

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 18ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 1999

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ὁ Ἀκαδημαϊκὸς κ. **Νικόλαος Κονομῆς**, κατὰ τὴν παρουσίαση τοῦ βιβλίου τῆς *Αἰκατερίνης Πολυμέρου - Καμηλάκη, Θεατρολογικά. Μελετήματα γιὰ τὸ λαϊκὸ θέατρο. Ἀπὸ τὸ Κρητικὸ θέατρο στὰ δρώμενα τῆς νεοελληνικῆς Ἀποκριᾶς* (Ἀπὸ τὴν Ἑρωφίλη στὴ Γκόλφω), Ἀθήνα 1998, ἔκδ. Τροχαλία, σ. 334, λέγει τὰ ἑξῆς:

Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου τὸ θέμα τῶν παραστάσεων συντομευμένων διασκευῶν τῆς «Ἑρωφίλης» τοῦ Γεωργίου Χορτάτζη, στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων τῆς λαϊκῆς Ἀποκριᾶς στὸν ἀγροτικὸ καὶ ἀστικὸ χῶρο ἔχει ἀπασχολήσει τὴν ἐρευνήτρια γιὰ μία εἰκοσαετία. Εἶχε μάλιστα δημοσιεύσει τέσσερις πολυστιχες καὶ ὀρισμένες ὀλιγόστιχες παραλλαγές τοῦ ἔργου, ποὺ παίζονταν τὴν ἀποκριὰ, στὴν Κεντρικὴ καὶ Δυτικὴ Ἑλλάδα. Ἡ ἔρευνα τὴν ὀδήγησε στὴ διαπίστωση, πράγμα ποὺ καὶ ἄλλοι ἐρευνητὲς ἔχουν ἐπισημάνει, ὅτι ἦταν ἀπαραίτητη πλέον μιὰ συνολικὴ μελέτη τῶν παραλλαγῶν τοῦ «Πανάρατου», ὅπως λέγονται οἱ διασκευές, καὶ σύγκριση πρὸς τὸ πρότυπό τους, τὴν Ἑρωφίλη, καὶ μεταξύ τους, προκειμένου νὰ ἐξαχθοῦν γενικότερα συμπεράσματα γιὰ τὴν προέλευση, τὴ διάδοση καὶ τὴν ἐνταξή τους στὰ θεατρικὰ δρώμενα τῆς Ἀποκριᾶς.

Ἐπιχείρησε, λοιπόν, μιὰ συνολικὴ θεώρηση τοῦ θέματος τῆς διάδοσης, ἐκτὸς τῆς Κρήτης, τῶν παραλλαγῶν ἐνὸς ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου. Παράλληλα συγκέντρωσε καὶ ἀναδημοσίευσε σὲ βελτιωμένη μορφή προηγουμένες σχετικὲς τῆς μελέτης, ὥστε νὰ εἶναι προσιτὲς στὸν ἐρευνητὴ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Γιὰ πρώτη φορὰ δημοσιεύει σύντομο μελέτημα, ποὺ ἀφορᾷ σὲ ἀποκριάτικες παραστάσεις ἀνέκδοτης ἐπιτομῆς τοῦ ἔργου «Ἡ Πολιορκία τοῦ Σουλίου», καὶ τῆς μιμικῆς ἀναπαραστάσεως «Τὸ κρέμασμα τοῦ Καδδῆ» στὴ Σάμο, ὅπως αὐτὲς

παίζονταν, κατά την Τυρινή Ἀποκριὰ καὶ τὴν Καθαρὰ Δευτέρα ἀντιστοίχως, στὰ σταυροδρόμια καὶ τὶς πλατεῖες, γύρω στὸ 1915. Δημοσιεύει ἐπίσης πρωτότυπη πρόδρομη μελέτη, ποὺ ἀναφέρεται στὸ πιὸ πολυπαιγμένο καὶ ἀρκετὰ συζητημένο ἔργο τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, τὴν περίφημη Γκόλφω τοῦ Σπυρίδωνος Περσειάδη, τὴν ὁποία συνδέει εὐστοχα μὲ τὴν Ἐρωφίλη. Ἡ μελέτη ὅπως ἡ ἴδια δηλώνει ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς εὐρύτερης μελέτης γιὰ τὸ κωμειδύλλιο — δραματικὸ εἰδύλλιο καὶ τὴ σχέση του μὲ τὴν ἠθογραφία καὶ τὴ λαογραφία.

Ἡ σύντομη περίληψη στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα, ἡ ἐκτενὴς ἐπιλογή βιβλιογραφίας μὲ ἀναφορὰ σὲ ὅσους κυρίως ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ θέμα καὶ τὸ πολὺ χρήσιμο ἀναλυτικὸ εὐρετήριο τόπων, ὀνομάτων καὶ πραγμάτων ὀλοκληρώνουν τὸ βιβλίο.

#### Εἰδικότερα:

Ἡ κοινὴ θεατρικὴ γλῶσσα, ἡ ἀφαιρετικὴ - συμβολικὴ μίμηση - ἀναπαράσταση ἐπὶ τῆς σκηνῆς προσώπων καὶ καταστάσεων, ἡ κατασκευὴ τῶν σκηνηκῶν, ποὺ γίνονταν ἐκ τῶν ἐνόντων μὲ ὑλικά ποὺ μποροῦσαν εὐκόλα νὰ ἀναζητηθοῦν στὸ φυσικὸ περιβάλλον ἢ στὴν οἰκοσκευὴ καὶ σπανιότερα μὲ ζωγραφικὲς ἀπεικονίσεις, ἡ γυναικεία παρουσία σὲ θεατρικοὺς ρόλους στὸν ἀγροτικὸ χῶρο, ἀνύπαρκτη μέχρι καὶ τὸν τελευταῖο μεγάλο πόλεμο καὶ κυρίως μέχρι τὸν ἐμφύλιο πόλεμο, ὁπότε ἀνεβαίνουν καὶ γυναῖκες στὴ σκηνή, ὁ σκηνηκὸς χῶρος, ὅπου κυρίως γίνονταν οἱ παραστάσεις τῶν θεατρικῶν ἔργων (πλατεῖες, σταυροδρόμια, σχολεῖα καὶ καφενεῖα, ἀκόμη καὶ σπίτια), ἡ θεματογραφία τῶν θεατρικῶν ἔργων στὸν ἡμιαστικὸ καὶ ἀγροτικὸ ἐλληνικὸ χῶρο, ἡ ὁποία τροφοδοτεῖται κατὰ περιόδους ἀπὸ τὶς ἀποχρωματισμένες ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ περιεχόμενό τους μαγικοθησκευτικὲς τελετὲς καὶ τὰ ἔθιμα τῆς λαϊκῆς λατρείας, τὰ ἱστορικὰ ἥρωικὰ θέματα, τὰ κωμειδύλλια κ.ἄ. παρεμφερῆ, ἡ ἀνανέωση στὴ θεματογραφία τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ καὶ ὄχι πλέον παραδοσιακοῦ θεάτρου μὲ ἔργα ἐπώνυμων συγγραφέων, ποὺ παίζονται στὰ ἀστικά κέντρα καὶ μεταφέρονται ἀπὸ δασκάλους ἢ φοιτητὲς στὴν ἐπαρχία ἀπασχολοῦν τὴν ἐρευνητριά, ἡ ὁποία παρατηρεῖ ὅτι ἔργα καὶ ἐπώνυμων συγγραφέων τροφοδοτοῦσαν τὸ λαϊκὸ θέατρο.

