

τους, τὸ ἐγκεκριμένο ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο, τὸ ἐπίσημο, ποὺ λέει τ' ἀντίθετα ἀπ' τὸν καθηγητὴ; Καὶ μένουν μὲ τὴν ἀμφισβόλια: Ποιὸς ἔχει δίκιο: ὁ καθηγητὴς τους ἢ τὸ φυσικὸ τους γούστο; ὁ καθηγητὴς τους, ἢ τὸ βιβλίο τους, ἢ ὁ κόσμος; Διαβάστε λίγο αὐτὸ τὸ γράμμα — καὶ δὲν εἶναι τὸ μόνο ποὺ ἔχω λάβει — ἀπὸ ἓνα μαθητὴ ἐπαρχιακοῦ Γυμνασίου, γιὰ νὰ καταλάβετε τί γίνεται στὴν ψυχὴ τῶν παιδιῶν, ποὺ ἔχουν τὴν ἀτυχία νὰ τοὺς διδάσκη Νεοελληνικὰ ἓνας ἀρνητῆς.

«Κάθε φορὰ ποὺ κάνουμε Νεοελληνικὰ — μοῦ γράφει — ὁ καθηγητὴς μας καταφέρεται ἐναντίον τοῦ Παλαμᾶ — ἐναντίον ἐνὸς ποιητοῦ ποῦ, καθὼς ἀκούω ἀπ' ἄλλους, εἶναι ὁ μεγαλύτερος τῆς ἐποχῆς μας, κι' ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Εὐρώπη! Καταφέρεται ἐπίσης καὶ ἐναντίον ἄλλων συγχρόνων συγγραφέων, τῶν ὁποίων τὰ ἔργα διαβάζονται, καὶ μάλιστα μὲ μεγάλη προθυμία, ἀπ' ἄλλους τοὺς Ἕλληνας. Ὁ μόνος τὸν ὁποῖον παραδέχεται εἶναι ὁ Σολωμός. Βέβαια, τὴν ἀξία τοῦ Σολωμοῦ δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀμφισβητήσει. Κατὰ τὴν ταπεινὴ μου ἄντικληψη, δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀμφισβητήσει καὶ τὴν ἀξία τοῦ Παλαμᾶ!... Μὴ μπορώντας νὰ χωνέψω αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ἀπευθύνομαι σὲ σᾶς, γιὰτι καὶ σεῖς εἶσθε ἓνας δεύτερος διδάσκαλός μου. Τί συμβαίνει; Πόθεν ὀρμώμενοι μερικοὶ μιλοῦν ἔτσι ἐναντίον ἀνθρώπων, σὰν τὸν Παλαμᾶ καὶ σὰν τοὺς ἄλλους, ποὺ ἀφιέρωσαν τὴ ζωὴ τους στὴ Λογοτεχνία κτλ.».;

Ἄλλ' αὐτὸ τὸ «πόθεν ὀρμώμενοι», ἢ τὸ πόθεν ἔχουν τὸ δικαίωμα «νὰ ὀρμώνται», εἶν' ἓνα ζήτημα, ποὺ μπορεῖ ν' ἀπασχολήσει τὸ Ὑπουργεῖο καὶ τὸ Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο. Γνωρίζω κι' ἓναν ἄλλο θαυμάσιο καθηγητὴ τῶν Νεοελληνικῶν, ποὺ διαβάσει στὰ παιδιὰ ἔργα ποιητῶν γνωστῶν... μόνον αὐτόν, καὶ τὰ διδάσκει πῶς αὐτοὶ εἶναι οἱ μεγαλύτεροι Ἕλληνας ποιητές! Καθένας βέβαια ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ φρονῇ ὅτι ὁ Παλαμᾶς εἶναι μιὰ νόυλα, κι' ὁ κ. Κολοκυθοσπορόπουλος ὁ Δάντης τῆς Ἑλλάδος. Δὲν ἔχει ὅμως κανεὶς τὸ δικαίωμα, δταν εἶναι καθηγητὴς τῶν Νεοελληνικῶν σὲ Γυμνάσιο, νὰ διδάσκη τέτοια ὑποκειμενικὰ πρᾶγματα στοὺς μαθητὲς του. Ἡ διδασκαλία τῶν Νεοελληνικῶν πρέπει νὰ γίνεται ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ᾶ, σύμφωνα μὲ τίς κριτικὲς σημειώσεις ποὺ ἔχουν αὐτὰ τὰ βιβλία, τὰ ἐγκεκριμένα ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο. Τὸ Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο θᾶκανε πολὺ καλά, νομίζω, ν' ἀποστείλῃ μιὰ τέτοια ἐγκύκλιο πρὸς ἄλλους. Καὶ νὰ ἐπιστήσῃ καὶ τὴν προσοχὴ τῶν Ἐπιθεωρητῶν. Γιὰ νὰ πάψουν ἐπιτέλους οἱ κ. κ. ἀρνητῆς νὰ δηλητηριάζουν ἀπὸ τὴ γυμνασιακὴ ἔδρα. Ἄν θέλουν, μποροῦν νὰ μιλοῦν καὶ νὰ ξεθυμαίνουν στὸ καφενεῖο...

Ἡ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΤΙΚὴ ΤΕΧΝΗ



Παρακινήθηκα νὰ γράψω τὴ μικρὴ αὐτὴ μελέτη, δταν διαπίστωσα πῶς πολλοὶ νεοέλληνες κριτικοί, προπάντων νέοι, περιφρονοῦν ὡς κατώτερα κι' ἀνάξια τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ποὺ διασκεδάζουν τὸν κόσμον — διηγήματα, μυθιστορήματα, δράματα, κωμωδίαις καὶ ποιήματα κάθε λογῆς — καὶ δὲ θεωροῦν «ἔργα Τέχνης» ἀληθινὰ, παρὰ ἐκεῖνα ποὺ κάνουν τὸν κοινὸ ἀναγνώστη νὰ πλήττῃ. Ἄλλ' αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ πλάνη καὶ παρεξήγηση. Ἡ Τέχνη δὲν κρίνεται μόνον ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση ἢ τὴν ἀνία ποὺ προξενεῖ. Κι' οὔτε ἡ διασκεδαστικὴ εἶναι πάντα κατώτερη, οὔτε ἡ πληκτικὴ εἶναι πάντα ἀνώτερη. Ἀπεναντίας, ἡ πληκτικὴ Τέχνη δὲν ἔχει κάποια ἀξία, παρὰ μόνον δταν ὑπάρχουν κι' ἄνθρωποι, λίγοι ἔστω, ποὺ τοὺς διασκεδάζει. Γιατί τὸ διασκεδαστικὸ εἶναι στοιχεῖο τῆς Τέχνης ἀπαραίτητο. Γενικὰ, ἡ Τέχνη εἶναι Μ ι α. Κι' εἴτε μεγάλῃ, εἴτε μικρῇ — γιὰτι ὑπάρχει καὶ μικρὴ ἀλλὰ γνήσια Τέχνη — εἶναι, καὶ πρέπει νὰ εἶναι, καὶ δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι δ ι α σ κ ε δ α σ τ ι κ ῆ.

Μήπως αὐτὸ σᾶς φαίνεται παραδοξολογία; Μήπως ἔχετε καὶ σεῖς τὴν ἰδέα πῶς διασκεδαστικὴ εἶναι μόνον ἡ κατώτερη Τέχνη; Ὅχι, κάθε ἀληθινὴ Τέχνη διασκεδάζει. Κι' ἡ φαινομενικὴ αὐτὴ παραδοξολογία εἶναι μιὰ ἀλήθεια, ποὺ δὲ διστάζω νὰ τὴν πῶ μεγάλῃ, γιὰτι δὲν τὴ θρήκα ἐγώ, παρὰ τὴν ἔβγαλα ἀπ' ὅσα ἔχουν διδάξει μεγάλοι αἰσθητικοί, καλλιτέχνες καὶ τεχνοκρίτες, ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ὡς τὸν Μπρυνετιέρ. Μιὰ ἀλήθεια, τελοσπάντων, γνωστὴ. Κι' ἐπειδὴ στὶς ἡμέρες μας φαίνεται νὰ τὴν ξεχνοῦν — γιὰτι ὄχι καὶ νὰ τὴν ἀγνοοῦν; — πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους — γιὰτι ὄχι κι' ἀπὸ τοὺς παλαιούς; — δὲ θᾶταν ἴσως περιττὸ νὰ τὴν ξαναθυμηθοῦμε ὅλοι.

Ὁ Μπρυνετιέρ, ὁ Γάλλος κριτικὸς ποὺ ἀνέφερα — ἓνας σοφὸς μὲ πολὺ γούστο ποῦ, κατὰ τὰ τέλη τοῦ περασμένου καὶ τίς ἀρχὲς αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα, μπορεῖ ν' ἀδίκησε πολλοὺς μὲ τὴν ὑπερβολικὴ του συντηρητικότητά, μὰ καὶ ποὺ πολλὰ πρᾶγματα ἔβαλε στὴ θέση τους, δταν εἶχαν ἀρχίσει ν' ἀναφαίνονται «νέοι θεοὶ» ἀμφισβόλου μεγαλείου, ποὺ ποτὲ δὲν ξεπέρασε κανεὶς ἓναν Οὐγκώ ἢ ἓνα Μπαλζάκ, γιὰτι τί τὰ θέλετε! ὁ Δέκατος Ἔνατος, κατὰ τὴ γνώμη μου, στάθηκε ὁ «Χρυσὸς Λίων» τῆς Γαλλίας κι' ἴσως τῆς Εὐρώπης — ὁ Μπρυνετιέρ, λέγω, ἔγραψε κάποτε γιὰ τὸν Σταντάλ: «Ὁ μυθιστοριογράφος αὐτὸς κατώρθωσε — μεγάλο, ἀλήθεια,

κατόρθωμα — να κάμη άνιαρό τὸ πιὸ διασκεδαστικὸ πρᾶγμα τοῦ κόσμου, τὸ γαλλικὸ μυθιστόρημα». Βλέπετε; Ὁ μεγάλος κριτικὸς ἀδιαφορεῖ γιὰ ἅλα τὰ προτερήματα ποὺ μπορεῖ νάχουν τὰ μυθιστορήματα τοῦ Σταντάλ· κοιτάζει μόνο πὼς τοὺς λείπει τὸ κυριώτερο, καὶ τὰ διαγράφει γιὰτὶ δὲν εἶναι διασκεδαστικά. Πραγματικῶς, καὶ σήμερ' ἀκόμα, τὸ «Rouge et Noir» καὶ ἡ «Chartreuse de Parine», ποὺ εἶναι ἀναγνωρισμένα καὶ θεωροῦνται σχεδὸν κλασσικά, δὲ διαδίδονται μὲ τὴν ἴδια εὐχαρίστηση ποὺ διαδίδονται π. χ. ἡ «Notre-Dame de Paris» τοῦ Οὐγκὼ ἢ ἡ «Eugénie Grandet» τοῦ Μπαλζάκ. Εἶναι πληκτικά, ἀνιαρά. Ὁ συνηθισμένος ἀναγνώστης τὰ πετᾷ ἀπὸ τίς πρώτες σελίδες λέγοντας: «δὲν εἶναι τίποτα!». Τότε λοιπὸν, θά πῆτε, πὼς ἀναγνωρίστηκαν καὶ καθιερώθηκαν; Ἀπλούστατα, γιὰτὶ μερικοὶ ἀναγνώστες τὰ βρήκαν καὶ διασκεδαστικά, ὅπως μερικοὶ τὰ βρῖσκουν καὶ σήμερ' ἀκόμα. Ἐνα λογοτέχνημα — βλέπετε — δὲν εἶναι τὸ ἴδιο ἀνιαρὸ ἢ διασκεδαστικὸ γιὰ ἅλους. Ἄλλος διασκεδάζει ἢ πλήττει μὲ τοῦτο ἄλλος πλήττει ἢ διασκεδάζει μ' ἐκεῖνο, ἀνάλογα μὲ τὴν ψυχούστασή του, τὴ διανοητικότητά, τὴ νοστροπία, τὴ μόρφωση, τὴν καλλιέργειά. Εἶναι ὁμῶς φυσικὰ ἀδύνατο, ἕνας ὅποιοσδήποτε εἰλικρινὴς καὶ τίμιος ἄνθρωπος νὰ διαδάσῃ ἕνα βιβλίον, ποὺ θὰ τὸν διασκεδάσῃ καὶ νὰ πῆ «αὐτὸ εἶναι κακὸ», ἢ ἕνα βιβλίον ποὺ θὰ τὸν κουράσῃ, θὰ τὸν κάμη νὰ πλήξῃ, καὶ νὰ πῆ «αὐτὸ εἶναι καλὸ». Ἀπὸ τὸν πιὸ σοφὸ ὡς τὸν πιὸ ἄσοφο, κανένας δὲ θὰ θεωρήσῃ ὠραῖο, τεχνικὸ, ἀξιοθαύμαστο ἢ κι' ἀπλῶς ἀξιόλογο ἕνα ἔργο Τέχνης, ποὺ δὲν τὸν ἔτερψε ὡς ἀναγνώστη, ὡς ἀκρόαμα ἢ ὡς θέαμα. Συμπέρασμα: τὸ τερπνὸ, τὸ διασκεδαστικὸ εἶναι στοιχεῖο τῆς Τέχνης ἀπαραίτητο. Καὶ γενικώτερα, ἡ Τέχνη εἶναι Διασκεδάσιμη. Σ' αὐτὸ ἔχει «τὸ λόγον τῆς ὑπάρξεώς της», αὐτὸ εἶναι ὁ σκοπὸς της κι' ἡ αἰτία της. Γεννήθηκε, ἐπινοήθηκε, γιὰ νὰ διασκεδάσῃ τοὺς ἀνθρώπους — νὰ τοὺς ξεκουράσῃ, νὰ τοὺς ξελαφρώσῃ, νὰ τοὺς μετεωρίσῃ, νὰ τοὺς ἀνυψώσῃ στὶς ὄνειρευτὲς χώρες τοῦ Ἰδανικοῦ. Κι' αὐτὸ, σημειώστε, καμιά ἄλλη διασκεδάσιμη δὲν τὸ κάνει τόσο, ὅσο ἡ πνευματικὴ, ἢ ψυχικὴ διασκεδάσιμη ποὺ μόνο ἡ Τέχνη χαρίζει.

Εἶπαμε πὼς τὰ ἔργα τῆς Τέχνης δὲν εἶναι τὸ ἴδιο διασκεδαστικά γιὰ ἅλους. Ὑπάρχουν ἔργα ποὺ διασκεδάζουν λίγους — τὰ μυθιστορήματα π. χ. τοῦ Σταντάλ ἢ τοῦ Πρωστ — ἄλλα ποὺ διασκεδάζουν περισσότερους — τὰ μυθιστορήματα π. χ. τοῦ Φλωμπέρ — κι' ἄλλα ποὺ διασκεδάζουν τοὺς πάντας, σχεδὸν ἀνεξαίρετα. Τίποτα λοιπὸν δὲ θὰ μπορούσε νὰ στηρίξῃ καλλιτέρα τὴ θεωρία μας, ὅσο τὸ ἀναμφισβήτητο γεγονός πὼς τὰ τελευταῖα αὐτά, ποὺ διασκεδάζουν ὅλο τὸν κόσμον, εἶναι μόνο τὰ ἔργα τῆς Μεγάλης Τέχνης.

Ὁ «Οἰδίπους Τύραννος», ἡ τελειότερη, ἡ μεγαλοφύεστερη ἀρχαία τραγωδία, διασκεδάζει καὶ τὸν πολὺν κόσμον σὰν ἕνα σημερινὸ ἀτυνομικὸν ἔργο. Οἱ τραγωδίαι τοῦ Σαίξπηρ, τὸ κορυφωμα αὐτὸ τῆς παγκόσμιας δραματικῆς Τέχνης, εἶναι κοσμαγάπητες σὰν τὴν «Ἀγνωστὴ» τοῦ Μπισσόν: «Ἄμλετ», «Μάνθεθ», «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα», «Ἐμπορος τῆς Βενετίας», τί κοσμοσυρροὴ στὰ θεάτρὰ μας! Τὸ ἴδιο καὶ τὸ «Κράτος τοῦ Ζόφου» τοῦ Τολστόι, ποὺ τὸ θεωροῦν ὄχι πολὺ κατώτερο ἀπὸ μιὰ σαιξπηρεια τραγωδία. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ μεγάλα μυθιστορικὰ ἔργα, τὰ παγκόσμια ἀριστουργήματα, ἀπὸ τὸ «Δὸν Κιχώτη» — τί διασκεδάσῃ, ἔ; — ὡς τὴν «Καλύβα τοῦ Μπάρμπα-Τόμ» κι' ὡς τοὺς «Ἀθλίους» (ποὺ μερικοὶ νεαροὶ ἴσως τοὺς περιφρονοῦν, μὰ ποὺ γνώστες τῆς Τέχνης, σὰν τὸν Ψυχάρη, τοὺς κατατάσσουν μέσα στὰ λίγα «ἀθάνατα ἔργα»). Ὁ Ἄλφονς Ντωντέ, σ' ἐν' ἀπὸ τὰ γνωστότερα μυθιστορηματά του, τὸ «Τζάκ», παρουσιάζει μιὰ οἰκογένεια ἐργατῶν, ποὺ μαζεύεται κάθε βράδου καὶ περνᾷ τὴν ὥρα της ἀκούγοντας τὸ μικρὸ Τζάκ, τὸν οἰκότροφόν τους, νὰ διαδάσῃ δυνατὰ τὴ «Θεῖα Κωμωδία» τοῦ Ντάντε. Ὅλοι οἱ ἀπλοῖκοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι προσέχουν, ἐνδιαφέρονται, συγκινοῦνται, διασκεδάσουν. Κι' ὁ Ντωντέ ἐπιλέγει: «Αὐτὴ εἶναι ἡ δύναμις τοῦ μεγάλου παιητοῦ!». Ἄν ἀκούγαν ἕνα ποίημα γραμμὲν ἀπὸ λιγώτερο μεγάλο ποιητὴ — π. χ. τὸ «Χιαθάθα» τοῦ Λογκφέλλου — ἢ θὰ διασκεδάσαν λιγώτερο, ἢ δὲ θὰ διασκεδάσαν ὅλοι. Γενικὰ μπορούμε νὰ ποῦμε: ἕνα ἔργο Τέχνης εἶναι τόσο ἀνώτερο, ὅσο περισσότεροι εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποὺ τοὺς διασκεδάζει, ὅσο εὐρύτερο εἶναι τὸ κ ο ι ν ὀ ν του.

Κάποιος τώρα θὰ ρωτοῦσε: Καὶ τὰ λαϊκὰ λοιπὸν ἔργα εἶναι κι' αὐτὰ ἀριστουργήματα, μόνο ἐπειδὴ ἔχουν ἕνα τόσο μεγάλο κοινόν; Ἐνα μυθιστόρημα τοῦ Ἑστωνιέ, ποὺ λίγοι τὸ γουστάρουν, εἶναι κατώτερο ἀπὸ ἕνα κοσμαγάπητο τοῦ Πονσὸν ντὺ Τερράιγ; Καὶ σ' ἐμᾶς ἐδῶ, τὸ ἀπρόσιτο «Φθινόπωρον» τοῦ Χατζόπουλου ἢ ὁ βαρὺς «Κατάδικος» τοῦ Θεοτόκη εἶναι κατώτερα ἀπὸ τὴν «Κασσιανή» τοῦ Κυριακοῦ, ποὺ κυκλοφόρησε σ' ἐξήντα χιλιάδες ἀντίτυπα; Ὅχι βέβαια! Γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε ἕνα ἔργο ἀπὸ τὸ κοινὸν του πρέπει νὰ ἐξετάσουμε ὄχι μόνο τὸν ἀριθμὸν, τὸ ποσὸν νὰ ποῦμε, ἀλλὰ καὶ τὸ ποῖόν αὐτοῦ τοῦ κοινοῦ. Τὰ λαϊκὰ ἔργα ποὺ εἶναι καλὰ γιὰ «θυρωροὺς», ὅπως λέγε οἱ Γάλλοι, δὲ μπορεῖ ποτὲ ν' ἀξίζουν. Τὸ ἴδιο δὲ μπορεῖ ν' ἀξίξῃ πολὺ κι' ἕνα ἔργο ποὺ διασκεδάζει μόνο λίγους ψυχοπαθεῖς κι' ἀνισόρροπους γραμματισμένους. Ἐνα καλὸ ἔργο Τέχνης μπορεῖ νὰ διασκεδάσῃ καὶ τὸ θυρωρὸ ἢ τὴν μοδι-στρούλα, διασκεδάσει ὁμῶς καὶ τὸν Παλαμᾶ. Ὄταν τὸ ἔργο διασκεδάσῃ μ ὀ ν τὸ «θυρωρὸ», δὲν εἶναι ἔργο Τέχνης. Ὄταν διασκεδάσῃ μόνο τὸν Παλαμᾶ, εἶναι βέβαια ἔργο Τέχνης μὰ ὄχι καὶ μεγάλης. Οἱ τραγωδίαι τοῦ Σαίξπηρ στὸ θέατρο διασκε-

δάζουν και σοφούς και άσόφους, βρέχουν σάν τὸ Θεὸ κι' ἐπὶ δικαίους κι' ἐπὶ ἀδίκους. Δὲν ὑπάρχει ὕγιης, φυσιολογικός ἀνθρώπος, σ' ὅποια κοινωνική και πνευματική θαμίδα κι' ἂν βρίσκεται, ὅποια ψυχοσύσταση και καλλιέργεια κι' ἂν ἔχη, πού νά μὴ διασκεδάζη μὲ τὰ μεγάλα ἔργα. Αὐτὸ εἶναι γεγονός, ἀξίωμα, ἀρχή.

Ἄλλὰ πῶς διασκεδάζει ἡ Τέχνη — ἡ γνήσια τώρα, ἡ ἀληθινή, μικρὴ ἢ μεγάλη ἀδιάφορο — κι' ὅταν τὸ εἶδος της, τὸ θέμα της, δὲν εἶναι καθαυτὸ διασκεδαστικό; Ἰδοὺ ἓνα μεγάλο ζήτημα. Καλά, ὅταν διαβάξη κανεὶς τὸ «Δὸν Κιχώτη», φυσικώτατο εἶναι νά διασκεδάσῃ καλά, ὅταν βλέπῃ στὸ θέατρο μιὰ κωμῶδια σάν τοὺς «Γάμους τοῦ Φιγκαρῶ» ἢ τὸν «Ἀσθενὴ κατὰ φαντασία». Μὰ κι' ὅταν βλέπῃ τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο»; μὰ κι' ὅταν διαβάξη τὰ μαρτύρια τῶν κολασμένων στὴ «Θεῖα Κωμῶδια», ἢ τοῦ Κουασιμόδου στὴ «Notre - Dame de Paris» ;

Γιὰ νά ἐξηγήσουν τὸ παράξενο αὐτὸ φαινόμενο μερικοὶ αἰσθητικοὶ — πῶς δηλαδή μπορεί κανεὶς νά διασκεδάξῃ μὲ τίς δυστυχίες, τίς συμφορὲς και τίς φρίκες πού παρουσιάζουν σχεδὸν πάντα τὸ ἔπος, τὸ μυθιστόρημα και, κατὰ κανόνα ἢ τραγωδία — ἔφτασαν νά πουν πῶς ὁ θεατῆς ἢ ὁ ἀναγνώστης, τὴν ὥρα πού βλέπει ἢ διαβάξῃ, αἰσθάνεται κάποια ἀσφάλεια και κάποια ὑπεροχὴ ἀπέναντι τῶν τραγικῶν ἠρώων, μακαρίζει τὸν ἑαυτὸ του πού δὲν πάσχει ὅσα δεινὰ πάσχουν οἱ ὄσμοιροὶ ἐκείνοι, κι' ἀπ' αὐτὸ προέρχεται ἡ εὐχαρίστηση κι' ἡ διασκεδάσή του. Μοῦ φαίνεται πῶς ἓνα παράδοξο ἐξηγεῖται ἐδῶ μὲ ἄλλο. Εἶναι ἀστείο νά φαντασθοῦμε πῶς διασκεδάζουμε ὅταν βλέπουμε τὸν Οἰδίποδα μὲ χυμένα μάτια, ἐπειδὴ αἰσθανόμαστε τὰ δικά μας στὴ θέση τους; ἢ ὅταν ὁ Οὐγκὼ μᾶς παρουσιάξῃ τὸν Κουασιμόδο στὸν ἀπαίσιο κύφωνα, ἐπειδὴ ἐμεῖς καθόμαστε ἤσυχα σὲ μιὰ πολυθρόνα και διαβάζουμε. Ἡ ἐξήγηση βρίσκεται ἄλλοῦ — βρίσκεται σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν Τέχνη, στὴ φύση της, στὴν οὐσία της ἢ, ἂν θέλετε, στὸ μυστήριό της. Γιατὶ κι' ἡ Τέχνη, ὅπως τόσα ἄλλα σ' αὐτὸ τὸν κόσμο, εἶναι ἓνα μυστήριον. Συλλογισθῆτε μόνο τοῦτο: Ἐνα πρᾶγμα, πού ἂν τὸ βλέπαμε στὴ ζωὴ, στὴν πραγματικότητα, δὲ θά μᾶς ἔκανε παρὰ ἀποστροφή, ἐδελυγμία, φρίκη — ντροπὴ κάποτε — ὅταν μᾶς τὸ παρουσιάξῃ ἓνας ζωγράφος, ἓνας γλύπτης, ἓνας ποιητής, ἓνας μυθιστοριογράφος, μᾶς φαίνεται ὄχι μόνο ἀνεκτό, ἀλλὰ και τερπνόν, κι' ὠραῖο. Δὲν εἶναι αὐτὸ ἓνα μυστήριον, κάτι σάν μετουσίωση, κάτι σάν χημικὴ ἔνωση, πού ἀπὸ δυὸ σώματα παράγει ἓνα τρίτο ὁλωσιδιόλου διαφορετικό; Αἰσθανόμαστε θέβαια και λύπη, και φρίκη, ὅταν τὸ πρᾶγμα πού μᾶς παρουσιάζει ὁ τεχνίτης εἶναι λυπηρὸ ἢ φρικτό; ἀλλὰ ἡ λύπη μας, ἡ φρίκη μας, εἶναι πολὺ διαφορε-

τικὴ ἀπὸ ἐκείνη πού θά εἶχαμε ἂν βλέπαμε τὸ ἴδιο λυπηρὸ ἢ φρικτὸ πρᾶγμα στὴν πραγματικότητα. Φαντασθῆτε ἄξαρνα τί θά παθαίναμε, ἂν βλέπαμε τεράστια φίδια, θεριά, νά περισφίγγουν και νά πνίγουν ἀνθρώπους; ἀλλὰ τὸ σύμπλεγμα τοῦ Λαοκρόντα μᾶς εὐχαριστεῖ, μᾶς διασκεδάζει. Φαντασθῆτε τί θά παθαίναμε, ἂν βλέπαμε μιὰ μητέρα μπροστὰ στὴν τελευταία προσβολὴ τοῦ ἄρρωστου μοναχογιοῦ της πού θά τὸν ἀφήσῃ ἡλίθιο γιὰ πάντα, νά διατάξῃ ἂν πρέπει νά τὸν ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τέτοια ζωὴ, νά τὸν σκοτῆσῃ μὲ τὰ ἴδια της τὰ χέρια, δίνοντάς του φαρμάκι, ὅπως ἐκεῖνος, λίγες στιγμὲς πρωτότερα, τὴν εἶχε παρακαλέσει τόσο θερμὰ νά τὸ κάμῃ. Στους «Βρυκόλακες» τοῦ Ἴψεν ἡ ὑπερτραγικὴ αὐτὴ σκηνὴ μᾶς διασκεδάζει. Ἡ φρίκη μας γι' αὐτὴν, ὅπως και γιὰ κάθε ἄλλη τέτοια πού βλέπουμε στὸ θέατρο ἢ διαβάζουμε, εἶναι μῆς σ' ὅλη μας τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση, τὴ συγκίνηση πού μᾶς δίνει ἡ Τέχνη; εἶναι μιὰ φρίκη ἡδονικὴ, ὅπως κι' ἡ λύπη μας, ὅπως και τὰ δάκρυα πού χύνουμε κάποτε πάνω στις σελίδες ἑνὸς βιβλίου. Ἄλλὰ τὸ ἴδιο διαφορετικὴ εἶναι κι' ἡ χαρὰ μας, ἡ εὐθυμία μας, τὸ γέλιο μας, ὅταν διαβάζουμε ἢ βλέπουμε στὸ θέατρο κάτι παιδρὸ, ἀστείο — ἀκόμα και σὲ μιὰ χιουμοριστικὴ εἰκόνα ἢ γελοιογραφία — παρ' ἂν βλέπαμε τὸ ἴδιο παιδρὸ κι' ἀστείο πρᾶγμα στὴ ζωὴ.

Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ἀληθινὴ ἐξήγηση. Και περισσότερο ἀπὸ τοὺς αἰσθητικούς πού ἐπρόβαλαν τὴν ἀσφάλεια τοῦ θεατῆ τοῦ ἀναγνώστη, δίκιο ἔχουν κατὰ βάθος οἱ ἄπλοὶ ἀνθρώποι, πού ὅταν ἀποροῦν κι' οἱ ἴδιοι, πῶς, χωρὶς νά εἶναι Νέρωνες, μπορούν νά διασκεδάσουν στὸ θέατρο μὲ τίς συμφορὲς τῶν ἄλλων, ἢ ὅταν αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νά δικαιολογηθοῦν πού δὲν παθαίνονται τόσο μὲ τίς θεατρικὲς και λογοτεχνικὲς φρίκες, σὰς λένε: «ὄχι, ἀδελφέ, ψέματα εἶναι!». Ναι, αὐτοὶ εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἀλήθεια.

Ἐπάρχει ὥστόσο ἓν ἄλλο φαινόμενο, πολὺ παρατηρημένο, πολὺ γνωστό, πού ἂν μᾶς τὸ θύμιζε κανένας ἐδῶ, θά μπορούσε νά διαφεύσῃ ὅλα ὅσα εἶπαμε γιὰ διασκεδαστικὴ Τέχνη: Πολλοὶ, πληθος ἀνθρώποι, προπάντων ὄριμες κυρίες — σπανίως κορίτσια, σημειώστε το — ἀποφεύγουν συστηματικὰ νά διαβάσουν θλιβερὰ ἢ φρικτὰ μυθιστορήματα, και νά πηγαίνουν στὸ θέατρο ὅταν παίζονται τραγωδίαι ἢ δράματα. «Δὲ μπορῶ, σὰς λένε, νά ὑποφέρω τὴ συγκίνηση. Δὲ μοῦ φτάνουν ὅσα θλιβερὰ ἔχω δλημέρα στὴ ζωὴ, μόνο πρέπει νά πηγαίνω και τὸ βράδυ νά βλέπω κι' ἄλλα, χειρότερα, στὸ θέατρο; Ἐγὼ θέλω νά πᾶω νά διασκεδάσω, νά εὐθυμίσω, νά γελάσω; ὄχι νά κλάψω. Εἶναι διασκεδάση αὐτὴ;». Πρωτῆστε ὅλους τοὺς ταμίαις τῶν θεάτρων, και τῶν κινηματογράφων ἀκόμα. Θά σὰς πουν μ' ἓνα στόμα πῶς ἡ πελατεία — και φυσικά τὰ φιλοδωρήματα — εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ὅταν παίζεται κω-

κωμωδία ή δραματάκι κάπως φαιδρό. Και γι' αυτό κατσουφιάζουν όταν βλέπουν στο πρόγραμμα τίποτα «Βρυκόλακες» ή «Στοιχειό του Πύργου». «Πάλι δράμα; λένε στο θιασάρχη· βάλτε και καμιά κωμωδία να ιδούμε πρόσωπο Θεού!».

Τί συμβαίνει λοιπόν; Ἡ Τέχνη παύει να είναι διασκεδαστική, όταν δεν έχει θέμα φαιδρό ή άστειο, όταν δεν είναι κωμωδία, φάρσα, σατυρική ήθογραφία ή σατυρικό ποίημα; Μ' αν ήταν αυτό, δε θα βλέπαμε πάλι κι' ένα μεγάλο πλήθος ανθρώπων να διασκεδάζει το ίδιο στο θέατρο και μ' ένα δράμα όπως και με μια κωμωδία, ούτε μελαγχολικά ή θλιβερά μυθιστορήματα, χωρίς καν ένα χάπυ εντ, θα είχαν τόσες μυριάδες αναγνώστες. Ἄλλ' ανάμεσα στους ανθρώπους που θέλουν μόνο φαιδρή Τέχνη, και στους άλλους που δεν κάνουν διάκριση — άνθρωποι που να θέλουν μόνο θλιβερά ίσως δεν υπάρχουν — χωρεί μια μεγάλη διαφορά: Οἱ δεύτεροι — αυτοί που δεν κάνουν διάκριση — είναι πληρέστεροι, αρτιότεροι, δυνατότεροι άνθρωποι, κι' αισθάνονται ή έννοούν την Τέχνη περισσότερο. Οἱ πρώτοι, αυτοί που δεν υποφέρουν τη συγκίνηση, ύστερον, έχουν κάποια αδυναμία, κι' ενώ φαίνονται πιδ εαίσθητοι από τους άλλους, είναι ωστόσο αρκετά αναισθητοι προς εκείνο που ονομάζουμε «αίσθητικό φαινόμενο», την ειδική δηλαδή εντύπωση και ψυχική κατάσταση που γεννά ή Τέχνη, είτε φαιδρή είτε θλιβερή. Αὐτή ή αρτιότητα του ανθρώπου, ή ψυχική υγεία αν θέλετε, είναι απαραίτητη και για την κατανόηση και την απόλαυση της Τέχνης, όπως και για πολλά άλλα πράγματα. Το μάτι π. χ. πρέπει να είναι δυνατό, φυσιολογικό, για να διακρίνει όλα τα χρώματα κι' όπως είναι, ενώ υπάρχουν άνθρωποι που το ίδιο του φάσματος δεν το βλέπουν καθόλου και το κόκκινο το βλέπουν πράσινο, πάσχουν δηλαδή από δαλτωνισμό. Για να διασκεδάσει κανείς το ίδιο με τα φαιδρά και τα θλιβερά της Τέχνης, πρέπει, σοφός ή άσοφος, να είναι ψυχικά δυνατός, υγιής. Μια κυρία που διασκεδάζει στο θέατρο κι' όταν παίζεται κωμωδία κι' όταν παίζεται τραγωδία, είναι πιδ δυνατή, πιδ υγιής, και ορισμένως νοιώθει από Τέχνη καλλίτερα, από μιαν άλλη κυρία που δεν πατά στο θέατρο όταν παίζεται δράμα γιατί «υποφέρει». Ἡ Τέχνη είναι Μία, κι' αν μερικοί άνθρωποι δε μπορούν να τη χαίρονται όλακρη, δε φταίει βέβαια αυτή.

Ἄλλά τί φταίει κι' οἱ άνθρωποι, αν γεννήθηκαν τέτοιοι; Τίποτα δε θα μπορούσε να κάμη τους φυσικά ανεπίδεκτους να έννοούν και ν' απολαμβάνουν την Τέχνη, ούτε προπαίδεια, ούτε συνήθεια, ούτε καλλιέργεια, ούτε σοφία. Ἡ φυσική προδιάθεση είναι το πρώτο.

Ὅπως γεννιέται και δε γίνεται ο ποιητής, έτσι γεννιέται και δε γίνεται κι' εκείνος που θα τον έννοηση. Γι' αυτό βλέπουμε

ανθρώπους με μικρή μόρφωση, με λιγότες γνώσεις, να έχουν καλλίτερο γούστο και ν' αγαπούν την Τέχνη περισσότερο κι' από σοφούς. Ἄκόμα και μικρούς, ανήλικους, παιδιά. Από τους μαθητές ενός σχολείου π. χ., που είναι στην ίδια τάξη κι' έχουν μάθει τα ίδια πράγματα, άλλοι διαβάζουν με πλήρη κατανόηση και με μεγάλη ευχαρίστηση και τα πιδ δύσκολα λογοτεχνήματα, και σ' άλλους φαίνονται κινέζικα και τ' απλούστερα. Κι' αυτοί οἱ δεύτεροι μπορεί να είναι πολύ πιδ επιμελείς στα μαθήματα από τους πρώτους και να γίνουν αβριο έξοχοι μαθηματικοί, νομικοί ή φιλόλογοι, δηλαδή γραμματικοί. Δέν έκαμα δάσκαλος σε σχολείο, διδάσκω όμως και διδάσκομαι, σαράντα τώρα χρόνια, σ' ένα σχολείο άλλου είδους, μεγαλύτερο από κάθε άλλο: είμαι αρχισυντάκτης στη «Διάπλασι των Παιδών». Περνοῦν από τα χέρια μου όλα σχεδόν τα γράμματα που της στέλνουν οἱ αναρίθμητοι συνδρομητές και συνδρομητρίες της, παιδιά και κορίτσια από δώδεκα χρονών — κάποτε και μικρότερα — ίσαμε δεκαοκτώ — κάποτε και μεγαλύτερα. Είναι τόσο διασκεδαστικά, μα και τόσο διδακτικά! Ἀληθινά δοκουμεντα για ένα μελετητή του Παιδιού. Μικροί και μικρές καταπιάνονται μ' όλα τα θέματα, ξεσκαλίζουν όλα τα ζητήματα — φιλολογικά, λογοτεχνικά, αισθητικά, φιλοσοφικά, κοινωνικά — και πολλές φορές μένω έκθαμβος μπροστά στις άπορίες που προβάλλουν, τις λεπτότατες παρατηρήσεις που κάνουν, και τις μεγάλες αλήθειες που βρίσκουν μόνο τους, όπως άπάνω - κάτω κι' ο Πασκάλ, μικρό παιδί, βρήκε τη Γεωμετρία. Λοιπόν, ανάμεσα σε πολλά άλλα, έχω φυλάξει ως πολύτιμο δοκουμεντο και το γράμμα ενός κοριτσιού από την Ἀθήνα. Ὅταν μᾶς το έστειλε, ήταν μαθήτρια του Γυμνασίου, 14 - 15 χρονών. Και μᾶς εξομολογήσαν: «Τρελλαινομαι για δράματα! Ὅταν βλέπω στο πρόγραμμα του Βασιλικού δ ρ α μ α, τρέχω... για να κλάψω. Γιατί πολλές φορές δε δακρῶζω άπλως, παρὰ κλαίω αληθινά, κλαίω με λυγμούς. Κι' όμως, αυτό μου άρέσει, αυτό με διασκεδάζει. Τρελλαινομαι για δράματα. Νά, ένα κορίτσι με φυσική προδιάθεση να έννοη και ν' απολαμβάνη την Τέχνη' να ένας άνθρωπος φυσιολογικός. Τίποτα δε θα μπορούσε να δείξη καλλίτερα πως κι' ή τραγική Τέχνη είναι διασκεδαστική, από την αθόρητη, την ειλικρινέστατη όμολογία αυτού του κοριτσιού, που άπορει και το ίδιο πως, ενώ «κλαίει με λυγμούς», διασκεδάζει!

Ὅταν λέμε πως το πρώτο και το κύριο της Τέχνης είναι αυτή ή διασκέδαση που μᾶς δίνει, δεν έννοούμε βέβαια πως είναι και το μόνο. Ἡ Τέχνη μᾶς διδάσκει κιόλα, μᾶς φρονηματίζει, κινεί τη σκέψη μας, μᾶς κάνει να θγάζουμε συμπεράσματα, να φιλοσοφούμε. Ἄλλ' αυτά όλα έρχονται ύστερα κι' έρχονται μόνο

αίρεση
διακρίνει
Διαφορές και Διαι.

τους. Ούτε ο ίδιος ο τεχνίτης δὲν τὰ ξέρει ἀπὸ πρὶν, δὲν τὰ προμελετᾷ. Πραγματικῶς, εἶναι αἰσθητικὸ ἀξίωμα, πῶς ἡ Φιλοσοφία δὲν πρέπει νὰ μπαίνει στὴν Ποίηση, παρὰ νὰ θγαίνει, ν' ἀναδίδεται ἀπ' αὐτὴν, ὅπως ἡ μυρωδιὰ ἀπ' τὸ λουλούδι. Κι' ὅσο πιδ μεγάλο εἶν' ἓνα ἔργο Τέχνης, τόσο πιδ ἀσυναίσθητα, τόσο πιδ αὐθόρμητα τὸ ἔκαμε ὁ τεχνίτης, μὲ μόνο τὸ σκοπὸ νὰ διασκεδάσῃ τοὺς ἄλλους.

Παράλληλα ὁμοῦς ἔγραφε κι' ἄλλα, γιὰ δική του εὐχαρίστηση καὶ γιὰ τοὺς λίγους τάχα, τοὺς ἐκλεκτοὺς, μὲ τὴν πεποίθηση πῶς αὐτὰ θὰ τὸν ἐδόξαζαν στὸν αἰῶνα. Κι' ὁμοῦς αὐτὰ ἦσαν τὰ κατώτερα καὶ σχεδὸν τ' ἀνάξια. Τὸ περιφανέστερο παράδειγμα εἶναι πάλι ὁ Σαίξπηρ. Ἔχει ἐξακριβωθῆ — καὶ μὰ τὴν ἀλήθεια, δυσκολεύεται κανένας νὰ τὸ πιστέψῃ — πῶς ὁ κορυφαῖος τῶν δραματικῶν τῆς Ἀγγλίας καὶ τοῦ νεώτερου κόσμου, ἔγραφε τὰ δράματα του οὐθιὰσάρχης γιὰ τὸ θιασὸ του. Δὲν κοίταζε παρὰ πῶς νὰ τὰ κάνῃ πιδ ἐνδιαφέροντα, πιδ ἐκυστικά, πιδ διασκεδαστικά· δὲν εἶχε τὴν παραμικρὴ συναίσθηση τοῦ ἄλλου τοὺς μεγαλείου. τὰ περιφρονοῦσε θαυμάσια, δὲν καταδέχθηκε ποτὲ νὰ τὰ τυπώσῃ, νὰ τὰ ἐκδώσῃ, καὶ τὰ μόνα ἔργα του ποὺ ἐκτιμοῦσε καὶ περηφανεύταν γι' αὐτὰ, ἦσαν τὰ λυρικά του ποιήματα, τὰ σονέττα του καὶ τ' ἄλλα. Κι' αὐτὰ θέβαια εἶναι ἔξοχα, κι' αὐτὰ εἶναι σαιξπηρικά. Ὅ,τι κάνει ἡ μεγαλοφυΐα ἔχει καὶ τὴ σφραγίδα τῆς. Συγκρίνονται ὁμοῦς μ' ἓναν «Ἀμιλετ», μ' ἓνα «Βασιλέα Λήρ», μὲ μιὰ «Τρικυμία»; Τὰ περιφρονημένα του αὐτὰ εἶναι ὅλος ὁ Σαίξπηρ — τὸ φαινόμενο τῆς φύσης, τὸ ἠφαίστειο, ὁ καταρράκτης — κι' ὄχι τὰ σονέττα ποὺ τύπωσε μὲ τόση φροντίδα καὶ στοργή.

Πολὺ γνωστότερο — καὶ πιστευτότερο — εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ Πετράρκα, τοῦ μεγάλου Ἰταλοῦ ποιητοῦ, ποὺ περιφρονοῦσε τὰ ἰταλικά του ποιήματα, τὰ γραμμένα στὴ ζωντανή γλῶσσα τοῦ λαοῦ, αὐτὰ ἴσα - ἴσα ποὺ τὸν ἐδόξασαν. Κι' ἐκτιμοῦσε μόνο τὰ λατινικά του, τὰ σοφά, ποὺ τᾶγραφε γιὰ δική του εὐχαρίστηση καὶ γιὰ νὰ λάβῃ τὸν ἐπαινο τῶν σοφῶν, ἐνῶ τ' ἄλλα ἦσαν τάχα γιὰ τὸν κοσμάκη. Ὁ Θερδάντες ἔγραψε τὸ «Δὸν Κιχώτη» γιὰ νὰ σατυρίσῃ, νὰ παρωδήσῃ τὰ γελοῖα ἱπποτικά μυθιστορήματα τοῦ καιροῦ του, καὶ φυσικὰ νὰ κάμῃ τὸν κόσμο νὰ γελάσῃ. Φανταζόταν ὁμοῦς πῶς μ' αὐτοὺς τοὺς μικροὺς σκοποὺς — καὶ ποιός, σὰς παρακαλῶ, σημερινὸς πεζογράφος, σεβόμενος τὸν ἑαυτὸ του, θὰ τοὺς καταδεχόταν; — θᾶκανε ἓνα ἀθάνατο μεγαλοῦργημα, πῶς θὰ παρουσίαζε μὲ τὸν τρελλὸ Δὸν Κιχώτη, συμπληρωμένο ἀπὸ τὸ φρόνιμο Σάντσο Πάνθα, αὐτὸν τὸν αἰώνιο ἄνθρωπο; Ἀλλοίμονο σ' ὁποιον θὰ ἐνόμιζε πῶς αὐτὰ τὰ πράγματα μπορεῖ νὰ γίνονται μὲ ὑπολογισμό, μὲ προμελέτη, ὅπως τὸ περίγραμμα ἐνὸς ἔργου ἢ ἡ διαίρεσή του σὲ κεφάλαια, σὲ βιβλία, σὲ πράξεις καὶ σὲ σκηνές.

