

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΡΩΙΜΟΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ
ΣΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

“ΚΑΚΑΒΑ”

Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΖΑΚΥΝΘΙΝΟΥ ΠΑΤΣΑ (1834)

Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η απόφαση να προετοιμαστεί μια νέα έκδοση στη σειρά των παραρτημάτων, ως Κείμενα αρ. 2, της *Παραβάσεως*, του *Επιστημονικού Δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών* του Πανεπιστημίου Αθηνών, του ιδιότυπου αυτού διαλογικού κειμένου από τη Ζάκυνθο, του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα, ελήφθη το 2006 μετά από μια νέα ανάγνωση της σάτιρας, η οποία εγείρει μια σειρά από προβληματισμούς για την πορεία του επτανησιακού θεάτρου κατά το 19^ο αιώνα, προβληματισμούς που με απασχόλησαν τα τελευταία χρόνια, μιας που το επτανησιακό θέατρο είναι και η ραχοκοκαλιά του νεοελληνικού θεάτρου και το πιο πλούσιο στις διάφορες εκφάνσεις του, τουλάχιστον ως το 1900 (Β. Πούχνερ, “Η διαλεκτική σχέση του έντεχνου και λαϊκού θεάτρου ως χαρακτηριστικό γνώρισμα του παραδοσιακού επτανησιακού πολιτισμού”, στον τόμο: *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 127-166). Από τη μια υπάρχει το λόγιο αστικό θέατρο, ξεκινώντας με τον Ιωάννη Ζαμπέλιο, το οποίο, παρά τον μεμονωμένο “Βασιλικό” του Αντ. Μάτεσι, δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη δραματογραφία της “Αθηναϊκής Σχολής” (Β. Πούχνερ, “Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματοουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 221-240), από την άλλη υπάρχει η παράδοση του ιδιότυπου λαϊκού θεάτρου των “Ομιλιών”, η οποία, όπως γνωρίζουμε τώρα με σχετική βεβαιότητα, φτάνει πίσω έως τον 17^ο αιώνα (Β. Πούχνερ, “Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα”, *Θησαυρίσματα* 36 (2006), σσ. 309-344 με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία). Η “Κακάβα” φαίνεται πως κατέχει μια ενδιάμεση θέση,

γιατί ο συγγραφέας και συντάκτης των εισαγωγικών σημειώσεων παίρνει σαφώς αποστάσεις από το κείμενο που παρουσιάζει (ακόμα και γλωσσικά), από την άλλη οι ίδιοι οι γραφικοί καυγάδες γύρω από το καζάνι του πατσά φαίνεται πως έχουν κάποια σχέση με την παράδοση των ομιλιών, όπως και ο “Χάσης” (1795). Επίσης υπάρχει και μια υπέρβαση της συμβατικής θεατρικής μορφής, γιατί η Γ’ πράξη διαδραματίζεται “καθ’ οδόν” και αποτελείται από μονόλογο σε άλλο στιχουργικό σχήμα, ακριβώς όπως η κεφαλονίτικη σάτιρα για τον Άνθιμο Μαζαράκη, που χρονολογείται περίπου στην ίδια περίοδο, όπου το τελευταίο μέρος μετατρέπει το διάλογο σε στιχουργική σάτιρα χωρίς δραματική μορφή (βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, “*Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος*, ένα άγνωστο ληξουριώτικο χειρόγραφο”, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9, Αργοστόλι 2003, σσ. 191-241). Ενώ στον “Χάση” υπάρχει ήδη η ίδια ηθογραφική διάθεση της διακωμώδησης των κατώτερων στρωμάτων της ζακυνθινής κοινωνίας, μολοντούτο λειτουργεί ακόμα η παράδοση της κρητοεπτανησιακής κωμωδίας με τον μπράβο κανχησιάρη. Αυτή η διάσταση, 40 χρόνια αργότερα, έχει εκλείψει: ο άτεχνος διάλογος δεν φέρνει στη σκηνή πια στερεότυπους τύπους της ιταλικής κωμικής παράδοσης, αλλά μια τυπολογία σκηνικών χαρακτήρων από τις παρυφές της κοινωνίας, με ένα σαφώς νατουραλιστικό ύφος, αν και με σατιρική διάθεση. Αυτοί οι χαρακτήρες, μερικές φορές και με μια σχεδόν δαιμονική διάσταση μέσα στις βωμολοχίες τους, ξεπερνούν ακόμα και τη σκωπτική ατμόσφαιρα του Καραγκιόζη και ανήκουν υφολογικά σ’ ένα άλλο εκφραστικό στρώμα, το οποίο την εποχή εκείνη τεκμηριώνεται μόνο στα Επτάνησα.

Αυτοί οι προβληματισμοί λοιπόν με οδήγησαν στην απόφαση μιας νέας έκδοσης του κειμένου, το οποίο στην έκδοση του 1860 είναι πολύ σπάνιο, και για τον επιπλέον λόγο, γιατί αποτελεί ένα πολύτιμο γλωσσικό, πολιτισμικό και λαογραφικό τεκμήριο, που δίνει έμφαση στη γνησιότητα και αυθεντικότητα των εκφράσεων, ενδυμασιών και χαρακτήρων που παρουσιάζει. Προτίμησα τον τύπο της “φιλολογικής” έκδοσης, που προσφέρει ένα βάσιμο και “καθαρισμένο” κείμενο με επεξηγηματικές σημειώσεις από μια “κριτική”, γιατί το σύντομο τυπωμένο κείμενο δεν αξίζει ειδικό apparatus criticus. Άλλωστε για δραματικά κείμενα αυτής της περιόδου ισχύει το σκεπτικό που ανέπτυξα πρόσφατα (Β. Πούχχερ, “Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις το 18^ο και 19^ο αιώνα (1790-1850)”, *Ελληνικά*, 54, 2004, σσ. 83-103). Με την κεκτημένη εμπειρία εκδόσεων δραματικών κειμένων της περιόδου αυτής στη Θεατρική Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη κράτησα μια μεσαία γραμμή στην εκδοτική πολιτική, διατηρώντας και μια σειρά από ορθογραφικές και τυπογραφικές ιδιαιτερότητες της εποχής και επεμβαίνοντας μόνο σε σημεία όπου

πρόκειται για σαφή αβλεψία ή όπου μπορεί να δημιουργηθεί παρεξήγηση. Σε αντίθεση με τις άλλες εκδόσεις επέμεινα αυτή τη φορά στο μονοτονικό σύστημα, το οποίο δεν δημιουργεί πραγματικά και σοβαρά προβλήματα στην ανάγνωση, δικαιολογώντας την απόφαση αυτή με τον κυρίως δημοτικό και ιδιωματικό χαρακτήρα της γλώσσας στο ζωντανό διάλογο των σκηνικών χαρακτήρων, ενώ οι σκηνικές οδηγίες είναι γραμμένες σε μιαν απλή μορφή καθαρεύουσας. Ασφαλώς δεν μπόρεσα να λύσω όλα τα γλωσσικά προβλήματα που παρουσιάζει η τυπωμένη έκδοση, γιατί τα όρια μεταξύ τυπογραφικής αβλεψίας και αθησαύριστων λέξεων ή τύπων είναι ρευστά. Πολύτιμη για την επίλυση ορισμένων προβλημάτων στάθηκε πάντως η κριτική έκδοση του “Χάση” από τον Ζήσιμο Συνοδινό (Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, κριτική έκδοση Ζήσιμος Συνοδινός, Αθήνα 1997). Επιμέρους γλωσσικά προβλήματα μπορούν άλλωστε να λύσουν και μεταγενέστερες μελέτες. Αλλά ο σκοπός μου ήταν να παρουσιάσω σ’ ένα ευρύτερο κοινό ένα ξεχασμένο δραματικό κείμενο, πολύ ιδιότυπο, κείμενο με διάθεση νατουραλιστική, της ανάδειξης της εξαθλίωσης κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στην αγγλοκρατούμενη Ζάκυνθο, κείμενο το οποίο αξίζει το ενδιαφέρον μας για πολλούς και διαφορετικούς λόγους. Για τη φωτογράφιση του κειμένου ευχαριστώ τον Γρηγόρη Ιωαννίδη, για διορθώσεις και υφολογικές βελτιώσεις, καθώς και πληροφορίες για το σημερινό ζακυνθινό ιδίωμα τον συνάδελφο Γεώργιο Ν. Μοσχόπουλο, για την εξήγηση δυσεξήγητων λέξεων την Χρυσούλα Καραντζή από το Ιστορικό Λεξικό της Ακαδημίας Αθηνών.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Εισαγωγή σε ελάσσονα κείμενα του 19^{ου} αιώνα δεν καθορίζεται από τον ίδιο συμβατικό κώδικα υποχρεωτικής πληρότητας στις απαντήσεις των προβλημάτων και στην εξαντλητικότητα της παράθεσης των πηγών, όπως σε λογοτεχνικά κείμενα της κρητικής λογοτεχνίας¹, γιατί δεν παρουσιάζουν τα ίδια προβλήματα, ιδίως αν είναι τυπωμένα. Μολοντούτο η απλή ανατύπωση μιας παλιάς έκδοσης, όπως έχει, προσκρούει συχνά στην εκδοτική και φιλολογική ευσυνειδησία, γιατί τέτοιες εκδόσεις βρίθουν από τυπογραφικά λάθη και αδικαιολόγητες συνήθειες και πρακτικές τις παλαιότερης τυπογραφίας και ορθογραφίας, που δεν στηρίζονται ούτε στην ετυμολογία ούτε στη γραμματική: αυτό είναι ο κανόνας στις θεατρικές μεταφράσεις και τα δραματικά έργα του 19^{ου} αιώνα, όπου η εκτύπωση συχνά είναι μόνο ένα πάρεργο της ίδιας της παράστασης και πραγματοποιείται χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια, συχνά και χωρίς την τυπογραφική επιβλεψη και εκδοτική φροντίδα του ίδιου του συγγραφέα². Τα φιλολογικά τους προβλήματα (πατρότητα, χρονολογία, κειμενική παράδοση, αποκατάσταση κειμένου κτλ.) συνήθως δεν εμφανίζονται με τον ίδιο τρόπο όπως στα παλιότερα κείμενα του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και του Μπαρόκ³, άλλωστε σε καθαρόγλωσσα ή μεικτά κείμενα πολλά από τα κειμενικά προβλήματα ρυθμίζονται από την ιστορική ορθογραφία και το λόγο ύφους. Ακόμα και οι αισθητικές παράμετροι της ανάλυσης μπορεί να είναι τελείως διαφορετικές: στιχουργική ανάλυση του προκειμένου συνθέματος της “Κακάβας” σχεδόν περιττεύει, γιατί ο διάλογος αυτός δεν διαθέτει ποιητικές φιλοδοξίες και αξιώσεις ούτε έχει ανάλογη επεξεργασία. Ενδιαφέρει κυρίως ως ντοκουμέντο της γλώσσας, του πολιτισμού και της λαογραφίας των κατώτερων στρωμάτων της Ζακύνθου της Αγγλοκρατίας, και δευτερευόντως ως τεκμήριο για ένα παρακλάδι των “Ομιλιών”, που παρουσιάζεται σε έντυπη μορφή πλέον με κάποια απόσταση και διαφοροποίηση, με μια συνειδη-

¹ D. Holton, “Η εισαγωγή μιας κριτικής έκδοσης: σε ποια ερωτήματα θα έπρεπε να απαντήσει ο εκδότης ενός κειμένου...”, H. Eideneier / U. Moennig / N. Τουφεξής (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής, αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόδους γραμματείας*, Ηράκλειο 2001, σσ. 251-270.

² Β. Πούγχερ, “Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα (1790-1850)”, *Ελληνικά* 54 (2004), σσ. 83-103 (και στον τόμο *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 173-204) με περισσότερη βιβλιογραφία και παραδείγματα.

³ Η αναφορά στο Μπαρόκ μάλλον επιβάλλεται μελλοντικά, τουλάχιστον για τη δραματουργία (Β. Πούγχερ, “Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία”, *Ελληνικά* 56, 2006, σσ. 133-161, και του ίδιου, “Παραλειπόμενα στο Ζήνωνα”, *Θησαυρίσματα*, 32, 2002, σσ. 167-217).

τά ηθογραφική αντίληψη και με κριτικο-σατιρικό πνεύμα· κι επιπλέον είναι ένα δείγμα ενός πρώιμου νατουραλιστικού ύφους, το οποίο δεν τεκμηριώνεται αμέσως μετεπαναστατικά πουθενά αλλού στην Ελλάδα και εμφανίζει άλλη μια φορά τη διαφορετικότητα του επτανησιακού θεάτρου. Έτσι λοιπόν η προκείμενη εισαγωγή παρουσιάζει περίπου το ίδιο σχήμα με μια εισαγωγή κριτικής έκδοσης, το αναλυτικό βάρος και βάθος όμως και το ερευνητικό ενδιαφέρον έχουν μετατεθεί.

Εκδόσεις

Ο τίτλος της πρώτης έκδοσης έχει ως εξής: ΚΑΚΑΒΑ / Πώλησις των εντοσθίων βοών και προβάτων εν Ζακύνθω / Κωμωδία εις τρεις πράξεις / Μιμηθείς την μιζο-βάρβαρον Ζακυνθίαν / διάλεκτον, συντεθέν κατά το 1834 / υπό / Χ Χ Χ / εν Ζακύνθω / εκ του τυπογραφείου “Η Αυγή” / 1860⁴. Αντίτυπο του έργου δεν έχει εντοπισθεί· στο Θεατρικό Μουσείο – Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου υπάρχει 1) ανατύπωση της έκδοσης αυτής, Ζάκυνθος 1898, με τίτλο: Νικολάου Β. Καραντσά / Η Κακάβα / Κωμωδίες εις τρεις / πράξεις / Συνταχθείσα κατά το 1834. / Ανατυπούται υπό / Ι. Ω. Ψ. / Εν Ζακύνθω / 1898, σελ. 15, και 2) σκόρπια φύλλα με τη signatur 892.189 ΚΑΚ (1256/77), που έχουν χειρόγραφη σημείωση “Άγορά του Θεατρ. Μουσείου (9 Ιουλ. 1968)” στο εξώφυλλο, που αποτελούν επανέκδοση του κειμένου με σχόλια του Κ. Καιροφύλα το 1935, στο περιοδικό “Φιλολογικός Νέος Κόσμος”⁵. Αποτελείται από 13 άδετες σελίδες κανονικού σχήματος (σσ. 19-33) με πυκνωτυπωμένο κείμενο χωρίς στιχαρίθμηση, που προφανώς αποσπάστηκαν από το τεύχος του περιοδικού. Αν ένας στίχος χωρίζεται σε δύο ομιλούντα πρόσωπα, το δεύτερο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου δεν αναγράφεται ως συνέχεια του πρώτου σε άλλη σειρά, αλλά ως νέος στίχος στην αριστερή πλευρά της σελίδας⁶. Η ανατύπωση της πρώτης έκδοσης στη Ζάκυνθο το 1898 από τον Ι. Ω. Ψ. μας αποκα-

⁴ E. Legrand, *Bibliographie Ionienne du quinzième siècle à l'année 1900*, 2 τόμ., Bruxelles 1963, αρ. 2112, Δ. Σ. Γκίνης / Β. Γ. Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, 3 τόμ., εν Αθήναις 1939-1957, αρ. 8222, Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του ελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 30.

⁵ Βλ. στη συνέχεια.

⁶ Δεν ακολούθησα το σύστημα αυτό, γιατί παραμορφώνει το μετρικό σχήμα, που παραμένει ο πολιτικός στίχος, όπως φανερώνεται καθαρά από τη ρίμα. Έτσι ο Μηνάς Α. Αλεξιάδης μετράει 369 στίχους, εγώ μόνο 330 (Μ. Α. Αλεξιάδης, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Άγνωστη Ζακυνθινή “Ομιλία” του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990, σ. 26).

λύπτει και το όνομα του συγγραφέα: Νικόλαος Β. Καραντζάς⁷. Φαίνεται πως η εκδοτική τύχη του κειμένου συνδέεται τόσο με τον “Χάση” όσο και με το “Βασιλικό”: το πρώτο έργο, γραμμένο το 1795, εκδίδεται μόλις το 1851 και ανατυπώνεται το 1859 και το 1860 (όπως ξανά το 1900), και το δεύτερο, γραμμένο το 1829/30 τυπώνεται επίσης μόλις το 1860 (το 1881 στα *Άπαντα* του Μάτεσι)⁸. Ειδικά οι διασυνδέσεις με τον “Χάση” είναι, όπως θα δούμε, πολλές. Το έργο επανεκδίδεται, όπως είπαμε, το 1935 από τον Κώστα Κairoφύλα σε περιοδικό της εποχής (*Φιλολογικός Νέος Κόσμος*), χωρίς να προκαλέσει καμιά ιδιαίτερη απήχηση· όπως φαίνεται, από την έκδοση αυτή ο Λάσκαρης συμπεριλαμβάνει ορισμένους στίχους στην “Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”¹⁰. Το όνομα του ανώνυμου συγγραφέα, Ν. Β. Καρα(ν)τζά, αποκαλύπτεται στη δεύτερη έκδοση του 1898, οπότε ο Λεωνίδας Ζωής συντάσσει και σύντομο βιογραφικό άρθρο¹¹. Ο Νικόλαος Β. Καρατζάς (1813-1883) ήταν ιδιότροπος άνθρωπος: καπνοπώλης, βιβλιοπώλης, βιβλιοδέτης και τελικά συγγραφέας, γεννημένος στην Ιθάκη και εγκατεστημένος από νωρίς στη Ζάκυνθο· οι περισσότερες δημοσιεύσεις του αφορούν όμως θρησκευτικά θέματα¹². Η έκδοση του Κairoφύλα¹³, ό-

⁷ Η Λαδογιάννη μιλάει για τρίτη έκδοση, ωστόσο πουθενά δεν μαρτυρείται, πως η έκδοση του 1860 είναι η δεύτερη. Ο τίτλος διευκρινίζει: “συντεθέν [όχι εκδοθέν] κατά το 1834” (ό. π., σ. 39). Η παρεξήγηση προέρχεται από τον Λάσκαρη, που αναφέρει μια (αβιβλιογράφητη) έκδοση Ν. Β. Καρατζά, *Η κακάβα, κομωδία εις τρεις πράξεις*, εν Ζακυνθω 1834 (Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α΄, Αθήναι 1938, σ. 315 σημ. 1). Πρόκειται όμως για μια βιαστική και επιπόλαια ερμηνεία του τίτλου, που δεν υπονοεί έκδοση του 1834 αλλά σύνθεση. Ο Κairoφύλας, που ξαναεκδίδει το 1935 το κείμενο, και από τον οποίο ο Λάσκαρης προφανώς αντλεί την πληροφορία της ύπαρξης το κειμένου, χωρίς να τον αναφέρει, μιλάει με σαφήνεια για το γεγονός, πως το κείμενο πρωτοεκδόθηκε το 1860 (Κ. Κairoφύλας, “Μια Ζακυνθινή ηθογραφία: *Η Κακάβα* του Ν. Καρατζά (1834)”, *Φιλολογικός Νέος Κόσμος* (Αθήνα), 5 (1935) σσ. 15-33, ιδίως σ. 17).

⁸ Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 16 και 24.

⁹ Κ. Κairoφύλας, “Μια Ζακυνθινή ηθογραφία: *Η Κακάβα* του Ν. Καρατζά (1834)”, *Φιλολογικός Νέος Κόσμος* (Αθήνα), 5 (1935) σσ. 15-33.

¹⁰ Λάσκαρης, ό. π., σσ. 316 εξ.

¹¹ Λ. Ζωής, “Νικόλαος Καρατζάς”, *Αι Μούσαι* (Ζακ.) ΣΤ΄ (1897-98), σ. 738 (βλ. και του ίδιου, *Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου*, τόμ. Α΄, Αθήνα 1963, σσ. 272 εξ.).

¹² Ζωής, *Λεξικόν*, ό. π., σσ. 272 εξ.

¹³ “Εν πρώτοις εκαθάρισα το κείμενον από τα άπειρα ορθογραφικά λάθη, τα οποία ωφείλοντο εις την αγραμματοσύνην του συγγραφέως. Κατόπιν εφρόντισα όπως διορθώσω μερικές λέξεις, αι οποιαί καταφανώς ήσαν κακογραμμέναι, ίσως από τυπογραφικόν παρόραμα. Κατά τα άλλα αφήκα άθικτον το κείμενον, με τας βωμολοχίας του και την χυδαιότητα της έκφράσεως, η οποία ήτο ιδιάζουσα εις

πως υποθέτουμε, αναπαράγει σε γενικές γραμμές πιστά το κείμενο της έκδοσης του 1860 (όχι του 1898 που είναι σαφώς συντομότερο), έχει ακόμα και τυπογραφικά λάθη¹⁴, υπόσχεται ερμηνεία των λέξεων, υπόσχεση που δεν τηρεί¹⁵, εκλαμβάνει το πόνημα ως σημαντικό ντοκουμέντο της εποχής, κοινωνικό και ηθογραφικό¹⁶. Χρησιμοποιώντας περίπου τις ίδιες εκφράσεις, όπως ο Λάσκαρης, δεν του αναγνωρίζει καμιά θεατρική αξία και επισημαίνει το άστοχο της διαίρεσής του σε πράξεις¹⁷. Επισημαίνει επίσης πως η έκδοση του 1860 είχε ελάχιστα αντίτυπα και πως το μοναδικό γνωστό του έδωσε ο Λεωνίδας Ζώης¹⁸.

Όπως δηλώνει ο καθαρόγλωσσος επεξηγηματικός υπότιτλος, “πώλησις των εντοσθίων βοών και προβάτων εν Ζακύνθω”, περιγράφοντας κάπως αδέξια το έθιμο της κατανάλωσης του πρωινού ζεστού πατσά κυρίως από μέρους των ξενυχτισμένων, που επιθυμούν να “στηλωθούν” μετά από το μεθύσι, ο συγγραφέας και εκδότης του σατιρικού διαλόγου παίρνει τις αποστάσεις του από το ίδιο το κείμενο της “κωμωδίας σε τρεις πράξεις”, κυρίως όμως από τη γλώσσα του, όπως δηλώνει στην προσθήκη: “μυμηθείς την μιζοβάρβαρον Ζακυνθίαν διάλεκτον”, με παρόμοιο τρόπο όπως έκανε ο Περικλής Καλόφωνος το 1851 με τον “Χάση”, που φέρει την προσθήκη “κατά τον τότε Ζακύνθιον ιδιωματοισμόν”¹⁹. Οι γλωσσικές

τον όχλον της εποχής εκείνης” (Καιροφύλας, ό. π., σ. 17). Ο συγγραφέας ωστόσο δεν δείχνει αγράμματος. Παρά τον εισαγωγικό ισχυρισμό ο εκδότης δεν εξήγησε καμιά από τις ιδιωματικές λέξεις και εκφράσεις.

¹⁴ Στ. 38 άφησε το “βορμοκερατά” αντί “βορμοκερατά” κτλ.

¹⁵ Σ. 18.

¹⁶ “Είνε διττόν το ενδιαφέρον το οποίον παρουσιάζει το παρόν σύντομο έργον. Αφ’ ενός μας δίδει πλήρη και ζωντανήν την γλώσσαν η οποία ωμιλείτο εις την Ζακύνθον προς ενός αιώνος, αφ’ ετέρου δε μας παρέχει μίαν σπαρταριστήν ηθογραφίαν της κατωτέρας κοινωνικής τάξεως της νήσου επί Αγγλικής προστασίας” (σ. 15 εξ.).

¹⁷ Και κλείνει τον πρόλογο με τη διαπίστωση, πως το έργο “έχει αξίαν γλωσσολογικήν όσον και ηθογραφικήν, ζωντανέον μίαν γωνίαν της χαρακτηριστικής Ζακύνθου προς ενός αιώνος, με την μεικτήν γλώσσαν της εποχής, εκλιπώσαν τώρα πλέον” (σ. 18). Παρά το γλωσσολογικό ενδιαφέρον και την ιστορικότητα του ιδιώματος, ο αναγνώστης δεν βοηθιέται από κανένα λεξικό.

¹⁸ “Το έργον τούτο εδημοσιεύθη το 1860 εις ελάχιστα αντίτυπα, σήμεραν δε είναι λίαν σπάνιον” (σ. 17). Ο Κ. Πορφύρης αντίθετα δίνει την πληροφορία, πως το κείμενο ανακάλυψε ο Κονόμος, χάθηκε όμως στους σεισμούς του 1953: “και ο κ. Κονόμος είχε βρει το κείμενο και άλλων (Κακάβα) μα χάθηκαν μαζί με το αρχείο του στην καταστροφή της Ζακύνθου του 1953” (Κ. Πορφύρης, “Το Ζακυνθινό θέατρο”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 2, τευχ. 8 (1955), σσ. 145-148, ιδίως σ. 147).

¹⁹ Το ίδιο τονίζει και ο πρόλογος του Γουζέλη, που γράφει στην “Υπόθεσιν”: “Ητο χρεία να παραδώσω τα πράγματα με νόθον και βάρβαρον γλώσσαν διά να

συνήθειες των Επτανήσων στον γραπτό λόγο το 1860 είχαν πλέον ευθυγραμμιστεί με την “Αθηναϊκή Σχολή”²⁰: το 1860 εκδίδονται στην ίδια Ζάκυνθο, ίσως όχι μόνο από χρονολογική σύμπτωση, οι δώδεκα καθαρόγλωσσες τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου σε δύο τόμους²¹. Η ιστορική συγκυρία δεν ενέχει μόνο με τρόπο συμβολικό τον πλούτο της επτανησιακής δραματουργίας και ιδιαίτερα του ζακυνθινού θεάτρου, αλλά μαρτυρεί και την ιστορική συνείδηση των λογίων, πως τα λαϊκά αυτά ιδιωματικά κείμενα, αρχικά μάλλον αυτοσχεδιασμένα, είναι κάτι που αξίζει να διασωθεί και να διατηρηθεί στη μνήμη των συμπατριωτών τους, λίγα χρόνια πριν από την ένωση με την Ελλάδα. Ο διάλογος εντάσσεται βέβαια στο σατιρικό πνεύμα της επτανησιακής δραματουργίας, που εκδηλώνεται ήδη με την “Κωμωδία των ψευτογιατρών” του Σαβόγια Ρούσμελη (1745)²², όπου η αυτοκριτική των Ζακυνθινών είναι τσουχτερή κι ανελέητη²³, και στην ατμόσφαιρα του καρναβαλιού, όπου οι πάντες και τα πάντα εκτίθενται στο χλευασμό και στη σάτιρα, και μεγάλο μέρος των εκδηλώσεων διεξάγεται με θεατρικό τρόπο.

Ωστόσο η γλώσσα και οι χαρακτηρισμοί δηλώνουν και μια ταξική και μορφωτική διαφορά: εδώ παρουσιάζονται όχι μόνο οι φτωχοί του περιθωρίου, αλλά και λαϊκοί άνθρωποι “της νύχτας” και της ταβέρνας, σε μια ατμόσφαιρα αποβλάκωσης, μεθυσίου και ανόητων και αναίτιων καυγάδων, που βρίσκονται κοντά στο πνεύμα των ευτράπελων διηγήσεων που σατιρίζουν την ανθρώπινη κουταμάρα. Στις εισαγωγικές σημειώσεις, “Η θέσις και ο τρόπος”, “Ενδυμασίαι των προσώπων”, καθώς και στην καταληκτική “Σημείωσιν”, όπου επισημαίνεται πως ένα μέρος της συνηθισμένης βωμολοχίας έχει παραληφθεί (προφανώς οι εκφράσεις σεξουαλικού περιεχομένου), ο εκδότης/συγγραφέας δεν περιορίζεται μόνο στην εξήγηση των σκηνικά αναγκαίων αντικειμένων και πληροφοριών, αλλά προβαίνει και σ’ ένα είδος λογογραφικής μελέτης στο πνεύμα του ηθογραφισμού, όπου καθορίζονται και περιγράφονται λεπτομερειακά οι ενδυμασίες των σκηνικών χαρακτήρων, τονίζεται πως είναι τύποι αυθεντικοί και υπαρκτοί, αναλύεται το σκηνικό με ακριβόλογο τρόπο (όπως κάνουν οι νατουραλιστές μερικές δεκαετίες αργότερα) και

πλησιάζω περισσότερο εις την μίμησιν. Ο σκοπός του πονήματος είναι ειλικρινέστατος. Ο σκοπός δεν είναι δι’ άλλο, πάρεξ διά ξεφάντωσιν των φίλων”.

