

Ο ΗΛΙΑΣ ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ¹

Α'. *Ο πολύπτυχος βίος*

Ο Ήλιος Βουτιεριδης γεννήθηκε δίπλα στον Δούναβη, στην πόλη Σουλίνα της Ρουμανίας το 1874 και πέθανε στην Αθήνα το 1941. Το 1892 τελειώνει το Γυμνάσιο και εγγράφεται στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εργάζεται ως γραμματέας για ένα χρόνο στην ελληνογαλλική εφημερίδα *Διπλωματικός Μνήμων* (1892-1893). Την περίοδο 1893-1894 κάνει τις πρώτες εμφανίσεις του στα ελληνικά γράμματα στα περιοδικά *Η Φύσις* και *Ιλισσός*. Βγάζει τη βραχύβια εφημερίδα *Ο Φίλος του Λαού* (1895). Ολοκληρώνει τις σπουδές του, αλλά δεν παίρνει πτυχίο· τον έχει κερδίσει ήδη η δημοσιογραφία. Την επόμενη χρονιά (1897) συμμετέχει εθελοντικά στην επανάσταση της Κρήτης, αφού πρώτα έχει εμπλακεί στα «Γαλβανικά» γεγονότα του Πανεπιστημίου Αθηνών². Εκεί, από τις 3 Φεβρουαρίου μέχρι και τις 8 Μαΐου, με τον βαθμό του Υπολοχαγού, τελεί χρέη γραμματέως του Τάγματος των Επιλέκτων Κρητών, γράφοντας και ένα σχετικό χρονικό. Αφού επιστρέφει στην Αθήνα το Φθινόπωρο αρθρογραφεί στην εφημερίδα *Νεολόγος* του Στ. Βουτυρά και γίνεται ιδιαίτερος γραμματέας του Δημάρχου Αθηναίων Σπύρου Μερκούρη και τμηματάρχης του Δήμου· στη θέση αυτή βρίσκεται περιοδικά και όχι συνεχώς κατά τις περιόδους 1899-1908 και 1910-1913. Το 1900 εκδίδεται η πρώτη του

1. Η μελέτη αυτή είναι αποτέλεσμα μιάς έρευνας που εξελίσσεται ακόμα τόσο στο αρχείο του συγγραφέα, όσο και σε άλλα αρχεία και βιβλιοθήκες. Στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο βρέθηκαν σημαντικά χειρόγραφα έργα, αλλά και άλλες πηγές που συνδυάστηκαν με στοιχεία που αντλήθηκαν από την Εθνική και την Μπενάκειο Βιβλιοθήκη, το Βιβλιοστάσιο κ.ά. Οφείλω θερμές ευχαριστίες στον Μάνο Χαριτάτο για την αμέριστη βοήθειά του και, ασφαλώς, στον Περικλή Βουτιερίδη, γιο του συγγραφέα, νομικό και ιστοριοδίφη, που στάθηκε πολύτιμος άρωγός σε κάθε στάδιο της έρευνάς μου. Είναι αυτονόητο ότι όποιοδήποτε στοιχείο, που θα μπορούσε να συμβάλει στην πρόοδο της έρευνας, είναι υπέρσδεκτο.

2. Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Ήλιος Π. Βουτιερίδης», *Νέα Έστια*, τόμ. 19, τχ. 217, Πρωτοχρονιά 1936, σσ. 19-24, έδω σ. 20.

ποιητική συλλογή, τὰ *Σύννεφα*, αφιερωμένη στους φίλους του (Στ. Μαρτζώκη, Ι. Πολέμη, Μ. Μαλακάση, Ζ. Παπαντωνίου, Μπ. "Αννίνο κ.ά.). Γίνεται ένα από τὰ ιδρυτικά στελέχη τῆς Νέας Σκηνῆς τοῦ Κ. Χρηστομάνου³. Τὸ 1901 ἀρχίζει ἡ ὑπόθεση τῆς *Ἀλκηστis* τοῦ Εὐριπίδη. Ἡ πατρότητα τῆς μετάφρασης ἀποδίδεται εἴτε στὸν Χρηστομάνο (πρόγραμμα τῆς παράστασης) εἴτε στὸν Βουτιεριδὴ (μαρτυρίες ἀπὸ αὐτόπτες μάρτυρες, ὅπως ὁ Ποριώτης καὶ ἀπὸ τὸν ἱστορικό Ν. Λάσκαρη) εἴτε στὴ συνεργασία τῶν δύο. Πάντως ἡ παράσταση σημειώνει μεγάλη ἐπιτυχία καὶ ἀποκτᾷ μεγάλη ἱστορική σημασία, ἀφοῦ εἶναι ἡ πρώτη ποὺ παρουσιάζει ἔργο τῆς ἀρχαίας δραματογραφίας στὴ δημοτικὴ γλῶσσα. Μὲ τὴν ἵδρυση τοῦ *Νουμᾶ*, ὁ Βουτιεριδὴς λειτουργεῖ οὐσιαστικά ὡς ἀρχισυντάκτης του: μεταφράζει ἀρχαίους καὶ ξένους συγγραφεῖς, κάνει βιβλιοκρισίες, δίνει ἄρθρα καὶ ἐκτενέστερες φιλολογικὲς μελέτες σὲ συνέχειες ἢ δημοσιεύει ποιήματα καὶ δράματα. Συμπρωταγωνιστεῖ μὲ τὸν Δ. Ταγκόπουλο καὶ τὸν Κ. Παλαμᾶ στὸν ἀγῶνα τοῦ δημοτικισμοῦ. Ἀπὸ τὸ 1904 ἕως τὸ 1905 εἶναι ἀπεσταλμένος τοῦ *Νουμᾶ* στὴν Αἴγυπτο. Τὸ 1907 ἐκδίδεται ὁ *Προσκυνητής*, γραμμένος ἀπὸ τὸ 1904, ἡ πρώτη ἐκτενὴς ἐπικὴ σύνθεση στὰ ἑλληνικά γράμματα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Παλαμᾶς θὰ γράψει τὸ ποίημα *Γιὰ τὸν προσκυνητὴ του*, μὲ ρητὴ ἀφιέρωση στὸν Ἡλία Βουτιεριδὴ⁴. Τὸ 1907 κλιμακώνεται στὸν *Νουμᾶ* ἡ συζήτηση περὶ σοσιαλισμοῦ. Ἀνάμεσα στοὺς σοσιαλιστὲς (Γ. Σκληρός, Κ. Χατζόπουλος, Ἀλ. Δελμούζος κ.ά.) καὶ τοὺς ἐθνικιστὲς (Ι. Δραγούμεης, Π. Βλαστός κ.ά.), ὁ Βουτιεριδὴς βρίσκεται ἐγγύτερα στοὺς πρώτους, ἀλλὰ διατηρεῖ κάποια στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τοὺς δεύτερους. Τὸ 1907 ἐκδίδεται ἀπὸ τὸν Γ. Παρασκευόπουλο τὸ βιβλίο *Οἱ Δήμαρχοι τῶν Ἀθηνῶν*· τὸ μεγαλύτερο μέρος του ὅμως εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὸν Βουτιεριδὴ⁵. Τὴν περίοδο 1908-1910 τὸν βρίσκουμε νὰ ἐμπλέκεται καὶ πάλι στὶς πολεμικὲς ἐπιχειρήσεις, στὴν ἀρχὴ ὡς ἀνταποκριτὴ τῆς ἐφημερίδας *Σκρίπ*, ὕστερα τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρός*, ἀλλὰ καὶ ὡς ἀρχισυντάκτη καὶ διευθυντὴ τῶν τοπικῶν ἐφημερίδων τῆς Θεσσαλονίκης *Ἀλήθεια*, *Νέα Ἀλήθεια*, *Φάρος τῆς Θεσσαλονίκης* καὶ *Σύνταγμα* (τὴν τελευταία ἐξέδιδε ὁ ἴδιος). Διώκεται ἀπὸ τοὺς Νεότουρκους καὶ ἐπιστρέφει στὴν Ἀθήνα τὸν Ἰούνιο τοῦ 1910· φεύγει ἀμέσως μὲ ἀποστολὴ στὴν Κρήτη, γιὰ βολι-

3. Στὶς 6 Μαΐου 1901, ὁ Ξενόπουλος, ὡς γραμματέας τῆς Νέας Σκηνῆς, μὲ ἐπιστολὴ του, (ποὺ φυλάσσεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βουτιεριδῆ), προτείνει στὸν Βουτιεριδὴ ἐξ ὀνόματος τῆς Ἐφορείας τοῦ νέου θεάτρου, νὰ γίνῃ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐταίρους. Ὁ Βουτιεριδὴς φυσικὰ δέχεται, ἐντάσσεται στὸ δυναμικὸ τοῦ θεάτρου καὶ ὕστερα ἀπὸ λίγο γίνεται μέλος τοῦ Τμήματος τῆς Δραματικῆς Σχολῆς καὶ δέχεται στὶς 9 Ἰουλίου 1901 μιὰ ἐπιστολὴ ἀπὸ τὴν Ἐφορεία τοῦ θεάτρου, μὲ τὴν ὁποῖαν τὸν καλεῖ νὰ ψηφίσει μέχρι τὴν 9ῃ Ἰουλίου γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ Τμήματος τῆς Δραματικῆς Σχολῆς.

4. Στὸ *Ἡ Πολιτεία καὶ ἡ Μοναξιά*, Ἀπαντα, τόμ. Ε', σ. 347.

5. Σύμφωνα μὲ τὸν Δημ. Λαμπίκη στὸ βιβλίο του *Τὰ ἑκατὸ χρόνια τοῦ Δήμου Ἀθηναίων*, Ἀθήνα 1933, σ. α'.

δοσκόπηση τοῦ Ἐλευθέριου Βενιζέλου. Τὸν γνωρίζει καὶ τοῦ παίρνει σημαντικές συνεντεύξεις. Τὴν ἐπόμενη χρονιά (1911) παντρεύεται τὴ Ναταλία Ἰωάννου Ἀννίνου, μὲ τὴν ὁποία θὰ ἀποκτήσει ἀργότερα ἕναν γιό, τὸν Περικλῆ, γνωστὸ νομικὸ καὶ ἱστοριοδίφη. Ἀδελφὸς τῆς Ναταλίας ἦταν ὁ Δημήτριος Ἀννίνος, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους Ἑλληνας ἀεροπόρους ποὺ σκοτώθηκε τὸ 1919 στὸ ἀεροδρόμιο Σέδες τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Ἑλληνοτουρκικοῦ πολέμου⁶.

Ἀπὸ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1911 ἕως καὶ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1912 ἐκδίδει καὶ διευθύνει τὸ περιοδικὸ *Χρονικά*, μὲ συνεργασία τῶν Πλ. Ροδοκανάκη, Ζαχ. Παπαντωνίου, Μ. Αὐγέρη, Ἀλ. Παπαναστασίου, Ι. Βλαχογιάννη κ.ἄ.⁷ Παράλληλα γίνεται τακτικὸς συνεργάτης τῶν *Παναθηναίων* μέχρι τὸ 1914, ὅταν ὁ Κίμων Μιχαηλίδης θὰ μεταβιβάσει τὴ διεύθυνση τοῦ περιοδικοῦ. Τὴν περίοδο 1912-1913 βρίσκεται πάλι στὴ Μακεδονία ὡς ἀνταποκριτὴς· γράφει στὴν ἐφημερίδα *Πατρίς* καὶ στὰ *Παναθήναια*. Δίνει τὰ πρῶτα ἱστορικὰ ἄρθρα καὶ χρονικά γιὰ τὴν ἐλεύθερη Μακεδονία. Μετὰ τὴ νίκη ἐπιστρέφει στὴν Ἀθήνα μαζί μὲ τὸν Βενιζέλο στὸ ἴδιο καράβι⁸. Τὸ 1913 συμμετέχει στὴν κίνηση γιὰ τὴ δημιουργία Ἑταιρείας Ἑθνικοῦ Θεάτρου, μαζί μὲ τὸν Ξενοπούλου, τὸν Ταγκόπουλο, τὸν Νιρβάνα, τὸν Συναδινό, τὸν Ποριώτη κ.ἄ.⁹ Τὸ 1914 βραβεύονται

6. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἦταν ὁ τρίτος κατὰ σειρά, πρῶτος ἦταν κάποιος Γυφτάκης ποὺ ἔπεσε τὸ 1917 στὸν Μοῦδρο· δεύτερος κάποιος Ράλλης ποὺ ἔπεσε στὸ Σκρᾶ τοῦ Κιλίκης τὸ 1918 καὶ τρίτος ὁ Δ. Ἀννίνος· βλ. *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, τόμος Α', Ἀθήνα 1926, λήμμα «Ἀεροποῖαν», σ. 789.

