

ΤΟ 1843 ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΑΪΚΟΥ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ*

Στο παρόν άρθρο θα επιχειρηθεί μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου που έγραψε το 1990 ο Ανδρέας Σταϊκός με τον τίτλο *1843*, προκειμένου να προσδιοριστούν οι δραματουργικές του τεχνικές και ο ιδεολογικός του χαρακτήρας. Ειδικότερα, θα εξετάσουμε το ζήτημα της ιδεολογικής χρήσης της ιστορίας και θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τον ρόλο του θεάτρου ως κατόπτρου της ιστορίας, καθώς και τον ρόλο, από την άλλη, της ιστορίας ως φορέα θεατρικότητας. Βασικός στόχος μιας τέτοιας προσέγγισης δεν μπορεί βέβαια, σε τελική ανάλυση, να είναι άλλος από τη βαθύτερη κατανόηση του σημαντικού αυτού, κατά τη γνώμη μου, έργου της νεοελληνικής δραματουργίας.

Στο *1843* ο Σταϊκός δημιουργεί εντέχνως μια επίφαση ιστορικότητας γύρω από το βασικό δραματουργικό υλικό του, η οποία θα μπορούσε κατ' αρχήν να επιτρέψει στο έργο την εγγραφή του στο είδος των «ιστορικού δράματος». Πρώτο συντελεστικό στοιχείο αποτελεί βέβαια ο δραματικός χρόνος του έργου (1843), ο οποίος διασφαλίζει και την αναγκαία χρονική απόσταση του συγγραφέα από τη βιωμένη ιστορία. Ο δραματικός χρόνος δανειίζει μάλιστα στο έργο τον τίτλο του, υπογραμμίζοντας έτσι αμεσότερα τη σύνδεσή του με την ιστορία. Για την κατανόηση του δραματικού μύθου είναι απαραίτητη η γνώση μιας συγκεκριμένης ιστορικής πραγματικότητας, καθώς ο συγγραφέας εγγράφει στον μύθο ήδη γνωστά και σημαντικά ιστορικά γεγονότα ως μέρος της προσωπικής ιστορίας των ηρώων. Αυτόματα, δύο από τις βασικές προϋποθέσεις για την ύπαρξη του συμβατικού ιστορικού δράματος φαίνεται να καλύπτονται: η χρονική απόσταση μαζί με την παρουσία ενός τουλάχιστον γνωστού ιστορικού προσώπου και ενός πραγματικού ιστορικού γεγονότος.¹

Εκτός από τον δραματικό χρόνο του έργου, ενισχυτική στην κατεύθυνση μιας ιστορικής αληθοφάνειας είναι και η χρήση συγκεκριμένων ονομάτων των ηρώων, τα οποία, αν και σκόπιμα δεν ταυτίζονται με γνωστά ιστορικά πρόσωπα, προκαλούν στη μνήμη του θεατή τη συνειρμική ανάκληση άλλοτε αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης (Μαντώ) κι άλλοτε Ευρωπαίων φιλελλήνων υποστηρικτών του εθνικού αγώνα (κόμης Ντε Μπρουϊγιέρ).² Ας δούμε όμως πρώτα τα βασικά νήματα της πλοκής του δραματικού μύθου.

* Επιθυμώ να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον αναπλ. καθηγητή του Πανεπιστημίου Πατρών κ. Σταύρο Τσιτσιρίδη για τις παρατηρήσεις και διορθώσεις του, καθώς και για την εν γένει βοήθειά του στη σύνταξη του παρόντος άρθρου.

¹ Ο καθορισμός της έννοιας του «ιστορικού δράματος» και εν γένει της «ιστορικής λογοτεχνίας» παρουσιάζει πολλές και ποικίλες εκδοχές. Η χρονική απόσταση (τουλάχιστον πενήντα έτη) του συγγραφέα από την εποχή στην οποία αναφέρεται μαζί με τη χρήση ενός ιστορικού προσώπου κι ενός ιστορικού γεγονότος αποτελούν συχνά τις προϋποθέσεις στις οποίες φαίνεται να συγκλίνουν οι περισσότεροι μελετη-

τές. Για μια θεωρητική διερεύνηση της εμφάνισης και ανάπτυξης του ιστορικού μυθιστορήματος αλλά και της σχέσης του με το ιστορικό δράμα βλ. την κλασική μελέτη του G. Lukacs: *Der historische Roman*, Aufbau Verlag, Βερολίνο 1955 (ιδιαίτερα το 2^ο κεφ.). Βλ. επίσης, μεταξύ άλλων, τη θεωρητική μελέτη για το ιστορικό θέατρο του H. Gouhier: «Remarques sur le théâtre historique», *Revue d'Esthétique*, 13 (1963), σσ. 348-354.

² Το όνομα «Ντε Μπρουϊγιέρ» παραπέμπει σε γαλλικό οικογενειακό όνομα αριστοκρατικών καταβολών. Εντοπίζεται και ως τοπωνύμιο σε πολλές γαλλικές επαρχίες (Labruyère, Côte-d'Or Labruyère-Oise Labruyère-Dorsa, Haute-Garonne κ.ά.). Είναι επίσης

Εν έτει 1843, η Μαντώ, χήρα του Γάλλου φιλέλληνα κόμη Ντε Μπρουϊνιέρ, που ζει στο Παρίσι, λαμβάνει επιστολή-προσκληση για τη Σύρο από τον Κωστάκη Λάππα³, πρώην μέλος (όπως και η ίδια) ελληνικού προεπαναστατικού θιάσου στο Βουκουρέστι, τον οποίο όλοι έως τότε θεωρούσαν νεκρό. Ο Κ. Λάππας, που ζει πλέον στη Σύρο, δίδωσε –όπως προκύπτει από την επιστολή– το χειρόγραφο ελληνικού έργου του ηρωϊκώς πεσόντος στο Δραγατσάνι Αλέξανδρου Σακελλάρη, επίσης μέλους του θιάσου, με τον οποίο η Μαντώ διατηρούσε ερωτικό δεσμό. Ο Κ. Λάππας, πρόεδρος του δημοτικού συμβουλίου της Σύρου, προσκαλεί τη Μαντώ, προκειμένου να την τιμήσει για τη δωρεά που προσέφερε ο σύζυγός της στο υπό ανέγερση θέατρο της πόλης, αλλά και να συμμετάσχει στην παράσταση του πατριωτικού περιεχομένου έργου του Σακελλάρη ως αφιέρωμα στη μνήμη του. Η Μαντώ φτάνει στη Σύρο συνοδευόμενη από την γνωστή πλέον ηθοποιό Όλγα Σαρηγιάννη, στενή φίλη της και πρώην μέλος του ίδιου θιάσου. Παράλληλα, ο Παναγιώτης Αργυρόπουλος, παλαιό μέλος του θιάσου και νυν έμπορος υφασμάτων καταπλέει στο νησί για επαγγελματικούς λόγους. Ως «μια ευτυχέστατη σύμπτωση» όλοι όσοι θα ενσάρκωναν το έργο του Σακελλάρη στο Βουκουρέστι (αλλά δεν πρόλαβαν γιατί ξέσπασε η Επανάσταση) ετοιμάζονται να ανεβάσουν την παράσταση του έργου με τίτλο *Η θυσία* –αφιέρωμα στη μνήμη του νεκρού συγγραφέα, που έχασε τη ζωή του στη μάχη στο Δραγατσάνι.

Σταδιακά τα πρόσωπα προβαίνουν σε αποκαλύψεις στοιχείων που αναιρούν κάθε δεδομένο για την ταυτότητά τους, τις προθέσεις τους, τις μεταξύ τους σχέσεις αλλά και το ίδιο το παρελθόν τους. Οι νεκροί είναι ζωντανοί και οι ζωντανοί νεκροί, ο φερόμενος ως Κωστάκης Λάππας, δεν είναι άλλος από τον ίδιον τον «λιποτάκτη» Σακελλάρη, ο υποτιθέμενος «γενναίος αγωνιστής» Αργυρόπουλος φαίνεται ότι πλούτισε μέσα από δολοληψίες με την Υψηλή Πύλη κατά την προεπαναστατική περίοδο, και η Μαντώ, που έχει από την αρχή αντιληφθεί την πλαστοπροσωπία του Λάππα, αφού θα επιχειρήσει μια θεατρικότητα και βεβαίως άκαρπη επίθεση με μαχαίρι εναντίον του, συνεχίζει να κινείται με απόλυτη φυσικότητα μέσα στα νέα δεδομένα, πριν επιστρέψει μαζί με την Όλγα στο Παρίσι. Οι σχέσεις μεταξύ των ηρώων, στο παρελθόν αλλά και στον παρόντα δραματικό χρόνο, φιλικές ή ερωτικές, παραμένουν οριστικά αδιευκρίνιστες και αυτοαναιρούμενες άμα τη δημιουργία τους, αφού τα ίδια τα πρόσωπα και τα κίνητρά τους διαρκώς επαναπροσδιορίζονται, παραμένοντας τελικά θολά και σκοπίμως ασαφή σ' ένα συνεχές παιχνίδι με τον χρόνο και την Ιστορία, που αποτελεί τον βασικό άξονα του έργου του Στάικου. Το έργο κλείνει με τη σκηνή των δύο γυναικών στο κατάστρωμα του πλοίου, ενώ ο μεταξύ τους διάλογος υποβάλλει στον θεατή αυτήν ακριβώς την ιδέα ενός ταξιδιού στον χρόνο και την Ιστορία (σ. 70):

ΟΛΓΑ:

Η αρχή βρίσκεται στο τέλος. Στις 7 Ιουνίου του 1821.

ΜΑΝΤΩ:

Ναι, Όλγα. Στις 7 Ιουνίου του 1821, στο Βουκουρέστι.

Και πού πηγαίνουμε;

ΟΛΓΑ:

Αύριο, μεθαύριο, παραμευθαύριο ή παρα-παρα-παρα- μεθαύριο το καράβι θα πλευρίσει στα πέρατα του κόσμου.⁴

γνωστό από την ιστορία της γαλλικής λογοτεχνίας: ο Jean de la Bruyère (1645-1696) είναι ο συγγραφέας των περιώνυμων *Charactères* (κατά το πρότυπο του αντίστοιχου έργου του Θεοφράστου).

³ Η χρήση του ονόματος «Λάππας» για ένα από τα

μέλη του ελληνικού προεπαναστατικού θιάσου πιθανώς δεν είναι τυχαία. Το όνομα έχει συνδεθεί με την ιστορία του νεοελληνικού λυρικού θεάτρου και τον γνωστό τενόρο Οδυσσέα Λάππα (1890-1971).

