



ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

Τα Σύγχρονα Θέματα αναδημοσιεύουν το πρώτο μέρος του μελετήματος του Δημήτρη Σπάθη με τίτλο «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας. Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγάριο θέατρο του 19ου αιώνα», που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό Ο Πολίτης, τχ. 54, τον Οκτώβριο του 1982. Το πλήρες κείμενο περιλαμβάνεται στον τόμο με μελετήματα του Δημήτρη Σπάθη, που ετοιμάζει το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ), με επιμέλεια Νικηφόρου Παπανδρέου και τίτλο: Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο.

Φωτ.: Σελίδες από το διαβατήριό του Δημήτρη Σπάθη.

ΝΑ ΔΟΚΙΜΑΣΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΝΑ αξιολογήσει και να τοποθετήσει το έργο του Χουρμούζη στο πλαίσιο της εποχής του, θα συναντήσει πολλές δυσκολίες, στα πιο διαφορετικά επίπεδα. Αρχίζοντας από το γενικότερο, την ιστορία του ελληνικού θεάτρου στις πρώτες δεκαετίες του ανεξάρτητου κράτους, όπου όρισμένες στερεότυπες απόψεις για την τότε θεατρική κατάσταση έμποδίζουν μια πιο αντικειμενική διερεύνηση των συγκεκριμένων προβλημάτων. Και τελειώνοντας με τα ειδικότερα θέματα στα οποία υπάρχουν πολλά κενά, όπως, π.χ., με μερικά προβλήματα που αφορούν τη βιογραφία και τη συγγραφική φυσιογνωμία του Χουρμούζη, έργα του που λανθάνουν κ.λπ.¹

Μια άλλη δυσκολία είναι οι ανεπάρκειες στη μελέτη της ελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα της κωμωδιογραφίας κατά την τριακονταετία 1830-1860, που είναι και η περίοδος της πιο έντονης παρουσίας του Χουρμούζη στον τότε έλλαδικό χώρο. Δεν θα ήταν υπερβολή να λέγαμε πως δεν έχουμε καν έπαρκη απογραφή για το σύνολο των έργων που εμφανίζονται την εποχή αυτή στο είδος της κωμωδίας. Και έννοω βέβαια την εκτίμηση τούτης της παραγωγής από τη σκοπιά της ιστορίας του θεάτρου.

Ένα φυλλάδιο που κυκλοφόρησε το 1890 με τίτλο «Η κωμωδία εν τῷ Νεοελληνικῷ θεάτρῳ»² είναι η παλαιότερη, όσο γνωρίζω, μελέτη-επισκόπηση για το θέμα. Ο συγγραφέας, δίνοντας συνοπτικούς χαρακτηρισμούς, πρόχειρες εκτιμήσεις και απαριθμώντας έργα, ασχολείται κυρίως με τους κωμωδιογράφους της μετά το 1860 περιόδου (Αγγελος Βλάχος, Σοφοκλής Καρύδης, Παν. Ζάνος κ.ά.). λίγα λόγια σε παλιότερες κωμωδίες, στα *Κορακιστικά*, στις κωμωδίες του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και άλλες, καθώς και στη *Βαβυλωνία*, στην οποία διαπιστώνει πολλά ελαττώματα. Όμως για όλη αυτή την παραγωγή –την πριν το 1860– σε μεγάλο ποσοστό και για την κατοπινότερη, ο συγγραφέας έχει έτοιμη την ετικέτα: Τα περισσότερα είναι έργα για διάβασμα, δεν είναι θέατρο.

Άλλο, έκτενέστερο κείμενο είναι η μελέτη του Γιάννη Σιδέρη «Ο πατέρας της νεοελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας».³ Έδώ βέβαια ο ιστορικός περιορίζεται στο μονόπρακτο, δίνοντας, για την περίοδο μετά το 1866, μια πλήρη καταγραφή των προϊόντων του είδους, που γενάρχη του θεωρεί τον Άγγελο Βλάχο. Ωστόσο, χωρίς αναφορές στην προηγούμενη περίοδο, που θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί έστω σαν φάση προετοιμασίας, και χωρίς αναφορές στις πολύπρακτες κωμωδίες, η πληρότητα της ανάλυσης εμφανίζεται μειωμένη.

Δεν υπάρχουν ούτε πιο εξειδικευμένες εργασίες –δοκίμια, μονογραφίες– που να αναπληρώνουν ή να συμπληρώνουν όρισμένα κενά. Για παράδειγμα, έχουν γραφτεί άρθρα και μελέτες για τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, όμως δεν διαθέτουμε καμιά ολοκληρωμένη μονογραφία για τον Δημήτριο Χατζηασλάνη Βυζάντιο, όπου θα συνεξετάζονταν και τα υπόλοιπα, λιγότερο δημοφιλή αλλά αξιόλογα έργα του (*Ο Σινάνης*, *Ο Κόλαξ*) και η συγγραφική του διαδρομή στο σύνολό της. Στην ίδια σειρά θα μπορούσα να θυμίσω πως την εποχή του Χουρμούζη και του Βυζάντιου κυκλοφόρησαν κωμωδίες όπως *Ο κατά φαντασίαν*

φιλόσοφος του Ν. Άυβαζίδη (1840), η ανώνυμη *Διαθήκη* ή *Ο Μέστερ-Σπίθαμων* (1846), *Τὰ Δημαιορειακά* του Μιχαήλ Σισίνη (1848), *Ο Μισέ Κωζής* (1848), άνισης άξιας, αλλά που η καθεμιά έχει τις δικές της ενδιαφέρουσες πτυχές. Τα έργα αυτά ο μέσος Έλληνας θεατρόφιλος τα γνωρίζει μόνο σαν τίτλους ή ούτε καν σαν τίτλους. Μια ιδιαίτερη περίπτωση, που θέλω να αναφέρω τελευταία, είναι εκείνη του ήθοποιου και συγγραφέα Σωτήρη Καρτέσιου (ή Κουρτέση), ο οποίος εμφανίζεται σε όλες τις σποραδικές θεατρικές προσπάθειες την εικοσαετία 1843–1863 και στο τέλος της σταδιοδρομίας του δημοσιεύει δύο κωμωδίες: Στα 1862 τυπώνεται *Ο Καρπάθιος* ή *Ο κατά φαντασίαν έρωμένος* και το 1868 κυκλοφορεί *Ο Υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι*, που είναι και το πιο πετυχημένο έργο του. Έδώ μπορεί να άνιχνεύσει κανείς έπιρροές από τον Χουρμούζη και τον Βυζάντιο. Ωστόσο για τη δράση του ήθοποιου και συγγραφέα δεν γράφτηκε ούτε μια γραμμή, άκόμα και τα στοιχειώδη βιογραφικά του περιστατικά τα άγνοούμε. Είναι γεγονός ότι το έργο του Χουρμούζη έμεινε παραγνωρισμένο. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη τα παραπάνω, σωστότερο είναι να λέμε πως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, το σύνολο της παραγωγής εκείνης της περιόδου στον τομέα της κωμωδίας δεν εκτιμήθηκε όσο άξιζε.