Γνήσιες μορφὲς θεάτρου, ὅπως οἱ «Ὀμιλίες» στὰ Ἐπτάνησα καὶ ἐπιτομὲς ἔργων τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου, ὅπως ὁ Ἐρωτόκριτος καὶ ἡ Ἐρωφίλη στὴν Ἡπειρο, τὴ Θεσσαλία καὶ τὴ Στερεὰ Ἑλλάδα, συμφύρονται μὲ τὶς συνηθισμένες σκηνὲς τῶν ἀνοιξιότικων λαϊκῶν δρωμένων τῆς Ἀποκριᾶς καὶ ἐντάσσονται στὰ σχετικὰ ἔθιμα. Τὸ θέμα τῆς ἐντάξης λόγιων θεατρικῶν μορφῶν στὸ λαϊκὸ θέατρο παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ἡ θεματικὴ συγγένεια μὲ τὸ περιεχόμενο τῶν μαγικοθησκευτικῶν λατρευτικῶν δρωμένων, ὅπως εἶναι ἡ νεκρανάσταση τῶν δύο ἐραστῶν (Πανάρατος - Πανάρετος, νύφη - Ἐρωφίλη) συνετέλεσε στὴν ἐπανειλημμένη παράστασή

τους κατά τή διάρκεια τῆς Ἀποκριᾶς, ὅταν ἡ μαγική καί θρησκευτική σημασία τῶν δρωμένων εἶχε πλέον ἀτονίσει ἢ καί λησμονηθεῖ. Ὁ ἴδιος λόγος συνετέλεσε στήν ἐπικράτηση ἐνὸς ἄλλου, πολὺ γνωστοῦ στή θεματολογία τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, ἔργου τῆς Γκόλφως τοῦ Σπύρου Περεσιάδου, πού κυριάρχησε πάνω ἀπὸ μισὸν αἰῶνα στή λαϊκὴ σκηνή.

Ἡ Ἐρωφίλη, γραμμμένη γύρω στὸ 1600 ἀπὸ τὸν Γεώργιο Χορτάτζη, ὑπῆρξε δημοφιλὴς ἤδη ἀπὸ τὸν 17ο αἰῶνα στήν Κρήτη, ὅπως δείχνει τὸ γεγονός ὅτι πέρασε καί στή λαϊκὴ τῆς παράδοση μαζί μὲ ἄλλα ἔργα τῆς Κρητικῆς λογοτεχνίας. Μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1669) τὸ ἔργο μεταφέρθηκε στὰ Ἐπτάνησα ἀπὸ τοὺς Κρητὲς πρόσφυγες, ὅπως δείχνουν τὰ περισσότερα χφα πού διέσωσαν τὰ κρητικὰ ἔργα καί ἀπὸ ἐκεῖ διαδόθηκαν στήν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα. Στὰ Ἐπτάνησα τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου παίχτηκαν καί στὸ πλαίσιο λαϊκῶν θεατρικῶν παραστάσεων, γνωστῶν ὡς («Ὀμιλιῶν»). Φαίνεται πολὺ πιθανὸ ὅτι κυκλοφόρησε κάποια, ἢ καί κάποιες, ἐνδεχομένως, ἐπιτομὲς τῆς τραγωδίας γιὰ τὶς παραστάσεις αὐτές. Ἡ πληροφορία γιὰ «μιὰ παλαιόφλαδα τῆς Ἐρωφίλης καί Πανάρετου, ἔτζη ὀνομαζομένη» τοῦ 1771 σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν τίτλο «Πανάρατος», πού φέρουν ὅλες οἱ λαϊκὲς διασκευὲς τῆς Ἐρωφίλης στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἐνισχύει τὴν παραπάνω πιθανότητα. Ὁ ἀείμνηστος Νικόλαος Παναγιωτάκης μὲ βάση τὴ μαρτυρία ὅτι στή Βιβλιοθήκη τοῦ Κρητικοῦ λογίου Φραγκίσκου Zeno ὑπῆρχαν δύο χειρόγραφα μὲ τίτλο «Panaratos Opera Greca» καί «Erofigli opera Greca» διατύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι Πανάρατος εἶναι ἄγνωστη κρητικὴ τραγωδία ἢ κωμωδία, ἢ ὅποια ἔχει χαθεῖ. Τὴν ὑπόθεση ὅμως ὅτι πιθανότατα χειρόγραφη ἐπιτομὴ τῆς Ἐρωφίλης μὲ τὸν τίτλο «Πανάρατος» κυκλοφοροῦσε στὰ Ἐπτάνησα, ἀπ' ὅπου διαδόθηκε στή Δυτικὴ Στερεὰ Ἑλλάδα καί ἀπὸ ἐκεῖ στὸν εὐρύτερο χῶρο τῆς Δυτικῆς καί Κεντρικῆς Ἑλλάδος, ἐνισχύει ἢ ὑπαρξὴ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο τῶν χειρογράφων αὐτῶν καί τῶν προφορικῶν λαϊκῶν διασκευῶν τῆς Ἐρωφίλης μὲ τὴν κοινὴ ὀνομασία «Πανάρατος».

Ὁ «Πανάρατος» ἔχει παρασταθεῖ ὡς νεοελληνικὸ μιμόδραμα περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο ἔργο τοῦ εἴδους του. Οἱ παραλλαγὲς τῆς δραματοποίησής του παραδίδονται χειρόγραφες ἢ προφορικές. Ἀπὸ αὐτὲς ὀρισμένες ἔχουν διασωθεῖ σὲ ἀπλουστευμένη μορφή καί ἄλλες εἶναι πιὸ σύνθετες, ἀνάλογα μὲ τὶς δυνατότητες καί τὸν ἀριθμὸ τῶν μελῶν τῶν ἐρασιτεχνικῶν θιάσων. Οἱ παραλλαγὲς ἔχουν ἔκταση ἀπὸ λίγους στίχους (4, 7, 16), ὅσους διέσωσε ἡ λαϊκὴ μνήμη, μέχρι καί 313 στίχους, στίς περιπτώσεις πού ὑπῆρχε γραπτὴ χειρόγραφη παράδοση.