7. Βλ. Περ. Βουτιερίδης: «Τὸ περιοδικὸ *Χρονικά* (1911-1912) τοῦ Ἡλίου Βουτιερίδη», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 143, τχ. 1696, 1998, σσ. 330-343.

8. Λίγους μῆνες μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Θεσσαλονίκης τὸ 1912, ὁ Βουτιερίδης δημοσιεύει στὴν ἐφημερίδα *Πατρίς* (25 Δεκεμβρίου 1912) τὸ ἄρθρο Ἀἵ μάχη τῶν Γιαννιτσῶν», τὴν πρώτη πλήρη περιγραφή τῆς μάχης. Μετὰ τὸ τέλος τῶν πολέμων, ἐπιβιβάζεται στὸ ὑπερωκεάνιο «Ἀθήναι» μὲ προορισμὸ τὴ Χαλκίδα. Συνταξιδιώτης του εἶναι ὁ Ἐλευθέριος Βενιζέλος, μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Βουτιερίδης βρῖσκει τὴν εὐκαιρία νὰ συνομιλήσει σχετικὰ μὲ τὴν ὑποδοχὴ ποὺ τοῦ ἐπεφύλαξε ὁ λαὸς τῆς Θεσσαλονίκης. Ὅταν δὲ τὸ πλοῖο περνᾷ ἀπὸ τὴ Σκιάθου, ὁ Βουτιερίδης ἀναφέρει τὸν Ἀλ. Παπαδιαμάντη, τὸν ὁποῖο ὁ Βενιζέλος χαρακτηρίζει «ἀλησμόνητο». Ἡ συνομιλία αὕτη καταγράφεται στὴν ἐφημερίδα *Πατρίς* στίς 28 Ἰανουαρίου 1913.

9. Πρόεδρος θὰ ἦταν ὁ Ξενοπούλος, ἀντιπρόεδρος ὁ Μ. Καλομοίρης, γραμματέας ὁ Δ. Βρατσάνος, ταμίας ὁ Τίμος Μωραϊτίνης. Στὰ μέλη συγκαταλέγονται καὶ οἱ Αὔρα Θεοδοροπούλου, Εὐγενία Ζωγράφου, Σπ. Ποταμιάνος, Γ. Ἀσπρέας, Δ. Καμπούρογλου, Ἀρ. Κυριακός, Τιμ. Ἀμπελᾶς, Πλ. Ροδοκανάκης, Σωτ. Σκίπης, Ἀ. Γαλανὸς καὶ Ἀ. Κώττης. Στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βουτιερίδη σῴζεται ἀντίγραφο ὑπομνήματος τῶν μελῶν τῆς Ἑταιρείας πρὸς τὸν πρίγκηπα, μὲ ἡμερομηνία 19 Δεκεμβρίου 1913, ὅπου καταγράφονται ὀρισμένα ἀπὸ τὰ νέα αἰτήματα: ἴδρυση Δραματικῆς Σχολῆς, ἀποκλειστικὴ προώθηση τοῦ ἑλληνικοῦ ἔργου, ἀποστολὴ ἐνὸς Ἑλλήνα σκηνοθέτη στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ εἰδίκευση καὶ μετεκπαίδευση. Τὸ ὑπόμνημα τὸ ἀναφέρει καὶ ὁ Γ. Σιδέρης ποὺ τὸ πήρε ἀπὸ τὸν Περικλῆ Βουτιερίδη, *Ἱστορία τοῦ*

δύο θεατρικά του έργα (*Ο Άντρας και Κασσάντρα*), γίνεται μέλος τῆς Ἑταιρείας Θεατρικῶν Συγγραφέων¹⁰, ιδρύει τὴν Ἑνωσὴ Συντακτῶν Ἀθηναϊκῶν Ἐφημερίδων καὶ γίνεται στὴν ἀρχὴ ἀντιπρόεδρος καὶ στὴ συνέχεια πρόεδρος τῆς. Τὸ 1915 γράφει χρονογραφήματα, ἐπιφυλλίδες, ἄρθρα καὶ μελέτες στὴν ἐφημερίδα *Νέα Ἑλλάς* τοῦ Θαλῆ Κουτούπη. Τὸ 1916, στίς 26 Ἰουλίου, γράφει στὴν ἐφημερίδα *Σκρίπ*: *Ἐχωρισθήκανε οἱ Ἕλληνες εἰς δύο ἀδιάλλακτα στρατόπεδα καὶ ὅποιοι φάγη τὸν ἄλλον. Ὁ Θεὸς νὰ βάλῃ τὸ χέρι του. Ἡ στάση του ὅμως εἶναι ξεκάθαρα βενιζελική.* Τὸ 1917 ἐκδίδεται ἡ ποιητικὴ συλλογὴ *Κέλαδος, Σονέττα*. Τὴν περίοδο 1917-1918 γράφει στὴν ἐφημερίδα *Πρόοδος* τοῦ Θ. Συναδινοῦ, τὴ μόνη ἐφημερίδα ποὺ ὑποστήριζε τὸν Βενιζέλο τὴν περίοδο αὐτή. Τὸ 1919 ἐκδίδεται ἡ *Πρόοδος τῶν ἐπιστημῶν*. Κατὰ τὴ Μικρασιατικὴ Ἐκστρατεία ιδρύει τὸ Ταμεῖο Περιθάλψεως, ἐνῶ βρίσκεται καὶ στὸν τόπο τῶν μαχῶν ὡς ἀνταποκριτὴς τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρὸς* τὸ 1921. Τὴν ἴδια χρονιά, τὸ Α' Σῶμα Στρατοῦ (Ἀλ. Κοντούλης - Στυλ. Γονατᾶς) προτείνει τὸν Βουτιεριδὴ γιὰ τὸ ἀριστεῖο ἀνδρείας. Τὸ 1922 ἐκδίδει τὸν *Συνάδελφο*, τὴν ἐφημερίδα τῆς Στρατιᾶς Σμύρνης.

Στίς 8 Αὐγούστου τὸ 1923, μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Κ. Θεοτόκη, ὁ Βουτιεριδὴς ἀναλαμβάνει χρέη Γενικοῦ Γραμματέα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, θέση ποὺ θὰ διατηρήσει μέχρι τὸν θάνατό του. Παράλληλα ιδρύει τὸν Σύνδεσμο Λογοτεχνῶν καὶ μπαίνει στὸ Διοικητικὸ του Συμβούλιον μαζί με τὸν Παλαμᾶ κ.ἄ. Ἐκτοτε δημοσιογραφεῖ πιδ σπάνια. Συνεχίζει ὅμως τὴ συνεργασία του με περιοδικὰ ὅπως ἡ *Νέα Ἑστία*, τὰ *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, ἡ *Ἰόνιος Ἀνθολογία* κ.ἄ., ἐνῶ γράφει λήμματα καὶ σὲ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά ὅπως αὐτὸ τοῦ («Ἐλευθερουδάκη» ἢ τοῦ «Πυρσοῦ»). Ἐκδίδει τὴ μελέτη τοῦ *Κωστής Παλαμᾶς. Τὸ ποιητικὸ ἔργο του*.¹¹ Τὸ 1924 ἐκδίδεται ἡ ποιητικὴ συλλογὴ *Ἐλεγειακὰ 1900-1921* καὶ ἐκλέγεται τακτικὸς Ἐταῖρος στὴν Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Ἑταιρεία τῆς Ἑλλάδος. Ἀπὸ τὴ χρονιά αὐτὴ καὶ μετὰ ὁ Βουτιεριδὴς γίνεται καθηγητὴς τῆς Ἑπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου τοῦ Συλλόγου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν μέχρι καὶ τὸ κλείσιμο τῆς Σχολῆς¹². Διδάσκει νεοελληνικὴ φιλολογία,

Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, 1794-1944, τόμος δεύτερος, μέρος δεύτερο, Καστανιώτη, Ἀθήνα 2000, σσ. 25-26, σμ. 9.

10. Στὸ ἰδιωτικὸ ἀρχεῖο τοῦ συγγραφέα ὑπάρχει ἔγγραφο τῆς Ἑταιρείας με ἀριθμ. πρωτ. 153, ἡμερομηνία 22 Νοεμβρίου 1929 καὶ ὑπογραφή τοῦ ἀρτι ἐκλεγέντα τότε Προέδρου τῆς Μιλτιάδη Λιδωρίκη, με τὸ ὅποιο καλεῖται ὁ Βουτιεριδὴς νὰ συμμετάσχει στὴ συγκρότηση Διοικητικοῦ Συμβουλίου στίς 27 τοῦ ἴδιου μῆνα καὶ ἓνα δεύτερο ἔγγραφο τῆς 28ης Νοεμβρίου (ἀριθμ. πρωτ. 173), με ὑπογραφή πάλι τοῦ Προέδρου, με τὸ ὅποιο καλεῖται νὰ συμμετάσχει στὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Σαββιδείου Δραματικοῦ Διαγωνισμοῦ.

11. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Βουτιεριδὴ με τὸν Παλαμᾶ, βλ. Π. Η. Βουτιεριδὴς: «Παλαμᾶς καὶ Βουτιεριδὴς», *Κριτικὰ Φύλλα* 12, 1973, σσ. 139-147.

12. Βλ. Ἐλ. Γουλῆ: «Ἡ Ἑπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου (1924-1930)», στὸν τόμο

μὲ συναδέλφους του τὸν Φῶτο Πολίτη¹³, τὸν Νικόλαο Λάσκαρη, τὸν Θωμᾶ Οἰκονόμου, τὸν Πάνο Καλογερίκο κ.ἄ. Θὰ συνεχίσει νὰ διδάσκει ἐπιπλέον καὶ τὸ μάθημα τῆς Ἱστορίας τοῦ Παγκόσμιου Θεάτρου¹⁴ στὴ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, ἡ ὁποία ἀφομοιώνει οὐσιαστικὰ τὴν Ἑπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου¹⁵. Τὸ 1924 θὰ ἐκδοθεῖ ὁ πρῶτος τόμος καὶ τὸ 1927 ὁ δεῦτερος τῆς *Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*· εἶναι ἡ πρώτη ποὺ γράφεται στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα. Τὸ 1925 ἐκδίδεται τὸ βιβλίο *Ἡ ἀρχὴ τοῦ νεωτέρου θεάτρου. Τὰ Μυστήρια*, τὸ 1927 τὸ βιβλίο *Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Ἡ ἀρχὴ τῆς καὶ οἱ σταθμοὶ τῆς*, τὸ 1928 ἡ μελέτη *Ὁ Σοφοκλῆς καὶ οἱ γυναῖκες* καὶ τὸ 1929 ἡ *Νεοελληνικὴ Στιχουργικὴ*. Τὴν ἐπόμενη χρονιά τιμᾶται μὲ τὸ βραβεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν (πρόεδρος ὁ Κ. Παλαμᾶς καὶ γενικὸς γραμματέας ὁ Σ. Μενάρδος) γιὰ τὸ θεατρικὸ τοῦ ἔργο *Κασσάντρα*¹⁶ καὶ ἐκδίδεται ἡ μελέτη τοῦ *Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Γενικὸ ἱστορικὸ ἐξέτασμά τῆς*. Τὴν περίοδο 1930-

Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν. 80 Χρόνια. 1917-1997, Ἑρευνα-ἐποπτεία-συντονισμὸς Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Σμπίλια, Ἀθήνα 1999, σσ. 338-374.