⁴ Στο παρόν άρθρο το κείμενο του Ανδρέα Στάι-

Είναι προφανής λοιπόν η πρόθεση του συγγραφέα να προσδώσει στο έργο του έναν χαρακτηρισμό ιστορικότητας. Από την άλλη, εφόσον πρόκειται για δραματικό μύθο και άρα μυθοπλασία, δεν μπορεί παρά να συνυφαίνεται εκ των πραγμάτων με στοιχεία φανταστικά. Η διάκριση των στοιχείων μεταξύ τους είναι απαραίτητη για την κατανόηση του νοήματος που παράγει το έργο. Γι' αυτό απαιτείται πρώτα ο προσδιορισμός των διαφορετικών χρονικών επιπέδων του έργου στα οποία αντιστοιχούν κάθε φορά τα στοιχεία αυτά. Το είδος τους, ο βαθμός σύγκλισης ή απόκλισής τους από την εκάστοτε ιστορική πραγματικότητα στην οποία εντάσσονται, όπως και ο πραγματικός ιστορικός χρόνος στον οποίο αυτά αναφέρονται ή παραπέμπουν προδίδουν τους δραματουργικούς στόχους του Ανδρέα Σταϊκού στο 1843 και αναδεικνύουν τα μέσα και τις τεχνικές του.

Τρία διαφορετικά χρονικά επίπεδα συμπλέκονται στο έργο: (α) ο χρόνος της προεπαναστατικής περιόδου (συγκεκριμένα οι παραμονές της Επανάστασης), (β) το 1843, το οποίο λειτουργεί ως δραματικό παρόν του έργου και αφηγηρία μιας εκ νέου συνάντησης των ηρώων, και (γ) το 1990, δηλαδή ο χρόνος συγγραφής του έργου από τον Σταϊκό.

Το υλικό του δραματικού μύθου, το οποίο εντάσσεται στο πρώτο χρονικό επίπεδο, αυτό δηλαδή της προεπαναστατικής περιόδου των ηρώων, ενδύει το έργο με έναν μανδύα ιστορικότητας. Η συγκεκριμένη χρονική στιγμή που επιλέγει ο συγγραφέας ταυτίζεται με την ενδοξότερη και λαμπρότερη σελίδα της ιστορίας της νεότερης Ελλάδας, αφού σηματοδοτεί το ξεκίνημα του νεοσύστατου έθνους. Ηρωικά σύμβολα, πατριωτικά ιδεώδη και μαρτυρικές θυσίες στον βωμό της ελευθερίας συνθέτουν το ιστορικό τοπίο της εποχής. Είναι η περίοδος κατά την οποία χτίζονται οι εθνικές βεβαιότητες ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας και εθνικής συνείδησης. Συνεχώς είναι οι αναφορές σε γνωστά ιστορικά γεγονότα ή πρόσωπα της εποχής με τα οποία εμπλέκεται η δράση των δραματικών προσώπων: λ.χ. η κήρυξη της ελληνικής επανάστασης (οι ηρωικές αυτές μέρες πληροφορούμαστε ότι βρίσκουν τους ήρωες στο Βουνκούρέστι) ή η μάχη στο Δραγατσάνι –στην οποία υποτίθεται ότι πολέμησαν οι δύο κεντρικοί ήρωες του έργου– ή ο ναύαρχος Δεριγνύ, τη φρεγάδα του οποίου κυβερνούσε σύμφωνα με τον δραματικό μύθο ο σύζυγος της Μαντώς ντε Μπρουϊγιέρ. Στο φιλελληνικό έργο Ευρωπαίων υποστηρικτών της Επανάστασης παραπέμπει σύμφωνα με τον δραματικό μύθο η συμβολή του Γάλλου ντε Μπρουϊγιέρ στη στρατιωτική και οικονομική ενίσχυση της Ελλάδας.

Παράλληλα η προεπαναστατική περίοδος αποτελεί τη χρονική αφηγηρία συνάντησης των δραματικών προσώπων του έργου. Σε αυτήν εγγράφεται το παρελθόν τους, το οποίο ο συγγραφέας ανασυνθέτει μέσα από τις αφηγήσεις τους στο δραματικό παρόν. Στην εικόνα του αποτυπώνονται έρωτες, θυσίες για την πατρίδα, αλλά και θέατρο. Η Μαντώ με τον Αλέξανδρο Σακελλάρη είναι το νεαρό ερωτευμένο ζευγάρι. Κρυφά ερωτευμένος με την έφηβη Όλγα είναι ο, έτερος της παρέας, Παναγιώτης Αργυρόπουλος. Οι καλλιτεχνικές ευαισθησίες και η ορμή της νιότης συναντούν τα επαναστατικά αιτήματα των καιρών. Οι ήρωες θέτουν εαυτούς στην υπηρεσία της πνευματικής αφύπνισης του υπόδουλου ελληνισμού με τη συμμετοχή τους σε προεπαναστατικούς θιάσους. Κοινωνία και άτομο συνυπάρχουν σε έναν ενιαίο και εξιδανικευμένο ρόλο, κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο επιδέξια συμψύρονται στο έργο η ιστορία με τη μυθοπλασία. Όλα τα γεγονότα που καταχωρίζονται από τον συγγραφέα στο πρώτο αυτό χρονικό επίπεδο διαδραματίζονται στο Βουνκούρέστι –στοιχείο το οποίο

συμβάλλει επίσης σημαντικά στην επίταση της ιστορικότητας. Η θεατρική δραστηριότητα των Ελλήνων στις παραδουνάβιες ηγεμονίες αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και έχει άλλωστε απασχολήσει εκτενώς τη θεατρική έρευνα.⁵ Στο δραματολόγιο των θιάσων κυριαρχούσαν έργα επαναστατικού και ηρωικού περιεχομένου, όπως οι πολιτικές τραγωδίες του Βολταίρου και του Αλφιέρι, τα ηρωικά δράματα του Μεταστάσιου ή των Ιακωβίτη Ρίζου Νερουλού, Αθανάσιου Χριστόπουλου και Ιωάννη Ζαμπέλιου. Ο εθνεγερτικός χαρακτήρας των παραστάσεων αυτών –καρπός ουσιαστικά του κινήματος του νεοελληνικού διαφωτισμού– είναι έκδηλος και γνωστός. Μεγάλος αριθμός μαρτυριών της εποχής πιστοποιεί τον ρόλο τους στην τόνωση του πατριωτικού φρονήματος των Ελλήνων.⁶ Ο συγγραφέας, από την άλλη, όχι μόνο έχει γνώση της εποχής, την οποία και αποτυπώνει με αληθοφάνεια στο έργο του, αλλά φαίνεται πως κατέχει και διάφορες ιστορικές λεπτομέρειες (λ.χ. καταγεγραμμένη παράσταση μεταξύ άλλων έργου του Ρακίνα).⁷

ΜΑΝΤΩ:

Κάμποσο καιρό πριν η φωτιά της Επανάστασης ξεσπάσει, εμείς την είχαμε κλείσει στον θεάτρον το σπιτόκοιτο. Παίζαμε με τη φωτιά, Όλα με τη φωτιά. Ξένες και δικές μας πνοές κρατούσαν τη φλόγα ζωντανή. Βολταίρος, Μεταστάσιος, Αλφιέρι, Ρακίνας, Χριστόπουλος, Ρίζος ... Αλέξανδρος Σακελλάρης. Ήταν το πρώτο και το τελευταίο δράμα του Αλέξανδρου. Το απελπισμένο δράμα του Αλέξανδρου *Η θυσία*. (σ.18-19)

Η χρήση του ονόματος του φανταστικού συγγραφέα Αλέξανδρου Σακελλάρη αποτελεί το μοναδικό προδήλως μη πιστό ιστορικό στοιχείο, το οποίο απαντά στο πρώτο αυτό χρονικό επίπεδο του έργου. Η παράθεση του πλάι στα πραγματικά ιστορικά πρόσωπα των δόξων ομοτέχνων του εξυπηρετεί ταυτόχρονα τρεις διαφορετικούς δραματολογικούς σκοπούς: (1) φωτίζει τον τρόπο σκιαγράφησης αλλά και την ίδια την ταυτότητα του δραματικού προσώπου μέσα από ήδη γνωστές πληροφορίες, (2) προκαλεί κωμικό αποτέλεσμα, καθώς η πλαστογράφηση της θεατρικής ιστορίας είναι εξαιρετικά προφανής και προκλητική, ενώ (3) εισάγει ομαλά τον θεατή στο δραματικό σύμπαν του δεύτερου χρονικού επιπέδου, όπου η

⁵ Βλ. ενδεικτικά το βιβλίο: Δημήτρης Σπάθης: *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986.

⁶ Βλ. τα κεφάλαια «Εκκόλαψη της σκηνικής εμπειρίας. Παραδουνάβιες ηγεμονίες» και «Προεπαναστατικό θέατρο» στο βιβλίο της Άννας Ταμπάκη: *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.)*, Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Δίαιλος, Αθήνα 2005, σσ. 134-157 και 164-186 αντίστοιχα. Η Ταμπάκη σημειώνει χαρακτηριστικά (σ. 139): «Η ωρίμανση της δραματολογικής αντίληψης και η θεατρική πραγμάτωση που συντελείται τότε, σε πλήρη αρμονία με το ξεδίπλωμα και τη ριζοσπαστική κορύφωση του νεοελληνικού Διαφωτισμού, αποκρυσταλλωνόταν θα λέγαμε, με κάθε παράσταση σε μια συμβολική και πρόωπη επαναστατική πράξη».

⁷ Όπως προκύπτει από ιστορικές πληροφορίες, στο

δραματολόγιο του ελληνικού προεπαναστατικού θιάσου του Βουκουρεστίου συμπεριλαμβάνεται ένα μόνο έργο του Ρακίνα. Πρόκειται για την *Φαίδρα*, σε μετάφραση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, ο οποίος και λόγω της θέσης του εκείνη την περίοδο στην υπηρεσία του ηγεμόνα, είχε συμβάλει σημαντικά στην οργάνωση και λειτουργία του θιάσου. Η παράσταση της *Φαίδρας* το 1819 είχε θεωρηθεί μάλιστα παράτολμο και φιλόδοξο εγχείρημα. Βλ. Σπάθης: ό. π., σ. 63. Αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με τον θίασο του Βουκουρεστίου παρατίθενται στο βιβλίο του Ν. Ι. Λάσκαρη *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήνα 1938, σσ. 178-254. Ορισμένα απ' αυτά τα στοιχεία έχουν βάσιμα αμφισβητηθεί στις μελέτες της Ariadna Camariano-Cioran: «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX^e siècle», *Balkanica*, τόμ. VI, 1943, σσ. 381-416, και του Δημήτρη

πλοκή του έργου γίνεται πιο σύνθετη και η συμπλοκή του μύθου με την ιστορία εντονότερη.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το 1843 αποτελεί το δραματικό παρόν του έργου. Αρκετά είναι τα στοιχεία της δράσης που λειτουργούν ενισχυτικά ενός ιστορικού πλαισίου, κατασκευασμένου με αληθοφάνεια. Δεν είναι βέβαια τυχαίο το γεγονός ότι ο συγγραφέας επιλέγει να τοποθετήσει τα γεγονότα το 1843, έτος που σηματοδοτεί το πέρασμα της χώρας από την απόλυτη μοναρχία στα πρώτα βήματα προς τον εκδημοκρατισμό με την παραχώρηση Συντάγματος. Στο στόχαστρο άλλωστε του Σταϊκού, όπως θα γίνει σαφές στη συνέχεια, δεν βρίσκεται τόσο το παρελθόν όσο η Ελλάδα του σήμερα.

