγάρι είναι ανυπέβλητες και απροσπέλαστες, εξαιτίας της εποχής κατά την οποία υποτίθεται ότι εκτυλίσσεται, δηλαδή 1890 – 1900. Εποχή κατά την οποία η γυναίκα ήταν περιορισμένη στο σπίτι, χωρίς δικαιώματα, χωρίς γνώμη, χωρίς να μπορεί να εξουσιάζει ούτε τον ίδιο της τον εαυτό. Από την άλλη, ο Χρηστάκης θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει στον δεύτερο τύπο των ανδρικών Ινναμοράτι, στον τύπου του Καζανόβα, του θρασύ, παρόλο που εξωτερικά δείχνει καλό και σωστό παιδί, αλλά τελικά δεν είναι, αν σκεφτούμε τον τρόπο που συμπεριφέρθηκε στη Στέλλα, καθώς δεν της απάντησε στο δεύτερο γράμμα που του έστειλε εκείνη, ούσα φυλακισμένη στη σοφίτα του σπιτιού της.

Επίσης, ο έρωτας για το συγκεκριμένο ζευγάρι πέρα του ότι δεν υπάρχει και από τις δύο πλευρές, καθώς υφίσταται ουσιαστικά μόνο από την πλευρά της Στέλλας, η οποία είναι αποφασισμένη να θυσιάσει προκειμένου να πάρει αυτόν που θέλει η καρδιά της, από την πλευρά του Χρηστάκη δεν υπάρχουν ούτε αισθήματα οίκτου. Έτσι, ένας τέτοιος έρωτας είναι καταδικασμένος σε αποτυχία. Οι δύο υποτιθέμενα ερωτευμένοι χωρίζονται οριστικά, καθώς τον έναν τον παίρνει ο θάνατος και ο άλλος παντρεύεται μια άλλη κοπέλα, κατώτερη της Στέλλας. Για τη Στέλλα δεν υπάρχει γυρισμός. Παρόλο που στο διήγημα πεθαίνει χωρίς να μάθει την προδοσία του Χρηστάκη, και πεθαίνει με τον καημό του έρωτά της, στο θεατρικό μαθαίνει για την προδοσία του Χρηστάκη και ξεψυχάει εξ αυτού του λόγου. Στο διήγημα, μαθαίνουμε ότι ο Χρηστάκης κλέφτηκε με μια άλλη κοπέλα, την αντίζηλο της Στέλλας, όπως ήθελε να πιστεύει η ίδια η Στέλλα, αλλά στην πραγματικότητα αυτήν την οποία αγαπούσε και είχε και τις περισσότερες πιθανότητες κάποια στιγμή ο πατέρας της κοπέλας, που και αυτή καταγόταν από καλή και αριστοκρατική οικογένεια, να τους δεχόταν πίσω, και έτσι να ανακτούσε και η οικογένεια του Χρηστάκη την πολυπόθητη χαμένη δόξα της.

Στο διήγημα με τον επίλογο που γράφει ο Ξενόπουλος, *«Ίσως θα με ρωτήσετε αν οι γάμοι του Χρηστάκη έγιναν την ίδια μέρα που εκηδέυθη η Στέλλα. Όχι, διηγούμαι τα πράγματα όπως έχουν και, όσο ωραία θα ήταν μια τέτοια αντίθεση, λυπούμαι που δεν μπορώ να σας την προσφέρω. Εχρειάσθη πολύς καιρός για να πεισθεί ο κόντε – Μαρκότσης να μετρήσει την προίκα, και η “χρυσή νεολαία” του τόπου άργησε να*

συνεορτάσει τους ευτυχισμένους αυτούς γάμους»<sup>370</sup> μαθαίνουμε ότι ο Χρηστάκης πέτυχε τον σκοπό του, αφού ο γάμος του με την κόρη του κόντε Μαρκότση, έστω και καθυστερημένα έγινε. Αλίμονο στη Στέλλα που πίστεψε στον αληθινό έρωτα και προδόθηκε με τον χειρότερο τρόπο.

### 1.6.Κινηματογραφική απόδοση

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο Ξενόπουλος προκειμένου να κρατήσει την επαφή του με το κοινό του αποφάσισε να διασκευάσει τη *Στέλλα Βιολάντη*, μια επιλογή η οποία δεν πρέπει να ήταν τυχαία, αφού το συγκεκριμένο διήγημα αποτελούσε εμβληματικό έργο του. Ένα διήγημα το οποίο έγραψε το 1901 και διασκεύασε για το θέατρο το 1909 μετά από παράκληση του Χρηστομάνου εκ μέρους της Μαρίκας Κοτοπούλη. Ο *Έρωσ Εσταυρωμένος*, ο διηγηματικός τίτλος της *Στέλλας Βιολάντη*, αποτελεί από την πρώτη στιγμή ένα σημαντικό δημιούργημα του Ξενόπουλου, το οποίο ο Κωστής Παλαμάς, μαζί με το *Μαργαρίτα Στέφα* και τον *Κόκκινο Βράχο* τα εντάσσει σε μια μοναδική ζακυνθινή τριλογία, καθώς σηματοδοτεί διαδοχικά τα στάδια της γλωσσικής και ιδεολογικής εξέλιξης και προσφέρει τρεις σπάνιες ηρωίδες στην ελληνική πεζογραφία, όχι μόνο εκείνης της εποχής. Το *Έρωσ Εσταυρωμένος* ανήκει στην κατηγορία των επαρχιακών ηθών όπου η δράση τοποθετείται στη Ζάκυνθο, την ιδιαίτερη πατρίδα του Ξενόπουλου, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις κοινωνικές συγκρούσεις και την κρίση των παραδοσιακών αξιών<sup>371</sup>.

Η κινηματογραφική απόδοση της *Στέλλας Βιολάντη*, η μεταφορά της στη μεγάλη οθόνη, εγκαινιάζει μια τακτική για περαιτέρω πορεία μιας θεατρικής παράστασης στην Έβδομη Τέχνη με συμμετοχή του ίδιου του δημιουργού. Άλλωστε η *Στέλλα Βιολάντη* αποτελεί μοναδική περίπτωση στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αφού ξεκινά ως διήγημα, γίνεται θεατρικό και, αργότερα, από τον ίδιο τον συγγραφέα κινηματογραφικό έργο. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος σε ένα κείμενό του στη *Διάπλαση των Παίδων* αναφέρει ότι χρησιμοποιεί τις δυνατότητες που του παρέχει ο κινηματογράφος

<sup>370</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη – Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 17.

<sup>371</sup> Όπως ήδη γνωρίζουμε η ιστορία πίσω από τη *Στέλλα Βιολάντη* είναι πραγματική, καθώς όταν ο Ξενόπουλος ήταν ακόμα παιδί κάποιος πατέρας φυλάκισε την κόρη του στη σοφίτα του σπιτιού τους δίνοντάς της μόνο ψωμί και νερό, επειδή εκείνη αγάπησε κάποιον που εκείνος δεν ενέκρινε. Ως φοιτητής έμαθε ότι κάτι παρόμοιο είχε συμβεί και στην Πάτρα, αλλά και στην Αθήνα, όπου έμαθε ότι δύο αδέρφια σκότωσαν την αδελφή τους στο ξύλο επειδή εκείνη είχε ερωτευθεί έναν παρακατιανό, βλ. Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 84-87.

για να διαμορφώσει ένα διήγημα ή θεατρικό έργο σε περισσότερες εναλλαγές σκηνών, προσθέτοντας, με αυτόν τον τρόπο, σκηνές που δεν υπήρχαν στο θεατρικό κείμενο ή απλώς αναφέρονταν σε ελάχιστες γραμμές στο διήγημα. Τέτοιες σκηνές ήταν η εκδρομή με τις βάρκες στο Κρυονέρι, ο χορός στο σπίτι του Βιολάντη, ο οποίος διακοπτόταν συνεχώς για να υπάρχουν πλάνα από το πως περνούσε εκείνη την ώρα η Στέλλα στη σοφίτα. Και παρά το γεγονός ότι βασίστηκε στο διήγημά του και στο θεατρικό του, η κινηματογραφική ταινία αποτέλεσε κάτι, τελείως, καινούργιο. Η ταινία έκανε πρεμιέρα τη Δευτέρα 27 Απριλίου 1931 στον κινηματογράφο *Αττικόν* και οι εκτενείς καταχωρήσεις στον Τύπο της εποχής την προβάλλουν ως το καλλιτεχνικό γεγονός με σαφείς αναφορές τόσο στο διήγημα, όσο και στο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου. Η διασκευή της Βιολάντη σε κινηματογραφική ταινία εκείνη την εποχή εντάχθηκε σε μια προσπάθεια των Ελλήνων κινηματογραφιστών των αρχών του 1930, οι οποίοι ήθελαν να αναζητήσουν θέματα εμπνευσμένα από την ελληνική παράδοση, τα ήθη και τα έθιμα, ζητώντας και τη συνδρομή των συγγραφέων της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του θεάτρου. Άλλωστε το ειδύλλιο και η ηθογραφία ήταν γνωστά είδη στο ελληνικό κοινό, καθώς είχαν ασχοληθεί και άλλοι συγγραφείς, όπως οι Κορομηλάς, Περεσιάδης, φυσικά ο Ξενόπουλος, ο Νιρβάνας με απήχηση και στο αναγνωστικό αλλά και στο θεατρόφιλο κοινό. Ο ρομαντισμός της υπαίθρου, η διατήρηση των ηθών και των εθίμων, η δυνατή συγκίνηση που δημιουργούσαν ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά του ειδυλλίου, της ηθογραφίας και αργότερα του γνωστού μελό<sup>372</sup>.

Η ταινία *Στέλλα Βιολάντη* θεωρείται χαμένη, ένα πλήγμα για τον ελληνικό κινηματογράφο. Πάντως, πιστεύουμε ότι ο Ξενόπουλος θα πρέπει να έμεινε ευχαριστημένος από τα γυρίσματα και το συνολικό αποτέλεσμα αν λάβουμε υπόψη μας μια επιστολή του προς τους συντελεστές της ταινίας, σύμφωνα με την οποία εκφράζει την πλήρη ευαρέσκειά του για την πιστή απόδοση του σεναρίου του, αναφέροντας ότι τυχόν δισταγμοί του διαλύθηκαν βλέποντας την ταινία. Σε κείμενό του στη *Νέα Εστία* αναφέρεται στον ηθοποιό Αθανάσιο Μαρίκο, ο οποίος υποδύοταν τον Παναγή Βιολάντη, και ο οποίος έφυγε από τη ζωή λίγους μήνες μετά την πρεμιέρα της ταινίας. Θετική ήταν και η κριτική του Παύλου Νιρβάνα στη *Νέα Εστία*, ο οποίος γράφει χαρακτηριστικά: «με τη *Στέλλα Βιολάντη* ο ελληνικός κινηματογράφος σημειώνει ένα

---

<sup>372</sup> Επίσης, για τους υπόλοιπους συντελεστές της ταινίας πρβλ. Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 89 - 99.

ακόμα δεύτερο ή τρίτο το πολύ, αν όχι το πρώτο, κατόρθωμα στη μικρή του ζωή». Ο Νιρβάνας καταθέτει μάλιστα και τη δική του εμπειρία ως συγγραφέας που ασχολήθηκε ενεργά με την κινηματογραφική παραγωγή καταλήγοντας σε μια αισιόδοξη πρόβλεψη για τη μελλοντική εξέλιξη του κινηματογράφου, αλλά και την αξιοποίηση της ελληνικής λογοτεχνίας. Το ίδιο θετικές ήταν, στην πλειοψηφία τους, οι κριτικές για τη συγκεκριμένη ταινία, καθώς εξήρουν τη φωτογραφία, την υποκριτική των ηθοποιών, την άρτια σκηνοθεσία, τους επιτυχημένους φωτισμούς, και τη σοβαρή τεχνική εργασία, χαρακτηριστικά τα οποία έφεραν τη *Στέλλα Βιολάντη* να θεωρείται η καλύτερη ελληνική ταινία εκείνης της εποχής<sup>373</sup>.

Αξίζει να αναφέρουμε την πιο θετική κριτική, η οποία δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* με την υπογραφή Χρον. ξεκινώντας από τη φήμη του έργου και του Ξενόπουλου. Πιο μετριοπαθής ήταν η κριτική στο κινηματογραφικό περιοδικό *Το παρλάν* με την υπογραφή Γ.Μ. (Γιάννης Μακρής), ο οποίος αφού τονίσει την έλλειψη κινηματογραφικής παράδοσης στην Ελλάδα και έχοντας εντοπίσει κάποια σκηνοθετικά σφάλματα τεχνικής, κυρίως, φύσεως, όπως η κακή φωτογραφία, η υπερβολική προβολή του καπνίσματος, καθώς όλοι σχεδόν οι ηθοποιοί καπνίζουν, ακόμα και οι κομπάρσοι, αναγνωρίζοντας κάποιους αναχρονισμούς αναφορικά με το ντεκόρ και τα κοστούμια, τα έπιπλα, το ηλεκτρικό φως, το σπασμωδικό παίξιμο κάποιων ηθοποιών, αναφερόμενος στον ηθοποιό που υποδύοταν τον Παναγή Βιολάντη, δηλαδή τον Αθανάσιο Μαρίκο, δεν διστάζει να αναφερθεί και στις καλές στιγμές της ταινίας, οι οποίες αντισταθμίζουν τα ελαττώματά της, όπως ήταν η πολύ καλή ερμηνεία της Ελένης Παπαδάκη. Μισό αιώνα αργότερα, το κινηματογραφικό έργο χαρακτηρίζεται ως επιτυχημένη ηθογραφία της αστικής κοινωνίας της Επτανήσου και ενός εσταυρωμένου έρωτα. Αποτιμώντας συνολικά την ταινία αξίζει να αναφερθούμε στο ότι το έργο του Ξενόπουλου προσφερόταν και για βουβό κινηματογράφο. Ήδη από τη διηγηματική του μορφή το έργο διαθέτει όλα εκείνα τα σεναριακά στοιχεία για τη μεταφορά του στον κινηματογράφο μια διαθέτοντας έναν πολύ δυνατό γυναικείο ρόλο, αυτόν της *Στέλλας Βιολάντη*, αλλά και έναν εξίσου αντρικό ρόλο, του Παναγή Βιολάντη, τα δραματικά στοιχεία των οποίων αποδόθηκαν όσο το δυνατόν καλύτερα από τους κεντρικούς αυτούς ηθοποιούς. Η κόπια της συγκεκριμένης ταινίας του Λούμου έχει χαθεί, και το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να τη δούμε με τα

---

<sup>373</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 93-94.

μάτια των κριτικών της εποχής έχοντας, όμως, στο νου μας το δυνατό διήγημα του Ξενόπουλου<sup>374</sup>.

### 1.7.Κριτική της *Στέλλας Βιολάντη*

Οι κριτικές για το θεατρικό έργο της *Στέλλας Βιολάντη*, τον Απρίλιο του 1949, είναι αρκετές και χρήζουν ιδιαίτερης ανάλυσης, υπό την προϋπόθεση ότι θα υπήρχε υλικό της εν λόγω παράστασης, προκειμένου να μπορούμε να εκφράσουμε την προσωπική μας άποψη, βλέποντάς την μέσα από μια πιο μακρινή και πιο σύγχρονη ματιά. Αναφέρουμε ενδεικτικά μια - δύο κριτικές βασισμένες στην παράσταση του *Βασιλικού Θεάτρου* και από του *Εθνικού*, απλώς για να πάρουμε μια γεύση του αντίκτυπου που άφησε η *Στέλλα Βιολάντη*. Από μια κριτική βασισμένη στην παράσταση του *Βασιλικού Θεάτρου*, (Απρίλιος 1949), από τον θεατρικό κριτικό με το ψευδώνυμο Θεατρικόν της εφημερίδας *Τα Νέα* στη στήλη «Χρονικά του Θεάτρου» μαθαίνουμε ότι η *Στέλλα Βιολάντη* ήταν μια επιτυχία, παρά τις απότομες εναλλαγές του τραγικού ύφους της πρωταγωνίστριας της εποχής<sup>375</sup>. Την παράσταση του *Βασιλικού Θεάτρου* κρίνει και ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος της εφημερίδας *Ακρόπολις*, στη στήλη «Θεατρικά Πρώτα», χαρακτηρίζοντάς την ταυτόχρονα ως γοργή αλλά και άρρυθμη<sup>376</sup>.

Μια άλλη κριτική από παράσταση του *Εθνικού Θεάτρου*, στην εφημερίδα *Ελευθερία*, στη στήλη «Θέατρο», με υπογραφή του Μάριου Πλωρίτη<sup>377</sup>, είναι πολύ πιο αυστηρή, καθώς ξεκινώντας από το θέμα του έργου, το οποίο ο κριτικός το χαρακτηρίζει ως παλιό, κατακεραυνώνοντας τόσο τη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη όσο και το προλογικό ποίημα του Κωστή Παλαμά, επισημαίνοντας, μάλιστα, ότι το έγραψε σε μια «στιγμή ενθουσιασμού δυσανάλογου με το αντικείμενο»<sup>378</sup>.

Η κριτική του Πέτρου Ρήγα για την παράσταση της *Στέλλας Βιολάντη* στο *Εθνικό Θέατρο* στην εφημερίδα *Μάχη* στη στήλη «Το Θέατρο» στηλιτεύει το γεγονός κατά πόσο ένας πατέρας έχει το δικαίωμα να αρνηθεί στην κόρη του να παντρευτεί τον

<sup>374</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 60.

<sup>375</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491).

<sup>376</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=481](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=481).

<sup>377</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος, έτος 1960», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996, σελ. 35 – 41.

<sup>378</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491).

άνδρα που αυτή αγαπάει, προβαίνοντας στη φυλάκισή της και οδηγώντας την στον θάνατο<sup>379</sup>.

Αξίζει, όμως, να κάνουμε μια αναφορά σε ένα άρθρο του ίδιου του Ξενόπουλου στο περιοδικό *Νέα Εστία* με ημερομηνία 1<sup>η</sup> Ιουνίου 1949, στη στήλη του περιοδικού «Τα γεγονότα και τα ζητήματα» με τίτλο «Επίλογος στη Στέλλα Βιολάντη από τον συγγραφέα της», όπου ο Ξενόπουλος θεωρεί ότι το θεατρικό δράμα με αυτήν την πλοκή και αυτόν τον μύθο εξακολουθεί να αρέσει, αναφερόμενος στην υποκριτική δεινότητα της Μαρίκας Κοτοπούλη, αλλά και στο ίδιο το θεατρικό κοινό η αισθητική του οποίου – σύμφωνα με τον συγγραφέα – έχει εξυψωθεί<sup>380</sup>.

Η επιτυχία της Στέλλας Βιολάντη εκτός από καλλιτεχνική ήταν και εμπορική, αφού η τεράστια εισπρακτική απήχηση στο θεατρόφιλο κοινό της εποχής είχε ως αποτέλεσμα να κάνει ρεκόρ εισιτηρίων, δεδομένου ότι επρόκειτο για δραματικό έργο.<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=479](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=479).

<sup>380</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=472](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=472).

<sup>381</sup> Μια επιτυχία την οποία γνωρίζουμε μέσα από μια επιστολή του Ξενόπουλου στον Τίμο Μαλάνο (1897-1984), βλ. Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 183.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: *Ο Πειρασμός*

### 2.1. Εισαγωγικά

Ο Ξενόπουλος έγραψε τον *Πειρασμό* το 1910 εμπνεόμενος από δύο πραγματικά συμβάντα που έλαβαν χώρα σε ένα γνωστό του σπίτι. Το πρώτο περιστατικό αναφερόταν σε ένα φιλικό του σπίτι, που είχε αναστατωθεί από μια μικρή υπηρέτρια, η ομορφιά της οποίας είχε ξετρελάνει όλο τον αρσενικό πληθυσμό του σπιτιού. Ως τακτικός επισκέπτης του σπιτιού ο συγγραφέας είχε γίνει μάρτυρας αρκετών ευτράπελων περιστατικών, καθώς ο ανδρικός πληθυσμός προσπαθούσε να κρατήσει την υπηρετριούλα, ενώ ο γυναικείος προσπαθούσε να τη διώξει. Η ευκαιρία δόθηκε όταν ο μεγάλος κύριος βρέθηκε στο πλυσταριό, όπου η καμαριέρα βοηθούσε την πλύστρα. Οι γυναίκες του σπιτιού επωφελήθηκαν από το συμβάν και έδιωξαν την καμαριέρα. Το δεύτερο περιστατικό έχει να κάνει με μια νεαρή κυρία, νιόπαντρη, η οποία έλεγε ότι δεν ζήλευε τον άνδρα της και πως θα του συγχωρούσε κάποια απιστία του, ιδιαίτερα αν αυτή συνέβαινε με κάποια παρακατιανή, συμβουλευοντας τις φίλες της ότι θα πρέπει να ξεχωρίζουν τη σοβαρή απιστία, που είναι ψυχική, από την επιπόλαιη και σωματική. Βέβαια, η συγκεκριμένη νεαρή κυρία έτυχε να πιάσει τον άνδρα της να απιστεί με κάποια μοδιστρούλα και να γίνει έξω φρενών κάνοντας μάλιστα χειρότερα και από τις ζηλιάρες φιλενάδες της, θέλοντας να χωρίσει τον άπιστο. Ο *Πειρασμός*, λοιπόν, αποτελεί συνδυασμό των δύο παραπάνω περιστατικών, τα οποία συμβαίνουν σε ένα και μόνο σπίτι. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι με την Καλλιόπη ο *Πειρασμός* θα ήταν μια απλή φάρσα, ενώ με την Αγγέλα μετατρέπεται σε μια κωμωδία τεσσάρων πράξεων, παραδεχόμενος ότι όλος ο *Πειρασμός* γράφτηκε για την τελευταία πράξη μεταξύ Αγγέλας και Νίκου, όπου η Αγγέλα λατρεύει τον άνδρα της, αλλά δεν θέλει να υποχωρήσει και του κάνει τη ζωή δύσκολη. Εκείνος, αφού δεν μπορεί να την πείσει να μοιραστούν το φλιτζάνι καφέ, που μοιράζονταν τόσα χρόνια, και μπροστά στον κίνδυνο να φύγει λέει την ατάκα: «*Μα τι, ζεματιστό ήθελες να τον πιω;*»<sup>382</sup>

Ο Ξενόπουλος εξομολογείται: «... *όλα τα επήρα από τη ζωή. Η ζωή αυτή ξετυλιγόταν γύρω μου εδώ και είκοσι πέντε με τριάντα χρόνια. Είναι ακόμα η ίδια; Γίνονται αυτά*

<sup>382</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1996, σελ. 264 & «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος για τον *Πειρασμό* (1936)», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996, σελ. 5 – 7.

στην Αθήνα σήμερα; (σ.σ. εννοεί τη δική του εποχή, το 1936). Ω, βεβαιότατα. Ένα τσαχπίνικο διαβολομένο και όμορφο δουλικό μπορεί και σήμερα με όλη την πρόοδο του πολιτισμού που έκαμε τόσο πιο προσιτές τις γυναίκες στους άνδρες να αναστατώσει ένα σπίτι. Και με τον ίδιο τρόπο αντικρίζουν ακόμα την απιστία ή την παρεκτροπή του συζύγου οι διαφόρων ηλικιών και ψυχοσυστάσεων γυναίκες, σαν τη γριά Κλειώ, τη νεαρή Πολυξένη και την ώριμη Αγγέλα της κωμωδίας μου. Είναι και οι τρεις αυτοί τύποι που υπάρχουν ακόμα και σήμερα και ίσως δεν θα λείψουν ποτέ»<sup>383</sup>.

Το συγκεκριμένο θεατρικό παίχτηκε από τον θίασο της Κυβέλης στο *Θέατρο Βαριετέ*, όπου η ίδια η Κυβέλη νεότερη εκείνη την εποχή, υποδύθηκε την Καλλιόπη. Η μεγάλη πρωταγωνίστρια μετρούσε, ήδη, δύο μεγάλες επιτυχίες στο ενεργητικό της παίζοντας τη *Φωτεινή Σάντρη* και τη *Στέλλα Βιολάντη*. Ο Ξενόπουλος παρουσίασε αρχικά τον *Πειρασμό* ως έργο κάποιου ξένου συγγραφέα, του G. Fremd<sup>384</sup>, με τον τίτλο *Ένα σπίτι άνω – κάτω*. Ως ξένη κωμωδία είχε τεράστια επιτυχία, καθώς κάθε σκηνή προκαλούσε μαζικά γέλια. Οι παραστάσεις διακόπηκαν μετά από μια παρεξήγηση μεταξύ του συγγραφέα και της πρωταγωνίστριας, κάτι που δεν κράτησε πολύ και ο *Πειρασμός* ξεκίνησε να σκορπά το γέλιο με το όνομα του πραγματικού του συγγραφέα, καθώς παίχτηκε είκοσι πέντε φορές χωρίς διακοπή, ξαναπαίχτηκε στο τέλος της περιόδου άλλες δέκα φορές, και για πολλά χρόνια στις περιοδείες της η Κυβέλη έπαιζε την Καλλιόπη.

## 2.2. Περίληψη θεατρικού έργου

Στην **Α΄ Πράξη** βρισκόμαστε στο σπίτι του συνταξιούχου Αρεοπαγίτη Μενέλαου Γεωργιάδη και της γυναίκας του, στο οποίο συγκατοικούν η κόρη του Αγγέλα με τον άνδρα της Νίκο. Η δεύτερη κόρη του Πολυξένη μένει σε άλλο σπίτι μαζί με τον δικηγόρο σύζυγό της Γεώργιο Δρογκά, και η οποία πιάνει τον άνδρα της να ερωτοτροπεί με την υπηρέτρια, την Καλλιόπη. Η Πολυξένη πηγαίνει στο πατρικό της με σκοπό να χωρίσει. Η Αγγέλα ετοιμάζεται να πάει έναν περίπατο στο Ζάππειο παίρνοντας μαζί και την αδελφή της.

<sup>383</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Πειρασμός*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη, 2005 - 2006, σελ. 16 & Μάριος Πλωρίτης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος, έτος 1960», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996, σελ. 35 - 41.

<sup>384</sup> «Fremd» στα γερμανικά σημαίνει «ξένος», και όπως εκμυστηρεύεται ο Ξενόπουλος κανείς δεν το κατάλαβε, ίσως από άγνοια της γερμανικής γλώσσας, κάτι που ήξερε και εκμεταλλεύτηκε ο ίδιος βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 433.



Φεύγοντας οι δύο γυναίκες μπαίνει στη σκηνή η Καλλιόπη, η καινούργια υπηρέτρια που τους έχει στείλει ο μεσίτης και μιλάει με την Κλειώ, τη μητέρα των κοριτσιών, η οποία συμφωνεί να την κρατήσει, αν συμφωνήσει βέβαια και η Αγγέλα. Η Καλλιόπη ενθουσιασμένη πιάνει δουλειά, μεταφορικά και κυριολεκτικά, καθώς πέφτει αρχικά πάνω στον Κοσμά, τον ναύτη που έχει ο σύζυγος της Αγγέλας που είναι αξιωματικός του ναυτικού. Εκτός από τον Κοσμά γνωρίζει και τον Μενέλαο, ο οποίος κρυφοκοιτάζει την Καλλιόπη, όταν αυτή στρώνει τραπέζι. Η Καλλιόπη αντιλαμβάνεται και τον μικρότερο γιο του Μενέλαου, τον Κρίτωνα, ο οποίος πετάει τριαντάφυλλα σε μια κοπέλα στο απέναντι σπίτι από το δικό του. Η Πράξη τελειώνει με την Καλλιόπη να κτυπάει τον Κοσμά, που αντί να τη βοηθήσει να κουμπώσει ένα κουμπί στη στολή της, εκείνος της ξεκουμπώνει κι άλλο.

Η **Β΄ Πράξη** ξεκινάει με την Αγγέλα και την Πολυξένη, οι οποίες επιστρέφουν από τον περίπατό τους, συζητώντας ακόμα για το ερωτικό ατόπημα του Γιώργου. Η Αγγέλα μαθαίνει για την καινούργια υπηρέτρια. Μόλις τη γνωρίζει είναι ενθουσιασμένη και αποφασίζει να την κρατήσει, παρά το γεγονός ότι η μητέρα της εκφράζει μεγαλόφωνα τη σκέψη μήπως η Καλλιόπη της Πολυξένης και η δική τους Καλλιόπη είναι το ίδιο πρόσωπο. Η Πολυξένη, όμως, δεν είναι μπροστά για να τους λύσει την απορία, αλλά κλεισμένη στην κάμαρα της Αγγέλας, προκειμένου να αποφύγει να συναντηθεί με τον άνδρα της.

Πράγματι, ο Γιώργος Δρογκάς, σύζυγος της Πολυξένης, επισκέπτεται το σπίτι του πεθερού του, γνωρίζοντας ότι η γυναίκα του θα βρίσκεται εκεί. Πέφτει πάνω στην Καλλιόπη, και τη συμβουλεύει να κρυφτεί, ώσπου να πάρει τη γυναίκα του και να φύγει. Ο Νίκος, ο σύζυγος της Αγγέλας, εμφανίζεται κι αυτός στη σκηνή, περιμένοντας να κάτσουν όλοι για το μεσημεριανό τραπέζι. Η Πολυξένη πέφτει πάνω στην Καλλιόπη. Η Αγγέλα, μετά από μια μικρή παρωδία δίκης, αποφασίζει να κρατήσει την Καλλιόπη ως δική της υπηρέτρια κάνοντας χαρούμενη τόσο την Καλλιόπη, όσο και τον ανδρικό πληθυσμό του σπιτιού. Μετά το μεσημεριανό φαγητό η Καλλιόπη αντιλαμβάνεται ότι ο Νίκος την κρυφοκοιτάζει, ο οποίος γνωρίζοντας ότι η Αγγέλα κοιμάται συζητά με την Καλλιόπη προσπαθώντας, παράλληλα, και να την αγκαλιάσει.

Στην **Γ΄ Πράξη** η σκηνή αναπαριστά το δωμάτιο της Καλλιόπης στο σπίτι του Γεωργιάδη, όπου εκείνη σιδερώνει σιγοτραγουδώντας. Σε αυτήν τη σκηνή κάνει την εμφάνισή του ο Μήτσος, ο αγαπητικός της Καλλιόπης, παρόλο που εκείνη τον

συστήνει για αδελφό της. Η Καλλιόπη πιάνει τη συζήτηση με την πλύστρα του σπιτιού, την κυρά – Θοδώρα, και από τον μεταξύ τους διάλογο μαθαίνουμε την ιστορία της Καλλιόπης και πως της ρίχνονται όλοι οι άντρες σε όποιο σπίτι κι αν πάει. Από την κάμαρα της Καλλιόπης παρελαύνει όλος ο ανδρικός πληθυσμός του σπιτιού, προκειμένου να βρει την Καλλιόπη μόνη για να ερωτοτροπήσουν μαζί της. Η παρουσία της κυρά – Θοδώρας ευτυχώς τους κάνει να αναδιπλωθούν και να αφήσουν την Καλλιόπη στην ησυχία της μέχρι τη στιγμή που και εκείνη θα φύγει για να πάει στο παιδί της που είναι άρρωστο, βρίσκοντας την ευκαιρία να παρελάσουν από το δωματιάκι της Καλλιόπης ο Μενέλαος, ο Μήτσος ο οποίος θα μαλώσει με τον Κοσμά για τα μάτια της Καλλιόπης, ο Κρίτων, ο μοναδικός ίσως με μια αληθινή δικαιολογία. Το δωματιάκι της Καλλιόπης το επισκέπτονται, επίσης, η Αγγέλα με την Πολυξένη, όταν εκείνη λείπει, προκειμένου να ψάξουν το σεντούκι της για αποδείξεις για την ενοχή του Νίκου, του άνδρα της Αγγέλας.

Στην **Γ΄ Πράξη** το σπίτι του Γεωργιάδη αναστατώνεται από ένα γράμμα που αποστέλλεται ανώνυμο στην Κλειώ για να προσέχει τον άνδρα της, το οποίο θεωρεί ότι απευθύνεται στον άνδρα της Αγγέλας, αφού και η Καλλιόπη τη διαβεβαιώνει ότι ο Μενέλαος όταν κατέβηκε ήταν μπροστά και η κυρά – Θοδώρα και ήταν μόνο για να ρωτήσει για κάποιο ξεσκονιστήρι. Στο δωματιάκι της Καλλιόπης κατεβαίνει ο Γιώργος, ο οποίος κρύβεται πίσω από μια κουρτίνα όταν μπαίνει ο Νίκος, τον οποίο τελικά πιάνει επ’ αυτοφώρω η Κλειώ και τον κλειδώνει στο δωμάτιο της Καλλιόπης για να τον ρεζίλέψει μπροστά στην κόρη της.

Στην **Δ΄ Πράξη** η Αγγέλα περίλυπη από την απιστία του άνδρα της κάθεται στο ιδιαίτερο σαλονάκι της και καλεί την Καλλιόπη να της πληρώσει το μήνα για να φύγει. Η Καλλιόπη προσπαθεί να της δικαιολογηθεί για το δαχτυλίδι που της χάρισε ο Νίκος, αλλά η Αγγέλα δεν θέλει να ακούσει τίποτα και τη διώχνει. Η Πολυξένη, που τα είχε περάσει πρώτη όλα αυτά, προσπαθεί με τη σειρά της να ηρεμήσει την αδελφή της. Ο Νίκος μπαίνει στο ιδιαίτερο σαλονάκι της Αγγέλας προσπαθώντας να τα βρει μαζί της τα βάζει με την πεθερά του, η οποία τον ρεζίλεψε φανερόντας μπροστά σε όλους τα καμώματά του με την Καλλιόπη. Για να την καλοπιάνει προσπαθεί να την κάνει να πιει από το δικό του φλιτζάνι καφέ, όπως έκαναν από την εποχή που ήταν αρραβωνιασμένοι, όταν όμως βλέπει ότι δεν πιάνει αυτό τη φοβερίζει ότι θα φύγει από το σπίτι. Τότε η Αγγέλα υποχωρεί. Η Καλλιόπη εμφανίζεται πάλι για να αποχαιρετίσει την κυρία της, χαιρέται όμως όταν βλέπει ότι η Αγγέλα είναι μαζί με τον Νίκο. Η

Καλλιόπη αποδεχόμενη την απόφαση της Αγγέλας να τη διώξει ζητά να της γράψει ένα πιστοποιητικό, ώστε να μην αναγκαστεί στο επόμενο σπίτι που θα ζητήσει δουλειά να πει ψέματα, όπως και γίνεται.

### 2.3. Υπηρέτες

#### 2.3.1. Κοσμάς<sup>385</sup>

Ο Κοσμάς, εμφανίζεται στην Α΄ Πράξη και είναι υφιστάμενος του άνδρα της Αγγέλας, ο οποίος είναι αξιωματικός του Ναυτικού. Έκανε, κυρίως, τις εξωτερικές δουλειές, όπως μαθαίνουμε από τον διάλογο με την Αγγέλα, που τον είχε στείλει στον μεσίτη για να της βρει υπηρέτρια.

Συναντούμε τον Κοσμά, ο οποίος μπαίνει στην τραπεζαρία για να βοηθήσει την Καλλιόπη με το στρώσιμο του τραπέζιού. Στην περίπτωση του Κοσμά η Καλλιόπη είναι αυτή που δίνει περισσότερο θάρρος σε αυτόν θέλοντας να μάθει για τον Κρίτωνα, τον μικρότερο γιο της οικογένειας. Στο τέλος της Α΄ Πράξης ο Κοσμάς μπαίνει στη σκηνή ακούγοντας τον θόρυβο που έκαναν τα μαχαιροπίρουνα, όταν η Καλλιόπη τα πέταξε κάτω. Η Καλλιόπη τον υποδέχεται με την πλάτη ξεκούμπωτη και ζητά να την κουμπώσει. Ο Κοσμάς κάνει τον θυμωμένο, αφού τα ίδια του είχε ζητήσει η κυρία Αγγέλα, για το δικό της φόρεμα, και τελικά δεν τα είχε καταφέρει.

Ο Ξενόπουλος ανοίγει και κλείνει την Α΄ Πράξη με το ίδιο τέχνασμα, το περίτεχνο κούμπωμα των γυναικείων φορεμάτων, στα οποία η αδεξιότητα του Κοσμά έχουν τα αντίθετα αποτελέσματα. Το πρόσωπο, ο Κοσμάς, το τέχνασμα, το κούμπωμα ενός φορέματος παραμένουν ίδια. Αυτό που αλλάζει είναι τα γυναικεία πρόσωπα. Στην αυλαία της Α΄ Πράξης η Αγγέλα ως κυρία του σπιτιού ζητάει από τον υπηρέτη του άνδρα της να της κουμπώσει το φόρεμα, που σημαίνει ότι τον εμπιστεύεται, ενώ στο τέλος της Α΄ Πράξης η υπηρέτρια της Αγγέλας ζητάει από τον Κοσμά να της κουμπώσει το πίσω μέρος του φορέματός της.

Η Β΄ Πράξη ανοίγει με την Πολυξένη και την Αγγέλα να επιστρέφουν από τη βόλτα τους. Η φωνή του Κοσμά ακούγεται από μέσα, ο οποίος ενημερώνει την Αγγέλα για την καινούργια υπηρέτρια που βγήκε για να φέρει το μπαούλο της.

---

<sup>385</sup> Για την ανάλυση του Κοσμά το υλικό αντλήθηκε από το βιβλίο: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρισμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.

Μετά τη συνάντηση της Καλλιόπης με τον Δρογκά εκείνη αποσύρεται από τη σκηνή και τη θέση της παίρνει ο Κοσμάς. Ο Νίκος μαθαίνει από τον Κοσμά ότι ο Γιώργος και η Πολυξένη είναι στο σπίτι, όπου μετά από λίγο εισέρχονται και εκείνοι στη σκηνή μαζί με την Αγγέλα. Στο κουδούνι αντί να εμφανιστεί η Καλλιόπη εμφανίζεται ο Κοσμάς, κάνοντας όλους να απορήσουν. Όση ώρα τρώνε το μεσημεριανό τους ο Κρίτων μαθαίνει από τον Νίκο τι συνέβη μεταξύ της Πολυξένης και του Γιώργου, στέλνοντας κάποια στιγμή και τον Κοσμά να βρει την καμαριέρα.

Η Δ΄ Πράξη ανοίγει με τον Κοσμά και την Αγγέλα στο ιδιαίτερο σαλονάκι της τελευταίας στο σπίτι του Γεωργιάδη, όπου ο Κοσμάς σηκώνει τα πιάτα και την πετσέτα και η Αγγέλα κάθεται περίλυπη. Έτσι λυπημένη όπως τη βλέπει της λέει «*Εγώ, κυρία, σας το είπα ο καυμένος από την πρώτη μέρα: Βγάλτε την! Δεν είναι αυτή για μας. Είναι Πειρασμός. Μα δεν μακούσατε, τι να σας κάμω; Και με πήρατε και μένα στο λαιμό σας. Γιατί εγώ ...*» εξομολογούμενος ότι αυτός την ερωτεύτηκε και δεν την είχε για να περνά την ώρα του, όπως όλοι οι άλλοι<sup>386</sup>.

Ο ρόλος του Κοσμά στον *Πειρασμό* του Ξενόπουλου έχει το αντίστοιχό του στους Zanni της *Commedia dell'Arte*, οι οποίοι στη σκηνή είναι οι εκπρόσωποι του εργαζόμενου λαού, στην προκειμένη περίπτωση ο Κοσμάς είναι ο ναύτης που απασχολείται στην υπηρεσία του Νίκου Παπαστάμου, αξιωματικού του Ναυτικού. Ο Ξενόπουλος διαμορφώνει στον Κοσμά έναν χαρακτήρα αποκλειστικά για τις ανάγκες του έργου του, κάνοντάς τον αφελή, αφού είναι ο μοναδικός, ο οποίος ερωτεύεται την Καλλιόπη, χωρίς να αναγνωρίσει το παιχνίδι που αυτή παίζει με τους αφέντες όχι μόνο στο σπίτι του Γεωργιάδη, αλλά και στα προηγούμενα σπίτια, όπου εργαζόταν. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει στην πρώτη κατηγορία των Zanni, αναφορικά με την ενεργητικότητα, την κωμικότητα – ειδικά στη σκηνή της Γ΄ Πράξης όπου παίρνει στο κατόπι τον Μήτσο, που βρήκε στο δωμάτιο της Καλλιόπης και για τον οποίο ξέρει ότι δεν πρόκειται για αδελφό της αλλά για τον αγαπητικό της. Παρόλα αυτά, όμως, εκείνος παραμένει ερωτευμένος με την Καλλιόπη. Ο Κοσμάς του Ξενόπουλου, δεν είναι ούτε κακός, ούτε ύπουλος, ούτε κακοήθης, αφού εξ αρχής είπε στην Αγγέλα, να διώξει την

<sup>386</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 253.

Καλλιόπη, και εκείνη δεν τον άκουσε. Επίσης, ο Κοσμάς δεν έχει καμιά σχέση με την καταγωγή των Ζαννί, καθώς δεν είναι ούτε αγροίκος, ούτε απρεπής<sup>387</sup>.

Θεωρούμε ότι είναι απόλυτα φυσικό για τον Ξενόπουλο εξαιτίας, κυρίως, και της σχέσης του με την Ιταλία, να έχει εμπνευσθεί τους χαρακτήρες των υπηρετών των θεατρικών του έργων παίρνοντας κάποια στοιχεία από τους χαρακτηριστικούς τύπους της *Commedia dell'Arte*, όμως τους έχει εξελίξει και τους έχει φέρει στο μέτρο των ελληνικών προτύπων, ηθών και εθίμων, εξαιρώντας με αυτόν τον τρόπο το ταλέντο του, για ακόμα μια φορά.

### 2.3.2. Καλλιόπη<sup>388</sup>

Στην Α΄ Πράξη κάνει την εμφάνισή της η Καλλιόπη, η οποία έχοντας εκδιωχθεί κακήν κακώς από το προηγούμενο σπίτι όπου βρισκόταν ο μεσίτης τη στέλνει στο σπίτι της Αγγέλας. Μπαίνοντας στο σπίτι η Καλλιόπη συναντά τον Κοσμά τον οποίο χαρακτηρίζει ορντινάτζα και με τον οποίο έχουν έναν μικρό διάλογο, προκειμένου να μάθει σε τι οικογένεια μπαίνει. Μετά η Καλλιόπη μιλάει με τη μητέρα της Αγγέλας, η οποία παραξενεύεται με τη συνωνυμία μετά το περιστατικό με την υπηρέτρια της Πολυξένης. Η Καλλιόπη μένοντας για λίγο μόνη βλέπει μια φωτογραφία στην οποία αναγνωρίζει μεν την προηγούμενη κυρία της αλλά το όνομα στη φωτογραφία είναι διαφορετικό, οπότε ησυχάζει. Η Κλειώ προσλαμβάνει τελικά την Καλλιόπη, παρά το γεγονός ότι δεν έχει κάποιο πιστοποιητικό και παρά το γεγονός ότι της κάνει λόγο για κάποιον αδελφό της, που είναι στρατιώτης και θα την επισκέπτεται σπάνια, το πολύ μια φορά την εβδομάδα. Η Κλειώ περιγράφει τις δουλειές στην Καλλιόπη κι έτσι η Καλλιόπη μπαίνει ως καμαριέρα στο σπίτι της μητέρας και της αδελφής της Πολυξένης, της προηγούμενης κυρίας της.

Από την πρώτη εμφάνιση της Καλλιόπης σε συνδυασμό με τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου αντιλαμβανόμαστε τον χαρακτήρα της, όταν διαβάζουμε: «που στο διάστημα αυτό μετρούσε με τα δάχτυλα, με το δεξί χέρι τις γυναίκες και με το αριστερό τους άνδρες, χωριστά, τα ενώνει και ανακράζει αφελώς»<sup>389</sup> θεωρώντας την ζωνρή,

<sup>387</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 122-123.

<sup>388</sup> Για την ανάλυση της Καλλιόπης το υλικό αντλήθηκε από το βιβλίο: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.

<sup>389</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 187.

καθώς χρησιμοποιεί αυτόν τον τρόπο καταμέτρησης των ανδρών και των γυναικών, ώστε να ξέρει πόσα είναι τα ζευγάρια μέσα σε ένα σπίτι και πόσοι οι ελεύθεροι άνδρες, χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει ότι οι παντρεμένοι άνδρες θα έμεναν ασυγκίνητοι στα καμώματά της.

Στη συνέχεια της Α΄ Πράξης η Καλλιόπη μετά από οδηγίες από την κυρία της φωνάζει τον Κοσμά για να της δείξει τα κατατόπια μέσα στην τραπεζαρία για να στρώσει το τραπέζι. Με άλλη σκηνική οδηγία του συγγραφέα αντιλαμβανόμαστε τις κρυφές ματιές που ρίχνει ο Μενέλαος – άνδρας της Κλειούς – στην Καλλιόπη: «*η Κλειώ εξέρχεται χωρίς να στραφεί. Εν τω μεταξύ η Καλλιόπη σηκώνει τα πράγματα του τραπέζιού, δια να στρώσει το άσπρο τραπεζομάντηλο που βγάζει από τον μπουφέ. Ο Μενέλαος, προσποιούμενος ότι διαβάζει, την κρυφοκοιτάζει. Η διάθεσής του δεν διαφεύγει της Καλλιόπης, η οποία εξ ενστίκτου, αλλάζει ύφος, όταν μένει μόνη με έναν άνδρα*»<sup>390</sup>. Η Καλλιόπη δεν πέφτει έξω, καθώς ο Μενέλαος της πιάνει τη συζήτηση σύμφωνα με ό,τι συνέβαινε συνήθως στα σπίτια όπου πήγαινε: «*Καλλιόπη: (ολοένα εργαζόμενη, καθ' εαυτήν): Βάζω στοίχημα πως θα αρχίσει κουβέντα. Και πρώτα πρώτα θα με ρωτήσει πόσω χρονώ είμαι ...*»<sup>391</sup>, έχοντας συνηθίσει να την πλησιάζουν όλοι οι άνδρες με τον ίδιο τρόπο, ρωτώντας την ηλικία της, μετά το ύψος της, λέγοντας ότι είναι ψηλή για την ηλικία της, μετά την πλησιάζουν τάχα για να μετρηθούν, συνήθως προχωρούν κάποιοι πιο γρήγορα από κάποιους άλλους άνδρες.

Η Καλλιόπη όση ώρα στρώνει το τραπέζι κρυφοκοιτάζει τον μικρότερο γιο της οικογένειας, ο οποίος ευρισκόμενος στο μπαλκόνι προσπαθεί να ρίξει ένα τριαντάφυλλο στο κορίτσι του απέναντι σπιτιού. Πειστωμένη, επειδή έχει συνηθίσει να είναι το επίκεντρο της ανδρικής προσοχής, και επειδή ο Κρίτωνας δεν της έδωσε τη δέουσα σημασία όταν μπήκε στο σπίτι, η Καλλιόπη - σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία - μαθαίνουμε ότι «*κατεβαίνει από την καρέκλα και τη ρίχνει επίτηδες, ώστε να βροντήξει*»<sup>392</sup>, πετυχαίνοντας τον σκοπό της, που δεν είναι άλλος από το να προκαλέσει την προσοχή του Κρίωνα. Κάτι που καταφέρνει τελικά.

<sup>390</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρι*, Εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 193.

<sup>391</sup> *ό.π.*, σελ. 194.

<sup>392</sup> *ό.π.*, σελ. 196.

Στον διάλογο μεταξύ της Καλλιόπης και του Κρίτωνα ο τελευταίος απορεί πως και δεν έδωσε σημασία σε ένα όμορφο κορίτσι, καθώς αυτός προσέχει τα όμορφα κορίτσια<sup>393</sup>. Τα αποσιωπητικά μετά το θαυμαστικό επιτείνουν και τον θαυμασμό του, αλλά και την απορία του. Η Καλλιόπη ξεκινάει συζήτηση, όπως έκανε και με τον Κοσμά, προσπαθώντας να πάρει το μέρος του Κρίτωνα για τα τριαντάφυλλα που ρίχνει στην κοπέλα του απέναντι σπιτιού. Ο Κρίτωνα, που του έχει εξάψει την περιέργεια η Καλλιόπη την πλησιάζει περισσότερο. Η Καλλιόπη που είχε συνηθίσει και σε αυτή την προσέγγιση δεν περιμένει τον Κρίτωνα να κάνει ερωτήσεις, αλλά τα λέει όλα μόνη της: «Καλλιόπη: *Καλλιόπη από το Μαρούσι, όχι από την Κηφισιά, από το Μαρούσι ... (γρήγορα - γρήγορα). Πόσω χρονών είμαι; Δεκαεφτά. Το Μάη που μας πέρασε τάκλεισα. Για την ηλικία μου είμαι ψηλή; Το ξέρω, το ξέρω ... κοντεύω να σας περάσω, μα μοιάζω της μητέρας μου που είχε μπόι. Είμαι από σπίτι. Πήγα και στο σκολειό. Θα περάσουμε καλά (καθ' εαυτήν)*»<sup>394</sup>.

Η Καλλιόπη πειράζει τον Κρίτωνα λέγοντάς του:

«Καλλιόπη (έξαφνα): *Η μαμά σας!!*

»Κρίτων (τρομάζει ολίγον και οπισθοχωρεί): *Που είναι;*

»Καλλιόπη (με γέλιο τσαχπίνικο): *Χα, χα! Πως τώξερα πως θα φοβάστε τη μαμά σας! ... Ελάτε!! Πηγαίνετε τώρα να πετάξετε και άλλο τριαντάφυλλο!! ... πηγαίνετε!*

»Κρίτων (μαγεμένος, καθ' εαυτόν): *Α, μα είναι τρέλα! ... (πλησιάζων). Όχι δα, αυτό δεν τώχω για πέταμα. (προτείνει το τριαντάφυλλο). Το θέλεις;*

»Καλλιόπη (αφελέστατα): *Μου το χαρίζετε;*

»Κρίτων: *Παρ' το!... όχι, στάσου να σου τοβάλω εγώ. Να, εκεί, έτσι ... γιατί δεν κάνει να παραφαινεται ... (της βάζει το τριαντάφυλλο στο στήθος, ανάμεσα στην ποδιά της, και σχεδόν το κρύβει όλο. Συγχρόνως την αγκαλιάζει από τον ώμο, και σκύβει έτοιμος να τη φιλήσει).*

<sup>393</sup> «Κρίτων: Δεν σε είδα. (καθ' εαυτόν) Περίεργο! ...», βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 196.

<sup>394</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 197.

»Καλλιόπη: Φχαριστώ ... τι ωραίο που είναι ... ναι, έτσι να μην παραφαίνεται ... έχετε δίκιο (την ώρα που εννοεί ότι θα τη φιλήσει, του ξεγλιστρά). Α, όχι! (τρέχει γύρω στο τραπέζι με γέλια. Ο Κρίτων την κυνηγά). Μη! Συχάστε! Θα φωνάξω! ... (Ο Κρίτων την φθάνει με γέλια, την πιάνει από το λαιμό του φορέματός της από πίσω, και καθώς τραβιέται εκείνη, την ξεκουμπώνει). Α, με σκίσατε! ... (πετά κάτω μερικά μαχαιροπίρουνα και φωνάζει). Η μαμά σας! (έντρομος ο Κρίτων την αφήνει, και με την ίδια φόρα, όπως τρέχει μαζί της, διευθύνεται προς την πρώτη δεξιάν θύραν και εξαφανίζεται. Η Καλλιόπη μένει μόνη και σιάζεται, αλλά δεν μπορεί να κουμπωθεί από πίσω). Χμ! Τούτος εδώ μάτια μου, δε χωρατεύει! ...»<sup>395</sup>.

Η Α΄ Πράξη κλείνει με την Καλλιόπη και τον Κοσμά, από τον οποίο ζητά να της κουμπώσει το πουκαμισάκι της στολής της, κάτι για το οποίο ο Κοσμάς έχει άσχημη εμπειρία, μιας και δεν κατάφερε να κουμπώσει τις κόπιτσες στο φόρεμα της Αγγέλας. Αντιδρώντας η Καλλιόπη χτυπάει ελαφρά τον Κοσμά, την ώρα που μπαίνει μέσα στην τραπεζαρία η Κλειώ, η γυναίκα του Μενέλαου, η οποία έχοντας ακούσει τον θόρυβο ζητά να μάθει τι συμβαίνει. Η Καλλιόπη της λέει ότι έδωσε έναν «... σφάλιαρο»<sup>396</sup> στον Κοσμά, υπονοώντας κάτι που της είπε. Η Κλειώ επιβραβεύει την Καλλιόπη για την αποφασιστικότητά της και η Πράξη κλείνει με τον τίτλο του έργου να επαναλαμβάνεται από το στόμα του Κοσμά: «(κατάπληκτος, ανατείνει τας χείρας): Μην την ακούς κυρά μου! Είναι Πειρασμός, είναι Πειρασμός!»<sup>397</sup>.

Στη Β΄ Πράξη, η Αγγέλα γνωρίζει την Καλλιόπη, ενθουσιάζεται και αποφασίζει να την κρατήσει. Σε αυτό συμφωνεί και η μητέρα της, η Κλειώ. Και στην Αγγέλα κάνει εντύπωση η διαβολική σύμπτωση που και τη δική της καμαριέρα, αλλά και της Πολυξένης τις λένε και τις δύο “Καλλιόπη”. Μάλιστα, λύνει την παρεξήγηση λέγοντας ότι αυτή είναι από το Μαρούσι, και όχι από την Κηφισιά, όπως η άλλη. Επίσης, η Κλειώ αναφέρει στην Αγγέλα το περιστατικό με τον Κοσμά και πως τον χειρίστηκε η Καλλιόπη, κάτι που πείθει και τις δύο ότι δεν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Η Αγγέλα ως πιο προχωρημένη, όπως θέλει να πιστεύει, επιθυμεί και η υπηρέτριά της να είναι όμορφη, όπως είναι η Καλλιόπη, λέγοντας: «Αγγέλα (ενώ

<sup>395</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 197.

<sup>396</sup> ό.π., σελ. 198.

<sup>397</sup> ό.π., σελ. 198.



κοιτάζει την Καλλιόπη, σιγά προς τη μητέρα της με τρυφερότητα): *Τι ωραία μάτια! Ε; Τελοσπάντων είναι χαρά στο σπίτι, να βλέπει κανείς ένα τόσο όμορφο πρόσωπο*<sup>398</sup>.

Στην Πράξη αυτή μπαίνει και ο Γιώργος Δρογκάς, ο άνδρας της Πολυξένης, η οποία έχει κλειστεί στην κάμαρα της Αγγέλας, για να μην τον συναντήσει, και ο οποίος πέφτει πάνω στην Καλλιόπη δείχνοντας αμέσως τη χαρά του για αυτό το θείο δώρο που του επιφύλαξε η τύχη. Η Καλλιόπη αναφέρει ότι είναι στο καινούργιο σπίτι και δουλεύει ως υπηρέτρια. Ο Δρογκάς την ενημερώνει ότι η καινούργια κυρία της είναι η αδελφή της γυναίκας του και με αυτόν τον τρόπο η Καλλιόπη τα καταλαβαίνει όλα. Μάλιστα, ο Δρογκάς, για να μην την χάσει για δεύτερη φορά, λέει στην Καλλιόπη να πάει να κρυφτεί, ώσπου να πάρει αυτός τη γυναίκα του και να φύγει<sup>399</sup>.

Μετά τον Δρογκά η Καλλιόπη γνωρίζει τον Νίκο Παπαστάμου, τον άνδρα της Αγγέλας, ο οποίος σε αντίθεση με τους άλλους δεν πέφτει αμέσως στην παγίδα της, παρά μόνο μετά το μεσημεριανό γεύμα, και όταν η γυναίκα του κοιμάται στο ιδιαίτερο σαλονάκι τους, παρά τα σχόλια εκ μέρους του Γιώργου, ο οποίος θέλει να μάθει πως φάνηκε η καινούργια καμαριέρα στον Νίκο. Ο Νίκος αναφέρει την επεισοδιακή συνάντηση που είχε με την Καλλιόπη όταν έμπαινε στο σπίτι, η οποία δεν του άφησε και τις καλύτερες εντυπώσεις<sup>400</sup>.

Στην Β' Πράξη η Πολυξένη αναγνωρίζει την Καλλιόπη και ξεσπά. Η Καλλιόπη που τα έχει βάλει με τον μάγειρα, μετά από απαίτηση της Αγγέλας, εμφανίζεται μπροστά τους, η οποία σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες *«εισέρχεται από τη θύραν του βάθους, δειλή, συνεσταλμένη, με το κεφάλι σκυμμένον. Μολοντούτο κρυφοβλέπει γύρω, δια να ιδεί ποιοί είναι μέσα εις το δωμάτιον. Στέκεται και ψιθυρίζει κλαυθμηρώς»* ένα ορίστε<sup>401</sup>. Μπροστά σε όλους λέει ότι κατάλαβε σε ποιο σπίτι μπήκε, και επειδή χρειαζόταν τη δουλειά αναγκάστηκε να πει ψέματα, ότι δεν έχει πιστοποιητικό και συνεχίζοντας τα

---

<sup>398</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 200-201.

<sup>399</sup> ό.π., σελ. 202-204.

<sup>400</sup> ό.π., σελ. 211.

<sup>401</sup> ό.π., σελ. 214.

ψέματα, με αφοπλιστική ειλικρίνεια, αναφέρει «*Μάλιστα, Καλλιόπη Μόσκου ... έτσι δεν τώγραψε ο μεσίτης;*»<sup>402</sup> *Τόνομά μου δεν ταλλάζω ποτέ ... σας ορκίζομαι*»<sup>403</sup>.

Επίσης, συνεχίζει τα ψέματα λέγοντας ότι δεν είναι από το Μαρούσι, αλλά από το Ηράκλειο, ενώ τελικά στην τελευταία πράξη μετά την αποκάλυψη του αληθινού της ονόματος αποκαλύπτει ότι δεν είναι ούτε από την Κηφισιά, ούτε από το Μαρούσι, ούτε από το Ηράκλειο, αλλά από το Καπανδρίτι<sup>404</sup>.

Η Καλλιόπη βρίσκεται ενώπιον της Αγγέλας, του Νίκου, του Μενέλαου, του Κρίτωνα και της Κλειούς με πρόεδρο του ‘‘δικαστηρίου’’ την Αγγέλα, η οποία ζητάει και τη γνώμη όλων των παρευρισκομένων συμφωνούν να την κρατήσει. Μόνο ο Κοσμάς αντιτίθεται όταν τον ρωτάει η Αγγέλα και της λέει ευθαρσώς «*Το καλό που σας θέλω, κυρία, να της δίνετε δρόμο*» προσέχοντας να μην ακούει η Καλλιόπη<sup>405</sup>. Αυτή είναι η μοναδική αληθινή μαρτυρία, η οποία προερχόμενη από την ορντινάντσα του άνδρα της, δεν τη λαμβάνει υπόψη της. Πλησιάζοντας η Αγγέλα την Καλλιόπη βλέπει το τριαντάφυλλο μέσα στο στήθος της, η Καλλιόπη όμως καλύπτει τον Κρίτωνα λέγοντας ότι του έπεσε στο μπαλκόνι και εκείνη το σήκωσε. Ο Κρίτωνας επιβεβαιώνει τα λόγια της Καλλιόπης, και έτσι όλα μπαίνουν στη θέση τους<sup>406</sup>.

Ο Κρίτωνας έχει βγει στο μπαλκόνι για να χαζέψει την Πολυξένη που φεύγει αλλά μπρατσέτα με τον Γιώργο. Είναι η στιγμή που ο Μενέλαος ζητά να κλείσουν την μπαλκονόπορτα γιατί μπαίνει κρύο, αλλά ο Κρίτων δεν λέει να μπει μέσα. Για να τον αναγκάσει η Καλλιόπη να μπει μέσα τον απειλεί ότι θα πει για την κοπέλα στο απέναντι μπαλκόνι στην οποία έριχνε τα τριαντάφυλλα. Τσαντισμένος ο Κρίτων μπαίνει μέσα, αλλά δεν κάθεται να πιεί καφέ και φεύγει, μιας και έχει μάθημα στο Πανεπιστήμιο. Όση ώρα η Καλλιόπη μαζεύει τα πράγματα του τραπέζιού, σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου, ο Μενέλαος την κρυφοκοιτάζει, η Κλειώ κόβει φλούδες πορτοκαλιού για να φτιάξει γλυκό πορτοκάλι και η Αγγέλα με τον Νίκο ξαπλώνουν σε ένα ντιβάνι. Η Αγγέλα καθοδηγεί το βλέμμα του Νίκου πάνω στην Καλλιόπη

<sup>402</sup> Και μόνο από το ερώτημα αυτό που κάνει η Καλλιόπη κάποιος θα μπορούσε να υποπτευθεί ότι και αυτό το όνομα είναι ψεύτικο, όπως αποδεικνύεται στο τέλος του θεατρικού, όταν η Αγγέλα γράφει ένα πιστοποιητικό και η Καλλιόπη αναγκάζεται να πει το πραγματικό της όνομα, που είναι Θεodώρα Νομικού, βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 266.

<sup>403</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 215.

<sup>404</sup> ό.π., σελ. 267.

<sup>405</sup> ό.π., σελ. 216.

<sup>406</sup> ό.π., σελ. 217.

εξαίροντας την ομορφιά της<sup>407</sup>. Παρά τις όποιες αναφορές της Αγγέλας προς τον Νίκο σχετικά με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της Καλλιόπης εκείνος δείχνει ιδιαίτερα αδιάφορος, προοικονομώντας, βέβαια, την κατοπινή αλλαγή της συμπεριφοράς του.

Η Καλλιόπη μπαινοβγαίνει στην τραπεζαρία μαζεύοντας τα πράγματα, διπλώνει τις πετσέτες, τοποθετώντας σε έναν μεγάλο δίσκο τα ποτήρια, γυρίζοντας όμως πού και πού για να βλέπει αν την παρακολουθεί ο άνδρας της Αγγέλας, ο οποίος μετά τις οδηγίες της γυναίκας του αρχίζει να ανακαλύπτει τις ομορφιές της Καλλιόπης. Η Καλλιόπη αντιλαμβάνεται τα βλέμματά του, η οποία του γελά με αφέλεια και αθωότητα και εκείνος της χαμογελά<sup>408</sup>. Ανοιγοκλείνει κανά δυό φορές τα μάτια του, και βρίσκοντας ως δικαιολογία τις πετσέτες της απευθύνει τον λόγο και εκείνη απαντά με νάζι. Πέφτει και ο Νίκος θύμα της Καλλιόπης, καθώς του κάνει κοπλιμέντα για την ομορφιά του συγκρίνοντάς τον με τον Δρογκά.

Πλησιάζει προς το ντιβάνι που βρίσκεται ο Νίκος, αλλά μετά απομακρύνεται, καταφέρνει να την πιάσει και να την αγκαλιάσει η Καλλιόπη ξεφεύγει από την αγκαλιά του, αλλά της κρατάει το χέρι. Για να της αφήσει το χέρι τον τρομάζει ότι ξύπνησε η Αγγέλα. Εκείνος πράγματι τρομάζει και απομακρύνεται. Βλέπει στο χέρι της ένα ψεύτικο δαχτυλίδι και εκείνος της τάζει ένα άλλο δαχτυλίδι, με κόκκινη πέτρα όπως το θέλει η ίδια<sup>409</sup>. Η αυλαία της Β' Πράξης πέφτει με τον Νίκο να μαλώνει τάχα την Καλλιόπη για τη ζημιά που έκανε.

Η Γ' Πράξη είναι η Πράξη στην οποία αποκαλύπτεται ο πραγματικός χαρακτήρας της Καλλιόπης, που είναι ένα κορίτσι από την επαρχία, με ευγενικά αισθήματα, καθώς δίνει λεφτά στην πλύστρα της οικογένειας Γεωργιάδη για το παιδί της που είναι άρρωστο. Είναι, επίσης, και η Πράξη η οποία εκτυλίσσεται στο δωμάτιο της Καλλιόπης και όχι στο αστικό σαλόνι και την τραπεζαρία που έλαβαν χώρα οι δύο προηγούμενες πράξεις<sup>410</sup>.

Στην Πράξη αυτή γνωρίζουμε τον αγαπητικό της Καλλιόπης, τον Μήτσο, που τον παρουσιάζει ως αδελφό της, ενώ στην Θοδώρα έχει πει ότι είναι αρραβωνιαστικός

---

<sup>407</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρισμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 220.

<sup>408</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρισμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 223.

<sup>409</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρισμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 224-225.

<sup>410</sup> ό.π., σελ. 227-252.

της<sup>411</sup>. Μόνο ο Κοσμάς δεν την πιστεύει και της το λέει, απειλώντας την ότι θα το φανερώσει στα αφεντικά της. Η Καλλιόπη ζητά από τη Θεodώρα να της κάνει λίγο παρέα, της δίνει να φάει κάτι, αφού είναι αργά και κανείς από τα αφεντικά δεν το σκέφτηκε. Η Καλλιόπη λέει καλά λόγια για τις γυναίκες της οικογένειας, ενώ για τους άνδρες ο μορφασμός και το τίναγμα της ποδιάς της δηλώνουν ότι της είναι ενοχλητικοί. Εκμυστηρεύεται στη Θεodώρα ότι ακόμα και ο γέρος, ο Μενέλαος, την πειράζει, συνεχίζοντας τα παράπονα για τον Νίκο και τον Γιώργο. Στη λίστα της προσθέτει τον Κρίτωνα αλλά και τον Κοσμά. Περισσότερο, όμως, τα έχει βάλει με τον Κοσμά, γιατί αυτός παίζει μαζί της, ή τουλάχιστον έτσι θέλει να πιστεύει η Καλλιόπη, ενώ δεν είναι αφέντης. Τους αφεντάδες τους δικαιολογεί, τον Κοσμά, όμως, όχι, θεωρώντας ότι αυτός θα έπρεπε να την καταλαβαίνει εφόσον βρίσκεται στην ίδια κοινωνική θέση με αυτήν, καθώς δεν επιτρέπει στον Κοσμά τέτοια συμπεριφορά, δεδομένου ότι προτιμά να αποτελεί το κέντρο της αντρικής προσοχής σε άνδρες ανώτερης κοινωνικής τάξης.

Στην πόρτα του δωματίου της Καλλιόπης εμφανίζεται ο Μενέλαος και βλέποντας τη Θεodώρα βρίσκει μια δικαιολογία και φεύγει άπραγος. Η Καλλιόπη με νόημα προς τη Θεodώρα επιβεβαιώνει αυτά που της έλεγε πρωτύτερα. Αργότερα μπαίνει και ο Κοσμάς ο οποίος δεν ευχαριστιέται που βλέπει τη Θεodώρα να κάθεται μέσα. Όμως, το θράσος του Κοσμά δεν έχει όρια και λέει στην Καλλιόπη ότι ο Μήτσος την περιμένει έξω από το σπίτι. Όσο κι αν λέει η Καλλιόπη ότι πρόκειται για τον αδελφό της, ο Κοσμάς δεν την πιστεύει και συνέχεια την απειλεί χωρίς ποτέ να πραγματοποιήσει την απειλή του.

Η Θεodώρα βλέπει το δαχτυλίδι που της έκανε ο Νίκος δώρο και συμβουλεύει την Καλλιόπη λέγοντας «ναι, παιδί μου, μα ξέρεις ... οι χαριστάδες έπειτα έχουν απαίτηση ... να 'χεις το νου σου ...»<sup>412</sup>. Η Καλλιόπη, όμως, αν και νέα, το γνωρίζει αυτό πολύ καλά, για αυτό σε όλα τα επίμαχα σημεία του φορέματός της έχει βάλει καρφίτσες και όποιος πάει να αγγίξει αγκιλώνεται. Το ότι είναι καλό κορίτσι κι από τίμια οικογένεια, όπως είπε στην αρχή στον Κρίτωνα, φαίνεται ότι όλη αυτή η κατάσταση με τους άνδρες να τρέχουν πίσω της τη στενοχωρεί, γιατί μερικά βράδια κλαίει, καθώς αισθάνεται μειονεκτικά και αυτή η συμπεριφορά των ανδρών τη θίγει.

---

<sup>411</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 229.

<sup>412</sup> *ό.π.*, σελ. 233.

Στο σημείο αυτό διαφαίνεται ο πραγματικός χαρακτήρας της Καλλιόπης, καθώς πρόκειται για ένα κορίτσι, το οποίο από τη μια γνωρίζει ποιά είναι η θέση του, από την άλλη όμως επιζητά τόσο τον σεβασμό όσο και τον θαυμασμό των ανδρών. Μια όντως αντικρουόμενη κατάσταση, την οποία επεξηγεί ή έστω επιχειρεί να επεξηγήσει με τον δικό της τρόπο η Καλλιόπη, ως λανθάνουσα γυναικεία χειραφέτηση<sup>413</sup>, δεδομένου ότι η εξωτερική της εμφάνιση είναι αυτή που δίνει τη λάθος εντύπωση, κάνοντας τους άνδρες να τρέχουν από πίσω της με διάφορες δικαιολογίες και στους οποίους συνειδητά δεν ενδίδει. Για αυτό άλλωστε γεμίζει με καρφίτσες από πάνω μέχρι κάτω τη στολή της, για να τους αποτρέψει από πιο επικίνδυνες πράξεις που θα έθεταν σε κίνδυνο την υπόληψή της.

Σε αυτήν την αντίδραση της Καλλιόπης η Θοδώρα κάνει την πιο λογική ερώτηση «*μα αφού υποφέρεις έτσι, γιατί δεν τους μαρτυράς στις κυράδες;*»<sup>414</sup>, καθώς μέσα σε τρία χρόνια η Καλλιόπη έχει αλλάξει πάρα πολλά σπίτια, και έχει συναντηθεί με τη Θοδώρα σε τρία από αυτά.

Η απάντηση της Καλλιόπης έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. «*Καλλιόπη: ... έχω και την περηφάνεια μου! Μη νομίζεις; ... Για φαντάσου: εγώ, ένα φτωχοκόριτσο, μια χωριατοπούλα, ορφανή, ξένη, περιφρονημένη, ... μια δούλα τέλοσπάντων ... να μπαίνω σε ένα σπίτι, σε ένα αρχοντικό, σε ένα παλάτι, και να το φέρνω άνω κάτω, από τη σοφίτα ως τα υπόγεια!... όλοι οι άνδρες, νέοι και γέροι, στα πόδια μου, να τους σέρνω από τη μυτη, να τους κάνω όπως θέλω!... να είμαι μπροστά στις κυράδες η δούλα, και μπροστά στους αφεντάδες η κυρά! Ε, δεν είναι και μικρό πράγμα κυρά Θοδώρα! ... και μπορώ να σου πω πως αυτό μου δίνει παρηγοριά. Είναι η δύναμή μου και μένα. Πόσες φορές, μέσα στα βάσανά μου, το συλλογίζομαι και μου ευφραίνεται η ψυχή!... Φρόνιμη καθεαυτό δεν είμαι, το ξέρω. Μα δεν μπορώ να μην κάνω έτσι. Μπορεί να ναι και το φυσικό μου... είμαι, λένε, για τους άνδρες πειρασμός, μα και αυτοί είναι για μένα πειρασμός μεγαλύτερος. Κανένα δεν αγαπώ, για κανένα δεν θα χαθώ, έννοια σου, με όλους παίζω και γελώ. Μα το παιχνίδι αυτό, που είναι η δυστυχία μου, είναι μαζί και η μόνη μου χαρά! ...»<sup>415</sup>. Αυτό το οποίο εξομολογείται η Καλλιόπη δεν είναι τόσο περηφάνεια, αλλά περισσότερο μια εκδίκηση γιατί αυτή είναι η δούλα, η οποία ναι μεν αναστατώνει τα*

<sup>413</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 234.

<sup>414</sup> ό.π., σελ. 233.

<sup>415</sup> ό.π., σελ. 234.

σπίτια στα οποία δουλεύει, αλλά είναι κι εκείνη που φεύγει, όταν όλοι οι άλλοι γυρίζουν στις κανονικές τους ζωές. Αυτή η σκέψη επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι δεν πιστεύει στην αγάπη και τον έρωτα, γιατί ποτέ της δεν τα έχει ζήσει πραγματικά, ούτε με το Μήτσο, παρόλο που λέει στην κυρά Θοδώρα ότι αυτόν θα παντρευτεί στο τέλος.

Η καρδιά της και η ψυχή της παρά τα όσα έχει πει είναι θησαυρός, καθώς δίνει από το υστέρημά της στη Θοδώρα να πάρει παπούτσια στο παιδάκι της, δίνοντάς της ένα πεντάδραχμο (σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία), ποσό αρκετά μεγάλο για εκείνη την εποχή. Η Θοδώρα παίρνει το πεντάδραχμο γεμίζοντας ευχές την Καλλιόπη, «*Ευχαριστώ ... ο Θεός να σου το πληρώσει, γιατί κάνεις ένα μυστήριο ... Αχ, νάξερεις! ... Αντίο, καληνύχτα σου! ...*»<sup>416</sup>. Επίσης, στην επόμενη ατάκα της Καλλιόπης μαθαίνουμε και τη γνώμη που έχει για τον γάμο καθώς λέει «*...την κακομοίρα, πως τη λυπούμαι ... Έτσι θέλουν να με καταντήσουν και μένα με τα στεφάνια τους ... Μα ναι, ας περιμένουν! Εγώ θα αργήσω ακόμα*»<sup>417</sup>. Η Καλλιόπη, λοιπόν, αρέσκεται στο να κοροϊδεύει τους άνδρες, να παίρνει δώρα, χωρίς να δίνει τίποτα, μόνο κούφια υποσχέσεις, μιας και η στολή της είναι γεμάτη καρφίτσες, και αναφορικά με τον γάμο, παρά το νεαρό της ηλικίας της δεν βιάζεται να παντρευτεί. Μια αρκετά προχωρημένη άποψη ειδικά για την εποχή κατά την οποία γράφτηκε το έργο.

Προς επίρρωση των λόγων της εμφανίζεται στην κάμαρά της ο Μενέλαος με το κόσμημα που της είχε υποσχεθεί, το οποίο παρά την προσπάθεια του Μενέλαου να μην το πάρει η Καλλιόπη εκείνη καταφέρνει να του το αποσπάσει τρέχοντας λίγο πιο μακριά. Ο Μενέλαος τρέχει πίσω της για να της το πάρει χωρίς να τα καταφέρει, αφού η Καλλιόπη – κατά τη συνήθη τακτική της - τον τρομάζει λέγοντάς του ότι κάποιος έρχεται. Ο Μενέλαος φεύγει τρομαγμένος και το κόσμημα μένει στην κατοχή της Καλλιόπης, όπως άλλωστε και τα περισσότερα δώρα που της έχουν κάνει οι αφεντάδες της και τα οποία τα έχει αποσπάσει με τον ίδιο τρόπο.

Μπαίνοντας ο Μήτσος βλέπει τον Μενέλαο που έφευγε, και κοιτάζει ο ένας τον άλλο με ύποπτο βλέμμα<sup>418</sup>. Η Καλλιόπη βάζει μέσα στην κάμαρά της τον Μήτσο για να του

<sup>416</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 235.

<sup>417</sup> ό.π., σελ. 235.

<sup>418</sup> Βλ. σκηνική οδηγία Ξενόπουλου προς τον ρόλο του Μενέλαου «*σειών την κεφαλήν και βλέπων υπόπτως τον Μήτσο*» και στον ρόλο του Μήτσου «*βλέπων και αυτός τον απερχόμενον Μενέλαο*,

δείξει το μενταγιόν που της έκανε δώρο ο Μενέλαος και το οποίο κάνει έξαλλο τον Μήτσο, φοβερίζοντας την Καλλιόπη ότι θα στείλει ραβασάκι στην Κλειώ. Κάτι που πραγματοποιεί, τελικά, αλλά την πληρώνει ο Νίκος, ο άνδρας της Αγγέλας.

Με τον Μήτσο μέσα στην κάμαρα εισορμά και ο Κοσμάς, ο οποίος όμως δεν βλέπει τον Μήτσο, διότι αυτός καθόταν πίσω από την πόρτα. Ο Κοσμάς πλησιάζει με ερωτικές διαθέσεις την Καλλιόπη, η οποία σιδερώνει και αποτρέπει τον Κοσμά προειδοποιώντας τον ότι θα τον κοπανήσει με το σίδερο, ενώ ο Μήτσος πίσω από την πόρτα ξεροβήχει. Ο Κοσμάς καταλαβαίνει ότι ο Μήτσος δεν είναι αδελφός της Καλλιόπης και ζηλεύει, αντιδρώντας με ειρωνεία και με συγκρατημένο θυμό<sup>419</sup>. Ο Κοσμάς με τον Μήτσο βγαίνουν έξω για να μαλώσουν για τα μάτια της Καλλιόπης, κάτι που κάνει την Καλλιόπη να αισθάνεται υπερήφανη που δύο άντρες μαλώνουν για χάρη της, επιβεβαιώνοντας και όσα έλεγε ωρρίτερα στη Θοδώρα για τους άνδρες που θέλει να τους κοροϊδεύει όλους, νέους και γέρους, φτωχούς και πλούσιους.