Ἡ παράσταση τοῦ «Πανάρατου» ἔχει ἐνταχθεῖ, στὸ σύνολο τῶν περιπτώσεων πού ἐξετάζονται ἐδῶ στὰ δρώμενα τῆς Ἀποκριᾶς. Ὅσο πιὸ σύντομη εἶναι ἡ παραλ-



λαγή, τόσο πιο κοντά στο σχετικό άνοιξιάτικο δρώμενο βρίσκεται ή παράσταση, καθώς διατηρούνται οι απολύτως απαραίτητοι και ταιριαστοί για την τελετουργία στίχοι. Στις περιπτώσεις αυτές και τα πρόσωπα της τραγωδίας συγχέονται με αντίστοιχα τῶν δρωμένων, ὅπως:

Ἐρωφίλη - Νύφη, Πανάρετος - Γαμπρός, Βασιλιάς - Πατέρας, Νένα - Μητέρα ἢ Παραμάννα, Χορός - συνοδεία τῆς νύφης κ.ἄ.

Ἡ περίπτωση θεατρικῆς παράστασης πού ταυτίζεται με δρώμενο ἀγερμού στο Μονοδένδρι τοῦ Ζαγορίου τονίζει τὸν χαρακτήρα τῶν παραστάσεων αὐτῶν «Τὸν παλιὸ καιρὸ παρίσταναν τῆς Τυρινῆς δρᾶμα ἀπὸ τὸν Ἐρωτόκριτο ἢ Ἐρωφίλη στὸ μεσοχώρι ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐκκλησία. Πρόσωπα τοῦ δράματος: πατέρας - μητέρα, γριὰ - γέρος, γιατρὸς - χάρος» ἀποτελοῦν τὰ συνηθισμένα πρόσωπα με σκοπὸ τὴν τῶν ἀποκριάτικων μεταμφιέσεων με κύριο θέμα τὸ θάνατο καὶ τὴν ἀνάσταση καὶ εὐετηρία. Ἀνάλογα ἐθιμικὰ δρώμενα εἶναι πολὺ γνωστὰ στὸ χωρὸ τῆς Κεντρικῆς καὶ Βόρειας Ἑλλάδος καὶ ἰδιαίτερα στὴν Ἡπειρο. Ἡ ὁμοιότητα αὐτὴ με τὰ προϋπάρχοντα μαγικοθρησκευτικὰ δρώμενα συνετέλεσε ὥστε παραστάσεις, ὅπως ἐκείνη τοῦ «Πανάρατου», νὰ ἐνταχθοῦν στὸν κύκλο τῶν ἐθιμικῶν ἐκδηλώσεων τῆς Ἀποκριᾶς.

Οἱ παραλλαγές οἱ ὁποῖες συνοδεύονται καὶ ἀπὸ πληροφορίες γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ ἔργου αὐτοῦ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Ἀποκριᾶς εἶναι ἑπτὰ καὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀριθμὸ στίχων πού κυμαίνεται ἀπὸ 86 ἕως 313. Προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἀμφιλοχία (Δ 132), τὰ Γιάννενα (Ε 141), τὴν Ἄρτα (Ζ 73), τὴν περιοχὴ τοῦ τ. Δήμου Μακρινεῖας Μεσολογγίου (Β 125), τὸ Φανάρι Καρδίτσας (Α 86) καὶ τὸ Καρπενήσι (Γ 260 καὶ Γ1 313). Μιὰ ὀλιγόστιχη παραλλαγή ἀπὸ τὸ Καρπενήσι (στ' 16 στίχοι), καταγεγραμμένη τὸ 1920 ἀπὸ ὀλιγογράμματο χωροφύλακα δημιουργεῖ ὀρθῶς ὑποψίες γιὰ προσθετικὲς παρεμβάσεις στὶς ὑπόλοιπες ἀπὸ πιὸ μορφωμένους καταγραφεῖς. Οἱ χειρόγραφες ἐπιτομές, ἐξ ἄλλου, πρέπει νὰ ἔχουν δεχθεῖ προσθετικὲς παρεμβάσεις ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς τῶν χειρογράφων. Κι αὐτὸ γιὰτὶ διαπιστώνουμε ὅτι, μεταγενέστερες παραστάσεις χρησιμοποιοῦν ἐκτενέστερες παραλλαγές. Παράλληλα ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ παραστάσεις τοῦ «Πανάρατου» τὸν προηγούμενο αἰῶνα (περίπου τὸ 1870) στὰ Γιάννενα, στὴν περιοχὴ τῆς Κόνιτσας, στὰ Τρίκαλα, στὴ Βίτσα καὶ τὸ Μονοδένδρι Ζαγορίου κ.ἄ. Στίχοι ἀποσπασματικοί, ἐξ ἄλλου, στὶς ἴδιες περιοχὲς μαρτυροῦν τὴν ὑπάρξη σχετικοῦ κειμένου, τὸ ὁποῖο ἔχει ξεχαστεῖ.

Ἡ παράδοση τοῦ κειμένου τῶν λαϊκῶν παραστάσεων τῆς Ἐρωφίλης εἶναι γραπτὴ, καὶ διασώζεται σὲ χειρόγραφα, ὅπως συμβαίνει με τὶς παραλλαγές ἀπὸ τὰ Γιάννενα καὶ τὸ Καρπενήσι ἢ προφορικῆ, ὅπως συμβαίνει με τὶς ὑπόλοιπες παραλλαγές. Στὴ δεύτερη περίπτωση γίνεται ὀρισμένες φορὲς μνεία προϋπάρχοντος χειρογράφου

ἢ καὶ βιβλίου, ἀπὸ τὸ ὅποιο διάβαζαν οἱ ἠθοποιοὶ τὰ λόγια καὶ τὸ ὅποιο ὅμως ἔχει ἀπωλεσθεῖ. Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὑπαρξὴ ἐντύπου μὲ πλήρες ἢ συντεταγμένο τὸ κείμενο τῆς τραγωδίας, ἀπὸ τὸ ὅποιο γίνονταν ἡ ἀντιγραφή τῶν ρόλων καὶ παραδιδόταν ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ. Καθὼς ἀπουσιάζει ἡ ὑπαρξὴ τυπωμένης ἐπιτομῆς τῆς Ἐρωφίλης δείχνει ἴσως ὅτι δὲν κυκλοφόρησε σὲ τέτοια μορφή. Οἱ ἐπιτομὲς τῶν στίχων τῆς γιὰ τὶς ἀνάγκες τῶν λαϊκῶν παραστάσεων καλύπτονταν ἀπὸ χειρόγραφες ἀντιγραφὲς λαϊκῶν ἐκδόσεων, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὴν περιοχὴ.