Το κυριότερο εργαλείο του συγγραφέα στην ανάπλαση της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου στο έργο είναι η χρήση ενός ιστορικοφανούς γλωσσικού ιδιώματος. Ιδιαίτερα εμφανές γίνεται αυτό μάλιστα, όταν πρόκειται για τη γραπτή του μορφή. Το έργο ξεκινά με τη διαδοχική παράθεση τεσσάρων επιστολών: 1. επιστολή του Αργυρόπουλου (με την υπογραφή «Λάππας» προς τη Μαντώ), 2. απάντηση της ίδιας στον προηγούμενη, 3. επιστολή της Μαντώς προς την Όλγα, και 4. επιστολή του Λάππα (με την υπογραφή «Αβρααμίδης» προς τον Αργυρόπουλο). Παραθέτω, δείγματος χάριν, απόσπασμα από την επιστολή του Λάππα προς την Μαντώ με την οποία αρχίζει το έργο:

Αγαπητή Κόμισσα. Επληροφορήθη με βαθυτάτην θλίψιν, από τον εντόπιον τύπον, τον αδόκητον θάνατον του συζύγου σας κόμητος ντε Μπρουϊγιέρ. Επληροφορήθη επίσης, ως εκ της θέσεώς μου εις την κεφαλὴν του Δημοτικού Συμβουλίου Σύρας, την διαμνηνυθείσαν δια της επιστολῆς σας τῆς 16^{ης} Σεπτεμβρίου 1843, προσεχὴ ἔλευσίν σας εις Σύραν δια την ευδωσιν της θελήσεως του συζύγου σας. Ο κόμης ντε Μπρουϊγιέρ προσέφερεν ἤδη ανεκτιμήτους υπηρεσίας εις το νεοσύστατον Ἑλληνικὸν Ἔθνος και ἰδιαίτερος εις την Σύραν, την οποίαν πλειστάκις εἶχε επισκεφθεῖ κατὰ την επαναστατικὴν περιόδον 1822-1827, κυβερνήτης ὡν της φρεγάδας Neptune, ανηκούσης εις την ὑπὸ τον Ναύαρχον Δερινγὺ περιπολοῦσαν εις Νότιον Αἰγαῖον μοῖραν του γαλλικοῦ στόλου [...]. (σ. 11)

Πριν σχολιαστεί η γλώσσα των επιστολών, θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η ίδια η χρήση επιστολών αποτελεί ένα επιπλέον ιστορικό στοιχείο που συνδέει το έργο με την εποχή κατά την οποία εκτυλίσσεται η δράση. Η μόδα άλλωστε της επιστολογραφίας εμφανίζεται σε ποικίλες μορφές στη λογοτεχνία του 18^{ου} αιώνα,⁸ στην οποία ανάγονται εν πολλοίς οι ρίζες της δραματογραφίας του Σταϊκού. Η γαλλική λογοτεχνία της εποχής αποτελεί μία από τις πλέον οικείες στον συγγραφέα γραμματειακές περιοχές, όπως μαρτυρά και το ογκώδες μεταφραστικό του έργο μέχρι σήμερα,⁹ και συνεπώς δεν πρέπει να θεωρηθεί, νομίζω, καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ως προς τη χρήση των επιστολών το έργο που μας απασχολεί φέρνει στον νου τις *Επικίνδυνες σχέσεις* του Σοντερλό ντε Λακλό. Η χρήση των επιστολών στο 1843 λειτουργεί πολλαπλώς: συνοψίζει ουσιαστικά το κοινό παρελθόν των ηρώων και

Οικονομίδη: «Ιστορία του εν Βουκουρεστίω ελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Δημοσιονομία*, τόμ. Γ'-Δ', αρ. 32-34 (παράκειται από τον Σπάθη, ό. π., σ. 63).

⁸ Το επιστολικό είδος θεωρήθηκε ως ιδανικό όχημα για την έκθεση συνασθημάτων και εκμυστηρίσεων και γι' αυτό παρέμεινε δημοφιλές μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Για τον χαρακτήρα και τη χρήση

της επιστολής στη λογοτεχνία γενικά βλ. Janet Gurkin Altman: *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State University, 1982.

⁹ Υπενθυμίζω ότι ο Σταϊκός έχει μεταφράσει έργα του Μολιέρου, του Μαριβώ, του Λεζάς, του Μυσσέ, του Λακλό, του Λαμπίς κ.ά.

όλα τα εκτός σκηνής γεγονότα που έχουν προηγηθεί στο πρώτο χρονικό επίπεδο του έργου, τροφοδοτεί τον θεατή με τις απαραίτητες πληροφορίες για την κατάσταση των προσώπων στο δραματικό παρόν, προωθεί τη δράση προετοιμάζοντας την νέα συνάντηση των ηρώων και εξασφαλίζει στον συγγραφέα ένα πρόσχημα για τη χρήση της συγκεκριμένης γλώσσας.

Όπως προκύπτει και από το παραπάνω επιστολικό παράθεμα, ο συγγραφέας επιλέγει λέξεις και πλάθει γραμματικούς τύπους με τέτοιον τρόπο, ώστε να μεταδίδει μέσω της γλώσσας την αίσθηση αληθοφάνειας και να δημιουργεί την απαραίτητη ιστορική ατμόσφαιρα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια γλώσσα πεποιημένη, ιδιαίτερα, με κύριο γνώρισμα την καλλιέπεια και τις περιστροφές, γλώσσα η οποία –και αυτό πρέπει να επισημανθεί ιδιαίτερα– προσδίδει στο έργο έντονη θεατρικότητα.¹⁰ Ταυτόχρονα όμως, μέσα από την ανάπλαση μιας «υποτιθέμενης» γλώσσας, αποκαλύπτεται και η πρόθεση του συγγραφέα να «μασκαρέψει» το παρελθόν, και να δημιουργήσει ένα «τύποις» ιστορικό θεατρικό έργο, που στην πραγματικότητα δεν ασχολείται με το ίδιο το παρελθόν παρά με τις πολλαπλές και διαφορετικές αναγνώσεις του από το «παρόν». Πρόκειται δηλαδή ουσιαστικά για ένα παιχνίδι με την Ιστορία, το οποίο παρέχει στον συγγραφέα τη δυνατότητα της χρήσης μιας απόλυτα προσωπικής και ξεχωριστής θεατρικής γλώσσας. Όλη η δραματουργία του Ανδρέα Στάικου είναι άλλωστε γλωσσοκεντρική, θα μπορούσε να πει κανείς, και αυτή η ιδιόζουσα φύση της συνδέεται άρρηκτα με την Ιστορία, που λειτουργεί την ίδια στιγμή ως κύριος φορέας θεατρικότητας.¹¹ Σχολιάζοντας τον λόγο για τον οποίο η δραματουργία του συχνά καταφεύγει στην ιστορία, ο συγγραφέας αναφέρει σε μια συνέντευξή του τα εξής: «Είναι ένα πρόσχημα για μένα [η ιστορία] για να εκφραστώ θεατρικά. Η ιστορία είναι το πρόσχημα για την αναζήτηση μιας θεατρικής γλώσσας».¹²

Ιδιαίτερα ενισχυτικός της ιστορικότητας του έργου είναι ο ρόλος του δραματικού τόπου. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται στην Ερμούπολη της Σύρου, την πρώτη πόλη της Νέοτερης Ελλάδας που αποτελούσε την εποχή εκείνη πράγματι εμπορική και ναυτική πρωτεύουσα¹³ και συνάμα επίκεντρο θεατρικής δραστηριότητας.¹⁴ Στην Ερμούπολη συγκροτήθηκαν και

¹⁰ Για τη χρήση της γλώσσας στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου βλ. Αφροδίτη Σιβετιδόν: *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 49-53.

¹¹ Στο θέμα αυτό αναφέρεται, μεταξύ άλλων, σε άρθρα του ο Σάββας Πατοαλιδής: «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: Ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της αναπαράστασης», στο πρόγραμμα της παράστασης 1843, ΚΘΒΕ, 1994-1995, σσ. 82-90, αναδημοσιευμένο στο: Ανδρέας Στάικος: *Φτερά στρουθοκαμήλου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 33-354. Επίσης, βλ. Ζωή Σαμαρά: «Το παιχνίδι της ιστορίας και του θεάτρου», στο πρόγραμμα της παράστασης 1843, ΚΘΒΕ, ό. π., 77-79 (αναδημοσίευση στα *Φτερά στρουθοκαμήλου*, σσ. 323-326).

¹² Από συνέντευξη του Ανδρέα Στάικου στην Τέα Βασιλειάδου (εφημ. *Ημερησία*, 12 Μαΐου 2007).

¹³ Βλ. ενδεικτικά: Ιωάννης Τραυλός - Αγγελική Κόκκου: *Ερμούπολη, Η δημιουργία μιας νέας πόλης στη*

Σύρο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980.

¹⁴ Για το θέμα βλ. Δημήτρης Σπάθης: «Η Ερμούπολη, θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)» στον τόμο των πρακτικών συμποσίου στην Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρυμάτος Ερευνών, Αθήνα 1996, σσ. 187-201. Στο άρθρο του ο Σπάθης αναφέρεται κυρίως στις πρώτες οργανωμένες θεατρικές κινήσεις που βεβαίως αναπτύχθηκαν στη Σύρο το 1829, το 1830 και το 1836. Ωστόσο καταγράφει επίσης τη μαρτυρία Γάλλου περιηγητή, σύμφωνα με την οποία στα 1843 δόθηκε στην Ερμούπολη παράσταση του δράματος του Αλέξανδρου Σούτσα *Μάρκος Μπότσαρης*. Ο Σπάθης (σ. 200) τεκμηριώνει τους λόγους για τους οποίους η πληροφορία αυτή δεν είναι ακριβής, αλλά επισημαίνει επίσης ότι η ίδια πληροφορία γίνεται αποδεκτή από παλαιότερους μελετητές.