Τέταρτος στη σειρά μπαίνει στην κάμαρά της ο Κρίτων, ο οποίος θέλει να του σιδερώσει κάτι γραβάτες. Βλέπει την Καλλιόπη ταραγμένη και όταν μαθαίνει τον λόγο την πειράζει. Η Καλλιόπη του κάνει τάχα σκηνή ζήλιας αφού θεωρεί υπερβολή να θέλει τις σιδερωμένες γραβάτες του για το τσάι της ξαδέλφης του πειράζοντάς τον για το κορίτσι του απέναντι σπιτιού. Ο Κρίτων βλέποντας την Καλλιόπη να του κάνει σκηνή ζήλιας προσπαθεί να την αγκαλιάσει, αλλά το μόνο που καταφέρνει είναι να αγκυλωθεί από μια καρφίτσα.

Στο μεταξύ μπαίνει κι ο Κοσμάς στην κάμαρα της Καλλιόπης και ευχαριστημένος όπως είναι που κατάφερε να διώξει τον Μήτσο δεν αντιλαμβάνεται τον Κρίωνα. Αφού τα διηγείται όλα στην Καλλιόπη παίρνει τα εύσημα από τον Κρίωνα.

Κι οι επισκέψεις στο δωμάτιο της Καλλιόπης δεν έχουν τελειωμό. Η Αγγέλα και η Πολυξένη επισκέπτονται την Καλλιόπη, διώχνουν τον Κρίωνα, ο Κοσμάς έχει αποχωρήσει χωρίς να τον αντιληφθούν, δεδομένου ότι δεν υπάρχει άλλο σχόλιο ή σκηνική οδηγία εκ μέρους του συγγραφέα. Οι δύο γυναίκες κατέβηκαν στην κάμαρα με σκοπό να ελέγξουν το δωμάτιο της Καλλιόπης, καθώς υπάρχουν υποψίες για τον

---

επαναλαμβάνει περιπαιχτικώς ό,τι είπε ο Μενέλαος...», Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 236.

<sup>419</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 238.

άνδρα της Αγγέλας. Έτσι, τη στέλνουν στην ταράτσα να μαζέψει τα ρούχα. Στο σημείο αυτό υπονοείται ότι ο Γιώργος – ο άνδρας της Πολυξένης – για να καλύψει τις δικές τους πομπές – αναφέρει στη γυναίκα του ότι ο Νίκος – ο άνδρας της Αγγέλας – έκανε δώρο στην Καλλιόπη ένα δαχτυλίδι με κόκκινη πέτρα, το οποίο όταν οι γυναίκες κατέβηκαν η Καλλιόπη το φορούσε και τόσο η Πολυξένη, όσο κι η Αγγέλα το είδαν να το φορά. Ψάχνοντας βρίσκουν μέσα στο μπαούλο της καμαριέρας και άλλα δώρα καθώς και ένα βιβλίο που είχε δώσει ο Δρογκάς στην Καλλιόπη για να μάθει γαλλικά. Από το μπαούλο της Καλλιόπης καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι κι ο Γιώργος της είχε δώσει τα δικά του δώρα, ή και μπορεί να την έχουν μοιραστεί, όπως αναφέρει με κακία η Πολυξένη, χολωμένη από τις υποσχέσεις και τους όρκους του άνδρα της, που όμως δεν κράτησε.

Καθώς φεύγουν οι δύο γυναίκες πέφτουν πάνω στον πατέρα τους τον Μενέλαο, ο οποίος κάνοντας τον θυμωμένο για να θολώσει τα νερά σκέφτεται μια δικαιολογία. Στην άδεια σκηνή, όπως μας πληροφορεί η σκηνική οδηγία στον ρόλο του Μήτσου, ο οποίος επιστρέφει από το κυνήγημα του Κοσμά, ψάχνει να βρει την Καλλιόπη, όπως και η Κλειώ, η οποία κρατά στο χέρι της ένα ραβασάκι, που την πληροφορεί για την απιστία του άνδρα της. Η Καλλιόπη επιστρέφει από την ταράτσα που την είχαν στείλει για να μαζέψει τα ρούχα και πέφτει πάνω στην Κλειώ, που τη ρωτά αν κατέβηκε ο Μενέλαος στο δωμάτιό της. Αρχικά, η Καλλιόπη τα μπερδεύει, μετά υποτίθεται ότι θυμάται και το λέει στην Κλειώ συμπληρώνοντας ότι μέσα στην κάμαρά της ήταν κι η Θοδώρα.

Η Καλλιόπη καταλαβαίνει ότι για όλα φταίει ο Μήτσος και με διάφορα τεχνάσματα, όπως να ορκισθεί στην κυρία της κάνοντας τα δάχτυλά της σταυρό που τον φιλάει και ψευτοκλαίγοντας της λέει: «*Μα σας ορκίζομαι, κυρία, όχι! Να μη χαρώ τα μάτια μου, να με θάψουν ... μα εγώ κυρία; Πως σας πέρασε τέτοια ιδέα;*»<sup>420</sup>.

Η Κλειώ μιλώντας στον εαυτό της θεωρεί ότι το γράμμα που της έστειλε κάποιος ανώνυμα απευθυνόταν στην Αγγέλα, και προσπαθεί να ηρεμήσει την Καλλιόπη, η οποία μόλις φεύγει η μεγάλη κυρία, βλέπει τον Μήτσο και τον διώχνει κακήν κακώς.

Μέσα σε αυτόν τον πανικό και παίρνοντας όλες τις προφυλάξεις ο Γιώργος κατεβαίνει στο δωμάτιο της Καλλιόπης για να τη φιλήσει, όπως της εκμυστηρεύεται ο ίδιος. Η

---

<sup>420</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 245.



Καλλιόπη αρνείται και τον τρομάζει λέγοντάς του ότι έρχεται η γυναίκα του «*κάποιος έρχεται! ... η γυναίκα σας! ...*»<sup>421</sup>. Καθώς δεν μπορεί να βγει από την κάμαρα της Καλλιόπης γιατί τα βήματα πλησιάζουν κρύβεται πίσω από το θυρόφυλλο της ανοικτής θύρας. Τα βήματα που άκουγε η Καλλιόπη αλλά κι ο Γιώργος ήταν του Νίκου, ο οποίος κάνοντας ότι συμπάσχει με την κούρασή της απλώνει το χέρι του και της χαϊδεύει τα μαλλιά. Με τη δικαιολογία ότι πάει στην κουζίνα να πάρει κάρβουνα για το σίδερο βγαίνει φουριόζα από το δωμάτιό της.

Ο Νίκος παραμένει μέσα στο δωμάτιο της Καλλιόπης και όσο περιμένει ο Γιώργος φανερόνεται από ένα φτέρνισμα. Οι δύο άνδρες μαλώνουν για το ποιος θα κάτσει. Τελικά καταφέρνει να κάτσει ο Νίκος, ο οποίος κρύβεται πίσω από την πόρτα, εκεί που πριν κρυβόταν ο Γιώργος. Μόλις μπαίνει η Καλλιόπη ο Νίκος εμφανίζεται μπροστά της, εκείνη αδιαφορεί για το αν πίσω από την πόρτα κρυβόταν ο Νίκος ή ο Γιώργος. Ο Νίκος αναγκάζεται να ξανακρυφτεί, γιατί η Καλλιόπη ακούει τα βήματα του Μενέλαου. Η Καλλιόπη ενημερώνει τον Μενέλαο ότι έστειλαν στη γυναίκα του ανώνυμο γράμμα και ότι αυτή τριγυρίζει στο δωμάτιό της για να τον τσακώσει<sup>422</sup>.

Φυσικά, ο Μενέλαος φεύγει αφήνοντας – χωρίς να το ξέρει – το πεδίο ελεύθερο στον Νίκο, ο οποίος ξαναβγαίνει από την κρυψώνα του. Η Κλειώ ξανακατεβαίνει στην κάμαρα της Καλλιόπης νομίζοντας ότι θα πιάσει τον άνδρα της, αλλά τελικά πιάνει τον γαμπρό της και τον κλειδώνει μέσα ως απόδειξη της απιστίας του ενημερώνοντας, ταυτόχρονα, και την Αγγέλα.

Στην επόμενη σκηνή η Κλειώ ξεκλειδώνει με μεγαλοπρέπεια την πόρτα της κάμαρας της Καλλιόπης όπου μέσα βρίσκεται ο Νίκος τον οποίο βλέπουν η Αγγέλα, η Πολυξένη, ο Μενέλαος, ο Γιώργος κι ο Κοσμάς. Αυτή ήταν, από όσο γνωρίζουμε και η τιμωρία της Κλειούς προς τους άπιστους, να τους ρεζίλευει όσο περισσότερο μπορεί και δίνοντας στην Αγγέλα και το γράμμα που κρατούσε στα χέρια της.

Η Γ΄ Πράξη κλείνει με το ολοκληρωτικό ρεζίλεμα του Νίκου, τις ειρωνείες του Γιώργου, τα λόγια του Κοσμά που από την αρχή έλεγε σε όλους να τη διώξουν, τον ίδιο τον Νίκο που χαρακτηρίζει την Καλλιόπη ως Πειρασμό και την καταπληκτική

---

<sup>421</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 246.

<sup>422</sup> ό.π., σελ. 248.

τελευταία σκηνή της Γ΄ Πράξης, όπου όλοι οι άνδρες μαζί φωνάζουν «*Έξω, Πειρασμέ! Έξω!*» την ώρα που η Καλλιόπη μπαίνει στην κάμαρά της<sup>423</sup>.

Στην Δ΄ Πράξη η Καλλιόπη εμφανίζεται μπροστά στην Αγγέλα με «*δειλή αξιοπρέπεια, παρουσιάζεται όπως ήταν ντυμένη εις την προηγούμενην πράξη*», η οποία θέλει να την πληρώσει για να τη διώξει. Εκτός, όμως, από αυτό η Αγγέλα ζητά από την Καλλιόπη να της δώσει το δαχτυλίδι με την κόκκινη πέτρα που της έκανε δώρο ο Νίκος δίνοντάς της ένα από τα δικά της που είναι και πιο ακριβό. Η Καλλιόπη κάνει την ανταλλαγή με προθυμία, η οποία δικαιολογείται με αφέλεια «*δεν με πειράζει, κυρία, εγώ ό,τι μου δίνουν το παίρνω*»<sup>424</sup>.

Η Αγγέλα δεν θέλει να τη διώξει βράδυ από το σπίτι της, νομίζοντας ότι δεν έχει που να πάει, όμως η Καλλιόπη έχει κατάλυμα, της το λέει και έτσι θα φύγει το ίδιο βράδυ. Παρά το γεγονός ότι η Καλλιόπη είναι υπαίτια για την κατάσταση της Αγγέλας εντούτοις η στάση της κυρίας της τη συγκινεί και παίρνει όλο το φταίξιμο πάνω της λέγοντας «*Αχ, κυρία! Δεν ήθελα εξαιτίας μου να μαλώσετε με τον κύριο! ... σας ορκίζομαι, κυρία, πως δεν φταίει καθόλου. Εγώ είμαι η αιτία. Εγώ τον παρακάλεσα να μου χαρίσει ένα δαχτυλίδι με κόκκινη πέτρα, γιατί μάρεσε πολύ και φυσικά ...*»<sup>425</sup>.

Στην επόμενη σκηνή η Καλλιόπη εμφανίζεται και πάλι μπροστά στην κυρία της και τον κύριο, όπως όταν ήρθε την πρώτη φορά και χαίρεται που τους βλέπει μαζί και εκδηλώνει την αγάπης της, κυρίως, προς την Αγγέλα, η οποία ούτε την ξεμάλιασε, ούτε τίποτα, όπως συνήθιζαν οι άλλες κυρίες, όταν μάθαιναν τα δώρα που της έκαναν οι άνδρες τους προκαλώντας τον οίκτο τους αλλά και την απορία τους.

Η Καλλιόπη βλέποντάς τους αγαπημένους δεν διστάζει να τους ζητήσει ένα πιστοποιητικό, ώστε να μπορεί να βρει και αυτή δουλειά πιο εύκολα, και να μην αναγκάζεται κάθε φορά να λέει ψέματα. Γράφοντας η Αγγέλα το πιστοποιητικό αποκαλύπτεται και το πραγματικό όνομα της Καλλιόπης, που δεν είναι η Καλλιόπη

<sup>423</sup> Ακόμα και στο θεατρικό κείμενο προκειμένου ο Ξενόπουλος να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι η Καλλιόπη αποτελεί πειρασμό για τους άνδρες γράφει τη λέξη με κεφαλαίο “π”, την οποία μάλιστα αναφωνούν όλοι οι επί σκηνής ευρισκόμενοι ηθοποιοί, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 251-252.

<sup>424</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 253-254.

<sup>425</sup> ό.π., σελ. 255.

από το Μαρούσι, αλλά η Θοδώρα Νομικού από το Καπανδρίτι, η οποία μόλις ο Νίκος βάζει το πιστοποιητικό σε φάκελο και της το δίνει είναι πανευτυχής.

Ο χαρακτήρας της Καλλιόπης του Ξενόπουλου έχει αρκετά κοινά στοιχεία με την Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte*, η οποία αναγκάστηκε να αναζητήσει δουλειά στην πόλη ως καμαριέρα, μαγείρισσα ή υπηρέτρια. Επίσης, επιβεβαιώνει την άποψη ότι οι γυναίκες που αναζητούσαν δουλειά στην πόλη ήταν αβοήθητες και στερημένες δικαιωμάτων σε σχέση με τους άνδρες. Η Κολομπίνα ανήκει στην κατηγορία των *Zanni*. Το κοστούμι της Κολομπίνας ήταν κάτι αντίστοιχο των φορεμάτων της εποχής, απλό, χωρίς πολλούς φραμπαλάδες, για να μπορεί να ασχολείται με άνεση στις δουλειές του σπιτιού. Θεωρητικά η Κολομπίνα ήταν μια κεφάτη και προσγειωμένη γυναίκα, η οποία ήταν προσγειωμένη. Η Καλλιόπη του Ξενόπουλου ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτήν την περιγραφή της Κολομπίνας<sup>426</sup>. Αν και υπηρέτρια ο Ξενόπουλος τη θέτει σε ρόλο πρωταγωνίστριας. Αποτελεί, λοιπόν, την απότοκο μετεξέλιξη της Κολομπίνας.

Στην περίπτωση του *Πειρασμού* του Ξενόπουλου, η καμαριέρα δεν βοηθά καμιά από τις κυρίες στην εξαπάτηση του συζύγου, προκειμένου η κυρία της να συναντήσει τον εραστή της, αλλά συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Οι κύριοι είναι αυτοί που χάνουν το μυαλό τους με την Καλλιόπη, την υπηρέτρια, η οποία αποτελώντας στόχο όλων των ερωτιάρηδων αρσενικών μέσα σε ένα σπίτι, από τον γέρο, που στην περίπτωση του *Πειρασμού* είναι ο Μενέλαος Γεωργιάδης, ο συνταξιούχος Αρεοπαγίτης, παρόλο που καταφέρνει να ξεφύγει από τη γυναίκα του. Έρμια της Καλλιόπης είναι κι οι δύο γαμπροί της οικογένειας Γεωργιάδη, ο Γιώργος Δρογκάς, ο δικηγόρος και σύζυγος της δεύτερης κόρης, της Πολυξένης, αλλά κι ο Νίκος Παπαστάμου, ο άνδρας της Αγγέλας, ο οποίος πέφτει και αυτός στα δίχτυα της Καλλιόπης παρά την αρχική του αδιαφορία. Στα δίχτυα της Καλλιόπης πέφτει κι ο Κρίτωνας, ο μικρότερος γιος της οικογένειας Γεωργιάδη, ο Κοσμάς, η ορντινάντσα του Νίκου Παπαστάμου. Ακόμα, ο Ξενόπουλος μας διηγείται κι ένα περιστατικό όπου η Καλλιόπη κουβαδιάζει τον μάγαιρα, όταν αυτή

---

<sup>426</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell' Arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 129-130.

κατά τη διάρκεια της Β΄ Πράξης κρύβεται για να μην την δει η Πολυξένη, που ήταν η προηγούμενη κυρία της και τυχαίνει να είναι αδελφή της τωρινής κυρίας της<sup>427</sup>.

Όπως και η Κολομπίνα, έτσι και η Καλλιόπη, προκαλεί επίτηδες την προσοχή των ανδρών, όταν την στερείται, και όταν αυτή η προσοχή της δοθεί τότε αντιστέκεται στις ερωτικές διαθέσεις αυτών, τόσο των νέων όσο και των πιο μεγάλων σε ηλικία, καθώς η πρόκληση συνιστά στοιχείο του χαρακτήρα της. Επίσης, αντιστέκεται στις ερωτικές ορέξεις και των υπολοίπων αρσενικών υπηρετών που εργάζονται στην οικογένεια Γεωργιάδη, όπως του Κοσμά, αλλά και του μάγειρα<sup>428</sup>. Δεν ενδίδει ποτέ! Ξεγλιστρά τεχνηέντως από τους επίδοξους εραστές. Λαμβάνει, όμως, με ευχαρίστηση τα δώρα τους, γιατί είναι ένα φτωχό κορίτσι με ανάγκες. Όπως και η Κολομπίνα, έτσι κι η Καλλιόπη θα δοθεί σε αυτόν που θα αγαπήσει πραγματικά. Η Κολομπίνα αγαπά τον Αρλεκίνο και η Καλλιόπη έχει τον αγαπητικό της, στον οποίο παραμένει πιστή. Μάλιστα, δίκαια η Καλλιόπη του Ξενόπουλου μπορεί να πάρει τον τίτλο της χειραφετημένης γυναίκας ως αντίβαρο των κυριών της<sup>429</sup>, οι οποίες δεν εργάζονται και εξαρτώνται οικονομικά είτε από τους συζύγους τους, είτε από τους πατεράδες τους, όπως είναι η Κλειώ, η Αγγέλα και η Πολυξένη.

### 2.3.3. κυρα-Θοδώρα, πλύστρα

Την κυρά – Θοδώρα τη γνωρίζουμε στην Γ΄ Πράξη, στο δωμάτιο της Καλλιόπης. Πρόκειται για μια ταλαιπωρημένη γυναίκα, η οποία γίνεται μάρτυρας του ερωτικού παροξυσμού που δημιουργεί η Καλλιόπη στον ανδρικό πληθυσμό της οικογένειας Γεωργιάδη. Συμπονετική, χωρίς όμως να είναι πολύ πειστική. Εκδηλωτική και υπέρ της Καλλιόπης όταν εκείνη της δίνει ένα πεντάδραχμο για το άρρωστο παιδί της. Η κυρά – Θοδώρα αντιστοιχεί κι αυτή στην Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte* στην πιο πονεμένη και εξαντλημένη μορφή της, καθώς ούτε χειραφετημένη αισθάνεται, ούτε νέα, όμορφη και τσαχπίνα σαν την Καλλιόπη ή την Κολομπίνα η οποία εγείρει ερωτικά σκιρτήματα στους άνδρες της οικογένειας.

<sup>427</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 215.

<sup>428</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell' Arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 130 & πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 215.

<sup>429</sup> ό.π., σελ. 130.

## 2.4. Ινναμοράτι

### 2.4.1. Αγγέλα – Νίκος

Από την αρχή του θεατρικού, από την Α΄ Πράξη, όταν η Πολυξένη εισβάλλει σε έξαλλη κατάσταση στο πατρικό της σπίτι και βλέπει την Αγγέλα, τη μεγαλύτερη αδελφή της όπου της εκμυστηρεύεται την απιστία του Γιώργου με την υπηρέτριά της, η οποία έμεινε στο σπίτι περίπου μιάμιση μέρα. Η Αγγέλα εμφανίζεται ως πιο μοντέρνα, πιο υπεράνω, λέγοντας μάλιστα ότι αυτή δεν θα είχε πρόβλημα αν ο άνδρας της φλέρταρε με κάποια δούλα. Κι, ακριβώς, επειδή θα ήταν το φλερτ με κάποια δούλα δεν θα την ενοχλούσε. Μάλιστα, προσπαθεί να συνενώσει την αδελφή της λέγοντας *«Αν λόγου χάρη, ο άνδρας μου προτιμήσει ποτέ από μένα άλλη, όμοιά μου, καλύτερή μου και την αγαπήσει με πάθος, με αίσθημα, - αυτό μάλιστα, είναι μια απιστία, αληθινή απιστία, που θα με κάμει δυστυχισμένη. Αλλά έτσι, αν σε μια στιγμή, σε μια περίπτωση, τούρθει όρεξη να διασκεδάσει λιγάκι με ένα πλάσμα ταπεινό κ' ελαφρό, με μια γυναίκα τιποτένια, με τη δούλα μου τελοσπάντων, νομίζεις πως θα πάψει γι' αυτό ναγαπά και να σέβεται εμένα; Γιατί λοιπόν θάκανα τρέλες; Ο Γιώργος σου σήμερα νοστιμεύτηκε την καμαριέρα σου. Τον είδες να τη χαϊδεύει. Μπορεί και να τη φίλησε ... μπορεί ακόμα ...»*<sup>430</sup> και συνεχίζει λίγο παρακάτω η Αγγέλα *«έχει αυτό καμιά σημασία; Έπαψε, νομίζεις ο άνδρας σου να σεγαπά, να σε λατρεύει; Καθόλου! Χίλιες καμαριέρες δεν αξίζουν μπροστά στα μάτια σου όσο το μικρό σου δακτυλάκι. Αλλά η ζωή έχει, βλέπεις, αυτά τα παράξενα, που όταν δεν τα ξέρει κανείς πέφτει έξω. Και οι άντρες δεν είναι σαν και εμάς. Είναι παράξενοι, αλλόκοτοι .. να σου δώσω να διαβάσεις;...»*<sup>431</sup>. Στο λογίδριο αυτό αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας της Αγγέλας, η οποία παριστάνει την υπεράνω και τη μοντέρνα, αλλά δεν είναι.

Στη Β΄ Πράξη γνωρίζουμε τον άνδρα της Αγγέλας, τον Νίκο Παπαστάμου, ο οποίος είναι νέος, όμορφος, αλλά παράξενος κι ιδιότροπος και βγαίνει στη σκηνή με τη στολή του υποφροντιστού του Ναυτικού, αλλά ατημέλητη. Από την είσοδό του στη σκηνή, ο Νίκος δεν δίνει καμιά σημασία στην Καλλιόπη και δεν θα την πρόσεχε αν δεν του εφιστούσε την προσοχή η γυναίκα του η Αγγέλα, μετά το φαγητό, όταν ξαπλώνει για

<sup>430</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 185.

<sup>431</sup> ό.π., σελ. 185.

λίγο στο ντιβάνι. Σε αντίθεση με την Καλλιόπη, η οποία αμέσως αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για τον άνδρα της Αγγέλας.

Μάλιστα, όση ώρα περιμένει ο Νίκος σκέφτεται αυτά που του εξομολογήθηκε ο Γιώργος, λέγοντας προς τον εαυτό του *«Μωρέ, τι ωραία που τα κατάφερε και κείνος ο Γιώργος! ... Μυαλά;!...ούτε ψύλλος στον κόρφο του δεν ήθελα να 'μαι τούτη τη στιγμή (μισογελά)»*<sup>432</sup>. Από τα λόγια του Νίκου καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για άνδρα, ο οποίος δεν θα απατούσε τη γυναίκα του, παρόλο που εμφανισιακά θα του ήταν αρκετά πιο εύκολο αν λάβουμε υπόψιν μας τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου για την εξωτερική περιγραφή του Δρογκά *«σαραντάρης, διατηρούμενος νέος. Ενδυμασία κοινή. Υφος κατεργάρη δικηγόρου, ολίγον τι παραλυμένου»*<sup>433</sup>, καταλαβαίνοντας ότι ο Νίκος εμφανισιακά είναι πιο θελκτικός από τον Γιώργο, παρόλο που ο Γιώργος υπέπεσε πρώτος στο αμάρτημα της απιστίας και, μάλιστα, από την πρώτη ημέρα της Καλλιόπης στο σπίτι του.

Κατά δε τη διάρκεια του οικογενειακού δικαστηρίου που στήνεται στην τραπεζαρία, μετά την αποκάλυψη ότι η Καλλιόπη της Πολυξένης και η Καλλιόπη της Αγγέλας είναι το ίδιο πρόσωπο, ο Νίκος φαίνεται να ευχαριστιέται τα ευτράπελα που συνέβησαν στον Γιώργο και να διασκεδάζει με το γεγονός σχολιάζοντας ειρωνικά ότι το χάδι του προς την Καλλιόπη ήταν πατρικό και όχι ερωτικό.

Ο Νίκος δίνει συμβουλές στον Γιώργο *«Ε! Έτσι, μάτια μου, είναι οι μικροπαντρεμένες και οι πολυχαιδεμένες ... δεν εννοούν να συγχωρέσουν στον άνδρα τους ούτε τόσο! Ούτε μια ματιά, ούτε ένα χάδι ... πατρικό. Κ' εγώ, μια φορά κ' έναν καιρό, που έκαμα μια μικρή, μια μικρούλα, τόση – δα απιστίτσα, της Αγγέλας ...»* παρεμβαίνει η Αγγέλα και τον διαψεύδει λέγοντας *«Ναι, ψυχή μου, από κείνους είσαι! Εσύ, απιστία; Χα, χα, χα! Μακάρι να σ' έβλεπα νάκανες λιγάκι κόρτε, μακάρι και με την καμαριέρα μου! Μα το Θεό, σου λέω, θα το χαιρόμουν. Να ξεμούχλιαζες και λίγο! ...»*<sup>434</sup>.

Σε αυτές τις φιλελεύθερες ιδέες της γυναίκας του, οι οποίες εκφράζονται από υπερβολική σιγουριά, για εντυπωσιασμό και μόνον, ο Νίκος απαντά *«Σώπα καϋμένη, μη σ' ακούσει και ο Γιώργος και με ζηλεύει άδικα! (προς τον Γιώργο): Μη την πιστεύεις,*

<sup>432</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 205.

<sup>433</sup> ό.π., σελ. 202.

<sup>434</sup> ό.π., σελ. 210.

*σύγαμπρε, κ' έτσι τα λέει! Ας μ' έβλεπε, και θα την άκουγες: αδελφάδες με τη δική σου δεν είναι; Αυτό φθάνει! Κάτι ελεύθερες τάχα ιδέες που έχει, τις έχει, όπως οι περισσότεροι άνθρωποι, για τους άλλους: όταν είναι να τις εφαρμόσει στον εαυτό της, σε μια περίπτωση που θα την αγγίζει και θα την πονέσει, τις ξεχνά αμέσως»<sup>435</sup>. Με αυτά τα λόγια ο Νίκος δείχνει να γνωρίζει πολύ καλά τη γυναίκα του από τη μια, να υποπίπτει όμως στην απιστία και να κάνει δώρο στην Καλλιόπη το δαχτυλίδι με την κόκκινη πέτρα που του ζήτησε, γνωρίζοντας ότι η γυναίκα του δεν ήταν τόσο φιλελεύθερη. Μάλιστα, το στενό δέσιμο μεταξύ της Αγγέλας και του Νίκου αποδεικνύει και το γεγονός ότι από την εποχή που ήταν αρραβωνιασμένοι μοιράζονταν τον απογευματικό καφέ από το ίδιο φλυτζάνι, κάτι που σταματά να κάνει η Αγγέλα, όταν μαθαίνει για την απιστία του και από το οποίο ο Νίκος καταλαβαίνει ότι η Αγγέλα έχει στεναχωρηθεί πάρα πολύ. Το ίδιο καταλαβαίνει και η Καλλιόπη, η οποία συμπάθησε την Αγγέλα, και πήρε όλη την ευθύνη πάνω της - κάτι το οποίο προκαλεί την εντύπωση της Αγγέλας - προσπαθώντας να καλύψει τον Νίκο, όταν βλέπει ότι τελικά αυτοί οι δύο είναι έτοιμοι να χωρίσουν.*

Όμως, η Αγγέλα είναι εκείνη που στρέφει πρώτη την προσοχή του Νίκου πάνω στην Καλλιόπη, λέγοντάς του «*Αλήθεια, επρόσεξες τι όμορφη που είναι;*» ή λίγο παρακάτω «*μα για πρόσεξε τη! Σε βεβαιώ, έχει κάτι ευγενικές γραμμές, σαν άγαλμα. Δεν φαίνεται χωριατοπούλα. Θα έλεγε κανείς πως είναι κορίτσι από οικογένεια*», ή μερικές ατάκες πιο κάτω «*ουφ! Καϊμένε, τι ακαλαίσθητος που είσαι! ...*»<sup>436</sup>.

Όταν όμως ο Νίκος βεβαιώνεται ότι η Αγγέλα κοιμήθηκε στο ντιβάνι, ανακαλύπτει και αυτός ομορφιές στο σώμα της Καλλιόπης, τις οποίες δεν είχε παρατηρήσει πριν, της κάνει κοπλιμέντο – αν και χοντροκομμένο – για την εξωτερική της εμφάνιση, η οποία σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής, ήταν στρουμπουλή, λέγοντας «*... και χοντραίνετε έτσι*»<sup>437</sup>. Η Καλλιόπη ανταποδίδει το κοπλιμέντο στον Νίκο χαρακτηρίζοντάς τον και αυτόν όμορφο (κάτι το οποίο γνωρίζουμε, ήδη, από προηγούμενη σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου), ρωτώντας τον γιατί δεν έχουν κάνει παιδιά παρόλο που είναι αρκετά χρόνια παντρεμένοι με την Αγγέλα, όπως άλλωστε και η Πολυξένη δεν έχει κάνει παιδιά ακόμα, κάτι που δεν περνάει ούτε απαρατήρητο, ούτε ασχολίαστο από την

<sup>435</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 210.

<sup>436</sup> *ό.π.*, σελ. 220- 221.

<sup>437</sup> *ό.π.*, σελ. 224.

Καλλιόπη. Σε αυτή τη σκηνή, ο Νίκος αντιλαμβάνεται ότι το χάδι του Γιώργου προς την Καλλιόπη κάθε άλλο παρά πατρικό ήταν. Ο ίδιος φτάνει σε σημείο να της προτείνει να την εξαγοράσει με ένα δαχτυλίδι, όπως το θέλει εκείνη, δηλαδή με κόκκινη πέτρα, που έχει το χρώμα του έρωτα, του πάθους, της φλόγας, των πειρασμών, κάτι που, τελικά, της το παίρνει ο Νίκος, μιας και η Αγγέλα, το βλέπει στο χέρι της Καλλιόπης όταν κατεβαίνουν στο δωμάτιό της, προς το μέσον της Γ΄ Πράξης, και για το οποίο λέει ψέματα «*Καλλιόπη (δείχνοντας το δαχτυλίδι της με νάζι): το ... το είχα κυρία. Μου το χάρισε προ χρόνια η νουνά μου. (καθ' εαυτήν): να μη μυρίστηκε τίποτα;*»<sup>438</sup>. Το δαχτυλίδι αποτελεί το πειστήριο του εγκλήματος της απιστίας του Νίκου, κάτι για το οποίο ο Γιώργος ενημέρωσε τη γυναίκα του την Πολυξένη, σίγουρος ότι θα το πει στην Αγγέλα, όπως και έγινε, προκειμένου να βγάλει τον Νίκο από το παιχνίδι με την Καλλιόπη, όπως πολύ σωστάμαντεύει η Αγγέλα στην αρχή της Δ΄ Πράξης, όταν διαβάζει το ραβασάκι που είχε υποσχεθεί ο Μήτσος ότι θα στείλει στην κυρία για τον άνδρα της, εννοώντας όμως τον Μενέλαο, και όχι τον Νίκο και το οποίο έγραφε: «*Κυρία ... να περιμαζώξεις τον άντρα σου. Κυνηγάει την καμαριέρα ... συ...στηματικώς ... και που τον χάνεις, που τον βρίσκεις, κάτου στην κάμαρά της. Ένας που τον είδε από τον δρόμο*». *Νάξερα ποιός τώστειλε αυτό το γράμμα! ... (με μειδίαμα πικρόν). Αντεραστής βέβαια! (το σχίζει)*»<sup>439</sup>. Αντεραστής, βέβαια, δεν ήταν μόνο ούτε ο Μενέλαος, ούτε ο Γιώργος, ούτε ο Νίκος, ούτε ο Κοσμάς, αλλά ο Μήτσος, ο αγαπητικός της Καλλιόπης, τον οποίο στα σπίτια που δούλευε τον σύστηνε ως αδελφό της.

Σε μια κωμωδία, το τέλος είναι ευτυχές, μιας και το ζευγάρι τα βρίσκει τελικά, βάζοντας στην άκρη τα όποια μικρά εμπόδια τους απομακρύνουν συνεχίζοντας την κοινή τους πορεία. Επιλέξαμε να ασχοληθούμε με το ζευγάρι Αγγέλα – Νίκος, γιατί για αυτό το ζευγάρι η απιστία είναι πιο άμεση στον θεατή, από ότι της Πολυξένης και του Γιώργου, η οποία έλαβε χώρα στο δικό τους σπίτι, που δεν αποτελεί τον αφηγηματικό χώρο μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται όλη η δράση.

Στο θεωρητικό υπόβαθρο της *Commedia dell'Arte* οι Ινναμοράτι είναι ένα ζευγάρι νεαρών, οι οποίοι ερωτεύονται κεραυνοβόλα και τους οποίους φέρνει κοντά στο αίσιο

<sup>438</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 241.

<sup>439</sup> ό.π., σελ. 253.



τέλος η δύναμη της αγάπης, στην οποία πιστεύουν<sup>440</sup>. Φυσικά, η Αγγέλα και ο Νίκος δεν είναι το άβγαλτο ζευγάρι των Ινναμοράτι, οι οποίοι γνωρίζουν για πρώτη φορά τον έρωτα, τουλάχιστον στη φάση που τους γνωρίζουμε εμείς. Όμως αξίζει να ασχοληθούμε μαζί τους, αφού και τα λόγια που ανταλλάσσουν, ειδικά προς το τέλος της Δ΄ Πράξης, όταν ο Νίκος προσπαθεί να πλησιάσει και να καλοπιιάσει την Αγγέλα για να τον συγχωρήσει, λόγια γεμάτα αγάπη, που φέρνουν αναμνήσεις τόσο στον ίδιο, όσο και στη γυναίκα του και τα οποία τελικά μαλακώνουν την καρδιά της γυναίκας του διαθέτουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του γλαφυρού, ρομαντικού και επιτηδευμένου λόγου των κλασικών Ινναμοράτι.

Επίσης, ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των Ινναμοράτι και του ζεύγους Αγγέλας – Νίκου εκτός από τα ενδύματα της εποχής, τα οποία φορούν, και τα οποία ανταποκρίνονται και στο κοινωνικό επίπεδο μιας οικογένειας αρεοπαγιτών, δικηγόρων και δημοσίων υπαλλήλων, εννοείται ότι θα ακολουθούν τη μόδα και ότι θα είναι ραμμένα πάνω τους, όπως συνέβαινε τότε<sup>441</sup>. Το συγκεκριμένο ζευγάρι δεν μπορούμε να το εντάξουμε ούτε στο δυναμικός – ντροπαλή, ούτε στο ντροπαλός – δυναμική, καθώς οι ρόλοι της Αγγέλας και του Νίκου εναλλάσσονται μεταξύ των παραπάνω συνδυασμών. Αρχικά γνωρίζουμε την Αγγέλα να είναι πιο δυναμική, πιο φιλελεύθερη και τον Νίκο πιο μαζεμένο όχι όμως ντροπαλό. Στην πορεία του έργου οι ρόλοι αντιστρέφονται, κυρίως, μετά το παράπτωμα του Νίκου, όπου η δυναμικότητα της Αγγέλας δίνει τη θέση της σε αισθήματα και συμπεριφορές περισσότερο συντηρητικές, ενώ από την άλλη ο Νίκος προκειμένου να τα ξαναβρεί με τη γυναίκα του αποκτά έναν πιο δυναμικό χαρακτήρα, ο οποίος επεκτείνεται και στην Καλλιόπη την οποία εξακολουθεί να γλυκοκοιτάζει. Στο τέλος του έργου, πάλι, όταν το ζευγάρι των Ινναμοράτι Αγγέλα – Νίκος τα έχουν ξαναβρεί, η Αγγέλα επανεμφανίζει έναν δυναμικό χαρακτήρα, όταν αποφασίζει να δώσει το πολυπόθητο πιστοποιητικό στην Καλλιόπη με τον Νίκο να δείχνει πιο μαζεμένος μεν, σε καμιά περίπτωση ντροπαλός δε, αφού προσπαθεί να βρει τρόπο, ώστε να μην χάσει την επαφή του με την Καλλιόπη.

Η Αγγέλα θυμίζει τη γλυκιά, εύστροφη και ρομαντική ύπαρξη της γυναικείας φηγούρας των Ινναμοράτι, που θεωρεί ότι ο άνδρας μπορεί να απιστήσει «*καλλιτεχνικώς*», όπως

---

<sup>440</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 131-132.

<sup>441</sup> ό.π., σελ. 131.

λέει και η ίδια, και όπως εκμεταλλεύεται και ο Νίκος<sup>442</sup>. Ο Νίκος πάλι θα μπορούσαμε να τον εντάξουμε στην αντρική κατηγορία των Ινναμοράτι, ο οποίος είναι άνετος, κεφάτος, αλλά όχι αυταρχικός, σύμφωνα με την πρώτη κατηγορία του ανδρικού ρόλου των Ινναμοράτι, αλλά είναι ιδιότροπος και παράξενος, όπως μας πληροφορούν οι σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου<sup>443</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι τόσο η γυναικεία φιγούρα των Ινναμοράτι, η οποία ενσαρκώνεται στην Αγγέλα, όσο και η ανδρική, η οποία ενσαρκώνεται στο Νίκο στο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου προσαρμόζονται στα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας εκείνης της εποχής. Έτσι, η Αγγέλα εκτός από ρομαντική ως κόρη Αρεοπαγίτη θέλει να δείξει ότι είναι μοντέρνα και χειραφετημένη, με αποτέλεσμα να προκαλεί η ίδια το ενδιαφέρον του άνδρα της για την Καλλιόπη. Από την άλλη πλευρά, ο Νίκος ξεφεύγει και αυτός από τα πρότυπα του άνδρα Ινναμοράτο, καθώς ο Ξενόπουλος γράφει σύμφωνα με τα ανδρικά πρότυπα της εποχής του, όπου ο άνδρας ήταν ο αρχηγός του σπιτιού και αυτός ο οποίος εργαζόταν έξω από το σπίτι. Βασισμένοι στις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου, ο οποίος μας παρουσιάζει έναν ιδιότροπο και παράξενο άνδρα ως σύζυγο της Αγγέλας δεν δείχνει τίποτα άλλο από αυτό που στην πραγματικότητα ο ίδιος ο Ξενόπουλος θέλει να είναι για τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Αν ήθελε κάτι διαφορετικό τότε θα μπορούσε κάλλιστα να το προσθέσει στις σκηνικές του οδηγίες.

Τέλος, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε και το δαχτυλίδι που δίνει η Αγγέλα για να πάρει το δαχτυλιδάκι της Καλλιόπης, που της το έκανε δώρο ο Νίκος, λέγοντάς της ότι αυτό που θα της δώσει αξίζει περισσότερο λεφτά, αλλά το δαχτυλίδι με την κόκκινη πέτρα συμβολίζει την απιστία – και το κόκκινο χρώμα, ως χρώμα της αγάπης και του έρωτα – του άνδρα της, όπου χαρακτηριστικό των Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte* ήταν τα κοσμήματα, τα οποία αποτελούσαν και απόδειξη οικονομικής ευμάρειας και δήλωσης της ανώτερης κοινωνικά τάξης. Άλλωστε κι ο Νίκος δεν έκανε ακριβό δώρο στην Καλλιόπη, αλλά κάτι πιο φθινό σε σχέση με τα κοσμήματα που έπαιρνε για τη γυναίκα του, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η Καλλιόπη δεν ήταν η νόμιμη γυναίκα του, αλλά κατώτερη από όλες τις πλευρές (κοινωνικά, μορφωτικά, οικονομικά) και, κυρίως, ότι αποτελούσε μια περιπέτεια.

---

<sup>442</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 268.

<sup>443</sup> ό.π., σελ. 205.

## 2.5. Κινηματογραφική απόδοση του *Πειρασμού*

Ως ένα από τα πλέον δημοφιλή έργα του Ξενόπουλου μεταφέρεται στον κινηματογράφο το 1966 από τον Αλέκο Σακελλάριο σε σενάριο και σκηνοθεσία με τον τίτλο *Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*, παραγωγή Αφοί Κουρουνιώτη, με τους Γιάννη Γκιωνάκη και Άννα Φόνσου στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Πραγματοποιεί 159.239 εισιτήρια και καταλαμβάνει την 37<sup>η</sup> θέση επί συνόλου 117 ταινιών. Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Κυριακό ο Αλέκος Σακελλάριος ως σκηνοθέτης διασκευάζει τη θεατρική παράσταση για τη μεγάλη οθόνη έπρεπε να επιλέξει μεταξύ δύο διαθέσιμων στρατηγικών: η μεν πρώτη είναι αυτή του κινηματογραφικού θεάτρου, όπου η δραματική δράση διαφυλάσσει τη θεατρική αναγκαιότητα, δηλαδή με άλλα λόγια φωτίζεται η σκηνική παρουσίαση του σκηνικού χώρου και το σινεμά λειτουργεί ως μέσο για τη διαφύλαξη της παράστασης. Η δεύτερη επιλογή ήταν αυτή μέσω της οποίας ο κινηματογράφος ασκεί επιρροή στο πρωτογενές θεατρικό υλικό μετατοπίζοντας τη δράση από τα όρια του περιορισμένου θεατρικού χώρου δημιουργώντας νέες σχέσεις ανάμεσα στον ηθοποιό και τον αφηγηματικό – κινηματογραφικό χώρο και χρόνο, στη δραματική παρουσίαση και το κοινό. Ο Σακελλάριος επιλέγει τη δεύτερη λύση, ακολουθώντας πιστά τους διαλόγους του θεατρικού κειμένου, αλλά προσθέτοντας αρκετές σύντομες σκηνές εξωτερικών γυρισμάτων, οι οποίες υπονοούνται από το θεατρικό, αλλά στον κινηματογράφο λαμβάνουν χώρα στο δρόμο, στον κήπο, ή παρουσιάζει τους χαρακτήρες πριν αυτοί μπουν στο σπίτι ή πριν βγουν από αυτό. Αυτή την επιλογή την κάνει αισθητή από το πρώτο πλάνο, όταν η Πολυξένη εμφανίζεται να περπατά βιαστικά στο δρόμο, κρατώντας μια μαύρη βαλίτσα, η οποία λειτουργεί ως φόντο για να πέσουν οι τίτλοι της ταινίας. Κατ' αντιστοιχία και η τελευταία σκηνή της ταινίας είναι γυρισμένη στον δρόμο, κάτι που δεν υπάρχει στο θεατρικό κείμενο, όπου δείχνει την Καλλιόπη να βγαίνει από την οικία, απολυμένη μεν, αλλά διαθέτοντας το πιστοποιητικό της, αγνοώντας και τον Μήτσο και τον Κοσμά, οι οποίοι βλέπουν εμβρόνητοι το αντικείμενο του πόθου τους να φεύγει με έναν στρατιώτη<sup>444</sup>.

Εμβόλιμη είναι και μια σκηνή που δείχνει την Καλλιόπη σε νυχτερινή έξοδο με τον Μήτσο, η οποία χορεύει χασάπικο πότε με ναύτες και πότε με σμηνίτες, τραγουδώντας το τραγούδι του Γιάννη Σπανού, *Θέλω τα όπα μου* (1966). Η αλλαγή αυτή ήταν

---

<sup>444</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 162 - 163.

αναπόφευκτη, καθώς στο θεατρικό του Ξενόπουλου η δράση εκτυλίσσεται στην Αθήνα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ η ταινία αναφέρεται στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπου η Καλλιόπη της ταινίας διαμορφώνει τους δικούς τρόπους προστασίας, τον δικό της κώδικα τιμής ο οποίος είναι προσαρμοσμένος στις νέες συνθήκες εργασίας και κοινωνικών σχέσεων. Εμφανίζεται ως μια ανεξάρτητη και θαρραλέα γυναίκα, η οποία επιλέγει η ίδια τους συντρόφους της, χωρίς να έχει ανάγκη από προστάτες. Η ταινία ήταν μια ευχάριστη κωμωδία εδραιωμένη στη γερή βάση του θεατρικού κειμένου του Ξενόπουλου, τη σκηνοθετική μαεστρία του Σακελλάριου και τις απολαυστικές ερμηνείες των ηθοποιών που ενσάρκωσαν με μοναδικό τρόπο τους χαρακτήρες αποτελώντας μέχρι και σήμερα ευκαιρία για ποιοτική ψυχαγωγία<sup>445</sup>.

## 2.6. Κριτική του *Πειρασμού*

Αναφορικά με την κριτική που δέχτηκε ο *Πειρασμός* ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι «γράφτηκαν αρκετά καλά πράγματα για τον *Πειρασμό*. Και θυμούμαι πάντα μια φράση του Μπόεμ (Δημήτρη Χατζόπουλου) από ένα άρθρο που έγραψε στο «Σκριπ» το δεύτερο καλοκαίρι, γιατί το πρώτο έλειπε στη Γερμανία: *Τι δροσερό έργο! Είναι σαν να ανοίγεις μια μπουτίλια σαμπάνια φραμπέ*»<sup>446</sup>.

Ο Μάριος Πλωρίτης γράφει για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο «άφησε παρακαταθήκη πάνω από πενήντα έργα, δράματα, κωμωδίες, κομεντί, φάρσες. Η ιστορική τους σημασία είναι τεράστια. Το κωμειδύλλιο ήταν ένα φωτεινό παράθυρο, ωστόσο τόσο συμβατικό, όσο και η μίμηση ξένων προτύπων. Ο Ξενόπουλος έφερε μεμιάς τον ρεαλισμό στο θέατρό μας – ρεαλισμό θεατρικό όσο και γλωσσικό – και άνοιξε όπως και στο μυθιστόρημα *Μαργαρίτα Στέφα* τον δρόμο όπου θα ακολουθούσαν σε λίγο ο Μελάς, ο Χορν τόσοι άλλοι, για να οικοδομήσουν αληθινό ρωμέικο θέατρο»<sup>447</sup>.

<sup>445</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 163.

<sup>446</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Πειρασμός», *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη, 2005 – 2006, σελ. 17.

<sup>447</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος, έτος 1960», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996, σελ. 35 – 41.

### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: *Το Φιόρο του Λεβάντε*

#### 3.1. Εισαγωγικά

*Το Φιόρο του Λεβάντε* είναι μια ζακυνθινή κωμωδία ηθών που γράφτηκε το 1914. Παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 26 Ιουνίου της ίδιας χρονιάς από τον θίασο του Νικολάου Πλέσσα, στο *Θέατρο Συντάγματος*<sup>448</sup>. Αυτή η ηθογραφική κωμωδία τριών πράξεων αποτελεί το συνταίριασμα της επτανησιακής τέχνης, που αποπνέει ευρωπαϊκό αέρα, με την αστική σάτιρα. Είναι ενδεικτικό, πως το έργο υφολογικά κινείται μέχρι ενός βαθμού κοντά στο ύφος ενός άλλου έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου με το οποίο θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, το *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*. Μια κοινή παράμετρος που υφίσταται και στα δυο έργα, είναι ότι την ίδια στιγμή, οι κεντρικοί τους ήρωες προέρχονται από τη Ζάκυνθο, ενώ παράλληλα και στις δυο περιπτώσεις υφίσταται εν γένει το κωμικό και εύθυμο στοιχείο, παρόλο που ο Νιόνιος είναι υπηρέτης, ενώ ο Κοσμάς κόντες. Είναι ενδεικτικό εν τω μεταξύ, πως το έργο όταν παίχτηκε για πρώτη φορά στο θέατρο έτυχε άμεσης αποδοχής και θετικής ανταπόκρισης από τους θεατρικούς κριτικούς. Δεν είναι τυχαίο το ότι, με βάση δημοσιεύματα εφημερίδων εκείνης της εποχής ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είχε κληθεί δυο φορές επί σκηνής κατά τη διάρκεια της πρώτης παράστασης του έργου<sup>449</sup>.

Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε από τις εκδόσεις Κολλάρου το 1922, στον 7<sup>ο</sup> τόμο του Θεάτρου του Ξενόπουλου. Επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις Μπίρη στα *Άπαντα* του συγγραφέα στον 12<sup>ο</sup> τόμο, ενώ το 1991, οι εκδόσεις Βλάσση το συμπεριλαμβάνουν στη σειρά που είναι αφιερωμένη στον Γρηγόριο Ξενόπουλο, με τον τίτλο *Θέατρο*.

Το έργο αυτό γράφτηκε, σύμφωνα με τον συγγραφέα, πάνω στον ηθοποιό Νικόλαο Πλέσσα, ο οποίος έπαιζε τον Νιόνιο από το 1914 ως το 1924. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει την κωμωδία του, κωμωδία ζακυνθινού τύπου και συγκεκριμένα στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* έγραψε: «Σκοπός μου ήταν να παρουσιάσω τον αληθινό ζακυνθινό τύπο, γιατί έβρισκα πως οι άλλοι κωμωδιογράφοι τον παρουσίαζαν αλλοιωμένο. Και ακόμα να δώσω στον Πλέσσα ένα ρόλο της τέλει της ειδικότητας,

<sup>448</sup> Διονύσης Ν. Μουσουτούης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867-1951- Χρονολόγιο και λεύκωμα*, Πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001 & Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 127.

<sup>449</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Επιλογή Κριτικών Κειμένων*, επιμέλεια Γεωργίας Φαρίνου - Μαλαματάρη, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2002, σελ. 127.

γιατί είχα παρατηρήσει πως κανένας άλλος ηθοποιός – ούτε οι ζακυνθινοί ταβουλάρηδες – δεν απέδιδε τη ζακυνθινή προφορά και γενικά το ζακυνθινό ύφος όσο αυτός»<sup>450</sup>. Το *Φιόρο του Λεβάντε* αποτυπώνει μια σαφή εικόνα της Ζακύνθου της εποχής εκείνης, που επλήγη από τον καταστροφικό σεισμό των 6,8 Ρίχτερ της 11<sup>ης</sup> Ιανουαρίου του 1912. Ο Ξενόπουλος θέτει τον σεισμόπληκτο Νιόνιο Νιονιάκη, αυτόπτη μάρτυρα του σεισμού, αλλά και θύμα της οικονομικής κρίσης που ακολούθησε, σε θέση πρωταγωνιστή. Ο Νιόνιος έχει, όπως και όλα τα έργα του συγγραφέα εξάλλου, αυτοβιογραφικά στοιχεία. Όπως ο Ξενόπουλος φεύγει τον Σεπτέμβριο του 1883 από την Ζάκυνθο για να σπουδάσει στην Αθήνα, έτσι και ο Νιόνιος φεύγει για να βρει δουλειά. Και οι δύο νοσταλούν τη Ζακυνθούλα. Οι ομοιότητες, βέβαια, δεν σταματούν εδώ. Ο Ξενόπουλος στο ταξίδι του για Αθήνα κουβαλά μαζί του μια μπουγαρινιά<sup>451</sup>, ο Νιόνιος κάνει το ίδιο. Φεύγουν, έχοντας στις αποσκευές τους το άρωμα του νησιού τους, τη μπουγαρινιά<sup>452</sup>. Εξάλλου, το περιβόλι του πατρικού σπιτιού του συγγραφέα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης σε πολλά έργα του. Τα λουλούδια αποτελούν συνηθισμένο θεματικό μοτίβο, εκτός από διακοσμητικό στοιχείο στο έργο του. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε στις μανόλιες στο θεατρικό του έργο *Ραχήλ* (1909 ανέβηκε στη σκηνή), αλλά και στο ομώνυμο του διήγημα *Μανόλιες*. Επίσης, στα γαλάζια κρινάκια της *Αναδυομένης* (1925), τη λωτιά στο μυθιστόρημα *Απάνεμα βράδια* και φυσικά στη ρεζεντά της Στέλλας στη *Στέλλα Βιολάντη* (1909), όπου γίνεται σύμβολο θανάτου, όπως και στον *Κόκκινο Βράχο* (1915). Εκεί η ρεζεντά είναι το αγαπημένο λουλούδι της Φωτεινής<sup>453</sup>.

Η αγάπη του Ξενόπουλου για το νησί του αποτυπώνεται ξεκάθαρα στη γραφή του. Παραμένει βαθιά ζακυνθινός σε όλη του τη ζωή. «*Η Ζάκυνθος δεν είναι απλώς η φυσική μου πατρίδα, αλλά και η πνευματική μου. Σ' αυτήν οφείλω τα πάντα και απ' αυτήν ενεπνεύσθη τα περισσότερα λογοτεχνικά μου έργα*»<sup>454</sup>, έγραψε ο συγγραφέας. Εν προκειμένω, *Το Φιόρο του Λεβάντε* «είναι έργο νοσταλγίας. Ο ήρωας του, ο Νιόνιος, νοσταλγεί την Ζάκυνθο που άφησε, όπως τη νοσταλγεί κι ο Ξενόπουλος, που όταν γράφει

<sup>450</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2001, σελ. 345

<sup>451</sup> Το μπουγαρίνι είναι ένα αρωματικό γιασεμί επτανησιακής προέλευσης (Κέρκυρα, Ζάκυνθος) που ανθίζει από τις αρχές του καλοκαιριού μέχρι τα μέσα φθινοπώρου. Καλλιεργείται είτε στη γη, είτε στη γλάστρα, στο <https://librodoro.gr/924/bougarini/>.

<sup>452</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, Αυτοβιογραφία, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 164.

<sup>453</sup> Μαρία Τριχιά – Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2001, σελ. 77-78.

<sup>454</sup> Δημήτρης Μάργαρης, «Ο Ξενόπουλος και η πατρίδα του», *Πρόγραμμα Θεάτρου "Άνεσις" για την παράσταση «Το Φιόρο του Λεβάντε»*, Αθήνα 2008-2009, σελ. 14.

το έργο έχει τριάντα χρόνια μακριά της. ... Ο Ξενόπουλος δημιουργεί με πολύ λεπτό τρόπο δύο κόσμους: Τον κόσμο της οικογένειας του δικηγόρου Βάλδη, που εγκατέλειψε τη Ζάκυνθο και τώρα απολαμβάνει την αστική ζωή στην Αθήνα, και τον κόσμο του Νιόνιου, που η ψυχή του είναι στο νησί. Οι δύο αυτοί κόσμοι διαφέρουν, όπως διέφεραν τα *Επτάνησα* απ' την υπόλοιπη Ελλάδα», έγραψε ο σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος στο σημείωμά του ως σκηνοθέτης για την παράσταση *Το Φιόρο του Λεβάντε* από το Κ.Θ.Β.Ε. (1992)<sup>455</sup>.

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος μέσω του *Φιόρου του Λεβάντε* έχει την πρόθεση να προβάλλει τους απλούς λαϊκούς τύπους και ανθρώπους του τόπου καταγωγής του, μέσα από ένα άλλο πρίσμα. Η αλήθεια είναι ότι πριν από το ανέβασμα του έργου αυτού υπήρχε η τάση να ανεβαίνουν στον χώρο της Επιθεώρησης έργα που παρίσταναν χαρακτήρες Ζακυνθινών με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτοί να γελοιοποιούνται. Μάλιστα, αυτό το στοιχείο γινόταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδίδονται στους Ζακυνθινούς γνωρίσματα που απλά δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα. Αυτή η κατάσταση είχε ενοχλήσει τον Γρηγόριο Ξενόπουλο σε πολύ μεγάλο βαθμό. Έτσι, με τον χαρακτήρα του Νιόνιου ο συγγραφέας ήθελε να αποκαταστήσει στο πλαίσιο της ελληνικής κοινής γνώμης τη φινέτσα και το πραγματικό στυλ των συμπατριωτών του, ένα στυλ που ήταν, επίσης, άρρηκτα συνδεδεμένο με ένα είδος ευγένειας, αλλά και εξυπνάδας και που αφορούσε, την ίδια στιγμή, και τους λαϊκούς ανθρώπους<sup>456</sup>.

Τα πρόσωπα του έργου αυτού του Ξενόπουλου είναι ο Αριστοτέλης Βάλδης (που ακούει στο όνομα Τετέλης), δικηγόρος στο επάγγελμα, η σύζυγός του Ροζαλία Βάλδη, η Γιαγιά ή αλλιώς Κυρά, μητέρα του δικηγόρου Βάλδη, η Βιργινία, και η Πηνελόπη Βάλδη, οι δίδυμες κόρες του Βάλδη. Φυσικά το κεντρικό πρόσωπο αυτής της κωμωδίας, δεν είναι άλλος από τον Νιόνιο Νιονιάκη. Επίσης η Λιλή Σουρμελή, ηθοποιός του θεάτρου και ερωμένη του Βάλδη, η υπηρέτρια Κατερίνα, ο Χαρίλαος Βαγενίδης, ο οποίος είναι ερωτευμένος, με τη μια από τις δυο κόρες του Βάλδη, τη Βιργινία, ο Τάκης Μαρουλίδης, ο οποίος αντίστοιχα είναι ερωτευμένος με την άλλη κόρη, την Πηνελόπη. Ένα άλλο πρόσωπο του έργου αυτού που αφήσαμε στο τέλος

<sup>455</sup> Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», *Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Θεσσαλονίκη 1992, σελ. 6.

<sup>456</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 35.

είναι ένας απλός λούστρος, ο οποίος την ίδια στιγμή λειτουργεί μες στην πλοκή του έργου ως μαντατοφόρος.

### 3.2. Περίληψη του θεατρικού έργου

#### Πρόσωπα

<b>Αριστοτέλης (Τετέλης) Βάλδης</b>	δικηγόρος, 40 ετών
<b>Ροζαλία Βάλδη</b>	σύζυγος, 35 ετών
<b>γιαγιά Βάλδη</b>	μητέρα του Βάλδη, 65 ετών
<b>Βιργινία &amp; Πηνελόπη Βάλδη</b>	δίδυμες κόρες τους, 15 ετών
<b>Νιόνιος Νιονιάκης</b>	υπηρέτης, <i>Το Φιόρο του Λεβάντε</i> , 40 ετών
<b>Χαρίλαος Βαγενίδης</b>	εραστής της Βιργινίας, 20 ετών
<b>Τάκης Μαρουλίδης</b>	εραστής της Πηνελόπης, 20 ετών
<b>Λιλή Σουρμελή</b>	θεατρίνα, ερωμένη του Βάλδη, 25 ετών
<b>Κατερίνα</b>	υπηρέτρια του Βάλδη, 20 ετών.

#### Λούστρος

Η **Α΄ Πράξη** εκτυλίσσεται στο σπίτι της οικογένειας Τετέλη Βάλδη στην Αθήνα, ακούγεται το κουδούνι της εξώπορτας και η Κατερίνα, η υπηρέτρια του σπιτιού ανοίγει. Εμφανίζεται ένας νεαρός, ο οποίος ζητά να δει το σπίτι που νοικιάζεται. Ο δικηγόρος Βάλδης έχει δύο κόρες, τη Βιργινία και την Πηνελόπη, δίδυμες. Ο νεαρός που ήρθε στο σπίτι, ονομάζεται Χαρίλαος και είναι ο αγαπητικός της Βιργινίας. Προφασίζεται ενδιαφέρον για το προς ενοικίαση σπίτι, για να μπορεί να μπαινοβγαίνει άνετα, χωρίς να κινεί τις υποψίες. Η μόνη που μπορεί να δώσει τις πληροφορίες εκείνη τη στιγμή είναι η μεγάλη κυρία του σπιτιού, η γιαγιά Βάλδη. Εν αναμονή της γιαγιάς μπαίνει στο σαλόνι η Βιργινία. Δίνει στον Χαρίλαο στα γρήγορα ένα ραβασάκι και ένα φιλί. Η γιαγιά Βάλδη αποτρέπει τον νεαρό από το να νοικιάσει το σπίτι, κάνοντας μνεϊά στα πολλά ελαττώματά του, αλλά και στο υψηλό του ενοίκιο. Παρόλ' αυτά ο Χαρίλαος



επιμένει να το δει. Η κυρία Βάλδη αποσύρεται να ελέγξει το γλυκό που φτιάχνει και του δίνει ραντεβού σε δύο ώρες. Η Βιργινία αποχαιρετά τον αγαπημένο της με ένα φιλή, γεγονός που γεμίζει ζήλια την αδερφή της, η οποία απειλεί να αποκαλύψει όλα όσα είδε στη μητέρα τους, εκτός και αν ο δικός της αγαπημένος, Τάκης “διεκδικήσει” το ίδιο σπίτι. Κατά τη Βιργινία, όμως, ο Τάκης είναι κουτός και δε θα τα καταφέρει. Με ένα νεύμα από το παράθυρο η Πηνελόπη τον καλεί να ανέβει στο σπίτι, όπου του ανοίγει η Κατερίνα. Ο Τάκης διστακτικός, χάνει τα λόγια του και στην απάντηση της Κατερίνας ότι εκείνη τη στιγμή δεν μπορεί να δει το σπίτι ετοιμάζεται να φύγει. Η Πηνελόπη τον σταματά και φωνάζει τη γιαγιά. Όπως και η αδερφή της, δίνει ένα ραβασάκι στον αγαπημένο της και του ζητά να τη φιλήσει. Ο Τάκης που δεν είναι Χαρίλαος, γεγονός που αποδεικνύεται και με τη στάση που κρατά απέναντι στη γιαγιά Βάλδη, η οποία τον περνά για λωποδύτη επειδή τρέπεται σε φυγή.

Εν τω μεταξύ επιστρέφει στο σπίτι ο πατέρας τους, Τετέλης Βάλδης, νωρίτερα από την προκαθορισμένη ώρα, λόγω αναβολής μιας δίκης. Μαθαίνει από τη Βιργινία για ένα τηλεγράφημα που έφτασε το πρωί από τη Ζάκυνθο με παραλήπτη τον ίδιο, το οποίο έχει στα χέρια της, η σύζυγος του, Ροζαλία. Ο Βάλδης το διαβάσει: «Αριστοτέλην Βάλδην, δικηγόρον. Αναχωρώ αυθημερόν. Νιόνιος Νιονιάκης»<sup>457</sup>. Ο Τετέλης ξαφνιάζεται γιατί δε γνωρίζει κανέναν με αυτό το όνομα. Το μυστήριο, όμως, σύντομα θα λυθεί, γιατί το κουδούνι της οικίας Βάλδη ξαναχτυπά και δεν είναι άλλος από τον περίφημο Νιόνιο Νιονιάκη.

Μια καταλυτική παρουσία καταφτάνει στο σπίτι των Βάλδη κρατώντας μια μπουγαρινιά, μια κιθάρα, ένα μπογαλάκι και ένα πλατύ χαμόγελο, απευθυνόμενο στην παρατεταγμένη οικογένεια, η οποία τον κοιτάει αποσβολωμένη. Στρέφει το βλέμμα στον Τετέλη «*Προσκυνώ! ... Δούλος σας αφέντη*»<sup>458</sup> και αρχίζει να του εξηγεί πως ο αφέντης του στη Ζάκυνθο και αδερφός του Τετέλη, Ντάντος, του έγραψε γι’ αυτόν σε γράμμα, το οποίο όμως δεν έφτασε ποτέ στα χέρια του Τετέλη. Στην πορεία αποδεικνύεται πως ο Τετέλης και ο Νιόνιος γνωρίζονται από τα παιδικά τους χρόνια στη Ζάκυνθο όταν έπαιζαν μαζί. Σήμερα ο Νιόνιος παρά την αγάπη του για τη Ζάκυνθο, όντας σεισμόπληκτος, αποφασίζει να αλλάξει τόπο διαμονής. Έρχεται,

<sup>457</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν’, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 142.

<sup>458</sup> ό.π., σελ. 145.

λοιπόν, στην Αθήνα να γίνει επιστάτης στο βαλντέικο αρχοντικό της πρωτεύουσας, όπως επιστάτης υπήρξε στο βαλντέικο αρχοντικό της Ζακύνθου. Ο Βάλδης αρχικά του λέει πως δεν τον χρειάζεται και του προτείνει να τον συστήσει σε φιλικό σπίτι. Ο Νιόνιος, όμως, δεν αντέχει τους «*Μωραϊτάδες*»<sup>459</sup> όπως αποκαλεί τους μη ζακυνθινούς και επιμένει να γίνει το δεξί χέρι του Βάλδη μια και όπως τους διαβεβαιώνει είναι «*τεζόρο*»<sup>460</sup>, θησαυρός για ένα σπίτι. Ο πληθωρικός Νιόνιος, με την εξυπνάδα του, την πίστη του στους αφέντες του και τη γαλιφιά του κερδίζει την εύνοια των μελών της οικογένειας Βάλδη, η οποία ομόφωνα αποφασίζει να τον κρατήσει.

Αποσύρονται όλοι και μόνο ο Τετέλης μένει στο σαλόνι να μελετήσει μια δικογραφία. Το κουδούνι, όμως, ξαναχτυπά. Αυτή τη φορά είναι η Λιλί, η ερωμένη του Βάλδη, η οποία με την πρόφαση του ενδιαφέροντος για το προς ενοικίαση σπίτι, εισβάλλει σαν σίφουνας, προσβεβλημένη από την απομάκρυνση του Τετέλη από εκείνη, μετά τις υποψίες της Ροζαλίας. Με τα πολλά πείθεται να φύγει, αλλά την τελευταία στιγμή πέφτει το μάτι της στην μπουγαρινιά του Νιόνιου. Μαζί του είχε ταξιδέψει με το καράβι και από τότε την είχε εντυπωσιάσει. Τον υποχρεώνει να της την χαρίσει και φεύγει ευχαριστημένη. Ο Νιόνιος μπαίνει τυχαία εκείνη τη στιγμή και τους βλέπει να φιλιούνται. Αναγνωρίζει αμέσως την όμορφη συνταξιδιώτισσά του και αναλαμβάνει ως «*Φιόρο του Λεβάντε*» που είναι, να τακτοποιήσει τις ατασθαλίες του αφέντη του.

Στη **Β΄ Πράξη** οι κόρες Βάλδη ετοιμάζονται με τη μητέρα τους για βόλτα στο Σύνταγμα, όπου θα συναντήσουν τη γιαγιά Βάλδη, η οποία είναι σε επίσκεψη, αφήνοντας πίσω νοικοκύρη του σπιτιού τον Νιόνιο. Εκείνος μένοντας μόνος αναπολεί τη Ζάκυνθο, όταν μπαίνει στο δωμάτιο η Κατερίνα για να διακόψει τις σκέψεις του και να του ζητήσει να της τραγουδήσει με τη συνοδεία της κιθάρας του. Αν και η Κατερίνα δεν τον εμπνέει σαν θηλυκό, πείθεται να της τραγουδήσει κοιτάζοντας από το παράθυρο τα όμορφα μάτια της κοπέλας που στέκει απέναντι.

Χτυπά το κουδούνι και μπαίνει ο Τάκης. Ο Νιόνιος με δόλο προσπαθεί να εκμαιεύσει απ' αυτόν τις πληροφορίες που χρειάζεται για τον Χαρίλαο. Ο αγαθός Τάκης αποδεικνύεται εύκολη λεία στα χέρια του καπάτσου επιστάτη, ο οποίος αφού μαθαίνει ό,τι επιθυμεί, διώχνει τον Τάκη κακήν κακώς, προειδοποιώντας τον να ξαναπατήσει

<sup>459</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν΄, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 150.

<sup>460</sup> ό.π., σελ. 150.

στο σπίτι μόνο για να ζητήσει σε γάμο την αρχοντοπούλα. Όταν φεύγει ο Τάκης, ο Νιόνιος εξηγεί στην Κατερίνα το λόγο που τον έδιωξε. Στη συνέχεια, υποδέχεται τον Χαρίλαο. Άλλος χαρακτήρας ο Χαρίλαος, τον μεταχειρίζεται με εξυπνάδα και αντίστοιχα αντλεί τις απαραίτητες για εκείνον πληροφορίες για τον Τάκη. Ο Χαρίλαος φεύγει όταν ακούει τον πατέρα Βάλδη να έρχεται, αφού πρώτα προσβάλλει τον Νιόνιο. Η Κατερίνα υποδέχεται την οικογένεια που επιστρέφει, ενώ ο Νιόνιος αποσύρεται στην κάμαρά του. Τα κορίτσια συζητούν για την αλλαγή συμπεριφοράς των αγαπημένων τους, οι οποίοι δεν τις ακολούθησαν στη βόλτα σύμφωνα με τη συνήθειά τους. Η Ροζαλία συζητά με τον σύζυγο της για την τύχη της μπουγαρινιάς του Νιόνιου. Διαπληκτίζεται μαζί του εκ νέου για την όμορφη Λιλή, την οποία μια γειτόνισσα είδε να βγαίνει από το σπίτι τους. Η Βιργινία και η Πηνελόπη πλησιάζουν τον Νιόνιο για να μάθουν τι έχει συμβεί. Ο Τετέλης στήνει φάρσα με αντικείμενο τη νέα εφεύρεση για τον Νιόνιο, το τηλέφωνο, γεγονός που ο επιστάτης δεν αφήνει αναπάντητο και αργότερα παίρνει την ‘εκδίκησή του’.

Στην **Γ΄ Πράξη** βλέπουμε τη Λιλή να περιμένει τον Βάλδη στο σαλόνι του σπιτιού, ενώ ο Νιόνιος την παρακαλεί να φύγει. Της κάνει κομπλιμέντα, τη διαβεβαιώνει πως και τη ζωή του θα έδινε, όχι μόνο τη μπουγαρινιά του για να ξανακούσει το τραγούδι που του είχε τραγουδήσει στο ταξίδι τους για Αθήνα. Η Λιλή κολακεύεται, του τραγουδά και πείθεται να φύγει, αφού πρώτα του χαρίζει μια φωτογραφία της με αφιέρωση και έχοντας πάρει την υπόσχεσή του να την επισκεφτεί. Μόλις φεύγει φανερώνεται ο Βάλδης, ο οποίος συγχαίρει τον Νιόνιο για την επιτυχία του. Λίγο αργότερα έρχεται η Ροζαλία έξαλλη, γιατί έχει δει τη Λιλή να βγαίνει από το σπίτι τους και ζητά διαζύγιο. Ο Νιόνιος φυσικά παίρνει πάνω του την κατάσταση και δίνει τέλος στην ‘παρεξήγηση’, βγάζοντας από την τσέπη του τη φωτογραφία της Λιλής με την ιδιόχειρη αφιέρωσή της, συνέπεια όμως αυτού είναι να πληγωθεί η Κατερίνα. Το Φιόρο της ξεκαθαρίζει πως θα επιστρέψει στο νησί του, αφού πρώτα τακτοποιήσει κάτι δουλίτσες που εκκρεμούν, εννοώντας τους γάμους των κοριτσιών.

Πράγματι κανονίζει τους γάμους και την ώρα που ανακοινώνει στην οικογένεια την απόφασή του να φύγει, φτάνει εκείνο το γράμμα του αδερφού του Τετέλη, Ντάντου, με τις συστάσεις. Η απόφαση, όμως, έχει παρθεί και γίνεται τελεσίδικη όταν σεισμός πλήττει την Αθήνα και έτσι η Ζάκυνθος γίνεται μονόδρομος για τον τετραπέρατο Νιόνιο.

### 3.3. Υπηρέτες

#### 3.3.1. Κατερίνα

Η Κατερίνα είναι η καμαριέρα που έχει στη δούλεψή της η οικογένεια Βάλδη μαζί με μια μαγείρισσα για την οποία ο ίδιος ο Βάλδης αναφέρει προς τον Νιόνιο προκειμένου να μην τον πάρει κι αυτόν στη δούλεψή του «*την καμαριέρα που είδες, μια μαγείρισσα που δεν είδες*»<sup>461</sup> και η οποία δεν εμφανίζεται καθόλου στο θεατρικό έργο, όπως άλλωστε και μια πλύστρα, για την οποία μαθαίνουμε από τον Νιόνιο. Η Κατερίνα ανοίγει την αυλαία, όμως δεν έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο παρόλο που ο ρόλος της είναι αρκετά μεγάλος, αν κρίνουμε από τις ατάκες της, τις σκηνικές οδηγίες και τις εμφανίσεις της σε όλες τις σκηνές. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Νιόνιου εμφανισιακά δεν είναι πολύ θελκτική αφού ο ίδιος τη χαρακτηρίζει ως «*φώκια*»<sup>462</sup>, έχει όμως πανέμορφη φωνή, όταν εκείνη τραγουδάει κι ο Νιόνιος παίζει την κιθάρα του. Ο Νιόνιος αναγνωρίζει την ομορφιά στη φωνή της και τη βλέπει με άλλο μάτι. Δεν την ερωτεύεται όμως, όπως συμβαίνει με την Κατερίνα.

Η συγκεκριμένη καμαριέρα, όπως μαθαίνουμε πάλι από τον Νιόνιο δεν έχει τόσο στενή σχέση με τις κυρίες του σπιτιού, ούτε με τις δίδυμες, ούτε με τη σύζυγο του Βάλδη και φυσικά ούτε με τη γιαγιά Βάλδη, όταν αναφέρει «*Εγώ ξέρω πως οι κοπέλες τα λένε μετσι καμαριέρες τους*»<sup>463</sup>. Η Κατερίνα όμως ξεκαθαρίζει ότι τα κορίτσια του Βάλδη έχουν ανατροφή κι ότι και η ίδια γνωρίζει ποια είναι η θέση της καθώς λέει: «*Επειτα κι εγώ δεν είμαι από κείνες που δίνουν θάρρος ... στις κυρίες!*»<sup>464</sup>. Παραδέχεται, όμως, ότι ο Νιόνιος της αρέσει παρόλο που στην αρχή δεν τον συμπάθησε<sup>465</sup>. Στην Γ' Πράξη η Κατερίνα κάνει σκηνή ζηλοτυπίας στον Νιόνιο νομίζοντας ότι εκείνος τραγουδούσε τόσο όμορφα για την ίδια<sup>466</sup>.

Η Κατερίνα έχει αρκετά κοινά στοιχεία με την Κολομπίνα της *Commedia dell'Arte* όσον αφορά τα σωματικά χαρακτηριστικά αυτής, από όσα μπορούμε να συνάγουμε από το κείμενο και τις σκηνικές οδηγίες. Ερωτεύεται τον Νιόνιο, έστω κι αν ο έρωτας

<sup>461</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 150.

<sup>462</sup> ό.π., σελ. 162.

<sup>463</sup> ό.π., σελ. 169.

<sup>464</sup> ό.π., σελ. 170.

<sup>465</sup> ό.π., σελ. 173.

<sup>466</sup> ό.π., σελ. 201-202.

υπάρχει μόνο από τη δική της την πλευρά, παρόλο που ο Νιόνιος δεν της άφησε κάποια περιθώρια για να πιστέψει κάτι τέτοιο. Ο Ξενόπουλος πρωτοτυπεί με το να μην έχει η Κατερίνα τη στενή σχέση που είθισται να έχουν οι καμαριέρες με τις κυρίες τους. Επίσης, το δεύτερο σημείο διαφοροποίησης είναι ότι δεν προκαλεί αυτή τους άνδρες, όπως στην περίπτωση της Καλλιόπης, στον *Πειρασμό*. Κάτι αντίστοιχο όμως συναντούμε στον *Ποπολάρο* με την υπηρέτρια του γιατρού την Αννέτα, που σημαίνει ότι ο Ξενόπουλος εμπνεόταν από τους χαρακτηριστικούς τύπους της *Commedia dell'Arte* είχε όμως και ο ίδιος το ταλέντο να τους προσαρμόσει σύμφωνα με το θεατρικό του κείμενο, αλλά και με τα δεδομένα της Ελλάδας εκείνης της εποχής.

### 3.3.2. Νιόνιος

Ο σεισμόπληκτος υπηρέτης Νιόνιος, με τις καλύτερες συστάσεις από την πατρίδα, εισβάλλει στην αστική οικογένεια Βάλδη σαν σεισμός. Η παραμονή του στο σπιτικό τους θα διαρκέσει όσο και μια προσεισμική και μετασεισμική περίοδος. Έξι μέρες. Στο διάστημα αυτό θα καταφέρει να τους γίνει απαραίτητος, να επιλύσει όλα τα προβλήματά τους και να αναχωρήσει εκ νέου για το νησί του.

Ο Νιόνιος είναι ένας σπαρταριστός και αξιολάτρευτος χαρακτήρας που παραπέμπει στους Zanni από την *Commedia dell'Arte* διατηρώντας πολλά από τα χαρακτηριστικά τους. Κατεργάρης, εφευρετικός, πανέξυπνος, τρυφερός, ερωτικός. Στοιχεία της Ιταλικής Κωμωδίας εξάλλου έχουν και τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Το δικό μας ενδιαφέρον θα εστιαστεί και στα δύο ζευγάρια των ερωτευμένων<sup>467</sup>. Στο πλαίσιο αυτό θα κινηθούμε στην ανάλυση του κεντρικού ήρωα του Ξενόπουλου, του χαρισματικού Νιόνιου, με αφετηρία την προέλευσή του.

