

# NULLA DIES SINE LINEA

## ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ  
ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ



ΙΔΡΥΜΑ ΚΩΣΤΑ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ ΟΥΡΑΝΗ

—♦♦♦—  
ΑΘΗΝΑ 2007

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

ΤΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ ΕΡΓΑ  
ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ο έορτασμός τὸ 2001 τῶν πενήντα χρόνων ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Γρ. Ξενόπουλου ἔδωσε τὴν εὐκαιρία παρουσίας σημαντικοῦ ἀριθμοῦ ἀνακοινώσεων σὲ συνέδρια, δημοσιεύσεων<sup>1</sup> καὶ ἐκδόσεων ἀφιερωμάτων<sup>2</sup> στὴ μνήμη τοῦ πολυγραφότατου αὐτοῦ συγγραφέα, μυθιστοριογράφου, διηγηματογράφου, κριτικοῦ καὶ

---

1. Ἀπὸ τὴν ὀγκώδη βιβλιογραφία γιὰ τὸν Γρ. Ξενόπουλο σημειώνουμε τὸ πρόσφατο δημοσίευμα τοῦ Γιώργου Πεφάνη μὲ τίτλο «Τὸ Εὖοσμον Μυριάνθεμον τοῦ θεάτρου μας. Γιὰ τὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν ΛΓ'*, 2001, σσ. 139-176, ὅπου ὁ μελετητὴς, μέσα στὴ συνολικὴ ἐπανεκτίμηση τοῦ συγγραφικοῦ ἔργου τοῦ τιμώμενου στὸ milieu τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς, παρουσιάζει μίαν γενικὴ εἰκόνα τοῦ θεατρικοῦ Ξενόπουλου καὶ συμπυκνώνει καὶ ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία (βλ. σσ. 161-176).

2. Βλ. παλαιὰ ἀφιερῶματα γιὰ τὸν Γρ. Ξενόπουλο στὰ περιοδικά: *Ἰόνιος Ἀνθολογία*, τόμ. 13, τχ. 126, 1939· *Ἑλληνικὴ Δημιουργία*, τόμ. 7, τχ. 72, 1951· *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 587, Χριστούγεννα 1951, τόμ. 69, τχ. 805, 1961, τόμ. 96, τχ. 1138, 1974· *Κριτικὰ Φύλλα*, τόμ. 5, τχ. 4 (34), 1976-1977· *Θέατρο*, τόμ. 10, τχ. 59-60, 1977 καὶ τχ. 61-63, 1978, σσ. 118-129· *Βιβλιοφιλία*, τχ. 48-49, 1990· *Θεατρικὰ Τετράδια*, τχ. 21, 1991· *Διαβάζω*, τχ. 265, 1991· *Περίπλους*, τχ. 30-31, 1991 καὶ τχ. 36, 1993. Βλ. ἐπίσης τὰ πρόσφατα ἀφιερῶματα: *Νέα Ἑστία*, τόμ. 150, τχ. 1738, 2001· *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου. Πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴν ἐκδημία του*, Ἀθήνα 2001 (Τετράδια «Εὐθύνης» 39) καὶ τὴν ἔκδοση τοῦ Διονύση Ν. Μουσμότη: *Γρηγόριος Ξενόπουλος. 1867-1951. Χρονολόγιο καὶ Λεύκωμα*, Περίπλους, Ἀθήνα 2001.

δραματοουργού του τέλους του 19ου αιώνα και του πρώτου μισού του 20ού. Και, όπως είναι φυσικό, μέσα στον τόσο μεγάλο όγκο της καρποφόρας συγγραφικής του δημιουργίας δεν προσέχτηκαν και δεν αξιολογήθηκαν<sup>3</sup> τα μονόπρακτα έργα του, που συγκροτούν μία μικρή ομάδα δραματοποιημάτων μέσα στους 46<sup>4</sup>, συνολικά, γνωστούς τίτλους θεατρικών έργων του.

Ο διαχωρισμός αυτός των μονόπρακτων από τα πολύπρακτα, παρά το γεγονός ότι δεν είναι ουσιαστικός στη θεατρολογική ανάλυση της δραματογραφίας ενός συγγραφέα, που πάντοτε εξετάζεται στο σύνολό της, γίνεται στο παρόν δημοσίευμα αφ' ενός για πρακτικούς λόγους, γιατί όπως ήδη αναφέρθηκε, μέσα στον μεγάλο αριθμό πολύπρακτων έργων του Γρ. Ξενόπουλου, τα μονόπρακτά του πέρασαν απαρατήρητα, και αφ' ετέρου γιατί τα έργα αυτά μπορούν να εξεταστούν ως μία συνέχεια, στον 20ό αιώνα, της παραμελημένης αλλά, ως αποδείχτηκε<sup>5</sup>, ογκώδους θεατρικής λογοτεχνίας μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα.

Η πρόσφατη ολοκλήρωση του μεγαλύτερου μέρους της έρευνας για την καταγραφή των έργων αυτών επέτρεψε τον έντοπισμό της έκδοσης ενός μονόπρακτου έργου του Florian<sup>6</sup>

3. Έξαίρεση το μελέτημα των Ε. Βαφειάδη και Γ. Φράγκογλου: «Στην παγίδα - Η κεφαλή της Μεδούσης: Δύο "χαμένα" μονόπρακτα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», στον τόμο: *Θέματα νεοελληνικής φιλολογίας: Γραμματολογικά, έκδοτικά, κριτικά. Πρακτικά Η' Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ ΑΠΘ στη μνήμη Γ.Π. Σαββίδη, Έρμης, Αθήνα 2001, σσ. 224-230.*

4. Κ. Ασημακόπουλος: «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το θέατρο», στον τόμο: *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου, όπ.π., σ. 15.*

5. Βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα: Α' συμβολή», *Παράβασις* 4, 2002, σσ. 87-219, όπου έχουν ήδη καταγραφεί επίτακόσια (700) λήμματα εκδόσεων και δημοσιεύσεων μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα.

6. Jean Pierre de Claris Florian (1755-1794): Γάλλος συγγραφέας, ανιψιός του Voltaire. Νέος ύπηρέτησε ως αξιωματικός του ιππικού. Αργότερα αφιερώθηκε στη λογοτεχνία και εκλέχτηκε ακαδημαϊκός (βλ. *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Laffont-Bompiani, Paris 1994, σσ. 1104-1105).

μὲ τίτλο *Ποῖος ἀπὸ τοὺς δύο*<sup>7</sup> (Ἀθήνα 1886) διασκευασμένου στὰ καθ' ἡμᾶς μὲ τὸ ψευδώνυμο Αἴσωπος<sup>8</sup>, πίσω ἀπὸ τὸ ὅποιο εἶναι πιθανὸν νὰ βρῖσκεται ὁ Γρ. Ξενόπουλος.

Μὲ τὸ ἴδιο ψευδώνυμο (Αἴσωπος)<sup>9</sup> τρία χρόνια ἀργότερα, τὸ

7. Βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία μονόπρακτων ἔργων τοῦ 19ου αἰώνα: Α' συμβολή», ὅπ.π., ἀρ. 482, σ. 168. Πρόκειται γιὰ διασκευὴ ἀπὸ τὴν πρωτότυπη κωμωδία *Les deux jumeaux de Bergamei* (1782) τοῦ Florian (βλ. *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, ὅπ.π., σ. 1105).

8. Τὸ ψευδώνυμο αὐτὸ δημιουργεῖ ἀμφιβολίες γιὰ τὴν πατρότητα τῆς διασκευῆς αὐτῆς, διότι ἀποδίδεται σὲ δύο πρόσωπα: στὸν Μιχαὴλ Γιαννουκάκη καὶ τὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο. Γιὰ τὴ χρήση τοῦ ψευδωνύμου ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Γιαννουκάκη μαρτυρεῖ ὁ ἴδιος ὁ Ξενόπουλος (βλ. Γρ. Ξενόπουλος: «Ἡ ζωὴ μου σὰν μυθιστόρημα. Αὐτοβιογραφία», Ἄπαντα, τόμ. 1, Μπίρη, Ἀθήνα 1958, σ. 276. Ἐπίσης οἱ: Γ.Ν. Πολιτάρχης: *Λεξικὸ τῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα 1969, σ. 90· Μ. Βουδούρης: *Θέματα τῆς νέας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας: Φιλολογικὰ ψευδώνυμα*, Οὐτρέχτη 1971, σ. 8, 39· Κυρ. Ντελόπουλος: *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα: 1800-1981*, ΕΛΙΑ, Ἀθήνα 1983, σ. 141 καὶ Β. Πάτσιου: *Ἡ «Διάπλασις τῶν Παίδων» [1879-1922]. Τὸ πρότυπο καὶ ἡ συγκρότησή του*, Καστανιώτης, Ἀθήνα 1995, σ. 26) καὶ γιὰ τὴ χρήση ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο μαρτυρεῖ ὁ βιβλιογράφος του Πέτρος Μαρκάκης (βλ. Π. Μαρκάκης: *Ἀνέκδοτη βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενοπούλου* [Ἀρχεῖο ΕΛΙΑ]. Ἐπίσης Κυρ. Ντελόπουλος: *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα*, ὅπ.π., σ. 229, κατὰ πληροφορία τοῦ Π. Μαρκάκη). Πολὺ πιθανὸν ὁ Μιχαὴλ Γιαννουκάκης νὰ χρησιμοποιοῦσε ἀρχικὰ τὸ ψευδώνυμο αὐτὸ καὶ ἀργότερα νὰ παραχώρησε τὴ στήλη του στὴ *Διάπλασιν τῶν Παίδων* καὶ τὸ ψευδώνυμό του στὸν Ξενόπουλο (Ξ.Α. Κοκόλης: «Βιβλιοκρισία, Κυριάκου Ντελόπουλου, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα*, Κολλέγιον Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1969», *Ἑλληνικά* 23, 1970, σ. 156 καὶ 166).

Ἐὰν ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, ἐπειδὴ δὲν γνωρίζουμε πότε ἀκριβῶς ἄρχισε ἢ χρήση τοῦ ψευδωνύμου ἀπὸ τὸν Ξενόπουλο, δὲν μπορούμε νὰ προσγράψουμε μὲ βεβαιότητα τὴν πατρότητα τῆς διασκευῆς στὸν ἕναν ἢ στὸν ἄλλον συγγραφέα. Δὲν μπορούμε ἐπίσης νὰ βοηθηθοῦμε ἀπὸ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα τοῦ κειμένου, πού στὴν προκειμένη περίπτωση ταιριάζουν καὶ στοὺς δύο συγγραφεῖς. Μέχρι νὰ ἐντοπιστοῦν νεότερες πληροφορίες γιὰ τὸ θέμα αὐτό, ἢ πατρότητα τῆς διασκευῆς θὰ βρῖσκεται ἀπὸ ἀμφισβήτηση.

9. Πάλι τίθεται τὸ ἴδιο ἐρώτημα γιὰ τὴν πατρότητα τῆς μετάφρασης. Ἄς

1889, δημοσιεύεται στη *Διάπλασι τῶν Παίδων* μετάφραση τοῦ μονόπρακτου ἔργου γιὰ παιδιὰ μὲ τίτλο *Ὁ σκύλος τοῦ Ἀλκιβιάδου*<sup>10</sup> τῆς Berthe Vadier<sup>11</sup>.

Ἐναν χρόνο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἐμφάνισή του ὡς θεατρικοῦ συγγραφέα μὲ τὸ πολὺπρακτο ἔργο του *Ψυχοπατέρας*<sup>12</sup> (1895), ὁ Ξενόπουλος δημοσιεύει τὸ 1894 θεατρομόρφο διάλογο μὲ τίτλο *Ἡ καλλιτέχνις*<sup>13</sup>. Βασισμένος ἴσως σὲ κάποιον γαλλικὸ πρότυπο<sup>14</sup> καὶ ἐμπνευσμένος ἀπὸ κάποια νέα, σύγχρονή του, ἠθοποιό<sup>15</sup>, ὁ διάλογος αὐτὸς ἔχει ἀντικείμενο τὴ διερεύνηση

---

σημειωθεῖ ὅμως ὅτι ὁ Γρ. Ξενόπουλος μετέφρασε καὶ δημοσίευσε ἀργότερα ἄλλα δύο μονόπρακτα τῆς ἴδιας συγγραφέως, τὸ πρῶτο μὲ τὸ ὄνομά του, τὸ δεύτερο μὲ τὸ ψευδώνυμο Κίμων Ἀλκίδης (Berthe Vadier: «Τὸ βραβεῖον: Δραμάτιον μονόπρακτον. Διασκευὴ Γ. Ξενόπουλος», *Διάπλασις τῶν Παίδων*, περίοδος Β', τόμ. 8, τχ. 13, 1901, σσ. 106-107, τχ. 14, 1901, σσ. 111-112, καὶ σσ. 122-123· Berthe Vadier: «Τὸ τέχνασμα τοῦ Παναγῆ: Κωμῶδια μονόπρακτος. Μετ. Κίμων Ἀλκίδης», *Διάπλασις τῶν Παίδων*, περίοδος Β', τόμ. 9, 1902, σσ. 306-307, 315-317).

10. *Διάπλασις τῶν Παίδων*, 15.2.1889, σσ. 42-43 (Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία μονόπρακτων ἔργων τοῦ 19ου αἰῶνα: Α' συμβολή», ὅπ.π., ἀρ. 553, σ. 179). Ἡ πρώτη συνεργασία τοῦ Ξενόπουλου μὲ τὸ περιοδικὸ ἦταν τὸ 1880 μὲ τὴ δημοσίευση ἑνὸς ἔμμετρου αἰνίγματος (Γρ. Ξενόπουλος: «Αὐτοβιογραφία», ὅπ.π., σ. 6 καὶ Β. Πάτσιου: *Ἡ «Διάπλασις τῶν Παίδων»*, ὅπ.π., σ. 22).

11. Berthe Vadier (1836-1921): Ἑλβετίδα συγγραφέας ποὺ ἔγραψε μονόπρακτα ἔργα καὶ λογοτεχνία γιὰ παιδιὰ.

12. Γιὰ τὴ δραματουργικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου, βλ. Β. Ποῦχνης: «Τὰ πρῶτα δραματικὰ ἔργα τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου», *Νέα Ἔστια*, τόμ. 150, τχ. 1738, 2001, σσ. 452-464 καὶ ἐδῶ, σσ. 387-443.

13. Τὸ ἔργο δημοσιεύτηκε στὴν *Εἰκονογραφημένη Ἔστια*, τχ. 26, 25.6.1895, σσ. 206-207 καὶ τχ. 27, 2.7.1895, σσ. 214-215, καὶ ἐπαναδημοσιεύεται στὸ περιοδικὸ *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σσ. 31-35. Ὁ Ξενόπουλος ὅμως δὲν τὸ μνημονεύει στὴν «Αὐτοβιογραφία» του.

14. Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ», *Νέα Ἔστια*, τχ. 805, 1961, σ. 119.

15. Γ.Π. Πεφάνης: «Τὸ *Εὐσομον Μυριάνθεμον* τοῦ θεάτρου μας», ὅπ.π., σ. 164.

τοῦ πολύπλοκου μηχανισμοῦ τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης καὶ τῆς δυνατότητας ἐκούσιας χρήσης του ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς ἐκτὸς σκηνῆς<sup>16</sup>, ἐπηρεάζοντας τὶς προσωπικὲς σχέσεις τους μὲ ἄτομα ἐκτὸς τοῦ θεατρικοῦ χώρου.

Τὸ κείμενο αὐτό, ἐνδεικτικὸ τῶν πνευματικῶν διεργασιῶν καὶ τοῦ προβληματισμοῦ τοῦ νεαροῦ συγγραφέα γύρω ἀπὸ τὸ ζήτημα τῆς ὑπόκρισης, ἀποκαλύπτει τάσεις φιλοσοφικῆς θεώρησης καὶ ἀναζήτησης τῆς ἀλήθειας γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ πνευματικοῦ δημιουργοῦ, ποὺ ἐμελλε, ἀπὸ τότε νὰ καλλιεργήσῃ ἐπὶ χρόνια τὸν θεατρικὸ λόγο μὲ συνέπεια καὶ ἐργατικότητα.

Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται στὸ σπίτι τῆς Ἀλεξάνδρας, μιᾶς νεαρῆς ἠθοποιοῦ, καὶ ὁ διάλογος ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα σὲ δύο πρόσωπα: στὴν ἴδια καὶ τὸν Ἄγγελο, ποιητῆ, ποὺ εἶναι ἐρωτευμένος μαζί της. Ὁ Ἄγγελος θίγει τὸ θέμα ποὺ τὸν βασανίζει: τὸν ἀγαπάει εἰλικρινὰ ἡ Ἀλεξάνδρα ἢ, μὲ τὴν ἀνεση τῆς ἠθοποιοῦ, ὑποκρίνεται; Ἡ διατύπωση τῆς ἀμφιβολίας του αὐτῆς ἐκνευρίζει τὴν ἀγαπημένη του, ποὺ μὲ τὴ σειρά της τὸν κατηγορεῖ ὅτι τὴ βασανίζει. Τὸν διαβεβαιώνει συνεχῶς γιὰ τὴν ἀγάπη της, ἐνῶ ἐκεῖνος δυσπιστεῖ, ρωτώντας τὴν ἀπὸ ποιοῦ δράμα ἔχει πάρει τὰ λεγόμενά της. Γιὰ νὰ τοῦ ἀποδείξῃ ὅτι δίνει σημασία στὸν ἴδιο καὶ στὸ ποιητικὸ του ἔργο, ἀπαγγέλλει ἀπὸ στήθους ἓνα δικό του ποίημα, ποὺ τῆς εἶχε δώσει πρὸ καιροῦ. Ὁ Ἄγγελος ἐνθουσιασμένος τῆς ἐκφράζει τὴν ἀγάπη του καὶ ἐκείνη ἀνταποκρίνεται μὲ λόγια τρυφερά. Τὸ ζευγάρι δείχνει μεθυσμένο ἀπὸ ἔρωτα.

Δὲν ἀργεῖ ὅμως ἡ μεταστροφή τοῦ Ἄγγελου, ποὺ τριβελίζεται ἀπὸ ἀμφιβολία: «*Ἄ, ἐπάγγελμα, καταραμένο ἐπάγγελμα!* Πῶς ποτίζεις τὸν ὄργανισμό ὄλο σὰ δηλητήριο! Πῶς νοθεύεις τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου!... Οἱ ἠθοποιοί, αἱ γυναῖκες πρὸ πάντων ποὺ

16. Πλ. Μαυρομούστακος: «Ὁ Ξενοπούλος τῶν ἠθοποιῶν», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 145-146.

είναι πλέον εύπαθείς, συνηθίζουν να υποκρίνονται όλα τα αισθήματα και παύουν πλέον να τὰ αισθάνονται ἀληθινά, παύουν...»<sup>17</sup>

Ο ποιητής διατυπώνει τὴ γνώμη ποὺ ἔχει σχηματίσει ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ υποκρίνονται αἰσθήματα καὶ πάθη ποὺ οἱ ἴδιοι δὲν αἰσθάνονται: «Τὰ πάθη, τὰ διάφορα πάθη, γεννῶνται πρῶτα μέσα εἰς τὴν ψυχὴν καὶ κατόπιν, ἢ τουλάχιστον συγχρόνως, ἀποτυπώνουν τὰς ἐκφράσεις των, τὰς ποικίλας ἐκφράσεις των, ἐπάνω εἰς τὸ πρόσωπον... Τὸ πάθος, ἢ παθαινομένη ψυχὴ κινεῖ τὸ ἀνθρώπινον σῶμα σὰ νευρόσπαστον. Αὐτὸ εἶναι τὸ φυσικόν, αὐτὸ εἶναι τὸ συνεπές. Τὸ ἀντίθετον θὰ ἦτο ἀνωμαλία, ἀσυνέπεια, κάτι τί παρὰ φύσιν καὶ ὅπως αὐτὸ κάμνουν, χωρὶς ἀμφιβολία οἱ ἠθοποιοί, οἱ ἐκούσιοι, οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος υποκριταί. Κάμνουν τὴν φωνὴν των νὰ τρέμη, χωρὶς νὰ ὑπάρχη εἰς τὴν ψυχὴν των τρικυμία· ἐκπέμπουν ἀστραπὲς ἀπὸ τοὺς ὀφθαλμούς των, χωρὶς νὰ καίη εἰς τὸ στήθος των ἡφαίστειον...»<sup>18</sup>

Ἡ ἀποψὴ του προκαλεῖ τὴν ὀργὴ τῆς Ἀλεξάνδρας ποὺ ὑπεραμύνεται τῆς εὐαισθησίας τῶν ἠθοποιῶν, ἀντικρούοντάς τον μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι «εἰς τὴν κοινωνίαν ὑπάρχουν υποκριταὶ μεγαλύτεροι ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς»<sup>19</sup>.

