

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΙΟΓΕΝΝΗΤΗΣ. ΤΡΕΙΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ:
ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ, ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ, ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Το τραγούδι της *Λιογέννητης* είναι από τα λίγα τραγούδια που καταλαμβάνουν τόσο μεγάλη έκταση και γνωρίζουν ευρεία γεωγραφική εξάπλωση. Η παραλλαγή που παραδίδει ο Πολίτης λ.χ. εκτείνεται σε 222 στίχους¹, ενώ παραλλαγές του έχουμε από πολλές περιοχές της Ελλάδας, αλλά και από την Ανατολική Θράκη, τον Πόντο, τη νότια Βουλγαρία, τη Βόρεια Ήπειρο, την Κύπρο, ακόμη και από την Κορσική. Πρόκειται δηλαδή πάλι για έναν διαπολιτισμικό θεματικό άξονα που συνδέει διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές και διαφορετικούς πληθυσμούς, με τους οποίους ήρθαν σε επαφή οι Έλληνες.

Γύρω από το τραγούδι υπάρχει μια διχογνωμία σε ό,τι αφορά την κατηγορία στην οποία υπάγεται, αν πρόκειται δηλαδή για ακριτικό τραγούδι ή για παραλογή. Ο Πολίτης το κατατάσσει ευθύς εξ αρχής στην πρώτη κατηγορία, συνδέοντάς το με τη θεματική της μνηστείας του Διγενή. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Κ. Ρωμαίος², αναφερόμενος στο

¹ Την παραλλαγή αυτή θα ακολουθήσουμε και εδώ· βλ. Νικόλαος Πολίτης: *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914, αρ. 74. Αλλά και η χιώτικη παραλλαγή που διασώζει ο Cl. Fauriel, αρ. 240 είναι αρκετά εκτενής· βλ. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Β', Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σσ. 174-178.

² Βλ. Κ. Ρωμαίος: «Τρεις βυζαντινοί άρχοντες στα σημερινά δημοτικά τραγούδια. Βάρδας Φωκάς, Νικηφόρος, Πετροτράχηλος», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης του 1953*, τόμ. Γ', 1957, σσ. 25-45 και «Η Λιογέννητη», στο βιβλίο του: *Η ποίηση ενός λαού*, Αθήνα 1968, σσ. 73-93.

όνομα Χαρζιανή ή Χαρζανή του πρωταγωνιστή του τραγουδιού, το οποίο προέρχεται από τον ακριτικό κύκλο και σχετίζεται με το βυζαντινό θέμα Χαρσιανή της Μικράς Ασίας³. Την υπαγωγή του τραγουδιού στις παραλογές πρότεινε ο S. Baud-Bovy⁴ και αργότερα ο Δ. Α. Πετρόπουλος⁵, στηριζόμενοι και οι δύο στα παραμυθιακά στοιχεία του. Σήμερα επικρατεί η δεύτερη άποψη, τόσο στις ανθολογίες των δημοτικών τραγουδιών⁶, όσο και στα ιστορικά εγχειρίδια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας⁷.

Δεν είναι όμως μόνο η ειδολογική ταξινόμηση, αλλά και το διακείμενο του τραγουδιού που προκαλεί τη διατύπωση διαφορετικών απόψεων⁸. Ο ίδιος ο Πολίτης συνέδεσε αρχικά τον μύθο της Ηλιογέννητης με τη σκανδιναβική παράδοση του Χάγβαρντ και της Σίγνης⁹, ενώ ο Gregorie εντοπίζει τα ίδια βασικά επεισόδια στην ιστορία του Σακράν από τις *Χίλιες και μία νύχτες*¹⁰. Στις αρχαίες ελληνικές πηγές των

³ Βλ. Ν. Πολίτης: *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τόμ. Α', Αθήνα 1920, σελ. 246.

⁴ Βλ. S. Baud-Bovy: *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, Paris 1936, σσ. 175-197.

⁵ Βλ. Δ.Α. Πετρόπουλος (επιμ.): *Δημοτικά τραγούδια. Εκλογή Ακαδημίας*, τόμ. Α', Αθήνα 1962, σελ. 395' του ίδιου (επιλογή, εισαγωγή και σχόλια): *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Α', Βασιική Βιβλιοθήκη, αρ. 46, Αθήνα χ.χ., σσ. 88-96.

⁶ Βλ. Γ. Ιωάννου: *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, Ερμής, Αθήνα 1983, σσ. 108-110. Ας σημειωθεί και η σχέση της Λιογέννητης με την παραλογή *Η πεθερά η φόνισσα*: βλ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης: *Το δημοτικό τραγούδι*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 87-88.

⁷ Βλ. Ηλ. Βοντιεριδής: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Παπαδήμας, Αθήνα 1976, σελ. 29, Λ. Πολίτης: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985, σελ. 110. Αλλά και ο Β. Πούχνερ στη μελέτη του «Η παραλογή και το δράμα», συγκαταλέγει την *Ηλιογέννητη* στις παραλογές βλ. στο βιβλίο του *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σσ. 309-330, εδώ: σελ. 317.

⁸ Βλ. Δ.Α. Πετρόπουλος: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, όπ.π., σελ. 89 και Κ. Ρωμαίος: *Η ποίηση ενός λαού*, όπ.π., σσ. 85-89.

⁹ Βλ. Ν. Πολίτης: *Εκλογαί*, όπ.π.

¹⁰ H. Gregoire: «Echange épique arabo-grecs. Sakrén-Charzanis»,

μύθων, όπως και στις κωμωδίες Έμπορος του Φιλήμονα και Ευνούχος του Μενάνδρου, μέσω των ομώνυμων κωμωδιών του Πλαύτου (*Mercator*) και του Τερέντιου (*Eunuchus*)¹¹, ανατρέχει η Sophie Trenkner¹². Ομοιότητες αναζητήθηκαν και στη συλλογή των τραγουδιών του Child¹³, αλλά και στην αγιολογική διήγηση για τους μάρτυρες Κυπριανό και Ιουστίνη από την Αντιόχεια¹⁴. Από την άλλη μεριά, υπάρχουν πολλές σχέσεις με την ελληνική λαϊκή παράδοση. Το θέμα της κακιάς πεθεράς λ.χ., διαδεδομένο σε πολλούς λαούς¹⁵, συναντάται σε πολλά παραμύθια¹⁶, αλλά και στα δημοτικά τραγούδια, όπως το Ήταν

Byzantion 7, 1932, σσ. 371-382.

¹¹ Βλ. ενδεικτικά T.B.L. Webster: *Studies in later Greek comedy*, Manchester University Press, Manchester 1953, Ed. Hamilton: *The Roman way to western civilization*, Mentor Books, New York 1959, κυρίως σσ. 17-42, E.W. Handley: *Menander and Plautus; a study in comparison*, University College, London 1968, W. Ludwig: «The originality of Terence and his Greek models», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, 1968, σσ. 169-182, H.J. Rose: *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1980, σσ. 32-65 και 72-83, Ν.Φ. Ξυπνητός: *Εισαγωγή στην Κωμωδία*, Gutenberg, Αθήνα 1984, σσ. 264-281, R.L. Hunter: «Philemon, Plautus and the Trinumus», *Museum Helveticum* 37, 1980, σσ. 216-230, του ιδίου: *Η νέα κωμωδία στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, Α. Lesky: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1985, κυρίως σσ. 885-889.

¹² Βλ. το άρθρο της: «Les aventures de Sakrén-Charzanis dans le folklore grec antique», *Byzantion* 20, 1950, σσ. 259-266.

¹³ Βλ. P.G. Brewster-G. Tarsouli: *Hanjeris and Liojenneti and Child 76 and 110. A study in similarities*, F.F. Communications, τόμ. LXXIV, αρ. 183, Helsinki 1961.

¹⁴ Βλ. G. Manganaro: «Due canti popolari neogreci», *Sicilorum Gymnasium* 1, 1957, σσ. 25-35.

¹⁵ Βλ. Ν. Πολίτης: *Λαογραφικά σύμμεικτα*, όπ.π., τόμ. Α', σελ. 105 κ.εξ. Για τον ρόλο της πεθεράς στις παραδοσιακές κοινωνικές οργανώσεις βλ. Μ.Γ. Μερακλής: *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1992, σσ. 54-55. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του μελετητή στο τραγούδι των Λαζαίων.

¹⁶ Ένα τέτοιο παραμύθι είναι η *Κακιά πεθερά (Οι Παραωρίτες)*, που παραθέτει ο Κ. Καφαντάρης: *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια*, τόμ.

μια σκύλα πεθερά¹⁷ και στις θεματικές παραλλαγές της *Κακιάς πεθεράς*, με πολυάριθμες παραλλαγές¹⁸ ή γενικότερα των σκληρών μητέρων¹⁹. Υπάρχει επίσης το θέμα της μάνας που βιώνει ανόσιους πόθους για τον γιο της, σε μια πρωτότυπη αντιστροφή, θα λέγαμε, του οιδιπόδειου συμπλέγματος, όπως συμβαίνει στο τραγούδι *Μια μάνα είχε ένα γιο*²⁰.

Όποιες κι αν είναι οι διακειμενικές περιοχές όπου μπορεί να ανατρέξει κανείς, γεγονός παραμένει ότι η παραλογή της *Ηλιογέννητης* κινητοποιεί αρχέγονους θεματικούς άξονες, όπως είναι ο έρωτας και ο θάνατος, καθώς και μοτίβα πολύ διαδεδομένα σε ετερόκλητα πολιτισμικά συμφραζόμενα, όπως είναι η μαγική παρέμβαση στη ζωή ενός ανθρώπου και η εξαπάτηση μέσω της μεταμφίεσης. Αυτό δε το τελευταίο μοτίβο, γνωστό ήδη από την αρχαία ελληνική μυθολογία και τις ερωτικές περιπέτειες του Δία, φέρνει την παραλογή ακόμα εγγύτερα στα θεατρολογικά ενδιαφέροντα, αφού προϋποθέτει μια καθαρά θεατρική πράξη μέσα στο αφηγηματικό πλαίσιο του τραγουδιού,

Β', *Ο Φεγγαράς*, Οδυσσέας, Αθήνα 1988, σσ. 145-148. Βλ. και Δ.Σ. Λουκάτος: *Νεοελληνικά λαογραφικά κείμενα*, Αθήνα 1957, σελ. 132 κ.εξ.

¹⁷ Βλ. Γρ. Γκιζέλης: «Ήταν μια σκύλα πεθερά. Λαογραφική ανάλυσις ενός δημοτικού τραγουδιού», *Ηπειρωτική Εστία* ΚΒ', τχ. 249-251, 1973, σσ. 67-79.

¹⁸ Βλ. Δ.Α. Πετρόπουλος: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, όπ.π., σσ. 125-126, Π.Δ. Μαστροδημήτρης: *Το δημοτικό τραγούδι*, όπ.π., σσ. 87-88, Γ. Ιωάννου: *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, όπ.π., σσ. 65-68, Π.Σ. Φωτίου-Ν.Β. Λύτης: *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, Νεφέλη, Αθήνα 1995, σελ. 67, Cl. Fauriel, όπ.π., αρ. 100, σελ. 87. Για το θέμα αυτό βλ. Guy Saunier: *Adikia. Le Mal et l'Injustice dans les chansons populaires grecques*, Les Belles Lettres, Paris 1979, σσ. 168-182.

¹⁹ Βλ. Δ.Σ. Λουκάτος: «Κεφαλληνιακές παραλλαγές του τραγουδιού της μητροπροδομένης κόρης», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 1, 1976, σσ. 174-191.

²⁰ Βλ. Π.Σ. Φωτίου-Ν.Β. Λύτης: *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, σελ. 51.

πράξη που εκδηλώνεται με το παιχνίδι των ρόλων²¹ του Κωσταντή και τη διαφυλική του δράση. Η μεταμφίεση, τα μαγικά εγχειρήματα, οι αλληπάλληλες ερωτικές προσπάθειες, τα διαβήματα βοήθειας σε τρίτους και η συνεχής κινητικότητα των προσώπων διαμορφώνουν μια ενδιαφέρουσα θεατρική ατμόσφαιρα, γεμάτη δράση και ένταση, όπου ξεχωρίζουν οι συγκρούσεις, τα πάθη και οι περιπέτειες, με αντιστροφή των ψυχικών καταστάσεων, διάψευση προσδοκιών και ειρωνική ανείρεση των ανθρωπίνων πράξεων.

Η θεατρικότητα όμως της παραλλαγής δεν αντλείται μόνο από τη θεματική, αλλά και από το ύφος της. Στους 222 δεκαπεντασύλλαβους αντιστοιχούν πάνω από 350 ρηματικοί τύποι που δίνουν στη γλώσσα μια ισχυρή αίσθηση δράσης. Υπάρχει επιπλέον πολύ πυκνή χρήση της δείξης, με την παρουσία κυρίως προσωπικών και δεικτικών αντωνυμιών, χωρικών και χρονικών επιρρημάτων²². Η πυκνότητα της δείξης στην *Ηλιογέννητη*, όπως άλλωστε και στις περισσότερες παραλογές²³, εντοπίζει και εν-χρονίζει το εκφωνούμενο ή γραπτό κείμενο, αντιτάσσοντάς το σ' ένα δραστικό εδώ και τώρα της αφηγηματικής, αλλά και της «θεατρικής» πράξης. Τα

²¹ Για το παιχνίδι των ρόλων ως δευτεροβάθμια μορφή θεατροποίησης του δραματικού κειμένου βλ. Γ.Π. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 242-247, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

²² Για τη λειτουργία της δείξης βλ. αναλυτικά Γ.Π. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, όπ.π., σσ. 180-187, με σχετική βιβλιογραφία.

²³ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-109, εδώ: σσ. 94-95 του ιδίου: «Η δραματοποίηση των παραλογών Β'. Του Μαυριανού και της αδερφής του. Τέσσερις περιπτώσεις: Κ.Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γ. Καξαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς», *Πόρφυρας* 88, 1998, σσ. 251-274, εδώ: σελ. 252 και «Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος. (Ηλ. Βουτιερίδης, Π. Χορν, Ν. Καξαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς κ.ά.), *Παρουσία ΙΓ'-ΙΔ'*, 1998-2000, σσ. 273-323.

πάντα μοιάζουν να εκτυλίσσονται μπροστά μας τη στιγμή ακριβώς που μας τα αφηγούνται. Έτσι, η *Ηλιογέννητη* διαθέτει έντονη παραστασιμότητα, αφού εξίσου έντονη είναι και η ανάγκη που προβάλλει να αποκτήσει φυσικά-υλικά συμφραζόμενα, να γνωρίσει δηλαδή τη σκηνική ενσάρκωση. Η παραστασιμότητα όμως ενισχύεται ακόμα περισσότερο και από τις πολύ πυκνές ομιλιακές πράξεις²⁴ του τραγουδιού. Υπάρχουν τουλάχιστον 103 ομιλιακές πράξεις που ενεργοποιούν τα δραματικά στοιχεία του τραγουδιού, απλώς και μόνο με την εκφορά του λόγου των προσώπων. Οι ομιλιακές πράξεις είναι εν προκειμένω διατακτικές («Ανοίξετε 'ς τους άρχοντες [...] Φέрте τρακόσια στρώματα, φέрте τρακόσια πευκιά» στ. 27-28, «Ροκάνισε το σίδερο [...] και πιε νερό της γούρνας μου...» στ. 201-202, 205-206, 209-212), προτρεπτικές («Σύρε άνοιξε την πόρτα σου και δέσε τα θηρία σου, και κάθου και καρτέρει την να ρθη 'ς την αγκαλιά σου. [...] Το να ρήξε 'ς το τρίστρατο, [...] τάλλο ρήξε 'ς το ποταμό [...], το τρίτο ρηξ 'ς τη λυγερή...» στ. 89-95), παρακλητικές («άστραψε και μπουμπούνιξε, να χαλαστούν τα μάγια», στ. 117, 196), ερωτηματικές («Δεν έχεις μάγια της καρδιάς [...] να κάμης τη Διογέννητη να ρθη 'ς την αγκαλιά μου;» στ. 83-84) και βεβαιωτικές («Μην πλήσεις αξαδέρφη μου, και μένομε τα δυο μας» στ. 157).