Συνήθως προβάλλεται το έπιχειρήμα πως τα έργα αυτά είτε δεν γράφονταν για να παιχτούν στο θέατρο, είτε δεν παίχτηκαν επειδή δεν μπορούσαν να σταθούν στη σκηνή. Η συλλογιστική αυτή δεν είναι έντελως άυθαίρετη, αλλά και το ποσοστό άλήθειας που περικλείνει δεν μπορούμε να το δεχτούμε χωρίς κάποιες διορθώσεις και διευκρινίσεις. Έχουμε έδώ ένα χαρακτηριστικό, κοινό σε πολλές άλλες χώρες στη φάση της προετοιμασίας ή της παιδικής ήλικίας του θεάτρου τους: Η συγγραφική παραγωγή να έχει το προβάδισμα, ενώ η σκηνική πρακτική είτε να είναι άνυπαρκτη είτε, για συγκεκριμένους λόγους, να καθυστερεί. Πρέπει, φυσικά, να μὴν ξεχνάμε και τις νεοελληνικές ιδιομορφίες.

Μια ιδιομορφία είναι η διάσπαση, άς το πούμε έτσι, της παράδοσης. Πιο συγκεκριμένα, στην περιοχή της κωμωδίας τα κρητικά έργα έμειναν θαμμένα στα χειρόγραφα, τα έπιπνησιακά έπίσης, με εξαίρεση τον *Χάση* που, πριν τυπωθεί το 1851, είχε κάποια προφορική ή χειρόγραφη κυκλοφορία και έξω από τα σύνορα της πατρίδας του Γουζέλη. Οι συγγραφείς που θα άσχοληθούν με την κωμωδία πριν και μετά το 1821 διαμορφώνονται σε άλλο κλίμα και έτσι κι άλλιώς αυτή την παράδοση ή την άγνοούν έντελως ή την ύποτιμούν.

Η κωμωδία της περιόδου που μās άφορά κληρονόμησε ένα κεφάλαιο σατιρικής προετοιμασίας που το συγκροτούν από τη μια μεριά οι πριν το 1820 χειρόγραφες και τυπωμένες μεταφράσεις (Μολιέρος, Γκολντόνι), με σαφείς διδακτικούς στόχους, και από την άλλη μεριά πρωτότυπα κείμενα σατιρικά με διαλογική ή περισσότερο θεατρόμορφη δομή, που άποτελούν μια προθεατρική διεργασία, αλλά γράφονται όλα άσχετα και έξω από το θέατρο.

Είναι κείμενα διαμαρτυρίας (*Το άχούρι*), καταγγελίας (σάτιρες σχετικές με τις ένδοεκκλησιαστικές διαμάχες του 1750),

ιδεολογικής πολεμικής (*Τὸ φανάρι τοῦ Διογένους*, τυπωμένο τὸ 1836, ἀλλὰ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ 1803), κοινωνικῆς κριτικῆς (*Ρωσ-σαγγλογάλλος*), διάλογοι σατιρικοὶ γιὰ τὰ γεγονότα τῆς Σμύρνης καὶ τέλος σάτιρες ποὺ κυκλοφόρησαν μέσα στὸν Ἄγωνα.⁴ Κοινὸς παρονομαστὴς γιὰ τὰ περισσότερα εἶναι ὅτι ἔχουν ἐπικαιρικὰ κίνητρα, ἀποτελοῦν μιὰ μορφή δημόσιας παρέμβασης καὶ καταγγελίας. Κάποιοι ἐπιλέγουν ἕνα εἶδος θεατρικῆς γραφῆς γιὰ νὰ στηλιτεύσουν μιὰ παρανομία, μιὰ ἐκτροπή, ὅπως θὰ τὸ ἔκαναν σὲ ἄλλες περιστάσεις διαλέγοντας τὴν ἀρθρογραφία, τὴν ἀνοικτὴ ἐπιστολὴ ἢ τὸ φυλλάδιο. Αὐτὰ τὰ χρόνια, ἀκόμα καὶ οἱ πιὸ ὀλοκληρωμένες κωμωδίες, ὅπως ὁ Ἀλεξάνδρου βόδας τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου (1785) ἢ τὰ *Κορακιστικὰ* τοῦ Ἰακώβου Ρίζου Νερουλοῦ (1813) ἔχουν σὲ μεγάλο βαθμὸ χαρακτηριστὰ πολιτικοῦ λιβέλου ἢ πρώτη, φιλολογικοῦ λιβέλου ἢ δευτέρη.

