

**Βάλτερ Πούχνερ**

**Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ “ΓΙΑ ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ” (1900) ΤΟΥ  
ΨΥΧΑΡΗ  
ΕΝΑ ΙΔΙΟΤΥΠΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ “ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ”**

Το “θέατρο των ιδεών” (1895-1922), - τον όρο χρησιμοποιεί ο Ξενόπουλος το 1920 για πρώτη φορά<sup>1</sup> -, εκτείνεται στο χρονικό διάστημα ανάμεσα σε δύο χαμένους πολέμους (1897 και 1922), με εθνικές εξάρσεις και ταπεινώσεις, χρονικό διάστημα που καλύπτει την οριστική άνοδο της αστικής τάξης και την οριστική εξάπλωση του δημοτικισμού και την εξέλιξη της δημοτικής ως εργαλείου λογοτεχνικής έκφρασης και πέρα από τον ψυχαρισμό<sup>2</sup>. Η λογοτεχνία εξελίσσεται κάτω από τη βαριά σκιά του Παλαμά, σφραγίζεται από τη “βορειομανία” και τις αντιδράσεις σ’ αυτήν, την ποικιλότροπη επίδραση της νιτσεικής φιλοσοφίας και αργότερα της φρουδικής ψυχανάλυσης, των ιδεών του σοσιαλισμού και της κοινωνικής μεταρρύθμισης<sup>3</sup> καθώς και από τις πρώτες εκδηλώσεις του γυναικείου κινήματος για τη χειραφέτηση της γυναίκας από τον αγροτικό και αστικό πατριαρχισμό. Είναι μια φάση έντονων ιδεολογικών και υφολογικών ζυμώσεων, λογοτεχνικών και θεωρητικών συζητήσεων, καθώς και αφομοιωτικών διαδικασιών, που μολοντούτο δεν οδηγούν σε συμπαγή κοινωνικά ή και λογοτεχνικά κινήματα, ούτε σε ολοκληρωμένες πολιτικές τοποθετήσεις ή και σε επεξεργασμένα ιδεολογήματα<sup>4</sup>. Οι ιδέες μεταξύ Σοσιαλισμού και Εθνικισμού, Θετικισμού και επιστημονολατρίας και Νιτσεισμού και αμφισβήτησης της νοησιοκρατίας διαπλέκονται ελεύθερα<sup>5</sup>, οι αισθητικές “συνταγές” των διαφόρων “-ισμών”, από το Ρεαλισμό και το Νατουραλισμό<sup>6</sup>, μέσω των διάφορων εκφάνσεων του Συμβολισμού και Αισθητισμού ως το Φουτουρισμό και τους προδρόμους του Υπερρεαλισμού, συμφύρονται σε ιδιότυπους συγκρητισμούς, που παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον για τη συγκριτική φιλολογία και υφολογία καθώς και την ιστορία των ιδεών<sup>7</sup>. Λαμπρό παράδειγμα είναι ο ίδιος ο Παλαμάς, που αφομοιώνει ποικίλα, ακόμα και αντιφατικά ρεύματα.

Η εικόνα στο θέατρο είναι παρόμοια, μόνο που εδώ υπάρχει αισθητή απόσταση ανάμεσα στη δραματουργία και τη σκηνική υλοποίηση: ενώ η πρώτη αφομοιώνει με πυρετώδεις ρυθμούς τα νέα αισθητικά επιτεύγματα της Ευρώπης, η δεύτερη, αγκιστρωμένη στη φτηνή ρουτίνα των παραστάσεων των μπουλουκιών, του κωμειδουλίου και της επιθεώρησης<sup>8</sup>, δεν κατορθώνει να ανταποκριθεί με συνέπεια στις νέες εξελίξεις του ευρωπαϊκού θεάτρου: η πολιτική αστάθεια, οι συνεχείς πόλεμοι, η ιδεολογική σύγχυση και οι αποσπασματικές αφομοιώσεις δεν προσέφεραν στέ-

ρεα υποδομή για την καλλιέργεια πρωτοποριακών θεατρικών κινημάτων, εφάμιλλων ή και συγκρίσιμων προς τα ευρωπαϊκά εκείνη την εποχή, όπου θεμελιώνεται το μοντέρνο θέατρο, αλλά τόσο ο Χρηστομάνος όσο και ο Οικονόμου βρέθηκαν, μετά από ορισμένα πειράματα νατουραλιστικής και συμβολιστικής σκηνοθεσίας (σε ποιο βάθος προχώρησαν και αυτές, μένει ακόμα να διερευνηθεί), στο περιθώριο του θεατρικού βίου<sup>9</sup>. Γι' αυτό δεν έφταξαν οι θεατρικές μεταφράσεις ή η έλλειψη παραγωγής πρωτότυπης δραματογραφίας, αλλά η λειτουργία των θιάσων με το star-system και οι προτιμήσεις του ευρύτερου κοινού, που προτιμούσε την επιθεώρηση, το συγκινητικό δραματικό ειδύλλιο και τον Καραγκιόζη. Το χάσμα ανάμεσα στη δραματογραφία και την πρακτική του θεάτρου έχουν επισημάνει κορυφαίοι διανοούμενοι της εποχής, όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Κωστής Παλαμάς και άλλοι<sup>10</sup>.

Παρά τις αντιξοές αυτές συνθήκες η δραματογραφία της εποχής είναι πλούσια σε όγκο και ενδιαφέρουσα από υφολογική και θεματική άποψη<sup>11</sup>. Πρόκειται συχνά για ένα είδος στρατευμένου θεάτρου, που διατυπώνει, γενικά και αόριστα, κάποτε και πιο συγκεκριμένα, κοινωνικά και ιδεολογικά αιτήματα, χρησιμοποιώντας ωστόσο υφολογικά και δραματουργικά μέσα από διάφορα αισθητικά ρεύματα. Σ' αυτή την αισθητική και ιδεολογική ρευστότητα (ίσως δεν είναι σωστό να μιλήσουμε καν για αντιφατικότητα) του corpus των δραματικών έργων που δημοσιεύονται ανάμεσα στο 1895 και το 1922 έγκειται και η γοητεία της ενασχόλησης με το χώρο αυτό, ο οποίος έως τώρα δεν έχει μελετηθεί συστηματικά: η φιλολογική έρευνα ανέκαθεν περιφρονούσε την ενασχόληση με το νεοελληνικό δράμα<sup>12</sup>, ξεκινώντας από τις επιλογές μιας αξιοκρατικής θεώρησης (φυσικά στο χώρο του δράματος δεν έχουμε κανένα "Δωδεκάλογο του Γύφτου" ούτε κάτι εφάμιλλο με τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη), και η θεατρική ιστορία εστίαζε την προσοχή της (ως το 1908 που φτάνει ο πρώτος τόμος του Σιδέρη) στα ανεβασμένα έργα και στο ρεπερτόριο των θιάσων και θεάτρων, όχι στη λογοτεχνική δραματογραφία· και τα περισσότερα έργα του "θεάτρου των ιδεών" δεν έχουν ανεβαστεί σε σκηνή<sup>13</sup>, και οι λίγες παραστάσεις, όταν υπήρχαν, έβρισκαν κάποια απήχηση μόνο στο χώρο της διανοήσης.

Ωστόσο υπάρχει στο χώρο αυτό μια αξιοπρόσεκτη κινητικότητα που αναπτύσσει τη δραστηριότητά της κατά μήκος δύο αξόνων: 1) της πρόσληψης και αφομοίωσης των ευρωπαϊκών "αστέρων" του μοντέρνου θεάτρου, των Ibsen, Tolstoj, Strindberg, Hauptmann, Sudermann, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Oscar Wilde (με καθυστέρηση και Grillparzer, Goethe κτλ.)<sup>14</sup>, η οποία εκδηλώνεται όχι μόνο με τη φιλοτέχνηση περισσότερο ή λιγότερο "υπεύθυνων" μεταφράσεων (μερικές έχουν οπωσδήποτε και σημαντική λογοτεχνική αξία)<sup>15</sup>, αλλά και με ποικίλη επιρροή σε διάφορα υφολογικά, θεματογραφικά και δραματουργικά

επίπεδα της εγχώριας δραματουργίας<sup>16</sup>, και 2) της αντίδρασης στη θύελλα και τη σύγχυση των μμήσεων, με την προσφυγή στη βυζαντινή ή αρχαία θεματογραφία<sup>17</sup> ή την άντληση υλικού από την εγχώρια ηθογραφική παράδοση και το λαϊκό πολιτισμό<sup>18</sup>· και τα δύο ρεύματα αποβλέπουν στη δημιουργία του ποθητού "εθνικού δράματος" ως σημείου ταύτισης του νεοελληνικού θεάτρου σε αντιδιαστολή προς την ποικιλόμορφη και πολυκύμαντη κινητικότητα της μίμησης του μοντέρνου θεάτρου, που ήταν από τη φύση του αντιφατικό, δύσπεπτο και "ξένο". Σ' αυτή την τάση εντάσσεται και το ιδιότυπο μανιφέστο του Ψυχάρη, που έχει αφιερωθεί στον Αργύρη Εφταλιώτη (1849-1923), ο οποίος είχε δημοσιεύσει το 1894 ήδη το "Βουρκόλακα" (με ηθογραφικό θέμα) σε αντίθεση με τους "Βρικόλακες" του Ίψεν, που παραστάθηκαν το 1893 στην Αθήνα (την ίδια χρονιά με τη "Φαύστα" του Βερναρδάκη)<sup>19</sup>. Σ' αυτό το μέτωπο ενάντια στη "βορειομανία" (και πιο συγκεκριμένα τη γερμανολατρία), που καλλιεργείται από προσωπικότητες όπως ο Δροσίνης και ο Καμπύσης<sup>20</sup> και από περιοδικά όπως "Ο Διόνυσος" και "Η Τέχνη",<sup>21</sup> ανήκει και ο Ψυχάρης, που καυτηριάζει την άκριτη και άβασθη πρόσληψη των ιδεών του Νίτσε, παραδέχεται όμως, ότι χωρίς "συβολισμούς" δεν γίνεται τίποτε πια<sup>22</sup>.

Οι πρόλογοι των δραματικών έργων αποτελούν σπουδαίες πηγές για τις ιδεολογικές, αισθητικές και δραματουργικές ζυμώσεις στο χώρο του θεάτρου στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Αυτή η δυνητική λειτουργικότητα του αισθητικού μανιφέστου επεκτείνεται μάλιστα ως τη Μικρασιατική καταστροφή, όταν ο Ξενόπουλος προλογίζει την επανέκδοση του έργου του Ταγκόπουλου "Το καινούργιο σπίτι" με το εκτενές μελέτημα "Το θέατρο των ιδεών" (1922). Ως τώρα υπάρχουν μόνο αποσπασματικές εκτιμήσεις, για ορισμένους προλόγους των Βερναρδάκη και Βασιλειάδη<sup>23</sup>, εν μέρει και έργων του Ιωάννη Ζαμπέλιου<sup>24</sup>, αλλά η διερεύνηση του συνόλου των δραματικών προλόγων και έκδοση κάποιου corpus τέτοιων αποσπασμάτων, που συναποτελούν κάτι σαν νεοελληνική θεωρία του θεάτρου, παραμένει, όπως έχει επισημανθεί τελευταία, ένα επείγον *desideratum* της έρευνας<sup>25</sup>. Στο χώρο του νεοελληνικού μυθιστορήματος, που έχουν πραγματοποιηθεί παρόμοιες εργασίες, τα αποτελέσματα είναι σημαντικά για τη διαφώτιση της εξέλιξης της πεζογραφίας, γιατί ορισμένες κατηγορίες προλόγων περιέχουν προγραμματικές τοποθετήσεις και λειτουργούν ως αισθητικά μανιφέστα<sup>26</sup>. Βέβαια μια τέτοια προσπάθεια θα έπρεπε να επεκταθεί και στις μεταφράσεις, όπου βρίσκονται επίσης πρόλογοι με σημαντικά στοιχεία για την πρόσληψη κάποιου συγγραφέα, για μεταφραστικά προβλήματα ή γενικότερα για την ιστορία του είδους, όπως π.χ. στον περίφημο πρόλογο του Κωνσταντίνου Οικονόμου εξ Οικονόμων ως η μετάφραση του



"Φιλάργυρου" του Μολιέρου το 1816 στη Βιέννη<sup>27</sup>. Ο πρόλογος του Ψυχάρη για δύο θεατρικά του έργα είναι οπωσδήποτε ένας από τους πιο ιδιότυπους, και ίσως και ο εκτενέστερος του νεοελληνικού θεάτρου, και ακόμα ο ίδιος πιο σημαντικός από τα δύο δραματικά έργα, που λειτουργούν ως παραδείγματα, "εφαρμογές" των θεωρητικών του τοποθετήσεων και απόψεων. Η υπεροχή της θεωρίας πάνω στην "πράξη" είναι βέβαια χαρακτηριστικό γνώρισμα του μοντέρνου θεάτρου, στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει όμως σχέση και με την πνευματική ιδιοσυγκρασία του Ψυχάρη.

Όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε σήμερα από τη γενιά του μαχόμενου Δημοτικισμού, τόσο περισσότερο αποϊδεολογικοποιείται η εικόνα της πολύπλευρης αλλά και αντιφατικής προσωπικότητας του Γιάννη Ψυχάρη (1854-1929) και πηγαίνουμε σταδιακά σε μια νηφαλιότερη θεώρηση των πραγμάτων<sup>28</sup>. Η έρευνα για τη ζωή και το έργο του έφτασε τα τελευταία χρόνια σε επίπεδα ουσιαστικότερα<sup>29</sup>, και η διερεύνηση του λογοτεχνικού του έργου, πέρα από το "Ταξίδι" (1888) που αποτελεί ορόσημο στους γλωσσικούς αγώνες<sup>30</sup>, έχει σημειώσει κάποιες προόδους<sup>31</sup>, αν και βρίσκεται στη σκιά του επιστημονικού του έργου, το οποίο βέβαια αντιμετωπίζεται και αυτό σήμερα με οπωσδήποτε διαφοροποιημένη ματιά<sup>32</sup>. Τα στεγανά της κωδικοποίησης της δημοτικής κατά το ψυχαρικό σύστημα έχει επισημάνει ήδη ο Παλαμάς, βέβαια όχι τελείως απαλλαγμένος από την πίκρα που του προκάλεσει ο λίβελλος εναντίον του του 1927: επισημαίνει ωστόσο ότι ο "αστικός δημοτικισμός" πρέπει να εμπλουτιστεί και με στοιχεία πέρα από τον ψυχαρισμό<sup>33</sup>. Αλλά αυτό συμβαίνει πολύ αργότερα. Την εποχή του "Θεάτρου των ιδεών" ο λόγος του Ψυχάρη από το Παρίσι, από τη γραφίδα του γαμπρού του περίφημου Renan, είχε βαρύνουσα σημασία για τους λογοτέχνες δημοτικιστές, αν και, κατά περίεργη αντίθεση, το θεατρικό του έργο δεν άφησε σχεδόν κανένα ίχνος<sup>34</sup> στη δραματογραφία του 20ού αιώνα: κάποιες υποτιθέμενες αχνές απηχήσεις στο έργο του Βασίλη Ρώτα ζητούν επαλήθευση<sup>35</sup>, ενώ η προτροπή του για τη συγγραφή εγχώριων δραματικών έργων με ελληνικούς συμβολισμούς, ίσως βρήκε ανταπόκριση στην "Τρισεύγενη" του Παλαμά<sup>36</sup> (μαζί με τον ιδρυτικό λόγο της "Νέας Σκηνής" του Χρηστομάνου προς τους "μύστες", που ανάμεσά τους ήταν και ο Παλαμάς)<sup>37</sup>. Ο "Κυρούλης" δράμα, και ο "Γουανάκος", κωμωδία, δεν έχουν σχολιαστεί<sup>38</sup> και δεν έχουν παιχθεί, μολονότι ο Ψυχάρης προσβλέπει σε ανέβασμα στην Αθήνα, παρά μόλις το 1980, οπότε ανεβάζει ο Σπύρος Ευαγγελάτος τη συμβολική ειρωνική κωμωδία στα πλαίσια της συστηματικής ανάσυρσης παραμελημένων δραματικών έργων της ελληνικής θεατρικής παράδοσης<sup>39</sup>. Ο "πρόλογος" ωστόσο, των 100 σελίδων, "δώρο πρωτοαιωνιάτικο", δεν άφησε κανένα απότομο ίχνος.



Αυτό προκαλεί κάποιαν αίσθηση, αν το συγκρίνει κανείς με την τεράστια απήχηση του "Ταξιδιού" ή και τη συζήτηση που προκάλεσε το πεζογράφημα "Το όνειρο του Γιαννίρη" (1897). Μόνο ο Παλαμάς τον θυμάται πού και πού<sup>40</sup>. Το όλο βιβλίο με το σύνθετο τίτλο "Για το Ρωμαϊκό θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. - Ο Γουανάκος, κωμωδία. Τομ.Α'. Αθήνα 1901" (στο οποίο δε θα ακολουθήσει δεύτερος τόμος), αφιερωμένο "στην Ιδέα", τον Αργύρη Εφταλιώτη, στον Κακλαμάνο (το δράμα) και στον Κωστή Παλαμά (η κωμωδία), είναι ένα δαιδαλώδες σύγγραμμα, όπου τα δραματικά έργα και ο πρόλογος δεν έχουν και πολύ μεγάλη διαφορά μεταξύ τους σε ύφος και γλώσσα, στο ιδιότυπα πεζολογικό και ποιητικό συνάμα στίλ· ο πρόλογος χαρακτηρίζεται από την παντελή έλλειψη κάποιας θεματικής οργάνωσης και συνδυάζει με τρόπο συνειρμικό τα πιο ανόμοια πράγματα: πολεμική, σάτιρα, πολιτική, ιστορία, γλώσσα, προσωπικές αναμνήσεις και προτιμήσεις, θέματα δημοσιογραφικά, φιλοσοφία, αλλά και θέματα δραματουργικά, εξηγήσεις και σχόλια για τα δύο θεατρικά έργα, δραματική θεωρία· προσωπικά και γενικά, πραγματείες ολόκληρες ανάμεσα σε παιδαριώδεις αποστροφές ενάντια σε πρόσωπα και πράγματα, σοφίες και αποφθέγματα καθώς και ανούσια ανέκδοτα και παραποίηση στοιχείων, επίδειξη μόρφωσης μαζί με αυθαίρετα συμπεράσματα και ανισόρροπες εκτιμήσεις, όλ' αυτά σε μια ελεύθερη "ποιητική" σύνθεση: επιστήμη και τέχνη και κριτική και απολογία, σε αφήγηση χωρίς αποστάσεις, με μιαν επίπλαστη οικειότητα με τον αναγνώστη και μια συχνά αφόρητη περιαυτολογία και εγωπάθεια, που θεωρεί τον εαυτό της αυθεντία περίπου σε όλα τα θέματα. Δίπλα στην επιστημονική ακριβολογία βρίσκονται απρόσεκτες κρίσεις, φτηνή πολεμική και επιπόλαια στράτευση, δίπλα σε ευφυείς κρίσεις και σωστές διαγνώσεις υπάρχουν ανιστόρητες τοποθετήσεις, μαζί με σοφά αποφθέγματα βρίσκει κανείς παιδιάστικους θυμούς· υπάρχει και κάποια περιφρόνηση της ελληνικής διανόησης και μια κάπως πατερναλιστική στάση απέναντι στα νεοελληνικά πράγματα. Η γλώσσα ρυθμική, καμιά φορά και ποιητική, σε άλλα σημεία αποκτά μιαν ενοχλητική πεζόλογη οικειότητα και "χυδαιότητα", γεμάτη ειρωνεία και αυτοειρωνεία, σε τόνο κουβεντιαστό (δήθεν αντίθετο με την ψυχρότητα του λογιολογισμού)· ως σύνολο, ένα κράμα ευθυκρισίας και ακρισίας, ποίησης και πολεμικής, ένα συνονθύλευμα απόψεων για την επιστήμη και τέχνη, τον πολιτισμό και το δράμα, τη γλώσσα και την ιστορία, ανάκατα χαμηλά και υψηλά, γενικά και ειδικά, προσωπικά και εθνικά, μια θεματική συσσώρευση, που στηρίζεται σε ορισμένα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, σχετικά και άσχετα, σημαντικά και ανόητα. Ένα σύνθεμα χωρίς οριοθετήσεις, γραμμένο με αμετροέπεια και αυταρέσκεια, που φανερώνει λογικά και θεματικά άλματα και χάσματα, με τα θέματά του χαλαρά συναρμολογημένα με τρόπο συνειρμικό, περισσότερο μια αυτοβιογραφική απολογία της στιγμής με στοιχεία πολιτισμικής κρι-

τικής, παρά μια θεωρητική εισαγωγή σε νέες προτάσεις της εθνικής δραματοουργίας. Η παρατακτική δομή μαζί με την έλλειψη εμφανών κριτηρίων της οργάνωσης και δόμησης του θεματικού υλικού δίνουν την εντύπωση της γρήγορης καταγραφής και θέτουν οπωσδήποτε ειδολογικά προβλήματα κατάταξης του δοκιμίου αυτού, όπως άλλωστε και το ίδιο το "Ταξίδι"<sup>41</sup>. Λόγω του προγραμματικού χαρακτήρα θα έπρεπε να χαρακτηριστεί μανιφέστο για τη δημιουργία εθνικής δραματογραφίας, αλλά είναι υπερφορτωμένο με άσχετα πράγματα και θεματικές παρεκβάσεις σε βαθμό που πλησιάζουν το κείμενο αυτό προς ένα σύνθετο δοκίμιο με απολογητικές και λιβελογραφικές τάσεις.

Το χαρακτήρα της προτροπής φανερώνουν τόσο οι αφιερώσεις όσο και ο τίτλος του εκτενούς προλόγου, αλλά και ορισμένα σημεία του κειμένου του· το δύο δραματικά έργα λειτουργούν ως παραδείγματα και πρωτοτυπούν σε ορισμένα θεματογραφικά και δραματοουργικά στοιχεία. Γενικά υπάρχει μια τάση ανακατασκευής ορισμένων συμβάσεων ή και παρωδίας τους ή ειρωνικής αποστασιοποίησης από αυτές. Π.χ. οι λεπτομερειακοί πίνακες των τεσσάρων τμημάτων του προλόγου, που απαριθμούν στις δύο πρώτες περιπτώσεις παραπάνω από τριάντα θέματα ο καθένας, ελάχιστα κατατοπίζουν για το πραγματικό περιεχόμενο των σχετικών χωρίων, γιατί μερικές φορές αποτελούν απλώς ειρωνικές νύξεις για τη σχετική θεματογραφία ή έχουν και καθαρά παραπλανητική λειτουργικότητα. Είναι σαν να ειρωνεύεται ο δοκιμογράφος τον εαυτό του και τη συμβατικότητα των λεπτομερειακών πινάκων περιεχομένου<sup>42</sup>. Η ειρωνεύση, που λειτουργεί προς πολλές κατευθύνσεις, αντιτίθεται σε πολλές και διαφορετικές συμβάσεις ή δήθεν συμβάσεις της λογιουσύνης, όπως και το όλο πεζολογικό ύφος, το δήθεν καθαρό και παστικό, προσωπικό και χωρίς αποστάσεις από τον αναγνώστη, αντιπαράτίθεται στο λόγο ύφος της επιστήμης και της καθαρόγλωσσης λογοτεχνίας· το κέντρο βάρους του δοκιμίου βρίσκεται έξω από τον εαυτό του, αντλεί την υπόστασή του από την ανασκευή ορισμένων δεδομένων και παραδόσεων, στις οποίες αντιτίθεται ο συγγραφέας και τις οποίες πρέπει ο (σημερινός) αναγνώστης να "διαβάσει" ανάμεσα στις γραμμές.