Μ' ἀρέσει νὰ φέρνω παραδείγματα ἀπὸ τὰ Νεοελληνικὰ Γράμματα. Δὲν εἶναι τόσο μεγάλα, μὰ μ' ἐνδιαφέρουν περισσότερο γιὰτ' εἶναι δικὰ μας. Κι' ἔχω, ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ἓνα θαυμασιό. Ὁ Δημήτριος Γουζέλης, ἓνας ἄγνωστος σχεδὸν Ζακυνθινὸς ποιητὴς τῶν ἀρχῶν τοῦ περασμένου αἰῶνα, ποὺ ἔπρεπε ὁμοῦς νὰ εἶναι πασίγνωστος, ἔγραψε, νεώτατος, στὰ 1795, μιὰ ζακυνθινὴ, ἠθογραφικὴ, σατυρικὴ, ἐμμετρὴ κωμῶδια, τὸ «Χάση». Κι' ὅπως λέει ὁ ἴδιος στὸν πρόλογό του, ὁ μόνος του σκοπὸς ἦταν ἡ διασκεδάση τῶν φίλων. Ἀκοῦστε: «Ὁ σκοπὸς τοῦ ποιήματος εἶναι εἰλικρινέστατος, καὶ δὲν εἶναι δι' ἄλλο πᾶρεξ διὰ ξεφάντωσιν τῶν φίλων. Ὑποφέρετε λοιπὸν ὄλην τὴν ἀνάγνωσιν αὐτὴν καὶ μείνατε ἐν εἰρήνῃ». Κι' ὁμοῦς, ἡ κωμῶδια αὐτὴ, ποὺ γράφτηκε μ' ἓνα τόσο μετριόφρονα σκοπὸ, εἶν' ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα νεοελληνικὰ ἀριστουργήματα. Ὁ κ. Πέτρος Βλαστός ἔγραψε τελευταῖα πῶς ὁ «Χάσης» δὲν ἔχει καμιὰ λογοτεχνικὴ ἀξία, ἀλλὰ κάνει λάθος μεγάλο. Ὁ τύπος τοῦ Χάση, ἐνὸς ψευτοπαλλικαροῦ καυχηματῆ, εἶναι ἀνάγλυφος κι' αἰώνιος σὰν τοὺς τύπους τοῦ Μολιέρου. Μὰ κι' ὄλα τ' ἄλλα πρόσωπα τῆς κωμῶδιας, ἄντρες καὶ γυναῖκες, ἔχουν μιὰ ζωντανία καὶ μιὰν ἀλήθεια καταπληκτικὴ. Μὲ τὰ νόστιμα λόγια τους καὶ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ καμῶματά τους ξεφάντωσαν, ὄχι μόνο οἱ φίλοι τοῦ Γουζέλη, ἀλλὰ ὅλοι οἱ Ζακυνθिनοί, καὶ ξεφαντώνουν ὄς τώρα ἀκόμα, ὅστερ' ἀπὸ 150 σχεδὸν χρόνια. Πολλοὶ στίχοι τῆς κωμῶδιας ἔχουν μείνει σὰν παροιμίαι, καὶ γενικὰ ὁ «Χάσης» μένει στὸν τόπο του σὰν ἓν' ἀθάνατο ἔργο, ἓνα μνημεῖο, ποὺ μόνο ἡ ἀπρόσιτη ἰδιωματικὴ του γλῶσσα δὲν τὸν ἀφήνει νὰ γίνῃ π α ν ε λ λ ἡ ν ι ο ς. Τελευταῖα ὁμοῦς (1927), ἀπὸ μιὰ ἔκδοση μὲ προλόγους, σημειώσεις, σχόλια καὶ λεξιλόγιο, ξέρω πῶς γουστάρισαν τὴν κωμῶδια καὶ μὴ Ζακυνθिनοὶ ἢ Ἐπτανήσιοι. Κι' ἔχω τὴν ἰδέα πῶς ἂν διασκευαζόταν καὶ παιζόταν κάποτε στὸ Βασιλικὸ Θέατρο, θὰ ἦταν μιὰ ἀποκάλυψη πιδ ἐκπληκτικὴ κι' ἀπὸ τὸν «Βασιλικὸ» τοῦ Μάτεσι. Ἄλλωστε κι' ἡ γλῶσσα τοῦ «Χάση», σὰν ἐλληνικὴ κι' αὐτὴ τοπολαλιά, δὲν εἶναι πάλι κι' ὀλωσδιόλου ἀκατάληπτη. Θὰ σὰς παραθέσω τῶρα, γιὰ παράδειγμα καὶ γιὰ ξεφάντωσιν, μερικοὺς στίχους. Ἐνας φουκαράς, παραπονιέται πῶς ὁ γ α μ π ἄ ς του, τὸ ἐπανωφόρι του, πάλωσε, τρίφτηκε καὶ δὲν τὸν προφυλάει πιά. Καὶ λέει:

Μοῦ ἐγίνῃ κρημιδόφλουτζα, οὐλοῦθε μπάζει ἀέρα,
Ὅστρια, πουνέντε καὶ γαρμπή, κόρφο καὶ λεβαντιέρα.

Κι' ἀπὸ τὸν περίφημο μονόλογο τοῦ Χάση, τοῦ καυχηματῆ ψευτοπαλλικαροῦ:

Σὰν ἀπ' τὸν Ἄδη δαίμονας δὲν ἔκανα τὰ ἴδια;
Τὰ ἀμπάρα καὶ τσοὶ σκοτωμοὺς δὲν τάχα γιὰ παιχνίδια;

Σὰ λέοντας δὲν ἐπέταξα ἐτοῦτο τὸ χαντζάρι,
Κι' εἶπα «πεθαίνει ὁ μασκαράς ἐκείος πού τὸ πατσάρει;».

Ποῦ εἶναι κείνος ὁ καιρὸς ποῦζωνα τάρματα μου
Κι' ἡ πιάτσα ἐκουνιότανε ἀπ' τὰ πατήματα μου;

Δὲν εἶμ' ἐγὼ πού ἔκαμα ἐκεῖο τῆς Ὀβρήας τὸ κάζο
Ποῦ ὄνομ' ἀφήνω οὔθε τὸ πῶ κι' οὐλὸς ἀνατριχιάζω;

Ὁ Δημήτριος Γουζέλης, πού ἐξελίχθηκε σὲ λόγιο ποιητὴ, ἔγραφε κι' ἄλλα ἔργα. Τὸ πιὸ γνωστὸ εἶναι κάποια «Κρίσις τοῦ Πάριδος». Κανένα ἄλλο δὲ συγκρίνεται μὲ τὸ «Χάση», κι' ἄς τὸν ἔγραψε μόνο πρὸς ξεφάντωση τῶν φίλων. Ἡ Τέχνη εἶναι διασκεδαστική. Οὔτε ὑπάρχει ἄλλη, ἐξὸν ἀπὸ τὴν πληκτική, πού μόνο Τέχνη δὲν εἶναι. Ὁ μόνος ἐνσυνείδητος σκοπὸς πού μπορεῖ νὰ θέσῃ στὸν ἑαυτό του ὁ τεχνίτης, εἶναι νὰ κάμῃ ἕνα ἔργο γιὰ διασκέδαση. Ὅλα τ' ἄλλα, ἂν ὑπάρχουν, θὰ μποῦν στὸ ἔργο μόνον τους, ἀσυνείδητα. Ὅποιος πῆ «θὰ κάμω ἕνα μεγάλο ἔργο, ἕναν Ἄμλετ ἢ ἕνα Δὸν Κιχώτη», ἄς εἶναι βέβαιος πὼς δὲ θὰ τὸ κάμῃ ποτέ. **Νέοι! γράφετε πρὸς ξεφάντωση τῶν φίλων!** εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ κάμετε, ἂν εἴσθε γεννημένοι γι' αὐτά, τὰ μεγάλα πού φιλοδοξεῖτε.

Αὐτὰ εἶχα νὰ σᾶς πῶ. Οὔτε ὁ χῶρος ἐπιτρέπει νὰ ἐκταθῶ περισσότερο, οὔτε θὰ ἤθελα νὰ σᾶς κουράσω μὲ θεωρίες, πού θὰ ταίριαζαν μᾶλλον σὲ πανεπιστημιακὸ μάθημα, ν' ἀνατρέξω στὶς πρώτες ἀρχές, νὰ μιλήσω γιὰ τ' Ὄρειο στῆ Φύση καὶ στὴν Τέχνη καὶ γιὰ τὴν ἐπίδρασή του στὸν ἄνθρωπο, πού θὰ βλέπαμε πάλι πὼς ἡ Τέχνη εἶναι, πρέπει νὰ εἶναι καὶ δὲ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι, **δ ι α σ κ ε δ α σ τ ι κ ἡ**.

1935 6' ἔκδοση.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ἀφορμὴ στὶς παρακάτω σκέψεις, μοῦ δίνει ἕνα βιβλιαράκι, πού ἔλαβα αὐτὲς τὶς ἡμέρες μὲ μιὰ συγκινητικὴ ἀφιέρωση. Εἶναι τὸ πρῶτο τεύχος τῆς «Ὁρας τοῦ Παιδιοῦ» τοῦ Ραδιοφωνικοῦ μᾶς Σταθμοῦ...

Ἐνα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα πράγματα τοῦ κόσμου εἶναι νὰ διαλέγῃ κανεὶς ἢ νὰ γράφῃ ὁ ἴδιος γιὰ παιδιὰ. Συγγραφεῖς δοκιμώτατοι πέφτουν ἔξω ὅταν καταπιάνωνται μὲ παιδικὸ ἔργο. Ἡ κυρία Ἄλφα — περιττὸ νὰ πῶ τ' ὄνομά της — εἶναι μιὰ καλὴ διηγηματογράφος. Ἐβγαλε δυὸ συλλογές μὲ διηγήματα γιὰ μεγάλους, πολὺ ἀνώτερα τοῦ μετρίου. Τελευταῖα ἔβγαλε καὶ μιὰ συλλογὴ μὲ διηγήματα γιὰ παιδιὰ. Δὲν ἀξίζουν τίποτα. Ψεύτικα, ἐκζητημένα, γραμμμένα ξεπίτηδες γιὰ μιὰ ἰδέα, γιὰ μιὰ διδασκαλία, ξερά, χωρὶς ποίηση. Θὰ ἔβλαπταν μᾶλλον παρὰ θὰ ὠφελοῦσαν τὰ παιδιὰ πού θὰ τὰ διάβαζαν. Οἱ μεγάλοι τουλάχιστο δὲν τ' ἄρresαν καθόλου. Ἀλλὰ παιδικὸ λογοτέχνημα, πού δὲν ἀρέσει πρῶτα - πρῶτα στοὺς μεγάλους, δὲν κάνει γιὰ παιδιὰ. Αὐτὸς εἶναι ὁ κανόνας: δὲν πρέπει νὰ δίνουμε στὰ παιδιὰ παρὰ κομμάτια πού ἢ τέχνη τους, ἢ ποίησή τους, συγκινεῖ ἡμᾶς τοὺς ἴδιους. Καλὰ κομμάτια μόνο γιὰ παιδιὰ δὲν ὑπάρχουν. Ἡ κομμάτια πού θ' ἄρresαν μόνο στὰ παιδιὰ δὲ θάταν καλά.

Θυμηθῆτε τώρα μὲ πόση ἡδονή, μὲ πόση συγκίνηση, διαβάζουμε ἔλοι τὰ παραμῦθια τοῦ Ἄντερσεν. Ἀλλὰ ὁ Ἄντερσεν στάθηκε ὁ μεγαλύτερος παιδικὸς λογοτέχνης. Εἶναι ὁ Σαίξπηρ τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας. Τὸ δυσκολώτερο πρᾶγμα γιὰ τοὺς ἄλλους, γι' αὐτὸν ἦταν τὸ εὐκολώτερο. Φυσικά, αὐθόρμητα, πηγαῖα, ἔγραφε γιὰ τὰ παιδιὰ τὰ ὠραιότερα, τὰ ποιητικώτερα καὶ τὰ οὐσιωδέστερα πράγματα. Οἱ μεγάλοι τὰ γουστάρουν τὸ ἴδιο μὲ τὰ παιδιὰ σὰ λογοτεχνήματα κι' ἀκόμα βρίσκουν σ' αὐτὰ νοήματα, σύμβολα, ἡμορφίε, πού στὰ παιδιὰ διαφεύγουν. Βάση τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς τῶν παιδιῶν πρέπει νὰ εἶναι ὁ μέγας Δανός. Ὅλοι δὲ μπορεῖ βέβαια νὰ εἶναι Ἄντερσεν. Ὑπάρχουν ἄλλοι καὶ πολλοὶ ἄλλοι πού ἔγραψαν γιὰ παιδιὰ ἀξιόλογα ἔργα. Ὁ Κίπλιγκ, ὁ Μάρκ Τουαίν, ὁ Ντέ Ἀμίτσι, ὁ Μαντεγκάτσα, ὁ Ντίκενς, καθὼς καὶ πολλοὶ ποιητὲς, ἀπὸ τὸν Βίκτωρα Οὐγκὼ ὡς τὸν Ρατισμπόν. Ἄντερσεν, τὸ ξαναλέω, δὲν εἶναι κανένας. Ὅστοςο μετέφρασα κάποτε ἕνα σιγητικὸ τοῦ Φινλανδοῦ Τοπέλιους («Βοριᾶς καὶ Ἥλιος») καὶ διάβασα ἕνα διήγημα τοῦ ἴδιου («Τὸ ἄστρο κι' ἡ σημίδα»), πού μοῦ φαίνονται ἐφάμιλλα μ' ἕνα ἀντερσενικὸ παραμῦθι. Σπάνια,



ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΟΙ "ΒΡΥΚΟΛΑΚΕΣ," ΚΑΙ Ο ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Υπάρχουν μερικά—λίγα δυστυχώς—κείμενα, που ή συμβολή τους για την πρόοδο του θεάτρου μας είνε τόσο σπουδαία, ώστε χρειάζεται να τα ξαναθυμόμαστε όχι από βιβλιογραφική περιέργεια ή από επικαιρότητα παρά για να τιμούμε το θάρρος και την όρμη τους προς το καλύτερο, και μάλιστα σε περιστάσεις τέτιες, όποτε αυτά τα θέα δώρα της ανθρωπίνης αξίας τυχαίνει να σπανίζουν όσο πάει και περισσότερο.

Ένα παρόμοιο κείμενο είνε και ή «διάλεξις», ή «εισήγησις», του Ξενοπούλου ή βραδιά της «πρώτης» των «Βρυκολάκων» (29 Οκτωβρ. 1894) στη μετάφραση του Μιχ. Γιαννουκάκη (Φέξης, 1903). Ο ίδιος ό όμιλητής μας διηγείται («Αθήναις», 3 Αυγούστου 1908) πώς ό Εύτύχιος Βονασέρας («Οσβαλντ») τόν συνάντησε στού Πετρίτση—κοσμικό ζαχαροπλαστείο της εποχής στη γωνία, νομίζω, της Τραπεζής της Ελλάδος την πρὸς τὰ κάτω—, τού εἶπε τούς φόβους του για τὸ πὼς θὰ δεχότανε τὸ δράμα τὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας καὶ τὸ πρὸτείνε νὰ βοηθήσει τὴν καλὴν του ὑπόδοχή με μιά εισαγωγικὴ ὀμιλία του.

Ἰδοὺ τὸ κείμενό της, ὅπως ἐδημοσιεύθηκε ἀμέσως ὡς ἐπιφυλλίδα τῆς ἐφημερίδας «Ἐστία», σὲ τρεῖς, γραμμῆ, συνέχειες (0, 31 Οκτωβρ. καὶ 1 Νοεμβρ.). Ὁ ἀφαιρούμενος μέρη ἀναφέρονται στη βιογραφία τοῦ Ἰψεν, ὅσα διηγούνται τὴν ὑπόθεσι καὶ ὅσα μιλοῦν γιὰ τούς χαρακτήρες τῶν προσώπων· θὰ ἔχουμε λοιπὸν τὰ σημαντικότερα, τὰ πραγματικῶς ἀξία να μὴν ξεχαστοῦν, ἐκεῖν' ἀκριβῶς πὸς ἀποτελοῦν τὴν ὑπόδειξη τῆς πορείας πρὸς τὰ ἔμπρὸς:

«Ὅτε πῶθος ἐπιδείξεως ἀκαίρου οὔτε ὀρεξις πολυτελείας περιττῆς—πιστεύσατέ το, κύριοι καὶ κύριοι,—ἀλλ' αὐτὴ ἡ Ἀνάγκη ἢ σκληρὰ καὶ ἀδυσώπητος, ὑπαγορεύει τὴν διέλεξι αὐτῆν πρὸ τῆς παραστάσεως τῶν Βρυκολάκων. Ἦουχίασατε, δὲν ζητοῦμεν πρὸνόμενον ἐφευρέσεως διὰ τὴν καινοτομίαν· ἔγινε καὶ γίνετα ἄλλοῦ τῶσον συχνά, ὥστε δυσκόλως θ' ἀκούσατε παραστάσιν φιλολογικῶς κάπως ἐνδιαφέροντος χωρὶς διάλεξι,

μίαν καὶ δύο πολλὰς. Μετὰ τὴν διαφορὰν ἕμως τὴν οὐσιώδη οὐ κεῖ πρὶν ἀπὸ τῶν ἠθοποιῶν παρουσιάζονται πρὸ τοῦ κοινῶς κριτικοὶ μεγάλης ἀξίας καὶ φήμης· ἐνθ' ἔδω... Ἄλλ' ἀδιάφορον! Ἐγὼ θ' ὀφείλω νὰ εὐχαριστήσω τὴν ἀγαθὴν Μοίραν, ἡ ὅποις μοῦ ἐπεφύλασσε τὴν ὕψηλὴν τιμὴν νὰ παρουσιάσω πρῶτος εἰς τὸ ἑλληνικὸν θεῖμα τὸν Ἰψεν, τὴν δραματουργικὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ αἰῶνος, τὴν μέχρι τῆς ἀξιομνημονεύτου ταύτης ἑσπέρας κατ' ὄνομα μόνον γνωστὴν».

Καὶ ἔμως μὴ νομίζετε ὅτι ὁ Ἰψεν εἶνε κανένας ἀετιδεὺς τῶρα μόνις ταυῶν πτέρυγας νέας πρὸς τὰ ὕψη τῆς τέχνης καὶ τῆς δόξης. Ὅχι! Ὁ ἀετός μας εἶνε σήμερον ἐξήκοντα καὶ πέντε ἐτῶν. Ἀλλὰ πότε ἠθέλατε νὰ τὸν γνωρίσωμεν; Ὅταν τὰ δράματα τοῦ ἐπαίζοντο νορβηγιστὶ εἰς τὴν Χριστιανίαν καὶ συνηδιστὶ εἰς τὴν Σιτοκόλμην καὶ δανιστὶ εἰς τὴν Κοπεγχάγην, ἡ δταν ἔκαμον τὸν γῆρον τῶν γερμανικῶν θεάτρων ἀπὸ τοῦ Μονάχου μέχρι τοῦ Σαξωνικοῦ Μαίνιγγεν, τῆς νέας αὐτῆς Βεῖμάρης; Διότι δὲν εἶνε πολλὰ ἔτη πρὸς ἡ ἀδύουσα δημοτικότης τοῦ νορβηγικοῦ ἀπὸ τῶν υπερβροειῶν, ἐτρέπη πρὸς τὰ μεσημβρινώτερα καὶ τὰ ἔργα του μετεφράσθησαν εἰς γλώσσας γνωριμωτέρας καὶ ἐπαίχθησαν εἰς θεῖτρα γαλλικὰ καὶ ἰταλικὰ. Φιλολογικῶς ἀποτελοῦμεν μίαν ἐπαρχίαν τῆς Γαλλίας³. Δύσκολα εἰμφοροῦμεν νὰ γνωρίσωμεν πρᾶγμα ξένον, τὸ ὅποιον δὲν ἐγνώρισαν πρῶτα εἰς τὸ Παρίσι διὰ τοῦτο, μόνον ἀφ' οὗ εἰς τὴν πρωτεύουσάν μας τὴν φιλολογικὴν ἔγινε τῶσον ὄρυθος περὶ τὰ ἔργα τοῦ Ἰψεν, εὐρήθημεν εἰς θέσιν νὰ τὸν γνωρίσωμεν καὶ ἡμεῖς. Ὡστε, βλέπετε, ἡ βραδυτῆς δὲν εὐδύνει κυρίως ἡμᾶς... Ἀλλὰ τί μετὰ τοῦτο; Τὸ ἑλληνικὸν θεῖμα ἔχει ἀνάγκην νὰ λυτρωθῆ ἀπὸ τὰς ἀκάνθας

Οἱ «Βρυκόλακες» καὶ ὁ Ξενοπούλος

καὶ τούς τριβόλους, πὸς ἀποφράττουσιν τὴν ὁδὸν τῆς προόδου του. Μήπως ὁ Ἰψεν εἶνε ὁ μόνος τὸν ὅποιον πρέπει νὰ γνωρίσωμεν; Εἶνε τῶσοι ἄλλοι ἀκόμη. Ὁ Ἐτσεγαράν, ὁ Τολστόϊ, ὁ Μαίτεργκ, ὁ Χάουπτμαν⁴ γράφει σήμερον ἔργα δραματικὰ ἀσυγκρίτως ἀνώτερα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ὀνὲ καὶ τοῦ Σαρδου, τὰ ὅποια φαίνονται εἰς τὴν μυωπίαν μας ὡς αἱ ὑψηλότεται μορφὰ τῆς δραματικῆς τέχνης. Μόνον δταν γνωρίσωμεν καὶ ἐκεῖνα τὰ ἔργα καὶ μόνον δταν μάθωμεν ὅτι ὑπάρχουν ἀπολαύσεις ἀνώτεροι ἀπὸ αὐτὰς πὸς μᾶς παρέχει τὸ γαλλικὸν καὶ ἰταλικὸν δραματολόγιον, μόνον δταν συνηθίσωμεν νὰ βλεπτοῦμεθα τὰ συνθηματικὰ ψεύδη τῆς σκηνης, τὰς βαναύσους τραγιότητας, τὰς ἀπιθέτους περιπετείας, τούς λάμβους καὶ τίς ἐλληνικοῦρες, τούς φόνους καὶ τούς στραγαλισμούς⁵, τότε μόνον θὰ εἰμφοροῦμεν νὰ μορφωθῶμεν καὶ ἡμεῖς εἰς κινὸν γνωρίζον νὰ ὑποδέχεται ὅπως πρέπει τῶσον τὰ τερατοῦργήματα, τὰ σοβαρὰ καὶ ἀστεία, τὰ ὀποια, μιμηταὶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀντάξειοι τῶν προτύπων, μᾶς δίδουν ἀλεπάλληλα οἱ σημερινοὶ δραματικοὶ μας μικροβιομήχανοι, ὅσον καὶ τὰ ἀληθῆ, τὰ ὀγια φιλολογικὰ ἔργα, τὰ ὅποια θὰ μᾶς δώσουν βέβαια οἱ συγγραφεῖς τοῦ μέλλοντος»...

Ἄλλ' ἄς ἐπανέλθωμεν εἰς τὸν ποιητὴν μας. Ἐκκολουθοῦν βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν Ἰψεν καὶ ἡ παράθεσι μερικῶν ἔργων του καὶ ἀμέσως ἡ ὑπόθεσι τῶν «Βρυκολάκων» ὡς πρὸς αὐτὴν, σημεῖται ἀρχίζοντας καὶ ἀπαντώντας στὴν πιθανὴν ἐρώτησι, γιὰτὶ διηγείται τὰ γεγονότα τοῦ δράματος, ἀφοῦ, σὲ λίγο, ἀνοίγει ἡ αὐλαία: «Εἰμφορεῖτε ν' ἀκούσατε τὴν ὑπόθεσιν καὶ κατόπι ν' ἀκούσατε τὸ δράμα, δις καὶ τρίς, μετ' αὐξήσεως πάντοτε ἐνδιαφέροντος. Τὸ γόητρόν του δὲν ἀποτελεῖ ὁ μῦθος, ἀλλ' ὁ τρόπος τῆς ἐξελίξεως του, καὶ κυρίως ἡ δι' αὐτοῦ διήκουσα ἰδέα»].

Κυρταὶ καὶ κύριοι, περὶ τοῦ Ἰψεν καὶ τῆς φιλοσοφίας του ἔχουν γραφῆ τόμοι ὀλόκληροι, πολλὰ δὲ ἐσπέροι θὰ μοῦ χρειάζοντο, ἀν ἤθελα νὰναλύσω εἰς ὀλα τὰ σημεῖα τούς Βρυκόλακας. Θὰ σὰς δώσω μόνον τὸ κλειδί, διὰ νὰ ἐξαγάγετε, ἀν θέλετε, τὰ συμπεράσματα μόνι σας. Ὁ Ἰψεν εἶνε ἐπαναστάτης. [...] Ὀνειρεῖται τὴν ἀνατροπὴν τῆς κοινωνίας καὶ τὴν θεμελίωσιν αὐτῆς ἐπὶ

νέων βάσεων. Διὰ τοῦτο αἱ παλαιαί, ὁ σήμεριναί, δὲν τοῦ ἀρέσουν καὶ τὰς τὶ δύο πρὸ πάντων, τὰς κυριωτέρας: τὸν γὰρ καὶ τὴν οἰκογένειαν· ὅχι τὸν γάμον καὶ οἰκογένειαν ἀπολύτως, ἀλλ' ὅπως ὑφίσταται σήμερον. Διότι ὁ Ἰψεν δὲν προσβίβει κυρίως τὰς ἰδέας, ἀλλὰ τὸν τρόπον τῆς πρ κτικῆς αὐτῶν ἐφαρμογῆς. [Ἀκολουθεῖ ἀνάπτυξη τῶν χαρακτήρων].

Ὅταν εἰς τὰ θεῖτρα τοῦ Βορρά πταὶ οἱ Βρυκόλακες καὶ τ' ἄλλα δράματα τοῦ Ἰψεν, ἡ ἐντύπωσις τοῦ ἀκροατηρίου τῶν ψυχρῶν ἐκεῖνων ἀνθρώπων, τῶν Σκαυαυῶν καὶ τῶν Ἀγγλοσαξῶνων, εἶνε πληκτικὴ! Δὲν χειροκροτοῦν, δὲν κινῶν κροτοῦν καὶ τὴν ἀναπνοὴν τῶν ἀκόμηον ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν ψίθυρος, βμυστηριώδης διατρέχει τὴν μάζαν τῶν σκευτικῶς προσηλωμένων ἀκροατῶν καὶ τὰ διαλείμματα σχολία χαμηλόφωνα καζητήσεις, ἀλλὰ πρὸ πάντων ρεμβασμοὶ σκέψις...

Καὶ ἤξευρετε διατὶ; Διότι ὁ Ἰψεν εἶνε ἀναμοχλευτῆς τῶν συνειδήσεων καὶ τὰ ἡ τήματα, τὰ ὅποια πραγματεύεται, εἶνε φλέγοντα ζητήματα τῶν προηγημένων ἐκτων κοινωνιῶν. Ἐδῶ βεβαίως δὲν εἶναι τὸς ὁ λόγος διὰ τὸν ὅποιον ὁ Ἰψεν θὲ μ κάμη ἐντύπωσιν, οὔτε ἡ ἐντύπωσις μας θὰ ἐκδηλωθῆ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον. Εἰμφορεῖμεν καὶ δακρύσομεν εὐκόλα· πρὸ πάντων χειροκροτοῦμεν. Ἡ συνείδησίς μας δὲν ἀντιμοχλεύεται πολὺ εὐκόλα καὶ περὶ τῶν κοινωνικῶν αὐτῶν ζητημάτων δὲν ἐσυνήθημεν νὰ πολυσυνοτιζώμεν τὸ κεφάλι μας. Ἀλλὰ καὶ ἀν δὲν ἐμβραθύνωμεν τῶσον εἰς τὴν οὐσίαν τῶν Βρυκολάκων, δὲν θὰ μᾶς ἐλύσῃ ἐπιπαλῶς καλλιτεχνικὴ μορφῆ, δὲν θὰ θαυμάσωμεν τὸν τρόπον διὰ τοῦ ποίου ὁ Ἰψεν, ὁ ὑπὸ πᾶσαν ἐποψιν τέλει ἐνεσάρκωσε τὰ κοινωνικὰ του ἰδανικὰ, εἰς ἡ κινῶν, ἀλλὰ τῶσον μεγάλα του πρόσαιτην, δὲν θὰ μείνη κανεὶς πὸς νὰ μὴν ἐνση καὶ νὰ μὴ θαυμάσῃ τὸν Ἰψεν. Καθὼ τὴν τὴν διάρκειαν τοῦ δράματος ἡ βραχέξακολουθεῖ πίπτουσα ἐπίμονος, σκοτεινὴ καὶ ὀμηχλώδης ἐπὶ ἡμέρας εἶνε ὁ νορβηγικὸς ἐκεῖνος κόλπος ὅπως φάσματα τούς ἀληθοῦς ἀναστρέφονται οἱ βρυκόλακι

1894
Διάλεξι
Ξενοπούλου

ΜΟΛ

Μόνον την τελευταία στιγμή τα νέφη διαλύονται και προβάλλει ο ήλιος της πρωίας χρυσάνκινος και γλαρός. Ο ήλιος αυτός δ συμβολικός θα εξαποστείλη τας άκτινάς του μέχρι του βόθρου των ψυχών σας. Είνε ο ήλιος του Ίψεν, ο ήλιος της μεγαλοφυίας!»

1.—Θά έπρεπε να παρατηρήσει κανείς ότι ο Ξενόπουλος μπορεί να ξεχωρίσει πως άλλο είναι το άρθρο και άλλο μια διάλεξη και, πρό παντός, μπροστά σε θεατές που άνυπομονούν για να δουν το έργο. Έτσι το γράφημό του είναι κουβεντιαστό και το σύνολό του σύντομο, ούσιαστικό και γι' αυτό εύκολο για τόν άκροατή του. Η γλώσσα του άπλη καθαρεύουσα ή χρήση της δημοτικής δεν ήταν άκόμη έθος των άθηναίων λογίων γενικό.

2.—Τ' όνομα του Ίψεν πρωτοαναφαίρεται στα ελληνικά περιοδικά με λίγα λόγια στα «ψιλιά», στις ειδήσεις για την πνευματική και για την καλλιτεχνική κίνηση της Ευρώπης, π. χ., στην «Έστια» 1890 σ. 352β και 1891 σ. 15, 175, 88. Παλαιότερες, ως προς την παράσταση των *Βρυκόλακων*, μνείες και άρθρα: Γ. Βιζυηνού ένα μεγάλο και χρήσιμο άρθρο, η Ίψενική προπαίδεια του Ξενόπουλου, στην «Έστια» 1892 από τη σ. 165 α (δύο συνέχειες)· έκεί δημοσιεύεται και η πρώτη, για το ελληνικό κοινό, φωτογραφία του μεγάλου συγγραφέα. Στην «Έφημερίδα» 1893 ένα μεγάλο άνυπόγραφο άρθρο (22 Ιανουαρ., 8 Φεβρ.) και στο ίδιο φύλλο, 6 Σεπτεμβ., πάλι της ίδιας χρονιάς έν' άλλο του Μιχ. Γιαννουκάκη. Στόν «Ιλιόσσην» 1894, 1 Μαΐου, «Αναμνήσεις του Έρρίκου Ίψεν» και στο «Άστυ», 3 Σεπτεμβρ., μία μικρή μελέτη με τόν τίτλο «Η ήθικη του Ίψεν».

3.—«Φιλολογικός άποτελούμεν έπαρχίαν της Γαλλίας»· δέξεται διαγνωστική κρίση και, πιο πολύ, για τότε. Πάρα πολύ έννοχλήθηκε ο Δ. Κορονηλάς («Έφημερίς», 30 Οκτωβρ.), γιατί γαλλικά ήταν τα πρότυπα των κωμωδιών του. Άλλά και οι άλλοι συνάδελφοι, οι Ιαμβογράφοι, δεν θα περάσανε καλύτερα, να πάνε για «πρώτη» και ν' άκούσουν τέτια έπίθεση. Γαλλικά ήταν και του Ξενόπουλου τα πρότυπα, σε κάμποσα χρόνια όμως προσδευτικότερα.

4.—Τών συγγραφέων αυτών έργα θα παιχθούν άργότερα στο Θέατρό μας. Ο

Ξενόπουλος διαισθάνεται τούς καιρούς που έρχονται.

5.—Τό να κάνει έπίθεση ο όμιλητής, πρόσωπο με πρόσωπο με τούς «άντιδίκους», παρόντες, φυσικά, στην παράσταση, φανερώνει τόληη καθόλου σνηθισμένη· σε δημοσίευμα τό πράγμα είναι πιο εύκολο και άποκλείει και τ' άπρόοπτα, μία Συμωμένη άποχώρηση π. χ.

6.—Πάρα πολύ σεμνά ύπονοι έδώ τόν έαυτό του.

7.—Σ' αυτή την περίοδο της πνευματικής του ζωής περιφρονεί ο Ξενόπουλος τό κοινό· τό ταυτίζει με τούς συγγραφείς· είναι ή άίσθησι του καινοτόμου ως προς τούς όπαθούς που δεν πιστεύει πως θά τόν άκολουθήσουν. Πολλά περιφρονητικά έπίσης μιλάει και στα «Παναθήναια» (15 Ιουν. 1903), περιγράφοντας την έντύπωση των «Άθηναίων μπροστά στην «Έντα Γκάμπλερ», όταν την πρωτόπαιξε τότε ή «Νέα Σκηνή»· πιο ύστερα Ξενόπουλος και κοινό άγαπηθήκανε όχι λίγο.

Σημαία λοιπόν για τό καινούργιο ύψώνεται ο Ίψεν. Ο Ξενόπουλος τώρα τόν προβάλλει με τό λόγο, άργότερα, μέσα στις δυνατότητές μας, θά δουλέψει και με τά έργα προς την κατεύθυνση αυτή. Ο Ίψεν, αυτή τή στιγμή, γίνεται βοηθός έτσι του νέου ελληνικού πολιτισμού, ένώνεται μαζί μας, τόν θεωρούμε δικό μας όσο και τούς φιλέλληνες εκείνους, τούς συμπαραστάτες του 1821. Αυτό άλλως τε είναι ή ξεχωριστή χάρη τών μεγάλων ποιητών, να ποσωθούν τήν άνοδο πιο πέρ' από την πατρίδα τους και να τονώνουν τήν πνευματική ζωή σε κοινωνίες με στάθμη κατώτερη ως προς τις άνάλογες έπίδόσεις.

Βεβαίωτα δεν εξαντλείται σ' αυτές τις σελίδες ούτε τό θέμα της έπαφής του Ξενόπουλου με τόν Ίψεν ούτε και ή πάρα πολύ μεγάλη έπίδρασή του στην Ελλάδα. Ο σκοπός μας, φυσικά, ήταν να ύποδείξουμε τό ζήτημα και να γνωρίσουμε μια θετική πρωτοπορειακή διακίρυξη, ούσιαστική, όχι τεχνική, όπως θά συμβαίνει κατόπι.

Λίγα λεπτά πριν από την πρώτη ελληνική παράσταση τών «Βρυκόλακων», την ώρα που μιλούσε ο Ξενόπουλος, άρχίζει μια καινούργια ζωή τή Σκηνή μας· στην έκταση και στη σημασία δεν έφάνηκε άλλη άκόμη αντίξία της.

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ



ΚΕΥ ΤΣΙΤΣΕΛΗ

Η ΠΟΝΕΜΕΝΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΔΙΗΓΗΜΑ

Στις 28 Αυγούστου 1950 ο έκδοτικός οίκος του Λονδίνου «Χάρβελ Πρές» κυκλοφόρησε μία σειρά δέκα διηγήματα της δ. Κεϋ Τσιτσελή με τόν τίτλο «Εύκολος Δρόμος». Τα διηγήματα αυτά ή άγγλική κριτική τά δέχτηκε όχι με συμπάθεια, αλλά θά μπορούσε να πει κανείς, μ' ένθουσιασμό. Ίδιαίτερα ο γνωστός άγγλος κριτικός Έντουίν Μούρι έγραφε στόν «Παρατηρητή», ότι ή νεαρή Έλληνίδα διηγηματογράφος «έχει ένα στυλ που συλλαμβάνει την έσωτερική ύψη τών πραγμάτων και ποτέ δεν σταματά στην επιφάνεια».

Άπό τά δέκα διηγήματα του «Εύκολου Δρόμου» μεταφράσαμε έκείνο που νομίσουμε ότι παρουσιάζει περισσότερο την προσωπικότητά της: «Τόν πονεμένο άνθρωπο».

Η «ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ»

Έπί τέλους, ή συνεδρίαση έληξε. Δέν κουνήθηκε. Ένοιαθε μουδιασμένος, όπως ύστερα από μία πολύωρη και άπόλυτη άυτοσυγκέντρωση. Προσπάθησε να θυμηθί άν άκουγε ή όχι όλη αυτή τήν ώρα. Πολλά στριφογυρίζανε στο μυαλό του, αλλά τόσο άξεδιτύλτα, ώστε δεν ήταν βέβαιος άν είχανε σχέση με τή συνεδρίαση.

Ένας, ένας σηκωνότανε. Οι έβλινες καρέκλες μένανε άδειες, λές και κάποις κώμα τις είχε ξεγυμνώσει. Σηκώθηκε και τράβηξε προς τήν πόρτα χωρίς να σκέφτεται, άκολουθώντας τούς άλλους, μακριά από τήν απαγορευμένη ζώνη με τις άδειες καρέκλες. Στην πόρτα, μερικοί κοντοστάθησαν, λές και θέλανε να μέινουνε άκόμα, ή σαν κάποις πλήθος να τούς εμπόδιζε τήν έξοδο και αυτοί ήταν ύποχρεωμένοι να περιμένουνε και ν' άργοπερπατάνε.

Κάποιος έδωσε τά φώτα στο βάθος της αίθουσας και έτσι μάκρυνε τό διάστημα άνάμεσα στις καρέκλες και στόν κόσμο. Μία ομάδα στην πόρτα, και πίσω τό δωμάτιο που όλοένα γινόταν πιο εδρώχωρο. Δέν αισθανόταν πολλοί εδτωλισμένος. Οι άλλοι βαδίζανε με άπροθυμία. Κανένας πραγματικά δεν έπιθυμούσε να πάη κάπου άλλου. Η αίθουσα του φάνηκε θλιβερή, πολύ μεγάλη για τόσο λίγο κόσμο. Η συνεδρίαση του είχε άφίσει μία γεύση ματαιότητας. Κάποιος του χαμογέλασε και τούπες «γιατί σου». Χαμογέλασε κι' αυτός, ύστερα, όμως, δεν είχε πιά τίποτε να τό πη. Τό πλήθος τούς άνάγκαζε να βαδίζουν πλάι-πλάι, ένω πρό πολλού θά έπρεπε να είχαν χωρίση. Τέτοια χαμόγελα δεν είναι για να κρατούνε πολύ.

Σαφνικά, ένας νέος, κοντά στην πόρτα, γέλασε. Και ήταν σά να μην είχε γελάσει κανείς

πριν άπ' αυτόν. Έβλεπε τό προφίλ του, τά γελαστά του μάτια, και, σύγχρονα, άκουσε τή φωνή του. «Αάίε, είπες στο νέο που στόκονταν πλάι του, χαθήκαμε μέσα στο γαλάζιο καπνό». Ύστερα, είπες κάτι για τό χορτάρι που είχε καεί, τό καμένο χορτάρι που έμοιαζε κιτρινομαυρος λεκές πάνω στο δουνό, και για τή στουφή μυρουδιά που παραμόνευε μέσ τήν άτμόσφαιρα όλες τις ζεστές μέρες που άκολουθότανε. Η φωνή του δεν ήταν πολύ δυνατή, αλλά είχε κάποις κρυφό ήχο που τήν έκανε να διατηρητά στόν άέρα, σέ καθαρές, άριτες λέξεις, άρκετη ώρα άφου μίλησε, άφου οι άλλες φωνές, με τά μασημένα λόγια τους, είχαν σβύσει. «Αάίε, είπες, χαθήκαμε όλόστελα». Ήταν ο Άλέξανδρος. Μιλούσε πάντα έτσι; Δέ θυμόταν, αλλά όπωσδήποτε, σήμερα, σ' αυτό τό δωμάτιο που τό έγκατέλειπαν όλοι, ήταν κάτι καινούργιο, μία άποκάλυψη τά λόγια του. Οι λέξεις σκαρφώσανε πάνω στην πόρτα σαν χρυσόμυγες, και τήν κούφανε. Τό δωμάτιο πλημμύρισε, σαν ναχαν διαρρήξει τούς τοίχους όπλισμένοι άνθρωποι, φορώντας ροχία που ήταν ποτισμένα με τή μυρουδιά του έβω κόσμου. Άλλά δε μένανε πολύ. Ήταν μονάχα τό άποτέλεσμα από τήν πρώτη διέγερση. Μετά χάθηκαν, και οι τοίχοι έναμφίβανε γυμνοί, και τά τελευταία φώτα πάλι μουντά. Άλλά δεν τόν πείραζε, πιά, ή σιωπηλή άδεια αίθουσα, γιατί τό δημιουργούσαν τήν ήθονική μελαγχολία του άνθρωπου που περπατάει μονάχος με τό μυστικό του. Τά σύνορα της απαγορευμένης ζώνης παραβάστηκαν, οι λέξεις του Άλέξανδρου τόν δδήγησαν έλευθера μέσα από τό μεγάλο δωμάτιο, ένω οι καρέκλες όπισθοχωρούσαν και σχημάτιζαν έναν κύκλο σαν να τόν άκουγαν.



66. 362-373

Αν απ' όλα τα φιλολογικά είδη, το διήγημα έχει κάμει στην Ελλάδα τις μεγαλύτερες προόδους — το λέω κι' εγώ, χωρίς να το παραπιστεύω — το δράμα ορισμένως έχει κάμει τις μικρότερες. Ξεετάζοντας κανείς τη θεατρική μας παραγωγή από τις αρχές του περασμένου αιώνα ως το τέλος του, δεν έχει να σταματήσει παρά σε καμιά δεκαριά έργα. Μερικά απ' αυτά, όπως ο «Χάσις» του Γουζέλη, ή «Βαβυλωνία» του Βυζαντίου κι' ο «Βασιλικός» του Μάτεσι, αν κι' ατελέστατα στην κατασκευή, επιβάλλονται με την ούσια. Ο «Χάσις» π. χ., ενώ δεν είναι διόλου τεχνική κωμωδία — ένας μαθητής του Σχολαρχείου σήμερα θα τη σχεδίαζε θεατρικώτερη — αποτελεί όμως μίαν αληθινά εμπνευσμένη ζακυθινή ήθογραφία κι' ακόμα μιὰ σατυρική ψυχογραφία ψευτοπαλληκαρά, ανώτερη τύπου και χρόνου, που αν τη βοηθούσε κι' ή μορφή, θα στεκόταν πλάι στις μολιέριες... Ούτε ή «Βαβυλωνία», σαν κωμωδία, είναι βέβαια πολύ τεχνικώτερη από το «Χάσις»· έχει όμως το πιό δημοφιλές θέμα που μπορούσε να βρή ένας Ρωμικός κωμωδιογράφος εκείνου του καιρού, αποτελεί μίαν αληθινά ευτυχισμένη εμπνευση και παρουσιάζει τέλειους, κλασσικούς, μπορούμε να πούμε, όχι μόνο στη γλώσσα, αλλά και στο ήθος και στη σκέψη, τους κυριώτερους εθνολογικούς τύπους του Ελληνισμού, από τον Ανατολίτη ως τον Εφτανησιώτη, με το θαυμάσιο εγρημα του αιώνιου Λογιώτατου, που δεν έχει πιά ούτε πατρίδα ούτε γλώσσα, με το να επιμένει να μιλά «την των προγόνων». Όσο για το «Βασιλικό», αυτός παρουσιάζει βέβαια μιὰ πολύ ανώτερη θεατρική μορφή, θαύμα για την εποχή του — το ζακυθινό δράμα του Μάτεσι τυπώθηκε στα 1856 — αλλά περισσότερο από την τεχνική του κατασκευή κάνει εντύπωση για την κοινωνική του παρατήρηση και τη φιλοσοφική του ιδέα. Μπορούμε να πούμε, πως ο «Βασιλικός» είναι ο μακρινός πρόδρομος, στην Ελλάδα, του «θεάτρου των ιδεών», που έμελλε να ξαναφανή τόσο αργότερα. Γιατί ένα είδος «Ζωντανό και Πεθαμένο», ή ένα είδος «Εημέρωμα» είναι και το ζακυθινό δράμα του 1856. Παρουσιάζει την πάλη μιᾶς παλιάς κοινωνίας πρὸς μίαν άλλη καινούργια — καινούργια σε ιδέες, σε συστήματα, σε όλα — και τη νίκη της δεύτερης, τη μοιραία.