Φυσικὰ καὶ τότε καὶ ἀργότερα, μετὰ τὸ 1830, οἱ ἐμπειρίες, τὰ βιώματα ἢ τὰ κίνητρα τῶν συγγραφέων μπορεῖ νὰ ἦταν προσωπικά, ὅμως τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν περιορίζε τὸς στόχους τῆς κωμωδίας, ποὺ ἢ ἐμβέλειά της ἐπεκτεινόταν πολλὲς φορές σὲ κάρια πολιτικά, κοινωνικά καὶ ιδεολογικά θέματα. Ἐστὼ μέσα ἀπὸ τὶς πολλὲς ἀντιφάσεις, ἢ σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς συντηρητικὲς δυνάμεις καὶ τοὺς φορεῖς τῶν νέων ιδεῶν ἔβρισκε ἐδῶ ἕνα πρόσφορο πεδίο ἀνάπτυξης. Βέβαια, κάποτε ἢ ἰδιομορφία αὐτὴ εἶχε καὶ τὶς ἀρνητικὲς τῆς συνέπειες, ποὺ εἶναι ἐμφανεῖς στὶς κωμωδίες τοῦ Ἰακώβου Ρίζου Νερουλοῦ *Ὁ ἐφημεριδοφῶβος* καὶ *Ἡ ἐρωτηματικὴ οἰκογένεια* (1837) καὶ τοῦ Ἀλεξάνδρου Σούτσου *Ὁ ἀτίθασος ποιητὴς* (1843). Τὰ προσωπικά κίνητρα καὶ ἢ ἀνάγκη μιᾶς ἀτομικῆς δικαίωσης –διαφορετικὰ στὴν κάθε περίπτωση– ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ παραβιάζεται ἢ φυσικότητα καὶ ἢ πειστικότητα τοῦ θεατρικοῦ κωμικοῦ λόγου. Μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωση εἶναι ὁ *Τυχοδιώκτης* τοῦ Χουρμούζη (1835), ποὺ τὸ περιεχόμενό του ἀπηρεῖ ἀτόφιο τὸ κοινὸ αἶσθημα. Ὅμως καὶ ἐδῶ, τὸ προσωπικὸ ἐρέθισμα, αὐτὸ ποὺ ἔκανε τὸν Χουρμούζη ἀπὸ στρατιώτη «κωμωδοποιόν», τὸν παρασύρει, σὲ μερικὲς σκηνές, νὰ κάνει κατάχρηση στὸ δικαίωμα τῆς ὑπερβολῆς πέρα ἀπὸ τὰ θεμιτὰ ὅρια.

Ἀλλὰ καὶ ὅταν οἱ συγγραφεῖς στὰ ἔργα τοὺς θέτουν στόχο ἠθικοδιδασκτικό, θέλοντας νὰ προστατέψουν τὰ ἦθη ἢ νὰ διορθώσουν ἀδυναμίες, πάλι ἀπευθύνονται στὸν ἀναγνώστη, στὸ κοινὸ τοῦ βιβλίου. Στρέφονται στὴν κωμωδία ὑπακούοντας στὴ συμβουλὴ ποὺ ἔδινε ὁ Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος στὸν πρόλογο τῆς διασκευῆς τοῦ *Φιλάργυρου* (1816): «Παρὰ τὴν ξηρὰν ἠθικὴν περισσώτερον πολλὰκις εὐδοκίμει τὸ γελοῖον πρὸς διόρθωσιν τῶν ἠθῶν».⁵ Μ' αὐτὴ τὴν ἀπλὴ ἀντίληψη τοῦ κωμικοῦ, οἱ συγγραφεῖς καταφεύγουν στὴν κωμωδία γιὰ εὐδοκίμει, δηλαδὴ πετυχαίνει πιὸ πολὺ, εἶναι πιὸ ἀποτελεσματικὴ ἀπὸ τὴν ξερὴ ἠθικολογία. Ἡ θεατρικὴ μορφή προσωποποιεῖ, ἐξατομικεύει, δίνει ἐνάργεια στὸ ἀντικείμενο τῆς κριτικῆς, μεγεθύνει, κάνει προσιότερο καὶ πιὸ εὐδιάκριτο τὸ στόχο, ἐξουδετερώνοντάς τον ταυτόχρονα μὲ τὸ μέσο τῆς γελοιοποίησης.

Ἦστερα ἀπὸ τὸν *Τυχοδιώκτη*, ὁ Χουρμούζης ἔγραφε στὸν πρόλογο τοῦ *Υπάλληλου* (1836): «Ἄφου ἐστηλιτεύσαμεν (κατὰ

μέρος) τὰς καταχρήσεις τῶν Ξένων, εἶναι δίκαιον νὰ θεατρίσωμεν καὶ τὰς ἐδικὰς μας». Τὸ «θεατρίζω» ἔχει καθιερωθεῖ ἀπὸ παλιὰ σὰν συνώνυμο τοῦ διαπομπεύω, γελοιοποιῶ, σατιρίζω. Μ' αὐτὴ τὴ σημασία τὸ χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Χουρμούζης. Καὶ δὲν προόριζε φυσικὰ τὸ ἔργο του γιὰ τὸ θίασο ποὺ ἀρχίζει, γιὰ πρώτη φορά, παραστάσεις στὴν Ἀθήνα τὸ καλοκαίρι τοῦ 1836.

Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι οἱ συγγραφεῖς δὲν προόριζαν τὰ ἔργα τοὺς γιὰ τὸ θέατρο, ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε –καὶ ὅσο δὲν ὑπῆρχε– σκηνή, δὲν σημαίνει πὼς αὐτὰ δὲν ἦταν ἄξια, μὲ ὅλες τὶς ἐλλείψεις τοὺς, νὰ παιχτοῦν. Ἡ κωμωδία ἀναζητοῦσε τὴ δοκιμασία τῆς παράστασης, αὐτὸς ἦταν καὶ ἕνας ἀπαραίτητος ὅρος γιὰ νὰ βελτιωθεῖ ἢ θεατρικὴ τῆς ποιότητα. Ὡστόσο τὸ θέατρο, στὶς συνθήκες ποὺ λειτούργησε καὶ μὲ τὶς ἐπιλογὲς ποὺ ἔκανε, δὲν ἔμελλε νὰ ἱκανοποιήσει αὐτὲς τὶς προσδοκίες.

Ὁ προσανατολισμὸς τῆς νεοελληνικῆς σκηνῆς

Εἶναι εὐκόλο νὰ ἐξηγήσουμε τὴν ἀπουσία τῆς κωμωδίας ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς παραστάσεις τὰ προεπαναστατικὰ χρόνια (Ὀδησός, Βουκουρέστι), γιὰ τὸ οἱ ἐμπνευστὲς τοὺς πίστευαν προφανῶς ὅτι ἢ τραγωδία καὶ τὸ δράμα, μὲ τὸ ἔμμεσο ἢ ἄμεσο πατριωτικὸ ἀντιτυραννικὸ μήνυμα ποὺ μεταφέρανε, ἀνταποκρίνονταν καλύτερα στοὺς παιδευτικούς ἐθνικούς στόχους ἐκείνου τοῦ θεάτρου. Τὸ ἴδιο φυσικὰ ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς παραστάσεις (1822-1835) ποὺ ὀργανώνονται στὰ νησιά, στὴ Σύρα, τὴν Κέρκυρα καὶ ἄλλου.

