

Βάλτερ Πούχνερ

**Ο ΝΕΑΡΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΜΕΛΑΣ ΔΡΑΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ή τα κριτήρια της «σκηνικής επιτυχίας»
την εποχή του «Θεάτρου των ιδεών».
Μια επανεξέταση.**

Ο Σπύρος Μελάς (1882-1966)¹ χαρακτηρίζεται ως λογοτεχνική φυσιογνωμία κυρίως από την πολυπραγμοσύνη και την πολυεδρικότητά του: θεράπευε περίπου όλα τα είδη του έντεχνου λόγου, δράμα, ποίηση, ιστορικό μυθιστόρημα, βιογραφία, ταξιδιωτικά, χρονογραφήματα κτλ., ήταν, όπως πολλές άλλες προσωπικότητες των γραμμάτων στον 20ό αιώνα, και κριτικός και δημοσιογράφος, καθώς και εκδότης φιλολογικών περιοδικών.² Η πολυπραγμοσύνη του συνδυάζεται με κάποιαν ιδεολογική ασάφεια, η οποία του προκάλεσε πολλές αμφισβητήσεις και αντιπαλότητες: Ξεκίνησε το 1910 ως σοσιαλιστής, ήταν μετά βενιζελικός (το 1916 αντιβενιζελικός, από το 1928 πάλι βενιζελικός),³ στη δεκαετία του '30 αντιμαρξιστής «ιδεοκράτης», για να καταλήξει αργότερα, μετά την εκλογή του στην Ακαδημία το 1935, συμπορευτής των εκάστοτε καθεστώτων.⁴ Αυτός ο «καιροσκοπισμός», που εκδηλώνεται και στη λογοτεχνική παραγωγή,⁵ όπου ο Μελάς επιδιώκεται με εξαιρετική φιλοδοξία σε όλα τα είδη, αντισταθμίζεται ως ένα βαθμό από το ζωντανό ταλέντο και τις έξυπνες στρατηγικές, με τις οποίες ο συγγραφέας επιδιώκει να εξασφαλίσει την ποθητή επιτυχία.⁶ Συχνά καυχιέται πως τα καταφέρνει σε όλα τα είδη:⁷ βέβαια, αυτό δεν ισχύει για όλα τα λογοτεχνικά είδη: εξαιρετική εντύπωση έκαμαν οι ανταποκρίσεις του από το Βαλκανικό Πόλεμο,⁸ ενώ στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας ο Μελάς θα μείνει για τα ιστορικά του μυθιστορήματα και τις λογοτεχνικές βιογραφίες ηρώων του 1821.⁹

Στην ιστορία θα μείνει ο Μελάς όμως και για άλλες πλευρές της πολυεδρικής δραστηριότητάς του: ως ιδρυτής του «Θεάτρου Τέχνης» (1925) και της «Ελεύθερης Σκηνής» (1929/30) με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Δημήτρη Μυράτ, όπου αναδείχθηκε σημαντικός ανανεωτής του ρεπερτορίου και διακρίθηκε για τις προσπάθειές του μιας ολοκληρωμένης σκηνοθεσίας (κατήργησε και τον υποβολέα κι έφερε διάφορους άλλους νεωτερισμούς).¹⁰ Στο «Θέατρο Τέχνης» ανέβασε «Επτά επί Θήβαις» (με μονόπρακτη κωμωδία «Ονειρος και Αλε-

κτριών» του Λουκιανού), «Αμφιτρύων» του Μολιέρου, «Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε» του Πιραντέλλο, «Το δίλημμα του γιατρού» του Σω, «Η απάνθρωπη γη» του Κυρέλ, «Τα πληγωμένα πουλιά» της Γαλάτειας Καζαντζάκη, «Το άσπρο και το μαύρο» του ίδιου του Μελά, «Ο πειρασμός» του Ξενοπούλου, «Το Ρομπότ» του Κάρελ Τσάπεκ, «Το κόκκινο πουκάμισο» του Μελά (μαζί με «Το πορτοφόλι» του Μυρμπώ), «Τα περασμένα» του Πόρτο Ρις και «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» του Πιραντέλλο, καθώς και τη «Σαλώμη» του Ουαϊλντ που είχε ανεβάσει ο Μελάς και με το θίασο του Ωδείου.¹¹ Ανάμεσα στο 1925 και το 1929 παραμένει κάποιο χρονικό διάστημα στο Παρίσι, όπου παρακολουθεί πρωτοποριακές παραστάσεις, για να βελτιώσει τις σκηνοθετικές του επιδόσεις.¹² Επιστρέφοντας στην Ελλάδα προσπαθεί να μεταφέρει το πρωτοποριακό ρεπερτόριο του Παρισιού στην Αθήνα: «Ντιμπούκ» του εβραϊκού θεάτρου «Χαμπιμά», «Σιμούν» του Λενορμάν, «Βολπόνε» του Μπεν Τζόνσον, «Το τέλος του ταξιδιού» του Σέριφ, «Η ουσπενσκία» του Ουσπένσκυ, «Η περιφέρεια» του Λόγκερ, «Η Μάγια» του Σιμόν Γκαντιγιόν, «Το γράμμα» του Σώμερσετ Μωμ, «Η κωμωδία της ευτυχίας» του Εβρεϊνοφ, «Ο κύκλος με την κιμωλία» του Κλάμπουντ, «Το πέθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα» του Ο'Νηλ, «Ο όρκος του πεθαμένου» του Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο «Ερωτόκριτος» στη διασκευή του Θ.Συναδινού κι άλλα. Το ρεπερτόριο αυτό είναι ετερόκλητο, υφολογικά και θεματογραφικά, αλλά έδωσε στο Μελά ευκαιρία για την εφαρμογή διάφορων πρωτοποριακών σκηνοθετικών λύσεων και γνώρισε στο κοινό των Αθηνών τις τελευταίες επιτυχίες του θεατρικού Παρισιού. Κυρίως όμως ανέδειξε σημαντικούς συνεργάτες του θεάτρου και νέους ηθοποιούς. Η προσφορά του αυτή συνέβαλε αποφασιστικά στην ανανέωση του ρεπερτορίου.¹³

Και το σύνολο της δραματογραφίας του είναι ετερόκλητο και διεσπαρμένο· καλύπτει το ποιητικό συμβολιστικό δράμα, το κοινωνικό οικογενειακό, το ιδεολογικό στρατευμένο, το ιστορικό δράμα, την κωμωδία, τη φάρσα, το σκετς κτλ. Μόνο τα πρώτα του δράματα αποτελούν κάποια ενότητα: «Ο Γιος του ίσκιου» (1907), «Το κόκκινο πουκάμισο» (1908), «Το χαλασμένο σπίτι» (1909), «Το άσπρο και το μαύρο» (1913), «Μια νύχτα μια ζωή» (1924), ενώ στο Μεσοπόλεμο δοκιμάζει ιστορικό δράμα: «Παπαφλέσσας» (1934, παράσταση 1937)¹⁴ και «Ιούδας» (1935)¹⁵ και κωμωδία: «Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται» (1935, έκδοση 1939), «Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά» (1936), ενώ την εποχή της κατοχής επιδίδεται στο αγροτικό μελόδραμα «Πίσω στη γη» (1942) και σε ελαφρές κωμωδιούλες, όπως «Η μέθοδος των

τριών» (1943), «Αργυροί γάμοι» (1943), «Έρωτας μαστροχαλαστής» (1944), «Βουβές αγάπες» (1945) που γράφτηκαν για βιοποριστικούς λόγους και δεν έχουν εκδοθεί.¹⁶ Ακολουθεί η αντιδικτατορική αλληγορία «Ο βασιλιάς και ο σκύλος» (1953) και ο «Ρήγας Βελεστινλής» (1962),¹⁷ που φανερώνουν ήδη μια κάμψη στις δημιουργικές ικανότητες του συγγραφέα.

Το πρώτο θεατρικό έργο του Μελά ίσως να μην έχει σήμερα το ενδιαφέρον, που θα μπορούσε να έχει ενδεχομένως ο «Ιούδας» (1935) ή ο «Παπαφλέσσας», που σημείωσε και αξιόλογη σκηνική σταδιοδρομία, ή οπωσδήποτε το πεζογραφικό του έργο με την εθνική θεματογραφία του, αλλά μας παρέχει ορισμένα κριτήρια και ορισμένες παραμέτρους για τη «θεατρική επιτυχία» την εποχή 1907-1922, επειδή ο Μελάς θεωρήθηκε από την αρχή, με την εμφάνιση του «Γιου του Ίσκου» (1907), επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας¹⁸ και ανερχόμενο δραματογραφικό ταλέντο. Η υποδοχή των έργων του ήταν σχεδόν πάντα, με λίγες εξαιρέσεις, ευνοϊκή, ενώ άλλα αξιόλογα έργα της εποχής, σαν την «Τρισεύγενη» του Παλαμά, δεν είχαν την τύχη αυτή (μια κακή παράσταση το 1915, η πραγματική αποκατάσταση της αξίας του έργου γίνεται μόλις το 1935 από το Ροντήρη).¹⁹ Η εμφάνιση του νεαρού Μελά συμπίπτει και με την ανάκαμψη της θεατρικής σταδιοδρομίας του πολύ πρεσβύτερου Ξενόπουλου («Φωτεινή Σάντρη» 1908, «Στέλλα Βιολάντη» 1909) και του επίσης νεαρού Παντελή Χορν («Πετροχάρηδες» 1908), που τις σταδιοδρομίες τους πρέπει να δούμε κάπως παράλληλα, γιατί και οι τρεις χρησιμοποίησαν συστηματικά τα δύο μεγάλα ονόματα του θεάτρου του βενετισμού, την Κοτοπούλη και την Κυβέλη, και οι επιθυμίες και οι υποκριτικές τους δυνατότητες επηρέασαν *volens volens* τη δραματογραφία τους. Ενώ το θεατρικό έργο του Ξενόπουλου επηρεάζεται ολοένα περισσότερο από τα γούστα του πλατιού κοινού και τη θεατρική επιτυχία και γίνεται ολοένα ρηχότερο προς την κατεύθυνση του γαλλικού βουλεβάρτου, ο Χορν αφομοιώνει και δοκιμάζει ποικίλες γραφές, γι' αυτό και δεν είχε ποτέ την επιτυχία του Ξενόπουλου, ο οποίος παραμένει προσκολλημένος στη γαλλική σχολή του «καλοφτιαγμένου» έργου ως το θάνατό του.²⁰ Εξαιρέση αποτελεί το «Φιντανάκι» (1921), που λειτούργησε τελικά ως μελοδραματική συναισθηματική αθηναϊκή ηθογραφία.²¹

Ο Μελάς δεν ακολούθησε ούτε τον ένα ούτε τον άλλο δρόμο, ούτε τη συνθηκολόγηση και παράδοση τελικά στις προσδοκίες του κοινού και των θεατρανθρώπων, ούτε τον άναο πειραματισμό με φόρμες και θέματα, αφήφώντας ως ένα βαθμό τις περιοριστικές ανάγκες της

«επιτυχίας». Σταθεροποιήθηκε, μετά το πείραμα του πρώτου έργου (που και αυτό έχει όμως το σκελετό του οικογενειακού δράματος, αλλά επιδέχεται και μια «μυθολογική» ανάγνωση), σε μian ορισμένη δραματική θεματογραφία, το οικογενειακό δράμα, και σε μian ορισμένη δραματουργική μορφή, το αναλυτικό δράμα του Ίψεν με αυστηρή δόμηση και οικονομία και τη σταδιακή κλιμάκωση των αποκάλυψεων του παρελθόντος. Ιδίως στην τεχνική της σταδιακής ενημέρωσης του θεατή για την προϊστορία δεν πέτυχε αμέσως· στο θεματογραφικό τομέα τον χαρακτηρίζει άλλωστε μια ασυνήθιστη βιαιότητα και σκληρότητα στη νατουραλιστική κριτική της αστικής οικογένειας και των συμβατικών της συμπεριφορών, που ξεπερνάει ακόμα και τα πρότυπα του εκείνης της εποχής, τον Ίψεν και τον Χάουπτμαν. Άλλωστε την ίδια χρονιά, το 1907, εμφανίζονται και δύο άλλοι δραματογράφοι, που τραβούν κι αυτοί διαφορετικούς δρόμους: ο νεαρός Καζαντζάκης με το «Ξημερώνει», που έχει παρόμοια θεματογραφία αλλά πιο εκλεπτυσμένη τεχνική, ο οποίος όμως δεν επανέρχεται στο θέατρο του στα πεδία της κοινωνικής κριτικής των αστικών θεσμών (συμβατικός γάμος, οικογένεια· στο «Φασγά» 1908 ο προβληματισμός επικαλύπτεται ήδη από άλλον, του καλλιτέχνη στην ανηφόρα για το μεγάλο δημιούργημα) κι επιδίδεται σε εξαιρετικά ενδιαφέροντα δραματικά πειράματα (πατριωτικό ιστορικό δράμα, εξπρεσιονιστικό station-drama, ονειρόδραμα, ανάπλαση μύθων), ώσπου να σταθεροποιηθεί στο σενάριο του ήρωα-desperado στον ανηφορικό του δρόμο προς το δικό του Γολγοθά,²² και ο Ταγκόπουλος, που με τις «Αλυσίδες» (1907) σημειώνει την πρώτη του θεατρική επιτυχία, και παραμένει με τα κοινωνιοκριτικά στρατευμένα έργα του πάντα πιο δύσκαμπτος και ασυμβίβαστος προς τα θεατρικά πράγματα και προς τις συνταγές της σκηνικής «επιτυχίας».²³

Την τάση προς τα σοσιαλιστικά κηρύγματα την ακολουθεί ως ένα σημείο και ο Μελάς,²⁴ χωρίς ωστόσο να παραμένει σταθερά σ' αυτά.²⁵ και η βίαιη κριτική της συμβατικής αστικής οικογένειας είναι ένα στοιχείο, που είναι κάπως «της μόδας» μετά το 1900, σύμφωνα με τα ξένα πρότυπα που κατακλύζουν τη χώρα, αλλά ανταποκρίνεται ωστόσο και σε κάποια ελληνική πραγματικότητα, αν αναλογιστεί κανείς το φεμινιστικό κίνημα, την παιδαγωγική μεταρρύθμιση, την εργαζόμενη γυναίκα κτλ. Αλλά και εδώ οι αφομοιώσεις και οι ιδεολογικές υιοθετήσεις θέσεων είναι κάπως καιροσκοπικές, όπως αφηγείται άλλωστε και ο ίδιος στη θεατρική του αυτοβιογραφία «Πενήντα χρόνια θέατρο».²⁶ Η ασυνέπεια μεταξύ ζωής και θεωρητικών θέσεων, που τις πρεσβεύει

στα δραματικά του έργα, εντοπίζεται αμέσως από τον προσεκτικό αναγνώστη: ενώ στα πρώιμα θεατρικά έργα του δεν ξεπερνάει ποτέ το ταμπού της γυναικείας τιμής, όπου η κοπέλα καταστρέφεται μόλις χάσει το «ανεκτίμητο» της παρθενίας της, χωρίς να αναδεικνύει μια νέα «ηθική» αντιμετώπιση του ζητήματος στα έργα του πέρα από την αστική σεμνοτυφία, στην ιδιωτική του ζωή δίνουν και παίρνουν τα φλερτ και τα εξωγαμιαία ειδύλλια, των οποίων τη λεπτομερειακή διήγηση απολαμβάνει εμφανώς ο αυτοβιογραφούμενος.²⁷ Σ' αυτό το διχασμό μεταξύ στρατευμένων προοδευτικών θέσεων και συμβατικής ιδιωτικής ζωής, που ακολουθεί τα συνηθισμένα αστικά μοντέλα, έστω και ως περιθωριακός *bohème* με «καλλιτεχνική ελευθερία», δεν βρίσκεται μόνος: η ασυνέπεια μεταξύ θεωρίας και πράξης είναι σχεδόν κοινό χαρακτηριστικό των διανοουμένων των πρώτων δύο δεκαετιών του αιώνα μας.²⁸ Αλλά αυτό χρειάζεται ακόμα περισσότερη τεκμηρίωση.²⁹

Η θεατρική αυτοβιογραφία του Μελά απαιτεί κάποια κριτική ανάγνωση και κάποια προσοχή στη χρήση της ως πηγής πληροφόρησης (όπως και η αυτοβιογραφία του γηραιού Ξενόπουλου): η χρονική απόσταση από τα γεγονότα οδηγεί σε ορισμένες ανακρίβειες, επίπλαστες συσχετίσεις και χρονικά άλματα,³⁰ η διάρθρωση της μνήμης του γηραιού Μελά οδηγεί σε μια παρατακτική δομή επεισοδίων αντίσης αντικειμενικής σημασίας, σ' ένα ανεκδοτολογικού χαρακτήρα «λογοτέχνημα», όπου κάθε πληροφορία χρειάζεται επαλήθευση και διασταύρωση: η επιθυμία της συνολικής αυτοβιογραφικής εικόνας του ως έμπειρου σκηνοθέτη και δραματογράφου, που από την αρχή τα καταφέρνει σε όλα τα δραματικά είδη και δήθεν διαθέτει σημαντική καλλιτεχνική θητεία στο εξωτερικό, οδηγεί επίσης στην απόκρυψη ορισμένων δεδομένων, που εύκολα αποδεικνύονται από τα πράγματα, στη μετατόπιση κινήτρων, αφορμών, επιδράσεων, που αποσιωπούν τις πραγματικές διαδικασίες αφομοίωσης και πρόσληψης, και σε εξηγήσεις που δεν ικανοποιούν ή δεν ικανοποιούν πλήρως. Από αυτή την άποψη η κριτική ανάγνωση της θεατρικής αυτοβιογραφίας φέρνει τον αναγνώστη στον κίνδυνο να παραγνωρίσει τον πραγματικό ρόλο του Μελά κυρίως στο θέατρο του Μεσοπολέμου, γιατί προδιατίθεται αρνητικά από τις «εγωκεντρικές» αφηγήσεις πραγμάτων και γεγονότων, που τυλίγονται επιδέξια με κάποιαν αυτοκριτική, έχουσα ωστόσο μέσα στα αστεία και τα ανέκδοτα πάντα τον εμφανή τελεολογικό σκοπό να παρουσιάσουν μιαν ορισμένη συνολική εικόνα του συγγραφέα και θεατρανθρώπου, που ο ευαίσθητος αναγνώστης διαισθάνεται

νεται αμέσως πως δεν μπορεί να είναι η απόλυτα αντικειμενική. Η υποκειμενικότητα ασφαλώς είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τις αυτοβιογραφίες γενικότερα, ιδίως και τις προφορικές,³¹ ότι δίνουν μια ρετουσαρισμένη εικόνα, κοιταγμένη με προσωπικά φίλτρα και διαρθρωμένη κατά τη βούληση του αφηγουμένου, και σ' αυτό έγκειται άλλωστε και η αξία της ως προϊόντος μιας αισθητικής ή λογοτεχνικής οργάνωσης του πληροφοριακού υλικού, ως καθρέφτη προσωπικών ή συλλογικών αξιών, στάσεων και κοσμοθεωριών, ενώ ως ιστορική πηγή πρέπει να αντιμετωπίζεται πάντα με τρόπο κριτικό και να χρησιμοποιείται με προσοχή, γιατί η στόχευσή της είναι άλλη, όχι η ακρίβεια της λεπτομέρειας, αλλά η σκιαγράφιση μιας συνολικής εικόνας κατά την επιθυμία του αυτοβιογραφουμένου. Οι τάσεις αυτές είναι εμφανείς π.χ. στα «Απομνημονεύματα» του Μακρυγιάννη, που και λογοτέχνημα είναι, και ιστορική πηγή, και ηθική διδασκαλία για την ιδανική συμπεριφορά του άνδρα, καθρέφτης κοινωνικών αξιών και αντιλήψεων.³² Η τάση βέβαια της εξιδανικευμένης αυτοπαρουσίασης είναι ανθρώπινη και συνηθισμένη και σε καμιά περίπτωση κατακριτέα ή ειρωνεύσιμη.

Και η θεατρική αυτοβιογραφία του Μελά δεν είναι καθόλου απαλλαγμένη από αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Με την έννοια αυτή νομιμοποιείται ή μάλλον επιβάλλεται μια ανεξάρτητη μέθοδος εξέτασης των δραματικών του έργων, ανεξάρτητη από τις δικές του εξηγήσεις κι ερμηνείες, που μπορούν να αντιπαραβάλλονται σε ένα δεύτερο στάδιο της μελέτης, πάλι σε αντιδιαστολή με τις υπόλοιπες φωνές της πρόσληψης, που κατά το Μελά ποτέ δεν συμπίπτουν με τη δική του αντίληψη. Έτσι δημιουργείται και μια επιθυμητή πρισματικότητα των απόψεων και αποτελεσμάτων, η οποία ρίχνει πάλι ένα χαρακτηριστικό φως στις παραμέτρους της πρόσληψης την εποχή εκείνη (ποια είναι τα συστατικά μιας «θεατρικής επιτυχίας» στο σοβαρό θέατρο, ποιες αποκλίνουσες απόψεις διάφορων κριτικών υπάρχουν), καθώς και στην ιδιοσυγκρασία του Μελά και στους προσωπογραφικούς σκοπούς της αυτοβιογραφίας του.

Οι αναζητήσεις αυτές θα οδηγήσουν ως το 1924, τη χρονιά της έκδοσης του «Μια νύχτα μια ζωή», γιατί μετά την ίδρυση του «Θεάτρου των συγγραφέων» και του βραχύβιου «Θεάτρου Τέχνης» το 1925, την παράσταση της «Σαλώμης» του Wilde και το «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε» του Πιραντέλλο, θα αλλάξει αισθητικούς προσανατολισμούς, που δεν θα έχουν σχέση πια με την εποχή του «Θεάτρου των Ιδεών». Τα περισσότερα από τα έργα του είχαν, πέρα από τη σκηνική, και εκ-

δοτική επιτυχία, γιατί τυπώθηκαν ώς το Μεσοπόλεμο και δύο και τρεις φορές. Τα κείμενα στις εκδόσεις αυτές δυστυχώς είναι γεμάτα χονδροειδέστατα λάθη και αβλεψίες, που φανερώνουν την προχειρότητα και βιασύνη της εκτύπωσης. Στα Άπαντα τα έργα αυτά δεν έχουν περιληφθεί.³³ Όχι μόνο η θεατρική ζωή είχε ξέφρενους ρυθμούς στα ανεβάσματα και στις πρεμιέρες. Η ανάλυσή μας θα εκταθεί σε πέντε δραματικά έργα, από τα επτά που έχει συγγράψει την εποχή αυτή: 1) «Η Θυσία», πρωτόλειο που δεν σώζεται κι έχει παρασταθεί στον Πειραιά πριν απ' το 1907, 2) «Ο Γιος του Ίσκιου» (1907, 1908, 1920), που τον ανέβασε η Κοτοπούλη το 1907, 3) «Το κόκκινο πουκάμισο» (1909, χ.χ.), που το έπαιξε η Κυβέλη το 1908, 4) «Το χαλασμένο σπίτι» (2η εκδ. 1924), που είχε πρεμιέρα το 1909 από την Κυβέλη, 5) «Το άσπρο και το μαύρο» (1914, 1924), που ανέβασε η Κυβέλη το 1913, 6) «Λίνα» (χαμένο χειρόγραφο), που έπαιξε πάλι η Κυβέλη το 1917, και 7) «Μια νύχτα μια ζωή» (1924), που ανέβασε επίσης η Κυβέλη. Είχε συγγράψει μαζί με τον Δ.Κόκκινο και την comédie «Φλόγα», που παραστάθηκε το 1919 στο Θέατρο Ολύμπια, και μαζί με τον Γ.Τσοκόπουλο «Το Κελεπούρι», που παραστάθηκε το 1920 στο Θέατρο Κοτοπούλη· τα κείμενα αυτά δεν έχουν εκδοθεί και οι σχετικές πληροφορίες είναι έμμεσες μόνο.³⁴

1) «**Η Θυσία**», τρίπρακτο δράμα, που δεν σώζεται, έχει όμως παρασταθεί στον Πειραιά στο θέατρο Διονυσιάδη με το Θεοδόση Πεταλά και την Ουρανία Καζούρη πριν από το 1907.³⁵ ο ίδιος μας δίνει κάποια στοιχεία για το περιεχόμενό του: «Έβαλα ήρωα κι εγώ καλλιτέχνη, ζωγράφο, ερωτευμένο με μια νέα, που τον αγαπάει κι' αυτή. Ευτυχισμένος δημιουργεί, πάνω στον ενθουσιασμό της πρώτης αγάπης δυνατά έργα, που δίνουν τις καλύτερες ελπίδες για το μέλλον. Μοίρα φθονερή όμως (δεύτερη πράξη) τα χαλάει όλα. Ρίχνει στο κεφάλι του ένα σωρό δυστυχίες, ώσπου στο τέλος, προδομένος και στην αγάπη του, χάνει το μυαλό του...».³⁶ Η λιτή αυτή περιγραφή δεν αφήνει και πολλά περιθώρια ώστε να βγάλει κανείς συμπεράσματα· το έργο γράφτηκε προφανώς στον καμβά άλλου, που είχε παρασταθεί πρωτότερα στο ίδιο θέατρο και είχε μεγάλη επιτυχία, την όποια ζήτησε ο νεαρός Πειραιώτης· του έργου «Καλλιτέχνης» κάποιου Ιωάννη Θεοχάρους Δημητροπούλου.³⁷ Το πράγμα δεν θα είχε καμιά σημασία, αν δεν μας αποκάλυπτε μια σημαντική πτυχή της ψυχικής ιδιοσυγκρασίας του πρωτόβγαλτου θεατρικού συγγραφέα και το ουσιαστικό κίνητρο των συγγραφικών φιλοδοξιών του νεαρού συντάκτη του «Αστε-

ως»: την επιτυχία. «Αλλά το έργο ήταν μάλλον σαχλό. Και η εξέλιξη του δε δικαίωσε τους φόβους μου πως θα τον είχα αντίπαλο στη σταδιοδρομία μου».³⁸ Αν εφαρμόσουμε τα λόγια του Heidegger στο Μελά, ότι η αρχή περιέχει ήδη το όλο, το ξεκίνημα ενός συγγραφέα περιέχει εν σπέρματι ήδη όλη τη δημιουργία του, τότε πρέπει να υποθέσουμε, ότι βασικό και πρωταρχικό κίνητρο και της μετέπειτα καριέρας του Μελά στάθηκε η επιθυμία για συγγραφική και θεατρική επιτυχία. Για το πρώιμο θεατρικό έργο του θα αποδειχτεί αυτό στο μελέτημα τούτο. Του Μελά δεν του άρεσε η παράσταση (πάντα, όπως ισχυρίζεται συχνά, μόλις στην πρεμιέρα βλέπει τα λάθη των έργων του), κυρίως οι λεκτικοί αυτοσχεδιασμοί του πρωταγωνιστή, αλλά είχε επιτυχία. Κάποιος Γιώργος Μαντάς, τελειόφοιτος της ιατρικής, έγραψε ευνοϊκή κριτική, την οποία έβαλε ο ίδιος ο Μελάς στο «Άστυ», όπου είχε γίνει τακτικός συντάκτης, και δημοσιεύτηκε. «Ωστόσο, η «Θυσία» μ' έκανε κάπως γνωστό στον Πειραιά. Μούδωσε τη μικρή φήμη μιας φιλολογικής προσωπικότητας σ' επαρχιακή πόλη».³⁹

2) «Ο γυιός του ίσκιου», δράμα σε τρία μέρη, δημοσιεύτηκε το 1907 στα «Παναθήναια» και παραστάθηκε την ίδια χρονιά από το θέατρο Κοτοπούλη. Ο τίτλος ίσως να έχει επηρεαστεί από το θεατρικό έργο «Ο ίσκιος του πεθαμένου», δράμα του Ηλία Βουτιεριδίδη, που δημοσιεύτηκε το 1906 στο «Νουμά»,⁴⁰ γιατί η υπερφυσική οντότητα, από την οποία συλλαμβάνει η μητέρα του, εκδηλώνει την παρουσία της με ισχυρό αέρα, μοτίβο που προβάλλεται στο έργο πιο έντονα από αυτό του ίσκιου και είναι και κάπως ασύμβατο με αυτό. Αλλά τέτοιες ασυμβατότητες στις «ραφές» των διάφορων συμβολισμών υπάρχουν και άλλες. Πρόκειται για ένα συμβολιστικό δράμα μέσα στο ηθογραφικό πλαίσιο ενός ψαράδικου milieu ενός νησιού με δομή το οικογενειακό δράμα, που θα είναι και το στέρεο πλαίσιο όλων των πρώιμων θεατρικών του έργων. Υπάρχει και ο απόηχος της προβληματικής του καλλιτέχνη από το πρώτο του δράμα, γιατί ο Βάγγος, ο πρωταγωνιστής, όλη μέρα παίζει βιολί, για να εξωτερικεύσει τον ερωτικό του πόθο για την Αυγή. Το μοτίβο αυτό θυμίζει και το Νίκαιο στην «Τρισεύγενη» του Παλαμά.⁴¹

Υπάρχουν δύο ομάδες προσώπων: ο καπετάν Λεφτέρης, караβοκύρης, η κόρη του Αυγή, και οι ψαράδες: ο γέρο-Μάνθος και η γυναίκα του Πηνελόπη, οι δύο γιοι Πέτρος και Βάγγος, ο «γιος του ίσκιου», καθώς και η Κερά Καλή, μια γειτόνισσα. Και η τελευταία είναι γνωστή επίσης από την «Τρισεύγενη» του Παλαμά (η πιο κακή) και προέρχε-

ται από το δημοτικό μοιρολόγι της Παναγίας (Αγία Καλή, σε παραδόσεις και η βασίλισσα των νεράιδων).⁴² Το όνομα του Βάγγου ίσως σχετίζεται και με το Δρ. Βάγγελ από την «Κυρά της Θάλασσας» του Ίψεν, αν και τα άλλα ονόματα είναι συμβατικά ελληνικά. Ωστόσο, με τη μυστηριακή παρουσία της θάλασσας μέσα στο έργο (που φαίνεται επιβλητικά και στο σκηνικό), δύσκολα μπορεί να απορριφθεί μια συσχέτιση του έργου με αυτό του Ίψεν. Ο σκηνικός χώρος είναι σταθερός: ακρογιαλιά με το αρχοντικό του καπετάν Λευτέρη από τη μια, το ψαράδικο σπίτι κι ένας βράχος από την άλλη, με θέα τη θάλασσα. Η κοινωνική αντίθεση στα αντικριστά σκηνικά «σπίτια» παραπέμπει στον Καραγκιόζη· ο Μελάς χρησιμοποιεί συνειδητά την «οπτική» αυτή αναφορά.⁴³ η συνειδητή χρήση γνωστών και ευανάγνωστων «εικονολογικών» στοιχείων είναι μια από τις στρατηγικές της «επιτυχίας» στα θεατρικά έργα του Μελά.⁴⁴ Το ιδιότυπο σκηνικό με την επιβλητική θάλασσα στη μέση και το βράχο «της αυτοκτονίας» θυμίζει όμως έντονα και τον «Ιπτάμενο Ολλανδό» του Βάγκνερ (1841/1852),⁴⁵ με τον οποίο συνδέουν το έργο και άλλα στοιχεία, όπως η μυστηριακή σχέση του πρωταγωνιστή με τη θάλασσα κτλ.⁴⁶ Περίπου το ίδιο σκηνικό χρησιμοποιεί και ο Ξενόπουλος στον «Κόκκινο Βράχο»: στη δραματοποίηση του μυθιστορήματος «Φωτεινή Σάντρη» (1908) ο βράχος της αυτοκτονίας της ηρωίδας φαίνεται από το σαλόνι.⁴⁷ Ο σκηνικός χρόνος ακόμα δεν είναι σταθερός, αλλά παρουσιάζει άλματα από το ένα μέρος στο άλλο. Η γλώσσα χαρακτηρίζεται από λυρικές εξάρσεις και ποιητικότητα σε ρυθμό και εικόνες, είναι ασφαλώς αταίριαστη στο ψαράδικο ηθογραφικό περιβάλλον και δεν διαφοροποιείται από πρόσωπο σε πρόσωπο.⁴⁸ Η υπόθεση ακόμα δεν είναι τόσο σφιχτοδεμένη όπως στα υπόλοιπα έργα του ως το 1924· η δραματική οικονομία έχει πρότυπο πάντα τον Ίψεν και τον Ξενόπουλο, αν και τον τελευταίο δεν εκτιμά ιδιαίτερα.⁴⁹

Το Α' μέρος αποτελείται από εννέα σύντομες σκηνές, όπως και το Β' μέρος, ενώ το Γ' διαθέτει μόνο τέσσερεις σκηνές. Το Α' μέρος, που περιέχει την έκθεση (exposition), έχει και τη μεγαλύτερη έκταση (26 σελίδες από τις 62). Σε σχεδόν συμμετρικές συναντήσεις των λίγων προσώπων μεταξύ τους μαθαίνει ο θεατής (και ο Γιος του ίσκιου) την προϊστορία, και ενημερώνεται για το κεντρικό πρόβλημα, που είναι η υπερβολική αγάπη του προς την Αυγή, κόρη του καπετάν Λεφτέρη, και διαδραματίζεται η αναχώρησή του από το νησί, που λειτουργεί ως ξεκίνημα της πλοκής. Στην αρχή κυριαρχεί στις αφηγήσεις των γονέων του (σκηνή α') ως θέμα η υπερφυσική σύλληψη και γέννηση του

ήρωα, καθώς και η παράξενη συμπεριφορά του: ακούγεται παντού το βιολί του, που εκφράζει τον ερωτά του για την κόρη του άρχοντα-καπετάνιου. Δύο φορές υπαινίσσεται «εκείνο το βράδυ» «πού τον πιάστηκα», ενώ ο γερο-Μάνθος, που προκοπή δεν βλέπει στο δεύτερο γιο του («τρέλλες και το βιολί») εμφανίζεται, έστω και ψαράς, με κεφαλαιοκρατικές αντιλήψεις: «τα φλουριά είν' η υπόληψη τ' ανθρώπου»· γι' αυτό ο ίδιος, που όλοι τον φωνάζουν «ο γυιός του Ίσκιου», που γυρίζει «τα φεγγαρόβραδα σαν ξωτικό μες στα χαλάσματα των παλιών μύλων πάνω στη ράχη το βιολί», πρέπει να φύγει. Μόλις μάθουμε την απόφαση της ξενιτιάς μπαίνει ο ίδιος (σκηνή β') «μεγαλόπρεπα θλιμμένος»· περιμένουν το Νοτιά να φύγει ο «Ατρόμητος» του καπετάν Λεφτέρη.⁵⁰ Σήμερα πάλι γύριζε παντού παίζοντας θλιβερά το βιολί του, και, όπως μαθαίνουμε από «κατ' ιδίαν» του ίδιου, στο κλειστό παραθύρι της Αυγής κάτω από τον πυκνό κισσό, «κλειστό για την αγάπη μου!». Μόνο η μητέρα του Πηνελόπη τον συμπονεί («τα μάτια του αγαπάω!») και του θυμίζει, πως ο ίδιος έλεγε να φύγει από «τ' άτιμο νησί, που οι ανθρώποι περπατούνε με σκυφτά τα κούτελα». Αλλά στο νησί τον κρατάει ο πόθος: «η γης με τα βαρειά τα μύρα της, ερωτική, σαν χανούμισσα που μοιάζει, η γης με τα βαρειά τα μύρα της, τα ερωτικά...», ο πόθος βέβαια και τον διώχνει, για να γλιτώσει από τον πόνο της αγάπης· το «έχε γειά» φώναξε σε στέρνα, που αντηχούσε τον αποχαιρετισμό.⁵¹ Ο πατέρας του τον αποπαίρνει άγρια, 22 ετών παλικάρι να μην έχει κάνει σοβαρή δουλειά, να αεροβατεί, αλαφροϊσκιωτος και νεραϊδοπαρμένος. Αυτή η αντίθεση συμβολιστικής ποιητικότητας και σκληρής πραγματικότητας διέπει όλο το έργο. Ο Βάγγος, σε εκτεταμένα «κατ' ιδίαν», που ζημιώνουν εμφανώς την πιθανοφάνεια της σκηνης, αναφέρεται στον καημό του και αναπολεί τις στιγμές παιδικής αγάπης, που έζησε ανέμελα με την Αυγή. Τον κρυφό του πόθο φανερώνει ποικιλοτρόπως: μιλάει στις ιτιές, χτυπάει μέρα μεσημέρι θλιβερά την καμπάνα του παρεκκλησίου της Ανάληψης (σχολιάζει ειρωνικά ο Μάνθος: «...η αφεντιά σου ήταν πούκανες να σταυροπιέται ένα ολάκερο νησί...»). Η αντιδιαστολή με την ηθογραφική πραγματικότητα δεν στερείται και του ευτράπελου. Η σκηνή αποκορφώνεται με μια οιδιπόδεια αναζήτηση της αλήθειας: ο Βάγγος αναρωτιέται γιατί από παιδί όλοι τον αποφεύγουν και τον φωνάζουν «Γυιό του Ίσκιου».⁵² μας αποκαλύπτει και τη διττή του ψυχική υπόσταση, του παιδιού και του λιονταριού, που τον κόσμο όλο τον έχει παίχνιδι (και σ' αυτό θυμίζει την Τρισεύγενη).⁵³ Σ' όλη τη διάρκεια ο γερο-Μάνθος τον ειρωνεύεται. Ο Βάγγος θυμίζει στη μητέρα του ένα επεισόδιο με

τον αδερφό του, που τσακώθηκαν και εκείνος τον αποκάλεσε «της κακής ώρας το γέννημα, παιδί του Ίσκιου», ενώ αυτός τον χτύπησε κι αρρώστησε· και αισθάνεται μέσα του μια δύναμη, που μπορεί να πνίξει όλους «όπως μερμήγκια μέσα στο ρέμα το βαθύ»· κι όλοι τον αποφεύγουν κίτρινοι από το φόβο και τρομαγμένοι.

Στη σκηνή αυτή ο Βάγγος πλησιάζει προς στιγμή την μορφή του Οιδίποδα, που αναζητά επίμονα την αλήθεια· ο λόγος της απομόνωσης του και του ιδιάζοντα χαρακτήρα του είναι η υπερφυσική σύλληψή του. Αλλά η Πηνελόπη δεν του αποκαλύπτει την αλήθεια: «Ρώτα την ώρα την κακή». Φεύγοντας από το νησί θα αποφύγει και τις κρυφές ματιές, τα γέλια, την προσποιητή συμπεριφορά προς τον τρελό.

Το μυστικό του «Γιού του Ίσκιου» θα διαλυθεί όμως ακόμα μέσα στο Α' μέρος. Φεύγοντας από τη σκηνή το ύφος μεταπίπτει σε ηθογραφικό ρεαλισμό: συζήτηση ανάμεσα στον πρωτότοκο και τον πατέρα· θέμα ο Βάγγος. Όλο το νησί τον γελοιοποιεί και τον φοβάται· τώρα τελευταία γυρίζει όλη τη νύχτα σαν ξωτικό, «τριγυρνάει μοναχός τις νύχτες πάνω στα χαλάσματα, που βγαίνουνε τη νύχτα οι ξωτικές...».⁵⁴ Ο Πέτρος είναι κακός αδελφός, σωστός Κάης, πιο οξέθυμος από τον πατέρα του, που λογαριάζει μόνο τη ζημιά που κάνει στο όνομα της οικογένειας το τρελό φέρισμα του Βάγγου. Ο Πέτρος τον πληροφορεί πως περνάει νύχτες ολάκερες κάτω από το παράθυρο της Αυγής. Στην κουβέντα απάνω αρχίζει πάλι το βιολί. Ο Μάνθος εξομολογείται, πως φοβάται τα μάτια του, «που στο σκοτάδι λάμπουνε της κάμαρης»· η μόνη λύση να σταματήσει το σούσουρο είναι να φύγει (ο κακός Πέτρος: «Και να μη γύριζε ποτές!»): ευτυχώς που δέχτηκε ο καπετάν Λεφτέρης να τον πάρει στο ταξίδι του. Έγινε ασήκωτος: «...έχει κάτι, πως να στο πω... δεν ξέρω πώς... στο αίμα του, στα μάτια, στο κορμί του, κάτι που με κάνει να θυμώνω. Κι' είνε ο Ίσκιος του βαρύς, βαρύς, οκάδες!...». Το μοτίβο του Ίσκιου εμφανίζεται εδώ για πρώτη φορά, και φαίνεται να είναι επινόηση του ίδιου του Μελά.⁵⁵ Συνδέεται κάπως περίεργα με την ύπαρξη του Ίσκιου, που είναι ο υπερφυσικός πατέρας του·⁵⁶ είναι και το αντίθετο του αλαφροϊσκιωτού, του νεραϊδοπαρμένου, του σαββατογεννημένου.⁵⁷

Έρχεται η Κερά Καλή (σκηνή δ'), όλο υπονοούμενα για το Βάγγο («Κόσμος κακός είν' τούτος...»)⁵⁸ ο γερο-Μάνθος φεύγει για την ταβέρνα «να βρέξει το λαρύγγι του»,⁵⁹ την επόμενη σκηνή και ο Πέτρος, σχολιάζοντας την περιέργεια των γυναικών, που κάθονται και φλυαρούν. Το νατουραλιστικό μοτίβο της οινοποσίας και του ταβερνόβιου είναι επίσης από τα μόνιμα θέματα του Μελά στο πρώιμο θεατρικό

έργο του: «ζολαδική» κληρονομιά. Στο σημείο αυτό φανερώνεται και η δραματουργική αδεξιότητα του νεαρού Μελά: χρειάζεται δύο ολόκληρες σκηνές, χωρίς να προχωρήσει βήμα η πλοκή, για να αλλάξει τα σκηνικά πρόσωπα (πατέρας - γιος σε μητέρα - γειτόνισσα), για να συνεχίσει την έκθεση με την αναδιήγηση της «νύχτας εκείνης» της σύλληψης. Βάζει και το Βάγγο να παρακολουθεί την εκμυστήρευση της καταγωγής του από την πόρτα του σπιτιού· για την αναδιήγηση της ιστορίας δεν υπάρχει και λόγος, αφού η Πηνελόπη την έχει πει σε όλο το νησί και όλοι τη γνωρίζουν· ο μόνος που δεν τη γνωρίζει είναι ο θεατής. Έτσι τα δραματουργικά νήματα, που κινούν τα σκηνικά πρόσωπα και την υπόθεση, μένουν γυμνά και φαίνεται ο «θεατρικός» μηχανισμός: η Κερά Καλή, που αντιπροσωπεύει «τον κόσμο τον κακό», είναι το έμπιστο πρόσωπο, που χρειάζονται όλες οι εκθέσεις της κλασικίζουσας δραματουργίας, για να αποφευχθεί ο μονόλογος· το ότι μαθαίνει ο Βάγγος από τώρα τη μυστηριακή καταγωγή του, στερεί την υπόθεση από τη χρήση της τραγικής ειρωνείας.⁶⁰ Η Κερά Καλή άλλωστε δεν προσθέτει νέες πληροφορίες: επαναλαμβάνει αυτά που ξέρουμε ήδη, ότι ο Βάγγος είναι ερωτευμένος με την Αυγή, στέκεται κάτω από το παραθύρι της «σαν ίσκιος» ως το πρωί, χτυπάει την καμπάνα κτλ. Για την επαναδιήγηση δεν υπάρχει επαρκής δραματουργική τεκμηρίωση, γιατί η Κερά Καλή έχει ακούσει την ιστορία από τη κουτσή τη Βαγγέλω, «και μοιάζει σαν κάποιον παραμύθι, που έλεγε, σαν ήμουνα μικρή, η βάβω μου, μοιάζει σαν κάποια ονειράτα παράξενα, που ο κοιμισμένος ξυπνάει με κρύον ιδρώτα».⁶¹ Το ότι μοιάζει με παραμύθι, το παραδέχεται και η Πηνελόπη.

Και εξιστορεί τα συμβάντα πριν από 20 χρόνια στις δύο τα μεσάνυχτα⁶² με μανιασμένο αέρα⁶³ και μετά από την αφήγηση παραμυθιού «για το παιδί π' αγάπησαν νεραίδες και το καταμεσήμερο μες στο πηγάδι το κατέβασαν, σαν πήγε λίγο να δροσιστή...».⁶⁴ Και μπαίνει σαν το Χάρο:⁶⁵ «Ξάφνου η πόρτα ανοίγει σε κάποιο δυνατό φύσημα του αέρα, και το καντήλι σβύνει!... Επιάστηκε η πνοή μου». Σαν να ήταν βραχνάς. Αλλά ο αέρας και στο σκοτάδι είναι δύναμη Ζωής, γονιμοποιητική: «Η διπλωμανταλωμένη η πόρτα άνοιξε! Ο αέρας, ένας αέρας μανιασμένος, εμπήκε μες στο σπίτι και οι μπερτέδες των παραθυριών φτερούγιαζαν στην κάμαρη, σαν τα φτερά κάποιου αητού». Υπάρχει εδώ ο συμφυρμός δύο παραμυθιακών στοιχείων, του αέρα και του ίσκιου. Σε ανεμοστρόβιλους συνήθως κρύβονται οι νεραίδες και χορεύουν.⁶⁶ «... και 'κει... εκεί... —μα δεν είναι ναν το πιστέψη άνθρωπος— ένας ίσκιος, ίσκιος, ψηλός, ίσκιος ανθρώπου, σαν από

φως, με πρόσωπο σαν ήλιο, που όλο το σπίτι έφεξε!... Τα χείλια του, τα γελαστά τα γελαστά τα χείλια του – σαν νάναι η ίδια ώρα το θυμούμαι – σαν διφασμένα για φιλή! Τα μάτια του, δύο άστρα, πώς με κύτταζαν! Και ζύγωνε και ζύγωνε... Σαν φτερούγιασμα πουλιού, που το ξετρέχει το γεράκι, εχτύπαε η καρδιά μου, και η πνοή μου επιάστηκε... Μ' αγκάλιασε. Σαν κάποιονε γλυκόν αέρα ένοιωσα να μου χαϊδεύη τα μαλλιά, κι' απάνω στα μάγουλά μου κάποιο μύρο. Λες και με φίλησε. Επρόφθασα να βάλω μια φωνή, μια δυνατή φωνή και λιγοθύμησα». ⁶⁷ Εκείνες τις ημέρες αισθανόταν πως είχε συλλάβει το Βάγγο, το «αλλόκοτο παιδί» με «τ' αστραφτερά τα μάτια» εκείνου του ίσκιου.

Το εύρημα του Μελά αποτελεί ένα κράμα διάφορων μυθολογικών και παραμυθολογικών στοιχείων: 1) τη συνεύρεση θεών και θνητών από την αρχαία μυθολογία (η εικονολογία του πουλιού παραπέμπει ίσως πιο συγκεκριμένα στη Λήδα και τον Κύκνο), από την οποία προκύπτουν θεϊκά παιδιά, ημίθεοι και ήρωες, 2) το γάμο νεράιδων με ανθρώπους, εδώ με αλλαγή του φύλου, που έχουν επίσης δι-γενή παιδιά, ⁶⁸ 3) τον αράπη ή το δράκο που κοιμάται με τις γυναίκες την πρώτη νύχτα του γάμου (ίσκιος, τα χείλη), ⁶⁹ εδώ μεταμορφωμένο στο αντίθετο, σε μορφή φωτεινή με μάτια σαν αστέρια. Θα μπορούσε ενδεχομένως να υποστηριχθεί ότι η μορφή του «Ίσκιου» (που τελικά είναι το αντίθετο της σκιάς, απόλυτο φως) θα ανήκε στη μεγάλη οικογένεια των θηριόμορφων γαμπρών του παραμυθιού, ⁷⁰ αν δεν είχε μετατραπεί με τρόπο ποιητικό στο αντίθετο: σε μορφή φωτεινή με σημάδια του ήλιου· στο παιδί διακρίνονται ακόμα τα μάτια τα αστραφτερά και η εσωτερική του καλοσύνη· όπως θα φανεί, έχει όμως και μια δαιμονική όψη, που ρέπει παρορμητικά προς την καταστροφή, τον αφανισμό των εμποδίων, όπως η θαλασσινή θύελλα, που εδώ παραβιάζει πόρτες και βιάζει γυναίκες. Αυτό το αμφίρροπο πλάσμα του Ίσκιου/αέρα γονιμοποιού είναι επινόηση του ποιητή, ⁷¹ που χρησιμοποιεί διάφορα στοιχεία της παράδοσης σε σχήματα οξύμωρα, που δεν συμβιβάζονται εύκολα: ο φωτεινός ίσκιος με τα σημάδια του ήλιου, γλυκός και παρορμητικός, βιαστής χαϊδευτικός, καλός και καταστρεπτικός, και το παιδί του, μισός άνθρωπος και μισός δαίμονας, που κληρονομεί την αμφισημία αυτή, και εκδηλώνεται ως συναισθηματική ρευστότητα, που πλησιάζει μια γενική αοριστία των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, πολύ λιγότερο επεξεργασμένη από αυτήν της παρόμοια δι-συπόστατης Τρισεύγενης. Ο Άλκης Θρύλος δεν δίστασε να ταυτίσει το πλάσμα αυτό με τον ίδιο το νεαρό Μελά. ⁷² Αλλά για την πραγματική ανασυγκρότηση μιας αυτοβιογραφικής ερμηνευτικής διάστασης (εκ-

δίκηση για μονόπλευρο έρωτα) δεν επαρκούν οι βιογραφικές λεπτομέρειες που διαθέτουμε.

Με την αφήγηση αυτή, που τελειώνει με τη διαπίστωση, πως ο Βάγγος δεν είναι κακός, «έχει μεγάλες καλωσύνες», «μα τότε κακοπιάνονται κι' είνε περήφανος αυτός. Αυτό 'να το κακό του», αλλά έχει και τις παραξενιές του, νύχτωσε κιάλας και πατέρας και γιος γυρίζουν από την ταβέρνα και θέλουν να φάνε. Και πάλι φαίνονται γυμνές οι ραφές της δραματουργίας: η γειτόνισσα φεύγει (πρόφαση της επίσκεψης ήταν πως χάλασε ο χερόμυλος), η οικογένεια αποσύρεται στο σπίτι για δείπνο. Στη άδεια σκηνή αναδύεται κόκκινο το φεγγάρι, από το αρχοντικό βγαίνει λυπημένη η Αυγή, αγναντεύοντας τη θάλασσα: πάλι θα φύγει ο πατέρας, πάλι θα είναι μόνη της. Και βγαίνει από το δικό του σπίτι της σκηνής ο Βάγγος.⁷³ Η κάπως μακροσκελής αυτή συνάντηση, που αποτελεί το αποκορύφωμα της πρώτης πράξης, θυμίζει έντονα πάλι τον «Ιπτάμενο Ολλανδό» (τη συνάντηση της Senta με τον κυνηγό Erik στη β' σκηνή της Β' πράξης).⁷⁴ Διαρθρώνεται από μίαν επαναλαμβανόμενη κίνηση: τρεις φορές της κόβει ο Βάγγος το δρόμο της φυγής (να γυρίσει στο σπίτι, γιατί όπου να 'ναι θα εμφανιστεί ο πατέρας της να μπαρκάρει): η Αυγούλα τον φοβάται, το «γιο του ίσκιου», δε θέλει να θυμάται τις ευτυχημένες στιγμές που έζησαν μαζί παιδιά και προβάλλει το ταξικό φράγμα που τους χωρίζει («Θα πάρω αρχοντόπουλο»). Το ερωτικό του παραλήρημα συνδιαπλέκει πολλά μοτίβα, έχει ωστόσο τη στρατηγική της πειθούς του εραστή: ξεκινάει από τις παιδικές αναμνήσεις: η Αυγούλα αντικρούει τους συναισθηματισμούς, ότι τώρα ακόμα της κρεμάνε κουδούνια, γιατί έκανε μ' αυτόν παρέα ως παιδί και με τη συμπεριφορά του την εκθέτει («Όλο στο σπίτι σας φέρνει βόλτες εκείνος ο χαμένος, που μυαλό δεν έχει στο κεφάλι κ' ούτε δεκάρα τσακιστή στην τσέπη!...»): ο Βάγγος της θυμίζει ένα φιλί, που του έδωσε πριν δώδεκα χρόνια για ένα πράσινο κοχύλι.⁷⁵ Έκτοτε ζει «στα περασμένα». Εκείνη του θυμίζει την κοινωνική της στάση («αρχοντοπούλα» που μένει στο υψηλότερο σπίτι του νησιού, κόρη του караβοκύρη): άλλωστε τον φοβάται: «η φωνή σου και τα μάτια σου...».