Έτσι η μέθοδος της ανάγνωσης του προλόγου έγκειται εν πολλοίς στην εντόπιση της αντίθεσης, από την οποία ο Ψυχάρης παίρνει αποστάσεις, προβάλλοντας αντιθετικές λύσεις. Αυτό ισχύει ήδη για τον τίτλο, που δεν αναφέρεται στο "ελληνικό" αλλά στο "ρωμαϊκό" θέατρο<sup>43</sup>, δηλώνοντας ότι ο Ψυχάρης παίρνει θέση στην ιδεολογικοποιημένη επιλογή ανάμεσα σε "Ρωμίο" και "Έλληνα" για τον καθορισμό της ταυτότητας του νεοελληνικού πολιτισμού<sup>44</sup>. Ο tractatus χωρίζεται σε τέσσερα α-ντισομερή μέρη: Α' Κάτι ζητήματα της ημέρας (σσ.3-30), Β' Το δράμα (σσ.31-54), Γ' Η κωμωδία (σσ.55-91, ουσιαστικά σσ.55-62, γιατί οι υπόλοιπες 30 σελίδες αποτελούν γλωσσολογική πραγματεία για την ανα-

σκευή κάποιων απόψεων δημοσιευμένων στην εφημερίδα "Νέα Ημέρα" της Τεργέστης), και Δ' Το βιβλίο μου (σσ.92-101).

Η πρώτη παράγραφος εξηγεί τίτλο και περιεχόμενο του βιβλίου και δι-  
νει ήδη μια πιστή εικόνα του ιδιότυπου ύφους όλου του έργου: "Δράμα και  
κωμωδία λέει ο τίτλος. Δράμα, κωμωδία και πρόλογο λέει το βιβλίο. Στην  
κωμωδία και στο δράμα μιλάνε τα πρόσωπα. Σωστό είναι να πω δυο λό-  
για κι ο ίδιος στον πρόλογο, αν και το ξέρω από τώρα τι θακούσω και για  
τον πρόλογο και για την κωμωδία και για το δράμα, που δημοσιέβω σή-  
μερις, θαρρώ μάλιστα για το δράμα τα περισσότερα, λόγου χάρη πως εί-  
ναι αλλόκοτο, πως είναι παράξενο, πως δε γράφει κανείς τόσο τρελλά  
και λωλά για το θέατρο, πως δεν έχει τέχνη, πως δε διαβάζεται, πως το  
ένα, πως το άλλο, πάει να πη πως δε μοιάζει με κανένα δράμα του κό-  
σμου - ίσα ίσα, παιδιά, εκείνο που μου αρέσει κίολας να μου το λέτε, ε-  
κείνο που είχα και στο νου μου να γίνη, να μη μοιάζη δηλαδή μ' άλλο δρά-  
μα ο Κυρούλης, όχι και πως το θέλησα, μα έτσι ήρθε και μοναχό του το  
πράμα. Σταθήτε να παραστηθή [sic] και τότες βλέπουμε, είναι μαθές ή  
δεν είναι γραμμένο για το θέατρο" (σσ.3-4). Μετά από τριπλή επανάλη-  
ψη και κλιμάκωση ακολουθεί μια μεγάλη φραστική περίοδος, όπου σε  
σχήματα παρατακτικά ακολουθούν πάλι επαναλήψεις και παραλλαγές ε-  
πιθέτων, που αποκορυφώνονται σε μια κατευθείαν αποστροφή στους α-  
ναγνώστες ("παιδιά") και καταλήγει πάλι σε μια πιο σύντομη φραστική πε-  
ρίοδο. Η γλώσσα έχει ρυθμικές, ακόμα και μουσικές κινήσεις και  
ποικιλίες, ο λόγος με εντάσεις και κορυφώσεις ρέει αβίαστα και ευχάρι-  
στα και κινεί το ενδιαφέρον. Παρασύρει τον αναγνώστη σε μια ιδιωτική  
συζήτηση με τον συγγραφέα, όπου με οικείο ύφος (σε αντίθεση προφα-  
νώς με το δασκαλίστικο στόμφο) κυριαρχεί απόλυτα ο Δάσκαλος, - το ευ-  
θύ "παιδιά" τοποθετεί τον αναγνώστη από την αρχή στη θέση του μαθη-  
τή -, που δεν κάνει και ιδιαίτερες προσπάθειες να αναπτύξει πειστικά  
επιχειρήματα για τα λεγόμενα, θεωρεί τα λεγόμενα δεδομένα που δεν ε-  
πιδέχονται αμφισβήτηση. Αυτή η τακτική της οικείας εκμυστήρευσης του  
σοφότερου προς τους μαθητευόμενους, που έχει και τα χωρατά της, τις  
υποκειμενικές κρίσεις και κατακρίσεις, το αστείο της και την ειρωνεία  
της, διατρέχει όλο το σύγγραμμα και πλαισιώνει το "διάλογο"/μονόλογο  
του συγγραφέα σε ύφος προφορικού λόγου και σε δήθεν προσωπική ε-  
παφή με τους "ακροατές". Κατ' αυτόν τον τρόπο βέβαια προσπαθεί ώστε  
να αμβλύνεται η κριτική εγρήγορηση των δεκτών και να δέχονται πλέον  
αβασάνιστα τα λεγόμενα, αναπαυόμενοι στη συνειδήσή τους για την α-  
πόλυτη ανωτερότητα και αυθεντία του κριτικού νου του καθηγητή, ο ο-  
ποίος δέχεται μια τέτοια πνευματική συναναστροφή με εκλεκτούς και ε-  
πιλεγμένους φοιτητές σε ειδικό κλειστό σεμινάριο (ένα είδος  
privatissimum). Αυτή η χαλάρωση και οικειότητα μιας καθιστικής, σχεδόν  
ιδιωτικής συναναστροφής, όπου δεν χρειάζονται οι επίσημοι και υψηλοί



τόνοι, οι ρητορισμοί και οι μεγάλες χειρονομίες, δίνει στο όλο σύγγραμμα ένα χαρακτηριστικό χρώμα, κάποια γοητευτική απόχρωση, έχει όμως επίσης μια πολύ συγκεκριμένη λειτουργικότητα, λιγότερο ευχάριστη: προσπαθεί να φέρει τον αναγνώστη εκ των προτέρων με το μέρος του συγγραφέα, να αποδεχτεί απόψεις ριψοκινδυνευμένες και αλλοπρόσαλλες, να τον κάνει να πάρει μέρος σε προσωπικές και μερικές φορές άδικες επιθέσεις εναντίον προσώπων και πραγμάτων και να θαυμάσει απεριορίστα την ιδιοφυΐα του πνευματικού ηγέτη από το εξωτερικό, που καταπιάνεται από απόσταση με όλα τα θέματα, δίνει λύσεις σε όλα τα προβλήματα, βάζει τα πράγματα στη θέση τους και τα λέει με το όνομά τους, γιατί είναι ειλικρινής και δυνατός, τα λέει χωρίς περιστροφές, είναι σίγουρος για τον εαυτό του, τόσο που δεν κάνει τον κόπο να κρύψει και τις αδυναμίες του.

Δόθηκε κάποια έκταση στο χαρακτηρισμό αυτής της πρώτης παραγράφου, γιατί περιέχει τελικά μεγάλο μέρος των τακτικών και στρατηγικών του συγγραφέα να συμπαρασύρει τον αναγνώστη στην αποδοχή μονομερών απόψεων, ώστε να τον δεχτεί από την αρχή ως οδηγό σ' ένα θεματικό λαβύρινθο, στον οποίο ο ίδιος ο αναγνώστης δεν μπορεί να προσανατολιστεί ούτε να βρει διέξοδο, να λάβει κι αυτός μέρος σ' ένα πολυμέτωπο αγώνα, που δεν είναι μόνο για την "Ιδέα" (το δημοτικισμό) αλλά και προσωπικός και με προσωπικά κίνητρα. Υπό το μανδύα της επιστήμης και του αγώνα για την Ιδέα υποστηρίζονται και τοποθετήσεις αλλοπορόσallery και ανιστόρητες, με το "παλικαρίσιο" ύφος της ευθύτητας διεξάγεται και πολεμική σε επίπεδο τελείως προσωπικό και οπωσδήποτε χαμηλότερο των περιστάσεων και διαστρεβλώνεται συχνά κάθε προσπάθεια αντικειμενικής ενημέρωσης και τοποθέτησης, προεξοφλώντας αντίθετες απόψεις (τον "Κυρούλη" θα τον αποκαλούν οι άγνωστοι "άλλοι" "αλλόκοτο" και "παράξενο") και προβάλλοντας με μian ανάρμοστη αυταρέσκεια ("ίσα ίσα, παιδιά, εκείνο που μου αρέσει κιόλας να μου το λέτε") για το δράμα του την παράλογη αξίωση της παρθενογένεσης ("να μη μοιάζει δηλαδή μ' άλλο δράμα"). Η συζήτηση, σε ορισμένα σημεία, δεν είναι του επιπέδου του κλειστού σεμιναρίου, αλλά της παρέας του καφενείου· ο Ψυχάρης συνειδητά προκαλεί: το σεμινάριο προέρχεται επίσης από τον κόσμο της καθαρεύουσας (δεν είναι "ρωμαίικο"). Το όλο σύγγραμμα, σε ύφος, γλώσσα, μη-μεθοδικότητα, αποφυγή κάθε αποδεικτικής και θεματικής οργάνωσης, άρνηση λογικής αλληλουχίας και επιχειρηματολογίας, είναι εγκλωβισμένο σε ποικίλες στάσεις αρνητικές και αντιθετικές (προς τις συμβάσεις του λογιωτατισμού), απαγορεύσεις και ανασκευές αντίθετες (προς την καθαρόγλωση παράδοση) όχι μόνο στο επίπεδο της γλώσσας, αλλά και της συμπεριφοράς, των κανόνων της επιστημοσύνης, των κριτηρίων της αισθητικής και, μεταξύ άλλων, και ορισμένων δραματουργικών συμβάσεων και υφολογικών και θεματογραφι-

κών επιλογών. Ο "Κυρούλης" κάθε άλλο παρά μοναδικός είναι - έχει κοινωνιοκριτική θεματογραφία και μιμείται ως ένα βαθμό τη μορφή (λιγότερο τη γλώσσα) του νατουραλιστικού δράματος. Είναι έργο θέσεων, ενάντια στην εκλαϊκευτική και παρεξηγημένη μορφή του Υπερανθρώπου του Nietzsche, και υπέρ του δικαίου των φτωχών. Οι "Υφαντές" του Hauptmann έχουν ανε바στεί από τον André Antoine το 1896 στο Παρίσι.

Στη συνέχεια του πρώτου μέρους του προλόγου ο Ψυχάρης, ξεκινώντας από την πεποίθηση πως τα δύο έργα του έγραψε χωρίς να δεχτεί κάποιες επιδράσεις, καταφέρεται ενάντια στα μεγάλα πρότυπα της εποχής: "Μήτε Νίτσηδες γνωρίζω, μήτε Ιπσένηδες, μήτε διαβόλους" (σ.4), ιδίως ενάντια στις ελληνικές απομιμήσεις και εκφάνσεις της "βορειομανίας" ("μερικοί λιγόμυαλοι μαλλιάρδες" που θεωρούν τον εαυτό τους "Νίτσηδες, Ιπσενέοι κι ό τι άλλο θέλεις"). Ενώ η τοποθέτηση αυτή έχει ως αισθητική και ιδεολογική επιλογή την ιστορική της δικαιολογία, στη συνέχεια η πολεμική ολισθαίνει σε πεδία πολύ χαμηλά, σχεδόν ανεύθυνα: αναφερόμενος σε ανταπόκριση από την Αθήνα κάποιου μικρονοϊκού και στενόκαρδου Γερμανού δημοσιογράφου<sup>45</sup>, ότι το δράμα δεν έχει μέλλον στην Ελλάδα, γιατί "σ'έναν τσός αρρωστημένο λαό, του οποίου τα ιδανικά είναι απλώς παθολογικές φαντασιώσεις, το σοβαρό δράμα δεν μπορεί να φτάσει ποτέ στα ύψη"<sup>46</sup> - απόφθεγμα ανόητο και κακόθες, διάγνωση ανιστόρητη και ανενημέρωτη, που δείχνει έναν άνθρωπο έξω από την εποχή του με μηδαμινές κριτικές και αισθητικές ικανότητες, αδιάκριτο και υπεροπτικό στην στομφώδη κρίση του, με το περιεχόμενο της οποίας δεν αξίζει να ασχολείται κανείς ούτε να προβληματιστεί τι ακριβώς εννοεί μ' αυτά που γράφει -, αναφερόμενος, λοιπόν, στο τυχαίο αυτό ανάγνωσμα (στο σχετικό παράθεμα επανέρχεται ο Ψυχάρης σε όλο το πρώτο μέρος σαν σ' ένα leitmotiv), εξαπολύει μια δριμύτατη πολεμική ενάντια στο γερμανικό πολιτισμό των ημερών του, τη Γερμανία και τον Κάιζερ γενικότερα, καθώς και τη "βορειομανία" και γερμανολατρία στην Ελλάδα· ένα τυχαίο ανάγνωσμα και ένα ανάξιο λόγου απόσπασμα κάποιου άσχετου λειτουργεί ως μοχλός μιας πολυμέτωπης επίθεσης με πολλούς αποδέκτες, που έχει ένα πολιτικό-πνευματικό πλαίσιο σχεδόν άσχετο με την Ελλάδα, τις γερμανογαλλικές διαφορές μετά τον πόλεμο του 1870 και το αίσθημα της υπεροχής της γερμανικής επιστήμης στη Γαλλία του fin de siècle<sup>47</sup>. Εξοργίζεται με το άκριτο και περιπού υβριστικό, αλλά ασήμαντο δημοσίευμα του άγνωστου και άσχετου ανταποκριτή, και δεν αναφέρει τις καίριες κρίσεις, ακόμα και για το νεοελληνικό δράμα, που βασίζονται σε μακροχρόνιες προσπάθειες και επαφές με εξέχοντες Έλληνες λογοτέχνες, του Γερμανού βυζαντινολόγου και νεοελληνιστή Karl Dieterich, που θα παρουσιάσει το 1902, την επόμενη χρονιά, την πρώτη ολοκληρωμένη και επιστημονική *Ιστορία της βυζαντινής και νεοελληνικής λογοτεχνίας*, που φτάνει ως τον Παλαμά και

τις τελευταίες εξελίξεις του 19ου αιώνα<sup>48</sup>. Αλλά βέβαια το άρθρο του ανταποκριτή από την Αθήνα είναι απλώς αφορμή.

Το φανερώνει αμέσως η επόμενη παράγραφος, όπου στην αρχή υπάρχουν και επίκαιρες νύξεις: “Στην Αθήνα, που διαβάζουνε Νίτσε και στα σοκάκια, που βρέθηκε μάλιστα και περιοδικό, ύστερις από τα 1897, νάχη και να φωνάζη δέφτερή του πατρίδα τη Γερμανία, που υπάρχει και φημερίδα να γλύφη καθεμερνά του Κάιζερου τα πόδια...”, εκεί δε χρειάζεται να μεταφραστούν “τα όμορφα λόγια” του ανταποκριτή, γιατί “το περιοδικό κ’ η φημερίδα υποθέτω πως μέρα νύχτα θα διαβάζουνε γερμανική φιλολογία και γερμανική επιστήμη”. Η πρώτη επίθεση αφορά το περιοδικό “Τέχνη” (1898-99) και το Γιάννη Καμπύση<sup>49</sup>, ο οποίος, την ίδια χρονιά 1900, σε εκτενές άρθρο του σε τέσσερεις συνέχειες στο “Περιοδικόν μας” με τίτλο “Ψυχαρισμός και ζωή”, τόλμησε να ζητήσει την απαλλαγή της σύγχρονης λογοτεχνικής γενιάς από το δογματισμό του Ψυχάρη<sup>50</sup>, η δεύτερη αφορά την εφημερίδα “Εστία” και τον εκδότη της, Γεώργιο Δροσίνη, που είχε αποκαλέσει τη Γερμανία “δεύτερη πατρίδα” του<sup>51</sup>.

Στη συνέχεια αρχίζει μια μακροσκελή δικαιολογία και περιγραφή του χαρακτήρα του “Ρωμιού”, πάντα αναφερόμενος στις ανόητες παρατηρήσεις του Γερμανού ανταποκριτή (ότι ο λαός είναι “βαριά αρρωστημένος”, αφού δεν έχει προλάβει ακόμα να μεγαλώσει, “είναι ακόμη πολύ παιδί” σ.6), που όμως κινείται στο σχηματικό επίπεδο των εθνικών στερεοτύπων, που πάντα υπήρχαν κάπως επικίνδυνα υποκατάστατα της διαφοροποιημένης πληροφόρησης<sup>52</sup>, καυτηριάζοντας κυρίως “τους προκομμένους, τους μισοπροκομμένους που άρπαξαν από δω μια λέξη, από κει μια μόδα κι απ’ αλλού ένα φέρσιμο, εννώνω και τον τύπο και τους υπουργούς και τους βουλεφτάδες και τους περιοδικοσυντάχτες, που είδαμε, και τους φημεριδοαρχισυντάχτες, που ανταμώνσαμε πιο απάνω, ίσως πιώτερο απ’ όλους, τους δραματογράφους, Ιπσεναίους και Νίτσαίους, όλους ένα κουβάρι”<sup>53</sup>. Ανάμεσα στα “ψεγάδια της Ρωμιοσύνης” ανακαλύπτει ότι “ο Ρωμιός πολλή αναθροφή δεν έχει”, “δεν έμαθε να προσέχη” (σ.7), σε γράμματα δεν απαντά, τα διαδίδει ή τα δημοσιεύει (σ.8-9), είναι εγωιστής (“καρδιοφάγος”, κάποιος τον πολέμησε, γιατί κατά το Ταξίδι του στην Ελλάδα το 1886 δεν τον επισκέφτηκε, σ.9-10), κοντολογίς “γάιδαρος” (σ.10), για να περάσει ύστερα στα θετικά χαρακτηριστικά, που είναι πίστη και πατριωτισμός: η ρωμαιοκρατία δεν κατόρθωσε να του αλλάξει τη γλώσσα, αν και έχουν μείνει κάμποσες λατινικές λέξεις στα νεολληνικά (σ.10-11), κυρίως έχει μείνει η Ρώμη στη Ρωμιοσύνη και στην Ίδέα το Βυζάντιο (σ.12). Εδώ γίνεται φανερό πως Μεγάλη Ίδέα και Ίδέα (δημοτικισμός) ταυτίζονται για τον Ψυχάρη: “Γλώσσα, Ίδέα και Ψυχή ένα πράμα είναι. Κι αυτά τα τρία είναι το ‘Εθνος”



(σ.13). Ο Ρωμιός συνδέεται με το Βυζάντιο, τη δεύτερη Ρώμη, η Μεγάλη Ιδέα ήταν και ο μοχλός του ξεσηκωμού του 1821, και παραμένει και η Ιδέα του ελληνικού μέλλοντος (σ.14).

Μετά την αναδρομή στην ιστορία και την πατριωτική έξαρση ο Ψυχάρης επανέρχεται στο Γερμανό ανταποκριτή, που αποκάλυψε τα ελληνικά ιδανικά παθολογικές φαντασιώσεις. Η μετάβαση είναι κάπως απρόσμενη, γιατί ο αναγνώστης δικαίως τον έχει ξεχάσει· αλλά ο συγγραφέας τον χρειάζεται (σαν leitmotiv), όχι για να τον εκμηδενίσει (δε θα άξιζε να του δώσει τόση σημασία), αλλά να προετοιμάσει την επόμενη επίθεσή του, ενάντια στη σημερινή Γερμανία, που τη βλέπει σε αντιδιαστολή προς τους "χρόνους εκείνους" της ρομαντικής Γερμανίας, που τη λατρεύει, όταν ήταν ένα βασίλειο των Ιδεών και όχι του Γουλιέλμου Β', με τον πρωσικό милитарισμό και την πνευματική ανελευθερία, που χαρακτηρίζει την εποχή αυτή (αναφέρει ότι την ένωση της Γερμανίας την πραγματοποίησε ο Goethe και όχι ο Bismarck, σσ.14-16)· κριτικάρει και τη στάση της Γερμανίας στον Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Ιδανικά δεν υπάρχουν πια εκεί, ο κόσμος "πολεμά μόνο και μόνο να χορτάση, να πιή και να φάη" (σ.17). Και ακολουθεί η επίθεση κατά του Nietzsche: "Ελεεινή, κακορρίζικη κι ανήθικη φιλοσοφία!", η οποία βέβαια περιορίζεται σε μια εκχυδαϊσμένη εκδοχή, μια μακιαβελική καρικατούρα του "υπεραθρώπου". Ο Ψυχάρης, με τις δημοκρατικές του πεποιθήσεις με "σοσιαλίζουσες" αποχρώσεις και την τάση του προς κάποιον υλιστικό θετικισμό<sup>54</sup>, ίσως και υπό την επίδραση της αντίδρασης στην άκριτη αποδοχή της φιλοσοφίας του στην Ελλάδα, παρανόησε τελείως τη φύση και τη σημασία της και παρουσιάζει τον ίδιο το φιλόσοφο ως οπαδό και φίλο του Γουλιέλμου Β' και του πρωσικού милитарισμού, εκλαμβάνει τον "υπεράθρωπο" μόνο από μια πολιτική και πρακτική σκοπιά ως ξεπερασμένο υπόλειμμα περασμένων εποχών, ενώ τώρα "έχουνε σημασία τα άτομα, όχι το άτομο, που έπεσε κάτω το παλλαϊκό σύστημα της τυραννίας ενός και μόνο, που παντούθε μεριά όλοι λένε να γίνουν άνθρωποι σωστοί, που οι λαοί βασιλεύουνε όσο πάνε και μεγαλώνουνε. Αφτός, τίποτις! Τα στραβά τα δικά του, που τα πήρε από δεν ξέρω τι βάραθρα του μεσαιώνα. Είναι μεσαιωνiάρικος μπασιμπουζούκης. Τα περασμένα κοιτάζει και του είναι αδύνατο να καταλάβη, δε λέω τα μελλούμενα, μα τα τωρινά. Όταν ξυπνάει ο κόσμος, όταν αρχίζει ο καθένας και νοιώθει τι θα πη το καλό, τ' ωραίο και το δίκιο, έρχεται ο τρελλός ο βάρβαρος με τον υπεράθρωπό του, και μας διδάσκει πως ο υπεράθρωπος, όπως θα το δούνε και στο Δράμα μου όσοι το διαβάσουνε, έχει το δικαίωμα όλα με το βαρειό του το ποδάρι να τα καταπατά, τη Δικιοσύνη, τα Ιδανικά, την Ιδέα, φτάνει νάχη τη Δύναμη, κ' έτσι να καταστρέφη τους μικρούς, γιατί μια Ιδέα μονάχα ξέρει, να γίνη αφτός μεγάλος - κι ας πα να χαθούν οι άλλοι" (σσ.17-18)<sup>55</sup>. Αυτό αποτελεί μια απαράδεκτα για διανοούμενο και ε-

πιστήμονα εκλαϊκευμένη και απλουστευτική έκφραση των τοποθετήσεων της αριστεράς εκείνης της εποχής, που κρίνει το Νίτσε από την πλευρά της πολιτικής πρακτικής, ή καλύτερα αυτούς που εκμεταλλεύτηκαν και "εφάρμοσαν" τη φιλοσοφία του.