²⁰ Για τη δραματουργία βλ. Β. Πούχγερ, “Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 221-240.

²¹ Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 47.

²² Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971.

²³ Για την αυτοκριτική και τη σάτιρα των κομπογιαννιτών στο έργο βλ. Β. Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004, σσ. 43-47.

εξηγούνται οι ιεραρχικές σχέσεις των μικροπωλητών της αγοράς μεταξύ τους. Αυτό δηλώνει με σαφήνεια πλέον έναν εξωλογοτεχνικό και εξωκειμενικό σκοπό, πράγμα χαρακτηριστικό πλέον για την ηθογραφία: την απόδειξη της αυθεντικότητας των γεγονότων, λόγων, πράξεων και χαρακτήρων, *coulleur locale*, το γνήσιο ιδίωμα των γραφικών τύπων μιας περιθωριακής ομάδας (υβρεολόγιο), που βρίσκεται από ιταλισμούς, βωμολοχίες και ιδιωματικές εκφράσεις, ακριβώς όπως στην περίπτωση του “Χάση”, και δυσκολεύει την σημερινή κατανόηση (και έκδοση) του κειμένου.

Ο ίδιος ο συγγραφέας διασώζει και εκδίδει ανώνυμα τον σατιρικό διάλογο, έργο των νεανικών του χρόνων όπως και ο “Χάσης” του Γουζέλη (το 1834 ο Καρατζάς είναι 21 ετών), που συνδέει το πόνημα με το καρναβάλι και πιθανώς με τις “ομιλίες”, όχι μόνο για την τέρψη των συμπατριωτών του αλλά και ως αυθεντικό ντοκουμέντο, “σκηνές από την αγορά”, μ’ ένα προφανώς ιστορικό και ακόμα και επιστημονικό ενδιαφέρον. Παρόμοιες πρόδρομες φάσεις του ηθογραφισμού στη Στερεά Ελλάδα εκδηλώνονται με την έκδοση του “Καρπάθιου, ή του κατα φαντασίαν ερωμένου” το 1862, του Σωτήρη Κουρτέση, που εισάγει με τη γριά Κασσού ένα ηθογραφικό πρόσωπο, το οποίο φέρνει στη σκηνή τον παλαιό και καλό καιρό της τουρκοκρατούμενης Αθήνας, αλλά την περιβάλλει με μια θετική λειτουργία μέσα στο έργο, σε αντίστιξη με τα νεοφερμένα ευρωπαϊκά ήθη και έθιμα και τους άγριους και άξεστους τρόπους του επαρχιώτη στο αστικό περιβάλλον της πρωτεύουσας²⁴. Στην επτανησιακή κωμική παράδοση σπανίζουν οι θετικοί ήρωες.

Ο συγγραφέας και η ηθογραφική συνείδηση

Δεν είναι τόσο η ταυτότητα του συγγραφέα, που αποσαφηνίζει το ζήτημα, αλλά οι σημειώσεις του, με τις οποίες πλαισιώνει το έργο, που δια φωτίζουν την προσωπικότητά του, την πνευματική του συγκρότηση και τη σκοπιμότητα της συγγραφής ή καλύτερα της όψιμης έκδοσης του έργου των νιάτων του, που ίσως να μην είναι τελείως άσχετη με τις επανειλημμένες εκδόσεις του “Χάση” ανάμεσα στα 1850 και 1860²⁵. Αποτελεί ένα ζήτημα, αν δεν πρέπει να υποθέσουμε μια αυτοσχεδιασμένη αρχική μορφή, γιατί, όπως και στην περίπτωση του “Χάση”, τα επεισόδια χωρίς άλλο μπορούν να αλλάξουν σειρά, να μειωθούν και να αυξηθούν²⁶, και όπως στην περί-

²⁴ Για λεπτομερειακή ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα “Κορακιστικά” ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001. σσ. 312-360.

²⁵ Βλ. παραπάνω.

²⁶ Χαρακτηριστικά η έκδοση του 1898 παραλείπει ένα ολόκληρο επεισόδιο.

πτωση του “Χάση” επιτρέπουν και παραλλαγές²⁷, έχουν την ίδια γραμμική δομή όπως και άλλα έργα της λαϊκής επτανησιακής δραματουργίας, που ίσως μαρτυρούν κάποια επίδραση από την *commedia dell’arte*²⁸. Όπως και στην περίπτωση του “Χάση”, όπου οι πράξεις είναι τέσσερεις, η “κωμωδία” απαρτίζεται από τρεις πράξεις, αλλά αυτό δεν προκύπτει από καμιά δραματουργική αναγκαιότητα και μπορεί να είναι και “κανονιστικό” έργο της μεταγενέστερης έκδοσης²⁹. Στο έργο έχουν ενταχθεί, στην τρίτη “πράξη”, και στίχοι, που δεν είναι πια διαλογικοί, κατά όμοιον τρόπο όπως στην κεφαλονίτικη σάτιρα “Ανθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος”, που χρονολογείται επίσης στην ίδια εποχή³⁰ και εκεί το διαλογικό έργο κλείνει με ένα εκτενές στιχούρημα.

Όπως και στην περίπτωση του “Χάση” και του Γουζέλη, το ακανόνιστο και αθυρόστομο αυτό έργο, είναι “αμάρτημα” της νεαρής

²⁷ Βλ. Γλ. Πρωτοπαπά- Μπουμπουλίδου, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Αθήναι 1965. Η παραλλαγή του έργου για τον Λουρέντζο Ανδρειόλα στη Λιθακιά, αποτελείται από μία πράξη και τέσσερεις σκηνές.

²⁸ Β. Πούχνερ, “Ιχνη της *Commedia dell’arte* στο ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 85-94 (του ίδιου, “*Traces of Commedia dell’arte in Modern Greek Theatre (XVIII-XIX centuries)*”, *La commedia dell’arte nella sua dimensione europea. Giornata di studio Venerdì 14 novembre 2003*, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2005, σσ. 103-107) με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁹ Μάλιστα ο Λάσκαρης χλευάζει και τη διαίρεση σε πράξεις: “Ο ποιητής της ‘Κακάβας’, αγνοών φαίνεται την διαίρεσιν των θεατρικών έργων εις πράξεις, διαιρεί την κωμωδία του εις τρεις τοιαύτας, ενώ κυρίως το έργο του εκ μίας και μόνης, και αυτής συντόμου, αποτελείται πράξεως, της οποίας την μεν έκτην σκηνήν από μίαν αποτελουμένην σελίδα, χαρακτηρίζει ως δευτέραν πράξιν, την δε εβδόμην και τελευταίαν, εκ δύο αποτελουμένης σελίδας, χαρακτηρίζει ως τρίτην πράξιν” (Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό. π., σσ. 315 εξ.). Από τις παρατηρήσεις αυτές διαφαίνεται ήδη, πως ο Λάσκαρης χρησιμοποίησε την έκδοση του Καιροφύλα (1935), όχι την αυτοτελή του 1860 ή του 1898. Η αδυναμία της διαίρεσης ενός δραματικού έργου σε πράξεις και σκηνές, σύμφωνα με τις εκδοτικές πρακτικές της κλασικίζουσας δραματουργίας, δεν είναι κάτι καινούργιο στο ζακυνθινό θέατρο: παρατηρείται ήδη στην “Ευγένα” του Μοντσελέζε (1646) (Β. Πούχνερ, “Σκηνικός χώρος και χρόνος στην ‘Ευγένα’ του Μοντσελέζε”, στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 325-348, του ίδιου, “*Raum- und Zeitprobleme in der Evgenia von Montzelese*”, *Folia Neohellenica* 6, 1984, σσ. 102-120).

³⁰ Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, “Ανθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος, ένα άγνωστο ληξουριώτικο χειρόγραφο”, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9, Αργοστόλι 2003, σσ. 191-241· βλ. και της ίδιας, “Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο. Μία πρώτη προσέγγιση”, *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Εναγγελάτο*, Αθήνα 2001, σσ. 343-356.

ηλικίας του συγγραφέα, του Νικόλαου Ι. Καρα(ν)τζά (1813-1883)³¹, που εκδίδει σε πλέον ώριμη ηλικία, 47 ετών, το πρώιμο πόνημα του καρναβαλικού κεφιού, ίσως παρακινούμενος από τις αλληπάλληλες εκδόσεις του “Χάση”, και περιβάλλει το εγχείρημα με ένα ηθογραφικό και λόγιο περίβλημα, που δηλώνει με σαφήνεια την αποστασιοποιημένη του θέση απέναντι στο ίδιο το έργο. Όπως και στην περίπτωση του Γουζέλη, τίποτε από τη μεταγενέστερη συγγραφική του παραγωγή δεν θυμίζει την “Κακάβα”: ο καπνοπώλης, βιβλιοπώλης, βιβλιοδέτης και συγγραφέας της Ζακύνθου³² είναι γνωστός στη βιβλιογραφία κυρίως για έργα θρησκευτικού και αλληγορικού περιεχομένου, που δείχνουν και κάποια μαχητική θέση εναντίον της Αγγλοκρατίας και των Προτεσταντών: *Πρόσκομμα*, ή, Η σύντομος απάντησις επάνω εις τον λόγον του Κ. Ιωαννά Κυγκ εν τη Κυριακή της Τυρινής κατά της νηστείας, και μνήμη του πρώην φυλλαδίου της απολογίας του και συνέχεια της α’ και β’ Κυριακής της Αγίας Τεσσαρακοστής, υπό Νικολάου Καραντσά εξ Ιθάκης, Αθήναι, τυπ. Α. Σ. Α και Ι. Σ. Ρ. 1846³³, *Έγκρισις εις τον επ’ εκκλησιών αρχιερατικών λόγον κατά των διαμαρτυρουμένων Ρ. Πελεκάση, Ι. Υιόρκ, Οδ. Κ. Φιαγκή και οπαδών αυτών*, υπό Νικολάου Β. Καραντζά. Εν Ζακύνθω, εκ της τυπογραφίας Ο Ζάκυνθος Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου, 1850³⁴, *Ο χαλκούς όφρις* ήτοι εκπόρθησις και ανασκευή του φυλλαδίου του εκδοθέντος και διανεμηθέντος Υπό Κ. Ροβέρτου Πελεκάση --- Προς απάντησιν της εκκλησίας των ορθοδόξων επί της προβολής αυτού. Συνταχθέν Υπό Νικολάου Β.

³¹ Στο σημείο αυτό πρέπει να προβληθεί μια μικρή μεθοδολογική επιφύλαξη για την πατρότητα του έργου, όπως έχει επικρατήσει να αναφέρεται: η έκδοση του 1860 είναι ανώνυμη, μόνο ο αταύτιστος εκδότης του 1898, που παραθέτει τα αρχικά του, ταυτίζει τον συγγραφέα του έργου με τον Καρατζά. Ο ιστοριοδίφης της Ζακύνθου Λεωνίδας Ζώης, που εκδίδει την ίδια χρονιά το ιστοριοκολογραφικό λεξικό του για τη Ζάκυνθο, στο λήμμα “Καραντζάς” δεν αναφέρει ανάμεσα στα πολλά θρησκευτικά και ηθικοδιδασκικά του έργα την “Κακάβα”. Από την άλλη μεριά βέβαια και η αμφισβήτηση της πληροφωρίας του εκδότη της δεύτερης έκδοσης δεν στηρίζεται σε κανένα βασίμο τεκμήριο.

³² Το λήμμα του Λεωνίδα Ζωή για τον Καρατζά είναι σύντομο: “Νικόλαος Βασιλείου και μητρός Ελένης εγενν. εν Ιθάκη το 1813 και εγκατασταθείς εν Ζακ. ε- νυμφεύθη την Μαρίαν Μπουζουνάρα. Εγκαταλιπών την τέχνην του καπνοπώλου, εγένετο βιβλιοπώλης, βιβλιοδέτης και τέλος συγγραφέας. Απέθ. εκ συγκοπής την 6 μαΐου 1883. Έγραψε αλληγορικούς τα εξής έργα...” (Ζώης, ό. π., σσ. 272 εξ.).

³³ Δοκίμιο των 30 σελίδων. Υπάρχει στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, Τ 2251.

³⁴ Σύντομο δοκίμιο των οκτώ σελίδων. Υπάρχει στη Γεννάειο Βιβλιοθήκη, ΗΓ 111.39 v. 3.

Καραντζά --- Εν Ζακύνθω --- Κωνστ. Ρωσσολίμου 1851³⁵. Δίπλα σ' αυτά υπάρχουν και άλλα ψυχωφελή αναγνώσματα ή και πραγματείες μεταφυσικού περιεχομένου, όπως *Η κρίσις των υπερκοσμίων*, αρχομένη κατ' ερωτοαπόκρισιν εκ του Υπερτάτου Όντος, μέχρι της αιωνιότητος μετά τινων της χριστιανικής πολιτείας. Υπό Νικολάου Βασιλείου Καραντζά. Εν Ζακύνθω, τυπογραφείον Ο Παρνασσός Σεργίου Χ. Ραφτάνη, διευθυνόμενον υπό Νέστορος Ι. Ταρουσσοπούλου 1858³⁶, ή *Η λέμβος της εκκλησιαστικής νηός*, η κομίσασα την εκκλησιαστικήν κρίσιν προς κοινήν γνώσιν υπό Νικολάου Καραντζά. Εν Ζακύνθω, εκ του τυπογραφείου Η Αυγή 1859³⁷, καθώς και έργα με παρόμοιους τίτλους: *Η λέμβος της εθνικής κιβωτού*, *Η λέμβος πρόδρομος της βυζαντινής νηός*, *Δογματικόν*, *Σάλπισμα πολεμιστήριον*, *Ο εκκλησιαστικός Σελασφόρος*, *ποίηματα και νεκρολογίες*³⁸. Όπως σημείωσε λακωνικά ο Καιροφύλλας: "φυσικά όλα τα συγγράμματά του αυτά έχουν ταφή εις την δικαίαν λήθην"³⁹, μόνο η "Κακάβα" γνώρισε δύο επανεκδόσεις χωρίς ιδιαίτερη απήχηση.

Επειδή η θέση και δράση του λογίου με θρησκευτικά ενδιαφέροντα στα Επτάνησα του 19^{ου} αιώνα είναι ίσως κάπως ασυμβίβαστη με το καρναβαλικό σκετς των νιάτων του, η έκδοσή του πρωινού καυγά γύρω από τον πατσά στην αγορά μεταφέρεται στην επιστημονοφανή σφαίρα της μελέτης του αυθεντικού λαϊκού πολιτισμού: λαϊκού πολιτισμού όχι της αγροτιάς, αλλά του αστικού κέντρου, της αγοράς. Αυτή τη μεταφορά του διαλόγου σ' ένα άλλο επίπεδο, του ντοκουμέντου μιας εποχής και ενός κοινωνικού στρώματος (και της γλώσσας του), δήθεν "ξένου" για το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται, εισάγει μια χρονολογικά πρώιμη ηθογραφική λειτουργικότητα στην έκδοσή· όμως σε αντίθεση με το ηθογραφικό κίνημα δεν ωραιοποιεί τη γραφικότητα του λαϊκού πολιτισμού, δεν κατέχεται από τη νοσταλγία για τις λαϊκές ρίζες του λόγιου πολιτισμού⁴⁰, αλλά παρουσιάζει μια αποκρουστική εικόνα "του βυθού"

³⁵ Δοκίμιο των 74 σελίδων. Σώζεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Ερμούπολης (*Δημοτική Βιβλιοθήκη Ερμούπολεως, Κατάλογος*, Ερμούπολις 2003, αρ. 840, Γκίνης / Μέγας, ό. π., αρ. 5506). Υπάρχει επίσης στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη T 2654.

³⁶ Πραγματεία των 136 σελίδων. Υπάρχει στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, T 2654.2.

³⁷ Πραγματεία των 16 σελίδων. Υπάρχει στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, HG 113.9 v. 1.

³⁸ Από τα πρώιμα δημοσιεύματα ο Ζωής αναφέρει ακόμα: *Η ρομφαία οξεία*, *Αι δύο Νύμφαι*, *Τον τροχού το τηλεσκόπι*, *Ο Γορδιανός*, *Ο φανός*, *Η Θεία και Ιερά Αποκάλυψις Ιωάννου του Θεολόγου* κτλ. (Ζωής, ό. π., σσ. 272 εξ.). Είναι χαρακτηριστικό πως ο Ζωής στο άρθρο αυτό δεν μνημονεύει καν την "Κακάβα", ωστόσο έδωσε το μοναδικό αντίτυπο του έργου στον Καιροφύλλα.

³⁹ Καιροφύλλας, ό. π., σ. 15.

⁴⁰ Για την ωραιοποιητική λειτουργία της ηθογραφίας βλ. εκτενώς Β. Πούχνερ, "Παλαμικά: Α' Θάνατος παλληκαριού", στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά*

της κοινωνίας με νατουραλιστική υφή και ακρίβεια, και κριτικάρει, ήδη στον υπότιτλο, τη “βάρβαρη” γλώσσα που χρησιμοποιούν οι σκηνικοί του χαρακτήρες. Αυτό που χωρίζει τον ηθογραφικό Ρεαλισμό από το Νατουραλισμό είναι η μετατροπή του λαϊκού πολιτισμού και του κόσμου των κατώτερων κοινωνικών τάξεων από θεματοφύλακα της παράδοσης και ειδυλλιακό κοινωνικό *locus amoenus* σε *locus terribilis*, της φτώχειας, της μιζέριας, της αποκτήνωσης και αποβλάκωσης του ανθρώπου μέσα στην παγίδα του κοινωνικού *milieu*, από το οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει⁴¹. Καθαρά νατουραλιστικά έργα, με λίγες μόνο εξαιρέσεις, απουσιάζουν από την ελληνική δραματογραφία⁴², αλλά στην “Κακάβα” φαίνεται πως υπάρχει ένα ισχυρό προάγγελμα. Ωστόσο αυτή την πυχή του “νατουραλιστικού” ηθογραφισμού, που δεν ωραιοποιεί τους “εξωτικούς” γραφικούς τύπους της αυθεντικής λαϊκής ζωής, με τον Νατουραλισμό, είναι η ιδεολογική τοποθέτηση που βρίσκεται από πίσω: ο Νατουραλισμός δείχνει τις εικόνες της έσχατης κοινωνικής εξαθλίωσης, για να ταραξεί τις συνειδήσεις του αστικού κόσμου, πως στις παρυφές του ωραίου κόσμου της προόδου και του χρήματος, του ξεφάντωματος και της χλιδής της *belle époque* υπάρχει και ένας άλλος, που συνήθως αποκρύπτεται και αγνοείται. Ο Νατουραλισμός έχει καταγγελτική λειτουργία, η “Κακάβα” όμως καθαρά σατιρική: πίσω από τις παραστατικές περιγραφές των αυθεντικών τύπων ο συγγραφέας δεν κρύβει καμιά συμπάθεια γι’ αυτούς, η σάτιρά του τους παραδίνει στο χλευασμό και την κατάκριση των αναγνωστών, η γελοιοποίησή τους δεν έχει καμιά άλλη διάσταση από εκείνη την τέρψη που προκαλούν και οι ευτράπελες διηγήσεις για την κουταμάρα των ανθρώπων⁴³, ίσως είναι πιθανό να προκαλέσει και την αποστροφή του κόσμου, γιατί οι εμφανίσεις των φουκαράδων σκηνικών χαρακτήρων, μέσα στη βρώμα και δυσωδία που κινούνται, είναι σχεδόν τρομακτικές αν όχι δαιμονικές: οι σελίδες του έργου αποπνέουν έντονα την αποφορά της κρασίλας και την αχνιστή χαρακτηριστική μυρουδιά του πατσά.

Οι εισαγωγικές σημειώσεις κάνουν τα πάντα, για να επιβάλουν στον αναγνώστη την αίσθηση αυτή: η πρόσοψη του σπιτιού, στην πόρτα του οποίου βρίσκεται το καζάνι, όπου βράζουν τα εντόσθια,

ανάλεκτα, Αθήνα 1995, σσ. 77-195, ιδίως σσ. 81-90 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

⁴¹ Βλ. Β. Πούχνερ, “Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας”, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-330.

⁴² Για το θέμα βλ. Β. Πούχνερ, “Ο ‘ορθόδοξος’ Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας”, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 93-118.

⁴³ Βλ. Μ. Γ. Μερακλή, *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*. Αθήνα 1980.

είναι καπνισμένη όπως και οι τέντες· δίπλα από την αχνισμένη κακάβα υπάρχει και μια παλιά τάβλα με τις χλιοχρησιμοποιημένες βαθουλές πιατέλες, στις οποίες τρώγουν τη ζεστή σούπα οι πελάτες, ένα σάρωμα με το οποίο πλένονται τα πιάτα και μια μεγάλη πηρούνα⁴⁴. Ο σκηνικός χώρος είναι αυθεντικός⁴⁵, αυθεντικότερες είναι ακόμα οι ξεσχισμένες και λερωμένες ενδυμασίες των σκηνικών προσώπων: ο Μουσούς, ο πωλητής του πατσά, που σφουγγίζει τα χέρια του στη λερωμένη ποδιά, όταν τα βουτήξει στον πατσά· η περιγραφή, πώς καθαρίζονται τα πιάτα για την επόμενη χρήση, προκαλεί πραγματική αηδία και ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στις καταστάσεις δημόσιας υγιεινής των τότε αγορών⁴⁶. Ο Κακαβάρας,

⁴⁴ Το σκηνικό περιγράφεται στην παράγραφο με τίτλο “Η θέσις και ο τρόπος”: “Οικία μονόροφος, με συνέχεια ετέρων ομοίων. Αι προσόψεις αυτών καπνισμένα. Η οικία αυτή, έχουσα δύο θύρας πλατείας του κατωφίου, χωριζόμεναι με μία στήλη ξύλινη. Εις την θύραν της μιας η κακάβα βράζοντας τα έντερα. Άνωθεν των θυρών εξωπέτασται ταύλες παλαιαίς καπνισμέναις (τέντες). Σιμά εις τον λέβητα (κακάβα) ένα παλαιόν ταβλί, απάνω του οποίου θα υπάρχουν αρκετά πινάκια (σκουτέλαις) μία της άλλης μέσα, πηλινες, βαθουλές, εντόπιες. Ένα σαρωματάκι αφαβίτικο, ένα μεγάλο σιδερένιο πηρούνι, με δύο κυρτά αγκελωτά ως αγκίστρια” (σσ. 19 εξ.).

⁴⁵ Η λειτουργία του παραδοσιακού ζακυνθινού πατσατζίδικου περιγράφει παραστατικά και ο Καιροφύλας: ο πατσάς ήταν η τροφή της φτωχολογίας, “...εβράζετο εις πελώρια καζάνια την νύκτα και απετέλει το πρόγευμα και το γεύμα των εργατών. Μέχρι προ τριακονταετίας ακόμα εις την συνοικίαν ‘του Άμμου’ διετηρούντο πολλάι κακάβαι, όπου με μίαν πεντάραν ή μίαν δεκάραν (αναλόγως του ποσού) εχόρταιναν οι πτωχοί βιοπαλαισταί. Συνήθως η Κακάβα βρισκόταν έξω από ταβέρνα, εις την οποίαν μετέφερον και έτρωγον οι πελάται τον πατσάν, όπου οι μεθυσμένοι θαμώνες της ταβέρνας ενοχλούν τον πωλητήν του πατσά και προκαλείται ο καυγάς που με τόσην φυσικότητα περιγράφεται από τον συγγραφέα, ο οποίος θα έγραπεν αναμφιβόλως το έργο του εκ του φυσικού, παρακολουθήσας τας σκηνάς αι οποίαι ελάμβανον χώραν γύρω από την Κακάβαν. / Ο πωλητής της Κακάβας, κρατών εις το χέρι ένα διχαλωτόν πελώριον πηρούνι, με το οποίον εψάρευε τα κομμάτια της πατσάς από το βάθος της Κακάβας ή κουτάλαν, με την οποίαν έχυνε μέσα εις τα σκουτέλια τον ζωμόν, εκάλει τους πελάτας με την συνήθη αναφώνησιν: / Δύο στο μπουρμπουλο και τρία στην απολαδία! / το οποίο εσήμαινεν ότι, πλην της συνήθους μερίδος, ηδύνατο ο πελάτης αντί δύο λεπτών να βουτήση το κομμάτι του ψωμιού του εις το μπουρμπουλο (δηλαδή εις το μέσον της Κακάβας, όπου εφούσκωνε από το βράσιμο ο ζώμος) και αντί τριών λεπτών να το βουτήση εις τα άκρα όπου είχε μαζευτεί το πάχος του ζώμου, η απολαδία” (Καιροφύλας, ό. π., σσ. 17 εξ.). Γύρω στα 1830 η κακάβες ήταν στο κεντρικό Γεφύρι της πόλης.

⁴⁶ Αυτές οι περιγραφές δίνονται στο τμήμα με τίτλο “Ενδυμασία των προσώπων”: “Ο ΜΟΥΣΟΥΣ, πωλητής, είν’ ενδεδυμένος πενιχρά, λερωμένα. Στην κεφαλήν αυτού σκούφια παναδένια, γιακέτα διπλάρηνια, σεγούνι αμάνικον, διπλωμένος και ζωσμένος με παλιοζώναρων, βρακί διπλάρένιον, στράτσα άσπρη λε-

πραγματικός Quasimodo, κουτσός, τραυλός, μιλάει με ελλατωματική προφορά, είναι σχεδόν δαιμονική φιγούρα⁴⁷. με ιταλισμούς μιλάει ο Μαλτέζος (ή Λαχάνιας) που πουλάει καλούδια και βουτάει το ψωμί του στο καζάνι⁴⁸. με ξεσκισμένο σκιάχτρο μοιάζει το παιδί που ονομάζεται Σαϊτάγκουρο, που κλαίει, βρίζει και φοβερίζει, για να πάρει μια μερίδα⁴⁹. Κτηνώδης είναι ο Μπελιχανάς με την “τζιμπουκόβεργα” στη μασχάλη⁵⁰, άλλος πλανώδιος πωλητής είναι ο χοντρός Αρκούδας, που πουλάει ψάρια μαζί με καθρέφτες και καρφοβελόνες⁵¹. Την εικόνα της εξαθλίωσης συμπληρώνουν ο Μπουφουνάκης και άλλοι αγοραστές και κρασοπατέρες⁵². Η γραφικότητα

ρωμένη, εις την οποίαν σφουγγίζει συχνά τας χείρας ξεστυρά, διότι εις τον λήβητα βουτά πότε το σιδερικόν του πηρούνι, πότε το χέρι. Τα σκουτέλια πλένονται με το σαρωματάκι από το ίδιον ζουμί και χύνεται το ξέπλυμα εις το ταβλί και διπλωρτώ το σάρωμα σφουγγίζει και έπειτα σφουγγίζει τα χέρια εις την ποδιά” (σ. 20). Για τη γιακέτα βλ. Μ. Βρέλλη-Ζάχου, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την ένωση (1864-1910). Συμβολή στη μελέτη της ιστορικότητας και της κοινωνιολογίας του ενδύματος*, Αθήνα 2002, σ. 185.

⁴⁷ Και μόνο η περιγραφή του προκαλεί δέος: “Ο ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ ήτον άνθρωπος μογκίλαλος (τραυλόγλωσσος), χαμηλός, χωλός, το ένα πόδι μαζευμένον εις είδος γονυκλισίας. Όταν περπατούσε, εκουμβούσε το αυτό χέρι εις το γόνυ ως βοήθεια. Η ενδυμασία του ήτον ως μοναχός ακτήμων, εις την κεφαλήν του εφορούσε ως ρεζίνιον αναγνώστου, ομοίως παλαιόρασον ενδεδυμένος, βρακί ξεσχισμένον και όλος λερωμένος και με γένειον” (σ. 20).

⁴⁸ “Ο ΜΑΛΤΕΖΟΣ, αναστήματος υψηλού, χωρίς μουστάκι, σκούφο μαλτέζικον μακρόν κυρτόν εις το πλάγι. Ξεμανίκωτος, ξεστήθιαστος, γελέκον σταυρωτόν, με πολλά κρεμαστά κομβία μεταλλικά, βρακί στενό και κοντό ως τα καλαμπόδα και ανυπόδητος (πατούσα), την γιακέτα εις τους ώμους, εις το ένα χέρι ψωμί κομμάτι μεγάλο και εις το άλλο καλάμι με καλούδια και στέκεται πλησίον της κακάβας διά να βουτά και να τρώγη. Αυτός είναι ο ΛΑΧΑΝΙΑΣ” (σ. 20).