Δυσκολότερο εἶναι νὰ δικαιολογήσουμε τὸν περιορισμένον χώρο ποὺ κατέχει τὸ κωμικὸ εἶδος –ἢ σύγχρονη ἐλληνικὴ κωμωδία ἰδιαίτερα– στὸ ρεπερτόριο τῶν παραστάσεων ποὺ ἀρχίζουν νὰ ὀργανώνονται στὴν πρωτεύουσα τοῦ ἀνεξάρτητου κράτους ἀπὸ τὸ 1836 καὶ ὕστερα.

Ἐδῶ ἀναγκαστικὰ πρέπει νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεση καὶ νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ὀρισμένες ἀπόψεις σχετικὲς μὲ τὰ αἴτια τῆς καθυστέρησης τοῦ θεάτρου σὲ ἐκείνη τὴν περίοδο, ποὺ δὲν εἶναι φυσικὰ ἄσχετες μὲ τὸ θέμα μας. Τὸ σχῆμα ἐρμηνείας ποὺ διαμορφώθηκε ἐδῶ καὶ ἐβδομήντα χρόνια μὲ τὶς πρώτες ἐπιφυλλίδες τοῦ Ν. Ι. Λάσκαρη, καὶ ἔκτοτε ἐπαναλαμβάνεται στερεότυπα, βάζει στὸ περιθώριο ὅλους τοὺς δυσμενεῖς ὄρους ὑλικούς, πολιτιστικούς καὶ ιδεολογικούς. Ὑποτιμᾷ τὴν ἀνάγκη τῆς προπαίδειας καὶ τῆς ὑποδομῆς ποὺ ἦταν ἀπαραίτητες εἰδικότερα στὸ θέατρο. Δὲν ὑπολογίζει τὶς πολιτιστικὲς προϋποθέσεις ποὺ ἀπαιτοῦν οἱ διάφορες συνιστώσες τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες εἶναι καὶ ὁ παράγοντας ποὺ λέγεται θεατρικὸ κοινό. Ἄγνοε πὼς ἢ γλωσσικὴ Βαβέλ, ποὺ περιγράφει μὲ κάποια δόση ὑπερβολῆς ὁ Βυζάντιος, εἶναι ἐκείνη τὴ στιγμή καὶ πολιτιστικὴ Βαβέλ, χωρὶς ὑπερβολή. Δὲν ἐξετάζει τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποῖους μιὰ μεγάλη μερίδα τοῦ κοινοῦ (καὶ ὄχι μόνο ἢ «ἀριστοκρατία») δεικνύεται εὐάλωτη σὲ κάποιο εἰσαγόμενον εἶδος θεάτρου, ἐνῶ ἀντιμετωπίζει τὸ ντόπιο μὲ αὐξανόμενη ἀδιαφορία.

Ἡ ἐχθρότητα τῶν Βαυαρῶν, ἀπὸ τὴ μιὰ, καὶ ἢ εἰσβολὴ τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἄσκησαν βέβαια



ἀνασταλτική επίδραση. Δὲν πρόκειται ὅμως γιὰ φαινόμενα ποὺ χαρακτηρίζουν ἀποκλειστικὰ τὴ νεοελληνικὴ περιοχὴ. Καὶ σὲ ἄλλα πλάτη, ὅπου ὑπάρχουν ἱστορικὲς ἀντιστοιχίες, τὸ θέατρο δὲν δημιουργήθηκε ἢ δὲν ξεκίνησε μὲ τὴν πρωτοβουλία ἢ μόνο μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κράτους. Ἡ μοναρχία, ἀκόμα κι ἐκεῖ ποὺ δὲν ἦταν τόσο ἀποξενωμένη ἀπὸ τὶς παραδόσεις καὶ τὶς συνθήκες τῆς χώρας ὅσο στὴν Ἑλλάδα, περιορίζε συνήθως τὸ ἐνδιαφέρον τῆς στὸν κύκλο τοῦ αὐλικοῦ θεάματος καὶ γενικὰ σὲ θεατρικοὺς θεσμοὺς ταγμένους νὰ τὴν ὑπηρετοῦν. Ἄλλο ζήτημα ἂν κάποτε ἀπὸ ὀρισμένες τέτοιες πρωτοβουλίες ξεκίνησαν δημιουργήματα σημαντικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου.

Ἡ διάδοση, πάλι, τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος εἶναι φαινόμενο σύνθετο καὶ ἐπηρέασε μὲ πολλοὺς τρόπους, κάποτε ἀντιφατικὰ, ὁλόκληρο τὸν εὐρωπαϊκὸ μουσικὸ καὶ θεατρικὸ πολιτισμὸ. Εὐνοήθηκε καὶ ἀπὸ τὴν προσιτότητα τῆς μουσικῆς γλώσσας καὶ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα λαϊκότητας ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ εἶδος. Γιὰ τὴν τότε ἑλληνικὴ πραγματικότητα ἢ ὅπερα ἦταν ἴσως «ὁ φερετζὲς τῆς Ζαφειρίτσας»,⁶ σύμφωνα μὲ τὴν ἔκφραση τοῦ Χουρμούζη, ἀλλὰ εἶναι δύσκολο νὰ ὑποστηρίξουμε σοβαρὰ ὅτι τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα καὶ ἡ Ρίτα Μπάσσο στάθηκαν τὰ κύρια ἐμπόδια γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ δραματικοῦ θεάτρου στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ «ξενόφερτο» διεισδύει εὐκόλα ἐκεῖ ποὺ συναντᾶ μπροστά του τὸ κενό. Ἐδῶ τὸ ἀντίδοτο εἶναι ἓνα. Χρειάζονται ἐστῖες πρωτοβουλίας, ἐστῖες ζύμωσης πολιτιστικῆς, ἐργαστήρια δημιουργίας ποὺ νὰ προωθοῦν, ἀναπλάθοντας, τὶς ὅποιες ἐθνικὲς ἀξίες, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῶν καιρῶν. Δυνάμεις, ταυτόχρονα, ἱκανὲς νὰ ἐπιλέγουν καὶ νὰ ἀφομοιώνουν ὀργανικὰ ὅ,τι ἀξιόλογο δημιουργεῖται ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς χώρας τους, ὑποτάσσοντάς το στὰ αἰτήματα τῆς κοινωνικῆς καὶ πνευματικῆς ἀνάπτυξης τοῦ τόπου. Κάτι τέτοιο εἶχε γίνει

παλιότερα στὴν Κρήτη, ἀργότερα στὰ Ἐπτάνησα, καὶ στὶς παροικίες τοῦ ἐξωτερικοῦ τὶς παραμονὲς τοῦ Εἰκοσιένα.