13. Διαθέτουμε ἓνα αὐτόγραφο σημείωμα τοῦ Φώτου Πολίτη πρὸς τὸν συνάδελφό του Βουτιερίδη, μὲ τὸ ὁποῖο τὸν πληροφορεῖ γιὰ μιὰ ἐπικείμενη συνέλευση τῶν καθηγητῶν τῆς Σχολῆς: «Ἀγαπητέ μου Ἡλία, τὸ ἀπόγεμα σήμερα, στίς 6, ἔχουμε συνεδρίαση στὴ Σχολὴ οἱ καθηγητὲς μὲ τὴν Ἑφορευτικὴ Ἐπιτροπὴ. Θὰ σὲ εἰδοποιήσῃ καὶ ὁ Γραμματέας, ἵσως νὰ σοὺ μίλησῃ σχετικῶς καὶ ὁ Θόδωρος (Συναδινός, ποὺ ἦταν τότε πρόεδρος τῆς Ἑφορευτικῆς Ἐπιτροπῆς). Σὲ παρακαλῶ λοιπὸν κι' ἐγὼ νὰ μὴ λείψῃς γιὰ νὰ γίνῃ ἀπαρτία, καὶ νὰ μπορέσουμε νὰ συζητήσουμε γιὰ τὸν τρόπο συνεχίσσεως τῶν σπουδῶν, γιὰ τίς ἐπιδείξεις κ.λπ. Τὰ θέματα εἶναι πολλὰ σοβαρὰ κ' εἶναι ἀνάγκη νὰ παρευρεθῇς. Γειά σου. Φ. Πολίτης.» Ἡ μόνη χρονικὴ σήμανση τοῦ σημειώματος εἶναι «Δευτέρα 26—». Προφανῶς ὁ Πολίτης τὸ ἄφησε κάποιε στιγμή στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη, ὅπου ὁ Βουτιερίδης ἦταν Γενικὸς Γραμματέας.

14. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου», *Τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον*, ἔτος Ε', ἀριθμ. 148, 15 Ἰουνίου 1932, σ. 3, ὅπου παρουσιάζεται συνοπτικὰ ὅλη ἡ πορεία τῆς Σχολῆς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἑπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου μέχρι καὶ τὸν πρῶτο χρόνο λειτουργίας τῆς ὡς Ἑπαγγελματικῆς Σχολῆς τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου. Ἀναφέρονται μάλιστα καὶ οἱ πρῶτοι ἀποφοιτήσαντες με' ἄριστα: Λέλα Ἡσαΐα, Εὐα Εὐαγγελίδη, Βάσω Μανωλίδου καὶ Ἀθαν. Κωτσόπουλος.

15. Τὸ σχετικὸ ἔγγραφο διορισμοῦ τοῦ Βουτιερίδη ὡς καθηγητοῦ στὴ Σχολὴ ἀποστέλλεται στίς 25 Σεπτεμβρίου 1930 (ἀριθμ. πρωτ. 101), μὲ ὑπογραφὴ τοῦ Γρυπάρη καὶ ὀρίζει ὡς μηνιαῖο μισθὸ δύο χιλιάδες δραχμῆς.

16. Ἡ ἀπονομὴ τοῦ βραβείου ἔγινε τὴν 25ῃ Μαρτίου 1930 καὶ ὁ Μενάρδος διάβασε τὴν ἔκθεση τοῦ Λαμπριεῖου Διαγωνισμοῦ. Στὰ πρακτικὰ τῆς ἔκθεσης ἀναφέρονται καὶ τὰ δνόματα τοῦ Ἀγγ. Σημηριώτη καὶ τοῦ Ξενόπουλου. Ἡ *Κασσάντρα* χαρακτηρίζεται ὡς «ἀπόπειρα πρὸς ἀνάστασιν τῆς ἀρχαίας τραγωδίας μετὰ τῶν χορικῶν ἀσμάτων». Περιγράφεται ἡ ὑπόθεσις τοῦ ἔργου, ἀναφέρονται οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι τῆς ἡρώιδας, ποὺ χαρακτηρίζουν καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ στὴ σχετικὴ ἀνάλυση καί, τέλος, σημειώνεται ὅτι «ἡ τραγωδία τοῦ κ. Βουτιερίδη ἔμμετρος, λιτὴ καὶ ἐγκρατῆς, εἶναι ἀξιόλογον δείγμα ὅχι ψυχροῦ κλαστικισμοῦ». Δύο μέρες ἀργότερα ὁ Βουτιερίδης λαμβάνει ἓνα ἔγγραφο συγχαρητηρίων γιὰ τὴ βράβευσή του ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, μὲ ὑπογραφὴ τοῦ Προέδρου Μίλτ. Λιδωρίκη (27 Μαρτίου 1930, ἀριθμ. πρωτ. 284).

1931 ὀρίζεται μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου¹⁷, ἐνῶ γίνεται ἐπίτιμο μέλος τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν¹⁸. Γράφει τὰ *Νεοελληνικά Ἀναγνώσματα* γιὰ τὴ δευτεροβάθμια ἐκπαίδευση (1930-1938) καὶ ἀκολουθεῖ μιὰ σειρά ἐκδόσεων: *Ὁ Ρυθμικὸς Λόγος στὴ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία*, *Ἀρχαῖοι Ἕλληνες Λυρικοὶ*, *Ἡλιογέννητη* (θεατρικὸ ἔργο), *Ὅρφικά*, ποιητικὴ συλλογὴ (1931), *Γραμματικὴ τῆς Δημοτικῆς Γλώσσας καὶ Κωστῆς Παλαμᾶς* (1932), *Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας* (1933), *Ἐπιτομος Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας* (1935), *Ὁ Σολωμὸς καὶ οἱ Ἕλληνες* (1937)¹⁹, *Σολωμός. Κριτικὴ μελέτη* (1938), *Πολεμικὲς Ὠδὲς* (1941)²⁰.

Ὁ Ἡλίας Βουτιεριδῆς (1874-1941) ἀποτελεῖ μιὰ σύνθετη προσωπικότητα τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων²¹. Ἦταν ἐνθερμος καὶ συνεπὴς δημοτικιστὴς, ἐνῶ

17. Διορίζεται σύμβουλος με ὑπουργικὸ διάταγμα τῆς 31ης Μαΐου τὸ 1930. Τοῦ γνωστοποιεῖται ἡ ἀπόφαση με δεύτερο ἔγγραφο (ἀριθμ. πρωτ. 38174) στὶς 11 Ἰουνίου 1930, με τὸ ὁποῖο καλεῖται νὰ συμμετάσχει στὶς πρῶτες ἀρχαιρεσίες τοῦ Συμβουλίου τῇ Δευτέρᾳ 16 Ἰουνίου τοῦ ἴδιου ἔτους.

18. Τὴν 1η Ἰουλίου τοῦ 1930 ἀποστέλλεται ἔγγραφο στὸν Βουτιεριδὴ ἀπὸ τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν με ἀριθμ. πρωτ. 498 καὶ ὑπογραφή τοῦ Λεπενιώτη, Γενικοῦ Γραμματέα τότε τοῦ Σωματείου, με τὸ ὁποῖο τὸν πληροφοροῦν σχετικὰ με τὴν ἀπόφαση τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἐπιτροπῆς: «Ἀνακηρύσσεται παμψηφεί Ἐπίτιμον Μέλος τοῦ Σωματείου ὁ κ. Ἡλίας Βουτιεριδῆς, καθηγητὴς τῆς Ἑπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου, ἐργασθεὶς ἐπὶ πενταετίαν μετὰ ζήλου ὑπὲρ τῆς προόδου αὐτῆς καὶ πρὸς καλλιτέρευσιν τῆς θεατρικῆς τέχνης καὶ ἐκ τῶν ἐκλεκτωτέρων συνεργατῶν τοῦ «Ἑλληνικοῦ Θεάτρου»».

19. Ὁ Κ. Θ. Δημαράς σημειώνει γιὰ τὴ μελέτη αὐτή: «... ἔχει γιὰ μένα θέσι ξεχωριστὴ ὄχι μόνο στὴ δική του συγγραφικὴ παραγωγή, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλη τὴ σολωμικὴ βιβλιογραφία. Αὐτὸς ὁ ποιητὴς, ἔδωσε ἐκεῖ μέσα ἓνα χρήσιμο μάθημα κριτικῆς μεθόδου σὲ κριτικούς καὶ ἱστορικούς ποὺ ἀνεύθυνα ἔγραψαν γιὰ τὸν Σολωμὸ καὶ τὴν ἐπιβίωσί του μέσα στὴ λογοτεχνία μας», ἔφημ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 24 Σεπτεμβρίου 1941. Τὸ ἴδιο κείμενο περιλαμβάνεται στὴν «Κριτικὴ ἀνθολογία», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σσ. 1509-1510.

20. Γιὰ τὰ βιογραφικὰ καὶ ἐργογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Βουτιεριδῆ βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Ἡλίας Π. Βουτιεριδῆς», ὁ.π., Περ. Ἡλ. Βουτιεριδῆς: «Τὸ ἔργο τοῦ Ἡλίας Βουτιεριδῆ», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σσ. 1513-1516, τοῦ ἴδιου: «Ἡλίας Π. Βουτιεριδῆς», ἔφημ. *Ἡ Ἀπογευματινὴ*, 7 Φεβρουαρίου 1993, Ἡλ. Βουτιεριδῆς: «Ἀνέκδοτη αὐτοβιογραφία», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σ. 1501, τοῦ ἴδιου: *Ὁ Ρυθμικὸς Λόγος στὴ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία*, Ἐπικαιρότητα, Ἀθήνα 1971, σσ. 5-10, Τ. Δεμοδός: «Βουτιεριδῆς καὶ Καμπύσης. Μεθῶνη καὶ Κορώνη», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σσ. 1495-1499, Τ. Ἀγρας: ἄντιστο, (γιὰ τὸν Ἡλ. Βουτιεριδῆ), *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σσ. 1511-1512, Δ. Γιάνκος: Ἀἷμα: «Βουτιεριδῆς Ἡλίας», *Μεγάλη Ἑγκυκλοπαίδεια τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα 1968, τόμ. Δ', σσ. 309-312.

21. Ὁ Π. Δ. Μαστροδημήτρης μιλάει γιὰ μιὰ «συγκροτημένη φιλολογικὴ συνείδηση» ποὺ ἄφησε ἀξιόλογες μελέτες καὶ σημειώνει χαρακτηριστικὰ: «Πρόκειται γιὰ ἀξιοσημείωτη περίπτωση «ἀνθρώπου τῶν γραμμάτων», ποὺ μέσα ἀπὸ μιὰ συνάντηση λογοτεχνικῶν, δημοσιογραφικῶν καὶ ἱστοριογνωστικῶν ἀσχολιῶν ὁδηγήθηκε βαθμιαίᾳ στὴν κατάκτηση μιᾶς εὐρείας λογιστικᾶς, στὸ βιβλίο του *Εἰσαγωγή στὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία*, Ἀόμος, Ἀθήνα 1996, σ. 230.

