

ΤΟ *ΕΥΟΣΜΟΝ ΜΥΡΙΑΝΘΕΜΟΝ* ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΡΗΓΟΡΙΟ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟ

Το milieu τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς καὶ οἱ προεκτάσεις τῆς

Μὲ τὴ Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή¹ ἐγκαινιάζεται μία περίοδος οὐσιαστικῶν ἀλλαγῶν στὴν ἑλληνικὴ φιλολογικὴ καὶ κοινωνικὴ ζωή. Στὸν ἐκδοτικὸ τομέα πρῶτα, κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους τρία ἐντυπα ποὺ φιλοξενοῦν πρόθυμα στὶς σελίδες τους τὰ ἔργα τῆς νέας λογοτεχνικῆς παραγωγῆς: ἡ *Ἑστία* (ἀπὸ τὸ 1876), ὁ *Ραμπάρας* (1878-1889) τοῦ Βλάση Γαβριηλίδη καὶ τὸ *Μὴ χάνεσαι* (1880-1883) τοῦ Κλεάνθη Τριανταφύλλου, γιὰ νὰ ἀκολουθήσουν ἀργότερα ἡ *Τέχνη*, ὁ *Διόνυσος*, ὁ *Νουμᾶς* κ.ἄ. Παράλληλῃ εἶναι καὶ ἡ πορεία τῶν ἐφημερίδων, ὅπως ἡ *Ἀκρόπολις* τοῦ Γαβριηλίδη, ἀλλὰ καὶ τῶν αὐτόνομων ἐκδόσεων, ὅπως αὐτὲς τοῦ Λάμπρου Κορομηλά ποὺ κυκλοφορεῖ βιβλία τῶν νέων ποιητῶν. Δὲν εἶναι ἄσχετῇ ἡ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα ἀπὸ τὶς νέες οἰκονομικὲς καὶ πολιτικὲς συνάμεις ποὺ ἀνεβαίνουν τώρα στὸ προσκήνιο. Ἡ ἔνδοξος τῆς ἀστικῆς τάξης, κατὰ τὴν τρικουπικὴν περίοδο καὶ μετὰ, παρὰ τὰ προβλήματα ποὺ συναντᾷ, στηρίζεται σὲ μιὰ στοιχειώδη ἔστω ἐκβιομηχάνιση, στὴ συγκέντρωση ἐξωτερικῶν κεφαλαίων μὲ τὴ μορφή ἐμβασμάτων, στὴν πρόσκαιρὴ ἐπιστροφή ἢ καὶ στὸν ἐπαναπατρισμὸ πλουσίων ὁμογενῶν, ἄρα καὶ τῶν ἐπενδυτικῶν τους πόρων². Ἡ περίοδος αὐτὴ θὰ δώσει γερὰς βάσεις στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὶς ἐπερχόμενες δυσκολίες τῆς ἐξωτερικῆς χρεωκοπίας τοῦ κράτους τὸ 1893 καὶ τοῦ ἐπαχλίου τοῦ ἀσφυκτικοῦ διακανονισμοῦ τοῦ 1898, τῆς ἡττας τοῦ 1897³, τῆς πολιτικῆς ἀστάθειας, τῆς βαρειᾶς σκιάς τοῦ στέμματος, τῆς ὑπερ-

1. Βλ. ἐνδεικτικὰ Π. Δ. Μαστροδημήτρης: *Εἰσαγωγή στὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία*, Δόμος, Ἀθῆνα 1996, σσ. 153-163 μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, Π. Μουλλᾶς: *Ρήξεις καὶ συνέχειες. Μελέτες γιὰ τὸν 19ο αἰῶνα*, Σοκόλη, Ἀθῆνα 1993, σσ. 83-90.

2. Βλ. Π. Μουλλᾶς, ὁ.π., σ. 86.

3. Γιὰ τὸν ἐλληνοτουρκικὸ πόλεμο τοῦ 1897 βλ. ἐνδεικτικὰ Γ. Ν. Γιαννουλόπουλος: *Ἡ ἐθνεγείας μας τύφλωσις... Ἐξωτερικὴ πολιτικὴ καὶ «Ἐθνικὰ Θέματα» ἀπὸ τὴν ἡττα τοῦ 1897 ἕως τὴ Μικρασιατικὴ καταστροφή*, Βιβλιόραμα, Ἀθῆνα 1999, σσ. 83-183, Συλλογικό:

διογκωμένης διοικητικῆς μηχανῆς⁴. Θὰ δώσει ὅμως καὶ σημαντικὴ ὥθηση στὰ γράμματα.

Τὸ ὀρθολογικὸ πνεῦμα κυριαρχεῖ καὶ μαζὶ τοῦ ὁ ἐμπειρισμὸς στὴ λογοτεχνία καὶ στὶς ἀνθρωπιστικὲς ἐρευνες καὶ ὁ θετικισμὸς στὶς ἐπιστῆμες. Ὑπάρχει μιὰ αἰσιοδοξία γιὰ τὴν ἀναπτυξιακὴ πορεία τῶν εὐρωπαϊκῶν ἀστικῶν καθεστώτων καὶ μιὰ σιγουριά, ποὺ θὰ διατηρηθεῖ μέχρι τὰ πρόθυρα τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου καὶ ποὺ θὰ παρεισδύσει καὶ στὴν πεζογραφία, ὅπως καὶ στὸ θέατρο, μὲ ὄχημα τὸν ρεαλισμὸ καὶ τὸν νατουραλισμὸ: ἡ προσεκτικὴ παρατήρηση, ἡ λεπτομερὴς περιγραφή τοῦ περιβάλλοντος, ἡ «ἀντικειμενικὴ» ἀνατομία τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητος καὶ ἡ λεπτολόγος ψυχογραφικὴ περιήγηση εἶναι οἱ παράμετροι ἐκεῖνες ποὺ μποροῦν νὰ προσφέρουν στέρεη γνώση, εὐκρινὴ εἰκόνα τῆς ἀλήθειας, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἱκανὴ βάση γιὰ βελτιωτικὲς ἀναπροσαρμογὲς καὶ οὐσιαστικὲς μεταρρυθμίσεις στὸν κοινωνικὸ βίον. Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὴν τῶρα δὲν εἶναι τὸ ἀόριστο καὶ ρομαντικὸ παρελθὸν ποὺ εἶχε λάβει χώρα κάποτε κάπου ἄλλου, ἀλλὰ τὸ ζωτικὸ παρόν, τὸ ἐδῶ καὶ τὸ τώρα⁵. Ἀλλαγὴ τοῦ ἱστορικοῦ ὀρίζοντα, ἀλλαγὴ καὶ τοῦ περιεχομένου τῆς μυθοπλασίας. Τὰ νέα σημεῖα τῶν καιρῶν τὰ δίνει τὸ ἡθογραφικὸ διήγημα, τὸ κωμειδύλλιο καί, ἀργότερα, τὸ σημαντικότερο παρακλάδι του, ἡ ἐπιθεώρηση⁶. Ἄν καὶ ἡ ὑπαιθρος διατηρεῖ τὰ σκηνογραφικὰ τῆς δικαιοῦς, ἀρχίζει σταδιακὰ νὰ ὑποχωρεῖ ἐνῶπιον τῆς οἰκίας καὶ δὴ τῆς ἀστικῆς οἰκίας, τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς στὴν πόλη καὶ τῶν ἀνάλογων δομῶν, νοοτροπιῶν καὶ ἡθῶν. Τὸ σπίτι ὡς χώρος, ἡ οἰογένεια ὡς μικρὴ δομὴ καὶ ἡ πόλη ὡς μεγάλῃ δομῇ, διεκδικοῦν πλέον ἀποφασιστικὰ τὴ θεσμικὴ περιοχὴ τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ καθημερινοῦ, ἄρα καὶ τοῦ ἐπίκαιρου. Καὶ ἡ νέα μυθοπλασία δὲν θέλει νὰ ἀναπλάσσει τόσο τὸ ὑλικὸ τῆς φαντασίας ἢ τῆς μνήμης, ὅσο τὰ ἀντιληπτικά, ἐμπειρικά καὶ πληροφοριακὰ δεδομένα τοῦ παρόντος. Δὲν τὴν ἐνδιαφέρει τόσο ἡ διαχρονία, ὅσο ἡ ἐπικαιρικότητά. Ἡ ἐπικαιρικότητά, ποὺ ἐνδιαφέρει καὶ τοὺς ἐκδότες, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀναγνωστικὸ κοινόν, ποὺ ἀρχίζει νὰ πυκνώνει τίς γραμμὲς του. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ διηγήματος συνδέε-

⁴ Ὁ πόλεμος τοῦ 1897, Ἑταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας, Ἀθῆνα 1999, Α. Ν. Λοβέρδος: *Πολιτικὴ Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος* [1828-1975], Σάκουλα, Ἀθῆνα-Κομοτηνὴ 2000, σσ. 85-91, Γ. Μαργαρίτης: «Οἱ πόλεμοι», στὸν τόμον *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος τοῦ 20οῦ αἰῶνα. 1900-1922. Οἱ ἀπαρχές*, τόμ. Δ2, Βιβλιόραμα, Ἀθῆνα 2000, σσ. 153-160.

4. Βλ. Κ. Τσουκαλᾶς: *Κοινωνικὴ ἀνάπτυξη καὶ κράτος. Ἡ συγκρότηση τοῦ δημοσίου κράτους*, Θεμέλιο, Ἀθῆνα 1989.

5. Βλ. Π. Μουλλᾶς, *ὁπ.π.*, σ. 85.

6. Γιὰ τὰ δύο τελευταῖα εἴδη, βλ. Θ. Χατζηπανταζῆς - Α. Μαράνα (ἐπιμ.): *Ἡ Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση*, τόμ. 3, Ἑρμῆς, Ἀθῆνα 1977 κ. Θ. Χατζηπανταζῆς: *Τὸ Κωμειδύλλιο*, τόμ. 2, Ἑρμῆς, Ἀθῆνα 1981, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

ται ὅπωςδὴποτε μὲ τὸν περιορισμένο χῶρο τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν περιοδικῶν. Ἀκόμα καὶ τὸ μυθιστόρημα ἀναδιπλώνεται καὶ ἀρχίζει νὰ δημοσιεύεται τμηματικά σὲ συνέχειες. Οἱ συγγραφεῖς καλοῦνται νὰ εὐθυγραμμιστοῦν πρὸς τὴν νέα πραγματικότητα καὶ, ἐὰν θέλουν νὰ γίνουν δημοφιλεῖς, ὀφείλουν νὰ κατευθύνουν τὶς ἐπιλογές τους πρὸς τὸ γοῦστο τοῦ μεγάλου κοινοῦ, νὰ ἀνταποκριθοῦν στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἀγορᾶς — ἡ ἔννοια αὐτή, ὡς σημασία περισσότερο, παρὰ ὡς ὅρος τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας, μπορεῖ τώρα νὰ περιγράψῃ καλύτερα τὴν κατάσταση — καὶ νὰ ἐνταχθοῦν ἔγκαιρα στὸ διαφαινόμενο «παιχνίδι» τῆς προσφορᾶς καὶ τῆς ζήτησης. Ὁ Ξενόπουλος εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους καὶ τοὺς καλύτερους «παῖχτες», ποὺ ξεπερνᾷ σαφέστατα τὸν μέσο ὅρο τῶν ἀνταγωνιστῶν του.

Ἡ περίοδος ποὺ ἐκτείνεται ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου ἕως καὶ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰῶνα, περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ξενόπουλος ἐμφανίζεται καὶ ξεχωρίζει στὸν στίβο τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων, εἶναι πυκνὴ σὲ γεγονότα καὶ ἰδεολογικὲς τάσεις, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ὠριμὴ ὥστε νὰ θέσῃ τὰ προβλήματα ἐπὶ τάπητος. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα προβλήματα εἶναι αὐτὸ τῆς ἀναδιανομῆς τῆς γῆς καὶ οἱ ἀγῶνες τῶν θεσσαλῶν ἀγροτῶν, ποὺ χρονολογοῦνται ἤδη ἀπὸ τὸ 1881, γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν λίγων μεγάλων τσιφλικιῶν στοὺς πολλοὺς ἀκτήμονες. Ἡ ὑποστήριξις ποὺ θὰ βροῦν ἀπὸ ὀρισμένους προοδευτικούς ἀστούς, καθὼς καὶ οἱ διάφορες δημοκρατικὲς δυνάμεις, ποὺ συσπειρώνονται γύρω ἀπὸ τὸ αἷτημά τους, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ νέα κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ αἰτήματα, ποὺ ἀκούγονται ὅλο καὶ πιὸ καθαρά, τὴν ἀνάπτυξη τῆς βιοτεχνίας, τὴν αὐξήσῃ τοῦ ἀστικοῦ ἐργατικοῦ δυναμικοῦ καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῶν μικρῶν ἐπιχειρήσεων, δημιουργοῦν μιὰ ἰσχυρὴ κοινωνικὴ καὶ ἰδεολογικὴ τάση μὲ πολλὰς προεκτάσεις, ποὺ φτάνουν μέχρι τοὺς πρῶτους Γεωργικούς Συνδέσμους (1904, 1907), τὸ κίνημα στὸ Γουδί (1909)⁷ καὶ τὴν ἐξέγερση στὸ Κιλελέρ (1910)⁸. Ἔστω καὶ ὕψιμη ἢ ἀργόρρυθμη, ἡ ἀστικοποίηση τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας ἀρχίζει πλέον νὰ διαφαίνεται μέσα ἀπὸ τὶς ἐκσυγχρονιστικὲς τάσεις καὶ τὶς διεκδικήσεις τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων καὶ τῶν διανοομένων.

Ἡ Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολὴ ὅχι μόνον βρίσκεται στὸ ἐπίκεντρο αὐτῆς τῆς κρίσιμης περιόδου, ἀλλὰ πρωταγωνιστεῖ καὶ στὶς πνευματικὲς ζυμώσεις της,

7. Βλ. ἐνδεικτικὰ Τ. Βουρνᾶς: *Τὸ κίνημα τοῦ 1909*, Τολίδη, Ἀθήνα 1974, Σπ. Μελάς: *Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1909*, Μπίρη, Ἀθήνα 1972, Γ. Β. Δερτιλῆς: *Κοινωνικὸς μετασχηματισμὸς καὶ στρατιωτικὴ ἐπέμβαση 1880-1909*, Ἐξάντας, Ἀθήνα 1977, Θαν. Μποχώτης: «Ἐσωτερικὴ πολιτικὴ», στὸν τόμο *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20οῦ αἰῶνα. 1900-1922. Οἱ ἀπαρχές*, τόμ. Α2, Βιβλιόραμα, Ἀθήνα 1999 σσ. 55-72.

8. Βλ. Κ. Βεργόπουλος: *Τὸ ἀγροτικὸ ζήτημα στὴν Ἑλλάδα*, Ἐξάντας, Ἀθήνα 1974, Γ. Κορδάτος: *Ἱστορία τοῦ ἀγροτικοῦ κινήματος στὴν Ἑλλάδα*, Μπουκουμάνη, Ἀθήνα 1975, Γ. Μουγογιάννης: *Πτυχές τοῦ ἀγροτικοῦ ζητήματος στὴ Θεσσαλία*, ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο Θεσσαλικῶν Μελετῶν, τόμ. Ζ', Βόλος 1985.

προσφέροντας εξέχοντες διανοητές και λογοτέχνες. Δίνει έτσι σημαντικές προεκτάσεις στο άρχικό της έργο. Αυτό γίνεται εμφανέστερο στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, με τὰ μαχητικά περιοδικὰ τῶν νέων ιδεῶν, με πρωτοπόρες μεταφράσεις, με τὰ πρῶτα συνέδρια γιὰ τὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα⁹, με τὴν ἱδρύση συλλόγων¹⁰ καὶ ἐπιστημονικῶν ἐταιρειῶν¹¹, καὶ βεβαίως, με τὴ δημοσίευση πολλῶν σημαντικῶν ποιημάτων καὶ πεζογραφικῶν κειμένων: ἡ *Ἀσάλευτη* ζῶη (1904), ὁ *Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου* (1907) καὶ ἡ *Φλογέρα τοῦ βασιλιᾶ* τοῦ Παλαμᾶ (1910), ἡ *Φόνισσα* (1903) καὶ τὰ *Ρόδιν' ἀκρογιάλια* (1908) τοῦ Παπαδιαμάντη, ὁ *Ἀρχαιολόγος* τοῦ Καρκαβίτσα (1903), τὸ *Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους* τοῦ Καβάφη (1904), ἡ *Παγὰ λαλέουσα* τοῦ Νιρβάνα καὶ τὸ *Βιβλίο τῆς αὐτοκράτειρας* *Ἐλισάβετ* τοῦ Χρηστομάνου (1907), ὁ *Ἀλαφροῦσκωτος* τοῦ Σικελιανοῦ καὶ ὁ *Πύργος τοῦ Ἀκροπόταμου* τοῦ Χατζόπουλου (1909) κ.ἄ.

Ἡ δραματουργία κάνει ἐπίσης πολλὰ σημαντικὰ βήματα, καθὼς εἰσέρχεται στὸν χῶρο τοῦ ἀστικοῦ, κοινωνικοῦ καὶ ψυχολογικοῦ δράματος. Κατ' ἀρχὴν μετὸ ἔργο τοῦ Καμπύση, ποὺ θὰ μείνει, δυστυχῶς, ἀνολοκλήρωτο¹², τοῦ Ἑφταλιώτη (*Ὁ Βουρκόλακας* 1894)¹³ καὶ τοῦ Ξενοπούλου· στὴ συνέχεια μετὸν Κυρούλλη καὶ τὸν Γουανάκο τοῦ Ψυχάρη¹⁴, τὴν *Τρισεύγενη* τοῦ Παλαμᾶ¹⁵, ὅλη τὴν

9. Βλ. Ἀλ. Δημαρχῆς (ἐπιμ.): *Ἡ μεταρρύθμιση ποὺ δὲν ἔγινε*, τόμ. Β', Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1987, σσ. λα, 41-45.

10. Ὅπως ὁ σύλλογος Ἑθνικὴ Γλῶσσα με γενικὸ γραμματέα τὸν Μιλτιάδη Μαλακάση, ποὺ ἱδρύεται τὸ 1905, ἡ Φοιτητικὴ Συντροφία καὶ ὁ Ἑκπαιδευτικὸς Ὀμιλος, ποὺ ἱδρύονται τὸ 1910.

11. Ὅπως ἡ Κοινωνιολογικὴ Ἑταιρεία, ποὺ ἱδρύεται με πρωτοβουλία τοῦ Α. Δελμούζου, τοῦ Α. Παπαναστασίου καὶ τοῦ Κ. Τριανταφυλλόπουλου τὸ 1908 ἢ ἡ Ἑλληνικὴ Λογογραφικὴ Ἑταιρεία τὸ 1909.

12. Πρόκειται γιὰ τὸ *Μυστικὸ τοῦ γάμου* (1896), τὸ *Ἡ μὴς Ἄννα Κούζεῦ*, τοὺς *Κούρδους* (1897· θὰ παρουσιαστεῖ τὸ 1903 ἀπὸ τὴ Νέα Σκηνή) καὶ τὸ *Δαχτυλίδι τῆς μάνας* (1898). Ὅλο τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα ἔχει ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸν Γ. Βαλέτα στὸν τόμο: *Καμπύσης, Ἄπαντα*, ἐκδ. Πηγής, Ἀθήνα 1972. Βλ. καὶ τὴ μονογραφία τοῦ Θ. Γραμματσᾶ: «Τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Γιάννη Καμπύση», *Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι.*, Γιάννενα 1984, ἀρ. 20.

13. Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Λαϊκοὶ βάρδοι καὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς. Τὸ ζήτημα τῆς δραματοποίησης τῶν παραλογῶν. Τρεῖς περιπτώσεις: Ἑφταλιώτης, Παπαντωνίου, Ἀλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-109.

14. Στὸν τόμο Γιάννης Ψυχάρης: *Γιὰ τὸ Ρωμαῖκο Θέατρο*, Βιβλιοπωλεῖο τῆς Ἑστίας Ἀθῆνα καὶ στὸ Παρίσι Η. Welter, Éditeur 1901, σσ. 105-335. Βλ. Β. Ποῦχγερ: «Ὁ πρόλογος γιὰ τὸ Ρωμαῖκο Θέατρο (1900) τοῦ Ψυχάρη. Ἐνα ἰδιότυπο μανιφέστο τοῦ «Θεάτρου τῶν Ἰδεῶν», στὸ βιβλίο του: *Φιλολογικὰ καὶ θεατρολογικὰ ἀνάλεκτα*, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1995, σσ. 15-76.

15. Βλ. τὴ συνθετικὴ μονογραφία τοῦ Β. Ποῦχγερ: *Ὁ Παλαμᾶς καὶ τὸ θέατρο*, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1995, με ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

πρώιμη δραματογραφία τοῦ Ν. Καζαντζάκη¹⁶, τοῦ Π. Χόρν¹⁷, τοῦ Σπ. Μελά¹⁸ καὶ τοῦ Δ. Ταχτόπουλου¹⁹. Αὐτὴν τὴν περίοδο ἐπίσης εἰσέρχονται στὸν θεατρικὸ στίβο ὁ Νιρβάνας²⁰, ὁ Χρηστομάνος, ὁ Σωτῆρης Σκίπης, ὁ Ρήγας Γκόλφης καὶ πολλοὶ ἄλλοι συγγραφεῖς, ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ ἐνδιαφέρουσες γυναικεῖες παρουσίες, ὅπως ἡ Κ. Παρὲν ἢ ἡ Εἰρήνη Δημητρακοπούλου²¹. Ἡ εὐτυχὴς συγκυρία τῆς ἔδρουσης δύο σπουδαίων θεατρικῶν σχηματισμῶν, τῆς Νέας Σκηνῆς (1901-1905) τοῦ Κ. Χρηστομάνου (1867-1911²²) καὶ τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου

16. Πρόκειται γιὰ τὰ ἔργα *Σημερώνει* (θέατρο «Ἀθηναῖον» ἀπὸ τὸν Θωμᾶ Οἰκονόμου τὸ 1907), τὸ «*Εὖς πότε*», τὸ τρίπρακτο *Φασγὰ* (1907), τὸ *Κομωδία: Τραγωδία μονόπρακτε* (1909) καὶ τὸν *Πρωτομάστορα* (1910). Γιὰ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ φάση τῆς δραματογραφίας τοῦ Καζαντζάκη βλ. Χ.-Δ. Γουνελάς: «Εἰσαγωγή [στὰ τρία μονόπρακτα τοῦ Καζαντζάκη]», *Νέα Ἑστία* 1241, 1977, σσ. 166-182, Β. Ποῦγχερ: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα, Παῖρδης, Ἀθήνα 1992*, σσ. 307-330, τὸν ἴδιου: *Φιλολογικά καὶ θεατρολογικὰ ἀνάλεκτα*, ὅπ.π. σσ. 375-391, «*Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση, Ὀδυσσεύς*», Ἀθήνα 1995, σσ. 318-433 καὶ *Διάλογοι καὶ διαλογισμοί, Χατζηνικολῆ, Ἀθήνα 2000* σσ. 251-270.

17. Πρόκειται γιὰ τὸ «*Ἀνεχτίμητο*» (1906), τοὺς *Πετροχάρηδες*, (Θέατρο τοῦ Συντάγματος, 3 Ἰουλίου 1908) καὶ τὸ *Τίμιο σπίτι* (Νέα Σκηνή, 8 Αὐγούστου 1908).

18. Πρόκειται γιὰ τὸ «*Ὁ γιὸς τοῦ ἱσκιου*» (Θέατρο τοῦ Συντάγματος, 15 Σεπτεμβρίου 1907): βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη: «Ἑλληνικὰ θεατρικὰ ἔργα 1901-1920 (δημοσιευμένα σὲ περιοδικὰ)», *Διαβάζω* 39, 1981, σσ. 34-42, Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Διδασκτορ. Διατριβή, Université Paris - Sorbonne, Paris 1982, σσ. 174-177, Ἐπίσης γιὰ τὸ *Κόκκινο ποικύμισο* καὶ τὸ *Χαλασμένο σπῖτι* (1909): βλ. Β. Ποῦγχερ: *Φαινόμενα καὶ νοοῦμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα, Ἑλληνικὰ Γράμματα*, Ἀθήνα 1999, σσ. 265-380.

19. Πρόκειται γιὰ τὸ *Ζωντανοὶ καὶ πεθαμένοι καὶ τὸν Ἄσωτο* 1905, *Ἀλυσίδες*, (θέατρο τῆς Πόλης, 27 Νοεμβρίου 1907), τὸ *Καινουργιο σπίτι* καὶ τὸ *Στὴν οἰκίαν* (θέατρο Βαριεττέ, 21 Σεπτεμβρίου 1909). Βλ. τὸ σημαντικὸ ἄρθρο τοῦ Ξενόπουλου: «Τὸ θέατρο τῶν ἰδεῶν καὶ ὁ Δ. Π. Ταχτόπουλος», στὸ βιβλίο τοῦ Ταχτόπουλου: *Τὸ καινούργιο σπίτι*, Ἑλευθερουδάκη, Ἀθήνα 1922, σσ. 9-36, (= *Ἀπαντα*, τόμ. 11ος σσ. 362-373).

20. Πρόκειται γιὰ τὸν «*Αρχιτέκτονα Μάρθα*» (θέατρο τοῦ Συντάγματος, 6 Αὐγούστου 1907), τὴ *Μαρία τὴν Πενταγιώτισσα*, (Νέα Σκηνή, 13 Αὐγούστου 1908), τὸ *Χελιδόνι* (θέατρο Πανελλήνιον, 2 Ἰουλίου 1908) καὶ τὸ «*Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του*», (Νέα Σκηνή, 10 Αὐγούστου 1909).

21. Τὰ ἱστορικὰ (παραστασιογραφικὰ κ.ἄ.) στοιχεῖα ἀντλοῦνται ἀπὸ τὰ ἐξῆς μελετήματα: Ε.-Α. Δελβερούδη: «Ἑλληνικὰ θεατρικὰ ἔργα...», ὅπ.π., Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original...*, ὅπ.π., Γ. Σιδέρης: «Ἡ Νέα Σκηνή: ἔργα, παραστάσεις καὶ ἄλλα μερικὰ (1901-1905)», *Νέα Ἑστία* 70, 1961, σσ. 1628-1639, τοῦ ἴδιου: «Τὰ Ἑλληνικὰ θεατρικὰ ἔργα. Ἡ παρουσία τους στὸ Βασιλικὸν Θέατρον», *Θέατρο* 3, 1962, σσ. 23-34, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α', Καστανιώτη, Ἀθήνα 1990 καὶ Κ. Πετράκου: *Οἱ Θεατρικοὶ Διαγωνισμοὶ (1870-1925)*, Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 1999.

22. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος: «*Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ Νέα Σκηνή*», *Ἑρευνα Μάρτιος* 1933, σσ. 1-33, Γ. Σιδέρης: «Ἡ Νέα Σκηνή...», ὅπ.π., Ε.-Α. Delveroudi ὅπ.π., σσ. 62-91, Β. Ποῦγχερ: «*Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος...*», ὅπ.π., Γ. Π. Πεφάνης: «Τὸ ἀτέλειωτο φθινόπωρο ἐνὸς παλιότσου βαρόνου. Τὸ κίνημα τοῦ συμβολισμοῦ καὶ ὁ Κωνσταντῖ-

(1901-1908), υπό τη διεύθυνση του Θ. Οϊκονόμου (1864-1927)²³, προκαλεί έναν γόνιμο ανταγωνισμό, επιβάλλοντας τη σκηνοθετική εργασία βαθιά στις αισθητικές αναζητήσεις των θιασαρχών, προετοιμάζοντας μια νέα γενιά ηθοποιών ύψηλτου επιπέδου και εισάγοντας τις ευρωπαϊκές τάσεις, όπως αυτές εκδηλώνονται στα «ελεύθερα» θέατρα τύπου Théâtre Libre του Antoine και Freie Bühne του Otto Brahm, στη ρεαλιστική και στη συμβολιστική²⁴ γραφή του σκανδιναβικού και του γερμανόφωνου, κυρίως, μοντερνισμού²⁵, αλλά και στην ελαφριά γαλλική δραματογραφία του «καλοφτιαγμένου» έργου. Το φαινόμενο του βεντετισμού υποχωρεί μπροστά στην αναγκαιότητα συνεργασίας όλων των σκηνικών συντελεστών, δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στον σκηνικό διάκοσμο, στη μουσική και στα κοστούμια των ηθοποιών. Οι θεωρητικοί προβληματισμοί στρέφονται γύρω από την ουσία των νέων ιδεολογιών και θεατρικών ρευμάτων της Εύρωπης, την κοινωνική λειτουργικότητα του δράματος²⁶, τη δέουσα σχέση του δραματούργου και του κοινού. Προκηρύσσεται ο Λασσάνειος, ο Παντελίδειος και ο Αβερύφειος δραματικός διαγωνισμός²⁷, δίνοντας το έναυσμα σε πολ-

νος Χρηστομάνος», *Φιλολογική* 68, 1999, σσ. 21-30, και τον συλλογικό τόμο *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χέρν, Αθήνα 1999.

23. Βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης: *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Αθήνα 1933, Γ. Σιδέρης: «Τὰ Ἑλληνικά θεατρικά ἔργα...», ὁπ.π., καὶ *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σσ. 134-281, Ε.-Α. Delveroudi ὁπ.π., σσ. 92-116, Α. Γλυτζοῦρης: «Ἡ δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στὸ Βασιλικὸ Θέατρον (1898-1902)», *Μνήμων* 18, 1996, σσ. 61-88, τοῦ ἰδίου: *Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη στὴν Ἑλλάδα*, Ἑλληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 67-78.

24. Βλ. ἐνδεικτικά: J. Robichez: *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'oeuvre*, L'Arche, Paris 1972, L. Konrad: *Modern Drama as crisis: the case of Maurice Maeterlinck*, Peter Lang Frankfurt-Main 1978, J. L. Styan: *Modern drama in theory and practice*, τόμ. 2ος, Cambridge U. P., Cambridge 1981, σσ. 10-44, 61-75, 84-91, G. Compère: *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, Lyon 1990. E. Wilson: «Symbolism», στὸ βιβλίο του: *Alex's Castle. A study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Penguin, Harmondsworth 1993, σσ. 1-25, Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: *Θέματα καὶ πρόσωπα τοῦ σύγχρονου δράματος*, Πατάκη, Αθήνα 1998, σσ. 132-155, τῆς ἰδίας: «Μωρίς Μαίτερλινκ. Ὁ σχεδὸν ἄγνωστος δραματοῦργος καὶ «Μωρίς Μαίτερλινκ» ἕνας μᾶγος τῆς βελγικῆς λογοτεχνίας», *Περίτεχνο*, 3, 1999, σσ. 45-47 καὶ 47-48 ἀντιστοίχως, Γ. Π. Πεφάνης: «Τὸ ἀτέλειωτο φθινόπωρο...», ὁπ.π.

25. Βλ. ἐνδεικτικά Ν. Παπανδρέου: *Ὁ Ὅμιον στὴν Ἑλλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1983, Χ.-Δ. Γουνελάς: *Ἡ σοσιαλιστικὴ συνείδηση στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία 1897-1912*. Κέδρος, Αθήνα 1984 καὶ Β. Πούγχερ: *Κείμενα καὶ ἀντικείμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

26. Βλ. ἐδῶ Γ. Λαδογιάννη: *Ἐπὶ σκηνῆς ὁ λόγος*, Ἑλληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995, 203-221 καὶ τῇ σχετικῇ ἀρθρογραφίᾳ τοῦ Κ. Χατζόπουλου ποὺ συγκεντρώνεται τώρα στὸν τόμο: *Κριτικά Κείμενα*, Ίδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράκη, Αθήνα 1996.

27. Βλ. Κ. Πετράκου: *Οἱ Θεατρικοὶ Διαγωνισμοί...*, ὁπ.π.

λοὺς συγγραφεῖς νὰ παραδώσουν τὰ ἔργα τους. Ἡ θεατρικὴ παραγωγὴ τῆς περιόδου εἶναι πράγματι ἐντυπωσιακὴ, τόσο ἀπὸ τὴν εἰδολογικὴ σκοπιὰ, ἀφοῦ καλλιιεργεῖται τὸ πατριωτικὸ δρᾶμα²⁸, ἡ κωμωδία, τὸ κωμειδύλλιο, τὸ δραματικὸ εἰδύλλιο, ἡ ἐπιθεώρηση, τὸ ἐλαφρὸ δρᾶμα, ἡ τραγωδία κτλ., ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν συνολικὸ ἀριθμὸ τῶν ἔργων, τὰ ὅποια πρέπει νὰ ἀνέρχονται τουλάχιστον στὰ 220²⁹. Παράλληλα, οἱ ἴδιοι οἱ συγγραφεῖς ἀποκοτοῦν κύρος καὶ ἀκτινοβολία, καθὼς διαδραματίζουν πλέον ἕναν κεντρικὸ ρόλο στὸ πεδίο τῆς κίνησσης τῶν ιδεῶν, τῆς καλλιέργειας τῶν γραμμάτων καὶ τοῦ κοινωνικοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ.

Στὴ διασταύρωση δύο πολιτισμῶν

Μαζὶ μὲ τὸν Καζαντζάκη, ὁ Ξενόπουλος εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πολυγραφό-
τερους καὶ πρὶ πολυδιαβασμένους ἑλληνες συγγραφεῖς. Ὑπηρετεῖ μὲ συνέπεια τὸ μυθιστόρημα, τὸ διήγημα, τὸ ἀστικὸ δρᾶμα καὶ τὴν κωμωδία, τὴ φάρσα, τὸ δοκίμιο, τὴν κριτικὴ, τὸ χρονολόγημα, τὴν ἐπιφυλλίδα, τὴν ἐπιστολογραφία, συνδυάζοντας τὴν ἐπτανησιακὴ παράδοση μὲ τὸ ἔργο τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς. Ἐπίσης δοκιμάζεται στὴ μετάφραση³⁰, στὴ διασκευὴ τοῦ δράματος καὶ τῆς πεζογραφίας, γιὰ τοὺς θιάσους μὲ τοὺς ὁποίους συνεργάζεται³¹, καθὼς

28. Βλ. Ἐ.-Α. Δελβερούδη: «Ἡ καλλιέργεια τοῦ πατριωτικοῦ αἰσθήματος στὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα», στὸν τόμο: Γ. Θ. Μαυρογορδάτος - Χ. Χατζηιωσήφ (ἐπιμ.): *Βενιζελισμὸς καὶ ἀστικὸς ἐκσυγχρονισμὸς*, Πανεπιστημιακὴς Ἐκδόσεις Κρήτης Ἡράκλειο 1992, σσ. 287-314 καὶ «Θέατρο», στὸ συλλογικὸ ἔργο: *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20οῦ αἰῶνα. 1900-1922. Οἱ ἀπαρχές*, ὅπ.π., σσ. 353-387.

29. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐρευνα τῆς Ε.-Α. Delveroudi, ὅπ.π., σσ. 349-365.

30. Μεταφράζει τὴ *Μόνα Βάνα* τοῦ Maeterlinck, ποὺ δημοσιεύεται στὰ *Παναθήναια*, τόμ. Δ', Ἀπρίλ.-Σεπτ. 1902, σσ. 203-213, 241-253 καὶ 331-339, καὶ παρουσιάζεται στὸ Βασιλικὸ Θέατρο στίς 12 Ἰανουαρίου τὸ 1905 καὶ τὸ *Κνὸκ ἡ ὁ θρίαμβος τῆς Ἱατρικῆς* τοῦ G. Romain, ποὺ δημοσιεύεται στὴ *Νέα Ἑστία*, τόμ. 2, 1927, σσ. 745-752, 811-816, 875-881, 939-944 καὶ 1002-1006, ἐνῶ παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν θίασο τοῦ Περικλῆ Γαβριηλίδη στίς 11 Ὀκτωβρίου τοῦ 1925. Μεταφράζει ἀκόμα τὸ μελέτημα τοῦ J. Koehard: «Φιλοσοφία τοῦ καπνοῦ», *Εἰκονογραφημένη Ἑστία*, 1892, σσ. 75-78, τὸν *Παράδεισο* τοῦ P. Louis, *Παναθήναια*, τόμ. Η', Ἀπρ.-Σεπτ. 1904, σσ. 192-198 καὶ 237-243 καὶ, πιθανῶς (ἡ μετάφραση εἶναι ἀνυπόγραφη), τὸν *Τζὰκ* τοῦ A. Daudet, ἔφημ. *Τὸ Ἄστυ*, 16 Μαΐου - 25 Αὐγούστου 1893. Μετέφρασε, τέλος, μυθιστορήματα καὶ διηγήματα γιὰ παιδιὰ, ποὺ δημοσιεύθηκαν στὴ *Διάπλαση τῶν Παιδῶν*. Βλ. Π. Μαρκάκης: «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενόπουλου» *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. α'-λ', ἀρ. 565-569.

31. Οἱ διασκευές του εἶναι οἱ ἐξῆς: *Ξανθὴ περὸνα* (Σαχῶρ - Γαβριηλίδης 1908), *Βαρβάρα* (εὐμητικὴ τῆς Κυβέλης 1909), *Ὁ Μοῦργος* (θίασος Κοτοπούλη 1917), *Ὁ Πρίγκιψ φοιτητῆς* (θίασος Κοτοπούλη 1920), *Ἡ Ἐξαδέλφη μου* (θίασος Κυβέλης 1923), *Τόπο στὰ νιάτα* (θίασος Ἀλίκης, Μουσούρη, Νέξερ 1936) καὶ *Εἴμαστε πάντα* (θίασος Κατερίνας 1943). Γιὰ τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα παραστασιογραφίας βλ. τὸ ἀφιέρωμα τῶν *Θεατρικῶν Τετραδίων*, τ. 21, 1991, σσ. 40-41.

επίσης και στην παιδική λογοτεχνία (πεζογραφία και δράμα)³², γράφει ακόμα και αναγνωστικά βιβλία για τὸ Δημοτικό³³, καθώς και δύο λιμπρέτα για ὀπερέτα³⁴.

Γεννιέται τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1867 στὸ Φανάρι, ἀλλὰ μετὰ δέκα μῆνες, ἡ οἰκογένειά του μετακομίζει στὴ Ζάκυνθο. Ὁ πατέρας του Διονύσιος, εἶναι Ζακυνθινός, δὲν γνωρίζει πολλὰ γράμματα, ἀλλὰ εἶναι ἔξυπνος, γενναῖος καὶ τίμιος ἄνθρωπος. Διατηρεῖ μὲ τὸν ἀδερφό του μιὰ μικρὴ ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση στὴν πλατεῖα Ρούγα³⁵, ἡ ὁποία τοῦ ἀποφέρει τὰ ἀναγκαῖα γιὰ νὰ ζήσει μὲ ἄνεση τὴν ὀκταμελὴ οἰκογένειά του, μιὰ καὶ ὁ πρωτότοκος Γρηγόριος εἶχε ἄλλα πέντε ἀδελφία. Ἡ μητέρα του Εὐθαλία Θωμᾶ, ἀνιψιὰ τοῦ Καλλίνικου, μητροπολίτη Χαλκηδόνος, εἶναι μιὰ μορφωμένη Φαναριώτισσα, ποὺ φροντίζει νὰ καλλιεργήσει στὸν γιό της τὴ γαλλικὴ γλώσσα καὶ παιδεία. Τὸ 1879 κυκλοφορεῖ ἡ *Διάπλασις τῶν Παίδων*, στὴν ὁποία ὁ Γρηγόριος γίνεται συνδρομητὴς ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας τεῦχος καὶ συμμετέχει στοὺς διαγωνισμοὺς του μὲ τὸ ψευδώνυμο «Εὐσμομον Μυριάνθεμον». Ἐνα χρόνο μετὰ, δημοσιεύει τὸ πρῶτο του ἔμμετρο αἶνιγμα. Τὸ 1883 ἀποφοιτᾷ ἀπὸ τὸ Γυμνάσιο μὲ ἄριστα καὶ ἔρχεται στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ παρακολουθήσει, ἐπὶ πέντε χρόνια, Φυσικομαθηματικά, Φιλολογικά, Φιλοσοφικά καὶ Βιολογικά μαθήματα, μὲ καθηγητὲς ὅπως τὸν Χρηστομάνο, (πατέρα τοῦ ἱδρυτῆ τῆς Νέας Σκηπῆς), τὸν Κόντο, τὸν Παπαρρηγόπουλο καὶ τὸν Μέμωνα Μαρτζώκη, (τὸν ἀδελφὸ τῶν ποιητῶν), ποὺ θὰ τοῦ μάθει γερμανικά. Γνωρίζει προσωπικὰ τὸν Νικόλαο Π. Παπαδόπουλο, τὸν διευθυντὴ τῆς *Διαπλάσεως* καὶ ἀρχίζει νὰ μονιμοποιεῖ τὴ συνεργασία του μὲ μεταφράσεις καὶ διασκευὲς γαλλικῶν διηγημάτων. Παράλληλα, ἀρχίζει νὰ τυπώνει σὲ φυλλάδια

32. Βλ. Π. Μαρκάκης: «Βιβλιογραφία...». ὅπ.π., ἀρ. 570-, 571, 573, 574, 577. Γιὰ τὸν «παιδαγωγικόν» του ρόλο, ἀπὸ τὴ θέση τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ τοῦ διευθυντῆ τῆς *Διάπλασης τῶν Παίδων*, βλ. ἐνδεικτικὰ: Κ. Ι. Παπᾶ: «Ὁ παιδαγωγός», *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 156-160. Κ. Μαλαφάντης: «Οἱ θέσεις τοῦ Γρηγορίου Ξενοπούλου γιὰ τὴν παιδικὴ λογοτεχνία», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 155-160, τοῦ ἴδιου: *Οἱ «Ἀθηναῖκαί» Ἐπιστολαὶ*, τοῦ Γρηγορίου Ξενοπούλου στὴ *Διάπλαση τῶν παίδων* 1896-1947, ἐκδ. Ἀστέρους 1995, Β. Πάτσιου: («Ἡ *Διάπλασις τῶν Παίδων*» 1879-1922). Τὸ πρότυπο καὶ ἡ συγκρότησή του, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1995.

33. Π. Μαρκάκης: Βλ. «Βιβλιογραφία...», ὅπ.π., ἀρ. 572, 575, 576.

34. Πρόκειται γιὰ τὸ Ἀποκρητικὸ ὄνειρο σὲ μουσικὴ Ἑλένης Λαμπέρη, Ἑλληνικὴ Ὀπερέττα Παπαϊωάννου 13 Ἰουνίου 1913 καὶ τὸ Κοριτσάκι σὲ μουσικὴ Ξενοφάντα Ἀστεριᾶδη, ἑλασος Ν. Πλέσσα 1919.

35. Πολλὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ξενοπούλο στὴ *Σύντομὴ αὐτοβιογραφία*, Ἰόνιος Ἀνθολογία, ἔτος Π', τ. 126, 1939, σσ. 3-9. (= *Νέα Ἑστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 5-7) καὶ στὸ *Ἡ Ζωή μου σὰν μυθιστόρημα-Αὐτοβιογραφία*, Ἀπαντα, τόμ. 2ος, Μπέρη, Ἀθήνα 1958, σσ. 55-363, καθώς καὶ ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Δ. Τροβᾶ: *Γρ. Δ. Ξενοπούλος. Ἡ Ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Ι. Γ. Βασιλείου, Ἀθήνα 1984.

ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ μυθιστορήματα, τὰ *Θαύματα τοῦ διαβόλου*, ποὺ θὰ μείνει ἀνολοκλήρωτο³⁶. Τὸ 1884 συμμετέχει στὸν διαγωνισμό τῆς *Ἑστίας* μὲ τὸ διήγημά του *Ἑλληνικοῦ ἀγῶνος* τὸ τριακοσιᾶδραχμον *ἑπαθλον*³⁷, τὸ ὁποῖο παρὰ τὰ εὐμενῆ σχόλια τῆς ἐπιτροπῆς, ποὺ θεωροῦν τὸν συγγραφέα εὐφυῆ καὶ πεπειραμένο, θὰ ἀποκλεισθεῖ ἀπὸ τὸν διαγωνισμό³⁸. Τὴν ἐπόμενη χρονιά γίνεται συντάκτης τῆς πρώτης σοσιαλιστικῆς ἐφημερίδας *Ἀρδὴν* τοῦ Πλάτωνος Δρακούλη, μαζί μὲ τὸν Ρόκκο Χοιδά, ἐνῶ ἀρχίζει νὰ γράφει στὸ *Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον* τοῦ Εἰρηναίου Ἀσωπίου, στὸν *Ραμπαγά*, στὴν *Ἑβδομάδα* τοῦ Δ. Καμπούρογλου καὶ στὰ *Ἐκλεκτὰ Μυθιστορήματα* τοῦ Χρ. Χιώτη³⁹. Ὑστερα ἀπὸ δύο, μᾶλλον ρομαντικῆς πνοῆς, μυθιστορήματα, τὸ *Ὁ ἄνθρωπος τοῦ κόσμου* καὶ τὸν *Νικόλαο Σιγαλὸ* (1890)⁴⁰ καὶ τὴν ἀρνητικὴ κριτικὴ ποὺ δέχθηκε ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Μητσάκη⁴¹, ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει στὴν *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* τὴ *Μαργαρίτα Στέφα* — τὸ τελευταῖο τοῦ μυθιστορήματός του σὲ καθαρεύουσα καὶ ἀπὸ τὰ πρῶτα μὲ ζακυνθινὴ θεματικὴ (1893). Ἡδὴ ὅμως, ἀπὸ τὸ 1892, μπαίνει δυναμικὰ στὸν χῶρο τῆς κριτικῆς μὲ δοκίμιά του γιὰ τὸν *Βασιλικὸ* τοῦ Α. Μάτσει⁴², τὸν *Χάση* τοῦ Γουζέλη καὶ τὸν Γεράσιμο Μακρορά⁴³, ἐνῶ τὴν ἐπόμενη

36. Τὸ ἔγραψε ἤδη στὴν τετάρτη τάξη τοῦ Γυμνασίου καὶ τὸ ἔστειλε στὴν Ἀθήνα νὰ δημοσιευθεῖ, ἀλλὰ χωρὶς ἀποτέλεσμα. Φοιτητῆς ὢν, τὸ πετυχαίνει, ἀλλὰ γιὰ δύο-τρία φυλλάδια. Ὁ Νιρβάνας σημειώνει: «...Ὁ Ξενοπούλος μοῦ παρουσίασε τὸ πρῶτο τυπογραφικὸ φύλλον ἐνὸς φανταστικοῦ μυθιστορήματός του, ποὺ ἐπρόκειτο νὰ κυκλοφορήσει σὲ φυλλάδια καὶ ποὺ εἶχε τὸν παράξενο τίτλο «Τὰ θαύματα τοῦ Διαβόλου». Τὸ μυθιστορήμα αὐτὸ ἦταν ἀφιερωμένο στὸν Ἀγγελο Βλάχο, ποὺ ὁ Ξενοπούλος εἶχε κατορθώσει νὰ κάνει τὴ γνωριμία του καὶ νὰ δεχθῇ ἐνθαρρυντικὰ λόγια ἀπ' αὐτόν, πράγμα ποὺ μᾶς ἔκανε νὰ τὸν ζηλεύουμε. [...] Θυμοῦμαι μονάχα ἀμυδρῶς, ὅτι ἀρχίζε μὲ κάποιον ἄλογο, ποὺ εἶχε φωλιάσει μέσα του ὁ Διάβολος καὶ ἐβγαζε ἀπὸ τὴν κοιλιὰ του φωτιές. Ἀλλὰ, προπάντων, θυμοῦμαι, ὅτι ἦταν καλογραμμένο, ὅπως κάθε τι ἄλλο ποὺ εἶχε γραμμένο, ὡς τότε», *Ἀπαντα*, τόμ. Γ', Γιοβάνης, Ἀθήνα 1967, σσ. 419-420.

37. Βλ. Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρη: «Οἱ πρόλογοι τῶν πεζῶν ἔργων τοῦ Γρ. Ξενοπούλου», *Φιλολόγος* 60, 1990, σσ. 190-200.

38. Βλ. Δ. Τροβᾶς: *Γρ. Δ. Ξενοπούλος...*, ὅπ.π., σσ. 14-16.

39. Βλ. Κ. Μαλαφάντης: *Οἱ Ἀθηναῖκες Ἐπιστολαὶ*..., ὅπ.π., σ. 318.

40. Βλ. Β. Πάτσιου: (*Ἡ Διάπλασις τῶν Παίδων*) 1879-1922..., ὅπ.π.,

41. Βλ. Π. Μαρκάκης: «Οἱ πρῶτες κρίσεις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ξενοπούλου», *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 42-49.

42. *Παρουσασός*, τόμ. ΙΔ', 1892, σσ. 161-167 καὶ στὰ *Ἀπαντα*, τόμ. 11ος, Μπίρη, Ἀθήνα 1972, σσ. 352-354. Οἱ αὐστηρὲς ἀπόψεις τοῦ δοκιμίου διαφοροποιοῦνται ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν προλογίζει τὸν *Ψυχοπατέρα* του· βλ. *Θέατρο*, τόμ. 1. Βλάχση, Ἀθήνα 1991, σ. 18. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Γ. Π. Περφάνης: *Ρίζες καὶ ἄνθη* τοῦ Ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου. Ὁ Βασιλικὸς τοῦ Ἀντωνίου Μάτσει, ἀνάτυπο ἀπὸ τὴν Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Α., τόμ. ΑΒ', 2000, σ. 135, σμ. 75.

43. *Παρουσασός*, τόμος ΙΔ', 1892, σσ. 357-364 (= *Ἀπαντα*, τόμ. 11ος, ὅπ.π., σσ. 355-358) καὶ *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον* τοῦ Κ. Σκόκου 1892, σσ. 113-145.

χρονιά γράφει για τὰ κωμειδύλλια καὶ τὸν Ibsen⁴⁴. Τὸ 1894 νυμφεύεται τὴν Εὐφροσύνη Διογενίδη, ἀλλὰ ὁ γάμος δὲν θὰ διαρκέσει πάνω ἀπὸ ἐνάμιση χρόνος. Στὶς 25 Ἰουνίου τοῦ ἰδίου ἔτους δημοσιεύει στὴν *Ἑστία* τὸ θεατρικὸ του πρωτόλειο *Ἡ καλλιτέχνης*⁴⁵, ἐνῶ στὶς 29 Ὀκτωβρίου προλογίζει τὴν περίφημη πρεμιέρα τῶν *Βρυκολάκων* τοῦ Ibsen, ἀπὸ τὸν Εὐτύχιο Βονασέρα⁴⁶.

Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1895 παρουσιάζει μὲ ἓνα κριτικὸ του σημεῖωμα στὴν *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* γιὰ πρώτη φορὰ στὸ κοινὸ τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Ι. Ν. Γρυπάρη καὶ τὸν Ἀπρίλιο δημοσιεύει στὸ ἴδιο περιοδικὸ τὸ πρῶτο διήγημα τοῦ Ζαχαρία Παπαντωνίου *Ὁ Ψωμᾶς*. Στὶς 11 Αὐγούστου ὁ Ν. Λεκατσᾶς παρουσιάζει τὸν *Ψυχοπατέρα* στὸ θέατρο Ἀθηνῶν καὶ στὶς 3 Δεκεμβρίου, ὁ ἴδιος ἡθοποιδὸς ἀνεβάζει τὸν *Τρίτο* στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν⁴⁷. Τὸ 1896 ἀναλαμβάνει τὴν ἀρχισυνταξία τῆς *Διαπλάσεως* καὶ ἀρχίζει τίς «Ἀθηναϊκὲς ἐπιστολές», ποὺ θὰ συνεχιστοῦν γιὰ 46 τουλάχιστον χρόνια. Τὸ 1899 ὑποβάλλει στὸν Λαοσάκειο διαγωνισμὸ τὸ ἔργο του *Ὁ μακαρίτης Μάσωλος*, ποὺ εἶχε ἀναγνώσει σὲ ἓνα φιλολογικὸ σαλόνι τοῦ Παλαμῆ, γύρω στὰ 1897, ἀλλὰ δὲν βραβεύεται⁴⁸. Τὸ 1900 δημοσιεύεται ἄρθρο γιὰ τὴν Κ. Παρρέν⁴⁹, ἀρχίζει μιὰ δωδεκαετὴ συνεργασία μὲ τὰ *Παναθήναια* ἀπὸ τίς πρῶτες

44. «Τὰ κωμειδύλλια», *Παρηλασία*, τόμ. ΙΕ', 1893, σσ. 117-124 καὶ «Διατὶ θαυμάζουν τὸν Ἴψεν», στὸ *Ἄστυ* 13 Νοεμβρίου 1893.

45. Τὸ ἔργο εἶναι ἀπὸ τὰ λιγότερα γυναικῶν. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ἀναφέρει ὡς πρῶτο του τὸν *Ψυχοπατέρα*, ὅμως εἶχε προηγηθεῖ τὸ πρωτόλειο αὐτὸ ποῦ, σὲ καθαρεύουσα καὶ μὲ πολλὰς ἀδυναμίες, δημοσιεύθηκε στὴν *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* στὶς ἀρχὲς τοῦ 1895. Τὸ ἔργο δὲν ἀνέβηκε στὴ σκηνή, ὅμως στὶς 5 Μαρτίου τοῦ 1951 ἀναγνώστηκε στὸ Ἑθνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὴ Μιράντα Μυράτ καὶ τὸν Γιώργο Παππά, σὲ μιὰ ποιητικὴ ἀπογευματινὴ πρὸς τιμὴν τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ Γ. Δροσίνη. (Ἐπανάληψη στὶς 13 τοῦ μηνός). Βλ. Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου», *Νέα Ἑστία* τόμ. 63, τ. 805, 1961, σσ. 117-132, ἐδῶ σ. 119. Τὸ κείμενο δημοσιεύεται στὸ ἀφιέρωμα τῶν *Θεατρικῶν Τετραδίων* τ. 21, 1991, σσ. 31-35.

46. Βλ. Ν. Παπανδρέου: *Ὁ Ἴψεν στὴν Ἑλλάδα*, ὁπ.π., σσ. 21-29. Τὸ κείμενο τῆς διὰ λέξης δημοσιεύεται στὶς 31 Ὀκτωβρίου καὶ 1 Νοεμβρίου τοῦ ἰδίου ἔτους στὴν ἐφημ. *Ἑστία*, ἀναδημοσιεύεται, ἀποσπασματικὰ ὅμως, ἀπὸ τὸν Σιδέρη στὴ *Νέα Ἑστία* τόμ. 48, τ. 559, 1950, σσ. 1380-1382 καὶ στὰ *Ἀπαντα* τόμ. 11ος, ὁπ.π., σσ. 359-361. Πρβ. ἐδῶ καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ συγγραφέα: «Τὸ ἔργον τοῦ Ἴψεν», ὁπ.π., σσ. 377-382, γραμμένον ὅμως στὰ 1906.

47. Τὸ ἔργο θὰ ἀνεβᾷ καὶ ὁ Χρηστομάνος στὴ Νέα Σκηνὴ στὶς 30 Ἰουλίου 1903.

48. Τὸ ἔργο, μὲ δεύτερο τίτλο: *Ἡ Κωμωδία τοῦ θανάτου*, γράφεται τὸ 1896 ἢ 1897. Βλ. Ν. Παπανδρέου: *Ὁ Ἴψεν...*, ὁπ.π., σ. 166, σημ. 24. Ὁ συγγραφέας, κατὰ δικὴ του ὁμολογία, δὲν τόλμησε νὰ τὸ παρουσιάσει ποτὲ (Ἀναμνηστικὸν τεύχος γιὰ τὴν θεατρικὴν τριακονταετηρίδα τοῦ Γρηγ. Ξενοπούλου 1895-1925, Ἑταιρεία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, Ἀθήνα 1925, σ. 25), ὅστερα ἀπὸ τὴν ἀποτυχία του στὸν Λαοσάκειο Δραματικὸ Διαγωνισμὸ τοῦ 1899· βλ. Κ. Πετράκου: *Οἱ Θεατρικοὶ Διαγωνισμοί*, ὁπ.π., σσ. 197-200. Τὸ κείμενο δημοσιεύεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὴν Κ. Πετράκου στὴν *Παράβαση* τ. 1 καὶ 2, 1995 καὶ 1998, σσ. 193-226 καὶ 103-142 ἀντιστοίχως.

