

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ MAURICE MAETERLINCK ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μύστης θεατρικών αξιών, που οροσήμαναν την ανανέωση σε βάθος των νεότερων ευρωπαϊκών σκηνικών αναζητήσεων, ο Κ. Παλαμάς είναι ο συγγραφέας των πρώτων άρθρων που από το 1893 εγγώρισαν στο ελληνικό κοινό τη δραματοουργία του Maurice Maeterlinck:

Τα συμβολικά δράματα του Μαίτερλινγκ είναι «πρωτάκουστα», «αλλοιώτικα». «Η απλή ανάγνωσή τους σου φανερώνει "integros fontes, novos flores" κατά τον στίχο του Λουκρήτιου».¹

«...στό δράμα φανερώνεται όλη ή δημιουργική πρωτοτυπία, όλη ή άκατανίκητη γοητεία της ποιήσεως του Μαίτερλινγκ».²

Στον Παλαμά δεν αρκεί η σκηνική παράσταση για να του εντυπωθεί σαν αυθεντικό ένα δράμα· πρέπει να διεγείρει τη σκέψη του η ποιητική του αξία, η καινοτόμα θεατρικότητά του, κορύφωση καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η αποτίμηση του βέλγου δραματογράφου εδραιώνεται στις απόψεις καταξιωμένων συγχρόνων του γάλλων κριτικών, όπως του Octave Mirbeau³ που χαιρέτισε τους νεωτερισμούς του Maurice Maeterlinck αποκαλώντας τον «βέλγο Σαίξπηρ», του Jules Lemaître,⁴ του βέλγου Emile Verhaeren⁵ που ανέτρεξε ομοίως στο σαιξπηρικό θέατρο, σταθερό άξονα αναφοράς της ρομαντικής και μεταρομαντικής θεατρολογίας, του Arthur Symonds.⁶

Ερμηνεύοντας το φιλοσοφικό μελέτημα του Maurice Maeterlinck. *Ο Θησαυρός των ταπεινών* (1896), πρώτο μεταφρασμένο ελληνικά από τον Ν. Καζαντζάκη αυτοτελές έργο του, που φωτίζει με πολύ ενδιαφέρον την δραματογραφία του, ο Παλαμάς του αποδίδει συγγενή αισθητική προθετικότητα με τους αρχαίους τραγικούς και παραβάλλει τη συντριβή από την ειμαρμένη του τραγικού ήρωα, την λιτή δράση του αρχαίου θεάτρου, με τα απλά, συχνά απαρατήρητα δράματα της καθημερινότητας, με την εσωτερική υπερένταση των ασήμαντων προσώπων της, που φορτίζονται με πολύ περισσότερο πάθος από τα εξωτερικά ορατά γεγονότα:

«...έκει τὰ ἄϋλα φοροῦν σάρκα, πού ὅσο κι ἂν εἶναι αἰθερόπλαστη κ' ἐκείνη, τὰ στεφανώνει μέ κάλλος πρωτόφαντον, ἄφθαρτο,

καί τὰ κάνει ἀντικείμενα σεβασμοῦ καί εἰδῶλα λατρείας».⁷

Στη συνέχεια ο Παλαμάς αναφέρεται στην πλοκή του *Θανάτου του Τινταγκίλ*, ως αντιπροσωπευτικής της «τόσο βαθυστάλαχτης ὡμορφιάς τῶν δραμάτων τοῦ βέλγου ιεροφάντη».

Το ἄρθρο κλείνει με μια ειρωνική αιχμή κατά της «ελληνοπρέπειας» «τῆς ἄττικῆς ρουτίνας», που ἡ ἀγνοία της αυθεντικῆς θεατρικῆς ουσίας της επιτρέπει «νά γελᾷ» με την υψηλή δραματική «Τέχνη» του συμβολιστῆ φιλόσοφου ποιητή.

Το 1902 ο Νίκος Επισκοπόπουλος, που θα εγγράψει λίγο αργότερα την παρουσία του στην παρισινή λογοτεχνική ζωή με το ψευδώνυμο Nicolas Ségur, σκιαγραφεί τη φυσιογνωμία του Maurice Maeterlinck ως δραματικού συγγραφέα κάτω ἀπὸ το φῶς του κορυφαίου ελισαβετιανοῦ («μικρὸ Βέλγο Σαίξπηρ» τον εἶχε ἤδη ἀποκαλέσει ἡ γαλλικὴ κριτικὴ, καὶ «ἀπώτατο ἀπόγονο του Σαίξπηρ» τον χαρακτηρίζει ο ἑλληνας κριτικός), ἀλλὰ καὶ του ισπανοῦ Calderon, που ὁδήγησε το συμβολικὸ θρησκευτικὸ δρᾶμα στο ἀπόγειό του.⁸

Το σκηνικὸ σύμπαν του Maurice Maeterlinck «θέατρον... τῶν φαντασμάτων καὶ τῶν ὀνείρων», «μαγευμένον καὶ στοιχειωμένον», ἀνακαλεῖ στη μνήμη του τον Σαίξπηρ της *Τρικυμίας* καὶ του *Ονείρου καλοκαιρινῆς νύχτας*, κοινωνεῖ με την ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα που τα περιβάλλει. Οἱ ἥρωές του συγκλονίζουν με την πάλη τους κατὰ της Εἰμαρμένης, ἀλλὰ δὲν ἔχουν την συναρπαστικὴ ἀλήθεια ζωῆς, το πλέγμα των ὁδυνηρῶν προβληματισμῶν καὶ των συνειδησιακῶν κλυδωνισμῶν ἐνὸς Ἀμλετ, οὔτε το ψυχικὸ βάθος του λυρικὰ δραματοποιημένου Βασιλιά Ληρ.

Ο Επισκοπόπουλος τελειώνει το κριτικὸ του σημεῖωμα με μια σύνομη ἀναφορά στην πιο πρόσφατη θεατρικὴ δημιουργία του Maurice Maeterlinck, τῆς *Μόννας Βάννα*: «...εἰς τό ἔργον αὐτὸ μᾶς παρουσιάζει ἓνα κόσμον πραγματικότητος... μὴ ὑποκρύπτοντα σύμβολα οὔτε πρόσωπα ὀνείρου...». Εἰς τα δραματικὰ πρόσωπα δὲν ἔχουν την ονειρικὴ καταφυγὴ ἀπὸ την ὁποία ἀναδύονται στα προηγούμενα ἔργα του· ἡ προσεκτικὴ παρατήρηση του κριτικοῦ τα συγκρίνει με τις ἐκδηλες σκηνικὲς ἀρετές των ἰψενικῶν μορφῶν καὶ των ἡρώων του Χάουπτμαν. Ἀλλὰ καὶ πάλι ὁ θεατρικὸς λόγος του Maurice Maeterlinck δὲν κατορθώνει να κινήσει στην πληρότητά τους ἀνθρώπινες υπάρξεις, ἀτομα που τρέφονται ἀπ' ὅλους τους χυμούς της ζωῆς, που ἀρδεύονται ἀπὸ τις βαθειὰς πηγές του οἰκουμενικοῦ ἀνθρώπου: «...λείπει... ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς *Μόννας Βάννας*... ἡ μεγάλῃ καὶ ἡ ἀσπαίρουσα ζωὴ... ἀπὸ τὴν ὁποῖαν διαπνέονται... καὶ τὰ ἐλάχιστα τῶν

προσώπων του συγγραφέως της “Αγριόπαπιας” και του συγγραφέως της “Ανέλλας”».

Ωστόσο στα πρόσωπα του έργου αυτού φιλοσοφία και ποίηση εναρμονίζονται σ’ ένα θαυμαστό συνταίριασμα, εξεικονίζεται μια θεατρική αισθητική, από την οποία διαρθρώνονται και τα φιλοσοφικά δράματα του Ernest Renan, σκηνική πείρα στην οποία εβλάστησαν οι σπόροι των πλατωνικών διαλόγων. «...τά τελευταία έργα του Μαίτερλινκ, τά περιτριγυρίζει μέ αίγλην τό φώς των υπέροχων ιδεών καί τά καθιστά ένδιαφέροντα τό κύμα της ποιήσεως...».

Οι παραστάσεις του θιάσου Μαίτερλινκ στην Αθήνα

Στις 11 Ιανουαρίου έφθασε στην Ελλάδα ο θιάσος «Théâtre Maeterlinck» με πρωταγωνίστρια τη σύντροφο του συγγραφέα Georgette Leblanc. Ο Maurice Maeterlinck δεν συνόδευσε το θιάσό του στην Ελλάδα. Για λόγους υγείας επέστρεψε από την Κωνσταντινούπολη στη Γαλλία, μετά από θριαμβευτική επιτυχία στο Βουκουρέστι, στη Σμύρνη και αλλού. Την ημέρα της άφιξής του στην Αθήνα ο θιάσος παρουσίασε στο «Βασιλικό Θέατρο» τη *Μόννα Βάννα*, την επόμενη μέρα τα έργα *Αγκλαβαίνη* και *Σελυζέττα* και *Παρείσακτος*: τον κύκλο των παραστάσεών του έκλεισε με την *Ζουζέλλα* και τραγούδια από μελοποιημένα ποιήματά του, που ερμήνευσε η πρωταγωνίστρια «συνοδευομένη υπό άρπας καί κλειδοκυμβάλου» στις 13 Ιανουαρίου.

Το θεατρικό αυτό γεγονός προκάλεσε σωρεία δημοσιευμάτων. Ήδη ο υψηλός αριθμός πωλήσεων έργων του Maurice Maeterlinck στον «Ελευθερουδάκη» προσήμεινε τον ζωηρό ενθουσιασμό, με τον οποίο η πνευματική και κοσμική ελίτ της Αθήνας υποδέχτηκε τον θιάσο. Η θριαμβευτική πορεία του θιάσου από τις σκηνές των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων, η νεότροπη θεατρική πρακτική, απορριπτική οικείων σχημάτων σκηνικής γραφής, αντιφεγγίζει, σε μια τολμηρή μεταφορά του Ν. Επισκοπόπουλου,⁹ το υπερβατικό φως της αποκάλυψης του θείου λόγου από τον «Απόστολο των Εθνών» στις περιοδείες του.