⁴⁹ “Το παιδί ονομάζεται ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ. Ξεσκούφωτο, μαλλωτό, ακτένιγον, χωρίς γιακέτα, ξεμπράτσωτο το ένα χέρι, ξεσχισμένο και κάτω ριμμένο το μανίκι του άλλου, ομοίως και το βρακί. Τα μπουζάνια το ένα σουφρωμένο και το άλλο κοντό και ξεσχισμένο, με την πατούσα και λερωμένον” (σ. 20). Για τα μπουζάνια, τα άκρα από τα σκέλη του παντελονιού, βλ. Βρέλλη-Ζάχου, ό. π., σσ. 164, 184, 206, 224. Τα “μπουζάνια” συμβόλιζαν την δύναμη και στην παρουσία του άντρα (βλ. την παροιμία “σπίτι χωρίς μπουζάνι”, Ντ. Κονόμος, *Ζακυνθινό λεξιλόγιο*, Αθήνα 1960, σ. 35).

⁵⁰ “Ο ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ ήτον υψηλού αναστήματος, ευλογομένος, φέσι εις το κεφάλι υψηλόν, γιακέτα κοντή εις τον ώμον, ενδεδυμένος διπλωρένια και μετρίας ενδυμασίας. Τζιμπουκόβεργα εις το χέρι ή εις την μασχάλην” (σ. 20).

⁵¹ “Ο ΑΡΚΟΥΔΑΣ, κοντόχονδρος, φέσι λερωμένο μέχρι έως εις τα αυτιά. Όλος λερωμένος, ακτένιος, μαυριδερός και πάντα εις το χέρι ράντζαις (είδος οψαριού πλατείου), καθρέπτες και καρφοβελόνες διά πώλησιν και άλλα” (σ. 20 εξ.).

⁵² “Ο ΜΠΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ, μετρίου αναστήματος, νέος, σκούφια παναδένια και διπλωρένια, ενδεδυμένος. Οι λοιποί αγορασταί άλλος φέσι, άλλος σκούφια πανα-

του ηθογραφισμού έχει χάσει κάθε ωραιοποιητική νοσταλγία: οι άνθρωποι που μαζεύονται τα χαράματα στην αγορά γύρω από το αχνιστό καζάνι του πατσά είναι εξαθλιωμένοι, αποσυνάγωγοι, αποκλεισμένοι από τα καλά της κοινωνίας, “τρίτης τάξεως άνθρωποι”, όπως λέει η εισαγωγή, πεινασμένοι ή μεθυσμένοι, επιθετικοί, καυχησιάρηδες κτλ.

Υπόθεση

Το έργο έχει τη γραμμική δομή αλληλέλληλων επεισοδίων, που παραλλάσσουν το ίδιο μοτίβο: τον καβγά (όπως και στον “Χάση”), με παραλλαγές και διάφορες αιτίες, που σχετίζονται με την αγορά του πατσά, τις προτιμήσεις των πελατών, τον βαθμό ικανότητάς τους να πληρώσουν και την επιστροφή των πιάτων μετά την κατανάλωση. Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Μουσούς, “πουλητής” του πατσά, και περαστικοί στην υπόθεση οι διάφοροι πελάτες. Η διάρθρωση αυτή, η γραμμική δομή των επεισοδίων, που μπορούν να αλλάξουν και σειρά, να αυξάνονται ή να ελαττώνονται, είναι χαρακτηριστική για πολλές μορφές λαϊκού θεάτρου⁵³, προσφιλής δομή βέβαια και στο θέατρο σκιών, ακόμα ως ένα βαθμό και στις λεγόμενες ηρωικές παραστάσεις⁵⁴, που μιμούνται θεατρικά έργα της πατριωτικής δραματογραφίας⁵⁵. Ο χωριμός των επεισοδίων σε πράξεις είναι πλασματικός, ακόμα και οι σκηνές δεν συμπίπτουν πάντα με τα πραγματικά επεισόδια κατά την πορεία της “πλοκής”.

Στην αρχή ο Πουλητής του πατσά Μουσούς διαφημίζει τον πατσά του, διαλαλώντας το προϊόν του και περιμένοντας τον πρώτο πελάτη (στ. 1-8). Ως πρώτος πελάτης εμφανίζεται ο τραυλός και κου-

δένια, μπουστοπάνια μεγάλα ριμμένα εις τους ώμους, σταυρογέλεκα με κομβία, άλλος τη γιακέτα εις τον ώμον διπλωμένη και ριμμένη οπίσω και τζιμπουκόβεργα εις την μασχάλη ή εις το χέρι μακρεία και χονδρή, ξεμπρασωμένοι. Άλλοι γαμπά φιακονάδον εις το φόρεμα. Όλοι της τρίτης τάξεως άνθρωποι” (σ. 21). Για τα μπουστοπάνια, επίρραπτες ζώνες πάνω στη βράκα βλ. Βρέλλου-Ζάχου, ό. π., σσ. 164, 167, 171, 183, 223; για τον γαμπά, μάλλινο επενδύτης δεύτερης ποιότητας κυρίως των ορεσίβιων, βλ. της ίδιας, σσ. 185, 222, 224.

⁵³ Β. Πούχγερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989, του ίδιου, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985.

⁵⁴ Βλ. μια ενδεικτική ανάλυση του “Κατσαντώνη” του Αντ. Μόλλα βλ. Β. Πούχγερ, “Η δραματοουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα”, *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 365-393).

⁵⁵ Β. Πούχγερ, “Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματοουργία”, *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 143-238.

τσός Κακαβάρας⁵⁶, ο οποίος μιλάει μια δική του γλώσσα, αλλά δεν έχει αρκετά να πληρώσει, γι' αυτό προσπαθεί να τον ξεφορτωθεί ο Πουλητής (9-14). Αυτό θα το καταφέρει ο δεύτερος πελάτης, ο βίαιος Μπελιχανάς, που τον βρίζει και τον σπρώχνει, ώσπου ο φτωχός σακάτης τραπεί σε φυγή (15-22). Παραγγέλνει μερίδα για έξι όβολα, την παίρνει και φεύγει (23-31). Αυτή ήταν η πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης (Α' α'). Στη δεύτερη σκηνή εμφανίζονται πολλοί αγοραστές που βιάζονται κιόλας, ανάμεσά τους το Σαϊτάγκουρο, ένα φτωχό παιδί που μιλάει άπρεπα και το χτυπάει ο Πουλητής· το παιδί τον βρίζει και κλαίγοντας αναχωρεί (32-41). Ακολουθεί διάλογος με τον Μαλτέζο, κι αυτός με σπασμένα ελληνικά και πολλά ιταλικά· τον αποπαίρνει άλλος αγοραστής, ο Μπουφουνάκης, και ο Μαλτέζος φεύγει (42-50). Ακολουθεί κι άλλος διάλογος με αγοραστή: ο Πουλητής είναι ακόμα αναστατωμένος, οι άλλοι τον συμβουλεύουν να κοιτάξει τη δουλειά του (51-64). Στην τρίτη σκηνή (Α' γ') ο διάλογος με άλλον αγοραστή, που ζητάει πολλά, εξελίσσεται και πάλι σε κανγά: ο Πουλητής επιμένει να του δείξει πρώτα πόσα λεφτά έχει, εκείνος αρνείται και θεωρεί προσβλητική την αμφισβήτηση της αγοραστικής του δύναμης, αλληλουβρίζονται, και η σκηνή τελειώνει με γενική σύρραξη: ο ένας προσπαθεί να χτυπήσει τον άλλον, οι άλλοι αγοραστές τους συγκρατούν (65-95). Κάπως ηρεμούν τα πράγματα, ώσπου ο ευέξαπτος αγοραστής ακούει πως τον αποκαλούν μεθυσμένο· ο Πουλητής είναι έτοιμος να του χύσει το καζάνι με τον πατσά (96-108). Επεμβαίνει ένας μεσίτης, ο Πουλητής γυρίζει στη δουλειά του και με άλλον αγοραστή σχολιάζει τα γεγονότα: αν ήταν ακόμα Βενετοκρατία, θα τον είχε σκοτώσει, αλλά τώρα (Αγγλοκρατία) οι φτωχοί πρέπει να κάνουν υπομονή, γιατί κάθε παράβαση τιμωρείται αυστηρά (109-151). Στην τέταρτη σκηνή (Α' δ') ο Πουλητής κάθεται και τρώει ο ίδιος, χαιρετά τους κρασοπατέρες από την απέναντι ταβέρνα· ακόμα είναι συγχυσμένος, αλλά εκείνοι σκέφτονται μόνο το κρασί (151-164). Στην πέμπτη σκηνή (Α' ε') περνάει ο Αρκούδας, μικροπωλητής, και διαφημίζει τηνπραμάτεια του, ενώ οι κρασοπατέρες επιδίδονται σε τραγουδι (165-176). Η δεύτερη πράξη αποτελείται από τρεις σκηνές, που είναι ουσιαστικά μία: στην πρώτη σκηνή (Β' α') οι αγοραστές επιστρέφουν ένας ένας τα πιάτα, ώσπου ένας τους ζητάει να του γυρίσει τα χρήματα, γιατί δεν υπήρχε πιάτο πια (177-198). Ο Πουλητής τα πλένει. Στη δεύτερη πολύ σύντομη σκηνή, οι κρασοπατέρες επι-

⁵⁶ Το όνομά του δηλώνει μάλλον μόνιμο «πελάτη», που δεν έχει να πληρώσει, γι' αυτό τον διώχνει ο Πουλητής.

στρέφουν τα πιάτα και φεύγουν⁵⁷ (199-200). Στην τρίτη σκηνή ακολουθεί και άλλος καυγάς, με έναν μεθυσμένο κρασοπατέρα, που προσπαθεί να φύγει χωρίς να επιστρέψει το πιάτο του: αλληλουβρίζονται και είναι έτοιμοι να αρπαχτούν, όταν επεμβαίνει ο Αρκούδας και πηγαίνει τον Πουλητή μια βόλτα (201-237). Ακολουθεί η τρίτη πράξη (έχει μόνο μια σκηνή Γ' α'), "συνομιλία του δρόμου", όπου ο Πουλητής του πατσά αναπτύσσει στον άλλο μικροπωλητή τα βάσανά του και καυχιέται για τον τρόπο, πώς χειρίστηκε τις δύσκολες καταστάσεις, στις οποίες έχει βρεθεί: είναι όμως τόσο φλύαρος, που ο άλλος αγανακτεί και του "δίδει μία παλαμία εις το κούτελο" (238-330), και "χειροκτυπώντας αναμεταξύ τους" τελειώνει το έργο.

Η σπονδυλωτή σειρά από επεισόδια αποτελείται από καυγάδες και διαπληκτισμούς, που οργανώνονται γύρω από την ίδια κατάσταση: της πώλησης του πατσά στην αγορά. Οι διαπληκτισμοί δεν αφορούν μόνο τον Πουλητή, αλλά υπάρχουν και ανάμεσα στον Κακαβάρα και τον Μπελιχανά, τον Μαλτέζο και τον Μπουφουνάκη. Ωστόσο κεντρικός άξονας είναι οι καυγάδες του Πουλητή: με τον Κακαβάρα, με το Σαϊτάγκουρο, με τον Αγοραστή που δε θέλει να δείξει πόσα χρήματα έχει – ο πιο έντονος καυγάς -, και τελικά με τον κρασοπατέρα που προφανώς έχει σπάσει το πιάτο του και δεν το γυρίζει. Σωστά ο Πουλητής σχολιάζει πως "βλέπω το πως θε να βρεθώ εισέ τετάρτη στίτσα". Αλλά και η μακροσκελής εξομολόγησή του προς τον Αρκούδα τελειώνει με (πέμπτη) διαφορά. Ο σπονδυλωτός άξονας των αλληπάλληλων συγκρούσεων, λεκτικών ή και "δρώντων", συνδέει τους κρίκους της δράσης με τον επαγγελματικό διάλογο της αγοραπωλησίας του πατσά, με τους σχολιασμούς του Πουλητή, που έχει αναστατωθεί και δεν μπορεί να συνεχίσει απρόσκοπτα τη δουλειά του, και την ανυπομονησία των αγοραστών, που του ενθυμίζουν πως είναι φτωχός άνθρωπος και δεν κάνει να βρεθεί σε μπλεξίματα. Μια δευτερεύουσα υπόθεση μέσα στην κατάσταση της αγοραπωλησίας αποτελούν οι κρασοπατέρες, που συνδέονται όμως με την κεντρική πλοκή, γιατί κι αυτοί αγοράζουν και τρώνε πατσά, όπως θα φανεί τελικά από την επιστροφή των πιάτων. Με την επιστροφή και το πρόχειρο "πλύσιμο" των πιάτων η πρωινή δουλειά του πατσατζή έχει τελειώσει, γι' αυτό ο Αρκούδας μπορεί να τον πάει για βόλτα. Ο σκηνικός χρόνος εκτείνεται προφανώς από τα χαράματα ("αυγίτσα" στ. 212), που κάνει ακόμα πολύ κρύο (στ. 118 "γιατί σήμερα βέβαια κάνει μεγάλο κρύο"), έως το πρωί: οι ξενύχτηδες κρασοπατέρες πηγαίνουν για ύπνο, η φτωχολογιά και οι εργάτες πίνουν δουλειά. Ως προς το σκηνικό χώρο πρέπει να πα-

⁵⁷ Δεν υπήρχε σχετική σκηνή που οι κρασοπατέρες αγοράζουν κι αυτοί πατσά. Μόνο στ. 163 υπήρχε μια σχετική νύξη, όπου ένας κρασοπατέρας ρωτάει τον πατσατζή αν στο κακάβι υπάρχει και κόκκαλο.

ρατηρηθεί πως εκτός από την κακάβα στην είσοδο μονόροφου σπιτιού πρέπει να φαίνεται και η απέναντι ταβέρνα, και ανάμεσα στα δύο σκηνικά εξαρτήματα, στην piazza, μαζεύονται οι αγοραστές. Η τρίτη πράξη με τη “συνομιλία του δρόμου” διαδραματίζεται στον υπόλοιπο σκηνικό χώρο, στον οποίο πηγαίνουν πέρα δώθε οι δύο συνομιλητές: αν η παράσταση του έργου έγινε στα πλαίσια των “ομιλιών”, όπως διαβεβαιώνουν μερικοί μελετητές⁵⁸, τότε πρέπει να υποθέσουμε έτσι κι αλλιώς ανοιχτό σκηνικό χώρο στο ύπαιθρο, και η “συνομιλία του δρόμου” γίνεται ακόμα και ανάμεσα στους θεατές. Δεν αποκλείεται όμως η τρίτη πράξη να είναι μεταγενέστερη προσθήκη του ίδιου του συγγραφέα, γιατί είναι γραμμένη σε άλλο μέτρο, έχει κάπως διαφορετικό ύφος και ουσιαστικά σχολιάζει το ίδιο το έργο και τα συμβάντα του.

Είδος και θεματική

Το έργο ανήκει σαφώς στις επτανησιακές σάτιρες, που αποτελούν ένα σημαντικό μέρος της δραματικής σατιρικής παραγωγής της νεότερης Ελλάδας: ο άλλος παραδοσιακός χώρος της διαλογικής σατιρογραφίας είναι ο φαναριώτικος, στην Κωνσταντινούπολη και στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες⁵⁹, ο οποίος όμως συνδέεται πολλαπλώς με τον επτανησιακό: χειρόγραφα του “Χάση” π. χ. κυκλοφόρησαν και στην Πόλη⁶⁰, και στην κεφαλονίτικη σάτιρα “Ανθίμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος”, που χρονολογείται πιθανώς ανάμεσα στα 1831 και 1836, το πρόσωπο που σατιρίζεται για την κουταμάρα του μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη για να μάθει “ελληνικά”⁶¹ (αντίθετα στην κληρική σάτιρα “Αυξεντιανός μεταννημένος” γύρω στα 1750 στην Πόλη εμφανίζεται και ένας Κεφαλονί-

⁵⁸ Πορφύρης, «Το Ζακυνθινό λαϊκό θέατρο», ό. π., σσ. 146 εξ., Αλεξιάδης, ό. π., σ. 26.

⁵⁹ Β. Πούχνερ, «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (1690-1920). Μια πρώτη συνολική προσέγγιση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 125-156.

⁶⁰ Νικόλαος Δραγούμης διάβασε, παιδί ακόμα, στην Κωνσταντινούπολη το 1821 χειρόγραφο του «Χάση» και θυμάται ακόμα ολόκληρα χωρία απέξω (Ν. Δραγούμης, *Ιστορικά αναμνήσεις*, Αθήναι 1874, σσ. 68 εξ.). Για ανάλυση των αποσπασμάτων βλ. Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 290-295.

⁶¹ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό. π. Ωστόσο το κείμενο δεν είναι πολύ ιδιωματικό: το αστείο έγκειται στο γεγονός, πως και τις τουρκικές βρισιές ο Μαζαράκης εκλαμβάνει ως «ελληνικά» (αρχαία).

της, που παριστάνει τον κουλό)⁶². Περίπου την ίδια εποχή, γύρω στα 1830, ο φαναριώτης Αλέξανδρος Σούτσος μεταφέρει τη σατιρική παράδοση της Πόλης και στο Ναύπλιο⁶³. Ένα άλλο στοιχείο, που συνδέει τη φαναριώτικη σάτιρα με την επτανησιακή, είναι η προσωποκεντρική της δομή: στον “Αλέξανδροβόδα τον ασυνείδητο” (1785) του Γεωργίου Σούτσου σατιρίζεται ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος ο “φιραρής”⁶⁴, στο “Σαγανάκι της τρέλλας” (1786), που κάπως βιαστικά έχει προσγραφεί στον Ρήγα⁶⁵, σατιρίζεται ο Νικόλαος Μαυρογένης⁶⁶, στα “Κορακιστικά” (1813) του Ιακ. Ρίζου Νερουλού οι οπαδοί του Κοραή και ο ίδιος⁶⁷, στην “Κωμωδία νέα της Βλαχίας” (1820) ονομαστοί γιατροί του Βουκουρεστίου⁶⁸, όπως και στον “Χάση” (1795) ο Θεόδωρος Καταπόδης⁶⁹ και στη σύντομη παραλλαγή του από τον Διονύσιο Λουκίσα ο Λουρέντζος Ανδρεόλας από τη Λιθακιά⁷⁰, καθώς και στον “Ανθιμο Μαζαράκη” (1831-36) ο αναφερόμενος στον τίτλο⁷¹. Δεν μπορεί λοιπόν να αποκλειστεί καθόλου το γεγονός, πως η “Κακάβα” έχει την ίδια δομή και λειτουργικότητα.

⁶² Για το περιεχόμενο της εκτεταμένης σάτιρας Ι. Βιβιλάκης, «Ανξεντιανός μετανοημένος. Μια πολιτική κωμωδία του 18^{ου} αιώνα», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα», 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Αθήνα 2002, σσ. 69-80.

⁶³ Για την κωμωδία «Ο άσωτος» (1830) βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σσ. 27-43.

⁶⁴ Δημ. Σπάθης, Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλέξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει 'αγπε'*: 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη: “Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα”, Αθήνα 1995.

⁶⁵ Με όλα τα σχετικά επιχειρήματα Β. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή», *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68, ιδίως σσ. 56-65.

⁶⁶ Τελευταία έκδοση του κειμένου από τη Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura greaca din principatele române*, Βουκουρεστί 2003, σσ. 213-302.

⁶⁷ Βλ. τη νέα έκδοση του Β. Πούχνερ, Ιακ. Ρίζου Νερουλού, *Τα θεατρικά («Ασπασία» 1813, «Πολυξένη» 1814, «Κορακιστικά» 1813)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2002, σσ. 401-459 και σσ. 157-226 της Εισαγωγής.

⁶⁸ Α. Ταμπάκη, “Στην χορεία των αντιφιλοσόφων: Σάτιρα και κριτική της επιστήμης στα χρόνια του Διαφωτισμού”, στον τόμο: *Μνήμη Άλκη Αγγελού. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 437-450. Βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004, σσ. 89-94.

⁶⁹ Όπως τονίζεται στην «Υπόθεση της κωμωδίας γραμμένη από τον Δημήτριο Γουζέλη» (Συνοδινός, ό. π., σ. 95).

⁷⁰ Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, ό. π.

⁷¹ Για το πρόσωπό του βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό. π., σσ. 192 εξ.

Το ότι ο Καρατζάς περιγράφει σκηνές της αγοράς που έχει ζήσει ο ίδιος ως καπνοπώλης είναι εύλογο, επομένως και η υποψία μήπως τα πρόσωπα της σάτιρας στην “Κακάβα” ήταν υπαρκτά έχει κάποια βάση. Ωστόσο δεν είναι εύκολο να αποδειχτεί. Μερικά από τα ονόματα των σκηνικών χαρακτήρων, Κακαβάρας, Μαλτέζος κτλ., δηλώνουν ανώνυμα κατηγορίες ανθρώπων, ή φαίνεται πως υπαινίσσονται ορισμένα χαρακτηριστικά, όπως Σαϊτάγκουρο, Αρκούδας, Μπουφουνάκης (μπούφος) κτλ. Ωστόσο πρόκειται για ονόματα γνωστών οικογενειών: Μπουφουνάκη είναι το παρώνυμο της οικογένειας Πρωτοψάλη (μαρτυρείται το 1817)⁷², Σαϊτάγκουρου το παρώνυμο της οικογένειας Χαϊκάλη (από τη Λευκάδα, μαρτυρείται για πρώτη φορά το 1555)⁷³, ενώ Λαχάνιας, όπως αποκαλείται ο Μαλτέζος, είναι επίσης όνομα γνωστής οικογενείας⁷⁴. Η “Σημείωσις” στο τέλος του έργου παρουσιάζει τον Αρκούδα και τον Λαχάνια (Μαλτέζο) ως υπαρκτά πρόσωπα της αγοράς⁷⁵. Μολοντούτο για το κεντρικό πρόσωπο Μουσούς δεν βρέθηκε εξήγηση: ίσως πρόκειται για το σατιρικά και ειρωνικά παραμορφωμένο γαλλικό *monsieur*. Και τα άλλα ονόματα, που αναφέρονται μέσα στο έργο, μαρτυρούν εντοπιότητα: στο σκωπτικό τραγούδι των κρασοπατέρων αναφέρεται και μια γυναίκα “σύγκολα με του Καλέκα” (στ. 173), που είναι παλαιά ζακυνθινή οικογένεια από την Κωνσταντινούπολη⁷⁶, ο Μποχλογύρος που δεν δίνει πίστωση στον Πουλητή (στ. 196) ίσως σχετίζεται με την οικογένεια Μποχαλιώτου, που μνημονεύεται στα 1830⁷⁷, κι όταν ο κρασοπατέρας που δεν γύρισε το πιάτο του λέει στον Πουλητή πως έχει τα φυσικά του Μπρούμη και του Σεργιώτη, αναφέρεται σε δύο παλιές οικογένειες που έχουν έρθει από την Πελοπόννησο, το 1601 και το 1518 αντίστοιχα⁷⁸. Τελική βεβαιότητα όμως δεν υπάρχει γι’ αυτά, μιας που το έργο διαδραματίζεται σε λαϊκό *milieu* (“όλοι της τρίτης τάξεως άνθρωποι”, όπως εξηγεί ο συγγραφέας εισαγωγικά). Τέτοια αμφιβολία δεν υ-

⁷² Ζώης, *Λεξικόν*, ό. π., σ. 460.

⁷³ Ζώης, ό. π., σ. 575.

⁷⁴ Ζώης, ό. π., σ. 347.

⁷⁵ «Οι μεν Αρκούδας και Λαχάνιας, ως μοναδικοί μεγαλέμποροι, εξουσιοδοτούνται να περιφέρονται εντός της σκηνής εις πάσαν στάσιν να πωλούσι ο μεν τα ποικίλα του, ο δε τα καλούδια και εξαίρετως εις την στάσιν των τραγωδίων. Του Λαχάνια το ιδίωμα ήτον να φωνάζη ‘καλουντάκια – καλουντάκια – για το όμορφα παιντάκια’. Τα παιδιά συναθροισμένα να ρίπτουν υψηλά το φαρδίνι και όταν έδιδε καλούδι από τα κρεμαστά του καλαμιού του έδιδε και μία φθαρμισία ως γύδιν».

⁷⁶ Ζώης, ό. π., σ. 283.

⁷⁷ Ζώης, ό. π., σ. 461.

⁷⁸ Ζώης, ό. π., σσ. 462, 612.

πάρχει για τοπωνύμια που αναφέρονται: το Γεφύρι στην πόλη και την “Πόχαλη”⁷⁹, καθώς και τη συνοικία του Αη Νικόλα⁸⁰.

Ανεξάρτητα όμως από το γεγονός, αν η σάτιρα στρέφεται ενάντια σε υπαρκτά πρόσωπα ή όχι, έχει στο στόχαστρο ένα συγκεκριμένο επάγγελμα, τον πατσατζή της αγοράς, όπως ο “Χάσης” τον υποδηματοποιό⁸¹. Ως προς τη φόρμα η “Κακάβα” συγγενεύει περισσότερο με τη σάτιρα εναντίον του “Ανθιμου Μαζαράκη”, τόσο ως προς την έκταση όσο και ως προς τη μετάβαση από διάλογο σε στιχουργικό ποίημα⁸². Με τον “Χάση” όμως τη συνδέει η σπονδυλωτή δομή με τα επαναλαμβανόμενα επεισόδια, τους καυγάδες (ο αρχικός τίτλος του Χάση ήταν “Το τζάκωμα και το φτιάσιμον”), τις καυχησίες, το υβρεολόγιο, την ιδιωματική γλώσσα με τους ιταλισμούς κτλ., αν και υπάρχουν και αρκετές διαφορές: στην “Κακάβα” λείπει το ερωτικό στοιχείο, η σατιρική εικόνα της οικογένειας, ο μπράβος ως αναγνωρίσιμη μορφή προερχόμενη από την κρητική κωμωδία⁸³ κτλ. Η σάτιρα των επαγγελματιών έχει μακριά παράδοση στα Επτάνησα: αρχίζει με τον μάντη και τον σπετσίερη στο κωμικό μέρος της “Ιφιγένειας” (1720) του Κατσαίτη⁸⁴, συνεχίζει με τους κομπογιαννίτες στην “Κωμωδία των ψευτογιατρών” του Σαβόγια Ρούσμελη (1745)⁸⁵, για να φτάσει μέσω του “Χάση” στην “Κακάβα”.

⁷⁹ Ζώης, ό.π., σσ. 460 εξ.

⁸⁰ Στην πόλη υπήρχαν δύο συνοικίες με το όνομα αυτό: του Αγίου Νικολάου των Γερόντων και του Αγίου Νικολάου των Ξένων (Μητροπόλεως). Βλ. την επόμενη υποσημείωση.

⁸¹ Για το μαγαζί του βλ. την περιγραφή του Σπ. Δε Βιάζη, βλ. Δημ. Γουζέλης, *Ο Χάσης (το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, κριτική έκδοση, Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Αθήνα 1997, σσ. 89 εξ.

⁸² Η σάτιρα είναι γραμμένη σε πεζό λόγο και εκτείνεται σε 60+62+65+48 σειρές, συνολικά 235, το δε ποίημα σε 140 στίχους.

⁸³ Για το θέμα βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α', *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα 2006, σσ. 238-251, ιδίως σσ. 243 εξ.

⁸⁴ Για τη σάτιρα του φαρμακοποιού, που κάνει και διαγνώσεις και ορίζει θεραπείες βλ. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού*, ό. π., σσ. 68 εξ., για τη σάτιρα του μάντη, που εμφανίζεται επίσης σε κωμικό ιντερμέδιο του θρησκευτικού έργου «Οι επτά παίδες Μακκαβαίων» του Χιώτη Μιχαήλ Βεστάρχη (πριν το 1662) (βλ. Μ. Ι. Μανουσάκας / Β. Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσopa. Έκδοση κριτική με Εισαγωγή, Σχολία και Ευρετήριο*, Αθήνα 2000, σσ. 194-199), στο κωμικό μέρος της «Ιφιγένειας» βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 261-324, ιδίως σσ. 282 εξ., και κυρίως σσ. 307 εξ.