49. Βλ. *Τὸ Περιοδικόν μας*, τόμ. Α', Μάρτ.-Ἰουλ. 1900, σσ. 117-120, (=Γρ. Ξενό-

συνεργασίες, ἡ νουβέλα *Ἐρως Ἐσταυρωμένος* (ἡ πεζογραφικὴ *Στέλλα Βιολάντη*) τὸ 1901, μαζί με ἄρθρα γιὰ τὸν Α. Λασκαράτο καὶ τὸν Γ. Καμπύση⁵⁰. Θὰ ἀκολοθήσουν πολλὰ ἄρθρα γιὰ τὸν Καρκαβίτσα, τὸν Βερναρδάκη καὶ τὸν Νιρβάνα⁵¹, τὸν Strindberg, τὸν Παπαδιαμάντη κ.ἄ.⁵³. Στις 27 Φεβρουαρίου 1901, συνυπογράφει μαζί με τὸν Παλαμῆ, τὸν Νιρβάνα, τὸν Πορφύρα, τὸν Βλαχογιάννη κ.ἄ. τὴν εἰσήγηση τοῦ Χρηστομάνου γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς δραματικῆς ποίησης καὶ τῆς σκηνηκῆς τέχνης τοῦ τόπου, ποὺ ἔγινε στὸ Θέατρο τοῦ Διογύσου στὴν Ἀκρόπολη⁵³, ἐνῶ νυμφεύεται τὴ Χριστίνα Γ. Κανελλοπούλου καὶ δημοσιεύει τὴν πρώτη σειρὰ διηγημάτων του⁵⁴. Τὸν Μάρτιο τοῦ 1904 δημοσιεύει στὰ *Παναθήναια* ἓνα πολὺ σημαντικὸ μελέτημα γιὰ τὸν Καβάφη: εἶναι τὸ πρῶτο ποὺ γράφεται γι' αὐτὸν καὶ συνάμα ἡ πρώτη του ἀναγνώριση στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο⁵⁵.

Στις 30 Ἰουλίου ὁ Χρηστομάνος παρουσιάζει στὴ Νέα Σκηνὴ τὸ *Μυστικὸ τῆς Κοντέσσας Βαλέρινας* μετὰ τὴν Εὐαγγελία Παρασκευοπούλου, τὸν Τηλ. Λε-

πούλος: *Στάχνα καὶ Παπαρρῶνες*, βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, Ἀθήνα 1923, σσ. 81-85 καὶ *Ἀπαντα* τόμ. 11ος, ὅπ.π., σσ. 20-23).

50. *Παναθήναια* τόμ. Β', Ἀπρ.-Σεπτ. 1901, σσ. 317-321 καὶ τόμ. Γ', Ὁκτ. 1901-Μάρτ. 1902, σσ. 228-230 ἀντιστοίχως.

51. *Παναθήναια* τόμ. ΙΓ', Ὁκτ. 1906-Μάρτ. 1907, σσ. 45-49, στὸ ἴδιο σσ. 328-332, 361-365 καὶ τόμ. ΙΔ', Ἀπρ.-Σεπτ. 1907, σσ. 250-254 ἀντιστοίχως.

52. *Παναθήναια* τόμ. ΙΖ', Ὁκτ. 1908-Μάρτ. 1909, σσ. 140-146 καὶ τόμ. ΚΑ', Ὁκτ. 1910-Μάρτ. 1911, σσ. 211-217 ἀντιστοίχως.

53. Βλ. Ε. Βενάρδου: «Ὁ Γρ. Ξενόπουλος καὶ ἡ «Νέα Σκηνή» τοῦ Κ. Χρηστομάνου», *Περσέων* 42, 1996, 48-70 καὶ Γ. Π. Πεφάνης: «Τὸ ἀτέλειωτο φθινόπωρο...», ὅ.π.

54. Ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ἀνέστη Κωνσταντινίδη, ὅπου θὰ ἐκδοθεῖ καὶ ὁ δεῦτερος τόμος τῶν διηγημάτων του τὸ 1903. Ὁ τρίτος τόμος θὰ κυκλοφορήσει τὸ 1907 ἀπὸ τὸ βιβλιοπωλεῖο τῆς Ἑστίας.

55. Πρόκειται γιὰ τὸ «Ἐνας Ποιητὴς», *Παναθήναια* Ζ', 1904, σσ. 97-102 (=Γρ. Ξενόπουλος: *Ἀπαντα*, τόμ. 11ος, ὅπ.π., σσ. 51-74). Πρβλ. Γ. Π. Σαββίδης: *Κ. Π. Καβάφης καὶ Γρ. Ξενόπουλος: Ἀνασύνθεση μιᾶς λογοτεχνικῆς σχέσης 1901-1944*, Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1994. Πιερᾶλληλα μετὰ τὸν Καβάφη, ὁ Ξενόπουλος γράφει καὶ γιὰ τὸν Ροῖδη: «Τὸ ἔργο τοῦ Ροῖδου», *Παναθήναια*, ὅπ.π., σσ. 353-360. Γιὰ τὸ πολὺ σημαντικὸ κριτικὸ ἔργο τοῦ Ξενόπουλου βλ. ἐνδεικτικά: Κ. Θ. Δημητράς, «Ὁ τεχνικὸς τῆς κριτικῆς», *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ν', τ. 587. 1951, σσ. 144-150, Γ. Ι. Φουσάρας: «Ὁ θεατρικὸς κριτικὸς», ὅ.π., σσ. 151-155. [1951], Ἀπ. Σαχίνης: «Ἄδω κριτικοὶ τῆς γενιᾶς τοῦ 1880», *Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Θ.* 14, 1975, σσ. 39-55, Π. Χάρης: «Ἕλληνες πεζογράφοι, τόμ. 6ος, Ἑστία, Ἀθήνα 1981, σσ. 37-50 καὶ τόμ. 7ος, 1986, σσ. 87-96, Κ. Μητσάκης: *Πορεία μέσα στὸ χρόνο*, Φιλippότη, Ἀθήνα 1982, σσ. 125-139, Μ. Γ. Μερακλῆς: «Ἡ διασκεδαστικὴ τέχνη». Ἐνα σημαντικὸ θεωρητικὸ ἄρθρο τοῦ Ξενόπουλου», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 29-31, Ἀ. Κατσίκη-Γκιββαλου: «Ὁ Ξενόπουλος ὡς κριτικὸς», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 32-36, Μ. Τριχῆ - Ζούρα: «Ὁ Ξενόπουλος ὡς κριτικὸς», ἔφμ. *Ἡ Καθημερινή*, Ἑπτὰ Ἡμέρες, 4 Ἰουλίου 1999, σσ. 12-13.

πενιώτη, τὸν Μ. Μυράτ κ.ἄ. Τὸ κοσμικὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας «εἶχε ἀρτίσει νὰ ἐρωτεύεται τὴ φάρσα, τὴν ξέγνοιαστὴ γαλλικὴ κωμωδία, εἶχε βαρεθεῖ τὸν Ὑπεν καὶ τοῦτο τὸ ἔργο μὲ τὴν πίστη του στὸ ἰδανικόν, μὲ τὴν χαλύβδινη τὴν ἡρώϊδα του δὲν ἤτανε καὶ τόσο ἐλκυστικόν· ἄρα δὲν ἔδωσε στὸν συγγραφέα του τὴν ἐπιτυχία, ἐκείνην ποὺ αὐτὸς ἤθελε»⁵⁶. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ θὰ κάνει τὸν Ξενοπούλου νὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὸν δραματοουργικὸ στίβο γιὰ τέσσερα χρόνια καὶ νὰ λάβει ἀργότερα σοβαρὰ ὑπόψιν του, σοβαρότερα ἀπὸ ὅ,τι θὰ ὕφειλε, τὴν κοινὴ γνώμη καὶ τὸ γούστο τοῦ συρμοῦ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἔγινε ἕνας συγγραφέας τῆς μόδας, μὲ τὴν ἔννοια τῆς πειθίγιας καὶ ἀπροβλημάτιστης ὑπακοῆς στὸ κοινὸ γούστο τῆς ἐποχῆς. Ὁ Ξενοπούλος δὲν ὑπάκουσε στὸ κοινὸ γούστο· τὸ ἔκρυψε, τὸ κατὰλαβε καὶ προσπάθησε νὰ τὸ ὀδηγήσει πρὸς κοντὰ στὰ κριτήρια καὶ στὸ γούστο τῆς νέας θεατρικῆς «συντεχνίας»⁵⁷. Σπουδαῖο τὸ ἐγχεῖρημα, ἀλλὰ δύσ-

56. Βλ. Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου», *δπ.π.*, σ. 120.

57. Ὁ Κ. Γεωργουσόπουλος στὸ βιβλίο του *Κλειδιά καὶ κώδικες τοῦ θεάτρου. II. Ἑλληνικὸ θέατρο*, Ἑστία, Ἀθήνα 1984, σ. 176, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ Ξενοπούλος «δὲν ὑπάκουσε ποτέ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀξία τοῦ ἔργου του, σ' αὐτὸ ποὺ θὰ λέγαμε γούστο τῆς ἐποχῆς του. Μετέφερε πάντα τὸ γούστο τῆς συντεχνίας του». Ὁ Γ. Βαρβέρης ἀπὸ τὴν πλευρὰ του (*Πλατεία θεάτρου. Περίπατοι σὲ πρόσωπα καὶ ἀπρόσωπα τῆς σκηνῆς*, Σοκόλη, Ἀθήνα 1994, σ. 111), σημειώνει: «... ὁ Ξενοπούλος φιλοδόξεσε νὰ δουλέψει δυσὶν κυρίως. Μὲ τὸ ἔργο του προσπάθησε νὰ συγκερασθοῦν καὶ νὰ ἀλληλεξερραστοῦν ἡ βασιὰ τομῆ, τὸ σπάσιμο τῆς φόρμας, ἡ θεατρικὴ γλωσσικὴ ἀνανέωση ἀπ' τὴ μιὰ, καὶ τὸ κρυφὸ ἢ καὶ φανερό σαράκι γιὰ τὸ καρβέλι ἀπ' τὴν ἄλλη». καὶ συνεχίζει: «Ὁ μολογῶ πῶς δὲ θὰ συμφωνοῦσα ἀν' μοῦ ἔλεγαν πῶς στὸ δεύτερο αὐτὸ βωμὸ θυσιάστηκε μιὰ δραματοουργικὴ μεγαλοφυΐα». Εἶναι περὶ ἔργο ποὺ δύο καταξιωμένοι σύγχρονοι κριτικοὶ ἀναγνωρίζουν τὰ εὖσημα στὸν συγγραφέα ὕστερα ἀπὸ ἀριετὲς δεκαετίες, τὴ στιγμή ποὺ ἕνας ἄλλος καταξιωμένος κριτικός, σύγχρονος τοῦ Ξενοπούλου, ἐξαντλοῦσε γι' αὐτὸν ὅλη του τὴν αὐστηρότητα. Τὸ 1918 πράγματι ὁ Φῶτος Πολίτης, (βλ. τώρα *Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἄρθρων Α'*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1983, σσ. 82-85), ὑποστήριξε ὅτι ὁ Ξενοπούλος «ποτέ του δὲν ἔνωσε τὴν ἀμφιβολία — γιὰτὶ ποτέ του δὲν μπόρεσε νὰ νιώσει ποῦ βρίσκεται ἡ ἀξία τῶν ἀθάντων ἔργων...», ὅτι «τὴν ψυχὴ του δὲν τὴν δρόσιζε ποτέ οὔτε μιὰ ποιητικὴ σταγὼν», ὅτι «κάθε δρᾶμα του εἶναι καὶ μιὰ «κουσκουριά», ποὺ μᾶς τὴν διηγεῖται σὲ φόρμα θεατρικὴ. Μᾶς πληροφορεῖ τί γίνθηκε στὸ τάδε σπῆτι, ποιοὶ εἶναι οἱ μυστικοὶ λόγοι — ἀκούστε ἐμένα ποὺ τὰ ξέρω!» — ποὺ ἀναγκάσανε τὸ κορίτσι τοῦ δεινὰ νὰ γκρεμιστεῖ ἀπὸ ἕνα βράχο, (ἀναφέρεται στὴ *Φωτεινὴ Σάντη*), ποὺ εἶναι τὸ κρυφὸ μαρμάκι, ποὺ ἔτρωγε τὴν κόρη τοῦ ἄλλου, ποὺ τὰ εἶχε φτιάσει μ' ἕναν τηλεγραφητὴ, (ἀναφέρεται στὴ *Στέλλα Βιολάντη*), γιὰτὶ τέλος, ἡ ἀδελφὴ τῆς μικρούλας τοῦ ἀντικρινοῦ σπιτιοῦ δὲ θὰ μείνει στὸ σπιτικὸ τοῦ πατέρα της (ἀναφορὰ στὴ *Μονάκριβη*). Ὁ κ. Ξενοπούλος εἶναι πάντα καλὰ πληροφορημένος, ἅμα πρόκειται γιὰ κανένα σκανδαλάκι. Εἶναι ὁ ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τῶν «κουσκουσούρηδων». Οἱ μῦδροι τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ δὲν παραβλέπουν οὔτε τὴν *Κοντέσσα Βαλέρινα*: «... ὑπάρχει μιὰ κάποια κοντέσσα μ' ἕνα μυστικόν. Μὰ, μήτε τὸ μυστικὸν τῆς γίνε-ται δικὸ μας, μήτε ἡ ψυχὴ τῆς δικὴ μας ψυχὴ. Ἐνὰ ἐπεισόδιον σὲ μιὰ γωνιὰ τῆς Ζακύνθου. [...] Ἀμα δὲν εἶμαστε «κουτσουμπολόγηδες», μᾶς εἶναι ἀδιάφορο ὅ,τι δὲν ἀγγίζει τὴν ψυχὴ μας». Τίς ἀπόψεις τοῦ Πολίτη συμμερίζεται καὶ ὁ Β. Ρώτας: *Γλώσσα καὶ θέατρο*, Ἑπικαιρότητα,

κολα νὰ εὐοδωθεῖ χωρὶς ἀβαρίες, γιατί συμβιώνει ὁ λόγιος μὲ τὸν ἔμπορο, ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Ταγκόπουλος⁵⁸: γιὰ νὰ πείσει ὁ πρῶτος πρέπει νὰ ζημιωθεῖ ὁ δεῦτερος καὶ γιὰ νὰ κερδίσει ὁ δεῦτερος πρέπει νὰ υποχωρήσει ὁ πρῶτος.

Μὲ ραγδαίους θεατρικοὺς ρυθμοὺς

Τὸ 1905 δημοσιεύεται στὸν *Νουμᾶ* τὸ ἄρθρο του γιὰ τὸν Σουρῆ⁵⁹, (ποὺ θὰ τὸν φέριε σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸν Ψυχάρη) καὶ στὰ *Παναθήναια* τὸ ζακυνθινὸ διήγημα *Ὁ κόκκινος Βράχος*⁶⁰, ἡ διηγηματικὴ ἀφετηρία τῆς *Φωτεινῆς Σάντη*, ἡ ὁποία θὰ παρουσιαστεῖ στὶς 11 Αὐγούστου 1908 στὸ θέατρο Πανελλήνιο μὲ τὴν Κυβέλη καὶ θὰ γνωρίσει μεγάλη ἐπιτυχία⁶¹. Τὴν ἴδια χρονιά παρουσιάζεται καὶ ἡ διασκευὴ *Ξανθὴ περούκα* μὲ τὴν Κοτοπούλη στὶς 21 Ἰουλίου. Τὸ 1909 εἶναι ἡ χρονιά τῆς *Στέλλας Βιολάντη*, ποὺ θὰ ἀνέβει στὶς 10 Ἰανουαρίου στὴ Νέα Σκηνὴ μὲ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, σὲ μουσικὴ Μ. Καλομοίρη καὶ μὲ ποίημα τοῦ Παλαμᾶ γιὰ πρόλογο, καὶ τῆς *Ραχίλ*, ποὺ θὰ ἀνέβει στὸ θέατρο Ἀπόλλων μὲ τὴν Κυβέλη, πέντε ἡμέρες ἀργότερα⁶². Δύο παράλληλες πρεμιέρες, δύο ἐπιτυχίες ποὺ ἀποτελοῦν ὁρόσημο γιὰ τὴ μετέπειτα ἐπιτυχία: ὁ θεατρικὸς Ξενόπουλος ἔχει πιά ἐπιβληθεῖ στὸ κοινόν, ἔχοντας στὸ πλευρό του τίς δύο μεγαλύτερες ἡθοποιούς τῆς ἐποχῆς του, τὴν Κυβέλη καὶ τὴν Κοτοπούλη. Καὶ μὲ τίς δύο συμπορεύεται γιὰ πολλὰ χρόνια, ἂν καὶ προτιμᾷ τὴν πρῶτη, ἐπειδὴ ἡ Κοτοπούλὴ τρέπεται πρὸς τὸ ἐπιθεωρησιακὸ εἶδος, ποὺ ὁ ἴδιος ἀποστρέφεται. Ἔτσι, τὸ 1910 ἀκολουθεῖ ὁ *Πειρασμὸς* στὸ θέατρο Βαριετὲ (11 Δεκεμβρίου) καὶ τὸ 1911, τὸ μονόπρακτο *Ψυχασάββατο* (13 Ἰουνίου) καὶ ἡ

⁵⁸ Ἀθήνα 1984, σσ. 129-136 (ἄρθρο τοῦ 1928). Ἀνάμεσα στὶς δύο πλευρὲς τοποθετεῖται ἡ ἀπόψη τοῦ Α. Θρύλου: «Ὁ θεατρικὸς συγγραφέας», *Νέα Ἑστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951: ἀφιέρωμα στὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο, σσ. 136-143 καὶ τοῦ Μ. Πλωρίτη: «Ξενόπουλος, ἔτος 1960», *Νέα Ἑστία* τόμ. 69, τ. 805, 1961, σσ. 115-117 (= *Τῆς σκηνῆς καὶ τῆς τέχνης*, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1990, σσ. 227-233, ὑπὸ τὸν τίτλο: «Γρηγόριος Ξενόπουλος. Ὁ πολὺμορφος "δάσκαλος"»). Στὴν ἴδια ἐνδιάμεση περιοχὴ κινεῖται καὶ ὁ Γ. Φράγκογλου: «Ὁ Ξενόπουλος καὶ τὸ θέατρο. Ἡ ἀποφασιστικὴ συμβολή του στὸν ἐκσυγχρονισμὸ τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς», ἐφημ. *Ἡ Καθημερινὴ* ἑπτά ἡμέρες 4 Ἰουλίου 1999, σσ. 14-16.

⁵⁹ Βλ. Δ. Π. Ταγκόπουλος: *Φιλολογικὰ πορτρέτα*, Ὁδυσσεύς, Ἀθήνα 1988, σ. 98.

⁶⁰ Βλ. *Νουμᾶς* τόμ. Γ', ἀρ. 133, σσ. 2-11.

⁶¹ Σὲ βιβλίο θὰ κυκλοφορήσει τὸ 1915 ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο «Ἑστία».

⁶² Τὸ ἔργο παίχτηκε 50 φορές μέχρι τὸ 1911, ἐνῶ ἡ Κυβέλη κράτησε τὸν ρόλο μέχρι καὶ τίς 13 Μαΐου 1923. Βλ. Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου», *ὁπ.π.*, σσ. 124-125.

⁶³ Τὸ ἔργο γνώρισε πολλὰ παραγωγὰς καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ὡς σημειοθεῖ ἐδῶ ἐκείνῃ τοῦ Κ. Κούν στὸ Θέατρο Τέχνης στὶς 7 Φεβρουαρίου 1944, μὲ τοὺς Δ. Καλλέργη, Β. Διαμαντόπουλο, Σμ. Στεφανίδου, Ν. Βασιταρδῆ κ.ἄ.

τρίπρακτη κωμωδία *Χερουβείμ* (27 'Ιουλίου) —και τὰ τρία ἀπὸ τὴν Κυβέλη. Τὴν ἐπόμενη χρονιά τιμᾶται μὲ τὸ παράσημο τοῦ Ἀργουροῦ Σταυροῦ τοῦ Σωτήρος καὶ ἀνεβάζει δύο τρίπρακτες κωμωδίες, τὴν *Πολυγαμία* (14 Μαΐου) καὶ τὴν *Μονάκριβη* (14 Σεπτεμβρίου), τὴν πρώτη μὲ τὴν Κοτοπούλη, τὴ δεύτερη μὲ τὴν Κυβέλη. Ἀκολουθεῖ μιὰ θεατρικὴ πορεία, μέχρι τὸν Δεύτερο Παγκόσμιον Πόλεμο, ἰδιαίτερα ἐπιτυχημένη, μὲ πλῆθος ἔργων καὶ παραγωγῶν. Θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι σὲ κάθε χρόνο ποὺ περνᾷ ἀντιστοιχεῖ ἓνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ξενόπουλου⁶³ καὶ πολλὰ ἄλλα πεζογραφικὰ καὶ κριτικὰ κείμενα.

Μὲ τὴν Κυβέλη ἀνεβαίνουν ἡ τρίπρακτὴ εἰδυλλιακὴ κωμωδία *Τὸ ζευγάρι* —μα (30 Σεπτεμβρίου 1913), ἡ δίπρακτὴ κωμωδία *Ἀκτίνες Ν* (θέατρο Κυβέλης, χωρὶς τὴν ἴδια, μὲ τὸν Τηλ. Λεπενιώτη, 2 'Ιουνίου 1914), ἡ τρίπρακτὴ ἱστορικὴ κωμωδία *Ὁ ἔξρος θριαμβεύει* (29 Μαΐου 1916)⁶⁴, ἡ σύγχρονὴ τρίπρακτὴ τραγωδία *Πεπρωμένα* (θέατρο Διονύσια, 22 Σεπτεμβρίου 1920)⁶⁵, ἡ τρίπρακτὴ *comédie* *Μαριτάνα* (θέατρο Κυβέλης, 4 'Ιουνίου 1923), ἡ διασκευὴ *Ἡ τρίμορφη γυναίκα* (θέατρο Κυβέλης, 16 Σεπτεμβρίου 1924) καὶ τὸ δράμα *Ἡ δίκη τοῦ Θανάση* (θέατρο Κυβέλης, 27 'Ιουλίου 1925). Ἐπίσης, ἀπὸ τὸν θίασο τῆς Κυβέλης ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἴδια, ἀνεβαίνει τὸ τρίπρακτο ψυχολογικὸ δράμα *Τὸ ἀνθρώπινο* (14 'Ιουλίου 1924), ἐνῶ ἡ πρεμιέρα εἶχε δοθεῖ στὶς 20 'Ιουνίου 1922, ἀπὸ τὸν θίασο Βεάκη-Νέζερ. Μὲ τὴν Κοτοπούλη ἀνεβαίνουν τὸ τετράπρακτο ἀθηναϊκὸ δράμα *Ἡ τιμὴ τοῦ ἀδελφοῦ* (θέατρο Κοτοπούλη, 8 Σεπτεμβρίου 1916), καί, ὡς ἐπίκαιρο παιχνίδι, ἡ *Ἀπογραφὴ* (25 Σεπτεμβρίου 1917), ἐνῶ μὲ τὸν Ν. Πλέσσα ἀνέβηκε τὸ μονόπρακτο σκηνικὸ παιχνίδι *Στὴν παγίδα* (θέατρο Συντάγματος 1913), μὲ ἐπιτυχία ἡ τρίπρακτὴ ἡθογραφικὴ κωμωδία *Τὸ φίδρο* τοῦ Λεβάντε (θέατρο Συντάγματος, 26 'Ιουνίου 1914)⁶⁶, τὸ μονόπρακτο *Ἡ*

63. Τὴν παραστασιογραφία τοῦ συγγραφέα καλύπτει ὁ Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου», *ὅπ.π.*, καὶ *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, *ὅπ.π.*, σσ. 45-52, ἢ Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original...*, *ὅπ.π.*, ἀπὸ τὸ 1901 ἕως τὸ 1922 καὶ ὁ Κ. Μαλαφάντης: *Οἱ Ἀθηναῖκαί Ἐπιστολαὶ...*, *ὅπ.π.*, στὸ βιογραφικὸ χρονολόγιό του σσ. 317-328. Γιά τὶς ἐκδόσεις τῶν ἔργων βλ. Π. Μαρκάκης: «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενόπουλου», *ὅπ.π.* καὶ Ν. Τροβᾶς: *Γρ. Δ. Ξενόπουλος*, *ὅπ.π.*, σσ. 155-156.

64. Ἡ παράσταση ἔχει ἀποτυχίᾳ. Ὁ Ξενόπουλος τὰ βάζει μὲ τοὺς ἡθοιοὺς, ἐπειδὴ δὲν ὑποστήριξαν ἐπαρκῶς τοὺς ρόλους, ἔχοντας στὸ μυαλό τους συνεχῶς τὴν Ἐπιθεώρηση «ποὺ κόβει παρὰ» βλ. Γ. Σιδέρης: *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, *ὅπ.π.*, σ. 52.

65. Τόσο ὁ Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου», *ὅπ.π.*, σ. 129 καὶ *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, *ὅπ.π.*, σ. 48, ὅσο καὶ ἡ Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original...*, *ὅπ.π.*, σ. 392, ἀναφέρουν τὴν 22α Σεπτεμβρίου ὡς ἡμερομηνία πρεμιέρας, ἐνῶ στὴν ἐκδόση τοῦ ἔργου, ἐκδόσεις Βλάσση, Ἀθήνα 1991, σ. 107, ἀναφέρεται ἀπλῶς ὁ μῆνας Αὐγούστου.

66. Τὸ ἔργο θὰ ἀνεβᾷ καὶ ὁ Κούν στὸ Θέατρο Τέχνης στὶς 3 Μαΐου 1947, μὲ τοὺς: Β. Διαμαντόπουλο, Ε. Λαμπέτη, Μ. Φωτόπουλο, Α. Καλλέργη κ.ἄ.

κεφαλή τῆς Μεδοῦσης (Θέατρο Συντάγματος, 24 Σεπτεμβρίου 1914), ἡ τρίπρακτε κωμωδία *Δὲν εἶμαι ἐγὼ ἡ λογική*, (θέατρο Ἀθηναίων, 29 Ἰουνίου 1915) καὶ ἡ τρίπρακτε φάρσα *Ὁ ντεντέκιβ ἢ ἡ μέθοδος* (θέατρο Πανελληνίου, 16 Ἰουνίου 1917).