Στη σκηνή αυτή, όπως σε όλο το έργο, ο Μελάς κάνει κατάχρηση των αποσιωπητικών, για να τονίσει το συμβολικό κι ανολοκλήρωτο των λόγων του.⁷⁶ Αυτό αφορά κυρίως τον Βάγγο, αλλά όχι μόνο. Όταν για τρίτη φορά η Αυγούλα θέλει να φύγει, θυμώνει και την αποκαλεί «κακή». Το μοτίβο της μουσικής (από αγάπη «μια μουσική... εχάϊδευε το στήθος μου») παίρνει την τροπή του έρωτα χωρίς ανταπόκριση:

«Μεγάλος είνε ο πόνος μου και το βιολί μικρό» - τα λόγια είναι παράφραση του κατεξοχήν βιολιστή του «Θεάτρου των ιδεών», του Νίκαρου στην «Τρισεύγενη», που έκανε κομμάτια το βιολί του και το χάρισε στη γυναίκα/νεράιδα: «Και τα σοκάκια είναι στενά, κ' έχω καμηλό μεγάλο!». ⁷⁷ Αλλά δεν τα κάνει leitmotiv, όπως ο Νίκaros, παρά ένα άλλο ρητό: πως έχει μέσα του «κάτι απ' το ατέλειωτο μάκρος του πελάγου» (επίσης τρεις φορές και ως τελευταία λόγια της πράξης), που παραπέμπει στην καταγωγή του από ξωτικό της θάλασσας και τη διπλή του υπόσταση, ως ερωτευμένου ανθρώπου και δράκου του παραμυθιού με τις υπερφυσικές δυνάμεις. Η παραπομπή στο πελώριο, το μεγαλειώδες, το ατέλειωτο μέσα του ενέχει και μια νύξη στον εκλαϊκευμένο στην ελληνική λογοτεχνία της εποχής «υπεράνθρωπο» του Νίτσε (τα λέει με «υπερηφάνεια» και αποκαλεί το κορίτσι περιφρονητικά «γυναίκα!»). ⁷⁸ Ο φίλος του ο Νιρβάνας ήταν ο κύριος εισηγητής του ιδεών του παρεξηγημένου Γερμανού φιλοσόφου στην Ελλάδα. - Το φεγγάρι είναι κόκκινο, το corridor d'amour αιματηρό και φλογερό. Οι παραστατικοί συμβολισμοί του Μελά αποκρυπτογραφούνται εύκολα και με την απλή λογική.

Η τελευταία σκηνή της πράξης είναι του αποχαιρετισμού: φεύγει ο καπετάν Λεφτέρης με κακά προαισθήματα («Κάτι μου λέει πως το ταξιίδι ετούτο θάναι απ' τα στερνά μου») και ο Βάγγος, ο οποίος μουρμουρίζει απειλητικά στη βάρκα, τραβώντας τα κουπιά και κοιτάζοντας την Αυγή: «Έχω στην ψυχή μου κάτι απ' το ατέλειωτο μάκρος του πελάγου!...».

Η δεύτερη πράξη ξεκινάει με αναλυτική τεχνική: εξιστορεί μέσα από το διάλογο των γυναικών και του Πέτρου, τι έχει γίνει ανάμεσα στις πράξεις: η Αυγούλα στενοχωρεμένη περιμένει την επιστροφή του πατέρα της, ναυάγιο στο κάβο της Κεράς, ⁷⁹ όπου τσακίστηκε ο «Ατρόμητος», η προίκα της κόρης, ο Βάγγος έσωσε με τα χέρια του τον караβοκύρη, όλοι οι άλλοι πνίγηκαν («έξη μανάδες μαυροφόρεσαν»). Τα υπονοούμενα του leitmotiv της πρώτης πράξης βάζουν το θεατή σε υποψίες: η τραγική ειρωνεία λειτουργεί σωστά. Τώρα διαφαίνονται και για πρώτη φορά οι δομές βάθους του έργου: η κοινωνική αντίθεση (ο Καραγκιόζης Βάγγος ψαροπαίδι - η αρχοντοπούλα με το υψηλό σπίτι [βεζιροπούλα στο σεράι] και το καράβι προίκα, που θα πάρει «αρχοντόπουλο») παραμερίζεται σταδιακά από μian άλλη αντίθεση: το ξωτικό της θάλασσας (ο «δαιμόνιος» Βάγγος ο «δράκος») - η βασιλοπούλα του παραμυθιού, που θα την αποκτήσει, αφαιρώντας της τα κοινωνικά προνόμια. Η κοινωνική επανάσταση του ενός για δι-

κά του οφέλη δεν είναι προϊόν συλλογικών και έλλογων διαδικασιών, αλλά καρπός του πάθους, και επιτυγχάνεται με υπερφυσικά και μαγικά μέσα· γι' αυτό είναι προορισμένη να αποτύχει (το τέλος). Ο Μελάς παίζει με τα μόνιμα μοτίβα του στρατευμένου «εργατικού» δράματος,⁸⁰ χωρίς να βγει από το ηθογραφικό πλαίσιο, που εξασφαλίζει την ευρύτερη επιτυχία. Υπάρχει και μια άλλη ανάγνωση: της κοινωνικής «ύβρεως» που τιμωρείται: η «κεφαλαιοκρατική» καπετανοπούλα καυχείται για τα πλούτε της, γι' αυτό τιμωρείται από τον εργάτη ψαρά, αν και αυτή η «κοινωνιολογική» ανάγνωση αντιδιαστέλλεται την ίδια στιγμή προς μια «μυθολογική»: ο Βάγγος δεν είναι εκπρόσωπος της τάξης του, αλλά βοηème-ποιητής-ξωτικό, και η Αυγή έχει όλα τα χαρακτηριστικά της βασιλοπούλας, του ποθητού αγαθού με το οποίο επιβραβεύονται οι πράξεις του παραμυθένιου ήρωα. Το έργο είναι και ένα παραμύθι από την ανάποδη, ο Βάγγος αντιήρωας «δράκος» και οι πράξεις του ολέθριες και ιδιοτελείς· δεν τελειώνει με την αποκατάσταση της τάξης, μόνο με την καταστροφή του αντιπάλου· ο θετικός ήρωας λείπει. Υπάρχει βέβαια και παραμυθιακός τύπος, όπου η «ύβρις» της βασιλοπούλας τιμωρείται, γιατί χλευάζει τον «Μισοκωλάκη» ή «Σταχτιάρη» για την αναπηρία του, ενώ αυτός, για να την εκδικηθεί και να την αποκτήσει, την καθιστά έγκυο με τις μαγικές του δυνάμεις.⁸¹

Στην επόμενη σκηνή προστίθεται ο Μάνθος, ο οποίος βλέπει ήδη τη βάρκα με τους ναυαγούς· απορεί για το ατύχημα. Και στην ακόλουθη σκηνή αποκαλύπτεται για το θεατή και η δαιμονική φύση του Βάγγου: τραβάει τα κουπιά σαν «λυσσιασμένους», «βλέπει με μάτια κολασμένα την Αυγή», «παρακολουθεί με σατανικό γέλιο». Η αφήγηση του καπετάν Λεφτέρη αφήνει τα αίτια του δυστυχήματος ανεξήγητα: «Σαν κάποιος δαίμονας, μέσα στη μαύρη νύχτα μ' ένα χέρι θεόρατο και δυνατό, κυβέρναε το καράβι»· με τέτοια χέρια ο Βάγγος τον έσωσε και φώναζε μέσα στα κύματα: «Είνε γερά τα μπράτσα μου, κι' η θάλασσα δεν τρώει ανθρώπους σαν κι' εμένα», και: «εμένανε με φοβόσαστε μες στο νησί, κι' η θάλασσα εμένα με φοβάται!... Είμαι του Ίσκιου γιος εγώ».⁸² Ο καπετάνιος και οι γείτονες αποσύρονται, μένει ο Πέτρος που αμφιβάλει για τα λεγόμενα του Βάγγου: «δεν σε βρήκα πουθενά να πέρασες και να μην τύπωνες βαρύ το πέρασμά σου, και να μην άφηκες τον ίσκιο σου πίσω σου να πλανιέται, σαν μαυροπούλι συφοράς».⁸³ Τα μισόλογα του αδελφού εξοργίζουν το Βάγγο και προβαίνει σε μιαν άλλη διατύπωση «υπερανθρώπου»: «Πες μου το! Δε με τρομάζουνε τα μεγάλα· τα μικρά, τα ταπεινά με σκιάζουνε

και με θυμώνουνε! Πες μου που θ' ανοίξη η γης να καταπιή τον ίδιονε εμένα, πως το φεγγάρι σε κομμάτια θα πέση τη στεριά ν' ανάψη και τη θάλασσα ναν τήνε κάνη σύγνεφα, πες μου ό,τι θες. Δεν πλάστηκα να σκιάζομαι!...». Το στοιχείο παίρνει συμπαντικές διαστάσεις: κι όμως τα μάτια μιας θνητής τον μάγεψαν: «Νά· η αγάπη εμένα το καράβι εσύντριψε». Η εξομολόγηση φανερώνει και το ανήθικο του συναισθήματος, παραφράζοντας το leitmotiv της Α' πράξης: «Η αγάπη μου είνε μεγάλη κι' οι άνθρωποι που χάθηκαν μικροί». Ο βασικός εχθρός για το άμετρο και αδίστακτο αίσθημα είναι ο νόμος· ο δράκος είναι φύση αναρχική, όπως και η νεράιδα - ο Βάγγος είναι το αρνητικό αντίτυπο της Τρισεύγενης: εδώ όλα δικαιολογούνται με το πελώριο μέγεθος του εσωτερικού αναστήματος του ήρωα, εκεί όλα δικαιολογούνται από την ασύλληπτη ομορφιά που μαγεύει τους ανθρώπους: από το 1903 ως τα 1907 η ποίηση έγινε ασχήμια, η αγάπη έγκλημα. Σε αντίθεση με τον Παλαμά ο Μελάς επιδίδεται σε μαθήματα «υπερ-ανθρωπιάς».⁶⁴ «Ο νόμος ο δικός μου λέει πως η ζωή δεν είνε καμωμένη για τους μικρούς, για κείνους που εσκύψανε το κεφάλι τους στη μοίρα, και υποταχτήκαν στο νόμο των ανθρώπων, και δούλοι εγίνανε των ξύλων, και τα χέρια τους ροζιάσανε απ' τα σκοινιά... Εγώ ύψωσα το κεφάλι μου επάνω ακόμα κι' απ' την μοίρα μου και την αγάπη μου ως τα ουράνια!... Άνθρωπε μικρέ, σκοτώνεις τη ζωή ενός πουλιού, ενός αρνιού να ζήσης το κουφάρι σου το πρόστυχο, και 'γώ σκοτώνω ανθρώπους να ζήσω την αγάπη μου...». Αποκαλύφθηκε ο ανθρωποφάγος δράκος, το θεριό, το στοιχείο της θάλασσας (που «είνε στον πάτο στρωμένη από κόκκαλα»), που ωστόσο πιάστηκε στα δίχτυα της αγάπης.⁶⁵ Στο δικό του βασίλειο, το βασίλειο του πατέρα του, με το θυμό του, με το δικό του χέρι συνέτριψε το καράβι, που τόσα χρόνια βγαίνει νικητής στα στοιχεία· η ρεαλιστική ανάγνωση βέβαια φανερώνει, πως έβαλε κρυφά καρφί στον μπούσουλα. Τον πλήγωσε η περηφάνεια της «κ' ένοιωσα μέσα 'δω (χτυπάει το στήθος του) τη δύναμη του ανέμου, που τα μεσάνυχτα τη διπλομανταλωμένη την πόρταν άνοιξε!... Ένοιωσα μες στα στήθια μου εκείνη την φωτιά, που έφεγγε στο πρόσωπο του Ίσκιου, που φίλησε τη μάνα μας!...».⁶⁶ Και πετάει άλλη παραλλαγή του leitmotiv: «εγώ έχω κάτι απ' τον βορρά, απ' τον Ίσκιο, που άνοιξε την πόρτα τα μεσάνυχτα...», κάτι από το δράκο και τον Αράπη του παραμυθιού, που βιάζει τις γυναίκες την πρώτη νύχτα του γάμου.⁶⁷

Η σκηνή τελειώνει «νιτσεικά», με μια από τις πιο ρηχές εκδοχές της ελληνικής πρόσληψης του «περάθρωπου» (ο Ψυχάρης ειρωνικά),

αφού καταντάει το θεώρημα της δυνατής ζωής σ' ένα παρορμητικό ξωτικό-ψαρά των νησιών του Αιγαίου, που δεν μπορεί να συγκρατηθεί στο ερωτικό του πάθος και προσπαθεί να κατακτήσει την αγαπημένη του με εγκληματικούς τρόπους. Βέβαια η εικόνα είναι «μεγαλότρεπα» αντιφατική: από τη μια γελάει το «μεγάλο γέλιο» για την καταστροφή, παίζει με τα κύματα και τα νικάει, σώζοντας τον πατέρα της, από την άλλη τον σκλαβώνει ένας έρωτας χωρίς ανταπόκριση και για το φθό του θυσιάζει έξι ανθρώπους στα κύματα. Και αποφαίνεται κατά Δαρβίνο και Bergson (πάντα στην ελληνική εκδοχή): «εμένα δε πιάνει αυτός ο νόμος!... Εγώ πιστεύω πως στον ντουινιά ό,τι αξίζει, εκείνο μοναχά πρέπει να ζη».⁸⁹ Και η κατακλείδα: ο Πέτρος του υπενθυμίζει πως κάπου υπάρχει ο Θεός που όλα τα γράφει (ο ίδιος ως αδελφός δεν μπορεί να φανερώσει το μυστικό) και παίρνει την απάντηση: «Κανείς δεν είνε 'κει, κανένας δεν υπάρχει πουθενά: (κτυπάει το στήθος του) εδώ, εδώ είν' ούλα»· ο Καραγκιόζης/Ζαρατούστρα θα χτυπούσε την κοιλιά του.

Ακολουθεί και πάλι συνάντηση του Βάγγου με την Αυγούλα· πάλι το μοτίβο του γυρισμού στην παιδική ηλικία με το φιλί πριν από δέκα χρόνια· και πάλι το κορίτσι σηκώνει ανάσθημα: «Άντρα μου δε σε παίρνω... Είνε το σπίτι μας παλάτι και 'γώ αρχοντοπούλα». Και πάλι ο Βάγγος την αποκαλεί περιφρονητικά «γυναίκα» και διατείνεται πως θα ξυπνήσει μέσα της την αγάπη της· η αγάπη του είναι φωτιά και κάτι έχει «απ' το ατέλειωτο το μάκρος του πελάγου» (γίνεται πλέον μόνιμο leitmotiv· επίσης «η μόρα με το βορηά π' ανοίγει τις πόρτες τα μεσάνυχτα»). Πριν βάλει φωτιά στο σπίτι (σύμβολο της αρχοντιάς της Αυγής) επιδίδεται σ' ένα συμβολιστικό παραλήρημα: το φεγγάρι ματωμένο σαν την καρδιά του, στάζει αίμα, πάλι το «ατέλειωτο μάκρος της θάλασσας», αυτοαποκαλείται «παιδί της βίας και του ανέμου» που πάλι την πόρτα ανοίγει. Βγάζει την Αυγή από το φλεγόμενο σπίτι με τη ρήση «Μήπως εγώ δεν καίγομαι;».

Έτσι τελειώνει η πράξη, ο Βάγγος φιλώντας τη λιπόθυμη Αυγούλα στην αγκαλιά του, με σατανικό θρίαμβο, επαναλαμβάνοντας τη μοιραία πράξη του πατέρα του. Στο σημείο αυτό διαφαίνονται πλέον οι ετερόκλητοι συμβολισμοί, που δεν ενώνονται σε μίαν αρμονική και καθολική δικτύωση: ο ευαίσθητος υπεράνθρωπος με τις συμπαντικές διαστάσεις ονειρεύεται τα παιδικά χρόνια σαν μωξιάρικος έφηβος που δεν μπορεί να ισορροπήσει με την ήβη του και η εγωπάθειά του τον παρασέρνει σε ανήκουστη εγκληματικότητα. Μπορεί ο «σαρκολάτρης» Μελάς να παίζει εδώ με κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία, όπως

υποθέτει ο Άλκης Θρύλος· απλώς η εικασία αυτή δεν μπορεί να εστιαστεί σε κάτι συγκεκριμένο. Στα ψυχολογικά προβλήματα του νεαρού, που δεν μπορεί να δαμάσει τη σεξουαλικότητά του, δίνεται «(παρα)μυθολογική» ένδυση, ενώ ο χαρακτήρας του φανερώνει απρόσμενες μεταπτώσεις μεταξύ μεγαλομανίας και ηρωισμού και μελαγχολίας και απελπισίας του ερωτευμένου χωρίς ανταπόκριση. Δεν είναι κανένας από τους *desperado* του Καζαντζάκη, αλλά ένα πλάσμα κακόβουλο και πονηρό, με ανεξέλεγκτα πάθη και ακοινώνητο εγωισμό. Ο υπεράνθρωπος εδώ, παρά τα συνθήματα που σκορπίζει ο νεαρός βιολιστής, είναι μια ρηχή δικαιολογία για το αδικαιολόγητο· η «Τραγωδία του Πεπρωμένου» τυλίγεται σε μυθικούς μανδύες για να καλύψει το δράμα του απροσάρμοστου παιδιού, που είναι παιχνίδι των βιολογικών του ορμών και των ακατέργαστων και αχώνευτων ορέξεών του· σε ψυχολογικό επίπεδο είναι ένα δράμα της εφηβικής ανωριμότητας που μάλλον αηδία προκαλεί ή οίκτο, παρά τις προσπάθειες δαιμονοποίησης του ήρωα. Ο Γιος του Ίσκιου ρίχνει ωχρούς ίσκιους για ένα δείγμα της γενεάς των ελληνικών «υπερανθρώπων».

Αλλά η ίδια η εποχή δεν το έβλεπε έτσι. Η τρίτη πράξη έχει τη λειτουργικότητα ενός επιλόγου, που δείχνει απλώς αυτά που έχουν ήδη δρομολογηθεί: Η Αυγή ενέδωσε (καταρρίφθηκε το τελευταίο σύμβολο της ανωτερότητάς της), το νεαρό ζεύγος δεν εργάζεται, ο Βάγγος όλο το βιολί του παίζει, φιλιούνται μέσα στο δρόμο, οι ψαράδες τους συντηρούν - κι άλλα τέτοια ακούμε στην πρώτη σκηνή. Ο κωμικός Μάνθος προσθέτει και τα δικά του. Όταν εμφανιστεί το ερωτευμένο ζευγάρι, ο Μελάς παίζει πάλι έντονα το χαρτί της ηθογραφίας και της λαογραφίας: ο υπεράνθρωπος νοσταλγεί πάλι την παιδική ηλικία, η Αυγούλα του λέει παραμύθια κι εκείνος κλαίει στην αγκαλιά της.⁸⁹ Με απαλή μουσική υπόκρουση του λέει πάλι ένα παραμύθι·⁹⁰ ο νεαρός («ο ίσκιος μου βαρύς») αναπαύεται. Αναπολεί τα περασμένα παιδικά χρόνια, ώσπου να βγει πίσω από το βουνό το κόκκινο φεγγάρι «ματωμένο», και από τα χαλάσματα σηκώνεται ξαφνικός αέρας.⁹¹ Αυτό είναι το σκηνικό της εμφάνισης του πατέρα του· ακούγεται και μια κουκουβάγια. Κάποιος πρέπει να πεθάνει. Ο Βάγγος αρχίζει και φοβάται· «φυσάει κάποιος αέρας και το φεγγάρι αίμα στάζει». Η γυναίκα του δεν μπορεί να τον καθησυχάσει. «Φοβάμαι το μπόϊ το μικρό των ταπεινών ανθρώπων.... Φοβάμαι εσένα την ίδια!...». Ο αέρας κάποιον θρηνεί στα χαλάσματα, η κουκουβάγια ξαναφωνάζει. Τότε ο Βάγγος ομολογεί τις πράξεις του, τις θυσίες του προς το θεό του, που είναι η αγάπη για τη Αυγή, μεγάλη σαν τη θάλασσα και τον ουρανό. Εκείνη,

αντί να τον συγχωρέσει για το μεγάλο του αίσθημα, όπως περιμένει, τον καταριέται ως φονιά, δαίμονα και φάντασμα· η ρήση: «Στον κόσμο ό,τι αξίζει εκείνο και πρέπει να ζη» παίρνει τώρα αρνητική στροφή, γιατί η αγάπη τους δεν αξίζει. Το κορίτσι φωνάζει «θεριό», «στοιχειό» «εθέρειψεν ο γιος του Ίσκιου», η οικογένεια πλησιάζει απειλητικά, ο Βάγγος ακούει πλέον καμπάνες (μόνον αυτός), ανεβαίνει στο βράχο και ρίχνεται στη θάλασσα: μόνον αυτή είναι τόσο πλατιά να χωρέσει στην αγκαλιά του.

Στην τρίτη πράξη οι συνταγές της επιτυχίας του Μελά είναι πλέον φανερές, γιατί δεν συνδέονται οργανικά μεταξύ τους: το τυπικό σκηνικό της λαϊκότεροπης ρομαντικής τραγωδίας με το κόκκινο φεγγάρι και τα χαλάσματα, το ερωτικό ειδύλλιο της νύχτας με τα παραμύθια, στοιχεία και στοιχειά, ο πατέρας που τον καλεί πίσω στη θάλασσα, το έγκλημα του παρελθόντος και οι τύψεις, θεαματική αυτοκτονία και ο γυρισμός στο πέλαγος, συνταγές γνωστές από έργα σαν την «Προμάμμη» του Grillparzer, που έπαιζαν το 1905 στο Βασιλικό Θέατρο κι είχαν μεγάλη απήχηση στον κόσμο.⁹² Οι θαλασσινοί μύθοι δημιουργούν μια παρόμοια ατμόσφαιρα, όπως στη «Κυρά της Θάλασσας» του Ίψεν και τον «Ιπτάμενο Ολλανδό» του Βάγκνερ, από τα οποία υπάρχουν, όπως είδαμε, συγκεκριμένα δάνεια. Ο βράχος της αυτοκτονίας συνδέει το έργο και με τον «Κόκκινο βράχο» του Ξενόπουλου.

Ο Μελάς αρέσκεται στα δυνατά χρώματα, τα απλοϊκά μηνύματα, ακόμα και ο λυρισμός της γλώσσας έχει κάποια συνθηματικότητα που πλησιάζει προς τον αφορισμό. Ρήσεις και σύμβολα επαναλαμβάνονται, χωρίς όμως να φορτίζονται και να εμπλουτίζονται σημασιολογικά: ο Μελάς δεν είναι μεγάλος ποιητής ούτε μεγάλος δραματουργός: μερικές φορές αντικρούονται και μειώνονται αμοιβαία. Οι συμβολισμοί δεν αναπτύσσονται πάντα ανάλογα με τις σημασιολογικές τους δυνατότητες: ο Πατέρας/Φως με το βαρύν Ίσκιω ως στοιχείο της θάλασσας, ο βίαιος γονιμοποιός, είναι χωρίς άλλο και ο Χάρος (ο βυθός της θάλασσας είναι στρωμένος με τα κόκαλα των ανθρώπων, το βασίλειό του γεμάτο από σκελετούς ανθρώπων και καραβιών)· ο δαιμονικός γιος του, ο δράκος «υπεράνθρωπος», τελικά μάλλον αλαφροϊσκιωτος είναι με τον παλιμπαιδισμό του και την τάση απόδρασης του στα παραμύθια. Οι σκηνικοί χαρακτήρες είναι άστατοι κι έχουν ξαφνικές μεταβολές, ιδίως ο Βάγγος· αλλά και η Αυγή μεταβάλλεται στην τρίτη πράξη από τρυφερή γυναίκα σε ενελέητο εκδικητή χωρίς ψυχολογικές αποχρώσεις και διαδικασίες μεταβολής. Τα πρόσωπα είναι κάπως «γυμνά», ανδρείκελα της υπόθεσης, η οποία χωρίς αληθο-

φάνεια αφήνει ανοιχτές τις ραφές της δραματουργίας και φανερούς τους μηχανισμούς της πλοκής. Είναι οφθαλμοφανής η προσπάθεια του Μελά να γράψει έργο «συμβολικό»: τα διδάγματα του εκχυδαϊσμένου υπερανθρώπου εκφέρονται σε ηθογραφικό περιβάλλον, το οποίο όμως αποδίδεται με ελάχιστο ρεαλισμό (τα κωμικά του Μάνθου ίσως να παραπέμπουν σε σαιξπηρικό γελωτοποιό), αλλά γαρνίρεται με έντονα ρομαντικά στοιχεία. Όλα εστιάζονται στη διττή υπόσταση του πρωταγωνιστή, ο οποίος ως δαμονικό ον κατά το ήμισυ δεν υπάγεται στους νόμους της ανθρώπινης κοινωνίας, όμως έχει ερωτευθεί παράφορα κοινή θνητή, μάλιστα από ανώτερη κοινωνική τάξη. Ο προβληματισμός συγκερνάει δύο στοιχεία που είναι «της μόδας»: τον ταξικό αγώνα (ο Μελάς εκείνη την εποχή φέρεται ως στρατευμένος αριστερός) και το ηθογραφικό έμβλημα με τις λαϊκές δοξασίες, που επιτρέπει ωστόσο την ανάπτυξη των αντιλήψεων περί του εξαιρετικού ανθρώπου. Το πράγμα δεν είναι τόσο παράλογο όσο φαίνεται σήμερα: ο συμφυρμός των ιδεολογιών και φιλοσοφημάτων στη φάση αυτή οδήγησε και στην πεποίθηση, πως ο υπεράνθρωπος ως ηγέτης θα φέρει την επανάσταση και την κοινωνική δικαιοσύνη.⁹³ Ο Μελάς ανταποκρίνεται στο ηθογραφικό αίτημα της ελληνικότητας (το νησί, το σκηνικό του Καραγκιόζη, δομικά στοιχεία της «Τρισεύγενης», θαλασσινοί θρύλοι, στοιχεία και φαντάσματα) και στα υφολογικά αιτήματα του Μοντερνισμού: στοιχεία νατουραλιστικά (η ωμότητα, το πάθος, η κληρονομικότητα), συμβολιστικά (φωτιά-κόκκινο, η θάλασσα), εκλαϊκευμένα φιλοσοφήματα (η δυνατή ζωή του Bergson, Δαρβινισμός, ο «υπεράνθρωπος» του Νίτσε), στοιχεία ρομαντικά και νεορομαντικά (νύχτα, φεγγαρόφωτο, χαλάσματα, ναυάγια, πυρκαγιές κτλ.). Στη σχέση του με τον πατέρα-φάντασμα ο Βάγγος έχει (ίσως κάποια σχέση με τον Άμλετ, ενώ ο Γερο-Μάνθος έχει στιγμές που μοιάζει με σαιξπηρικό γελωτοποιό).

Ο Μελάς χρησιμοποιεί και το σοκ της βίας και της υπέρβασης ηθικών φραγμών. Βέβαια το κοινό είχε εθισθεί σ' αυτό από τα ληστρικά μυθιστορήματα, τα οποία οπωσδήποτε αποτελούν ένα από τα θεματογραφικά αρχέτυπα του έργου κι είχαν τεράστια απήχηση στον κόσμο της εποχής. Η εύστοχη παρατήρηση είναι του Φώτου Πολίτη.⁹⁴ Και στην περίπτωση αυτή ισχύουν ταυτόχρονα δύο αξιολογικά συστήματα: το δίκαιο των ληστών (είναι συχνά με τους φτωχούς, εναντίον της κοινωνικής αδικίας) και το δίκαιο των κρατικών οργάνων (της οργανωμένης κοινωνίας).⁹⁵ Δεν είναι τυχαίο πως ο Βάγγος φοβάται και το χωροφύλακα.⁹⁶ Στο ληστρικό μυθιστόρημα βέβαια έχουμε

να κάνουμε με τον τελευταίο απόηχο όχι μόνο της κλεφτουριάς και του κόσμου του Μπάρμπα Γιώργου, αλλά του μεσαιωνικού πρωταγωνιστή της ηρωικής ποίησης: τα μεγέθη στα οποία κινείται ο Βάγγος σε στιγμές έξαρσης παραπέμπουν στο Διγενή Ακρίτα, όπως και μερικά στοιχεία της τυποποιημένης βιογραφίας του ήρωα: η θαυμαστή γέννηση, η βίαια αρπαγή της νύφης, τα ανδραγαθήματα, ο αφύσικος θάνατος· βέβαια υπάρχουν ταυτόχρονα τα στοιχεία της απομυθοποίησης: ο παλιμπαιδισμός, η ανώριμη και ύπουλη φύση του πρωταγωνιστή, η αποτυχία του στο χώρο των ανθρώπων. Το βιολί και το στοιχείο της μουσικής δεν συνδέονται οργανικά με την εικόνα του ήρωα/αντι-ήρωα. Είναι χαρακτηριστικό για το ετερόκλητο μωσαϊκό δανείων και στοιχείων, που υπόσχονται εντυπωσιασμό και επιτυχία.

Το έργο πράγματι παρουσιάζει για την εποχή εκείνη (μόλις έκλεισε η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο, ταυτόχρονα εμφανίζονται στη σκηνή ο Χορν, ο Ταγκόπουλος, ο Νιρβάνας, ο Χρηστομάνος και ο Καζαντζάκης) ένα εκρηκτικό μείγμα δοκιμασμένων ρομαντικών και ηθογραφικών μοτίβων με επίχρισμα μοντερνιστικών στοιχείων της βορειομαμανίας και της συμβολιστικής σχολής ενός Μαίτερλινγκ, αλλά κυρίως ένα δείγμα του αμοραλισμού του υπερανθρώπου σε νησιώτικη ελληνική εκδοχή, ανακαλώντας έτσι την παλαιά αντίθεση των δημοτικιστών σε αυτόχθονες και ξενολάτρες.⁹⁷ Η απόδειξη πως ο «περάθρωπος» (Ψυχάρης)⁹⁸ μπορεί να φορέσει και ψαράδικα ανασηκωμένα παντελόνια και να αποκαλύπτεται ως ο κτηνώδης δράκος του παραμυθιού αποτέλεσε από τη μια πλευρά πολιτογράφηση και εξελληνισμό των ξένων -ισμών, που χάνουν έτσι την ξενικότητά τους, και από την άλλη σωτηρία της ηθογραφίας, που παίρνει εντελώς νέα διάσταση. Πέραν τούτου ο Μελάς αναζητάει γνωστά στερεότυπα των λαϊκών θεαμάτων και του λαϊκού αναγνώσματος, για να εξασφαλίσει την επιτυχία του.

Πράγματι μέσα σε μια χρονιά (κι όχι χωρίς τη βοήθεια φίλων συστακτών του στις εφημερίδες) ο Μελάς αναδεικνύεται ανατέλλων αστήρ της νεοελληνικής δραματοουργίας. Είναι εντυπωσιακός ο αριθμός των κριτικών που απαριθμεί ο ίδιος ο Μελάς⁹⁹ οι πιο σημαντικές του Παύλου Νιρβάνα και του Γρηγόριου Ξενόπουλου.¹⁰⁰ Η ιντελιγκέντσια ξαφνιάστηκε από τον επιτήδειο συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων, τον αμοραλισμό και μακιαβελισμό σε λαογραφική και ηθογραφική ένδυση, και οι κριτικές, εκτός από των στρατευμένων, όπως του Κωνστ. Χατζόπουλου, είναι κυρίως θετικές έως και υμνητικές. Ο ενθουσιασμός όμως εξατμίζεται γρήγορα στο βαθμό που ο νιτσεισμός

(και ο Υπεράνθρωπος) περνάει σύντομα κρίση (η σάτιρα «Ο Υπεράνθρωπος» του Κωνστ. Χατζόπουλου το 1911 στο *Νουμά*, την ίδια χρονιά ο Παύλος Νιρβάνας συνοψίζει τη ζημιά που προξένησε η επιπόλαια πρόσληψη του Νίτσε στην ελληνική διανόηση).¹⁰¹ τότε όμως ο Μελάς έχει περάσει ήδη στον ακραίο Νατουραλισμό (ο ίδιος άλλωστε δεν παραδέχτηκε ποτέ την επίδραση του Νίτσε πάνω στο έργο του).¹⁰² Και γρήγορα ξεθώριασε η γοητεία των μύθων και των παραμυθιών, φάνηκαν οι αδικαιολόγητες μεταπτώσεις των χαρακτήρων, η ψυχογραφική αστάθεια, η ανεπαρκής δραματουργική προετοιμασία των μεταβολών, η χαρακτηριστική ρευστότητα του πρωταγωνιστή. Χαρακτηριστική για τη μεταβολή της εκτίμησης του έργου είναι η λεπτομερειακή κριτική ανάλυση από το Φώτο Πολίτη το 1924 σε πέντε συνέχειες, με την ευκαιρία του δεύτερου ανεβάσματος του «Άσπρου και του Μαύρου» και την κατοπινή δημοσιογραφική εκστρατεία του Μελά εναντίον του.¹⁰³ Πρόκειται για προσωπικό λίβελο που αναλύει το έργο σε μορφή παρωδίας, κάνει ωστόσο και ορισμένες καίριες επισημάνσεις.¹⁰⁴ Είναι αλήθεια ότι το έργο προσφέρεται για μια τέτοια διαδικασία γελοιοποίησης, γιατί η επιτυχία του εξηγείται μόνο από τις πνευματικές και λογοτεχνικές συγκυρίες της εποχής: 17 χρόνια αργότερα είναι απλώς γελοίο (το ίδιο συνέβαινε με «Το Άσπρο και το Μαύρο» που ανεβάστηκε ξανά το 1924).¹⁰⁵ στο βραχύβιο «Θέατρο Τέχνης» του 1925 ανεβάζει ο ίδιος ο Μελάς και το «Κόκκινο Πουκάμισο» και «Το Άσπρο και το Μαύρο».¹⁰⁶

3) «**Το Κόκκινο Πουκάμισο**». Ο Μελάς κατανόησε γρήγορα το εφήμερο της επιτυχίας του κι έσπευσε να την ανανεώσει με άλλο τρόπο. Σημειώνει ο ίδιος: «Οι κριτικοί στον «Γυιό του Ίσκιου» ήταν σύμφωνοι, ότι ο μύθος τούδινε τον αέρα της ανάτασης και κάποιας γοητείας. Αυτός και δικαίωνα — λέγανε — το λυρικό τόνο του έργου... Λοιπόν, τίποτα τέτοιο στο δεύτερο έργο: Αποφάσισα να δραματοποιήσω, με τον πιο απλό τρόπο, την πιο κοινή αστυνομική είδηση: Μια συμπλοκή κι' ένας θανάσιμος τραυματισμός στην ταβέρνα από ερωτική αντιζηλία». Συνταγές νατουραλιστικές δηλαδή: αλλά πάντα με κάποιο «συμβολισμό»: «Ήθελα να δοκιμάσω το λυρικό δράμα με τα πιο συνηθισμένα στοιχεία της καθημερινής πραγματικότητας και με τους πιο λαϊκούς τύπους - εργάτες του μώλου. Θα ήταν (στοχαζόμενα) ένας θρίαμβος του αντινατουραλισμού. Γιατί όλα τα δεχόμουν τότε, έξω από τις... φωτογραφίες της ζωής».¹⁰⁷ Ωστόσο οι *tranches de vie* και η νατουραλιστική θεματογραφία δεν ήταν καθόλου έξω από τα εν-

διαφέροντα του Μελά (ακραίο Νατουραλισμό δεν είχε δει κανείς ώς τότε στο ελληνικό θέατρο)¹⁰⁸ στο συγκερασμό του Νατουραλισμού με συμβολιστικές διαστάσεις ο Μελάς ακολούθησε τον Hauptmann και τον Ίψεν, αλλά και τον Καμπύση.

Για τη συγγραφή του έργου φαίνεται πως υπήρχαν όμως και πιο συγκεκριμένες αιτίες: το 1908 ο Ξενόπουλος ανεβάζει τη «Φωτεινή Σάντρη», αρχίζοντας την ουσιαστική ανάκαμψη της θεατρικής του σταδιοδρομίας, μεταφορά σε δραματικό έργο του μυθιστορημάτος «Κόκκινος βράχος»: είναι ο βράχος της αυτοκτονίας της ηρωίδας που οι ακτίνες της δύσης τον βάφουν κόκκινο, «στα αίματα».¹⁰⁹ Τον ίδιο συμβολισμό χρησιμοποιεί ο Μελάς στο «Κόκκινο Πουκάμισο» που προμηγνύει «τα αίματα».

Αλλά η άμεση έμπνευση του Μελά είναι άλλη: το Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1908 δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφημερίδα Νέον Άστυ, το αθηναϊκό μυθιστόρημα «Η κερένια κούκλα» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου,¹¹⁰ που απέσπασε θετικές κριτικές και συνδυάζει ακριβώς τη νατουραλιστική θεματογραφία μ' ένα λυρικό πεζογραφικό ύφος.¹¹¹ Η επίδραση όμως δεν αποδεικνύεται μόνο από το εργατικό milieu και το λυρικό ύφος, αλλά κι από λεπτομέρειες της υπόθεσης: το ιψενικό τρίγωνο της «Κερένιας κούκλας» ανάμεσα στο Νίκο, τη χτικιέρα γυναίκα του Βιργινία (που πεθαίνει) και τη νεαρή Λιόλα, που θα την παντρευτεί ο πρωταγωνιστής (θα γεννήσει το θνησιγενές εφταμηνίτικο και θα χάσει τον άντρα της σε καυγά με μαχαίρωμα) εδώ διπλασιάζεται σε δύο τρίγωνα, από τα οποία το ένα αφορά το παρελθόν, το άλλο το παρόν: ο εργάτης του μώλου Σταύρος διέλυσε πριν από τρία χρόνια τον αρραβώνα του με την Αγνούλα, κόρη της γειτόνισσας Φρόσως («χτικιέρα» και αυτή)¹¹² για την όμορφη Τριανταφυλλιά· την ίδια μέρα που πεθαίνει το κορίτσι από τον καημό του παντρεύεται την τσαχπινούλα· αλλά η νεκρή δεν τον αφήνει να χαρεί το γάμο - αυτό είναι το ένα τρίγωνο· το άλλο: πριν από τρεις μήνες η γυναίκα του γνώρισε τον εργάτη του μώλου Αχιλλέα (με το κόκκινο πουκάμισο) και διατηρεί δεσμό μαζί του ώσπου εκείνος την αφήνει για μιαν άλλη· ο Σταύρος τα μαθαίνει από τη γειτόνισσα, που παίρνει την εκδίκησή της για το αδικοχαμένο κορίτσι, και σε ταβέρνα μαχαιρώνει θανάσιμα τον εραστή, ενώ και ο ίδιος μαχαιρώνεται και πεθαίνει στο σπίτι του. Για τα δάνεια δεν υπάρχει αμφιβολία, όπως και για την πηγή της έμπνευσης: το σκηνικό της κάμαρας είναι ακριβώς το ίδιο· ακόμα και το «σταχτί πολκάκι» της Λιόλας κάνει την εμφάνισή του.¹¹³

Ωστόσο η γλώσσα του Μελά υπολείπεται πολύ σε σύγκριση με τη

χειμαρρώδη εφευρετικότητα και το μουσικό λυρισμό του Χρηστομάνου· για να κάνει ατμόσφαιρα ο Μελάς χρησιμοποιεί πάλι παραμύθια, ακόμα και δημοτικά τραγούδια και, για να είναι κοντά στο λαϊκό πνεύμα, άφθονες παροιμίες. Η σκηνή της ταβέρνας ανήκει στη νατουραλιστική κληρονομιά του Ζολά («Assomoir»), το παιδί της ταβέρνας ο Πεφάνης αποτελεί μίμηση (πιο καλή αυτή τη φορά) σαιξπηρικού γελωτοποιού.¹¹⁴ Ίσως δεν είναι υπερβολή να πούμε πως μόνο η πρώτη πράξη έχει πραγματική δραματουργική δέση.

Κυρίως η πρώτη σκηνή, παρόλο που είναι μια από τις μεγαλύτερες του έργου· εδώ ο Μελάς μεταφέρει την αναλυτική τεχνική του ιφενικού δράματος και δημιουργεί ένταση στο θεατή: η αθώα επίσκεψη της γειτόνισσας Φρόσω εξελίσσεται σε πραγματικό θρίλερ με τις σταδιακές αποκαλύψεις της και τη σταδιακή αποκορύφωση της εκδίκησης· το παρελθόν κορυφώνεται στο παρόν· έχει αποσπαστεί από τον Αχιλλέα το φυλαχτό που του χάρισε η Τριανταφυλλιά για τον έρωτά του και το δίνει στο Σταύρο ως τεκμήριο της απιστίας της γυναίκας του, συγχρόνως κι ως τιμωρία για την απιστία του ίδιου, που άφησε, παρά τα παρακάλια της μάνας, την κόρη της Αγνούλα για την επιδεικτική Τριανταφυλλιά και την έστειλε στο θάνατο. Η σκηνή έχει ρυθμό και ένταση, ο Σταύρος δείχνει τις χαρακτηρισολογικές μεταπτώσεις ενός Οθέλλου. Η Φρόσω έχει στοιχεία της γριάς μεσίτρας· ο όμορφος γυναίκας της είχε ακόμα και «σημάδια του κορμιού» της γυναίκας του, για να καυχηθεί.¹¹⁵ Μετά από τη βαριά και σφιχτοδεμένη αρχή ο ρυθμός καταστρέφεται· η ναζιάρα Τριανταφυλλιά έχει στοιχεία της Δώρας από «Τα τρία φιλιά». Και τα λόγια τα διφορούμενα δεν αμβλύνουν την εντύπωση της χαλάρωσης: στην υπερβολικά μεγάλη τρίτη σκηνή ο Σταύρος, που στριμώχνει σιγά σιγά τη γυναίκα του με το πειστήριο που έχει, καταφεύγει μ' ένα γνωστό τέχνασμα, τυλίγοντας την αποκάλυψη της απιστίας της γυναίκας του σ' ένα παραβολικό παραμύθι, του «χρυσού Ρουμπή», που το κρουσταλλένιο παλάτι του θα σπάσει μόλις η πεντάμορφη γυναίκα του θα απιστήσει.¹¹⁶ Χωρίς αμφιβολία το τέχνασμα αποτελεί απόπειμα, όχι μόνο δραματουργικό αλλά και υφολογικό, γιατί ακολουθεί η σκληρή ανάκριση του απατημένου συζύγου, τα κλάματα και η μετάνοια της γυναίκας, η διήγηση της εκδίκησης της νεκρής (δεν χάρηκε το γάμο του, παντρεύτηκε την ίδια μέρα που θάψανε την άλλη) και η αφήγηση της μοιχαλίδας, πώς γνώρισε τον εργάτη του μώλου με το καινούργιο κόκκινο πουκάμισο, «σαν τριανταφυλλένιο», και «όλος ο κόσμος στένεψε και χώρεσε σ' ένα πουκάμισο για σένα!»¹¹⁷ και η πράξη τελειώνει με το Σταύρο φεύ-

γοντας: «Πάω να το βάψω κόκκινο, για να σ' αρέσω!».

Ενώ ο κόσμος των θρύλων και λαϊκών παραδόσεων κάπως κάλυπτε με την ποιητικότητά του το ρηχό και επίπλαστο των συμβολισμών του Μελά, στα έργα με ρεαλιστικότερο background κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει πια: μ' ένα βίαιον ορθολογισμό και μια παιδιάστικη αφέλεια ο συγγραφέας επιβάλλει μια δήθεν βαθύτερη σημασία σε πράγματα και καταστάσεις, που δραματουργικά λειτουργούν αλλιώς ή είναι και τυχαία. Το εύρημα του «κόκκινου» (αίμα, έρωτας, φλόγα), ήδη γνωστό από το πρώτο του έργο και από τον «Κόκκινο βράχο» του Ξενόπουλου (η Κυβέλη μόλις είχε ανεβάσει με μεγάλη επιτυχία τη «Φωτεινή Σάντρη»),¹¹⁸ έχει εδώ πολύ πιο ρηχή χροιά, σηματοδύοντας την έναρξη και τη λήξη της μοιχείας, παραπέμποντας στην αμαρτία του παρελθόντος και στο έγκλημα του μέλλοντος. Ο Μελάς δανείζεται στοιχεία και εμβλήματα της ιστορικής στιγμής, που είναι γνωστά, επιτυχημένα και της μόδας, για να κατασκευάσει τη δική του επιτυχία. Αυτή η μέθοδος του μωσαϊκού, της συγκόλλησης στοιχείων του συρμού, για να φτιαχτεί η δική του θεατρική συνταγή της επιτυχίας, θα είναι ακόμα πιο έντονη στα ακόλουθα έργα.

Ένα τέτοιο «έμβλημα» αποτελεί και το σκηνικό της ταβέρνας και της οινοποσίας των εργατών (ο αλκοολισμός είναι από τα σταθερά στοιχεία του γαλλικού και του γερμανικού Νατουραλισμού), όπου, στη δεύτερη πράξη, ο Μελάς επιχειρεί για πρώτη φορά και την εισαγωγή παράλληλης υπόθεσης, χωρίς βέβαια ιδιαίτερη επιτυχία. Την επωμίζεται το παιδί της ταβέρνας, ο Πεφάνης, με κωμικούς σχολιασμούς στο ύφος των γελωτοποιών του Σαίξπηρ και τις αμπελοφιλοσοφίες των εργατών του πρώτου τραπέζιού: η Μέλπω, που εμφανίζεται μόνο στην αρχή, θα παντρευτεί το Μιχαλιό, που κάθεται με τον Αριστείδη και πίνουν: η κουβέντα για οινοποσίες, όνειρα και πώς γνώρισε ο Μιχαλιός τη Μέλπω. Στις ερωτικές γνωριμίες, στο έργο αυτό, ο Μελάς αρέσκεται να υπογραμμίζει το τυχαίο των συναντήσεων. Έπειτα, από την 5η σκηνή, επιχειρεί παράλληλη δράση και δήθεν ταυτόχρονο διάλογο: το δεύτερο τραπέζι καταλαμβάνουν ο Σταύρος και ο Στάμος, άλλος εργάτης στο μώλο, που θέλει να φύγει νωρίς, γιατί η Παγώνα τον περιμένει. Στο πρώτο τραπέζι η συζήτηση για τις γυναίκες και το γαμπρό, στο δεύτερο η ατμόσφαιρα πιο βαριά: ο Σταύρος μεθοκοπάει και αμφισβητεί την ύπαρξη του Θεού. Μπαίνει, με κοκκινωπό πουκάμισο, ο Αχιλλέας, κάθεται στο πρώτο τραπέζι και αφηγείται πως μέσω της γυναίκας του αφεντικού μπήκε στο σώμα των λιμενεργατών και πήρε τη θέση του Σταύρου: ο κόσμος παρηγορεί εκεί-

νον, πως θα βρει άλλη δουλειά. Ο Αχιλλέας καυχιέται και για τις κατακτήσεις του: «Είνε κόττες όλες», αν και μερικές είναι πιστές, σαν την Αγνούλα της Φρόσως που πέθανε από τον καημό («την ίδια 'μέρα, κιάλας, που στεφανώθηκες, στο Άϊ-Λεφτέρη, τη γυναίκα σου;» ο λόγος προς το Σταύρο), πράγμα που κάνει το Σταύρο να προβεί σε άλλο νιχιλιστικό σύνθημα: «Κανένας δεν πεθαίνει για τον άλλο!»,¹¹⁹

Ο Μελάς έχει οδηγήσει τη δραματουργία του σε αντιφάσεις και υπεραιτιολογεί την τελική φονική πράξη για λόγους τιμής: ενώ η απιστία της γυναίκας του Σταύρου θα ήταν από μόνη της αρκετό δραματικό αίτιο για την πράξη αυτή (φεύγοντας στο τέλος της Α' πράξης δηλώνει πως θα βάψει το πουκάμισο του Αχιλλέα κόκκινο), προσθέτει τώρα και το μοτίβο της απόλυσης του Σταύρου και του σφετερισμού της δουλειάς από τον Αχιλλέα, με τρόπο άνανδρο και ύπουλο (μέσω της γυναίκας του αφεντικού). Και η δραματουργικά άσκοπη αναφορά της Αγνούλας και το φταιξιμο του Σταύρου για το θάνατό της από μέρους του άσχετου κατά τα άλλα Μιχαλιού, λειτουργεί συσσωρευτικά για την ψυχολογική φόρτιση του Σταύρου, ο οποίος πίνει συνεχώς. Η μια δραματουργική αιτιολόγηση αντιστρατεύεται εδώ την άλλη, γιατί η νέα διαφορά του Σταύρου με τον Αχιλλέα θα ήταν αρκετή αιτία, από μόνη της, να λογαριαστούν οι δύο άνδρες. Οι άλλοι φεύγουν και μένουν λίγοι. Βάζουν, δραματουργικά επίσης άσκοπα, τον κοιμισμένο Πεφάνη να τους λέει την ιστορία πώς ο διάβολος δημιούργησε το κρασί. Στη συνέχεια για δεύτερη φορά ο Μελάς καταφεύγει στο τέχνασμα της συμβολικής ιστορίας που υπαινίσσεται την πραγματικότητα: ο Σταύρος διηγείται μιαν ιστορία για ένα κλέφτη μιας γαρουφαλιάς (την Τριανταφυλλιά) και ο Αχιλλέας καταλαβαίνει πως έμαθε για τη σχέση με τη γυναίκα του. Μαχαιρώνονται· ο Αχιλλέας πέφτει νεκρός, ο Σταύρος φεύγει τραυματισμένος.