Ἀκολουθοῦν διαξιφισμοὶ μὲ ἐκατέρωθεν ἐπιχειρήματα γύρω ἀπὸ τὸ παλαιὸ ἐρώτημα τοῦ ἔαν, καὶ κατὰ πόσο, συγκινεῖται ὁ ἠθοποιὸς<sup>20</sup> καὶ συμπάσχει μὲ τὸν ἐκάστοτε ρόλο του, στιχομυθί-

17. Γρ. Ξενόπουλος: «Καλλιτέχνις: Διάλογος», *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σ. 32.

18. Γρ. Ξενόπουλος: «Καλλιτέχνις: Διάλογος», ὅπ.π., σ. 23.

19. Γρ. Ξενόπουλος: «Καλλιτέχνις: Διάλογος», ὅπ.π.

20. Ὁ Ξενόπουλος μεταφέρει ἐδῶ τὸ παλαιὸ ἐρώτημα τοῦ κατὰ πόσον συγκινεῖται ὁ ἠθοποιός, τὸ ὁποῖο ἀπασχόλησε τὸν Denis Diderot στὸ δοκίμιό του *Le paradoxe sur le comédien*, ποὺ γράφει ἀνάμεσα στὰ 1773 καὶ 1778, ἐποχὴ ποὺ ἀναπτύσσεται μεταξὺ τῶν Ἐγκυκλοπαιδιστῶν μεγάλη συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο (D. Diderot: *Τὸ παράδοξο μὲ τὸν ἠθοποιό*, μτφρ. Αἴμ. Βέζης, πρόλ. Β. Παπαβασιλείου, Πόλις, Ἀθήνα 1995). Ὁ Diderot ἐκφράζει τὴ γνώμη ὅτι ἡ συγκίνηση ὄχι μόνον δὲν εἶναι ἀπαραίτητη στὸν ἠθοποιό, ἀλλὰ συχνά εἶναι καὶ ἐπιζήμια, μία ἀποψη ποὺ ἔχει ἐγείρει ἔκτοτε πολλὲς συζητήσεις

ες που προκαλούν ένταση στο έρωτευμένο ζευγάρι. Η Αλεξάνδρα, για να ήρεμήσει την κατάσταση, τον διαβεβαιώνει ότι θα εγκαταλείψει το επάγγελμά της, για να άφοσιωθεί σ' αυτόν και στην αγάπη τους.

Ο Άγγελος πάλι δέν την πιστεύει. Απογοητευμένη τότε εκείνη από τη συνεχιζόμενη άμφιβολία του και την ειρωνική από την πλευρά του αντιμετώπισή της, του δηλώνει ότι γι' αυτήν είναι καλύτερος ο θάνατος παρά ο παρατεινόμενος ψυχικός βασανισμός της και τον άπειλει ότι θα αυτοκτονήσει. Εκείνος της άπαντάει σαρκαστικά. Τότε με μία θεαματική κίνηση, και πριν ο Άγγελος προλάβει να αντιδράσει, ή Αλεξάνδρα καταπίνει το δηλητήριο που φύλαγε στον δακτυλιόλιθο ενός αρχαίου δακτυλιδιού που φορούσε και πέφτει άναίσθητη στο ανάκλιτρό της.

Πανικόβλητος ο Άγγελος φωνάζει το όνομά της, προσπαθώντας να την έπαναφέρει στη ζωή. Και πράγματι, ύστερα από λίγο, εκείνη άνοίγει τὰ μάτια της. Όλα ήταν μία σκηνοθεσία. Άποσβολωμένος εκείνος δέν μπορεί να πιστέψει ότι τὰ πράγματα πήραν τέτοια τροπή. Η Αλεξάνδρα τότε του έξηγει ότι ήθελε να του άποδείξει ότι, εάν ήθελε να χρησιμοποιήσει την τέχνη της, όπως έκανε μόλις προδ' ολίγου, θα τον είχε πείσει προδ' πολλού. Όμως έπεδίωκε να τον κερδίσει μόνο με την αγάπη της. Εκείνος της ζητάει συγγνώμη για τή συμπεριφορά του και το ζευγάρι, μονοιασμένο πιά, άγκαλιάζεται τρυφερά.

Ο διάλογος αυτός, σε γλώσσα<sup>21</sup> άστική δημοτική με κάποιες καθαρευουσιάνικες προσμείξεις, άποτελεί το πρώτο δημοσιευμέ-

---

και άπασχόλησε και άπασχολεί τους ανθρώπους του θεάτρου μέχρι σήμερα (βλ. «Άπόψεις Έλλήνων καλλιτεχνών για το Παράδοξο του Ντιντερό» με γενικό τίτλο «Συγκινείται ο ήθοποιός;», *Θέατρο*, τχ. 15, 1964, σσ. 70-72, τχ. 17, 1964, σσ. 47-50, τχ. 18, 1964, σσ. 40-42, τχ. 19, 1965, σσ. 45-48). Στον προκείμενο διάλογο, ο Άγγελος τάσσεται με την άποψη του Diderot, ενώ ή Αλεξάνδρα διαφωνεί.

21. Η γλώσσα του κειμένου είναι μεικτή, οί διάλογοι στη δημοτική, ενώ οί λεπτομερείς σκηνικές σημειώσεις που «ίψενίζουν» (Γ. Σιδέρης: «Ο έκλεκτός του έλληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 119) στην καθαρεύουσα.



νο πρωτότυπο θεατρόμορφο κείμενο του Γρ. Ξενόπουλου, όπου ο νεαρός συγγραφέας δοκιμάζει τις δυνάμεις του στο είδος, σαν μία πρόβα<sup>22</sup> θεατρικής συγγραφής που θα τον οδηγήσει στην παρουσίαση, την επόμενη χρονιά (1895), του πολύπρακτου *Ψυχοπατέρα*.

Το κείμενο, που αναδίδει κομψότητα και χάρη, αποδεικνύει με τη σκηνοθετημένη αυτοκτονία της ηρωίδας τις ικανότητες του συγγραφέα: ταλέντο και εύρηματικότητα στην πρόκληση του απροσδόκητου και στη δημιουργία ανατροπών.

Η *Καλλιτέχνις* διαβάστηκε για πρώτη φορά στο δεύτερο μέρος της τρίτης «Ποιητικής απογευματινής» του Έθνικού Θεάτρου στις 5 Μαρτίου 1951 από τους ήθοποιους Μιράντα Μυράτ και Γιώργο Παππά και επαναλήφθηκε στις 13 του ίδιου μήνα<sup>23</sup>.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1896, ο Ξενόπουλος δημοσιεύει τον πρώτο τόμο του *Παιδικού θεάτρου*<sup>24</sup> με εκδότη τον Νικόλαο Παπαδόπουλο, διευθυντή του περιοδικού *Διάπλασις τών Παίδων*, με τον οποίο θα αποκτήσει αργότερα και συγγενική σχέση έξ αγχιστείας, όταν θα παντρευτεί σε δεύτερο γάμο την κόρη της αδελφής του, Χριστίνα (Τίτα) Γ. Κανελλοπούλου. Στον τόμο αυτόν εκτός από τους μονολόγους και τους διαλόγους δημοσιεύει

22. Γ. Σιδέρης: «Ο έκλεκτος του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 118.

23. Γ. Σιδέρης: «Ο έκλεκτος του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 119. «Το μονόπρακτο με έκδηλο γαλλικό χαρακτήρα *μισοδιάβασαν, μισοέπαιξαν σαν Γάλλοι ήθοποιοι ή Μιράντα Μυράτ και ο Γιώργος Παππάς, με τη δική τους μαεστρία*» (Άλκ. Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Ε': 1949-1951, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σ. 376).

24. Γρ. Ξενόπουλος: *Παιδικόν θέατρον ήτοι μονόλογοι, διάλογοι και δραμάτια δι' έορτάς σχολείων και οικογενειών*. Α', εκδότης Νικόλαος Παπαδόπουλος, Διευθυντής της «Διαπλάσεως τών Παίδων», έν Αθήναις [1896]. Βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα: Α' συμβολή», όπ.π., άρ. 667, σσ. 196-197.

τρία μονόπρακτα δραμάτια: *Τὸ ψέμα τοῦ Πετράκη*<sup>25</sup>, *Εἰκοστὸς τρίτος*<sup>26</sup> καὶ *Τὸ καινούργιο φόρεμα*<sup>27</sup>.

Τὰ ἔργα αὐτά, καθὼς καὶ ὅμοια ἄλλα ποῦ θὰ ἀκολουθήσουν<sup>28</sup>, δὲν ἐξετάζονται στὸ δημοσίευμα αὐτό, ἐντασσόμενα στὸ παιδικὸ θέατρο ποῦ μὲ εὐσυνειδησία καλλιέργησε καὶ ὑποστήριξε<sup>29</sup> ὁ Ξενόπουλος γιὰ τὸν παιδαγωγικὸ του ρόλο, θέμα ποῦ ὁμως ἀποτελεῖ μίᾳ ξεχωριστὴ ἐρευνητικὴ ἐνότητα.

Τὸ 1911 γράφει *Τὸ ψυχοσάββατο*<sup>30</sup>, τὸ πρῶτο του μονόπρακτο μετὰ τὴν ἐπίσημη ἐμφάνισή του ὡς θεατρικοῦ συγγραφέα μὲ τὰ πολύπρακτα *Ψυχοπατέρας*<sup>31</sup> (Σεπτ. 1895) καὶ *Τρίτος*<sup>32</sup> (Δεκ. 1895), ποῦ τὸν καθιέρωσαν ὡς εἰσηγητὴ τοῦ ἀστικοῦ δράματος στὴν

25. Ὅπου στή σημ. 24, σσ. [57]-76.

26. Ὅπου στή σημ. 24, σσ. [77]-99.

27. Ὅπου στή σημ. 24, σσ. [100]-111.

28. Τὸ 1909 μὲ ἐκδότῃ πάλι Νικόλαο Παπαδόπουλο κυκλοφορεῖ τὸν δεύτερο τόμο τοῦ *Παιδικοῦ θεάτρου ἤτοι μονόλογοι, διάλογοι, δραμάτια δι' ἑορτὰς σχολείων καὶ οἰκογενειῶν*. Μὲ τὸν ἴδιο τίτλο ἐκδίδονται ἐπίσης δύο τόμοι ἀπὸ τὸ «Βιβλιοπωλεῖο τῆς Ἑστίας – Ι.Δ. Κολλάρος» τὸ 1926 (τόμ. Α': *Δραματάκια καὶ κωμωδίαι*, τόμ. Β': *Κωμωδίαι, διάλογοι καὶ μονόλογοι*), ἐνῶ στὴ *Διάπλασιν τῶν Παίδων* δημοσιεύει ἐπίσης μετάφραση-διασκευὴ τῆς μονόπρακτῆς κωμωδίας μὲ τίτλο *Μὰ τί σοῦ εἶναι τὰ κορίτσια* τῆς Henriette Bezançon (*Διάπλασις τῶν Παίδων*, ἔτος 22ο, τχ. 8, Φεβρ. 1900, σσ. 70-71 καὶ τχ. 9, Φεβρ. 1900, σσ. 77-78).

29. Κ. Μαλαφάντης: *Οἱ «Ἀθηναϊκαὶ ἐπιστολαὶ» τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου στὴ «Διάπλασιν τῶν Παίδων»: 1896-1947*, πρόλογος Ἄντα Κατσίκη-Γκίβαλου, Ἀστὴρ, Αθήνα 1995, σσ. 229-237.

30. Τὸ ἔργο περιλαμβάνεται δύο χρόνια ἀργότερα στὸν δεύτερο τόμο τοῦ *Θεάτρου* του (Αθήνα 1913, σσ. 7-31) μαζὶ μὲ τὰ ἔργα του *Χερουβείμ*, *Πολυγαμία* καὶ *Μονάκριβη*, καὶ σὲ δευτέρῃ ἐκδόσει (Αθήνα 1925). Ἀργότερα περιελήφθη στὸν τόμο *Νεοελληνικὸ θέατρο* (σειρὰ Βασικὴ Βιβλιοθήκη, τόμ. 40, Αθήνα 1953, σσ. 313-332), στὰ *Ἄπαντά* του ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Μπίρη (1971) καὶ τελευταῖα στὰ *Ἄπαντά* του ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Βλάσση (Αθήνα 1991, σσ. 165-190).

31. Βλ. σημ. 17.

32. Β. Πούχνης: «Τὰ πρῶτα δραματικὰ ἔργα τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου», ὅπ.π., σσ. 464-469.

Ἑλλάδα, καὶ τὴ συγγραφὴ στὴ συνέχεια τῶν ἐπίσης πολύπρακτων ἔργων τοῦ Ὁ μακαρίτης Μαύσωλος<sup>33</sup> (1896-1897), *Τὸ μυστικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέραινας*<sup>34</sup> (1904), *Φωτεινὴ Σάντρη* (1908), *Στέλλα Βιολάντη* (1909), *Ραχήλ* (1909) καὶ *Πειρασμός* (1910)<sup>35</sup>.

Ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται κάπου στὰ Ἐπτάνησα ἀρχὲς Μαρτίου. Εἶναι Παρασκευὴ βράδυ, παραμονὴ ψυχοσάββατου. Στὴν ἀγροικία τοῦ Κωνσταντῆ, ἐνὸς πλούσιου χωριάτη, ἡ μητέρα του, γρια-Μπάμπαινα, ἐτοιμάζει κόλλυβα γιὰ τὴν ἐπόμενη μέρα, πού ὅλη ἡ οἰκογένεια θὰ ἐπισκεφθεῖ τὸ μνήμα τῆς κόρης τῆς Εὐμορφίας, πεθαμένης ἐδῶ καὶ ἕξι μῆνες. Ἡ πίκρα τῆς μάνας ἀπὸ τὸν ἀναπάντεχο αὐτὸ χαμὸ τοῦ παιδιοῦ τῆς δὲν λείει νὰ γιαιτρευτεῖ καὶ ξεχειλίζει μὲ σκληρὲς ἐκφράσεις κατὰ τῆς νύφης τῆς Μαρίας, γυναίκας τοῦ Κωνσταντῆ, βλέποντάς την νὰ μὴ φοράει μαῦρα.

Οἱ σχέσεις τῶν δύο γυναικῶν εἶναι ἐχθρικές. Ἡ γρια-Μπάμπαινα μισεῖ τὴ Μαρία, γιὰ τὴ θεωρεῖ ὑπεύθυνη γιὰ τὸν θάνατο τῆς κόρης τῆς ἀλλὰ καὶ ἡ Μαρία τὴ μισεῖ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς, γιὰ τὴ αἰσθάνεται ὅτι βρίσκεται συνεχῶς ὑπὸ ἐπιτήρηση. Ἡ ἴδια εἶναι μόνιμα φορτισμένη, τὴν ἡμέρα ἀπὸ τὴν αὐταρχικὴ καὶ καταπιεστικὴ συμπεριφορὰ τῆς πεθερᾶς τῆς, πού ὅλο βρίσκει εὐκαιρίες νὰ τὴν πικραίνει, φέρνοντας στὰ χεῖλη τῆς τὸ ὄνομα τῆς πεθαμένης, καὶ τὸ βράδυ ἀπὸ τοὺς ἐφιάλτες πού βλέπει στὸν ὕπνο τῆς.

Ἀργότερα ἐπιστρέφει ἀπὸ τὶς δουλειές τοῦ ὁ Κωνσταντῆς, κα-

33. Τὸ ἔργο, πού ἀνήκε στὰ ἀπολεσθέντα ἔργα τοῦ Ξενόπουλου, ἐντόπισε ἡ Κυριακὴ Πετράκου στὸ Τμῆμα Χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης καὶ δημοσίευσε στὴν ἐπιστημονικὴ ἐπετηρίδα τοῦ Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν *Παράβασις* 1, 1995, σσ. 193-226 καὶ *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 103-142. Βλ. ἐπίσης Β. Πούχνερ: «Τὰ πρῶτα δραματικὰ ἔργα τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου», ὅπ.π., σσ. 469-477.

34. Β. Πούχνερ: «Τὰ πρῶτα δραματικὰ ἔργα τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου», ὅπ.π., σσ. 478-486.

35. Γ.Π. Πεφάνης: «Τὸ Εὐοσμὸν Μυριάνθεμον τοῦ θεάτρου μας», ὅπ.π., σ. 161.

λοδεχούμενος από τη μάνα του και αναγγέλλει την άφιξη στο σπίτι τους του άνιψιού του Λίγερου, που γύρισε από τον στρατό. Και ενώ όλοι είναι μαζεμένοι γύρω από το βραδινό τραπέζι, ή συζήτηση έρχεται στον θάνατο της Εύμορφίας, γεγονός που δίνει την ευκαιρία στη γρια-Μπάμπαινα να πετάξει ξανά το φαράκι της στη νύφη της για τις υποψίες της ότι αυτή δηλητηρίασε την κόρη της. Ο Κωνσταντής αντιδρά έντονα στα λόγια της μάνας του, αποδίδοντας την περίεργη συμπεριφορά της γυναίκας του, που σιγοκλαίει, ταραγμένη πάλι από κάποια όπτασία, σε γυναικεία ύστερική αρρώστια.

Από την άλλη, ή εμφάνιση του Λίγερου γεμίζει τη Μαρία με κρυφή συγκίνηση. Πριν παντρευτεί, χωρίς τη θέλησή της, τον νοικοκύρη Κωνσταντή, ο Λίγερους, παλικάρι από το χωριό της, την είχε ζητήσει σε γάμο. Όμως ο πατέρας της δεν συγκατένευσε, γιατί ο υποψήφιος γαμπρός ήταν φτωχός.

Στο πρόσωπο του Λίγερου ή Μαρία βλέπει τώρα τη μόνη της έλπίδα να φύγει από το σπίτι όπου ζει βασανισμένη. Έτσι, όταν ο άντρας της κουρασμένος ανεβαίνει στο άνω να κοιμηθεί και ή Μπάμπαινα λαγοκοιμάται δίπλα στο τζάκι, ή Μαρία βρίσκει την ευκαιρία να του θυμίσει την παλιά αγάπη τους και να τον διαβεβαιώσει ότι, παρά τα λεγόμενα της πεθεράς της, δεν σκότωσε αυτή την κουνιάδα της. Ο Θεός την πήρε, γιατί ήταν αρρωστιάρα. Του διηγείται τη μαύρη ζωή που πέρασε, από τη μέρα που μπήκε νύφη στο σπίτι του Κωνσταντή, από τη ζήλια της ανύπαντρης αδελφής του, που τη φαρμάκωνε με τα λόγια της όλημερίς, όπως τώρα ή πεθερά της, και του όμολογεί ότι βλέπει τη νεκρή ως φάντασμα ακόμη και στον ξύπνιο της. Κλαίγοντας τον θερμοπαρακαλεί να την πάρει από την κόλαση που ζει και να την οδηγήσει στη μητέρα της, για να μην αναγκαστεί την έπομένη να πάει στον τάφο της Εύμορφίας.