παρήγαγαν καλλιτεχνικό έργο οι πρώτοι συστηματικά οργανωμένοι θίασοι, ανεβάζοντας ως επί το πλείστον πατριωτικά έργα.¹⁵ Αρκετοί μάλιστα από τους ηθοποιούς που δραστηριοποιήθηκαν στο νησί είχαν υπάρξει μέλη ελληνικών προεπαναστατικών θιάσων στο Βουκουρέστι.¹⁶ Σε 'ιστορική πληροφορία' παραπέμπει η αναφορά στις πρώτες προσπάθειες ανέγερσης θεάτρου στην Ερμούπολη, οι οποίες βέβαια στην πραγματικότητα καρποφόρησαν αρκετά αργότερα, με τη θεμελίωση του γνωστού θεάτρου «Απόλλων».¹⁷ Μέσα σ' αυτό το ιστορικοφανές ρεαλιστικό πλαίσιο οι δύο ηρωίδες (Μαντώ και Όλγα) δεν θα μπορούσαν να ταξιδεύουν με κανένα άλλο μέσον από τη Μασσαλία στη Σύρο παρά με ατμόπλοιο (με το αντίστοιχο προς τη νέα εποχή ελπιδοφόρο όνομα «Εσπεράνς») –στη γέφυρα του οποίου διαδραματίζονται μάλιστα και δύο σύντομες σκηνές του έργου (η τέταρτη καθώς και η τελευταία σκηνή).

Γενικότερα, στο 1843 ο Στάικος μεταφέρει το κλίμα της έντονης πνευματικής, καλλιτεχνικής αλλά και κοσμικής κίνησης του νησιού (με τις αναφορές στη διοργάνωση παραστάσεων, φιλολογικών και καλλιτεχνικών εσπερίδων, χορών, ύπαρξη λέσχης, συλλόγων, βιβλιοθήκης κ.ά.), αποτέλεσμα, σε ένα άλλο βαθμό, της σημαντικής οικονομικής άνθησης του νησιού την εποχή εκείνη. Έτσι, ο συγγραφέας καταφέρνει τελικά να δημιουργήσει την εντύπωση στον αναγνώστη ότι η ανασύνθεση της εικόνας του ιστορικοκοινωνικού πλαισίου είναι καρπός διεξοδικής ιστορικής έρευνας και, κατά συνέπεια, την προσδοκία ότι οι αντιλήψεις και οι συμπεριφορές των δραματικών προσώπων, όπως απορρέουν από τον λόγο και τη δράση τους στο έργο, θα ανταποκρίνονται στις δεδομένες συνθήκες. Εδώ ακριβώς είναι ωστόσο που το 1843 ανατρέπεται τα δεδομένα και λειτουργεί υπονομευτικά των προθέσεων που θα υπηρετούσε ένα έργο του συμβατικού ιστορικού θεάτρου: οι αντιλήψεις και η συμπεριφορά των προσώπων δεν φαίνεται να απορρέουν από την εποχή παρά αποτελούν σαφείς αναφορές στο παρόν του συγγραφέα. Στο σημείο αυτό παρεισφρεί προκλητικά το τρίτο χρονικό επίπεδο του έργου στον δραματικό μύθο δηλαδή το συγγραφικό παρόν.

Π. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Πραγματικά αναρωτιέμαι γιατί άραγε σκοτώθηκε ο Κωστάκης Λάπτας. [...] Τι είχε στο μυαλό του όταν σκοτωνόταν; [...] Το μόνο που ξέρω είναι ότι διευκόλυνε τη διαδρομή μου... Σκοτώθηκε για να γίνει εγώ ο αποκλειστικός προμηθευτής υφασμάτων της Υψηλής Πύλης. [...]

Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Επιτέλους Παναγιώτη. Μιλάς σαν πραγματικός Έλλην. Κι έτσι που μιλάς μου επιτρέπεις κι εμένα να κανηρθώ για κάτι, να διεκδικήσω κι εγώ κάποια πρωτεία. [...] Στη μάχη εκείνη, δεν άκουσα ούτε των άλλων τον αχό. Το είχα βάλει στα πόδια. [...] Δανείστηκα το όνομα του Κωστάκη Λάπτα –του πραγματικού νεκρού Κωστάκη Λάπτα. [...] Δεν υπήρχε κάποιος που θα μπορούσε να διαψεύσει το ψέμα. Έτσι ανοίχτηκαν και σ' εμένα οι πόρτες διάπλατα –και επωφεληθήκα, δεν έκανα τίποτ' άλλο παρά να επωφελοúμαι και

¹⁵ Βλ. Σπάθης: ό. π. (σημ. 14), σσ. 187-201, καθώς επίσης Σ. Ι. Τραυλός - Αγγελική Κόκκου: ό. π. (σημ. 13), σ. 55.

¹⁶ Βλ. και Σπάθης: ό. π. (σημ.5), σσ. 67-68.

¹⁷ Για το Θέατρο Απόλλων της Ερμούπολης Σύρου βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ: «Το δημοτικό θέατρο Απόλλων, 1862-1864», στο έργο της ίδιας: *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, Α. Χρι-

να ανέρχομαι, να ανέρχομαι, να ανέρχομαι, να ανέρχομαι– μόνο
 άγαλμα που δεν μου έκαναν ακόμα. (σ. 34)

Με κύριο εργαλείο το χιούμορ –στο οποίο θα επανέλθουμε και στη συνέχεια του άρθρου– δεν λείπουν βέβαια από το έργο και τα άμεσα σχόλια για τα ελληνικά πράγματα του 20^{ου} αιώνα.

ΜΑΝΤΩ: Σκέψου το μέλλον Κωστάκη. Ευτυχώς εμείς δεν θα ζούμε τότε. Οι συγκοινωνίες θα τελειοποιηθούν. Τα δρομολόγια θα εκτελούνται με την ακρίβεια ρολογιού. Δεν θα υπάρχει η πολυτέλεια της αργοπορίας και της προσμονής.

Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Μην είσαι τόσο απαισιόδοξη Μαντώ. Έχω βάσιμες ενδείξεις και ελπίδες πως οι συγκοινωνίες του Ελληνικού Βασιλείου δεν θα τελειοποιηθούν ούτε σε δύο αιώνες. (σ. 23)

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε όλο αυτό το παιχνίδι με την ιστορία που σπίνει ο συγγραφέας προκύπτει ακριβώς από το γεγονός ότι, μέσω της χρήσης των διαφορετικών χρονικών επιπέδων, ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει τον τρόπο με τον οποίο τα δραματικά πρόσωπα προσλαμβάνουν το παρελθόν τους αλλά και να δει κριτικά την ιστορική τους συνείδηση. Κι ενώ ο συγγραφέας σχολιάζει μέσα από τον φακό της σύγχρονης πραγματικότητας, ο θεατής προσλαμβάνει με τη σειρά του τα σχόλια αυτά ως βεβαιότητες ενός βιωμένου ιστορικού χρόνου (1843). Έτσι, ο Στάικος καταφέρνει να θέσει υπό αμφισβήτηση τη συλλογική ιστορική εικόνα. Η απομυθοποιητική διαδικασία των υποτιθέμενων ιστορικών προσώπων με τα οποία ταυτίζονται τα δραματικά πρόσωπα του έργου του έχει χαρακτήρα συνεχή και καταγαιστικό.

ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Μεταμφιέστηκα σε ήρωα χωρίς να είμαι πραγματικά. Μεταμφιέστηκα ακόμα και σε ηθοποιό. Έγινα η άθλια απομίμηση ενός ήρωα και η αθλιότερη ενός ηθοποιού... για να με αγαπήσετε.. [...] ΟΛΓΑ: Άλλωστε εκείνα τα χρόνια οι μεταμφιεσμένοι ήταν αμέτρητοι. (1843, σ. 48)

Το 1843 θέτει ερωτήματα γύρω από την 'ηρωολατρεία', τα πατριωτικά ιδεώδη και την εν γένει ιδεολογική χρήση της ιστορίας, και επιχειρεί να περιγράψει τον μηχανισμό με τον οποίο μπορούν οι εθνικές αναμνήσεις να κατασκευάζονται, να ενσωματώνονται στη συλλογική κουλτούρα και να διαδραματίζουν ρόλο παραδειγματικό. Στον διδακτικό χαρακτήρα της ιστορίας παραπέμπει ο τρόπος με τον οποίο τα δραματικά πρόσωπα του έργου αφηγούνται και σχολιάζουν το παρελθόν τους.

Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Παναγιώτη, διαωνίζουμε το γένος των Ελλήνων. Αν δεν ζούσε εσύ, αν δεν ζούσα εγώ, αν δεν ζούσαν τόσοι και τόσοι, αν δεν ζούσαν οι περισσότεροι, τι αξία θα είχε η θυσία των άλλων; Ποιος θα την απολάμβανε, ποιος θα την υμνούσε και σε ποιον θα γινόταν παράδειγμα; (33-34)

Γεγονός είναι ότι το κεντρικό ζήτημα του έργου ως προς τη θεματική του είναι η σχέση μας με το παρελθόν και ο τρόπος με τον οποίο την αντιλαμβανόμαστε, μέσα από τις δια-

στρεβλώσεις ή τις υπερβολές της μνήμης. Παράλληλα, στον δραματικό μύθο η εξέλιξη της πλοκής σχετίζεται μόνο με αποκαλύψεις που αφορούν στο παρελθόν. Το παρελθόν για τα δραματικά πρόσωπα του έργου –όπως αντίστοιχα και για την νεοελληνική ιδεολογία– αποκατά μάλιστα υπερβολικές διαστάσεις, καταργώντας οποιαδήποτε άλλη προοπτική.

