

Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΙΡΒΑΝΑ*

Ἄν ἡ τελευταία δεκαετία τοῦ περασμένου αἰώνα μὲ τὴν παρουσίαση τοῦ Ἴψεν καὶ τοῦ Τολστόι στὴ νεοελληνικὴ σκηνή (1894, *Βρυκόλακες* ἀπὸ τὸν Εὐ-τύχιο Βονασέρα καὶ *Κράτος τοῦ Ζόφου* ἀπὸ τὸν «Μένανδρον») προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ ἓνα ἄλλο θέατρο, περισσότερο κοντὰ στὸν σύγχρονο ἄνθρωπο, τότε ἡ πρώτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰώνα, στὴν ὁποία ἀνήκει καὶ ὁ Νιρβάνας¹ ὡς δρα-ματογράφος, θέτει τὶς βάσεις γιὰ ὁλόκληρο τὸ νεοελληνικὸ θέατρο, τόσο μὲ τὰ νέα θεατρικὰ ἔργα, ὅσο καὶ μὲ τὴ σκηνικὴ πράξη, ἀφοῦ μπαίνομε πλέον στὴν ἐποχὴ τῆς σκηνοθεσίας. Ὅταν τὸ 1900 ὁ Γιάννης Ψυχάρης διατυπώνει τὸ αἶτη-μα γιὰ ἓνα ρωμαϊκὸ θέατρο², στὸ πλαίσιο τοῦ ἐθνικοῦ δράματος, μὲ ἄμεσο ἀπο-δέκτη τὸν Κωστὴ Παλαμᾶ, ὁ ὁποῖος γράφει τὸ μοναδικό του θεατρικὸ ἔργο, τὴν *Τρισεύγενη*, τὴν ἴδια χρονιά στὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ Διονύσου ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος παρουσιάζει τὴν διακήρυξη τῆς Νέας Σκηνῆς, ἐνὸς ὀργανισμοῦ πρωτόγνωρου γιὰ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο. Ἀνάμεσα στοὺς προσήλυτους τοῦ ἐστὲ Χρηστομάνου, καὶ παράλληλα ἰδρυτὲς τῆς Νέας Σκηνῆς, ἦταν καὶ ὁ Παῦλος Νιρβάνας, ἓνας ἀπ' τοὺς ἐπιλέκτους, ποὺ ἐκαλεῖτο σὲ στράτευση μὲ τοῦτα τὰ λόγια: «Σεῖς, οἱ ἐπίλεκτοι μετὰξὺ τῶν Ἑλλήνων δημιουργῶν, θὰ ποθήσετε καὶ θὰ συντελέσετε τὴν παραγωγὴν ἔργων ὑπερόχου ποιητικῆς συλλήψεως»³. Ἡ

* Τὸ κείμενο εἶναι ἡ εἰσήγησις στὴν ἡμερίδα *Ἡ Σκόπελος τιμᾷ τὸν Παῦλο Νιρβάνα* (Δῆμος Σκοπέλου, Λαογραφικὸ Μουσεῖο, Μάιος 1998).

1. Γιὰ τὶς παραπομπὲς στὰ ἔργα τοῦ Νιρβάνα χρησιμοποιοῦθηκε ἡ πεντάτομη ἔκδοσις: Παῦλος Νιρβάνας, *Τὰ ἅπαντα* (ἐπιμ. Γ. Βαλέτα), τ. Β', ἐκδ. Γιοβάνη, Ἀθήναι, 1968.

2. Τὸ ἱστορικὸ κείμενο «Γιὰ τὸ Ρωμαϊκὸ θέατρο» τώρα στὸν τόμο: Γιάννη Ψυχάρη, *Κριτικὰ Κείμενα* (ἐπιμ. Ἰφιγένεια Μποτουροπούλου), τόμ. πρῶτος, Νεοελληνικὴ Βιβλιο-θήκη, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Ἀθήνα, 1997, σσ. 166-248. Γιὰ τὴ σημασία του στὴ νεώτερη θεατρικὴ ἱστορία, βλ. Βάλτερ Ποῦχγερ, «Ὁ Πρόλογος Ὑπὲρ τοῦ Ρωμαϊκοῦ θεάτρου» τοῦ Ψυχάρη. Ἐνα ἰδιότυπο μανιφέστο τοῦ «θέατρου τῶν Ἰδεῶν», στὸν τόμο: *Φι-λολογία καὶ θεατρολογία ἀνάλεκτα*, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1995, σσ. 15-76.

3. Μυρτώ Μαυρίκου-Ἀναγνώστου, *Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ Νέα σκη-νὴ*, Φέξης, Ἀθήναι, 1964, σ. 47. Οἱ ὑπόλοιποι ἑπτὰ, οἱ ὁποῖοι πρωτάκουσαν τὴν Εἰσήγησις τοῦ Χρηστομάνου ἦταν οἱ: Κωστῆς Παλαμᾶς, Δημήτριος Καμπούρογλου, Γεώργιος Στρα-

σημαδιακή χρονιά του Νιρβάνα είναι το 1907. Η Νέα Σκηνή έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της από το 1905 και την επόμενη χρονιά κλείνει το Βασιλικό Θέατρο, δημιουργήματα του Θωμά Οικονόμου, ο οποίος όμως είχε αποχωρήσει το 1905. Τότε παράλληλα της γνωριμίας του κοινού με τον *Αρχιτέκτονα Μάρθα*, το πρώτο έργο του Νιρβάνα, πρωτοπαρουσιάζονται ο Νίκος Καζαντζάκης με το *Εημερώνει*⁴, ο Σπύρος Μελλάς με το έργο ο *Γιός του Ίσκιου* και ο Δημήτρης Ταγκόπουλος με το δράμα *Αλυσίδες*. Πρόκειται για μια ομάδα νέων θεατρογράφων, που εντάσσεται, μαζί με τον Ξενόπουλο, τον Καμπύση και τον Χόρν, στη ρήξη με την παραδοσιακή δραματουργία, με την ελεύθερη χρήση της δημοτικής αλλά και με την ιδιαίτερη ματιά στα προβλήματα της κοινωνίας, αξιοποιώντας τις νέες κατακτήσεις στην ψυχολογία και τις άλλες επιστήμες⁵.

Η σχέση του Νιρβάνα με το θέατρο δεν εξαντλείται μόνο στη συγγραφή. Μεταφράζει Ουγκώ⁶, κρίνει με σεβασμό τη Θεοδώρα του Κλέωνος Α. Ραγκαβή⁷, θαυμάζει πολύ τον Γιάννη Καμπύση, όπως και τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, καθιερώνει τον Σπύρο Μελλά⁸, παρακολουθεί τη θεατρική κίνηση ήδη από πολύ νέος και δημοσιεύει κριτικές, όπως για τη *Μήδεια* του Γεωργίου Ζαμπέλιου⁹, και αργότερα για την *Άννα Κρίστι* του Ευγένιου Ο'Νήλ¹⁰, το *Αρνί* του Τσβάιχ¹¹. Όταν παρουσιάζει τη μετάφραση του Φάουστ από τον Στρατήγη αναλύει ολοκληρωτικά το αριστούργημα του Γκαίτε¹². Σε τρία κείμενά του ασχολείται με την ιστορία του θεάτρου, την όπερα και την υποκριτική, πάντοτε με άξονα την Έλ-

τήγης, Λάμπρος Πορφύρας, Γιάννης Βλαχογιάννης, Δημήτριος Κακλαμάνος, Γρηγόριος Ξενόπουλος (Μαυρίκιος-Αναγνώστου, *δ.π.*, σ. 43, σημ. 1). Βλ. και την περιγραφή που δέσσωσε ο Νιρβάνας στο κείμενό του «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Άπαντα*, τόμ. Γ', σσ. 385-386.

4. Βλ. Βάλτερ Πούχλερ, «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Όδυσσεύς, Αθήνα, 1995, σ. 322.

5. Βλ. Δημήτρη Σπάθη, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», *Ανάτυπο από την έκδοση Έλλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, Δέκατος τόμος, 1983, χ.τ., σσ. 28-29.

6. Βίκτωρος Ουγκώ, *Τορκουεμάδας*, *Αττικόν Μουσείον* 11 (1883), σσ. 167-171. «Βίκτωρος Ουγκώ, Ρουί Μπλάς, *Νουμάς* 12 (1914), σσ. 209-210 (Χ. Γ. Σακελλαριάδης, «Λησμονημένα κείμενα του Νιρβάνα», *Νέα Έστία*, τ. 92 (1972), σσ. 1034, 1035).

7. «Η Θεοδώρα» του Κλέωνος Α. Ραγκαβή, *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 28-32, όπου υπογραμμίζει τη δραματική σκηνή της εξομολόγησης της αυτοκράτειρας στον πνευματικό, ο οποίος αποκαλύπτει ότι ήταν ο πρώτος έραστός της.

8. Σπύρου Μελλά, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα, 1960, σσ. 24 κ.εξ.

9. Βλ. το απόσπασμα στο *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 54-55.

10. «Η τραγωδία της θάλασσας», *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 345-346.

11. «Η υπόθεση του "Αρνιού"», *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 349, 350.

12. «Ο Φαύστος έλληνιστί», *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 32-50. Βλ. και το άρθρο για τις προϋποθέσεις του θεατρικού κριτικού στο άρθρο «Η κριτική του θεάτρου», *Τό Άστυ*, 17. 8.1894 (Χ. Γ. Σακελλαριάδης, «Λησμονημένα κείμενα του Νιρβάνα», *δ.π.*, σ. 1033).

λάδα. Ἀξίζει νὰ ἐπισημάνουμε τὸ ἄρθρο τοῦ «Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο»¹³, στὸ ὁποῖο ἀφοῦ ἐξάγει τὴ σημασία τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ γιὰ τὴ νεώτερη φιλολογικὴ δημιουργία ἐπισημαίνει τὴν ἀπουσία θεατρικῆς παράδοσης καὶ ταυτόχρονα τὴν καταπίεση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἀλλὰ καὶ τὴ φτώχεια τοῦ θεατρικοῦ λόγου ἐπεὶδὴ τὸ κοινὸ ζητᾷ τὴν *ιερατικὴν, ἐπίσημη καὶ τεχνικὴ* καθαρεύουσα. Στὴν ἱστορικὴ του ἀναδρομὴ ἀξιολογεῖ μὲ ἀκρίβεια τὸ θέατρο τῶν παροικιῶν καὶ τὸ θέατρο μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση, ὅπου ἡ μανία γιὰ τὴν ἀρχαιότητα δημιουργεῖ ἔργα ψεύτικα, δῆθεν κλασικά, τραγωδίες μὲ μιὰ γλώσσα ποὺ δὲν μιλιόταν πλέον, καὶ μὲ μιὰ θεματογραφία ποὺ ἦταν στεῖρα ἀντιγραφὴ εὐρωπαϊκῶν προτύπων. Καταγγέλει τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τῶν ποιητικῶν διαγωνισμῶν τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τὴν δραματοπλημμύρα τῶν ἀρχαίων καὶ βυζαντινῶν τραγωδιῶν. Τὸ ἐνδιαφέρον στὴν καταγραφή του εἶναι ἡ πλήρης συνείδηση τῶν θετικῶν ἐξελίξεων ποὺ εἶχαν συμβεῖ κατὰ τὴν δεκαετία 1895-1905, δεδομένου ὅτι τὸ συγκεκριμένο κείμενο ἔχει γραφεῖ τὸ 1905: *Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, πὼς ἄρχισε νὰ μπαίνει δειλὰ στὴ σφαῖρα τῆς ζωντανῆς τέχνης, μόλις στὰ τελευταῖα χρόνια καὶ εἰδικώτερα τὴν τελευταία δεκαετία. Ἡ παράδοση ἢ ἀρχαία καὶ ἢ παράδοση ἢ ψευτοκλασσικὴ, μὲ διαφορετικοὺς τρόπους κάθε μιὰ κρατήσανε τεχνίτες καὶ κοινὸ σὲ μιὰ κατάσταση νεκροφανείας*¹⁴. Καρπὸς αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν εἶναι ἡ παρουσία τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Νέας Σκηῆς, καὶ τὸ νέο πνεῦμα τῶν ἐξῆς δραματουργῶν: Ἑφταλιώτῃ (Βρουκόλας), Καμπύση, Ξενόπουλου (*Μυστικὸ τῆς Βαλέραινας*), καὶ Παλαμᾶ (*Τρισεύγετη*). Αὐτὲς οἱ διατυπώσεις τοῦ Νιρβάνα βεβαιώνουν τὴν προετοιμασία του γιὰ τὴν πρώτη του θεατρικὴ ἐμφάνιση. Ὡς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ὁ Νιρβάνας ἀπὸ τὸ 1932 μέχρι τὸ θάνατό του, τὸ 1937, ἦταν μόνιμο μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου, ποὺ χάραξε τὸν παιδευτικὸ σχεδιασμὸ τοῦ νεοσύστατου Ἐθνικοῦ Θεάτρου¹⁵.