Ο Λίγερους ταραάζεται από την πρότασή της και αρχικά αρνείται, βρίσκοντας διάφορες δικαιολογίες. Η Μαρία προσπαθεί να τον μεταπείσει με λόγια αγάπης, που φουντώνουν τον παλιό του έρωτα. Ο Λίγερους τελικά κάμπτεται.

Τὴν ὥρα πού φεύγει νὰ φέρει τὸ ἄλογο καὶ ἡ Μαρία ἀνεβαίνει στὸ ἀνώι γιὰ νὰ ξεγελάσει τὴν πεθερά της ὅτι τάχα θὰ κοιμηθεῖ, ἐμφανίζεται ὁ χορὸς τῶν νεκρῶν κοριτσιῶν τοῦ χωριοῦ, μὲ κορυφαία τὴν Εὐμορφία, πού τραγουδοῦν ὅλες μαζί. Ἡ Μαρία κατεβαίνει σὲ λίγο ἔτοιμη νὰ φύγει. Ὅμως, ὅταν ξεκλειδώνει τὴν ἐξώπορτα, βλέπει μπροστά της τὸ φάντασμα τῆς κουνιάδας της νὰ τὴν ἐμποδίζει. Χάνει τότε τὶς αἰσθήσεις της καὶ λιποθυμᾷ, ἐνῶ ὁ Λίγερὸς τὴν περιμένει ἔξω.

Ὁ χρόνος κυλάει καὶ ἐκεῖνη δὲν ἐμφανίζεται. Ἐτσι, ἐκεῖνος ἀναγκάζεται νὰ ἐπιστρέψει σὲ ἀναζήτησή της καὶ πέφτει πάνω στὸ σωριασμένο της κορμί. Μιλώντας της, ἡ Μαρία συνέρχεται, ὁμως βρίσκεται σὲ κατάσταση ἀπόγνωσης. Κυριευμένη ἀπὸ τρόμο, τοῦ ὁμολογεῖ τὸ ἔγκλημά της καὶ ἀρνεῖται νὰ τὸν ἀκολουθήσει, ἀποφασισμένη νὰ ὑποταχτεῖ στὴ μοίρα της. Μάταια ἐκεῖνος προσπαθεῖ νὰ τὴ μεταπείσει. Τελικὰ φεύγει μόνος του.

Μὲ τὸ κλείσιμο τῆς πόρτας πίσω του, ὁ ἄντρας της ξυπνάει. Ἡ Μαρία τότε, μὲ κλονισμένα νεῦρα ἀπὸ τὴν ταραχή, τοῦ ἀποκαλύπτει τὰ πάντα. Ἐκεῖνος ὁμως δὲν τὴν πιστεύει, νομίζοντας ὅτι ἀπὸ τὴν γκρίνια τῆς μάνας του ἔχασε τὰ λογικά της. Ἡ Μαρία ἀναγκάζεται νὰ τοῦ ἐξιστορήσει μὲ λεπτομέρειες πῶς προκάλεσε τὸν θάνατο τῆς ἀδελφῆς του. Ἄνοιξε κρυφὰ τὸ βράδυ τὸ παράθυρο τοῦ δωματίου της, ὅταν ἦταν ἄρρωστη, καὶ μὲ τὸν ἀέρα ἢ κατάστασή της ἐπιδεινώθηκε καὶ σὲ τρεῖς μέρες πέθανε.

Σὲ ἑξῆς καταστάση, ὁ Κωνσταντῆς δὲν μπορεῖ νὰ πιστέψει ὅσα ἀκοῦνε τὰ αὐτιά του. Ἐμφανίζεται τότε ἡ μάνα του πού ξέρει τὴν ἀλήθεια καὶ τοῦ ἐπιβεβαιώνει τὰ λεγόμενα τῆς Μαρίας καὶ γιὰ τὸν θάνατο τῆς Εὐμορφίας καὶ γιὰ τὴν ἀπόφασή της νὰ φύγει μὲ τὸν Λίγερὸ. Τὰ εἶχε ἀκούσει ὅλα, κάνοντας πῶς κοιμᾶται.

Ἐκτὸς ἑαυτοῦ πλέον ὁ Κωνσταντῆς, ἀρπάζει τὴ Μαρία, παρὰ τὰ παρακάλια της, τὴν ἀνεβάζει στὸ δωμάτιο τῆς πεθαμένης καὶ τὴ σκοτώνει μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια πάνω στὸ κρεβάτι της, ἐνῶ ἡ Μπάμπαινα τρέμοντας ὀλόκληρη ψιθυρίζει: «Δικαιοσύνη»!... «Ἡ πεθαμένη»!... Ὁ Θεός»!

Τὸ μονόπρακτο αὐτὸ καταφέρει στὴ σύντομη διάρκειά του, σὲ δραματικὸ χρόνο λίγων ὥρῶν, στὸν ἴδιο χῶρο καὶ μὲ ἐλάχιστα πρόσωπα, νὰ δημιουργήσῃ μίᾳ πραγματικὰ ὑποβλητικὴ ἀτμόσφαιρα, νὰ σκιαγραφήσῃ ὀλοκληρωμένους χαρακτήρες καὶ νὰ ὀδηγήσῃ, κλιμακώνοντας τὴν ψυχολογικὴ ἔνταση, σὲ μίᾳ συγκλονιστικὴ κάθαρση.

Ἡ γλῶσσα εἶναι ἡ δημοτικὴ τῆς ἐλληνικῆς ἐπαρχίας, μὲ στοιχεῖα ἐπτανησιακοῦ ιδιώματος χωρὶς περιττὰ λογοτεχνικὰ στολίδια. Οἱ διάλογοι ρεαλιστικοί, σὲ ὕφος ζωντανὸ καὶ ἄμεσο, παρέχουν στὸν θεατὴ ὅλες τὶς πληροφορίες τὴν κατάλληλη στιγμή καὶ ἡ εἴσοδος καὶ ἡ ἔξοδος τῶν προσώπων δικαιολογεῖται ἀπόλυτα. Ὁ θεατὴς μαθαίνει ἀρχικὰ γιὰ τὴ νεκρὴ κόρη τῆς γριᾶ-Μπάμπαινας καὶ τὴν κακὴ σχέση τῆς γριᾶς μὲ τὴ Μαρία. Ἀργότερα παρακολουθεῖ τὴ γριὰ νὰ κατηγορεῖ τὴ Μαρία καὶ τὴν τελευταία νὰ εἶναι τρομαγμένη ἀπὸ ὀράματα ποὺ τὴν κατατρέχουν.

Ἦδη ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνὴ καλλιεργεῖται ἓνα βαρὺ κλίμα. Ὁ θεατὴς ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὑπάρχουν μυστικά καὶ ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ μίᾳ συνηθισμένη οἰκογένεια. Ὁ ἐρχομὸς τοῦ Λίγερου θὰ παίξει σημαντικὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου. Ἡ Μαρία τὸν περιμένει μὲ λαχτάρᾳ καὶ ἀργότερα ἀποκαλύπτεται ἡ παλαιότερη σχέση τους. Ὁ σκελετὸς τοῦ ἔργου χτίζεται κομμάτι-κομμάτι, ἐνῶ ἡ παρουσία τοῦ φαντάσματος<sup>36</sup> δρᾷ ὡς καταλύτης ποὺ ὀδηγεῖ τὸ δράμα στὴν κορύφωσή του.

Οὐσιαστικὰ ὁ θεατὴς ἀμφιβάλλει μέχρι τὴν τελευταία στιγμή γιὰ τὴν ἐνοχὴ τῆς Μαρίας καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο τὸ τέλος ἔρχεται σὰν καταπέλτης. Ἡ θεία δίκη ἀλλὰ καὶ ἡ αὐτοδικία (ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Κωνσταντῆ) κυβερνᾶνε ἓναν κόσμον ποὺ βρίσκεται ἀκόμα κοντὰ στὸν μύθο. Οἱ ἴδιοι νόμοι ποὺ κινοῦν

36. Τὸ θέμα τῆς ἐμφάνισης φαντάσματος, στὴν προκειμένη περίπτωση ἑνὸς νέου ποὺ παρεμβαίνει στὴ ζωὴ τῆς ἡρώιδας, πραγματεύεται ὁ Ξενοπούλος ἐπίσης στὸ μυθιστόρημά του *Τὸ φάντασμα: Μία παλιὰ ζακυνθινὴ ἱστορία*, ποὺ πρωτοδημοσίευσε σὲ συνέχειες στὴ *Νέα Ἐστία* τὸ 1931.

τὸν ἥλιο καὶ τὰ ἀστέρια κινοῦν καὶ τὸ αἷμα τοῦ ἀνθρώπου. Οἱ ψυχές ποὺ δὲν βρῆκαν γαλήνη ψάχνουν τὴ δικαίωσή τους.

Παρὰ τὴν παρουσία τοῦ ὑπερφυσικοῦ, τὸ ἔργο στηρίζεται καὶ στὸ ἔλλογο στοιχείο, στὴν καθημερινὴ ζωὴ, στὴν ψυχολογία τῶν χαρακτήρων. Δὲν πρόκειται γιὰ χαρακτήρες-ἀρχέτυπα, ἀλλὰ γιὰ ρεαλιστικούς καὶ ἀναγνωρίσιμους ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν κάποιον παρελθόν.

Ὁ Ξενόπουλος, ὅπως σὲ ὅλα του τὰ ἔργα δίνει ἰδιαίτερο δραματικὸ βάθος στοὺς γυναικίους χαρακτήρες, ἔτσι καὶ στὸ *Ψυχοσάββατο* οἱ δύο ἀντίπαλες γυναῖκες διαγράφονται μὲ ἀδρότητα ποὺ ἐκφράζει τὴ συναισθηματικὴ φόρτισή τους.

Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι ἡ γρια-Μπάμπαινα, ἡ φιγούρα τῆς παραδοσιακῆς μάνας, ἀκρογωνιαίου λίθου τῆς ἑλληνικῆς οἰκογένειας, ποὺ συνεχίζει νὰ παραμένει κυρὰ καὶ ἀφέντρα ἀκόμη καὶ στὸ σπῖτι τοῦ γιοῦ της, ὅταν αὐτὸς παντρεύεται. Στὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα της προστίθεται ἐδῶ ὁ παράγοντας τοῦ ψυχικοῦ πόνου. Εἶναι ἡ χαροκαμένη μάνα ποὺ θρηνεῖ τὴν ἀπώλεια τῆς μονάκριβης κόρης της. Στὴν αἰώνια ἀντιπαράθεση πεθερᾶς – νύφης, ἐκφραση τῆς διαπάλης παλαιᾶς καὶ νέας γενιᾶς, κυρίαρχης ἐξουσίας καὶ ἐπαπειλούμενης διαδοχῆς, παράδοσης καὶ νεωτερικότητας, ἔρχεται ἐδῶ νὰ προστεθεῖ ἡ μητρικὴ ὀδύνη. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ποὺ ἡ μάνα ὑποψιάζεται τὴ νύφη της ὡς ὑπαίτια τοῦ θανάτου τῆς κόρης της, ὁ πόνος δὲν τὴν ἀτονεῖ καταβάλλοντάς τὴν ψυχικά, ἀντίθετα τὴ δυναμώνει, τῆς σκληραίνει τὸν χαρακτήρα καὶ τὴ συμπεριφορὰ ἐπιζητώντας ἐκδίκηση. Γι' αὐτὴν τὸ ἴδιο πρόσωπο ἐνσαρκώνει τὴν ἀντίπαλη γυναῖκα, τὸ ξένο πρόσωπο ποὺ παρεισέφρησε στὴν οἰκογένειά της ἀλλὰ καὶ τὴν ἔμμεση δολοφόνου τοῦ παιδιοῦ της, γεγονὸς ποὺ τὴν ὀδηγεῖ στὸ μίσος, σὲ ἓνα κρεσέντο ψυχικοῦ βρασμοῦ. Ἔτσι, συνειδητὰ ὠθεῖ τὸν γιό της νὰ ἀναλάβει ἐκεῖνος τὴν κάθαρση καί, ὅταν ἔρθει ἐκείνη ἡ ὥρα, ἐκείνη δὲν ἀντιδρᾷ. Δέχεται τὴ σφαγὴ τῆς νύφης της σὰν μία πράξη λύτρωσης καὶ δικαιοσύνης.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι ἡ Μαρία, ἡ φιγούρα τῆς νέας γυναίκας ποὺ βρῖσκεται παντρεμένη, παρὰ τὴ θέλησή της, μὲ

έναν άνδρα που δεν αγάπησε, ύποτασόμενη στην απόφαση του πατέρα της και παραμερίζοντας τὰ αισθήματά της. Έχοντας λοιπόν στις άποσκευές της τὸ άπωθημένο τῆς πατρικῆς καταπίεσης μπαίνει σὲ μία ἄλλη οικογένεια, ὅπου ἔχει νὰ αντιμετώπισει τὴ ζήλια καὶ τὴν κακία τῆς ανύπαντρης κουνιάδας, που τὴν ἐχθρεύεται για τὴν απόφαση του ἀδελφου της νὰ τὴν παντρευτεῖ, χωρίς πρώτα νὰ ἔχει «ἀποκαταστήσει» με γάμο τὴν ἀδελφή του.

Ἡ δυστυχημένη ζωὴ που ζεῖ τρία χρόνια στο σπίτι του Κωνσταντῆ τὴν ὠθεῖ στην απόφασή της νὰ ἀντιδράσει, μία απόφαση ὅμως ὕπουλη καὶ κρυφῆ, σύμφωνα με τις προδιαγραφές τῆς αὐστηρῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας, ιδίως τῆς ἐπαρχιακῆς, τῶν ἀρχῶν του 20οῦ αἰῶνα, που δεν δεχόταν εύκολα τὸ διαζύγιο καὶ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς συζυγικῆς στέγης ἀπὸ τὴ σύζυγο. Θὰ ἐξουδετέρωνε λοιπόν τὴν ἀντίπαλο, χωρίς κανεὶς νὰ ἀντιλαμβανόταν τὸ παραμικρό. Δεν ὑπολόγιζε ὅμως τὴν πεθαμένη, που θὰ συνέχιζε νὰ τὴ φαρμακώνει ἀπὸ τὸν τάφο, ἐμφανιζόμενη συνεχῶς σὰν φάντασμα μπροστά της, καὶ τὴν πεθερά της, που θὰ ἔπαιρνε τὴ θέση ἐκείνης στὸν καθημερινὸ βασανισμό της.

Ἔτσι, μετὰ τὸν θάνατο τῆς Εὐμορφίας, ἡ ἀναμενόμενη λύτρωση δεν ἐπῆλθε καὶ ἡ κατάσταση χειροτέρευσε. Ἡ ἐμφάνιση του Λίγερου θὰ φανεῖ γι' αὐτὴν σανίδα σωτηρίας, πρόσκαιρη ὅπως ἀποδείχτηκε. Εἶναι τὸ παλικάρι που κάποτε αγάπησε καὶ που νιώθει ὡς τὸ μόνο οἰκεῖο της πρόσωπο, στο ὅποιο μπορεί νὰ ἀνοίξει τὴν ψυχὴ της. Ἔτσι, ὅ,τι δεν ἀποφάσισε ἀρχικὰ μόνη της θὰ τὸ ἀποφασίσει τώρα, μόλις τὸν δεῖ: τὴ φυγὴ μαζί του, μία ἐπαναστατικὴ ἐνέργεια που θὰ πληρώσει με τὴ ζωὴ της, για τὸ κρίμα της ἀλλὰ καὶ για τὴ σπίλωση τῆς τιμῆς του συζύγου της.

Ἡ Μαρία εἶναι ἡ ἐγκλειστη Ἑλληνίδα γυναίκα τῆς ἐπαρχίας, που δεν εἶχε τὸ δικαίωμα καὶ τὴ δυνατότητα νὰ διαθέτει αὐτόβουλα τὴ ζωὴ της, που συνθλίβεται ἀπὸ τὴν πατρικὴ καταπίεση καὶ ἀργότερα τὸ συζυγικὸ περιβάλλον (κουνιάδα καὶ πεθερά). Ἐρχεται τότε ἡ ὥρα νὰ κάνει τὴν ἐπανάστασή της διεκδικώντας τὸ δικαίωμα σὲ μία εὐτυχημένη ζωὴ. Ὅμως, παρασυρμένη ἀπὸ



τὸ θυμικὸ τῆς, θὰ προχωρήσει σὲ ἄνομες ἐνέργειες πέρα ἀπὸ τὴν ἠθικὴ τάξη καὶ γιὰ τὴν ὕβριν αὐτὴ θὰ καταβάλλει τὸ τίμημα τῆς προσωπικῆς τῆς θυσίας.

Ἀντίθετα, τὰ δύο ἀρσενικὰ πρόσωπα, ὁ σύζυγος καὶ ὁ Λίγερος, ὁ ἀγαπημένος, ἐλάχιστα διαγράφονται, ἂν καὶ ὁ Κωνσταντῆς ἀντιδρώντας στὰ λόγια τῆς μητέρας του ἀφήνει νὰ φανοῦν τὰ αἰσθήματά του ὑπερασπιζόμενος τὴ γυναίκα του. Καὶ οἱ δύο ἄνδρες μοιάζουν νὰ ἔχουν τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὸν συγγραφέα γιὰ νὰ λειτουργήσουν ὡς ἐνεργούμενα, ὁ Λίγερος τῆς Μαρίας καὶ ὁ Κωνσταντῆς τῆς μάνας του. Ἄλλωστε τὸ σκληρὸ τέλος τῆς Μαρίας δὲν θὰ μπορούσε νὰ δοθεῖ παρὰ μόνο ἀπὸ ἀντρικὸ χέρι, θυμίζοντας τὸ τέλος τῆς Ἐρωφίλης.

Τὸ ἔργο κινεῖται ἀνάμεσα στὴ ζακυνθινὴ ἠθογραφία<sup>37</sup> καὶ τὸν ρεαλισμὸ, ἀνάμεσα στὴν ἑλληνικὴ λαογραφία<sup>38</sup> καὶ τὴν

37. Δημ. Μάργαρης: «Ἡ ζακυνθινὴ ἠθογραφία στὸ ἔργο τοῦ Ξενόπουλου», *Ἰόνιος Ἀνθολογία*, ἔτος ΙΓ', τχ. 126, 1939, σσ. 17-37.

38. Κ. Παπαθανάση-Μουσιοπούλου: *Γρ. Ξενόπουλος: Ἱστορικὲς καὶ λαογραφικὲς μαρτυρίες γιὰ τὴ Ζάκυνθο*, Πιτσιλός, Ἀθήνα 1988. Στὰ λαογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἐντάσσεται ἡ προετοιμασία τῶν κολλύβων γιὰ τὸ μνημόσυνο τῆς νεκρῆς, ἡ τήρηση τοῦ πένθους, οἱ δοξασίες γιὰ τὴν ἀνάπαυση ἢ μὴ τῶν νεκρῶν, ἡ ὑπερφυσικὴ ἀνάμειξή τους στὰ ἀνθρώπινα (Μπάμπαινα: *Ἐνα εἴμαστε μαζί τους, παιδί μου, κ' ἐκεῖνα μᾶς κάνουν ὅπως θέλουν. Ἄν ἔφυγαν, εἶναι ἀκόμα δωμέσα καὶ μᾶς κυβερνᾶνε*), ἡ ἐπανεμφάνισή τους τὴν ἡμέρα τοῦ ψυχοσάββατου (Μπάμπαινα: *Γιατὶ ξημερώνει ψυχοσάββατο κ' ἡ μέρα οὐλὴ δική τους. Ἀπὸ τοῦτα τὰ μεσάνυχτα ἴσαμε τᾶλλα, εἶναι λεύτεροι, νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὸ μνήμα καὶ νὰ γυρίζουν στὰ σπίτια τους. Ναί, μὲ τὴ χάριση τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου μας μ' ἕνα κορφὶ ποὺ εἶναι σὰν ἀερικὸ*) καὶ ἡ ἀπλοϊκὴ ἀντίληψη ὅτι κάποιοι ἄνθρωποι εἶναι ἀλαφροῖσκιωτοι, ἔχουν δηλ., σύμφωνα μὲ τὴ λαϊκὴ δεισιδαιμονία, τὴν ιδιότητα καὶ τὴ δύναμη νὰ βλέπουν τὸν ἀόρατο κόσμον τῶν φαντασμάτων, τῶν ἀερικῶν, ὅπως ἡ Μαρία. Ἰδιαιτέρως ἡ ἐπανεμφάνιση τῆς νεκρῆς ποὺ παρεμβαίνει στὴ ζωὴ γιὰ νὰ ἐμποδίσῃ τὴ φυγὴ τῆς Μαρίας καὶ νὰ ζητήσῃ δικαιοσύνη συνδέεται μὲ παρεμφερῆ θεματολογία δημοτικῶν τραγουδιῶν, π.χ. «Τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ» καὶ παραλογῶν (βλ. Κ.Δ. Τσαγγαλά: *Τὸ ἀνακάλημα νεκρῶν καὶ ζωντανῶν*, Γιάννενα 1977 καὶ Κ. Ρωμαῖος: «Τὸ ἀνακάλημα τῶν νεκρῶν», στὸ βιβλίο του *Κοντὰ στὶς ρίζες*, Ἔστια, Ἀθήνα 1980, σσ. 370-385).