⁸⁵ Πρωτοπαλά-Μπουμπουλίδου, ό. π., για τη σάτιρα των γιατρών Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού*, ό. π., σσ. 77-82.

Η μορφή της διαλογικής σάτιρας της “Κακάβας” και η συγγένειά της με τον “Χάση” και την συντομευμένη παραλλαγή του Διον. Λουκίσα συνδέει το κείμενο άμεσα ή έμμεσα με τις “Ομιλίες” και τις λαϊκές παραστάσεις κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού⁸⁶. Ορισμένοι μελετητές θεωρούν τη σύνδεση αυτή δεδομένη και συγκαταλέγουν την “Κακάβα” στα δημοσιευμένα κείμενα των “ομιλιών”⁸⁷. Ωστόσο το θέμα δεν φαίνεται και τόσο απλό. Είτε οι “ομιλίες” προέρχονται από εθιμική καταγωγή, από τις μεταμορφώσεις του καρναβαλιού⁸⁸, είτε από επίδραση της *commedia dell’arte*⁸⁹, για την οποία υπάρχουν ορισμένες ενδείξεις (δομή, αυτοσχέδια υφή του λόγου, ημιπροσωπίδα), είτε από το ζωντανό θέατρο (οι κωμικές σκηνές της “Ιφιγένειας” του Κατσαίτη)⁹⁰, οι τελευταίες ανακαλύψεις δεν επιβεβαιώνουν όχι μόνο την παλιά υποψία του Mario Vitti, που συνέδεσε τον όρο “μίλημα” για τη μικρή σκηνή στην “Ευγένια” του Θεόδωρου Μοντσελέζε (1646) με τις “ομιλίες”⁹¹, αλλά ανοίγουν μια διάσταση παραστατικών δυνατοτήτων, που ως τώρα ήταν άγνωστη: το 1666 δεν παριστάνεται μόνο σε πατάρι στην πλατεία του Αγίου Μάρκου η δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία των E-

⁸⁶ Βλ. σε επιλογή: Μ. Γιαννοπούλου, «Ζακυνθινά λαϊκά έμμετρα του καρναβαλιού», *Ελληνική Δημιουργία* 50 (1950), σσ. 251-354, Κ. Ν. Γιαννούτσος, «Φεστίνι και Ομιλία», *Λαογραφία* 2 (1910), σσ. 338-351, Σπ. Καβαβιάς, «Η προέλευση των Ομιλιών», *Περίπλους* 4 (1985), σσ. 247-249, Ντ. Κονόμος, «Το παλιό Ζακυνθινό καρναβάλι», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1953, σσ. 269-274, του ίδιου, *Καρναβάλι και Λαϊκό Θέατρο στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1962, Πορφύρης, ό. π., (και *Θέατρο* 15, 1964, σσ. 24-31), Β. Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1989, σσ. 181-185 κτλ.

⁸⁷ Αλεξιάδης, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, ό. π., σ. 26, Πορφύρης, ό. π., σσ. 146 εξ., βλ. επίσης Δ. Ρώμας, «Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους», *Θέατρο* 14 (1964), σσ. 32-36, ιδίως σ. 34.

⁸⁸ Μ. Γ. Μερakλής, «Το πρόβλημα της προελεύσεως των Ομιλιών», *Φιλολογικά* (Ιωάννινα) 5 (1981), σσ. 34-38.

⁸⁹ Μ. Πλωρίτης, «Ελληνική κωμωδία και Κομμέντια», *Θέατρο* 22 (1965), σσ. 73-75, Θ. Γραμματιάς, «Ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη και το λαϊκό εφτανησιακό θέατρο. Συμβολή στη μελέτη του λαϊκού θεάτρου», *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματουργία*, Αθήνα 1987, σσ. 60-72, ως υπόθεση μόνο στον Β. Πούχνερ, “Ίχνη της *Commedia dell’arte* στο ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 85-94 (του ίδιου, “Traces of *Commedia dell’arte* in Modern Greek Theatre (XVIII-XIX centuries)”, *La commedia dell’arte nella sua dimensione europea. Giornata di studio Venerdì 14 novembre 2003*, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2005, σσ. 103-107).

⁹⁰ Λ. Παπαϊωάννου, «Το τσάκωμα και το φτιάσιμον. Ο Δημήτρης Γουζέλης και τα κωμικά του Χάση», *Θέατρο* 61/63 (1978), σσ. 90-94.

⁹¹ Teodoro Montselese, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, σ. 30.

βραίων Sabbatai Zwi, αλλά με την παράσταση της άφιξής του στο λιμάνι, της πομπής του και της διαπόμπευσής του στην πόλη, ώσπου να πεθάνει σ' ένα παλούκι, ολόκληρη η πόλη μετατρέπεται σε “σκηνή”, γιατί όλος ο κόσμος (οι θεατές) είχαν ντυθεί στα εβραϊκά⁹². Η μαρτυρία αυτή, σε ταξιδιωτικό βιβλίο, διευρύνει την πιθανότητα σύνθετης θεατρικής ζωής στη Ζάκυνθο ήδη από το 17^ο αιώνα, και αφορά άμεσα στην υπόσταση και τη μορφολογία των “ομιλιών”, που προφανώς μπορούσαν να εκτελούν και πιο απαιτητικές παραστάσεις, όπως γνωρίζουμε άλλωστε από την “γκιόστρα”, την παράσταση του δεύτερου μέρους του “Ερωτόκριτου” στο χωριό Σκουλικάδο⁹³, απ' ό,τι πιστευόταν ως τότε.

Ωστόσο οι νατουραλιστικές εικόνες από το “βυθό” της κοινωνίας, οι βάνουσες σκηνές από τη λαϊκή αγορά γύρω από τον πατά, παρά τη συγγένεια με το “Χάση” δεν φαίνεται να ταιριάζουν πολύ με το γνωστό ρεπερτόριο των έργων που παίχτηκαν ως “ομιλίες”. Εκεί διακρίνονται χοντρικά τρεις κατηγορίες: παραστάσεις έργων που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την κρητική λογοτεχνία, διασκευές της “Ερωφίλης”, του “Ερωτόκριτο” και της “Θυσίας του Αβραάμ”⁹⁴, όπως η “Χρυσανγή”, ο “Κρίνος”, “Μύρτιλος και Δάφνη”, “Η πιστή Δάφνη” κτλ.⁹⁵, ή δραματοποιήσεις από την αισθημα-

⁹² Το κείμενο του Γερμανού περιηγητή προς τους Αγίους Τόπους σε ελληνική μετάφραση στον Ντ. Κονόμο, «Το Ζακυνθινό θέατρο (1571-1971): μια άγνωστη μαρτυρία», *Επτανησιακά Φύλλα* 12 (1984), σσ. 61 εξ., και αναλυτικά στον W. Puchner, «Karnevalsprozess und Theatertod des Sabbatai Zwi im apokalyptischen Jahr 1666 auf der Insel Zante», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LX/109 (2006), σσ. 63-70 και του ίδιου, “Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα”, *Θησαυρίσματα* 36 (2006), σσ. 309-344.

⁹³ Με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία Β. Πούχνερ, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», *Βαλκανική θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 103-150 και του ίδιου, «Zum Ritterspiel in griechischer Tradition», *Byzantinische Zeitschrift* 91 (1998), σσ. 435-470.

⁹⁴ W. Puchner, “Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln”, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXX/79 (1976), σσ. 232-242, Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς. “Από την Εωφίλη στην Γκόλφω”*, Αθήνα 1998.

⁹⁵ Μ. Μινώτου, «Ομιλίες», *Ιόνιος Ανθολογία* 87-89 (1934), σσ. 139-172, *Η Χρυσανγή*, ήτοι η απαγωγή αυτής παρά του Αλέξη και ο Ξάνθηπος πατήρ εις το δικαστήριον, εν Ζακύνθω 1893, (Πέριπλος 2, 1984), Ντ. Κονόμος, *Καρναβάλι και λαϊκό θέατρο στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1962, σσ. 14 εξ., 15 εξ., Δ. Μινώτος, «Η πιστή Δάφνη», *Παρνασσός* 2 (1960), σσ. 90-108 (*Θεατρικά* 6-9, 1977, σσ. 53-57), του

τική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, όπως “Η γέφυρα των στεναγμών”, “Ερως και φθόνος”, “Δυστυχισμένη αγάπη”, “Αγών Έρωτος”, “Ατυχος έρωτας” κτλ.⁹⁶, ενώ η τρίτη κατηγορία μεταφέρει έργα του θεάτρου (κωμειδύλλια ή πατριωτικά δράματα) και τα διασκευάζει κατάλληλα για τη λαϊκή σκηνή: “Γκόλφω”, “Εσμέ”, “Αθανάσιος Διάκος”, “Φάουστ”, “Δύο γαμβροί – μία νύφη”, “Χαίδω” κτλ.⁹⁷, ή και το πολυπαιγμένο δραματικό ειδύλλιο “Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας”⁹⁸, στο οποίο προστίθεται ζακυνθινός κωμικός, που σχολιάζει σατιρικά τα τραγικά δακρύβρεχτα γεγονότα. Θέματα από το χώρο της εργασίας βρίσκονται μόνο ανάμεσα στις παντομιμικές σκηνές του καρναβαλιού: π. χ. η “τράτα” ή οι “Εργάτες Κεφαλλήνες”⁹⁹. Ο συνήθως ρομαντικός και αισθηματικός χαρακτήρας των “ομιλιών” (βλ. και τη διασκευή του μυθιστορηματικού “Τα πάθη του Απολλωνίου του εν Τύρω”) αντιβαίνει κάπως στη βάνανση ρεαλιστικότητας των βωμολοχικών σκηνών της “Κακάβας”, η οποία δεν έχει την ποιητική χάρη του “Χάση” ούτε την ελαφρότητά του, ούτε ακόμα και τα ελαφρυντικά της κρητοεπτανησιακής κωμικής παράδοσης στο θέατρο. Άλλωστε ο ίδιος ο συγγραφέας με τις εισαγωγικές σημειώσεις και την προσθήκη στο τέλος παίρνει αποστάσεις από το σύνθεμά του και, εάν βλέπουμε σωστά, και με την τρίτη πράξη, που αποτελείται μόνο από μία σκηνή σε μονόλογο του κεντρικού ήρωα και μοιάζει με μεταγενέστερη προσθήκη, που μετράει και κάπως την τραχύτητα των προηγουμένων σκηνών της αγοράς, *de profundis*, της ζακυνθινής κοινωνίας. Βέβαια τέτοια καυστική αυτοκριτική του τόπου και της κοινωνίας της πόλης βρίσκουμε και στο “Χάση” και στην “Κωμωδία των ψευτογιατρών”, όπου οι κομπογιαννίτες εξαπατούν μια άκρως ανήθικη κοινωνία, όπου οι θεσμοί, οικογενειακοί και κοινωνικοί, βρίσκονται σε σήψη και αποσύνθεση. Στην “Κακάβα” η αυστηρή τήρηση των νόμων συγκρατεί τον κόσμο: ο πατσατζής ομολογεί ευθέως, πως επί Βενετοκρατίας θα είχε διαπράξει φόνο, αν και αυτό το ισχυρίζεται μέσα στα πλαίσια της προσποιημένης παλικάριάς του, αλλά τώρα ο κόσμος φοβάται. Μ’ αυτήν την πλαισίωση του κειμένου, που μεταφέρει το πόνημα των νιάτων του σ’ ένα ψευδοεπιστημονικό επίπεδο, της ηθο-

ιδίου, «Η Χρυσομαλλούσα (Ζακυνθινή Ομιλία)», *Παρνασσός* 3 (1961), σσ. 415-432.

⁹⁶ Τέτοια κείμενα δημοσίευσε ο Κ. Πορφύρης, «Το Ζακυνθινό λαϊκό θέατρο», ό.π., σσ. 30 εξ.

⁹⁷ Τέτοιον κατάλογο προσφέρει ο Αλεξιάδης (ό. π., σ. 22), που συμπεριλαμβάνει συνολικά 32 τίτλους.

⁹⁸ Μ. Α. Αλεξιάδης, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Αγνώστη Ζακυνθινή “Ομιλία” του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990, σσ. 39-182 (σε έξι πράξεις).

⁹⁹ Λ. Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήναι 1955, σ. 395.

γραφίας, που διασώζει ως ιστορικό ντοκουμέντο γλώσσα και καταστάσεις της παλιάς Ζακύνθου, ο συγγραφέας τοποθετεί τις σκηνές της αγοράς κάπου ανάμεσα στην προφορική και γραπτή παράδοση: γιατί ο λόγος των ζωντανών διαλόγων είναι οπωσδήποτε αυθεντικά λαϊκός, μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων, το καρναβαλιστικό σκετς όμως παρουσιάζεται ως *étude*, ως λαογραφική μελέτη, που σπουδάζει και αναλύει τον πολιτισμό αυτό του υπόκοσμου της αγοράς. Έτσι, το πόνημα στο σύνολό του τοποθετείται κάπου μεταξύ λόγιας και λαϊκής παράδοσης.

Ωστόσο είναι δύσκολο να μη συνδέσουμε το έργο με την παράδοση των ομιλιών, παρά τη διαφορετικότητά του, η οποία έγκειται στο νατουραλιστικό ύφος των σκηνών από το “βυθό” και το ασυνήθιστα τραχύ χιούμορ που το διέπει. Οι βάνανυσες σκηνές δεν προκαλούν και πολύ γέλιο και η πανταχού παρούσα χαιρεκακία για τη μοίρα των φουκαράδων προϋποθέτει ένα αστικό κοινό, σε θέση να αποστασιοποιείται από τον κόσμο της λαϊκής αγοράς. Στην περιγραφή των σκηνικών χαρακτήρων δεν αναφέρονται οι συνηθισμένες στο θέατρο των “ομιλιών” μάσκες, αλλά δίνεται αναλυτικότερη περιγραφή των ενδυμασιών τους: οι σκηνές της αγοραπωλησίας του πατσά και των παζαριών ανάμεσα σε Πουλητή και αγοραστές δεν αφήνουν περιθώριο για την τραγουδιστή απαγγελία του δεκαπεντασύλλαβου, που είναι το χαρακτηριστικό ύφος των παραστάσεων της καρναβαλικής “ομιλίας”. Το υβρεολόγιο και η πεζολογία του κειμένου προϋποθέτουν πιο ρεαλιστική εκφορά του λόγου. Αλλά πιθανώς να έχουμε μια περιορισμένη μόνο ιδέα για την υφολογική ποικιλία στην οποία επεκτάθηκαν οι “ομιλίες”: αυτή την εντύπωση δίνει και η ποικιλία των έργων που έχουν δημοσιευτεί. Στον “Αγαπητικό της βοσκοπούλας” στη διασκευή του Αλέκου Γελαδά π. χ. εναλλάσσεται το ρομαντικό και (ψευδο)τραγικό ύφος του δραματικού ειδυλλίου με τους σατιρικούς σχολιασμούς του Ζακυνθινού κωμικού, που μετατρέπει το δάκρυ της συμπάθειας και συμπόνιας σε ξέφρενο γέλιο. Έτσι η αρχική ιδέα της σύνθεσης τέτοιων σκηνών φαίνεται πως έπαιρνε αφορμή από τον “Χάση” και την επιτυχία του στο λαϊκό θέατρο των “ομιλιών”, αν και αργότερα, στην έκδοση του 1860, ο συγγραφέας προσπαθεί να μεταφέρει το πόνημα των νιάτων του στο επίπεδο της ηθογραφικής “σπουδής”, ακολουθώντας και πάλι την, τυπογραφική αυτή τη φορά, επιτυχία του “Χάση” στη δεκαετία 1850-1860.

Γλώσσα και ύφος

Η “Κακάβα” είναι χρονολογικά το τελευταίο δραματικό έργο, που είναι γραμμένο εξ ολοκλήρου σε ζακυνθινό ιδίωμα. Ο Ζακύνθιος θα καθιερωθεί ως διαλεκτικός τύπος δύο χρόνια αργότερα με τη “Βαβυλωνία” του Δ. Βυζαντίου (1836, 1840) και θα πολιτογραφη-

θεί στην κωμική παράδοση της γλωσσικής σάτιρας στο 19^ο αιώνα έως τον ελληνικό τύπο του θεάτρου σκιών μετά το 1890¹⁰⁰. Όμως πρόκειται για διαφορετική περίπτωση: στις κωμωδίες αυτές αντιπροσωπεύονται ιδιώματα και από άλλα μέρη του ευρύτερου Ελληνισμού, και τα συγκεκριμένα διαλεκτικά γλωσσικά στοιχεία χαρακτηρίζουν ένα μόνο σκηνικό πρόσωπο. Στην κρητική και επτανησιακή διαλεκτική κωμωδία, αντίθετα, όλα τα σκηνικά πρόσωπα, με λίγες διαφοροποιήσεις, μιλούν το ίδιο ιδίωμα. Αν συγκρίνουμε τη γλώσσα της “Κακάβας” με τον “Αγαπητικό της βοσκοπούλας” του Αλέκου Γελαδά ή τον “Ανθιμο Μαζαράκη διακωμωδούμενο”, ή και με τον “Χάση” ακόμα, γίνεται φανερό πως τα διαλεκτικά στοιχεία, σ’ αυτές τις σκηνές της αγοράς, είναι αρκετά έντονα κι εκπέμπουν μια ιδιαίτερη ζωντάνια κι αυθεντικότητα.

Το έργο χωρίζεται υφολογικά σε δύο επίπεδα: το θεατρικό διάλογο των σκηνικών προσώπων και τους σχολιασμούς του συγγραφέα στην αρχή και στο τέλος του έργου. Στην ιδιοματική γλώσσα των σκηνικών χαρακτήρων παρεισφρέουν ωστόσο και ορισμένα λόγια στοιχεία (συχνά λόγω ρίμας), όπως: *φωτία, παιδιά, κλωτσία, ασκο-ντία, μικροί τε και μεγάλοι, φταρμισία, να πλώ, μνησθητί μου, κουκία, κομβία, κορμία, αλυκτώ* (Γ’ πράξη), *παλαμία* κτλ. (αν και οι αρχαιο-πρεπείς καταλήξεις σε -ία αποτελούν και ιδιοματικό στοιχείο του προφορικού λόγου της Ζακύνθου ακόμα και σήμερα), όπως αντίθετα και ιδιοματικές εκφράσεις στις σημειώσεις του συγγραφέα στην αρχή και στο τέλος του έργου, που αφορούν όμως κυρίως τα τμήματα της παραδοσιακής ζακυνθινής λαϊκής ενδυμασίας ή αντικείμενα που σχετίζονται με την παραγωγή και κατανάλωση του πατσά: *σκοντέλα, κακάβα, σαρωματάκι αφαβίτικο, γιακέτα διπλαρένια, σε-γούνι αμάνικον, στράτσα, ρεζίνιον αναγνώστον, μπουζάνια, φέσι, τζιμπονκόβεργα, σκούφια παναδένια, μπουστοπάνια, γαμπά φιακο-νάδον* κτλ.

Το ομιλούμενο ιδίωμα χαρακτηρίζεται κυρίως από τους πολλούς ιταλισμούς, που δίνουν ένα έντονο χρώμα: *αβεντόροι, αγκιταρίζο-μαι, αμάκα, αμίκο μίο, αριβάρω, γκιούστο, δελέγκου, εβίβα, καργα-ρίζω, κιάσα, κομπάνιος, κοντράστο, κούεστο, κούπα, λάσελο, λα σουσουόρω, με κρέπα, με σέκα οι κογιόνοι, μούλος, μπέστια, μπούκο, ντενιάρωμα, ντεπόστα, ντούνκουε, παρδάσα, πενσάρω, πέττο, πουλι-τσία, πούρο, ρακουμαντάρω, σγαρναδούρο, σι, σούμα, σιτιζάρωμα, στράτσα, φαμελιά, φάσσο, φαστίδιο, φουρκίζω, φρακάσσο. Ωστόσο δεν λείπουν και οι τουρκισμοί: *ντάϊ, μπελάς, μπελιχανάς, πατζάς, τζελεπής, η φέσσα, χαλάλι*, κτλ. Σε ορισμένα σκηνικά πρόσωπα η*

¹⁰⁰ Βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιατικά» ως τον Καραγκιό-ζη*, Αθήνα 2001, pass.

γλώσσα τους παραμορφώνεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο: π. χ. ο τραυλός Κακαβάρας παραμορφώνει τις λέξεις και μπερδεύει τα άρθρα (κοράη [σχωράει], Τεό, το μάνα μου, ντόμου, ο μαύρο), ο Μάλτεζος δεν μπορεί να πει το -δ- και χρησιμοποιεί και καθαρά ιταλικές εκφράσεις (λάσελο [άφησέ τον], γκαϊντούρο, σι, μετάει (μεθάει), ντιάβολο, κονέστο, αμίκο μίο), κι ο Μπουφουνάκης χρησιμοποιεί ένα ειδικό ιταλοελληνικό υβρεολόγιο: διάσυλε, δελέγκου, καρφί εμέ δεν καίγεται, με σέκα οι κογιόννοι, κτλ. Εν γένει το υβρεολόγιο είναι ιδιαίτερα πλούσιο· σε επιλογή: σου χέζω το μουστάκι, μασκαράς, σου χέζω τα ράσα, ξεχασμένη, φάε σκατά, σκορδομυτιά, τραυλοκόριζας, κουτσαύλης, γάϊδαρος, κακώρκε, βρωμοσίφουννας, παληοσίφουννας, βρωμοκερατά, κερατάς, πουτάνας υιός, παληάνθρωπος, σε χέζω, χέσε τα μούτρα σου, υιέ της παληογαϊδάρας, βρωμοκερατάς, των κερατάδωνε, πατρομήκιος, ο παρδάσας, βρωμονέος, παληοπαμπέλα, τη πουτάνας οι γαϊδάροι, τη πουτάνας τα θρασίμια, φάτε τα μυαλά σας, κερατιάρης, κανάγια κτλ. Κυριαρχεί το κοπρολογικό και σκατολογικό στοιχείο, ενώ τα σεξουαλικά έχουν εξοβελιστεί, όπως σημειώνει ο συγγραφέας στο τέλος (“Ο Ποιητής αναγκαζόμενος από τους όρους της Ηθικής, παρέβλεψε πολλές συνήθεις λέξεις καταχρηστικές, αίτινες εξοδεύονται εις τοιαύτας περιστάσεις”) και δηλώνουν τα σεμνά αποσιωπητικά στο στίχο 323 (“Κι’ έπειτα λες: ω! γ... τα!”).

Η βαναυσότητα των επαναλαμβανόμενων ύβρεων δίνει τον βασικό τόνο του έργου, συμπληρώνεται ωστόσο και με ιδιωματικές εκφράσεις, που δίνουν το ηθογραφικό χρώμα στο έργο· σε επιλογή: μας κάμεις κιάσα (φασαρία), μάσε τη γλώσσα σου, να του τη σφίξω, σαν σου κρατεί, καρφί εμέ δεν καίγεται, τα πολλά λόγια είναι μεγάλη φτώχεια, δεν έχεις τα μετόχια, γύρευε τη δουλειά σου, βοννίσιο μ’ έκαμες, σου μπάζω στο μάτι σου παλούκι, και το κακάβι βρίσκομαι να χύσω μου μυρίζει (107), κάνω το καράβι, γυρεύω την ψείρα μου, σε κάνουνε Οβραίο¹⁰¹, βαγγέλιο μου, κυράτζα, επολυώρα, κακώρκε, στον τροχό θα πάη, σπολαϊτης (εις πολλά έτη), να χαρής τα μάτια σου, βασταμό δεν έχεις, φορτώνεσαι (γίνεσαι φορτικός), κάνω τον κάμोन, τον κάβουρα μου χάλασες κτλ.

Στις φωνολογικές και μορφολογικές ιδιοτροπίες κυριαρχεί ακουστικά η χαρακτηριστική επτανησιακή κατάληξη σε -ώνε στη γενική πληθυντικού: οβολώνε, αλλουνώνε, των κερατάδωνε, γαϊδουριώνε, καμποσουνώνε (καμπόσων), κτλ. Αλλά και άλλες ιδιοτροπίες δίνουν στο κείμενο τοπικό και αυθεντικό χρώμα: τι κάνου, αν τσόμπη

¹⁰¹ Γίνεσαι αντικείμενο χλευασμού. Για την ταυτότητα Ιούδα/Ιουδαίου, τη διαπόμπευση του ομοιώματος του Ιούδα και το κάψιμό του, καθώς και για τις αντισημιτικές εκδηλώσεις κατά το καρναβάλι του 1666 κτλ. βλ. Πούχγερ, “Η παραστατική δίκη και καταδίκη”, ό. π.

(αν τους [τση] έμπη), να *πγαίνη* (πηγαίνει), να *πγαίνης*, να *πγαίνω-μεν*, *βάρτου* (βάρεσέ τον), *μασκαρατζίκος*, *θύμου* (θυμίσου), *γιόμω-σα*, *γδένω* (γδύνω), *οι αθρώποι*, *ακλούθα με*, *πουλητής*, *ούλα*, κτλ. Η χρήση της χρονικής αύξησης περιορίζεται στο ρήμα “φέρνω”: *τον ήφερε*, *ήφερα*, χαρακτηριστική είναι η προσθήκη του τελικού –ε στην αιτιατική: *τόνε*, *τήνε*, *ποιόνε*, κτλ. Δεν λείπουν και οι διπλοτυπίες, όπως στην περίπτωση *οι κρίσες* (και *κρίσεις*), *πουλητής* και *πωλητής*, ρηματικές καταλήξεις της υποτακτικής σε –ης, –η, που αναγράφονται μερικές φορές ως –εις, –ει (διορθ.), *θρασίμι* – *θρασύ-μι* (διορθ.) κτλ., μια ορθογραφική αστάθεια που ίσως πρέπει να χρεώνεται και στους τυπογράφους. Περισσότερα παραδείγματα θα δοθούν στο κεφάλαιο που εξηγεί την εκδοτική πολιτική της παρούσας έκδοσης. Επίσης ο τσιτακισμός στη γενική ενικού και την αιτιατική πληθυντικού (*τση*, *τζη*) δεν είναι συνεπής, ο μέλλοντας σχηματίζεται τόσο με το “θά” όσο και με το “θέλει[ς]”: *θέλεις ναύρης*· το ίδιο παρτηρείται και σε άλλους χρόνους: *ήθελε ιδή*, *αν ήθελε δεν τον ιδώ έφενυε και με γέλα*, κτλ. Στο στίχο 305 ο μέλλοντας σχηματίζεται αντί με το “θε να” με “θα να”: *θα να στοχασθή*, πράγμα που διορθώθηκε (βλ. 318 *θε ν’ ακούης*, 316 *θε να περπατάς*)¹⁰². Τυπογραφικές αβλεψίες υπάρχουν αρκετές (π. χ. *Καβάρα* για “Κακαβάρα”, *χωρέστονε* για “σχωρέστονε” κτλ.), και στην περίπτωση δυσεξήγητων λέξεων (όπως *τάνας* [βλ. σημειώσεις], *αφαβίτικο*, *βαταφάρ*, *μπάμου* ηχοποιητικό για τουφεκιά, *ρεζίνιον* αναγνώστου) μένει η αβεβαιότητα, μήπως πρόκειται απλώς για λανθασμένη γραφή.