Ένα πολύ σημαντικό, και το πιο ευδιάκριτο, στοιχείο για την παραστασιμότητα της παραλογής είναι η διανομή των στίχων στα διηγητικά και διαλογικά μέρη, καθώς και η διάταξη των μερών αυτών. Μολονότι πρόκειται για δημοτικό τραγούδι, τα διαλογικά μέρη, εκεί δηλαδή όπου ο λόγος γίνεται ευθύς, υποσκελίζουν κατά πολύ τα διηγητικά μέρη. Οι διαλογικοί στίχοι ανέρχονται σε 155, αποτελούν, με άλλα λόγια, το 70% όλων των στίχων της παραλογής. Πρόκειται για τους στίχους: 13-19, 24-30, 34-39, 41-52, 56, 59-71, 76-90, 92-94, 100-105, 110-117, 121-126, 129-139, 142-164, 168-173, 179-184, 189-196, 199-210, 214-215, 219-220. Αλλά και τα υπόλοιπα διηγητικά μέρη, το 30% της παραλογής, λειτουργούν συμπληρωματικά στον ευθύ λόγο, προσφέροντας τις

²⁴ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, όπ.π., σσ. 171-180.

απαραίτητες χωρικές και χρονικές «γέφυρες» της δράσης ή την επιβεβαίωση των όσων διαδραματίζονται κατά τα διαλογικά μέρη. Προσφέρουν ακόμα μια άλλοτε μακρά και λεπτομερή (λ.χ. στ. 5-8), άλλοτε βραχεία και πυκνή περιγραφή των προσώπων, καθώς και μια ζωνρή και λιτή αφήγηση των γεγονότων. Βεβαίως η *Ηλιογέννητη*, περισσότερο από άλλες παραλλαγές, χρησιμοποιεί εκτεταμένα το σχήμα της επανάληψης. Όμως εδώ η επανάληψη αποτελεί συστατικό στοιχείο του τραγουδιού. Η επανάληψη, όπως θα δούμε και παρακάτω, συμβάλλει στη δημιουργία ενός εσωτερικού ρυθμού, υπογραμμίζοντας ενέργειες και συναισθήματα, συμμετέχοντας στις δραματικές συγκρούσεις ή επισημαίνοντας τις εξελίξεις που έχουν διαμορφωθεί.

Ας δούμε όμως από κοντά την υπόθεση της παραλογής. Μια μέρα ο Κωσταντής καθώς κυνηγούσε βλέπει τη Λιογέννητη και θαμπώνεται από την ομορφιά της. Εγκαταλείπει το κυνήγι και επιστρέφει κάτωχρος στο σπίτι του, όπου εκμυστηρεύεται τα πάντα στη μητέρα του και της ζητεί να στείλει προξενητές στην κοπέλα για να την παντρευτεί. Πράγματι, συγκεντρώνονται τριακόσιοι προξενητές, άρχοντες όλοι και μητροπολίτες, και πηγαίνουν στο σπίτι της Λιογέννητης. Αυτή, αφού τους καλοδέχεται και τους ακούει, αρνείται κατηγορηματικά την πρόταση που της γίνεται. Τα άσχημα νέα φτάνουν στον Κωσταντή και αυτός αποφασίζει να απευθυνθεί στις μάγισσες «που ξέρουν από μάγια». Τα μάγια όμως δεν πιάνουν τελικά γιατί η Λιογέννητη είναι «αγνή». Τότε ο Κωσταντής, με την παρότρυνση της μάγισσας, μεταμφιέζεται σε γυναίκα και υποδυόμενος την εξαδέλφη της Λιογέννητης, καταφέρνει να μπει στο σπίτι της κοπέλας και να κοιμηθεί μαζί της. Το επόμενο βράδυ ο Κωσταντής φθάνει στο σπίτι του και λέει στη μητέρα του να ανοίξει τις πόρτες και να υποδεχθεί τη μέλλουσα νύφη της. Ο ίδιος, κατάκοπος, πέφτει για λίγο να κοιμηθεί. Η μητέρα όμως στήνει παγίδα στη Λιογέννητη και τη σκοτώνει με δηλητήριο. Όταν ο Κωσταντής συνειδητοποιεί τι έχει γίνει, αυτοκτονεί μπροστά στη μητέρα του.

Η παραλογή μπορεί να χωριστεί στις ακόλουθες επιμέρους θεματικές ενότητες. Α. Η συνάντηση με τη Λιογέννητη

και η απόφαση του Κωσταντή να τη ζητήσει σε γάμο (στ. 1-22). Β. Το άτυχο προξενιό (στ. 23-71). Γ. Η καταφυγή στη μαγεία (στ. 72-97). Δ. Η λύση της μαγείας (στ. 98-118). Ε. Η μεταμφίεση και η ερωτική κατάκτηση (στ. 119-166). Στ. Η επιστροφή του Κωσταντή στο σπίτι του και το στήσιμο της παγίδας (στ. 167-176). Ζ. Η άφιξη της Λιογέννητης στο σπίτι του Κωσταντή και ο θάνατος των δύο νέων (στ. 177-222)²⁵.

Η πρώτη ενότητα αρχίζει με μια λιτή περιγραφή του Κωσταντή, που «διάβαινε καμαρωτός απ' την πλατειά τη ρούγα» και συνεχίζει με μια λεπτομερέστερη περιγραφή της Λιογέννητης, όπου χρησιμοποιείται η υπερβολή στους αριθμούς («με τετρακόσιαις σκλάβαις») και στις συγκρίσεις («καλλιὰ λάμπε το δάχτυλο παρά το δαχτυλίδι»). Ο Κωσταντής τα χάνει και φεύγει σαν «μήλο μαραμένος» (στ. 10). Ο συμβολισμός αυτός θα χρησιμοποιηθεί και αργότερα, όταν η μάγισσα θα του δώσει τρία μαραμένα μήλα για να μαγέψει την κοπέλα (στ. 91-97). Η ερωτευμένη ματιά είναι θολή ματιά και μια μάνα μπορεί να τη διακρίνει. Έτσι αποφασίζεται να σταλεί προξενιό στην κοπέλα από τριακόσιους άρχοντες και μητροπολίτες. Η υπερβολή, όπως και πριν έτσι και τώρα, επιδιώκει έναν υπερθετικό βαθμό των στοιχείων που προβάλλει το τραγούδι. Εν προκειμένω προβάλλει την κοινωνική θέση, αλλά και την οικονομική δύναμη των δύο νέων. Τα δύο αυτά στοιχεία ενισχύονται και από την αναφορά στην αργυρή πόρτα και των δύο σπιτιών (στ. 24, 58).

Η δεύτερη ενότητα περιγράφει την αποτυχία του διαβήματος. Η κόρη υποδέχεται πλουσιοπάροχα τους προξενητές, αλλά τους απαντά με τρόπο απότομο και κατηγορηματικό. Είναι χαρακτηριστικό ότι στους τέσσερις μόνο στίχους των τρακοσίων αρχόντων αντιστοιχούν δώδεκα στίχοι της κοπέλας, γεμάτοι έπαρση και κομπασμό. Κομπασμός που εκφράζεται με το σχήμα του αδύνατου ή «αμήχανου», το

²⁵ Μια διαφορετική διαίρεση προτείνει ο Κ. Ρωμαίος, όπ.π., σσ. 74-75, κατά την οποία διακρίνονται τέσσερα μέρη: Α. στ.1-73, Β. στ.74-118, Γ. στ.119-166 και Δ. στ. 167-222.

οποίο χρησιμοποιείται δέκα απανωτές φορές μέσα σε οχτώ στίχους. Τελευταίο σημείο της άρνησης είναι η χρυσή πλεξούδα που δίνει η κοπέλα στους προξενητές για να τους αποξημιώσει για τον κόπο τους. Αυτοί τη δίνουν με τη σειρά τους στον Κωσταντή, επαναλαμβάνοντάς του κατά λέξη τα λόγια της Λιογέννητης. Η επανάληψη αυτή, με όλα τα «αμήχανα», επιτείνει την ισχύ της άρνησης και οδηγεί τον Κωσταντή στην απόφαση να μετέλθει ακραία μέσα: πρώτα τον δόλο της μαγείας και ύστερα τον δόλο της μεταμφίεσης.

Η τρίτη ενότητα αρχίζει με το ολόχρυσο γαϊτάνι που παίρνει ο Κωσταντής και πηγαίνει στη μάγισσα για να τον βοηθήσει. Εκεί τον αναγνωρίζει πρώτη η κόρη της μάγισσας:

*«Μάννα μ', ο νιος οπ' έρχεται του κάμπου καβαλλάρης,
παίρνουν τα ρούχα του δροσιά και τα λυχνά του πάχνη,
παίρνουν τα πασουμάκια του ανθούς από τα δέντρα,
κι' ο γύρος του προσώπου του για κόρη είναι θλιμμένος.
- 'Σ τα μάγια γω γεννήθηκα, 'ς τα μάγια θα πεθάνω,
κ' εγώ δεν τότε γνώρισα και συ τότε γνωρίζεις ;»*

(στ. 76-81).

Δεν πρόκειται απλώς για την πρώτη λεπτομερή περιγραφή του Κωσταντή από ένα τρίτο πρόσωπο ούτε επίσης για κάποιους στίχους ενδιάμεσους που προετοιμάζουν την αλλαγή του σκηνικού από το σπίτι του Κωσταντή στον τόπο κατοικίας της μάγισσας. Μάλλον έχουμε εδώ την έκφραση ενός λανθάνοντος ερωτισμού από την κόρη της μάγισσας και ακόμα περισσότερο, ένα συνδυασμό της ερωτικής και της μαγικής ενέργειας. Η μαγική δύναμη δεν αρκεί για να συλλάβει το μυστικό του νέου, κάτι που μπορεί να το κάνει με μεγαλύτερη ευκολία η ερωτική δύναμη. Ο έρωτας, ως μια άλλη μορφή μαγείας ή ως μια άλλη εξίσου σημαντική δύναμη, μπορεί και να υποσκελίζει ακόμα τη μαγεία και να επιβάλλει το δικό του καθεστώς. Τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν δικαιώνουν την άποψη αυτήν, αφού δεν είναι τα μαγεμένα μήλα που θα καταφέρουν να γεννήσουν τον έρωτα στην κόρη, αλλά η ίδια η επαφή με τον νέο. Η τέταρτη ενότητα περιγράφει ακριβώς την αποτυχία της μαγείας:

*«Θε μου, κι' αν είμαι καθαρή, κι' αν ειμ' εγώ παρθένα,
άστραψε και μπουμπούνιξε, να χαλαστούν τα μάγια.»
Άστραψε και μπουμπούνιξε, χαλάστηκαν τα μάγια.*

(στ. 116-118).

Η πέμπτη εικόνα περιγράφει την αποπλάνηση της Λιογέννητης. Ο Κωσταντής ζητάει εξηγήσεις για την αποτυχία της μάγισσας και εκείνη του απαντάει ότι τα μάγια δεν πιάνουν όταν πρόκειται για παρθένα κοπέλα. Το νόημα των στίχων δεν παραπέμπει σε μιαν ανούσια ερωτική ηθική, αλλά στο γεγονός ότι ο έρωτας είναι μια ανεξάρτητη από τη μαγεία δύναμη και ότι, κατά συνέπεια, δεν μπορεί να προκληθεί τεχνητά. Διαφορετικά θα έπρεπε να ερμηνεύσουμε την επικείμενη αποπλάνηση της κοπέλας ως ηθικό παράπτωμά της και τον θάνατό της ως τιμωρία του παραπτώματος αυτού, κάτι που θα μας οδηγούσε πολύ μακριά από τη νοοτροπία και τη συχνά φυσιολατρική διάθεση που προβάλλουν τα δημοτικά τραγούδια.

Η μάγισσα καταλαβαίνει γρήγορα πως το όλο πρόβλημα έγκειται στην άρση των κοινωνικών συμβάσεων και των ηθικών περιστολών, γι' αυτό και συμβουλεύει τον Κωσταντή να μεταμφιεστεί σε γυναίκα, ώστε να καταφέρει να εξαλείψει τους δισταγμούς της Λιογέννητης και να βρεθεί εύκολα κοντά της. Η άρνηση της ταυτότητας, η υπόδυση ενός άλλου κοινωνικού και φυλικού ρόλου, καθώς και το σενάριο της υποτιθέμενης συγγένειας, βάσει του οποίου πλέκεται ο δόλος, κάμπτουν όλους τους ενδοιασμούς. Οι αλλεπάλληλες επαναλήψεις των στίχων που προηγούνται της ερωτικής συνένεσης των νέων αφ' ενός παρουσιάζουν την οικονομική ευρωστία και την κοινωνική θέση της Λιογέννητης, αφ' ετέρου επιβραδύνουν την εξέλιξη της δράσης, δημιουργώντας μιαν εύλογη δραματική ένταση.

Στην έκτη και βραχύτερη ενότητα έχουμε την επιστροφή του Κωσταντή στο σπίτι του, τις οδηγίες που δίνει στη μητέρα του για την υποδοχή της Λιογέννητης και το στήσιμο της θανάσιμης παγίδας. Η έβδομη και τελευταία ενότητα δίνει και τη «λύση» του έργου. Ο δεύτερος στίχος της ενότητας, επαναλαμβάνοντας τον στίχο 99, μας δίνει ήδη την επιβεβαίωση ότι ο έρωτας και όχι τα μάγια είναι ο

καταλύτης των ανθρωπίνων σχέσεων, αφού ο έρωτας αποκτά πλέον όχι μόνο τη δύναμη, αλλά και το όνομα της μαγείας:

Σαν ήρθαν τα μεσάνυχτα, τη σκότισαν τα μάγια
(στ. 178).

Ουσιαστικά, το μεγαλύτερο τμήμα της ενότητας αυτής στηρίζεται στην επανάληψη είτε προγενέστερων στίχων, (οι στίχοι 178-197 επαναλαμβάνουν σχεδόν αυτολεξεί τους στίχους 99-118) είτε διαδοχικών ρήσεων της πεθεράς και της «νύφης» (στ. 199-212). Το μικρό αυτό δράμα τελειώνει με τον θάνατο της Λιογέννητης και την αυτοκτονία του Κωσταντή δίπλα στη νεκρή αγαπημένη του και μπροστά στα μάτια της μητέρας του, χρησιμοποιώντας μάλιστα ένα γνωστό μοτίβο αυτοκτονίας:

*«Χρυσό μαχαίρι νέβγαλε απ' αργυρό φηκάρις τον
ουρανό το πέταξε, μεσ' 'ς την καρδιά του πάει».*
(στ. 221-222)²⁶.

Η συμβολική αυτή κίνηση, με το πέταγμα του μαχαίριου προς τον ουρανό και την τελική του κατάληξη, εκφράζει το αίσθημα της αδικίας που βιώνει ο Κωσταντής και την τελευταία του επίκληση προς τον Θεό και τους ανθρώπους.

Αξίζει τέλος να σημειωθεί και η παρουσία της τριαδικής οργάνωσης στο τραγούδι, που παραπέμπει ενίοτε και στον νόμο των τριών²⁷. Η φυσιογνωμική περιγραφή της Λιογέννητης περιλαμβάνει τρία σωματικά μέρη: τα φρύδια, τα μάτια και, τρίτο, πιο σημαντικό, το μικρό δάχτυλο, που

²⁶ Βλ. λ.χ. τους τελευταίους στίχους από το τραγούδι *Ποιος έχει χείλη να το ειπεί: Και το σπαθί του έβγαλε στον ουρανό το ρίχνει, / στους ουρανούς το πέταξε και στην καρδιά του ευρέθη* βλ. Π.Σ. Φωτίου-Ν.Β. Λύτης: *Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου*, όπ.π., σελ. 63.

²⁷ Για τον νόμο των τριών βλ. Κ. Ρωμαίος: *Ο νόμος των τριών στο δημοτικό τραγούδι*, Εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή, Αθήνα 1963.

έλαμπε πιο πολύ και από το δαχτυλίδι. Στη συνέχεια, όταν ο Κωσταντής μιλάει στη μάνα του, συγχυσμένος από τον έρωτα που νοιώθει, αναφέρεται σε τρία πράγματα: στην ψυχή, στην καρδιά και στο κεφάλι. Οι προξενητές, πάλι, που στέλνονται είναι τριακόσιοι και ανάμεσά τους είναι τρεις που παρουσιάζονται βάσει του νόμου των τριών, δηλαδή παρατακτικά με τρίτο το ισχυρότερο πρόσωπο:

*στέλνει τον άρχοντα Φωκά, στέλνει το Νικηφόρο,
στέλνει τον Πετροτράχηλο, που τρέμει η γης κι' ο
κόσμος».*

(στ. 21-22).

Στο σπίτι της Λιογέννητης φέρνουν τριακόσια στρώματα και ισάριθμα πεύκια για να καθήσουν οι άρχοντες. Η μάγισσα δίνει στον Κωσταντή τρία μαραμένα μήλα για να κάνει τα μάγια της και μάλιστα το ένα πρέπει να ριχτεί στο τρίστρατο για να πάψουν να περνούν οι διαβάτες. Όταν η Λιογέννητη, έχοντας δεχτεί την επίδραση της μαγείας, αλλά και αργότερα, πραγματικά ερωτευμένη με τον Κωσταντή, περπατάει νύχτα στον δρόμο, ο λαϊκός ποιητής χρησιμοποιεί πάλι τον νόμο των τριών μαζί με το σχήμα του «αμήχανου»:

*«Ποιος είδε νήλιο από βραδύς κι' άστρι το μεσημέρι,
ποιος είδε τη Λιογέννητη να περπατή 'ς τους δρόμους*

και πώς περπατεί; Ο ποιητής απαντά πάλι με τρεις λέξεις:

«ξεσκούφωτη, ξυπόλυτη και ξεμαλλοπλεγμένη»

(στ.110-112,189-191).

Ο νόμος των τριών εδώ ρίχνει το βάρος στα μαλλιά, σημείο της γυναικείας ομορφιάς και αξιοπρέπειας. Όταν ο Κωσταντής φτάνει στο σπίτι του δίνει τρεις παραγγελίες στη μητέρα του: να ανοίξει τις πόρτες, να δέσει τα θηρία και να τον ξυπνήσει όταν έρθει η Λιογέννητη και εισπράττει τρεις ανάλογες απαντήσεις. Στο τέλος της στιχομυθίας αυτής εμφανίζεται για άλλη μια φορά ο νόμος των τριών:

«μον' έκλεισε την πόρτα της κ' έλυσε τα θηριά της,
κ' έβαλε ομπρός'ς τη ρούγα της γούρνα φαρμακωμένη».

(στ. 175-176).

Στις δύο περιπτώσεις παράκλησης προς τον Θεό, έχουμε ισάριθμες κλιμακώσεις, που αποδίδονται με τρία ρήματα, παρατακτικά τοποθετημένα: «Άστραψε και μπουμπούνιξε, χαλάστηκαν τα μάγια» (στ. 118) και «Δεν άστραψε, δε βρόντηξε, δε χάθηκαν τα μάγια» (στ. 97). Οι προσταγές που δίνει στη Λιογέννητη η μάνα του Κωσταντή διατυπώνονται πάλι με τρία ρήματα, της ζητάει δηλαδή να ροκανίσει το σίδερο, να ροκανίσει τη μαγκούρα και να πιει νερό από τη γούρνα. Τέλος, με τρία ρήματα περιγράφεται και ο τρόπος με τον οποίο αντιδρά ο Κωσταντής στη θέα της νεκρής Λιογέννητης: βγάξει το μαχαίρι, το πετάει στον ουρανό και αυτό πάει στην καρδιά του. Παρατηρείται ότι οι κλιμακώσεις, που επιβάλλει ο νόμος των τριών στο δημοτικό τραγούδι, στην περίπτωση της *Ηλιογέννητης* αποτελεί σχεδόν έναν συντακτικό κανόνα της δράσης και της πλοκής, κανόνα που συνδέεται άμεσα με τον δραματικό χαρακτήρα της παραλογής.

Το σημασιολογικό βάθος της *Ηλιογέννητης* εντόπισε από πολύ νωρίς ο Παλαμάς, όταν έγραφε στα 1900 τους *Χαιρετισμούς της Ηλιογέννητης*²⁸. Εκεί η νέα κοπέλα παρουσιάζεται στον ποιητή ως χωριατοπούλα που «δεν είχε ταίρι με καμιά [...]. Και είτανε τα πόδια της τα ολόγυμνα/ σαν αναπαμένα περιστέρια/ θησαυρών επαίρναν φεγγοβόλημα/ κάποιοι ανθοί μεσ' στα δικά της χέρια. [...] τον ήλιον είχε εκείνη μέτωπο,/ και είχε το φεγγάρι εκείνη στήθη,/ τον αποσπερίτη είχε χαμόγελο,/ και είταν ένα μέγα παραμύθι!» (1: σ. 255-6). Η *Ηλιογέννητη* του Παλαμά ενσαρκώνει την ομορφιά στη διαχρονικότητά της, όπως εμφανίζεται στους ανθρώπους, στη φύση, στη γη. Είναι η άνοιξη που έρχεται κάθε φορά να ξεπεράσει τη φθορά και τον θάνατο και που έχουν υμνήσει οι μεγάλοι ποιητές όλων των εποχών, αλλά και οι ανώνυμοι

²⁸ Βλ. Κ. Παλαμάς: *Άπαντα*, τόμ. 3, σσ. 251-283.

ποιητές των παραμυθιών και των δημοτικών τραγουδιών. Η Ηλιογέννητη είναι μια δύναμη που, διαπερνώντας όλα τα όντα και γονιμοποιώντας τους μεγάλους πόνους και τις μεγάλες ιδέες, γίνεται το σύμβολο του ίδιου του φαινομένου της ζωής, στον κύκλο της φθοράς και της αναγέννησης μέσω του έρωτα. Η ομορφιά της Ηλιογέννητης μας δίνει τη ζωή στην ολότητά της, όπως άλλωστε και οι συμβολισμοί των τριαδικών σχηματισμών, που αναλύθηκαν προηγουμένως.

Η Ηλιογέννητη του Βουτιερίδη

Ο Ηλίας Βουτιερίδης (1874-1941) αποτελεί μια σύνθετη προσωπικότητα των ελληνικών γραμμάτων. Ήταν ένθερμος δημοτικιστής, στο πλευρό του Ψυχάρη, ενώ συνεργαζόταν τακτικά με τον *Νουμά* και τα *Παναθήναια*. Υπήρξε ποιητής²⁹, φιλόλογος, μεταφραστής, αρθρογράφος. Ευρύτερα είναι γνωστός κυρίως ως ιστορικός της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας³⁰, αλλά η δραστηριότητά του επεκτείνεται σε πολλούς χώρους. Σε φιλολογικά του άρθρα στηλίτευσε τη λογοκλοπή σύγχρονών του λογοτεχνών³¹, αποκτώντας μεγάλη φήμη

²⁹ Μερικά από τα έργα του: *Κέλαδος*, Σονέττα, Βιβλιοπωλείο Γ. Βασιλείου, Αθήνα 1917, *Ελεγειακά 1900-1921*, Βιβλιοπωλείο Μιχ. Ζηκάκη, Αθήνα 1924, *Ορφικά*, τύπος «Ακροπόλεως», Αθήνα 1931.

³⁰ Το 1924 εξέδωσε την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας από των μέσων του ΙΕ' αιώνα μέχρι των νεωτάτων χρόνων. Μετ' εισαγωγής περί της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, τόμ. Α', ενώ τον Β' τόμο εξέδωσε το 1927. Έγραψε επίσης και την *Επίτομο Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1935.

³¹ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: «Τ' αποκαλυπτήρια των λογίων μας», Ο *Νουμάς*, αριθμ. 39, 18 Μαΐου 1903, σελ. 2 και αριθμ. 47, 15 Ιουνίου 1903, σσ. 9-12. Βλ. Γ.Χ. Καλογιάννης: *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1984, σσ. 51-52, Κ. Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 116-117. Για το θέμα της ξеноμανίας που απασχολούσε έντονα τους διανοούμενους της εποχής, σε ό,τι αφορά τη δραματοποιήση βλ. Νικ. Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 90-100, Χ.-Δ. Γουνελάς: *Η σοσιαλιστική συνείδηση*, ό.π., σσ. 231-273 και Β. Πούχνης: «Οι

στον κύκλο του³². Ασχολήθηκε επίσης με τον Κάλβο³³, τον Σολωμό³⁴, τον Μαρκορά³⁵, τον Παλαμά³⁶ και τον Παπαδιαμάντη³⁷. Μελέτησε επίσης τη στιχουργική³⁸, τους ρυθμούς³⁹

βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο βιβλίο του: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³² Ο Ξενόπουλος έγραφε χαρακτηριστικά στην εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, στις 18 Αυγούστου 1941: «Τα άρθρα αυτά εθορύβησαν τους τότε συγγραφείς και έκαμαν αμέσως τον Ηλία Βουτιερίδη γνωστό και φοβερό». Για τη διαφωνία του Παλαμά προς το περιεχόμενο των άρθρων του Βουτιερίδη βλ. Κ. Παλαμάς: «Μεταφράζετε τους αρχαίους», *Απαντα*, τόμ. 6, Γκοβόστης, Αθήνα χ.χ., σσ. 359-372.

³³ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: «Η γλώσσα του Α. Κάλβου», *Ιόνιος Ανθολογία* 14-15 και 16-18, 1928, σσ. 18-20 και 42-46 αντιστοίχως.

³⁴ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: *Ο Σολωμός κ' οι Έλληνες. Α' Όταν ζούσε ο Σολωμός*, Αθήνα 1937, καθώς και το μικρότερο βιβλίο του: *Σολωμός. Η Νέα Ποίηση*, Αθήνα 1938.

³⁵ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: «Ο Γ. Μαρκοράς και η φήμη», *Ιόνιος Ανθολογία* 36, 1930, σσ. 11-23.

³⁶ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: *Κωστής Παλαμάς. Το ποιητικό έργο του*, Αθήνα 1923. Για τη σχέση του Βουτιερίδη με τον Παλαμά βλ. Π.Η. Βουτιερίδης: «Παλαμάς και Βουτιερίδης», *Κριτικά Φύλλα* 12, 1973, σσ. 139-147.

³⁷ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: *Αλ. Παπαδιαμάντης. Αλ. Μωραΐτιδης. Η ζωή τους και το έργο τους*, Αθήνα 1931. Έχει γράψει ακόμα: *Η ζωή μας και η φιλολογία μας*, Αθήνα 1904, *Ο Σοφοκλής και οι γυναίκες*, Αθήνα 1928, *Η ξένη επίδραση στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Βιβλιοπωλείο Μιχ. Ζηκάκη, Αθήνα 1930. Έγραψε επίσης μια μελέτη για τον *Ερωτόκριτο*, που δεν έχει δημοσιευτεί ένα απόσπασμά της υπάρχει στο βιβλίο του: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Παπαδήμας, Αθήνα 1976, σσ. 168-170, για το δημοτικό τραγούδι: «Αγνωστη συλλογή δημοτικών τραγουδιών», *Νέα Εστία* 12, 1932, σσ. 687-689, για τους ποιητικούς διαγωνισμούς: «Οι ποιητικοί διαγωνισμοί», εφημ. *Πρόσδος* 10-11 Μαρτίου και 20-21 Αυγούστου 1918.

³⁸ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: *Νεοελληνική Στιχουργική*, Αθήνα 1929.

³⁹ Βλ. Ηλ. Βουτιερίδης: *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 1931, ²1971 (με βάση τους *Πεζούς Ρυθμούς* του Ζαχαρία Παπαντωνίου).

και τους γραμματικούς κανόνες⁴⁰ της νεοελληνικής γλώσσας⁴¹. Ως θεατρικός συγγραφέας έδωσε κατ' αρχάς το μονόπρακτο πατριωτικό δράμα *Ο Γιος του Προδότη*, το 1898, το οποίο αποτελεί τμήμα του βιβλίου του: *Ημερολόγιον του Τάγματος των Επιλέκτων Κρητών*, που έγραψε ο Βουτιεριδής ως υπασπιστής και γραμματέας στο Τάγμα, κατά την Κρητική Επανάσταση του 1897⁴². Έγραψε επίσης τον *Ισκιο του πεθαμένου*⁴³, το μονόπρακτο κοινωνικό δράμα *Όταν αγαπούμε*⁴⁴, το δράμα *Η πολιτική που σκοτώνει*⁴⁵, τους *Ελευθερωτές*, πατριωτικό δράμα σε τρία μέρη⁴⁶, το οποίο βραβεύτηκε

⁴⁰ Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Γραμματική της Δημοτικής Γλώσσας*, Αθήνα 1932.

⁴¹ Για τον Βουτιεριδή βλ. το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, τόμ. 50, 585, 1951, όπου και το άρθρο του Τ. Δεμοδού: «Βουτιεριδής και Καμπύσης», σσ. 1495-1499.

⁴² Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Ιστορία*, όπ.π., σσ. 304-326.

⁴³ Δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στον *Νουμά* από 16 Νοεμβρίου 1906 και μετά. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Β1, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σελ. 115, σημ. 114.

⁴⁴ Παρουσιάστηκε στο θέατρο «Αττικόν» στις 4 Αυγούστου 1911. Βλ. Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, διδακτ. διατριβή, Université Paris-Sorbonne, Paris 1982, σελ. 248, 366. Το έργο εντάσσεται στο «θέατρο ιδεών», μεταφέρει το ιδεολογικό κλίμα του *Νουμά* και πραγματεύεται τη δύναμη του χρήματος στη διαμόρφωση των προσωπικών σχέσεων και των κοινωνικών διαφοροποιήσεων.

⁴⁵ Παρουσιάστηκε στο θέατρο Κυβέλης στις 7 Ιουλίου 1914. Βλ. Ε.-Α. Delveroudi, όπ.π., σελ. 280, 374.

⁴⁶ Ανέβηκε και αυτό στο θέατρο Κυβέλης λίγες ημέρες αργότερα (25 Ιουλίου 1914). Οι ρόλοι υποστηρίζονταν από τους ηθοποιούς Α. Βεάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Χ. Φραγκουλάκη, Ν. Σάββα, Π. Σκορδίλη, Ι. Πρινέα, Τ. Λεπενιώτη, Χ. Νέξερ, Β. Αργυρόπουλο· βλ. Ε.-Α. Delveroudi, όπ.π., σελ. 276, 374, της ίδιας: «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα», στο Γ.Θ. Μαυρογορδάτος- Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.): *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σσ. 287-314, εδώ: σελ. 307, Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944, τόμος πρώτος (1794-1908)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σελ. 374, Κ.

στον Ροτσιλδείο δραματικό διαγωνισμό του 1914⁴⁷, το μονόπρακτο δράμα *Ο Άνδρας*⁴⁸, που βραβεύτηκε στον δραματικό διαγωνισμό της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων στις 3 Σεπτεμβρίου 1914⁴⁹, το επίσης μονόπρακτο δράμα *Η Κασσάνδρα*, που επαινέθηκε στον ίδιο διαγωνισμό⁵⁰ και τα μεταγενέστερα *Ρόδα της αγάπης*⁵¹.

Η *Ηλιογέννητη* γράφτηκε το 1917 και εκδόθηκε το 1931. Χαρακτηρίζεται ως ποιητικό δράμα και χωρίζεται σε τρία μέρη, έξι εικόνες και συνολικά είκοσι σκηνές. Είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους και εμπνευσμένο

Πετράκου, ό.π., σελ. 393, όπου και αναφορά στην πρόσληψη της παράστασης.

⁴⁷ Στον διαγωνισμό είχαν υποβληθεί 21 έργα και εκτός από το έργο του Βουτιερίδη βραβεύτηκαν τα *Προς την Νίκη* προς την Δόξαν του Αρ. Προβελέγγιου, *Η Ψυχή του Στρατιώτη* του Μιλτ. Λιδωρίκη και οι *Αντίπαλοι* του Γ. Τσοκόπουλου. Βλ. Κ. Πετράκου, ό.π., σσ. 390-393.

⁴⁸ Βλ. Ε.-Α. Delveroudi, ό.π., σελ. 280, 375.

⁴⁹ Παίζεται από τους Π. Καλογερίκο, Χ. Καλογερίκο, Ν. Παπαγεωργίου, Αμ. Βεάκη, Μερόπη Νέξερ, Ν. Ρούσου και Α. Μηλιάδου.

⁵⁰ Βλ. Κ. Πετράκου, ό.π., σσ. 399-400. Η *Κασσάνδρα* τυπώθηκε υπό τον τίτλο *Ζουάνα* στο περ. *Θεατρική Τέχνη*, αλλά και ξεχωριστά και παίχτηκε αργότερα στην επαρχία το 1931. Ο *Άντρας* τυπώθηκε στον *Παρνασσό* σε συνέχειες από τις 14 Σεπτεμβρίου 1914 και μετά. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ιστορία*, ό.π., τόμ. Β', σελ. 115, σημ. 114.

⁵¹ Παρουσιάστηκαν από τον θίασο «Οι νέοι» στις 25 Αυγούστου 1926. Έπαιξαν οι Α. Παντόπουλος, Ο. Κοντογιάννης, Ελ. Χαλκούση, Κ. Χρηστάκης και Μ. Σαγιάννου. Βλ. Σιδέρης, ό.π. Για τη δράση του Βουτιερίδη ως δραματουργού, ως κριτικού και μελετητή του θεάτρου βλ. τώρα τις μελέτες του Γ. Π. Πεφάνη: «Ο Ηλίας Βουτιερίδης και το θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΔ' (2002-2003), Αθήνα 2003, σσ. 277-357, «ο κοινωνικός χαρακτήρας του θεάτρου κατά τον Ηλία Βουτιερίδη», στον τόμο *Η λογοτεχνία σήμερα: όψεις, αναθεωρήσεις, οπτικές*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 434-439 και «Ένα άγνωστο θεατρικό έργο του Ηλία Βουτιερίδη: *Ο Ιδεολόγος*», *Παράβασις* 5, σσ. 227-277.

από την ομώνυμη παραλογή⁵². Διαθέτει δώδεκα πρόσωπα και έξι ομάδες ανώνυμων προσώπων (άντρες, νέοι, γυναίκες, κορίτσια, σκλάβες και στρατιώτες). Ο δραματικός χρόνος τοποθετείται σε μια βυζαντινή εποχή και ο δραματικός χώρος σε μια ανατολική επαρχία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Το πρώτο μέρος αποτελείται από δύο εικόνες και επτά σκηνές. Το πρώτο σκηνικό παρουσιάζει ένα μεγάλο δωμάτιο στον πύργο του Χατζερή. Στην πρώτη σκηνή η Ροδούσα, η μητέρα του Χατζερή, ανησυχεί επειδή ο γιος της λείπει για πολύ ώρα. Ο βαθύτερος λόγος όμως έγκειται αλλού:

*«Αυτή σαν σκλάβο της κρατά το ριζικό του τώρα,
μια και να μάθω μόρεσα πιο πράγμα στη ζωή του
κίντνος θάταν, πριν διαβή της νιότης το κατώφλι.
Στρίγγλα Ηλιογέννητη, ποτέ να μη φανής εμπρός του!
Τα μυστικά της μοίρας του τάχω διαβάσει κ' έτσι
την άγριπνη φροντίδα μου του βάνω προβασκάνι».*

(σελ. 6).

Φαίνεται πως αυτό που είχε προσελκύσει περισσότερο την προσοχή του Βουτιεριδη στην παραλογή της *Ηλιογέννητης* ήταν η στάση της μάνας του Κωσταντή. Έπρεπε να δώσει στον εαυτό του πρώτα, αλλά και στο δραματικό του έργο ύστερα, μιαν επαρκή εξήγηση, μια πιθανή αιτία, ψυχολογικής ή άλλης υφής, που να δικαιολογεί την τόσο σκληρή συμπεριφορά της. Γι' αυτό και από την πρώτη στιγμή σπεύδει να δώσει στον μύθο του μιαν αιτία, μόνο που η αιτία αυτή δεν διευκρινίζεται πλήρως μένει σ' ένα ασαφές πέπλο μαντείας ή προαισθήσης. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκεται η αληθοφάνεια και η «λογική» των πράξεων, χωρίς να είναι απαραίτητη η προσφυγή σε βαθύτερα ψυχολογικά ή ψυχαναλυτικά σχήματα, τα οποία θα ξένιζαν αρκετούς την περίοδο του μεσοπολέμου και πάντως θα ήταν μακριά από τη σκέψη του Βουτιεριδη. Έτσι λοιπόν, η Ροδούσα έμαθε από κάποιον,

⁵² Βλ. Ηλ.Π. Βουτιεριδης: *Η Ηλιογέννητη*, Εκδοτικός οίκος Μιχ.Σ. Ζηκάκη, Αθήνα 1931. Βλ. την κριτική του Πέτρου Χάρη: «Ηλ. Βουτιεριδης, "Η Ηλιογέννητη"», *Νέα Εστία*, τόμ. 11, 1932, σσ. 273-274.

ίσως από τη μάγισσα Αρσινόη την οποία συμβουλευεται σε μια κρίσιμη στιγμή, ότι ο γιος της διατρέχει άμεσο κίνδυνο εάν τον αγαπήσει η Ηλιογέννητη. Όμως προς το παρόν δεν προβαίνει στη λήψη κάποιων μέτρων, αλλά αρκείται στην ευχή να αποφευχθεί το κακό. Η άφιξη του Χατζερή διασκεδάζει προσωρινά τις ανησυχίες της, γρήγορα όμως τις συνδραυλίζει η αναφορά του στην Ηλιογέννητη. Ο γιος δείχνει αποφασισμένος να παντρευτεί την κοπέλα («τη γη παντρεύομαι, αν αυτή γυναίκα μου δε γίνει», στ. 53), αλλά και η μητέρα να αντισταθεί στην απόφασή του αυτή («[...] στην άκρη/ την πιο κρυφή του πύργου μας θα θάψω το κορμί μου,/ θα μπω στον τάφο ζωντανή τον κόσμο να μη βλέπω!», στ. 58-59). Η έντονη αυτή στιχομυθία καταλήγει τελικά στην υποχώρηση της μάνας μπροστά στον πόνο του παιδιού της και στην απόφασή της να τον βοηθήσει στέλνοντας προξενητές στο σπίτι της κοπέλας. Ο Βουτιεριδής επιθυμεί αφ' ενός να ευθυγραμμίζεται προς τον μύθο της παραλογής και, αφ' ετέρου να εμπλουτίζει με εύλογες εξηγήσεις τις επιμέρους πράξεις των προσώπων.

Στη δεύτερη σκηνή οι φίλοι του Χατζερή, ο Μαυριανός και ο Κωσταντάς, που πρόκειται να γίνουν προξενητές του, τον πληροφορούν ότι υπάρχει άλλος ένας που είναι ερωτευμένος με την Ηλιογέννητη, ο Κίνναμος, χωρίς όμως να τον πτοήσουν. Η σκηνή αυτή αν δεν είναι περιττή, είναι τουλάχιστον ανασχετική της δράσης: επαναλαμβάνει το θέμα της προηγούμενης, χωρίς να προωθεί ουσιαστικά τη δράση. Ίσως να γράφτηκε μετά τη δεύτερη εικόνα, προκειμένου να προετοιμάσει την παρουσία του Κίνναμου και τη σύγκρουσή του με τον Χατζερή.

Η πρώτη σκηνή της δεύτερης εικόνας παρουσιάζει ένα εντελώς διαφορετικό σκηνικό. Έχουμε μια σκηνή συνόλου με πλήθος κόσμου να παρευρίσκεται σ' ένα λαϊκό πανηγύρι στην εξοχή. Πρόκειται για μια γιορτή, όπου αναμένονται οι άρχοντες του τόπου, και ο Βουτιεριδής βρίσκει την ευκαιρία να πλέξει το εγκώμιο της γυναικείας ομορφιάς και της δύναμης του έρωτα. Το μόνο σκοτεινό σημείο είναι η παρουσία της Αρσινόης⁵³, η οποία αποδίδει τη χαρά και τη γιορτινή

⁵³ Το όνομά της αντλεί από τη βασίλισσα των Πτολεμαίων, που λατρεύτηκε ως θεά.

ατμόσφαιρα στην επιπολαιότητα της νιότης, ενώ η ίδια κομίζει «του θανάτου τη ματωμένη πίκρα» (στ. 280). Στο πρότυπο της αρχαίας τραγωδίας, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τους άντρες και τις γυναίκες ως χορό και την Αρσινόη ως μάντη συμφορών, που κανείς δεν θέλει να ακούσει. Χρησιμοποιεί επίσης την αρχοντική οικογένεια, την Ηλιογέννητη και τους γονείς της Αντρονίκο και Χρυσονόμη, στη δεύτερη σκηνή, ως βασιλική οικογένεια που κάνει την εμφάνισή της μπροστά στον χορό, για να συμμετάσχει στη δική του χαρά και να επιβεβαιώσει τους δεσμούς αγάπης που συνδέουν την εξουσία με τους απλούς πολίτες. Η εικόνα του φιλόλαου άρχοντα και του στοργικού πατέρα, που προβάλλει ο Αντρονίκος στο σημείο αυτό, θα έρθει σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα που θα παρουσιάσει αργότερα, όταν θα θελήσει να απομακρύνει την κόρη του από τον Χατζερή.

*«Και πάντα την αγάπη σας νάχουμε σύντροφό μας.
Θέλω, όπως τώρα πρόσχαρους σας βλέπω να περνάτε
πάντα χαρούμενη ζωή, γιατί έτσι βέβαιος θάμαι,
πως δεν το αμέλησα κ' εγώ να κάμω ό,τι μπορούσα*

*.....
Μείνε, Ηλιογέννητη, κ' εσύ μαζί τους, αφού θέλεις
απ' του λαού μας την καρδιά ν' αγαπηθείς και νάσαι
δουλεύτρα κάθε πόθου του. Θα σ' αγαπήσουν όλοι,
γιατί την καλοσύνη σου θα ιδούν, ότι μαγεύει
καθένα περισσότερο κι' από την ομορφιά σου».*

(στ. 323-333)

Η Ηλιογέννητη νοιώθει τα πρώτα σκιρτήματα του έρωτα, ενός έρωτα όμως απροσδιόριστου, χωρίς συγκεκριμένο «αντικείμενο». Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τον υπερήφανο χαρακτήρα της την κάνει να φέρεται σκληρά. Γι' αυτό και αποκρούει τις προτάσεις του Κίνναμου στην τρίτη σκηνή:

Ηλιογέννητη: Ποτέ δεν είχα σε τιμή τον απαλόψυχο άντρα.

*.....
Τα χείλη μου κουράστηκαν το όχι μου να σου λένε.
.....*

*Κίνναμος: Σκέψου, πως έχω δύναμη να κάμω ό,τι δε θέλεις.
Ηλιογέννητη:*

*Εμέ Ηλιογέννητη με λεν! κι' όλεθρο αν θέλω φέρνω
όπου ο θυμός μου ακράτητος αφίσω να ξεσπάσω.*

*Κακό ποτέ δεν έκαμα. Μα κάθε νιότης λάμια
μπορώ να γίνω τη στιγμή, που εγώ θελήσω! Φύγε!*

(στ. 420-421)

Οι μαντείες της Αρσινόης φαίνεται να επαληθεύονται όταν, στην τέταρτη σκηνή, εμφανίζεται και ο Χατζερής και, στη μονομαχία του με τον Κίνναμο, τον σκοτώνει. Η μονομαχία, που δεν παρακολουθείται από την Ηλιογέννητη, είναι ένα πρόσθετο στοιχείο που επιφέρει ο Βουτιεριδής στον μύθο του ποιήματος, μαζί με τη λαϊκή γιορτή. Και ενώ η γιορτή αποτελεί διαπλάτυνση του αρχικού μύθου, που αποβλέπει στην προσωπογραφία της Αρσινόης και της Ηλιογέννητης, η μονομαχία συνδέεται με τη στροφή του συγγραφέα προς τα ακριτικά έπη και τον ενοφθαλμισμό του έργου του με συναφή στοιχεία. Τόσο ο Κίνναμος, όσο βεβαίως και ο Χατζερής, είναι ήρωες με υπερφυσική δύναμη, («θεριά μοιάζουν», θα πει ένας άντρας του χορού στον στίχο 490), που σκοτώνονται για την αγάπη της Ηλιογέννητης. Έτσι, από τη στιγμή αυτή, το ερωτικό στοιχείο του τραγουδιού, συνδέεται με το υπέρμετρο μέγεθος των ακριτών και την επικότητα του ακριτικού κύκλου. Η μονομαχία τελειώνει με νικητή τον Χατζερή, ο οποίος κλείνει τη σκηνή με τους εξής χαρακτηριστικούς για την εξέλιξη της δράσης στίχους:

«Έχτρο δε σκότωσα παρά του ονείρου μου τον κλέφτη!

*Και τώρα εγώ θα καρτερώ και τη δική μου μοίρα,
κλείνοντας μέσα στην ψυχή τον ίσκιο του θανάτου».*

(στ. 470-472)

Η συμπεριφορά του ήρωα παύει να είναι τόσο ηρωική τώρα, γιατί περιμένει να έρθει η σειρά του. Και αυτή έρχεται, στην αρχή κιόλας της πέμπτης σκηνής, με το πρόσωπο της Αρσινόης που τον προτρέπει να την επισκεφθεί για να τον βοηθήσει. Η σκηνή αυτή θα κλείσει πολύ σύντομα με την Ηλιογέννητη να καταλαβαίνει τα σχέδια του Χατζερή και να

λέει πως είναι καταραμένος ο τόπος, όπου η αγάπη δεν μπορεί να φανερωθεί μόνη της, αλλά χρειάζεται τη βοήθεια της αφύσικης μαγείας.

Το σκηνικό αλλάζει στο δεύτερο μέρος. Βρισκόμαστε τώρα στον πύργο του Αντρόνικου με την Ηλιογέννητη και τις σκλάβες της. Στις σκηνές που ακολουθούν το έργο απομακρύνεται κάπως από τον κεντρικό πυρήνα της παραλογής και έρχεται πιο κοντά στα μοτίβα του αστικού δράματος, με την κόρη που διαισθάνεται τα ερωτικά μηνύματα, χωρίς όμως να μπορεί να διακρίνει τι πραγματικά νοιώθει και τον πατέρα να αντιτίθεται στον πιθανό έρωτα της κόρης του και να προσπαθεί να της επιβάλει τον γαμπρό της αρεσκείας του. Οι προξενητές του Χατζερή έχουν ήδη αποπεμφθεί, οι δούλες ετοιμάζουν ένα νυφικό φόρεμα για την Ηλιογέννητη, όμως αυτή το σκίζει, δηλώνοντας πως δεν είναι η ομορφιά της που την κάνει υπερήφανη και ακατάδεκτη, αλλά η αγάπη της για την ελευθερία και το δικαίωμά της να διαλέξει αυτή εκείνον που θα θελήσει. Το ερμηνευτικό αυτό σχόλιο προστίθεται από τον Βουτιερίδη προκειμένου να σκιαγραφηθεί καλύτερα η συμπεριφορά της ηρωίδας του τραγουδιού και να δημιουργηθεί ένας ενδοοικογενειακός πόλος σύγκρουσης. Όσο περισσότερο κλιμακώνεται η σύγκρουση στον πόλο αυτόν, τόσο αμβλύνεται η άλλη «σύγκρουση», η ερωτική, ανάμεσα στην Ηλιογέννητη και τον Χατζερή, με αποκορύφωση την απόφαση της κοπέλας να εγκαταλείψει το σπίτι της και να πάει στον αγαπημένο της. Ο πόλος της ενδοοικογενειακής σύγκρουσης εμφανίζεται σταδιακά από τη δεύτερη σκηνή της πρώτης εικόνας (σελ. 45) και ολοκληρώνεται με τη δεύτερη σκηνή της δεύτερης εικόνας (σελ. 73). Ενδιάμεσως αρχίζει και η αποκλιμάκωση της «σύγκρουσης» με τον Χατζερή, μόνο που αυτή δεν αναπτύσσεται κανονικά στο πλαίσιο της αφήγησης, αλλά, χάρη στη σκηνική οικονομία, προϋποτίθεται ότι έχει συντελεστεί και μάλιστα με αίσιο αποτέλεσμα - όπως μας δείχνει η πρώτη σκηνή της δεύτερης εικόνας. Βέβαια, το πέρασμα από την αποστροφή στην ερωτική έλξη και στην παραδοχή της Ηλιογέννητης ότι τον αγαπάει «μ' αγάπην έως θανάτου!» (στ. 719), δεν είναι δραματουργικά εντελώς αβίαστο. Υπάρχει ωστόσο η παρότρυνση της Ελόπης, αλλά και η εξ αντιθέτου δράση του Αντρόνικου, που

αντί να περιστείλνει, υποθάλλει τα αισθήματα της νέας. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί, ότι πριν από την επιβεβαίωση της ερωτικής σχέσης, ο Αντρόνικος αποσπά από την Ελόπη το μυστικό της Ηλιογέννητης και μαθαίνει για την επικείμενη επίσκεψη του Χατζερή. Επομένως, η εξέλιξη της δεύτερης εικόνας που ακολουθεί είναι σχεδόν προδιαγεγραμμένη.

Στην εικόνα αυτή μαθαίνουμε ότι τα μάγια απέτυχαν και ότι ο Χατζερής κέρδισε από μόνος του την αγάπη της Ηλιογέννητης. Τώρα, στον κήπο της Ηλιογέννητης, οι όρκοι έχουν δοθεί, ο έρωτας έχει φουντώσει, ώστε να διογκώνει τις λίγες ώρες του αποχωρισμού. Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα διαλύεται αιφνιδιαστικά από τις φωνές του Αντρόνικου, ο οποίος, ειδοποιημένος για τη συνάντηση των νέων, σπεύδει, μαζί με τους οπλοφόρους του, να συλλάβει επ' αυτοφώρω τον Χατζερή. Αυτός, ύστερα από μια αδικαιολόγητη καθυστέρηση, φεύγει από μια κρυφή πόρτα του κήπου. Στη δεύτερη σκηνή η Ηλιογέννητη, με το θάρρος του έρωτα που την εμπνέει και θυμίζοντας τις ανάλογες σκηνές από την *Τρισεύγενη* του Παλαμά και τον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη, παραδέχεται την αγάπη της και αντιμετωπίζει με σθένος τη σκληρότητα του πατέρα της.

Το τρίτο μέρος εκτυλίσσεται στον πύργο του Χατζερή. Στην πρώτη σκηνή ο Κωσταντάς αφηγείται αναδρομικά την άρνηση της Ηλιογέννητης στην πρόταση του Χατζερή. Η αναδρομή αυτή ανακόπτει φαινομενικά την ομαλή ροή της δράσης, στην πραγματικότητα όμως οδηγεί στην περιπέτεια που θα συντελεστεί με την ανατροπή των συναισθημάτων και των φροūdων ελπίδων της Ροδούσας, όταν μάθει από τον γιο της ότι όχι μόνο κέρδισε την αγάπη της Ηλιογέννητης, αλλά και ότι αυτή θα έρθει σε λίγο σπίτι τους. Ο αιφνιδιασμός αυτός της μητέρας, σε συνδυασμό με τη δολοπλοκία της Αρσινόης στην τρίτη σκηνή, καθώς και με την «ουδέτερη» σχετικά στάση των δύο φίλων, συντείνει στη δικαιολόγηση της τελικής πράξης. Στη δεύτερη σκηνή είναι πάντως χαρακτηριστικό ότι ο Βουτιεριδής επιμένει πάνω στον επικό χαρακτηρισμό του τραγουδιού και τονίζει, για μια φορά ακόμα, εκείνα τα γνωρίσματα του ήρωά του που τον παρουσιάζουν ως ακρίτα πολεμιστή:



«Σαρακηνοί κι' Αγαρηνοί και Πέρσες κι' Αραβίτες!
 και κάθε εχτρός της χώρας μας ελάτε όπου κι' αν είστε!
 για το μεγάλο πόλεμον ολούθε συναχτήτε!
 Σας περιμένει ο Χατζερής πρόθυμος, όπως πρώτα, να
 γίνετε πάλι γι' αυτόν αιτία τιμής και δόξας.
 Τη νίκη της αγάπης του να στεφάνωση θέλει
 με θρίαμβο πολεμικό και μ' έργα της αντρείας!
 Ας τραγουδήσουν τις χαρές των γάμων του μονάχα
 του πόλεμου τ' αλαλητά κ' οι βρόντοι των αρμάτων.
 Κ' έτσι να ιδούν κ' οι φίλοι του, πως κάνει πανηγύρια
 αγάπης κι' ολέθρου μαζί σμίγει έρωτα και χάρο.»
 (στ. 1064-1074)

Η διαβλεπόμενη τραγική ειρωνεία του τελευταίου στίχου
 συνυφαίνεται με τους δύο ακόλουθους στίχους της μητέρας, οι
 οποίοι συμπυκνώνουν και το νόημα όλου του μύθου:

«Ο Χατζερής είναι νεκρός και τον θρηνεί το σπίτι!
 Αγάπησε, αγαπήθηκε μόνο για να πεθάνη.»
 (στ. 1099-1100)

Η Αρσινόη για τον Βουτιεριδίη δεν είναι απλώς ένας
 συντελεστής της δράσης, στο δομικό επίπεδο, ούτε το
 διαλεκτικό αντίβαρο του έρωτα με τη μορφή της μαγείας,
 στο σημασιολογικό επίπεδο, όπως συμβαίνει στην παραλογή.
 Παίζει τρόπον τινά τον ρόλο της μοίρας, αλλά μ' ένα
 ανθρώπινο προσωπείο, που της προσδίδει έναν απόκοσμο
 και μοχθηρό χαρακτήρα. Ίσως σε αυτήν να οφείλεται και η
 αρχική προφητεία για τον θάνατο του Χατζερή. Παράλληλα προς
 αυτήν, η Ηλιογέννητη παρουσιάζει δυνάμεις που ναι μεν
 δεν είναι μαγικές, υπερβαίνουν όμως τα ανθρώπινα μέτρα.
 Χάρη σε αυτές τις δυνάμεις, άλλωστε, κατάφερε να αποφύγει
 τη σύλληψη από τους ανθρώπους του πατέρα της. Ο
 Βουτιεριδής φροντίζει να δώσει μια ισορροπία στις
 αντίπαλες δυνάμεις και ευλογοφάνεια στις καταστάσεις.
 Γι' αυτό προσθέτει το στοιχείο του ναρκωτικού, που δίνει η
 Αρσινόη στη Ροδούσα (στ. 1148-1151), στοιχείο που θα
 δικαιολογήσει το γεγονός ότι ο Χατζερής δεν θα ξυπνήσει από

τις σπαραχτικές φωνές της αγαπημένης του. Το ίδιο «εύλογη» είναι και η συναίνεση των δύο φίλων να μην παρέμβουν στα σχέδια που υιοθετεί η μάνα, με το σκεπτικό ότι θα αφήσουν τα πράγματα «να γίνουν όπως θέλει/ η μοίρα και να πάρουνε το φυσικό τους δρόμο.» (στ. 1177).

Μια ολιγόστιγη σκηνή, εμφατικά ειρωνική, κλείνει την πρώτη εικόνα. Η δεύτερη εικόνα διαιρείται σε τρεις σκηνές, αντί για δύο, όπως θα περίμενε κανείς. Και αυτό γιατί ο συγγραφέας αυξάνει την ένταση με τη συνάντηση Ηλιογέννητης και Αρσινόης, θέλοντας να επανέλθει σχολιαστικά, έστω και λίγο πριν από το τέλος, στη σχέση του έρωτα και της μαγείας, της ανθρωπίνης ελευθερίας και της μοίρας, της αθωότητας και του δόλου. Στη δεύτερη εικόνα ακολουθεί η γνωστή συνάντηση με τη μητέρα. Ενώ ο λόγος στην πρώτη εικόνα είναι βραδύς και δύσκαμπτος εξαιτίας του μακρους και του αργού ρυθμού του, στη δεύτερη εικόνα είναι πιο ευλύγιστος και γρήγορος, αφού διαθέτει έναν θεατρικό βηματισμό - με εξαίρεση ίσως στην τελευταία ρήση της Ηλιογέννητης, όπου η σχέση του αριθμού των στίχων είναι μάλλον δυσανάλογη προς τις ελάχιστες στιγμές που απομένουν στην κοπέλα. Το έργο τελειώνει στην τρίτη εικόνα με την αυτοκτονία του Χατζερή και τα λόγια του Κωσταντά, που παραπέμπουν σαφώς στην αρχαία τραγωδία: «Εδώ, όπου η μοίρα μίλησε, κλειστό το στόμ' ας μένη.»

Η *Ηλιογέννητη* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της δραματοουργίας του Βουτιεριδίου σε ό,τι αφορά τη γλωσσική έκφραση και τις θεματικές πηγές. Η δημοτική γλώσσα αναδεικνύεται ως το μοναδικό όχημα του νοήματος αλλά και του συναισθήματος της ελληνικής ψυχής⁵⁴. Για έναν συγγραφέα που πιστεύει ότι μόνο με τη δύναμη του λαϊκού πολιτισμού και της δημοτικής γλώσσας μπορεί να συγκροτηθεί

⁵⁴ «Μνημονεύω ολωσδιόλου ιδιαίτερα την "Ηλιογέννητη", με το στρωτό, μαλακό δεκαπεντασύλλαβό της και τις πυκνές απηχήσεις της από τις μουσικές και τις πλαστικές φόρμες του δημοτικού τραγουδιού», Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος: «Ηλίας Π. Βουτιεριδίου», *Νέα Εστία*, τόμ.19, τχ. 217, 1936, σσ. 19-24, εδώ: σελ. 23.

ένα νέο δραματολόγιο⁵⁵, η αντιγραφή των αρχαίων προγόνων και η γλωσσική αρχαιομανία δεν μπορεί παρά να θεωρηθούν υποτιμητικές και άγονες επιδιώξεις⁵⁶, αφού, τόσο η μία όσο και η άλλη οδηγούν στην απομίμηση της εξωτερικής μορφής, χωρίς όμως να υπάρχει αληθινό αίσθημα, ούτε ζωή πραγματικά θεατρική. Παραταύτα, το φρόνημα της αρχαίας τραγωδίας, όπως επίσης και κάποια δομικά στοιχεία (χορός, περιπέτεια, «αγώνες» ηρώων) είναι εμφανή στους στόχους του έργου. Για τον Βουτιεριδίη το τραγικό μέγεθος αποτελούσε πόλο έλξης ακόμα και στην περίοδο του μεσοπολέμου και πίστευε ότι μπορούσε να το προσπελάσει μέσω της δημοτικής ποίησης και των παραδόσεων του νεότερου ελληνισμού. Έτσι ίσως εξηγείται και το εγχείρημά του να συνυφάνει τον λυρισμό των στίχων με την επικότητα των ακριτικών τραγουδιών, την οποία προκρίνει και προβάλλει ως θεματικό περιβάλλον της παραλογής.

Η Ηλιογέννητη του Νότη Περγιάλη

Ο Νότης Περγιάλης αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Γεννήθηκε στα Ανώγεια της Μάνης το 1920. Είναι σχεδόν συνομήλικος, βιολογικά και θεατρικά, του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Είναι το τρίτο παιδί μιας φτωχικής οικογένειας, ο πατέρας της οποίας αναγκάστηκε να φύγει στην Αμερική για να μπορέσει να βοηθήσει την οικογένειά του· από μικρός ο Περγιάλης είχε

⁵⁵ Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: «Στοχασμοί και σημειώματα. Για το θέατρο μας και για μια τραγωδία», Ο *Νουμάς*, αριθμ. 146, 1 Μαΐου 1905, σσ. 1-5 και αριθμ. 147, 8 Μαΐου 1905, σσ. 4-6, εδώ: σελ. 1.

⁵⁶ «Γιατί σήμερα στεκόμαστε τόσο μακριά από τη ζωή σ' όλα μας και στο θέατρο; Επειδή κολλήσαμε σαν τα στρίδια στην ιδέα πως πρέπει σ' όλα ν' αντιγράψουμε τους αρχαίους. [...] με την αρχαιομανία μας στη γλώσσα φτάσαμε σε σημείο να παραλογιζόμαστε στις σκέψεις μας τόσο, που να θαρρούμε ότι οι ψυχές του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα τριγυρίζουν απάνου από το κεφάλι μας και σκύβουν να μας φιλήσουν με λαχτάρα, γιατί έχουμε τον πόθο να βάλουμε στο στόμα μας τους Αττικούς τύπους»· βλ. Βουτιεριδής, ό.π., σελ. 3.

παρουσιάζει κλίση στη μουσική, την ποίηση και τη ζωγραφική. Τελειώνοντας το γυμνάσιο και κατά προτροπή του πατέρα του φοίτησε σε μια σχολή μηχανικών, αλλά γρήγορα στράφηκε προς το θέατρο που αγαπούσε. Έλαβε ενεργό μέρος στην εθνική αντίσταση εναντίον των Γερμανών και πάνω στα βουνά έγραψε το πρώτο του θεατρικό κείμενο. Μετά το τέλος του πολέμου γράφτηκε στη δραματική σχολή του Βασίλη Ρώτα, απ' όπου απεφοίτησε το 1948. Την ίδια χρονιά γνωρίζει και την πρώτη του διάκριση ως συγγραφέας με τη βράβευσή του στον Καλοκαιρινό διαγωνισμό για το έργο του *Ο πόνος γεννάει Θεούς*. Εισηγητής ήταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο οποίος είχε διαβλέψει στη γραφή του Περγιάλη έναν νέο ποιητή του θεάτρου. Ασχολήθηκε με την πεζογραφία⁵⁷, τη στιχουργία⁵⁸, το σενάριο⁵⁹, αλλά η σημαντικότερη προσφορά του, εκτός από την ηθοποιία, υπήρξε η δραματουργία. Έχει γράψει πολλά θεατρικά έργα, αρκετά από τα οποία παραμένουν ακόμα άγνωστα στο κοινό. Το *Νυφιάτικο τραγούδι*, ένα από τα πιο γνωστά έργα του, γράφεται το 1949 και παρουσιάζεται από το Ρεαλιστικό Θέατρο, με τον Αιμίλιο Βεάκη και την πρωτοεμφανιζόμενη Α. Βαλάκου. Μετά την *Ηλιογέννητη* που γράφεται το 1951 και παίζεται το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου από τον θίασο του Σπύρου Μουσούρη στο θέατρο «Ντορέ», ακολουθούν το

⁵⁷ Έγραψε τα έργα *Η καπετάνισσα*, *Τα παλικάρια*, που κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Gutenberg, *Το κόκκινο πουλί*, (εκδ. Σύγχρονη Εποχή) και *Όταν σηκώθηκαν τα δέντρα* (εκδ. Κουλουφάκος, Αθήνα 1971).

⁵⁸ Έγραψε τα τραγούδια *Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι* και το *Τραγούδι των θεριστάδων* σε μουσική Μάνου Χατζιδάκη, το *Λεβέντης εροβόλαγε στη στράτα*, το *Μπλόκο της Καισαριανής* και το *Τι να την κάνω τη χαρά* σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη, το *Γκρεμισμένα σπίτια* και *Το νανούρισμα* σε μουσική Γιάννη Μαρκόπουλου.

⁵⁹ Έγραψε πολλά έργα για το ραδιόφωνο, όπως το *Ηχώ και Νάρκισσος*, τον *Αστραπόγιαννο*, το *Άλογο του Θανάση*, το *Γυάλινο άλογο*, τα *Τελευταία Χριστούγεννα του Παπαδιαμάντη*, την *Ανοιξιάτικη πολιτεία*, τον *Κάιν κ.ά.* Για την τηλεόραση διασκεύασε το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* του Καζαντζάκη.

Κορίτσι με το κορδελάκι 1954, λαϊκή ζωγραφιά σε δύο μέρη και επιλογο⁶⁰, το *Τραγουδί στο Μεσολόγγι* που ανεβαίνει από τον Πέλο Κατσέλη το 1957⁶¹, οι *Μάσκες για αγγέλους* 1959⁶², το *Χρυσό χάπι* που ανεβαίνει την ίδια χρονιά από τον Μάνο Κατράκη στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, η *Αντιγόνη της Κατοχής* που ανεβαίνει πάλι από τον Κατράκη το 1960⁶³, το *Τρελό φεγγάρι* 1965, κωμωδία σε δύο μέρη⁶⁴, *Ο Αζάρ δεν πεθαίνει ποτέ*, σατιρικό παιχνίδι σε μαύρο χρώμα 1971, το *Ο Άιχμαν κι' ο παπαγάλος* 1971, η *Γειτονιά του Τσέχωφ* 1971⁶⁵, το *Αυτό το*

⁶⁰ Παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη από το Ρεαλιστικό Θέατρο του Μάνου Κατράκη. Παρουσιάστηκε για δεύτερη φορά από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο το 1964, με τον Μ. Κατράκη, τον Κ. Παππά, τη Μ. Κουνελάκη, την Ι. Λιβυκού και τον Τ. Καρούσο. «Ρομαντική μελοδραματική δραματοποίηση του λούμπεν προλεταριάτου», χαρακτηρίζει ο Μ. Λυγίζος το έργο, «όπου οι ήρωες του συγγραφέα [...] ρίχνονται στον αγώνα και ψάχνουν στους σκουπιδότοπους της πρωτεύουσας να βρουν ένα γυναικείο γοβάκι που την προηγούμενη μέρα είχαν φέρει το ταίρι του μαζί μ' άλλα ευρήματα απ' τα σκουπίδια δώρο στην ηρωίδα του έργου», *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Β', Δωδώνη, Αθήνα 1988, σελ. 510, σημ. 180.

⁶¹ Μεταξύ άλλων έπαιξαν ο Νέξερ, η Αλ. Κατσέλη, η Ελ. Χατζηαργύρη, ο Λ. Καλλέργης, ο Λ. Κωνσταντάρας κ.ά.

⁶² Ανέβηκε στο θέατρο της ΧΕΝ από τον θίασο της Έλσας Βεργή, όταν η ηθοποιός αποφάσισε για πρώτη φορά να φύγει από το Εθνικό Θέατρο και να σχηματίσει δικό της θίασο. Μαζί με το έργο του Περγιάλη παρουσιάστηκε το *Ο Γορίλας και η Ορτανσία* του Ι. Καμπανέλλη και η *Σύντομη συνάντηση* του Νόελ Κόουαρντ. Η σκηνοθεσία ήταν του Μ. Λυγίζου.

⁶³ Μεταξύ άλλων έπαιξαν οι Ν. Βασταρδής, Α. Κατσέλη, Ζ. Τσάπελης, ενώ τα σκηνικά ήταν του Γ. Ανεμογιάννη.

⁶⁴ Ανέβηκε από τον θίασο «Άρμα Θεάτρου» στο θέατρο «Φλόριντα», σε σκηνοθεσία Μ. Λυγίζου. Έπαιξαν μεταξύ άλλων η Μ. Ρώτα, η Μ. Χρονοπούλου, ο Φ. Ταξιάρχης, η Β. Προέδρου, ο Ν. Κεδράκας, ο Κ. Ναός κ.ά.

⁶⁵ Τα τρία αυτά έργα είναι τα μόνα που τυπώθηκαν σε βιβλίο το 1971. Η *Γειτονιά του Τσέχωφ* ανέβηκε στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον Δεκέμβριο του 1976, σε σκηνοθεσία Ντ. Δημόπουλου, σκηνικά και κοστούμια Ρ. Γεωργιάδου. Έπαιξαν μεταξύ άλλων οι

δέντρο δεν το λέγαν υπομονή, θέατρο «Κάβα» 1975, το Άνοιξε την πόρτα, που παρουσιάστηκε από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον Φεβρουάριο του 1986⁶⁶.

Η γραφή του είναι σ' έναν βαθμό βιωματική, αντλεί από εικόνες και μνήμες της παιδικής ηλικίας και χρησιμοποιεί συχνά ως υλικό στοιχεία από τον λαϊκό πολιτισμό της Μάνης. Εντοπίζονται βεβαίως ρομαντικές, συμβολιστικές και νατουραλιστικές επιδράσεις, όπως επίσης και ένα μεγάλο ενδιαφέρον για τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, τον Shakespeare, τον Lorca⁶⁷ κ.ά. Η διήκουσα γραμμή όμως της δραματοποιίας του περνάει μέσα από το ηθογραφικό δράμα του 20^{ου} αιώνα⁶⁸ και ισορροπεί ανάμεσα στη λυρική έκφραση και στη νωπογραφία του καθημερινού βίου⁶⁹.

Κ. Κοκκάκης, Τζ. Παπουτσή, Π. Παπουτσή, Π. Ζερβός, Σ. Βόκοβιτς, Β. Κανάκης, Μπ. Γιωτόπουλος, Γ. Τσιτσόπουλος, Τ. Βουλαλάς, Ν. Τσακίρογλου, Μ. Πεφάνη, Θ. Δαδινόπουλος, Ν. Κατσέλη, Α. Αντωνόπουλος. Το έργο γράφτηκε σε δύο φάσεις και πηγάζει από τα διηγήματα του Τσέχωφ, τον οποίο αγαπούσε πολύ ο Περγιάλης. Προλογίζοντας το έργο του γράφει: «Πάντα αγαπούσα τα μικρά διηγήματα του Τσέχωφ σαν κάτι ξεχωριστό μέσα στην παγκόσμια λογοτεχνία. Αυτές οι μικρές καθημερινές αστραπές, που κρύβουν μέσα τους τόση αλήθεια, τόση ποίηση, τόση ανθρωπιά, μ' αυτό το φως που αναρωτιέσαι αν είναι χαμόγελο, ειρωνεία, πίκρα, χαρά, απογοήτευση, αισιοδοξία και που είναι όλα μαζί- αυτά τα μικρά νυστέρια που δουλεύουνε πάνω στο κοινωνικό κουφάρι...», σελ. 7. Το έργο παρουσιάστηκε ξανά από το Λαϊκό Θέατρο του Πειραιά στο θέατρο «Κύβος» το 1985, σε σκηνοθεσία Γ. Κόκκινου.

⁶⁶ Σε σκηνοθεσία Ν. Περέλη, σκηνικά και κοστούμια Α. Σαραντόπουλου και μουσική Γ. Τσαγκάρη.

⁶⁷ Σύμφωνα με δική του δήλωση, εάν επρόκειτο να διαλέξει ένα μόνο βιβλίο για να τον συντροφεύσει σ' ένα ερημικό νησί, θα διάλεγε στίχους του Ισπανού ποιητή, βλ. εφημ. *Ελευθεροτυπία* 25-5-78 το αναφέρει ο Λυγίζος, ό.π., σελ. 376.

⁶⁸ Βλ. Β. Πούχνερ: «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σσ. 381-408, εδώ: σελ. 393 κ.εξ.

⁶⁹ Για το έργο του Περγιάλη υπάρχει ισχυρή βιβλιογραφία. Τα έργα του είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία αδημοσίευτα, άρα απρόσιτα στο νεότερο αναγνωστικό κοινό και στους ερευνητές.

Η *Ηλιογέννητη* διαιρείται σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες⁷⁰. Διαθέτει δεκατρία πρόσωπα, μία χορωδία και τρεις ομάδες χορού (γυναικών, κοριτσιών και αντρών) και αρκετές διάσπαρτες σκηνικές οδηγίες. Το ιδεολογικό υπόβαθρο παραμένει και εδώ το ίδιο: η συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, όπως αυτός εκκινεί από την αρχαία Ελλάδα και μέσω του Βυζαντίου και της δημοτικής παράδοσης, φθάνει μέχρι τις μέρες μας. Υπάρχουν ορισμένες διαφοροποιήσεις του δράματος ως προς την παραλογή. Ο Κωσταντής δεν είναι πλέον αρχοντόπουλο, αλλά φτωχός, προκειμένου να δημιουργηθεί μια πρώτη δραματική αντίθεση με κοινωνικές αναφορές. Ο χαρακτήρας της Ηλιογέννητης σκιαγραφείται με περισσότερες λεπτομέρειες, στη βάση μιας περήφανης και ακατάδεκτης αρχοντοπούλας, που γίνεται πολύ κακιά και παρασύρει, με τη συμπεριφορά

Πρόσφατα ο Β. Πούχνερ δημοσίευσε το μελέτημα : «Ο *Ματωμένος Γάμος* του Federico Garcia Lorca και το *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», Α', *Περίτεχνο*, 1, 1999, σσ. 68-76 και Β', 2, 1999, σσ. 25-28· τώρα και στο βιβλίο του: *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Χατζηνικολή, Αθήνα 2000, σσ. 271-312. Βλ. επίσης, Αγγ. Τερζάκης, Γ. Θεοτοκάς, Αλ. Λιδωρίκης, Ν. Περγιάλης, Σ. Πατατζής, Βαγγ. Γκούφας, Ιάκ. Καμπανέλλης: «Οι σύγχρονοι έλληνες συγγραφείς και τα προβλήματά τους», *Θέσις* 2-3, 1965, σσ. 45-50, καθώς και το αφιέρωμα του περ. *Προσανατολισμοί* 9, 2000. Βλ. επίσης, την αναφορά του Λυγίζου στο *Νυφιάτικο τραγούδι*, όπ.π., σσ. 376-378, καθώς και τις κριτικές του Άλκη Θρύλου: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ε', 1949-1951, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σσ. 92-96, τόμ. Ζ', 1956-1958, Αθήνα 1979, σσ. 27-28, 226-229, 345-346, τόμ. Η', 1959-1961, Αθήνα 1980, σσ. 276-279, τόμ. Γ', 1964-1966, Αθήνα 1981, σσ. 111-113, 270-272, του Μ. Καραγάτση στον τόμο: *Κριτική Θεάτρου, 1946-1960*, Εστία, Αθήνα 1999, σσ. 140-141, 337-339, 529-530, 560, του Κ. Γεωργουσόπουλου: *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου. ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σσ. 134-136 και του Γ. Βαβέρη: *Η κρίση του θεάτρου Β'*, Εστία, Αθήνα 1991, σελ. 48. Για την υπόλοιπη αρθρογραφία στις εφημερίδες βλ. το αφιέρωμα των *Προσανατολισμών*, όπ.π., σσ. 31-32.

⁷⁰ Το έργο δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Από εδώ θα ήθελα να ευχαριστήσω τον συγγραφέα που μου εμπιστεύτηκε το χειρόγραφό του, στο οποίο θα γίνονται εφεξής και οι παραπομπές.

της, στην αυτοκτονία τον Ευνούχο της. Επίσης είναι εμφανής η πρόθεση του συγγραφέα να φανεί και η αιτία της επιθετικής συμπεριφοράς της μητέρας προς την Ηλιογέννητη, στο γεγονός ότι η κοπέλα την προσέβαλε με το να μη δεχθεί τους προξενητές που της έστειλε για τον γιο της. Η βαθύτερη αιτία όμως αποδίδεται με ένα νέο στοιχείο της υπόθεσης που προσθέτει ο Περγιάλης: ο πατέρας του Κωσταντή είχε αγαπήσει τη μητέρα της Ηλιογέννητης και ο άρχοντας πατέρας της έβαλε και τον σκοτώσαν. Έτσι, η πράξη της μητέρας αποκτά ένα εύλογο πλαίσιο κινήτρων, χωρίς την καταφυγή σε αδιευκρίνιστες προρρήσεις (περίπτωση Βουτιερύδη) ή σε υποδηλώσεις συμπεγμάτων (περίπτωση Κωτσόπουλου). Εντούτοις ο ίδιος ο Περγιάλης, στον πρόλογό του σημειώνει: «... και το θεατρικό έργο προχωράει σε μια ψυχολογική- φροϋδική θα λέγαμε- ανάλυση του χαρακτήρα της μάνας του Κωσταντή» (σελ. 2). Η εξέλιξη του έργου δεν δικαιολογεί μια τέτοια παρατήρηση. Οι ομοιότητες του γιου προς τον πατέρα, που αναφέρει η μάνα (σελ. 9) ή κάποια παθιασμένα αγκαλιάσματα δεν στοιχειοθετούν ασφαλώς μια λανθάνουσα ερωτική επιθυμία.

Το έργο στηρίζεται στην παραλλαγή του Πολίτη - ο πρόλογος προτάσσει τους δεκατέσσερις πρώτους στίχους. Η πρώτη πράξη εκτυλίσσεται στο προαύλιο του σπιτιού της Ηλιογέννητης τη νύχτα. Το πρώτο που φροντίζουν να μας πουν οι δούλες είναι η παράξενη συμπεριφορά της Ηλιογέννητης τις τελευταίες ημέρες: δεν μπορεί να κοιμηθεί, παραμιλάει, τα μεσάνυχτα μπλέκει μέσα στα δέντρα σαν ξωτικό, θέλει αναμμένα όλα τα κεριά και ανοιχτές όλες τις πόρτες και διώχνει τα πουλιά από τον κήπο της. Ο Περγιάλης χρησιμοποιεί την απλοϊκότητα των γυναικών για να σκιαγραφήσει πλαγίως τον χαρακτήρα της ηρωίδας του. Ενώ η προοπτική του είναι γενικά νατουραλιστική, με κοινωνικοϊδεολογικές μάλιστα αναφορές στην κληρονομικότητα της δουλείας και στην κλειστότητα του συστήματος αναπαραγωγής της κοινωνίας, εντούτοις παρεμβάλλει κάποιες σύντομες ρήσεις ονειρικού σχεδόν περιεχομένου, προκειμένου να υποδηλώσει την ερωτική διάσταση των λόγων. Ζήλεια και ανησυχία για την κυρία τους, παράπονο και διαμαρτυρία για την κοινωνική τους θέση, οι δούλες

εκφράζουν ανάμεικτα συναισθήματα. Η αμφιθυμία αυτή υπάρχει και στα παλικάρια που περνούν από τον κήπο της Ηλιογέννητης. Θα τη συναντήσουμε αργότερα και στην ίδια την Ηλιογέννητη. Μόνο τα συναισθήματα του Κωσταντή είναι ξεκάθαρα. Από την αρχή ο νέος εμφανίζεται στο έργο ερωτευμένος να τραγουδά στον κήπο της κοπέλας. Η σκηνή με τη μάνα στον κήπο κρύβει έναν τόνο μελοδραματισμού. Δίνει όμως το στίγμα της σύγκρουσης που θα ακολουθήσει:

Μάνα: Δεν τ' ακούς πως εδώ βρήκα σκοτωμένο τον πατέρα σου;

Βογγάει το αίμα του εδώ... δεν τ' ακούς;

Κωσταντής: Σύχασε μάνα...

Μάνα: Του μπήξανε τα δοξάρια οι φονιάδες και του χύσανε το αίμα του στο χώμα... Τον πήρανε από μένα κι από σένα γιε μου... Πάμε να φύγουμε... Ο ίσκιος των φονιάδων πέφτει πάνω στην καρδιά μας και την πλακώνει...

(σελ. 9)

Η δεύτερη εικόνα μας δίνει τη σκληρότητα της αρχοντοπούλας. Περιτριγυρισμένη από τις βάγιες και τις δούλες της, ζητάει από τον Ευνούχο της να διηγηθεί άλλη μία φορά την ιστορία του τραυματισμού του.

Ο άνθρωπος γίνεται ένα παιχνίδι της εξουσίας της και αναγκάζεται να υφίσταται συχνά την πιο πικρή ταπείνωση. Του προσβάλλει την αξιοπρέπεια και πληγώνει τον ανδρισμό του με τρόπο βασανιστικό και εκδηλώνει πάνω του όλα τα ποταπά της ένστικτα.

Ευνούχος: (Πονεμένα). Δεν μπορώ πια να παντρευτώ ούτε να κάνω παιδιά... Αυτό μονάχα...

Ηλιογέννητη: Και τι νοιώθεις άμα σε ξυγώνει γυναίκα, Ευνούχο;...

Ευνούχος: Δεν μπορώ να πω... Μη με παιδεύεις άλλο αρχόντισσα...

Ηλιογέννητη: (Αυστηρά). Σε πληρώνω, Ευνούχο, να με διασκεδάξεις... Αλλιώς η πόρτα μου θα κλείσει πίσω σου... Λέγε...

Ευνούχος: (Ξεροκαταπίνει με πόνο). Να... θέλω να την

αγκαλιάσω και... Λαχταράω μέσα μου και...
 ύστερα μούρχεται να βαράω το κεφάλι μου
 στους τοίχους.

.....

(Λαχανιασμένα). Έπιασα μια μέρα μια
 κοπέλα στον κάμπο... ήτανε ξεμπρόσωτη και
 δυνατή και μ' άρεσε... [...] Μισή ώρα παλεύαμε
 πάνω στα χορτάρια... ύστερα λύθηκε το κορμί της
 κι έκαιγε σαν το καντό ψωμί.. Μούπε «θα
 γίνω γυναίκα σου με στεφάνι... κάνε με ό,τι
 θες»... Εγώ τότε άρχισα να κλαίω (κλαίει με
 λυγμούς). Κείνη κατάλαβε κι άρχισε να κλαίει
 μαζί μου. Ύστερα πήγα κι έπεσα στο ποτάμι
 να πνιγώ. (Κλαίει).

Ηλιογέννητη: (Ακράτητα γέλια).

Βάγιες και δούλες: (Δε γελάνε).

(σσ. 11-12)

Είναι η πιο σκληρή Ηλιογέννητη που συναντούμε στη δημοτική ποίηση, αλλά και στη Δραματοουργία. Το μαρτύριο που επιβάλλει στον αδύναμο Ευνούχο, γίνεται ακόμα πιο βάνανσο μετά, όταν προστάζει να χορεύουν προκλητικά μπροστά του οι δούλες της και δεν σταματάει παρά μόνο όταν μία δούλα από παραδρομή της γλώσσας περιγράφει ουσιαστικά τη συμπεριφορά της Ηλιογέννητης: «[...] Έλα και μην κλαις όμορφο παλικάρι του ήλιου. Εγώ εσένα αγαπώ. Για σένα κατεβαίνω εγώ τη νύχτα τα μεσάνυχτα κι αγναντεύω τ' άστρα... Για σένανε περπατάω στις κάμαρες και χτενίζω τα μαλλιά μου...» (σελ. 14). Η σκηνή αυτή θυμίζει γενικά τη σκαιότητα που παρουσιάζουν ορισμένοι μεσαιωνικοί θρύλοι και κάποια αφηγήματα της ιπποτικής παράδοσης. Η αναγωγή στην κλίμακα της βίας που επιχειρεί ο Περιγιάλης έχει μία κοινωνική (οι άρχοντες παραδοσιακά καταπιέζουν τους ανίσχυρους) και μία ψυχολογική παράμετρο (η σκληρή κόρη της μάγισσας που θα περάσει από την ακραία σαδιστική συμπεριφορά στον μεγάλο έρωτα για τον Κωσταντή). Εξάλλου, όλο αυτό το μακάβριο παιχνίδι θα καταλήξει στην αυτοκτονία του Ευνούχου, την οποία θα «χρεωθεί» η Ηλιογέννητη και θα την πληρώσει τρόπο τινά με

τον δικό της θάνατο.

Με την τρίτη εικόνα αρχίζει η δεύτερη πράξη. Το σκηνικό περιγράφει έναν υπαίθριο χώρο όπου βρίσκεται η μάγισσα και η κόρη της Φεγγαρώ. Με τη μάγισσα ο Περγιάλης δίνει μια προσωποποίηση της απάτης, καθώς την παρουσιάζει με κωμικό τρόπο μέσα από τα υπολείμματα των δεισιδαιμονιών. Η κόρη της άλλωστε της μιλάει καθαρά: «[...] Κοροϊδεύεις τον κόσμο με μια κουταλιά βρωμόζουμο και κοντεύεις να πεις πως ανασταίνεις και πεθαμένους» (σελ. 17). Η μάγισσα του Περγιάλη όχι μόνο δεν μπορεί να κάνει μάγια στην Ηλιογέννητη, αλλά, για να ζήσει, έχει ανάγκη τα κλεμμένα μήλα του κήπου της. Κατά τ' άλλα η εικόνα μεταφέρει πιστά το πνεύμα της παραλογής, με την κοπέλα να γλυκοκοιτάζει τον Κωσταντή και να προσπαθεί να του δείξει ότι τη λύση δεν θα τη βρει στα μάγια, αλλά στην αγάπη.

Η τέταρτη εικόνα μάλλον πλεονάζει, αφού παρελκύει την εξέλιξη της υπόθεσης χωρίς ουσιαστικό κέρδος. Τα δύο παλικάρια της πρώτης πράξης συναντούν δύο κοπέλες στον κάμπο και προσπαθούν να τις πλησιάσουν. Μόνο το τμήμα εκείνο όπου η μάνα συναντά τη γριά προσφέρει μια καλύτερη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της γυναίκας που φοβάται μη χάσει τον γιο της. Μέσα στον διάλογο των δύο γυναικών για τα παιδιά τους, η μάνα απειλεί να κάνει αυτό που τελικά θα δώσει και τη «λύση» στο δράμα: να φαρμακώσει την κοπέλα που θα της πάρει τον γιο της (σελ. 29). Η πρόρρηση αυτή συμπληρώνεται, στο τέλος της εικόνας, από το σπρώξιμο της μάνας από τον Κωσταντή.

Από τεχνικής άποψης, η πληρέστερη πράξη είναι η τρίτη. Στην πέμπτη εικόνα, που εκτυλίσσεται στο σπίτι της Ηλιογέννητης, ο Περγιάλης ανοίγει μια νέα ψυχολογική οπτική στην ηρωίδα του: μόνη στη ζωή, χωρίς τους γονείς της, χωρίς φίλους και χωρίς τον έρωτα, που τώρα αρχίζει να διαισθάνεται όλο και πιο καθαρά, σε συνδυασμό όμως με τις τύψεις που την κατατρύχουν για την αυτοκτονία του Ευνούχου. Εάν υπάρχει κάποιο ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον στο έργο, αυτό πρέπει να εξιχνιαστεί στη σύναψη αυτών των δύο συναισθημάτων και όχι στα συναισθήματα της μάνας. Για την αυτοκτονία του Ευνούχου η Ηλιογέννητη στάθηκε

μόνο η αφορμή, ενώ η βαθύτερη αιτία ήταν η αδυναμία του να ικανοποιήσει το οδυνηρό ερωτικό του ένστικτο. Η σκληρότητα της Ηλιογέννητης, από την άλλη μεριά, που έσπρωξε τον Ευνούχο στην αυτοχειρία, μπορεί να εκληφθεί ως ένα παιχνίδι απώθησης, στην αρχή, μετάθεσης, στη συνέχεια, των ανεκπλήρωτων ερωτικών επιθυμιών της κοπέλας σ' ένα πρόσωπο που, φυσιολογικά, δεν μπορεί να δεχθεί τη μετάθεση αυτή. Εντούτοις ο Ευνούχος, όχι μόνο «δέχθηκε» τη μετάθεση αυτήν, αλλά επιπλέον παρουσίασε μία *υπεραντίδραση*, καταργώντας οριστικά κάθε επιθυμία του. Αυτό το πλέγμα των υποσυνειδητών σχέσεων και των απρόβλεπτων αντιδράσεων συγκλονίζει τώρα την Ηλιογέννητη, με αποτέλεσμα να αναδύεται μέσα της ο έρωτας με δύο τρόπους: έναν θετικό, ως προς το πρόσωπο του Κωσταντή, και έναν αρνητικό, με την έννοια ότι ο ποθούμενος ερωτικός σύντροφος αντιπροσωπεύει ουσιαστικά μιαν άρνηση στην κατάργηση της ζωής.

Στο πλαίσιο αυτό εξηγείται η επιμονή του Περγιάλη να παρουσιάζει παράλληλα τον κυφορούμενο έρωτα της κοπέλας με το φάντασμα του νεκρού Ευνούχου που έρχεται στη σκηνή σαν ολισθαίνουσα εικόνα, για να υπογραμμίσει κάποιες λεπτομέρειες του δικού του δράματος:

*Ευνούχος: ([...]) Μπαίνει το φάντασμα του Ευνούχου [...])
 Ηλιογέννητη κυρά άφησέ με να πάω στην κάμαρά μου... Χα, χα, χα... (Θλιμμένα) Ήθελα νάχα ένα παιδί να τον μάθω τραγούδια... Όμως δεν μπορώ... Είχ' ένα μουλάρι ο πατέρας μου και με κλώτσησε... χα, χα, χα... Ηλιογέννητη κυρά άφησέ με να πάω στην κάμαρά μου... Έχασα ένα μαχαίρι εκεί θέλω να το βρω... (Ακούγεται το τραγούδι... Ο Ευνούχος χορεύει χαρούμενα) [...]
 Ήτανε ένα κορίτσι στον κάμπο κι ήθελα να τ' αγκαλιάσω... Δεν μπορώ... [...] Μη... μη... Το αίμα μου είναι νερό... Μη μ' αγγίζεις... ένα κορίτσι... Ντρέπονμαι...*

(σελ. 34)

Η σκηνή που ακολουθεί μέχρι τη στιγμή που η Ηλιογέννητη να συνειδητοποιήσει ότι τα πλούτη την κατάντησαν σαν τον Ευνούχο, ανίκανη να αγαπήσει και να αγαπηθεί, υποκαθιστά τη σκηνή της παραλογής, όπου η κοπέλα λύνει αρχικά τα μάγια και ύστερα ενδίδει στον έρωτα

του Κωσταντή. Με δεξιοτεχνικό montage ο Περγιάλης δημιουργεί ονειρικές εικόνες, όπου περιεχόμενα του υποσυνειδήτου και παρελθούσες παραστάσεις συμφύρονται μεταξύ τους και διολισθαίνουν ανεπαίσθητα στο παρόν, καθιστώντας το ρευστό, συγκεχυμένο, αβέβαιο. Η αβεβαιότητα αυτή, σε συνδυασμό με την αυτοκτονία του Ευνούχου, αυξάνει τη δραματική ένταση και προετοιμάζει την κορύφωση της δράσης στην τελευταία εικόνα του έργου.

Αυτή εκτυλίσσεται στην αυλή του Κωσταντή. Ένας καλοφτιαγμένος μονόλογος στην αρχή (σσ. 40-42), αφ' ενός καλύπτει με ταχύτητα όλην την αφηγηματική απόσταση που υπάρχει μέχρι την άφιξη της Ηλιογέννητης στο σπίτι του Κωσταντή και, αφ' ετέρου, περιγράφει τους προβληματισμούς και τις σκέψεις της Μάνας τις τελευταίες στιγμές πριν από την κορύφωση του δράματος. Όταν φτάνει η κοπέλα, συνοψίζει σε μία φράση τη σχέση της με τον Κωσταντή («Είμαι γυναίκα του από ψες τη νύχτα κι είν' άντρας μου από τότε που τον είδα...», σελ. 43), ενώ η Μάνα θέτει σε ενέργεια την παγίδα που της έχει στήσει με το δηλητηριασμένο νερό, ακολουθώντας έτσι τον τρόπο της παραλογής. Ο Περγιάλης δεν παραλείπει βέβαια να «σβήσει» και την ταξική απόσταση των δύο οικογενειών με τη συνειδητοποίηση, εκ μέρους της Ηλιογέννητης, της βλαβερής ματαιότητας του πλούτου και με μία συμβολική καταστροφή της περιουσίας: το αρχοντικό χαρίζεται στις δούλες και τα φλουριά σκορπίζονται στο ποτάμι.

Η δραματοποίηση του δημοτικού τραγουδιού είναι φυσικό να σταθμεύει περισσότερο εκεί όπου κυφορείται η μεγαλύτερη δραματική ένταση. Και η σκηνή του θανάτου της ηρωίδας προσφέρει την καλύτερη ευκαιρία στον δραματοουργό.

Ηλιογέννητη: Είναι θολό μα θα το πιω. (Το ρουφάει λαίμαργα).

Μάνα: [...] Πιες το όλο... Όλο!

Ηλιογέννητη: [...] Σα πικρό ήταν το νερό σου μάνα...

.....

Μάνα... Καίει... Εδώ... Καίει... (Σκουίζει) Καίει μάνα!...

Μάνα: Είδες; δεν αγαπάς τον γιο μου. [...]

Ηλιογέννητη: (Σφίγγεται, τρεκλίζει). Ναι... ναι... δε σκουίζω...

Όμως καίει... Τον αγαπάω. Δε σκουίζω...

(Προσπαθεί να γελάσει). Να, γελάω δες.

.....

Μάνα: Πάω να σου φέρω μια κούπα καθαρό νερό. Θες;

Ηλιογέννητη: Ναι... ναι... νερό... διψάω... όμως... διψάω... Όμως... δεν πονάω. Χα, χα. Κοίτα με....

.....

(Γελαστά). Μάνα, κοίτα με στα μάτια... Να ιδείς αν τον αγαπάω... .

Μάνα: (Γυρίζει με φόβο και την κοιτάζει. Απότομα). Πάω να σου φέρω νερό.

(Φεύγει κυνηγημένα).

Ηλιογέννητη: [...] (Προσπαθεί να γελάσει). Κοκκαλώσανε τα χείλη μου... [...] Θε μου, αν είμαι καθαρή άστραψε και πουμπουνίσε... Φοβάμαι. (Αστράφτει και πουμπουνίζει). [...] Δεν καίει πια. [...] Να με βρει να γελάω... Να γελάω πολύ... (Γέρνει γελαστή προς τα πλάγια και πεθαίνει).

(σσ. 44-45)

Έπεται η αναγνώριση της νεκρής κοπέλας από τον Κωσταντή και αμέσως μετά η δική του αυτοκτονία. Ως επωδός ακολουθούν τα μοιρολόγια. Η μάνα στο τέλος τρελαίνεται. Η Ηλιογέννητη είναι το τρίτο έργο που έγραψε ο Περγιάλης και αποτελεί ήδη το 1951 δείγμα σημαντικών δραματολογικών ικανοτήτων. Υπάρχουν βεβαίως αδυναμίες που εντοπίζονται κυρίως στους πλατειασμούς και σε κάποιους παράταιρους μελοδραματικούς τόνους, καθώς επίσης και στη χαλαρή συνάρθρωση ορισμένων εικόνων. Όμως είναι ενδιαφέρουσα η προσπάθεια εισαγωγής μοντέρνων ψυχογραφικών και ψυχαναλυτικών παραμέτρων στην προσωπογραφία λαϊκών χαρακτήρων και στη δραματική επανεγγραφή λαϊκών μύθων.

Η Αρετή και Λιόγενη του Κωτσόπουλου

Με την αρχαία τραγωδία ασχολήθηκε συστηματικά και ο Θάνος Κωτσόπουλος, επηρεασμένος ίσως και από τις πολλές ερμηνείες του στην αρχαία τραγωδία, κατά τη θητεία του ως ηθοποιού στο Εθνικό Θέατρο κυρίως⁷¹. Έγραψε και εξέδωσε δεκαπέντε δράματα⁷². Η *Αρετή και Λιόγενη* δεν ανέβηκε στη

⁷¹ Από τις πολυάριθμες ερμηνείες του ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής: Άγγελος στους *Πέρσες* του Αισχύλου (σκηνοθ. Δ. Ροντήρη, 1951), Ορέστης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (σκηνοθ. Δ. Ροντήρη, 1952), Αγγελιαφόρος στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Δ. Ροντήρη, 1953), Ορέστης στην *Ορέστεια* του Αισχύλου (σκηνοθ. Δ. Ροντήρη, 1954), Ιάσων στη *Μήδεια* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Αλ. Μινωτή, 1956), Κρέων στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (σκηνοθ. Αλ. Μινωτή, 1957), Ηρακλής στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Τ. Μουζενίδη, 1960), Αίας στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή (σκηνοθ. Τ. Μουζενίδη, 1961), Αγαμέμνων στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδη* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Κ. Μιχαλίδη, 1961), Πολυμήστορας στην *Εκάβη* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Αλ. Μινωτή, 1963), Άδμητος στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Τ. Μουζενίδη, 1963), Πηλέας στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (σκηνοθ. Τ. Μουζενίδη, 1964), Δαναός στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου (σκηνοθ. Αλ. Σολομού, 1964), Μενέλαος στην *Ελένη* του Ευριπίδη («Ελληνική Σκηνή» Άννας Συνοδινού, σκηνοθ. Γ. Θεοδοσιάδη, 1966), Οιδίπους στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (σκηνοθ. του ιδίου, Κ.Θ.Β.Ε. 1968), Προμηθέας στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου (Κ.Θ.Β.Ε. 1971). Βλ. τον τόμο: *Θάνος Κωτσόπουλος*, Αθήνα 1984, σσ. 17-74.

⁷² Πρόκειται για τα έργα: *Όταν θα νικήσουν οι νεκροί*, που γράφτηκε το 1931 και βραβεύτηκε στον Καλοκαιρινό διαγωνισμό. Παρουσιάστηκε στο «Λαϊκό Θέατρο» του Βασίλη Ρώτα, ενός από τους δασκάλους του Κωτσόπουλου. Το *κοράκι στην ερημιά*, που γράφτηκε το 1939 και αφιερώνεται στον Δημήτρη Μητρόπουλο. Ο *Λυτρωμός* γράφεται στα τέλη της γερμανικής κατοχής και ανεβαίνει στην Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1946 σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Οι *Ατρείδες* τυπώθηκαν για πρώτη φορά σε βιβλίο το 1962 και παίχτηκαν στο αρχαίο θέατρο της Ρόδου το 1977 σε σκηνοθεσία του συγγραφέα. Η *τραγωδία του Θησέα* τριλογία που αποτελείται από τα έργα: *Το ξεκίνημα*, *Ο αγώνας* και το *Μαρτύριο*. Άλλα έργα *Η Κατάκτηση του Γκλέντερ*, *Ο θρύλος των Μπαντολέρος*, *Το νησί της Αγίας*, *Κωνσταντίνος*

σκηνή, διαβάστηκε όμως στις 22 Φεβρουαρίου 1960 στη «Μορφωτική Λέσχη» από τον ίδιο τον συγγραφέα, τον Μήτσο Λυγίζο, την Άννα Συνοδινού κ.ά. Διαβάστηκε επίσης και στις 27 Φεβρουαρίου του επόμενου έτους στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, από την Άννα Συνοδινού, τον Νίκο Τζόγια, την Άννα Τουρνάκη κ.ά. Το έργο είναι γραμμένο σε στίχους, χωρίς δομικές υποδιαιρέσεις πράξεων ή σκηνών, αλλά εκτείνεται σ' ένα ενιαίο κείμενο με κάποιες σκηνικές οδηγίες. Διαθέτει δέκα πρόσωπα και τοποθετείται στην Ελλάδα την εποχή των Σταυροφοριών. Τα χρονικά άλματα και οι αλλαγές των σκηνικών τόπων διενεργούνται πρωτίστως από τον λόγο, ο οποίος αναλαμβάνει κυρίως και το χωροχρονικό montage, ενώ υποβοηθείται από τα λιτά σκηνικά και τους φωτισμούς.

Ο Κωτσόπουλος προσπαθεί και αυτός να συνθέσει γλωσσικά στοιχεία από το αρχαίο δράμα και τη δημοτική ποίηση. Μερικές φορές αφομοιώνει στίχους από δημοτικά τραγούδια ή δανείζεται σχήματα λόγου και σκέψεις από την αρχαία τραγωδία⁷³ σε πολλά σημεία όμως η γλώσσα του θυμίζει γρουπαρικές μεταφράσεις αρχαίων τραγωδιών. Από την άλλη μεριά, η επεξεργασία του αρχικού μύθου δεν προχωρεί σε βάθος, αλλά μένει στα πρώτα επίπεδα της δράσης και στα περιγράμματα των χαρακτήρων. Παρατηρείται επιπλέον μια αμηχανία έκφρασης των υποσυνείδητων κινήτρων των δραματικών προσώπων, η οποία προδίδει μάλλον σύγχυση και ασαφή γνώση των ψυχολογικών διαστάσεων που λανθάνουν στη δράση.

Η Αρετή, η μητέρα του Κωσταντή, στέλνει τον γιο της να πολεμήσει στις μάχες των Σταυροφόρων για να αποφύγει την αγάπη της Διόγνης. Γιατί γίνεται αυτό, δεν μαθαίνουμε

Παλαιολόγος, Νέρωνας, Η τελευταία εκτέλεση, Ο τίγρης της Βεγγάλης, το οποίο γράφτηκε το 1957 και παίχτηκε την ίδια χρονιά από τον θίασο της Άννας Λώρη. Όλα τα έργα του περιλαμβάνονται σε τρεις τόμους: *Θεατρικά έργα*, Αθήνα 1980.

⁷³ Βλ. λ.χ. τα λόγια του Θύμιου προς την Αρετή: «Και τ' άγρια θεριά κάποτε ήμερα/ σκύβουνε το κεφάλι στην ανάγκη./ Κ' η θάλασσα νυχτόμερα αν φρενιάσει,/ θα ρθει στιγμή για λίγο να μερέψει./ Συ δε θα βρεις ποτέ σου τη γαλήνη, δε θα δαμάσεις με το λογισμό/ την άγρια αντάρα, αυτή που σ' αναδεύει;» (σελ.221).

ποτέ. Κάποια στιγμή γυρίζει ο Κωσταντής, σμίγει ξανά με την αγαπημένη του και, παρά τις αντιρρήσεις της Αρετής, την παντρεύεται. Η σκιά της μητέρας πέφτει συνεχώς βαρειά πάνω στη ζωή του ζευγαριού: η Λιόγενη δεν μπορεί να χαρεί εντελώς την αγάπη του άντρα της ο Κωσταντής νοιώθει πιεστική την άρνηση της μητέρας του και τη φέρνει πάντα στο μυαλό του ως μία υπεράνθρωπη σχεδόν δύναμη, ενώ η ίδια η Αρετή δεν μπορεί να ηρεμήσει και να συμβιβαστεί με την ιδέα ότι ο γιος της ανήκει στη Λιόγενη. Στην κεντρική σκηνή του έργου βρίσκουμε το ζευγάρι να σκαρφαλώνει μέσα στο λιοπύρι σε μια ψηλή κορυφή και από πίσω τη μάνα να τους ακολουθεί κατά πόδας. Εκεί, σ' ένα παραλήρημα που προκαλείται από τη φοβερή ζέστη και τη βασανιστική σκέψη της μητέρας, ο Κωσταντής λιποθυμάει και πάνω σε αυτόν πέφτει και η Λιόγενη. Η κοπέλα συνέρχεται πρώτη και μπροστά στην απειλητική μορφή της Αρετής πέφτει στον γκρεμό και σκοτώνεται. Την ίδια στιγμή αυτοκτονεί και ο Κωσταντής, για να ολοκληρωθεί το έργο με θρηνητικά τραγούδια από τις βάνιες και την Αρετή.

Η σημαντικότερη αλλαγή στον мύθο, σε σχέση τόσο με την παραλογή, όσο και με τα άλλα δύο δραματικά έργα, είναι η αναχώρηση του Κωσταντή για τον πόλεμο και, κυρίως, ο γάμος του με τη Λιόγενη. Η κοπέλα παρουσιάζεται επίσης πολύ διαφορετική. Ενώ έχει την υπερηφάνεια που απαιτεί ο ρόλος της, από την άλλη μεριά όμως φαίνεται ξαφνικά πολύ υποχωρητική και παθητική απέναντι στην επιθετικότητα της Αρετής. Από την αρχή του έργου, και όταν βρίσκεται μπροστά στην Αρετή, δείχνει μία αδικαιολόγητη προθυμία να αρνηθεί τον αγαπημένο της και να πεθάνει, προκειμένου να πάει ενάντια στη θέληση της μητέρας.

Στάσου, Κυρά, μαζί σου να τον πάρεις.

.....
*Ορκίζομαι σε τούτο τ' άγιο φέγγος
 ποτέ μου πια να μην τον ξαναδώ!
 Στον Άδη να κατέβω, στους γονιούς μου,
 παρά να παντρευτώ τον Κωσταντή σου!⁷⁴*

Λίγο αργότερα θα πάρει πίσω τον όρκο της, ενδίδοντας στη δύναμη της αγάπης της, αλλά η Αρετή δεν είναι πια παρούσα. Όταν πάλι η Αρετή θα έρθει στο σπίτι της κοπέλας, αυτή θα φανεί το ίδιο υποχωρητική, παρακαλώντας τη γυναίκα να τη δεχτεί ως κόρη της. Τελικά θα παντρευτεί τον Κωσταντή, όμως στη σκηνή του βουνού, θα πάρει πολύ εύκολα την απόφαση να αυτοκτονήσει, κάτω από το βλοσυρό βλέμμα της Αρετής. Η γυναίκα ασκεί οπωσδήποτε μια παράξενη επιρροή στην κοπέλα: ο Κωτσόπουλος όμως δεν εκμεταλλεύεται καθόλου την ευκαιρία να εργαστεί πάνω σε αυτήν τη σχέση και αφήνει εκτεθειμένη την κοπέλα σ' έναν παράταιρο πεισιθάνατο ρομαντισμό. Εξάλλου, το γεγονός ότι η Λιόγηνη παρουσιάζεται ανίσχυρη και αυτοκαταστροφική, προκειμένου να προβληθεί περισσότερο η δύναμη της Αρετής, είναι ένδειξη μάλλον μιας δραματολογικής αδυναμίας, παρά μιας υπολογισμένης τεχνικής. Τα δραματικά πρόσωπα, βεβαίως, συμπληρώνουν το ένα το άλλο, χωρίς όμως να αναιρούν την αυτοτέλεια του προσώπου και την αυτοδύναμη παρουσία του μέσα στο έργο. Αυτό όμως δεν συμβαίνει στην περίπτωση της Λιόγηνης: βρίσκεται συνεχώς στη σκιά της Αρετής, οι ενέργειές της μοιάζουν προαποφασισμένες, καθορισμένες από την αυταρχική παρουσία της Αρετής.

Η σκέψη του συγγραφέα έχει σταματήσει στη σχέση μάνας και γιου. Αυτή τη σχέση υπαινίσσεται συνεχώς, τόσο από την πλευρά της μητέρας, όσο και από αυτήν του γιου. Γιατί, εάν η μητέρα πιέζει ασφυκτικά τον γιο της να μη ζήσει με τη γυναίκα που αυτός αγαπά, από την άλλη μεριά και ο γιος δείχνει πως καταδιώκεται μέσα του από αυτήν τη

⁷⁴ Θ. Κωτσόπουλου: *Θεατρικά έργα*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1980, σσ. 201-202.

θέληση της μητέρας του· δεν μπορεί να την ξεπεράσει, παρά τον γάμο που έκανε και παρά την αγάπη του προς τη Λιόγεννη. Όμως και σε αυτό το επίπεδο, η σκέψη του συγγραφέα δεν είναι σαφής, δεν είναι καθόλου σίγουρο εάν η Αρετή τρέφει υποσυνείδητα ερωτικά αισθήματα προς τον Κωσταντή ή εάν απλώς νοιώθει έναν υπερβολικό κτητικό πόθο για τον γιο της. Ο Κωτσόπουλος όμως δεν εκμεταλλεύεται ούτε αυτό το στοιχείο. Θα μπορούσε να χτίσει τις σχέσεις των προσώπων του βάσει αυτής της αμφισημίας, δίνοντας έτσι ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο έργο του. Όμως η αμφισημία προϋποθέτει την ταυτόχρονη ισχύ δύο διαφορετικών νοηματικών εκδοχών μέσα σ' ένα ενιαίο πλαίσιο λόγου, έτσι ώστε η μία εκδοχή να μην αναιρεί την άλλη, αλλά να συνυφαίνεται με αυτήν. Ο λόγος όμως του Κωτσόπουλου δεν οργανώνει ένα ενιαίο πλαίσιο, διότι δεν συνυφαίνει τις δύο νοηματικές εκδοχές του ερωτισμού και της κτητικότητας, αλλά τοποθετεί και τις δύο ρητά μέσα στο κείμενο, χωρίς βαθύτερα νοηματικά ερείσματα. Φαίνεται λ.χ. υπερβολικός, αν όχι αδέξιος, ο αγώνας των δύο γυναικών πάνω από τη φωτιά (σσ. 218-219). Στο παλίμψηστο του κειμένου ανιχνεύεται η γοητεία που ασκεί στον συγγραφέα η ιδέα ενός λανθάνοντος οιδιπόδειου συμπλέγματος.

Αρετή

[...] Δεν είμαι εγώ, δεν είμαι εγώ σ' εκείνη!

Πώς θάτανμπορετό νάμουν γυναίκα σου;

Κωσταντής

Κι' όμως την αγαπώ γιατί σου μοιάζει.

Σα μάνα και σαν ταίρι μου τη νιώθω.

.....
Το χάδι της θυμίζει το δικό σου!

Σαλεύει και θωρώ το σάλεμά σου!

φιλάει και θαρρώ πως με φιλάς!

Αρετή

Παράτα τη λοιπόν κι' έλα μαζί μου,

να ζήσουμε μαζί, παραδομένοι

στης νιότης την ασίγαστη λαχτάρα.

Στο σπίτι μας εδώ να ξεφαντώσεις

μ' όσες γυναίκες βάλεις στο μυαλό σου.

*Μ' αυτήνε, που μου μοιάζει, μη με σμίγεις!*⁷⁵

Ο Κωτσόπουλος θέλει να πει ορισμένα πράγματα γύρω από κάποιους ανομολόγητους πόθους. Δεν τολμά όμως. Κάτι τέτοιο θα τον έθετε αντιμέτωπο προς τις ίδιες του τις ιδέες, τις σχετικές με τη *διάνοια* της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και προς τον κύκλο του θεάτρου, τον οποίο συναναστρεφόταν. Λείπει, εξάλλου, ο προσανατολισμός του στοχασμού, προφανώς λείπουν και οι γνώσεις περί της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ίσως και η πίστη του ίδιου του συγγραφέα σε αυτές τις υποσυνείδητες διαστάσεις της συνείδησης. Γι' αυτό και το εγχείρημα πρωτοτυπίας, ως προς τα κίνητρα της μητέρας, πέφτει στο κενό.

Από την εξέταση των τριών δραματικών έργων που προηγήθηκε προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα. Κατ' αρχάς, και στις τρεις περιπτώσεις οι συγγραφείς μένουν πιστοί στον μύθο της παραλογής, δεν παίρνουν μεγάλες ελευθερίες που να ανατρέπουν τα αρχικά στοιχεία. Οι αλλαγές που παρατηρούμε, οι προσθήκες και οι τροποποιήσεις αφορούν σε δευτερεύουσες παραμέτρους του μύθου ή σκοπεύουν στον εμπλουτισμό του με μια νέα, μοντέρνα οπτική. Η περίπτωση της ψυχανάλυσης είναι χαρακτηριστική. Και οι τρεις συγγραφείς στρέφουν την προσοχή τους γύρω από τη μητέρα και στους λόγους για τους οποίους αντιστρατεύεται τον έρωτα του γιου της. Χρειάζεται ειδική έρευνα για την πρόσληψη των ψυχαναλυτικών θεωριών στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1930-1960. Οι τρεις χρονολογίες συγγραφής των έργων, 1931, 1951 και 1959 οριοθετούν ένα χρονικό πλαίσιο όπου η ψυχαναλυτική θεωρία μπορεί να μην είχε αναπτυχθεί στην Ελλάδα, είχε γίνει όμως κάπως γνωστή σε αρκετούς διανοούμενους. Η εκδοχή, επομένως, ενός οιδιπόδειου συμπλέγματος, εστιασμένου από την πλευρά της μητέρας, δεν φαίνεται απίθανη, εάν θεωρηθεί ως ένα στοιχείο στους ερμηνευτικούς προσανατολισμούς των συγγραφέων. Στον Βουτιεριόδη μόλις που αναγνωρίζεται αυτό το στοιχείο· ρητά υπάρχει στον Περγιάλη και εμφανώς στον Κωτσόπουλο.

⁷⁵ Βλ. όπ.π., σελ. 224.

Στον Περγιάλη όμως η προλογική αναφορά στην ψυχαναλυτική θεωρία δεν δίνει περαιτέρω διευκρινίσεις, ενώ η εξέταση του κειμένου προβάλλει νοηματικούς κόμβους του έρωτα και του θανάτου, που δεν αφορούν το ζεύγος Μητέρα-Κωσταντής, αλλά το τρίγωνο Ευνούχος-Ηλιογέννητη-Κωσταντής. Η συγκεκριμένη εκδοχή του οιδιπόδειου συμπλέγματος είναι εμφανής στον Κωτσόπουλο, αλλά με τρόπο αμέθοδο και ανολοκλήρωτο, που μαρτυρά μάλλον μια πρωτοβάθμια επεξεργασία του υλικού και μια τολμηρή μεν αναφορά στα υποσυνειδήτητα περιεχόμενα, που συνοδεύεται ωστόσο από πολλούς δισταγμούς. Πρόκειται μάλλον για την περίπτωση που ένας συγγραφέας χρησιμοποιεί κάποια ερμηνευτικά κλειδιά, χωρίς να του το επιτρέπει η ιδεολογία του.

Οι διαφοροποιήσεις αυτές εμφανίζονται και στην προσωπογραφία της μητέρας. Στον Βουτιερίδη η μητέρα παρασύρεται μάλλον από την κακόβουλη Αρσινόη και οδηγείται στο έγκλημα. Στον Περγιάλη αντιθέτως, όπως και στον Κωτσόπουλο, ενεργεί αυτόβουλα και σχεδιάζει μόνη της τη θανατηφόρα παγίδα. Μόνο που στον πρώτο υπάρχουν κάποια ίχνη μετάνοιας την τελευταία στιγμή, ενώ στον δεύτερο η μάνα ακολουθεί σαν ερινύα το ζευγάρι.

Σύμπλευση προς την παραλογή παρατηρείται στην περίπτωση της κόρης της μάγισσας. Μάλιστα και οι τρεις συγγραφείς ερμηνεύουν εύστοχα την ερωτική της διάθεση απέναντι στον Κωσταντή. Δεν ισχύει το ίδιο και για την ίδια τη μάγισσα, αφού ο Βουτιερίδης της αποδίδει δραστικότερο ρόλο, ενώ ο Περγιάλης υποβαθμίζει εντελώς τη δράση της, στην προσπάθειά του να παρωδήσει και να σατιρίσει την παραδοσιακή της φιγούρα.

Τέλος, κοινό χαρακτηριστικό και των τριών συγγραφέων είναι ότι θεωρούν την Ηλιογέννητη ως ένα ον που υπερβαίνει τα κοινά μέτρα, που διαθέτει σχεδόν μαγικές ιδιότητες στον Περγιάλη είναι κόρη μάγισσας, στον Βουτιερίδη παγιδεύει τους άλλους με το βλέμμα της, ενώ στον Κωτσόπουλο έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τον ήλιο και την ακτινοβολία του. Ίσως η ποιητική σύνθεση του Παλαμά να έπαιξε εδώ κάποιο ρόλο, όπως και η δραματουργική παράδοση παρόμοιων

θηλυκών υπάρξεων, σαν την Ποθούλα και την Τρισεύγενη του Παλαμά, τη Σμαράγδα στον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη ή τη Μελάχρα στο ομώνυμο έργο του Χορν. Πάντως η θεατρική Ηλιογέννητη είναι πιο κοντά στη νεράιδα και στη μάγισσα απ' ό,τι η Ηλιογέννητη του λαϊκού βάρδου. Οι συγγραφείς αναζήτησαν μάλλον στο εξώλογο στοιχείο την ερμηνεία του πανίσχυρου έρωτα και της μοίρας που διέπει τη ζωή των ανθρώπων.