Σε απανθήματα κρίσεων του αθηναϊκού τύπου για τις παραστάσεις του θιάσου που συνέλεξαν ο Γιάννης Σιδέρης¹⁰ κι ο Ν. Επισκοπόπουλος¹¹ αντικατοπτρίζεται η μετάβαση από μια αρχική επιφυλακτική και επικριτική στάση απέναντι σ’ ένα «δύσληπτο» και «νεφελώδη»

συγγραφέα στην καταξίωση και καθολική αποδοχή του, σ' ένα «περίεργον φιλολογικόν φαινόμενον»,¹² που ίσως εξηγείται από την παρουσία στο πλευρό του της ηγερίας του Georgette Leblanc.

Η εφημερίδα *Ἀθῆναι* του Γεωργίου Πωπ¹³ ψέγει την «ιδιορρυθμία» τον Μαίτερλινκ «νά ἐπαναλαμβάνῃ ἐξ ὑπαμοιβῆς ἐν πρωτοτύπῳ στιχομυθία τὰς αὐτὰς λέξεις» στην *Πριγκίπισσα Μαλένα*. Και τρία χρόνια ενωρίτερα όταν ο Χρηστομάνος περιέλαβε στο ρεπερτόριο της «Νέας Σκηνῆς» το ἔργο αυτό, ανώνυμος αναγνώστης της *Εστίας*¹⁴ με εμπαικτικό γράμμα του υποστηρίζει ότι η κατανόησή του «χρειάζεται ἰδιαίτεράν κατασκευὴν τῶν ἐγκεφαλικῶν κυττάρων». Και σε ἄλλο φύλλο καταδικάζεται ἡ ἐπανάληψη «μέ ἄλλας λέξεις» των θεματικῶν κοινοτοπιῶν του ἔρωτα και του δραματικοῦ στοιχείου του «ψεύδους», που «προκαλεῖ τὴν φρίκην εἰς τὰς εὐγενεῖς ψυχάς». ¹⁵ Ωστόσο, ο Κ. Παλαμάς¹⁶ βλέπει σ' αυτό το «ρητορικόν σχῆμα» την «δήλωσιν σφοδρᾶς συγκινήσεως» και αὐτὴν αὐξανόμενη συναισθηματικὴ φόρτιση ἀποδίδει και στους *Ψαλμούς* του Δαυὶδ και στα δημοτικά μας τραγούδια, ὅπου σημειοδοτεῖται ἡ ἀνάπτυξη ἐνός ακροαματικοῦ ὀρίζοντα πρόσληψης υψηλὰ ποιητικοῦ.

Ίσως ἡ χρονικὴ ἀπόσταση μας ἐπιτρέπει να ἐρμηνεύσουμε σήμερα αὐτὴν τὴν προ τοῦ Beckett ἐπαναφορά των λέξεων, τὴν οὐσιαστικὴ ἀδυναμία διαλόγου, τὴν λεκτικὴ παλινδρόμηση ἀπὸ ἀδρανεῖς θεατρικὲς ἀλληγορικὲς φιγούρες, σαν περισυλλογὴ τῆς συνειδήσεως στὴν τραγικὰ ἀνέλπιδη γύμνωσή τῆς ἀπὸ λυτρωτικὲς βεβαιότητες, ο Maeterlinck εἶναι ἀγνωστικιστὴς σαν καθήλωση τῆς σκηνικῆς δράσεως ὅπου δεν πραγματώνεται ἡ βούληση των δρώντων προσώπων. Εἶναι ἡ προσωπικὴ σφραγίδα τῆς πρωτοτυπίας τοῦ Maeterlinck, τὸ ἰδιαιτέρο γνῶρισμα τοῦ θεατρικοῦ τοῦ ὕφους.

Επανερχόμαστε στὴν εφημερίδα τοῦ Γ. Πωπ που σχολιάζει τὴν ἀμφισβήτηση των παραδοσιακῶν θεατρικῶν κωδίκων ἀπὸ τὸν Maeterlinck, τὶς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν κατεστημένη σκηνικὴ λειτουργία ὡς πλέγματος πράξεων, ἀνατρέχοντας στὶς λεκτικὲς υπερβολὲς των ἀκραίων μαχητῶν τοῦ δημοτικισμοῦ, στὶς γλωσσολογικὲς τοῦ ἀψιμαχίες: τὸ θέατρο τοῦ Maeterlinck, εἶναι «μαλλιαρόν». Ίσως βέβαια μποροῦμε να ἀναγνωρίσουμε σ' αὐτὴ τὴν εἰκονοκλαστικὴ πρόθεση τοῦ Maeterlinck ν' ἀπαλλοτριωθεῖ ἀπὸ παλαιότερες καλλιτεχνικὲς μνήμες, τὸ βλαστικὸ κύτταρο στὸ ὁποῖο ἀποκρυσταλλώνονται οἱ ἀναζητήσεις που ὡδήγησαν στὴν αἰσθητικὴ φυσιογνωμία τοῦ θεάτρου των νέων καιρῶν.

Ὁ κριτικὸς «Ψ» τοῦ *Χρόνου*¹⁷ εὐαισθητοποιεῖται στὶς ἐκδηλες ποιη-

τικές αρετές, στην γνήσια ομορφιά ποιητικής μυσταγωγίας του Maeterlinck, όσο κι αν αυτό μειώνει τη δραματική ενέργεια και λειτουργία.

Στις ίδιες πηγές¹⁸ σταχυολογούμε ακόμη: δύο αβαθείς κριτικές που στέκονται στην επισήμανση της απανθρωπιάς του συζύγου της Μόννα Βάννα, Guido Colonna, μια κριτική που εντάσσει τον Maeterlinck, μαζί με τον Ίψεν, στη χορεία των «πνευματιστών» και μία ακόμη που υπογραμμίζει την σαιξπηρική επίδραση¹⁹ δύο τελευταίες κριτικές για τις οποίες η θεατρική φωνή του Maurice Maeterlinck απηχεί τη μεταφυσική ανησυχία της αρχαίας ελληνικής διανόησης και είναι απόηχος του ερωτικού λόγου των αρχαίων λυρικών.

Η δεύτερη και τρίτη παράσταση συγκέντρωσε κάπως μικρότερο αριθμό θεατών και ο συνεργάτης της *Άκροπόλεως* Αργύρογλου¹⁹ το αποδίδει στις «ύψηλές τιμές των καθισμάτων» και στη «δύσκολον κατανόησιν των συμβολικῶν ἰδεῶν τοῦ Μαίτερλινκ». Ο Αργύρογλου επικρίνει την «σκηνική(ν) ἁδράνεια(ν)» στο δραματικό χώρο και των τριών παραστάσεων, αλλά αυτό το αρνητικό στοιχείο αντισταθμίζεται από «κάτι τί τό θρησκευτικόν, τό μοιραῖον, μίαν ὑψηλή(ν) ποίησι(ν)», «ἓνα ἀκράτητο(ν) συμβολισμό(ν)», που μαγνητίζει το ενδιαφέρον του θεατρικού κοινού.

Ο Γιώργος Τσοκόπουλος, από τους πρωτουργούς του θεατρικού είδους της επιθεώρησης (είναι ο συγγραφέας των *Παναθηναίων* σε συνεργασία με τον Μπάμπη Άννινο και τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο) σε διεξοδικό άρθρο του στο *Νέον Άστυ* της 12ης Ιανουαρίου²⁰ παραλληλίζει την περιοδεία του θεάτρου Maeterlinck με τον γύρο των αττικών δῆμων που έκανε το βραβευμένο στα κατ' αγρούς Διονύσια δράμα.

Την ρηξικέλευθη αισθητική που δίδαξε στο θεατρικό του εργαστήριο ο Maeterlinck προσομοιώνει ο κριτικός, με μια υπερβατική ποιητική μεταφορά, προς την κοσμογονική αποκάλυψη της χριστιανικής ηθικής, προς την ορατή προσέγγιση του απροσίτου, προς «τήν ὑπέροχον γαλήνην τοῦ Ἱησοῦ, ἀόπλου καί ἄθορύβου, τυλιγμένου εἰς ἓνα ἄπλοῦν μανδῦαν, μέσα ἀπό τόν ὁποῖον ἀκτινοβολεῖ τό φῶς τῆς πρωτοτυπίας».

Με μια συνειρμική ανάπλαση ανασκοπεί την εξελικτική πορεία του γαλλικού θεάτρου μέσα από το «πολύπλοκο δίκτυο» των λογοτεχνικών ρευμάτων του κλασικισμού, ρομαντισμού, ρεαλισμού, συμβολισμού, μέχρι την έκρηξη της επανάστασης του Maeterlinck «προσανατολισμο(ῦ)... πρὸς τήν ἀλήθειαν καί τήν ζωήν».

Η ποιητική ευαισθησία του Γ. Τσοκόπουλου μεταρσιώνεται και αναγνωρίζει στο θεατρικό ενέργημα του Maeterlinck το αστραφτερό όραμα της προβολής στον θεατρικό λόγο του πνευματικού φωτός, μιας ακτινοβολίας, σημειογένεσης του «άνθρωπο(υ) κατάφωτο(υ)», που ενεργοποιεί την ηθική αξία της «έλευθερία(ς) τής σκέψεως» στο απόρθητο εσωτερικό κάστρο της συνείδησης.

Η νεότερη αισθητική της απάθειας, της «αδράνειας» που εξεικονίζει το θέατρο του Maeterlinck πείθει τον κριτικό ότι η εσωτερική υπερένταση είναι επίσης μαρτυρία ζωής, κατάθεση ψυχής, κατάδυση στα μύχια ψυχικά τοπία και όχι μόνο ο παροξυσμός των παθών. Στο ουσιώδες αυτό γνώρισμα της σκηνικής παρουσίας των προσώπων του δράματος στον Maeterlinck θα μπορούσαμε ίσως ν' αναζητήσουμε σημεία σύγκλισης με τους ήρωες του αρχαίου τραγικού λόγου, όπως η υποταγή στην παθητικότητα που αναστέλλει τη δράση, η ανακοπή του πράττειν, αποτελέσματα των δισταγμών, αμφιβολιών, μαιάνδρων της σκέψης, η ξένη προς την δραματική τάξη έλλειψη κινητικότητας.