Ἀπὸ τὰ προηγούμενα διαπιστώνεται ὅτι ἀπαιτεῖται μιὰ συνολικότερη μελέτη γιὰ τὴ σχέση τοῦ Νιρβάνα μὲ τὸ θέατρο, καὶ γι' αὐτὸ στὴ συνέχεια θὰ περιοριστοῦμε σὲ μιὰ μικρὴ ἀνάλυση τοῦ δραματικοῦ του ἔργου καὶ ψηλαφώντας τὴν κριτικὴ τῶν συγχρόνων του θὰ ἀναζητηθεῖ ἡ θέση του στὴ νεοελληνικὴ δραματογραφία.

Μολονότι διαθέτουμε αὐτοβιογραφικὲς πληροφορίες τοῦ Νιρβάνα γιὰ τὴν

13. Ἀπαντα, τόμ. Δ', σσ. 137-141 (α' δημοσ. Νουμᾶς Γ', 151, 5 Ἰουνίου 1905, σσ. 9-10).

14. Ἀπαντα, δ.π., σ. 140.

15. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ σημασία καὶ τὴν ἐθνικὴ ἀποστολὴ τοῦ κρατικοῦ θεάτρου, βλ. τὰ ἄρθρα τοῦ Νιρβάνα «Τὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο», *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ζ' (1930), σσ. 508, 509 καὶ «Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο», στὴ *Νέα Ἑστία*, τόμ. ΙΑ' (1932), σσ. 340, 341.

ιδιαιτερή αγάπη του πρὸς τὴ θεατρικὴ τέχνη ἤδη ἀπὸ τὴν παιδικὴ καὶ νεανικὴ του ἡλικία (ἔστηνε παραστάσεις καὶ καλοῦσε φίλους καὶ συγγενεῖς μὲ μεταποιημένα ἔργα γνωστῶν συγγραφέων πού εἶχε δεῖ, καὶ ἔγραφε θεατρικὲς κριτικές)¹⁶, ἐν τούτοις στὴν ἀθηναϊκὴ σκηνὴ παίζεται τὸ πρῶτο τοῦ ἔργο ὅταν εἶναι πλέον σαράντα ἐνὸς ἐτῶν, γεγονὸς πού πιστοποιεῖ τὴν ὥριμη ἀπόφασή του νὰ ἐκτεθεῖ δημόσια στὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας. Γιὰ μιὰ πενταετία κράτησε τὸ στοίχημά του μὲ τὸ σανίδι. Ἀπὸ τὸ 1907 μέχρι τὸ 1911 παίχθηκαν πέντε θεατρικὰ ἔργα: ὁ Ἀρχιτέκτων Μάρθας, τὸ Χελιδόνι, ἡ Μαρία Πενταγυώτισσα, τὸ Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του, καὶ ἡ κωμωδία, πού δὲν ἔχει διασωθεῖ, Ἐλιξίριον τῆς νεότητος.

Ὁ Ἀρχιτέκτων Μάρθας ἀνεβάστηκε στὶς 6 Αὐγούστου 1907 μὲ τὴν Μαρίκα Κοτοπούλη καὶ τὸν Εὐτύχιο Βονασέρα στὸ Θέατρο τοῦ Συντάγματος. Τὴ βασικὴν ιδέα τοῦ ἔργου τὴν ἔχει διατυπώσει ὁ Νιρβάνας μετὰ τὶς ἐπιθέσεις πού δέχτηκε ἀπὸ τὸν Πέτρο Βασιλικὸ (Κ. Χατζόπουλος) καὶ φανερῶνει σαφῶς ποιητικὴ καὶ συμβολιστικὴ διάθεση: *Τ' ὄνειρο ἀνώτερο ἀπ' τὴν πραγματικότητα, τὸ φῆμα ὁμορφότερο ἀπ' τὴν ἀλήθεια, τὸ παλάτι τὸ χτισμένο στὴ θάλασσα πῶς στερεὸ ἀπ' τὸ παλάτι τὸ διπλοθεμελιωμένο στὴ στερεὰ γῆ, ὁ θάνατος, σὰ συνέχεια ἐνὸς ὁμορφου ὀνείρου, προτιμότερος ἀπ' τὴ ζωὴ, σὰ συνέχεια μιᾶς ἄσχημης πραγματικότητος*¹⁷. Τὸ θέμα, ὅπως βεβαιώνει ὁ Σπύρος Μελλάς¹⁸, τὸ εἶχε ἐμπνευστεῖ ὁ συγγραφέας ἀπὸ ἓνα κοσμικὸ ζευγάρι πού πνίγηκε ἀνοιχτὰ τοῦ Σαρωνικοῦ. Ἡ Μίνα ζεῖ μὲ τὸν πατέρα της τὸν συνταγματάρχην Βάρδα, ὁ ὁποῖος ἔχει χρεωκοπήσει, στὸ Νέο Φάληρον καὶ τοὺς συντηρεῖ ὁ θεῖος Λουκάς. Ὁ ἀρχιτέκτων Παῦλος Μάρθας ζητᾷ μὲ γράμμα τὸ χέρι τῆς Μίνας, καὶ σκοπεύει νὰ τὴν πάρει μαζί του μακριὰ ἀπὸ τὸν πατέρα της ὥστε νὰ μὴ μάθει τίποτα ἀπὸ τὴν δυστυχία τῆς οἰκογένειας. Ὁ Βάρδας ὅμως ἀρνεῖται νὰ δώσει τὴν κόρη του σὲ κάποιον χωρὶς περιουσία. Ὁ Μάρθας ἐπιμένει καὶ ἀξιώνει νὰ τὴν πάρει τὴν ἴδια μέρα, ἐνῶ ἡ Μίνα, ἡ ὁποία θέλει νὰ ζήσει μὲ τὸν Μάρθα ἀρνεῖται γιὰ τὴν ἀγάπη ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ πείσμα τοῦ πατέρα της. Στὸ τέλος ὅμως καὶ ἐνῶ ἔχει

16. «Τὸ πρῶτο μου θέατρο», Ἀπαντα, τόμ. Γ', σσ. 471-474, «Θεατρικὰ Ἀπομνημονεύματα», Ἀπαντα, τόμ. Γ', σ. 502. «Πῶς ἦταν ἡ πρώτη μου πρεμιέρα», Ἀπαντα, τόμ. Β', σσ. 553-554. Θεατρικὲς κριτικὲς ἔγραφε ἀπὸ πολὺ νέος καὶ ὡς τὸ 1884 στὶς ἐφημερίδες τοῦ Πειραιᾶ Σφαῖρα καὶ Πρόνοια (Γ. Βαλέτα «Εἰσαγωγή. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Νιρβάνου», Ἀπαντα, τόμ. Α', σσ. 27, 28).

17. «Πέρα ἀπὸ ἓνα δράμα» Ἀπαντα, τόμ. Γ', σ. 266. Ἡ κριτικὴ τοῦ Χατζόπουλου πού πυροδότησε μιὰ μακρόχρονη συζήτηση «Γιὰ ἓνα κοινὸ καὶ γιὰ ἓνα δράμα» δημοσιεύθηκε στὸ Νουμᾶ (13.1.1908) καὶ οἱ ἀνταπαντήσεις στὸ Νιρβάνο «Ἀπάντηση σὲ μιὰ πρόκληση», Νουμᾶς, 10.2.1908, καὶ «Μιὰ ἐξήγηση στὸ Μάρθα καὶ στὸν ποιητὴ του», Νουμᾶς, 13.4.1908).

18. «Παῦλος Νιρβάνας», Ἑλληνικὴ Δημιουργία 12 (1953), σ. 263.

παρακαλέσει τὸν θεῖο Λουκά, ὁ ὁποῖος σχεδίαζε τὴν ἀναχώρησή της, νὰ διαβιβάζει στὸν Μάρθα, ὅταν ἔρθει νὰ τὴν πάρει τὰ μεσάνυχτα, τὴν ἄρνησή της *Ἡ Μίνα ταράσσεται σὰν μέσα σὲ ὄνειρο, σηκώνεται μὲ κινήματα ὑπνωτισμένης καὶ προχωρεῖ πρὸς τὴ θύρα τοῦ κήπου, ἀργὰ καὶ πασπατευτά, ἴδια ὑπνοβάτης, λὲς καὶ τὴ σέβναι μιὰ ἀόρατη δύναμις...* (Β' ια'). Στὸ Γ' Μέρος ἡ δράση μεταφέρεται σὲ κάποιον νησι τῶν Σποράδων, μετὰ ἀπὸ ἕνα χρόνον γάμου. Ἡ Μοίρα ἤθελε νὰ μὴ πάρει ὁ Μάρθας τὸ βραβεῖο σὲ κάποιον διαγωνισμό σχεδίου, ἐνῶ ὁ Βάρδας μετὰ τὸ χάσιμο τοῦ σπιτιοῦ καὶ τῆς Μίνας ἔχει καταρρεύσει. Ὁ Μάρθας εἰδοποιεῖ τὸν θεῖο Λουκά, ποὺ ζεῖ πλέον μαζί τους, νὰ μὴ ποῦν τίποτα στὴ Μίνα. Ἔρχονται χωρικοὶ μὲ ὄργανα νὰ εὐχηθοῦν στὸ ζευγάρι. Στὴν ἀτμόσφαιρα εὐτυχίας ποὺ ἔχει δημιουργηθεῖ ὁ Παῦλος μονολογεῖ γιὰ τὴν πάλῃ του μὲ τὴ Μοίρα: *Ὁλη μου τὴ ζωὴ πολέμησα τὴ Μοίρα. Πολέμησα στήθος μὲ στήθος. Ἐκτιζα, ἔκτιζα, καὶ ἡ Μοίρα γκρέμιζε. Δὲ θὰ κουρασθῶ. Δὲ θὰ δειλιάσω. Πάντα τὸ χέρι μου θὰ βάζει ἕνα καινούριο θεμέλιο, ἐπάνω στὰ ἐρείπια...* (Γ' γ'). Τὸ μόνο ποὺ τὸν ἀποζημιώνει εἶναι ὅτι ἔχει τὴν ικανότητα νὰ ἀρχιτεκτονεῖ τὴ χαρὰ τῶν ἄλλων, καὶ ἰδιαίτερα τὴν εὐτυχία τῆς Μίνας. Ξαφνικὰ ἕνα γράμμα ἀλλάζει τὰ δεδομένα. Ὁ Βάρδας γράφει στὸν Παῦλο ὅτι πρόκειται νὰ πουλήσει κάποιον μεταλλεῖο στὴ Σκύρο γιὰ ἕνα ἑκατομμύριο. Ὁ Παῦλος τὸ ἀνακοινώνει στὴ Μίνα καὶ ὀνειρεῦνται ἀκόμα καλύτερες μέρες. Ἡ Μίνα θὰ ἀποκτήσει τὸ ποθητὸ κότερο καὶ θὰ δώσουν καὶ μετοχές στὴν Ἄννα, ἡ ὁποία ἔχει δεῖ τὸ ἐξῆς ὄνειρο: ὁ Παῦλος εἶχε χτίσει ἕνα παλάτι στὴ θάλασσα ποὺ ἔφτανε ὡς τὸν οὐρανό. Ἐμφανίζεται ὁ οἰκογενειακὸς φίλος Μάρκος ποὺ ἀναγγέλλει στὸν Παῦλο τὸν θάνατο τοῦ Βάρδα. Ὁ Μάρθας ἀνακαλεῖ τὰ κτυπήματα τῆς Μοίρας καὶ τὴν οἰκογενειακὴ του τραγωδία: ὅταν πέθανε ὁ ἀδελφός του στὴν Κρήτη δὲν φανέρωσε τὴν ἀλήθεια στὴ μητέρα του, ποὺ πέθανε εὐτυχισμένη, καὶ ὅταν ὁ γιατρός τὸν πληροφορήσε ὅτι ὁ πατέρας του δὲν ἔχει ἐλπίδες νὰ ζήσει, ἐκεῖνος τοῦ ἔκρυψε τὴν ἀλήθεια καὶ πέθανε ἥρεμος μὲ μιὰ ἔνεση μορφίνης. Ὅταν πλέον ὁ Μάρκος τοῦ ἀποκαλύπτει ὅτι τὸ μεταλλεῖο τοῦ Βάρδα ἦταν ἀπλῶς στὴ φαντασία του, τότε ὁ Παῦλος νοιώθει τὸ τελικὸ κτύπημα τῆς Μοίρας. Ἐνῶ ξορκίζει τὸν Μάρκο νὰ κρατήσει μυστικὸ τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων, εἰσβάλλει ἡ Μίνα, καὶ γιὰ νὰ μὴ καταλάβει τίποτα ὁ Παῦλος καμώνεται ὅτι παίζει τὸν Ἄμλετ στὴν κορυφαία σκηνὴ τῆς κηδείας τῆς Ὀφελίας, ὅταν μπαίνει μέσα στὸν τάφο της. Ὁ Μάρκος φεύγει καὶ ἀκολουθεῖ ἡ ἀριστοτεχνικὴ κορύφωση ἀπὸ τὴ δέκατη σκηνή, ὅπου ὁ Παῦλος παρακινεῖ τὴ Μίνα νὰ πιοῦν καὶ νὰ μεθύσουν. Μέσα σὲ ἕνα ἐρωτικὸ κλίμα μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς φύσης ὁ Παῦλος ἀναφέρει ὅτι ἔρχεται ἐκείνη τὴ μέρα τὸ κότερό τους ἀπὸ τὴν Ἀγγλία καὶ τὴν παρασύρει νὰ τὸ ὑποδεχτοῦν μὲ τὴ βάρκα στὸ πέλαγος. Ὁ θεῖος Λουκάς, ὁ ὁποῖος ἔχει μάθει ὅλη τὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὸν Μάρκο κάνει μιὰ τελευταία προσπάθεια νὰ πείσει τὸν Παῦλο ἀλλὰ ὁ τελευταῖος ἀναχωρεῖ μὲ τὴ σύντροφό του γιὰ τὸ αἰώνιο ταξίδι στὰ τρικυμισμένα νερά, γιὰ νὰ μὴ σβύσει τὸ ὄνειρο.