Για πολλά χρόνια, βλέπετε, ή κατάσταση του Έθνους μας — μ' ένα μικρό του μόνο μέρος ελεύθερο κι' ένωμένο, με με το μεγαλύτερο σκλαβωμένο, σκορπισμένο, αποκλεισμένο, και χωρίς

μιὰ γενική κι' ομοίμορφη εκπαίδευση — εμπόδιζε την πνευματική εκείνη επικοινωνία, που θα εύκόλυνε τη γένεση και την προαγωγή μιᾶς κοινῆς παράδοσης σ' όλα τα φιλολογικά είδη. Γι' αυτό πολλές γενναίες προσπάθειες πήγαιναν χαμένες και πολλά καλά έργα περνούσαν χωρίς απήχηση, χωρίς επίδραση, χωρίς στυγερὰ. Αν οι συνθήκες του Έθνους μας ήταν διαφορετικές, ο «Βασιλικός» π. χ. του Μάτεσι και γνωστός θα γινόταν σ' όλα τα κέντρα του Ελληνισμού, και μιμητὲς αξίους θα έβρισκε νωρίτερα, και το κοινωνικό δράμα, θεμελιωμένο καλά από τότε, θα θρυσκόταν σήμερα σε αφάνταστη άκμή. Ἄλλὰ πού! Έπρεπε να περάσουν πενήντα δάκρυα χρόνια, για να γίνη δυνατό να φανούν οι πρώτες δοκιμές του Καμπύση και ν' αρχίσει πάλι να δροσίζει το φτωχό και μαραμμένο νεοελληνικό θέατρο, κάποιο φύσημα ζωής. Μόνο, αλήθεια, μερικά έργα που βγήκαν στην Ἀθήνα τα ύστερα χρόνια του περασμένου αιώνα, με την Αναγέννηση που έφερε ή γλωσσική επανάσταση, μπορούν να θεωρηθούν σὰ συνέχεια του ζακυθινού εκείνου «Βασιλικού». Στο άναμεταξύ αυτό, το θέατρό μας, με άλλες λογικιστικές επιδράσεις, καταγιότανε να τελειοποιή τις μορφές του, τα καλούπια του, χύνοντας μέσα σ' αυτά άψυχη, νεκρωμένη ύλη, μυθολογική και ιστορική — από την αρχαία ελληνική ιστορία προπάντων και κατόπι από τη βυζαντινή — και να ξεφουρνίσει νεοκλασσικές τραγωδίες, σε ύπεραρχαίλζουσα γλώσσα, λιγώτερο ή περισσότερο σύμφωνες με τους κανόνες του Ἀριστοτέλη. Όσο για την κωμωδία της εποχής, κι' αυτή ακόμα, χωρίς ζωή και χωρίς εμπνευση, προσπαθούσε να μην απομακρύνεται από τ' άχνάρια του Ἀριστοφάνη ή τουλάχιστο του Μολιέρου. Η «Φαύστα» είναι, να πούμε, το κορύφωμα αυτής της σχολής κι' αυτής της μεθόδου. Ἄλλὰ μ' όλη την τρανταχτή, τη χωρίς προηγούμενο επιτυχία που είχε το άριστούργημα του Βερναρδάκη, κάποια άλλα έργα του τότε θεάτρου μᾶς φαίνονται και στη μορφή ανώτερα και στην ούσια. Έν' απ' αυτά είναι και ή «Γαλάτεια» του Βασιλειάδη, που ή γνήσια δραματική της εμπνευση μόνο με λιγοστὲς του κατοπινού Περραιάδη μπορεί να συγκριθῆ. Για μερικά άλλα πάλι μπορούμε να πούμε πως στέκονται στο διάμεσο μεταξύ ζωής και νέκρας, στο μεταίχμιο μεταξύ ψευτιάς και αλήθειας, στο κατώφλι που περνούμε απ' το παλιό, το μουχλιασμένο εκείνο θέατρο, στο νέο, το φυσηγμένο από την αύρα των νέων ιδεών. Κι' αυτά είναι οι χαριτωμένες και τεχνικώτατες αληθινά κωμωδίες του Κορομηλά (ή «Τύχη της Μαρούλας» προπάντων), οι λιγώτερο τεχνικές μᾶ ζωντα-

1. Τη δική μου θεατρική εργασία την παραμερίζω δλωσδιόλου απ' αυτή τη μελέτη. Σὰ να μην υπάρχει. Γρ. Ε.

νότερες ακόμα του Κόκκου (ή «Λύρα του Γέρο - Νικόλα» κτλ.), κι' ο «Γενικός Γραμματέας» του κ. Καπετανάκη, που θάταν άδικος όποιος θ' άρνιόταν τή μικρή μιά καλή τους επίδραση.

Δέκα χρόνια ύστερ' από τó «Μυστικό του Γάμου» και τή «Φάρσα τής ζωής» του Καμπύση, φάνηκαν οι «Ζωντανόι και Πεθαμένοι» του κ. Δημ. Π. Ταγκόπουλου (1895 - 1905). Από τότε ό ιδρυτής του «Νουμά» δέν έπαψε νά καταγίνεται με τó θέατρο κι' ώς τά σήμερα έχει νά επιδείξη μιά έργασία από καμιά δεκαριά δράματα, μελετημένα και φροντισμένα, που τρία άπ' αυτά, τά πρώτα («Ζωντανόι και Πεθαμένοι», «Άλυσίδες» και «Στήν όξώπορτα»), άνατυπώθηκαν τελευταία σ' έναν τόμο από τήν εταιρεία «Τύπος». Μερικά παύτηκαν και σέ διάφορα θέατρα κι' είχαν όλη τήν έπιτυχία τής εκτίμησης, τó σ υ ξ έ ν τ' έ σ τ ί μ, όπως τó λένε οι Γάλλοι. Μά ό κ. Ταγκόπουλος δέν είναι από τούς θεατρικούς βιομηχάνους. Έργάζεται για τó μέλλον κι' έλπίζει πώς όταν, με τόν καιρό, θά μορφωθί ένα Έλληνικό θέατρο Τέχνης, θά βροϋν σ' αυτό και τά έργα του — δυό τρία τουλάχιστο, τά πιο άρτια — τή θέση που τούς άξιζει. Άνήκει στή χορεία τών πιο διαλεκτών μας συγγραφέων, που, από τόν καιρό του Καμπύση, καλλιεργούν τó λεγόμενο «θέατρο τών Ίδεών», και που είναι ό κ. Καζαντζάκης του «Εημερώματος» και του «Πρωτομάστορα», ό κ. Αδόγης του «Μπροστά στους ανθρώπους», ό κ. Χόρν του «Μαύρου Καραβιού» και τής «Παναγιάς τής Κατηφορήτισσας», ό κ. Ποταμιάνος του «Φάρου», ό κ. Ψυχάρης του «Κυρούλη», ό κ. Παλαμιάς τής «Τρισεύγενης», ό κ. Νιρδάνας του «Χελιδονιού», ό κ. Μελάς του «Άσπρου και Μαύρου» και άλλοι...

Τόν περασμένο Γενάρη, λίγον καιρό άφου φάνηκε στο παριζιάνικο «θέατρο τών Τεχνών» τó περίεργο εκείνο δραματικό έργο του Κυρέλ «Λ' άμ άν φολί» — που παύτηκε και στα «Διονύσια» τó καλοκαίρι από τó θάσο τής Κας Κυβέλης με τόν τίτλο «Η ψυχή τρελλή» — ό κ. Ζουλιέν Μπεντά δημοσίεψε στο «Φιγκαρώ» ένα άρθρο, με τίτλο «Τό θέατρο τών Ίδεών» ή, καλλιτερα, «Τό Ίδεοθέατρο» (Λέ τεάτρ ντ' ίντέ). Τό άρθρο αυτό μου έδωσε μιά ζωνρή ευχαρίστηση, μιά μεγάλη ικανοποίηση γιατί είδα πώς ένας ξένος κριτικός, άπ' τούς νεώτερος μάλιστα, λέει τά ίδια ακριβώς πράγματα, που τά είπα κι' έγώ τόσες φορές, με τά ίδια σχεδόν λόγια, όταν έκρινα έλληνικά έργα σαν τήν «Ψυχή τρελλή». Και σήμερα, προκειμένου νά μιλήσω για τó ίδιο θεατρικό ζήτημα, προτιμώ νά μεταφέρω και ν' άναπτύξω μερικά κομμάτια από τήν κριτική του Γάλλου, παρά ν' ανατρέξω στις δικές

μου, ξέροντας πώς πάντα ένας ξένος κριτικός έχει περισσότερο κύρος από ένα Ρωμιό, για Ρωμιούς άναγνώστες...

Τί νά είναι αυτό τó «θέατρο τών Ίδεών»; ρωτά στήν αρχή ό κ. Μπεντά. Κι' άπαντά ό ίδιος: Δέ μπορούμε βέβαια νά πούμε με δυό λόγια «έκείνο που μιά κάνει νά σκεπτόμαστε». Γιατί τότε όλα τά μεγάλα δραματικά έργα του κόσμου θάταν «θέατρο ιδεών». Δέ θά έβρισκε κανείς ούτ' ένα, από τόν «Οιδίποδα Τύρανο» του Σοφοκλή ως τήν «Άμουρέζ» του Πόρτορις, που νά μην αφήνει στο νοϋ κάποια γενική, φιλοσοφική ιδέα. Περιττό νά πούμε πώς τó ίδιο συμβαίνει με τ' άριστουργήματα του Σαίξπηρ ή του Ρακίνα: «Ο Χάμλετ» ή «Χ. είν' ένα σύμβολο. Κι' όσο για τήν πάλη τής σάρκας και του πνεύματος στή γυναίκα — για νά πάρουμε τήν κεντρική «ιδέα» τής «Ψυχής Τρελλής» — δέ βλέπω ποιά καινούργια ιδέα ό δ ρ α μ α θάταν πιο ύποβλητικό από τήν ψυχογραφία τής ρακινικής Φαίδρας, de Phèdre malgré soi perfide, incestueuse, κι' όμως κανένας δέν θάλεγε πώς ό «Χάμλετ» ή ή «Φαίδρα» ανήκουν στο «θέατρο τών Ίδεών».

Γιατί τó θέατρο τών Ίδεών — ακολουθώ πάντα τó Γάλλο κριτικό — δέν άρκείται νά μιά κάνει νά σκεπτόμαστε, όσο σκέπτεται κανένας μπροστά σέ κάθε έργο μεγάλης τέχνης παρά τó θέλει συνειδητά και τó επιδιώκει με μιάν άλλη, ιδιαίτερη σύλληψη τής δραματικής τέχνης. Ο Σαίξπηρ, ό Μολιέρος, ό Ρακίνας — τó κοινό, τó «συνηθισμένο» θέατρο — κάνουν ιδέες, όπως άπάνω - κάτω έκανε πρόξα ό κ. Ζουρνταίν (ό Άρχοντοχωριάτης του Μολιέρου), χ ω ρ ί σ ν ά τ ό ξ έ ρ η. Ο μόνος τους σκοπός είναι νά δημιουργήσουν ζωή, νά ζωγραφίσουν ανθρώπινα πάθη κι' άπ' αυτή τή ζωγραφιά βγαίνει, ως έ κ π ε ρ ι σ σ ο ύ, ή φιλοσοφική ιδέα. Άπεναντίας τó θέατρο τών Ίδεών δέν έχει άλλο σκοπό, παρά νά εκφράση, νά παραστήση, νά αισθητοποιήση άν θέλετε, μιά φιλοσοφική ιδέα (ακριβέστερα: ή θ ι κ ή), και μόνο για νά κάμη αυτή τήν ιδέα πιο χτυπητή, πλάττει πρόσωπα, που τήν ένσαρκώνουν. Ο Ζύλ Λεμαίτρ, κρίνοντας τó νεώτερο Δουμά, λέει: «Στο συγγραφέα αυτόν, ή θ έ σ η προηγείται από τó δράμα, αυτή τó γεννά κι' αυτή τó υποτάσσει». Η ζωή, που δημιουργεί έτσι ό δραματικός, δέν είναι πια ό σκοπός του έργου του, παρά τó μέσο που κρίθηκε άπ' αυτόν πιο κατάλληλο για νά παρουσιάση μιά άφηρημένη ιδέα.

Είναι τώρα φανερό, πώς μιά τέτοια αντίληψη, μιά τέτοια ύποβίβαση του θεάτρου, τής δραματικής Τέχνης, δέ μπορούσε νά βλαστήση, παρά σέ πολύ λίγα καλλιτεχνικά κεφάλια. Κι' αλήθεια, αυτή γεννήθηκε από τούς συγγραφείς του ιη' αιώνα. Και μπορούμε νά πούμε πώς πατέρες του Ίδεοθέατρου στάθηκαν ό Ν τ ι ν τ ε ρ ό και, ακόμα περισσότερο, ό Νιθέλλ ντέ - λά - Σωσ-

πτωσή, που είναι ή περίπτωση του νεώτερου (Αδύ-
 μη) του "Ιψεν και, πολλές φορές, του Ζ. Αισόου, ε-
 χουμε μια πρώτη μορφή τέχνης, γιατί πρώτο μας
 παρουσιάζει ζωή και δεύτερο γιατί μας την παρου-
 σιαζει με συμβολική έννοια, απαράλλαχτα όπως το ε-
 κιναν κι οι μεγάλοι κλασικοί, από τον Αισχύλο, ως
 το Σαίξπηρ κι ως τον Ικάλτε, — πράγμα που μας
 δείχνει ακόμα μια φορά, πως ή «επανástαση» στην
 Τέχνη, ο νεωτερισμός, δεν είναι πια ή άμεσοση, το
 ξαναχρυσισμα των αιώνιων μορφών. Στη δεύτερη πε-
 ρίπτωση, που είναι κι ή συχνότερη, — γιατί οι
 κληροί είναι πάντα πολλοί κι οι εκλεκτοί
 λίγοι, — δε βλέπουμε να κινούνται πάνω στη σκηνή,
 (και μάλιστα με πολύ δρατούς σπάγγους), παρ' ό-
 ρηγοημένες ιδέες, με φοικστάνια ή με σακάκια, α-
 πως στο άπλοχο θέατρο των κίττων μας, όπου ή
 φειδω λογομαχούσε με τη Σπατάλη, ή Εγκράτεια ε-
 βούζε την Κατάχρηση κι ή Κυρά - Τρέλλα προσπ-
 θούσε να πνίξη την Καλή - Διαγωγή.

Τα πράγματα δεν μας ενδιφέρουν. Γιατί ο κ.
 Μπεντά προσπαθεί να εξηγήσει για ποιο λόγο στέ-
 κανται πολλές φορές, και κάνουν μάλιστα και ύβρι-
 στο, σύγχρονα ιδεοδράματα, καθόλου επιτυχημένα, ο-
 ταν το μόνο που αισθάνεται επί αυτά ο θεατής είναι
 ή αντί. Αδιάφορο! Μας φτάνει που μιλάμε πως ο
 πάχον και ιδεοδράματα επιτυχημένα, και ποιά ει-
 να αυτά: Έκείνα που μοιάζουν έντελώς με ταλα, τα
 κοινά, αλλά τα γνήσια και πολλές φορές μεγάλη ερ-
 γα της Τέχνης: εκείνα που έχουν ανθρώπους ζων-
 τανούς: εκείνα που παρουσιάζουν ζωή με μια
 συμβολική έννοια: εκείνα τελος πάντων, που κι όταν
 παρμερισής τη φιλοσοφική τους ιδέα, την κοινή και
 την ασήμαντη, πάλι στέκονται σε δράματα, πάλι ο-
 πάχονε σαν έργα τέχνης.

Μά τότε, φίλε κενένας, πραγματικώς δεν
 υπάρχει φιλοσοφικό θέατρο, θέατρο Ιδεών! Αφού
 απότηχημένα του έργα είναι τόσο γελιά, ώστε να
 συγκρίνονται με του νε - λά - Σωσέ κι αφού τα ε-
 πιτυχημένα του είναι... σαν άλλα, θα πη πως το
 κείο θέατρο είναι εντελώς αδιάφορο κι ομοούσιο, πως
 μηδενική τεχνική διαφορά δεν υπάρχει ανάμεσα στα εί-
 δη κλασικά, και πως ή είναι ο Αισχύλος, ο Ρακίνας,
 ο Βερνυρόφης κι ο Κορομηλάς (άν τους πάχουμε ο-
 λους για κλασικούς), είναι ο Ίψεν, ο νεώτερος Δου-
 μάς, ο κ. Καζανζάκης κι ο κ. Τραγόπουλος. Ναι, βέ-
 βαια όσο για το άγοτέλεσμα, έτσι είναι. Μά
 το θέατρο των Ιδεών υπάρχει κι υπάρχει κι την
 αογή, για την αφετηρία, για την ένσυνείδη-
 τήραση του συγγραφέα, για το είδος της τεχνικής
 του, ή μέθοδο του και τα μέσα που μεταχειρίζεται
 για να φτάση στο σκοπό. Είπαμε πως στο κοινό θέ-
 ατρο, ή ιδέα βγαίνει από το έργο θέλοντας κι
 μή. Στο Ίδεοθέατρο βγαίνει μόνο θέλοντας
 και γυρεύοντας. Πρώτα ή ιδέα, έπειτα το
 δράμα κι θά την ένσυχρώση, θά την κισθητοποιή-
 ση.

Έτσι υπάρχει, βλέπετε, μια διαφορά. Και τη
 στιγμή που υπάρχει μια διαφορά, υπάρχουν και δύο
 είδη Θεάτρου χωρισμένα: Το κοινό και το ιδεολογι-
 κό ή φιλοσοφικό. Μόνο που ή διαφορά, καθώς έδει-

ξαμε, είναι στη μέθοδο, στον τρόπο της εργασίας. Ο
 κοινός δραματικός — και στην υποδιαίρεση αυτή το
 κοινός δεν έχει καμιά υποβιβαστική σημασία, α-
 φού κοινός είναι και... ο Σαίξπηρ, — στο φιλοσο-
 φικό του, να πούμε, μέρος, είναι ασυνείδητος.
 Θα δείξω, λέει, από τη ζωή τουτο και, φιλοσοφικώς,
 ηθικώς, κοινωνικώς, ως βγή ό,τι θέλει. Απεναντίας
 ο ιδεολόγος δραματικός, ολωσιόλου συνείδητα,
 λέει: Φιλοσοφικώς, ηθικώς, κοινωνικώς, θέλω α-
 πό το θεατρικό μου έργο να βγαίνει τουτο και για
 να βγαίνει, παίρνω από τη ζωή ό,τι χρειάζεται, ή
 πλάτω μια ζωή δική μου και κινω ένα δράμα, που
 να χωρή την ιδέα μου ίσια - ίσια. Με άλλους λόγους:
 ο έργατης του Θεάτρου των Ιδεών κάνει από τις Ι-
 δέες του ανθρώπους που να τις ένσαρκώνουν, κάνει
 ανθρώπους - ιδέες ή ιδεάνθρωπους. Κι ο-
 λη ή επιτυχία, ή δραματική επιτυχία, συνίσταται σε
 τουτο: οι άνθρωποι του να είναι τόσο αληθινοί, τόσο
 ζωντανοί, ώστε να μη φαίνονται ιδεάνθρωποι,
 κατασκευασμένοι ξεπίτηδες, αλλά πλάσματα καλλιτέ-
 χνη, δημιουργήματα ποιητή, αυθόπαρκα κι ανεξάρ-
 τητα. Όπως, ως το ξαναπούμε, είναι οι ήρωες του
 κοινού θεάτρου. Ο ιδεολόγος λοιπόν δραματικός πρέ-
 πει πρώτα - πρώτα να είναι δραματικός και τόσο πο-
 λύ, ώστε και με τη μέθοδο του ακόμα, που είναι ά-
 τικαλλιτεχνική, να φτάνη σ' αποτέλεσμα
 τα καλλιτεχνικά. Αίγιο βέβαια το κατορθώνουν μά οι
 λίγοι αυτοί που ούν να κινούνται για κάθόρθωμα
 αληθινό. Και το πρότυπο της μεγαλοφυίας στο είδος
 είναι ο "Ένρικ Ίψεν."

Γιατί, αλήθεια, ο συγγραφέας της «Άγριοπαλας»,
 της «Νόρας» και του «Ρόμερσχαλμ» θεωρείται ένας ά-
 πό τους μεγαλύτερους δραματικούς του κόσμου, εφά-
 μιλλος με τους κλασικούς; "Όχι βέβαια για τις φι-
 λοσοφικές του ιδέες, — που άλλες είναι κοινές, άλλες
 αμφοιθητούμενες, άλλες σφαλερές, άλλες χιμαιρικές,
 άλλες αντιφατικές κι όλες δανεισμένες από δω κι από
 κει, από διάφορους φιλόσοφους και καλλιτέχνες (για
 τί το ξέρετε; ή αμείλικτη κριτική τις ξεχώρισε, τις
 έβαλε κάτω και δε βρήκε δική του, του Ίψεν, ούτε
 μία!). Αλλά, τί τα θέλετε, που κανένας δε θα μπο-
 ρούσε να τις ένσαρκώση δραματικώτερο, θεατρικώ-
 τερο από το μεγάλο Νορδιηρό! Τόσο ζωντανοί είναι
 οι ιδεάνθρωποι του και τόσο θαυμάσια, καλ-
 λιτεχνικά, τα κλιούπιζ, όπου έχυσε το δραματικό αυ-
 το υλικό! Έτσι δεν έκανε πορ' αριστουργήματα, που
 απ' αυτά βγαίνουν οι ιδέες, όπως από τάρι-
 στουργήματα των μεγάλων κλασικών, χωρίς να μην
 τεύη κανένας πως ήταν μπασμένες σ' αυτά ά-
 πό πριν.

Έχεις μέσα σου κάποια δύναμη, κάποια ιδιοφυία,
 μικρή ή μεγάλη, να κάνεις τις ιδέες σου ανθρώπους;
 Τότε μάχης και κάποια, μικρή ή μεγάλη, επιτυχία
 στο θέατρο των Ιδεών. Δεν την έχεις; Τότε τα έρ-
 γα σου θα είναι καταδικασμένα και, αν πιστεύς στην
 αξία και στην ωφέλεια του κοινωνικού σου κηρύγμα-
 τος, καλύτερα θάκανες να του δώσης άλλη μορφή και,
 αντί για σειρά από δράματα, που δεν θα σταθούν πο-
 τέ, να γράψης μια Κατήχηση, ένα Έγχειρίδιο, ένα
 Δοκίμιο ή, το κάτω - κάτω, ένα Φιλοσοφικό Διάλογο.
 Αλλά πριν ξαναγυρίσουμε στο θέατρο του κ. Δ.
 Τραγόπουλου, για να δείξουμε ότι κατέχει τη δύναμη

πόν: 'Από την ψυχή του 'Εθνους, από το βίο του, από τες συνήθειές του, από τη γλώσσα του άντλείστε την εμπνευση! 'Ενας άλλος άλλοτες καλούσε τους Πανέλληνας να πάψουν να πλένοντι με τόνωμα του Κατσαντώνη, πού ή φουσανέλα του ξεβε! Κι ή ψυχή 'Εθνους, αν είναι ή επίκληση τής κλεφτουριάς, είναι νεκρή! αν είναι τής κλεψιάς την περιφρονώ τότες. Κι ο 'Εθνικός βίος, αν είναι ο δοξασμένος βίος του Κολοκοτρώνη, άτυχώς για μās πέθανε πιά, μά αν είναι ο βίος του Παπακυριτσόπουλου και τής ψηφομανίας, τον συχαίνομαι εγώ. Κι οι εθνικές συνήθειες αν είναι τής υπερφάνειας τὰ ύψηλά μέτωπα ταπεινούνομαι, μά αν είναι τής ζητιανείας, τής διακονιάς οι δόλοι και τὰ παρακάλια, ντρέπομαι, ντρέπομαι να βλέπω έτσι το έθνος μου. Και να ιδείτε, άνειλικρινείς είναι όλοι, αδέρφια. "Όταν ύπόδειξα στον κ. Ψυχάρη κάπια πράματα πού δέν τὰ νόμιζα σωστά, θύμωσε και θέλησε να με θρώσει και μου γράφει: «Εγώ νόμιζα πιά πώς γερμάνεφες. — 'Ήμουν τότες στη μεγάλη τή χώρα — 'Από το γράμμα πού μου γράφεις είδα πώς είσαι κι άπόμεινες σωστός Ρωμιός...». Κι είναι ο άνθρωπος πού τελειώνει το Γιαννίρη του έτσι: «Τίποτα, τίποτα δέν είμαι δίχως έσένα κι ό,τι άρέσει στο ποίημά μου, 'Εσένα το χρωστώ. 'Εσένα το χρωστώ, πού πάσκισα να πώ την ώρισύνη, να πώ το μεγαλειό του λογισμοῦ σου, να σε δοξάσω 'Εσένα, 'Εσένα, 'Εσένα, πού είσαι ή πάναγνη, πού είσαι ή άληθινή, πού είσαι ή παναιώνια ψυχή τής Ρωμισσύνης». Κι είναι άνειλικρινείς! πότε δέν ξέρουν ό,τι πρέπει και πότε το μεταβάλλουν όπως θέλουν. 'Ο κ. Ψυχάρης άλλοτες, άφού πρώτα με συμβουλεύει για τή Ρωμέικη ψυχή τόσα, μου γράφει: «Οι Κούρδοι καλά δέν τελειώνουν' τελειώνουνε σαχλάδικα. 'Ο Πέτρος ή έπρεπε να σκοτώση το Βάσο ή να φανή πώς με τὰ σωστά του γίνεται κι άφτός σοσιαλίστας». Κι εγώ του έγγραφα τότες, πώς ίσα ίσα ή Ρωμέικη και μόνη ψυχή του Πέτρου δέν του έδινε τή δύναμη ούτε το ένα να κάμει ούτε το άλλο να γίνει. Γιατί ένας Ρωμιός πού κ α τ ή ν κ ρ ά σ η τ ο υ — είναι έκφραση του κ. 'Εφταλιώτη — έδέχτηκε την έξωτερική θεωρία στες περιστάσεις του Πέτρου, ήταν αδύνατο να έφτανε και στες θυσίες της, έχρειάζονταν ή αναγέννηση από τον εαυτό του τούλάχιστο, κι εκεί δέν είχε φτάσει ο ήρωάς μου, όπως δέν είχα φθάσει κι εγώ τότες.

Και τέτια είναι όλη ή επαγγελία τους. Σύγχυση κι άναμάσασμα τωρνευμένων λέξεων είναι ή πολιτική τής Ρωμισσύνης ξεβγαλμένη και στα ίερα έπίπεδα τής ιδέας. "Όποιος μπορεί, άς ιδεί στο ήμίφυλλο τής «'Ακροπόλεως» τής 10 Νοεμβρίου 1899 για χιλιοστή φορά 'πωμένα, τάνκατέργαστα δημοκοπήματα του κ. 'Εφταλιώτη. Και λέει εκεί: . . . «Το δαμπάκι όμως του ρούχου μας

όταν έρχεται από την 'Αμερική δε λέμε πώς φορούμε 'Αμερικάνο ρούχο, μήτε, αν τύχει και κλώστηκε στην 'Αγγλία, πώς 'Εγγλέζικο' παρά μās το κόβει ο ρωμιός μας ο ράφτης και λέμε πώς ρωμέικο ρούχο φορούμε. Το παινιούμαστε μάλιστα, (ή έ π ρ ε π ε να το παινεθούμε), πώς υποστηρίζουμε και τή βιομηχανία την εθνική. . . Πήγαν αυτοί οι κύριοι στη Γερμανία πρώτη φορά στη ζωή τους, κι άγόρασαν έτοιμοκάμωτη φορεσιά. Την έβαλαν και περπατώντας τώρα φωνάζουνε να καμαρώσουμε τέχνη. 'Εμείς πάλι λέμε, όραία τέχνη για Γερμανικές ράχες, μά εμās δε μās πάει. . .». Διαμαρτύρομαι χάριν των έμποροραφτιάδων μας. "Όλο τον καιρό στη Γερμανία φορούσα τή δική τους την τέχνη και κανείς δέν το άντιλήφτηκε, πώς ήταν ρ ω μ έ ι κ η. Κι όταν ήρθα πάλε εδώ, ο του περιέργου τής τέχνης των ραφτιάδων! με τή γερμανική την τέχνη, οι δικοί μας εδώ δέν το πίστευαν καθόλου πώς δέν ήταν ρ ω μ έ ι κ η! . . . 'Ακούτε λοιπόν. Μη θάρρνεψ ο κ. 'Εφταλιώτης πώς φορούνε ακόμα εδώ άντεριά και θρώκες και φουσανέλες; Ποιό είναι το ρωμέικο ρούχο; Ποιός ράφτης 'Ελληνας δέν θα άγανακτούσε κατά του κ. 'Εφταλιώτη αν, αλλά Δόν Κιχώτη, τον έπαιρνε για τριζή, για καζάζη, επειδή έτσι τον έφαντάστηκε; 'Α! έξέχασα' ο κύριος 'Εφταλιώτης μένει στη 'Αγγλία, ντένεται 'Εγγλέζικα, γιατί να μη συμβουλεύει λοιπόν τους Ρωμιούς να μένουν ρωμιόι; Κι εγώ πού θυμήθηκα τώρα την 'Αγγλία θυμάμαι και κάτι άλλο, πού διάβασα κάποτες και το σημείωσα έκτοτε. 'Εσυζητιόταν στην 'Αγγλία το τελωνιακό δασμολόγιο και μιλούσαν οι φρεοδάρχαι για το προστατευτικό σύστημα. Μά ένας βουλευτής ο μεγάλος ρήτορας, Β. Φόξ, έμλλησε κοντά σταλλα και τουτα. «Και ποιός είναι λοιπόν ο κύριος πού σηκώνεται ύπερασπιστής τής εθνικής αιδάρκειας και πολέμιος κάθε έξωτερικής σχέσεως; Θέλετε να σας τον παρουσιάσω; 'Ιδέτε τον. Στην κουζίνα του του φτιάνει το φαγι Γάλλος μάγερας' στην τραπεζαρία του του το σερβίρει 'Ελβετός φρακοφόρος. 'Η κυρία του να, χώνει το χέρι της στο μπράτσο του και το βλέπω κατάγιομο με μαργαριτάρια, πού δέν τὰ έβγαλαν βρεττανικά κογχύλια. Τα φαγια του τὰ έφερεν από το Βέλγιο και τὰ κρασιά του από το Ρήνο' στηρίζει τα μάτια του σε λουλούδια σέρας, φερμένα από τή νοτιότατη 'Αμερική και τὰ πούρα του τὰ γλυκομούριστα είναι τής Κούβας. Βγαίνει περίπατο καθάλλα σ' άλλογο 'Αραβικό και τον ακολουθοῦν σκυλιά από τή ράτσα του άγιου Βερνάρδου. 'Εχει συλλογή από φλιμαντέζικες εικόνες κι από 'Ελληνικά βάζα κι άγάλματα. Πηγαίνει στο μελόδραμα πού παίζεται γερμανική όπερα από Ιταλούς θεατρίνους και από γαλλίδες μπαλαρίνες. 'Ακόμα κι ή θρησκεία του ήρθεν από την Παλαιστίνη. Κι όταν πεθάνει; Θάν τον σκεπάσει μάραρο από τή Καρράρα! . . . Αυτός είναι ο

ἄνθρωπος πού φωνάζει: Στόν ἑαυτό μας νά μένουμε, μακριά ἀπό τοὺς ξένους!!;» Ὁ κ. Ἑφταλιώτης βέβαια δέν ἔχει τίς τιμές τοῦ Λόρδου, μὰ κι ἐγώ δέν εἶμαι μέλος καμιάς Βουλῆς Κοινοτήτων! Ὅπως δὴποτε, ὅπως κι ἄλλοτες εἶπα, ξαναλέγω: Ναι, μπορεῖ νά χαρακτηρίσει ἡ τάση αὐτὴ κάτι σὰν ἐθνικότερο. Μὰ όταν τὸ ἐθνικότερο αὐτὸ ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὴ Ζωή, μακριά μακριά τὸ ψοφῆμι. Κι ἐγὼ ἔτσι ζητάω μιὰν ἄλλη ἐπιστροφή τὴν ἐπιστροφή στὴ Ζωή. Ἡ Ζωὴ τὰ ἔχει ὅλα· ἀνοίξτε τὰ μάτια σας καὶ θὰν τὸ ἰδεῖτε. Ὅ,τι σκορπάει εἶναι φῶς καὶ δύναμη. Σὰν αἰώνια πού εἶναι καὶ σὰν ἀπέραντη, κατέχει καὶ τὸν ἐθνικότερο μὲ ὅ μὲ ὅ μὰς καὶ τὸν ζωντανεὺν μόνον αὐτὴ τὸν ζωντανεὺν. Ἐλάτε, ἀδελφια μου, στὴ Ζωή. Ἀνεξίκακη θὰ μὰς ἀγκαλιάσει πάλι. Ὡ! Θὰ περπατήσουμε, θὰ τρέξουμε, θὰ ὀδηγηθοῦμε καὶ δέν θὰποκάμουμε. Θὰ ὀδηγηθοῦμε! Αὐτὸς εἶναι ὁ φάρος τοῦ Βαρυβαρισμοῦ. Ναι, θὰ ὀδηγηθοῦμε. Ὡ φάρε, τὸ φῶς σου νὰ ἔρθει καὶ ἄς εἶναι κι ἄφ' τὴς ἀλαργινότερες τὴς ξενιτειῆς.

Τὰ ἀπελπιστικά τῆς ἐπιστήμης συμπεράσματα δέν τὰ ἐξάγω. Τὴν ἐπιστῆμην δέν τὴν ἐπικαλοῦμαι, όταν λατρεύω τοῦ πνεύματος τὴν λάμψη. Ὡ! Κατέχω τὴ Θέληση κι ἔτσι φέρνω τὴν ἀντίδραση στὸ φυσικό μου. Κι ἂν ἡ μοῖρα μου τῶχει νὰ πεθάνω κι ἐγὼ, δέν θὰ πέσω παρὰ σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς Μπόερς. Κι ὅμως θὰ πάρω γιὰ λίγο καὶ τὴν ἐπιστῆμην στὰ χέρια μου. Κι ἐγὼ συνήγορος.

Τ' εἶναι ἐθνικὴ νιότη; Τὸ καθορίζει ὁ, πού ἐπικαλεῖται τὴν ἐπιστῆμην, Ψυχαρισμός, πὼς ἐθνικὴ νιότη εἶναι ἡ λιγύχρονη ἐλεύθερη τοῦ ἔθνους ζωὴ. «Ἐμεῖς χθὲς λευτερωθήκαμε» «Τὰ φαινόμενα τῆς θεωρητικῆς ζωῆς τῆς γέφυρας τῆς Εὐρώπης, — εἶναι ἀπὸ ἕνα γράμμα τοῦ κ. Ἑφταλιώτη... δέν εἶναι γιὰ νέα καὶ φτωχὰ ἔθνη...». «Στὴς παλιές μας ἐδῶ μέσα — αὐτὰ εἶναι ἀπὸ γράμμα τοῦ κ. Ψυχάρη — στίς γερασμένες κοινωνίες γίνονται ἕνα σωρὸ πρῶματα, φανερόνουνται ἕνα σωρὸ ἀρρώστειες, πού τὸ παληκάρι δέν τις ξέρει...». «Ὅλα αὐτὰ σημαίνουν πὼς ἡ γέφυρα Εὐρώπη εἶναι ἀρρωστη καὶ πὼς ἐμεῖς χθεςνοὶ σκλάβοι κατέχουμε τῆς ὑγείας τὸ θησαυρὸ. Καὶ τί ἀρρώστεια ἔχει ἡ Εὐρώπη; Ὁμολογῶ πὼς λίγο σεβασμὸ ἔχω στὴν Entartung τοῦ κ. Μάξ Νόρνταου. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός, νιώθω μόνον, νὰ αἰσθάνθηκε, πὼς ἀνάμεσα στὰ ὑγιᾶ καὶ ζωντανὰ στοιχεῖα ἐπονοῦσε κι ἐστρεψε στὰ παθιασμένα νὰ ἠσυχάσει. Ὁ Ἑβραϊοπεσταῖος φυσικότατος ἦταν νὰ ἐνθουσιάσει τελευταῖα καὶ τὸν κ. Βλάχο ἐδῶ, ἕνα Ρωμιοῦ πού ἡ ψυχὴ του εἶναι γεμάτη ἀπὸ προλήψεις καὶ ἀμφίβολη σοφία. Ὁ ἐκφυλισμὸς λοιπὸν εἶναι ἡ ἀρρώστια τῆς γέφυρας Εὐρώπης. Καὶ στὸ μυαλό τοῦ ψυχαρισμοῦ, ὅπου κι ἐκεῖ μετρίζονται ἐπιπόλαια οἱ ιδέες, «πού, ὅπως μοῦ ἔγραφε μιὰ φορὰ

ὁ κ. Ψυχάρης, γεννιοῦνται ὅρα τὴν ὅρα στοὺς δρόμους τοῦ Παρισίου», ἀποκαλύφθηκε, πὼς ὁ ἐκφυλισμὸς προϋποθέτει μακρόχρονη ἐλεύθερη ζωὴ, ἀκμὴ πολιτισμοῦ καὶ δράση αἰώνων. Ὅμως ἐγὼ θυμοῦμαι ἀκόμα, ἂν καὶ τόσο ντιλεντάτικα ἐπέρασα ἀπὸ τὴν ἐπιστῆμην αὐτὴ, πὼς ὁ ἐκφυλισμὸς εἶναι ἀρρώστια κληρονομικὴ πάντα, μὰ γεννημένη ἀπὸ ἑτερόφυλη συνήθως νευρολογικὴ πάθησι. Πὼς γενεσιουργικός λόγος τοῦ νευροτισμοῦ, τοῦ πατέρα τοῦ ἐκφυλισμοῦ, δέν εἶναι μονάχα ἡ πληρωμὴ πατρογονικῶν ἀμαρτιῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπὸ χίλιες ἄλλες αἰτίες ἀπ' εὐθείας ἀπόχτησι του. Καὶ μέσα στίς αἰτίες αὐτές, κοιτάζοντας τὴ γέφυρα Εὐρώπη καὶ τὸ βίω τῆς Ρωμοσύνης μέσα στὰ σκοτεινὰ χρόνια, βλέπω ὀλοφάνερα, πὼς ἡ Ρωμοσύνη, ἀπὸ ἐπιστημονικὴ ἀνάγκη, εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ εἶναι βαρύτερα ἀρρωστη ἀπὸ τὴ γέφυρα Εὐρώπη. Γιατὶ δέν βλέπω οὔτε μιὰ ἐλάχιστη χρονικὴ περίοδο ὡς τὰ 1830 πού νὰ μὴν ἐκόβονταν τὸ αἷμα τῶν πατεράδων καὶ τῶν μητεράδων τῶν σημειωθῶν γενεῶν. Μιὰ διαρκὴς συγκίνηση ἀπὸ τὸ ἐλάχιστο φύσημα τοῦ ἀέρα τῆς ὥρας, μιὰ ἀκατάπαυστη προσήλωσι στὴν κατάλληλη στιγμή μιᾶς καλλιτέρευσης, μιὰ ὑπολάνθανουσα φοβερὴ καταπόνησι τῶν σωματικῶν καὶ τῶν ψυχικῶν δυνάμεων, πού τὸ ἐνοστιχο τῆς Ζωῆς τὴν ἐκρυβε, παντοτεινὸς τρόμος, ἦταν ἡ ζωὴ ὀλάκερων αἰώνων τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους. Κι όταν ἡ μοιραία στιγμή ἔφτασε, τὸ ἀναβρασμένο ἠφαίστειο ἐσυντάραξε καὶ κατασκέπασε μὲ τὴ λάβα του ἑφτὰ σωστὰ χρόνια, κάθε ὑπόλεμα νευρικῆς γεροσύνης τοῦ ἔθνους τοῦ φτωχοῦ. Ἐνας φυλετικὸς πόλεμος, πόλεμος ἐξοντώσεως, ὅπως ἐκεῖνος, ἡ πλημμύρα τόσο αἵματος χυμένου κι ἀπὸ τὰ δύο μέρη μὲ τὴ λύσσα τοῦ ἰσχυρότερου πάθους, μιὰ ἐπιδρομὴ καὶ παρέλασι, ὅπως ἐκεῖνη τελευταία τοῦ Μπραῆμη, νηστείες μηνῶν, δίψες χρόνων, ἀπνίες δεκαετηρίδων, ὅλα αὐτὰ ἡ ἐπιστῆμην τὰ θέλει ὡς τὰ μεγαλύτερα αἷτια γιὰ τὴν ἀλλοίωσι τῆς νευρικῆς δυναμικότητος καὶ τῆς ἀπὸ τῶν νεύρων ἐξαρτημένης μυϊκῆς καὶ νοητικῆς ἰσορροπίας καὶ δύναμης. Κι ἔτσι, κατὰ τὴν ἐπιστῆμην, τὸ ἔθνος μας ἐγέννησε ἕνα κράτος ἐκφυλο, ἀρρωστο καὶ σακατεμένο, ὅπως τὰ κράτη τῆς Εὐρώπης ἀρρώστησαν ἀπὸ μόνον τους. Κι ἀρχισεν ἡ ἀρρώστια τὴν ἐκδήλωσι τῆς καὶ τὴν κλινικὴ τῆς τὴν εἰκόνα μόλις ἔπαψε νὰ ἐντείνει τὸ ἔθνος τῆς ἐνοστιματικῆς αὐτοσυντηρησίας του τὰ κίτταρα. Κι ἡ Ζωὴ ἀποκοιμήθηκε κι ἡ νεκροσύνη ἐβασίλευσε γύρω τριγύρω. Ἐτσι θὰ ἐξηγοῦσα μὲ τῆς ἐπιστήμης τὰ συμπεράσματα τῆς νεκροσύνης τοῦ ἔθνους. Ὅμως ἐγὼ δέν ἀπελπιζομαι, ὅπως καὶ δέν ἐλπίζω. Ἐρῶ, πὼς ἔστιν ὅλοις νὰ μὴν εἶναι ἀρρωστος δέν θὰ εἶναι. Ἐπάρχει ἕνα ὄριο, ἡ οὐδέτερη γραμμὴ, πού ξεχωρίζει τίς δυὸ ἐλῆες τῆς Ζωῆς καὶ τοῦ Θανάτου. Ἡ οὐδέτερη γραμμὴ εἶναι ἡ ἀδράνεια τῆς Θέλησης κι ἐπομένως τῆς πράξης. Ἄ-

σπαρμένο, τὸ μυστικὸ πὸν χαρακτηρῆζει ἀπαράμιλλα τὸ μεγαλεῖο τοῦ Γάλλου καλλιτέχνη, δηλαδὴ τοὺς κρυμμένους ἐκείνους νόμους τῆς μεγάλης ἠθικῆς στὴ ζωὴ. Τὴν ἐ γ δ ι κ η σ η, ἀπὸ ἀφαιρέσθη πηγῆ, τοῦ καταπατούμενου, ἐναντίο τοῦ καταπατητῆ τῆ Ὀρθοκεία δηλαδὴ πὸν θὰ μπορούσε νὰ στηριχτεῖ σ' αὐτὸ τὸ δόγμα. Ὁ Ἰψεν αἰστάνομαι νὰν τὸν ἐβλαψε τὸ Στρίντπεργ. Ἡ εὐγενικὰ ἐκείνη ἀμίλλα τῶν δύο Σκαντιναυϊκῶν λαῶν, τοῦ Σουηδικοῦ καὶ τοῦ Νορβεγικοῦ, ἔπαιξε τὸ μεγαλύτερο τῆς ρόλο στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰψεν. Ὅταν τέλος πάντων ὁ Νορβεγὸς δραματογράφος κατάκτησε τὸν κόσμο, ἡ Χριστιανία στόνομά του, ζητοῦσε φαντάζομαι, νὰ παραβγεί τότες. Καὶ τὸν φαντάζομαι, τὸ ἐγὼ νὰ εἶμαι. Κι ὁ Σουηδὸς θέλησε, φαντάζομαι νὰ παρακλίνοι ἀπὸ τὸ αὐτόματο καὶ νὰ ὄνειροπολεῖ μοτίβα καὶ σύνθεση ἀπὸ τὸν ἀντίπαλό του. Εἶναι θέβαιο, πὸς ὑπάρχει πολλὴ ἀναλογία στὰ κατώτερα ἔργα τῶν δύο καλλιτεχνῶν, καὶ προσπάθεια, προπάντων στὸ διδακτικὸ μέρος τῆς Τέχνης τους, νὰ τραβῆξει ὁ ἕνας τὴ μὴν ἄκρη τοῦ σκοινιοῦ κι ὁ ἄλλος τὴν ἄλλη. Καὶ στὰ κατώτερα τους ἔργα, θὰ παρατηροῦσε κανεὶς: ὑπεροχὴ τοῦ Στρίντπεργ στὸν ἐρεθισμό, τὸν τόσες φορὲς καλλιτεχνικὸ καὶ στὴ δύναμὴ του νὰ ὑπνωτίζει κι ἀπατᾷ, κι ὑπεροχὴ τοῦ Ἰψεν στὴν κατοχὴ ἑνὸς μοτίβου, πὸν παίρνει τόσες μορφὲς σὲ τόσα δράματα ἀνόμοια. Ἄν ὁ Ἰψεν εἶναι ὁ ποιητῆς, πὸν ὅ,τι κι ἂν ἔγραψε δὲν ἐβγήκε παρὰ ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ψυχὴ τῆς Τέχνης, ἂν εἶναι ὁ ποιητῆς πὸν δὲν ὄνειροπόλησεν ὡς ποιητῆς ἀλλὰ ὡς κοινωνικὸς φιλόσοφος, τόσο εἶναι ἀλήθεια, πὸς ὁ Στρίντπεργ, ποιητῆς μονάχα, νιώθοντας καὶ ζητώντας τὸ σήκωμά του καὶ θέλοντας νὰν τὸ ἐπιβάλλει, ἀναγκάστηκε ν' ἀκολουθήσει τὸν Ἰψεν καὶ νὰ ζημιωθεί, ὦ ναί! Ὁ Ἰψεν δὲν ἔγραψε κανένα δράμα τόσο καλλιτεχνικὰ ἄρτιο, ὅπως ἡ «Τζούλια». Ἀλλὰ κι ὁ Στρίντπεργ δὲ μπόρεσε νὰνέβει στὸ φιλοσοφικὸ ὕψος τοῦ Ἰουλιανοῦ, στὴν ἐπικὴ μεγαλοπρέπεια δρισμένων σκημῶν τοῦ Μπράντ, στὸ κοσμογύριστο ψυχικὸ ταξίδι τοῦ Πέρο - Γκύντ. Ὁ Νίτσε τέλος εὐρήκε τὸ Στρίντπεργ, μπλεγμένο στὰδράχτια τῆς θετικῆς ἐπιστήμης καὶ τοῦ ἐτάραξε τοὺς κύκλους βαθύτατα. Τοῦ ἔχουσε στὸ πνεῦμα του τὸνερο τοῦ μεγάλου, τῆς πάλης γιὰ τὴν κατάκτησή του, τέλος τ' ἀνώτερο πανόραμα τῆς ζωῆς. Ἡ «Τζούλια» εἶναι ἡ χαρακτηριστικότερη ἐπίδραση τοῦ Νίτσε σὲ πνεῦμα πὸν κατέχεται ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη. Ὁ πρόλογος τῆς «Τζούλιας» εἶναι πολλὲς φορὲς ἐπανάληψη τῶν δογμάτων τοῦ μεγάλου φιλοσόφου.