Η τρίτη πράξη, πολύ σύντομη, δραματουργικά ανούσια, αποτελεί ένα είδος επιλόγου: η Τριανταφυλλιά κοιμάται ντυμένη στο σπίτι τους, έχει ονειρευτεί φίδια με «κόκκινα λέπια» και άλλες εφιάλτες, ότι μαχαιρώθηκε ο Σταύρος· όταν βλέπει τον άνδρα της και ακούει για το φονικό, του λέει να κρυφτεί ή να φύγει να μην τον πιάσουν, τουλάχιστον να αμπαρώσει την πόρτα, εκείνος απαντάει: «εκείνος πούνε νάρθει έχει την εξουσία ν' ανοίγει όλες τις πόρτες των σπιτιών»,¹²⁰ όταν ζητάει περισσότερο φως, το καντήλι δεν έχει λάδι («εσώθηκε το λάδι του»), κράζει ο τελευταίος πετεινός, στο ζήτημα πού θα μπορούσε να πάει, λέει ότι έχει «ναυλωμένο καϊκι καλοτάξιδο με καπετάνιον επιδέξιο, που ξέρει όλες τις θάλασσες κι όλα τα περιγιάλια. Με τα χαράμα-

τα θε νάρθει να μου χτυπήσει την πόρτα»· θα τον πάρει μαζί του, εκείνη όμως δεν μπορεί, γιατί είναι «στενάχωρο» το μικρό ψαράδικο (φέρετρο), ξεκρεμάει τους κόκκινους μπερτέδες, παγώνει σιγά σιγά· σκυλιά ουρλιάζουν, τον κυνηγάει το φάντασμα της νεκρής Αγνούλας. Μόλις πριν πεθάνει η Τριανταφυλλιά καταλαβαίνει πως είναι λαβωμένος και μέσα στα αίματα και φόρεσε αυτός το κόκκινο πουκάμισο. Το τέλος δίνει η Φρόσω που έρχεται και ο γυναικοκαυγάς· ο Σταύρος πεθαίνει μόνος του.

Πάλι επιστρατεύεται ολόκληρο οπλοστάσιο ρομαντικών και ψευδορομαντικών στοιχείων «φρίκης και ρίγους», νύξεων για το Χάρο και το θάνατο, λόγια διφορούμενα και «τραγικά» (γιατί η Τριανταφυλλιά δεν έχει καταλάβει την κατάστασή του), όνειρα και εφιάλτες, οράματα φαντασμάτων κτλ. Παρά τη ρεαλιστικότερη απόδοση του milieu δεν βρισκόμαστε μακριά από το «Γιο του Ίσκιου». Οι κριτικές ήταν λιγότερο ενθουσιώδεις, ο Χατζόπουλος επαινεί το λαϊκό χιούμορ,¹²¹ όπως άλλωστε και ο Ξενοπούλος.¹²² Ωστόσο το έργο δεν είχε την απήχηση του πρωτόλειου του Μελά· κυριάρχησαν οι επισημάνσεις των «τεχνικών ατελειών».¹²³ Αργότερα το έργο είχε λιγότερο ευνοϊκές κριτικές: ο Πολίτης σατιρίζει το Μελά που βάλθηκε να γίνει Σαίξπηρ,¹²⁴ ο Άλκης Θρύλος αποκαλεί το «δεύτερο πρωτόλειο» του Μελά «ένα κράμα ηθογραφίας και ποιητικού θεάτρου», που χαρακτηρίζεται από «μονογραμμικότητα και απουσία κάθε περιπλοκής και συνοδευτικών μοτίβων», αλλά παρατηρεί μια υπέρβαση των νατουραλιστικών και ψευδορομαντικών στοιχείων από το δημιουργικό του οίστρο.¹²⁵

4) «**Το χαλασμένο σπίτι**» αποτελεί μια απομάκρυνση από το ποιητικό δράμα και στροφή προς τον ακραίο Νατουραλισμό. Άμεση αφορμή για τον τίτλο φαίνεται πως έδωσε, όπως στην περίπτωση του «Γιου του Ίσκιου» το δράμα «Ο Ίσκιος του πεθαμένου» του Ηλία Βουτιερίδη,¹²⁶ άλλο έργο που δημοσιεύεται τις ημέρες εκείνες, «Το τίμιο σπίτι» του Π. Χόρν.¹²⁷ Η μονόπρακτη τραγική σάτιρα ανεβάζεται μόλις σαράντα μέρες από τη μεγάλη επιτυχία των «Πετροχάρηδων» στις 8 Αυγούστου 1908 από τη Μαρίκα Κοτοπούλη στο θέατρο της Νέας Σκηνης.¹²⁸ Παρ' ότι η δράση είναι αρκετά διαφορετική, η ιδέα του «ατιμασμένου» σπιτιού στα κατώτατα στρώματα του πληθυσμού, στον κόσμο του μεθυσίου και του χασισιού και των κουτσαβάκηδων,¹²⁹ κέντρισε το ενδιαφέρον του συγγραφέα, που βρισκόταν μετά τη μέτρια υποδοχή του «Κόκκινου πουκάμισου» σε αναζήτηση νέων συνταγών επιτυχίας· η ιδέα των εικόνων άκρας εξαθλίωσης και ασχήμιας (ο μέ-

θυσος γιος, ο χασικλής φίλος του, η τρελή και «χαροκαμένη» γριά που προβλέπει το μέλλον, η πεντάσχημη νύφη, ο άνανδρος ζωγράφος που γίνεται δολοφόνος) γοήτευσαν τον Μελά και καταπιπίστηκε μ' ένα τέτοιο θέμα, πρωτόγνωρο για την ελληνική δραματουργία, τόσο περισσότερο που ο Γ.Β.Τσοκόπουλος είχε δημοσιεύσει κάπως επαινετική κριτική,¹³⁰ ενώ ο Ξενόπουλος έμενε επιφυλακτικός για τις σκηνές ακραίου Νατουραλισμού.¹³¹ Στην αυτοβιογραφία του ο Μελάς θολώνει τα νερά, αναφερόμενος σε ολόκληρο κεφάλαιο, πριν από το «Χαλασμένο σπίτι», στον Ίψεν και στη μαθητεία του σ' αυτόν¹³² όσον αφορά τη σκηνική οικονομία¹³³ πουθενά δεν παραπέμπει στον Hauptmann, και ότι αντλεί μοτίβα και θέματα από τουλάχιστον τρία από τα πρώτα έργα του¹³⁴ όταν μάλιστα το επισημαίνει η κριτική κάπως γενικά και αόριστα, διαμαρτύρεται· διατείνεται πως το έργο είναι εμπνευσμένο από τη ζωή του συνόλου, πως είναι συμβολικό/αλληγορικό δράμα για την κατάντια της Ελλάδας μετά το 1897, «σάτιρα του καθεστώτος, της αθλιότητας, της αδυναμίας και της απάτης και ξέσπασμα αιματηρό, απολυτρωτικό και ξεκίνημα για καινούργιους δρόμους».¹³⁵ Αυτοί όμως είναι συμβολισμοί τεχνητοί και επίπλαστοι, που δεν έχουν καμιά σχέση με την ουσία του έργου· προσπαθεί να προσδώσει σ' ένα έργο καθαρά νατουραλιστικό, τόσο στη σύλληψη όσο και στην εκτέλεση, μάλιστα με συγκεκριμένα πρότυπα από τη γερμανική δραματουργία, κάτι από τις ιδεολογικές προεκτάσεις της επανάστασης στο Γουδί, που συμβαίνει τον ίδιο χρόνο της παράστασης (1909).¹³⁶

Πριν από την ανάλυση και την απόδειξη των δανείων ας προτάξουμε τη δική του ερμηνεία: «Ο μύθος ήταν αυτός: Η παλιά γενιά των Τζιτζικαίων - αυτοί ήταν οι Ρωμηοί, που αγαπούν τα λόγια· κι απ' τα τζιτζίκια λέει πως βαστάει το σόϊ τους κάποιος πανάρχαιος μύθος - έχει τώρα ξεπέσει. Ήτανε μια γενιά λεβέντηδων αμαξάδων, πρώτων στην πιάτσα, τ' αμάξια τους άστραφταν, τ' άλογά τους τα καμάρωνε ο τόπος και οι ίδιοι ήταν άσσοι στα γκέμια. Το νοικοκυριό τους το βαστούσαν ψηλά, με μια τάξη απλή και σίγουρη. Έμπαινε κάποιο υποβλητικό στοιχείο, για τα περασμένα της ρωμηοσύνης, σ' αυτή την εικόνα των λαμπρών ηνιόχων: Έθνος ηγετικό.../ Ο τελευταίος αρχηγός της οικογενείας, ο Μανώλης Τζιτζικας, σύμβολο της κρατούσης τάξης, ασυνείδητος, διεφθαρμένος, μεθύστακας, ανίκανος να διευθύνει το σπίτι του, εκμεταλλεύεται τον αδελφό του, το μικρότερο, το Μάρκο (σύμβολο του λαού [σημ.: όλο κοιμάται]), του παίρνει ό,τι βγάζει από τη σκληρή δουλειά του, ξεγελώντας τον ολοένα με το παραμύθι, ότι θα φτιάξει ένα καινούργιο αμάξι, αντάξιο των περασμένων της γενιάς

τους· ενώ σπαταλάει τον ιδρώτα του φτωχού, είναι βουτηγμένος στα χρέη, δεν πληρώνει τους τόκους και κοντεύει να τον πετάξουνε στο δρόμο· εκμεταλλεύεται κι' αυτό το κορίτσι του ακόμα, την Καλλιόπη, που έχει παραστρατήσει (σύμβολο της χαλασμένης νιότης). / Η μάννα του, η Λευτερίτσα, η νοικοκυρά της παλιάς τάξης, δε μπορεί πια να επιβληθεί: Παράλυτη, κρυφοζητιανεύει (ο διαβόητος δίσκος της επαιτείας της Ελλάδας!) κι' έχει παρασυρθεί κι' αυτή στον κατήφορο της κατάντιας. Και η γυναίκα του, η Ξενούλα, άμυαλη, λουσου, που κάνει την αρχόντισσα και βάζει στην κουβέντα της κάτι αστεία γαλλικά (σύμβολο της σνομπαρίας, που έχει αξιώσεις κοινωνικής ηγεσίας), ανίκανη να κρατήσει νοικοκυριό, είχε βάλει κι' αυτή το χεράκι της στον ξεπεσμό. / Δυο μέλη της οικογενείας μένουν αγνά κι' αλώβητα: ο Αναστάσης, ο γυιος του Μανώλη Τζίτζικα, που δουλεύει κι' αυτός αμαξάς, σοβαρός, εργατικός, τίμιος, με τη φλόγα της προκοπής στην καρδιά (σύμβολο μιας μειοψηφίας νέων μ' επαναστατική ορμή) και η Ανθούλα, ένα μισότρελλο στερνοκόριτσο του Τζίτζικα, με παραλήρημα μεγαλομανίας, που ονειρεύεται παλάτια (σύμβολο της Μεγάλης Ιδέας, όπως την είχαν καταντήσει τα παραμύθια των λογοκόπων). Αυτό το υλικό είχε οικονομηθεί σε τρεις δραματικές πράξεις: ο Αναστάσης ξεσκεπάζει όλη την οικτρή καταστροφή του χαλασμένου σπιτιού, την ατιμία της αδελφής του, την εκμετάλλευσή της από τον πατέρα, τα χρέη του και τις κραιπάλες, τα ψέματά του και τις απάτες του, το τυραννικό φέρσιμό του στο μικρότερό του αδελφό, το Μάρκο... Και σε μια σκηνή βίαιη του ζητάει να του παραδώσει την κυβέρνηση του σπιτιού. Κι' όχι μόνο δεν θέλησε να τον ακούσει ο γέρος, μα χύθηκε να τον κτυπήσει. Ο Αναστάσης τον σκοτώνει και φεύγει από το σπίτι να πάει «όπου ψήνει ο ήλιος το ψωμί» και να εγκαινιάσει μια καινούργια ζωή...».¹³⁷

Αυτοί οι συμβολισμοί είναι σχεδόν γελοία ορθολογικά κατασκευάσματα, εν μέρει φτιαγμένα εκ των υστέρων. Η γλώσσα του έργου, με τη συνειδητή προσπάθεια μίμησης της γλώσσας του υποκόσμου, η περιγραφή του milieu των αμαξάδων, οι σόκιν αποκαλύψεις κατά τη διάρκεια του αναλυτικού δράματος, - όλα αυτά δείχνουν μια τελείως διαφορετική αισθητική και υφολογική στόχευση. Οι αλληγορικές νύξεις (η εικόνα του '21 και του '97 στο σαλόνι, τα ονόματα του Τζίτζικα, του Αναστάση, της Λευτερίτσας κτλ.) είναι τελείως επιδερμικές και στερούνται οργανικής σύνδεσης και ένταξης στο έργο. Η όποια αλληγορική για πολιτικές καταστάσεις λειτουργικότητα του τρίπρακτου έργου παραμένει στο επίπεδο μιας σχεδόν αυθαίρετης ερμηνείας και

μεταγενέστερης επιθυμίας του συγγραφέα να ανυψώσει το δράμα σε έργο-κλειδί της εποχής του 1909. Άδικα ο Μελάς διαμαρτύρεται, πως κανένας από τους κριτικούς δεν κατάλαβε την πολιτική του διάσταση¹³⁸ με την αυτοβιογραφία του κατορθώνει όμως αργότερα να επηρεάσει εν μέρει τις ερμηνείες του έργου του,¹³⁹ αν και η συγγένεια με το πρώτο έργο του Hauptmann είχε εντοπισθεί από νωρίς.¹⁴⁰ Αν δεχθούμε την ερμηνεία του κρυπτικού επαναστατικού έργου που σχετίζεται με τα γεγονότα στο Γουδί το 1909 (εκτός από τις χρονολογικές δυσκολίες)¹⁴¹ και την αλληγορική αποκρυπτογράφηση των προσώπων και πράξεων, πώς εξηγείται τότε η μορφή του Αναστάση (εκπρόσωπος της νέας αστικής τάξης, Βενιζέλος;), που ανατρέπει τη δυναστεία των Τζιτζίκων (λογάδων, πολιτικών ρητόρων του παλαιού καθεστώτος της εθνικής χρεοκοπίας του 1897), ο οποίος τελικά είναι «μούλος» (δηλαδή όχι Έλληνας;) και φεύγει από το σπίτι το χαλασμένο (την Ελλάδα), - είναι δηλαδή εθνικός προδότης, αφήνει την πατρίδα την πιο κρίσιμη στιγμή και αυτομολεί πού;¹⁴² Είναι φανερό πως μια ορθολογιστική ερμηνεία του έργου ως προϊόντος της πολιτικής επικαιρότητας και πονήματος της αστικής επανάστασης στο Γουδί οδηγεί σε δυσεπίλυτα διλήμματα και αδιαπέραστα αδιέξοδα. Η πολιτική διάσταση του έργου στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελεί μεταγενέστερη επινόηση του ίδιου του Μελά.

Η ίδια η δραματουργική οικονομία βασίζεται στη σταδιακή πληροφόρηση του θεατή για τα τεκταινόμενα στον οίκο των Τζιτζίκων και κινητήρια δύναμη στις αποκαλύψεις είναι το «στερνοπαίδι» Αναστάσης. Κάθε πρόσωπο εισάγεται, κατά το νατουραλιστικό τρόπο, την πρώτη φορά με εκτενή σκηνική οδηγία, που την περιγράφει λεπτομερειακά. Ο διάλογος μιμείται καθημερινή κουβέντα: ποιητικούς τόνους βρίσκουμε μόνο στην τρελή Ανθούλα, που ονειρεύεται παραμυθένιους κόσμους. Είναι πρωτομαγιά. Οι γυναίκες περιμένουν να ξυπνήσει «το θερίο». Από μισόλογα υποψιάζεται πως η γυναίκα του Καλλιόπη εκδίδεται. Στη δεύτερη σκηνή εμφανίζεται «το θερίο», αλκοολικός με κόκκινο πρόσωπο και μάτια πεταγμένα, τα χέρια του τρέμουν: βάνουσος σπιτικός τύραννος που ψάχνει για λίγο οινόπνευμα, δέρνει τη γυναίκα του και προσποιείται πως φυλάει κάτι χρήματα για την αγορά νέου αμαξιού, ενώ το σπίτι είναι χρεωμένο και η έξωση επί θύραις. Προστάζει γυναίκα και γιαγιά να βρουν χρήματα. Ο αδελφός του Μάρκος, με εφιάλτες και πόνους στα νεφρά, δουλεύει όλη την ημέρα και παραδίδει σαν σκλάβος τα χρήματα στον αδελφό του: ψόφιος από την κούραση πηγαίνει για ύπνο.

Ηλιαχτίδα στο ζοφερό κλίμα του σπιτιού φαίνεται αρχικά η Ανθούλα με τα παραμυθένια όνειρά της για το πριγκιπόπουλο που θα την πάρει σε λίγο να την κάνει δική του· η γιαγιά χρησιμοποιεί την τρελή, όταν βγαίνουν, για να ζητιανέψει αποτελεσματικότερα. Ο μόνος που φαίνεται πως συνειδητοποιεί την κατάσταση είναι ο Αναστάσης: αποκαλύπτει στη μητέρα του, πως ο πατέρας έχει ξοδέψει όλα τα χρήματά («βρωμοδουλειές... κρασί... χαρτιά... γυναίκες...»). Μπαίνοντας ο Μανώλης Τζιτζίκας επαναλαμβάνει το ψεύτικο όνειρό του, να ξαναχτίσει το αρχοντικό του πατέρα του (εκείνος τους άφησε κατάρρα στα παιδιά του αν δεν το κάνουν). Ο Αναστάσης ξεσκεπάζει τα ψέματά του και εκείνος τον μαστιγώνει.

Το δεύτερο μέρος ξεκινάει με αργούς ρυθμούς: συζήτηση ανάμεσα στον Αναστάση και το θείο του Μάρκο, ο οποίος το έχει ρίξει στη μοιρολατρία, δεν ενδιαφέρεται για τίποτε κι όλο θέλει να κοιμάται. Δεν μπορεί να διορθώσει την κατάσταση. Σε συζήτηση με τη μητέρα του Ξενούλα ο Αναστάσης αναφέρει πως είδε την αδελφή του Καλλιόπη μεθυσμένη με άνδρες σε μια καρότσα και της ζητάει ευθύνες· εκείνη προσποιείται την ανήξερη. Όταν πηγαίνει ο Αναστάσης για ύπνο και γυρίζει «το θεριό», εκείνη τον πληροφορεί για την ανακάλυψη του γιου της και εκείνος προσποιείται με δυνατές φωνές πως πάει να την ψάξει, ενώ στην πραγματικότητα τραβάει για το καπηλειό. Τελικά εμφανίζεται η ίδια η Καλλιόπη μεθυσμένη με λερωμένο φουστάκι, και φανερώνεται στην ανάκριση του Αναστάση πως οι ίδιοι οι γονείς της την εκδίδουν.

Στο τρίτο μέρος προστίθεται ακόμα το στοιχείο, πως η γιαγιά στο αναπηρικό καρότσι κρυφοζητιανεύει, χρησιμοποιώντας τη χαζή Ανθούλα για να τραβήξει το έλεος των περαστικών· και εκείνη έκανε την ίδια δουλειά όπως η θυγατέρα και η εγγονή της· γίνεται και νύξη για κάποια παιδοκτονία. Η πάθηση της Ανθούλας προέρχεται από τον αλκοολισμό του πατέρα της. Μαζεύεται η οικογένεια από το φόβο τι θα γίνει, γιατί ο Αναστάσης τα έμαθε όλα, όταν μπαίνει μεθυσμένος ο Μανώλης και τραγουδάει· το δάνειο δεν το πήρε, όλα τα λεφτά τα ήπιε, η οικογένεια θα βρεθεί στο δρόμο. Και στο σπίτι το «θεριό» συνεχίζει να τρώει και να πίνει και όλοι φοβούνται μην ξυπνήσει τον Αναστάση. Πράγματι μπαίνει και οι δύο άνδρες λογαριάζονται· ο νεαρός του ζητάει να παραδώσει τα σκήπτρα και αποσύρεται· εκείνος ορμάει με το μαχαίρι στη κρεβατοκάμαρα και στη συμπλοκή σκοτώνεται. Στο τέλος αποκαλύπτεται πως ο νεαρός είναι «μούλος» (ξεφεύγει δηλαδή από τον ανελέητο νόμο της νατουραλιστικής κληρονομικότητας):

«Δεν είμαι γιος του! Δεν έχω τίποτα να κάνω μέσα στο σπίτι σας που σάπισε! είμαι ένας ξένος!... πρώτη φορά θ' ακούσεις, ναι, πως ένας μούλος έμαθε πως είναι μούλος, χωρίς να νοιώσει λύπη στην καρδιά!»

Οι κριτικές για τον ακραίο νατουραλισμό του Μελά δεν ήταν θετικές,¹⁴³ ούτε αργότερα, όπου η σάτιρα του Φώτου Πολίτη θα είναι τσουχτερή.¹⁴⁴ Η σύγκριση του έργου του με τα πρώτα έργα του Hauptmann ωστόσο φανερώνει τη μέθοδο του δανεισμού: αφορμή φαίνεται πως ήταν το «Τίμιο σπίτι» του Χορν, και ο Μελάς ήθελε να πλάσει κι αυτός ένα σόκιν νατουραλιστικό δράμα, για να γίνει θόρυβος, και κατέφυγε στα πρώτα ακραία έργα του κατεξοχήν ακραίου νατουραλιστή της ευρωπαϊκής δραματογραφίας, του νεαρού Gerhard Hauptmann.¹⁴⁵ Θα είχε δει τον «Αμαξά Ένσελ» στο Βασιλικό Θέατρο το 1902,¹⁴⁶ που δίνει το ξεπεσμένο milieu των παλαιών αμαξάδων. Βέβαια το έργο διακρίνεται από κάποιο βαθύτερο ανθρωπισμό, που δεν άρμοζε στην απλή επιταγή της (δήθεν) νατουραλιστικής σκανδαλοθηρίας.

Αλλά το μοντέλο της οικογένειας των Τζιτζίκων βρίσκεται σε άλλο έργο, «Vor Sonnenaufgang» («Πριν την ανατολή») του Hauptmann (1889), ένα «κοινωνικό δράμα»,¹⁴⁷ όπως το αποκαλεί ο ίδιος ο συγγραφέας. Το milieu είναι αγροτικό, αλλά οι οικογένειες είναι ευκατάστατες λόγω του κάρβουνου που βρέθηκε στην περιοχή. Αλκοολισμός και αιμομιξία οδηγούν σε προβληματικά και θνησιγενή παιδιά, η κληρονομικότητα των παθήσεων έχει σφραγίσει τη μοίρα και των επόμενων γενεών. Στην οικογένεια Krause ο αλκοολικός πατέρας κατατρέχει και τις κόρες του, Ελένη και Μάρθα· η τελευταία, επίσης αλκοολική, παντρεμένη με τον αριβίστα μηχανικό Hoffmann, είχε ήδη μια τερατογένεση και τώρα γεννάει παιδί νεκρό (το μοτίβο υπάρχει ακροθιγώς και στο Μελά, στο παρελθόν της μητέρας, αλλά οπωσδήποτε στην περίπτωση της Ανθούλας)· ο άνδρας της προσπαθεί να πλησιάσει την Ελένη (δήθεν εκείνη να μεγαλώσει το αναμενόμενο νεογέννητο, γιατί η ίδια η Μάρθα είναι ανίκανη να το πράξει), η οποία είναι η μόνη που έμεινε ως τώρα απείραχτη από το γενικό βούρκο γύρω της, αν και ο πατέρας προσπαθεί συνεχώς να ασελγήσει πάνω της. Τα κορίτσα αυτά είναι από τον πρώτο του γάμο· η δεύτερη γυναίκα του τα έχει φτιάξει με τον ανιψιό της, τον Wilhelm Kahl. Η υπόθεση ξεκινάει με την άφιξη του Alfred Loth, που θέλει να εκπονήσει μια κοινωνιολογική μελέτη για τη ζωή των εργατών στα ορυχεία και τον φιλοξενεί ο παλιός του συμφοιτητής Hoffmann. Ερωτεύεται την Ελένη και θέλει να φύγει μαζί της· όταν μάθει όμως από τον Dr. Schimmelpfenig, άλλον παλαιό συμφοιτητή του, που συναντά εδώ απρόσμενα, για

τις κληρονομικές παθήσεις της οικογένειας Krause, φεύγει μόνος του και η Ελένη αυτοκτονεί. Ο Μελάς μετατρέπει το αγροτικό περιβάλλον σε μικροαστικό και παραλείπει τα μοτίβα της ενδεχόμενης και πραγματικής αιμομιξίας και τα μετατρέπει σε πορνεία. Και στους Τζιτζικαίους βασιλεύει το οινόπνευμα και η κληρονομικότητα· ο ξένος εδώ είναι ο Αναστάσης, που επιστρέφει από το στρατό και δεν γνωρίζει τίποτε για την κατάσταση της οικογένειας.¹⁴⁸ Παραλείπεται και το ερωτικό μοτίβο· η αναχώρηση είναι κοινή.

Οι αποκλίσεις όμως δικαιολογούνται εν μέρει από το δεύτερο δραματικό πρότυπο του Μελά, το «Friedensfest» (1890)¹⁴⁹ του Hauptmann, οικογενειακή γιορτή συμφιλίωσης, «μια οικογενειακή τραγωδία» όπως την ονομάζει ο συγγραφέας, που διαδραματίζεται την παραμονή των Χριστουγέννων σε μεγαλοαστικό περιβάλλον. Ο 68χρονος ιατρός Fritz Scholz έχει αφήσει για πολλά χρόνια την οικογένειά του: την πολύ νεότερη κι αμόρφωτη γυναίκα του Minna, την κόρη Auguste και τα δύο αγόρια Robert (28) και Wilhelm (26). Τύραννος και εγωιστής, οι γιοί του έχουν κληρονομήσει τον ίδιο χαρακτήρα· όταν κάποτε κακολογούσε τη γυναίκα του, ο μικρότερος τον χαστούκισε, έκτοτε και οι δυο φύγανε από το σπίτι. Παραμονή Χριστουγέννων η αρραβωνιαστική του μικρότερου αδελφού, Ida, και η μητέρα της κυρία Buchner στολίζουν στους Scholz το χριστουγεννιάτικο δέντρο, για να συμφιλιωθεί ο γιος με την οικογένειά του. Ξαφνικά εμφανίζεται και ο γέρος γιατρός χωρίς καμιά προειδοποίηση, με την προθέση να μείνει οριστικά μαζί τους. Παρά τις προσπάθειες των δύο ξένων γυναικών, καθώς και του πατέρα και του γιου, ξεσπούν πάλι οι παλαιές έριδες· κι όταν ο Wilhelm επιμένει να αγκαλιάσει τον πατέρα του, εκείνος πιστεύει πως θέλει να τον ξαναχαστουκίσει και παθαίνει καρδιακή κρίση, η οποία θα αποβεί μοιραία. Ο Wilhelm αμφιταλαντεύεται αν είναι άξιος να παντρευτεί την Ida (η μητέρα της του ζητά να την αφήσει, γιατί θα γίνει ίδιος με τον πατέρα του), αλλά τελικά με τη βοήθεια της πίστης της νέας σ' αυτόν αποφασίζει να παλέψει με τις τύψεις και τις ενοχές, τις παλαιές και τις νέες, και να προσπαθήσουν μαζί να αλλάξουν τη Μοίρα: την κληρονομικότητα των νατουραλιστών. Στις αντιθετικές σχέσεις πατέρα και γιου καθώς και στην ανατροπή του παλαιού καθεστώτος από το νέο βρίσκονται οι παραλληλίες με το έργο του Μελά, αν και το έργο του Hauptmann χαρακτηρίζεται από μια λεπτεπίλεπτη ψυχολογική παρατήρηση (π.χ. στην πρώτη συνάντηση με τον πατέρα ο Wilhelm λιποθυμάει). Πιθανώς ο Μελάς γνώριζε το έργο μόνο από γενική περιληψη, όπως αυτή που δημοσίευσε ο Καμπύσης το

1899.¹⁵⁰

Στη μεταφορά της σύγκρουσης των γενεών στο milieu των αμαξάδων ο Μελάς ακολουθεί όμως τον «Fuhrmann Henschel» (1899).¹⁵¹ Η τραγωδία του καλοκάγαθου αμαξά, που παντρεύεται παρά την υπόσχεση που έδωσε στην πρώτη γυναίκα του πριν πεθάνει την αδίστακτη υπηρέτρια Hanna, η οποία σκοτώνει κρυφά και το παιδί του, δεν έχει κατά τα άλλα καμιά σχέση με τους Τζιτζικαίους του Μελά. Με τη μέθοδο της συγκόλλησης λοιπόν ο νεαρός συντάκτης και δραματογράφος προσπαθεί να σμιλέψει τη συνταγή της επιτυχίας, συνδυάζοντας μοτίβα και θέματα που ήδη έχουν πετύχει. Το θέμα της κρίσης των οικογενειακών θεσμών είναι επίσης του συρμού εκείνη την εποχή: δίπλα στο «Τίμιο σπίτι» του Χορν και το «Χαλασμένο σπίτι» του Μελά υπάρχει και το «Καινούργιο σπίτι» του Ταγκόπουλου, το «Νεκρό σπίτι» του Β.Ηλιάδη (1915), η «Καινούργια ζωή» του Μ.Ιωσήφ (1915), το μονόπρακτο «Πατρικό σπίτι» του Στέφανου Δάφνη (1915) κτλ.¹⁵²

5) «**Το άσπρο και το μαύρο**» (1913) συνεχίζει βασικά τον ίδιο προβληματισμό του οικογενειακού δράματος, η θεματογραφία όμως απομακρύνεται από τον ακραίο νατουραλισμό και η ανάλυση της αστικής οικογένειας πλησιάζει κάπως περισσότερο τα ψενικά πρότυπα,¹⁵³ αν και χρησιμοποιεί έντονα τον raisonneur της γαλλικής σχολής, ο οποίος, επίσης «αφιχθείς εκ Παρισίων», υπάρχει ήδη στο «Βασιλικό» του Μάτεσι.¹⁵⁴ Όπως δηλώνει ο ίδιος, το είχε εκπονήσει στα «πεδία των μαχών» του Βαλκανικού πολέμου, όπου ήταν πολεμικός ανταποκριτής («Πολεμικές σελίδες»), και σχετίζεται με μια κοινωνιολογική μελέτη του Γιάννη Χαλκοκονδύλη (δημοσιευμένη στη «Νέα Ημέρα» της Τεργέστης) με τίτλο «Σκατζόχοιρος», που αποτελούσε επίθεση ενάντια στο θεσμό της ελληνικής οικογένειας και είχε δεχτεί ποικίλες επιθέσεις· ο δημοσιογραφικός θόρυβος για το θέμα είλκυσε και το Μελά να διατυπώσει τη δική του κριτική, αφού βρισκόταν σε «επαναστατική» φάση. Το έργο, ανεβασμένο με επιτυχία στις 12 Σεπτεμβρίου 1913 στο Θέατρο της Κυβέλης, είχε απήχηση και παίχθηκε 12 φορές en suite, συμμετείχε και στο δεύτερο Αβερύφειο δραματικό διαγωνισμό,¹⁵⁵ ανεβάστηκε το 1914 και στη Θεσσαλονίκη κι απέσπασε κυρίως θετικές κριτικές. Κυρίως έγινε δημοσιογραφικός ντόρος και το έργο «σημείωσε κάποιο σταθμό στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου», όπως σημειώνει ικανοποιημένος ο Μελάς.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: το περιεχόμενο «σπάει» δύο αστικά ταμπού: το τίμημα της τιμής μιας κοπέλας, που απαιτεί

αποκατάσταση (είτε με γάμο είτε με μονομαχία είτε με την αυτοκτονία του θύματος), και το «δυσώνυμο» των καλλιτεχνικών επαγγελματιών, όπως χορευτής (ο Άλκης που γυρίζει από σπουδές, αντί να εξασκεί το επάγγελμα του γιατρού, ανοίγει χοροδιδασκαλείο). Ο ίδιος ο Μελάς αφηγείται την υπόθεση ως εξής: «Σε μια καλή αστική οικογένεια βασανισμένη από τις φροντίδες για την αποκατάσταση των μελών της, περιμένουν από τρία γεγονότα κάποια βελτίωση: από τον καλό γάμο του μεγάλου γιου Κώστα, τραπεζιτικού υπαλλήλου, με πολύφερνη κοπέλλα· από το γάμο της Ανθής με το Νίκο, που δουλεύει κι' αυτός σε Τράπεζα κι' έχει κληρονομήσει σοβαρή πατρική περιουσία· και τέλος από την επιτυχία του μικρότερου γιου, του Άλκη, στην επιστημονική του σταδιοδρομία. Έχει σπουδάσει γιατρός και μόλις έχει γυρίσει από το Παρίσι... Και, για γενική κατάπληξη, αντί ν' ανοίξει ιατρείο σκαρώνει... χοροδιδασκαλείο. Και μάλιστα, ένα χοροδιδασκαλείο που θεωρείται ύποπτο από την αστυνομία. Το σκάνδαλο είναι μεγάλο. Και σ' αυτό έρχεται να προστεθεί τα σκάνδαλο της Ανθής. Ο Νίκος, ο νεαρός τραπεζιτικός, που έχουν μπάσει στο σπίτι, για να τον παγιδέψουν για γαμπρό, διαφθείρει τη νέα, καινοχίεται στους φίλους του και το κουτσομπολιό συμπληρώνει την ιστορία, που σπαρτοβουνίζει στους κύκλους γνωστών και αγνώστων. Η οικογένεια πασχίζει κι' αυτό να το σκεπάσει». Ο γαμπρός *in spe* αρνείται να στεφανώσει τη νέα που έχει δείξει «τόση ελαφρότητα». «Αλλά ο Κώστας, ο μεγάλος γιος του σπιτιού, δεν εννοεί να χάσει το παιγνίδι. Θέλει να συγκρατήσει την καταστροφή. Θα κάμει εγχείρηση στα σάπια μέλη της οικογένειας: Μ' αφάνταστη σκληρότητα (που είναι ακριβώς και ένα από τα λάθη του έργου) θα δείξει στην Ανθή πως η τιμή απαιτεί να τινάξει τα μυαλά της στον αέρα... Κι' όσο για τον Άλκη θα τον παραδώσει στην κοινή περιφρόνηση... Αλλά οι δυο αυτοί καταδικασμένοι, θα γίνουν ακριβώς ο πυρήνας και η αρχή μιας αναγέννησης...». Ο Άλκης... θα πάρει και την Ανθή στο χοροδιδασκαλείο («τα πόδια ψηλότερ' από το κεφάλι, ελευθερία, μέθη ψυχής, αυθόρμητη πράξη, άγια λησμονιά: Νά ο δεκάλογός μου...»)¹⁵⁶.

Τα ακραία στοιχεία του νατουραλισμού τώρα λείπουν· μόνο η Μαργαρίτα, η μεγαλύτερη γεροντοκόρη πάσχει από υστερία. Κατά τα άλλα κυριαρχούν αστικά μοτίβα: η μονομαχία, η αποκατάσταση, η σταδιοδρομία, η υποκρισία (ο νέος τραπεζίτης Νίκος), το συνοικέσιο, η *conversation*, το τύλιγμα του γαμπρού, η υπόληψη, οι ένοχες μανάδες θεματοφύλακες της αστικής ζωής, η γεροντοκόρη που διαβάζει τα ρομάντζα, ο υλισμός, ο τραπεζικός λογαριασμός, ο συμβατικός

γάμος, η αυτοκτονία για λόγους τιμής κτλ. Σ' αυτό ο Άλκης, πιο κοφτά και συνθηματικά από τον Δραγανίγο Ρονκάλα στο «Βασιλικό», αντιτίθεται με συνθήματα: «Θέλω ελευθερία! Θέλω αέρα! Θέλω καθαρή συνείδηση!», όνειρό του ο τσιγγάνος και το τσαντήρι του,¹⁵⁷ με το χοροδιδασκείο θα ξαναμπεί ο Αδάμ στον Παράδεισο κτλ. Η πρώτη πράξη έχει καλοστημένο φινάλε, με το να θεωρούν τον Άλκη όλοι τρελό, και ο θεός Περικλής συνοψίζει: «Κρίμα τα έξοδα» και συμβουλεύει το νεαρό να ξαναγυρίσει στο Παρίσι να «να κυτταχθεί».¹⁵⁸

Το ρομάντζο του Αντρέα και της Μαργαρίτας (στη μακροσκελή δεύτερη σκηνή της Β' πράξης), που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, είναι χαρακτηριστικό για την «αδύνατη ζωή» του αστικού κόσμου· εδώ όλα νεκρώνονται.¹⁵⁹ Με σαρκασμό ο Άλκης ειρωνεύεται την αθώα Ανθή που μόλις έχει ενδώσει στο Νίκο (φλογερά λόγια από λαϊκά ρομάντζα, «έχυσε τρία δάκρυα, έχασες τα φρένα σου... Και σ' έσφαξε σαν αρνί. Μεγάλη ποίηση!...»). Ακολουθεί η σύγκρουση ανάμεσα στον Άλκη και τον Κώστα με συνθήματα ηχηρά: «λογική της τσέπης», «λογική της καρδιάς», «γιατρός που άνοιξε χοροδιδασκαλείο» («τρώγλη» - «καταφύγιο χαράς»), στο εξωτερικό αυτό είναι «η τελευταία λέξη».¹⁶⁰ ωστόσο κατά την αστική λογική ο Κώστας «είναι το άσπρο, το φως του σπιτιού, ο καλός, ο προστάτης... κι' εγώ [ο Άλκης] το μαύρο, η σκιά, ο κακός, ο άχρηστος...». Στο τέλος της πράξης υπάρχει και μια κατάσταση τραγικής ειρωνείας (ο Κώστας δεν γνωρίζει ακόμα για την «πτώση» της αδελφής του και συνομιλεί με το διαφθορέα της για τραπεζικές υποθέσεις).¹⁶¹ Στην τρίτη πράξη ξεσκεπάζεται ο Νίκος ως απατεώνας: δεν παίρνει την Ανθή· το δόλωμα της αστικής συμφεροντολογίας έγινε θύμα. Ο Άλκης χλευάζει, καθ' όλη τη διάρκεια του οικογενειακού συμβουλίου, ανελέητα και συνεχώς τη στενόκαρδη νοοτροπία της οικογένειας (η Μαργαρίτα δεν παντρεύτηκε, γιατί ο θεός Περικλής δεν έδωσε αρκετή προίκα)· ο Κώστας σκέφτεται τη μονομαχία, αλλά οι άλλοι δεν θέλουν να χάσουν τον προστάτη τους («τρεχάματα, έξοδα, δίκες, φυλακές»): ο Άλκης αρνείται να πράξει τέτοια ανοησία και τους ενθυμίζει, ότι με μια «μικρή πρόσθεση» στην προίκα λύνεται το πρόβλημα («ζήτημα ηθικής» - «ζήτημα τσέπης»). Μετά εμβάλλει με σαρκασμό στον Κώστα την ιδέα, πως το ζήτημα λύνεται και αλλιώς: «με μια παραμικρή ψυχολογική βία», «μ' έναν ελάχιστον εξαναγκασμό» - «να λείψη αυτή από τη μέση». Πράγματι ο Κώστας ήδη το είχε σκεφθεί: της αφήνει ένα πιστόλι και μια έτοιμη αποχαιρετιστήρια επιστολή να αντιγράψει με το χέρι της· της δείχνει πώς λειτουργεί το όπλο: «διαφορετικά είμαι υποχρεωμένος να σε πετάξω απόψε στο

δρόμο». ¹⁶² Η απομυθοποίηση της ορθολογικότητας της αστικής λογικής έχει φτάσει στις υπερβολές της· αλλά ο Μελάς αρέσκειται πάντα στο βίαιο, το ακραίο και τη γυμνή ανάδειξη του αμοραλισμού. Η κοπέλα διαβάζει την επιστολή, ο Άλκης μπαίνει και της παίρνει το όπλο. Ξεφωνίζει αυτή: «Ήρθε λοιπόν η τελευταία μου στιγμή! Θεέ μου! Πού είναι τα παρθετικά όνειρα των δεκαπέντε μου χρόνων; Αυτό το πράμα είναι η ζωή;». Και ο Άλκης απαντάει με αντίστοιχη παιδαριώδη συνθηματολογία: ¹⁶³ «Όχι! Καθόλου! Αυτό το πράμα δεν είναι η ζωή! Είναι η κοινωνία! Είναι η οικογένεια!...». Η ακόλουθη συζήτηση φανερώνει τον Άλκη καλλιτέχνη· οι άλλοι θέλουν και αυτός να πεθάνει, γιατί δεν μπορεί να ακολουθήσει μια καριέρα που τον αηδιάζει· είναι γλύπτης, σκαλίζει μάρμαρα («έναν καινούργιο θεό που να τον δουν και αμέσως να πιστέψουν όλοι»)· ¹⁶⁴ στο Παρίσι ζούσε τη ζωή του *bohème*· έχει συνειδητοποιήσει την αλλοτρίωση της εργασίας, ¹⁶⁵ ενώ το χοροδιδασκαλείο θα είναι αυτοπραγμάτωση. ¹⁶⁶ Να έρθει και εκείνη («σ' εκείνη την τρώγλη;» - μπορεί να γίνει «ένα σωστό, ένα μεγάλο παλάτι») να βοηθήσει, «Θα βρούμε καινούργια συμφέροντα», «Θα τα βρούμε χορεύοντας!», να μην κοιτάξει πίσω σαν τη γυναίκα του Λωτ. ¹⁶⁷

Το τέλος θεωρήθηκε «αναρχικό», ενώ ο Μελάς μεταφέρει απλώς ιδέες της εποχής, που κυριαρχούν στην Ευρώπη, όπου η κατάρρευση της αστικής κοσμοαντίληψης, ιδεολογίας και ηθικής έχει συντελεσθεί, στις τέχνες και τη φιλοσοφία ήδη αρκετά πριν από τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Ο διδακτισμός του είναι πολύ έντονος, η αντίθεση «ασπρόμαυρη»· ο αστικός βίος είναι ο θάνατος, η τέχνη και η νέα ελευθερία ζωή. Ο Μελάς είναι επαναστάτης· ο Μελάς είναι μοντέρνος. Ο ίδιος δεν βοήθησε μόνο στο ανέβασμα του έργου, ¹⁶⁸ αλλά και στη σκηνοθεσία της επιτυχίας. Η παράσταση ήταν καλοπαιγμένη, ¹⁶⁹ η κριτική στην αστική οικογένεια φρούτο ώριμο, μιας που και η αστική κοινωνία της Αθήνας είχε κι αυτή κοντινές αγροτικές καταβολές και η αστικοποίηση δεν είχε προχωρήσει ποτέ σε τέτοιο βάθος, όπως στις ταξικές κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης. ¹⁷⁰ Το εικονοκλαστικό μένος του Μελά στρέφεται ενάντια σε μια ουσιαστικά ανύπαρκτη ή πολύ περιορισμένη στην Ελλάδα πραγματικότητα, το 1913 το ίδιο όπως και το 1895 με τον «Τρίτο» του Ξενοπούλου· μια τέτοια κριτική θα ικανοποιούσε την αριστερά, την ιντελιγκέντσια, το φεμινιστικό κίνημα, δε θα έθιγε ουσιαστικά τη «νόθα» αστική τάξη της πρωτεύουσας και θα αναγόρευε το συγγραφέα μοντέρνο και προοδευτικό. Βέβαια από τεχνική άποψη το δράμα εμφανίζεται τώρα πιο ισορροπημένο και οι χαρακτήρες (εκτός του πρωταγωνιστή) πιο σταθεροί και ρεαλιστικοί. Ο

Ρήγας Γκόλφης στο «Νουμά» καλοσώρισε με ενθουσιασμό το έργο από ιδεολογική άποψη, διαβλέπει κάποιες ακαμψίες στην τεχνική,¹⁷¹ αλλά για το περιοδικό είναι πλέον «Σαιξ-Σπύρος Μελάς», ενώ ο Ξενόπουλος στο ίδιο τεύχος δημοσιεύει μάλλον πικρό αντίλογο, πως η επιτυχία στο θέατρο δεν σημαίνει ακόμα τίποτε. Η εφημερίδα «Αθήναι» αποφαίνεται πως ο Μελάς είναι πλέον απαλλαγμένος από ξένες επιρροές και αυτό είναι το καλύτερο έργο του, ενώ πιο μετρημένος είναι ο εθνουσιασμός του Δαραλέξη.¹⁷² Ο Καζαντζάκης κατηγορεί το έργο, πως αρνιέται την σύγχρονη κοινωνία χωρίς να προτείνει λύσεις· πικρόχολα σχολιάζει ο Μελάς το «ξέσπασμα φθόνου του Καζαντζάκη», πιστός στο αξίωμά του (όπως διατείνεται ο ίδιος) πως οι επικρίσεις πρέπει να απαντηθούν «με τη βιαιότητα» που χρειάζεται.¹⁷³ Αρνητικός ήταν ο κριτικός της «Πινακοθήκης» («Ο διάλογος, άκαμπος εις εκφράσεις, δεν συγκινεί, νευριάζει»),¹⁷⁴ λίβελο δημοσιεύει ο Ευστράτιος Κουλουμβάκης (βαρβαρότητα, αποσύνθεση, αναρχία, μαλλιαρισμός).¹⁷⁵

Ήδη από την επομένη της πρώτης ο Μελάς, σε συμμαχία και συνεννόηση με τον Α.Μαυρουδή, αρχίζει δημοσιογραφική εκστρατεία «εξήγησης» του έργου (αυτό εννοούσε ο Ξενόπουλος όταν έγραφε πως ο κόσμος επηρεάζεται από τις εφημερίδες): ο δεύτερος επισημαίνει στο «Εμπρός» την καταπληκτική εξέλιξη του δραματογράφου, δημοσιεύει στην «Νέα Ημέρα» (την εφημερίδα του Μελά) επιστολή, όπου εκφράζει την απορία, γιατί μερικοί κριτικοί αντιπαθούν τα έργα «με θέση»· τότε ο Μελάς απαντά πως οι κριτικοί φθονούν τους δημιουργούς· στο λίβελο του Κουλουμβάκη απαντά σε συνέχειες, πως δεν ταυτίζεται με κανένα από τα πρόσωπα του έργου. Η επιστολογραφία συνεχίζεται ακόμα για καιρό, τόσο που ο Νιρβάνας αναφέρει στα κρυπτικά και φαρμακερά του χρονογραφήματα κάποιον συγγραφέα που οργίστηκε με τις κριτικές και ξεσπάθωσε στον Τύπο.¹⁷⁶ Στη Θεσσαλονίκη (14 Ιαν. 1914) οι αντιθέσεις μεταξύ «εξαμβλώματος» και «αριστουργήματος» είναι παρόμοιες.¹⁷⁷ Στις 6 Ιουνίου 1924, - ο Μελάς έχει έτοιμο ήδη το παρόμοιο «Μια νύχτα μια ζωή», που θα ανεβαστεί στις 25 Αυγούστου 1924-,¹⁷⁸ ξαναπαίζεται το έργο από την Κυβέλη με μεγάλη επιτυχία και εξ ίσου μεγάλο δημοσιογραφικό θόρυβο. Στο μεταξύ έγινε επιτυχημένη παράσταση του έργου στη Νέα Υόρκη και ο Μελάς συγκρίνεται με τον Eugene O'Neill,¹⁷⁹ πράγμα που διαφημίζει αρκούτως ο Μελάς με την εφημερίδα του «Δημοκρατία».¹⁸⁰ Ο Φώτος Πολίτης δαιμονίζεται και με την αρνητική κριτική του αρχίζει έντονη διαμάχη, γιατί ο Μελάς του επιτίθεται χυδαία («ως κριτικός ανήκει εις

την σχολήν της ηλιθιότητος», τα υψηλά του ιδανικά είναι ανεδαφικά και γελοία, «ζήσας μεταξύ δύο γραφείων κουκιά έφαγε. Και, δυστυχώς, έχει την αφέλεια να τα μαρτυράει. Δεν έχει την εξυπνάδα να τα κρύβει. Είπαμε: μισεί την εξυπνάδα. Ετελειώσα»).¹⁸¹ Κατακρευοργεί και τα αποτυχημένα ποιήματά του και την τραγωδία «Ιωάννης Τσιμισκής» (1916) που δεν βρήκε θέατρο να παιχθεί και τον κατηγορεί για δημιουργική ανεπάρκεια. Τότε ο Πολίτης απαντάει με μίαν ομοβροντία κριτικών άρθρων, με τα οποία κομματιάζει ένα ένα τα έργα του Μελά.¹⁸² Από τη διένεξη, όπως συνήθως, δεν βγήκε κανένας κερδισμένος και οι δυο αφήνουν τις χειρότερες εντυπώσεις (ο κριτικός των Παρασκηνίων τους αποκαλεί φιλολογικά βατράχια· για την παράσταση παρατηρεί ότι στη δεύτερη πρεμιέρα το κοινό δεν αποτελούσαν τόσο κριτικοί και καλλιτέχνες, αλλά «η καλοθρεμμένη και ευδαιμονούσα Ελληνική μπουρζουαζία»).¹⁸³ Η «επανάσταση» του Μελά έγινε κατανάλωσιμη στον κόσμο της «κουλτούρας». Για τα κίνητρα του Μελά, να ξαναπαίξει μετά από 11 χρόνια το έργο του, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε: πιθανώς ζήτησε την τεράστια επιτυχία που είχε το «Φιντανάκι» του Χορν (1921)¹⁸⁴ και ήθελε να ξαναφέρει στην επικαιρότητα το ότι ο ίδιος πολύ νωρίτερα είχε γράψει τέτοιο έργο και είχε μεγάλη επιτυχία ήδη πριν από τον Χορν.

Η κριτική του Πολίτη τα βάζει πρώτα με τη δημοσιογραφική ρεκλάμα του Μελά που διαφημίζει τις υπερπόντιες επιτυχίες του· δεν έχουν καμιά σημασία για την Ελλάδα. Βρίσκει το έργο «βαρύ, χωρίς ευλυγισίαν, χωρίς χάριν, χωρίς “αέρα”», παραδέχεται όμως ότι «δεν στερείται κοινωνικής τινος παρτηρήσεως»· αλλά «συγγραφεύς και πρόσωπα πλαστά... όλα μαζί, ένα κουβάρι μπερδεμένο, που κυλιέται άσκοπα». Ανακαλύπτει στον *raisonneur* Άλκη το Γιο του Ίσκιου· έχει την ίδια συνθηματολογία. Το δε μήνυμα, ότι η σωτηρία της κοινωνίας βρίσκεται στα χοροδιδασκαλεία, είναι σχεδόν γελοίο και το έργο έχει γεράσει.¹⁸⁵ Η ιστορία δίνει δίκαιο μάλλον στον Πολίτη· οι μεταγενέστερες κριτικές είναι πολύ επιφυλακτικές·¹⁸⁶ ο ίδιος ο Μελάς παραδέχεται μόνο ένα λάθος: τον ιδεολόγο *raisonneur*, που είναι φερέφωνο του συγγραφέα, σχολιάζει και κρίνει τα πάντα.¹⁸⁷ Σ' αυτό θα μπορούσε να προστεθεί το επίπλαστο σύμβολο του χοροδιδασκαλείου, που βέβαια το 1913 παραπέμπει στις νέες αντιλήψεις περί του σώματος, της υγιεινής, των σπορ, της ρυθμικής γυμναστικής, του γυμνισμού και του αλπινισμού,¹⁸⁸ αλλά δεν έχει καμιά δραματουργική δέση μέσα στο έργο. Οι πραγματείες του Δραγανίγου Ρονκάλα εδώ έχουν γίνει συνθήματα και παρόλες· ωστόσο παραμένει το έργο ιστορικό τουλάχιστον

χιστον απόκτημα του ελληνικού «Νατουραλισμού», λιγότερο «κτηνώδεις» από το «Γιο του Ίσκιου» και το «Χαλασμένο Σπίτι».

