

WALTER PUCHNER

Ο ΟΛΥΜΠΟΣ ΣΤΟΝ ΓΑΛΑΖΙΟ ΔΟΥΝΑΒΗ:
ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΩΔΙΕΣ ΣΤΟ ΛΑΪΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ (1750-1850)



Ένα από τα γοητευτικότερα και σχετικώς αδιερεύνητα κεφάλαια της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη των νεωτέρων χρόνων είναι οι θεατρικές παρωδίες στα λαϊκά θέατρα των μεγάλων μητροπόλεων της Ευρώπης την εποχή του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, στην πρώτη φάση της συγκρότησης της χρηματιστικής οικονομίας και της οριστικής εδραίωσης της αστικής τάξης. Σ' αυτά τα θέατρα σύχναζαν οι κατώτερες τάξεις των μεγαλουπόλεων της εποχής και οι παρωδίες διακωμωδούσαν και σατίριζαν τις παραστάσεις του επίσημου θεάτρου της ηγεμονικής κουλτούρας¹ της αριστοκρατικής τάξης. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που ξεκίνησε με τις γαλλικές παρωδίες του λαϊκού θεάτρου στα προάστια του Παρισιού (Théâtre de la Foire), οι οποίες είχαν ως στόχο την κλασικίζουσα haute tragédie του 17^{ου} αιώνα και την opera seria στο ύφος του Lully,² και εκδηλώθηκε παράλληλα στο Λονδίνο και στη Βιέννη.³ Το διακειμενικό πρότυπο της σάτιρας αυτού του λαϊκού θεάτρου των μεγαλουπόλεων δεν ήταν η ίδια η αρχαία τραγωδία, αλλά οι κλασικιστικές διασκευές της και η χρήση της ελληνικής μυθολογίας στην

-
1. Για την έννοια της ηγεμονικής κουλτούρας σε αντιδιαστολή με τον “λαϊκή κουλτούρα” (popular culture) βλ. ενδεικτικά R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVII siècles)*, Paris 1978 και P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978.
 2. Βλ. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, IV, Salzburg 1961, 299-330.
 3. E. Hall – F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford 2005.

ιταλική και γαλλική όπερα του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα.⁴ Η λεπτομερής γνώση της ελληνικής μυθολογίας από ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού των πόλεων προέρχεται όχι μόνο από τα αναρίθμητα μυθολογικά εγχειρίδια της εποχής και την ουμανιστική εκπαίδευση⁵, αλλά κυρίως από τις παραστάσεις του επίσημου θεάτρου, μπαλέτα, όπερες, *mélodrames*, *divertissements*, παντομίμες, τραγωδίες, στις οποίες ο κόσμος, τουλάχιστον στη Βιέννη της εποχής, είχε πρόσβαση, ακόμα και στις παραστάσεις της αυτοκρατορικής αυλής.⁶ Στην περίπτωση αυτή, η παρωδία λειτουργούσε ως διαδικασία αφομοίωσης ενός ουσιαστικά “ξένου” μορφωτικού προτύπου, και ένταξης σε μια υπάρχουσα παράδοση λαϊκού θεάτρου και σ’ έναν πολιτισμικό ορίζοντα της ανεπίσημης κουλτούρας των κατώτερων τάξεων του αστικού κέντρου, μετατρέποντας τις θεότητες και τους αθάνατους ήρωες του ελληνικού δωδεκάθεου σε οικείες φιγούρες της προσληπτικής εμβέλειας της καθημερινότητας: αυτός ο “Όλυμπος” συμφύρεται με τις στερεότυπες κωμικές φιγούρες του αυτοσχεδιαστικού θεάτρου, όπως τον *Arlecchino*, τον *Harlequin*, τον *Hans Wurst*, τον *Kasperl* και τον *Bernadon* στη Βιέννη, και οι παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας, παίρνοντας αφορμή από κάποιο έργο ή κάποια παράσταση του ηγεμονικού θεάτρου, γίνονται πεδία ευρείας κοινωνικής κριτικής, αποφεύγοντας έτσι τη λογοκρισία και φέρνοντας τον εξωτικό και παράδοξο κόσμο της ελληνικής μυθολογίας στα μέτρα της εποχής και στις προσληπτικές συμβάσεις της συγκεκριμένης αστικής κοινωνίας.

Στη φάση αυτή της αστικής εποχής 1750–1850, στη μητρόπολη της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων συμφύρονται διάφορες θεατρικές παραδόσεις που δίνουν το υφολογικό και θεματικό βάθος αυτού του λαϊκού θεάτρου στα προάστια εκτός των τειχών: το αυλικό θέα-

4. Για το όχι καλά διερευνημένο αυτό κεφάλαιο, της αποκλειστικής χρήσης ελληνικής μυθολογίας στα λιμπρέτα για τις όπερες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα βλ. H. Flaschar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München ²2009, 33 εξ.

5. Βλ. και Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, II, Θεσσαλονίκη 2002, 21-132 (με εξαντλητική βιβλιογραφία).

6. G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Theatergeschichte Österreichs, Theatergeschichte Österreichs, Band III: Wien, Heft 2) Wien/Köln/Graz 1971.

τρο του Μπαρόκ και οι θρησκευτικές παραστάσεις τον Ιησουιτών, η *commedia dell'arte*, το αυτοσχέδιο λαϊκό θέατρο της επαρχίας και το κουκλοθέατρο, και στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα η κλασικιστική τραγωδία γαλλικού τύπου, την οποία προάγει ο Διαφωτισμός, ο οποίος μέσω της λογοκρισίας κατορθώνει τελικά να απαγορεύσει το δημοφιλές αυτοσχέδιο θέατρο των προαστίων και να αναγκάσει τα διάφορα θεατρικά σχήματα να χρησιμοποιούν γραπτά κείμενα.⁷ Χάρη σ' αυτή την εξέλιξη γνωρίζουμε σήμερα λεπτομέρειες αυτών των παραστάσεων, αλλιώς θα είχαμε, στην καλύτερη περίπτωση, τους τίτλους. Τα έργα αυτά υπάρχουν σε χειρόγραφο μορφή σε διάφορα αρχεία της πόλης, μερικά όμως είχαν τυπωθεί και εκδοθεί στην εποχή τους. Από τα κείμενα αυτά γνωρίζουμε επίσης πως μέσα στη βιεννέζικη διάλεκτο των λαϊκών στρωμάτων υπάρχουν εν αφθονία και οι γαλλικές και ιταλικές εκφράσεις, όπως και τα λατινικά, πράγμα το οποίο αντικατοπτρίζει όχι μόνο τον κοσμοπολιτισμό στον οποίο συμμετείχαν και τα λαϊκά στρώματα (τα γερμανικά εδραιώνονται ως γλώσσα του επίσημου θεάτρου μόλις μετά το 1750), αλλά αποδεικνύει και ότι η προσληπτικότητα του “κοινού” ανθρώπου επικοινωνούσε και με τον “ηγεμονικό” πολιτισμό των ανώτερων τάξεων και της διοίκησης (στην Ουγγαρία η επίσημη γλώσσα ήταν τα λατινικά), της λογιουσύνης και της μόρφωσης, μέσω της παρωδίας και της σάτιρας, κρατώντας όμως τις αποστάσεις του και βρίσκοντας ευκαιρία να γελοιοποιήσει τις συμπεριφορές των ανώτερων τάξεων και να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα της συνολικής κοινωνίας. Σ' αυτή την πολιτισμική ζύμωση η ελληνική μυθολογία ήταν απλώς μια “εξωτική” πλαισίωση, το γοητευτικό *décor* μιας κοινωνικής σάτιρας πάνω στο σχεδόν στερεότυπο μοτίβο: ακόμα και στον σεβαστό Όλυμπο γίνονται τα ίδια όπως στην καθημερινή ζωή της πόλης. Η ιδιαίτερα “ανθρώπινη” πλευρά του ελληνικού δωδεκάθεου έδωσε την απτή βεβαίωση πως και στην υψηλή σφαίρα της μεταφυσικής κοσμοθεωρίας του Κλασικισμού και του Ουμανισμού συνεχίζονται τα γνωστά και οικεία φαινόμενα της αδυναμίας και του παραλογισμού των ανθρώπινων παθών.