Ὅμως τὴν περίοδο μετὰ τὸ 1830 οἱ προοδευτικὲς δυνάμεις ποὺ προετοίμασαν τὸν Ἄγωνα εἶχαν ἐξουδετερωθεῖ, στὸν πνευματικὸ χώρο ὁδηγήθηκαν στὴν ἀπομόνωση τῆς ἀπογοητευσιμότητος τους, στὴν ἀναδίπλωση, τὴ σιωπὴ ἢ τὸ συμβιβασμὸ. Ἀπὸ τὰ μηνύματα τοῦ αἰῶνα τῶν Φώτων ὅλα τὰ ἐπαναστατικὰ στοιχεῖα ἐξανεμίστηκαν. Ἡ στροφὴ πρὸς τὴν ἀρχαιότητα, σύμφυτη στὴ σκέψη τῶν στοχαστῶν τοῦ νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς δημοκρατικῆς πολιτείας, ποὺ σὰν ἐνιαῖο σύστημα ἰδεῶν ἔπαιζε σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς ἐθνικῆς καὶ δημοκρατικῆς συνείδησης, ἐκφυλίστηκε σὲ τυπολατρία. Ἡ χλαμύδα μαζὶ μὲ τὶς τυμπανοκρουσίες γιὰ ἐπιστροφή τῶν Μουσῶν ἀντιστοιχοῦν τώρα σὲ μιὰ τάση φυγῆς ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ παράκαμψης τῶν προβλημάτων.

Εἰδικὰ στὸ θέατρο, ἓνα χώρο εὐαίσθητο καὶ στὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας καὶ σὲ ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴ δημιουργικὴ ἀξιοποίηση τῆς ἀρχαίας παράδοσης, ἔλειψαν ἔτσι μαζὶ μὲ ὅλα τὰ ἄλλα οἱ ἡγετικὲς προσωπικότητες ἢ οἱ συγκροτημένες ὁμάδες, ποὺ θὰ ἦταν ἱκανὲς νὰ παλέψουν μὲ τὶς ἀντιξοότητες, μὲ τὰ ὀψωδῆποτε ὑπαρκτὰ καὶ μεγάλα ἐμπόδια, ἱκανὲς νὰ ἀνατρέψουν τὸ ρεῦμα, νὰ συγκροτήσουν ἐστῖες δημιουργίας καὶ νὰ ἀνοίξουν ἄλλους δρόμους.

Πρέπει ὅμως νὰ μείνουμε κοντὰ στὸ θέμα μας καὶ νὰ ριζώσουμε μιὰ ματιὰ στὶς παραστάσεις, τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ «νεοαθηναϊκοῦ» θεάτρου, ὅπως τὸ εἶχε βαπτίσει ὁ Ν. Βέης, καὶ νὰ δοῦμε τὴ θέση ποὺ εἶχε ἡ κωμωδία.⁷

Πρῶτα ὁ Φιλάργγυρος, στὴν ἀπόδοση τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου (καλοκαίρι 1836), ὕστερα ἡ Βαβυλωνία (1837) παίχτηκαν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὶς παραστάσεις ποὺ ὀργάνωσε ὁ Σκοντζόπουλος στὴν πρωτεύουσα. Ἀργότερα ἡ Βαβυ-



λωνία έκτοπίζεται, και μόνο ο Φιλάργγυρος (πιθό συχνά ως Έξη-νταβελώνης) θα επανεμφανίζεται σταθερά. Από τις εφήμερες θεατρικές προσπάθειες της εικοσαετίας 1840-1860, οι πιθό σο-βαρές (1843, 1848, 1857) περιλαμβάνουν στο ρεπερτόριό τους μια δυο κωμωδίες: διασκευές από τὰ ιταλικά, ἀλλὰ κυρίως Μολιέρο, με κάποια προτίμηση πρὸς τὰ φαρσικά του ἔργα (Ακούσιος ἰατρός). Σ' αὐτὴ τὴν τελευταία ποικιλία πρέπει νὰ ἐντάξουμε καὶ τὸ μονόπρακτο τοῦ Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ Ὁ μνηστὴρ τῆς Ἀρχοντοῦλας (Γάμος ἀνευ νύμφης), ποῦ παίζεται τὸ 1843, καὶ τὴν ἴδια χρονιὰ τὰ Δικηγορικὰ γελοῖα, μιὰ φάρσα ποῦ διασκεύασε ὁ Θεόδωρος Ὀρφανίδης.

Ἡ πληροφόρησή μας γιὰ ἐκείνες τὶς παραστάσεις εἶναι ἔλλιπης. Σύμφωνα με ὀρισμένα στοιχεῖα, ἡ κωμωδία μοιράζεται ἰσότημα με τὸ δράμα τὶς προτιμήσεις τοῦ κοινού.⁸ Δράματα ὅμως παίζονται περισσότερο καὶ πιθό συχνά. Τὸ κωμικὸ εἶδος, στὸ σύνολο τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος, βρίσκεται σὲ μειο-νεκτικὴ θέση.