‘Ο Νιρβάνας στο πρώτο του έργο άντλεϊ σαφώς από τόν “Ίψεν¹⁹. ‘Ο τίτλος τοῦ έργου παραπέμπει στὸν *Ἀρχιτέκτονα Σόλνες*, ἡ τάση τοῦ ἥρωα νὰ ώραιοποιεῖ τὰ πράγματα μὲ τὰ ψέματα εἶναι μιὰ ἀντιστροφή τοῦ φιλαλήθη Γκρέγκερς τῆς *Ἀγριόπαπιας* ἀλλὰ παράλληλα φαίνεται νὰ ἔχει ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸ τελευταῖο, βαθιὰ συμβολιστικό, δράμα τοῦ Νορβηγοῦ συγγραφέα τὸ “*Ὅταν ξυπνήσουμε ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς*, ὅπου οἱ ἥρωες πεθαίνουν μαζί στὴν κορυφὴ ἐνὸς βουνοῦ. Πάντως ὁ Νιρβάνας ἐκθέτει ἀνοιχτὰ τὶς προτιμήσεις του: ἡ ἡρώίδα τοῦ έργου Μίνα διαβάζει “Ίψεν, Βωδελαιρ καὶ Μαίτερλιγκ. Αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα ἐντοπίζονται στὸν πατέρα τῆς ἡρώιδας: ὅπως ὁ συνταγματάρχης Βάρδας χρεωκόπησε καὶ ἔχασε τὸ σπίτι του²⁰, ἔτσι ἀκριβῶς καὶ ὁ πατέρας τοῦ Νιρβάνα, ὁ Κωνσταντῖνος Ἀποστόλου Κουμιώτης καταστράφηκε οἰκονομικὰ καὶ ἀναγκάστηκε νὰ πουλήσει τὸ σπίτι του στὸ Πασαλιμάνι.

‘Ο Μάρθας ἀνάγεται σὲ σύμβολο τῆς Εἰμαρμένης. Αὐτὸς ποὺ πολεμοῦσε πάντοτε τὴ Μοίρα ποὺ κτυποῦσε τὸν ἴδιο καὶ τὰ ἀγαπημένα του πρόσωπα γιὰ πρώτη φορὰ ἀπελευθερώνεται καὶ ρυθμίζει τὸ πεπρωμένο μὲ τὴν ἀναχώρησή του στὴ φουρτουνιασμένη θάλασσα. ‘Ο ἀπογοητευμένος Μάρθας μετατρέπεται σὲ ἀρχιτέκτονα τοῦ Θανάτου, ἐνῶ ἡ ἀέρινη Μίνα ἐνσαρκώνει τὴν προσωποποίηση τῆς ἀθωότητος καὶ τῆς ἀγνότητος. Σπαράζει μὲ τὸ θάνατο τοῦ καναρινιοῦ τῆς καὶ ἐνῶ ἀποφασίζει νὰ μείνει μὲ τὸν πατέρα τῆς ὀδηγεῖται στὸ μέλλον τῆς ἀπὸ ἀπόκοσμες δυνάμεις, ὅταν σὰν ὑπνωτισμένη παραδίδεται στὸν Μάρθα. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ ἱστορία, ποὺ σὲ μιὰ πρώτη ἀνάγνωση στηρίζεται στὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς, μὲ ἓναν ὄνειροπόλο πολλὰ ὑποσχόμενο νέο ποὺ ἀγαπάει ἀλλὰ καὶ οἰκτεῖρει μιὰ εὐαίσθητη ὑπαρξή, ὥστόσο ἐνσωματώνει πλῆθος συμβολιστικῶν στοιχείων, ὅπως γιὰ παράδειγμα μιὰ παιδικὴ πράξη τῆς Μίνας ποὺ προεικονίζει τὸ τέλος τῆς: ὅταν ἦταν μικρή, προχώρησε ντυμένη μέσα στὸ νερὸ ὡς τὸ λαιμὸ ἢ ὅταν ἡ Μίνα δείχνει στὸν Παῦλο τὸ καναρίνι τῆς τοποθετημένο μέσα σὲ ἓνα στῶμα ἀπὸ μενεξέδες καὶ ἐκεῖνος ἀναφωνεῖ: *Ποτὲ δὲν εἶδα ὠραιότερο νεκρό. Ἡ ὠραιότες κάνει καὶ τὸ θάνατο, νὰ μοιάζει μὲ τὴν καλύτερη ζωὴ* (Α’ Θ’). Τὰ συμβολιστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ποὺ θυμίζουν ἔντονα τὸν Μαίτερλιγκ, ἀρρῶνονται γύρω ἀπὸ τὴν παράξενη («τρέλα») τοῦ ἥρωα νὰ παρουσιάζει ἀντίστροφη τὴν δυσάρεστη πραγματικότητα, νὰ δίνει προτεραιότητα στὸ ὄνειρο καὶ τὴν ψευδαίσθηση σὲ ἓναν ἀδυσώπητο ἀγῶνα μὲ τὴ Μοίρα, ἡ ὁποία στὰ μάτια του καθοδηγεῖ τὰ πάντα.

‘Ο Ἀργύρης Ἐφταλιώτης ἐνῶ ἐνθουσιάζεται ὅταν διαπιστώνει ὅτι «... πρό-

19. Βλ. τὶς ἐπισημάνσεις τοῦ Νικηφόρου Παπανδρέου στὸ βιβλίον *‘Ο “Ίψεν” στὴν “Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὴν πρώτη γνωριμία στὴν καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Ἀθήνα 1983, σσ. 122, 123.

20. Βλ. τὴν «Εἰσαγωγή» τοῦ Βαλέτα, ὁ.π., σσ. 10 ἐξ.

σωπα καὶ πράγματα, συνθήκες καὶ συστήματα, γοῦστα κι ιδέες, ὅλα ἀληθινά, ὅλα φιλοσκάλισται»²¹, ἐν τούτοις ἀνιχνεύει τὰ δυτικὰ πρότυπα τοῦ Νιρβάνα καὶ στέκεται ἀρνητικὰ στὸ ἰδεολογικὸ μήνυμα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου, ὅτι δηλαδὴ ἡ εὐτυχία βασιίζεται στὰ ὑλικά ἀγαθά. Ἰδιαίτερος τὸν ἐνοχλεῖ ἡ ἡττοπάθεια τοῦ Παύλου καὶ ἡ κοινωνικὴ του παραίτηση μιλώντας γιὰ ἓναν ἥρωισμό «ἀνήθικα ἐφαρμοσμένο»²². Ὁ Κλέων Παράσχος κρίνει παρόμοια τὸν Μάρθα ἀλλὰ προσθέτει καὶ τὴν ἀγάπη ὡς κίνητρο τῶν πράξεών του²³. Παρὰ τὴν ἀρνητικὴ κριτικὴ του ὁ Ξενόπουλος, λόγῳ τῆς μὴ ρεαλιστικότητος τοῦ ἥρωα, συμπεραίνει ὅτι ὁ Ἀρχιτέκτων Μάρθας «δὲν εἶνε ἓνα κομμάτι ζωῆς, πραγματικῆς ἢ ἐξιδανικευμένης... Εἶνε κάτι αὐθαίρετον καὶ συνθηματικόν. Ἀλλ' ὠραῖον, πολὺ ὠραῖον, ἀπὸ τὸ σχέδιον μέχρι τῆς τελευταίας λεπτομερείας»²⁴, ἐνῶ ὁ Μελάς διαπιστώνει «γυναικεία εὐαισθησία» στὸν ἥρωα²⁵, καὶ ὅτι μολονότι ἡ ὑπόθεσις ἦσαν σαθρὴ, ὁ «μάγος» Νιρβάνας κατάφερε νὰ εἰσπράξει χειροκροτήματα μὲ τὴ βοήθεια τῶν πρωταγωνιστῶν²⁶. Ὁ Παλαμᾶς στὴν ἐπαινετικὴ κριτικὴ του χαρακτηρίζει τὸν ἥρωα «ὡς πρόσωπον τραγικῶς πλαστικόν» καὶ τοποθετεῖ σωστὰ τὸ εἶδος τοῦ ἔργου στὸ ποιητικὸ θέατρο²⁷ ἀλλὰ ὁ Ἀλκις Θρυῖλος ἀν καὶ παρατηρεῖ στὸ ἔργο «ἓναν λεπτότατο, δαντελλένιο, γοητευτικότατο διάλογο», ἐν τούτοις θεωρεῖ τὸν Μάρθα ὅτι εἶναι «ἀνισόρροπος, ἢ καταπληχτικὰ δειλός, (καὶ) εἶναι προπάντων ἐντελῶς ψεύτικος»²⁸. Ὁ Μῆτσος Λυγίζος διαπιστώνει τὸ «ἀλλόκοτο» τοῦ ἥρωα, ὁ ὁποῖος ὅμως νομιμοποιεῖται γιὰτὶ θέτει προβλήματα²⁹.

21. «Γράμμα 3», Ὑπαντα, τόμ. Ε', σ. 566.

22. Ὁ.π., σ. 567.

23. «Παῦλος Νιρβάνας», στὸν τόμο *Μορφές καὶ Ἰδέες*, Ἀθήνα, 1938, σ. 76.