Στρέφοντας το κριτικό του βλέμμα προς την άλλη συνιστώσα της παράστασης, το θεατρικό κοινό, ο Τσοκόπουλος διαπιστώνει έλλειψη θεατρικής παιδείας, «μορφώσεω(ς) τής αντίληψεως», που να επιτρέπει την αποδοχή της κατανόησης ως προς «τάς γιγαντιαίας... άνταρσίας τών ιδεών» και την μεταστροφή των τρόπων «τοῦ σκέπτεσθαι καί τοῦ αἰσθάνεσθαι».

Οι εντυπώσεις από την παράσταση της *Μόνα-Βάννα*²¹ που ακολουθούν, προέρχονται πιθανώς από την ίδια συγγραφική πηγή: στο έργο όπου αναβίωσε η ιταλική Αναγέννηση, «παλλόμενον από πάθος, ζωήν καί ἀλήθειαν», «μοσχοβολούν αἱ εὐωδαίαι τῆς μέθης τῶν πρώτων ἐρώτων»· η μουσική του επένδυση έχει «γλυκύτητ(α) καί περιπάθεια». Από τους βασικούς ερμηνευτές ο Albert Darmont, «ἥρως τῆς παραστάσεως», «ἐμελῶδησεν θαυμασίως», ενώ η Georgette Leblanc, «ἀγαλματώδης καλλονή», επέδειξε «εὐπλαστον ἐμμέλειαν».

Η παρουσία ενός δραματουργού στο θεατρικό γίνεσθαι φέρνει και μετάπλαση προγενέστερων καλλιτεχνικών μορφών, αναβιώνει μνήμες παλαιότερων θεατρικών αισθητικών. Ο Κωστής Παλαμάς παρουσιάζει με την ίδια ευκαιρία στο αθηναϊκό κοινό από τις στήλες της *Ἀκροπόλεως*²² τον βέλγο δημιουργό ως «ἱεροφάντη» που διεισδύει στα «ἄδυτα τῶν ἀδύτων τοῦ ναοῦ τῆς Τέχνης», ως «προφήτη τῆς θρησκείας τοῦ Ὁραίου». Με συγχρονικές και διαχρονικές οροσημάνσεις τον χαρακτηρίζει διάδοχο του Τολστόι και Ἴψεν, πλάι στον Χάουπτμαν και τον Ντ' Αννούτσιο, και *mutatis mutandis* μεταλαμπα-

δευτή της «θεία(ς) παράδοση(ς)», «τῆς αὐτῆς κατ' οὐσίαν τοῦ Αἰσχύλου καὶ Σοφοκλέους», που ὑψωσαν την τραγική κρίση στην κορωνίδα του ποιητικού λόγου.

Για τον Παλαμά το ονειρικό σύμπαν των έργων του Maeterlinck καθαιρεί πρωτογενείς κατηγορίες της σκηνικής έκφρασης, την χρονικότητα και την τοπικότητα των δρωμένων. Η έκρηξη του φανταστικού χρησιμοποιεί την υπέρβαση των κλασικών κωδίκων ως απόπειρα απόδρασης από ένα περιχαραγμένο ορίζοντα ρυθμιστικών δεδομένων, που κληροδότησαν κατεστημένα είδη σκηνικής γραφής.

Τα είδωλα της φαντασίας του Maeterlinck «ἀκίνητοῦσιν ὡς κοῦκλες»... «δέν δρῶσιν... ἀλλὰ αἰσθάνονται». Ο συγγραφέας δεν «ἡθοποιεῖ», δεν ἀπεικονίζει ἥθος, δεν δημιουργεῖ χαρακτήρες. Τα πρόσωπά του δεν παρουσιάζονται στην παροξυντική κορύφωση της δράσης, ἀλλὰ υφίστανται παθητικά, ὅπως οἱ αἰσχύλαιοι ἥρωες, το πεπρωμένο, το «*fatum*», συνθλίβονται ἀπὸ την ἀναπόδραστη εἰμαρμένη, γεννοῦν με μια λειτουργία ἐνδοβολῆς τον «ἔλεον» και τον «φόβον». Εκεί που σταματᾷ ἡ δύναμη τῆς πράξης, ἀρχίζει ἡ ἀνέλιξη τῆς υποβολῆς με την μαγεία τῆς ποίησης και τῆς μουσικῆς (κι ὁ Αριστοτέλης ὀρίσε στην *Ποιητική* του τὸ μέλος ὡς συστατικό στοιχείο τῆς Τραγωδίας) των κραδασμών τῆς ψυχῆς, των μεταφυσικῶν ρωγμῶν, τῆς υπαρξιακῆς ἀγωνίας. Οἱ σκηνικὲς φιγούρες προικίζονται ἔτσι με οντολογική «ὑπεροχή» με ἓνα «πλέον εἶναι», με την αἰσθητική και ἠθική μεταρσίωση του «Ἰδεῶδ(ους), ἀπεσταλαγμένο(ου), αἰθερί(ου)».

Ὡστόσο, μερικά χρόνια ἀργότερα, στο *Νουμά* τῆς 2ης Οκτωβρίου 1911,²³ ὁ Παλαμάς, που ἀναγνwrίζει τον «αἰθερόπλαστ(ο), τ(ό) μουσικό, τ(ό) μυστικισμ(ό)» χαρακτήρα των δραμάτων του Maeterlinck, που σφραγίζονται με την ἐπίδραση τῆς μεταρρομαντικῆς γερμανικῆς θεατρικῆς παιδείας και ἐγκαθιστοῦν μια ὀργανική σχέση ἀνάμεσα στο θέατρο και τὴ φιλοσοφία, μας ἀποτρέπει ἀπὸ ἓνα πιθανὸ σφάλμα: ἡ ἀγάπη μας για «τά ὠραῖα φαντάσματά του», δεν πρέπει να μας ἐμποδίζει να ἀπολαμβάνουμε τῆς μεταλλαγῆς τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης των συσπάσεων τῆς ζωῆς στο πρόσωπο των «ὠραί(ων) πλασματί(ων)» ἄλλων θεατρικῶν ἐργων, που μετουσιῶνουν τὴ βιωματικὴ πείρα σε ἀνώτερη αἰσθητικὴ ἡδονή και ἀνεβάζουν σε «ψηλότερο σκαλοπάτι» τὸ νόημα τῆς Τέχνης. Οἱ ἥρωες ἄλλων ἐργων δεν υποτάσσονται στην ἀπραξία και τὴ στασιμότητα, δεν ἐπιτρέπουν τὴν παρομοίωσή τους με «νευρόσπαστα» και «φιλάσθενες πλαγγόνες» (οἱ χαρακτηρισμοὶ εἶναι του Jules Lemaitre, λόγω τῆς ἀδυναμίας του Maeterlinck να φορτίσει με δραματικὴ ἐνέργεια τὰ περισσότερα πρόσωπά του),

κλείνουν μέσα τους τη δύναμη της ελεύθερης βούλησης.

Στην *Άκρόπολη* της 14ης Ιανουαρίου²⁴ ο Αργύρογλου θεωρεί «ώραιότερας άκόμη στιγμές από τή Μόννα-Βάννα» την ερμηνεία της G. Leblanc στον *Παρείσακτο*, όχι όμως εκείνη του Darmont. Οπωσδήποτε η παράσταση στέφθηκε από επιτυχία χάρις και στη δεκτικότητα της αισθητικής αντίληψης του αθηναϊκού κοινού, που «έφυγ(ε) μέ μίαν έντύπωσιν φόβου».

Η απόδοση από την πρωταγωνίστρια των «δυσνόητ(ων)» ποιημάτων του Maeterlinck ήταν αντάξια των θριάμβων της ως τραγουδίστριας όπερας με την «διαυγή καί μελωδική(ν) φωνή(ν) της».

Την επόμενη μέρα στα *Παναθήναια*,²⁵ ο διευθυντής του περιοδικού Κίμων Μιχαηλίδης εστιάζει τον θαυμασμό του για την παράσταση της Μόννα-Βάννα, στην ποιητική ουσία του έργου: ο συγγραφέας του εναρμονίζει με μουσική γλυκύτητα το φιλοσοφικό βάθος των σκέψεων και την υποβλητική ηχητική αξία των «μαγευμέν(ων) φράσε(ων)», των ρυθμικών τους τόνων, που αναδεικνύει ο χρωματισμός της απαγγελίας.

Από τα πρόσωπα του δράματος το ενδιαφέρον του κριτικού επικεντρώνεται αρχικά στην πληρότητα του καλλιτεχνικού νοήματος που επενδύει τη μορφή του πεθερού της Μόννα-Βάννα, χάρις στην οποία και παρεμβαίνει στην πλοκή του έργου, αλλά και προσεγγίζει τους γέροντες των χορών των αρχαίων τραγωδιών, των οποίων η λυρική χροιά απηχεί τόσο την εσωτερική φωνή της σφωροσύνης, όσο και την υπερβατική φωνή της μοίρας.

Στη συνέχεια ο Κ. Μιχαηλίδης εκθειάζει «τήν πλαστικήν παράστασιν» των πρωταγωνιστών, την φυσική, ζωντανή παρουσία του Darmont και της G. Leblanc, την φωνητική και οπτική αντιστοιχία τους, τις χειρονομίες και κινήσεις, τη στάση του σώματος, στοιχεία εξωλεκτικά της θεατρικότητας, που επιτείνουν το νόημα των φράσεων.

«Η φωνή... οί κινήσεις (του Darmont) έχουν έλαφράς καί ποικίλας μεταπτώσεις», που του επιτρέπουν «συχνά... ν' άνέβη τάς βαθμίδας τής Τέχνης». Η Leblanc έχει «θερμήν εις τούς χαμηλούς τόνους φωνήν». Ο σκηνικός τους λόγος πλέκει «γύρω των ένα άραχνοῦφαντον όνερον, μέ τήν επίκλησιν του παρελθόντος του άγνου καί ποιητικού».