συνεργαζόταν τακτικά με τὸν Νουμᾶ, τὰ Παναθήναια καὶ ἄλλα περιοδικά. Ἄν καὶ εὐρύτερα εἶναι γνωστὸς κυρίως ὡς ἱστορικὸς τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας, ὑπῆρξε ποιητής²², μυθιστοριογράφος καὶ δραματοουργός, φιλόλογος, μελετητῆς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς, τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς νέας ἐλληνικῆς γραμματείας, μεταφραστής, ἀρθρογράφος, κριτικός, ἐπιφυλλιδιογράφος, χρονικογράφος, ἀρχι-συντάκτης καὶ διευθυντῆς ἐφημερίδων. Ἐγράψε ἕνα σενάριο γιὰ τὸν κινηματογράφο τὸ 1930, τὶς Ἀμφικτυονίες²³. Μελέτησε τὸν Κορνάρο²⁴, τὸν Κάλβο²⁵, τὸν Μαρκορά²⁶, τὸν Κ. Θεοτόκη²⁷, τὸν Παπαδιαμάντη καὶ τὸν Μωραϊτίδη²⁸, ὅπως

22. Ἡ πρώτη ποιητικὴ του συλλογὴ, τὰ *Σύννεφα, 1895-1899*, ἐκδίδεται τὸ 1900. Με-ρικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του: *Κέλαδος*, Σονέττα, Βιβλιοπωλεῖο Γ. Βασιλείου, Ἀθήνα 1917, *Ἑλ-λειανὰ 1900-1921*, Βιβλιοπωλεῖο Μιχ. Ζηκάκη, Ἀθήνα 1924, *Ὀρφικά*, τύπος ᾿Ακροπό-λεως», Ἀθήνα 1931. Συχνὰ πυκνὰ ὅμως δημοσιεύει διηγήματα καὶ ποιήματά του σὲ περιο-δικὰ ἢ ἐφημερίδες ὅπως: Τὰ Ὀλύμπια. *Ἑβδομαδιαία Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρησις Εἰκονογρα-φημένη* (2 Αὐγούστου 1898), *Ἀττικὴ Ἱρις* (1 Ὀκτωβρίου 1898), *Ποικίλῃ Στοᾷ* (ἔτος ΙΔ', 1899, σσ. 142-146, 336), *Κυριακάτικη* (7 Νοεμβρίου 1899), Ἀκρόπολις (1 Ἀπριλίου 1900), *Νέος Παρθενών* (φ. 22, 10 Ὀκτωβρίου 1900, σ. 20). Στὰ Παναθήναια (29 Φεβρουαρίου 1912) δημοσιεύει τὸ *Στοχασμοί*. Στὴν ἐφημ. Πατρίς δημοσιεύει τὸ *Στὴν Ἑλλάδα* (29 Ἰουλίου 1912) καὶ τὸ πατριωτικὸ *Νεκροὶ τῆς Ἡπείρου* (1 Ἰανουαρίου 1913). Τὸ ποίημά του Ἀπὸ τὰ *Παρθένια* δημοσιεύεται στὸ βιβλίο τῶν Πητρ. Σαρχάκου - Θεμ. Φιλαδελφέως: *Ἑλλη-νικὴ Πρόσδος*, Ἀθήνα 1908, σ. 196.

23. Τὸ κείμενο σώζεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α. καὶ στὸ προσωπικὸ ἀρχεῖο τοῦ συγγραφέα. Ἀ-ποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη, πρὸ λόγιο καὶ ἐπίλογο. Πρόλογος σσ. 1-14, μέρος πρῶτο: σσ. 1-14, μέρος δεῦτερο: σσ. 1-9 καὶ ἐπίλογος: σσ. 10-12. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους ἑλληνες δραματουργούς πού γράφει σενάριο γιὰ τὸν κινηματογράφο.

24. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: ᾿Ο Ἐρωτόκριτος, *Τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον*, τχ. 87, 1 Δεκεμβρίου 1929, σσ. 2-3 καὶ τχ. 88, 15 Δεκεμβρίου 1929, σ. 2. Τὸ ἄρθρο γράφτηκε με ἀ-φορμὴ τῇ διασκευῇ τοῦ Ἐρωτόκριτου ἀπὸ τὸν Συναδινό, πού παρουσιάστηκε ἀπὸ τὴν Κοτο-πούλῃ τὴν 1η Νοεμβρίου τὸ 1929.

25. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: ᾿Η γλώσσα τοῦ Ἀ. Κάλβου», *Ἰόνιος Ἀνθολογία* 14-15 καὶ 16-18, 1928, σσ. 18-20 καὶ 42-46 ἀντιστοιχῶς.

26. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: ᾿Ο Γ. Μαρκοράς καὶ ἡ φήμη», *Ἰόνιος Ἀνθολογία* 36, 1930, σσ. 11-23.

27. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Κωνσταντῖνος Θεοτόκης. Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργο του», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 3 Ἰουλίου 1923.

28. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: Ἀλ. Παπαδιαμάντης. Ἀλ. Μωραϊτίδης. *Ἡ ζωὴ τους καὶ τὸ ἔργο τους*, Ἀθήνα 1931. Ὁ Βουτιερίδης ἔγραψε χαρακτηριστικά: «Οἱ, δ' Αὐτράς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ὁ Παπαδιαμάντης γιὰ τὴ φιλολογία. Τὸ ἔργο του ὅλο πιστότατη ζωγραφιὰ τῆς ἐλληνικῆς ψυχῆς καὶ ζωῆς. Ὅχι ἀντιγραφή ἀπλή· ζωγραφιὰ με βαθὺ δικό του αἶσθημα. Στὴν ψυχὴ του μίλησε δυνατὰ ἡ ψυχὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ ἡ τέχνη του ἔγινε καθρέφτης καὶ τῶν δύο· γι' αὐτὸ δὲ μοιάζει με κανένα δικόνε μας, μῆτε καὶ ξένο. Πέθανε παίρνοντας μαζὶ του τὸ μυστικὸ τῆς τέχνης του, Ὁ Καλλιτέχνης, Φεβρουάριος 1911, σ. 337.

Ἔχει γράψῃ ἀκόμα: *Ἡ ζωὴ μας καὶ ἡ φιλολογία μας*, Ἀθήνα 1904, *Ἡ ξένη ἐπίδραση στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία*, Βιβλιοπωλεῖο Μιχ. Ζηκάκη, Ἀθήνα 1930. Ἐγράψε ἐπίσης μιὰ μελέτῃ γιὰ τὸν Ἐρωτόκριτο, πού δὲν ἔχει δημοσιευτεῖ· ἕνα ἀπόσπασμά της ὑπάρχει στὸ

μελέτησε και τις κοινωνικές, διπλωματικές και στρατιωτικές συνθήκες στα διάφορα μέτωπα του αλύτρωτου έλληνισμού της Κρήτης, της Μακεδονίας και της Μικράς Ασίας. Άρθρογραφεί για ένα ευρύτατο φάσμα θεμάτων από τον έορτασμό για την άπελευθέρωση της Κρήτης στα Χανιά²⁹, μέχρι και την ιστορία του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου 'Αθηνών³⁰, άρθρο χάρη στο όποιο ό συγγραφέας τιμήθηκε με μετάλλιο από τὸ ἐν λόγω Πανεπιστήμιο.

Στὸν μεταφραστικό τομέα παρουσιάζει επίσης μεγάλη δραστηριότητα, τόσο στὸν χώρο τῆς λογοτεχνίας, ὅσο και σ' ἐκείνον τῆς ἀρθρογραφίας καὶ δοκιμιογραφίας. Μεταφράζει ἐδάφια ἀπὸ τὸ πεζὸ *Ὅταν πέθανε ὁ Πατέρας* τοῦ Karl Schönherr (*Παναθήναια*, 31 'Ιανουαρίου 1912, με ὑπογραφή «B»). Μεταφράζει καὶ δημοσιεύει επίσης ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Paul Schellas «Ἡ μόρφωσις τοῦ αἰσθήματος» (*Παναθήναια*, 31 Ὀκτωβρίου 1911) καὶ ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ Ἀμερικανοῦ φιλοσόφου Havelock Ellis «Ἡ σημερινὴ ἐπίδρασις τοῦ Ρουσσῶ» (*Παναθήναια*, 15-31 Αὐγούστου 1912, σ. 29). Μεταφράζει τὴ *Δόνα Κάρλα* τοῦ Heine³¹, τὸν *Συρανὸ ντὲ Μπερζεράκ* τοῦ Ρονστάν καὶ τὸ μονόπρακτο *Ὁ Βιολιτζῆς τῆς Κρεμόνα* τοῦ François Coppée τὸ 1906³² γιὰ τὴ «Νέα Σκηνή»³³, τὸ τρίπρακτο *Κρησιήμιον* τοῦ ἀγαπημένου του Alfred de Musset, καὶ αὐτὸ περίπου τὸ 1900 ἢ λίγο ἀργότερα³⁴, τὸ *Σκολειὸ τῆς κακογλωσσίας* τοῦ Sheridan³⁵.

βιβλίο του: *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Παπαδήμα, Ἀθήνα 1976, σσ. 168-170, γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι: «Ἀγνώστη συλλογὴ δημοτικῶν τραγουδιῶν», *Νέα Ἑστία* 12, 1932, σσ. 687-689, γιὰ τοὺς ποιητικoὺς διαγωνισμοὺς: «Οἱ ποιητικοὶ διαγωνισμοί», ἐφημ. *Πρόοδος* 10-11 Μαρτίου καὶ 20-21 Αὐγούστου 1918.

29. Βλ. 'Ηλ. Βουτιερίδης: «Κρήτη ἐλευθερῇ», *Παναθήναια* 315, Δεκέμβριος 1913, σσ. 79-84.

30. «Τὸ Ἑθνικὸν Πανεπιστήμιον. 1837-1912», *Παναθήναια* 275, 12 Μαρτίου 1912.

31. Στὴν ἐφημ. *Ἡ Πολιτεία*, 18 Νοεμβρίου 1906.

32. Βλ. *Ὁ Νουμάς* 25 τοῦ Θεριστῆ 1906, <«Ὁ, τι θέλετε», σ. 12. Τὸ χειρόγραφο τῆς μετάφρασης σώζεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο *Luthier de Crémone*, ποὺ γράφτηκε τὸ 1876 καὶ μεταφράστηκε ἀπὸ τὸν Γ. Ξανθόπουλο. Ἡ μετάφραση ἐκδόθηκε στὴ Ζάκυνθο τὸ 1900, ἐνῶ εἶχε παρασταθεῖ στὴν Κωνσταντινούπολιν τὸ 1888, τὸ 1891 καὶ τὸ 1898 καὶ στὴν Ἀθήνα τὸ 1892. Βλ. Β. Ποῦνχερ: *Ἡ πρόσληψη τῆς γαλλικῆς δραματοποιίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο. (1705-20ῶς αἰώνας)*. Μία πρώτη σφαιρικὴ προσέγγιση, Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 1999, σ. 103. Δὲν γνωρίζουμε ἐὰν ὁ Βουτιερίδης εἶχε ὑπ' ὄψιν του τὴ μετάφραση τοῦ Ξανθόπουλου.

33. Σῶζεται χειρόγραφο κείμενο, γραμμένο με μολύβι, στὸ Ε.Λ.Ι.Α. Ἡ πρώτη πράξη ἐκτείνεται σὲ σαράντα ἐννέα σελίδες, ἡ δεύτερη σὲ σαράντα δύο, ἡ τρίτη σὲ πενήντα καὶ ἡ τέταρτη σὲ σαράντα ἐπτά, ἀπὸ τίς ὁποῖες λείπουν οἱ δέκα (31-40). Δημοσιεύθηκε ἓνα μέρος τοῦ κειμένου στὰ *Παναθήναια* 15-31 Ἰουλίου 1912.

34. Τὸ κείμενο δὲν φαίνεται νὰ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ κάποιον θίασο τῆς ἐποχῆς. Τὸ χειρόγραφο ποὺ σώζεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α. ἐκτείνεται σὲ ἐξήντα τρεῖς σελίδες: ἡ πρώτη πράξη σὲ ἐξήντα πέντε, ἡ δεύτερη σὲ σαράντα, ἐνῶ ἡ τρίτη σὲ τριάντα τρεῖς σελίδες. Πρόκειται μάλιν γιὰ τὴ μοναδικὴ μετάφραση τοῦ ἔργου στὴ διαδικασία πρόσληψης του στὴν Ἑλλάδα.