6) **«Λίνα»:** χαμένο έργο «λεπτότερης» τεχνικής, κατά την «Έντα Γκάμπλερ» του Ίψεν, που πρέπει να έχει παρασταθεί προς τα τέλη του Σεπτεμβρίου 1917, όπως μαρτυρούν οι λίγες κριτικές και ο ίδιος ο Μελάς.¹⁸⁹ Πρόκειται για μια *étude* στη γυναικεία ψυχολογία: η ηρωίδα στο τέλος σκοτώνεται. «Δεν έδωσα το δράμα μιας άρρωστης στο έργο μου, παρά μονάχα σε κάποια εξωτερικά σημεία, για το θεατή. Έδωσα την απόγνωση μιας ψυχής, που πασχίζει, αλλά δε βρίσκει λυτρωμό, μέσα στο πέλαγος της ανίας όπου παραδέρνει. Περήφανη κι' ακατάδεκτη στις χαρές, που μπορεί να προσφέρει η ρουτίνα της καθημερινής ζωής, αλλά και άτυχη στις αναζητήσεις της, φτάνει γοργά στο μοιραίο πήδημα, στο οριστικό και ανεπανόρθωτο άγνωστο».¹⁹⁰ Τα λιγοστά στοιχεία, λιγοστά και από τις κριτικές, δεν φτάνουν παρά μόνο για να διαπιστώσουμε πως ο Μελάς, μετά το κοινωνικό δράμα, πειραματίζεται και στο ψυχολογικό δράμα ιψενικής υφής.¹⁹¹

Λίγο αργότερα πειραματίζεται και σε άλλα θεατρικά πεδία: την ελαφρά κωμωδία με συνεργασίες διάφορες, είδος που θα καλλιεργήσει και αργότερα, ακολουθώντας τις συνταγές της εύκολης επιτυχίας. Πρόκειται για την κομεντί «Φλόγα» που έγραψε με τον Δ.Κόκκινο και ανεβάστηκε στις 29 Ιουλίου 1919 στο Θέατρο Ολύμπια με το Βεάκη: συμπεριλήφθηκε στον πέμπτο Αβερώφειο δραματικό διαγωνισμό, όπου η επιτροπή σημειώνει το σπινθηροβόλο πνεύμα και την αβίαστη ευθυμία του έργου.¹⁹² Οι συγγραφείς δήλωναν προκαταρκτικά πως σκόπευαν να αντικαταστήσουν τα ξένα προϊόντα στο χώρο της ελαφράς φιλολογίας με εγχώρια: οι κριτικές ήταν μάλλον ευνοϊκές.¹⁹³ Το χειρόγραφο χάθηκε. Ο Μελάς επαναλαμβάνει το ίδιο εγχείρημα με το Γ. Τσοκόπουλο στο «Κελεπούρι» (παράσταση στις 8 Οκτ. 1920 στο Θέατρο της Κοτοπούλη), έργο που συμμετέχει στον έκτο Αβερώφειο δραματικό διαγωνισμό, όπου βραβεύεται το «Φιντανάκι»,¹⁹⁴ κι έχει ανεβαστεί πρώτα στη Θεσσαλονίκη.¹⁹⁵ Η απήχηση είναι ανάμεικτη.¹⁹⁶ ο Φώτος Πολίτης είναι αυστηρά αρνητικός.¹⁹⁷ Η διένεξη του 1924 έχει την προϊστορία της.

7) **«Μια νύχτα μια ζωή»:** τον ίδιο χρόνο ανεβάζεται από το θίασο Κυβέλης, στις 25 Αυγούστου, το «κοινωνικό δράμα» «Μια νύχτα μια ζωή» που βραβεύεται από τον 8ο και τελευταίο Αβερώφειο δραματικό διαγωνισμό.¹⁹⁸ Αν πιστέψουμε τα λεγόμενα του Μελά, το είχε από και-

ρό έτοιμο, αλλά μια παρεξήγηση με την Κυβέλη ματαίωσε την παράσταση και ανέβαλε το όλο εγχείρημα.¹⁹⁹ Το επεισόδιο είναι χαρακτηριστικό για την «ιδεολογική» επιπολαιότητα και ρευστότητα του Μελά: αρχικά της είχε διαβάσει το έργο στην τωρινή τυπωμένη του μορφή και εκείνη με ενθουσιασμό δέχτηκε να το ανεβάσει· όμως άλλαξε γνώμη για το ευτυχημένο αλλά και «επαναστατικό» τέλος (που ανατρέπει τις ηθικές αντιλήψεις περί αστική τιμής, όπως ήδη στο «Άσπρο και το Μαύρο»), και θέλησε να το αντικαταστήσει με ένα μελοδραματικό φινάλε, όπου αυτοκτονεί η ηρωίδα· η Κυβέλη αρνήθηκε να παίξει το τέλος αυτό, και μόνο όταν απέσυρε τις αλλαγές του μετά από καιρό δέχτηκε να το ανεβάσει. Δηλαδή για ένα δραματουργικό εφέ αμφίβολης ποιότητας ο Μελάς ήταν έτοιμος να θυσιάσει το «ιδεολογικό» μήνυμα του έργου. Αυτά τα γεγονότα φαίνεται πως πολλαπλά συνδέονται με το «Φιντανάκι» και την επιτυχία του, όπου δεν πεθαίνει η ηρωίδα αλλά τουλάχιστον ο πατέρας της.

Ο ίδιος ο Μελάς αφηγείται την υπόθεση του έργου με τρόπο παραστατικό ως εξής: «Ο Τηλέμαχος Ντάρας, πτωχευμένος έμπορος, υπηρετεί σαν ταμίας σε μεγάλη επιχείρηση, για να θρέψει την οικογένειά του. Κι' επειδή το αγόρι του δεν μπορεί να τον βοηθήσει - είναι ακόμα σπουδαστής - βγαίνει το κορίτσι του η Όλγα, στην εργασία: Δακτυλογράφος στην «Εταιρεία Περισιώτη». Για το σπίτι δουλεύει ακόμα και το θετό παιδί του Ντάρα, ο Μίλτος, αγάπη κρυφή κι' αγνή της Όλγας, που θα γινότανε φανερή με γάμο, άμα η οικογένεια θα καλυτέρευε τα οικονομικά της, ώστε να μην έχει ανάγκη από τη βοήθεια του Μίλτου και αυτός να μπορεί ν' ανοίξει σπίτι δικό του. / Τέτοια είναι η κατάσταση, όταν ο Ντάρας βρίσκεται σε φοβερή θέση. Η αρρώστεια της γυναίκας του, βαρεία, πολυχρόνια και πολυέξοδη, τον σπρώχνει χωρίς να το καταλάβει σε κατάχρηση. Η εταιρεία, για να μη τον καταδιώξει και τον καταστρέψει, του βάζει προθεσμία να γυρίσει το ποσό στη θέση του. Αυτά όλα τα έχει κρατήσει μυστικά από την οικογένειά του. Κανένας δεν ξέρει την αγωνία του. Δεν θέλει να τους τρομάξει, ούτε να φανεί καταχραστής στα μάτια των παιδιών του. Την κρίσιμη αυτή στιγμή παρουσιάζεται, σαν άγγελος σωτήρας, ο Κράπας. Είναι έμπορος, μεγαλούτσικος στην ηλικία, που νοστιμεύεται την Όλγα και θέλει να την πάρει. Κάνει την πρότασή του στον Ντάρα και δίνει σ' όλους από μια ελκυστική υπόσχεση. Ο γάμος είναι αταίριαστος, αλλά για τον Ντάρα σανίδα σωτηρίας. Αρπάζει την ευκαιρία να του ζητήσει δάνειο (χωρίς φυσικά να του πει τι το θέλει) και παίρνει την υπόσχεσή του. Η δουλειά καταντάει παζάρι. Η ανάγκη όμως κάνει

τον Ντάρα να μην το βλέπει. / Αποφασίζεται να γίνει ένα οικογενειακό τραπέζι. Κι' απάνω σ' αυτό ν' αναγγείλουν το «χαρμόσυνο γεγονός» του αρραβώνα του εμπόρου με τη νέα. Και πρέπει αυτή να το πει μονάχη της το «ναι» στον Κράπα. Η Όλγα όμως που τον συχαίνεται και με κανένα τρόπο δεν τον θέλει, φανερώνει στον πατέρα της τον έρωτά της στο Μίλτο. Και ο νέος βεβαιώνει την αγάπη αυτή, αλλά μαντεύοντας ότι κάποια σοβαρή ανάγκη σπρώχνει τον Ντάρα να βγαίνει ακόμα κι' από τον χαρακτήρα του και να επιμένει σ' αυτό το γάμο, δηλώνει ότι, αν η Όλγα δεν ακούσει τον πατέρα της, δεν έχει να περιμένει ότι θα την πάρει αυτός. / Η Όλγα σε μια δραματική σκηνή, που έχουν οι δυό τους στο οικογενειακό γλέντι, όπου πρόκειται να πει το «ναι», του προτείνει να φύγουν κρυφά, να κλεφτούν, και να πάνε μακριά, είναι νέοι, θα δουλέψουν, θα ζήσουν. Ο Μίλτος όμως ξεσκεπάζει τότε όλο το ηθικό βάθος της θυσίας του: Το σπίτι του Ντάρα, πριν φτωχέψει, τον είχε περιμαζέψει, όταν ο πατέρας του τον άφησε ορφανό, τον είχε αναθρέψει. Τον είχε κάμει άνθρωπο. Πώς θα τους πλήρωνε, λοιπόν, τώρα, με μια τρομερή αχαριστία; Αλλά η Όλγα δεν τ' ακούει αυτά. Κι' αντί να πει το «ναι» στον Κράπα, τον ειρωνεύεται σκληρά και τον διώχνει. Τότε ο Ντάρας, με την ελπίδα ότι η κόρη του θα ζητήσει συγγνώμη και θα διορθώσει τα πράγματα, ξεσκεπάζει την τραγική κατάσταση, μιλάει για την κατάχρησή του και την επικειμένη ατίμωσή του.

Η εξομολόγησή του συγκλονίζει την Όλγα. Κάποια στιγμή γλιστράει έξω από το σπίτι. Πού πάει; Να λύσει το δράμα. Με ποιον τρόπο; Ο Περισιώτης, διευθυντής της εταιρείας, που δουλεύει η Όλγα, δεν είχε μείνει καθόλου ασυγκίνητος από την ομορφιά της. Την έχει πάρει προσωπική του δακτυλογράφο. Και δεν αργεί καθόλου να της πασάρει ανάμεσα στ' άλλα χαρτιά, κι' ερωτικά γραμματάκια. Η νέα όμως που δεν θέλει να χάσει την θέση, με το γλισχρό, έστω μισθό, τόσο χρήσιμο για την συντήρηση του σπιτιού της, περιορίζεται να τον αποκρούει χωρίς να δημιουργεί επεισόδια και οριστική ρήξη. / Όταν όμως μεθυσμένη - γιατί της είχαν δώσει να πιεί, με την ελπίδα ότι θα λεγε το «ναι» στον Κράπα -²⁰⁰ αλλά και γεμάτη αγωνία και πόθο να σώσει τον πατέρα της από τη φοβερή περιπέτεια της φυλακής, που σίγουρα θα τον στρήμωνχαν αν δεν πήγαινε τα χρήματα, πούλειπαν από τη διαχείρισή του, στη θέση τους, θυμήθηκε τον Περισιώτη. Και πήρε το δρόμο για την γκαρσονιέρα του... Κάθε άλλο είχε στο νου της παρά να πουληθεί. Ο σκοπός της ήταν να του ιστορήσει τα όσα γίνανε στο σπίτι της, να του κινήσει τον οίκτο και να του γυρέψει να σώσει

τον πατέρα της από τη φυλακή και την ατίμωση και αυτή να του δουλεύει σ' όλη της τη ζωή... / Απλοϊκές σκέψεις μιας άμαθης και πρωτόβγαλτης κοπέλλας. Ο Περιτσιώτης τη δέχτηκε σαν κελεπούρι, που του τόστελνε η τύχη. Της κλόνισε με μια επιδέξια διδαχή την πίστη στις παλιές ηθικές αξίες, της υποσχέθηκε το βοήθειά του και τέλος πέτυχε αυτό που ήθελε. Όταν η Όλγα βγήκε από το άντρο του, τσακισμένη ψυχικά και σωματικά, ένοιωσε πως της είχε γλιστρήσει στην μπλούζα της το χρήμα της σωτηρίας. Φτάνοντας στο σπίτι της, όπου βρίσκει όλους αναστατωμένους, για την εξαφάνισή της, αφήνει το ποσό απάνω στο τραπέζι χωρίς να πει τίποτα. / Αλλά τότε σηκώνεται καινούργια θύελλα: Πού τα βρήκε; Όλοι της ρίχνονται άγρια, τη βρίζουν, απλώνον απάνω της, τη ρίχνουν στο πάτωμα, την αναγκάζουν να διηγηθεί τη ντροπή της. Η κατάσταση τώρα είναι τρισχειρότερη από πριν. Ο Ντάρας έχει τώρα να πληρώσει για να μην πάει φυλακή. Αυτά τα λεπτά όμως τίνος είναι το τίμημα!... Νοιώθει τον εαυτό του εξουθενωμένο, βουλιαγμένο στη λάσπη, όταν μπαίνει στη μέση ξαφνικά ο Μίλτος: Έρχεται η στιγμή να πληρώσει το μεγάλο του χρέος στην οικογένεια που τον ανάστησε. Θα ξεπλύνει την ντροπή, θα σηκώσει το πεσμένο ηθικό τους; Θα προσφέρει τ' όνομά του και τη ζωή του στην Όλγα - τη γυρεύει από τον πατέρα της. Αυτή όμως αρνιέται να τη δεχτεί!... Ο Μίλτος τη βεβαίωσε ότι τίποτα δεν ήταν όσα γίνηκαν αυτή τη νύχτα τη βροχερή και φουρτουνιασμένη... Ήταν όλα ένα όνειρο, ένας κακός βραχνάς... Και ανοίγει το παράθυρο. Το φως μιας λαμπρής μέρας πλημμυρίζει την κάμαρη... Καινούργια μέρα, καινούργια ζωή!... Θα φύγουν, θα πάνε μακριά. Είναι νέοι, θα δουλέψουνε, θα ζήσουνε. Και γυρίζοντας στο γέρο Ντάρτα τελειώνει: - Όσο γι' αυτούς, πατέρα, που φερθήκανε τόσο άσπλαχνα και πάτησαν τον κάθε νόμο, θαρθεί, και γρήγορα, η ώρα τους... Και τότε αυτά τα χέρια, που είναι καμωμένα για δουλειά, θα ιδείς αν ξέρουν να γκρεμίζουν...». ²⁰¹ Αυτό είναι το «επαναστατικό» τέλος, που ήθελε να αλλάξει ο Μελάς εκ των υστέρων σε μελό.

Στο συμβολισμό του φωτός της νέας ημέρας διακρίνει κανείς αμέσως την αντιστροφή του τέλους των «Βρυκολάκων» του Ίψεν και του «Ξημερώνει» του Καζαντζάκη. Φανερή είναι και η παρουσία του «Άσπρου και του Μαύρου» και του «Χαλασμένου Σπιτιού»: το κορίτσι που εκδίδεται από την ίδια την οικογένεια (βοηθάει το αλκοόλ), ο αυταρχικός πατέρας, ο σαρκαστικός αδελφός, η μεθυσμένη κόρη που γυρίζει ατιμασμένη, οι νέοι που αναχωρούν από το σπίτι κτλ. Αλλά διακρίνει κανείς και μια νέα ανθρώπινη ποιότητα στις σχέσεις των με-

λών της οικογένειας, που προέρχεται από το «Φιντανάκι»: άλλωστε με το πιο πετυχημένο έργο του Χορν το συνδέουν και άλλα μοτίβα: η υπεξαίρεση των χρημάτων, ο αταίριαστος γάμος με τον πλούσιο «σωτήρα» κτλ.²⁰² Βέβαια ο Μέλας δεν φτάνει στη συναισθηματική τραγικότητα των ανθρώπων της λαϊκής πλακιώτικης αυλής (δεν κάνει χρήση των μοτίβων της εγκυμοσύνης και της έκτρωσης), αλλά η συνηθισμένη του επιθετικότητα και βιαιότητα κάπως μετριάζεται, και ειδικά στην τρυφερή σχέση πατέρα - κόρης το έργο αποκτά μια διάσταση διαφορετική από τα άλλα έργα του. Η ιψενική τεχνική φανερώνεται τώρα πιο τελειοποιημένη, πιο «φυσιολογική» και πιο σύνθετη. Στο πεδίο της κοινωνικής σύγκρουσης εμφανίζονται δύο νέοι, που οικειοθελώς προβαίνουν σε «θυσία»: ακριβώς αυτοί οι δύο, που βρίσκονται λόγω της πράξης τους αυτής πέραν της στενόκαρδης αστικής ηθικής, αναχωρούν για μια νέα ζωή.

Με την ανάλυση της θεματογραφικής δομής του έργου φανερώνεται και πόσο τερατώδης ήταν η επιχειρούμενη αλλαγή του τέλους σε αυτοκτονία της ηρωίδας.²⁰³ ο «επαναστατισμός» του Μελά όμως βρίσκεται σε φθίνουσα φάση και σε μια από τις επαναλήψεις άλλαξε τα «επαναστατικά» λόγια του Μίλτου (τα χέρια που ξέρουν να «γκρεμίζουν») στο εκφώνημα: «Ο θεός θα τους κρίνει!». Η κριτική του καταλόγησε ιδεολογική παλινωδία και ο Μελάς, για άλλη μια φορά, διαμαρτύρεται για την άκριτη επιπολαιότητά της.²⁰⁴ Το έργο του είναι και το τελευταίο «οικογενειακό δράμα» ιψενικής τεχνικής, μ' αυτό ο Μελάς ολοκληρώνει την πρώτη φάση της δραματικής του δημιουργίας: όταν συγκρίνει κανείς το πρωτόλειο του «Γιου του Ίσκιου» με το έργο αυτό, συνειδητοποιεί ποια εξέλιξη έχει διανύσει.²⁰⁵ Από τα συμβολιστικά ηθογραφικά έργα του Ίψεν και του Βάγκνερ (και του Ξενόπουλου) έφτασε στο κοινωνικό ακραίως νατουραλιστικό δράμα του Hauptmann, για να καταλήξει στο οικογενειακό δράμα της γαλλικής σχολής του «έργου θέσεων»²⁰⁶ με ελληνικούς «κουμπάρους» το «Βασιλικό» και το «Φιντανάκι». Ο Μελάς διακρίνεται για το ταλέντο του να συγκολλά επιτυχημένα μοτίβα άλλων έργων στη δική του δραματογραφία, κοινωνιολογική και ηθογραφική (χωρίς την ωραιοποίηση του ηθογραφικού κινήματος)²⁰⁷ ως τη φάση εκείνη, γεμάτη βίαιες συγκρούσεις, συνθηματική γλώσσα και ακραίες δραματικές καταστάσεις, όπου συνειδητά φτάνουν στα όρια του αποκρουστικού ή και τα ξεπερνούν: οι παραστάσεις συνοδεύονται ολοένα περισσότερο από δημοσιογραφικές εκστρατείες, που προϊδεάζουν, εξασφαλίζουν ή μεγαλοποιούν τη σκηνική επιτυχία και φοβίζουν τους κριτικούς, ανάμε-

σα στους οποίους μόνο ο Φώτος Πολίτης από την αρχή ως το τέλος αντιστέκεται σταθερά, κυρίως κριτικάρει τα τεχνάσματα του Μελά στις δημόσιες σχέσεις και στηλιτεύει τις μεθόδους επηρεασμού. Ο Μελάς κατά βάθος δεν είναι ο καλλιτέχνης δραματογράφος, τον οποίον ενδιαφέρει το ποιοτικό αποτέλεσμα, ανεξάρτητα από την τύχη της πρόσληψης, αλλά ο δημοσιογράφος, που επιδιώκει τον επίκαιρο δημόσιο θόρυβο γύρω από το έργο και την παράστασή του, γύρω από το όνομά του, που θέλει να το βλέπει καθημερινά και πρωτόσηλα στον Τύπο. Η θεατρική καριέρα του Μελά είναι βασικά δημοσιογραφική, κι έτσι εξηγούνται αρκετά πράγματα, κυρίως το αλάνθαστο ένστικτό του για την κάθε φορά επίκαιρη συνταγή της επιτυχίας. Κι ακριβώς αυτό κάνει πολύτιμη την ανάλυση της δραματογραφίας του, γιατί μας μυεί στα γούστα και στις αισθητικές προτιμήσεις του προσλαμβάνοντος κοινού και μεγάλου μέρους της κριτικής σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή.

Η δομή της οικογένειας Ντάρα επαναλαμβάνει ουσιαστικά τη δομή της οικογένειας του προηγούμενου έργου (εκεί απλώς δεν υπήρχε πατέρας): τρία παιδιά του Τηλέμαχου και της Ουρανίας Ντάρα, η Όλγα, δακτυλογράφος, ο Νίκος, φοιτητής και γραφέας, και η Αρετή, παντρεμένη με το Θανάση Πολύκαρπο· το νεοτερικό στοιχείο είναι ο ψευτογιός του Ντάρα Μίλτος Σγούρος, που τον συνδέει κρυφό αίσημα με την Όλγα, και η υπηρέτρια Σταυρούλα. Ο νεαρός τραπεζίτης του «Άσπρου και του Μαύρου», που ήταν να σώσει ως γαμπρός την οικογένεια, εδώ είναι ο μεσήλικας έμπορος Κράπας. Σκηνικό: το συνηθισμένο σαλόνι· χρόνος: η Αθήνα σήμερα. Την τεχνική του αναλυτικού δράματος την κατέχει πλέον πολύ καλά ο Μελάς· ο πρώτες σκηνές της έκθεσης περνούν με μισές πληροφορίες, που μας μισούν σταδιακά στη δραματική κατάσταση: η Όλγα βλέπει στον ύπνο της επιφάνη τον κομψό εργοδότη της Περισιωτή (έτσι νομίζει ο θεατής) και έχει καταλάβει ότι ο πατέρας της ψάχνει κρυφά στην τσάντα της²⁰⁸ το ομολογεί στον αγαπητό Μίλτο, ενώ η υπηρέτρια Σταυρούλα είναι έτοιμη να καλύψει «παράνομες» εξόδους της στην γκαρσονιέρα του αφεντικού· ακριβώς αυτό φοβάται ο πατέρας Τηλέμαχος, που έπιασε ερωτικό ραβασάκι προς την κόρη του κι έβαλε την υπηρέτρια να παρακολουθεί, πού πηγαίνει· οι αμφιβολίες του ξεσπούν στη γυναίκα του, αλλά εκείνη τον διαβεβαιώνει, πως η κόρη είναι αθώα και ξέρει να αποκρούσει τον ερωτιάρη εργοδότη· οι μέρες είναι δύσκολες και ο μισθός χρειάζεται. Εκείνος συλλογίζεται πως ο Κράπας θα ήταν καλή λύση για την κατάσταση του, αλλά η Όλγα δεν τον θέλει.

Η αναλυτική τεχνική του Μελά είναι πλέον άψογη, οι πληροφορίες που συνθέτουν το μωσαϊκό της προϊστορίας εντάσσονται αβίαστα στο διάλογο με τρόπο φυσιολογικό, χωρίς να σταματήσει η ροή των ρήσεων. Η Ουρανία του αποκρίνεται, πως δεν έπαιξε καλά το μέρος του, όταν ανήγγειλε το «χαρμόσυνο» γεγονός, πως βρήκε γαμπρό για την Όλγα, γιατί καθόταν στο τραπέζι σαν «κρεμασμένος» κι αναστέναζε σα να μιλούσε για θάνατο κι όχι για χαρά. Τώρα ο θεατής κατανοεί δύο πράγματα: την έντιμη φύση του πατέρα, που στενοχωριέται γιατί δίνει το κορίτσι του σε αταίριαστο άντρα, και το όνειρο της κόρης, που δεν αναφέρεται στον εργοδότη της αλλά στο μέλλοντα γαμπρό. Από τη συζήτηση προκύπτει επίσης το άγριο ύφος, με το οποίο μίλησε στην Όλγα, την έριξε κάτω και τη χτύπησε, και ότι κάτι κρύβει. Ο Νίκος έχει σαφώς κάποια υπολείμματα του *raisonneur* από το «Άσπρο και το Μαύρο»: αφηγείται πως του γύρευε ο Κράπας πληροφορίες για τη νύφη, πώς της φάνηκε η ανακοίνωση των γάμων, αλλά εκείνος του είπε ψέματα. Ονειρεύεται να σπουδάσει στη Γερμανία.²⁰⁹ Ως αντίστιξη στην προοπτική του μέλλοντος του έγγαμου βίου της Όλγα έρχεται η Αρετή και αφηγείται τη φρικτή συμπεριφορά του άντρα της: τουλάχιστον η αδελφή της να έχει καλύτερη μοίρα... Έτσι η δράση ξεκινάει με την εμφάνιση του γαμπρού *in spe*: «παχιούτσικος, στρογγυλοπρόσωπος, τα μαλλιά του πέφτουν σε φυτήλια κοντά, γυαλιστερά στο στενό μέτωπο, στ' αυτιά είνε πολύ ψαρά. Νοικοκυράκου ύφος, ντύσιμο κυριακάτικο με αξιώσεις».²¹⁰ Στη συζήτηση με τον Τηλέμαχο αποκαλύπτεται και άλλο στρώμα του παρελθόντος: ο πατέρας τον ρωτάει εναγωνίως για το δάνειο, εκείνος παίζει μαζί του σαν τη γάτα με το ποντίκι κι έμμεσα τον εξευτελίζει: επειδή δεν είχε τόσα χρήματα, πήγε και δανείστηκε, από άλλον, αλλά φανέρωσε, για ποιον προορίζονται αυτά: μπήκε και εγγυητής, και τότε ο δανειστής τον «εξανάγκασε» να πει πως θα πάρει κόρη του οφειλέτη· ο Τηλεμάχος χρειάζεται τα χρήματα ως αύριο, Δευτέρα. Ο ταρτούφος καπιταλίστας θα του τα δώσει όμως μόνο, αν ως το βράδυ η «δεσποινίς» Όλγα θα πει η ίδια το ναι, όχι ο πατέρας της. Ο θεατής ακόμα δεν έχει πληροφορηθεί για την υπεξαίρεση του Τηλέμαχου, αλλά έχει ζωηρές υποψίες για το τι τρέχει.

Μπαίνουν οι άλλοι για να αναγγελθεί ο αρραβώνας, οπότε ο Κράπας θέτει τον ίδιον όρο: η ίδια η «δεσποινίς» Όλγα πρέπει «να το θελήσει μόνη της», δηλαδή περίπου εκείνη να του κάνει την πρόταση. Για το φινάλε μπαίνουν η Όλγα και ο Μίλτος· η Όλγα αφηρημένη, δεν θέλει να ακούσει για προίκες και τέτοια, ξεσπάει ξαφνικά, συγκρατιέ-

ται ύστερα· ο Κράπας φεύγει κοιτάζοντας τον Τηλέμαχο, ο οποίος αποφαίνεται: «Είμαι σκλάβος σας»· το βράδυ στο γεύμα θα είχε τα χρήματά του, αν ενέδιδε η κόρη του.²¹¹ Η πράξη τελειώνει με μια μακροσκελή σκηνή, όπου όλοι μαλώνουν την Όλγα για τη συμπεριφορά της· δεν έπρεπε να δείχνει αυτό που αισθάνεται,²¹² ο *pater familias* θέλει να σταματήσει τα «σούρτα-φέρτα» με το γραφείο²¹³ (υποψιάζεται πως αγαπάει τον Περιτσιώτη), αλλά η Όλγα εξηγεί και φανερώνει το αίσθημα για το Μίλτο· ο οργισμένος πατέρας αισθάνεται προδομένος, αλλά και η στάση του ψυχογιού εξηγείται: δίνει την ελευθερία στην Όλγα να αποφασίσει μόνη της (κι αν δεν κάνει το θέλημα του πατέρα δεν θα την πάρει ούτε εκείνος), γιατί διαισθάνεται πως κάποια μεγάλη ανάγκη υπάρχει να επιμείνει τόσο πολύ ο Τηλέμαχος. Η Όλγα όμως αντιστέκεται: «Πατέρα! Αυτό δεν είναι πράμμα που μπορεί να γίνη! Τη ζωή που μου δόσατε, δεν ξέρω! Μπορείτε να μου τη γυρέψετε πίσω!... όχι αυτό!...». Οπότε ο Τηλέμαχος, «σκλάβος» των καταστάσεων, γίνεται τύραννος στο σπίτι του και προστάζει, όπως όλοι οι άλλοι οργισμένοι πατεράδες του Μελά.

Οι συγκρούσεις ωστόσο ξεφεύγουν πλέον από το μελοδραματισμό και συγκλονίζουν και το θεατή, που διανοείται την τραγική ειρωνεία της κατάστασης· ακόμα δεν έχουν φανεί τα πραγματικά αίτια της συμπεριφοράς του πατέρα, αλλά κάτι υποψιάζεται. Το δεύτερο μέρος διαδραματίζεται το βράδυ της ίδιας μέρας, με δυνατή βροχή, και προετοιμάζεται το γεύμα, όπου θα ζητήσει η Όλγα του χέρι του Κράπα (ειρωνική αντιστροφή του εθίμου). Κάθεται στην κουζίνα και πίνει, συμπεριφέρεται αλλοπρόσαλλα, ο Νίκος στο ρόλο του διαβολικού σχολιαστή (της περιγράφει τη μελλοντική ζωή της με τα πιο ωραία χρώματα· άλλωστε θα χηρέψει νέα),²¹⁴ κακολογεί το Μίλτο, δίνει στην Όλγα και άλλο κρασί να πιει. Στη συζήτηση ανάμεσα στις δύο αδελφές αποκαλύπτεται η δυστυχία της Αρετής με τον πάντα μεθυσμένο άντρα της· ένα ανέκδοτο διακόπτει τη ροή της υπόθεσης και εντείνει την ένταση για το τι θα γίνει. Ο πατέρας δεν είναι καλά («ιδρώνει, ξειδρώνει, σκουπίζεται, ξανά σκουπίζεται»), η Όλγα πίνει για να μην καταλάβει· η αδελφή της φρεσκάρει την κλαμένη με πούδρα, λέγοντας ότι ο συμβατικός έγγαμος βίος τελικά δεν είναι και τόσο κακός²¹⁵ (κι εκείνη δεν τον αγαπούσε).²¹⁶ Παράμερα η Όλγα ζητάει το λόγο από το Μίλτο· εκείνος λυπάται τον πατέρα, αυτή όμως διατείνεται σαν την Τρισεύγενη, πως πατέρα δεν έχει·²¹⁷ ο Μίλτος αντιτείνει πως η αγριότητά του προέρχεται από τη γνώση του άδικου, στο οποίο βρίσκεται· κάποια μυστική ανάγκη πρέπει να υπάρχει να συμπεριφερθεί έτσι, λο-

γικός και ευγενικός όπως ήταν πάντα: η Όλγα, ελαφρώς μεθυσμένη, μεγαλώνει το μαρτύριό του: το στρωμένο τραπέζι του αρραβώνα είναι για τους ίδιους, τον φιλεί, τον προτρέπει να φύγουν.²¹⁸ Όταν ο Μίλτος αισθάνεται βαρύ το χρέος του ψυχογιού, η Όλγα ξεσπάει σε «επαναστατική» διακήρυξη: «Τότε δε χρωστάς!... Τ' ακούς;... Αυτά είν' όλα φαντασίες!... Ο πατέρας σου δούλευε σα σκλάβος στο εργοστάσιο που είχαμε! Στη δουλειά μας πέθανε. Τους είχε πληρώσει δέκα φορές, γι' αυτό που κάνανε!... Και τώρα... τώρα που δέχονται να δουλεύεις γι' αυτούς... και τώρα ακόμα τι άλλο κάνουνε παρά να εκμεταλλεύονται αδιάντροπα το χρέος, που φαντάζεσαι πως έχεις». Τον αγαπάει παράφορα, αν είναι άντρας να την κλέψει τώρα, «Δεν είνε μια νύχτα σαν τις άλλες η σημερινή!... Είναι μια ζωή!...», «Η φεύγουμε μαζί απόψε, ή δε με ξαναβλέπεις πειά». Ο Μίλτος όμως δεν είναι ελεύθερος (ο άνθρωπος βάζει νόμο στον εαυτό του). Πάνω στο «Η όλα χαμένα!... ή όλα κερδισμένα!...» μπαίνει ο Κράπας με χοντρό πούρο (καρικατούρα του κεφαλαιοκράτη) και ύφος ειρωνικό (υπαινίσσεται και τα χρήματα που έφερε): ο Μίλτος θα φέρει από το παλτό του το δώρο του αρραβώνα κι ένα κολιέ.²¹⁹ Η σκηνή του αρραβώνα εξελίσσεται σε παρωδία και σε φάρσα (ιδίως με το μεθυσμένο Θανάση, τον άνδρα της Αρετής): η Όλγα ρωτάει, αν έχει λειπά και τι μπορεί να της προσφέρει και τον προσβάλλει («Όταν θέλει κανένας ν' αγοράση μιλάει καθαρά!... Και κάνει ανοιχτά τη συμφωνία!... Πρέπει να ξέρουμε τι δίνει στον καθένα!...»). Ο Κράπας θέλει να φύγει (ήθελε να πάρει φτωχούλα από σπίτι τίμιο), ο Τηλέμαχος ως pater familias ισχυρίζεται ότι μόνο μ' αυτόν έχει να κάνει, απαιτεί από την Όλγα να ζητήσει συγγνώμη, αλλά εκείνη δεν κάνει καμιά κίνηση. Τότε ο Κράπας φεύγει θυμωμένος με ατάκα εντυπωσιακή.²²⁰ Ο Θανάσης και η Αρετή προσπαθούν να τον πιάσουν και τρέχουν από πίσω. Στο σπίτι ο πατέρας, τσακισμένος, φανερώνει πως από το πρωί θα είναι στη φυλακή. Όπως σ' ένα coup théâtral του γαλλικού βουλευβάρτου ξαφνικά αλλάζουν όλα: ο πατέρας καταρρέει και τα ομολογεί όλα: την υπεξαίρεση για την αρρώστια της γυναίκας του (έπαιξε όμως και στα χαρτιά για να κερδίσει), την προθεσμία, τη συμφωνία με τον Κράπα, τον εμπαιγμό του.²²¹ Η Όλγα ομολογεί πως από το ταξικό μίσος δεν μπόρεσε να δείξει υποταγή στον πατέρα.²²² Μετά την παλαιά δυστυχία, την πτώχευση της επιχείρησης, έρχεται τώρα η νέα, που οδηγεί στη φυλακή.

Το τρίτο μέρος είναι πιο σύντομο κι έρχεται σαν επίλογος.²²³ Η Όλγα έχει φύγει, οι γονείς είναι μέσα στις έγνοιες, ο πατέρας υποψιάζεται πως έχει φύγει με το Μίλτο: την υποψία ενισχύει ο Νίκος, που

έψαξε παντού και δεν βρήκε τίποτε. Όταν έλθει όμως άπρακτος και ο Μίλτος, τα πράγματα είναι ακόμα χειρότερα (η μητέρα: «Είνε χαμένη!... Είνε σκοτωμένη!...»). Ο Μίλτος φοβάται ακόμα χειρότερα: την είδε να φεύγει με αμάξι· ο Τηλέμαχος βρίσκει τη λύση: έχει πάει στην γκαρσονιέρα του Περιτσιώτη. Μετά τα μαντάτα ετοιμάζεται η τελευταία μεγάλη σκηνή· μπαίνει η Όλγα «σαν πεθαμένη, βρεγμένη, αναμαλλιασμένη, ελεεινή», πιάνεται στην πόρτα να στηριχτεί (όπως η μεθυσμένη κόρη στο «Χαλαμένο Σπίτι»), αφήνει τα χρήματα στο τραπέζι. Εξοργισμένος ο πατέρας τη ρίχνει πάλι κάτω· οι άνδρες (εκτός του Μίλτου) είναι έτοιμοι να σκοτώσουν την «πόρνη». Εκείνη αφηγείται πώς της ήρθε η ιδέα να πάει στον εργοδότη της: «Αισθανόμουνα μονάχα πως έπρεπε να υπάρχει κάπου μια δικαιοσύνη». Και πήγε και του τα διηγήθηκε όλα· εκείνος της αντέτεινε πως το ίδιο κάνει να πουληθεί στο γαμπρό ή σ' εκείνον, μια που τα χρήματα θα πάρει από αυτόν.²²⁴ Ήθελε να φύγει, αλλά όταν όρμησε πάνω της δεν είχε δυνάμεις να αντισταθεί («είχα νικηθεί εδώ μέσα!...»)· είχε μεθύσει κιόλας. Ο Τηλέμαχος είναι έτοιμος να γυρίσει τα χρήματα και να τον σκοτώσει· αλλά τότε ο Μίλτος του ζητάει το χέρι της Όλγας. Εκείνος διατάζει: «Κι' έπρεπε να την έπαιρνες κάπως αλλοιώς! Αμόλευτη σαν το χιόνι, το απάτητο...». Η Όλγα θυμίζει πως ο ίδιος ο Μίλτος την είχε αρνηθεί· εκείνος το βλέπει όμως ως ύστατη θυσία του· η Όλγα δεν πιστεύει σε τίποτε πια²²⁵ («η μαύρη νύχτα η αποψινή, θ' απλώνη τις βαρειές φτερούγες της σ' όλη μας τη ζωή»). Αλλά η νύχτα φεύγει και ο ήλιος βγαίνει ξανά («Τίποτα δεν έγεινε απόψε!»)... Τίποτα δε θυμίζει τη χθεσινή κακοκαιρία!... Έπαψες, για μια στιγμή, να πιστεύεις στο καλό!... έπαψες να ελπίζεις!... Αυτό είν' όλο!...»). Νέα ημέρα, νέα ηθική: η Όλγα μιλάει ακόμα για το «πουλημένο το κορμί», «την άδεια την καρδιά», ο Μίλτος πετάει το πιστόλι που είχε να αυτοκτονήσει: «Σβύστα όλα!... Ξέχαστα όλα!... Ήταν ένας κακός βραχνάς... Εμάς αρραβωνιάζουμε απόψε!». Κι ακολουθεί το «επαναστατικό» μήνυμα (βλ. παραπάνω).

Το έργο είναι σαφώς ένα από τα καλύτερα της κατηγορίας του «εργατικού» δράματος με αριστερό προσανατολισμό²²⁶ κι είχε μεγάλη απήχηση. Βέβαια αναγγέλθηκε με τυμπανοκρουσίες: «[το έργο] χαρακτηρίζει επαναστατική πνοή, εξετάζεται το πρόβλημα της εργαζομένης γυναίκας και εις σκηνάς εκπληκτικής δραματικότητας παρουσιάζεται η τραγική πάλη του ανθρώπου προς τον απρόοπτον αλλά και βαθύτερον πρωταγωνιστήν του έργου, τον οικονομικόν παράγοντα ο οποίος δημιουργεί πραγματικά συντρίμματα».²²⁷ Στην εφημερίδα του

Μελά («Δημοκρατία») η παράσταση παίρνει διαστάσεις κοσμοϊστορικού γεγονότος: υμνητικές κριτικές, άρθρα υπεράσπισης για αρνητικές εντυπώσεις, απόρριψη της κριτικής γενικότερα, που δεν ξέρει να εκτιμήσει ένα μεγάλο έργο. Ολόκληρη δημοσιογραφική εκστρατεία διαφήμισης και στήριξης του·²²⁸ καλείται και ο συγγραφέας να «εξηγήσει» το έργο του.²²⁹ Αν και ο Μελάς ισχυρίζεται πως η μόνη αρνητική κριτική ήταν του Φώτου Πολίτη,²³⁰ και ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης είναι αρκετά καυστικός και συνδέει το έργο με την «Τιμή» του Sudermann.²³¹ Ειρωνικό σχόλιο της ίδιας εφημερίδας, πως στο θέατρο μαζεύονται κάθε βράδυ «όλοι αι δακτυλογράφοι» παίρνει αυστηρή ανυπόγραφη απάντηση, ότι το έργο «συγκλονίζει και συγκινεί όλας τας κοινωνικές τάξεις».²³² Ο Κωστής Μπαστιάς γράφει ύμνους, ο Ν. Παρακευάς περίμενε περισσότερα πράγματα από το λογοτεχνικό ταλέντο του Μελά.²³³ Το φεμινιστικό κίνημα καλωσορίζει το έργο²³⁴ και γενικά η παράσταση αρέσει. Ο Πολίτης σημειώνει πως στην Ελλάδα δεν υπάρχει αυτή η ταξική κοινωνία που περιγράφει ο Μελάς,²³⁵ ο Γιάννης Κορδάτος από την άλλη σημειώνει πως οι σοσιαλιστικές ιδέες πετάχτηκαν στο καλάθι των αχρήστων.²³⁶

Το έργο παίζεται και στο Zagreb²³⁷ και στο τέλος του χρόνου στο θίασο του Ωδείου, οπότε δημοσιεύονται συμπληρωματικές κριτικές· γίνονται και συγκρίσεις με τους «Κούρδους» του Καμπύση· η παράσταση δεν αρέσει.²³⁸ Συμπληρώνοντας τις ειρωνικές παρατηρήσεις του Πολίτη, ο Άριστος Καμπάνης βρίσκει την κοινωνιολογία του Μελά όχι τελείως άσχετη με την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά, τουλάχιστον στο «Άσπρο και το Μαύρο» (που παίζεται επίσης το 1924), κάπως καθυστερημένη, σε σύγκριση με τις κοινωνικές εξελίξεις που έχουν συντελεστεί, καθυστερημένη ακόμα και στη δραματουργία: το νέο έργο είναι καλύτερο, αλλά η λύση του απαράδεκτη.²³⁹ Μεταγενέστερες κριτικές επισημαίνουν την ποιοτική απόσταση που χωρίζει το έργο από την υπόλοιπη λογοτεχνική παραγωγή του Μελά,²⁴⁰ την κατωτερότητά του συγκριτικά με το «Φιντανάκι»,²⁴¹ τη συμπλήρωση της τριλογίας του αστικού νατουραλιστικού δράματος («Χαλασμένο Σπίτι», «Το Άσπρο και το Μαύρο», «Μια νύχτα μια ζωή»);²⁴²

Ο Μελάς βρίσκεται στο ζενίθ της πρώτης φάσης της θεατρικής του καριέρας και αισθάνεται έντονα, πως μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η θεματογραφία (αστικό δράμα), η υφολογία (νατουραλισμός με μερικούς συμβολισμούς) και η τεχνική (αναλυτικό δράμα ιψενικού τύπου, δραματουργική οικονομία του «καλοφτιαγμένου» έργου γαλλικής σχολής) έχουν οριστικά παρέλθει. Το τελευταίο του έργο

πρέπει να θεωρηθεί, από αυτή την άποψη, έργο ωριμότητας, το οποίο ωστόσο φέρει έντονα την προσωπική σφραγίδα των έργων του Μελά. Με τις προσπάθειες στο βραχύβιο «Θέατρο Τέχνης», την παραμονή του στο Παρίσι και την «Ελευθέρα Σκηνή» αφήνει οριστικά το χώρο αυτό, αν και το 1925 παίζει ακόμα δύο από τα πρώτα έργα του. Μετά τους Pirandello, Shaw, Copek και Wilde στο «Θέατρο Τέχνης», και ακόμα περισσότερο τους Uspenski, Somerset Maugham, Klabund, Enveinoff, O'Neill κτλ. στην «ελευθέρα Σκηνή» οι θεματογραφικές του και υφολογικές επιλογές είναι απαρχαιωμένες, ενώ ο ίδιος πάντα ήθελε να είναι επίκαιρος και πρωτοπόρος. Ο «Ιούδας» του κινείται πλέον σε τελείως διαφορετικές αισθητικές συντεταγμένες.

Η περίπτωση του Μελά, όπως αναλύθηκε διεξοδικά, παραμένει ωστόσο διαφωτιστική για το «Θέατρο των Ιδεών», τα πνευματικά και κοινωνικά «γούστα» της εποχής, τη θεματογραφία «του συρμού» και τους θεατρικούς συγγραφείς της «μόδας», γιατί ο Μελάς διαθέτει ένα αλάνθαστο ένστικτο για τις συνταγές της επιτυχίας και αυτή είναι τελικά που τον ενδιαφέρει, σχεδόν αποκλειστικά. Είναι, και στη δραματογραφία του, περισσότερο δημοσιογράφος, μεταπράτης παρά ιδεολόγος ή εστέτ, για να κατονομάσουμε τους δύο πόλους της σοβαρής δραματογραφίας μεταξύ 1895 και 1922. Έχει όμως ταλέντο μίμησης και συνδυαστικές ικανότητες· βοηθάει τις «επιτυχίες» του με δημοσιογραφικές εκστρατείες και συμμαχίες. Κατ' αυτόν τον τρόπο έχει μείνει η εικόνα ενός από τους πιο επιτυχημένους και αναγνωρισμένους θεατρικούς συγγραφείς του «Θεάτρου των Ιδεών», παρ' ότι η παραγωγή του είναι πολύ μικρότερη από του Γρηγόριου Ξενόπουλου και του Παντελη Χορν, ενώ οι άλλοι που εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα μαζί του στη σκηνή, ο Νιρβάνας και ο Ταγκόπουλος, έχουν σχεδόν ξεχαστεί, και ο Καζαντζάκης, περισσότερο ταλαντούχος στα πρώτα του δραματικά έργα, χαράζει ήδη από τους Βαλκανικούς Πολέμους τελείως διαφορετικούς δρόμους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η ειδική βιβλιογραφία για το Μελά είναι πολύ περιορισμένη: Χρ. Σολομωνίδης, *Σπύρος Μελάς. Ένα πνευματικό δαίμονιο*. Αθήνα 1969· Γ. Θεοτοκάς, Η περίπτωση του Σπ. Μελά. *Νέα Εστία ΜΔ'* (1948, β'), σσ. 953-956· Δ. Αθανασόπουλος, Σπύρος μελάς. Ένας κουρσάρος του πνεύματος. *Ελληνική Δημιουργία* 9 (1952), σσ. 15-27 και τα άρθρα στο αφιέρωμα στο χριστουγεννιάτικο τεύχος της *Νέας Εστίας* 1966 τόμ. 80, αρ. 947· μικρό αφιέρωμα είχε γίνει και την ίδια χρονιά στο τεύχ. 931, τις 15 Απριλίου 1966)· ειδικά: Σπ. Παναγιωτόπουλος, Ο Μελάς στο φως και στη σκιά, σσ. 4-13 Ν. Μάτσας, Βιογραφικό σημείωμα, σ. 13, Κ. Παλαμάς. Ο Γέρος του Μωριά του Μελά στην Ακαδημία, σσ. 14-16, Διον. Κόκκινος, Σπύρος Μελάς, σσ. 17-18, Α. Θρύλος, Ο θεατρικός Σπύρος Μελάς, σσ. 54-62, Κ. Μουσουρής, Ο δάσκαλος, ο σκηνοθέτης, ο συνεργάτης, ο φίλος, σσ. 78-86, Α. Καραντώνης, Σπύρος Μελάς, σσ. 107-116, Π. Χάρης, Ο βιογράφος, σσ. 130-140 κτλ. Άλλα αφιερώματα στο περιοδικό *Ζήνων* το Δεκέμβριο του 1954 και στο *Λογοτεχνικό Δελτίο* 2 (Μάιος-Ιούνιος 1966) αρ. 8. Βλ. Μ. Καρποζήλου, *Αφιέρωματα περιοδικών. Συμβολή στην καταγραφή-τους (1880-1980)*. Αθήνα 1982, σ. 46.
2. Εξέδωσε την *Ιδέα* (1933-34) (βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Το περιοδικό «Ιδέα» (1933-1934. Παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και την αισθητική αναζήτηση*. Ιωάννινα 1989) και την *Ελληνική Δημιουργία* 1948-54.
3. Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 6, Λαδογιάννη, ό.π., σ. 47.
4. Ο Χ.Δ. Γουνελάς συμπεραίνει σχετικά: «Η ιδεολογική αυτή αστάθειά του έγινε και μια από τις αιτίες για την εχθρική στάση πολλών διανοουμένων εναντίον του» (άρθρο «Σπ. Μελάς» στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 6, σσ. 119 εξ.). Τα χρονογραφημάτά του (έχουν εκδοθεί μόνο *Κουβέντες του Φορτουίνιο*. Αθήνα 1936) του εξασφάλισαν ευρύτερη επιρροή, την οποία συχνά χρησιμοποιεί «για αυτοπροβολή, για να υποστηρίξει προσωπικούς και πολιτικούς φίλους ή για να διασύρει αντιπάλους. Η στάση αυτή, που συνοδευόταν και από μια προκλητική αστάθεια στις πολιτικές του και συνακόλουθα τις ιδεολογικές του επιλογές, δημιουργούσε την «περίπτωση Μελά» όπως θα αναγνωρίσει αργότερα και ο φίλος αυτής της εποχής Γ. Θεοτοκάς [ό.π.]. Ο Σπ. Μελάς, προσωπικότητα δίκαια αμφισβητούμενη, αντλούσε κυρίως το κύρος του από τη δύναμη που του προσέδιδαν οι σχέσεις του με τους ισχυρούς της εποχής, τους οποίους εξυπηρετούσε με τη σειρά του με τα δημοσιογραφικά του κείμενα. Ακόμα και οι πιο στενοί του φίλοι επισημαίνουν την «αδυναμία που είχε δηλαδή, να συντάσσεται πάντα με τους ισχυρούς, όποιοι κι αν ήταν...» (Γ. Χατζίνης, Σπύρος Μελάς. *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 3).
5. «Την επικαιρότητα αυτή την επιδίωκε και την καλλιέργουσε και είναι το στοιχείο εκείνο που συνέχει τους διαφορετικούς τομείς της δράσης του. Έτσι, η λογοτεχνική του παραγωγή παρουσιάζει μια προσαρμογή στα είδη και τις τάσεις που η κάθε χρονική στιγμή ανεδείκνυε ως σύγχρονα ή πρωτοπόρα: τα πρώτα του θεατρικά έργα περιέχουν όλα τα στοιχεία της «μόδας» που έφεραν στο νεοελληνικό θεατρικό έργο οι επιδράσεις του Νίτσε, του Ίψεν και του νατουραλισμού· η συγγραφή των μυθιστορηματικών βιογραφιών των αγωνιστών του 1821 είναι μια άμεση ευθυγράμμιση με τις εντολές των φορέων εκείνων που απαιτούσαν την «ελληνικότητα» στην πεζογραφία, και την πνευματική ζωή γενικότερα, την εποχή του μεσοπολέμου» (Λαδογιάννη, ό.π., σ. 34). Για την εθνική του πεζογραφία βλ. και Φ. Πολίτης, Παρόν εθνισμού. «Πρωΐα» 19.12.1930 (*Εκλογή από το έργο του*).