Κ. ΛΑΠΠΑΣ:

Κι εσύ Παναγιώτη, δεν έχεις τίποτα –μόνο ένα παρελθόν. Ένα παρελθόν. Ένα θαυμάσιο παρελθόν. [...] ΟΛΓΑ: Κύριε, το μέλλον αυτής της χώρας, το δικό σας και το δικό μου μέλλον, είναι το παρελθόν. (σσ. 33-34)

Η σχέση των δραματικών προσώπων με το παρελθόν δεν είναι όμως κυρίαρχη μόνο στον θεματικό πυρήνα του έργου και την εσωτερική του δομή, όπως προκύπτει από την αντιστοιχία των στοιχείων με τα διάφορα χρονικά επίπεδα. Όλα τα επιμέρους συστατικά του έργου διαθλώνται μέσα από τη σχέση αυτή και το σύνθετο χρονικό πλέγμα που την περιβάλλει. Οι σχέσεις μεταξύ των δραματικών προσώπων είναι μονίμως ρευστές και αδιευκρίνιστες, αφού η σύνδεσή τους με την οποία πραγματικότητα είναι χαλαρή και το υποτιθέμενο ιστορικοκοινωνικό ρεαλιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσονται διαθέτει μια εξίσου ρευστή, διαρκώς μετακινούμενη και τελικά ανυπόστατη βάση. Κατά τον ίδιο τρόπο αντί για συναισθήματα στο έργο εγγράφονται σύντομες σκηνικές δράσεις με ισχυρές δόσεις υπερβολής και θεατρικισμού (π.χ., μετά τις αποκαλύψεις για την πραγματική ταυτότητα του Λάππα «η Μαντώ βγάζει ένα μαχαίρι και ανοίγει τα χέρια της. Ο Κ. Λάππας υπνωτισμένος πέφτει στην αγκαλιά της, πάνω στο μαχαίρι. [...] Ο Π. Αργυρόπουλος, επίσης ως από μηχανής θεός, μπαίνει κατά την κρίσιμότερη στιγμή και τη συγκρατεί»). Τέλος, στο ίδιο πάντα πλαίσιο της χρήσης των διαφόρων επιπέδων του ιστορικού παρελθόντος μπορεί να ερμηνευτεί η κυκλική δομή της αφήγησης του δραματικού μύθου, για την οποία έχει γίνει ήδη λόγος. Η τελική σκηνή βρίσκει τις δύο ηρωίδες στη γέφυρα του πλοίου να ατενίζουν το πέλαγος, όπως και στην πρώτη διαλογική σκηνή του έργου (έχουν προηγηθεί οι επιστολές). Πρόκειται μάλλον για το ιδανικότερο σχήμα μετάβασης από την αρχική κατάσταση στην τελική, στο πλαίσιο ενός δραματικού μύθου που δεν σηματοδοτεί καμία απολύτως εξέλιξη παρά πραγματεύεται το ίδιο το παρελθόν και τη στάση μας απέναντι σ' αυτό.

Το 1843 υπάγεται ειδολογικά στην κατηγορία της κωμωδίας. Κωμικοί τόνοι και σατιρική διάθεση διατρέχουν ολόκληρο το έργο. Ο Θ. Χατζηπανταζής χαρακτηρίζει μάλιστα το έργο ως «ιστορική κωμωδία» και ως «το επιτύμβιο επίγραμμα που η νέα γενιά ήρθε να χαράξει στην πλάκα ενός νεκρού πλέον θεατρικού είδους». ¹⁸ Η προσέγγιση αυτή έχει υπόψη της βέβαια το παραδοσιακό ιστορικό δράμα.

Στο 1843 το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει πρωταρχικά από τη συγκεκριμένη χρήση των διαφόρων επιπέδων της ιστορίας. Ο συσχετισμός εδώ είναι προφανής: ο θεατής παρακολουθεί τα δραματικά πρόσωπα του 19^{ου} αιώνα να συμπεριφέρονται ως σημερινά. Αυτή η απόλυτη ασυμβατότητα ανάμεσα στο ιστορικό πλαίσιο που υπαγορεύουν ο δραματικός τόπος και ο χρόνος του έργου με τα ήθη, τη νοοτροπία και την κοινωνική συμπεριφορά των δραματικών προσώπων παράγει κωμικό αποτέλεσμα. Ο Ανδρέας Στάικος, βέβαια, ως δεξιοτέχνης του κωμικού είδους επιδιώκει το γέλιο του θεατή ταυτόχρονα και με άλλους τρόπους: πλαστοπροσωπίες και μεταμφιέσεις (ο Σακελλάρης εμφανίζεται ως Λάππας), με

στάσης, Αθήνα 2000, τόμ. Α', σσ. 208-217.

¹⁸ Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Το ελληνικό ιστορικό*

δράμα, από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, Πανεπιστημιακές

Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 248.

το μοτίβο της εξαπάτησης και της αντιστροφής των ρόλων (οι νεκροί είναι ζωντανοί και οι γενναίοι δειλοί), με το μαύρο χιούμορ («ΟΛΓΑ: Σας είχαμε αγαπήσει νεκρό και είχαμε συνηθίσει να σας αγαπάμε νεκρό... και όταν μάθαμε πως ζείτε, λυπηθήκαμε πολύ»), με γλωσσικές φιοριτούρες, ευφυολογήματα, επαναλήψεις φράσεων και υπερβολικούς τόνους «μελό» και παλαιομοδίτικης αισθηματολογίας, ιδιαίτερα στις δήθεν ερωτικές εξομολογήσεις (του Σακελλάρη προς τη Μαντώ και του Αργυρόπουλου προς την Όλγα). Ιδιαίτερα γι' αυτό το ζήτημα των ερωτικών εξομολογήσεων στη δραματουργία του Στάικου, η Χαρά Μπακονικόλα σχολιάζει εύστοχα: «Ο Στάικος φροντίζει να βραχνυκλώνει με χίλιους-δυο τρόπους τα ερωτικά ρεύματα που κυκλοφορούν ανάμεσα στα πρόσωπα του. Αλλά ο πιο εντυπωσιακός απ' όλους τους τρόπους είναι αυτός που υπονομεύει την ερωτική έκφραση με την ίδια τυποποιημένη γλώσσα μιας ξεπερασμένης αισθηματολογικής λογοτεχνίας. Φράσεις- κλισέ κυκλοφορούν ανέμελα και ρητορικά μεταξύ των υποτιθέμενων ερωτοπαθών, έτσι ώστε πολύ εύκολα να εκπίπτουν στο επίπεδο ενός κωμικού, γκροτέσκο παραληρήματος, το οποίο κανείς δεν εξελέγχει ως ανανθητικό».¹⁹

Η σκηνή της κωμικής κορύφωσης του έργου αλλά και η πιο θεατρική απ' όλες –η οποία αξίζει γι' αυτούς τους δύο λόγους ένα ιδιαίτερο σχόλιο– είναι αυτή της πρόβας του έργου του Σακελλάρη που παρακολουθεί ο θεατής λίγο πριν το τέλος του έργου. Στην σκηνή η Μαντώ υποδύεται την Ελλάδα, η Όλγα την Ελευθερία και οι Κ. Λάμπας και Π. Αργυρόπουλος ενσαρκώνουν τα παιδιά της Ελλάδας.

Εδώ η σκηνή του θεάτρου συναντά τη σκηνή της ιστορίας: Όλη η σκηνή αποτελεί ένα (εκ φύσεως παιγνιώδες) «θέατρο εν θεάτρω» και λειτουργεί ταυτόχρονα ως παραδιακή αναπαράσταση των πατριωτικών δραμάτων της εποχής. Με τη χρήση της τεχνικής του «θεάτρου εν θεάτρω» ο Στάικος καταφέρει να άρει και πάλι τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, την αλήθεια και το ψέμα, εγκιβωτίζοντας ένα δεύτερο επίπεδο μυθοπλασίας μέσα στον κύριο δραματικό μύθο και αναδιπλασιάζοντας έτσι τη θεατρικότητα του έργου.²⁰ Σύμφωνα μάλιστα με τα κριτήρια που θέτει ο Manfred Pfister²¹ για να ορίσει τη σχέση ανάμεσα στα δύο επίπεδα, στο 1843 πρόκειται για περίπτωση άμεσης σύνδεσης μεταξύ του «περικλείοντος» και του «εγκιβωτισμένου» έργου, αφού τα πρόσωπα που υποδύονται τους ρόλους του αναπαριστώμενου πατριωτικού δράματος συμπίπτουν εντελώς με αυτά του έργου. Η σκηνή της αναπαράστασης εδώ λειτουργεί ως μηχανισμός αποστασιοποίησης και απομυθοποίησης τόσο για τα δραματικά πρόσωπα και τη σχέση τους με το άμεσο ιστορικό τους παρελθόν, όσο και για τον θεατή, ο οποίος προσλαμβάνει ταυτόχρονα μηνύματα και από το «έργο-πλάισιο» αλλά και από το «περικλειόμενο» έργο.²² Κατά συνέπεια *Η θυσία*, την οποία συνέγραψε ο υποτιθέμενος, θυσιασθείς υπέρ πατρίδος νεκρός ήρωας, αναμειγνύεται αυτόματα στη συνείδηση του θεατή ως τέτοια, καθώς γνωρίζει ήδη τον ήμισα ηρωικό βίο

¹⁹ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Ανδρέας Στάικος ή η μελεγχολική πλευρά του σαρκασμού», στο βιβλίο της ίδιας: *Κανόνες και εξαιρέσεις*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 152-157.

²⁰ Βασικά στοιχεία της έννοιας του «θεάτρου εν θεάτρω» βλ. στο οικείο λήμμα του Patrice Pavis: *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αργή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 217. Για μια εμπειριστική θεωρητική διερεύνηση του θέματος βλ. Gerhard Fischer

– Bernhard Greiner (επιμ.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, Rodopi B.V. Amsterdam/New York, Νέα Υόρκη 2007.

²¹ Manfred Pfister: *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 2000, σ. 224.

²² Πρβλ. Γιώργος Πεφάνης: «Η θεατροποίηση πρώτου βαθμού», στο βιβλίο: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 237.

του Σακελλάρη. Έτσι, το εγκιβωτισμένο έργο γίνεται το μέσο που συνδέει τα δύο χρονικά επίπεδα (αυτό της επανάστασης του 1821 και αυτό του 1843 ως δραματικού παρόντος) για τις ανάγκες του μύθου στο δραματικό παρόν, ενώ την ίδια στιγμή όλο το ιστορικό παρελθόν φιλτράρεται από τον συγγραφέα μέσα από τους όρους του παρόντος.²³

Η *θυσία* χαρακτηρίζεται στο 1843 ως ένα «πατριωτικό έργο» που, σύμφωνα με τον δραματικό μύθο, είχε συμπεριληφθεί στο δραματολόγιο ελληνικού θιάσου στο Βουκουρέστι. Το περιεχόμενο του έργου παραπέμπει στο προεπαναστατικό θέατρο της εποχής, το οποίο επηρεάστηκε από το κίνημα του Διαφωτισμού και αποτέλεσε την ιδεολογική προετοιμασία του Εικοσιένα.²⁴ Η πλήρης αντίθεση όμως μεταξύ της σοβαρότητας του θέματος και του κωμικού τρόπου με τον οποίο αυτό αντιμετωπίζεται του προσδίδει αναντίρρητα τον χαρακτήρα μιας απολαυστικής παρωδίας. Παραθέτω σύντομα δείγματα:

ΕΛΛΑΔΑ:

Αγαπημένα παλικάρια μου, ξυπνήστε. Της όμορφης αυτής κυράς, της Λευτεριάς, η ψυχή σας ποθεί. Μακριά απ' τη μαύρη σκλαβιά θα σας πάρει... Ντυθείτε παλικάρια μου καλά- μπορεί να πέσει ψυχρούλα στο δρόμο. [...]