24. «Θέατρον Συντάγματος: Ὁ Ἀρχιτέκτων Μάρθας» δρᾶμα εἰς πράξεις τρεῖς, ὑπὸ Παύλου Νιρβάναν, *Παναθήναια*, τόμ. ΙΔ' (1907), σ. 269. Πάντως εἶναι ἐντυπωσιακὴ μιὰ παρατήρησις τοῦ Ξενόπουλου γιὰ τὸ ἀδικαιολόγητο δῆθεν τέλος τοῦ ἔργου, ὅταν λέει: «... πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς, ὅτι δὲν θὰ ἐρρίπτοντο ἀμέσως δέκα ἄνθρωποι εἰς τὴν θάλασσαν νὰ σώσουν τοὺς πνιγμένους ὑπὸ τὰ ὅμματά των;». Τὸ σχόλιο αὐτὸ προδίδει μιὰ σχετικὴ ἐπιπολαιότητα στὴν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου ἀφοῦ ὁ πνιγμὸς τοῦ ζευγαριοῦ ἐγίνε στὴν τρικυμισμένη θάλασσα, ὅταν ἤδη εἶχαν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴ στεριά.

25. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, ὁ.π., σ. 26.

26. «Παῦλος Νιρβάνας», Ὑλληνικὴ Δημιουργία, ὁ.π., σ. 264.

27. «Σκέψεις ἀθεάτριστου Α-Γ», Ὑμῖρος, 27-30 Αὐγούστου 1921, Παύλου Νιρβάναν, *Θέατρον*, τ. Β', 1921, σ. 177.

28. «Παῦλος Νιρβάνας (1866-1937)», *Νέα Ἑστία*, τόμ. ΛΣΤ' (1944), σ. 904.

29. *Τὸ Νεοελληνικὸ πλᾶι στὸ παγκόσμιον θέατρο*, τόμ. Α', Δωδώνη, Ἀθήνα 1980, σ. 180. Βλ. καὶ τὴν τοποθέτησις τοῦ Ἀρχιτέκτονα Μάρθα στὴν ὁμάδα τῶν Ἑλλήνων «ὑπερανθρώπων» ἀπὸ τὸν Θόδωρο Γραμματᾶ στὸ μελέτημα «Ἡ Τρισεύγενη τοῦ Παλαμᾶ. Προτάσεις γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἐρμηνείαν», στὸν τόμο *Νεοελληνικὸ Θέατρο. Ἱστορία - Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Κρυλτοῦρα, Ἀθήνα, 1987, σ. 108, σημ. 84.

“Όταν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1908 ἀνεβαίνουν στὴν Ἀθήνα οἱ *Πετροχάρηδες* τοῦ Χόρν, τὸ *Κόκκινο πονκάμισο* τοῦ Μεῶ καὶ ἡ *Φωτεινὴ Σάντρη* τοῦ Ξενόπουλου, τότε στὶς 24 Αὐγούστου, στὸ Θέατρο «Πανελλήνιον» ἡ Κυβέλη Ἀδριανοῦ καὶ ὁ Νίκος Παπαγεωργίου παρουσιάζουν τὸ δεύτερο ἔργο τοῦ Νιρβάνα, τὸ *Χελιδόνι*. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας εἶναι τώρα γιατρὸς ἀλλὰ καὶ ποιητῆς-φιλόσοφος, συνδυάζει δηλαδὴ δύο ιδιότητες, ποὺ φαινομενικὰ ἀντιμάχονται μεταξὺ τους ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα ἀλληλοσυμπληρώνονται. Ὁ Ἀνδρέας Λώρης ἐρευνᾷ καὶ γράφει γιὰ τὴν ἐρωτικὴ ζωὴ τῶν ζωικῶν ὀργανισμῶν. Τὸ Βιβλίον τοῦ Ἐρωτος τὸ ἄρχισε ὅταν πρωτοφίλησε τὴ Φούλα τὴ γυναῖκα του, πρὶν ἕνα χρόνο, ἡ ὁποία ὅμως τὸν θεωρεῖ μονομανή, καὶ ἡ ὁποία συνδέεται μὲ τὸν 25χρονο ἱπποδαμαστὴ Πέτρο, ἀνηψιὸ τοῦ καθηγητῆ του Λαουδάρη. Ὅταν ἀνακαλύπτει τὴ σχέση τους, ὅλα πλέον ἀνατρέπονται γιὰ τὸν Ἀνδρέα. Τὴν εὐθύνη γιὰ τὰ πιστεύω του στὴν ἀρετὴ καὶ στὴν αἰωνιότητα τὴ ρίχνει στὸ δάσκαλό του. Τώρα αὐτὸ ποὺ πιστεύει εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ πάθους καὶ τοῦ ζωικοῦ ἐνστίκτου. Ὁ Ἀνδρέας, ὀργισμένος ἀλλὰ φιλοσοφημένος, ἀποφασίζει νὰ ἀναχωρήσει καὶ ἐνῶ ἀρχικὰ εἶχε ἀναθέσει στὸ βοηθὸ του Λύσανδρο τὸ Βιβλίον τοῦ Ἐρωτος, στὸ ὁποῖο ἀπομένει γιὰ νὰ τελειώσει τὸ κεφάλαιο «Ὁ Ἐρως παρὰ τῷ Ἀνθρώπῳ», τὸ καίει μαζὶ μὲ ξερὰ λουλούδια καὶ ἐγκαταλείπει τὸ σπίτι του σὰ χελιδόνι, ποὺ δὲν θὰ ἐπιστρέψει ὅμως νὰ κτίσει τὴ φωλιά του.

Ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου στηρίζεται σὲ μιὰ σειρὰ συμβολισμῶν μὲ βασικὴ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀνοιξης, ποὺ νοιώθει ὁ γιατρὸς διαρκῶς, καὶ εἶναι παρούσα στὶς κρισιμότερες φάσεις, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ μοτίβο φωτὸς-σκότους· ἡ Φούλα, γιὰ παράδειγμα, ἀγαπάει τὸ σκοτάδι: “Ὅλοι σας ἔχετε μανία μὲ τὰ πολλὰ φῶτα. Ἐτσι εἶναι πιὸ αἰσθητικά. (Β', β').” Ὅμως ἡ Ἀνοιξὴ ἐμπεριέχει τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο, ὁπότε ὁ συμβολισμὸς τῆς Μοίρας προέρχεται ἄμεσα ἀπὸ τὴ φύση: ἡ Φούλα φιλᾷ τὸν Πέτρο στὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο τοῦ κήπου, ὅπου εἶχε πρωτοφίλησει τὸν Ἀνδρέα, πάνω ἀπὸ τὰ νυχτολούλουδα. Ὁ Ἐρως εἶναι τώρα ἡ Μοίρα, ποὺ ἐπεμβαίνει στὴν εὐτυχισμένη ζωὴ τοῦ ζευγαριοῦ καὶ ἀκυρώνει τὴ σχέση. Ἡ ἐρωτικὴ ἀπογοήτευση τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα πρέπει νὰ βασίζεται σὲ προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ Νιρβάνα, ἀφοῦ καὶ στὴ ζωὴ του πίστευε στὸν ἰδανικὸ ἔρωτα λέγοντας: *Θέλω ἀφοῦ ἀγαπήσω μίαν γυναῖκα καὶ τὴν κάνω ἰδικήν μου, νὰ μὴν ἡμπορεῖ πλέον νὰ μοῦ τὴν ἀποσπάσει πλέον οὔτε ὁ ἐραστής, οὔτε ὁ φίλος, οὔτε ὁ θάνατος αὐτός*³⁰. Ὁ Παλαμᾶς ἔγραψε γιὰ τὸ ἔργο: «... ἀλήθεια, μὲ τὸ ‘Χελιδόνι’ τοῦ ὁ Παῦλος Νιρβάνας ζωγραφιστὰ χειροπιαστὰ τὴν ἔδειξε τὴν τραγικότητα τῆς ζωῆς σὲ ὅ,τι κρύβει ἐκείνη πιὸ ἀμίλητο, πιὸ μεπερδεμένο, πιὸ δυσκολοζωγράφιστο καὶ πιὸ δυσκολόπιαστο... Τὸ δρᾶμα τῆς Μοίρας, ἡ λαχτάρα

30. Στὸ Βιβλίον τοῦ κ. Ἀσόφου, «Ὁ σιδερένιος πύργος», *Ἀπαντα*, τόμ. Β', σ. 473.

τοῦ ἀσυνείδητου, ἡ ὁμορφιὰ τῆς ἀβουλίας»³¹. Ἀλλὰ ὁ Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος ξεκινώντας ἀπὸ ἄλλες προϋποθέσεις διαπιστώνει τὴν ἄρνηση τοῦ Νιρβάνα γιὰ τὸ ρεαλισμὸ καὶ ἀπορρίπτει τοὺς συμβολισμοὺς τοῦ ἔργου, ἀναζητώντας πέρα ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς νόμους τὶς κοινωνικὲς αἰτίες γιὰ τὸ πλάσιμο τῶν χαρακτήρων³². Ὁ Νιρβάνας σὲ ἐπιστολὴ του (3-11-1909) δὲν συγκρούεται μὲ τὸν Χατζόπουλο, ἀλλὰ προφανῶς γιὰ νὰ μὴν τὸν δυσареστήσει, συμφωνεῖ γιὰ τὴν κριτικὴ του: Τὸ ἔργο αὐτὸ γράφτηκε πολὺ βιαστικά, δόθηκε πολὺ βιαστικά, καὶ ἀπὸ τὸ θέατρο τὸ ἄρπαξαν ἀπὸ τὰ «Παναθήναια» πάλι πιὸ βιαστικά. Ἄν ἔμενε ἀκόμα στὰ χέρια μου, ἴσως θὰ γινότανε καλύτερο. Ὡστόσο δὲν ἀπελπίζομαι. Γράφω τώρα ἄλλο. Καὶ θὰ γράφω ὡς πὺρ νὰ κάμω κάτι νὰ σ' ἀρέσει. Τόχω κατὶμὸ νὰ σ' εὐχαριστήσω μιὰ φορὰ. Εἶναι ἡ μόνη μου κοκκεταρία μαζὺ μὲ μιὰ μου ἐπιθυμία νὰ διακρίνεις ἕνα χαρακτήρα, πὺρ θέλει νάχει τὸ θέατρό μου καὶ πὺρ ἴσως δὲν καλοφάνηκε στὰ δύο μου αὐτὰ ἔργα³³. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἄποψη τοῦ Ξενόπουλου, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ τὸ Χελιδόνι ἄνωτερο ἀπὸ τὸν Μάρθα καὶ θεωρεῖ ὡς ὑπαίτιους γιὰ τὴν ἀποτυχία τοῦ δράματος τὴν ἀνεπάρκεια κοινοῦ καὶ δημοσιογραφικῆς κριτικῆς συμπεραίνοντας χαρακτηριστικά: «Κ' ἐπῆλθε τοῦτο τὸ πράγματι παράδοξον καὶ καμικοτραγικὸν ἀποτέλεσμα: νὰ ὑβρισθῇ καὶ νὰ προπηλακισθῇ ὁ Νιρβάνας δι' ἕν ἔργον ἀναντιρρήτως ὠραιότερον, βαθύτερον, ἀληθινότερον καὶ ἀνθρωπινότερον τοῦ Ἀρχιτέκτονος Μάρθα, ἀπὸ τοὺς ἴδιους περίπου ἀνθρώπους, οἱ ὁποῖοι διὰ τὸ πρῶτον τοῦ ἐκεῖνον δρᾶμα τὸν ἀνέβασαν εἰς τὰ οὐράνια!...»³⁴.

Μετὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ Ἀρχιτέκτονα Μάρθα, καὶ ἴσως τὴν ἐμπορικὴ ἀποτυχία τοῦ Χελιδονιοῦ, τὸν Σεπτέμβριο τοῦ ἴδιου χρόνου, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ξαναεμπιστεύεται τὸν Νιρβάνα μὲ τὴ Μαρία Πενταγιώτισσα. Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ Νιρβάνας κάνει μιὰ στροφή ἀπὸ τὸ ἀστικὸ περιβάλλον καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ ἕναν λαϊκὸ πλέον θρύλο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὴ φύση του παρέχει τὸ πλαίσιο γιὰ μιὰ τραγωδία μὲ ἀναγωγὰς σὲ σύμβολα καὶ σχήματα οἰκουμενικῶν διαστάσεων. Ἄν καὶ ὑπάρχουν κάποιες ἀναλογίες στὴ μορφή τῆς Μαρίας μὲ τὴν Κόρη τοῦ Ἰόριο

31. Πούχγερ, Ὁ Παλαμᾶς καὶ τὸ θέατρο, β.π., σ. 131, δημ. 287.

32. Στὴν κριτικὴ τοῦ Χατζόπουλου, ὁ ὁποῖος ὑπογράφει μὲ τὸ ψευδώνυμο «Πέτρος Βασιλικὸς» (Νουμᾶς, 329, 1 Φλεβάρη 1909, σσ. 2-3) σημειώνεται: «...Ὁ Νιρβάνας, ἀκολουθώντας τὸ συρμό, δὲν εἶναι φαίνεται τῆς γνώμης πὺς τάφαιρέματα, τὰ γενικέματα καὶ τὰ συμβολίσματα κρύνουν καὶ φεφτίζουν τὴ δραματικὴ συγκίνηση καὶ εἶναι πάντα τὰ εὐκόλα καταφύγια τῆς ἀδυναμίας ἐνὸς τεχνίτη νὰ σιλάβει τὴ ζωὴ στὸ καθαρὸ καὶ ζωντανὸ φανέρωμά της. Γιὰ τοῦτο προτιμᾶ νὰ θυσιάξῃ σὲ παρόμοιες ὠραιοφάνειες τὴν ἄμεση καὶ ζωντανὴν παράσταση, τὴν ψυχικὴ κίνηση, τὴ δράση, μ' ἕνα λόγο τὴν ἀλήθεια.» Βλ. καὶ τὴν ἄρνητικὴ κριτικὴ τοῦ Ἀλκη Θρύλου (β.π.), ὅπου θεωρεῖ τὸ ἔργο «μιὰ μακριά, πολὺλόγη φιλολογικὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὴν παροδικότητα καὶ τὸ ἐφήμερο τοῦ ἔρωτα.

33. «Γράμμα 8», Ἀπαντα, τόμ. Ε', σσ. 535-536.

34. Ἡ κριτικὴ στὰ Παναθήναια, τόμ. ΙΣΤ' (1908), σ. 220.

(1904) τοῦ Ντ' Ἀννούτσιο, ἐν τούτοις, τὸ θέμα εἶναι γνωστὸ στοὺς πνευματικούς κύκλους τῆς Ἀθήνας³⁵ καὶ τὸ κυριότερο κατὰ ὁμολογία τοῦ ἴδιου τοῦ Νιρβάνα τὸ ἔργο δὲν βασίστηκε σὲ ἱστορικὰ γεγονότα ἀλλὰ ἀπλῶς στὸ γνωστὸ δημοτικὸ τραγούδι μὲ σκοπὸ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ τραγωδία τῆς ὁμορφιάς³⁶. Ἡ Μαρία πλάσμα ξωτικό, ὀρίζει ὀλόκληρη τὴν κοινωνία ἐνὸς ὀρεινοῦ χωριοῦ καὶ μὲ τὴν ὁμορφιά της κολάζει ἓνα ντουινά. Στὶς τρεῖς πρῶτες σκηνὲς μαθαίνουμε ὅτι γεννήθηκε τὴν ὥρα μιᾶς φοβερῆς καταιγίδας, βάζει σὲ δοκιμασία τοὺς συγχωριανούς της μὲ τὴν ἐλεύθερη ἐνδυμασία της καὶ τὰ χτενίσματά της, σκοτώθηκε ὁ ἀδελφός της γιὰ χατήρι της, τρέλανε τὸ Γιαννάκη μὲ τὶς μαργιολιές της. Οἱ βοσκοὶ λαχταροῦν νὰ τὴν πετύχουν καὶ ἀκόμη ὁ Σπανοβαγγέλης, ὁ γιὸς τῆς ἱεροκίστρας Γριάς, ἀν καὶ παντρεμένος, εἶναι ἐρωτευμένος μαζί της. Ἡ Μαρία παιδί τῆς φύσης ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὰ στοιχεῖα της. "Ὅταν συναντιέται μὲ τὴ Γριά Καλὴ περιγράφει ὡς ἐξῆς τὸ λουτρό της: ... ἤθελε νὰ μὲ συνεπάρει τὸ ρέμα. Μ' ἔγλυφε καὶ μὲ φιλοῦσε. Νά! "Ὡς τὰ στήθια μου, ὡς τὸ λαιμὸ μου. Μοῦπλεκε ἄσπρες τραχηλιές, νταντέλες τὸ λαιμὸ μου. Μοῦβαζε λευκὰ κρινάκια στὰ μαλλιά μου. Καὶ μὲ φιλοῦσε μὲς στὰ χεῖλια. Στὴν ἀγκαλιά του γύρευε τὸ ρέμα νὰ μὲ πάρει. Ἡ Καλὴ τὴν πληροφορεῖ τί ἔχει διαδοθεῖ στὸ χωριό, ὅτι δηλαδὴ ἡ Νεράιδα ποὺ ἐμφανίζεται εἶναι ἀνθρώπινη καὶ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴ Μαρία. Ὁ Θανάσης Βρεττὸς κατὰστροφε τὴν οἰκογένειά του κι ἔκαψε τὸ σπίτι του γιὰ χάρη της. Ἀλλὰ ἡ Μαρία τώρα ἀγαπάει μόνο τὸν Ποθητό. Στὴ συνάντησή τους, παραμονὴ μεγάλης γιορτῆς, ἐκεῖνη ἀποφεύγει τὶς ἐρωτικὲς προτάσεις του καὶ τὸν προσκαλεῖ νὰ ἔρθει τὸ ἐπόμενο βράδυ στὸ σπίτι της. "Ὅταν φεύγει ἀκούγεται ἓνας πυροβολισμὸς χωρὶς νὰ ξέρουμε τὸ θῦμα. Στὸ Γ' Μέρος τοῦ ἔργου ὀδηγοῦμαστε στὴν κορύφωση τοῦ δράματος. Ἡ Μαρία κτενίζεται ἀπὸ τὴν τυφλή της θεία Βασιλικὴ στὸ φεγγάρι μὲ ἓναν ἀρχαῖο καθρέφτη, δῶρο τοῦ Ποθητοῦ, ποὺ βρέθηκε στὸν τάφο μιᾶς πεντάμορφης. Ὁ νεκρὸς εἶναι ὁ Θανάσης καὶ ὁ φονιάς ὁ Ποθητός, ὅπως διαδίδει ἡ ἱεροκίστρα. Ἐρχεται ὁ Θύμιος νὰ πάρει τὴ Βασιλικὴ καὶ τὴ Μαρία στὴ γιορτὴ καὶ τὶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ κόσμος θεωρεῖ αἰτία ὀλων τῶν κακῶν τοῦ χωριοῦ, γιὰ τὴν ἀνομβρία καὶ τὸ θάνατο τῶν ζώων, τὴν καλλονὴ καὶ φορτῶνει τὸ φόνο στὴ μάγισσα, ποὺ κρύβει τὸν Ποθητό. Ἐπίσης ὀλες οἱ γυναῖκες ζητοῦν νὰ τὴν «πομπέψουν» καὶ γι' αὐτὸ ὁ Θύμιος προτείνει στὴ Βασιλικὴ νὰ ἐγκαταλείψουν τὸ χωριό. "Ὅταν ἡ Βασιλικὴ μὲ τὸ Θύμιο φεύγουν γιὰ τὴν Ἐκκλησία, ὁ Ποθητός κυνηγημένος, ἔρχεται στὸ σπίτι καὶ ἡ Μαρία δὲν τὸν ἀφήνει νὰ φύγει, ὥσπου ἔρχεται ὀλο τὸ χωριὸ ἔξαγριωμένο. Ὁ Σπανοβαγγέλης εἰσορμᾷ καὶ μαχαιρώνει τὸν Ποθητό ἐνῶ ἡ Μαρία φαρμακῶνεται μὲ δηλητήριο κατασκευασμένο ἀπὸ τὴ σκουριά τοῦ καθρέφτη καὶ οἱ φλόγες ζῶνουν ὀλο τὸ σπίτι.

35. «Σκέψεις ἀθεάτριστου Α-Γ», ὀ.π., σ. 180.

36. Ὀ.π., σ. 536.

Στὴ *Μαρία Πενταγιώτισσα* τὸ φυσικὸ περιβάλλον παρέχει τὶς δυνατότητες συμβολικῶν³⁷ συσχετισμῶν γιὰ τὴ μορφή τῆς ἡρωίδας, ἡ ὁποία ὥστόσο μπορεῖ νὰ ἰδωθεῖ καὶ ἀπὸ μιὰ φεμινιστικὴ ἄποψη, τολμηρὴ γιὰ τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς, ἀφοῦ ἡ Μαρία δὲν ἐντάσσεται στοὺς κανόνες ποὺ ἐπιβάλλει ἡ κοινότητα ἀλλὰ συγκρούεται διαρκῶς μὲ τὴ συνήθεια ποὺ θέλει τὴ γυναῖκα καλυμμένη καὶ «ἡθικὴ», κλεισμένη στὸ σπίτι της. Ἀπὸ αὐτὴν τὴν πλευρὰ τὸ ἔργο λειτουργεῖ ὡς κοινωνικὴ καταγγελία γιὰ τὴν ὑποκριτικὴ συμπεριφορὰ τῆς ἐπαρχίας, ὅπου συγχέεται ἡ προκατάληψη μὲ τὴ ζηλοφθονία καὶ ἀπαγορεύεται ἡ ζωὴ στὸν ἀνένταχτο καὶ διαφορετικὸ ἄνθρωπο. Ὁ θάνατός της, παρόμοιος μὲ αὐτὸν τῆς Τρισεύγενης³⁸, δὲν σημαίνει ἀπλῶς τὴ λύτρωσή της ἀλλὰ καὶ τὴ σωτηρία ὅλης τῆς κοινότητος ἀπὸ τὴ μάστιγα ἣ, ὅπως γράφει ὁ Τσοκόπουλος, ὁ «θάνατος περνᾷ εὐεργετικὸς καὶ ἀπαλλακτικὸς ἀπὸ γενεᾶς εἰς γενεάν»³⁹. Ὅστόσο καὶ ἡ Μαρία ἀπέτυχε εἰσπρακτικὰ. Ὁ Ξενόπουλος ἀποδίδει τὴν ἀποτυχία στὸ λυρισμὸ τοῦ ἔργου καὶ στὴν ἔλλειψη δραματικότητος⁴⁰. Μήπως ὁμως τὸ κοινὸ ἀδυνατοῦσε νὰ παρακολουθήσει ἕνα παρόμοιο θεατρικὸ εἶδος;⁴¹ Ἡ μήπως ἡ παράσταση δὲν ἀνταποκρίθηκε στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ καιμένου; Στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ μᾶς ὁδηγεῖ ὁ κριτικὸς τῶν *Παναθηναίων* μὲ τὸ ψευδώνυμο «Κάποιος» (πρέπει νὰ εἶναι ὁ Ξενόπουλος), μὲ ἕνα ἄρθρο ποὺ δημοσιεύθηκε τὴν ἐπόμενη χρονιά, καὶ ὅπου μολονότι θεωρεῖ τὴ Μαρία Πενταγιώτισσα μᾶλλον ὡς ἀνάγνωσμα, ἐν τούτοις ἀναγνωρίζει τὴν ὠραιότητα τοῦ ἔργου καὶ ἐπισημαίνει τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν εἰσπρακτικὴ ἐπιτυχία του («ἐὰν εὕρισκοντο καλοὶ ἡθοποιοί, κατὰλληλος σκηνὴ καὶ ἐπαρκῶς προητοιμασμένον κοινόν»)⁴².

Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Νιρβάνα ποὺ ἔχει ἐκδοθεῖ εἶναι τὸ δράμα *Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του* καὶ παίχτηκε ἀπὸ τὴ Μαρία Κοτοπούλη στὶς 11 Αὐγούστου τοῦ 1909 στὴ «Νέα Σκηνή». Παράλληλα ἐκείνη τὴ θερινὴ περίοδο ἀνεβαίνουν *Τὸ χαλασμένο σπίτι* τοῦ Μελά, ἡ *Ραχήλ* τοῦ Ξενόπουλου καὶ ἡ *Μελάχρα* τοῦ Χόρν. Τὸ ἔργο, ποὺ ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος τὸ χαρακτηρίζει «ὀλιγώτερον φιλολογικὸν ἀπὸ τὸ *Χελιδόνι*» καὶ ὀλιγώτερον θεατρικὸν ἀπὸ τὸν καθ' ὅλα ἀνώ-

37. Βλ. προηγούμενη σημείωση.

38. Βλ. τὴν ἐκτενὴ ἀνάλυση τοῦ Βάλτερ Ποῦχκερ γιὰ τὸ μοναδικὸ ἔργο τοῦ Παλαμᾶ καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς νεαρίδενιας ἡρωίδας, στὸ βιβλίο *Ὁ Παλαμᾶς καὶ τὸ θέατρο*, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1995, σσ. 213-405.

39. «Πρόλογος στὴ Β' ἔκδοση», *Ἄπαντα*, τόμ. Β', σ. 273.

40. *Παναθήναια*, τόμ. ΙΣΤ' (1908), σ. 266.

41. Βλ. τὶς καυστικὲς κρίσεις τοῦ Νιρβάνα γιὰ τὶς προτιμήσεις τοῦ κοινοῦ τῆς ἐποχῆς στὸ διάλογο τοῦ κ. Ἀσόφου «Τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΣΤ' (1908), σσ. 311, 312.

42. «*Μαρία Πενταγιώτισσα*», δρᾶμα σὲ μέρη τρία, ἔκδοσις τῆς *Νέας Ζωῆς*, Ἀλεξάνδρεια, 1909, σ. 87», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΗ' (1908), σ. 311.

τερον "Αρχιτέκτονα Μάρθαν"⁴³, διαδραματίζεται σὲ μιὰ λουτρόπολη, ὅπου παραθερίζει ὁ σαρανταπεντάχρονος δικηγόρος Τάσσος Φλέρης, ὁ ὁποῖος ἔχει ζήσει ἔντονα καὶ ἔχει ποιητικὴ διάθεση, ἀφοῦ ἀπὸ μικρὸς ἔγραφε στίχους. Ὁ ἔρωτας γιὰ τὸν Φλέρη ἔχει δύο ὄψεις: ἡ μία εἶναι ἡ στέρηση καὶ ἡ ἄλλη ἡ κατάχρησις. Τώρα ὅμως ποὺ ἔχει ἐπιστρέψει ἡ δεκαπεντάχρονη κόρη του Δώρα ἀπὸ τὸ Μοναστήρι νοιώθει νὰ ἔχει ἄλλες ὑποχρεώσεις. Στὰ λουτρά βρίσκεται καὶ ἡ πρώτη του ἀγάπη, ἡ Βέρα, ποὺ δὲν παντρεύτηκε, ἐνῶ ἐκεῖνος πῆρε κάποια ποὺ δὲν ἤθελε. Στὸ μεταξύ ἐμφανίζεται ἡ Λέλα, ἡ φιλενάδα του, ἡ ὁποία τοῦ ἀνακοινώνει τὴν ἀπόφασή της νὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπ' τὴ ζωὴ του, γιατί ὁ Φλέρης δὲν τὴν παντρεύεται ἐπειδὴ περιμένει νὰ ἀποκαταστήσει πρῶτα τὴν κόρη του, ἡ ὁποία ὅμως ἐρωτεύεται τὸ Νίκο, τὸν ἀνηψιὸ ἐνὸς φίλου γιαιτροῦ. Ἀλλὰ τὸ ὄνειρο τοῦ Φλέρη εἶναι νὰ ξαναφτιάξει τὴ ζωὴ του μὲ τὴ Βέρα. Ἡ φίλη τῆς Λέλας, ἡ θεατρίνα, ποὺ θὰ ἀπήγγελε Ὁφηλία ἀρρωσταίνει καὶ ἡ Λέλα τὴν ἀντικαθιστᾷ μὲ τὸ «Παραμῦθι τοῦ Ἐρωτημένου Γιάννη», ὅπου ὁ Γιάννης αὐτοκτονεῖ ἐπειδὴ ὁ παπὰς δὲν τοῦ δίνει τὴν κόρη του καὶ ἐκεῖνη κλείνεται σὲ μοναστήρι καὶ τρελαίνεται. Μετὰ τὴν ἀπαγγελίαν ἡ Λέλα αὐτοκτονεῖ. Ὁ γιαιτρός λέει στὴ Βέρα νὰ μὴν ἀποκαλύψει στὸν Φλέρη τὸ θάνατο τῆς Λέλας. Ἡ Βέρα ἀρνεῖται τὴν πρόταση τοῦ Φλέρη νὰ ξανασυνδεθοῦν γιατί τὴν ἔχουν προδώσει οἱ δυνάμεις της, ὁ ὁποῖος ὅταν συνειδητοποιεῖ τὸ μάταιο καὶ τὴ χίμαιρα γιὰ τὴν ἐπανασύνδεσή τους λέει γιὰ τὴ σχέση Δώρας-Νίκου: *Μοῦ ἔρχεται νὰ σηκωθῶ ἀπάνω καὶ νὰ τοὺς φωνάξω: Ἀγαπηθῆτε, ἀγαπηθῆτε, παρθῆτε, γυνῆτε ἓνα. Δὲν μπορείτε νὰ ξαναγυρίσετε δυὸ φορὲς στὴν εὐτυχίαν αὐτὴ (Γ', ζ'). Σκλάβος εἶναι ὁ Ἐρως στὸν κόσμο. Σκλάβος ἀκόμα. Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του... ἡ γῆ θὰ γεμίσει ἀπὸ παρόμοιες εὐτυχίες... (Γ' θ').* Ὁ ἴδιος νοιώθει σκλάβος ποὺ δὲν ἐλευθερώθηκε ποτὲ γιατί ὅταν στὰ δεκάξι του ἀγάπησε, φοβήθηκε τὸ φάντασμα τῆς κοινωνίας καὶ ἔκανε πίσω ἀφοῦ παντρεύτηκε κάποια ἄλλη. Στὴν ἀπελπισίαν του νοιώθει ἐνοχὲς γιὰ τὴν ἄρνησή του στὴ Λέλα καὶ τὴ ζητάει, ὅταν δὲ μαθαίνει πὼς ξεψυχάει παθαίνει καρδιακὴ προσβολὴ καὶ πεθαίνει ἀκούγοντας ἀπὸ μακριὰ τὸ δροσερὸ σὰν κελάδημα γέλιο τῆς Δώρας.

Ὅπως καὶ στὰ προηγούμενα ἔργα τὸ μοτίβο τοῦ ἔρωτα συνδεδεμένο μὲ τὴ Μοίρα δεσπόζει. Μὲ τὸν τίτλο *Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του* μαθαίνουμε ὅτι ἐπιγράφεται ἓνα ἔργο Ρώσου μουσικοῦ ποὺ ἀτύχησε ἐρωτικά καὶ πέθανε. Ὁ Φλέρης συνήθιζε νὰ τὸ παίζει στὸ πιάνο καὶ οὐσιαστικὰ προεικονίζει τὴ δική του πορεία. *Ὅταν ἀντιλήφθηκε ὅτι βρίσκεται κοντὰ ἡ Βέρα νοιώθει παραδομένος στὸ πεπρωμένο του: Ὅλη ἡ περασμένη ζωὴ ξανάζησε μπροστά μου. Τὸ χέρι*

43. «Νέα Σκηνή: "Ὅταν σπάση τὰ δεσμά" του δρᾶμα εἰς πράξεις τρεῖς ὑπὸ Παύλου Νιρβάνου», *Παναθήναια*, τόμ. ΙΗ' (1909), σ. 267.

μιάς μοῖρας μοῦ φάνηκε, πὼς ἀνάστησε μπροστά μου ἓναν πεθαμένο κόσμ⁴⁴. (Α' ζ') Ἀλλὰ καὶ ἡ Λέλα νοιώθει ὑπνοβάτιδα σπρωγμένη ἀπὸ κάποια δύναμη γιὰ νὰ συναντήσει τὸ Φλέρη (Β' στ'), ὅπως ἡ Μίνα στὸν Ἀρχιτέκτονα Μάρθα. Ἡ παραποίηση τοῦ Ἑρωτα ἐρμηνεύεται συμβολικὰ μέσα ἀπὸ δύο πίνακες: ἡ στέρηση τοῦ ἔρωτα ἐκπροσωπεύεται ἀπὸ θλιμμένες παρθένες σ' ἓνα ποτάμι ποὺ εἶναι ὁ Ἀχέροντας καὶ ἡ κατάχρηση μ' ἓνα τραπέζι ἀπὸ ταλαιπωρημένους ἄντρες καὶ γυναῖκες νὰ κείτονται πλάτη μὲ πλάτη (Α', β'). Καὶ ἡ ἐρωτικὴ ἀπελευθέρωση συνοψίζεται στὸ θαυμασμὸ τοῦ παπποῦ τοῦ Φλέρη, ἓναν ἄρματολὸ ποὺ ἔκλεψε τὴν καλύτερη ἀπὸ τὸ χωριὸ κι ἐξαφανίστηκε.

Κεντρικὸ θέμα στὰ τέσσερα ἔργα ποὺ εἶδαμε εἶναι ὁ ἔρωτας. Ὅμως ἡ συγκεκριμένη ἀποψη τοῦ Νιρβάνα γιὰ τὴν ἐρωτικὴ πραγμάτωση διατυπώνεται μὲ σαφήνεια στὸ *Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του*, ὅπου ὁ ἄνθρωπος θὰ εὐτυχήσει μόνο ἂν ἀφεθεῖ νὰ λειτουργήσει ἐρωτικὰ χωρὶς τὴν οἰκογενειακὴ καὶ κοινωνικὴ καταπίεση. Ὁ θάνατος στὸ πλαίσιο αὐτό, καὶ ταυτόχρονα εἶναι ἡ τραγωδία τῶν τραγωδιῶν⁴⁵. Ἡ ἱατρικὴ γνώση τοῦ συγγραφέα ἐπιτρέπει τὴ θεώρηση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου μέσα ἀπὸ νόμους, οἱ ὁποῖοι θεμελιώνονται βιολογικά. Συχνὰ στὸ *Βιβλίον τοῦ κ. Ἀσόφου* ὁ Νιρβάνας ἐξηγεῖ μὲ ἐκλαϊκευμένο τρόπο τὸ φαινόμενο τῶν αὐτοκτονιῶν: *Ἡ ζωὴ, ὅταν φθάσει εἰς τὸ ὑπατον τῆς ἐντάσεώς της, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη τοῦ τελείου θριάμβου. Χωρὶς αὐτὸν δὲν καταδέχεται νὰ ὑπάρξει*⁴⁶. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο δύο ἐρωτευμένοι αὐτοκτονοῦν γιὰ νὰ ὑπερασπίσουν τὸν ἔρωτά τους ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ χυδαίότητα καὶ τοὺς κάθε λογῆς ἐχθροὺς τους. Ἡ τολμηρὴ θέση τοῦ ποιητῆ πρὸς τὴν ἐλευθερίαν τοῦ ἔρωτα σίγουρα θὰ ἔφερε σὲ ἀμηχανία πολλοὺς, οἱ ὁποῖοι θεωροῦσαν τὸν ἑαυτὸ τους πρόμαχο τῆς ἠθικῆς καὶ τῆς οἰκογένειας, καὶ οἱ ὁποῖοι δὲν μποροῦσαν νὰ καταλάβουν τὴν ἀντίδραση τοῦ Νιρβάνα, ὁ ὁποῖος ἔγραφε τὸ 1912 γιὰ τὶς συλλήψεις νεαρῶν ζευγαριῶν ἀπὸ τὴν χωροφυλακὴ τῆς Ἀθήνας, ἐπειδὴ τάχα πρόσβαλαν τὴν ἠθικὴ τάξιν σὲ δημόσιους χώρους: *Ἡ ἐρωτικὴ ἠθικὴ ἀρχίζει νὰ βασιλεύει σ' ἓναν τόπο ἀπ' τὴ στιγμὴ, ποὺ ὁ ἔρωτας σπάσει τὰ δεσμά του. Καὶ ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ μεγάλη Δύναμις, ποὺ ὄχι μονάχα διαιωνίζει τὴ ζωὴ, ἀλλὰ καὶ τὴν συγκροτεῖ καὶ τὴν ὁμορφαίνει καὶ τὴν κάνει ἀξία γιὰ κάθε ἥρωισμό καὶ μεγαλοεργία. Ὅλα τὰ ἄλλα εἶναι βλακεία*⁴⁷. Ὡστόσο ὁ ἔρωτας δὲν εἶναι αὐτοσκοπός, ὅπως ὑποστήρι-

44. Πρόκειται γιὰ μοτίβα παραλλαγμένα ποὺ συναντᾶμε στὸ ἔργο τοῦ Ἴψεν *Ὅταν ξυπνήσουμε ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς καὶ ἰδίως στὴ σχέση τοῦ γλύπτη Ρύμπεκ μὲ τὸ μοντέλο του Εἰρήνη*.