- Τόμ. Β', Αθήνα 1938, σσ. 97-101), Παλαμάς, ό.π., Π. Χάρης, ό.π., Δ. Γιάκος, Το εικοσιένα στην πεζογραφία μας. *Ελληνική Δημιουργία* 9 (1952), σ. 366. Τα στοιχεία της «μόδας» στο πρώιμο θεατρικό έργο του είναι το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.
6. Για την επιτυχία και την προβολή, «ο Μελάς ... δεν δίσταζε να φορέσει κάθε σκούφο», διατυπώνει ο Άλκης Θρούλος στην προσωπογραφία του Μελά (Ο θεατρικός Σπ. Μελάς, *Νέα Εστία* τεύχ. 947 (Χριστ. 1966), σσ. 54-62, ιδίως σ. 59). «Ένα από τα κύρια, τα βασικά χαρακτηριστικά του Σπ. Μελά, ήταν ασφαλώς η δραστηριότητα και η πολυεδρικότητα οι οποίες έφθαναν μάλιστα στα όρια της διασποράς. Υπήρξε αφίκορος, ακόρεστος, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη. Άπλωσε την παρουσία του περίπου σε όλους τους τομείς του λόγου» και στους τομείς όπου εισορμούσε δεν περιορίστηκε σ' ένα είδος... Η μια φυσιολογία του αντικαθιστούσε την άλλη, τοποθετιότανε πάνω στην άλλη. Είταν πάντα αναζητητικός, πάντα εν κινήσει, ποτέ σταθμευμένος, και γιατί είχαν ανήσυχος και περιεργός, αλλά και γιατί είχαν ένας κατατρεγμένος από το πάθος της προβολής του, από το φόβο μήπως άλλοι την επισκιάσουν...» (ό.π., σ. 54). Άλλος βιογράφος τον χαρακτηρίζει ως «ιδιοσυγκρασία παθολογικά μαχητική» (Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 7). Επιδίδεται σε μια σειρά διαμάχες και επικρίσεις (Α.Ν. Χριστοφορίδης, *Ο φιλολογικός περιοδικός τύπος (1890-1919)*. Αθήνα 1919 [1983], σσ. 90 εξ.), με ταξί άλλων (και κυρίως) εναντίον του Φώτου Πολίτη.
 7. Βλ. τη θεατρική αυτοβιογραφία *Πενήντα χρόνια θέατρο*. Αθήνα 1960, που θα είναι και βασική πηγή στο μελέτημα αυτό.
 8. *Πολεμικές σελίδες* (1913). Θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα μια σύγκριση με τα βιώματα ενός άλλου θεατρανθρώπου από τους Βαλκανικούς Πολέμους, του Αιμίλιου Βεάκη, *Πολεμικά εντυπώσεις*. Αργοστόλι 1914 (όπου στις πρώτες σελίδες περιγράφει και τις κινήσεις του θιάσου του στην τουρκοκρατούμενη ακόμα Βόρεια Ελλάδα).
 9. *Το Εικοσιένα και η Κρήτη, Ο Γέρος του Μυριά, Ο ναύαρχος Μιαούλης, Ματωμένα ράσα, Φιλικόι πρόδρομοι του '21, Μαντώ Μαυρογένους, Δάσκαλοι του Γένους, Το λιοντάρι της Ηπείρου*, ενώ στους Βαλκανικούς Πολέμους αναφέρονται *Η επανάσταση του 1909, Ο γιος του Ψηλορείτη, Οι πόλεμοι 1912-13*, και στον ελληνοϊταλικό πόλεμο του 1940 τα ιστορικά έργα με γενικό τίτλο *Η δόξα του '40*. Αυτά συγκεντρώνονται στους δώδεκα τόμους των *Απάντων* (1971-72, εκδ. «Μπίρης»). Από τα θεατρικά έργα βρίσκονται στον 7ο τόμο μόνο όσα έχουν ιστορικό θέμα: *Ιστορικό θέατρο, Το 1821 σε 14 έργα και σκετς*. Όλα τα άλλα έχουν τυπωθεί αυτοτελώς ή σε περιοδικά, ή ως χειρόγραφα έχουν χαθεί.
 10. Για την ιστορική σημασία και εκτίμηση των προσπαθειών αυτών βλ. Δημ. Σπάθης, Το νεοελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ. 10. Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 11-67, ιδίως σσ. 47 εξ.
 11. Βλ. Τ. Μυλωνά, Το «Θέατρο Τέχνης» του Σπύρου μελά. *Εκκύκλιμα* 27 (1990), σσ. 29-36. Βλ. και όσα γράφει ο ίδιος στο κεφάλαιο «Η επανάσταση που οδηγεί στο "Θέατρο Τέχνης"» στο *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 131-209.
 12. Για τον πραγματικό χρόνο παραμονής του στην πόλη του πρωτοποριακού θεάτρου της εποχής του Μεσοπολέμου ο ίδιος ο Μελάς δεν δίνει πληροφορίες. Ο αναγνώστης του *Πενήντα χρόνια θέατρο* μένει με την εντύπωση πως αμέσως μετά το κλείσιμο του «Θεάτρου Τέχνης» πήγε στο Παρίσι, για να σπουδάσει σκηνοθεσία σε σχολή. Και ο Δημήτρης Σπάθης και η Γεωργία Λαδογιάννη μάλλον παρασύρονται από την εντύπωση αυτή, όταν γράφουν πως «έμεινε από το 1925 ως το 1929 στο Παρίσι ως ανταποκριτής αθηναϊκών εφημερίδων» (ό.π., σ. 47, ό.π.,

σ. 35). Το μεγαλύτερο μέρος της θεατρικής αυτοβιογραφίας *Πενήντα χρόνια θέατρο* αναφέρεται στη «Θητεία στο Παρίσι» (σσ. 213-341). Αλλά ο Άλκης Θρύλος («τότε δεσποινίδα Νεγρεπόνθη ακόμη», Μελάς, ό.π., σ. 217) μνημονεύει πως το Διεθνές Συνέδριο Δραματικών Συγγραφέων και Συνθετών, που αποτελεί το δεύτερο επεισόδιο του κεφαλαίου (αρ. 32 του συνόλου, για χρονικό προσδιορισμό βλ. «Αυτό τον καιρό, που άρχισα να διδάσκομαι πρακτικά σκηνοθεσία στη δεύτερη κρατική σκηνή της Γαλλίας...» σ. 216), έγινε το 1927· το θυμάται, γιατί ήδη από τότε ο Μελάς της μιλούσε για τον «Ιούδα» (Θρύλου, ό.π., σ. 58). Πρέπει βέβαια να έχει γίνει κάπου στην αρχή της χρονιάς, γιατί οι τακτικές θεατρικές κριτικές της Ελένης Νεγρεπόνθη (Ουράνη) στη *Νέα Εστία* ξεκινούν από τις 15 Απριλίου (βλ. Α. Θρύλου, *Το ελληνικό θέατρο*, Α' τόμος, 1927-1933. Αθήναι 1977). Ο Γουνελάς (ό.π., σ. 120) μάλιστα σημειώνει το εξής: «Στο τέλος της σκηνοθετικής αυτής οδύσσειας, ο Μελάς εξομολογείται στο αυτοβιογραφικό έργο του *50 Χρόνια Θέατρο* (1960), πως ένωσε την ανάγκη να εγκαταλείψει τον αυτοσχεδιασμό και να μάθει την τέχνη του πειθαρχημένου σκηνοθέτη. Για την εκπλήρωση της επιθυμίας του αυτής, το 1928 κατάφερε να πάει στο Παρίσι, όπου φοίτησε στα εργαστήρια σκηνοθεσίας διαφόρων θεάτρων».

13. Ο Δημήτρης Σπάθης συνοψίζει τη δραστηριότητά του ως εξής: «Η απασχόληση του Μελά μ' αυτή τη δραματολογία δεν ανταποκρινόταν σε βαθύτερες ανησυχίες ή προβληματισμούς και για τούτο δε θα έχει συνέχεια ή κάποιες άλλες προεκτάσεις. Για τις ελληνικές συνθήκες, αντιστοιχούσε μάλλον σε ένα είδος καλλιτεχνικής ενημέρωσης» (ό.π., σ. 47). Οι νέοι ηθοποιοί που αναδεικνύονται είναι η Ελένη Παπαδάκη, η Κατίνα Παξινού, ο Αλέξης Μινωτής, ο Γιώργος Γληνός, ο Μάνος Κατράκης και άλλοι. Σκηνογράφος είναι ο Κλεόβουλος Κλώνης (βλ. και όσα γράφει ο ίδιος ο Μελάς, ό.π., σσ. 345-373). Ο Άλκης Θρύλος αποφαίνεται, πως ο Μελάς ήλθε να γίνει κάτι σαν τον Χρηστομάνο, αλλά δεν είχε την επιμονή εκείνου· «τα πάθη του είσαν φλογερά, αλλ' εφήμερα. Νέοι στόχοι ολοένα ειλκυαν την ευκηνισία του... Η ενεργητική του παρουσία στη σκηνή υπήρξε σύντομη, παροδική. Εν τούτοις τόσο οι ριζοσπαστικές – για την εποχή του – καλλιτεχνικές του σκηνοθεσίες, όσο και τα έργα της παγκόσμιας πρωτοπορίας που παρουσίασε – απ' αυτά άλλα επέζησαν κι άλλα διατηρούν μόνο το ενδιαφέρον των πειραματισμών – υπήρξαν αναμφισβήτητα για το ελληνικό θέατρο μια πολύ υπολογίσιμη και θετική προσφορά» (ό.π., σ. 61). Για τη θεατρική του δραστηριότητα βλ. επίσης Θρύλου, ό.π., σ. 61, Μουσουρή, ό.π., Καραντώνης, ό.π., σ. 116, Αθανασόπουλος, ό.π., σσ. 20 εξ., Σολομωνίδης, ό.π., σ. 23-34. Η Λαδογιάννη σημειώνει σχετικά τα εξής: «Τα αρνητικά στοιχεία της προσωπικότητας του Μελά επισκιάζουν, ως ένα βαθμό, οι «επαναστατικές» του παρεμβάσεις και οι πρωτοποριακές σκηνοθετικές του δοκιμές, που πραγματοποιήσε στο χώρο του θεάτρου...» (ό.π., σσ. 34 εξ.). Ωστόσο προκαλεί εντύπωση, ότι μερικοί σχολιαστές επιμένουν στο γεγονός, ότι ο Μελάς δεν διέθετε βαθύτερη παιδεία. «Ο Λ. Πορφύρας, που εγνώριζε αρκετά το Μελά και οι σχέσεις τους, από υπαιτιότητα του Μελά, συχνά περνούν κρίσεις, σημειώνει σε γράμμα του προς τον Κ. Χατζόπουλο: «Του λείπει [του Μελά] ολότελα εκείνο που λέμε culture». Επίσης και με την έννοια της θεωρητικής κατάρτισης ο Μελάς δεν μπορούσε να θεωρηθεί κάτοχος παιδείας, εξάλλου υπονοείται και σε άποψη του Καραντώνη ο οποίος συνέχισε τη συνεργασία του με το Μελά και στην *Ελληνική Δημιουργία*, βλ. Ανδρ. Καραντώνης, «Σπύρος Μελάς», ό.π., σ. 112 (Λαδογιάννη, ό.π., σσ. 47 εξ. σημ. 16). Η εντύπωση αυτή ενισχύεται με την ανάγνωση της περιγραφής των διάφορων παραστάσεων που έχει δει στο Παρίσι και των συναντήσεων που είχε με

ηθοποιούς και καλλιτέχνιδες του θεάτρου, που χαρακτηρίζονται από άκρατο ενθουσιασμό, τη σκανδαλοθηρική διάθεση του ανταποκριτή αθηναϊκής εφημερίδας· εντυπωσιάζεται από διάφορες υφολογικές εκδοχές, και θα συμπαρασυρθεί και στις δικές του σκηνοθεσίες από τάσεις θεαματικού εντυπωσιασμού (*Πενήνια χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 213-337). Απουσιάζει ως ένα βαθμό η νηφάλια αισθητική κρίση, η σταθερότητα αισθητικών αρχών και επιλογών· ο Μελάς περισσότερο μεταφέρει τον αισθητικό αναβρασμό του Παρισίου εκείνων των χρόνων στην Αθήνα, και χαρακτηριστικά η αισθητική του «πρωτοπορία» δεν αφήνει απτά ίχνη μέσα στο χρόνο.

14. Ο Άλκης Θρύλος το θεωρεί το καλύτερο θεατρικό έργο του και βρίσκει κιάλας προσωπικές ομοιότητες του Μελά με τον κεντρικό ήρωα: «Υποπτεύομαι ότι ο Μελάς μπόρεσε να του εμψυχήσει τόση ζωντάνια, επειδή στο διαβολόπαπα που συνδύαζε τον άγγελο με το δαίμονα, το μεγαλοφάνταστο οραματιστή με τον ταραχοποιό, που παρακινούνταν από εξάρσεις, μα κι' από παράφορες πονηρές δολερότητες και προακινικές αρριβιστικές φιλοδοξίες, κι' από την ικανότητα της ραδιουργίας που μπορούσε να βυθισθεί στη λάσπη, μα και να φθάσει ακραία στον ηρωισμό και στην αυτοθυσία, αναγνώριζε όπως και στο «Γιο του Ίσκιου» τις ιδιότητες που τον χαρακτήριζαν» (ό.π., σ. 60). Πολύ πιο επιφυλακτικός ο Μήτσος Λυγίζος. *Το νεοελληνικό πλάϊ στο παγκόσμιο θέατρο*. Αθήνα 1980, σσ. 350 εξ. Είναι και το μοναδικό θεατρικό έργο του Μελά, που είχε ευρύτερη σκηνική σταδιοδρομία.
15. Η έκδοση του έργου ήδη το 1934, η παράσταση στο Εθνικό θέατρο το 1935. Για κριτική βλ. Θρύλου, ό.π., σσ. 58 εξ. «Ο Μελάς δεν κατόρθωσε να επιλέξει ανάμεσα στις εκδοχές, που έχουν προταθεί για να εξηγηθεί, για να διαλευκανθεί το αίγνιμα της προδοσίας του Ιούδα ή να τις συγκεράσει έτσι ώστε να διαμορφωθεί μια ενότητα· τις αναφέρει, τις παραθέτει κατά παράταξη. Ούτε ανακάλυψε μια δική του λύση... Η μορφή του παραμένει ροϊκή, φευγαλέα, συγκεχυμένη, ακαθόριστη...» (σ. 58). Επισημαίνει και τις ξαφνικές ψυχολογικές μεταστροφές. Καλά ζωγραφισμένα είναι όμως τα περιθωριακά πρόσωπα. Την ιδέα της συγγραφής του έργου πρέπει να είχε συλλάβει ήδη πριν το 1927 (βλ. παραπάνω). Κάπως πιο θετική η γνώμη του Λυγίζου (ό.π., σσ. 344-350), ενώ ο Σολομωνίδης θεωρεί το έργο αυτό το αρτιότερο του Μελά (ό.π., σ. 52).
16. Για την περιγραφή του περιεχομένου μερικών από τα έργα αυτά βλ. Σολομωνίδης, ό.π., σσ. 70 εξ., 72 εξ. Ο Σολομωνίδης αναφέρει και μια διασκευή «Λάζαρος ο Β», που παίχθηκε το 1943 στο θέατρο Παρκ (ό.π., σσ. 84 εξ.).
17. Το τελευταίο μάλιστα είναι έργο περιστασιακό, για να παιχθεί σε ρουμανική σκηνή (παίζεται τελικά στο Εθνικό θέατρο). Σημειώνει ειρωνικά ο Άλκης Θρύλος: «ο Μελάς δεν δίσταζε να φορέσει κάθε σκούφο... Τελικά δεν παίχθηκε στη Ρουμανία, αλλ' οπωσδήποτε ο Μελάς προσαρμόστηκε με ό,τι νόμιζε πως θα ευχαριστούσε το ακροατήριό του που θεώρησε ότι πρέπει να έχει συμμορφωθεί με το περιβάλλον του κι αποκτήσει τη νοστροπία την οποία διαμορφώνουν κι' επιβάλλουν ωρισμένες κοινωνικές συνθήκες...» (ό.π., σ. 59 εξ., όπου και λεπτομερειακή κριτική). Αυτή η τάση να επεκτείνει την επιτυχία των θεατρικών έργων του και έξω από την Ελλάδα, διαφαίνεται και στο τελευταίο κεφάλαιο της αυτοβιογραφίας του: «66. Επιτυχίες σε ξένα θέατρα», που γράφτηκε δύο χρόνια πριν από το «Ρήγα Βελεστινλή» (ο Μελάς είναι τώρα 78 ετών). Περιγράφονται λεπτομερειακά και με εμφανή ικανοποίηση οι παραστάσεις του «Ασπρου και του Μαύρου» στην Αμερική (πριν το 1924), του «Μια νύχτα μια ζωή» στο Ζάγκρεμπ το 1932, «Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται» στην Πολωνία, «Ο βασιλιάς και ο σκύλος» στη Γερμανία.

18. Ο Ξενόπουλος σημειώνει σχετικά: «Έργο, απ' αυτό ανώτερο, στο νεοελληνικό θέατρο, δεν είδα ακόμα» (αναφέρεται στο Σολομωνίδη, ό.π., σ. 36). Αυτό βέβαια αδικεί έντονα την «Τρισεύγενη» του Παλαμά (1903) για την αρνητική στάση του Ξενόπουλου απέναντι στη δραματογραφία του Παλαμά βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*. Αθήνα 1995, Β' μέρος κεφ. 4.
19. Για την πρόσληψη της «Τρισεύγενης» βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*. Αθήνα 1995, σσ. 405-578.
20. Επιμένει και το 1944 ότι η «Τρισεύγενη» του Παλαμά δεν είναι θεατρικό έργο και μαλώνει το Θεοτοκά, που κηρύσσει την ανάγκη της ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου, ότι κάτι τέτοιο περιττεύει (βλ. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π., σσ. 555-558 με τις πηγές).
21. Β. Πούχνερ, Το «Φιντανάκι» και η κληρονομιά της ηθογραφίας, στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 317-331.
22. Βλ. Β. Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Παρουσία Θ'* (1993), σσ. 63-160.
23. Γράφει ο ίδιος το 1920: «Αδιαφόρησα πάντα για τανέβασμα των έργω μου στη σκηνή και τις περισσότερες φορές που παιχτήκανε (το «Στην οξέωρτα» μάλιστα παίζεται συχνότατα) ούτε πήγα να τα δω. Όσο προχωρεί κανείς στα χρόνια αδιαφορεί σε τόσα πράγματα, ουσιαστικώτερα της ζωής, ώστε κ' η αδιαφορία μου για το θέατρο να μην είναι κι όλως διόλου αδικιολόγητη. Το ρομάντζο, το διήγημα, 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 και από φυσικό μου δεν τα πολυκαταφέρνω στα παρακάλα και στις κολακειές» («Δραματικός επιλογος» 13.12.1920, στον «Λυτρωμό», Αθήνα 1921, σσ. 7-9, ιδίως σ. 8). Τελειώνει την ανάλυση της θεατρικής του προσφοράς με μian αποστροφή για το θεατρικό κοινό: «Να παιχτεί ή να μην παιχτεί κι ο «Λυτρωμός», το ίδιο μου κάνει. Εγώ τον έγραψα για λεύτερους ανθρώπους και για θέατρο που νανεβάζει το κοινό κι όχι να κατεβαίνει στα γούστα του. Άμα αποχτήσουμε 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...» (σ. 9).
24. Βλ. για το θέμα τη μονογραφία του Δ.-Χ. Γουινελά, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Αθήνα 1984, που το έκτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο θέατρο (σσ. 231-286).
25. Όπως φανερώνει η εύκολη αλλαγή του τέλους του έργου «Μια νύχτα, μια ζωή», όπου ο Μελάς σε κάποια φάση αποβάλλει το επαναστατικό κήρυγμα του Μίλτου, για να δώσει χώρο σε μια μελοδραματική αυτοκτονία της ακατάδεχτης Όλγα. Η Κυβέλη τελικά σώζει το «δεολογικό» τέλος, που αποτελεί και κάποια πρόοδο στην «ηθική» διάσταση του έργου και ένα ξεπέραςμα του στερεότυπου μοτίβου, ότι η σπύλωση της γυναικείας τιμής (ατίμωση της κόρης) πρέπει να «πληρωθεί» με το θάνατό της (βλ. ανάλυση στο οικείο σημείο).
26. Σπ. Μελάς, *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*. Αθήνα 1960, pass.
27. Για την περίοδο που μας ενδιαφέρει Μελάς, ό.π., σσ. 46 εξ., 52 εξ., 103 εξ. Για την πρώτη γυναικα του δεν μαθαίνουμε λέξη μόνο το 1913, όταν ένα ειδύλλιο στην Κηφισιά αποτρέπεται από την οικογένεια της κοπέλας, μαθαίνουμε παρεμπιπτόντως πως ετοιμάζει διαζύγιο (σσ. 103 εξ.). Στην Κοτοπούλη έκαμε πρόταση γάμου (σσ. 53 εξ.)· όταν δεν ενέδωσε στράφηκε στην Κυβέλη. Ο Παναγιωτόπουλος τον αποκαλεί «σαρκολάτρη» και στέκεται στον τρίτο γάμο του με την Κακή Τσόχα (ό.π.).

28. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του νεαρού Καζαντζάκη, ο οποίος απαιτεί από τη Γαλάτεια Αλεξίου, να συζούν ελεύθερα στην Αθήνα, μακριά από την Κρήτη (κι επειδή ο πατέρας του δεν ενέκρινε το γάμο), χωρίς να έχουν παντρευτεί. Για την περιέργη σχέση αυτή του νεαρού Κρητικού με την όμορφη Γαλάτεια, η οποία έσπασε τα κοινωνικά ταμπού αλλά ο δεσμός ποτέ δεν ολοκληρώθηκε βλ. Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, ό.π., σσ. 124 εξ. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην αυτοβιογραφία του «Αναφορά στον Ελ Γκρέκο» δεν την αναφέρει καν, ενώ τα πρώτα του έργα επιτρέπουν και μια αυτοβιογραφική ανάγνωση· κατά τη μαρτυρία της Ελένης Καζαντζάκη δεν τα θυμόταν καν (ή δεν ήθελε να τα θυμηθεί).
29. Σχετικά με το θέμα αυτό εκπονέθηκε γαλλική διατριβή του Αθανάσιου Μπλέσιου στο Παρίσι.
30. Αυτό φανερώνει και η όλη διάρθρωση του έργου, που είναι γραμμένο με χιούμορ, «ποιητική ελευθερία» και ανεκδοτολογικό ύφος: το πρώτο μέρος «Σ' αναζήτηση του εγώ» (σσ. 11-130) καλύπτει το χρονικό διάστημα που μας ενδιαφέρει εδώ ως το 1924, έχει ωστόσο κάμποσα χρονικά άλματα και κενά, το δεύτερο μέρος «Η επανάσταση που οδηγεί στο «Θέατρο Τέχνης»» (σσ. 131-212) καλύπτει τα χρόνια 1924/25, το τρίτο μέρος «Θητεία στο Παρίσι» (δυσανάλογα μεγάλο σσ.213-341) δίνει την εντύπωση μακροχρόνιας παραμονής και καλύπτει όμως τα έτη 1927/28 (βλ. παραπάνω), το τέταρτο μέρος «Η Ελευθέρα Σκηνή» (σσ. 345-373) αναφέρεται στο 1929/30, ενώ το τελευταίο «Δραματογραφίας συνέχεια. Επιτυχίες στο εξωτερικό» (σσ. 378-424) αποτελεί ένα χρονολογικό μωσαϊκό από το 1935 ως την μεταπολεμική εποχή με πολλά κενά και συνειδητές επιλογές και αποσιωπήσεις.
31. Το θέμα των προφορικών αφηγημένων αυτοβιογραφιών έχει αναλύσει ως τώρα μόνο ο Μ.Γ. Μερakλής, Αυτοβιογραφίες Ηπειρωτών χωρικών. *Πρακτικά του Δ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*. Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 181-187· επίσης του ίδιου, *Lebenserzählungen messenischer Bäuerinnen*. Στον τόμο: *Studien zum griechischen Märchen*. Wien 1992, σσ. 217-222.
32. Βλ. τώρα τη διδακτορική διατριβή της Μ. Στρογγάρη-Περυσινάκη, *Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στον Μακρυγιάννη*. Ιωάννινα 1990, που αντικαθιστά το παλιό άρθρο W. Puchner, *Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis aus kulturanthropologischer Sicht. Südost-Forschungen* 34 (1975), σσ. 166-194.
33. Βλ. παραπάνω.
34. Άλλωστε δεν ανήκουν στο είδος που μας ενδιαφέρει εδώ. Κατά τη διάρκεια του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου ο Μελάς ψάχνει ήδη για άλλους αγωγούς θεατρικής αυτοπροβολής και «επιτυχίας»· το «Μια Νύχτα μια Ζωή» είναι απλώς ένας επίλογος για τη νατουραλιστική δραματογραφία του.
35. Ο Μελάς (ό.π., σσ. 18 εξ.) δεν διευκρινίζει το έτος· επειδή η χρονική απόσταση από το ένα επεισόδιο της αυτοβιογραφίας του στο άλλο μπορεί να κρύβει και μερικά χρόνια, είναι διακινδυνευμένο να υποθέσουμε το έτος 1906. Το 1907 ο Μελάς είναι 25 ετών· το πρωτόλειο αυτό μπορεί να έχει γραφεί και αρκετά χρόνια πριν. Στην παραστασιογραφία των αθηναϊκών σκηνών δεν αναφέρεται (Ε.-Α. Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*. Thèse Paris 1982). Ο Σιδέρης εντοπίζει την παράσταση στις 22 (με ερωτηματικό) Αυγούστου 1906 στον Πειραιά, με την Αικ. Παρασκευοπούλου και τον Θ. Πεταλά (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. πρώτος (1794-1908), Αθήνα 1990, σ. 271).

36. Μελάς, ό.π., σ. 18.
37. Μελάς, ό.π., σ. 16 εξ. Περιγράφει το πράγμα ως εξής: «Ωστόσο, η συγγραφική φιλοδοξία είχε αρχίσει να φουντώνει μέσα μου. Άλλοι νέοι Πειραιώτες είχαν αρχίσει, πριν από μένα, να δοκιμάζουν στο θέατρο. Και δεν με άφηνε καθόλου να κοιμηθώ το τρόπαιο του «Ιωάννου Θεοχάρους Δημητροπούλου» – έτσι υπογράφοταν – που είχε δώσει στο θέατρο τον «Καλλιτέχνη» του. Ήταν ένας νέος κοιντούτσικος, με ύφος δασκαλάκου, υπηρετούσε τη θητεία του στον οικονομικό κλάδο του Ναυτικού και παρακολουθούσε τη δουλειά του πατέρα του, του εργοστασιάρχη, που είχε νηματοκλωστήριο./ Δεν ξέρω τι απόγινε και το όνομα και ο άνθρωπος και το έργο του. Μου είχε κάνει όμως εντύπωση που ετόλμησε να μιλήσει στο κοινό, στην τόσο δύσκολη γλώσσα της σκηνής. Η πλατεία ήταν, αλήθεια, πολύ ευνοϊκή γι' αυτόν, γεμάτη από εργάτες του πατέρα του, συγγενείς, φίλους και πελάτες του. Αδιάφορο. Χειροκροτήθηκε, βγήκε στη σκηνή, χαιρέτησε, θριάμβευσε. Τον ζήλεψα...». – Πράγματι στο παραστασιολόγιο της Δελβερούδη εμφανίζεται στο έτος 1901 ένας J. Dimitropoulos με έργο «L' Artiste» (Delveroudi, ό.π., σ. 117): για το συγγραφέα τίποτε δεν είναι γνωστό (ό.π., σ. 123). Ο Σιδέρης αναφέρει τέτοια παράσταση (του Ι. Δημητροπούλου, «Καλλιτέχνης») ήδη για τις 27 Μαΐου 1891 στο θίασο Αλεξιάδη/Παντόπουλο (ό.π., σ. 163), μονόπρακτο με τέτοιο τίτλο δημοσιεύει ο Ξενοπούλος στις 25 Ιουνίου 1895 στην *Εστία* (το περιεχόμενο είναι όμως διαφορετικό, βλ. Σιδέρη, ό.π., σ. 166). Ο Σιδέρης εντοπίζει την παράσταση και στις 6 Σεπτεμβρίου 1900 στο θέατρο «Νεαπόλεως» (ό.π., σ. 172). Ο συγγραφέας του έργου ξαναεμφανίζεται το 1903: τον Ιούνιο ανεβάζεται στο «Αθήναιον» το έργο «Τόποι εις τας γυναίκας», «διασκευή του εκ Πειραιώς Ι. Δημητροπούλου» (ό.π., σ. 257). Είναι φανερό πως ο Μελάς συγγέει τα στοιχεία και τις χρονολογίες: η παράσταση του «Καλλιτέχνη» έγινε ήδη το 1891 και το 1900 (ίσως μια επανάληψη αργότερα στον Πειραιά), ενώ η «Θυσία» ανεβάστηκε το 1906.
38. Μελάς, ό.π., σ. 17.
39. Μελάς, ό.π., σ. 23.
40. Ε.-Α. Δελβερούδη, Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920 (δημοσιευμένα σε περιοδικά). *Διαβάζω* 39 (1981), σσ. 34-42, ιδίως σ. 38.
41. Από εκεί δανείζεται και ο νεαρός Καζαντζάκης το μοτίβο του τραγουδιστή στον «Πρωτομάστορα» (Β. Πούχνερ, Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*. Αθήνα 1995, σσ. 375-391).
42. Βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*. Αθήνα 1995, σσ. 225 και 244 εξ, με τη σχετική βιβλιογραφία.
43. Γράφει σχετικά με τη σκηνογραφία: «Στη σημείωσή μου έγραφα: «Σκηνογραφία: Η ακρογιαλιά. Δεξιά ένα μεγάλο κι' αριστερά ένα μικρό σπίτι και ένας βράχος. Η θάλασσα ήσυχη και ο ήλιος, που πάει να δύσει...». Και αυτή η σκηνογραφία, που θυμίζει την κλασική, του Καραγκιόζη (δεξιά το σαράϊ κι' αριστερά η καλύβα του ήρωα) δεν άλλαζε και στις τρεις πράξεις. Μονάχα στο τρίτο μέρος το μεγάλο σπίτι έπρεπε να φαίνεται ερείπιο, αποκαϊδι, γιατί ο ήρωας τούχει βάλει φωτιά: κι' αντί για τον ήλιο που βυθά είναι τώρα το φεγγάρι που φωτίζει το τοπίο. Οι μεταβολές αυτές μπορούσαν να γίνουν πολύ εύκολα...» (Μελάς, ό.π., σσ. 35 εξ.). Ο Μελάς προσέχει τον Καραγκιόζη ως φαινόμενο επιτυχίας: σε άρθρο του «Θεάματα της νύχτας» στο *Εμπρός* 17 Ιουνίου 1918 (υπογράφει ως «Φορτούνιο») περιγράφει τα θέατρα της γειτονιάς (βλ. Delveroudi, ό.π., σ. 313). Πολύ αργότερα ο Μελάς επανέρχεται στο θέατρο σκίων σε άρθρο του στην εφημερίδα «Ακρόπο-

- λις» στις 11 Νοεμβρίου 1952 «Μια διασκευαστική έρευνα», σχολιάζοντας το γνωστό μελέτημα του Κώστα Μπίρη.
44. Βλ. ακόμα στη συνέχεια. Η «επίδραση» του Θεάτρου σκιών στο «Γιο του Ίσκιου» πρέπει να συμπληρωθεί στις σχετικές προσπάθειες απογραφής των απηχήσεων του Καραγκιόζη στις διάφορες τέχνες (Γ. Σιδέρης, Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση του. *Θέατρο* 10 (1963), σσ. 35-39, W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*. München 1975, σσ. 174-184).
45. Κυρίως στην τρίτη πράξη, όπου υπάρχει η ακρογιαλιά με το σπίτι του Daland, η θέα στη θάλασσα, όπου φαίνεται το καράβι του Ιπτάμενου Ολλανδού, καθώς και ο βράχος, από τον οποίο θα πηδήσει στο τέλος η Senta, όπως και ο Βάγγος (R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe hg.v.D.Borchmeyer, τόμ. 2, Frankfurt 1983, σ. 32).
46. Βλ. και στη συνέχεια. Ανήκει μάλλον στις αυτοβιογραφικές «παραπληροφορίες» και «παραμορφώσεις» των δεδομένων, που παρατηρείται άλλωστε σ' όλη την αυτοβιογραφία και τονίζει το πηγαίο ταλέντο του άσημου και αμόρφωτου νεαρού, ο οποίος εκείνη τη στιγμή όμως (1907) είναι τακτικός συντάκτης στο «Άστυ» και φίλος του Παύλου Νιρβάνα, όταν γράφει στο επεισόδιο της εισόδου του στα καλά αστικά σαλόνια των Αθηνών, ότι το μόνο που είχε διαβάσει ήταν μεταφράσεις του Σαίξπηρ: «Ν' αγοράσω λίγες μεταφράσεις έργων του Σαίξπηρ, από τα παλαιπωλεία, ήτανε πρόβλημα. Και μου χρειάζονταν τόσο! Δεν ήξερα καμιά ξένη γλώσσα. Είχα πλησιάσει λίγο τ' αρχαία ελληνικά και μπορούσα να κουτσοδιαβάζω Πλάτωνα με συχνή βοήθεια του λεξικού! Δραματικό ποιητή της προκοπής για την ώρα, δεν είχα διαβάσει κανένα. Ο Σαίξπηρ στάθηκε πρώτος. Κι' ευγνωμονούσα τους Έλληνες μεταφραστές, που, μ' όλες τις στέλειες και τις παραμορφώσεις, μου τον έκαναν προσιτό...» (ό.π., σ. 51). Πρόκειται μάλλον για ένα υφολογικό «understatement» ή όλη εικόνα της αυτομόρφωσής του δεν ταιριάζει σε νεαρό συντάκτη σημαντικής αθηναϊκής εφημερίδας στην ηλικία των 25 χρονών. Νομίζω, πως αυτή η υπογράμμιση και υπερβολή της ταπεινής αρχής αποτελεί ένα υφολογικό μέσο της αυτοπαρουσίασης (αν και πράγματι ήταν ορφανός κι έβγαλε το γυμνάσιο ως υπότροφος του Δήμου του Πειραιά), που φανερώνει αντισημιακά ακόμα πιο λαμπρά την ανοδική σταδιοδρομία του συγγραφέα. Να μην ήξερε καθόλου γαλλικά θα ήταν περίεργο για την εποχή εκείνη: το ότι δεν γνώριζε τα γερμανικά, όπως τονίζει και αλλού (σ. 32 σχετικά με την επίδραση του Νίτσε), είναι πιθανό· οι κυρίες των καλών σαλονιών θέλουν να στείλουν το προστατευόμενο «Παιδί» τους στη Γερμανία για σπουδές (σ. 55, ενώ εκείνος αρνείται). Στο ίδιο επεισόδιο αναφέρει, ότι τότε άρχισε να μαθαίνει γαλλικά και τα έμαθε πολύ γρήγορα (σ. 56). Ετεροχρονισμοί εμφανίζονται μέσα στην αυτοβιογραφία και δικαιολογούνται κιόλας από τη μεγάλη χρονική απόσταση. Άλλωστε για τη γνωριμία με το Βάγκνερ δε χρειάζονταν ούτε τα γερμανικά ούτε τα γαλλικά: άρθρα για τις παραστάσεις στο Bayreuth βγαίνουν στα «Παναθηναϊα» από το 1900 (βλ. Γ. Βελουδής, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. Amsterdam 1983, σ. 357). Χωρίς να αποκλειστεί τελείως η περίπτωση της καθαρής σύμπτωσης, φαίνεται πως έχει διαβάσει μια περίληψη του έργου και αναπαριστάνει το δραματικό φινάλε με την αυτοκτονία πηδώντας από το βράχο. Η χρήση των «εικονολογικών» αυτών στοιχείων είναι μεμονωμένη και αποτελεί ένα είδος μωσαϊκού ευδιάκριτων για το μορφωμένο κοινό της εποχής στοιχείων (που είναι κάπως «του συρμού»), και ένα είδος λογοτεχνικής νύξης για τους γνώστες του είδους, δηλαδή τους κριτικούς, που κολακεύονται, γιατί μπορούν να δείξουν τις γνώσεις τους.

47. Γρ. Ξενόπουλος, *Θέατρο*. Τόμ. 1, Αθήνα 1991, σ. 195. Το χρώμα του βράχου δεν είναι τυχαίο, συμβολίζει το αιματηρό τέλος του έργου, όπως και στο «Κόκκινο πουκάμισο». Το έργο παίζεται το 1908 από την Κυβέλη, όπως άλλωστε και το δικό του («Κόκκινο πουκάμισο»). Για τις συσχετίσεις αυτές βλ. ακόμα στη συνέχεια.
48. Και αυτό το στοιχείο θα μπορούσε να συνδέσει κανείς με την «Τρισεύγενη». Ο ίδιος ο Μελάς αποφαινεται πως δεν εκτιμούσε το έργο αυτό: «Η «Τρισεύγενη» του Παλαμά δεν με τραβούσε. Ακόμα κι' ο τίτλος μ' ενοχλούσε, σαν μονολεχτικός χαρακτηρισμός της ηρωίδας» (ό.π., σ. 62). Στην ανάγνωση του έργου στο θέατρο της Κοτοπούλη σχολιάζει κάποιος πως η γλώσσα του είναι «Σκούλα Νταντουτσιάνα»: ο δραματογράφος διαμαρτύρεται, πως δεν έχει διαβάσει «ούτε γραμμή του Ντανούντσιο», γιατί δεν ξέρει ιταλικά (ό.π., σ. 32). Το θέμα βέβαια δεν είναι τόσο ξεκάθαρο, γιατί οι παραστάσεις της Eleonora Duse στην Αθήνα (1899) είχαν δημιουργήσει αρκετό θόρυβο (έπαιξε κι ένα μονόπρακτο του D' Annunzio), άλλωστε το όνομα του Ιταλού συμβολιστή κυκλοφόρησε σε όλα τα σαλόνια και ήταν της μόδας. Ο νεαρός συντάκτης του «Αστεως», 25 χρονών, είναι φυσικά ενήμερος για τα φιλολογικά ζητήματα. Αλλά οπωσδήποτε έχει διαβάσει την πρώτη έκδοση της «Τρισεύγενης» του Παλαμά (1903) και έχει παρακολουθήσει το θόρυβο που έγινε γύρω από την απόσυρσή της από τη Νέα Σκηνή. Για την παράσταση στην Κοτοπούλη μεσολαβεί ο Παύλος Νιρβάνας.
49. «Τον Ξενόπουλο τον θεωρούσα ύποπτο. Είχε φέρει μια πρόοδο αναμφισβήτητη στο δραματουργικό μέρος, στη διαβόητη «σηκνική οικονομία». Αλλά οι λύσεις πούδινε στα προβλήματά τους μου φαίνονταν ρηχές. Κι' έπειτα, η ύλη των έργων του έμοιαζε φτηνή...» (ό.π., σ. 62). Ακόμα δεν είχε αρχίσει η θεατρική του επιτυχία.
50. Το μοτίβο του Νοτιά θυμίζει έντονα τον «Ιπτάμενο Ολλανδό»: εκεί βέβαια είναι ο αέρας που θα επιτρέψει το γυρισμό στην πατρίδα και εμπνέει στον ηδαιλιώχο την περιφημη άρια του πρώτου μέρους με το γνωστό refrain «Ach lieber Südwind blas noch mehr» («Φύσα, Νοτιά, περισσότερο»), για να βρεθεί σύντομα στην αγκαλιά της αγαπημένης του.
51. Για την παράδοση των ποιημάτων με αντίλαλο βλ. Κ. Μητσάκης, *Το παιχνίδι της ηχώς στην ελληνική ποίηση*. Στον τόμο: *Του κύκλου τα γυρίσματα*. Αθήνα 1991, σσ. 9-23 και τελευταία Γ. Σαββίδης, *Φαναριώτικες ηχολογίες ή «Ποιήματα με αντίλαλο»*; (Ένα παραμελημένο στιχουργικό παιχνίδι). Στον τόμο: *Τράπεζα πνευματική*. Αθήνα 1994, σσ. 280-297.
52. Η ερώτηση στρέφεται προς τη μητέρα του, που τον ρωτάει γιατί εκείνη την ερωτά: «Ποιον άλλον από σένα; Πού απ' την κρυφή, τη μυστική την πόρτα μ' άνοιξες, από το τίποτα στο φως, για τον καταραμένο το δρόμο και τον πόλεμο. Ποιον άλλον από σένα; Που ούλο το νησί τα μάτια του απάνου μου ν' αφήσει, για μια στιγμή δε δύνεται. Ποιον άλλον; Που μ' εφόρτωσες με μια κατάρρα, μια μυστική κατάρρα, που απάνωθέ μου παραμονεύει πάντα της. Ποιον άλλον; Που μέσα σε τούτο το κουφάρι δυο ψυχές εφύτεψες...» (σσ. 9-10). Η διάρθρωση της ρήσης γίνεται με την επανάληψη του ερωτηματικού «Ποιον άλλον», που αυξάνει την ένταση και δίνει ρυθμό στις ποιητικές εξάρσεις του συγγραφέα.
53. «Η μια σαν του παιδιού, που θέλει ν' αγγίξει με τα μικρά μεταξωτά χεράκια του τα λούλουδα, τον ήλιο, και το φεγγάρι αναζητά. Η άλλη σαν το λιοντάρι, που περιεύει, που με το μάτι του μετράει όλο τον κόσμο και τότε βρίσκει σαν παιγνίδι, άχαρο παιγνίδι, που μια το νύχι του νάθελε κουνήσει, θάπεφτε σε κομμάτια!» (σ. 10).

54. Σ. 12. Το στοιχείο αυτό δείχνει μια διπλή λειτουργικότητα: δίνει ηθογραφικό χρώμα και υπογραμμίζει την μη-ανθρώπινη φύση του Βάγγο. Μας φέρνει στο νου τόσο την Ποθούλα και το Νίκαιο της «Τρισεύγενης», που αναγνωρίζουν τη νεραϊδένια φύση της ηρωίδας, όσο και «Το ανεχτίμητο» του Χορν (1906), όπου τα ξωτικά, νεραΐδες και καλικάντζαροι, παίζουν σημαντικό ρόλο στην υπόθεση.
55. Ο ίδιος δίνει τις εξής πληροφορίες, σχετικά με το σχηματισμό του δεύτερου θεατρικού του έργου: «Δεν μούμενε παρά να τραβήξω τη γραμμή του «Γιου του Ίσκιου». Απόκλεισα να μεταχειριστώ, για το δεύτερο έργο μου, μύθο λαογραφικής μορφής. Όχι γιατί μούλειπαν μύθοι. Ο Νικόλαος Πολίτης είχε μεταφύτσει γερά στην Ελλάδα τη λαογραφική επιστήμη και την έρευνα. Και οι τόμοι των «παραδόσεων» και των «παροιμιών» ήταν στη μικρή μου βιβλιοθήκη» (ό.π., σ. 62). Αλλά δεν υπάρχει ειδική παράδοση στη συλλογή του Πολίτη για τον Ίσκιο ως στοιχείο και για Ίσκιο βαρύ. Η μόνη σχετική («η οσκιά της γριάς» (Ερμούπολις - Ψαρά, Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις*. Αθήναι 1904, τόμ. 1, αρ. 894, σ. 547) αναφέρεται στην εμφάνιση πεθαμένης, κι όχι υπερφυσικής δύναμης. Και στον κατάλογο των τύπων των διεθνών λαϊκών αφηγήσεων δεν υπάρχει ξεχωριστή κατηγορία «shadow», εκτός από μια ευτράπελη διήγηση (AaTh 1321 B «Shadow of self frightens fool» St. Thompson, *The Types of the Folktale*. Helsinki 1964, σ. 393).
56. Βλ. ακόμα στη συνέχεια.
57. Κι εδώ υπάρχει κάποια αντίφαση, γιατί ακριβώς ο «με τον ελαφρό Ίσκιο» είναι εκείνος που επικοινωνεί με τις υπερφυσικές δυνάμεις και τα δαιμονικά όντα της λαϊκής δοξασίας.
58. Σ. 14. Η στενοκεφαλιά και το κουτσομπολιό του «κόσμου» είναι από τα μόνιμα μοτίβα των δραματικών έργων του «θεάτρου των ιδεών» η τυφλή μάζα ανακόπτει την αυτοπραγμάτωση των ηρώων και τους καταστρέφει, αν δεν υποκύψουν στους νόμους της. Παρά το «σοσιαλιστικό» επίχρισμα μερικών έργων η αντιμετώπιση του πλήθους από τους δραματογράφους έχει μείνει στο στάδιο της «ψυχολογίας της μάζας» του Le Bon και της αστικής κοινωνιολογίας του 19ου αιώνα. Άλλωστε η αδιαφοροποίητη «μάζα» συχνά χρησιμοποιείται με τη λειτουργία του αρχαίου χορού (π.χ. στην «Τρισεύγενη» στη Δ' πράξη, στο «Γιοφύρι της Άρτας» του Βουτιεριδίδη 1905 κτλ.).
59. Οι αναφορές στον αλκοολισμό των ανδρών είναι από τα μόνιμα στοιχεία του πρώιμου Μελά: είναι κληρονομιά του Νατουραλισμού (του «Assomoir» του Ζολά και των πρώτων δραματικών έργων του Χάουπτμαν). Το χρησιμοποιεί και ο Καζαντζάκης στο «Φασγά» (1908), όπου ο κεντρικός ήρωας τελειώνει αλκοολικός. Οι σκηνές της οινοποίησης και του μεθυσίου είναι ιδιαίτερα αγαπητές και στο νεαρό Μελά, για να ζωγραφίσει τις σκηνές της κοινωνικής εξαθλίωσης.
60. Που τόσο επιδέξια χειρίζεται ο νεαρός Καζαντζάκης στο πρωτόλειό του, το «Ξημερώνει» (1906).
61. Σ. 17. Η χρήση παραμυθιών στα πρώτα έργα του Μελά έχει μια διττή λειτουργικότητα: να δώσει ηθογραφικό χρώμα και να αποδώσει συμβολικά κάποια γεγονότα, που σχετίζονται με τη δράση. Ωστόσο συγκεκριμένο παραμύθι για την επίσκεψη του Ίσκιου δεν μπόρεσε να εντοπισθεί.
62. Υπάρχει και κάποια ανακρίβεια εδώ, γιατί μόλις προηγουμένως ο Μάνθος κατηγορήσε το Βάγγο, πως 22 χρόνια τον ταΐζει (σ. 8).
63. Ο αέρας παίζει σημαντικό ρόλο στην εμφάνιση του Ίσκιου. «Ο αέρας εφυσομάναε στο κανάλι και μούγκριζε, και η σκεπή της χαμοκέλλας έτριζε. Τα δένδρα είχανε στήσει μοιρολόι. Και τα σκυλιά ουρλιάζανε. Και το κύμα εβόγγαγε, λες κι' η

- θάλασσα ψυχομαχούσε. Δυο απ' τα μεσάνυχτα! Κι' εγώ στην έρμη στρώση, ξαγρυπνισμένη απ' τη λαχτάρα, εγύριζα και άκουγα τα παράξενα σφυρίγματα του αέρα στα παραθύρια» (σ. 18).
64. Τέτοιες παραδόσεις πράγματι υπάρχουν στη συλλογή του Πολίτη, ό.π., αρ. 671-63 («Οι νεράιδες του πηγαδιού»).
65. Αυτή η εκδοχή ενισχύεται από τα λόγια της Πηνελόπης: «Αυτήνε τη βραδιά απ' το μυαλό μου μονάχα ο Χάρος θαν τη ξεγράφη» (σ. 18).
66. Πολίτης, ό.π., αρ. 267-270. Τέτοιες «ανεμοξουριές» είναι επικίνδυνες για τον άνθρωπο. Οι νεράιδες μεταμορφώνονται και σε πουλιά (αρ. 270, σ. 146).
67. Σσ. 18 εξ. Μετά ξύπνησε ο Μάνθος, αναστατώθηκε η γειτονιά, και η Πηνελόπη το είπε σε όλους, «που νάθε μαραθή το στόμα μου» (σ. 19).
68. Αυτή είναι η περίπτωση της Τρισεύγενης. Για τη μυθολογική ερμηνεία της «Τρισεύγενης» βλ. Β. Πούχνερ, Παλαμικά. Β' «Τρισεύγενη». Στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, ό.π., σσ. 196-374.
69. Το μοτίβο λείπει στις παραδόσεις, αλλά υπάρχει στα παραμύθια. Για Αράπη που κοιμάται με γυναίκα στις «Παραδόσεις» του Πολίτη (ό.π., αρ. 442) υπάρχει μόνο ένα παράδειγμα. Στα παραμύθια βρίσκεται στους τύπους AaTh 425, Mot. 172.2., βλ. G.A. Megas, *Das Märchen von Amor und Psyche in der griechischen Volksüberlieferung*. Athen 1971, σ. 85, όπου υπάρχουν και τέσσερις περιπτώσεις, που ο αράπης είναι υπηρέτης του «Βασιλιά της θάλασσας»: οι παραλλαγές όμως αυτές είναι αδημοσίευτες ή νεότερες και δεν είναι πολύ πιθανό να είχε υπόψη ο Μελάς. Ο αράπης ή δράκος μπορεί να είναι και ο ίδιος ο ήλιος, ή να έχει σημάδια του ηλίου (Megas, ό.π., σ. 87). Ο ήλιος κατά τις ελληνικές παραδόσεις είναι ένας ορμητικός και αιμοβόρος δράκος.
70. AaTh 425A «The Monster (Animan) as Bridegroom» (Thompson, ό.π., σ. 142). Για τις ελληνικές παραλλαγές Megas, ό.π., σ. 104 εξ.
71. Όπως διηγείται ο Μελάς, για να αποφύγει τις επικέτες του Ντανούντσιο και του Νίτσε, ισχυρίστηκε ότι «ο μύθος είναι μια παράδοση που την ψάρεψα στο Αιγαίο» (σ. 32), κατά τις προδιαγραφές του ηθογραφισμού. Ο πολυδιαβασμένος Νιρβάνας του αποκρίθηκε: «Ασ' τα αυτά! Τέτοια παράδοση δεν υπάρχει! Ο μύθος είναι δικός σου· και είναι ακριβώς το κύριο της αξίας του έργου» (σ. 32). Κι ο Ξερόπουλος του είπε ειρωνικά, πως «οι ψαράδες στο Αιγαίο δεν διαβάζουνε Νίτσε...». Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε. Ο Νιρβάνας, στο λόγο της υποδοχής του Μελά στην Ακαδημία Αθηνών (1935), επανήλθε στο θέμα, λιγότερο σίγουρος για την καταγωγή του μύθου: «Ο ήρωας σας, ένας παράδοξος ρομαντικός ήρωας, ο οποίος μέσα σ' ένα περιβάλλον απλοϊκών ανθρώπων, αφηνιασμένος από τον πτεριστήρα του πάθους συλλαμβάνει και εκτελεί τα πλέον έξαλλα, παράβολα και απαράδεκτα κινήματα, την δικαίωσή του την ευρίσκει μόνον εις το μυστήριον της γεννήσεώς του από τους μυθικούς γάμους ενός «στοιχείου», ενός ίσκιου με μίαν θνητήν γυναίκα. Τον ωραίον μύθον, αν δεν τον είχατε εφεύρει εσείς, θα τον είχαν εφεύρει ασφαλώς οι απλοϊκοί και δεισιδαίμονες άνθρωποι του περιβάλλοντός του. Έτσι γεννήθησαν όλοι οι μύθοι των απιθάνων ηρώων, που υπήρξαν τέκνα μυστηριωδών γάμων θεών και δαιμόνων με θνητάς γυναίκας. Και τον τολμηρόν αυτόν μύθον εστάθητε ικανός να τον συλλάβετε εις μία ηλικίαν εντελώς απίθανον διά παρομοίας συλλήψεις» (το κείμενο στο Μελά, ό.π., σ. 33).
72. «Ατενίζοντας το «Γιο του Ίσκιου», τώρα προ πάντων που ξέρομε ότι ο ήρωας αυτός είναι σχεδόν αποκλειστικά μελαδικός και πολύ λίγο νιτσεικός, αποκομίζομε την πεποίθηση ότι το φανταστικό αυτό πλάσμα, που για να κατακτήσει την αγαπημένη του δεν διατάζει να σκοτώσει τον πατέρα της, να επισωρεύσει τις κατα-

στροφές και συμφορές, ναυάγια πλοίων και πυρπολήσεις σπιτιών, που τοποθετεί πάνω από κάθε θεοσπιμένο για χάρη της ομαδικής συμβίωσης νόμο τη δική του επιταγή, που αδιαφορεί για τα μέσα τα οποία θα χρησιμοποιήσει για να φθάσει στο σκοπό του, είναι ο ίδιος ο Μελάς. Το πρώτο πλάσμα που διαμόρφωσε και έστησε, έστω κι αν η μεταφορά του στην ποιητική περιοχή του καθόρισε ορισμένες μεγεθύνσεις κι' εξογκώσεις, είναι μια πιστή και θετική μαρτυρία της προσωπικότητάς του, είναι μια ιδεατή ενσάρκωση του εαυτού του. «Ο Γιος του Ίσκιου» μας βοηθά να κατανοήσουμε το Μελά, να ξεδιαλύνουμε το αίνιγμά του, και μια που κάθε κατανόηση οδηγεί αν όχι στη συγκατάθεση, τουλάχιστον στην παραδοχή και στη δικαιολογία, να δικαιώσουμε τις φαινομενικές του παραδοξότητες. Κίνητρο του Μελά δεν ήταν όπως στον «Γιο του Ίσκιου» ο έρωτας· ήταν όμως το πάθος. Σημασία δεν έχει το αντικείμενο του πάθους. Σημασία έχει το ίδιο το πάθος. Πάθος του Μελά, το πάθος που συνέδεσε τις διασπάσεις του και διαμόρφωσε την ενότητά του, την ομοιογένειά του, ήταν, όπως το ανέφερα κι' όλας, η προβολή του στο πρώτο επίπεδο, η άρνησή του η οποία απέρρευε από την ανεξάντλητη του σφριγηλή και θαυμαστή ζωτικότητα, ν' αφήσει κανέναν άλλον να προπορευθεί σ' έναν οποιοδήποτε τομέα του λογοτεχνικού κόσμου. Για την ικανοποίηση αυτής της ενδόμυχης επιταγής ήταν πάντα πρόθυμος, αδιαφορώντας για τις συνέπειες, να φορέσει τον κάθε σκούφο» (Α. Θρούλου, Ο θεατρικός Σπ. Μελάς, *Νέα Εστία*, τεύχ. 947 (Χριστούγεννα 1966), σσ. 54-62, ιδίως σσ. 55 εξ.).