Ο πολιτικός στίχος δεν είναι απαλλαγμένος από υπέρμετρα και λειψά μετρικά σχήματα: στ. 98 υπάρχει ένας λειψός στίχος με μόλις έξι συλλαβές. Οι περιπτώσεις, όπου ο δεκαπεντασύλλαβος χωρίζεται σε δύο ομιλούντα πρόσωπα είναι αρκετά συχνές, στ. 35 χωρίζεται και σε τρία πρόσωπα (όπως και στ. 199). Στη στιχαρίθμηση αυτές οι περιπτώσεις θεωρούνται ένας ενιαίος στίχος και αναγράφονται ανάλογα (σε αντίθεση με την έκδοση του Καιροφύλα). Συνιζήσεις και χασμωδίες χρησιμοποιούνται εναλλάξ χωρίς καμιά συγκεκριμένη στιχουργική “πολιτική”. Με τον ίδιο αφρόντιστο τρόπο χειρίζεται ο συγγραφέας και τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, όπου δεν λείπουν και οι επαναλήψεις της ίδιας λέξης (στ. 29/30) ή ρίμες οι οποίες ομοιοκαταληκτούν μόνο στα περίπου (*πνίξη* / *ζυλίση* στ. 57/58, *πόδια* / *χώρια* στ. 67/68, *όρκο* / *δώσω* στ. 71/72, *ετούτα* / *μούκα* στ. 133-134, *καταντήσω* / *φάσσο* στ. 147-148, κτλ., στ. 93

¹⁰² Δεν είναι βέβαιο αν πρόκειται απλώς για τυπογραφική αβλεψία, γιατί στην πρώτη έκδοση του «Οδοιπόρου» του Παν. Σούτσου 1831 απαντά αυτός ο σχηματισμός του μέλλοντος με «θα να» τουλάχιστον τρεις φορές. Μια διόρθωση με παράληψη του «να» προσκρούει στο γεγονός, πως τότε δεν τηρείται το μετρικό σχήμα.

και 98 μένουν χωρίς ρίμα). Άλλα μέτρα εμφανίζονται, όταν ο Αρκούδας διαλαλεί τηνπραμάτεια του (στ. 165-168 οκτασύλλαβοι με πλεκτή ρίμα στο ένα σκέλος)¹⁰³, κυρίως όμως στην Γ' πράξη (στ. 238-330), όπου το βασικό μετρικό σχήμα αποτελείται από τετράστιχες στροφές¹⁰⁴ με οκτασύλλαβους και στο τέλος επτασύλλαβο, ωστόσο με ακανόνιστη ρίμα, που περιορίζεται συνήθως στο δεύτερο και τρίτο στίχο¹⁰⁵. Δεν είναι υπερβολή να ισχυριστεί κανείς πως ο ποιητής δεν έδωσε σχεδόν καμιά προσοχή στη στιχουργία, αλλά αυτό είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα και άλλων "ομιλιών".

Αποτίμηση και σημασία

Το ιστορικό της πρόσληψης της "Κακάβας" είναι σύντομο. Το έργο δεν αναφέρεται σε καμιά ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με εξαίρεση τη Γραμματολογία των Γλυκερίας και Φαίδωνος Μπουμπουλίδου¹⁰⁶. Η ανώνυμη έκδοση του 1860 σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων δεν φαίνεται να είχε κάποια απήχηση, η επώνυμη μεταθανάτια του 1898 συμπίπτει χρονολογικά και με το βιογραφικό άρθρο του Λεωνίδα Ζώη για τον Ν. Καρατζά στο περιοδικό "Αι Μούσαι"¹⁰⁷ και το λήμμα του για τον συγγραφέα στο *Ιστορικόν και Λαογραφικόν Λεξικόν Ζακύνθου*, που βγαίνει την ίδια χρονιά (1898, δεύτερη έκδοση 1963), αλλά όπου, ανάμεσα στα έργα και τους τίτλους της συγγραφικής παραγωγής του Καρατζά δεν αναφέρεται καν η "Κακάβα"¹⁰⁸. Κάποιο περιορισμένο ενδιαφέρον εκδηλώνεται ύστερα από την επανέκδοση του κειμένου από τον Κώστα Καιροφύλα το 1935¹⁰⁹, όπου στην εισαγωγή υπογραμμίζεται η σημασία του έργου ως ιστορικού και γλωσσικού ντοκουμέντου της νοοτροπίας και συμπεριφοράς των κατώτερων κοινωνικών τάξεων επί Αγγλο-

¹⁰³ Α/β/γ/β, ο δεύτερος στίχος υπέρμετρος.

¹⁰⁴ Στ. 266-270 υπάρχει και μια πεντάστιχη στροφή.

¹⁰⁵ Από το σχήμα αυτό αποκλίνουν: στ. 246-249 α/α/β/β, 254-257 α/α/α/β, 258-261 χωρίς ρίμα, 271-274 α/β/γ/β, 295-298 α/β/γ/β, 315-318 α/β/γ/β, 319-322 α/β/γ/β, 327-339 α/β/γ/β.

¹⁰⁶ Φ. και Γ. Μπουμπουλίδου, *Η νεωτέρα ελληνική λογοτεχνία. Γραμματολογικό διάγραμμα*, τόμος πρώτος, Αθήναι 1984, σ. 221. Η αναφορά είναι σύντομη: «Μετά τον 'Βασιλικό' δημοσιεύθηκαν στα Επτάνησα αρκετά δραματικά έργα, από τα οποία πρέπει να μνημονευθούν, άσχετα προς την καταξίωσί τους από λογοτεχνική ή δραματολογική άποψη, τα επόμενα: η 'Κακάβα' του Ν. Καρατζά (1813-1883), όπου απεικονίζεται, εμμέτρως και στην γλώσσα της εποχής, μια πτυχή της ζακυνθινής κοινωνίας (των λαϊκών τάξεων) επί Αγγλοκρατίας...».

¹⁰⁷ Α. Χ. Ζώης, «Νικόλαος Καρατζάς», *Αι Μούσαι* (Ζακ.) ΣΤ' (1897-98), σ. 738.

¹⁰⁸ Α. Χ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τόμ. Α', Αθήναι 1963, σσ. 272 εξ.

¹⁰⁹ Κ. Καιροφύλας, «Μία ζακυνθινή ηθογραφία. 'Η Κακάβα' του Ν. Καρατζά (1834)», *Φιλολογικός Νέος Κόσμος* 5 (1935), σσ. 15-33.

κρατίας¹¹⁰. Τις απαξιωτικές κρίσεις ως προς τη λογοτεχνική και δραματουργική οντότητα του έργου επαναλαμβάνει λίγα χρόνια αργότερα ο Νικόλαος Λάσκαρης στον πρώτο τόμο της *Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* (1938), ο οποίος έχει προσέξει το άρθρο του Καιροφύλα, κατακρίνει κυρίως τη διαίρεση του έργου σε πράξεις και σκηνές¹¹¹ και παραθέτει κάποια αποσπάσματα του κειμένου (αρχή της σκηνής Α' γ' στ. 65-82, και στ. 96-97, 99-100, ακόμα και το τέλος του έργου στ. 327-330)¹¹²· η περιγραφή και η όλη αντιμετώπιση του συνθέματος είναι άκρως ειρωνική¹¹². Δεν αναγνωρίζει στο έργο ούτε ιστορικό ούτε ηθογραφικό ενδιαφέρον, και το βλέπει μόνο από δραματουργική άποψη. Παρόμοια θα είναι η κρίση και του Γιάννη Σιδέρη, λίγα χρόνια αργότερα (1950), η οποία περιορίζεται στην απλή αναφορά σε υποσημείωση¹¹³. Δεν εμφανίζεται σε άλλη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και δράματος του 19^ο αιώνα¹¹⁴. Οστόσο μνεία της γίνεται σε μελετήματα για το κωμειδύλλιο, ως

¹¹⁰ Βλ. παραπάνω.

¹¹¹ Βλ. παραπάνω.

¹¹² «Η υπόθεση της κωμωδίας περιορίζεται εις έναν καυγάν, λαμβάνοντα χώραν εις το 'πατσατζίδικο του Μουσού' μεταξύ αυτού και ενός αγοραστού, όστις ζητεί άνευ προσυμφωνίας να του 'γεμίση την παδελούλα του' ο πωλητής». Ακολουθεί η παράθεση των στίχων 65-82. Συνεχίζει: «και εξακολουθεί τοιουτοτρόπως ο διάλογος, καταλήγων εις συμπλοκήν, εις την οποίαν λαμβάνουν μέρος και άλλοι τινές, τους οποίους πάντας επί τέλους καθησυχάζουν διάφοροι φίλοι...». Παραθέτει στη συνέχεια τους στίχους 96-97 και 99-100. «Ούτω λήγει η πρώτη πράξις, εις την δευτέραν, οι διάφοροι πελάται του πατσά επιστρέφουν τις 'σκουτέλες' των και εις την τρίτην, την οποία επιγράφει ο συγγραφεύς 'συνομιλία του δρόμου', ο πωλητής διαμαρτύρεται διά 'τα κιάσα που του κάμαν' προς τινα Αρκούδαν όστις και αυτός επίσης διαμαρτύρεται διά την πολυλογίαν του συνομιλητού του επιλέγων». Παραθέτει τους στ. 327-330. «Συγχρόνως δε 'του δίδη μία παλαμία στο κούτελο και σέρνοντάς τον από το μπράτσο αναχωρούν, οι δε άλλοι τους φωνάζουν: Μωρέ Αρκουδάαα, έα, έαααα'. E la commedia è finita!» (Λάσκαρης, ό. π., σσ. 316 εξ.). Προφανώς ο Λάσκαρης ακολουθεί την έκδοση του Καιροφύλα, αλλά διαφοροποιείται ορθογραφικά σε ορισμένα σημεία.

¹¹³ Με αφορμή τους «Μωραΐτες» του Σαβόγια Ρούσμελν. «Για συμπλήρωση, και όχι από τιμή, πρέπει να σημειωθεί η 'Κακάβα' (1834), γραμμένη κάτω από την αίσθηση του 'Χάση', ένα μικρό σκετσάκι (1860 και β' έκδοση 1898)» (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήνα 1990, σ. 115 σημ. 14).

¹¹⁴ Μ. Βάλσα, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, εισαγωγή-μετάφραση Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, Θ. Χαζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Τόμ. Α', 1828-1875, Ηράκλειο 2002, του ίδιου, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο 2003.

πρόδρομη μορφή του δραματικού ηθογραφισμού¹¹⁵, και για τη διαλεκτική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα¹¹⁶. Σύγχυση έχει προκαλέσει η λανθασμένη αναφορά μιας πρώτης έκδοσης του 1834 από τον Λάσκαρη, από παρεξήγηση του υπότιτλου, ώστε στη βιβλιογραφία της Λαδογιάννη η έκδοση του 1860 να αναφέρεται ως δεύτερη και του 1898 ως τρίτη¹¹⁷. Μνεία του έργου γίνεται και σε μελετήματα για τις “ομιλίες” και το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο¹¹⁸ καθώς και σε εργασίες για παρόμοιες θεατρικές σάτιρες από τον επτανησιακό χώρο¹¹⁹.

Παρά τις μεμονωμένες αυτές αναφορές, η πραγματική σημασία αυτού του κειμένου ακροθιγώς μόνο έχει επισημανθεί και η έκδοση του Καιροφύλα με την εισαγωγή της, που οι τρεις σελίδες της αποτελούν το πιο εκτενές μελέτημα για την “Κακάβα”, είχε πολύ περιορισμένη απήχηση, αν εξαιρέσουμε τη θεατρική ιστορία του Λάσκαρη, όπου αποτελεί το τέλος του πρώτου τόμου. Αλλά η ειρωνική κρίση του οπαδού του “καλογραμμένου” έργου (*pièce bien faite*) του γαλλικού ρεαλισμού ήταν συνάμα και η ταφόπλακα της όποιας πρόσληψης του έργου. Ο Καιροφύλας το τοποθετούσε τουλάχιστον μέσα στο ενδιαφέρον για τον ιστορικό ηθογραφισμό, ενδιαφέρον που αντανακλάται ακόμα στον Χατζηπανταζί, αν και η υφολογία του υπερβαίνει τον ωραιοποιητικό Ρεαλισμό της ηθογραφίας και πλησιάζει μια νατουραλιστική απεικόνιση της εξαθλίωσης μιας ολόκληρης κοινωνικής τάξης. Σε αντίθεση όμως με τον Νατουραλισμό του 1880, τα στιγμιότυπα από την αγορά δεν έχουν καταγγελτική και αφυπνιστική, εν γένει ανθρωπιστική λειτουργικότητα, αλλά σατιρική, που πρέπει να κατανοηθεί στα πλαίσια των εκδηλώσεων του καρναβαλιού. Ο συγγραφέας των σκηνών αυτών δεν διακατέχεται από συμπόνια και συμπάθεια προς τους ήρωές του, μέσα στην αποκριτική στρατηγική της γελοιοποίησης τους εμφανίζει ως

¹¹⁵ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο. Εισαγωγή*, Αθήνα 1981, σσ. 35, 38, 45, 116. Εδώ η «ιδιόρρυθμη εκείνη συρραφή στιγμιότυπων της ζακυνθινής αγοράς» τοποθετείται σε μια σειρά με τον «Χάση» και το «Βασιλικό» από τη μια, και με τον «Μισέ Κωζή» και τη «Βαβυλωνία» από την άλλη.

¹¹⁶ Β. Πούγχερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 94, 212, 239.

¹¹⁷ Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 30.

¹¹⁸ Π. χ. Κ. Πορφύρης, “Το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 2, τεύχ. 8 (1955), σσ. 146 εξ., Δ. Ρώμας, “Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους”, *Θέατρο* 14 (1965), σσ. 34 εξ., Αλεξιάδης, *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας*, ό. π., σ. 26 κτλ.

¹¹⁹ Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «‘Ανθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος’. Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (2003), σσ. 191-241, ιδίως σ. 193.

σχεδόν δαιμονικές καρικατούρες μιας σκοτεινής πλευράς της κοινωνίας: το γέλιο που προκαλούν βρίσκεται στην κόψη του ξυραφιού, είναι κοντά σ' εκείνο το παγωμένο αμήχανο γέλιο που προκαλεί το σοκ του γκροτέσκου, γέλιο που δεν απελευθερώνει αλλά αποτελεί την άλλη πλευρά της φρίκης. Η αποκρουστική πινακοθήκη των τύπων της αγοράς με το απαίσιο τους υβρεολόγιο και τη βάνανση συμπεριφορά, όλοι ξεσχισμένοι και λερωμένοι, με τον Κακαβάρα πραγματικό Quasimodo στη σωματική του παραμόρφωση, μέσα στην κρασίλα της ταβέρνας και την άχνα του πατσά που βράζει στο καζάνι τα χαράματα μέσα στην παγωνιά, δίνουν μια ατμόσφαιρα σχεδόν δαιμονική και μια εντύπωση, σαν να βρισκόμαστε σε ένα είδος κόλασης.

Αυτή η αισθητική πλευρά, της γκροτέσκας δαιμονοποίησης και του απαίσιου και αποκρουστικού, αγαπητό θέμα άλλωστε του Ρομαντισμού, δεν έχει επισημανθεί ως τώρα. Το έργο, που δεν συγκρίνεται με τίποτε άλλο που έχει γράψει ο Καρατζάς, μπορεί επομένως να ιδωθεί και στα πλαίσια του Ρομαντισμού, που εισβάλλει στην ελληνική δραματουργία το 1831 με τον "Οδοιπόρο" του Παν. Σούτσου, με επίσης έντονο το γκροτέσκο και δαιμονικό στοιχείο (πιο έντονο ακόμα στον "Άγνωστο" 1842), αν και η θεματική του είναι νατουραλιστική: εικόνες από το "βυθό" της κοινωνίας, μιας εξθλιωμένης ομάδας ανθρώπων στην παγίδα του milieu, από το οποίο δεν μπορούν να ξεφύγουν, σε απάνθρωπες συνθήκες δουλειάς και διαβίωσης, στα όρια της αποκτήνωσης και της απελπισίας, που ξεσπά σε επιθετικότητα και στο αλκοόλ. Υφολογικά το έργο ξεπερνά το *couleur locale* της ηθογραφίας, τους γραφικούς τύπους με την αυθεντική γλώσσα τους σε τοπικό ιδίωμα, τις φορεσιές και συμπεριφορές τους, τις νοοτροπίες και τις κουβέντες τους κτλ., γιατί η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της υπαίθρου εδώ έχει μετατραπεί σ' ένα είδος κόλασης στον υπόκοσμο ενός αστικού κέντρου. Δεν υπάρχει άλλο θεατρικό έργο του 19^{ου} αιώνα με τέτοιο γκροτέσκο ύφος, που ιστορικά μπορεί να ιδωθεί ως ένα πολύ πρώιμο προάγγελμα του θεατρικού Νατουλισμού, ενός Νατουραλισμού που στην Ελλάδα, στις ακραίες του εκφάνσεις τουλάχιστον, είναι σχεδόν ανύπαρκτος. Και σ' αυτό έγκειται και η μοναδικότητα αυτού του μεμονωμένου έργου, που από τη μια συνεχίζει την παράδοση του "Χάση", από την άλλη όμως φανερώνει ήδη μια διαφορετική αισθητική στοχοθεσία: το ρομαντικό γκροτέσκο και την ηδονή του απαίσιου και αποκρουστικού, καθώς και τη νατουραλιστική θεματική και υφολογία, που παραμένει ωστόσο σ' ένα σατιρικό επίπεδο και δεν έχει ανθρωπιστική στοχοθεσία.

Εκδοτικά προβλήματα

Η παρούσα έκδοση του κειμένου δεν στηρίζεται στην παλαιότερη σωζόμενη έκδοση, του 1898, που φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο, γιατί αναπαράγει ατελώς και με πολλές μικροαλλαγές την έκδοση του 1860, αλλά στην επανέκδοση του Καιροφύλα το 1935, που προφανώς στηρίζεται στην πρώτη έκδοση του 1860. Η απόφαση αυτή δικαιολογείται από μια συστηματική σύγκριση των κειμένων. Η έκδοση: Νικολάου Β. Καραντσά / Η Κακάβα / Κωμωδίες εις τρεις / πράξεις / Συνταχθείσα κατά το 1834. / Ανατυπείται υπό / Ι. Ω. Ψ. / Εν Ζακύνθω / 1898, σελ. 15 αποτελεί ουσιαστικά μια συντομευτική παραλλαγή του έργου, με σημαντικές παραλείψεις, επεμβάσεις σε orthογραφία και στίξη, καθώς και προσπάθειες ομαλοποίησης της γλώσσας (προς την κοινή δημοτική) και του στίχου, διορθώνοντας συνήθως υπέρμετρους στίχους, και συντομεύσεις και αλλαγές των σκηνικών οδηγιών, δημιουργώντας όμως σε μερικές περιπτώσεις και νέες ασάφειες και αβλεψίες, ακόμα και ακατανόητα χωρία.

Συγκεκριμένα παραλείπονται οι εισαγωγικές σημειώσεις του συγγραφέα, «Η θέσις του έργου» και «Ενδυμασία των προσώπων» καθώς και το καταληκτικό σημειώμά του με τίτλο «Σημειώσεις». Αλλαγές που αφορούν το ίδιο το κείμενο είναι η προσθήκη ενός στίχου μετά το στ. 92, ο οποίος, επειδή ομοιοκαταληκτεί με το στ. 93, που έχει μείνει χωρίς ρίμα, πρέπει να υπήρχε στην αρχική γραφή, κι έχει παραληφθεί από παραδρομή. Αντίθετα παραλείπει το χαλό στ. 98, τους στ. 113-114, 141-148, 163-164, μετατοπίζει το διαλόγημα του Αρκούδα στ. 165-168 μετά το στ. 176, μετονομάζει τη σκηνή Β'ά σε σκηνή στ' και παραλείπει ολόκληρες τις σκηνές Β'β και Β'γ', στ. 199-237, τον καυγά με τον κρασοπατέρα, που δεν επιστρέφει την πιατέλα του. Από τη «συνομιλία του δρόμου» (πράξη Γ') παραλείπονται τα εξής τετράστιχα: 279-286 και 323-326. Έτσι μειώνεται η έκταση του έργου κατά 63 στίχους και φτάνει μόλις τους 267 στίχους.

Εκτός από την αισθητή τροποποίηση της orthογραφίας υπάρχουν και χωρία με αντικατάσταση κειμένου, κυρίως για την ομαλοποίηση του μετρικού σχήματος, την απαλοιφή λόγιων ή ιδιωματικών εκφράσεων, που δεν χρησιμοποιούνταν πια στο τέλος του 19^{ου} αιώνα· ο διασκευαστής συχνά όμως καταστρέφει το νόημα ή τη σύνταξη. Μερικές επεμβάσεις πραγματοποιούνται για λόγους αποφυγής της συνίζησης. Παραθέτω ενδεικτικά τα εξής παραδείγματα: 8 διδ. *πλησιάζει με κλαυθιράν ως εσυνηθούσε ομιλίαν* -> «πλησιάζει με κλαυθμηράν φωνήν ως εσυνηθούσε», 16 διδ. *αλλάζει τη σειρά της φράσης, η βυζαντινή φόρμουλα μικροί τε και μεγάλοι μετατρέπεται σε «όλοι μικροί, μεγάλοι» ή «ούλους μικρούς, μεγάλους»* (στ. 32, 90, 162), 32 διδ. *Σφουγγίζοντας τα χέρια του και τα μουστάκια του*

και εντός ολίγον παρησιάζεται το πλήθος -> «Σφουγκρίζει τα χέρια του και τα μουστάκια του και σε λίγο παρουσιάζεται το πλήθος των αγοραστών», τίτλ. Α' β' Συρροή (ντρίμωξι) -> «Ντρίμωξη (συρροή)», 37 *Τι βαρείς, μωρέ μασκαρά* -> «Παλάνθρωπε τι με βαρείς», 40 διδ. παραλείπεται, 41 διδ. *Κλαίοντας αναχωρεί το παιδί* -> «Το παιδί φεύγει κλαίοντας», 42 *Με κρέπα, μωρέ, ο γάϊδαρος, σβύστο λα σουσουρό;* -> «Με πρέπα, μωρέ, ο γάϊδαρος, οβύστο λα σουσουρί» (γίνεται ακατανόητο), 46 και *βάλε μου εμέ πατζά και δεν με γνοιάζει εμένα* -> «και βάλε μου τώρα πατσά και με γνοιάζ' εμένα» (αντιστρέφοντας το νόημα και αφήνοντας κενό το μετρικό σχήμα), 50 διδ. *Ο Μαλτέζος του δίδει μία φταρμισία ως γύδι του Μπουφουνάκη και αναχωρεί* -> «Ο Μαλτέζος του δίδει μία φταρμισία σαν γίδα και αναχωρεί», 60 *μια μαχαιριά δίνω ευθύς* -> «θα δώσω μία μαχαιριά», 75 *τις (της διορθ.) πλάταις σου* -> *τσι πλάγες σου* (η αποκατάσταση του τσιτακισμού επέφε και ένα λάθος), 78 και *ούτε καταδέχομαι* -> «γιατί δεν καταδέχομαι», 82 *Και ποιος είσαι, μωρέ συ;* 'ονυ *πώκανε το μπόγια* -> «...είσε ο γιος του μπόγια» (απλοποίηση με βάση την κοινή δημοτική), 86 διδ. *μποδίζεται* -> «εμποδίζεται», 87 *Αφήστε μου τον μασκαράνάβγω να τον τση σφίξη!* -> «Αφίστεμε του μασκαρά να εύγω ...», 88 διδ. *Ο Πουλητής κινάται και κράζει βοήθεια και γίνεται ταραχή* -> «Ο Πουλητής κράζει τους φίλους του ...» (για αποσαφήνιση του νοήματος), 89 *τση άλλους* -> «τους άλλους», 91 διδ. *Οι περισσώτες μεσολαβούν προς ταπεινώσιν και είς λέγει προς τον Αγοραστήν:* -> «Οι φίλοι μεσολαβούν προς καθησυχίαν και ένας λέγει...», 103 *Δεν είπε κανείς πως μεθάς* -> «Κανείς δεν είπε πως μεθάς» (αποκατάσταση ρυθμού), 107 διδ. *(κατά μόνας)* -> «(χαμηλοφώνως)», 117-118 *Βάλε και γιόμισέ τηνε ζουμί διά να πλώ, / γιατί σήμερα βέβαια κάνει μεγάλο κρύο* -> «Βάλε και γιωμησέτηνε ζουμί ξεστό να πλώ, / Γιατί αδελφούλι σήμερα κάνει μεγάλο κρύο», 123 *ήφερε* -> «έφερε», 133 *Μα φέρε μου κειον τον καιρόν* -> «Μα φέρε εκείνον τον καιρόν», 136 *Μια στιγμή δεν τον άφηνα* -> «Δεν θα τον άφينا στιγμή» (αποκατάσταση του ρυθμού), 137 *Μα τώρα θέλει υπομονή* -> «Μ' αχ! τώρα θέλ' υπομονή», 138 *Μα τι θέλεις, μωρ' αδελφέ,* -> «Αν θέλη να 'ναι ήσυχος» (πλήρης αντικατάσταση του ημιστιχίου), 154 διδ. *(Προς τους απέναντι καθημένους εις την ταβέρνα κρασοπατέρες, οι οποίοι αντιχαιρετούν)* -> «(Αποτεινόμενος εις τους εις την απέναντι ταβέρνα και λέγει)», και μετά από μισό στίχο: «(Οι απέναντι ανταποδίδουσι τον χαιρετισμόν. Ένας εξ αυτών)», 162 *τώρα' όλοι θα μεθύσουμε μικροί τε και μεγάλοι* -> «εμπρός για να μεθύσουμε ούλοι μικροί, μεγάλοι», 170 διδ. *(Οι έσωθεν)* -> «(Οι εντός της ταβέρνας)», 186 *αδελφέ* -> «ξαδρίφω [sic], 187 *Μετά χαράς σου αδελφέ, ευθύς οπ' αριθάρω* -> «Με τα χαρά σου ξάδερφε, ευθύς σαν αριθάρω», 238 *Δεν μπορεί, αδελφέ* -> «Δεν παρ' αδελφέ» 250 *Είδες τι κιάσα γίνηκαν* -> «Ίδες

κιάσα που εκάμαν», 254 *χαλάλι* -> *χαμάλη*, 278 *που περνάγω καθ' αυγή* -> «που περνάω για τον πατσά» κτλ. Οι στίχοι 157-162 λέγονται κατά λάθος από τον κρασοπατέρα, πράγμα που δημιουργεί νοηματική ανωμαλία. Μικρότερες επεμβάσεις σε ορθογραφία, φωνολογία και μορφολογία αφθονούν.

Ως προς την έκδοση του κειμένου του 1935, που αναπαράγει την έκδοση του 1860, πρέπει να σημειωθεί το εξής: η εκδοτική πολιτική, - εφόσον δεν πρόκειται για κριτική έκδοση αλλά φιλολογική¹²⁰, όπως έχει διαμορφωθεί από τις φιλολογικές εκδόσεις θεατρικών έργων της προεπαναστατικής και επαναστατικής περιόδου στη Θεατρική Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη¹²¹ και στην αντίστοιχη εκδοτική σειρά «Κείμενα και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου» του ερευνητικού προγράμματος «Το ελληνικό θέατρο στην εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» της Ακαδημίας Αθηνών¹²² -, επηρεάζεται και καθορίζεται από το γεγονός, πως ειδικά τα θεατρικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα «βρίθουν από τυπογραφικές αβλεψίες, διτογραφίες και πολυτυπίες, λανθασμένη στίξη, πάσης φύσεως επιπολαιότητες της βιασύνης, αλλά και από ορθογραφικές ιδιοτροπίες της εποχής ή των τυπογράφων, που διαμορφώνουν ολόκληρες ορθογραφικές παραδόσεις, οι οποίες δεν στηρίζονται ούτε λογικά ούτε ετυμολογικά και ενοχλούν τη σημερινή ανάγνωση ή δυσκολεύουν και την κατανόηση. Στις περιπτώσεις αυτές υιοθετήθηκε η εξής εκ-

¹²⁰ Για τη μη ανάγκη κριτικών εκδόσεων θεατρικών έργων και μεταφράσεων του 19^{ου} αιώνα βλ. Β. Πούχγερ, «Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα (1790-1850)», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ.173-204.

¹²¹ Με δική μου φιλολογική επιμέλεια έχουν εκδοθεί οι εξής τόμοι: Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*, Αθήνα 2000, Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, *Τα θεατρικά («Ασπασία» 1813, «Πολυξένη» 1814, «Κορακιστικά» 1813)*, Αθήνα 2002, Γεωργίου Λατσάνη, *Τα θεατρικά. «Ελλάς» (Μόσχα 1820) και «Αρμόδιος και Αριστογείτων» (Οδησός 1819, ανέκδοτο)*, Αθήνα 2002, Γυναικές θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιά Σακελλαρίου: «Η ευγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα» (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: «Φιλάργυρος» (1823/24), Ευανθία Καίρη: «Νικήρατος» (1826), Αθήνα 2003, Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, *Θεατρικές μεταφράσεις. «Οι Κονάκεροι» του Α. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813/14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και «Ιφγένεια η εν Ταύροις» του J. W. Goethe, Ίενα 1818*, Αθήνα 2004, Θεοδώρου Αλκαίου, *Πατριωτικές τραγωδίες της Ελληνικής Επανάστασης. «Η Άλωσις των Ψαρών», «Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη»*, «Πιτακός ο Μυτιληναίος», Αθήνα 2006.