Είναι, κοντολογίς, η φιλοσοφία του πρωσικής στρατοκρατίας. Έτσι η επιθετικότητα μπορεί να στραφεί πάλι στον Κάιζερ, που θαυμάζεται και από "μερικούς υπεραθρώπους του Παρισιού", που κάνει και τον καλλιτέχνη αλλά είναι κατά βάθος απλός "φαγάς" (σσ.18-19)<sup>56</sup>. Ακολουθεί, ύστερα από μίαν αναφορά στην υπόθεση Dreyfuß, όπου ο Κάιζερ δεν βοήθησε καθόλου, επίθεση στο γνωστό λατινιστή Th. Mommsen<sup>57</sup>, που και αυτός το 1897 δεν έκανε ούτε μια ομιλία υπέρ της Ελλάδος (σσ.20εξ.), τα βάζει πάλι με την εφημερίδα "Εστία" που δήθεν κολακεύει κάθε μέρα το Γερμανό αυτοκράτορα (σσ.22εξ.), και καταφέρεται εναντίον της βορειομανίας στην Ελλάδα για λόγους πολιτικούς. Στη συνέχεια μετριάζει τους τόνους και θυμάται τη γερμανική του μόρφωση (σπούδασε μετά το 1870 για αρκετά χρόνια στη Γερμανία) με μια λεπτομερή αναπόληση της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας και της ρομαντικής ποίησης, για να σταθεί τελικά στον Goethe, που τον τοποθετεί αμέσως μετά τον Dante και πριν από τον Σαίξπηρ (σ.24): καυχιέται πως έχει στην κατοχή του μερικές ανέκδοτες επιστολές του και περιγράφει μια εικόνα του Goethe που έχει στο γραφείο του (σσ.24-28). Αλλά οι ανούσιες περιαυτολογίες δεν τελειώνουν ακόμα: μετά το συμπέρασμα: "Υπεράθρωπος ο Γουλιέλμος" μα κάτι αξίζει κι ο Goethe. Μεγάλο πράμα η Δύναμη· μεγαλύτερο πράμα ο Νούς", και την αυτοειρωνική εξομολόγηση: "Δε σώθηκαν τ' ανέκδοτά μου" (σ.28), ξεκινά μια αναφορά στον υπουργό Παιδείας της Ελλάδας "για να του δώσω ένα μικρούτσικο ταπεινούλο μαθηματάκι, αφού είμαι και δάσκαλος", που εστιάζεται στο ζήτημα του τονισμού της γενικής "Πανεπιστημίου" ή "Πανεπιστήμιου", όπου ο Ψυχάρης υποστηρίζει τον προπαροξύτονο τονισμό και αποφαινεται: "Αμάθεια και λάθος, όλη η καθάρβουσα από την αρχή στο τέλος" (σ.30).

Το δεύτερο μέρος του προλόγου αναφέρεται στο δράμα "Κυρούλης" (σσ.31-54): με καυστική ειρωνεία αναφέρει αρχικά ο Ψυχάρης, ότι κατά το Γερμανό ανταποκριτή δεν έπρεπε καν να το γράψει, αφού η Ελλάδα δεν έχει "σοβαρό δράμα": αλλά "αν το ξέχασα ο ίδιος μια στιγμή, θα τα θυμάνται οι Νιτσαίοι της Αθήνας" (σ.31), για να υποστηρίξει σε εκτενή παρέκβαση (σσ.32-36) πως η Γερμανία δράμα δεν έχει<sup>58</sup>, ενώ "ο λαός ο ρωμαίικος είναι γεννημένος για τη δραματοουργία, προικισμένος για το θέατρο" (σ.36): το δράμα το έχει μέσα του, υπάρχει στην καθημερινή ομιλία, υπάρχει και στο δημοτικό τραγούδι (σσ.38εξ.). Εδώ ο Ψυχάρης φτάνει σε αξιοπρόσεκτες παρατηρήσεις: ξεκινώντας από ένα άρθρο του Αργύρη Εφταλιώτη στο περιοδικό *Εστία*<sup>59</sup> (με νέα επίθεση ενάντια στο Δροσίνη)<sup>60</sup>, ότι κάθε δημοτικό τραγούδι είναι "δράμα σωστό"<sup>61</sup>, προχω-

ρεί στη διαπίστωση "πως δράμα παντοτεινό είναι η κουβέντα του Ρωμιού" (σ.38)<sup>62</sup>, που σκέφτεται και εκφράζεται διαλογικά, "ολοένα βρίσκεται σε παράσταση και σε πράξη" (σ.39)<sup>63</sup>, "ως και στ' άψυχα ο Ρωμιός δε μεταδίνει ζωή μονάχα, δίνει και λαλιά, τα κάνει δράμα"<sup>64</sup>, πάντα βρίσκεται σε κίνηση, "πάντα κάτι λέει, πάντα κάτι κάνει. Μη βλέπετε που ο ίδιος δεν κάνει τίποτις"<sup>65</sup>, "παίζει δράμα" (σ.39). Και παρατηρεί, ότι στο δεύτερο μέρος του "Ονειρου του Γιαννίρη" οι λογισμοί του ήρωα ξετυλίγονται σε διαλογική μορφή, γιατί τέτοια είναι η ροή της γλώσσας του λαού, έστω κι όταν μονολογεί<sup>66</sup>.

Η παρατήρηση της δραματικότητας του ελληνικού προφορικού λόγου και της έντονης διαλογικότητάς του θα άξιζε ίσως μια συγκριτική μελέτη, ακόμη και μια ανίχνευση του διαλογικού στοιχείου στην πεζογραφία και την ποίηση. Ο Ψυχάρης αποδίδει στην ιδιότητα αυτή γενεσιουργό λειτουργικότητα για τη δική του εξέλιξη προς το δράμα: "Έτσι λίγο λίγο καταστάλαξα στο δράμα" (σ.41). Βέβαια δε θα ασχοληθεί πια συστηματικά με το θέατρο, γιατί το βιβλίο του δεν είχε καμιά σαφή ανταπόκριση. Αλλά η συζήτηση έφτασε εδώ σ' ένα ουσιαστικό σημείο: τη σοβαρότητα εντούτοις διασκεδάζει αμέσως ο Ψυχάρης με μια περιττή περιαιτολογία, πως δεν θεωρεί το δικό του δράμα το πρώτο στη δημοτική<sup>67</sup> (αναφερόμενος μόνο στο "Βουρκόλακα" του Εφταλιώτη 1894<sup>68</sup> και παραλείποντας ήδη σχεδόν τη θεατρική παραγωγή του Καμπύση), αφού υπάρχει ήδη η "Θυσία του Αβραάμ" (με την παλαιά χρονολόγηση 1535)<sup>69</sup>, "αριστούργημα σωστό, που το ταίρι του έφκολα δε θα τόβρη" (σ.41), η "Ερωφίλη" και το "κρητικό θέατρο, του δέκατου έβδομου αιώνα, που τόχει ο Σάθας δημοσιευμένο πρώτη φορά" (σ.41)<sup>70</sup>. Απορεί ο Ψυχάρης, πώς το Βυζάντιο δεν παρήγαγε δραματογραφία<sup>71</sup> (σ' αυτό δεν ακολουθεί το Σάθα, αλλά παίρνει το μέρος του Krumbacher), και πώς το δράμα αμέσως μετά τον Ευριπίδη ξεπέφτει (σ.41)<sup>72</sup>. "Οι Βυζαντινοί, για λόγους όλους ιδίολου [sic] διαφορετικούς, νομίζω, δεν είχανε μήτε τραγωδίες μήτε κωμωδίες, ούτε μάλιστα το συλλογιούνταν ίσως τότε κανέναν να γράψη δράματα για παράσταση. Το θέατρο είτανε πράμα ξεχασμένο" (σ.42). Και με τη διατύπωση "όμοια έκαστα", που δανείζεται από τον Κωδινό, παραλληλίζει το Βυζάντιο με τη Ρώμη<sup>73</sup>: "Οι Ρωμαίοι τότε θέατρο δεν είχανε: δεν αποχτήσανε θέατρο ούτε οι Βυζαντινοί" (σ.43)<sup>74</sup>. Τη δραματική δύναμη φανέρωνε ο ελληνικός λαός μόλις με το δημοτικό τραγούδι: "η Κρήτη χρειάστηκε να χωριστή από το Βυζάντιο κ' έτσι πρώτη να μας δώση ρωμαϊκό θέατρο. Έκαμε καλή αρχή" (σ.43)<sup>75</sup>. Η ιστορική αυτή αναδρομή τελειώνει με μια κατακλείδα, που λειτουργεί ως προτροπή προς τους νέους δραματογράφους να φροντίσουν για το εθνικό δράμα: "Πρέπει τώρα και μεις, το θέατρο να βάλουμε με το νου μας"<sup>76</sup>. Τη σοβαρή αυτή έκκληση τη στολίζει ο συγγραφέας, σε γνήσια ψυχαρακή μανιέρα, αμέσως με μια περιττή περιαιτολογία: ότι δεν θεωρεί το δικό του



δράμα το καλύτερο, καλύτερο από τη "Θυσία του Αβραάμ" ("Τέτοια δράματα δεν ξαναγίνονται", σ.44) και εξηγεί: "Της εποχής μας είναι και το μικρό μου το δράμα, αν και παίζεται στα μεσαιωνικά χρόνια, που λέει, και μάλιστα στη Ρουσία. Προσπάθησα να βγη από το δράμα μου κ' ένα νόημα" (σ.44), δηλαδή ιστορικό δράμα υπαινικτικό για παρούσες καταστάσεις· το νόημα είναι "της ψυχολογίας και συνάμα και της ηθικής".

Πριν ακολουθήσουμε όμως τον Ψυχάρη στους παραπέρα σχολιασμούς του, πρέπει να προτάξουμε μια σύντομη ανάλυση του ίδιου του έργου. Ο "Κυρούλης" (σσ.105-233), αφιερωμένος στον Κακλαμάνο, - ο τίτλος του υποδηλώνει το μικρό άνθρωπο, τον άνθρωπο του λαού, σε ιδεολογική αντίστιξη με τον "υπεράθρωπο", που περιορίζεται στην αριστοκρατική τάξη -, δράμα σε εννιά σκηνές (ο Ψυχάρης περηφανεύεται ότι δεν ακολούθησε τις προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματουργίας με το χωρισμό σε πράξεις), δεν παρουσιάζει το μορφολογικό και θεματογραφικό ενδιαφέρον που χαρακτηρίζει εν μέρει το "Γουανάκο", είναι έργο "θέσεων", "ιδεών", υπέρ των ανθρώπινων δικαιωμάτων, των αδύναμων και του λαού, όπως αρμόζει στο ιδρυτικό μέλος της "Ligue des droits de l'homme". Η υπόθεση είναι κάπως σχηματική, το έργο πλησιάζει κάπως τη διαλογική πεζογραφία, η γλώσσα του προφορικού λόγου ρέει αβίαστα. Υπάρχει ο Δούκας Πέτρος με το πριγκιπάτο του, καλός, αδύναμος, διστακτικός, συμβιβαστικός, και ο Δούκας Παύλος, δυνατός και αδίστακτος, κακοήθης και πονηρός, ενσάρκωση του Υπερανθρώπου (που έχει συμμαχήσει και με τους Τούρκους - ο υπαινιγμός για το Γουλιέλμο είναι φανερός)· επίσης η ξαδέλφη του, η ανυπότακτη πριγκιπέσσα Ελένη, που μάχεται υπέρ του δικαίου και ενάντια στον τύραννο, ο αναποφάσιτος αλλά φλογερός πρίγκιπας Αλέξανδρος, ο καταδότης Κοντογιάννης, ο εργάτης Κυρούλης και η καλόψυχη και εύπιστη μάνα του. Το έργο περιγράφει μέσα από τις ίντριγκες και τους πολέμους των μεγάλων την πορεία του Κυρούλη από το μεροκαματιάρη, που κοιτάει τη δουλειά του και δεν θέλει να μπλέξει, στο συνειδητό και επικηρυγμένο επαναστάτο, που σκοτώνει στο τέλος όχι τον τύραννο, - αυτός πέθανε ήσυχα στο κρεβάτι του -, αλλά άλλον αριστοκράτη (τον πρίγκιπα Αλέξανδρο), που ήταν κι αυτός εξορισμένος, για να μη γίνει κι αυτός "περάθρωπος". Τα τελευταία του λόγια δίνουν το μήνυμα: "νά γινε περάθρωπος; Μάλιστα! Σώνει μας πια και τους ξέρουμε. Δε με μέλει εμένα ποιος και ποιος θα βασιλέψη, φτάνει να μην βασιλέβουν οι παραθρώποι. Καιρός κ' οι αθώροι τώρα πια να βασιλέψουνε, καιρός να βασιλέψει κι ο λαός" (σσ.232εξ.).

Η Α' σκηνή δείχνει την καλύβα του Κυρούλη, που αφηγείται στη μητέρα του ένα περιστατικό, όπου η πριγκιπέσσα Ελένη μαστίγωσε επιστάτη του Δούκα Πέτρου, γι' αυτό ο δυνατός Δούκας Παύλος την απήγαγε και την έβαλε φυλακή· στο σπίτι κρύβεται με την ανοχή της μητέρας του

Κυρούλη ο καταδότης Κοντογιάννης (άνθρωπος του Παύλου), που τον θεωρεί διωκόμενο. Η σκηνή Β' δείχνει την τυραννία και κολακεία που επικρατεί στην αυλή του Παύλου, που σχεδιάζει πόλεμο ενάντια στον Πέτρο και περιμένει μια αφορμή· η ανυπόταχτη Ελένη έφυγε με απλή προσταγή της από τη φυλακή και αποχαιρετάει τον τύραννο· ως ιδεολόγος πολεμάει την αδικία: "δίχως λεφτεριά ο κόσμος δε ζή... σκοτώνει" (σ.126)<sup>77</sup>. Σκηνή Γ': το συμβούλιο της Δωδεκάδας στην αυλή του Πέτρου, ο οποίος ως διστακτικός ηγεμόνας παραλληλίζεται με τον Άμλετ (σ.147 με νύξεις για τον περίφημο μονολόγο "To be or not to be", ίσως με υπαινικτική επίθεση στη μετάφραση του Δ.Βικέλα), ενώ πρεσβευτές του Παύλου καταδίδουν την Ελένη ως προδότρια του Πέτρου. Σκηνή Δ': η Ελένη καταφεύγει στην καλύβα του Κυρούλη και ξυπνάει μέσα του τον ενεργητικό και σκεπτόμενο πολίτη· ο Κοντογιάννης ξεφεύγει, ο Παύλος βρίσκει αφορμή για πόλεμο, ενώ ο Πέτρος είναι αναποφάσιστος (λάθος καλοσύνη). Σκηνή Ε' : η κρυφή συνάντηση στον Πλάτανο, η συνωμοσία των αξιοματούχων του Πέτρου, ο Κυρούλης παρακολουθεί κρυφά από το δάσος· εδώ διατυπώνονται και οι βασικές θέσεις και αντιθέσεις του έργου: "ο κόσμος κι ο κοσμάκης είναι γελάδια, ή α θες ζωντόβολα, μ' άλλα λόγια δηλαδή απλοί αθρόωποι" (σ.164)· ο Μεγάλος Δούκος Παύλος θαυμάζεται ως υπεράνθρωπος ("...όλα τα δικαιώματα έχει, αμαρτία δεν ξέρει..."), που έχει ανάγκη και από "κατωπεραθρώπους", ενώ ο Πέτρος μισός μόνο υπεράνθρωπος είναι· η συνωμοσία στρέφεται ενάντια στον τολμηρό πρίγκιπα Αλέξανδρο, που σχεδιάζουν να τον σκοτώσουν, ο Παύλος θεωρείται ο ηγέτης, ο "υπεράθρωπος (ή διαβολάθρωπος)" (σ.171)· ο Κυρούλης ακούει κρυφά και συνειδητοποιεί τα συμβαίνοντα· έρχονται κι άλλοι ("...κανένας περάθρωπος πάλι...", σ.173) είναι όμως η κοντέσσα Λίζα, της συντροφιάς της πριγκίπισσας Ελένης, την οποία ατίμασε ο Μέγας Δούκας και την έστειλε στην ερημιά με ένα γράμμα προς αυτήν· τελικά φτάνουν ο πρίγκιπας Αλέξανδρος και η Ελένη, που καταστρώνουν ένα σχέδιο επανάστασης. Στη σκηνή ΣΤ' ο Δούκας Πέτρος δίνει μεγάλο συμπόσιο προς τιμήν των αντιπροσώπων του λαού, όπου έρχεται και ο Κυρούλης ως αντιπρόσωπος, καθώς και η Ελένη ("η προστάτισσα, η μάνα των φτωχών!" σ.201), και προτρέπουν το διστακτικό Δούκα να αντισταθεί στις επιθετικές βλέψεις του Παύλου· όπως μαθαίνουμε αργότερα, ο Πέτρος συλλαμβάνει ύστερα όλους τους αντιπροσώπους και τους φυλακίζει. Στη σκηνή Ζ' φτάνουμε στον πόλεμο, που εξαπολύει και κερδίζει ο "περάθρωπος" Παύλος εναντίον του Πέτρου· ο καταδότης Κοντογιάννης δολοφονεί τη μητέρα του Κυρούλη, ενώ αυτός τον σκοτώνει με τη σειρά του ("...οι περάθρωποι όλα τα δικαιώματα" σ.213). Η σκηνή Η' διαδραματίζεται ένα χρόνο αργότερα και δείχνει την Ελένη στη φυλακή του Μεγάλου Δούκα Παύλου να στοχάζεται για την κατάσταση ("...οι φτωχοί είναι καλοί από ανάγκη...", σ.219): όλοι

έχουν υποκύψει στο νέο τύραννο, μόνο ο Κυρούλης κρύβεται και δεν προσκυνάει ("... το μίσος φέρνει τη δικαιοσύνη...", σ.222): καταστρώνει ένα σχέδιο δολοφονίας του Παύλου, αλλά η κοντέσσα Λίζα δεν μπορεί να το πραγματοποιήσει (αγαπάει παράφορα το βιαστή της). Τελικά εμφανίζεται ο καταζητούμενος Κυρούλης στη φυλακή: το σχέδιο οριστικοποιείται - όταν μαθαίνεται η είδηση πως ο Μέγας Δούκας πέθανε ήσυχχα στο κρεβάτι, ευτυχισμένος και τιμημένος. Η τελευταία σκηνή Θ' είναι διδακτική: η εξουσία δεν αλλάζει, πάντα οι μικροί πληρώνουν. Η Ελένη και ο Κυρούλης έχουν καταφύγει στην ερημιά, όπου συναντούν τον πρίγκιπα Αλέξανδρο, που γυρίζει από την εξορία: η επανάσταση της Ελένης και του Αλέξανδρου απέτυχε, γιατί δεν τόλμησε και στον έρωτα, και χωρίς αγάπη, μόνο με το μίσος, δεν γίνεται τίποτε. Και τότε, δραματουργικά απροετοίμαστα τελείως, τον σκοτώνει ο Κυρούλης, ο πριν ήσυχος εργάτης και δούλος, που έμαθε να σκέφτεται και να δρα με ταξική συνείδηση: αντί των "παραθρώπων" και "περαθρώπων" να βασιλεύουν πλέον οι "αθρόποι".

Το δράμα, γνήσιο προϊόν του "θεάτρου των ιδεών", είναι άτεχνο από δραματουργική άποψη, αδέξιο στη χαρακτηρισολογία των σκηνικών προσώπων, είναι περισσότερο αφήγηση σε πεζό λόγο, με ρυθμικές και μουσικές κινήσεις, αλλά και φορτωμένο με απλοϊκές και χοντροκομμένες θεωρητικές θέσεις σχετικά με το κοινωνικό ζήτημα και τον "περάθρωπο". Ωστόσο έχει αποκλίσεις συνειδητά και τον "περάθρωπο" και θεματογραφικές συμβάσεις, αποκλίσεις που σχολιάζει ο Ψυχάρης και παρουσιάζει ως νεωτερισμούς. Σημειώνει π.χ.: "Να κοιτάξης τα ρομάντσα και τα δράματα, πάει περίφημα: ο κακούργος πάντα στο τέλος θα τιμωρηθεί, κ' έτσι όλα σιάζονται. Να κοιτάξης όμως τη ζωή, πολύ σπάνια τιμωριέται!" (σ.44). Και παίρνει παράδειγμα και πάλι το ανελεύθερο καθεστώς του Γουλιέλμου στη Γερμανία ("κάτι ξέρουν από δάφτα οι σοσιαλιστάδες του Βερολίνου", σ.45, που δεν τους συμπαθεί και ιδιαίτερα)<sup>78</sup>, αλλά επικαλείται και το παράδειγμα του Σουλτάνου και την υπόθεση Dreyfuß στο Παρίσι "μ' όλη την προσπάθεια που έγινε να μας μανταλώσουνε το στόμα", χωρίς ωστόσο να αναφέρει το όνομά του. "Δεν τιμωρήθηκαν οι κακούργοι. Και σήμερα ακόμα ζούνε και βασιλεύουνε" (σ.45). Έτσι και ο τύραννος στο έργο πεθαίνει τιμημένος. Σημαίνει όμως αυτό "πως δικαιοσύνη δεν υπάρχει; Εμένα μου κοστίζει τρομερά να το πω" (σ.46) - και παραθέτει χωρίο από τους στίχους του χορικού της "Ηλέκτρας" στ.472εξ.: η δικαιοσύνη φαίνεται μόνο στο "μακρό χρόνο", "έτσι προδίδει ο άνθρωπος" (σ.47). Η επανάσταση τρώει και τα παιδιά της: όπως το 1789, ίσως και στη μελλοντική γερμανική επανάσταση (σ.48).