ίψενική έπιρροή<sup>39</sup>, ένῶ ό Μήτσος Λυγίζος τό κατατάσσει στό νέο ποιητικό λαϊκό δράμα<sup>40</sup>. Ό ίδιος ό Ξενόπουλος τό όνομάζει τραγωδία. Ούσιαστικά πρόκειται γιά ψυχόδραμα. Ό χορός<sup>41</sup>

Τό θέμα τής έπανεμφάνισης νεκρού είχε ήδη πραγματευθεί ό Αργύρης Έφταλιώτης στό τρίπρακτο δράμα του *Ο βουρκόλακας* (1894) έμπνευσμένο από τό τραγούδι «Του νεκρού άδελφού» (βλ. Γ.Π. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Τό ζήτημα τής δραματοποίησης τών παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Έφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρησης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-102). Γενικότερα γιά τήν παραλογή ως πηγή έμπνευσης τής νεοελληνικής δραματοουργίας, βλ. Β. Ποϋχνερ: «Η παραλογή και τό δράμα: Μία προτίμηση», στό βιβλίο του *Θέατρο στην Ελλάδα: Μορφολογικές έπιστημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σσ. 309-330.

39. Στοιχεία όπως ή καταδυνάστευση τών ζωντανών από τούς νεκρούς, ή τυραννία τής μνήμης φέρνουν τήν έπιρροή του ίψενικού *Ρόσμερσχολμ* (Δημ. Ματθαίος: «Η ιδεολογική αστάθεια στό θεατρικό έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Νεοελληνική Παιδεία*, έτος Ε', τχ. 16, 1989, σ. 116. Βλ. έπίσης Μ. Λυγίζος: *Τό νεοελληνικό πλάι στό παγκόσμιο θέατρο: Δραματολογική ανάλυση, αισθητική και ιστορική τοποθέτηση*, τόμ. Β', Δωδώνη, Αθήνα 21980, σ. 372).

40. Μ. Λυγίζος: *Τό νεοελληνικό πλάι στό παγκόσμιο θέατρο*, όπ.π., σσ. 369-372.

41. Τό χορικό άποτελείται από έννέα δεκαπεντασύλλαβα όμοιοκατάληκτα δίστιχα. Ό πρώτος στίχος του πρώτου δίστιχου (*Ελεύθερη άφ' τό μνήμα μου, γυρνῶ σαν τήν άνέμη*) έπαναλαμβάνεται στόν πρώτο στίχο του τέταρτου δίστιχου και μέ μικρή παραλλαγή στους πρώτους στίχους του έβδομου, όγδοου και ένατου δίστιχου (*είμαστ' έλεύτερες ψυχές, γυρνῶμε σαν άνέμη/σαν τή σβίγα*). Έπίσης ό δεύτερος στίχος του πρώτου δίστιχου (*πού μάγαπάει άς χαίρεται, πού μέ μισάει άς τρέμει!*) έπαναλαμβάνεται ως δεύτερος στίχος στό τέταρτο δίστιχο και μέ μικρή άλλαγή στό πρώτο του ήμισυ στό έβδομο και ένατο δίστιχο (*χαρά στον πού μάς αγαπά, πού μάς μισάει άς τρέμει!*). Η έπανάληψη αυτή προσδίδει πένθιμο μουσικό ρυθμό στό χορικό, πού μελοποίησε ό Μανώλης Καλομοίρης (Γ. Άγρας: «Ξενόπουλος, Γρηγόριος», στή *Μεγάλη Ελληνική Έγκυκλοπαίδεια «Πυρσός»*, τόμ. ΙΗ', σ. 624. Βλ. έπίσης Μιχ. Ράπτης: *Έπίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και τής Έθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989, σ. 87). Άλλωστε ό ίδιος ό συγγραφέας στή σκηνική όδηγία πριν από τό ίντερμέτζο σημειώνει: «Πένθιμη μουσική, χορός μακάβριος, συνοδεύει τό τραγούδι τους και ρυθμίζει τά βήματά τους».

τῶν νεκρῶν γυναικῶν τοῦ προσδίδει ἄρωμα λυρικότητας ποῦ παραπέμπει στή διαχρονική θεατρική παράδοση τῶν ἀρχαίων χορικῶν, τοῦ δυτικοῦ ἰντερμέδιου<sup>42</sup> μὲ τις ἐκφάνσεις του στοῦ αἰγαιοπελαγίτικο, τὸ κρητικὸ καὶ τὸ ἑπτανησιακὸ θέατρο, καὶ τῶν νεότερων ἀπομιμήσεών του στοῦ μετεπαναστατικὸ ἑλληνικὸ θέατρο<sup>43</sup>. Θεματικὰ διαφέρει ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἀστικά δράματα τοῦ Ξενόπουλου καὶ γι' αὐτὸ μᾶς ἐκπλήσσει εὐχάριστα. Μὲ τὴν, ὅπως πάντα, ἄρτια τεχνική, τὴν ἄριστη δομὴ του, τὴν ἀφαίρεση τοῦ περιττοῦ καὶ τὴν πύκνωση τοῦ οὐσιώδους σὲ σύντομους διαλόγους, ὁ Ξενόπουλος ἀποδεικνύεται ἄριστος τεχνίτης τῆς σκηνηκῆς οἰκονομίας καὶ συγγραφέας τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς.

Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ μονόπρακτο αὐτὸ ἀνέβηκε λίγες φορὲς στὴ σκηνή, ἐπισκιασμένο ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ συγγραφέα. Πρωτοπαίχτηκε στὶς 13 Ἰουνίου 1911<sup>44</sup> ἀπὸ τὸν θίασο Κυβέλης στοῦ ὁμώνυμο θέατρο, μαζί μὲ τις *Παλιὲς ἀγάπες* τοῦ Γ. Τσοκό-

42. Β. Ποῦχνης: «Τὰ ἰντερμέδια στὴ νεοελληνικὴ δραματοποιία: Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἐνδιάμεσης παράστασης», στοῦ βιβλίου του *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα*. Καστανιώτης, Ἀθήνα 1997, σσ. 231-249.

43. Σὲ δύο κωμωδίες τοῦ 19ου αἰῶνα, στὴν πολὺπρακτὴ *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος* (1845) τοῦ Ἀλεξ. Ρ. Ραγκαβῆ (Μ. Βάλσας: *Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο ἀπὸ τὸ 1453 ἕως τὸ 1900*, Εἰρμός, Ἀθήνα 1994, σ. 366· βλ. ἐπίσης, πρόγραμμα «Ἀμφιθεάτρου», 1983) καὶ στὴ μονόπρακτὴ *Ἐφημερίδες* (1889) τοῦ Δημ. Κορομηλά (Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Πολιτικὲς μονόπρακτες κωμωδίες τοῦ 19ου αἰῶνα», στὸν τόμο: *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο ἀπὸ τὸν 17ο στὸν 20ὸ αἰῶνα. Πρακτικὰ Α' Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου*, Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Ergo, Ἀθήνα 2002, σσ. 121-132) εἰσάγεται χορὸς μὲ παραβάσεις κατ' ἀπομίμηση τοῦ Ἀριστοφάνη, ὅπως καὶ στοῦ μονόπρακτο δράμα τοῦ Δημ. Παπαρηγόπουλου *Ἐσθήρ* (1869), ὅπου ὁ χορὸς χωρισμένος σὲ δύο μέρη, ἡμιχόριο ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ἔχει κύρια παρουσία (Δημ. Παπαρηγόπουλος: «Ἐσθήρ: Ἑβραϊκὴ παράδοσις», *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη*, ἔτος Δ', τχ. 97, 1.10.1868, σσ. 6-9. Βλ. ἐπίσης, Δημ. Κ. Παπαρηγόπουλος: *Ἀνέκδοτα ἔργα πεζά, χαρακτῆρες, ποιήσεις...*, ἐν Ἀθήναις 1894, σσ. 159-171).

44. Ἐφημ. *Ἀκρόπολις*, 13.6.1911, σ. 3, στ. 1 καὶ Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 668. Βλ. ἐπίσης, Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεατρικοῦ κοινού», ὅπ.π., σ. 127· *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σ. 40· *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου*, ὅπ.π., σ. 205.

πουλου και *Τὸ καθάρσιο τοῦ μπεμπέ* τοῦ Georges Feydeau, μετὴν ἐξῆς διανομή: Κυβέλη Ἀδριανοῦ (*Μαρία*), Π. Λέων (*Κωνσταντής*), Ἄννα Βώκου (*Γρια-Μπάμπαινα*), Π. Γαβριηλίδης (*Λίγερως*), Ἀγνή Ροζάν (*Εὐμορφία*). Ἡ παράσταση ἐπαναλήφθηκε καὶ τὴν ἐπομένη, 14 Ἰουνίου<sup>45</sup>.

Τὸ ἔργο ξαναπαίχτηκε στὶς 16 Φεβρουαρίου 1950 στὴ Νέα Ὑόρκη στὸ 8th Street Theater ἀπὸ τὸν θίασο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν τοῦ Γ. Κουρούκλη μετὴν τίτλο *Ἡ ἐκδίκηση τῆς πεθαμένης*, μαζί μετὸ μονόπρακτο *Ἄνδρα θέλω, τώρα τότε θέλω*<sup>46</sup>. Ἀνέβηκε ἐπίσης τὸ 1957 σὲ ἐρασιτεχνικὴ παράσταση ἀπὸ τὸν Καλλιτεχνικὸ Ὅμιλο Νέων Νίκαιας στὴν Αἴθουσα Ποντιακῆς Στέγης<sup>47</sup>.

Στὴν Κύπρο τὸ *Ψυχοσάββατο* εἶναι τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο ποὺ παρουσίασε ἡ Κυπριακὴ Τηλεόραση τὸ 1957, σὲ σκηνοθεσία Γιώργου Μιτσίδη. Ἀλλὰ καὶ τὸ Κυπριακὸ Ραδιόφωνο τὸ περιέλαβε στὰ πρῶτα θεατρικὰ ἔργα ποὺ μετέδωσε. Ἀργότερα ἐπαναλήφθηκε μετὰ ἄλλους συντελεστές. Παίχτηκε ἐπίσης τὸ 1970 στὴ μικρὴ σκηνὴ τῆς Παιδαγωγικῆς Ἀκαδημίας Κύπρου ἀπὸ σπουδαστές τῆς σχολῆς<sup>48</sup>.

Στὶς 18 Ὀκτωβρίου 1966<sup>49</sup> διδάχθηκε σὲ περιοδεία<sup>50</sup> ἀπὸ τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, σὲ σκηνοθεσία Ἀνδρέα Φιλίπ-

45. Ἐφημ. *Ἀκρόπολις*, 14.6.1911, σ. 3, στ. 1. Ἡ παράσταση κρίθηκε ἱκανοποιητικὴ ἀπὸ τὸν Τύπο: «Ἡ Κυβέλη φυσικωτάτη εἰς τὸν πρῶτον ρόλον παρ' ὅλην τὴν δυσκολίαν», Ἐφημ. *Ἀκρόπολις*, 15.6.1911, σ. 1, στ. 3.

46. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 230 καὶ *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ὅπ.π., σ. 205.

47. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 247B καὶ *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ὅπ.π.

48. Κ. Χρυσάνθης: «Τὸ θέατρο τοῦ Ξενόπουλου στὴν Κύπρο», *Κριτικὰ Φύλλα*, τόμ. Ε', τχ. 4 (34), 1976-1977, σ. 482.

49. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 264/44 καὶ 264/49. Βλ. ἐπίσης *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σ. 40 καὶ *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ὅπ.π.

50. Ἡ παράσταση δόθηκε στὴ Νέα Ἡράκλεια Σερρών (Χρ. Σουγιουλτζής: *35 χρόνια Κρατικὸν Θέατρον Βορείου Ἑλλάδος: 1961-1996*, Ἴβος, Ἀθήνα 1999, σ. 141).

πίδη και σκηνογραφία Νίκου Σαχίνη, μαζί με τὸν μονόλογο τοῦ Τσέχοφ *Οἱ βλαβερὲς συνέπειες τοῦ καπνοῦ* καὶ τὴ μονόπρακτὴ κωμωδία τοῦ Molière *Μὲ τὸ ζόρι παντρειά*, μὲ τὴν ἐξῆς διανομὴ: Ρίκα Γαλάνη (*Γρια-Μπάμπαινα*), Ἀφροδίτη Λόντου (*Μαρία*), Τίμος Περλέγκας (*Κωνσταντῆς*), Μπάμπης Πισιμίσσης (*Λίγερως*), Κλεώ Νικολάου (*Εὐμορφία*). Παίχτηκε ἐπίσης στὸ θέατρο τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν στὴ Θεσσαλονίκη τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1967 μὲ τοὺς ἴδιους συντελεστὲς καὶ μὲ τὸν Διονύση Καλὸ στὸν ρόλο τοῦ Κωνσταντῆ<sup>51</sup>.

Στις 29 Φεβρουαρίου τοῦ 1968<sup>52</sup>, σὲ τιμητικὴ ἐκδήλωση γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ συγγραφέα, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἀνέβασε τὸ *Ψυχοσάββατο*<sup>53</sup> μαζί μὲ τὸ *Θεῖος ὄνει-*

51. Χρ. Σουγιουλτζής: *35 χρόνια Κρατικὸν Θέατρον Βορείου Ελλάδος*, ὅπ.π., σ. 142.

52. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 225Α. Βλ. ἐπίσης *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991: *Τὸ ἑλληνικὸ ἔργο στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο: 1932-1997*, Ἐθνικὸ Θέατρο, Αθήνα 1997-1998, σ. 76 καὶ *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου*, ὅπ.π.

53. Τὸ ἔργο ἀντιμετωπίστηκε θετικὰ ἀπὸ τὴν κριτικὴ: «...Τὸ ἔργο ἀνοίξε τὸ δρόμο στὸ νατουραλιστικὸ καὶ ψυχογραφικὸ θέατρο... Ὁ Ξενόπουλος ἔριξε τὸν προβολέα του μέσα στὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο· ἔδειξε ὅτι τὰ φαντάσματα ποὺ στοιχειώνουν τὸ ἔργο δὲν εἶναι ὄντα ὑπερφυσικὰ ἀλλ' ἀπαυγάσματα τῶν τύψεων, ὀραματισμοὶ μιᾶς συνείδησης βασανισμένης γιὰ αἰσθάνεται ἔνοχη. Ἐπλασε ζωντανούς χαρακτήρες· ἔτσι οἱ συγκρούσεις τους ἐξακολουθοῦν νὰ προκαλοῦν δραματικὴ συγκίνηση» (Ἄλκ. Θρύλος: *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο*, τόμ. ΙΑ': 1967-1969, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σσ. 213-214). «...Τὸ "*Ψυχοσάββατο*" παρουσιάζει τὸν Ξενόπουλο σὲ μία ἀπὸ τίς ὄχι συχνές, ἀλλὰ καὶ σχεδὸν πάντοτε ἀνεπιτυχεῖς ἀπόπειρες νὰ ξεπεράσῃ τὸν ἑαυτό του, νὰ ὑπερβῆ τὸ "μέσο ἐπίπεδο" τῆς τέχνης του. Οἱ ἀπηχῆσεις ἀπὸ τὸν Ἴψεν καὶ τὸν Στρίντμπερκ εἶναι ἐμφανεῖς καὶ στὴ μισοσυμβολικὴ-μισοπραγματικὴ μορφή τῆς μητέρας, ὥστε χαροκαμένη μάνα καὶ ἄλλοτε προσωποποίηση τῆς Μοίρας ποὺ ἔρχεται νὰ ἐπιβάλλῃ δικαιοσύνη, καὶ στὴν παρεμβολή καὶ ἐκμετάλλευση τοῦ "μεταφυσικοῦ" στοιχείου, ἀλλὰ καὶ στὴν πυκνὴ δραματικότητά τοῦ ἔργου, σὲ τρόπο ποὺ τὸ "*Ψυχοσάββατο*" νὰ ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἠθογραφίας. Ἄν ὁ συγγραφέας δὲν πείθῃ ἀπόλυτα καὶ οἱ προεκτάσεις εἶναι περιορισμένες, παραμένει ὡστόσο

ρος<sup>54</sup> σὲ σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινοῦ, σκηνογραφία Κλ. Κλώνη, κοστούμια Φραγκίσκου Κάππου, μουσική Στέφανου Βασιλειάδη καὶ χορογραφία Τατιάνας Βαρούτη με τὴν ἐξῆς διανομή: Στέλιος Βόκοβιτς (Κωνσταντής), Ἐλένη Χατζηαργύρη (Μαρία), Αθανασία Μουστάκα (Γρια-Μπάμπαινα), Νίκος Καζής (Λίγερος), Μάτα Μιχαλαρέα (Εὐμορφία). Τὸ ἔργο παίχτηκε ἐπίσης στὸ Σύδνεϋ στὸ Teacher's Federation Hall ἀπὸ τὸ Συγκρότημα Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν, σὲ σκηνοθεσία Χρυσόστομου Μαντουρίδη<sup>55</sup>.

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1913, ὁ Ξενόπουλος γράφει κατὰ παραγγελία τὸ δεύτερο μονόπρακτό του με τίτλο *Στὴν παγίδα*<sup>56</sup>, με φόντο αὐτὴ τὴ φορὰ τὸν μεγαλοαστικὸ κύκλο<sup>57</sup> τῆς Ἀθήνας. Θέμα του οἱ αἰώνια ἀνταγωνιστικὲς σχέσεις τῶν δύο φύλων — σὲ ἕναν ἀκήρυχτο πόλεμο, ὅπου σὲ πρώτη φάση, ἐνῶ φαινομενικὰ κυριαρχεῖ ὁ ἄνδρας, τελικὰ νικήτρια ἀναδεικνύεται ἡ γυναίκα — καὶ δευτερευόντως ὁ στιγματισμὸς τοῦ ἀχαλίνωτου τρόπου ζωῆς τῶν πλούσιων νέων στὴν Ἀθήνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα.

Ὁ Νότης, ἄσωτος νέος, γόνος πλούσιας ἀθηναϊκῆς οἰκογένειας, τύπος δανδῆ καὶ γυναικοκατακτητῆ, γνωρίζεται σὲ μία παράσταση τῆς Νέας Σκηνῆς με τὴν Ἑλλη, κόρη με ἀνατροφή, ἀπὸ καλὴ οἰκογένεια, καὶ τὴν καλεῖ στὴν γκαρσονιέρα του, με

---

ἕνα ἔργο χωρὶς αἰσθητὲς ἐλαττωματικότητες στὴ δομὴ του, ποὺ ἐξακολουθεῖ πενήντα καὶ πλέον χρόνια, μετὰ τὴν πρώτη παρουσίασή του νὰ παρακολουθῆται χωρὶς ζωηρὲς ἀντιδράσεις (Β. Βαρίκας: «Ξενόπουλος στὸ "Ἐθνικό"», ἐφημ. *Τὰ Νέα*, 11.3.1968).