Ο Διευθυντής του *Νουμά*, μαχητική φυσιογνωμία των ηρωικών χρόνων του δημοτικισμού, Δημήτρης Ταγκόπουλος,²⁶ σ' ένα σκωπτικό του σημείωμα ειρωνεύεται την ευμετάβολη στάση, την επιπολαιότητα εκείνων των κριτικών που περιμένοντας τον θίασο Maeterlinck «τόν έχαρακτήρισαν ως άρχιμαλλιάρó καί λίγο έλειψε νά ζητήσουν τήν

ἐπέμβαση τοῦ καπετάν-Ἀρκούδα τῆς Φιλολογικῆς Σχολῆς...». Μετά τις παραστάσεις οι ίδιοι αυτοί επικριτές συναγωνίζονται σε διθυράμβους για τον μεγάλο ποιητή της σκηνῆς, που ἀπέδειξε ὅτι «μπορεῖ νά βγάλει ἄκοπα καί μεγάλους κριτικούς χίλιους τήν ὥρα». Για τον αρθρογράφο οι κοινοτοπίες αυτές του αθηναϊκού τύπου ἔκαναν ρωμέικες τις κρίσεις, που σταχυολόγησαν και μετέφρασαν ἀπό τις ευρωπαϊκές εφημερίδες οι στερούμενοι πρωτότυπου κριτικού πνεύματος συντάκτες τους.

Κλείνομε αὐτή την συνοπτική επισκόπηση της επακόλουθης των παραστάσεων του γαλλικοῦ θιάσου κριτικογραφίας με την συνέντευξη που ἔδωσε η G. Leblanc στο Νίκο Επισκοπόπουλο²⁷ μετά την ἐπίσκεψή της στον Ἱερό Βράχο: Το θέαμα του Παρθενώνα χαρακτήρισε ὡς «ἀποκάλυψιν τοῦ ωραίου», «ὅ,τι τελειότερον εἶδ(εν) εἰς τήν ζωήν (της)», μπροστά στο ὁποῖο «οἱ λόγοι εἶναι μικροί και ἡ γραφίς ἀνάπηρος, καί ὅλα μάταια». Ἐνίωσε «νά γεννῶνται ρυθμοί ἐντός τῆς ψυχῆς (της)».

Ἐνα βαθύ αἶσθημα του θεοῦ και του ιεροῦ που μεταγγίζει η αισθητική συγκίνηση μπροστά στην Αθήνα των γλυπτῶν, των μνημείων και των μαρμάρων της γαλήνιας θριαμβεύουσας γυμνότηας, ἐπιβάλλει την ἀπόλυτη θαυμαστική σιωπή: Η G. Leblanc θεωρεῖ ὅτι «μόνος ὁ στίχος τοῦ Vigny... ἀρμόζει ἐδῶ». Αναφέρεται προφανῶς στον στίχο: «Μόνη ἡ σιωπή εἶναι μεγάλη· ὅλα τ' ἄλλα εἶναι ἀδυναμία». (*Ο Θάνατος του λύκου*)

Τον τόπο που εἶδε να γεννιούνται αὐτά τα αριστουργήματα, ἀπαράμιλλες καλλιτεχνικές μορφές πίστες, θεωρεῖ ἀναπόσπαστα δεμένο μαζί τους, προνομιούχο μάρτυρα της δημιουργίας τους, που η ευαισθησία ὅσων τις ἐνατενίζουν ἀνασυσταίνει αὐθόρμητα, κι ὅταν ἀκόμη τα ἔργα τέχνης βρίσκονται μακριά ἀπό τον πρωτογενή φυσικό τους χώρο. Η γαλλίδα ἠθοποιός πιστεῦει ὅτι η *Προσευχή πάνω στην Ακρόπολη* του E. Renan πρέπει να συμπληρωθεῖ με δοξαστικό ὕμνο στο «τοπίον, τό ἀνέφικτον, τήν ἁρμονίαν, τήν ὁποίαν κάμνουν τά χρώματα μέ τούς λίθους τοῦ τοπίου τοῦ ὀνείρου...».

Νεοελληνικές παραστάσεις δραμάτων του Maeterlinck (1905-1928)

Τον ἐπόμενο χρόνο στο «Βασιλικό Θέατρο» ἀνεβαίνει ξανά η *Μόννα-Βάννα*, σε μετάφραση Γρηγόρη Ξενόπουλου, με βασικούς ἐρμη-

νευτές τους Φραγκοπούλου, Φυρστ, Μέγγουλα και Περίδη. Στην κριτική του έργου ο Ρήγας Γκόλφης²⁸ αναγνωρίζει την μεταστροφή του συγγραφέα από μια «ποίηση του μυστικισμού καί του συμβολισμού», στην οποία έκαιγε «κάποια φλόγα από τόν Σαίξπηρ της *Τρικυμίας*», σε «φιλοσοφία καί μία ποίηση», «πού φέρνουν επάνω τους τη θούλα της άληθινής ζωής», καθώς απεικονίζουν «τὼν αίσθημάτων τό πάλεμα». Εδώ ο Maeterlinck απομακρύνεται από τις ταραγμένες φυσιογνωμίες περίφοβων όντων, που κυριαρχούν στα δράματά του και αγωνιούν κάτω από την επήρεια προαισθημάτων ή βιωμάτων τα οποία αναδύονται από το υποσυνείδητο. Στο επίπεδο των συντελεστών της παράστασης ο Γκόλφης επικρίνει ως υπερβολική την «ύποκριση» της Φραγκοπούλου, και την «προφορά της» ως «φραντζέζικη».

Την παρουσία του Maeterlinck στο νεοελληνικό θέατρο εσφράγισαν με την σκηνική τους σαγήνη οι ιέρειες της δραματικής τέχνης Κυβέλη, Μάρικα Κοτοπούλη και Κατίνα Παξινού, ήδη από την πρώτη δεκαετία του αιώνα που έκλεισε· στις δύο πρώτες ο κοινός τους δάσκαλος Χρηστομάνος είχε μεταδώσει την αγάπη του για τον βέλγο δραματογράφο. Στα 1908 (8 Νοεμβρίου) η Μ. Κοτοπούλη ερμήνευσε τη Μόννα-Βάννα στην Κωνσταντινούπολη, στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1910 και τον Ιούνιο του 1914.

Η ερμηνεία της Κυβέλης στην *Μαρία Μαγδαληνή* τον Σεπτέμβριο του 1910 απέσπασε διθυραμβικά σχόλια από τον κριτικό του *Εμπρός*:²⁹ «άκαταμαχήτως ώραία ως άμετανόητος Μαγδαληνή, αλλά τόσῳ ὑπέροχος καλλιτέχνης ἔπειτα ως μακαρία μυστικοπαθής»· με την συναρπαστική εκτέλεση του ρόλου της αφομοίωσε το καλλιτεχνικό πνεύμα του Maeterlinck. Το πολυπληθέστατο κοινό μετέβαλε τη σκηνή σε «άνθῳνα... άναστήματος άνθρωπίνου». Η όλη παράσταση σαν ιεροπραξία «καταπληκτικῆς ὑποβλητικότητος», «μυστικοπαθείας βαθείας, ὅσῳ καί ὑψηλῆς», «κάλλους πλαστικωτάτου», μετέδιδε στους ενθουσιασμένους θεατές μια θρησκευτική έξαρση, άνοιγε ένα πνευματικό διάλογο που οδηγούσε στην προσέγγιση του θείου, στην προσπέλαση του δρόμου της σωτηρίας· η αισθητική μέθεξη, ο ψυχικός κραδασμός μεταρσιώθηκε στη σφαίρα της κοινωνίας με τον υπερούσιο Θεάνθρωπο: «άπερχόμενός τις τοῦ θεάτρου... αίσθάνεται ὅτι τώρα τό πρώτον ἐγνώρισεν πράγματι εἰς τά μυχιαίτατα τῆς αισθητικότητός του τόν Γλυκύτατον Σωτήρα...».

Η *Άκρόπολις* της 7ης Ιουνίου 1914 αφιέρωσε δύο κριτικά σημειώματα στην παράσταση της *Μόννα-Βάννα* με την Μάρικα Κοτοπούλη στον ομώνυμο ρόλο και συμπρωταγωνιστή της τον Μάριο Παλαιολό-

γο. Και στα δύο εξυμνείται το σκηνικό δαιμόνιο της μεγάλης Μαρίκας, η φλεγόμενη από δραματικό πάθος ερμηνεία της, το απαράμιλλο καλλιτεχνικό της τάλαντο είναι «ζωογονημέν(ο) μέ διαρκή πνοήν βαθείας ιδιοφυΐας».

Ως προς τον πρωτοεμφανιζόμενο Μάριο Παλαιολόγο οι δύο θεατρικογράφοι διαφοροποιούνται: στο σημειώμά του ο Μώμος³⁰ τον κρίνει πολύ νέο και θεατρικά απαίδευτο για ένα τόσο δυνατό ρόλο, στον οποίο δεν τον βοηθούσε ούτε η χροιά της φωνής του, ούτε η απαγγελία του, που θύμιζε αποστήθιση μαθήματος από επιμελή μαθητή. Ο συντάκτης της άλλης κριτικής εμφανίζεται συνεπαρμένος από τη θεωρητική παρουσία του που έκανε «κατοχή στη σκηνή» και την υπόκρισή του που «άπέδειξε ένθουσιώδη λατρεία γιά τήν τέχνη».

Ο Πάνος Ταγκόπουλος στο *Νουμά* της 14ης Ιουνίου 1914³¹ είναι εξίσου εντυπωσιασμένος από την «όλύμπιαν», «κορμωστασίαν» του Μάριου Παλαιολόγου που χειραγωγημένος από την ιεροφάντη Μαρίκα «όνειρώδη Μόννα-Βάννα», «στ' άνθοτόπια» της Τέχνης, ενσάρκωσε το όραμα του Χρηστομάνου. Επισημαίνει και αυτός την αδυναμία του ηθοποιού να δώσει μεταλλαγές του τόνου της φωνής του, αλλά την αποδίδει στην έλλειψη συγχρονισμού του με τον υποβολέα.