Στο δράμα όμως δεν αποκαθίσταται "η αληθινή δικαιοσύνη, δηλαδή ζήσιμη ζωή, δικαιοσύνη για όλους" (σ.48): δείχνει μόνο "τι βγαίνει από την αδικία, τι λογής πάθος και τι λογισμοί γεννιούνται στα σπλάχνα του φτω-



χού, σαν πολεμάει με τους μεγάλους" (σ.48). Το έργο δεν έχει έρωτες και αγάπες, αλλά "μία γυναίκα παίζει το ρόλο το καλήτερο" (σ.48)· γιατί μόνο από τη γυναικεία ψυχή "μας έρχονται όλα τα καλά και τα γενναία", η Δικαιοσύνη, η Αλήθεια, η Πίστη και η Αγάπη. Και στο έργο αυτή είναι που οπλίζει τον άνδρα με την Ιδέα (την επανάσταση, την τυραννοκτονία). Στη συνέχεια ο Ψυχάρης παρατηρεί πως απέφευγε να δώσει κατάλογο των δρώντων προσώπων, που του φαίνεται περιττό, γιατί ο αναγνώστης/θεατής θα γνωριστεί ο ίδιος με τα πρόσωπα του έργου<sup>79</sup>. ούτε χρειάζεται ο αρχικός προσδιορισμός του σκηνικού προσώπου - "η κουβέντα θα το δείξει" (σ.50). Επίσης απέφυγε τη χρήση σκηνικών οδηγιών για δρώμενα, μιμικές εκφράσεις, εξόδους και εισόδους κτλ. "Σαν έρχεται ή σα φέβγει ένας στη σκηνή, πρέπει το πράμα να φαίνεται μοναχό του, πρέπει ο διάλογος να το φέρνει" (σ.50)· "Πάσκισα να τα παραστήσω τα πράματα με τρόπο που από κείνα που λένε τα πρόσωπα, να καταλαβαίνω ως και ο αναγνώστης" (σ.51)<sup>80</sup>. Επισημαίνει επίσης πως δεν χρησιμοποίησε τη διαίρεση σε πράξεις (ιδίως του πεντάπρακτου σχήματος), γιατί "τέτοιο κόψιμο καμιάν αλήθεια δεν έχει" (σ.52)· "κομμάτια κομμάτια είναι η ζωή - κι ο αριθμός των κομματιών απροσδιόριστος" (σ.52). Είναι φανερό πως το χωρίο αναφέρεται στα περίφημα *tranches de vie* της θεωρίας του νατουραλιστικού δράματος<sup>81</sup>. Κάνει επίσης ορισμένες παρατηρήσεις για το σκηνικό χρόνο: σε αντίθεση με τις θεωρίες του ακραίου Νατουραλισμού πάντως είναι της γνώμης, πως το δράμα πρέπει να επιλέξει μόνο τις σημαντικές, τις κρίσιμες ώρες, αυτές όμως δεν δέχονται "ψαλιδώματα". Στο τέλος σημειώνει ότι το δράμα του δεν είναι υπαινικτικό για καταστάσεις στην Ελλάδα<sup>82</sup>, δεν υπονοεί ελληνικά πρόσωπα και πράγματα<sup>83</sup>.

Το αντίθετο συμβαίνει με την κωμωδία, στην οποία είναι αφιερωμένη η αρχή του τρίτου μέρους του προλόγου (σσ.55-62). Επειδή ο "Γουανάκος" δείχνει πεντάπρακτο σχήμα, ο Ψυχάρης καταφεύγει σ' ένα τέχνασμα για να "δικαιολογήσει" την επιλογή αυτή, αφού την κατάργηση του πεντάπρακτου σχήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας μόλις είχε παρουσιάσει ως σημαντικό νεωτερισμό, εφευρίσκοντας ένα φανταστικόν αντιπρρσσία, έξυπνο Αθηναίο, που τον ψέγει για τα "ψαλιδοκοψίματα" και του καταμαρτυρεί δήθεν δραματουργική αδυναμία<sup>84</sup>: "Για να του κάμω το χατίρι - για να μην παίρνη και πάρα πολύ απάνω του - έκοψα και γω την κωμωδία μου σε πέντε κομμάτια" (σ.56). Και με τρόπο παιχνιδιάρικο και αυτοειρωνικό αναίρει όσα εφάρμοσε για το δράμα: θα χρησιμοποιήσει κατά κόρον σκηνικές οδηγίες, εκτενείς μάλιστα, που καυχείται πως αυτές ενσωματώνονται άβιαστα στον κορμό της κωμωδίας σαν μικρά πεζογραφήματα μέσα στο δραματικό λόγο<sup>85</sup>. Είναι φανερό πως οι δραματουργικές και τεχνοτροπικές τοποθετήσεις του Ψυχάρη δεν αποτελούν πραγματικά κατασταλάγματα καλλιτεχνικών και αισθητικών διαδικασιών

επιλογής, αλλά κάπως αυθαίρετες στιγμιαίες αποφάσεις, που με την ίδια ευκολία αναιρούνται και πάλι. Ωστόσο ο "Γουανάκος", αφιερωμένος στον Κωστή Παλαμά, είναι έργο πολύ πιο ενδιαφέρον από τον "Κυρούλη", τόσο από άποψη θεματογραφική με τις κρυπτικές νύξεις που εμπεριέχει, όσο και από μορφολογική άποψη με τα παραμυθιακά και αλληγορικά στοιχεία. Κάποια αναγνώσιμη δραματουργική οικονομία βέβαια επίσης δεν υπάρχει.

Το συμβολικό έργο διαδραματίζεται στη "Γη του Πυρός", τα ονόματα των προσώπων είναι παρμένα από τη μετάφραση του Δ. Βικέλα "Η Γη του Πυρός" στις εκδόσεις του "Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων" (αρ.3, 2η έκδ. 1900), που βρίσκεται στο σατιρικό στόχαστρο της κωμωδίας. Ο "Γουανάκος" είναι ένα είδος Λάμα· από το δέρμα του φτιάχνουν υποδήματα. Ο Γουανάκος στο έργο συμβολίζει τον ελληνικό λαό, που στο τέλος, με τη βοήθεια της Μυρρούλας (αγάπη, ελληνική ψυχή, αρχαία Ελλάδα), θα γίνει άνθρωπος. Υπάρχουν και δύο "άγριοι, μάβροι", και ένα κορίτσι, που βρήκε ο πλοίαρχος Φιτορόης εκεί και μετέφερε στην Αγγλία· ο Βικέλας απέδωσε τα ονόματά τους με Μοναστηριώτης, το μικρότερο Κουμπόπουλος και το κορίτσι Καλαθούνα. Ενώ ανάμεσα στους νέους θα αναπτυχθεί ένα αίσθημα, ο Μοναστηριώτης φοράει ένα παλιό-γέλεκο του παππού του από την Αθήνα, το οποίο θα γίνει αντικείμενο πολεμικών αναμετρήσεων ανάμεσα στους δύο άνδρες (γλωσσικοί αγώνες)· ο δάσκαλος (λογιοτατισμός) θα τους το κόψει στη μέση, ώστε δεν φοριέται πια. Ότι το έργο αποτελεί τελικά γλωσσική σάτιρα, το είχε κατανοήσει μόνο ο Hubert Pernot, που το τοποθετούσε σε μια σειρά με τα "Κορακιστικά" (1813) του Ρίζου Νερουλού και τη "Βαβυλωνία" (1836) του Βυζαντίου<sup>86</sup> (τη θέση του "Ερμού του Λογίου" έχει πάρει "Ο Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων"). Οι εύληπτοι συμβολισμοί στο milieu των ιθαγένων, που υπονοούν συνεχώς και με σαφήνεια τους Έλληνες, πλαισιώνονται από παραμυθιακά στοιχεία, όπως είναι η μεταμόρφωση του ζώου-γαμπρού σε άνθρωπο, αλλά κυρίως με τα δέντρα επί σκηνής, που συνομιλούν μεταξύ τους και σχολιάζουν τα γεγονότα: τον γερο-Πλάτανο (απεικόνιση της ελληνικής ρίζας), τον ερωτευμένο Πεύκο, τη μελαγχολική Ιτιά και την ψηλομύτα Λεύκα. Οι συνομιλίες τους δίνουν στο έργο μια λυρική διάσταση, η ποιητική πεζογραφία δημιουργεί μια παραμυθένια ατμόσφαιρα, που βρίσκεται σε δραματουργική αντίστιξη με τα τραγελαφικά και σπαρακτικά κωμικά και γκροτέσκα γεγονότα στον κόσμο των ιθαγένων· έτσι εναλλάσσονται υφολογικά τρυφερότητα και σοφία, καθώς και παρωδία και καυστική σάτιρα.

Η υπόθεση είναι υποτυπώδης. Στην Α' πράξη ο Μοναστηρόπουλος προσπαθεί να μάθει στον Κουμπόπουλο κάτι γλωσσοδέτες, ενώ γρήγορα κουράζονται τα μυαλά τους και πρέπει να κοιμηθούν (νύξη για τους Έλληνες στην Αθήνα)· τα δέντρα τους λυπούνται καθώς και το

Γουανάκο, που θέλουν να τον κάνουν άνθρωπο· ο Κουμπόπουλος κλέβει το γελέκι του Μοναστηριώτη, όταν αυτός κοιμάται, και κοκορεύεται μ' αυτό μπροστά στην Καλαθούνα· ο Μοναστηριώτης μαζεύει και άλλους άγριους και κηρύσσει πόλεμο για το γελέκι· η Καλαθούνα ακούει τα δέντρα να μιλούν, αλλά δεν τα καταλαβαίνει. Στις σκηνές των ιθαγενών γίνονται συνεχώς αναφορές και νύξεις στην Αθήνα, που δίνουν μια πρόσθετη κωμική διάσταση στο έργο. Στη Β' πράξη εξηγεί ο Πεύκος τον έρωτά του: αναμένει την Κόρη την πάναγνη, που είναι η Θεά της Ομορφιάς, της Καλοσύνης και της Αγάπης, και θα έρθει από την Ελλάδα την Ξαναγεννημένη· ο Γουανάκος, που δεν κατέχει ανθρώπινη λαλιά, τον καταλαβαίνουν όμως τα δέντρα, θέλει να γίνει άνθρωπος, η Καλαθούνα, που δεν τον καταλαβαίνει, τον λυπάται<sup>87</sup>· ο ψευτοπαλικαράς Μοναστηριώτης καυχιέται μπροστά στη συμμορία του, πως νίκησαν τους Περμερίτες, αλλά ο Κουμπόπουλος ως αρχηγός τους τον διώχνει και πέφτει στην αγκαλιά της Καλαθούνας, που τον περίμενε στη διάρκεια του πολέμου. Γ' πράξη: στον κόσμο των δέντρων η Ιτιά έχει ερωτευθεί τον Πεύκο, αλλά δεν μπορεί να τον αγκαλιάσει ούτε να τον χαϊδέψει<sup>88</sup>· αναγγέλλεται "βάρβαρος", έρχονται πρώτα γαϊδάροι και μαϊμούδες στη σκηνή, ύστερα ο Δάσκαλος από την Αθήνα, που προσπαθεί να μάθει στον Κουμπόπουλο να μιλάει σωστά και να ιδρύσει εδώ, στη Γη του Πυρός, "Σύλλογο προς διάδοσιν αστειών βιβλιαρίων"· η σκηνή των λεκτικών παρεξηγήσεων τραβάει πολύ, ο Κουμπόπουλος δεν είναι ιδιαίτερα επιδέξιος να μάθει την καθαρεύουσα, έρχονται μάγκες που πουλάνε εφημερίδες με πολεμικές ειδήσεις, μαϊμούδες που τις διαβάζουν (μιμητισμός), τα δέντρα αγανακτούν και ο Πεύκος περιμένει την Κόρη την πάναγνη. Πράξη Δ': Ιτιά και Πεύκος δεν μπορούν να αγκαλιαστούν, αλλά τα λόγια τους σμίγουν· ο Μοναστηριώτης στις μελαγχολίες του παρωδεί το μολόγο του 'Αμλετ "να ζη κανείς, ή να μη ζη;" στη μετάφραση του Βικέλα, κοροϊδεύοντας το τραγικό ύφος της καθαρεύουσας· η μελαγχολία του έγκειται στο γεγονός, ότι ο πόλεμος για το γελέκι του παππού από την Αθήνα σταμάτησε, ο Δάσκαλος διάταξε συμβιβασμό και έκοψε το επίμαχο ένδυμα-σύμβολο στη μέση, έτσι που τώρα δεν φοριέται πια, έγινε κουρέλια. Οι νέοι ιθαγενείς ερωτοτροπούν, ο Γουανάκος ξαπλώνει κοντά τους, το ειδύλλιο διακόπτει πάλι ο Δάσκαλος, τον οποίο τελικά ο Γουανάκος διώχνει.

Στην Ε' πράξη η αγάπη έχει εξαπλωθεί παντού - και στα δέντρα και στους ανθρώπους, και έφτασε η στιγμή ο Γουανάκος να γίνει άνθρωπος· έρχεται η Μυρρούλα, η Κόρη η πάναγνη που περίμενε ο Πεύκος ("Αχ! κοιμήθηκα τόσα και τόσα χρόνια στο Νησί μου!"), κι όταν μιλήσει στο Γουανάκο, που λέει στη γλώσσα του πως την αγαπά, γίνεται άνθρωπος ("Αχ! εσύ είσαι ο Ποιητής που και με πρόσμενες εσύ!") και την αγκαλιάζει και γίνονται ζευγάρι βασιλικό στη Γη του Πυρός· η αγάπη κάνει τα άγρια



ήμερα και τα ζώα ανθρώπους<sup>89</sup>. Εμφανίζεται πάλι ο Μοναστηριώτης με τη συμμορία του και θέλει πίσω έστω και το μισό γελέκι· του αποκρίνεται ο Κουμπόπουλος: “Έλα τώρα και μεις πια να φιλιωθούμε! Δώσε μου το χέρι, να σου το σφιχτοπιάσω, να τελειώση. Για το γελέκι, να σου πω. Το βλέπεις; Μια φορά κ’ έναν καιρό, το γελέκι αυτό είτανε καινούριο κι ωραίο. Με τον καιρό πάλιωσε. Έτυχε τότες να πέση στα χέρια ενός Δασκάλου. Κ’ έγινε κομμάτια. Έτσι και την όμορφή του τη γλώσσα την αρχαία, την πήρε και την έκαμε κουρέλλι” - και οι δυο πετούν κάτω το κουρέλλι. Και ξαφνικά οι άνθρωποι καταλαβαίνουν τα δέντρα· ο Πλάτανος αναγγέλλει το θάνατό του, αλλά η Μυρρούλα, χαϊδεύοντας τον κορμό του, αποφαίνεται: “και τα πεθαμμένα μας πάντα ζούνε”. Η μελαγχολική αυτή νότα διασκεδάζεται από τον Κουμπόπουλο, που κάνει τον επίλογο πηδώντας στον Πλάτανο και λέγοντας ότι δεν πέθανε (“Ψέματα το λέει, να γελάσουμε”) και βγάζει το συμπεράσμα του έργου: “Μην ακούτε τους Δασκάλους. Μήπως είναι άξιοι να σας δώσουνε σαν και μας ποίηση και γλέντι συνάμα;” Και περιαυτολογεί ως ποιητής του έργου: “Κοιτάτε τον Πλάτανό μας εσείς. Καλέ, τι Αριστοφάνης, αδερφέ, και τι Σαικσπέρς; Τους χτυπήσαμε όλους. Είναι ρωμαίικος Πλάτανος η αφεντιά του, και ρωμαίικα σου μιλάει”. Εξηγεί και τους συμβολισμούς: “Ο Γουανάκος μας ο δύστυχος είταν ζώο σαν που είτανε πρώτα κι ο Λαός, ο Λαός που τον καταφρόνησε ο Δάσκαλος, που είπε τη γλώσσα του χυδαία και χυδαία την ψυχή του, ο Λαός αναστήθηκε, άνθρωπος έγινε ο Γουανάκος, άμα που φάνηκε η Μυρρούλα. Κ’ η Μυρρούλα μας η χαριτωμένη, σαν τι λέτε νάναι; Αφτή πια τάχει όλα. Αφτή πια είναι η Αγάπη που να πεθάνη δεν μπορεί. Είναι η ολοζώντανη ψυχή της Ρωμοσύνης, που σηκώθηκε από τον τάφο, είναι η μελλούμενη της Ρωμοσύνης η ψυχή σ’ ό τι θα δείξη μεγάλο και καλό... Μα εγώ λέω πως αφτή θάναι συνάμα κ’ η αρχαία μας η Ελλάδα η μεγάλη, που μας ξανάρχεται τώρα, για να καταλάβη την ομορφιά της ο Λαός”. Και καταλήγει ζητώντας χειροκρότημα: λέει πως ο Πλάτανος αύριο το βράδυ (επόμενη παράσταση) θα ξυπνήσει πάλι, γιατί είναι γερός και από σόι, του χτυπά τον κορμό με το χέρι και προτρέπει τον κόσμο να χτυπήσουν επίσης τα χέρια: “Κάντε σαν και μένα! Χτυπάτε, χτυπάτε τα χέρια σας δυνατά, τόσο μάλιστα και τόσο δυνατά που να τ’ ακούσουνε ως και τα Δέντρα - σε όληνα, σε όληνα την Ελλάδα πέρα πέρα”.

Ο πρόλογος, στο τρίτο μέρος του, δίνει και στοιχεία για τη σύλληψη της ιδέας της κωμωδίας, στην οποία συνδράμανε διάφορα στοιχεία: η εξοχή στη Γαλλία με τον πλάτανο και τη θάλασσα, η νοσταλγία για την Ελλάδα, το τρίτο βιβλίο του Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, απ’ όπου αντλείται το τοπίο και τα πρόσωπα του έργου, ο λογιολατρισμός, τον οποίο αντιπροσωπεύει ο δάσκαλος, οι επισκέψεις του Κακλαμάνου

και του Εφταλιώτη, οι περίπατοι μέσα στο δάσος (τα δέντρα που μιλούν), η συλλογή δημοτικών παραμυθιών του Ρίο (το στοιχειωμένο σε ζώο βασιλόπουλο)<sup>90</sup>, και τελικά ο ελληνικός συμβολισμός (σσ.56-58). Η κεντρική ιδέα του Ψυχάρη είναι, ότι ο συμβολισμός, το κυρίαρχο λογοτεχνικό ρεύμα της εποχής, δεν θα έπρεπε να είναι δανεισμένος από το εξωτερικό, "τα Παρίσια" και "τη Μόσκα", αλλά να αντλεί από την ποίηση του λαού, που είναι γεμάτη αυτόχθονους συμβολισμούς<sup>91</sup>. Και δεν χρειάζονται συμβολισμοί επίπλαστοι (η βρύση που γίνεται φιλοσοφία, το σύννεφο του μυστικού του γάμου, η βοσκοπούλα υπέρσωση Ουρανία και σκάλα του Συνόλου), αλλά απλώς τα πράγματα να μιλούν (η βρύση, το δέντρο, το πουλί), όπως στο δημοτικό τραγούδι και στο παραμύθι (σσ.59εξ.)<sup>92</sup>, δημιουργώντας έτσι μια "καινούρια ποίηση κι αληθινή" (σ.60)<sup>93</sup>. Δεν περιορίζεται όμως στο λαογραφικό δάνειο: "τα παίρνουμε από το λαό, να χύσουμε όμως μέσα και λίγη φιλοσοφία, λίγη ποίηση, ως και λίγη επιστήμη" (σ.60)<sup>94</sup>. Ως παράδειγμα για τη λαλιά των πραγμάτων ο Ψυχάρης αναφέρει το παραμύθι του μισόδη (που μοιάζει στην καταφρόνηση του κόσμου με το λαό), όπου στο παλάτι του μιλούν οι πόρτες<sup>95</sup>, και ο ίδιος, με την αγάπη της βασιλοπούλας, γίνεται άνθρωπος σωστός και βασιλιάς.

Ο Ψυχάρης προχωρεί σ' αυτό το σημείο σε προγραμματικές και σημαντικές δηλώσεις για την εθνική δραματολογία στο συρμό του συμβολισμού και συνηγορεί για τη χρήση συμβόλων και τεχνικών της δημοτικής ποίησης, όπως κάνουν άλλοι, από την εποχή της "Γαλάτειας" του Βασιλειάδη, αλλά με ιδιαίτερη έμφαση από τη γενιά του 1880, για τη θεματογραφική χρήση του δημοτικού τραγουδιού στη δραματοουργία<sup>96</sup>. Ο Ψυχάρης εξαιρεί την "ποιητικότητα" των παραμυθιών<sup>97</sup>, και ο "Γουανάκος" και οι θεωρητικές διαπιστώσεις στον πρόλογο είναι και ένα μανιφέστο για το ελληνικό παραμυθόδραμα<sup>98</sup>, που αντλεί τα μοτίβα, τα σύμβολα και τις εικόνες από τους θησαυρούς της λαϊκής ποίησης, ακολουθώντας έτσι ταυτόχρονα τις υφολογικές προτιμήσεις της Ευρώπης, το συμβολισμό, που τρέφει ιδιαίτερη αγάπη για το παραμύθι<sup>99</sup>. Μπροστά στους ποιητικούς θησαυρούς του λαού και την ανώτερη τέχνη του διαφαίνονται ανάγλυφα οι κενοί λογιολατρισμοί του δασκάλου, που με την ανιστόρητη κρίση του αναφωνεί "πως η Ρωμοσύνη όλη έχει βάρβαρη, χυδαία, ξεπεσμένη γλώσσα, παρακατιανή" (σ.62). "Είναι ντροπή", γιατί γλωσσολογικά δεν στέκονται οι ισχυρισμοί αυτοί. Και στη συνέχεια ο Ψυχάρης ανασκευάζει εκτενέστατα δημοσίευμα στο περιοδικό "Νέα Ημέρα" της Τεργέστης<sup>100</sup>, που υποστηρίζει παρόμοιες θέσεις. Η πραγματεία αυτή καλύπτει 30 σελίδες και διακόπτει τις ουσιαστικές αισθητικές τοποθετήσεις του "μανιφέστου". Αυτό το στοιχείο, το ανοικονόμητο και παρεμβατικό, είναι χαρακτηριστικό για όλο τον πρόλογο, ως ένα βαθμό ακόμα και για τα θεατρικά έργα.