73. Η δραματουργική αφέλεια αυτής της συνάντησης, που χειρίζεται αδέξια τις εισόδους και εξόδους, κίνητρα και αιτιολογίες για τις μετακινήσεις των σκηνικών προσώπων, θυμίζει, άθελα κωμικά, το θέατρο σκιών, όπου ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάνης συναντιούνται βγαίνοντας από την παράγκα και το σεράνι αντίστοιχα.
74. Γίνεται στο σπίτι του Daland. Ο κυνηγός την αγαπάει, ενώ η κόρη του καπετάνιου ονειρεύεται το μυστηριώδη Ιπτάμενο Ολλανδό· με μισή καρδιά ακούει τις εξομολογήσεις του Erik, γιατί βιάζεται να πάει στο μόλο, να δει πώς γυρίζει το καράβι του πατέρα της. Ο Erik της διηγείται ένα όνειρο, πως την είδε να κλωσορίζει τον πατέρα της· αλλά μαζί του ήρθε ο άλλος καταραμένος της θάλασσας, που μόνο η αγάπη μιας παρθένας μπορεί να τον λυτρώσει, ρίχνεται στα πόδια του και αγκαλιάζει λατρευτικά τα γόνάτα του. Μετά φύγανε μαζί στη θάλασσα. Ο Erik καταλαβαίνει πως πραγματικά αγαπάει το μυστήριο ξένο, που η εικόνα του βρίσκεται στο σπίτι της, και φεύγει. Φτάνει ο πατέρας πραγματικά με τον Ιπτάμενο Ολλανδό. Υπάρχουν και μερικά δευτερεύοντα μοτίβα που αντιστοιχούν: η φιλαργυρία του πατέρα της κτλ. (βλ. Wagner, ό.π., σσ. 24 εξ.). Ωστόσο ο Βάγγος, που λόγω της μυστηριακής σχέσης του με τη θάλασσα θα αντιστοιχούσε στον Ιπτάμενο Ολλανδό, σχετίζεται στη σκηνή αυτή με τον άτυχο θαυμαστή της Senta, τον κυνηγό Erik. Οι αφομοιώσεις του Μελά αντιστρέφουν συχνά τις σχέσεις ή χρησιμοποιούν αντίθετα σχήματα από αυτά του πρότυπου· οι αφομοιωτικές αυτές διαδικασίες διαδραματίζονται μάλλον στο υποσυνείδητο. Μια παρόμοια μετάθεση των μοτίβων θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς αν συγκρίνει την κατάσταση της σκηνής με την «Κυρά της Θάλασσας»: ο Βάγγος θα ήταν ο μυστηριώδης θαλασσινός που μαγεύει την Ellida, όχι ο άντρας της Βάγγελ· εδώ συμβολικά τον έχει «παντρευτεί» (βουαλιάζουν δύο δαχτυλίδια στη θάλασσα) από παιδική ηλικία (στο Μελά είναι το μοτίβο του φιλιού των παιδιών) και τον λαχταρά περιμένοντάς τον, ενώ η Αυγή προσπαθεί να αποφύγει το Βάγγο, προβάλλοντας και κοινωνικά ταξικά εμπόδια (αρχοντοπούλα-ψαράς)· δεν είναι η Αυγή που βρίσκεται μαγεμέ-

νη από τη θάλασσα. Στον «Κόκκινο Βράχο» («Φωτεινή Σάντρη») τελικά, που αποτελεί το τρίτο σημείο αναφοράς, τα στοιχεία αφομοίωσης είναι εξωτερικά μόνο: η άτυχη ερωτευμένη Φωτεινή κι ο ανάξιος εραστής της, που την εγκαταλείπει τελικά, δεν έχουν κανένα αντίστοιχο στο «Γιο του Ίσκιου».

75. Αυτό έγινε σε μια ξεχωριστή ημέρα, όπου θριάμβευε ο ήλιος (ο Ήλιος, ο πατέρας του· ο Βάγγος διατηρεί μυστηριακές σχέσεις με τις φυσικές δυνάμεις): «Ακόμα, Αυγούλα, δεν το ξεχνάω ένα φιλί. Τι ημέρα ήτανε! Τι Ήλιος! Σαν την ημέρ' αυτή με το μεγάλο της τον Ήλιο, άλλη δε στάθηκε... Θυμάσαι; Σ' εφίλησα για ένα κοχύλι!... Επερπατούσαμε και δα... Εγώ το είχα πιάσει ένα κοχύλι, ένα πράσινο κοχύλι. Και μούπες: δος μου το, Βάγγο, το κοχύλι. Και σούπα: να σε φιλήσω! Και τόδωσα - και το κοχύλι κ' ένα φιλί, οπου ναν το ξεχάσω δεν μπορώ. Τι ημέρα ήτανε! Τι ήλιος! και τι κόκκινα τα μάγουλά σου, και τα αυτιά σου πως κοκκίνιζαν στον Ήλιο, τα μικρά τ' αυτάκια σου... Σ' εφίλησα, όπως φιλούσε τα πόδια σου της θάλασσας ο άσπρος ο αφρός...» (σ. 21). Με τα συστατικά «ήλιος», «κόκκινο» και «φιλί» ο Μελάς επιχειρεί μια ποιητική έκχυση: ο ήλιος/πατέρας συμπαρίσταται στη σημαδιακή αυτή ημέρα, το κόκκινο συνδυάζει αισθησιολογικά αποχρώσεις) και το φιλί είναι η πρώτη παιδική εκδήλωση της ερωτικής ορμής, που οδήγησε τον υπερφυσικό πατέρα του στο βιασμό της μητέρας του, και θα προκαλέσει ναυάγια και πυρκαγιές, για να φτάσει στο στόχο του. Το υπέρμετρο πάθος του Βάγγου, που δεν σταματάει σε τίποτε για την εκπλήρωσή του, μπορεί να έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία (όπως υπαινίσσεται ο Άλκης Θρούλος), αλλά αυτά δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν. Στο τέλος της εξιστόρησης ενός ειδυλλίου, που τελειώσε με την ανάγνωση του «Άσπρου και του Μαύρου» σε δεσποινίδα στην Κηφισιά (το 1913) ο Μελάς σημειώνει: «Όταν σήκωνα τα μάτια μου από το χειρόγραφο συναντούσαν το βλέμμα της, ζεστό, γεμάτο αγάπη. Αυτό, ένα τρυφερό σφίξιμο του χεριού, ένα φίλημα κατόπι, ήταν η μόνη αληθινή πληρωμή, που πήρα για ό,τι υπάρχει μέσα σ' αυτό το έργο. Τι χαρά και τι θάρρος απεριόριστο δίνει στον τεχνίτη η μυστική επιδοκιμασία της αγαπημένης! Η τέχνη είναι δημιούργημα μεθυσίου - του πιο δυνατού απ' όλα: Του ερωτικού» (σ. 106). Στο πρωτόλειό του η ερωτική ορμή είναι στοιχείο φυσικής δύναμης, που καταλύει την κοινωνική ηθική και παίρνει διαστάσεις μυθικές.
76. Για τα αποσιωπητικά στη νεοελληνική δραματολογία βλ. Β. Πούχγερ, Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Στο τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, ό.π., σσ. 393-420.
77. Τρεις φορές επαναλαμβάνει ο Νίκαιος τα λόγια του τραγουδιού στην Α' πράξη, ώστε να γίνει ένα είδος leitmotiv για την τέχνη του, βλ. Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη*. Εισαγωγή και φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ. Αθήνα 1995 (Νεοελληνική Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη), σσ. 176 και 204.
78. Για την πρόσληψη του Νίτσε στην Ελλάδα βλ. Γ. Βελουδής, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. Amsterdam 1983, σσ. 262 εξ. και pass. Περιορισμένη είναι η εμβέλεια της εργασίας της Ursula Lamm, *Der Einfluß Nietzsches auf die neugriechische Literatur*. Diss. Hamburg 1970. Βλ. επίσης Χ.-Δ. Γουελάς, *Η σοσιαλιστική συνειδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Αθήνα 1984 και Β. Πούχγερ. Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*. Αθήνα 1997, σσ. 311-354, ιδίως σσ. 318 εξ.
79. Το μέρος του ατυχήματος περιποιείται ο Μελάς με λαογραφικά στοιχεία: «Τόξε-ρε το παραμύθι της Κεράς, που επέρναε τα βράδουα ντυμένη στ' άσπρα και αεμ-

- πόλητη περπάταγε στα κύματα και πάγαινε να βγη τον αγαπητικό της στον κάβο. Η θάλασσα εζήλειψε - κατά πώς λέει το παραμύθι - και μια βραδυά, πίσσα σκοτάδι, έπνιξε την Κερά τη λευκοφόρα, που απάνω στα κύματα περπάταγε. Και το πρωί την ξέρασαν οι αφροί στον κάβο. Τον κάβο της Κεράς...» (σ. 28). Ο Μελάς καλλιεργεί ένα παραδοσιακό πλαίσιο, τις τοπικές παραδόσεις για τα τοπωνύμια, με ύφος ρομαντικών ιστοριών της φρίκης και του ρίγους, το οποίο όμως συγχρόνως υπερβαίνει (αλλά με άλλο τρόπο και από εκείνον του Παλαμά, βλ. Β. Πούχνερ, Παλαμικά: Α' Θάνατος παλληκαριού, στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, ό.π., σσ. 77-195): ο ήρωας με την υπερφυσική γέννηση είναι συγχρόνως εκπρόσωπος της «μοντέρνας» φιλοσοφίας «της μόδας», του συρμού· δεν είναι πια ο παραμυθένιος ήρωας της Μοίρας του λαϊκού πολιτισμού, αλλά ο άνθρωπος-εξαιρέση, τον οποίο δήθεν δεν δεσμεύουν ηθικοί κανόνες. Το ηθικά υπερβατικό του Βάγγου όμως ντύνεται πάλι με μανδύα παραδοσιακό: είναι ο δι-συπόστατος δράκος, ανθρωπόμορφος και κανονικός, που αποκαλύπτει την κτηνώδη φύση του μόλις απομακρυνθεί από τις κατοικίες των ανθρώπων (I. Diller, *Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen*, στον τόμο: *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel 1982, σσ. 117-120, 154 εξ.: F. Karlinger, *Rumänische Märchen außerhalb Rumäniens*, Kassel 1982, σ. 13 («dracul»): M.G. Meraklis, *Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt*. *Märchenspiegel* 5//2 (1994), σσ. 5 εξ.).
80. Θ. Γραμματάς, Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922), στον τόμο: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματολογία*. Αθήνα 1987, σσ. 116-129.
81. AaTh 675 «The Lazy Boy» A. Aarne/St. Thompson, *The Types of the Folktale*. Helsinki 1964, σσ. 236 εξ. Το συγκεκριμένο μοτίβο είναι T 513: «Conception from wish». Στα ελληνικά παραδείγματα βλ. M.G. Meraklis, *Studien zum griechischen Märchen*, Wien 1992, σ. 164.
82. Σσ. 32 εξ. Και πάλι εμφανίζονται μοτίβα παραμυθιακά: «Δεν ξέρω, έχεις ακουστά το παραμύθι του κάβου με τα μάγια, που όποιο καράβι επερνούσεν από 'κει του φεύγαν τα καρφιά και σκορπιζόταν;... Έτσι τώπαθα σαν παραμύθι κι' ενώ...»
83. Εδώ το σύμβολο του ίσκιου έχει άλλη σημασιολογική φόρτιση: τον ίσκιο του Θανάτου και της συμφοράς. Εγκαταλείπει ο Μελάς την αρχική του σύλληψη του ίσκιου/φωτός, που ήταν ο πατέρας του πρωταγωνιστή.
84. «Μα όλοι σας εσείς φτιάξατε τους νόμους, επήρατε, ανήμποροι νάχετε μέσα σας το νόμο, επήρατε κι' εφτιάξατε το νόμο που μετράει το κάθε τι και τη χαρά και την οργή και θέλει να βάλει ακόμη φράχτη και στην αγάπη, φράχτη!... Να· η αγάπη εμένα το καράβι εσύντριψε!...» (σ. 38). Ο Πέτρος τον αποκαλεί «φονιά», «κακούργο», κι εκείνος συνεχίζει ειρωνικά το μάθημα: «Το θυμό σου κράτα, γυιέ ταπεινέ, του ταπεινού πατέρα σου!... Θέλεις το μπόι μου να μετρήσης με την πήχου οπού μετράς και το δικό σου!... Επνίγηκαν άνθρωποι, κι έχασε ένας άλλος το βιος του!... Όμως εγώ κερδίζω την αγάπη μου!... Και η δική μου αγάπη αξίζει όσο εκατό ψυχές ωσάν και κείνες, που αγκάλιασεν η θάλασσα. Η αγάπη μου είνε μεγάλη κι' οι άνθρωποι που χάθηκαν μικροί...» (σ. 38).
85. «Το κεφάλι μου δε γέρνω πουθενά... (παθητικά) μονάχα μιας αγάπης παιγνίδι εγίνηκα!... Δύσκολα να αποκρουστούν οι αντίστροφοι παραλληλισμοί με την «Τρισεύγενη».
86. Εδώ ο Μελάς φαίνεται ασυνεπής στους συμβολισμούς του, που αποτελούν μάλλον στιγμιαία έμπνευση και εύρημα χωρίς δικτύωση μέσα στο σύνολο του έργου. Ο Πατέρας/Ίσκιος/Φως γονιμοποιός, στοιχείο της θάλασσας, συρρικνώνεται στο

γιο του σε παθιασμένο δράκο· η φωτιά ασφαλώς προμηνύει την επόμενη συμφορά.

87. Η αναφορά στον Κυρ-Βοριά των δημοτικών τραγουδιών βρίσκεται σε αντίστιξη με το Νοτιά από τον «Ιπτάμενο Ολλανδό»: ο Βάγγος με Νοτιά έφυγε, με το Βοριά γυρίζει, βιαστής και εκείνος όπως ο πατέρας του, αλλά πιο αποκρουστικός, δειλός και πονηρός. Ο Πέτρος απορεί: «άνθρωπος είσαι ή φάντασμα;» (σ. 40).
88. Η απλοϊκότητα των σκέψεων είναι κοντά στο κωμικό: «εμένα η αγάπη μου αξίζει περισσότερο από τις ταπεινές ψυχές, οπού χαθήκανε. Να που στο λέω. Νοιώθω πως είμαι κάτι... π' αξίζει μέσα στο νησί και έχω ένα νόμο: Να ζη ό,τι αξίζει!... Πέτρος.- Κι' οι άλλοι να πεθάνουν!... Βάγγος.- Ναι' ας κάνουν ό,τι θέλουν. Πέτρος.- Θα σ' άξιζε κρεμάλα...» (σ. 42). Κατά περιέργον τρόπο είμαστε κοντά στον κόσμο του Καραγκιόζη, μόνο που λείπει το γέλιο.
89. «...πες μου το παραμύθι το παλιό που τώλεγε της μάνας σου η μάνα... το στοιχειό, ο δράκοντας, που στη ζωή του ποτέ δεν κοιμήθηκε, ποτέ... οπού τα μάτια του - τα αναμένα κάρβουνα - της αγρυπνιάς και της ψυχής του εφλόγιζαν οι φλόγες!... πες μου, πως η μάγισσα με το φίλτρο, το δυνατό το φίλτρο, τον αποκοίμισε και μ' ένα μαχαιράκι, χρυσό ένα μαχαιράκι, του πήρε το κεφάλι!... πες μου το...!» (σ. 53).
90. Σσ. 53 εξ. Το παραμύθι στα δραματικά έργα της εποχής είναι τόσο ένα θεογραφικό στοιχείο όσο και ένα υφολογικό όργανο των Συμβολιστών. Θα άξιζε μια σφαιρικότερη μελέτη για τις λειτουργίες των παραμυθιακών στοιχείων στην ελληνική δραματολογία από τις αρχές του αιώνα, σε αντίστιξη ίσως με τις λειτουργίες που έχουν τα στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας.
91. Οι λεκτικές διατυπώσεις αντιστοιχούν με τη σύλληψη της νύχτας «εκείνης»: «Τα δένδρα είχανε στήσει μοιρολόϊ» (σ. 18) - «Για ποιόνε μοιρολόϊ εστήσανε οι ανέμοι;» (σ. 56).
92. Ακόμα και ο Παλαμάς θαύμαζε την πρώτη τραγωδία του Αυστριακού δραματουργού, που βρίσκεται στα πλαίσια της λαϊκότερης ρομαντικής τραγωδίας «φρίκης και ρίγους». Βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*. Αθήνα 1995 σσ. 86 εξ. και του ίδιου. Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ. 331-371, ιδίως σσ. 268 εξ.
93. Βλ. το υλικό στο Γουνελά, ό.π.
94. Το ύφος του Πολίτη είναι έντονα ειρωνικό: «Δρα [ο Βάγγος] ομολογουμένως «παλικαρία». Εν τούτοις, ημπορεί ίσως να υπάρξει η εξής αντίρρηση: ότι δηλαδή ο Σκαρτσόρας, οι Σκουμπραίοι, ο Παπακυριτσόπουλος, και ο Λίγκος ο λεβέντης «έκαναν τις δουλειές τους» κάπως φανερότερα, όχι τόσο πολύ στα κρυφά. Βεβαίως, ο «Γιος του Ίσκιου» πλουτίζει αρκετά την λαϊκήν ληστρικήν φιλολογίαν, αλλά δεν έχει, αδελφέ, το μεγαλείο ενός καπετάν Τρομάρα! Οι λησταί εκείνοι - ό,τι να πείτε! - ήσαν περισσότερον αφεντάνθρωποι, περισσότερον λεβέντες. Ο Βάγγος τους υπερτερεί μόνο κατά την υποουλότητα και κατά την κομορρημοσύνην. Είναι κάτι κι αυτό, βέβαια, και για τούτο είπαμεν ακριβώς, ότι η περί το ληστρικό άγος φιλολογία πλουτίζεται αρκετά με τον «Γιον του Ίσκιου». Τα λαϊκά περιφυοδίκων αναγνώσματα υμνούν μόνον τον ηρωισμόν των βασιλέων των όρων. Το δράμα τουτο όμως προβαίνει έτι περαιτέρω: υμνεί την δειλίαν, την υποουλότητα και την καυχησιολογίαν ενός εγκληματίου. Αυξάνει δηλαδή την υπάρχουσαν κόπρον. Λίγο το 'χετε; Όταν, επί παραδείγματι, ομολογεί ο Βάγγος, ότι αυτός εβούλιαξε το καράβι και πήρε στο λαϊμό του εξί ναύτες που χάθηκαν στα κύματα, σπεύδει ν' αποφανθεί: «Εγώ πιστεύω, πως στον ντουλιά ό,τι αξίζει

εκείνο μοναχά πρέπει να ζει. Εμένα η αγάπη μου αξίζει περισσότερο από τις ταπεινές ψυχές οπού χαθήκανε». Ο Μενιδιάτης Μίχας, όταν, κρυμμένος πίσω από ένα φράχτη, εξεπάστρευε με τον γκρο του τον πατέρα, τη μάνα, τ' αδελφία και τους συγγενείς της Μενιδιάτισσας που ορέγετο να πάρει γυναίκα του, είχε ασφαλώς την ιδέαν και αυτός, ότι η αγάπη του «αξίζει περισσότερο από τις ταπεινές ψυχές», που έστελνε στον άλλον κόσμο. Κι όμως, δεν το καυχήθηκε φανερά. Μέχρι τοιούτου σημείου ξεσιπωσιάς δεν ετόλμησε να φθάσει, κι ας ήταν άθλιος κακούργος και μαύρη ψυχή. Ο Βάγγος όμως τον ξεπερνά! Δεν είναι μόνο κοινός φονιάς. Είναι φονιάς ξετσιπίωτος. Τέτοιο έκτρωμα δεν υπήρχεν ως τώρα στην Ελλάδα. Μας το εφανέρωσεν ο κ. Μελάς με τον Βάγγον του. Ουδεμία λοιπόν αντίρρησης, ότι ο κ. Μελάς «κάνει παλικαριάσια τη δουλειά του» (Φ. Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*. Τόμ. Α', *Θεατρικά*, Αθήνα 1983, σ. 175). Παρ' όλο που πρόκειται για λίβελο εναντίον του Μελά με σατιρική διάθεση, το άρθρο επισημαίνει μερικά σωστά στοιχεία.

95. Βλ. τώρα Χρ. Α. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι - παραστάσεις - ιδεολογία*. Αθήνα 1997. Η αρπαγή της νύφης και ο σκοτωμός των συγγενών της σε περίπτωση αντίστασης ανήκει στα στερεότυπα μοτίβα μερικών επεισοδίων.
96. Η επισήμανση είναι πάλι του Πολίτη: «Ένα πράγμα μόνον τρέμει το θεριό τούτο: «εκείνον, που κάθεται με τα χρυσά κουμπιά στον καφεéné και λέει πως είναι ο νόμος, όπου δικάζει ανθρώπους και θεούς». Μ' άλλα λόγια, ο Βάγγος - έξυπνος άνθρωπος - δεν φοβάται την συντέλειαν του κόσμου, φοβάται κάτι πραγματικότερον: τον χωροφύλακα! Όταν ο αδελφός του, ο Πέτρος, υποπτεύεται, ότι πιθανόν να έχει ο Βάγγος την ουρίτσα του εις την καταστροφήν του καραβιού κάποιου επιδόξου πεθερού, του καπετάν-Λευτέρη, και τον έρωτα πώς εχάθηκε το πλοίον, ο ήρωας αποκρίνεται: «Σε σένα να το ειπώ, οπού θα τρέξεις να πας σε κείνον, που ... χρυσά κουμπιά... καφενές... κλπ.», ήγουν στο χωροφύλακα: Καί με σκοτεινόν και περιπεπλεγμένον ύφος Πυθίας, τινάζει την πρώτην ομολογία του: «Να η αγάπη εμένα το καράβι εσύντριψε!» Ο αδελφός εννοεί, καίτοι ημπορούσε να μην εννοήσει τίποτε, αφού υποτίθεται, ότι είναι από τους ανθρώπους που θα εσκιάζοντο μην καεί η θάλασσα. Εννοεί, να καταδώσει τον φονιά; Βουβαίνεται. Και ο Βάγγος, βέβαιος ότι δεν διατρέχει κανένα κίνδυνον, ομολογεί το έγκλημά του. Όταν όμως, εις το τέλος του δράματος, ο κίνδυνος της καταμηνύσεως είναι πραγματικός, ο ήρωας, για ν' αποφύγει τον χωροφύλακα, πέφτει στο πέλαγος και κάνει μακροβούτι» (ό.π., σ. 172). Κατά τον Πολίτη δεν πνίγεται αλλά εμφανίζεται σε άλλο έργο του Μελά.
97. Βλ. Β. Πούχνερ, *Θάνατος παλληκαριού* ή η ανεπαίσθητη υπέρβαση του ηθογραφισμού. *Νέα Εστία* 137 (1995) τεύχ. 1623, σσ. 229 εξ. και 238 εξ.
98. Για τη σάτιρα του ντισείσμου στον Ψυχάρη βλ. Β. Πούχνερ, Ο πρόλογος *Για το Ρωμαϊκό Θέατρο* (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του «Θεάτρου των Ιδεών», στον τόμο: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, ό.π., σ. 15-76.
99. Άδωνις Κύρου «Εστία», Ζωγράφος «Πατρίς», Ρήγας Γκόλφης «Ντουμάς», Κωνστ. Χατζόπουλος «Νουμάς», Παύλος Γνευτός «Νέα Ζωή» (Αλεξανδρείας), κτλ. (50 χρόνια *θέατρο*, ό.π., σσ. 43 εξ., σσ. 46 εξ., ανέκδοτα για το πόσο γνωστό τον έκανε το έργο και η παράσταση).
100. «Des critiques parmi les plus renommés de l'époque, comme P.Nirvanas et G. Xénopoulos, présentent S. Mélas dans des articles pleins d'admiration, car ils reconnaissent en lui un artiste du langage théâtral, capable en même temps de donner la vie à de grands sujets. Ces intellectuels, influencés depuis des années

par les théories de Nietzsche, ne peuvent qu'applaudir de coeur celui qui est arrivé à transformer ces théories en art, tout en évitant le moindre accent didactique. D'ailleurs, l'accueil chaleureux de l'idéologie de la pièce peut être enterprété comme un désir d'identifier l'intellectuel à l'homme au dessus de la moyenne: les préoccupations intellectuelles donnent à l'individu la possibilité et le droit de s'élever à un niveau supérieur au quotidien banal, auquel est condamnée la majorité de genre humain, d'accéder au monde de l'Esprit, réservé aux doués et aux méritants» (Delveroudi, ό.π., σ. 177).

101. «Ο ελληνικός ντισειζμός» *Πινακοθήκη (Άπαντα, Γ. Βαλέτας, τόμ. 3, Αθήνα 1986, σσ. 317 εξ.)*.
102. *50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 32* («Ο «Γιος του Ίσκιου» είναι πρωθόρμητη σύλληψη πυρακτωμένης νεανικής φαντασίας. Και οι πράξεις και τα λόγια του ήρωα δεν είναι παρά ξεσπάσματα ερωτικής παραζάλης»). Ο ισχυρισμός άλλωστε εύκολα ελέγχεται (βλ. και Α. Θρύλου, *Ο θεατρικός Σπ. Μελάς, ό.π., σσ. 55 εξ.*). Βλ. και Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο. 2 τόμ. Αθήνα 1980, σσ. 176 εξ.*, που το σημειώνει λακωνικά και κάπως μονοδιάστατα («...ο συγγραφέας θέλησε να πλάσει σε σύμβολο τη μορφή του δυνατού ατόμου - του υπερατόμου, μάλιστα. Να δημιουργήσει έναν άνθρωπο μ' ανάστημα, σαν το Ντισεικό Υπεράνθρωπο: τιμωρό, γκρεμιστή κι αναμορφωτή. Γιατί εδώ ακριβώς θέλησε να καταλήξει. Για να πραγματοποιήσει μια τέτοια μορφή, ο συγγραφέας, δημιούργησε έναν τύπο αλλόκοτο, ονειροπαρμένο, κακότροπο κι ακαμάτη...»).
103. Ένας δραματικός συγγραφέας. Σπύρος Μελάς. Α' «Ο Γιος του Ίσκιου», «Πολιτεία» 15.6, 19.6., 21.6., 22.6., 24.6.1924 (*Επιλογή κριτικών άρθρων, ό.π., σσ. 169 εξ., 171 εξ., 174 εξ., 176 εξ., 178 εξ.*).
104. Η δημοσίευση των άρθρων αυτών είναι βέβαια αποσπασματική (όπως δυστυχώς σε όλους τους τόμους της *Επιλογής*). Ίσως δεν έπρεπε να συμπεριληφθεί στην *Επιλογή*, γιατί το ύφος της πολύ προσωπικής επίθεσης δεν διέπεται από τη συνηθισμένη διαύγεια των κρίσεων του Πολίτη (γι' αυτήν βλ. Απ. Σαχίνης, *Η λογοτεχνική κριτική του Φώτου Πολίτη. Νέα Εστία 135* (1994) τεύχ. 1605, σσ. 635-645). Το μένος του Πολίτη στρέφεται κυρίως ενάντια στη διττή υπόσταση του Βάγγο, ως «μωρού» και «θεριού». Αυτά που συμβαίνουν στο νησί αυτό του Αιγαίου, ούτε στη Χονολουλού και το Αφγανιστάν δεν είναι δυνατό να συμβούν. Καυτηριάζει την υποουλότητα του ήρωα, την μεγαλαυχία και οίηση και το ότι δεν διαθέτει ίχνος ανδρισμού. «Ο συγγραφέας, με αχώνευτον τον Σαίξπηρ μέσα του, ονειρεύθη, πως θα φτιάσει και αυτός σαιξπηρικούς τύπους. Ο Βάγγος του μιμείται κάπου κωμικότητα τους ήχους των λόγων του Αμλέτου» (*Επιλογή, ό.π., σ. 177* αν και το παράδειγμα δεν πείθει και πολύ). Αυτός ο Μινώταυρος όμως, ο πελώριος, είναι τελικά ένας κτηνώδης σάτυρος, «ύπουλος, δειλός, κακούργος, εγκληματίας» (σ. 178). Το όλο δράμα «κωμωδία αηδής», «θηριώδες έργο». Οι ληστές του ληστρικού μυθιστορήματος ήταν εντιμότεροι από το Βάγγο. «Στο τέλος ο Βάγγος - ευτυχέστερος, καθό υπουλότερος, από τον Μενιδιάτη Μίχαν, τον οποίον εθέρισεν η καρμανιόλα - αφού παίρνει γυναίκα του την σκορδόπιστη και ζει έναν χρόνο μαζί της, χορταίνων την ηδυσθεσίαν του, αποφασίζει να κερδίσει και την ψυχή της αγαπητής του. Και σκέπτεται, ότι θα το κατορθώσει τούτο ευκολότερα, αν της αποκαλύψει τα εγκλήματά του. Αλλά εκείνη η άτιμη δεν τον εννοεί! «Ame incomprise!» κι ο κυρ-Βάγγος. Τι να γίνει! Τέτοιος είναι αυτός ο βρομόκοσμος! Πολεμάς να φανείς ελικρινής, και την παθαίνεις. Λες, επί παραδείγματι, με όλην σου την αθωότητα σ' ένα κορίτσι: «Εμένα, μωρή, δεν αγαπάς, που σου σκότωσα τη μάνα και τον πατέρα;» Κι αυτό το σιχαμένο πλάσμα, δεν εννοεί τας αγνάς προ-

θέσεις σου! Μούντζωσέ τα λοιπόν όλα, κι απελπίσου για τη σωτηρία της ανθρωπότητας. Κάτι τέτοιο κάνει και ο Βάγγος. Μόλις η γυναίκα του βάζει τις στριγγλιές και τον αποκαλεί «φονιά», κι αναστατώνει με τις φωνές τη γειτονιά, ο ήρωας, το θεριό, μυρίζεται τον άνθρωπο «με τα χρυσά κουμπιά», ήγουν τον χωροφύλακα. Και πάει και πέφτει μες στη θάλασσα. Για να πνιγεί; Όχι βέβαια! Πώς να πιστέψουμε, πως ένας άνθρωπος, που σ' ένα ναυάγιο, όπου τόσοι και τόσοι χάθηκαν, έσωσε τον εαυτόν του κι έναν άλλο ακόμη, και που τόσο πονηρός, δείχνεται σ' όλες τις δουλειές που έχει σκαρώσει, πώς να πιστέψουμε, ότι πέφτει στη θάλασσα για να πνιγεί; Μακροβούτι κάνει ο ερίφηρς! Μακροβούτι, για να προβάλει αργότερα, σε άλλο μέρος, ως... Άλκης του «Άσπρου και Μαύρου...» (σ. 175 εξ.).

105. Πολίτης, *Επιλογή*, ό.π., σσ. 163 εξ.
106. Βλ. παραπάνω.
107. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 62 εξ. Το έργο του αυτό δημοσιεύεται το 1909 στα «Παναθήναια» (Ε.-Α. Δελβερούδη, Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920 (δημοσιευμένα σε περιοδικά). *Διαβάζω* 39 (1981), σσ. 34-42), ενώ ο «Γιος του Ίσκιου» είχε δημοσιευτεί την ίδια χρονιά που παίχτηκε, το 1907, στο ίδιο περιοδικό.
108. Για τις αιτίες βλ. Β. Πούχνερ, *Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 329-379, ιδίως σσ. 351 εξ. και του ίδιου, *Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*, στον ίδιο τόμο, σσ. 381-418, ιδίως σσ. 391 εξ.
109. Λέει η Φωτεινή Σάντερη πριν από την αυτοκτονία: «Τι ωραία! Ο Κόκκινος Βράχος είναι αληθινά ματωμένος! Φαίνεται σα Γίγαντας που του ανέβηκε όλο το αίμα στο πρόσωπο!...» (Γρ. Ξενοπούλος, *Θέατρο*, τόμ. Α', Αθήνα 1991, σ. 243). Το σκηνικό είναι παρόμοιο με της τρίτης πράξης του «Γιου του Ίσκιου»: από το σαλόνι φαίνεται η θάλασσα με το βράχο. Είναι, όπως αναφέρθηκε, το ίδιο σκηνικό όπως στην τελευταία πράξη του «Ιπτάμενου Ολλανδού».
110. Αρχισε να δημοσιεύεται από τις 7 Φεβρουαρίου 1908 στην εφημερίδα *Πατρίς*, αλλά διακόπηκε μετά την 11η συνέχεια για λόγους «γλωσσικούς», όπως εξηγεί ο συντάκτης σε ανυπόγραφο σημείωμα στις 18 και 19 Φεβρουαρίου. Σ' αυτή την εφημερίδα εργαζόταν ο Μελάς. Έπειτα δημοσιεύεται ολόκληρο, σε συνέχειες, στην εφημερίδα *Νέον Άστυ* από τις 29 Φεβρουαρίου ως τις 28 Μαρτίου 1908 (Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*. Αθήνα 1984, σ. 357). Για την απήχηση στην κριτική βλ. Σαχίνη, ό.π., σσ. 366-385, 395-404. Το 1915 ο Παντελής Χορν ανεβάζει μια διασκευή του έργου για το θέατρο (το χειρόγραφο έχει χαθεί, βλ. Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Β', Εισαγωγικά σημειώματα - επιμέλεια Έφη Βαφειάδη. Αθήνα 1996, σσ. 101 εξ.: για μια υπόθεση αναστήλωσης της διασκευής βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*. Αθήνα 1997, σσ. 323 εξ.).
111. Στις 29 Αυγούστου 1908 ανέβασε η Κοτοπούλη στο θέατρο της «Νέας Σκηνής» στην Ομόνοια και «Τα τρία φιλιά» του Χρηστομάνου (για το έργο και την παράσταση Πούχνερ, *Ο Κωνστ. Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σσ. 183-258).
112. Έτσι την αποκαλεί η Τριανταφυλλιά (σ. 24: χρησιμοποίησε την τρίτη έκδοση του έργου, Αθήνα, Τύποις Παρασκευά Λεώνη, χ.χ.).
113. Εδώ το «μεταξωτό πολκάκι» ανήκει στη συχρωμένη Αγνούλα (σ. 6). Ο Μελάς δεν δηλώνει πουθενά το δανειό του αυτό, ούτε ο Χρηστομάνος διαμαρτυρήθηκε, όπως το έκανε στην περίπτωση των «Τριών Φιλιών», σέροντας τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη στα δικαστήρια για λογοκλοπή (βλ. Πούχνερ, *Ο Κωνστ. Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σσ. 174 εξ.: στην υπόθεση αναφέρεται ακροθιγώς και

ο Μελάς). Το μόνο που αναφέρει είναι ένα ανούσιο επεισόδιο για μια παρασημοφόρηση, και ότι ο Χρηστοφάνος ήρθε στην πρεμιέρα του «Κόκκινου Πουκάμισου» και του κάρφωσε δύο κλαριά στη σκηνή για στολίδι (της δόξας). «Τον αγαπούσα, τον θαύμαζα για το λυρικό του δώρο, για το λεπτό (μα κάπως γυναικείο) γούστο του και προ πάντων για την αγάπη του στο θέατρο και την αναγεννητική του προσπάθεια» (σ. 70). Ο νεαρός Μελάς ήταν από τους λίγους που κατόρθωσαν να μην τον κάνουν εχθρό τους.

114. Το ότι ο Σαίξπηρ ήταν από τα πρώτα του θεατρικά διαβάσματα, το μαρτυρεί ο ίδιος ο Μελάς (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 51). Ο ίδιος σημειώνει σχετικά: «Είδα, κατακάθαρα, ότι είχα δεχτεί την επίδραση του σαιξπηρικού τρόπου το διάλογο και, πολύ λιγώτερο, στη συγκρότηση των προσώπων, μ' όλο που είχα πετύχει να στήσω έναν τύπο σαν τον Πεφάνη (του καπελά, στην ταβέρνα που γίνεται ο φόνος), άμεσα εμπνευσμένο από τους κωμικούς τύπους του Σαίξπηρ. Δεν είχα όμως καθόλου ωφεληθεί από το δραματουργικό μάθημα, που δίνει, στη συγκρότηση των έργων του, με το διπλό μύθο» (ό.π., σ. 73). Η υπόθεση της ταβέρνας με τον Πεφάνη και τη Μέλπω που θα παντρευτεί το Μιχαλιό αποτελεί όντως μόνο υποτυπώδη αντιπλοκή, που περιορίζεται άλλωστε στη Β' πράξη. Ο Μελάς συνεχίζει την κριτική του σχετικά με τη χρήση παραμυθιών, που δίνουν στο σύντομο έργο μίαν υπερβολική αφηγηματικότητα: «από το άλλο μέρος - για νάρθω σ' ένα δεύτερο σοβαρό λάθος - ενώ είχα αποφύγει, στη σύλληψη του έργου, τις λαϊκές παραδόσεις (για να μην επαναλάβω ό,τι είχε πετύχει στο «Γιο του Ίσκιου») εχρησιμοποίησα όμως και σ' αυτό το έργο παραμύθια και στην πρώτη και στην δεύτερη πράξη, επειδή το παραμύθι του δράκοντα στο πρώτο μου έργο είχε αρέσει και είχε καταχειροκροτηθεί! Το παραμύθι, μάλιστα, που είχα χρησιμοποιήσει στη δεύτερη πράξη - το παραμύθι του κρασιού - ήταν ψαρεμένο από το σώμα των λαϊκών παραδόσεων του Νικολάου Πολίτη» (σ. 74). Θα άξιζε μια μελέτη για τα δραματικά έργα που είναι εμπνευσμένα από τις λαογραφικές μελέτες του Νικόλαου Πολίτη και για τα στοιχεία τους που έχουν χρησιμοποιηθεί από τη νεοελληνική δραματογραφία. Συνεχίζει ο Μελάς: «Και δεν είναι μονάχα, ότι χωρίς να το καταλάβω, είχα παρασυρθεί να παραβώ την αρχή μου, ότι ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να ξαναφτάνει στα έργα του ό,τι του πέτυχε μια φορά, μα πρέπει ν' αναζητεί πάντα καινούργιους τρόπους, αυτά τα παραμύθια - προ πάντων του Χρυσού Ρουμπή - καθυστερούσαν την εξέλιξη της πρώτης πράξης, τη χαλάρωσαν» (σ. 74). Ωστόσο η πρώτη πράξη είναι η πιο σφιχτοδεμένη, τουλάχιστον στην αρχή.
115. Προέρχονται από την παραλογή της επιστροφής του Ξενιτεμένου.
116. Το τέλος του παραμυθιού έχει και μορφή δημοτικού τραγουδιού, όχι στιχουργική, αλλά στη χρησιμοποίηση της στερεότυπης ρητορικής ερώτησης της εισαγωγής: «Τι νάνε 'κείνος ο χαλασμός π' ακούγεται βαθεία; Μην πέφτουν τ' άστρα, τάχατες, από του ουρανού κάτω στις παγωμένες του βορριά τις θάλασσες;» και την επεξηγηματική απάντηση: «Όχι. Δεν είναι τ' άστρα, μόν' είναι του χρυσού Ρουμπή και της πεντάμορφης το κρουσταλλένιο το παλάτι, που γκρεμίζεται» (σσ. 23 εξ.). Και η στροφική μορφή επαναλαμβάνεται: «Τι νάνε 'κείνο π' αχολογά τις νύχτες, πέρα στα σκοτεινά τα σύδεντρα; Μην είναι τα λαγκάδια, που βόγγουνε στο διάβα του βορριά; Όχι, δεν είναι. Είναι που κλαίει ο χρυσός Ρουμπής για τη χαμένη αγάπη, που δεν κράτησε ούτε μια μέρα...» (σ. 24).
117. Σ. 29. Με τον Αχιλλέα ο Μελάς εισάγει πάλι ένα τύπο αμοραλιστή, αυτή τη φορά γυναικοκατακτητή, που περιορίζει τις «υπερανθρώπινες» του ιδιότητες στις ευαίριθμες κατακτήσεις ανύπαντρων κοριτσιών και παντρεμένων γυναικών.

118. Ο Μελάς περιγράφει τις εντυπώσεις του από την παράσταση: «Ο πρώτος θρίαμβός της, μετά το γυρισμό της στην Αθήνα, στο «Πανελλήνιον», - το κατόπιν θέατρο Μακέδου - ήτανε με τη «Φωτεινή Σάντρη» του Ξενόπουλου. Ποτέ δεν ξέπεσε από την μνήμη μου η εμφάνισή της σ' αυτό το μέρος του πρώτου κοριτσιού, που την ακτίκρυζα. Τι ομορφιά, τι δροσιά, τι χάρη ασύγκριτη! Τι σώμα...» ακολουθούν μνηστικές λεπτομέρειες. «Και η υπόκριση: σπάνια μια σκηνική πραγματοποίηση συνταυτίστηκε, τόσο απόλυτα, με τ' όνειρο ενός συγγραφέα. / Η κοπελλίτσα, που λατρεύει τον «Ξαδελφούλη» κι' ενώ περιμένει να δώσει την άδεια ο «καλός πατριάρχης» να παντρευόνται τα Ξαδερφάκια, παίρνει το αγγελτήριο των γάμων του αγαπημένου της, υψώθηκε με την ερμηνεία της Κυβέλης, σε τραγική ηρωίδα μεγάλης ολκής. Η τραγική ευθυμία, που προηγείται του θανατερού ηγδήματος της ηρωίδας από τον «Κόκκινο Βράχο» που «γιόρταζε τη χαρά» του προδότη των ονείρων της, είχε συγκλονίσει το θέατρο. Έτσι αυτό το μυθιστόρημα της Φωτεινής Σάντρη, που ο Άριστος Καμπάνης, σε μια φοβερή κριτική παραγραφή είχε χαρακτηρίσει *manuale aunanismi μεταποιημένο σε δραματική «κομεντί», γνώρισε, χάρη στην Κυβέλη, μια περιλαμπρή επιτυχία στο θέατρο. Κι' από εκείνο το βράδυ της προεμέρας και τον ενθουσιασμό της, σκλαβωμένος ο Ξενόπουλος στην τέχνη της Κυβέλης, άρχισε να σκαρώνει τη περιβόητη (μα και ατέλειωτη) πινακοθήκη κοριτσιών, κομμένων και ραμμένων επάνω της...» (σσ. 67 εξ.). «Έπειτα από τέτοιο θρίαμβο της Κυβέλης στο έργο του Ξενόπουλου, που πολυγραφούσε στη σκηνή, σε δραματική μορφή, τον έρωτα των κοριτσιών της μέσης αστικής κοινωνίας, ο καθένας φαντάζεται με πόσους φόβους και τρεμούλες πήγαινα στο θέατρό της με το χειρόγραφο του «Κόκκινου Πουκάμισου» για να το διαβάσω στην ίδια και στο θιάσό της» (σ. 68). Η Κυβέλη ανέλαβε τελικά το ρόλο της Τριανταφυλλιάς.*
119. Σ. 47.
120. Σσ. 56 εξ. Χρησιμοποιεί το σύμβολο του βιασμού της αμπαρωμένης πόρτας από το πρώτο έργο, όπου όμως ο εισβολέας δεν ήταν ο Χάρος αλλά ένας γονιμοποιός.
121. 50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 71. Δεν συγχώρεσαν και στην Κυβέλη, γιατί έγινε «μαρκησία του μώλου» χωρίς τα ωραία φορέματα. Ο Μελάς σχολιάζει και τις κριτικές και ξεκαθαρίζει τις δικές του προθέσεις: «Μα η κριτική τα είχε πάρει όλα ξώπετσα. Δε φάνηκε, πρώτα-πρώτα, να συγκινήθηκε από το γεγονός ότι, μέσα στο γενικό εμπορισμό που μάζιζε το θέατρο, ένας νέος συγγραφέας έμπαινε, με καθαρές καλλιτεχνικές προθέσεις: ότι έμεινε πιστός, μ' αμετάρρηπτη αγωνιστική ορμή, στη γνήσια δημοτική παράδοση και γλώσσα: και, προ πάντων, έδινε μια λαϊκή τραγωδία, όπου αντί της μοίρας έμπαινε η έννοια του μοιραίου και όπου τη θεία δική σπρώχνει προς την κάθαρση. / Το μοιραίο είχε μπει στο πιο ασήμαντο περιστατικό, το κόκκινο πουκάμισο, που φόραγε ο Ξελογιαστής της Τριανταφυλλιάς...» (σσ. 72 εξ.). Βέβαια η επανειλημμένη χρήση των συμβολισμών του «κόκκινου» αντιστρατεύεται το δραματοουργικό αυτό σκοπό, της ανάδειξης του τυχαίου της μοιχείας: η τιμωρία του δράστη και η τιμωρία και η έκβαση του έργου είναι «μοιραία», με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Σε άλλο σημείο ο Μελάς περιγράφει τις δικές του επιδιώξεις σε σύγκριση με τη δραματογραφία της εποχής: «Η πιο μεγάλη αναργία έδερνε το δραματολόγιο. Τραγωδία, δράμα, κωμωδία, φάρσα χονδροκομμένη, όλα τα είδη του θεατρικού λόγου, σ' ένα ραγδαϊστό σύμφυρμα - τα έργα δεν παιζονταν κατά μέσον όρο παραπάνω από οκτώ-δέκα μέρες, όταν... πετύχαιναν... Αλλά και όλες οι απομμήσεις σχολών, που είχαν ακολουθήσει το νεοελληνικό θέατρο την δεύτερη πεντηκονταετία του δέκατου ένατου αιώνα, νεοκλασικισμός, ρωμαντισμός, σαιξπηρισμός, σχολή

- του «κοινού νου» (Δουμάς, Ωζιέ), νατουραλισμός, ιψενισμός (της κακής ώρας), είχαν αφήσει τ' απολιφάδια τους στη θεατρική μας ζωή» (σ. 60). Αυτό ισχύει όμως και για τον ίδιο. «Αυτό που ήταν, όμως, απάνω απ' όλα, αισθητό στην όλη κίνηση του θεάτρου, ήταν ο γοργός προσανατολισμός, προς τη συμβατική τέχνη του βουλεβάρτου» (σ. 60). «Ωστόσο μέσα σ' αυτό το ποτάμι των βουλεβαρδογράφων, που δούλευαν για το ταμείο, ξεχώριζαν σπάνια νησάκια καταπράσινα, μερικοί που γράφανε με τον καημό της τέχνης: Ο Μάρκος Αυγέρης είχε δώσει το «Μπροστά στους ανθρώπους», δίπραχτο δράμα, γραμμένο από νέο συγγρέα με ταλέντο, που, ενώ παίχτηκε μ' επιτυχία, στη «Νέα Σκηνή», κανένας θίασος δεν τόπαιρνε να το ξαναπαίξει. Και πλάι μου είχα τον Νιρβάνα με τον «Αρχιτέκτονα Μάρθα», τον Ταγκόπουλο με τις «Αλυσίδες» (υστερούσε σε θεατρικότητα), τον Χορν, έτοιμο να πέσει στις επάλξεις του ιδανικού... Η απάντηση, λοιπόν, στο ρώτημα, τι δρόμο έπρεπε να πάρω, ήταν αυτή: - Να γίνεις κι' εσύ ένα νησάκι, που αντιστέκεται στο ρεύμα τη ρουτινιέρικης θεατρογραφίας των εισπράξεων./ Όσο για το ζήτημα της σχολής, δεν είχα μπροστά μου κανένα πρότυπο, άλλο από το πρωτόλειό μου» (σ. 62 εξ.). Η «Τρισεύγενη» δεν τον «τραβούσε», τον Ξερόπουλο θεωρούσε «ύποπτο», η ύλη των έργων του ήταν «φτηνή». Η αυτοβιογραφία αποκρύπτει και τα κίνητρα και τις μεθόδους. Ο Χρηστομάνος και η «Κερένια κούκλα» δεν αναφέρεται ούτε με μια λέξη.
122. *Παναθήναια* 16 (1908), σ. 312 εξ. Γαλλική μετάφραση αποσπάσματος στην Delveroudi, ό.π., σ. 203.
123. Γράφει ο ίδιος ο Μελάς: «Η κριτική παίνεψε την πνοή, δείχτηκε όμως επιφυλαχτική για τις τεχνικές ατέλειες και, γενικά, φανέρωσε λιγότερο ενθουσιασμό, απ' όσον είχε δείξει για το «Γιο του Ίσκιου». Αντίθετα, ο επίσημος κριτικός του «Νουμά», ο πολύς Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, αυτή τη φορά, έπαψε να με θεωρή «ποετάρτρο» βρήκε ότι «μυριζόμουνα το δραματικό» (στοιχείο) και ότι «δεν ήταν άτυχη πάντα σε μένα, η ζήτηση του λαϊκού χιούμορ». Ήταν η πρώτη αναγνώριση δραματικού ταλέντου από τον «αυστηρότερο» κριτικό της εποχής...» (ό.π., σ. 71).
124. «Πολιτεία» 28.6.1924 (*Επιλογή*, ό.π., σ. 180 εξ.). Αναφέρεται στους «τζουτζέδες» της «απελπιστικώς αχρούου δημιουργίας του». Το έργο είναι ποιητικώς κενόν, παραγεμισμένο με «παραμυθάκια και όνειρα και ιστορίες διαφόρων ειδών, εύκολα καταφύγια κάθε λυμφατικής φαντασίας» και δεν έχει παρόμοια διασκέδαση, όπως η «θηριώδης αρλούμπα» του «Γιου του Ίσκιου».
125. Α. Θρύλος, Ο θεατρικός Σπ. Μελάς, ό.π., σ. 56. «Η ιστορία είναι κοινή, μελοδραματική. Όμως την σηκώνει πάνω από το επίπεδο της ηθογραφίας που περιορίζεται ν' απεικονίζει ρεαλιστικά, και να περιγράφει φωτογραφικά, γεγονότα, μα κι' από την περιοχή του ρομαντισμού, τουλάχιστον του ψευτορομαντισμού, του επίπλαστου, θηλημένου ρομαντισμού, το θερμό πάθος που την πυρακτώνει. Αισθανόμαστε ότι το δράμα του αυτό ο Μελάς το έγραψε, το συνέθεσε, με έρωτα, με οίστρο, με τους ζωϊκούς χμούς που αναβλύζανε ξεχειλιστοί από την ιδιοσυστασία του. Δεν έγραψε για να γράψει: η δημιουργία του αναπήδησε από τη μέθη του δημιουργικού του κεφιού, και έπειτα, όσο ολοκληρωνότανε, τον ξαναμεθούσε».
126. Δημοσιευμένο στο «Νουμά» το 1906 (βλ. Δελβερούδη, Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920, ό.π., σ. 38).
127. Δημοσιεύεται στη «Νέα Ζωή» το 1908 (Δ', αρ. 47-48, Ιουλ-Αύγ. 1908, σ. 885-894). Το κείμενο τώρα στον τόμο: Π. Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Α', εισαγωγή-επιμέλεια Ε. Βαφειάδη, Αθήνα 1993, σ. 367-385.