7. Βλ. τη βασική μονογραφία έκτασης 1100 σελίδων του Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

Τα προαστιακά θέατρα εκτός των τειχών της αυτοκρατορικής μητρόπολης ήταν προσανατολισμένα απόλυτα στους νόμους της οικονομικής επιτυχίας, και το ρεπερτόριό τους εκφράζει σε πολύ μεγάλο βαθμό τα γούστα και τις προσδοκίες ενός ευρύτερου κοινού. Σύμφωνα με την έντονη παράδοση του μουσικού θεάτρου στη Βιέννη, και τα μυθολογικά έργα χαρακτηρίζονται από έντονη χρήση της μουσικής, του τραγουδιού και του χορού, από χορευτικά και παντομιμικά στοιχεία, ενώ στις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα οι οργανωτές των παραστάσεων κάνουν πλέον έντονη χρήση σκηνικής τεχνολογίας, με τις “Maschinen-Komödien” (κωμωδίες με μηχανές), που μπορούσαν να δημιουργήσουν διάφορα εντυπωσιακά εφέ, τα οποία ήταν αγαπητά και περιζήτητα στον κόσμο και αύξαναν την επιτυχία ενός έργου. Στα θεαματικά αυτά στοιχεία πρέπει να προστεθούν και τα “ελληνικά” εξωτικά θεατρικά κοστουμια των θεοτήτων του Ολύμπου, που συναπαρτίζονται από διάφορα φανταστικά και συμβατικά στοιχεία. Εν γένει πρόκειται για έργα της Trivialdramatik και παραστάσεις του συρμού, μιας εφήμερης δραματουργικής παραγωγής που αποβλέπει στην ευρύτερη κατανάλωση και προσανατολίζεται στη ζήτηση, στις θεματικές και υφολογικές προτιμήσεις ενός ευρύτερου κοινού.⁸ Η ελληνική μυθολογία ήταν ένα ευπρόσδεκτο ουμανιστικό περιτύλιγμα για την κοινωνική σάτιρα, την οποία αλλιώς θα είχε απαγορεύσει η λογοκρισία. Όπως είναι άλλωστε γνωστό από αυτόπτες μάρτυρες των παραστάσεων, οι λαϊκοί ηθοποιοί δεν ακολουθούσαν πάντα πιστά το γραπτό κείμενο, αλλά προσέθεταν αυτοσχεδιασμούς *ex tempore*, τα οποία άλλως πως δεν θα είχαν περάσει από τη λογοκρισία, ήταν όμως ιδιαίτερα αγαπητά στο λαϊκό κοινό και ανέβαζαν κατακόρυφα την επιτυχία μιας παράστασης.⁹

8. Παρόμοια γνωρίσματα έχουν και η φιλελληνική δραματουργία και οι φιλελληνικές παραστάσεις μετά το ξέσπασμα της Ελληνικής Επανάστασης το 1821 (βλ. W. Puchner, “Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz”, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, II, Wien/Köln/ Weimar 2007, 133-168).

9. Rommel, *ό.π.*, (σημ. 7)· M. Enzinger, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert*, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28 και 29) Berlin 1918-1920.

Το θεματικό ρεπερτόριο των παρωδιών αυτών, σε έργα πρόζας, όπερες, Singspiel, “μελοδράματα” και μπαλέτα, περιλαμβάνει τα εξής: “Ο εκδικούμενος Αγαμέμνων” (μπαλέτο για παιδικό θέατρο 1780), “Αριάδνη” (μπαλέτο, 1780), “Η Αριάδνη στη Νάξο” (“μελόδραμα”, 1779 και 1783), “Το δένδρο της Αρτέμιδος” (όπερα, λιμπρέτο του Daponte, 1792), “Κίρκη και Οδυσσέας” (όπερα με χορούς, 1790), “Ο Διογένης στο βαρέλι” (μπαλέτο, 1779), “Μήδεια” (μπαλέτο, 1780), “Μήδεια και Ιάσων” (“μελόδραμα”, 1790), “Φιλήμων και Βαυκίς” (δράμα, 1776), “Πυγμαλίων” (“μελόδραμα”, 1791) κτλ.¹⁰ Πέρα από αυτό υπάρχουν και τίτλοι αυτοσχέδιων έργων με πρωταγωνιστή τον Harlekin ή τον Bernardon¹¹, τον Hans Wurst ή τον Kasperl.¹² Εκδεδομένα κείμενα σώζονται από τα εξής έργα: J. K. von Pauersbach, “Άλκηστις” (1775), του ίδιου, “Άλκηστις” ως παρωδία μιας opera seria (1783), E. Schikaneder, “Ο καθρέπτης της Αρκαδίας” (1795), του ίδιου, “Το βασιλόπουλο από την Ιθάκη” (1797), K. L. Gieseke, “Αινείας κωμωδούμενος” (1800), J. Richter, “Η κρίση του Πάρη” (1802), του ίδιου, “Η Άλκηστις κωμωδούμενη” (1802), J. Perinet, “Η Αριάδνη στη Νάξο” (1803), του ίδιου, “Αντιόπη και Τηλέμαχος” (1805), του ίδιου, “Ο Τηλέμαχος κωμωδούμενος” (1805), του ίδιου, “Η νέα Άλκηστις” (1806), του ίδιου, “Ίδας και Μάρπησσα” (1808), K. Meisl, “Ορφέας και Ευρυδίκη” (1813), J. Perinet, “Το δένδρο της Αρτέμιδος” (1813), Brinke-Rainoldi, “Η προστάτις Ήρα” (1816), K. Meisl, “Η απαγωγή της πριγκίπισσας Ευρώπης” (1816), Brinke-Rainoldi, “Η πτώση του Ίκαρου” (1817), K. Meisl, “Ο γάιδαρος του

10. E. K. Blümmel – G. Gugitz, *Alt-Wiener Thespi-Karren*, Wien 1923. Για το θέμα βλ. επίσης E. Häckel, *Die mythologischen Travestien auf der Wiener Volksbühne zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Diss. Wien 1924· G. Wild, *Joseph Richter, der Verfasser der Eipeldauerbriefe, als Drama-tiker*, Diss. Wien 1935· R.-U. Traitler, *Antike Mythologie und antiker Mimus im Wiener Volkstheater von Stranitzky bis Raimund*, Wien 1966.

11. Για τα χειρόγραφα έργα του Kurz-Bernardon βλ. U. Birbaumer, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, I-II, Wien 1971· Laura Maria Ferrari, *Kurz-Bernardon. Tecnica e carnevalismo nel Teatro popolare viennese des 1700*, Milano 1989.

12. B. Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaftheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn etc. 2003· Rudolf Münz, *Das “andere” Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell’arte der Lessingzeit*, Berlin 1979.