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ:

Την αδικία που τρέφεται από καρπό περίσσιο, πλούτο εμπόριο και χρήμα, να μη δω. Τη δύναμη του αδελφού μου να μη ξήσω. Βαρκούλα, καρυδότσουφλο, πάρε με μάνα, πάρε με, και μες στις αγκαλιές σου κοίμησε με στο λιμάνι. Με αύρες νανούρισε με, πνοές και λογάκια, χάρισε μου ονειράτα, λουλούδια και πουλάκια. (σσ. 64-65)

Η προσπάθεια να διαπιστώσει κανείς κάτω από τον παρωδιακό χαρακτήρα του εγκιβωτισμένου έργου κάποιες αναλογίες με το ιστορικό δράμα της συγκεκριμένης εποχής θα απέβαινε αλυσιτελής. Για τη σύνθεσή του ο Στάικος δημιουργεί εντέχνως ένα συμπλήρωμα διαφόρων στοιχείων του ιστορικού δράματος, αντλούμενων από μια πληθώρα παραλλαγών του, που εμφανίστηκαν από τα τέλη του 18^{ου} έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, καθώς η χρήση του ιστορικού δράματος υπαγορεύτηκε από τις ανάγκες και τους στόχους διαφόρων ιστορικών περιόδων.²⁵ Ο Θόδωρος Χατζηπανατζής μάλιστα επισημαίνει ότι η φανατική προσηλωση των Ελλήνων στο ιστορικό δράμα δεν έχει προηγούμενο στα χρονικά του παραγόμενου θεάτρου, γεγονός που δεν μπορεί παρά να σημαίνει ότι ανταποκρινόταν σε κάποιες βαθύτερες ζωτικές ανάγκες του τόπου, στενά συνδεδεμένες με την αναζήτηση εθνικής ταυτότητας.²⁶

²³ Για το θέμα βλ. επίσης Ζωή Σαμαρά: «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση/ Comparaison*, τ. 2-3, 1991, σσ. 73-74.

²⁴ Για θέατρο της εποχής και την επίδραση του διαφωτισμού βλ. Σπάθης: ό. π. (σημ.5), σ. 67.

²⁵ Βλ. τα σχετικά βιβλία του Χατζηπανατζή: ό. π. (σημ. 18), καθώς και του ίδιου: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007.

²⁶ Ο Χατζηπανατζής, ό. π. (σημ.18), σσ. 9-14, αναφέρεται σε μια πληθώρα συγγραφέων (περίπου 250) που κατατάσσονται με το είδος ήδη από τον 19^ο αι-

ώνα (Ι. Ζαμπέλιος, Αλ. Ραγκαβής, Δ. Βερναρδάκης, Αν. Αντωνιάδης, Δ. Κορομηλάς, Σπ. Περεσιάνης, Π. Δημητράκοπουλος, Δ. Κόκοκος κ.ά.) αλλά και σε νεότερους συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα (Γ. Θεοτοκάς, Σπ. Μελάς, Αλ. Μάτσας, Δ. Φωτιάδης, Γερ. Σταύρου, Π. Πρεβελάκης, Αγγ. Τερζάκης, Γ. Ρούσσος, Αλ. Λιδωρίκης, καθώς και ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης κ.ά.), οι οποίοι εγγράφουν στη δραματολογία τους διαφορετικές εθνικές εποποιίες και περιπέτειες ή σατιρίζουν συχνά – στην περίπτωση της κωμωδίας – ξενόφερτα ήθη και συνήθειες στην προσπάθεια εξευρωπαϊσμού και αστικού εκσυγχρονισμού των Ελλήνων. Ειδικά για

Γεγονός είναι βέβαια ότι, όπως συνέβη και στην περίπτωση του ευρωπαϊκού θεάτρου, η ελληνική δραματολογία των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα λειτούργησε ως φορέας της πολιτικής αμφισβήτησης και εξάρσης του πατριωτικού φρονήματος απέναντι στον κατακτητή, ενώ κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των έργων υπήρξε η προσήλωση σε θέματα, μορφές και ιδέες που συνδέονταν κυρίως με την αρχαία ελληνική γραμματεία, την ιστορία και τα κλασικά πρότυπα.²⁷

Προσωποποιήσεις υψηλών εννοιών, αρχαιολατρία και χρήση όλων των στερεότυπων που κάνουν τον Έλληνα εθνικά υπερήφανο (αναφορές στο φως, τα μάρμαρα, τους θεούς κ.ά.) μαζί με τη χρήση μιας επιτηδευμένα δημώδους γλώσσας συνιστούν το θεματικό υλικό της *Θυσίας*. Διδακτισμός και προσπάθεια εκλαΐκευσης της Ιστορίας, ηρωολατρεία, προγονοπληξία και προσήλωση σε στενά πατριωτικά ιδεώδη διαβλώνται στο έργο με έντονα σατιρική και υπονομευτική διάθεση από τον συγγραφέα.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ:

Ελλάδα, δεν είσαι εσύ καμωμένη από πηλό. Από μάρμαρο είσαι σκληρό, μάρμαρο σιδερένιο, θεϊκό.

[...] Άκουσε μάνε: Σε καιρούς αρχαίους, μακρινούς, που απ' τη μνήμη τη δικιά σου έχουνε φτερουγίσει, περήφανα σήκωσες κεφάλι στους Θεούς. [...] Κι έσπειρες, απλόχερα, τούτα τα αγαθά πάνω στην πλάση. Θυμάσαι; δεν θυμάσαι; Τη νύχτα εσύ εξεκλείδωσες κι εγένετο φως. ΕΛΛΑΔΑ: Δικά μου είναι τα κατορθώματα εκείνα; Της γρουσουζας εμένα; ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ: και σκάσαν και πλαντάξαν απ' το κακό τους οι θεοί, γιατί εχάσανε όλα όσα μέχρι τότε ζήλευαν οι θνητοί. Και σε τιμώρησαν, σε τιμώρησαν φορητά. [...] ΕΛΛΑΔΑ: Η τιμωρία μου δεν έχει τελειωμό. Τα έθνη κάποτε πεθαίνουν. Εγώ δεν θα πεθάνω; ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ: Ξέχασέ το. Εσύ δεν θα πεθαίνεις. [...] (σσ. 52-4)

Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου η μεγάλη πλειονότητα των έργων ιστορικού περιεχομένου που παρουσιάζονται έως και τη δεκαετία του 1960, διακρίνονται ακριβώς από έντονο διδακτισμό και ηρωολατρεία. Στις αναγνώσεις αυτές του παρελθόντος καταγράφεται ουσιαστικά μια προσπάθεια ανασύνθεσης της ιστορίας με αιτήματα εθνικής συνέχειας και ψευδαισθήσεις αδιάσπαστης ενότητας, που παραπέμπουν στις αρχές της παραδοσιακής ιστοριογραφίας και στην πίστη για την ύπαρξη μεγάλων ιστορικών αφηγήσεων.

Ακόμα κι αν πρόκειται για μια ανατρεπτική από τη μέχρι τότε ανάγνωση της Ιστορίας μιας εποχής, η νέα εκδοχή εμφανίζεται πάντα να διεκδικεί μοναδικότητα στην «ιστορική αλήθεια». Χωρίς να λείπουν οι προσπάθειες απομυθοποίησης ηρωικών συμβόλων κατά τους πρώτους μεταπολεμικούς χρόνους²⁸ ή άλλες περιπτώσεις αργότερα που «γελοιογρα-

το πατριωτικό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη: «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20^{ου} αιώνα», στον τόμο: Γ. Μαυρογορδάτος – Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.): *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σσ. 287-314.

²⁷ Σπάθης: ό. π. (σημ. 5), σ. 24.

²⁸ Όπως συμβαίνει, λ.χ., στην περίπτωση έργων που σατιρίζουν βυζαντινά σύμβολα (όπως η *Θεοδώρα* του Δημήτρη Φωτιάδη και το έργο του Κοσμά Πολίτη με τον ανοικονόμητο τίτλο: *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*). Βλ. Χατζηπανταζής: ό. π. (σημ.18), σ. 242.

φούν» με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σελίδες της νεότερης ελληνικής ιστορίας, ωστόσο ούτε τα έργα αυτά –παρά την αντισυμβατικότητα τους σε σχέση με την καθιερωμένη ιστορική εικόνα– δεν φαίνεται να πραγματοποιούν καμία ρήξη με τους παραδοσιακούς τρόπους προσέγγισης του παρελθόντος.²⁹

Η εν γένει αντίληψη του Σταϊκού για την ιστορία, όπως συνάγεται από το 1843 φαίνεται τελικά να απηχεί την αμφισβήτηση για τη δυνατότητα ύπαρξης μιας και μοναδικής επιστημονικής ιστορικής αφήγησης, κάτι που συνιστά βασική παραδοχή της παραδοσιακής ιστοριογραφίας. Ο συγγραφέας καταργώντας εθνικές μυθολογίες συνθέτει ουσιαστικά ένα ψηφιδωτό πολλαπλών εγγραφών, όπου τα όρια ανάμεσα στο μύθο και την ιστορία, την αλήθεια και το ψέμα είναι συχνά αλληλοαναμιγνόμενα. Το γεγονός αυτό φέρνει τον συγγραφέα κοντά στην ιστοριογραφική αντίληψη της Νέας Ιστορίας (New History/Nouvelle histoire) και επιτρέπει την ανάγνωση του 1843 ως ενός οιονεί διαλόγου με τις νεότερες αντιλήψεις περί ιστορίας. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η νεότερη ιστοριογραφία ως διακείμενο στο έργο του Σταϊκού, νομίζω ότι θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη αναφορά στους σύγχρονους τρόπους κατανόησης της ιστορίας και τις σύγχρονες ιστοριογραφικές αντιλήψεις.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες πολλοί από τους ιστορικούς έθεσαν υπό σοβαρή αμφισβήτηση τις παραδοχές της κοινωνικο-επιστημονικής ιστορίας, προτείνοντας στη θέση τους τις αρχές της μετα-ιστορίας, όπως ονομάστηκε η θεωρητική τάση που προωθήθηκε από τον Χέντεν Χουάιτ τη δεκαετία του '70.³⁰ Στο επίκεντρο της διαφωνίας υπήρξε η δυνατότητα εγγενούς ύπαρξης μιας και μόνης συνεκτικής ιστορικής αφήγησης ή η ύπαρξη ενός πληθυντικού αριθμού «ιστοριών» –όπως υποστηρίζουν οι οπαδοί της μετα-ιστορίας. Για τους οπαδούς της Νέας Ιστορίας το παρελθόν, όπως γίνεται αντιληπτό από την παραδοσιακή ιστοριογραφία, αναπλάθεται έτσι ώστε να αποκτήσει νόημα κάθε φορά για συγκεκριμένες τάξεις ή ομάδες.³¹ Για τον λόγο αυτό υποστηρίζεται ότι ο ιστορικός μπορεί να ανακτήσει στην πραγματικότητα μόνο θραύσματα του παρελθόντος. Με τη λογική της αναθεώρησης πλέον της ιστορίας, ότι εμφανιζόταν ως διακεκομμένο, κατακεραματισμένο και περιθωριακό, τώρα αποκτήσει νόημα και τίθεται στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος. Κατά συνέπεια η ιστορία αντικαθίσταται πλέον από πληθώρα ιστοριών, ενώ το παρελθόν μπορεί να επαναπροσδιορίζεται συνεχώς στηριζόμενο σε νέες ευλογοφανείς και θεμιτές ιστορίες –αν θελήσουμε να ακολουθήσουμε τις αρχές μιας συνεκτικής ιστορικής αφήγησης. Το ζήτημα διατυπώθηκε από τον Γκέοργκ Ίγκερς ως εξής:

Το ιστορικό πεδίο ανοίχτηκε για να συμπεριλάβει, εκτός από τα κέντρα της εξουσίας, και τις παρυφές της κοινωνίας, γεννώντας έτσι τη μικροϊστορία και την αντίληψη των πολλαπλών ιστοριών. Αλλά η αναγνώριση πως δεν είναι πλέον δυνατή μια μεγάλη αφήγηση που να δίνει κατεύθυνση στην ιστορία δεν σημαίνει ότι η ιστορία έχασε κάθε νόημα, όπως

²⁹ Ως προς τα χρόνια που ακολούθησαν μετά το τέλος της δικτατορίας, ο Χατζηπανταζής, ό. π. (σημ.18), σσ. 246-249, ξεχωρίζει τρεις κομωδίες ιστορικού περιεχομένου που γελοιογραφούν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σελίδες της νεότερης ελληνικής ιστορίας και «σήμαναν την πανηγυρική κατάργηση του είδους»: Μήτσου Ευθυμιάδη *Προστάτες*, Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, και Βασίλη Ζιώγα *Το μπουκάλι*.

³⁰ Βλ. και Hayden White: *Metahistory, The Historical*

Imagination in Nineteenth Century, John Hopkins UP, Βαλτιμόρη 1979. Βλ. επίσης του ίδιου: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins UP, Βαλτιμόρη 1978, καθώς και: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins UP, Βαλτιμόρη 1978.

³¹ Γκέοργκ Ίγκερς: *Η ιστοριογραφία στον 20^ο αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2006, σ. 174.

συχνά με θλίψη υποστηρίχθηκε. Η ιστορία εξακολουθεί να είναι ένα πανίσχυρο εργαλείο, μέσω του οποίου ομάδες και άτομα ορίζουν την ταυτότητά τους. Στη θέση μιας ενιαίας και έλλογης ιστορικής διαδικασίας υπάρχει τώρα ένας πλουραλισμός αφηγήσεων που αφορά στις βιωματικές εμπειρίες πολλών διαφορετικών ομάδων.³²

Ο Ρολάντ Μπαρτ και ο Χένντεν Χουάνι υποστήριξαν μάλιστα ότι η ιστορία εξυφαίνεται στη συνοριακή γραμμή ανάμεσα στην φαντασία του αφηγητή και στην αλήθεια, αφού στην προσπάθειά της να συνδέσει αιτιακά τα γεγονότα συνιστά πάντα ένα είδος ερμηνείας, ακόμα και αν αυτό δεν συμβαίνει συνειδητά.³³

Ύστερα απ' αυτήν την παρέκβαση, ως επανέλθουμε όμως στο 1843. Την αμφισβήτηση της ύπαρξης μιας και μοναδικής ιστορικής αλήθειας καταγράφει ο Στάικος με το έργο του 1843, το οποίο κυριαρχείται από συνεχή αναθεώρηση, ρευστότητα και ανασηματοδότηση όλων των στοιχείων του. Έτσι, το έργο χτίζεται ουσιαστικά πάνω στη θέση ότι το παρελθόν αποτελεί μια κατασκευή και μια συνεχή επανερμηνεία,³⁴ όπως επίσης ότι η ιστορία κυριαρχείται από το παρόν και κάθε ιστορία είναι μια «μασκαρεμένη» σύγχρονη ιστορία.³⁵ Βασικό εργαλείο του συγγραφέα για όλο αυτό αποτέλεσε βέβαια το παιχνίδι με τον χρόνο και τα διάφορα επίπεδα του ιστορικού παρελθόντος.

Στο έργο αμφισβητείται διαρκώς η αυθεντικότητα και μοναδικότητα των πρωτογενών πηγών καθώς και η δυνατότητα σύνθεσης μιας κεντρικής ιστορικής αφήγησης γύρω από πρόσωπα και τις βιογραφικές τους λεπτομέρειες. Τα διάφορα ονόματα και ντοκουμέντα (επιστολές, χειρόγραφα κ.ά.) που ο Στάικος χρησιμοποιεί είναι πεποιημένα. Οι ήρωες απλώς «μιμούνται» ιστορικά πρόσωπα και όλες οι παρεχόμενες λεπτομέρειες γύρω από γεγονότα αλλά και στοιχεία της ταυτότητάς τους βρίσκονται υπό διαρκή επαναπροσδιορισμό και αποδεικνύονται τελικά εντελώς αβάντισμα. Οι ζωντανοί είναι νεκροί και οι νεκροί – για τους οποίους τελούσαν μνημόσυνα – εμφανίζονται να είναι οι διαχειριστές της συλλογικής μνήμης και οι ζωντανοί θεματοφύλακες της ιστορίας. Κάθε ανατροπή των δεδομένων λειτουργεί απορρυθμιστικά, προκαλώντας ρήξη στις σχέσεις παρόντος-παρελθόντος, ενώ την ίδια στιγμή ο συγγραφέας θέτει ερωτήματα πάνω στην αποκαλούμενη «κοινωνική λειτουργία της ιστορίας».³⁶

³² Γκεργς: ό. π., σ. 187.

³³ Αφορμώμενος από την αντίληψη αυτή (ότι δηλαδή τα όρια μεταξύ μύθου και Ιστορίας αίρονται προκλητικά) ο Φουκώ και οι οπαδοί της Νέας Ιστορίας ήρθαν σε σφοδρή αντίθεση με ό,τι είχαν υποστηρίξει οι ιστορικοί του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα σχετικά με τη διυστική - αναθεωτική λογική μύθου και πραγματικότητας, αλήθειας και ψεύδους. Ακόμα και ο Leopold von Ranke, ιδρυτής της επιστημονικής ιστοριογραφίας που είχε εισηγηθεί την «αξιωματική αρχή εξαφάνισης του Εγώ του ιστοριογράφου» από την αφήγησή του, δεν είχε καταφέρει – σύμφωνα με τους οπαδούς της Νέας Ιστορίας – να κρατήσει μακριά τις προσωπικές του κρίσεις από τα γεγονότα που θεωρούσε ότι περιέγραφε από αντικειμενική απόσταση. Βλ. Roland Barthes: «The Discourse of History», *Comparative Criticism. A Yearbook*, τόμ. 3, 1981, σσ. 3-28. Βλ. επίσης Κωνσταντί-

νος Κοσμάς: *Μετά την Ιστορία. Ιστορία, Ιστορικό μνυστόρημα και εθνικές αφηγήσεις στο τέλος του εικοστού αιώνα*, (διδ. διατρ. Frei Universität Berlin) Βερολίνο 2002, σ. 19.

³⁴ Βλ. Ζακ Ε Γκοφ: *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σσ. 147-153.

³⁵ Βλ. Eric Hobsbaum: *Για την Ιστορία*, μτφρ. Π. Ματάλας, Θεμέλιο, Ιστορική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1998, σ. 278.

³⁶ Γι' αυτήν τη διάδραση παρελθόντος-παρόντος, η οποία συνιστά την κοινωνική λειτουργία της ιστορίας, ο Lucien Febvre αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ακόμα και αυτό το γεγονός του θανάτου εξετάζεται από την ιστορία πάντα σε συνάρτηση με τη ζωή: «Σε συνάρτηση προς τις παρούσες ανάγκες είναι που η ιστορία συγκομίζει συστηματικά και στη συνέχεια ταξινομεί και ομαδοποιεί τα παρελθόντα γεγονότα. Σε συνάρτηση προς τη ζωή είναι που εξετάζει το θάνατο. Οργάνω-

ΟΛΓΑ: Κατά τις επιμνημόσυνες εκείνες δεήσεις, μνημονεύονταν τα ονόματα των νεκρών. Αλέξανδρος Σακελλάρης, Παναγιώτης Αργυρόπουλος, Κωνσταντίνος Λάππας. [...] Τα δάκρυα μας έπνιγαν. Τι πίκρα και τι περηφάνεια! ΜΑΝΤΩ: [...] Έπαιξες τέλεια το ρόλο του νεκρού [...] ΟΛΓΑ: [...] Σας είχαμε αγαπήσει νεκρό και είχαμε συνηθίσει να σας αγαπάμε νεκρό... και όταν μάθαμε πως ζείτε, λυπηθήκαμε πολύ. (σ. 28)

Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Επειδή, όπως και στον Παναγιώτη, συμβαίνει και σε μένα να ζω μετά τον θάνατό μου, μπορώ να πω πως οι μετά θάνατον ζώντες, έχουν μεγαλύτερη κινητικότητα, μεγαλύτερη ρευστότητα. (σ. 55)

Σε αντίθεση με την παραδοσιακή θέση της ιστοριογραφίας κατά την οποία η ιστορική μελέτη και αφήγηση βρίσκεται σε αποκλειστική συνάρτηση των πηγών του παρελθόντος, στο έργο επανέρχεται επίμονα η άποψη ότι η ιστορία κυριαρχείται από το παρόν –μια θεμελιώδης αρχή της μετα-ιστορίας, αφού, σύμφωνα με τους οπαδούς της, η ιστορική αφήγηση κατασκευάζεται και διαμορφώνεται από τις συνειδητές ή ασυνειδητες παρούσες ανάγκες του γράφοντος υποκειμένου. Στην αντίληψη αυτή θα μπορούσε να παραπέμψει η, κατά τα άλλα, μάλλον παράδοξη επιθυμία της Όλγας στο έργο να κάνει τον Αλέξανδρο «αλεπού» και να τον χρησιμοποιούν κατά το δοκούν οι επερχόμενες γενιές.