Μὲ διαφορετικούς καλλιτέχνες ἀνεβαίνουν τὰ ὑπόλοιπα ἔργα του: τὸ τετράπρακτο δρᾶμα του *Ἀλκίης ὁ Νέος*, μὲ ἀναφορὰ στὸν Περικλῆ Γιαννόπουλο (Θέατρο Συντάγματος 18 Μαΐου 1915), τὸ μονόπρακτο *Καβαλλερία Ποπολάνα* (θέατρο Ἀθηναϊκόν, 2 Σεπτεμβρίου 1917), τὸ τρίπρακτο δρᾶμα μὲ ἐπίλογο *Οἱ Φοιτηταὶ* (Ἑταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, θέατρο Ὀλύμπια, 8 Ἰουλίου 1919), ἡ *Ἀναδυομένη* (Οἱ Νέοι, 4 Σεπτεμβρίου 1926), τὸ δίπρακτο *Χαῖρε νόμφη* (θέατρο Ἰντεάλ, 27 Μαΐου 1931: χρονιὰ πού ὁ Ξενόπουλος ἐκλέγεται ἀκαδημαϊκός), τὸ δρᾶμα σὲ ὀκτὼ εἰκόνες *Ἀνιέζα* (θέατρο Λούξ, 1 Αὐγούστου 1932), τὸ μονόπρακτο *Ὁ Θεῖος Ὀνειρος*, γραμμένο σὲ δέκα ἡμέρες γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου (19 Μαρτίου 1932, σὲ σκηνοθεσίᾳ Φ. Πολίτη), ὁ τετράπρακτος *Ποπολόρος* (Ἑθνικὸ Θέατρο, 14 Φεβρουαρίου 1933)⁶⁷, διασκευὴ ἀπὸ τὸ διήγημα τοῦ Ξενόπουλου *Ἀντάρτης* (πού ἀρχίζει νὰ δημοσιεύεται στὴν Ἑστία ἀπὸ τὶς 23 Φεβρουαρίου 1913), τὸ *Νὰ ξαναπάρεις τὴ γυναικα σου* (1 Αὐγούστου 1933), ἡ τρίπρακτε ἀθηναϊκὴ λαϊκὴ κωμωδία *Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος ἢ ἡ Σμαρὰ κι ἡ μάνα τῆς* (θέατρο Ἀλίκης, 16 Ἰουλίου 1935), ἡ τρίπρακτε κωμωδία *Τὸ Ἑλιοβασίλεμα* (θέατρο Κεντρικόν 1936), ἡ τρίπρακτε φάρσα *Ἡ ζωὴ εἶναι μιὰ φάρσα* (θέατρο Ποικιλιῶν 1936), ἡ τρίπρακτε κωμωδία *Ὁθέλα ἢ ζηλιάρα ἢ Ἡ ζηλιάρα* (θέατρο Πάνθεον 1938), *Τηλέρω* (4 Ἰουλίου 1940), τὸ *Νύχτα γεμάτη θαύματα* (1 Νοεμβρίου 1940) καὶ ἡ τρίπρακτε ἀθηναϊκὴ κωμωδία *Ἡ ὥραία μαμά*, πού εἶχε δοθεῖ στὸ Ἑθνικὸ Θέατρο τὸ 1940, ἀλλὰ δὲν παίχτηκε⁶⁸.

Ἡ παράλληλη πεζογραφικὴ παραγωγὴ

Τὴν περίοδο αὐτὴ, τῆς πληθωρικῆς θεατρικῆς του παραγωγῆς, ὁ Ξενόπουλος εἶναι ἐπίσης προσηλωμένος καὶ στὰ θέματα τῆς λογοτεχνίας γενικό-

67. Τὴν ἡμερομηνία αὐτὴν δίνει ὁ Γ. Σιδέρης: «Ὁ ἐκλεκτὸς τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου», *ὅπ.π.*, σ. 129 καὶ *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, *ὅπ.π.*, σ. 49· βλ. καὶ τὸν τόμο: *Τὸ ἑλληνικὸ ἔργο στὸ Ἑθνικὸ Θέατρο 1932-1997*, ἐκδοσὴ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, Ἀθῆνα 1998, σ. 13, ὅπου καὶ τὰ πορίσματα ἀπὸ ἔρευνα στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, ἐνῷ ἡ ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου, Βλάσση, Ἀθῆνα 1991, σ. 97, ἀναφέρει τὴν ἐνδεκάτη Φεβρουαρίου.

68. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, *ὅπ.π.*, σ. 49. Παραλείπονται ἐδῶ οἱ διασκευὲς *Βαρβάρα* (1909), *Ὁ Μοῦργος* (1917), *Ἡ ἐξαδέλφη μου* (1923), *Ὁ πρῆγης φοιτητὴς* (1920), *Τόπος στὰ νιάτα* (1936) καὶ *Εἴμαστε πάτσι* (1943).

τερα. Τὸ 1927 ιδρύει τὴ *Νέα Ἑστία*⁶⁹, ἓνα ἀπὸ τὰ μακροβιότερα περιοδικά, ἐνῶ τὸ 1934 ιδρύει, μαζί μὲ τὸν Παλαμᾶ, τὸν Σικελιανὸ καὶ τὸν Καζαντζάκη, τὴν Ἑταιρεία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν. Παράλληλα δημοσιεύει καὶ πολλὰ μυθιστορήματά του, ἀθηναϊκά, ζακυνθινὰ καὶ μικτά. Στὴν πρώτη κατηγορία συγκαταλέγεται ἡ *Ἀφροδίτη*, ἡ *Τιμὴ τοῦ ἀδελφοῦ*, ὁ *Πόλεμος* (1914), οἱ *Μυστικοὶ ἀρραβῶνες* (1915), ἡ *Τρίμορφη γυναίκα* καὶ τὸ *Ἀνάμεσα σὲ τρεῖς γυναῖκες* (1917), ὁ *Κατήφορος* (1926). Στὴ δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνεται ἡ *Λάουρα* (1915), ἡ *Ἀναδυομένη* καὶ ἡ *Ἰσαβέλλα* (1923) καὶ ἡ *Τερέζα Βάρμα-Δακόστα* (1925), ποὺ ἐκδίδεται ὅταν συμπληρώνονται τριάντα χρόνια θεατρικῆς ζωῆς του, τὰ ὁποῖα γιορτάζει ἡ Ἑταιρεία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων. Στὴ μικτὴ κατηγορία ἀνήκει τὸ *Ὁ Κόσμος καὶ ὁ Κοσμῆς* (1918), οἱ *Πλούσιοι καὶ φτωχοὶ* (1919· θὰ βραβευθεῖ ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὸ 1928), οἱ *Τίμοι καὶ ἄτιμοι* (1921· τὴν ἴδια χρονιά ποὺ τυπώνεται ἡ *Κωμωδία τοῦ Ἀριστείου*), ὁ *Κοσμάκης* (1923) καὶ οἱ *Τυχεροὶ καὶ ἄτυχοι* (1924)⁷⁰. Ὁ Ξενόπουλος πράγματι τίθεται στὸ σταυροδρόμι δύο πολιτισμῶν, τοῦ ἑπτανησιακοῦ καὶ τοῦ ἐλλαδικοῦ καὶ προσπαθεῖ μὲ τὸ ἔργο του νὰ συνθέσει δημιουργικὰ τὰ στοιχεῖα καὶ τῶν δύο.

Μὲ τὸ κριτικὸ μάτι

Παράλληλα δημοσιεύονται συνεχῶς δοκίμια κριτικῆς. Ξεχωρίζουν ὅπως-δήποτε ἐκεῖνα γιὰ τὸν «διασκεδαστικὸ» χαρακτήρα τῆς τέχνης⁷¹, γιὰ τὴ σχέση τοῦ σύγχρονου δράματος πρὸς τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία⁷², γιὰ τὸ θέατρο ἰδεῶν καὶ τὸν Ταγκόπουλο⁷³, γιὰ τὸν Χρηστομάνο καὶ τὴ *Νέα Σκηνή*⁷⁴, γιὰ τὸν

69. Βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Ἡ *Νέα Ἑστία* καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Φιλολογία. Μιὰ μακροχρόνια καὶ γόνιμη συνεργασία», στὸ βιβλίο του *Ἀνάλεκτα Νεοελληνικῆς Φιλολογίας*, Νεφέλη, Ἀθήνα 1995, σσ. 321-331.

70. Γιὰ τὴν κατηγοριοποίηση βλ. Ἀπ. Σαχίνης: *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, Ἑστία, Ἀθήνα 1980, σσ. 242-243.

71. «Ἡ διασκεδαστικὴ τέχνη», *Ἑλληνικά Φύλλα* τόμ. Α', 1935, σσ. 96-101 (=Γρ. Ξενόπουλος: *Ἀπαντα*, τόμ. 11ος, ὅπ.π., σσ. 321-330). Βλ. καὶ Μ. Γ. Μερακλῆς: «Ἡ διασκεδαστικὴ Τέχνη». Ἐνα σημαντικὸ θεωρητικὸ ἄρθρο τοῦ Ξενόπουλου», ὅπ.π., 1991, σσ. 29-31.

72. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος: «Ἡ μόδα τοῦ "Ίψεν", (ἄρθρο στὴν ἐφημ. *Πρωινὸς Τύπος* 31 Ὀκτ. 1943), *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σσ. 22-24.

73. Πρώτη δημοσίευση στὸ *Νουμᾶ* ΙΖ', 1920, σσ. 133-134, 156-158, 172-174 καὶ 179-182. Βλ. καὶ Γρ. Ξενόπουλος: «Τὸ θέατρο τῶν ἰδεῶν κ' ὁ Δ. Π. Ταγκόπουλος», στὸ βιβλίο τοῦ Ταγκόπουλου: *Τὸ καινούργιο σπῆτι*, Ἐλευθερουδάκη, Ἀθήνα 1922, σσ. 9-36, (=Ἀπαντα, τόμ. 11ος, σσ. 362-373).

74. Βλ. Γρηγ. Ξενόπουλος: *Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ Νέα Σκηνή*, ὅπ.π.

Μαλακάσης⁷⁵ κ.ά. Ὑπολογίζεται ὅτι ἔχουν δημοσιευθεῖ, καθόλη τῇ συγγραφικῇ πορείᾳ τοῦ Ξενοπούλου, πάνω ἀπὸ 4500 ἄρθρα, μελετήματα, χρονογραφήματα κτλ.⁷⁶ Ὁ κριτικὸς Ξενόπουλος εἶναι πάντα ἐνημερωμένος, προσεκτικὸς καὶ συχνὰ αὐστηρὸς στὶς ἀποτιμήσεις του. Εἶχε τὸ θάρρος τῆς γνώμης του καὶ τὴν τεκμηρίωσιν τῆς γνώσης καὶ τοῦ ευαίσθητου ἀξιολογικοῦ κριτηρίου. Αὐτὸ ὅμως δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ ἀστοχεῖ μερικὲς φορές. Δὲν θὰ εἶχε νόημα ἐδῶ ἡ μελέτη τῆς «ἀντικειμενικότητος»⁷⁷ τῆς κριτικῆς του, ὥστόσο πρέπει νὰ μνημονευθεῖ ἡ ἀστοχία του στὴν περίπτωση τῆς *Τρισεύγηνος* τοῦ Παλαμᾶ⁷⁸, ὅπου πῆρε, μὲ ἄκρως διπλωματικὸ τρόπο, τὸ μέρος τοῦ Χρηστομάνου, ἀφήνοντας στὴν Τρισεύγην μόνον τὸν χώρον τῆς ποιητικῆς σύνθεσης καὶ ὄχι αὐτὸν τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ ἴδιο λάθος ἐπαναλαμβάνει καὶ ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν προσπαθεῖ νὰ δικαιώσει τὴν ἀρχικὴ του κριτικὴ. Ἔτσι ὅμως ἀφήνει πολλὰ περιθώρια σὲ ὑποψίες γιὰ δικὰ του ἰδιοτελεῖ κίνητρα στὶς ἐκτιμήσεις του καὶ γιὰ δικούς του πιθανοὺς φόβους ὅτι, τὸ ἔργο του καταξιωμένου Παλαμᾶ, θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ὑποσκελίσει τὸ δικό του, τὸ ὁποῖο, ἄλλωστε, δὲν εἶχε ἀκόμα ἀναπτύχθει. Οἱ ὑποψίες αὐτὲς ἐπιτείνονται, ἂν σκεφτεῖ κανεὶς, ὅτι δὲν ὑπάρχει πάντα συνέπεια ἀνάμεσα στὶς θέσεις ποὺ ὑποστηρίζονται στὰ διαδοχικὰ ἄρθρα καὶ ὅτι σὲ ἓνα ποιητικὸ δραματικὸ κείμενο ἐφαρμόζονται κριτήρια δανεισμένα ἀπὸ τὸ ρεαλιστικὸ θέατρο καὶ τὰ ἀκαλοφτιαγμένα» ἔργα τοῦ boulevard — κριτήρια ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Ξενόπουλος θὰ ἀκολουθήσει ἐφεξῆς πολὺ συχνὰ γιὰ νὰ κερδίσει τὸ ἀθηναϊκὸ κοινόν, παρακάμπτοντας ἔτσι τὶς θεωρητικὲς του ἀφετηρίες. Τὸ παράδειγμα τῆς *Τρισεύγηνος* δὲν πλήττει ἀσφαλῶς τὴν εὐθυσκρίσιαν καὶ τὴν ὑψηλὴ διαίτησιν τοῦ κριτικοῦ Ξενοπούλου γενικὰ, μᾶς δείχνει ὅμως μὲ σαφήνεια δύο πράγματα: πρῶτον, τὸ πόσο σοβαρὰ μπορεῖ νὰ εἶναι τὰ ἀτοπτήματα τῆς κριτικῆς, ὅταν αὐτὴ παρασύρεται, ἔστω καὶ γιὰ λίγο, ἀπὸ προσωπικὰ ἐνδιαφέροντα

75. Γρ. Ξενόπουλος: *Μαλακάσης. Ὁ ποιητὴς καὶ ὁ ἄνθρωπος*, Παρθενών, Ἀθήνα 1943.

76. Βλ. Π. Μαρκάκης: «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενοπούλου», ὁ.π., σ. κγ'.

77. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς: *Ἱστορία τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἰκαρος Ἀθήνα 1985, σ. 428.

78. Γιὰ τὴ σχετικὴ ἀρθρογραφία τοῦ Ξενοπούλου βλ. «Φιλολογικὴ Ζωή, Τρισεύγην, δρᾶμα σὲ τέσσερα μέρη, ὑπὸ Κωστῆ Παλαμᾶ», *Παναθήναια* τόμ. Γ', ἀρ. 5/6, 1903, σσ. 757-761, «Ἡ ἱστορία τῆς "Τρισεύγηνος"», *Ἐφημερίς* 14 Φεβρουαρίου 1915. «Τρισεύγηνος περιπέτειαν», *Ἑλλάς* 15 Φεβρουαρίου 1915, καὶ «Κριτικὴ τῆς "Τρισεύγηνος"», *Ἐφημερίς* 16 Φεβρουαρίου 1915, καὶ Κ. Γ. Κασίνη: *Βιβλιογραφία Κωστῆ Παλαμᾶ (1911-1925)*, τόμ. Α', Ἰδρυμα Κωστῆ Παλαμᾶ 1, Ἀθήνα 1975, ἀρ. 2145, 2146), «Ἡ "Τρισεύγην" καὶ τὸ ἄγγραφο θέατρο τοῦ Παλαμᾶ», *Νέα Ἑστία* 35, 1 Ἰουνίου 1944, σσ. 520-524. Τὸ ὅλο θέμα ἐκτίθεται ἀπὸ τὸν Ποῦχνερ: *Ὁ Παλαμᾶς...*, ὁ.π., σσ. 457-468, 477-480, 457-458. Ὑπάρχει, βεβαίως, καὶ κάποια παλινδρόμησις, ὅπου ἀναγνωρίζεται ἡ ἀξία τῆς Τρισεύγηνος: βλ. Γρ. Ξενόπουλος: «Τὸ νῦν ἐλληνικὸν δρᾶμα ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἀρχαίαν τραγωδίαν», (ἄρθρο στὸ περιοδ. *Κόσμος*, 15 Μαρτίου 1909), *Θεατρικὰ Τετράδια* 21, 1991, σσ. 12-22, ἐδῶ σ. 18.

και δεύτερον, τὸ πόσο μικρὲς ἀντιστάσεις θὰ προέβαλλε ὁ Ξενοπούλος στὶς εὐκολίες τοῦ boulevard.

Στὶς ἀπαρχὲς τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος

Ὁ Ξενοπούλος εἶναι, τρόπον τινά, συνοδοιπόρος τῆς γενιᾶς τοῦ 1880, κυρίως σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς γλωσσικούς της προσανατολισμούς. Μεταφέρει ὅμως μιὰ νέα πνοὴ ἀπὸ τὶς ἐπτανησιακὲς του καταβολὲς σὲ ἕναν χῶρο ἔκφρασης ρευστό ἀκόμα καὶ συγκεχυμένο, ὁ ὁποῖος ὀρίζεται ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος⁷⁹ καὶ ποὺ δὲν διαθέτει ἀκόμα οὔτε τὴν ἀπαιτούμενη ἐνδοχώρα τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων οὔτε τὰ ἀναγκαῖα σταθμιστικά καὶ ἀξιολογικὰ κριτήρια οὔτε βεβαίως, τὸ ἀνάλογο ἀναγνωστικὸ κοινό, ποὺ θὰ εἶναι ἐτοιμο καὶ ὥριμο νὰ δεχθεῖ καὶ νὰ στηρίξει τὴ νέα μυθιστορηματικὴ γραφὴ⁸⁰. Ὁ Ξενοπούλος συμβάλλει οὐσιαστικά στὴν πλήρωση καὶ τῶν τριῶν αὐτῶν κενῶν. Φυσικά δὲν εἶναι μόνος του. Ἀπὸ τὴν ἀφετηρία ἤδη (1896) ἐμφανίζεται ἐπιβλητικὸς ὁ Ζητιάνος τοῦ Καρκαβίτσα⁸¹, καὶ ἀκολουθοῦν οἱ Θεοτόκης, Κ. Χατζόπουλος⁸², Παρορίτης, Χρηστομάνος, Καζαντζάκης κ.ἄ., ἐνῶ ὑπάρχει τὸ ἰσχυρὸ ὑπόβαθρο τοῦ Ροῦδῆ καὶ τοῦ Βικέλα, ὅπως καὶ τὰ διηγηματικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ Βιζυηνοῦ⁸³ καὶ τοῦ Παπαδιαμάντη. Ἰδίως ὅμως στὴ διαμόρφωση ἐνὸς μέσου στρώματος ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ, ἀρκετὰ πυκνοῦ, ὁ ρόλος τοῦ Ξενοπούλου εἶναι ἀποφασιστικῆς σημασίας⁸⁴. Τὸ κοινὸ αὐτὸ ποὺ συγκροτεῖ τὸν ζωτικὸ ἐνδιάμεσο χῶρο

79. Δὲν εἶναι λίγοι ἐκεῖνοι ποὺ τὸν θεωροῦν ὡς τὸν (σημαντικότερο) δημιουργὸ τοῦ ἀστικοῦ μυθιστορήματος. Βλ. ἐνδεικτικὰ Π. Νιρβάνας: «Γρηγόριος Ξενοπούλος», *Ἀπαντα*, τόμ. Δ', Γιοβάνη, Ἀθήνα 1967, σ. 410, τοῦ ἰδίου: «Ὁ Ξενοπούλος Ἀκαδημαϊκός», *ὅπ.π.* σ. 411, Α. Καραντώνης: *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Φυσιολογικαὶ Α'*, Παπαδήμα, Ἀθήνα 1977, σ. 185, Ἀπ. Σαχίνης: *Ἀναζητήσεις*, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1978, σσ. 23-24, Κ. Θ. Δημαρᾶς: *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, *ὅπ.π.*, σ. 428.

80. Βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Ὁ πιδ "λαϊκός" Ἑλληνας συγγραφέας», *Ἡ Καθημερινή*, Ἑπτὰ Ἡμέρες 4 Ἰουλίου 1999, σσ. 3-7.

81. Βλ. τὴν ἐπιμελῆ ἔκδοση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Π. Δ. Μαστροδημήτρη, ἐκδ. Κανάκη, Ἀθήνα 1996. Βλ. ἐπίσης Γρ. Ξενοπούλος: «Ἀνδρέας Καρκαβίτσας», (= *Ἀπαντα* τόμ. 11ος, σσ. 88-94), Α. Σαχίνης: *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, *ὅπ.π.*, σσ. 150-163, Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Ἡθογραφία καὶ κοινωνικὴ συνείδηση. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Καρκαβίτσα», στὸ βιβλίο του: *Προοπτικὲς καὶ προσεγγίσεις. Μελέτες Νεοελληνικῆς Φιλολογίας*, Νεφέλη, Ἀθήνα 1991, σσ. 77-104, Ε. Γ. Μπαλούμης: *Ἀνδρέας Καρκαβίτσας. Ὁ ἀνατόμος τῆς λαϊκῆς κοινότητος*, Ἑλληνικά Γράμματα, Ἀθήνα 1999.

82. Βλ. τὴν εἰσαγωγή τῆς Ε. Σταυροπούλου στὸν τόμο Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος: *Τὰ διηγήματα*, Σοκόλη/Συνέχεια, Ἀθήνα 1999, σσ. 9-52.

83. Βλ. Β. Ἀθανασόπουλος: *Δοκιμὲς ἐρμηνείας καὶ κριτικῆς. Δ'.* Οἱ μῦθοι τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γ. Βιζυηνοῦ, Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1992.

84. Ὁ Ἀγγ. Τερζάκης στὸ ἄρθρο του «Ὁ Ξενοπούλος καὶ τὸ ἔργο του», στὸ Γρ. Ξε-

ἀνάμεσα στὴν «ἐκλεκτική», συχνὰ ἀρχαΐζουσα, μειονότητα καὶ στὴν ἀνυποψία-στη λαϊκὴ μάζα, ἀρχίζει ξαφνικὰ νὰ τίθεται στὸ ἐπίκεντρο τοῦ συγγραφικοῦ ἐνδιαφέροντος, νὰ ἀποκτᾷ καὶ μιὰ μυθιστορηματικὴ ὑπόσταση.

Τὸ ἀστικὸ μυθιστόρημα ποὺ στοχεύεται ἐδῶ προϋποθέτει μεγάλη ἱκανότη-τα στὴν προσεκτικὴ προσωπογραφία, στὴν ψυχρογραφία, ἀλλὰ καὶ στὴ σύνθεση τῶν εἰκόνων τῆς σύγχρονης ζωῆς στὰ πολυάνθρωπα καὶ συνεχῶς διευρυνόμενα ἀστικὰ κέντρα. Στὸ ἀστικὸ μυθιστόρημα δεσπόζει ὁ μύθος, καὶ ἡ πλοκὴ ἐνῶ ὁ κανόνας ποὺ ἐπιβάλλεται σταδιακὰ στὶς ὑφολογικὲς ἀναζητήσεις εἶναι ὁ ρεαλισμός. Ὁ Ξενόπουλος μένει πιστὸς σὲ αὐτόν, πιστεύοντας ὅτι εἶναι ὁ συντομό-τερος, ἀλλὰ καὶ ὁ ἀσφαλέστερος δρόμος γιὰ τὴν ἀναλυτικότητα στὴν ψυχρογρα-φικὴ διερεύνηση καὶ τὴν πιστότητα στὴν ἀναπαράσταση τῆς κοινωνικῆς πραγ-ματικότητος. Ἀκόμα καὶ τὶς στιγμὲς ὅπου ἐκδηλώνεται ὁ λυρισμὸς τοῦ κατα-φέρει νὰ τὸν προσαρμόσει στὶς ἀπαιτήσεις καὶ στὴ φόρμα τοῦ ρεαλιστικοῦ τοῦ προγράμματος. Στὸ ἀσφαλὲς ἐδαφὸς τοῦ ρεαλισμοῦ ἀναπτύσσει τὴν ἔντονη πεζο-γραφικὴ του δραστηριότητα, τόσο στὸ διήγημα, ὅσο καὶ στὸ μυθιστόρημα. Ἐδῶ διαπιστώνεται ἡ ἀφηγηματικὴ εὐχέρεια σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τοῦ συγγραφικοῦ ἐγχειρήματος⁸⁵: στὴ διαγραφὴ τῶν προσώπων καὶ τῶν μεταξύ τους σχέσεων,

νόπουλος: "Ἀπαντα τόμ. 11ος, σσ. 392-393 (ἄρθρο τοῦ 1939 στὴν *Ἰόνιο Ἀνθολογία* 126, σσ' 48-58), γράφει: «Ἄν τώρα ἔρθουμε στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Ξε-νόπουλου, θὰ νιώσουμε ἀμέσως τὸ μέγεθος τῆς ἀπόστασης ποὺ τόσο ἀτόμομα, κυριολεκτικὰ μ' ἓνα ἄλμα, διατρέξαμε... Ἀλλὰ ἡ προσπάθεια τοῦτῃ θάμενε ἀτελέσφορη καὶ δίχως καρπὸ ἂν παράλληλα δὲν προχωροῦσε κ' ἡ ἄλλη, ἡ ἐξ Ἰσού δύσκολη φροντίδα τῆς δημιουργίας ἐνὸς κοινοῦ ποὺ θὰ ἤτανε ὁ ἀναγκαῖος δέκτης... Τὸ κοινὸ τὸ προσέγγισε ὁ Ξενόπουλος, κοινωνικά, κἀνοντάς το μὲ τὴ ζωὴ του, τὰ ἔηθ του, τοὺς τύπους του, κεντρικὸν ἥρωα τοῦ συγγραφικοῦ του ἔργου». Καὶ συνεχίζει σχετικὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἀριότητα τῶν κειμένων, ὡς ἄλλου κρι-τηρίου προσέγγισης τοῦ κοινοῦ: «Μὰ τὸ προσέγγισε καὶ μ' ἓνα ἄλλο μέσο, ἐξ Ἰσού σίγουρο: αἰσθητικὰ... [...] μὲ τὴν ἐξαιρετικὰ καλλιτεχνικὴ τελειοποίηση τῆς φόρμας. [...] Πραγματο-ποίησε ἓναν τύπο διηγήματος, καὶ μυθιστορήματος προπάντων, τ ε λ ε ι ω μ ἔ ν ο υ ἀ π ὅ λ ο τ α. Τὰ βιβλία τοῦ Ξενόπουλου [...] μῆλκανε καὶ στὸ τελευταῖο, καὶ στὸ πῶ μικρό, καὶ στὸ πῶ ἀπομακρυσμένον ἑλληνικὸ στίτι...».

85. Ὁ Ἄ. Καραντώνης: *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Φυσιολογικαὶ Α'*, ὅπ.π., σημειώνει ὅτι «ὁ Ξενόπουλος εἶναι ὁ πρῶτος[...] ποὺ οἰκοδόμησε τὸ ἀπέραντο ἔργο του ἀπάνω στὴν πρῶ-τη αὐτὴ αἰσθησὴ τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, στὸ ἄλφα καὶ στὸ ὠμέγα τῆς πραγματικότητος», σ. 194. Ὁ Ἀφρηγητής, λοιπὸν, μοναδικὸς ὁ Ξενόπουλος, ὁ καλύτερος τῆς πεζογραφίας μας, ἀφρηγητὴς ἀπὸ ταλέντο καὶ ἀπὸ προσπάθεια», σημειώνει χαροκτηρηστικὰ ὁ Π. Χάρης: *Ἑλλη-νες πεζογράφοι*, τόμ. 1ος, Ἑστία, Ἀθήνα 1979, σ. 129. Καὶ λίγο παρακάτω: «...ἔδωσε τὸ πῶ ἀξιόλογο ἑλληνικὸ ἀστικὸ μυθιστόρημα μιᾶς ὀρισμένης ἐποχῆς, σ. 132. Θεωρεῖ δὲ ὅτι τὸ πῶ σηματοδοτικὸ μυθιστόρημά του εἶναι τὸ *Πλούσιοι καὶ φτωχοί*, ἐνῶ ἀπὸ τὰ διηγήματά του ξεχω-ρίζει τὴ *Νανότα*: «Μ' ἓνα ἐπιγράμμα, [...] τὰ εἶπε ὅλα ὁ Ξενόπουλος, σ. 134. Ὁ Ἄ.π. Σα-χίνης: *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, ὅπ.π., σ. 243, θεωρεῖ καλὺτερό μυθιστόρημά του τὸ *Τί-μοι καὶ Ἄτιμοι*. Γιὰ τὴν πεζογραφία τοῦ Ξενόπουλου βλ. περαιτέρω: Κλ. Παράσχος: «Γύρω ἀπὸ ἓνα ἔργο», *Νέα Ἑστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 25-26, Μ. Σιγούρος: «Ὁ διηγηματο-

στην ακριβή χαρακτηρισολογία τους, στις λεπτομερείς περιγραφές χώρων, αντικειμένων, γεγονότων και καταστάσεων, που θυμίζουν ένιοτε ζολαδική επιμονή και προσήλωση, στις ευστοχές πυκνότητες, στη στέρεη δομή, στην αφρονία της σκέψης με αφηγηματικές αναπτύξεις παραδοσιακών μοτίβων⁸⁶, στην εύγλωττία της έκφρασης με πολλά στοιχειά από τη ζακυνθινή παράδοση⁸⁷, στη λογική και ζωηρή απόδοση του φυσικού και του παραδεδεγμένου και στη διατήρηση του αναγνωστικού ενδιαφέροντος καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης⁸⁸. Ο συνδυασμός μιάς κοινωνιολογικής προσέγγισης⁸⁹ με τη θεωρία της πρόσληψης θα αποδείκνυε ότι ο Ξενόπουλος έχει μονίμως στο μυαλό του τον μέσο αναγνώστη, που αντιπροσωπεύει την πλειονότητα του δυνητικού αναγνωστικού κοινού, και ότι προσπαθεί συνεχώς να κρατήσει την προσοχή του τεταμένη, συχνά δε και να τον συναρπάσει, μέσω «δραματικών» κλιμακώσεων, γρήγορων και παραστατικών διαλόγων με σχεδόν θεατρικό ρυθμό και συμμετρικών εναλλαγών διαλόγων και αφήγησης⁹⁰. Στην προσπάθεια αυτή κεντρικό ρόλο έχει το έρωτικό ένστικτο,

γράφου», Νέα Έστία τόμ. Ν', τ. 587, 1951: αφιέρωμα στον Γρ. Ξενόπουλο, σσ. 27-28, Κ. Παλαμάς: «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Άπαντα*, τόμ. 6, Μπίρη, Άθήνα 1972, σσ. 463-472, Δ. Γιάκος: «Οι "Πλούσιοι και Φτωχοί" και ο "Λέων Χαρίσης"», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 42-50, Β. Πάτσιου: «Νικόλαος Σιγαλός: μιιά ἀληθινή ιστορία», *Περίπλους* σσ. 30-31, 1991, σσ. 142-143, τής ίδιας: «Οι "ἀληθινές" ιστορίες του Ξενόπουλου», έφημ. *Η Καθημερινή*, *Έπτά Ημέρες* 4 'Ιουλίου 1999, σσ. 10-11. Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρη: «Ελληνικού Άγώνος τo τριακισιάδραχμον έπαθλον». "Ένα πρώιμο δείγμα τής μελλοντικής πορείας του συγγραφέα», έφημ. *Η Καθημερινή*, *Έπτά Ημέρες* 4 'Ιουλίου 1999, σσ. 28-29.