Τίμωνος” (1819), J. A. Gleich, “Υδωρ, ο οδοι-πόρος από την χώρα των υδάτων” (1820), K. Meisl, “Έρωσ και ψυχή” (1820), του ίδιου, “Οι άθλοι του Ηρακλή” (1820), A. Bäuerle, “Ο καθρέπτης του Δία” (1831/1832) κ.ά.¹³

Μολοντούτο δεν είναι μόνο τα κύρια θέματα των έργων αυτών που σχετίζονται με την ελληνική μυθολογία, αλλά και μέσα σ’ αυτά υπάρχουν άπειρες νύξεις σε γεγονότα και πρόσωπα αυτής: π.χ. στη “μυθολογική καρικατούρα” “Amor und Psyche” του Karl Meisl (1817) βρίσκεται στην τελευταία σελίδα η σκηνική οδηγία πως το έργο τελειώνει με χορό όλων των θεών “μαζί με τα σύμβολά τους”, πράγμα που σημαίνει ότι το κοινό ήταν σε θέση να αναγνωρίσει την εμβληματική εμφάνιση του Δία και της Έρας, της Αφροδίτης και της Αθηνάς, του Απόλλωνα, του Ερμή και του Έρωτα, της Ψυχής, της Αργώς και της Ιώς, και από τον Άδη του Πλούτωνα και της Περσεφόνης, του Χάρωνος, του Μίνωα, του Ραδαμάνθυος και του Αιακού, της Έριδος και του Ζέφυρου, περιστοιχισμένων από πνεύματα του Πάνω και Κάτω Κόσμου. Είναι εκατοντάδες οι νύξεις και οι υπαινιγμοί σε λεπτομέρειες των μυθολογικών γεγονότων, που θα μπορούσε να γνωρίζει ο κόσμος από τα μυθολογικά εγχειρίδια, αλλά μάλλον τα γνώριζε από τις αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις που παρωδούνται: Η “Αλχηστis” και ο “Ορφέας” παραπέμπουν στις πρώτες όπερες του Christoph Willibald Gluck¹⁴, το “Der Baum der Diana” του Joachim Perinet παρωδεί την ομώνυμη όπερα του Vinzenz Martín y Soler σε λιμπρέτο του Daponte (1807). Το ίδιο ισχύει για την “Ariadne auf Naxos” του Perinet (1803, mélodrame του Benda) και “Idas und Marpissa” (ρομαντική όπερα του M. Stegmayer). Η όπερα “Medea” του Cherubini, που παίχθηκε το 1812 στη Βιέννη, αποτελεί το πρότυπο της “Travestierte Medea” του αναφερθέντος παραπάνω Perinet (1813). Επειδή δεν μπορούν να εντοπισθούν για όλες τις παρωδίες τα πρότυπα, πρέπει να υποθέσουμε μια ευρύτερη και εντονότερη γνώση της μυθολογίας σε πλατιά στρώματα του πληθυσμού, βαθύτερη και

13. M. Dietrich, *Jupiter in Wien, oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater*, Graz/Wien/Köln 1967.

14. Για λεπτομέρειες των παραστάσεων των μεταρρυθμιστικών αυτών μουσικοθεατρικών έργων βλ. Β. Πούχνερ, “Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, 141-344, ιδίως 238-48.

λεπτομερέστερη απ' ό,τι σήμερα. Βέβαια, σ' αυτή τη γνώση συνέβαλαν και τα φαντασμαγορικά αυλικά μπαλέτα, που ήταν ανοιχτά και για το αστικό κοινό. Μερικοί τίτλοι: “Τα παίγνια του Πάρη στο όρος Ίδα” (μπαλέτο 1806), “Ο Τηλέμαχος στο νησί της Καλυψώς” (χορογραφία της Demoiselle Coustou, 1807), “Η εκδίκηση της Αρτέμιδος” (divertissement σε δύο πράξεις, 1807), “Σαπφώ της Μυτιλήνης, ή Η εκδίκηση της Αφροδίτης” (ηρωικό-μυθολογικό μπαλέτο σε 6 πράξεις του Julius Viganò, 1812), “Άκισ και Γαλάτεια” (divertissement 1813 – η κριτική έμεινε ιδιαίτερα εντυπωσιασμένη από τον χορευτή που ενσάρκωνε τον Πολύφημο), “Ο Τηλέμαχος στο νησί της Καλυψώς” (1813), ξανά το 1814, “Έρωσ και Ψυχή” (παντομίμα, 1817).

Το πόσο βαθιά ριζωμένη και παραδοσιακή ήταν η γνώση αυτή το δείχνουν και τα αυτοσχεδιασμένα έργα του λαϊκού θεάτρου, από τα οποία σώζονται κάποια τραγούδια (που λόγω της μελοποίησης έχουν καταγραφεί): σε μια τέτοια συλλογή με τίτλο “Teutsche Arien” (γερμανικές άριες)¹⁵ οι αναφορές στο αρχαίο διακείμενο είναι παρά πολύ συχνές: σε ένα έργο, π.χ., υπάρχει ο Hans Wurst ως Βάκχος, ο Pantalone μεταμφιεσμένος σε Αφροδίτη, ο Bernardon ως Δίας· σε άλλο έργο, “Το χρυσό μήλο της έριδος ή ο Hans Wurst ως θεός” (1739), ο κωμικός ήρωας μεταμφιέζεται διαδοχικά σε Έρα, Βάκχο, Άρη, Αφροδίτη, Απόλλωνα και Αθηνά, και ως Δίας πετάει, καβαλικεύοντας έναν αετό, πάνω στη σκηνή· σε άλλο έργο, με κεντρικό κωμικό ήρωα τον Bernardon, ήδη ο τίτλος παραπέμπει στη μυθολογία: “Ο υπό της θεάς Αφροδίτης σφόδρα ερωτευθείς Bernardon”, ενώ στο έργο “Ο εκ νέου έμψυχος γενόμενος και αναβιώσας Bernardon” οι Μοίρες Λάχαισσις και Άτροπος τσακώνονται για το λείψανο του νεκρού, κι όταν ο Δίας δίνει την εντολή για την ανάστασή του, η δεύτερη απέρχεται πετούμενη πάνω σε μια θεατρική μηχανή. Τέτοια έργα υπάρχουν και με πρωταγωνιστή τον Kasperl, ο οποίος γίνεται αργότερα κεντρική κωμική μορφή στο κουκλοθέατρο¹⁶, π.χ. στα τυπωμένα φυλλάδια του J. Perinet (1806) “Ο Kasperl στο βασίλειο των νεκρών. Ψυχοφελείς διά-

15. Έχουν εκδοθεί μερικώς από τον Max Pirker (Wien 1927). Ολόκληρα τα τέσσερα μέρη της συλλογής βρίσκονται σε χειρόγραφη μορφή στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας.

16. Β. Πούχνερ, “Το παραδοσιακό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή”, *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα 2000, 15-26 (υποσημειώσεις: 143-61).

λογοι σε στίχους ανάμεσα σ' αυτόν, τον Χάροντα, τις σκιές [...]” και άλλους κωμικούς τύπους του λαϊκού θεάτρου της Βιέννης.