45. Στὸ *Βιβλίον τοῦ κ. Ἀσόφου*, «Περὶ αὐτοκτονίας», *Ἀπαντα*, τόμ. Β', σ. 514.

46. «Αὐτοκτονία», *Ἀπαντα*, τόμ. Β', σ. 452.

47. Στὸ *Βιβλίον τοῦ κ. Ἀσόφου*, «Γράμματα ἀπ' τὸ χωριό, 9», *Ἀπαντα*, τόμ. Β', σ.

ξαν ό "Αλκης Θρύλος και ό Γιάννης Σιδέρης⁴⁸, αλλά δίνει άπλώς τó κέντρισμα στό Νιρβάνα, για νά σταθεί με τó δραματικό έργο του άντιμέτωπος με τίς προκαταλήψεις και νά συμπλεύσει με τήν πρωτοπορία τής έποχής στόν άγώνα για μία άλλη θέση τοῦ ανθρώπου στήν κοινωνία, έπηρεασμένος και από τίς θέσεις τοῦ Νίτσε για τήν καταλυτική λειτουργία τών ένστίκτων στήν ανθρώπινη ύπαρξη⁴⁹. Νά λοιπόν γιατί θαυμάζει τόν "Ίψεν, πού τόν κατατάσσει στους προφήτες και έπαναστάτες άφού στό ίψενικό θέατρο άνεβιβάσθη ή άνθρωπότης ή πάσχουσα, ή βεβαρυνμένη από κακός κληρονομίας, ή άνεύθυνος... ή πληρώνουσα τόν φόρον τών προλήψεων και τών συνθηκῶν, με τās όποίας τήν άλυσόδεσεν ή παρράδοσις, δεσμεύουσα κάθε όρμηήν και κάθε κίνησιν πρós κατάκτησιν τής εὐτυχίας⁵⁰.

Ό Νιρβάνας άρνεϊται τó νατουραλισμό και τήν άλθοφάνεια στό θέατρο. Με άφορμή τήν άποτυχημένη παράσταση τοῦ έργου τοῦ Ξενόπουλου *Ψυχοσάββατο*⁵¹ τó 1911 από τó θίασο τής Κυβέλης τοποθετεῖται κριτικά στήν τέχνη τήν άντιγράφουσα πιστώς τήν ζωήν, και στό κοινó πού ζητᾶ από τó θέατρο τὰ πάντα νά εἶναι πιθανά και άντικειμενικά χωρίς νά επιτρέπει νά λειτουργήσει ή φαντασία του, όπως γινόταν στό σαιξπηρικό θέατρο. Η τοποθέτησή του αὐτή όφείλεται στή μαθητεία του στά διδάγματα τοῦ αἰσθητισμοῦ τής πρώτης πεζογραφικῆς του περιόδου από τó 1894 μέχρι τó 1903⁵² αλλά και τοῦ συμβολισμοῦ με τή δεσπόζουσα Μοίρα, και φαίνεται καθαρά ιδίως στά τρία πρώτα δραματικά του έργα, τὰ όποία σέ μία όμάδα κριτικῶν θεωρήθηκαν άντιθεατρικά και με ήρωες ψεύτικους, κατασκευάσματα τοῦ συγγραφέα τους. Για παράδειγμα ό "Αλκης Θρύλος γράφει ότι ή Μαρία Πενταγιώτισσα «κινιέται και μιλεῖ σάν άνδρείκελο»⁵³, ό Κριτικός τοῦ *Νουμά* χαρακτηρίζει τó «έργο παιδικό» ενώ ό άρθρογράφος με τó ψευδώνυμο ΟΥΝΤΙΣ άφού τονίσει τήν ποιητική διάσταση τής γραφῆς τοῦ Νιρβάνα γράφει ότι ή «Μαρία ή Πενταγιώτισσα» εἶναι τó δρᾶμα τής άγάπης ή καλλίτερα, εἶναι ύμνος γλυκός και μεγαλοπρεπής στόν έρωτα, γιατί από τήν άρχή έως τó τέλος τής παράστασης ένας ύμνος ψέλνεται σά λειτουργία

48. "Αλκη Θρύλου, «Παῦλος Νιρβάνας (1866-1937), δ.π. Γιάννη Σιδέρη, «Ό δραματογράφος», *Νέα Έστία*, Άφιέρωμα στόν Παῦλο Νιρβάνα, τόμ. ΚΓ' (1938), σ. 392.

49. Βλ. τó σημαντικό μελέτημα «Η φιλοσοφία τοῦ Νίτσε», πού πρωτοδημοσιεύθηκε τó 1898 στήν *Τέχνη Δ'*, τώρα στά "Απαντα, τόμ. Α', σσ. 147-170 (ιδίως σσ. 152 έξ.).

50. «Λέων Τολστόϊ (1828-1910)», *Απαντα*, τόμ. Δ', σ. 185.

51. *Απαντα*, τόμ. Γ', σσ. 269-272.

52. Άναλυτικά στόν Άπόστολο Σαχίνη, «Ό Παῦλος Νιρβάνας», στό βιβλίό του *Πεζογραφία τοῦ Αἰσθητισμοῦ*, Έστία, Άθήνα, 1981, σσ. 247-283, ιδίως σ. 270. Βλ. και Χ. Γ. Σακελλαριάδη, «Δησμονημένα κείμενα τοῦ Νιρβάνα», *Νέα Έστία*, τόμ. 91 (1962), σσ. 672 έξ. με παραδείγματα πρώμων όραιολατρικῶν κειμένων.

53. "Αλκη Θρύλου, «Παῦλος Νιρβάνας (1866-1937)», δ.π.

θηρσκευτική με κατάνυξη, με μεγαλοπρέπεια, με ήρεμια), και συμπεραίνει: «τὸ δρᾶμα τοῦ Νιρβάνα ἔχει τὴν ἀλήθεια τῆς τέχνης, γιατί στο αἰώνιο θέμα ἀπάνω τοῦ ἔρωτα, ἐτραγούδησε μελωδικὰ καὶ ζουγράφισε με ποίηση ἕνα ρωμαίικο εἰδύλλιο· τὸ εἰδύλλιο δὲν εἶναι ἀληθινό, εἶναι φάντασμα, εἶναι ὄνειρο, μὰ τὸ πλάσε ἡ Τέχνη, καὶ τὸ κυβερνᾷ ἡ Μοίρα»⁵⁴. ‘Ο Παλαμᾶς μάλιστα στὴν ἀναλυτικὴ κριτικὴ του θὰ παρατηρήσει τὴν ὡριολατρεία τοῦ δράματος με τὴν κυριαρχία τῆς φύσεως⁵⁵.

Ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν θεατρικῶν του ἔργων συμπεραίνεται ὅτι βασικὴ προτεραιότητα γιὰ τὸ Νιρβάνα ἦταν ἡ δημιουργία ἐνὸς ποιητικοῦ θεάτρου με συμβολιστικὲς διαστάσεις ἀλλὰ καὶ με κοινωνικὲς αἰχμὲς⁵⁶ στὸ πλαίσιο τοῦ «θεάτρου τῶν ἰδεῶν». Ὡς γνώστης ὅλων τῶν θεατρικῶν ρευμάτων θὰ μπορούσε νὰ γράφει καὶ καλοφτιαγμένα ἔργα ποὺ θὰ κολάκευαν τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, ἀλλὰ, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ὑποδοχὴ ποὺ τοῦ ἔγινε, ἀδιαφόρησε γιὰ τὴν εἰσπρακτικὴ ἐπιτυχία⁵⁷ γιατί πίστευε ὅτι καινοτομοῦσε⁵⁸. ‘Ο Νιρβάνας, ἐπειδὴ, πάνω ἀπ’ ὅλα, ἦταν ἕνας ἐστὲ δημιουργὸς⁵⁹ ἀνάλογος τοῦ Κωνσταντίνου Χρηστομάνου⁶⁰, ἴσως ἀπλῶς τοῦ ἀρκοῦσε νὰ δεῖ τίς ἡρώιδες τῶν δραματικῶν του ὁραμάτων νὰ ἐνσαρκώνονται ἀπὸ τίς μεγάλες πρωταγωνίστριες τῆς σκηνῆς. Δὲν στρατεύθηκε ἀνοιχτὰ γιὰ νὰ διδάξει ἢ νὰ καταγγεῖλει ἀπροκάλυπτα, συντονισμένος με

54. *Νουμᾶς* 307 (1908), σσ. 3-4.

55. «Σκέψεις ἀθεάριστου Α-Γ», ὁ.π., σσ. 178 ἐξ.

56. «‘Ο Νιρβάνας, πλὴν με τὴ βασικὴ του ἱφενικὴ αἴσθηση, μᾶς θυμίζει πὼς ξέρεi ν’ ἀφομοιώνει καὶ τὸ Μαίτηλνικ καὶ τὸ Νταννούνσιο, διαμορφώνει τὸν τύπο τοῦ ‘ποιητικοῦ’ κοινωνικοῦ δράματος, ὑψώνει τὴ στάθμη» (Γιάννης Σιδέρης, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944, τόμος πρῶτος (1794-1908)*, ἔκδ. Μουσεῖο καὶ Κέντρο τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1990, σσ. 275, 276.)

57. Ἡ ἐπιτυχία τῶν ἔργων τοῦ Νιρβάνα, με ἐξαίρεση τὸν *Ἀρχιτέκτονα Μάρθα* (παίχτηκε ἐπτά φορὲς) δὲν ἦταν μεγάλη: Τὸ Χελιδόνι καὶ ἡ Μαρία παίχτηκαν σὲ δύο παραστάσεις καὶ τὸ *Ὅταν σπάσει τὰ δεσμά του* κατέβηκε σὲ τρεῖς μέρες.

58. ‘Ο Ἄγγελος Φουριώτης παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἀφήγημα τὸν Νιρβάνα τὸν ἔσωσε «ἡ ἔμφυτη του πίστη, ἡ συνειδήσή του, ἡ πεποίθηση πὼς ἔκανε τέχνη, πὼς καλλιεργοῦσε ἕνα ἔδαφος στὸ ὁποῖο εἶχαν θέση ὅλα ὅσα ἔρχονταν ἀπ’ ἔξω» («Παῦλος Νιρβάνας. Ἕνας πολὺ-πλευρὸς ἄνθρωπος», *Ἑλληνικὴ Δημιουργία* 12 (1953), σ. 278). Τὸ ἴδιο κίνητρο μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει καὶ τίς ἐπιλογές του στὴ γραφὴ τῶν θεατρικῶν του ἔργων. Σ’ αὐτὰ τὰ συμφραζόμενα ὁ Φουριώτης (ὁ.π.) μιλά γιὰ «ποιητικὸ κοινωνικὸ δράμα» ποὺ εἶχε ὡς ἀποστολὴ νὰ «ὑψώσει τὴν πνευματικὴ στάθμη τοῦ τόπου».