Εξετάζοντας τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου, τον ζακυνθινό υπηρέτη Νιόνιο Νιονιάκη, μπορεί κάποιος να αντιληφθεί πως οι ομοιότητες και οι αντιστοιχίες με την περίπτωση της *Commedia dell'Arte* είναι παραπάνω από εμφανείς. Ο ρόλος του υπηρέτη εδώ ως προς την πορεία της πλοκής και της υπόθεσης του έργου είναι παραπάνω από καταλυτικός, που μπορούμε κατά προέκταση να συναντήσουμε και στην περίπτωση των έργων της *Commedia dell'Arte*. Πρόκειται για μια διαδικασία

---

<sup>467</sup> Δημήτρης Μάργαρης, “Ο Ξενόπουλος και η πατρίδα του”, *Πρόγραμμα Θεάτρου “Άνεσις” για την παράσταση «Το Φιόρο του Λεβάντε»*, Αθήνα 2008-2009, σελ. 14 - 17.

επεμβάσεων του υπηρέτη, μέσω πράξεων ή λόγων, με τις οποίες ταυτόχρονα επέρχεται ένα είδος επίλυσης των ποικίλων αδιεξόδων που καταλήγουν οι οικογένειες που εμπλέκονται στις εν λόγω ιστορίες.<sup>468</sup>

Είναι χαρακτηριστικό, ότι στην περίπτωση του έργου του Ξενόπουλου, καθώς και σε εκείνη διαφόρων παραδειγμάτων από την *Commedia dell'Arte*, ο υπηρέτης λειτουργεί, τρόπον τινά, σαν ένα είδος «από μηχανής θεού», από τη στιγμή που προσφέρει τις κατάλληλες λύσεις στα όποια αδιέξοδα. Μάλιστα, παρατηρούμε, ότι αυτή η επίλυση των διαφόρων προβλημάτων (που πολλές φορές είναι ερωτικής φύσεως) προέρχεται ειδικότερα από άτομα, τα οποία βρίσκονται σχεδόν στη βάση της κοινωνικής, οικονομικής και ταξικής πυραμίδας της κοινωνίας που παρουσιάζεται και περιγράφεται ως προς τα ήθη και έθιμά της, ως προς την ιδεολογία και τις κοσμοθεωρίες της γενικότερα μέσα από τέτοια έργα. Ο ρόλος του υπηρέτη αρχίζει να καθίσταται εδώ περισσότερο σημαντικός, από την άποψη πως ο Νιόνιος παρόλο που σε μεγάλο ποσοστό είναι αγράμματος και χωριάτης (όπως και οι δούλοι στην αρχαία λογοτεχνία από την οποία κατάγεται) και, επιπλέον, ξένος προς όσα διαδραματίζονται μέσα στο έργο μεταξύ άλλων χαρακτήρων, αντιλαμβάνεται καταστάσεις, δείχνοντας ευστροφία, που οι υπόλοιποι ήρωες παραβλέπουν (όπως για παράδειγμα το φλερτ των κοριτσιών του αφεντικού). Διαισθάνεται τον κίνδυνο που αυτές κρύβουν και κινείται προς τη διευθέτησή τους με τον καλύτερο τρόπο.

Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Τερέζα Μυλωνά στη διατριβή της<sup>469</sup>, έτσι και η Τζορτζίνα Κακουδάκη, αναφέρει για τον Νιόνιο ότι αυτός είναι «προσκολλημένος στις παραδοσιακές σχέσεις αφέντη και υποτακτικού, όπως ήταν βιωμένες στη Βενετοκρατούμενη και αργότερα Αγγλοκρατούμενη Ζάκυνθο, με περηφάνια όπως και οξύνοια, καταγίνεται στο να διορθώσει τα κακώς κείμενα του σπιτιού, ή τουλάχιστον να αποκαταστήσει αμφίβολες και αδιαφανείς καταστάσεις... Ο αλέγρος ζακυνθινός χωρίς τυμπανοκρουσίες και μεγάλα λόγια, χωρίς ταραχές και ξεμπροστιάσματα αποκατέστησε με το ζακυνθινό του ταμπεραμέντο την τάξη».<sup>470</sup>

<sup>468</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos/>.

<sup>469</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 46.

<sup>470</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos/>.

Τη διαδικασία αυτή ενίσχυσης του ρόλου του υπηρέτη τη διαπιστώνουμε πολύ πριν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα που έγραψε ο Ξενόπουλος ή την εποχή της *Commedia dell' Arte*. Αρχίζουμε να την παρατηρούμε σε έργα της κλασικής αρχαιότητας, όπως στην περίπτωση των έργων του Μενάνδρου ή αντίστοιχα των έργων του Πλαύτου αργότερα, κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Και είναι ενδεικτικό εδώ το ότι τέτοιες περιπτώσεις σε μεγάλο βαθμό είχαν αποτελέσει βασικά πρότυπα και μοτίβα και για τα θεατρικά έργα σημαντικών εκπροσώπων της *Commedia dell' Arte*, όπως του Γκολντόνι.<sup>471</sup>

Αρχίζει να υφίσταται ένα πολύ συγκεκριμένο μοτίβο, το οποίο φυσικά δεν παύει να ισχύει και στην περίπτωση του Νιόνιου Νιονιάκη στο έργο *Το Φιόρο του Λεβάντε*: ο υπηρέτης ως χαρακτήρας αρχίζει να αποκτά σταδιακά έναν ρόλο που είναι ολοένα και πιο βοηθητικός κι, ως εκ τούτου, καταλήγει να γίνει ο πιο σημαντικός μέσα στην πλοκή των έργων. Είναι χαρακτηριστικό πως στα πλαίσια των θεατρικών έργων των αρχαίων προτύπων, όπως ήταν εκείνα των Πλαύτου και Μενάνδρου, ο ρόλος του υπηρέτη εν γένει δεν είχε την ίδια σημασία και βαρύτητα σε σύγκριση με τον ρόλο του στα έργα και το θέατρο μεταγενέστερων αιώνων και χιλιετιών.<sup>472</sup>

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί πως, ήδη, και από την Αρχαιότητα υφίσταται μια πολύ σημαντική και ενδιαφέρουσα παράδοση, αναφορικά με την κοινωνική και ιδεολογική λειτουργία του είδους της κωμωδίας. Μια λειτουργία που είναι εμφανής άλλωστε, ήδη και από την εποχή ακόμα του Αριστοφάνη και που μπορούμε να θεωρήσουμε, πως έχει προεκτάσεις αντίστοιχα και στην *Commedia dell' Arte*, αλλά και σε έργα Ελλήνων.

Όπως παρατηρείται, επί παραδείγματι στην περίπτωση του χαρακτήρα του Κλόουν, το ελληνικό θέατρο και η *Commedia dell' Arte* προβάλλουν ένα συγκεκριμένο σκεπτικό. Αυτό είναι η ιδέα για αναστροφή, επανεφεύρεση και εναλλαγή θέσεων στο όνομα της διασκέδασης στην κοινωνία. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για ένα είδος ανάδειξης ατόμων των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, μέσω των οποίων άλλωστε αναδεικνύεται ένας άλλος τρόπος θέασης των εκάστοτε κοινωνικών πραγματικοτήτων.

---

<sup>471</sup> Judith Chaffee, Oliver Crick, *The Routledge Companion to Commedia Dell' Arte*, Routledge, London - New York, 2014, p. 149.

<sup>472</sup> Francesca Schironi, «The Trickster On stage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia Dell' Arte, in *Ancient Comedy and Reception*» - *Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, edited by S. Douglas Olson, De Gruyter, p.p. 448-478.

Η έννοια που είχε ο Αριστοφάνης της ανατροπής της κοινωνικής τάξης επεκτάθηκε μέσω των επαγγελματιών ηθοποιών της *Commedia dell'Arte*. Ακολουθώντας την Αναγέννηση, η *Commedia dell'Arte* άνοιξε τις πόρτες για κωμωδία, ώστε να προσφέρεται μια ελαφρύτερη προοπτική για τη ζωή, ερμηνεύοντας εκ νέου το «γνωστό» για τη σκηνή. Ήταν ηθοποιοί με ικανότητες να «εκθέτουν και να ανατρέπουν» κοινωνικές κινήσεις και ιεραρχία.<sup>473</sup>

Μέσω του στοιχείου της σάτιρας ή και της κοροϊδίας προς χαρακτήρες που έχουν δύναμη και εξουσία ή χαρακτήρες που υποτίθεται πως εκπροσωπούν τη γνώση και τη λογιосύνη ή τη διάσταση του κοινωνικού κύρους, όπως επίσης μέσα και από τη διαδικασία της ανάδειξης της ιδιαίτερης δυναμικής μεταξύ των διαφόρων εραστών, η *Commedia dell'Arte* προώθησε μεγάλο μέρος των διαφόρων στοιχείων και γνωρισμάτων που διακρίνουν ως τις μέρες μας το πεδίο της κωμωδίας. Μέσα από την *Commedia dell'Arte* προέκυψε, την ίδια στιγμή, και ένα είδος αντιστροφής αναφορικά με τη σειρά και την ιεραρχία των διαφόρων δομών εξουσίας σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό επίπεδο κλπ.<sup>474</sup>

Η Fischer-Lichte μας υπενθυμίζει ότι η ευρωπαϊκή παράδοση του θεάτρου «μπορεί να διαβαστεί ως ένα σύνολο από ποικίλα, αλλά και συγκεκριμένα περιγράμματα ή σκίτσα ταυτότητας και σπάνια το θέατρο ήταν δυνατόν να αρκестεί στη «στεγνή» απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτή η διάσταση είναι πολύ περισσότερο κατανοητή ως ένα ολοκληρωμένο και ενοποιητικό στοιχείο της κοινωνικής πραγματικότητας<sup>475</sup>. Πρόκειται για μια συγκεκριμένη παράδοση που έγινε δημοφιλής και αρκετά συχνή στο πλαίσιο λειτουργίας της *Commedia dell'Arte*, και για αυτό είναι ίσως σήμερα που συνήθως αναφέρεται ως *τέχνη της κωμωδίας*.

Μια τέτοια διαδικασία υφίσταται και στο έργο *Το Φιόρο του Λεβάντε*. Με άλλα λόγια, και εδώ μπορούμε να δούμε, πως ο υπηρέτης Νιόνιος είναι, ταυτόχρονα, και ένα είδος προσώπου που μπορεί μεν από τη μια μεριά να έχει έναν φαινομενικά δευτερεύοντα ρόλο, ωστόσο από την άλλη αντιστοίχως, αυτός ο ρόλος μπορεί να είναι πραγματικά

---

<sup>473</sup> Corinna Di Niro, Pablo Muslera, *Spitballing, slapstick, lazzi and improvisation: The benefits of practicing Commedia dell'Arte in secondary schools in European Journal of Humor Research*, 3 (4), p.p. 75-91.

<sup>474</sup> Kenneth Richards, & Laura Richards, *The Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Basil Blackwell for the Shakespeare Head Press, Oxford, 1990, p. 194.

<sup>475</sup> Erika Fischer Lichte, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, Publisher Routledge, New York, 2002, p. 5.



καταλυτικός. Κάτι τέτοιο βέβαια ήταν συνδεδεμένο και με μια συγκεκριμένη εξελικτική διαδικασία, κατά την οποία η ανάπτυξη του ρόλου του υπηρέτη γενικά στο ευρωπαϊκό θέατρο υπήρξε αλματώδης, όχι μόνο στη φυσική, αλλά και ως προς την σημειολογική του διάσταση κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>476</sup> και αυτό κατά προέκταση μπορούμε να θεωρήσουμε πως αποτυπώνεται μέσα και από τη μορφή του Νιόνιου στη συγκεκριμένη κωμωδία.

Αναφορικά με την περίπτωση της *Commedia dell' Arte* θα πρέπει να σημειωθεί εδώ και το ότι το είδος είχε αναπτυχθεί και παράλληλα είχε γνωρίσει πολύ μεγάλη επιτυχία μέσα από μια σειρά συγκεκριμένων γνωρισμάτων, τα οποία άλλωστε είναι πολύ βασικά σε αυτό το είδος κωμωδίας. Μια τέτοια περίπτωση, είναι αυτή της κινησιολογίας. Αυτό το γνώρισμα είναι έντονο, για παράδειγμα, στην περίπτωση του Αρλεκίνου, ο οποίος αποτελεί κι αυτός έναν από τους σημαντικότερους χαρακτήρες υπηρετών στην *Commedia dell' Arte*<sup>477</sup>.

Μάλιστα, μια ενδιαφέρουσα παράμετρος, η οποία συνδυάζεται σε αυτό το θεατρικό είδος συχνά με τη διάσταση της κινησιολογίας που είναι συγκεκριμένη και τρόπον τινά τυποποιημένη στην περίπτωση των διαφόρων χαρακτήρων, συμπεριλαμβανομένου φυσικά και εκείνου του Αρλεκίνου, είναι και ο αυτοσχεδιασμός. Ο αυτοσχεδιασμός είναι τόσο σημείο αναφοράς, όσο και ικανότητα στην *Commedia dell' Arte*<sup>478</sup>.

Η μελέτη του αυτοσχεδιασμού ως μεθόδου πρόβας διαφέρει πολύ από τον καθάρο αυτοσχεδιασμό, ο οποίος είναι τεχνική που εμφανίζεται μπροστά στο κοινό. Στην *Commedia dell' Arte*, είναι δυνατό να χρησιμοποιούνται και οι δύο τύποι αυτοσχεδιασμού. Επί παραδείγματι, ο γάμος μεταξύ του Flavio και της Isabella (δυο συνηθισμένων χαρακτήρων του είδους της *Commedia dell' Arte*), μπορεί να χρησιμοποιεί τον αυτοσχεδιασμό ως μέθοδο για να αναπτύξει το σενάριο και να αναπτύξει και ένα είδος αλληλεπίδρασης και με μέλη του κοινού<sup>479</sup>.

Αυτό το στοιχείο εν μέρει θεωρούμε, πως υφίσταται κάπως και με την περίπτωση του κεντρικού χαρακτήρα στο παρόν θεατρικό έργο *Το Φιόρο του Λεβάντε*. Βέβαια, την

<sup>476</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos/>.

<sup>477</sup> Adam Darius, *The Commedia Dell' Arte*, Kolesnik Production, Helsinki, 1996, p. 81.

<sup>478</sup> Corinna Di Niro, Pablo Muslera, *Spitballing, slapstick, lazzi and improvisation: The benefits of practicing Commedia dell' Arte in secondary schools in Europe* *Journal of Humor Research*, 3 (4), p.p. 75-91.

<sup>479</sup> ό.π., p.p. 86.

ίδια στιγμή, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος προβάλλει έναν χαρακτήρα, ο οποίος δεν υπεισέρχεται στη διαδικασία της αλληλεπίδρασης με το ίδιο το θεατρικό κοινό. Με άλλα λόγια, κάποια στοιχεία της κινησιολογίας του που συγχρόνως θυμίζουν τον Αρλεκίνο, καθώς ταυτόχρονα διακρίνονται και από στοιχεία, όπως η κωμικότητα, αφορούν στην ουσία τη διαδικασία της αλληλεπίδρασής του με τα άλλα πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου και σχετίζονται σαφώς με το στοιχείο της διαμόρφωσης ενός πλαισίου συγκεκριμένων σχέσεων που αναπτύσσει με αυτούς τους χαρακτήρες, όπως ο Αριστοτέλης Βάλδης, ο οποίος είναι ο αφέντης του.

Παράλληλα, όπως συμβαίνει με την *Commedia dell' Arte*, έτσι και εδώ ο κεντρικός χαρακτήρας είναι υπηρέτης σε μια οικογένεια που αποτελεί κομμάτι της αστικής Αθήνας των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>480</sup>. Στην *Commedia dell' Arte*, από την άλλη, δεν παύει να προβάλλεται και να αναδεικνύεται η εικόνα ενός λίγο ως πολύ αστικού κόσμου<sup>481</sup>. Κάτι τέτοιο, αναφορικά με την περίπτωση της *Commedia dell' Arte*, είναι συνυφασμένο φυσικά με το ότι η άνοδος και η ακμή της στη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα είχε συνδεθεί άμεσα και με την άνοδο και την ακμή συγχρόνως της αστικής τάξης στον ευρωπαϊκό κόσμο<sup>482</sup>.

Η θέση που έχει στο έργο του Ξενόπουλου ο Νιόνιος σε σχέση, για παράδειγμα, με τον Τρουφαλντίνο - Αρλεκίνο του έργου *Υπηρέτης Δυο Αφεντάδων* του Γκολντόνι, είναι ενδεικτική του ότι, επί παραδείγματι, για τον Έλληνα θεατρικό συγγραφέα, ο παλιός παραδοσιακός χαρακτήρας από την *Commedia dell' Arte* είχε αποτελέσει σημαντικό πρότυπο. Δεν είναι εδώ τυχαίο, υπό αυτό το πρίσμα, πως με τον Νιόνιο του ο Γρηγόριος Ξενόπουλος διατηρεί μια σειρά από συγκεκριμένους χειρισμούς που παράγουν το γέλιο και οι οποίοι, την ίδια στιγμή, είναι εγκατεστημένοι με κόπο, αλλά και με υψηλή δεξιοτεχνία, προκειμένου να έχουν απήχηση σε ένα διευρυμένο λαϊκό κοινό<sup>483</sup>.

<sup>480</sup> πρβλ. Συλλογικό Έργο, *Νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις – Ειδικές Μορφωτικές Εκδηλώσεις Φεβρ. – Μαρτ. 1996, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 1997 & Γεώργιος Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου (1794-1944)*, β' έκδ. 2 τόμοι, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999.

<sup>481</sup> Πρβλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Νεοελληνικό Θέατρο και κοινωνία: Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο Ελληνικό Θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, (Θεατρική Παιδεία), Εκδόσεις Τυπωθήτω – Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2001 και Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα – Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2<sup>η</sup> έκδ. βελτ., Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2017.

<sup>482</sup> Paolo Puppa, Joseph Farrell, *A History of Italian Theatre*, Joseph Farrell and Paolo Puppa (editions.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 105.

<sup>483</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos/>.

Όλα αυτά τα στοιχεία, άλλωστε, είχαν κάνει τον ίδιο τον Ξενόπουλο να μην επιδιώξει κάποιες τόσο ουσιώδεις και ριζοσπαστικές αλλαγές, προσπαθώντας αντιθέτως να διατηρηθεί πάνω σε μια συγκεκριμένη πεπατημένη φόρμα, επεξεργαζόμενος το ζήτημα της διαδοχής των γεγονότων της υπόθεσης του έργου και αναφορικά και με τον τρόπο απόδοσης των διαφόρων χαρακτήρων, όπως του Νιόνιου Νιονιάκη. Γι' αυτόν τον λόγο μπορούμε να δούμε πως ο εν λόγω χαρακτήρας του υπηρέτη πλησιάζει τόσο πολύ στον προαναφερόμενο *Υπηρέτη Δυο Αφεντάδων* του Γκολντόνι. Όπως ο Τρουφαλντίνο στο έργο του Γκολντόνι θα κατορθώσει εν τέλει να διευθετήσει τα διάφορα ζητήματα που υπήρχαν στο σπίτι του αφεντικού του, έτσι αντίστοιχα και ο Νιόνιος που έρχεται από τη Ζάκυνθο, τελικά, θα μπορέσει να διευθετήσει τα προβλήματα που ταλανίζουν το σπίτι του αφεντικού του Αριστοτέλη Βάλδη. Βέβαια, είναι αλήθεια, πως η μεν κουταμάρα του Τρουφαλντίνο από τη μια μεριά, θα σώσει την κατάσταση, ενώ η αφέλεια αντίστοιχα του Νιόνιου από την άλλη είναι κάτι που δεν επηρεάζει σε τόσο μεγάλο βαθμό την πλοκή του έργου του Ξενόπουλου<sup>484</sup>.

Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο ο Τρουφαλντίνο, όσο και ο Νιόνιος, δεν παύουν να διακρίνονται από ένα είδος αμεσότητας, αλλά και αθωότητας συγχρόνως. Η συμπεριφορά και ο χαρακτήρας τους φαίνεται να αναδεικνύει ένα είδος παιδικότητας, ως προς το ύφος τους. Παιδικότητας που άλλωστε ταυτόχρονα συνιστά και βασική πηγή της κωμικότητάς τους. Αυτό το στοιχείο κωμικότητας μπορούμε να δούμε, πως στην περίπτωση του Νιόνιου εκφράζεται και αποτυπώνεται στη σκηνή εκείνη, κατά την οποία ο ίδιος συστήνεται στον νέο του αφέντη, δηλαδή τον Αριστοτέλη Βάλδη και την οικογένεια του τελευταίου:

«Νιόνιος (στην Κατερίνα) «*Εδεπά! Εδεπά!... Το νου σου! Κάτσε τη, κάτσε τη χάμου! Αγάλια, αγάλια μη γένει ζημιά!... Α, γεια σου!*» (αφήνουν την μπουγαρινιά σε μια άκρη). Ο Νιόνιος, μόλις ελευθερώνεται το χέρι του, βγάνει το καπέλο του και προχωρεί προς την παραταγμένη οικογένεια. Τους κοιτάζει όλους γελαστός και σταματά το βλέμμα του στο Βάλδη). «*Προσκυνώ! Δούλος σας!...Του λόγου σου είσαι, αφέντη, ο σιόρ Τετέλης ο Βάλντης, ο αβοκάτος;*» Βάλδης: «*Του λόγου μου. Και του λόγου σου;*» Νιόνιος: «*Νιόνιος Νιονιάκης, από τη Ζάκυνθο, τσι προσταγές σου*»<sup>485</sup>.

<sup>484</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σ. 34.

<sup>485</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 145.

Η διάσταση της κωμικότητας στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί πως είναι συνδεδεμένη με έναν συνδυασμό κινησιολογίας καθώς και με το στοιχείο της τοπικής ζακυνθινής προφοράς που χρησιμοποιεί ο κεντρικός χαρακτήρας. Ειδικότερα, ο τρόπος χρήσης της τελευταίας είναι αλήθεια, πως λειτουργεί ως ένα αρκετά αποτελεσματικό εργαλείο, ως προς την πρόκληση γέλιου στον θεατή. Ο τρόπος έκφρασής του, θα ήταν δυνατόν να σημειώσουμε, πως είναι συνδεδεμένος με εκείνον ενός διασκεδαστή, ο οποίος φαίνεται να έρχεται από την εποχή του Μεσαίωνα που αποτυπώνει και εκφράζει άλλωστε παράλληλα ένα είδος τρελής κωμικότητας σε συνδυασμό και με την διάσταση της κατατσούνης<sup>486</sup>.

Αναφορικά με το ζήτημα της τοπικής προφοράς που χρησιμοποιεί εδώ ο Νιόνιος, είναι πολύ χαρακτηριστικό και το ότι ο χαρακτήρας του Αρλεκίνου υπηρέτη και των διαφόρων Zanni που εμφανίζονται στα πλαίσια των έργων της *Commedia dell'Arte*, χρησιμοποιεί τοπικές διαλέκτους και προφορές. Είναι χαρακτηριστικό, πως με βάση και την αρχική προέλευση του είδους, ο εν λόγω υπηρέτης μιλούσε την τοπική διάλεκτο της περιοχής του Μπέργκαμο. Εντούτοις, με την πάροδο των χρόνων, άρχισε να υφίσταται μια διαδικασία συνδυασμού στοιχείων από τοπικές ιταλικές διαλέκτους από τη μια και γαλλικές διαλέκτους αντίστοιχα από την άλλη. Αυτό είχε συμβεί, επειδή το είδος της *Commedia dell'Arte* είχε περάσει πλέον τα σύνορα της ιταλικής χερσονήσου, έχοντας επεκταθεί κυρίως στην Γαλλία<sup>487</sup>.

Αυτά όλα τα στοιχεία που παραπέμπουν στον Αρλεκίνο της *Commedia dell'Arte*, αποτυπώνονται ταυτόχρονα μέσα και από τα λόγια του Νιόνιου σε άλλο σημείο του κειμένου: Νιόνιος (παρακαλετά) «*Μα γιατί ψυχούλα μου; Δεν κάνει να μείνω και εγώ εδεπά; ..... Άσε να με ιδείς! Τεζόρος θα είμαι στο σπίτι, ένας τεζόρος!...*» (σηκώνεται). «*Μα τι; Δεν σας γιομίζω, παναπέι, το μάτι; Για ιδέστε με!.... Αλήθεια, όμορφος δεν είμαι; :α, το λέω! Πλούσιος δεν είμαι : α, το λέω! Παλικάρι δεν είμαι. : α, το λέω!... Μα είμαι έζυπνος!: α, από εξυπνάδα, δε ζηλεύω κανενού. και ένας έζυπνος επιστάτης, πιστός, πάντα χρειάζεται σ' ένα καλό σπίτι. Ρώτησε και τον αδερφό σου, να σου πει, πόσες φορές τον εγλύτωσα εγώ από σκοτούρες και μελάδες, με την εξυπνάδα μου, με τη φινέτσα μου,*

<sup>486</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos/>.

<sup>487</sup> Antonio Scuderi, "Arlechino revisited: Tracing the Demon from the Carnival to Kramer and Mr. Bean", in *Theatre History Studies*, 20, 2002, p.p. 143-155.

με την γαλιφία μου! Άλλο τίποτσι δε λέω. Και ακαρτερώ» (στέκεται και τους κοιτάζει, περιμένοντας με αγωνία την απόφαση, σαν κατηγορούμενος μετά την απολογία)»<sup>488</sup>.

Είναι σημαντικό ακόμα το ότι μέσω αυτών των λόγων αναδεικνύεται, για άλλη μια φορά, μια πολύ βασική ομοιότητα με τον τύπο του υπηρέτη που συναντούμε εντός της *Commedia dell' Arte*, όπου πρόκειται για το στοιχείο της διακριτικής, αλλά πολύτιμης βοήθειας που προσφέρει συχνά ο υπηρέτης στους αφέντες του, αναφορικά με διάφορα προβλήματα και δυσκολίες που μπορεί να προκύψουν. Δυσκολίες που συνήθως είναι σχετικές με το στοιχείο του έρωτα και με το ζήτημα της ολοκλήρωσης της αγάπης των ερωτευμένων ζευγαριών<sup>489</sup>.

Αυτό το στυλ που έχει ο Νιόνιος μες στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ταυτόχρονα φέρνει στο νου μας και την ίδια την προέλευση του ονόματος «Αρλεκίνος» που ως χαρακτήρας αφορά και τον Τρουφαλντίνο του Γκολντόνι. Η λέξη συγκεκριμένα προέρχεται από μια παλιά τοπική γαλλική διάλεκτο του Μεσαίωνα και έχει την σημασία «δαίμονας». Για πρώτη φορά συναντούμε αυτήν τη λέξη, σε ένα χρονικό του 11<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο διηγείται τις περιπέτειες ενός μοναχού που περιπλανιόταν κατά μήκος των ακτών της Νορμανδίας ενώ τον κυνηγούσαν δαίμονες<sup>490</sup>. Υπάρχει και μια άλλη ερμηνεία, με βάση την οποία αυτή η λέξη αφορούσε ως χαρακτηρισμός έναν ιπότη της μεσαιωνικής εποχής που επίσης συνδεόταν με μια πολύ παλιά ιστορία περί δαιμόνων στη βορειοδυτική Ευρώπη. Η ιστορία αυτή εν προκειμένω προέρχεται από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα<sup>491</sup>.

Η μορφή του Αρλεκίνου αντίστοιχα στην πορεία και συγκεκριμένα στη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα παγιώθηκε ως ένα τυποποιημένο είδος Zanni στο πλαίσιο της *Commedia dell' Arte*. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ο Goldoni συνεργαζόταν με έναν διάσημο ηθοποιό της *Commedia dell' Arte*, με το όνομα Antonio Sacchi. Αυτός ο ηθοποιός έπαιζε πάντα τον τύπο του Αρλεκίνου. Η ερμηνεία αυτού του χαρακτήρα ήταν λίγο πιο πονηρή απ' ότι συνήθως και γι' αυτόν τον λόγο ίσως ονομάστηκε Truffaldino. (truffare στα ιταλικά σημαίνει εξαπατώ). Η μάσκα του Αρλεκίνου εξελίχθηκε μέσω του συγκεκριμένου ηθοποιού κι έτσι ο Γκολντόνι χρησιμοποίησε το νέο όνομα για τον χαρακτήρα στο νέο

<sup>488</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 150.

<sup>489</sup> Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell' Arte 1560-1620 with special reference to the Visual Records*, University of Oxford, 1995, p. 138.

<sup>490</sup> Giacomo Oreglia, *The Commedia dell' Arte*, Hill and Wang, New York, 1968, σελ. 55-70.

<sup>491</sup> ό.π., σελ. 56.

του έργου, *Υπηρέτης Δυο Αφεντάδων* (με τον τρόπο που ο Sacchi του έδωσε την ιδέα να το κάνει).

Αντίστοιχα όμως το 1947 μετά από αιώνες διαφόρων παραστάσεων, στη διάρκεια των οποίων σταθερά γινόταν αναφορά στο όνομα Τρουφαλντίνο αναφορικά με τον ρόλο του υπηρέτη στο εν λόγω έργο, είχε σημειωθεί μια σημαντική αλλαγή, καθώς στο πλαίσιο μιας παράστασης του έργου στην Ιταλία, είχε γίνει χρήση πάλι του αρχικού ονόματος. Έτσι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας είχε ονομαστεί και πάλι Αρλεκίνος και όχι Τρουφαλντίνο<sup>492</sup>.

Κατά προέκταση, λοιπόν, είναι δυνατόν να δούμε, ότι ο Νιόνιος, όπως και ο υπηρέτης του έργου του Γκολντόνι, είναι ένα είδος δαίμονα και μικρού διαβολάκου. Φυσικά αυτό σε καμιά περίπτωση δεν σημαίνει, ότι είναι ένας διαβολάκος, ο οποίος προτίθεται να κάνει κακό σε κάποιον από τους άλλους χαρακτήρες της ιστορίας. Αντίθετα, είναι ένας χαρακτήρας καλόκαρδος, ασχέτως αν την ίδια στιγμή, μπορεί να εμφανίζει κάποια στοιχεία και τάσεις κουτοπονηριάς.

Αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη βοήθεια που προσφέρει ο Νιόνιος στο αφεντικό του, τον Αριστοτέλη Βάλδη, όταν η γυναίκα του η Ροζαλία, θα ανακαλύψει την εξωσυζυγική του σχέση με τη θεατρίνα Λιλή Σουρμελή, που αναφέρθηκε και πιο πάνω. Αυτή η βοήθεια συγκεκριμένα θα αποτυπωθεί σε εκείνη τη σκηνή του έργου, όπου ο Νιόνιος θα παρέμβει δυναμικά, αλλά και διακριτικά, ώστε να φύγει από το σπίτι η Λιλή, όταν θα προσπαθήσει να δει τον Αριστοτέλη Βάλδη, κάνοντας επίσκεψη στο σπίτι του<sup>493</sup>.

Είναι ενδεικτική η εξής σκηνή από το έργο: Νιόνιος (εντονότερα): «*Μα τί θέλεις; ... πες μου, κάνε, τί θέλεις!*» Λιλή: «*Ο κύριός σου είναι ένας μασκαράς, ένας παλιάνθρωπος, ένας ουτιδανός, Θα τον περιμένω εδώ, θα του το πω κατάμουτρα, και θα φύγω. Αυτό θέλω!*» Νιόνιος: «*Ω! Και δε μου το λες, να του το πω εγώ; Μασκαράς ένα, παλιάνθρωπος δύο, πώς το είπες το άλλο; Σουτιδανός;*» Λιλή (στρέφει το πρόσωπο): «*Ουφ!*» Νιόνιος: «*Καλά του το λέω.... Μα..... δεν μπορώ να μάθω και εγώ γιατί τότε βρίζεις έτσι; Τι σου έκαμε;*» Λιλή: «*Εγώ το ξέρω*». Νιόνιος: «*Δεν κάνει να το ξέρω και*

<sup>492</sup> Rosa Campagnaro, Introduction in Carlo Goldoni, *The Servant of Two Masters*, publisher Currency Press, 2019, p.9, and in <https://www.currency.com.au/wp-content/uploads/The-Servant-of-Two-Masters-teaching-resource.pdf>.

<sup>493</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενοπούλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ.45.

εγώ;..... ε, ψυχούλα μου;...» Λιλή (με ξαφνική έκρηξη): «Να, του μήνυσα τρεις φορές - τρεις! - να' ρθει να μου πει τι να κάμω τη μπουγαρινιάς του, επειδή άρχισε να κιτρινοφυλλιάζει, και ούτε φωνή, ούτε ακρόαση! Έτσι κάνουν;...Ενώ λίγο πιο κάτω στο διάλογό τους η Λιλή<sup>494</sup> «Όχι να σου πω την αλήθεια για σήμερα η φούρκα μου πέρασε. Προτιμώ να τον περιφρονήσω». Νιόνιος: «Για σήμερα;» Λιλή: «Ναι. Αντίο Νιόνιο». Νιόνιος: «Να σου πω. Δεν τον περιφρονάς και για αύριο; Και για μεθαύριο; Και για πάντα;» Λιλή: «Του άξιζε του μασκαρά... μα είναι εκείνη η μπουγαρινιά...» Νιόνιος: «Α, μη σε νοιάζει γι' αυτό. Έρχομαι εγώ αύριο στο σπίτι σου και τση κάνω ό,τι χρειάζεται». Λιλή: «Αλήθεια;» Νιόνιος: «Στα μάτια μου». Λιλή: «Καλά λοιπόν. Έλα, σε περιμένω». Νιόνιος: «Κι ας τονε τούτον εδώ το σουτιδανό! Παντρεμένος, με μια ζηλιάρα γυναίκα... ου, δεν είναι προκοπή! Μη ματαπατήσεις εδώ. Και για τη μπουγαρινιά, έρχομαι εγώ όποτε με θέλεις!...» Λιλή (με γέλια του δίνει μια φιλική μπατσιτσα): «Κατεργάρη Τζιαντόντο!...» (και φεύγει δρομαία από την πόρτα του βάρθους)<sup>495</sup>.

Μέσω της συγκεκριμένης σκηνής βλέπουμε πως ο Νιόνιος θα κατορθώσει να διώξει την ερωμένη του αφεντικού από το σπίτι. Λίγο πιο μετά, στη συνέχεια της πλοκής του έργου, η Ροζαλία, σύζυγος του Αριστοτέλη Βάλδη, υποψιάζεται, πως η νεαρή κοπέλα που είχε έρθει σπίτι τους, ήθελε να συναντήσει τον άνδρα της. Εντούτοις, μέσα από στιχομυθία που θα ακολουθήσει ανάμεσα στον Νιόνιο, τη Ροζαλία, αλλά και τον σύζυγό της Αριστοτέλη, για άλλη μια φορά ο τετραπέρατος και πονηρός υπηρέτης θα κατορθώσει να επιλύσει το πρόβλημα. Θα σώσει το γάμο του αφέντη του, παραπλανώντας τη γυναίκα του λειτουργώντας, για άλλη μια φορά, σαν τους χαρακτήρες των υπηρετών της *Commedia dell'Arte*.

Παραθέτουμε το ακόλουθο απόσπασμα από το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου προς επίρρωση των λόγων μας. «Νιόνιος: «Ναι, κυρά μου, σου ορκίζομαι! Ταξιδέψαμε από την Πάτρα μαζί, γνωριστήκαμε - ανάθεμα την ώρα! - στο παπόρο, ετραγουδήσαμε αντάμα και... μου εγύρευε τη μπουγαρινιά». Ροζαλία (με δυσπιστία): «Έτσι ε;» Νιόνιος: «Στα μάτια μου, κυρά μου! Ο σιορ Τετέλης δεν ξέρει το ουδέ. Ξέροντας πως θα 'ρχόμουνα εδώ - γιατί τση τώπα, παναπεί, στο παπόρο - ήρθε την πρώτη φορά για να πάρει την μπουγαρινιά, και σήμερα ματάρθε πάλι, για να μάθει πώς την ποτίζουνε....» Ροζαλία (στο Βάλδη): «Δεν μου είπες πως τη μπουγαρινιά τη χαρίσατε του Τάση;...» Ενώ λίγο

<sup>494</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 191.

<sup>495</sup> ό.π., σελ. 195-196.

πιο κάτω ο Νιόνιος: (θριαμβευτικά): «Είδες λοιπό, κυρά μου, πώς εξηγείται το θάμα; Είδες πώς μας γελάνε τα μάτια μας καμιά βολά; ... Ε, μα δεν είχες και άδικο! Πού να βάλεις με το νου σου, πώς μια κοπέλα σαν εφτούνη, θα καταδεχότανε να κοιτάζει το Νιόνιο Νιονιάκη! Ε, καπρίτσιο!... καπρίτσιο γυναικείο...»<sup>496</sup>.

Οι προσπάθειες του Νιόνιου να βοηθήσει τον ίδιο τον αφέντη του, αλλά και τις κόρες του με τα ερωτικά τους, καθώς αντιλαμβάνεται το φλερτ τους με τους δυο νέους του έργου, τον Τάκη Μαρουλίδη και τον Χάρη Βαγενίδη, ξεκάθαρα παραπέμπει στην περίπτωση του Τρουφαλντίνο και των προσπαθειών του να βοηθήσει σε αντίστοιχες περιπτώσεις τους δυο αφέντες του, στο έργο του Γκολντόνι. Αναφερόμαστε στην Βεατρίκη και τον Φλορίντο.

Όπως ο Νιόνιος επιχειρεί με βάση την πλοκή του έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου να αποκρύψει κάποιες καταστάσεις από διάφορα πρόσωπα του εν λόγω έργου, έτσι αντιστοίχως προσπαθεί να λειτουργήσει και ο Τρουφαλντίνο. Είναι χαρακτηριστικό εδώ, το ότι κανείς εκ των δυο κεντρικών χαρακτήρων, (της Βεατρίκης και του Φλορίντο), δεν γνωρίζει, πως ο Τρουφαλντίνο δεν υπηρετεί μόνο αυτούς τους ίδιους και πως έχει και άλλο αφέντη. Αυτή η περιπλοκή εδώ εξάλλου δεν παύει να είναι συνυφασμένη άρρηκτα με το στοιχείο του έρωτα, αν λάβουμε υπόψη μας, ότι η Βεατρίκη και ο Φλορίντο αναζητούν ο ένας τον άλλο, αν και δεν παύουν, εν αγνοία τους φυσικά, να διαμένουν στο ίδιο ξενοδοχείο<sup>497</sup>.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας το ότι και εδώ η αγάπη είναι μια κεντρική παράμετρος που χαρακτηρίζει την υπόθεση του έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Είναι κάτι που ακριβώς συμβαίνει με τον ίδιο τρόπο και στην περίπτωση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δυο Αφεντάδων*. και εκεί, ο Τρουφαλντίνο, ενώ φαίνεται να είναι ένας κάπως άξεστος χαρακτήρας που την ίδια στιγμή διακρίνεται για τη λαίμαργία του και την αγάπη του για το φαγητό, εντούτοις ενδιαφέρεται πάνω απ' όλα για τη Σμεραλντίνα, η οποία αποτελεί το αντικείμενο του ερωτικού του πόθου. Αυτό ταυτόχρονα όμως δεν παύει να ισχύει αναφορικά και με την περίπτωση των

<sup>496</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 199-200.

<sup>497</sup> Barry Grantham, *Commedia Plays: Scenarios-Scripts-Lazzi*, Nick Hern Books, London, 2006, p. 100.



άλλων προσώπων αυτού του έργου του Γκολντόνι, της Βεατρίκης και του Φλορίντο, της Κλαρίσα, και του Σίλβιο<sup>498</sup>.

Βέβαια, σε σύγκριση με την περίπτωση της υπόθεσης του έργου του Γκολντόνι, και ειδικότερα σε σύγκριση με τη μορφή και τον χαρακτήρα του Τρουφαλντίνο, είναι δεδομένο, πως το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, και ο χαρακτήρας του Νιόνιου, πιο συγκεκριμένα έχουν έναν καθαρά νοσταλγικό περιεχόμενο. Σε αντίθεση με τον Τρουφαλντίνο, ο Νιόνιος δεν παύει να νοσταλγεί την πατρίδα του την Ζάκυνθο. Και γι' αυτόν το λόγο θεωρούμε πως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος δομεί, μέσα από την υπόθεση του συγκεκριμένου έργου, δυο κόσμους. Ο ένας είναι ο κόσμος της οικογένειας του Αριστοτέλη Βάλδη, που έχει αφήσει οριστικά πίσω τη Ζάκυνθο και έχει πλήρως αφομοιωθεί στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας, τόσο ώστε «κογιονάρει» τον επαρχιώτη ζακυνθινό Νιόνιο, που τρομάζει ακόμα και με τον ήχο από το χτύπημα του τηλεφώνου. Ο Νιόνιος αντιπροσωπεύει τον δεύτερο κόσμο, εκείνον της παραδοσιακής τοπικής κοινωνίας της Ζακύνθου, καθώς προβάλλεται έντονα πολλές φορές μέσα από τα λεγόμενά του<sup>499</sup>.

Από τη στιγμή που εμφανίζεται ως επιστάτης μέσα στο σπίτι του Αριστοτέλη Βάλδη, ο Νιόνιος δεν παύει να υπενθυμίζει στους ενοίκους αυτού του σπιτιού τον τρόπο ζωής και τις συνήθειες μιας άλλης κοινωνίας, εκείνης δηλαδή της Ζακύνθου. Από τη μια βέβαια (όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον Τρουφαλντίνο στο έργο του Γκολντόνι), είναι αναμφίβολα προσκολλημένος στο γενικότερο σχήμα των σχέσεων μεταξύ των αφεντών και των υπηρετών.

Ωστόσο από την άλλη δεν παύει να υπενθυμίζει στους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου μια σειρά βασικών προτερημάτων που αυτοί, όντας επηρεασμένοι από τον τρόπο ζωής στο μεγάλο αστικό κέντρο εκείνης της εποχής, μοιάζουν να έχουν ξεχάσει και να έχουν θέσει στο περιθώριο. Πρόκειται για προτερήματα, όπως επί παραδείγματι, η απλότητα, αλλά και η καθαρότητα σκέψης, καθώς και η αμεσότητα και η ντομπροσύνη.

Είναι μάλιστα εδώ χαρακτηριστικό, πως όπως συμβαίνει με ανάλογες περιπτώσεις υπηρετών στο πλαίσιο της *Commedia dell'Arte*, το ότι και εδώ αντίστοιχα, ο

---

<sup>498</sup> Timothy Holmes, *A Servant of Many Masters: The Life and Times of Carlo Goldoni*, Publisher Jupiter books, London, 1976, p. 24.

<sup>499</sup> Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», *Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Θεσσαλονίκη 1992, σελ. 6.

Ζακυνθινός Νιόνιος έρχεται στο αρχοντικό του Βάλδη χωρίς τυμπανοκρουσίες. Η παρουσία του και η προσφορά του προς την οικογένεια επίσης χαρακτηρίζεται από διακριτικότητα, η οποία ωστόσο ουδόλως μειώνει ή υποσκάπτει την αμεσότητα των πράξεών του και των λύσεων που προσφέρει προς την οικογένεια των αφεντικών του. Με άλλα λόγια, ενώ η είσοδός του αρχικά στο σπίτι, αλλά και ο τρόπος, με τον οποίο έπεισε το αφεντικό του να τον κρατήσει και να μην τον στείλει κάπου αλλού, εμπειριείχε αναμφίβολα τη διάσταση της φασαρίας εν μέρει (στοιχείο που συμβάλλει πάντως ταυτόχρονα και στην ανάδειξη της κωμικότητας) εντούτοις, στη συνέχεια η παρουσία του αποκτά έναν κάπως πιο αθόρυβο, αλλά αποτελεσματικό χαρακτήρα<sup>500</sup>.

Βέβαια, η ανάπτυξη αυτού του στοιχείου διακριτικότητας, ηρεμίας και προσοχής με την οποία κινείται ο Νιόνιος, με γνώμονα την προσφορά βοήθειας προς τα αφεντικά του (αντιμετώπιση της παράνομης σχέσης του Αριστοτέλη Βάλδη, προσφοράς βοήθειας προς τις κόρες του, στις οποίες οι εραστές τους εν τέλει θα τους κάνουν προτάσεις γάμου, κλπ), δεν σημαίνει πως μέσα από τη συνολική του παρουσία δεν εκφράζεται και δεν αποτυπώνεται ένα είδος δυναμισμού. Ο ίδιος ο Νιόνιος θα ήταν δυνατόν να θεωρηθεί, πως είναι ένα είδος αναρριχώμενου φυτού που ανθίζει και μεγαλώνει σε οποιοδήποτε περιβάλλον όταν του δείχνουν φροντίδα<sup>501</sup>. Προσφέρει ζωή στο σπίτι στο οποίο έχει έρθει. Το γνωρίζει σε παρακμή και το εγκαταλείπει σε ακμή. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το ότι φεύγει πλέον όταν έχει τελειώσει την αποστολή του και έχει επιλύσει όλα τα προβλήματα της οικογένειας του Βάλδη. Ο Νιόνιος είναι φιλόμουσος με έντονο μουσικό κριτήριο και η βουή της πρωτεύουσας (έτσι φωτογραφίζει ο Ξενόπουλος τη ζωή στην πόλη) ηχεί σαν κακοφωνία στα αυτιά του. Όταν όλα λοιπόν «στονάρουνε», ακόμα και η Κατερίνα που τον γλυκοκοιτάζει, φεύγει. Το άρωμα της Ζακυνθούλας τον τραβά πίσω. Η ιδιαίτερη σχέση των ζακυνθινών με τη μουσική επιτρέπει στον Ξενόπουλο τη δραματολόγηση ασμάτων που είναι απόλυτα ενταγμένα στο ύφος της εποχής. έτσι ώστε ο Νιόνιος να βρίσκει πρόσφορο έδαφος για

---

<sup>500</sup> Σπύρος Καββαδίας, «Η επτανησιακή λογοτεχνική παράδοση και ο Ξενόπουλος» στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, 50 χρόνια μετά - Συμβολή στην έρευνα του έργου του*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Διονύσης Μουσμούτης, Εκδόσεις Πλατύφορος, Αθήνα, 2005, σελ. 291-295.

<sup>501</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, «*Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*», 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos>.

να κάνει συγκρίσεις μεταξύ του ζακυνθινού «πιανοφόρτε» και του αθηναϊκού «στοναρίσματος»<sup>502</sup>.

Το στοιχείο που θα κάνει τα μέλη της οικογένειας του Αριστοτέλη Βάλδη να αναπολήσουν πολύ γρήγορα την παρουσία του είναι η έντονη προσωπικότητά του. Η παρουσία που τους ζέστανε με τα καμώματα, την κατασοσύνη, αλλά και τη χαρά, το μπρίο και την καλοσύνη του. Βασικά του στοιχεία και γνωρίσματα μέσα στο σπίτι ήταν η πονηριά, η αμεσότητα, αλλά και η εξυπνάδα, η αφοσίωση και η σβελλάδα<sup>503</sup>. Αυτός ο υπερήφανος υπηρέτης που απεχθάνεται τη λέξη υπηρέτης για το επάγγελμά του, υιοθετεί τον όρο επιστάτης και ρυθμίζει υπό το πρίσμα αυτό όλες τις εκκρεμότητες των Βάλδηδων.

Υπό το βάρος όλων αυτών των επισημάνσεων θα ήταν δυνατόν, στο σημείο αυτό, να σημειώσει κάποιος, πως σε ένα έργο, όπως το συγκεκριμένο υφίσταται μια κωμωδία ηθών και όχι ηθογραφία, όπως επιπόλαια, βιαστικά και λανθασμένα είχε θεωρηθεί από πολλούς παλαιότερα. Πρόκειται για ένα έργο, το οποίο, ταυτόχρονα, επιλύει ένα βασικό πρόβλημα, στα μέτρα της κωμωδίας, χωρίς όμως την ίδια στιγμή, να παραβιάζονται η σκοπιμότητα και οι νόμοι της. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό το ότι για τον Ξενόπουλο σε έργα, όπως το συγκεκριμένο, δεν παύουν να υφίστανται διδάγματα από παλαιότερους θεατρικούς συγγραφείς, όπως ήταν εκείνοι της *Commedia dell' Arte*<sup>504</sup>.

Παράλληλα, με βάση το γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιείται στην κωμωδία *Το Φιόρο του Λεβάντε*, ο Νιόνιος αντιπροσωπεύει τη ζακυνθινή διάλεκτο, η οποία θεωρείται παραφθορά της ιταλικής γλώσσας, οπότε εύλογα θυμίζει περισσότερο ή λιγότερο αντίστοιχες περιπτώσεις υπηρετών του είδους της *Commedia dell' Arte* που έκαναν χρήση τοπικών διαλέκτων και ιδιωμάτων από περιοχές της Ιταλίας, όπως το Μιλάνο, το Μπέργκαμο, τη Μπολόνια ή το Τορίνο. Οι ίδιες αντιστοιχίες κατά προέκταση αφορούν και στις περιπτώσεις και των άλλων χαρακτήρων του έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Για παράδειγμα, ο Αριστοτέλης Βάλδης είναι κάτι σαν τον

<sup>502</sup> Έλσα Ανδριανού, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, 50 χρόνια μετά, συμβολή στην έρευνα του έργου του*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Δημήτρης Μουσμότης, Εκδόσεις Πλατύφορος, Αθήνα, 2005, σελ. 76.

<sup>503</sup> Σπύρος Καββαδίας, «Η επτανησιακή λογοτεχνική παράδοση και ο Ξενόπουλος» στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, 50 χρόνια μετά - Συμβολή στην έρευνα του έργου του*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Διονύσης Μουσμότης, Εκδόσεις Πλατύφορος, Αθήνα, 2005, σελ. 291-295.

<sup>504</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κωμωδία Ηθών και έργο αυτογνωσίας», στο *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1976, σελ. 183.

Πανταλόνε, η Ροζαλία Βάλδη είναι κάτι αντίστοιχα με τη λεγόμενη Καρατερίστα που βλέπουμε στην *Commedia dell'Arte*. Από την άλλη μεριά, η Κατερίνα η υπηρέτρια που βλέπουμε στο έργο, είναι κάτι σαν τη *Servetta*, τη στιγμή που τα ζευγάρια των ερωτευμένων νέων (των δυο κορών του Βάλδη και των δυο νέων που τις αγαπούν) είναι περιπτώσεις αντίστοιχες με εκείνες του Φλάβιου και της Ισαβέλλας, του Λέλιου και της Βαλέριας, δηλαδή την τρίτη κατηγορία σταθερών τύπων της *Commedia dell'Arte*, τους *Ινναμοράτι*. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, επομένως, δεν παύει να πατάει γερά και άμεσα πάνω σε μια πολύ συγκεκριμένη θεατρική παράδοση. Αυτό είναι βέβαια, συνυφασμένο συγχρόνως και με το ότι ο ίδιος δεν παύει να σπέρνει τους δικούς του σπόρους πάνω σε ένα, ήδη, γόνιμο έδαφος. Αυτό είναι εμφανές, και από το γεγονός ότι κατασκευάζει μια συγκεκριμένη πλοκή, εμπλουτίζοντάς την ταυτόχρονα και με κάποια είδη τεχνικών που προέρχονταν από την *Commedia dell'Arte*. Μέσω αυτής της δομής, όμως, αποκαλύπτεται, επίσης, και ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Όμως μέσα από αυτήν τη διαδικασία ενυπάρχει μια σημαντική παράμετρος που αναδεικνύεται, και έχει να κάνει με το ότι ο Ξενόπουλος δεν έχει ως στόχο να σατιρίσει τόσο πολύ, αν και αυτό παράλληλα δεν παύει να υφίσταται σε κάποιο βαθμό. Πιο πολύ φαίνεται να φαινομενολογεί, με άλλα λόγια, να περιγράφει μια σειρά φαινομένων, η παρουσίαση των οποίων συγχρόνως, είναι και παρουσίαση των αιτιών τους. Γι' αυτόν τον λόγο σύμφωνα και με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος εδώ δεν κάνει ηθογραφία. Ο ίδιος ο Νιόνιος Νιονιάκης αποτελεί έναν βαθιά μελετημένο ανθρώπινο χαρακτήρα με αναγνωρίσιμες κοινωνικές συντεταγμένες<sup>505</sup>.

Και η πορεία του στο έργο είναι τέτοια, ώστε, εν τέλει, να φτάσει σαν τον Τρουφελντίνο να γίνει ο ίδιος αφέντης όλων στο σπίτι του Αριστοτέλη Βάλδη. Όπως και ο Τρουφελντίνο του Γκολντόνι, αν και είναι αυτός που υποτίθεται, πως είναι ο πιο αδύναμος και ο πιο ταπεινός, τελικά αναδεικνύεται στον πιο ισχυρό, στον πιο έξυπνο και στον πιο δυναμικό χαρακτήρα του έργου. Πρόκειται έτσι για ένα είδος δυναμικής ανάδειξης των χαρακτήρων του ίδιου του απλού λαού μέσα σε ένα θεατρικό είδος που ούτως ή άλλως πηγάζει από τον ίδιο τον λαό και που προοριζόταν για αυτόν<sup>506</sup>. Το ίδιο θεωρούμε, πως συμβαίνει και με την περίπτωση του Νιόνιου.

<sup>505</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κωμωδία Ηθών και έργο αυτογνωσίας», στο *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1976, σελ. 183 - 184.

<sup>506</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε -Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos>.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί ότι *Το Φιόρο του Λεβάντε* διατηρεί όλα τα χαρακτηριστικά ενός έργου που είναι πολύ προσεκτικά οργανωμένο και όπου αναδεικνύεται η διάσταση του αστικού ρεαλισμού της εποχής. Πρόκειται για ένα είδος που πραγματικά είναι ιδανικό, αναφορικά με την περιγραφή των ηθών και την επινόηση διαφόρων κωμικών καταστάσεων, αφού ακολουθείται, με βάση και όλα όσα αναλύθηκαν παραπάνω, μια πραγματικά επιτυχημένη συνταγή σχετικά με τα διάφορα δραματικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται και στην *Commedia dell'Arte*. Τέτοια, επί παραδείγματι, είναι τα διάφορα κρυφά ακούσματα, ο κατ' ιδίαν μονόλογος του κεντρικού ήρωα μερικές φορές ή το ότι ενίοτε απευθύνεται κατευθείαν στο ίδιο το κοινό, χωρίς φυσικά να ξεχνάμε τη χρήση μιας γλώσσας που περιλαμβάνει αφενός μεν γνωρίσματα της ιδιαίτερης τοπικής διαλέκτου της Ζακύνθου και τα οποία εδώ αναμειγνύονται με στοιχεία της γαλλικής και της ιταλικής γλώσσας, αλλά και στοιχεία της καθαρεύουσας, όπως επίσης και της ζωντανής δημοτικής γλώσσας του απλού λαού της εποχής εκείνης<sup>507</sup>.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα, όπου αποτυπώνονται στοιχεία αυτού του γλωσσικού ιδιώματος που χρησιμοποιεί ο Νιόνιος αποτελεί το παρακάτω απόσπασμα που απαντά προς το τέλος του έργου. Είναι η στιγμή που ο Νιόνιος παρουσιάζει τους δυο νέους άνδρες που είναι ερωτευμένοι με τις κόρες του Αριστοτέλη Βάλδη στο σπίτι του τελευταίου, επιφέροντας με αυτόν τον τρόπο και ένα χαρούμενο τέλος στην ιστορία του έρωτα των δυο νέων ζευγαριών:

«Νιόνιος (τους παρουσιάζει): «*Ορίστε, κοπιάστε... Μην τα χάνετε!... κουράγιο!...*» (δείχνει τον Χαρίλαο). Νιόνιος: «*Από δω είναι ο τση σόρα Βιρτζίνιας!*» (Δείχνει τον Τάκη). Νιόνιος: «*Από δω είναι ο ... τση σόρα Πενελόπης*». (Στους νέους δείχνει κατά σειρά τον Βάλδη, την Ροζαλία και τη Γιαγιά!). Νιόνιος: «*Ο σιορ - πάρες σας... η σόρα μάρε σας!... και η κυρούλα!*» (χαιρετιούνται με συστολή και με δειλία). Λένε: «*χαίρω πολύ... είμαι ευτυχής κλπ.*» Οι νέοι φιλούν τα χέρια. (Ο Νιόνιος κρυφά μια στιγμή στο Χαρίλαο): «*Να αρπάξω πάλι το κουδούνι;*» (παίρνει το κουδούνι και αρχίζει να χτυπά)<sup>508</sup>.

<sup>507</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε -Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos>.

<sup>508</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 208.

Μέσω αυτής της σκηνης είναι δυνατόν να αντιληφθούμε το στοιχείο των πρωτοβουλιών που παίρνει ο Νιόνιος ως προς την εξέλιξη των πραγμάτων στο σπίτι, λειτουργώντας σαν άλλος Τρουφαλντίνο. Είναι αυτός που έχει εν τέλει τον απόλυτο έλεγχο της όλης κατάστασης και οδηγεί την πλοκή σε αίσιο τέλος.

Προβάλλεται στο έργο από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο ένας κόσμος που φυσικά σήμερα πια δεν υφίσταται. Ένας κόσμος αλλοτινός, περισσότερο ανθρώπινος, ο οποίος προβάλλεται μέσα από μια ποιητική και θεατροποιημένη πραγματικότητα<sup>509</sup>.

*Το Φιόρο του Λεβάντε* είναι μια από τις πιο χαριτωμένες κωμωδίες του νεοελληνικού θεάτρου. Ο Νιόνιος Νιονιάκης με ένα γιλέκο «αρλεκίνικο», μια κιθάρα «πιερότικη» και ένα ολόκληρο δέντρο μαζί του αποτελεί απόφιο κωμικό στοιχείο με σαφείς ρίζες στην Ιταλική Κωμωδία. Κινείται και αντιδρά όπως θα έκαναν και «οι πρόγονοι του»<sup>510</sup>.

Αυτός ο χαρισματικός ζακυνθινός που εξελίσσεται σε έναν εξαιρετικά αβανταδόρικο θεατρικό ρόλο, δεν άφησε ασυγκίνητους καταξιωμένους ηθοποιούς και σκηνοθέτες, οι οποίοι μπήκαν στη θέση του και τον αποθέωσαν, όπως ο μεγάλος Βασίλης Διαμαντόπουλος, που έπαιξε τον Νιόνιο το 1946-1947 στη σκηνή του *Θεάτρου Τέχνης* του Καρόλου Κουν<sup>511</sup>. Αλλά και ο Γεώργιος Βλαχόπουλος, ο οποίος σκηνοθετημένος από τον Κωστή Μιχαηλίδη, ενσάρκωσε τον Νιόνιο, το 1967 στο Κ.Θ.Β.Ε<sup>512</sup>. Εκεί όπου και ο Κώστας Σαντάς, λίγα χρόνια αργότερα, το 1992, σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου έπαιξε τον Νιόνιο Νιονιάκη<sup>513</sup>. Τέλος, σε έναν ρόλο που του ταίριαζε απόλυτα το 2007 ο Σπύρος Παπαδόπουλος ντύθηκε Νιόνιος Νιονιάκης, στο θέατρο Άνεσις υπό την σκηνοθετική μπαγκέτα του Κώστα Τσιάνου και το κοινό τον λάτρεψε<sup>514</sup>. Φυσικά δεν λησμονούμε την ερμηνεία του ταλαντούχου Γιώργου Γεωγλερή το 1980 όπου το Θέατρο της Δευτέρας σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου έκανε *Το Φιόρο του Λεβάντε*<sup>515</sup>.

<sup>509</sup> Διονύσης Σέρρας, «Γρηγορίου Ξενόπουλου: *Το Φιόρο του Λεβάντε*. Ανθίζοντας και σήμερα», *Επτανησιακά Φύλλα - Αφιέρωμα στον Γρηγόριο Ξενόπουλο*, Ζάκυνθος, 2001, σελ. 33.

<sup>510</sup> Τζορτζίνα Κακουδάκη, *Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιάμεσος*, 2007-2008, στο <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos>.

<sup>511</sup> <https://www.theatro-technis.gr/αρχείο-παραστάσεων-1975-1976>.

<sup>512</sup> <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2734>.

<sup>513</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κωμωδία Ηθών και έργο αυτογνωσίας», στο *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1976, σελ. 183 - 184.

<sup>514</sup> Δημήτρης Μάργαρης, «Ο Ξενόπουλος και η πατρίδα του», *Πρόγραμμα Θεάτρου "Άνεσις" για την παράσταση «Το Φιόρο του Λεβάντε»*, Αθήνα 2008-2009, σελ. 14 - 17.

<sup>515</sup> *Το Φιόρο του Λεβάντε στο Θέατρο της Δευτέρας*, στο <https://www.youtube.com/watch?v=j9tYr5iNeuA>.

### 3.3.3. Λούστρος

Ο Λούστρος εμφανίζεται στην τελευταία σκηνή με έναν και μοναδικό σκοπό: να μεταφέρει στον Νιόνιο τα γράμματα του Τάκη και του Χαρίλαου, ώστε με τη μεσολάβησή του να καταφέρουν οι δύο νέοι να ζητήσουν τις κόρες του Βάλδη σε γάμο. Το μόνο που μπορούμε να πούμε για αυτόν είναι ότι ειδικά μετά το τάληρο που του είτε ο Νιόνιος να ζητήσει από τον κάθε νέο και σύμφωνα και με τη σκηνική οδηγία του συγγραφέα «(γελά σα βλάκας, με χαρά)»<sup>516</sup> αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για κάποιο άτομο νεαρής ηλικίας με την αντίστοιχη για το επάγγελμά του περιβολή. Η παρουσία του Λούστρου αν και μικρή, εντούτοις, προωθεί την πλοκή του έργου, καθώς πρόκειται για ένα εύρημα του Ξενόπουλου ιδιαίτερα έξυπνο, αφού οδηγεί στην ευτυχή κατάληξη των δύο ζευγαριών των Ινναμοράτι, προλαμβάνοντας με αυτόν τον τρόπο οποιαδήποτε δυσάρεστη κατάσταση μεταξύ των νέων ερωτευμένων και του Αριστοτέλη Βάλδη.

## 3.4. Ινναμοράτι

### 3.4.1. Χαρίλαος – Βιργινία / Τάκης – Πηνελόπη

Στο *Φιόρο του Λεβάντε* απαντούν δύο ζευγάρια Ινναμοράτι, τα οποία στα βασικά τους σημεία μοιάζουν με τα ζευγάρια των Ινναμοράτι στην *Commedia dell'Arte*. Αναφερόμαστε στις δίδυμες κόρες του Βάλδη, Βιργινία και Πηνελόπη. Νεαρές, όμορφες, καλλιεργημένες κοπέλες για την εποχή τους, από πλούσιο σπίτι ερωτεύονται τον Χαρίλαο και τον Τάκη αντίστοιχα.

Η Βιργινία, η μικρότερη κατά πέντε ώρες από τη δίδυμη αδελφή της Πηνελόπη, ερωτεύεται τον Χαρίλαο Βαγενίδη, έναν ξανθό, λιγνό νέο, υπάλληλο Τραπέζης με υψηλό μισθό και προοπτικές, μοναχογιό λαμπρής οικογένειας. Η Πηνελόπη αγαπά τον Τάκη Μαρουλίδη, ένα παιδί από πλούσια οικογένεια με καλή ανατροφή, κάπως άτολμο και χαμηλών τόνων όμως.

Τα δύο ερωτευμένα ζευγάρια βοηθούνται σύμφωνα και με τα πρότυπα της *Commedia dell'Arte* από τον υπηρέτη του σπιτιού, τον Νιόνιο Νιονάκη, προκειμένου να ενωθούν με τα δεσμά του γάμου. Ο τετραπέρατος επιστάτης αντιλαμβάνεται εξαρχής τον λόγο για τον οποίο οι δύο νέοι συχνάζουν στο σπίτι του Βάλδη, προφασιζόμενοι ότι

<sup>516</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 204.

επιθυμούν να νοικιάσουν το σπίτι που διατίθεται προς ενοικίαση πάνω από το σπίτι των κοριτσιών. Ο Νιόνιος κανονίζει να συναντηθεί μόνος του μαζί τους, προκειμένου να αντλήσει τις πολύτιμες πληροφορίες που χρειάζεται για να αποφασίσει αν ο Χαρίλαος και ο Τάκης είναι κατάλληλοι γαμπροί για τις κόρες του αφεντικού του, με το να εξετάσει δηλαδή τι αισθήματα τρέφουν για τις αρχοντοπούλες, από τι οικογένεια κατάγονται καθώς και τι επαγγελματικές προοπτικές έχουν.

Από τη δική τους πλευρά, η Βιργινία και η Πηνελόπη αμέσως συμπαθούν τον πρόσχαρο και ευφυή Νιόνιο και επηρεάζουν θετικά τον πατέρα τους στο να τον κρατήσουν στο σπίτι τους. Αποφασίζουν δε στην πορεία να τον προσεταιριστούν αφού καταλαβαίνει τα πάντα. Επομένως κερδίζοντας την εμπιστοσύνη του Νιόνιου, εξασφαλίζουν την εχεμύθειά του για τα φλερτ τους, αλλά προσδοκούν και στη βοήθειά του, ενδεχομένως στο να συναντούν τους εκλεκτούς της καρδιάς τους.

Οι Ινναμοράτι στην *Commedia dell'Arte* διέπονται από μια ελαφρότητα που συνεπαγόταν από το νεαρό της ηλικίας τους. Ο Χαρίλαος και ο Τάκης με την ίδια ελαφρότητα δίνουν φιλία στη Βιργινία και την Πηνελόπη στο σπίτι των κοριτσιών, ενάντια στα ήθη της εποχής και στην κοινωνική τους θέση, με κίνδυνο να τις εκθέσουν.

Σε αντίθεση με τα έργα της Ιταλικής Κωμωδίας, οι κοπέλες δεν παίρνουν τον προκαθορισμένο, συνήθως, ηλικιωμένο σύζυγο που ορίζει ο κηδεμόνας τους, αλλά επιλέγουν οι ίδιες τον σύντροφό τους, που είναι νεαρός, συνομήλικός τους και καλής οικογένειας, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο αρμονία και ισορροπία στο έργο με προτεραιότητα τον έρωτα και τα νιάτα.

Σε αυτό το έργο του Ξενόπουλου έλκονται αντίθετοι χαρακτήρες κατά τη συνήθη πρακτική της *Commedia dell'Arte*. Ο θρασύς και παράτολμος Χαρίλαος ενώνεται με την πιο τρυφερή και γλυκιά από τις δύο αδελφές, τη Βιργινία. Από την άλλη, ο ντροπαλός άτολμος και αφελής Τάκης συνδέεται ερωτικά με την πιο αποφασιστική και δυναμική αδελφή, την Πηνελόπη. Άμεση απήχηση από την *Commedia dell'Arte* διαπιστώνεται και από το γεγονός ότι ο Νιόνιος καλείται στην Γ' Πράξη πριν αναχωρήσει για το νησί του να μεριμνήσει, ώστε να αποκατασταθούν τα κορίτσια παίρνοντας τους ανθρώπους που επέλεξαν.

Όσον αφορά στη συμπεριφορά του Τάκη και του Χαρίλαου, σημειώνουμε ότι ως γόνοι πλούσιων οικογενειών, έχουν καλούς τρόπους και είναι γαλαντόμοι, ενώ οι νέες όπως



αρμόζει στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής είναι σεμνές και μετρημένες αντίστοιχα και με τα πρότυπα της Ιταλικής Κωμωδίας;. Παρόλο που δεν έχουμε πολλά στοιχεία από τις σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα αναφορικά με την ενδυμασία των Ινναμοράτι τη συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι οι νεαροί δεδομένου ότι κατάγονταν αμφότεροι από πλούσιες οικογένειες, φορούσαν καπέλο και ήταν καλοντυμένοι σύμφωνα με τη μόδα της εποχής τους. Το ίδιο ισχύει και για τις κοπέλες, οι οποίες ολοκλήρωναν την ενδυμασία τους πριν βγουν από το σπίτι φορώντας τα καπέλα τους.

Η Κωμωδία του Ξενόπουλο *Το Φιόρο του Λεβάντε* έχει σαφείς επιρροές από την *Commedia dell' Arte*, κυρίως, όσον αφορά στον πρωταγωνιστή αυτής, που δεν είναι άλλος από τον επιστάτη Νιόνιο Νιονάκη, του πιο ελληνοποιημένου Αρλεκίνου του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και στα ζευγάρια των Ινναμοράτι, που ωφελούνται από την παρουσία του, σύμφωνα με τα δεδομένα της Ιταλικής Κωμωδίας.

### 3.4. Κριτική στο *Φιόρο του Λεβάντε*

Όπως έγραψε ο συγγραφέας και κριτικός θεάτρου Κώστας Γεωργουσόπουλος, «ο Νιόνιος έχει τις ρίζες του στον Σκαπίνο του Μολιέρου, τον Τρουφαλντίνο του Γκολντόνι, αλλά και ως ιδιωματικός κρατάει από τη σειρά των ιδιωματικών δούλων της Κομέντια, από το Μπέργκαμο, το Μιλάνο, τη Μπολόνια»<sup>517</sup>.

---

<sup>517</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κωμωδία Ηθών και έργο αυτογνωσίας», στο *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1976, σελ. 183.

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*

### 4.1. Εισαγωγικά

*Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*<sup>518</sup> πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Έθνος* από τις 13 Ιουλίου 1918 ως τις 2 Ιανουαρίου 1919. Σε βιβλίο εκδόθηκε το 1923 από τον εκδοτικό οίκο Ιωάννη Κολλάρου και μετέπειτα από τον εκδοτικό οίκο Μπίρη το 1957. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα που θίγει το θέμα της συζυγικής τιμής, της τιμής του ανδρός, ένα αρκετά αγαπητό θέμα του Ξενόπουλου, ο οποίος ασχολήθηκε με αυτό και στο μυθιστόρημά του *Τίμοι και Άτιμοι*<sup>519</sup>. Ανήκει στην ώριμη συγγραφική του περίοδο και σύμφωνα με τον ίδιο αποτελεί ένα από τα βαθύτερα και καλλιτεχνικότερα έργα του. Τον Μαρή Αλιμπράντε, σαν τύπο τον αγάπησε καθώς λέει περισσότερο από κάθε άλλο τύπο που δημιούργησε<sup>520</sup>.

Αφορμή για τη συγγραφή αυτού του μυθιστορήματος στάθηκε μια αληθινή ιστορία που έλαβε χώρα στη Ζάκυνθο την εποχή εκείνη. Οι Ζακυνθινοί γελούσαν με έναν ξεπεσμένο κόντε που αναγκάστηκε υπό την πίεση συγγενών και φίλων να διώξει την όμορφη και νεαρή γυναίκα του γιατί τον απατούσε. Ο χωρισμός του τον έκανε να μαραζώσει. Αποφασίζει, λοιπόν, να της ζητήσει να επιστρέψει. Η ιστορία αυτή στάθηκε αφορμή πολλά χρόνια μετά για το μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, το οποίο σημείωσε τεράστια επιτυχία και τριάντα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα διασκευάστηκε για την τηλεόραση (ΥΕΝΕΔ, 1981). «*Ασφαλώς η λύση που προτείνει «Ο κόσμος κι ο Κοσμάς» στο πρόβλημα του γάμου δεν είναι πειστικότητα. Έχει το χάρισμα να είναι πολύ μπριόζικη. Είναι έκδηλο ότι ο Ξενόπουλος το έγραψε με ζωνηρό κέφι*»<sup>521</sup>.

<sup>518</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 313-314.

<sup>519</sup> Στο μυθιστόρημα *Τίμοι και Άτιμοι* ο Ξενόπουλος αναφέρεται στις αντιλήψεις της κοινωνίας της εποχής του για την τιμή αναπτύσσοντας όμως και τις δικές του, σύμφωνα με τις οποίες υπάρχουν οι κατά συνθήκη τίμοι και άτιμοι αλλά και οι αληθινά τίμοι και άτιμοι. Το *Τίμοι και Άτιμοι* μαζί με τους *Πλούσιους και Φτωχούς* και *Τυχερούς και Άτυχους*, αν και αυτοτελή θεωρούνται αλληλένδετα κοινωνικά μυθιστορήματα, αποτελώντας την *Κοινωνική Τριλογία* αυτού, βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Τίμοι και Άτιμοι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 7.

<sup>520</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα – Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 438.

<sup>521</sup> Μιχάλης Μητσάκης - Γιάννης Καμπύσης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος*, Εκδόσεις Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1960, σελ.7-10.

**4.2. Περίληψη μυθιστορήματος<sup>522</sup>****Πρόσωπα**Στη Ζάκυνθο

<b>Μαρής Αλιμπράντες</b>	ο Κοσμάς
<b>Φιορούλα</b>	(κόρη δημάρχου Εγγλέζου), Αλιμπράνταινα
<b>Εγγλέζαινα</b>	μαμά Φιορούλας, χήρα, μαμή
<b>Τζωρτζάκης Βαρζός</b>	κουμπάρος και φίλος του Κοσμά
<b>Μαριέτα</b>	η γριά Βάγια
<b>Κούλα</b>	μικρή καμαριέρα
<b>Γενναίος</b>	ψαράς, αγαπητικός της Φιορούλας
<b>Αντρέας</b>	το μακελαρόπουλο, αγαπητικός της Φιορούλας
<b>Γεωργόπουλος</b>	επίσης αγαπητικός της
<b>Ξενόφος, γιος του Παπά</b>	ερωτευμένος με τη Φιορούλα
<b>Νταντής</b>	αγαπητικός της Κούλας
<b>Νικόλας ο ταβερνιάρης</b>	διαμεσολαβητής για επανένωση ζευγαριού
<b>Αναστάσαινα</b>	μάννα της Κούλας
<b>Γερολυμάκης</b>	φίλος του Κοσμά

Στην Αθήνα

<b>Αντώνης Κροντηράς</b>	δικαστής, αγαπητικός της Φιορούλας
<b>Δημήτρης</b>	υπηρέτης του Κοσμά στην Αθήνα
<b>Ανθή</b>	υπηρέτρια της Φιορούλας στην Αθήνα

<sup>522</sup> Η περίληψη έγινε από το κείμενο: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.

<b>Μανώλης</b>	αρραβωνιαστικός Ανθής
<b>Γιάννης</b>	αγαπητικός της Ανθής
<b>Αλέξης Διγενής</b>	γραμματικός του Αλιμπραντε, αγαπητικός της Φιορούλας
<b>Νιόνιος Βαρδαρούχας</b>	ζακυνθινός γραμματικός του Κοσμά, αντικαταστάτης του Αλέξη

Το μυθιστόρημα αυτό εκτυλίσσεται στη Ζάκυνθο και την Αθήνα<sup>523</sup>. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος γνωρίζουμε τον Μαρή Αλιμπράντε, έναν μεσόκοπο και ξεπεσμένο αριστοκράτη, ο οποίος ζει μετρημένα διατηρώντας τους τίτλους του παρελθόντος της οικογένειάς του. Από το Α' κεφάλαιο μαθαίνουμε ότι το μετονομάζουν σε Κοσμά ορμώμενοι από την ατάκα που συνήθιζε να επικαλείται: «*Ό,τι ο κόσμος, έτσι και ο Κοσμάς*»<sup>524</sup>, καθώς παρέμενε δέσμιος της αντίληψής του «τι θα πει ο κόσμος». Υποκύπτοντας στον έρωτα της Φιορούλας, της πιο όμορφης κοπέλας του νησιού, αναγκάζεται να την αποκαταστήσει, αφού τον πείθει ότι ήταν ο πρώτος της και εφόσον, σύμφωνα με τα λεγόμενα του κόσμου, την εξέθεσε την παντρεύεται. Παρά τον γάμο της, όμως, με τον κόντε Αλιμπράντε η Φιορούλα δεν περνάει την αρχοντική ζωή που είχε ονειρευτεί και βρίσκεται εγκλωβισμένη σε ένα σπίτι με δύο υπηρέτριες, τη γριά Μαριέτα και τη νεαρή Κούλα.

Μετά από κάποια περίοδο προσαρμογής και υπομονής, η Φιορούλα, παραμένοντας το ίδιο ζωηρή επιστρέφει στην προηγούμενη άσπρη ζωή της, στο σπίτι της μητέρας της. Μια ζωή η οποία περιλαμβάνει διάφορους αγαπητικούς. Όταν το πληροφορείται ο Μαρής, θεωρεί ότι πρόκειται για συκοφαντίες, έως ότου τη συλλαμβάνει απ' αυτοφώρω με τον γιό του Παπά, Ξενόφο. Όμως δεν τη διώχνει. Αντιθέτως, προσπαθεί να τα κουκουλώσει, γιατί σκέφτεται τις αντιδράσεις του κόσμου που θα τον αναγκάσουν να τη χωρίσει. Τα κουτσομπολιά, όμως, καθώς και οι επισκέψεις του Ξενόφου στο σπίτι του γίνονται καθημερινές, οργιάζουν και έτσι αποφασίζει να τη διώξει, δίνοντας πρώτα παράσταση οργής στην είσοδο του σπιτιού του, πάντα για τα

<sup>523</sup> Για την καλύτερη διαχείριση του μυθιστορήματος η περίληψη διακρίνεται σε δύο τμήματα, όπως και το μυθιστόρημα, δηλ. στα τεκταινόμενα στην Ζάκυνθο και τα αντίστοιχα στην Αθήνα.