¹²² Β. Πούχγερ, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές του 19^{ου} αιώνα). «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένη», Αθήνα 2004.*

δοτική πολιτική: όπου πρόκειται φανερά για τυπογραφική αβλεψία, διορθώνω σιωπηρά: όπου πρόκειται για τυπογραφική ιδιοτροπία, που σήμερα θεωρείται κραυγαλέο λάθος, επεμβαίνω προσεκτικά και συγκεκριμένα, εξασφαλίζοντας και την ορθογραφική ομοιομορφία του κειμένου· όπου η ορθογραφική ιδιοτροπία δεν δημιουργεί ιδιαίτερα αισθητικά προβλήματα ή προβλήματα κατανόησης, σέβομαι τη γραφή αυτή, διατηρώντας κάτι από την ‘αύρα’ της παλαιάς τυπογραφίας και την οπτική ιδιοπροσωπία των παλαιών κειμένων. Δεν θεωρώ ορθή την άποψη πως χάριν της ‘ιστορικότητας’ των κειμένων αυτά πρέπει να ανατυπωθούν χωρίς καμιάν απολύτως επέμβαση. Όπως υπάρχει στην περίπτωση των χειρογράφων η αποκατάσταση του κειμένου στις κριτικές εκδόσεις, έτσι πρέπει να διαφυλαχθεί και η δυνατότητα αποκατάστασης και καθαρισμού του κειμένου στην περίπτωση της έκδοσης της τυπωμένης μορφής. Η τυπογραφική επιπολαιότητα συχνά δεν απέχει και τόσο από την ορθογραφική επιπολαιότητα που συναντούμε στα χειρόγραφα. Η διπλωματική έκδοση δικαιολογείται βέβαια σε νοταριακά και ιστορικά έγγραφα, αλλά όχι σε κείμενα λογοτεχνικά, των οποίων η αισθητική οντότητα δεν πρέπει να παραμορφώνεται από αβλεψίες και πεπαιλωμένες ορθογραφικές συμβάσεις. Το λογοτεχνικό κείμενο έχει και μια σύγχρονη λειτουργικότητα και πρέπει να φτάσει και σε ένα κοινό της σημερινής εποχής. Αλλιώς γιατί το ξαναδημοσιεύουμε;”¹²³

Με αυτές τις αρχές και αυτό το σκεπτικό, που διατυπώθηκαν για την *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*¹²⁴, άφησα ορθογραφικούς τύπους όπως *προϋμιτα* (μπρούμυτα), *πατζάς*, *πατζάλικα*, *κύτταξε*, *καϊμένε*, *παρησιάζομαι* (παρουσιάζομαι), *γύδι*, *πέρνει*, *πέρνω*, *αλλοί* (αλί, παλ. γραφή “αλλοίμονον”), *αλλοιώς*, την ενωποίηση λέξεων, όπως *[σ]χωρέστονε*, *πούσαστε* κτλ.: αντίθετα διόρθωσα σε περιπτώσεις όπως: *αμπόχνει* -> *αμπάχνει* (από αμπάθω), *σκορδομητιάς* -> *σκορδομυτιάς*, *οβολόνε* -> *οβολώνε*, *αλλουνόνε* -> *αλλουνώνε*, *κολιά* -> *κωλιά*, *ποιός* -> *ποιος* (87 metr. gr.), *εύγα* -> *έβγα*, *να μου δείξεις* -> *δείξης* (87, για λόγους γραμματικής ενωποίησης του κειμένου), *παληκαριά* -> *παλληκαριά*, *να πγένει* -> *πγαίνη* (πηγαίνει), *μπρ’ έγνοια σου* -> *μωρ’ έγνοια σου* (125 metr gr.), *κατακρίνει* -> *κατακρίνη*, *χωρέστονε* -> *σχωρέστονε*, *μη με βρίζεις* -> *ης*, *μη με σταστίζεις* -> *-ης*, *μωρές* -> *μωρέ*, *εκειόνε* -> *εκειώνε*, *θα να στοχασθής* -> *θε να στοχασθής* (βλ. «Οδοιπόρος»), *έτζι* -> *έτσι*, *θενά*

¹²³ Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*. Τόμ. Α΄, *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, σσ. 16 εξ.

¹²⁴ Ο προβληματισμός αφορά βέβαια κυρίως το δεύτερο τόμο: Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*. Τόμ. Β΄, *Από την Ελληνική Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα 2006.

-> *θε να, επολιώρα* -> *επολυώρα*, *κακώρκε* -> *κακόρκε*, *να τον εκά-
μω* -> *να τότε κάμω* κτλ. Επίσης διόρθωσα τυπογραφικές αβλεψίες
όπως *βορμοκερατά* -> *βρωμοκερατά*, *Καβάρα* -> *Κακαβάρα* κτλ.,
ενωποίησα διττογραφίες όπως *Πουλητής* / *πωλητής*, *θρασίμι* / *θρα-
σύμι* κτλ.

Η αναγραφή των ομιλούντων προσώπων έγινε μ' έναν πιο σύγ-
χρονο κι ευανάγνωστο τρόπο: στο κέντρο με απόσταση μιας σειράς
από το κείμενο του διαλόγου, αντί σε συντομογραφία στο πλάι του
στίχου. Παρόμοια τακτική ακολουθήθηκε και για τις σκηνικές οδη-
γίες. Στην περίπτωση μοιρασμού ενός στίχου σε δύο ή τρία ομιλού-
ντα πρόσωπα, η συνέχεια του στίχου γράφεται σε άλλη σειρά, ύ-
στερα από την αναγραφή του ονόματος του ομιλούντος, και σε θέ-
ση που υποδεικνύει πως πρόκειται για τη συνέχεια και συμπλήρωση
ενός ενιαίου στίχου. Αυτό αφορά και τη στιχαρίθμηση: τέτοια συ-
μπληρώματα του στίχου από δεύτερο πρόσωπο, που στο πρότυπο
αναγράφονται σε νέο στίχο, δεν μετρούν ως ξεχωριστό στίχο αλλά
ως συμπλήρωση του πρώτου ημιστίχιου κι ολοκλήρωση του στίχου.
Αυτή ήταν άλλωστε η τυπογραφική πρακτική στις τυπωμένες εκδό-
σεις όλων των θεατρικών έργων της εποχής. Δεν έγινε καμιά προ-
σπάθεια αποκατάστασης του μέτρου (εκτός από μία περίπτωση) σε
περιπτώσεις όπου ο στίχος αποκλίνει από το μετρικό σχήμα: αντί-
θετα η στίξη αυξήθηκε ελαφρώς, για να τονιστεί η προφορικότητα
του σκηνικού λόγου. Στην απόδοση της ιστορικής ορθογραφίας με
το μονοτονικό σύστημα δεν συμπληρώθηκε το ιότα υπογεγραμμένο
στις ρηματικές καταλήξεις της υποτακτικής. Κατά τα άλλα έγινε
σεβαστή η ορθογραφία των παλιών εκδόσεων και σε σημεία, όπου
ο λόγος είναι ιδιωματικός ή ακολουθεί την κοινή δημοτική.

Σύμβολα που χρησιμοποιούνται: [...] προσθήκη, [[...]] προσθήκη
της έκδοσης 1898

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

ΚΑΚΑΒΑ

Πώλησις των εντοσθίων βοών και προβάτων εν Ζακύνθω

Κωμωδία εις τρεις πράξεις

Μιμηθείς την μιζο-βάρβαρον Ζακυνθίαν διάλεκτον,
συντεθέν κατά το 1834

υπό

X X X

Εν Ζακύνθω

Εκ του τυπογραφείου «Η Αυγή»
1860

Τα πρόσωπα οπού ομιλούν, εκ των οποίων τα κυριώτερα είναι:

ΜΟΥΣΟΥΣ, ο πουλητής του πατσά

Ο ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ

Ο ΜΑΛΤΕΖΟΣ

ΤΟ ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ

Ο ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

Ο ΑΡΚΟΥΔΑΣ

Ο ΜΠΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ

κ. λοιπ. ανώνυμοι.

Η σκηνή εις το Γεφύρι, εν Ζακύνθω.

Η θέσις και ο τρόπος

Οικία μονόροφος, με συνέχεια ετέρων ομοίων. Αι προσόψεις αυτών καπνισμένοι. Η οικία αύτη, έχουσα δύο θύρας πλατείας του κατωφίου, χωριζόμεναι με μία στήλη ξύλινη. Εις την θύραν της μιας η κακάβα βράζοντας τα έντερα. Άνωθεν των θυρών εξωπέτασται ταύλες παλαιαίς καπνισμέναις (τέντες). Σιμά εις τον λέβητα (κακάβα) ένα παλαιόν ταβλί, απάνω του οποίου θα υπάρχουν αρκετά πινάκια (σκουτέλαις) μία της άλλης μέσα, πλήλινες, βαθουλές, εντόπι-

ες. Ένα σαρωματάκι αφαβίτικο, ένα μεγάλο σιδερένιο πηρούνι, με δύο κυρτά αγκελωτά ως αγκίστρια.

Ενδυμασίες των προσώπων

Ο ΜΟΥΣΟΥΣ, πωλητής, είν' ενδεδυμένος πενιχρά, λερωμένα. Στην κεφαλήν αυτού σκούφια παναδένια, γιακέτα διπλωρένια, σεγούνι αμάνικον, διπλωμένος και ζωσμένος με παληοζώναρον, βρακί διπλωρένιον, στράτσα άσπρη λερωμένη, εις την οποίαν σφουγγίζει συχνά τας χείρας ξεσურτά, διότι εις τον λέβητα βουτά πότε το σιδε- ρικόν του πηρούνι, πότε το χέρι. Τα σκουτέλια πλένονται με το σα- ρωματάκι από το ίδιον ζουμί και χύνεται το ξέπλυμα εις το ταβλί και διπλωρωτό το σάρωμα σφουγγίζει και έπειτα σφουγγίζει τα χέ- ρια εις την ποδιά.

Ο ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ ήτον άνθρωπος μογκίλαλος (τραυλόγλωσσος), χα- μηλός, χωλός, το ένα πόδι μαζευμένον εις είδος γονυκλισίας. Όταν περπατούσε εκουμβούσε το αυτό χέρι εις το γόνυ ως βοήθεια. Η ενδυμασία του ήτον ως μοναχός ακτήμων, εις την κεφαλήν του ε- φορούσε ως ρεξίνιον αναγνώστου, ομοίως παλαιόρασον ενδεδυμέ- νος, βρακί ξεσχισμένον και όλος λερωμένος και με γένειον.

Ο ΜΑΛΤΕΖΟΣ, αναστήματος υψηλού, χωρίς μουστάκι, σκούφο μαλτέζικον μακρόν κυρτόν εις το πλάγι. Ξεμανίκωτος, ξεστήθια- στος, γελέκον σταυρωτόν, με πολλά κρεμαστά κομβία μεταλλικά, βρακί στενό και κοντό ως τα καλαμόποδα και ανυπόδητος (πατού- σα), την γιακέτα εις τους ώμους, εις το ένα χέρι ψωμί κομμάτι με- γάλο και εις το άλλο καλάμι με καλούδια και στέκεται πλησίον της κακάβας διά να βουτά και να τρώγη. Αυτός είναι ο ΛΑΧΑΝΙΑΣ.

Το παιδί ονομάζεται ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ. Ξεσκούφωτο, μαλλωτό, α- κτένιγον, χωρίς γιακέτα, ξεμπράτσωτο το ένα χέρι, ξεσχισμένο και κάτω ριμμένο το μανίκι του άλλου, ομοίως και το βρακί. Τα μπου- ζάνια το ένα σουφρωμένο και το άλλο κοντό και ξεσχισμένο, με την πατούσα και λερωμένον.

Ο ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ ήτον υψηλού αναστήματος, ευλογομένος, φέσι εις το κεφάλι υψηλόν, γιακέτα κοντή εις τον ώμον, ενδεδυμένος διπλωρένια και μετρίας ενδυμασίας. Τζιμπουκόβεργα εις το χέρι ή εις την μασχάλην.

Ο ΑΡΚΟΥΔΑΣ, κοντόχονδρος, φέσι λερωμένο μέχρι έως εις τα αυ- τιά. Όλος λερωμένος, ακτένιγος, μαυριδερός και πάντα εις το χέρι

ράντζαις (είδος οψαρίου πλατείου), καθρέπτες και καρφοβελόνες
διά πώλησιν και άλλα.

Ο ΜΠΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ, μετρίου αναστήματος, νέος, σκούφια πανα-
δένια και διπλωρένια, ενδεδυμένος. Οι λοιποί αγορασταί άλλος φέ-
σι, άλλος σκούφια παναδένια, μπουστοπάνια μεγάλα ριμμένα εις
τους ώμους, σταυρογέλεκα με κομβία, άλλος τη γιακέτα εις τον
ώμον διπλωμένη και ριμμένη οπίσω και τζιμπουκόβεργα εις την
μασχάλη ή εις το χέρι μακρεία και χονδρή, ξεμπρατσωμένοι. Άλλοι
γαμπά φιακονάδον εις το φόρεμα. Όλοι της τρίτης τάξεως άνθρω-
ποι.

Η Κ Α Κ Α Β Α

ΚΩΜΩΔΙΑ

ΠΡΑΞΙΣ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

(Ο Μουσούς, αφού πρώτον ετοιμάση τα πάντα, διά ολίγας στιγμάς
μονάχος ανακατώνει την κακάβα, πέσει προύμιτα να φυσήξη την
φωτιά, συνδουλίση, μετατοπίση τα σκουτέλια του, σφουγγίση τα
μουστάκια του με τη στράτσα και άλλα τοιαύτα, αρχίζει μεγαλοφώ-
νως:)

ΜΟΥΣΟΥΣ

- Ντάϊ, παιδιά, ντάϊ παιδιά! Ντάϊ στο πατζαλίκι!
 Άϊ!... κι' έλθουν οι αβεντόροι μου σαν πεινασμένοι λύκοι.
 Ω πατζαλίκι, βρε παιδιά! ω 'τάνας στο ξυγκάμι!
 Ποιος είναι καλορρίζικος χερκό για να μου κάμη;
 5 Εξύγκωσε κι' ανέβηκε ως άνω το κακάβι.

(Σφουγγίζοντας τα μάτια του διορθώνει την φωτιά.)

Με στράβωσ' αυτός ο καπνός, ωϊμένανε δεν παύει!
 Ντάϊ, παιδιά! να κάμωμε χερκό εις την πατζάρα,
 ντάϊ ν' αδειάση γλήγορα! Ω! καλώς τον Κακαβάρα!

(όστις ερχόμενος πλησιάζει με κλαυθμηράν ως εσυνηθούσε ομιλίαν
με ένα λεπτόν εις το χέρι και λέγει:)

ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ

Να σου 'κοράη ο Τεό, ντόμ' ένα μπουκουνάκι!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

10 Φεύγ' από δώθε, μασκαρά, σου χέζω το μουστάκι!

ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ

Ντόμου να ζη το μάνα σου, πόχω 'να μπικικίνι.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Κύτταξε ένας μασκαράς, φαστίδιο που μου δίνει!
Φεύγ' από 'δώθε γλήγορα, ου να χαθής, παρμένε!
Μα το σταυρό! σε πέθαινα, γλήγορα, ξεχασμένε!

(Ο Μπελιχανάς παρησιάζεται και αμπώχνει τον Κα[κα]βάρα)

ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

15 Φεύγ' από δώθε, μασκαρά, μη σου χέσω τα ράσα,
πούλθες με το φρακάσο σου για να μας κάμης κιάσα!

(Επιστρέφει προς τον Πουλητήν:)

Είσαι, καϋμένε, μασκαράς. Δός του μία κλωτσία
να φύγη γρήγορα από 'δω, ή μίαν ασκοντία.

ΚΑΚΑΒΑΡΑΣ

20 Τι τώκαμα ο μαύρο γκω, μου ντόκει που πεινάγω,
έκκο το μπικικίνι μου, μου ντόκη για να φάγω!

ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

Φεύγ' από 'δω, φάε σκατά, τραυλοκόριζα κουτσαύλη,
γιατί σε σε σκορδομυτιά για με είναι μεγάλη.

(Φεύγει ο Κακαβάρας. – Ο Πουλητής προς τον Μπελιχανά:)

[ΠΟΥΛΗΤΗΣ]

Αν είσαι γάϊδαρος κ' εσύ.

ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

Γλήγορα ψώνισέ με!

25 Λόγια δεν μας χρειάζονται, να φύγω άφησέ με.
Σπυριδάω και με καρτερούν οι φίλοι στην ταβέρνα,
έξω μήνες τρωγώσασθε και τι με γνοιιάζει εμένα!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Έλα, μίλιε μου, πόσο θες;

ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

Βάλε έξη οβολώνε
και λίγο, όσο ημπορείς, να δώσης κι' αλλουνώνε.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Το πρώτο απ' όλα, έχεις καλό χερκό για να μου κάμης;

ΜΠΕΛΙΧΑΝΑΣ

30 Κακόρκε, είμαι τζελεπής, και πούλησι θα κάμης...

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Να, και πήγαινε στο καλό!

(Αναχωρεί και μένει μόνος ο Πουλητής και μεγαλοφώνως:)

Ντάϊ, παιδιά, κι άλλοι,
συμμαζωχθήτε γλήγορα, μικροί τε και μεγάλοι!

(Σφουγγίζοντας τα χέρια του και τα μουστάκια του και εντός ολίγου παρησιάζεται το πλήθος)

ΣΚΗΝΗ Β΄

(Συρροή (ντρίμωξι))

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Βάλε μου εμέ!

ΑΛΛΟΣ

Βάλε κι' εμέ!

ΑΛΛΟΣ

Βάλε κι' εμένα μέρια.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Αγάλια με υπομονή, δεν έχω δέκα χέρια!

(Εις τον πληθυσμόν στενοχωρείται το Σαϊτάγκουρο και λέγει:)

ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ

35 Βάλε κι εμένα, μασκαρά! Γροικάς που σου φουγιάζω;

(Ο Πουλητής εκτείνει το χέρι και ραπίζει το παιδί και λέγει:)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Σωπαίνεις, βρωμοσίφουνα; Εγώ δεν ασπυδάζω!

(Το Σαϊτάγκουρο αποσύρεται ολίγον, κλαίγει και λέει:)

ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ

Τι βαρείς, μωρέ μασκαρά, πάγω στην πουλιτσία!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Πήγαινε παλαιοσίφουνα, εγώ δεν σ' έχω χρεία!

(Το Σαϊτάγκουρο εκτείνει το χέρι και από μακρόθεν φοβερίζει και λέγει:)

ΣΑΪΤΑΓΚΟΥΡΟ

Σώπασε, βρωμοκερατά!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ
(κάνει το σταυρό του)

Ας κάμω το σταυρό μου!

40 Σήμερα είδα φανερά το διάλογο εμπρός μου!

(Ολίγον κινιέται και λέγει:)

Σύρε, παιδί μου, στο καλό!

(Κλαίοντας αναχωρεί το παιδί).

ΜΑΛΤΕΖΟΣ
(βουτώντας το ψωμί του:)

Λάσελο το γκαϊντούρο!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Με κρέπα, μωρέ, ο γάϊδαρος, σβύστο λα σουσούρο;

ΜΑΛΤΕΖΟΣ

Σι, σι, μετάει ντιάβολο!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ας πάη να ξεράση!

(Ο Μπουφουνάκης έρχεται και λέγει του Πουλητή:)

ΜΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ

45 Μωρ' ἔγνοια σου, διάουλε, και σώνει να περάση.
Και ἔλα που σε καρτερούν τόσοι γαϊδάροι σένα,
και βάλε μου ἐμέ πατζά και δεν με γνοιάζει ἐμένα!
Μακάρι ας σας φουρκίσουνε δελέγκου και τζη δύο,
καρφί ἐμέ δεν καίεται!

(Ο Μαλτέζος αλαφροκτυπά τον ώμον του αγοραστού με το έν χέρι
και με το άλλο δείχνει τον πουλητήν και λέγει:)

ΜΑΛΤΕΖΟΣ

Κουέστο, αμικό μίο.

(Ο Μπουφουνάκης τον σπρώχνει και λέγει:)

ΜΠΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ

50 Μωρ' βαταφάρ, κανάγια συ, μην πάρω ένα πλεμόνι,
και σ' αρχινήσω, κερατά, μι σέκα οι κογιόνοι!

(Ο Μαλτέζος του δίδει μία φταρμισία ως γύδι του Μπουφουνάκη
και αναχωρεί. Ο δε Μουφουνάκης προς τον Πουλητήν:)

ΜΠΟΥΦΟΥΝΑΚΗΣ

Βάλε ζουμί με πάχωμα, λάβε και την πατάκα!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Καλά που δεν ερχόσουν να στην γεμίσω αμάκα!

ΑΛΛΟΣ

55 Βάλε κι' εμένα γλήγορα, γιόμισε τη γανάσα
κι' άφησ' τα λόγια τα πολλά, μην κάνης τόσα κιάσα.
Και τα πολλά λόγια, αδελφέ, είναι μεγάλη φτώχια,
και τη δουλειά σου γύρευε, δεν έχεις τα μετόχια.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μ' έπνιξε ο μούλος, αδελφέ!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Μη σώση και σε πνίξη.
Μα τι ορίζεις, αδελφέ, νάρθη να σε ξυλίση;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

60 Ας έρθη ο πουτάνας υιός κι όσοι άλλοι κι αν θελήσουν,
μια μαχαιριά δίνω ευθύς κι' έπειτα ας μας φουρκίσουν.

(Αναχωρεί)

ΑΛΛΟΣ

Βάλε κι εμένα δύο 'βολών και άφησε τα λόγια.
Καλέ, με ποιον στιτζάρεσαι;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Με κείνονε, την τζόγια!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Πάρ' τα 'βολάκια σου, αδελφέ, γύρευε την δουλειά σου,
μην θέλεις ναύρης, χριστιανέ, σήμερα το μπελά σου!

(Αναχωρεί)

ΣΚΗΝΗ Γ'

ΑΛΛΟΣ

65 Βάλε και γιόμισε κι' εμέ τούτην την παδελούλα
πολύ και λίγα όβολα και δώσε μου κι' απ' ούλα.
Βάλε μου πρώτα από κωλιά, βάλε και δύο πόδια,
και κόψε μου και μια μπουκιά για να το τρώγω χώρα.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

70 Μίλιε μου πρώτα πόσο θες και πόσο θα ξοδιάσης,
μην έχουμε στο ύστερο κοντράστο και τ' αδειάσης.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Αδά βουνίσιο μ' έκαμες.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Όχι, μα έχω όρκο,
δος μου και όβολα εμπρός να ιδώ τι θα σου δώσω.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Είμαι, καϋμένε, μασκαράς πούρθα για να ψωνίσω.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

75 Αμή τι θέλεις, αδελφέ, πρώτα να στη γιομίσω
και ύστερα τη[ι]ς πλάταις σου για να μου πρεζεντάρης;

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Δεν σε ρωτώ εγώ, μωρέ, πόσο θέλεις να πάρης,
παρά είσαι παληάνθρωπος.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Λόγια με σε δεν παίζω
και ούτε καταδέχομαι.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Εγώ, μωρέ, σε χέζω!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Χέσε, μωρέ, τα μούτρα σου, παληάνθρωπε, χαμένε!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

80 Σου μπάζω, μπρε, στο μάτι σου παλούκι, ξεχασμένε!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μωρέ είνε ντροπής μ' εσέ για να μοιράζω λόγια!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Και ποιος είσαι, μωρέ συ; 'νου πώκανε το μπόγια,
κύτταξε ο παληάνθρωπος, η βρώμα της κακάβας.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μωρέ, μάσε τη γλώσσα σου, γυιέ της παληογαϊδάρας!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

85 Σωπαίνεις, βρωμοκερατά;

(Και υψώνει τη βέργα. Ο Πουλητής ορμά, αλλά μποδίζεται.)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Στάσου για να σου δείξω!
Αφήστε μου του μασκαρά νάβγω να του τση σφίζω!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Έβγα, μωρέ, σαν σου κρατεί!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Εδώ να με γνωρίσης!

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Έλα, δεν σ' έχω γι' άνθρωπο, ποιος είσαι να μου δείξης.

(Ο Πουλητής κινάται και κράζει βοήθεια και γίνεται ταραχή.)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

90 Εγώ 'μαι δω, βάρει κι' εσύ, βάрте κι' εσείς τους άλλους.
Βάρτε να τση πεθάνουμε μικρούς τε και μεγάλους.

(Ο Αγοραστής ορμά με τους δικούς του και γίνεται κτύπος και με-
γαλόφωνος)

[ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ]

Βάρτε των κερατάδωνε, πούρθαν να μας κτυπήσουν!

(Οι περιεστώτες μεσολαβούν προς ταπεινώσιν και είς λέγει προς
τον Αγοραστήν:)

[ΕΙΣ]

Μωρέ, τι κάνεις, αδελφέ, μωρέ είναι εντροπή σου!

[ΑΛΛΟΣ

92α Μωρέ πιάστε τους εδεκεί μη κατασκοτωθούνε!]

ΑΛΛΟΣ

Μωρ' τι με γνοιάζει εμένανε; Εκείο κι' οι δύο μεθούνε.

ΑΛΛΟΣ

95 Μωρέ χωρίστε τση εδεκεί, σταθήτε, μπρε παιδιά
καλέ, μα δεν ντρεπόσαστε, μα όλο παλληκαριά;

(Εν τοςούτω διαλύονται και μέρος περιστοιχοῦσι τον Πουλητήν
και μέρος τον αντίπαλον αυτού).

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μα μ' έπνιξε, μωρέ αδελφέ...

ΑΛΛΟΣ

Γνωρίζω, έχεις δίκηο.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ντούνκουε να μην αποκριθώ ήθελες, πατρομήκιο;

ΑΛΛΟΣ

Μωρέ μα ναί, μα α!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

100 Αχ και να ήταν ο καιρός 'κείνος του Βενετζάνου,
ήθελε ιδή ο γάϊδαρος τα έργα μου τι κάνου.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ
(από μακρόθεν ορμά)

Ακόμη, μωρέ μασκαρά, μιλείς να σ' αγροικάω;
(Είς εκ μέρους του Πουλητού τον εμποδίζει).

ΑΛΛΟΣ

Έλα, κόπιασε στο καλό!
(Σιγανά: Μεθάει)

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Εγώ, μωρέ, μεθάω;

ΑΛΛΟΣ

Δεν είπε κανείς πως μεθάς.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Τ' αυτιά έχω να γροικάω,
που κάθε ένας μασκαράς θα πη το πως μεθάω.

(Ως μεσίτης έρχεται άλλος και λέγει:)

ΜΕΣΙΤΗΣ

105 Σώνει τα λόγια, αδελφέ, το πράγμα να πουλήση,
όπ' έχει φαμελιά χονδρή και πάσχει για να ζήσει.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Ποιος του μιλεί του γαϊδουριού;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ
(κατά μόνας:)

Κάτι με τριγυρίζει,
και το κακάβι βρίσκομαι να χύσω μου μυρίζει.

(Προς τον Πουλητήν ο μεσίτης:)

ΜΕΣΙΤΗΣ

- 110 Μάζωξ' τη γλώσσα σου κι' εσύ και κάνε τη δουλειά σου,
οπούσαι φτωχός άνθρωπος, να ζήσης τα παιδιά σου.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ξέρεις το τι θυμό έλαβα;

(Αναχωρεί)

ΑΛΛΟΣ
(πέρνει το λόγο)

Μωρ' βάλε δύο 'βολώνε
κι είνε ντροπή σου να μιλής 'κείνων των γαϊδουριώνε.
Εκείν' είνε, μωρέ αδελφέ, τση φυλακής ανθρώποι,
κ' έναν-έναν φορτώνονται, ο διάολος αν τσόμπη.

(Όσον αυτός ομιλεί, ο Πουλητής βάνει πατζά).