54. Γιά τὸ ἔργο, βλ. παρακάτω.

55. Τὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης αὐτῆς εἶναι ἀχρονολόγητο (βλ. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 227 καὶ Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου, ὅπ.π.).

56. Πρώτη προσέγγιση τοῦ ἔργου ἀπὸ τοὺς Ε. Βαφειάδη καὶ Γ. Φράγκου: «Στὴν παγίδα - Ἡ κεφαλὴ τῆς Μεδοῦσης: Δύο "χαμένα" μονόπρακτα τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου», ὅπ.π., σσ. 225-227.

57. Εἶχαν προηγηθεῖ τὰ ἀθηναϊκὰ ἔργα του *Ψυχοπατέρας* (1895), *Τρίτος* (1895), *Πειρασμός* (1910), *Χερουβείμ* (1911) καὶ *Πολυγαμία ἢ Ἡ ζωὴ εἶναι μία φάρσα* (1912).

τήν πρόφαση να τῆς βγάλει μία καλλιτεχνική φωτογραφία, ἀφοῦ διαθέτει φωτογραφική μηχανή τελευταίου μοντέλου, στήν πραγματικότητα ὅμως γιά να ἱκανοποιήσει τοὺς ἀνήθικους σκοπούς του.

Σὲ συζήτηση ποὺ ἔχει μὲ τὸν φίλο του Ζοζὸ ποὺ τὸν ἐπισκέπτεται λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ δική της ἀφιξη, ἀποκαλύπτεται ὅτι ἡ Ἑλλη εἶναι ἐρωτευμένη μὲ τὸν Νότη, ἐνῶ ἐκεῖνος ὡς ἀνάληγτος «Δὸν Ζουάν» ἐνδιαφέρεται μόνο νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ τὰ θέληγτρα της. Δηλώνει ὅτι δὲν εἶναι ἐρωτευμένος μαζί της, πόσο μάλλον ὅτι σκέπτεται νὰ τὴν παντρευτεῖ. Ὡς γνήσιος προικοθήρας καὶ συμφεροντολόγος ἔχει μάλιστα φροντίσει νὰ πληροφορηθεῖ τὸ ὕψος τῆς προίκας της, ποὺ ἀνέρχεται στὶς 40.000 δρχ., ποσὸ γι' αὐτὸν μηδαμινό, ποὺ δὲν φτάνει οὔτε νὰ ξεπληρώσει τὰ χρέη του. Ὅπως ἐξομολογεῖται στὸν φίλο του, θέλει μόνο νὰ τὴ «χαρεῖ», ὅσο μπορεῖ περισσότερο, καὶ μετὰ νὰ τὴν ξεφορτωθεῖ. Ὁ Ζοζὸ τότε δέχεται πρόθυμα νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ ἐπόμενος ἐραστής της, παρόλο ποὺ παραπονιέται ὅτι παίρνει πάντοτε ἀπὸ τὸν φίλο του γυναῖκες ἀπὸ δεύτερο χέρι.

Ὁ Νότης γνωρίζοντας ὅτι ἡ Ἑλλη εἶναι κοπέλα μὲ ἥθος καὶ ἀρχές καὶ ὅτι δὲν πρόκειται εὐκόλα νὰ γίνει λεία του, τῆς στήνει παγίδα. Προεκτείνει μὲ ἕναν σωλήνα τὸν μοχλὸ ὀπλισῆς τῆς φωτογραφικῆς του μηχανῆς καὶ τὸν κρύβει κάτω ἀπὸ τὸ ντιβάνι τοῦ δωματίου του, μὲ σκοπὸ νὰ τὸν πατήσει μὲ τὸ πόδι του, ὅταν ἐκεῖνος κρίνει ὅτι εἶναι ἡ κατάλληλη στιγμή.

Ὅταν ἔρχεται ἡ Ἑλλη, φοβισμένη καὶ πανικόβλητη ἀπὸ τὴν τόλμη της νὰ ἐπισκεφτεῖ μόνη της ἕναν ἄνδρα στὸ σπίτι του, ἀντιδρᾷ ἀρνητικὰ στὶς διαχύσεις τοῦ Νότη. Ἐκεῖνος χρησιμοποιεῖ ὅλη τὴ μαεστρία του γιά νὰ κάμψει τὶς ἀντιδράσεις της. Προσποιούμενος τὸν ἐρωτευμένο, δείχνεται πληγωμένος ἀπὸ τὴν ἀρνησὴ της καὶ κλαίει γιά νὰ τὴν εὐαισθητοποιήσει, πράγμα ποὺ ἐπιτυγχάνει. Ἡ Ἑλλη συγκινεῖται καὶ ὑποχωρεῖ. Δέχεται τὸ πρῶτο φιλί, μετὰ τὸ δεύτερο καὶ ἀφήνει τὸν ἑαυτὸ της ἐλεύθερο, ἐκφράζοντάς του τὴν ἀγάπη της. Συγκατατίθεται τότε νὰ ἀφαιρέσει τὸ καπέλο της, τὴ ζακέτα της καὶ νὰ ἀφήσει μισάνοιχτο τὸ

πουκάμισό της για να φαίνεται ο λαιμός της, σύμφωνα με τις προσταγές του Νότη, για να της βγάλει την καλλιτεχνική φωτογραφία που της είχε υποσχεθεί.

Και ενώ η Έλλη βρίσκεται καθισμένη μόνη της στο ντιβάνι, ο Νότης προσποιείται ότι της βγάλει φωτογραφία. Στη συνέχεια την αγκαλιάζει βίαια, πέφτοντας επάνω της στο ντιβάνι, και εκείνη τη στιγμή πατάει με το πόδι του τον μοχλό όπλισης της μηχανής, που απαθανατίζει την έρωτική σκηνή.

Όταν αργότερα ο ύπηρέτης του φέρνει το άρνητικό της φωτογραφίας, η Έλλη μένει έκπληκτη για το περιεχόμενό της. Ο Νότης τότε την εκβιάζει ότι θα στείλει στον πατέρα της τη φωτογραφία για να την εκθέσει, εάν δεν δεχτεί να γίνει φιλενάδα του, ενώ παράλληλα της κλειδώνει την πόρτα εμποδίζοντάς της τη φυγή. Έντρομη η Έλλη αντιλαμβάνεται ότι έπεσε στην παγίδα του από αγάπη και αφέλεια. Γρήγορα όμως συνέρχεται και αντιδρά. Χωρίς να δείξει ότι έχει ενοχληθεί, τον αγκαλιάζει με διαχυτικότητα και τρυφερότητα, εκφράζοντας την αγάπη της, και, κάποια στιγμή που εκείνος παραδίνεται στα χάδια της, του αρπάζει την πλάκα από τα χέρια και την εκσφενδονίζει έξω από το παράθυρο του δωματίου, στην απέναντι μάντρα. Η πλάκα γίνεται θρύψαλα.

Ο Νότης μένει αποσβολωμένος. Εκείνη, επιθετική, του ζητάει να της ανοίξει την πόρτα, απειλώντας τον ότι θα βάλει τις φωνές. Τελικά, μετά από διαξιφισμούς, ο Νότης αναγκάζεται να υπόχωρήσει. Η Έλλη φεύγει και εκείνος μένει στα «κρύα του λουτρού», αυτός ο μεγάλος γυναικοθήρας, ξεφτιλιζόμενος στα μάτια του φίλου του, που παρακολουθούσε όλη τη σκηνή από το διπλανό δωμάτιο.

Ο Ξενόπουλος ονομάζει «σκηνικόν παίγνιον» το μονόπρακτό του αυτό, γιατί πράγματι δεν πρόκειται για δράμα ούτε για κωμωδία, αλλά για ένα ένσταντανέ, για αποτύπωση μιᾶς σκηνής, ενός περιστατικού από την αστική ζωή της Αθήνας των αρχών του 20ού αιώνα. Μία φάρσα με κοινωνικές προεκτάσεις.

Το θέμα της σύναψης έρωτικῶν σχέσεων ανάμεσα σὲ εκπρο-



σώπους τῶν δύο φύλων, πού «γλυκανάλατα» καί ἐπιδερμικά προσεγγίζουν μονόπρακτες κωμωδίες τοῦ 19ου αἰώνα, στή θεατρική γραφίδα τοῦ Ξενόπουλου παίρνει ἄλλες διαστάσεις. Ἐδῶ, σὸ πρόσωπο τοῦ Νότη θίγεται ἢ σήψη μιᾶς κοινωνικῆς τάξης, ἐναντίον τῆς ὁποίας ὁ συγγραφέας βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀσκήσει ἔμμεσα ἔντονη κριτική. Μὲ τὴ διεισδυτικὴ δύναμη τοῦ ἔμπειρου δημιουργοῦ χαρακτήρων, ὁ Ξενόπουλος πλάθει δύο ἀνθρώπινους τύπους πού ἐνσαρκώνουν διαφορετικὰ φύλα, διαφορετικὲς κοινωνικὲς τάξεις, διαφορετικὴ ψυχοσύνθεση καί εὐαισθησία καί τοὺς θέτει ἀντιμέτωπους.

Ὁ Νότης εἶναι ὁ ἐκπρόσωπος τῆς παρηκμασμένης μεγαλοαστικῆς τάξης, μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων πού ἔχουν διαπαιδαγωγῆσει τὰ παιδιά τους μὲ τὴν αἴσθηση τῆς κοινωνικῆς τους ὑπεροχῆς, τῆς ἐπικράτησής τους ὡς ἰσχυρῶν παραγόντων, γιὰ τοὺς ὁποίους δὲν ἰσχύουν κανόνες ἀποδεκτῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς καί ἠθικοὶ φραγμοί. Ἐμφανίζεται λοιπὸν ὡς ὁ τύπος τοῦ φιλήδονου νέου, πού, προκειμένου νὰ κορέσει τὶς ἐρωτικὲς του ἐπιθυμίες, διαφθείρει κοπέλες καί μετὰ τὶς ἐγκαταλείπει, παραχωρώντας τες γιὰ δεύτερη χρήση στὸν ἐξίσου διεφθαρμένο φίλο τοῦ Ζοζό. Ζεῖ πολυτελῶς, χωρὶς νὰ ἐργάζεται, σπαταλώντας τὴν οἰκογενειακὴ περιουσία, καί θὰ σκεφτόταν ἴσως τὸν γάμο, ἐὰν αὐτὸς τοῦ ἐξασφάλιζε μία μεγάλη οἰκονομικὴ ἐπιφάνεια, πού θὰ τοῦ ἐπέτρεπε ἀπὸ τὴ μία νὰ καλύψει τὰ ὑπέρογκα χρέη του καί ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ συνεχίσει νὰ ἀσωτεύει καί στὴν ὑπόλοιπη ζωὴ του. Τὸ θέμα τῆς προίκας<sup>58</sup> ὡς ἀντικείμενο συναλλαγῆς γιὰ τὴ σύναψη ἑνὸς γάμου εἶναι γι' αὐτὸν καθοριστικό.

Ἡ ἠθικὴ του ὅμως σήψη ἔχει προχωρήσει τόσο, ὥστε δὲν ἱκανοποιεῖται μὲ τὸ νὰ κατακτάει «εὐκόλες» γι' αὐτὸν γυναῖκες. Ἐχει καλλιεργήσει στὸν ἑαυτό του τὴν ἰδέα τοῦ δυνατοῦ ἀρσενι-

58. Τὸ θέμα τῆς προίκας καί τῆς προικοθηρίας ἐπανέρχεται συχνὰ στὶς μονόπρακτες κωμωδίες τοῦ 19ου αἰώνα. Βλ. ἐνδεικτικά, *Τὸ μῆλον τῆς ἔριδος* (1880) καί *Ὁ προικοθήρας* (1890) τοῦ Ἀνδρέα Νικολάρα, *Ἡ προσδοκία μιᾶς προικῆς* (1883) τοῦ Εὐάγγελου Χ. Παπαγεωργακόπουλου κ.ἄ.

κου, του ἀλάθητου κυνηγοῦ πού βγαίνει πάντα νικητής. Ὁ ὑπερμετρος ἐγωισμός του δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δεχτεῖ ὅτι ὑπάρχουν γυναῖκες πού μποροῦν νὰ τοῦ ἀντισταθοῦν. Ἔτσι, ὡς «διάβολος» μὲ ἀνθρώπινη μορφή, μηχανεύεται τὴν ἄλωση τοῦ ἠθικοῦ στοιχείου, πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν Ἑλλη. Χρησιμοποιεῖ τὴ φωτογραφικὴ μηχανή ὡς παγίδα, στὴ συνέχεια τὴν ὑποκρισία, μετὰ προχωράει στὸν ἐκβιασμό καὶ στὴ βιαιότητα. Καὶ μοιάζει νὰ νικάει, ἀλλὰ πρόσκαιρα.

Ἡ Ἑλλη ἐκπροσωπεῖ τὴ μεσαία ἀστική τάξη, πού ὑπῆρξε καὶ συνεχίζει νὰ εἶναι ὁ στυλοβάτης τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας, μιᾶς τάξης ἀνθρώπων σχετικῆς οικονομικῆς ἀνεσης, οἱ ὁποῖοι ἔχουν δώσει τὸ βάρος τους στὶς ἠθικὲς ἀρχές, πού ὑπερασπίζονται στὴν καθημερινή τους ζωὴ μὲ πίστη καὶ θέρμη. Μία τέτοια κοπέλα εἶναι ἡ Ἑλλη, μὲ καλὴ ἀνατροφή καὶ ἠθικὴ διαπαιδαγώγηση.

Εἶναι ὁμως στὴν ἡλικία πού οἱ νέοι ἐρωτεύονται. Στὸ πρόσωπο τοῦ ὁμορφου καὶ καλοαναθρεμμένου Νότη ἡ Ἑλλη ἐρωτεύτηκε τὸν νέο πού θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ ἀντρας τῆς. Ἐκανε ὁμως δύο λάθη: στηρίχθηκε μόνο στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ ἄλλου καὶ ὄχι στὴ γνώση τοῦ χαρακτήρα του καί, αὐθόρμητη στὸν ἐρωτὰ τῆς, ἄφησε τὰ αἰσθήματά τῆς νὰ τὴν παρασύρουν. Ἔτσι, προχώρησε σὲ μία παρακινδυνευμένη συνάντηση καὶ βρέθηκε παγιδευμένη ἀπὸ ἀφέλεια, γιατί, κρίνοντας ἀπὸ τὴ δική τῆς ἀγαθὴ προαίρεση, δὲν μπορούσε νὰ φανταστεῖ ὅτι τὰ αἰσθήματα δὲν ἦταν ἀμοιβαῖα καὶ ὅτι ὁ ἀντρας πού εἶχε ἐρωτευτεῖ θὰ ἐπιδίωκε νὰ γίνεῖ ὁ διαφθορέας τῆς.

Ὅμως ὁ Ξενόπουλος στέκεται πάντα ἀρωγὸς στὸ γυναικεῖο φύλο καὶ ὑποστηρικτῆς τῶν ἠθικῶν ἀρχῶν τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας. Ἔτσι, πέρα ἀπὸ τὰ χαρίσματα τοῦ ἥθους καὶ τῶν ἀγνῶν αἰσθημάτων, ὀπλίζει τὴν ἡρώίδα του μὲ εὐστροφία, μὲ μία τέτοια ταχύτητα σκέψης πού τῆς ἐπιτρέπει τὴν κατάλληλη στιγμή νὰ κάνει τὸν ἀπαραίτητο ἐλιγμὸ καὶ νὰ ἐνεργήσῃ ἀστραπιαῖα, ὅταν ἀντιλαμβάνεται ὅτι κινδυνεύει ἢ ἀρετὴ τῆς. Χρησιμοποιώντας πλάγια μέσα, προαιώνιο γυναικεῖο ὄπλο, καὶ διατηρώντας τὴν ψυχραμία τῆς, αὐτὴ, τὸ ἀδύναμο θηλυκὸ, ἀρχικὰ νικημένη

ἀπὸ τὸ ἰσχυρὸ ἀρσενικό, ἀνατρέπει τὴν κυριαρχία του πρὸς ὄφελός της καὶ τελικὰ βγαίνει νικήτρια<sup>59</sup>.

Γραμμένο στὴν ἀστική δημοτική, τὴ γλώσσα τῶν σαλονιῶν τῆς «καλῆς» κοινωνίας, μὲ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς καθομιλουμένης, ἀνήκει στὰ ἔργα μὲ θέση τοῦ Γρ. Ξενόπουλου. Διαθέτει ρεαλιστικὰ στοιχεῖα ποὺ φτάνουν στὸν κυνισμό, ἄριστη διαγραφή χαρακτήρων, ἀκόμη καὶ τῶν δευτερευόντων προσώπων, τοῦ Ζοζὸ καὶ τοῦ ὑπηρέτη — ἡ παρουσία τῶν ὁποίων συνδέεται ἄρρηκτα μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης —, πυκνὴ δομὴ ποὺ ἐξελλίσσεται στὸν ἴδιο τόπο καὶ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα καὶ γοργὴ δράση ποὺ προκαλεῖ τὸ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον τοῦ σημερινοῦ ἀναγνώστη. Σ' αὐτὴν προστίθεται στὸ τέλος τὸ στοιχεῖο τῆς ἀνατροπῆς, ποὺ κάνει τὸ ἔργο ἀκόμα πιὸ ἐλκυστικό<sup>60</sup>.

Στὴ σκηνὴ ἀνέβηκε στὶς 14 Ὀκτωβρίου τοῦ 1913<sup>61</sup> στὸ Θέατρο Συντάγματος, ἀπὸ τὸν θίασο Νικολάου Πλέσσα σὲ παράσταση τιμητικὴ τῆς ἠθοποιῶ Φλώρας Βορδώνη, ποὺ ἔπαιξε τὸν ρόλο τῆς Ἑλλης, καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ἐντοπιζόμενη παράσταση τοῦ ἔργου. Δημοσιεύτηκε δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1915, στὸ Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ Κωνσταντίνου Σκόκου<sup>62</sup>.

Θὰ ἀκολουθήσει τὸν ἐπόμενο χρόνο (1914) ἡ συγγραφή ἐνὸς εὐπεπτοῦ, ἀνάλαφρου μονόπρακτου μὲ τίτλο *Ἡ κεφαλὴ τῆς Με-*

59. Ε. Βαφειάδη καὶ Γ. Φράγκογλου, ὅπου καὶ στὴ σημ. 56, σ. 226.

60. Τὸ μονόπρακτο *Στὴν παγίδα*, ποὺ γράφτηκε μέσα σὲ δύο μέρες (28 καὶ 29 Σεπτ. 1913), ἀποτέλεσε τὴ μαγιά γιὰ τὸ μετέπειτα μυθιστόρημά του *Ὁ κατήφορος* (1926-1927) (βλ. Ε. Βαφειάδη, Γ. Φράγκογλου: «*Στὴν παγίδα - Ἡ κεφαλὴ τῆς Μεδούσης*: Δύο “χαμένα” μονόπρακτα τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου», ὅπ.π.) καὶ αὐτὸ γιὰ τὴ γνωστὴ κινηματογραφικὴ ταινία *Ὁ κατήφορος* τοῦ Γιάννη Δαλιανίδη (1961).

61. Ἐφημ. *Ἐφημερίς*, 14.10.1913, σ. 3, στ. 1 καὶ ἔφημ. *Ἀκρόπολις*, 14.10.1913. Βλ. ἐπίσης *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, 1915, σ. 128, *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σ. 40 καὶ *Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ὅπ.π., σ. 200. Τὸ ἔργο παίχτηκε μαζί μὲ τὸ *Πανόραμα*, ποὺ παιζόταν γιὰ 134η φορὰ (βλ. ἔφημ. *Ἐφημερίς*, ὅπ.π.).