86. Βλ. Δ. Λουκάτος: «Ο Ξενόπουλος δεξιότηχης και στην αφηγηματική ανάπτυξη παραδοσιακών μοτίβων», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 124-127.

87. Βλ. Δ. Μάργαρης: «Ο Ξενόπουλος και ή πατρίδα του», *Νέα Έστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 17-24, του ίδιου: «Η Ζακυνθινή ήθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 195-215.

88. «Με τον Ξενόπουλο δεν πλήττει κανείς ποτέ», αυτή ή φράση επανέρχεται ως leit-motiv στα κείμενα των μελετητών του, ύστερα από την προσφώνηση που του έκανε ο Νιρβάνας στην Άκαδημία Άθηνών, βλ. Π. Νιρβάνας: «Ο Ξενόπουλος Άκαδημαϊκός», *Άπαντα*, τόμ. Δ', Γιοβάνη, Άθήνα 1967, σ. 413: «... ένα μέγα και σπάνιο προτέρημα, τo όποιο αποτελεί ταυτοχρόνως και μίαν ύποχρέωσιν του συγγραφέως προς τους αναγνώστας του. Δεν υπήρξατε ποτέ πληκτικός, κύριε. Καί αυτό είναι τo μέγα μυστικόν όλων των δημοφιλών συγγραφέων. Διότι όλα τὰ συγχαρεί ο αναγνώστης. Άκόμη και την έλλειψιν μεγαλοφυίας. Άλλά δεν συγχαρεί ποτέ τον συγγραφέα, που τον έκαμε νά πλήξει». Βλ. περαιτέρω: Α. Καραντώνης: *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιολογμίες Β'*, έπ.π., Π. Χάρης: "Ελληνες πεζογράφοι, τόμ. 1ος, έπ.π., σ. 129.

89. Για την «κοινωνιολογική» διάσταση των έργων και τής σκέψης του συγγραφέα βλ. Δ. Γιάκος: *Μορφές τής ελληνικής λογοτεχνίας*, Φιλιππότη, Άθήνα 1982, Β. Δουλαβέρας: «Κοινωνικές δομές και ιδεολογία στην τριλογία του Ξενόπουλου», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 131-141.

90. Βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Ο πιδ "λαϊκός" Έλληνας συγγραφέας», έ.π.π., σ. 6.

ποὺ προσωποποιεῖται κυρίως μὲ μιὰ γυναικεῖα μορφή⁹¹. Οἱ γυναικεῖες μορφές ἀντιπροσωπεύουν καλύτερα τὴν ἄμεση πραγματικότητα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ποὺ πρέπει νὰ ἐκφραστῇ λιτὰ καὶ γλαφυρά, καὶ δίνουν τὴν εὐκαιρία στὸν συγγραφέα νὰ ἐφαρμόσει κατ' ἄρχὴν τὴν ἐμπειρικὴ σκέψη του⁹² μέσα στὰ μυθιστοριογραφικὰ πλαίσια καὶ νὰ ἀναπτύξει δραματικὰ τοὺς χαρακτῆρες του. Αὐτὴ τοῦ ἡ ἱκανότητα εἶναι ἴσως καὶ τὸ ἐφαλτήριό του γιὰ νὰ μεταφέρει τὶς ζωντανές γυναικεῖες μορφές του καὶ στὸ θέατρο⁹³.

Πάντως, παρὰ τὴν ὀψογὴ τεχνικὴ, τὴν ἐξοικείωση μὲ τὰ εὐρωπαϊκὰ φιλολογικὰ ρεύματα καὶ τὴν ἰσχυρὴ του λογοτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία, ὁ Ξενόπουλος ἀπέφυγε ἐπιμελῶς τοὺς νεωτερισμοὺς ἐκείνους ποὺ θὰ παραξένευαν ἢ θὰ αἰφνιδίαζαν τὸ κοινὸ του, γι' αὐτὸ περιορίστηκε στὰ ὅρια τῆς δεκτικότητος καὶ τῆς νοοτροπίας τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ⁹⁴. Ἀγαπήθηκε πολὺ, ἔγινε δημοφιλὴς καὶ σχεδὸν ἀπαραίτητος στὸ ἀναγνωστικὸ κοινόν, ποὺ ἐκείνος καλλιέργησε, ἀλλὰ δὲν προώθησε τὴν εἰς βάθος ἔρευνα τοῦ συγγραφικοῦ ἔργου. Τὸ σύνολο πεζογραφικὸ του ἔργο εἶναι ἐντυπωσιακόν, πληθωρικόν καὶ σημαντικὸ ἀπὸ μιὰ γενικὴ σκοπιὰ τῆς λογοτεχνικῆς ἱστορίας, ὡς μιὰ ἑλληνικὴ *comédie humaine*⁹⁵. Ὁ θαυμασμός τοῦ μελετητῆ ὅμως μειώνεται αἰσθητά, ὅταν ἀποτιμῇσει τὸ κάθε ἓνα ἔργο χωριστὰ ἢ ὅταν τὸ συγκρίνει μὲ ἄλλα συναφῆ ἔργα. Ἀπὸ τὶς δεκάδες τῶν μυθιστορημάτων του⁹⁶ εἶναι λίγα ἐκείνα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἀντέξουν στὶς συγκρίσεις. Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ὁπωσδήποτε τὸ *Πλούσιοι καὶ πτωχοὶ* (1919), τὸ ὁποῖο, πέρα ἀπὸ τοὺς ἐνδιαφέροντες κοινωνικοὺς τοὺς προσανατολισμούς, καθιερώνει, μαζὶ μὲ τὸ *Οἱ Σκλάβοι* στὰ δεσμά τους τοῦ Κ. Θεοτόκη (1922), τὸν χαρακτηριστικὸν τύπο τοῦ νεοροῦ σοσιαλιστῆ μὲ τὶς ἀπραγματοποιήσεις πεποιθήσεις, ποὺ ἐγκλωβίζεται στὶς προσωπικὲς του ἀδυναμίες καὶ τὶς κοινωνικὲς ἀτραπούς. Ὁ

91. Βλ. Ἀ. Καραντώνης: *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Φυσιονομίες Α'*, ὅπ.π., σ. 193, Π. Χάρης: *Ἑλληνες πεζογράφοι*, τόμ. 1ος ὅπ.π., σ. 131, Ἀπ. Σαχλίνης: *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, ὅπ. π., σσ. 241-242.

92. Ὁ Ἀ. Καραντώνης: *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Φυσιονομίες Β'*, ὅπ.π., σ. 425, πολλὸ εὐστοχὰ τὸν χαρακτηρίζει «μεγάλου ἐμπειρικοῦ», γιατί δὲν τέρπεται ἀπὸ τὶς θεωρίες τῶν ἰδεῶν καὶ ἀποφεύγει τὶς γενικεύσεις.

93. Βλ. Κ. Μητσάκης: *Τὰ δοκίμια τῆς Βοστώνης*, Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1993, σσ. 109-113, Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Ὁ πῶ «λαϊκός» Ἑλληνας συγγραφέας», ὅπ.π.

94. Βλ. Μ. Vittì: *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ὁδυσσεύς, Ἀθήνα 1978, σ. 270, 328, Δ. Πολίτης: *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Ἀθήνα 1985, σ. 214.

95. Ὁπως ἔξυπνα τὸ χαρακτηρίζει ὁ R. Beaton: *Εἰσαγωγή στὴ Νεότερη Ἑλληνικὴ Λογοτεχνία*, Νεφέλη, Ἀθήνα 1996, σ. 142, ὑπονοώντας τὸν ὄγκο του, ἀλλὰ καὶ τὶς ἐπιρροές του ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο ἔργο τοῦ Balzac.

96. Βλ. Π. Μαρκάκης: «Οἱ πρῶτες κρίσεις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ξενόπουλου», ὅπ.π., ἀρ. 21-52 καὶ 327-422.

τύπος αὐτὸς φαίνεται πὼς «ἐπηρεάζει» πολλοὺς πεζογράφους (τὸν Τσίρκα στὶς *Ἀκυβέρνητες Πολιτείες*, τὴ Δούκα στὴν *Ἀρχαία Σκουριά*, τὸν Λουντέμη ἢ τὸν Χατζῆ)⁹⁷. Κάποιες παραλλαγές του θὰ βροῦμε καὶ σὲ ὀρισμένους θεατρικοὺς συγγραφεῖς τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου (τὸν Σκούρη λ.χ. στοὺς *Ἐκτελεστές* καὶ τοὺς *Μουσικούς*, τὸν Σεβαστάκη στὴν *Πολιορκία Α΄*, τὸν Μουρσελά στοὺς *Φίλους* καὶ στὸ *Ἐνυδρεῖο*), ποὺ τὸν παρουσιάζουν σὲ κάπως μεγαλύτερη ἡλικία καὶ τὸν ἀναπτύσσουν, φυσικά, σὲ νέα ἱστορικά καὶ κοινωνικά συμφραζόμενα καὶ μὲ νέους δραματογραφικοὺς τρόπους.

Σὲ ἴσες γλωσσικὲς ἀποστάσεις

Μὲ τὸ *Ταξίδι* τοῦ Ψυχάρη (1888) καὶ τὰ *Τραγούδια* τῆς πατρίδας μου τοῦ Παλαμᾶ ἀρχίζει ἓνα ἄλλο μακρὸ λογοτεχνικὸ ταξίδι στὴν ἀναζήτηση τῆς γλωσσικῆς φυσιογνωμίας τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων.⁹⁸ Τὸ γλωσσικὸ πρόβλημα⁹⁹, πάντως, τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Ξενοπούλος ἀρχίζει τὴ συγγραφικὴ του πορεία, βρίσκεται στὸ ἐπίκεντρο δύο ἀντιμαχόμενων ἰδεολογιῶν: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἔχει, πρὶν ἀπὸ λίγα μόλις χρόνια, ἐκδηλωθεῖ τὸ κίνημα ἑνὸς γλωσσικοῦ καὶ λογοτεχνικοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ μὲ εὐρωπαϊκοὺς προσανατολισμοὺς καί, ἀπὸ τὴν ἄλλη, συνεχίζεται ἡ τάση ἑνὸς ἐσωστρεφοῦς ἐλληνοκεντρισμοῦ, ποὺ συχνὰ ἀπολήγει σὲ μεγαλοῖδεατικὲς ἀποφάνσεις. Στὴ διαμάχη αὐτή, ἀναβιώνει τὸ κεντρικὸ ἰδεολογικὸ δίλημμα *Ἀνατολή-Δύση*¹⁰⁰ μὲ τὸν βαρὺ κοινωνικὸ συμβολισμό του. Οἱ νέοι ὅροι καὶ τὰ καινούργια δεδομένα ποὺ ἐμπλουτίζουν τὸ παλιὸ αὐτὸ δίλημμα ἐκφράζουν τὶς ἀντιθέσεις τῶν κοινωνικῶν τάξεων, τὶς ἀντιπαλότητες τῶν ἰδεολογικῶν φορέων, ἀλλὰ καὶ τὶς διαφορὲς στὶς νοοτροπίες καὶ τὶς θεωρητικὲς

97. Βλ. R. Beaton: *Εἰσαγωγή* στὴ *Νεότερη Ἑλληνικὴ Λογοτεχνία*, ὅπ.π., σ. 149.

98. Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης: «Ἐκατὸ χρόνια ἀπὸ τὸ *Ταξίδι* τοῦ Γιάννη Ψυχάρη», *Νέα Ἑστία* τόμ.123, τ. 1463, 1988, σσ. 806-819, ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὸ βιβλίο του: *Ἑλληνικὴ Γλῶσσα. Παρελθόν-Παρόν-Μέλλον*, Gutenberg, Ἀθήνα 1994.

99. Ἀπὸ τὴν ἐκτενὴ βιβλιογραφία βλ. ἐνδεικτικὰ Μ. Τριανταφυλλίδης: *Δημοτικισμός καὶ ἀντίδραση*, 6ος τόμος τῶν *Ἀπάντων*, Ἰνστιτούτο Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1963, Γ. Κορδάτος: *Δημοτικισμός καὶ λογιωτατισμός*, Μπουκουμάνη, Ἀθήνα 1974, Σταυρίδης - Πατρικίου Ρ. (ἐπιμ.): *Δημοτικισμός καὶ κοινωνικὸ πρόβλημα*, Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1976, Α. Φραγκουδάκης: *Ὁ εκπαιδευτικὸς δημοτικισμός καὶ ὁ γλωσσικὸς συμβιβασμός τοῦ 1911*, *Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι.*, Ἰωάννινα 1977, D. Giovas: *The Nationism of the Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1888-1930)*, Hackett, Amsterdam 1986, Κ. Τσουκαλάς: *Ἐξάφηση καὶ ἀναπαραγωγή. Ὁ κοινωνικὸς ρόλος τῶν εκπαιδευτικῶν μηχανισμῶν στὴν Ἑλλάδα (1830-1922)*, Θεμέλιο, Ἀθήνα 1985, σσ. 532-551.

100. Βλ. Ἀλ. Πολίτης: *Ρομαντικὰ χρόνια. Ἰδεολογίες καὶ νοοτροπίες στὴν Ἑλλάδα τοῦ 1830-1880*, Ε.Μ.Ν.Ε. - Μνήμων, Ἀθήνα 1998.

προσεγγίσεις τῆς κοινωνικῆς καὶ ἱστορικῆς πραγματικότητος. Οἱ δράσεις τῶν διανοουμένων καὶ οἱ μεθοδεύσεις τῶν πολιτικῶν κινεῖνται γύρω ἀπὸ δύο δόγμα-
τα, ποὺ φαινομενικὰ εἶναι ἀσύμβατα, στὴν πράξιν ὅμως παρατηροῦνται συχνὰ ἀμοιβαῖες μετακινήσεις καὶ προσμίξεις. Ὁ Ξενόπουλος δραστηριοποιεῖται ἀκρι-
βῶς στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς ἀβεβαιότητος, ἀλλὰ καὶ τῆς «ἡθογραφίας» μὲ τὸν ἀστικὸ
ρεαλισμὸ ἢ τῆς καθαρῆς γλωσσικῆς στάσης μὲ τὴ νέα δημοτικιστικὴ ἀντί-
ληψιν. Μὲ συμβιβαστικὸ πνεῦμα —ποὺ συνάδει ἄλλωστε μὲ τὶς προσωπικὲς του
φιλοδοξίες, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ποιοτικὴ διασπορὰ τῶν ἐντύπων στὰ ὅποια συμ-
μετέχει¹⁰¹— ἐπιζητεῖ τὴ συμπόρευση καὶ τὴ συμφιλίωση ἀντίθετων δυνάμεων
καὶ τὴν ἀποφυγὴ τῶν γλωσσικῶν ἀκροτήτων, ἐλίσσεται διπλωματικά, τηρεῖ
ἐφεκτικὴ στάση ἀπέναντι σὲ συναδέλφους ποὺ ἀκολουθοῦν ἀκραίους δρόμους,
δέχεται ἐκατέρωθεν κατηγορίες γιὰ τὴ μὴ ἀμιγῆ γλῶσσα του, ἀλλὰ καταφέρνει
νὰ δημιουργήσει ἓνα σταθερὸ πλαίσιο ἔκφρασης, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ἀναδει-
χθεῖ ἡ κοινὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα τοῦ σήμερα¹⁰².

Βέβαια ὁ Ξενόπουλος δὲν εἶναι, ὅπως ὁ Παλαμᾶς ἢ ὁ Καζαντζάκης, γλωσ-
σοπλάστης, ἀλλὰ «γλωσσοσυγυριστής»¹⁰³. Δὲν ἀναζητεῖ τὴν ἀνάβαση στὴν κο-
ρυφὴ τῆς γλωσσικῆς ἔκφρασης, ἀλλὰ προετοιμάζει ὑπομονετικὰ τὸ ἔδαφος τῆς
πεδιάδας. Ὅταν κυκλοφορεῖ τὸ 1898 τὸ περιοδικὸν *Τέχνη*¹⁰⁴, δὲν συγκαταλέγε-
ται ἀνάμεσα στοὺς σταθεροὺς συνεργάτες του, (Παλαμᾶς, Καμπύσης, Μαβίλης,

101. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ *Διάπλαση καὶ τὴ Νέα Ἑστία*, γράφει λ.χ. στὰ περιοδικὰ *Παναθή-
ναια* (βλ. Γ. Βέης: «Ὁ Ξενόπουλος καὶ τὰ Παναθήναια», *Ἰόνιος Ἀνθολογία* 126, 1939, σσ.
110-120), *Νουμᾶς* (βλ. Ρ. Γκόλφης: «Ὁ Ξενόπουλος καὶ ὁ Νουμᾶς», *Νέα Ἑστία* τόμος Ν',
τ. 587, 1951: ἀφιέρωμα στὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο, σσ. 33-37, Γ. Χ. Καλογιάννης: «Ὁ Νου-
μᾶς καὶ ἡ ἐποχὴ του (1903-1931). Γλωσσικοὶ καὶ ἰδεολογικοὶ ἀγῶνες, Ἐπικαιρότητα,
Ἀθήνα 1984, *Νέα Ζωὴ Ἀλεξανδρείας*, τὸ περιοδικόν μας καὶ στίς ἐφημερίδας *Πρωία*,
Ἔθνος, τὸ Ἀστὺ, Ἀθήναι, Ἐφημερίδες καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα ἐντυπα. Βλ. καὶ Π. Μαρκάκης:
«Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενόπουλου», *ὅπ.π.*

102. Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης: *Νεοελληνικὴ κοινὴ. Πέραν τῆς καθαρηνούσης καὶ τῆς
δημοτικῆς*, Γρηγόρης, Ἀθήνα 1979.

103. Βλ. Ἀ. Καραντώνης: *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Φυσιολογικαὶ Β'*, ὅπ.π., σ. 427.

104. Τὸ περιοδικὸν κυκλοφόρησε ἀπὸ τὸν Νοέμβριον τοῦ 1898 ἕως τὸν Ὀκτώβριον τοῦ
1899 ἀπὸ τὸν Κ. Χατζόπουλο. Ὅλα τὰ τεύχη τοῦ περιοδικοῦ ἀνατυπώθηκαν φωτογραφικὰ
ἀπὸ τὸ Ε.Α.Ι.Α. τὸ 1980. Γιὰ τὸ περιεχόμενον καὶ τὸν ρόλο τοῦ περιοδικοῦ βλ. Π. Νιρβάνας:
«Ἡ *Τέχνη* καὶ ὁ μαλλιχρισμός», *Ἀπαντα Γ'*, Γιοβάνη, Ἀθήνα χ.χ., σσ. 342-345, Αἴμ.
Χουρμούζιος: «Ἡ συμβολὴ τῆς *Τέχνης*», *Νέα Ἑστία* 18, 1940, σσ. 1285-1293, Μ. Μ. Πα-
παϊωάννου: «Τὸ περιοδικὸν *Τέχνη* καὶ ἡ πάλιν τῶν ἰδεῶν στὴν Ἀθήνα στὸ τέλος τοῦ 19ου
αἰῶνος. Ἐπιθεώρησης *Τέχνης* ΙΑ', Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1960, σσ. 216-223, Μ. Ἀντωνίου-
Τίλλου: *Τὸ περιοδικὸν Ἡ Τέχνη (1898-1899). Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς ἱστορίας τῆς νεοε-
λληνικῆς λογοτεχνίας. Διδακτορικὴ διατριβή, Πανεπιστήμιον Ἰωαννίνων* 1989.

Θεοτόκης, Πορφύρας, Μαλακάσης, Νιρβάνας κ.ά.). Μένει στὸν δικό του δρόμο καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐπιφέρει τὴν τάξη στὴ γλωσσικὴ σύγχυση καὶ νὰ δημιουργήσει, μὲ τὰ κείμενά του, τὶς ἰσορροπίες ἐκεῖνες, ποὺ θὰ παραγκωνίσουν τοὺς ἀρχαίους νεοαττικισμοὺς, ἀλλὰ καὶ τὶς ψυχαρικὲς ὑπερβολές. Ἡ ἱστορία τὸν δικαίωσε καὶ γιὰ νὰ εἴμαστε καὶ ἐμεῖς δίκαιοι, θὰ πρέπει νὰ παραδεχθούμε, ὅτι χωρὶς τὴν ἐπιμονή του στὶς συμβιβαστικὲς λύσεις—ἔστω, τὶς ὑπαγορευμένες ἀπὸ ἐξωτερικὲς ἀναγκαιότητες— καὶ στὴ μέση καὶ πῶς εὐρύχωρη ὁδὸ, ἀρκετοὶ ἄλλοι συγγραφεῖς θὰ εἶχαν στερηθεῖ τὸ πρόσφορο ἔδαφος τῆς μικτῆς γλώσσας, ποὺ καλλιέργησε μὲ τόση συνέπεια ἐπὶ σειρὰ ἐτῶν ὁ Ξενόπουλος καὶ τὸ ὁποῖο τοὺς βοήθησε σημαντικὰ στὸ νὰ μὴν ὑποκύβουν στὸν γλωσσικὸ μαυρισμὸ ποὺ ἐπέβαλλαν οἱ καιροί. Σίγουρα δὲν μπορεῖ νὰ ἐκπροσωπήσει τὸν ἀγωνιστὴ λόγιο καὶ ἐπαναστατικὸ συγγραφέα. Ἡ οὐσιαστικὴ ἀποχὴ του ἀπὸ τὰ γεγονότα τῶν «Εὐαγγελικῶν»¹⁰⁵ καὶ τῶν «Ὁρεσטיακῶν»¹⁰⁶, ἡ ἀποφυγὴ τῶν ἀρνητικῶν συνεπειῶν ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἡ παρέμβαση τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας στὴν καριέρα του—τὴ στιγμὴ ποὺ ἄλλοι δημοτικιστὲς λόγιοι, Ἕλληνες καὶ ξένοι, προπηλακίζονται¹⁰⁷ καὶ λοιδοροῦνται ὡς προδότες καὶ αἰρετικοί¹⁰⁸, ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Παλαμᾶς κινδυνεύει νὰ χάσει τὴ θέση του στὴ Γραμματεία τοῦ Πανεπιστημίου τὸ 1903— ἡ πολιτικὴ τῶν ἴσων ἀποστάσεων καὶ τῶν καλῶν σχέσεων ποὺ τηρεῖ σχεδὸν πάντα, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στρατηγικῆς τοποθετοῦν τὸν συγγραφέα μας στοὺς μετριοπαθεῖς λογίους ποὺ ἀποφεύγουν τὶς συγκρούσεις καὶ ἐργάζονται πυρετωδῶς γιὰ τὴν ἀναβάθμιση τῆς παιδείας, χωρὶς ὅμως προστριβὲς καί, κυρίως, χωρὶς προσωπικὸ κόστος. Ἡ παρατήρηση αὕτη καθόλου δὲν μειώνει τὴ συμβολὴ τοῦ Ξενόπουλου στὴ διαμόρφωση τῆς λογοτεχνικῆς μας γλώσσας.

105. Βλ. Ε.Ι. Κωνσταντινίδης: *Τὰ Εὐαγγελικά: Τὸ Πρόβλημα τῆς Μεταφράσεως τῆς Ἀγίας Γραφῆς εἰς τὴν Νεοελληνικὴν καὶ τὰ Αἵματηρὰ Γεγονότα τοῦ 1901*, Ἀθῆνα 1976, Χ.-Δ. Γουνελάς: *Ἡ σοσιαλιστικὴ συνείδηση στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος Ἀθῆνα 1984, σσ. 74-76. Γιὰ μιὰ περιγραφὴ τῶν γεγονότων ἀπὸ τρεῖς πρωταγωνιστὲς σὲ αὐτὰ φοιτητὲς ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλα συναφῆ τεκμήρια βλ. Ἀλ. Δημαρᾶς (ἐπιμ.): *Ἡ μεταρρίθμιση, ποὺ δὲν ἔγινε*, ὅπ.π., σσ. 23-32.

106. Βλ. Γ. Σιδέρης: «Τὰ Ὁρεσטיακά», *Θέατρο* 33, 1973, σσ. 51-61 καὶ 34/36, 1973, σσ. 89-99 καὶ Ἀλ. Δημαρᾶς, ὅπ.π., σσ. 35-38. Βλ. σχετικὰ τὰ ἄρθρα τοῦ Παλαμᾶ: «Μεταφράζετε τοὺς ἀρχαίους» καὶ «Ἡ Τρικυμία τῆς Ὁρέστειας», *Νουμᾶς* Α', 26 Ὀκτ. καὶ 7 Δεκ. 1903 καὶ στὰ Ἀπαντα τόμ. 6, σσ. 359-372, Π. Νιρβάνας: «Τὰ Ὁρεσטיακά», Ἀπαντα Δ', Γιοβάνη, Ἀθῆνα χχ., σσ. 214-220.

107. Ὁ Κ. Krumbacher λ.χ. εἶναι ὕβριστὴς τοῦ ἐλληνικοῦ ἔθνους, πράκτορας τοῦ πανσλαβισμού καὶ διάδοχος τοῦ Fallmerayer, κατὰ τὸν Μιστριώτη. Βλ. Γ. Χ. Καλογιάννης *Ὁ Νουμᾶς καὶ ἡ ἐποχὴ του...*, ὅπ.π., σ. 139.

108. Βλ. Γ. Ψυχάρης: *Κριτικὰ κείμενα* τόμος δεῦτερος, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Ἀθῆνα 1997, σσ. 526-527.

σας οὔτε τῇ συγγραφικῇ του ἀξία, ἀλλὰ σκιαγραφεῖ, νομίζω, μιὰ οὐσιαστικὴ πτυχή τῆς προσωπικότητάς του καί, σαφῶς, ἐξηγεῖ σὲ ἕναν βαθμὸ τὶς ἐπιθέσεις ποὺ δέχτηκε ἀπὸ ἀρκετοὺς συναδέλφους του¹⁰⁹.