Όλα αυτά δείχνουν ανάγλυφα πόσο βαθιά ριζωμένη πρέπει να ήταν η γνώση της ελληνικής μυθολογίας ήδη στην προηγούμενη φάση του αυτοσχέδιου λαϊκού θεάτρου στην πρωτεύουσα του δικέφαλου αετού. Υπάρχουν όμως και άλλες πηγές, που αφορούν αφηγήσεις αυτοπτών μαρτύρων και τη θεατρική κριτική. Από εκεί φαίνεται πως η χρυσή εποχή της μυθολογικής παρωδίας εκτείνεται χρονικά από το 1790 ως το 1820 και πως τα κύρια θέατρα που καλλιεργούσαν το είδος ήταν αρχικά το Freyhaustheater auf der Wieden και το Leopoldstädter Theater και στη συνέχεια το Theater an der Wien και το Josefstädter Theater. Η δημοφιλία και ο ενθουσιασμός που προκάλεσε το είδος στον κόσμο φαίνεται καθαρά από τις περιγραφές των παραστάσεων· επρόκειτο για κάτι σαν λαϊκή “μόδα”. Τα τραγούδια των έργων ακούγονταν και εκτός θεάτρου στα καπηλειά και παίζονταν από λαϊκές ορχήστρες. Ειδικά οι σύγχρονες χιουμοριστικές “Επιστολές του Eipeldauer” (1794)¹⁷ είναι γεμάτες από παρατηρήσεις για τις λεπτομέρειες των παραστάσεων, αλλά και για την ατμόσφαιρα που επικράτησε στο κοινό: π.χ. για την ηρωική-κωμική όπερα “Der Königssohn aus Ithaka”, που παίχθηκε το 1797 στο Freyhaustheater auf der Wieden σε λιμπρέτο του E. Schikaneder, ο οποίος έγραψε και το λιμπρέτο για τον “Μαγικό αυλό” του Mozart που παίχθηκε έξι χρόνια νωρίτερα στο ίδιο θέατρο, περιγράφονται λεπτομερειακά οι αλλαγές του σκηνικού που προϋποθέτουν πλέον σκηνική τεχνολογία, ή σχολιάζεται με τρόπο απολαυστικό και η “Αριάδνη” σε λαϊκό θέατρο θηριομαχιών (το Tierheltztheater δημιουργήθηκε το 1710 και παρουσίασε συνήθως μάχες ανάμεσα σε ταύρους και σκύλους)¹⁸: μετά την παράσταση βγήκαν έξι αρκούδες, ένα αγριογούρουνο και ένας ταύρος. Θεατρικές κριτικές σώζονται και για την παράσταση “Τα φτερά του Έρωτα” (1799), ηρωικό-κωμικό παραμύθι με τραγούδια· οι κριτικοί συχνά δεν συμφωνούν με τις παρωδίες αυτές και αναρωτιούνται για ποιο πράγμα ακριβώς γελάει ο κόσμος, αφού δεν γνωρί-

17. “Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d’Wienerstadt”. *Aufgefangen und mit Noten Herausgegeben von einem Wiener*, Wien 1794. Η σειρά της πλασματικής αλληλογραφίας συνεχίζεται ακόμα για πολλά χρόνια.

18. R.E. Petermann, *Wien von Jahrhundert zu Jahrhundert*, Wien 1927, 390.

ζει τα μυθολογικά πρότυπα.¹⁹ Ο λαϊκότροπος Eipeldauer διαφωνεί, όπως στην περίπτωση του “Αινεία κωμωδούμενου”. Όταν το 1813 παίζουν στο Graz “Πυγμαλίων, ή Οι Μούσες στην εξέταση” (1812, με μουσική και χορωδία), ο κριτικός παραπονιέται πως πολλά από τα γλωσσικά αστεία παραμένουν ακατάληπτα για το κοινό εξαιτίας της βιεννέζικης διαλέκτου, ενώ στην Πέστη της Ουγγαρίας το 1816 ισχυρίζονται το αντίθετο, πως δεν υπήρχε καμιά δυσκολία στην πρόσληψη.²⁰ Για την “Μήδεια” του Cherubini ο Eipeldauer γράφει μια επιστολή πιο αστεία από την ίδια την παρωδία του Perinet. Σ’ αυτήν την ομάδα πηγών αναφέρονται και άλλες παραστάσεις μυθολογικής παρωδίας, όπως π.χ. “Η πριγκίπισσα Farakunkel, ή Η σύναξη των θεών στον Όλυμπο” (φάρσα με τραγούδια, 1814), “Ο ψεύτικος Ζέφυρος, ή Η ζήλεια στην επαρχία” (κωμική παντομίμα, 1815), “Περσεύς και Ανδρομέδα” (παντομίμα σε δύο πράξεις με μηχανές, ιπτάμενα αντικείμενα και χορούς, 1815), στις οποίες συνδέεται ο αρχαίος κόσμος με την *commedia dell’arte*, όπως και σε άλλες παντομίμες με μηχανές: “Η καταστροφή του κάστρου του Φινέα” (1816) ή “Η προστάτις Ήρα, ή Οι περιπέτειες του Αρλεκίνου στο βασίλειο της φωτιάς και του νερού” (1816)· ακόμα: το κωμικό *mélodrame* “Sephherl” (για τη Σαπφώ, 1818) ή “Ο Έρωσ ως Εβραίος και ο Αρλεκίνος τσιγγάνος” (1819). Σ’ αυτά τα λαϊκά θεάματα συμφύρονται πλέον οι παραδόσεις της μυθολογίας με τις απολήξεις και μετεξελίξεις της *commedia dell’arte*.

Μετά το 1820 το είδος της μυθολογικής παρωδίας, όπως αυτό αντικαθρεφτίζεται στις θεατρικές κριτικές, παρακμάζει: ο ορθολογισμός του Διαφωτισμού κυριαρχεί τώρα και στα λαϊκά θεατρικά είδη και ο παραμυθένιος εξωτισμός του διακωμωδούμενου Ολύμπου παύει να είναι ατραξιόν για το κοινό· ωστόσο δεν λείπουν οι σχετικές παραστάσεις: “Ο ήρωας της παντόφλας στον Άδη” (παραμυθένια φάρσα με τραγούδια και *tableaux*, 1822), “Έρωσ ο προξενητής” (παραμυθένια κωμωδία με τραγούδια και παντομιμικές σκηνές, 1822), “Ο Απόλλων και ο ποιητής, ή Το ταξίδι προς τον ανεστραμμένο κόσμο” (1822). Οι αναφορές στην ελληνική μυθολογία γίνονται πιο αραιές

19. *Wiener Theaterkritik, Kritisches Journal der k. u. k. Hof- und privaten Vorstadttheater* 1, 5 (1799) 77-84.

20. *Der Sammler* 60 (15 Απριλίου 1813) 240· *Wiener Theaterzeitung* (24 Απριλίου 1816) Παράρτημα 2, σ. 7.

στα έργα αυτά και αφορούν περισσότερο το πλαίσιο παρά την ίδια την υπόθεση. Το 1822 ανεβάζεται και παρωδία της “Μήδειας” του Grillparzer (παράσταση στο Burgtheater το 1821): “Η νέα Μήδεια” (1822), η οποία – και αυτό είναι χαρακτηριστικό – δεν έγινε πια επιτυχία. Άλλοι τίτλοι: “Ο κύριος εξάδελφος στον Άδη” (φάρσα με φαντάσματα, τραγούδια, χορούς και tableaux, 1823), “Ο Δίας στη Βιέννη” (αστεία και μαγική κωμωδία με τραγούδια, χορούς και tableaux, μηχανές και ιπτάμενα αντικείμενα, 1825), “Ο λυράρης και η βιολίστρια, ή Ορφέως και Ευρυδίκης πάθη στον Πάνω και Κάτω Κόσμο” (1831), η παντομίμα “Οι περιπέτειες του Πιερότου, ή Ο Έρωσ προστάτης” (1833), “Οι δοκιμασίες της πίστewς, ή Οδοιπορία στον Κάτω Κόσμο” (1833), “Η πυρκαγιά του δάσους, ή Η τιμωρία του Δία” (1833), “Ο βουβός Όλυμπος, ή Το κρύο λουτρό του Άδη” (1835), “Ο Σίσυφος στον Πάνω Κόσμο” (1837), “Ο Δίας στη Βιέννη” (1846). Η επανάληψη της ίδιας συνταγής της επιτυχίας έχει οδηγήσει στη ρουτίνα και η αλλαγή των καιρών δεν ευνοεί πια τον αφελή εξωτισμό των μυθολογικών παρωδιών· τα έργα αυτά δεν τα σώζουν πλέον ούτε οι μηχανές, τα εφέ, ούτε οι γνωστοί κωμικοί ηθοποιοί που αναλαμβάνουν τους κεντρικούς ρόλους. Μια εντελώς νέα αρχή θα κάνει ο Offenbach με τις μυθολογικές παρωδίες “Ορφέας” (1860) και “Δάφνις και Χλόη” (1861).