‘Ὡς γνωστόν, ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ γραμματεία καὶ ἡ δημώδης λογοτεχνία, ἀποτελοῦν γὰρ τὸν Βουτιερίδη τὰ δύο σημαντικὰ ἐρείσματα, πάνω στὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ κάθε προσπάθεια ἀνανέωσης τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας. Ἐπομένως, σημαντικὴ θέση τόσο στὰ θεωρητικά, ὅσο καὶ στὰ συγγραφικά ἐνδιαφέροντα τοῦ Βουτιερίδη καταλαμβάνει καὶ ἡ μετάφραση τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ ἓνας ἐπιπλέον λόγος γι’ αὐτό. Δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀνυπερβλητὴ ἀξία τῶν ἴδιων τῶν κειμένων ποὺ μετακινῶνται στὸ νεοελληνικὸ κοινό, ἀλλὰ καὶ ἡ πρώτη τάξεως πρόκληση πρὸς τοὺς δημοτικιστὲς νὰ ἀποδείξουν ἐμπράκτως τὴ ζωντάνια καὶ τὴν ἐμβέλεια τῆς δημοτικῆς γλώσσας, δοκιμάζοντας τίς δυνάμεις τους σὲ διαχρονικὰ δοκιμασμένα κείμενα. Ἔτσι, τὰ μεταφραστικά ἐγχειρήματα τοῦ Βουτιερίδη στὸν χῶρο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γραμματείας ἀποκοτῶν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Μεταφράζει τὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* τοῦ Σοφοκλῆ³⁶, τὸν *Τίμονα τὸν Μισάνθρωπο*³⁷ καὶ τὸν *Φιλοφειδῆ*³⁸ τοῦ Λουκιανοῦ. Ἀπὸ τὸν Σιμωνίδη μεταφράζει τὸ ἐπίγραμμα *‘Ο θρήνος τῆς Λανάης* (ἀπόσπ. 44) καὶ ἀπὸ τὸν Ἴβυκο τὴν *Ἀνοιξή*³⁹. Ἡ μετάφραση τῆς *Ἀλκιστης* τοῦ Εὐριπίδη εἶναι ζήτημα πῶς σύνθετο. Ἡ πατρότητά της δὲν εἶναι τόσο βέβαιη ἀκόμα, ὅσο τουλάχιστον φαίνεται. Τὸ ἔργο παίχτηκε, ὡς γνωστόν στὴ Νέα Σκηνὴ τὸ 1901, τὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Κ. Χρηστομάνου, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης γνωστὸ ὅτι γιὰ τὴ μετάφραση ἐργάστηκε

Δὲν ἀναφέρεται ἐντούτοις ἀπὸ τὴν Μ. Μανούσου-Σταυριανοῦ στὴ μονογραφία της, *Τὸ φαινόμενο Ἀλφρέντ ντε Μυσσέ*. Ἀπὸ τὴν λογοτεχνία στὴν πολιτικὴ — *Λορεντζάτσιο*, Ἑλληνικὲς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις, Ἀθήνα 1994, μᾶλλον ἐπειδὴ ἡ μετάφραση δὲν εἶδε τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ἐκδοτικῆς δημοσιότητας.

35. ‘Ο Βουτιερίδης διασκευάζει καὶ μεταφράζει τὸ πεντάπρακτο ἔργο γύρω στὰ 1900 ἢ λίγο ἀργότερα. Τὸ κείμενο ἐνδέχεται νὰ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ κάποιον θίασο τῆς ἐποχῆς, παρέμεινε ὅμως ἀνέκδοτο. Σῶζεται τὸ χειρόγραφο στὸ Ε.Λ.Ι.Α. Ἡ πρώτη πράξη ἐκτείνεται σὲ τριάντα τέσσερις σελίδες, ἡ δεύτερη σὲ εἴκοσι ἐννέα, ἡ τρίτη σὲ εἴκοσι τέσσερις, ἡ τέταρτη σὲ εἴκοσι ἐννέα καὶ ἡ πέμπτη σὲ εἴκοσι ἐπτὰ.

36. Δημοσιεύεται αὐτοτελῶς ἀπὸ τίς ἐκδόσεις Φέξη, Ἀθήνα 1911, με βάση τὴν ἐκδοση W. Dindorf. Ἀπόσπασμα τῆς μετάφρασης δημοσιεύεται στὰ *Παναθήναια* 257-258, στίς 15-30 Ἰουνίου τὸ 1914.

37. Ἡ μετάφραση πρῶτα δημοσιεύεται στὸν *Νουμᾶ*, ἔτος Α', ἀριθμ. 43, 1 Ἰουνίου 1903 (καὶ ἔχι 2 Ἰουνίου, ὅπως τυπώθηκε τὸ φύλλο ἐσφαλμένα), σσ. 2-3. Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ὁ συγγραφέας ὑπογράφει μετὰ τὸ ὄνομά του καὶ ἔχι μετὰ ψευδώνυμο. Μετὰ πρόλογο καὶ ἀφιέρωση στὸν Ἀλέξ. Πάλλη. Λίγο μετὰ ἐκδίδεται σὲ βιβλίο: *Τίμονας ὁ Μισάνθρωπος τοῦ Λουκιανοῦ*, ἐκδ. Τυπογραφεῖο Ἰ. Δελιγιάννη, Ἀθήνα 20 Σεπτεμβρίου 1903. Στίς σσ. 3-4 ὑπάρχει ἀφιέρωση: Στὸ σεβαστό μου κ. Ἀλέξ. Πάλλη στὸ Λίβερπουλ. Ἡ μετάφραση στίς σσ. 5-34.

38. Δημοσιεύεται στὸν *Νουμᾶ*, ἀριθμ. 168, 16 Ὀκτωβρίου 1905, σσ. 7-11 καὶ ἀριθμ. 169, 23 Ὀκτωβρίου 1905, σσ. 2-10.

39. *Ἡμερολόγιον τοῦ ἔτους 1906*, ἔτος δεύτερον, τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑθνικοῦ Φιλανθρωπικοῦ Καταστήματος, Κωνσταντινούπολις 1905, σ. 416.

και ὁ Βουτιερίδης. Ὁ βαθμὸς συμμετοχῆς τῶν δύο συνεργατῶν καὶ ἡ τελικὴ πατρότητα τοῦ μεταφραστικοῦ κειμένου, εἶναι δύο ζητήματα ποὺ θὰ ἐξεταστοῦν σὲ εἰδικὴ μελέτη⁴⁰. Πάντως, πέρα ἀπὸ τὶς δικές του μεταφράσεις, ὁ Βουτιερίδης βρίσκεται δίπλα καὶ σὲ κάθε ἀνάλογη μεταφραστικὴ προσπάθεια ποὺ εἶναι ἀξιόλογη, ὅπως ἡ μετάφραση τῶν *Ἰππέων* τοῦ Ἀριστοφάνη ἀπὸ τὸν Μάρκο Αὐγέρη τὸ 1911⁴¹, τῆς *Ἐκάβης* καὶ τῶν *Ἰκετίδων* ἀπὸ τὸν Ν. Ποριώτη καὶ τῶν *Τρωάδων* τοῦ Εὐριπίδου ἀπὸ τὸν Ἀρ. Καμπάνη⁴².

Ἡ συνολικὴ δραστηριότητά του στὸν χῶρο τῶν γραμμάτων καὶ τῆς δημοσιογραφίας εἶναι πολύπτυχη, συνεχῆς καὶ ἐντατικὴ, καθὼς μάλιστα συνυφαίνεται ὄχι μόνον μὲ τὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ συνολικὰ μὲ τὶς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς ἐξελίξεις τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου.

Β'. Οἱ ἠθοποιοὶ

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1908, ὅταν βρίσκεται στὴ Θεσσαλονίκη μὲ δημοσιογραφικὴ ἀποστολὴ ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Σκρίπ*, δὲν χάνει τὴν εὐκαιρία νὰ ὑπογραμμίσαι τὸ μεγάλο ταλέντο καὶ τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση ποὺ προσφέρει ἡ σκηνικὴ παρουσία τῆς Αἰκατερίνης Βερώνη⁴³.

40. Πρέπει νὰ μελετηθοῦν ἀρχικὰ κάποια προσωπικὰ ἐγγράφα, καθὼς καὶ ἡ ἀλληλογραφία τοῦ Βουτιερίδου ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας. Στὴ συνέχεια πρέπει νὰ ἐκτιμηθοῦν οἱ μαρτυρίες ἀπὸ αὐτόπτες μάρτυρες, καθὼς καὶ ἡ σχετικὴ ἀρθρογραφία ποὺ ἀκολουθῆσε. Αὐτὸ ὅμως ποὺ ἀπαιτεῖται ὡπωσδήποτε εἶναι μιὰ ἀναλυτικὴ λεξιλογικὴ, μετρικὴ καὶ ὑφολογικὴ προσέγγιση τῶν μεταφραστικῶν κειμένων τοῦ Χρηστομάνου καὶ τοῦ Βουτιερίδου καὶ μιὰ συγκριτικὴ ἐξέταση τῆς μετάφρασης ποὺ ὁ κριτικὸς Κ. Γεωργουσόπουλος ἀποδίδει στὸν Χρηστομάνο μὲ τὴ χειρόγραφη μετάφραση ποὺ βρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βουτιερίδου, μαζί μὲ τὴ στερεότυπη ἔκδοση Λειψίας, ποὺ ἔχει πλῆθος σημειώσεων στὴν ὥα.

41. Οἱ «*Ἰππεῖς*» τοῦ Ἀριστοφάνους, [...] ἀπεδόθη ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ κ. Μ. Αὐγέρη εἰς στίχους δυνατοὺς καὶ δουλευμένους μὲ πολλὴν προσοχήν. Ὁ κ. Αὐγέρης εὐσυνειδητὸς ἐργάτης εἰς τὸ πρωτότυπον φιλολογικὸν ἔργον του δὲν ἦτο δυνατόν παρὰ νὰ φανῇ τοιοῦτος καὶ εἰς τὸ μεταφραστικόν του. Ὅτι μετέφρασεν ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη καὶ ἀπὸ τὸν Σοφοκλῆ φέρει τὸ γνῶρισμα αὐτὸ τῆς εὐσυνειδησίας. Καὶ εἶναι εὐτύχημα τοῦτο, διότι μόνον μὲ τοιαύτην ἐργασίαν, ὥς ἡ τοῦ Αὐγέρη καὶ ἄλλων, θὰ καταδειχθῇ ὅτι ἡ ζωντανή μας γλῶσσα εἶναι ἐκείνη, ἡ ὁποία δύναται νὰ καταστήσῃ ἀληθινὸν κοινὸν κτῆμα τοὺς ἀρχαίους κλασσικοὺς, *Χρονικά* 6, 6 Ἰανουαρίου 1912, σ. 8.

42. Βλ. Εὐριπίδου: *Ἐκάβη*, μετάφρασις Ν. Ποριώτη, *Τρωάδες*, μετάφρασις Ἀρ. Καμπάνη, Βιβλιοθήκη Γ. Φέξη Ἀρχαίων Ἑλλήνων Συγγραφέων, Ἀθῆναι 1911, *Παναθήναια* 273, 15 Φεβρουαρίου 1912, σ. 250. Βλ. ἐπίσης *Χρονικά* 10, 3 Φεβρουαρίου 1912, <Ἡ κριτικὴ τῶν βιβλίων>, σ. 7, ὑπογραφή: Τρίφιλος (=Ἡλ. Βουτιερίδης), (*Ἰκετίδες* τοῦ Ποριώτη καὶ *Τρωάδες* τοῦ Καμπάνη) καὶ *Χρονικά* 11, 10 Φεβρουαρίου 1912, <Ἡ κριτικὴ τῶν βιβλίων>, σσ. 7-8 (γιὰ τὸ *Σούλι* τοῦ Γ. Βλαχογιάννη καὶ τὴν *Ἐκάβη* σὲ μετάφραση Ν. Ποριώτη).