Ἀντίθετα γνωρίζουμε πολὺ καλὰ τὰ σχέδια, τὰ προγράμ-ματα καὶ τὰ μανιφέστα με τὰ ὁποῖα ἐξαγγέλλανε κάθε φορὰ ἕνα καινούριο θεατρικὸ ξεκίνημα. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ κείμενο «Πρόσκλησις περὶ ἑλληνικοῦ θεάτρου» τοῦ 1840. Τὸ ὑπογρά-φουν δεκαεξὶ ἐπιφανεῖς λόγιοι τῆς ἐποχῆς, ἰδρυτὲς τῆς Φιλο-δραματικῆς Ἑταιρείας, με ἀφορμὴ τὴν ἀφιξη στὴν Ἀθήνα τοῦ Κωνσταντίνου Κυριακοῦ Ἀριστία.⁹ Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θεάτρου προ-βάλλεται ὡς ἔργο ἔθνικὸ «διὰ νὰ ἴδωμεν τὴν μητρικὴν μας γλῶσ-σαν ἐξευγενισομένην καὶ ὠραίζομένην ἐπὶ σκηνῆς, ἀπέναντι τοῦ Παρθενῶνος καὶ τῆς Πνυκός μας». Ἀπὸ τὸν θίασο ποῦ συγκρο-τεῖται με τὸν Ἀριστία ἐπικεφαλῆς, τὸ αἶτημα εἶναι «νὰ μᾶς ἀναβίβασῃ ἐπὶ σκηνῆς τὰς προσφουεστέρας τῶν κλασικῶν ποιητῶν μας καθὼς καὶ τὰς καλητέρας, ἀφ' ὧσας ἔχομεν ἕως τῶρα ἢ δυνάμεθα ν' ἀποκτήσωμεν, τραγωδίας καὶ ὑψηλὰς

κωμωδίας». Δύο παραστάσεις με τὸν Ἀριστόδημο τοῦ Μόντι καὶ ἡ προσπάθεια ἐξαντλήθηκε. Οὔτε ὑψηλὲς οὔτε ἄλλου τύπου κωμωδίες εἶδε ἡ σκηνὴ ποτέ.

Καὶ οἱ πρωτοβουλίες ποῦ ἐκδηλώνονται τὰ ἐπόμενα χρόνια ἐξαγγέλλουν τοὺς ἴδιους στόχους. Φτάνουμε αἰσίως στὸ 1856, στὴ συζήτηση τῆς γνωστῆς πρότασης γιὰ ἴδρυση ἑθνικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Καμπούρογλου. Ἕνας βουλευτὴς συνοψίζει ἐπιγραμματικὰ ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ «μᾶς ἀναμνησθεῖ τοὺς μεγάλους ἡμῶν προγόνους καὶ τὰ ἔνδοξα τῆς ἐπαναστάσεως ἔργα».¹⁰ Τὸ ρεπερτόριο ὄλων τῶν θιάσων ποῦ ἐμφανίστηκαν στὸ διάστημα τῆς τριακονταετίας –κλασικό-τροπες τραγωδίες καὶ ἱστορικοπατριωτικὰ δράματα (Μάρκος Μπότσαρης κ.ἄ.)– ἀντιστοιχεῖ ἀπόλυτα στὶς παραπάνω προ-διαγραφές.

Οἱ ἠθοποιοὶ ποῦ σηκώνουν στοὺς ὤμους τους τὶς προ-σπάθειες ἐκείνες (Λεωνίδας Καπέλλος, Κούγκουλης, Κουρτέσης, Σίσυφος) δείχνουν κάποια διάθεση, με μεταφράσεις (ὁ Λεωνίδας Καπέλλος) ἢ με πρωτότυπα ἔργα (ὁ Κουρτέσης), νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὶς προδιαγραφές ἢ νὰ τὶς ἐμπλουτίσουν. Κανένα ὅμως ἀπὸ τὰ θεατρικὰ συγκροτήματα ποῦ λειτουργοῦν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν φαίνεται νὰ ἔχει ὀλοκληρωμένες προτάσεις, ἀντίθετες με τὶς γε-νικὲς κατευθύνσεις. Ὑπάρχουν φυσικὰ καὶ οἱ λόγιοι ποῦ κατὰ καιροὺς ποδηγετοῦν τὶς θεατρικὲς πρωτοβουλίες (Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, Γρηγόριος Καμπούρογλου κ.ἄ.) καὶ ποῦ ἀσφα-λῶς ἡ γνώμη τους στὴ διαμόρφωση τοῦ ρεπερτορίου θὰ ἐπαιζε ρόλο σημαντικὸ. Ὅλοι ὅμως κινοῦνται μέσα στὸν ἰδεολογικὸ κλοιὸ τῆς ἐποχῆς. Οἱ δεῦτεροι τὸν ἐνισχύουν, οἱ πρῶτοι τὸν ὑφίστανται καὶ δὲν ἔχουν δρόμο διεξόδου ἀπ' αὐτὸν.

Μέσα στὸ ἰδεολογικὸ νεφέλωμα ἐκείνης τῆς περιόδου, ἡ κωμωδία, ποῦ ἔθιγε κάποια οἰκεία κακά, ἀποτελοῦσε μιὰ μονα-δικὴ σχεδὸν νότα ρεαλισμοῦ. Μ' ὄλες τὶς παρακωρήσεις στὶς

ΠΡΟΤΟΚΟΛ

σдачи кандидатского экзамена по ιταλιάνικoυ γλώσσoυ

Φαμίλια, όνομα, oτчество Спaтис Александрис Спирoс

Институт И-т Истoрии Искусств

Сеть (аспирант, научный сотрудник) каф.к. Сoлoвoв

Οценка

1. Письменный перевод журнал "Gipario" №189
генноаio 1962 стр.5: Poppea incoro-
naia.

2. Устный перевод журнал "Gipario" №186
ottobre 1961 стр.7: Al museo teatro
inglese corrisponde un pubblico nuovo.

Общая оценка

Πresidente della commissione

М. П.

Члены комиссии

συμβατικότητα του είδους και παρά τις αδυναμίες που συναντάμε σε συγκεκριμένα κείμενα, ήταν μια προσγείωση στα προβλήματα και στα μέτρα γενικά της καθημερινής ζωής. Τα έργα, αδιάφορα αν είχαν γραφτεί για τον αναγνώστη ή για τον θεατή, ήταν ικανά να αντιμετωπίσουν τη δοκιμασία του προσκηνίου. Το θέατρο όμως εκείνα τα χρόνια λειτουργούσε σε άλλο μήκος κύματος, αποστρεφόταν την πεζή καθημερινότητα με τις ασχήμιες της, την ωμή αλήθεια για όρισμένες πλευρές της κοινωνικής ζωής, την άπλη γλώσσα της κωμωδίας και τα ταπεινά της θέματα.