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

- 115 Σου σώνει, μωρέ αδελφέ;

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Θα κάμω το καράβι;
Και θα μου βάλης, αδελφέ, μέσ' όλο το κακάβι;
Βάλε και γιόμισέ τηνε ζουμί διά να πλώ,
γιατί σήμερα βέβαια κάνει μεγάλο κρύο.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

- 120 Εγώ άναψα από το θυμό με κείνον τον παρδάσα,
πούρθε με το φρακάσσο του για να μας κάμη κιάσα.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Μωρ' άστονε τον μασκαρά να πγένη να κουτράη.
Μα δεν τον εκατάλαβες το πως εκείός μεθάει;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ο διάβολος τον ήφερε εμπρός να με πειράξει,
αχ Θεέ! δεν είναι και γι' αυτούς κρίσι να τους διατάξει;

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

- 125 Μωρ' έγνωια σου και ο Θεός κανένα δεν αφήνει,
ή πρώτα ή στο ύστερο, να μην το κατακρίνη.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

- Ας έλθη κάθε μασκαράς διά να σε σταυρώση
κι είτα καρτέρει τον Θεόν για ναν του το πλερώση!
130 Αλλοί από κείνον, αδελφέ, που δεν μπορεί να δράμη
σε κάθε του περίστασιν εκδίκησι να κάμη.
Εκειός ξέρεις το τι ήθελε; Δελέγκου μία μπάμου
μία μαχαιρία στα φτενά να τότε ρίξω χάμου.
Μα φέρε μου κειον τον καιρόν[:] πού εγίνονταν ετούτα;
Δελέγκου το καργάριζα και τώβανα τη μπούκα
135 στο πέττο του, του μασκαρά, διά να με γνωρίση.
Μια στιγμή δεν τον άφηνα στον κόσμο για να ζήση.
Μα τώρα θέλει υπομονή κάθε φτωχός να έχη.
Μα τι θέλεις, μωρ' αδελφέ, σε κρίσεις να με τρέχη;

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

- 140 Οχ αδελφέ, όσ' ημπορείς, αν μ' αγαπάς, ν' απέχης!
Και είσαι πτωχός άνθρωπος, σε κρίσεις να μην τρέχης.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

- Γυρεύω, αδελφέ, την ψείρα μου, που είμαι φτωχός να ζήσω,
μα σα σε πνίγουν, αδελφέ, θες και να μη μιλήσω;
Την σήμερα αν δεν μιλής σε κάνουνε Οβραίο,
το πώς τον εφοβήθηκες γκιούστο το βρωμονέο.
145 Και γι' αυτό, θες και δεν θές, ευρέθης βάρτου φίνα,
βάρτου και ας σ' ανεβάσουνε ευθύς στην γελοτινά.
Το μνήσθητί μου μοναχά να πω να καταντήσω,
το μπέστια, τον μασκαρά, να τότε κάμω φάσσο.

ΑΓΟΡΑΣΤΗΣ

Τώρ' ούλα επεράσανε, πάω καλιά μου, αντίο,

150 στώπα, άπεχε μία φορά και μία τούτη δύο.

(Φεύγει)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Εις το καλό, βαγγέλειο μου!

ΣΚΗΝΗ Δ΄

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

(Μένει μόνος και ετοιμάζει φαγί)

Πέρνω μια σκουτελούλα,
να βάλω μια στάλα ζουμί, να φάγω μία μπουκούλα,
να μου περάσει ο καϋμός, ας πιώ και μία κουκία,
και ο Θεός σχωρέστονε - Εβίβα, μπρε παιδία!

(Προς τους απέναντι καθημένους εις την ταβέρνα κρασοπατέρες, οι
οποίοι αντιχαιρετούν).

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

155 Εβίβα κι' από δώθενε, εβίβα, αντίο, αντίο,
έχω πιομένο μια φορά και μία τούτη δύο.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Εγώ ο καϋμένος μοναχά ετούτη που βασταίνω,
γιατί αγκιταρίστηκα μ' εκείόν τον μεθυσμένο,
160 με τση κυράτζας τον υγιό, 'κειόν το μασκαρατζίκο
που μ' έπνιξεν, ο γάϊδαρος, κ' εγύρευε και δίκηο.

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Μωρ' άστα και περάσανε, εβίβα ματαπάλι,
τώρα' όλοι θα μεθύσουμε μικροί τε και μεγάλοι.
Είνε κανένα κόκκαλο μέσα εις το κακάβι;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μπράβο! θαρρείς πως μέσα του είχε κανέν καράβι;

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Να τη σκουτέλα σ', αδελφέ, λόγια πολλά έχεις πάλι,
και θύμου πως την ήφερα, μη μου γυρέψης κι άλλη.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

180 Άμ' αδελφέ, εις το καλό και σώνει, μη με βρίζης,
θυμούμαι, μου την ήφερες, πέρνα, μη με σαστίζης.

ΑΛΛΟΣ

Να, μωρέ, φύλαξέ τηνε κ' εμέ την εδική μου.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Σπολαΐτης, μωρέ αδελφέ.

ΑΛΛΟΣ

Στην ήφερα και θύμου!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Καλά, πήγαινε στο καλό.

ΑΛΛΟΣ

Να και την εδική μου,
και θύμου πως την ήφερα κι' εγώ εις την τιμή μου.

ΑΛΛΟΣ

185 Να, αδέλφι, τη σκουτέλα σου και πάγω και καλιά μου!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Άμε, αδελφέ, εις το καλό, χαιρέτα και τη θειά μου!

ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Μετά χαράς σου, αδελφέ, ευθύς οπ' αριθάρω,
το όνομά σου παρευθύς θα τση ρακουμαντάρω.

ΑΛΛΟΣ

190 Να πάρε και ετούτη εδώ – φέρε κι' εσύ την άλλη
και να χαρής τα μάτια σου μη μας γυρέψης πάλι!

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Καλά, αμέτε στο καλό.

ΑΛΛΟΣ

Να, φέρε το οβολάκι,
οπού δεν μ' αφιδέφθηκες εις ένα σκουτελάκι.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

195 Μωρέ, μα δεν μ' αφήσανε σκουτέλα, για να τρώνε
οι αβεντόροι του πατζά, για 'κειό καμποσουνώνε
στιτζάρομαι απ' το θυμό και πέρνω το φαρδίني,
ο Μποχλογύρος, αδελφέ, να πάω μπιστιού δεν δίνει,
και μη σου κακοφαίνεται.

ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Μωρ' πήγαινε καλιά σου.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Σπολαϊτης, σε ευχαριστώ και έχε την υγεία σου.
(Αναχωρούν και γίνεται ολίγον στάσιμον. Εκείνος μονομεριάζει
τη σκουτέλαις)

ΣΚΗΝΗ Β΄

(Πληθυσμός κρασοπατέρων)

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Πάρε κι' εμέ!

ΑΛΛΟΣ

Πάρε κι' εμέ!

ΑΛΛΟΣ

Πάρε κι' εμένα μέρια.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

200 Σπολαΐτης, σας ευχαριστώ, γειά σας, μωρέ αδέλφια!

(Αναχωρούν)

ΣΚΗΝΗ Γ'

(Ένας διαβαίνει χωρίς να επιστρέψη τη σκουτέλα και φωνάζει
[ο Πουλητής]:)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ε, όλα κι όλα, μωρέ αδελφέ, φέρε μου τη σκουτέλα!
(Αν ήθελε δεν τον ιδώ έφευγε και με γέλα!)

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Μωρ' τι σκουτέλα μου ζητάς;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Κείνη που επολυώρα
στη γιόμωσα με τον πατζά, τώρα σ' λιγάκι ώρα.

ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

205 Θέλει μεθάς, μωρ' αδελφέ.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Εγώ, μωρέ, μεθάω;

ΑΛΛΟΣ

Να, αδέλφι, τη σκουτέλα σου, σ' αφήνω για να πάω.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Αμ' αδελφέ, εις το καλό.

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Καλ' αδελφέ θυμήσου.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Καλέ, εγώ να θυμηθώ; Το κάνει η υπόληψί σου
να μου κρατήσης, αδελφέ, σκουτέλα για δική σου;

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

- 210 Αν είσαι παληγογάϊδαρος και βασταμό δεν έχεις
έναν-έναν φορτώνεσαι και τότε κατατρέχεις.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Ποιόνε μωρέ κατάτρεξα;

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Εκείνον, την αυγίτσα.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Βλέπω το πως θε να βρεθώ εισέ τετάρτη στίτσα.
Δος μου, αδελφέ, με το καλό, αν θέλῃς, τη σκουτέλα.

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

- 215 Για να σου πω; μίλιε καλά. Σου βγάνω τη μασέλα.
Ιδές μη με στοχάσθηκες πως είμαι εγώ για λόγια.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Μωρ' ποίος σε στοχάζεται, εσένανε, τη τζόγια,
όχι μόνον για ζωντανός ούτε για πεθαμένος.

Στο πίστεμά του ο κερατάς γκιούστο ξεθεωμένος!

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

220 Μίλιε μου, μωρέ μασκαρά, μίλιε να σ' αγροικάω,
και μάζωξε τη γλώσσα σου, πες μου, τι σου χρωστάω;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Χρωστάς οπού μου τζάκισες εμένα τη σκουτέλα.

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Καλά 'καμα. Ό,τι σου περνά κάμε, παληοπαμπέλα.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

225 Δεν θες εσύ απόκρισι, γιατί' είσαι μεθυσμένος,
και γένουμαι κομπάνιος σου.

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

Κύττα ένας ξεχασμένος!
Και ποίος είσαι συ, μωρέ; Εκειός πάχει του Μπρούμα
και του Στεργιώτη φυσικά που σ' όρχονται όλα σούμα,
για τούτο δεν ντενιάρεσαι;

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Πήγαινε και χαλάλι,
με κάθε τρόπο πάσχισε να ξαναδράξης κι' άλλη.

Ο Α΄ ΚΡΑΣΟΠΑΤΕΡΑΣ

230 Νταυρά πάχ' ένας μασκαράς! (μανιωδώς)

ΠΟΥΛΗΤΗΣ
(με ορμή)

Γύρευε τη δουλειά σου,
γιατί εβγαίνω παρευθύς και βρίσκεις τον μελά σου.
Μη με στοχάσθης, μασκαρά, πως είμαι σαν κι εσένα;
Το μάθημά σου είν' εσέ να πγαίνης έναν-ένα
για να τον φορτώνεσαι, και πήγαινε καλιά σου.

ΑΡΚΟΥΔΑΣ
(προς τον κρασοπατέρα)

235 Άφες τα λόγια, αδελφέ, πήγαινε στη δουλειά σου.

(Προς τον Πουλητή)

Έλα και συ να παίνωμεν όλοι μας συντροφία.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

Α, δούλος σας παντοτεινός και έχετε υγεία.

(Αποχαιρετά και αναχωρούν)

ΠΡΑΞΙΣ ΤΡΙΤΗ

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

240 Δεν μπορεί, αδελφέ, να ζήση
άνθρωπος με ησυχία,
με τα βρωμερά κορμιά
που σε φέρνουν εδεκεί.

(Κεντά το γουργούρι με το πρώτο δάκτυλο, σημείον πνιξίματος)

245 Μα ντεπόστα να σε πνίξουν
τζη πουτάνας οι γαϊδάροι.
Τ' όνομά σου, παλληκάρι
πες μου το να το χαρής.

ΑΡΚΟΥΔΑΣ

Είμαι φίλος του κωλιά
κι έτσι άκουσα μιλιά
ήλθα για να σου βοηθήσω
και για να σας ξεχωρίσω.

ΠΟΥΛΗΤΗΣ

- 250 Είδες τι κιάσα γίνηκαν;
Τση πουτάνας τα θρασίμια!
Είδες απόκρισι τίμια
που του έδωκα 'δεκεί;
- 255 Πήγαινε μωρέ, χαλάλι,
σύρε αλλού, άδραξε κι' άλλη,
με τη φέσσα στο κεφάλι
'φτο σου απόμεινε, μωρέ.
- 260 Τούπα κι έγινε σαν διάφι,
γιατί τώχει αρπακτό,
τζη πουτάνας το θρασίμι
και για τούτο αλυκτώ
- 265 ωσάν σκύλος που αφρίζει.
Τζα άλλοι με κατηγορούνε
το γνωρίζω, δεν 'νογούνε
πόσο δίκηο έχω 'γώ
- 270 όπου μεγαλοφωνίζω,
έρχεται μ' ένα φαρδίνι
και του φαίνεται πως δίνει
ένα βενέτικο τζεκίνι
και πως γδένομεν εμείς
- 275 εκκλησίες και ξωκκλήσια,
παπαδιές και καλογρηές,
χήρες και διακονιαρέους
με τση βοϊνές κοιλιές.
- 280 Δεν γνωρίζουν οι γαϊδάροι
τα νερά και κακονύκτιες,
χιόνια, σκότος και τση ψύχραις
που περνάγω καθ' αυγή.
- Έλα, λέγοντας εκείωνε,
βούτησε και το ψωμί σου
και πως είν' Θεός θυμήσου
να σε κρίνει εσέ κι' εμέ.
- Πότε ο μασκαρατζίκος

- 285 ήλθε για το σγαρναδούρο,
για να πγη μία κούπα πούρο
και τουπ' «Άμε στο καλό»;
- 290 Έρχονται σαν λυσσασμένοι,
άλλος να βουτά, ν' αρπάξει
και στα μάτια σε τηράζει
και 'γω κάνω τον καμόν.
- Τι ορίζεις; Ναύρω λόγια;
Λέγει: πέρνω μια μπουκούλα.
Φάτε τα μυαλά σας ούλα
και χορτάσετε εσείς,
- 295 κι' εγώ μόνος ας πεθάνω,
να με φάνε τα σκυλιά.
Μέρα-νύκτα τυραννούμαι
για να βράζω την κοιλιά,
- 300 κ' έρχεται κάθε γαϊδούρι
με την τζίνα, κορδωμένος,
πάντα γρόσια φορτωμένος
ναι!... που να τους εχαρώ.
- 305 Θέλ' υπομονή, αδέλφι,
και χαράς οπού την έχει,
θε να στοχασθή πως τρέχει
για να βγάνη το ψωμί.
- 310 Κι' όχι κανγατζής να γένω,
εγώ ούλα τα πενσάρω,
κι' αλλοιώς ήθελε καργάρω
τ' αρκουμπούζο παρευθύς,
- να του δώσω μία μπάμου!...
φόνους, ταραχαίς να κάμω,
σαν λιοντάρι ευθύς να δράμω,
να ιδούν ποιος είμ' εγώ!...
- 315 Μ' αχ! σα σε σφίγγει το παπούτσι
θε να περπατάς κουτσά,
και τα λόγια που σου λένε
θε ν' ακούης τα μισά!

320 Κ' έτσι ζούνε οι αθρώποι,
αδελφέ, τέτοιον καιρό,
γιατί σε τραβούνε μέσα
πριν να κάμης το σταυρό.

325 Κι' έπειτα λες: ω! γ... τα!
σαν σου χώσουνε στη γούλα
μίαν αναμένη σούγλα
τότε λες: έχετε γεια!

ΑΡΚΟΥΔΑΣ

330 Τον κάβουρα μου χάλασες,
σώνει σου, φαρφαλιάρη,
ακλούθα με, αβόλεο,
ζυγούρι κερατιάρη.

(Και συγχρόνως του δίδει μία παλαμία εις το κούτελο. Σύρνοντάς
τον από το μπράτσο, αναχωρούν χειροκτυπώντας αναμεταξύ τους)

(Οι δε λοιποί με μεγάλες φωνές, άλλοι φωνάζουν «Βρ' αρκούδαα-
αα», άλλοι «έα, έα έααααα»).

ΣΗΜΕΙΩΣΙΣ: Οι μεν Αρκούδας και Λαχάνιας, ως μοναδικοί μεγα-
λέμποροι, εξουσιοδοτούνται να περιφέρωνται εντός της σκηνης εις
πάσαν στάσιν να πωλούσι ο μεν τα ποικίλα του, ο δε τα καλούδια
και εξαιρέτως εις την στάσιν των τραγωδιών. Του Λαχάνια το ιδίω-
μα ήτον να φωνάζη «καλουντάκια – καλουντάκια – για το όμορφα
παιντάκια». Τα παιδιά συναθροισμένα να ρίπτουν υψηλά το φαρδί-
νι και όταν έδιδε καλούδι από τα κρεμαστά του καλαμιού του έδιδε
και μία φθαρμισία ως γύδι.

(Ο Ποιητής, αναγκαζόμενος από τους όρους της Ηθικής, παρέβλε-
ψε πολλές συνήθειες λέξεις καταχρηστικάς, αίτινες εξοδεύονται εις
τοιούτας περιστάσεις).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 “Ντάϊ” – στον τύπο “ντάϊ-ντάϊ” πρόκειται για προσόμιο επιφώνημα με την έννοια “δος του δος του”, που εκφράζει την επιμονή για να πετύχει κάποιος κάτι. Βλ. την παροιμία “Ντάϊ ντάϊ το κοπέλι, κάνει την κυρά και θέλει” (Τσιτσέλης, 353)¹²⁵.

3 “τάνας στο ξυγκάμι” – ο καθένας στο ξίγγι ή θαυμαστικό επιφώνημα “ω τάνας” (Τσιτσέλης). Η ερμηνεία δεν είναι βέβαια. Το “τάνας” 1) ίσως να προέρχεται από τον τύπο “αυτάνα”, που μαρτυρείται στην κρητοεπτανησιακή δραματική παράδοση, αλλά και στην κυκλαδική δραματολογία (ο αρσενικός τύπος είναι όμως συνηθώς “αυτόνος” ή “αυτείνος”), ή 2) πρόκειται για θαυμαστικό επιφώνημα (“[τση που]τάνας”), εκδοχή που ενισχύεται από το θαυμαστικό “ω”, αλλά δεν ταιριάζει το “στο” (-> το). Το “ξυγκάμι” είναι επίσης αθησαύριστος τύπος: προέρχεται είτε από το ξίγγι (παλαιότερη γραφή “ξύγκι”) (ότι ο βρασμένος πατσάς έχει βγάλει ξίγγι) είτε από το “εξογκώνω” (βλ. 5 “εξύγκωσε” που ενδεχομένως αποτελεί τύπο του “εξόγκωσε”, φούσκωσε δηλ. στη βράση). Στον επτανησιακό προφορικό λόγο σημαίνει “φούσκωσε”. Ο Τσιτσέλης δίνει και τον τύπο “ξυγγάκι” για την εντεροκήλη και γενικότερα για το ξίγγι.

4 Το “χερκό” (χερικό) αποτελεί κάτι ανάλογο με το ποδαρικό: πρόκειται για την πρώτη πώληση, που πρέπει να είναι τυχερή, για να υπάρχει καλή συνέχεια. Βλ. π. χ. την εξής πρόληψη από τη Θράκη: “Τον παρά που έπαρναν απ’ την πρώτη πουύληση έτριβαν στο πηγούνι για το καλό χερικό” (Ε. Σταμούλη-Σαραντή, “Προλήψεις και δεισιδαιμονίες της Θράκης”, *Λαογραφία* ΙΔ’ (1952), σσ. 169-200, ιδίως σ. 173 αρ. 270). Ο Μουσούς όμως είναι άτυχος, γιατί ο πρώτος του πελάτης είναι κλασικός γρουσουζής, κι έτσι οι δουλειές της ημέρας θα του φέρουν πολλές αναποδιές. Ο Τσιτσέλης δίνει και τον τύπο “χερκό”: “κάνω χερκό” – άρχομαι τινος εργασίας διά των χειρών μου τρόπον τινά: “καλό χερκό” – καλή έναρξη (508)

5 “Εξύγκωσε” το κακάβι και ανέβηκε έως επάνω: το ρήμα σχετίζεται είτε με το ξίγγι (ξύγκι), πως ο πατσάς έβρασε καλά και έχει βγάλει ξίγγι, είτε με το “εξογκώνω”, πως φούσκωσε “κι’ ανέβηκε ως άνω το κακάβι”, όπως λέει ο υπόλοιπος στίχος. Στο σημερινό προφορικό λόγο των Ιόνιων νησιών το ρήμα σημαίνει “πάχυνε πολύ”.

¹²⁵ Ηλία Α. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τόμ. Γ’, Γλωσσικά και Λαογραφικά (από τα κατάλοιπα του συγγραφέα), επιμ. Γ. Ν. Μοσχόπουλος, Αθήνα 2003.

5 διδ. “*φωτιά*” – σ’ όλο το έργο παρατηρούνται λόγιοι τύποι σε –ία, που είναι και διαλεκτικοί τύποι ορισμένων περιοχών και τονίζονται στην παραλήγουσα: *φωτιά, παιδιά, κλωτσία, ασκοντία, φταρμισία, κουκία, κομβία, κορμία, παλαμιά* κτλ. (Ν. Γ. Κοντοσόπουλος, *Διάλεκτοι και ιδιώματα της Νέας Ελληνικής*, Αθήνα 1994, σσ. 88 εξ.). Το φαινόμενο παρτηρείται όμως και στο σημερινό προφορικό λόγο, κυρίως της Ζακύνθου (“καμπαναρίο” αντί καμπαναριό).

9 Η ομιλία του Κακαβάρα, ο οποίος ψευδίζει, είναι παραμορφωμένη: δεν μπορεί, σαν τον Μαλτέζο, να προφέρει το –δ- (και το –θ-, και το –γ-), και μπερδεύει, όπως και εκείνος τα άρθρα (“το μάνα”) και τις καταλήξεις (“ο Τεό”, “ο μαύρο”).

10 Ο Πουλητής τον αποπαίρνει, γιατί είδε το “μπικικίνι” (μονόλεπτο) στο χέρι του, που δεν φτάνει να αγοράσει τίποτε. Κακή αρχή έκαναν οι δουλειές του.

20 “έκκο” – είτε από το ιταλ. ecco, εδώ, ιδού, είτε το παραμορφωμένο “έχω” σε φωνητική μεταγραφή. Πιο πιθανό είναι το δεύτερο, γιατί και στο στίχο 9 δεν μπορεί να πει το –χ- (“κοράη” – σ[υ]χωράει), και στους έξι στίχους που προλαβαίνει να αρθρώσει, δεν χρησιμοποιεί άλλον ιταλισμό.

22 “Σκορδομητιά” διορθώθηκε σε “σκορδομυτιά”. Υπάρχει κάποια συντακτική ανωμαλία στη φράση. Ο Τιστσέλης (443) διεκρινίζει σχετικά με τη λέξη τα εξής: “η διά του μέσου δακτύλου, διολισθαίνοντος από του εσωτερικού μέρους του αντίχειρος, πλήξης του δεξιού μέρους της ρινός, μεταφ. παν ελαφρον κτύπημα. Η λέξις σημαίνει κυρίως οινεί διά λοβού σκορόδου κατά της ρινός ελαφρόν κτύπημα, αλλά πάντοτε μεταφορικώς λέγεται”.

23 “Αν” θα μπορούσε ίσως να διορθωθεί και σε “αμ,”. Η επιθετικότητα του Πουλητή εξηγείται από την άσχημη αρχή που πήραν τα πράγματα. “Ψώνισέ με” έχει εδώ την έννοια του “εξυπηρετήσέ με”.

25 Έχει διακόψει την οινοποσία στη ταβέρνα, για να πάρει πατσά, και βιάζεται να γυρίσει εκεί.

26 Ο Κακαβάρας πρέπει να είναι παλιός γνώριμος του Πουλητή, γιατί τσακώνονται ήδη έξι μήνες κάθε μέρα. Όπως δηλώνει και το παρατσούκλι του, πρόκειται μάλλον για μόνιμο πελάτη, που δεν έχει να πληρώσει, εμφανίζεται όμως πρώτος πρώτος και χαλάει έτσι το “χερκό”.

27 εξ. Ο Μπελιχανάς ψωνίζει για έξι όβολα και κάνει καλό “*χερκά*” στον Πουλητή.

30 “Κακώρκε” διορθώθηκε σε “κακόρκε”, γιατί προέρχεται από την ιδιωματική λέξη “κακόρκιος”, δηλ. κακορρίζικος (βλ. και κακόσπορος, στα “Διλούδια” 82, 374 της “Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου”, βλ. Γλωσσάριο, και “κακόμος” *Λαογραφία* 4, 488 και pass.).

31 Το “να” υποδηλώνει σκηνική δράση: ο Πουλητής έχει γεμίσει το πιάτο με πατσά και του το εγχειρίζει. Ο άλλος προηγουμένως πρέπει να του έχει μεταβιβάσει τα χρήματα. Στο ντελάλημα της πραγματείας ο Πουλητής χρησιμοποιεί τώρα τον τύπο “παιδιά” αντί “παιδιά” (στ. 1 και 3), μάλλον για μετρικούς λόγους. Για τους τύπους με κατάληξη σε -ία, τονισμένη στην παραλήγουσα, βλ. τη σημ. 5 διδ.

32 διδ. Σε κείμενα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα το ρήμα “παρ(ρ)ησιάζω” (συχνά με δασύτητα του ρ) χρησιμοποιείται για το “παρουσιάζω”.

34 διδ. Το “στενοχωρείται” με κυριολεκτική έννοια: στριμώχνεται, δεν έχει χώρο.

36 “βρωμοσίφουνας” και “παλιοσίφουνας” (38) αναφέρονται στο παιδί, που κάνει φασαρία (σίφουνας – ανεμοστρόβιλος· δίνη αέρος κατά τον Τσιτσέλη, 437, και παιδικό παιχνίδι).

39 “βρωμοκερατά” – ειδικά οι βάνουσες βρισιές από το στόμα του παιδιού και η όλη συμπεριφορά του, που κάνει τον παλικαρά, αλλά στην πρώτη σφαλιάρα κλαίει, είναι ένδειξη της τραχύτητας του χιούμορ που χρησιμοποιείται στο έργο. Ο Πουλητής κάνει τον σταυρό του.

41 διδ. Κατά τη διένεξη αυτή ο Μαλτέζος βρήκε την ευκαιρία, για να βουτήξει το ψωμί του, πράγμα, για το οποίο κανονικά πρέπει να πληρώσει (βλ. “δύο στο μπουμπουλο και τρία στην απολαδία!”, Κairoφύλας, Εισαγωγή, σ. 18, οπότε έπρεπε να πληρώσει κανείς δύο λεπτά να βουτήξει το ψωμί του στο κέντρο του καζανιού και τρία στην άκρη, όπου μαζεύεται το ξίγγι). Ο Πουλητής όμως δεν ενοχλείται από την πράξη, γιατί ο Μαλτέζος/Λαχάνιας είναι μεγάλεμπορος της αγοράς, και κάνει προφανώς χρήση ενός εθμικού δικαιώματος (βλ. την τελική σημείωση του συγγραφέα στο τέλος του έργου).

41 Ως ξένος ο Μαλτέζος δεν μπορεί να προφέρει το -δ-, το -γ- και το -θ-, και χρησιμοποιεί ατόφιες ιταλικές εκφράσεις.

42 Επηρεασμένος από τα ιταλικά του Μαλτέζου, και ο Πουλητής χρησιμοποιεί ιταλισμούς.

43 Ο Μαλτέζος άλλωστε μας πληροφορεί, πως το παιδί ήταν μεθυσμένο: άλλο ένα αποκρουστικό στοιχείο νατουραλιστικής υφής και θεματικής.

44 εξ. Και ο λόγος του Μπουφουνάκη είναι ιδιαίτερα βάνανσος και η όλη σκηνή έως την αναχώρηση του Μαλτέζου αποκρουστική.

51 “την πατάκα” – κατά Τσιτσέλη (391) την πατάτα (δηλαδή να βάλει την πατάτα που έφερε στο ζουμί που θα πάρει, όπως οι άλλοι βουτούν τα δικά τους ψωμιά στην κακάβα). Αυτά είναι τα τελευταία λόγια του Μπουφουνάκη, που παίρνει το πιάτο του και αναχωρεί, γιατί συνεχίζει στ. 53 εξ. άλλος βιαστικός αγοραστής.

61 Αυτός ο αγοραστής ψωνίζει για δύο όβολα, ο Μπελιχανάς για έξι. Προφανώς πήρε και άλλες μερίδες για τους φίλους του στην ταβέρνα.

63 Εδώ αναφέρεται και λεκτικά η πληρωμή.

65 εξ. Εδώ αρχίζει η σκηνή με τον απαιτητικό αγοραστή· αυτός ζητάει πολλά: να του γεμίσει το πιάτο πολύ, να του πάρει λίγο όβολα, να του δώσει από “κωλιά”, δύο πόδια, και να του κόψει ψωμί να το βουτήξει, πράγμα που όπως είδαμε χρεώνεται χώρα.