ΟΛΓΑ: Αλέξανδρε, θα σε κάνω αλεπού. Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Αλεπού; ΟΛΓΑ: Και μια η Μαντώ θα σε φορά και μια εγώ θα σε φορώ, παντοτινά στους ώμους, παντοτινά να μας ζηλεύουν οι επερχόμενες γενιές. (σ. 70)

Κατά παρόμοιο τρόπο και ενώ, σύμφωνα με την παραδοσιακή ιστοριογραφία, οι πηγές αποτελούν αδιάσειστα στοιχεία και γι' αυτό πρέπει να αντιμετωπίζονται με τον δέοντα σεβασμό, το έργο σχολιάζει την επιλεκτική χρήση ντοκουμέντων για την κατασκευή μιας ιστορικής αφήγησης, η οποία τελικά πραγματοποιείται όχι μόνο μέσα από μηχανισμούς μνήμης αλλά και λήθης, απώθησης και αποσιώπησης. Το γεγονός ότι υπάρχει ως ιστορικό ντοκουμέντο το χειρόγραφο του υποτιθέμενου νεκρού Αλέξανδρου θα μπορούσε εξίσου να αποτελεί αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής ή απλής συγκυρίας.

ΛΑΠΠΑΣ: Ήθελα να λησμονήσω τα πάντα, αλλά κρατώ στα χέρια τη φωτιά, δυστυχία μου, και η φωτιά δεν καίγεται. Σκέφτηκα να κάψω κάποτε τα καταραμένα αυτά χειρόγραφα. Αλλά δεν τα έκαψα και τώρα καίγομαι εγώ. (1843, σ. 50)

«Κάθε Ιστορία είναι μια μασκαρεμένη σύγχρονη Ιστορία», κατά τον Χόμπσμπάουμ, και κάθε ιστορική εικόνα δεν είναι άλλο από το δημιουργήμα ενός γράφοντος υποκειμένου.³⁷

ση του παρελθόντος σε συνάρτηση προς το παρόν: είναι αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κοινωνική λειτουργία της ιστορίας», παραθέτει ο Λε Γκοφ, ό.

π. (σημ. 33), σ. 156.

³⁷ Hobsbaum: ό. π., σ. 278.

«Ασχολούμαι με το παρελθόν και το χρησιμοποιώ μέσα από τους όρους του παρόντος», φαίνεται να λέει ο Κ. Λάμπας στη Μαντώ:

Κ. ΛΑΠΠΑΣ: Σκέφτομαι και πράττω όπως ο Αλέξανδρος Σακελλάρης θα σκεπτόταν και θα έπραττε, αν ζούσε. Σ' τ' ορκίζομαι. (σ.25)

Το 1843, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρωδεί ακριβώς την κατασκευή των κυρίαρχων ιδεολογιών, την κατασκευή ηρώων και κάθε είδους εθνικής μυθολογίας, αμφισβητώντας έτσι τον παραδειγματικό ρόλο της ιστορίας σύμφωνα με την παραδοσιακή ιστοριογραφία:

ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Μεταμφιέστηκα σε ήρωα χωρίς να είμαι πραγματικά. Μεταμφιέστηκα ακόμα και σε ηθοποιό. Έγινε η άθλια απομίμηση ενός ήρωα και η αθλιότερη ενός ηθοποιού... για να με αγαπήσετε... (σ. 48)

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το λογίδριο σε πανηγυρικό τόνο του Αργυρούπολου, με το οποίο απευθύνεται στον Αλέξανδρο:

ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Πώς σώθηκες στο Δραγατσάνι, ξέρω. Θέλω όμως να μου πεις πώς σώθηκες το 490 π.χ. στη μάχη του Μαραθώνα! Αθάνατε Αλέξανδρε. [...] Θέλω, Αλέξανδρε, κάποτε, όταν ηρεμήσουν τα πνεύματα, σε ένα καπηλειό, βοηθώντας και του οίνου, να μου διηγηθείς την προϊστορική περίοδο της ζωής σου. Πώς σώθηκες στον κατακλυσμό! Πώς κάρθωσες να βρεθείς κι εσύ μέσα στην κιβωτό του Νώε! (σ.33)

Θεωρίες περί εθνικής συνοχής και αδιάρρηκτης συνέχειας μεταξύ εθνικού παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, οι οποίες υποστηρίχθηκαν από μερίδα ιστορικών,³⁸ παρουσιάζονται εδώ, με ισχυρές βέβαια δόσεις υπερβολής, παράγοντας το κωμικό αποτέλεσμα. Η αμφισβήτηση της γραμμικής συνέχειας της ιστορίας αποτελεί πάντως ένα από τα βασικά σημεία ως διαφωνίας μεταξύ των οπαδών της παραδοσιακής ιστοριογραφίας και αυτών της μεταϊστορίας. Στο 1843 ο συγγραφέας, αποτυπώνοντας ουσιαστικά αυτήν την αμφισβήτηση, δημιουργεί μιαν επιπλέον εντύπωση «ενιαίου χρόνου», επιτρέποντας στο παρελθόν (πρώτη σκηνή του καταστρώματος – η Μαντώ και η Όλγα σαν σκιάς ξαναζούν για λίγο στο παρελθόν), το παρόν και το μέλλον (με τις δύο ηρωίδες στην τελευταία σκηνή του καταστρώματος) να συνυπάρχουν ταυτόχρονα στον δραματικό χρόνο του έργου.

Σε αντίθεση τελικά με το ιστορικό δράμα που λειτουργεί είτε συμπληρωματικά και αρμονικά ως προς την ιστορία είτε με διάθεση ανασκευής της, προτείνοντας μια εντελώς νέα εκδοχή της, ριζικά διαφορετική ή ανατρεπτική της κυρίαρχης άποψης, το 1843 υιοθετεί ταυτόχρονα πολλές εκδοχές της ιστορίας και προτείνει επίσης πολλαπλές εγγραφές. Η διά-

³⁸ Για τη θεωρία περί αδιάρρηκτης εθνικής συνέχειας βλ. Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς: «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους» στον Π' τόμο της *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σ. 458. Βλ. επίσης σχετικά με το θέμα βι-

βλίο του Αλέξη Πολίτη: «Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα τον 1830-1880», Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού - Μνήμων, 2003, καθώς και της Έλλης Σκοπετιά: *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην*

κριση μεταξύ αλήθειας και ψεύδους δεν καθίσταται ποτέ σαφής, ενώ η πολλαπλή ταυτότητα των ηρώων διαρκώς μεταλλάσσεται. Ο θεατής πληροφορείται κάθε φορά τα γεγονότα σε μια νέα εκδοχή, που αλλάζει, προσαρμοζόμενη στην οπτική γωνία των διαφορετικών προσώπων. «Όλα μετατρέπονται σ' ένα παίγνιο. Όλοι υποδύονται κάτι άλλο, διαλύοντας το αυθεντικό, τη μοναδικότητα των πραγμάτων».³⁹ Αυτή η διαπλοκή πραγματικότητας και μυθοπλασίας, που είναι η γενεσιουργός αιτία της ύπαρξης πολλαπλών κέντρων και αφηγήσεων, των συνεχών ανασηματοδοτήσεων και της αναθεώρησης της ιστορίας, βρίσκεται στον δραματουργικό πυρήνα του έργου. Έτσι, η δράση απορρέει ταυτόχρονα απ' όλα τα κέντρα και οι ήρωες συμμετέχουν με ίσο μερίδιο στο ψέμα και την αλήθεια.

Με το 1843 ο Ανδρέας Στάικος, δημιουργώντας αντιστιχτικά προς την παράδοση του ιστορικού θεάτρου και απηχώντας τον μεταμοντέρνο προβληματισμό της σύγχρονης ιστοριογραφίας, έρχεται να μιλήσει μεταξύ άλλων για την ίδια την ιστορία και την αδυναμία ύπαρξης της αντικειμενικής της αφήγησης –για την Ιστορία που «είναι ό,τι φαίνεται και ό,τι δεν φαίνεται και είναι περισσότερο ό,τι δεν φαίνεται». Με βασικό όχημα μια γλώσσα επίπλαστη το έργο του 1843 καταρρίπτει εθνικούς μύθους και, προβάλλοντας το παρόν στο παρελθόν, προσφέρει υλικό χρήσιμο για κάθε είδους αναστοχασμό της συλλογικής ιστορικής εικόνας και της σύγχρονης πραγματικότητας.

ΜΑΝΤΩ:

Τα μάτια δεν έχουνε μάτια. Έτσι δεν είπες;
Άκουσα καλά; Τα μάτια δεν έχουνε μάτια, Μαντώ.

ΜΑΝΤΩ-Κ.ΛΑΠΠΑΣ:

Βλέπουμε τη Μαντώ, όπως είναι τώρα απέναντί τους. Την πραγματική Μαντώ δεν την πιάνει το μάτι. Είναι αθέατη, είναι ο χρόνος που κύλησε πάνω της, είναι ό,τι φαίνεται και ό,τι δεν φαίνεται και είναι περισσότερο ό,τι δεν φαίνεται. (σ. 24)

Στην ανάγνωση που προηγήθηκε επιχειρήθηκε η ερμηνεία του έργου του Ανδρέα Στάικου υπό την οπτική γωνία της χρήσης του ιστορικού παρελθόντος από τον συγγραφέα. Διαπιστώθηκε ότι τόσο το νόημα που παράγει το έργο όσο και οι δραματουργικές του τεχνικές διαθλώνται μέσα από ένα σύνθετο πλέγμα διαφόρων επιπέδων του ιστορικού παρελθόντος, επάνω στο οποίο δομείται το υλικό του δραματικού μύθου. Καταχωρήστηκαν τα στοιχεία σύμφωνα με τα όρια της δικαιοδοσίας της ιστορίας ή της μυθοπλασίας αντίστοιχα και έγινε προσπάθεια να φανεί πώς ο συγγραφέας με τη συνδυαστική δραματουργική τους χρήση σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες εξιστορούν το παρελθόν τους και αντιλαμβάνονται τη σχέση τους μ' αυτό. Ο Στάικος προβάλλοντας, με άλλα λόγια, το παρόν στο ιστορικό παρελθόν και σ' ένα επίπεδο μικροϊστορίας, υποδεικνύει την ιδεολογική χρήση της ιστορίας ως βασικού παράγοντα στη διαμόρφωση εθνικής και κοινωνικής συνείδησης. Τέλος, προσπαθήσαμε να διερευνήσουμε πώς το παιχνίδι με τον χρόνο και την Ιστορία, το οποίο προσφυώς συνέλαβε και χειρίστηκε ο συγγραφέας, εγγράφει το έργο στο είδος της κωμωδίας, αλλά και του εξασφαλίζει ένα ιδεώδες οπλοστάσιο μέσων (όπως τη χρήση της συγκεκριμένης γλώσσας) και τεχνικών (όπως το «θέατρο εν θέατρω»), που ενισχύουν τη θεατρικότητά του και του επιτρέπουν να λειτουργεί αντιστιχτικά προς το παραδοσιακό ιστορικό δράμα.