Ἡ θέση καὶ οἱ κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν ἀνάλογα μὲ τὶς δυνατότητες ποὺ παρέχει ὁ σκηνικὸς χῶρος, ἡ διαίρεση τοῦ ἔργου σὲ πράξεις, ἡ διάρκεια, ἡ μουσικὴ ποὺ συμπλήρωνε τὰ κενὰ καὶ συνόδευε τὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν ἦταν παραδοσιακὴ τοπικὴ καὶ μάλιστα γαμήλια (Ἀμφιλοχία) ἀλλὰ καὶ στρατιωτικὴ (ἐμβατήρια), οἱ στολὲς τῶν ἠθοποιῶν ἦταν φουστανέλλες, τσαρούχια, φοῦστες γυναικειῶς, πόρπες, περικεφαλαῖες, ἡ δυτικότεροπα στρογγυλὰ ἢ κωνικὰ καπέλα μὲ σειρήτια τοπικὲς καὶ στρατιωτικὲς στολὲς (ἱππικῶν) γιὰ τὸ Βασιλιά καὶ τὸ Στρατηγὸ, χλαμῦδες, χιτῶνες, μέρπες, ἀσπίδες, ἀκόντια κλπ.) ἀπασχολοῦν ἐκτενῶς τὴν ἐρευνήτρια. Ἡ παράθεση πινάκων διευκολύνει τὸν ἀναγνώστη καὶ κωδικοποιεῖ τὸ πλούσιο ὕλικό. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ μορφή τοῦ Χάρου, ὁ ὅποιος ἐμφανίζεται μὲ μαῦρα, κοκκαλιάρης μὲ δρεπάνι (Καρπενήσι, Γιάννενα) ἢ μὲ κόκκινα (Φανάρι Καρδίτσας, Ἀμφιλοχία, περ. Μακρυνείας). Ἡ παράσταση τοῦ Χάρου μὲ μαῦρα εἶναι πιὸ κοντὰ στὴ μεσαιωνικὴ ἐνδυματολογικὴ γραμμὴ τῆς Ἐρωφίλης. Ἀνάλογη ἐμφάνιση ἀπαντᾷ στὸν Ἐρωτόκριτο, ὅπου ὁ Καραμανίτης:

*στὴν κεφαλὴν (εἶ)χε δλόμανρο τὸ Χάρο μὲ δρεπάνι.*

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χάρου μὲ τὰ μαῦρα εἶναι συνηθισμένη καὶ στὴ λαϊκὴ παράδοση. Στὰ μοιρολόγια ὁ Χάρος:

*μαῦρος εἶναι, μαῦρα φορεῖ καὶ μαῦρο εἶν' τ' ἄλογό του.*

Στὸ ἀκριτικὸ τραγούδι:

*Ὁ Χάρος μαῦρα φόρησεν, μαῦρα καβαλλιτζεύκει,  
μαῦρα σκλαβούνικα φορεῖ νὰ πᾶ' στὸ παναῦρον.*

Ἐπίσης συνηθισμένη εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ὡς θεριστῆ ποὺ κόβει, «θερίζει», τὶς ζωὲς μὲ δρεπάνι ἢ μὲ τὴ χωσιὰ ἢ μὲ τὸ σπαθί:

*Σταράκι μου καθαριστὸ κι ἀγουροθερισμένο,  
ποῦ σ' ἀγουροθερίσανε τοῦ Χάρου θεριστάδες.*

Δὲν ἀπηχεῖ ἐπομένως δυτικοευρωπαϊκὴ ἐπίδραση ἢ μορφὴ τοῦ μαυροφορεμένου Χάρου, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Ν. Βέης. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Χάρου μὲ κόκκινα καὶ σπαθί, ἢ σ. θεωρεῖ ὅτι μᾶλλον σχετίζεται μὲ τὴν γνωστὴ εἰκόνα τοῦ θανάτου στὸ πρόσωπο τοῦ ψυχοπομποῦ ἀγγέλου Μιχαήλ, ἐνῶ ἡ ἐμφάνιση τοῦ Χάρου μὲ προβιὰ ἐφαρμοσμένη στὸ σῶμα του, φτερά ἀπὸ χήνα καὶ σπαθί μᾶς παραπέμπει στὰ μαγικοθρησκευτικὰ δρώμενα μὲ τὶς δαιμονικὲς ζωμορφικὲς παραστάσεις τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου.

Ὁ σκηنيκὸς χῶρος γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ «Πανάρατου» εἶναι, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, συνήθως ἡ πλατεία τοῦ χωριοῦ ἢ ἡ κεντρικὴ πλατεία τῆς πόλης γιὰ τὴν κύρια παράσταση τὴν ἡμέρα τῆς Τυρινῆς καὶ τὰ σταυροδρόμια, οἱ δρόμοι καὶ οἱ αὐλὲς τῶν σπιτιῶν γιὰ τὶς ἀγερμικοῦ χαρακτῆρα παραστάσεις. Οἱ τελευταῖες ἔχουν καὶ τὸ μεγαλύτερο λαογραφικὸ ἐνδιαφέρον, καθὼς συνδέουν τὸ δράμα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου μὲ τὰ μαγικοθρησκευτικὰ δρώμενα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Ἔτσι ὁ Ζαφείρης, τὸ θεαματικὸ ἀνοιξιὰτικο δρώμενο τοῦ Ζαγορίου, ἐναλλάσσεται μὲ τὸν Πανάρατο στὸ κοινὸ θέμα τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἀνάστασης τῆς ζωῆς. Τὰ πολυάριθμα παραστατικὰ δρώμενα εἰκονικοῦ γάμου μὲ τὴν παρουσία τοῦ Ἀράπη, ποὺ ἐπιβουλεύεται τὴ ζωὴ τοῦ ζεύγους, βρίσκουν τὸ ἀντίστοιχό τους στὸ γνωστὸ ζευγάρι τοῦ Πανάρατου καὶ τῆς Ἐρωφίλης ἢ ἀπλᾶ Βασιλοπούλας ἢ νύφης ποὺ παραμονεύει ὁ Χάρος, κεντρικὸ πρόσωπο στὴν παράσταση. Τὰ πρόσωπα ποὺ δροῦν στὴ σκηνὴ εἶναι οἰκεῖα στὸ θεατὴ μέσα ἀπὸ τὴν τελετουργικὴ μαγικοθρησκευτικὴ του παράδοση, ποὺ ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὴν παγανιστικὴ ἀρχαιότητα καὶ συνδέεται μὲ τὴν ἀναγέννηση τῆς φύσης τὴν ἀνοιξή. Τὸν θάνατο θεωρεῖ φυσικὸ, γιὰτὶ γνωρίζει ὅτι θὰ ἀκολουθήσει ἡ ἀνάσταση, κάτι ποὺ δὲν ὑπάρχει, βεβαίως, στὸ Κρητικὸ ἔργο.

Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν προκύπτει ὅτι τὸ ἔργο παιζόταν στὴν περιοχὴ τοῦ Ζαγορίου, τῆς Ἄρτας καὶ τῶν Ἰωαννίνων τουλάχιστον τὸ β' μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα.

Ἡ παράδοση τῶν διασκευῶν ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα θέματα ποὺ ἔχουν ἀπασχολήσει τοὺς ἐρευνητές. Εἶναι προφανὲς ὅτι ὑπάρχει γραπτὴ παράδοση μὲ χειρόγραφες ἐπιτομὲς ποὺ κυκλοφοροῦν ἀπὸ χέρι σὲ χέρι. Ὅπου δὲν ὑπάρχει κείμενο, ὁ ἀριθμὸς τῶν στίχων ποὺ διασώζονται στὴ μνήμη τοῦ λαοῦ εἶναι ἐμφανῶς μικρότερος.

Ἡ διάδοση τοῦ συγκεκριμένου ἔργου στὸ χῶρο τῆς Δυτικῆς Στερεᾶς Ἑλλάδος, τῆς Δυτικῆς Θεσσαλίας καὶ τῆς Ἠπείρου ἐξηγεῖται στὸ πλαίσιο τῶν εὐρύτερων σχέσεων τῶν κατοίκων τῶν περιοχῶν αὐτῶν, τῆς κινητικότητος πολιτισμικῶν στοιχείων, μέσω τῶν μετακινήσεων ἐπαγγελματικῶν ομάδων (κιτιστῶν, ξυλογλυπτῶν, ζωγράφων κ.ἄ.), καθὼς καὶ τῶν σχέσεων τῶν κατοίκων τῆς Δυτ. Ἑλλάδος μὲ τὰ



Ἐπτάνησα. Εἶναι γνωστό ὅτι οἱ Ἑπειῶτες, ἐπαγγελματίες, τεχνίτες, ἔμποροι, κτηνοτρόφοι, μετακινούνταν διαρκῶς πρὸς ὅλες τὶς περιοχὲς τῆς Βαλκανικῆς. Ἡ Αἰτωλοακαρνανία, ἡ Ἀχαΐα καὶ τὰ Ἐπτάνησα ἦταν γι' αὐτοὺς τόποι ἐργασίας καὶ χειμαδιὰ γιὰ τὰ ποίμνιά τους. Μετὰ τὴν ἐπανάσταση καὶ τὴν ἴδρυση τοῦ ἑλληνικοῦ Κράτους πολλοὶ Ἑπειῶτες ἐγκαθίστανται μόνιμα στὴν εὐρύτερη περιοχὴ καθὼς καὶ στὴν περιοχὴ τῶν Ἀγρᾶφων. Ἀλλὰ καὶ οἱ Ἐπτανήσιοι καὶ ἰδιαίτερα οἱ Ζακυνθῖνοι καὶ οἱ Κεφαλλονίτες καὶ Λευκαδίτες εἶχαν πολλὰ σχέσεις μὲ τὴν Δυτικὴ Στερεὰ Ἑλλάδα. Ἡ πρωτότυπη ἄποψη γιὰ τὴ μεταφορὰ πολιτιστικῶν ἀγαθῶν μὲσω τῶν δρόμων τῶν πλανοδίων ἐπαγγελματιῶν ἔχει διατυπωθεῖ ἀπὸ τὴν κ. Καμηλάκη ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα δημοσιεύματά της γιὰ τὶς διασκευὲς τῆς Ἐρωφίλης.

Ἡ μεταφορὰ τῆς Ἐρωφίλης στὴν Κεντρικὴ καὶ Δυτικὴ Ἑλλάδα ἀπὸ τὰ Ἐπτάνησα, ὅπου στίς λαϊκὰς παραστάσεις τῆς Ἀποκριᾶς παίζονταν καὶ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου ὑπὸ τύπον «Ὀμιλιῶν», πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βεβαία, λόγῳ τῶν πολλῶν σχέσεων μεταξὺ τῶν κατοίκων τῶν ἐν λόγω περιοχῶν. Ἀλλὰ καὶ ἡ παράδοση τῶν χειρογράφων τῶν ἔργων τῆς Κρητικῆς λογοτεχνίας μὲσω τῶν Ἐπτανήσων δείχνει ὅτι ὁ χῶρος αὐτὸς δέχθηκε ἀπὸ τοὺς πρόσφυγες τὴ φιλολογικὴ καὶ θεατρικὴ του παραγωγὴ τὴν ὁποία μετέδωσε στὸν ὑπόλοιπο ἑλληνικὸ χῶρο.

Ἡ σύγκριση μεταξὺ τῶν διασκευῶν ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι τοὺς περισσότερους σὲ ἀριθμὸ νόθους στίχους παρουσιάζουν οἱ διασκευὲς τοῦ Καρπενησίου καὶ τῆς Μακρυνείας ποὺ ἔχουν διασωθεῖ μὲ χειρόγραφη παράδοση. Ἀντιθέτως περισσότερο προσκολλημένες στὸ πρότυπό τους φαίνονται οἱ διασκευὲς τῶν Ἰωαννίνων (4,9%), τῆς Ἀμφιλοχίας (8%) καὶ τοῦ Φαναρίου Καρδίτσας (9%). Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ γεγονός ὅτι οἱ ὀλιγόστιχες ἀγερμικοὺ χαρακτήρα παραλλαγὲς παρουσιάζουν ὑψηλὸ ποσοστὸ νόθων στίχων (στ' 12,5%, ζ' καὶ η' 50%), πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι οἱ στίχοι ἀπλῶς ἀπηχοῦν τὴ μακρινὴ τους σχέση μὲ τὴν Ἐρωφίλη.

Ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν στίχων τῶν μέχρι σήμερα γνωστῶν διασκευῶν πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο τῆς Ἐρωφίλης καὶ μεταξὺ τους προκύπτει ἡ ὑπαρξὴ ἀρτικοῦ κειμένου ἐπιτομῆς τῆς Ἐρωφίλης, ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέκυψαν οἱ παραπάνω διασκευὲς. Γιὰ τὴν ὑποστήριξη τῆς ἀπόψεως αὐτῆς, ἡ ὁποία ἔχει διατυπωθεῖ καὶ ἀπὸ ἄλλους μελετητὲς τῆς Ἐρωφίλης, ἀλλὰ χωρὶς στοιχεῖα γιὰ τὴν τεκμηρίωσή της, συνηγοροῦν τὰ ἑξῆς:

Ἀπὸ τὶς ἑπτὰ πολὺστιχες (ἀπὸ 16 ἕως 313 στίχους), διασκευές, χειρόγραφες ἢ προφορικῆς, ἀπὸ διαφορετικῆς περιοχῆς (Ἰωάννινα, περ. Μακρυνείας καὶ Ἀμφιλοχίας, Ἄρτα, Φανάρι Καρδίτσας, Καρπενήσι) καταγεγραμμένες σὲ διαφορετικὰ χρονικὰ περιόδους (ἀπὸ τὸ 1887 μέχρι τὸ 1957) προκύπτει ὅτι ἕνας ἀριθμὸς στίχων (10) εἶναι κοινὸς σὲ ὅλες τὶς διασκευὲς, 43 στίχοι εἶναι κοινοὶ σὲ πάνω ἀπὸ 5 δια-

σκευές, 150 στίχοι είναι κοινοί σε 3-4 διασκευές ταυτόχρονα και περίπου 100 στίχοι ανήκουν σε δυο διασκευές, όχι πάντοτε τις ίδιες. Ο αριθμός των κοινών στίχων μάς οδηγεί σε μια κοινή πηγή από την οποία έχουν άντλήσει οι διασκευές και ανάλογα με τον τρόπο διάσωσής τους, γραπτό ή προφορικό, διατήρησαν μικρό ή μεγάλο αριθμό στίχων.

Οι περισσότερες παρανοήσεις των γλωσσικών στοιχείων του κρητικού προτύπου είναι κοινές μεταξύ των παραλλαγών των διασκευών. Έτσι προκύπτει μια σειρά δυσνόητων λέξεων που επαναλαμβάνονται σε όλες ή τις περισσότερες διασκευές, όπωσδήποτε όχι τυχαία. Οι νόθοι στίχοι, που οφείλονται στην αδυναμία κατανόησης του κρητικού κειμένου ή στην σκηηνική οικονομία του έργου είναι συχνά κοινοί.

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, που προέκυψαν από τη σχολαστική σύγκριση των στίχων ή σ. προχωρεί στην τολμηρή πρόταση έπιτομής της Έρωφίλης, ή οποία περιλαμβάνει 267 στίχους. Οι στίχοι αυτοί έχουν χρησιμοποιηθεί παράλληλα κατά 50% σε περισσότερες από τρεις θεατρικές διασκευές. Η διασκευή που δημοσιεύεται εδώ αποτελείται από στίχους της Έρωφίλης, κατά την έκδοση Στεφ. Ξανθουδίδη. Έχει ληφθεί ύπ' όψιν και ή έκδοση του Ν. Βέη. Οι στίχοι, οι όποιοι επαναλαμβάνονται για την οικονομία του έργου, προσμετρούνται στην προτεινόμενη Έπιτομή.

Η έπιλογή γίνεται αποκλειστικά από τους 3.203 στίχους των πέντε Πράξεων και όχι από τους 598 συνολικά των ίντερμεδίων, έφ' όσον, παραδόξως, σε καμία διασκευή δέν έχουν χρησιμοποιηθεί στίχοι από τα ίντερμέδια. Η κ. Καμηλάκη με φιλολογική έπιμονή και στατιστική σχολαστικότητα προχώρησε στη σύγκριση και τό σχολιασμό των παραλλαγών της Έρωφίλης και έδωσε μια κριτική έκδοση της Έπιτομής, όπως αυτή παίζονταν στο λαϊκό θέατρο.

Τό βιβλίο πλαισιώνουν δύο μικρά μελετήματα για παραστάσεις λαϊκού θεάτρου στη Σάμο. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει, έργα με πατριωτικό περιεχόμενο αποτελούν συχνά τό ρεπερτόριο του λαϊκού θεάτρου, τό όποιο έχει άμεση σχέση με τό έρασιτεχνικό σχολικό θέατρο, με χαρακτήρα κατ' έξοχήν έθνοπαιδαγωγικό. Ιδιαίτερα ήρωες με λαϊκό χαρακτήρα, όπως ό Άλέξ. Ύψηλάντης, ό Άθανάσιος Διάκος, ό Μάρκος Μπότσαρης, ό Καραϊσκάκης, ό Κανάρης κ.ά. ή γεγονότα που δείχνουν τη Ουσία για την έλευθερία και την πατρίδα, όπως ό Χορός του Ζαλόγγου, οι Σουλιώτισσες, ή Έξοδος του Μεσολογγίου και άργότερα τό Άρκάδι, ή βύθιση της Έλλης κ.ά. αποτελούν τά αγαπημένα σε έθιμικές εκδηλώσεις με θεαματικό περιεχόμενο, όπως είναι οι αποκριάτικες εκδηλώσεις. [Τό ίδιο συνέβη και με άλλα έργα, που συγκίνησαν τις ευρύτερες λαϊκές μάζες, όπως ή Έρωφίλη]. Ιδιαίτερα σημαντική για τη λαϊκή μνήμη στάθηκε ή πολιορκία του Σουλίου, όπως και ό Χορός των Σουλιωτισσών στο Ζάλογγο. Έτσι ή ένταξη του έπεισοδίου της πολιορκίας του Σουλίου από



τὸν Ἄλῃ Πασᾶ περνάει στὰ δρώμενα τῆς Ἀποκριᾶς. Τὴν ἐπόμενη ἡμέρα, μὲ τὸ τέλος τῆς ἀποκριάτικης παράστασης τῆς πολιορκίας τοῦ Σουλίου τὰ ἴδια πρόσωπα παριστάνουν τὸν «Καδῆ». Τὸ παραστατικὸ δρώμενο, γνωστὸ καὶ ἀπὸ ἄλλες περιοχὲς περιγράφει γιὰ τὴ Σάμο καὶ ὁ κατ' ἐξοχὴν ἱστορικός τῆς Ἐπαμεινώνδας Σταματιάδης.