Σε μια χαρακτηριστική τυπολογία των σκηνικών προσώπων και υποθέσεων κυριαρχεί συνήθως ο ρόλος του Δία, ως καταπιεσμένου συζύγου και ερωτευμένου γέροντα τύπου Πανταλόνε, του ευθυνόφροβου αρχηγού του δωδεκάθεου που βάζει την καλοπέραση πάνω από όλα, αλλά και ως φαγά και πότη στην κωμική παράδοση των ηρώων του λαϊκού θεάτρου. Οι θεές, Ήρα, Αθηνά, Άρτεμις και Αφροδίτη, αλληλοκατηγορούν η μία την άλλη με τον χειρότερο τρόπο, είναι ματαιόδοξες, ζηλόφθονες, κακεντρεχείς, φαρμακόγλωσσες κ.τ.ό. Στις σάτιρες αυτές υπάρχει σχεδόν πάντα ένας μισογυνικός τόνος και μέρος της κοινωνικής κριτικής επικεντρώνεται στη μόδα, την πολυτέλεια, τα ψώνια, την επιπολαιότητα και εν γένει την κοκορόμυαλη συμπεριφορά των άστατων γυναικών. Όχι μόνο ο Όλυμπος αλλά και ο Άδης μεταμορφώνεται στα “καθ’ ημάς”: ο Χάρων είναι γαλαντόμος αμαξάς, ο Κέρβερος σκυλάκι του σαλονιού, ο Πλούτων έχει χαρακτηριστικά του Αρλεκίνου, ενώ οι θεότητες του Κάτω Κόσμου συμπεριφέρονται με εκλεπτυσμένο charme και γαλαντομία· η ζωή στον

Άδη είναι άνετη, υπάρχει καλή κουζίνα και η δωροδοκία ρυθμίζει τα πάντα. Η περιγραφή των μυθολογικών “τόπων” αναπαράγει υπαρκτές κοινωνικές καταστάσεις που αντιμετωπίζονται με κριτική διάθεση και ανθρωπιστικό χιούμορ· η λεπτή γοητεία των έργων αυτών έγκειται στην συμπαθητική απομυθοποίηση της μυθολογίας, γιατί η μεταφυσική του αρχαίου κόσμου ήταν ένα ακίνδυνο πεδίο άσκησης κοινωνικής κριτικής, σε πλήρη αντίθεση με τον χριστιανικό κόσμο, όπου κάθε νύξη μπορούσε να έχει ολέθριες συνέπειες για τον συγγραφέα ή τον ηθοποιό.

Με αυτόν τον παιγνιδιάρικο τρόπο σατιρίζονται φαινόμενα της αστικής ζωής της εποχής και του δημόσιου και ιδιωτικού βίου, όπως ο εθισμός στις απολαύσεις και η καλοζωία, η ελαστική αντίληψη για την ερωτική πίστη και το θεσμό του γάμου, η αυτοπροβολή, ο ύποπτος ρόλος των έμπιστων φίλων του σπιτιού, το προσποιητό πένθος για τον θάνατο της (του) συζύγου· ολόκληρο πλέγμα κακώς κειμένων αφορά την οικονομική διάσταση: σκοτεινές συναλλαγές, διαπλοκές, αισχροκέρδεια, τοκογλυφία, δωροδοκία κτλ., που οδηγούν σε πλήρη ανατροπή των κοινωνικών αξιών· πολύ έντονα προβάλλεται ως ανθρόπινη και θεϊκή αδυναμία η μεγαλομανία, ο πιθηκισμός της μόδας και των ξένων ηθών και εθίμων, αλλά ασκείται και η κριτική των επιστημών (μεταρρυθμίσεις του πανεπιστημίου και του σχολικού συστήματος κατά το 18^ο αιώνα στο πνεύμα του Διαφωτισμού)· πολύ έντονη και εν μέρει εκτενής είναι και η παρωδία των τσαρλατάνων και ψευδοσπουδαίων γιατρών²¹, ενώ οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς δεν έχουν καλύτερη τύχη. Μολοντούτο η κοινωνική αυτή κριτική περνάει από πυκνά και ισχυρά φίλτρα συμπάθειας και ανθρωπισμού και συνδέεται με ένα έντονο θετικό αίσθημα εντοπιότητας και ταύτισης με τους μεταλλαγμένους χαρακτήρες της ελληνικής μυθολογίας. Ο Όλυμπος αυτός ετεροπροσδιορίζεται σαφώς από τον Γαλάζιο Δούναβη, η μυθολογία βρίθει από βιεννέζικα τοπωνύμια, πρόσωπα, πράγματα, καταστάσεις, έθιμα και συνήθειες οικείες, και η γλώσσα των θεών είναι χρωματισμένη με ιδιωματικές εκφράσεις, αλλά και λέξεις και ρητά από τα γαλλικά, ιταλικά, ουγγρικά, τσεχικά, εβραϊκά

21. Το φαινόμενο είναι διεθνές και ξεκινά από την *commedia dell'arte* και τις κωμωδίες του Μολιέρου· βλ. και Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004.

και άλλες γλώσσες, αντικαθρεφτίζοντας το κοσμοπολιτικό και εθνολογικό αμάλγαμα στην πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων.

Για να δοθεί μια πιο εμπειριστατωμένη εικόνα για το ύφος και το χιούμορ των παρωδιών αυτών, ας αναλυθούν εν συντομία μερικά παραδείγματα. “Η κρίση του Πάρη διακωμωδούμενη” του Joseph Richter τυπώθηκε το 1802 στη Βιέννη²² πρόκειται για ένα μονόπρακτο “μετ’ ασμάτων” σε 16 σύντομες σκηνές. (1.) Σε κήπο του Ολύμπου με καταρράκτη στο βάθος οι θεές Ήρα, Αθηνά και Αφροδίτη κάθονται και κλώθουν, ενώ η Αφροδίτη μπαλώνει τα παντελόνια του συζύγου της· έρχεται η Έρις (2.) και ρίχνει το μήλο της για εκδίκηση, επειδή δεν προσκαλέστηκε στο συμπόσιο της Θέτιδος. Ο μικρός Έρωτας διαβάζει την επιγραφή: “στην πιο όμορφη” (3.), και η φιλονικία ξεσπάει σε ένα quartetto. Ο Δίας, με τη γνωστή ευθυνοφοβία του (εμφανίζεται διαβάζοντας την εφημερίδα), καλείται να αποφασίσει (4.), σε μονόλογο με άρια ομολογεί ότι θα ήθελε να δώσει το μήλο στην Αφροδίτη, φοβάται όμως τη γυναίκα του· έρχεται ο Ερμής με τα φτερωτά υποδήματα αλλά φορώντας ακόμα νυχτικό, και λαμβάνει την εντολή να αναθέσει στον βοσκό Πάρη την κρίση. Έρχεται και ο Γανυμήδης, πρωί πρωί μεθυσμένος από το κελάρι του Δία, και τραγουδά μια άρια (7.). Στην 8^η σκηνή μεταφερόμαστε στο βουνό Ίδα, όπου ο Πάρις σε άρια επαινεί τη ζωή του στο ύπαιθρο με τις ωραίες νύμφες. Προσγειώνεται το ουράνιο άρμα του Ερμή με τις τρεις θεές και τον Έρωτα και τραγουδούν ένα sextetto (9.). Ο Πάρις θέλει να αποφύγει την κρίση, αλλά ο Ερμής του εξηγεί πως πρόκειται για εντολή “άνωθεν” (10.). Η εξέταση αρχίζει με την Ήρα (11., αρχική άρια)· η βασίλισσα των θεών του υπόσχεται να τον κάνει βασιλιά, αλλά εκείνος δεν συγκινείται από την εξουσία· ο γαλαντόμος βοσκός εκμεταλλεύεται την πρόσκαιρη εξουσία του και της ζητά κατευθείαν ένα φιλί: όταν εκείνη αρνείται, της λέει να περιμένει έξω.²³ Ακολουθεί