43. Μέσα εἰς τὰς τόσας νέας συγκινήσεις καὶ ἀπολαύσεις, τὰς ὁποίας ἡ δημοσιογραφικὴ μου ἀποστολὴ μὲ ἔκαμε νὰ δοκιμάσω εἰς Θεσσαλονικίην, δὲν ἐπερίμενα ποτὲ ὅτι θὰ συγ-

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1913 πεθαίνει ὁ Εὐάγγελος Παντόπουλος, τὸν ὁποῖο ὁ Βουτιεριδης θεωρεῖ ἀληθινὰ δημιουργικὸ ἡθοποιό. Σπεύδει λοιπὸν νὰ γράψῃ ἓνα πικρὰ ἀληθινὸ ἔρθρο, σύντομο, ὅσο καὶ οὐσιαστικό, γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἡθοποιῶν ἀλλὰ καὶ τῶν καλλιτεχνῶν ἐν γένει. Σημειώνει χαρακτηριστικά: Ὁ θάνατος ἑνὸς καλλιτέχνη ἢ ἑνὸς λογίου [...] εἶναι σχεδὸν πάντα τὸ τελευταῖο μέρος μιᾶς τραγωδίας, ποὺ παίζεται ἐμπρὸς στὰ μάτια ὄλων, χωρὶς νὰ κινήσῃ καὶ κανεὶς τὸν ἔλεον. Στὸν ἀδιάκοπον ἀγῶνα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν γιὰ νὰ ζωντανέψουν ἓνα ὄνειρό τους ἢ νὰ φτάσουν κάποιον ἰδανικό τους, καὶ τίς πιὸ πολλές φορές γιὰ ν' ἀντιπαλαίψουν καὶ στὴ σκληρότητα τῆς ζωῆς, κάθε προσπάθειά τους καὶ κάθε κίνημά τους σηματοῦεται μὲ μιὰ ξεχωριστὴ τραγικότητα. Κι' ὅσο πιὸ περὶφανεῖ εἶναι ἡ ψυχὴ τῶν τέτοιων ἀγωνιστῶν, τόσο πιὸ ἄγριο πλέκεται γύρω της τὸ δράμα τῆς ζωῆς καὶ προετοιμάζεται τραγικώτερο τὸ τέλος του. Τυχαίνει καμιά φορὰ νὰ τοὺς γνωρίσῃ ἢ μοῖρα τίς στιγμὲς κάποιας εὐτυχίας καὶ νὰ τοὺς σκεπάσῃ μὲ τὰ φτερὰ τῆς ὀλιγόζωσης δόξας. Εἶναι τοῦτο ἡ κακία τῆς μοίρας. Δὲν ὑπάρχει πιὸ βασανιστικὸ πρᾶγμα γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐφήμερη ἀγάπη καὶ λατρεία τοῦ κοινοῦ, ποὺ μιὰ μέρα θὰ σβύσῃ ἀπὸ τομα καὶ γιὰ πάντα⁴⁴.

Στὶς 12 Ἰανουαρίου τοῦ 1915 δόθηκε μιὰ τιμητικὴ γιὰ τὸν ἡθοποιὸ Ἱ. Παπαϊωάννου. Ὁ Βουτιεριδης ἔσπευσε τὴν ἴδια μέρα νὰ πλέξῃ τὸ ἐγκώμιο τοῦ καλλιτέχνη. Σημειώνει πρῶτα τὴ βαθειὰ καὶ συγκινητικὴ ἀφοσίωσή του στὸ θέατρο, ἡ ὁποία τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἀναδειχθεῖ πολὺ γρήγορα εἰς ἐποχὴν μάλιστα, ποὺ δὲν ἔλειπαν οἱ δυνατοὶ ὁμότεχνοί του. Ὑπογραμμίζει τὸ σύνθετο ταλέντο του καὶ τὴν ἀδαμάντινη θέληση, ποὺ τοῦ ἔδωσε δύναμη νὰ ξεπεράσῃ τίς δυσμενεῖς ἐξωτερικὲς συνθῆκες στὴν καριέρα του. Τὸν χαρακτηρίζει δυνατὸ ἡθοποιό, τόσο στὸ δράμα, ὅσο καὶ στὴν κωμωδία καὶ τὴ φάρσα. Ἐκεῖ ποὺ ξεχωρίζει ὅμως εἶναι εἰς τὸ νὰ συμπτῇ ἓνα θάσσον ὀπερέττας καὶ νὰ κάμῃ τὴν Ἑλληνικὴν ὀπερέτταν νὰ ζήσει. Καὶ καταλήγει στὸν ἐπαινό του μὲ τὰ ἑξῆς: Μᾶς παρουσιάζει ἐπὶ μακρὸν χρόνον τώρα τὸν θάσσον του εὐπρεπῆ, χαριτωμένον, ἄξιον διὰ κάθε σκηνὴν καὶ διὰ κάθε κοινόν, μὲ τρόπον ποὺ ἡ ἐμφάνισίς του ἐπά-

κατηριθμεῖτο καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις. Καὶ διὰ νὰ ἐξηγηθῶ εὐθὺς ἀμέσως, δὲν ἐπερίμενα ποτέ, ὅτι εἰς τὴν πόλιν, ὅπου πρῶτον ἔλαβε σάρκα καὶ ὀσά ἡ συνταγματικὴ ἐλευθερία ἐνὸς λαοῦ, θὰ εὕρισκον ὅ,τι δὲν ἔχομεν σήμερον εἰς τὴν κλεινὴν τῆς Ἑλλάδος πρωτεύουσαν: τὴν ἀληθὴ ἐκ τοῦ θεάτρου συγκίνησιν, τὴν ἀπόλαυσιν τῆς ὑψηλῆς δραματικῆς τέχνης [...]. Ἡ Θεσσαλονικὴ φιλοξενεῖ τὴν κ. Αἰκατερίνην Βερώνη καὶ τὸ ἀληθὲς ἑλληνικὸν θέατρον μετετέθη. Διότι ἐδῶ ἀπὸ τὴν ἱερίαν αὐτὴν τῆς σκηνικῆς τέχνης ἡ ἑλληνικὴ ἡθοποιία σκορπίζει συγκινήσεις καὶ προκαλεῖ ὀργήν, τὰ ὅποια σπανίως ἐδοκίμασαν οἱ θαμνῶνες τῶν ἀθηναϊκῶν θεάτρων, ἐπειδὴ ἡ Αἰκατερίνη Βερώνη δυστυχῶς δὲν ἔμεινε διαρκῶς εἰς τὰς Ἀθήνας..., Ἐφημερίδα Ἀλήθεια τῆς Θεσσαλονίκης, φ. 746, 31 Ἰουλίου 1908.

44. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδης: ἁ' Ἰδέες καὶ πράγματα — Θάνατος καλλιτέχνου», Παναθηναϊα 314, Νοέμβριος 1913, σ. 37.

νω εις τὸ πάλκο-σένικο τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου νὰ εἶνε ὡς ἐξάγγελισις περασμένων ξένων ἀμαρτιῶν, πὺν ἐπὶ ἔτη μακρὰ ἐξευλίσσοντο ἐπάνω εἰς τὸ αὐτὸ σανιδωμά⁴⁵.

Ἡ περίπτωση τοῦ Παπαϊωάννου εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴ στάση τοῦ Βουτιεριδῆ ἀπέναντι στοὺς ἀληθινὰ ταλαντούχους ἡθοποιούς, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ εἶδος πὺν θεραπεύουν. Ὅσο καὶ ἂν ὁ ἴδιος εἶναι ἀντίθετος στὸ ἐμπορικὸ θέατρο, δὲν διστάζει νὰ ἐπιδοκιμάσει τὶς σημαντικὲς προσπάθειες καὶ νὰ ἐξάρει τὴ γνήσια καλλιτεχνικὴ δουλειά. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴν τιμητικὴ τῆς Κοτοπούλης στὶς 11 Ὀκτωβρίου τὸ 1918 — ἡθοποιὸς μὲ τὴν ὁποία γνωρίζεται καὶ συνεργάζεται ὁ συγγραφέας⁴⁶. Γιὰ νὰ περιγράψει κανεὶς τὴν προσφορά

45. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδῆς: «Ὁ Παπαγιάννης», ὑπογραφή: Μαυριανός, ἐφημ. *Νέα Ἑλλάς*, <Ἀπὸ τὰ θέατρα>, 12 Ἰανουαρίου 1915.

46. Ὁ Βουτιεριδῆς πρέπει νὰ εἶχε συχνὰ ἐπικοινωνία μαζί της γιὰ καλλιτεχνικά καὶ ἐπαγγελματικὰ θέματα. Στὸ ἀρχεῖο τοῦ συγγραφέα σώζεται μιὰ ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ πὺν ἔλαβε ἀπὸ τὸν Μῆτσο Μυράτ στὶς 24 Ἰουνίου 1929. Ὁ ἡθοποιὸς τοῦ γράφει ἐκ μέρους τῆς Κοτοπούλης σχετικὰ μὲ μιὰ πρόταση πὺν τῆς εἶχε κάνει ὁ Βουτιεριδῆς νὰ ἀνεβάσει ἓνα ἔργο. Γράφει ὁ Μυράτ: «Ἡ Μαρίκα μοῦ ἀνέθεσε ν' ἀπαντήσω στὸ γράμμα σου καὶ νὰ σοῦ πῶ ὅτι συμφωνεῖ πληρέστερα μὲ ὅ,τι τῆς γράφεις. Εἶναι πράγματι μιὰ πολὺ κατὰλληλη εὐκαιρία, γιὰτὶ ἀνεξαρτήτως μὲ τὸ ζήτημα πὺν γίνεται μὲ τὸν συγγραφέα, παρατηρεῖται καὶ κάποιος ἐνδιαφέρον στὸ κοινὸ μας γιὰ κάθε ἔργο ἀξίας. Ἡ περίσταση λοιπὸν εἶναι κατὰλληλη πολὺ. Ἐδῶσα κι' ὅλας τὸ ἔργον, νὰ βγάλουν τοὺς ρόλους καὶ πιστεύω νὰ εἶναι ἑτοιμοὶ πολὺ σύντομα. Λυπηρὸν μόνον ὅτι δὲν θὰ ἔχω μέρος ἐγώ. Εἶμαι ὑποχρεωμένος διὰ λόγους υγείας νὰ κάνω μερικὰ λουτρά στὸ Λουτράκι καὶ φεύγω ἐντὸς τῆς ἐβδομάδος. Ἀλλὰ δὲν πειράζει. Θὰ μὲ ἀναπληρώσει εἶμαι βέβαιος, ἐπαξίως ὁ κ. Ἀργυρόπουλος. Τὸ μέρος τοῦ Παπαγεωργίου θὰ τὸ παίξει ὁ κ. Ροζάν. Σὲ παρακαλῶ μόνον μὴ βιαστής νὰ τὸ ἀναγγεῖλης, μὴ τυχὸν ἀπὸ πνεῦμα ἀντιζηλτίας καὶ μᾶς τὸ πάρουν οἱ ἄλλοι. — Ὅταν ἴδεις τὴν ἀγγελία τότε κάμε καὶ σὺ τὰ δέοντα.» Πιθανότατα ὁ Βουτιεριδῆς νὰ ἔγραψε στὴν Κοτοπούλη γιὰ κάποιον ἑλληνικὸ ἔργο. Δὲν μπορούμε ἐντοιοὺς νὰ ξέρουμε μὲ βεβαιότητα πὺν ἦταν αὐτό, ἀφοῦ δὲν γνωρίζουμε ἂν τελικὰ ἀνέβηκε. Ἀπὸ τὰ ἔργα ὅμως πὺν ἀνέβασε ἡ Κοτοπούλη ἀπὸ τὸν Ἰούλιο καὶ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἴδιου χρόνου ὑπάρχουν δύο νεοελληνικά. Καὶ τὰ δύο ἀνήκουν σὲ φίλους καὶ συνεργάτες τοῦ Βουτιεριδῆ σὲ ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ. Τὸ πρῶτο εἶναι ὁ «Ὁρκος τοῦ πεθαμένου τοῦ Ζαχ. Παπαντωνίου, πὺν ἀνέβηκε στὶς 7 Ὀκτωβρίου τὸ 1929, σὲ σκηνοθεσία Σπύρου Μελά, ἀλλὰ χωρὶς ἐπιτυχία, κάνοντας τὸν Φῶτο Πολίτη νὰ γράψει δῆρύτατη κριτικὴ στὴν ἐφημ. *Πρωία* 9 Ὀκτωβρίου 1929, ὁ ὁποῖος κατακεραύνωσε, στὴν κυριολεξία, τὸ ἔργο τοῦ Παπαντωνίου, χαρακτηρίζοντάς το παιδιᾶστικο δρᾶμα. Ὁ Παπαντωνίου ἀπάντησε τὴν ἐπομένη μὲ ἄρθρο του στὸ *Ἐλεύθερο Βῆμα*, 10 Ὀκτωβρίου 1929, γιὰ νὰ ἀπαντήσει καὶ πάλι ὁ κριτικὸς ἀπὸ τὴν *Πρωία*, 11 Ὀκτωβρίου 1929. Τὰ ἄρθρα τοῦ κριτικοῦ βρίσκονται τώρα στὸ Φ. Πολίτης: *Ἐπιλογὴ κριτικῶν ἄρθρων*, τόμ. Β', Ἰκάρους, Ἀθήνα 1983, σσ. 40-47 καὶ 48-50. Γιὰ μιὰ παρόμοια ἀποψη μὲ αὐτὴν τοῦ Πολίτη, βλ. Ἀλ. Θρούλος: «Ὁ Ζαχ. Παπαντωνίου — θεατρικὸς συγγραφέας», στὸ *Μορφές καὶ Θέματα θεάτρου*, Δίφρος, Ἀθήνα 1961, σσ. 216-221. Γιὰ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἔργου, βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Ἡ Δραματοποίηση τῶν Παπαρχαλῶν. Τρεῖς περιπτώσεις: Ἐφταλιώτης, Παπαντωνίου, Ἀλιθέρης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-109, ἐδῶ σσ. 98-100, μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία. Τὸ δεῦτερο ἔργο εἶναι ἡ διασκευὴ τοῦ *Ἐρωτόκριτου* ἀπὸ τὸν Θ. Ν. Συναδινό, πὺν παρουσιάστηκε τὴν 1η