Το τέταρτο μέρος του προλόγου ("Το βιβλίο μου", σσ.92-101) ξεκινά με

την ερώτηση, πότε θα παρασταθούν τα έργα του. Αναφέρεται στις επισπράξεις των "Νεφελών" στη μετάφραση του Σουρή (η πανελλήνια αυτή επιτυχία ξεκίνησε με τις παραστάσεις στην Αθήνα 26-29 Οκτωβρίου 1900)<sup>101</sup> και σχολιάζει πικρόχολα: "Πού να τους ονειρεύομαι γω τόσους παράδες" (σ.92)· τονίζει τους ανιδιοτελείς σκοπούς του ("Ο τεχνίτης ο φτωχός την τέχνη του μόνο κοιτάζει", σ.93) και επιτίθεται μαζί και στο Σουρή και στο Βικέλα: "Ούτε Αριστοφάνη μετάφρασα ούτε Σαϊκσπύρο. Κοίταξα να μεταφράσω τον εαυτό μου... Δεν έχω μήτε τους παράδες του Σουρή μήτε τη δόξα του Βικέλα" (σ.93 ο Βικέλας ήταν και ο ιδρυτής του Σύλλογου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων). Και τελειώνει με κάπως ειρωνική αυταρέσκεια: "Περνούν κ' οι παράδες, περνούνε κ' οι Σύλλογοι του Βικέλα, κι ο Βικέλας μαζί κι ο Σουρή. Τους αιώνες όμως τους λογαριάζω για δικούς μου" (σ.93). Σε τέτοια χωρία η αμετροέπεια δεν αμβλύνεται τελείως από την ειρωνεία και αυτοειρωνεία, και είναι οπωσδήποτε στοιχεία που δυσχεραίνουν μια νηφάλια αποτίμηση του συγγράμματος, εν μέρει ακόμα και της συνολικής προσωπικότητας του συγγραφέα.

Επανέρχεται στο ζήτημα, πότε θα παρασταθούν "και προτού πεθάνω η κωμωδία και το δράμα". Το τελευταίο μπορεί να αρέσει στον Παναγή Λεκατσά, το πρώτο στον Παντόπουλο<sup>102</sup>· η παράσταση όμως δεν πρέπει να αλλάξει τίποτε στο κείμενο<sup>103</sup>· ονειρεύεται και παραστάσεις στο Παρίσι, και είναι βέβαιο πως στην Ελλάδα θα τα παίξουν πολλές φορές<sup>104</sup>. Στη συνέχεια στρέφεται, όχι χωρίς διδακτισμό, στη θεατρική ορολογία: "θεατρίνοι" να λέγονται οι ηθοποιοί, όχι υποκριτές (δεν δέχεται τα υποβιβαστικά συμφραζόμενα της λέξης, "θεατρίνος" είναι "όνομα πολύ τίμιο", σ.94)· "τα ρόλα τους οι θεατρίνοι και να μην τα διδάσκονται", γιατί σήμερα ο ηθοποιός μαθαίνει μόνος του "τα ρόλα" του· επίσης λάθος είναι το "εδιόχθη (θέλει να πη πως παραστήθηκε) το πρώτον (ποιο πρώτο; είναι δυο;)...". Μετά από το μάθημα αυτό συλλογίζεται πως θα θυμώσουν οι δάσκαλοι με το "Γουανάκο", παρακαλεί όμως (με ένα υποκριτικό "πολύ ταπεινά μάλιστα και μ' όλο το σέβας") "το φίλο μας το Βικέλα να μην πάη και στοχαστή πως έγραφα κωμωδία εναντίον του, καθώς άκουσα κ' έλεγε για κάτι άρθρα που έκαμα για το Σύλλογό του" (σ.95). Το πράγμα βέβαια δεν έχει έτσι ακριβώς, όπως είδαμε παραπάνω. Στη συνέχεια ο Ψυχάρης μοχθεί να ανασκευάσει την εντύπωση πως έχει προσωπικά με το Βικέλα, και δημοσιεύει ένα γράμμα (3 του Τρυγητή 1900) προς αυτόν, που μάλλον έχει παραπέσει, όπως ισχυρίζεται, γιατί ο Βικέλας δεν απάντησε ποτέ, και στο οποίο ισχυρίζεται λίγο πολύ, ότι με τα άρθρα του εναντίον του έκαμε και "ρεκλάμα" για το Σύλλογο (σσ.95εξ.)· το περιεχόμενο, που δε μας αφορά εδώ, είναι αρκετά προκλητικό και μειώνει το συγγραφέα του. Καταλογίζει στη συνέχεια στο Σύλλογον αυτό ευθύνες, πως καταστρέφει την πατρίδα και αγαπάει την αδικία (σ.97)· αλλά η νίκη θα είναι δική του, ο Σύλλογος θα εξαφανιστεί



σύντομα, ενώ "η αλήθεια δεν έχει τέλος" (σ.97). Η στράτευση δίνει τη μάχη σε όλα τα επίπεδα και με όλα τα μέσα, και τυφλώνει με κάποια όρια αδιακρισίας, παραδεκτά ή μη. Η παράγραφος τελειώνει με ένα απεριγραπτο: "Και να σας πω και κάτι άλλο; Τους βαρέθηκα τρομερά όλους αυτούς. Φτάνει μας σήμερις πιο, και λέω να τους αφήσουμε γειά τους δασκάλους" (σ.97). Το "μανιφέστο" είναι συγχρόνως και λίβελος.

Χωρίς μεταβατική γεφύρωση περνά σε μια μικρή περιγραφή της Γης του Πυρός από τη Henriette Renan, για να τελειώσει με μια εκτενή αναφορά στη "γυναϊκεία ψυχή", που είναι ποίηση, χάδια (τα δέντρα στο "Γουανάκο"), και θυμάται τη "νταντούλα" του, όταν ήταν παιδί στην Πόλη, και τα χάδια της (σ.98εξ.), περνά συνειρμικά στη γυναίκα του, και μετά το εγκώμιό της, κάπως πιο έντεχνα, στην ψυχή της Ελλάδας, την Ιδέα, την Ιδέα της Κόρης "που την έπλασε πατέρας μεγάλος", ο Ποιητής (σ.99εξ.). "Οι γυναίκες που μάγεψαν τη ζωή μου αφτές είναι" (σ.100). Και τελειώνει με μian αναφορά στον Dante, τον οποίο λάτρευε ιδιαίτερα. Εξομολογείται επίσης, ότι μετά το "Γιαννίρη" (1897) δεν ήθελε να γράψει βιβλίο άλλο στα ελληνικά, αλλά για χάρη της Ιδέας το έπραξε: "Τόβγαλα λοιπόν και το καινούριο μου το έργο, δώρο πρωτοαιωνιάτικο, για την Ιδέα" (σ.101).

Ο εκτενέστατος αυτός πρόλογος "Για το Ρωμαϊκό θέατρο", ένας από τους πιο μεγάλους και πιο ιδιότροπους προλόγους της νεοελληνικής δραματολογίας, αποτελεί σαφώς έκκληση και προτροπή για τη συγγραφή εθνικής δραματουργίας και προβαίνει και στην υπόδειξη ορισμένων θεμάτων και τρόπων, που θα έπρεπε να διέπουν την προσπάθεια αυτή. Η κάπως αφελής προσδοκία σκηνικής σταδιοδρομίας των δύο θεατρικών έργων, που συνοδεύουν το "μανιφέστο", καθώς και η σημασία, που δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας στα έργα αυτά, δημιουργούν την εντύπωση ότι ο Ψυχάρης πίστεψε πραγματικά, πως πραγματοποιεί μια νέα αρχή στο νεοελληνικό θέατρο και ότι άλλοι θα ακολουθήσουν, βασιζόμενοι στις αισθητικές του προδιαγραφές, που διατυπώνει στο σχοινοτενές αυτό σύγγραμμα. Οι λόγοι, γιατί αυτό τελικά δεν έγινε, παρά την επιβλητική επιρροή που ασκούσε ο καθηγητής από το Παρίσι εκείνα τα χρόνια της αποκορύφωσης των γλωσσικών ερίδων στο χώρο της λογοτεχνίας, πρέπει να αναζητηθούν προς διάφορες κατευθύνσεις: 1) αφήνει κάποια ίχνη, και ο πρόλογος και τα δραματικά έργα, τουλάχιστον στον Παλαμά, που με την "Τρισεύγενη" προσβλέπει επίσης σ' ένα νέο ξεκίνημα της ποθητής εθνικής δραματολογίας· 2) ο Ψυχάρης, μέσα στο στρατόπεδο των δημοτικιστών, κατέχει τη θέση του καθοδηγητή από το εξωτερικό, που ο άκαμπτος δογματισμός του προκαλεί από την αρχή αντιδράσεις και ανάμεσα στους δημοτικιστές· 3) υπάρχουν οπωσδήποτε και χαρακτηριστικές ιδιοτροπίες, που επηρέασαν αρνητικά την αποδοχή και του μανιφέστου και των θεατρικών έργων, γιατί το "μάθημα" γίνεται μερικές

φορές ανιαρό και ανούσιο, η επιθετικότητα και ο πατερναλισμός του, η εγωπάθεια και η εμπάθεια θολώνουν συχνά την κρίση του και προκαλούν τη συναισθηματική πλέον αντίδραση και αποστροφή του αναγνώστη, ο οποίος παίρνει αποστάσεις από το “δάσκαλο” και απορρίπτει τελικά - αδικαιολόγητο και αυτό - το σύνολο του συγγράμματος· 4) η καθυπόταξη των πάντων στην Ιδέα και τον αγώνα ενάντια στην καθαρεύουσα ισοπεδώνει κάθε αισθητική διαφοροποίηση, ευθυγραμμίζει κάθε αποκλίνουσα κρίση και ανάγει τελικά το σύνολο της νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, ακόμα και τον ίδιο το νεοελληνικό πολιτισμό, σ’ ένα μονοδιάστατο ασπρόμαυρο σχήμα (“Καλοί/Κακοί”), όπου και καθολικές έννοιες όπως Αλήθεια, Αγάπη κτλ. λειτουργούν μόνο στο επίπεδο της γλωσσικής διπολικότητας και συρρικνώνουν την πολυμορφία του νεοελληνικού πολιτισμού σε μια “εσχατολογική” αναμέτρηση των δυνάμεων του Καλού και του Κακού· έτσι από τη μια σ’ ένα συγκεκριμένο γλωσσικό, πολιτισμικό, κοινωνικό και πολιτικό ζήτημα με μια συγκεκριμένη ιστορική εξέλιξη και λειτουργικότητα προσδίδονται σχεδόν οικουμενικές και μεταφυσικές διαστάσεις, ενώ από την άλλη η συνολική αντιμετώπιση των πολύμορφων ελληνικών παραδόσεων εγκλωβίζεται και παγιδεύεται σε διαφορές ως προς τους κανόνες της γραμματικής (οι καθαρευουσιάνοι είναι κακοί άνθρωποι, προδότες, αμόρφωτοι, δεν νιώθουν το Ωραίο και δεν νοιάζονται για το Αληθές κτλ.)<sup>105</sup>· 5) τελικά είναι και το ανοικονόμητο, το ανοργάνωτο, το “τυχαίο” στη δομή και διάρθρωση του μανιφέστου, που λειτουργεί περισταλτικά για την ευρύτερη επίδρασή του, καθώς και το ύφος το υπεροπτικό, της επίπλαστης οικειότητας με τον αναγνώστη, της προβαλλόμενης συνεχώς υπεροχής του συγγραφέα, που δεν δικαιολογείται από την ελλιπέστατη σε μερικά σημεία τεκμηρίωση των απόψεών του, είναι επίσης οι απaráδεκτες προσωπικές επιθέσεις εν ονόματι του γλωσσικού ζητήματος, οι αφελείς και χοντροκομμένες κρίσεις, μια μικροψυχία και στενοκεφαλία, η εμμονή σε αυθαίρετες λύσεις, που αναιρούνται στη συνέχεια από τον ίδιο πάλι, οι θεματικές παρεμβολές και παρεκβάσεις σε καθημερινά και δημοσιογραφικά, σε προσωπικά και άσχετα, που απογοητεύουν τον αναγνώστη και τον οδηγούν σε κάμποσα σημεία στον κίνδυνο της οριστικής διακοπής της ανάγνωσης.

Μολοντούτο αυτή η κάπως “διαταραγμένη” και ανισόρροπη εικόνα, που αποκομίζει ο αναγνώστης από το συγγραφέα και το σύγγραμμα, αδικεί τον πρόλογο αυτό και επισκιάζει τα ουσιαστικά στοιχεία του μανιφέστου, που έγκεινται στην έκκληση για συγγραφή εθνικής δραματολογίας, αντλώντας θέματα και συμβολισμούς από την ντόπια λαϊκή ποίηση και λογοτεχνία. Οι παρατηρήσεις του Ψυχάρη για την “ποιητικότητα” των λαϊκών παραμυθιών, εκείνα τα χρόνια, και η εφαρμογή του μοτίβου των πραγμάτων και ζώων που μιλούν στην κωμωδία αποτελεί τολμηρό νεωτερισμό στο νεοελληνικό θέατρο, που δε θα βρει συνέχεια. Το επανα-

στατικό δράμα του Αντι-Υπερανθρώπου δεν έχει αποδέκτη μόνο την Ελλάδα, αν και απευθύνεται στους άκριτους λάτρεις μιας εκλαϊκευμένης εκδοχής της φιλοσοφίας του Νίτσε, αλλά πηγάζει και απο το πολιτικό κλίμα της Ευρώπης του fin de siècle· δεν έχει να κάνει ουσιαστικές αισθητικές προτάσεις (η κατάργηση των σκηνικών οδηγιών και του καταλόγου των *dramatis personae* δεν έχει παρά γραφική λειτουργικότητα). Γεγονός είναι, ότι λόγω της ιδιοτροπίας του συγγραφέα και της ιδιορρυθμίας της διατύπωσης, ούτε το μανιφέστο ούτε τα θεατρικά έργα δεν είχαν σχεδόν καμιά συνέχεια και συνέπεια. Το πρώτο αυτό ολοκληρωμένο μανιφέστο του "θεάτρου των ιδεών" έμεινε τελικά μια ιδιότυπη εισαγωγή σε δύο ιδιότυπα δραματικά έργα. Η έκκληση αυτή για τη συγγραφή εθνικής δραματοουργίας, με έντονα ωστόσο στοιχεία προσωπικού λιβέλου, έμεινε απομονωμένη και έξω από τις θεατρικές και δραματογραφικές εξελίξεις: ένα ντοκουμέντο για τη θεατρική ιστορία του τόπου και ένα τεκμήριο για τις ιδεολογικές και αισθητικές ζυμώσεις στο χώρο του ελληνικού "θεάτρου των ιδεών" στην αυγή του 20ού αιώνα.



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σε μελέτημα για το θεατρικό έργο του Δ.Π.Ταγκόπουλου: "Το θέατρο των ιδεών κι ο κ. Δ.Π.Ταγκόπουλος", *Νουμάς* αρ.711-713, Νοέμβριος 1920.
2. Για την πορεία του γλωσσικού ζητήματος εκείνα τα αποφασιστικά χρόνια βλ. συνοπτικά Παν. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*. 5η έκδοση, Αθήνα 1990, σσ.52εξ. (βιβλιογραφία σσ.58εξ.). Για τη σύνδεση του δημοτικισμού με αριστερά κινήματα Ρ.Σταυρίδη-Πατρικίου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*. Αθήνα 1976.
3. Μόνο στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Mario Vitti (Αθήνα 1987) υπάρχει μια συνθετική αντιμετώπιση της εποχής μεταξύ της belle époque και των μεγάλων πολέμων (κεφ.11 "Από τη γραφικότητα του ειδυλλίου στην επαγγελία της ανθρώπινης λύτρωσης", σσ.281-330). Ωστόσο το θέατρο δεν βρίσκει ικανοποιητική παρουσίαση ούτε σ' αυτή την εργασία. Βλ. πρόχειρα Χ.-Δ.Γουνελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Αθήνα 1984 (το τρίτο μέρος είναι αφιερωμένο στο θέατρο) και Θ.Γραμματάς, *Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)*. Στον τόμο: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματολογία*. Αθήνα 1987, σσ.116-129. Για μια απογραφή των τίτλων της δραματογραφίας και μια πρώτη κατηγοριοποίηση τους βλ. την ανέκδοτη διατριβή της Α.-Ε.Δελβερούδη, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne 1901-1922*. Thèse, Paris 1982 (για τα κείμενα, δημοσιευμένα σε περιοδικά, βλ. της ίδιας, Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1922 (δημοσιευμένα σε περιοδικά). *Διαβάζω* 39 (1981), σσ.34-42).
4. Βλ. το μελέτημα του Β.Πούχνερ, Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ.381-408 (με τη σχετική βιβλιογραφία).
5. Καταποτιστική είναι η Εισαγωγή του Χ.-Δ.Γουνελά στα μονόπρακτα του Καζαντζάκη (*Νέα Εστία* 102 τεύχ 1211, Χριστούγεννα 1977, σσ.166-182), αλλά φυσικά δεν μπορεί να καλύψει το θέμα. Μόνο η πολυπλευρ αφομοίωση της φιλοσοφίας του Νίτσε απαιτεί ξεχωριστή μονογραφία (η Ursula Lamm, *Der Einfluß Nietzsches auf die neugriechische Literatur*. Diss. Hamburg 1970 δεν είναι σε θέση να εξαντλήσει το θέμα, καθώς και οι πολυάριθμες επιμέρους παρατηρήσεις του G.Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. Amsterdam 1983, pass.).
6. Για τη διαφοροποίηση των δύο ρευμάτων, που εμφανίζονται συχνά με ενιαία ορολογία στην ελληνική λογοτεχνική κριτική βλ. Β.Πούχνερ, Το "Φιντανάκι" και η κληρονομιά της ηθογραφίας. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ.317-331.
7. Η διαπλοκή των -ισμών και οι τροποποιήσεις και συμφυρμοί τους απαιτούν λεπτομερειακή ανάλυση και μια πολύπλευρη παρουσίαση.
8. Βλ. ακόμα Γ.Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*. Τόμος πρώτος (1794-1908). Αθήνα 1990 [1951], σσ.179-228, καθώς και Θ.Χατζηπανταζής, *Το Κωμικόδελιο*. Τόμ.Α', Αθήνα 1981 και Θ.Χατζηπανταζής/Λ.Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*. Τόμ.Α', Αθήνα 1977.
9. Βλ. Σιδέρης, ό.π., σσ.229-278 και Μ.Μαυρίκου-Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*. Αθήνα 1964, που ωστόσο δεν ικανοποιούν. Μια αναψηλάφηση του όλου θέματος με πιο κριτική ματιά είναι οπωσδήποτε απαραίτητη. Η προσφορά ειδικά του Θωμά Οικονόμου, και ύστερα από το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου, έχει παραγνωριστεί, γιατί λείπουν εν πολλοίς ασφαλή στοιχεία (βλ. το συγκινησιακό όρθρο του Βασ. Ρώτα, Η ημέρα του ηθοποιού (στον Θωμά Οικονόμου). *Θέατρο* 17, 1964 και στον τόμο *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*. Τόμ.Β'. Αθήνα 1986, σσ.630-637).
10. Οι επιφυλάξεις του Παλαμά στον πρόλογο της "Τρισεύγενης" (1903) παραμένουν πάνω κάτω ίδιες ως τις διαπιστώσεις του Ταγκόπουλου στον πρόλογο του "Αυτρωμού" (1920), όπου σημειώνει: "Το θέατρο σα να με κούρασε πια. Ίσως νάδωσα και σ' αυτό ό,τι είχα να δώ-

σω. Δε με τραβάει άλλο. Αδιαφόρησα πάντα για τ' ανέβασμα των έργων μου στη σκηνή και τις περισσότερες φορές που παιχτήκανε (το "Στην οξέωπορτα" μάλιστα παίζεται συχνότατα) ούτε πήγα να ντα δω... Το ρομάντζο, το δήγημα, με τραβούν περισσότερο, αφού μάλιστα τα είδη αυτά με γλυτώνουν κι από τους θεατρώνηδες, που ποτέ μου δεν μπόρεσα να τους κάνω θαυμαστές του οποιουδήποτε θεατρικού ταλέντου μου, μια κι από φυσικό μου δεν τα πολυκαταφέρνω στα παρακάλια και στις κολακειές... Να παιχτεί ή να μην παιχτεί κι ο "Λυτρωμός", το ίδιο μου κάνει. Εγώ τον έγραφα για λεύτερους ανθρώπους και για θέατρο που να νανεύεται το κοινό κι όχι να κατεβαίνει στα γούστα του. Άμα αποκτήσουμε τέτιο κοινό και τέτιο θέατρο, θα παιχτεί κι ο "Λυτρωμός", όπως θα παιχτούν κι άλλα έργα, διαλεχτότερα του, που μένουν παραμερισμένα σήμερα ή που θα γραφούν αύριο" (Δημ.Π. Ταγκόπουλος, *Ο Λυτρωμός*. Δραματικός επίλογος σε τρία μέρη. Αθήνα 1921, σσ.8εξ.). Η περιφρόνηση του κοινού και της σκηνηκής ερμηνείας, καθώς και η μορφωτική αποστολή του θεάτρου, που δεν πρέπει να πραγματοποιεί κανένα συμβιβασμό με θεατρίνους και θεατές, είναι σταθερό στοιχείο και στα πολυάριθμα άρθρα του Φώτου Πολίτη για το θέατρο εκείνη την εποχή, καθώς και στα πιο σπάνια σχόλια για τα θεατρικά πράγματα από μέρους του Κωστή Παλαμά.

11. Είναι χαρακτηριστικό ότι εκείνη την εποχή ξεκινούν μια σειρά συγγραφείς, όχι μόνο θεατρικοί, τη λογοτεχνική τους σταδιοδρομία, όπως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο πρόωρα χαμένος Γιάννης Καμπύσης, ο Σπύρος Μελάς, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Ηλίας Βουτιεριδής, ο Ταγκόπουλος, ο Καζαντζάκης, ο Παντελής Χορν και άλλοι.

12. Ενδεικτική είναι η φτώχεια των σχετικών κεφαλαίων (αν υπάρχουν) στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας, καθώς και η έλλειψη μιας ξεχωριστής ιστορίας του νεοελληνικού δράματος (που για πολλούς λόγους δεν μπορεί να την καλύψει η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ούτε του Λάσκαρη ούτε του Σιδέρη).

13. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι περιπέτειες της "Τρισεύγενης", η καθυστερημένη σκηνηκή της σταδιοδρομία και οι ερμηνευτικές παρεξηγήσεις της κριτικής σχεδόν έως σήμερα (το θέμα αυτό αποτελεί αντικείμενο ξεχωριστού μελετήματος που ετοιμάζεται).