Τον Μάιο του 1920 η Κατίνα Παξινού υποδύθηκε στο Δημοτικό Θέατρο την αδελφή Βεατρίκη στο ομώνυμο δράμα του Maeterlinck μελοποιημένο από τον Δημήτρη Μητρόπουλο. Ο καθηγητής του Ώδείου Αθηνών, Γ. Αγαπητός, δημοσίευσε στο *Νουμά*³² «σύντομη ανάλυση τής μουσικής αρχιτεκτονικής» του έργου «πού παρουσιάζει τόσα νεωτεριστικά στοιχεία» σε σχέση με τα κλασικά μελοδράματα, όπως η απουσία των παραδοσιακών ποικιλιμάτων («ἄριες, διωδίες, μπαλέτα, λαρυγγισμοί»). Αναδεικνύονται έτσι οι ποιητικές αρετές του θεατρικού κειμένου με την διακαλλιτεχνική ώσμωση, το σφιχταγκάλισμα της μουσικής σύνθεσης και της ποιητικής γραφής, τη σύζευξη των δύο αδελφών τεχνών σε θεσπέσια αρμονία, που την αισθητική της αξία λίγοι επίλεκτοι μπορούν να συλλάβουν, σύμφωνα με την ελιτίστικη αντίληψη του κριτικού.

Η απέριτη μουσική επένδυση του Μητρόπουλου υπηρετεί αριστοτεχνικά την πλοκή του δράματος αποκαλύπτει «τίς πιό απόκρυφες γωνιές τής ανθρώπινης ψυχικής τρικυμίας». Δεν ακτινοβολεί τη λάμψη του ηλιακού φωτός, αλλά έντεχνα και αδρά περιχύνεται με την «χλωμάδα μιᾶς σεληνόφωτης νύχτας», ποτίζεται «ἀπό τό μεθυστικό ἄρωμα κάποιου θραδυνοῦ λουλουδιοῦ» μεγεθύνει τη συγκινησιακή ένταση, αντανακλά την παραδείσια αίγλη «μιᾶς θείας ψυχῆς

πού συγχωρνᾷ τό ἁμάρτημα τῆς ἡδονῆς».

Ἡ μουσική της παράστασης της *Βεατρίκης* διεγείρει στον Αγαπητό το αίσθημα συγγενείας της με τη μελοποίηση άλλου σημαντικού έργου του Maeterlinck, του *Πελλᾶς και Μελισάνθη*, από τον Claude Debussy: ο αρθρογράφος απορρίπτει οποιαδήποτε μιμητική επίδραση του γάλλου συνθέτη· το έργο του Μητρόπουλου λάμπει με το δικό του ατομικό φως, ανακλά την αυθεντική μουσική ιδιοφυΐα, τη μουσική συνείδηση από την οποία πήγασε. Μεταξύ των δύο δημιουργών υπάρχει μόνο συνάντηση σε κοινές ιμπρεσιονιστικές πηγές. Το συνταίριασμα του ποιητικού λόγου με την ποιητική ατμόσφαιρα της μουσικής σύνθεσης μέσα στη σκηνική δημιουργία, η σύναψη στην περιοχή του δράματος συγγενών μορφών τέχνης είναι παράλληλη προς το εγχείρημα των συμβολιστών ποιητών (Verlaine-Mallarmé), να εκφράσουν ποιητικά το μουσικό αγαθό και των ζωγράφων που, όπως οι Cézanne, Monet, Παρθένης, επέθεσαν στα εξωτερικά θέλγητρα της τοπιογραφίας την προβολή του εσωτερικού τους κόσμου.

Τα υμνητικά σχόλια του κριτικού κορυφώνονται στην αναφορά του στη δεύτερη πράξη, όπου «ὁ συνθέτης ἔδωκε ὅλο τό ξεχείλισμα τῆς τραγικῆς ὁμορφιάς μιᾶς ψυχικῆς πάλης».

Σε ό,τι αφορά στην κριτική εκτέλεση του μελοδράματος ο Αγαπητός μέμφεται τους περισσότερους ηθοποιούς για «ἐλαττωματικὴ ἄρθρωση», «παρερμηνεία» των ρόλων τους, λανθασμένη απαγγελία, που «πλήγω(σαν) βαρεία» το έργο. Οπωσδήποτε αναφέρεται εγκωμιαστικά στην «ιδιαιτέρη προσπάθεια» της Παξινοῦ, στις «εὐτυχισμένες στιγμές της, στο τραγούδι της», στα «φωνητικά χαρίσματα» του Τριανταφύλλου, στο «ἐπιβλητικό μέταλλο» του Κορονάκη, στη «χάρη κ' εὐγενική ἀφέλεια» της Τριανταφύλλου, στη διεύθυνση της ορχήστρας από τον Αρμάνδο Μαρσίκ.

Μια καταληκτική σφαιρική θεώρηση της παράστασης οδηγεί τον κριτικό στο συμπέρασμα, ότι μόνον αν αντιμετωπισθούν τα αρνητικά σημεία που επισήμανε, θα αναδειχθεί η ζηλευτή καλλιτεχνική ποιότητα του έργου.

Τον Απρίλιο του 1928, στο δεύτερο χρόνο λειτουργίας της, η «Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου» ανέβασε την *Πριγκήπισσα Μαλένα*, σε ανέκδοτη μετάφραση της Ελένης Ουράνη, η οποία και υπογράφει το σχετικό κριτικό άρθρο στη *Νέα Εστία*.³³

Η αρθρογράφος ανασκοπεί την εξέλιξη του Νεοελληνικού Θεάτρου και χαρακτηρίζει τις παραστάσεις της Σχολής, ως την πρώτη μετά τον Χρηστομάνο συστηματική προσπάθεια να δοθεί το θεατρικό γεγονός ως «μία ένιαία έρμηνεία», που υπακούει στο αίτημα της «άρμονικη(ς) ένότητα(ς)» των μερών που συγκροτούν το έργο και να εκφρασθεί ένα συνεκτικό «έσωτερικό νόημα». Η παράσταση παύει έτσι να μοιάζει απλή σκηνική εκφώνηση και υψώνεται σε αισθητική μετουσίωση των διαδραματιζομένων, σε κοινωνία ψυχών, αφύπνιση συνειδήσεων μέσα στην ψυχόρμητη θεατρική ενέργεια, που μεταγγίζει φλόγα ζωής, βιωματική πνοή στο κείμενο.

Η Ε. Ουράνη δείχνεται επικριτική ως προς ορισμένες «έντελως άκατανόητες» παρεκκλίσεις από τη μετάφρασή της, με τη παρεμβολή εκφραστικών τρόπων παρμένων από τα ελληνικά λαϊκά παραμύθια.

Η *Πριγκήπισσα Μαλένα* ανήκει στους ψηλότερους αναβαθμούς των «καλλιτεχνικ(ών) άναζητήσε(ων)» μιας ιστορικής στιγμής, είναι ζωντανή έκφραση των ανησυχιών και των ερωτημάτων της. Εξ άλλου απαντούσε στις προσδοκίες ενός κουρασμένου από το ρεαλιστικό θέατρο κοινού, στην επιθυμία του «νά άποδράσει... στόν κόσμο τής ποίησης», ήταν η αντινατουραλιστική αντίδραση, το συμβολιστικό εγχείρημα απολύτρωσης από τα δεσμά της μίμησης της πεζής πραγματικότητας.

Αν το δέος που εμπνέει η τραγικότητα ορισμένων σκηνών επιτρέπει την σύγκριση με τα σαιξπηρικά δράματα, η Ε. Ουράνη υπογραμμίζει ότι η *Πριγκήπισσα Μαλένα* δεν στρέφει το φως των προβολέων προς τα μύχια βάθη της ψυχής, αλλά υποβάλλει την αόρατη δράση υπερανθρώπων δυνάμεων στην πορεία του έργου.

Το άρθρο τελειώνει με την έκφραση μιας απογοήτευσης: οι μαθητές της Σχολής στερούνται υποκριτικών προσόντων, και μιας ευχής: θα ήταν ευτύχημα ν' αποδειχθούν ταλαντούχοι, χαρισματικοί ερμηνευτές που στις κορυφαίες στιγμές τους θα προκαλούν στην αίθουσα παραλήρημα ενθουσιασμού.

Ο θάνατος του Maeterlinck, στον αθηναϊκό τύπο

Ο θάνατος του Maeterlinck στις 6 Μαΐου 1949 αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον των κριτικογράφων του αθηναϊκού τύπου και επανέφερε στην επικαιρότητα τον στοχασμό για τη θεατρική του δημιουργία. Θα

αναφερθώ σε δύο μορφές που είχαν ουσιαστική συμβολή στα Νεοελληνικά Γράμματα με την ευρωπαϊκή τους παιδεία και την ευρύτητα του κριτικού τους πνεύματος, τον Γιώργο Φτέρη και τον Γιώργο Πράτσια:

Ο πρώτος³⁴ τονίζει τις διάχυτες στο έργο του Maeterlinck πνευματιστικές τάσεις, τον μυστηριακό εσωτερισμό, τις μεταψυχικές αναζητήσεις, που υπερβαίνουν τους συνήθεις τρόπους έκφρασης της ψυχικής ζωής και που ο συγγραφέας μεταπλάθει σε θεατρικούς τρόπους έκφρασης. Τα πρόσωπά του δεν έχουν την αρτιότητα ενός θεατρικού τύπου, ούτε το ουσιαστικό περιεχόμενο του χαρακτήρα που καθορίζει τις ηθικές επιλογές ενός θεατρικού ήρωα, κρύβουν όμως μέσα τους «τό άληθινό μυστήριο της ανθρώπινης τραγωδίας».

Δώδεκα χρόνια αργότερα αναγνωρίζοντας τις αλλαγές που επήλθαν στο θεατρικό γίνεσθαι και που μας απομακρύνουν από τους πνευματικούς ορίζοντες του Maeterlinck, ορίζει τον βέλγο δραματογράφο ως εκείνον «πού έδωσε τό γοητευτικώτερο μεταφυσικό παραμύθι, που θέλησε να φωτίσει μέ τήν άγνία του τήν όμίση..., πού ή βαθείά φωνή του μοιάζει μέ παραλλαγή της σιωπής».