Ἡ ψυχὴ τοῦ Στρίντπεργ εἶναι ἡ ποιητικὴ ψυχὴ τῆς ἔρευνας. Ἄν τὸ πνεῦμα του ἦταν ὑπέροχο, θὰ ἐγίνονταν ἀπὸ τοὺς πέντε τῶν αἰῶνων. Δὲ μοῦ ἐπιτρέπεται σήμερα νὰν τὸν στηρίξω στὴ θέση καὶ τοῦ Μπαύρον. Ὅμοια σὲ πολλὰ ψυχὴ στὸ καλλιτεχνικὸν

αἴσθημα, κατώτερη στὴν ἰδεοσύνηση. Ἡ «Τζούλια» μοῦ θύμισε κάπως καὶ τοὺς σπαραγμοὺς τῶν Ἑρηνίων σὲς «Ἐδμενίδες» τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ ἀντίθετη ὄψη ἑνὸς μεγάλου συμβόλου. Ἡ Ἀθηνᾶ μεταβάλλει τὶς κόρες τῆς νυχτός. Ὁ Ζὰν καταβιάζεται τὴν Τζούλια στὴ νύχτα. Ἀλλὰ πόση ἡ ἀπόσταση τῶν δύο ἔργων, ὅπως καὶ τῶν δύο ποιητῶν! Κι ἐκεῖ βρίσκεται ἡ σκέψη μου: Τὸ πνεῦμα τοῦ Στρίντπεργ εἶναι κατώτερο πνεῦμα. Εἶναι προσορισμένο νὰ μὴ χειραφετηθεῖ κι ὠϊμένα, ὁ γνήσιος αὐτὸς ποιητῆς μὲ φοβίζει τελευταῖα. Λέγει τὶς ἀνακαλύψεις παράδοξα στὸν πρόλόγὸ του. Παράδοξη ἦταν ἡ προσπάθειά του νὰ ζητεῖ ἀπὸ τὸ θεῖο διχασμὸ τοῦ στοιχείου. Παραδοξότατη θὰ εἶναι ἡ ἀσηκητικὴ στὸ τέλος ἐξέλιξή του.

Ὀνειρεύεται ὁ Στρίντπεργ ἀνακαίνιση τοῦ θεάτρου κι εἶναι ἀρκετὰ ἐπιηρεασμένος ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ θεάτρου τῆς Μπαύροϊτ. Γιὰ μένα ἀπὸ καιρὸ, τὸ θέατρο ἔχει, χάσει τὴν ἰλουσιόν του. Ἄν μπορούσα νὰ διατυπώσω κι ἐγὼ τὸ δικό μου τῶνερο, χωρὶς νὰν τὸ ἐπιβάλλω, ἀλλὰ μονάχα ἀτομικὴ σκέψη νὰ πῶ, θὰ ἔλεγα, πὸς τὸ θέατρο θὰν τὸ ἤθελα, σὲ μιὰ σάλα χωρὶς σκηνὲς καὶ σκημικά, χωρὶς ἠθοποιούς, μόνον ἐκεῖ, σὲ μιὰ γωνιά τῆς σάλας, ἕνας δύο, ὅσα εἶναι τὰ πρόσωπα, καθισμένοι σὲ καθίσματα νὰ μιλοῦν τὸ διάλογο. Τὸ θέατρο θὰν τὸ ἤθελα συναναστροφῆ, πὸν τὴ δίνει ὁ ποιητῆς, ἢ οἱ πνευματικοὶ συντρόφοι τοῦ ποιητῆ, μὲ προσκαλεσμένους πὸν ἐκεῖνοι θέλουν. Ἀλλὰ καὶ σὲ φρονῶ, πὸς ἔτσι θὰ περιμένα νὰ ξεβγεί τὸ νέο δράμα. Ἄν ἦταν νὰ ξεβγεί κάτι καινούργιο, δὲν τὸ ἐμποδίζει τίποτες. Τὸ θέατρο εἶναι στημένο στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ. Ἄρκει ὁ ποιητῆς νὰ μὴ λογαριάσει ἄλλο κοινὸν ἀπὸ τὸ δικό του, καὶ τότες κατέχει ὅ,τι θέλει κι ὅ,τι τοῦ ἀναγκαιοῖ. Ἄν ἀληθινὰ ξεβγαίνει κάτι, θὰ ἦταν κοινὸ καὶ παροδικό. Κάτι σὰν τὰ προλογίσματα τοῦ Βυζαντινοῦ θεάτρου καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Μεσαίωνα, πὸν τᾶρριξε ἡ σημερινὴ σκηνοτροπία. Ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Διονύσου τὸ κατάνοιχτο, ὡς τὸ περιορισμένο σπῆτι πὸν κλεῖ τὴ σημερινὴ σκηνή, ὡς ἴσως τὸ «μικρὸ χῶρο» τοῦ Στρίντπεργ καὶ τέλος ὡς στὴ συναναστροφὴ τὴ δική μου, γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ δράματος, τοῦ μεγάλου δράματος, δὲν συμπεραίνει κανεὶς, παρὰ, πὸς: ὁ Χῶρος ὅπως ὁ ὁ Χρόνος δὲν ἐξασκοῦν καμιάν ἐπίδραση σ' ὅ,τι εἶναι βουτηγμένο στὴν αἰωνιότητα. Παραδείγματα: ὁ Αἰσχύλος, ὁ Σαίξπηρ, ὁ Γκαίτες. Τᾶλλα εἶναι γιὰ μᾶς τοὺς θνητοὺς ἀνθρώπους.

ΚΝΟΥΤ ΧΑΜΣΟΥΝ

Ὁ Κνούτ - Ἄμζουν εἶναι ὁ διασημότερος μυθιστοριογράφος ἀπὸ τοὺς νέους τῆς Νορβηγίας. Χωρὶς ν' ἀπομνηθῆ τοὺς μεγά-

σταση. Τὰ δρισμένα βουνά και τὰ δρισμένα πελάγη δὲν σᾶς ἀνάβουν ἐσᾶς τῆ νοσταλγία, γιατί τῶν τόπων ἐσᾶς δὲν περιορίζει στενότητα. Ἀγκαλιάζετε ὅ,τι σᾶς φτάνει κι ὅ,τι ἀγκαλιάζετε ἔξησε πιά. Εἶ ν α ι... εἶ ν α ι, εἶναι ὁ κόσμος σας και τὰ παλάτια σας εἶναι στήν ὑπερπέραν περιοχή τῆς ζωῆς. Ὡ τοῦ ἡλιου ἀχτίδες, δλοῦθε και πάντα ὁμοια τῆ ζωῆ τῆς χαρίζετε!...

...Και ἐγὼ στηλώνω τὸ βάθρο τῆς σκληράδας, ὅπου θὰ στηθεῖ τοῦ β α ρ β α ρ ι σ μ ο ῦ ὁ φάρος. Ἄχ! Ἄς ἦταν νὰ φωτιζε τοὺς Ἑφταλιώτες, τὸν πολιτισμὸ τους. Ὅ,τι λέγω δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ καταρρίψει οὔτε νὰ σηκώσει. Και γιὰ τὸν ἀληθινὸ κ. Ἑφταλιώτη πραγματικὰ δὲν ἐνδιαφέρομαι καθόλου. Μονάδα σὲ μονάδες. Ἴσως οὔτε τὸν πείσω οὔτε τὸν συγγιήσω. Ἔσεῖς οἱ ἄλλοι, οἱ ἄπλαστοι ἀκόμα Ἑφταλιώτες, πὸν θυζαίνετε τὸ δηλητηριασμένο τὸ γάλα, ἐσεῖς μὲ ἐνδιαφέρετε. Ὡ! Πόσο δηλητηριώχει ἡ θροφή σας και τὰ παραγγέλματά σας πόσο ἀπὸ τὴν ἀφάνεια, δηλαδή ἀπὸ τὸ θάνατο, εἶναι ξεβγαλμένα! Σᾶς κολακεύουν ἀδέρφια, κι οἱ θεοὶ πὸν σᾶς σταίνουν ὄλοι τους εἶναι εἰδωλα. Κι ἔτσι ἐπικαλέστηκαν τὸν Ἑθνισμὸ. Τὴν ἀδυναμία τὴν ἐπικινδυνώδεστερη. Τᾶτομα τᾶγουρα, τὰ νεκρά, τὰ πιὸ σαπισμένα. Και ντροπιάζονταν ὁ ἕνας, πὸν πάτησε ὁ Τοῦρκος και ὁ Ἀρβανίτης και ὁ Βενετζάνος και ὁ Σλάβος και ὁ Ρωμαῖος και ὅποιος ἄλλος τὸ πανάχραντο εἶδωλο τῆς παράδοσης. Κι ἄρκεσε νόμισα μιὰ μέρα νὰ γλεῖ ἡ ἐξαφάνιση κι ἡ ἀνάσταση κι ἀκούω τὸν παλιὰ τῆς ἐπιστροφῆς! «Ἀνέστη ἡ ἀρχαία Ἑλλάς και ὁμοῦ ἡ ἀρχαία αἴσθησις!...». Ναί, τὸν ἔψαλλε ὁ Ἀλέξανδρος Ραγκαβῆς!... — Συμπαθεῖστε με πὸν διακόφτω. Ὅταν βουρκώνομαι, ζητῶ κάποιον καταφύγιο σὲ λατρεμένους συντρόφους. Σᾶς συγκοινωνῶ αὐτὴ τῆ στιγμή μ' ἕναν! «Πέμπτη στίς 2 τοῦ Ἀπρίλη 1829). Θὰ σᾶς κάμω γνωστὸ ἕνα πολιτικὸ μυστικὸ, ἔλεγε ὁ Γκαίτες (τὰ γράφει ὁ Ἐκκερμαν στίς «Κουβέντες μὲ τὸ Γκαίτες») σήμερα ὅταν τρώγαμε, πὸν θὰ τὸ ἰδεῖτε κιόλας νὰ φανερωθεῖ ἀργὰ ἢ γρήγορα. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ κρατηθεῖ ὁ Καποδίστριας στὴ θέση τοῦ κυβερνήτη τῆς Ἑλλάδος γιὰ καιρὸ, γιατί τοῦ λείπει ἴσα ἴσα ὅ,τι εἶναι ἀπαραίτητο σὲ παρόμοια περίπτωση. Ὁ Καποδίστριας δὲν εἶναι σ τ ρ α τ ῖ ὠ τ η ς. Κανένα παράδειγμα δὲν μᾶς δείχνει ὡς τὴν ὥρα, πὸς ἕνας πολιτικὸς μπόρεσε μέχρι σήμερα νὰ διοργανώσει ἕνα ἐπαναστατικὸ κράτος και νὰ κατορθώσει νὰ ὑποταχθεῖ σ' αὐτὸν ὁ στρατὸς κι οἱ στρατηγοί. Μονάχα μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι, μπρὸς ἀπὸ ἕνα στρατό, μπόρεῖ κανεὶς νὰ προστάξει και νόμους νὰ δώσει κι ἴσως ἡλιπζε ἔτσι ν' ἀκουστεῖ! μὰ ὅπως ἀλλιῶς μιὰ τρύπα στὸ νερὸ γίνεται. Δὲν θὰ ἀνέβαινε ποτὲ ὁ Ναπολέοντας τὴν ὑψηλότετῆ του τὴν κατίσχυση, χωρὶς νὰ ἦταν στρατιώτης.

Ἦτσι ὁ Καποδίστριας δὲν θὰ βαστάξει στὴν ἀρχηγία,

και νὰ σᾶς πῶ; πολὺ γρήγορα θὰ παῖξει δευτερότερο ρόλο. Σᾶς τὸ ξεμυστηρεῖται και σεῖς θὰ τὸ ἰδεῖτε πὸν θὰ γίνει, γιατί ἔτσι τὸ ἔχει ἡ φύσις τοῦ πράγματος και θαύματα δὲν γίνονται!» ὁ ἀληθινὸς ἄνθρωπος βλέπει πάντα στὸ βάθος. Ἡ ἐνότητα τῆς ἀλήθειας, ἢ μιὰ, εἶναι φωτεινότετη στὸν ἄνθρωπο πὸν ζεῖ! Και μιὰ κέτυχε, ἄς μεγαλώσει ἢ παρέκβαση. Στὸν ἱερὸ τόπο τοῦ Βάιμαρ, ὅπου προσκυνητῆς ἀνέβηκα πέρσι, στὸ σπίτι τοῦ μεγάλου Πνεύματος, στὴν πόρτα τῆς μικρᾶς κάμερας, ὅπου τὸ αἰώνιο Πνεῦμα ἄφηκε τὸ πρόσκαιρο σῶμα, εἶναι κολημένο ἕνα χαρτὶ κίτρινασμένο ἀπὸ τὰ χρόνια, χειρόγραφες σημειώσεις τῶν χρόνων 1828, γραμμένες ἀπὸ τὸν ἴδιον Γκαίτε κι ἄγνωστο γιατί ἐκεῖ ἀπὸ τότες κολημένες. Ἐκεῖ διάβασα, κατὶ γιὰ τὸ Ρωσοτουρκικὸ πόλεμο, και τὲς δύο λέξεις: «Ἑλλάδος πεπρωμένον». Ὡμένα, τί ἔβλεπε τὸ μάτι τοῦ προφήτη; Τρέμω!..

Κι ὕστερα ἀπὸ 70 χρόνων Ἑλληνικὴ παλινρθωση (!), ἀκούω κάπια σουραῦλια νὰ ζητᾶνε μιὰν ἄλλην ἐπιστροφή, τὴν ἐπιστροφή στὸν Ἑθνικὸ δρόμο... στὸ δρόμο πὸν εἰμάστε και πὸν ἀπὸ 70 χρόνια παραστρατήσαμε τάχα! Και λοιπὸν; Τὰ ἰδανικά τῶν πρὸ 70 χρόνων γενεᾶν και ἡ ἐγκόλπωσή τους εἶναι ὁ Ἑθνικὸς δρόμος; Κεῖν μπόρῶ νὰν τὸ θροντοφωνήσω: μάλιστα! Μὰ σὰν κοιτάξω ψυχρὰ τὰ 70 χρόνια πὸν πέρασαν, ὅπως και τὰ χρόνια τῆς πρώτης σκλαβιάς, δὲν βλέπω τὰ ἰδανικά καθόλου ἀλλαγμένα. Ἡ π α λ ι ν ὀ ρ θ ω σ η εἶχε τὴν πονηράδα νὰν τὰ ἐκμεταλλεῖται και νὰν τὰναινεῖ και νὰ κολακεύει μ' αὐτά. Ἡ παλινρθωσις ὁμως, χωρὶς νὰν τὴν ἀθωώνει γιὰ τὲς συνέπειές της, εἶχε τὴ δικαιολογία της. Ἦταν ἡ ἀντίδραση τῶν σκλάβων πὸν ἐλευθερώθηκαν ἄξαφνα, χωρὶς οἱ ἴδιοι νὰ πληρώσουν οὐσιαστικώτερον τίποτα γιὰ τὴν παροχή της! Γιατί οἱ καπετανεῖοι τὸ ἔδειξαν πολλές φορές, πὸς ὅσο περισσότερο ἐνοοῦσαν τὸν Ἑλληνισμό, πὸν τὰ ἔκπαγλα κατορθώματα τους ἔφεραν, τόσο και αιστάνονταν βαθύτερα, ναί, πὸς ἡ ἀντίδραση τῶν σκλάβων περιοχὴ ἐγίνονταν σκλαβιάς καινούριας!... Κι οἱ σημερινοὶ ὑποκινητάδες τῶν Ἑθνικῶν δρόμων ἔχουν τὴ δικαιολογία τους. Ἀπεπλίστηκαν και ζητοῦν καταφύγιο. Ἄν δὲν θὰν τοὺς ἀρνηθεῖ κανεὶς και τὴ φαινόμενην εἰλικρίνεια, ἀξιόλογα μπόρεῖ νὰν τοὺς χτυπήσει τὴν ἀνεξέταστη προσπάθεια. Και λοιπὸν; Ὁ κ. Ἑφταλιώτης, ὅπως ὁ κ. Ψυχάρης προκειμένου γιὰ γλώσσα, ἀρνεῖται γιὰ τὴν Τέχνη — και τὰ δύο τόσο τῆς ζωῆς παρεπόμενα — τὴν ἐπίδραση τῶν 70 χρόνων και τὴν ἐπίδραση τῆς... συγκοινωνίας. Ἀλήθεια εἶναι πλάσματικά τὰ λόγια τους κι οἱ ἴδιοι, οὔτε τί θελοῦν οὔτε πὸς νὰν τὰ πὸν κατορθώσουν, γιατί ὅταν ὁ ἑαυτὸς τους εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀρνηση τῶν προκηρῦξεῶν τους, ἔχει ἰδεῖ κανεὶς ἢ ὅτι τοὺς λείπει ἡ εἰλικρίνεια ἢ ὅτι τοὺς λείπει ἡ σύνεσις, ἢ και τὰ δύο μαζί. Και τὸ δόγμα λοι-

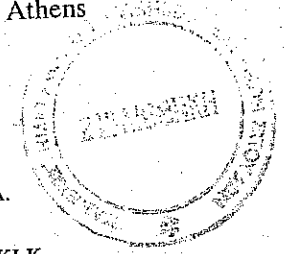
A. Τζορτζίου : Μελέτη Δοξολογία
 Β. Ραβάνης : Ζωική μελέτη ορολογίων του ν.δ.
 Γεωργιάδης : Βιενναδέζια (Συμπόρευση εδρών)

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
 Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
 Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
 Department of Theatre Studies
 University of Athens

Τόμος 9 Volume 9



- | | |
|---|---|
| A. ΑΛΤΟΥΒΑ | ALTOUVA A. |
| A. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ | VASSILIOU A. |
| B. ΓΑΛΑΝΗΣ | GALANIS B. |
| K. ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ | GEORGAKAKI K. |
| K. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ | GEORGIADI K. |
| Γ. ΚΟΝΔΥΛΗ | KONDULI G. |
| E. ΜΙΜΙΔΟΥ | MIMIDOU E. |
| K. ΜΟΥΣΤΑΚΑΤΟΥ | MOUSTAKATOU K. |
| I. ΜΠΟΓΝΤΑΝΟΒΙΤΣ/Β. ΠΟΥΧΝΕΡ | BOGDANOVIĆ I./PUCHNER W. |
| A. ΞΕΡΑΠΑΔΑΚΟΥ | XERAPADAKOU A. |
| Γ.Π. ΠΕΦΑΝΗΣ | PEFANIS G.P. |
| B. ΠΟΥΧΝΕΡ | PUCHNER W. |
| B. ΠΟΥΧΝΕΡ | PUCHNER W. |
| B. ΠΟΥΧΝΕΡ | PUCHNER W. |
| Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ | PULARINOS TH. |
| Θ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ | PULARINOS TH. |
| A. ΤΑΜΠΑΚΗ | TABAKI A. |
| A. ΤΣΙΑΡΑΣ | TSIARAS A. |
| Σ. ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ | FELOPOULOU S. |
| * Ε. ΧΑΡΟΥ-ΚΟΡΩΝΑΙΟΥ/
Σ.Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ | CHAROU E.-KORONEOU/
EVANGELATOS S.A. |
| ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ | BOOK REVIEWS |
| ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ | SUMMARIES |
| ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ | CONTRIBUTORS |
| ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ | DOCTORATES |

Παράβασις· τούτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἔξῃς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῇ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπῆρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἐστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.

ΛΕΞΙΚΟΝ ΣΟΥΔΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ERGO
 ΑΘΗΝΑ 2009

ERGO EDITIONS
 ATHENS 2009

interspersed with songs and orchestral music, β) a recitation of a dramatic or lyric text to a musical background, 2a) a play characterized by extravagant theatricality, subordination of characterization to plot, and predominance of physical action, b) the genre of dramatic literature constituted by such plays, 3) something resembling a melodrama". 1a αντιπαρακρίνεται στο θεατρικό είδος του melodrame, 1b στο recitativo, 2a σε έργα "μελοδραματικά" (δηλ. με μελοδραματικά στοιχεία), 2b συνδέει το φαινόμενο πάλι με 1a. Ουσιαστικά οι σημασίες 1 και 2 δεν ξεχωρίζουν. Η έννοια του melodramma παραλείπεται τελείως. Αντίθετα στο *The Cambridge Italian Dictionary* σημειώνεται «melodramma – serious opera». Και ακολουθεί η προειδοποιητική «Note: this word must never be translated by the English 'melodrama', for which the Italian equivalent is melologo». Κάτω από melologo βρίσκεται η τα εξής: «melologo – melodrame, i. e. speech accompanied by orchestral music whether in a play or not»⁹⁴.

Εν όψει αυτού του confusio ανάμεσα σε melodramma και melodrame/melodrama (και στις θεατρικές ιστορίες)⁹⁵ επιβάλλεται κάποια προσοχή στη χρήση του ελληνικού όρου "μελοδράμα"⁹⁶. Και τα δύο είδη είχαν έντονη και μακροχρόνια παρουσία στο ελληνικό θέατρο και στο ελληνικό κοινό· και τα δύο είδη χρησιμοποιούν μουσική/τραγούδι και έντονα "μελοδραματικά" στοιχεία για την πρόκληση της μέθεξης, αλλά δεν πρέπει να συγχέονται, γιατί χρησιμοποιούν διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες και παραπέμπουν σε διαφορετικά κεφάλαια της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ενώ για τα παράγωγα της έννοιας, μελοδραματικός, μελοδραματισμός, μελό κτλ., δεν τίθεται θέμα παρεξήγησης, για το ίδιο το "μελοδράμα" ο κίνδυνος είναι άμεσος. Υπάρχουν διάφορες λύσεις να αποφευχθεί το μπέρδεμα: η πιο απλή είναι να αναφέρεται στην πρώτη αναφορά του όρου σε παρένθεση ο ξένος όρος (melodramma ή melodrame/ melodrama)· μια άλλη λύση είναι η αποκλειστική χρήση του ξένου όρου· τρίτη λύση θα ήταν αυτό που προτείνει ο Σπάθης: για το λυρικό μελοδράμα να χρησιμοποιείται μόνο ο όρος "όπερα", αλλά αυτό δεν μπορεί να το επιβάλλει κανείς και αντιβαίνει τόσο στην ιστορική ορολογία όσο και στη σύγχρονη πρακτική (π. χ. στη μουσικολογία)· άλλη λύση είναι αυτή που έχει επικρατήσει: το άκομφο "μυθιστορηματικό δράμα" (Σιδέρης) ή το ακόμα πιο άκομφο "μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα" (Λάσκαρης + Σιδέρης), που έχει όμως το προτέρημα του χαρακτηρισμού του περιεχομένου και της ανάδειξης της προέλευσης, στο βαθμό που πολλά έργα είναι όντως δραματοποιημένες μυθιστορίες (αν υπολογιστεί και η σύνδεση με την αναγνωστική "ρομαντοσομανία" θα μπορούσε να προτείνει κανείς και το "δραματοποιημένο ρομάντσο")· άλλη λύση θα ήταν, ενδεχομένως, και ο χαρακτηρισμός "μελοδραματικό έργο" (με την προσθήκη σε παρένθεση του ξένου όρου), αν και ο χαρακτηρισμός αυτός αφορά μια πολύ ευρύτερη ομάδα δραματικών έργων.

Ίσως η πιο καθαρή λύση να είναι να χαρακτηρίζεται το melodramma πάντα με διευκρινιστικό επίθετο, "μουσικό", "λυρικό", "ιταλικό" κτλ. μελοδράμα, ενώ το melodrame να ανα-

⁹⁴ *The Cambridge Italian Dictionary* 1962, σ. 471.

⁹⁵ Ο Kindermann χρησιμοποιεί τους όρους "μελοδράμα" και "όπερα" εναλλάξ για το μουσικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα· τα λιμπρέτα του Metastasio εμφανίζονται συνήθως ως "Melodrame" (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Ε', Salzburg 1962, σσ. 410 εξ.). Στην εποχή του Ρομαντισμού όμως χρησιμοποιεί τον όρο (τροποποιημένο ως "Melodram") με την

έννοια του melodrame (τόμ. ΣΤ', Salzburg 1964, σσ. 37, 87, 91, 139 εξ. και pass.)

⁹⁶ Το *Λεξικό του θεάτρου* του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, Αθήνα 2000 ξεχωρίζει στο άρθρο "μελοδράμα" καθαρά melodrama από melodramma (σσ. 324 εξ.), το *Λεξικό του θεάτρου* του Patrice Pavis, Αθήνα 2006, αναφέρει μόνο την πιο μοντέρνα εκδοχή (σσ. 301 εξ.), συνδέει το είδος όμως και με το βουλεβάρτο (στην

φέρεται πάντα με τον ξένο όρο, που είναι καθιερωμένος στη διεθνή βιβλιογραφία. Ιδανική η έστω ικανοποιητική λύση δεν φαίνεται να είναι εφικτή, στο βαθμό που το melodramma ως μελοδράμα εξακολουθεί να κατέχει μια νευραλγική θέση στη γλωσσική συνείδηση του κοινού· άλλωστε η όπερα εξακολουθεί να υπάρχει και να παριστάνεται, ενώ "μελοδράματα" με την παλαιά έννοια έχουν εξαφανιστεί μεταπολεμικά ή έχουν μεταναστεύσει ως "έργα με μελοδραματικά στοιχεία" ή "μελό" σε άλλα media, όπου επιβεβαιώνουν και σήμερα η δημοφιλία τους.

ΤΟ "ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ"

Ο Αντώνης Γλυτζουρής, σε δύο πρόσφατα μελετήματά του, επιχειρεί μια αναψηλάφηση της πρόσληψης των -ισμών στο νεοελληνικό θέατρο στο χρονικό διάστημα 1895-1922⁹⁷. Σε μια συζήτηση για την πρόσληψη του Νατουραλισμού⁹⁸ εντάσσει μια κριτική του όρου «Θέατρο των Ιδεών» που εισήγαγε ο Ξενοπούλος το 1922⁹⁹, αναπαράγοντας στα ελληνικά έναν όρο του Julien Benda, με τον οποίο χαρακτηρίζει το έργο «L'âme en folie» του νατουραλιστή θεατρικού συγγραφέα François de Curel. Ο όρος όμως, όχι μόνο για τον στρατευμένο Γάλλο δραματουργό¹⁰⁰, ήταν του συρμού¹⁰¹. Ο Ξενοπούλος χρησιμοποιεί τον όρο όχι μόνο για τον Ταγκόπουλο, αλλά και για τη σοβαρή δραματογραφία των τελευταίων δεκαετιών εν γένει, και ως εκπροσώπους από την Ευρώπη επικαλείται τον Ίψεν, Δουμά υιού και τον Curel¹⁰².

αγγλική έκδοση, Toronto/Buffalo 1998, σσ. 208 εξ.).

⁹⁷ Α. Γλυτζουρής, "Σχετικά με τη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού θεάτρου", Στέφανος Τμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα 2007, σσ. 347-357 και του ίδιου, "Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο", *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

⁹⁸ "Κάπου εδώ αρχίζουν τα σοβαρά προβλήματα, με σπουδαιότερο εκείνο της πρόσληψης του νατουραλισμού, ένα πρόβλημα που έχει παρατηρηθεί από παλιά αλλά που δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο έρευνας" (Γλυτζουρής, "Πρωτοπορίες", ό. π., σ. 264). Παραπέμπει στα παλαιά μελετήματα Β. Πούχνερ, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της θηγογραφίας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 322-331 και του ίδιου, "Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα", *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 381-408, ιδίως σσ. 388-393, αλλά δεν έχει υπόψη τον ίδιο, "Ο 'ορθόδοξος' Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας", *Ελίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 93-118 (Ε. Πολίτου-Μαργαρινού / Β. Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια*, Αθήνα 2007, σσ. 249-273). Για το θέμα βλ. επίσης του ίδιου "Moderne oder Avantgarde? Das griechische

Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts", στον τόμο: R. Lauer (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung*, München, Südosteuropa-Gesellschaft 2001, σσ. 257-270 (και W. Fuchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β', Wien / Köln / Weimar 2007, σσ. 369-380).

⁹⁹ Γρ. Ξενοπούλος, "Το θέατρο των ιδεών" και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος, στον τόμο του Δ. Π. Ταγκόπουλου, *Το καινούργιο σπίτι*, Αθήνα 1922, σσ. 17-21 (πρωτοδημοσιεύεται στο *Νουμά* αρ. 711, 21 Νοεμβρίου 1920, σσ. 350 εξ.). Βλ. και Α. Γλυτζουρής, "Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του 20^{ου} αιώνα", *Τα ιστορικά* 18 (2001), σσ. 335-370.

¹⁰⁰ Βλ. Ε. Braunstein, *Curel et le théâtre d'idées*, Genève 1962; J. Vier, "La dramaturgie de Curel", *Littérature à l'emporte-pièce*, Paris 1958, σσ. 74-83.

¹⁰¹ Αναφέρεται π. χ. για παράσταση του Ίψεν στη Μαδρίτη το 1899 (J. M. Lavand, "Ibsen et le théâtre d'idées à Madrid à la fin du XIX^{ème} siècle", *Cahier de l'Université 4* (Dijon 1976), σσ. 11 εξ.).

¹⁰² Τα όρια ανάμεσα στο Ρεαλισμό είναι για την έρευνα και τον καθυστάσιο Νατουραλισμό είναι για την ελληνική κριτική της εποχής περίπου ανύπαρκτη (βλ. Πούχνερ, "Το Φιντανάκι", ό. π., του ίδιου, "Θάνατος

Ο Αθανάσιος Μπλέσσιος προσέφερε μια τεκμηριωμένη συζήτηση για τη χρήση του όρου¹⁰³, την οποία ο Γλιτζουρής παρουσιάζει πολύ συνοπτικά¹⁰⁴, για να ελέγξει τον Ξενοπούλου, πως με αφορμή τον Ταγκόπουλο ("που οδήγησε το 'αστικό δράμα" του Διαφορισμού στο απόγειό του") και όχι τον Ίψεν ("που γέννησε το μοντέρνο δράμα") υιοθέτησε "τη συντηρητική, πλέον, ματιά του φιλελεύθερου Γάλλου κριτικού" και για να καταλήξει με μια επιθετική κορόνα: "είναι πάντως από τις πιο γλαφυρές αντιφάσεις που άφησε πίσω της η εγχώρια δεξίωση του μοντέρνου θεάτρου και των πρωτοπόρων του το ότι, στις επόμενες δεκαετίες, υιοθετήθηκε και από την εγχώρια ιστοριογραφία ένας όρος που αποτελεί συνώνυμο του συμβατικού ρεαλισμού για να περιγράψει τη δραματική παραγωγή των νεωτερικών δημοτικιστών που επιθυμούσε να έρθει σε ρήξη μαζί του στην προσπάθειά της να συμβαδίσει με τις αντιαστικές ευρωπαϊκές πρωτοπορίες. Ο προβληματικός όρος 'θέατρο των ιδεών' καλό θα ήταν λοιπόν να αποσυρθεί από την εγχώρια ιστοριογραφία (άλλωστε δεν εμφανίζεται ούτε στη διεθνή βιβλιογραφία τη σχετική με το μοντέρνο θέατρο) μια και συσκοτίζει ακόμα περισσότερο ένα ήδη θολό τοπίο"¹⁰⁵.

Και ήδη προηγουμένως έχει καταρτίσει έναν κατάλογο, ποιοι χρησιμοποιούν τον όρο και ποιοι όχι¹⁰⁶. Δε θα σταθώ στο σημείο αυτό στο ζήτημα, σε ποιο βαθμό πολιτικά πραγματικά "αντιαστικές" ήταν τα πρωτοποριακά κινήματα πριν από τον μαχητικό και ανατρεπτικό Εξπρεσιονισμό, ούτε στο γεγονός πως δεν ήταν όλοι οι θεατρικοί συγγραφείς του "θέατρου των ιδεών" "νεωτεριστές δημοτικιστές" (εδώ υπάρχουν πολλές αποχρώσεις). Για τη σύγχυση του Νατουραλισμού με το Ρεαλισμό, ήδη στη γενιά του 1880 και σχεδόν έως σήμερα, έχω γράψει αρκετά· δεν χρειάζεται εδώ να τα επαναλάβω¹⁰⁷. Ο όρος "θέατρο των ιδεών" δεν είναι συνώνυμος του "συμβατικού ρεαλισμού" (τα έργα του Currel έπαιξε ο Antoine αρκετές φορές στο Théâtre libre)¹⁰⁸, για την Ελλάδα του 1880 ο Ρεαλισμός ήταν εξίσου πρωτοποριακός όπως ο Νατουραλισμός (η σχεδόν ταυτόχρονη πρόοψη οδήγησε στη σύγχυση των όρων στο ηθογραφικό κείμενο, το οποίο εκλαμβάνεται ως "νατουραλιστικό")¹⁰⁹. Με την έννοια αυτή τα ρεαλιστικά στρατευμένα έργα του Δουμά υιού δεν είναι, από την ελληνική οπτική, "συμβατικά" αλλά εξίσου πρωτοποριακά όπως ο Ίψεν. Το ίδιο ισχύει, ως κάποιο βαθμό, για τον "καλοφτιαγμένο έργο" και το "έργο με θέση", ακόμα και για την επιθεώρη-

παλληκαριού ή η ανεπαίσθητη υπέρβαση του ηθογραφισμού», *Νέα Εστία* 137, 1995, τεύχ. 1623-1625, σσ. 229-246, 316-334 και 380-396, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 77-195, ιδίως σσ. 77-92).

¹⁰³ A. Bliessos, *Le "théâtre d' idées" en Grèce de 1895 à 1922*, 2 τόμ., thèse Paris-Sorbonne IV, 1996, σσ. 22-32, βλ. επίσης του ίδιου "Το 'Θέατρο των ιδεών' και η πρόοψη του Ίψεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Θεωρητικές αναζητήσεις", *Μέντορας* 2 (2000), σσ. 64-76.

¹⁰⁴ Γλιτζουρής, "Πρωτοπορίες", δ. π., σ. 265.

¹⁰⁵ Γλιτζουρής, δ. π., σ. 265 εξ.

¹⁰⁶ Γλιτζουρής, δ. π., σσ. 262 εξ. Δεν τον χρησιμοποιεί ο Δ. Σπάθης ("Το [νεοελληνικό] θέατρο", *Ελλάδα - Ιστορία - Πολιτισμός*, τόμ. 10β, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 28-43, η Ε.Α. Δελβερούδη (*Le répertoire*

original présenté sur la scène athénienne 1901-1922, Paris-Sorbonne 1982, σσ. 51-54, "Βενετισμός ή έργα με θέση", *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη 1994, ιδίως σ. 219), ο Ν. Παπανδρέου (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Αθήνα 1983, σσ. 15, 22, 138), ενώ τον υιοθετεί ο Μπλέσσιος (δ. π.), ο Θ. Γραμματάς (*Το ελληνικό θέατρο στον 2^ο αιώνα*, Αθήνα 2002, τόμ. Α', σ. 131) και ο υποφαινόμενος.

¹⁰⁷ Βλ. σημ. 98.

¹⁰⁸ H. Kindertmann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. Θ', Salzburg 1970, σσ. 42, 44, 57, 63 και pass.

¹⁰⁹ Αυτές οι διαπιστώσεις (πρώτα στην *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, δ. π., 317 εξ.) έχουν βρει ευρεία απήχηση και πολλές αναφορές (Β. Πούχνερ, *Βίος και έργο*, Αθήνα 2005, Παράβασις - βιβλιογραφία [1], σ. 122).

¹¹⁰ Γλιτζουρής, δ. π., σσ. 273 εξ.

ση και το βουλευτάτο. Το τελικό ερώτημα του Γλιτζουρής, αν υπήρξε στην πρόοψη των -ισμών μετά το 1890, "πρωτοπορία"¹¹⁰, το έχω απαντήσει ήδη αρνητικά¹¹¹, ενώ μπορούμε να μιλήσουμε με κάποιες εξηγήσεις για ένα είδος "μοντερνισμού" (όπως στην ποίηση και την πεζογραφία)¹¹², αλλά αρκετά διαφορετικού από τις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες: την πασπαδική, στιγμιαία, ανολοκλήρωτη, "διαστρεβλωτική" με την έννοια, πως τα αισμασμοδικά προγράμματα των -ισμών υπεισέρχονται σε λογής προομιέσεις και αφομοιώσεις, σθητικά προγράμματα των -ισμών υπεισέρχονται σε λογής προομιέσεις και αφομοιώσεις, συμφύονται με κοινωνικά και φιλοσοφικά κινήματα και ρεύματα (ντισεισμός, εθνικισμός, σοσιαλισμός) και δεν είναι καθόλου ανεπιπλέον από το κορύφωμα του γλωσσικού ζητήματος και τα πολιτικο-ιστορικά γεγονότα μεταξύ 1897 και 1912/1922. Ακριβώς για να υπογραμμιστεί αυτή η ελληνική ιδιαιτερότητα είναι χρήσιμος ένας εγχώριος όρος αντί του διεθνούς "μοντερνισμού"¹¹³.

Κατά τη μακρόχρονη ενασχόλησή μου με προσληπτικές διαδικασίες στο νεοελληνικό θέατρο, και ιδιαίτερα με τους συμφορμούς των -ισμών του μοντερνισμού σε Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και τα έργα τους¹¹⁴, με οδήγησε σταδιακά στην πεποίθησή, πως ο όρος που χρησιμοποιήσε ο Ξενοπούλος από το 1920, "Θέατρο των ιδεών", "στην προσπάθειά του να ομαδοποιήσει τους συγγραφείς εκείνους που επιχειρήσαν την ανανέωση της εγχώριας

¹¹¹ Puchner, "Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts", δ. π., *Beiträge zur Theaterwissenschaft*, δ. π., σσ. 369 εξ.

¹¹² Βλ. π. χ. Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Ηράκλειο 1997.

¹¹³ Δεν συμφωνώ και απόλυτα με την επιγραμματική διαπίστωση του Γλιτζουρής, πως "οι εξελέξεις ήταν σπουδαίες για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου αλλά παρέμειναν εκτός του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και των προποριών του" (σ. 274, προσθέτει και ένα το παθητικό "δεν όφειλαν, άλλωστε, σε κανέναν να είναι έντος"). Προσληπτικές διαδικασίες που καταλήγουν σε ενεργητικές αμοφοιώσεις αλλάζονται και αλλοιώνονται το εισαγόμενο πρότυπο, είναι συνηθισμένο φαινόμενο διάδοσης σε μεγάλους και μικρούς πολιτισμούς. Ο ακραίος Νατουραλισμός π. χ. κατά την άποψή μου, δεν μπόρεσε να ριζώσει στην ελληνική λογοτεχνία, γιατί δεν υπήρχε ακόμα στεγανοποιημένη και παγιωμένη αστική τάξη (βλ. Β. Πούχνερ, "Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο", *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379, ιδίως σσ. 351-355).

¹¹⁴ Πούχνερ, "Το Φεντανάκι", δ. π., "Υφολογικά προβλήματα", δ. π., «Ο πρόλογος Για το Ρωμαϊκό Θέατρο του Ψυχάρη (1900). Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του 'Θεάτρου των ιδεών'', *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434, «Οι βόρειες λογοτε-

χνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Αισθησιμότητα και αισθησιασμός στο ελληνικό θέατρο των αρχών του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1997, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της 'σημνικής επιτυχίας' την εποχή του 'Θεάτρου των Ιδεών'. Μια επανεξέταση», *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενοπούλου, ήτοι (η σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Αναγνώσεις και ερμηνείματα*, Αθήνα 2002, σσ. 171-265, «Η Ροδόπη του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθησιμότητα και τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματολογία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251, «Λαοραψία και Νεορομαντισμός: Ο Βουρκόλακας, το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 119-142, «Καθυστέρηση: Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματογραφίας από το κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα», *Ρήματα και παλκοσένη*, Αθήνα 2004, σσ. 473-487, «Αισθησιμότητα και θεοκεντικότητα στα χρόνια του εθνικού διχασμού. Ο Άγιος Δημήτριος του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917)», *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα 2005, σσ. 117-144.

¹¹⁵ "Πρωτοπορίες", δ. π., σ. 265.

ση του θεάτρου πρόζας στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.³⁶ Υπό αυτό το πρίσμα, οι πρωτοπορίες λειτούργησαν σαν μια απάντηση στην κρίση της θεατρικής βιομηχανίας και συνέβαλαν με τον τρόπο τους στη διαμόρφωση μιας διεξόδου: μιας μικρότερης αλλά περισσότερο “επινοητικής και ευέλικτης” θεατρικής επιχείρησης.³⁷ Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και με ηγέτη τους το σκηνοθέτη συνέβαλαν στον εκσυγχρονισμό της θεατρικής παραγωγής σε μια εποχή-κατά την οποία η τελευταία αναζητούσε μια στάση απέναντι σε μια νέα λαϊκή (ακόμα) τέχνη, τον κινηματογράφο. Μετά το νέο καταμερισμό που διαμορφωνόταν στην αγορά, το θέατρο πρόζας δεν είχε σταματήσει απλά να αποτελεί μια λαϊκή ψυχαγωγία, αλλά έπρεπε να απευθυνθεί πλέον και σ’ ένα αστικό κοινό ακόμα περισσότερο εξειδικευμένο, ένα κοινό διανοουμένων και καλλιτεχνών. Με την ανακάλυψη της “θεατρικότητας” και της νέας σκηνικής γλώσσας ήρθε στο φως ένας νέος κόσμος, που έδινε απεριόριστες δυνατότητες δημιουργίας για τους καλλιτέχνες της σκηνής και θεατρικής καλλιέργειας για τους μορφωμένους θεατές. Επρόκειτο για νέες μονάδες παραγωγής “καθαρής θεατρικής ενέργειας” με τεράστια δυναμική ιδίως σε περιοχές όπως η μοντέρνα σκηνική ερμηνεία των «κλασικών» (με τη συνακόλουθη, βέβαια, παρακμή της ευρωπαϊκής παραδοσιακής δραματογραφίας). Οι πιο ακραίες μορφές αυτής της διαδικασίας θα οδηγήσουν στο «συνθετικό θέατρο» των Φουτουριστών ή, αργότερα στην «performance art». Το ευρύτερο όμως επαναστατικό σύνθημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, «theatricalize the theatre» σήμαινε επίσης ότι τα παλιά πρότυπα παραγωγής και κατανάλωσης της θεατρικής βιομηχανίας είχαν εξαντληθεί σε μια εποχή που το σινεμά, έβαζε πλέον τις τέχνες του θεάματος στην εποχή της «τεχνικής τους αναπαραγωγιμότητας».³⁸ Ο εφήμερος χαρακτήρας ή η οικονομική αποτυχία των πειραματικών αυτών σκηνών δεν διαψεύδουν την αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στην εμφάνιση των θεατρικών πρωτοποριών και την ανάγκη εκσυγχρονισμού της θεατρικής επιχείρησης, εκσυγχρονισμό στον οποίο οι πρωτοπορίες έπαιξαν το ρόλο του επαναστάτη-πιονέρου. Γι αυτό το λόγο άλλωστε, όταν οι πρωτοποριακοί σκηνοθέτες των αρχών του 20^{ου} αιώνα ζητούσαν πλέον από το θέατρο να επανεξετάσει τις σχέσεις του με το κοινό, δεν εννοούσαν ότι έπρεπε να αποκτήσει μόνον ένα νέο περιεχόμενο όσο ένα νέο κοινωνικό ρόλο: να γίνει πανηγύρι, τελετουργία, παραθεατρικό θέαμα, χάπενινγκ, πολιτική συνάθροιση κ.λπ.³⁹ Επέμεναν σ’ αυτό το σημείο επειδή ακριβώς ήθελαν αυτό το νέο θέατρο που οραματίζονταν να αποκτήσει μια νέα αισθητική λειτουργία μέσα στο δημόσιο βίο της νεοσχημάτιστης μαζικής κοινωνίας του 20^{ου} αιώνα, μια λειτουργία που προϋπέθετε φυσικά τον αισθητισμό, και την οποία όμως αισθάνονταν ότι είχε πλέον χάσει. Στο βαθμό πάντως που οι παραπάνω πει-

³⁶ Deak, ό.π., σ. 14-15. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεωρητική συζήτηση που εμφανίστηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στο πλαίσιο του ρώσικου Συμβολισμού πάνω στις σχέσεις δραματικής-σκηνικής ποίησης και της κρίσης του θεάτρου. Για το θέμα βλ. τα άρθρα που αναδημοσιεύει ο Claude Schumacher στο κεφάλαιο «Ο Συμβολισμός και η “Κρίση του θεάτρου”, 1902-1908» της ανθολογίας του *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1916*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 καθώς και τις έριδες που προκάλεσε το άρθρο του σημαντικού Ρώσου κριτικού της εποχής Yuly Aikhenvald, «Απορρίπτοντας το θέατρο» ή «Το τέλος του θεάτρου» (1913) στην ανθολογία που επιμελήθηκε ο Laurence Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, University of Texas Press, Austin, 1981, σ. li-lliii.

³⁷ Αυτό αποτελεί άλλωστε μια γενικότερη τάση του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου. Όπως υποστηρίζει ο Hemmings, η θεατρική βιομηχανία του 19^{ου} αιώνα δεν κατέρρευσε αλλά μετατράπηκε σε αυτό που ονομάζεται “show business”, «a more inventive but perhaps a more inverted form» (ό.π., σ. 4).

³⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt AM, 1968, σ. 25-27.

³⁹ Βλ. E. Fischer-Lichte, «The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture» στο *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, ό.π., σ. 81-82.

μοτικιστών που επιθυμούσε να έρθει σε ρήξη μαζί του στην προσπάθειά της να συμβαδίσει με τις αντιαστικές ευρωπαϊκές πρωτοπορίες. Ο προβληματικός όρος «θέατρο των ιδεών» καλό θα ήταν λοιπόν να αποσυρθεί από την εγχώρια ιστοριογραφία (άλλωστε δεν εμφανίζεται ούτε στη διεθνή βιβλιογραφία τη σχετική με το μοντέρνο θέατρο) μια και συσκοτίζει ακόμα περισσότερο ένα ήδη θολό τοπίο.