62. *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, 1915, σσ. 129-141.

δούσης<sup>63</sup>, τὸ κείμενο τοῦ ὁποίου δημοσιεύτηκε σὲ συνέχειες ἑπτὰ χρόνια ἀργότερα στὸ περιοδικὸ ποικίλης ὕλης *Τὰ Πανελλήνια*<sup>64</sup>. Λίγα στοιχεῖα γιὰ τὴν ὑπόθεσή του παραθέτει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας στὸ χρονογράφημά του «Οἱ κίνδυνοι τῆς ἀγνοίας», ἀναφερόμενος στὸ ἔργο του αὐτὸ πού ἔγραψε σὲ ἕναν μῆνα, ὕστερα ἀπὸ παράκληση τῆς νεαρῆς ἠθοποιῶ Ἀθανασίας Πλέσσα, μετὰ μεγάλα, τὰ γεμάτα ζωὴν καὶ φωτιὰν μάτια, γιὰ τὴν τιμητικὴ παράστασή της, στηριζόμενος σὲ παλιὲς σημειώσεις του, ὅπου ἀνακάλυψε μία ξεχασμένη ὑπόθεση<sup>65</sup>.

Ἡ Ἀγνή, κορίτσι ἀπὸ «οἰκογένεια», ἀπειρο καὶ ἀβγαλτοστὴ ζωὴ, εἶναι ἀρραβωνιασμένη μετὰ τὸν Παῦλο, πού ἀγαπᾷ μετὰ πάθος. Προκειμένου νὰ προχωρήσουν σὲ γάμο, τὸν ὑποχρεώνει νὰ τῆς ὀρκιστεῖ ὅτι ἡ ἴδια εἶναι ἡ πρώτη του ἀγάπη. Πράγματι, ὁ Παῦλος τὴ διαβεβαιώνει ἐνόρκως. Τὴν παραμονὴ ὅμως τοῦ γάμου τουὺς ἐμφανίζεται στὸ εὐτυχισμένο σπίτι τουὺς κάποια Πόπη, πρῶην καμαριέρα, πού ὁ Παῦλος εἶχε ἐρωμένη στὸ παρελθόν, ἀπὸ τίς ἐλαφρὲς ἐκεῖνες περιπέτειες τῶν ἀνδρῶν πού δὲν ἀφήνουν πίσω τουὺς ἴχνη. Ὅμως ἡ Ἀγνή δὲν γνωρίζει τίποτε ἀπὸ ὅλα αὐτά. Ἀκούει «ἐρωμένη», πληροφορεῖται ὅτι τὴν εἶχε κάποτε ἐγκαταστήσει στὴν γκαρσονιέρα του καὶ εἶχε ἀνταλλάξει μαζί της καὶ κάποια γράμματα καὶ φαντάζεται ὅτι ἡ Πόπη ἦταν ἡ πρώτη του ἀγάπη, ὅποτε ἡ ἴδια εἶναι ἡ δεύτερη, ἴσως ἡ τρίτη, ἴσως ἡ τέταρτη... Ἡ δυσπιστία γεννιέται μέσα της καὶ ἀποφασίζει νὰ διαλύσει τὸν γάμο. Τότε, ὅλη ἡ οἰκογένεια πέφτει ἐπάνω τῆς γιὰ νὰ τὴ μεταπείσει, ὁ πατέρας της, ἡ μητέρα της, ἡ καμαριέρα της, ἡ ὁποία ἔτυχε νὰ γνωρίζει τὴν Πόπη ὡς πρῶην συνάδελφό της, καὶ ὁ ἴδιος ὁ Παῦλος. Ὅλοι προσπαθοῦν νὰ τῆς

63. Ε. Βαφειάδη, Γ. Φράγκογλου: «Στὴν παγίδα - Ἡ κεφαλὴ τῆς Μεδούσης: Δύο "χαμένα" μονόπρακτα τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου», ὅπ.π., σσ. 227-229.

64. *Τὰ Πανελλήνια*, ἀρ. 10, 28.11.1921, σ. 5, ἀρ. 11, 5.12.1921, σ. 5, ἀρ.12, 12.12.1921, σ. 5, ἀρ. 13, 19.12.1921, σ. 5, ἀρ. 14, 26.12.1921, σ. 5, ἀρ. 15, 2.1.1922, σ. 5, ἀρ. 16, 9.1.1922, σ. 5, ἀρ. 17, 16.1.1922, σ. 5.

65. Ἐφημ. Ἐφημερίς, 21.9.1914, σ. 1, στ. 1-3.

έξηγήσουν ότι αυτά συμβαίνουν στη ζωή και ότι τέτοιες σχέσεις δεν έχουν καμία αξία για την οποία θα έπρεπε να καταστρέψει τον γάμο της. Τελικά πείθεται να αλλάξει γνώμη βοηθούσης και της αγάπης.

Η Πόπη, με εμφάνιση κοκότας, με κοντά φουντωτά μαλλιά και άγρια μάτια μεγαλωμένα από το βάψιμο, θυμίζει στην Αγνή το κεφάλι της Μέδουσας. Η μορφή της είναι ή προσωποποίηση της πραγματικότητας, μιᾶς πραγματικότητας όμως αποκρουστικής που απέχει πολύ από την άθωα και ρομαντική εικόνα για τη ζωή που έχουν σχηματίσει στο μυαλό τους τα άπειρα κορίτσια<sup>66</sup>.

Το έργο ανήκει στην αστική θεματολογία του Ξενόπουλου και φέρει την επιρροή του γαλλικού βουλεβάρτου<sup>67</sup>. Ο ίδιος, όπως αναφέρει, επειδή δεν ήταν βέβαιος για τη θεατρικότητά<sup>68</sup> του, το διάβασε σε στενό κύκλο φίλων<sup>69</sup> στο γραφείο του, πριν το δώσει για ανέβασμα στη σκηνή. Παίχτηκε στις 24 Σεπτεμβρί-

66. Βλ. επίσης έφημ. *Έφημερίς*, όπ.π. και έφημ. *Ακρόπολις*, 22.9.1914, σ. 2, στ. 6.

67. Για περαιτέρω ανάλυση των ήρώων του και για την κοινωνική ματιά του συγγραφέα, βλ. Ε. Βαφειάδη, Γ. Φράγκογλου: «Στην παγίδα - Η κεφαλή της Μεδούσης: Δύο "χαμένα" μονόπρακτα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», όπ.π., σσ. 228-229.

68. Η θεατρικότητα για τον Ξενόπουλο έπεξηγείται με τον όρο διασκεδαστικότητας (βλ. έφημ. *Έφημερίς*, όπ.π.). Την άποψή του ότι ή γνήσια τέχνη πρέπει να είναι και διασκεδαστική, σε αντίθεση με εκείνους που θεωρούν «έργα τέχνης» αληθινά όσα προκαλούν πλήξη στον θεατή ή τον αναγνώστη, διατύπωσε στο δοκίμιό του «Η διασκεδαστική τέχνη» (βλ. *Νέα Έστία*, τόμ. 50, τχ. 587, Χριστούγεννα 1951, σσ. 118-123· βλ. επίσης Μ.Γ. Μερακλής: «"Η διασκεδαστική τέχνη" (Ένα σημαντικό θεωρητικό άρθρο του Ξενόπουλου)», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 29-31).

69. Ανάμεσά τους βρισκόταν και μία νεαρή κοπέλα που συγκινήθηκε από την εξέλιξη της υπόθεσης γιατί θυμήθηκε μία ανάλογη προσωπική της εμπειρία στην οποία συμπεριφέρθηκε με τον ίδιο τρόπο με την ήρωίδα και δεν υποχώρησε, ενέργεια για την οποία είχε μετανιώσει πικρά (βλ. έφημ. *Έφημερίς*, όπ.π.).

ου τοῦ 1914 στοῦ Θέατρο Συντάγματος ἀπὸ τὸν θίασο Νικολάου Πλέσσα μαζί με τὴ Φλωρεντινὴ τραγωδία τοῦ Oscar Wilde καὶ δύο πράξεις ἀπὸ τὸν Εὐρωπαϊκὸ πόλεμο<sup>70</sup> με διανομή: Ἀριστ. Ἰωαννίδης (κοσ Φλωράκης, πατέρας), Σοφία Χαλκιοπούλου (κα Φλωράκη, μητέρα), Ἀθανασία Πλέσσα (Ἀγνή, κόρη τους), Βασ. Μακρῆς (Παῦλος, ἀρραβωνιαστικός), Νίνα Κόκκου (Πόπη, παλιὰ ἐρωμένη), Φλώρα Βορδώνη (Τασία, καμαριέρα)<sup>71</sup>. Γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς παράστασης μᾶς βεβαιώνει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας<sup>72</sup>.

70. Ἐφημ. Ἀκρόπολις, 22.9.1914, σ. 2, στ. 6 καὶ 24.9.1914, σ. 3, στ. 34.

71. Ἀρχεῖο Προγραμμάτων Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 21/19.

72. Ὁ κ. Εὐτύχιος Βονασέρας δὲν εἶνε μόνον ἓνας μεγάλος ἠθοποιός, ἀλλὰ κι ἓνας θαυμάσιος διδάσκαλος. Μαζί με τοὺς κανόνας τῆς τέχνης, μεταδίδει, ἐμφυσᾷ εἰς τὸν μαθητὴν του καὶ κάτι ἀπὸ τὴν ἀκοίμητον φλόγα ποὺ τρέφει μέσα του. Ἡ νεαρὰ Ἀθανασία Πλέσσα, ὡς Μπιάνκα τῆς «Φλωρεντινῆς Τραγωδίας» εἶνε ἔργον, ὄχι πλέον τῶν χειρῶν, ἀλλὰ τῆς ψυχῆς τοῦ διδασκάλου. Καὶ προχθὲς μάλιστα εἰς τὴν τιμητικὴν τῆς, ἔπαιξε τὸν δύσκολον αὐτὸν ρόλον δεκάκις ὠραιότερα παρὰ τὴν πρώτην φοράν. Ἐν τούτοις ἐγὼ τὴν ἐξετίμησα ἰδιαίτερος εἰς τὴν «Κεφαλὴν τῆς Μεδούσης», μολονότι ὁ ρόλος τῆς Ἀγνῆς εἶνε ἀπειρώς εὐκολώτερος. Καὶ διατί; Διότι τὴν ἐδίδαξα ἐγώ... χωρὶς νὰ εἶμαι διόλου διδάσκαλος ἠθοποιῶς. Περιωρίσθην δηλαδὴ εἰς τὰ τυπικά, εἰς τὰ στοιχειώδη, προσέχων μόνον σχεδὸν εἰς τὸν ἀκριβῆ «τονισμόν», κάθε φράσεως. Ἐπομένως ἐκεῖνο ποὺ εἶδαν μαζί μου ἀπὸ τὴν Ἀθανασίαν Πλέσσα χίλιοι ἄνθρωποι, καταγοητευμένοι, τὸ ἔκαμε μόνη τῆς. Εἰς τὸν μικρὸν αὐτὸν ρόλον ἀνέπτυξε μίαν πρωτοβουλίαν, μίαν δημιουργικότητα. Καὶ μᾶς ἔδειξε θριαμβευτικῶς, ὅτι, ἐκτὸς τῆς ὠραίας μορφῆς, τῆς γλυκείας φωνῆς, τῆς εὐγενικῆς χειρονομίας, τῆς χαριτωμένης πράγματι ἐμφανίσεως, ἔχει κ' ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται πρωτίστως. Τὴν δύναμιν νὰ ψυχολογῇ ἀφ' ἑαυτῆς ἓνα ρόλον καὶ ἀπὸ τὴν ἀσυνείδητον, τὴν ἀνέκφραστον αὐτὴν μελέτην, νὰ ἐμπνέεται, ὥστε νὰ τὸν ζωντανεύη.

Ὁμολογῶ, ὅτι εἰς τὴν παράστασιν τῆς «Κεφαλῆς τῆς Μεδούσης» δὲν ἀνεγνώρισα τὴν Ἀθανασίαν, ποὺ ἔβλεπα εἰς τὰς δοκιμάς, προσπαθοῦσαν ν' ἀπομιμηθῇ τοὺς ἀθλίους τονισμούς μου. Ἦτο ἄλλο πράγμα, ἦτο αὐτὴ μόνη τῆς. Διὰ τοῦτο ἡ καλὴ ἰδέα ποὺ εἶχα ἐξ ἀρχῆς διὰ τὴν νεαράν αὐτὴν ἠθοποιόν, ἐκραταιώθη ὡς μία ἀπλὴ ὑπόνοια μεταβαλλομένη εἰς βεβαιότητα. Τώρα εἶμαι βέβαιος, ὅτι ἡ Ἀθανασία Πλέσσα θὰ εἶνε μετ' ὀλίγον μία ἀπὸ τὰς καλλιτέρας μας πρωταγωνιστρίδας.

Εἰς τὴν «Κεφαλὴν τῆς Μεδούσης» ἔπαιξαν, κατὰ τὴν γενικὴν ὁμολογίαν, ὠραιότατα, καὶ δύο ἄλλαι νεαραὶ ἠθοποιοί. Ἡ δ. Νίνα Κόκκου καὶ ἡ δ. Φλώ-

Τὸ 1917 γράφει πάλι κατὰ παραγγελία ἕνα νέο μονόπρακτο μὲ τίτλο *Καβαλλερία ποπολάνα*<sup>73</sup>, ἕνα ἀκόμη ἔργο μὲ ἑπτανησιακὴ θεματολογία ποὺ ἐντάσσεται στὸ πνεῦμα τοῦ ἠθογραφισμοῦ τῆς ἐποχῆς.

Ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται σὲ μία πόλη τῶν Ἑπτανήσων τὸ 1880. Δύο παλικάραδες, ὁ Θανάσης Γκλέουρας καὶ ὁ Γιάννος Μητσιμπάς, εἶναι θανάσιμοι ἐχθροί. Ὑποστηρικτὲς διαφορετικῶν πολιτικῶν παρατάξεων καὶ μὲ σφαίρα ἐπιρροῆς σὲ διαφορετικὲς ὁμάδες τῆς τοπικῆς κοινωνίας, ἀντιμάχονται μεταξὺ τους, ὁ καθένας γιὰ τὴ δική του ἐπικράτηση καὶ γιὰ τὴν κατοχύρωση τῆς φήμης του ὡς τοῦ γενναιότερου παλικάριου τῆς περιοχῆς.

Κάποιο χειμωνιάτικο βράδυ, ὁ Θανάσης Γκλέουρας, ὕστερα

---

*ρα Βορδώνη. Ἡ πρώτη ὡς Πόπη, διεκρίθη διὰ τὴν μεγάλην τῆς ἀκρίβειαν καὶ φυσικότητα. Μὲ τὸ παίξιμόν τῆς κατώρθωσε νὰ δείξῃ τόσον τὴν ἔμφυτον προστυχιάν τῆς πρώην καμαριέρας, ὅσον καὶ τὴν ἐπίπλαστον εὐγένειαν τῆς κοκοτίτσας τοῦ κόσμου, ποὺ φορεῖ μεταξωτὰ καὶ πηγαίνει μὲ αὐτοκίνητον εἰς τὴν Ἀλυσίδα. Δύσκολος συνδυασμός. Καὶ σημειώσατε ὅτι ἡ ἠθοποιὸς αὐτῆ, ποὺ χαρακτηρίζει καὶ χρωματίζει ἀπὸ τώρα ἔτσι ὡραία, εἶνε ἕνα κοριτσάκι δεκαπέντε ἐτῶν, μὲ πρῶϊμον σωματικὴν καὶ ψυχικὴν ἀνάπτυξιν. Θὰ ἦτο πολὺ τολμηρὸς ὁποῖος τῆς προέλεγε τὸ καλλίτερον μέλλον;*

*Ἡ δ. Βορδώνη, ὡς καμαριέρα Τασία, εἶχεν ἕνα μικρὸν θρίαμβον. Μὲ τὸ ἀμίμητο μπρίο τῆς, μὲ τὰς ζωηροτάτας ἐκφράσεις... τῶν χειρῶν τῆς, —διότι, ὅπως εἶπε κάποιος, ἡ ἠθοποιὸς αὐτῆ παίζει πρὸ πάντων μὲ τὰ χέρια, — ἐχειροκροτήθη δύο φορές εἰς ἕνα μικρὸν καὶ ἀσήμαντον ρόλον. Ἐχει πολλὴν ζωὴν αὐτὸ τὸ κορίτσι καὶ — ἂν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφρασις, προκειμένου περὶ ἠθοποιΐας — ἕνα χιοῦμορ ἐντελῶς ἰδικόν τῆς. Τοσοῦλα, εἰς τὰ νούμερα τῶν ἐπιθεωρήσεων, γεμίζει τὴν σκηνήν. Καὶ ἡ φωνὴ τῆς ἀντηχεῖ εἰς ἕνα τόσο περίεργον καὶ συμπαθητικὸν τόνον. Οἱ θεατρόφιλοι τὴν ἔχουν προσέξῃ πρὸ πολλοῦ καὶ τὴν ἀγαποῦν ἰδιαιτέρως. Διὰ τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς, ποὺ ἔλαβαν μέρος εἰς τὴν «Κεφαλὴν τῆς Μεδούσης» δὲν ἔχω νὰ ἐκφράσω παρὰ θερμὰς εὐχαριστίας. Παλαίμαχοι αὐτοί, ἔμπειροι, γυμνασμένοι εἶχαν ρόλους πολὺ κατωτέρους τῶν δυνάμεών των, καθαντὸ παιχνιδάκια. (Γρ. Ξενοπούλου: «Ἀστέρες καὶ ἀστερίσκοι», ἐφημ. Ἐφημερίς, 27.9.1914, στ. 1-3).*

73. Δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Χαμόγελο*, 1923, σσ. 1-27 καὶ στὴ *Νέα Ἔστια*, τόμ. 2, τχ. 11, 1927, σσ. 683-690. Ἐχει ἐπίσης περιληφθεῖ στὴν ἐπανεκδοσὴ τῶν *Ἀπάντων* του (Βλάσση, Ἀθήνα 1991, τόμ. 6, σσ. 13-25).

ἀπὸ ἓνα ἄγριο μεθύσι, ἐνῶ περιπλανιόταν κοντὰ στὸ σπίτι τοῦ Γιάννου Μητσιμπᾶ, χάνει τὶς αἰσθήσεις του καὶ πέφτει λιπόθυμος στὸ ἔδαφος κοντὰ σὲ ἓναν γκρεμό. Στὴν ἄθλια αὐτὴ κατάσταση τὸν βρίσκει ὁ Γιάννος καὶ κουβαλώντας τον στὴν πλάτη του τὸν μεταφέρει στὸ σπίτι του. Τὴν ἄλλη ἡμέρα τὸ πρωί, ὅταν συνέρχεται ἀπὸ τὸ μεθύσι, ὁ Θανάσης ἀνακαλύπτει ὅτι βρίσκεται ξαπλωμένος σὲ ἓνα ζεστὸ κρεβάτι καὶ μία γλυκιὰ περιποιητικὴ κοπέλα, ἡ Φροσύνη, τοῦ σερβίρει τὸ πρωινό του. Στὴν ἐρώτησή του σὲ ποῖο σπίτι βρίσκεται, ἡ Φροσύνη εὐσχημα ἀποφεύγει νὰ τοῦ ἀπαντήσει. Ὁ Θανάσης τὴ ρωτᾷ τότε ἐὰν εἶναι παντρεμένη καὶ ποιὸς εἶναι ὁ ἄνδρας της, ἐρώτηση στὴν ὁποία ἐκείνη ἀρνεῖται πάλι διπλωματικὰ νὰ δώσει ἀπάντηση.