Για κωμωδίες όπως ο *Τυχοδιώκτης* και ο *Υπάλληλος* του Χουρμούζη, είναι φυσικό να υποθέσουμε πως η οξύτητα της πολιτικής σάτιρας έκανε πολύ ριψοκίνδυνη κάθε απόπειρα ανεβάσματός τους στη σκηνή. Ανάλογο έπιχείρημα όμως δεν εύσταθεί για περιπτώσεις όπως του *Λεπρέντη*¹¹ και του *Σινάνη* ή όπως του *Χαρτοπαίκτη* και του *Κόλακα*. Οι δύο τελευταίες κωμωδίες, του Χουρμούζη και του Βυζάντιου αντίστοιχα, έχουν πολιτικές αιχμές και στοιχεία κοινωνικής κριτικής ικανά να δυσανεκτήσουν μερικούς, όχι αρκετά όμως ώστε να δώσουν αφορμή για επέμβαση του εισαγγελέα.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι η κωμωδία του Αλέξανδρου Ρίζου *Ραγκαβή Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845), που για πολλά χρόνια δεν μπορούσε να φτάσει στη σκηνή, παρ' όλη την αίγλη, εκείνο τον καιρό, του συγγραφέα της και παρά την επιτυχία που γνώρισε το βιβλίο στο αναγνωστικό κοινό (τρεις εκδόσεις ως το 1861).

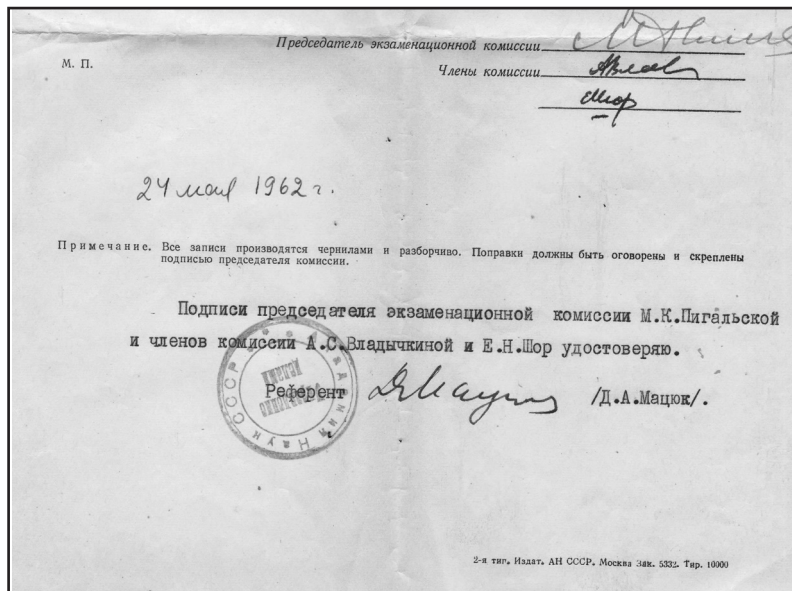
Δεν πρέπει να ξφταιγε, βέβαια, το πολιτικό θέμα. Ο συγγραφέας άσκει την κριτική του από θέσεις άριστοκρατικές, βασιζόμενες σε διάγνωση άσαφη ή παραπλανητική για τα αίτια της πολιτικής φαυλότητας, της οποίας μόνο τα έπιφαινόμενα

θίγονται (ρουσφετολογία κ.λπ.). Έμπόδιο ήταν ή μορφή της κωμωδίας, ή άριστοφανική, που το έμμετρο κείμενο του Ραγκαβή φιλοδοξούσε να αναβιώσει. Αυτή ήταν ή βασική δυσκολία για το ανεβάσμα της.

Τελικά παράστασή της στην Αθήνα πραγματοποιήθηκε το 1870. Στο μεταξύ, όμως, οι θίασοι που από το 1865-1866 είχαν άρχισει να λειτουργούν σε συστηματική επαγγελματική βάση, με πυκνές παραστάσεις και περιοδείες (Παντελής Σούτσας, Διονύσιος Ταβουλάρης, Πιπίνα Βονασέρα, Δημοσθένης Αλεξιάδης), έξοικειώθηκαν με την άπλοποίηση, διασκευή και σκηνική προσαρμογή στα μέτρα τους, ανεβάζοντας με τη μέθοδο αυτή κωμωδίες του Μολιέρου και άλλα έργα. Έτσι αντιμετώπισαν και την κωμωδία του Ραγκαβή, κουτσουρεύοντάς την, κόβοντας τα χορικά, την παράβαση και άλλα μέρη.

Τότε, στη μετὰ το 1865 περίοδο, άρχισε να καθιερώνεται και ή μονόπρακτη κωμωδία σαν συμπλήρωμα του δράματος σε όλες σχεδόν τις παραστάσεις. Με φανερή προτίμηση, όπως δείχνουν τα προγράμματα, στο εύπεπτο, διασκεδαστικό έργακι. Έδώ, όμως, σ' ό,τι άφορά τη θεατρική πρακτική, περνάμε σε καινούρια ιστορική φάση, με προβλήματα διαφορετικού τύπου. Άρκει μόνο να σημειώσουμε ότι στο μεταξύ, μαζί με πολλά άλλα, και τα έργα του Χουρμούζη και του Βυζάντιου είχαν μπει για καλά στο ράφι. Θα εξακολουθήσουν να παραμένουν για πολύ καιρό άγνωμένα, μια και στην εποχή τους δεν βρήκαν την καταξίωση που τους έπρεπε.

Και για να τελειώνουμε μ' αυτή τη σειρά των παρατηρήσεων. Είτε παίχτηκαν είτε δεν παίχτηκαν, οι κωμωδίες της περιόδου που μάς άπασχολεί εδώ είναι άναπόσπαστο κομμάτι της θεατρικής μας παράδοσης. Μέσα άπο την παραγωγή αυτή διατηρήθηκε και καλλιεργήθηκε το ενδιαφέρον για την κωμωδία.