Το ακανθώδες ζήτημα του ελληνικού ρεαλισμού και Νατουραλισμού στο χώρο της δραματουργίας (ιδιαίτερα μάλιστα σε συνάρτηση προς την πρόσληψη του «έργου με θέση») είναι κομβικό, αν και δεν έχει μελετηθεί όσο του αξίζει.²⁰ Μπορεί ωστόσο να συνειδητοποιήσει κανείς τη σπουδαιότητά του αν το συνδέσει όχι μόνον με τις προγενέστερες εξελίξεις (με τις σοβαρές δηλαδή εκκρεμότητες στην παράδοση του «αστικού δράματος» που κληροδότησε η πρόσληψη του Διαφωτισμού) αλλά και με τις μεταγενέστερες.²¹ Γιατί το πεδίο στην πρόσληψη της θεατρικής πρωτοπορίας γίνεται εντελώς περίπλοκο, όταν διαπιστώσει κανείς ότι, ταυτόχρονα με τη δεξίωση του Νατουραλισμού, συντελέστηκε κι εκείνη του Νεορομαντισμού, που συνάχτησαν μάλιστα ευνοϊκότερη υποδοχή.²² Μπορεί όμως να μιλά κανείς για έναν ελληνικό Συμβολισμό τη στιγμή που δεν είχε αφομοιωθεί μια βασική ιστορική του προϋπόθεση, όπως ο Νατουραλισμός; Ο Παλαμάς, για παράδειγμα, ήταν γοητευμένος από το θέατρο του Μάτερλινκ, δύσκολα ωστόσο θα μπορούσε κανείς να δει στην *Τρισεύγενη* την υπαινικτικότητα και την ασάφεια της συμβόλισης ή τη νέα σημασία που είχε αποκτήσει το σκηνικό περιβάλλον στη συμβολιστική δραματουργία. Αντίθετα, ο εικονογραφικός ρεαλισμός που χαρακτηρίζει τις σκηνικές του οδηγίες, η αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού με τα ζωτικά και τις μαρμαρωμένες εικόνες ή η αυτοκτονία της «δαιμονικής» ηρωίδας ταιριάζουν περισσότερο με το Ρομαντισμό. Ρομαντική ήταν άλλωστε η ανάγνωση της θεωρίας του «στατικού θεάτρου» από τον Παλαμά.²³ Αν στα παραπάνω στοιχεία προσθέσει κανείς και τη σύγχυση που επικρατούσε τότε στην Ελλάδα ανάμεσα στους όρους «συμβολικό» και «συμβολιστικό», αρχίζει να αναρωτιέται μήπως η πρόσληψη του Συμβολισμού γινόταν από την οπτική γωνία

20. Βλ. και τις επισημάνσεις της Δελβερούδη, «Βεντετισμός...», ό.π., σ. 221.

21. Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», στο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Παράβασις-Μελετήματα [2], Ergo, Αθήνα, 2002, σ. 86-87.

22. Βλ. π.χ. Πούχγερ, «Υφολογικά...», ό.π., σ. 395.

23. Α. Γλυτζουρής, «Ο Μωρίς Μάτερλινκ και οι απόψεις του Κωστή Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, τ. 9, 2003, σ. 189-201.

του Ρομαντισμού, ενός κινήματος που προηγείται του ρεαλισμού κι έτσι δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αντι-ρεαλιστικό.

Υφίστανται όμως πλέον ρομαντικά φίλτρα πρόσληψης στις αρχές του 20ού αιώνα; Ίσως ναι, αν αναλογιστεί κανείς τόσο τη γενικότερη ισχυρή επιβίωση του Ρομαντισμού στην Ελλάδα, όσο και τον ιδιόμορφο χαρακτήρα που πήρε το 19ο αιώνα το ρομαντικό κίνημα στο ελληνικό θέατρο.²⁴ Γιατί η επικράτηση ενός εθνοκεντρικού «ρομαντικού κλασικισμού» υποβάλλει με τη σειρά της ένα νέο ερώτημα: πώς είναι δυνατόν, χωρίς τις πρωτοβάθμιες πρωτοποριακές συμπεριφορές του επαναστατικού και ατομικιστικού ρομαντισμού ενός Κλάιστ ή ενός Μπούχγερ, να σημειωθεί η εκτόξευση στις πρωτοπορίες του Νατουραλισμού, του Νεορομαντισμού ή του Εξπρεσιονισμού; Ενδεικτικές, άλλωστε, είναι και πάλι οι μεταγενέστερες εξελίξεις: όταν, κάπου στις αρχές του 20ού αιώνα, το συμβολιστικό κίνημα έσβησε στην Ευρώπη, είχε στο μεταξύ δημιουργήσει μια αντιρεαλιστική παράδοση τέτοια ώστε να βάλει ακόμα και το θέατρο «περιφερειακών» χωρών σε τροχιάς κινήματων²⁵ όπως εκείνο του Φουτουρισμού. Στην Ελλάδα της εποχής των Πολέμων όμως, όταν συγγραφείς όπως ο Καζαντζάκης ή ο Σικελιανός θέλησαν να κινηθούν στο χώρο του μη-ρεαλιστικού δράματος, κατέφυγαν στην παράδοση του ιστορικού δράματος του 19ου αιώνα. Δεν είναι τυχαίο ότι η εγχώρια μεσοπολεμική δραματουργία συνεχίζει να καλλιεργεί το συμβατικό ρεαλισμό του βουλευάρτου και της ηθογραφίας ή το ιστορικό δράμα.²⁶ Αυτή η «επιστροφή» στα δραματουργικά είδη του 19ου αιώνα δε σήμαινε, φυσικά, στασιμότητα. Το γεγονός και μόνον ότι ο Αβερλώφειος διαγωνισμός υποκαθιστά το Λασσάνειο ή ότι συγγραφείς σαν τον Τιμολέοντα Αμπελά γράφουν ήδη από το 1910 δράματα σαν τη *Λίνα Δράκα* προδίδουν την αλλαγή.²⁶ Η ιστορική τραγωδία του Μεσοπολέμου θα είναι μορφοποιημένη με νέες συμπεριφορές όπως και η ηθογραφία θα είναι πιο «αστική» από εκείνη του Κωμειδουλλίου.²⁷ Η οπισθοχώρηση από το περιβάλλον της πρωτοπορίας ωστόσο είναι ευδιάκριτη από τις πρώτες κωμωδίες του Ξενοπούλου, του συγγραφέα που ξεκίνησε την όλη εξόρμηση αλλά και που

24. Κ.Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα, 1982, σ. 480, Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Παράβασις-Μελετήματα [3], Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 66-67.

25. Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 465-475.

26. Δελβερούδη, *Le repertoire original...*, ό.π., σ. 236-237.

27. Βασιλείου, ό.π., σ. 378-398, 429-443 και Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα...*, σ. 187-219.

αντιλήφθηκε πρώτος τα όριά της του ιμπρενιστή που συνειδητοποίησε, κατά κάποιο τρόπο, ότι η εγχώρια αστική ανάπτυξη «βρισκόταν το 1910 πλησιέστερα σε εκείνη της εποχής του Γκολντόνι παρά του Βέντεκιντ», ότι τα οράματα της ελληνικής κοινωνίας βρισκόνταν ακόμα στην πορεία οικοδόμησης και όχι ανατροπής ενός αστικού δράματος.²⁸ Πώς αλλιώς μπορεί να εξηγήσει κανείς την τόσο ηχηρή απουσία των κατεχοχόν πρωτοποριακών κινημάτων (Φουτουρισμός, Ντανταϊσμός, Εξπρεσιονισμός, Σουρεαλισμός κ.λπ.) από το ελληνικό θέατρο — τουλάχιστον έως το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο; Και πώς μπορεί να δώσει μια ερμηνεία για το ότι οι παραστάσεις των Δελφικών Πορτών ήταν προσηλωμένες στα, εξαιρετικά παρωχημένα πλέον στην Ευρώπη, νεορομαντικά ιδανικά των αρχών του 20ού αιώνα;²⁹

Στο πλαίσιο των εκκρεμοτήτων που κληροδότησε πάντως στον 20ό αιώνα ο εθνοκεντρικός ελληνικός Ρομαντισμός ανήκει και το ευρύτερο ιδεολογικό κλίμα στο οποίο κινήθηκαν οι νεωτεριστές δραματοουργοί, ο Δημοτικισμός, το μόνο ίσως ντόπιο κίνημα της εποχής.³⁰ Αποτελεί, από κάθε άποψη, μια σημαντική ελληνική ιδιαιτερότητα της πρόσληψης της θεατρικής πρωτοπορίας το ότι, εκπρόσωποι της τελευταίας, όπως ο Ίμπσεν, πολιτογραφήθηκαν στη χώρα ως «μαλλιαροί»! Μέσα από τον ίδιο δίαυλο πρόσληψης όμως, ο Δημοτικισμός, στο χώρο του θεάτρου, εξισώθηκε στα επόμενα χρόνια με τη διαμόρφωση του μοντέρνου δράματος στην Ελλάδα.³¹ Αναμφισβήτητα, μετά την παρέμβαση του Ψυχάρη και του Παλαμά στα θεατρικά πράγματα, με καταλύτη την ήττα του 1897 και αιχμή το Γλωσσικό Ζήτημα, δημιουργήθηκε μια σημαντική για το θέμα μας διαφοροποίηση στο εσωτερικό της εγχώριας διανοήσης: Η εμφάνιση των πρώτων αμιγώς δημοτικιστικών και καλλιτεχνικών περιοδικών (αρ-

28. Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004, σ. 195. Βλ. και Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα...*, σ. 172.

29. Α. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 470-5, 539-542.

30. Ίσως αξίζει να σημειωθεί ότι στο παραπάνω πλαίσιο επιχειρήθηκε τόσο η «πρώτη μαρξιστική θεωρία της ελληνικής κοινωνίας» από το Σκληρό, που έβλεπε στο Δημοτικισμό «μια πρωτοπορία της αστικής τάξης», όσο και οι πρωτοφασιστικές προσεγγίσεις του Δραγουμή, βλ. Ρ. Σταυρίδη-Πατρίκιου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Ερμής, Αθήνα, 1976, σ. ζ'-θ'.

31. Στο παραπάνω άρθρο του ο Ξενοπούλος υποστήριξε ότι το «θέατρο των ιδεών» εμφανίστηκε «με την Αναγέννηση που έφερε η γλωσσική επανάσταση» (σ. 12). Το παραπάνω σχήμα καθόρισε σε μεγάλο βαθμό όχι μόνον τη στάση κριτικών και ιστορικών της γενιάς του 1930 που γαλουχήθηκαν με τα ιδανικά του μαχόμενου δημοτικισμού, όπως του Σιδέρη, αλλά και πολλών μεταγενέστερων, καθώς το Γλωσσικό Ζήτημα ήταν ενεργό τουλάχιστον έως τη Μεταπολίτευση.

χής γενομένης με την *Τέχνη*) δείχνει μια μερίδα Ελλήνων λογίων πρόθυμη να διαχωρίσει ιδεολογικά τη θέση της από τους «άλλους» και γλωσσικά αλλά και απέναντι σε μια ολοένα πιο εμπορευματοποιημένη καλλιτεχνική αγορά. Από το σημείο αυτό, μπορεί, δυνητικά, να ξεκινήσει η ανάδυση πρωτοποριακών συμπεριφορών.³² Προς το παρόν όμως, φαίνεται ότι έχουμε απλά μια πρωτοβάθμια, ρομαντικού τύπου, διάκριση ανάμεσα σε «υψηλή» και «εμπορική» τέχνη, που εμφανίζεται, συνήθως, στα πρώτα στάδια της εμφάνισης ενός καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Σ' έναν «ανανεωμένο εθνικόφρονα ρομαντισμό» άλλωστε ανήκουν τόσο η ιδεολογική βάση του Ψυχάρη³³ όσο και το φαινόμενο της αξιοποίησης του λαϊκού πολιτισμού μέσα από τη μαζική δραματοποίηση δημοτικών τραγουδιών, φαινόμενο που ακμάζει στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα.³⁴ Στο Ρομαντισμό όμως δεν προσιδιάζει και η εικόνα του κοινωνικά απροσάρμοστου καλλιτέχνη ή επιστήμονα, από το Γιαννάκη στο Δακτυλίδι της μάνας έως το Λώρη στο Φασγά και τον Ανδρέα στο Χελιδόνι; ή όλοι εκείνοι οι ήρωες των νέων δραμάτων που έρχονται σε σύγκρουση με τη συμβατική ηθική για να οδηγηθούν συνήθως σε αδιέξοδο, από την Τρισεύγενη έως τη Λαλώ στο *Ξημερώνει* και το Βάγγο στο *Γιο του Ίσκιου*; ή, αντίθετα, για να δικαιωθούν, όπως συμβαίνει συνήθως μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους με την επικράτηση κάποιας (στοιχειώδους έστω) χειραφέτησης σε γυναικεία πορτρέτα, όπως εκείνο της Ανθής στο *Άσπρο και το Μαύρο* ή της Μυριέλλας στο ομώνυμο έργο του Ταγκόπουλου;

Όπως φαίνεται, η πραγμάτωση αστικών ιδανικών και όχι αντιαστικών συμπεριφορών ήταν εκείνη που δημιούργησε την ανανέωση με τη δραματολογία του 19ου αιώνα. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι κεντρική ιδεολογική στάση της περιόδου παρέμενε ο εθνικισμός: «κοινός δηλωμένος στόχος όλων των ελληνικών πνευματικών δραστηριοτήτων».³⁵ Μετά τα Προλεγόμενα του Βερναρδάκη στη *Μαρία Δοξαπατρή*, ο Πρόλογος του Ψυχάρη στο *Ρωμαίικο θέατρο* προσαθούσε να χαράξει τις νέες κατευθύνσεις για τη συγγραφή ενός νέου αλλά εθνικού πάντοτε δράματος. Ενδεχομένως αυτό σήμαινε την αντικατάσταση

32. Για το θέμα βλ. Α. Πολίτης, «Η πνευματική ζωή», στο Α. Σολωμού-Προκοπίου - Ι. Βογιατζή (επιμ.), *Η Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα. Οι πρώτοι διεθνείς Ολυμπιακοί αγώνες*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία Ελλάδος, Αθήνα, 2004, σ. 250-271.

33. Κ.Θ. Δημαράς, «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977, τ. 1Δ', σ. 403.

34. Β. Πούχχερ, «Η παραλογή και το δράμα. Μία προτίμηση», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Εκδόσεις Παρίδη, Αθήνα, 1992, σ. 309-330.

35. Δημαράς, ό.π., σ. 403.

του παλιού κόσμου του 19ου αιώνα από τις νέες πιο αστικοποιημένες δυνάμεις, τη γενιά του Κωστή Παλαμά, ας πούμε, που αντικαθιστούσε εκείνη του Άγγελου Βλάχου. Μια αλλαγή φρουράς "γενεών" που διαδέχονταν εξελικτικά, βιολογικά, η μια την άλλη δεν συνιστά όμως πρωτοπορία! Οι νεωτεριστές δραματουργοί μάλιστα είχαν επίγνωση ότι επρόκειτο περισσότερο για "αντικατάσταση" παρά για "επανάσταση". Ηγετικές μορφές της εξόρμησης, όπως ο Ψυχάρης, ο Παλαμιάς, ο Ξενοπούλος, προσπάθησαν να οικοδομήσουν μια νέα εθνική παράδοση αστικού δράματος, ρεαλιστικού ή ποιητικού, να κατασκευάσουν μια συνέχεια από την εποχή του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου με δραματουργικά πρότυπα έργα σαν την *Ερωφίλη* και το *Βασιλικό*. Τα ευρωπαϊκά πρωτοποριακά "δάνεια" αφομοιώνονταν (και ταυτόχρονα εξουδετερώνονταν) από αυτό το μεγάλο χωνευτήρι του εθνικισμού, σε μια χώρα που ζούσε ακόμα υπνωτισμένη τα μεγαλοϊδεατικά της οράματα. Στον κατάλογο των έργων των Ελλήνων νεωτεριστών της εποχής των Πολέμων δε θα συναντήσει κανείς ντανταϊστικούς θορύβους, εξπρεσιονιστικές κραυγές ή φουτουριστικές ιαχές, αλλά «πατριωτικά δράματα» σαν εκείνα που έγραψαν ακόμα και νεωτεριστές συγγραφείς όπως ο Βουτιερίδης (*Οι ελευθερωτές*, 1914), ο Χορν (*Φλόγες*, 1915, *Η ανατολίτισσα*, 1918) ή ο Ταγκόπουλος (*Άνω σχώμεν τας καρδιάς*, 1918).

Η παραπάνω κεντρική ιδεολογική στάση ευθύνεται για μια ακόμα ιδιαιτερότητα των Ελλήνων νεωτεριστών, τον εκλεκτικισμό τους: την άνεση που επεδείκνυαν στο να συστέγαζον ταυτόχρονα καλλιτεχνικά κινήματα και ιδεώδη αντίθετα μεταξύ τους: το Νατουραλισμό του Τολστόι με τον Αισθητισμό του Ουάιλντ (Χρηστομάνος) ή την κοινωνική κριτική του Ίμπσεν με το Συμβολισμό του Μάτερλινκ (Παλαμιάς), ισοπεδώνοντας τις πρωτοποριακές τους αιχμές. Ο ιστορικός της περιόδου δύσκολα θα βρει άλλωστε περιπτώσεις απαγόρευσης παραστάσεων πρωτοποριακών δραμάτων στην αθηναϊκή σκηνή, ακόμα και για έργα που είχαν λογοκριθεί έντονα στην Ευρώπη: αυτό δεν συνέβαινε, φυσικά, επειδή η ελληνική κοινωνία ήταν περισσότερο φιλελεύθερη, κάθε άλλο.³⁶ Αν επανεξετάσει μάλιστα τα δημοσιεύματα του Τύπου

36. Προσπάθειες επιβολής λογοκρισίας στρέφονταν τότε σε άλλες εκδηλώσεις της θεατρικής ζωής, προφανώς ζωτικότερης σημασίας για την ελληνική κοινωνία, όπως οι «κωμωδίες κρεβατοκάμαρας» ή οι άσμενες αριστοφανικές παραστάσεις που συνέβαλαν στον εκσυγχρονισμό των εγχώριων ηθών, βλ. Μ. Μαυρογένη, «Το βουλεβάρτο και η σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας», στο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό.π., σ. 266-268. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι, ακόμα και το 1929, η παράσταση της κωμωδίας του Χορν *Οι σιγανοπαπαδίες*, «η μόνη μεσοπολεμική κωμωδία που σατιρίζει το εκκλησιαστικό σχήμα», απαγορεύτηκε από την αστυνομία και

για την προεμέρα των *Βρικολάκων* (1894), θα οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως το έργο παίχτηκε μάλλον ως μια καλλιτεχνική "curiosité" για την «ανεπτυγμένη Αθηναϊκή κοινωνία», όταν η τελευταία αισθάνθηκε ότι «ήτο καιρός να θεραπευθή αυτή η έλλειψις», ότι έπρεπε δηλαδή να δει ένα μοντέρνο ξένο αριστούργημα της πρωτοπορίας για να μη νιώθει ως μια απομονωμένη ευρωπαϊκή επαρχία.³⁷ Όπως φαίνεται, κατά τη μεταφύτευσή τους στα ελληνικά εδάφη οι θεατρικές πρωτοπορίες δεν αλλοιώνονταν επειδή απλά εξυπηρετούσαν εγχώριες ανάγκες: περνούσαν από μια ιδεαλιστική διαδικασία διάθλασης που τις εξαύλωνε και τους προσέδιδε μια αίγλη σχεδόν "κλασική". Αυτό δεν συνέβαινε μόνον επειδή οι πρωτοπορίες έφταναν στον τόπο αφού προηγουμένως είχαν λίγο-πολύ καταξιωθεί στην Ευρώπη αλλά, κυρίως, επειδή αφομοιώνονταν από τις εγχώριες, μεγαλύτερες, ισχυρότερες και συνεκτικότερες ιδεολογικές κατασκευές του εθνικισμού και του εξευρωπαϊσμού.

Οι παραπάνω προβληματισμοί ενισχύονται περισσότερο, όταν περάσει κανείς από τη σφαίρα του ιδιωτικού δραματικού λόγου σ' εκείνη της δημόσιας σκηνικής πράξης: όταν, καταρχάς, διαπιστώσει ότι μπορεί να υπήρξε στη χώρα κίνημα μικρών καλλιτεχνικών περιοδικών, όχι όμως ελευθέρων θεάτρων. Βέβαια, παλιότερα, θεωρούσαμε, λίγο-πολύ, τη Νέα Σκηνή ως την πρώτη ελληνική θεατρική avant-garde. Σήμερα, ωστόσο, έχουμε πολύ βάσιμες υποψίες ότι το θέατρο του Χρηστομάνου δεν έμοιαζε με τα θεατρίδια της Δύσης και ότι επιχειρούσε μια σημαντική αλλά διαφορετικού είδους εξόρμηση αστικού εκσυγχρονισμού της θεατρικής τέχνης.³⁸ Γνωρίζουμε ότι, μετά την ίδρυση της Νέας Σκηνής (και του Βασιλικού Θεάτρου), οι θιασοί στην Ελλάδα δεν γίνονται πειραματικοί αλλά εργοδοτικοί: ότι οι εξελίξεις στην πρώτη δεκαετία του αιώνα κινούνταν προς τη διαμόρφωση μιας πρωτοβάθμιας θεατρικής βιομηχανίας, κάτι που όντως συντελέστηκε πρόσκαιρα και συγκυριακά στα χρόνια των Πολέμων και ότι μόνον μετά την κρίση της στο Μεσοπόλεμο δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά οι προϋποθέσεις για την εμφάνιση ενός "καλλιτεχνικού" θεάτρου. Έως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο όμως, η γνωριμία με τη μοντέρνα δραματουργία ήταν αναγκασμένη να κινηθεί σ' ένα επίπεδο λογοτεχνικό παρά θεατρικό. Οδηγούμαστε δηλαδή και πάλι στην επικράτεια

παραστάθηκε πετσοκομμένη τελικά και ως ακατάλληλη για γυναίκες και ανηλικούς (Βασιλείου, ό.π., σ. 233-234).

37. «Ο Κόσμος», *Εστία*, 27.9.1894, 15.10.1894.

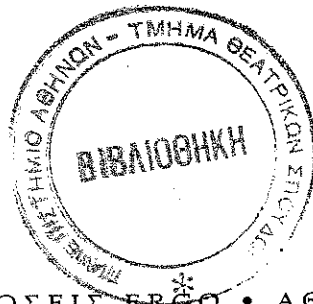
38. Ι. Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των ελευθέρων θεάτρων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. Πρακτικά Ημερίδας, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν*, Αθήνα, 1999, σ. 67.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ
ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ [5]

ΣΤΕΦΑΝΟΣ
ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Γλυττωρίς & Συρση αρ. 10 πορτοκάλι θάλασσα

Επιμέλεια
ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΑΚΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΕΘΟ • ΑΘΗΝΑ 2007

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ ΚΑΘΗΜΕΡΟΝ
ΤΕΛΕΣΤΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ
Αρ. ειλ. 11467
Ταξ. αρ.
Αρ. κτημ.

792.
094
95
STE

bib 452499

2007

PARABASIS
BULLETIN
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES UNIVERSITY OF ATHENS
ESSAYS [5]

STEPHANOS
TRIBUTE TO WALTER PUCHNER

Edited by
IOSSIF VIVILAKIS

ERGO EDITIONS • ATHENS 2007

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο μελετητής που θα αναζητήσει βιβλιογραφία σχετική με τη γέννηση και εξέλιξη του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού θεάτρου θα βρει μελέτες γύρω από τα επιμέρους σημαντικά καλλιτεχνικά κινήματα της πρωτοπορίας ή, συνήθως, μονογραφίες για τις ηγετικές μορφές της ή, τέλος, ανθολογίες σχετικών θεωρητικών κειμένων και μανιφέστων. Δεν θα βρει ωστόσο μια περιεκτική και συνθετική ιστορική μελέτη που να καταπιάνεται με το φαινόμενο της ανάδυσης και διαμόρφωσης της θεατρικής αβάντ-γκαρντ στο σύνολό της.¹ Οι φιλοδοξίες αυτού του μικρού δοκιμίου, αφιερωμένου σ' έναν από τους λιγοστούς Έλληνες θεατρολόγους που καταπιάστηκαν από νωρίς και με ζητήματα της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου,² είναι, φυσικά, μικρές: στοχεύει απλά να χαρτογραφήσει το υφιστάμενο πεδίο, να προσφέρει μάλλον μια ανακεφαλαίωση, θέτοντας, παράλληλα, ερωτήματα παρά δίνοντας απαντήσεις σχετικά με τη διαμόρφωση της πρωτοπορίας στο χώρο του θεάτρου. Άλλωστε, ακόμα και τα προκαταρκτικά προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει κανείς είναι πολλά και ακανθώδη. Ίσως το πιο σημαντικό απ' αυτά προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο ο ιστορικός του θεάτρου θα πρέπει να συνδέσει την θεατρική τέχνη με την τέχνη της πρωτοπορίας, έτσι ώστε η πρώτη να μην αντιμετωπιστεί ερήμην της γενικότερης συζήτησης γύρω από την ιστορία και θεωρία της τέχνης της πρωτοπορίας· αλλά ούτε, από την άλλη, να εφαρμοστεί στο χώρο του θεάτρου γενικά θεωρητικά σχήματα που προέρχονται από τις περιοχές της αισθη-

¹ Βλ. και το σχόλιο του Jury Veltruský στο άρθρο του «Semiotics and the Avant-Garde Theatre», *Theatre Survey*, τ. 36, 1995, σ. 90-93. Την τελευταία δεκαπενταετία πάντως, ακόμα και αν περιοριστεί κανείς μόνον στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία, παρατηρεί ότι έχει αρχίσει να αναπτύσσεται περισσότερο συστηματικά και εντατικά μια θεωρητική συζήτηση πάνω στο ζήτημα. Το πιο πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί η μελέτη του Günter Berghaus *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde* (στη σειρά Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave/Macmillan, New York, 2005). Το βιβλίο αυτό ωστόσο αφιερώνει λίγες σελίδες (1-54) στη διαμόρφωση του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας και ακόμα λιγότερες στη γέννηση της θεατρικής πρωτοπορίας. Στην πραγματικότητα, προσφέρει μια νέα και λεπτομερή παρουσίαση τεσσάρων προπολεμικών πρωτοποριακών κινήματων (Εξπρεσιονισμού, Φουτουρισμού, Ντανταϊσμού και Κονστρουκτιβισμού). Νωρίτερα, ο David Graver, στο βιβλίο του *Aesthetics of Disturbance. Anti-Art in Avant-Garde Drama* (University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995 και 4^η έκδοση το 1998) καταπιάστηκε και αυτός θεωρητικά με αυτό το ζήτημα στα δύο πρώτα κεφάλαια της μελέτης του («Defining the Avant-Garde», 1-42 και «Negotiating the Artistic Material», 43-63) αλλά εστίασε την προσοχή του στις σχέσεις της πρωτοπορίας με ορισμένους συγγραφείς της (Oskar Kokoshka, Gottfried Benn, Raymond Roussel, Roger Vitrac, Wyndham Lewis). Λίγα χρόνια νωρίτερα, ο Christopher Innes στη μελέτη του *Avant Garde Theatre, 1892-1992* (Routledge, London, 1993) δεν καταπιάστηκε με το πρόβλημα της διαμόρφωσης της πρωτοποριακής θεατρικής τέχνης. Βλ. τέλος και τη μελέτη του Arnold Aronson (*American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, London, 2000), που αφορά όμως μόνον στο αμερικάνικο θέατρο.

² Βλ. Βάλτερ Γιούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ενδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984.

τικής, της λογοτεχνίας ή των εικαστικών τεχνών.³ Δίπλα σ' αυτό το πρόβλημα θα πρέπει να προσθέσει κανείς και τις τρέχουσες έριδες ανάμεσα στο χώρο των «theatre studies» και σ' εκείνον των «performance studies».⁴ Πρόκειται για το είδος των προβλημάτων που εμφανίζονται συνήθως όταν σύγχρονοι θεωρητικοί καυγάδες προβάλλονται στη μελέτη του παρελθόντος δημιουργώντας περιοριστικά ερμηνευτικά σχήματα, που όσο κι αν είναι βολικά ή γοητευτικά, παραμένουν τεχνητά και, κατά μια έννοια, παραμορφωτικά. Ένας ιστορικός δεν εργάζεται μόνον με θεωρητικά εργαλεία αλλά, κυρίως, με ντοκουμέντα κι έτσι δεν μπορεί να αγνοήσει, για παράδειγμα, το γεγονός ότι οι σχετικοί με την πρωτοπορία όροι στον κόσμο του θεάτρου δεν εμφανίστηκαν με το Φουτουρισμό ή τον Κονστρουκτιβισμό αλλά αρκετά χρόνια νωρίτερα, στο πλαίσιο λειτουργίας των πρώτων «ελευθέρων θεάτρων» και μέσα στα συμφραζόμενα του Νατουραλισμού και του Συμβολισμού.⁵ Ένας ιστορικός του θεάτρου δεν ξεκινά την έρευνά του έχοντας ως δεδομένο το τι η δική του εποχή δέχεται ως πρωτοποριακό θέατρο, δεν ξεκινά με ένα θεωρητικό ορισμό της έννοιας «θεατρική πρωτοπορία». Για τις ανάγκες της δικής του προσέγγισης, το πρωτοποριακό θέατρο είναι ό,τι μια δεδομένη κοινωνία σε μια συγκεκριμένη εποχή αντιλήφθηκε ως τέτοιο. Και αυτό, όπως φαίνεται, συνέβη για πρώτη φορά, στο τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα. Εάν κάποιος υιοθετήσει την οπτική γωνία της μεταπολεμικής πρωτοπορίας ή της μεταμοντέρνας «performance art», θα χαρακτηρίσει, σύμφωνα με μεταγενέστερα αξιολογικά κριτήρια και γούστα, ας πούμε, τους συμβολιστές καλλιτέχνες, απλά ως κάποιους καινοτόμους μεταρρυθμιστές αλλά δεν θα τους εκδώσει το αναγκαίο «διαβατήριο» για να ενταχθούν στην εκλεκτή ομάδα της πρωτοπορίας. Με τον τρόπο αυτό η ιστοριογραφία μπορεί να μεταθέτει συνεχώς την έννοια της πρωτοπορίας ώστε να πλησιάζει τις τρέχουσες μόδες αλλά από το παρελθόν δεν θα ακούει παρά μόνον την ηχώ της δικής της εποχής. Η πιο σημαντική ίσως επίπτωση αυτής της προσέγγισης είναι ότι αναπαράγει μια άλλη προκατάληψη: υιοθετεί την οπτική γωνία μιας συγκεκριμένης αξίας, της ίδιας της «πρωτοποριακότητας» στην ανάγνωση του παρελθόντος. Συνεχίζει να αντιμετωπίζει το πρωτοποριακό θέατρο, όχι ως ένα ιστορικό μόρφωμα αλλά εγκλωβίζεται στο δικό του θεωρητικό αυτό-

³ Ο John Henderson π.χ. στην μελέτη του *The First Avant-Garde (1887-1894), Sources of the modern French theatre* (George G. Harrap, London, 1971) αποφεύγει να συσχετίσει τις θεατρικές εξελίξεις με το φαινόμενο της πρωτοπορίας (σ. 9-18). Ο Berghaus, αντίθετα, εστιάζει την προσοχή του στον «κεντρικό ρόλο» (σ. xv) που έπαιξαν οι ζωγράφοι, οι ποιητές και οι μουσικοί στις παραστάσεις της πρωτοπορίας αλλά, όταν ολοκληρώσει κανείς το πρώτο κεφάλαιο της μελέτης του, συνειδητοποιεί ότι ο μεγάλος απών από αυτό είναι η ίδια η τέχνη του θεάτρου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει πάντως να σημειωθεί και η εντελώς υποβαθμισμένη παρουσία του θεάτρου στις «κλασικές» θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από την τέχνη της πρωτοπορίας: εκείνες του Renato Poggioli (*The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1968) και του Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984).

⁴ Σ' αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να εξετάσει κανείς την απόφαση του Berghaus να καταπιαστεί αποκλειστικά με το χώρο της «παράστασης» (performance) για να προσδιορίσει έτσι ως θεατρική πρωτοπορία τα τέσσερα κινήματα που αποτελούν το αντικείμενο του βιβλίου του. Η «performance art» έχει φυσικά τις ρίζες της στα παραπάνω κινήματα και έχουν διαπιστωθεί από παλιά οι συνάψεις ανάμεσα στα τελευταία και τις μεταπολεμικές πρωτοπορίες. Κλασικό παράδειγμα αποτελεί η μελέτη της RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson (στη σειρά World of Art), London, 1990, που είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά το 1979 με τον τίτλο *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Τα παραπάνω κινήματα ωστόσο αποτελούν μία μόνον πτυχή της θεατρικής πρωτοπορίας (εκείνη που συνδέθηκε με τις εξελίξεις της πρωτοπορίας στο χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών) και αφορούν σε μια συγκεκριμένη ιστορική της φάση, η οποία δεν συνδέεται τόσο με τη γένεση όσο με το θριαμβευτικό της απόγειο στα χρόνια γύρω από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε μια ιστορική στιγμή κατά την οποία οι πρωτοπορίες αυτές, όπως το θέτει ο Berghaus, «abolished the product-oriented working method of institutionalized theatre» (ό.π., σ. 46).

⁵ Henderson, ό.π., σ. 9-18.

προσδιορισμό ως ένα αποστειρωμένο θερμοκήπιο, μια νησίδα και μέσα και έξω από την μοντέρνα αστική κοινωνία, καλά προστατευμένη από τα "μικρόβια" της. Η τελευταία, συνήθως, καταγγέλλεται και απορρίπτεται ως ειδικός παραγωγός μιας "φτηνής" βιομηχανοποιημένης διασκέδασης προορισμένης για τη μαζική αγορά. Η προσέγγιση αυτή φαίνεται να ξεχνά ότι η πρωτοποριακή τέχνη ήταν εμπορεύσιμη από την περίοδο της ανάδυσής της καθώς ήταν το νόμιμο, αν και κάπως άτακτο, παιδί της μοντέρνας κοινωνίας: ότι έφερε στα "χρωμοσώματά" της, ορισμένες από τις θεμελιώδεις αξίες του μοντέρνου αστικού πολιτισμού, όπως τον ριζοσπαστισμό, τον πειραματισμό και το νεωτερισμό ακόμα κι όταν ο τελευταίος γινόταν συνώνυμο της καταστροφής. Όπως το έθεσε και ο Adorno, μιλώντας για την μοντέρνα τέχνη, «το καινούργιο στην τέχνη είναι το αισθητικό αντίστοιχο της επέκτασης του κεφαλαίου στην κοινωνία. Και τα δύο συντηρούν την επαγγελία μιας αμειώτης ακμής».⁶

Από το παραπάνω δείγμα προβλημάτων φαίνεται ότι η θεατρική πρωτοπορία, ως ένα σύνθετο φαινόμενο της ιστορίας του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου, είναι, από μια άποψη, ένα ζήτημα βαθμού, ότι σχετίζεται πάντα με μια δεδομένη ιστορική κατάσταση. Καλό θα ήταν λοιπόν να αποφεύγει κανείς μια μονολιθική θεωρητική άποψη για το «τι είναι πρωτοπορία» και θα ήταν προτιμότερο να έχει στο νου του μάλλον μια ποικιλία πρωτοποριών σε συνάρτηση προς συγκεκριμένα ζητήματα.⁷ Απ' την άλλη, υπάρχει βέβαια ο κίνδυνος να διολισθήσει κανείς σ' έναν άγονο ιστορικό σχετικισμό, μια ατέρμονη περιπτωσιολογία που θα ακυρώσει την ενότητα που έχει το ζήτημα. Η μελέτη της ανάδυσης της θεατρικής πρωτοπορίας βρίσκεται, μοιραία, σε συνάρτηση προς τους θεωρητικούς προβληματισμούς που διατυπώθηκαν γύρω από την τέχνη της πρωτοπορίας γενικότερα. Και μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα γόνιμο να έχει κανείς υπόψη του ότι οι πρώτες θεωρητικές μελέτες για την πρωτοπορία άρχισαν να εμφανίζονται όταν το φαινόμενο είχε κλείσει έναν ιστορικό κύκλο: όταν πλέον καλλιτέχνες όπως ο Cocteau ή ο Ionesco ήταν πλέον καταξιωμένα μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας κι όταν ένα στα πέντε γαλλικά θέατρα προσδιοριζόταν ως «d' avant-garde».⁸ Αναμφίβολα, η συμβολή του Μεταμοντέρνου ήταν σημαντική με την απομυθοποίηση της «υψηλής» τέχνης της μοντερνιστικής παράδοσης. Σήμερα τουλάχιστον είναι σαφές ότι πρωτοποριακή τέχνη δεν σημαίνει αυτόματα «καλύτερη» τέχνη και αυτό δίνει ένα σημαντικό πλεονέκτημα στη σύγχρονη ιστοριογραφία για να διαβάσει με νέο τρόπο το πρόσφατο παρελθόν αποβάλλοντας παλαιότερες προκαταλήψεις.

⁶ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Routledge, London, 1984, σ. 31.

⁷ Και εδώ βέβαια ελλοχεύει ο κίνδυνος μιας αυστηρής σχηματοποίησης. Όπως είναι γνωστό, στα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας, ο Richard Schechner έκανε λόγο για πέντε πρωτοπορίες αλλά η τοπογραφία που πρότεινε δεν ήταν ιστορικής τάξης καθώς είχε προσηλωμένο το βλέμμα σ' αυτό που αποκαλούσε «future of the ritual» και όχι στο παρελθόν. Βλ. Richard Schechner, *The Future of the Ritual; Writings on Culture and Performance*, Routledge, London, 1993, σ. 5-22.

⁸ Βλ. Henderson, ό.π. σ. 13. Για την «παρακμή» της πρωτοπορίας, βλ. ενδεικτικά τις διαφορετικές προσεγγίσεις των Jürgen Habermas, «Modernism versus Postmodernism», *New German Critique*, τ. 22, 1981, σ. 5-6 και Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Harper Collins, New York, 1978, σ. 3-30. Οι πρώτες σημαντικές θεωρητικές μελέτες πάνω στο ζήτημα της πρωτοπορίας ήταν εκείνες των Poggioli και Bürger, που πρωτοεμφανίστηκαν το 1962 και το 1974 στα ιταλικά και στα γερμανικά αντίστοιχα πριν μεταφραστούν στα αγγλικά (βλ. σημ. 3). Ανάμεσα στην πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα πρέπει επίσης να ξεχωρίσει κανείς τη συμβολή του Raymond Williams με τα δοκίμια του πάνω στις σχέσεις της πρωτοπορίας και του Μοντερνισμού, κάποια από τα οποία συγκεντρώθηκαν μετά το θάνατό του στον τόμο *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, London, 1990. Βιβλιογραφία σχετική με την πρωτοπορία μπορεί να βρει κανείς στη μελέτη του M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, σ. 371-374.

Μοντερνισμός

* * *

Σε γενικές γραμμές, ο όρος «avant-garde» παραπέμπει σε ανατρεπτικά αντί-αστικά κινήματα που εμφανίστηκαν μέσα στα συμφραζόμενα του Μοντερνισμού.⁹ Αν και η πρωτοπορία είναι βασικό συστατικό στοιχείο του Μοντερνισμού δεν ταυτίζεται σημασιολογικά μαζί του, μια και ο τελευταίος (ακόμα και κατά την περίοδο της ακμής του ανάμεσα στα 1880 και 1940 περίπου) δεν περιορίζεται μόνον στους νεωτερισμούς της πρωτοπορίας.¹⁰ Εάν ο Μοντερνισμός σηματοδοτεί μια αντίληψη του παρόντος ως «μήτρα του μέλλοντος», μια βίαιη ρήξη με το παρελθόν, η πρωτοπορία είναι η αιχμή του δόρατός της. Ήταν εκείνο το διαρκώς εξελισσόμενο τμήμα το αστικού πολιτισμού που συνιστούσε την «εμπροσθοφυλακή» του στην αναζήτηση νέων περιοχών και το οποίο, στην προσπάθειά του να επιτελέσει την παραπάνω λειτουργία, επαναστατούσε απέναντι στον ίδιο πολιτισμό που το γέννησε. Με την έννοια αυτή, η πρωτοπορία παρέμενε πάντα ένα παιδί του αστικού πολιτισμού που την ίδια στιγμή εξεγείροταν εναντίον της αστικής καθεστηκίας τάξης πραγμάτων.¹¹ Έτσι, οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, στην προσπάθειά τους να πειραματιστούν μέσα στην αστική κοινωνία αισθάνονταν αποκομμένοι από το ευρύ κοινό, ενώ οι καλλιτεχνικές συμβάσεις που καλλιεργούσαν εξέφραζαν τα ιδανικά του νεωτερισμού και της ρήξης όπως η «Παταφυσική» του Alfred Jarry, προσπαθούσαν να θέσουν τους νόμους που συνιστούσαν την εξαίρεση και όχι τον κανόνα.¹² Κοινή συνισταμένη των πρωτοποριακών κινήματων ήταν μια, λιγότερο ή περισσότερο, βαθιά αίσθηση αποσύνδεσης του καλλιτέχνη από το κοινό του. Από μια άλλη οπτική όμως, η πρωτοπορία συνέβαλε σε μια βαθύτερη και οργανικότερη ενσωμάτωση της τέχνης στον αστικό πολιτισμό. Ανεξάρτητα από τον τρόπο και τον βαθμό με τον οποίο οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας αντέδρασαν στον τελευταίο, ο πειραματικός και καινοτόμος χαρακτήρας της εργασίας τους βρέθηκε αρκετές φορές συντονισμένος με τα εγχειρήματα των «μεγάλων επιχειρήσεων» που έκαναν την εμφάνισή τους στις Ενωμένες Πολιτείες της Αμερικής και στην Ευρώπη την εποχή της διαμόρφωσης των πρωτοποριών.¹³ η εμπορευματοποίηση τους είχε ξεκινήσει άλλωστε ήδη στα χρόνια της ανάδυσής της.¹⁴

⁹ Σχετικά με την ορολογία, χρήσιμη είναι η μελέτη του Calinescu ενώ ιδιαίτερα για το πρωτοποριακό θέατρο βλ. και την εισαγωγή του B. Cardullo, «En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual and Cultural Context» στην ανθολογία θεωρητικών κειμένων της πρωτοπορίας *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, που εξέδωσαν οι B. Cardullo και R. Knopf (Yale University Press, New Haven, 2001, σ. 1-39, ιδιαίτερα οι σ. 3-5).

¹⁰ Για το θέμα βλ. G. Bell-Villada, *Art For Art's Sake and Literary Life*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1996, σ. 125-126. Βλ. Επίσης τις απόψεις του M. Szabolcsi στο άρθρο του «Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions», *New Literary History*, τ. 3, 1971, σ. 50-51 καθώς και την κριτική του Bürger στον Habermas και τον Adorno στο άρθρο του «The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, τ. 22, 1981, σ. 21-22.

¹¹ Βλ. Ενδεικτικά T. Bishop, «Changing Concepts of Avant-Garde in XXth Century Literature», *The French Review*, τ. 38, 1961, σ. 34-41; Calinescu, ό.π., σ. 119, Habermas, ό.π., σ. 3-14, Poggioli, ό.π. σ. 216-8, Williams, ό.π., σ. 32, 49-56 και την εισαγωγή του James Harding στο συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε ο ίδιος, *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, UMI Research Press, Ann Arbor, 2000, σ. 1-11. Καθώς και J. Harding & J. Roose (eds.) *Not the Other Avant-Garde The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 2006.

¹² Poggioli, ό.π., σ. 57.

¹³ Bell-Villada, ό.π., σ. 145-6, 155-6.