Για τον Γιώργο Πράτσια³⁵ ο Maeterlinck περιβάλλεται με την αίγλη του απεριόριστου θαυμασμού της προπολεμικής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής νεολαίας. Οι νέοι αυτοί με θρησκευτική ευλάβεια δέχτηκαν τα έργα του, ένωσαν ρίγη συγκίνησης να τους διαπερνούν, όταν τις ηρωίδες του εμψύχωναν η Μαρίκα και η Κυβέλη· υιοθετώντας μια κοινωνιολογική οπτική γωνία, ο κριτικός με απογοήτευση διαπιστώνει, ότι η νέα γενιά της δεκαετίας του 50 εγκατέλειψε τα ιδάλματα της δικής του νιότης και παραδόθηκε παθιασμένα στα είδωλα της ξένης μουσικής και του ελαφρού κινηματογράφου.

Το θέατρο του Maeterlinck βρίσκεται στην κορυφογραμμή του συμβολισμού, συνδέει τον σκηνικό χώρο με τα μεγάλα αισθητικά ρεύματα· τα υπέροχα καλλιτεχνικά σκηνικά «μέ τούς χιμαιρικούς πύργους, τίς θύελλες καί τίς πυρκαγιές, μέ τά παράξενα σεληνόφωτα...», αντίθετα από τα σχεδόν φωτογραφικής πιστότητας ρεαλιστικά σκηνικά, με την αρμονία των σκηνογραφικών στοιχείων, των φωτοσκιάσεων και της ηχητικής επένδυσης, δημιουργούν το συμβολικό δραματικό χώρο.

Η απόκοσμη αυτή ατμόσφαιρα υποβάλλει τον τρόπο δαιμονικών δυνάμεων, το δέος του μυστηρίου του θανάτου, απέναντι στον οποίο οι αινιγματικοί ήρωες, ετερόφωτοι, είναι ανίκανοι να αναπτύξουν οποιαδήποτε αυτενέργεια· ζουν στη σιγή, χωρίς «άτομική, άνεξάρ-

τητη, βαθειά ανθρώπινη» ύπαρξη, μοιάζουν με ομοιώματα ανθρώπων.

Παράλληλα με την έλξη του θανάτου, φανέρωμα της τραγικότητας της ανθρώπινης μοίρας, η άλλη θεμελιακή τάση, το μείζον θέμα που συνθέτει με τον θάνατο το ζευγάρι αντίρροπων δυνάμεων στις οποίες εστιάζονται οι θεματικές επιλογές του Maeterlinck, είναι ο έρωτας, ορμή ζωής που συνυφαίνει τον αισθησιασμό με την μεταρσίωση.

Η φαντασμαγορία των σκηνικών ανοίγεται σε ιλιγγιώδεις μεταφυσικές προοπτικές. Δράμα και ποίημα ενσαρκώνονται στην ίδια λυρική φωνή. Η θεατρική δράση πλέκεται με τις συναισθηματικές αξίες, την γνήσια λυρική, ρωμαλέα, ερωτική ποίηση, η σκηνική γραφή διαρκώς ποιητική ζωντανεύει την αμεσότητα της έκφρασης του εσωτερικού κόσμου. Για τον Γ. Πράτσικα το θέατρο του Maeterlinck είναι προάγγελος των υψηλών σκηνικών κατακτήσεων του Claudel και του Giraudoux.

Ο Πέλος Κατσέλης κατέθεσε το δικό του φόρο τιμής στη μνήμη του Maurice Maeterlinck με άρθρο του στη *Μουσικήν κίνησιν* της 15ης Μαΐου 1949.³⁶ Ο Maeterlinck είναι γι' αυτόν «ιεράρχης τής χαλύβδινης Μοίρας», «ένας νέος Μεσσίας» της σκηνικής τέχνης. Στο θέατρό του, που προεκτείνει την ποίησή του, δεσπόζουν ερεβώδεις δυνάμεις, σημειοδοτείται επιστροφή στο δραματικό θέατρο της αρχαίας ειμαρμένης, της εναγώνιας αναμονής της αδυσώπητης Μοίρας, που γεννά την εσωτερική τραγικότητα. Αυτός ο κόσμος σιωπής, αναπαράσταση της αισχύλειας Ανάγκης, που ο Maeterlinck ονόμασε «στατικό θέατρο» φαίνεται βασικά αντιθεατρικός, μοιάζει με παράδοξη αναίρεση των συστατικών χαρακτήρων της θεατρικότητας, της δράσης, του διαλόγου, με θολότητα των κατηγοριών του χρόνου και του τόπου, με παραίτηση από την μάταιη ενεργητικότητα και καθήλωση στην ανέλπιδη αναμονή. Η λυρική κατάδυση στ' ανεξερεύνητα βάθη της ψυχής αντικαθιστά την αντικειμενική εξέλιξη των γεγονότων. Τα θεωρητικά κείμενα στα οποία ο Maurice Maeterlinck κατέγραψε την θεατρική του αισθητική είναι για τον Π. Κατσέλη «ή σοβαρότερη πνευματική του προσφορά». Ήδη τα θεατρικά έργα του Τσέχωφ, χωρίς χρονική απόσταση από εκείνα του Maeterlinck, αποτελούν μια πειστική σκηνική εφαρμογή των δραματικών θεωριών του.

Από την δραματοουργία του Maeterlinck ο Π. Κατσέλης ξεχωρίζει τους *Τυφλούς* για το ιδιαίτερο «πνευματικό ενδιαφέρον» τους, ενώ θεωρεί *Το Γαλάζιο Πουλί* ως έργο «φτηνή(ς) θεατρικότητα(ς)» που

σφράγισε, το λυκόφως της θεατρικής δημιουργίας του Maeterlinck. Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο έργα ο Πελλέας και Μελισάνθη, η Μόννα Βάννα και η Αριάνα και ο Κυανοπύγων φανερώνουν μια τάση «μεταστροφής(ς)» προς «τήν έξωτερική, όρατή δράση», χωρίς ποτέ ο συγγραφέας ν' απαρνιέται την σκηνική απόδοση του μη ορατού, το στοχαστικό, ανεκκλήτο βάθος της αυθεντικής τραγικότητας, αρχαίας και σύγχρονης.

Η νεοελληνική κριτική για τον Maeterlinck (1953-1962)

Το 1953 ο χρόνος έχει ήδη αποτυπώσει βαθύτερα τα σημάδια του στο συμβολικό θέατρο. Ο Γ. Πράτσικας³⁷ σε μια νέα συνοπτική αναφορά του στις σκηνικές δημιουργίες του Maurice Maeterlinck υπογραμμίζει ξανά τον ρόλο του θανάτου, πρωθόρμητη αγωνία, σπασμό της ψυχής όταν σκύψει επάνω στο πρόβλημα του πεπρωμένου.

Η θεατρική μαγεία του Maurice Maeterlinck κορυφώνεται με πονητικό οίστρο και υποβλητική μυστικότητα στον Πελλέα και Μελισάνθη, ενώ το ονειρόδραμα Το Γαλάζιο Πουλί είναι ένα άλλο μεσουράνημα της δραματολογικής του δύναμης· ο Maeterlinck στοχαστής και ο Maeterlinck δραματογράφος αλληλοπεριχωρούνται σ' αυτή τη σκηνική φαντασμαγορία, δραματική κατάσταση και φιλοσοφική ενατένιση δεν ξεχωρίζονται χάρη στην αμοιβαία αναγωγή τους στην κοινή ανθρώπινη μοίρα.

Η Μελισάνθη, η Μόννα Βάννα και η Ζουαζέλ είναι τρεις γυναικείες μορφές που ακτινοβολούν από κοινή θεματική εστία την εσωτερική πραγματικότητα της ηρωίδας που «υποβάλλεται σε (ψυχική) δοκιμασία» με τήν σύγκαιρη παρουσία ενός γέροντα· αντλούμε απ' αυτές δίδαγμα σωφροσύνης που μας μεταφέρει σε σφαίρα ηθικής συγκίνησης. Οι δύο τελευταίες στη σκηνική τους διαδρομή αποκτούν και ιδιαίτερη αισθησιακή χροιά, καθώς προσφέρουν το ολόγυμνο σώμα τους στον εχθρό με τίμημα τη σωτηρία αυτού που αγαπούν. Αν για τον συγγραφέα αυτή η τολμηρότητα υποδηλώνει μια αγνωστικιστική αρετή, ο κριτικός Παράσχος προτείνει την ερμηνευτική εκδοχή ότι αποδεικνύεται έτσι πως «ή πίστη σέ μιάν ιδέα ή σ' ένα αίσθημα είναι ικανή νά παραμερίσει... όλα τά εμπόδια».

Στις 22 Ιουλίου 1956 η «Αττική Σκηνή» του Σωκράτη Καραντινού ανέβασε στο θέατρο «Ντο-Ρε» τον Πελλέα και Μελισάνθη. Για τον Άγγελο Τερζάκη³⁸ το έργο αυτό είναι «παλιός, νεανικός πόθος», «μι-

κρή και μεγάλη ψυχική ιστορία της γενιᾶς του», που συνδέεται με μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας του θεάτρου και της καλλιτεχνικής ευαισθησίας της εποχής του. Όσο κι αν ο καιρός που ο θεατρικός συμβολισμός βρισκόταν στο απόγειο της δόξας του έχει ανεπίστροφα περάσει, θεωρεί ότι ο Maeterlinck έδωσε βάθος στις συναισθηματικές αξίες και στις μορφές θεατρικού ύφους που τις εκφράζουν, ότι υπήρξε η πρώιμη εμφάνιση των σκηνικών προβληματισμών πολλών νεώτερων συγγραφέων. Μια αβαθής προσέγγισή του δεν αποκαλύπτει αυτές τις συγγένειες με «έπαναστάτες απογόνους» του.

Είναι, γράφει στην κριτική του ο *Πελλέας και Μελισάνθη* το «άνθεκτικώτερο δείγμα» του θεάτρου του, και η μουσική του επένδυση με το λεπτότατο ποιητικό της κλίμα έχει «τό ιδιαίτερό της χρώμα καί ἄρωμα», που προσήμανε νέες μορφές λυρισμού στη μουσική εξέλιξη του θεάτρου. Οι ερμηνευτές έδωσαν με πληρότητα το μέτρο των υποκριτικών προσόντων τους, κατ' εξοχήν ο «πολύ υποβλητικός» Σ. Καραντινός.