59. Βλ. Φώτου Πολίτη, «Παῦλος Νιρβάνας», στὴν *Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἀρθρῶν* (ἐπιμ. Νίκου Πολίτη), τόμ. Γ’, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1983, σ. 26.

60. Γιὰ τὸ συνολικὸ του δραματικὸ ἔργο, βλ. Βάλτερ Ποῦνχερ, *‘Ο Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος ὡς δραματογράφος. ‘Ο αἰσθητισμὸς καὶ ὁ αἰσθησιασμὸς στὸ νεοελληνικὸ θέατρο τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας*, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1997.

τὸ πνευματικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, ὅπως τὸν προέτρεπε ὁ Χατζόπουλος⁶¹ ἀλλὰ παρέμεινε μιὰ ἀνεξάρτητη σκέψη. Ἀκριβῶς τὸ δικαίωμα τοῦ ποιητῆ νὰ δημιουργεῖ ἐλεύθερος ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ κατεστημένο ὑπερασπίζεται ὁ Παλαμᾶς, ὁ ὁποῖος ἔγραψε γιὰ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Νιρβάνα τὴν ἐκτενέστερη δραματογραφικὴ ἀνάλυση⁶², ὅταν σχολιάζει γιὰ τὴν τέχνη ὅτι «εἶναι δύναμις κατ' ἐξοχὴν κοινωνικὴ καί, συχνὰ πυκνά, γνωρίζει νὰ ὑπηρετῇ κάθε ἰδέαν, φθάνει νὰ ἐνθουσιάζεται δι' αὐτήν. Εἶναι ὅμως αὐτοτελής, ἀνεξάρτητος, δὲν ἀνέχεται ὑποτελείας, καὶ τοσούτῳ μᾶλλον ἀρτιώτερον ἐκτελεῖ τὸν κοινωνικὸν προορισμὸν της ὅσο εἶναι ἀπηλλαγμένη ἀπὸ ὅλας τὰς κοινωνικὰς ἐτικέττας τὰς ὁποίας ἀγωνίζονται νὰ κολλήσουν εἰς τὴν ράχην της μεταφυσικοὶ νεφελοβᾶται, ἡθικολόγοι ἀπόστολοι, ἐξηγριωμένοι σοσιαλισταί, φιλόσοφοι καὶ κοινωνιολόγοι πάσης ἀποχρώσεως»⁶³. Ὁ σχολιασμὸς τοῦ Παλαμᾶ βασίσθηκε προφανῶς σὲ δυσμενεῖς κριτικὲς γιὰ τὸ Νιρβάνα, ποὺ μιλοῦσαν γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀποστολὴ τῆς τέχνης.

Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Νιρβάνα ποὺ παίχτηκε στὰ 1911 στὴ «Νέα Σκηνή», ἀπὸ τὴ Ροζαλία Νίκα καὶ τὸν Τηλέμαχο Λεπενιώτη ἦταν ἡ τρίπρακτὴ φάρσα τὸ *Ἐλιξίριον τῆς νεότητος*. Κεντρικὸς ἥρωας τοῦ ἔργου εἶναι ὁ Θεοδωρῆς Ἀμάραντος, γερογυναικὴς καὶ τοκογλύφος, μιὰ γκροτέσκ παρωδία τοῦ Φάουστ, ὁ ὁποῖος ἔρχεται στὴν Ἀθῆνα γιὰ νὰ βρεῖ τὴ χαμένη νιότη του κοντὰ στὸ νεοφερμένο ἀπὸ τὸ Παρίσι ἀνηψιὸ του, ὁ ὁποῖος σπούδασε γιαντρός⁶⁴. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Νιρβάνα γιὰ νὰ παρουσιάσει μιὰ φάρσα δὲν φανερώνει κατ' ἀνάγκην κολακεία τοῦ ἀθηναικοῦ κοινοῦ ἀλλὰ σημαίνει ἓναν πειραματισμὸ σὲ μιὰ ἄλλη δραματικὴ φόρμα, ὅπου φαίνεται ὅτι διοχέτευσε τὴν κωμικὴ φλέβα ποὺ διέθετε. Τὸ κείμενο ἐξηφανίσθη καταχθονίως ἀπὸ τὰ γραφεῖα τοῦ θιάσου⁶⁵. ἀλλὰ ὁ Δαραλέξης ἔχει διασώσει μιὰ εἰκόνα τῆς πρεμιέρας: «Οἱ θεαταὶ δι' ὅλου αὐτοῦ τοῦ ἔργου ἐγελοῦσαν, εἰς τὸ τέλος ἐχειροκρότησαν ζωηρότατα, ἐζήτησαν δ' ἐπιμόνως ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸν συγγραφέα ὁ ὁποῖος οὕτω, μόνον διὰ λόγον εὐνόητον εἰς ὅσους γνωρίζουν ὅτι ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον Παῦλος Νιρβάνας κρύπτεται ἀξιωματικὸς τοῦ Β. Ναυτικοῦ, δὲν ἐνεφανίσθη»⁶⁶.

61. Βλ. σημ. 17 καὶ Γιώργου Βελουδῆ, «Κ. Χατζόπουλος», *Μονά-Ζυγά, Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, «Γνώση», Ἀθῆνα, 1992, σσ. 152, 153, 197.

62. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Νιρβάνα ὁ Παλαμᾶς ἀνέλυσε διεξοδικὰ καὶ τὴν *Ἀστράια* τοῦ Σημηριώτη. Βλ. σχετ. Ποῦχνερ, *Ὁ Παλαμᾶς καὶ τὸ θέατρο*, ὁ.π., σσ. 685 ἐξ. καὶ σ. 695.

63. «Σκέψεις ἀθεάτριστου Α-Γ», ὁ.π., σ. 178.

64. Χρ. Θεμ. Δαραλέξης, «Νέα Σκηνή: Τὸ ἐλιξίριον τῆς νεότητος», φάρσα εἰς 3 πράξεις ὑπὸ Π. Νιρβάναν», *Παναθήναια*, τόμ. ΚΒ' (1911), σ. 173.

65. Παύλου Νιρβάνα, «Ἡ πρόληψις τῆς λογοκλοπίας», *Νέα Ἑστία*, τόμ. ΣΤ' (1929), σσ. 793.

66. Χρ. Θεμ. Δαραλέξης, ὁ.π.

Σ' ἓναν προσωπικὸ ἀπολογισμὸ τῆς θεατρικῆς του παρουσίας γράφει μὲ ταπεινοφροσύνη: ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἀνεβάσματα κατέβηκα ἀπ' τὸ θέατρο, γιὰ νὰ μὴ ξαναγυρίσω ἔκτοτε. Ἴσως ὄχι γιὰ πάντα. Τὸ ἐπιθυμῶ καὶ ἐγὼ πολὺ καὶ τὸ σκέπτομαι. Ἀλλὰ εἶμαι πιά τόσο ἀπαιτητικὸς ἀπ' τὸν ἑαυτό μου, πὺν διστάζω. Τὸ θέατρο τὸ θεωρῶ πάντα ἓνα ἀπὸ τὰ δυσκολότερα εἶδη τοῦ γραπτοῦ λόγου⁶⁷. Ὑπάρχουν ἀκόμη πληροφορίες γιὰ τρία θεατρικὰ ἀκόμη ἔργα: τὸ ἔργο *Νίκη* πὺν εἶχε ἀναγγελθεῖ τὸ 1900, *Ὁ ξένος* στὰ 1924⁶⁸, καὶ ἓνα ἀκόμη, μιὰ δραματοποίηση τοῦ μυθιστορήματος *Τὸ ἔγκλημα τοῦ Ψυχικοῦ*, πὺν εἶχε δώσει ὁ συγγραφέας στὴν *Ἀλίκη* τὸ 1937⁶⁹. Καὶ τὰ τρία ἀγνοοῦνται.

Ὁ Παῦλος Νιρβάννας δὲν ἀντιστάθηκε στὸν πειρασμὸ τῆς συγγραφῆς θεατρικοῦ ἔργου. Γιὰ πέντε χρόνια δοκίμασε τίς δυνάμεις του στὴ θεατρικὴ πράξη, συνειδητὰ ἀπευθυνόμενος στὸ θεατὴ καὶ ὄχι στὸν ἀναγνώστη. Ὁ γιατρός τοῦ Πολεμικοῦ Ναυτικοῦ κατέχει δικαιοματικὰ σημαντικὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς δραματοποιίας⁷⁰ δίπλα στὸν Καμπύση, τὸν Ταγκόπουλο, τὸν Χρηστομάνο, τὸν Ξενόπουλο γιὰ τὴν προσπάθειά του μὲ τὸ δικό του τρόπο, καὶ μεταγγίζοντας τὰ εὐρωπαϊκὰ ρεύματα στὰ καθ' ἡμᾶς, νὰ ἀνεβάσει τὸ κοινὸ του. Τὸ θέατρο τοῦ Σχοπελίτη συγγραφέα, ὅσες ἀδυναμίες καὶ ἀν τοῦ καταλογισθοῦν, θὰ μᾶς δίνει πάντοτε ἓνα μάθημα ὁμορφίᾳ καὶ ποιήσεως πὺν συνοψίζεται στὴν ἐπιγραμματικὴ δήλωσή του: *Ἡ ἐπιστήμη γιὰ μερικά πράγματα δὲν εἶναι τίποτε. Τὸ πᾶν εἶναι ἢ ἀποκάλυψις. Ἡ ἀγάπη, τὸ φῶς, ὁ ἀέρας, ἢ ζωὴ. Τὸ πᾶν εἶναι ἢ ὠραιότης*⁷¹.

67. «Θεατρικὰ ἀπομνημονεύματα», ὁ.π., σ. 503.

68. Βιβλιογραφία Παύλου Νιρβάννα, «Βιβλία ἀναγγελμένα πὺν δὲν βγήκαν», ἀρ. 94, *Ἀπαντα*, τόμ. Α', σ. 87.

69. Γιάννη Σιδέρη, ὁ.π., σ. 392. Πρόκειται γιὰ διασκευὴ τοῦ μυθιστορήματος *Τὸ ἔγκλημα τοῦ Ψυχικοῦ*, σύμφωνα μὲ τίς πληροφορίες τοῦ Βαλέτα. Τὸ ἔργο γράφτηκε τὸ 1936 καὶ ἀφοῦ πρῶτα διαβάστηκε στὸ θίασο τῆς *Ἀλίκης* στὴ συνέχεια ὁ Νιρβάννας τὸ ἔκρινε «ἀηδιασμένος ἀπὸ τίς ἀντιδράσεις ὀρισμένων θεατρικῶν παραγόντων, ἰδίως τοῦ Μελά» (*Ἀπαντα*, τόμ. Α', «Κριτικὰ ὑπομνήματα», ἀρ. 271, σ. 614).

70. Ἡ πὺν σύγχρονη παρουσίαση τῆς νεοελληνικῆς δραματοποιίας ἕως τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἱδρύσεως τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, στὸ μελέτημα τοῦ Βάλτερ Ποῦχγερ «Ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου», *Κείμενα καὶ Ἀντικείμενα*, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1997, σσ. 355-455.

71. «Γλωσσικὴ αὐτοβιογραφία», *Ἀπαντα*, τόμ. Γ', σ. 314. Ὁ Κλέων Παράσχος παρηρεῖ γιὰ τοὺς ἥρωες τοῦ Νιρβάννα: «ὁ κόσμος ὅπου ζοῦν ἐπιθυμοῦν νὰ εἶναι ποιητικὸς, ἔτσι πὺν νὰ φαίνεται πάντα ὠραίος καὶ πὺν τίποτε νὰ μὴ σκιάξῃ τὴν ἡθικὴ ὁμορφιά του.» («Παῦλος Νιρβάννας», ὁ.π., σ. 74).