¹⁴ Βλ. Hermann Jost, «The Commercialization of Avant-Garde Movements at the Turn of the Century», *New German Critique*, τ. 29, 1983, σ. 71-83. Σύμφωνα με τον Berghaus, «many of the items produced by Futurists and Constructivists for the everyday use of ordinary citizens affected the future history of production design [...] In the first quarter of the twentieth-century, many of the innovative traits and achievements of the avant-garde were adopted by the Modernist movements [...] the capitalist consumer market successfully colonized Modernist art and integrated it into its portfolio

Όπως ειπώθηκε ήδη, ο όρος «πρωτοπορία» δεν έχει ένα στατικό και παγιωμένο περιεχόμενο· το τελευταίο προέκυπτε μέσα από τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους λειτουργούσε στον ιστορικό χρόνο. Για τον ίδιο λόγο, δεν υπήρχε ανέκαθεν πρωτοπορία. Οι καταβολές της βρίσκονται στο Ρομαντισμό και πάντως δεν μπορούμε να μιλάμε για παρεμφερείς μ' αυτήν έννοιες πριν το προ-ρομαντικό κίνημα «Θύελλα και Ορμή».¹⁵ Ο Ρομαντισμός ήταν το πρώτο κίνημα εναντίον της παράδοσης, του Παλαιού Καθεστώτος και του Νεοκλασικισμού του, αλλά, από ένα σημείο κι έπειτα, και του ίδιου του καπιταλισμού.¹⁶ Ωστόσο, η τέχνη της πρωτοπορίας διαμορφώνεται ανάμεσα στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.¹⁷ Πραγματικά, μόνο μετά το τέλος του Ρομαντισμού δημιουργήθηκε εκείνη η βασική ιστορική προϋπόθεση που γέννησε την Πρωτοπορία: ο θρίαμβος δηλαδή του αστικού βιομηχανικού πολιτισμού, κάτι που, στο χώρο της τέχνης σήμαινε τη σταδιακή αυτονόμηση του αισθητικού πεδίου, ως προς τη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής, και την κατίσχυση του ρεαλιστικού ιδεώδους, ως προς το καλλιτεχνικό προϊόν. Η πρωτοπορία αναδύεται, ουσιαστικά, μαζί με την πρώτη βαθιά κρίση (ή, για άλλους, παρακμή) της αστικής κοινωνίας και τέχνης στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα (ιδίως στα χρόνια της μεγάλης ύφεσης, 1873-1895) και βρίσκει την έκφρασή της με το Νατουραλισμό και κυρίως το Συμβολισμό αρχικά και τις «κατεξοχήν» Πρωτοπορίες στη συνέχεια: όλη εκείνη την πληθώρα των «-ισμών» που έκαναν την εμφάνισή τους στα χρόνια γύρω από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τότε, πλέον, η τέχνη της πρωτοπορίας διαμορφώθηκε καθώς μετατράπηκε σε μια «συνολική αυτοκριτική της τέχνης της αστικής κοινωνίας» (βλ. Bürger, ό.π. σ. 22-27) και έφτασε στο θριαμβευτικό της απόγειο, αποκτώντας, παράλληλα, τις γνωστές βίαιες και έντονα αντιρεαλιστικές της συμπεριφορές. Φυσικά, οι προσεγγίσεις στο θέμα ποικίλουν. Άλλοι εντοπίζουν την πρώτη μεγάλη περίοδο της πρωτοπορίας ανάμεσα στα 1905 και 1938 και εντοπίζουν τις καταβολές της στο Νατουραλισμό και το Συμβολισμό, ενώ άλλοι κάνουν λόγο για μια δεύτερη φάση της, θεωρώντας την πρωτοπορία αναπόσπαστο τμήμα του Μοντερνισμού. Ο Bürger, τέλος, κάνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στο Μοντερνισμό (ως μια απλή αντίδραση σε παραδοσιακές καλλιτεχνικές τεχνικές) και την πρωτοπορία, που την αντιλαμβάνεται ως μια επίθεση που είχε ως στόχο της να αλλάξει την κοινωνική λειτουργία της τέχνης μέσα στην αστική κοινωνία.¹⁸ Στην πραγματικότητα το πρόβλημα είναι και πάλι ιστορικής τάξης: στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά σε μια θεμελιώδη μετατόπιση της στόχευσης της πρωτοπορίας, από το ιδεολογικό περιεχόμενο της τέχνης στην κοινωνική της λειτουργία. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η πρωτοπορία παρέμενε "σαρξ εκ της σαρκός" της μοντέρνας αστικής τάξης για έναν ακόμα λόγο: οι ιστορικές διαδικασίες που οδήγησαν στις παραπάνω συμπεριφορές προϋπέθεταν ιστορικά τον Αισθητισμό. Με τον τελευταίο σημειώνεται μια πρώτη ολοκλήρωση της αυτονόμησης της τέχνης και του αισθητικού πεδίου, μια διαδικασία που έχει τις καταβολές της

of commodities. By the mid-1920's many ideas originally propagated by the avant-garde had become assimilated by the mainstream» (ό.π. σ. 43-44).

¹⁵ Βλ. Poggioli, ό.π., σ. 14, 51-4, 213 και Bell, ό.π., σ. 16-18.

¹⁶ Ίσως θα πρέπει να υπενθυμίσει κανείς ότι ο όρος «avant-garde» εισήχθη στο ευρύτερο πλαίσιο του γαλλικού Ρομαντισμού και ιδιαίτερα μέσα από τη διασταύρωσή του τελευταίου με τα πρώτα βήματα του σοσιαλιστικού και αναρχικού κινήματος, αρχικά από τον Saint-Simon (1825) και στη συνέχεια από τον Προυντόν. Για το θέμα βλ. D. Egbert, «The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics», *The American Historical Review*, τ. 73, 1967, σ. 342-5. Βλ. επίσης και R. Sayre - M. Löwy, *Μορφές Ρομαντικού Αντικαπιταλισμού, Εισαγωγή - Μετάφραση Στ. Ροζάνη*, Έκδοσης, Αθήνα, 1991.

¹⁷ Εκείνη την εποχή άλλωστε κρυσταλλώνεται και διαδίδεται η σχετική ορολογία, βλ. Poggioli, ό.π., σ. 13-14.

¹⁸ Szabolcsi, ό.π. σ. 53-54, Poggioli, ό.π. σ. 227-28, και Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, σ. 22-27.

στα πρώτα χρόνια της χειραφέτησης της σύγχρονης αστικής τάξης, στην αισθητική του Καντ και, κυρίως, του Σίλλερ (ή, ακόμα παλιότερα, στον πρωτεργάτη της αισθητικής Άγγλο ηθικό φιλόσοφο Anthony Ashley Shaftesbury).¹⁹ Καθώς με τον Αισθητισμό μορφή και περιεχόμενο πλέον συνέπιπταν κάτω από το δόγμα του «η τέχνη για την τέχνη», κάποιοι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν ότι η μοντέρνα τέχνη είχε μετατραπεί σ' ένα «ιερό καταφύγιο» μέσα στην αστική κοινωνία: το επόμενο και πιο ριζοσπαστικό βήμα στην «αυτοκριτική της αστικής τέχνης» έβαλε πλέον όχι μόνον εναντίον της «ιεροποίησης» της τέχνης (και της πλήρους χειραφέτησής της από τη θρησκεία) όσο και εναντίον της ίδιας της αισθητικής εμπειρίας ως μιας ιδιαίτερης σφαιράς που έχει απολέσει την κοινωνική της λειτουργία.²⁰ Με τον τρόπο αυτό όμως οι πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα όχι μόνο διατηρούσαν ένα βασικό στοιχείο του Αισθητισμού αλλά, επεδίωκαν ακόμα περισσότερο, να οργανώσουν τη ζωή μέσα από την τέχνη. Η ρήξη των κινημάτων της πρωτοπορίας με την αστική κοινωνία ή η επιδίωξή τους να οργανώσουν τη ζωή μέσα από την τέχνη δεν σημαίνει, βέβαια, ότι πρέπει να τα αντιμετωπίζουμε ερήμην των ιστορικών τους συντεταγμένων. Όταν αναφερόμαστε σε πρωτοπορίες δεν εννοούμε απλά κάποιες καλλιτεχνικές συμπεριφορές, σχολές ή τάσεις, αλλά κινήματα άρρηκτα συνδεδεμένα με τις κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές ανακατατάξεις της εποχής τους. Ακόμα και το φαινόμενο της Παρακμής, που διατρέχει πολλά από τα πρωτοποριακά κινήματα του fin-de-siècle, έχει ως βασική του ιστορική προϋπόθεση τα επιτεύγματα του Δαρβινισμού.²¹ Οι επιστημονικές και τεχνολογικές ανακαλύψεις της Δεύτερης Βιομηχανικής Επανάστασης ήταν μια βασική κινητήρια δύναμη που συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση αυτής της μεγάλης θύελλας πειραματισμού πάνω σε νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, που χαρακτήρισε όλη αυτή την περίοδο που εξετάζουμε, ανεξάρτητα από τις προθέσεις επιμέρους καλλιτεχνών και κινημάτων.

* * *

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή αυτού του άρθρου, ένα βασικό πρόβλημα που θα συναντήσει ο ιστορικός του θεάτρου που θα αποφασίσει να καταπιαστεί με το ζήτημα είναι η ισχνή παρουσία της θεατρικής τέχνης στις δύο «κλασικές» θεωρίες της «πρωτοπορίας» καθώς οι τελευταίες στηρίζονται, αποκλειστικά σχεδόν, στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία.²² Ο ιστορικός πρέπει να λάβει υπόψη του τις διαφορές που προκύπτουν από τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής τέχνης (το ότι, για παράδειγμα, έχει να αντιμετωπίσει δημόσιες και εφήμερες παραστάσεις) αλλά πρέπει να σταθεί και στις ομοιότητες. Ένδεχομένως, θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς πρωτοβάθμιες αλλά λίγο-πολύ περιστασιακές πρωτοποριακές συμπεριφορές στην πρεμιέρα των *Ληστών* (1782) του Σίλλερ στο αυλικό θέατρο του Μάινχαϊμ ή του *Ερνάνη* (1830) στην Κομεντί Φρανσαίζ ή στο «ολικό έργο τέχνης» του Βάγκνερ. Ωστόσο, στον κόσμο του θεάτρου, το κίνημα

¹⁹ Για το θέμα βλ. Bürger, «The Significance of the Avant-Garde...», σ. 21. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι, στο πλαίσιο του ρομαντικού κινήματος, εισήχθη για πρώτη φορά ο όρος «l' art pour l' art» από τον Benjamin Constant (1804) την εποχή που ζούσε στη Γερμανία και βρισκόταν υπό την επίδραση της καντιανής αισθητικής (βλ. Egbert, ό.π. σ. 344). Για την ακρίβεια, επρόκειτο για μια παρερμηνεία της τελευταίας από το γαλλικό ρομαντισμό, που διαδόθηκε περισσότερο στα χρόνια της Παλινόρθωσης. Βλ. Bell-Villada, ό.π., 35-56.

²⁰ Βλ. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, ό.π., σ. 22-27, 47-49.

²¹ Βλ. C. Bernheimer, *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin-de-Siècle in Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2002, σ. 58 και Williams, ό.π., σ. 50-51.

²² Θα πρέπει πάντως να αναφέρει κανείς ότι οι πρώτες θεωρητικές προσεγγίσεις για τη θεατρική πρωτοπορία προήλθαν από εκπροσώπους της σχολής της Πράγας (βλ. Veltruský, ό.π. 87-95).

του Νατουραλισμού ήταν εκείνο που έθεσε σε λειτουργία τον μηχανισμό ανάδυσης της πρωτοπορίας ως μια συνειδητή αντίδραση στο συμβατικό αστικό ρεαλισμό του «καλοφτιαγμένου έργου» (*pièce bien faite*) και του «έργου με θέση» (*pièce à thèse*).²³ Το κίνημα του Νατουραλισμού είναι κομβικό για το θέμα μας, καθώς αποτελεί, φυσικά, την ωρίμανση του αστικού ρεαλισμού αλλά ταυτόχρονα και την πρώτη επίθεση εναντίον του: έτσι, οι πρωτοπορίες αρχίζουν να κάνουν τα πρώτα τους βήματα με ένα αντιαστικό κίνημα που, μολονότι δεν στράφηκε εναντίον του ρεαλιστικού ιδεώδους, ωστόσο, μέσα από την αιχμηρή κριτική του στην αστική κοινωνία οδήγησε στη γένεση του μοντέρνου δράματος. Δεν είναι τυχαίο ότι μέσα από τις αναζητήσεις καλλιτεχνών του δράματος και της σκηνης που έδρασαν στο στρατόπεδο του Νατουραλισμού δημιουργήθηκαν όλες εκείνες οι ρωγμές στην αστική συνείδηση μέσα από τις οποίες ξεπήδησαν στη συνέχεια κινήματα όπως ο Συμβολισμός ή ο Εξπρεσιονισμός. Οι πειραματισμοί του Henrik Ibsen, του Gerhart Hauptmann, του August Strindberg, ή του Aurélien Lygné-Poe και του Vsevolod Meyerhold, τόσο με το Νατουραλισμό όσο και με το αντιρεαλιστικό στρατόπεδο αποτελούν σύμπτωμα μιας βαθιάς κρίσης αλλά και κριτικής του αστικού πολιτισμού που υπερβαίνει τα επιμέρους χαρακτηριστικά των παραπάνω κινήματων. Οι πρώτοι κραδασμοί ξεκίνησαν με το Νατουραλισμό να καταγγέλλει τις «σκοτεινές» πτυχές της αστικής κοινωνίας, παραμένοντας ταυτόχρονα το πιο «εξελιγμένο» κομμάτι της. Καθώς όμως όλες οι πρωτοπορίες που ακολούθησαν το Νατουραλισμό ήταν αντιρεαλιστικές, στράφηκαν εναντίον του και τον ταύτισαν με μια συμβατική αστική τέχνη, με μια μη-δημιουργική, φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας. Η στάση αυτή υιοθετήθηκε στη συνέχεια και από μελετητές της θεατρικής πρωτοπορίας.²⁴ Το τι είναι «πρωτοπορία» ωστόσο δεν εξαρτάται, όπως είπαμε, μόνον από ποια θεωρητική οπτική γωνία την βλέπει κανείς αλλά, κυρίως, σε συνάρτηση με τι. Ο Νατουραλισμός ήταν το κατεξοχήν πρωτοποριακό κίνημα στη Γερμανία στα τέλη της δεκαετίας του 1880 και τις αρχές της δεκαετίας του 1890 που στράφηκε ενάντια στην τέχνη του «Gründerzeit» ή τον αστικό φορμαλισμό του Gustav Freytag.²⁵ Οι εξπρεσιονιστικές συμπεριφορές του Frank Wedekind ή του Carl Sternheim ήταν εμποτισμένες από το Νατουραλισμό όσο κι αν τον αντιστρατεύονταν.²⁶ Ωστόσο, αν θελήσει κανείς να θέσει το ζήτημα με κάπως γενικούς όρους, θα οδηγηθεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι η ανάδυση της θεατρικής πρωτοπορίας συντελέστηκε στο πλαίσιο του Συμβολισμού ή Νέο-ρομαντισμού: την πρώτη αντίδραση στα αστικά ρεαλιστικά ιδεώδη.²⁷ Βέβαια, δεν πρέπει, πάλι, να ξεχνάμε ότι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Συμβολισμός είχε πά-

²³ Βλ. Henderson, *ό.π.*, σ. 19-25, Cardullo, *ό.π.*, σ. 5. Πρόκειται για δύο δραματουργικά είδη, που εξαιτίας της μεταγενέστερης επικράτησης των αντιρεαλιστικών επιλογών της «πρωτοπορίας» στους κύκλους της μοντερνιστικής θεατρικής κριτικής, παραγκωνίστηκαν ακόμα και ως αντικείμενα μελέτης από την μοντέρνα ιστοριογραφία κάτω από τον σπιλωτικό χαρακτηρισμό που κρύβει ο όρος «βουλεβάρτο». Η παραπάνω συμπεριφορά δημιουργεί ωστόσο μια παραπλανητική εικόνα μια και δεν πρέπει να υποτιμάται η αποφασιστική σημασία των παραπάνω ειδών στη διαμόρφωση του μοντέρνου δράματος. Για το θέμα βλ. και Michael Hays, «Declassified Documents: Fragmentations in the Modern Drama», *Boundary*, τ. 17, 1990, σ. 102-128.

²⁴ Ο Christopher Innes, μάλιστα, είδε στον ανορθολογικό πρωμιτιβισμό της τελετουργίας το κατεξοχήν ενοποιητικό στοιχείο των θεατρικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Βλ. *Avant Garde Theatre ...*, σ. 2-3. Είναι ίσως ενδεικτικό ότι το παραπάνω βιβλίο είχε κυκλοφορήσει σε μια πρώτη μορφή ως *Holy Theatre* το 1981.

²⁵ Jost, *ό.π.* σ. 72-74.

²⁶ Βλ. ενδεικτικά Β. Πιούχνερ, «Στο κατώφλι του αιώνα μας: ο Frank Wedekind και το *Εύπνημα της νιότης*» *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ενδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984, σ. 225-256. Για το Νατουραλισμό ως κληρονόμο του αστικού ρεαλισμού αλλά και ως «πρώτο στάδιο» του Μοντερνισμού στο χώρο του θεάτρου βλ. Williams, *ό.π.*, σ. 84-85.

²⁷ Για το θέμα βλ. Veltruský, *ό.π.*, σ. 87-95 καθώς και J. Honzl, «Dynamics of the Sign in the Theater» στην ανθολογία

ψει να αποτελεί πρωτοπορία κι είχε αρχίσει να αφομοιώνεται από το υπόλοιπο αστικό θέατρο. Ο Maurice Maeterlinck της *Μόννα Βάννα*, της Αδελφής Βεατρίκης και της *Μαρίας Μαγδαληνής* είναι ο "καθωσπρέπει" Νομπελίστας του 1913 κι όχι ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης των αρχών της δεκαετίας του 1890, ο συγγραφέας του *Παρείσακτου*, των *Τυφλών*, του *Πελλέα και Μελισάνθης*.²⁸ Στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, μέσα από περίπλοκες διαδρομές που ξεκινούν από τους κόλπους του Νέο-ρομαντισμού, η θεατρική τέχνη της πρωτοπορίας ολοκληρώνεται, γίνεται ακόμα πιο βίαιη και η επανάσταση απέναντι στην αστική τέχνη παίρνει άλλες διαστάσεις καθώς, ανάμεσα στ' άλλα, διασταυρώνεται με το Φοντουρισμό, τον Εξπρεσιονισμό και το Ντανταϊσμό, τον Κονστρουκτιβισμό και το Μπαουχάους, το Σουρεαλισμό κ.λπ.

Το γεγονός ότι στον ευρύτερο χώρο του Συμβολισμού βρίσκει κανείς τη μήτρα πολλών θεατρικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα συνδέεται και με μια άλλη ιστορική διαδικασία: οι πρωτοπορίες του μοντέρνου θεάτρου αναδύθηκαν όταν το τελευταίο αποφάσισε να χειραφετηθεί και να αυτονομηθεί ως ιδιαίτερο πεδίο, μια τάση που χαρακτηρίζει, όπως είπαμε, γενικότερα την μοντέρνα αστική τέχνη. Αν θέλει να βρει κανείς την ιδιοσυστασία της θεατρικής πρωτοπορίας, πέρα από τις συνεχείς μεταμορφώσεις των «-ισμών» της, θα πρέπει να την αναζητήσει στο ευρύτερο πεδίο όπου συντελέστηκε τόσο η σταδιακή αυτονόμηση του θεατρικού πεδίου όσο και η εμφάνιση της σχετικής με την πρωτοπορία ορολογίας: στο κίνημα των «ελευθέρων θεάτρων», σ' αυτές τις νέες δυναμικές μονάδες παραγωγής της τέχνης της «εμπροσθοφυλακής», που ξεπρόβαλλαν μαζί με την πρώτη μεγάλη ύφεση της θαλερής θεατρικής βιομηχανίας του 19^{ου} αιώνα.²⁹ Πρόκειται, βέβαια, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, για οικτρές μειοψηφίες, για απόπειρες εξαιρετικά βραχύβιες και περιθωριακές που δημιουργήθηκαν αφότου είχε εμφανιστεί μια μερίδα θεατών που να ενδιαφέρεται για τα "πειραματικά" προϊόντα τους: ένα κοινό ανάλογο μ' εκείνο των μικρών καλλιτεχνικών περιοδικών που διαμορφώθηκαν έπειτα από το θρίαμβο της μαζικής δημοσιογραφίας.³⁰ Όπως υποστήριξε ο Veltruský, οι πειραματισμοί της θεατρικής πρωτοπορίας άσκησαν επίδραση στην εξέλιξη του θεάτρου, όταν έχασαν τον ιδιωτικό τους χαρακτήρα κι άρχισαν να λειτουργούν σε περισσότερο σταθερά θεατρικά σχήματα, που έπρεπε να αποκτήσουν τη δική τους πελατεία για να επιβιώσουν. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, οι πρωτοποριακοί πειραματισμοί πέρασαν στο χώρο της ιστορικής τους πραγμάτωσης. Η εμφάνισή τους δημιούργησε όμως αυτόματα ένα νέο κοινωνικό φαινόμενο, έναν νέο τρόπο ενσωμάτωσης του θεάτρου στην κοινωνία.³¹ Ο δρόμος που άνοιξε το Théâtre Libre ακολούθησε φυσικά πολλές και διαφορετικές κατευθύνσεις στις επόμενες δεκαετίες, τα εργαστήρια της Sturmbühne, της Galleria Sprovieri, του Cabaret Voltaire ή ακόμα και της Εργαστηριακής Σκηνης του Bauhaus είχαν έναν πειραμα-

Semiotics of Art. Prague School Contributions, που εξέδωσαν οι L. Matejka και I. Titunik, MIT Press, Cambridge, Mass, σ. 92. Βλ. Επίσης και Cardullo, ό.π., σ. 5-6, Harding, ό.π., σ. 1-11 και F. Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993, σ. 2.

²⁸ Αυτό ωστόσο είναι κάτι που ξεχνούν δύο πρόσφατες σημαντικές μονογραφίες για το θέατρο του Βέλγου συγγραφέα, καθώς γράφτηκαν για να εξάρουν τη συμβολή του στη διαμόρφωση του μοντέρνου θεάτρου. Βλ. L. Konrad, *Modern Drama as Crisis: the Case of Maurice Maeterlinck*, Peter Lang, New York, 1986 και M. McGuinness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford University Press, Oxford, 2002 (2000).

²⁹ Βλ. F. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 4.

³⁰ Poggioli, ό.π., σ. 22-23, Henderson, ό.π., σ. 13-15.

³¹ Veltruský, ό.π. σ. 87-90.

τικό χαρακτήρα διαφορετικής ποιότητας και βαθμού από το θεατρίδιο του Antoine· αποτελούν όμως μια περαιτέρω εξέλιξη ενός αρχέτυπου που γεννήθηκε το 1887.

Η ανάδυση των θεατρικών πρωτοποριών συνιστούσε, άλλωστε, σε γενικές γραμμές, μια βίαιη ρήξη με το παρελθόν, επειδή ακριβώς ήταν αποτέλεσμα μιας βαθιάς κρίσης της αστικής δραματουργίας του 19^{ου} αιώνα αλλά και μιας γενναίας και συνειδητής προσπάθειας να ξεπεραστεί αυτή η κρίση.³² Αυτό, σε μια πρώτη φάση, έγινε με μια προσπάθεια παλινόρθωσης του λόγου του συγγραφέα αλλά, μέσα από μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ιστορική αντίφαση, οδήγησε στη γέννηση του λόγου του μοντέρνου σκηνοθέτη, ως νέου καλλιτέχνη του θεάτρου.³³ μια εξέλιξη που, από μόνη της, συνιστούσε μια αλλαγή "οντολογικής" τάξης στην παγκόσμια ιστορία του θεάτρου. Έτσι, με σημαιοφόρους τους σκηνοθέτες περνάμε στην αναζήτηση μιας νέας αυτόνομης καλλιτεχνικής ουσίας, της «θεατρικότητας» ως διαφορετικής και ανεξάρτητης από τη «δραματικότητα». Οι νέοι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας προσπάθησαν να ξεπεράσουν την κρίση με το να βαφτίσουν ξανά το θέατρο στα αγιασμένα νερά της νέας αυτής ουσίας, που θεωρούσαν ότι είχε ενταφιαστεί κάτω από τη ρεαλιστική σκηνή του αστικού θεάτρου· επεδίωξαν να καταργήσουν το τελευταίο, ένα "θέατρο χωρίς θεατρικότητα", αν και κατέληξαν ενίοτε να αναζητούν μια «teatralità senza Teatro», για να θυμηθούμε τα λόγια του Filippo Marinetti. Φυσικά, πρέπει να λάβει κανείς υπόψη του την αντίδραση απέναντι στις παραπάνω εξελίξεις που προήλθε μέσα από το ίδιο το στρατόπεδο του Μοντερνισμού.³⁴ Η σημαντική ρήξη έχει όμως συμβεί: οι πρωτοπορίες του μοντέρνου θεάτρου διαμορφώνονται, όταν το τελευταίο αποφασίζει να χειραφετηθεί από τη δραματική ποίηση: τα πρώτα βήματα σημειώνονται μέσα από τη νέα δυναμική που προσέδιδε η έννοια του "περιβάλλοντος" μέσα στα συμφραζόμενα του Νατουραλισμού στη σκηνική τέχνη· το αποφασιστικό βήμα όμως συντελείται μέσα από το ποιητικό θέατρο φαντασίας και υπαινικτικότητας που ευαγγελίστηκαν οι Συμβολιστές. Έως τα τέλη του 19ου αιώνα (και για αρκετούς κύκλους ακόμα και σήμερα) το θέατρο λογιζόταν ως μια τέχνη που υπηρετούσε τη λογοτεχνία. Μόνον με τις πρώτες πειραματικές σκηνές και μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του Συμβολισμού ολοκληρώθηκε εκείνος ο επαναστατικός μετασχηματισμός της δραματικής ποίησης σε σκηνική, μια όσμωση κειμένου και παράστασης τόσο σημαντική, ώστε να καθίσταται ακρογωνιαίος λίθος του θεατρικού Μοντερνισμού.³⁵ Η ίδρυση των πειραματικών σκηνών ήταν επαναστατική πράξη όχι μόνον επειδή αμφισβήτησε την ακαδημαϊκή τέχνη των αυλικών θεάτρων ή τον συμβατικό ρεαλισμό της θεατρικής βιομηχανίας του 19^{ου} αιώνα αλλά, κυρίως, επειδή μέσα σ' αυτά τα θεατρίδια συντελέστηκε, καταρχάς στο πλαίσιο του Συμβολισμού, ο παραπάνω μετασχηματισμός. Δεν είναι τυχαίο ωστόσο ότι η παραπάνω διαδικασία εμφανίστηκε σε μια εποχή που άκμαζε μια άλλη συζήτηση: εκείνη που σχετιζόταν με την κρί-

³² Βλ. και Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*, translated by M. Hays, Polity Press, Cambridge, 1987, σ. 11-12, 45-46.

³³ Βλ. εντελώς ενδεικτικά, Edward Gordon Craig, «The Art of the Theatre. The First Dialogue» (1905) στο J. M. Walton (ed), *Craig On Theatre*, Methuen, London, 1991, σ. 56-57.

³⁴ Εδώ πρέπει να αναφέρει κανείς την προκατάληψη εναντίον της θεατρικής τέχνης που καλλιέργησαν θεωρητικά διάφορες ποικιλίες του μοντερνισμού, καθώς έβλεπαν αμήχανα σ' αυτό μια «ανορθόδοξη», για τις μοντερνιστικές αξίες, επιβίωση των μιμητικών τεχνών δίπλα στις παραστατικές. Για το θέμα βλ. την κλασική μελέτη του Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley, 1981, σ. 350-477 καθώς και την πιο πρόσφατη του Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, John Hopkins University Press, Baltimore & London, 2002.

³⁵ Για τον μετασχηματισμό αυτό που ξεκίνησε ως υποταγή των συστατικών στοιχείων της θεατρικής τέχνης στο λόγο για να καταλήξει, τελικά, στη γένεση μιας ανεξάρτητης, εντελώς χειραφετημένης «σκηνικής γλώσσας» και «σκηνικής ποίησης», βλ. Veltruský, ό.π., σ. 88-92, Deak, ό.π., σ. 10, Henderson, ό.π., σ. 5-11 και Christopher Innes, «Text/Pre-Text/Pretext: The Language of Avant-Garde Experiment», στον τόμο *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, σ. 58-75.

ση του θεάτρου πρόζας στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.³⁶ Υπό αυτό το πρίσμα, οι πρωτοπορίες λειτούργησαν σαν μια απάντηση στην κρίση της θεατρικής βιομηχανίας και συνέβαλαν με τον τρόπο τους στη διαμόρφωση μιας διεξόδου: μιας μικρότερης αλλά περισσότερο “επινοητικής και ευέλικτης” θεατρικής επιχείρησης.³⁷ Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και με ηγέτη τους το σκηνοθέτη συνέβαλαν στον εκσυγχρονισμό της θεατρικής παραγωγής σε μια εποχή κατά την οποία η τελευταία αναζητούσε μια στάση απέναντι σε μια νέα λαϊκή (ακόμα) τέχνη, τον κινηματογράφο. Μετά το νέο καταμερισμό που διαμορφωνόταν στην αγορά, το θέατρο πρόζας δεν είχε σταματήσει απλά να αποτελεί μια λαϊκή ψυχαγωγία, αλλά έπρεπε να απευθυνθεί πλέον και σ’ ένα αστικό κοινό ακόμα περισσότερο εξειδικευμένο, ένα κοινό διανοουμένων και καλλιτεχνών. Με την ανακάλυψη της “θεατρικότητας” και της νέας σκηνικής γλώσσας ήρθε στο φως ένας νέος κόσμος, που έδινε απεριορίστες δυνατότητες δημιουργίας για τους καλλιτέχνες της σκηνης και θεατρικής καλλιέργειας για τους μορφωμένους θεατές. Επρόκειτο για νέες μονάδες παραγωγής “καθαρής θεατρικής ενέργειας” με τεράστια δυναμική ιδίως σε περιοχές όπως η μοντέρνα σκηνική ερμηνεία των «κλασικών» (με τη συνακόλουθη, βέβαια, παρακμή της ευρωπαϊκής παραδοσιακής δραματουργίας). Οι πιο ακραίες μορφές αυτής της διαδικασίας θα οδηγήσουν στο «συνθετικό θέατρο» των Φουτουριστών ή, αργότερα στην «performance art». Το ευρύτερο όμως επαναστατικό σύνθημα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, «theatricalize the theatre» σήμαινε επίσης ότι τα παλιά πρότυπα παραγωγής και κατανάλωσης της θεατρικής βιομηχανίας είχαν εξαντληθεί σε μια εποχή που το σινεμά, έβαζε πλέον τις τέχνες του θεάματος στην εποχή της «τεχνικής τους αναπαραγωγιμότητας».³⁸ Ο εφημέρος χαρακτήρας ή η οικονομική αποτυχία των πειραματικών αυτών σκηνών δεν διαψεύδουν την αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στην εμφάνιση των θεατρικών πρωτοποριών και την ανάγκη εκσυγχρονισμού της θεατρικής επιχείρησης, εκσυγχρονισμό στον οποίο οι πρωτοποριακοί σκηνοθέτες των αρχών του 20^{ου} αιώνα ζητούσαν πλέον από το θέατρο να επανεξετάσει τις σχέσεις του με το κοινό, δεν εννοούσαν ότι έπρεπε να αποκτήσει μόνον ένα νέο περιεχόμενο όσο ένα νέο κοινωνικό ρόλο: να γίνει πανηγύρι, τελετουργία, παραθεατρικό θέαμα, χάπενινγκ, πολιτική συνάθροιση κ.λπ.³⁹ Επέμεναν σ’ αυτό το σημείο επειδή ακριβώς ήθελαν αυτό το νέο θέατρο που οραματιζόνταν να αποκτήσει μια νέα αισθητική λειτουργία μέσα στο δημόσιο βίο της νεοσχημάτιστης μαζικής κοινωνίας του 20^{ου} αιώνα, μια λειτουργία που προϋπέθετε φυσικά τον Αισθητισμό, και την οποία όμως αισθάνονταν ότι είχε πλέον χάσει. Στο βαθμό πάντως που οι παραπάνω πει-

³⁶ Deak, ό.π., σ. 14-15. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεωρητική συζήτηση που εμφανίστηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στο πλαίσιο του ρώσικου Συμβολισμού πάνω στις σχέσεις δραματικής-σκηνικής ποίησης και της κρίσης του θεάτρου. Για το θέμα βλ. τα άρθρα που αναδημοσιεύει ο Claude Schumacher στο κεφάλαιο «Ο Συμβολισμός και η “Κρίση του θεάτρου”, 1902-1908» της ανθολογίας του *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 καθώς και τις έριδες που προκάλεσε το άρθρο του σημαντικού Ρώσου κριτικού της εποχής Yuly Aikhenvald, «Απορρίπτοντας το θέατρο» ή «Το τέλος του θεάτρου» (1913) στην ανθολογία που επιμελήθηκε ο Laurence Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, University of Texas Press, Austin, 1981, σ. li-liviii.

³⁷ Αυτό αποτελεί άλλωστε μια γενικότερη τάση του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου. Όπως υποστηρίζει ο Hemmings, η θεατρική βιομηχανία του 19^{ου} αιώνα δεν κατέρρευσε αλλά μετατράπηκε σε αυτό που ονομάζεται “show business”, «a more inventive but perhaps a more inverted form» (ό.π., σ. 4).

³⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt AM, 1968, σ. 25-27.

³⁹ Βλ. E. Fischer-Lichte, «The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture» στο *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, ό.π., σ. 81-82.

ραματισμοί παρέμεναν κατ' ανάγκην εντός του πλαισίου του Αισθητισμού, συνέχιζαν μια άλλη, πολύ πιο μακρόχρονη και πολύ πιο ανθεκτική παράδοση που διατρέχει και την τέχνη της πρωτοπορίας, εκείνη της ελίτ.⁴⁰ Τα όρια ανάμεσα στην πρωτοποριακή τέχνη και τη μαζική κουλτούρα του 20^{ου} αιώνα δεν ήταν τόσο αυστηρά διαχωρισμένα. Η παραπάνω διαπίστωση ενδεχομένως ξεπροβάλλει περισσότερο ανάγλυφα όταν η ιστοριογραφία του μοντέρνου θεάτρου απομακρυνθεί από τη μελέτη των μεγάλων προσωπικοτήτων της πρωτοπορίας (από τον παραδοσιακό ρομαντικό ιστορικισμό του 19^{ου} αιώνα): όταν στραφεί σε περισσότερο ποσοτικά δεδομένα, σε μετρήσεις, συγκρίσεις και «μέσους όρους», στην προσπάθειά της να εντοπίσει το περιεχόμενο και το ύφος του τελετουργικού της πρωτοπορίας που δημιούργησαν για τα ισχνά αριθμητικά ακροατήρια του 20^{ου} αιώνα οι αρχιερείς-καλλιτέχνες της· και όταν εξετάσει όχι μόνον τις διαφορές αλλά και τις συγγένειες της πρωτοπορίας με άλλες πτυχές του μαζικού λαϊκού πολιτισμού, όπως το «εμπορικό» θέατρο, το σινεμά και την τηλεόραση. Η ανάγκη αυτή γίνεται ακόμα πιο επιτακτική, επειδή η διαμόρφωση της θεατρικής πρωτοπορίας μέσα από τον παραπάνω επαναστατικό μετασχηματισμό των αρχών του 20^{ου} αιώνα οδήγησε, μεταξύ άλλων, και στην αυτονόμηση της ιστορίας του θεάτρου ως ιδιαίτερου επιστημονικού κλάδου.⁴¹

⁴⁰ Poggioli, ό.π., σ. 51-54.

⁴¹ Για το θέμα βλ. Ronald Vince, «Theatre History as an Academic Discipline», στον συλλογικό τόμο που εξέδωσαν ο Thomas Postlewait και ο Bruce A. McConachie *Interpreting the Theatrical Past; Essays in the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, σ. 6-7, τα άρθρα της Erika Fischer-Lichte, «From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany», *Theatre Research International*, τ. 24, 1999, σ. 168-178 και «Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads» στο συλλογικό τόμο Ric Knowles, Joanne Tompkins and W. B. Worthen (eds), *Modern Drama; Defining the Field*, Toronto University Press, Toronto, 2003, σ. 66 καθώς και Θ. Χατζηπανταζής, «Θεατρολογία και Ιστορία», *Αριάδνη*, τ. 11, Ρέθυμνο, 2005, σ. 329-330.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
(17ος-20ός αιώνας)

Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση

Ο Συλλογισμός και
ο υλοποιητικός
στο "Ο Των Ιδανών"

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΑΘΗΝΑ 1999
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος	13
Εισαγωγή	15
Το Θρησκευτικό θέατρο της γαλλικής αποστολής των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη και το Αιγαίο πέλαγος	21
Η γαλλική κλασικίζουσα δραματολογία στην ελληνόφωνη Ανατολή (Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος)	31
Προς τη Γαλλική Επανάσταση: ο ορθολογισμός του Βολταίρου και το Ροκοκό του Μαριβώ	62
Ο Γαλλικός Ρομαντισμός και η πρόσληψή του από την ελληνική δραματολογία του 19ου αιώνα	70
Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα «με θέση» και έργα «χωρίς θέση» στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομιά του «καλοφτιαγμένου» έργου στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα	81
Ο Συμβολισμός και ο Νεορομαντισμός στο «Θέατρο των ιδεών»	116
Η Γαλλική δραματολογία του Μεσοπολέμου	138
Το υπαρξιακό θέατρο	152
Το θέατρο «του παραλόγου»	156
Ευρετήρια	175
Μελετητών	180
Προσώπων	192
Συλλογικών οργάνων και θιάσων	196
Τίτλων	212
Τόπων και θεάτρων	216
Όρων και εννοιών	216

Ο Συμβολισμός και ο Νεορομαντισμός στο «Θέατρο των Ιδεών»

Στο στρατόπεδο των δημοτικιστών στη στροφή του αιώνα δημιουργήθηκε και μια ομάδα, που φερόταν εχθρικά προς τα λογοτεχνικά ρεύματα του μοντερνισμού στην Ευρώπη κι ήθελε να μείνει προσκολλημένη στον ελληνοκεντρικό ηθογραφισμό⁴⁵⁴. Υπήρχε όμως και μια άλλη ομάδα, με επικεφαλής τον Παλαμά, που κατανόησε γρήγορα το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούσε η τάση του επαρχιακού απομονωτισμού και ανοίχτηκε σε όλα τα νέα ρεύματα των -ισμών⁴⁵⁵. Ωστόσο οι δρόμοι της πρόσληψης περιπλέκονται στην Ελλάδα, γιατί σε πολλές περιπτώσεις δεν υπήρχαν οι ίδιες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, που δημιούργησαν τα κινήματα αυτά στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα να πραγματοποιούνται ποικίλες προσμεixεις, δημιουργικές «παρεξηγήσεις» ή και συνειδητές στρεβλώσεις, για να αποκτήσει ένα ρεύμα ντόπια κοινωνική λειτουργικότητα⁴⁵⁶. Κυρίως η μερική μόνο ύπαρξη μιας αδύνατης αστικής τάξης με μια ισχυρή παράδοση αποτέλεσε την αιτία τέτοιων προσληπτικών επιλογών· π. χ. ο Νατουραλισμός ακραίου τύπου, που ευδοκίμησε στη Γαλλία και τη Γερμανία, είχε περιορισμένη απήχηση στην ελληνική λογοτεχνία, παρόλο που ο κόσμος των γραμμάτων ήταν ενημερωμένος. Ξεκινάει με τη γνωστή μετάφραση της «Νανάς» του Ζολά το 1880 και την επιστολιμαία διατριβή του Αγησίλαου Γιαννόπουλου, που λειτούργησε ως μανιφέστο της «πραγματικής» σχολής⁴⁵⁷, αλλά από την αρχή το κίνημα συγχέεται με

454. Βλ. Πούχγερ, Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο, ό. π., σσ. 331εξ. Βλ. επίσης Dim. Tziouas, *The nationalism of the Demoticists and its impact on their literary theory (1888-1930)*, Amsterdam 1986.

455. Πούχγερ, ό. π., σσ. 134εξ. και C. D. Gounelas, *The literary and cultural periodicals in Athens between 1897 and 1910*, *Μαντατοφόρος* 17 (1981), σσ. 14-45. Αυτή η κατάσταση οδηγεί τον Παλαμά στη γνωστή αναφώνηση «Τρισευλογητός ο ψενογερμανισμός...» (*Άπαντα* τόμ. 2, σ. 388 «Εξ αφορμής μιας λέξεως» 1895, η λέξη ήταν «βορειομανία»).

456. Βλ. Πούχγερ, Μίμηση και παράδοση, ό. π., και του ίδιου, *Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*, στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό. π., σσ. 381-408.

457. Το κείμενο τώρα στον Π. Μαστροδημήτρη, *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, Αθήνα 1982, σσ. 239-263.

το Ρεαλισμό, που προσλαμβάνεται λόγω της επικράτησης των ρομαντικών σχολών (Αθήνα, Επτάνησα) με μεγάλη «καθυστέρηση» στην Ελλάδα⁴⁵⁸. Το ηθογραφικό διήγημα σπάνια υπερβαίνει τις ωραιοποιητικές προδιαγραφές της γραφικότητας του χωριού, του *couleur locale* και της διαλέκτου των παραστατικών τύπων, που περιγράφει στις λεπτομέρειες τους⁴⁵⁹ (όπως π. χ. στο «Ζητιάνο» του Καρκαβίτσα)⁴⁶⁰, και σπάνια μετατρέπεται ο *locus amoenus* της υπαίθρου στον *locus terribilis* της σκληρότητας και εξαθλίωσης, της ανθρώπινης αποκτήνωσης στο αγροτικό *milieu* που προβάλλει ο Νατουραλισμός. Είναι χαρακτηριστικό, ότι από τις τόσες δραματοποιήσεις των μυθιστορημάτων του Ζολά μόνο η «Τερέζα Ρακέν» παριστάνεται το 1924 από το Θωμά Οικονόμου⁴⁶¹. Ωστόσο δεν λείπουν ορισμένες απηχίσεις, π. χ. στη «Φασγά» του Καζαντζάκη (1908) στην τρίτη πράξη υπάρχουν ενδεχομένως αναμνήσεις από το «Assommoir» του Ζολά⁴⁶², και στο «Χαλασμένο Σπίτι» του Μελά (1909) συσσωρεύονται τα αγαπημένα θέματα των Νατουραλιστών: αλκοολισμός, κληρονομικότητα, εξαθλίωση, το *milieu* ως πρωταγωνιστής⁴⁶³. Η κοινωνική παγίδα του *milieu* λειτουργεί και στο «Φιντανάκι» του Χορν (1921), αλλά τελικά η έντονη πρόσληψη του έργου οφείλεται στα ηθογραφικά στοιχεία της πλακιώτικης αυλής⁴⁶⁴. Η πρόσληψη του Νατουραλισμού παραμένει στιγμιαία και πρόσκαιρη, ακόμα και στα ρεπερτόρια των θεάτρων, στις μεταφράσεις και τις σκηνοθεσίες⁴⁶⁵. Ο Χρηστομάνος με την κοπριά στο

458. Για το θέμα βλ. ειδικά Β. Πούχγερ, Το «Φιντανάκι» και η κληρονομιά της ηθογραφίας, *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, ό. π., σσ. 317εξ.

459. Βλ. Β. Πούχγερ, Παλαμικά: Α' Θάνατος παλληκαριού, στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκδικτα*, Αθήνα 1995, σσ. 77-195, ιδίως σσ. 81εξ.

460. Μαστροδημήτρη, ό. π.

461. Γιαντζουρής, ό. π., σ. 543. Το «Assommoir» (παγίδα) του Zola, του οποίου το περιεχόμενο ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος περιγράφει το 1880 λεπτομερώς το περιεχόμενο (Μαστροδημήτρη, ό. π., σσ. 251εξ.), παραμένει λογοτεχνική αναφορά για τους «μοντέρνους» θεατρικούς συγγραφείς, αλλά δεν βρiσκει το δρόμο σε ελληνική σκηνή. Τα θεατρικά κείμενα του Ζολά («Le naturalisme au théâtre» 1912) δεν παίζουν εκείνη τη στιγμή ακόμα κανένα ρόλο στη συζήτηση (βλ. τώρα Emile Zola, *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*. Εισαγωγή, μετάφραση Χαρά Μπακογιάννη-Γεωργιπούλου και Ξένια Γεωργιπούλου, Αθήνα 1991).

462. Βλ. Β. Πούχγερ, Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό. π., σσ. 318-434, ιδίως σσ. 388εξ.

463. Πρότυπο φαίνεται πως είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Hauptmann, αν και το αρνείται ο ίδιος ο Μελάς (Β. Πούχγερ, Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος ή τα κριτήρια της «σκηνικής επιτυχίας» την εποχή του «θεάτρου των ιδεών». Μια επανεξέταση, στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

464. Πούχγερ, Το «Φιντανάκι» και η κληρονομιά της ηθογραφίας, ό. π.

6709

1909
Βελν

«Κράτος του ζόφου» στη σκηνοθεσία του το 1902 δεν μπορεί να μας πείσει, πως ακολούθησε νατουραλιστική γραμμή στις σκηνοθεσίες του⁴⁶⁶. Περισσότερο ρεαλιστικός πρέπει να ήταν ο Θωμάς Οικονόμου· τουλάχιστον στο ρεπερτόριο των σκηνοθεσιών του και στις επιλογές πρωταγωνιστικών ρόλων εμφανίστηκαν συχνά νατουραλιστικά έργα⁴⁶⁷.

Αντίθετα από τα αντινατουραλιστικά ρεύματα υπήρξε ευρεία πρόσληψη του Συμβολισμού, του Εμπρεσιονισμού και του Νεορομαντισμού, σε βαθμό που δεν προϋποθέτει ανάλογα αστικά αναπτυγμένη κοινωνία με το «κοινωνικό» και «εργατικό» πρόβλημα, ενώ ο Εμπρεσιονισμός και άλλοι -ισμοί κάνουν την παρουσία τους πολύ αργότερα. Τα νεορομαντικά αυτά ρεύματα βρήκαν απήχηση και για το λόγο, πως ο «καθυστερημένος» ρομαντισμός της Αθηναϊκής και Επτανησιακής Σχολής⁴⁶⁸ δεν είχε ουσιαστικά πάψει να λειτουργεί στο βάθος και του ρεαλιστικού ηθογραφισμού και ήταν χρονικά ακόμα πολύ πρόσφατος. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο ίδιος ο Παλαμάς, ο οποίος, ουσιαστικά ρομαντικός ακόμα, αισθάνεται μεγάλη συγγένεια με τα νεορομαντικά στοιχεία και το συμβολισμό⁴⁶⁹. Όπως βλέπει κανείς στις θεατρικές κριτικές της εποχής, πολύς κόσμος δεν ήταν καν σε θέση να ξεχωρίσει το Νατουραλισμό από το Συμβολισμό· και τα δύο ρεύματα χαρακτηρίζονται με τα ίδια επίθετα ως «δύσπεπτα» και «ομιχλώδη»⁴⁷⁰. Από τους γαλλόφωνους θεατρικούς συμβολιστές ιδιαίτερη τύχη είχε ο Maurice Maeterlinck στην Ελλάδα, μια υποδοχή που βαδίζει κάπως παράλληλα με αυτή του d'Annunzio⁴⁷¹. αποκορυφώνεται στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, αλλά η παρουσία και των δύο μαρτυρείται ακόμα και στις παραμονές του

466. Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθησιασμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 143εΞ.

467. Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 529-543.

468. Για το ζήτημα, πόσο χρήσιμος μπορεί να είναι εν τέλει ο συμβατικός διαχωρισμός των ιστοριών της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε Αθηναϊκή και Επτανησιακή Σχολή στην περίπτωση της δραματογραφίας, βλ. Β. Πούχνερ, *Θέση και ιδιαιτερότητα της επτανησιακής δραματογραφίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, ό. π.