128. Βαφειάδη, ό.π., σ. 361. Η επιμελήτρια υποθέτει πως το έργο, πρώτο δείγμα του συγγραφέα στη νατουραλιστική γραφή με συμβολιστικές προεκτάσεις, είχε προηγηθεί των «Πετροχάρηδων», και με την επιτυχία του έργου αυτού τόλμησε να παραδώσει και το χειρόγραφο αυτό στην Κοτοπούλη (σ. 362).
129. Η σύνοψη της πλοκής έχει ως εξής: «Στο «Τίμιο σπίτι» ο Χορν για πρώτη φορά τοποθετεί τη δράση του έργου του στην Αθήνα. Ο Στέφανος, καλλιτέχνης αθώς και μοναχικός, πέφτει θύμα της πλεκτάνης δύο άθλιων κουτσαβάκηδων, του Γιάγκου και του Σταμάτη, που διά της βίας επιχειρούν να τον εξαναγκάσουν να παντρευτεί την ασχημότερη αδελφή του. Μόνη διέξοδος για τον νέο, μέσα στις περιστάσεις που διαγράφονται, είναι η φωνική ενέργεια: μαχαιρώνει την υποψήφια νύφη και δραπέτευει. Η λύση ήταν αναπόφευκτη: η τρελή, γριά μητέρα της νύφης ήταν σε θέση να μαντεύει το τργικό τέλος» (Βαφειάδη, ό.π., σ. 362). Η κριτική αντιμετώπισε με απορία το έργο, στη μοναδική παράσταση υπήρξε και απόπειρα μαξιλάρωματος. Κυρίως δεν κατανόησε την πρόθεση του συγγραφέα να δώσει μια σύνθεση νατουραλιστικών και μεταφυσικών στοιχείων. Σχολιάζει η αναφερόμενη μελετήτρια: «Υπάρχει συνειδητή πρόθεση στον Χορν να προκαλέσει, να διεγείρει... Παράλληλα με την τολμηρή σάτιρα της τιμής του αδελφού, θέμα που επανέρχεται στη δραματοουργία του Χορν, το κοινωνικό μήνυμα του νεαρού συγγραφέα είναι φανερό: η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι προϊόν των κοινωνικών συνθηκών και της επίδραση του περιβάλλοντος. Ένας αθώς καλλιτέχνης μεταβάλλεται σε δολοφόνο μπροστά στα μάτια μας, μόλις βρεθεί μπροστά σ' ένα αδιέξοδο που δημιουργεί η ανθρώπινη δολιότητα» (σ. 363). Στο έργο υπάρχει και η Μοίρα προσωποποιημένη στη μορφή της τρελής γριάς που προβλέπει το μέλλον. «Η γριά, που είναι μητέρα της επίδοξης νύφης, προβλέπει το μέλλον, προβάλλοντας έσι την ιδέα πως τα δρώμενα δεν είναι παρά έκραση της αναπόδραστης μοίρας. Με την αδέξια όμως παρεμβολή του ρόλου αυτού, όχι μόνο δεν καταδεικνύεται η τραγικότητα της κατάστασης, αλλά θα λέγαμε ότι μάλλον ανατρέπεται το κοινωνικό μήνυμα του έργου. Ο φόνος είχε προβλεφθεί, συνεπώς δεν ήταν αποτέλεσμα μόνο των συνθηκών του περιβάλλοντος, αλλά βούληση κάποιας αόριστης Μοίρας» (σ. 364). Υπάρχει «έντονη αντίθεση στο σχεδίασμα των ρόλων, αντίθεση ανάμεσα στην καθαρά νατουραλιστική παρουσίαση των «κουτσαβάκηδων», τη συμβολική παρουσία της γριάς και τη γκροτέσκα εμφάνιση της νύφης, που ο Χορν την ήθελε «αποκρουστικότερη». Στο ρόλο της νύφης που φαίνεται να είναι αθώοτερη πάντων, υλοποιεί την ηθική ασχημία του περιβάλλοντος. Η νύφη διακρίνεται από τα ρεαλιστικά πρόσωπα του έργου όχι μόνο με τη γελοιογραφική δυσμορφία της αλλά και με το όνομά της: Φεναρέττη, σε αντίθεση με τα καθημερινά ονόματα του κουτσαβάκηδων (Γιάνκος, Σταμάτης, Θανάσης). Η αντίθεση αυτή αφορά τόσο στη σκηνική εμφάνιση, την υποδεικνυόμενη σκηνική δράση, όσο και στο διάλογο» (σ. 364). Η μορφή της νύφης, όσο και η γκροτέσκα κατάσταση της προσπάθειας του γάμου διά της βίας, προαναγγέλλει κάπως το «Προξενίο της Αντιγόνης» του Βασίλη Ζιώγα.
130. «...Ενώ παίζετο εις την σκηνήν το δράμα του κ. Χορν *Το τίμιο σπίτι* δεν ήμουν βεβαίως μόνος εγώ ο ποίος ηρώτων τον εαυτόν μου εάν υπάρχει εις την ζωήν τόση ασχημία./ Φαίνεται εν τούτοις ότι υπάρχει... Πού τους εσπούασεν αυτούς τους τύπους ο συγγραφέυς των, και μάλιστα πού τους εσπούδαςε τόσοσ καλά, ώστε να τους ανεβάσει με τόσην φρικιαστικήν ακρίβειαν επάνω εις την σκηνήν; Μυστήριον. Το βέβαιον είναι ότι ο ακροατής και αν δεν έχει ιδεί ποτέ αυτά τα κοινωνικά μικρόβια, κινούμενα κάτω από το μικροσκόπιον της παρατηρήσεως αντιλαμβάνεται διαισθητικώς την αλήθειαν της περιγραφής των... Και ομολογώ ότι σπανίως

εις το θέατρον ησθάνθην έξυπνος τον εφιάλτην που πιέζει το στήθος και ημπορεί ν' αποσπάσει κραυγάς...» (εφημ. «Αθηνά», αναδημοσίευση «Νέα Ζωή» (Αλεξανδρείας) Δ', αρ. 47-48, Ιούλ.-Αύγ. 1908, σσ. 961 εξ. και Βαφειάδη, ό.π., σσ. 387 εξ.). Ο κριτικός επισημαίνει την αποτυχία του έργου, παρόλο που είναι «με δύναμη σχεδιασμένο»: το αποδίδει στο ξεπέραςμα των ορίων του επιτρεπτού ρεαλισμού (ακριβώς αυτό το στοιχείο φαίνεται πως ερέθισε τον Μελά). «Ο συγγραφέας πρέπει να φθάνει εις τα επιτρεπόμενα όρια του ρεαλισμού. Πέραν αυτών ενεδρεύει η αποτυχία. Και ενώ είναι τόσον αληθές εις το άντρον των χασισοποτών και των μεθύσων η κόρη να είναι γεμάτη από στίγματα εκφυλισμού, χωλή και αποτροπαία - όπως την παρουσίασεν ο κ. Χορν - φαντάζομαι ότι εκεί ακριβώς η συμβατική του θεάτρου ήνοιγε μίαν θύραν εις τον συγγραφέα να τοποθετήσει μίαν αντίθεσιν...» (σσ. 388 εξ.), κάποια θετική αντίστιξη. «Ο κ. Χορν επέμεινεν εις την πιστότητα της εικόνας του και εποδοπάτησε τας αξιώσεις του θεάτρου. Αλλά οι αξιώσεις δεν συγχωρούν καμίαν περιφρόνησιν. Και το έργον κατεβιβάσθη από το πρόγραμμα. Αδιάφορον όμως. Ο κ. Χορν μας έδωκε μέτρον δυνάμεων πολύ ικανοποιητικόν. Τον περιμένομεν όταν θα επαναλάβει τας σχέσεις του με τας αξιώσεις του θεάτρου, και είμεθα βέβαιοι ότι θα τον ίδωμεν πολύ, πάρα πολύ επιτυγχάνοντα» (σ. 389). Πρόκειται για τη συνηθισμένη αξιωματική κριτική, η οποία εδώ μέμφεται τον ακραίο νατουραλισμό και που φυσικά δεν ήταν σε θέση να αξιολογήσει το καινούργιο στοιχείο, το τερατώδες της νύφης και το παράλογο της κατάστασης, που γεννά το φόνο. Ακριβώς όμως ο αμοραλισμός, το τερατώδες, καθώς και το milieu των κουτσαβάκηδων ήταν τα στοιχεία που ερέθισαν τη φαντασία του Μελά να πλάσει κάτι υφολογικά ανάλογο, σε θεματικό πλαίσιο εμπνευσμένο από τον Hauptmann.

131. «Το μονόπρακτο δραματάκι του κ. Χαρχλή (Π. Χορν) εφάνη αντιθεατρικόν... Φαίνεται ότι δεν επιτρέπεται εις το θέατρον, και το ολιγότερον απηλλαγμένον της συνθήκης, τόσον ωμή και γυμνή πραγματικότητα. Το *Τίμο σπίτι* είναι ένα άτιμο σπίτι, μία οικογένεια απαίσια, απουτελουμένη από μητέρα παράφρονα, από υιόν χασισοπότην και από κόρην ηλιθίαν και τερατωδώς άσχημην, η οποία προς επίμετρον είναι και χωλή. Ο υιός έχει κι ένα φίλο του ιδίου φυράματος, συνωμοτούντες δε οι δύο μπλέκουν στα δίκτυά των ένα νέον ζωγράφον, τον οποίον εννοούν να σταφενώσουν διά της βίας με την κόρη. Ως πρόφασιν τοις χρησιμεύει το ότι ο ίδιος την είχεν αιμάσει, εις το σκότος, μίαν νύκτα, κατά την οποίαν ωδηγήθη εκεί υπό του φίλου μεθυσμένου. Τον ξαναφέρνουν εις το σπίτι και τον δένουν, περιμένοντες τα στέφανα και τον παπάν. Αλλ' ο νέος κατορθώνει να λύση τα δεσμά του, μαχαιρώνει την κόρην και πηδά από το παράθυρον. / Εις την αρχήν ένας θαυμάσιος διάλογος μεταξύ των δύο κουτσαβάκηδων. Έπειτα, σχεδόν τίποτε. Η συσώρρευσις τόσης ασχημίας, ηθικής και σωματικής, μας στενοχωρεί και εις το τέλος μας επαναστατεί. Ίσως αν η κόρη, εις αντίθεσιν, παρουσιάζετο εύμορφη, και αν τότε ο νέος δεν την εβδελύσσετε τόσον ώστε να την σκοτώση, πιθανόν η ωμότης να μετριάζετο και να είχαμεν ένα ηθογραφικό δραματάκι, τεχνικόν, ζωντανόν και δυνατόν. Η αλήθεια είναι, ότι δεν είμεθα σήμερα εις θέσιν να το κρίνωμε με πεποιθήσιν. Δεν το ανενώσαμεν· επαίχθη δε μόνο μίαν φορά και τόσον άσχημα, τόσον άτονα - εντελώς αμελέτητοι οι ηθοποιοί -, ώστε πολύ φοβούμεθα μήπως η παράστασις το αδίκησεν εις μέγαν βαθμόν. Ποίος ηξεύρει αν μία τέλεια παράστασις δεν μας έδιδεν εντύπωσιν εντελώς διαφορετικήν; Τώρα, μόλις και μετά βίας εννοούμεν ότι το έργο αυτό κάτι έχει μέσα του!» (*Παναθήναια* ΙΣΤ', 1908, σσ. 266 εξ., Βαφειάδη, ό.π., σσ. 386 εξ.). Εδώ παραβλέπεται βέβαια, ότι το γκροτέσκο της υπόθεσης του μικρού έργου παραπέμπει μάλλον στο μέλλον, στο

λεγόμενο «θέατρο του παραλόγου» και στον υπερρεαλισμό. Είναι ενδιαφέρον πως τα ίδια χρόνια ο Καζαντζάκης δημοσιεύει επίσης ένα μονόπρακτο, το οποίο προτρέπει πολύ των εξελίξεων, το «Τραγωδία: κωμωδία μονόπρακτο», το οποίο έχει συγκριθεί με το «Κεκλεισμένων των θυρών» του Sartre και το «Περιμένοντας τον Γκοντώ» του Beckett (βλ. Β. Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*. Αθήνα 1995, σσ. 318-434, ιδίως σσ. 409-422 με τη σχετική βιβλιογραφία).

132. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 78-88. Το κεφάλαιο περιέχει και πολύ ενδιαφέρουσες ειδήσεις για το Θωμά Οικονόμου μετά το κλείσιμο του «Βασιλικού Θεάτρου», ο οποίος ήταν και ο κύριος ερμηνευτής των ρόλων του. Στο κύριο μέρος του κεφαλαίου αυτού εξηγεί τις διαφορές της ιψενικής δραματουργίας με τη δραματουργία της γαλλικής σχολής του βουλεβάρτου και περιγράφει τον τύπο του «αναλυτικού δράματος»: «Καμμιά εισαγωγή και καμμιά εξήγηση. Δεν υπάρχει καμμιά καταποιστική αφήγηση, για τα περασμένα και για τα πρόσφατα. Τα έργα παίζουν ολόστια στη δράση. Τα πάντα περνούν σε γοργούς διαλόγους. Και διαλόγους, μάλιστα, που δεν τα λένε όλα... αλλά τα υποβάλλουν και αφήνουν τον θεατή να μαντέψει, πίσω από τις κουβέντες των ανθρώπων, τα κινήματα της ψυχής. Το ιστορικό των προσώπων και των σχέσεών τους δεν σερβίρεται αφηγηματικά, περνάει στους διαλόγους, σε μικρές αστραπές, που το φωτίζουν. Ο θεατής κάνει την γνωριμία των προσώπων μέσα στη δράση. Ο Ίψεν δεν αδειάζει ποτέ το σάκο ενός προσώπου μονομιάς. Κρατάει πάντα ένα απόθεμα ως την τελευταία πράξη... Αυτά όλα που δεν εξαντλούν ωστόσο το θέμα της τεχνικής του Ίψεν, έφθασαν για να μεπερδεύεται ο θεατής, συνηθισμένος στις γαλλικές ευκολίες. Δεν υπάρχει στα έργα του μεγάλου Νορβηγού κανένα πρόσωπο-ερμηνευτής, που να κάνει λιανά στο θεατή τη σκέψη του συγγραφέα... Στις δυσκολίες που παρουσιάζει για τον Έλληνα θεατή αυτή η πλευρά της τεχνικής του Ίψεν, πρέπει να προστεθεί και η πολύ μεγαλύτερη - περιεχομένου, της πνευματικής του προσωπικότητας» (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 87 εξ.). Θεωρεί τον Ίψεν μαζί με το Νίτσε και τον Τολστόϊ έναν από τους τρεις μεγάλους αρνητές του 19ου αιώνα.
133. Στα μεγάλα επιτεύγματα της ιψενικής δραματουργίας συγκαταλέγει ο Μελάς την κατάργηση του «ρεζονέρ» που εξηγεί τα πάντα («Ξεναγός σε μουσείο») και την έκθεση. Για την πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα βλ. τη μονογραφία του Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα 1983 (σ. 127 βλ. επίδραση του Ίψεν στην τεχνική του «Χαλασμένου Σπιτιού», ίσως επηρεασμένος από τα ίδια τα λεγόμενα του Μελά) και Β. Πούχνερ, *Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο*, στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, ιδίως σσ. 349 εξ.
134. Βλ. αναλυτικότερα στη συνέχεια.
135. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 89. Επιμένει πως καινούργιος δάσκαλός του είναι ο Ίψεν (σ. 88).
136. Για την προεμίρα στο «Βαριετέ» της οδού Σοφοκλέους το Σεπτέμβριο του 1909 βλ. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 91 εξ.
137. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 89 εξ.
138. Ο Hesseling στη γαλλική έκδοση της «Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας» τον κατέταξε στη ρεαλιστική σχολή (σ. 92). Ο Μελάς προσπαθεί να εξηγήσει το φαινόμενο: «Εδικαιολόγησα πληρέστατα και τις αδικίες και τις παρανοήσεις. Το φταιξιμο δεν ήταν ούτε των κριτικών, που δεν είχανε συλλάβει τη συμβολική έννοια του κομματιού, ούτε του ξένου καθηγητή της φιλολογίας, που μου καταλόγιζε ωμό ρεαλισμό. Όπως γίνεται πάντα, το θεμελιακό λάθος μου το είδα στην

πρεμιέρα: Ακολουθώντας τον ιψενικό δραματουργικό τρόπο είχα ωφεληθεί σημαντικά και στο χτίσιμο του έργου και στο διάλογο - είχε γίνει τώρα κάπως υποβλητικός - στη «δραματική κλίμακα» - στο κρεσσέντο - που υψωνόταν καλά βαθμολογημένο ως την κάθαρση. Αλλά το θεμελιακό λάθος, που δεν το είχε μυρίσθει καν η κριτική (και κανείς δεν το είχε ως τα σήμερα) ήταν ότι στη μίμηση του ιψενικού τρόπου, είχα συντομέψει αθέμιτα την απόσταση που χωρίζει την αλληγορία από το σύμβολο. Ενώ η πρόθεσή μου ήταν να δημιουργήσω ένα δράμα συμβολικό, δεν είχα καταφέρει να δώσω παρά ένα έργο αλληγορικό» (σσ. 92 εξ.). Προφανώς ο Μελάς εννοεί με αλληγορική ερμηνεία μια ορθολογική διαδικασία, μια αποκρυπτογράφιση κρυπτικών νοημάτων, όπως λύνουμε ένα αίνιγμα ή ένα σταυρόλεξο, ενώ στη συμβολική ερμηνεία εμπλέκονται και συναισθηματικές και αισθητικές διαδικασίες, που αφορούν περισσότερο το όλο της προσωπικότητας του ερμηνευτή. Αλλά και ακόμα στο επίπεδο της ορθολογιστικής ερμηνείας τα περισσότερα «σύμβολα» παραμένουν ανύπαρκτα κατασκευάσματα της ερμηνευτικής φαντασίας, που δεν έχουν κανένα έρεισμα μέσα στη δραματολογία του έργου. Συνεχίζει ο Μελάς: «Κανένα πρόσωπο του «Χαλασμένου Σπιτιού» δεν είναι σύμβολο - δηλαδή μορφή γενική, που κλείνει κάτι το οικουμενικό και το πανανθρώπινο. Όλα είναι φιγούρες αλληγορικές ωρισμένων ελληνικών καταστάσεων της εποχής. Και αλληγορικές φιγούρες, που δεν μπορούσαν, μάλιστα, να σηκώσουν όλη την αλληγορική σημασία που θέλησα να τους δώσω. Κι' αυτός ήταν ο λόγος που δε μπήκε ούτε η κριτική ούτε το κοινό στη βαθύτερη έννοια του έργου» (σ. 93). Το επίθετο «βαθύτερη» είναι παραπλανητικό: το έργο ζει από την περιγραφή καταστάσεων και χαρακτήρων, από το ρίγος για τις απίστευτες δυνατότητες αποκτήνωσης και εξαθλίωσης του ανθρώπου. Και καταλήγει: «Ωστόσο είχε κάνει ζωηρή εντύπωση. Και ο εκδοτικός Οίκος Ελευθερουδάκη μου το ζήτησε και τόβγαλε αμέσως σε τομίδιο. Αργότερα είχε και δεύτερη και τρίτη έκδοση» (σ. 93). Χρησιμοποίησε τη δεύτερη έκδοση «Εν Αθήναις, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Βασιλείου 1924».

139. Δύο παραδείγματα. Ο Άλκης Θρύλος βλέπει μόνο την *étude* στο milieu και είναι πολύ σύντομος: «Στο «Χαλασμένο σπίτι» σκιαγραφείται πολύ μονογραμμικά και μ' ένα τρόπο πολύ επίπεδο (παρατηρείται και σ' αυτή η ίδια ελαττωματικότητα που αδικεί το «Κόκκινο Πουκάμισο») και χωρίς ν' αποφεύγονται σε αρκετά επεισόδια οι περιττές χοντροκοπιές και οι υπερβολικές χυδαιότητες, το δράμα ενός ανθρώπου που πληροφορείται με ανακούφιση ότι είναι νόθος. Η εξαθλίωση, η διαφθορά του οικογενειακού περιβάλλοντος, η αποπνικτική ατμόσφαιρα που διέχυσε μέσα στο σπίτι ο δήθεν πατέρας του, του προκαλούν τέτοιον αποτροπιασμό, ώστε νιώθει τον εαυτό του λυτρωμένο άμα του αποκαλύπτεται ότι με τον άντρα που απεχθάνεται και μισεί δεν τον συνδέει κανένας συγγενικός δεσμός» (Α. Θρύλος, Ο Θεατρικός Σπ. Μελάς, ό.π., σ. 57). Αντίθετα η Δελβερούδη φαίνεται πως δέχεται τη σύνδεση με την πολιτική κατάσταση που ισχυρίζεται εκ των υστέρων ο μελάς και μιλάει για «une allégorie très claire de la situation politique actuelle de la Grèce» (Delveroudi, ό.π., σ. 225). Και εξηγεί: «La Maison pourrie est l'état grec, à qui ses propriétaires, l'ordre établi, veulent restituer son ancienne splendeur la reconstruire sur des marbres e les anciennes colonnes. Tandis qu'ils imaginent un retour impraticable aux temps anciens, ils négligent complètement l'actualité, ils poussent leurs enfants et parents à la misère la plus exécration et profitent des gains de leur travail illégitime pour assouvir leurs vices. C'est en conflit acharné de l'imagination malade contre la réalité pénible et l'impossibilité d'action. La catharsis survient, violente: le fils de la maison, (le nouveau

gouvernement, né de la révolution de Goudi), qui ignorait les calamités qui l'entourent, après avoir essayé de persuader son père de lui céder le pouvoir, en arrive à l'assassiner – involontairement, puisqu'il l'a fait pour se défendre. Son acte est en partie justifié, par la découverte qu'il ne s'agit pas de parricide: l'assassiné n'était point son père. / Ainsi l'auteur, émontrant qu'aucun lien ne peut exister entre un nouvel et un ancien ordre, incite à des solutions dynamiques, qui seraient les seules à améliorer l'avenir de la Grèce, au lendemain de la révolution de Goudi» (ό.π., σσ. 225 εξ.).

140. Πρώτα από τον Α. Καμπάνη, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, 4η έκδ. Αθήνα (1934), σ. 349 και Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, τόμ. 1-2, Αθήνα 1962, τόμ. 2, σ. 521 (βλ. G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. 2 τόμ., Amsterdam 1983, σ. 521). Λεπτομερέστερους παραλληλισμούς με το «Πριν φέξει ο ήλιος» κάνει και ο Μήτσος Λυγίζος: «Ο πατέρας κ' εκεί ήταν αλκοολικός κι ασελγούσε στις θυγατέρες του. Στο έργο του Μελά ο πατέρας είναι μαστροπός, μέθυσος και ψεύτης. Το σπίτι της οικογένειας Κράους, στο «Πριν φέξει ο Ήλιος», δεν διαφέρει, σαν ατμόσφαιρα, απ' «Το Χαλασμένο Σπίτι» του Μελά, μόνο που το έργο του Χάουπτμαν είχε προηγηθεί κατά είκοσι ένα χρόνια. Κ' εκεί υπήρχε το στοιχείο της κληρονομικότητας. Δεν αποτελούσε όμως στατικό διακοσμτικό στοιχείο, όπως στο «Χαλασμένο Σπίτι». Εκεί, η κληρονομικότητα γίνεται κυρίαρχο δραματικό στοιχείο. Διαλύει τα όνειρα του γάμου της αθάνας ηρωίδας και την ωθεί στην αυτοκτονία. / Ο νατουραλισμός του Μελά στο «Χαλασμένο Σπίτι» αποσκοπούσε στην επίδειξη του βορβορώδους υπόκοσμου. Δεν υπάρχει πόνος ούτε συμπίονα. Ο νατουραλισμός του Χάουπτμαν στο «Πριν φέξει ο Ήλιος» αποτελούσε «μέγιστον μάθημα» (Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, ό.π., σ. 150). Ο κριτικός παρατηρεί επίσης πως τα πρόσωπα του έργου δεν δείχνουν να πάσχουν (με εξαίρεση τον Αναστάση): επισημαίνει επίσης τη στατικότητα της κατάστασης. «Απ' «Το Χαλασμένο Σπίτι» μένει μόνο η πρώτη εντύπωση, που παίρνει κανείς μόλις πρωτανόξει η αυλαία. Δεν διαφέρει από έναν στατικό πίνακα» (ό.π., σ. 149).
141. Η κήρυξη της επανάστασης του «Στρατιωτικού Συνδέσμου» έγινε στις 14 Αυγούστου του 1909· το έργο ανεβάστηκε το Σεπτέμβριο του 1909 από την Κυβέλη. Είναι λίγο απίθανο να έχει γραφεί μέσα σ' ένα μήνα με αφορμή τα πολιτικά γεγονότα, και να μην είχε προετοιμασθεί κατά τη διάρκεια του χειμώνα για το καλοκαίρι, όπως έγινε με τα προηγούμενα έργα του. Ως terminus post quem προσφέρεται το καλοκαίρι του 1908, όταν παριστάνεται και δημοσιεύεται το «Τίμιο σπίτι» του Χορν. Τα έργα του Hauptmann πρέπει να ήταν προστά σε γαλλική μετάφραση ή και σε ελληνικές περιλήψεις.
142. Να είναι νύξη για την αποστροφή προς τον Εθνικισμό και την αρχαιολατρία, τα περασμένα μεγαλεία και τη Μεγάλη Ίδρα (;) και στροφή προς τη διεθνικότητα το σοσιαλιστικού κινήματος; Πουθενά ο ίδιος ο Μελάς δεν ισχυρίζεται κάτι τέτοιο.
143. Ο ίδιος ο Μελάς βέβαια διαφωνεί: «Οι κριτικές ήταν, όπως πάντα, κι' αυτή τη φορά, έξω από το νόημα. Όσες δεν ήταν αρνητικές, τα θαλάσσωσαν και σ' αυτή ακόμα την εξίστωση του μύθου. Ο «Νουμάς» μάλιστα τα παράκανε: «Την περασμένη Δευτέρα χειροκροτήθηκαν στο «Βαριετέ» οι κ.κ. Χάουπτμαν, Σούδερμαν, Δ' Εννερύ... Ο κ. Μελάς, που πολύ δίκαια ανακηρύχθηκε Σαιξπήρος της Νεοελληνικής Σκηνης από τον κριτικό κ. Ζενοπούλο, κατάφερε, δικαιώνοντας τον εμβρόντητο κριτικό του να μας δώσει με το «Χαλασμένο Σπίτι» ολωσδιόλου καινούργιο, δικό του, δραματικό είδος, που μπορεί αξιόλογα να ονομασθεί «δράμα

μωσαϊκό». Ήταν η πιο κακόπιστη κριτική που μπορούσα να φαντασθώ» (50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 92).

144. Σε δύο συνέχειες στην «Πολιτεία» 29.6. και 30.6.1924 (*Επιλογή*, ό.π., σσ. 183-188). Μάλλον σωστά διακρίνει ο Πολίτης τα κίνητρα του Μελά: «Το «Κόκκινο Πουκάμισο» εγγραφή διά να γραφεί οπωσδήποτε ένα δράμα μετά τον «Γιον του Ίσκιου». Αλλ' ο κ. Μελάς, παρά τας αρχικάς φαντασιώσεις του, αντελήφθη γρήγορα, ότι με το δεύτερον αυτό έργον του δεν ημπορούσε να εγείρει αξιώσεις μεγάλου δημιουργού. Ήτο απλώς ένα θεατρικό παιχνίδι, όπως όλα τα νεοελληνικά δραματουρήματα. Και η φιλοδοξία ωθούσε τον συγγραφέα προς συλλήψεις καθολικής σημασίας» (σ. 183). Ο Πολίτης, σε αντίθεση με τους άλλους κριτικούς, αναγνωρίζει την προοπτική του Μελά να δώσει συμβολικές διαστάσεις στη σπουδή του milieu: «Πρόκειται περί έργου συμβολικού. Χαλασμένο Σπίτι είναι - τι άλλο; το «Ρωμαϊκό»! Μια εξυπνάδα τρεχούσης χρήσεως αναπληρώνει - διά της μεθόδου του συμβόλου - την σκέψιν και την ποιήσιν. Μια παρομοίωσις, που τρέχει στους δρόμους, και που αποτελεί το κυριότερον άθος των συζητήσεων των καφενοβίων, - ότι δηλαδή η Ελλάς κάμνει την εντύπωσιν σαπισμένου τέλματος, ή ξεπεσμένου και αναρχουμένη σπιτιού - μια τέτοια παρομοίωσις τίθεται ως δεδομένη βάση του έργου. Και ο συγγραφέας, τούτου θεέντος, πλέκει ακόπως μίαν εικόνα χαλασμένου σπιτιού, με την ευκολότεραν φαντασίαν του κόσμου, σωρευών ακαθαρσίας επί ακαθαρσιών, σκουπίδια επί σκουπιδιών και βούρκους επί βούρκων, αφήνων δε να ορθούνται επάνω από τον βαλτώδη αυτόν βόρβορον, ως βούρλα άχαρα, αι συμβολικά του ρήσεις» (σ. 184). Ο Πολίτης βλέπει με τους συμβολισμούς του Μελά και μια προσβολή των ιδανικών του Έθνους (κυρίως ως προς τη «Μεγάλη Ιδέα»), γιατί ο νέος Αναστάσης τελικά φεύγει: αλλά και ο συμβολισμός της άρχουσας τάξης είναι παιδαριώδης, γιατί όλα ανάγονται στην κτηνωδία των ιθυνόντων. Το δεύτερο μέρος της κριτικής ασχολείται με την τεχνική και το περιεχόμενο. Ο Πολίτης προσέχει, πως, όπως απαιτεί η θεωρία των Νατουραλιστών, δεν υπάρχει κεντρικός ήρωας, αλλά πρωταγωνιστής είναι το milieu. «Τι παρουσιάζει το έργον αυτό; Μίαν οικογένειαν, της οποίας η κεφαλή, ο πατέρας, είναι προαγωγός της γυναίκος του και της κόρης του και μέθυσος, η μάμμη προαγωγός της εγγονής της και ζητιάνα, η μητέρα κοινή γυναίκα του δρόμου και προαγωγός της κόρης της, ο δε θεός βλακώδες θύμα του μεθύσου αδελφού του, εις τον οποίον δίδει το μεροκάματό του, για να το πίνει ο άλλος στις ταβέρνες. Υπάρχει προς τούτοις εις το ίδιο σπίτι και μια μικρότερη κόρη ποεταστικών παλαβή, και ένας γιος, που εγύρισε από τον στρατόν, παιδί εργατικό και τίμιον. Όλα αυτά τα πρόσωπα, ζυγισμένα, θαρρείς, με το δράμι από απόψεως ενδιαφέροντος, εις τρόπον ώστε κανένα να μην εμφανίζεται ως κεντρικός τύπος, κυλιούνται σαν κουβάρι ανάκατο. Το κύλισμά των είναι η πλοκή του έργου» (σ. 186). Μόνο στο τέλος υπάρχει η συμβολική συμπλοκή και η αποκάλυψη πως ο νεαρός είναι «μούλος». Συνεχίζει ο Πολίτης στον ίδιο χλευαστικό τόνο: «Φρικώδης σσμή υπονόμου αναδίδεται από το θαυμαστόν αυτό δημιούργημα. Εδώ ζώα μικρά μετά μεγάλων, εδώ η εγγονή κοροϊδεύει την μάμμην της διότι με το φτιασίδι της εξεγέλασεν άλλοτε και ετύλιξεν εις γάμον τον παππούν (το φτιασίδι της είναι και αυτό ... σύμβολον, αλλά πριν γίνει σύμβολον μένει, υποθέτω, φτιασίδι), εδώ η κόρη ονομάζει «πεινασμένον γλάρον» τον πατέρα της, η μάνα «διφασμένον γάιδαρνον» τον γιον της, και ο γιος «μεθύστακα» τον Κρόνιδη πληθούσις της οικογενειακής αγοράς, εδώ ακούς λόγια ως τα εξής: «Μάνα... σκασμός!», ή «δεν τον σκεπάζει, (τον μπάρμπα σου), μην ψοφήσει:» ή (η κόρη προς την μητέρα της): «Ρε... ας τα! ας τα πια, που θα του κάνεις και το δικηγόρο για τις καμουτσι-

- κιές που τρως! (που θ' αναλάβει δηλαδή την υπεράσπισιν του πατέρα μου για το ξύλο που σου δίνει)», ή τέλος (ο έγγονος προς την μάμμη, την οποίαν προηγουμένως έφτυσε): «Να πεθάνεις! να πεθάνεις! τ' άκουσες; Είναι καλό κρεβάτι για σένα δύο πήχες γης... και τίποτα βρωμόχορτα να σου κρατάν τον ίσκιου...». Εννοείται, ότι το δράμα αφθονεί από τοιαύτα ευώδη άνθη... Διότι τούτο καλείται... νατουραλισμός!» (σ. 187). Ο Πολίτης αρνείται την αληθοφάνεια της εικόνας, γιατί τέτοια οικογένεια δεν υπάρχει. Άλλωστε ο Μελάς δεν τηρεί τον κανόνα της δραματικής εξέλιξης, γιατί από την αρχή μας δείχνει «χαλάσματα» αντί «σπιτιού», σε αντίθεση με τον Ίψεν, που ξεκινάει συνήθως από την εικόνα μιας συμβατικής αστικής οικογένειας, για να προχωρήσει σταδιακά στις αποκαλύψεις. Το «Σπίτι» του Μελά «εμφανίζεται εξαρχής ως υπόνομος» (σ. 188). Και κλείνει με την κατακλείδα: «Μία απορία μεγάλη γεννάται μετά την ανάγνωσιν του δράματος αυτού: Πώς, χωρίς λόγον και αιτίαν, ανεπήδησεν από το μυαλό του συγγραφέως τόση αποκρουστική και αηδής ακαθαρσία; Αλλ' ελησμόνησα! Ο λόγος και η αιτία είναι... το σύμβολον! - Τρέχα γύρευε!» (σ. 188). Όπως αναπτύξαμε παραπάνω, δεν πρέπει να ήταν η πρωταρχική στόχευση του Μελά, αλλά απλώς ήθελε να εκμεταλλευθεί το θόρυβο που είχε προκαλέσει σ' όλη την Ευρώπη ο ακραίος Νατουραλισμός, ο οποίος στην Ελλάδα δεν είχε ως τότε κάποια φανερά εκδήλωση, με εξαίρεση το «Τίμιο σπίτι» του Χορν, που του έδωσε την ιδέα για τη νέα «συνταγή».
145. Για την πρόσληψη του Hauptmann στην Ελλάδα βλ. Πούχνερ, Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο, ό.π., 335 εξ, Ξεκινάει με τα «Γερμανικά Γράμματα» του Καμπύση πριν από τη στροφή του αιώνα, με ανταποκρίσεις για παραστάσεις στη Γερμανία στα *Παναθήναια* (Veloudis, *Germanograecia*, ό.π., σσ. 357-358), καθώς και με ελληνικές παραστάσεις: το 1902 ο «Αμαξάς Ένσελ» στο Βασιλικό, το 1906 η «Βουλιαγμένη Καμπάνα», το 1911 οι «Υφαντές». Ο «Αμαξάς Ένσελ» μάλιστα σημειώνει και κάποια σκηνική σταδιοδρομία: ανεβάζεται και το 1909 στην Κωνσταντινούπολη (Μ. Αντ, Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην παλιά Κωνσταντινούπολη. *Θέατρο* 59/60, 1977, σ. 39-59, ιδίως σ. 56). Για τις μεταφράσεις του βλ. Λ. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1986)*. Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 11 εξ.
146. Ο Παλαμάς σε θερμό άρθρο του έχει υποστηρίξει το έργο αντίθετος στις κατάρες του γηραιού Βερναρδάκη, που βλέπει το «Νικηφόρο Φωκά» ανεβασμένο μόλις το 1905 (Φιλολογικά αναθέματα, *Ο Νουμάς* 1, τεύχ. 6, 19.1.1903, σ. 2, Άπαντα, τόμ. 16, σσ. 216-219).
147. Χρησιμοποίησε την έκδοση G. Hauptmann, *Werkauswahl*. Vol. 1, Augsburg 1994, σσ. 139-228.
148. Άλλο ένα μοτίβο που απαιτεί περισσότερη δραματοουργική τεκμηρίωση, σ' ένα τόσο ρεαλιστικό δράμα: πώς είναι δυνατό κάτι τέτοιο; Δεν μεγάλωσε στο σπίτι των Τζιτζικαίων;
149. Ως τώρα δεν έχει συζητηθεί ως πιθανό πρότυπο (βλ. Hauptmann, ό.π., σσ. 29-295).
150. Άπαντα, εκδ. Βαλέτας, Αθήνα 1972, σσ. 445-451.
151. G. Hauptmann, *Werkauswahl*. Vol. 4, Augsburg 1994, σσ. 7-76.
152. Delveroudi, ό.π., σ. 285, Πετράκου, ό.π., σ. 313.
153. Ο Νικ. Παπανδρέου βλέπει ψευτικές επιδράσεις ήδη στο «Χαλασμένο σπίτι», ακολουθώντας την κρίση του ίδιου του Μελά, στην τεχνική και στο μοτίβο του ψέματος που φανερώνεται σταδιακά (ό.π., σσ. 127 εξ.).

154. Ο Μελάς παραπέμπει ρητά στο έργο αυτό. «Πρόθεσή μου ήταν να συνεχίσω την παράδοση του κοινωνικού θεάτρου, που είχε θεμελιώσει ο Μάτεσης με το «Βασιλικό» και που αχνή κι ασχημάτιστη συνέχεια ήταν, ως εκείνη τη στιγμή, μερικά θεατρικά έργα του Γιάννη Καμπύση, ακατάλληλα για τη σκηνή» (50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 99). Είχε επηρεαστεί και από τα κηρύγματα του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και ήταν η εποχή που έκαμε τον σοσιαλιστή.
155. Πετράκου, ό.π., σσ. 227 εξ.
156. 50 χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 101 εξ. Το έργο τυπώθηκε το 1914 στις εκδόσεις Φέξη. Χρησιμοποιώ τη δεύτερη έκδοση «Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Βασιλείου 1924».
157. Και αυτό ανήκει στα ίχνη που άφησε ο «Δωδεκάλογος του Γύφτου» του Παλαμά.
158. Σ. 28.
159. Συμβουλευεί η Μαργαρίτα την Ανθή: «Γλύτωσε τα νειάτα του! Εδώ μέσα κατεβάζουν ανθρώπους ζωντανούς στο μνήμα!» (σ. 39). Ο Μελάς αρέσκεται σε συνθηματικές και χτυπητές ρήσεις.
160. Ο Μελάς δείχνεται ενημερωμένος στα πολιτισμικά, όχι μόνο για τις εξελίξεις στον «εκφραστικό» χορό με την Isadora Duncan και τον Edward Gordon Graig, αλλά και για τη «ρυθμική γυμναστική» του Jacque Dalcroze στο Hellerau (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 8, Salzburg 1968, σσ. 774-777). Γνωρίζει προφανώς και τις ψυχαναλυτικές θεωρίες που συνδέονται με την ελεύθερη κίνηση του σώματος. Υπάρχουν και μερικές νύξεις πιο συγκεκριμένες στο έργο: θυμίζει η μητέρα Περσεφόνη (όνομα συμβολικό!) στον Άλκη: «Να συλλογιστής το γάλα που σε βύζασα» και εκείνος απαντάει: «Μου φαίνεται πως δε σας ήτανε δυσάρεστο να με βυζαίνετε» (σ. 49). Η Μαργαρίτα φοβάται «ένα φίδι» που της ανεβαίνει στο λαιμό και τη δαγκώνει. Άλλος πιθανός χώρος επιδράσης είναι το «Τάδε έφη Ζαρατούστρα» του Νίτσε, όπου ο χορός ανάγεται στον κυριότερο τρόπο της «διονυσιακής» ζωής (υπάρχει μεταφρασμένο ήδη στο *Διώνυσσο* του 1900).
161. Εδώ είναι φανερό, πόσο πιο αδέξια χειρίζεται ο Μελάς το δραματουργικό αυτό μέσο, στο οποίο ο Καζαντζάκης, ήδη στο πρωτόλειό του «Ξημερώνει», στηρίζει όλη τη δραματουργία του (Πούχνερ, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη, στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό.π., ιδίως σσ. 325-339).
162. Η «πιο σκληρή» αυτή ρήση έχει ως εξής: «διαφορετικά είμαι υποχρεωμένος να σε πετάξω απόψε στο δρόμο! Να σε πετάξω σα σκυλί! Φυσικά, δεν μπορώ νάχω στο σπίτι μου μια πόρνη. Δεν μπορώ να λουστώ έτσι εύκολα μια τέτοιαν ατιμία! Δεν μπορώ να χάσω την υπόληψή μου και να με δείχνουν με το δάκτυλο! Και ξέρεις ύστερα τι σε περιμένει! Μια καμαρούλα, ένα κρεβάτι σκουριασμένο με λιγωμένα σεντόνια, μια λαμπίτσα... ένας θα βγαίνει, άλλος θα μπαίνει... ως το πρωί!... οι περισσότεροι μεθυσμένοι...» (σσ. 66 εξ.).
163. Εδώ υπάρχει και μια ασυνέπεια στις σκηνικές οδηγίες: ενώ ο Άλκης μπαίνει στο τέλος της τελευταίας σκηνής πριν ξεφωνήσει η Ανθή, η πέμπτη σκηνή έχει αρχικά την εξής διδασκαλία: «Άλκης, ο οποίος έχει γλυστρήσει εν τω μεταξύ τρομαγμένος και απαρατήρητος από την αριστερή πόρτα. Με κίνημα του δαχτύλου αρνητικό» (σ. 68).
164. Πιθανώς η φράση αυτή απηχεί τις καλλιτεχνικές θεωρίες του εξπρεσιονισμού με τον καλλιτέχνη κοινωνικό ηγέτη και οραματιστή μιας νέας θρησκείας.
165. «Ναι, ναι... Πάλευαν μέσα μου τα καθήκοντα που δεν τους είχα ξεσχίσει ακόμη την απατηλή προσωπίδα, πάλευαν με την ενδόμυχη φωνή της καρδιάς μου! Πόσες ολονυχτίες σε τέτοιους αγώνες! Πόσες φορές δεν αγρύπνησα γυρεύοντας

από ένα βιβλίο να μου δώση μιαν απάντηση στο πρόβλημά μου! Τίποτα! Κακογραμμένα μυθιστορήματα είναι όλα και τα πιο σπουδαία! φωτιά! φωτιά! [Μετά μικρή παύση]. Ύστερα από τέτοιες αγρύπνιες κάθε φορά που έβγαινα στο παράθυρο, από το πέμπτο πάτωμα, έβλεπα κάτω, στα πεζοδρόμια, μέσα στο θαμπόχρυσο φως της ανατολής, μέσα σ' εκείνη τη δόξα, κάτι μαύρα πραγματάκια τόσα δα, τους ανθρώπους, που πήγαιναν σκυμμένοι, συρτοί, στις δουλειές τους. Ποιος! Ποιος απ' όλους αυτούς, έλεγα, έκανε μια φορά στη ζωή του αυτό που ήθελε; Για ποιον, μέσα σ' αυτά τα εκατομμύρια, δεν είναι η ζωή απλή αγγαρεία και η εργασία του μια κατάρτα; Και τότε μου φαινότουσαν όλοι δεμένοι ο ένας με τον άλλον με μια βαρειά, φοβερή αλυσίδα, υποχρεωμένοι να ζουν από το προστυχώτερο μέρος του εαυτού τους και να θυσιάζουν το ευγενέστερο σαν κ' εμένα! Τα συμφέροντα, αυτά τα συμφέροντα, με τον τρόπο που τάχουμε συμβιβασμένα, να η μεγάλη, η βαρειά με αλυσίδα! Εδώ μέσα, στο σπίτι, είναι ο πρώτος κρίκος, Ανθή!... Αυτός που σου πέρασαν στο λαϊμό... Θέλεις να γλυτώσης; Πάμε να φύγουμε!» (σ. 70). Πάλι ένας νεαρός φεύγει από το «Χαλασμένο σπίτι».