Γιὰ μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ θεατρικοῦ Ξενόπουλου

Ὁ Ξενόπουλος μετέφερε τὸ θεατρικὸ βλέμμα ἀπὸ τὴν ὑπαιθρο στὸ σκηνό. Εἶναι ὁ σημαντικότερος εἰσηγητὴς τοῦ ἀστικοῦ δράματος στὴν Ἑλλάδα. Ἐντούτοις δὲν προχωρεῖ σὲ πειραματισμούς στὴ γραφὴ του, σὲ κρυπτικές κινήσεις, σὲ πρωτότυπες μορφολογικὲς ἀναζητήσεις. Πρωτοτυπεῖ μόνο στὶς θεματικές του διερευνήσεις, καὶ αὐτὸ συμβαίνει κυρίως στὴν πρώτη φάση τῆς συγγραφικῆς του πορείας, ὅταν κάνει τὰ πρῶτα ἀποφασιστικὰ βήματα γιὰ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἡθογραφία στὴν ἀστικὴ δραματοποιία. Τὰ βήματα αὐτὰ ἐγίναν μὲ τὰ ἔργα *Καλλιτέχνης* (1894), *Ὁ Ψυχοπατέρας* *Ὁ Τρίτος* (1895)¹¹⁰, *Ὁ Μακαρίτης Μαύσωλος* (1896-1897), *Τὸ μυστικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέρανας* (1904)¹¹¹, *Φωτεινὴ Σάντη* (1908)¹¹², *Στέλλα Βιολάντη* (1909)¹¹³, *Ραχήλ* (1909)¹¹⁴, *Ὁ Πειρασμός* (1910)¹¹⁵ καὶ *Ψυχασάββατο* (1911)¹¹⁶.

Ἀπὸ τὰ εἴκοσι ὀκτὼ ἔργα του ποὺ βρίσκονται σήμερα τυπωμένα, τὰ μισὰ ἀνήκουν στὸν εὐρύτερο χῶρο τῆς κωμωδίας. Ἐδῶ περιλαμβάνονται τυπικὰ τρεῖς *comédies* (ὁ *Ψυχοπατέρας*, ἡ *Μαριτάνα* καὶ ὁ *Ποπολόρος*), ἀλλὰ ἀνάλογα στοιχεῖα παρουσιάζονται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα του. Οἱ *Ἀκτίνες Ν* λ.χ. ἔχουν

109. Κυρίως ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ *Νουμά*. Βλ. ἐνδεικτικὰ Ρ. Γκόλφης: «Ὁ Ξενόπουλος καὶ ὁ Νουμάς», ὅπ.π., Γ. Χ. Καλογιάννης: *Ὁ Νουμάς καὶ ἡ ἐποχὴ του...*, ὅπ.π.

110. *Ὁ Ψυχοπατέρας* καὶ ὁ *Τρίτος* εἰσάγουν οὐσιαστικὰ τὸ θέατρο ἰδεῶν στὸν ἐλληνικὸ χῶρο, μολοντὶ ἀναπαράγουν συμβατικότητες ἀπὸ τὰ στρατευμένα ἀστικὰ δράματα τύπου *Δουμᾶ* υἱοῦ καὶ τῶν *bien faites* δραμάτων τῆς γαλλικῆς σχολῆς, χωρὶς οὐσιαστικὲς ἀναφορὲς στὴν τότε ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Βλ. ἐν προκειμένῳ Ε. -Λ. Δελβερούδη: «Βενετισμός ἢ "ἔργα μὲ θέση": ἡ ἀνανέωση τοῦ δραματολογίου στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 19ου αἰ.», στὸν τόμο: *Ζητήματα ἱστορίας τῶν νεοελληνικῶν γραμμάτων*. Ἀφιέρωμα στὸν Κ. Θ. Δημαρᾶ, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242.

111. Τὸ ἀνεβάζει πρῶτα ὁ Χρηστομάνος στὴ Νέα Σκηνὴ στὶς 30 Ἰουλίου τοῦ 1904 χωρὶς ἐπιτυχία καὶ ἀργότερα ὁ θίασος τῆς Κοτοπούλη, μὲ τὴν ἴδια στὸν ὁμώνυμο ρόλο, στὶς 27 Αὐγούστου τοῦ 1918.

112. Τὸ ἀνεβάζει ὁ θίασος τῆς Κυβέλης Ἀδριανοῦ στὶς 11 Αὐγούστου τοῦ 1908.

113. Ἡ Κυβέλη τὸ πρῶτον εἰσάγει πρῶτη στὴν Πάτρα στὶς 9 Ἰανουαρίου τοῦ 1909 καὶ λίγους μῆνες ἀργότερα τὸ ἀνεβάζει καὶ ἡ Κοτοπούλη στὴν Ἀθήνα, μὲ τὴ Νέα Σκηνὴ στὶς 10 Αὐγούστου. Ἡ *καλλιτέχνης* θὰ κρατήσει τὸν ὁμώνυμο ρόλο γιὰ τρεῖς δεκαετίες.

114. Παρουσιάστηκε στὶς 15 Ἰουνίου τοῦ 1909 ἀπὸ τὸν θίασο Κυβέλης Ἀδριανοῦ - Ἐδμόνδου Φόρστ, μὲ τὴν Κυβέλη στὸν ὁμώνυμο ρόλο.

115. Τὸ ἀνέβηκε ἡ Κυβέλη στὸ θέατρο Βαριετὲ τὸ 1910.

116. Πρῶτον εἰσάχθηκε ἀπὸ τὸν θίασο τῆς Κυβέλης στὶς 13 Ἰουνίου τοῦ 1911.

ξεκάθαρο τὸν τύπο τῆς comédie: «έναν εὖθυμο πόνο, γέλια μαζί με δάκρυα, λίγη συγκίνηση κάτω ἀπὸ πολλὴ φαιδρότητα»¹¹⁷. Ἀλλὰ ἡ κοσμοπολίτικη ἀτμόσφαιρα καὶ ἡ περίτεχνη γλώσσα ποὺ ἀντιπαρέρχεται αὐτὸ ποὺ δὲν «πρέπει» νὰ ἀκουστεῖ, ἡ ἐσκεμμένη εὐπρέπεια καὶ ἡ ἐλαφριά σατιρική διάθεση, ὁ διάχυτος, ἀλλὰ λεπτὸς ἐρωτισμός, οἱ ἐπιμελῶς ἐπεξεργασμένοι καὶ στρωτοὶ διάλογοι, ἡ ἀποφυγὴ τῆς πολὺπλοκης σκέψης, τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν προβληματισμῶν καὶ τῶν ἀπερίφραστων προσωπογραφιῶν, οἱ ὑπαινιγμοὶ καὶ τὰ ὑπονοούμενα ἀντὶ τῶν μονοσήμαντων ἢ εὐθέων ρηματικῶν σχημάτων, ἡ διάθεση πρὸς τὴ φυγὴ, τὴν ἀνάπαυλα καὶ τὴν ἀμεριμνησία, ἡ συχνὰ μὴ ἀληθοφανὴς θέαση τοῦ κόσμου, ἡ κατὰ κανόνα τρίπρακτὴ δόμηση τῶν κειμένων, τὸ ἀνώδυνο χιοῦμορ καὶ ἡ ἄψογη τεχνικὴ, ὅλα αὐτὰ εἶναι στοιχεῖα τῆς comédie, ποὺ συναντοῦμε συχνὰ πυκνὰ καὶ μὲ διαφοροτικοὺς ἐκάστοτε συνδυασμοὺς σὲ πολλὰ ἔργα τοῦ Ξενόπουλου. Πολὺ ἔντονη εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ παρουσία τῆς φάρσας, εἴτε αὐτὴ δηλώνεται ρητὰ εἴτε ὄχι. Ἔτσι, τὸ *Δὲν εἶμαι ἐγὼ* θεωρεῖται δικαιολογημένα ἀπὸ τὸν συγγραφέα φάρσα, γιὰ τὴ συγγραφὴ τῆς ὁποίας κουράστηκε τόσο πολὺ, ὅσο γιὰ κανένα ἄλλο ἔργο του. Ὁφείλε ἐδῶ νὰ ἐντάξει ἀρμονικὰ στὴν πλοκὴ του πολλὰ πρόσωπα καὶ περιστατικά, χωρὶς νὰ παραβιάσει τὸ συμβατικὸ ὄριο τοῦ εἰκοσιτετράωρου¹¹⁸. Ἀλλὰ καὶ ἡ *Πολυγαμία* δὲν εἶναι παρὰ μιὰ φαρσικὴ κωμωδία, στὸν βαθμὸ ποὺ ὅλη ἡ δράση πλέκεται γύρω ἀπὸ τὴν ἀθέλητὴ προσπάθεια τῆς συζύγου νὰ ἀποκαλύψει τίς ἐρωτικὲς ἀτασθαλίες τοῦ ἀντρα της, καὶ ἀπὸ τίς ἀντίστοιχες προσπάθειες ἐκείνου νὰ ἀποφύγει τίς παγίδες, στίς ὁποῖες πέφτει χωρὶς νὰ τὸ θέλει. Φαρσικὰ στοιχεῖα ὅμως ἔχουν καὶ ἄλλα ἔργα, ὅπως ἡ *Ῥοαία Μαμά* ἢ ὁ *Πειρασμός*. Σὲ ὅλες αὐτὲς τίς περιπτώσεις, ἐντοπίζουμε τίς ἐπιλογὲς ἐνὸς συγγραφέα ποὺ, μαθητεύοντας στὸν Δουμᾶ υἱό, τὸν Labiche καὶ τὸν Feydeau¹¹⁹, ἔχει ὡς στόχο του νὰ διασκεδάσει μόνο τὸ κοινὸ του καὶ νὰ

117. Βλ. τὸ σημείωμα τοῦ Ξενόπουλου στὴν ἐκδοση τοῦ ἔργου, *Θέατρο*, τόμ. 4ος, ἐκδ. Βλάσση, Ἀθήνα 1991, σ. 97.

118. «[...] Γιὰ κανέν' ἄλλο δὲν κόπιασα, δὲν κουράστηκα, δὲν κεφαλοπόνεσα τόσο. Δύο καὶ τρεῖς νύχτες ἔμεινα ἄγρυπνος νὰ συλλογιέμαι αὐτὸ τὸ λαβύρινθο τῆς πλοκῆς, πράγμα ποὺ πρῶτὴ φορὰ μοῦ συνέβη στὴ θεατρικὴ μου ζωὴ. Γιατ' εἶχα νὰ κάμω μ' ἓνα πλῆθος πρόσωπα καὶ μ' ἓνα πλῆθος περιστατικά, ποὺ ἔπρεπε νὰ παρασταθοῦν, νὰ πλεχτοῦν, νὰ οἰκονομηθοῦν καὶ νὰ ξεδιαλυθοῦν ὅλα στὴν πῦρ αὐστηρῇ καὶ δύσκολῃ θεατρικῇ φόρμῃ, μέσα στίς τρεῖς αὐτὲς πράξεις, τίς στενεμένες ἀπὸ τὴν «ἐνότητα τοῦ χρόνου» — τὸ κλασικὸ εἰκοσιτετράωρο» ἀπὸ τὸ σημείωμά του στὴν ἐκδοση τοῦ ἔργου, *Θέατρο*, τόμ. 5ος ἐκδ. Βλάσση, Ἀθήνα 1991, σ. 13. (Πρώτῃ δημοσίευση τὸν Μάρτιο τοῦ 1928).

119. Βλ. ἐνδεικτικὰ A. Maurois: *Les Tois Dumas*, Hachette, Paris 1957, J. Autruseau-Adamov: *Labiche et son théâtre*, L'Arche, Paris 1973, J. Lorcey: *Georges Feydeau*, La Table ronde, Paris 1977, H. Gidel: *La Dramaturgie de Georges Feydeau*, Champion, Paris 1978, M. Esteban: *Georges Feydeau*, Twayne Publ., Boston 1983, F. Heymann: *Labiche ou l'esprit du second Empire*, Olivier Orban, Paris 1988.

ἐπιβεβαιώσει ἢ τὸ πολὺ νὰ εἰρωνευτεῖ καλόγουστα τὴν ὑπάρχουσα κοινωνικὴ ἡθικὴ, χωρὶς βαθυτέρες κριτικὲς αἰχμές.

Ἀπὸ τίς δεκατέσσερις τυπωμένες κωμωδίες, οἱ δέκα εἶναι τρίπρακτες, οἱ δύο τετράπρακτες (*Πειρασμός καὶ Ποπολάρος*), ἐνῶ ὑπάρχει μία μονόπρακτὴ (*Θεῖος Ὀνειρός*) καὶ μία δίπρακτὴ (*Ἀκτίνες Ν*). Ἄν ἐξαιρέσουμε τὸ *Θεῖος Ὀνειρός*, ποὺ ἀναφέρεται στὴν κλασικὴ Ἀθήνα τοῦ Περικλῆ καὶ τοῦ Σοφοκλῆ, μόνο δύο ἔργα ἀναφέρονται στὸ παρελθόν: ὁ *Ποπολάρος* καὶ τὸ *Ζευγάρωμα*, ποὺ εἶναι καὶ τὰ δύο «ζακυνθινὰ» ἔργα. Οἱ ἀθηναϊκὲς κωμωδίες ἐκτυλίσσονται πάντα στὸ παρὸν ποὺ βιώνει καὶ ὁ συγγραφέας.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δύο μονόπρακτα: *Καβαλλερία Ποπολάνα* καὶ *Καλλιτέχνις*, ποὺ δὲν ἐπιδέχονται εὐκόλα κάποιοι εἰδολογικοὶ προσδιορισμοί, τὰ ὑπόλοιπα χαρακτηρισρίζονται εἴτε ὡς δράματα εἴτε ὡς τραγωδίες. Ὡς τραγωδίες χαρακτηρίζονται τὰ *Πεπρωμένα* καὶ τὸ *Ψυχασάββατο*, καὶ οἱ δύο μὲ ζακυνθινὴ ὑπόθεση, ἐνῶ ἀκολουθοῦν ἄλλα δέκα δράματα, πέντε μὲ ζακυνθινὴ καὶ πέντε μὲ ἀθηναϊκὴ ὑπόθεση. Καὶ αὐτὰ στὴν πλειοψηφία τους ὑπακούουν στὴν τρίπρακτὴ δόμηση, δύο εἶναι δίπρακτα (*Ὁ Τρίτος* καὶ τὸ *Χαῖρε Νύμφη*, τὸ ὁποῖο διαθέτει καὶ ἕνα πρόλογο) καὶ ἓνα (*Ἀνιέζα*) διαιρεῖται σὲ ὀκτὼ εἰκόνες.

Ἀπὸ μιὰ ρεαλιστικὴ ματιὰ

Τὸ σύνολο τῶν εἴκοσι ὀκτὼ αὐτῶν ἔργων εἶναι βεβαίως περιοριστικὸ σὲ σχέση μὲ ὅλη τὴ δραματοποιίαν τοῦ συγγραφέα, εἶναι ὅμως ἱκανὸ νὰ μᾶς δώσει μιὰ πιστὴ εἰκόνα τῆς μεγάλης καὶ σημαντικῆς παραγωγῆς του. Μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλον τρόπο, σὲ μικρὸ ἢ μεγάλῳ βαθμῷ, τὰ ἔργα αὐτὰ ἀνταποκρίθηκαν στὶς ἀνάγκες τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς, τόσο στὴν ἀφειρηρία τοῦ δύσκολου εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὅσο καὶ στὰ μετέπειτα χρόνια τοῦ μεσοπολέμου. Ἡ ἐπιτυχία καὶ ἡ ἀγάπη ποὺ κέρδισε ὁ Ξενοπούλος ἀπὸ τὸ κοινὸ του δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ συγγραφικὴ του εὐχέρεια, δηλαδὴ στὴν ποσότητα τῶν κειμένων του καὶ στὴ συχνότητα τῆς σκηνηκῆς του παρουσίας· ὀφείλεται κυρίως στὴν ἱκανότητά του νὰ συλλαμβάνει τὸν παλμὸ τῆς ἐποχῆς του, νὰ συγχρονίζεται πρὸς αὐτὸν καὶ νὰ ἀγγίζει ἔτσι τίς εὐαίσθητες χορδὲς τοῦ κοινοῦ του. Ὀφείλεται ἐπίσης στὴν ἀκαταπόνητὴ δουλειὰ ἐπανεπεξεργασίας τῶν κειμένων του κάθε φορὰ ποὺ τὸ ἐπέβαλλαν οἱ συνθήκες καὶ στὸ ἐπικοινωνιακὸ του προτέρημα μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, θιασάρχες, σκηνοθέτες καὶ ἡθοποιούς¹²⁰. Γι' αὐτοὺς γράφει τὰ ἔργα του, εἴτε πρόκειται γιὰ παραγγελία εἴτε ὄχι. Γνωρίζει, ἔτσι, τοὺς ρόλους

120. Βλ. Δ. Σπάθης: *Τὸ θέατρο, ἀνάπτυξο ἀπὸ τὸν τόμο: Ἑλλάδα. Ἱστορία, Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη* 1983, σ. 41 καὶ Πλ. Μυρομούστακος: «Ὁ Ξενοπούλος τῶν ἡθοποιῶν», *Περὶ πλῆν*: 30-31, 1991, σσ. 145-148.

ποὺ θὰ γράψει ἀπὸ τὰ ζωντανὰ τοὺς πρότυπα. Παράλληλα, παρατηρητικός καὶ λεπτολόγος ἀπὸ μικρὸς, ἔχει τὴν προσοχή του στραμμένη στὴν τρέχουσα πραγματικότητα, ποὺ βιώνει καθημερινά. Πολλὰ δραματικά του πρόσωπα προέρχονται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ ὁ ἴδιος ἔχει γνωρίσει: ἡ *Καλλιτέχνης* 'Αλεξάνδρα ἀπὸ μία νέα ἡθοιοὶ τῆς ἐποχῆς· ἡ *Καλλιότη* τοῦ *Πειρασμοῦ* ἀπὸ μιὰ κοπέλα τῆς *Κηφισιάς*· ἡ *Στέλλα Βιολάντη* ἀπὸ ἓνα κορίτσι ποὺ πέθανε ἐξαίτιας τῆς κακομεταχείρισης τῶν γονιῶν της· τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν κοντέσσα *Βαλέρανα*, τὸν *Ζέππο* ἀπὸ τὸν *Ποπολάρο*¹²¹ ἢ τὸν *Βενιέρη* ἀπὸ τὸν *Ψυχοπατέρα*¹²². Ὁ Ξενόπουλος δὲν ἦταν μόνον ἐκ πεποιθήσεως ὁπαδὸς τοῦ ρεαλισμοῦ, ἀλλὰ καὶ συστηματικὸς ἐρευνητῆς του, ὅπως ἄλλωστε ἦταν καὶ ὁ Ibsen καὶ ὁ Τολστόη¹²³.

Στὴ ρεαλιστικὴ γραφὴ θὰ βοῦμε τὸ νῆμα ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ διατρέξουμε ὅλη τὴν ἐνδοχώρα τοῦ ἔργου τοῦ Ξενόπουλου. Γιατί, ὅσο δύσκολο κι ἂν εἶναι νὰ ὀριστεῖ μὲ ἀκρίβεια ἡ κοινὴ αἰσθητικὴ ταυτότητα ὅλων τῶν ἔργων, διακρίνεται μιὰ δεσπόζουσα ρεαλιστικὴ ματιά ποὺ συνέχει ὅλες τὶς ἐπιμέρους τάσεις καὶ ἀποκλίσεις. Ἔτσι, ἀπὸ τὸν *Τρίτο* καὶ τὸν *Ψυχοπατέρα* καὶ ἐντεῦθεν, προτάσσεται ὡς στόχος ἡ ἀπεικόνιση τῆς οἰκογενειακῆς καί, κατ' ἐπέκταση, τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητος, ὅπου προεξάρχουσα θέση κατέχουν τὰ γεγονότα οἱ σχέσεις καὶ οἱ θεσμοί, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀγνωρίσιμοι χαρακτῆρες τῆς ἀθηναϊκῆς καὶ τῆς ζακυνθινῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ λόγος τοῦ Ξενόπουλου εἶναι σαφής, σχεδὸν πάντα λιτός, χωρὶς περιττὸ βάρος. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου τὰ ὑποκείμενα διαθέτουν εὐκρινεῖς ιδιότητες καὶ ἀγνωρίσιμα χαρακτηρισλογικὰ στοιχεῖα, μποροῦν σχετικὰ εὐκολὰ νὰ ὑπαχθοῦν σὲ μιὰ ὀρισμένη κατηγορία, οἱ πράξεις τοὺς ὑποκινοῦνται ἀπὸ ἓνα εὐσύνοπτο ἀξιολογικὸ σύστημα, αὐτὸ τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς, ἐνῶ ἡ συμπεριφορὰ τοὺς εἶναι εὐδιάκριτη καί, συχνά, προβλέψιμη. Ἡ ρεαλιστικὴ αὐτὴ ἐπικράτεια δὲν ἔχει καμία στιγμὴ παρείσδυσης συμβολιστικῶν στοιχείων μὲ τὴ μορφὴ θολῶν ἐπιβιώσεων τοῦ παρελθόντος λ.χ. ἢ ὑπερβατικῶν σκηνῶν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνη ποὺ μᾶς δίνει τὸ *Ψυχοσάββατο* μὲ τὸν χορὸ τῶν ψυχῶν.

121. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος: «Ἡ Ζωὴ μου σὰν μυθιστόρημα - Αὐτοβιογραφία», *Ἀπαντα*, τόμ. 2ος, Μπέρη, Ἀθήνα 1958, σσ. 55-363, ἐδῶ σσ. 225-226, 318-319, 340.

122. Βλ. τὸν πρόλογο τοῦ ἔργου, ἐκδ. Βλάσση, Ἀθήνα 1991, σ. 13: «... εἶχα γνωρίσει στὴν Ἀθήνα τὸν παρὰδοξο ἀνθρωπο πού, κατὰ τὴ συνήθειά μου νὰ παίρνω τοὺς ἡρώες μου —διηγημάτων ὡς τότε καὶ μυθιστορημάτων— ἀπὸ τὴ γύρω μου ζωὴ, λογάριάζα νὰ τὸν χρησιμοποίησω ὡς μοντέλο γιὰ τὸ Λεωνίδα Βενιέρη μου».

123. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, ὅπ.π., σ. 68.

Μιά ἀνεπίληπτη τεχνική

Ἐκεῖ ποὺ ὁ Ξενοπόουλος ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς σύγχρονους τοῦ συγγραφεῖς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ πολλοὺς μεταγενέστερους, εἶναι ἡ ἀνεπίληπτη τεχνική του. Αὐτὴ τὸν προφυλάσσει ἀπὸ τὸ σφάλμα ἄλλων συναδέλφων του νὰ παρουσιάσουν ἀνθρώπινους χαρακτήρες στενοὺς, κατασκευασμένους μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐκφράσουν μιὰ ἰδέα τοῦ συγγραφέα καὶ ὕστερα νὰ ξεχαστοῦν. Ἔτσι, μιλοῦσε γιὰ τὸ ἰδιοθέατρο ποὺ «κάνει ἀπὸ τὶς ἰδέες ἀνθρώπους ποὺ νὰ τὶς ἐνσαρκώνουν, κάνει ἀνθρώπους ἰδέες», οἱ ὅποιοι ὅμως θὰ πρέπει νὰ εἶναι «τόσο ἀληθινοί, τόσο ζωντανοί, ὥστε νὰ μὴ φαίνονται ἰδεάνθρωποι, κατασκευασμένοι ξεπίτῃδες...»¹²⁴.

Ὁ Ξενοπόουλος χρησιμοποιεῖ στὰ ἔργα του τὴν τρίπρακτὴ δόμηση. Εἶναι ἓνα σχῆμα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει σταθερότητα καὶ ἀσφάλεια στὴν ἀνάπτυξη τοῦ μύθου του. Ἡ πρώτη πράξη ἀποτελεῖ πάντα τὸ εἰσαγωγικὸ στὸ θέμα βῆμα καὶ παρέχει σταδιακὰ στὸν θεατὴ ὅλες τὶς ἀπαραίτητες πληροφορίες γιὰ νὰ μπορέσει νὰ παρακολουθήσει ἐπαρκῶς τὴν ἐξέλιξη τῆς ὑπόθεσης. Ἐδῶ προετοιμάζεται τὸ ἔδαφος γιὰ νὰ ἐκδηλωθοῦν οἱ συγκρούσεις. Αὐτὸ γίνεται κυρίως στὴ δεύτερῃ πράξῃ, ὅπου κλιμακώνεται καὶ ἡ δράση, εἴτε μὲ τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ τὶς ἐντονες καταστάσεις εἴτε μὲ τὶς ἐντονες ἀντιπαράθεσεις, ποὺ δξύνουν τὶς σχέσεις καὶ ὀδηγοῦν τὴ δράση στὴν κλιμάκωσή της. Ἡ «λύση» δίνεται στὴν τρίτῃ πράξῃ. Τὸ σχῆμα αὐτὸ δὲν διαταράσσεται ἀκόμα καὶ στίς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ μεσολαβοῦν πρόλογοι ἢ ἐπιμέρους εἰκόνες, ὅπως συμβαίνει στὸ *Χαῖρε Νύμφη* ἢ ὅταν ἀπουσιάζουν οἱ πράξεις καὶ στὴ θέση τους ἔχουμε μόνο εἰκόνες, ὅπως συμβαίνει στὴν *Ἀνιέζα*. Μόνο στὴν *Ὠραία Μαμὰ* διασπᾶται κάπως ἡ συνοχή, ὅποτε οἱ πλατειασμοὶ εἶναι ἀναπόφευκτοι. Πάντως ἡ ἐλεγχόμενη ἔνταση τῆς δράσης ἀπὸ πράξη σὲ πράξη, καθὼς καὶ ἡ πολὺ προσεκτικὴ ἀνεπτυγμένη διαδικασία πληροφόρησης τῶν θεατῶν εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα μελῆματα τοῦ συγγραφέα. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς στὴν πληθωρική του συγγραφὴ, αὐτὰ τὰ δύο σημεῖα εἶναι οἱ ἀσφαλιστικές του δικλίδες.

Οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες μαρτυροῦν τὴν ἐπιμέλεια τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν παραστασιμότητα τῶν ἔργων του, ἀλλὰ καὶ τὴν προσοχή του ὥστε νὰ μὴ φορτώνει τὰ κείμενά του μὲ περιττὸ βάρος. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τίτλους καί, συχνά, τοὺς ὑπότιτλους, οἱ διδασκαλίες του περιλαμβάνουν πάντα εἰδολογικὲς ἐνδείξεις,

124. Βλ. Γρ. Ξενοπόουλος: «Τὸ θέατρο ἰδεῶν...», ὁπ.π., σ. 23. Πρβλ. τὸν ἀντίλογο τοῦ Φ. Πολίτη: «Δ. Π. Ταγκόπουλου: *Τὸ καινούργιο σπίτι*», στὸ βιβλίο του: «*Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἔργων*», Ἰκάρος, Ἀθῆνα 1983, σσ. 130-133. Πρβλ. ἐδῶ τὴν ἀντίθεση τοῦ Φ. Πολίτη, ὅπως ἐκφράζεται κατὰ τὴν κριτικὴ του στὸ *Καινούργιο σπίτι* τοῦ Ταγκόπουλου, (*Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἔργων*, ὁπ.π., σσ. 130-133).

δομικούς χαρακτηρισμούς, καταλόγους δραματικών προσώπων με τὰ ὀνόματα τῶν ἡθοποιῶν πού ἐνσάρκωσαν τοὺς ρόλους, ἐνίοτε δὲ προλόγους καὶ εἰσαγωγικά σημειώματα (*Δὲν εἶμαι ἐγὼ, Φοιτητές, Τὸ μυστικό τῆς κοντέσσας Βαλέραϊνας, κ.ἄ.*) ἢ ἄλλα συνοδευτικά κείμενα, (ὅπως τὸ ποίημα τοῦ Α. Προβελέγγιου γιὰ τὴ *Φωτεινὴ Σάντη*). Πολὺ συχνὲς εἶναι οἱ χωροχρονικὲς σημάνσεις καὶ οἱ ἀρχικὲς περιγραφὲς τῶν προσώπων (σωματότυπος, φύλο, ἡλικία κτλ.).