<sup>524</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ 3, όπου αναφέρεται μέσα σε πλαίσιο ως παροιμία.

μάτια του κόσμου. Της ζητά, όμως, να έχουν κρυφά σχέσεις μέχρι να βγει το διαζύγιο. Εκείνη αρνείται και συνεχίζει την έκλυτη ζωή της.

Μένοντας μόνος του ο Μαρής βρίσκει παρηγοριά στην αγκαλιά της Κούλας, της νεαρής και άσχημης υπηρέτριάς του. Τη Φιορούλα, όμως, δεν την ξεχνά, και έτσι βάζει μεσάζοντα τον Νικόλα τον ταβερνιάρη, για να τα ξαναβρούν. Η Φιορούλα αρχικά αρνείται, στην πορεία όμως, το ξανασκέφτεται, θέτει τους όρους της και επιστρέφει στον Κοσμά. Εκείνος για να ξεχαστεί το σκάνδαλο αποφασίζει να τα πουλήσει όλα και να πάνε στην Αθήνα, για να κάνουν ένα νέο ξεκίνημα. Στο ταξίδι προς την Αθήνα, η Φιορούλα γνωρίζει τον νεαρό δικαστή Αντώνη Κροντηρά, κάτι που δεν ξεφεύγει της προσοχής του Κοσμά, αλλά επειδή η Αθήνα δεν είναι Ζάκυνθος, δεν τον ενδιαφέρει «τι θα πει ο κόσμος» και εθελοτυφλεί.

Στο δεύτερο τμήμα του μυθιστορήματος ο Αλιμπράντες στην Αθήνα ανοίγει μαγαζί με πούδρες και σαπούνια από τη Ζάκυνθο και γίνεται ένας πετυχημένος καταστηματάρχης. Η Φιορούλα καταφέρνει και βρίσκει τον Αντώνη Κροντηρά στην Αθήνα, ο οποίος γίνεται εραστής της. Αυτό το αντιλαμβάνεται ο γραμματικός του Κοσμά, ο Αλέξης, ο οποίος και αυτός είναι κρυφά ερωτευμένος με τη Φιορούλα, αλλά εκείνη του αντιστέκεται. Ο Αλέξης φοβερίζει τον Κροντηρά και εκδικείται τη Φιορούλα με το να τα αποκαλύψει όλα στον άνδρα της. Ο Κοσμάς, που στην Αθήνα έχει θεραπευτεί πλήρως από τη ζακυνθινή αρρώστια του τι θα πει ο κόσμος, μετά τις επεξηγήσεις της Φιορούλας, σε ήπιο και πολιτισμένο τόνο, αποφασίζει να απολύσει τον Αλέξη. Μάλιστα, με τις ευχές του Κοσμά, η Φιορούλα αποκαθιστά και τις σχέσεις της με τον Κροντηρά, συνεχίζοντας από εκεί που είχαν μείνει. Τη θέση του Αλέξη στο μαγαζί του Κοσμά την παίρνει ένας ζακυνθινός γνωστός του Κοσμά από το νησί του, ο Νιόνιος Βαρδαρούχας. Ο καιρός περνά, ο Νιόνιος ερωτεύεται και αυτός πλατωνικά την Φιορούλα, όμως ο Κροντηράς τον βάζει μεσάζοντα για να πείσει τη Φιορούλα να παρατήσει τον άνδρα της και να φύγουν μαζί. Ο Κοσμάς, τη μια και μοναδική φορά που παρεμβαίνει, όχι τόσο για να σώσει την υπόληψή του, όσο για να μην χάσει τη Φιορούλα, γυρίζει στο σπίτι και παρουσία του Κροντηρά, λέει ξεκάθαρα στη Φιορούλα ότι δεν τον πειράζει όσους αγαπητικούς κι αν είχε όλα τα χρόνια που ήταν παντρεμένη μαζί του, αρκεί να μην φύγει. Η Φιορούλα αποφασίζει να μείνει με τον άνδρα της, και ο Κροντηράς βγαίνει από τη ζωή του ζευγαριού. Περνώντας τα χρόνια, με εμφανή τα σημάδια τους στη Φιορούλα, εκείνη χάνει το ενδιαφέρον της για τους άνδρες. Ο Μαρής, μάλιστα, σκέφτεται να γυρίσει στη Ζάκυνθο και να περάσει την υπόλοιπη ζωή

του εκεί ως ένας αξιολύβαστος και επιτυχημένος επιχειρηματίας. Η Φιορούλα γίνεται αποδεκτή και από τις γυναίκες των αριστοκρατών και συμφωνεί να μεγαλώσει το παιδί του Κοσμά που έκανε με την Κούλα, αφού αυτή δεν του χάρισε παιδιά.

### 4.3. Υπηρέτες στη Ζάκυνθο:

#### 4.3.1. Η γριά βάγια Μαριέτα

Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν έχει μεγάλο ρόλο στο μυθιστόρημα. Ό,τι μαθαίνουμε το μαθαίνουμε από τον ίδιο τον Αλιμπράντε. Η Μαριέτα ήταν η βάγια του, την είχαν στο σπίτι από τότε που ο ίδιος ήταν παιδί. Όταν παντρεύτηκε ο Αλιμπράντε τη Φιορούλα η Μαριέτα έμεινε, χωρίς να έχει κάποιον ιδιαίτερο ρόλο προσέλαβαν, όμως, και μια πιο νεαρή υπηρέτρια, την Κούλα, προκειμένου να κάνει τις δουλειές του σπιτιού. Κάτι αντίστοιχο στην *Commedia dell' Arte* δεν θα πρέπει να υπήρχε εκτός αν ταυτίσουμε τον ρόλο της με εκείνον τον νταντάδων της εποχής, με διακριτό ρόλο μεταξύ της υπηρέτριας και της νταντάς, αφού η τελευταία συνόδευε την οικογένεια στους περιπάτους και τις εκδρομές όταν υπήρχαν μικρά παιδιά. Στο διήγημα *Στέλλα Βιολάντη – Έρωσ Εσταυρωμένος* μαθαίνουμε ότι τα δύο μικρά κοριτσάκια του Παναγή Βιολάντη είχαν νταντά, η οποία ήταν επιφορτισμένη με το να τα απασχολεί δημιουργικά. Στην περίπτωση του Αλιμπράντε την είχε κρατήσει πολύ περισσότερο, ίσως για να μεγαλώσει και τα δικά του παιδιά, ή από συναισθηματικούς λόγους.

#### 4.3.2. Η Κούλα

Ο τρόπος, με τον οποίο ο Γρηγόριος Ξενόπουλος παρουσιάζει την υπηρέτρια Κούλα στη Ζάκυνθο, θα λέγαμε, πως παραπέμπει σε σημαντικό βαθμό στην περίπτωση των ανάλογων χαρακτήρων υπηρετριών που μπορούμε να δούμε στα πλαίσια της *Commedia dell' Arte*. Πρόκειται για ένα αρκετά προσγειωμένο και πρακτικό άτομο που όμως δεν παύει να ερωτοτροπεί και να συμπεριφέρεται με έναν τρόπο, ο οποίος εκφράζει και αποτυπώνει την διάσταση ενός λαϊκού και γνήσιου ερωτισμού.

Θα δούμε σχεδόν, από την αρχή του έργου, πως η Κούλα κλαίει στην αγκαλιά του αφέντη της, καθώς ένας νέος με τον οποίο είχε μια ερωτική περιπέτεια, την παράτησε. Ο Μαρής Αλιμπράντες θα προσπαθήσει να την ηρεμήσει και να την παρηγορήσει. Αυτή η διαδικασία εν τέλει θα καταλήξει στο μεταξύ τους ερωτικό σμίξιμο: «*Έλα δω ψυχή μου να σε παρηγορήσω....Δεν μπορώ να σε βλέπω να κλαις.... Μου σπαράζεται η καρδιά... Σώπα και εγώ θα σου κάνω ένα ωραίο φόρεμα, να το βάνεις τα' απογιόματα*

που πηγαίνεις στη μάνα σου, να σε βλέπει η γειτονιά και να ζηλεύει... Σώπα εσύ και εγώ θα σου αγοράσω ένα χρυσό σταυρό με καδίνα, να τον φορείς στολίδι και φυλαχτό... Σώπα εσύ και εγώ θα σου φέρω απ' ούλα, απ' ούλα! Μιλώντας έτσι, την έσπρωχνε ολοένα προς τα πίσω, ώσπου κάθισε αυτός στην άκρη του καναπέ και την εκάθισε στα γόνατά του. Αισθάνθηκε τότε μια πολύ ευχάριστη έκπληξη: Το κοριτσάκι εκείνο είχε τόσο βάρος, που τα γόνατά του λυγίσανε. Σα μεγάλη! Και τι όμορφη που είσαι, εξακολούθησε να της τραγουδάει... Δεν το ήξερα... Σε έβλεπα και δεν το καταλάβαινα, Εσένα παιδί μου οι ομορφάδες σου είναι κρυμμένες, από μέσα. Ναι, να σε χαρώ!... Σιγά - σιγά η Κούλα έπαψε να κλαίει. Έπειτα άρχισε να χαμογελά, κρύβοντας το πρόσωπο στο πατρικό στήθος του αφέντη. Στο τέλος πια έβαξε και τα γέλια. Έτσι τελείωσε η ευφάνταστη σκηνή. Στο νυχτερινό ήσυχο σπίτι με τις μεγάλες έρημες κάμαρες και με τα ατέλειωτα μακρινάρια, αυτά τ' αργυρά γέλια της μικρής αντηχούσαν παράξενα. Ήταν στιγμές που θύμιζαν στο Μαρή τα τρελόγελα της Φιορούλας. Αυτό του' φερνε σαν ανατριχίλα. και όμως απόψε, πρώτη φορά από τον καιρό που είχε χωρίσει τη γυναίκα του - δυόμιση τώρα μήνες - κοιμήθηκε με άλλη. Η Κούλα προβιβάστηκε». <sup>525</sup>

Αυτή η έκφραση σεξουαλικότητας που αποτυπώνεται και εκφράζεται εδώ για την Κούλα, είναι κάτι που θα λέγαμε πως περισσότερο ή λιγότερο συνδυάζει ένα είδος αθωότητας με ένα είδος πονηριάς. Τη στιγμή που η Κούλα καθώς κλαίει, λέει τον καημό της στο αφεντικό της τον Μαρή, σχετικά με το πώς την εκμεταλλεύτηκε ερωτικά και σεξουαλικά ένας νέος, η περίπτωση της μας φέρνει αντίστοιχα στο νου την περίπτωση ανάλογων χαρακτήρων και προσώπων μέσα από την *Commedia dell'Arte*, όπως η παρουσία της υπηρέτριας στο έργο του Vincenzo Bellando detto Cataldo, siciliano. *In Parigi: appresso David Gilio, Nella Strada di S. Giacomo all' insegna delle tre corone*, (1609) <sup>526</sup>.

Σε ένα σημείο συγκεκριμένα, η εν λόγω υπηρέτρια προβαίνει σε ένα μονόλογο, όπου λέει τα ακόλουθα: «Ναι ξέρω πολύ καλά τι θέλει η κυρά μου. Τον πήδο που έκανα και εγώ, όταν έχασα την παρθενιά μου. Αιτία ήταν μια πεπονόφλουδα. και όταν το θυμάμαι, πεθαίνω από τους πόνους και δεν μπορώ να το διηγηθώ χωρίς να χύσω δάκρυα. Θα σας το εξηγήσω κυρίες και κύριοι: Όταν ήμουν ακόμη νεότερη, ωραία και ζουμερή σαν

<sup>525</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 97-98.

<sup>526</sup> Πρόκειται για ψηφιοποιημένο βιβλίο του 1609, το οποίο ψηφιοποιήθηκε στις 27/06/2013 και το πρωτότυπο βρίσκεται στην Εθνική Κεντρική Βιβλιοθήκη της Ρώμης, στο [http://primo.getty.edu/GRI:GETTY\\_ALMA211226125280001551](http://primo.getty.edu/GRI:GETTY_ALMA211226125280001551).

*ορτυκάκι, με ερωτεύτηκε ένας νεαρός Ισπανός και πλημμυρίζοντας από πάθος μου είπε: "Άχ κυρά μου, μού έχεις λιώσει την ψυχή, η καρδιά μου είναι δική σας. Είμαι ερωτευμένος μαζί σας!". Μια μέρα με συνάντησε σε έναν κήπο. Φορούσα την άσπρη μαντήλα μου και ήμουν σαν κύκνος. Και τότε θέλησε να με φιλήσει για να με φέρει στα νερά του.... και όχι μόνο αλλά ιταλικά.... Του έβαλα το χέρι στο στήθος μου και όταν θέλησα να πάω πιο κοντά του, πάτησα μια πεπονόφλουδα και ξάπλωσα κάτω. Ο δροσερός αέρας σήκωσε ψηλά τη φούστα μου. Ο ευγενικός άνδρας πήδηξε για να με σκεπάσει, αλλά και αυτός πάτησε την πεπονόφλουδα και γλίστρησε. Έτσι έπεσε πάνω μου με τέτοιο τρόπο που απόκτησα εξαιτίας του μια φουσκωμένη κοιλίτσα».<sup>527</sup>*

Εν τω μεταξύ, είναι ενδιαφέρον το ότι η Κούλα στην πορεία αναπτύσσει τη φιλοδοξία να αντικαταστήσει την ίδια την Φιορούλα στο σπίτι του Μαρή. Αυτό δεν σημαίνει δηλαδή απλά το να είναι η νέα του ερωμένη, αλλά να γίνει και η νέα κυρία του σπιτιού, με άλλα λόγια, να προβιβαστεί και κοινωνικά.

Αυτό είναι εμφανές στην ακόλουθη σκηνή: «Η κοπέλα του Μαρή έμαθε τα γινόμενα κάθε βράδυ στο καντούνι της Εγγλέζινας και μια νύχτα, που ο αφέντης της την επροσκάλεσε στην κάμαρά του, αρνήθηκε να μπει, λέγοντάς του με αυθάδεια: «Να πας στην κυρία Φιορούλα! Ή σου φαίνεται πως δεν τα ξέρω;.... Μεθάς κάθε βράδυ, από κάτω από τα παραθύρια της και την παρακαλείς με κλάματα να σε μπάσει! - Και θα σου δώσω εγώ λόγο τι κάνω;», της αποκρίθηκε άγρια ο Μαρής. «Και ποια είσαι εσύ μωρή; - Είμαι εκείνη που είμαι! του αποκρίθηκε. Μα τόμου γυρεύεις την άλλη, τι με θέλεις τώρα εμένανε; Άσε με! - Μωρή άμε στο διάολο! Κακό χρόνο να χεις! Που βάνεις τώρα τα μούτρα σου με εκείνη!....»<sup>528</sup>.

Και λίγο πιο κάτω βλέπουμε, πως εν τέλει η Κούλα πλαγιάζει ακόμα μια φορά με τον αφέντη της, αλλά ταυτόχρονα κατά τη διάρκεια της νύχτας σκέφτεται, πως πλέον το να μείνει πιστή στον Μαρή θα σήμαινε, αυτομάτως, τη θυματοποίησή της. Μια τέτοια στάση εκ μέρους της Κούλας είναι συναφής και ανάλογη με εκείνη κάποιων υπηρετριών και στην *Commedia dell' Arte*. Πρόκειται ειδικότερα για τη διάσταση της προσωπικής αξιοπρέπειας που προσπαθεί να εκφράσει από κάποιο σημείο και μετά μια υπηρέτρια. Μπορεί δηλαδή ένα τέτοιο άτομο σε κοινωνικό επίπεδο και στο πλαίσιο της

<sup>527</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell' Arte - Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, μετάφραση - επιμέλεια Δέσποινα Μαυρομουστάκου, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 155.

<sup>528</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 126.



ιεραρχίας κοινωνιών του παρελθόντος να είναι πιο ευάλωτο από διάφορες απόψεις, δηλαδή, ως προς την κοινωνική ή τη σεξουαλική εκμετάλλευση, αλλά δεν παύει παράλληλα να είναι άτομο με σαφέστατη αυτοσυνειδησία που διεκδικεί συγχρόνως τη θέση του μέσα στον κόσμο.

Είναι εξάλλου, πολύ χαρακτηριστικό το περιεχόμενο του προλόγου, όπου μιλάει η υπηρέτρια σε ένα κείμενο της *Commedia dell'Arte* που χρονολογείται από το 1580 από τον θίασο Comici σε κείμενο του Μπρούνι: «*Ναι, ναι, ναι και πάλι ναι, είμαι θυμωμένη! Ναι, είμαι υπηρέτρια, αυτό είναι αλήθεια! Αλλά όμως δεν έχω καταδικαστεί να δουλεύω σαν σκλάβο, επειδή είμαι σκλάβο! Καθάρισμα δωματίων, σκοτωμός στην κουζίνα, κουβάλημα ξύλων, τράβηγμα νερού, αγορά λαχανικών, πλύσιμο ρούχων, σιδέρωμα κολάρων, μπάλωμα ρούχων....*

»*Κυρίες μου και κύριοι, ελπίζω να γνωρίζετε, ότι οι άνθρωποι που με βάζουν να δουλεύω έτσι, κρύβονται εκεί πίσω και με αναγκάζουν να κάνω τον πρόλογο. Η κακή μου η τύχη με έκανε υπηρέτρια σε ένα θίασο κωμικών. Αυτοί με ξεγέλασαν, μου είπαν ότι το επάγγελμά τους είναι γεμάτο απολαύσεις, ότι κανείς πλημμυρίζει από χαρά, πνίγεται σχεδόν από ευχαρίστηση και γεμίζει φιλοδωρήματα.*

»... και όταν λαλήσει ο πετεινός, μερικές φορές ακόμα και πιο νωρίς, ο άνεμος φέρνει το όνομα μου, Ριτσιουλίνιαaaaaa, από όλες τις κατευθύνσεις, απ' τον ένα τοίχο στον άλλο. Για ακούστε κυρίες μου και κύριοι! - Μπρος Ριτσιουλίνα, φέρε μου την «*Ερωτευμένη Φιαμέττα*», θέλω να την ξαναδιαβάσω.... Ριτσιουλίνα εδώ, Ριτσιουλίνα εκεί, Ριτσιουλίνα μπλα, μπλα, μπλα.... (κάθε φορά μιμείται και το πρόσωπο που αναφέρει) »<sup>529</sup> βλέποντας αυτές τις αντιστοιχίες και ομοιότητες, θα ήταν δυνατόν να παρατηρήσουμε, πως η Κούλα, κατά κάποιον τρόπο, λειτουργεί ως άλλη μια Κολομπίνα, όπως συμβαίνει με τον χαρακτήρα της Ριτσιουλίνας. Είναι και αυτή δηλαδή ένα πρότυπο προκλητικής και ζωντανής υπηρέτριας. Πληροφοριακά θα μπορούσε κάποιος να σημειώσει, ότι το όνομα Κολομπίνα προήλθε από το columbina που στην ιταλική γλώσσα έχει τη σημασία μικρού περιστεριού<sup>530</sup>.

Βέβαια, είναι αλήθεια συγχρόνως, πως στην *Commedia dell'Arte* η Κολομπίνα δεν παύει να είναι ένας χαρακτήρας που συχνά τονίζει, πως δεν προτίθεται να ακολουθήσει

<sup>529</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 155.

<sup>530</sup> Margaret A. Katritzky, *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'Arte, 1560 - 1620 with special reference to visual records*, Editions Rodopi, New York, 2006, σελ. 70.

τον εύκολο δρόμο, με το να γίνει ερωμένη του αφέντη, κάτι που δεν ισχύει στην περίπτωση του χαρακτήρα της υπηρέτριας Κούλας στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Ωστόσο και στην περίπτωση της Κούλας, αλλά και σε εκείνη των θηλυκών υπηρετριών της *Commedia dell'Arte*, δεν παύει να υφίσταται μια πάρα πολύ βασική παράμετρος: καθένας εξ αυτών των χαρακτήρων δεν παύει να επιδιώκει με διάφορους τρόπους το προσωπικό του συμφέρον. Σε αντίθεση, όμως με την υπηρέτρια Κούλα, η Κολομπίνα της *Commedia dell'Arte*, θέλει να παραμείνει τίμια και να χαρίσει την αγνότητά της μονάχα σε εκείνον που αγαπάει<sup>531</sup>.

Μια άλλη αρκετά σημαντική παράμετρος, είναι το ότι, όπως οι υπηρέτριες στην *Commedia dell'Arte*, έτσι αντίστοιχα και η Κούλα στο έργο αυτό του Ξενόπουλου, διακρίνεται, έστω σε κάποιο βαθμό, και από το στοιχείο της εξυπνάδας. Αυτό το γνώρισμα στην περίπτωση της Κούλας, θα λέγαμε, πως αποτυπώνεται από το ότι στην ουσία μέσα από το κλάμα και το παράπονό της για την εγκατάλειψή της από έναν νεαρό εραστή της, επιχειρεί έτσι να προσεγγίσει ερωτικά τον Μαρή, δηλαδή το αφεντικό της, αφότου φυσικά πρώτα τον συγκινήσει και εκμεταλλευτεί και τη δική του αδυναμία στο γυναικείο φύλο. Είναι χαρακτηριστικό, πως μέσα στο έργο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, ο αγαπητικός της Κούλας ονομάζεται Νταντής, όπως ακριβώς και ο κακός αδερφός της *Στέλλας Βιολάντη*. Συνειρμικά, το μυαλό πηγαίνει στον δανδή, δηλαδή μια κοινωνική φιγούρα που επιδιώκει διατηρώντας την αταραξία του να προκαλεί την έκπληξη των άλλων<sup>532</sup>.

Πάντως, αυτή η διαδικασία προσέγγισης του Μαρή από την Κούλα, μπορεί να παρατηρήσει κάποιος, ότι σε κάποιο βαθμό στην πραγματικότητα προωθείται και εκ μέρους της μητέρας της υπηρέτριας, δηλαδή της Αναστάσαινας: «*Και να τώρα το ξαφνικό του αφεντικού της! Καταλάβαινε πως δεν ήταν καθόλου άσχημη δουλειά. Γι' αυτό έτρεξε πάλι να το πει στη μάνα της και να τη ρωτήσει πώς να κάμει.... Η Αναστάσαινα που αναγνώρισε και αυτή πως δεν είναι μικρό πράγμα να προβιβαστεί η*

<sup>531</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte - Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, μετάφραση - επιμέλεια Δέσποινα Μαυρομουστάκου, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 155.

<sup>532</sup> Η εποχή του δανδισμού, με το επιτηδευμένο ντύσιμο και τους προσποιητούς τρόπους είναι ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, και αντιπροσωπεύει την αριστοκρατική τάξη. Στη δημόδη σημασία του σήμερα δηλώνει πρόσωπο που στερείται πνευματικού και ηθικού υπόβαθρου, στο [www.pelegrinis.gr/δανδισμός](http://www.pelegrinis.gr/δανδισμός). Ο Θεοδόσης Πελεγρίνης υπηρέτησε ως καθηγητής Φιλοσοφίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και είναι πλέον ομότιμος. Πέραν του συγγραφικού και διδακτικού του έργου έχει συνεργαστεί με τη δημόσια τηλεόραση παρουσιάζοντας εκπομπές, όπως για παράδειγμα η 25η Ωρα (2002) με συνεντεύξεις διαπρεπών διανοούμενων στο [www.pelegrinis.gr](http://www.pelegrinis.gr).

*κόρη της από καμαριέρα σε μαντενούτα του Αφεντός - τι είχε κιόλας να χάσει; - της έδωσε την έξυπνη συμβουλή αμέσως. Η Κούλα έφυγε με χαρά, για να τη βάλει σε πράξη. Και το ίδιο βράδυ στο Αλιμπραντέικο ακολούθησε η αφάνταστη αυτή σκηνή....»<sup>533</sup>.*

Η πονηριά και της ίδιας της Κούλας εξάλλου φαίνεται ξεκάθαρα προς τα μέση περίπου του διηγήματος του Γρηγόριου Ξενόπουλου, όπου ο Μαρής θα της προτείνει να πάει υπηρέτρια στο σπίτι του φίλου του Γερολυμάκη (που έχει, με βάση το επάγγελμά του, το ψευδώνυμο «σπετσέρης») και εκείνη θα αρνηθεί. Η άρνησή της συνδέεται με το μακροπρόθεσμο σχεδιασμό που είχε η ίδια, έτσι και αλλιώς, στο μυαλό της να προσεγγίσει ερωτικά έναν πλούσιο νέο: *«Η Κούλα τότε ομολόγησε πως ο αφέντης ο Γερολυμάκης την «εσταύρωνε» και συμπέραινε πως στο σπίτι του δεν θα την ήθελε βέβαια «για καλό». Γι' αυτό και εκείνη προτιμούσε χίλιες φορές να αποτραβηχτεί στο σπιτάκι της και να βοηθάει, σαν πρώτα τη μάνα της. «Μπα το μασκαρά!, φώναζε ψευτοθυμωμένος ο Μαρής. Γι' αυτό μάτια μου είχε τόση πρεμούρα; Καλά παιδί μου, καλά. Κάμε όπως θέλεις. Καλύτερα στις μάνας σου. Κάποιος θα βρεθεί και για σένα, να σε πάρει, να γλιτώσεις... Εννοείται, πως η Κούλα είχε στο νου της τον Παυλάκη, τον πλούσιο νέο, που τον προτιμούσε από κάθε σπετσέρη. Γι' αυτό απόρριψε έτσι ευθύς την πρόταση του Γερολυμάκη»<sup>534</sup>.*

Επίσης, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ο χαρακτήρας της Κούλας είναι δυνατόν να αντιστοιχηθεί και με μια σειρά συγκεκριμένων και τυποποιημένων χαρακτήρων που προέρχονται από την *Commedia dell'Arte* και που συγκροτούν μια σειρά ερωτευμένων ζευγαριών. Άλλωστε, αυτό, κατά προέκταση, όπως θα φανεί και πιο κάτω, ισχύει και με την περίπτωση της άλλης υπηρέτριας του έργου του Ξενόπουλου, της Ανθής, η οποία θα είναι σπίτι του Μαρή Αλιμπράντε και της Φιορούλας στην Αθήνα. Στην *Commedia dell'Arte*, υφίσταντο πάντα ένα ή δύο ζευγάρια ερωτευμένων που μάλιστα στην διάρκεια των σχετικών παραστάσεων, έπαιζαν στην τοςκανική ιταλική διάλεκτο<sup>535</sup>.

#### **4.4. Υπηρέτες στην Αθήνα:**

##### **4.4.1. Ο Δημήτρης**

<sup>533</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 93.

<sup>534</sup> *ό.π.*, σελ. 151.

<sup>535</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θέατρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Εκδόσεις ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015, σελ. 112.

Ο Δημήτρης είναι υπηρέτης ή θα λέγαμε καλύτερα παραπαίδι του Αλιμπράντε στο μαγαζί που ανοίγει στην Αθήνα, όταν μετακομίζει εκεί μαζί με τη Φιορούλα. Το μόνο που μαθαίνουμε για τον Δημήτρη είναι ότι κοιτούσε τη δουλειά του και δεν είχε καταλάβει τα καμώματα ούτε της Φιορούλας, ούτε του αφεντικού του. Έκανε τη δουλειά του, χωρίς να δημιουργεί προβλήματα. Αντίστοιχο στην *Commedia dell'Arte* δεν υπάρχει καθώς οι υπηρέτες ήταν συνήθως στο σπίτι όπως ο Τζώρτζης στο σπίτι του κόντε Ντιμάρα στο θεατρικό έργο *Ο Ποπολάρος* ή ήταν επιφορτισμένος με βαριές δουλειές, όπως ο Αγουστής, ο σέμπρος και μπράβος του κόντε Ντιμάρα. Αυτό το είδος υπαλλήλου, περισσότερο, και λιγότερο υπηρέτη χρησιμοποιεί ο Ξενόπουλος στη θεατρική κωμωδία του *Το Φιόρο του Λεβάντε* όταν μπροστά στον Αριστοτέλη Βάλδη εμφανίζεται από τη Ζάκυνθο ο Νιόνιος Νιονάκης και ο πρώτος του αναφέρει ότι έχει «και ένα παιδί στο γραφείο που κάνει και τα θελήματα του σπιτιού»<sup>536</sup> χωρίς περαιτέρω λεπτομέρειες. Αξίζει δε να επισημάνουμε ότι στην *Commedia dell'Arte* δεν συναντάται αντίστοιχος τύπος υπηρέτη με τα χαρακτηριστικά του Δημήτρη, ίσως άλλη μια πρωτοτυπία και καινοτομία του Ξενόπουλου.

#### 4.4.2. Ο γραμματικός Αλέξης

Ο Αλέξης ήταν κι αυτός υπάλληλος του Αλιμπράντε στο μαγαζί του στην Αθήνα. Ο Αλιμπράντε ήταν ευχαριστημένος μαζί του μέχρι τη στιγμή που ανακατεύτηκε στα οικογενειακά του ζητήματα κι αναγκάστηκε να τον διώξει. Ο Αλέξης εκπροσωπεί τον νέο εκείνης της εποχής, που είναι μεν σωστός στο φαίνεσθαι, αλλά ενώ δεν μιλάει αντιλαμβάνεται και καταλαβαίνει πολλά περισσότερα από όσα δείχνει. Η κοσμοθεωρία του είναι πολύ περιορισμένη, δομημένη στα κλασικά μοτίβα της εποχής, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αντιληφθεί την ελεύθερη σχέση που έχει ο Αλιμπράντε με τη Φιορούλα. Το αποτέλεσμα είναι να χωθεί στα οικογενειακά ζητήματα του ζευγαριού, όχι όμως ως αγαπητικός της Φιορούλας, αλλά ως σπιούνος, πλησιάζοντας μάλιστα τη νεαρή υπηρέτρια της κυράς του στην Αθήνα, την Ανθή, για να μπορεί να παρακολουθεί τη Φιορούλα και τον αγαπητικό της τον δικαστή Αντώνη Κροντηρά. Η απομάκρυνσή του από το μαγαζί ήταν απόρροια, κυρίως, της δικής του εκδικητικής τάσης, μιας και η Φιορούλα δεν ανταποκρίθηκε στον δικό του έρωτα.

<sup>536</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 150.

#### 4.4.3. Η υπηρέτρια Ανθή

Ως προς την περίπτωση της υπηρέτριας Ανθής, από την άλλη μεριά, είναι επίσης ενδεικτικό, πως ακριβώς κατά τα πρότυπα των διαφόρων χαρακτήρων που αφορούν την *Commedia dell'Arte*, υφίσταται το στοιχείο της ερωτικής σχέσης. Είναι μάλιστα κι εδώ χαρακτηριστικό, πως εξ αρχής η υπηρέτρια Ανθή, η νέα υπηρέτρια του Μαρή Αλιμπράντε και της Φιορούλας που έχουν έρθει πια στην Αθήνα πρόκειται να ενταχθεί ενεργά στο παιχνίδι της κυρίας της, η οποία στην Πρωτεύουσα βρίσκει έναν νέο εραστή. Η διαδικασία είναι πολύ συνηθισμένη, στο πλαίσιο των ιστορικών και της πλοκής των έργων στην *Commedia dell'Arte*<sup>537</sup>:

*«Και να ιδείς που και με αυτήν αναγκάστηκε η Φιορούλα να συνεννοηθεί και να συνθηκολογήσει, απaráλλακτα, όπως με την Κούλα. Γιατί φυσικά, δεν μπορούσε να κρύψει από την υπηρέτρια τόσο τρανταχτές σχέσεις με τον όμορφο δικαστή! και η Ανθή όμως, για καλή τύχη της κυράς, είχε έναν «αρραβωνιαστικό» από το χωριό της, τώρα στρατιωτικό στην Αθήνα, και τον ίδιο καιρό τα 'ψηνε με τον απέναντι μπακαλόγατο.... Η Φιορούλα τα ήξερε για τον Μανώλη. Αλλά πολλές φορές έπιασε και το Γιάννη να παρακάθεται στην κουζίνα ή στο χαγιάτι με την Ανθή. Στην αρχή δεν της είπε τίποτα, λέξη. Δεν έβγανε τα μάτια της; Τι την ένοιαζε;, Αλλά μόλις κατάλαβε, πως και η Ανθή είχε καταλάβει τα δικά της, τη φώναξε και την μάλωσε αυστηρά»<sup>538</sup>.*

Ένα στοιχείο συγχρόνως που αποκαλύπτεται σε αυτό το σημείο, είναι το ότι ήδη η Φιορούλα έχει υπόψη της, πως η Ανθή έχει δυο εραστές την ίδια στιγμή, τον Μανώλη και τον Γιάννη, λέγοντας: *«Το ξέρεις, της είπε, ότι δεν είναι σωστό αυτό που κάνεις; Εσύ είσαι αρραβωνιασμένη με το Μανώλη. Ναι ή όχι;.... Τι τα θες λοιπόν τα ψι ψι ψι με το Γιάννη και δεν είναι μονάχα που κρυφομιλάτε ώρες, παρά και φιλιόσαστε! Α, μην μου πεις, γιατί σας είδα με τα μάτια μου! Να, και προχτές το κοντόβραδο στο χαγιάτι, την ώρα που σου 'φερε τον αγνό για τα ψάρια. Έχω μάτια εγώ, έχω και αυτά. - Και ποιος δεν έχει! ψιθύρισε η Ανθή...»<sup>539</sup>.*

Το στοιχείο των ερωτικών μπερδεμάτων που προκύπτουν μέσα από την ύπαρξη πολλών εραστών, αποτελεί γνώρισμα των πλοκών στην *Commedia dell'Arte*. Βέβαια,

<sup>537</sup> Ferdinando Taviani, Ferruccio Marotti, & Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barboca*, M. Bulzoni, Roma, 1969, σελ. 344.

<sup>538</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 188.

<sup>539</sup> ό.π., σελ. 188.

τόσο στην *Commedia dell'Arte*, όπως αντίστοιχα και στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, η διάσταση του μπερδέματος, που άλλωστε δεν παύει να είναι και παράγοντας τροφοδότησης της πλοκής του έργου, δεν αφορά αποκλειστικά και μόνο το ερωτικό στοιχείο ή τις γυναικείες μορφές και τους χαρακτήρες, όπως είναι οι υπηρέτριες του μυθιστορήματος αυτού.

Για παράδειγμα, στην περίπτωση του έργου του Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*, παρατηρούμε, ότι ο Τρουφαλντίνιο που είναι ένα από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της ιστορίας, καθώς διατρέχει όλη την ώρα την πόλη της Βενετίας, όπου επίσης λαμβάνει χώρα η πλοκή του έργου, κινδυνεύοντας ανά πάσα στιγμή να αποκαλυφθεί, ότι είναι υπηρέτης για δυο αφέντες. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα και την ανάπτυξη έντονου άγχους στον κεντρικό ήρωα, κάτι που θα τον κάνει να τραυλίζει. Αυτό το στοιχείο συγχρόνως συμβάλλει στην καλλιέργεια υποψιών από την πλευρά των δύο του αφεντών, της Βεατρίκης από τη μια μεριά και του Φλορίντο από την άλλη<sup>540</sup>.

Θα ήταν δυνατόν να δούμε το ακόλουθο απόσπασμα μέσα από το κείμενο του Γκολντόνι, όπου διαβάζουμε τα ακόλουθα: «Φλορίντο: *Θάρρος. Δώσε μου εδώ τις επιστολές μου. Τρουφαλντίνιο: Τώρα Κύριε (μόνος). Μπερδεύτηκα (στον Φλορίντο). Να σας πω κύριε: τρία γράμματα δεν είναι της αφεντιάς σας. Αντάμωσα έναν γνώριμό μου υπηρέτη, που δουλεύαμε στο Μπέργκαμο μαζί, του πα πως πάω στο ταχυδρομείο και εκείνος με παρακάλεσε να κοιτάζω αν ήτανε τίποτα για τον αφέντη του. Μου φαίνεται, πως ήταν ένα γράμμα, μα δε το γνωρίζω ποιο είναι....*»<sup>541</sup>.

Το στοιχείο του μπερδέματος, από ερωτική άποψη όμως, στο έργο του Ξενόπουλου αποτυπώνεται ξεκάθαρα μέσα από τη σκηνή εκείνη, όπου η Ανθή, θα ανακαλύψει κάποια στιγμή, πως ένας άλλος εραστής της, ο Αλέξης, έχει παράλληλα σχέση με την σύζυγο του Μαρή, δηλαδή τη Φιορούλα: «*Δεν άργησε. Η Ανθή, ακράτητη, ξεφρενιασμένη, βρίζοντας ολοένα με τα χειρότερα λόγια τον Αλέξη, τα 'λεγε όλα καθαρά και ζάστερα. Με τι δικαίωμα, αφού ως χθες ακόμα της ορkiζόταν πως την αγαπάει και πως θα την πάρει, σήμερα γύρευε άλλα και ανακατευόταν σε ξένες δουλειές; ...*»<sup>542</sup>.

<sup>540</sup> Γεράσιμος Σπαταλάς, «Εισαγωγή», στο Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*, Δεύτερη Πράξη, Σκηνή Δέκατη Τρίτη, μετάφραση Γεράσιμος Σπαταλάς, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννενα, 1993, σελ. 6.

<sup>541</sup> Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*, Δεύτερη Πράξη, Σκηνή Δέκατη Τρίτη, μετάφραση Γεράσιμος Σπαταλάς, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννενα, 1993, σελ. 68.

<sup>542</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 214.

Μια ενδιαφέρουσα παράμετρος σε αυτό το σημείο, είναι η αναφορά του συγγραφέα στις βρισιές της Ανθής. Αυτό το στοιχείο αναδεικνύει, επίσης, μια ομοιότητα με την *Commedia dell' Arte*. Και στην τελευταία είναι χαρακτηριστικό, ότι σε συνδυασμό και με το πλέξιμο των δράσεων, δεν έπαυε να υφίσταται, όπως βλέπουμε άλλωστε και στην περίπτωση του *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* του Ξενόπουλου. Το στοιχείο, της ύπαρξης ορισμένων χαρακτήρων, οι οποίοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν καρικατούρες, ενώ την ίδια στιγμή, η παρουσία τους εν γένει μπορεί να έχει πολλές φορές και ένα χοντροκομμένο ύφος, και να συνοδεύεται από την παρουσία βωμολοχιών, κοινό τόπο του μυθιστορήματος και της *Commedia dell' Arte*<sup>543</sup>.

Από την άλλη μεριά, η παράμετρος αυτή, μας φέρνει στο νου και τα λεγόμενα *lazzi* που επίσης αποτελούσαν βασικά γνωρίσματα της *Commedia dell' Arte*. Τα *lazzi*, θα ήταν δυνατόν, πιο συγκεκριμένα, να τα μεταφράσουμε, ως ιντερμέδια και σκετς, όπου υφίσταται η έντονη προφορική φύση, που μπορεί πολλές φορές ακόμα να συνοδεύεται και από τις έντονες κινήσεις του σώματος. Αυτό το τελευταίο είναι ένα γνώρισμα βέβαια που ενώ υφίσταται πολύ έντονα και είναι αρκετά τυποποιημένο στην *Commedia dell' Arte*, αντίστοιχα, σε αυτό το έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, όπως άλλωστε και στην *Στέλλα Βιολάντη*, δεν εκφράζεται τόσο πολύ μέσα από το κείμενο. Τα ίδια τα *lazzi*, άλλοτε είναι διαφορούμενες έννοιες ή αριστουργηματικά λογοπαίγνια ή άλλοτε καταχρηστικές ερμηνείες μιας λέξης<sup>544</sup>.

Αυτά τα στοιχεία, σχετικά με τις έντονες κινήσεις του σώματος και τους μορφασμούς του προσώπου, σε συνδυασμό και με επιφωνήματα μπορούμε να τα δούμε σε εντονότερο βαθμό στην περίπτωση του Νιόνιου Βαρδαρούχα, ενός φτωχού Ζακυνθινού που ήξερε από παλαιότερα, από την ιδιαίτερη πατρίδα του, ο Μαρής Αλιμπράντες και τον οποίο αποφασίζει, τελικά, να προσλάβει στην Αθήνα, ως γραμματικό του. Παρά τους αρχικούς του δισταγμούς, ο Μαρής θα πάει και θα βρει τον Νιόνιο, για να του ζητήσει να γίνει το δεξί του χέρι στην επιχείρησή του. Η σκηνή που περιγράφεται από τον Ξενόπουλο στη συγκεκριμένη περίπτωση, θεωρούμε, πως είναι πολύ χαρακτηριστική, αναφορικά με τον συνδυασμό κινήσεων του σώματος και επιφωνημάτων, παραπέμποντας έτσι στα προαναφερόμενα *lazzi* της *Commedia dell' Arte*: «Είχα έναν γραμματικό και μου 'φυγε.... Πάει στρατιώτης. Έρχεσαι μωρέ Νιόνιο

<sup>543</sup> Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Αλεξία Αλτουβά, *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Εκδόσεις ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015, σελ. 121.

<sup>544</sup> ό.π., σελ. 114.

εσύ; Ο Βαρδαρούχας τ' άκουσε με μια έκπληξη απερίγραπτη! Έβγαλε το καπέλο του, σήκωσε τα χέρια του, κοίταζε τον ουρανό, έκανε χίλιους μορφασμούς και έβγαλε ένα σωρό επιφωνήματα: - Ω!...α!...ω!...ω!...»<sup>545</sup>.

#### 4.4.4. Νιόνιος Βαρδαρούχας

Η περίπτωση του Νιόνιου Βαρδαρούχα, έτσι όπως περιγράφεται μέσα στο διήγημα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, μπορεί να θεωρηθεί εν πολλοίς ένα είδος απομίμησης διαφόρων χαρακτήρων - υπηρετών της *Commedia dell' Arte*. Μέσα από τα διάφορα περιστατικά που ακολουθούν στην διάρκεια της ιστορίας του διηγήματος του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ο Νιόνιος Βαρδαρούχας αναδύεται ως ένας χαρακτήρας που σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον μας θυμίζει τον χαρακτήρα του Πουλτσινέλα μέσα από την *Commedia dell' Arte*. Ο Πουλτσινέλα έχει έναν διπλό χαρακτήρα αφού μπορεί, από τη μια μεριά, να εμφανίζεται ως υπηρέτης, αλλά από την άλλη ενίοτε, μπορεί να συμπεριφέρεται, σαν να είναι ένας αφέντης. Θα ήταν δυνατόν μάλιστα, να τον θεωρήσουμε ένα είδος κοινωνικού χαμαιλέοντα, καθώς επιχειρεί να επιβληθεί σε όλους εκείνους που είναι κοινωνικά πιο κάτω από τον ίδιο και την ίδια στιγμή, μέσα από μια στάση και συμπεριφορά κολακειών, να ευχαριστήσει τους αφέντες του και όσους εν γένει είναι κοινωνικά πάνω από αυτόν<sup>546</sup>.

Ο Νιόνιος Βαρδαρούχας κινείται περίπου σε ένα ανάλογο ύφος. Όταν προσλαμβάνεται ως γραμματικός από τον Μαρή στην επιχείρησή του, επιχειρεί να κυριαρχήσει πάνω στον νεαρό Δημήτρη, έναν υπάλληλο στο κατάστημα του Μαρή: «Μόλις επάτησε, τα 'βαλε με το Δημήτρη, το μικρό υπηρέτη. Τον ερώτησε πώς τον λένε, από πού κατάγεται, πόσο χρονών είναι, τι δουλειές κάνει και πόσο παίρνει. Ύστερα άρχισε να τον συμβουλεύει, πως πρέπει να είναι τακτικός, υπάκουος, τίμιος και τα ρέστα. Στο τέλος του έκαμε και δυο - τρεις ζακνθινές μπαρτζολέτες για να τον πείσει πως είναι καλός και πως θα περάσουν καλά. Ο Κοσμάς εφούσκωνε.... Ο καινούργιος γραμματικός κατάντησε να προσέχει περισσότερο τον υπηρέτη, που τον είχε αναλάβει υπό την προστασία του χωρίς ανάγκη, παρά στη δουλειά που του έδειχνε ο προϊστάμενος».<sup>547</sup>

<sup>545</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 229.

<sup>546</sup> Barry Grantham, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*, Nick Hern Books, London, 2000, σελ. 208.

<sup>547</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 231.



Μάλιστα, παρατηρούμε, πως όταν ο Μαρής επιπλήττει τον Νιόνιο Βαρδαρούχα, επειδή ασχολείται όλη την ώρα μόνο με τον νεαρό Δημήτρη, εκείνος επιχειρεί να τον πείσει πως αυτό το κάνει, προκειμένου να καλοπιάνει, για το καλό της επιχείρησης το υπηρετικό προσωπικό. Εξάλλου, δεν παύει να καλοπιάνει ταυτόχρονα και τον ίδιο τον αφέντη του, θυμίζοντάς μας, ως ένα σημείο, τον Τρουφαλντίνο από το προαναφερόμενο έργο του Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*.

Μια ενδιαφέρουσα πτυχή στη στάση του Νιόνιου Βαρδαρούχα είναι το ότι την ώρα που αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του στον Μαρή προβαίνει και σε ανάλογες κινήσεις του σώματος, βασικό στοιχείο εξάλλου του παιξίματος των ηθοποιών που υποδύονται υπηρέτες στην *Commedia dell'Arte*<sup>548</sup>: «Δεν το παραδέχομαι!, αποκρίθηκε ο Νιόνιος, κουνώντας το δείκτη σηκωμένο σε μια εξακολουθητική χειρονομία.....»<sup>549</sup>.

Η μορφή του Νιόνιου Βαρδαρούχα, επιπρόσθετα, παρουσιάζει συγκλίσεις με τον χαρακτήρα του Μπριγκέλλα της *Commedia dell'Arte*. Ο Μπριγκέλλα είναι ένα από εκείνα τα πρόσωπα του συγκεκριμένου ιταλικού θεατρικού είδους που ανήκουν στους λεγόμενους *Zanni*, στους υπηρέτες που θεωρούνταν μάλιστα, ότι προέρχονταν από την περιοχή του Μπέργκαμο της Λομβαρδίας. Όπως συμβαίνει και με τον Μπριγκέλλα, έτσι και στην περίπτωση του Βαρδαρούχα, έχουμε ένα πρόσωπο που ουσιαστικά προέρχεται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα των πληβείων και που επίσης δεν είναι ικανοποιημένος από τις συνθήκες μέσα στις οποίες ζει.<sup>550</sup> Ταυτόχρονα, ένα κοινό στοιχείο με τον χαρακτήρα του Μπριγκέλλα, είναι το ότι και ο Νιόνιος Βαρδαρούχας δεν επιθυμεί μεν τη δουλοπρέπεια, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις δεν διστάζει να την χρησιμοποιήσει, με γνώμονα την προσωπική του επιβίωση.

Το στοιχείο της δουλοπρέπειας που άλλωστε αφορά στην *Commedia dell'Arte* περισσότερο τον χαρακτήρα του Πουλτσινέλα, αποτυπώνεται με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο στη σκηνή εκείνη, κατά την οποία ο Βαρδαρούχας πρόκειται να συστηθεί στην σύζυγο του Μαρή, δηλαδή στη Φιορούλα: «Μπα, τι τιμή!....Μπα τι χαρά!.... Εγώ δεν το

<sup>548</sup> Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, σελ. 433.

<sup>549</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος., *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 232.

<sup>550</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte - Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, μετάφραση - επιμέλεια Δέσποινα Μαυρομουστάκου, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 123.

*‘ξερα πως ο σιορ - Μαρής έχει τέτοια γυναίκα!... Άκουσα, παναπαί, πως ήταν παντρεμένος, μα δεν έτυχε ποτές να λάβω την τιμή... Ας είναι!... »<sup>551</sup>.*

Ο Νιόνιος ο Βαρδαρούχας στην πορεία θα γίνει ο έμπιστος της Φιορούλας, καθώς θα ανακαλύψει έτσι κι αλλιώς, ότι αυτή απατάει τον Μαρή με τον Κροντηρά. Αυτή η εμπιστοσύνη εκφράζεται μέσα από τις διάφορες εκμυστηρεύσεις, στις οποίες προβαίνει η Φιορούλα προς τον Νιόνιο αναφορικά με τις διάφορες ερωτικές της σχέσεις. Στο τέλος θα αναπτυχθεί ανάμεσα τους ένα είδος παράξενου ερωτικού παιχνιδιού, το οποίο η Φιορούλα, όμως, σε κάθε περίπτωση θα διατηρήσει εντός κάποιων ορίων. Παρόλα αυτά, παρατηρούμε πως ο ίδιος ο Βαρδαρούχας είναι ένας χαρακτήρας που ταυτόχρονα συμπαραστέκεται και στο αφεντικό του, τον Μαρή Αλιμπράντε. Αυτό είναι σαφές, από την πρόταση που του κάνει να απευθυνθεί στον Κροντηρά που είναι δικαστικός, αναφορικά με την περίπτωση ενός ατόμου που τον είχε εξαπατήσει οικονομικά.

Άλλο ένα στοιχείο που μας παραπέμπει στον Τρουφαλντίνο από το έργο *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*. Ταυτόχρονα όμως έτσι φαίνεται, πως κινείται, όπως κι ο επίσης προαναφερόμενος Πουλτσινέλα. Μπορεί να είναι δηλαδή, ένα άτομο που κοιτάζει το προσωπικό του συμφέρον, αλλά από την άλλη, δεν παύει να προσπαθεί να βοηθήσει και τους άλλους γύρω του, όταν αυτοί αντιμετωπίζουν δύσκολες καταστάσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, όπως συμβαίνει με τον Πουλτσινέλα που είναι εν τέλει αναντικατάστατος για τα αφεντικά του,<sup>552</sup> έτσι κι ο Νιόνιος Βαρδαρούχας τελικά μέσα στο μυθιστόρημα του Γρηγόριου Ξενόπουλου παίζει αυτό το ρόλο.

## 4.5. Ινναμοράτι

### 4.5.1. Μαρής Αλιμπράντε - Φιορούλα

Στο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* συναντούμε άλλο ένα ιδιόμορφο ζευγάρι Ινναμοράτι, ο έρωτας των οποίων περνάει από σαράντα κύματα, ή καλύτερα από αρκετούς αγαπητικούς της γυναικείας φιγούρας των Ινναμοράτι. Ο Μαρής Αλιμπράντε, το όνομα του οποίου παραπέμπει σε βενετσιάνικες καταβολές και συμπεριλαμβάνεται στο *libro d' oro* του νησιού, ζει στερημένα αφού το μεγαλύτερο μέρος των πατρικών γαιοκτησιών έχει εξανεμιστεί. Ωστόσο φαίνεται συμφιλιωμένος

<sup>551</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 234.

<sup>552</sup> Antonio Fava, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Chaffee Judith, & Crick Oliver, (eds.), translated by Perlman Mace, Routledge, New York, 2014, σελ. 111.

με το παρόν και το χάσμα ευγενών και ποπολάρων δεν του φαίνεται πλέον αγεφύρωτο<sup>553</sup>. Ο Μαρής είναι ένας μεσήλικας και ανύπαντρος άνδρας, ερωτεύεται την πιο όμορφη κοπέλα της Ζακύνθου και μετά από μια πλεκτάνη σε βάρος του αναγκάζεται να την παντρευτεί. Ο ίδιος προέρχεται από μια ξεπεσμένη αριστοκρατική οικογένεια, και έχει ένα ελάττωμα, καθώς δίνει σημασία στο τι θα πει ο κόσμος, και συγκεκριμένα ο κόσμος της Ζακύνθου, γι' αυτό και η τοπική κοινωνία του αποδίδει κατά κάποιον τρόπο κοροϊδευτικά το όνομα «Κοσμάς»<sup>554</sup>. Επιθυμεί να είναι πάντα σωστός απέναντι στην κοινωνία, κάτι που το εκμεταλλεύεται η Φιορούλα και την παντρεύεται. Από την άλλη η Φιορούλα είναι μια νέα κοπέλα, ελεύθερων ηθών, η πιο όμορφη του χωριού, η οποία χαίρεται τον έρωτα με τον οποιονδήποτε, αρκεί να της αρέσει. Πίσω από την Φιορούλα κρύβεται η μητέρα της, η οποία την σπρώχνει στην αγκαλιά του Αλιμπράντε, προκειμένου οι δύο γυναίκες και, κυρίως, η Φιορούλα να πραγματοποιήσει το όνειρό της να μπει στην υψηλή κοινωνία. Όταν τελικά καταφέρνει να μπει στην υψηλή κοινωνία, γίνεται δεκτή μόνο από τους άνδρες φίλους του άνδρα της για ευνόητους λόγους, καθώς οι γυναίκες τους γνωρίζοντας τη φήμη της δεν θέλουν να έχουν πολλά πάρε δώσε μαζί της.

Η αγάπη του για τη Φιορούλα είναι βαθιά και αληθινή, όπως αποδεικνύεται και από ένα περιστατικό κατοπινό που έλαβε χώρα στην Αθήνα. Αυτή τη φορά όμως την παίρνει και πάνε στην Αθήνα, όπου εκεί είναι άγνωστοι μεταξύ αγνώστων. Ο ίδιος θεραπεύεται από την ασθένεια του κοινωνικώς ορθού και του κοινωνικώς φαίνεσθαι δηλαδή του τι θα πει ο κόσμος, και η Φιορούλα περιορίζεται σε έναν μόνο αγαπητικό, με τις ευχές του άνδρα της. Μια ιδιόμορφη σχέση τόσο για τα δεδομένα της εποχής, όσο και της κλειστής κοινωνίας και της Ζακύνθου και της Αθήνας. Όμως η Αθήνα κρύβει τη θεραπεία των ελαττωμάτων και των δύο. Ο πραγματικός χαρακτήρας του Αλιμπράντε φαίνεται στη μια και μοναδική περίπτωση που θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί τον αγαπητικό της γυναίκας του προκειμένου να κερδίσει κάποια χρήματα που του έφαγε ένας επιτήδειος. Όμως αυτή είναι η αξιοπρέπεια του Αλιμπράντε.

Στο έργο αυτό ο συγγραφέας επιχειρεί να εισχωρήσει στον ψυχισμό του ήρωά του, ο οποίος στην πραγματικότητα είναι αντιήρωας, αποτυπώνοντας τις διεργασίες που

---

<sup>553</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 7 – 10.

<sup>554</sup> *ό.π.*, σελ. 7 – 10.

διενεργούνται στον εσωτερικό κόσμο του, όταν ο Κοσμάς απελευθερώνεται από τα κοινωνικά δεσμά που του ασκούσαν πίεση και μετασχηματίζει τον κώδικα αξιών της εποχής του. Το άλλοτε ανθρωπάκι αποκτά ηθικό παράστημα ειδικού βάρους. Η μιζέρια που τον χαρακτήριζε δίνει τη θέση της στην αυτοπεποίθηση. Οι ρόλοι αντιστρέφονται κι ο Μαρή καταλήγει να είναι ο ισχυρός και η Φιορούλα η ανίσχυρη, καθώς παύει να αποτελεί ερωτικό αντικείμενο των ανδρών, αφού περνούν τα νιάτα της κι η ομορφιά της<sup>555</sup>.

Ο Ξενόπουλος στο μυθιστόρημα αυτό πραγματοποιεί σπουδή πάνω στην ανθρώπινη ψυχολογία και τις μεταμορφώσεις που συμβαίνουν στον ψυχισμό των ανθρώπων, σύμφωνα. Διακρίνουμε σε λανθάνουσα μορφή έναν διδακτισμό εκ μέρους του συγγραφέα, ο οποίος εισχωρεί στα άδυτα της ψυχής των δύο ηρώων του. Ειδικά για τον Μαρή Αλιμπράντε επιχειρεί ένα είδος ψυχογραφήματος, που αλλάζει για τα δεδομένα εκείνης της εποχής την έννοια του όρου «τιμή του άνδρα». Ο ήρωας του διατηρεί μια δική του ιδιότυπη αξιοπρέπεια. Ο συμβατικός και συντηρητικός Κοσμάς επιστρέφει στο τέλος στη Ζάκυνθο ως ο καταξιωμένος επιχειρηματίας Μαρή Αλιμπράντες έχοντας πλάι του τη Φιορούλα. Εκεί τον περιμένει και το παιδί του που είχε αποκτήσει από την υπηρέτριά του, την Κούλα, χωρίς αυτή να του έχει πει κάτι.

Ο Ξενόπουλος κάνει μνεία στα ήθη της εποχής, όταν οι κόντηδες του νησιού συνήθιζαν να συνάπτουν σχέσεις με τις υπηρέτριές τους. Οι οικογένειες των φτωχών αυτών κοριτσιών αντίστοιχα συναινούσαν στο να μπαίνουν τα κορίτσια στη δούλεψη των αρχόντων προκειμένου να επιβιώσουν και να εξασφαλίσουν ενδεχομένως και προίκα. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί κι ο κόντε Νικόλαος Σολωμός (1737 - 1807), πατέρας του Εθνικού μας ποιητή Διονύσιου Σολωμού (1798 - 1857), ο οποίος είχε συνάψει σχέσεις με την Αγγελική Νίκλη (1784 - 1859), την ανήλικη τότε υπηρέτριά του, την οποία παντρεύτηκε λίγο πριν πεθάνει ο ίδιος, ενώ η νόμιμη σύζυγός του είχε πεθάνει, αναγνωρίζοντας και το νόθο τέκνο του ως νόμιμο και εξασφαλίζοντάς το οικονομικά<sup>556</sup>.

Στο ίδιο μυθιστόρημα όμως εμπλέκεται η Φιορούλα ως Ινναμοράτα με τον δικαστή Κροντηρά. Ο Ξενόπουλος αρέσκεται στο να δημιουργεί ιδιόμορφα ζευγάρια, προκειμένου να διατηρεί το ενδιαφέρον του κοινού του. Ο Κροντηράς ξεκινάει ως

<sup>555</sup> [faretra.info/2017/3/18/schetika-ithiko-Kosmos-Kosmas-toy-gr-xenopoulou-ar-papageorgiou](http://faretra.info/2017/3/18/schetika-ithiko-Kosmos-Kosmas-toy-gr-xenopoulou-ar-papageorgiou).

<sup>556</sup> <http://www.Zakynthos-museumsolomos.gr>οιγονείς/ΜουσείοΣολωμούκαιεπιφανώνΖακυνθίων>.

αγαπητικός της Φιορούλας, στην πορεία την ερωτεύεται και της ζητά να χωρίσει τον άνδρα της και να την παντρευτεί χωρίς να σκέφτεται ποια είναι πραγματικά η Φιορούλα παρά το γεγονός ότι γνώριζε ότι ο Αλιμπράντε ήξερε για τη σχέση τους. Όμως η αγάπη του Κροντηρά για τη Φιορούλα είναι τελείως επιφανειακή και βασισμένη στα κοινωνικά μοτίβα της εποχής. Ο πραγματικός του χαρακτήρας αποκαλύπτεται, όταν ο Αλιμπράντε του απαριθμεί όλους τους αγαπητικούς της γυναίκας του, κάτι που κάνει τον Κροντηρά να πέσει από τα σύννεφα, καθώς φαίνεται, εσφαλμένα, είχε τη Φιορούλα πολύ ψηλά, παραβλέποντας το γεγονός ότι κι αυτός αποτελούσε, ουσιαστικά, το τρίτο πρόσωπο. Μαθαίνοντας ποια είναι πραγματικά η Φιορούλα η αγάπη του τερματίστηκε εκείνη ακριβώς τη στιγμή που συνειδητοποίησε ότι κι αυτός ήταν ένας από τους πολλούς αγαπητικούς της Φιορούλας κι όχι ο μοναδικός αγαπητικός της Φιορούλας.

Η αίσθηση που δίνεται στον αναγνώστη είναι ότι ο Ξενόπουλος δεν την καταδικάζει για την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά της. Αντιθέτως, κάποιες στιγμές τη συμπαθούμε, γιατί υφίσταται απαξίωση από τον κύκλο των συζύγων των φίλων του Αλιμπράντε, οι οποίες την περιφρονούν απροκάλυπτα και προκλητικά<sup>557</sup>. Συμπάθεια προκαλεί και η πορεία της ηρωίδας, η οποία μεγαλώνοντας χάνει τη διάθεσή της για ερωτικές περιπέτειες, συμβιβάζεται με τον Μαρακή της, όπως τον αποκαλεί διαπιστώνοντας για ακόμα μια φορά το πόσο γνώστης της ψυχολογίας και δη της γυναικείας ψυχολογίας είναι ο ευφυής συγγραφέας.

#### **4.6. Τηλεοπτική απόδοση του *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς***

Από τη μέχρι τώρα έρευνά μας δεν προέκυψε ότι το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* παραστάθηκε είτε σε κάποιο αθηναϊκό θέατρο, είτε σε κάποιο θέατρο της περιφέρειας. Εντούτοις, είχε την τύχη να προβληθεί στη μικρή οθόνη και την ατυχία οι τότε ιθύνοντες του καναλιού να σβήνουν τα επεισόδια μετά από κάθε προβολή τους για να κάνουν οικονομία στις μπομπίνες. Έτσι, σήμερα, δεν έχουμε την ευκαιρία να ξαναδούμε τη συγκεκριμένη σειρά στην τηλεόραση, παρά τις όποιες προσπάθειες πραγματοποιήθηκαν για τη συλλογή των επεισοδίων από τα αρχεία των συντελεστών της. Το το κλείσιμο της ΕΡΤ όμως, το 2013 άφησε μετέωρες τις προσπάθειες αυτές. Συγκεκριμένα, το *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* άρχισε να μεταδίδεται την Παρασκευή 9 Οκτωβρίου 1981 από το κρατικό κανάλι της YENEΔ και ολοκληρώθηκε στις 9 Απριλίου 1982, μετά από 27 ωριαία επεισόδια. Αποτελεί το όγδοο κατά σειρά

<sup>557</sup> [faretra.info/2017/3/18/schetika-ithiko-Kosmos-Kosmas-toy-gr-xenopoulou-ar-papageorgiou](http://faretra.info/2017/3/18/schetika-ithiko-Kosmos-Kosmas-toy-gr-xenopoulou-ar-papageorgiou).

έργο του ζακυνθινού συγγραφέα που διασκευάστηκε τηλεοπτικά. Πρωταγωνιστές στη σειρά ήταν ο αξέχαστος Κώστας Ρηγόπουλος στο ρόλο του Μαρή Αλιμπράντε, ο οποίος έβαλε τη σφραγίδα του με την ερμηνεία του αυτή. Στον ρόλο της ατίθασης ερωτικά Φιορούλας ήταν η Γωγώ Ατζολετάκη, η οποία αποτέλεσε την ιδανική Φιορούλα. Η Ατζολετάκη μιμούμενη την τζαντιώτικη προφορά αποκαλούσε χαϊδευτικά τον σύζυγό της «Μαράκη», δίνοντας με τη σειρά της το δικό της στίγμα. Αυτή ήταν η πρώτη έγχρωμη μεταφορά έργου του Ξενόπουλου στην τηλεόραση και η τελευταία σειρά που σκηνοθέτησε ο Ερρίκος Ανδρέου για έργο του συγγραφέα. Στέφθηκε με μεγάλη επιτυχία. *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* αποτελεί ένα έργο σταθμό όχι μόνο γιατί μεταλλάσσει τις μέχρι τότε ηθικές αξίες, αλλά και γιατί εμβαθύνει στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του προσφέροντας στο κοινό του ένα από τα ουσιαστικότερα και αρτιότερα έργα του<sup>558</sup>.

---

<sup>558</sup> [musiccorner.gr/aspromavra-ki-egchroma-o-kosmos-ki-o-kosmas-128712/](http://musiccorner.gr/aspromavra-ki-egchroma-o-kosmos-ki-o-kosmas-128712/).

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: *Ο Ποπολάρος*

### 5.1. Εισαγωγικά

Για να γράψει το θεατρικό έργο του *Ο Ποπολάρος*, ο Ξενόπουλος βασίστηκε στο διήγημά του με τον τίτλο *Ο Αντάρτης*, το οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εστία* από τις 26 Φεβρουαρίου ως τις 29 Μαρτίου 1913. Σύμφωνα με το Εισαγωγικό Σημείωμα του ίδιου του συγγραφέα με ημερομηνία σύνταξής του 17 Μαρτίου 1919<sup>559</sup>, μαθαίνουμε για τις αντιδράσεις και ενστάσεις του Νικόλαου Γ. Πολίτη, ο οποίος το χαρακτήρισε «αποκαλυπτικό», καθώς τον ξένισε η ύπαρξη της αριστοκρατικής τάξης στο νησί της Ζακύνθου. Το ίδιο περίεργο όμως φάνηκε και στον Ξενόπουλο, ο οποίος σκέφτηκε ότι εάν ένας καθηγητής Ιστορίας δεν γνώριζε για την κοινωνική διαστρωμάτωση του νησιού, σίγουρα ένας Αθηναίος θα ήταν διστακτικός απέναντι σε αυτή την ιστορία.

Στο σημείωμά του ο Ξενόπουλος υπενθυμίζει ότι *«η κοινωνία στην Επτάνησο, και προπάντων στην Κέρκυρα και τη Ζάκυνθο, ήταν από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ως τα τέλη σχεδόν του 19<sup>ου</sup> πολύ – πολύ διαφορετική από τις άλλες ελληνικές κοινωνίες. Και τούτο γιατί εκεί, από τον καιρό της Βενετοκρατίας, είχε σχηματιστεί μια αληθινή Αριστοκρατία, μια τάξη χωρισμένη ολοσδιόλου από τις άλλες, με πλούτη, με τίτλους, με προνόμια, με λάμψη και με μεγάλη ηθική και υλική δύναμη. Φυσικά, η τάξη αυτή, που είχε στα χέρια της και όλη σχεδόν τη διοίκηση, τυραννούσε τις άλλες, και όσον καιρό επικρατούσε στον κόσμο πνεύμα δεσποτισμού, ολιγαρχίας, ο λαός υπόμενε την τυραννία αγόγγυστα και, για να περιοριστούμε μόνο στη Ζάκυνθο, κάθε Ποπολάρος έπρεπε να βγάλει τον σκούφο του και να σκύψει το κεφάλι, όταν περνούσε από την Μποτέγα – το καφενείο να πούμε – των Αφεντάδων στην Πλατεία του Αγίου Μάρκου. Αλλά η Γαλλική Επανάσταση είχε κι εκεί – πέρα τον αντίκτυπό της. Ο λαός μια μέρα ξύπνησε, σηκώθηκε, έριξε στη φωτιά το Λίμπρο – Ντόρο, - τη Χρυσόβιβλο που ήταν γραμμένοι οι ευγενείς, - έστησε στην ίδια Πλατεία του Αγίου Μάρκου το Δέντρο της Ελευθερίας, τραγούδησε τη Μαρσεγιέζα και χόρευε τρελά, αναγκάζοντας με τη βία και τους Αφεντάδες της Μποτέγας να λάβουν μέρος στο χορό. Από τότε, ανάμεσα στις δύο τάξεις, κηρύχτηκε ο πριν ακήρυχτος πόλεμος. Οι Ποπολάροι πολεμούσαν ολοένα για να ανεβούν, οι Άρχοντες εξέπεφταν και ιδιώτευαν, πολλοί Ποπολάροι, με την προσωπική τους αξία και με το δυνατό σπρώξιμο*

<sup>559</sup> Τον τίτλο αυτό έδωσε ο ίδιος ο Ξενόπουλος στις δημοσιεύσεις του κειμένου από το 1924 κ. εξ., βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 11 - 13.

*ενός κυρίαρχου πια λαού, ανέβαιναν στις ψηλότερες θέσεις και αποκτούσαν άγραφα μα πραγματικά προνόμια, - που δεν παράλλαζαν από τα παλιά εκείνα βενετσιάνικα της Αριστοκρατίας, παρά μόνο πως δεν ήταν κληρονομικά – και άλλοι πάλι κατόρθωναν το ίδιο με τον πλούτο ή με τη μάθηση. Γιατί σχηματιζόταν τώρα και κάποια Πλουτοκρατία, και κάποια Αριστοκρατία πνευματική, όπου έβλεπες σχεδόν ισότιμους ένα ποιητή πλούσιο Κόντε, σαν το Σολωμό, και έναν ποιητή φτωχό Ποπολάρο, σαν τον Κάλβο»<sup>560</sup>.*

Ο ίδιος ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζει το διήγημά του ως δράμα, σύμφωνα με το οποίο ο Ζέππος Πεμπονάρης είναι ο ποπολάρος, τον οποίο η όμορφη αρχοντοπούλα Έλντα χρησιμοποιεί για να περάσει ευχάριστα τους καλοκαιρινούς μήνες στο εξοχικό της οικογένειάς της. Όταν ο νέος το καταλαβαίνει στην ψυχή του ξυπνά το μίσος για την αριστοκρατική τάξη. Παρόμοιο μίσος ξυπνά και στην τάξη των αριστοκρατών για την τάξη του νέου, ξεκινώντας έναν κοινωνικό πόλεμο μεταξύ των τάξεων με τραγική κατάληξη τόσο για τον Ζέππο, ο οποίος πνίγεται στο ποτάμι – ίσως και ως συμβολική πράξη - όσο και για την Έλντα, η οποία όταν μαθαίνει την αυτοκτονία του Ζέππου την ημέρα του γάμου της, καταρρέει.

## 5.2. Περίληψη διηγήματος

Στο **Α΄ κεφάλαιο** ο Ξενόπουλος μας εισάγει κατευθείαν, ήδη, από τον τίτλο του κεφαλαίου, στην καρδιά του ειδυλλίου, δίνοντας μια περιγραφή του Ζέππου και της Έλδας<sup>561</sup>. Ο Ζέππος με πρόσχημα την επίσκεψη στο σπίτι του θείου του, του γιατρού Μαρινέρη, είχε την ευκαιρία να βλέπει και να απολαμβάνει την παρέα της Έλδας, της μοναχοκόρης του κόντε Ντιμάρα, που έμεναν σε γειτονικό σπίτι. Περιγράφει με ακρίβεια ο συγγραφέας το βράδυ που ο Ζέππος και η Έλδα έβαλαν άθελά τους τις βάσεις του ειδυλλίου τους.

Στο **Β΄ κεφάλαιο** ο κόντε Ντιμάρας παίρνει την απόφαση να φύγει από την εξοχή, κάτι που κάνει, κυρίως, τον Ζέππο να αναρωτιέται πως θα ζήσει μακριά από την αγαπημένη του, αφού δεν τον άφησε ούτε να της γράφει, αλλά ούτε και να την επισκέπτεται. Όταν μαθαίνει ότι επέστρεψαν από την εξοχή, αλλά έλειπαν σε κάποια εκδρομή, σφίγγει την

<sup>560</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 12 -13.

<sup>561</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι στο διήγημά του ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το όνομα Έλδα, ενώ στο θεατρικό έργο Έλντα, το οποίο είναι μεν το ίδιο, απλώς η γλώσσα του διηγήματος είναι πιο λόγια, καθώς αυτό είναι γραμμένο πριν το θεατρικό έργο, βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 12 -13. Για τον ίδιο λόγο κι εμείς κατά την ανάπτυξη της περίληψης του διηγήματος χρησιμοποιούμε τη γραφή Έλδα, όπως ο Ξενόπουλος, ενώ στην περίληψη του θεατρικού έργου προτιμούμε τη γραφή Έλντα.



καρδιά του, αναμένοντας πότε θα την ξαναδει. Η Εκκλησία του Αγίου Μάρκου ήταν η καλύτερη ευκαιρία, την οποία δεν έχασε ο Ζέππος και την Κυριακή μετά την εκκλησία όταν τη χαιρέτησε τη δεύτερη φορά, η Έλδα έδειξε «κάποια χαρούμενη έκπληξη»<sup>562</sup>. Όμως σε κανένα άλλο συναπάντημά τους δεν τον κοίταξε ξανά. Έτσι, αποφάσισε να της στείλει ένα γράμμα με τη γριά Όρσολα, μέσω της οποίας του απαντάει να συναντηθούν στο σπίτι του θείου του. Ο Ζέππος φτάνει εκεί, όμως, στη θέση της Έλδας έρχεται η ξαδέλφη της η Τερέζα, την οποία αντιπαθούσε ο Ζέππος, και όχι άδικα, αφού του επιστρέφει το γράμμα, λέγοντάς του ότι η Έλδα δεν το διάβασε και δεν τον αγαπάει πια. Τα στριφνά λόγια της Έλδας, τα οποία στην ουσία αποτελούν λόγια της Τερέζας, θυμώνουν ακόμα περισσότερο τον Ζέππο, ο οποίος ζητάει από την Τερέζα να μεταφέρει στην ξαδέλφη της όλα εκείνα τα φρικτά επίθετα που ξεστομίζει.

Στο **Γ' κεφάλαιο** γνωρίζουμε καλύτερα τον γιατρό Μαρινέρη και το δράμα που πέρασε ο ίδιος, ώσπου να γίνει αποδεκτός στους κύκλους των ευγενών και της αριστοκρατίας, κάτι που ακόμα και μετά από τόσα χρόνια θεωρεί ότι δεν το έχει επιτύχει πλήρως. Με αυτήν την τακτική ο γιατρός προσπαθεί να πείσει τον Ζέππο να ξεχάσει την Έλδα, μιας και τόσο η διαφορά φύλου όσο και η κοινωνική διαφορά ανάμεσα σε αυτόν και την Έλδα θα πρέπει να τον αποθαρρύνουν. Όμως το δράμα του γιατρού φέρνει ακριβώς τα αντίθετα αποτελέσματα, καθώς πεισμώνει ακόμα περισσότερο για όλα τα δεινά που πέρασε ο θείος του. Αυτό το κεφάλαιο κλείνει με το επεισόδιο που δημιουργεί ο Ζέππος όταν επιτίθεται στον κόντε Ροζάρο, ο οποίος με το ζόρι ήθελε να κάτσει στο τραπέζι του Ζέππου και να πιάσει συζήτηση μαζί του.

Στο **Δ' κεφάλαιο** ο Ζέππος επισκέπτεται το Καζίνο και το επόμενο βράδυ χωρίς να γίνει καμιά αναφορά στο προηγούμενο επεισόδιο. Ο Ζέππος ανησυχούσε, βέβαια, που ο κόντε Ροζάρο δεν τον είχε καταγγείλει στις Αρχές ή δεν του έστειλε κάποιον μπράβο του, και έτσι ο λογισμός του ξαναγύρισε στην Έλδα, η οποία είχε αρχίσει τις βόλτες της και ο Ζέππος δεν έχανε την ευκαιρία να τρομοκρατεί τόσο εκείνη, όσο και τις ξαδέλφες της. Πράγματι, ο κόντε Ροζάρο ένα βράδυ έστειλε έναν μπράβο του και χτύπησε τον Ζέππο στο κεφάλι. Ο πατέρας του Ζέππου ήθελε να τον στείλει στην Αθήνα. Η αστυνομία πήγε στο σπίτι του Ζέππου για τη ματσουκιά, αλλά κι εκείνος δεν ήταν σίγουρος αν ήταν μπράβος του Ροζάρο ή της Έλδας.

<sup>562</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 43.

Στο **Ε΄ κεφάλαιο** ο πατέρας του Ζέππου ήθελε να στείλει τον γιο του στην Αθήνα, καθώς είχαν φτάσει κάποιες φήμες για μπλεξίματα με την κόρη του κόντε Ντιμάρα. Ο Ζέππος δέχθηκε να φύγει για την Αθήνα, προκειμένου κι αυτός να ησυχάσει. Όμως από τους φίλους του μάθαινε συχνά τα νέα του νησιού. Μένοντας μακριά από το νησί έβλεπε πιο καθαρά το ειδύλλιο του με την Έλδα. Το μίσος του γινόταν αγάπη. Δεν ήθελε να την ταλαιπωρήσει παραπάνω. Σε ένα από εκείνα τα γράμματα ο Ζέππος έμαθε τα αρραβωνιάσματα της Έλδας και έφυγε για το νησί. Με το που έφτασε στη Ζάκυνθο έγραψε ένα γράμμα προς τον αρραβωνιαστικό της Έλδας, τον Ροβέρτο Μπράουν, βάζοντας μάλιστα και την υπογραφή του σε αυτό. Ο Μπράουν έδειξε το γράμμα στον κόντε Ντιμάρα, ο οποίος τον διαβεβαίωσε ότι πρόκειται για τρελό, κάτι που το ξέρει όλο το νησί. Όταν όμως γύρισε στο σπίτι του η Έλδα αλλά και η κοντέσσα Μαρία αρνήθηκαν ότι υπάρχει κάτι μεταξύ της κόρης τους και του Πεμπονάρη. Ο Μπράουν επιβεβαίωσε τα λόγια του κόντε Ντιμάρα με όλους όσους ρώτησε στο νησί και προχώρησε κανονικά στον γάμο του με την Έλδα. Όμως κι ο κόντε Ντιμάρα ήθελε να πάρει τα μέτρα του για αυτό έστειλε έναν μπράβο του να χτυπήσει τον Ζέππο. Ο μπράβος ενημέρωσε τον κόντε ότι ο Ζέππος αυτοκτόνησε.