«Πιάνουν δρόμο περαστικὸ πού θὰ περάσουν δηλαδή νὰ πᾶνε καὶ στ' ἄλλα χωριά, στοὺς Μυτιληνιοὺς ἢ ἀλλοῦ, καὶ ἔστηναν ἓνα τραπέζι μὲ διάφορα χαρτιά ψεύτικα καὶ πίσω ἓνας ντυμένος τουρκαλὰς μὲ τὸ φέσι καὶ κάνει τὸν καδῆ. Ὅποιος περάση τὸν πιάνουν καὶ τὸν δικάζουν ἄλλος νὰ πληρώση 100 δρχ. ἄλλος, ἄντρας-γυναίκα νὰ ἴναι ὅλους τοὺς πιάνουν. Ἄν δυστροπήση κανένας, τὸν ἀρπάζουν, τὸν γυρίζουν ἀνάποδα, τοῦ βγάζουν τὰ παπούτσια καὶ τὸν χτυποῦν μὲ τὸ ραβδί μέχρι νὰ πεῖ πληρώνω. Ἡ ἀστυνομία δὲν περιοδεύει αὐτὴ τὴν ἡμέρα. Ξέρει πὼς εἶναι ἔθιμο τοῦ τόπου καὶ δὲν ἀνακατεύεται. Τὰ χρήματα πού θὰ μαζέψουν τὰ παίρνει ἡ παρέα πού παίζει τὸν καδῆ καὶ κάνει γλέντι τ' ἀπομεινήμερο». Ἡ παρωδία δικαστηρίου καὶ ὁ εἰκονικὸς βασανισμὸς δικαστῆ ἢ ἐκπροσώπου ἐξουσίας, γενικότερα, εἶναι θέμα πού παρουσιάζεται συχνὰ σὲ ἀνάλογες λαϊκὲς ἐκδηλώσεις. Ἡ σύνδεσή τους μὲ τὸν ἐθιμικὸ λατρευτικὸ κύκλο δίνει τὴν εὐκαιρία γιὰ πιὸ ἐλεύθερη ἔκφραση, ἰδιαίτερα, ὅταν πρόκειται γιὰ παραστάσεις σὲ περιοχὲς πού εὐρίσκονται ὑπὸ κατοχὴν. Ἐτσι στὴν Κεφαλλονιά ἡ ἀναπαράσταση «Δικαστηρίου» εἶναι ἐνταγμένη στὰ ἀποκριάτικα ἔθιμα. Ἀνάλογη παράσταση δικαστηρίου ἀπὸ τὴν περιοχὴ Πυλίας τῆς Μεσσηνίας δημοσιεύει ἡ Κατερίνα Κακούρη μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι πρόκειται γιὰ φαινόμενο παγκόσμιο τῶν πρώτων βημάτων τοῦ θεάτρου. Ἡ διακωμώδηση ἐξ ἄλλου προσώπων καὶ καταστάσεων ἔχουν σχέση μὲ τὰ κοινά, ὅπως ὁ βασιλιάς ἢ ὁ παπὰς ἢ ὁ πρόεδρος, ὁ δικαστῆς (κατῆς) εἶναι ἡ φυσιολογικὴ ἀντίδραση κοινωνικῶν ομάδων πού τὸν ὑπόλοιπο χρόνο εἶναι ὑποχρεωμένες νὰ δείχνουν σεβασμὸ καὶ ὑπακοή.

Τέλος ἡ ἐρευνήτρια ἐπιχειρεῖ μιὰ τολμηρὴ ἀλλὰ ἐπιτυχημένη πρώτη προσέγγιση τοῦ θέματος τῆς ἐντάξεως στὴ λαϊκὴ δραματουργικὴ παράδοση ἔργων ἐπωνύμων δημιουργῶν, ἐμπνευσμένων ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ κυρίως ζωή. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτά, τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ, εἶναι ἡ Γκόλφω τοῦ Σπ. Περεισιάδη (1854-1918).

Ἡ «Γκόλφω», δραματικὸ εἰδύλλιο, μὲ ἥρωες ἀπλοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἀγροτοποιομενικοῦ χώρου, ἀπευθυνόταν στὸ πλατὺ ἑλληνικὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς του. Πρόκειται γιὰ τὸ πιὸ πολυπαιγμένο θεατρικὸ ἔργο τόσο ἀπὸ ἐπαγγελματικούς ὅσο καὶ ἀπὸ ἐρασιτεχνικούς θιάσους σὲ ὅλο τὸν ἑλληνικὸ χῶρο ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἀπόδημο ἑλληνισμὸ. Παρὰ τὴν ἐπιφυλακτικότητά μὲ τὴν ὁποία τὸ ἀντιμετώπισε ἡ κριτικὴ τὸ λαϊκὸ ἔργο τοῦ Περεισιάδη εἶχε ἀπρόβλεπτη ἀπήχηση σὲ κοινὸ ἀγροτικὸ ἢ ἀστικὸ ἀδιακρίτως. Ὁ ἱστορικός τοῦ θεάτρου Γιάννης Σιδέρης διαπιστώνει ὅτι «τὴν περίφημη, τὴν

άληθινά καλοσυνθεμένη "Γκόλφω", τήν ξέρουν οί μακρινοί χωρικοί μας άποστήθιση, όπως οί Κρητικοί τόν 'Ερωτόκριτο». 'Ο Ίδιος καταχωρίζει στόν τόμο τής Βασικής Βιβλιοθήκης τήν ένατη σκηνή τής τρίτης πράξης, δηλαδή τή σκηνή τής κατάρας. 'Ο Γιώργος Θεοτοκάς σημειώνει επίσης ότι «ή θρυλική Γκόλφω γράφτηκε μετά τόν "Αγαπητικό τής Βοσκοπούλας" μέσα στην Ίδια ατμόσφαιρα τών ποιμενικών έρωτων, αλλά με πιό δραματική αντίληψη τής ζωής. 'Ο Περσειάδης είναι συγγραφέας ύπολογίσιμος και μόνο ή λαϊκή έπιτυχία τής Γκόλφως, πού συνεχίζεται αδιάκοπη σε όλη τήν 'Ελλάδα, άρκει νά άποδείξει τήν αξία του». 'Ο λαϊκός ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ ζώντας τό θρύλο τής Γκόλφως θά τήν συμπεριλάβει στα πορτραΐτα του μαζί με τόν 'Ερωτόκριτο και τήν 'Αρετούσα, τή Γενοβέφα, τόν Ροβέρτο και τήν 'Ιουλία, τήν ώραία 'Αδριάννα κ.ά.