14. Μονογραφία για τις προσλήψεις αυτές διαθέτουμε ως τώρα μόνο για τον Ίψεν (βλ. Νικ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*. Αθήνα 1983), η οποία σταματάει ωστόσο ήδη πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους, ενώ οι επιδράσεις του Νορβηγού πηγαιίνουν πολύ πιο μακριά.

15. Όπως την περίπτωση των μεταφράσεων του Κωνστ. Χατζόπουλου (βλ. τώρα την εισαγωγή του Γ.Βελούδη στον τόμο: Κωνστ. Χατζόπουλου, *Τα ποιήματα*. Αθήνα 1992, σσ.11εξ.).

16. Εδώ ανοίγεται ένα ευρύ πεδίο από ερευνητικά desiderata, τα οποία πρέπει να καλυφθούν σταδιακά. Η διαπλοκή των διαφόρων ερεθισμάτων της αφομοίωσης: ανάγνωση, παρακολούθηση παράστασης, ακόμα και ξενόγλωσσης παράστασης, μετάφραση, διασκευή, ανάπλαση και επίδραση στην αυτόχθονη δραματουργία, είναι διδακτική π.χ. στην περίπτωση του νεαρού Καζαντζάκη και του Maurice Maeterlinck (βλ. λεπτομερικά Β.Πούχνερ, Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Παρουσία Θ'* (1993), σσ.63-160, ιδίως σσ.144εξ.).

17. Η θεματογραφία αυτή προωθείται από τα καταστατικά των δραματικών διαγωνισμών. Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα. Στον τόμο: *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*. Ηράκλειο 1988, σσ.287-314.

18. Βλ. ως πρώτη προσέγγιση Β.Πούχνερ, Η παραλογή και το δράμα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ.307-330.

19. Ο Εφταλιώτης εκφράζεται ρητά ενάντια στη γερμανολατρία, επηρεασμένος σ' αυτό το σημείο από τον Ψυχάρη, στο άρθρο του "Αληθινή και ψεύτικη τέχνη" ("Άστυ" 21.7.1899). Για ανάλυση βλ. Παπανδρέου, ό.π., σσ.92-98.

20. Βλ. Θ.Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*. Γιάννενα 1984.

21. Για την πνευματική φυσιογνωμία αυτών των περιοδικών βλ. το κατατοπιστικό άρθρο του C.D.Gounelas, *The literary and cultural periodicals in Athens between 1897 and 1910. Μαντατοφόρος* 17 (1981), σσ.14-45.

22. Βλ. στη συνέχεια.

23. Σιδέρης, ό.π., pass.

24. Βλ. τα δύο μελετήματα της Άννας Ταμπάκη, "Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου" και "Η χρήση του ιστορικού μύθου στη δραματοποιήση του 19ου αιώνα" στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματοποιήση και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι.)*. Αθήνα 1993, σσ.91εξ. και 109εξ. αντίστοιχα.

25. Παν.Μαστροδημήτρης, Η μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας της περιόδου 1830-1930. Απολογισμός και προτάσεις. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΚΘ' (1986-1991 [1992]), σσ.9-20, ιδίως σ.16, όπου αναφέρονται συγκεκριμένα για τη σημασία τους οι πρόλογοι της "Μαρίας Δοξαπατήρ" του Δημ. Βερναρδάκη (1858) και του δράματος "Οι Καλλέργαι" του Σπυρ. Βασιλειάδη (1868).

26. Απ. Σαχίνης, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα 1760-1870*. Αθήνα 1992 και Παν. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι νεοελληνικών μυθιστορημάτων (1830-1930)*. Τρίτη έκδοση εμπλουτισμένη, Αθήνα 1992.

27. Τώρα ευπρόσαιο στην έκδοση του Κωστή Σκαλιόρα, Αθήνα 1970.

28. Η πιο εξαντλητική μελέτη είναι του Ε.Κριαρά, *Ψυχάρης. Ιδέες, αγώνες, ο άνθρωπος*. 2 έκδ. Αθήνα 1981 και το άρθρο του στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 9 Β (1988), σσ.490-492. Βλ. επίσης τη σχολιασμένη κριτική βιβλιογραφία της Amalia Moser, Δημοσιεύματα για τον Ψυχάρη: ένας κριτικός βιβλιογραφικός οδηγός. *Μαντατοφόρος* 28 (1988), σσ.11-28 (βλ. επίσης Γ.Βαλέτας, *Ψυχαρική βιβλιογραφία (1886-1979)*. Α' Ψυχαρική Εργογραφία. *Νέα Εστία* 107, 1980, σσ.106-129 και Ψυχαρική βιβλιογραφία. Β' Κριτική βιβλιογραφία. *Αιολικά Γράμματα* 9, 1980, σσ.208-315, και τη βιβλιογραφία στο *Νεοελληνικός Λόγος* 27, 1980, σσ.116-128). Στα δημοσιεύματα για τον Ψυχάρη, που συγκεντρώνονται κυρίως στα αφιερώματα (*Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4, 1949, τεύχ.6, σσ.193-203· *Νέα Εστία* 4, 1929, τεύχ. 70, σσ.930-992· στην ίδια 55, 1954, σσ.561-774 και 17 (1980), σσ.1-187· *Αιολικά Γράμματα* 9, 1979, τεύχ.53, σσ.225-317· *Νεοελληνικός Λόγος* 27, 1980· *Μαντατοφόρος* 28, 1988) επαναλαμβάνονται, εκτός από τους λιβέλους για το "Ταξίδι", βασικά τρεις απόψεις: "1. Αποδοχή χωρίς καμία αμφισβήτηση του μεγαλείου του έργου του Ψυχάρη, γλωσσολογικού και λογοτεχνικού. 2. Αποδοχή της σπουδαιότητας και της επιστημονικής αξίας του γλωσσολογικού του έργου, αλλά απόρριψη του λογοτεχνικού (από αισθητική άποψη). 3. Αποδοχή της σημασίας, που είχε η παρουσία του για το γλωσσικό ζήτημα (συνήθως της αποδίδεται θετικός, αλλά μερικές φορές και αρνητικός ρόλος για την προώθηση της δημοτικής), αλλά πιο συγκρατημένη και συχνά πιο τεκμηριωμένη κριτική γλωσσολογικών του θεωριών. Σε μερικές - σπάνιες - περιπτώσεις αυτή η κριτική φτάνει μέχρι την αμφισβήτηση της αξίας του Ψυχάρη ως επιστήμονα, συνήθως όμως περιορίζεται στην απόρριψη των ακροτήτων που υποστήριζε" (Moser, ό.π., σ.13).

29. Κυρίως με τα μελετήματα του Εμμανουήλ Κριαρά (ό.π.). Από την παλαιότερη βιβλιογραφία βλ. σε επιλογή: Α.Αγγέλου (επιμ.), *Ψυχάρης: Το Ταξίδι μου*. Αθήνα 1971, σσ.9-36· Μ.Αυγέρης, *Έλληνες Λογοτέχνες*. Γ' έκδ. Αθήνα 1971, σσ.59-87· Γ.Θεοτοκάς, *Πνευματική πορεία*. Αθήνα χ.χ., σσ.167-181· Α.Καραντώνης, *Φυσιогνωμίες* Α'. Αθήνα 1959, σσ.120-130· Γ.Χατζίνης, *Τρεις σταθμοί: Ψυχάρης, Παπαδιαμάντης, Παλαμάς*. Αθήνα 1943, σσ.5-58 κτλ. Βλ. επίσης Β.Γ. Mandilaras, John Psichari and his contribution to the Modern Greek Language. Στον τόμο: *Studies in the Greek Language*. Athens 1972, σσ.82-108 και 188-198.

30. Βλ. τα κλασικά άρθρα του Παλαμά (1906) και του Ροΐδη (Άπαντα τόμ.6, σσ.307-314 και Άπαντα (επιμ. Αγγέλου), τόμ.Γ', σσ.299-327 αντίστοιχα).

31. Βλ. κυρίως Α.Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα: Ιστορία και κριτική*. Αθήνα 1958,



σσ.223-242· R.Beaton, Απορίες διαβάζοντας τον Ψυχάρη. *Μαντατοφόρος* 28 (1988), σσ.46-52· Chr.Robinson, Psycharis and the novel. *Αυτόθι*, σσ.53-59· D.Holton, Psycharis and the short story. *Αυτόθι*, σσ.61-68.

32. Βλ. ενδεικτικά Ε.Φιλιππάκη-Warburton, Ο Ψυχάρης ως γλωσσολόγος. *Μαντατοφόρος* 28 (1988), σσ.34-39 και P.Mackridge, Ο πρακτικός δημοτικισμός του Ψυχάρη. *Αυτόθι*, σσ.40-45. Γράφει ο Παλαμάς στον Πρόλογο των "Πεζών Δρόμων" (1928): "...η αδιαλλαξία του Ψυχάρη προσκρούει στη συνείδηση και δημοτικιστών ακόμη. Κ' έτσι έχουμε λογοτέχνες ψυχαριστές και δημοτικιστές αντιψυχαρικούς. Οι πρώτοι ακολουθούν τα μαθήματα της γλωσσικής επιστήμης, με τους νόμους της που μας τους παρουσιάζουν ως μη επιδεχόμενους εξαίρεση, με την απαίτηση να υποταχθί σ' αυτούς και η γραπτή γλώσσα: οι δεύτεροι αντιτάσσουν την αισθητική του ο καθένας, με κάποιον επίσημο τόνο, καθώς τότε βάφτιζαν ό,τι τώρα ονομάζουμε, απλούστατα και κοινότατα, αίσθημα· δηλονότι την ορμή εκείνη την ενοραματική που έβω από τα διωρισμένα της όρια δεν αναγνωρίζει το κύρος, δε θέλει την εξουσία κανενός δόγματος, καμιάς επιστήμης..." (΄Απαντα, τόμ.10, σ.10). "...έβλεπα να καταλύεται μέσα στη συνείδησή μου η τυραννία του ψυχαρισμού. Δυνάμωνα μέσα μου η σκέψη πως ο δημοτικισμός δεν είναι αποκλειστικά λογικό κατασκεύασμα υποταγμένο απόλυτα στο κράτος της γλωσσικής επιστήμης· όσο και αν την πλησιάζουν οι κανόνες και οι νόμοι της που δεν επιδέχονται εξαίρεση, προς τις θετικές, προς τις φυσικές επιστήμες, δεν παρουσιάζει με αυτές παρά τις ποιητικές λεγόμενες αναλογίες... Υπάρχει ένας αστικός δημοτικισμός που δεν συνταριάζεται πάντα, στου πεζού λόγου, του συνετού και πειστικού, το πολύτροπο περπάτημα με την αγροτική, με τη βουνήσια φωνή, όσο κι αν την εξαυλώνει και την καθιερώνει εκατοστικός και γοητευτικός ο στίχος. Η δημοτική γλώσσα από τη στιγμή που γράφεται ως γλώσσα λογοτεχνική, είναι αρχιτεκτονικό κατόρθωμα, οποιοδήποτε σκοπό και αν υπηρετεί, ακόμα και την ίδια του την μορφή σκοπό του αν έχει. Και το κατόρθωμα αυτό για να προκόψει, όσο και αν του χρειάζεται γραμματική ενότης και συντακτική αρμονία, είναι πολυσύνθετο, καθώς παντού συμβαίνει, από του Ομήρου τον καιρό ως τις ημέρες μας, και φυσικό και αφύσικο και τεχνικό και τεχνητό, κατά την ανάγκη. Τα καθαρά φυσιολογικά στοιχεία της δημοτικής μας, μια φορά που γράφεται, είναι τα θεμέλια μόνο τα ζωντανά, τα στερεά, τα τετραγωνικά, που σ' αυτά επάνω υψώνεται. Δε μπορεί τα υλικά της όλα να είναι πέρα ως πέρα δημοτικά.... Υπάρχουν καθαρευουσιασμοί μέσα στο αίμα μας ολοζώντανοι και δημοτικισμοί αποκρουστικοί, ανυπόφοροι. Η λέξη είναι ζωντανή ύπαρξη, είπε ο ποιητής, είναι πρόσωπο..." (ό.π., σσ.12εξ.).

34. Έξοχος είναι ο χαρακτηρισμός, που δίνει ο Γρηγ. Ξερόπουλος με την ευκαιρία της έκδοσης των θεατρικών έργων του Ψυχάρη: "Το νέον βιβλίο του κ. Ψυχάρη, επιγράφεται "Για το Ρωμαϊκό Θέατρο". Περιέχει ένα δράμα τον "Κυρούλην", μίαν κωμωδία τον "Γουανάκον" και έναν πρόλογον εκτενή, από εκατόν σελίδας. Τυπωμένον εις το Παρίσι και αφιερωμένον εις την Ιδέαν, εις τον κ. Εφταλιώνην, εις τον κ. Κακλαμώνον και εις τον κ. Παλαμάν.

Ολόκληρος ο Ψυχάρης μέσα εις αυτό το βιβλίο τον εξαφνικόν, το παράξενον, το γεμάτον από αντιθέσεις. Ο Ψυχάρης με την μεγάλην ιδέαν του και με τα μικρά προσωπικά του, με την ωραίαν θεωρίαν του και με την αστείαν εφαρμογήν της, με την δροσεράν του ποιήσιν και με την ξηράν του σχολαστικότητα, με την σοφίαν του και με την αμάθειάν του, με την πονηρίαν του και με την ζευχικιάν του, με την τρυφερότητά του και με την τραχύτητα, με την άκραν ευγένειαν και με την άκραν ιταμότητα. Ένας Ψυχάρης πολύμορφος και πολυειδής, ένα κράμα περιεργότατον και σχεδόν ανεξήγητον· αλλά και δι' αυτό μία προσωπικότης ενδιαφέρουσα, υπέροχος, επιβάλλουσα, προ της οποίας κανείς δεν ημπορεί ν' αντιπαρέλθῃ. Αλλού θα ενθουσιασθῇ, αλλού θα θυμώσῃ, αλλού θα δακρύσῃ, αλλού θα ξεκαρδισθῇ από τα γέλια, αλλά ψυχρός δεν θα μείνῃ πουθενά. Ιδοὺ λοιπόν εν βιβλίον, το οποίον διαφέρει από κάθε άλλο, εκτός ἴσως των προηγουμένων του κ. Ψυχάρη, και αυτών τα οποία μας υπόσχεται δια το μέλλον, - και εἶνε πλήθος!" (*Παναθήναια* Β', 1901/2, τεύχ.3).

35. Κ.Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*. Αθήνα 1984, σ.353. Οι επιδράσεις αναφέρονται στους "Γραμματιζόμενους" και στο "Παραμύθι της ανέμης". Πρόκειται για μια "πρώτη ενστικτώδη διαπίστωση" (όπως και οι αναλογίες στο διάλογο μεταξύ Μοναστηριώτη και Κομπόπουλου από το "Γουανάκο" με το διάλογο των νεκροθαφτών στη μετάφραση του "Άμλετ").

36. Ο ισχυρισμός αυτός, μοναδικός απ' όσο γνωρίζω, ωστόσο όχι και αβάσιμος, είναι του Βασίλη Ρώτα. Γράφει σχετικά (1943): "Το 1900 έστειλε ο Ψυχάρης απ' το Παρίσι δώρο στο έθνος πρωτοχρονιάτικο, μάλιστα πρωτοαιωνιάτικο, όπως το λέει, έναν τόμο με τον τίτλο: "Για το Ρωμαϊκό Θέατρο". Σαν όλα τα βιβλία του δασκάλου ήτανε κι αυτό ένα μάθημα: Μεγάλος πρόλογος, έρευνα και ανάλυση στο θέμα και απόκοντα το παράδειγμα, δυό θεατρικά έργα, ένα δράμα, "Ο Κυρούλης" και μια κωμωδία: "Ο Γουανάκος". Τα έργα αυτά που ακόμα η νεοελληνική σκηνή τ' αγνοεί, όσο ξέρω ήνε πολύ σπουδαία κι όλο το βιβλίο σπουδαιότατο" (Β.Ρώτας, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*. Τόμ. Α' Αθήνα 1986, σσ.138εξ.). Αυτή η απόλυτα θετική αντιμετώπιση είναι περίεργη. Απόλυτα αρνητικός είναι π.χ. ο Γιάννης Σιδέρης: "...δεν είναι μόνο τα έργα του άχρηστα παρά και μακριά από την ελληνική θεατρική πραγματικότητα;" (Γ.Σιδέρης, Ψυχάρης και Θέατρο. *Νέα Εστία* 55, 1954, σσ.724-736, ιδίως σ.736). Και συνεχίζει: "Δεν έχουμε καμία επείκεια προς εκείνους που βλάπτουν ή που δεν ωφελούν το Θέατρό μας. Ούτε στους πρώτους ούτε στους δεύτερους δε θα συγκαταλεχθεί, βεβαίως, ο Ψυχάρης, γιατί το άλλο Έργο του είναι μεγάλο, γιατί αυτός ο άγιος που δεν εξήμωσε κανένα, που δεν αντιπάθησε κανένα ως άτομο, μας έρχεται ως μια γλυκειά παρηγοριά..." (φαίνεται πως ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου δεν διάβασε τις πικρές επιστολές του Παλαμά μετά το 1927). Ο Ρώτας προχωρεί στη συνέχεια στη συσχέτιση του θεατρικού έργου του Παλαμά με τα θεατρικά έργα του Ψυχάρη: "Δυο χρόνια μετά το βιβλίο αυτό του Ψυχάρη, έβγαλε ο Κωστής Παλαμάς την "Τρισεύγενη", δράμα σε τέσσερα μέρη, με μικρόν πρόλογο που τελειώνει με μνημόνεψη του Δασκάλου, όχι ονομαστικά, ούτε άμεσα σχετικά με το δράμα. Όμως το πως το βιβλίο αυτό του Ψυχάρη παρακίνησε τον ποιητή να γράψει κι αυτός ένα θεατρικό έργο, φαίνεται βέβαιο. Γιατί, όσο ξέρουμε, ούτε πριν, ούτε μετά ο Παλαμάς δεν καταπίστηκε φανά με το θέατρο κι η "Τρισεύγενη" ήνε κατά τούτο μοναδική" (ό.π., σ.139). Ενώ η επισχειρηματολογία δεν ευσταθεί, φαίνεται πως υπάρχουν κάποιες ενδείξεις για το ορθό της άποψης αυτής. Ο "Γουανάκος" άλλωστε είναι αφιερωμένος στον Κωστή Παλαμά.

37. Το κείμενο στην Αναγνώστου, ό.π., σσ.44-48.

38. Τον πιο ουσιαστικό σχολιασμό δημοσιεύει ο Hubert Pernot στη *Revue Critique d' Histoire et de Littérature* αρ. 49, 7.12.1903 (ελληνική μετάφραση στην Ηρώ Καταιώτη, Ο Ψυχάρης στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης. *Νέα Εστία* 107, 1980, σσ.145-161).

39. Βλ. τις κριτικές των Κ.Γεωργουσόπουλου, Φύσις φωνήεσσα. *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου*, ό.π., σσ.349-354 και Στ.Δρομάζου, *Νεοελληνικό θέατρο. Κριτικές*. Αθήνα 1986, σσ.89εξ.

40. "Κατάρες και περιγελάσματα για το "Ρωμαϊκό θέατρο" του Ψυχάρη δεν έλειψαν, καθώς πάντα. Και τι μ' αυτό; Μέσα στις τετρακόσες του σελίδες η εθνική ψυχή μιλεί παλληκαρίσια και μεγαλόστομα, και δεν έχουμε πολυσυνθίσει σε τέτοιο μίλημα... δεν είναι λίγα τα μέρη που αντιφέγγει μέσα στο βιβλίο αυτό δραματικά κ' ελληνικώτατα η γυναικολάτρισσα φιλοσοφία του Βινύ, που ξεσπάει κάτι από το σκληρό περιγέλασμα του Αριστοφάνη, που γλυκοκελαιάζει κάτι τι που δεν ξέρω γιατί μου θυμίζει "τ' Όνειρο της καλοκαιρινής νύχτας" του Σαίξπηρ" (Άπαντα, τόμ.6, σσ.139εξ.). Η τελευταία παρατήρηση αναφέρεται φυσικά στο "Γουανάκο". Αλλού σημειώνει για τον "Κυρούλη": "Έξαφνα ο "Κυρούλης", το δράμα του Ψυχάρη, μας δίνει το παράδειγμα έργου που ξεδιπλώνει σε γλώσσα και σε ύφος στρογγυλοκομμένα φυσικώτατα, που απορείς και πώς γράφτηκαν εκεί που μόνο να μιλιένται έστεκε, που ξεδιπλώνει μια ιδέα φιλοσοφική, φερμένη από προχωρημένο πολιτισμό, με μια τέχνη προσεχτικά πλεγμένη κ' επιτήδεια" (ό.π., σ.240).

41. Βλ. R.Beaton, Απορίες διαβάζοντας τον Ψυχάρη. Αφηγηματικά και ειδολογικά προβλήματα στο *Ταξίδι. Μαντατοφόρος* 28 (1988), σσ.46-52.

42. Η ανάγνωση των πινάκων αυτών δίνει την εντύπωση πλήρους θεματικής σύγχυσης, την οποία εντείνει ο Ψυχάρης επίτηδες. Έτσι π.χ. διαβάζουμε στον πίνακα του πρώτου μέρους (σ.3) προς το τέλος: "- Γίνεται κάποιος λόγος και για τον Goethe. - Γίνεται κάποιος λόγος για κάτι γράμματα του Goethe. - Γίνεται κάποιος λόγος για κάτι ανέκδοτα γράμματα του Goethe. - Γίνεται κάποιος λόγος για μια άγνωση ζουγραφία του Goethe. - Γίνεται κάποιος λόγος και για τον κ. Υπουργό της παιδείας στην Ελλάδα, τον ονοματιζόμενο Στάη". Πρόκειται για ένα υφολογικό στοιχείο ειρωνικό, του understatement, γιατί μέσα στο κείμενο ο Ψυχάρης περιφανεύεται ότι κατέχει κάποιες ανέκδοτες επιστολές του Goethe. Η επανάληψη και κλιμάκωση λειτουργούν εδώ ειρωνικά.

43. Ο τίτλος θυμίζει τη "Ρομερική γλώσσα" του Βηλαρά (Κέρκυρα 1814)(βλ. και τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Arnoldus Passow, *Τραγούδια ρωμικά*. Λειψία 1860).