Ἀντὶ τῶν πληροφοριῶν αὐτῶν, ἡ Φροσύνη τοῦ περιγράφει τὴν κατάσταση στὴν ὁποία τὸν βρῆκε ὁ ἄντρας της, πὼς τὸν μετέφερε στὸ σπίτι τους, γιὰ νὰ μὴν ξεπαγιάσει ἀπὸ τὸ τσουχτερὸ κρῦο καὶ γιὰ νὰ τὸν σώσει ἀπὸ τοὺς ἐχθροὺς του, ποὺ εὐκολὰ μπορούσαν νὰ τὸν βλάψουν ἔτσι ἀνήμερος ποὺ ἦταν. Τὰ λόγια της προκαλοῦν ἀκόμη μεγαλύτερη ἐπιθυμία στὸν Θανάση νὰ γνωρίσει τὸν σωτήρα του, προκειμένου νὰ τὸν εὐχαριστήσει γιὰ τὴ φιλεύσπλαχνη συμπεριφορὰ του.

Ἡ παρουσία στὴ συζήτησή τους τοῦ Νάσου, παλικάριου τῆς ὁμάδας τοῦ Γιάννου, ἀρχίζει νὰ τὸν προῖδεάζει γιὰ τὸ σπίτι ὅπου βρίσκεται. Στὴ συνέχεια ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἴδιου τοῦ Γιάννου δὲν τοῦ ἀφήνει περιθώρια ἀμφιβολίας. Τρομάζει τότε καὶ νιώθει ὅτι προδόθηκε, ἀφοῦ βρίσκεται ξαρμάτωτος στὸ ἔλεος τοῦ ἐχθροῦ του.

Ὁ Γιάννος μὲ ἀνωτερότητα τοῦ ἀπαντᾷ ὅτι, ἐὰν ἤθελε νὰ τὸν βλάψει, θὰ μπορούσε νὰ τὸ εἶχε κάνει τὸ προηγούμενο βράδυ καὶ κανένας δὲν θὰ τὸν ἐπαιρνε εἶδηση. Ὅμως αὐτὸς προτίμησε νὰ τὸν σώσει καὶ νὰ τὸν περιθάψει στὸ σπίτι του, παραχωρώντας του μάλιστα τὸ κρεβάτι του. Ὁ Θανάσης ἀναγνωρίζει στὴ συμπεριφορὰ τοῦ Γιάννου μεγαλοψυχία καὶ ἀνιδιοτέλεια, ποὺ ὁ ἴδιος στὴ θέση του δὲν θὰ ἐπιδείκνυε.

Ἡ Φροσύνη βρίσκει τότε τὴν εὐκαιρία νὰ τοὺς προτείνει νὰ



μονοιάσουν και, ξεχνώντας τις παλιές έχθρες, να γίνουν αδελφοποιτοί. Ύστερα από πολλές δυστροπίες και υπεκφυγές, οι δύο παλιοί αντίπαλοι συμφωνούν και δίνουν τα χέρια. Στη συζήτηση επάνω αποκαλύπτεται ότι η Φροσύνη ζει με τον Γιάννο αστεφάνωτη, γεγονός που της προκαλεί μόνιμα μελαγχολία. Ο Θανάσης προτρέπει τότε τον Γιάννο να προχωρήσει στον γάμο και εκείνος να γίνει κουμπάρος τους. Ο Γιάννος συναινεί. Όμως δεν αργούν να αλλάξουν πάλι γνώμη και αποφασίζουν να συνεχίσουν την έχθρα τους, γιατί το αίμα νερό δε γίνεται. Μά ούτε και το νερό αίμα... Ο Θανάσης τότε αποχωρεί εξαγριωμένος.

Με την τροπή αυτή που παίρνουν τα πράγματα, η Φροσύνη βρίσκεται μετέωρη, γιατί έχασε τον μελλοντικό κουμπάρο της και φοβάται μήπως ο γάμος τελικά δεν γίνει. Ο Γιάννος όμως τη διαβεβαιώνει ότι θα τηρήσει την υπόσχεσή του με κουμπάρο αυτή τη φορά τον βοηθό του Νάσο.

Με θεατρικό πρόγONO τον ψευτοπαλικαρά Θοδωρή Καταπόδη, ήρωα του *Χάση*<sup>74</sup> (1795) του συμπατριώτη του Δημ. Γουζέλη, και με προσωπικά βιώματα από την πολιτική και κοινωνική ζωή της Ζακύνθου, ο Ξενόπουλος πλάθει δύο παλικαράδες κουμπουροφόρους, μπράβους αντίπαλων κομμάτων και φόβητρο του άπλου λαού, τους οποίους τοποθετεί στο στόχαστρο της θεατρικής του διόπτρας και τους απομυθοποιεί. Πολύ εύκολα ο Θανάσης Γκλέουρας βρέθηκε ξαρμάτωτος στο κρεβάτι του έχθρου του, ενώ ο Γιάννος Μητσιμπάς αποκαλύπτει μία άγνωστη πλευρά του έαυτού του, παρουσιάζοντας την κρυμμένη του ανθρωπιά. Δευτερευόντως θίγει το θέμα της έκτός γάμου συμβίωσης του Γιάννου με τη Φροσύνη, συμπεριφορά κοινωνικά άπα-

74. Στον *Χάση* αναφέρεται ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του ως υπόδειγμα έργου που γράφτηκε «πρός ξεφάντωσιν τών φίλων», όπως και ο ίδιος προσπαθεί να κάνει (Γρ. Ξενόπουλος: «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα». *Αυτοβιογραφία*, όπ.π., σ. 315). Το έργο του είχε κινήσει το φιλολογικό ενδιαφέρον, όπως φαίνεται από το κριτικό δοκίμιό του: «Ο Χάσης του Γουζέλη», στον τόμο: Γρ. Ξενόπουλος: *Απαντα*, τόμ. 11: *Μαθήματα λογοτεχνίας - Λογοτέχνες, λογοτεχνία, γλώσσα, θέατρο*, Μπίρη, Αθήνα 1971, σσ. 355-358.

ράδεκτη για την εποχή, που έπρεπε να διορθωθεί σύμφωνα με τη χριστιανική και κοινωνική ήθικη.

Θετικό στοιχείο, χρήσιμο για την εξέλιξη του έργου, κρίνεται ή καθυστέρηση αποκάλυψης του σπιτιού που φιλοξενούσε τον Θανάση, μία από τις χαρακτηριστικές τεχνικές του θεατρικού Ξενόπουλου, με την οποία αφήνει σε άγωνία τον θεατή, μέχρι να αρχίσει βαθμιαία να υποψιάζεται την αλήθεια. Αρνητικό στοιχείο ή άτελης σκιαγράφηση των χαρακτήρων και ο μύθος, που αρχικά μόνο εμφανίζεται ικανοποιητικός. Η τελευταία ανατροπή, που επινόησε ο συγγραφέας για να αϊφνιδιάσει και ίσως για να πρωτοτυπήσει, έφερε το αντίθετο αποτέλεσμα. Το έργο τελειώνει απότομα, χωρίς ενδιαφέρον, αφήνοντας μία γεύση ανικανοποίητου στον σημερινό αναγνώστη που σχηματίζει την εντύπωση ότι πρόκειται γενικά για ένα αδύναμο θεατρικό δημιούργημα.

Το έργο με τον εύρηματικό αυτό τίτλο, παραλλαγή της *Καβαλλερίας ρουσικάνας*<sup>75</sup>, παίχτηκε στην τιμητική της Αθανασίας Μουστάκα στο θέατρο «Αθηναϊκόν» («Αλάμπρα») στις 2 Σεπτεμβρίου του 1917<sup>76</sup>.

Την ίδια χρονιά (1917) ο Ξενόπουλος γράφει την *Απογραφή*, ένα επίκαιρο παιχνίδι, βασισμένο στην απογραφή που έγινε τό-

75. Η μονόπρακτη όπερα *Cavalleria rusticana* (1890) του Pietro Mascagni (1863-1945), εμπνευσμένη από την ομώνυμη νουβέλα (1884) του Giovanni Verga, με θέμα τους έρωτες του στρατιώτη Τουριντού με δύο γυναίκες, τη Λόλα και τη Σαντούζα, έρωτες που καταλήγουν στη θανάτωσή του από τον αντίπαλό του Άλφειό μετά από μονομαχία, γνώρισε μεγάλη έπιτυχία. Το έργο καθιέρωσε τη βεριστική αισθητική και ενθάρρυνε τη δημιουργία μιᾶς σειρᾶς από όπερες στην Ίταλία (βλ. H. Rosenthal, J. Warrack: *Guide de l'opéra*, Fayard, Poitiers 1983, σ. 141). Στο αθηναϊκό κοινό παρουσιάστηκε από το τρίτο Έλληνικό Μελόδραμα το 1916-1917 (βλ. Μιχ. Ράπτης: *όπου σημ.* 41, σ. 211). Από γαλλικό θίασο με μέτρια όμως έπιτυχία είχε παιχτεί τον Νοέμβριο του 1892 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνῶν (βλ. *Εστία*, έτος ΚΖ', τχ. 46, Ιουλ.-Δεκ. 1892).

76. Γ. Σιδέρης: «Ο έκλεκτός του έλληνικού θεατρικού κοινού», *όπ.π.*, σ. 130. Βλ. επίσης *Θεατρικά Τετράδια* 21, 1991, σ. 40· *Επικύρωση του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, *όπ.π.*, σ. 191 και έφημ. *Ακρόπολις*, 2.9.1917.

τε για τὰ δελτία ἄρτου. Τὸ ἔργο ἀνέβασε ὁ θίασος τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη στὶς 25 Σεπτεμβρίου μαζί μὲ ἄλλα δύο μονόπρακτα, ἴδιας θεματολογίας, τοῦ Τίμου Μωραϊτίνη καὶ τοῦ Γεώργιου Βλάχου<sup>77</sup>. Ἀνήκει στὰ ἀπολεσθέντα ἔργα τοῦ Ξενόπουλου, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐντοπιστεῖ ἄλλες πληροφορίες.

Ὁ Θεῖος ὄνειρος εἶναι τὸ τελευταῖο χρονολογικὰ μονόπρακτο τοῦ Ξενόπουλου. Αὐτὴ τὴ φορά ὁ συγγραφέας μᾶς μεταφέρει στὴν ἀρχαία Ἀθήνα στὴν ἐποχὴ τοῦ Περικλῆ. Ὁ Μόρσιμος, πλούσιος Ἀθηναῖος, πρῶην τραπεζίτης, εἶδε στὸν ὕπνο του τὸν Διόνυσο, πὺ τὸν παρότρυνε νὰ ἀσχοληθεῖ μαζί του, καὶ ἐρμήνευσε τὸ ὄνειρο ὡς ἐπιθυμία τοῦ θεοῦ νὰ γίνει τραγωδοποιός, γιὰ νὰ τὸν εὐχαριστήσῃ. Ἐγκατέλειψε λοιπὸν τὶς ἄλλες του δραστηριότητες καὶ ἀφιέρωσε ὅλο του τὸν χρόνο στὴ συγγραφή μέτρων σὲ ἀξία τραγωδιῶν, πὺ βέβαια δὲν βραβεύονταν στοὺς θεατρικοὺς διαγωνισμοὺς τῶν Μεγάλων Διονυσίων, ὅπου πρῶτος νικητῆς ἀνακηρυσσόταν ὁ Σοφοκλῆς. Γιὰ τὴν ἀποτυχία του αὐτὴ ὁ Μόρσιμος μισοῦσε θανάσιμα τὸν Σοφοκλῆ, γιὰτὶ πίστευε ὅτι ὁ τελευταῖος μηχανορραφοῦσε ἐναντίον του καὶ ὅτι κέρδιζε τὸ πρῶτο βραβεῖο λόγῳ τῆς πολιτικῆς φιλίας του μὲ τὸν Περικλῆ. Δὲν μποροῦσε βέβαια νὰ διανοηθεῖ ὅτι τὰ ἔργα του δὲν εἶχαν καμία ἀξία.

Τὰ πράγματα περιπλέκονται, ὅταν ὁ γιὸς τοῦ Σοφοκλῆ Νικίας ἐρωτεύεται τὴ μοναχοκόρη τοῦ Μόρσιμου Γλαύκη, ἡ ὁποία μία μέρα τὸν δέχεται κρυφὰ στὸ σπίτι τους, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ πιστοῦ δούλου τοῦ πατέρα της, Θράση. Τοῦ ἐκφράζει τότε ὅλες τὶς ἀνησυχίες της, γνωρίζοντας τὰ ἐχθρικά αἰσθήματα τοῦ πατέρα της γιὰ τὸν Σοφοκλῆ. Ὅμως ὁ Νικίας εἶναι ἀποφασισμένος νὰ προχωρήσῃ. Τῆς ἀνακοινώνει ὅτι πρόκειται νὰ τὴ ζητήσῃ σὲ γάμο μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ φίλου του, γλύπτη Ἀρχία. Ἡ συνά-

77. Ἐφημ. Ἐστία, 23.9.1917, σ. 1, σ. 4 καὶ Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεατρικοῦ κοινού», ὅπ.π., σ. 130. Βλ. ἐπίσης Θεατρικὰ Τετράδια 21, 1991, σ. 40· Ἐπικύρωση τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου, ὅπ.π., σ. 190 καὶ Ἐφημ. Ἀκρόπολις, 25.9.1917.

ντηση γίνεται και ο Μόρσιμος απαντάει στον προξενητή ότι δεν επιθυμεί να συμπεθεριάσει με τους έχθρους του, που τον πολέμησαν τόσο άνανδρα, ύπονοώντας τον Σοφοκλή.

Όταν ο Νικίας μαθαίνει την αρνητική αυτή απάντηση, αποφασίζει να δράσει αυτοπροσώπως. Παρουσιάζεται στον Μόρσιμο ως νέος τραγωδοποιός που θεωρεί ότι αδικείται και καταπιέζεται από την επικράτηση του πατέρα του, ενώ μέσα του καμαρώνει.

Μάλιστα, με τη βοήθεια του Θράση, που τον καθοδηγεί σιγοψιθυρίζοντας, διατυπώνει απόψεις ταυτόσημες με αυτές του Μόρσιμου σχετικά με τη μηδαμινή αξία των έργων του Σοφοκλή. Με επιδεξιότητα καταφέρνει να τον μεταπείσει, διαβεβαιώνοντάς τον μάλιστα ότι είναι και ο ίδιος όπαδός του Θουκυδίδη, αντιπάλου του Περικλή, όπως ο Μόρσιμος. Του προτείνει επίσης να γράψουν από κοινού ένα σατυρικό δράμα. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, ο Μόρσιμος δέχεται ένθουσιασμένος τον Νικία για γαμπρό του.

Μετά την εύτυχη αυτή κατάληξη, ο πατέρας αποσύρεται για να ξεκουραστεί. Κάποια στιγμή τον παίρνει ο ύπνος και βλέπει πάλι «θειό όνειρο» που διηγείται αργότερα στην κόρη του. Βρέθηκε, λέει, κάτω από την Ακρόπολη, έξακόσιες Ολυμπιάδες μετά, και είδε τους Αθηναίους να επαινούν για μεγάλους τραγικούς τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Εύριπίδη, ενώ είχαν ξεχαστεί ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και ο Φρύνιχος, πόσο μάλλον ο Μόρσιμος. Το όνειρο τον συγκλονίζει και αντιλαμβάνεται την πλάνη του. Δεν πρόκειται να ξανά να ασχοληθεί με τη συγγραφή. Η απόφασή του είναι τελεσίδικη. Δίνει τότε το τελευταίο του χειρόγραφο στον Θράση να το χρησιμοποιήσει για χαρτί περιτυλίγματος.

Πέρα από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει το νεαρό ζευγάρι στην εύδωση του έρωτά του, που αποτελούν το συμπλήρωμα της ιστορίας, ο συγγραφέας κατευθύνει τα βέλη της σάτιράς του κατά των αποτυχημένων, όλων εκείνων που θεωρούν τους εαυτούς τους παραγνωρισμένες ιδιοφυΐες και παραπονιούνται

συνεχῶς ὅτι ἀδικοῦνται. Δὲν ἀναζητοῦν ποτὲ τὴν ἀποτυχία τους στὴν ἔλλειψη ταλέντου ἢ δικῶν τους ἰκανοτήτων, ἀλλὰ σὲ ἴντριγκες ποὺ ἐξυφαίνουν οἱ ἀντίπαλοί τους ἢ στὴ στήριξη ποὺ τοὺς παρέχεται ἀπὸ κάποιους πολιτικὰ ἢ οἰκονομικὰ ἰσχυροὺς.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ ἔργου ὅπου τὸν Μόρσιμο ἐπισκέπτονται οἱ φίλοι του Καρκίνος, ἀποτυχημένος ἀρχιτέκτονας, Φιλοκλῆς, ἀποτυχημένος ρήτορας, ὁ ὁποῖος, ἄς σημειωθεῖ, εἶναι ψευδός, καὶ ἀργότερα ὁ Ἀρχίας, ἀποτυχημένος γλύπτης, ὅλοι ὁπαδοὶ τοῦ πολιτικοῦ ἀντιπάλου τοῦ Περικλῆ, Θουκυδίδη, οἱ ὁποῖοι κατασκευοφαντοῦν τὸν Ἴκτινο, τὸν Φειδία καὶ τὸν Σοφοκλῆ ὡς μειωμένης ἀξίας καλλιτέχνες, ποὺ βρίσκονται στὴν κορυφὴ τῆς δόξας καὶ τῆς ἀποδοχῆς τους λόγω πολιτικῆς στήριξης.

Πρόκειται γιὰ μίαν χαριτωμένη ἀνάλαφρη κωμωδία<sup>78</sup> σὲ γλώσσα δημοτικὴ, μὲ τὴν ὁποία ὁ Ξενόπουλος βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ διακωμωδήσει τοὺς ἀποτυχημένους, ἀλλὰ καὶ ἑμμεσα νὰ καταγγεῖλει τὴν παρέμβαση τῆς «διαπλοκῆς» σὲ θέματα καλλιτεχνικῆς προβολῆς (ἔ; ἂν δὲν εἶσαι καὶ φίλος τοῦ Κεφαλάρα, μένεις παραγκωνισμένος γιὰ πάντα!). Μὲ ὕφος ἀπλὸ καὶ ἀπέριττο στήνει ἔξυπνα τὸ σκηνικὸ τῆς κωμωδίας τοῦ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν ἀρχαιόθεμων<sup>79</sup> μονόπρακτων κωμωδιῶν τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ χρησιμοποιώντας τὸ τέχνασμα τῆς μεταφορᾶς τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα μέσω τοῦ «θεῖου ὄνειρου»<sup>80</sup> σὲ δύο διαφορετικοὺς σκηνικοὺς χρόνους, ἀπὸ τὴν

78. Σύμφωνα μὲ τὸν Θ. Αθανασιάδη-Νόβα, θυμίζει, ὅπως καὶ τὸ Ἐνῶ τὸ πλοῖο ταξιδεύει, μεσαιωνικὲς μοραλιτέ, ἰδίως ἰσπανικὲς, ποὺ πραγματεύονταν συμβολικὰ ταξίδια (Θ. Αθανασιάδης-Νόβας: *Ἀθηναϊκὴ δραματολογία: Κριτικὴ τοῦ θεάτρου*, Αθήνα 1956, σ. 92).

79. Βλ. *Διὸς ἐπίσκεψις* τοῦ Ἀλ. Ρίζου Ραγκαβῆ (ἐν Αθήναις 1874), *Ἡ Πινὸξ καὶ ὁ κύριος Τοτόμης* τοῦ Κων. Σκόκου (ἐν Αθήναις 1885) καὶ *Ἀρχαῖοι καὶ σύγχρονοι Ἀθηναῖοι* τοῦ Πέτρου Λαζαρίδη (Αθήναις 1888). Βλ. ἐπίσης ἀρχαιόθεμες κωμωδίαι τοῦ 20οῦ αἰῶνα: *Τὰ Παναθηναῖα* τοῦ Ἀνδρέα Νικολάρα (Αθήναις 1903), *Οἱ τσιγγανόθεοι* τοῦ Σωτήρη Σκίπη (Αθήναις 1910) καὶ *Ἡ ἐπιστροφή τῶν θεῶν* τοῦ Τίμου Μωραϊτίνη (1922).