Ὁ Ξενόπουλος ἀποφεύγει ὅσο μπορεῖ τὶς ἐκτενεῖς ὁδηγίες μέσα στὸ κυρίως κείμενο τοῦ ἔργου. Οἱ διδασκαλίες του ἐκεῖ εἶναι λιτότατες, περιεκτικὲς καὶ διεσπαρμένες σὲ πολλὰ σημεῖα. Ἀναφέρονται στὶς παύσεις καὶ στὶς σιωπές, ὅπου αὐτὲς θεωροῦνται ἀναγκαῖες, σὲ ὅλες τὶς ἐκδοχὲς τῆς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου. Οἱ διδασκαλίες τοῦ ἐνδυματολογικοῦ κώδικα αὐξάνονται κυρίως στὶς κωμωδίες μὲ τὶς κομψευόμενες κυρίες (*Μαριτάνα, Χερουβείμ, Ἡ ὥραία Μανά, ἄλλα καὶ ἐκεῖ ἀκόμα* ὑπάρχει προσπάθεια περιορισμοῦ τους μέσω τοῦ λόγου τῶν προσώπων. Οἱ φυσιογνωμικὲς διδασκαλίες τοῦ μιμικοῦ κώδικα αὐξάνονται κυρίως στὶς ψυχογραφικὲς στιγμὲς (*Ψυχασάββατο, Τὸ ἀνθρώπινο*), οἱ γειτνιαστικὲς σὲ στιγμὲς πρώτων γνωριμιῶν ἢ ἐρωτικὰ φορτισμένων καταστάσεων (*Τὸ ζευγάρι, Ὁ πειρασμός, Ψυχοπατέρας*), οἱ κινησιολογικὲς σὲ περιπτώσεις πυκνῶν ἢ ξαφνικῶν εἰσόδων καὶ ἐξόδων (*Πολυγαμία, Μαριτάνα, Χαῖρε Νύμφη*), ἀναπάντεχων συναντήσεων ἢ βωβῶν σκηνῶν. Ἐπιπλέον, ἡ ἔντονη παρουσία τῶν κατ' ἰδίαν ὁμιλιῶν, τῶν κρυφῶν συνομιλιῶν (*aparté*), τῶν κρυφακουσμάτων, τῶν βλεμμάτων ἀπὸ μιὰ κρυψώνα, τῶν συνεχῶν ἀλλαγῶν στὶς ἀπευθύνσεις τῆς ὁμιλίας (λ.χ. στὸ τελευταῖο τμῆμα τῆς β' πράξης τῆς *Μονάκριβης*) καὶ ὅλων αὐτῶν τῶν τεχνασμάτων, πού χρησιμοποιήθηκαν κατὰ κόρον στὸ *vaudeville*, ὅπως καὶ τὸ *qui pro quo* (*Δὲν εἶμαι ἐγὼ* σσ. 39-41), κάνουν τὸν συγγραφέα νὰ χρησιμοποιεῖ ἀκόμα περισσότερες διδασκαλικὲς ἐνδείξεις.

Μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα, ἀποφεύγονται συστηματικὰ οἱ τирάντες καὶ οἱ μονόλογοι. Μιὰ συγγραφικὴ ἰδιοσυγκρασία πού τρέπεται πρὸς τὶς διαλογικὲς συγκρούσεις καὶ στὶς προσωπογραφίες πού γίνονται μέσω τῆς ἀλληλεπίδρασης, εἶναι φυσικὸ νὰ χρησιμοποιεῖ ὅσο τὸ δυνατό λιγότερο τοὺς μονολόγους, οἱ ὁποῖοι, κατὰ τὴν κρατούσα ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς, ἀναχαιτίζουν ἢ ἀπλῶς ἐπιβραδύνουν τὴ δράση. Ἔτσι, οἱ αὐτόνομοι μονόλογοι ἐκλείπουν σχεδὸν ἀπὸ τὶς ἀναζητήσεις του, ἐνῶ οἱ τирάντες περιορίζονται στὸ ἐλάχιστο καὶ ὅταν ἐμφανίζονται, εἶναι πάντα μικρὲς καὶ δικαιολογημένες ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα (*Τὸ φίλο τοῦ Λεβάντε*, σελ. 188, *Μονάκριβη* σσ. 69-70, *Ποπολάρος* σσ. 145-147, 157-158, 193-194, *Πεπρωμένα* σελ. 133, 147, *Στέλλα Βιολάντη* σσ. 212-213).

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν καὶ ἀρκετὲς τεχνικὲς τῆς πλοκῆς καὶ τῆς ἀνάπτυξης τοῦ μύθου. Συχνὰ προκαλοῦνται μικρὰ περιστατικά, τὰ ὁποῖα στὴν ἀρχὴ φαίνονται ἀνούσια, στὴ συνέχεια ὅμως ἀποδεικνύεται ὅτι τὸ νόημά τους εἶναι ἀρκετὰ σημαντικὸ, τόσο γιὰ τὴν ἐκτύλιξη τῆς δράσης, ὅσο καὶ γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τῶν προσώπων. Τὰ περιστατικὰ αὐτὰ σκοπίμως μένουν ἀνολοκλήρωτα,

ὅταν πρωτοεμφανίζονται στὸ κείμενο, γιὰ νὰ ἐπανέλθουν καὶ πάλι στὸ κέντρο τῆς σκηνικῆς δράσης τὴν κατάλληλη στιγμή. Στὴν πρώτη πράξη τοῦ *Χερουβεΐμ*, γιὰ παράδειγμα, ἔχουμε δύο τέτοια περιστατικά: ἡ Θάλεια, βιαστικὴ καθὼς εἶναι, ξεχνᾷ ἀνοιχτὸ τὸ κλουβὶ τοῦ καναρινιοῦ τῆς, ἐνῶ κρύβει ἀπὸ τὴ μεγάλη τῆς ἀδελφὴ τὸ γαλλικὸ βιβλίον ποὺ διαβάζει. Λίγο ἀργότερα μαθαίνει ὅτι τὸ καναρίνι τῆς βγήκε ἀπὸ τὸ κλουβὶ καί, καθὼς τρέχει νὰ τὸ βρεῖ, τῆς πέφτει τὸ βιβλίον τῆς, τὸ ὁποῖο ὅμως βρίσκει ἡ μητέρα τῆς, γιὰ νὰ συνειδητοποιήσει ὅτι τὰ ἀναγνώσματα τῆς κόρης τῆς δὲν εἶναι καὶ τόσο «ἀθῶα». Ἡ συνειδητοποίηση αὐτὴ γίνεται τὴν κατάλληλη στιγμή, ὅταν δηλαδὴ ἔχει ἐκδηλωθεῖ ὁ ἐσωτερικὸς ἀνταγωνισμὸς τῶν δύο ἀδελφῶν. Ἀνάλογο ρόλο μὲ αὐτὸν τοῦ κλουβιοῦ, παίζουν καὶ ἄλλα ἀντικείμενα, ὅπως τὸ λουλούδι στοὺς *Φοιτητὰς* καὶ στὸν *Ποπολάρο*, ἡ σκόνη στὸ *Μυστικὸ τῆς Κοντέσσας Βαλέρινας*¹²⁵, τὰ γράμματα στὸ *Δὲν εἶμαι ἐγὼ καὶ στὴν Πολυγαμία*.

Ὁ ρυθμὸς τῆς ἀνάπτυξης τοῦ μύθου ἐλέγχεται εἴτε μὲ θετικὸ εἴτε μὲ ἀρνητικὸ τρόπο. Ὁ θετικὸς τρόπος συμπίπτει μὲ τὴν ἐπιτάχυνση τῶν ἐξελίξεων, ὅταν λ.χ. στὸ *Ἀνθρώπινο*, ὁ ἑτεροθαλὴς ἀδελφὸς τοῦ Χρήστου Καστάνη, Γιάγκος, ἐπιβεβαιώνει τὰ ἄσχημα νέα γιὰ τὴν ὑγεία τοῦ ἀδελφοῦ του ἢ ὅταν ἡ Σμαρὼ στὸ *Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος* ἀποκαλύπτει ἀπὸ νωρὶς τὸν ἐλαφρῶν ἠθῶν χαρακτήρα τῆς. Ὁ ἀρνητικὸς τρόπος συνίσταται στὴ διακοπὴ μιᾶς συζήτησης ἢ μιᾶς ἐξελισσόμενης σκηνικῆς δράσης ἢ στὴν ἀλλαγὴ τοῦ ἀντικειμένου τῆς συζήτησης. Ὁ Ξενόπουλος χρησιμοποιοῖ πολὺ συχνὰ τίς τεχνικὲς αὐτές, ἀκόμα καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἴδιου ἔργου (*Πολυγαμία*, *Μαριτάνα* κ.ἄ.), θέλοντας νὰ ἐξάψει τὴν περιέργεια, νὰ ἐντείνει τὴν ἀδημονία καὶ νὰ διατηρήσει, ἔτσι, στὸ ἀκέραιο τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ του.

Ὅλες οἱ παραπάνω τεχνικὲς ἐφαρμόζονται μὲ σύνεση καὶ ἀποτελεσματικότητα, ἔτσι ὥστε, ἀκόμα καὶ ὅταν ὁ δραματικὸς χρόνος ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ τὰ ὅρια ποὺ ἔθετε ἡ ἀριστοτελικὴ αἰσθητικὴ (*Φοιτηταί*: πάνω ἀπὸ δέκα χρόνια, *Χαῖρε Νύμφη*: ὀκτὼ χρόνια), τὰ ἔργα νὰ μὴ χάνουν τὴ συνοχὴ τους καὶ νὰ μὴ χαλαρώνουν οἱ νοηματικοὶ ἀρμοί.

Θεματικὲς ἐπιλογές

Ἀντίθετα πρὸς ἀριστοὺς ἄλλους συγγραφεῖς τοῦ θεάτρου ἰδεῶν¹²⁶, ὁ Ξενόπουλος δὲν περιλαμβάνει τὰ πολιτικὰ ζητήματα στὶς ἄμεσες προτιμήσεις του.

125. Πρβλ. Τηλ. Μουδατσάκης: «Τὸ ἀντικείμενο στὸ Θεατρικὸ Ἔργο τοῦ Γρ. Ξενόπουλου: Τὸ φιλημένο λουλούδι», *Διαβάζω* 265, 1991, σσ. 64-67, τοῦ ἴδιου: «Ἡ ἄσπρη σκόνη καὶ ἡ φυλακτὴ συνταγή. Ἡ σημείωση τοῦ ἀντικειμένου στὸ «Μυστικὸ τῆς Κοντέσσας Βαλέρινας» τοῦ Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Περίπλους* 30-31, 1991, σσ. 150-154.

126. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος: *Ἄπαντα*, τόμ. 11ος, σσ. 362-373.

Ἀκόμα καὶ ὅταν ὁ πολιτικὸς προβληματισμὸς θὰ γίνεῖ πρὸ ἔντονος μετὰ τὸ κίνημα στὸ Γουδί, καὶ θὰ ἔχει διαδοθεῖ περισσότερο τόσο ἡ σοσιαλιστικὴ θεωρία ὅσο καὶ τὰ ἰδεολογικὰ μορφώματα σὲ σχέση μετὰ τὸν ἐργασιακὸ καὶ συνδικαλιστικὸ τομέα, οἱ πολιτικὲς ἀναφορὲς τοῦ συγγραφέα εἶναι ἀραιές, ἔμμεσες ἢ προσεκτικὰ ἐνσωματωμένες στὸ σῶμα τοῦ κειμένου. Βεβαίως, δὲν θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ τὸν Ξενόπουλο ἔργα ὅπως εἶναι Ἡ *λίμνη ποῦ φουσκώνει* (1911) τοῦ Ζ. Μακρῆ, *Οἱ νεόπλουτοι* (1912) τοῦ Ν. Μαρσέλλου, πολλῶ δὲ μᾶλλον Ἡ *κόκκινη πρωτομαγιά* (1921) τοῦ Γ. Σημηριώτη¹²⁷. Ὡστόσο, ἡ ἐνεργοποίησή του ὡς διανοουμένου στὸ κλίμα τοῦ θεάτρου ἰδεῶν καὶ ἡ προσωπικὴ του εὐαισθησία σὲ μείζονα κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ ζητήματα—ὅπως τουλάχιστον διαφαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ του πεζογραφικὴ τριλογία—μᾶς προετοιμάζουν γιὰ μιὰ δραματουργία περισσότερο κοινωνικὴ καὶ λιγότερο ψυχολογική, ποῦ ὅμως δὲν ἐμφανίζεται ποτέ. Ἀντιθέτως, ἡ δεσπίζουσα θεματικὴ θὰ περιοριστεῖ στὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον, σὲ ἀνώδυνες κοινωνικὲς ἀντιθέσεις καὶ σὲ προβλήματα ψυχολογικῆς ὕψης. Ὑπάρχουν, ἀσφαλῶς, ὀρισμένες ἐξαίρεσεις ὅπου διαφαίνονται στὸ βάθος τῶν προσώπων κάποιες ἀφομοιωμένες κοινωνικὲς ἀξίες καὶ ὀρισμένα πρότυπα κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Ἡ ἀνεξιθρησκεία καὶ ἡ ἀλληλεγγύη εἶναι δύο ἀπὸ τὶς ἀξίες αὐτές. Λέει χαρακτηριστικὰ ἡ Ραχήλ στὸ ὁμώνυμο ἔργο: «Ἦθελα νὰ μὴν ὑπῆρχαν στὸν κόσμον διαιρέσεις, διακρίσεις, μίσση. Καὶ ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ ἦταν ἐνωμένοι σὲ μιὰ θρησκεία, —τὴ θρησκεία τῆς ἀγάπης!»¹²⁸. Ἡ κοινωνικὴ ἰσότητα εἶναι μιὰ ἄλλη ἀξία ποῦ προβάλλεται ὅμως μὲ τρόπο κάπως ἀμφιλεγόμενο στὸν *Ποπολάρο*. Ἐνῶ στὴν ἀρχὴ ὁ Ζέππος παραδέχεται τὴ διαφορά τῶν κοινωνικῶν τάξεων (σελ. 153), στὴ συνέχεια, καὶ ὑπὸ τὴν ἐπῆρεια τοῦ ἔρωτά του, δηλώνει πῶς «οἱ ἄνθρωποι εἴμαστε ὅλοι ὅμοιοι» (σελ. 157 καὶ 160), σὰν νὰ μπορούσε ὁ ἔρωτας ἀπὸ μόνος του νὰ ἐξαλείψει τὶς ταξικὲς διαφορές.

Ἐρωτευμένοι καὶ αὐτόχειρες

Τὸ θέμα, πάντως ποῦ ἀπασχολεῖ μονίμως τὸν Ξενόπουλο εἶναι ὁ ἔρωτας σὲ ὅλες τὶς μορφές καὶ σὲ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις του. Γίνεται ὁ μελετητής, ἀλλὰ καὶ ὁ θερμὸς ἀπολογητὴς τοῦ ἐρωτικοῦ ἐνστίκτου, τὸ ὁποῖο συνοψίζει, τὴν ἐπο-

127. Βλ. Θ. Γραμματᾶς: «Τὸ κοινωνικὸ καὶ ἐργατικὸ δράμα στὸ νεοελληνικὸ θέατρο (1900-1922)» καὶ «Ἡ παρουσία τῆς μαρξιστικῆς σκέψης στὸ ἐλληνικὸ θέατρο», στὸ βιβλίο του: *Νεοελληνικὸ θέατρο. Ἱστορία-δραματουργία*, Κουιτούρα, Ἀθήνα 1987, σσ. 116-129 καὶ 130-143 ἀντιστοίχως, Ἀθ. Μπλέσιος: «Τὸ ἐργατικὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ δράμα στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα ἕως τὸ 1922. Σκέψεις γιὰ τὴν ὀριοθέτηση καὶ τὴν ἐμβέλεια τῶν δρῶν», *Ὀδοπία* 27, 1997, σσ. 143-149.

128. Γρ. Ξενόπουλου: *Ραχήλ*, στὸν τόμο: *Θέατρο*, τόμ. 2, Βλάσση, Ἀθήνα 1991, σ. 51.

χή ἐκείνη, ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα πλέγματα προβλημάτων τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας¹²⁹. Τὸ θεατρὸ τοῦ εἶναι «ἐρωτικό». Εἶναι ὁ ἐφηβικός ἐρωτας, ὅπως ἐμφανίζεται στὴν Ἀνέζα, στὴ Μονάκριβη καὶ στὸ Ζευγάρισμα. Εἶναι ὁ προδομένος ἐρωτας ποὺ διψᾷ γιὰ ἐκδίκηση, ἀλλὰ τελικὰ κατευθύνεται πρὸς ἓνα ἄλλο πρόσωπο, ὅπως συμβαίνει στὴ Μαριτάνα καὶ στὸ Χαῖρε Νύμφη. Εἶναι ὁ ἐπιπόλαιος ἐρωτας ποὺ ἔρχεται καὶ παύεται, ὅπως τὸ βλέπουμε στὸ Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος, στὴν Ὁραία μαμά, στὸ Χερουβειμ ἢ στὸ πρόσωπο τοῦ Χρηστάκη Ζαμάνου στὴ Στέλλα Βιολάντη. Εἶναι ὁ αὐθεντικός ἐρωτας ποὺ βιώνουν τὰ νεαρὰ ζευγάρια στὸ Ἀνθρώπινο, στὸν Ψυχοπατέρα ἢ στὸν Ποπολάρο. Εἶναι ἀκόμα τὰ ἐρωτικά παιχνιδίσματα ποὺ πλημμυρίζουν ὅλο τὸ «ἐλαφρὺ» ἔργο τοῦ Ξενόπουλου καὶ καταλήγουν μὲ ἀκρίβεια σὲ ἀπιστίες καὶ σὲ καυγάδες, σὲ σκηνές ζηλοτυπίας καὶ σὲ πρόχειρα εὐτελεῖ τεχνάσματα. Τὸ μέτρο ἐδῶ δίνεται ἀπὸ τὸ Δὲν εἶμαι ἐγὼ καὶ τὴν Πολυγαμία. Στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπάρχει ἔργο ποὺ νὰ μὴν ἐστιάζεται, μὲ τὸν ἓναν ἢ τὸν ἄλλον τρόπο, στὸν ἐρωτα. Καὶ δύο ἀπὸ τοὺς ἀκραίους τρόπους εἶναι ἡ αἰμομιξία καὶ ἡ αὐτοκτονία. Ὑπαινιγμούς αἰμομικτικῶν τάσεων ἔχουμε στὴν Ἀνέζα, ὅπου ἐντοπίζεται, στὴ συμπεριφορὰ τοῦ κόντε Τζάννε, κάποια ἀναφομοίωτη φροῦδική ἐπίδραση¹³⁰, καὶ κάπως πιὸ ἥπια στὸν Ψυχοπατέρα, στὸ Ψυχασάββατο καὶ στὸ Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος. Ἡ Φωτεινὴ Σάντη καὶ τὰ Πειρωμένα συνδυάζουν τὸ μοτίβο τῆς αἰμομικτικῆς τάσεως μὲ αὐτὸ τῆς αὐτοκτονίας. Τὸ τελευταῖο, πιὸ συχρὸν καὶ, ἐνίοτε, μὲ μελοδραματικό, τὸ συναντοῦμε ἀκόμα στὸν Τρίτο, στὴν Καλλιτέχνηα ὡς φάρσα, στοὺς Φοιτητὰς ὡς ἀπόπειρα, στὴ Στέλλα Βιολάντη, στὴν Κοντέσσα Βαλέρινα καὶ στὸ Χαῖρε Νύμφη. Στὸν κόσμο τοῦ Ξενόπουλου ζοῦν πολλοὶ ἐρωτευμένοι, ἀλλὰ καὶ πολλοὶ αὐτόχειρες.

Γάμοι καὶ οἰκογένειες

Ὁ ἐρωτας ἐκδηλώνεται σχεδὸν πάντα στὸ πλαίσιο τῆς οἰκογένειας, μιὰ περιοχὴ ποὺ προσελκύει τὴν προσοχὴ τῶν συγγραφέων τοῦ θεάτρου ἰδεῶν, ὅχι

129. Ὁ Γιάννης Χατζίνης («Τεκμήρια γιὰ ἓνα πορτραῖτο», *Νέα Ἑστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951, σσ. 29-32, ἐδῶ σσ. 29-30) σημειώνει χαρακτηριστικά: «Θερμὸς ἀπολογητὴς τοῦ ἐρωτικοῦ ἐνστικτοῦ, βρέθηκε ὁ Ξενόπουλος τὸν τόνο καὶ τὸ ὕφος ποὺ χρειαζόταν γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸν πιὸ συνταρακτικὸ πρόβλημα τῆς ἐποχῆς του. Ἐπλεξε τὸ ἐγκώμιο τοῦ ἐρωτα, σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ ὁ ἐρωτας ἀποτελοῦσε τὴν πιὸ δύσκολη ὑπόθεση τῆς ζωῆς. [...] Ἀλλωστε, πιστεύει ὁ ἴδιος στὸν ἐρωτα καὶ δίνεται σ' αὐτὸν μὲ ὅλη τὴ θέρη τῆς φαντασίας του, ἴσως γιὰτὶ δὲν τὸν ἔζησε στὴν πραγματικότητα ὅσο ὁ ἴδιος θὰ τὸ εἶχε ἐπιθυμήσει [...] ὅχι ἀπὸ ἔλλειψη εὐκαιρίας ἢ ἀδυναμίας ἀλλὰ ἀπὸ σκοπιμότητα καὶ ὑπολογισμό».

130. Βλ. Α. Θρύλος: «Ὁ θεατρικὸς συγγραφέας», *Νέα Ἑστία* τόμ. Ν', τ. 587, 1951: ἀφιέρωμα στὸν Γρηγόριο Ξενόπουλο, σσ. 136-143, ἐδῶ σσ. 141-142.

μόνο για τις διαπροσωπικές σχέσεις που ἐνέχει, ἀλλὰ καὶ για τὶς ἀναλογίες της πρὸς τὸν εὐρύτερο κοινωνικὸ χῶρο. Ὁ Ξενόπουλος ἀντιμετωπίζει τὴν οἰκογένεια μὲ τρόπο εἰρωνικὸ καὶ κριτικὸ, ἀλλὰ πάντα καταφατικὸ. Εἰρωνεία καὶ κριτικὴ στρέφονται πρὸς τὶς ἀστικές δεοντολογίες τοῦ γάμου, στὶς συμβατικότητες ἢ καὶ στὶς ὑποκριτικὲς συμπεριφορὲς τοῦ οἰκογενειακοῦ βίου καὶ στὰ στενὰ ὅρια εὐπρέπειας τῆς παραδοσιακῆς ἠθικῆς. Ὁ συγγραφέας ὅμως δὲν βάζει βαθιὰ τὸ νυστέρι στὴν πληγή. Ὑπερασπίζεται τὴν ἐλεύθερη ἐπιλογὴ τοῦ ἐρωτικοῦ συντρόφου, ὅπως καὶ τὴ φυσικὴ δύναμη τῶν ἐνστίκτων, ὅχι ὅμως σὲ σημεῖο τέτοιο πὺν νὰ «ἀπειλήσει» σοβαρὰ τοὺς θεσμοὺς καὶ τὶς νοοτροπίες πὺν ἀλλοιώνουν τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις. Τὰ φαινόμενα πὺν ἐπεξεργάζεται στὰ ἔργα του δὲν εἶναι μεμονωμένα· εἶναι συμπτώματα μιᾶς γενικότερης κοινωνικῆς δεοντολογίας. Ἡ ἴδια βία λ.χ. πὺν χρησιμοποιεῖ ὁ Βιολάντης καὶ ὁ κόντε Ντιμάρας ἄσχετα ἐὰν ὁ ἕνας ἀνήκει στὴν ἀστικὴ καὶ ὁ ἄλλος στὴν ἀριστοκρατικὴ τάξη, γιὰ νὰ ἀποτρέψουν ἕναν γάμο, κρύβεται μέσα καὶ στοὺς κοινωνικοὺς θεσμοὺς (ὅπως ἡ προίκα) καὶ στὶς συλλογικὲς παραστάσεις τῶν θεμάτων τοῦ γάμου. Αὐτὸ ὁ Ξενόπουλος, στὰ περισσότερα ἔργα του, φροντίζει νὰ μὴν τὸ ἐπισημαίνει ἰδιαίτερα, ἀλλὰ ἀναπτύσσει μιὰ ἐκτενὴ τυπολογία ἐρωτικῶν τριγῶνων καὶ ἀντίστοιχων χαρακτήρων, ὅπου ἀκόμα καὶ ἡ λαγνεία ἀντιμετωπίζεται ἐπιδερμικά, ὡς ἕνα φαινόμενο χωρὶς βάθος. Ὅταν χάνεται ἡ προοπτικὴ τῆς ἀλλαγῆς, θριαμβεῖ ὁ ὑπέρτατος νόμος τῆς ἐπανάλψης. Κατὰ συνέπεια, τὰ δραματικά του πρόσωπα, τυποποιημένα καὶ προβλέψιμα στὶς ἀντιδράσεις τους, ἀνάγονται εὐκολα σὲ ἕναν παραδειγματικὸ ἄξονα, ὅπου τὸ ἕνα μπορεῖ νὰ ὑποκαταστήσει τὸ ἄλλο χωρὶς ἰδιαίτερες μετατροπές.

Τὸ θέμα τῆς γυναικείας χειραφέτησης, σημαντικὸ σὲ ἄλλους συγγραφεῖς, δὲν κατέχει ἐδῶ κεντρικὴ θέση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως ὁ Ξενόπουλος πλάθει τὴ γυναικεία ὑπαρξὴ μὲ μεγάλη τρυφερότητα, κατανόηση, ἐνίοτε δὲ καὶ ἐκτίμηση. Ἡ Στέλλα Βιολάντη, ἡ Φωτεινὴ Σάντρη, ἡ Βαλέραϊνα, ἡ Ραχήλ, ἡ Τερέζα ἀπὸ τὴ *Μονάκριβη* κ.ἄ. εἶναι μερικὲς ἀπὸ τὶς γυναῖκες του πὺν συνεχίζουν νὰ λάμπουν στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Ἀς πάρουμε τὸ παράδειγμα τῆς Τερέζας, τὸ λιγότερο γνωστὸ. Εἶναι μιὰ κοπέλα δεκαεννέα ἐτῶν, δοκιμασμένη ἀπὸ τὴ ζωὴ, εὐαίσθητη καὶ πολὺ καλλιεργημένη. Ἐχει μεγαλώσει χωρὶς μητέρα καί, οὐσιαστικά, χωρὶς πατέρα, σὲ ἕνα «οὐδέτερο» περιβάλλον. Συναναστρέφεται τὸν Παλαμᾶ, τὸν Πορφύρα καὶ τὸν Νιρβᾶνα, δημοσιεύει ποιήματά της στὸν *Νουμᾶ* καὶ διαβάξει Wilde, Bergson κ.ἄ. Διεκδικεῖ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν αὐτονομίαν της καὶ ὑπερασπίζεται τὴ θέση της μέσα στὴν κοινωνίαν τῶν ἀνδρῶν. Εἶναι προφανῶς μιὰ ἀπὸ τὶς γυναῖκες ἐκεῖνες πὺν πύκνωναν τὶς γραμμὲς τῶν διανοουμένων στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα. Ὁ Ξενόπουλος ἀποδεχόταν τὸ αἶτημα τῆς γυναικείας χειραφέτησης μὲ τρόπο συντηρητικὸ καὶ μετριοπαθῆ. Τὸ κατανοοῦσε στὸ πλαίσιο τῆς ὑπάρχουσας οἰκογενειακῆς καὶ κοινωνικῆς δομῆς, μὲ κάπως ἀδξημένα δικαιώματα, κυρίως στὴν ἐργασία, στὴν

οικονομική ἀνεξαρτησία καὶ στὴν ἀμοιβαιότητα ὡς πρὸς τὸ ἄλλο φύλο, ἐνῶ θεωροῦσε ἀνούσια ὑπερβολὴ τὸν ἐλεύθερο ἔρωτα καὶ τὴν ἀπόλυτη πολιτικὴ ἰσότητα¹³¹. "Ὅπως εἶναι φυσικό, ἐκεῖ πού ἐπικρατεῖ ἡ τάση πρὸς τὸ ἀνῶδον *vaudville*, οἱ γυναῖκες παρουσιάζονται, μὲ μιὰ μονότονη ἐπαναληπτικότητα, ὁμορφες καὶ ἐλκυστικές, ἀδύναμες καὶ ἐξαρτημένες ὅμως ἀπὸ τὴ συζυγικὴ ἢ τὴν πατρικὴ παρουσία. Τὰ κίνητρά τους εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς συναισθηματικῆς ὕφης καὶ χαρακτηρίζονται πότε ἀπὸ τρυφερότητα καὶ εὐαισθησία, πότε ἀπὸ πονηριὰ καὶ ζήλεια καὶ πότε ἀπὸ λαγνεία.