44. Για την αντιπαράθεση αυτή βλ. σε επιλογή: Α.Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*. Αθήνα 1978, σ.165 και κυρίως της ίδιας, *Λαογραφικά μελετήματα*. Θεσσαλονίκη 1975, σσ.221εξ.· βλ. επίσης M.Herzfeld, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. Austin, Univ. of Texas Press 1982, σσ.18εξ. και του ίδιου, *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge 1987, σ.113, όπου σχηματοποιείται υπερβολικά το ιδεολογικό περιεχόμενο των δύο ονομασιών (για κριτική βλ. τώρα στους P. Sant Cassia/C.Bada, *The Making of the Modern Greek Family*. Cambridge 1992, σσ.245εξ.). Ο Ψυχάρης δημοσιεύει τον ίδιο χρόνο στα *Ρόδα και Μήλα* (1901, σσ.39-56) εκτενές άρθρο "Ρωμιός και Ρωμιοσύνη", όπως και, την ίδια χρονιά, ο Νικόλαος Πολίτης "Έλληνες, ή Ρωμιοί" (*Λαογραφικά Σύμμεικτα* 1, εν Αθήναις 1920, σσ.122-133). Αφορμή ήταν η έκδοση της "Ιστορίας της Ρωμιοσύνης" 1901 ('Απαντα, τόμ.1-2. Αθήνα 1962) του Αργύρη Εφταλιώτη, που τον υποστήριξε στην ονοματολογική αυτή επιλογή ο Παλαμάς ("Ρωμιός και Ρωμιοσύνη", "Το 'Αστυ" 12.10.1901), ενώ τον κατηγορεί ο Φ.Σωτηριάδης ("Ακρόπολις" 5.8.1901), ο οποίος θεωρεί πως πρόκειται για συγκαλυμμένη νέα όψη του γλωσσικού ζητήματος. Για περισσότερη βιβλιογραφία για το πολυσυζητημένο αυτό θέμα βλ. Μ.Μαντουβάλου, *Ρωμιός - Ρωμιός και Ρωμιοσύνη*. Κριτική βιβλιογραφία. *Μαντατοφόρος* 22 (1983), σσ.34-72.

45. Julius Constantin v. Hösslin, στο *Das litterarische Echo*, 1.3.1900, σ.771· ο Ψυχάρης συνηθίζει να δίνει πλήρεις παραπομπές μέσα στο κείμενο.

46. "Denn trotz des relativ Guten, was bis jetzt geleistet worden ist, dürfen wir von der Zukunft des Dramas in Griechenland nicht viel erwarten. In einem so tief erkrankten Volk, dessen Ideale nur pathologische Wahnbilder sind, kann das ernste Drama niemals eine Höhe erreichen" (σ.5, παράθεμα στα γερμανικά).

47. Βλ. το κεφάλαιο "Ο Ψυχάρης και η γερμανική επιστήμη" στον Ε.Κριαρά, *Ψυχάρης*, ό.π., σσ.240εξ.

48. Karl Dieterich, *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur*. Leipzig 1902. Για την εκτίμηση του έργου σε σύγκριση με άλλες ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1992, σσ.353εξ., όπου δίδεται και ιδιαίτερη έμφαση στις σχέσεις του Dieterich με τον Παλαμά.

49. Για το πνευματικό προφίλ του περιοδικού, που εκδίδουν ο Καμπύσης, ο Κώστας Χατζόπουλος και ο Γιάννης Γρυπάρης, και όπου έχουν δημοσιευτεί σε συνέχειες τα ενθουσιώδη "Γερμανικά Γράμματα" του Καμπύση βλ. C.D.Gounelas, *The literary and cultural periodicals in Athens between 1897 and 1910*. *Μαντατοφόρος* 17 (1981), σσ.14-45. Για τον Καμπύση βλ. τη μονογραφία του Θ.Γραμματά, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*. Γιάννενα 1984.



50. "Το Περιοδικόν μας" 1 (1900), σσ.33-37, 86-89, 159-163, 201-208. Για τον Καμπύση θα γράφει σε λίγο και ο Karl Dieterich ένα διαφωτιστικό άρθρο "Γιάννης Καμπύσης, ένας πρόμαχος της γερμανικής Τέχνης εις την Ελλάδα". *Ο Διόνυσος* 2 (1902), σσ.135εξ.

51. Ο Δροσίνης ήταν από το 1894 ως το 1898 αρχισυντάκτης της εφημερίδας "Εστία" και πολλά χρόνια διευθυντής του περιοδικού *Εστία*. Μια σύγχυση του ομώνυμου περιοδικού με την εφημερίδα αποκλείεται, γιατί στο περιοδικό όφειλε μάλλον ευγνωμοσύνη, αφού σχολίασε ευνοϊκά την παραμονή του κάθε φορά στην Αθήνα (33, 1892, 264-267), οπότε σύχναζε μάλιστα στα γραφεία του (Γρ.Ξενόπουλος, *Άπαντα*, τ.1, σ.278). Βέβαια είναι και το περιοδικό, στο οποίο πρωτοεμφανίζονται μεταφράσεις του Ίψεν (38, 1895, 182εξ.) και τα "Ανοιχτά Γράμματα" του Καμπύση (στον ίδιο τόμο 1895), από την άλλη όμως έχουν δημοσιευτεί σ' αυτό και τα πρώτα πεζογραφήματα του ίδιου του Ψυχάρη ("Ζούλια" 31, 1891, σσ.177εξ. και "Ο μουσαφίρης" 33, 1892 σσ.145εξ.). Βλ. την εξαντλητική μελέτη του Γιάννη Παπακώστα, *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*. Αθήνα 1982, σσ.52εξ., 54εξ., 57εξ., 74εξ., 146. Το ότι αποδέκτης της επίθεσης είναι ο Δροσίνης, προκύπτει και από ένα άλλο στοιχείο: στη συνέχεια του προλόγου (και εν μέρει και στην κωμωδία "Γουανάκος") θα γίνει πολύς λόγος για τον "Σύλλογον προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων", που ιδρύεται το 1899 στην Αθήνα από τον Δ.Βικέλα (και αυτός στο στόχαστρο: στο "Γουανάκο" παρωδείται η μετάφραση του "Άμλετ", ενώ η υπόθεση παίρνει αφορμή το τρίτο βιβλίο της σειράς: "Η Γη του Πυρός", που μετέφρασε ο Βικέλας) και είναι κατά τον Ψυχάρη όργανο του λογιотаτισμού: Γραμματέας του συλλόγου είναι ο Δροσίνης. Γι' αυτό το θέμα βλ. και στη συνέχεια.

52. Ολόκληρους καταλόγους "εθνικών χαρακτηριστικών" περιέχουν τα περιηγητικά βιβλία από το 18ο αιώνα ήδη για την Ελλάδα, τα οποία ωστόσο συχνά εννημερώνουν περισσότερο για την πνευματική καταγωγή και προσωπικότητα του γράφοντος παρά για την ελληνική πραγματικότητα. Συγκεντρωμένες τέτοιες πηγές βλ. Α.Βακαλόπουλος, *Ο εθνικός χαρακτήρας των Ελλήνων*. 1983 (χωρίς ιδιαίτερη κριτική αντιμετώπιση).

53. Ο πληθυντικός είναι κάπως καταχρηστικός: ως τότε είχαν γράψει δραματικά έργα επηρεασμένα από το "Βορρά" μόνο ο Ξενόπουλος και ο Καμπύσης. Η επίθεση στρέφεται στο δεύτερο, που τόλμησε να πάρει αποστάσεις από τον ψυχαρασμό.

54. Με λειπομέρειες στον Κριαρά, ό.π., σσ.209εξ., 225εξ. (για τη στάση το στη δική του Dreyfuß), σσ.221εξ. και 240εξ., επίσης 321εξ. (για το "σοσιαλισμό" του).

55. Για τη ντισεική ιδέα του Υπερανθρώπου στον "Κυρούλη", ο οποίος λειτουργεί ως πεδίο συνεχούς αναφοράς μέσα στο έργο, βλ. στη συνέχεια.

56. Ο Λουδοβίκος ο Β' της Βαυαρίας έκανε τουλάχιστον τον Wagner, ο Γουλιέλμος τίποτε (σσ.18εξ.).

57. Πρόκειται για τον Theodor Mommsen, συγγραφέα της τρίτομης "Ρωμαϊκής Ιστορίας" (1854-55, το 1888/89 ήδη στην όγδοη έκδοση) και πλήθους μονογραφιών και άρθρων για ποικίλα θέματα της Ρωμαϊκής ιστορίας. Από το 1873 είναι γραμματέας της Ακαδημίας Επιστημών του Βερολίνου, και βουλευτής του εθνο-φιλελεύθερου κόμματος.

58. Σ' αυτό το χωρίο ταλαιπωρούνται κάπως βάνουσα τα δεδομένα: ο Ψυχάρης ισχυρίζεται ότι ο γερμανικός λαός είναι προικισμένος μόνο για ποίηση και μουσική (αναφέρει ονομαστικά τον Schumann, τον Schubert και τον Wagner). Το πρώτο σοβαρό δράμα είναι η "Sarah Sampson" του Lessing (1755), ύστερα γράφεται η "Emilia Galotti" (1767) - παραθέτει σχετικό χωρίο από τον W. Wackernagel, *Geschichte der deutschen Litteratur*, 2η έκδ. (του E. Martin), Basel 1879-1894, τόμ. Β', σ.343. Στο ίδιο χωρίο αναφέρεται και ο "Νάθαν ο Σοφός" (1779), και ο Ψυχάρης αποφαίνεται, παρερμηνεύοντας το χωρίο του Wackernagel: "Κ' η κωμωδία λοιπόν παρμένη από τους Άγγλους. Πρωτότυπα πράματα ως τώρα δεν είναι, μήτε η κωμωδία μήτε το δράμα στη Γερμανία" (σ.34). Ο γνωστός γλωσσολόγος βέβαια μίλησε για στιχουργικό δράμα (Schauspiel in lamben), όχι για κωμωδία, γιατί το γνωστό έργο του Lessing δεν είναι κωμωδία. Παρερμηνεύει και άλλο χωρίο κατά τα μέτρα του, όπου ο Wackernagel διαπι-

στώνει πως η "Minna von Barnhelm", η πρώτη σοβαρή κωμωδία στη Γερμανία, ακολουθεί τα διδάγματα του Diderot: ο Ψυχάρης αποφαίνεται στη μετάφρασή του, ότι το σοβαρό δράμα των Γερμανών είναι παρμένο από τη Γαλλία. Πρόκειται για θελημένη παραποίηση στοιχείων για σκοπούς πολεμικής: ο Ψυχάρης παραλείπει άλλωστε ολόκληρα κεφάλαια της ιστορίας του γερμανικού δράματος, όπως το ουμανιστικό θέατρο, την τραγωδία του Μπαρόκ (με τον Andreas Gryphius και τον Johann Christian Hallmann), την κωμωδία του Μπαρόκ κτλ. Στη συνέχεια ισχυρίζεται ότι τα δραματικά έργα του Schiller είναι λυρικά ποιήματα γραμμένα για τη σκηνή, όχι θεατρικά έργα, και το ξεχωριστό αριστούργημά του Goethe, ο "Faust", επίσης δεν είναι δράμα, "αφού αναγκάζονται για την παράσταση να το κόβουν κομμάτια κομμάτια και πάντα υπάρχει δυσκολία μεγάλη να παιχτεί" (σ.35). Το σοβαρό δράμα των Γερμανών βλέπει μάλιστα μόνο πρόσφατα με τον Hauptmann και τον Sudermann, ενώ "του Grillparzer το σοβαρό και κάπως σκοτεινούτσικο δράμα, καιρός δεν είναι που το κατάλαβαν και το παρασταίνουν" (σ.35, στην Ελλάδα θα εισαγεί ο Θωμάς Οικονόμου του Grillparzer). Η αποστροφή του Wackernagel (τόμ.Β', σ.547) πως ο Σαίξπηρ παραμένει πρότυπο για την ιστορική τραγωδία, δεν ισχύει ούτε για τον Grillparzer ούτε για τον Friedrich Hebbel κι άλλους (το 1863 εκδίδει ο Gustav Freytag το γνωστό του μελέτημα "Die Technik des Dramas", που κωδικοποιεί τους αρχιτεκτονικούς κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας, και το έργο θα επανεκδοθεί πολλές φορές ως το τέλος του αιώνα). Αλλά τον Ψυχάρη δεν τον ενδιαφέρει σ' αυτό το σημείο η εξιχνίαση της αλήθειας: αναζητεί απλώς κάποια στηρίγματα για την κατακλείδα του: "Κ' έτσι δε βλέπω πού είναι το γερμανικό δράμα, μήτε να τάβγαλε πέρα το θέατρο το γερμανικό" (σ.36). Θεωρούμε περιττό να παραθέσουμε εδώ σχετική βιβλιογραφία, από την οποία προκύπτει αμέσως το αυπτόστατο του ισχυρισμού. Άλλωστε η απόφανση, πως ούτε η Γερμανία έχει δράμα (ως απάντηση στον ισχυρισμό του Γερμανού ανταποκριτή, ότι η Ελλάδα δεν έχει) παρουσιάζει περισσότερο "ποιητικό" παρά επιστημονικό ενδιαφέρον, γιατί η επόμενη παράγραφος ξεκινάει με τη χτυπητή αντίθεση: "Νομίζω ξεναντίας πως ο λαός ο ρωμαϊκός είναι γεννημένος για τη δραματουργία, προικισμένος για το θέατρο" (σ.36). Το βεβαιωμένο συμπέρασμα λοιπόν χρειάζεται για τη χτυπητή αντίστιξη.

59. *Εστία* 10 (1890), σ.156.

60. "...σα δεν έβγαζε ο Δροσίνης την Εθνική Αγωγή και σα δεν έγραφε βιβλία στην καθαρέβουσα για το χατίρι εννιά εταίρων" (σ.38).

61. Για τα δραματικά στοιχεία ιδίως των παραλογών βλ. Β.Πούχνερ, Η παραλογία και το δράμα. *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ.307-330, ιδίως σσ.307εξ. και του ίδιου, Η "Ερωφίλη" στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ.127-190.

62. Για τη λατρεία του καλοδιατυπωμένου λόγου σε αρχαία και σημερινή Ελλάδα και σχετικές παρατηρήσεις για το λεκτικό μέρος των δραματικών έργων βλ. Β.Πούχνερ, Θεατρικοί κώδικες στην Αθήνα, την αρχαία και τη νέα. *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, ό.π., σσ.11-20, ιδίως σ.13εξ. και 19εξ.

63. Υπάρχουν μια σειρά από ανθρωπολογικές μελέτες, που έχουν προσέξει, ότι στη λειτουργία του παραδοσιακού καφενείου μπορεί να εφαρμοστεί επιτυχημένα η έννοια της "θεατρικής σκηνής", γιατί εκεί αυτοπαρουσιάζεται (και διακυβεύεται) το κοινωνικό (και ιδανικό) εγώ του κάθε ατόμου: στη συζήτηση των θαμώνων δεν πρυτανεύει ο στόχος της ανεύρεσης της αλήθειας, αλλά η καλοδιατυπωμένη και πειστική εκφορά πρωτότυπων απόψεων, που εντυπωσιάζουν (και τελικά πείθουν) τους άλλους (βλ. ενδεικτικά Ε.Κ.Campbell, *Honour, Family and Patronage*. Oxford 1964). Και ο γραπτός λόγος του Ψυχάρη, σε ορισμένα σημεία μάλιστα έντονα, δείχνει αυτές τις ιδιότητες του εύκολου εντυπωσιασμού, χωρίς να βασανιστεί με τις λεπτομέρειες της τεκμηρίωσης.

64. Αναφέρει ως παράδειγμα την έκφραση "ο ήλιος λέει να βασιλέψη" - "ενώ ξέρουμε πως ο ήλιος τίποτις δε λέει" (σ.39).

65. Και διευκρινίζει ο καθηγητής από το Παρίσι, πάντα στο επίπεδο των εθνικών στερεοτύπων: "Άλλο ζήτημα η τεμπελιά· δεν τελειώνει ο Ρωμιός εκείνο που άρχισε, δεν έχει μήτε πομονή μήτε πιμονή στη δουλειά, γιατί δεν έμαθε ακόμα" (σ.39).

66. Γι' αυτό το λόγο "δεν μπόρεσα ποτέ μου να μεταφράσω το Γιαννίρη. Στο γαλλικό δεν έρχεται..." (σ.40).

67. "Και βέβαια μήτε μου πέρασε από το νου μήτε το συλλογίστηκα ποτέ μου να πω τάχα-τις πως είναι ο Κυρούλης μου το πρώτο δράμα στη δημοτική, λέω τη δημοτική, γιατί δράματα και καθαρέβουσα είναι αταίριαχτα πράματα" (σ.41). Και αυτή η παρατήρηση, ιστορικά δικαιολογημένη για τον κορυφαίο εκπρόσωπο του μαχόμενου δημοτικισμού, ελέγχεται σήμερα: ακόμα το 1893 χαλάει ο κόσμος με τις δύο παραστάσεις της "Φαύστας" του Δημ. Βερναρδάκη. Άλλωστε οι αρνητικές κρίσεις για το καθαρόγλωσσο θέατρο του 19ου αιώνα φαίνεται πως μεταβάλλονται σταδιακά: ο Γιάννης Σιδέρης αποκαλεί το 1951 ακόμα το κλασικιστικό πατριωτικό δράμα "Μεσαιώνα του Θεάτρου μας" (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*. Τόμ.Α', Αθήνα 1990, σσ.83εξ.), στη δεύτερη έκδοση της *Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Mario Vitti (Αθήνα 1987) υπάρχει μια αισθητή μετατόπιση προς νηφαλιότερες αισθητικές κρίσεις (βλ. σσ.199εξ. και τη βιβλιοκρισία μου στο *Südost-Forschungen* 48, 1989, σσ.517εξ.).

68. Δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περ. *Εστία*, το 1900 μαζί με τη "Μαζώχτρα" αυτοτελώς σε βιβλίο.

69. Ο Ψυχάρης ιδιαίτερα εκτιμούσε το "μυστήριο" αυτό. Η ανάλυσή του στη *Revue de Paris* (15 Απριλίου 1903), σσ.850-864 είναι από τις σημαντικές του, πρωτοποριακές για την εποχή μελέτες (J. Psichari, Un mystère crétois de XVII<sup>e</sup> siècle. *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature neohelléniques*. Τόμ.Α', Paris 1930, σσ.612-627). Σ' αυτό βέβαια μπορούσε να στηριχθεί ήδη στις θετικές κρίσεις του Karl Dieterich, *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*. Leipzig 1902, σσ.111-115. Η χρονολόγηση αυτή προέρχεται από λανθασμένη πληροφορία του Emile Legrand (*Bibliothèque grecque vulgaire*. Tom.I. Paris 1880, σσ.226-268) πως για την έκδοση του κειμένου χρησιμοποίησε χειρόγραφα του 1535 και του 1555.

70. Αναφέρεται στον Κωνστ. Σάθα, *Κρητικών θεάτρων ή συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*. Εν Βενετία 1879 (όπου δημοσιεύονται ο "Ζήνων", ο "Στάθης", ο "Γύπαρις" και η "Ερωφίλη"). Ο Ψυχάρης συσχετίστηκε με τον Κωνστ. Σάθα, που πραγματοποίησε τις μακροχρόνιες έρευνές του κυρίως στο Παρίσι. Με σπάνια ευθυκρισία, για την εποχή, δε θα τον ακολουθήσει στη θεωρία του για το βυζαντινό θέατρο.

71. "Είναι όμως κάποσο περίεργο, θ' άξιζε μάλιστα και τον κόπο να μπορούσε να μάθη κανείς και να ξετάση πώς και για ποιο λόγο βάσταξε τόσα και τόσα χρόνια το Βυζάντιο, μα δίχως ποτέ να δούμε και κανένα δράμα βυζαντινό, γιατί όσα κι αν έπαιε ο Σάθας, δράματα δεν είχαν οι Βυζαντινοί, και τι θα πη θέατρο, θέατρο δηλαδή όπως εμείς το βλέπουμε σήμερα στην Εβρώπη, δεν το ήξεραν τότες" (σ.41). Η ευθυκρισία και η βεβαιότητα, με την οποία εκφέρεται η άποψη αυτή, είναι αξιοπαρατήρητη, μετά τις τόσες επιπολαιότητες, που υπάρχουν στο σύγγραμμά των. Η θεωρία του Σάθα (Κ. Σάθας, *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικών θεάτρων*. Εν Βενετία 1878) για την ύπαρξη του βυζαντινού θεάτρου που γεφυρώνει το αρχαίο με το κρητικό, αντικρούστηκε πρώτα από τον Karl Krumbacher, *Byzantinische Literaturgeschichte*. München 1897, σσ.644-648 (ο Ψυχάρης ο ίδιος παραπέμπει στο έργο αυτό). Για το όλο ιστορικό της διένεξης και τα διάφορα επιχειρήματα βλ. Β. Πούχνερ, *Το Βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο. Επιτηρίς Κέντρου Επιστ. Ερευνών* 11 (Λευκωσία 1981/82), σσ.169-274 και διευρυμένο στον τόμο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ.13-92, 397-416, 477-494 (σε επίτομη μορφή W. Puchner, Zum "Theater" in Byzanz. Eine Zwischenbilanz. G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest*



*und Alltag in Byzanz*. München 1990, σσ.11-16 και 169-179).

72. Παραπέμπει σχετικά και στον Αριστοτέλη (Ποιητ. Δ' 16).

73. "Ό τι βλέπεις στη Ρώμη, το βλέπεις και στην Πόλη. Ό τι δε βλέπεις στη Ρώμη, δεν το βλέπεις μηδὲ στην Πόλη" (σ.43).

74. Η παρατήρηση αναφέρεται στην εποχή της ίδρυσης του Βυζαντίου τον 4ο αιώνα, όταν η δραματογραφία στη Ρώμη είχε πλέον σταματήσει και στα θέαματα κυριαρχούσαν ο ιππόδρομος και οι μίμοι.

75. Την άποψη αυτή θα συμμεριστεί δύο χρόνια αργότερα ο Παλαμάς, όταν αναφέρει στον πρόλογο της "Τρισεύγενης" το Γεώργιο Χορτάτση ως πατέρα της νέας μας δραματικής τέχνης (Άπαντα, τόμ.4, σ.187). Εκείνη την εποχή ακόμα πίστευαν, πως η γλώσσα των έργων της Κρητικής λογοτεχνίας είναι η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού.

76. Όπως επιστημονήθηκε ήδη, αυτή η προτροπή βρήκε αποδέκτη μάλλον τον Παλαμά και μόνο.

77. Η μορφή αυτής της δυνατής γυναίκας έχει αφήσει, ίσως, πέρα από πρότυπο των δυνατών γυναικών του Ίψεν, κάποια ίχνη στη δραματογραφία του "θεάτρου των ιδεών": στην "Τρισεύγενη" του Παλαμά (1902), την Ελένη στο "Φασγά" του Καζαντζάκη (1907), την Αστρούλα στις "Αλυσίδες" του Ταγκόπουλου (1908) και τη Σμαράγδα του "Πρωτομάστορα" του Καζαντζάκη (1909). Επειδή το μοτίβο της ισχυρής, ενσυνειδητής για το ρόλο της και ιδεολογικοποιημένης γυναίκας στη δραματογραφία συσχετίζεται, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, άμεσα ή έμμεσα και με το γυναικείο κίνημα και την Καλλιρόη Παρρέν, το θέμα ίσως θα άξιζε μια συστηματικότερη μελέτη.