80. Ἡ χρῆση τοῦ ὄνειρου ὡς μέρους τῆς ἐξέλιξης τοῦ μύθου ἐμφανίζεται

Αθήνα του Περικλή<sup>81</sup> στην Αθήνα του 20ού αιώνα (έξακόσιες Ολυμπιάδες μετά).

Το έργο γράφτηκε το 1932<sup>82</sup> μέσα σε 10 ημέρες, με την ευκαιρία της επανασύστασης του Έθνικού Θεάτρου<sup>83</sup>, μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του οποίου είχε διοριστεί ο Ξενόπουλος, προκειμένου να συμπληρωθεί το πρόγραμμα της έναρκτηρίας παράστασης, στις 19 Μαρτίου 1932. Παίχτηκε τότε μετά τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα νεοελληνικού έργου. Καί, παρά το γεγονός ότι γράφτηκε κατά παραγγελία, που έξηγει και την τοποθέτηση του σκηνικού χώρου και χρόνου στην αρχαιότητα για να επιτευχθεί ένας συγχρονισμός, ένα ταίριασμα με τον *Αγαμέμνονα*, «ξεπέρασε έντελώς τον κίνδυνο της συμβατικότητας και της ξηρότητας, που συνήθως χαρακτηρίζουν τα έργα που γράφονται για να εξυπηρετηθεί μία περίπτωση»<sup>84</sup>. Γι' αυτό και βρήκε ανταπόκριση στο κοινό. Ειδικότερα μετά τη βαρύγδουπη παράσταση του *Αγαμέμνονα* που προκάλεσε πλήξη στους θεα-

καί στην πεντάπρακτη κωμωδία του Δημ. Παπαρηγόπουλου *Αγορά* (Αθήναι 1871), όπου ο Αριστοφάνης, ο Λουκιανός, ο Περικλής, ο Αισχύλος και ο Κίμων παρακολουθούν παράσταση του μυθολογικού έργου *Ο βίος όνειρος*, δράμα σε τρεις πράξεις (βλ. Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, τόμ. Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 465-466).

<sup>81</sup> Γύρω από το πρόσωπο του Περικλή περιστρέφεται και το θέμα της μονόπρακτης κωμωδίας του Δημ. Κορομηλά *Ο θάνατος του Περικλέους* (έν Αθήναις 1884).

<sup>82</sup> Δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Εκκίνημα*, 1932, σσ. 154-158, 191-194, 225-229, 270-273, 309-313 και στη *Νέα Έστία*, τόμ. 50, τχ. 587, Χριστούγεννα 1951, σσ. 105-117. Επίσης στα *Άπαντα* Γρηγόριου Ξενόπουλου από τις εκδόσεις Μπίρη και στην επανέκδοση από τις εκδόσεις Βλάσση (1991).

<sup>83</sup> Ο Ξενόπουλος διορίζεται μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Έθνικού Θεάτρου στις 18 Φεβρουαρίου 1932 μαζί με τους Π. Νιρβάνα, Άγγ. Βλάχο και Θ. Συναδινό (βλ. Δ. Μουσμούντης: *Γρηγόριος Ξενόπουλος. 1867-1951. Χρονολόγιο και λεύκωμα*, όπ.π., σ. 209).

<sup>84</sup> Άλκ. Θούλος: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΑ', όπ.π., σ. 214.

τές, τὸ μονόπρακτο τοῦ Ξενόπουλου «ἀκούσθηκε μὲ πραγματικὴ ἀνακούφιση»<sup>85</sup>.

Στὴν πρώτη αὐτὴ παράσταση, ποὺ ἐπαναλήφθηκε ἀπὸ τὶς 11 ἕως τὶς 14 Ἀπριλίου 1932<sup>86</sup> ἔπαιξαν οἱ: Νίκος Παρασκευάς (Μόρσιμος), Μιχ. Ἰακωβίδης (Καρκίνος), Εὐάγγελος Μαμίας (Ἀρχίας), Νίκ. Παπαγεωργίου (Φιλοκλῆς), Ἀλίκη Μουσούρη (Γλαύκη), Κώστας Μουσούρης (Νικίας), Σαπφῶ Ἀλκαίου (Πασινόη, παραμὰνα τῆς Γλαύκης), Α. Σταυρίδου (Μύρσα, δούλη τῆς Γλαύκης) καὶ Χριστόφορος Νέζερ (Θράσης)<sup>87</sup>.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ Κλεόβουλου Κλώνη κρίθηκε ἄψογη καὶ γιὰ τὴν ἔμπνευση καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεση<sup>88</sup>, ἂν καὶ «ἐκεῖνα τὰ ροζ συννεφάκια ποὺ ἐπλανῶντο κατὰ τὴν διάρκειά τῆς παραστάσεως εἰς τὸν γαλάζιο οὐρανό, ἔκαναν τὴν ἐντύπωσιν ἐπιδείξεως τῶν φωτιστικῶν ἐφφὲ τοῦ θεάτρου πρὸς ζημίαν τοῦ ἔργου, ἐφ' ὅσον περισπούσαν τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν»<sup>89</sup>. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1933

85. Ἄλκ. Θρύλος: *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο*, τόμ. Α': 1927-1933, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Αθήνα 1977, σ. 344. Δὲν ἔλειψαν βέβαια οἱ παρατηρήσεις ἐκ μέρους τῶν κριτικῶν: «Ἡ λύσις βιασμένη καὶ ἀνθαίρετη» (ἐφημ. *Νέοι Καιροὶ Πειραιῶς*, 30.3.1932). «Ἐπρεπε νὰ τελειώσῃ ἐκεῖ ποὺ πείθεται ὁ Μόρσιμος νὰ δώσῃ τὴν κόρη του στὸν Νικία. Ὁ δεῦτερος "Θεῖος ὄνειρος" μολονότι ἐξηγεῖ περισσότερον τὰ πράγματα εἶναι περιττός. Ὅτι ἐπεξηγεῖ τὸ εἶχε ἀντιληφθεῖ καὶ μόνος του ὁ θεατῆς. Ἀποκλείει δηλαδὴ τὴν προέκταση τῶν γεγονότων ποὺ θὰ γινόταν μόνη της. Τοῦτο ὅμως εἶναι ζημία γιὰ τὸ ὠραῖο μονόπρακτον, ὅπως καὶ γιὰ κάθε λογοτεχνικὸν ἔργον» (Π. Χάρης: «Ὁ Ἀγαμέμνων τοῦ Αἰσχύλου καὶ ὁ Θεῖος ὄνειρος τοῦ κ. Ξενόπουλου», ἐφημ. *Ἑλληνικὴ*, 21.3.1932). «Τὸ μονόπρακτο τελειώνει θαυμάσια ἐκεῖ ποὺ χορεύει ὁ ὑπηρέτης· ὁ χορὸς μάλιστα αὐτὸς εἶναι ἓνα τέλος ἀπρόοπτο καὶ πρωτότυπο. Τὸ δεύτερο ὄνειρο εἶναι περιττὸ καὶ προβάλλει ιδέες τὶς ὁποῖες ἔχει κιόλας καταλάβει ὁ θεατῆς καὶ οἱ ὁποῖες δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ τοῦ τονίζονται» (Ἄλκ. Θρύλος: *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο*, τόμ. Α', 1927-1933, ὅπ.π.).

86. Ἐφημ. *Ἐστία*, 20.3.1932.

87. Πρόγραμμα Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 225/10 καὶ *Τὸ ἑλληνικὸ ἔργο στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο: 1932-1997*, Ἐθνικὸ Θέατρο, Αθήνα 1997-1998, σ. 9.

88. Ἐφημ. *Νέοι Καιροὶ Πειραιῶς*, 30.3.1932.

89. Κ. Οἰκονομίδης: «Ἐνα καλλιτεχνικὸν γεγονός: Ἡ ἑναρξὶς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», ἐφημ. *Ἔθνος*, 20.3.1932.

περιλήφθηκε στις περιοδείες του Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ παίχτηκε στὴν Πάτρα στὸ θέατρο «Λυρικὸν» ἀπὸ 15 Ἰουνίου ἕως 2 Ἰουλίου 1933 μετὰ τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, πὺν εἶχε διασκευαστεῖ καὶ αὐτὴ σὲ μονόπρακτο. Ἡ βασικὴ διανομὴ παρέμεινε ἡ ἴδια, μὲ μικρὲς ἀλλαγὲς προσώπων: ὁ Νίκος Δενδραμῆς στὸν ρόλο τοῦ *Νικία*, ἡ Ρίτα Μυράτ στὸν ρόλο τῆς *Γλαύκης*, ἡ Βάσω Μανωλίδου στὸν ρόλο τῆς *Μύρσας* καὶ ὁ Χρῆστος Εὐθυμίου στὸν ρόλο τοῦ *Θράση*<sup>90</sup>.

Τὸ ἔργο ξαναπαίχτηκε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1968 στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, σὲ σκηνοθεσίᾳ Σωκράτη Καραντινοῦ, σὲ ἐνιαίᾳ παράστασιν μὲ τὸ *Ψυχοσάββατο*, γιὰ τὸν ἐορτασμὸ τῶν ἑκατὸ χρόνων ἀπὸ τὴ γέννησιν τοῦ συγγραφέα. Στὴν παράστασιν αὐτὴ ἡ σκηνογραφία ἦταν τοῦ Κλ. Κλώνη, τὰ κοστουμια τοῦ Φραγκίσκου Κάππου, ἡ μουσικὴ τοῦ Στέφανου Βασιλειάδη καὶ ἡ χορογραφία τῆς Τατιάνας Βαρούτη. Ἐπαιξαν τότε: Θεόδωρος Μοριδῆς (*Μόρσιμος*), Ἀλέκος Δεληγιάννης (*Καρκίνος*), Γκίκας Μπινιάρης (*Ἀρχίας*), Νίκος Παπακωνσταντίνου (*Φιλοκλῆς*), Ἑλένη Νενεδάκη (*Γλαύκη*), Δημήτρης Μαλαβέτας (*Νικίας*), Βέρα Δεληγιάννη (*Πασινόη*), Θεόδωρος Ἀνδριανόπουλος (*Θράσης*) καὶ Ἄννα Γεραλῆ (*Μύρσα*)<sup>91</sup>.

Μετὰ τὸ *Ψυχοσάββατο* μὲ τὴ δραματικὴ πύκνωσίν του, ὁ *Θεῖος ὄνειρος* σκηνοθετήθηκε ἀπὸ τὸν Καραντινὸ μὲ κάποια φαρσικὴ ἀπόχρωσιν ἐνισχύοντας τὴν ἰλαρότητα<sup>92</sup> καὶ παραβλέποντας ὅτι στὸ ἔργο τὸ κωμικὸ ἐξαντλεῖται στὸν διάλογο, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ σκηνοθεσίᾳ του αὐτὴ νὰ ἐπισύρει δυσμενῆ σχόλια<sup>93</sup>.

90. Πρόγραμμα Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 225/11.

91. Πρόγραμμα Θεατρικοῦ Μουσείου, ἀρ. 225Α/6.

92. Β. Βαρίκας: «Ξενοπούλος στὸ Ἐθνικόν», ἐφημ. *Τὰ Νέα*, 11.3.1968 [κριτικὴ].

93. «Στὴν κωμωδία ὅμως ὁ κ. Καραντινός, ὁ ὁποῖος σκηνοθέτησε καὶ τὰ δύο ἔργα, ἔδειξε, ὅπως μᾶς τὸ ἔδειξε κι ὅταν ἀνέβασε ἀρχαῖες κωμωδίες, ὅτι ἔχει σχηματίσει γιὰ τὸ κωμικὸ στοιχεῖο μίᾳ παράδοξιν καὶ γιὰ μένα ἀπαράδεκτη ἀντίληψιν: συγχέει τὸ κωμικὸ μὲ τὸ γκροτέσκο. Αὐτὴ ἡ σύγχυσις τί μαρτυρεῖ; Τί ἄλλο παρὰ πῶς θεωρεῖ τὸν θεατὴ ὑπανάπτυκτο, ἕνα δέκτη πὺν χρειάζεται χοντράδες γιὰ νὰ ἐρεθισθοῦν τὰ ἐκρηκτικὰ μόρια τοῦ γέλιου; Φόρτωσε



Ο Θεΐος όνειρος παρουσιάστηκε επίσης στο Κυπριακό Ραδιόφωνο<sup>94</sup>. Σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη, για τον «πρακτικό Ξενόπουλο, τὰ μονόπρακτα δὲν εἶχαν καὶ τόση ἐκτίμηση, ἀφοῦ μετὰ τὸ 1908, πὸν ἀρχίζει τὴν καινούργια σταδιοδρομία τῆς δραματογραφίας του, μετὰ τὰ μονόπρακτα δὲν κλείνανε μία βραδυά...»<sup>95</sup> Ἀντίθετα, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας διαβεβαιώνει ὅτι γράφει ὄχι ἀπὸ οἰκονομίστικο ὑπολογισμό, ὅπως συχνὰ κατηγορήθηκε, ἀλλὰ αὐθόρμητα: «Γράφω χωρὶς κανένα προὔπολογοισμό, ἐκεῖνο πὸν μ' ἀρέσει κι ἐκεῖνο πὸν μούρχεται. Ἔχω μία ἔμπνευση γιὰ τραγωδία; Θὰ γράψω μία τραγωδία σὰν τὸ "Ψυχοσάββατο", πὸν ἄρεσε καὶ τοῦ Χατζόπουλου καὶ τοῦ Ποριώτη. Ἔχω μία ἔμπνευση γιὰ φάρσα σὰν τὸ "Δὲν εἶμαι ἐγώ", πὸν ἄρεσε καὶ τοῦ Φώτου Πολίτη καὶ τοῦ Λάμπρου Ἀστέρη... Τὸ μόνο πὸν κάνω ξεπίτηδες, εἶναι ὅτι, καὶ τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο, τὰ γράφω μετὰ ὅλη μου τὴν καρδιά, μετὰ ὅλη μου τὴν ψυχὴ, μετὰ τὴν ἴδια γνώση, εἰλικρίνεια καὶ εὐσυνειδησία»<sup>96</sup>.

Πράγματι, ὁ Ξενόπουλος εἶναι γνήσιος μετὰ ὅ,τι καταπιάνεται. Δεξιότηχης τοῦ θεατρικοῦ λόγου καὶ στοχαστικὸς ἀναλυτῆς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, διαθέτει τὸ χάρισμα τῆς συγγραφικῆς εὐχέρειας πὸν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ περνάει μετὰ ἀνεση ἀπὸ τὸ ψυχόδραμα στὴν ἠθογραφία καὶ ἀπὸ τὴ φάρσα στὸ κωμικὸν παίγνιον

τοὺς ἠθοποιούς μετὰ γιγαντιαῖες κοιλίες, μετὰ τεράστιους γλουτούς, μετὰ περούκες πὸν ἐξόγκωναν ὑπερφυσικὰ καὶ ἔτσι παραμόρφωναν τὰ κεφάλια τους. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἀκαλαίσθητα μέσα, τὰ τερατοουργήματα, σὲ μένα τουλάχιστον, καὶ φαντάζομαι καὶ σὲ πολλοὺς ἄλλους ἀπὸ τὸ κοινό, ὄχι μόνο δὲν προκαλοῦν καμία ἰλαρότητα, ἀλλὰ προξενοῦν ἀνυπόφορη ἀηδία, καὶ συνεπακόλουθα κι ἀγανάκτηση. Ἔχουν καὶ μία ἄλλη ἐλαττωματικότητα: τὸ βάρος τους παρεμποδίζει τὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν. Ἔτσι, οἱ ἠθοποιοὶ πὸν ἔλαβαν μέρος στὴ διανομή, κι ἀπὸ τοὺς ὁποίους μερικοὶ ἦταν ἄριστοι, δὲν μπόρεσαν ν' ἀποδώσουν τίποτα ἢ σχεδὸν τίποτα. Ἡ λεπτὴ δαντέλα πὸν ὕφανε ὁ Ξενόπουλος μετατράπηκε σὲ μία παρέλαση ροπάλων σὲ λαϊκὸ, ἀποκριάτικο πανηγύρι» (Ἀλκ. Θούλος: *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο*, τόμ. ΙΑ', ὅπ.π., σ. 215).

94. Κ. Χρυσάνθης: «Τὸ θέατρο τοῦ Ξενόπουλου στὴν Κύπρο», ὅπ.π., σ. 482.

95. Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεατρικοῦ κοινού», ὅπ.π., σ. 130.

96. Γρ. Ξενόπουλος: «Κριτικὸ περιβόλι», *Κριτικὰ Φύλλα*, τόμ. 5, τχ. 4 (34), 1976-1977, σ. 474.

καὶ τὴν ἀρχαιόθεμη κωμωδία μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία, εἴτε γράφοντας αὐτοβούλως, εἴτε κατὰ παραγγελία ἀνταποκρινόμενος στὶς περιστάσεις μὲ ἱκανοποιητικὰ ἀποτελέσματα καὶ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα.

Ἀξιολογικά, τὸ μονόπρακτο ἔργο κρίνεται διττῶς, ὡς συγγραφικὴ ἄσκηση γιὰ πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφεῖς, πεδίο θεατρικοῦ πειραματισμοῦ ποῦ μὲ ὠριμότερη διεργασία μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σὲ πολύπρακτη δραματολογία, ἀλλὰ καὶ ὡς δείγμα συγγραφικῆς δεξιότητις. Τὰ μονόπρακτα τοῦ Ξενόπουλου ἀνήκουν στὴ δεύτερη περίπτωσι. Μὲ ἄριστη σκηνικὴ οἰκονομία, σοφὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τεχνικὴ δεξιότητα, ὁ συγγραφέας κατορθώνει σὲ ἔργα περιορισμένης ἔκτασις νὰ δημιουργήσῃ γρήγορα τὸ «κλίμα» καὶ νὰ ξετυλίξῃ τὸ νῆμα τῆς ὑπόθεσις μὲ ρυθμοὺς τέτοιους ποῦ κινοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ μέχρι τέλους. Μὲ συμπυκνωμένο θεατρικὸ λόγο, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ βερμπάλισμούς, ρητορικὰ καὶ λογοτεχνικὰ σχήματα, μὲ διαλόγους ζωντανούς σὲ γλῶσσα στρωτὴ δημοτικὴ, ρέουσα καὶ ἄμεση, παρέχει στὸν ἀναγνώστη/θεατῆ τίς ἀπαραίτητες κάθε φορὰ πληροφορίες, ἀποκαλύπτοντας μὲ μαεστρία τμήματα τῆς ὑπόθεσις μέχρι τὴν ὀλοκλήρωσὴ τῆς.

Ἀλλὰ καὶ ὅσον ἀφορᾷ στοὺς χαρακτήρες, ἔχοντας μελετήσει σὲ βάθος τόσο τὸ ἀγροτικὸ ὅσο καὶ τὸ ἀστικὸ milieu τῆς Ζακύνθου ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τῆς Ἀθήνας καὶ τὴν ψυχοσύνθεσι ἀντιπροσωπευτικῶν τύπων του, πετυχαίνει μὲ ἄνεσις στὰ μικρὰ αὐτὰ ἔργα νὰ πλάσῃ ἤρωες ἀληθινούς στὴν αὐθεντικότητά τους, συνεπεῖς στὴν ἐσωτερικὴ τους πορεία ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξωτερικὴ συμπεριφορὰ τους, μὲ ἰδιαίτερη πάντοτε ἀδυναμία στοὺς ποικίλους γυναικείους χαρακτήρες: τῆς παραδοσιακῆς μάνας, τῆς καταπιεσμένης νύφης, τῆς μοντέρνας ἀστῆς, τῆς ἀθώας κοπέλας ἀλλὰ καὶ τῆς ἀνάλαφρης κοκοτίτσας, ἀποδεικνύοντας στὰ μικρὰ, ὅπως καὶ στὰ μεγάλα ἔργα του, τὴ συνολικὴ δραματολογικὴ του ἱκανότητα.