469. «...η φαντασία μου στα ξεκαθάρισμά της...αισθάνομαι πως είναι ρομαντική...διάθεση...λυρική...» (Κ. Παλαμάς, *Απαντα*, τόμ. 7, σ. 444, Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σ. 787).

470. Βλ. και το υλικό που έχει συγκεντρώσει ο Νικ. Παπανδρέου για τον Ίψεν (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983, pass.).

471. Δεν υπάρχει κανένα μελέτημα για την πρόσληψη του d'Annunzio στην Ελλάδα. Βλ. Β. Πούχνερ, *Σχέσεις του ιταλικού με το νεοελληνικό θέατρο*, στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα 1999 (1η έκδοση)

Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου («Η κόρη του Ιόριο» στο Εθνικό από το Φώτο Πολίτη, «Ο Άγιος Αντώνιος» στη Νέα Δραματική Σχολή του Σωκράτη Καραντινού το 1938)⁴⁷². Χάρη στη λεπτομερή βιβλιογράφηση της αποδοχής του από το Γιώργο Κατσιμπαλή είμαστε σε θέση να συγκροτήσουμε λεπτομερειακά το ιστορικό της πρόσληψής του⁴⁷³. Βασικός υποστηρικτής του Maeterlinck στην Ελλάδα από την αρχή ήταν ο Κωστής Παλαμάς: το όνομα του Φλαμανδού ποιητή, δραματογράφου και φιλοσόφου αναφέρει για πρώτη φορά το 1892 στη *Φιλολογική Ηχώ* της Κωνσταντινούπολης, όταν ο Maeterlinck έχει γίνει μόλις γνωστός στο Παρίσι⁴⁷⁴. Για την επιτυχία του «Pelléas et Melisande» (σε μουσική του Claude Debussy) πληροφορεί η *Εστία* το 1893⁴⁷⁵, ενώ νωρίτερα ο Παλαμάς δημοσιεύει στο ίδιο περιοδικό άρθρο για τον Maeterlinck στη στήλη «Φιλικά Γράμματα»⁴⁷⁶, που αποδεικνύει πως είναι γνώστης όλων των δραματικών έργων που έχει γράψει ως τότε («τα φημισμένα του δράματα, τα πρωτάκουστα τ' αλλοιώτικα τα συμβολικά») και που τα θαυμάζει, γιατί είναι ποιητικά⁴⁷⁷. Από την αρχή φαίνεται η

472. Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 488. Ο Οικονόμου είχε ανεβάσει και τη «Μόννα Βάννα» το 1922 με έκτακτο θίασο του Ωδείου Αθηνών.

473. Γ. Κ. Κατσιμπαλής, *Ελληνική βιβλιογραφία Μωρίς Μαίτερλινκ*, Αθήνα 1962. Μια σύνοψη της πρόσληψης του Maeterlinck έδωσα και στο μελέτημα: Η παραλογή και το δράμα, στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές*, ό. π., σσ. 307-330, ιδίως σ. 320, ενώ για την πρόσληψη του Βέλγου συμβολιστή από τον Παλαμά ενημερώνει λεπτομερειακά το βιβλίο *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 773-784. Χρησιμοποιώ συμπληρωματικά και τη μεταπτυχιακή εργασία του Αντ. Γλυτζουρή, Ρέθυμνο 1989, με το θέμα αυτό.

474. Το 1889 ανεβάζει στο Παρίσι την «Princesse Maleine» χωρίς όμως επιτυχία. Το 1891 ο Paul Fort ανεβάζει στο Théâtre d'art τα μονόπρακτα «L'Intruse» και «Les Aveugles», αλλά μόλις το 1892, το «Pelléas et Melisande» σε μελοποίηση του Claude Debussy γίνεται μεγάλη επιτυχία, καθιστά το Maeterlinck ευρύτερα γνωστό.

475. «Εν τω θεάτρω των Bouffes-Parisiens παρεστάθη πεντάπρακτον συμβολικόν δράμα «Πελλάς και Μελισάνδη» του νεαρού Βέλγου ποιητού Maeterlinck, τον οποίον οι θαυμασταί του αποκαλούν νέον Σαίξπηρ. Το δράμα εκρίθη σκοτεινόν και ακατάληπτον, μεθ' όλην την τεχνικήν επιτυχίαν της παραστάσεως» (*Εστία* β' εξαήμερο 1903, σ. 352).

476. Ό. π., β' εξαήμερο 1893, σσ. 94εΞ.

477. «Αν κρίνω απόσα μου λέγεις, τα δράματα του Μέτερλιγκ σου εντυπώθηκαν βαθειά· όχι γιατί ήταν συμβολικά ή ρομαντικά ή κλασσικά - αυτά είν' επικέττες - [...], αλλά γιατί ήταν καινούρια, κι ακόμα περισσότερο γιατί ήταν ποιητικά. Αυτό είναι το Α και το Ω· νά 'σαι ποιητής μ' όποιον τρόπο και νά 'σαι» (ό. π., σ. 94). Στη φάση αυτή οι απόψεις του Παλαμά δεν έχουν ακόμα το βάθος που θα δείξουν αργότερα τα άρθρα του. Αποφαινεται πως τα δράματά του «είνε συμβολικά, δηλαδή αλλογορικά, και τα τρία με το παραπάνου· είναι στιχουργημένα με απλότητα και αφροντισιά δημοτικών τραγουδιών, και μοιάζουν περισσότερο μ' ανιγμένα, παρά με ποιήματα» (ό. π., σ. 95). Και παρακάτω: «Να σου πω την αμαρτία μου, το πρώτο και το τρίτο δεν το κατάλαβα...Εγώ τα διάβασα τρεις και πέντε· την μουσική τους την αισθάνομαι,

διπλή εξέλιξη της πρόσληψης του Maeterlinck στην Ελλάδα: 1) η ουσιαστική, η οποία συνδέεται, με μερικές εξαιρέσεις, σχεδόν αποκλειστικά με τον Παλαμά στα πλαίσια των απόψεών του για το ποιητικό δράμα⁴⁷⁸, και 2) η επίπλαστη δημοσιογραφική και της θεατρικής κριτικής, που συγκεντρώνεται στην επιτυχία του, σε σκανδαλοθηρικά ανέκδοτα, στο θίασό του και την πρωταγωνίστριά του, που ήταν γυναίκα του (τα έργα του παραμένουν στην Ελλάδα πάντα «σκοτεινά» και «ακατάληπτα»)⁴⁷⁹.

Η επόμενη ουσιαστική παρουσίαση του Βέλγου συμβολιστή βρίσκεται στο περιοδικό *Τέχνη* το 1898, με κυρίαρχο άρθρο πάλι του Παλαμά, «Ο Μαίτερλιγκ και το δράμα»: γνωρίζει ήδη πέντε από τα εννέα θεατρικά έργα που είχε γράψει έως τότε, καθώς και τα «Θησαυρός των φτωχών»⁴⁸⁰ και «Η σοφία και το πεπρωμένο» («La Sagesse et la Destinée» 1895)⁴⁸¹. Ο Maeterlinck είναι πλέον καταξιωμένος συγγραφέας στο εξωτερικό, φημισμένος, αν και ακόμα νέος⁴⁸², ανάμεσα

το νόημά τους μου ξεφεύγει. Κι όμως μου λέει κάτι όσο κι αν μου το λέει σκοτεινά κι αόριστα, πως δεν έχω να κάμω μ' ανίγματα, αλλά με ποιήματα, και πως βρίσκονται οι άνθρωποι που τα διαβάζουν και τα νοιώθουν και πως εκείνοι οι άνθρωποι έχουν φωτεινότερο νου κι αξίζουν πιο πολύ από μένα» (σ. 95). Η «Πριγκίπισσα Μαλέν» είναι δραματοποίηση ενός παραμυθιού των αδελφών Grimm και τελειώνει χαρακτηριστικά με το θάνατο όλων των πρωταγωνιστών. Βλ. τώρα και τη μετάφραση της Ξένιας Γεωργοπούλου στη σειρά «Θέατρο» (XXI) του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών 1998, όπου και εισαγωγή (σσ. 7-11).

478. Βλ. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 773εξ.

479. Αναφέρεται συχνά μαζί με τα έργα του Ίψεν. Το 1893 υπάρχει ακόμα πλήρης σύγχυση για τα αισθητικά κριτήρια που χωρίζουν τα αντιθετικά ρεύματα του Νατουραλισμού και του Συμβολισμού. Η «Κυρά της θάλασσας» χαρακτηρίζεται ως «συμβολιστικόν δράμα» - μάλλον σωστά με τις σημερινές αντιλήψεις (*Εστία*, Α' εξάμ. 1903, χρονικά, σ. 16), ενώ ο «Αρχιτέκτων Σόλνες» αποκαλείται ως «νέον ιδανιστικόν και συμβολιστικόν και υπέρ παν άλλο ακατάληπτον δράμα» (ό. π., Α' εξάμ. 1893, σ. 320). Τέτοια σύγχυση βρίσκει κανείς και στο άρθρο του Ξενοπούλου «Αι περί Ζολά προλήψεις», όπου διαβάζουμε: «Η Τέχνη ανήχθη σήμερον, ...εις περιωπήν ανεξαρτήτου θεότητος μη δυναμένης να καταβιασθή ως άλλοτε εις την υπηρεσίαν κανενός ατομικού αισθητικού ή κοινωνικού θεσμού, l'art pour l'art» (ό. π., 1890, σ. 340).

480. Θα το μεταφράσει ο Καζαντζάκης το 1913.

481. Αποσπάσματα παρουσιάζει ο Νιρβάνας στο ίδιο τεύχος (*Η τέχνη*, Δεκ. 1898, σσ. 41-43).

482. «Ο Μαίτερλιγκ είναι ο τόσο φημισμένος, όσο και νέος ακόμα, - γεννήθηκε το 1862 - δραματογράφος του 'Πελέα και της Μελισσάνδης', του 'Θανάτου του βασιλόπουλου Τινταγκιλ', του 'Ξένου', του 'Σπιουσί', της 'Πριγκίπισσας Μαλένας', είναι ο μυστικιστής πεζογράφος - τόσο ποιητής και αυτού όσο και στα δράματά του - των φιλοσοφικών σελίδων του 'Θησαυρού των φτωχών' και της 'Σοφία και Μοίρας'. Φιλόσοφος ποιητής, δηλαδή άνθρωπος που έχει μια δική του ξεχωριστή θεωρία της ζωής...» (*Απαντα*, τόμ. 16, σ. 70).

στους κριτικούς που αναφέρει ο Παλαμάς είναι και ο Verhaeren, επίσης Βέλγος συμβολιστής, του οποίου θα φιλοτεχνήσει θεατρική μετάφραση⁴⁸³. Περιγράφει τη φιλοσοφική θεώρηση της *vie intérieure*, όπου το μυστικό της ζωής γίνεται απτό, ορατό, «ακουστό» μόνο στη σιωπή, στην ακινησία, στα απλά και αυτοτόνητα πράγματα⁴⁸⁴. Ως έργα της «ακίνητης» ζωής εκλαμβάνει και τις αρχαίες τραγωδίες⁴⁸⁵. Η άποψη του Παλαμά πως το θεατρικό έργο πρέπει πρωτ' απ' όλα να είναι ποίημα⁴⁸⁶, φανερώνει πόσο βαθιά έχει επηρεαστεί η «θεατρολογική» θεωρία του από το Βέλγο συμβολιστή⁴⁸⁷. Δίνει μια σπαραχτική, πραγματικά αριστουργηματική περιγραφή του «Θάνατου του Τινταγκιλ»⁴⁸⁸, για να εξάρει κλείνοντας τον

483. Βλ. στη συνέχεια.

484. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 774εξ.

485. Η νεορομαντική αντίληψη της αρχαίας τραγωδίας οφείλει πολλά στην ερμηνεία του Nietzsche και στην προσπάθεια του Richard Wagner να αναστήσει τόσο στη δραματολογία όσο και στην οργάνωση θεατρικών «εορταστικών» παραστάσεων (με τα φεστιβάλ του Bayreuth) το αρχαιο ελληνικό θέατρο. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε ακόμα καμιά σφαιρική μελέτη για την επιρροή του Wagner στην Ελλάδα. Ο τόμος του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Αθήνα 1992 δεν καλύπτει το κενό αυτό, αλλά τουλάχιστον προσφέρει ορισμένα από τα βασικά κείμενα της συζήτησης γύρω από το βαγκνερισμό: «Η Τέχνη και η Επανάσταση» του ίδιου (ό. π., σσ. 23εξ.) και «Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ στο Μπαυρόντ» του Nietzsche (ό. π., σσ. 59εξ.) το άρθρο του Wolfgang Schadowaldt, «Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και οι Έλληνες» αναφέρεται φυσικά στην εικόνα που είχε ο συνθέτης και δραματογράφος για τον αρχαίο κόσμο (ό. π., σσ. 73εξ.), με το βαγκνερισμό και ντισεϊσμό εν γένει ασχολείται ο Dieter Bremer, «Από το μύθο στο μουσικό δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε και η ελληνική τραγωδία» (ό. π., σσ. 123εξ.). Ωστόσο τόσο ο Βάγκνερ όσο και το Bayreuth είναι παρόν στο «θέατρο των ιδεών»: το τέλος του «Γιου του ίσκιου» (1907) του Σπύρου Μελά είναι φανερά εμπνευσμένο από το τέλος του «Ιπτάμενου Ολλανδού» (βλ. Πούχνερ, *Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος*, ό. π.), και στο «Φασγά» του Καζαντζάκη (1908), στο θέατρο που καίγεται πριν από την προεμίρα έργου από τη γραφίδα του πρωταγωνιστή υπάρχει σαφής απήχηση του Bayreuth (Πούχνερ, *Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, ό. π., σσ. 386εξ.).

486. «Μου φαίνεται, λέει αλλού, πως το θεατρικόν έργο πρέπει κυρίως να είναι ποίημα: ό,τι ονομάζομε στο θέατρο *χαρακτήρα* είναι σημάδι κατώτερου ανθρωπισμού. Όσο ψηλότερ' ανεβαίνει η ανθρωπότης, τόσο εξαφανίζεται το ήθος... Είμαστε τόσο διαπερασμένοι από την ασχημιά της ζωής, ώστε η ομορφιά δεν μας φαίνεται πλέον, ή δεν μας φαίνεται ακόμα, ζωή. Και όμως ακόμα και στο πεζά γραμμένο δράμα καμιά φράση δεν πρέπει να βάζουμε που θα ήταν πεζολογία σε δράμα γραμμένα έμμετρα. Γιατί η πεζολογία, αυτή καθεαυτή δεν είναι μόνο κάτι τι ποταπόν, αλλ' είναι παράβασις αυτού του νόμου της ζωής» (Παλαμάς, *Απαντα*, τόμ. 16, σ. 73). Παρόμοιες απόψεις για το πεζό λόγο θα διατυπώσει το 1902 στον πρόλογο της «Τρισεύγνης».

487. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., pass.

488. Το έργο, γραμμένο το 1895, μεταφράζεται μόλις το 1909, ανυπόγραφα, στο *Σεράπειον Αλεξανδρείας*, Ιαν. -Φεβρ. 1909, σσ. 7-13, 58-63. Υπάρχει μια υποψία πως η μετάφραση μπορεί να είναι του Καζαντζάκη. Η περιγραφή στα *Απαντα*, τόμ. 16, σσ. 74εξ., ξανατυπωμένο στο Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο* ό. π., σσ. 782εξ.

Maeterlinck ως ποιητή «του άγνωστου, του μυστηριώδους, του φοβερού, του απίστευτα τραγικού»⁴⁸⁹. Πέρα από αυτά το κλίμα των έργων του, το υγρό, σκοτεινό, κρύο και βόρειο είναι της μόδας⁴⁹⁰.

Για το 1898 υπάρχουν φήμες, πως ο Παντόπουλος ανεβάζει το «Χάρο» του Maeterlinck, το 1901 υπάρχει η ανεπιβεβαίωτη είδηση πως ο Χρηστομάνος έχει την «Πριγκίπισσα Μαλαίν» στο ρεπερτόριό του⁴⁹¹. Το 1900 ο Τύπος έχει δώσει ήδη την περιλήψη του τελευταίου έργου του, της «Αδελφής Βεατρίκης» (1899)⁴⁹², και το 1901 δημοσιεύεται η πρώτη μετάφραση έργου του Maeterlinck, το μονόπρακτο «Αι επτά πριγκίπισσαι» (1891) από το Δ. Χατζόπουλο στο «Διόνυσος»⁴⁹³. Τον επόμενο χρόνο ο Ξενόπουλος παρουσιάζει μεταφρασμένη τη «Μόννα Βάννα» (1902), την ίδια χρονιά της έκδοσης στο Παρίσι, που ήθελε να αντικαταστή-

489. «Ο Βέλγος αριστοτέχνης είναι ο ποιητής του αγνώστου, του μυστηριώδους, του φοβερού, του απίστευτα τραγικού· του τραγικού που παίρνει μέσ' από αυτή τη νερομάνα της ζωής· βλέπουμε στο έργο του όχι πλέον την εξαιρετική στιγμή, αλλ' αυτή την ουσία της υπάρξεως... Με σύμβολα τόσο απλά, όσο και βαθιά, παρμένα τότε από τον κόσμο των παραμυθιών, τότε από τα συνηθισμένα της ζωής με γλώσσα μόλις κάτι περισσότερο από ψιθύρισμα, και κάτι λιγότερον από τη σιωπή, με μια μονάχα νότα, αλλά τονισμένη απαράμιλλα, έφερε με μιας τη δραματική Τέχνη, ύστερ' από τον Ίψεν, σε κάποιο νέον ύψος, που κανείς δεν το περίμενε. Οι Ξένοι ρουτινιέρηδες από καιρό έπαψαν να γελούν με τους λεγόμενους decadents και symbolistes, - ανόητες ετικέτες του όχλου. - Μόνο της ατικικής ρουτίνας η *ελληνοπρέπεια* χρέος της ακόμα νομίζει να γελά και μ' αυτούς και με ό,τι έτυχε νάχη μια κάποια συγγένεια, έστω και μακρονή, όχι με τη συμβολική τέχνη, αλλά με την Τέχνη, χωρίς επίθετο» (ό. π., σ. 75).

490. Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Τα υδάτινα τοπία στο θέατρο του Maurice Maeterlinck, στον τόμο: *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Αθήνα 1997, σσ. 132-141. Είναι τα χρόνια της αποκορύφωσης της βορειομανίας (Πούχνερ, Οι βόρειες λογοτεχνίες, ό. π.). Ο Καμπύσης γράφει στην *Τέχνη* σ' ένα άρθρο για τον Γιάνκοψεν (Μάης 1899, σσ. 163εξ.), ειρωνευόμενος τις ετικέτες των -ισμών, που προκαλούν τόση σύγχυση, αναφέροντας βέβαια και τον Maeterlinck: «συλλογίζομαι τον πόλεμο που έγινε τελευταία στο λεγόμενο ρομαντισμό και την τάση στη ταξινόμηση των σχολών. Ποτές δεν ένιωσα πραγματικά τα όριά τους, και περισσότερο σκοτίστηκα όταν διάβασα τις θεωρίες τους... Νατουραλιστής είναι ο Μέτερλιγκ κι ο Μπιόρσον κι ο ποιητής του Μπραντ! Ω! Να η Βορειοθάλασσα, να οι πάγοι, να το φιορδ, να η ομίχλη, η ομίχλη! Δεν θα την ιδεί αλλιώς τη φύση ο καλλιτέχνης» (αντ'ω το παράθεμα από το Γλυτζουρή, ό. π.).

491. *Εστία* 19 Σεπτ. 1901, βλ. Κατσιμπαλης, ό. π.

492. Το ανυπόγραφο άρθρο προλογίζει την περιλήψη ως εξής: «Ο γνωστός μυστικιστής και συμβολιστής Βέλγος μυθιστοριογράφος και δραματογράφος Μέτερλιγκ εδημοσίευσεν εις το Γερμανικόν περιοδικόν *Ήλιος*, το νέον δράμα του η «Αδελφή Βεατρίκη». Η υπόθεσις του δράματος κατά την καταλαβούσαν τώρα τους συμβολιστάς μανιάν αναφέρεται εις θαύμα της Θεομήτορος» (*Ακρόπολις*, 15 Απριλίου 1900).

493. *Ο Διόνυσος*, 1901, σσ. 165-177. Ωστόσο το έργο δεν φαίνεται να έχει παρασταθεί ποτέ.

σει, ως έργο «βατό» με υπόθεση, μάλιστα με κάποιον ερωτισμό και πρωταγωνιστικό ρόλο, το συμβολιστικό πρωτόλειο του Maeterlinck στο ρεπερτόριο του Χρηστομάνου⁴⁹⁴. Αλλά μετά το «μαξιλάριωμα» του «μαϊτερλιγκικού» έργου «Φαία και Νυμφαία» του Δαραλέξη το εγχείρημα ματαιώνεται⁴⁹⁵ και ο Ξενόπουλος αναλαμβάνει να υπερασπιστεί την ανωτερότητα της «Μόννας Βάννα»⁴⁹⁶. Τον επόμενο χρόνο, το 1903, ο κατεξοχήν πεζογράφος του αισθητισμού Νικ. Επισκοπόπουλος⁴⁹⁷ μεταφράζει τον «Παρείσακτο» («L'intruse» 1891)⁴⁹⁸ και παρουσιάζει τον Maeterlinck σε μια σειρά από άρθρα του⁴⁹⁹. Θαυμάζει τη σύζευξη

494. Ήταν προγραμματισμένο για το φθινόπωρο του 1902 (*Σκηπ*, 28 Αυγ. 1902). Ο Ξενόπουλος δείχνει αρκετά ενθουσιασμένος και πιστεύει ότι αυτό το έργο θα μπορούσε να αρέσει στο αθηναϊκό κοινό. Στον πρόλογο της μετάφρασης σημειώνει: «Αλλά τί να κάμη και ο Κοσ Χρηστομάνος; Το κοινό μας είνε ολίγον, και είνε αφίκορον, και ζητεί όλο νέα. Έπειτα, τα έργα που εδόθησαν αυτό το καλοκαίρι, ήσαν εύμορφα, επέτυχαν, αλλά κανέν δεν επροκάλεσε την γενικήν εκεινήν περιέργειαν, το μέγα ενδιαφέρον, το οποίον θα έπρεπε να παιχθή πολλές φορές κατά συνέχειαν, διότι θα ήθελε να το ιδή όλη η Αθήνα. Εξάλλου από τα κομψά και κάπως ελαφρά έργα, έλειπε η πνοή της μεγάλης τέχνης, της μεγάλης ζωής. Ας ελπίσωμεν ότι η *Μόννα Βάννα*, η θαυμάσια *Μόννα Βάννα*, την οποία προ πολλού αναγγέλλει εις τα προγράμμά του ο κ. Χρηστομάνος, θ' αναπληρώσει την έλλειψιν ταύτην, και διά της μεγάλης της έλξεως, θα ξεκουράσει ολίγον τους μύστας. Αλλ' άραγε θα παιχθή; ...Μένει όμως, - και αυτό μας κάνει να ελπίζωμεν, ότι θ' απολαύσωμεν εις το τέλος και εν σοβαρόν φιλολογικόν έργον, - μένει η μεγάλη υποχρέωσις, την οποίαν έχει απέναντι του κοινού» (*Τα Παναθήναια* Δ', 1901-2, σσ. 346εξ.).

495. Ο Σιδερός υπαινίσσεται και κάποια διαφορά του Ξενόπουλου με τον Χρηστομάνο (*Ιστορία* 234), αλλά δεν υπάρχει κανένα τεκμήριο γι' αυτό. Ο Ξενόπουλος πάντα υπήρξε θερμός υποστηρικτής της «Νεάς Σκηνης». Ο Γλυτζουρή αναφέρει και τα αυξημένα έξοδα της παραστάσεως (ό. π.). Για το περιεχόμενο βλ. και Α. Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου*, τόμ. Γ', Αθήνα χ. χ., σσ. 168-171.

496. Σε άρθρο «Μαιτερλιγκισμοί» στην *Εστία* 3 Οκτ. 1902. Για το Δαραλέξη σημειώνει: «Δεν αρνούμαι ότι η *Φαία και Νύμφαία* εγράφη μετά ενθουσιαστικήν ανάνγωση της *Πριγκίπισσης Μαλαίν* αλλά ισχυρίζομαι ότι ο κ. Δαραλέξης έγραψε δράμα ιδικόν του, ότι η επίδρασις του Μαιτερλιγκ υπήρξε τόσον ελαφρά, τόσον εξωτερικά, τόσον επιπόλαια, ώστε εκτός κάποιας απόπειρας προς απομίμησιν της μορφής... δεν υπάρχει ούτε η ελαχίστη ομοιότης» (αντ'ω το απόσπασμα από το Γλυτζουρή, ό. π.). Νεώτερη έρευνα βέβαια επιμένει στην άμεση επίδραση (Ε. -Α. Delveroudi, *Le repertoire original presenté sur la scene Athénienne 1901-1922*, Thèse, Paris 1982, σσ. 74εξ. Για την αποτυχία της παραστάσεως βλ. και Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928, σ. 212. Βλ. και Μ. Μαυρίκου-Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και Η Νέα Σκηνη*, Αθήνα 1964, σ. 124.

497. Βλ. Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα 1981, σσ. 171-218 (με συστηματική βιβλιογραφία).

498. *Παναθήναια* ΣΤ', 15-31 Αυγ. 1903, σσ. 662-671.

499. Από το 1902 ως το 1905 συνολικά πέντα άρθρα. Το πρώτο «Φυσιογνωμιαί της ημέρας Μέτερλιγκ», *Τα Παναθήναια* Δ', 13 Ιουλ. - 15 Αυγ. 1902, σσ. 282εξ.

ποίησης και φιλοσοφίας στο πρόσωπό του, ξεχωρίζει κι αυτός τη «Μόννα Βάννα», που περισσότερο πλησιάζει τον Ibsen ή τον Hauptmann παρά το πρώιμο έργο του ίδιου. Το Δεκέμβριο του 1903 αναμένεται ο θάσος του Maeterlinck, που περιοδεύει στη Ρουμανία, Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη, αλλά οι παραστάσεις τελικά θα γίνουν μόλις στις 11-13 Ιανουαρίου του 1904⁵⁰⁰.

Η πρόσληψη του Maeterlinck λοιπόν παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτεριότητες, γιατί ξεκινάει με αρθρογραφία και αποτιμήσεις, ακολουθούν μεταφράσεις που δεν παριστάνονται, και τελικά οι πρώτες παραστάσεις γίνονται στα γαλλικά από το θίασο του ίδιου του συγγραφέα. Ο Αγγ. Βλάχος μάλιστα παραχωρεί τη σκηνή του «Βασιλικού Θεάτρου» για τις παραστάσεις αυτές. Στις 11 Ιανουαρίου παίζεται η «Μόννα Βάννα», στις 12 τα μονόπρακτα «Aglavaine et Sélysette» (1894) και «Ο παρείσακτος» («L'intruse» 1891) και στις 13 η «Ζωυζέλλ», που είχε τελειώσει ο συγγραφέας μόλις το 1903⁵⁰¹. Η «Μόννα Βάννα» ασφαλώς είχε τη θετικότερη αντίδραση στο κατ'άμεστο θέατρο βρισκόταν η καλή κοινωνία των Αθηνών και η βασιλική οικογένεια. Η αντίδραση της κριτικής ήταν κάπως αμήχανη, χλιαρή έως ουδέτερη⁵⁰² και στηριζόταν στα κριτήρια του ρεαλιστικού εμπορικού θεάτρου. Στη δεύτερη παράσταση πήγε πολύ λιγότερος κόσμος και η αμηχανία ήταν ακόμα μεγαλύτερη: δεν πρόκειται για τη «μεσημβρινωτάτην» ελκυστική πρωταγωνίστρια Μόννα Βάννα, αλλά για δύο στατικά και σκοτεινά μονόπρακτα που προκάλεσαν «κάποιαν ανίαν»⁵⁰³ την ίδια αντιμετώπιση είχε και η τρίτη παρά-

500. Από τις αρχές Δεκεμβρίου υπάρχουν στον Τύπο εργοβιογραφικές αναφορές στο συγγραφέα, περιλήψεις των έργων του και διάφορα ανέκδοτα και σχόλια.

501. Η άφιξη του θιάσου είχε καθυστερήσει και ο Τύπος είναι γεμάτος, με ανέκδοτα για το συγγραφέα και τη γυναίκα του (Γεωργία Λεμπιάν Μαίτερλινκ), εικασίες και σχόλια για το ρεπερτόριο, την τιμή των εισιτηρίων κτλ.

502. Παρατηρείται βέβαια το γνωστό confusio που δημιουργούν οι -ισμοί στην Αθήνα. Ο Άγγελος Τανάγρας ισχυρίζεται ότι βρίσκει στο έργο επίδραση της «Τόσκα» του Victorien Sardou (Εμπρός 12, Ιαν. 1904), ότι έχει μια δόση «ψυχολογικού και ηθικού απόπου». Ο κριτικός του Χρόνου αποφαινεται κοφτά, πως πρόκειται για «ιστορική τραγωδία με πολλή ποιητική απιθανότητα» (Χρόνος, 12 Ιαν. 1904). Η θεατρική μόρφωση του κοινού προέρχεται από τη ρομαντική τραγωδία και το ρεαλιστικό καλοφτιαγμένο έργο· στα πλαίσια του προσληπτικού αυτού εθισμού το ενδιαφέρον στρέφεται προς την πρωταγωνίστρια, η οποία θεωρείται «πρώτης τάξεως ηθοποιός» (Ακρόπολις, 12 Ιαν. 1904) και «πράγματι καλλιτέχνης όμως μετά της Σάρα και Δουζέ [Sarah Berhardt και Eleonora Duse] γραμμής»· «Καλλονή ωραίου σώματος και απόγων γραμμών» (Χρόνος, 12 Ιαν. 1904), «εκ των περικαλλεστέρων δεσποινίδων του εφετείνου χειμῶνος μας» (Εμπρός, 12 Ιαν. 1904). Εξαιρεση αποτελεί η κριτική του Κίμωνα Μιχαηλίδη στα Παναθήναια (Ζ', 1904, σ. 217), η οποία είναι επαινετική για το έργο και την παράσταση.

503. Ο Άνν. Τανάγρας σημειώνει: «Ποο κενών σχεδόν καθισιάτων διεξήγηθη γτες η δευτέ-

σταση⁵⁰⁴. Ωστόσο οι παραστάσεις αυτές έδωσαν το έναυσμα για κάποια συζήτηση γύρω από το έργο του Βέλγου συμβολιστή: ο Παλαμάς σε σημαντικό άρθρο του αναλύει το «Interieur» (1895)⁵⁰⁵ και αποδεικνύει σε μια πυκνή ανάλυση πως είναι γνώστης του συνόλου του θεατρικού έργου του Maeterlinck⁵⁰⁶ και ευαίσθη-

ρα παράστασις του θιάσου Μαίτερλινκ. Μόνον τρεις σειραί της πλατείας και ανά μίαν εις τους δύο εξώστας αποτέλεσαν το ακροατήριον» (Εμπρός, 13 Ιαν. 1904). Και συνεχίζει: «το πρώτον δοθέν έργον...είνε έν αδιάκοπον και νυστακτικόν νανούρισμα επαναλαμβανομένων ερωτολογίων, φύσεως δε αρκετά τολμηράς... Ίσως το σύνολον αναγιγνωσκόμενον ως βιβλίον να παρέχη τέρψιν διά των ωραίων ιδεών και των τεχνικών του λέξεων, ως έργον όμως σκηνικόν είνε μια μεγάλη αποτυχία, μη εκπληρούσα ουδεμία των αναγκαίων απαιτήσεων».

504. Ακόμα λιγότερος κόσμος. Ο Αργυρόγλου εξηγεί: «αφ' ενός αι υψηλαί τιμαί των καθισμάτων, αφ' ετέρου δε η δύσκολος κατανόησις των συμβολικών ιδεών του Μαίτερλινκ επέδρασαν παρά τη Αθηναϊκή κοινωνία ώστε το κοινόν να αραιωθή ολίγον κατά την δευτέραν και τρίτην παράστασιν» (Ακρόπολις, 14 Ιαν. 1904). Και ο Τανάγρας εξάγει το συμπέρασμα: «το ακροατήριον δεν απήλθεν ικανοποιημένον. Κάτι πλείότερον ανέμενε εκ της φήμης και του ονόματος του Βέλγου συμβολιστού» (Εμπρός, 13 Ιαν. 1904).

505. Ο Παλαμάς γνωρίζει το έργο από ανάγνωση στο πρωτότυπο, γιατί μεταφράζεται μόλις το 1909 με τον τίτλο «Μέσα» (από ανώνυμο στο Σεράπειον Αλεξανδρείας, Σεπτ. 1909, σσ. 259-271, όπου δημοσιεύει και ο Καζαντζάκης το μονόπρακτό του «Κωμωδία: Τραγωδία μονόπρακτη» (τόμ. 1, τεύχ. 10, σσ. 291-312), που δείχνει σαφείς επιρροές των μονόπρακτων του Maeterlinck (Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη, ό. π., σσ. 418εξ.). Εμπειριστατωμένη φιλολογική ανάλυση και σύγκριση μπορεί ίσως να αποδείξει την πατρότητα της μετάφρασης ως καζαντζακική. Το κείμενο του Παλαμά στα Άπαντα τόμ. 16, σσ. 258εξ., ιδίως σ. 259 και Πούχνερ, Ο Παλαμάς και το θέατρο, ό. π., σσ. 670εξ.

506. Παραθέτω αποσπάσματα από την ανάλυση αυτή, που τόσο ξεχωρίζει από την υπόλοιπη πρόσληψη του Maeterlinck: «Όλοι σχεδόν οι ήρωες και αι ηρωίδες των δραμάτων του Μαίτερλινκ έχουν τούτο το διακριτικόν γνώρισμα: ακινητούσιν ως κούκλες και επενεργούσιν ως εν ονειρώ μόνον, μέσα εις τα βάθη των ψυχών των. Δεν δρώσιν, αλλά σκέπτονται· κυρίως δεν συλλογίζονται, αλλά αισθάνονται. Τα αισθήματά των δεν αναπτύσσονται εις ήθος. Τί ήθος ζητείτε από τας γοητευτικάς οπτασίας; Δεν είναι χαρακτήρες· είναι κάτι τι υπέρτερον. Πλάσματα της ποιήσεως» (Ακρόπολις 13 Ιαν. 1904, Άπαντα τόμ. 16, σσ. 259εξ.). Αυτές είναι συμπτωκωμένες διαπιστώσεις ώριμου κριτή της λογοτεχνίας: τίποτε παρόμοιο θα διαβάσουμε από άλλη γραφίδα για το Βέλο νομπελίστα (1911). Συνεχίζει: «Και ο Πελέας και η Μελισάνδη και η Αλλαδίνη και ο Παλομήδης και η Αγλαβαίνη και η Σελυζέττη και ο Μελέανδρος και ο Αβλαμόρ και η πεντάμορφη και αρρενωπή Αριανή μέσα εις την αξιοθαύμαστον ανάπλασιν του γνωστοτάτου παραμυθιού του Γαλαζογένη, και η καλόγρηα Παράδση, μέσα εις την δυσκολοεκφραστότου περιπαθείας ανάστασις της ωραίας μεσαιωνικής παραδόσεως, καθ' την αμαρτωλήν καλογραϊάν δραματεύσασαν εκ της μονής, η Παναγία κατήλθε και αντικατέστησε μέχρι της επανόδου της, και ο Τινταγκιλ με τας ηρωϊκάς αδελφάς του και την θηριώδη του προμήτορα, και αυτή η Μόννα Βάννα και ο Πριντζεβάλλε, όπου ο ποιητής λησμονεί κάπως τα σκιάφωτα και τας αύλους σάρκας των προοραφηλικών και των μετά τον Γκαίτε και Σίλλερ νεορωμαντικών της Γερμανίας, και πλησιάζει προς το φως και την έκφρασιν των τεχνητών της Αναγεννήσεως, και τρόπον τινά Δανουσιάζει, όλα αυτά ενσαρκούσιν ανώτερον βαθμόν ζωής, είναι ποιητικά σύμβολα καθολικής ωραιότητος, και ξεχωρίζουν από το στοιχείον εκείνο, το οποίον ο ημέτερος Βράϊλας απεκάλει 'υπεροχήν οντότητος', και το οποίον δεν είναι τίποτε άλ-

τος δέκτης της μουσικότητας της σιγής και της ποίησης, του ρυθμού του λόγου και της σιωπής, καθώς και της δραστηκής ενέργειας της φαινομενικής απραξίας⁵⁰⁷.

λο παρά το Ιδεώδες, αποσταλαγμένον, αιθέριον. Τα όντα ταύτα είναι συνήθως απλά και ταπεινά, αλλά διά τούτο είναι βαθέα και εκλεκτά. Κινούνται εν ελαχίστω χώρω, διά να ζώσιν εν πνεύματι όσον όσον τε αδροτέρω. Είναι αδέξια ως νευρόσπαστα, αλλά και εκφραστικά ως αγάλματα. Η ακινησία των είναι όλη νόημα. Μέρος μόνο του δράματος όπερ εκτυλίσσεται εις τα άδύτα της ψυχής των, ανερχεται εις το στόμα των. Αλλ' η ρητορική των είναι και αυτή στοιχειώδους απλότητος· ενέχει την ασυναρτησίαν του τραυλισματος και την λακωνικότητα της κραυγής. Ομιλούσι μάλλον δι' όσων δεν λέγουν. Οι πεζώς και κωμικώς αντιλαμβανόμενοι και των άστρον ακόμα τα ακτινοβολήματα έσκωψαν και το προσφιλέστατον ακόμη ρητορικόν σχήμα του Μαίτερλιγκ· την επανάληψιν της φράσεως. Και το σχήμα τούτο είναι από τα μάλλον συνήθη εις δήλωσιν σφοδράς συγκινήσεως, και χρήσις αυτού και κατάχρησις γίνεται όπου υπάρχει ποιητικός λόγος, από των Ψαλμών του Δαυίδ, μέχρι των δημοτικών μας ασμάτων. Οι ήρωες του Μαίτερλιγκ δεν είναι Οθέλλοι, αλλ' Αμλέτοι· και Αμλέτοι εις το άκρον άωτον. Τους περιβάλλει η ατμόσφαιρα όχι του Οιδίποδος Τυράννου, αλλά του Οιδίποδος επί Κολωνώ. Τοιούτοι όντες, και είτε από βιβλίου μελετωμένοι, είτε από σκηνης εμφανιζόμενοι, εξεγείρουν τον φόβον και τον έλεον, εις τον υπέρτατον βαθμόν. Ο θάνατος του βασιλόπαυδος Τινταγκιλ, η επάνοδος εις το μοναστήριον της καλογραιάς Βεατρίκης, η θυσία της Σελυζέττης, κινούσι τα δάκρυα από την ωραιότεραν σιγήν εξ ης δύναται ταύτα να αναβλύσουν. Η δευτέρα πράξις της 'Μόννας Βάννας', το τέλος του 'Θάνατου του Τινταγκιλ', η πέμπτη σκηνή της τρίτης πράξεως εις τον 'Πελέαν και Μελισάνδην', αι δυοδία της Αγλαβαίνης με την Σελυζέττην, του Μελεάνδρου με την Αγλαβαίνην, όλα αι πράξεις της Αριανής και του Γαλαζογένη' μας εμφανιζόντων κόσμους κινούντας εις έκστασιν, υψηλής δραματικής τέχνης, διότι ακριβώς είναι και υψηλής ποιήσεως κόσμοι. Το θέατρον δεν δύναται να είναι τίποτε άλλο παρά η αποκορύφωσις της ποιητικής τέχνης» (σσ. 260εξ.).

507. Συνοψίζει το άρθρο του: «Τα δράματα του Μαίτερλιγκ κινούνται εντός χώρου αρμονικού προς τας φύσεις των. Ζώσιν εις τους τόπους του θαυμαστού, εν τοις πλείστοις. Είναι από την πατρίδα του παραμυθίου. Διά τούτο παρελαύνουν εις τας σκηνάς των δραμάτων τους μαγικά υπόγεια σπήλαια, κρύπτει άνευ διεξόδων, θησαυροί άξιοι της Χαλμιάς, παράθυρα βλέποντα και θύραι διανοιγόμεναι προς αβύσσους και προς ωκεανούς, δάση ανεξερεύνητα, πλάτη μυθικά, κρήναι και δεξαμεναι και ειρκταί, όλα ανώνυμα και ανεξήγητα, έξω χρόνου και τόπου. Ότι ωραίον και βαθύ, παραμύθι. Παραμύθια οι Προμηθείς και οι Οιδίποδες, η ποίησις του 'Φάουστ', το μουσικόν δράμα του Βάγκερ, η ζωγραφική του Μπαϊκλιν, το 'Ονειρον' και η 'Τρικυμιά' του Σαίξπηρ. Αλλ' η ποίησις του Μαίτερλιγκ γίνεται κυριώτερον αισθητή, εις την γλώσσαν την οποία ομιλούσιν οι άνθρωποι του Μαίτερλιγκ...» (σ. 261). Και δίνει ένα παράδειγμα της πλαστικότητας και «υλικότητας» της γλώσσας αυτής. «Τέτοια είναι η ποιητική γλώσσα. Διηνεκής προσπάθεια προς πλαστικήν διατύπωσιν των αναλογιών του φυσικού προς τον πνευματικόν κόσμον, και τ' ανάπαλιν. Τα άλλα όλα χαριεντισμοί και τρυφερότητες για μοδιστρούλες. Την γλώσσαν ταύτην διηνεκώς ομιλούσι, ως επί το πλείστον εικονικώτατα και μουσικώτατα, τα πλάσματα του Μαίτερλιγκ. Οι χυδαίοι γελώσιν, οι στενοκέφαλοι σκανδαλίζονται, οι αισθανόμενοι συγκινούνται, και οι σκεπτόμενοι βλέπουν» (σ. 262). Ο Παλαμάς δεν είχε καμιά ψευδαίσθηση για τη δυνατότητα διείσδυσης της κριτικής της εποχής του στον παραμυθένιο κόσμο του Βέλγου ποιητή. Το άρθρο του Παλαμά τελειώνει με συγκριτικές σκέψεις

Το άρθρο του Παλαμά αποτελεί χωρίς άλλο μια κορύφωση της πρόσληψης του Maeterlinck στην Ελλάδα⁵⁰⁸, ο οποίος άφησε και τα ίχνη του σε μια σειρά από νεορομαντικά παραμυθοδράματα⁵⁰⁹.

Η υπόλοιπη κριτική αντιδρά συγκρατημένα ουδέτερα, υπό την πίεση και της διεθνούς φήμης του ποιητή· κυρίαρχο στοιχείο είναι η αμηχανία: το καλοφτιαγμένο έργο, το οποίο ακόμα κυριαρχεί την εποχή εκείνη, έχει σφραγίσει τις αντιλήψεις περί του «θεατρικού». Ο «Φιλέας Φογγ» (Γεώργιος Τσοκόπουλος)⁵¹⁰ αποφαινεται πως το έργο του Φλαμανδού δραματουργού είναι «άγνωστον και πρωτοφανές διά την Ελλάδα», παραδέχεται «αναλαμπές μεγαλοφυΐας», αλλά γενικά τα έργα του δεν έχουν «δραματική υπόσταση»⁵¹¹. Σε παρόμοιο μήκος κύ-

προς τον Ίψεν· είναι επιφυλακτικός να εκφέρει γνώμη, γιατί ο Maeterlinck δεν έχει διανύσει ακόμα όλη την πορεία του, δεν έχει κλείσει τον κύκλο της δημιουργίας του όπως ο Νορβηγός· για την τελική αισθητική κρίση χρειάζεται ακόμη απόσταση. Το άρθρο αυτό είναι χωρίς άλλο το αποκορύφωμα της πρόσληψης του Φλαμανδού συμβολιστή στην Ελλάδα, όσον αφορά την ποιοτική διάσταση· γράφτηκε με αφορμή τις τρεις παραστάσεις στο «Βασιλικό Θέατρο».

508. Ο Παλαμάς εκφράστηκε περιστασιακά και αργότερα για τον Maeterlinck: π. χ. στο άρθρο «Το νέο βιβλίο της κυρίας Δέλια» 1911 (*Άπαντα* τόμ. 8, σσ. 81εξ.), όπου υπάρχει και σύγκριση με την αρχαία τραγωδία (σ. 85), ανάλυση των «Trois chansons» υπάρχει σε άρθρο «Maeterlinck» στα «Φιλικά Γράμματα» (*Πεξοί Δρόμοι* Α', 1928, τόμ. 10, σσ. 23εξ.), αρ. 88 των «Σημειωμάτων στο περιθώριο» είναι αφιερωμένο στο Φλαμανδό νομπελίστα (τόμ. 10, σσ. 96εξ.), όπου διαβάσουμε ως απόσταγμα της ώριμης ηλικίας: «Τα δράματα του Μαίτερλιγκ κι όλα τα ποιητικά έργα μοιάζουν μ' εκείνα, τα ονειρεμένα, τα αιθεροπλάστα, τα μουσικά, τα μυστικιστικά, μαγεύουν και συνεπαίρουν. Είναι σαν ωραία ονειροφαντάσματα του απέραντου και αμέτρητου, πάντα στο χρόνο μέσα κινημένου, ποτέ σταματημένου στο χώρο. Μα δεν πρέπει να μας μαγεύουν και να μας συνεπαίρουν, ώστε να μας κάνουν να λησμονήσουμε πως η τέχνη γεννήτρια είναι και κάποιων άλλων έργων, αλλιώς, ωραίων, που ίσως κρατιούνται σε ψηλότερα σκαλοπάτια, με το δικαίωμα της δύναμης που παίρνει ο γερός, καθώς μπορεί να κρατηθή ορθός και ν' ανεβή το ψηλότερο, και το πιο δυσκολοανέβητο σκαλοπάτι τούτο, αγνά, ντια στον άρρωστο, που όσο κι αν είναι όμορφος, βρίσκεται σκυμμένος, πλαγιασμένος, κι ολογυρίζει, κι όλο σα να γλυστρά. Να μας κάνουν εντύπωση τα ωραία φαντάσματα, μα να μην τα ξεχνούμε τα ωραία πλάσματα» (τόμ. 10, σσ. 96εξ.). Η αποστασιοποιητική κρίση αναφέρεται έμμεσα στο κίνημα των ονειροδραμάτων και παραμυθοδραμάτων που ξεκινάει στο «θέατρο των ιδεών» υπό την επίδραση του Maeterlinck και του d'Annunzio. Για την πρόσληψη του κάθε έργου ξεχωριστά βλ. Πούγγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 774-785· συμπεριλαμβάνει τα έργα: «La Princesse Maleine» (1889), «L'intruse» (1891), «Pelléas et Mélisande» (1893), «L'Intérieur» (1895), «Ariane et Barbebleue» (1899), «La mort de Tintagiles» (1894), «Aglavaine et Sélysette» (1894), «Monna Vanna» (1902), «Αδελφή Βεατρίκη» και «Το γαλάζιο πουλί» (*L'oiseau bleu*) 1908).