22. *Das Urtheil des Paris travestirt*. Ein Singspiel von einem Aufzuge von Joseph Richter, aufgeführt auf dem k. k. privilegierten Schikanederischen Theater. Wien, Im Verlag Peter Rehms seel. Wittwe, 1802.

23. Ο αντίστοιχος βοσκός στην ανώνυμη φαναριώτικη “Κωμωδία του μήλου της έριδος” (πρώτη έκδοση 1826, γραμμένο όμως νωρίτερα) είναι πιο άπειρος αλλά και πιο τολμηρός: ζητά από τις θεές να ξεγυμνωθούν, για να κρίνει σωστά, και εκείνες δεν αρνούνται (Β. Πούχνερ, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προε-*

η Αθηνά (12., αρχική άρια): εκείνη θα τον κάνει στρατάρχη και Μεγαλέξαντρο, αλλά ο Πάρις προτιμάει τον ευχάριστο πόλεμο με τις νύμφες· της ζητάει τρία φιλιά, αλλά αγανακτισμένη η παρθένος θεά το απορρίπτει. Ακολουθεί η Αφροδίτη με τον Έρωτα (13., άρια με χορωδία): ο πληγωμένος από τα βέλη του παιδιού της βοσκός, της δίνει κατευθείαν το μήλο και εκείνη τον φιλά. Ο Πάρις ανακοινώνει χωρίς συστολές την κρίση του στον Ερμή (14.), οι ηττημένες θεές τον απειλούν. Εμφανίζεται με κεραυνούς ο Δίας με τον Γανυμήδη σ' ένα σκηνικό νέφος (15.), ενώ στο βουνό φαίνονται Νύμφες και Σάτυροι. Οι ηττημένες θεές του υποβάλλουν νομική ένσταση για τη διαδικασία, αλλά ο νομομαθής Δίας δεν την κάνει δεκτή (και κοιτάζει με τα κιάλια του τις όμορφες νύμφες). Στην τελευταία σκηνή ο Έρωσ φέρνει την ταμπακιέρα του Δία από τον Όλυμπο, την οποία είχε ξεχάσει, ο Δίας καλεί και τις νύμφες στο συμπόσιο και με χορωδία Νυμφών και Σατύρων ετοιμάζεται το τελικό πικνίκ στο όρος Ίδα.

Ενώ σ' αυτό το έργο η σάτιρα κινείται ακόμα σε κάπως συμβατικό πλαίσιο, σε μια άλλη παρωδία της ίδιας εποχής, τη “Νέα Άλκηστη” του Joachim Perinet (1806)²⁴, “όπερα-καρικατούρα”, η εκλυση των ηθών παρουσιάζεται πιο προχωρημένη. Πρόκειται για πολυπρόσωπο τρίπρακτο έμμετρο έργο με άριες, τραγούδια και χορούς σημαντικής έκτασης (οι πράξεις έχουν 15, 12 και 15 σκηνές αντίστοιχα με θεαματικά μουσικά φινάλε). Στο κέντρο της δαιδαλώδους υπόθεσης, που διαδραματίζεται ταυτόχρονα και στον Πάνω και στον Κάτω Κόσμο, βρίσκεται η απιστία του Άδμητου, ο οποίος είναι έτοιμος, μόλις θυσιάστηκε η γυναίκα του γι' αυτόν, να παντρευτεί και πάλι, προτροπόμενος από τον ανήθικο Ιεροφάντη, και μάλιστα τη νεαρή Ισμήνη, την έμπιστη φίλη και ακόλουθο της γυναίκας του. Μέσα στη μυθολο-

παναστατικό θέατρο (αρχές 19ου αιώνα). “Κωμωδία του μήλου της έριδος”, “Επάνδος ήτοι Το φανάρι του Διογένους”. Φιλολογική έκδοση, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμος 1), στις σσ. 103-155 το κείμενο, στις σσ. 37-66 της Εισαγωγής, ανάλυση και εκδοτική περιπέτεια.

24. *Die neue Alzeste*. Eine Karrikatur-Oper in Knittelreimen von drey Aufzügen nach Pauerspach und Richter, für die k. auch k. privilegierte Leopoldstädter Schaubühne bearbeitet, von Joachim Perinet, Dichter und Schauspieler. Die Musik ist von Hrn. Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien, Auf Kosten und im Verlag bey Johann Baptist Wallishausser, 1806.

γική υπόθεση εγκιβωτισμένη βρίσκεται και μια σάτιρα των ανίκανων και πομπωδών γιατρών, μια σάτιρα του θεσμού του χρησμού με τον διεφθαρμένο Ιεροφάντη, μια σάτιρα της θυσίας των ζώων προς τον Απόλλωνα κτλ.· μόλις η Άλκηστις κοινοποιεί την απόφασή της να πεθάνει για τον άντρα της, ο Ιεροφάντης παρουσιάζει την Ισμήνη για νέα γυναίκα του. Αστείες είναι και οι σκηνές με τα παιδιά της Άλκηστης, Εύμηλο και Ασπασία, όπου σατιρίζονται οι παιδαγωγικές μέθοδοι της εποχής. Στο τέλος της πρώτης πράξης οργανώνεται μεγάλη χοροεσπερίδα, για να γιορτάσουν την αποκατάσταση της υγείας του Άδμητου, αλλά ενώ χορεύει το βασιλικό ζεύγος, η αίθουσα μετατρέπεται σε οστεοφυλάκιο και δαιμόνια του Τάρταρου με αναμμένες δάδες βγαίνουν από τις καταπακτές. Στη δεύτερη πράξη ο Ιεροφάντης και η Ισμήνη συνοδεύουν την Άλκηστη ως την πύλη του Κάτω Κόσμου με τις νυχτερίδες. Οι δαίμονες του Άδη υποδέχονται την όμορφη Άλκηστη με φιλοφρονήσεις και η βασίλισσα πετυχαίνει αμέσως μια σύντομη αναστολή. Πάλι στον επάνω κόσμο, για να συντάξει τη διαθήκη της και να αποχαιρετήσει τον Άδμητο, του παίρνει επίσης τον όρκο πως δεν θα ξαναπαντρευτεί. Τα δαιμόνια την απαγάγουν πάλι από τις καταπακτές. Στον Πάνω Κόσμο εξελίσσεται γρήγορα το προγραμματισμένο από τον Ιεροφάντη ειδύλλιο. Προς το τέλος της πράξης εμφανίζεται ο Ηρακλής (σκοτώνει επί σκηνής ένα “λιοντάρι” και παίρνει το δέρμα του), κι ο Απόλλωνας τον προτρέπει να σώσει την Άλκηστη από τα Τάρταρα. Στο φινάλε της πράξης ο Χάρων ως περαματάρης δέχεται τον ήρωα ως επιβάτη και τον περνάει στην απέναντι όχθη του Αχέροντα. Η τρίτη πράξη ξεκινάει με τις προετοιμασίες για τον γάμο του Άδμητου με την Ισμήνη· ο Άδμητος έχει τύψεις, αλλά η υπόθεση προχωρά κανονικά. Η Ισμήνη αποδεικνύεται πολύ γρήγορα τύραννος του σπιτιού: θέλει να διώξει τα παιδιά του Άδμητου από το παλάτι. Μεσολαμβάνουν πάλι αστείες σκηνές με τα παιδιά. Στην έκτη σκηνή μεταφερόμαστε ξανά στον Άδη, όπου η Περσεφόνη υποδέχεται τον Ηρακλή: του ομολογεί πως θα ήθελε να απαλλαγεί από την Άλκηστη, γιατί η ομορφιά της δημιουργεί μεγάλη αναστάτωση ανάμεσα στα δαιμόνια της και τις σκιές. Εκείνος διώχνει τα πνεύματα της Κόλασης με το ρόπαλό του. Η Περσεφόνη φλερτάρει τον ανίκητο ήρωα (“Me Hercle!”), του ζητάει 120 κιλά καφέ και χίλια κιλά ζάχαρη ως αντάλλαγμα, και το διαβατήριο εξόδου εκδίδεται. Στους κήπους του Τάρταρου ένας δαίμονας ενημε-