"Όπως παρατηρεί εύστοχα ή κ. Καμηλάκη ή άνανεωτική προσπάθεια τής γενιάς του 1880 με τήν εύεργετική παρουσία του Νικολάου Πολίτη έδωσε πνοή και έλληνικό περιεχόμενο όχι μόνο στην ρεαλιστική ήθογραφία αλλά και στη δραματολογία. 'Από τό 1888 τό κωμειδύλλιο, με ήρωε λαϊκούς, γλώσσα άπλή και κατανοητή και έντονα τά στοιχεΐα του λαϊκού πολιτισμού κυριαρχεί για δέκα περίπου χρόνια στό θέατρο. Βεβαίως ως είδος, τό κωμειδύλλιο, παρά τή ζωντάνια και τή λαϊκή του άπήχηση, δέν άντεξε σε νέες θεατρικές μορφές και άνανεωτικές τάσεις. Μόνο ή Γκόλφω εξακολούθησε νά συγκινεί τό λαό και νά έμπνέει στό χώρο του θεάματος. "Έτσι τό 1909 διασκευάζεται σε μυθιστόρημα από τόν 'Αριστέιδη Κυριακό. Τό 1915 κρίνεται ως τό πιό πρόσφορο σενάριο για τήν πρώτη έλληνική ταινία. Γίνεται επίσης όπερέτα στη μουσική σκηνή. Αυτή είναι σε γενικές γραμμές ή τύχη του έργου στο άστικό - επαγγελματικό θέατρο.

Παράλληλα με τήν καριέρα της στο θέατρο, επαγγελματικό και έρασιτεχνικό, ή Γκόλφω ακολουθεΐ μιá θεματική πορεία στην έλληνική έπαρχία, όπου οί έρασιτεχνικοί αυτοσχέδιοι θίασοι, αλλά και ομάδες άνδρών πού έθιμικά συμμετεΐχαν στα αποκριάτικα δρώμενα, παρουσίαζαν τό έργο, σχεδόν κάθε χρόνο επί πολλές δεκαετίες, συχνά εκ περιτροπής με έργα πού είχαν τή θέση τους επί αιώνας σε έθιμικές εκδηλώσεις του λαού, όπως τά δρώμενα τής 'Αποκριάς. 'Ιδιαίτερη σημασία έχουν οί παραστάσεις πού γίνονται από έρασιτεχνικές ομάδες, συνήθως με πυρήνα σχολικό, με σκοπό τήν συγκέντρωση χρημάτων για τήν ενίσχυση του Μακεδονικού 'Αγώνα και του έθνικού φρονήματος, με τό πρόσχημα τής δημιουργίας ή συντηρήσεως σχολείων ή κοινωφελών ιδρυμάτων. "Έτσι τό θέατρο στρατεύεται στην ιδέα τής έξυπηρετήσεως έθνικών θεμάτων. Οί παραστάσεις γίνονταν συνήθως παρουσία τών τουρικικών αρχών και τό ρεπερτόριο έπρεπε νά είναι κατάλληλο. 'Η («Γκόλφω»), ειδύλλιο δραματικό, συγκινοϋσε με τό περιεχόμενό του τούς θεατές, γέμιζε έθνική υπερηφάνεια με τή

φουστανέλλα του, χωρίς να δημιουργεί ιδιαίτερα προβλήματα. Αυτή ακριβώς την πτυχή της ιστορίας του έργου του Περесиάδη παρουσιάζει στη μελέτη της ή έρευνήτρια, αξιοποιώντας, όπως γράφει, μικρό μόνο μέρος του σχετικού με τη διάδοση στον ελληνικό χώρο της Γκόλφως, κατά το πρώτο μισό του είκοστού αιώνα, ύλικού και προαναγγέλλει ευρύτερη μελέτη και έκδοση του κειμένου της Γκόλφως με τον απαραίτητο λαογραφικό σχολιασμό. Το ύλικό που δημοσιεύεται προέρχεται κατά κύριο λόγο από δυσπρόσιτες έφημερίδες της Μακεδονίας κάτι που καθιστά την μελέτη ιδιαίτερα σημαντική.

Τό 1926 γίνεται φιλολογικό μνημόσυνο για τον Σπυρ. Περесиάδη, του συγγραφέα της «Εσμὲν» και της «Γκόλφως». Σέ σημείωμα για την εκδήλωση που δημοσιεύεται στό περιοδικό «Ἡ Κυριακή του Ἐλευθέρου Βήματος» γράφονται τὰ ἑξῆς:

«...Ἡ «Γκόλφω» ἦτο και παραμένει τό δημοφιλέστερον ἔργον του, ἀληθινή εἰδυλλιακή τραγωδία ἔρωτος. Κατέκτησε τόν ἑλληνικόν κόσμον, ἐλεύθερον και ὑπόδουλον, παρεστάθη ἀπό μεγάλους και μικρούς θιάσους, ἀπό ἐρασιτέχνας ὄλων τῶν πόλεων και χωρίων ἀκόμη, και ἦτο παντοῦ και πάντοτε ἡ ἀσφαλέστερα παράστασις ἀπό ἀπόψεως ἐπιτυχίας και εἰσπράξεων στήν ἱστορία του νεοελληνικοῦ θεάτρου ἡ ὁποία δὲν ἀναφέρει οὔτε περισσοτέρας παραστάσεις ἄλλου ἔργου οὔτε μεγαλυτέρας εἰσπράξεις. Ἦτο τό ἀσφαλέστερον συνάλλαγμα οἰουδήποτε θιάσου και ἡ σανίς σωτηρίας του».

Στήν πραγματικότητα τό ἔργο «Γκόλφω» με τήν εἰδυλλιακή ἀγροτική ἀτμόσφαιρα που μεταφέρει στή σκηνή καταξιώνει στά μάτια του κοινού τήν καθημερινή του ζωή. Τό δραματικό τέλος της τραγικής ἡρώιδας συγκινεῖ ιδιαίτερα τόν γυναικεῖο κόσμο που παρακολουθεῖ και θυμίζει ἡρώιδες που ἔχει γνωρίσει ἀπό ἄλλους χώρους. Ἡ βασιλοπούλα ἢ Κόρη στόν «Πανάρατο», στήν πολυπαιγμένη διασκευή της Ἐρωφίλης ξανάρχεται στή σκηνή, πιό κοντική και οικεία. Ἡ Γκόλφω για τόν συγκεκριμένο χώρο εἶναι πιό φυσική και τὰ ἐπεισόδια προκαλοῦν ἀληθινή συγκίνηση.

Οἱ μελέτες, στηριγμένες σέ πλούσιο, πρωτότυπο και τεκμηριωμένο ύλικό ἀποτελοῦν συμβολή στήν ἱστορία του νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Διακρίνονται ἀπό σαφή λόγο, μεθοδικότητα και ὑποδειγματική ἐπιστημονική πληρότητα.