509. *Καιροί*, 10 Ιανουαρίου 1904. Βλ. ακόμα στη συνέχεια.

510. Κ. Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-1981*, Αθήνα 1983, σ. 93.

511. Εν γενεί δικαιολογεί τις αντιδράσεις του κοινού: «Το κοινόν των Αθηνών και φωτι-

ματος κινείται ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, σε άρθρο του «Ο πνευματισμός εν τω θεάτρω»⁵¹²: χαρακτηρίζει τα έργα του «λογικές εκτροχιάσεις και σκηνικά παραδοξολογήματα», αυτό που τον απασχολεί περισσότερο είναι όμως η «ανηθικότητα»⁵¹³. Αλλά η πρόσληψη φαίνεται πως έχει και άλλες πλευρές, πέρα από την ουσιαστική άγνοια και τον ερασιτεχνισμό των κριτικών, πλευρές που κινούνται στα πλαίσια του βεντετισμού και της σκανδαλοθηρίας γύρω από την πρωταγωνίστρια του θιάσου και τον εραστή της⁵¹⁴. Άλλη εφημερίδα αναφέρει τους υποτιθέμενους λόγους, για τους οποίους τα «βαρετά» αυτά έργα έγιναν τελικά ένα κοσμικό γεγονός της πρωτεύουσας: ήταν γαλλικά, το εισιτήριο ακριβό, η πρωταγωνίστρια ήταν γυναίκα του συγγραφέα, και ο συγγραφέας γνωστός και ο ίδιος θιασάρχης⁵¹⁵. Η υπό διαμόρφωση αστική τάξη των Αθηνών διακρίνεται για γαλ-

σμένον και καλαίσθητον είνε. Ο θρίαμβος του «Οιδίποδος», η δημοτικότητα του Σαρδού και η επιτυχία των «Βρυκολάκων» αποκεικνύει ότι το κοινόν μας δεν έχει καμμίαν προκατάληψιν, ευχαριστείται το ωραίον, αδιαφορεί διά τας εποχάς και τας σχολάς και δι' εν φρονιίζει. Να ευχαριστηθή».

512. Δημοσιεύεται σε συνέχειες στο *Εμπρός* 13 και 14 Ιανουαρίου 1904.

513. Μάλιστα φτάνει στο σημείο να ισχυρίζεται πως ο Maeterlinck συνεχίζει την ανηθικότητα του γαλλικού εμπορικού θεάτρου! Το έργο του δεν έχει «τίποτε ηθικότερον από τα δράματα των Γάλλων συναδέλφων του, των οποίων η μόνη φροντίς είνε πώς θα επαναπαύσωιν εν τω θεάτρω την συνείδησιν των ακροατριών των εκείνων, αίτινες επρόδωσαν την συζυγική πίστη χωρίς να γνωρίζουν διατί...Ο κ. Μαίτερλινκ δεν έφυγεν ουδέ κατά κεραίαν της εν χρήσει σχολής, της οποίας την ηθικήν κατακρίνει, ούτε καινοτομεί ηθικώς, περιορίζων μόνο την καινοτομίαν εις το μεταφυσικόν μέρος των δραμάτων του» (ό. π.). Τα νέα καλλιτεχνικά είδωλα «στερούνται βάσεως θετικής» και προκαλούν «πολλάκις και τον γελώτα» (αντίω τα αποσπάσματα από τον Γλυτζουρή, ό. π.).

514. Λίγες μέρες μετά την αποχώρηση του θιάσου από την Αθήνα στους *Καιρούς* τυπώνεται αγγελία: «Προσεχώς εις τους Καιρούς! Όλη η ερωτική ιστορία του ποιητού Μαυρίκιου Μαίτερλινκ και της Γεωργίας Λεμπλάν. Πώς την αγάπησε, πώς την ενυμφεύθη. Και τώρα πώς την έχωρισε. Μετ' ολίγας ημέρας εις τους 'Καιρούς'» (17 Ιαν. 1904). Είναι σαν να διαβάσει κανείς αφίσα του Καραγκιόζη. Και την επόμενη αναγγέλλεται πρωτοσέλιδα: «Η δραματικώτερα από όλες τας συγχρόνους ερωτικές τραγωδίας θα εκτεθή ολόκληρος εις τους *Καιρούς* με όλην την ακρίβεια των λεπτομερειών της, και θα ροφηθή από τους αναγνώστες μας, διότι οι ήρωες της ιστορίας ταύτης είναι πρόσωπα ζώντα, τα οποία προχθές ακόμα είδαμεν και εδώ εις τας Αθήνας. Θα γραφεί με λεπτομερείας η ζωή των τριών ηρώων (συζύγου, γυναικός, εραστού). Θα παραέλση διά των περιγραφών τούτων, ενώπιον του αναγνώστου όλη η μεγάλη και θορυβώδης ζωή των Ευρωπαίων καλλιτεχνών. Και θα ιδώμεν όλες τας σκηνάς του αληθινού πάθους το οποίον ανεπτύχθη εις τα παρασκήνια, κατά τα διαλείμματα των παραστάσεων» (Γλυτζουρή, ό. π.). Η διαφήμιση συνεχίζεται ως τις 14 Ιανουαρίου και μετά σταματά: για άγνωστους λόγους δεν δημοσιεύεται τίποτε για το «σκάνδαλο».

515. Η παρατήρηση αναφέρεται στη «Μόννα Βάννα» και βρίσκεται στο *Χρόνο* («Εδώ κι εκεί», 14 Ιαν. 1904). «1) Ο θιάσος ήτο γαλλικός και έπαιζε γαλλικά έργα, 2) η είσοδος είχε

λουμανία, νεοπλουτισμό, ονομπισμό και βεντετοκρατία. Η avant-garde δεν είναι σε θέση να εκτοπίσει τα παλαιά παρισινά πρότυπα. Αντιδρούν μόνο οι εθνοκεντρικοί δημοτικιστές στο «Νουμά»⁵¹⁶.

Στο κλίμα της βεντετοκρατίας και σκανδαλοθηρίας εξελίσσεται και η υπόλοιπη σταδιοδρομία του Maeterlinck στην Ελλάδα. Το μόνο έργο που πραγματικά σταδιοδρομεί στη σκηνή είναι η «Μόννα Βάννα»: αγγελία της παράστασης στις 12 Φεβρουαρίου 1905 στο *Βασιλικό Θέατρο*, σε μετάφραση του Ξενοπούλου, αναφέρει πως «εις την Β' πράξιν η δις Φραγκοπούλου θα παρουσιασθή 'αλόγητη με μόνον τον μανδύαν της' ως λέγει το δράμα»⁵¹⁷. Αλλά το κοινό αδιαφορεί: μόλις δύο φορές θα δοθεί η παράσταση⁵¹⁸. Στις κριτικές κυριαρχεί η σύγκριση με την περσινή γαλλική παράσταση, κατά τα άλλα όμως επικρατεί η ίδια αμηχανία. Ακόμα πιο απαρατήρητη παραμένει η επόμενη παράσταση, ένα χρόνο αργότερα, το καλοκαίρι του 1906, οπότε ο Θωμάς Οικονόμου, στη μοναχική πορεία του μετά την αποχώρηση από το Βασιλικό και τον αγώνα του για αξιόλογο ρεπερτόριο, θα ανεβάσει τον «Παρείσακτο» στο Ελληνικόν Θέατρον (παλαιό Βαριετέ),

είκοσι δραχμάς, 3) η πρωταγωνίστρια ήτο σύζυγος του συγγραφέως και 4) ο συγγραφέας είναι εκ των μεγάλων της γαλλικής φιλολογίας και ο πρώτος συγγραφέας και θεατρώνης».

516. Σχολιάζει πικρόχολα ο Η. Βουτιεριδής σε άρθρο «Στοχασμοί και σημειώματα» (*Ο Νουμάς* αρ. 146, 1η Μαΐου 1905): «Βλέπω μερικούς δραματογράφους μας να θέλουνε στο έργο τους να Ίψενίσουνε, να Μπγιερσονίσουνε, να Τολστοϊσούνε, να Χαουπτιμανίσουνε, να Μετεβλινγκίσουνε ή να φιλοσοφήσουνε με τον τρόπο του Νίτσε, του Στίρνερ και αλλοιών». Ενδιαφέρουσα η αναφορά στον Max Stirner (1806-1856): η πραγματεία του «Der Einzelne und sein Eigentum» (1845) έγινε προς το τέλος του αιώνα, υπό το φως το Νιτσεισμού, του Μαρξισμού και της Ψυχανάλυσης κάπως της μόδας, κυρίως σε αναρχικούς κύκλους.

517. *Αθήνα*, 12 Φεβ. 1905. Πράγματι η πρωταγωνίστρια, για να αποτρέψει την πολιορκία της Πίζας από τον Πριντζιβάλλε, θυσιάζει την τιμή της, ερχόμενη στην σκηνή του φορώντας μόνο ένα πανωφόρι: εκείνος βέβαια την έχει ερωτευθεί και δεν την αναγκάζει να του δοθεί, όπως είχε συμφωνηθεί (Νίκολ, ό. π., σσ. 168εξ.). Στο στοιχείο του ερωτισμού προστίθεται και η εντυπωσιακή σκηνογραφία της Πίζας «φωταγωγημένης». Ο Ρήγας Γκόλφης δεν μπορεί να καταλάβει τη λογική της απόφασης του ήρωα να μην πειράξει το θύμα του: «Τώρα πώς ο Μαίτερλινκ τα συνδύασεν ιδού το μυστήριον. Είνε δυνατόν κανείς να εξευτελίση εις τοιούτον βαθμόν γυναίκα την οποίαν τόσο ηγάπησε και τόσον ακόμη αγαπά; Όχι! λέγει το λογικόν. Εάν δέν την ηγάπα τόσον βαθώς θα την άφινε πάλιν άθικτον; Απίθανον και τούτο. Λοιπόν ο καθέννας ας κρήνη» (Η «Μόννα Βάννα» εις το Βασιλικόν Θέατρον, *Ακρίτας*, τόμ. Α', Φεβρ. 1905, σσ. 474εξ.).

518. Αποτελεί μόλις τη δέκατη εισηρακτική επιτυχία του Βασιλικού στη σαιζόν 1904/5 (Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον: 1901-1908*, Αθήνα 1933). Η διανομή (από πρόγραμμα του Θεατρικού Μουσείου) είναι: Ε. Φυρστ, Α. Περίδης, Ν. Μέγκουλας, Ν. Ζάνος κτλ.

βέβαια μαζί με δύο έργα του εμπορικού θεάτρου⁵¹⁹. Την παράσταση αυτή πρέπει να είχε δει ο νεαρός φοιτητής της νομικής, Νίκος Καζαντζάκης, που την ίδια χρονιά βγαίνει στο προσκήνιο με τα πρώτα θεατρικά έργα του· το «Ξημερώνει» το ανεβάζει ο Οικονόμου την επόμενη χρονιά⁵²⁰. Άλλωστε είναι σαφείς οι επιδράσεις του μονόπρακτου αυτού καθώς και των «Τυφλών» («Les aveugles») στο δικό του πρωτότυπο μονόπρακτο «Κωμωδία: Τραγωδία θανάτου» (1908)⁵²¹. Έκτοτε αρχίζει μια ιδιαίτερη σχέση του νεαρού διδάκτορα της Σορβόνης με το Βέλγο νομπελίστα (1911): στο ίδιο λογοτεχνικό περιοδικό της Αλεξάνδρειας (*Σεράπειον*) δημοσιεύονται την ίδια χρονιά με το δικό του μονόπρακτο (1909) και δύο ανώνυμες μεταφράσεις: «Ο θάνατος του Τινταγκίλ» και «Μέσα» («L'interieur»), το οποίο δείχνει επίσης συγγενικά στοιχεία με την «Κωμωδία»⁵²². Δεν είναι παράλογη η ιδέα να υποθέσουμε, πως ο Καζαντζάκης φιλοτέχνησε τις μεταφράσεις αυτές (το 1913 άλλωστε θα εκδώσει το «Θησαυρό των ταπεινών»)⁵²³.

Τη συνέχεια της πρόσληψης υπαγορεύει ο βενετισμός, η «Μόννα Βάννα» παίζεται από το θίασο της Κοτοπούλη το 1908 στην Κωνσταντινούπολη με την ίδια στον πρωταγωνιστικό ρόλο⁵²⁴, το 1910 στην Αθήνα η «Μαρία Μαγδαληνή»

519. Μαζί με τον «Κο. Υπαστυνόμο» και τη Γ' πράξη του «Σέρλοκ Χολμς» (βλ. *Αθήναι*, 31 Ιουλίου 1906): την ίδια χρονιά δημοσιεύεται και ένα άρθρο του Α. Σιγανού, «Το θέατρο του Μαίτερλιγκ. Ο Παρεϊσακτος» στο *Νουμά* αρ. 209, 13 του Τριμηνη 1906, σ. 11. Για την παράσταση δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε, ούτε για τα κίνητρά της. Πρέπει να έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του Επισκοπόπουλου 1903.

520. 7-10 Ιουλίου 1907 (Πούχνερ, Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ό. π., σσ. 418εξ.), η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου ήταν στον κεντρικό ρόλο (Γ. Σιδέρης, Το «Ξημερώνει», ο σκηνοθέτης του και ο θίασός του», *Νέα Εστία* τόμ. 64, 1. 8. 1958, σ. 1021). Μπορεί να είχε δει και την παράσταση του Βασιλικού, αλλά είναι αμφίβολο αν είχε τις 20 δραχμές για το πανάκριβο εισιτήριο.

521. Γράφεται το 1908 και δημοσιεύεται το 1909 με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης στην *Κρητική Στοά* του Ηρακλείου (τόμ. 2, σσ. 125-144), καθώς και στο *Σεράπειον* Αλεξάνδρειας (τόμ. 1, τεύχ. 10, σσ. 291-312: ανατύπωση *Νέα Εστία* τόμ. 63, 1958, τεύχ. 739, σσ. 616-625). Για την τεκμηρίωση των επιδράσεων αυτών Πούχνερ, Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ό. π., σσ. 418εξ.

522. *Σεράπειον* Αλεξάνδρειας, Ιαν. 1909, σσ. 7-13, 53-63, Σεπτ. 1909, σσ. 259-271. Και για τα δύο έργα ο Παλαμάς είχε δώσει εκτενείς και παραστατικές περιγραφές του περιεχομένου.

523. Οι κριτικοί του τελευταίου Λασσάνειου διαγωνισμού 1910 (Σ. Κ. Σακελλαρόπουλος, Σπ. Λάμπρος, Νικ. Πολίτης) αποφάνθησαν άλλωστε και για τον «Πρωτομάστορα» πως είναι «δράμα συμβολικόν της σχολής του Μαίτερλιγκ» (Γ. Κατούμπαλης, Ο άγνωστος Καζαντζάκης, *Νέα Εστία* 24, 1958, σσ. 1021εξ., 1079εξ., 1142εξ., 1207εξ., 1370εξ., 1498εξ., 1558εξ., 1616εξ., ιδίως σ. 1566. Βλ. και Κυρ. Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925*, διδ. διατρ. Αθήνα 1996, σσ. 180εξ.).

από το θίασο της Κυβέλης Αδριανού ως τιμητική της πρωταγωνίστριας⁵²⁵. Ο βενετισμός συντελεί, ώστε να προτρέχουν οι θίασοι ακόμα και στις εξελίξεις στο Παρίσι, στη δίψα τους για την τελευταία πουνεαυτέ των διεθνών εξελίξεων⁵²⁶. Με την απονομή του Νόμπελ λογοτεχνίας 1911 αναζωπυρώνεται και πάλι το ενδιαφέρον: δημοσιεύεται σε συνέχειες η «Αδελφή Βεατρίκη»⁵²⁷, το 1912 «Πηλέας και Μελιζάντη»⁵²⁸, το 1915 «Ο θάνατος [του Τινταγκίλ]» σε μετάφραση του Χ. Δαραλέξη και το 1916 «Η Μαρία Μαγδαληνή» σε μετάφραση του Νικ. Ποριώτη. Ωστόσο οι διεθνείς εξελίξεις απομακρύνονται γρήγορα από το συμβολισμό, ενώ σημειώνεται και η βαθμιαία αποστασιοποίηση του Παλαμά από το Βέλγο νομπελίστα το 1911⁵²⁹. Ωστόσο ο βενετισμός μεταφέρει τις παραστάσεις αυτές έως το Μεσοπόλεμο⁵³⁰, όπου παρατηρούνται όμως πλέον νέες προσεγγίσεις: η «Αδελφή

524. Στο Θέατρο Βαριετέ στις 8 Νοεμβρίου. Πρόγραμμα στο Θεατρικό Μουσείο (βλ. Γλυτζουρής, ό. π.). Τον Πριγκεβάλλη έκανε ο Εδ. Φυρστ, τη Μόννα Βάννα η Κοτοπούλη. Το πρόγραμμα και στον τόμο του Γ. Ανεμογιάννη, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Αθήνα 1994, σ. 97 (σ. 99 και εξώφυλλο Ξερόγλωσσου προγράμματος της Κοτοπούλη από μεταγενέστερη παράσταση με φωτογραφία, που δείχνει την πρωταγωνίστρια φορώντας μόνο το πανωφόρι της).

525. Το πρόγραμμα στο Θεατρικό Μουσείο είναι σε στυλ art nouveau. Παίζεται στο θέατρο Βαριετέ, μαζί με τη μονόπρακτη κωμωδία του Feydeau «Το καθαρτικό του Μπεμπέ». Η πρώτη δίνεται στις 20 Σεπτεμβρίου 1910 και το έργο συνεχίζεται και το 1911 ακόμη. Πρόκειται για μεγάλο κοσμικό γεγονός: «Κόσμος και κόσμος, από τους μεγαλύτερους θεατρικούς συνωστισμούς εις την ευρωπαϊκήν της κυρίας Κυβέλης. Όλοι αι θέσεις κατελημμένα και άπειροι ήσαν όρθιοι... Η κυρία Κυβέλη ως Μαρία Μαγδαληνή θεοσπέσια υπό όλας τας απόψεις. Μια εκτεταμένη λάμψις ευμορφίας, τέχνης, χάριτος και θελκτικότητας» (*Ακρόπολις*, 22 Σεπτ. 1910). Η κριτική συνεχίζει να απαριθμεί τα φορέματα της Κυβέλης και πόσα άνθη της προσφέρθηκαν.

526. Το έργο γράφεται την ίδια χρονιά, κάνει την πρεμιέρα του όμως στο Neues Stadttheater της Λευσίας και παρουσιάζεται στο Παρίσι μόλις στις 29 Μαΐου του 1913 (W. D. Halls, *Maurice Maeterlinck; a study of his life and thought*, Connecticut 1960), στην Αθήνα ήδη από τις 20 Σεπτεμβρίου 1910.

527. *Τα Παναθήναια* ΚΓ', 15 Νοεμβρίου 1911 ως 15 Ιανουαρίου 1912, σσ. 72-74, 111-115, 144-145, 171-174. Ως μεταφραστής φέρεται κάποιος «ΑΒΓ», που μπορεί να είναι ο Βασίλειος Αντωνιάδης, ο Νίκος Καζαντζάκης και Γεώργιος Ν. Παπαδόπουλος (Μάρκος Αυγέρης) (Ντελόπουλος, ό. π., σ. 21). Για τους αναφερόμενους λόγους θεωρούμε αρκετά πιθανό την πατρότητα του Καζαντζάκη. Το 1916 δημοσιεύει αυτοτελώς ο Νικ. Ποριώτης τη «Μαρία Μαγδαληνή» (Εκδοτική Εταιρεία «Τα Έργα», Αθήνα 1916): ο Σιδέρης σημειώνει πως η παράσταση του 1911/12 είναι σε μετάφραση Ηλ. Βεργόπουλου (Σιδέρης 240 σημ. 13).

528. Μετάφραση του Δ. Π. Αλβανού, *Χαραυγή* Μυτιλήνης Γ', 15 Φεβ. έως 30 Απριλίου 1912, σσ. 36-39, 52-55, 72-77, 93-96, 112-115.

529. Βλ. «Σημειωμάτων στο περιθώριο» στο *Νουμά* Θ', 2 Οκτ. 1911, σ. 517 (τόμ. 10, σσ. 96εξ.), βλ. σημ. 496.

Βεατρίκη» σε μουσική του Δ. Μητρόπουλου παίζεται το 1920 (με την Κατίνα Παξινού), η «Πριγκίπισσα Μαλέν» ανεβάζεται από το Φώτο Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου⁵³¹, η «Μόννα Βάννα» από το Θωμά Οικονόμου το 1922 με έκτακτο θίασο του Ωδείου Αθηνών, «Το γαλάζιο πουλί» μεταφράζει το 1925 ο Πέτρος Χάρης⁵³², ο Σωκράτης Καραντινός ανεβάζει τον «Άγιο Αντώνιο» στη Νέα Δραματική Σχολή το 1938⁵³³.

Η πρόσληψη του Maeterlinck συμβαδίζει εν γένει με την πρόσληψη του d'Annunzio, του Ibsen, του Strindberg, του συμβολιστικού Hauptmann, του Wilde και του Hofmannsthal και δεν περιορίζεται μόνο στις θεατρικές παραστάσεις, αλλά εκτείνεται και στην πληροφόρηση μέσω των εφημερίδων και των περιοδικών και τη μετάφραση χωρίς άμεση παράσταση⁵³⁴. Το νεορομαντικό δράμα δεν έχει άμεση πρόσβαση στο πρακτικό θέατρο, αν δεν προσφέρει ελκυστικούς πρωταγωνιστικούς ρόλους⁵³⁵. Έτσι και το θέμα των επιρροών είναι σύνθετο. Ξεκάθαρες επιδράσεις του Maeterlinck φαίνονται μόνο στο μονόπρακτο «Η σταχτιά γυναίκα» («Die graue Frau» 1896) του Χρηστομάνου⁵³⁶, στην «Κωμωδία: Τραγωδία μονόπρακτη» (1908) του Καζαντζάκη⁵³⁷ και «Φαία και Νυμφαία»

530. Βλ. και Σιδέρης 240 (προσθήκη σε υποσημείωση).

531. Σε μετάφραση του Α. Θρύλου, με την Κατερίνα Ανδρεάδη, και σκηνογραφίες του Γιάννη Τσαρούχη. Υπάρχει και μετάφραση του Μ. Παπανικολάου στο *Μπουκέτο*, 1924 (Σιδέρης 240).

532. Σιδέρης 240.

533. Βλ. παραπάνω.

534. Ένας χρονολογικός κατάλογος των μεταφράσεων φανερώνει τη διαπλοκή των προσλήψεων: 1898 d'Annunzio «Νεκρή Πολιτεία» (παράσταση 1913), 1899 Strindberg «Δεσποινίς Τζούλια» (παράσταση 1908), 1901 Ibsen «Όταν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς» (δεν παριστάνεται), Maeterlinck «Αι επτά πριγκίπισσες» (δεν παριστάνεται), Ibsen «Αγριόπαπια» (ανεβάζεται αμέσως στη «Νέα Σκηνή»), 1902 Strindberg «Το Πάσχα» (δεν ανεβάζεται), d'Annunzio «Φραγκίσκη» (ανεβάζεται το 1914), 1902 Maeterlinck «Μόννα Βάννα» ([1904], 1905, 1908), Hofmannsthal «Ο Μαθητής» (δεν παριστάνεται), 1903 d'Annunzio «Όνειρον φθινοπωρινής εσπέρας» (δεν παίζεται), του ίδιου «Όνειρον εαρινής πρωίας» (1899 από την Eleonora Duse), Maeterlinck «Ο παρείσακτος» (παράσταση 1906), 1906 «Βουλιαγμένη Καμπάνα» (1906 στο Βασιλικό), Wilde «Σαλώμη» (παράσταση 1908), 1907 d'Annunzio «Τζοκόντα», Wilde «Φλωρεντιανή Τραγωδία» (παράσταση 1908 και συχνά), Maeterlinck «θάνατος του Τινταγίλ», «Μέσα», 1911 «Αδελφή Βεατρίκη», 1912 Hofmannsthal «Ηλέκτρα» (παράσταση 1911) κτλ.

535. Βλ. τα στοιχεία της προηγούμενης υποσημείωσης.

536. Εκδίδεται στη Βιέννη το 1898 στα γερμανικά, μεταφράζεται από ανώνυμο στην Αλεξάνδρεια 1930. Βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 46εξ., 49-130. Το πρωτοποριακό για την εποχή του έργο δεν παίχθηκε ποτέ.

(1904) του Δαραλέξη⁵³⁸. Ωστόσο, όπως «δαννονουτίζουν» πολλά νεορομαντικά έργα της εποχής του «θεάτρου των ιδεών», φανερώνουν σπαράγματα του Ibsen, του Strindberg, του Hauptmann⁵³⁹, έτσι θα μπορούσε να πει κανείς και πως «μιατετριγγίζουν» ως προς το στοιχείο του κρυπτικού διαλόγου, τη χρήση των αποσιωπητικών, τις παύσεις, τη στατικότητα της υπόθεσης και τη λυρική της γλώσσας: ακόμα και η «Τρισεύγενη» έχει κατηγορηθεί γι' αυτό⁵⁴⁰. Ειδικότερες αποφάνσεις απαιτούν ακόμα πιο εμπειρισματομένη μελέτη⁵⁴¹.

Πολύ πιο στιγμιαία είναι η πρόσληψη του δεύτερου Βέλγου συμβολιστή, του Émile Verhaeren (1855-1916), του οποίου την «Ελένη της Σπάρτης» παρουσιάζει το 1916 ο Παλαμάς (την έκδοση φρόντισε ο Νικ. Ποριώτης): το θέμα του είχε υποδείξει η Θεώνη Δρακοπούλου (Μυρτιώτισσα), την οποία εκτιμούσε ο Παλαμάς ιδιαίτερα και ως ποιήτρια και ως ηθοποιός⁵⁴². Το 1912 είχε δοθεί λαμπρή παράσταση από τα ballet russes στο Παρίσι⁵⁴³, και ήταν ενδεχόμενο να παίζει το έργο η Κυβέλη: έτσι δέχτηκε ο Παλαμάς να μεταφράσει έμμετρα το έργο τον

537. Βλ. Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ό. π. Απ' όσο γνωρίζω δεν έχει ανεβαστεί ποτέ.

538. Δεν διαθέτουμε ειδικό μελέτημα γι' αυτό. βλ. Delveroudi, ό. π.

539. Βλ. Πούχνερ, Οι βόρειες λογοτεχνίες, ό. π., Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος, ό. π., Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ό. π.

540. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 201εξ. Ο κατάλογος του νεορομαντικού δράματος από τον Καμπύση ως τους Βαλκανικούς Πολέμους είναι σχετικά μακρός και δεν έχει ερευνηθεί σε βάθος.

541. Δυστυχώς το σύντομο άρθρο του Γ. Σιδέρη, Το βελγικό θέατρο στην Ελλάδα. Η επίδραση του Μαίτετριγκ, *Νέα Εστία* 1 Ιουν. 1949, σσ. 689-692 δεν μπορεί να καλύψει αυτό το ζητούμενο. Υπάρχουν τελευταία και μερικές διεισδυτικές μελέτες για το θέατρο του Maeterlinck: Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Τα υδάτινα τοπία στο θέατρο του Maurice Maeterlinck, στον τόμο: *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Αθήνα 1997, σσ. 132-141 (βλ. και σσ. 142-155 Ο ανεπίτρεπτος έρωτας στο δράμα *Πελλεάς και Μελιζάνδη* του Maurice Maeterlinck). Βλ. και της ίδιας, Ο Maurice Maeterlinck και το «καθημερινό» τραγικό, στον τόμο: *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα 1997, σσ. 282-289.

542. Βλ. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 583-590. Ο τίτλος της μετάφρασης: «Του μεγάλου Βέλγου ποιητή Émile Verhaeren. Η Ελένη της Σπάρτης. Λυρική τραγωδία με 4 μέρη. Φερεμένη στον ελληνικό στίχο από τον Κωστή Παλαμά. Εκδοτική Εταιρεία Τα Έργα. Επιμελήτης: Ν. Ποριώτης. 1916». Βλ. *Απαντα*, τόμ. 11, σσ. 419-493.

543. Πριν από τη γαλλική έκδοση 1912 το έργο είχε μεταφραστεί στα γερμανικά από τον Stefan Zweig (1910) (H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 8η έκδ. Wien 1988, σ. 192: μαρτυρείται μάλιστα και ρωσική μετάφραση, βλ. A. Delcamp/R. Hainaux, Belgien. Στον τόμο: H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. 10, Salzburg 1974, σσ. 48εξ., ιδίως σ. 64). Οι σκηνογραφίες της παρισινής παράστασης ήταν του Léon Bakst (για την

Οκτ. του 1914⁵⁴⁴. Υπάρχει δηλαδή κάποια παράλληλη πορεία με την άτυχη πρόσληψη της «Τρισεύγενης», που θα παιχθεί σε αποτυχημένη παράσταση του Οικονόμου το 1915⁵⁴⁵ και θα εκδοθεί επίσης από τον Ποριώτη σε δεύτερη έκδοση επίσης το 1916⁵⁴⁶. Στο έργο του Βεράρεν κυριαρχεί ως καταλυτική δύναμη ο ερωτισμός, τον οποίο εκπέμπει η Ελένη: επιστρέφοντας στη Σπάρτη καταστρέφει με την έλξη της το σύζυγό της και το μεσαδέλφι της και μαγνητίζει ακόμα και την Ηλέκτρα, ώσπου ο Δίας την αποσύρει από τη γη και την παίρνει κοντά του. Ο ελεύθερος στίχος ανταποκρινόταν στις λυρικές ικανότητες του Παλαμά: τον ενδιέφεραν οι ρυθμικές δυνατότητες στη μεταφορά σε στιχουργημένη μορφή⁵⁴⁷. Θα τον γοήτευε και το θέμα του καταστρεπτικού πεπρωμένου της απόλυτης

παράσταση Kindermann, ό. π., τόμ. 9, Salzburg 1970, σ. 179). Ωστόσο το έργο δεν θεωρείται από τα αξιολογικά έργα του Βέλγου συμβολιστή, τα οποία είχαν ποικιλη τύχη στις ευρωπαϊκές σκηνές (μόνο το συμβολιστικό δράμα «Les aubes» [«Η αυγή»] 1898 γίνεται γνωστό λόγω της εξπρεσιονιστικής διασκευής του Vsevolod Meyerhold στην τρίτη επέτειο της Οκτωβριανής επανάστασης και αποτέλεσε για καιρό πρότυπο του σοβιετικού πολιτικού και προπαγανδιστικού θεάτρου, βλ. Kindermann, ό. π., σσ. 342εξ.). Η έγκυρη μονογραφία του G. Highet, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Αθήνα ΜΙΕΤ 1988 δεν τον μνημονεύει καν, στο κλασικό βιβλίο της M. Dietrich, *Das moderne Drama*, 3η έκδ., Stuttgart 1974, το όνομα του Βεράρεν εμφανίζεται μόνο μία φορά, το έργο αυτό καθόλου (σ. 560). Ο Jean-Louis Backès στη μονογραφία για το «Μύθο της Ελένης», έκδοση Μέγαρο της Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1993, σσ. 312εξ. προσθέτει πως πρόκειται για «ένα αρκετά περίπλοκο δράμα, που δεν συμβάλλει στη δόξα του [Βεράρεν] ούτε στη δόξα της Ελένης...» (σσ. 400εξ. αποσπάσματα της μετάφρασης του Παλαμά).

544. Ο ίδιος εκθέτει την προϊστορία της μετάφρασης σε ελεξηγηματικό υστερόγραφο «Σημείωση για τη μετάφραση 'Η Ελένη της Σπάρτης' του Βεράρεν» (Κ. Παλαμάς, *Απαντα*, τόμ. 11, σσ. 491εξ.): «Πρέπει να σημειώσω πως τη διάθεση για της *Ελένης* τη μεταφορά στο στίχο μου, μου την ξύπνησε η Κα Θεώνη Δρακοπούλου, με την ιδέα πως θα είτανε κατορθωτή (δυσκολώτατο πράγμα) η, καθώς θα ταίριαζε, εκτέλεση του έργου απάνω στη σκηνή, με τη βοήθεια της Κας Κυβέλης Θεοδωρίδη. Το σχέδιο, καθώς είταν επόμενο, ναυάγησε. Το χειρόγραφο το παράτησα (η μετάφραση έγινε Οχτώβρη του 1914) και, προς άλλα βλέποντας, καμιά όρεξη δεν είχα να τα ξανακοιτάξω. Τα παράδωκα όπως όπως τον φίλο μου Ποριώτη και τον ευχαριστώ που μου έκαμε τη χάρη, με την αλάθευτη τέχνη του, να χτενίσω κάποιους στίχους και να ξεκαθαρίσω κάποια νοήματα του παρατημένου έργου» (ό. π., σ. 493, σημ. 1).

545. Για την παράσταση Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 469-493.

546. Για τις διαφορές των εκδόσεων 1903 (του Παλαμά), 1916 (του Ποριώτη) και 1929 (του Παλαμά) βλ. Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη*, Αθήνα, 1995 (Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη), επιμ. Β. Πούχνερ, σ. 159.

547. Γράφει ο ίδιος ο Παλαμάς: «Είναι [ο Βεράρεν] ο συστηματικότερος θεμελιωτής και χειριστής του λεγόμενου από τους Ευρωπαίους ποιητές 'ελεύθερου στίχου'. Τα μέτρα του και οι στροφές του δεν είναι πια τα πατροπαράδοτα μπασμένα και υιοθετημένα στη γαλλική ποίηση μέσα, από το Ρακίνα ίσα με το Ουγκώ... Η νέα ποιητική, μας έλπε, καταργεί τους καθρωμέ-

ομορφιάς (θέμα παρεμφερές με της «Τρισεύγενης»)»⁵⁴⁸: ο πόθος για την ομορφιά και ο κατακτητικός ερωτισμός μετατρέπονται σε ένα κύκλο αίματος και φόνων: ο Κάστορας (το μισαδέλφι της Ελένης) δολοφονεί το Μενέλαο και η Ηλέκτρα σκοτώνει τον Κάστορα· ο Δίας καλεί την Ελένη, φλεγόμενος από τον πόθο του, κοντά του⁵⁴⁹. Το έργο αποπνέει μια πρωτόγονη και μυστηριακή ατμόσφαιρα ερωτισμού και βίας, όπως η «Νεκρή Πολιτεία» του d'Annunzio, που είδε ο Παλαμάς το 1913, και η «Ηλέκτρα» του Hofmannsthal, την οποία είδε το 1911⁵⁵⁰. Η καταλυτική ομορφιά της Ελένης άλλωστε είναι ένα μοτίβο που πραγματεύεται συχνά το νεορομαντικό δράμα⁵⁵¹. Ο Παλαμάς έχει μεταφράσει και μερικά ποιήματα

νους τύπους, απονέμει στην ιδέα - εικόνα το δικαίωμα να γίνεται η ίδια τύπος με το ξετύλιμά της, καθώς ο ποταμός πλάθει την κοίτη του. Όμως η πραγματική αυτή ελευθερία δε δίνει κανένα δικαίωμα στο αυθαίρετο, στο *έτσι θέλω*, στο *κέφι*. Η νέα ποιητική μορφή υπακούει σε αυστηρότατους κανόνες» (*Απαντα*, τόμ. 11, σ. 492).

548. Πούχνερ, Παλαμικά: Β' *Τρισεύγενη*, στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέλεκτα*, ό. π., σσ. 196-374.

549. Σημειώνει ο ίδιος ο Παλαμάς για το έργο: «Για την 'Ελένη της Σπάρτης' θα μπορούσαν πολλά να παρατηρηθούν. Περιορίζομαι σε δυο λόγια. Και τα δράματα του Βεράρεν συνεχίζουν και συμπληρώνουν την τέχνη του, θρίαμβο της λυρικής θεωρίας των πάντων. Η 'Ελένη' είναι το ποίημα της ερωτικής ακράταγης μανίας, συμβολισμένης από το πανώριο απάνω απ' όλα του είδους του δημιουργήμα που βγήκε από τα χέρια φαντασίας ανθρώπινης, και που μίλησε πρώτα πρώτα, και ασύγκριτα, στον Όμηρο. Με την 'Ελένη' του σα να ξαναστοχάζεται, τραγικά, και με κάποιαν έγνοια προς των παθών την κάθαρση και προς την τελική αρμονία, αν όχι βέβαια, αττικά, μα ίσως αισχυλιακά μεγαλόστομα, και πάντα ελληνοσοτόχαστα, σα να ξαναστοχάζεται και να μας ξαναδίνει την ηρωίδα που πέρασεν από τα έργα ή από τα όνειρα αρχαίων και νεωτέρων τραγουδιστών λογής, Ομήρων, Σηψίχορων, Ευριπίδων, Κόιντων Σμυρναίων, Θεόκριτων, Γκαίτε, Αινε, Λεκόντ Δελίλ, Ρενιέ, Καρδούτσι, πόσων άλλων ακόμα, ίσα με τον ταπεινόν εμένα...» (*Απαντα*, τόμ. 11, σ. 492).

550. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο* ό. π., σσ. 90εξ.

551. Βλ. π. χ. την εκστασιακή αγγελική ρήση του Τηλέμαχου στο «Οδυσσέα» του Νίκου Καζαντζάκη, όπου διηγείται πώς πήγε στη Σπάρτη στην αυλή του Μενέλαου και είδε με τα μάτια του τη μυθική ομορφιά της Ελένης (Ν. Καζαντζάκης, *Θέατρο. Τραγωδίες με αρχαία θέματα*, Αθήνα 1964, σσ. 428-435). Το θέμα της Ελένης έχει βαθιές ρίζες στο παλαμικό έργο (βλ. το σχετικό λήμμα στον τόμ. 17 των *Απάντων*, σ. 143). Συνδέεται και με την Ελένη του δεύτερου μέρους του «Φάουστ»: «Μα μου φαίνεται πως η Ελένη του Βεράρεν ξετυλίγει και πάει ως πέτρα το θέμα του Γκαίτε, στην 'Ελένη' του, ίσα ίσα του δεύτερου μέρους του Φάουστου, όταν η ίδια κραάζει: 'Ποια μοίρα με σπρώχνει παντού να φέρνω την ταραχή στις καρδιές των ανθρώπων που από τότε πια δε λογαριάζουν ούτε τον εαυτό της, ούτε τίποτε!» (τόμ. 11, σσ. 492εξ.). Αυτά είναι λόγια της Τρισεύγενης («Η μοίρα μου η στρίγλα», «Όλες οι αγάπες μου όχεντρες μου γίνηκαν» κτλ.). Η Ελένη είναι μια πιο ερωτική και αισθησιακή «αδελφή» της Τρισεύγενης, όπως και η άτυχη Μελένια από το ομώνυμο ποίημα (ομοχηία των δύο ονομάτων). Ίσως η «Ελένη» του Βεράρεν να ήταν μόνο μια πρώτη μορφή μιας δικής του που σχεδίαζε να γράψει

του Βεράρεν⁵⁵², αλλά στη δραματολογία δεν φαίνεται να έχει αφήσει κάποια άλλα ίχνη.

Ωστόσο υπάρχει και τρίτος Φλαμανδός δραματογράφος, που μεταφράζεται και παίζεται στην Ελλάδα: ο Fernand Crommelynck (1888-1970), του οποίου τον «Cocu magnifique» θα ανεβάσει ο θίασος της Κυβέλης το 1925⁵⁵³ με τον τίτλο «Ένας ζηλιάρης σύζυγος»⁵⁵⁴. Ο Crommelynck ξεκίνησε στη σχολή του Maeterlinck ως συμβολιστής, βρήκε αργότερα όμως το δικό του ύφος, ένα μείγμα γκροτέσκου ρεαλισμού με συμβολικές διαστάσεις, που έγινε περιζήτητο στο μοντέρνο θέατρο του Μεσοπολέμου⁵⁵⁵. Ειδικά το έργο αυτό, που παριστάνεται το 1920 στο Παρίσι, έχει γράψει ιστορία: το σκηνοθετεί το 1923 ο Vsevolod Meyerhold σε μια απο τις ακραίες επαναστασιακές παραστάσεις του με την ανά-

(Πούχνερ, ό. π., σ. 589). Ο καρπός της ένωσης του Φάουστ με την Ελένη στο δεύτερο μέρος του «Φάουστ» του Γκαίτε είναι ο Ευφορίων, μυθολογική chiffre του Γκαίτε για το Λόρδο Βύρωνα (Highet, ό. π., σ. 527), ο οποίος σημαίνει πολλά για τον Παλαμά: λόγω του Ρομαντισμού («Βυρωνολατρεία»), του 1821 και της ιδιαίτερης πατρίδας του ποιητή, όπου αναπαύθηκε το 1824.

552. Στη συλλογή «Ξανατονισμένη μουσική» 1930. Για τις πολυάριθμες αναφορές του Βεράρεν στο έργο του βλ. *Άπαντα* τόμ. 17, σ. 579.

553. Σιδέρης 240.

554. Το έργο έχει επίσης ως επίκεντρο τον άκρατο ερωτισμό έως την απώλεια της ταυτότητας. Επίκεντρο της «φαρσο-τραγωδίας» είναι η ζήλεια του Bruno για την πιστή του γυναίκα Stella, την οποία ταλαιπωρεί με τις ερωτικές του φαντασιώσεις, που έχουν μόνιμο θέμα τη δήθεν μοιχεία της. Η ιδέε fixe γίνεται ψύχωση: ο ψυχοπαθής αναγκάζει τη γυναίκα του να κάνει αυτό που «βλέπει», να δίνεται στο φίλο του Πέτρο, και ύστερα σ' όλους τους νεαρούς άντρες της γειτονιάς. Η νεαρή γυναίκα αναλαμβάνει τη θυσία αυτή με την ελπίδα ότι ο άνδρας της έτσι θα θεραπευθεί από την τρέλα που τον κατέχει. Αλλά εκείνος συνεχίζει, γιατί πιστεύει πως μ' αυτόν τον τρόπο του αποκρύπτει τον ένα και μοναδικό που πραγματικά αγαπάει, ενώ εκείνη μπαίνει σιγά σιγά στον προβληματισμό πως η θυσία γίνεται διασκέδαση και ότι η αγάπη της για τον Bruno θα μπορούσε να μειωθεί. Εκείνος μεταμφιέζεται και κερδίζει την αγάπη της ως άλλος: αλλά δεν είναι σίγουρος αν τον αναγνώρισε η γυναίκα του ή όχι: τον έχει λοιπόν εξαπατήσει ή όχι; Όταν η Stella καταλαβαίνει πως έχει κοιμηθεί με τον ίδιο τον άντρα της, αποφασίζει να σταματήσει τις «θεραπείες» και να μείνει μαζί του, δεχόμενη την τρέλα του. Αρχίζει να αποκρούει τον νέου, κι όταν ο βοσκός, που την υπεράσπισε ενάντια στην οργή όλου του χωριού, έρχεται να την πάρει μαζί του, τον χτυπά στο πρόσωπο. Ο Bruno όμως νομίζει, ότι εκείνος είναι αυτός ο μοναδικός που αγαπά, και θέλει να τον πυροβολήσει: εκείνη οργισμένη το επιβεβαιώνει, ότι έτσι είναι, τον αγκαλιάζει και φεύγει μαζί του. Ο Bruno όμως μένει με αμφιβολίες, μήπως του έπαιξε μόνο θέατρο και άλλος είναι που πραγματικά αγαπά. Πρώτη έκδοση Παρίσι 1921. Βλ. D. I. Grossvogel, Crommelynck, στον τόμο του ίδιου: *Self-conscious Stage in Modern French Drama*, New York 1958, σσ. 220-253.

555. Βλ. Kindermann, τόμ. 10, ό. π., σσ. 14, 25, 39 και 72. Για την παράσταση του Lugné-Poe στο Παρίσι βλ. Kindermann, τόμ. 9, σσ. 90εξ.

πτυξη της «βιο-μηχανικής» υποκριτικής ως σάτιρα στον αστικό θεσμό του γάμου⁵⁵⁶, αλλά εμπνέει και το Federica Garcia Lorca στο έργο του «Ο έρωτας του Δον Περλιμπλίν με την Μπελίσια στον κήπο του» (1931)⁵⁵⁷. Αλλά αυτό μας οδηγεί άμεσα στο επόμενο κεφάλαιο.

556. Για την παράσταση βλ. Kindermann, τόμ. 9, ό. π., σσ. 344εξ. Για την υποκριτική μέθοδο του Meyerhold βλ. στα ελληνικά και Β. Πούχνερ, Ο Vsevolod Meyerhold και η βιο-μηχανική υποκριτική, στον τόμο: *Τέχνη και Τεχνολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 125-128 (όπου και για την παράσταση αυτή).

557. Υπότιτλος: Ερωτικό «Αλληλουσία» σε τρεις εικόνες κι έναν πρόλογο, μετάφραση Κώστα Ζαρούκα, εκδόσεις Σαμουράι, Αθήνα χ. χ. (Θέατρο, τόμ. ΙΙ, σσ. 187-237). Πρώτη παράσταση Μαδρίτη 1933.