ρώνει την Άλκηστη, που κάνει εκεί τον περίπατό της, για την άφιξη του Ηρακλή και την απόφασή του να την φέρει πίσω στον Πάνω Κόσμο. Η Άλκηστις όμως δεν βιάζεται και τόσο και φλερτάρει και αυτή τον ήρωα τόσων άθλων: πρέπει να της υποσχεθεί πως θα μείνει έμπιστος φίλος της και φίλος της οικογένειας. Θα ήθελε, λέει, να μείνει ακόμα λιγάκι, να περάσει το καρναβάλι στον Κάτω Κόσμο, και μετά να γυρίσει κοντά στον άντρα της. Η Περσεφόνη σίχζει με τη μαγική της ράβδο έναν βράχο, και φανερώνεται τί γίνεται στον επάνω κόσμο: η σκηνή του γάμου του Άδμητου με την Ισμήνη· τότε η Άλκηστις δεν συγκρατείται και θέλει αμέσως να μεταφερθεί πίσω στη γη. Εκεί, στο δωμάτιό του, ο Άδμητος θαυμάζει το άγαλμά της, το οποίο ξαφνικά αρχίζει και μιλά με τη φωνή της Άλκηστης· τρομοκρατημένος ο βασιλιάς μετανοεί για το νέο γάμο του, αλλά ο Ιεροφάντης και η Ισμήνη τον πείθουν πως πρόκειται απλώς για μια φαντασίωση, και η τελετή του γάμου αρχίζει κανονικά· ματαιώνεται όμως με την εμφάνιση του Ηρακλή που φέρνει μαζί του την Άλκηστη. Με κεραυνούς γκρεμίζεται ο βωμός της θυσίας και ο Απόλλωνας στην άμαξά του έρχεται από τον ουρανό, καθώς η σκηνή μετατρέπεται σε ναό του Έρωτα. Αντί της Άλκηστης η Ισμήνη πρέπει να πάει στον Άδη και όλα τελειώνουν αίσια με την επανένωση του ζεύγους. Σχεδόν σε κάθε σκηνή υπάρχουν άριες, duetti, terzetti κτλ. που δίνουν στο έργο τον χαρακτήρα μιας κωμικής όπερας· εκτός από τη σάτιρα της υπόθεσης, λοιπόν, πρέπει να φανταστεί κανείς και την παρωδία της μουσικής και των τραγουδιών μιας grand opéra.

Η μεταφορά της μυθολογικής υπόθεσης στα “καθ’ ημάς” της αψβουργικής μητρόπολης στον Δούναβη, λίγο πριν από το “Συνέδριο της Βιέννης”, στο τέλος των ναπολεόντειων πολέμων, είναι ακόμα πιο έντονη στο έργο “Ορφεύς και Ευρυδίκη, ήτοι: Αυτά συμβαίνουν στον Όλυμπο”, μια μυθολογική καρικατούρα σε δύο πράξεις (14 και 13 σκηές) σε στίχους, με άριες και χορικά, του Karl Meisl (1813).²⁵ Εδώ ο Δίας έχει μετατραπεί τελείως σε γηρασμένο “ήρωα της παντόφλας” που με νοσταλγία θυμάται τις ερωτικές του περιπέτειες,

25. *Orpheus und Euridice, oder: So geht es im Olympus zu*. Eine mythologische Karrikatur in zwey Aufzügen für das k. k. privil. Theater in der Leopoldstadt in Knittelreimen mit Arien und Chören von Karl Meisl. Die Musik ist von Hrn. Ferdinand Kauer. Die Dekorationen von Hrn. Neefe. Wien, 1813, Bey Joseph Tendler, k. k. privil. Buchhändler.

και πρωί πρωί καπνίζει την πίπα του, πίνει το τσίπουρό του και κοιτάζει από πάνω τα πάθη των ανθρώπων κάτω. Βαριέται τις ενδυμασίες του αρχηγού των θεών και φωνάζει τον Γανυμήδη να τον βοηθήσει να ντυθεί, γιατί δεν μπορεί να δέχεται τις θεότητες με τα νυχτικά του. Εκείνος του αναφέρει πως η Ήρα είναι πάλι κακόκεφη και δεν θα του δώσει να φάει σήμερα. Πρώτος επισκέπτης είναι ο Απόλλων: έχει προβλήματα με τη τροφοδοσία των αλόγων του που σέρνουν τον ήλιο γύρω γύρω από τον κόσμο· αλλά φιλοχρήματος και τσιγκούνης, όπως είναι ο Δίας, δεν του υπόσχεται τίποτε, με κίνδυνο τα άλογα του ηλίου να το σκάσουν από τον ουρανό. Μετά έρχεται η Αθηνά: εκτός από τις συκοφαντίες που υφίσταται, πως προέρχεται από το άδειο κεφάλι του Δία με το αποξηραμένο μυαλό, έχει το παράπονο πως οι καλλιτέχνες στη γη πεινούν· ας είχαν γίνει έμποροι, απαντά ο πατέρας της, κανείς έμπορος δεν πείνασε ποτέ. Στον προθάλαμο συνωστίζονται πολλοί θεοί για ακρόαση, αλλά ο Δίας δέχεται μόνο την Αφροδίτη, που έρχεται από την πίσω πόρτα. Του αναφέρει την υπόθεση του Ορφέα και της Ευρυδίκης, οι οποίοι βρίσκονται υπό την προστασία της, αλλά ο Δίας φοβάται το θυμό της Ήρας. Πράγματι η φουριόζα γυναίκα του εμφανίζεται και του φέρεται οικτρά: τον ταπεινώνει ως άχρηστο αρχηγό του δωδεκάθεου, χωρίς πυγμή και μυαλό, και του ανακοινώνει πως άφησε την Ευρυδίκη να πεθάνει, γιατί η Αφροδίτη προστατεύει τον Ορφέα· ο Δίας μάταια παρακαλεί να μετριάσει το θυμό της αλλά κινδυνεύει πλέον να τον ξυλοφορτώσει. Η Αφροδίτη και ο Έρως κρυφάκουγαν σε διπλανό δωμάτιο, μπαίνει θυμωμένη η Αφροδίτη και οι δύο θεές πιάνοντας στα χέρια. Οι άλλοι θεοί τους χωρίζουν. Ο Δίας εξηγεί την υπόθεση του “λυράρη”, ο οποίος, παραδόξως, θέλει να έχει πάλι τη γυναίκα του αντί να χαίρεται που απαλλάχθηκε από αυτήν, και κατεβαίνει στον Άδη, για να ελέγξει ο ίδιος την κατάσταση. Εκεί ο Πλούτωνας κορτάρει στη νεαρή Ευρυδίκη, αλλά ο πόνος της είναι ακόμα νωπός, όπως λέει, κι έτσι δεν ενδίδει. Μπαίνει και η Περσεφόνη και ο Πλούτωνας αποσύρεται για την παρέλαση των νέων νεκρών. Πριν από την εμφάνιση του Ορφέα με τη λύρα βλέπουμε στη σκηνή τα βάσανα των καταδικασμένων, τον Τάνταλο, τον Σίσυφο, τον Ιξίωνα και τις Δαναΐδες. Ο βιεννέζος λυράρης συγκινεί με το τραγούδι του τον Κέρβερο (“αξιωματικό εν υπηρεσία”), και αυτός του εξηγεί τα μαρτύρια των αρχαίων αμαρτωλών· με τη σειρά τους αφηγούνται στον Ορφέα τα κρίματά τους και πώς τι-