Η ίδια παράσταση εμπνέει στον Τίτο Πατρίκιο³⁹ πολύ αρνητικά σχόλια: Ο χρόνος χάραξε ανεξάλειπτες ρυτίδες στο έργο και τα λίγα «πραγματικά ποιητικά σημεία» του δεν καταφέρνουν να εξισορροπήσουν την έλλειψη ακέραιων ψυχολογικά ανθρώπινων τύπων· την αδυναμία αυτή επιβάρυνε η υποκριτική ανεπάρκεια των ηθοποιών.

Το 1962 εκατό χρόνια συμπληρώθηκαν από τη γέννηση του Maeterlinck. Η επέτειος ανανέωσε τη μνήμη του στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ελλάδας και χαιρετίστηκε με την επιφυλλίδα του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου στην *Ελευθερία* της 28ης Γενάρη, με την ομιλία του Κλέωνα Παράσχου στο «Βασιλικό Θέατρο», στις 2 Απρίλη 1962 και με το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στις 15 Μάη.

Για τον Παναγιωτόπουλο⁴⁰ ο Maeterlinck επέτυχε στο *Γαλάζιο Πουλί*, «τό φιλοσοφικώτερο» από τα έργα του μια θαυμαστή συνύφανση δραματικής μορφής και μεταφυσικής αγωνίας. Η θεατρική του πορεία κατευθύνεται «από τό όρατό πρός τό άόρατο», είναι ο «άκροώμενο(ς)» μουσικές φωνές, ο ανιχνευτής του υπερβατικού μυστηρίου, «ένας ναυτίλος τών έσωτερικών θαλασσών» που οραματίζεται στη σκηνή την υπεραισθητή ουσία που περιβάλλει τον αισθητό κόσμο. Στο θέατρο μπήκε από τη λυρική πύλη του συμβολισμού. Τα πρόσω-

πά του πλασμένα «από την εϋθραυστη ὕλη τοῦ λυρικοῦ οἴστρου» δεν ἔχουν υπαρξιακή αυτοδυναμία, οἱ μῦθοι του δεν επενδύονται με τη θερμὴ και τὴν ἀνθρωπιὰ της ζωῆς, εκφράζουν «διαθέσεις», «ὄχι καταστάσεις». Ἡ Εἰμαρμένη του εἶναι «ἀναδίπλωση σὲ νέες μορφές τῆς τραγικῆς Μοίρας τῶν ἀρχαίων».

Ο Κλ. Παράσχος στὴ διάλεξή του⁴¹ παρουσιάζει τρία θεατρικὰ ἔργα του Maeterlinck ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς δεύτερης μεγάλης δημιουργικῆς περιόδου: τὴ *Μόννα-Βάννα*, τὸ *Γαλάζιο Πουλί* καὶ τὴ *Μαρία Μαγδαληνή*. Τὸ πρῶτο ξεχωρίζει γιὰ τὴ «θεατρικὴ» του «λαμπρότητα» «χάρις στὸν ἡγερό λόγο του» «στό μέγεθος τῶν παθῶν καὶ στὴν αἴγλη τῶν προσώπων», τὸ δεύτερο γιὰ τὴν «μοναδική σκηνικὴ λαμπρότητα» του, τὸ τρίτο μαγεύει με τὴ «δημιουργικὴ (του) τέχνη καὶ (τῇ) θρησκευτικῇ (του) συγκίνησιν». Ο ὁμιλητὴς κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὴ συγκίνηση συγγραφέων αὐθεντικὰ καὶ βαθύτατα θρησκευόμενων ὅπως ὁ Claudel ἢ ὁ Bernanos, καὶ τὴν ἀναζήτηση του Maeterlinck, ποὺ υπῆρξε μιὰ μεταφυσικὴ οδύσσεια, γιὰτὶ πορευτὴκε με τὸ ἐκτυφλωτικό, ἀποξηραντικό φῶς τῆς νόησης κι ὄχι με τὸ ἐσωτερικὸ φῶς τῆς ἐνόρασης.

Τὸ ἐιδικὸ τεύχος γιὰ τὸν Maurice Maeterlinck τῆς *Νέας Ἑστίας*⁴² ἀναδημοσίευσε τὴν ομιλία τοῦ Κλ. Παράσχου στὴ «Στέγη Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν», στίς 5 Μαρτίου, με τὴν εὐκαιρία μιᾶς σειρᾶς διαλέξεων γιὰ τὸ νεώτερο θέατρο. Ο ὁμιλητὴς κάνει μιὰ διεξοδικὴ κριτικὴ ἀνάλυση τῶν σημαντικώτερων ἀπὸ τὰ δράματα τοῦ Maeterlinck: δύο πεντάπρακτα, τὴν *Πριγκίπισσα Μαλέν* καὶ τὸν *Πελλέα*, καὶ τρία μονόπρακτα, τὸ *Ἐσωτερικὸ*, τὸν *Παρείσακτο* καὶ τοὺς *Τυφλοὺς*.

Κεντρικὸς ἀξονας ἀναφορᾶς εἶναι τὸ δοκίμιο γιὰ τὴν *Καθημερινὴ τραγικότητα*, ὅπου ὁ Maeterlinck πραγματοποιεῖ φανερὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τοὺς ἀριστοτελικούς κλασσικούς κανόνες, μεταποπίζοντας τὸ κέντρο δραματικοῦ ενδιαφέροντος ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης σὲ μιὰ στατικὴ ποιητικότητα. Ο Παράσχος ἀποδέχεται τὴν σημασίᾱ τοῦ τραγικοῦ στοιχείου τῆς καθημερινότητος ποὺ εἰσῆγαγε στὸ θέατρο ὁ Maeterlinck, τονίζοντας ὅτι δεν πρέπει νὰ παραγνωρίζομε τὸ τραγικὸ ὕφος τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου, πρῶτιστὴ συμβολὴ τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος στὴ Δυτικὴ Παράδοση. Ἡ ἰδιαίτερη ποιητικότητα τοῦ συμβολικοῦ θεάτρου ἔχει οὐσιωδέστερους πρόγονους τὸν Αἰσχύλο, τὸν Σαίξπηρ καὶ τοὺς ρομαντικούς δραματούργους.

Στὸ ἴδιο τεύχος ὁ Γ. Πράτσικας⁴³ ἀναπτύσσει ἐμπεριστατωμένα μιὰ βιο-εργογραφία τοῦ Maeterlinck, «ποιητὴ, δοκιμογράφου, φιλοσόφου», πρωθυεράρχη τοῦ συμβολικοῦ θεάτρου, στὴν ἀμοιβαία τοῦ δια-

πλοκή με τα γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή του. Αναπολεί με νοσταλγία την πνευματική «ήγερτική μορφή» του, που επί μισό αιώνα μεσουράνησε στη νεώτερη ευρωπαϊκή ιστορία του θεάτρου, σαν φάρος της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής συνείδησης.

Επιλογικά

Η καμπύλη της πρόσληψης του δραματικού έργου του Maeterlinck στην Ελλάδα εικονίζει μια συνεχή ανοδική πορεία μέσα στο πρώτο τέταρτο του αιώνα που πέρασε. Η μετήχηση στον εθνικό θεατρικό μας ορίζοντα της ευρωπαϊκής του δόξας εναρμονίζεται με τις προσδοκίες της καλλιτεχνικής νεολαίας της εποχής, στην οποία η απαίτηση της απελευθέρωσης της θεατρικής γραφής είχε ριζώσει σαν πείρα ζωής.

Ο Maeterlinck ευτύχησε να ερμηνευθεί από ηθοποιούς-ορόσημα της ελληνικής σκηνής, που η δύναμη της υποκριτικής τους τέχνης, η ένταση του εκφραστικού τους πλούτου ύψωσε σε κορυφαίες θέσεις του ελληνικού θεάτρου: Κυβέλη-Μαρίκα-Κατίνα Παξινού.

Ήδη όμως στο τέλος της δεκαετίας του 40 τα δράματά του περνούν στο λυκόφως του συμβολικού θεάτρου και είναι γενική η κάμψη του ενδιαφέροντος γι' αυτά. Ο Maeterlinck υπήρξε για τους μεταπολεμικούς κριτικούς «μιά γλυκειά μνήμη».

Στο ερώτημα αν άλλοι συμβολιστές δραματουργοί όπως π.χ. ο Claudel, είχαν καλύτερη υποδοχή από τον Maeterlinck, ο Κ. Βάλτερ Πούχνερ με τη βαθεία του επιστημονική κατάρτιση που κατέθεσε στο σύγγραμμά του,⁴⁴ είναι ο κατ' εξοχήν αρμόδιος να απαντήσει.

Στη χώρα που το τραγικό είδος έκανε τα πρώτα του αποφασιστικά βήματα, μεταδίδοντας τη συναισθηματική δόνηση του υψηλότερου βαθμού ποίησης, ο σκηνικός λόγος του Maeterlinck αγαπήθηκε, κατανοήθηκε ως θαλερή μετεξέλιξη της τραγικής παράδοσης, της βιοθεωρίας και κοσμοθεωρίας που πραγματώνει αυτή μέσα στο μυστήριο της τέχνης. Οι παραστάσεις του *Γαλάζιου Πουλιού* το 1980 από το «Εθνικό Θέατρο» και το 1994-95 από το «Ανοιχτό Θέατρο» και του *Τενταζίλ* από τον Θεατρικό Όμιλο «Σχεδία» το 1990, μας επιτρέπουν να πιστεύουμε, ότι τα όρια ζωής του Maeterlinck στο θέατρο δεν είναι περιορισμένα και ότι η καμπύλη μιας νέας ακμής της τραγικής φαντασίας, που διαπαιδαγώγησε επί δυόμισι χιλιετίες τον δυτικό άνθρωπο, δεν θα σπάσει.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Στο άρθρο αυτό αναπτύσσεται το θέμα ανακοίνωσής μου στην Ημερίδα για τα 50 χρόνια από τον θάνατο του Maeterlinck, που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 17 Ιανουαρίου 2000. Ουσιαστική βιβλιογραφική παραπομπή του είναι η *Ελληνική Βιβλιογραφία Μωρίς Μαίτερλινκ* του Γιώργου Κατσίμπαλη, Αθήνα, 1962.