Ο Ζέππος αυτοκτόνησε επειδή κατάλαβε ότι δεν έπεισε τον Μπράουν να κάνει πίσω στον γάμο του με την Έλδα. Όμως κι ο ίδιος ο Ζέππος ήταν τρελός από έρωτα για την Έλδα, και δεν ήταν ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος που θα έχανε τα λογικά του από έναν ολέθριο έρωτα. Η Τερέζα το είπε στην Έλδα και εκείνη λιποθύμισε, καθώς νόμισε ότι κοιτάζοντας προς την πόρτα τον είδε *«με τα βλέφαρα γλυκά χαμηλωμένα, όπως τότε που του τα ποθοφιλούσε»*<sup>563</sup>.

### 5.3. Περίληψη θεατρικού έργου

#### Πρόσωπα

<b>κόντε Ντιμάρας</b>	πατέρας της Έλντας
<b>κοντέσσα Μαρία</b>	σύζυγος του Κόντε
<b>κοντεσίνα Έλντα</b>	κόρη του Κόντε
<b>γιατρός Μαρινέρης</b>	σύζυγος της Ζαμπέλλα

<sup>563</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 87.

<b>Ζαμπέλλα</b>	γυναίκα του γιατρού
<b>Ζέππος Πεμπονάρης</b>	ανιψιός του Μαρινέρη
<b>Τερέζα</b>	ξαδέλφη της Έλντας
<b>Κιάρα</b>	ξαδέλφη της Έλντας, αδελφή της Τερέζας
<b>Αυγουστής</b>	σέμπρος του Ντιμάρα
<b>Ρομπέρτος Μπράουν</b>	Άγγλος αριστοκράτης
<b>Αννέτα</b>	καμαριέρα του Μαρινέρη
<b>Τζώρτζης</b>	πορτιέρης του Ντιμάρα

Για πρώτη φορά παίχτηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1933 διατηρώντας την κοινωνική – δραματική μορφή του διηγήματος του 1913. Όμως πρέπει να διασκευάστηκε αργότερα από τον ίδιο τον Ξενόπουλο, ο οποίος του έδωσε διαφορετικό τέλος.

Η **Α΄ Πράξη** εκτυλίσσεται στη Μπόχαλη στο σπίτι του γιατρού Μαρινέρη και της Ζαμπέλας, στο οποίο καταφτάνει ο κόντε Ντιμάρας για να περάσουν παρέα το απόγευμα. Ο κόντε Ντιμάρας με αφορμή μια ατάκα της Αννέτας, υπηρέτριας των Μαρινέρηδων, σχολιάζει αρνητικά την υπηρέτρια του γιατρού, η οποία ενώ ανήκει σε κατώτερη τάξη, έχει το θράσος να μιλήσει και μάλιστα να αντιμιλήσει στον κόντε. Μάλιστα, η συζήτηση με πρωτεργάτη τον ίδιο τον Ντιμάρα περιστρέφεται γύρω από τον Ζέππο, τον ανιψιό του γιατρού, ο οποίος ενώ κατάγεται από κατώτερη τάξη, εντούτοις τα χρήματα του πατέρα του, ο οποίος είναι σταφιδάς στο επάγγελμα, και το γεγονός ότι ο γιος του φοιτά στη Νομική τον κάνουν φαινομενικά, τουλάχιστον, ίσο κι όμοιο με τα υπόλοιπα αρχοντόπουλα της Ζακύνθου.

Ο γιατρός δεν θίγεται ούτε από τα λόγια, ούτε από τον τρόπο με τον οποίο ο κόντε Ντιμάρας αναφέρεται στον ανιψιό του, καθώς γνωρίζει ότι κι ο ίδιος με τις σπουδές του κατάφερε να παντρευτεί τη Ζαμπέλλα και να εισέλθει στην ανώτερη τάξη. Κάτι παρόμοιο υπονοεί ο γιατρός και στον κόντε Ντιμάρα, όταν του κάνει λόγο, ότι όλο αυτό τον καιρό στη Μπόχαλη δημιουργήθηκε κάποιο ειδύλλιο μεταξύ του Ζέππου και της Έλντας. Ο Ντιμάρας αρνείται ότι η κόρη του θα μπορούσε ποτέ να συνάψει σχέση με έναν άνδρα κατώτερό της, παρά το ότι ο γιατρός τον ενημερώνει ότι η κόρη του ήταν αυτή που έδωσε στον Ζέππο ένα φιλημένο λουλούδι.

Η εμφάνιση της Έλντας, αντί να λύσει το μυστήριο της σχέσης μεταξύ αυτής και του Ζέππου, περιπλέκει ακόμα περισσότερο την κατάσταση, καθώς εκείνη αρνείται ότι θα μπορούσε ποτέ να παντρευτεί έναν άνδρα κατώτερό της, παρόλο που δεν αρνείται ότι ο Ζέππος είναι ένας καθώς πρέπει νέος και ότι η συντροφιά του την ευχαριστεί. Είναι ξεκάθαρη, όμως, στο ότι δεν ζήτησε από αυτόν τίποτα παραπάνω, ούτε και του υποσχέθηκε. Η Έλντα αποχωρεί μαζί με τον γιατρό προκειμένου να αποχαιρετήσει τη φίλη της τη Τζούλια μιας και θα αναχωρήσουν από τη Μπόχαλη.

Στην **Α΄ Πράξη** κάνει την εμφάνισή του ο Μπράουν, ένας Άγγλος αριστοκράτης, τον οποίο ο κόντε Ντιμάρας καλοβλέπει για την Έλντα. Μετά τον Μπράουν κάνει την εμφάνισή του ο Ζέππος, ο οποίος ξεχνώντας τους καλούς τρόπους του, επειδή ο κόντε Ντιμάρας ανγόσε την παρουσία του στο σπίτι του θείου του, ξεσπάει λεκτικά στον Μπράουν, φέρνοντάς τον σε δύσκολη θέση. Ο κόντε μαζί με τη γυναίκα του παίρνουν τον Μπράουν και τον πάνε να περιμένει την Έλντα στο δικό τους σπίτι.

Μένοντας μόνος του ο Ζέππος με τη θεία του τη Ζαμπέλλα εκδηλώνει αμέσως τις σκέψεις του σχετικά με την παρουσία του Μπράουν στο σπίτι των Ντιμάρα προκειμένου να παντρέψουν την Έλντα μαζί του. Στην Πράξη αυτή κάνει την επανεμφάνισή της η Αννέτα προκειμένου να κουτσομπολέψει στον Ζέππο τα λόγια της Έλντας, όταν ο γιατρός τη ρώτησε για εκείνον. Έτσι, ο Ζέππος μαθαίνει από την υπηρέτρια ότι η Έλντα αρνήθηκε την αγάπη του, αφού αντί να ξεκαθαρίσει τη θέση της έσκασε στα γέλια παρουσία των θείων του και του πατέρα της. Ο Ζέππος κλονίζεται από τα λεγόμενα της Αννέτας παρόλο που αδυνατεί να πιστέψει τις κακίες τις οποίες ξεστόμισε για την Έλντα.

Στην επόμενη σκηνή ο Ζέππος έρχεται αντιμέτωπος με τη στριμμένη και ζηλιάρα ξαδέλφη της Έλντας, την Τερέζα και την αδελφή της Κιάρα. Η Τερέζα, κυρίως, είναι αυτή που υπενθυμίζει συνεχώς στον Ζέππο το κοινωνικό χάσμα που τους χωρίζει, επισημαίνοντας, μάλιστα, ότι όταν θα επιστρέψουν στη χώρα τα πράγματα θα αλλάξουν και δεν θα μπορεί να τις χαιρετάει και να κάνει παρέα μαζί τους, όπως συμβαίνει στη Μπόχαλη.

Η Τερέζα αντιλαμβάνεται ότι ο Ζέππος θα τους δημιουργήσει πρόβλημα στη χώρα και προετοιμάζει την Έλντα για το τι θα πρέπει να περιμένει ως αντίδραση από τον Ζέππο. Η Έλντα επιστρέφει από τη φίλη της την Τζούλια, μαθαίνει ότι στο σπίτι της ο πατέρας την προξενεύει στον Μπράουν, τον οποίο δεν χωνεύει καθόλου. Όταν η Τερέζα

αναφέρει στην Έλντα τη διαφορά ανάμεσα στον Μπράουν και τον Ζέππο, η Έλντα με μετριοπάθεια της αναφέρει ότι προτιμά τον Ζέππο με τα πανέμορφα και πανέξυπνα μάτια παρά τα κουτά και ηλίθια μάτια του Μπράουν. Η Έλντα ξεκαθαρίζει στις ξαδέλφες της ότι της αρέσει ο Ζέππος, αλλά δεν τον αγαπάει. Η Τερέζα αντιλαμβάνεται ότι η Έλντα δεν της λείπει όλη την αλήθεια, γι' αυτό και χαρακτηρίζει τον Ζέππο ως αυθάδη και ανάγωγο, και την προτρέπει να ξεκόψει μαζί του όσο πιο ξεκάθαρα γίνεται.

Ο Μπράουν με τον Ντιμάρα και την κοντέσσα Μαρία βγαίνουν από το σπίτι με σκοπό να κάνουν μια βόλτα στην περιοχή για χάρη του Μπράουν. Η Έλντα αποφεύγει την πρόσκληση για τη βόλτα, και στη θέση της στέλνει την Τερέζα με την Κιάρρα. Μετά έρχεται σε συνεννόηση με την Αννέτα και ρωτάει για τον Ζέππο. Η Αννέτα ενημέρωνει τον Ζέππο, ο οποίος πηγαίνει στο σπίτι της Έλντας για να μιλήσουν εν όψει της αναχώρησής της για τη χώρα. Ο Ζέππος την εκλιπαρεί να την επισκεφθεί στο Καταστάρι ή να της γράφει, αλλά η Έλντα αρνείται και τις δύο προτάσεις του. Το μόνο που του συστήνει είναι υπομονή. Ο Ζέππος αναλογιζόμενος ότι τον Σεπτέμβρη θα πρέπει να φύγει για να συνεχίσει τις σπουδές του στην Αθήνα, δεν αντέχει να μείνει μακριά από την Έλντα για έναν ολόκληρο χρόνο. Η Α΄ Πράξη ολοκληρώνεται με την παραδοχή εκ μέρους της Έλντας της αγάπης της μπροστά στον Ζέππο, και οι δύο ερωτευμένοι χωρίζουν μεν, ευτυχισμένοι δε.

Μεταξύ Α΄ και Β΄ Πράξης έχουν μεσολαβήσει τέσσερις μήνες αντί για δύο που του είχε πει η Έλντα, και έχει φθινοπωριάσει. Η Β΄ Πράξη ξεκινά με έναν διάλογο μεταξύ του Ζέππου και της Αννέτας, η οποία δείχνοντας το σπίτι του κόντε Ντιμάρα στη Μπόχαλη, ρίχνει λάδι στη φωτιά υπενθυμίζοντας στον Ζέππο, ότι η Έλντα δεν τον αγαπάει πραγματικά και τον κορόιδευε όσο διάστημα βρισκόταν στην εξοχή. Μάλιστα, διανθίζει την άρνηση του έρωτα της Έλντας στο πρόσωπο του Ζέππου λέγοντάς του ότι άκουσε την κυρία Τερέζα να μαλώνει την Έλντα που δεν διέκοψε ξεκάθαρα το ειδύλλιο που είχε δημιουργηθεί μεταξύ τους.

Όταν η θεία του Ζέππου μπαίνει στο σαλόνι ο Ζέππος τη φιλάει όλο χαρά, επειδή η Έλντα του μήνυσε ότι θα συναντηθούν στο σπίτι του γιατρού. Από την εξιστόρηση του Ζέππου στη θεία του μαθαίνουμε ότι όσες φορές συναντούσε την Έλντα στον δρόμο εκείνη έκανε ότι δεν τον γνώριζε, έκανε την αδιάφορη, δεν βγήκε ούτε μια φορά στο παράθυρο. Ο Ζέππος ρίχνει το φταίξιμο στην Τερέζα, την οποία και θεωρεί επικίνδυνη

επειδή ζηλεύει την αγάπη που τρέφει η Έλντα για αυτόν. Η Ζαμπέλλα συναινεί σε όσα λέει ο Ζέππος χωρίς να τον πολυπιστεύει, αλλά και χωρίς να του φέρνει αντίρρηση.

Η Αννέτα ανακοινώνει την άφιξη της Τερέζας και της Κιάρας, όχι όμως και της Έλντας, η οποία μένει στο σπίτι γιατί ράβει ένα καινούργιο φόρεμα. Η πληροφορία έχει ως αποδέκτη τον Ζέππο. Η Τερέζα πριν μιλήσει στον Ζέππο κρίνει σωστό να ενημερώσει τη Ζαμπέλλα πρώτα, έτσι ο Ζέππος μένει μόνος του με την Κιάρα. Μετά από λίγο φεύγει η Κιάρα και παίρνει τη θέση της η Τερέζα, η οποία μπαίνει κατευθείαν στο θέμα με το να του δώσει ένα γράμμα. Ο Ζέππος νομίζοντας ότι η Έλντα του έχει απαντήσει κάνει την κίνηση να το ανοίξει, αλλά η Τερέζα τον επαναφέρει στην πραγματικότητα λέγοντάς του ότι η Έλντα δεν του έγραψε καινούργιο γράμμα, αλλά στέλνει πίσω το δικό του.

Η Τερέζα έχοντας πάρει φόρα κάνει αναφορά στο ότι δεν τις αφήνει ούτε στιγμή μόνες, περνά κάτω από τα παράθυρά τους, τους γράφει γράμματα, επισημαίνοντάς του ότι βρίσκονται στη χώρα και όχι στη Μπόχαλη. Η Μπόχαλη ήταν εξοχή. Αλλιώς συμπεριφέρονται οι άνθρωποι στην εξοχή, κι αλλιώς στη χώρα, κάτι που ο Ζέππος, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Τερέζας αδυνατεί να το καταλάβει, αφού είναι ένας αγροίκος, όπως χαρακτηρίζει και ο ίδιος τον εαυτό του.

Ο Ζέππος βγαίνει εκτός εαυτού. Η Τερέζα, σε έναν μονόλογο μοναδικής ευφράδειας και λυρικότητας, αλλά και λογικών επιχειρημάτων, γνωστοποιεί στον Ζέππο ότι η Έλντα περνούσε τον καιρό της στη Μπόχαλη κάνοντας παρέα μαζί του και δεν τον αγαπά ούτε τον αγαπούσε. Η αντίδραση του Ζέππου στον μονόλογο της Τερέζας είναι η επίδειξη ηρεμίας, αποδεχόμενος, ή καλύτερα επαναλαμβάνοντας τα λόγια της Τερέζας προκειμένου να αντιληφθεί καλύτερα ότι η Έλντα έπαψε να τον αγαπά.

Η επιφανειακή ηρεμία του Ζέππου δίνει τη θέση της σε ένα παραλήρημα υβριστικών χαρακτηρισμών απευθυνόμενων προς την Έλντα μέσω της Τερέζας. Δηλώνει στην Τερέζα ότι θα εκδικηθεί την Έλντα για αυτή την άτιμη συμπεριφορά της απέναντί του και παίρνοντας την Κιάρα φεύγει σε έξαλλη κατάσταση από το σπίτι του γιατρού.

Ο Ζέππος θυμώνει και με τη θεία του, νομίζοντας ότι εκείνη γνώριζε τις προθέσεις της Έλντας. Η Ζαμπέλλα παραδέχεται ότι οι τρεις κοπέλες την επισκέφθηκαν μαζί με την κοντέσσα, και ότι η Τερέζα της έκανε παράπονα ότι την Κυριακή στη βόλτα δεν άφησε τις κοπέλες σε ησυχία, ότι συνέχεια περνάει κάτω από τα παράθυρα, κι ότι η Έλντα

έχει μετανιώσει για το ειδύλλιο στη Μπόχαλη. Η Ζαμπέλλα ανέφερε στον Ζέππο ότι όλα αυτά τα έλεγε η Τερέζα και η Κιάρρα, η οποία επαναλάμβανε την τελευταία λέξη της Τερέζας. Η Έλντα, όμως, ούτε συμφωνούσε, αλλά ούτε και διαφωνούσε.

Η Ζαμπέλλα προσπαθεί να συνετίσει τον Ζέππο να ξεχάσει την Έλντα μετά το παράφορο φέρσιμό του μπροστά στην Τερέζα και την Κιάρρα. Τον συμβουλεύει να σταματήσει κι αυτός να ασχολείται και να την ενοχλεί την και ό,τι έγινε να ξεχαστεί.

Στη συνέχεια μπαίνει στη σκηνή ο γιατρός Μαρινέρης, ο οποίος αναλαμβάνει να συνετίσει τον Ζέππο. Φαινομενικά παίρνει το μέρος του Ζέππου, αναγνωρίζοντας ότι ως παιδί του λαού γνωρίζει τι λέει η καρδιά του, η συνείδησή του, και η τιμή του. Όμως κάνει λάθος, όταν κρίνει όλους τους υπόλοιπους σύμφωνα με τον εαυτό του. Ο γιατρός επισημαίνει ότι η Έλντα είναι γυναίκα, όσο και αν κάνει το αγοροκόριτσο, είναι γυναίκα, και η διαφορά ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα είναι τεράστια. Του επισημαίνει ότι η Έλντα θα ήταν άτιμη αν του έλεγε στη Μπόχαλη ότι θέλει να παίξει μαζί του. Θα τη χαρακτήριζε ως άτιμη και ξεδιάντροπη. Βέβαια, σύμφωνα με τη λογική του γιατρού και μια τίμια γυναίκα θα μπορούσε να ξεμυαλιστεί στην εξοχή εκδηλώνοντας έναν πόθο και μια ερωτική ορμή δίνοντας ασυλλόγιστα μια υπόσχεση αγάπης, την οποία ίσως αργότερα αναγκάζοταν να πάρει πίσω. Ο γιατρός συνεχίζει την περιέργη συλλογιστική του λέγοντας στον Ζέππο ότι τότε αυτός θα ήταν που θα κακοχαρακτήριζε την Έλντα, στην πραγματικότητα, και όχι πάνω στον θυμό του, επισημαίνοντας ότι μια κοπέλα, ακόμα και αριστοκρατικής καταγωγής, δεν ήταν αυτεξούσια. Ως γυναίκα η Έλντα δεν φέρει καμιά ευθύνη για το φέρσιμό της, επειδή είναι γυναίκα και επειδή είναι κόρη του κόντε Ντιμάρα.

Σε δεύτερο επίπεδο ο γιατρός δίνοντας την κοινωνική καταγωγή και κατάσταση του Ζέππου τον κάνει να αντιληφθεί το κοινωνικό χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην Έλντα και τον ίδιο. Ένα χάσμα που ο κόντε Ντιμάρα το αναφέρει σε κάθε ευκαιρία. Στο σημείο αυτό ξεδιπλώνεται η επαναστατική φύση του Ζέππου καθώς θεωρεί εσφαλμένα ότι η όποια κοινωνική διαφορά δεν αφορά στους ανθρώπους σε πραγματικό επίπεδο, αλλά ενυπάρχει στο μυαλό αυτών με αποτέλεσμα να εκλαμβάνουν ως κατώτερους όποιους δεν ήταν ευγενείς<sup>564</sup>. Ο Μαρινέρης του επισημαίνει ότι και αυτή η διαφορά

---

<sup>564</sup> Εννοώντας ότι τόσο οι αριστοκράτες, όσο και οι άνθρωποι των άλλων τάξεων δεν παύουν να είναι άνθρωποι. Όσο και αν φαίνεται περίεργο αυτό στον κόντε Ντιμάρα, και στους άλλους αριστοκράτες της Ζακύνθου (σ.σ.).

δεν είναι μόνο κοινωνική αλλά και φυσική, όπως είναι η διαφορά ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, μια διαφορά την οποία παραδέχτηκε ο Ζέππος.

Στο σημείο αυτό ο γιατρός αναφέρεται στη δική του περίπτωση, όπου μετά από τόσα χρόνια υπάρχουν φορές που ακόμα και η ίδια του η γυναίκα τον υποτιμά. Η αγάπη της Ζαμπέλλας δεν τον έκανε ισότιμο στα μάτια των αριστοκρατών. Ακόμα και ως γιατρός δεν παύει να είναι κατώτερος από τους υπόλοιπους αριστοκράτες, κάτι που εξοργίζει τον Ζέππο.

Ο γιατρός εξομολογείται στον Ζέππο το δράμα της ζωής του, τον πληγωμένο εγωισμό του, τις υποχωρήσεις που αναγκάστηκε να κάνει, λέγοντάς του ότι ακόμα και στον γάμο του τα πεθερικά του τού έσφιξαν μεν το χέρι, αλλά ούτε λόγος να τον αγκαλιάσουν και να τον φιλήσουν, μήπως και συνετίσει τον Ζέππο. Καταλήγοντας ο γιατρός επικροτεί το γεγονός ότι ο Ζέππος γλίτωσε τα χειρότερα. Αντί όμως ο Ζέππος να δείξει συγκατάβαση στο “δράμα” του θείου του ξυπνάει μέσα του η επανάσταση, καθώς αυτός είναι διαφορετικός από τον θείο του. Αυτός είναι ο Ζέππος και δεν μπορεί να ανεχτεί μια τέτοια συμπεριφορά σε μια εποχή που πάει μπροστά. Σε αυτή τη νέα εξέλιξη ο γιατρός μη ξέροντας τι άλλο να πει για να συνετίσει τον Ζέππο τον φοβερίζει ότι θα τα πει όλα στον πατέρα του. Ο Ζέππος είναι τόσο αποφασισμένος που θα τα βάλει ακόμα και με τον πατέρα του.

**Η Γ΄ Πράξη** λαμβάνει χώρα στο σαλόνι του κόντε Ντιμάρα στο σπίτι στη χώρα. Μετά από έναν μικρό εισαγωγικό διάλογο μεταξύ της κοντέσσας Μαρίας, μητέρας της Έλντας, και του Τζώρτζη, εισβάλλουν στη σκηνή τα τρία κορίτσια κατατρομαγμένα. Η κοντέσσα αντιλαμβάνεται ότι τα κορίτσια γύρισαν εσπευσμένα στο σπίτι εξαιτίας του Ζέππου. Διηγούνται στην κοντέσσα πως κατάφεραν να ξεφύγουν από τον Ζέππο και έναν φίλο του της ίδιας κοινωνικής τάξης, όχι όμως φοιτητή όπως ο Ζέππος. Η κοντέσσα ανησυχεί, καθώς η Έλντα είναι αρραβωνιασμένη με τον Μπράουν και ετοιμάζεται να παντρευτεί. Αποφασίζει, λοιπόν, ότι πρέπει να το μάθει ο κόντε. Η Έλντα διαφωνεί.

Στη σκηνή μπαίνει ο Μπράουν, όντας ψυχρός με τις κοπέλες, ζητά τον κόντε. Ο Ντιμάρας εμφανίζεται και ο Μπράουν του δείχνει το γράμμα που του έστειλε ο Ζέππος και αφορά στην Έλντα. Μετά την ανάγνωση του γράμματος ο κόντε ξεσπάει σε γέλια και χαρακτηρίζει τον Ζέππο τρελό. Επίσης, ο κόντε αναφέρει ότι η Έλντα δεν υπήρχε περίπτωση να δεχτεί έναν άνδρα κατώτερό της, παραδεχόμενος ότι η κόρη του μιλούσε



στον Ζέππο όπως μιλούσε και σε όλους τους γνωστούς όσο καιρό έμεναν στη Μπόχαλη. Ακόμα του αναφέρει το περιστατικό στο Καζίνο, στο οποίο υπήρχαν πάρα πολλοί μάρτυρες.

Ο Μπράουν, όμως, δεν έχει πειστεί ακόμα και μετά τις εξηγήσεις του κόντε γιατί αμφιβάλει για την αγάπη της Έλντας, καθώς τον συμβούλευσε να πάρει την Τερέζα, η οποία τον αγαπά. Ο Μπράουν ζητά κι αυτός να σκεφτεί αν αγαπά την Έλντα, όπως το σκέφτηκε κι η Έλντα, η οποία δεν απάντησε αμέσως στην πρότασή του. Ο Ντιμάρας προτρέπει τον Μπράουν να ρωτήσει όποιον θέλει σχετικά με τον χαρακτήρα του Ζέππου.

Ο κόντε αναφέρει στην κοντέσσα και την Έλντα το γράμμα που έστειλε ο Ζέππος στον Μπράουν, και ότι ο τελευταίος θέλει με τη σειρά του να σκεφτεί σχετικά με τον γάμο του με την Έλντα. Ο Ντιμάρα απευθυνόμενος στην Έλντα προσπαθεί να της εκμαιεύσει τα αισθήματά της για τον Ζέππο. Εκείνη αρνείται πεισματικά ότι είχε κάτι παραπάνω με τον Ζέππο, εκτός από ένα φλερτ της εξοχής, κάτι που επιβεβαιώνει και η κοντέσσα. Η Έλντα εξομολογείται στον πατέρα της, ότι μετά τη γνωριμία τους στη Μπόχαλη δεν έχουν ξαναϊδωθεί, σχεδόν, δύο χρόνια. Ακόμα και το γράμμα που της έγραψε εκείνη το έστειλε πίσω με την Τερέζα και την Κιάρα και αυτός τη γέμιζε βρισιές, όπως της τα μετέφερε η Τερέζα. Επίσης, η Έλντα λέει στον πατέρα της για τις προσβολές και τις φοβέρες που της έκανε ο Ζέππος στον δρόμο. Ένα περιστατικό διηγείται στον κόντε η κοντέσσα που συνόδευε την Έλντα και τις ξαδέλφες της σε έναν περίπατο.

Άλλη μια φορά, την ώρα που έμπαιναν στον Άγιο Μάρκο είπε στην Έλντα να προσευχηθεί πολύ, γιατί η ζωή της είναι λίγη. Ο Ντιμάρας καταλαβαίνει ότι ο Ζέππος γύρισε επειδή έμαθε για τον γάμο. Η Έλντα προσπαθεί να αποτρέψει τον πατέρα της να κάνει κακό στον Ζέππο. Ο Ντιμάρας της λέει ότι ακόμα και ο Μπράουν, μετά το γράμμα του Ζέππου διστάζει για τον γάμο. Ο Ντιμάρας καλεί τον Αυγουστή. Η Έλντα καταλαβαίνει ότι ο πατέρας της θα βάλει τον Αυγουστή να δώσει ένα καλό μάθημα στον Ζέππο και ανησυχεί. Δεν θέλει ο Ζέππος να πάθει κακό. Μπροστά στη μητέρα της η Έλντα παίρνει το μέρος του Ζέππου, και ενώ ορκίζεται ότι τον μισεί, προσπαθεί να βρεί τρόπο να τον σώσει από τα χέρια του Αυγουστή. Η Έλντα ζητά από τη μητέρα της την καρφίτσα που θα της έδινε για γαμήλιο δώρο, προκειμένου να τη δώσει στον Αυγουστή, ώστε να μην κάνει κακό στον Ζέππο.

Στην **Δ΄ Πράξη** ο Μπράουν φεύγει από το σπίτι της Έλντας. Με τη βοήθεια του Αγουστή ο Ζέππος μπαίνει στο ιδιαίτερο σαλόνι της Έλντας, όπου του λέει ότι είναι μόνη της. Τότε ο Ζέππος παίρνει θάρρος και την πλησιάζει περισσότερο. Αυτό που ήθελε ο Ζέππος ήταν να δει την Έλντα και να της μιλήσει. Μετά θα την άφηνε ήσυχη διαβεβαιώνοντάς την ότι θα γυρίσει στην Αθήνα και στις σπουδές του. Ο Ζέππος τη ρωτάει αν αγαπάει αληθινά τον Μπράουν ζητώντας μια ειλικρινή απάντηση από αυτήν. Όταν εκείνη του λέει ότι αγαπάει τον Μπράουν ο Ζέππος δεν την πιστεύει γιατί ξέρει ότι αγαπά αυτόν και η μεγαλύτερη απόδειξη είναι ότι τον δέχτηκε στο σαλόνι της.

Ο Ζέππος της αναφέρει κι άλλη απόδειξη της αγάπης της προς το πρόσωπό του. Το γεγονός ότι πλήρωσε τον Αγουστή να μην του κάνει κακό. Της εκμυστηρεύεται ότι τώρα που ξέρει ότι τον αγαπά δεν πρόκειται να την αφήσει να πάρει τον Μπράουν. Της θυμίζει το πρώτο τους φιλί. Η Έλντα νικημένη από την αγάπη της τον φιλά στο στόμα. Τους διακόπτει ξαφνικά ο Αγουστής για να τους πει ότι έρχεται ο κόντες. Ο Ντιμάρας αντιλαμβάνεται ότι ο Ζέππος είναι στο σπίτι του και γίνεται έξω φρενών. Είχε βάλει τους δικούς του ανθρώπους να παρακολουθούν το σπίτι του, και να τον ενημερώσουν αμέσως, όπως και έγινε.

Ο τελικός διάλογος μεταξύ του Ζέππου και του Ντιμάρα καταλήγει με την εισβολή του Μαρινέρη στο σπίτι του Ντιμάρα, ο οποίος παίρνει το μέρος του ανηψιού του. Η Έλντα είχε πάει να ζητήσει τη βοήθεια του γιατρού για να σώσει τον Ζέππο από τον πατέρα της και ζητά από τον πατέρα της να πάρει τον Ζέππο κι όχι τον Μπράουν. Ο κόντε σκέφτεται τι θα πει ο κόσμος. Στις μαύρες σκέψεις του κόντε ο γιατρός έχει μια λύση, με αποτέλεσμα στο τέλος ο κόντες να δεχτεί να παντρευτεί η Έλντα τον Ζέππο και όχι τον Μπράουν, δίνοντας έτσι αίσιο τέλος στον έρωτα του ζευγαριού.

## 5.4. Υπηρέτες

### 5.4.1. Αννέτα

Η Αννέτα, υπηρέτρια του γιατρού Μαρινέρη και της γυναίκας του Ζαμπέλλας, κάνει την εμφάνισή της – στο θεατρικό έργο – ήδη από την **Α΄ Πράξη**, όπου ενώ δεν την βλέπουμε να μιλάει πολύ, αντιλαμβανόμαστε ότι αποτελεί σημαντικό χαρακτήρα τόσο για την οικογένεια του γιατρού Μαρινέρη, όσο και για το ίδιο το έργο. Η άνεση με την οποία κινείται η Αννέτα μπροστά στα αφεντικά της είναι χαρακτηριστικό της εποχής στην οποία ζει και εργάζεται. Μια εποχή, η οποία μεταβάλλεται και αλλάζει συνεχώς.

Σε παλαιότερες εποχές, οι υπηρέτριες ήταν λιγομίλητες μπροστά στα αφεντικά τους, καθώς η απάντησή τους στις απαιτήσεις των κυρίων τους περιοριζόταν σε ένα ναι. Μονολεκτικό. Πάντα δε η απάντησή τους ήταν ναι ή μάλιστα, ποτέ όχι, και ποτέ πάνω από μια λέξη, δείγμα της υποτέλειάς τους και της κατωτερότητάς τους.

Κάτι τέτοιο στην περίπτωση της Αννέτας δεν ισχύει, καθώς είναι υπηρέτρια σε ένα αριστοκρατικό σπίτι της Ζακύνθου, στο οποίο η κυρία παντρεύτηκε έναν άνδρα ο οποίος δεν καταγόταν από αριστοκρατική γενιά, δεν είχε τίτλους, ούτε μαρμάρινες προτομές να επιδείξει στην είσοδο του σπιτιού του. Όμως, ο γιατρός Μαρινέρης, εξαιτίας της επιστήμης του και της αγάπης του προς τη γυναίκα του τη Ζαμπέλλα, κατάφερε και ενώθηκε μαζί της, κάνοντας έτσι εφικτή την παρουσία του στους αριστοκρατικούς κύκλους του νησιού. Μέσα σε αυτό το πιο ελεύθερο από κοινωνικούς τύπους και τυπικότητες σπίτι, η Αννέτα αισθάνεται την άνεση να υπηρετήσει τα αφεντικά της, γνωρίζοντας και αναγνωρίζοντας το ταξικό χάσμα που τη χωρίζει από αυτά, χωρίς όμως αυτό να την εμποδίζει να εκφράζεται ελεύθερα, ακόμα και παρουσία τους.

Όταν, λοιπόν, ο κόντε Ντιμάρα κάνει την εμφάνισή του στην εξοχική κατοικία του γιατρού Μαρινέρη, η Αννέτα επειδή ακριβώς αισθάνεται άνεση στο εργασιακό της περιβάλλον, απαντάει ειρωνικά στο σχόλιο που της κάνει σηκώνοντας το ποτήρι που του έχει φέρει λέγοντάς της «...Στο γάμο σου!». Η Αννέτα επειδή ακριβώς δεν είναι σε ηλικία γάμου και αντιλαμβανόμενη το πικρόχολο σχόλιο του κόντε ανταποδίδει «στα ίσα» την ειρωνεία του κόντε λέγοντας «Σπολλάτη!», που είναι ευχή για να ζήσει και ο κόντες πολλά χρόνια ακόμα, ειρωνευόμενη αυτόν. Αυτήν την απάντηση της Αννέτας ο κόντες τη σχολιάζει αρνητικά «Στην τάξη μας, ποτέ!»<sup>565</sup>, δηλώνοντας με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο την αυθάδεια της υπηρέτριας του γιατρού και εμμέσως και του ίδιου, δεδομένου ότι αφήνουν την υπηρέτριά τους να μιλάει με τέτοια αυθάδεια στους ξένους, πόσο μάλλον στα ίδια τα αφεντικά της.

Μετά το περιστατικό μεταξύ του κόντε Ντιμάρα και της Αννέτας, βλέπουμε την τελευταία να προσεγγίζει αυτοβούλως τον Ζέππο, φοιτητή της Νομικής Αθήνας και ανηψιό του γιατρού Μαρινέρη και να του εκμυστηρεύεται ότι η δεσποινίς Έλντα, με την οποία ο ίδιος είναι φανερά ερωτευμένος, τον αρνήθηκε μπροστά σε όλους. Ενώπιον

---

<sup>565</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεϊός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 104.

του πατέρα της και των θείων του. Η εμφάνισή της πυροδοτεί κάποιες αμφιβολίες στην καρδιά του ερωτοχτυπημένου Ζέππου, ο οποίος, βέβαια, ακριβώς επειδή είναι κεραυνοβόλος ο έρωτάς του για την κοντεσίνα Έλντα, αδυνατεί να αφομοιώσει τις πληροφορίες που του εκμυστηρεύεται η Αννέτα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε στη δύναμη που έχει η Αννέτα, από τη χαμηλή θέση την οποία κατέχει, για δύο λόγους. Πρώτον, να παίρνει η ίδια το θάρρος ξεκινώντας συζήτηση με τον ανιψιό των αφεντικών της, και δεύτερον να μιλάει για θέματα προσωπικά, όπως ήταν ο έρωτας μεταξύ ενός νέου και μιας νέας. Αντιλαμβανόμαστε ότι η Αννέτα δεν είναι ο κλασικός τύπος υπηρέτριας, στον οποίο αναφέρθηκε ο κόντε Ντιμάρας, επισημαίνοντας την αυθάδειά της. Για να μην είμαστε κάθετοι, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ίσως η Αννέτα να αισθανόταν άνετα με τον Ζέππο, μιας και αυτός προερχόταν από κατώτερη κοινωνική τάξη, τουλάχιστον κατώτερη του Ντιμάρα. Με άλλα λόγια, όπως αισθανόταν άνεση να εκφράζει τη γνώμη της μπροστά στα αφεντικά της, έτσι ένιωθε και με τον Ζέππο, στον οποίο έβλεπε την προέκταση του γιατρού.

Στην **Α΄ Πράξη** η Αννέτα εμφανίζεται για τρίτη φορά όταν την καλεί η Έλντα, προκειμένου να τη στείλει στον Ζέππο, για να έρθει αυτός κοντά της και να την αποχαιρετήσει. Η Αννέτα, η οποία θα πρέπει να ήταν σε μεγάλη ηλικία, δείχνει ιδιαίτερη προθυμία όταν τη στέλνει η Έλντα να καλέσει τον Ζέππο. Μάλιστα, δείχνει ότι τους βρίσκει να ταιριάζουν αν κρίνουμε από τις σκηνοθετικές οδηγίες του Ξενόπουλου, όπως αυτές παρατίθενται εντός παρενθέσεων, «(με χαρά)», «(τρέχει στο σπίτι)»<sup>566</sup>. Οι σκηνικές αυτές οδηγίες μας κάνουν να καταλάβουμε ότι η Αννέτα χαίρεται που ο Ζέππος και η Έλντα θα μείνουν για λίγο μόνοι τους. Ανεκμετάλλευτη δεν πρέπει να περάσει και η σκηνική σημείωση του Ξενόπουλου σχετικά με το κοστούμει του Ζέππου, το οποίο είναι φρεσκοραμμένο, καθώς και ότι έχει μπουντουιέρα στο πέτο και ότι είναι χαρούμενος. Κάτι που δεν περνάει απαρατήρητο από την πανέξυπνη Αννέτα, με σκοπό να του επισημάνει για άλλη μια φορά την κοινωνική διαφορά ανάμεσα σε αυτόν και την κοντεσίνα.

Επίσης, το γεγονός ότι την εμπιστεύεται η Έλντα για να πάει να φωνάξει τον Ζέππο, δείχνει ότι η Αννέτα ήταν εύκολος άνθρωπος και εξυπηρετική ως χαρακτήρας. Βέβαια,

<sup>566</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 130.

και η Έλντα δεν είναι τόσο τυπική όπως ο πατέρας της, ο κόντε Ντιμάρας. Απλώς προσπαθεί να κρατήσει τα προσχήματα και, κυρίως, να μην γίνει αντιληπτή από τον πατέρα της. Πρόκειται για ένα μοτίβο το οποίο ο Ξενόπουλος ανακαλεί από την *Commedia dell'Arte* καθώς η υπηρέτρια αναλαμβάνει συχνά τον ρόλο του αγγελιαφόρου μεταξύ των Ινναμοράτι.

Στη **Β΄ Πράξη** η αυλαία ανοίγει με τον Ζέππο και την Αννέτα. Η συμπεριφορά της προς τον Ζέππο είναι επιδεικτική, αφού ήταν αυτή που πρώτη τον είχε προειδοποιήσει ότι το ειδύλλιο της Μπόχαλης είχε τελειώσει, τουλάχιστον για την Έλντα. Ο τόνος της προς τον Ζέππο έχει το ίδιο δεικτικό και ειρωνικό ύφος όπως όταν απευθυνόταν στον κόντε Ντιμάρα, στην αρχή του θεατρικού έργου. Η ειρωνεία της, όμως, στην πράξη αυτή, δεν έχει ως στόχο τον Ζέππο, προσωπικά, αλλά την κοινωνική τάξη, στην οποία ανήκει και η οποία είναι διαμετρικά αντίθετη με την τάξη της κοντεσίνας Έλντας.

Μάλιστα, το ύφος της γίνεται ακόμα πιο σκωπτικό, όταν ενημερώνει τον Ζέππο για όσα ειπώθηκαν μεταξύ της Τερέζας και της Έλντας, καθώς η Τερέζα μάλωσε την τελευταία επειδή δεν ξέκοψε με πιο ξεκάθαρο τρόπο μαζί του. Τα βέλη της η Αννέτα τα ρίχνει με μοναδική μαεστρία απευθείας στην καρδιά του Ζέππου, βρίσκοντας τον στόχο της εύκολα. Γνωρίζει την αδυναμία του Ζέππου στην κοντεσίνα. Άλλωστε αυτή την αδυναμία ο Ζέππος την αποδέχεται ευχάριστα και δεν την αρνείται μέχρι τη Β΄ Πράξη, όπου η Αννέτα τον ενημερώνει ότι ενώ η Έλντα και η οικογένειά της έχουν επιστρέψει από το Καταστάρι, εντούτοις δεν ανεβαίνει στη Μπόχαλη, για να τον συναντήσει. Η αναφορά αυτή της Αννέτας, ακριβώς επειδή έχει αληθινή βάση, πληγώνει μεν τον Ζέππο, από την άλλη, όμως είναι όλο χαρά που – όπως πιστεύει – θα συναντήσει την Έλντα μετά το γράμμα που της έστειλε<sup>567</sup>. Στην Γ΄ και την Δ΄ Πράξη η Αννέτα δεν εμφανίζεται. Τη θέση της παίρνουν ο Αγουστής και ο Τζώρτζης.

Ο Ξενόπουλος ενώ δίνει σκηνικές οδηγίες για τον Τζώρτζη, ο οποίος φοράει λιβρέα<sup>568</sup> και για τον Αγουστή, ο οποίος «έχει μουστάκες φοβερές, κόκκινο πλατύ ζωνάρι, γιλέκο σταυρωτό με ασημένια κρεμαστά κουμπιά, πλατύγυρο μαύρο καπέλο και σακάκι που

<sup>567</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 138.

<sup>568</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 163.

το κρατάει στα χέρια σαν πανωφόρι»<sup>569</sup>, για την Αννέτα δεν δίνει σκηνικές οδηγίες ενδυμασίας.

Οι ρίζες του χαρακτήρα της Αννέτας μας φέρνουν στο μυαλό το αρχέτυπο της Κολομπίνας από την *Commedia dell'Arte*<sup>570</sup>. Το αρχέτυπο της Κολομπίνας έχει αρκετά κοινά στοιχεία με την Αννέτα του Ξενόπουλου, όμως τον συγγραφέα δεν τον ενδιαφέρει το παρελθόν της Αννέτας, γι' αυτό και δεν αναφέρει κάτι και δεν ασχολείται με το πώς και το γιατί η Αννέτα έγινε υπηρέτρια. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι παρεμβάλλονται και τέσσερις σχεδόν αιώνες μεταξύ της *Commedia dell'Arte* και της συγγραφής και παράστασης του *Ποπολάρου*. Η Αννέτα αποτελεί τον αντίποδα της νεαρής Κολομπίνας, καθώς είναι μια μεγάλη σε ηλικία γυναίκα, η οποία δεν τραβά τα βλέμματα των ανδρών κι έτσι δεν γίνεται ερωτικός στόχο αυτών όπως η Καλλιόπη στον *Πειρασμό*. Επίσης, η Αννέτα ως υπηρέτρια στα πρότυπα της *Commedia dell'Arte* υπηρετεί πιστά τα αφεντικά της και βοηθά τον Ζέππο και την Έλντα προκειμένου να συνεννοηθούν για να συναντηθούν. Ο ρόλος της Αννέτας είναι μεν σημαντικός όσον αφορά τη βοήθεια που αυτή προσφέρει στο ζευγάρι των Ινναμοράτι Ζέππο και Έλντα, δεν μπορεί να θεωρηθεί όμως καταλυτικός όπως ο ρόλος του Νιόνιου Νιονιάκη στο *Φιόρο του Λεβάντε*, όπου αν δεν ήταν αυτός οι δύο νέοι θα αργούσαν να ζητήσουν τις κόρες του Βάλδη σε γάμο. Τέλος, όπως είδαμε και στην Α' Πράξη, παρά την υποδεέστερη κοινωνική θέση της σε μια άκρως ταξική κι επαρχιακή κοινωνία, καταφέρνει να διατηρεί ορισμένα στοιχεία του χαρακτήρα της όπως το θάρρος της γνώμης της.

#### 5.4.2. Ο πορτιέρης Τζώρτζης

Στην Γ' Πράξη κάνει την εμφάνισή του ένας νέος υπηρέτης με λιβρέα. Το όνομά του είναι Τζώρτζης, και ο ρόλος του είναι, κυρίως, ενημερωτικός. Η σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου για το ντύσιμο του εν λόγω υπηρέτη έρχεται να τονίσει το γεγονός ότι ο ρόλος του συγκεκριμένου αυτού προσώπου ήταν μέσα στο σπίτι. Δεν έκανε τις εξωτερικές δουλειές που αναλαμβάνανε συνήθως ο Αγουστής.

<sup>569</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 182.

<sup>570</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte, Μια εισαγωγή για επαγγελματίες, ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 129 – 130.

Ο ρόλος του μπορεί να συγκριθεί με τους αντίστοιχους μπάτλερ της αγγλικής αριστοκρατίας, οι οποίοι ήταν επιφορτισμένοι με το να ανοίγουν την πόρτα του σπιτιού, να αναγγέλουν τους επισκέπτες και να αποτελούν τους ενδιάμεσους μεταξύ των αφεντάδων και των υπηρετών. Ο Τζώρτζης ήταν ενήμερος για τα πάντα μέσα στο σπίτι, αλλά ποτέ δεν μιλούσε για αυτά, παρά μόνο αν τον ρωτούσαν. Μπορούμε να πούμε ότι ήταν ο προϊστάμενος των υπηρετών, ή ο γραμματέας των αφεντάδων. Ο ρόλος του ήταν τυπικός και συγκεκριμένος. Οριοθετημένος αυστηρά εντός του σπιτιού. Το κυριότερο ήταν ότι δεν ανακατευόταν ποτέ στις ερωτοδουλειές των αφεντάδων, δεν αντιμιλούσε, δεν εξέφραζε τη γνώμη του, είτε αυτή ήταν αρνητική, είτε θετική. Είχε πλήρη συναίσθηση του πλαισίου των καθηκόντων του, το οποίο απολάμβανε, καθώς δεν θεωρούσε τον εαυτό του υπηρέτη, αλλά ανώτερο του υπηρετικού προσωπικού. Φυσικά, δεν τολμούσε να θεωρήσει ποτέ τον εαυτό του ισότιμο και ισάξιο των αφεντικών του. Ο σεβασμός που έτρεφε προς τα αφεντικά του ξεκινούσε από την ίδια του την ιδιοσυγκρασία. Παρόλο που η σκηνική του παρουσία είναι περιορισμένη στο θεατρικό έργο *Ο Ποπολάρος*, εντούτοις αποτελεί μια αξιόλογη παρουσία, δεδομένου ότι πρέπει να ξεδιπλώσει τον χαρακτήρα στις λιγοστές αυτές στιγμές της σκηνικής του παρουσίας. Μάλιστα, ο Τζώρτζης θεωρώντας τον εαυτό του προνομιούχο αφού η δουλειά του περιορίζεται εντός του σπιτιού και στο άνοιγμα της πόρτας, δηλαδή στην πρώτη καλή εντύπωση που θα πρέπει να δώσει στον επισκέπτη όταν μπαίνει στο σπίτι ενός κόντε, όπως ήταν το σπίτι του κόντε Ντιμάρια. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε και στην κωμωδία *Το Φιόρο του Λεβάντε*, όπου ο ζακυνθινός επιστάτης Νιόνιος θίγεται όταν η Ροζαλία, η γυναίκα του Τετέλη Βάλδη του προτείνει να τον προσλάβουν ως υπηρέτη, με το να απαντήσει: «(σα να πληγώθηκε η αξιοπρέπειά του): Α, όχι υπηρέτη, κυρά μου! Δεν καταδέχομαι, παναπεί, να μπω δούλος. Επιστάτη, επιστάτη, όπως με είχε και ο κουνιάδος σου»<sup>571</sup>. Με άλλα λόγια, οι υπηρέτες μεταξύ τους κατηγοριοποιούνταν σε μια άτυπη ιεραρχία, στην οποία διακρίνουμε το προσωπικό εντός μιας οικίας, και στην κατώτερη σκάλα αυτής της ιεραρχίας βρίσκονταν οι υπηρέτριες του σπιτιού, οι μαγειρίσσες και οι πλύστρες, μετά ακολουθούσαν οι καμαριέρες και ίσως οι νταντάδες και την υψηλότερη βαθμίδα κατείχαν ο πορτιέρης, πολύ πιθανόν στην ίδια θέση με τον οδηγό της άμαξας. Η δεύτερη κατηγορία υπηρετών ήταν οι υπηρέτες που ασχολούνταν με τις εξωτερικές εργασίες, όπως είναι ο Αγουστής, ο οποίος ήταν σέμπρος του κόντε

<sup>571</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 149.

Ντιμάρα, δηλαδή μπράβος, που σημαίνει ότι αναλάμβανε και “βρώμικες” δουλειές, όπως το να χτυπήσει τον Ζέππο, όμως ήταν και επιστάτης των κτημάτων του κόντε. Επιστάτη χαρακτηρίζει και τον εαυτό του ο Νιόνιος Νιονάκης. Η λογική πίσω από την ιεράρχηση του υπηρετικού προσωπικού ήταν ότι οι εξωτερικές εργασίες ήταν πιο βαριές κι άρα τις έκανε συνήθως το κατώτερο υπηρετικό προσωπικό<sup>572</sup>.

### 5.4.3. Ο σέμπρος Αγουστής

Για τον Αγουστή γίνεται λόγος στην Α΄ Πράξη ανάμεσα στη Ζαμπέλλα και τον κόντε Ντιμάρα, όταν ο τελευταίος της ανακοινώνει ότι θα φύγουν από τη Μπόχαλη. Μετά τον ξαναβλέπουμε στην Γ΄ πράξη. Από τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για κάποιον χωριάτη. Κάποιον υποτακτικό, τον οποίο ο Ντιμάρας είχε στη δούλεψή του και τον οποίο αντί να τον πληρώνει, τον άφηνε κατόπιν συμφωνίας να κρατάει μέρος από τη σοδειά του κτήματος, άρα η επαγγελματική σχέση τους ανακαλεί φεουδαρχικά πρότυπα, τα οποία δεν είχαν εξαληφθεί μέχρι την εποχή που εκτυλίσσεται το θεατρικό. Στην Α΄ Πράξη μαθαίνουμε για την τιμιότητά του, αλλά δεν τον βλέπουμε. Στην Γ΄ Πράξη εμφανίζεται στη σκηνή μπροστά μας με την επαρχιακή περιβολή του, με πρόσωπο σκαμμένο από την έκθεσή του στον ήλιο εξαιτίας των κτημάτων. Με αυτόν τον ρόλο εμφανίζεται στην τελευταία σκηνή, όπου τον καλεί η Έλντα – μέσω του Τζώρτζη – κρυφά προκειμένου να αποτρέψει την επίθεση που ετοιμάζεται να κάνει στον Ζέππο μετά από εντολή του κόντε. Η Έλντα έρχεται σε συνεννόηση με τον Αγουστή προσφέροντάς του μια πανάκριβη καρφίτσα, δώρο της μητέρας της για τον επικείμενο γάμο της με τον Μπράουν, για να αποτρέψει την επίθεση του Αγουστή εναντίον του αγαπημένου της.

Όταν η Έλντα του παρουσιάζει την καρφίτσα ο Αγουστής τη δέχεται ως αντάλλαγμα για να μην πειράξει τον Ζέππο. Γνωρίζοντας ήδη την τιμιότητα του Αγουστή από την Α΄ Πράξη – κάτι που η Έλντα ίσως να αγνοεί – είμαστε σίγουροι ότι αποδεχόμενος την καρφίτσα ο Αγουστής δεν υπάρχει περίπτωση να πειράξει τον Ζέππο, παρόλο που στην αρχή, κάνει τον χαζό, λέγοντάς της ότι ο ποπολάρος θα πάρει το μάθημά του, μετά από εντολή του κόντε. Η απάντηση που δίνει στην Έλντα είναι χαρακτηριστική ενός μπράβου. Με τη μελωδική ζακυνθινή διάλεκτο («ματσουκιά σφουρικτή», «ψίχες θα του

<sup>572</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν΄, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 149.



τον κάμω το καύκαλό του», «τον έχω και εγώ στη μπούκα του στομαχιού!», «να χαθεί, το θρασίμι», «και να είσαι ήσυχη. Ο Αγουστής ο Μπρούσκος δεν μπαρτζολεττάρει!»<sup>573</sup> μπορούμε να φανταστούμε την αγριότητα όχι μόνο στη εμφάνισή του, αλλά και στο βλέμμα του.

Η Έλντα τότε ξεκαθαρίζοντας τη θέση της, τού λέει, ότι του δίνει την καρφίτσα για να μην πειράξει τον ποπολάρο. Ο Αγουστής δεν μπορεί να καταλάβει γιατί η κόρη του κόντε θέλει να πάει κόντρα στον πατέρα της. Τα λόγια του «...Με φέρνεις σε δυσκολία. Δεν είμαι μαθημένος να μην κάνω ένα πράγμα που με διατάζει ο κόντε Ντιμάρας!»<sup>574</sup> επιβεβαιώνουν την ιδέα που έχουμε σχηματίσει για αυτόν από την αρχή του έργου. Ο Αγουστής είναι ένας τίμιος εργάτης στο κτήμα του Ντιμάρα.

Από την άλλη, η καρφίτσα που του δίνει η Έλντα σε συνδυασμό με το ότι του εξομολογείται ότι αγαπάει τον Ζέππο, παρόλο που θα παντρευτεί τον Μπράουν, γιατί αυτή είναι θέληση του πατέρα της, συγκινεί τον Αγουστή. Μπροστά μας ξεδιπλώνεται ένας αγροίκος στην όψη, ο οποίος διαθέτει ρομαντική καρδιά. Δεν μπορούμε να το ξέρουμε με βεβαιότητα, αλλά κατά πάσα πιθανότητα η καρδιά του Αγουστή είτε δεν γνώρισε την αγάπη, είτε γνώρισε κάποια μεγάλη ερωτική απογοήτευση, καθώς συγκινείται αληθινά από την αγάπη της κοντεσίνας, η οποία θυσιάζεται η ίδια για να επιζήσει ο αγαπημένος της. Αυτό για τον Αγουστή έχει μεγάλη σημασία. Μια κοντεσίνα να αγαπάει έναν ποπολάρο και να παντρεύεται έναν αριστοκράτη, επειδή το επιθυμεί ο πατέρας της, τον κάνει να αντιληφθεί ότι η κόρη του κόντε Ντιμάρα δεν είναι αριστοκράτισσα μόνο κοινωνικά, αλλά και ψυχικά.

Η πιο αποκαλυπτική, όμως, στιγμή του χαρακτήρα του Αγουστή είναι όταν αυτός φεύγει αφήνοντας την καρφίτσα στην Έλντα, ως δώρο του για τον γάμο της. «Θε μου! Υπάρχουν λοιπόν ακόμα στον κόσμο και καλοί άνθρωποι;» αναφωνεί η Έλντα, μπροστά στο μεγαλείο ψυχής του Αγουστή, και εκείνος της απαντάει: «Ναι, εμείς οι κακούργοι»<sup>575</sup>. Με μια λέξη ο Αγουστής συμπυκνώνει το βαθύτερο νόημα των ανθρώπων της τάξης του. Οι φτωχοί άνθρωποι, τους οποίους οι πλούσιοι και αριστοκράτες υποβλέπουν και υποβιβάζουν θεωρώντας τους κακούργους, αφού τους βάζουν να κάνουν παράνομες πράξεις για λογαριασμό των αφεντάδων τους, στην

<sup>573</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 184.

<sup>574</sup> ό.π., σελ. 185.

<sup>575</sup> ό.π., σελ. 186.

πραγματικότητα είναι και υπεράνω χρημάτων – αφού αφήνει την καρφίτσα στην Έλντα – και καλοί και τίμιοι άνθρωποι με ευαισθησίες και με την ικανότητα να αναγνωρίσουν την καλοσύνη μέσα στους άλλους ανθρώπους. Ο Αγουστής υποκλίνεται στην ουσία στη μεγάλη καρδιά της κοντεσίνας, η οποία και αυτή με τη σειρά της, τον εκτιμάει περισσότερο από πριν.

Η προσωπικότητα του σέμπρου Αγουστή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ο Ξενόπουλος στη νουβέλα του τον παρουσιάζει εχθρικό και αδιάλλακτο, ενώ στο θεατρικό, αν και διατηρεί τον σκληρό χαρακτήρα του, εμφανίζεται πιο ευαίσθητος και διαλλακτικός, επιστρέφοντας στην Έλντα το χρυσαφικό της, όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτή αγαπά αληθινά τον Ζέππο, αφού φοβάται για τη ζωή του. Στο σημείο αυτό, έρχεται στον νου μας η μορφή του Μπριγκέλλα της *Commedia dell'Arte*, ο οποίος αν και είναι αδίστακτος και πρόθυμος να ασκήσει βία, βοηθά τους Ινναμοράτι, γιατί ελπίζει σε ένα καλύτερο μέλλον κι ο ίδιος. Επιπλέον, μπορεί να φαίνεται σκληρός απέναντι στους δειλούς, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τα αφεντικά του, μπροστά στα οποία παρουσιάζεται υποτακτικός. Ο Αγουστής διαφοροποιείται από τον Μπριγκέλλα, ο οποίος είχε το κέρδος και το προσωπικό συμφέρον ως θεό και στο ότι απορρίπτει τη δωροδοκία της Έλντας προκειμένου αυτή να τον αποτρέψει από το να σκοτώσει τον αγαπημένο της κάτι που θα το πραγματοποιήσει χωρίς αντίτιμο. Τα ευγενικά αισθήματα της κοντεσίνας άγγιξαν τις ευαίσθητες χορδές του. Παρόμοια ευαισθησία δείχνει και στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου. Το βάρβαρο παρουσιαστικό του σέμπρου Αγουστή, τον οποίο ενσάρκωσε ο ηθοποιός Σπύρος Καλογήρου (1922 - 2009) έρχεται να καταρριφθεί από την ευαισθησία που επιδεικνύει μπροστά στον έρωτα της Έλντας και του Ζέππου.

## 5.5. Ινναμοράτι

### 5.5.1. Ζέππος και Έλντα

Στην Α΄ Πράξη ο Ζέππος εμφανίζεται αφού έχει φύγει η Έλντα και μετά τον Μπράουν χωρίς να τον συστήσουν στον Μπράουν, προς τον οποίο ρίχνει ύποπτες ματιές<sup>576</sup>. Ο Ζέππος βλέπει με δυσαρέσκεια κάποιον ο οποίος δεν εργάζεται, αλλά ζει από τις δουλειές του πατέρα του, και δεν διστάζει να εκφράσει τη γνώμη του, κάνοντας έτσι

<sup>576</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, που υπάρχουν στον ρόλο της Ζαμπελλας, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 114.

τη Μαρία και τον κόντε Ντιμάρα να πάρουν τον Μπράουν στο σπίτι τους, που βρισκόταν λίγα μέτρα πιο πέρα<sup>577</sup>. Όταν έμειναν μόνοι η Ζαμπέλλα με τον ανηψιό της τον Ζέππο, εκείνος της παραπονέθηκε ότι ο κόντε Ντιμάρας ούτε που γύρισε να τον κοιτάξει, εκφράζοντας έτσι τη δυσαρέσκειά του, έχοντας τον τίτλο του κόντε, κι άρα καταγόμενος από πιο αριστοκρατική οικογένεια, όπως θέλει να θεωρείται, θα έπρεπε να τον συστήσει στον Μπράουν. Ο Ζέππος θίγεται από αυτή τη συμπεριφορά η οποία όχι μόνο τον υποτιμά, αλλά τον βάζει και σε υποψίες ότι προετοιμάζει τον Μπράουν για γαμπρό του, θεωρώντας τον καλύτερο από τον ίδιο, μιας και γνωρίζει πολύ καλά ο Ζέππος ότι ο Ντιμάρας δεν αρέσκεται σε κομπλιμέντα, όπως είδαμε σε προηγούμενη σκηνή.

Μένοντας μόνος του στην Α΄ Πράξη, και αφού επιβεβαιώνει από τη θεία του ότι η Έλντα δεν του έλεγε ψέματα ότι θα φύγουν σε μια εβδομάδα, όταν αυτός μαθαίνει ότι θα φύγουν την επόμενη μέρα μπαίνει στη σκηνή η Αννέτα, η υπηρέτρια της Ζαμπέλλας και ενημερώνει τον Ζέππο για τη συζήτηση που είχε η Έλντα με τον πατέρα της και τον γιατρό για τον ίδιο, λέγοντάς του «*κύριε Ζέππο! Το καλό που σας θέλω, μην πιστεύετε της Έλντας! Σας γελάει!*»<sup>578</sup>. Η μεταξύ τους συζήτηση γίνεται με προφυλάξεις, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου. Στον μεν ρόλο του Ζέππου η σκηνική οδηγία είναι να κάτσει μόνος και συλλογισμένος κοντά στο τραπέζι, όταν φεύγει η θεία του, ενώ στον ρόλο της Αννέτας οι σκηνικές οδηγίες είναι πιο αναλυτικές, «*βγαίνει σε λίγο από το σπίτι, βλέπει μόνο τον Ζέππο, και, προφυλακτικά, σιγά, πλησιάζει και στέκεται πίσω του. Έπειτα, σκύβοντας λιγάκι, του λέει σφυριχτά, σε τρόπο που να μη φαίνεται ότι του μιλάει*»<sup>579</sup> όσα ειπώθηκαν ανάμεσα στον κόντε Ντιμάρα, τον γιατρό Μαρινέρη και την Έλντα, η οποία του εκμυστηρεύτηκε ότι όταν ρώτησαν την Έλντα αν τον θέλει – τόσο ο γιατρός Μαρινέρης, όσο και ο κόντε Ντιμάρας – εκείνη αρνήθηκε γελώντας, κάτι που δείχνει ακόμα περισσότερο ότι δεν τον ήθελε «*Εγώ; ... Αστειεύεσθε βέβαια!... (βάζει τα γέλια). Χα, χα, χα! ... αυτό μου έλειπε! (πιάνει το μπράτσο του γιατρού και φεύγει μαζί του γελώντας δυνατά, φαιδρότατα)*»<sup>580</sup>.

<sup>577</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 115-117.

<sup>578</sup> ό.π., σελ. 118.

<sup>579</sup> ό.π., σελ. 118.

<sup>580</sup> ό.π., σελ. 107.

Όταν μένει μόνος του ο Ζέππος κάθεται ατάραχος στη θέση του συλλογιζόμενος και μονολογώντας «Χμ!... αδύνατο!... έβαλε τα γέλια για να γελάσει τους άλλους!»<sup>581</sup>. Όταν στη σκηνή εισέρχονται οι ξαδέλφες της Έλντας, η Τερέζα και η Κιάρρα, της ανώτερης αριστοκρατίας κι αυτές όπως η Έλντα, του μιλούν με ευγενικά, αλλά όχι διαχυτικά, κάτι που δεν αρμόζει στα κορίτσια της δικής τους κοινωνικής τάξης.

Προς αυτές ο Ζέππος είναι ειρωνικός όχι όμως σε μεγάλο βαθμό όπως ήταν απέναντι στον Μπράουν<sup>582</sup>, τουλάχιστον σε αυτή τη σκηνή, διότι όπως θα δούμε παρακάτω, τόσο η Τερέζα όσο και ο Ζέππος βγαίνουν εκτός εαυτού, όταν η πρώτη επιστρέφει αδιάβαστο το γράμμα που είχε στείλει ο Ζέππος στην Έλντα. Η κακία της Τερέζας και η υπεροψία της αγγίζουν τα άκρα, καθώς δεν χάνει ευκαιρία να θυμίζει στον Ζέππο την καταγωγή του, λέγοντάς του ότι όταν θα γυρίσουν στη Χώρα δεν θα μπορούν να έχουν την ίδια άνεση που είχαν στη Μπόχαλη, κάτι που δίνει στον Ζέππο την ευκαιρία να την ειρωνευτεί ακόμα περισσότερο και πιο ανοικτά<sup>583</sup>. Στην προκειμένη περίπτωση ο Ζέππος δεν διστάζει να δείξει τη δυσαρέσκειά του και το να φύγει ήταν δείγμα τόσο δυσαρέσκειας όσο και θυμού, όπως πολύ καλά αντιλαμβάνεται η Τερέζα στη σκηνή αυτή.

Όταν η Έλντα επιστρέφει οι ξαδέλφες της την ενημερώνουν για την παρουσία του Ζέππου και συζητώντας τους εκμυστηρεύεται ότι «*Μαρέσει ο Ζέππος, μα δεν τον αγαπώ. Μα και αν τον αγαπώ, δεν θα τον πάρω*»<sup>584</sup>. Με τα λόγια αυτά η Έλντα στην ουσία επιβεβαιώνει την αγάπη της προς τον Ζέππο και ας προσπαθεί να πείσει όλους τους άλλους, αλλά και τον εαυτό της, ότι δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Μάλιστα, η Τερέζα προσπαθεί να τη συνετίσει λέγοντάς της ότι θα πρέπει να ξεκόψει με τον Ζέππο όσο είναι ακόμα στη Μπόχαλη και να του το κάνει με ξεκάθαρο τρόπο, γιατί στη Χώρα τα

<sup>581</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες που διαβάζουμε στον ρόλο του Ζέππου πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 119.

<sup>582</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, όταν ο Ζέππος κάθεται κοντά στην Τερέζα εκείνη απομακρύνεται και ο Ζέππος της ζητά συγγνώμη λέγοντας μάλιστα ότι είναι αγροίκος και κάτι τέτοιες λεπτομέρειες πρέπει να του τις μαθαίνουν τα κορίτσια. Όταν εκείνες αναφέρονται στην Έλντα, ο Ζέππος λέει ότι η Έλντα δεν του κάνει παρατήρηση γιατί δεν είναι κακιά, γιατί για να κάνει κάποιος παρατήρηση θα πρέπει να είναι κακός και ζηλιάρης, στηλιτεύοντας τη συμπεριφορά της Τερέζας, η οποία είναι ιδιαίτερος στριφνή, και ζηλιάρρα, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 121.

<sup>583</sup> Όταν της λέει «*Σας ευχαριστώ απείρως για το πολύτιμο μάθημα (σηκώνεται). Για σήμερα ήταν αρκετό και για να μην λάβετε κόπο να μου δώσετε και άλλο θα μου επιτρέψετε να πάω απάνω που με φώναξε η θεία μου*», πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 122.

<sup>584</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 125.

πράγματα είναι τελείως διαφορετικά, και ό,τι γίνεται στη Μπόχαλη δεν μπορεί να συμβεί και στη Χώρα, γιατί εκεί κρατούνται οι τύποι και τα στερεότυπα με το συνθηματικό εκ μέρους της Έλντας ότι το «ειδύλλιο της Μπόχαλης»<sup>585</sup> θα τελειώσει το βράδυ στη Μπόχαλη. Κάτι βέβαια που το επεσήμανε και η ίδια η Τερέζα στον Ζέππο, όταν κάθισαν για λίγο στο πεζούλι.

Τα λόγια της Τερέζας, μέσω των οποίων εκφράζει τις αμφιβολίες της για το αν ο Ζέππος θα αντιληφθεί ποια είναι τα όριά του και ότι ο κύκλος του ειδυλλίου έκλεισε στη Μπόχαλη, μας γνωστοποιούν μερικά ακόμα χαρακτηριστικά του κεντρικού ήρωα. Όταν, λοιπόν, η Τερέζα λέει προς την Έλντα «έτσι σου φαίνεται! και αν αυτός τώδεσε κόμπο πως θα τον πάρεις; Αν σαγάπησε κιόλα, αφού τούδωσες τόσο θάρρος και τον έκανες όμοιό σου; Νομίζεις πως θα σαφήσει ύστερα σε χλωρό κλαρί αυτός ο πρόστυχος! Α, εγώ τον φοβάμαι»<sup>586</sup>. Τα λόγια αυτά της Τερέζας ειπωμένα για την εποχή εκείνη – γύρω στο 1933 όταν έγραψε το θεατρικό κείμενο του *Ποπολάρου* ο Ξενόπουλος – μας παρουσιάζουν τον Ζέππο ως πρόστυχο, τιποτένιο, ως άνθρωπο χωρίς τιμή, που προσπαθεί να ανέλθει κοινωνική τάξη χωρίς να το αξίζει αλλά προσπαθώντας να κάνει έναν πετυχημένο γάμο και να παντρευτεί μια κοπέλα από αριστοκρατική οικογένεια, υπονοώντας στο σημείο αυτό τον θείο του Ζέππου, τον γιατρό Μαρινέρη, ο οποίος έκανε την αρχή. Φυσικά και ο Ζέππος δεν είναι τέτοιος χαρακτήρας, καθώς πρόκειται για αξιόλογο νέο, όπως σημειώνει και στην έναρξη του θεατρικού ο πατέρας της Έλντας κόντε Ντιμάρας, παρόλο που δεν κρύβει το παράπονό του ακόμη και αν το λέει κολακευτικά «Φυσικά! Αφού βλέπεις σήμερα το Ζέππο του Πεμπονάρη, τον γιο του σταφιδά, και δεν τον ξεχωρίζεις από το καλύτερο αρχοντόπουλο ... »<sup>587</sup>, όπου ο μεν Ντιμάρας το λέει υποτιμητικά, γνωρίζοντας ότι πολλά αρχοντόπουλα έχουν ξεπέσει, αλλά και ότι πια στις μέρες τους η αρχοντική καταγωγή είναι θέμα χρημάτων και μόρφωσης και όχι προγόνων και καταγωγής, όπως στη δική του εποχή.

Η Έλντα, βέβαια, γνωρίζει ότι ο Ζέππος δεν είναι ούτε πρόστυχος, ούτε τιποτένιος, σίγουρα όμως είναι επίμονος, κάτι που θα το αντιληφθεί όταν πια θα γυρίσουν στη Χώρα. Εκείνη τη στιγμή, στη Μπόχαλη όπου η Τερέζα προσπαθεί να συνετίσει την

<sup>585</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 126. Αυτή την ατάκα χρησιμοποιεί ο Ξενόπουλος ως τίτλο του πρώτου κεφαλαίου του διηγήματός του *Ο Αντάρτης*, που αποτέλεσε τη βάση για τον *Ποπολάρο*, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος (και άλλα διηγήματα)*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 15.

<sup>586</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 126.

<sup>587</sup> ό.π., σελ. 104.

ξαδέλφη της την Έλντα, εκείνη – κλασική Ινναμοράτα, - συμφωνεί σε όλα με εμφανή τα σημάδια της ερωτευμένης στη συμπεριφορά της, δίνοντας λανθασμένη εντύπωση στην ξαδέλφη της, ότι τελικά θα ξεκόψει το ειδύλλιο που είχε με τον Ζέππο στη Μπόχαλη.

Στην Α΄ Πράξη, και αφού η Έλντα έχει καταφέρει να γλιτώσει την εκδρομή και να μείνει στο σπίτι, στέλνει την υπηρέτρια των Μαρινέρηδων να φωνάζει τον Ζέππο να τη συναντήσει για να μιλήσουν. Η Αννέτα πρόθυμη φωνάζει τον Ζέππο και οι Ινναμοράτι συναντιούνται όταν βασιλεύει ο ήλιος και το φως του είναι κόκκινο<sup>588</sup>, συμβολίζοντας με αυτό το χρώμα την αγάπη τους. Ο Ζέππος – κλασικός ερωτευμένος κι ο ίδιος – βγαίνει με προφύλαξη και πλησιάζει την Έλντα σιγά και θλιβερά<sup>589</sup>. Εκείνη του πιάνει το χέρι, και όταν του λέει ότι θα αποχαιρετιστούν η φωνή του Ζέππου σπάει, όπως ενός ανθρώπου, που υποφέρει από έρωτα. Μπροστά σε αυτό το ξέσπασμα του Ζέππου η Έλντα δεν μπορεί να είναι ψυχρή, όπως της συνέστησε η Τερέζα και να διακόψει μια και καλή το ειδύλλιο της Μπόχαλης. Αντιθέτως, ακριβώς επειδή είναι ερωτευμένη με τον Ζέππο, του δίνει ελπίδες λέγοντάς του «*Μήπως χωριζόμαστε για πάντα; Ένα δυό μήνες ... περνούν τόσο γρήγορα!*»<sup>590</sup>, όπου και αυτοί οι δύο μήνες για τον Ζέππο φαντάζουν ατέλειωτοι χωρίς την Έλντα. Η πρότασή του να πάει και αυτός στο Καταστάρι για να ειδωθούν, δεν βρίσκει σύμφωνη την Έλντα, η οποία τον αποτρέπει. Όπως επίσης τον αποτρέπει να της γράψει, γιατί τα γράμματα μπορούν άνετα να πέσουν σε λάθος χέρια, και αν θέλουν να κρατήσουν τον έρωτά τους κρυφό, τότε το μόνο που θα πρέπει να κάνουν είναι υπομονή.

Στη συνέχεια ο Ζέππος σκέφτεται ότι τον Σεπτέμβρη αυτός θα πρέπει να φύγει για το Πανεπιστήμιο οπότε με κάτι πρόχειρους υπολογισμούς του φτάνει τον επόμενο Μάιο, δηλαδή μετά από έναν χρόνο. Όμως η Έλντα για να τον ηρεμήσει του λέει ότι θα βρει τρόπο να κάνει την οικογένειά της να γυρίσει νωρίτερα από το καλοκαιρινό τους σπίτι και να ξαναειδωθούν πριν φύγει για την Αθήνα ο Ζέππος. Του υπόσχεται, μάλιστα, ότι θα κάνει την άρρωστη και ότι αφού ο γιατρός Μαρινέρης θα μείνει όλο το καλοκαίρι στη Μπόχαλη θα αναγκαστούν να τη φέρουν στη Μπόχαλη για να την εξετάσει τάχα ο

<sup>588</sup> Σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου στον ρόλο της Έλντας όταν έχοντας στείλει την Αννέτα να ειδοποιήσει ότι είναι μόνη της και τον περιμένει, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 130.

<sup>589</sup> Σύμφωνα με σκηνική οδηγία του Ξενόπουλου στον ρόλο του Ζέππου, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 130.

<sup>590</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 130 – 131.

θείος του και έτσι θα αποχαιρετιστούν από τη Μπόχαλη για την Αθήνα. Για να τον πείσει του προτείνει να μην φύγει αρχές Σεπτέμβρη αλλά λίγο αργότερα, ώστε να έχουν προλάβει να γυρίσουν και αυτοί από το Καταστάρι. Ο Ζέππος έχοντας αναθαρρήσει από τα λόγια της Έλντας της υπόσχεται ότι δεν πρόκειται να φύγει για την Αθήνα αν δεν τη δει πρώτα. Παρά τις υποσχέσεις της Έλντας, τα λόγια που του είπε η Αννέτα δεν έχουν βγει από το μυαλό του και η αμφιβολία εισβάλλει στην καρδιά του. Το εκφράζει στην Έλντα «*Αχ, δεν μου το λες με την καρδιά σου...*» και στην επόμενη ατάκα του «*θα με περιμένεις σταθερή, πιστή, ό,τι και αν συμβεί;*», αναφερόμενος και στον Μπράουν «*Κι αυτόν τον κύριο Μπράουν, που θα θελήσει να σου δώσει ο πατέρας σου ...*», «*εσύ όμως θάχεις τη δύναμη να αντισταθείς;*». Στην τελευταία ερώτηση του Ζέππου η Έλντα απαντά με ειλικρίνεια, όπως μας πληροφορεί η σκηνική οδηγία του συγγραφέα «*Τι λες! Εγώ να πάρω αυτόν; Ποτέ! Ας τον πάρει η Τερέζα που της αρέσει. Γι' αυτό μάλιστα δεν πήγα μαζί τους ...*». Η Έλντα του λέει, επίσης, ότι όσο και αν επιμείνει ο πατέρας της, άλλο τόσο θα επιμείνει και αυτή, και ότι ποτέ δεν γίνεται κάτι που δεν θέλει. Ο Ζέππος φαίνεται να την πιστεύει αλλά το δικηγορικό μικρόβιο ζωντανεύει μέσα του ρωτώντας την «*Ίσως... ναι.. Γίνεται όμως και ό,τι θέλεις; Αυτό είναι το ζήτημα*»<sup>591</sup>. Η Έλντα γνωρίζει ότι η αγάπη τους θα βρει αντίσταση, και το λέει και στον Ζέππο, και μπορεί να μην είναι αδύνατο, αλλά είναι ό,τι πιο δύσκολο υπάρχει στον κόσμο, να παντρευτούν με τη θέληση των γονιών της Έλντας.

Αξιίζει να σημειώσουμε ότι η Έλντα στη σκηνή αυτή είναι που προτείνει εμμέσως στον Ζέππο ότι ακόμα και αν δεν δώσουν οι δικοί της την ευχή τους μπορούν να παντρευτούν μόνοι τους, παρόλο που και πάλι αυτό έχει τις δυσκολίες του. Ο Ζέππος, όμως, είναι αποφασισμένος ακόμα και αν δεν του δώσουν την Έλντα να παντρευτούν μόνοι τους σε ένα ξωκλήσι, αναγνωρίζοντας ότι μια τέτοια πράξη δεν είναι τίμια, αλλά δεν ήταν αυτός που το σκέφτηκε, αλλά η Έλντα, η οποία το πρότεινε κιόλας<sup>592</sup>.