μωρούνται στον Τάρταρο γι' αυτές· στους ήδη αναφερόμενους προστίθεται και ο Προμηθέας. Ο Ορφέας αφηγείται στον Πλούτωνα την αστεία βιογραφία του ως βιεννέζου λυράρη, που έπαιζε σε μπουραρίες και καπηλειά. Δεν προλαβαίνει να τελειώσει την αφήγηση, όταν με σκηνικό νέφος εμφανίζονται ο Δίας, ο Γανυμήδης, η Αφροδίτη, ο Απόλλων και ο Ερμής· ο τελευταίος διατυπώνει τους γνωστούς όρους για την έξοδο της Ευρυδίκης από τον Άδη. Η σκηνή της επανένωσης του ζεύγους είναι τελείως σατιρική: η Dizel (Ευρυδίκη) θέλει να μείνει κάτω, γιατί έχει ωραία δροσιά, και ο άντρας της μυρίζει πάλι αλκοόλ· και ο Πλούτωνα δεν θέλει να φύγει και της προτείνει ένα από τα πολυτελή δωμάτια του Τάρταρου. Τότε επεμβαίνει ο Δίας και κανονίζει τα πράγματα όπως το θέλει η μυθολογία. Η πρώτη πράξη τελειώνει με την παρωδία ενός *terzetto* από τον “Μαγικό Αυλό” του Mozart. Στην δεύτερη πράξη μεταφερόμαστε αρχικά στο Γραφείο των Θεών, όπου στοιβάζονται οι χοντροί φάκελοι των αμαρτημάτων των ανθρώπων από το έτος 1 ως το 1813. Ο Απόλλωνας και ο Ερμής έχουν υπηρεσία· ο πρώτος κοιμάται, γιατί χθες ήταν σε χοροεσπερίδα με νόστιμες δεσποινίδες, όπου άφησε όλα τα λεφτά του κτλ. Ο Γανυμήδης φέρνει την είδηση πως η Ήρα κήρυξε πόλεμο στην Αφροδίτη και όλος ο Όλυμπος είναι διχοτομημένος. Ο Απόλλων και ο Ερμής θεωρούν πως έχουν δουλέψει αρκετά για σήμερα και φεύγουν να δουν το θέαμα. Έρχεται ο Δίας που κρύβεται στο Γραφείο των Θεών με μερικές κατσαρόλες με φαγητό· η γυναίκα του τον άφησε νηστικό. Εμφανίζεται εκεί και ο Ορφέας, που μόλις έχει χάσει ξανά τη γυναίκα του, και ζητά αποκατάσταση· ο Δίας τον παρηγορεί, λέγοντάς του να αλλάξει επάγγελμα (να γίνει ποιητής ή ηθοποιός) και να χαρεί για τις εξελίξεις· θα πάρει άλλη γυναίκα. Ο Ορφέας όμως επιμένει και επιστρατεύει τη λύρα και το τραγούδι του· με αυτόν τον μαγικό τρόπο βλέπει μαζί με τον Δία τί γίνεται εντωμεταξύ στον Κάτω Κόσμο. Εκεί ο Πλούτωνα περιποιείται την Ευρυδίκη με λουκάνικα και μύρα, και οι δυο δείχνουν μεγάλη οικειότητα· εκείνη έχει από τον άντρα της μόνο αρνητικές αναμνήσεις· ο Δίας και ο Ορφέας σχολιάζουν. Ο τελευταίος ζητά την τιμωρία της άπιστης γυναίκας του, και ο Δίας την μεταμορφώνει σε κομήτη που φέρνει τη δυστυχία. Ακολουθούν “μυθολογικές” σκηνές από τον πόλεμο των γυναικών θεών: παρουσιάζεται η ερωτική συνάντηση της Αφροδίτης με τον Άρη, που πάνω τους θα ρίξει ο Ήφαιστος το σιδερένιο δίκτυο (αυτό γίνεται με προ-

τροπή και σχέδιο της Ήρας). Στην ύπαιθρο ο Ορφέας θαυμάζει την Ευρυδίκη ως κομήτη, και εκεί συναντά το μικρό Έρωτα, που του αφηγείται τα τεκταινόμενα στον Όλυμπο και το πάθημα της μητέρας του. Αλλά ο Ορφέας τον μαλώνει για τα μπερδέματα που δημιουργεί στον κόσμο. Το έργο τελειώνει με την άφιξη της Ήρας, που χλευάζει τον βιεννέζο λυράρη, αλλά εκείνος με τη μουσική του την κάνει να τον ερωτευτεί και να τον φιλήσει. Αυτή είναι η εκδίκηση του Έρωτα για την ταπείνωση της μητέρας του, και στο τέλος όλοι οι θεοί και θεές κάθονται σ' ένα καρουσέλ και γυρίζουν γύρω γύρω πάνω στη σκηνή.

Εδώ υπάρχει ένας πιο ελεύθερος χειρισμός της μυθολογίας και η ξέφρενη σάτιρα μετατρέπει το happy end σ' ένα ανοιχτό τέλος: τελικά δεν αποκαθίσταται η αρμονική τάξη (το πάθημα της Ήρας εξισορροπεί απλώς τη δραματουργική συμμετρία), αλλά ο κόσμος, και αυτός του Ολύμπου, των αρχαίων θεοτήτων, είναι ένα καρουσέλ, που φέρνει χωρίς αρχή και τέλος τα ίδια, απλώς γυρίζοντας γύρω γύρω. Από την οπτική γωνία των καθισμένων επάνω του, η πραγματικότητα αποτελείται από φευγαλέες εικόνες, που εξαφανίζονται αμέσως, αλλά επανέρχονται ξανά και ξανά ακριβώς ίδιες. Το έργο αποτελεί ασφαλώς κορύφωση του είδους, και τεκμήριο πολύ προχωρημένης αφομοίωσης της στρατηγικής της μεταφοράς της ελληνικής μυθολογίας στα “καθ’ ημάς” του λαϊκού κόσμου στις όχθες του Γαλάζιου Δούναβη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Είναι ταυτόχρονα και ένα δείγμα μιας ορισμένης “χρήσης” της αρχαίας μυθολογίας, που εξαφανίζεται προς τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και επανεμφανίζεται, με κάπως διαφορετικό ύφος, μέσα από τις οπερέτες του Jacques Offenbach.