166. Εκεί οι άνθρωποι θα καταλάβουν, «πως είναι πλασμένοι να χαίρωνται. Μόνο από μια τέτοια πολύ απλή γνώση μπορεί να βγη μια καινούργια ζωή» (σ. 70). Ο Μελάς, χωρίς αμφιβολία, έκανε διαβάσματα στην ψυχανάλυση και στη θεωρία του εκφραστικού χορού.
167. Η θέση της Ανθής είναι αδιέξοδη: «Και να σε συγχωρήσουν εδώ μέσα δεν θα μπορέσης πια να ζήσης. Είναι όλοι τους τίμιοι άνθρωποι. Αυτό τους κοστίζει ακριβά. Θα σου θυμίζουν, λοιπόν, κάθε στιγμή πως είσαι άτιμη για ν' αποζημιώνωνται. Θα σε κλειδώσουν, θα σε παραφυλάνε, θα σε υποπτεύονται διαρκώς. Θα μαραθής»... «Ησυχία είναι μόνο στους τάφους» ... «Αυτόν! Αυτόν φοβάσαι! Έρχεται σαν το χάρο να πάρη τα νειάτα σου, γιατί τα ορίζει! Γιατί σε τρέφει, μάλιστα! Και μπορεί να σε κάνει ό,τι θέλει, ό,τι του καπνίση, όπως ένα κτήνος οποιοδήποτε! Έρχεται να σε ιδή ξαπλωμένη κάτω, πνιγμένη στο αίμα, για να πάη αμέσως να στεφανωθεί μια προίκα!» (σ. 71).
168. 50 χρόνια θέατρο, ό.π., σσ. 106 εξ. Γι' αυτό τσακώθηκε με το Βονασέρα. «Η «πρώτη» δόθηκε στο θέατρο Θεοδωρίδη, της οδού Σοφοκλέους, μ' αφάνταστη κοσμοσυρροή. Η Κυβέλη απέδωσε υπέροχα την Ανθή: Ρόλος «αθώς δραματικής» κοπέλλας, που της είχε 'ρθεί γάντι. Όταν έφερε το πιστόλι στο μελίγγι της... το κοινό ανατρίχιασε κι' αναταράχτη. Την ανακαλούσε στη σκηνή, όπως και όλο το θιάσο και το συγγραφέα, ένα σωρό φορές, στο τέλος κάθε πράξης. Και, στο φινάλε του έργου, σαν να μην ήθελε να φύγει κανείς από την πλατεία. Ήτανε παράσταση συνόλου. Ο Βονασέρας κι' ο Παπαγεωργίου είχαν δώσει θαυμάσια τα μέρη τους. Η Πετριδη είχε συγκινήσει με το μελαγχολικό και ξεθωριασμένο αίσθημά της κι' ο Χαλιόπουλος είχε κάνει το κοινό να γελάσει με τις σύντομες κι' επιγραμματικές παρεμβάσεις του. Ήτανε μια επιτυχία μεγαλύτερη από του «Γυιού του Ίσκιου» στο θεατρόφιλο κοινό. Ανανέωνε τη ζεστή επαφή μου μ' αυτό και σήκωνε κριτικό σάλο πολύ μεγαλύτερο».
169. Βλ. π.χ. την κρίση του Μιλτ. Λιδωρίκη στην «Εστία», 12 Σεπτ. 1912 (αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σ. 237).
170. Βλ. ενδεικτικά Μ.Γ. Μερακλής, Λαογραφικά της Αθήνας (1834-1984). *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1984, σσ. 137 εξ.
171. «Κριτικές Ζουγραφίες», *Νουμάς*, 21 Σεπτ. 1913 (αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σ. 237).
172. *Παναθήναια*, Οκτ. 1913, σσ. 29-30 (Πετράκου, ό.π., σσ. 273 εξ.).
173. «Ήθελε δηλαδή, να κάνω το έργο μου, από δράμα, φυλλάδα, κήρυγμα... Ήθελε

- να επαναλάβω κι' εγώ το... λάθος που είχε κάνει ο ίδιος, με το «Ξημερώνει», όπου το κήρυγμα ξεχείλησε, από το κείμενο του έργου του [στη μορφή του γιατρού], σ' αυτό το πρόγραμμα του θεάτρου, όπου οι θεατές διάβαζαν, όχι χωρίς έκπληξη, αυτά τα περίεργα λόγια: «Δράμα μεγάλης φιλολογικής αξίας, στηριζόμενον επί νέων θεωριών με σκηνάς πρωτοτύπους, με υπόθεσιν φυσικήν και δράσιν αβίαστων». / Απάντησα στις επικρίσεις με τη βιαιότητα που έπρεπε. Πιστεύω απόλυτα ότι, σ' άγουρα περιβάλλοντα, ο καλλιτέχνης δεν πρέπει ν' αφήνει χωρίς απάντηση τους κριτικούς ... Δεν πρέπει ν' αφήνει την αγωγή του κοινού στα χέρια των ανίδεων και των κακόπιστων».
174. *Πινακοθήκη*, Οκτ. 1913, σσ. 126 εξ. (αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σ. 238).
175. «Αθήνα», 15 Σεπτ. 1913 (αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σσ. 238 εξ.).
176. «Εστία» 17 και 18 Σεπτ. 1913. Πηγές και αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σ. 239.
177. Γ. Σιδέρης, Τα τέσσερα πρώτα θεατρικά χρόνια της απελευθερωμένης Θεσσαλονίκης, 1912-1915. *Νέα Εστία* ΟΒ' (1962), σ. 1748.
178. Κατά τη σύντομη εξόρμηση του «Θεάτρου Τέχνης» το 1925 θα παίξει επίσης το «Γιο του Ίσκιου» και το «Κόκκινο Πουκάμισο» (βλ. παραπάνω).
179. Εκεί έκανε 15 παραστάσεις. Ο Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, *Θεατρικά μελετήματα*. Αθήνα 1963, σσ. 302-305 («Ελεύθερον Βήμα», Ιούνιος 1924) αποκαλεί το έργο «μια ολόκληρη κοινωνική επανάσταση από σκηνή». Στη δεύτερη έκδοση βρίσκεται ολόκληρο παράρτημα με κριτικές, ανάμεσά τους και «Το Άσπρο και Μαύρο εις τα αμερικανικά θέατρα» (σσ. 75-79), όπου αναδημοσιεύονται κριτικές από την Αμερική.
180. Δημοσιεύονται ειδικά αφιερώματα με φωτογραφίες, ειδήσεις, μεταφράσεις κολακευτικών σχολίων και ευνοϊκών κριτικών από αμερικανικές εφημερίδες: αναδημοσιεύονται και οι θεατρικές κριτικές του 1913. Τέτοιο υλικό βρίσκεται και σε άλλα έντυπα, ώστε να σχολιάζει η *Ελληνική Επιθεώρησις*: «[Την επιτυχία στην Αμερική] εξεμεταλλεύθη μέχρι των άκρων ορίων.. εκίνησε ζωηράν την περιέργειαν του θεατριζομένου κοινού...» (Μάιος 1913, σ. 13).
181. «Δημοκρατία» 12 και 14 Ιουνίου 1924. Την αντεπίθεση συμπληρώνει ο Ναπολέων Λαπαθιώτης με άρθρα του στην ίδια εφημερίδα, όπου απορρίπτεται η κριτική γενικά ως θεσμός (με αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σ. 240).
182. Βλ. παραπάνω.
183. *Τα Παρασκήνια*, τεύχ. 10, σ. 17. Αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σσ. 240 εξ.
184. Βλ. τις κριτικές μαζεμένες τώρα στον τόμο της Έφη Βαφειάδη, *Παντελής Χορν, Θεατρικά*, τόμ. Β', Αθήνα 199, σσ. 300 εξ. και 304 εξ. Και εδώ το «ανατρεπτικό» μήνυμα λειτούργησε τελικά ως δακρύβρεχτη πιλακιώτικη ηθογραφία (βλ. Β. Πούχχερ, Το «Φιντανάκι» και η κληρονομιά της ηθογραφίας, στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 317 εξ.).
185. «Προς δυστυχίαν του ήρωος αυτού του κ. Μελά τα χοροδιδασκαλεία επλήθυναν αφαντάστως κατά το διάστημα των ένδεκα ετών που επέρασαν από της πρώτης εμφανίσεώς του μέχρι της προχθεσινής παλιννοστήσεώς του εξ Αμερικής, και όμως η ζωή εις την Ελλάδα εψεύτισεν ακόμη περισσότερο, αντί να γίνει ειλικρινεστέρα. Το γεγονός τούτο, ένα είδος πραγματικού «χρόνου» - φωτίζει πολύ θλιβερά την εξυπνάδα του Άλκη. Αποκαλύπτει όλην την εσωτερικὴν γύμνιαν του ήρωος, και - πράγμα πολύ χειρότερον - αποκαλύπτει ταυτοχρόνως και το τραγικό λαχάνισμα του εις το κυνήγημα του πνεύματος. Ο άνθρωπος αυτός ξεμασκαρεύεται αλύπητα, και προβάλλει ως πτωχός και κακορίζικος διάβολος, που με ψυχὴν στεγνήν και έρημον αναστατώνει μίαν οικογένειαν - την οικογένειάν του -

μόνο και μόνο διά να κάμει θόρυβον» («Πολιτεία» 11.6.1924, *Επιλογή*, ό.π., σσ. 163 εξ.). Είναι πάλι μεταμφιεσμένοι «υπεράνθρωποι», ενώ η οικογένειά του είναι τουλάχιστον υπαρκτοί άνθρωποι. Ο Κώστας κάπως μοιάζει με τον Πέτρο στο «Γιο του Ίσκιου». Ο ήρωας, που είναι η αλήθεια, η συνειδηση, που κρίνει, σώζει, προσφέρει λύσεις κτλ. τελικά είναι ένας μπεχλιβάνης.- Μετά την επίθεση του Μελά, στις 13.6.1924 απαντάει με δεύτερο άρθρο «μπεχλιβανισμοί», που αρχίζει με τη χαρακτηριστική φράση: «Ο κ. Σπύρος Μελάς παίρνει πολύ ψηλά τον αμανέ» (*Επιλογή*, ό.π., σσ. 166 εξ.). Πρόκειται για ασυνήθιστο λίβελο, που δε θα έπρεπε να έχει συμπεριληφθεί στην «Επιλογή», όπως και στη συνέχεια οι επόμενες ειρωνικές αναλύσεις των ως τότε έργων του Μελά.

186. Π.χ. του Μήτσου Λυγίζου: «[Το έργο] έχει μια πρόθεση, αλλά σαν σύλληψη, σαν τοποθέτηση και σαν εκτέλεση διαψεύδει την πρόθεση του συγγραφέα του» - «Κι όμως το έργο αυτό θεωρήθηκε άλλοτε σταθμός στο ελληνικό αστικό δράμα» (*Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, ό.π., σσ. 150 εξ.). Ο Άλκη Θρύλος παρατηρεί: «Στο «Άσπρο και το Μαύρο» το σύμβολο του χοροδιδασκαλείου δεν συνδέεται, δεν συνταυτίζεται με το ρεαλιστικό χαρακτήρα του έργου, και δεν είναι κ' εύστοχο γιατί ούτε είναι αυτούσιο πειστικό, ούτε γίνεται πειστικό με τη δραματική του επεξεργασία. Αρνούμαστε να παραδεχθούμε ότι είναι δικαιωμένος ο νέος, που επειδή η οικογένειά του τον υποχρέωσε να σπουδάσει μια επιστήμη που δεν τον ενδιέφερε, τερμάτισε, κι αντί να επωφεληθεί από τη διαίονη του στο εξωτερικό για να αναπτύξει μια πρωτοβουλία και να ασχληθεί με την τέχνη για την οποία αισθανότανε ότι τον προόριζε η ιδιοσυστασία του, προτίμησε να παραμείνει ένα μηδενικό· αρνούμαστε επίσης να παραδεχθούμε ότι η καταφυγή του σ' ένα χοροδιδασκαλείο, το οποίο σκοπεύει να ιδρύσει, αποτελεί μια ικανοποιητική λύση στο πρόβλημά του, στο δράμα του. Το χοροδιδασκαλείο, όπως το οραματίζεται, δεν είναι μια σοβαρή σχολή καλλιτεχνικού χορού, αλλ' ένα κοινό χαμαιτυπείο. Σ' αυτό θα δώσει και στην αδερφή του άσυλο· παραστράτησε και η οικογένειά: για να διαφυλάξει την οικογενειακή τιμή την εκβιάζει, την εξαναγκάζει ν' αυτοκτονήσει. Εκείνος θα τη σώσει στο ... χοροδιδασκαλείο. Ο Μελάς δικαιολογημένα κατηριάζει τους Μαύρους, αλλ' η αντίθεση των Άσπρων είναι πολύ φθηνή κι επίπεδη· το σύμβολο του χοροδιδασκαλείου είναι αυθαίρετο, επίπλαστο· φανερώνει προ πάντων ότι ο αμοραλισμός του Μελά έφθανε κάποτε στα όρια της κυνικότητας» (Ο θεατρικός Σπ. Μελάς, ό.π., σ. 57). Ενδιαφέρουσες οι ορθολογιστικές παρεξηγήσεις από την κατεξοχήν αστική κριτική με ελληνικό θέατρο. Η Πετράκου σημειώνει, πως η ίδια η δεσποινίς Νεγρεπόντη έχει δημοσιεύσει στις 15 Ιουνίου 1924 ύμνο για το έργο στην εφημ. «Δημοκρατία». Για την «αναρχική» λύση διαμαρτυρόταν και ο Πάνος Καλογερίκος, που θα προτιμούσε κάποιο σχολείο ή «ατομαγωγείον» (σε επιστολή στον «Ελεύθερον Τύπον», 12 Ιουν. 1924).
187. Η παρατήρηση είναι του Κωνστ. Χατζόπουλου: «Δεν άφησα το κατηγορητήριο να βγει μονάχο του, φυσικά και αβίαστα, από τη δραματική εικόνα της οικογένειας, που δίνει το έργο, αλλά βιάστηκα να διατυπώσω άμεσα την κατηγορία, με το πρόσωπο και τα λόγια του Άλκη. Σ' αυτό το λάθος είχα επηρεασθεί από το Γαλλικό Θέατρο των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα, την «Σχολή του Κοινού Νου», που είχε διαδεχθεί το ρομαντικό θέατρο, κι' όπου ένα πρόσωπο, σε κάθε έργο, ο διαβόητος «ορθολογιστής», ένα είδος ξενγού, εξηγεί τα πράματα και δίνει την άποψη του συγγραφέα»· ο Δημήτριος Γούναρης τον αποκαλεί «οδηγό και δραγουμάνο μουσείου» (50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 109).
188. Βλ. π.χ. κεφ. 8 και 9 του τόμου Aug. Nitschke, *Körper in Bewegung*. Stuttgart

- 1989, σσ. σσ. 177 εξ., 317 εξ.
189. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 120-123. Ο ίδιος ο Μελάς αποκαλεί το έργο «Μια δοκιμή λεπτότερης τεχνικής, μιας τεχνικής που δημιουργεί ατμόσφαιρα πιο εσωτερική», που «αποτελούσε αναμφισβήτητη την πρώτη προσπάθεια του Νεοελληνικού θεάτρου, την εποχή εκείνη, ν' απολυτρωθεί από τα ηθογραφικά στοιχεία»: ισχυρισμός τολμηρός αν σκεφτούμε τα πρώτα έργα του Καζαντζάκη.
190. Και συνεχίζει: «Αυτός ο τύπος μπορούσε να ενδιαφέρει το κοινό της πλατείας. Αλλά το θέμα ζημιώθηκε από την τεχνική. Εκείνο τον καιρό μελετούσα, με ιδιαίτερη προσοχή, την τεχνική της Έντας Γκάμπλερ και αυτό ήτανε μια από τις ατυχίες της «Λίνας». Παρασύρθηκα τόσο από τον τρόπο του Ίψεν, που ξέχασα ολότελα σε ποιο κοινό μιλούσα. Δεν φτάνει ότι δεν υπήρχε στο νέο έργο κανένα σχεδόν στοιχείο ντόπιο, γνώριμο, που να συγκρατήσει το ενδιαφέρον με την ομοιότητα της εικόνας, η τεχνική των «υποβρυχίων» ρευμάτων, των καταστάσεων δηλαδή που δεν εκφράζονται με δυνατές συγκρούσεις, δεν έδινε στο κοινό καμμία άμεση «δραματική» συγκίνηση» (σ. 122). Η παράσταση δεν είχε επιτυχία: η κριτική ήταν επιφυλακτική. «Κανένας δε μίλησε για το τεχνικό μέρος, γιατί δεν ήτανε σε θέση να κάνουν καμμία παρατήρηση πάνω σ' αυτό. Όπως γινόταν πάντα, απέμεινα κι' αυτή τη φορά μονάχος δρστής και κριτής του έργου μου: Είχα χαρεί που πέτυχα την απαλλαγή μου από τον «προσδιορισμό του περιβάλλοντος», ότι είχα αρχίσει ν' αποτινάζω τους δεσμούς του «τοπικού» για ν' αναζητήσω κάτι γενικώτερο. Μ' είχε, από το άλλο μέρος, ευχαριστήσει και η επιτυχία (ανεξάρτητα από τις αντιδράσεις του κοινού) μιας λεπτότερης τεχνικής. Λυπήθηκα όμως πολύ, που είδα καθαρά, παρακολουθώντας την παράσταση, ότι είχα πέσει στο αιώνιο λάθος όλων των μαθητών να υπερβάλλουν τους δασκάλους των, προ πάντων στις αδυναμίες τους: Είχα... «υπεριψενίσει τον Ίψεν» με πρότυπο ένα έργο του από τα πιο αδύνατα» (σ. 123).
191. Ο ίδιος αναφέρει μια κριτική του Φώτου Πολίτη στη «Νέα Ελλάδα», 1.10.1917, όπου επαινεί την προσπάθεια του Μελά να απαλλαγεί από το νατουραλισμό: «Ο κ. Μελάς ένοιωσε πόσο απατηλά είναι τα δράματα, που μετέχουν της ηθογραφίας και πόσο σ' αυτά η πιστή απόδοση κοινών εκφράσεων, έξενω και διανοημάτων μας ξεγελά. Αλλά δεν μπόρεσε να ζωντανέψει τ' όνειρο που είδε» (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 120 εξ.). Αναφέρει επίσης το Λεάνδρο Παλαμά, «που εγκαινίασε τη σύντομη κριτική του σταδιοδρομία με την επίθεση εναντίον μου» (σ. 123). Η Δελβερούδη εντόπισε και άρθρο του ίδιου του Μελά για το έργο του (στο «Εμπρός», 26 Σεπτ. 1917), απ' όπου προκύπτει, πως η ηρωίδα, μορφωμένη αστή, έχει κάνει συμβατικό γάμο και οδηγείται από το εσωτερικό κενό της ζωής της στην αυτοκτονία. Υπάρχει και άρθρο του Petronius στην (δια εφημερίδα (29 Σεπτ. 1917), όπου επισημαίνεται η ευθύνη της παιδείας των κοριτσιών στο απροσάρμοστο της μετέπειτα ζωής τους (Deliveroudi, ό.π., σσ. 305 εξ.).
192. Πετράκου, ό.π., σ. 267.
193. Η δήλωση των συγγραφέων στην «Εστία», 28 Ιουλ. 1919. Κριτικές δημοσιεύονται στην «Εστία» (30.8.1919). Πιο επικριτικός ο κριτικός των *Παναθηναίων*: «Αλλά διά να γραφούν comédie πρέπει ο κ. Μελάς να παύσει να Ίψενιζή και ο κ. Ξεόπουλος να Ζακυνθίζει. Εισ την «Φλόγα» ήνωσαν τον ρεαλισμόν του ο κ. Μελάς και την αισθηματικότητα του ο κ. Κόκκινος. Υπάρχουν χαριτολογήματα όχι πολύ πνευματώδη ομοία χωρά ανταύγεια των Νικοντεμείων σπινθηρισμών. Λείπει εν τούτοις το Ελληνικό χρώμα. Η μοιομηκή ζωή των ζωγράφων είναι ασυνήθης διά τας Αθήνας. Η υπόθεσις δεν παρουσιάζει καμμίαν πρωτοτυπία, καθάρθωσαν όμως οι συγγραφείς να συγκρατήσουν την προσοχήν του κόσμου...» (*Πινακοθήκη*, Αυγ.-

- Σεπτ. 1919, σ. 63, απόσπασμα στην Πετράκου, *ό.π.*, σσ. 269 εξ., όπου και άλλες κριτικές)... Βλ. και 50 χρόνια θέατρο, *ό.π.*, σ. 139.
194. Πετράκου, *ό.π.*, σσ. 274 εξ. Η επιτροπή σημειώνει πως το έργο τείνει προς τη φάρσα, έχει καλή οικονομία και ζωηρό διάλογο. Του λείπει όμως το βαθύτερο νόημα και κινείται σε ξενική ατμόσφαιρα με τύπους άγνωστους ή ασυνήθιστους για τα ελληνικά δεδομένα.
195. Κ. Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Αθήνα χ.χ., σ. 95 (από τον Ιούλιο του 1920· η Πετράκου σημειώνει πως χρειάζεται διασταύρωση των πληροφοριών).
196. Θετική η κριτική της «Εστίας» (9 Οκτ. 1920), επιφυλακτικότερη της *Παναθηναϊκής* (Σεπτ.-Οκτ. 1920, σ. 57), που μιλάει για «ηθογραφική σάτιρα κοινωνικών τύπων με κωμικά επεισόδια προκαλούντα χονδρόν γέλωτα... Η Α' πράξις ... στερείται πρωτοτυπίας, η δεύτερη, η κυρίως αποτελεί η διακωμώδησις ενός μαλλιάρου ποιήματος «Η έμνεψις», είνε η καλλίτερη. Αλλ' η τρίτη μετατρέπει την κωμωδία εις φάρσαν... Ανέμενε κανείς πρωτοτυπιωτέραν πλοκήν και καλαισθητικωτέραν και ευφυστέραν διαγραφήν χαρακτηρισμών, ους συνεισέφερεν κυρίως ο κ. Μελάς» (απόσπασμα στην Πετράκου, *ό.π.*, σ. 276). Ο Άγγελος Δόξας γράφει: «Έργο γεμάτο δράσι και προ παντός ζωηρότητα που σκεπάζει μερικώς σγαινοτανείς διαλόγους. Οι διάλογοι φυσικοί, έξυπνοι, αβίαστοι. Η πλοκή της κωμωδίας του λείπει και η κεντρική ιδέα φαίνεται πολύ δύσκολα. Έχει δύο καλούς χαρακτήρες... και μερικές σκηνικές απροσεξίες...» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, Οκτ. 1920, σ. 13, κατά Πετράκου, *ό.π.*, σ. 276). Ο «Φαντάζιο» (Χάρης Σταματίου) γράφει μια ύποπτα υμνητική κριτική στον «Ελεύθερο Τύπο» (30 Μαΐου 1924).
197. Ο ειρωνικός τόνος δίνει και παίρνει. Ο Πολίτης αμφιβάλλει για την ουσιαστική συμμετοχή του Τσοκπούλου στο έργο, γιατί μόνο ο Μελάς κάνει «παρόμοια τολμηρά ψαρεύματα» και «τόσον θαυμασίους ιδεολογικούς σάλτους». Ο τύπος του Κούτσαβου είναι «γνήσιος και νόμιμος απόγονος των πρώτων του «Χαλασμένου Σπιτιού» του κ. Σ. Μελά, το πνευματικό αποστράγγισμα και το ιδεολογικόν απόσταγμα του εμπνευσμένου εκείνου έργου. Όσον αφορά δε την φιλολογούσαν ηρωίδα Λήδαν, αυτή ομιλεί με την ιδίαν λυρικήν έξαρσιν, η οποία χαρακτηρίζει τα αποφθέγματα του «Γιου του Ίσκιου». Πρότυπο φαίνεται πως στάθηκαν οι «Femmes savantes» του Μολιέρου· αλλά πρόκειται για χονδροειδή απομίμηση και πραγματική κοροϊδία του έργου. «Εις τα χονδρά χέρια του Έλληνος κηπουρού θραύονται οι λεπτοί κλάδοι της γαλλικής τέχνης, και το ελληνικόν κούτσουρον, παραμένει άκαρπον, άγονον, και χυδαίον» («Πολυτεία», 11.10.1920, *Επιλογή*, *ό.π.*, σσ. 100-102).
198. Η διανομή φανερώνει διακεκριμένα ονόματα: Κυβέλη, Α. Βεάκη, Π. Γαβροηλίδη, Σ. Αλκαίου, Γ. Παπαγεωργίου, Λ. Λούη, Ν. Γαϊτανάκη, Α. Βόκου, Α. Μουστάκα, Β. Δημοπούλου. Η επιτροπή θεωρεί το έργο ως το καλύτερο, είναι «το συγκινητότατος περισσώτερος αρετάς και δραματικού ενδιαφέροντος και εντόνου διαγραφής των χαρακτήρων και ζωηράς αναπαραστάσεως της ζωής προς δε και αξιόλογα λογοτεχνικά και σκηνικά χαρίσματα, εν συγκρίσει πάντοτε προς τα άλλα έργα τα οποία παρακολουθήσαμεν...» (Πετράκου, *ό.π.*, σ. 287).
199. Στο 50 χρόνια θέατρο στο κεφ. 18: Η περιπέτεια του «Μια νύχτα, μια ζωή» (σ. 123 εξ.). Επειδή ακολουθεί το κεφ. 19: Το «Θέατρο των Συγγροσέων». Πρώτη σοβαρή προσπάθεια στην Τραγωδία (σ. 131 εξ.), που αναφέρεται μεταξύ άλλων και στην παράσταση του «Οιδίποδος τυράννου», από το Φώτο Πολίτη, ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση, ότι το έργο ήταν γραμμένο πριν απ' το 1919. Κανείς δεν μπορεί να αποδείξει με βεβαιότητα ότι δεν είναι έτσι, αλλά ο συνειρμικός χα-

- ρακτήρας των απομνημονευμάτων δεν παρέχει εχέγγυα για τη σωστή σειρά των γεγονότων, γιατί ο Μελάς συχνά δεν θυμάται καλά ή δεν θέλει να θυμάται σωστά και συγχέει την ακολουθία των πραγμάτων και κάνει χρονολογικά άλματα. Η συγγραφή του έργου θα ταίριαζε πιο καλά στον απόηχο της επιτυχίας του «Φιντανγκιού», με το οποίο το συνδέουν ορισμένα μοτίβα, και την προσπάθεια του Μελά, ανα αναχαίτσει την επιτυχία του Χορν, ανεβάζοντας το 1924 και το 1925 τέσσερα συνολικά δικά του έργα, μεταξύ άλλων το καινούργιο «Μια νύχτα μια ζωή».
200. Εδώ έχει παρεισφρήσει κάποια ανακρίβεια στην αφήγηση του Μελά, γιατί η ίδια πίνει από μόνη της, να ξεχάσει την απελπισία της.
201. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 125 εξ.
202. Ο Γιώργος Βελουδής έχει υποστηρίξει και συγγένειες με την «Rose Berndt» του Hauptmann, αλλά δεν είναι και τόσο ισχυρές (*Germanograecia*, ό.π., σ. 362 και 640).
203. Γράφει ο ίδιος ο Μελάς: «Απάνω στη δουλειά, όμως, είχα αλλάξει γνώμη για το φινάλε. Μου είχε φανεί ότι αυτό, σχετικώς ευτυχημένο τέλος, εξήμιωνε το δραματικό χαρακτήρα του έργου και ότι αφαιρούσε από την ηρωίδα την αυστηρή συνέπεια. Εκεί που την είχαν σπρώξει τα περιστατικά της ταραγμένης νύχτας έπρεπε να της ήταν αδύνατο να ζήσει. Έτσι, στο γραπτό, την είχα να φεύγει περήφανα και τραγικά, από το συμπόσιο της ζωής» (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 127). Η Κυβέλη όμως, με το σωστό ένστικτο του θεατράνθρωπου, του παρατήρησε, πως το χάλασε κι αυτό δεν το παίζει (ό.π., σ. 128).
204. Για το πρώτο τέλος (που βρίσκεται και στην τυπωμένη μορφή του έργου, «εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Βασιλείου 1924»), σημειώνει στα Απομνημονεύματά του: «Αυτά τα λόγια ήτανε λάθος όχι μόνο γιατί δίνανε σε μορφή που δεν ήτανε διαφορετική από κήρυγμα ό,τι έπρεπε να μένει στην ψυχή του θεατή σαν εντύπωση ανέκφραστη, αλλά και γιατί σαν να τον ανέβαζαν κ' αυτόν, ξαφνικά, στη σκηνή, να λάβει το λόγο. Η Κυβέλη μούλεγε, κάθε βράδυ, όταν άκουγε τα παταγώδη χειροκροτήματα, φίλε μου, είναι των τελευταίων καθισμάτων της πλατείας... / Αποφάσισα να διορθώσω το κείμενο. Σε μια από τις επαναλήψεις του έργου έβγαλα τη φράση «και τότε αυτά τα χέρια, που είναι καμωμένα για δουλειά, θα ιδείς αν ξέρουν να γκρεμίζουν» κ' έβαλα: «...ο Θεός θα τους κρίνει!...» Η διόρθωση έγινε από καθαρά τεχνικό λόγο. Μερικοί κριτικοί το παρεξήγησαν: Το πέρασαν για ιδεολογική παλινωδία. Και μου ρίχτηκαν. Αλλά και παλινωδία να ήταν, δεν έχει δικαίωμα ένας συγγραφέας να τροποποιεί κάτι σ' ένα έργο του που δεν ανταποκρίνεται πια στο στοχασμό του;» (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 142). Ο Μελάς τερματίζει τη «σοσιαλιστική» του φάση: δεν υπήρχε κανένας «τεχνικός» λόγος να αλλάξει το μήνυμα πέρα από τον πολιτικό του καιροσκοπισμό.
205. Ο ίδιος ισχυρίζεται πως «μέσα σ' αυτό το έργο υπάρχει κιόλας αισθητός ο αποχαιρετισμός μες προς την τεχνική του μεγάλου Νορβηγού δασκάλου» και φανερόνεται «ο πόθος για ένα καινούργιο θέατρο», αλλά παραμένει σκοτεινό τι ακριβώς εννοεί. Από την άποψη της ιφενικής τεχνικής είναι το πιο σύνθετο του δραματικό έργο.
206. Για την πρόσληψη των έργων αυτών στην Αθήνα βλ. Α.-Ε. Δελβερούδη, Βενετισμός ή «έργα με θέση»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι. Στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*. Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242.
207. Αυτό διαχωρίζει το Ρεαλισμό από το Νατουραλισμό, όπου ο *locus amoenus* της ωραιοποιημένης ηθογραφικής επαρχίας και του λαϊκού πολιτισμού γίνεται *locus terribilis* της ανθρώπινης εξαθλίωσης και αποκτήνωσης (βλ. Β. Πούχνερ, το «Φι-

- νανάκι» και η κληρονομιά της ηθογραφίας. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 317-331).
208. Ο Μελάς διάβασε και «εφαρμόζει» δραματικά ψυχανάλυση: ο μισητός εργοδότης της της εμφανίζεται σε εφιάλτη θεόγυμνος με στεφάνι γάμου, την πλησιάζει και της ψιθυρίζει στο αυτί, πως τώρα είναι δική του και μπορεί να την κάνει ό,τι θέλει. Ύστερα η ίδια μορφή έγινε ο πατέρας της σε άσπρο νυχτικό που μπαίνει στη κρεβατοκάμαρά της και ψαχουλεύει στην τσάντα της: αυτή η φάση του ονείρου είναι πραγματικότητα και η Όλγα είναι απελπισμένη για τη δυσπιστία που της δείχνει (ό.π., σ. 7).
209. Εδώ επεισέρχονται αυτοβιογραφικά στοιχεία του Μελά: οι καλές κυρίες της Αθήνας ήθελαν να στείλουν το ορφανό για σπουδές στη Γερμανία (βλ. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 55 εξ.).
210. Σ. 19. Συγκρατημένη καρικατούρα του παλαιού καπιταλιστή.
211. Τώρα ο Μελάς χειρίζεται ειρωνεία και τραγική ειρωνεία, υπαινιγμούς και μισόλογα του ψενικού διαλόγου με μεγαλύτερη επιδεξιότητα: χαρακτηριστικά του όμως εξακολουθούν να είναι οι εικόνες βιαιότητας και η αποκάλυπτη ωμότητα στις διανθρώπινες σχέσεις: Ο Κράπας μιλάει για κάποια κόρη αρραβωνιασμένη όπου βιάζεται ο κύριος για το γάμο και η Όλγα απαντά: «Ναι!... Είναι τόσο βιαστικοί όλοι αυτοί!... Κράπας, κρύβοντας κακά την ταραχή του: Πολύ παράξενες ιδέες, δεσποίνις, γι' αυτό το ζήτημα!... Όλγα, σε άξαφνη έκρηξη, δυνατά: Όταν τον γδέρνουνε κανένα... όταν του ξεκολλάνε το πετσί και τρέχει αίματα, θέλετε νάχη και ιδέες!... Τηλέμαχος, αυστηρά: Όλγα, τι πα να πη αυτό; Ουρανία, κάπως κλαψιάρικα: Παιδί μου!... Όλγα που έχει συνέλθει τώρα: Μιλάω για μια φίλη μου μητέρα!... Τρεις πήχες είν' το σάβανο! Και λογαριάζουν να της ψωνίσουν τετρακόσιες» (σ. 26). Η έκδοσος του κειμένου είναι γεμάτη από αποκρουστικά τυπογραφικά λάθη. Η στίξη κάνει κατάχρηση των αποσιωπητικών.
212. Εδώ ο Μελάς διδάσκει πάλι μαθήματα κοινωνιολογίας. Λέει η μητέρα: «Αλλοίμονο αν αρχίσει ο καθένας να λήη εκείνο που αισθάνεται!... Η μεγαλύτερη κοινωνική αρετή είνε η υποκρισία».
213. Κι εδώ ο Μελάς θίγει τον προβληματισμό του δικαιώματος της εργασίας για τη γυναίκα (ομολογεί πως οι νεαρές εργάτριες ήταν και το κινητήριο θέμα για να γράψει το έργο αυτό), ενώ ο πατέρας τονίζει την αγωνία για την τιμή της κόρης του. Η Όλγα αντιτίθεται στο συμβατικό γάμο: «...Τίποτα δεν αισθάνομαι γι' αυτόν τον άνθρωπο!... Θα είνε σα να βγω από δω μέσα, ετούτη τη στιγμή, τα μάτια μου δεμένα με μαντύλι... Και σ' όποιον πέσω απάνου... σ' όποιον τύχη... να δώσω αμέσως τα νειάτα μου... την καρδιά μου... το κορμί μου κι' αυτό για όλη μου τη ζωή... για πάντα!...» (σ. 28).
214. Αναπτύσσει και «καπιταλιστική» ιδεολογία: στην Όλγα που διατείνεται πως είναι ατιμία να πουληθεί κανείς, απαντάει επιγραμματικά: «Να πουληθί!... Μα τι άλλο είναι, λοιπόν, αυτός ο κόσμος παρά ένα παζάρ!» (σ. 38).
215. «'Ετσ' είν' αυτά τα πράγματα, παιδί μου!... Θάτανα καλλίτερο, δηλαδή, να κάτσω να γεράσω, κολλημένη στην καρέκλα με το ένθημα στο χέρι, σ' εκείνο το παράθυρο; Έχω παιδιά στον κόσμο σήμερα. Γελάει ο δράκος μου, κι' ανοίγουνε τα επουράνια. Τότε του δίνω άφεση και απουνού για όλα μούχει κάνει και θα μου κάνη, ως που να παραδώσω την ψυχή!...» (σ. 45).
216. «Δεν αγαπούσα!... Μα δεν καταλαβαίνω τι θα πη αυτό!... Κι' από κορίτσι, και τώρα παντρεμένη, ακούω να μιλάνε ολοένα!... Όμως ποτέ μου δεν κατάλαβα!... Της κάθε μιας της πέφτει ένας άντρας. Κουτσός, στραβός, άγγελος ουρανού ή Βελζεβούλης απ' την κόλαση... αυτόνε σουστείλε ο Θεός, για να τον έχης κορώνα

- στο κεφάλι σου!... Τον αγαπάς γιατί' είναι άντρας σου» (σ. 46). Το μέλλον διαγράφεται κάπως έτσι: «Αν, ο Θεός να μην το δώσει, σε βρούνε από βίβρανα μεγάλα μ' αυτόν τον άνθρωπο, έρμη δεν είσαι! Θα μου τα λες, μαζί θα κλαίμε, και θα τα περάσως με καρδιά, έτσι, όπως στέκει σε μίαν γυναίκα σωστή και τίμια!...» (σ. 45).
217. Το γνωστό ρητό από την πρώτη πράξη της «Τρισεύγενης» («Δεν ξέρω ούτε πατέρα, ούτε σπύτη», Κ. Παλαμά, *Τρισεύγενη*, Φιλολογική επιμέλεια και εισαγωγή Β. Πούχγερ, Αθήνα 1995, σ. 200) παίρνει όμως άλλη τροπή, γιατί η αιτία της αποκόλλησης από την οικογένεια είναι η εργασία: «...Μη μου μιλάς γι' αυτούς!... Πατέρα εγώ δεν έχω!... Δεν έχω μητέρα!... Δεν έχω αδέρφια!... δεν έχω τίποτα!... Τίποτα!... Απ' την ημέρα που βγήκα μόνη μου στον κόσμο... κι' άρχισα να δουλεύω, να κερδίζω το ψωμί μου... να νοιώθω πως είμαι άνθρωπος κι' εγώ, πως έχω ύπαρξη... πως έχω θέληση δική μου... Απ' την ημέρα αυτή νοιώθω πως είμαι αλλαγμένη... Μα όσα γίναν χτες το βράδυ και όσα γίνονται απόψε...» (σ. 48). Έχει χάσει την πίστη στον πατέρα της. Της φαίνεται «πρόστυχος, άνανδρος, ταπεινός», που απλώς επιβάλλει τη θέλησή του με την πιο γυμνή βία.
218. Στο σημείο αυτό επαναλαμβάνει τα λόγια του αδελφού της, του Νίκου, που ήταν ειρωνικά: «Για την αγάπη άλλος αλλαξοπίστησε, άλλος επρόδωσε πατρίδα, άλλος επέταξε βασιλική κορώνα, άλλος αρνήθηκε γονιούς αληθινούς...» (σ. 51). Όχι θετούς όπως ο Μίλτος.
219. Στο σημείο αυτό φανερώνεται πάλι ο ερωτισμός του Μελά: «Να βλέπω έτσι... όσο θέλω, το στήθος σας ν' ανεβοκατεβαίνει, ν' ακούω από κοντά τον ανασασμό σας... Κι' αυτό να μη μορφή κανένας να μου το απαγορέψη!... Κανένας!... ούτ' εσείς!... Νάναι δικαίωμά μου!» (σ. 57). Η γυναίκα ως κτήμα και περιουσιακό στοιχείο.
220. «Δεσποινίς!... Έχω λεπτά πραγματικώς, αφού είστε περίεργη να μάθετε!... Μόνο λεπτά για χάσιμο δεν έχω!... Καληνύχτα σας!» (σ. 62).
221. «Ήθελε να μ' αναγκάση να σου πω την ντροπή μου!... Να μάθης πως έδινε για σένα τόσο χρήμα!... Το κορμί σου δεν τούφτανε! Ήθελε την ψυχή σου!... Να την έχη σκλαβωμένη με μια αιώνια ευγνωμοσύνη!...» (σσ. 64 εξ.).
222. «Ήταν ανώτερο από τη θέλησή μου. Όταν το είδα στο τραπέζι, μάλιστα, να λάμπη όλος μέσσο στο θρίαμβό του... αχ, πατέρα! Κι' έπειτα πάλι εδώ, δεν είναι μια στιγμή, είχε τόσο το ύφος του ανθρώπου, που τίποτα δεν μπορεί ν' αντισταθή στο πορτοφόλι του!».
223. Ο ίδιος ο Μελάς το θεωρεί λάθος του. «Το κυριώτερο τεχνικό λάθος είναι ότι η δραματική «κλίμακα» (το «κρεσσέντο») φτάνει στο κατακόρυφο στη δεύτερη πράξη, στο φινάλε της. Εκεί τελειώνει (δηλαδή εξαντλείται ουσιαστικά) η δραματική σύγκρουση της Όλγας με τον πατέρα της» (50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 141). Τέτοιες παρατηρήσεις δείχνουν πόσο προσκολλημένος τελικά είναι στη γαλλική παράδοση του «καλοφτιαγμένου» έργου. Συνεχίζει: «Είχε όμως, σ' αντάλλαγμα, το έργο, δυνατές συγκρούσεις και διαλόγους ζωντανούς, άμεσους, που λέγανε ξάστερα εκείνο που θέλανε να πούνε» (σσ. 141 εξ.).
224. «Έτσι κι έτσι δε σ' έχουνε για πούλημα; Τι σ' αυτόν... τι σ' εμένα! Δεν είναι το ίδιο; Σπάσε λοιπόν, απόψε τα δεσμά σου, ανόητη!...» (σ. 77).
225. Στο σημείο αυτό ο Μελάς περιγράφει ένα παραστατικό όραμα του καπιταλισμού, το δαίμονα Μαμμωνά: «Μα δεν καταλαβαίνεις πως δεν πιστεύω πια σε τίποτα!... Δεν καταλαβαίνεις πως δε μου μένει τίποτ' άλλο από την αηδία; Στο δρόμο που 'ρχόμουν, χτυπούσε η βροχή πάνω στους τσίγκους κάποιων μαγαζιών... Κι' έτσι μου φάνηκε πως κάποιος δαίμονας κρατούσε δυο πεντάρες... δυο δεκάρες... κάτι τέτοιο... Κι αυτές μεγάλωναν, και αυτός μεγάλωνε και τις χτυπούσε στον αέρα,

τη μια πάνω στην άλλη. Και γίνηκε πελώριος!... Και γύρω από τα πόδια του μου φάνηκε να βλέπω ανθρωπάκια... Χιλιάδες ανθρωπάκια!... Κι' εχόρευαν στον ήχο που τους χτυπούσε αυτός ο δαίμονας... Κι' έκαναν μορφασμούς... και τούμπες... τόσο αστείες!... Τόσο σιχαμενές!...» (σ. 80).

226. Θ. Γραμματάς, ό. π.

227. «Ελεύθερον Βήμα», 23 Αυγ. 1924. Αποσπάσματα στην Πετράκου, ό.π., σσ. 287 εξ.

228. Προαναγγέλλει ο «Θεατρικός»: «...η τραγική απεικόνις των συνθηκών της μικροαστικής ζωής. Μέσα στην περιπέτεια μιας οικογενείας μας παρουσιάζει ο συγγραφέυς την εικόνα της καταθλιπτικής πίεσεως που ασκεί ο οικονομικός παράγων εις την ζωήν μας. Αν αφαιρέση κανείς μεμονωμένας αποπειράς, οι νεώτεροι θεατρικοί συγγραφείς το τρομερόν αυτό πρόβλημα, την πάλην του κοινωνικού ατόμου προς τον βαθύτερον ρυθμιστήν της ζωής, το χρήμα... μίαν πάλην αγρίαν και διεξαγομένην συνεχώς δεν ανεζήτησαν...» («Δημοκρατία», 24 Αυγ. 1924).

229. Στο «Ελεύθερον Βήμα» σημειώνει με ταπεινοφροσύνη: «Δεν πρόκειται περί ανακαλύψεως της πυρίτιδος. Προσεπάθησα να ζωγραφίσω με τας απλουστέρας γραμμάς και τα κυριώτερα χρώματα μια πολύ συνηθισμένη ζωή: τη ζωή των μικρονοικοκυραίων. Μεταξύ της λάμπσεως της «επάνω» τάξεως και της αφανείας του κάτω λαού ο μικροαστός παριστά εις τον κοινωνικόν πίνακα ένα μελαγχολικόν σκίφωσ από αμυδρές, τριμμένες, ωχρές, δυσδιάκριτες μορφές που σπαράζουν εις τα νύχια αιωνίων, ανεξομαλύντων αντιφάσεων. Είναι τα θλιβερώτερα θεάματα των κρατουσών κοινωνικών συνθηκών και όμως οι θερμώτεροι απολογιταί των. Είναι δούλοι και όμως η καθημερινή των τροφή είναι η φρεναπάτη των κυρίων. Είναι ο κόσμος της σκληρής δουλειάς και όμως έρμαιοι αιωνίων, αθεραπεύτων αναγκών. Αν προσέξη κανείς μολαταύτα κάπως καλλίτερα... θα αντιληφθή ότι μία μεγάλη ζύμωσις λαμβάνει χώραν εις το μελαγχολικό σκίφωσ... αποτέλεσμα του τελευταίου μεγάλου πολέμου... [Το έργο] είναι μία δραματική σπουδή της σημερινής καταστάσεως εις ένα από τα κοινωνικά κύτταρα» («Ελεύθερον Βήμα», 24 Αυγ. 1924, Πετράκου, ό.π., σ. 288).

230. «Η μόνη παραφωνία ήτανε η κριτική του Φώτου Πολίτη που κατηγορούσε όμως περισσότερο τη σοσιαλιστική ροπή του έργου παρά τη δραματουργική πλευρά» (50 χρόνια θέατρο, ό.π., σ. 140).

231. Αποσπάσματα της κριτικής («Ελεύθερον Βήμα», 28 Αυγ. 1924) στην Πετράκου, ό.π., σσ. 288 εξ. Για τη σκηνική σταδιοδρομία του έργου βλ. Πούχνερ, Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο, ό.π.

232. «Ελεύθερον Βήμα» 2 και 3 Σεπτ. 1924.

233. *Τα Παρασκήνια* 14, 14 Σεπτ. 1924, σσ. 22 εξ. Βλ. και «Εστία», 26 Αυγ. 1924 (Πετράκου, ό.π., σσ. 289).

234. Υλικό στην Πετράκου, ό.π., σ. 290.

235. «Πολιτεία», 27.8.1924. Μετά τους λιβέλους που έχει γράψει εναντίον των δραματικών έργων του Μελά, η κριτική αυτή είναι πιο συγκρατημένη. Ειρωνεύεται κυρίως την «επαναστατική» διάθεση του συγγραφέα: «Την νύκτα της 25 προς 26 Αυγούστου ο κ. Σ. Μελάς κατόπιν επανειλημμένων διά του τύπου προειδοποιήσεων, επανεστάτησεν διά του θεάτρου Κυβέλης εναντίον της κοινωνίας, δεχθείς ακολούθως τα συγχαρητήρια και τα χειροκροτήματα της κοινωνίας αυτής εναντίον της οποίας επανεστάτησε. Της «κοινωνίας» όχι. Δεν είναι αυτή η κυριολεξία. Διότι, ως γνωστόν, εις την Ελλάδα η «κοινωνία» ευρίσκειται μόνον εντός της φαντασίας μας, έξω δε, εις την πραγματικότητα, υπάρχουν πλήθος άτομα, ατά-

- κτως ερριμμένα και επαναστατούντα ηρωικώς εναντίον της εν τη φαντασία του κοινωνίας...» (*Επιλογή*, ό.π., σσ. 189 εξ.). Περιγράφει τον καμβά του έργου ως εξής: «Τι είναι το δράμα του κ. Μελά; Η αιωνία αγνή κόρη, η οποία αγαπά τον αιώνιον αγνόν νέον και δεν θέλει να παντρευθεί τον αιώνιον αγροίκον πλουτοκράτην έμπορον». Και τελειώνει: «Ο επαναστάτης συγγραφεύς εξετέλεσε την επανάστασίν του, και η κοινωνία εχειροκρότησε την ανεντίον της επανάστασιν. Βολεύονται τόσο όμορφα όλα τα πράγματα εις την Ελλάδα μας!...» (σ. 1910).
236. Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1962, σσ. 635 εξ. Η κριτική του στον «Ριζοσπάστη» εξόργισε χαρακτηριστικά τον Μελά ιδιαίτερα: «Εις την Ελλάδα κριτική δεν υπάρχει. Διότι δεν υπάρχει συνείδησις, ούτε καλλιτεχνική, ούτε απλώς και στοιχειωδώς ηθική». Οι αιτίες είναι αντιζηλιές, αμάθεια, ανικανότητα, εκδίκηση. Κάνει και ορισμένες σωστές παρατηρήσεις: «... Κυμαίνονται πάντοτε από της πλήρους αρνήσεως μέχρι του θερμότερου ενθουσιασμού. Σας κατηγορούν άλλοι ως υπέρ το δέον συντηρητικόν, άλλοι ως επαναστάτην των άκρων. Το χαριέστερον από όλα είναι ότι εκείνοι ακριβώς οι οποίοι σας κεραιυνώνουν ως κοινότοπον σας κατηγορούν συγχρόνως ως επαναστάτην. Σας ονομάζουν αστόν και όμως είναι γεμάτοι από απόπειραν σαρκασμού ότι δεν περιορίζεσθε εις την απόλασιν των αγαθών που σας παρέχει το σύστημα αλλά θέλετε να το εξευτελίσετε» («Δημοκρατία», 28 Αυγ. 1924, Πετράκου, ό.π., σ. 291). Ο καλλιτέχνης ο ίδιος είναι ο μόνος έγκυρος κριτής των έργων του.
237. Για τη γιογκοσλαβική παράσταση και την απήχησή της βλ. *50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 140 εξ.
238. «Εστία», 22 Δεκ. 1924. Ο ίδιος ο Μελάς δεν τη βρίσκει κακή την πρωταγωνίστρια (*50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 162). Βλ. Πετράκου, ό.π., σ. 292.
239. «Φυσιγνωμίες λογοτεχνών: Σπύρος Μελάς», «Πρωϊά» 1.1.1926.
240. Α.Μ. Ανδρεάδης, «Το σύγχρονον Ελληνικόν θέατρον» *Νέα Εστία Β* (1927), σ. 1069 (μετάφραση του γαλλικού άρθρου *Le Théâtre Grec contemporain* της *Revue de Génève*, 1927).
241. Σημειώνει ο Άλκης Θρύλος: «Η περιπέτεια είναι κοινότατη. Αναλογιζόμαστε ότι στο «Φυντανάκι» του Π. Χορν που πλέκεται γύρω από μια περίπτωση περίπου ίδια, ο πατέρας κατανοεί το δράμα της κόρης του, συμπάσχει μαζί της· υποφέρει γιατί υποχρεώνεται να της ζητήσει μια θυσία· έτσι φωτίζεται και το δικό του δίκαιο και καθώς κερδίζει, αποσπά τη συμπάθειά μας, μας μεταδίνει τη δραματικότητα της περίπτωσης του. Αντίθετα ο πατέρας στο «Μια νύχτα μια ζωή» είναι μόνο σκαϊός κι ωμός· μας αφίνει αδιάφορους. Θυμόμαστε ότι και ο Ξενοπουλος έδωσε κάποια δικαίωση στο σκληρό πατέρα της Στέλλας Βιολάντη γιατί κατενόησε ότι μόνο χάρις σ' αυτήν θ' αποκτούσε δραματική υπόσταση. Θυμούμαστε επίσης ότι σ' ένα από τα πρώτα έργα της ελληνικής δραματογραφίας, στους «Κούρδους» του Καμβύση, και χωρίς κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεν μπορούμε ν' αρνηθούμε ότι «Μια νύχτα μια ζωή» κατανοήσει την αγαπημένη του· και εκείνος, αν και διαπλάσθηκε χρόνια πριν, σε μια εποχή όπου η διαμόρφωση των οπωσδήποτε προοδευτικών ιδεών ήταν ακόμα υποτυπώδης και μόλις άρχιζε να διαγράφεται, είχε κατορθώσει να συγχωρήσει. Όσο όμως κι' αν δεχόμαστε το «Μια νύχτα μια ζωή» με επιφυλάξεις, και χωρίς κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεν μπορούμε ν' αρνηθούμε ότι το έργο αυτό... [αναφέρει σε παράθεμα την άποψη του Πολίτη και του Κ. Οικονομίδη - περίμενε περισσότερα από το Μελά] ... έχει ορισμένα από τα προσόντα που απαιτεί το είδος στο οποίο ανήκει· το είδος του καθαρού νατουραλιστικού θεάτρου. Τα πρόσωπα μπορεί να είναι κάπως σκιάδη, επίπεδα, σχηματοποιημένα, αλλά συνολικά είναι καλοδεμένον, καλογραμμένο· ο διάλογος είναι ζωντανά-

νός, ζωηρός, η δομή γερή. Η ανέλιξη της υπόθεσης είναι ομαλή, κανονική· δεν προσκρούει σε προσκόμματα, δεν παρεκτρέπεται σε επεισόδια περιπτά και άσχετα με την κύρια δράση».

242. Ο Λυγίζος, ό.π., σ. 149, σημειώνει για το έργο: «Αν και παρουσιάζει περισσότερο δραματικό ενδιαφέρον απ' «Το χαλασμένο Σπίτι», δε προσθέτει τίποτα περισσότερο απ' ό,τι μια συνηθισμένη ηθογραφία, που σχετίζεται με τα ήθη και το δράμα των μικροαστών. Η ηρωίδα κ' εδώ εξαναγκάζεται απ' τις ανάγκες, τις πιέσεις και την ανέχεια, να πάρει τον «άσκημο δρόμο». «Το Φιντανάκι» (1921) είχε προηγηθεί σ' αυτή την περίπτωση κ' έτσι το έργο του Μελά δεν έθιγε κάτι το νέο. Η μόνη διαφορά είναι, πως «Το Φιντανάκι» συγκινεί ακόμα και σήμερα το κοινό, ενώ το έργο του Μελά δεν φαίνεται ν' άντεξε στο χρόνο» (ό.π., σσ. 149 εξ.).

ZUSAMMENFASSUNG

Walter Puchner,

Der junge Spyros Melas als Dramatiker, oder Die Kriterien des Bühnenerfolgs im Zeitalter der «Theaters der Ideen». Eine Umwertung.

Vorliegende Studie stellt eine umfangreiche Detailanalyse der ersten fünf dramatischen Werke von Spyros Melas dar, die im Zeitraum von 1907 bis 1924 erschienen sind bzw. aufgeführt wurden. Es handelt sich um «Der Sohn des Schattens» (1907), «Das rote Hemd» (1908), «Das ruinierte Haus» (1909), «Weiß und Schwarz» (1913) sowie «Eine Nacht ein Leben» (1924). Das Forschungsinteresse an diesen Theaterstücken geht davon aus, daß es der Jungredakteur verschiedener Zeitungen auf meisterhafte Weise verstanden hat, sich dem herrschenden Zeit- und Publikumsgeschmack anzupassen und die jeweils gängigen Modeströmungen zu adaptieren, um den gewünschten Erfolg zu sichern. So bewegen sich seine ersten Stücke vom Symbolismus und Ethographismus (Sittenschilderung der Provinz) mit einem oberflächlich verstandenen «Übermenschentum» zur Milieustudie der Hafendarbeiter (noch mit symbolistischen Einschlägen), zum extremen Naturalismus hauptmannscher Prägung im Fialkermilieu, von dort zur ätzenden Bürgerkritik und schließlich zum analytischen Sozialdrama Ibsenscher Prägung mit einer gewissen dramaturgischen Routine. Die Aufführungen, deren Rezeption bis ins Detail untersucht wird, sind meist begleitet von Zeitungskampagnen seinerseits, die den angestrebten Erfolg sichern und seinen Namen in die Schlagzeilen der Presse bringen sollen. Als Erfolgsphänomen ist der junge Melas, noch vor seinem Pariser Aufenthalt, den Regiearbeiten im «Kunsttheater» (1925) und später zusammen mit Marika Kotopouli (1929/30), seinen «Judas» (1935) und seiner Ernennung zum Akademiemitglied, ein interessanter Untersuchungsgegenstand, weil sich in seinen Erfolgsstrategien und dramaturgischen Rezepten die literarischen Modeströmungen der Zeit widerspiegeln.