70 εξ. Οι αντιδράσεις του Πουλητή είναι ανάλογες: θέλει να καθορίσει πρώτα την τιμή. “Αδειάζω” με την έννοια φεύγω.

71 “Αδά βουνίσιο μ’ έκαμες” – με περνάς για ηλίθιο. Με το να του ζητήσει ο Πουλητής τα λεφτά μπροστά, τον προσβάλλει.

75 Ωραία και παραστατική έκφραση του προφορικού λόγου.

77εξ. Ο Πουλητής αρχικά προσπαθεί να αποφύγει τον καυγά, αλλά παρασύρεται από τις βρισιές του πελάτη.

85 εξ. Εδώ υπάρχει έντονη σκηνική δράση, που εν μέρει ορίζεται με σκηνικές οδηγίες, εν μέρει προκύπτει από τον ίδιο το διάλογο.

88 Το “ποίος” μετατράπηκε σε “ποιος” για μετρικούς λόγους.

90-95 Παρατηρείται γενικευμένη σύρραξη δύο ομάδων ανθρώπων επί σκηνης, ώσπου να επέμβουν οι μεσολαβητές. Τέτοια βίαια επεισόδια, όπως ακούμε αργότερα από το στόμα του Πουλητή και των αγοραστών, απαγορευόνταν από την αγγλική διοίκηση και οδηγούσαν τους συμμετέχοντες στη φυλακή. Οι κατηγορίες για μεθύσι εκatéρωθεν δίνουν και παίρνουν.

92α Ο στίχος υπάρχει στην έκδοση του 1898 και πρέπει να θεωρηθεί γνήσιος, γιατί συμπληρώνει την ομοιοκαταληξία και δικαιολογεί τα λόγια του επόμενου στίχου. Η περίπτωση μπορεί να έχει δύο εξηγήσεις: είτε ο στίχος έχει παραληφθεί στην πρώτη έκδοση και συμπληρώθηκε από τον εκδότη του κειμένου το 1898, είτε υπήρχε εκεί και η παράληψή του είναι τυπογραφική αβλεψία της έκδοσης του Καιροφύλα το 1935. Σε κάθε περίπτωση όμως στη δική μας έκδοση αντιμετωπίστηκε ως πρόσθετος στίχος και πήρε τον αριθμό 92α.

98 Δυσεξήγητο το νόημα της έκφρασης (ναι μεν αλλά;), που δεν ολοκληρώνει το στίχο. Στην έκδοση του 1898 ο στίχος παραλείπεται.

99 εξ. Ο Πουλητής υπονοεί, πως η διατάραξη της δημόσιας τάξης στη Βενετοκρατία δε θα είχε τις συνέπειες που έχει τώρα (Αγγλοκρατία).

102 (Σιγανά: Μεθάει) – εδώ υπάρχει κάτι σαν “κατ’ ιδίαν”, που ο σκηνικός χαρακτήρας δεν λέγει όμως στον εαυτό του, αλλά κρυφά σε άλλον. Ωστόσο ο Αγοραστής ακούει την κατηγορία και αντιδρά.

106 “φαμελιά χονδρή” – οικογένεια μεγάλη.

107-108 Εδώ πρόκειται για πραγματικό “κατ’ ιδίαν” σε περίπλοκη ιδιωματική σύνταξη.

111 διδ. Το “(Αναχωρεί)” αναφέρεται στον Μεσίτη.

111 εξ. Και άλλος αγοραστής ψωνίζει για δύο όβολα· φαίνεται πως τόσο στοιχίζει η κανονική μερίδα.

114 “κ’ έναν-έναν φορτώνονται” - γίνονται φορτικοί σε όλους: “αν τσόμπη” – αν τους [τση] έμπη (ο τσιτακισμός δεν είναι συνεπής).

115 εξ. Ο διάλογος αναφέρεται στο γέμισμα του πιάτου· ο αγοραστής προτιμάει το ζουμί.

127 εξ. Ο Πουλητής ζητάει εκδίκηση, ή έστω δικαίωση. Τέτοιοι άνθρωποι θα έπρεπε να τουφεκιστούν ή να μαχαιρωθούν.

133 εξ. Στη Βενετοκρατία θα τον είχε σπάσει στο ξύλο, αλλά τώρα η φτωχολογία φοβάται τα δικαστήρια.

141 “*Γυρεύω την ψείρα μου*” - γυρεύω τον μπελά μου.

143 “*σε κάνουνε Οβραίο*” – σου συμπεριφέρονται περιφρονητικά, σε διασύρουν.

150 “*μία φορά και μία τούτη δύο*” – να μην επαναλάβεις το κακό: μάλλον έκφραση της ταβέρνας, γιατί επαναλαμβάνει αμέσως παρακάτω (στ. 156) από τους Κρασοπατέρες αναφορικά με το κρασί (“έχω πιομένο μια φορά και μία τούτη δύο”).

165 εξ. Ο Αρκούδας είναι ψυλικατζής, πουλάει όμως και ψάρια.

169 εξ. Πρόκειται για σκωπτικό τραγούδι σε μορφή μαντινάδας, που σχετίζεται μάλλον με το καρναβάλι. Οι φωνές μέσα από την ταβέρνα μιμούνται τα μουσικά οργάνα.

177 εξ. Μετά από την κατανάλωση του πατσά (μάλλον στην ταβέρνα), οι αγοραστές γυρίζουν τις πιατέλες, που είναι ιδιοκτησία του πατσατζή.

191 εξ. Ένας αγοραστής ζητά να του επιστραφεί το όβολο, γιατί δεν πρόλαβε να πάρει πιατέλα. Ο Πουλητής δικαιολογείται πως δεν υπήρχαν άλλα πιάτα, γιατί τα είχε γεμίσει όλα.

195 εξ. Δυσνόητο χωρίο, που φαίνεται πως σχετίζεται με τον αριθμό των πιάτων: επειδή δεν έχει μεγαλύτερες εισπράξεις (“*πέρνω το φαρδίνι*”, μικρό αγγλικό νόμισμα, που αντιστοιχεί σε μισό όβολο), δεν μπορεί να έχει περισσότερες πιατέλες, γιατί το αφεντικό του δεν του δίνει τα υλικά του πατσά σε πίστωση. Γι’ αυτό το λόγο η απώλεια ενός πιάτου (βλ. τη συνέχεια) είναι σημαντική ζημιά και περιρίζει τον τζίρο του.

202 Ο στίχος σε παρένθεση δηλώνει “κατ’ ιδίαν”.

203 “*πολυώρα*” – πριν από λίγο.

205 “Θέλει μεθάς” – θα είσαι μεθυσμένος. Είναι η πολλοστή κατηγορία για μεθύσι μέσα στο έργο.

212 “Εκείνον, την αυγίτσα” – αναφέρεται στον πρώτο καυγά που έγινε τα χαράματα. Για τη λέξη “αυγίτσα” βλ. Τσιτσέλη 144.

213 Σωστά ο Πουλητής μετράει τους καυγάδες του· αυτός όντως είναι ο τέταρτος.

222 Η μη επιστροφή του πιάτου οφείλεται στο γεγονός, πως ο Κρασοπατέρας μάλλον το έσπασε.

226 εξ. Αυτές οι νύξεις σε πρόσωπα και πράγματα είναι δύσκολο να διαλευκανθούν σήμερα. Πρόκειται πάντως για υπαρκτές οικογένειες.

235 εξ. Μόνο με επέμβαση του Αρκούδα τελειώνει ο καυγάς. Ο Πουλητής έχει πλύνει τα πιάτα που του επιστράφηκαν και ουσιαστικά έχει τελειώσει τη δουλειά. Έτσι αναχωρούν για έναν περίπατο.

238 εξ. Όλος ο μονόλογος του Πουλητή αποτελεί ένα είδος παραπονετικού σχολιασμού για τα όσα βάνασα και απαίσια έχουμε δει επί σκηνής.

242 Πρόκειται για εκφραστική και παραστατική χειρονομία.

244 εξ. Περίεργο πως ο Πουλητής δεν γνωρίζει τον Αρκούδα και το όνομα του, ενώ όλη η αγορά τον γνωρίζει (βλ. το τέλος του έργου και την σημείωση του συγγραφέα).

246 “φίλος του κωλιά” – φίλος του πατσά, που βράζει τα εντόσθια.

254 εξ. Το τετράστιχο αποτελεί τη (φανταστική) απάντηση που έδωσε στον Κρασοπατέρα.

258 “έγινε σαν διάφι” – θιάφι, κιτρίνισε.

267 εξ. Παραπονιέται πως οι πελάτες πληρώνουν πολύ λίγο (“φαρδίνι”, μικρό αγγλικό νόμισμα που τους φαίνεται πως είναι “τζεκίνι”, χρυσό δουκάτο βενετσιάνικο).

270 “γδένομεν” – πλουτίζουμε εις βάρος άλλων.

275 εξ. Περιγράφει παραστατικά τις δυσκολίες και κακουχίες του επαγγέλματος του πατσατζή, που πρέπει να αρχίσει τη δουλειά του νύχτα ακόμα.

290 “*κάνω τον καμόν*” – κάνω τον καμόνο, προσποιούμαι τον αδιάφορο.

311 “*μπάμου*” – αθησαύριστη λέξη· σε συνδυασμό με το “*αρκουμπούζο*” (παλιό τουφέκι) και το “*καργάρω*” (γεμίζω) καθορίζεται και η σημασία της ως ηχοποιητικής λέξης (μπαμ) με θηλυκή κατάληξη: τουφεκιά.

312 εξ. Ονειροπολεί βίαια εκδίκηση για τις ταπεινώσεις που υφίσταται στο επάγγελμά του. Αλλά επί Αγγλοκρατίας “*σφίγγει το παπούτσι*” και οι νόμοι εφαρμόζονται αυστηρά.

319 εξ. Αυτό το μοτίβο αναπτύσσεται ακόμα περισσότερο: είναι πλέον πολύ εύκολο να βρεθείς στη φυλακή.

327 “*Τον κάβουρα μου χάλασες*” - μ’ έπρηξες. Οι υπερβολές και η πολυλογία του Πουλητή εξάντλησαν την υπομονή του άλλου, αρχίζει να τον βρίζει και τον χτυπά.

ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

Χρησιμοποιούνται οι εξής συντομογραφίες για λεξικά και γλωσσάρια, που αναφέρονται στη συνέχεια:

Αγαπ. – Μ. Α. Αλεξιάδης, *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας. Άγνοση Ζακυνθινή “ομιλία” του Αλέκου Γελάδα. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990.

Βεστ. – Μιχαήλ Βεστάρης, έκδοση Μαν.-Πούχ.

Βοσκ. – Μπεργαδής, *Απόκοπος, Η βουσκοπούλα*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα 1998.

Δημ. – *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά εντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†), Βάλτερ Πούχγερ, Ηράκλειο 1999.

Ευγ. – *Τραγωδία ονομαζομένη ΕΥΓΕΝΑ του Κυρ Θεοδώρου Μοντασελέζε 1646*. Παρουσίαση Mario Vitti, φιλολογική επιμέλεια Giuseppe Spadaro, Αθήνα 1995.

Ερωτ. – Βιτσέντος Κορνάρους, *Ερωτόκριτος*. Κριτική έκδοση, Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα 1980.

ΙΛ – *Ιστορικών Λεξικών της Νέας Ελληνικής ...* της Ακαδημίας Αθηνών, 5 τόμ., Αθήναι ...

Κατζ. – Γεωργίου Χορτάτση, *Κατζούρμπος*. Κωμωδία. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Λίνου Πολίτη, Ηράκλειον 1964.

Κον. – Ντ. Κονόμος, *Ζακυνθινό λεξιλόγιο*, Αθήνα 1960.

Κρ. – Ε. Κριαράς, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημιόδους Γραμματείας*, τόμ. 1-14, Θεσσαλονίκη ...

Λουκ. – Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Αθήναι 1965,

Μαν-Πούχ. – Μ. Ι. Μανούσακας / Β. Πούχγερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά*. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2000.

Μπαμπ. – Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα 1998.

Σταθ. – *Στάθης. Κριτική κωμωδία*. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Λεξιλόγιο Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976.

Τσιτσ. - Ηλία Α. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τόμ. Γ', *Γλωσσικά και Λαογραφικά* (από τα κατάλοιπα του συγγραφέα), επιμ. Γ. Ν. Μοσχόπουλος, Αθήνα 2003.

Χασ. – Ζ. Χ. Συνοδινός, Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, Αθήνα 1997.

Φορτ. – Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, *Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο, Alfred Vincent, Ηράκλειο 1980.

αβεντόροι, οι : πελάτες καταστήματος (Κον.)

αβόλεο: ή “νταβόλεο”, ιταλ. ανορίο, ελεφαντοκόκκαλο, χτένι (Τσιτσ.)

αγάλια : σιγά

αγκιταρίζομαι : ιταλ. agitaro, αναστατώνομαι, συγχύζομαι

αγροικάω : γροικώ, ακούω

αδά : εδώ, τώρα, μήπως

αδειάζω: φεύγω (Ερωτ. Β 401, Κρ. 1, 82), ευκαιρώ, κενώνω, καθαρίζω (Κον.)

άζολες, οι : βεν. asola, ενετή, περόνη, βελόνι, μικρή πόρπη από σύρμα σε δύο τεμάχια (Κον.)

ακτένιος : αχτένιστος

αλαφροκτυπώ : χτυπώ ελαφρά

αλλοί: αλί

αμάκα: ιταλ. a macca, δωρεάν (ΙΛ, Μπαμπ.), βεν. almanco, τουλάχιστον (Χασ. Β 81, 234), και αμάνκου (Κον.)

αμάνικο : χωρίς μανίκια

αμέτε : πηγαίνετε

αμικό μίο : ιταλ. amico mio, φίλε μου

αμπώχνω : αμπώθω, σπρώχνω

αριβάρω : ιταλ. arrivare, φτάνω

αρκουμπούζο, το : ιταλ. archibuso, archibugio, αρκεβούζιον, βαρύ πρωτόγονο τουφέκι (Κατζ. Ε 474 διδ.)

αρχινώ : «σε αρχινήσω», να αρχίσω να σε χτυπώ

ασκοντία, η: σπρωξιά, ακοντάω – σπρώχνω (Κον.)

ασπουνδάζω : βιάζομαι

αυγίτσα, η : αυγή

αφαβίτικος : “σαρωματάκι αφαβίτικο” – αφανίτικο, από αφάνα, θρούμπα, κυπαρίσσι κτλ., δένεται σε κοντάρι από ελιά με σύρμα

αφιδεύομαι: «αφιδέφθηκες», αφιδάρομαι (Κατζ. Γ'16) εμπιστεύομαι

βασταμός, ο : «βασταμό δεν έχεις», δεν υποφέρεσαι

βαταφάρ: ίσως από το ιταλ. vaffanculo, υβριστικό

βοϊνός : από βόδι

βουνίσιος : «βουνίσιο μ' έκαμες», με πέρασες για βλάκα

γαμπάς ο : «γαμπά φιακονάδον», βεν. gaban, πανωφόρι από χοντρό ύφασμα (Βοσκ. 417, Κρ. 4, 228), μάλλινος επενδύτης δευτέρης ποιότητας κυρίως των ορεσίβιων

γανάσα, η: γάνα, γανάδα, πρασινωπή σκουριά, κάπνισμα του σκεύους, εδώ: πιατέλα σκουριασμένη

γκελοτίνα, η: γαλλ. guillotine, λαιμοτόμος

γκιούστο: ιταλ. giusto, σωστά

γιακέτα, η: απλός καθημερινος σκούρος επενδύτης που μοιάζει με σακάκι

γούλα, η : φάρυγγας, λαιμός

γουργούρι, το : λαιμός, λαρύγγι

γροικώ : ακούω

γρόσια, τα: βεν. grosso, χρήματα, νόμισμα

δελέγκον : ιταλ. de longo, αμέσως (Φορτ. 740 ντελόγο, Κον., Λουκ.)

διάφι, το: θυάφι, «έγινε σαν διάφι», κιτρίνισε

διπλαρένια, η: διπλάρι, ύφασμα διπλής υφής (Δημ.), χοντρό ύφασμα (Τσιτσ.)

διπλωρωτός : διπλωρωμένος

εδεκεί: εκεί, σ' εκείνο το μέρος (Κον.)

είτα: έπειτα, ύστερα

εκείό : εκείνος, -οι

εκειός : αυτός

εξυγκώνω : εξογκώνω, φουσκώνω στη βράση (ή έγινε ξίγγι, επιπλέει το λίπος)

επολυώρα : πριν από λίγο (Κον.)

ευλογομένος : με τα σημάδια που αφήνει η ευλογία

ζυγούρι, το : αρνί στο δεύτερο χρόνο της ζωής του (Μπαμπ.)

κάβουρας, ο : «τον κάβουρα μου χάλασες», με έπρηξες

κακάβα, η : το κακκάβιον, το καζάνι, ο λέβητας

κακάβι, το: βλ. κακάβα

κακόρκε : κακόρκιος (Κον.), καημένος, ταλαιπώρος

καλαμόποδα, τα: λεπτά πόδια

καμός, ο: καμόνος, «κάνω τον καμόν», κάνω τον καμόνο (Κον.),

προσποιούμαι, υποκρίνομαι τον αδιάφορο

κανάγια, η : ιταλ. canaglia, σκύλος, κτήνος (υβριστικά), πλαιάνθρωπος, αλήτης

καργαρίζω : καργάρω, βεν. cargar, ιταλ. caricare, σφίγγω, γεμίζω (ντουφέκι), τεντώνω (σκοινί, Κον.), κάργα – γόμωση όπου (Τσιτσ.)

καργάρω: γεμίζω

κιάσα : «κάμω κιάσα», ιταλ. chiasso, θόρυβος, σαματάς (Αγαπ. Ε 2171), κάνω εντύπωση (Κον., κιασάρω, κιασάδος, κιασόζος), επίδειξη (Τσιτσ.)

κογιόνι, οι: ιταλ. coglioni, οι όρχεις, κογιονάρω (Κον.), περιπαίζω (Τσιτσ.)

κομπάνιος, ο : ιταλ. compagno, σύντροφος

κοντράστο, το : ιταλ. contrasto, διαφορά, αντίθεση

κοράη : σχωράει, συγχωρεί

κουέστο : ιταλ. questo, αυτό, -ς, -ν

κουκία, η : εδώ - μικρή ποσότητα πιοτού ή σούπας

κουκούλι, το : σκούφια

κουτρούλης, ο : φαλακρός, κουρεμένος, κακομοίρης

κουτρώ : κουτουλώ, χτυπάει με το μέτωπο (την κούτρα)

κουτσαύλης, ο : κούτσαυλος (Βεστ. Γ 1100, Μαν.-Πούχ.), κουτσός κρέπα : «με κρέπα» ιταλ. crepare, me crepa, έσκασα, με πέθανε (Τσιτσ.)

κωλιά, τα: ο κώλος, τα πισινά

κωλιάς, ο: «φίλος του κωλιά», φίλος του πατσά

λάσελο: άφησέ τον, βεν. lassa, ιταλ. lascia, λάσαμε (Χασ. Β 126, άφησέ με)

μαλλωτός : μαλλιαρός, με πολύ μαλλί

μασκαράς, ο : απατεώνας, κατεργάρης, αναιδής, ανήθικος

μασκαρατζίκο, το: μικρός κατεργάρης
μασώ : «μάσε τη γλώσσα σου», «μάζωξ' τη γλώσσα σου», σώπαινε
ματαπάλι : ξανά
μεγαλοφωνίζω : φωνάζω δυνατά
μέρια, τα : μηρία, πόδια (Ευγ. 850)
μογκίλαλος : τραυλόγλωσσος
μούλος, ο: ιταλ. mulo, νόθος, μπάσταρδος
μπάμου, η : τουφεκιά (ηχοποιητικό: μπαμ)
μπελάς, ο: τουρκ. bela, σκοτούρα, φασαρία
μπέστιας, ο: ιταλ. bestia, κτήνος, θηρίο, βλάκας
μπικικίνι, το: το μονόλεπτο (Κον., Τσιτσ.)
μπιστιού : με πίστωση (Κον.)
μπόγιας, ο: ιταλ. boia, συλλέκτης αδέσποτων σκυλιών και γατών
(Μπαμπ.), δήμιος, ελεεινός άνθρωπος
μπουζάνια, τα : άκρα του σκέλους του παντελονιού (Φορτ. Α 97,
291), μπουγιάνια (Τσιτσ.)
μπούκα, η: ιταλ. bocca, το στόμα
μπουκούλα, η: μικρή μπουκιά
μπουκουνάκι, το: μικρή μπουκιά
μπουστοπάνια, τα: επίρραπτη ζώνη της βράκας, εδώ πανωφόρι
μπουφουνάκης, ο: μπουφος (μπουφόνος, μπουφούνος)

νταυρά : νταβρά, τουρκ. dayran, δύναμη, αντοχή
ντενιάρωμαι : ιταλ. degnare, καταδέχομαι (Στάθ. Γ 3), εκτιμώ
ντεπόστα : ιταλ. deposta, διεκπεραιωμένο, ξεκαθαρισμένο, όλο κι
όλο
ντούνκουε: ιταλ. dunque, λοιπόν
ντρίμωζις, η: στρίμωγμα, συνωστισμός, κοσμοσυρροή (Κον.)

ξεκούτρουλος : άσκεπος
ξεσνρτά : ενν. τρίβοντας (ξεσύρνω: μετακινώ, στρίβω, κρατώ, Κρ.)
ξυγκάμι, το : ξίγγι, πάχος, λίπος, ξυγγάκι – εντεροκήλη (Τσιτσ.)
ξυλίζω : ξυλοφορτώνω, χτυπά και δέρνω με ξύλο

όβολα, τα : τα χρήματα
οβολάκι, το : βλ. όβολα

παδελούλα, η: μικρή παδέλα, ιταλ. padella (Χασ. Α 130), πιατέλα,
τσουκάλι
παναδένιος : από πανί
παρδάσας, ο : ιταλ. bardasso, αλήτης, κατεργάρης
πατάκα, η: το πατάκι, πάτος, μισόπατος (δέρμα πίσω στο παπούτσι),
εδώ: από τον πάτο του καζανιού
πατζάρα, η: βλ. πατζάς

πατζάς, ο: τουρκ. *paşa*, βρασμένο ζουμί από κοιλιά, στομάχι και πόδια σφαγμένου ζώου

πατζαλίκι, το: βλ. πατζάς

πατρομήκιος, ο: ύβρις (πατρομικία, αιμομικτική σχέση πατέρας και κόρης)

πάχωμα, το: λίπος

πενσάρω: ιταλ. *pensare*, σκέπτομαι (Χασ. Γ 494, Δ 303)

πέττο, το: βεν. *peto*, ιταλ. *petto*, στήθος, στέρνο (Χασ. Β 224, Γ 339)

πινάκι, το: πιάτο

πλεμόνι, το: πνευμόνι

πορτόνι, το: ιταλ. *portone*, πύλη, κύρια πόρτα (πορτί, μικρή πόρτα), σιδερένια πόρτα αυλής ή κήπου (Κον.)

πουλιτσία, η: ιταλ. *polizia*, αστυνομία

πούρο: ιταλ. *pure*, καθαρό, ανόθευτο

πρεζεντάρω: ιταλ. *presentare*, παρουσιάζω

προύμιτα: μπρούμυτα

ρακουμαντάρω: ιταλ. *racommandare*, μεταβιβάζω

ρά[ν]τζα, η: είδος ψαριού

ρεξίνιον, το: «ρεξίνιον αναγνώστου», το καλπάκι του αναγνώστη

σαϊτάγκουρο, το: λεπτό ψηλό παιδί

σάρωμα, το: σκούπισμα, σκούπα

σαρωματάκι, το: μικρή σκούπα

σγαρναδούρο, το: ιταλ. *sgarrare* κάνω λάθος, σγαράρε – παρεκκλί-
νω (Κον.), σγαρίλος (Κον.) κατεργάρης, σγαρίλιος (Τσιτσ.) απα-
τεώνας

σεγούνι, το: σεγγούνι, μάλλινο φόρεμα των χωρικών

σεκάρε: ιταλ. *seccare*, ξηραίνομαι, στεγνώνω, ενοχλώ (Κον.), «με
σέκα οι κογιόνου», μου ξεράθηκαν τα αρχίδια, μ' ενοχλούν

σι: ιταλ. *si*, ναι

σιδερικός: σιδερένιος

σκορδομυτιά, η: ελαφρό χτύπημα (στη μύτη) (Τσιτσ.), χρησιμοποι-
είται μόνο μεταφορικά

σκουτέλα, η: πιατέλα (Αγαπ. Ε 2220, 2309), ιταλ. *scodella* βαθύ
πιάτο (Τσιτσ.)

σκουτελούλα, η: μικρή πιατέλα

σούγλα, η: σούβλα

σούμα, η: άθροιση, πρόσθεση

σουσούρο: «λα σουσούρο», ιταλ. *sussuro*, μουρμούρα, ψιθυρισμός,
θόρυβος (Τσιτσ.), σουσουρίζω (Κον.) αδημονώ

σπολαίτης: σπολλάτη, εις πολλά έτη

στενοχωρούμαι: σπρώχνομαι, δεν έχω χώρο

στιτζάρωμαι : βεν. stizzar, ιταλ. attizzare, πειράζω, εξοργίζω (Χασ. Δ 190)

στίτσα, η : θυμός, οργή, αυστηρό ύφος (Κον.), βλ. στιτζάρωμαι
στράτσα, η: βενετ. strazzo, ιταλ. straccio, κουρέλι, παλιόπανο, πα-
τσαβούρα (Χασ. Δ 288)

σύγκολα : σύγκολλα, κοντά, κολλητά (Χασ. τιτ. Α' γ')

τάνας : καθένας (αυτάνας;, αυτάνα Δημ. 125, Μαν.-Πούχ. Γ 421, Δ 1082), θαυμαστικό επιφώνημα (τση πουτάνας, Τσιτσ.)

τζα : ιταλ. già, ήδη, αφού, κιόλας (Κον.), βεβαίως (Τσιτσ.)

τζεκίνι, το : χρυσό βενετικό νόμισμα

τζελεπής, ο : κύριος

τζιμπουκόβεργα, η: βέργα για καθάρισμα της πίπας

τζίνα, η : τσίνα, οργή, ερεισμός, εξέγερση

τζόγια, η : βεν. zogia, ιταλ. gioia, χαρά, καμάρι, θησαυρός, τζόγια
μου – ωραία

τραυλοκόριζας, ο: τραυλός

τρομπόνι, το : ιταλ. trombone, πνευστό μουσικό όργανο

φαρδίνι, το : μικρό αγγλικό νόμισμα, δεν δίνει φ. τσακιστό – δεν
δίνει πεντάρα (Κον.), το ημιόβολον (Τσιτσ.)

φαμελιά, η: οικογένεια

φαρφαριάλης, ο : φαρφαράς, φαφλατάς, φλύαρος καυχηματίας, ι-
ταλ. farfalla, farfalloniero (Τσιτσ.)

φάσσο : «να τόνε κάμω φάσσο», να τον κάνω ρεζίλι

φαστίδιο, το: ιταλ. fastidio, φασαρία, σύγχυση, ενόχληση

φέσσα, η : μεγάλο φέσι

φιακονάδον : «γαμπά φιακονάδον» ιταλ. fianco το πλευρό (Χάσ. Γ
177, Λουκ.), στο πλευρό

φίνα: ωραία

φουγιάζω : φωνάζω δυνατά, κραυγάζω (Χασ. Β 239 pass., Τσιτσ.)

φουρκίζω : απαγχονίζω, στενοχωρώ πολύ

φρακάσσο, το: ιταλ. fracasso, πάταγος, συνεχής θόρυβος (Χασ. Γ
543)

φταρμισία, η: φτάρμισμα, βασκανία, μάτιασμα, «φταρμισία ως γύ-
δυ» φτέρνισμα

φτενά, τα: τα πλευρά του σώματος (Κον.)

χερκό, το: χερικό, να κάνει χερικό, να κάνει την αρχή, έναρξη ερ-
γασίας, πρώτη πώληση (Χασ. Δ 146)

χονδρός : μεγάλος (Χασ. Γ 368), πλούσιος (Χασ. Γ 589)

ψωνίζω : «ψώνισέ με»; να με εξυπηρετήσεις