Η αποφασιστικότητα της Έλντας του δίνει δύναμη και θάρρος και προσπαθεί να τη φιλήσει. Αρχικά η Έλντα αρνείται να τον φιλήσει, όμως όταν ο Ζέππος της λέει «*Σου δίνω τον λόγο σου πίσω ...*» αφήνοντας τα λουλούδια που του είχε δώσει στο πεζούλι, η Έλντα πέφτει στην αγκαλιά του φιλώντας τον παράφορα, όπως και αυτός, «*κάθεται στο πεζούλι, την καθίζει απάνω του, την αγκαλιάζει, την καταφιλεί, την τρελαίνει. Εκείνη*

<sup>591</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 132 - 133.

<sup>592</sup> ό.π., σελ. 134.

*δέχεται τη λατρεία με ευδαιμονία και κάπου κάπου του ανταποδίδει τις παραφορές με την πρώτη πρωτοβουλία, μένοντας έτσι κάμποσες στιγμές κολλημένοι, παραδομένοι στον έρωτά τους, προφέροντας σιγανά ασυνάρτητα λόγια, λουσμένοι στο κόκκινο φως της δύσης»<sup>593</sup>.*

Εντύπωση προκαλούν και οι σκηνικές οδηγίες στον ρόλο της Έλντας, η οποία παίρνει την πρωτοβουλία να φιληθούν, *«άξαφνα, με ορμή, σαν να τη νίκησε η ομορφιά των ματιών του και ο πόθος της ... με παραφορά, σαν άντρας, τον ζαπλώνει στο πεζούλι και πέφτει όλη πάνω του φιλώντας τον στο στόμα και στα μάτια εξακολουθητικά» λέγοντάς του ταυτόχρονα λόγια αγάπης «σ' αγαπώ! ... ας γίνει ό,τι γίνει! ... αγάπη μου! ... χρυσέ μου! ... αγόρι μου! ... τα ματάκια σου! ... να χαρώ εγώ τα ματάκια σου! Ζωή μου! ... Ψυχή μου! ... Το πιστεύεις τώρα; Το πίστευες τώρα;»<sup>594</sup>, όπου πλέον η Έλντα για τα δεδομένα της εποχής είναι πολύ μπροστά, αφού ουσιαστικά κάνει ερωτική εξομολόγηση στον Ζέππο.*

Στη Β' Πράξη έχουν περάσει, ήδη, τέσσερις μήνες και βρισκόμαστε στο σπίτι του γιατρού Μαρινέρι, στη Χώρα. Ο Ζέππος φοράει ένα κομψό και καλοραμμένο κοστούμι, είναι ανθοστολισμένος και χαρούμενος<sup>595</sup>. Η αυλαία ανοίγει με τον Ζέππο και την Αννέτα, η οποία πειράζει τον Ζέππο δείχνοντάς του το σπίτι που κάθονταν στη Μπόχαλη και λέγοντάς του ότι το μοναδικό σπίτι που δεν φαίνεται είναι του κόντε Ντιμάρρα. Ο Ζέππος δείχνει να αδιαφορεί για το αν φαίνεται ή δεν φαίνεται το σπίτι του Ντιμάρρα<sup>596</sup>. Η Αννέτα του λέει ότι ήξερε ότι τελικά έτσι θα τελείωνε το ειδύλλιο στη Μπόχαλη, διότι *«άκουσα εγώ την κυρία Τερέζα να βαργομάει την κυρία Έλντα, πως δεν σας τόκοψε μια για πάντα, κι' εκείνη να δικαιολογείται πως παρασύρθηκε για τελευταία φορά;»<sup>597</sup>. Η Αννέτα τον ενημερώνει επίσης ότι έχουν μέρες που γύρισαν από το Καταστάρι, αλλά η κυρία Έλντα είναι άφαντη. Ο Ζέππος ακούει ό,τι του λέει η Αννέτα, αλλά σκέφτεται κιόλας τις επόμενες κινήσεις του. Όμως ο Ζέππος αποκαλύπτεται όταν μπαίνει στο σαλόνι που καθόταν και αυτός η θεία του η Ζαμπέλλα και της λέει ότι την*

<sup>593</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες στον ρόλο του Ζέππου, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 135.

<sup>594</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 135.

<sup>595</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες πριν την έναρξη της Δεύτερης Πράξης, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 137.

<sup>596</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 137.

<sup>597</sup> *ό.π.*, σελ. 138.



περίμενει γιατί της έστειλε γράμμα. Με αυτά τα λόγια δικαιολογείται το γεγονός ότι ο Ζέππος κράτησε την ψυχραιμία του στην ειρωνική διάθεση της Αννέτας πριν έρθει η θεία του να τον δει. Για αυτό είναι και χαρούμενος, κάτι που όχι μόνο το βλέπουμε ή τουλάχιστον πρέπει να το βλέπουμε στο πρόσωπο του ηθοποιού που υποδύεται τον Ζέππο, αλλά αποτελεί και οδηγία του συγγραφέα, καθώς ο Ζέππος φοράει καινούργιο κοστούμι και είναι χαρούμενος γιατί έχει στείλει στην Έλντα γράμμα, και εκείνη του μήνυσε ότι θα συναντηθούν στο σπίτι του γιατρού, ή τουλάχιστον έτσι πίστεψε αυτός.

Αυτή η εξέλιξη εκπλήσσει και τη Ζαμπέλλα αφού κανένας δεν της είχε πει τίποτα για το μεταξύ ειδύλλιο Ζέππου - Έλντας, όταν όμως ο Ζέππος της άνοιξε την καρδιά του και γνωρίζοντας και την Έλντα, τότε η Ζαμπέλλα κατάλαβε ότι το ειδύλλιο των δύο νέων θα ευοδωνόταν. Βέβαια, ο Ζέππος δεν ξεχνά την Τερέζα, την ξαδέλφη της Έλντας, που τη χαρακτηρίζει «κακίστρα, ζηλιάρα»<sup>598</sup>. Επίσης, η Ζαμπέλλα ενημερώνει τον Ζέππο ότι ο Μπράουν έφυγε, και δεν αποτελεί κίνδυνο, αλλά η Έλντα δεν θα τον παντρευόταν ποτέ γιατί δεν της άρεσε, σε αντίθεση με την Τερέζα που της άρεσε. Η ώρα του ραντεβού έφτασε και εμφανίζονται μόνο η Τερέζα με την Κιάρρα, γιατί η Έλντα έχει ράφτρα στο σπίτι. Η Τερέζα ήρθε στη θέση της Έλντας για να επιστρέψει το γράμμα που έστειλε ο Ζέππος στον ίδιο, χωρίς να το διαβάσει η Έλντα, όπως τον ενημερώνει η Τερέζα, κόβοντας τη χαρά του Ζέππου μεμιάς.

Η πρώτη αντίδραση του Ζέππου είναι να σαστίσει, μετά να έχει συγκρατημένο θυμό συστρέφοντας το γράμμα στο χέρι του, την κόβει απότομα κατηγορώντας την ότι είναι ζηλιάρα και τελικά σηκώνοντας σιγά το κεφάλι με μια παράξενη ηρεμία κάνοντάς την να πιστέψει ότι πείστηκε, στην πραγματικότητα όμως είναι η αρχή του ξεσπάσματός του και του θυμού του, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να καθυβρίσει την Έλντα λέγοντας «να της πείτε πως είναι μια άτιμη! Μια βρόμα! Ένα παλιοθήλυκο!» και συνεχίζοντας θυμωμένος «αυτό που σας λέω! .... Είναι μια άτιμη! Θα το διαλαλήσω σε όλο τον κόσμο, και δεν θα πεθάνω, αν δεν την εκδικηθώ! Έτσι να της πείτε!», τα οποία επαναλαμβάνει προκειμένου να μην κάνει λάθος ή τα μπερδέψει η Τερέζα όταν θα τα λέει στην Έλντα επιστρέφοντας τον χαρακτηρισμό της Τερέζας «αγενείς και πρόστυχοι ...»<sup>599</sup>, το οποίο φωνάζει ο Ζέππος παρουσία της θείας του.

<sup>598</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 138 -139.

<sup>599</sup> ό.π., σελ. 147 - 148.

Πάνω στον θυμό του ο Ζέππος κατηγορεί και τη θεία του ότι τα ήξερε όλα, η οποία του εξομολογείται ότι της το είπε η Τερέζα όταν ήρθε, λίγο πριν μιλήσει μαζί του. Όταν είχαν επισκεφτεί τη Ζαμπέλλα τα τρία κορίτσια με τη μητέρα της Έλντας, η Τερέζα της παραπονέθηκε ότι την Κυριακή στην Πλατεία το παράκανε, αλλά από εκεί και πέρα η Ζαμπέλλα τον διαβεβαιώνει ότι δεν γνώριζε ποιες ήταν οι προθέσεις της Έλντας μέχρι τη στιγμή που τις της ανακοίνωσε η Τερέζα, λίγο πριν τον δει. Η Ζαμπέλλα προσπαθεί να τον συνεφέρει χωρίς να τα καταφέρει καθώς ο Ζέππος της λέει «*Εγώ; Να ησυχάσω εγώ; Να ησυχάσω; Α, δεν με ξέρεις, θεία! Μ' αυτό για μένα είναι πια ζήτημα ζωής ή θανάτου!*» και πιο κάτω «*Ζωής ή θανάτου, σου λέω, και θυμήσου το! Τι έχουμε σήμερα; Τετάρτη, τριάντα του Οχτώβρη, απόγιομα τέσσερις και μισή; Ε λοιπόν, μεγάλα ξαφνικά θακούσεις από αυτήν την ιστορία! Μεταξύ μας, λέει. Αμ δε θα μείνει μεταξύ μας. Όλος ο κόσμος θα βουήξει*»<sup>600</sup>.

Εκείνη τη στιγμή μπαίνει ο θεός του ο γιατρός και ο Ζέππος είναι αποφασισμένος να του τα πει όλα, ο οποίος, όμως, γνωρίζει για το αίσθημα του Ζέππου και της Έλντας, κι ας μη του το έχει πει κάποιος. Ο Ζέππος αναφέρει στον γιατρό ότι η Έλντα ήταν αυτή που του ορκίστηκε ότι τον αγαπούσε, πως θα τον περίμενε ώσπου να τελειώσει τις σπουδές του και πως θα τον έπαιρνε με κάθε θυσία, ακόμα και να κλεφτούν ήταν πρόθυμη. Στα λόγια της Έλντας «*εγώ, φυσικά, βασίστηκα. και όχι μόνο την αγάπησα με όλη τη δύναμη της ψυχής μου, παρά έπλασα και ένα όνειρο ευτυχίας για το μέλλον, στηριγμένο πάνω στην αγάπη αυτή, που την ενόμιζα αμοιβαία – ένα όνειρο, που ...*»<sup>601</sup> ξεκίνησε τη συζήτηση ο Ζέππος με τον θείο του.

Και συνεχίζει ο Ζέππος «*μα πείτε μου, σας παρακαλώ! Εγώ καλά καθόμουν. Τι χρωστούσα της κοντεσίνας, να με βγάλει από την ησυχία μου και να δώσει στην ψυχή μου τέτοιον κλονισμό; Αν μούλεγε καθαρά: ‘μ’ αρέσεις λιγάκι και σε θέλω να παίζουμε όσο θάμαστε στην ωραία Μπόχαλη!’*», μάλιστα! Θάβλεπα και εγώ τότε τι θάκανα, α ό,τι και αν έκανα, όπως και αν έβγαινε το πράμα – έστω και αν πληγωνόμουν θανατηφόρα παίζοντας με το μαχαίρι – κανένα δικαίωμα δε θάχα να παραπονεθώ. Όταν όμως ένα κορίτσι σαν την Έλντα λέει σε έναν νέο σαν και μένα ‘σαγαπώ, θα σαγαπώ για πάντα, θα σε πάρω ό,τι και αν συμβεί’, και ύστερ’ άξαφνα τον αφήνει, γιατί είδε λέει, το βάραθρο και τον γκρεμνό, - τι άλλο του μένει αυτού του δυστυχισμένου ...;». Ο γιατρός

<sup>600</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 151.

<sup>601</sup> ό.π., σελ. 154.

συμπληρώνει τη μισοτελειωμένη φράση του Ζέππου «*παρά να τη σκοτώσει και να σκοτωθεί;*»<sup>602</sup> και αναλαμβάνει να βάλει τα πράγματα στην πραγματική τους θέση, λέγοντάς του ότι όσο δίκιο έχει, έχει άλλο τόσο άδικο, προκαλώντας το ενδιαφέρον του Ζέππου.

Η λογική του γιατρού είναι αρκετά προχωρημένη καθώς αναγνωρίζει ότι η Έλντα είναι γυναίκα, λίγο πιο δυναμική, από ό,τι οι άλλες γυναίκες, χαρακτηρίζοντάς την μάλιστα ότι «*αντροφέρνει*»<sup>603</sup>, μιας και μαθαίνουμε κατά τη διάρκεια του θεατρικού για κάποιες μικρές τρέλλες και φλερτάκια της Έλντας, τα οποία γνώριζε κι ο πατέρας της. Με το πρώτο επιχείρημα του γιατρού, τη διαφορά μεταξύ άντρα και γυναίκας, καθώς θα ήταν άτιμη μια γυναίκα, η οποία ξεδιάντροπα θα έλεγε σε έναν άντρα ότι θέλει να παίξει μαζί του. Όμως η Έλντα, που είναι τίμια γυναίκα, παρασύρθηκε από το αίσθημά της, από τον πόθο της, από την ερωτική ορμή της ηλικίας της και έδωσε ασυλλόγιστα μεν μια υπόσχεση αγάπης, ειλικρινή εκείνη τη στιγμή, την οποία όμως πήρε πίσω, γιατί είδε ότι δεν μπορούσε να την κρατήσει. Αυτό είναι το τίμιο, σύμφωνα με την άποψη του γιατρού, καθώς το άτιμο θα ήταν να κρατούσε δέσμιο της υπόσχεσής της τον Ζέππο γνωρίζοντας ότι δεν θα μπορούσε να την πραγματοποιήσει.

Ο Μαρινέρης διηγούμενος το δικό του δράμα<sup>604</sup> αντί να αποθαρρύνει τον Ζέππο του ενδυναμώνει ακόμα περισσότερο το επαναστατικό του πνεύμα αφού τώρα πια θέλει να πάρει εκδίκηση όχι μόνο για τον εαυτό του, αλλά και για τον θείο του. Ο Ζέππος είναι ξεκάθαρος, «*Μάλιστα! Επανάσταση! ...*» και ο Μαρινέρης αποκρίνεται: «*Κοινωνικός Αντάρτης; Ώστε θάχουμε καινούργιο 'ρεμπελιό των Ποπολάρων', σαν εκείνο του 1600 που μας ιστορεί ο Σουμάκης;*». Ο Ζέππος όμως το έχει πάρει απόφαση: «*Δεν ξέρω. Μπορεί. Μ' αν δεν κάμω κείνη την Έλντα να με βλέπει μπροστά της και να κάνει το σταυρό της σα νάβλεπε το διάολο, να με κρεμάσουν από τον Τηλέγραφο του Κάστρου!*» και λίγο πιο κάτω «*Θα παλέψω και με τον πατέρα μου. Μ' όλους θα παλέψω. και ή θα πεθάνω, ή θα νικήσω!*» και φεύγει<sup>605</sup>.

Στην Γ' Πράξη η Έλντα, η Τερέζα και η Κιάρα γυρίζουν εσπευσμένα από τον περίπατό τους έχοντας κρυφτεί για να αποφύγουν τον Ζέππο, ο οποίος όταν τις είδε στην Πλατεία

<sup>602</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 154.

<sup>603</sup> ό.π., σελ. 155.

<sup>604</sup> ό.π., σελ. 156-160.

<sup>605</sup> ό.π., σελ. 161.

Ρούγα που έκανε και αυτός βόλτα με έναν φίλο του έτρεξε από πίσω τους. Εκείνες φοβήθηκαν, κρύφτηκαν και αφού κατάφεραν να τις χάσει γύρισαν στο σπίτι της Έλντας κατατρομαγμένες. Η μητέρα της Έλντας είναι σίγουρη ότι ο Ζέππος γύρισε για να χαλάσει τον γάμο της Έλντας και δεν έχει άδικο, καθώς μπαίνει ο Μπράουν στη σκηνή ζητώντας να μιλήσει με τον κόντε Ντιμάρα, για το γράμμα που του έστειλε ο Ζέππος, ο οποίος υπογράφει ως «*Ζέππος Κ. Πεμπονάρης, τελειόφοιτος της Νομικής, Ποπολάρος*»<sup>606</sup>. Μια υπογραφή η οποία μπορεί να φαίνεται γελοία τόσο στον Μπράουν όσο και στον κόντε Ντιμάρα, έχει όμως τον δικό της συμβολισμό.

Ο Ζέππος υπογράφει με ολόκληρο το όνομά του, διότι λόγω της καταγωγής του και των σπουδών του το θεωρούσε άνανδρο να στείλει ένα ανώνυμο γράμμα, στο οποίο δεν θα έδινε κανείς σημασία και θα το αποσιωπούσαν. Η ιδιότητά του ως τελειοφοίτου της Νομικής δηλώνει ότι ναι μεν δεν είναι αριστοκράτης, αλλά έχει προσόντα, σπουδάζει για να γίνει δικηγόρος, στηλιτεύοντας με αυτόν τον τρόπο τον ίδιο τον Μπράουν ο οποίος δεν εργάζεται, ούτε υπάρχει κάτι τέτοιο στα άμεσα σχέδιά του, αφού, σύμφωνα και με δηλώσεις του ίδιου του Μπράουν, ο πατέρας του διαθέτει αρκετά χρήματα, δεδομένου ότι ο πατέρας του εργάζεται στην Τράπεζα, αλλά μάλλον δεν θα πρόκειται για απλό υπάλληλο, για να μπορεί ο γιος του να τα σκορπά, κάτι που ο Μπράουν δεν το κρύβει<sup>607</sup>, παρόλο που η απάντησή του είναι λίγο πιο μετριοπαθής καθώς λέει «*Όχι! Ούτε να μαζεύω, ούτε πάλι να σκορπά. Να ζω θέλω, κύριε κόντε, να ζήσω, να κάνω ό,τι μου αρέσει και να μη ... συλλογιέμαι καθόλου*»<sup>608</sup>, κάτι για το οποίο ήρθε σε αντιπαράθεση ο Ζέππος μαζί του με αποτέλεσμα να τον πάρουν οι γονείς της Έλντας από το σπίτι του γιατρού και να τον πάνε στο δικό τους. Τέλος, με το ποπολάρος, δηλώνει την καταγωγή του, η οποία ούτε ευγενική είναι, ούτε αριστοκρατική, αλλά για να ζήσει ο Ζέππος σε αντίθεση με τον Μπράουν θα πρέπει να δουλέψει, γιατί ο δικός του ο πατέρας δεν θα μπορεί να δουλεύει για όλη του τη ζωή, μιας και δεν είναι τραπεζίτης, αλλά σταφιδάς.

Μάλιστα, ο κόντε τον χαρακτηρίζει ως «*μουρλο-παλιόπαιδο*»<sup>609</sup>, αλλά και ο Μπράουν αμφιβάλει γιατί η Έλντα ποτέ της δεν του έδειξε την αγάπη της συμβουλευόντάς τον να πάρει την Τερέζα. Ο Μπράουν ζητάει να το σκεφτεί και αυτός καλά και φεύγει

<sup>606</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 168.

<sup>607</sup> ό.π., σελ. 114.

<sup>608</sup> ό.π., σελ. 114.

<sup>609</sup> ό.π., σελ. 171.

χαιρετώντας τον κόντε με μια τυπική χειραψία. Ο Ντιμάρας είχε καταλάβει ότι στη Μπόχαλη η Έλντα γλυκοκοίταζε τον Ζέππο, του έκανε κόρτε, του πέταγε φιλημένα λουλούδια, και παρόλο που έκανε τον κουτό ήξερε ότι υπήρχε κάποιο ειδύλλιο με τον Ζέππο, αλλά δεν ξέρει μέχρι που είχε φτάσει αυτό το ειδύλλιο. Φοβάται όμως γιατί ο Ζέππος στο γράμμα που έστειλε στον Μπράουν τη χαρακτηρίζει ως δική του. Η Έλντα παραδέχεται στον πατέρα της ότι «*εγώ φταίω! ... το ξέρω!... παρασύρθηκα μια φορά, τούπα ασυλλόγιστα πως τον αγαπώ και θα τον πάρω....*»<sup>610</sup>.

Η Έλντα εξομολογείται όλη την αλήθεια στον πατέρα της. Από τότε που έφυγαν από τη Μπόχαλη δεν ξαναείδε τον Ζέππο, και μια φορά που της έγραψε τού έστειλε το γράμμα του πίσω με την Τερέζα χωρίς να το διαβάσει και είπε στην Τερέζα να του πει να την αφήσει ήσυχη. Όμως εκείνος έβρισε την Τερέζα και όποτε βγαίνουν βόλτα τα κορίτσια τα πλησιάζει, τα προσβάλλει και τα φοβερίζει. Η μητέρα της Έλντας, η Μαρία, διηγείται στον άνδρα της ένα περιστατικό: «*... μια μέρα στο Ψήλωμα. Η Έλντα πήγαινε μπροστά με την Τερέζα. Εμείς από πίσω, μακρύτερα... αυτός, μ' ένα φίλο του, ένα παλιόπαιδο σαν και αυτόν, μας ξεπέρασε. Άμα έφτασε πίσω από την Έλντα, του κάνει δυνατά: " και μένα μια φορά μαγάπησε μια κοντεσίνα, μα με γέλασε"*» και μετά αναφέρθηκε και σε ένα άλλο περιστατικό «*... ύστερα τις ξεπέρασε και αυτές και , γυρίζοντας, έδειξε στον φίλο του την Έλντα και του είπε: " Έντηνε! Τούτη είναι, τούτη που βλέπεις, η ξανθή, η ψεύτρα, η άπιστη, η άτιμη!"*»<sup>611</sup>.

Μετά ο κόντε Ντιμάρας θέλει να μάθει και τις φοβέρες που έκανε ο Ζέππος στα κορίτσια, έτσι η γυναίκα του συνεχίζει τη διήγηση: «*Μια Κυριακή, την ώρα που μπαίναμε στον Άη – Μάρκο, από την πορτούλα της αυλής, τη φύλαγε κει, κοντά στην κόκκινη κουρτίνα και ...*» μετά συνεχίζει η Έλντα τη διήγηση «*τον είδα ξαφνικά μπροστά μου, σα φάντασμα, χλωμό απάνου στο κόκκινο ... στεκόταν κολλητά, ντούρος σαν κολόνα και, μόλις κουνώντας τα χείλη, μου είπε: "Να προσευχηθείς πολύ! Το κρίμα σου είναι μεγάλο και η ζωή σου λίγη!"*. Λόγια, το ξέρω. Μα μένα μου κόπηκε το αίμα»<sup>612</sup>. Του αναφέρουν ότι τον είδαν και λίγο πριν φέρει ο Μπράουν το γράμμα. Ο κόντε Ντιμάρας καταλαβαίνει ότι ο Ζέππος δεν παίζει, και θα πρέπει να κινηθεί διαφορετικά.

<sup>610</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 174 - 175.

<sup>611</sup> ό.π., σελ. 176.

<sup>612</sup> ό.π., σελ. 177.

Η Έλντα καταλαβαίνει ότι ο πατέρας θα βάλει να δείρουν τον Ζέππο κι αυτό δεν το θέλει, γιατί όσο κι αν το αρνείται η ίδια, τον Ζέππο τον αγαπά, κι ας μην το παραδέχεται. Ο Ντιμάρας, όμως, είναι αμετανόητος. Χαρακτηρίζει τον Ζέππο φαντασμένο, θρασύ, ψευταρχοντόπουλο, ψευτοποπολάρο, μισερό. Τον χαρακτηρίζει αμφίβιο, διότι η καταγωγή του δεν είναι ξεκάθαρη, μιας και ο πατέρας του έχει λεφτά και καταφέρνει να τον σπουδάσει, ενώ κανονικά ο Ζέππος θα έπρεπε να συνεχίσει να εργάζεται ως σταφιδάς κι αυτός όπως ο πατέρας του, κάτι το οποίο υπονοεί φυσικά, υποβιβάζοντας ακόμα περισσότερο τους εκπροσώπους εκείνους, οι οποίοι ανήκουν σε κατώτερη τάξη και αναγκάζονται να εργαστούν για να ζήσουν. Από την άλλη όμως, δεν του άρεσε και η νοοτροπία του Μπράουν, ο οποίος ούτε να ξοδέψει ήθελε, αλλά ούτε και να δουλέψει, αλλά να ζήσει και το γεγονός ότι απέφυγε να το επισημάνει ο κόντε Ντιμάρας στον Μπράουν, διότι μπήκε στη μέση ο Ζέππος λέγοντας μεγάλες αλήθειες, τις οποίες ενδόμυχα ενστερνιζόταν κι ο Ντιμάρας και ας μην το παραδεχόταν<sup>613</sup> το γνωρίζουμε ήδη από την Α΄ Πράξη. Ο Ντιμάρας φωνάζει τον σέμπρο του, ο οποίος εκτελούσε και χρέη μπράβου, προκειμένου να δώσει ένα μάθημα στον Ζέππο για όλες τις προσβολές και τις ταλαιπωρίες που υπέστη εξαιτίας του η Έλντα.

Η Έλντα, όμως, επειδή ουσιαστικά αγαπάει τον Ζέππο, και πράγματι δεν αγαπάει καθόλου τον Μπράουν, κάτι που το έχει κάνει γνωστό από την αρχή του θεατρικού, καθώς προσπαθεί να τον αποφεύγει κάθε φορά που τους επισκέπτεται, δίνει στον Αγουστή, μια πανάκριβη καρφίτσα, δώρο της μητέρας της για τον γάμο της, προκειμένου να μην πάθει τίποτα ο Ζέππος. Η Έλντα είναι απελπισμένη «*Δεν ξέρω! ... είσαι κακή! ... και ο πατέρας μου είναι κακός! ... και η Τερέζα είναι κακή! .. και ο Ζέππος, και όλοι! ... όλοι! ...*» και αμέσως μετά την ατάκα της μητέρας της «*ναι, εσύ μόνο είσαι καλή ...*», παίρνει όλο το βάρος πάνω της και ξεσπάει «*ούτ' εγώ! ... ούτ' εγώ! ... δεν έπρεπε να του φερθώ έτσι! ... μπορούσα να τον απελπίσω, μα με καλύτερο τρόπο, σιγά σιγά. Μα πήγα και άκουσα την Τερέζα... Θε μου! ... δεν υπάρχει στον κόσμο ένας καλός άνθρωπος; ... τι να κάμω τώρα; ...* (ακροάζεται από την κλειστή πόρτα του βάθους). *Θανέβηκε αυτός ο μπόγιας ...* (ανοίγει λίγο την πόρτα και με προφύλαξη ακροάζεται). *Θάναι στο γραφείο ... θα του δίνει την παραγγελία...* (κλει και γυρίζει). *Τι να κάμω;...*

<sup>613</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 179 και 114.

(σουλατσάρει). *Πως να το προλάβω αυτό το μεγάλο κακό; ... (στέκεται σκεπτική). Δεν θέλω!»*<sup>614</sup>.

Ο Αγουστής εμφανίζεται μπροστά στην Έλντα, χωριάτης, σέμπρος και μπράβος του Ντιμάρα, που και χωρίς τις σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για έναν άνθρωπο πολύ δυνατό, πολύ άγριο και απότομο, ο οποίος, όμως, στέκεται σαν μικρό παιδί μπροστά στην κόρη του αφεντικού του. Η Έλντα προσπαθεί να δελεάσει τον Αγουστή με την καρφίτσα που είναι γεμάτη μπριλάντια και κοστίζει γύρω στα πεντακόσια φαρδίνια, ή τρεις χιλιάδες σφάντζικες, τις οποίες με «*δυσκολία θα τις σήκωνε*» το μουλάρι του Αγουστή, σύμφωνα με τα λεγόμενά της.<sup>615</sup> Ο Αγουστής παρεξηγεί την Έλντα νομίζοντας ότι τον πληρώνει για να δείρει τον Ζέππο, όμως εκείνη του ξεκαθαρίζει «*Δεν κατάλαβες τίποτα. Την καρφίτσα αυτή σου τη χαρίζω για να μη δώσεις ματσουκιά του Ζέππου του Πεμπονάρη*» και «*τίποτα! Να μην τον αγγίζεις! ... ούτε τρίχα της κεφαλής του!*», και γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρη και ευθύς όταν του λέει «*να μην κάνεις την παραγγελιά του*»<sup>616</sup>, εννοώντας την παραγγελιά που του είχε δώσει ο κόντε Ντιμάρας. Ο Αγουστής, όμως, εκτός από την καρφίτσα θέλει να μάθει και τον βαθύτερο λόγο για τον οποίο η κοντεσίνα δεν θέλει να πειράξει τον Ζέππο αποκαλύπτοντάς του χωρίς ντροπές και χωρίς μισόλογα «*γιατί τον αγαπάω!*». Πονηρός όπως είναι ο Αγουστής δεν μπορεί να πιστέψει ότι η κόρη του Ντιμάρα αγαπάει τον Ζέππο, αλλά σε λίγες μέρες θα παντρευτεί τον Μπράουν, εκείνη όμως τον αποστομώνει λέγοντάς του «*Τι; Γιατί παίρνω άλλον; Δεν έχει να κάμει. Αυτόν μου δίνει ο πατέρας μου. Μα εγώ αγαπάω εκείνον. Κατάλαβες τώρα γιατί σου δίνω τέτοια μπριλάντια;...*»<sup>617</sup>. Μετά από τα λόγια αυτά της Έλντας η συμπεριφορά του Αγουστή αλλάζει τελείως και τη διαβεβαιώνει ότι δεν πρόκειται να κάνει κανένα κακό στον Ζέππο, και ότι θα τα μπαλώσει στον κόντε Ντιμάρα, και ούτε θέλει την καρφίτσα, την οποία της την χαρίζει πάλι σαν να ήταν δικό του δώρο για τον γάμο της.

Στην Δ΄ Πράξη, βλέπουμε την Έλντα να κάθεται στο ιδιαίτερο σαλόνι της, το οποίο είναι όλο γαλάζιο, με μια λάμπα πετρελαίου με γαλάζιο γλόμπο αναμένη σε μια κονσόλα, και έναν ασημένιο κηροστάτη με εφτά κεριά, όλα αναμμένα σε ένα

<sup>614</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 180.

<sup>615</sup> ό.π., σελ. 183.

<sup>616</sup> ό.π., σελ. 184.

<sup>617</sup> ό.π., σελ. 185.

τραπεζάκι<sup>618</sup>. Ο Μπράουν έχοντας συνοδεύσει την Έλντα και τη μητέρα της σε διάφορα ψώνια φεύγει, με τις όποιες αμφιβολίες του να έχουν εξαλειφθεί. Όταν φεύγουν όλοι η Έλντα έχει συνεννοηθεί με τον Αγουστή να βάλει στο σπίτι τον Ζέππο για να μιλήσουν. Ο Αγουστής συμμορφώνεται στις εντολές της, αλλά λέει και τον καλό του λόγο για τον Ζέππο, «είναι παλικάρι και έχει λόγο»<sup>619</sup>. Ο Ζέππος μπαίνει μέσα στο σαλονάκι, στέκεται στην πόρτα, δεν μπαίνει παραμέσα, και με το βλέμμα του αναζητά την Έλντα. Εκείνη του μιλάει και γυρίζει προς την πλευρά που ακούγεται η φωνή της<sup>620</sup>.

Ο Ζέππος επικροτεί το γεγονός ότι του έστειλε τον Αγουστή και όχι τη γριά που είχε στείλει την προηγούμενη φορά. Η Έλντα χρησιμοποιεί τη λέξη «εισχωρήσω» όταν αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο μπήκε στο σαλονάκι της. Ο Ζέππος διαφωνεί παρά το ότι και ο θεός του την ίδια λέξη χρησιμοποίησε όταν προσπαθούσε να τον συνετίσει διηγώντας του το προσωπικό δράμα της δικής του εισχώρησης. Όμως ο Ζέππος, όπως επισημαίνει και ο ίδιος δεν εισχώρησε, αλλά ήρθε γιατί τον περίμενε η ίδια. Η Έλντα βιάζεται να ολοκληρώσει τη συζήτηση με τον Ζέππο φοβούμενη μην τον δει κάποιος και το πει στον πατέρα της. Όμως εκείνος δεν ενδιαφέρεται για τέτοια πράγματα, καθώς θα κάνει αυτό που της υποσχέθηκε, «'να σε δω, να σου μιλήσω για τελευταία φορά'». *Αυτό δεν απαιτήσα για να σε αφήσω πια ήσυχη; Σε είδα, σου μίλησα, τελείωσε. Τώρα μπορώ να φύγω*<sup>621</sup>. Της υπόσχεται ότι ούτε πρόκειται να την ενοχλήσει, ούτε να σκοτωθεί μπροστά της, όπως το φοβήθηκε ο Αγουστής, που παρά το σκληρό του παρουσιαστικό έχει αισθήματα. Της υπόσχεται ότι θα γυρίσει στην Αθήνα, στις σπουδές του, στις εξετάσεις του, και αυτή μπορεί να παντρευτεί τον Εγγλέζο της και να φύγει στην Ιταλία, δίνοντάς της μάλιστα και τις ευχές του. Η Έλντα δεν μπορεί να πιστέψει ότι όλα μπορούν να τελειώσουν τόσο εύκολα. Ο Ζέππος παίρνει την άδειά της να καθίσει, γιατί θέλει να τη ρωτήσει αν πραγματικά αγαπά τον Μπράουν, διότι αν τον αγαπά πραγματικά, τότε αυτός θα πρέπει να υποχωρήσει. Η Έλντα του απαντά ότι αγαπά τον Μπράουν τη στιγμή που τον γνώρισε σταματώντας να αγαπάει αυτόν. Βέβαια, ο Ζέππος δεν πιστεύει τα λόγια της Έλντας και η πρώτη απόδειξη είναι ότι τον

<sup>618</sup> Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα στην αρχή της Τέταρτης Πράξης, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 187.

<sup>619</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 189.

<sup>620</sup> Σκηνικές οδηγίες στον ρόλο του Ζέππου, πρβλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 190 - 191.

<sup>621</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 191.



κάλεσε στο ιδιαίτερο σαλόνι της. Αν δεν τον αγαπούσε δεν θα το έκανε αυτό. Ως δεύτερη απόδειξη της αγάπης της παρουσιάζει τον ίδιο τον Αγουστή, στον οποίο πρότεινε την καρφίτσα για να μην τον χτυπήσει. «Δεν ήθελες να πάθω τίποτα γιατί αγαπούσες. Αλλιώς τι θα σ' ένοιαζε για τη ζωή μου; Ύστερ' από όσα σου έκαμα!»<sup>622</sup>.

Ο Ζέππος της προτείνει να κάτσουν στο ντιβάνι που είναι χαμηλό και θυμίζει το πεζούλι στη Μπόχαλη, όπου της εξομολογείται ότι δεν μπορεί να την αφήσει να παντρευτεί τον Μπράουν τώρα που ξέρει ότι τον αγαπάει. Κάτι τέτοιο είναι μια κοινωνική πρόληψη πολύ παλιά που δεν ταιριάζει με την ηλικία της. Της θυμίζει το πρώτο τους φιλί, «... νύχτα χωρίς φεγγάρι, αστροφεγγιά... οι δικοί σου όλοι είχαν γυρίσει στο σπίτι. Συ μόνο καθόσουν ακόμα στου Μαρινέρη, κάτω απ' την περγουλιά, με μια πρόφαση, έτσι για να εξακολουθείς να με βλέπεις άφωνη στα μάτια, όπως τώρα ...», και μετά προσθέτει ο Ζέππος θυμούμενος ακριβώς τα λόγια της «α, όχι εσείς γιατρέ! Ο κύριος Πεμπονάρης θάχει την καλοσύνη!»<sup>623</sup>. Η Έλντα παρασύρεται από την ωραία διήγηση του Ζέππου, ο οποίος συγκρατεί τα δάκρυά του, κάθισαν κοντά χωρίς να μιλάνε, σαν να μην ήθελαν να χαλάσουν το κοντσέρτο των τριζονιών, του έπιασε το χέρι, του ψιθύρισε ‘‘σ’ αγαπώ’’ και τον φίλησε στα μάτια, αυτός της ζήτησε να φιληθούν στο στόμα και φιλήθηκαν. Παράφορα, εκείνη τη στιγμή, ξαναζώντας το βράδυ της Μπόχαλης η Έλντα τον φιλάει στο στόμα λέγοντάς του γλυκόλογα. Ο Ντιμάρας που μπαίνει μέσα στο σπίτι γνωρίζοντας από δικούς του ανθρώπους ότι βρίσκεται εκεί και ο Ζέππος στο σπίτι του. Ο Ζέππος στέκεται ακίνητος, δείχνοντας ότι δεν φοβάται τον Ντιμάρα, γνωρίζοντας πια ότι η Έλντα τον αγαπά, και είναι έτοιμος να δώσει τη μάχη του και για τους δύο τους. Ο κόντες διώχνει την Έλντα, η οποία του αποκαλύπτει ότι αγαπάει τον Ζέππο. Ο Ντιμάρας είναι έξω φρενών, και με τον Ζέππο και με τον Αγουστή, ψάχνει για όπλο, ο Ζέππος του προτείνει να πάρει το δικό του, το οποίο βέβαια, του είναι άχρηστο, γιατί η Έλντα είπε ξεκάθαρα ότι αγαπά αυτόν και όχι τον Μπράουν που θέλει να της δώσει ο κόντε, λέγοντας «μα γίνονται πια τέτοια πράγματα, κύριε Ντιμάρα; Μπορεί σήμερα ένα κορίτσι ναγαπά έναν και να παίρνει άλλον, επειδή της τον επιβάλλει ο πατέρας της;»<sup>624</sup>. Ο Ζέππος στο σημείο αυτό κάνει μια μεγάλη κοινωνική αναφορά σε μια τακτική, η οποία επικρατούσε για χρόνια, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και σε άλλα μέρη του κόσμου, μιας και οι γυναίκες μέχρι και

<sup>622</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 193.

<sup>623</sup> ό.π., σελ. 195.

<sup>624</sup> ό.π., σελ. 199.

τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν είχαν δικαιώματα, ούτε για τον ποιον θα παντρευτούν πολύ δε περισσότερο ποιον θα αγαπήσουν.

Η εισβολή του Μαρινέρη στο σπίτι του Ντιμάρα δίνει μια γρήγορη εξέλιξη στα πράγματα, καθώς η Έλντα ήταν αυτή που πήγε στο σπίτι του γιατρού ξεσηκώνοντάς τον για να σώσει τον Ζέππο από τον πατέρα της. Ο Ντιμάρας αναγνωρίζει ότι ο γιατρός με τον ανηψιό του δεν είναι το ίδιο, γιατί εκείνος είχε σπουδάσει στην Ιταλία και είχε ευγενική ψυχή, ενώ ο Ζέππος σπουδάζει στην Αθήνα, και είναι ποπολάρος με τα όλα του, κάτι που το αναγνωρίζει κι ο Μαρινέρης, ο οποίος αποκαλύπτεται ότι ήξερε για τον δεσμό του κόντε με τη γυναίκα του και ας έκανε τα στραβά μάτια, κάτι βέβαια που ο Ζέππος δεν πρόκειται να δεχτεί ποτέ<sup>625</sup>.

Ο Ζέππος υπερήφανος που κέρδισε την αγαπημένη του, αλλά και που κατάφερε και βγήκε νικητής στην πάλη των τάξεων υπόσχεται στον θείο του ότι από τη στιγμή που μπήκε και εκείνος στην ανώτερη κοινωνία «*το μεσότοιχο δεν αντέχει πια. Σε λίγο καιρό θα πέσει!*»<sup>626</sup>

Ενώ η Πράξη ανοίγει με τον Μπράουν, την Έλντα και τη μητέρα της κλείνει με τον Ζέππο, την Έλντα, τον Ντιμάρα και τον γιατρό Μαρινέρη, μια καταπληκτική αντίθεση, η οποία δεν πρέπει να περάσει ασχολίαστη καθώς έχει και συμβολικό χαρακτήρα. Στην αρχή της Δ΄ Πράξης όλοι οι εμπλεκόμενοι ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη, ενώ στο τέλος της Πράξης και πριν πέσει η αυλαία όπου ο Ζέππος μαζί με τον γιατρό βρίσκονται στο σπίτι του Ντιμάρα, ο οποίος έχει κοντά του την κόρη του, την οποία υπόσχεται στον Ζέππο, αντιλαμβανόμαστε πλέον την ισότητα που δημιουργείται πια μεταξύ των εκπροσώπων των κοινωνικών τάξεων. Από τη μια ο Ντιμάρας με την κόρη του, οι οποίοι ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη, κι από την άλλη ο γιατρός με τον ανηψιό του, τελειόφοιτο της Νομικής, και δικηγόρο, οι οποίοι μπήκαν στην αριστοκρατική τάξη με τις σπουδές τους, την αξία τους και εν τέλει τη δουλειά τους, όπως συμβαίνει με τον γιατρό κι όπως θα συμβεί μελλοντικά με τον Ζέππο, του οποίου μάλιστα ο πατέρας διαθέτει αρκετά χρήματα παρά την ταπεινή καταγωγή του.

Οι Ιναμοράτι Ζέππος – Έλντα του Ξενόπουλου βρίσκονται πολύ κοντά στους Ιναμοράτι της *Commedia dell'Arte*, καθώς διαθέτουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά

<sup>625</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 203.

<sup>626</sup> ό.π., σελ. 205.

γνωρίσματα της νεότητας, της φρεσκάδας, της ζωντάνιας, του ρομαντισμού, του πάθους και της τρέλας που βιώνουν οι ερωτευμένοι κάθε εποχής. Τόσο ο Ζέππος όσο και η Έλντα μιλούν με ρομαντικά λόγια, ζουν ρομαντικές στιγμές στο δειλινό της Μπόχαλης, μια νύχτα χωρίς φεγγάρι ανταλλάσσουν φιλιά κάτω από τον έναστρο ουρανό, ο λόγος τους είναι λυρικός, ρέων, γεμάτος συναισθήματα και εικόνες που γεμίζουν χαρά και ηδονή το μυαλό και την καρδιά όχι μόνο των ηθοποιών αλλά και των θεατών που τους παρακολουθούν, αφού είναι σαν να ζουν κι αυτοί τον δικό τους έρωτα μέσα από τις δικές τους ιστορίες. Η ελαφρότητα των συναισθημάτων τους, κάτι που ίσως ξεκίνησε για την Έλντα ως κόρτε, αλλά κατέληξε σε έρωτα ήταν εξίσου χαρακτηριστικό των Ινναμοράτι. Οι διαβεβαιώσεις της αγάπης τους, στην περίπτωση του Ξενόπουλου, το φιλημένο λουλούδι που έδωσε η Έλντα στον Ζέππο, αποτελούσαν αποδείξεις της αγάπης τους<sup>627</sup>.

Για τα ενδύματα τόσο του Ζέππου όσο και της Έλντας μας πληροφορούν οι σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου. Για τον Ζέππο μαθαίνουμε ότι ντύνεται σαν αρχοντόπουλο, παρόλο που είναι ο γιος του σταφιδά. Όμως είναι και φοιτητής Νομικής στην Αθήνα, ένα επάγγελμα το οποίο προδιέγραφε ένα λαμπρό μέλλον, αντίστοιχο του γιατρού Μαρινέρη. Ο Ζέππος μάλιστα ραβόταν – αυτό το μαθαίνουμε από το διήγημα - στον ράφτη που ράβονταν και οι αριστοκράτες, γνωστοποιώντας μας με αυτόν τον τρόπο ότι ο πατέρας του είχε λεφτά. Όσο για την Έλντα, μαθαίνουμε από την Τερέζα, όταν επισκέπτεται το σπίτι των Μαρινέρηδων για να επιστρέψει το γράμμα στον Ζέππο, ότι η Έλντα έχει ράφτρα στο σπίτι, προβαίνοντας, μάλιστα και σε λεπτομέρειες για το ύφασμα και το καινούργιο φόρεμα που ράβει. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι τα ρούχα των Ινναμοράτι ήταν τα ρούχα της μόδας της εποχής. Ο *Ποπολόρος* λαμβάνει χώρα στην Ζάκυνθο του 1933, οπότε μπορούμε να φανταστούμε το κοστουμί των ανδρών και τα φορέματα των γυναικών με τις δαντέλες, τα καπέλα και τις ομπρελίνες τους. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι ο Ξενόπουλος δεν κάνει ιδιαίτερη μνεία στα κοσμήματα των γυναικών, παρά μόνο στην καρφίτσα την οποία η Έλντα θα δώσει στον Αγουστή για να μην χτυπήσει τον Ζέππο, και η οποία σε αντίθεση με τα κοσμήματα που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί της *Commedia dell'Arte* που ήταν φανταχτερά και

---

<sup>627</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 131.

ψεύτικα<sup>628</sup>, ο συγγραφέας σημειώνει τα μπριλάντια της και την αξία της δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η οικογένεια του κόντε Ντιμάρα διέθετε και διατηρούσε ακόμα την ευγενική της καταγωγή.

Ο Ζέππος του Ξενόπουλου ανήκει στην κατηγορία των ανδρών Ινναμοράτι που ήταν κομποί, γαλαντόμοι, καλλιεργημένοι, χωρίς να είναι βέβαια γόνος καλής οικογένειας, όπως ήταν ο άνδρας στο ζεύγος της Ιταλικής Κωμωδίας, όμως ο πατέρας του έχει χρήματα ως επιτυχημένος επιχειρηματίας σταφίδας. Όσον αφορά στον Ζέππο αξίζει να σημειώσουμε την εξέλιξη του χαρακτήρα του, όπου στην αρχή του θεατρικού γνωρίζουμε έναν νέο σεμνό, δειλό και ταπεινό, ο οποίος είναι ενήμερος, τόσο για τη διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών, όσο και για τις κοινωνικές τάξεις στις οποίες κατανέμονταν οι άνθρωποι εκείνης της εποχής είτε με βάση την καταγωγή τους, είτε με βάση τα χρήματα που διέθεταν. Ο Ζέππος, λοιπόν, γνωρίζει ποια είναι η θέση του, ποια είναι η Έλντα, την αριστοκρατική καταγωγή της οικογένειάς της. Γνωρίζει, όμως, και την αξία του θείου του, του γιατρού Μαρινέρη, ο οποίος κατάφερνει να εισχωρήσει πρώτος σε μια τάξη, η οποία ήταν για τα καλά περικλειστη σε όσους δεν διέθεταν την ευγενική καταγωγή. Όμως, ο έρωτας της Έλντας για τον ίδιο του δίνει θάρρος απέναντί της. Η αγάπη της Έλντας τον απογειώνει και τον κάνει τον πιο ρομαντικό, το πιο δυνατό, τον πιο επαναστάτη άνδρα, ο οποίος είναι έτοιμος είτε να πεθάνει, είτε να κερδίσει την αγαπημένη του. Ο Ξενόπουλος δεν αφήνει κανέναν παραπονεμένο, καθώς στο διήγημά του ο Ζέππος πνίγεται στο ποτάμι, δίνοντας έτσι έναν ιψενικό τόνο στο δράμα του, ενώ στο θεατρικό του ο Ζέππος παίρνοντας δύναμη και κουράγιο από την αγάπη της Έλντας αντιστέκεται σε όλες τις προκαταλήψεις της εποχής και κερδίζει τόσο την αγαπημένη του, όσο και μια καλύτερη θέση στην κοινωνία και λόγω του μελλοντικού του επαγγέλματός του, αλλά και λόγω του γάμου του με μια αριστοκράτισσα. Δεν είναι ούτε ο καζανόβας, ούτε ο αυταρχικός Ινναμοράτο που συναντούμε σε διάφορα άλλα έργα της *Commedia dell'Arte*. Ο Ζέππος είναι ο αυθεντικός νέος της εποχής, του οποίου ο σκληρά εργαζόμενος πατέρας θέλοντας ένα καλύτερο μέλλον για το παιδί του, το σπουδάζει στην Αθήνα, διαθέτοντας ταυτόχρονα όλα εκείνα τα εφόδια για να μπορέσει να στέκεται ισότιμος και ισάξιος δίπλα στα

---

<sup>628</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 132.

υπόλοιπα αρχοντόπουλα του νησιού, κάτι που το παρατηρεί και ο ίδιος ο Ντιμάρας στην αρχή του θεατρικού<sup>629</sup>.

Η Έλντα, από την άλλη, ήταν νεαρής ηλικίας, παραδεχόμενη ότι, παρόλο που αγαπούσε τον Ζέππο, ήταν αποφασισμένη να παντρευτεί τον Μπράουν. Η Έλντα του Ξενόπουλου διαφοροποιείται από τη ντροπαλή νέα της *Commedia dell'Arte*, καθώς όπως την αντιλαμβανόμαστε, αλλά και όπως τη χαρακτηρίζει ο Μαρινέρας πρόκειται για κορίτσι ζωντανό, που φλερτάρει, κάτι που το γνωρίζουν κι οι δυο γονείς της, χωρίς όμως να κάνουν ή να λένε κάτι για να την επαναφέρουν στην τάξη ή έστω στα πρότυπα των γυναικών της εποχής, καθώς είναι γλυκιά, ρομαντική, ξανθιά με γαλανά μάτια, κάτι που ξεφεύγει των ελληνικών χρωμάτων που συνήθως ήταν πιο σκούρα. Τόσο στη Μπόχαλη όσο και στο σπίτι της είναι αυτή που παίρνει την πρωτοβουλία και φιλάει τον Ζέππο, πέφτοντας στην αγκαλιά του. Αυτά τα χαρακτηριστικά της Έλντας δεν μπορούμε να πούμε ότι έρχονται σε ευθεία αντίθεση με τον γυναικείο τύπο των Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte*, αλλά ότι αποτελούν εξέλιξη του χαρακτηριστικού αυτού τύπου εκ μέρους του Ξενόπουλου<sup>630</sup>, καθώς τέτοιες εναλλαγές παρατηρούνται και στον χαρακτήρα του Ζέππου. Μάλιστα, ο Ζέππος όσο βρισκόταν στη Μπόχαλη διατηρούσε έναν ήπιο κι ήρεμο χαρακτήρα κι η Έλντα εμφανιζόταν πιο δυναμική, ενώ όταν γύρισαν στη Χώρα, οι ρόλοι αντιστράφηκαν, καθώς ο Ζέππος απέκτησε δυναμικότητα κι η Έλντα φανέρωσε τα χαρακτηριστικά των δεσποινίδων της εποχής της, όπως ήταν ο φόβος κάθε φορά που συναντούσε τον Ζέππο στον δρόμο.

### 5.6. Κινηματογραφική απόδοση του *Ποπολάρου*

Το 1913 δημοσιεύει στην εφημερίδα *Εστία* τη νουβέλα με τίτλο *Ο Αντάρτης* με θέμα την ερωτική ιστορία του Ζέππου Πεμπονάρη και της κοντεσίνας Έλντας Ντιμάρα στη Ζάκυνθο του 1880. Πρόκειται για μια ιστορία καταδικασμένη λόγω ταξικής διαφοράς που έχει ως κατάληξη την αυτοκτονία του Ζέππου. Το 1925 διασκευάζει τον *Ποπολάρου* σε θεατρικό έργο, το οποίο έκανε πρεμιέρα 14 Φεβρουαρίου 1933 σε μια ιστορική παράσταση την οποία σκηνοθέτησε ο Φώτος Πολίτης, με πρωταγωνιστές τον Νίκο Δενδραμή, τη Μιράντα Μυράτ, την Κατίνα Παξινού. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος

<sup>629</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτίνα, Ο Ποπολάρου, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 104.

<sup>630</sup> Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και commedia dell'arte. Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, Μετάφραση – Επιμέλεια: Δέσποινα Μαυρομούστακου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 131.

χαρακτηρίζει το θεατρικό του έργο ως προσοσιαλιστικό, καθώς παρουσιάζει την πάλη των τάξεων σε μια εποχή που ο λαός είχε αρχίσει να ανεβαίνει προς την αριστοκρατία, όχι για να την καταργήσει, ούτε για να αλλάξει το καθεστώς, αλλά για να βελτιώσει τη δική του κατάσταση και να ανήκει σε μια προνομιούχα τάξη. Όμως, όπως αναφέρει τον ενδιαφέρει ο άνθρωπος και όχι τόσο ο κοινωνικός παράγοντας. Ο Πέτρος Χάρης θεώρησε τον *Ποπολάρο* ως το ωριμότερο αποτέλεσμα μιας υποδειγματικής και προσωπικής τεχνικής και έναν από τους πληρέστερους και ζωντανότερους πίνακες του ελληνικού θεάτρου<sup>631</sup>.

Ο Γιάννης Δαλιανίδης με τη διπλή ιδιότητα του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου μεταφέρει τη νουβέλα του Ξενόπουλου το 1971 αλλάζοντας τον τίτλο σε *Επαναστάτης Ποπολάρος* με μια αόριστη αναγραφή στους τίτλους της ταινίας ότι αυτή βασίζεται στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου *Ο Ποπολάρος*. Η ταινία ήταν παραγωγή της Φίνος Φίλμ, σε φωτογραφία του Νίκου Γαρδέλη, μουσική του Μίμη Πλέσσα, κοστούμια της Κλαίρης Κουκούλη με τους βασικούς ρόλους να τους υποδύονται ο Κώστας Πρέκας στον ρόλο του Ζέππου και η Μπέττυ Λιβανού στον ρόλο της Έλντας. Η ταινία προβλήθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 1971 πραγματοποιώντας 212.276 εισιτήρια καταλαμβάνοντας την 18<sup>η</sup> θέση επί συνόλου 90 ταινιών. Η ταινία του Δαλιανίδη ανήκει στην κατηγορία της κινηματογραφικής απόδοσης λογοτεχνικού έργου, ακολουθώντας περισσότερο τη νουβέλα του Ξενόπουλου ως προν την πλοκή, αλλά χρησιμοποιεί τους διαλόγους του θεατρικού έργου, χωρίς χρονική μετατόπιση, αφού η ταινία ανοίγει με ευθεία δήλωση του χρόνου και του τόπου Ζάκυνθος 1880, αλλά παρατηρείται σημαντική διαφοροποίησή της και από τις δύο πηγές αναφορικά με το τέλος της. Στη νουβέλα ο Ζέππος αυτοκτονεί πέφτοντας στην τσίμα του Πόρτου κι η Έλντα λιποθυμά κατά τη διάρκεια του γάμου της, όταν μαθαίνει τα νέα από την Τερέζα. Στο θεατρικό έργο ο κόντε Ντιμάρας δέχεται τον Ζέππο για γαμπρό του με την προϋπόθεση ότι θα τελειώσει τις σπουδές του και θα πάρει το πτυχίο του. Στην ταινία ο Ζέππος κλέβει την Έλντα λίγο πριν τον γάμο της με τον Μπράουν και τρέχουν με το άλογο στις εξοχές της Ζακύνθου. Στην ταινία διατηρούνται δύο κεντρικές σκηνές, που υπάρχουν στο σπίτι του Μαρινέρη και οι οποίες υπάρχουν τόσο στο μυθιστόρημα, όσο και στο θεατρικό έργο. Πρόκειται για την επίσκεψη της Τερέζας και της Κιάρας στο σπίτι των Μαρινέρηδων και τη φορτισμένη συζήτηση της πρώτης με τον Ζέππο, καθώς και την

<sup>631</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 165.

εκ βαθέων συζήτηση μεταξύ του Ζέππου και του γιατρού, η οποίος προσπαθούσε να πείσει τον Ζέππο να υποταχθεί στους περιορισμούς που επιβάλλει η χαμηλή κοινωνική θέση του προτείνοντάς του να ξεχάσει την Έλντα. Επίσης, στο φιλμ διατηρεί ο σκηνοθέτης τις αναφορές για τις δημοτικές εκλογές, όπως και οι αναφορές του πεζογραφήματος, αλλά και του θεατρικού στο ρεμπελιό των ποπολάρων του 1628<sup>632</sup>.

Ακόμα, στην ταινία ενοποιούνται κάποιες λεπτομέρειες και σύντομα επεισόδια του διηγήματος, όπου για τεχνικούς λόγους δεν θα ήταν δυνατόν να υπάρχουν ως σκηνές στη θεατρική εκδοχή, όπως για παράδειγμα οι συναντήσεις του Ζέππου και της Έλντας στην πλατεία, στο θεωρείο, οι οποίες όμως χρησιμοποιούνται για την εισαγωγική σκηνή της ταινίας, με τον επιστήθιο φίλο του Ζέππου να παρατηρεί τις ματιές που ανταλλάσσει αυτός με την Έλντα λέγοντάς του «Πολύ αψηλά κοιτάς, Ζέππο μου, δεν είναι για μας», ή τη βεγγέρα στη Γαϊδουροταβέρνα της Μπόχαλης όπου η Έλντα φιλάει ένα ανθισμένο κλωνάρι και το πετάει στον Ζέππο, ή οι προσπάθειες του Ζέππου να αποσπάσει ένα βλέμμα της Έλντας στην κυριακάτικη λειτουργία του Αγίου Μάρκου, ή οι συναντήσεις με τη γριά Όρσολα, η οποία μεσολαβεί για να φτάσει το γράμμα του Ζέππου στην Έλντα, ο επεισοδιακός διαπληκτισμός του Ζέππου με τον κόντε Ροζάρο στο Καζίνο ή η επίθεση που δέχεται ο Ζέππος από τον μπράβο του Ροζάρου<sup>633</sup>.

Με τη μέθοδο της προσθήκης εντάσσονται στο σενάριο της ταινίας πέντε σκηνές, που δεν εμφανίζονται ούτε στο διήγημα, ούτε στο θεατρικό, και είναι οι εξής:

- α) ο Ζέππος και οι φίλοι του κάνουν νυχτερινή καντάδα στην Έλντα,
- β) η Έλντα εμφανίζεται να παρατηρεί μέσα από το τηλεσκόπιο τον Ζέππο που ανεβαίνει στη Μπόχαλη,
- γ) ο Ζέππος και ο Μπράουν συναντιούνται στο Καζίνο,
- δ) η Έλντα ειδοποιεί τον πατέρα Πεμπονάρη για την επίθεση που πρόκειται να δεχτεί ο Ζέππος και
- ε) οι ποπολάροι πετούν πέτρες στο σπίτι του κόντε Ντιμάρα και επιτίθενται στον ίδιο όταν αυτός καταφτάνει με την άμαξα του. Τότε εμφανίζεται ο Ζέππος, ο οποίος σώζει τον κόντε από την οργή τους. Η τελευταία αυτή σκηνή είναι καταλυτική, καθώς

<sup>632</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 166.

<sup>633</sup> ό.π., σελ. 166-167.

σκιαγραφεί τον ήρωα ως ποπολάρo μεν, ο οποίος όμως δεν είναι υπέρ της βίας, προετοιμάζοντας, παράλληλα, τον θεατή για το αίσιο τέλος της ταινίας.

Περιορισμένος στην ταινία είναι ο ρόλος του γιατρού Μαρινέρη, τον οποίο υποδύεται ο Ανδρέας Φιλίππιδης, ο οποίος με την επιστήμη του και με την προσωπική του αξία, είχε ανεβεί από τα στρώματα του λαού και χάρη στον γάμο του με την αριστοκράτισσα Ζαμπέλλα αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους ευγενείς και τους ποπολάρους. Το δράμα της ζωής του γιατρού που αποτυπώνεται σχεδόν πανομοιότυπα τόσο στο πεζογράφημα όσο και στο θεατρικό, η σχέση υποτέλειας και το σύμπλεγμα κατωτερότητας απέναντι στη γυναίκα του και την τάξη της, δίνεται με πολύ συνοπτικό τρόπο στην ταινία του Δαλιανίδη.

Από την άλλη, ο ρόλος της Ζαμπέλλας, την οποία υποδύεται η καταπληκτική Κατερίνα Γιουλάκη, είναι διαφοροποιημένος, καθώς στηρίζει πιο ενεργά το ειδύλλιο των δύο νέων. Διαφοροποίηση υπάρχει και στον ρόλο του Αγουστή, του επιστάτη και μπράβου του κόντε Ντιμάρα, όπου στη νουβέλα είναι ένα απλό όνομα, ως σέμπρος, περιγράφεται ως πιστός σκύλος, ο οποίος λαμβάνει εντολή από τον κόντε Ντιμάρα να δείρει τον Ζέππο, αλλά δεν προλαβαίνει γιατί το Ζέππος πνίγεται στο λιμάνι. Στο θεατρικό ο χαρακτήρας έχει πλέον όνομα, και αρνείται να εκτελέσει την εντολή του κόντε κατόπιν παρακλήσεως, αλλά και χρηματισμού του από την Έλντα, από την οποία όμως, τελικά, δεν παίρνει την καρφίτσα που του έδινε. Στην ταινία ο Αγουστής παρά την προσπάθεια της Έλντας να τον εξαγοράσει εκείνος δεν πείθεται, τελικά όμως εξευτελίζεται από τον Ζέππο, ο οποίος τον οδηγεί ενώπιον του κόντε<sup>634</sup>.

Διαφοροποιήσεις υπάρχουν και ως προς την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων με τους πρωταγωνιστές της ταινίας. Ούτε ο Πρέκας πλησιάζει στην ξενοπουλική περιγραφή του *Ποπολάρου* αφού ο συγγραφέας τον περιγράφει ως όμορφο, μελαχρινό, αλλά παχουλό κάτι που φυσικά στα νιάτα του ο συγκεκριμένος ηθοποιός κάθε άλλο παρά παχουλός ήταν, πλησιάζοντας τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της στιβαρότητας και του όμορφου νέου άνδρα. Από την άλλη, η Μπέτυ Λιβανού δεν είχε καμιά σχέση με την ξανθιά, γαλανομάτα, ψηλή και λεπτή Έλντα του Ξενόπουλου καθώς τα χρώματά της είναι πιο σκούρα<sup>635</sup> και σίγουρα η Λιβανού ήταν λεπτή αλλά όχι ψηλή, έχοντας

<sup>634</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 168.

<sup>635</sup> ό.π., σελ. 169-170.



πάντα στο μυαλό μας, φυσικά, τα πρότυπα μιας άλλης εποχής, ή καλύτερα άλλων εποχών. Επίσης, στην ταινία του Δαλιανίδη προβάλλονται οι δημοτικές εκλογές στη Ζάκυνθο με την προσωπική εμπλοκή του κόντε με σαφείς αναφορές στον γνωστό πολιτικό Λομβάρδο. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η συγκεκριμένη επιλογή του Δαλιανίδη ήταν συνειδητή, προκειμένου να προσδώσει στο έργο μια πιο πολιτική διάσταση, δεδομένου ότι αυτό προβαλλόταν σε μια αντιδημοκρατική περίοδο, μεσούσης της δικτατορίας. Αναλύοντας γενικότερα την ταινία θα πρέπει να αναφερθούμε στα γενικά και πανοραμικά πλάνα, με την κινηματογραφική κάμερα να αναλαμβάνει τον ρόλο του παντογνώστη αφηγητή, αποκαλύπτοντας πτυχές των ηρώων, παίζοντας με τις αναμονές του θεατή και προσφέροντας μια συνεχή κίνηση και ταχύτητα. Η μοναδική υποκειμενική λήψη είναι η παρακολούθηση της Έλντας του Ζέππου μέσα από το τηλεσκόπιο. Οι κριτικές που δέχτηκε η ταινία ήταν σε γενικές γραμμές θετικές. Ο Νέστορας Μάτσας ήταν ο πιο επαινετικός από όλους τους κριτικούς, όπου από τη *Βραδυνή* συγχαίρει τον Φιλοποίμενα Φίνο και τον σκηνοθέτη – σεναριογράφο Γιάννη Δαλιανίδη, οι οποίοι τόλμησαν να βγουν από τα τετριμμένα κινηματογραφικά σενάρια και να καταφύγουν στον Ξενόπουλο, τον οποίο χαρακτηρίζει ως πατέρα του νεοελληνικού θεάτρου. Αναφέρει, μάλιστα, ότι για τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής αποτέλεσε πραγματική επανάσταση, θεωρώντας προσεγμένη την ανάπλαση της εποχής, βρίσκοντας ότι η εσωτερική διακόσμηση των σπιτιών ήταν φινετσάτη. Εξάγει ακόμα την ερμηνεία του Πρέκα αλλά και των υπολοίπων ηθοποιών που πλαισιώνουν την ταινία, χαρακτηρίζοντάς την ως «μια ευοίωνη επιστροφή στις πηγές της λογοτεχνίας μας, που από χρόνια θα έπρεπε να είχε κάνει ο κινηματογράφος μας»<sup>636</sup>.

Ο κριτικός Κώστας Πάρλας επαινεί την καθαρή ματιά του Δαλιανίδη πολιτογραφώντας όμως τον ήρωα ως Κερκυραίο και όχι ως Ζακυνθινό, αναγνωρίζοντας τις δυσκολίες αυτού του εγχειρήματος μεσούσης της δικτατορίας, επαινώντας την υποκριτική των ηθοποιών, αναφερόμενος ακόμα και στους ηθοποιούς που κρατούν δεύτερους ρόλους, βρίσκει απρόσωπη τη μουσική του Μίμη Πλέσσα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η ταινία «βλέπεται με άνεση και χωρίς δυσφορία»<sup>637</sup>.

<sup>636</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 171-172.

<sup>637</sup> ό.π., σελ. 172.

Για τον Π. Ν. Λινάρδο η καλύτερη ερμηνεία είναι αυτή της Κατερίνας Γιουλάκη, αναφέρεται όμως με κολακευτικά σχόλια στην πλούσια παραγωγή της Φίνος Φιλμ για την πιστή απεικόνιση της εποχής, λέγοντας χαρακτηριστικά: «προσωπικά νομίζουμε πως άσχετα με το ουσιαστικό αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτό το φιλμ, η σκέψη να γίνει ταινία ένα έργο του Ξενόπουλου ήταν σωστή. Σωστή με την έννοια ότι ο Ξενόπουλος όπως κι ένα σωρό άλλοι Έλληνες συγγραφείς αποτελούν θαυμάσιες πηγές από όπου οι σεναρίστες του ελληνικού κινηματογράφου θα μπορούσαν να αντλήσουν τα θέματά τους»<sup>638</sup>. Ο Βίων Παπαμιχάλης στην εφημερίδα *Ακρόπολις* επισημαίνει ότι η ταινία αποτελεί ελεύθερη διασκευή όπου ο Δαλιανίδης προσπαθεί να απαλείψει τις ρυτίδες του έργου του Ξενόπουλου, μια προσπάθεια η οποία τελικά έγινε μπούμερανγκ για την ταινία, καθώς αυτή θα ήταν πιο παραδεκτή στην απλοϊκότητά της και στη συγκινητική της αφέλεια, θεωρώντας, όμως, παράλληλα το συγκεκριμένο φιλμ πιο ελκυστικό από άλλα της εποχής εκείνης, επαινώντας τη μουσική του Πλέσσα, και την ερμηνεία του Πρέκα, τον οποίο χαρακτηρίζει ως έναν ιδανικό ποπολάρο. Συνολικά η ταινία *Επαναστάτης Ποπολάρος* αποτελεί την πιο επιτυχημένη ανάπλαση λογοτεχνικού έργου, κερδίζοντας σε ψυχαγωγία τον θεατή, αφού πρόκειται για μια επιμελημένη ταινία με την υπογραφή της Φίνος Φιλμ<sup>639</sup>.

### 5.7. Κριτική του Ποπολάρου

Από τον ίδιο τον Ξενόπουλο μαθαίνουμε σε επιστολή του στις 11/02/1933 προς την εφημερίδα *Εστία* και τη στήλη «Γράμμα προς την Εστία» αναφέρει κάποιες ατυχίες που ακολούθησαν το θεατρικό του έργο το οποίο αν και γράφτηκε το 1925, ήρθε η ώρα να παρασταθεί ο *Ποπολάρος* του (το 1933), θεωρώντας ότι το επιμελημένο ανέβασμά του έργου, και το θαυμάσιο παίξιμο των ηθοποιών θα τερμάτιζε την ατυχία του έργου<sup>640</sup>.

Σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής, το θεατρικό *Ποπολάρος* που ανέβηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη (1890-01934) το 1933. Κατά τη συνήθεια του Ξενόπουλου την ημέρα της πρεμιέρας με άρθρο του στην Εφημερίδα *Πρωΐα* ενημερώνει το κοινό για τη υπόθεση του έργου, αλλά και για τις προθέσεις του. Χαρακτηρίζει το έργο «προσοσιαλιστικό», του οποίου «ο ήρωας δεν έχει στο νου την

<sup>638</sup> Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016, σελ. 173.

<sup>639</sup> ό.π., σελ. 173.

<sup>640</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=407](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=407).

ισότητα, ούτε την ανατροπή, που ενδιαφέρει το συγγραφέα περισσότερο ως άνθρωπος παρά ως κοινωνικός παράγων», δηλώνοντας ότι συγκινήθηκε από τη γενική δοκιμή και ελπίζει πως αυτή τη συγκίνηση θα την αισθανθεί και το κοινό. Ο Μιχαήλ Ρόδας της εφημερίδας *Βήμα* αντιτίθεται στις προθέσεις του συγγραφέα και διαπιστώνει ότι στο έργο «υπάρχει η αιχμή ενάντι στο κοινωνικό αριστοκρατικό καθεστώς», γιατί κατά τον αρθρογράφο, «εάν δεν είχε έστω και λίγο το σοσιαλιστικό χρώμα ο *Ποπολάρος*, δεν θα είχε και την εικόνα της χωρισμένης κοινωνίας» και καταλήγει ότι «γι' αυτό παίρνει περισσότερη αξία από μια απλή ειδυλλιακή ηθογραφία», διαπιστώνοντας ταυτόχρονα «την πολύ καλή εκτέλεση» παρατηρώντας ότι «εκράτησε το ενδιαφέρον του κόσμου αμείωτο». Ο Άλκης Θρύλος<sup>641</sup> συμφωνώντας περισσότερο με τον συγγραφέα διαπιστώνει ότι «στον *Ποπολάρο* όπως και στην *Αννιέζα*, όπως και στα περισσότερα έργα του παρουσιάζει μια ερωτική περιπέτεια εφήβων. Τα εφηβικά ειδύλλια είναι η ειδικότητά του. Κάποτε ζητεί να τα συνδέσει και με ιδέες και με θέσεις, αλλά είναι πολύ περισσότερο ένας συναισθηματικός άνθρωπος, παρά ένας στοχαστικός διαννούμενος, ... παραγκωνίζει τις ιδέες στο περιθώριο, ... τις κρατεί μονάχα σαν διακοσμητικά μοτίβα. Το διακοσμητικό μοτίβο στον *Ποπολάρο* είναι η πάλη των τάξεων, ... αλλά μένει στο περιθώριο ...». Στο επίπεδο της τεχνικής ο ίδιος αρθρογράφος διαπιστώνει την «άψογη σκηνική μαεστρία του Ξενόπουλου», ενώ για τους χαρακτήρες αναφέρει ότι «οι τύποι είναι αδρόι και χαρακτηριστικοί της κοινωνίας της *Ζακύνθου*». Την ίδια σκηνική ικανότητα διαπιστώνει και ο Άλκης Θρύλος σημειώνοντας ότι «το θέμα βέβαια είναι φτωχό, αλλά ο κ. Ξενόπουλος το παρουσιάζει με τόση ποιητική αφέλεια, ... με τόση σκηνική επιδεξιότητα, το στολίζει με τόσα έξυπνα ευρήματα, ώστε ο θεατής αισθάνεται να τον πλημμυρίζει δροσιά, νιώθει ότι ξαναγίνεται παιδί»<sup>642</sup>.

Ο κριτικός θεάτρου με το ψευδώνυμο Ισ. Καμ. αναφέρει για το έργο ότι σκηνικά, ηθοποιοί, φωτισμός, αποτελούν όλα «ένα αρμονικόν καλλιτεχνικόν σύνολον, το οποίο προσέδιδεν εις το έργον τεχνικήν αξίαν ασυγκρίτως ανωτέραν εκείνης που πραγματικώς έχει» με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού, για την οποία γράφει ότι

<sup>641</sup> Άλκης Θρύλος (1896 - 1971) αποτελούσε ψευδώνυμο με το οποίο έγινε γνωστή η κριτικός λογοτεχνίας και θεάτρου Ελένη Νεγρεπόντη – Ουράνη, στο [www. https://biblionet.gr/?personid=26655](https://biblionet.gr/?personid=26655).

<sup>642</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 2003, σελ. 231.

δεν αντέγραψε την υποκριτική τέχνη της Κοτοπούλη ελπίζοντας ότι θα καταφέρει να φράσει σε μια δική της αποκλειστική δημιουργία<sup>643</sup>.

Ο Πέτρος Φωτεινός, κριτικός θεάτρου στην εφημερίδα *Φως*, γράφει για το μεγάλο συγγραφικό ταλέντο του Ξενόπουλου χαρακτηρίζοντας, όμως, το έργο του ως τον θρίαμβο της κοινοτοπίας, καθώς πρόκειται για έργο καμωμένο με τεχνική και όχι με τέχνη, χωρίς βαθύτερο νόημα, αλλά μένοντας μόνο στην επιφάνεια, επισημαίνοντας ότι ο *Ποπολάρος* παρουσιάζει τις ίδιες εύκολες λύσεις, αρεστό σε ένα οχλικό κοινό καθώς το δύσκολο κοινό σιωπά<sup>644</sup>.

---

<sup>643</sup> [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=411](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=411).

<sup>644</sup> [www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=432#programe](http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=432#programe).

## Γ' Αισθητική προσέγγιση των προς εξέταση έργων

### 1. Μορφολογικά χαρακτηριστικά των προς εξέταση έργων

Ήταν αρκετά σπάνιο το φαινόμενο ο διηγηματογράφος να διασκευάζει το έργο του για το θέατρο. Τα προς εξέταση έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου διακρίνονται σε ένα διηγηματικό, το οποίο γράφτηκε το 1903 και διασκευάστηκε σε θεατρικό δράμα το 1909 (*Ερως Εσταυρωμένος / Στέλλα Βιολάντη*) και η κινηματογραφική απόδοση του έργου ανήκει στην κατηγορία του δράματος. Υπάρχει ένα δραματικό διήγημα (*Ο Αντάρτης*), το οποίο γράφτηκε το 1913 που διασκευάστηκε σε κομεντί για το θέατρο (*Ο Ποπολάρος*)<sup>645</sup> το 1933, αλλά και η κινηματογραφική του απόδοση ανήκει στην ίδια κατηγορία (*Ο Επαναστάτης Ποπολάρος*), παρά το γεγονός ότι το 1933 ανεβαίνει στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου *Ο Ποπολάρος* ως κοινωνικό δράμα σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη<sup>646</sup>. Στις κωμωδίες ανήκει *Το Φιόρο του Λεβάντε* και ο *Πειρασμός*. Το μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ανήκει στην κατηγορία του ηθογραφικού κοινωνικού έργου. Στα περισσότερα διασκευασμένα έργα του ο Ξενόπουλος διατηρεί τον ρυθμό, την εξέλιξη του μύθου, τα πρόσωπα. Ίσως να υπάρχει κάποια διαφοροποίηση στο λεγόμενο flash back των ηρώων, όπου στα πεζογραφήματά του γίνεται στα πρώτα κεφάλαια, ενώ στα θεατρικά τα πληροφορούμαστε από τα διαλογικά μέρη αυτών. Για παράδειγμα στο διήγημα *Ερως Εσταυρωμένος* όλη η προϊστορία της γνωριμίας μεταξύ του Χρηστάκη και της Στέλλας διαδραματίζεται στα δύο πρώτα κεφάλαια<sup>647</sup>. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον *Ποπολάρο*, όπου ο Ξενόπουλος αφαίρεσε πολλά στοιχεία του διηγήματος από το θεατρικό, χωρίς όμως να αλλάζει η πορεία του ειδυλλίου<sup>648</sup>. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Ξενόπουλος άλλαξε την εξέλιξη του μύθου, καθώς στο διήγημα ο Ζέππος πνίγεται και η Έλντα παντρεύεται τελικά τον Άγγλο Μπράουν, ενώ στο θεατρικό ο Ζέππος καταφέρνει να κερδίσει την Έλντα και με τη βοήθεια του θείου του, του γιατρού Μαρινέρη να δώσει ο κόντε Ντιμάρας τη

<sup>645</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 88.

<sup>646</sup> *ό.π.*, σελ. 31.

<sup>647</sup> Πιο αναλυτικά, το α' και το β' κεφάλαιο του διηγήματος αντιστοιχούν στην Α' Πράξη του θεατρικού, το γ', δ', και ε', κεφάλαιο αντιστοιχούν στη Β' Πράξη του θεατρικού, ενώ τα κεφάλαια στ' και ζ' αντιστοιχούν στην Γ' Πράξη του θεατρικού *Στέλλα Βιολάντη*, πρβλ. Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 143.

<sup>648</sup> Συγκεκριμένα, το α' κεφάλαιο του διηγήματος αντιστοιχεί στην Α' Πράξη, το β' και το γ' κεφάλαιο στη Β' Πράξη, το δ' κεφάλαιο στην Γ' Πράξη και το ε' κεφάλαιο στην Δ' Πράξη, πρβλ. Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 143.