Με τις δοκιμές, τις έπιτυχίες (άκόμα και τις έκδοτικές), τις άδυναμίες, με τά προβλήματα που έθεσε, προετοίμασε τις μελλοντικές εξελίξεις, την άνάπτυξη και διάδοση του κωμικού είδους. Τέλος, ή πείρα τών τελευταίων χρόνων έδειξε πώς ένα τμήμα τουλάχιστον αυτής της παραγωγής είναι άξιοποιήσιμο για τή σημερινή σκηνή και μπορεί νά άποτελέσει άφορμή για γόνιμες άναζητήσεις στη ζωή του έλληνικού θεάτρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα θέματα αυτά τίγονται στο άρθρο μου για τή ζωή και τò έργο του Χουρμούζη, στόν τόμο *Σάτιρα και πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα*, Άθήνα 1979, σ. 71-97 (τώρα και στόν παρόντα τόμο, βλ. προηγούμενο μελέτημα). Έκει και ή σχετική βιβλιογραφία. Νεότερα στοιχεία, στην άνακοίνωση του Δημ. Θ. Νάτσιου, «Βιογραφικά του Μιλτιάδη Χουρμούζη», στην *Ήπειρωτική Έστία* 28 (1979), σ. 25-36, και στην άνακοίνωση του Τριαντάφυλλου Σκλαβενίτη, «Έργογραφικά του Μ. Χουρμούζη», στη *Μέλισσα τών βιβλίων* 3 (1977-81), σ. 5-12.
2. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τò ψευδώνυμο Léviathan-Belthégor. Πρόκειται, άσφαλώς, για τόν πρωτοεμφανιζόμενο τότε, στην κωμωδία και τήν ιστορικοθεατρική έρευνα, Νικόλαο Λάσκαρη.
3. Βλ. *Νέα Έστία*, Αφιέρωμα στόν Άγγελο Βλάχο (Χριστούγεννα 1949), σ. 42-63.
4. Το Άχούρι είναι δημοσιευμένο άπό τόν Ε. Legraad, *Bibliothèque grecque vulgaire*, Β', Παρίσι 1881, σ. 148-165. Για τά σατιρικά κείμενα που γράφτηκαν με άφορμή τις έκκλησιαστικές έριδες του 1750 στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Εύάγγελος Σκουβαράς, «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας», στο *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), σ. 50-222. Για τò Φανάρι του Διογένους, βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Βιογραφικά του Άγαπίου Χαπίπη*, άνάτυπο άπό τόν τόμο *Προσφορά εις Στίλπωνα Κυριακίδη*, Θεσσαλονίκη 1953. Παρουσίαση του Ρωσσογγολλόλου έγινε άπό τόν Κ.Θ. Δημαρά στην Άγγλοελληνική *Έπιθεώρηση Γ'* (1947-1948), σ. 293-300. Ένας θεατρόμορφος διάλογος του 1788 δημοσιεύτηκε άπό τόν Στ. Καρατζά, *Σμύρνης τραγωδίες*, Άθήνα 1958, σ. 33-51. Διαλογικά στοιχεία έχει και ή Σχολιάς (1815), που παρουσίασε ό Φ. Μπουμπουλίδης στα *Μικρασιατικά*

Χρονικά Η' (1959), σ. 402-445. Άλλο σατιρικό για τά γεγονότα της Σμύρνης του 1819 παραμένει άνέκδοτο. Τέλος, για τούς σατιρικούς διάλογους που κυκλοφόρησαν στη διάρκεια της Έπανάστασης, βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Σατιρικά κείμενα του Εικοσιένα*, άνάτυπο άπό τόν τόμο *Διοικητική Έπετηρίς Άνωτάτης Σχολής Βιομηχανικών Σπουδών* (1959-1960), Άθήνα 1960, και Ίω. Λέφας, *Άνέκδοτη άνώνυμη σάτιρα τών άρχων του ΙΟ' αιώνα...*, Άθήνα 1977.

5. Βλ. Κωνσταντίνος Οικονόμου, *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, Άθήνα, έκδ. Έρμής, 1970, σ. 31. Για τήν τοποθέτηση και άξιολόγηση του έργου, που θά συναντήσουμε πολλές φορές παρακάτω, άντανικατάστατο βοήθημα είναι ή εισαγωγή του Κωστή Σκαλιόρα στην παραπάνω έκδοση.
6. Άπό τήν όμιλία του Χουρμούζη στη Βουλή σχετικά με τή χρηματική έπίσχυση στόν θίασο ιταλικού μελοδράματος. Βλ. έφ. *Ήλιος*, έτος Β', άρ. φ. 46, 1.1.1856.
7. Βλ. Ν. Βέης, «Τò πρώτον νεοαθηναϊκόν θέατρον και αί σχετικά πρòς τόν Ρήγαν Φεραίων παραστάσεις αυτού», *Νέα Έστία* 24 (1938), σ. 1516-1521 και 1590-1599, με πολύτιμα στοιχεία για τις παραστάσεις του 1836.
8. Βλ. Ν. Λάσκαρης, «Τò νεοελληνικόν θέατρον του 1842-1844», *Νέα Έστία* 25 (1939), άπό τις σ. 453-456 και σέ πολλές συνέχειες. Στη σ. 771 δημοσιεύεται «Πίναξ τών εισπραξέων του ελληνικού θεάτρου του έτους 1843», ένα πολύ μικρό δείγμα για τή συμμετοχή του κοινου στις παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας.
9. Τò κείμενο είχε κυκλοφορήσει σέ άυτοτελές φυλλάδιο: «Πρόσκλησις περι ελληνικού θεάτρου», Άθήνα 1840. Πρόχειρα βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ίστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Β', σ. 271-272.
10. Παραθέτω άπό τις έπιφυλλίδες του Ν. Λάσκαρη «Τò νεοελληνικόν θέατρον», στο περιοδικό *Τò Έλληνικόν Θέατρον*, έτος Δ' (1.3.1931), άρ. 117. Στη Βουλή ή συζήτηση έγινε τήν 1η Σεπτεμβρίου 1856.
11. Για παράσταση του Λεπρέντη τò 1836 γίνεται μνεία στο άρθρο του Θ. Βελλιανίτη, «Τά θέατρα επί Όθωνος», *Έστία* (1893), σ. 324. Έπίσης στο «Σύντομον χρονικόν του Νεοελληνικού θεάτρου (1833-1864)», ένα περίεργο ντοκουμέντο που παρουσίασε ό Ν. Βέης στη *Νέα Έστία* 25 (1939), σ. 228-231, άναφέρεται, άνάμεσα στις κωμωδίες που παίχτηκαν, και ό *Χαρτοπαίκτης*. Και οι δύο πληροφορίες, άρκετά άσφαεις άλλωστε, δέν έπιβεβαιώνονται άπό καμιά άλλη πηγή.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

Επιμέλεια αφιερώματος: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΥΡΤΑΤΑΣ

