ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης

Η σημαντική αύξηση των έργων της πρώιμης νεοελληνικής δραματολογίας με την ανακάλυψη περίπου δέκα νέων κειμένων του θρησκευτικού θεάτρου της Αντιμεταρρύθμισης, αλλά και της Ορθοδοξίας, από το χώρο των Κυκλάδων και της Χίου, θέτει σε νέες βάσεις όχι μόνο την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου στη μετάβασή του από την Κρητική λογοτεχνία στο φαναριώτικο Διαφωτισμό, αλλά και την εξέλιξη των δραματικών ειδών, που παρουσιάζουν τώρα μια πολύ μεγαλύτερη ποικιλία στις αποκλίσεις τους από την κλασικίζουσα δραματουργία του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου[1]. Επίσης διαπιστώνεται ότι το θρησκευτικό θέατρο και δράμα είναι πολύ πιο έντονα παρόν, απ' ό,τι πιστευόταν έως τώρα, έχοντας υπόψη μόνο τη *«Θυσία του Αβραάμ»* και την *«Ευγένα»*. Η αναψηλάφηση της δραματουργικής μορφολογίας του ελληνικού θεάτρου του 17ου και 18ου αιώνα ξεκινάει, με το μελέτημα τούτο, από τα ιντερμέδια, όχι μόνο γιατί μερικά από τα θρησκευτικά έργα που θα εκδοθούν προσεχώς διαθέτουν ενδιαφέρουσες τέτοιες περιπτώσεις, γιατί και τα τελευταία ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου έχουν τώρα δημοσιευτεί σε μορφή κριτικών εκδόσεων και γιατί ακόμα πρόσφατο συμπέρασμα σχετικής έρευνας μπορεί να αποδείξει, ότι ο κρητικός *«Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού»* έχει συγκεκριμένο ιταλικό πρότυπο, που ανήκει ως σατιρικό *«καρναβαλικό τραγούδι»* στα θεατρικά ιντερμέδια (νούμερα που τραγουδιόνταν ανάμεσα στις πράξεις κανονικού δράματος), χρήση που πιθανότατα είχε και η κρητική διασκευή, αφού βρέθηκε ανάμεσα σε θεατρικά έργα στο Ναυιανό κώδικα[2]· αλλά και γιατί τα ιντερμέδια, ως ενδιάμεσες παραστάσεις κανονικού θεατρικού έργου από την αρχή δεν υπόκεινται στους κανόνες και περιορισμούς της κλασικίζουσας δραματουργίας και αντικαθρεφτίζουν πιο πιστά τις θεατρικές πρακτικές της εποχής τους. Ως μετακινούμενο ξεχωριστό ρεπερτόριο δείχνουν και μιαν άλλη εξελικτική δυναμική απ' ό,τι η κανονική δραματολογία, εξαφανίζονται με τη στροφή που παίρνει η ντόπια δραματουργική παραγωγή γύρω στα 1800, ακολουθώντας αποκλειστικά τα αρχαία πρότυπα[3]. Η ύπαρξη των ιντερμεδίων φαίνεται συνυφασμένη με την επικράτηση του πεντάπρακτου σχήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας, όπου λειτουργεί ως *«ενδιάμεση παράσταση»* ανάμεσα στις πράξεις, αν και υπάρχουν εξαιρέσεις από αυτό τον κανόνα, ήδη στην Ιταλία, όπου σημειώνονται τον 16ον αιώνα και ξεχωριστές παραστάσεις ιντερμεδίων (μάλιστα με μεγάλη λαμπρότητα).[4]

---

1. Βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168.

2. Ν. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ, «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* 23 (1993), σσ. 222-288 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

3. Βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», στον τόμο: *Το θέατρο..*, ό.π., σσ. 45-143, ιδίως σσ. 47 εξ.

4. Βλ. σχηματική περιγραφή των σχετικών εξελίξεων στον Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο.* Αθήνα 1991, σσ. 179- 210, ιδίως σσ. 186 εξ. (με πλούσια βιβλιογραφία).

Στην Κρήτη και στα Επτάνησα λειτουργούν στην αρχή ως υποκατάστατα της όπερας - με την έντονη χρήση μουσικής, τη θεαματικότητα, τα παντομμικά μπαλέτα, τα σκηνογραφικά εφέ, απαλλαγμένα από τις αισθητικές προδιαγραφές των τριών κανόνων και της μονοτοπικής σκηνής - που διαφοροποιούνται ώς ένα βαθμό από το *«λογοτεχνικό»* ποιητικό ύφος της «Κρητικής Αναγέννησης» και ανήκουν πλέον σ' ένα υφολογικό στρώμα του Μπαρόκ. Όπως είναι γνωστό, στην Ιταλία του 16ου αιώνα τα ιντερμέδια κυρίως οδηγούν στη γέννηση της όπερας· στην Ελλάδα το μελόδραμα θα καθυστερήσει να 'ρθει έως και το 18ο αιώνα (εμφανίζονται πρώτα στην Κέρκυρα)[5].

Για τα 18 κρητικά ιντερμέδια υπάρχουν σήμερα επαρκείς εργασίες, των Μανούσακα[6], Pecoraro[7], Σολωμού[8], Bancroft-Marcus[9], Pontani[10], Πούχνερ[11], Αλεξίου/Αποσκίτη[12] κ.τ.λ. Θα ήταν ευχής έργο να εκδοθούν μαζί ως ένα corpus, αντί να μένουν σκορπισμένα σε διάφορα δημοσιεύματα[13]. Μπορούν να διαχωριστούν ανάλογα με τα χειρόγραφα στα οποία βρέθηκαν και τα έργα στα οποία ανήκουν (βέβαια τα *«έτερα»* ιντερμέδια του χειρόγραφου Βεργωτή ανήκαν αρχικά στην *«Πανώρια»* πριν αποφασίσει ο αντιγραφέας να τα καταχωρίσει στον *«Κατζούρμπο»*)[14], μπορούν να καταταχθούν κατά θεματογραφικό κύκλο (Ελληνική μυθολογία, Τρωικός πόλεμος, Σταυροφορίες)[15], κατά ιταλικό

---

5. Για τα συμπεράσματα, που απορρέουν από την κατάσταση αυτή, σχετικά με τη δυναμική των εξελίξεων στο θεατρικό τομέα στην Κρήτη (διάκριση του Κρητικού θεάτρου σε νεοτεριστική και επιγονική φάση, που μμείται πλέον τη ντόπια παράδοση), βλ. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Ο ρόλος της μουσικής...», ό.π.).

6. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, «Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Κρητικά Χρονικά* 1(1947), σσ. 525-580· του ίδιου, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Χανιά 1991, σσ. 317-342.

7. V. PECORARO, «Contributi allo studio del teatro cretese. I. I. prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), σσ. 367-413, ιδίως σσ. 389 εξ.

8. Α. ΣΟΛΟΜΟΣ, *Το Κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973, σσ. 147-182.

9. R. BANCROFT-MARCUS, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία* 5 (Ιούλ.-Δεκ. 1977), σσ. 5-44· της ίδιας, «Interludes», στον τόμο: D. HOLTON (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*. Cambridge 1991, σσ. 159-178.

10. F. M. PONTANI, *Lezioni sul Teatro Cretese*. Padova 1980 (Università di Padova, Studi Bizantini e Neogreci, Quaderni 17), σ. 19.

11. ΠΟΥΧΝΕΡ, *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 173 εξ., 410-422 και pass.

12. Στ. ΑΛΕΞΙΟΥ/Μ. ΑΠΟΣΚΙΤΗ, *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, Αθήνα 1992.

13. Πέντε ιντερμέδια από το χειρόγραφο ΒΕΡΓΩΤΗ (*«Πανώρια»*, *«Κατζούρμπος»* δημοσίευσε ο ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ το 1947 (ό.π.), τρία από το χειρόγραφο ΔΑΠΕΡΓΟΛΑ το 1991· οι ΑΛΕΞΙΟΥ/ΑΠΟΣΚΙΤΗ έχουν παρουσιάσει τα ιντερμέδια της *«Ερωφίλης»* σε ξεχωριστή έκδοση (βλ. την προηγούμενη υποσημείωση). Τα υπόλοιπα βρίσκονται στις κριτικές εκδόσεις του *«Φορτουνάτου»* (A. Vincent 1980) και του *«Στάθη»* (L. Martini 1976).

14. Σημειώνει ο Λίνος ΠΟΛΙΤΗΣ σχετικά: *«Τα «Έτερα Ιντερμέδια»* (φ 108-121) είχαν γραφτεί αρχικά ως δεύτερα (*«έτερα»*) Ιντερμέδια για τον *Γύπαρη* γι' αυτό και η αρχική αρίθμηση των φύλλων συνεχίζει την αρίθμηση των φύλλων του *Γύπαρη* (1-53, 54-67). Ύστερα ο γραφέας σκέφτηκε να τα χρησιμοποιήσει για Ιντερμέδια του Κατζούρμπου. Έτσι τ' απέσπασε από τη θέση τους και τα έταξε ύστερ' από το κείμενο της κωμωδίας (και έγραψε και τη σημείωση στο φ 107ν). Πάντως τη μετάθεση αυτή των φύλλων τη σκέφτηκε πολύ νωρίς, την ίδια ώρα που έγραφε το κείμενο της κωμωδίας, γιατί στα ενδιάμεσα των *«άττων»* του Κατζούρμπου έχει σημειώσει, μέσα σε πλαίσιο, τον τίτλο και τα πρόσωπα του κάθε Ιντερμεδίου» (Γεωργίου ΧΟΡΤΑΤΣΗ, *Κατζούρμπος*, κωμωδία. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη. Ηράκλειον 1964, σ.οε'). Αυτή η μετάθεση φανερώνει μιαν ορισμένη πρακτική στη χρήση των ιντερμεδίων ως τμημάτων του δραματικού κειμένου, που αντιμετωπίζονται ανεξάρτητα από τα έργα και με κάποια προχειρότητα.

15. Στον κύκλο της ελληνικής μυθολογίας ανήκουν: *«Γλαύκος και Σίλα»*, *«Περσεύς και Ανδρομέδα»*, *«Μήδεια και Ιάσων»*, *«Πύραμος και Θίσβη»*, *«Πολίταρχος και Νέρινα»*, στον κύκλο του Τρωικού πολέμου ανήκουν: *«Το μήλο της έριδος»*, *«Η κρίση του Πάρη»*, *μια δεύτερη «Κρίση του Πάρη»*, *«Η αρπαγή της*

πρότυπο (Metamorfosi d' Ovidio του Dell' Anguillara 1561, Gerusalemme liberata του Tasso, 1581)[16], μπορούν να διακριθούν σε δύο *«τύπους»* ανάλογα με την έκτασή τους και τη δραματουργική και ποιητική τους υφή (σ' ένα ρητορικό λυρικό τύπο χωρίς σκηνικές απαιτήσεις και σ' ένα θεαματικό τύπο με έντονη σκηνική δράση)[17], μπορούν να χωριστούν ακόμα και σχετικά με την εμφάνιση σκηνικών οδηγιών[18] κ.τ.λ. Μπορούν βέβαια να καταχωριστούν και κατά συγγραφέα, αν και στο σημείο αυτό υπάρχει κάποια αβεβαιότητα: σίγουρα του Φώσκολου είναι τα τέσσερα ιντερμέδια του *«Φορτουνάτου»*, εφόσον το χειρόγραφο είναι αυτόγραφο[19], περίπου σίγουρη είναι η πατρότητα του Χορτάτση για τα τέσσερα ιντερμέδια της *«Ερωφίλης»* αν και η Bancroft-Marcus έχει αμφισβητήσει την εκδοχή αυτή[20], στην οποία πιστεύουν όλοι οι υπόλοιποι μελετητές· η ίδια βέβαια έκαμε μια θεαματική στροφή και θεωρεί σήμερα, ότι *«σχεδόν σίγουρα»* και άλλα

Ελένης», «Η απόφαση του Πριάμου», «Ο Δούρειος Ίππος», «Η θυσία της Πολυξένης», στον κύκλο των Σταυροφοριών ανήκουν: *«Σωφρόνια και Ολίντος», «Ο κήπος της Αρμίδας», «Το ξύπνημα του Ρινάλδου», «Σολιμάνος και Γοφρέδος», «Η κατάκτηση της Ιερουσαλήμ», «Μορέσκα»*. Οι τίτλοι αυτοί είναι απλώς ενδεικτικοί για το περιεχόμενο. Αυτή την κατηγοριοποίηση ακολουθεί και ο Σολομός, ό.π., σσ. 147 εξ.

16. Η Bancroft-Marcus διακρίνει *«Tassian interludes»* από *«Anguillaran interludes»* και πραγματεύεται χωριστά τα ιντερμέδια του *«Φορτουνάτου»* (HOLTON, ό.π., σσ. 166 εξ., 170 εξ., 176 εξ.).

17. Η έκταση των ιντερμεδίων ποικίλλει από 34 έως 224 στίχους. Στο θεαματικό τύπο υπάρχουν αξιοσημείωτα μηχανικά εφέ, όπως το *«νέφαλο»* στο μαγικό κήπο της Αρμίδας, που ανεβοκατεβαίνει, ο Δούρειος Ίππος, για τον οποίο πρέπει να χαλάσουν οι στρατιώτες την πύλη της Τροίας, φωτιστικά εφέ για την πυροπόληση της Τροίας και το χαλασμό του παραδεισένιου κήπου, που κρατούν το σταυροφόρο Ρινάλδο μακριά από τα πεδία της μάχης, σκηνικά θηρία που βγάζουν φλόγες από το στόμα (ένα που κυνηγάει τη Θίσβη κι ένα που το σκοτώνει ο Περσέας) κ.τ.λ.

18. Τα θεαματικά ιντερμέδια εμφανίζουν και συχνές και σχοινοτενείς σκηνικές οδηγίες, αλλά και διαφορετικό βαθμό λειτουργικότητας. Ενώ τα περισσότερα δεν αποφεύγουν μια αφειδώλευτη χρήση του δραματουργικού μέσου, για να επισημάνουν πολεμικά μπαλέτα, χορευτικές σκηνές, εμφανίσεις θεών, καταστροφές πόλεων και κήπων, φοβερά σκηνικά θηρία κ.τ.λ., υπάρχουν και ιντερμέδια που δεν έχουν ούτε μια σκηνική οδηγία. Μια ιστορική κατάταξη ή εξέλιξη της αύξησης ή μείωσης στη χρήση της τεχνικής αυτής δεν φαίνεται εφικτή, γιατί η χρονολόγηση και πατρότητα, ή και η κριτική ή επτανησιακή προέλευσή τους, παραμένει εν πολλοίς αβέβαια... Αλλά αυτός ο συλλογισμός, σχετικά με κάποια *«εξέλιξη»* στο είδος, είναι περιττός, όχι μόνο γιατί δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ξεχωριστές θεατρικές παραστάσεις μόνο με ιντερμέδια, όπως είναι γνωστές από την Ιταλία, αλλά και αν λάβουμε υπόψη το γεγονός, ότι τα δύο πρώτα και τα δύο τελευταία ιντερμέδια του *«Φορτουνάτου»* αποτελούν τις δύο ακραίες εκφάνσεις δύο διαφορετικών *«εξελίξεων»*: τα δυο πρώτα δεν έχουν ούτε μια σκηνική οδηγία, τα δύο τελευταία πάρα πολλές και εξαιρετικά μεγάλες. Αυτά τα ιντερμέδια προέρχονται από το χέρι του Φόσκολου, είναι καταχωρισμένα στο τέλος του χειρογράφου και φαίνεται πως ανήκουν στο *«Φορτουνάτο»*. Δεν υπάρχει λοιπόν κάποια σύμβαση με συνέχεια και συνοχή, όσον αφορά τη χρήση των σκηνικών οδηγιών στα ιντερμέδια. Αυτό δεν εξηγείται από κάποιο μοντέλο σταδιακής ιστορικής εξέλιξης, αλλά μάλλον από την απουσία της αισθητικής της κλασικίζουσας δραματουργίας (με την έννοια της verisimilitudo της σκηνικής πραγματικότητας), η οποία, για το θεατρικό αυτό είδος, δεν είναι δεσμευτική ή τουλάχιστον μόνο σε περιορισμένη κλίμακα. Στο Δ' ιντερμέδιο του *«Φορτουνάτου»* διαπιστώνουμε άλλωστε ήδη μια μετάβαση της λειτουργικότητας της σκηνικής οδηγίας, μια πρόσθετη *«εγκυκλοπαιδική»* πληροφόρηση για ιστορικά γεγονότα, του αναγνώστη πλέον, μια λειτουργική διάσταση στην εφαρμογή της τεχνικής, που θα εμφανιστεί συστηματικότερα πολύ πιο αργά, στο μοντέρνο θέατρο (ΠΟΥΧΝΕΡ, *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π. σσ. 427 εξ.). Πρόκειται για την εμφάνιση του Αινεία με τον πατέρα του Αγχίση στους ώμους μέσα στα ερείπια της ρημαγμένης Τροίας.

19. Ο τελευταίος κριτικός εκδότης του έργου, Alfred Vincent, εξέφρασε κάποιους διστασμούς ως προς την πατρότητα των ιντερμεδίων, θεωρεί όμως τελικά ότι πιθανότερο είναι να *«τα έγραψε ο ίδιος ο Φώσκολος»* (Μ. Α. ΦΩΣΚΟΛΟΥ, *Φορτουνάτος. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Alfred Vincent. Ηράκλειο 1980, σσ. μθ'-ν').

20. BANCROFT-MARCUS 1977, σσ. 39-44, επίμετρο (*«δεν πρέπει να θεωρούμε επιστημονικά αποδειγμένη μια τέτοια απόδοση των ιντερμεδίων στο Χορτάτση, χωρίς θετικά στοιχεία»*).

έξι ιντερμέδια προέρχονται από το χέρι του Χορτάτση[21], αυτά που έχουν θέμα τη Σταυροφορία και προέρχονται από τον Tasso. Σχεδόν βέβαιη θεώρησε ο Μανούσακας το 1947 την πατρότητα του Ρεθύμνιου ποιητή για τα πέντε ιντερμέδια στο χειρόγραφο Βεργωτή (για την *«Πανώρια»*)[22], ενώ το 1991 για τα άλλα τρία ιντερμέδια του χειρόγραφου Δαπέργολα (επίσης της *«Πανώριας»*) θεωρεί ως

> *«πολύ πιο πιθανό - και γίνεται ολοένα και πιθανότερο - να είναι ο Χορτάτσης ποιητής των ιντερμεδίων αυτών που συνοδεύουν και τα δύο χειρόγραφα των έργων του παρά να μην είναι»*[23].

Οι απηχήσεις πράγματι είναι έντονες, τόσο στην παραλληλία των καταστάσεων όσο και στο λεκτικό επίπεδο[24]. Ένα πρόσθετο χρονολογικό στοιχείο προκύπτει από το γεγονός, ότι τα ιντερμέδια του *«Φορτουνάτου»* (1656) προέρχονται εν μέρει από το έργο *«Adone»* του Marino (1616)[25].

Κατά τα άλλα πατρότητες και χρονολογίες, όπως είχε τονισθεί παλαιότερα με έμφαση, παραμένουν αβέβαιες[26]. Η τάση της νεότερης έρευνας βέβαια προχωρεί την εκδοχή,

---

21. *«Of the eighteenth extant interludes, ten at least are almost certainly the work of Georgios Chortatsis...»* (Bancroft-Marcus στον Holton, ό.π., σ. 160). Αιτία της μεταστροφής αυτής είναι η ανακάλυψή της, πως ο Χορτάτσης ήξερε το έπος του Τάσσου (παραθέτει ενδεικτικά τις αντιστοιχίες Πανώρια Γ΄ 373-378 = Gerusalemme liberata XVI 22· Ερωφίλη Ε΄ 445-466 = Ger. lib. XIX 105-109· Στάθης Β΄ 277-280 = Ger. lib. XV 25-26). Βλ. και την επιστολή της προς τον Μ. Ι. Μανούσακα (1991, ό.π., σ. 327, σημ. 30).

22. Κατηγορηματικός σ' αυτό ήταν ο Λίνος Πολίτης (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 69).

23. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ 1991, ό.π., σ. 324. Μετά τον εντοπισμό μερικών παράλληλων χωρίων των τριών ιντερμεδίων του χειρόγραφου Δαπέργολα με την ίδια την *«Πανώρια»* και την *«Ερωφίλη»* αποφαίνεται καταληκτικά: *«Δεν θα ισχυριστώ βέβαια πως τα παραπάνω στοιχεία (όλα ή μερικά) από τα πολλά που συγκέντρωσα με έρευνα όχι εξαντλητική αποδεικνύουν αναμφιβήτητα την ταυτότητα των δύο συγγραφέων και λύνουν οριστικά το πρόβλημα της πατρότητας των ιντερμεδίων. Αποτελούν όμως σοβαρές ενδείξεις που στηρίζουν, πιστεύω, τη γνώμη μου ότι η πιθανότητα να είναι ποιητής ο Χορτάτσης ενισχύεται όλο και περισσότερο από τότε που την πρωτοδιατύπωσα»* (ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ 1991, ό.π., σ. 327).

24. Κυρίως ανάμεσα στο ιντερμέδιο του Πύραμου και της Θίσβης και την *«Ερωφίλη»*, λόγω των παράλληλων καταστάσεων (Ε΄ πράξη). Επιφυλάσσομαι να εκθέσω λεπτομερέστερα και άλλα σημεία εξάρτησης. Υπάρχει ωστόσο μια διαφορά στο ύφος, γιατί η τραγικότητα στο ιντερμέδιο αυτό λειτουργεί σχεδόν παρωδικά. Επίσης προκύπτει ένα πρόβλημα καθαρά μεθοδολογικό, που έχει γενικότερη σχέση με την αποδεικτική ισχύ των απηχήσεων: η τεκμηρίωση λεκτικής απήχησης δεν αποδεικνύει ακόμα την κοινή πατρότητα δύο κειμένων· μπορεί να πρόκειται για ενσυνείδητη ή υποσυνείδητη μίμηση, ανάμνηση στίχων σε παράλληλες καταστάσεις, συμβατικές εκφράσεις ευρύτερης χρήσης, εκφραστικές φόρμουλες κ.τ.λ. Η απόδειξη της κοινής πατρότητας δύο κειμένων θα έπρεπε να στηρίζεται και σε πιο λεπτές εκφραστικές ιδιαιτερότητες, στιχουργικές ή ομοιοκαταληκτικές ιδιοτροπίες κ.τ.λ. Για τον προβληματισμό βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196, ιδίως σσ. 178 εξ. Επίσης του ίδιου, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου», Στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 445-466.

25. PECORARO, ό.π., VINCENT, ό.π., σ. 189 αρ. 2, BANCROFT- MARCUS στον Holton, ό.π., σ. 160.

26. Τα ιντερμέδια δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη χρονολόγηση των δραματικών έργων (W. PUCHNER, ««*Kretisches Theater*» zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590-1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen», *Maske und Kothurn* 26 (1980), σσ. 85-120, ιδίως σσ. 109 εξ. Σ' αυτό το λάθος περιέπεσε π.χ. ο Κωνσταντίνος Σάθας, που χρονολόγησε το *«Στάθη»* στα χρόνια του Κρητικού πολέμου, γιατί στο πρώτο ιντερμέδιο δείχνεται μια χριστιανοπούλα αιχμάλωτη των Τούρκων (Κ. ΣΑΘΑΣ, *Κρητικόν θέατρον ή συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*. Εν Βενετία 1879, σ. κ΄).

ότι τα ιντερμέδια τελικά δεν ήταν τόσο ανεξάρτητα από τα έργα, όπως νομίζαμε, τουλάχιστον ως προς τους ποιητές. Ως προς τη θεατρική πρακτική παραμένουν ισχυρά τα ακόλουθα παλαιά επιχειρήματα[27], τα οποία ωστόσο μπορούν να εμπλουτιστούν τώρα με νέα στοιχεία: η ύπαρξη εναλλακτικών ιντερμεδίων σε διάφορα χειρόγραφα της *«Πανώριας»* (καθώς και η ύπαρξη δύο προλόγων), στην περίπτωση του χειρόγραφου Βεργωτή και μέσα στο ίδιο χειρόγραφο, υποδηλώνει ότι αυτά μπορούν να αλλάζουν από παράσταση σε παράσταση· αντί του διαλογικού ιντερμεδίου μπορεί να χρησιμοποιηθεί και πρόλογος (το τέταρτο ιντερμέδιο της *«Πανώριας»* στο χειρόγραφο Δαπέργολα είναι ο δεύτερος πρόλογος του έργου)[28], σκηνή άλλου έργου (τρεις κωμικές σκηνές του *«Κατζούρμπου»* για ιντερμέδια της *«Πανώριας»* στο χειρόγραφο Βεργωτή, όπου βρίσκεται και η ίδια η κωμωδία) ή και τραγούδι που απαγγέλλεται με μουσική υπόκρουση (η περίπτωση του *«Φαλλίδου»*). Την ίδια *«ελευθερία»* από τα δραματικά έργα δείχνουν άλλωστε και οι πρόλογοι (δύο πρόλογοι της *«Πανώριας»*, ο *«Πρόλογος καμωμένος εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας πατρίδας μας»*[29], που σώζεται στο χειρόγραφο Βεργωτή χωρίς έργο): κι αυτοί εν μέρει γράφονται για συγκεκριμένες παραστάσεις[30] (ενδεικτικό είναι και το *«εγκώμιο»* στον πρόλογο του *«Ζήνωνα»*)[31]. Όπως αποδεικνύουν τα ιντερμέδια του *«Στάθη»*, που ως τρίπρακτη επτανησιακή διασκευή έχει μόνο δύο, αυτά παίζονταν συνήθως ανάμεσα στις πράξεις, αν και αδέσποτα κείμενα, όπως ο *«Φαλλίδος»* στο Νανιανό κώδικα, υποδεικνύουν ενδεχομένως και άλλες δυνατότητες. Το ρεπερτόριο των ιντερμεδίων για την εκάστοτε παράσταση φαίνεται να συντάσσει ο εκάστοτε οργανωτής της, όπως αφήνουν να εννοηθεί τα τρία χειρόγραφα της *«Πανώριας»*, που τελικά μας δίνουν δώδεκα *«ιντερμέδια»*: τέσσερα κανονικά στο Νανιανό κώδικα, ένα κανονικό και τρεις σκηνές του *«Κατζούρμπου»* στο χειρόγραφο του Βεργωτή και τρία κανονικά και το δεύτερο πρόλογο στο χειρόγραφο του Δαπέργολα. Αυτή η πληθώρα ιντερμεδίων, όπως και οι πολλές απηχήσεις της *«Πανώριας»*, δείχνουν την εξαιρετική δημοτικότητα του ποιμενικού δράματος του Χορτάτση στην Κρήτη και στα Επτάνησα[32].

Τα κείμενα των ιντερμεδίων δεν θα τα αναλύσουμε λεπτομερειακά· αυτό το έκαμαν ήδη ο Αλέξης Σολομός και πρόσφατα η Rosemary Bancroft-Marcus και ο Μανούσος Μανούσακας[33]. Μας εκπλήσσουν κάπως οι σκηνικές απαιτήσεις, που θέτουν μερικά από αυτά, αν και σχετικά μ' αυτές έχουν βρεθεί πάνω κάτω οι σκηνογραφικές λύσεις[34]. Μια άλλη διάσταση ως προς τη θεαματικότητά τους δίνεται, αν συγκαταλέξουμε σ' αυτά και άλλα θεάματα, όπως συνέβη στην *«γκιόστρα»* των Χανίων το 1594, όπου στην αρχή περιγράφεται, στο εκτενές ιταλικό ποίημα του Persio, πομπή αρμάτων με ζωντανές

27. Βλ. και ΣΟΛΟΜΟΣ, ό.π., σσ. 147 εξ.

28. Θυμίζω εδώ ότι ως πρόλογος του *«Στάθη»* χρησιμοποιείται ο μονόλογος του Έρωτα από την Ε' πράξη της *«Πανώριας»*.

29. Δημοσιεύτηκε από τον Π. ΒΕΡΓΩΤΗ στον *Παρνασσό* 14 (1891), σσ. 569-572.

30. PECORARO, ό.π.

31. Το *«εγκώμιο»* μνημονεύει δύο ιστορικές προσωπικότητες, που η δραστηριότητά τους κάνει βέβαιη μια παράσταση του έργου στις αρχές του 1683 στη Ζάκυνθο (Σπ. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, «Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του Ζήνωνος και έρευνα για τον ποιητή του», *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 177-203.

32. Βλ. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Η πρόληψη...», ό.π., σσ. 189 εξ.

33. Βλ. παραπάνω.

34. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 153-178.

εικόνες (tableaux vivants) που δείχνουν το δάσος των Αρδεννών, το κάστρο της Πάλμας, το ηφαίστειο Αίτνα και τον ίδιο τον Ψηλορείτη[35]. Στο θέαμα του κονταροχτυπήματος υπάρχει και ιντερμέδιο του *«Περσέα και της Ανδρομέδας»*, αλλά πολύ πιο θεαματικό, αν και του λείπει η ζωντάνια και η ανθρωπιά των κρητικών ιντερμεδίων[36]. Όπως σημειώνει η Bancroft-Marcus, δεν πρέπει να φανταστούμε και τόσο φτωχά τα μέσα σκηνικής φαντασμαγορίας που διέθεταν οι Κρητικοί, αν και οι ποιητικές εγκωμιαστικές αυτές περιγραφές, όπως γνωρίζουμε από την Ευρώπη του 16ου και 17ου αιώνα, συχνά είναι υπερβολικές (γιατί λειτουργούν ως προπαγάνδα του οργανωτή) και πρέπει να ελεγχθούν και από άλλες πηγές.

Ωστόσο δεν είναι τελείως βέβαιο, αν η συμβατικότητα των ιντερμεδίων στις κρητικές και επτανησιακές παραστάσεις του 17ου αιώνα ήταν καθολική. Ιντερμέδια λείπουν από τα έργα που ανήκουν στη θρησκευτική θεματογραφία (αν εξαιρέσουμε το *«Βασιλέα Ροδολίνο»*, που δεν προοριζόταν για θεατρική παράσταση, κατά τα λόγια του ποιητή του): στην *«Ευγένα»* του Μοντσελέζε (1647), που δεν εμφανίζει ευδιάκριτη διαίρεση σε πράξεις[37], στη *«Θυσία» του Αβραάμ»*, που αποφεύγει επίσης το πεντάπρακτο σχήμα του προτύπου του[38], και στο *«Ζήνωνα»*, που το λατινικό του πρότυπο έχει *«μουσικά»* ιντερμέδια[39]. Ωστόσο υπάρχουν μερικές *«βουβές»* σκηνές (scenae mutae) στην ίδια υπόθεση, που λειτουργούν ως τέτοια και έχουν και το θεαματικό, χορευτικό χαρακτήρα. Αλλά όπως γνωρίζουμε τώρα από τον αιγαιοπελαγίτικο χώρο, δεν μπορεί να γενικευθεί το γεγονός, ότι τα κρητοεπτανησιακά θρησκευτικά έργα δεν έχουν ειδικά ιντερμέδια. Μάλιστα παρατηρείται μια μεγαλύτερη ποικιλία δυνατοτήτων: τουλάχιστον τρία από αυτά διαθέτουν ιντερμέδια και αποτελούν μάλιστα ενδιαφέρουσες περιπτώσεις. Στο χιώτικο δράμα

> *«Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών και της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων παρά ιερέως Μιχαήλ Βεστάρχου» (terminus ante quem 1662)*

---

35. BANCROFT-MARCUS στον Holton, ό.π., σσ. 160 εξ. Το ιταλικό κείμενο τώρα στον τόμο: *Gian Carlo Persio, La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594.* Introduzione, testo critico e commento a cura di Cristiano Luciani, Venezia 1994 (Oriens graecolatinus, 2).

36. *«Perseus swoops through the air with the head of Medusa; he spies the beautiful Andromeda bound nude to a rock; the marine monster comes to devour her; he fights it by air and sea, and finally kills it; Time and the Four Seasons array Andromeda as a bride, Time speaking an allegorical verse. The interlude is purely pictorial and lacks the lively dialogue and human interest of those written in Cretan dialect. The joust introduction as a whole is important evidence that materials, equipment and expertise for dramatic illusion were not lacking in Venetian Crete. Though effects for the Cretan interludes would not have been as lavish as for Italian ducal court entertainments, there is no need to assume a priori that their production was amateurish»* (BANCROFT-MARCUS, στον Holton, ό.π., σ. 161). Για την εξέλιξη της *«γκιόστρας»* στον ελληνικό χώρο από αγώνισμα σε σκηνοθετημένη παράσταση βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σσ. 103-150.

37. Για το θέμα αυτό Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Σκηνικός χώρος και χρόνος στην *«Ευγένα»* του Μοντσελέζε», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 325-348.

38. Για τα ίχνη των πράξεων στο έργο βλ. W. BAKKER, «Structural differences between Grotto's *«Lo Isach»* and *«The Sacrifice of Abraham»*», *Folia Neohellenica* 1 (1975), σσ. 1-26.

39. Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, «Το πρότυπο του *Ζήνωνα*», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 215-297.

υπάρχει ένα ιντερμέδιο ενσωματωμένο ως τέταρτη σκηνή: πρόκειται για τη Θυσία του Αβραάμ (που δεν έχει σχέση με το κρητικό δράμα, γιατί λείπει τελείως ο ρόλος της Σάρας), που παρεμβάλλεται ανάμεσα στο μαρτύριο του γηραιού Ελεάζαρου και των επτά παίδων ως ένα είδος διδακτικής παραλληλίας για τη σταθερότητα των παιδιών στην πίστη· το ίδιο έργο διαθέτει και ένα κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος για έναν αστρολόγο τσαρλατάνο και το πειναλέο βοηθό του, πώς εξηγεί τα αυτονόητα με την *«τέχνη»* του σ' ένα πελάτη, που δεν θέλει να τον πληρώσει για τις υπηρεσίες του[40]. Εδώ το ιντερμέδιο αναλαμβάνει το έργο της κωμικής αντίστιξης, μια λειτουργία που έχουν στο 19ον αιώνα τα κωμικά μονόπρακτα, τα οποία παίζονται τακτικά στο τέλος της παράστασης. Παρόμοια λειτουργικότητα έχουν οι κωμικές σκηνές στο τέλος της τραγωδίας *«Ιφιγένεια»* του Πέτρου Κατσαΐτη (1720), καθώς και η αντιπλοκή των δαιμόνων στη χιώτικη θρησκευτική δραματουργία, από την οποία έχει δημοσιευτεί ώς τώρα ο *«Δαβίδ»*[41] κι όπου το *«μπαλέτο»* των χαριτωμένων διαβόλων με παιδικά τραγουδάκια έχει ιδιαίτερη έκταση[42].

Δύο ιντερμέδια διαθέτει και το *«Δράμα περί γεννηθέντος τυφλού με μίαν ιστορίαν του Δαρείου βασιλέως υπό Γαβριήλ Προσοψά»* (δεύτερο μισό του 17ου αιώνα), που ακολουθεί πιστά την περικοπή 9, 1-34 του Ευαγγελίου του Ιωάννη· τα ιντερμέδια εδώ ονομάζονται *«στροφές»* (όπως άλλωστε και στο *«Θυέστη»* του Κατσαΐτη *«στροφές του δράματος»*) και πραγματεύονται το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Πέρση βασιλιά Δαρείου (για το τι εξουσιάζει περισσότερο τον κόσμο), το οποίο κερδίζει ο Ζερουβάβελ και επιτυγχάνει έτσι την ανοικοδόμηση της Ιερουσαλήμ (κεφ. 3 και 4 του πρώτου βιβλίου Έσδρα)[43]. Το δεύτερο ιντερμέδιο έχει έκταση ολόκληρης πράξης (πάνω από 200 στίχους). Σε άλλα έργα της χιώτικης δραματουργίας δεν παρατηρείται ύπαρξη ιντερμεδίων, αλλά πρέπει να πάμε πλέον στην κυκλαδική: ενώ στο άτιτλο χριστουγεννιάτικο έργο για το βίο και την πολιτεία του Ηρώδη δεν υπάρχει καν κωμική αντιπλοκή[44], στην πεντάπρακτη *«Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου»*, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στο ιησουιτικό κολέγιο της Νάξου, υπάρχουν τέσσερα κωμικά *«διλούδια»* γύρω από τις *«ανδραγαθίες»* του Πολέμαρχου, τις περιποιήσεις των τραυμάτων του από το Δοττόρε και τους χλευασμούς του υπηρέτη Κάσσανδρου[45]. Το ενδιαφέρον είναι, ότι το πρώτο ιντερμέδιο αντιγράφει σκηνή του *«Κατζούρμπου»* ανάμεσα στον Κουστουλιέρη και τον Κατζούρμπο, όπου ο πρώτος θέλει να μάθει στο δεύτερο ξιφομαχία· αποσπάσματα άλλων σκηνών αναπαράγονται και στο δεύτερο ιντερμέδιο, πάντα κατά λέξη, με αποκλίσεις μόνο εκεί όπου είναι απολύτως απαραίτητες λόγω των διαφορών στις υποθέσεις[46]. Είναι επίσης ενδιαφέρον, ότι η πρώτη δανεισμένη σκηνή του *«Κα-*

---

40. Για περιγραφή βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου και 18ου αιώνα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 145-168, ιδίως σσ. 155 εξ.

41. Αγνώστου Χίου Ποιητή, *Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα.*, Ανεύρεση-κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδοπούλου. Αθήνα 1979.

42. Στ. 75-266. Για τη δραματουργική λειτουργικότητα της σκηνής Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Το Ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα. Β) Η περίπτωση του *Δαβίδ*», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία.* Αθήνα 1988, σσ. 299-327, ιδίως σσ. 312-322.

43. Περιγραφή στον ΠΟΥΧΝΕΡ, «Θρησκευτικό θέατρο…», ό.π., σσ. 159 εξ.

44. Περιγραφή στον ΠΟΥΧΝΕΡ, ό.π., σσ. 164 εξ.

45. Περιγραφή στον ΠΟΥΧΝΕΡ, ό.π., σσ. 161 εξ.

46. Με λεπτομέρειες Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17ος/πρώτο μισό του 18ου αιώνα)», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 248-255.

τζούρμπου» σχεδόν συμπίπτει με μιαν από τις σκηνές, που βρίσκουμε ως ιντερμέδιο της *«Πανώριας»* στο χειρόγραφο του Βεργωτή. Φαίνεται πως αποτελούσε ευρύτερα διαδομένη πρακτική να χρησιμοποιήσει κανείς *«υλικό»* από κωμωδίες, κυρίως στερεότυπες κωμικές σκηνές, για κωμικά ιντερμέδια.

Διαφοροποιημένη είναι η κατάσταση και στην επτανησιακή δραματουργία: στην *«Ευγένα»* δεν υπάρχουν ιντερμέδια, αν και η γκιόστρα, που περιγράφεται μόνο σε μια πολύ λιτή σκηνική οδηγία, λειτουργεί ως τέτοιο ενδιάμεσο θεαματικό στοιχείο[47]. Στην *«Ιφιγένεια»* του Κατσαΐτη δεν υπάρχουν ιντερμέδια, αλλά οι κωμικές σκηνές στο τέλος, που χαλαρά μόνο συνδέονται με την υπόθεση· θα μπορούσε να τις παρεμβάλει κανείς, όπως έπραξε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στη διασκευή του, ανάμεσα στις πράξεις ή σε άλλα σημεία της πλοκής[48]. Στο *«Θυέστη»* μνημονεύονται *«στροφές του δράματος»*· ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε από τον Προσοψά σαφώς για να δηλώσει ιντερμέδια[49]. Κείμενα δεν διασώζει το σχετικό χειρόγραφο. Και στην *«Κωμωδία των ψευτογιατρών»* (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη επισημαίνονται ανάμεσα στις πράξεις *«ιντερμέδια»*, χωρίς να έχει διασωθεί κείμενο[50]. Αδέσποτο κείμενο ιντερμεδίου διασώζεται όμως από τον ίδιο τον ποιητή, το *«Ιντερμέδιο της Κυρά- Λιας»* (1784), διάλογος ανάμεσα στη *«ρουφιάνα»* Ελιά και την *«κορασίδα»* Μηλιά (455 οκτασύλλαβους)[51], όπου η πρώτη προσπαθεί να πείσει τη δεύτερη να ενδώσει στις ορέξεις κάποιου νέου, για τον οποίο μεσολαβεί, ως μεσίτρα. Αλλά αντίθετα απ' ό,τι γίνεται στην *«Πανώρια»*, όπου ο ποιητής βάζει στο στόμα της κυρά-Φροσύνης λόγια έμπειρα, για να πείσει την ανυπότακτη κόρη για την παντοδυναμία του έρωτα, εδώ αντιστρέφεται η οπτική γωνία υπό την επίδραση της ηθικολογίας του Διαφωτισμού, γιατί η γριά στο τέλος αλυσοδένεται από τις οργισμένες κόρες και παραδίνεται στο δικαστήριο. Ο *«Χάσης»* (1795) του Δημήτριου Γουζέλη δεν διαθέτει ιντερμέδια, γιατί ο χωρισμός του σε πράξεις είναι συμβατικός· το ίδιο το έργο αποτελείται από μια σειρά από *«ομιλίες»*, σύντομες σκηνές γύρω από τις ανδραγαθίες του υποδηματοποιού Θεόδωρου Καταπόδη. Ως *«μιλήματα»* έχουν αναφερθεί τέτοιες σκηνές ήδη στην *«Ευγένα»*[52], που θα μπορούσαν να λειτουργούν και ως ενδιάμεσες παραστάσεις κανονικού δράματος. Με την παράδοση των επτανησιακών *«ομιλιών»* του λαϊκού θεάτρου το ρεπερτόριο αυτό έχει αυτονομηθεί· *«ομιλία»* μπορεί να γίνει κάθε έργο, από την κρητική δραματουργία και τα λαϊκά αναγνώσματα ως τον *«Αγαπητικό της βοσκοπούλας»*[53].

Συνοψίζοντας τα διακόσια χρόνια πορείας της εξέλιξης των ιντερμεδίων θα μπορούσε να πει κανείς, πως και στην ελληνική δραματουργία το είδος εξαντλεί όλες τις δυνατότητες που είχε από την αρχή στην Ιταλία του 16ου αιώνα: από τη μια συνδέεται με την κλασικίζουσα δραματουργία ως ενδιάμεση παράσταση ανάμεσα στις πράξεις, από

---

47. Στ. 1108 διδ.· για το δραματουργικό πρόβλημα που προκύπτει βλ. ΠΟΥΧΝΕΡ, *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σσ. 341 εξ.

48. Σπ. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ: *Πέτρος ΚΑΤΣΑΪΤΗΣ, Ιφιγένεια* [εν Ληξουρίω]. Αθήνα 1995.

49. Ε. ΚΡΙΑΡΑΣ, *ΚΑΤΣΑΪΤΗΣ, Ιφιγένεια - Θυέστης - Κλαθμός Πελοποννήσου*. Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάρια. Athènes 1950 (Collection de l'Institut Français d' Athènes, 43), σσ. 138, 150, 163, 171.

50. Γ. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ-ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήναι 1971, σσ. 47, 61, 73, 84.

51. Ό.π., σσ. 97-104.

52. T. MONTSELESE, *Ευγένα*. A cura di Mario Vitti. Napoli 1964, σ. 32.

53. Την πληρέστερη απογραφή του ρεπερτορίου των *«ομιλιών»* κάνει ο Μ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας. Άγνωστη ζακυνθινή «ομιλία» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1990, σσ. 2 εξ.

την άλλη φανερώνονται δύο διαφορετικές τάσεις, που υπερβαίνουν τη λειτουργικότητα αυτή: 1) η ενσωμάτωση στο ίδιο το θεατρικό έργο *(«Επτά παίδες Μακκαβαίοι»)*, που γίνεται εφικτή εφόσον το αισθητικό μοντέλο του *«κανονικού»* δράματος της Αναγέννησης μετατρέπεται στο πολύ-πλοκο δράμα του Μπαρόκ, που απαιτεί πολυτοπική σκηνή και μετακινούμενη σκηνογραφία, 2) η ανεξαρτητοποίηση του ιντερμεδίου, πρώτα ως επιλογικού μονόπρακτου ύστερα ως ξεχωριστού έργου. Μια παρόμοια διπλή πορεία απόσχισης δείχνει και ο πρόλογος: από τη μια διαλύεται σε προλογική σκηνή *(«Ζήνων»)*, από την άλλη ενσωματώνεται στο έργο ως μονόλογος της *«έκθεσης»* (τα έργα του Κατσαΐτη). Στην *«Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου»* διαθέτει κάθε πράξη ξεχωριστό πρόλογο.

Με την αλλαγή του αισθητικού μοντέλου του δράματος από το ρητορικό ποιητικό δράμα της Αναγέννησης στο πιο θεαματικό του Μπαρόκ, η ανάγκη πρόσθετης τέρψης του κοινού με θεαματικές ενδιάμεσες παραστάσεις μειώνεται και το ιντερμέδιο χάνει ουσιαστικά τη φυσική του δραματουργική λειτουργικότητα. Παραμένει απλώς συμβατικό στοιχείο. Αυτό φαίνεται να είναι το στάδιο της χρήσης αποκλειστικά κωμικών σκηνών, στάδιο που τεκμηριώνει η χρήση τέτοιων σκηνών του *«Κατζούρμπου»* στην παράσταση της *«Πανώριας»* στο χειρόγραφο Βεργωτή (αντικαθρεφτίζει δηλαδή ήδη επτανησιακές θεατρικές πρακτικές) και η ύπαρξη των *«διλουδίων»* στη Νάξο 1723, που δανείζονται τμήματά τους επίσης από την *«Κατζούρμπο»*· στην περίπτωση αυτή τα ιντερμέδια αποκτούν μιαν άλλη δραματουργική λειτουργικότητα, που αρχικά δεν είχαν, αλλά που είναι πολύ χαρακτηριστική για την αντιθετική κοσμοθεωρία για το Μπαρόκ: της κωμικής αντίστιξης στη σοβαρή υπόθεση, που λειτουργεί ως συναισθηματική ανακούφιση του θεατή από το τραγικό. Στην περίπτωση της κωμωδίας ακόμα και αυτή η νέα λειτουργικότητα όμως δεν ευδοκιμεί: δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς παίχτηκε ανάμεσα στις πράξεις της *«Κωμωδίας των ψευτογιατρών»*. Η διάλυση των ιντερμεδίων από ξεχωριστό δραματικό είδος σε αδέσμευτες μικροπαραστάσεις του καρναβαλιού, που είναι οι επτανησιακές ομιλίες, φαίνεται αβίαστη και λογική, αν και μ' αυτό, από μιαν άποψη, το είδος ξαναγυρίζει στις ρίζες του, που κατεβαίνουν ώς τις καρναβαλικές εκδηλώσεις και τον εξωθεατρικό χώρο. Τελικά το *«νούμερο»* της ενδιάμεσης παράστασης δεν προϋποθέτει καν το λόγο, μπορεί να είναι μουσικό ή παντομμικό ή αλληγορική αναπαράσταση κ.τ.λ. Σχεδόν τα πάντα μπορούν να λειτουργούν ως ιντερμέδια. Το υλικό, που διαθέτουμε σήμερα από την ελληνική δραματουργία, τεκμηριώνει μια τέτοιαν άποψη, αν και οι intermezzi non apparenti[54] ασφαλώς δεν καταγράφονται (αυτή ίσως είναι η περίπτωση του προτύπου του *«Ζήνωνα»* και της *«Κωμωδίας των ψευτογιατρών»*).

Το 19ο αιώνα το είδος εξαφανίζεται με τις νέες αισθητικές επιλογές της δραματουργίας, που ανατρέχουν στην αρχαιότητα και δεν συνεχίζουν την εγχώρια κλασικίζουσα δραματουργία[55]. Και στον 20ό αιώνα οι περιπτώσεις της χρήσης ιντερμεδίων είναι μεμονωμένες και ελάχιστες. Έτσι π.χ. έχει ο *«Πρωτομάστορας»* του Καζαντζάκη ένα intermezzo ανάμεσα στις δυο πράξεις του, που αποτελείται από χορικά (των γυφτισσών, των κοριτσιών του χωριού, των ανδρών που γυρίζουν από το γεφύρι κ.τ.λ.)[56]· η λει-

54. Βιβλιογραφία τώρα στον ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ, ό.π., σσ. 235 εξ.

55. Για τη σημαντική αυτή τομή στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου βλ. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», ό.π., σσ. 45 εξ.

56. Ανατύπωση της έκδοσης Αθήνα 1910 τώρα σε δίγλωσση έκδοση του Δημήτρη ΦΙΛΙΑ, *Die Editions A* [1995] (σσ. 32 εξ.).

τουργικότητά του είναι κυρίως ποιητική-λυρική και υπογραμμίζει τη *«μουσικότητα»* όλου του έργου. Ενδεχομένως ο Καζαντζάκης ενσυνείδητα προστρέχει στο τόσο αγαπητό σχήμα της κρητικής δραματουργίας, την οποία ασφαλώς γνώριζε από τις εκδόσεις του Σάθα και του Legrand[57]. Και άλλες μεμονωμένες περιπτώσεις μας αποκαλύπτουν, πως πρόκειται απλώς για ένα δραματουργικό αραβούργημα, στοιχείο μανιερισμού ή και εντυπωσιασμού, αφού η φυσική του λειτουργικότητα έχει πια σβήσει με την κατάργηση της κλασικίζουσας δραματουργίας.

57. Για τον *«Πρωτομάστορα»* βλ. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Το πρώιμο έργο του Νίκου Καζαντζάκη» , στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., σσ. 318-433, ιδίως σσ. σσ. 423 εξ.