συγκατάθεσή του για να παντρευτεί ο Ζέππος την Έλντα, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, φυσικά. Στη δε κινηματογραφική απόδοση του θεατρικού, το τέλος είναι ακόμα πιο εντυπωσιακό, αφού ο Ζέππος μετά από συνεννόηση με τον κόντε Ντιμάρα κλέβει την Έλντα λίγο πριν φτάσει αυτή στην εκκλησία όπου την περιμένει γαμπρός ο Μπράουν. Όσον αφορά τα πρόσωπα, στη *Στέλλα Βιολάντη* δεν έχει γίνει καμιά αφαίρεση προσώπων κατά τη διασκευή του διηγήματος σε θεατρικό. Το ακριβώς αντίθετο κάνει ο Ξενόπουλος και στον *Ποπολάρο*, απαλείφοντας τελείως τον κόντε Ροζάρο. Τη μεγάλη ανατροπή την κάνει ο Ξενόπουλος με τον Μπράουν, ο οποίος στο διήγημα εμφανίζεται στο τέλος, ενώ στο θεατρικό εμφανίζεται πριν τον Ζέππο. Αυτό το τέχνασμα ήταν απαραίτητο προκειμένου να διαγραφεί η διαφορετικότητα των δύο υποψηφίων γαμπρών, αυτού που ήθελε ο κόντε για την κόρη του, και αυτόν που ήθελε η Έλντα, αλλά και να γίνει μεγαλύτερη η αντίθεση τόσο η κοινωνική, όσο και η οικονομική όχι μόνο μεταξύ του Ζέππου και της Έλντας, αλλά μεταξύ του Ζέππου και ολόκληρης της αριστοκρατικής τάξης.

Ακόμα, αξίζει να αναφέρουμε και τις νέες ιδέες<sup>649</sup> με τις οποίες είναι διαποτισμένα τα έργα του Ξενόπουλου, κυρίως η *Στέλλα Βιολάντη* και ο *Ποπολάρος* σε όλες τις εκδοχές τους καθώς φέρνουν πιο κοντά τους Έλληνες συγγραφείς με τις ιδέες του Διαφωτισμού σε συνδυασμό με τις κοινωνικές αντιθέσεις και την ευρύτατη πάλη των τάξεων που επικρατούσε σε όλες τις ευρωπαϊκές κοινωνίες δίνοντας δυο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Από τη μια είναι ο Χρηστάκης που δεν τον ενδιαφέρει και τόσο ποια κοπέλα θα παντρευτεί αρκεί αυτή να είναι από πλούσια οικογένεια. Η οικογένεια του Παναγή Βιολάντη ήταν αστική και είχε οικονομική ευμάρεια, ενώ ο Χρηστάκης είχε μεν έναν τίτλο, αλλά του έλειπαν τα χρήματα. Χρησιμοποιώντας τον τίτλο του, εξαγοράζοντας δηλαδή με την καταγωγή του την οικονομική άνεση που δεν διέθετε, προκειμένου, τελικά, μέσα από έναν ‘‘επιτυχημένο’’ γάμο να ανακτήσει και η δική του οικογένεια τη χαμένη αίγλη της. Έτσι, εφόσον δεν ήταν αληθινά ερωτευμένος με τη Στέλλα στην πρώτη δυσκολία εγκαταλείπει την όποια προσπάθειά του και στρέφεται στη Μαίρη, την κόρη του κόντε Μαρκότση. Από την άλλη είναι ο Ζέππος, ο οποίος είναι αληθινά ερωτευμένος με την Έλντα, και ο οποίος δεν εγκαταλείπει την προσπάθειά του να την κατακτήσει, παρά τις προειδοποιήσεις του θείου του, παρά την

<sup>649</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 162.

εξιστόρηση του δράματος του θείου του, κάτι το οποίο πεισμώνει ακόμα περισσότερο τον ερωτευμένο νέο, κερδίζοντας στο τέλος την εκλεκτή της καρδιάς του.

Ανάλογα με τις πράξεις των θεατρικών έργων του, ο Ξενόπουλος έχει γράψει δύο τρίπρακτα η *Στέλλα Βιολάντη* και *Το Φιόρο του Λεβάντε* και δύο τετράπρακτα *Ο Πειρασμός* και *Ο Ποπολάρος*<sup>650</sup>. Σχετικά με τον αριθμό των προσώπων αναφορικά με τα διηγήματα που διασκευάστηκαν σε θεατρικά έργα *Ο Ποπολάρος* διαθέτει τα πιο πολλά πρόσωπα 12 τον αριθμό, ακολουθούν *Ο Πειρασμός* και *Το Φιόρο του Λεβάντε* με 11 και, τέλος, η *Στέλλα Βιολάντη* με 7. Όμως, το μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* είναι το πιο πολυπληθές από τα προς εξέταση έργα του Ξενόπουλου με 21 πρόσωπα κάτι που θεωρείται απόλυτα λογικό αν σκεφτούμε ότι η δράση του συγκεκριμένου έργου εκτυλίσσεται στη Ζάκυνθο και την Αθήνα.

Σχετικά με τον τίτλο των έργων ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το ονοματεπώνυμο της κύριας ηρωίδας του στο θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη*, ενώ στο διήγημα χρησιμοποιεί το *leit motiv* που συναντάμε σε αυτό, δηλαδή *Έρωτς Εσταυρωμένος*, καθώς ο έρωτας των δύο νέων χαρακτήρων δεν είχε αίσιο τέλος. Το *leit motiv* χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να δώσει τον τίτλο *Ο Πειρασμός* στο ομώνυμο θεατρικό έργο του. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* ως τίτλος παρουσιάζεται το παρατσούκλι του κύριου ήρωα, του Νιόνιου. Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο συγγραφέας συνδυάζει το *leit motiv* και το παρατσούκλι του Μαρή Αλιμπράντε. Τέλος, στον *Ποπολάρο* ο τίτλος συνδυάζει και το *leit motiv*, αλλά και την ταξική προέλευση του ήρωα προοιωνίζοντας τις κοινωνικές συγκρούσεις.

Περνώντας στο θέμα της ενότητας του χρόνου και του χώρου, αναφέρουμε ότι ο χρόνος κατά τον οποίο διαδραματίζονται τα έργα του εστιάζεται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup>. Όμως υπάρχει και η ενότητα του αφηγηματικού χρόνου, όπου στη *Στέλλα Βιολάντη* είναι 12 ημέρες, στον *Πειρασμό* είναι οκτώ, ενώ το χρονικό όριο στο *Φιόρο του Λεβάντε* είναι 6, στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* είναι δέκα χρόνια η διαμονή του Αλιμπράντε και της Φιορούλας στην Αθήνα πριν επιστρέψουν στη Ζάκυνθο και στον *Ποπολάρο* η αφηγηματική χρονική περίοδος – χωρίς βέβαια αυτή να καταλαμβάνει θεατρικό χρόνο – εκτείνεται σε δύο χρόνια.

<sup>650</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 89.

Ενότητα, όμως, εκτός από τον χρόνο μπορούμε να διακρίνουμε και στον χώρο, όπου η *Στέλλα Βιολάντη* (1909) και *Ο Ποπολάρος* (1933) διαδραματίζονται στην Ζάκυνθο<sup>651</sup>, *Το Φιόρο του Λεβάντε* (1914) έχει έντονη την παρουσία της Ζακύνθου. *Ο Πειρασμός* λαμβάνει χώρα στην Αθήνα, ενώ το μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* διαδραματίζεται και στη Ζάκυνθο και στην Αθήνα, ακολουθώντας μια κυκλική πορεία καθώς ανοίγει και κλείνει με τη Ζάκυνθο<sup>652</sup>. Η αθηναϊκή κοινωνία και το περιβάλλον της εντός του άστεως εντυπώνονται με τον καλύτερο τρόπο, καθώς διαβλέπουμε στα έργα του λεπτομερείς αναφορές σχετικά με τις συνθήκες διαβίωσης<sup>653</sup>.

Επίσης, παράλληλα, με την ενότητα του χρόνου και του χώρου παρατηρούμε ότι υπάρχει και ενότητα δράσης<sup>654</sup>. Ο σκηνικός / αφηγηματικός χώρος μπορεί να αναφέρεται είτε μέσα από τις σκηνικές οδηγίες για τα θεατρικά έργα, είτε μέσα από διηγηματικές περιγραφές αναφορικά με τα διηγήματα και το μυθιστόρημα. Στη *Στέλλα Βιολάντη* το σαλόνι αποτελεί τον αποκλειστικό σχεδόν χώρο εντός του οποίου εκτυλίσσονται τα γεγονότα. Στον *Πειρασμό* η Καλλιόπη κινείται εντός της σαλονοτραπεζαρίας προκειμένου να ανταποκριθεί στα καθήκοντά της. Όμως στην Γ΄ Πράξη τη βλέπουμε στο δωμάτιό της να σιδερώνει και στην Δ΄ Πράξη τη βλέπουμε να πηγαίνει τον καφέ του Νίκου Παπαστάμου στο ιδιαίτερο σαλονάκι της Αγγέλας, εκεί από όπου καταφέρνει να πάρει και το πολυπόθητο πιστοποιητικό της. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* αυτόν τον ρόλο τον παίζει η μπουγαρινιά του Νιόνιου. Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* οι εναλλαγές είναι περισσότερες, καθώς στο τμήμα του μυθιστορήματος που εκτυλίσσεται στη Ζάκυνθο ο Αλιμπράντες συνηθίζει να περνάει την ώρα του στο δωμάτιο της Φιορούλας. Ακόμα και όταν την παντρεύεται μαθαίνουμε από μια περιγραφή για το πως ήταν το σπίτι του Αλιμπράντε, το οποίο έβρισκε βαρετό με αποτέλεσμα η Φιορούλα να καταλήξει και πάλι στην κρεβατοκάμαρά της στο σπίτι της μητέρας της. Όταν πια μετακομίζουν στην Αθήνα ο Αλιμπράντε διαθέτει το μαγαζί

<sup>651</sup> Ο Ξενόπουλος έγραψε συνολικά 13 έργα για τη Ζάκυνθο, όλα σχεδόν, την περίοδο που ακολούθησε την Ένωση των Επτανήσων με την υπόλοιπη Ελλάδα, το 1864 και ως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό δικαιολογείται από το γεγονός ότι εκείνο το διάστημα έζησε εκεί οπότε οι μνήμες του τον πήγαν πίσω στον χρόνο. Όμως δεδομένου ότι η ζωή μεταβάλλεται παντού, ακόμα και στη Ζάκυνθο, ο Ξενόπουλος αισθανόταν ότι δεν γνωρίζει την τρέχουσα κατάσταση της εποχής, οπότε επέλεξε να απαθανάτισει τη χρυσή εποχή από τη γλυκιά του νιότη, πρβλ. Κυριακή Πετράκου, *Θεατρικές (Σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007.

<sup>652</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 36 και 92.

<sup>653</sup> ό.π., σελ. 155.

<sup>654</sup> ό.π., σελ. 92.



του με το δικό του ιδιαίτερο γραφείο σε αυτό. Τη Φιορούλα, όμως, τη συναντούμε και πάλι στην κρεβατοκάμαρά της, εκεί όπου συναντά τον Κροντηρά. Στον *Ποπολάρο* οι χαρακτήρες του έργου συγκεντρώνονται στο σαλόνι του σπιτιού, αλλά στην Δ΄ Πράξη θα διαδραματιστεί στο ιδιαίτερο σαλόνι των γυναικών.

Κάνοντας έναν απολογισμό θα μπορούσαμε να πούμε ότι τις λιγότερες μεταφορές χώρου<sup>655</sup> τις συναντούμε στη *Στέλλα Βιολάντη*, όπου ο σκηνικός χώρος περιορίζεται στη σάλα. Όλοι οι ήρωες συναντιούνται εκεί, παρά τις όποιες αναφορές για το γραφείο του Παναγή Βιολάντη, από το οποίο την ημέρα που έλαβε το γράμμα του Χρηστάκη πήγε νωρίτερα στο σπίτι του. Στο διήγημα η σκηνή όπου ο Βιολάντης συναντά τον Χρηστάκη, σε μια άδεια αίθουσα του Αγγλικού Τηλεγραφείου, προκειμένου να συζητήσουν, μεταφέρεται κι αυτή στη σάλα του σπιτιού των Βιολάντηδων. Στο θεατρικό δεν υπάρχει η σοφίτα στην οποία ο Βιολάντης φυλακίζει την κόρη του, μαθαίνουμε όμως ότι η Στέλλα βρίσκεται εκεί και τις συνθήκες που επικρατούν. Η γιορτή των Βιολάντηδων, τον Δεκαπενταύγουστο, η οποία στο διήγημα λαμβάνει χώρα στη σάλα για λόγους σκηνικής οικονομίας, αλλά και προσώπων, αφαιρείται από το θεατρικό, γίνεται όμως αναφορά στη συγκεκριμένη γιορτή, προκειμένου να τονιστεί ο χαρακτήρας του Παναγή Βιολάντη. Το ίδιο συμβαίνει και με την κηδεία της Στέλλας, για την οποία μαθαίνουμε με λεπτομέρεια στο διήγημα, κάτι όμως που αλλάζει τελείως στο θεατρικό, καθώς η τελευταία σκηνή έχει ψενικές επιρροές και συμβολισμούς<sup>656</sup>. Τους περισσότερους χώρους τους συναντούμε στο διήγημα *Ο Αντάρτης*, οι οποίοι όμως απαλείφονται από τη σκηνή του θεάτρου. Η συνάντηση του Ζέππου και της Έλντας στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου, το επεισόδιο στο καζίνο μεταξύ του Ζέππου και του Ροζάρο, η παραμονή του Ζέππου για έναν χειμώνα στην Αθήνα, είναι στοιχεία τα οποία μαθαίνουμε μέσα από τους διαλόγους του δράματος.

Εκτός όμως από τον εσωτερικό χώρο υπάρχουν και εξωτερικοί χώροι, στους οποίους διαδραματίζονται κάποια γεγονότα<sup>657</sup>. Για παράδειγμα στο διήγημα της *Στέλλας Βιολάντη* ήδη από το Α΄ κεφάλαιο γνωρίζουμε τον χώρο εργασίας του Χρηστάκη Ζαμάνου, το Αγγλικό Τηλεγραφείο, σε μια κενή αίθουσα του οποίου θα γίνει και η ιδιαίτερη συζήτηση με τον Παναγή Βιολάντη. Στον *Πειρασμό* βλέπουμε την Καλλιόπη

---

<sup>655</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 97.

<sup>656</sup> ό.π., σελ. 146.

<sup>657</sup> ό.π., σελ. 97.

να παρακολουθεί τον Κρίτωνα στο μπαλκόνι, από όπου πετάει τριαντάφυλλα στο κορίτσι του απέναντι σπιτιού. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* υπάρχουν αρκετοί εξωτερικοί χώροι, όπως για παράδειγμα το ταξίδι του Νιόνιου με το πλοίο, στο οποίο συναντά και τη Λιλή. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* βλέπουμε τους περιπάτους του Αλιμπράντε με τον καλύτερό του φίλο στις εξοχές της Ζακύνθου. Επίσης, στο ίδιο μυθιστόρημα παρατηρούμε το ταξίδι του ζευγαριού προς την Αθήνα, με το πλοίο και μετά με το τρένο. Γνωρίζουμε το μαγαζί του Αλιμπράντε και τη γειτονιά όπου νοίκιασε το σπίτι του. Βλέπουμε τη Φιορούλα να φτάνει μέχρι τον Λυκαβηττό προκειμένου να βρει τον Κροντηρά. Τους ξαναβλέπουμε στο πλοίο κατά την επιστροφή τους στη Ζάκυνθο, όπου ο Αλιμπράντε επισκέπτεται όλους τους γνωστούς του, μέχρι και την Κούλα. Στον *Πειρασμό* γνωρίζουμε το ζακυνθινό προάστειο, τη Μπόχαλη, από διηγήσεις μαθαίνουμε για το Καζίνο και τον καβγά μεταξύ του Ζέππου και του κόντε Ροζάρο. Υποθέτουμε ότι ο Αγουστής βγήκε από το σπίτι για να πάει να βρει και να ενημερώσει τον Ζέππο, για τη συνάντηση με την Έλντα. Τέλος, η Έλντα που βγαίνει έξω από το σπίτι για να ζητήσει τη βοήθεια του γιατρού Μαρινέρη, προκειμένου να σώσει τον Ζέππο που έχει κλειστεί στο ιδιαίτερο σαλονάκι με τον πατέρα της.

Ο Ξενόπουλος ως ολοκληρωμένος θεατρικός συγγραφέας και ως πεζογράφος δεν διστάζει να κάνει αρκετές αναφορές στα ενδύματα των χαρακτήρων του<sup>658</sup>. Στη *Στέλλα Βιολάντη* τα ενδύματα τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών είναι τα αντίστοιχα της εποχής, δηλαδή τέλη 19<sup>ου</sup> και αρχών 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Ξενόπουλος αναλώνεται περισσότερο σε ενδυματολογικές υποδείξεις, οι οποίες σκοπό έχουν να καταστήσουν σαφή τα όρια μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, μεταξύ των αριστοκρατών και των κατώτερων οικονομικά τάξεων. Ο νεοπλουτισμός των Βιολάντηδων γίνεται εμφανής από τα κοσμήματα, που σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, φορά ο Παναγής Βιολάντης, κι όχι κάποια από τις γυναίκες του έργου, προκειμένου να κάνει αισθητή την οικονομική επιφάνεια παρά το γεγονός ότι αυτή δεν ακολουθείται από αριστοκρατική καταγωγή. Στον *Πειρασμό* οι ενδυματολογικές οδηγίες αφορούν ακόμα και τους υπηρέτες, όπως γίνεται με την Καλλιόπη, όπου οι σκηνικές οδηγίες οι σχετικές με τα ρούχα της είναι λεπτομερείς, ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να συλλάβει τη μορφή και τη δροσιά μιας δεκαεφτάχρονης υπηρέτριας. Στο *Φιόρο του Λεβάντε*

<sup>658</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 102.

ακολουθούνται οι ενδυματολογικές οδηγίες, σύμφωνες με τις σκηνικές οδηγίες, οι οποίες ακολουθούν την ενδυμασία της εποχής. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* για την υπηρέτρια Κούλα, η οποία μετά τον χωρισμό του Αλιμπράντε γίνεται και ερωμένη του, δίνονται κάποια ενδυματολογικά στοιχεία ώστε ο αναγνώστης να αντιληφθεί το πριν και το μετά. Κάτι παρόμοιο γίνεται και με την υπηρέτρια της Φιορούλας στην Αθήνα, την Ανθή, η οποία είναι μικρή σε ηλικία. Στον *Ποπολάρο* δίνεται μια περιγραφή της Αννέτας χωρίς ενδυματολογικά στοιχεία, τα οποία όμως μπορούμε να φανταστούμε. Ο Ξενόπουλος είναι ιδιαίτερα αναλυτικός όσον αφορά τον πορτιέρη του κόντε Ντιμάρα, για τον οποίο υπάρχει σκηνική οδηγία ότι φορούσε λιβρέα. Ιδιαίτερη ενδυματολογική αναφορά γίνεται και για τον Αγουστή, για να αντιληφθούμε την αγριότητα του χαρακτήρα με την ευαίσθητη καρδιά.

Εκτός από το γράμμα ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί και άλλες τεχνικές, όπως είναι το κρυφομίλημα είτε ανάμεσα στους Ινναμοράτι, είτε μεταξύ κάποιας υπηρέτριας και ενός εκ των Ινναμοράτι προκειμένου να επικοινωνήσουν μεταξύ τους είτε μεταξύ ενός εκ των Ινναμοράτι με κάποιο μέλος της οικογένειάς του που το θεωρεί σύμμαχο<sup>659</sup>. Ξεκινώντας από τη *Στέλλα Βιολάντη* η Στέλλα κρυφομιλεί με τη θεία Νιόνια καθόλη τη διάρκεια του “θεάτρου” που παίζει ο πατέρας τον ευτυχισμένο γονιό που θα καλοπαντρέψει την πρωτότοκη κόρη του. Επίσης, η Στέλλα κρυφομιλά με τον Χρηστάκη, την πρώτη φορά που εκείνος πάει αρκετά νωρίτερα στο σπίτι της, όπου τον έχει καλέσει ο πατέρας της. Τη δεύτερη φορά, μετά τη συνάντηση του Χρηστάκη με τον Παναγή Βιολάντη, η Στέλλα προσπαθεί να του κρυφομιλήσει, αλλά δεν τα καταφέρνει αφού ο Χρηστάκης φεύγει κυριολεκτικά τρέχοντας, καθώς δεν περίμενε τέτοια αντιμετώπιση από τον πατέρα της Στέλλας. Εκτός, όμως, από το κρυφομίλημα στο θεατρικό υπάρχει και ανταλλαγή επιστολών μεταξύ της Στέλλας και του Χρηστάκη. Επίσης, ο συγγραφέας για να δώσει μεγαλύτερο λυρισμό και δραματικότητα στην τελευταία σκηνή εμφανίζει τη Στέλλα να κρατά το αγαπημένο της λουλούδι, τη ρεζεντά, το οποίο συμβολίζει τη μοναξιά και τον θάνατο.

Στον *Πειρασμό* ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί, κυρίως, το κρυφομίλημα μεταξύ της Καλλιόπης και των αρσενικών μελών της οικογένειας. Η Καλλιόπη, όμως, με τον θηλυκό πληθυσμό της οικογένειας στην οποία δουλεύει μιλάει κανονικά. Το

<sup>659</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 109.

κρυφομίλημα στην περίπτωση της Καλλιόπης έχει να κάνει με ερωτόλογα, ή με κομπλιμέντα, τα οποία δεν είναι δυνατόν να ειπωθούν δυνατότερα. Επίσης, στο θεατρικό αυτό ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το ραβασάκι το οποίο στέλνει ο Μήτσος, ο αγαπητικός της Καλλιόπης, στην Κλειώ Γεωργιάδη για τον άνδρα της, αλλά τελικά καταλήγει να την πληρώσει για όλους ο Νίκος Παπαστάμου, ο άνδρας της Αγγέλας. Τέλος, παρά τα όσα έκανε η Καλλιόπη στην Αγγέλα, η τελευταία αποφασίζει να της δώσει το πολυπόθητο πιστοποιητικό, με την προοπτική να τη βοηθήσει να μείνει περισσότερο χρόνο στο επόμενο σπίτι που θα προσληφθεί. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί τη μπουγαρινιά, η οποία θα αποτελέσει και στοιχείο αναγνώρισης όταν θα φτάσει στο σπίτι του νέου του αφεντικού. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί το κρυφομίλημα μεταξύ των ανδρών, κάθε φορά που ο Αλιμπράντες ζητά από τον φίλο του και μετέπειτα δύο φορές κουμπάρο του να μάθει από τη μια τι λέει ο κόσμος και από την άλλη να ακούσει τη συμβουλή του. Στο μυθιστόρημα αυτό δεν υπάρχει η τεχνική του γράμματος, αλλά ο πρώτος γραμματικός του Αλιμπράντε, ο Αλέξης, αποκαλύπτει όλη την αλήθεια στο αφεντικό του για τη σχέση της Φιορούλας με τον Κροντηρά και μάλιστα τον οδηγεί στο σπίτι για να πιάσει τους εραστές επ' αυτοφώρω.

Τέλος, στον *Πειρασμό* ο Ξενόπουλος εμπλουτίζει τις εξω-λογοτεχνικές πρακτικές του, καθώς βάζει την Έλντα να δίνει φιλημένο λουλούδι στον Ζέππο. Παρά την αντίθετη άποψη της Έλντας ο Ζέππος της στέλνει ένα γράμμα, το οποίο εκείνη του επιστρέφει με την ξαδέλφη της Τερέζα, χωρίς να το έχει διαβάσει, κάτι που το εκλαμβάνει ως μεγάλη προσβολή ο Ζέππος. Στη Χώρα μαθαίνουμε για τα καμώματα του Ζέππου να τρομάξει την Έλντα. Επίσης, η Έλντα μιλάει κρυφά με τον Αγουστή για να πάει να ειδοποιήσει τον Ζέππο και να έρθει σπίτι της για να μιλήσουν για τελευταία φορά. Ακόμα, δεν θα πρέπει να ξεχάσουμε το λεξικάκι του Μπράουν, το οποίο πυροδοτεί αρκετές κωμικές στιγμές<sup>660</sup>.

Εκτός από το παρόν των χαρακτήρων ο Ξενόπουλος μας πληροφορεί και για το παρελθόν των ηρώων<sup>661</sup> με σκοπό να τους γνωρίσουμε καλύτερα, αλλά και για να εξυπηρετηθεί η πορεία και η εξέλιξη του μύθου. Άμεσο είναι το παρελθόν του

<sup>660</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 130.

<sup>661</sup> ό.π., σελ. 123.

Χρηστάκη Ζαμάνου, ο οποίος κατάγεται από ξεπεσμένη αριστοκρατική οικογένεια, και το οποίο φροντίζει να μας το θυμίζει σε κάθε ευκαιρία ο Παναγής Βιολάντης, ώστε να γίνει πιο βαθύ το χάσμα μεταξύ της Στέλλας και του Χρηστάκη. Το παρελθόν, λοιπόν, των ηρώων μπορεί να διακριθεί στο άμεσο παρελθόν, όπως αυτό το συναντάμε στον *Πειρασμό*, όπου πληροφορούμαστε ότι η Καλλιόπη ψάχνει για δουλειά και να προετοιμάσει τον θεατή για επανάληψη αντίστοιχων περιστατικών. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* η γνωριμία του Νιόνιου με τη Λιλή στο καράβι και η μπουγαρινιά που υποσχέθηκε να της χαρίσει αποτελεί το άμεσο παρελθόν τον κύριου πρωταγωνιστή, αφού αργότερα μαθαίνουμε ότι η Λιλή είναι η ερωμένη του Βάλδη, του νυν αφεντικού του Νιόνιου. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο Ξενόπουλος, από τα πρώτα κεφάλαια, μας αναφέρει το παρελθόν τόσο του Αλιμπράντε όσο και της Φιορούλας, στα οποία στηρίζει και όλη την εξέλιξη του μύθου του. Στον *Ποπολάρο* το φιλημένο λουλούδι που έδωσε η Έλντα στον Ζέππο μια καλοκαιρινή βραδιά στη Μπόχαλη, μας το θυμίζει ο γιατρός Μαρινέρης, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο των χαρακτήρα των δύο ερωτευμένων.

Από την άλλη υπάρχει κι ένα πιο μακρινό παρελθόν<sup>662</sup>, το οποίο άλλοτε χρησιμοποιεί ο Ξενόπουλος και άλλοτε αποσιωπά αφήνοντας τον αναγνώστη ή τον θεατή να το ανακαλύψει. Στη *Στέλλα Βιολάντη* μαθαίνουμε από τη θεία Νιόνια το μακρινό παρελθόν του ίδιου του Παναγής, όπου αν δεν του έδινε το δικό της μέρος της παρουσίας ο Παναγής δεν θα ήταν ο νεόπλουτος, ο οποίος εμφανίζεται στο διήγημα και στο θεατρικό. Το μακρινό παρελθόν της Καλλιόπης το εκμυστηρεύεται η ίδια στην κυρά – Θοδώρα, από την οποία μαθαίνουμε ότι έχει ξανασυναντηθεί με την Καλλιόπη σε άλλα τρία σπίτια. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* ο ίδιος ο Νιόνιος αναφέρεται στο μακρινό παρελθόν του προκειμένου να βοηθήσει τον Βάλδη να τον αναγνωρίσει από τότε που ζούσε και αυτός στη Ζάκυνθο. Με αυτόν τον τρόπο ο Ξενόπουλος μεταφέρει ζακυνθινές εικόνες σε μια αθηναϊκή σκηνή. Μακρινό παρελθόν, αν και περιορισμένης έκτασης, έχουμε και στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* όπου μαθαίνουμε για την ιστορία του Αλιμπράντε, αλλά και για το παρελθόν της μητέρας της Φιορούλας. Στον *Ποπολάρο* ο ίδιος ο γιατρός Μαρινέρης κάνει αναφορά στο δικό του μακρινό παρελθόν, στα εμπόδια και την προσωπική πάλη και τον αγώνα που αναγκάστηκε να δώσει

<sup>662</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 125.

προκειμένου να κερδίσει τη Ζαμπέλλα, θυμίζοντάς μας, αλλά και προοικονομώντας, τα εμπόδια που θα συναντήσει ο Ζέππος και η Έλντα μέχρι την ευόδωση του έρωτά τους.

Η γλώσσα των θεατρικών του Ξενόπουλου<sup>663</sup> είναι ανάλογη του έργου που συγγράφει. Στα ζακυνθινά έργα του είτε αυτά είναι διηγήματα / μυθιστορήματα, είτε είναι θεατρικά χρησιμοποιεί τον καθημερινό λόγο διανθισμένο με το ζακυνθινό ιδίωμα, κυρίως, στα διαλογικά μέρη. Στη *Στέλλα Βιολάντη* χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου όλοι είναι μαζεμένοι στη σάλα για να γιορτάσουν υποτίθεται το λογοδόσημο της Στέλλας και ο Βιολάντης σχολιάζει την Ασημίνα, την υπηρέτριά τους, χρησιμοποιώντας το ζακυνθινό ιδίωμα. Το ίδιο κάνει στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* στο πρώτο μέρος αυτού, το οποίο εκτυλίσσεται στη Ζάκυνθο. Αντιθέτως, στον *Πειρασμό*, ο οποίος εκτυλίσσεται στην Αθήνα ο Ξενόπουλος βάζει τους ήρωές του να χρησιμοποιούν τη δημοτική γλώσσα. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* οι ήρωες καλημερίζουν, ευχαριστούν ή αποχαιρετούν στα γαλλικά, τα οποία μπορεί να ξέρουν, αλλά μπορεί και όχι, αλλά τα χρησιμοποιούν επαναλαμβάνοντας κάποιες συγκεκριμένες φράσεις. Το ίδιο συμβαίνει και στον *Ποπολάρο*. Στο δεύτερο τμήμα του μυθιστορήματος *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* οι πρωταγωνιστές βρίσκονται μεν στην Αθήνα, όμως ο Αλιμπράντε προτιμά να πηγαίνει στα στέκια των Ζακυνθινών για να ακούει και να μιλάει τη μελωδική γλώσσα τους. Τέλος, στον *Ποπολάρο* ο γιατρός Μαρινέρης, ο κόντε Ντιμάρας κι ο Αγουστής χρησιμοποιούν το ζακυνθινό ιδίωμα, κάτι το οποίο κάνει κι ο Ζέππος όταν είναι μόνος του και μιλάει με την Έλντα.

## 2. Πρόσωπα των προς εξέταση έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου<sup>664</sup>

Οι χαρακτήρες των έργων του Ξενόπουλου ανήκουν στην ακμαία ή παρακμάζουσα αριστοκρατική τάξη, στη νέα αστική τάξη που προσπαθεί να ανέλθει, και στους εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, όπως είναι οι υπηρέτες και οι υπηρέτριες. Τόσο την ακμαία όσο και την παρακμάζουσα αριστοκρατία συναντούμε στο θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη*, όπου η οικογένεια της Στέλλας ανήκει στην ακμαία αριστοκρατική τάξη, ενώ του Χρηστάκη Ζαμάνου στην παρακμάζουσα αριστοκρατία.

<sup>663</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 141.

<sup>664</sup> ό. π., σελ. 141.

Στον *Πειρασμό* όλοι οι ανδρικοί χαρακτήρες είναι αυτοί που εργάζονται, καθώς ο Γεωργιάδης είναι συνταξιούχος Αρεοπαγίτης, ο Γιώργος Δρογκάς είναι δικηγόρος και ο Νίκος Παπαστάμου είναι υπαξιωματικός του Ναυτικού. Οι γυναικείοι χαρακτήρες δεν εργάζονται έξω από το σπίτι, και η εργασία των συζύγων τους τους δίνει τη δυνατότητα να έχουν και υπηρέτρια. Αυτό σημαίνει, ότι ανήκουν στην ανερχόμενη αστική τάξη, χωρίς ακόμα να υπάρχει ο διαχωρισμός της σε μεγαλοαστική και μικροαστική.

Στο *Φιόρο του Λεβάντε* συναντάμε την ίδια κατανομή ρόλων. Οι άνδρες εργάζονται και διαθέτουν και ερωμένη, ενώ οι γυναίκες μένουν στο σπίτι, καθώς οι σύζυγοι είναι πρόθυμοι να τους προσφέρουν όλες τις ανέσεις εκείνης της εποχής.

Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο Μαρής Αλιμπράντες ανήκει στην παρηκμασμένη αριστοκρατική τάξη, ο οποίος όμως καταφέρνει να επανέλθει στην αριστοκρατία ως επιτυχημένος έμπορος της Αθήνας. Η Φιορούλα ανήκει σε κατώτερο κοινωνικό στρώμα, η μητέρα της ήταν μαία, και η ίδια είχε βάλει σκοπό να μπει στην αριστοκρατία κάνοντας έναν επιτυχημένο γάμο. Στόχο τον οποίο πέτυχε.

Στον *Ποπολάρο* έχουμε την ακμαία αριστοκρατική τάξη, στην οποία ανήκει η οικογένεια της Έλντας, κόρης του κόντε Ντιμάρια, και στην ανερχόμενη αστική τάξη, η οποία εκπροσωπείται με τον γιατρό Μαρινέρη, ο οποίος παντρεύτηκε τη Ζαμπέλλα, που ήταν αριστοκρατικής καταγωγής, όσο και τον Ζέππο Πεμπονάρη, του οποίου ο πατέρας είναι επιτυχημένος επιχειρηματίας σταφίδας και ο ίδιος τελειόφοιτος φοιτητής της Νομικής Αθήνας. Ο ίδιος θα εισέλθει στην αριστοκρατική τάξη μόλις πάρει το πτυχίο του και παντρευτεί την Έλντα.

Σημαντικό ρόλο στα έργα του Ξενόπουλου παίζει και η ηλικία των ηρώων. Στα περισσότερα έργα συναντούμε δύο γενιές μαζί. Οι νεαροί κύριοι χαρακτήρες είτε άνδρες είτε γυναίκες ανήκουν στην ηλικιακή ομάδα των 18-30. Σε αυτήν την ηλικιακή ομάδα ανήκει η *Στέλλα Βιολάντη* και ο Χρηστάκης Ζαμάνος, αλλά και η Έλντα Ντιμάρια με τον Ζέππο Πεμπονάρη. Μεγαλύτερη σε ηλικία πρέπει να είναι η Αγγέλα με τον Νίκο (*Πειρασμό*), οι οποίοι θα πρέπει να ανήκουν στην επόμενη ηλικιακή ομάδα μεταξύ 30-50, ή καλύτερα μεταξύ 30-40. Στην κωμωδία το *Φιόρο του Λεβάντε* ο μέσος όρος ηλικίας ξεκινά από τα 15 (εγγονές) ως την ηλικία των 60 περίπου ετών, που πρέπει να ανήκει η Γιαγιά. Ο ήρωας Νιόνιος είναι συνομιληκος του Βάλδη, δηλαδή 40 – 45

ετών. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο Αλιμπράντε θα πρέπει να είναι πάνω από 40, γύρω στα 45, ενώ η Φιορούλα θα πρέπει να είναι γύρω στα 20-25.

Αναφορικά με τις γενιές στη *Στέλλα Βιολάντη* κάτω από την ίδια στέγη μένουν οι γονείς της Στέλλας με τα παιδιά τους, αλλά και η ανύπαντρη αδελφή του Βιολάντη, η θεία Νιόνια. Δηλαδή συνυπάρχουν τρεις γενιές. Στον *Πειρασμό* η μία κόρη του Γεωργιάδη παρόλο που είναι παντρεμένη μένει στο πατρικό της, ενώ η άλλη κόρη έχει μετακομίσει στο σπίτι του άνδρα της στην Κηφισιά. Μάλιστα στον *Πειρασμό* συνυπάρχουν τέσσερις γενιές, οι γονείς, η οικογένεια της πρώτης κόρης, η οικογένεια της δεύτερης κόρης, και ο μικρότερος γιος που είναι φοιτητής. Τέσσερις γενιές συνυπάρχουν και στο *Φιόρο του Λεβάντε*. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* η Φιορούλα μένει μαζί με τη μητέρα της μέχρι να παντρευτεί. Μετά μετακομίζει στο σπίτι του άνδρα της. Στον *Ποπολάρο* η Έλντα ως ανύπαντρη μένει ακόμα στο σπίτι των γονιών της, όπως άλλωστε και ο Ζέππος, όταν επιστρέφει στη Ζάκυνθο. Στο συγκεκριμένο θεατρικό συνυπάρχουν δύο γενιές<sup>665</sup>.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η οικογένεια των έργων του Ξενόπουλου είναι η κλασική πυρηνική οικογένεια, ή κάπως διευρυμένη, όπως είναι στη *Στέλλα Βιολάντη* και στον *Πειρασμό*. Τα παιδιά ζουν κάτω από την ίδια στέγη μέχρι να παντρευτούν, είτε είναι αγόρια, είτε είναι κορίτσια. Μένουν, όμως, όπως στον *Πειρασμό* ακόμα και όταν παντρευτούν, όπως συμβαίνει με την Αγγέλα και τον Νίκο. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* μαζί με την οικογένεια ζει και η γιαγιά Βάλδη.

Τα επαγγέλματα που απαντούν στα προς εξέταση έργα του Ξενόπουλου, εκτός από τους υπηρέτες και τις υπηρέτριες είναι κυρίως αυτό του επιχειρηματία και λειτουργούν ως πόλος αντιπαραθέσεων και συγκρούσεων. Για παράδειγμα στη *Στέλλα Βιολάντη* ο Παναγής, ως επιτυχημένος επιχειρηματίας ανήκων στην ακμάζουσα αριστοκρατία των νεόπλουτων, κατακρίνει το επάγγελμα του Χρηστάκη Ζαμάνου στο Αγγλικό Τηλεγραφείο, ο οποίος ως ξεπεσμένος αριστοκράτης προσπαθεί να επιβιώσει οικονομικά αλλά και κοινωνικά. Στον *Πειρασμό* οι άνδρες ανήκουν όλοι στην νεοεμφανιζόμενη αστική τάξη. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* το επάγγελμα του Βάλδη είναι δικηγόρος, ενώ ο Νιόνιος συστήνεται ως επιστάτης και όχι ως υπηρέτης. Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* ο Αλιμπράντες ξεκινά ως ξεπεσμένος ευγενής όσο καιρό μένει στη Ζάκυνθο. Όταν μετακομίζει στην Αθήνα γίνεται επιτυχημένος

<sup>665</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 36.



επιχειρηματίας και επιστρέφοντας στη Ζάκυνθο αποκαθίσταται πια στην τοπική αριστοκρατική κοινωνία του νησιού. Στον *Ποπολάρο* ο κόντε Ντιμάρας ανήκει στην ακμαία αριστοκρατία. Συναντούμε όμως τον γιατρό Μαρινέρη, ο οποίος με τις γνώσεις του – μιας και σπούδασε στην Ιταλία – με την ευγένεια της ψυχής του και με τον γάμο του με μια αριστοκράτισσα μπήκε στην πολυπόθητη αριστοκρατική κοινωνία της Ζακύνθου. Κάτι το οποίο επιθυμεί για τον εαυτό του και ο νεαρός τελειόφοιτος της Νομικής Ζέππος Πεμπονάρης και τελικά θα επιτύχει<sup>666</sup>.

Σημαντικό ρόλο στα έργα του Ξενόπουλου παίζουν οι υπηρέτες και η υπηρέτριες. Αρχικά πρέπει να επισημάνουμε ότι το υπηρετικό προσωπικό ξεδιπλώνει τις δεξιότητές του κυρίως στα θεατρικά έργα, και όχι τόσο στα διηγήματα. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* οι υπηρέτες έχουν μεγαλύτερο ρόλο από ότι μας έχει συνηθίσει ο Ξενόπουλος, αυτό όμως μπορεί να δικαιολογηθεί από το γεγονός ότι ένα μυθιστόρημα είναι μεγαλύτερο σε έκταση από ότι ένα διήγημα. Έτσι, στο *Έρωσ Εσταυρωμένος* που αποτελεί το διήγημα – βάση για το θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη* η υπηρέτρια δεν έχει ούτε όνομα ούτε ρόλο. Η Ασημίνα γεννιέται ως υπηρέτρια των Βιολάντηδων στο θεατρικό *Στέλλα Βιολάντη*, όπου ο ρόλος της είναι πολύ μικρός. Τόσο στο διήγημα όσο και στο θεατρικό αλλά και στην κινηματογραφική απόδοση του έργου, εκτός από την υπηρέτρια μαθαίνουμε ότι υπάρχει και μια νταντά για την ανατροφή των δύο μικρών κοριτσιών του Βιολάντη.

Στον *Πειρασμό* το υπηρετικό προσωπικό αποθεώνεται με την Καλλιόπη, η οποία κρατάει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Όμως η οικογένεια Γεωργιάδη εκτός από την Καλλιόπη διαθέτει πλύστρα, την κυρά- Θοδώρα, έναν μάγειρα και τον Κοσμά, ο οποίος είναι ναύτης, βοηθός, του Νίκου Παπαστάμου. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* τα πρωτεία τα κατέχει ο Νιόνιος Νιονιάκης, ίσως το αρσενικό αντίπαλον δέος της Καλλιόπης, όχι από την άποψη ότι τον κυνηγάνε όλα τα θηλυκά του σπιτιού στο οποίο δουλεύει, αλλά από την άποψη ότι είναι μέσα σε όλα, φέρνοντάς τους όλους βόλτα, και τακτοποιώντας τους πάντες και τα πάντα, χωρίς να αφήσει κανέναν παραπονεμένο, ώστε κι αυτός να μπορέσει να γυρίσει με ήσυχη τη συνείδησή του στο νησί, που τόσο αγαπά.

Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* υπάρχει η Μαριέττα που είναι η βάγια του Αλιμπράντε, η Κούλα που είναι η υπηρέτρια του Αλιμπράντε και της Φιορούλας στη

<sup>666</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 38.

Ζάκυνθο. Όταν μετακομίζουν στην Αθήνα, ο Αλιμπράντες προσλαμβάνει για το μαγαζί του τον Δημήτρη και τον γραμματικό Αλέξη, που τη θέση του παίρνει ο Νιόνιος Βαρδαρούχας.

Στον *Πειρασμό* η οικογένεια του γιατρού Μαρινέρη έχει την Αννέτα, ενώ του κόντε Ντιμάρα έχει τον Τζώρτζη, που είναι ο πορτιέρης και τον Αγουστή που είναι ο σέμπρος και ο μπράβος του.

Αξίζει να αναφερθούμε και στην κατηγορία των χαρακτήρων που έχουν τον ρόλο του φίλου, του αγαπητικού, του υποψήφιου γαμπρού καθώς το θέμα του γάμου των νεαρών κοριτσιών απασχολούσε έντονα τους γονείς εκείνης της εποχής<sup>667</sup>. Είναι τα πρόσωπα εκείνα τα οποία πλασιώνουν την οικογένεια. Στη *Στέλλα Βιολάντη* η Στέλλα θέλει τον Χρηστάκη Ζαμάνο, ο οποίος είναι πιο κοντά στην ηλικία της, ενώ οι γονείς της την προορίζουν για έναν άλλον άνδρα μεγαλύτερο σε ηλικία, γύρω στα 45, όπως μαθαίνουμε από την ίδια τη Στέλλα. Στον *Πειρασμό* η Καλλιόπη δεν αποκτά ποτέ τον τίτλο της ερωμένης με την κλασική έννοια του όρου. Στο Φιόρο του Λεβάντε ο ρόλος της Λιλής μετριάζεται από τον Νιόνιο. Επίσης, δεν πρέπει να παραβλέψουμε τους δύο νέους με τους οποίους είναι ερωτευμένες οι κόρες του Βάλδη. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* οι αγαπητικοί της Φιορούλας είναι τόσο της ίδιας ηλικίας με αυτή, ή λίγο μεγαλύτεροι με αποκορύφωμα τον Αλιμπράντε που είναι ο μεγαλύτερος από όλους, αλλά αυτός συγκαταλέγεται στους αγαπητικούς της μόνο για το διάστημα ώσπου να την παντρευτεί και αφού τη χώρισε. Στον *Ποπολάρο*, ο κόντε Ντιμάρας έχει ή είχε στο παρελθόν ως ερωμένη του τη Ζαμπέλλα. Στην τελευταία σκηνή του θεατρικού ο ίδιος ο Μαρινέρης υπονοεί ότι γνώριζε για το αμόρε του Ντιμάρα με τη γυναίκα του. Η ηλικία του Ζέππου και της Έλντας, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, ανήκει στην ηλικιακή ομάδα των 18-30. Την ίδια ηλικία πάνω κάτω θα πρέπει να έχει και ο υποψήφιος γαμπρός Ρομπέρτος Μπράουν, που τον θέλει ο Ντιμάρας για την κόρη του.

Πέραν όμως των ανωτέρω θεμάτων θα πρέπει να αναφερθούμε και στα εμπόδια<sup>668</sup> που παρουσιάζονται και είναι δύο κατηγοριών. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν εκείνα τα εμπόδια που ξεκινούν από την κοινωνική διαφορά των πρωταγωνιστών, όπως είναι στη *Στέλλα Βιολάντη* και τον *Ποπολάρο*, παρά τη διαφορετική κατάληξη σε κάθε ένα από

<sup>667</sup> Τερέζα Μυλωνά, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003, σελ. 54 και 64.

<sup>668</sup> ό.π., σελ. 59.

αυτά. Ιδιαίτερα, στη *Στέλλα Βιολάντη* οι δυσκολίες και τα εμπόδια είναι αξεπέραστα, καθώς οδηγούν τη Στέλλα στον θάνατο. Στο *Φιόρο του Λεβάντε* οι κόρες του Βάλδη κρύβουν τους αγαπητικούς τους από τον πατέρα τους, σύμφωνα με τα ήθη της εποχής. Στο θεατρικό έργο ο *Πειρασμός* δεν υπάρχει πραγματικό εμπόδιο, καθώς η όλη ιστορία έχει τελείως διαφορετική βάση. Στο *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* η κοινωνική διαφορά είναι το μόνο εμπόδιο ανάμεσα στον Αλιμπράντε και τη Φιορούλα, όπως και ανάμεσα στη Φιορούλα και στις γυναίκες των υπολοίπων αριστοκρατικών οικογενειών, εξαιτίας του παρελθόντος της τελευταίας.

### 3. Συνολική αποτίμηση του έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου

Πριν ξεκινήσουμε τη συνολική αποτίμηση του έργου του Ξενόπουλου θα θέλαμε να δώσουμε το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο βασιστήκαμε. Έτσι, σε κάθε έργο θα αναζητήσουμε τους θεματικούς κύκλους, τις δραματικές εντάσεις, τη χρήση των μονολόγων, διαλόγων και σχοινοτενών ρήσεων, την αισθητική της γλώσσας, την σκηνική παρουσίαση, τις διακειμενικές σχέσεις καθώς και το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο αυτού. Οι θεματικοί κύκλοι αναφέρονται στη θεματολογία του έργου, αν πρόκειται για οικογενειακό δράμα, για κοινωνική ή και ιδεολογική αντιπαράθεση, όπου η πλοκή αναπτύσσεται σε συγκεκριμένα επίπεδα με συνέπεια και η δραματουργική δομή να είναι πιο σύνθετη, από ότι αν ο θεματικός κύκλος ήταν μεμονωμένος<sup>669</sup>.

Οι δραματικές εντάσεις έχουν να κάνουν με την ενσάρκωση των συναισθημάτων τόσο από πλευράς κειμένου, όσο και από την υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών στο πρόσωπο των οποίων παίρνουν σάρκα και οστά οι χαρακτήρες των έργων του Ξενόπουλου<sup>670</sup>.

Οι μονόλογοι, οι στιχομυθίες και οι σχοινοτενείς ρήσεις θεωρούνται από κάποιους κριτικούς θεάτρου μειονέκτημα. Παρόλα αυτά, όταν ο θεατρικός συγγραφέας μπορεί να τις χειριστεί, όπως στην προκειμένη περίπτωση ο Ξενόπουλος, τότε κάθε άλλο παρά μειώνουν το κείμενό του. Αντιθέτως, μέσα από τις σχοινοτενείς ρήσεις ξεδιπλώνεται ο χαρακτήρας σε όλο το βάθος του, όπως επίσης επιβεβαιώνεται ή όχι η υποκριτική

<sup>669</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σελ. 47.

<sup>670</sup> ό.π., σελ. 51.

δεινότητα του ηθοποιού, καθώς κάποιοι ηθοποιοί μπορεί να είναι σε θέση να τις στηρίζουν, ενώ κάποιοι άλλοι όχι. Οι όποιες αναφορές για μακρηγορία ή στασιμότητα της πλοκής, ή της εξέλιξης του μύθου τόσο στους μονολόγους, όσο και στις σχοινοτενείς ρήσεις δηλώνει απερίφραστα την ανικανότητα του κριτικού θεάτρου να δει λίγο παραπέρα από τις γραμμές του κειμένου<sup>671</sup>.

Επόμενο στάδιο είναι αυτό της αισθητικής της γλώσσας, όπου ο κάθε χαρακτήρας θα πρέπει να έχει το δικό του ύφος και τη δική του γλώσσα, ώστε να διακρίνεται από τους υπόλοιπους. Σε αυτό το σημείο φαίνεται και η συγγραφική δεινότητα του θεατρικού συγγραφέα, αλλά και κάθε συγγραφέα. Ευτυχώς, ο Ξενόπουλος τόσο στα πεζογραφήματά του, όσο και στα θεατρικά του έργα, είναι σε θέση να δώσει σε κάθε χαρακτήρα του το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό που θα τον κάνει να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους του ίδιου έργου. Μάλιστα κοιτάζοντας σε πιο ευρεία κλίμακα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι καταφέρνει και το κάνει χωρίς να αντιγράφει το ύφος και τη γλώσσα του Παναγή Βιολάντη και του κόντε Ντιμάρα, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο δύο μεν πατεράδες με τελείως διαφορετικά χαρακτηριστικά ο καθένας, σε οποιαδήποτε εκδοχή και αν τους δούμε (διηγηματική, θεατρική και κινηματογραφική)<sup>672</sup>.

Αντίληψη της σκηνικής παρουσίασης μας προσφέρουν στα μεν θεατρικά έργα του το πλήθος των σκηνικών οδηγιών, τόσο στην έναρξη των Πράξεων, όσο και ανάμεσα στις ατάκες των ηθοποιών, με αποτέλεσμα να μπορούμε να φανταστούμε επακριβώς τι ακριβώς εκτυλίσσεται μπροστά μας. Στα διηγηματικά οι λεπτομερείς περιγραφές τοπίων, ενδυμάτων, του αστικού χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα το δήγημα, οι συμπεριφορές των χαρακτήρων<sup>673</sup>.

Οι διακειμενικές σχέσεις έχουν να κάνουν με τον βαθμό επίδρασης που είχε δεχθεί ο συγγραφέας αναφορικά με την πλοκή και τον μύθο, αλλά και στο κτίσιμο των χαρακτήρων του. Επίσης, η διακειμενικότητα έχει να κάνει με τις ομοιότητες αλλά και τις διαφορές μεταξύ των πρωτότυπων έργων και των διασκευών και μετασκευών, είτε αυτές πραγματοποιήθηκαν από τον ίδιο τον συγγραφέα είτε από τρίτους<sup>674</sup>.

---

<sup>671</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σελ. 53.

<sup>672</sup> *ό.π.*, σελ. 60.

<sup>673</sup> *ό.π.*, σελ. 63.

<sup>674</sup> *ό.π.*, σελ. 64.

Τέλος, αξίζει να μελετηθεί το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο των έργων του Ξενόπουλου εντός του ιστορικού πλαισίου που έχουν αυτά γραφτεί, αλλά και αφηγούνται<sup>675</sup>. Όλα τα ανωτέρω καλό θα ήταν να τα αναλύσουμε εντός του ιστορικού πλαισίου των ίδιων των έργων προς αποφυγή παρεξηγήσεων, καθώς σήμερα τα ήθη και τα έθιμα έχουν αλλάξει, οι γυναίκες έχουν χειραφετηθεί αρκετά, παρά τις όποιες αναντίρρητα ανισότητες στους μισθούς ή στην ιεραρχική ανέλιξή τους, σίγουρα όμως, εικόνες σαν της Καλλιόπης που την τριγυρίζουν όλοι οι άνδρες της οικογένειας δεν θα έμεναν χωρίς αντίκτυπο, μιας και πλέον η σεξουαλική παρενόχληση – ιδιαίτερα στον εργασιακό χώρο – επιφέρει πολλές και ποικίλες κυρώσεις. Για τον λόγο αυτό και επειδή τα προς εξέταση έργα του Ξενόπουλου είναι μοναδικά αριστουργήματα μιας άλλης μακρινής εποχής θα ήταν αντεπιστημονικό να τα αναλύσουμε κάτω από μια σύγχρονη ματιά θα κινηθούμε στα ήθη και τα έθιμα της εποχής, προκειμένου να τα απολαύσουμε, όπως τους αξίζει.

### **3.1. Στέλλα Βιολάντη**

Στο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη* η υπόθεση εκτυλίσσεται σε δύο θεματικούς κύκλους. Ο πρώτος είναι του οικογενειακού δράματος και ο δεύτερος της κοινωνικής και ιδεολογικής αντιπαράθεσης. Γενικότερα, η δραματουργική δομή αντικατοπτρίζεται στο μέγεθος των ρόλων των ομιλούντων προσώπων, σύμφωνα με τη σκηνική τους παρουσία και τον αριθμό των προτάσεων που εκφωνούν σε κάθε σκηνή. Η υψηλή πυκνότητα του λόγου του Παναγή και της Στέλλας, η συχνή παρουσία τους στη σκηνή, ακόμα κι όταν η Στέλλα είναι φυλακισμένη στη σοφίτα του σπιτιού της, δείχνει ότι το έργο κατακλύζεται από την παρουσία των δύο αυτών ρόλων τοποθετώντας τους στο κέντρο του ενδιαφέροντος, καθώς η σύγκρουσή τους είναι και οικογενειακή με κοινωνικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Οικογενειακή δεδομένου ότι αντιπαρατίθενται το πείσμα του Παναγή και της πρωτότοκης κόρης του. Κοινωνική αφού ο Βιολάντης δεν θεωρεί άξιο γαμπρό του τον γιο μιας ξεπεσμένης αριστοκρατικής οικογένειας. Η κοινωνική αυτή αντιπαράθεση είναι και ιδεολογική τόσο μεταξύ του Βιολάντη και του Ζαμάνου, όσο και μεταξύ του Βιολάντη και της κόρης του. Αναφορικά με την ιδεολογική διαφορά μεταξύ του Βιολάντη και του Ζαμάνου αξίζει να αναφέρουμε ότι ο μεν πρώτος είναι μεγαλέμπορος, ο οποίος ζει την οικογένειά του

---

<sup>675</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, *Τοπία της Δραματικής Γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σελ. 69.

από την εργασία του ως επιχειρηματίας, και όχι ως υπάλληλος, όπως ο Ζαμάνος. Μια διαφορά στην οποία η αστική τάξη ενεργεί αναδυόμενη ειρηνικά, ενώ η σύγκρουση μεταφέρεται εντός της αριστοκρατικής τάξης και δη των εκπροσώπων της ξεπεσμένης αριστοκρατικής τάξης, όπως ο Ζαμάνος, ο οποίος αναγκάζεται να δουλέψει στο Αγγλικό Τηλεγραφείο. Η ιδεολογική διαφορά ανάμεσα στον Βιολάντη και την κόρη του έγκειται στο ότι η κόρη του, πρωτοφανές για την εποχή της, διακατέχεται από αισθήματα ισότητας όχι μόνο μεταξύ πατέρα και παιδιού, αλλά μεταξύ ανδρών και γυναικών, μη αποδεχόμενη την πεπαλαιωμένη ιδέα του πατέρα της, ότι αυτή αποτελεί ιδιοκτησία του και κτήμα του.

Στην επιτυχημένη δραματική γραφή σημασία έχουν οι δραματικές εντάσεις. Στην περίπτωση της *Στέλλας Βιολάντη* ο φόβος, η αδικία, η ανισότητα, η βία και η τρομοκρατία από τη μεριά όχι μόνο του πατέρα, αλλά και του αδελφού της, σε συνδυασμό με την αδυναμία της μητέρας ολοκληρώνουν το σκηνικό των εντάσεων ορθώνοντας τείχη μεταξύ των μελών της ίδιας οικογένειας.

Αναφορικά με τους μονολόγους, τους διαλόγους και τις σχοινοτενείς ρήσεις ως χαρακτηριστικά κυρίως των δραματικών θεατρικών έργων, καθώς αυτά επιτείνουν τις δραματικές εντάσεις και αποκαλύπτουν γνωρίσματα της προσωπικότητας των προσώπων. Οι σχοινοτενείς ρήσεις του Παναγή και της Στέλλας εξυπηρετούν έναν διττό ρόλο, να προωθήσουν την υπόθεση, αλλά και να μας περιγράψουν με περισσότερες λεπτομέρειες τον χαρακτήρα τους, κάνοντας, μάλιστα, ακόμα πιο έντονες τις μεταξύ τους διαφορές τόσο σε οικογενειακό, όσο και σε κοινωνικό και ιδεολογικό επίπεδο.

Ο μονόλογος της Στέλλας, όταν προθυμοποιείται η μητέρα της να την συνετίσει, είναι μοναδικής ομορφιάς αναδεικνύοντας τη δυναμικότητα της νέας γυναίκας στη δεκαετία του 1890 – 1900 στη Ζάκυνθο.

Οι διάλογοι είτε μεταξύ του Βιολάντη και της Στέλλας, είτε μεταξύ του Βιολάντη και της γυναίκας του Μαρίας, είτε μεταξύ του Βιολάντη και του Ζαμάνου είναι χαρακτηριστικοί της προσωπικότητας του κάθε ρόλου, τον οποίο καλείται να ενσαρκώσει ο ηθοποιός, αναδεικνύοντας τον χαρακτήρα τους, τις αδυναμίες τους, τα άγχη τους, αλλά και την κοσμοθεωρία τους.

Η αισθητική της γλώσσας είναι ενδεικτική της συγγραφικής δεινότητας του θεατρικού συγγραφέα, καθώς τα πρόσωπα του έργου θα πρέπει να διακρίνονται και για τη δική τους γλώσσα το καθένα. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε την αυταρχικότητα του Παναγή Βιολάντη, όχι μόνο προς τη Στέλλα, αλλά και προς τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του. Η γλώσσα της Στέλλας διακρίνεται από δυναμισμό και νεωτερικές ιδέες, όταν η γλώσσα της μητέρας της είναι η γλώσσα μιας υποταγμένης γυναίκας στη θέληση του άνδρα της, η οποία αδυνατεί να πάρει το μέρος της κόρης της.

Αντίληψη της σκηνικής παράστασης λαμβάνουμε από τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα είτε αυτές αναφέρονται στην έναρξη των πράξεων ή των σκηνών, είτε στα πρόσωπα, στα οποία αφορούν. Από τη σκηνική παρουσία αντιλαμβανόμαστε την εξωτερική εμφάνιση του Παναγή, της Στέλλας, της Ασημίνας, της Μαρίας, της θείας Νόνιας και του Νταντή. Από τις εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες στην έναρξη των Πράξεων γνωρίζουμε τον αφηγηματικό χώρο, στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα θεατρικά δρώμενα. Στη *Στέλλα Βιολάντη* έχουμε το αστικό σαλόνι του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε ένα ζακυνθινό σπίτι ενός μεγαλεμπόρου. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο εσωτερικός σκηνικός χώρος περιορίζεται σε ένα δωμάτιο με δύο εξόδους – πόρτες. Η αξία των σκηνικών οδηγιών είναι σημαντική, καθώς υποβοηθούν ή και συμπληρώνουν το θεατρικό κείμενο.

Η διακειμενική σύγκριση δεν θα πρέπει να περιορίζεται σε απαρίθμηση ομοιοτήτων ή διαφορών ή στο ποιο κείμενο γράφτηκε χρονολογικά πρώτο και πιο αργότερα, αλλά θα πρέπει να εστιάζεται σε όμορα φιλολογικά και φιλοσοφικά θέματα. Στη θεατρική διασκευή της *Στέλλας Βιολάντη* η διακειμενική σχέση του θεατρικού κειμένου με το διηγηματικό κείμενο διαθέτει πληθώρα διαφορών παρά ομοιοτήτων. Μάλιστα, η τελευταία σκηνή, όπου η Στέλλα ξεψυχάει σε μια υποβλητική σκηνή ιψενικού βάρους, από τον οποίο εμπνεύστηκε ο Ξενόπουλος. Τόσο όμως το διήγημα, όσο και το θεατρικό κρύβουν τη δική τους ομορφιά.

Το ιδεολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο ενός κειμένου έχει να κάνει, επίσης, και με την ταύτιση ή όχι του πραγματικού χρόνου που δεν είναι άλλος από τον χρόνο συγγραφής του και του αφηγηματικού χρόνου, του χρόνου κατά τον οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση του θεατρικού έργου. Στην περίπτωση της *Στέλλας Βιολάντη* ο Ξενόπουλος έγραψε το θεατρικό κείμενο το 1908 – 1909 διασκευάζοντας ένα διήγημά του, το οποίο είχε συγγράψει το 1901, όταν ο αφηγηματικός χρόνος, η

υπόθεση δηλαδή του έργου εκτυλίσσεται το 1890 – 1900. Στο συγκεκριμένο διήγημα ο αφηγηματικός χρόνος δεν απέχει πολύ από τον πραγματικό χρόνο της συγγραφής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το θεατρικό έργο χρονολογικά είναι πιο απομακρυσμένο από τον αφηγηματικό χρόνο κατά τον οποίο εκτυλίσσονται τα γεγονότα της υπόθεσης, όχι όμως υπερβολικά. Ίσως η απόσταση των οκτώ χρόνων με τις αντίστοιχες επιδράσεις από ξένους θεατρικούς συγγραφείς να τον οδήγησε και στην υιοθέτηση του καταπληκτικού φινάλε, το οποίο συμπληρώνεται άριστα από τις σκηνικές οδηγίες προς τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο ακόμα πιο υποβλητική και βαθιά θεατρική την τελευταία σκηνή.

### 3.2. Ο Πειρασμός

Στον *Πειρασμό* διακρίνουμε κι εδώ δύο θεματικούς κύκλους. Ο πρώτος είναι αυτός της ανδρικής απιστίας και ο δεύτερος της κοινωνικής αντιπαράθεσης τόσο μεταξύ ανδρών και γυναικών, όσο και μεταξύ γυναικών διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων.

Οι δραματικές εντάσεις στον *Πειρασμό* δημιουργούν κωμικά επεισόδια. Ακόμα και η ένταση μεταξύ της Αγγέλας και του Νίκου, η οποία λαμβάνει χώρα στο ιδιαίτερο σαλονάκι της οδηγεί στο τελικό σμίξιμο του ζευγαριού. Αναφορικά με τους μονολόγους, τους διαλόγους και τις σχοινοτενείς ρήσεις αξίζει να αναφερθούμε ενδεικτικά στον μονόλογο του Νίκου, άνδρα της Αγγέλας, όταν αυτός επιστρέφει το μεσημέρι από τη δουλειά του και κάθεται στο τραπέζι, όπου περισσότερο μοιάζει να μονολογεί στον εαυτό του<sup>676</sup>. Οι διάλογοι του *Πειρασμού* είναι γοργοί και με ρυθμό. Ακόμα και όταν ξεπερνούν τις 3-5 σειρές κειμένου δεν χάνουν ούτε σε ένταση, ούτε σε κωμικότητα. Οι σχοινοτενείς ρήσεις που συναντούμε στον *Πειρασμό* αποκαλύπτουν το βάθος των συναισθημάτων των χαρακτήρων. Ενδεικτικά αναφέρουμε αρκετές σχοινοτενείς ρήσεις της Πολυξένης στην Α΄ Πράξη<sup>677</sup>, όπου συγχυσμένη για την απιστία του άνδρα της λέει τον πόνο της ή του Νίκου στην Δ΄ Πράξη<sup>678</sup>, ή της Καλλιόπης τόσο στην Γ΄<sup>679</sup> όσο και τη Δ΄ Πράξη<sup>680</sup>. Η δραματουργική δομή αντικατοπτρίζεται στην πυκνότητα του λόγου της Καλλιόπης, η οποία από την πρώτη

<sup>676</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάριμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 205.

<sup>677</sup> ό.π., σελ. 180.

<sup>678</sup> ό.π., σελ. 260.

<sup>679</sup> ό.π., σελ. 233.

<sup>680</sup> ό.π., σελ. 264.



στιγμή αντιλαμβανόμαστε ότι κάθε άλλο παρά ήσυχο κορίτσι είναι, παρόλο που στην Γ΄ Πράξη του έργου γνωρίζουμε μια τελείως διαφορετική Καλλιόπη. Μια Καλλιόπη η οποία είναι πιο συγκροτημένη, πιο μυαλωμένη. Βλέπουμε μια Καλλιόπη, η οποία εμφανίζεται να έχει συμπόνοια από τη μια για το άρρωστο παιδί της πλύστρας της κυρά - Θοδώρας, και από την άλλη να θεωρεί την κυρά – Θοδώρα παράδειγμα προς αποφυγή, όταν εκφράζει τη σκέψη της δυνατά, ότι έτσι θέλουν να την καταντήσουν και αυτήν.

Στον *Πειρασμό* ο Ξενόπουλος χαρακτηρίζεται για την αισθητική της γλώσσας των τόσο διαφορετικών χαρακτήρων του έργου. Στο συγκεκριμένο έργο ο λόγος της Πολυξένης, όταν μαθαίνει για την απιστία του άνδρα της κι ο λόγος της Αγγέλας, όταν και αυτή πέφτει θύμα της απιστίας του άνδρα της είναι τελείως διαφορετικός, καθώς η πρώτη πνέει τα μένεα εναντίον του συζύγου της, ενώ η δεύτερη θρηνεί σιωπηλά δείχνοντας με αυτό τον τρόπο όπως παραδέχεται και η ίδια ότι από τον Νίκο δεν περίμενε ποτέ κάτι τέτοιο, και ίσως αυτό είναι που την πείραξε περισσότερο παρά η ίδια η απιστία, η οποία έμεινε στο επίπεδο του δώρου, που πήρε πίσω η Αγγέλα από την Καλλιόπη, αλλά και του πλατωνικού έρωτα, αφού η Καλλιόπη με τις καρφίτσες που είχε σε όλο της το φόρεμα δεν ήταν δυνατό να τη θωπεύσουν οι άνδρες του σπιτιού.

Σχετικά με τη σκηνική παράσταση του *Πειρασμού* μπορούμε να φανταστούμε τα σκηνικά και τα κοστούμια από τις αναλυτικότερες σκηνικές οδηγίες, στις οποίες ο Ξενόπουλος περιγράφει ακόμα και τη συγκεκριμένη αντίδραση που θέλει να έχουν οι ηθοποιοί σε κάθε ατάκα.

Το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο του συνδέεται άμεσα με τον θεματικό κύκλο τόσο της ανδρικής απιστίας όσο και της χειραφέτησης της γυναίκας, αλλά και της εκμετάλλευσης αυτής, ιδιαίτερα αν προέρχεται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Αξίζει, βέβαια, να σημειωθεί ότι στην περίπτωση της Καλλιόπης δεν τίθεται θέμα εκμετάλλευσης αυτής, καθώς η Καλλιόπη ξέρει να προστατεύει τον εαυτό της, όταν για παράδειγμα αναφέρει ότι στα επίμαχα σημεία που τύχαινε να την χαϊδεύουν πατρικώς ή καλλιτεχνικώς είχε βάλει καρφίτσες.

### **3.3. Το Φιόρο του Λεβάντε**

Βασικός θεματικός κύκλος στο *Φιόρο του Λεβάντε* είναι η σχέση των υπηρετών με τα αφεντικά τους, αλλά και ο έρωτας. Ο παράνομος έρωτας του Βάλδη με τη θεατρίνα

Λιλή και ο έρωτας των κοριτσιών του με δύο νεαρούς που καταλήγει σε αρραβώνα χάρη στη συμβολή του τετραπέρατου υπηρέτη. Ο Αριστοτέλης Βάλδης είναι δικηγόρος. Ο Νιόνιος Νιονιάκης στη Ζάκυνθο ήταν επιστάτης στο σπιτικό του Ντάντου, του αδερφού του Αριστοτέλη. Οι σεισμοί και η φτώχεια που έφεραν, τον ανάγκασαν να φύγει από το νησί σου και να γίνει επιστάτης, γιατί το υπηρέτης, όπως λέει προσβάλλει την αξιοπρέπεια του.

Στην κωμωδία *Το Φιόρο του Λεβάντε* οι δραματικές εντάσεις εμφανίζονται ως κωμικές ατάκες λόγω του είδους του θεατρικού και όπως είναι αναμενόμενο βρίθουν. Μια χαρακτηριστική έντονης κωμικότητας σκηνή είναι εκείνη όπου η οικογένεια Βάλδη κογιονάρει τον Νιόνιο που δεν ξέρει τι είναι το τηλέφωνο και στο κουδούνισμα του τρομάζει. «-Τι είν'εφτό;», «-Τελέφωνο», «-Τι πα να πει;»<sup>681</sup> λέει και κοιτάζει τη συσκευή.

Όσον αφορά τους μονολόγους, τις στιχομυθίες και τις σχοινοτενείς ρήσεις, ενδιαφέρουσα προς αναφορά είναι η σχοινοτενής ρήση του Νιόνιου<sup>682</sup> όπου αναφέρεται στη σάτιρα που κάνουν για τους ζακυνθινούς στο θέατρο, αλλά και η στιχομυθία που ανταλλάσσουν οι κόρες του Βάλδη με τον Νιόνιο<sup>683</sup>, καθώς και η στιχομυθία του Νιόνιου με τους υποψήφιους γαμπρούς<sup>684</sup>. Ο μονόλογος του για τις ομορφιές του νησιού του<sup>685</sup> δείχνει πως δε θ' αντέξει πολύ στην Αθήνα.

Στο θέμα της αισθητικής της γλώσσας η χρήση του ζακυνθινού ιδιώματος με την έντονη παρουσία ιταλικών λέξεων αποτελεί ένα από τα ατού της κωμωδίας αυτής. Ο Βάλδης αν και μεγάλωσε στη Ζάκυνθο αποποιήθηκε πλήρως το γλωσσικό της ιδίωμα όταν ήρθε στην Αθήνα και η ντοπιολαλιά του υπηρέτη είναι αντικείμενο για κοροϊδία. Παραθέτω μερικά ενδεικτικά παραδείγματα. Βάλδης: «*Ενωτίζομαι φθόγγους της μητρικής λαλιάς!*» Νιόνιος: «*Ναίσκε... έλαβες, παναπεί, το ντελέγραφο μου. Με συμπαθάς όμως αφέντη για φτούνο το βρωμόλογο, το "αυτημερό"*»<sup>686</sup>. Σχετικά με τις διακειμενικές σχέσεις του *Φιόρου του Λεβάντε*, έχουμε να σημειώσουμε ότι ο Ξενόπουλος το έγραψε για τον ζακυνθινό ηθοποιό Παντόπουλο. Πρόθεσή του με αυτήν

<sup>681</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν', Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 182.

<sup>682</sup> ό.π., σελ. 188.

<sup>683</sup> ό.π., σελ. 180-182.

<sup>684</sup> ό.π., σελ. 170-172.

<sup>685</sup> ό.π., σελ. 160-161.

<sup>686</sup> ό.π., σελ. 145.

την κωμωδία ήταν να αποκαταστήσει στα μάτια των Αθηναίων τη φήμη των ζακυνθινών έτσι όπως σατιρίζονταν στις επιθεωρήσεις. Είναι καθαρά αυτοβιογραφικό έργο. Στο χαρακτήρα του Νιόνιου ο Ξενόπουλος εντάσσει δικά του στοιχεία.

Τέλος, αναφορικά με το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης κωμωδίας θεωρούμε ότι η προβολή των ζακυνθινών με τις ιδιαιτερότητές τους και τα πολλά ταλέντα τους καθώς και η κοσμοθεωρία τους αποτυπώνονται πλήρως στην κωμωδία αυτή.

### 3.4. *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*

Στο μυθιστόρημα *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς* τον θεματικό κύκλο μας τον δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας στην Εισαγωγή του μυθιστορηματός του, λέγοντας «ποια είναι επιτέλους αυτή η πολυπόθητη τιμή του αντρός, που τον έκανε τόσο να υποφέρει;»<sup>687</sup>, όπου απάντηση στο ερώτημα αυτό θα δώσει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής, ο οποίος προτιμά να χάσει κάποια χρήματα από το να αποτανθεί για βοήθεια στον αγαπητικό της γυναίκας του, τον δικαστή Αντώνη Κροντηρά.

Οι δραματικές εντάσεις του μυθιστορήματος είναι αρκετές, ιδιαίτερα, κατά την εξιστόρηση των γεγονότων του πρώτου μέρους, τα οποία λαμβάνουν χώρα στη Ζάκυνθο. Στο νησί που τόσο αγαπούσε ο Μαρής Αλιμπράντες, ο κατά κόσμον Κοσμάς, αλλά που τον αρρώσταινε κιόλας. Δραματικές εντάσεις έχουμε και στο επεισόδιο που λαμβάνει χώρα στην Αθήνα, τόσο μεταξύ του Αλιμπράντε και του γραμματικού που είχε στη δούλεψή του, του Αλέξη, ο οποίος ανακαλύπτει τον εξωσυζυγικό δεσμό της Φιορούλας με τον Κροντηρά και ενημερώνει τον Αλιμπράντε, η συμπεριφορά του οποίου τον αφήνει άναυδο, όσο και το κατοπινό επεισόδιο όταν ο Νιόνιος αντιλαμβάνεται και αυτός – από τα λεγόμενα της Φιορούλας – ότι η γυναίκα του αφεντικού έχει αγαπητικό και εκείνος το δέχεται. Ο Νιόνιος είναι αυτός που καταλαβαίνει, όμως, ποια είναι η πραγματική ανδρική τιμή, όταν ο Αλιμπράντες δεν αποδέχεται την πρότασή του να χρησιμοποιήσει τον δικαστή προκειμένου να πάει στα δικαστήρια κάποιον που αγόρασε εμπορεύματα από το μαγαζί του και δεν τα πλήρωσε, αντιλαμβανόμενος ότι ο Αλιμπράντες ένας τίμιος και αξιοπρεπής άνδρας «... η γυναίκα μου μπορεί να κάνει ό,τι θέλει. Της το επιτρέπω και δεν έχω να δώσω λόγο κανενός. Είναι η ιδέα μου. Έτσι θέλω κι έτσι μ' αρέσει. Τη στιγμή όμως που θ' άφηνα τη γυναίκα

<sup>687</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 8.

*μου να ωφεληθεί από τον αγαπητικό της ή θα γύρευα να ωφεληθώ εγώ από δαύτον, τότες κι εκείνη θα ήταν άτιμη και, χίλιες φορές περισσότερο, εγώ. Ετούτη είναι η τιμή μου, Νιόνιο! Αν μπορείς, κατάλαβέ το· αν δεν μπορείς, ασ' το· μα μη μου ματαπείς για χάρη από τον Κροντηρά, γιατί θα σε κολλήσω στον τοίχο. Όχι τρεις χιλιάδες που κινδυνεύω να χάσω, μα ό,τι έχω και δεν έχω να κινδύνευα, τη ζωή μου, το κεφάλι μου, τη γυναίκα μου, δεν θα πήγαινα να τον παρακαλέσω ποτέ»<sup>688</sup>.*

Στο μυθιστόρημα αυτό οι διάλογοι είναι μερικές ατάκες μόνο. Μοναδικής λεπτότητας αποτελεί η σχοινοτενής ρήση του Αλιμπράντε, στο προτελευταίο κεφάλαιο, στο σημείο όπου ο Μαρής απαριθμεί μπροστά στον αγαπητικό της γυναίκας του όλους τους αγαπητικούς που εκείνη είχε όλα τα χρόνια που ήταν παντρεμένοι. Μια πλευρά της Φιορούλας την οποία ο Κροντηράς δεν γνώριζε, όπως δεν γνώριζε ότι ο άνδρας της Φιορούλας ήταν ενήμερος για τον δεσμό που διατηρούσε κι αυτός με τη γυναίκα του Μαρή. Κάτι που φυσικά ένας δικαστής, αλλά και οποιοσδήποτε άνδρας θα ήταν δύσκολο να αποδεχθεί, το αποδέχθηκε όμως όλα αυτά τα χρόνια ο Μαρής<sup>689</sup>.

Αναφορικά με την αισθητική της γλώσσας στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο Ξενόπουλος προσαρμόζει τη γλώσσα των πρωταγωνιστών ανάλογα με την περιοχή στην οποία ζουν. Στη Ζάκυνθο η γλώσσα των πρωταγωνιστών διακρίνεται από μελωδικότητα και ρυθμό, κάτι που ο Μαρής διατηρεί και κατά τη δεκάχρονη παραμονή του στην Αθήνα.