Σύντομο *gros plan* στοὺς *Φοιτητάς*

Οἱ *Φοιτηταὶ* καταλαμβάνουν τὸ χρονολογικὸ μέσον τῆς ἐκτείνουσας σὲ πολλὰ χρόνια δραματουργίας τοῦ Ξενόπουλου, καὶ ἀπὸ μιὰν ἄποψη, συνδυάζουν καὶ τὶς δύο τάσεις τῆς: αὐτὴν πρὸς τὸ σοβαρὸ θέατρο πρὸς τὰς καὶ ἐκείνη πρὸς τὴν *comédie*, τὴ φαρσικὴ κωμωδία καὶ τὸ ἐλαφρὸ αἰσθηματικὸ δρᾶμα. Μιὰ τέτοια διασταύρωση προκαλεῖ μερικὲς φορὲς καὶ ἀμφιβολίες γιὰ τὴν εἰδολογικὴ φυσιογνωμία τοῦ ἔργου. Εἶναι ἓνα ἐλαφρὸ αἰσθηματικὸ δρᾶμα ἢ μιὰ αἰσθηματικὴ κωμωδία;¹³² Ὁ Ξενόπουλος, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες κριτικὲς τῆς ἐποχῆς, ἀναφέρει καὶ μιὰ δῆθεν μομφὴ πού τοῦ ἔγινε, ὅτι τὸ κείμενο ἔχει κάποια στοιχεῖα τοῦ λιμπρέτου γιὰ ὑπερέτα—κάτι πού θεωρεῖ ἔπαινο γιὰ τὸ ἔργο του¹³³. Ἀρκεῖται πάντως ὁ ἴδιος νὰ τὸ χαρακτηρίσει ὡς «κομμάτι (*pièce*) σύγχρονης ζωῆς»¹³⁴. Καὶ εἶναι ἓνα «κομμάτι» μὲ παρωχημένη θεματική, ἀλλὰ ἀριστοτεχνικὰ διαγραμμένο, ὑπολογισμένο στὶς λεπτομέρειες, μὲ ζωντανούς διαλόγους καὶ πειστικὰς ψυχογραφίες, μὲ σφιχτοδεμένη δομὴ, ἀπέρητο, ἀβίαστο στὴν ἐξέλιξί του καὶ εὐρηματικὸ στὶς κωμικὲς του σκηνές. Ἐκεῖνο δὲ τὸ στοιχεῖο πού ξεχωρίζει περισσότερο εἶναι ἡ συμμετρία στοὺς σχηματισμούς τῆς πλοκῆς: ὁ πιδ εὐαίσθητος φοιτητής, ὁ πιδ εὐάλωτος εἶναι καὶ αὐτὸς πού ἐπιβάλλει οὐσιαστικὰ τὶς ἀπόψεις του. Αὐτὸς τυχαίνει νὰ εἶναι καὶ ὁ δημοτικιστὴς τῆς παρέας. Ὁ καθα-

131. Βλ. λ.χ. τὰ δύο κείμενά του γιὰ τὴν Κ. Παρρέν: «Ἡ νέα Γυναίκα», σὺν ὁμότιτλο βιβλίῳ τῆς Κ. Παρρέν, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Παρ. Δεσών, Ἀθήνα 1908, σσ. 92-96 καὶ σὰ Ἀπαντα, τόμ. 11ος, ὅπ.π., σσ. 20-23. Γιὰ τὸ θέμα τῶν γυναικείων διεκδικήσεων βλ. Ἐλ. Βαρίκα: *Ἡ ἐξέγερση τῶν κυριῶν. Ἡ γένεση μιᾶς φεμινιστικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα 1833-1907*, Ἴδρυμα Ἑρευνης καὶ Παιδείας τῆς Ἐμπορικῆς Γραμματείας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1987.

132. Γιὰ τὴν πρώτη ἐκδοχὴ βλ. Δ. Σπάθης: *Τὸ θέατρο*, σ. 42 καὶ γιὰ τὴ δευτέρα Μ. Λυγίζος: *Τὸ νεοελληνικὸ πλάνι σὺν παγκόσμιον θέατρο*, τόμ. Α', Δωδώνη, Ἀθήνα 1980, σ. 195.

133. Βλ. τὸ εἰσαγωγικὸ τοῦ σημείωμα στὴν ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου, *Θέατρο*, τόμ. 5, σσ. 163-174, ἐδῶ: σ. 171.

134. Ὅπ.π., σ. 167.

ρευουσιάνος, ό όποίος κινεί τά νήματα στην άρχή του έργου, άποφασίζει νά κατέβει στο πεδίο τής γλωσσικῆς διαμάχης γιά τή μεταφρασμένη *Όρέστεια*. Ό δημοτικιστής, πού λίγο λίγο κερδίζει τό ενδιαφέρον, παρουσιάζεται επιπλέον και έρωτευμένος παράφορα, γιά νά κερδίσει έτσι όλη τήν προσοχή τών θεατών. Οί πυκνές σκηνηκές οδηγίες ύποστηρίζουν άκοούντως αύτήν τή μετατόπιση τού βάρους. "Όταν πάλι έρχεται ή ώρα τής έξοχης σκηνῆς¹³⁵ μέ τούς απαγγελλόμενους στίχους, οί οδηγίες προκαλοῦν έναν σπάνιο ρυθμικό βηματισμό, μέ ύποβλητικότητα στην άρχή τού σολωμικοῦ *Λάμπρου* και μέ ένταση τών τόνων στο τέλος του. "Η ίδια φροντίδα γιά τή συμμετρία ύπάρχει και στην άνάπτυξη τών δύο θεμάτων, τής γλωσσικῆς ιδεολογίας και τού έρωτα: και τά δύο γνωρίζουν από ένα σημείο και μετά τήν ίδια κλιμάκωση και τά δύο γνωρίζουν, κατά τόν επίλογο, τήν ύφεση, γιά νά μπορέσει έτσι νά άναφανεί τό ισχυρότερο από τά δύο, ό έρωτας, πού άναζωπυρώνεται μέσα από τίς στάχτες τών δέκα έτών.

Μιά όψιμη άναφορά

Πέρα όμως από τήν άκριβή ειδολογική ταυτότητα —έρώτημα πού άπαντάται από τήν έκάστοτε σκηνηκή δοκιμασία τού κειμένου— ύπάρχει και ένα ζήτημα, πού προκύπτει από τά ιστορικά συμφραζόμενα τού έργου. Οί *Φοιτηταί* παρουσιάζονται τό 1919, δεκαέξι χρόνια μετά τά «Όρεστειακά» και προβληματίζουν τούς μελετητές. Ό Ξενόπουλος, γιά πρώτη φορά μετά τριάντα τέσσερα χρόνια δραματουργικῆς παραγωγῆς, πλησιάζει μιá σοβαρή περιπέτεια στην ιστορία τού γλωσσικοῦ μας ζητήματος, και αύτό τó κάνει από άπόσταση, μέ τρόπο άνώδυνο, χωρίς νά διακινδυνεύει πολλά πράγματα¹³⁶. Τό νόημα τής ύφέρπουσας αύτῆς αϊτιάσεως νομιμοποιεῖται στο μέτρο πού ό Ξενόπουλος δέν ήταν άπλός ένας δραματουργός άνάμεσα στούς άλλους, αλλά ό πρωτεργάτης τού άστικοῦ δράματος και ένας από τούς σημαντικότερους έκφραστές τού θεάτρου ιδεών, θεάτρου μαχόμενου ύπέρ τού κοινωνικοῦ μετασχηματισμοῦ και τής δημοτικῆς γλώσσας. "Αλλωστε ό ίδιος, μολοντί τηρεῖ στα θεωρητικά του κείμενα ὕσες άποστάσεις από τούς «μαλλιαριστές» και τούς καθαρολόγους, στην πεζογραφία και στή δραματουργία του επιλέγει συνειδητά τή δημοτική γιά νά έκφραστεῖ. Γιατί λοιπόν άργεῖ τόσο πολὺ νά μιλήσει γιά μιá πληγή τού γλωσσικοῦ ζητήματος;

Θά πρέπει νά διευκρινισθεῖ κατ' άρχήν ότι οί *Φοιτηταί* δέν έχουν ως κεν-

135. "Οπ.π., σσ. 203-205.

136. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ιστορία τού Νέου Έλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β1, όπ.π., σ. 68.

τρικό τους θέμα τῇ γλωσσικῇ διαμάχῃ, ἀλλὰ τῇ νεότητᾳ¹³⁷. Δεύτερον, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας μᾶς διαβεβαιώνει —καὶ δὲν ἔχουμε κανέναν λόγο νὰ μὴν τὸν πιστέψουμε— ὅτι τὸ κείμενον εἶχε προσχεδιαστεῖ ὡς ἰδέα ἀπὸ τὸ 1909, δὲν εἶχε ὅμως ὁλοκληρωθεῖ· εἶχε ἀναγγελλθεῖ ὅμως ὡς ἐπικείμενον ἔργον καὶ τὸ 1913¹³⁸. Τρίτον, ὁ Ξενόπουλος, τὸ θυμίζουμε πάλι, πίστευε βαθύτατα στὴ ρεαλιστικὴ θέαση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θεάτρου. Ἐὰν παρουσίαζε τοὺς φοιτητὰς τοῦ δημοτικιστῆς λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ 1919, θὰ ἔχανε ἀσφαλῶς τὸ ρεαλιστικὸν τοῦ κύρους. Καὶ τὰ τρία ἐπιχειρήματα δὲν μένουν ἀναπάντητα.

Κατὰ τὸ πρῶτον ἐπιχείρημα, ἐὰν ὑποτεθεῖ ὅτι δὲν εἶναι κεντρικὸν τὸ θέμα τῆς γλωσσικῆς διαμάχης στὸ ἔργον, τὴν ἐποχὴ τοῦ θεάτρου ἰδεῶν ἦταν πολὺ σημαντικόν, ὅπως φάνηκε καὶ ἀπὸ τὸ ἔργον πολλῶν δραματουργῶν. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι καὶ ὁ Ξενόπουλος ὀφείλε ὅπωςδῆποτε νὰ τοὺς ἀκολουθήσει· ἀρκοῦσε ὅτι ὅλα τὰ ἔργα τοῦ ἦταν γραμμένα στὴ δημοτικῇ.

Κατὰ τὸ δεύτερον ἐπιχείρημα, ἀκόμα καὶ ἂν οἱ *Φοιτηταὶ* εἶχαν προσχεδιαστεῖ ἀπὸ τὸ 1909, καὶ πάλι δὲν παραγράφεται ἡ ἀργοπορία ἀρκετῶν χρόνων. Ὁ Ταγκόπουλος δὲν εἶχε πάρει ἤδη θέσιν ἀπὸ τὸ 1905 μὲ τὸ *Ζωντανοὶ καὶ πεθαμένοι* καὶ μὲ τὸν Ἄσωτον; Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Ξενόπουλος δὲν ἔδειξε ποτὲ τὴν ἴδια μαχητικότητα γιὰ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, ὅπως ἄλλοι δημοτικιστῆς δραματοῦργοι. Ἦταν ἐπιφυλακτικὸς καὶ πρὸ συντηρητικὸς ἀπέναντι στὰ αἰτήματα τοῦ δημοτικισμοῦ. Ὅμως ὁ ἴδιος καλλιέργησε πολὺ πρὸ ἐντατικὰ τὴ δημοτικὴ ὡς θεατρικὴ γλῶσσα, ἀπ' ὅ,τι ὁ Ταγκόπουλος ἢ ὁ Ψυχάρης. Ἐπιπλέον, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι μετὰ τὰ «Ὁρεσטיακά», ὁ Ξενόπουλος εἶχε ἤδη ἔτοιμον τὸ *Μυστικὸν τῆς Κοντέσσας Βαλέραντας*, ἔργον ποὺ ὁ ἴδιος ἀγαποῦσε καὶ ἐκτιμοῦσε περισσότερο ἀπὸ ὅσα εἶχε γράψει μέχρι τότε. Ἡ ἀποτυχία τοῦ ἔργου στὴ Νέα Σικκηνή, ὅπως ξέρομε, τοῦ στοίχισε πολὺ καὶ τοῦ ἀνέκοψε τὴ συγγραφικὴν του πορεία μέχρι τὸ 1908, ποὺ ἀνεβαίνει ἡ *Φωτεινὴ Σάντη*. Εὐλόγον, ἐπομένως, ἀρχίζει νὰ γράφει τοὺς *Φοιτητὰς* τὸ 1909. Μέχρι ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀδικαιολόγητη καθυστέρηση. Ἀλλωστε, τὸ 1909 ἐμφανίζεται μὲ δύο ἔργα, τὴ *Στέλλα Βιολάντη* καὶ τὴ *Ραχήλ*, ποὺ πραγματεύονται θέματα καθ' ἑκάστην παρὰ ἀνῶδυνα. Στὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια ἐργάζεται πάνω στοὺς *Φοιτητὰς*, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ τοὺς ἀναγγεῖλει τὸ 1913. Ἡ καθυστέρηση ὑπάρχει ἀπὸ ἐδῶ καὶ μετὰ καὶ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ διστακτικὴν τοῦ συγγραφέα σχετικὰ μὲ τὴν ὀριμότητα τοῦ κοινοῦ, κοινὸν ποὺ δὲν ἤθελε νὰ αἰφνιδιάσει, ἀφοῦ τὸ εἶχε κερδίσει μόλις πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια.

137. Ἡ σύγκρουση τῶν «Ὁρεσטיακῶν» ἐμφανίζεται στὸ φόντον τοῦ ἔργου· βλ. Μουδατσάκης [1991b], σσ. 39-40.

138. Βλ. τὸ εἰσαγωγικὸ σημείωμα τοῦ συγγραφέα, *ὁπ.π.*, σ. 164.

Τέλος, κατὰ τὸ τρίτο ἐπιχείρημα, ἡ ρεαλιστικὴ δεοντολογία τοῦ συγγραφέα, ὅσο αὐστηρὴ καὶ ἂν ᾔταν, δὲν τοῦ ἐπέβαλλε τὴ μακρόχρονη ἀναβολὴ ἐνὸς ἔργου, ὅπου ἡ πλειοψηφία τῶν φοιτητῶν εἶναι ὁπαδοὶ τοῦ σχολαστικισμοῦ, ἐνῶ καὶ ἡ «λύση» τοῦ ἔργου τοὺς θέλει νὰ ἀφήνουν ὅλοι τὶς ἀκραῖες θέσεις καὶ νὰ συμβιβάζονται μὲ τὴ μέση ὁδὸ. Ἡ «λύση» τοῦ ἔργου ἀντικατοπτρίζει πράγματι τὴ νοοτροπία καὶ τὶς ιδέες τοῦ Ξενόπουλου. Ὅμως στὸ κείμενο καὶ στὰ κύρια πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἡ ζυγαριὰ τῶν ἀντιμαχόμενων ἀπόψεων γέρνει διακριτικὰ, ἀλλὰ φανερὰ πρὸς τοὺς δημοτικιστὲς. Στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ὑπάρχει ἓνας καθαρευουσιάνος φοιτητὴς, ὁ Θάνος, ἓνας δημοτικιστὴς, ὁ Τάσος καὶ ἓνας μετριοπαθὴς ὡς πρὸς τὶς δύο πλευρὲς —προφανῶς τὸ προσωπεῖο τοῦ συγγραφέα καὶ ἰδεολογικὸ βαρόμετρο τοῦ ἔργου¹³⁹— ὁ Βάσος. Ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς ἀπαγγελίας τῶν ποιημάτων καὶ μετὰ, ὁ Βάσος ἀρχίζει καὶ πείθεται ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Τάσου, ὅπως καὶ οἱ τρεῖς μαθήτριες ποὺ συμπληρώνουν τὴ φοιτητικὴ παρέα. Πρέπει ἐπομένως νὰ εἴμαστε προσεκτικοὶ στὶς ἀποτιμήσεις μας καὶ νὰ τοποθετοῦμε τὰ πράγματα στὶς οἰκείες διαστάσεις τους.

«Ὅ,τι κάνει ἡ Νεότης εἶναι ὠραῖο»

Τὸ ἔργο ἀποδίδει τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς ἐποχῆς· μαζὶ ὅμως καὶ τὰ ἤθη, τὶς ἀξίες, τὶς νοοτροπίες τῶν νέων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ἀκριβῶς ὅμως ἐπειδὴ στρέφεται πρὸς τὸ θέμα τῆς νεότητος, ἀποκτᾷ καὶ μιὰ ἐμβέλεια διαχρονικὴ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει, ἀσφαλῶς, ὅτι συλλαμβάνει μιὰ διάσταση τοῦ νέου ἀνθρώπου ποὺ θὰ εἶναι πάντα ἐπίκαιρη. Στὴν πραγματικότητά, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο: ἡ διάσταση αὐτὴ εἶναι μᾶλλον ἀνεπίκαιρη καὶ σήμερα καὶ κατὰ τὶς προηγούμενες δεκαετίες¹⁴⁰. Τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν ὅμως, οἱ φοιτητὲς τοῦ Ξενόπουλου θὰ μπορούσαν νὰ ζήσουν καὶ σὲ μιὰ σύγχρονη ἐποχῇ, νὰ ἐρωτευθοῦν, νὰ κάνουν φίλους, νὰ παλέψουν γιὰ τὰ ἰδανικά τους —ὅσο φρούδα καὶ ἂν εἶναι αὐτά.

Πῶς συμβαδίζει λοιπὸν ἡ δοκιμασμένη τους ἀνθεκτικότητά ἐπὶ σκηνῆς¹⁴¹

139. Βλ. Ἀ. Καστρινάκη: *Οἱ περιπέτειες τῆς νεότητος. Ἡ ἀντίθεση τῶν γενεῶν στὴν ἐλληνικὴ πεζογραφία (1890-1945)*, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1995, σσ. 141-164, ἐδῶ σ. 146.

140. Βλ. Θ. Ἀθανασιάδης-Νόβας: *Ἀθηναῖκὴ Δραματολογία. Κριτικὴ τοῦ Θεάτρου*. Ἀθήνα 1956, σσ. 201-202.

141. Μόνον τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο ἔχει παρουσιάσει τὸ ἔργο πέντε φορές: τὸ 1934 καὶ τὸ 1949 σὲ σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, τὸ 1960 σὲ σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινοῦ, τὸ 1977 καὶ τὸ 2000 σὲ σκηνοθεσία Στέλιου Παπαδάκη καὶ Κώστα Τσιάνου ἀντιστοίχως. Ἐχει ἐπίσης παρουσιασθεῖ ἀπὸ τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος τὸ 1988 σὲ σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, ἀπὸ τὴν Ἑλευθέριαν Σκηνὴν τοῦ Γιώργου Ἑμιρζά τὸ 1967, ἐνῶ ἔχουμε καὶ πολλὰς προπολεμικὰς παραγωγὰς, ὅπως αὐτὴ ἀπὸ τὸν θίασο Χρ. Νέξερ τὸ 1934 ἢ ἐκείνη τοῦ θιάσου Κατερίνας Ἀνδρεάδου τὸ 1936.

μὲ τὸν ἀνεπείκαιρο χαρακτήρα τους, μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι, ἀπλῶς, τὸ «δράμα» τοῦ Τάσου καὶ τῆς Φανίτσας δὲν ἐκφράζει σήμερα κανένα φοιτητῇ; Οἱ φοιτητὲς τοῦ 1919 προσφέρουν ἓνα νοσταλγικὸ καταφύγιο¹⁴², ἓναν κοινὸ τόπο ὅπου μποροῦν νὰ συναντηθοῦν οἱ ἀνησυχίες καὶ οἱ προβληματισμοὶ τοῦ παρόντος μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ παρελθόντος, ποὺ φαίνεται πλέον στὰ μάτια μας πιὸ ἥπιο καὶ πιὸ γοητευτικὸ. Ἀπὸ ποῦ ἀσχεῖται ἡ γοητεία; Ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ νεότης, ὅπως τὴν παρουσιάζει ὁ Ξενόπουλος, εἶναι καὶ ἰδεαλιστικὴ καὶ ρεαλιστικὴ καὶ συμπαθὴς, ἀλλὰ καὶ ἐπικίνδυνη, καὶ ρομαντικὰ γραφικὴ, ἀλλὰ καὶ σκληρὴ στὶς ἐρωτικὲς σχέσεις καὶ ὀψίκωρη, ἀλλὰ καὶ μακρόθυμη. Οἱ ἀντιφάσεις αὐτὲς ὅμως, ἡ γοητεία τῆς νεότητος, ἔχουν ὡς γενεσιουργὸ αἰτία τὸ πάθος. Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι καὶ ἡ γέφυρα ποὺ ρίχνει ὁ συγγραφέας ἀνάμεσα σὲ μιὰ λατρεία τῶν νέων καὶ σὲ μιὰ παραμόνιμη ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀκράτεια συμπεριφορὰ τους. Τὸ πάθος τῶν νέων τοὺς κάνει νὰ θυσιάζονται γιὰ μιὰ στεῖρα γλωσσικὴ ἰδιοτροπία ἢ γιὰ μιὰ ἀνόητη προκατάληψη σεμνοτυφίας. Χωρὶς αὐτό, οἱ *Φοιτηταὶ* θὰ ἦταν μιὰ κενολογία, καλὰ ρυθμισμένη, ἀλλὰ ἀνούσια. Γιατί, πῶς ἄλλιῶς νὰ δεχθοῦμε τρεῖς νέους ποὺ ἀνταλλάσσουν μεταξὺ τους τὶς φιλενάδες τους καὶ εἶναι ἔτοιμοι νὰ στιγματίσουν σκληρὰ (καὶ ὑποκριτικὰ, θὰ ἔλεγε κανεὶς) τὴ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς γι' αὐτὸ ποὺ κάνει μαζὶ τους. Πῶς ἄλλιῶς θὰ δεχθοῦμε ἓναν προοδευτικὸ νέο, μὲ ἐκσυγχρονιστικὲς ἰδέες καὶ βαθεῖα καλλιέργεια, ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ αὐτοκτονήσει ἐπειδὴ ἡ κοπέλα ποὺ ἀγαπάει ἔχει ἀνταλλάξει κάποιον φίλιν μὲ τοὺς φίλους του; Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ, τὸ ἀνδρικὸ φίλιν βρίσκεται ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς καθεστηκυίας τάξης καὶ περιθωριοποιεῖ τὸ γυναικεῖο. «Ὅλα αὐτὰ σήμερα ἤχουν ἀστεῖα καὶ μελοδραματικά. Εἶναι ὄντως γιὰ μᾶς σήμερα μακρινοὶ οἱ *Φοιτηταὶ*· ὅμως ἐὰν κοιτάξουμε γιὰ λίγο πίσω ἀπὸ τὸ ἀφελὲς τους ἔνδυμα θὰ δοῦμε ἓνα ἀσίγαστο νεανικὸ πάθος νὰ ἐπενδύεται αὐθαίρετα καὶ γοητευτικὰ στὸ σῶμα καὶ στὶς ἰδέες ποὺ τὸ περιβάλλουν, στὴ γλῶσσα καὶ στοὺς φανατισμούς της, στὴ φιλία καὶ στὶς περιπέτειές της. Καὶ ὅλα αὐτὰ χάνονται μετὰ ἀπὸ λίγα χρόνια, μετὰ ἀπὸ τρεῖς μόλις θεατρικὲς πράξεις. Καὶ μένουν τὰ λόγια τοῦ μεσόκοπου Πλάτωνα, τοῦ δευτέρου συγγραφικοῦ προσώπου¹⁴³: «Ὅ,τι κάνει ἡ Νεότης εἶναι ὠραῖο».

Ὁ Ξενόπουλος εἶναι ὅπωςδὴποτε μιὰ μεγάλη μορφή τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, ὅχι μόνο ἐξαιτίας τοῦ ὄγκου τῆς δραματουργικῆς του παραγωγῆς ἢ τῆς μεγάλης ἐπιτυχίας ποὺ γνωρίζουν τὰ ἔργα του, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ στάθηκε ἓνας σπάνιος μάστορας τῆς τεχνικῆς καὶ ἓνας σπουδαῖος δάσκαλος γιὰ

142. Βλ. Γ. Βαζβέρης: *Η χρήση τοῦ θεάτρου (1976-1984)*. Καστανιώτη, Ἀθήνα 1985, σ. 17.

143. Γιὰ τὸν αἰώνιο φοιτητῇ ὡς προσωπεῖο τοῦ συγγραφέα βλ. Ἀ. Καστρινάκη: *Περιπέτειες τῆς νεότητος...*, ὅ.π.π., σσ. 161-164.

τις μεταγενέστερες γενιές τῶν δραματουργῶν. Ἡ πολυπραγμοσύνη του βέβαια σπατάλησε τὸ ταλέντο του καὶ ἡ διπλωματική του εὐεlexία δὲν ὀδήγησε τὴν πένα του στὸ ὕψος ποὺ θὰ μπορούσε νὰ φτάσει. Παραταῦτα, ἡ γραφή του ἔρχεται σὲ μᾶς σήμερα μὲ ὅλον τὸν εὐθύβολο ρεαλισμὸ της, μὲ ὅλη τὴν εὐγένεια καὶ τὴν κομψότητά της. Ἀπὸ αὐτὸ καὶ μόνο θὰ μπορούσαν νὰ διδαχτοῦν πολλοὶ σύγχρονοι συγγραφεῖς. Ὁ Ξενόπουλος ὅμως δημιούργησε τὴ θεατρικὴ συντεχνία, ἀπὸ τὴν ὁποία βγῆκαν σπουδαῖοι μαθητὲς τῆς γραφῆς καὶ τῆς σκηνῆς. Ἐπλάσε πρῶτος τὴ θεατρικὴ γλῶσσα ποὺ μιλοῦν ἀκόμα καὶ σήμερα τὰ δραματικὰ πρόσωπα πολλῶν συγγραφέων. Δημιούργησε τὸ πρῶτο, οὐσιαστικά, θεατρικὸ κοινό, τοῦ ἔδωσε κριτήρια, αἰσθητήρια, ἐμπειρίες καὶ βιώματα τῆς γνήσιας θεατρικῆς πράξης. Ὁ Ξενόπουλος εἶχε νὰ κερδίσει, στὴν καλύτερη περίπτωση, τὸ κοινὸ τοῦ Περесиᾶδη, τοῦ Βερναρδάκη, τοῦ Κορομηλᾶ, τοῦ Κόκκου καὶ τοῦ Καπετανάκη· ὅφειλε νὰ τὸ ἀναμορφώσει, νὰ τοῦ προσφέρει νέους προσανατολισμοὺς καὶ νέες ἀξίες. Τὸ κοινὸ ποὺ ὁ ἴδιος δημιούργησε ἀποτελέσει τὴ βάση γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Μπόγρη, τοῦ Θεοτοκά, τοῦ Τερζάκη, ἀλλὰ καὶ τῶν «ἐλασσόνων» τῆς comédie Δ. Ἰωαννόπουλου, Π. Καγιά, Ἀλ. Λιδωρίκη, Γ. Τζαβέλλα καὶ τόσων ἄλλων. Βῆμα βῆμα κερδίζονται στὸν στίβο αὐτὸν οἱ ἀναγνώστες καὶ οἱ θεατές. Μόνον ἔτσι ὅμως δημιουργεῖται ἡ θεατρικὴ παράδοση.