78. Για τις αντιπάθειες του Ψυχάρη προς το γερμανικό σοσιαλισμό βλ. Κριαράς, ό.π., σσ.209εξ.

79. "Ίσως πούνε οι μεγάλοι δραματογράφοι της Αθήνας πως τάχα μπορούσα να σημειώσω κι άλλα μερικά, για να πω τουλάχιστο ποια είναι όλα τα πρόσωπα του δράματος, να βάλω κ' έναν κατάλογο με τα ονόματα. Λυπούμαι πολύ, μα δε μου φάνηκε αναγκαίο διόλου" (σσ.49εξ.).

80. Ο Ψυχάρης σημειώνει κατηγορηματικά: "Αφτές τις πολυλογίες εγώ τις έκοψα. Έκοψα κι άλλα μερικά. Στα δράματα βλέπω και βάζουνε κάθε λίγο και λιγάκι, κάτι λεζούλες που τι νόημα έχουν καλά καλά δεν το νοιώθω, λόγου χάρη: "έρχεται", "φέβγει", "σηκώνεται", κάθεται", "κλαίει", "γελά" κτλ.κτλ." (σ.50)· στο "Γουανάκο" όμως χρησιμοποιεί κατά κόρον την πεφρονημένη αυτή μέθοδο!

81. Βλ. ενδεικτικά M.Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*. Graz/Köln 1961, σσ.412εξ. (με τη σχετική βιβλιογραφία).

82. "Παρακαλώ να μη γυρέβουνε μέσα τίποτις προσωπικά που δεν υπάρχουνε και που δεν τα στοχάστηκα. Βέβαια πως το δράμα μου είναι γραμμένο για την Ελλάδα, που αδικίες είδε κ' έπαθε όχι λίγες· θέλω να τις δη και στο δράμα μου, κ' έτσι να τις μισήση περισσότερο. Μα δεν είχα κανέναν άλλο σκοπό. Πρόσωπα ελληνικά δεν έχει μέσα" (σ.53). Και αυτό σε πλήρη αντίθεση με το "Γουανάκο".

83. Προσθέτει και ορισμένες σκέψεις ιδιαίτερα για το Δούκα Πέτρο και την τύχη του (τέτοια πρόσωπα υπάρχουν παντού, ακόμα και στο Παρίσι): "Ο Δούκας Πέτρος μας φανερώνει... πως όταν κανείς φοβάται, όταν τρέμει και για να μην το δείξει, λέει πως από γενναιότητα δε θέλει να εκδικηθῇ, πως είναι μεγαλόκαρδος κι αποδεχνά τις βρισιές, τις αδικίες και το Κακούργημα, τότες αμέσως την άλλη μέρα κάνει το Κακούργημα φτερά, πετιέται μ' όλη του την ορμή, χύνεται καταπάνω στον ξεχασιάρη - ή το φοβιτσαίρη - και του τρώει τ' άντραρά του. / Κι αφτό Δικιοσύνη" (σσ.53εξ.).

84. Το χώριο είναι ενδεικτικό για το προσωπικό ύφος του Ψυχάρη, κινούμενο ανάμεσα στο διδακτισμό και την αυτοειρωνεία, την επίπλαστη ανωτερότητα και τη χιουμοριστική αυτοαμφισβήτηση: "Ο Αθηναίος είναι πολύ έξυπνος. Στο πνέμα όλους τους ξαπερνά κ' ίσα ίσα έτσι

το νομίζει πως είναι, γιατί κάποτε, με το να θέλη να δείξη περίσσιο, του λείπει και το λίγο το πνέμα. Να το βάλω εγώ τα γυαλιά του Αθηναίου, πού να το ληστώ να το συλλογιστώ τέτοιο πράμα; Φοβούμαι όμως μήπως, ύστερις από κείνα που είπαμε για το δράμα και για τα ψαλιδωκοψήματα, στοχαστή άξαφνα με το νου του ο τετραπέρατος ο Αθηναίος: << Κατάλαβα! Δε θέλει ο φίλος πέντε πράξεις, γιατί δεν μπορεί να τις καταφέρει. Μόνοι εμείς ξέρουμε την τέχνη. Δε θέλει ο φίλος να βάζουμε πώς σηκώθηκε ο τάδε και πώς ο τάδε έκασε, γιατί δεν ξέρει πώς να το πη και δυσκολέβεται: ίσως δε νοιώθει και τότε πρέπει να κάθεται ο ένας, κι ο άλλος να σηκώνεται, τότε πρέπει στη σκηνή να κλαίνει, να γελάει, να χασμουριούνται, να πηδούνε και να ξαπλώνουνε την αρίδα τους>>. Κι άλλα τέτοια πολλά θα σοφιστή ο φίνος μας ο Αθηναίος" (σ.55). Και ακολουθεί η αποστροφή: "για να του κάμω το χατίρι - για να μην παίρνη και πάρα πολύ απάνω του - έκοψα και γω την κωμωδία μου σε πέντε κομμάτια, δηλαδή σε πέντε πράξεις, όπως το συνηθίζει ο κόσμος" (σ.56). Η ειρωνεία αφορά την κλασικίζουσα πατριωτική τραγωδία, που ακολουθεί συμβατικά το πεντάπρακτο σχήμα.

85. "Άλλο είναι δράμα κι άλλο κωμωδία. Για την κωμωδία ταίριαζε κιόλας το κόψιμο. Ταίριαζαν κ' οι φρασούλες εκείνες που χώνουνε στις κωμωδίες, τα παρασφηνώματα που καθίζουσε, κάτι σήκω κάτσε, κάτι έμπα έβγα κτλ. κτλ. Στην κωμωδία μου θα τα βρουν απτά όλα. Και μάλιστα, να πω την ιδέα μου καθάρια, οι λεξούλες κ' οι φρασούλες αφτές καταντούνε μαζί με την κωμωδία ένα και μόνο πράμα, τόσο σμίγουνε γερά, καθώς μου φαίνεται, οι φρασούλες με την κωμωδία" (σ.56). Η επιλογή αυτή στηρίζεται εξίσου σε αυθαίρετες αισθητικές αρχές, γιατί η περίπλοκη σκηνική δράση, με τα δέντρα που μιλούν και τους ιθαγενείς που δρουν, το ζώο και το δάσκαλο, απλώς δεν μπορεί πια να αποδοθεί μόνο με το σκηνικό ευθύ λόγο. Μένει βέβαια το θέμα, πόσο ο ίδιος ο Ψυχάρης παίρνει στα σοβαρά αυτές τις προγραμματικές τοποθετήσεις της δραματουργίας, ή τις θεωρεί ο ίδιος απλώς εμπαιγμό του αναγνώστη.

86. Βλ. H.Pernot, *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* 49, 7.12.1903.

87. Πλάτανος: "Άθρωπος, ζώα και δέντρα, ένα σόι να είναι, τα ίδια να λένε κι ο ένας να μην καταλαβαίνει τον άλλο να!".

88. Πονάει "συγκλοδοκορμόριζα". Υπάρχουν και νόστιμα χωρία ρομαντικής ειρωνείας: Πλάτανος: "... Κοίταξε τι περδέματα που έχουμε σε μία και μόνη κωμωδία! Πρέπει ο Κουμπούπουλος να πάρη την Καλαθούνα, πρέπει εσύ τώρα να πάρης τον Πέφκο, πρέπει ο Γουσανάκος να γίνη άνθρωπος!".

89. Ο Ψυχάρης, με τη φωνή του Πλάτανου, δίνει σε τέτοια χωρία και ειρωνική αποστασιοποίηση: "ποιος ξέρει μάλιστα καμιά μέρα, παιδιά μου, που τόσο νόστιμα τα λέτε, αν άξαφνα δε γίνει ο λύκος αρνί, ο Δάσκαλος Ρωμιός, η καθαρέβουσα γλώσσα, Πλάτανος το πουλί και γω πουλάκι να πετάξω στ' αψηλά!".

90. Πρόκειται για την έκδοση: *Contes populaires grecs publiés d'après les ms. du Dr. J.G. de Hahn et annotées par Jean Pio. Copenhagen 1879.*

91. "Πολλοί σήμερα στην Αθήνα περπατούνε και στιχουργούνε με το συμβολισμό στο χέρι, και θαρρώ πως έχουμε δίκιο, γιατί δε βλέπω και να γίνονται όχι ποιήματα, μα μήτε και πεζά, μήτε αν γίνεταί τίποτις δίχως συμβολισμό" (σ.58) Παρομοιάζει στη συνέχεια το συμβολισμό με μια λίμνη, που έχει καθαρή και ήσυχη επιφάνεια, από κάτω όμως περνάει το ποτάμι της ζωής (σ.58-59).

92. Ο Ψυχάρης αποκαλεί το εύρημα αυτό, που το αντλεί από το παραμύθι, "το μεγαλήτερο μουσικό της τέχνης που τέχνη δεν ξέρει" (σ.59εξ.).

93. Μένει το ζήτημα της πηγής της έμπνευσης αυτής, που δεν φαίνεται να είναι μόνο το ελληνικό παραμύθι. Ο Maurice Maeterlinck, που είχε επηρεάσει έντονα τη θεατρική ζωή των Αθηνών (μεταξύ άλλων το νεαρό Καζαντζάκη, βλ. Β.Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Παρουσία Θ'*, 1993, σ.63-160, ιδίως σ.144εξ.), συνέθεσε και ένα παραμυθόδραμα "L'oiseau bleu", όπου μιλούν και τα πράγματα και τα ζώα (σκύλος, γάτα, το ψωμί, το γλυκό, η φωτιά, το νερό): εν σπέρματι βρίσκονται τα στοιχεία αυτά ήδη στο παραμυθό-

δραμα "La mort de Tintagiles" (1894), από το οποίο έργο έχει δώσει μίαν έξοχη περιγραφή ο Παλαμάς ('Απαντα ΙΣΤ' 70εξ., 260εξ.).

94. Θα μπορούσε να κατηγορήσει κανείς τον Ψυχάρη, από μίαν αξιολογική αισθητική βέβαια άποψη και όχι ιστορική, ότι οι συμβολισμοί του είναι επίπλαστοι, παραμένουν σε ένα αρκετά ορθολογικό επίπεδο και δεν αποκτούν βαθύτερη ποιητική λειτουργικότητα. Για μια αξιωματική κρίση, που παρά την αποφιστική αφέλεια του έργου, την ατεχνία και τα σκηνικά αδιέξοδα βλέπει ακόμα "πυρήνες ανθεκτικούς", έργο που λειτουργεί σήμερα στο επίπεδο "της πνευματικής ενοχής" (γιατί τελικά δεν επηρέασε κανένα) και ήταν στην εποχή του "κατόρθωμα τόλμης και πρωτοτυπίας" βλ. Κ.Γεωργουσόπουλο, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. II. Ελληνικό θέατρο*. Αθήνα 1984, σσ.352εξ. Τα δέντρα που μιλούν υπάρχουν ως μοτίβο αρκετές φορές στο παλαιό έργο (π.χ. στο 12ο λόγο του "Δωδεκάλογου του Γύφτου").

95. Πρόκειται για το παραμύθι του "Σταχτιάρη" ή του "Μισωκόλαχη" (AaTh 675, Μοτίβο T 513 "Conception from wish"). Βλ. M.G.Meraklis, *Studien zum griechischen Märchen*. Eingeleitet, übersetzt und bearbeitet von W.Puchner. Wien 1992, σ.164. Λέγεται επίσης "Κωλονιωμένος", "Κωλονενής", "Μισκόλιας" κτλ. (για περισσότερες πληροφορίες από το ανέκδοτο υλικό του αρχείου Μέγα βλ. W.Puchner, *Groteskkörper und Verunstaltung in der Volksphantasie. Zu Formen und Funktionen somatischer Deformation*. Στον τόμο: *Innovation und Wandel. FS Oskar Moser*. Graz 1994, σσ.33-352, ιδίως σ.348).

96. Ενδεικτικό υλικό συγκεντρωμένο στο Β.Πούχνερ, Η παραλογή και το δράμα. *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ.307-330..

97. "Τα παραμύθια του λαού είναι ρουμάνι αληθινό. Κάθε κλαρί τη λαλιά του, και κάθε λαλιά, σαν ξέρομαι και τη γρικάμε, ποίηση. Εκεί να πάη κανείς ν' ανασάνη, εκεί να πλουτίσι ο νους, εκεί να ξαναλούσουμε την ψυχή μας. Ένα ρυάκι που γλυκοτρέμει και τρέχει, ένα λάφι που πηδάει, ένα δέντρο που κουβεντίζει, μια μάγισσα, ένα αλόγο, ένας δρόκος, όλα, όλα έχουνε μια έννοια, που αν πας ίσια με τον πάτο βαθιά, θα βρης θεόρατους κόσμους και βρύση παναιώνια που δε σώνονται τα νερά της" (σ.61). Τέτοιες τοποθετήσεις βρίσκουν τον Ψυχάρη κοντά στο ηθογραφικό κίνημα, δεν σταματάει όμως στην επιφάνεια της γραφικότητας και του *coulleur locale*, στην απεικονιστική λειτουργικότητα της πεζογραφίας, αλλά τον ενδιαφέρει της ποίησης το βάθος, που ενέχουν τα δημιουργήματα της λαϊκής λογοτεχνίας. Η προσέγγισή του είναι ποιοτικά διαφορετική και ξεκινάει από άλλες αφετηρίες.

98. Τα παραμυθοδράματα του Καμπύση "Αρήγιανος" (έμμετρη γραφή), και "Ανατολή" θα δημοσιευτούν μόλις το 1901 (βλ. Θ.Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*. Γιάννενα 1984, σσ.106εξ. και 113εξ.). Ο ίδιος ο Ψυχάρης θα επανέλθει στο παραμυθοδράμα: στο Θεατρικό Μουσείο φυλάσσεται χειρόγραφο με θεατρικό έργο του με τίτλο "Η νεράϊδα. Εθνικό παραμύθι σε τρεις πράξεις", που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πρωτοπορία Α'*, φυλ.3 (Μάρτιος 1929) σσ.69-78 (κατά το Γιάννη Σιδέρη και αυτοτελώς, βλ. Γ. Σιδέρης, Ψυχάρης και θέατρο, *Νέα Εστία* 1 Μαΐου 1954, σσ.724εξ.)· το χειρόγραφο είναι αφιερωμένο στη Μαρίκα Κοτοπούλη (η οποία κατά το Σιδέρη το κράτησε ολόκληρη 12 χρόνια στο συρτάρι), ενώ στη δημοσιευμένη μορφή είναι αφιερωμένο στο Γρηγόριο Ξενοπούλου (ευχαριστώ τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο για την πληροφορία).

99. Αυτή την προτίμηση είχε ήδη ο Ρομαντισμός· και αυτή αναβιώνει εκ νέου με το Νεορομαντισμό. Το παραμύθι στην ελληνική δραματογραφία του 20ού αιώνα είναι ακόμα ένα θέμα προς διερεύνηση, θέμα που ξεπερνά το υφολογικά όρια του Συμβολισμού και του Νεορομαντισμού (βλ. π.χ. το έργο "Ο βασιλιάς Ανήλιαγος" του Δημήτρη Χατζή [ca. 1960], δημοσιευμένο τώρα στον ογκωδέστατο τόμο του Νίκου Γουλανδρή, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, Αθήνα 1991, σσ.461-491· ευχαριστώ τη Γεωργία Λαδογιάννη, που επέστησε την προσοχή μου στο κείμενο αυτό).

100. Αρ.1354-56 (1900). Η εκτενής απάντηση του Ψυχάρη έχει δημοσιευτεί με κάποιες αλλαγές με τον τίτλο "Ο αρθρογράφος της Νέας Ημέρας" στο "Άστυ" 27-28, Δεκ. 1900.



101. Την είδηση παίρνει από το *Άστυ* 3.11.1900. Για την πορεία των παραστάσεων και την απήχηση βλ. Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*. Αθήνα 1976, σσ.164-169.

102. Για τον πρωταγωνιστή του κωμειδύλλιου βλ. τώρα κυρίως Θ. Χατζηπανταζή, *Το Κωμειδύλλιο*. τόμ.Α'. Αθήνα 1981, pass.

103. Το ίδιο θα ζητήσει δύο χρόνια αργότερα ο Παλαμάς για την "Τρισεύγενη", αλλά με κάπως διαφορετικό δίκαιο.

104. Τόσο, που θα πλουτίσουν κιόλας (σ.93). Κι αυτό το χωρίο τοποθετείται κάπου ανάμεσα στην αφελή αυταρέσκεια και την παίζουσα αυτοειρωνεία.

105. Αυτό ισχύει ασφαλώς και για την άλλη πλευρά (βλ. π.χ. τη βιβλιοκρισία του Δ.Χατζόπουλου (Μποέμ) στο *Διώνυσος* 2, 1902, όπου αποκαλεί τον Ψυχάρη αστό αγαθότατο, "ο οποίος δεν δύναται να χωνεύσει το γεύμα του, βασανιζόμενος από το φάσμα του Υπερανθρώπου του Νίτσε, ένας αστειος ιδεολόγος, ο οποίος αναζητεί το αίνιγμα της ζωής εις την θείαν τιμωρίαν, την πρόδον του ατόμου και του έθνους εις την τιμωρίαν της Δυνάμεως και εις τον θρίαμβον της αδυναμίας, ένας ανθρώπακος" ή την ανώνυμη κρίση στην εφημερίδα "Ακρόπολις" [21.12.1901], όπου ο αρθρογράφος αποφαίνεται: "Η υπόθεσις του "Γουανάκου" είναι συμβολική, και συνεπώς παράδοξος και ακατανόητος. Αλλ' αν η κωμωδία ως δραματικόν έργον είναι εντελώς ανάξιον λόγου, ως ανάγνωσμα όμως είναι φαιδρότατον, με το οποίον ημπορεί κανείς να περάση αλησμονήτους στιγμάς. Και πώς οι ατυχείς θεατρίνοι, που θα παίξουν την κωμωδίαν αυτήν του κ. Ψυχάρη, θα κατορθώνουν να κάμουν το ρυάκι και τα γαιδουράκια να μιλήσουν δεν λέγει που ο συγγραφεύς, αφήνων την φροντίδα αυτήν εις άλλους"). Σημειώνεται και στην άλλη πλευρά η απουσία κάθε κατανόησης ή και βούλησης για κατανόηση, πραγματοποιούνται κακοήθεις επιθέσεις και κυριαρχεί στενοκεφαλία, αλλά ο Ψυχάρης, ίσως, ως επιστήμονας, με τη γεωγραφική απόσταση και την οικονομική ανεξαρτησία του από τα ελληνικά πράγματα, θα μπορούσε να κρίνει - αυτή είναι, νομίζω, η σημερινή μας αίσθηση, ίσως και υποκειμενική - με μεγαλύτερη νηφαλιότητα τα πράγματα, με βαθύτερη δεκτικότητα για την πολυμορφία των γλωσσικών εξελίξεων, μ' ένα πιο ακέραιο ένστικτο για πολιτιστικές ζυμώσεις, που έγιναν και χωρίς και έξω από αυτόν, και με λιγότερη, τέλος, εμμονή στην κατοχή αρχηγικής θέσης στο γλωσσικό κίνημα, όπου οι απόψεις του, μετά την επιβολή του δημοτικισμού πλέον, θα φανούν εν μέρει υπερβολικά δογματικές και αναχρονιστικές. Αυτή η αδυναμία του, να συλλάβει με τρόπο βαθύτερο τα νοήματα της εποχής και να αντιδράσει με τρόπο ωριμότερο στις προκλήσεις της άλλης πλευράς, που έβλεπε να χάνει σταδιακά παντού το έδαφος, είναι ιδιαίτερα έκδηλη, - και από τη χρονική απόσταση που χωρίζει το σημερινό μελετητή από την εποχή εκείνη -, όταν η μορφή του Ψυχάρη συγκριθεί με τη μορφή του Παλαμά, που κινδύνευε άμεσα και προσωπικά για τη στάση του στο γλωσσικό, αλλά έδειξε εξ αρχής πολύ μεγαλύτερη ευαισθησία για τις διάφορες υφολογικές διαστρωματώσεις της νεοελληνικής γλώσσας, αν και πολύ αργότερα θα εκφραστεί σχετικά, παίρνοντας ανοιχτά πλέον αποστάσεις από τον Ψυχάρη.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Walter Puchner, «Der Prolog «Για το Ρωμαϊκό Θέατρο» [Für das griechische Theater] (1900) von Psycharis. Ein eigentümliches Manifest des «Theaters der Ideen»

Der genannte Prolog, der an die 100 Seiten umfaßt und einen der ausgedehntesten Prologe des neugriechischen Theaters überhaupt darstellt, ist zusammen mit zwei dramatischen Werken, «Κυρούλης» («Herrchen») und die Komödie «Γουανάκος» («Guanakos», eine Art Lama in Feuerland) in Athen 1901 erschienen und bildet ein Manifest für ein bodenständiges griechisches Nationaldrama. Der persönliche und belehrende Ton des Traktats, die eingearbeiteten linguistischen Abhandlungen sowie die oft sehr persönlichen Ausfälle und Angriffe auf konkrete Persönlichkeiten der Zeit bilden eine eigenartige Mischung, die die Abhandlung irgendwo zwischen Manifest und Pamphlet einreihen. Dazu kommen dramaturgischen Beobachtungen und Ratschläge, Ausführungen zur Nichtexistenz des byzantinischen Theaters, die Hervorhebung der Bedeutung des Kretischen Theaters, die Wichtigkeit der Märchen für die Herausbildung bodenständiger Symbolismen usw., die dem Traktat trotz aller allzu persönlichen Färbung einen gewissen Platz einräumen in der Reihe der theoretischen Prologe zu Dramenwerke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die veröffentlichten Dramenwerke selbst sind unbedeutend und ohne Einfluß geblieben: das erste ein mittelalterlichen Revolutionsdrama in Rußland (gegen die Konzeption des Nietzscheschen «Übermenschen»), das zweite eine Märchenkomödie und Satire um die Sprachfrage, verlegt in den Kulturkreis der Feuerland-Indianer. Der Aufruf zu einer eigenständigen Nationaldramatik in der Volkssprache dürfte auf Palamas eine gewisse Auswirkung gehabt haben. In einem Corpus der Prologe des neugriechischen Theaters nimmt das Manifest von Psycharis, sowohl was den eigentümlichen Mischcharakter der Schrift (mit ihren Kategorisierungsproblemen) als auch die vertretenen dramaturgischen Positionen betrifft, eine Sonderstellung ein.