1. Περ. *Εστία*, β' εξάμ. σελ. 94-95. Ξανατ. στο βιβλ. του Πεζοί *Δρόμοι* (Άπαντα, Μπίρης-Γκοβόστης, χ.χρ., τ. Ι, σ. 43) και στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στον Maurice Maeterlinck, τ. 71, 15 Μαΐου 1962, σσ. 713-714.
2. «Ο Μαίτερλινκ και το δράμα», (*Η Τέχνη*, Δεκέμβριος 1898, σ. 39 (Άπαντα, προμν. έκδ. τ. ΙΣΤ', σσ. 70-75).
3. Maurice Maeterlinck, *Le Figaro*, 24 Αυγούστου 1890· το άρθρο αυτό αναφερόταν στην *Πριγκίπισσα Μαλένα* και είχε ευρύτατη απήχηση στους λογοτεχνικούς και θεατρικούς κύκλους της εποχής: «Ο Maurice Maeterlinck μας έδωσε το έργο... που μπορεί να συγκριθεί και – να τολμήσω να το πω; – είναι ωραιότερο από ό,τι πιο όμορφο υπάρχει στον Σαίξπηρ... ανώτερο από οποιοδήποτε αθάνατο έργο του Σαίξπηρ. Τραγικότερο από τον *Μάκβεθ*, πιο εξαιρετικό ως προς τη σκέψη από τον *Άμλετ*».
4. *Impressions de théâtre*, όγδοη σειρά, H. Lecène et H. Oudin, 1895.
5. Άρθρο της 27ης Νοεμβρίου 1889 στην *Art Moderne*: «Πουθενά... ένας τέτοιος πυρετώδης πόθος να ξεφύγει από τους καταναγκασμούς... Μίμηση του Σαίξπηρ, μου έλεγε κάποιος συνάδελφος, Α, όχι, όχι, όχι!, ούτε οι ήρωες, ούτε οι εικόνες θυμίζουν τον Σαίξπηρ».
6. Το άρθρο του «Maeterlinck as a Mystic» (*Contemporary Review*, Σεπτέμβριος 1897) δημοσιεύτηκε σε πιστή μετάφραση στο περ. *La Revue des Revues* thw 15ης Σεπτεμβρίου 1897, σ. 531).
7. «Ο Μαίτερλινκ και το δράμα», σ. 40.
8. «Φυσιогνωμία της ημέρας Μέτερλινκ», περ. *Παναθήναια*, τόμος 4, 31 Ιουλίου-15 Αυγούστου 1902, σσ. 282-283.
9. «Οι σταθμοί μιάς επιτυχίας», εφ. *Νέον Άστυ*, 13 Ιανουαρίου 1904.
10. «Ο θίασος Μαίτερλινκ στην Αθήνα (11-13 Ιανουαρίου 1904)», περ. *Νέα Έστία*, αφιέρωμα στον Μαίτερλινκ, τ. 71, 15 Μαΐου 1962, σσ. 709-712.
11. «Από χθές έως σήμερα, Μικράι συνεντεύξεις. Η κυρία Μαίτερλινκ εις τόν Παρθενώνα», εφ. *Νέον Άστυ*, 14 Ιαν. 1904.
12. Βλ. υποσ. 9.
13. 12 Ιαν. 1904.
14. 19 Ιαν. 1901.
15. Βλ. υποσ. 11.
16. *Ακρόπολις*, 13 Ιαν. 1904.
17. 10 Ιαν. 1904.
18. Βλ. υποσ. 9 και 10.
19. «Η χθεσινή παράσταση του θιάσου Μαίτερλινκ.-Ζουαζέλ», εφ. *Ακρόπολις*, 14 Ιαν. 1904.
20. «Άλλης πνοής ζωή».
21. *Νέον Άστυ*, 12 Ιαν. 1904.
22. «Από τόν κόσμον του θεάτρου, Μαίτερλινκ», 13 Ιαν. 1904. Ανατυπώθηκε στο περ. *Νέα Έστία*, τ. 71, 15 Μαΐου 1962, σσ. 714-717. (Άπαντα, προμν. έκδ. τ. ΙΣΤ', σσ. 70-75).

23. «Σημειώματα στο περιθώριο», σ. 517. Ανατυπ. στους *Πεζούς Δρόμους* (Άπαντα, προμν. έκδ. τ. Ι', σσ. 96-97) και στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* του 1962, σ. 717.
24. Βλ. υπ. 19.
25. «Θεατρική Ζωή. Βασιλικόν θέατρον.-Μόννα Βάννα», τ. 7, 15 Ιαν. 1904, σσ. 217-218.
26. «Φαινόμενα και Πράγματα. Ό καυμένος ό Μαίτερλινκ», *Ό Νουμās*, Χρ. Β', 18 Ιαν. 1904, σ. 5.
27. «Από χθές έως σήμερα. Μικραί συνεντεύξεις. Ό κυρία Μαίτερλινκ εις τόν Παρθενώνα, *Νέον Άστυ*, 14 Ιαν. 1904.
28. «Ό Μόννα-Βάννα εις τό Βασιλικόν θέατρον», περ. *Άκρίτας* τόμ. Α', Φεβρ. 1905, σσ. 474-476.
29. «Μαρία Μαγδαληνή», 21 Σεπτ. 1910.
30. «Από τά θέατρα, Μόννα-Βάννα».
31. «Μόννα-Βάννα-Μάριος Παλαιολόγος», σ. 171-172.
32. «Ό Βεατρίκη», 23 Μαΐου 1920, σσ. 333-334.
33. Άλκης Θρύλος, «Ό θέατρον. Οί παραστάσεις τής Έπαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Έθνικόν Θέατρον: Μ. Μαίτερλινκ «Ό Πριγκήπισσα μαλέν» *Νέα Έστία*, 1 Μαΐου 1928, σσ. 424-425.
34. «Ό Μαίτερλινκ», εφ. *Ό Βήμα*, 10 Μαΐου 1949.
35. «Μωρίς Μαίτερλινκ» *Νέα Έστία*, τ. 45, 15 Μαΐου 1949, σσ. 669-671.
36. «Ό Μωρίς Μαίτερλινκ και τό δραματικό του έργο» σσ. 1-2.
37. «Ό Συμβολισμός στη Γαλλική Πεζογραφία» *Νέα Έστία*, τ. 54, Χριστούγεννα 1953, σσ. 474-478.
38. «Από τά θέατρα. *Πελλέας και Μελλισάνθη*. Άττική Σκηνή», *Ό Βήμα*, 24 Ιουλίου 1956.
39. «Ό θέατρο. Άττική Σκηνή. Μ. Μαίτερλινκ *Πελλέας και Μελλισάνθη*», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης* τ. Δ', Αύγουστος 1956, σσ. 161-162.
40. «Άνθος τής σιωπής. Τά έκατό χρόνια του Μαίτερλινκ», εφ. *Έλευθερία*, 28 Ιαν. 1962.
41. «Τρία θεατρικά έργα του Μαίτερλινκ: *Μόννα-Βάννα*, *Ό Γαλάζιο Πουλί*, *Μαρία Μαγδαληνή*» Ομιλία στο Βασιλικό θέατρο, στίς 9 Απρ. 1962, *Δώδεκα Διαλέξεις Σειρά Β'*, αρ. 2, Βιβλιοθήκη Έθνικού Θεάτρου.
42. Προμν. έκδ., «Ό θέατρο του Μαίτερλινκ», σσ. 649-659.
43. «Μωρίς Μαίτερλινκ» (29 Αυγούστου 1862-6 Μαΐου 1949) σσ. 632-648.
44. *Ό προσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο* (17ος-20ός αιώνας) *Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, 1999 («Ό τέχνη του θεάματος»).

RÉSUMÉ

Xeni Goula-Mitakou,
La réception de la dramaturgie de Maurice Maeterlinck en Grèce

Poète de génie, doué d'un sens exquis de l'art dramatique, profond connaisseur des oeuvres européennes où l'inspiration littéraire trouve un terrain d'élection dans l'expression scénique, Costis Palamas est l'auteur des premiers textes critiques qui ont fait connaître au public grec, et introduit dans le champ théâtral grec Maurice Maeterlinck. Nikos Episcopoulos, le futur Nicolas Ségur des lettres françaises a, lui aussi, été sensible à la poésie de son théâtre symboliste.

En 1904, les représentations de la troupe du «Théâtre Maurice Maeterlinck» à Athènes, dont le talent passionné de la compagne du dramaturge Georgette Leblanc assurait l'éclatant succès, ont suscité de nombreux articles: les critiques grecs réfléchissent sur le sens du tragique qui imprègne ces pièces, sur la détresse de l'existence face à la force écratante du destin.

De 1905 à 1928, la scène néohellénique accueille les pièces de Maeterlinck, qui ressuscitent la poésie tragique des créations géniales du théâtre attique et de Shakespeare. Ses héroïnes, Monna Vanna, Marie Magdeleine, Béatrice, ont eu le privilège d'être interprétées par les prêtresses du théâtre grec, Kyvéli, Marika Kotopouli, Katina Paxinou. Leurs qualités scéniques ont mis en relief le climat d'angoisse moderne, le champ de mystère creusé derrière la platitude du quotidien.

La mort du dramaturge en 1949 est à l'origine du renouveau d'intérêt, qui se fait sentir dans les articles des critiques dramatiques Yorgos Ftéris, Yorgos Pratsikas, du metteur en scène Pélos Katselis.

En 1962, le centenaire de la naissance de M. Maeterlinck a été célébré par le numéro spécial de la revue *Néa Estia*, la conférence de Cléon Paraschos et la chronique littéraire de I. M. Panagiotopoulos.

La courbe de la fortune de l'oeuvre dramatique de M. Maeterlinck en Grèce, où le genre tragique a fait ses premiers pas décisifs, éducateurs de l'homme d'Occident, est jalonnée de réussites scéniques, qui témoignent avec éclat de sa présence fécondante dans la vie théâtrale néohellénique; bien qu'un faiblissement du prestige de sa production dramatique s'accuse après la seconde guerre mondiale, la pénétration critique des figures médiatrices qui se sont faites l'écho de la gloire de maeterlinck en Grèce, a continué de maintenir vivant l'intérêt pour son

théâtre poétique, dont le symbolisme semble renouer avec les chefs-d'oeuvre du génie classique hellénique.