Οι εκτενείς περιγραφές του μυθιστορήματος αντικαθιστούν τη σκηνική παράσταση των θεατρικών έργων, όπως για παράδειγμα οι βόλτες του Αλιμπράντε στις εξοχές της Ζακύνθου, ή οι περιγραφές των συναντήσεων του Αλιμπράντε με τη Φιορούλα στο δωμάτιο της τελευταίας. Επίσης, οι περιγραφές μας βοηθούν να καταλάβουμε όλες τις προετοιμασίες που έκανε ο Αλιμπράντε προκειμένου να φύγει από τη Ζάκυνθο με τη Φιορούλα.

Η διακειμενική σχέση αναφέρεται στην Εισαγωγή του μυθιστορήματος καθώς αναφέρει: «*Ήταν και τύπος από κείνους που, σε κάθε κοινωνία, κινούν το γέλιο των κοινών ανθρώπων που δεν έχουν και δεν ανέχονται τίποτα το ιδιότυπο. Αδιάφορο! Ο Κοσμάς ήταν άνθρωπος, πολιτισμένος, όσο τουλάχιστο και οι αφεντάδες που τον κογιονάριζαν στο Καζίνο. Πολιτισμένη λοιπόν και η αρρώστεια που του κόλλησε, η*

<sup>688</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 272.

<sup>689</sup> ό.π., σελ. 291.

πρωτάκουστη εκείνη κοσμοφοβία, που τη χρωστούσε όλη σε μια υπερβολική ευαιθησία, σε μια ευσυνειδησία εξαιρετική, σε μια μεγάλη αγαθότητα και σε μια υπέρτατη συναίσθηση του καθήκοντος»<sup>690</sup>. Μάλιστα, την ίδια κοσμοφοβία τη συναντούμε και στον Παναγή Βιολάντη, τον πατέρα της Στέλλας, ο οποίος προτίμησε να χάσει την κόρη του, παρά να μάθει ο κόσμος ότι αγάπησε κάποιον που δεν ήθελε ο πατέρας της. Ο Κοσμάς, όμως, «έτυχε, όχι μόνο πολιτισμένος παρά και ένας φιλόσοφος»<sup>691</sup>.

Το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο του συγκεκριμένου μυθιστορήματος συνοψίζεται στο ότι «... Σκεφτόταν ο Κοσμάς, σκεφτόταν πολύ ... στο τέλος έφτασε να γνωρίζει ο ίδιος την αρρώστεια του και να αιστανθεί όλη την πίεση, όλο του βάρους του ζυγού εκείνου. Άξιζε τάχα τον κόπο να δουλεύει σε τέτοιο ζυγό; και από τη στιγμή αυτή, ποθεί την ελευθερία του, την απολύτρωσή του. Να μην φοβάται πια τον Κόσμο και να κάνει ό,τι ήθελε χωρίς να δίνει λόγο παρά στον εαυτό του. Μα εδώ ίσα – ίσα ήταν όλη η δυσκολία. Γιατί ο Κοσμάς αυτός ο ευσυνείδητος, ο ραφινάτος, φοβόταν και τον εαυτό του, τον ελογάριαζε, τον ρωτούσε, με τι τρόπο λοιπόν θα μπορούσε να συμβιβάσει τα αντίθετα: την ελευθερία που ήθελε, με την υποταγή σ' ένα καθήκον που το αναγνώριζε η φιλοσοφία του και αφού έβγαλε πια τον Κόσμο από τη μέση;» Τη λύση όμως την είχε βρει ο ίδιος, καθώς «από χρόνια είχε παρατηρήσει πως τη μεγαλύτερη αντίθεση με τον Κόσμο τον έφερναν τα ζητήματα της τιμής και πως σε αυτά ο συμβιβασμός, η υποχώρηση μάλλον στη γνώμη του Κόσμου, του έδινε το μεγαλύτερο κόπο. Έτσι, ο φιλόσοφος μας άρχισε να σκέφτεται τι πράγμα είναι επιτέλους αυτή η πολυθρύλητη τιμή του αντρός, που τον έκανε τόσο να υποφέρει: Μήπως, όπως την εννοούσε ο Κόσμος, δεν ήταν παρά μια πρόληψη, ένας παραλογισμός, μια ανοησία και μια αδικία; ... με τη βοήθεια πάντα των παράξενων περιστατικών του, που δεν ήταν ολωσδιόλου τυχαία – έφτασε να βρει και να προσδιορίσει αυτός, καθαρά και ορθά κατά την ιδέα του, την τιμή του αντρός, και να πει με πεποίθηση, που δεν θα του την εκλόγιζε πια κανένας και τίποτα: αυτό για έναν άντρα είναι τίμιο – αυτό για έναν άντρα είναι άτιμο. Συνταύτισε δηλαδή στη συνείδησή του το τίμιο με το καλό και το άτιμο με το κακό. Βρήκε τη δύναμη – και φαίνεται πως ήταν πολύ δυνατός αυτός ο γελοίος! – να αντιτάξει στην κοινωνική Πρόληψη τον Ανθρωπισμό του τον ίδιο. Ε, από τη στιγμή αυτή ήταν ελεύθερος και απολυτρωμένος. Κόσμος – Τύραννος, άδικος και παράλογος, δεν υπήρχε πια για τον Κοσμά. Υπήρχε μόνο ο Κόσμος ο δικός του, εκείνος που είχε και που βρήκε μέσα του, ο δίκιος κι ο λογικός. Τον άλλον ο

<sup>690</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 7.

<sup>691</sup> *ό.π.*, σελ. 7-8.

*Επαναστάτης τον είχε υποτάξει και, από την 'ξενιτειά', την αυτοεξορία, γύρισε τέλος στον τόπο του σα Νικητής!»<sup>692</sup>.*

### 3.5. Ο Ποπολάρος

Ο θεματικός κύκλος του διηγηματικού *Ο Αντάρτης* τον οποίο διασκεύασε σε θεατρικό ο Ξενόπουλος δίνοντας τον τίτλο *Ο Ποπολάρος* στα βασικά του στοιχεία παραμένει ίδιος. Δηλαδή ο Ζέππος «είναι ο Ποπολάρος, που μια όμορφη αρχοντοπούλα, η κοντεσίνια Έλδα, με αταβιστική ψυχρούσταση, τον μεταχειρίζεται σαν ... Ποπολάρο, δηλαδή απάνω – κάτω σα σκυλί. Και στην ψυχή του πληγωμένου ζυπνά όλο το μίσος της τάξης του. Μα και στην ψυχή της Έλδας και των συγγενών της ζυπνά όλο το μίσος της δικής τους. Κι αρχίζει μια πάλη – μια σύντομη μα άγρια μάχη, ένα επεισόδιο στο μεγάλο, τον προαιώνιο πόλεμο ... Στην πάλη αυτή ο νέος Ποπολάρος πέφτει νικημένος. Γιατί ο Ζέππος έτυχε πολύ παράφορος και ίσως κάμποσο τρελός»<sup>693</sup>. Στη θεατρική διασκευή ο εφηβικός έρωτας των δύο νέων ευτυχώς παίρνει ένα αίσιο τέλος παρά τα σκαμπανεβάσματα που πέρασε, όπως άλλωστε είθισται να περνούν οι μεγάλοι έρωτες.

Όσον αφορά στις δραματικές εντάσεις του διηγήματος αυτές αποδίδουν με απόλυτο τρόπο το βάθος των συναισθημάτων του Ζέππου, την πραγματική αγάπη, που έτρεφε για την Έλντα, και ο οποίος γνωρίζοντας τη θέση του δίστασε να τη διεκδικήσει. Κάτι που το βλέπουμε και στη θεατρική διασκευή, αλλά και στην κινηματογραφική απόδοση, όπου στην τελευταία σκηνή ο Ζέππος κλέβει την Έλντα. Οι δραματικές εντάσεις δίνουν τη δυνατότητα σε έναν έμπειρο αλλά και ταλαντούχο συγγραφέα, όπως ο Ξενόπουλος, να περιγράψει διάφορες πτυχές του χαρακτήρα των ηρώων του, όπως γίνεται με την απόφαση που παίρνει ο Ζέππος να πολεμήσει καθώς πρόκειται για ζήτημα ζωής ή θανάτου, ώστε οι ποπολάροι να πάρουν τη θέση που τους αξίζει, να πολεμήσει ακόμα και για το δράμα που έζησε αλλά και ζει ο θεός του, ο γιατρός Μαρινέρης, ξεκινώντας από τον διαπληκτισμό του με τον θρασύτατο κόντε Ροζάρο, ο οποίος νόμιζε ότι επειδή ήταν κόντες θα μπορούσε να κάτσει απρόσκλητος σε όποιο τραπέζι ήθελε.

Το θεατρικό έργο ο *Ποπολάρος* βρίθεται σχοινοτενών ρήσεων, όπως είναι η έκφραση του έρωτα μεταξύ του Ζέππου και της Έλντας πριν φύγει από τη Μπόχαλη στην Α'

<sup>692</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984, σελ. 8 - 9.

<sup>693</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988, σελ. 13 - 14.

Πράξη<sup>694</sup>, ή στη Β΄ Πράξη οι σχοινοτενείς διάλογοι της Τερέζας αλλά και του Ζέππου, ο οποίος δεν μπορεί να δεχτεί την απόρριψη της Έλντας, που του διαμηνύει μέσω της Τερέζας. Ειδικά, ο μονόλογος της Τερέζας σε αυτή την πράξη είναι αποκαλυπτικός του χαρακτήρα της, αλλά και των ηθών και των εθίμων της εποχής και της τάξης της<sup>695</sup>. Στην ίδια πράξη έχουμε και την καταπληκτική εξιστόρηση του δράματος του γιατρού Μαρινέρη, το οποίο αντί να συνενώσει τον Ζέππο τον εκστασιάζει περισσότερο με αποτέλεσμα να θέλει να πολεμήσει και για λογαριασμό του θείου του<sup>696</sup>.

Από αισθητικής πλευράς η γλώσσα τόσο στο διήγημα, όσο και στο θεατρικό προσιδιάζει με ακρίβεια στον χαρακτήρα των ηρώων των έργων. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Ζέππος, ιδίως στο θεατρικό, είναι δυναμική, γεμάτη ορμή, νεανική, ενός ανθρώπου, ο οποίος αν και προέρχεται από χαμηλότερο κοινωνικό στρώμα έχει την οικονομική δυνατότητα να σπουδάσει και να ντύεται σαν αρχοντόπουλο<sup>697</sup>, όπως σημειώνει ο κόντε Ντιμάρας από την Α΄ Πράξη του θεατρικού, χωρίς αυτό, όμως, να τον κάνει πιο μαλακό ή πιο αιθεροβάμονα, όπως εμφανίζεται ο Μπράουν<sup>698</sup> στην ίδια Πράξη.

Η σκηνική παράσταση του θεατρικού έργου διευκολύνεται πάρα πολύ από τις αναλυτικότερες σκηνικές οδηγίες του Ξενόπουλου, από τις οποίες μαθαίνουμε ακόμα και το ένδυμα που φορούσε ο Τζώρτζης, ο πορτιέρης στο σπίτι του κόντε Ντιμάρα στην Γ΄ Πράξη<sup>699</sup>.

Αναφορικά με τις διακειμενικές σχέσεις, από την Εισαγωγή του διηγήματος μαθαίνουμε ότι, όσο και αν φαίνεται παράξενο ή εξωφρενικό ακόμα και για εκείνη την εποχή, τέτοιου είδους διαφορές ανάμεσα σε εκπροσώπους διαφορετικών τάξεων υπήρχαν. Μάλιστα, όπως λέει και ο ίδιος ο Ξενόπουλος όντως εκείνη την εποχή υπήρχε μια Αριστοκρατία η οποία καταδυνάστευε τις υπόλοιπες τάξεις καθώς κατείχε αξιώματα και προνόμια, όμως ο αντίκτυπος της Γαλλικής Επανάστασης ήταν μεγάλος καθώς κάθε ποπολάρος πολεμούσε για να ανέβει όταν ξέπεφταν οι άρχοντες. Έτσι, άρχισε να σχηματίζεται μια πλουτοκρατία και μια πνευματική αριστοκρατία. Τα

<sup>694</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 135.

<sup>695</sup> ό.π., σελ. 144 - 145.

<sup>696</sup> ό.π., σελ. 153 κ. εξ.

<sup>697</sup> ό.π., σελ. 104.

<sup>698</sup> ό.π., σελ. 114.

<sup>699</sup> ό.π., σελ. 163.

ζακυνθινά Χρονικά περιείχαν ένα πλήθος από δράματα γραμμένα πάνω σε αυτή την κοινωνική, πολιτική και οικογενειακή διαφορά. Και τελειώνει το εισαγωγικό του σημείωμα ο Ξενόπουλος γράφοντας: «και όμως! Αν με ρωτούσε κανένας: Σήμερα ακόμα, στη Ζάκυνθο, δεν μπορεί να υπάρξει μια Έλντα και ένας Ζέππος; Τι να σας πω! Θα σήκωνα και εγώ τους ώμους και θα κανα έναν μορφασμό αμφιβολίας, σαν του κ. Ν. Γ. Πολίτη»<sup>700</sup>, ένα σημείωμα που χρονολογείται το 1919 και που μας δείχνει πρώτα από όλα τις διαφορές ανάμεσα στην Αθήνα και τη Ζάκυνθο εκείνης της εποχής.

Τέλος, δεν χρειάζεται να γίνει ιδιαίτερος λόγος καθώς το ιδεολογικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο του *Ποπολάρου* διακρίνεται ήδη από τον τίτλο του. Αυτό που μπορούμε να επισημάνουμε είναι ότι παρά το γεγονός ότι έχουν περάσει χρόνια τόσο από τη συγγραφή του *Αντάρτη* όσο και από τη συγγραφή του θεατρικού έργου ο *Ποπολάρος*, παρόλο που πλέον η τάξη των ευγενών, αλλά και της αριστοκρατίας έχουν εκλείψει εντούτοις οι αντιθέσεις σε εθνικό, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο είναι ακόμα μεγάλες, αν σκεφτεί κανείς τις διαφορές μεταξύ των πλούσιων και των φτωχών χωρών, αλλά και των πλούσιων και των φτωχών ανθρώπων, τους οποίους συναντάμε ακόμα και στην Ελλάδα του 21<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Γιάννης Βλαχογιάννης γράφει για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο και το έργο του: «Θα ήθελα πολλά να πω για το φιλολογικό έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, έργο ευσυνείδητο και μεθοδικό μέσα στη φιλολογική πλημμύρα που μας πνίγει το μυαλό και μας ζαλίζει με τ' αναρχικά της και φραγκοσπαρμένα γεννοβολήματα ... Ο Ξενόπουλος θα πρέπει να θαυμάζεται ακόμα σαν ακαταπόνητος πνευματικός βιοπαλαιστής που όλη τη ζωή του την πέρασε στο σκαμνί με την πέννα στο χέρι, κατάδικος ισόβιος της πνευματικής τυραννίας που λέγεται Ελληνικά Γράμματα και που μόνο σκοπό έχουν να πλουτίσουν τον εκδότη το σταυρωτή»<sup>701</sup>.

Δεν θα μπορούσε η εργασία αυτή να κλείσει παρά με τα λόγια του Mario Vitti για τον Ξενόπουλο, τα οποία μας βρίσκουν σύμφωνους: «Ο μόνος διηγηματογράφος που δεν συνάντησε καμιά δυσχέρεια να επιβληθεί εξίσου και στο μυθιστόρημα, και που, μάλιστα, μοιάζει να κατέχει και στο ένα είδος και στο άλλο τον χρυσό κανόνα, είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Έγραψε ακόμη θεατρικά έργα, ασχολήθηκε συστηματικά με

<sup>700</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θεός Όνειρος*, Εκδόσεις Βλάσση, Αθήνα, 1991, σελ. 14.

<sup>701</sup> Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων – *Αναμνηστικό τεύχος για τη θεατρική τριακονταετηρίδα του Γρηγορίου Ξενόπουλου 1895 – 1925*, Τυπογραφικά Καταστήματα *Ακροπόλεως*, 1925, σελ. 65 – 66.



τη λογοτεχνική κριτική και σαν αρθρογράφος στάθηκε το πιο πετυχημένο πρότυπο συγγραφέα στην υπηρεσία του τύπου»<sup>702</sup>. Με αυτή τη φράση ο Mario Vitti περιγράφει με τον καλύτερο τρόπο το πολυεπίπεδο ταλέντο του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ο οποίος μπορούσε να αντικατοπτρίζει στα έργα του, ανεξαρτήτου είδους, τη συνεχώς εξελισσόμενη ελληνική κοινωνία σε μια εποχή ιδιαίτερα ταραχώδη σε παγκόσμιο επίπεδο.

---

<sup>702</sup> Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2008, σελ. 269 – 270.

### Δ΄ Συμπεράσματα

Από τη μελέτη του υλικού μας γίνεται φανερό ότι και στα πέντε προς έρευνα έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου είναι εμφανείς οι επιρροές του από το Ιταλικό θέατρο, δεδομένου ότι μεγάλωσε στα Επτάνησα που ήταν ιταλοκρατούμενη περιοχή. Ομοιόμορφη επιρροή, όπως είναι φυσικό, δεν μπορεί να υπάρξει. Για τον λόγο αυτό σε κάποια έργα ο Ξενόπουλος επηρεάστηκε, άλλοτε περισσότερο, κι άλλοτε λιγότερο από την *Commedia dell' Arte*. Κρίνεται, λοιπόν, αναγκαίο να προχωρήσουμε στη σκιαγράφιση αυτών των επιρροών μέσω της σύγκρισης των υπηρετών – υπηρετριών και των Ινναμοράτι των προς έρευνα έργων ξεκινώντας από αυτό, στο οποίο εντοπίσαμε τις περισσότερες ομοιότητες σε σχέση με την Ιταλική Κωμωδία. Για την καλύτερη οργάνωση των Συμπερασμάτων και για την ομοιομορφία της παρούσας εργασίας, η σύγκριση των χαρακτήρων (υπηρετών – υπηρετριών και Ινναμοράτι) θα γίνει με την ίδια σειρά που έγινε και στα οικεία κεφάλαια, αλλαγή παρατηρείται μόνο στην ιεράρχηση των έργων.

Πρώτο κατά σειρά έργο με τις περισσότερες ομοιότητες υπηρετών – υπηρετριών αλλά και Ινναμοράτι, σε σχέση με τους αντίστοιχους τύπους της *Commedia dell' Arte* είναι **Το Φιόρο του Λεβάντε** όπου η υπηρέτρια **Κατερίνα**, η οποία έχει αρκετά στοιχεία της Κολομπίνας από την Ιταλική Κωμωδία, αφού είναι νέα, κεφάτη και προσγειωμένη. Δεν ασχολείται με την κουζίνα ούτε και τη διαφεντεύει, όπως ο αντίστοιχος τύπος της *Commedia dell' Arte*, αλλά ανήκει στην κατηγορία της καμαριέρας των κυριών του σπιτιού στο οποίο εργάζεται, χωρίς να παρεμβαίνει στα αισθηματικά τους. Στον συγκεκριμένο χαρακτήρα ο Ξενόπουλος εξισορροπεί τα ιταλικά στοιχεία με τα ελληνικά και δη τα αθηναϊκά πρότυπα της εποχής εκείνης αναφορικά με το υπηρετικό προσωπικό, φέρνοντας με αυτόν τον τρόπο την Κατερίνα, αν και εμπνευσμένη από μια μετριοπαθή Κολομπίνα πιο κοντά στα ελληνικά δεδομένα δίνοντας με αυτόν τον τρόπο έναν μοναδικό χαρακτήρα με ελληνικά στοιχεία. Στη συνέχεια, συναντούμε τον επιστάτη - και όχι σύμφωνα με τη δική του κοσμοθεωρία υπηρέτη - **Νιόνιο Νιονάκη**, ο χαρακτήρας του οποίου έχει στοιχεία από τον Αρλεκίνο της *Commedia dell' Arte*. Ο Αρλεκίνος της Ιταλικής Κωμωδίας αν και θεωρητικά βρίσκεται στη σκιά του Μπριγκέλλα, εντούτοις με τον Ξενόπουλο απογειώνεται τόσο για τα ελληνικά, όσο και για τα ιταλικά πρότυπα. Στη συγκεκριμένη θεατρική κωμωδία ο επιστάτης Νιόνιος

Νιονιάκης αποτελεί τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του έργου, καθώς αναλαμβάνει άτυπα τη διαχείριση όλου του σπιτιού του Αριστοτέλη Βάλδη συμμετέχοντας ενεργά σε θέματα συναισθηματικής φύσης. Ο Αρλεκίνος της *Commedia dell'Arte* αποτελούσε το σύμβολο της φτώχειας και της ξεγνοιασιάς. Ο Νιόνιος Νιονιάκης είναι φτωχός όχι μόνο εξαιτίας των σεισμών που πλήττουν τη Ζάκυνθο, αλλά γενικότερα ανήκει στα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα. Η διαφορά του με τον Αρλεκίνο της *Commedia dell'Arte* έγκειται στο ότι εκείνος δεν ασχολείται με θέματα συναισθηματικής φύσης των αφεντικών του, όπως κάνει κατά κύριο λόγο ο Νιόνιος στο σπίτι του Αριστοτέλη Βάλδη. Μια ακόμα διαφοροποίηση του Νιόνιου με τον Αρλεκίνο είναι, ότι ενώ ο πρώτος συνήθως είναι ερωτευμένος με την Κολομπίνα, στην προκειμένη περίπτωση την Κατερίνα στο έργο του Ξενόπουλο, ο Νιόνιος είναι αυτός που ξεκάθαρα αποκρούει τον έρωτα της καμαριέρας των Βάλδη. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι στον συγκεκριμένο χαρακτήρα τα ιταλικά στοιχεία παίζουν έναν δευτερεύοντα ρόλο για τον Ξενόπουλο, όταν αυτός χτίζει τον Νιόνιο Νιονιάκη χωρίς αυτό, όμως, να σημαίνει ότι δεν αποτέλεσαν την έμπνευση για έναν μοναδικό χαρακτήρα άκρως προσαρμοσμένο στα ελληνικά δεδομένα της εποχής του συγγραφέα. Αξίζει, επίσης, να σημειώσουμε ότι ο Νιόνιος Νιονιάκης, ως ξενοπουλικός Αρλεκίνος, βοηθάει ουσιαστικά τους Ινναμοράτι της οικογένειας στην οποία δουλεύει, κάτι που συνήθως αναλάμβανε η Κολομπίνα. Όπως δηλαδή η Κολομπίνα βοηθούσε τις κυρίες ή τις δεσποινίδες του σπιτιού, έτσι και ο Νιόνιος βοηθά τους κυρίους του σπιτιού, δηλαδή βοηθά τον Βάλδη να τερματίσει την εξωσυζυγική του σχέση, και τους δύο αγαπητικούς των νεαρών κοριτσιών, ώστε αυτοί να τις ζητήσουν - σύμφωνα με τα ήθη και τα έθιμα της εποχής - σε γάμο από τον πατέρα τους. Σε μια από τις τελευταίες σκηνές του Φιόρου του Λεβάντε ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί έναν **Λούστρο**, ο οποίος εμφανίζεται μόνο για να μεταφέρει κάποια γράμματα στον Νιόνιο. Κάτι αντίστοιχο δεν απαντά στην Ιταλική Κωμωδία. Συνήθως τα ραβασάκια των ερωτευμένων τα μετέφεραν οι υπηρέτριες ή οι καμαριέρες. Βέβαια, ο συγκεκριμένος χαρακτήρας ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στις παλιές ελληνικές ταινίες, για αυτό και τον χρησιμοποιεί ο Ξενόπουλος.

Περνώντας στους **Ινναμοράτι** του ίδιας θεατρικής κωμωδίας αναγνωρίζουμε δύο παράλληλα ζευγάρια ερωτευμένων, τους **Χαρίλαο – Βιργινία** και **Τάκη - Πηνελόπη**. Αρχικά, τα ζευγάρια των Ινναμοράτι της συγκεκριμένης κωμωδίας χαρακτηρίζονται από την ελαφρότητα της νιότης τους και του έρωτά τους. Διαφοροποιούνται από την Ιταλική Κωμωδία στο ότι τα δίδυμα κορίτσια του Βάλδη θα παντρευτούν τους νέους

που αγαπούν και γνώρισαν οι ίδιες και όχι κάποιους μεγαλύτερους άνδρες, τους οποίους θα είχε βρει ο πατέρας τους. Ειδικότερα, βασισμένος ο Ξενόπουλος στο αξίωμα ότι τα ετερώνυμα έλκονται δημιουργεί τον **Χαρίλαο και τη Βιργινία** όπου ο Χαρίλαος είναι ένας πιο παράτολμος και δυναμικός για την εποχή του νέος, ο οποίος συνδέεται με τη Βιργινία, η οποία είναι γλυκιά, ρομαντική τρυφερή, αλλά και εύστροφη, όταν λέει στην αδελφή της ότι ο Τάκης δεν είναι σαν τον δικό της τον Χαρίλαο. Αυτό το αντιθετικό μοντέλο ανάμεσα στους Ινναμοράτι αποτελεί κανόνα στην *Commedia dell'Arte*. Κατά αντίστοιχο τρόπο ο Ξενόπουλος στήνει και το νεαρό ερωτευμένο ζευγάρι, τον **Τάκη και την Πηνελόπη** χρησιμοποιώντας άλλον συνδυασμό γνωρισμάτων και χαρακτηριστικών. Ο Τάκης είναι περισσότερο ντροπαλός, άτολμος και αφελής, τον οποίο ο συγγραφέας συνδέει με την Πηνελόπη που είναι πιο δυναμική και αποφασιστική. Στο σημείο αυτό είναι εμφανή τα στοιχεία της Ιταλικής Κωμωδίας τα οποία συνιστούν κοινά χαρακτηριστικά σε πολλούς λαούς και δη μεσογειακούς, όπως είναι η Ιταλία και η Ελλάδα. Δεν μπορούμε να οριοθετήσουμε επακριβώς αν τα στοιχεία των Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte* παίζουν πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα ρόλο, καθώς θεωρούμε ότι αυτά αποτελούν παράλληλη κοινωνικοπολιτιστική ανάπτυξη δύο λαών που γεωγραφικά βρίσκονται πολύ κοντά ο ένας στον άλλον.

Ιεραρχικά δεύτερος ακολουθεί **Ο Πειρασμός με τον Κοσμά**, ο οποίος σύμφωνα με τα πρότυπα της *Commedia dell'Arte* εκπροσωπεί τον εργαζόμενο λαό. Όμως, ο Ξενόπουλος έδωσε σε αυτόν τον χαρακτήρα την ιδιότητα του αφελή, αφού είναι ο μοναδικός που ερωτεύεται πραγματικά την Καλλιόπη, χωρίς όμως να είναι χαζός κατά κάποιον τρόπο και τυφλά ερωτευμένος, δεδομένου ότι αντιλαμβάνεται αμέσως ότι ο Μήτσος δεν είναι αδελφός της Καλλιόπης, αλλά αγαπητικός της. Σε αυτή την κωμωδία η Κολομπίνα παίρνει σάρκα και οστά με την **Καλλιόπη** τη νεαρή καμαριέρα του σπιτιού, η οποία αρέσκεται να προκαλεί ερωτικά τους άνδρες, και εξαιτίας αυτού τη διώχνουν από κάθε σπίτι. Στην Καλλιόπη του Ξενόπουλου δεν βλέπουμε την καμαριέρα εκείνη, η οποία θα βοηθήσει την κυρία της σε αισθηματικά θέματα, αλλά ο συγγραφέας διαμορφώνει τη δική του Καλλιόπη στην έκφανση της Κολομπίνας, σύμφωνα με την οποία εκείνη δεν παραβλέπει το προσωπικό της συμφέρον. Αρκεί να σκεφτούμε τα δώρα που έχει συγκεντρώσει στο μπαούλο της η Καλλιόπη από τους άνδρες των προηγούμενων σπιτιών που εργαζόταν. Ακόμα, τόσο η Κολομπίνα, όσο και η Καλλιόπη γνωρίζουν ότι ο δρόμος της ζωής τους δεν είναι στρωμένος με ροδοπέταλα.

Όπως αντιστέκεται η Κολομπίνα έτσι αντιστέκεται και η Καλλιόπη στις ερωτικές διαθέσεις των ανδρών. Μάλιστα, η Καλλιόπη για τον λόγο αυτό έχει βάλει στη στολή της, στα επίμαχα σημεία, καρφίτσες ώστε όποιος πάει να την πιάσει να τρυπηθεί. Επίσης, ο Ξενόπουλος σε μια περίπτωση χρησιμοποιεί και τη σφαλιάρα, που δίνει η Καλλιόπη στον Κοσμά, όπως έκανε σπάνια, βέβαια, και η Κολομπίνα, για να κρατάει τους άνδρες σε απόσταση. Θεωρούμε ότι στην Καλλιόπη τα ιταλικά στοιχεία ενυπάρχουν σε μεγάλο βαθμό, όμως και σε αυτόν τον χαρακτήρα ο Ξενόπουλος βάζει τη δική του ελληνική υπογραφή, όπως είναι οι καρφίτσες που τοποθετεί η Καλλιόπη στο φόρεμά της, για να αποφεύγει για ανδρικά χέρια. Σίγουρα, όμως, και σε αυτήν την περίπτωση ο συγγραφέας βρήκε πρόσφορο έδαφος για να δημιουργήσει την ελληνική Κολομπίνα του. Η **κυρά-Θοδώρα** ανήκει κι αυτή στην κατηγορία της Κολομπίνας, η οποία είναι πιο μεγάλη σε ηλικία, παντρεμένη με παιδί, κι η οποία αναγκάζεται να δουλεύει ως πλύστρα σε διάφορα σπίτια για να ζήσει. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας, αν και εμνευσμένος από την Κολομπίνα, διαφοροποιείται αρκετά από αυτή, καθώς ουσιαστικά αντιστοιχεί στην κατώτερη βαθμίδα των υπηρετών, δεν προκαλεί την ερωτική διάθεση σε κανέναν άνδρα, αντιθέτως δημιουργεί αισθήματα οίκτου προς το πρόσωπό της, καθώς η ζωή της δεν ήταν και δεν είναι εύκολη. Στην περίπτωση της κυρά – Θοδώρας τα ιταλικά στοιχεία παίζουν ξεκάθαρα δευτερεύοντα ρόλο, παρόλα αυτά κι αυτός ο ρόλος έχει την αξία του, καθώς αποκαλύπτει πτυχές της Καλλιόπης τις οποίες δεν γνωρίζουμε.

Οι **Ινναμοράτι** του *Πειρασμού* είναι η **Αγγέλα** και ο **Νίκος**. Το ζευγάρι αυτό των ερωτευμένων έχει κάποια στοιχεία ειλημμένα από τους αντίστοιχους Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte*, εντούτοις διαφοροποιούνται σε αρκετά σημεία. Αρχικά, δεν είναι μόνο ερωτευμένοι, αλλά παντρεμένοι, κάτι που δεν συμβαίνει στους ερωτευμένους της Ιταλικής Κωμωδίας. Η δεύτερη διαφοροποίηση που παρατηρούμε σε αυτό το ζευγάρι των Ινναμοράτι είναι συνακόλουθο της προηγούμενης παρατήρησής μας κι έχει να κάνει με την ηλικία τους, καθώς η Αγγέλα είναι η μεγαλύτερη αδελφή της Πολυξένης, άρα κι ο άνδρας της θα είναι είτε της ίδιας ηλικίας ή και λίγο μεγαλύτερος, που σημαίνει ότι δεν ανήκουν στην ηλικιακή ομάδα των νεαρών Ινναμοράτι, κάτι που πρόκειται για άλλη μια πρωτοτυπία και καινοτομία του Ξενόπουλου. Όσον αφορά τα εμπόδια που αντιμετωπίζουν οι Ινναμοράτι στην ευόδωση του έρωτά τους και σε αυτό το σημείο ο Ξενόπουλος πρωτοτυπεί, αφού θέτει ως εμπόδιο στο παντρεμένο ζευγάρι την απιστία του Νίκου. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ξενόπουλος βασίζεται στα

ιταλικά στοιχεία, προκειμένου να σκιαγραφήσει το δικό του ιδιαίτερο ζευγάρι των Ινναμοράτι του *Πειρασμού* του, τα οποία όμως παίζουν δευτερεύοντα ρόλο καθώς προβάλλονται τα ελληνικά χαρακτηριστικά αυτών.

Ο *Ποπολάρος* είναι το τρίτο κατά σειρά έργο στην ιεράρχηση της αντιστοιχησης των ξενοπουλικών χαρακτήρων με αυτών της *Commedia dell'Arte*. Στην κωμωδία αυτή συναντούμε την **υπηρέτρια Αννέτα**, η οποία αποτελεί το γυναικείο συμπλήρωμα των Ζαννί που δεν είναι άλλο από την Κολομπίνα. Είναι γυναίκα μέσης ηλικίας, που σημαίνει ότι εργάζεται αρκετά χρόνια, άρα ανήκει στις χειραφετημένες γυναίκες. Ο ρόλος της Αννέτας ως υπηρέτριας είναι πιο ευρύς σε σχέση με αυτόν της Καλλιόπης που ήταν μόνο καμαριέρα, δεδομένου ότι στον *Ποπολάρο* δεν γίνεται λόγος για κάποια πλύστρα ή καμαριέρα στο σπίτι του γιατρού Μαρινέρι, όπου εργαζόταν η πρώτη, όπως κάνει κατ' αντιστοιχία για το υπηρετικό προσωπικό, που διέθετε το σπίτι του κόντε Ντιμάρα. Αυτό σημαίνει ότι όταν ο Ξενόπουλος ήθελε να αναφερθεί σε άλλες κατηγορίες υπηρετών το έκανε, όπως βλέπουμε και στον *Πειρασμό*, όπου είτε μέσα από τα διαλογικά μέρη του έργου, είτε από τις σκηνικές οδηγίες μαθαίνουμε για την ύπαρξη ενός μάγειρα και της πλύστρας της κυρά – Θεοδώρας. Για να μην υπάρξει παρόμοια αναφορά αυτό σημαίνει ότι η Αννέτα αποτελούσε το μοναδικό υπηρετικό προσωπικό στο σπίτι των Μαρινέριδων. Λόγω ηλικίας δεν προκαλεί μεν την ερωτική διάθεση στους άνδρες του σπιτιού, αυτό όμως δεν την εμποδίζει να απαντάει στα τυχόν ειρωνικά σχόλια των αφεντάδων της με ειρωνικό ύφος, στη βάση της ισότητας και όχι επί τη βάση των κοινωνικών ανισοτήτων της εποχής, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι δεν αποτελεί ακριβές αντίγραφο της Κολομπίνας της *Commedia dell'Arte*. Σίγουρα ανήκει κι αυτή, όπως άλλωστε κι οι περισσότερες υπηρέτριες της εποχής, στην κατηγορία των χειραφετημένων γυναικών. Ο Ξενόπουλος για τη δημιουργία του χαρακτήρα της Αννέτας βασίστηκε μεν στην Κολομπίνα της *Commedia dell'Arte* παίρνοντας τα στοιχεία εκείνα που τον εξυπηρετούσαν, ώστε η Αννέτα του να πάρει σάρκα και οστά. Στο αρχοντικό του κόντε Ντιμάρα συναντούμε και τον **πορτιέρη Τζώρτζη**, ο οποίος ανήκει στην κατηγορία ενός πιο εξευγενισμένου Μπριγκέλλα της *Commedia dell'Arte* σε ευθεία αντίθεση, όμως, τόσο με τον Μπριγκέλλα της Ιταλικής Κωμωδίας, όσο και με τον σέμπρο Αγουστή, ο οποίος έχει πολλά κοινά στοιχεία με αυτό το αρχέτυπο από την *Commedia dell'Arte*. Ο πορτιέρης Τζώρτζης του Ξενόπουλου φοράει λιβρέα, όπως ο Μπριγκέλλα, κατά τα άλλα όμως ο Ξενόπουλος χτίζει έναν υπηρέτη από την αρχή ενταγμένο εντός ενός αυστηρού πλαισίου – εντός

του αρχοντικού του κόντε– με ρόλο, κυρίως, ελεγκτικό στις εργασίες των υπολοίπων υπηρετών, αποτελώντας κι αυτός αποκλειστικό δημιούργημα του συγγραφέα. Ο **σέμπρος Αγουστής** διαθέτει περισσότερα κοινά στοιχεία με τον Μπριγκέλλα της *Commedia dell' Arte*, όπως η αγριότητα της όψης του, το ότι είναι πιστός στον κόντε Ντιμάρια, κι επίσης είναι πρόθυμος να πραγματοποιήσει όλες τις εντολές του αφέντη του, όσο βάρβαρες κι αν είναι αυτές, εκτελώντας χρέη μπράβου. Στον *Ποπολάρου* του Ξενόπουλου, όμως, βλέπουμε και μια πιο ευαίσθητη όψη του Αγουστή, την οποία δεν διακρίνουμε στο αρχέτυπο της *Commedia dell' Arte*, καθώς είναι αυτός ο οποίος παρακούει τις εντολές του αφεντικού του υπακούοντας στις εντολές ενός εκ των Ινναμοράτι, επειδή ακριβώς διέκρινε την αληθινή αγάπη μεταξύ της κοντεσίνας Έλντας και του ποπολάρου Ζέππου, αποφασίζοντας να τους βοηθήσει, με τον δικό του τρόπο, που δεν ήταν άλλος από το να μην κάνει κακό στον Ζέππο. Η ευαισθησία την οποία αναδεικνύει ο Ξενόπουλος αποτελεί ελληνική πρωτοτυπία στον χαρακτήρα του Μπριγκέλλα και η οποία, μάλιστα, λειτουργεί υπέρ της προόδου της πλοκής στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, βάζοντας με αυτόν τον τρόπο σε δευτερεύουσα θέση τα ιταλικά στοιχεία του Μπριγκέλλα και φέρνοντας στο προσκήνιο έναν Αγουστή, ο οποίος γίνεται, τελικά, συμπαθής στο κοινό.

Οι **Ινναμοράτι** του *Ποπολάρου* είναι ο **Ζέππος και η Έλντα**, οι οποίοι ακολουθούν τα βασικά χαρακτηριστικά των Ινναμοράτι της *Commedia dell' Arte* με κάποια στοιχεία προσαρμογής, κυρίως, για την πλοκή του έργου. Ο Ζέππος στην αρχή του θεατρικού εμφανίζεται ντροπαλός και συνεσταλμένος για το διάστημα που συναντά την Έλντα στη Μπόχαλη. Όταν, όμως, γυρίζει στη Χώρα, όπου η Έλντα τον αποφεύγει, τότε μεταμορφώνεται σε έναν πιο δυναμικό νέο, έτοιμο να παλέψει για να κερδίσει την αγαπημένη του, μέχρι την τελευταία πράξη, όπου και πάλι μεταμορφώνεται σε έναν Ζέππο δυναμικό αλλά, ταυτόχρονα, ρομαντικό, γλυκομίλητο κι ήρεμο, ο οποίος έχει πια την αυτοπεποίθηση και τη βεβαιότητα για τα αισθήματα της αγαπημένης του. Οι εναλλαγές αυτές, αν και βασισμένες στους δύο τύπους του αρσενικού Ινναμοράτο της *Commedia dell' Arte* δείχνουν και το μεγάλο ταλέντο του Ξενόπουλου στη διάπλαση του χαρακτήρα του Ζέππου, καθώς ο συγγραφέας δεν διστάζει να συνταιριάζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο χαρακτηριστικά του αρχέτυπου της Ιταλικής Κωμωδίας, με τα ιταλικά στοιχεία να δίνουν το έναυσμα για τη γέννηση ενός Ζέππου μοναδικού, τόσο στο διήγημα, όσο και στο θεατρικό, αλλά και στην κινηματογραφική απόδοση του *Ποπολάρου*. Κάτι αντίστοιχο, φυσικά, κάνει ο Ξενόπουλος και με τη θηλυκή φιγούρα

των Ινναμοράτι, την Έλντα, την οποία μετασχηματίζει ανάλογα. Έτσι, στη Μπόχαλη γνωρίζουμε μια Έλντα άνετη, ρομαντική, δυναμική, έξω από τα δεδομένα τόσο των ελληνικών ηθών εκείνης της εποχής, την οποία μεταπλάθει σε μια καθωσπρέπει δεσποινίδα φοβισμένη και τρομαγμένη, κάθε φορά που συναντά τον Ζέππο στον δρόμο, η οποία όμως, τελικά, μετατρέπεται σε μια δυναμική γυναίκα, η οποία δεν διστάζει να δωροδοκήσει τον μπράβο του πατέρα της, προκειμένου να προστατέψει τον άνδρα που αγαπά πραγματικά. Η Έλντα του Ξενόπουλου είναι μια αυθεντική Ελληνίδα ερωτευμένη γυναίκα της εποχής του συγγραφέα, παρόλο που οι ρίζες του ρόλου της φτάνουν μέχρι την Ινναμοράτα της *Commedia dell' Arte*, με τα ιταλικά στοιχεία να αποτελούν μεν το υπόβαθρο, πάνω στο οποίο στηρίζεται ο ρόλος μιας αναμορφωμένης γυναικείας φιγούρας των Ινναμοράτι περισσότερο ελληνικής.

Το μυθιστόρημα **Ο κόσμος κι ο Κοσμάς** είναι τέταρτο κατά σειρά, αναφορικά με την επιρροή που δέχθηκε ο Ξενόπουλος στη διαμόρφωση των χαρακτήρων των υπηρετών – υπηρετριών και των Ινναμοράτι του. Ξεκινώντας από τη **γριά βάγια Μαριέτα** του κόντε Μαρή Αλιμπράντε θεωρούμε ότι κάτι αντίστοιχο στην *Commedia dell' Arte* δεν υπήρχε, παρά μόνο αν ταυτίσουμε τον συγκεκριμένο χαρακτήρα με τις νταντάδες της εποχής, οι οποίες μεν εντάσσονταν στο είδος των υπηρετών κάποιας ανώτερης βαθμίδας μιας και δεν ήταν επιφορτισμένες με άλλα καθήκοντα εντός ή εκτός του σπιτιού. Ο Ξενόπουλος αναφέρεται χωρίς πολλές λεπτομέρειες σε αυτήν την κατηγορία εργαζόμενων γυναικών και στη **Στέλλα Βιολάντη** δίνοντάς μας την εντύπωση ενός ανθρώπου ιδιαίτερα διακριτικού. Η **Κούλα** είναι η νεότερη υπηρέτρια, η οποία προσλαμβάνεται στην υπηρεσία του Αλιμπράντε μετά τον γάμο του με τη Φιορούλα, και η οποία αντιστοιχεί στη φιγούρα της Κολομπίνας της *Commedia dell' Arte*, χωρίς όμως τη ζωντάνια και τις ερωτικές διαθέσεις που τείνουν να δημιουργούν οι γυναίκες αυτής της κατηγορίας. Βέβαια, η Κούλα προβιβάζεται σε ερωμένη του Αλιμπράντε, αλλά αυτό συμβαίνει μετά τον χωρισμό του από τη Φιορούλα. Παρόλα αυτά, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ένα είδος πονηριάς της Κούλας, καθώς εκμεταλλεύεται τον χωρισμό του αφεντικού της, γίνεται ερωμένη του και, τελικά, φέρνει στον κόσμο του παιδί του, το οποίο μεγαλώνει χωρίς τη βοήθεια του Αλιμπράντε, αφού αυτός το μαθαίνει μετά την επιστροφή του στο νησί. Η περίπτωση της Κούλας, αν και βασίζεται στην Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte*, παρουσιάζει τις μεγαλύτερες αποκλίσεις, καθώς ξυπνά τις ερωτικές διαθέσεις στο αφεντικό της μετά τον χωρισμό αυτού από τη γυναίκα του, κι όχι κατά τη διάρκεια που εκείνος ήταν



παντρεμένος. Κατά δεύτερον, η Κούλα δεν αποτελεί την ολοκληρωτική εκείνη φιγούρα της Κολομπίνας, στην οποία αναγνωρίζεται η εξουσία της έστω και στην κουζίνα, αφού ακόμα και ως ερωμένη του κόντε η συμπεριφορά της είναι χαμηλών τόνων. Η Κούλα του Ξενόπουλου είναι μια υπηρέτρια, η οποία εκτελεί τα καθήκοντά της εντός ορισμένων ορίων, τα οποία δεν ξεπερνάει. Ίσως να ενσαρκώνει έναν χονδροειδή ερωτισμό, αφού σύμφωνα με το μυθιστόρημα δεν χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα όμορφη, ως υπηρέτρια, όταν όμως γίνεται ερωμένη του Αλιμπράντε, με την καλύτερη διατροφή και τα καλύτερα ρούχα ο κόντε διακρίνει κάποια ίχνη ομορφιάς πάνω της. Ακόμα, όχι μόνο δεν αντιστέκεται στις ερωτικές διαθέσεις του αφεντικού της, αλλά θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι τις προκαλεί κιόλας, όταν κλαίει στα γόνατά του Αλιμπράντε, επειδή τάχα την άφησε ο αγαπητικός της για τον οποίο, βέβαια, δεν έχει γίνει προηγουμένως κανένας λόγος, εκλαμβάνοντας αυτή τη διήγηση εκ μέρους της ως ένα μικρό τέχνασμα αυτής. Τέλος, εφόσον εργάζεται ως υπηρέτρια οφείλουμε να αναγνώρισουμε ότι και η Κούλα συμπεριλαμβάνεται στις πρώτες χειραφετημένες γυναίκες της εποχής της. Καταλήγουμε, λοιπόν, ότι τα ιταλικά χαρακτηριστικά της Κολομπίνας της *Commedia dell' Arte* δίνουν, για άλλη μια φορά, το έναυσμα στον Ξενόπουλο να δημιουργήσει ένα διαφορετικό είδος χαρακτήρα με δική του προσωπικότητα και φέρνοντάς το αρκετά πιο κοντά στα ελληνικά δεδομένα της εποχής του. Περνώντας, τώρα, στους **υπηρέτες** που είχε ο Αλιμπράντε **στην Αθήνα** ξεκινάμε με τον **Δημήτρη** αντίστοιχο αρχέτυπο του οποίου δεν συναντάμε στην *Commedia dell' Arte*. Για τα ελληνικά δεδομένα τον Δημήτρη θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως το παραπαίδι που είχε ο Αλιμπράντε στο μαγαζί που άνοιξε στην Αθήνα, αποτελώντας, ίσως, μια φιγούρα ελληνική, τουλάχιστον σε σχέση με τα αρχέτυπα της Ιταλικής Κωμωδίας. Ο **γραμματικός Αλέξης** αποτελεί κι αυτός έναν χαρακτήρα, ο οποίος δεν απαντά στην *Commedia dell' Arte*, καθώς θεωρείται κι αυτός, όπως ο Δημήτρης, μέλος του προσωπικού που είχε στη δούλεψή του ο Αλιμπράντε. Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι ο ρόλος του Αλέξη, παρόλο που δεν βασίζεται σε κάποιο αρχέτυπο της Ιταλικής Κωμωδίας είναι ολοκληρωμένος κι ο Ξενόπουλος τον απομακρύνει από το μυθιστόρημα με πολύ κομψό τρόπο, επιδεικνύοντας έμπνευση. Κατά τη δεκαετή διαμονή του Αλιμπράντε και της Φιορούλας στην Αθήνα συναντάμε και την **υπηρέτρια Ανθή**, η οποία ναι μεν έχει ως πρότυπό της την Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte* είναι, όμως, κι αυτή αρκετά διαφοροποιημένη, όχι τόσο ηλικιακά, αφού η πρόκειται για νέα κοπέλα, όσο για το γεγονός ότι εξ αρχής γίνεται ξεκάθαρο ότι η Ανθή δεν προκαλεί καμιά ερωτική διάθεση στον Αλιμπράντε και κατά δεύτερο

αποτελεί μόνιμο σύμμαχο της Φιορούλας στο να μπαινοβγαίνει στο σπίτι ο αγαπητικός της γυναίκας του αφεντικού της, ο δικαστής Κροντηράς. Άλλο ένα κοινό χαρακτηριστικό της Ανθής με την Κολομπίνα της Ιταλικής Κωμωδίας είναι ότι η Ανθή δεν ανήκει στο είδος εκείνο των υπηρετριών που υπακούουν τα αφεντικά τους, καθώς ο συγγραφέας τη βάζει να βρίζει. Ένα στοιχείο το οποίο συναντούμε για πρώτη και ίσως μοναδική φορά σε υπηρέτρια του Ξενόπουλου, το οποίο, βέβαια, συνάδει και με το επάγγελμά της, αλλά και με το κοινωνικό υπόβαθρό της. Αναφορικά με την Ανθή αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Ξενόπουλος παίρνει από την Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte* εκείνα τα χαρακτηριστικά που του είναι απαραίτητα και είτε κρατάει κάποια από αυτά μέχρι ενός βαθμού αυτούσια, είτε τα μεταπλάθει φέρνοντάς τα πιο κοντά στα ελληνικά πρότυπα της εποχής που γράφει. Τα ιταλικά στοιχεία γίνονται μεν εμφανή, όμως ο ρόλος τους είναι ξεκάθαρα δευτερεύων. Ο τελευταίος υπηρέτης του Αλιμπράντε στην Αθήνα είναι ο **Νιόνιος Βαρδαρούχας**, τον οποίο ο Αλιμπράντε προσλαμβάνει στη θέση του γραμματικού Αλέξη, κι ενώ ο Αλέξης ως γραμματικός δεν αντιστοιχούσε με κάποιο από τα αρχέτυπα της *Commedia dell' Arte*, ο Νιόνιος Βαρδαρούχας ως γραμματικός δύναται να αντιστοιχηθεί με τον Πουλτσινέλα της Ιταλικής Κωμωδίας, ο οποίος εμφανίζεται να έχει διπλό ρόλο, καθώς μπορεί να συμπεριφέρεται και ως υπηρέτης, αλλά και ως αφέντης υπό την έννοια ότι προσπαθεί να επιβληθεί σε άτομα κοινωνικά κατώτερα από τον ίδιο. Κάτι τέτοιο κάνει ο Βαρδαρούχας, όταν αναλαμβάνοντας ως γραμματικός στο μαγαζί προσπαθεί να επιβληθεί στον Δημήτρη, κάτι που δεν περνάει απαρατήρητο από τον Αλιμπράντε. Στον Βαρδαρούχα του Ξενόπουλου εκτός από κάποια στοιχεία του Πουλτσινέλλα μπορούμε να βρούμε και αντιστοιχίες με τον Μπριγκέλλα, αναφορικά με το ότι όπως ο Μπριγκέλλα έτσι κι ο Βαρδαρούχας δεν είναι ποτέ ευχαριστημένος με ό,τι του συμβαίνει. Επίσης, άλλο κοινό στοιχείο του Βαρδαρούχα με τον Μπριγκέλλα είναι ότι κι οι δύο δεν επιθυμούν τη δουλοπρέπεια, κάτι που στο τέλος καταφέρνει να αποβάλλει, καθώς ο Αλιμπράντε του αφήνει το μαγαζί του για να γυρίσει στο νησί. Τέλος, ο Βαρδαρούχας έχει και κάποια στοιχεία από τον Αρλεκίνο, όσον αφορά την ερωτική σχέση της Φιορούλας με τον δικαστή Κροντηρά, συμπαραστεκόμενος κατά έναν περιέργο τρόπο και στους τρεις. Ο Βαρδαρούχας του Ξενόπουλου αποτελεί έναν ακόμα μοναδικό χαρακτήρα, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και περίπλοκος από την άποψη ότι δεν είναι μονοδιάστατος. Τα ιταλικά στοιχεία του Πουλτσινέλλα, του Μπριγκέλλα και του Αρλεκίνου συνενώνονται σε ένα ομοιόμορφο και ολοκληρωμένο σύνολο δημιουργώντας τον πολυτάλαντο και ευφυή Νιόνιο Βαρδαρούχα του Ξενόπουλου,

πλήρως εναρμονισμένου με τα ελληνικά δεδομένα της εποχής του συγγραφέα, αφού τα χαρακτηριστικά του Βαρδαρούχα δύνανται να βρεθούν σε ανθρώπους ευφρείς μεν, αλλά κατώτερων κοινωνικών και οικονομικών στρωμάτων.

Στους **Ινναμοράτι** του μυθιστορήματος συναντούμε τον **κόντε Μαρή Αλιμπράντε και τη Φιορούλα**. Ο Μαρής είναι βασισμένος ηλικιακά στο αρχέτυπο των Ινναμοράτι της *Commedia dell' Arte* όπου ένας άνδρας μεγαλύτερης ηλικίας παντρεύεται μια νεότερη γυναίκα. Η Φιορούλα αντιστοιχεί κι αυτή στη θηλυκή φιγούρα των Ινναμοράτι, καθώς είναι η νέα γυναίκα που παντρεύεται έναν άνδρα μεγαλύτερο, όχι κατόπιν προξενιού, και φυσικά ο Μαρής δεν ήταν και ο πρώτος της άνδρας όπως περίτεχνα κατάφερε να τον πείσει εκείνη και η μητέρα της για το αντίθετο. Ο Μαρής, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε, ότι ανήκει στους Ινναμοράτι που είναι κάπως συνεσταλμένοι, όταν πρόκειται για τη γυναίκα με την οποία είναι ερωτευμένοι. Η αντίθεση του Μαρή με τον Ινναμοράτο της *Commedia dell' Arte* έγκειται στο ότι αυτός γνωρίζει και, τελικά, αποδέχεται τους εραστές της γυναίκας του, αρκεί εκείνη να κρατά τα προσχήματα και να μην γίνεται βούκινο στην τοπική κοινωνία του νησιού. Αυτή η στάση του Μαρή φαινομενικά μετατρέπει τη Φιορούλα σε μια δυναμική Ινναμοράτα, η οποία μπορεί να χαίρεται τη ζωή της χωρίς να έχει ανάγκη τη συνδρομή κάποιας υπηρέτριας για να συναντάει τους εραστές της. Ο Μαρής του Ξενόπουλου, λοιπόν, ίσως να αποτελεί ελληνική πρωτοτυπία του γέρου Ινναμοράτο, ο οποίος γνωρίζει ότι η γυναίκα του έχει εραστές και το αποδέχεται. Στην πορεία, όμως, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Μαρής είναι τελικά ο πιο δυναμικός κι ο πιο αξιοπρεπής χαρακτήρας αν τον αντιπαραβάλουμε με τον εραστή της γυναίκας του, τον δικαστή Αντώνη Κροντηρά, ο οποίος μαθαίνοντας ότι ο Μαρής γνώριζε όχι μόνο για τον δικό του εξωσυζυγικό δεσμό με τη Φιορούλα, αλλά του απαρίθμησε κι όλους τους εραστές που είχε εκείνη πριν από αυτόν, τότε νικητής στο ψυχικό σθένος βγαίνει ο Μαρής Αλιμπράντε. Η απόκλιση του ζεύγους Μαρή Αλιμπράντε και Φιορούλα είναι μεγάλη σε σχέση με τους Ινναμοράτι της Ιταλικής Κωμωδίας δίνοντας, φυσικά, προβάδισμα στην ελληνική εκδοχή αυτών.

Τελευταίο στην ιεραρχία μας θα κατατάξουμε τη **Στέλλα Βιολάντη** ξεκινώντας τη σύγκριση από την **υπηρέτρια Ασημίνα** για την οποία οι αναφορές στο θεατρικό είναι ελάχιστες, δεδομένου ότι ο συγγραφέας κράτησε για αυτόν τον χαρακτήρα έναν δευτερεύοντα ρόλο στην πλοκή του έργου του. Το μοναδικό σημείο το οποίο θα μπορούσαμε να ταυτίσουμε την Ασημίνα του Ξενόπουλου με την Κολομπίνα της *Commedia dell' Arte* είναι όταν η πρώτη πηγαίνει κατόπιν παραγγελίας της νεαρής

Στέλλας ένα γράμμα, το τελευταίο της, στον άνδρα για τον οποίο πίστευε ότι την αγαπούσε, το οποίο, όμως, μαθαίνουμε από την αναδιήγηση της θείας Νιόνιας προς τη Στέλλα. Αυτό αποτελεί και το μοναδικό κοινό σημείο αναφοράς της Ασημίνας με το αντίστοιχο αρχέτυπο της Κολομπίνας της Ιταλικής Κωμωδίας.

Το ίδιο απομακρυσμένοι από το αρχέτυπο των **Ινναμοράτι** εμφανίζεται το ζεύγος **Χρηστάκης – Στέλλα**, καθώς ο Χρηστάκης δεν ήταν ποτέ αληθινά ερωτευμένος με τη Στέλλα, απλώς αυτό που αναζητούσε ήταν ένας καλός γάμος με κοπέλα από την αστική τάξη, μέσω του οποίου θα κέρδιζε αυτός και η οικογένειά του τη χαμένη αίγλη τους. Ο Ξενόπουλος δημιουργεί ένα ζεύγος ερωτευμένων αντιστρέφοντας εξολοκλήρου το αρχέτυπο των Ινναμοράτι της *Commedia dell'Arte* στηριζόμενος στην ανδρική φιγούρα των Ινναμοράτι, τον Καζανόβα, ο οποίος εμφανίζεται άνετος απέναντι στις νεαρές γυναίκες, θρασύς απέναντι στους φίλους του, στην πραγματικότητα όμως είναι δειλός και διπρόσωπος, κοιτάζοντας μόνο το προσωπικό του συμφέρον, που στην περίπτωση του Χρηστάκη ήταν να επιτύχει την κοινωνική του άνοδο. Από την άλλη πλευρά, η Στέλλα αντιστοιχεί στη θηλυκή φιγούρα των Ινναμοράτι που είναι γλυκιά, τρυφερή και υπέρ του δέοντος ρομαντική, καθώς κολακευμένη από το ενδιαφέρον του Καζανόβα – Χρηστάκη πέφτει στην παγίδα του με αποτέλεσμα την πλήρη προδοσία της, η οποία επιφέρει και τον θάνατό της. Στο ζεύγος αυτό των Ινναμοράτι τα ιταλικά στοιχεία χρησιμοποιούνται στο σημείο που εξυπηρετούν την πλοκή του έργου εντασσόμενα όμως εντός του πλαισίου των ελληνικών ηθών και εθίμων.

Ολοκληρώνοντας τη σύγκριση των χαρακτήρων του Ξενόπουλου με τα αρχέτυπα της *Commedia dell'Arte* οφείλουμε να αναφέρουμε ότι είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα ο συγγραφέας είχε το ταλέντο παίρνοντας ιδέες να μπορεί να τις μεταπλάθει και εν τέλει να τις προσαρμόζει όχι μόνο στα ελληνικά ήθη κι έθιμα της εποχής του, αλλά και στο είδος το οποίο κάθε φορά έγραφε, με τα εξαιρετικά αποτελέσματα, που απολαμβάνουν όλοι όσοι διαβάζουν, ακόμα και σήμερα, τα έργα του.

## Βιβλιογραφία

### Α. Πηγές

1. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα – Αυτοβιογραφία», στο *Γρηγόριου Ξενόπουλου Άπαντα*, Τόμος Α΄, Εκδόσεις Μπίρης, Αθήνα, 1972.
2. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.
3. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Μαριτάνα, Ο Ποπολάρος, Θείος Όνειρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988.
4. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Μονάκριβη, Ακτίνες Ν΄, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.
5. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο κόσμος κι ο Κοσμάς*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.
6. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Ποπολάρος (και άλλα διηγήματα)*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988.
7. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο Ποπολάρος*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1988.
8. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Πολυγαμία, Ο Πειρασμός, Το Ζευγάρωμα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.
9. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ραχήλ, Χερουβείμ, Ψυχοσάββατο, Στέλλα Βιολάντη*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.
10. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Στέλλα Βιολάντη - Έρωσ Εσταυρωμένος*, Εκδόσεις Φέξη, Αθήνα, 1914.
11. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Στέλλα Βιολάντη - Ισαβέλλα*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.
12. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Στέλλα Βιολάντη*, Σειρά Θέατρο, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1991.
13. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Τίμιοι και Ατιμοι*, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 1984.

**B. Ελληνόγλωσσα**

1. «Η διαθήκη του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τεύχος 587 (Χριστούγεννα 1951).
2. «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος για τον *Πειρασμό* (1936)», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996.
3. Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2008.
4. Müller Werner, *Θέατρο του σώματος και Commedia del' Arte - Μια εισαγωγή για επαγγελματίες ηθοποιούς, ερασιτέχνες και ομάδες νέων*, μετάφραση - επιμέλεια Δέσποινα Μαυρομούστακου, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996.
5. Αγάθος Θανάσης, «Όταν ο Γρηγόρης Ξενόπουλος υπογράφει το κινηματογραφικό σενάριο της *Στέλλας Βιολάντη*», *Περιοδικό Σύγκριση*, 1931.
6. Αγάθος Θανάσης, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016.
7. Αγγέλου Άλκης, «Σχόλια», στο Giulio Cesare Croce, *Μπερτόλδος και Μπερτολδίνος*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα, 1988.
8. Ανδριανού Έλσα, «Η κοινωνία της Ζακύνθου: ένα δραματουργικό εργαλείο στο θέατρο του Ξενόπουλου», στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, 50 χρόνια μετά, συμβολή στην έρευνα του έργου του*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Διονύσης Μουσμούντης, Εκδόσεις Πλατύφορος, Αθήνα, 2005.
9. Αρχείο 541, Μουσείο Μπενάκη, (Γρηγόρης Ξενόπουλος).
10. Βαφειάδου Πασχαλινού Σοφία, «Η Νέα Εστία του Γρηγόριος Ξενόπουλου και τα Ιταλικά Γράμματα». In E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University April 2003, Flinders University Department of Languages - Modern Greek: Adelaide,
11. Βρακοπούλου Ολυμπία, «Εισαγωγή» στο Giulio Cesare della Croce, *Πανουργία υψηλόταται του Μπερτόλδου*, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, Αθήνα, 1997.
12. Γαραντούδης Ευριπίδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός – Όψεις μια σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Γ' έκδ. συμπλ., Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.

13. Γεωργούση Άννα – Μαρία, Νίκος Καζαντζάκης και Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επαγγελματίες λογοτέχνες την περίοδο του γλωσσικού ζητήματος, *Επιστήμες Αγωγής Θεματικό Τεύχος* (σελ. 170-187), 2017.
14. Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Κωμωδία Ηθών και έργο αυτογνωσίας», στο *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1976.
15. Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Ο θεατρικός Ξενόπουλος: διασκευαστής του εαυτού του*, Ομιλία στη Στοά του Βιβλίου, στις 28/11/2001.
16. Γκολντόνι Κάρλο, *Υπηρέτης δύο Αφεντάδων*, Δεύτερη Πράξη, Σκηνή Δέκατη Τρίτη, μετάφραση Γεράσιμος Σπαταλάς, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννενα, 1993.
17. Γραμματάς Θόδωρος, *Νεοελληνικό Θέατρο και κοινωνία: Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο Ελληνικό Θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, (Θεατρική Παιδεία), Εκδόσεις Τυπωθήτω – Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα, 2001.
18. Γραμματάς Θόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα – Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2<sup>η</sup> έκδ. βελτ., Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2017.
19. Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια από το θάνατό του 1867-1951, Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Γρηγόριου Ξενόπουλου), Αθήνα, 2001.
20. Διβάνη Λένα, *Ζευγάρια που έγραψαν την ιστορία της Ελλάδας*, 3<sup>η</sup> έκδοση, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2019.
21. Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων – Αναμνηστικό τεύχος για τη θεατρική τριακονταετηρίδα του Γρ. Ξενόπουλου 1895 – 1925, Τυπογραφικά Καταστήματα Ακροπόλεως, 1925.
22. Θεμιστοκλέους Θάλεια, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στο έργο Στέλλα Βιολάντη*, (πτυχιακή εργασία), ΠΜΣ Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2015.
23. Θεοδωρόπουλος Βαγγέλης, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», *Πρόγραμμα Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Το Φιόρο του Λεβάντε*, Θεσσαλονίκη 1992, σελ. 6.
24. Καββαδίας Σπύρος, «Η επτανησιακή λογοτεχνική παράδοση και ο Ξενόπουλος» στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, 50 χρόνια μετά - Συμβολή στην έρευνα του έργου του*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Διονύσης Μουσμώτης, Εκδόσεις Πλατύφορος, Αθήνα, 2005.

25. Κακουδάκη Τζορτζίνα, «*Το Φιόρο του Λεβάντε - Γρηγόριος Ξενόπουλος, Ο αναγκαίος ενδιαμέσος*», 2007-2008.
26. Κανέλλου Φέμη, «Γρηγόρης Ξενόπουλος. Έτσι τον θυμούνται τα εγγόνια του», *Ταχυδρόμος* (17/10/1985).
27. Phyllis Hartnoll-Peter Found: επιμέλεια, *Λεξικό του Θέατρου*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, μετάφραση: Νίκος Χατζόπουλος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000.
28. Λεονταρίτης Γεώργιος, Γρηγόριος Ξενόπουλος, 40 έτη μετά, *Καθημερινή* (01/12/1991).
29. Μάργαρης Δημήτρης, ‘‘Ο Ξενόπουλος και η πατρίδα του’’, *Πρόγραμμα Θεάτρου “Άνεσις” για την παράσταση «Το Φιόρο του Λεβάντε»*, Αθήνα 2008-2009.
30. Μαστροδημήτρης Π. Δ., *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, (έκδοση 6<sup>η</sup>), Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα, 1996.
31. Μητσάκης Μιχάλης - Καμπύσης Γιάννης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος*, Εκδόσεις Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1960.
32. Μουδατσάκις Τηλέμαχος, «Η Στέλλα Βιολάντη του Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το φεουδαλικό «έλλειμμα» του άρχοντα στο πρόσωπο του Παναγή Βιολάντη», *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Πεφάνης Γιώργος Π. (επιμ), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2007.
33. Μουντράκη Ειρήνη Μ., *Carlo Goldoni- Η ζωή, το έργο του και η πρόσληψη του στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2019.
34. Μουσμώτης Διονύσης Ν., *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867 – 1951- Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, Εκδόσεις Περίπλους, Αθήνα, 2001.
35. Μουστακάτου Κατερίνα, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως μεταφραστής. Η περίπτωση της Maria Pia Sorrentino στη Διάπλαση Παίδων», *Οδός Πανός*, τεύχος 178, Απρίλιος – Ιούνιος 2018.
36. Μπλέσιος Γ. Αθανάσιος, «Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο Χάσης του Δημήτριου Γουζέλη – Μια ανατρεπτική ζακυνθινή κωμωδία του τέλους του 18<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματουργίας – Από τον Χόρτατση ως τον Καμπανέλλη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2011.
37. Μυλωνά Τερέζα, *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2003.
38. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Νέα Ζωή*, τόμος VII, αρ. 12, 1912, σελ.510.



39. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: Η Λοκαντιέρα του Γολδόνη», *Παναθήναια*, τεύχος 30, έτος Β΄, 31/12/1901.
40. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο κύριος Ζώρας του Πανεπιστημίου της Ρώμης», *Νέα Εστία*, τεύχος 125, 1932.
41. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο Πειρασμός», *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη, 2005 – 2006.
42. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Σημείωμα του συγγραφέα» στο *Στέλλα Βιολάντη, δελτίο παραστάσεων Γ' θεατρική περίοδος 1949 - 1950*, αρ. 2, Εκδόσεις Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1950.
43. Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Το πέραςμα της Ντούζε», *Η Τέχνη Α΄*, 4 Φεβρουαρίου 1899.
44. Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Επιλογή Κριτικών Κειμένων*, επιμέλεια Γεωργίας Φαρίνου - Μαλαματάρη, Εκδόσεις Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2002.
45. Παλαμάς Κωστής, «Η Ντούζε και ο Ντανούντσιο», *Η Τέχνη Α΄*, 4 Φεβρουαρίου 1899.
46. Παπαγεωργίου Ιωάννα, *Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951) και το δραματικό έργο του. Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*.
47. Πετράκου Κυριακή, *Θεατρικές (Σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007.
48. Πεφάνης Γιώργος Π. (επιμ.), *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2007.
49. Πεφάνης Γιώργος Π., *Η άμμος του κειμένου – Αισθητικά – δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2008.
50. Πεφάνης Γιώργος Π., *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012.
51. Πεφάνης Γιώργος Π., *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό Θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2003.
52. Πλωρίτης Μάριος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος, έτος 1960», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 1996.
53. Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2013.
54. Πούχγερ Βάλτερ, *Δραματοουργικές αναζητήσεις*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.

55. Πούχγερ Βάλτερ, Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική – Οι πρώτες μορφές του Θεάτρου, (Θεατρολογική Λαογραφία Β'), Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα, 2017.
56. Σγουρίδου Μαρία, *Η Ιταλία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα, 2017.
57. Σέρρας Διονύσης, «Γρηγορίου Ξενόπουλου: Το Φιόρο του Λεβάντε. Ανθίζοντας και σήμερα», *Επτανησιακά Φύλλα - Αφιέρωμα στον Γρηγόριο Ξενόπουλο*, Ζάκυνθος, 2001.
58. Σιδέρης Γεώργιος, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου (1794-1944)*, β' έκδ. 2 τόμοι, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999.
59. Σολομός Αλέξης, «Commedia dell' Arte - Η παντοκρατορία του ηθοποιού», *Θέατρο*, τεύχος 22, 1966.
60. Σπάθης Δημήτρης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, 2008.
61. Σπαταλάς Γεράσιμος, «Εισαγωγή», στο Κάρλο Γκολντόνι, *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, Δεύτερη Πράξη, Σκηνή Δέκατη Τρίτη, μετάφραση Γεράσιμος Σπαταλάς, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, Γιάννενα, 1993.
62. Συλλογικό Έργο, *Νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup> – 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις – Ειδικές Μορφωτικές Εκδηλώσεις Φεβρ. – Μαρτ. 1996, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 1997.
63. Ταμπάκη Άννα, Σπυριδοπούλου Μαρία, Αλτουβά Αλεξία, *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Εκδόσεις ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015.
64. Τριχιά – Ζούρα Μαρία, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγόρη Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2001.
65. Τσαπρούνη Χριστίνα, «Χαρακτηριστικά της Commedia dell' Arte», *Πρόγραμμα θεάτρου Άλφα – Ιδέα. Υπηρέτης δυο αφεντάδων* (Κάρλο Γκολντόνι), Αθήνα, 2017-2018.
66. Τσόλκας Ιωάννης Δ., *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας – Φιλολογική, ιστορική και κοινωνικοπολιτική προσέγγιση*, Εκδόσεις Πεδίο, Αθήνα, 2015.
67. Τσόλκας Ιωάννης Δ., *Ο Μολιέρος και η ιταλική του εκδοχή ή που συναντιέται με τον Γκολντόνι*.
68. Φράγκου – Κικίλια Ρίτσα, *Άγγελος Σικελιανός - Βαθμίδες Μύησης*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2004.

69. Χαχάλη Στέλλα, *Αρλεκίνος: Η σημασιολογία της μάσκας και της μεταμφίεσης*.

### Γ. Ξερόγλωσσα

1. Banham Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
2. Campagnaro Rosa, Introduction in Carlo Goldoni, *The Servant of Two Masters*, publisher Currency Press, 2019.
3. Chaffee Judith, Crick Oliver, *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*, Routledge, London - New York, 2014.
4. Darius Adam, *The Commedia Dell'Arte*, Kolesnik Production, Helsinki, 1996.
5. Di Niro Corinna, Pablo Muslera, *Spitballing, slapstick, lazzi and improvisation: The benefits of practicing Commedia dell'Arte in secondary schools in European Journal of Humor Research*, 3 (4).
6. Fava Antonio, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Chaffee Judith, & Crick Oliver, (eds.), translated by Perlman Mace, Routledge, New York, 2014.
7. Fischer Lichte Erika, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, Publisher Routledge, New York, 2002.
8. Grantham Barry, *Commedia Plays: Scenarios-Scripts-Lazzi*, Nick Hern Books, London, 2006.
9. Grantham Barry, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*, Heinemann Drama, Portsmouth NH., 2000.
10. Holmes Timothy, *A Servant of Many Masters: The Life and Times of Carlo Goldoni*, Jupiter, London, 1976.
11. Jordan Peter, *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, Routledge, London, 2013.
12. Katritzky Margaret A., *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'Arte, 1560 - 1620 with special reference to visual records*, University of Oxford, 1995.
13. Katritzky Margaret A., *The Art of Commedia: A study in the Commedia dell'Arte, 1560 - 1620 with special reference to visual records*, Editions Rodopi, New York, 2006.

14. Oreglia Giacomo, *The Commedia dell'Arte*, Hill and Wang, New York, 1968.
15. Puppa Paolo, Joseph Farrell, *A History of Italian Theatre*, Joseph Farrell and Paolo Puppa (editions.), Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
16. Richards Kenneth, & Richards Laura, *The Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Basil Blackwell for the Shakespeare Head Press, Oxford, 1990.
17. Schironi Francesca, «The Trickster On stage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia Dell'Arte, in Ancient Comedy and Reception» - *Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, edited by S. Douglas Olson, De Gruyter.
18. Scuderi Antonio, "Arlechino revisited: Tracing the Demon from the Carnival to Kramer and Mr. Bean", in *Theatre History Studies*, 20, 2002.
19. Stainton Leslie, *Lorca: A dream of life*, Farrar Straus & Giroux, London, 2013.
20. Taviani Ferdinando, Marotti Ferruccio, & Romei Giovanna, *La Commedia dell'Arte e la società barboca*, M. Bulzoni, Roma, 1969.

#### Δ. Διαδικτυακοί τόποι

1. <http://anihnftes.blogspot.com/2014/05/speranza-calo.html>.
2. <http://digital.lib.auth.gr/record/17175/files/npa-2005-16722.pdf>.
3. <http://digital.lib.auth.gr/record/47946/files/npa-2006-26626.pdf>.
4. <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=493845>.
5. <http://georginakakoudaki.org/to-fioro-tou-levante-grigorios-xenopoulos>.
6. <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/asty>.
7. [http://primo.getty.edu/GRI:GETTY\\_ALMA211226125280001551](http://primo.getty.edu/GRI:GETTY_ALMA211226125280001551).
8. [http://www.biblionet.gr/author/14205/Αχιλλεύς\\_Παράσχος](http://www.biblionet.gr/author/14205/Αχιλλεύς_Παράσχος).
9. <http://www.eel.org.gr/>
10. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=RESOURCE&cresrc = 4898 &cnode= 353>
11. [http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΠΟΡΙΩΤΗΣ\\_\\_ΝΙΚΟΛΑΟΣ.pdf](http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΠΟΡΙΩΤΗΣ__ΝΙΚΟΛΑΟΣ.pdf).
12. [http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_(Dizionario-Biografico)/).
13. <http://www.Zakynthos-museumsolomos.gr>οιγονείς/ΜουσείοΣολωμούκαιεπιφανώνΖακυνθίων>.
14. <https://www.youtube.com/watch?v=j9tYr5iNeuA>.
15. <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=13735>.

16. <https://artic.gr/afierwma-mask-a-portrait-o-arlekinou/> (13/08/2016).
17. <https://biblionet.gr/?personid=26655>.
18. <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=13965>.
19. <https://bit.ly/34bMqS2>.
20. [https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/8162/549\\_564%20vafiadou.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/8162/549_564%20vafiadou.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
21. <https://kyveli.eu/κυβέλη/βιογραφία/>.
22. <https://librogoro.gr/924/bougarini/>.
23. <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2928>.
24. <https://spotlightpost.com/index.php/o-molieros-kai-i-italiki-tou-ekdosi/>.
25. <https://www.britannica.com/art/commedia-erudita>.
26. <https://www.britannica.com/biography/Alfred-de-Musset>.
27. <https://www.britannica.com/biography/Carlo-Conte-Gozzi>.
28. <https://www.britannica.com/biography/Edmond-Rostand>.
29. <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Augustin-Caron-de-Beaumarchais>.
30. <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Carlet-de-Chamblain-de-Marivaux>.
31. <https://www.britannica.com/topic/Pedrolino>.
32. <https://www.imerazante.gr/2010/04/07/11184>.
33. <https://www.imerazante.gr/2011/02/16/22811>.
34. <https://www.nobelprize.org/nomination/archives/show.php?id=4531>.
35. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1906/carducci/facts/>.
36. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2734>.
37. <https://www.teatrodinessuno.it/maschere-commedia-arte/tartaglia>.
38. <https://www.theatro-technis.gr/αρχείο-παραστάσεων-1975-1976>.
39. <https://www.treccani.it/enciclopedia/innamorati/>.
40. <https://www.treccani.it/vocabolario/arlecchino/>.
41. <https://www.treccani.it/vocabolario/zanni/>.
42. [www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=432#programe](http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=432#programe).
43. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=407](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=407).
44. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=411](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=432&pubID=411).
45. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=472](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=472).

46. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=479](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=479).
47. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=481](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=481).
48. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491).
49. [www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=878&pubID=491).
50. [www.pelegrinis.gr](http://www.pelegrinis.gr).