τῆς καλλιτέχνης στὸ ἐλληνικὸ θέατρο χρειάζεται νὰ γραφεῖ ἓνας ὕμνος ἀπὸ ἀρχαία τραγωδία, ὅπως καὶ τὸ παίξιμό της ξαναζωντανεῖ τὴν ἀρχαία τραγωδία ἢ ἓνα πετραρχικὸ σονέτο γεμάτο πάθος καὶ αἴσθημα, ὅπως καὶ τὸ παίξιμό της εἶναι ὅλο πάθος καὶ αἴσθημα. Ὅμως, ὡς μεγάλη καλλιτέχνης ποὺ εἶναι, κυριαρχεῖ καὶ στὰ δύο. Ὑψηλὴ ψυχικὴ θερμοκρασία ἀπὸ τὴ μιὰ, ἐλεγχος τῶν μέσων ἀπὸ τὴν ἄλλη. Καὶ αὐτὸ τὸ πετυχαίνει χάρις στὴ μεγάλη της αἰσθητικὴ δύναμη. Ἡ ἡθοποιὸς δὲν αἰσθάνεται μόνο ὅ,τι παίζει, ἀλλὰ καὶ ὅ,τι ἐφαντάσθηκεν ὁ συγγραφέας. Ὑπάρχει πίσω ἀπὸ τὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα, πίσω ἀπὸ τοὺς ρόλους, πίσω ἀπὸ τὴ δράση τῶν προσώπων καὶ μπορεῖ νὰ διαισθάνεται τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων: Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχῃ δεύτερος ἡθοποιὸς στὴν Ἑλληνικὴ σκηνή, ποὺ νὰ ἔχῃ τόσο πολὺ τὸ χάρισμα αὐτοῦ. Καὶ αὐτὸ δὲν φαίνεται μόνο στὶς ἐπίσημες παραστάσεις. Ὁ Βουτιερίδης εἶναι ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου καὶ παρακολουθεῖ ἀκόμα καὶ τίς πρόβες τῶν παραστάσεων. Ἐκεῖ λοιπόν, στὶς δοκιμές, ἡ Κοτοπούλη, μᾶς λέει, ἀποκαλύπτει τὸ διαισθαντικὸ της δαιμόνιον, αὐτὸ ποὺ τὴν κάνει νὰ συλλαμβάνει τὸ ἔργο στὸ σύνολό του καὶ νὰ καθοδηγεῖ καὶ τοὺς συναδέλφους της στὴν ἐρμηνευτικὴ τους προσπάθεια· ἐπεὶ καταλαβαίνει πάρα πολὺ· ἀπίστευτα πολὺ. Στὰ παρασκήνια τοῦ θεάτρου, μάλιστα, ὁ Βουτιερίδης γίνεται αὐτόπτης μάρτυρας δύο πολὺ χαρακτηριστικῶν περιστατικῶν, γιὰ ἐκεῖνον ποὺ θέλει νὰ γνωρίσει τὴν ἱκανότητά, ἀλλὰ καὶ τὴ μεγάλη αὐτοπεποίθησή της ἡθοποιοῦ ὅταν συνεργάζονται μὲ τοὺς συγγραφεῖς. Ἀφηγεῖται: Κάποτε τὴν ἄκουσα σὲ μιὰ δοκιμὴ Ἑλληνικοῦ ἔργου νὰ λέῃ στὸν συγγραφέα: — Κάτι θὰ σᾶς ἐξέφυγεν ἐδῶ. Δὲν εἶναι δυνατό νὰ φαίνονται φυσικὰ αὐτὰ ποὺ πρέπει νὰ εἰπῶ. Ὁ συγγραφέας — ἔξυπνος κομμάτι — δὲν ἔφερε καμὴν ἀντιλογία καὶ διόρθωσε τὸ μέρος. Ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν ἄκουσα νὰ λέῃ σ' ἓναν ἄλλον Ἑλληνα συγγραφέα ἀρετὰ δυνατὰ καὶ σὰν θυμωμένη — Μὰ δὲν μπορεῖ, κύριε, νὰ μιλῇ καὶ νὰ σκέπτεται μιὰ γυναίκα ἔτσι ὅπως τὴν παρουσιάζετε ἐσεῖς. — Μὰ γιατί;... — Γιατί δὲ θὰ εἶναι καθόλου γυναίκα, κύριε!... — Τὶ θέλετε νὰ κάμω; Ἐγὼ ἔτσι τὴν ἐφαντάσθηκα!... — Τότε δὲν ἐγνωρίσατε ποτὲ τὴ γυναίκα. Ἄν θέλετε διορθώστε το... — Μὰ δὲν μπορῶ νὰ τὸ διορθώσω, ὅπως τὸ λέτε ἐσεῖς. Πῶς νὰ τὸ διορθώσω;... — Νὰ ἔτσι! Καὶ ὁ σαστισμένος συγγραφέας τὴν ἄκουσε σὰν χαζὸς νὰ τοῦ μεταμορφῶνῃ τὴν ἡρώίδα του σὲ ἀληθινὴ γυναίκα.

Παρὰ τοὺς ἐγκωμιαστικούς τόνους ὅμως ὁ ἀρθρογράφος δὲν ξεχνᾷ νὰ υπαινιχθεῖ καὶ τὴ χαμηλὴ ἐνίοτε ποιότητα τῶν ἔργων ποὺ ἀνεβάζει ἡ καλλιτέχνης στὸν θίασό της καὶ ποὺ δὲν ἀντιστοιχοῦν στὸ ἐπίπεδό της. Φροντίζει ὅμως, μὲ

Νοεμβρίου τοῦ 1929. Βλ. Φ. Ἡλιάδης: *Μαρίκα Κοτοπούλη. Βιογραφικὸ corpus*, Δωρικός, Ἀθήνα 1996, σ. 351 καὶ Συλλογικὸ: *Μαρίκα Κοτοπούλη. Ἐκφράσεις* Καστανιώτη, Ἀθήνα 2001, σ. 144. Οἱ πρὸς πολλὰς πιθανότητες συγκεντρώνονται στὸ πρῶτο ἔργο, ἀφοῦ ὁ Βουτιερίδης θὰ πλειοδοτοῦσε εὐχαρίστως στὴν παρουσίαση ἔργων ποὺ στηρίζονται σὲ δημοτικὰ τραγούδια.

έναν πονηρό έλιγμό και μια άναφορά στις έπιταγές τής άγοράς, να άποφύγει την αϊτιολόγηση, ύπονοώντας μόνο τη σκληρή βιοτική άναγκαιότητα που ύφίστανται οί θιασάρχες άπό τις άνεξέλεγκτες έπιλογές του κοινού. Είναι σαφές ότι δέν θέλει να θίξει περαιτέρω τó επίμαχο αυτό θέμα και, δικαιολογημένα, έπιστρέφει στόν έγκωμιασμό τών άρετών τής ήθοποιού: ύποβλητική φωνή, φωτιά τών ματιών, (Δέν θαρρούμε πώς μέσα στα μάτια της καθρεφτίζεται όλο τó ιερόν πυρ τής τέχνης;), πλούσιες έναλλαγές φωνητικών τόνων, ρυθμικότητα, έκφραστικότητα του προσώπου, άψογη σωματική κίνηση, ύποκριτική προσαρμοστικότητα που τής έπιτρέπει να παίξει τó ίδιο καλά σέ όλα τά δραματικά είδη, όλα αυτά τά χαρακτηριστικά τής δύνουν την πιο βαθειά ιδέα τί είναι μετάπτωση. Και καταλήγει: Είναι λοιπόν ή Μαρίκα Κοτοπούλη τó πιο έκπληκτικό και τó όραιοτερο φαινόμενο τής Έλληνικής σκηής. Τοúτο τó πιστοποιούν τά δέκα πέντε χρόνια τής καλλιτεχνικής ζωής της κι' όσοι άπό τούς παλαιότερους και τούς νεώτερους παρακολούθουν άπό κοντά τήν πορεία του Έλληνικού θεάτρου⁴⁷.

Με μια παρόμοια άφορμή, συγκεκριμένα τόν έορτασμό τών έβδομήντα πέντε χρόνων τής ζωής του Διονυσίου Ταβουλάρη, ό Βουτιεριδής προσκαλείται άπό τήν έφημερίδα *Τό Έλληνικόν Θέατρον* του Συλλόγου Έλλήνων Ήθοποιών (ΣΕΗ) τó 1928 να συμμετάσχει και αυτός με ένα σημείωμά του στο είδικό φύλλο που δημοσιεύεται πρós τιμήν του. Ό Βουτιεριδής τόν θεωρεί άνάμεσα στους ισάξιους όμοτέχνους του ως *primus inter pares* και σημειώνει: Ήταν ό μεγάλος και σεβαστός πατέρας τής τέχνης στήν ελληνική σκηή, που τής έδινε όλη τήν ψυχή του, όλη τη μόρφωσή του κι όλη τήν άγια φωτιά, που λαμπάδιζε μέσα του, για να τής άνοίγη τó δρόμο πρós τά έμπρός⁴⁸.

Γ'. Ό μελετητής του θεάτρου

Γ'1. Ό ρισμένα πρόσωπα και έργα

Ό Βουτιεριδής είναι άπό τούς πρώτους που γνωστοποιεί στο ελληνικό κοινό τήν τετράπρακτη τραγωδία *Ή Έλένη τής Σπάρτης* του Émile Verhaeren με τó άρθρο του «Ή Έλένη τής Σπάρτης» στα *Παναθήναια* τόν Μάιο του 1912⁴⁹. Είναι δέ ό πρῶτος που μεταφράζει ένα μικρό έδάφιο του έργου, δύο χρόνια προτού μεταφραστεί όλόκληρη ή *Έλένη* άπό τόν Παλαμά, τó 1914⁵⁰, έν

47. Βλ. Ήλ. Βουτιεριδής: «Μαρίκα Κοτοπούλη», έφημ. *Πρόοδος*, φύλ. 611, 11 Όκτωβρίου 1918, <Θεατρικά Έπιφυλλίδες>.

48. Βλ. *Τό Έλληνικόν Θέατρον*, Έκτακτον πανηγυρικόν φύλλον επί τη 75ετηρίαν του κ. Δ. Ταβουλάρη, 17 Απριλίου 1928, σ. 6.

49. Βλ. «Ή Έλένη τής Σπάρτης», *Παναθήναια* 279, 15 Μαΐου 1912, σσ. 85-87.

50. Ή μετάφραση του Παλαμά, έπιμελημένη άπό τόν Ν. Ποριώτη, δημοσιεύεται πρῶτα στόν τόμο: *Τού μεγάλου Βέλγουν ποιητή Émile Verhaeren. Ή Έλένη τής Σπάρτης. Αυρι-*

ὄψει μιᾶς πιθανῆς τότε παράστασής της ἀπὸ τὴν Κυβέλη. ‘Ο Βουτιερίδης συγκαταλέγει τὸν Verhaeren ἀνάμεσα στοὺς βαθύτερους ποιητὲς τῆς ἐποχῆς του, ἀφοῦ ἡ ὁρμὴ καὶ ἡ ζωὴ πλημμυροῦν κάθε πνευματικὸ τοῦ δημοῦργημα. Συμβολιστὴς ὢν, τὸν σέβονται ἀκόμα καὶ οἱ ἐχθροὶ τοῦ συμβολισμοῦ, γιατί τὰ ποιήματά του εἶναι κραυγὲς ἀνθρώπου, πὸν ἐγνώρισεν ὅλες τὶς ἐποχές, ἔχουν ἀξία πανανθρώπινη καὶ διαχρονικὴ. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴ συμβολιστικὴ του καταγωγὴ, ὁ Verhaeren εἶναι γιὰ τὸν Βουτιερίδη ἓνας πανθεϊστὴς ποιητὴς, πὸν ἀιούει καὶ τὶς μυστικότερες τῆς φύσεως φωνές. ‘Ο ‘Ελληνας μελετητὴς δημοσιεύει τὸ ἄρθρο του λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν παρισινὴν πρεμιέρα τοῦ ἔργου στὸ θέατρο «Châtelet», σὲ σκηνοθεσίᾳ Al. Sanine. Διαβάζει τὴ γαλλικὴ ἔκδοσιν τοῦ ἔργου, πὸν μόλις εἶχε κυκλοφορήσει, διαβάζει καὶ τὶς κριτικὰς τοῦ γαλλικοῦ τύπου γιὰ τὴν παράσταση καὶ σπεύδει νὰ ἐνημερώσει τὸ κοινὸ του γιὰ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ἀμέσως ἐκτιμᾶται πολὺ. Μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ἡ ‘Ελένη εἶχε ἤδη γίνει γνωστὴ στὴ Γερμανία καὶ στὴ Ρωσία, περιγράφει τὴν ὑπόθεσίν της, παραθέτει μερικὰ μέρη ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς διάλεξης τοῦ Ρώσου σκηνοθέτη πρὸς τοὺς Γάλλους ἡθοποιούς, δίνει ἓνα μεταφραστικὸ δεῖγμα σὲ πεζὸ λόγο καί, βεβαίως, προβαίνει στὴν ἀπολύτως θετικὴ ἀξιολόγησιν τοῦ ἔργου: ‘*Ἡ ‘Ελένη τῆς Σπάρτης εἶναι τραγωδία κυριολεκτικῶς ἄγρια. Θανατηφόρες ἐνέργειες τοῦ ‘Ερωτος, καταστροφές καὶ ἐγκλήματα πὸν πηγάζουν ἀπὸ τὴν ἀφθαρτὴ ὁμορφίᾳ τῆς ‘Ελένης, ἡ δύναμις τῆς μοίρας, κτηνώδη ἐνστικτα, ἡδυπάθειες ἀπελπισμένες, πόθοι, πάθη καὶ ψυχικὲς τρικυμίες, ἀνθρώπινες δυστυχίες καὶ συμφορές, οἱ ἀπόκρυφες τῆς φύσεως δυνάμεις, ὅλα ζωογραφίζονται ἀπὸ τὸν Βεράρεν μὲ ὁρμὴ καὶ τέχνη μοναδική, μὲ λυρισμὸ πὸν ἀφίνει τὴν πιὸ δυνατὴν ἐντύπωσιν στὸ πνεῦμα καὶ στὴν καρδιά*⁵¹. ‘Ετσι γίνεται ἡ παρουσίασιν ἑνὸς σημαντικοῦ ἔργου, γεμάτου αἵσθημα καὶ σκέψιν, πάθος καὶ ἱερὴ ἀγριότητα, ἑνὸς ἔργου βαθειὰ ἠθικοῦ καὶ ἐπάνω ἀπ’ ὅλα πολὺ ἀνθρώπινον⁵².

Τὸ 1912 πεθαίνει ὁ Aug. Strindberg. ‘Ο Βουτιερίδης γράφει ἓνα ἄρθρο στὰ *Παναθήναια* γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Σουηδοῦ δραματοῦργοῦ⁵³, τὸν ὁποῖο χαρακτηρίζει ὡς νατουραλιστὴ, τῆς σχολῆς τοῦ Ζολᾶ, ἀλλὰ καὶ συνάμα ρομαντικὸ. Τὰ ἔργα του ἀνατέμνουν τὴν κοινωνικὴ ζωὴ, καυτηριάζουν τὶς ἰδέες καὶ τὶς συνήθειες τῶν ἀνθρώπων, ἐνίοτε ὅμως προβάλλουν μιὰ ἡγετικὴ φυσιογνωμία, γι’ αὐτὸ καὶ ὁ Strindberg παρουσιάζεται πότε σοσιαλιστὴς καὶ πότε νιτσεϊστὴς.

κὴ τραγωδία μὲ 4 μέρη. Φερμένη στὸν ἑλληνικὸ στίχο ἀπὸ τὸν Κωστὴ Παλαμᾶ, ‘Εκδοτικὴ ‘Εταιρεία Τὰ ‘Εργα, ‘Αθήνα 1916. Βλ. καὶ στὰ ‘Απαντα τοῦ Παλαμᾶ, τόμ. 11ος, σσ. 419-493. Γιὰ τὴν ἰσχνὴ πρόσληψιν τοῦ Verhaeren στὴν ‘Ελλάδα βλ. Β. Ποῦχπερ: ‘*Ἡ πρόσληψιν τῆς γαλλικῆς δραματοῦργιας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο*, ὅ.π., σσ. 133-136.

51. Βλ. «‘Η ‘Ελένη τῆς Σπάρτης», ὅ.π., σ. 85.

52. Βλ. ὅ.π., σ. 87.

53. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης, «‘Εκεῖνοι πὸν φεύγουν», *Παναθήναια*, 279, 15 Μαΐου 1912, σσ. 90-91.

Αὐτὴ ἡ φυσιογνωμία ἐκπροσωπεῖ τὸν ἐκλεκτὸ μιᾶς κοινωνίας, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ γίνῃ ὁ ἀναμορφωτὴς τῆς. Ἐξοῦ καὶ ἡ σκληρότητα ἢ ἡ πικρὴ γεύση ποὺ ἔχουν τὰ ἔργα του. Οἱ προσωπογραφίες του εἶναι πάντα πολυσύνθετες, γιατί ἔτσι θεωρεῖ ὁ ἴδιος τὸν ἄνθρωπο. Τὸ σύνθετο τῶν χαρακτήρων δίνει τὴν αἰσθησι μιᾶς συμβολικῆς διάστασης, στὴν πραγματικότητά ὅμως οἱ χαρακτήρες εἶναι ἀληθινοί, πραγματικοί, καθὼς ἀντλοῦνται ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ὁ Βουτιεριδὴς δὲν παραλείπει νὰ ἀναφερθεῖ καὶ στὸν μισογυνισμό τοῦ Strindberg, ἀλλὰ τὸν θεωρεῖ ὡς τὸν δυνατὸ πολεμιστὴ τῆς ιδέας, ποὺ τὴν ἐκνηγοῦσε παντοῦ, ὅπου ἐνόμιζεν ὅτι ἠμποροῦσε νὰ τὴν συναντήσῃ καὶ νὰ τὴν λατρεύσῃ, ὡς τὸν ὄνειροπόλο ποὺ ἐφαντάστηκε τὴν ἀναστήλωσι τῆς βασιλείας τῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς ἀλήθειας.

Αὐτοτέλεις κεφάλαια, βεβαίως, στίς θεατρικὲς μορφές ποὺ ἀπασχόλησαν σοβαρὰ τὴ σκέψι τοῦ Βουτιεριδῆ, ἀποτελεῖ ἡ δραματογραφία τοῦ Σοφοκλῆ καὶ εἰδικότερα οἱ γυναικεῖοι χαρακτήρες του. Στὸ βιβλίον του *Ὁ Σοφοκλῆς καὶ οἱ γυναῖκες* διεξέρχεται ὅλες τὲς τραγωδίες τοῦ ποιητῆ προκειμένου νὰ περιγράψῃ τὴ γυναικεῖα προσωπικότητα στίς πρὶ ὕψηλές στιγμές τῆς, ἀλλὰ καὶ στὸν οἰκογενειακὸ τῆς βίον, νὰ ἀποδώσῃ δηλαδὴ τόσο τὴν τραγικὴν, ὅσο καὶ τὴν ψυχολογικὴ καὶ κοινωνικὴ τῆς διάσταση. Στὸ πρόσωπο τῆς Ἀντιγόνης, τῆς Ἥλέκτρας, τῆς Τέκμησας ἢ τῆς Δηιάνειρας, ὁ μελετητὴς βρίσκει συμπυκνωμένη τὴ σκέψι τοῦ Σοφοκλῆ ὄχι μόνο γιὰ τὸ γυναικεῖο, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ ἀνθρώπινο μεγαλεῖο.

Γ'2. Γιὰ τὸ θρησκευτικὸ θέατρο

Στίς θεωρητικὲς ἀναζητήσεις τοῦ συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν τελετουργικὴν διάσταση τοῦ θεάτρου, καὶ μάλιστα ἀρκετὰ χρόνια προτοῦ πραγματοποιηθεῖ ἡ δελφικὴ ιδέα τοῦ Ἀγγελου Σικελιανοῦ καὶ τῆς Εὔας Πάλμερ. Σὲ ἄρθρο ἤδη τοῦ 1918 ἐπιχειρεῖ ἓναν παραλληλισμὸ τοῦ θεάτρου πρὸς τὸ δράμα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως αὐτὸ ἐξιστορεῖται καὶ ἀναπαρίσταται στὴν ἐκκλησιαστικὴ τελετουργία. "Ἀλλωστε, ὅπως τὸ ἀρχαῖο θέατρο ἔχει τὴν ἀρχὴν του στοὺς μύθους τῆς θεογονίας, ἔτσι καὶ τὰ πρῶτα δραματικὰ ἔργα τῆς χριστιανικῆς ἐποχῆς εἶνε τὰ «μυστήρια» ποὺ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἀναπαράστασες θρησκευτικῶν σκηνῶν. Παραδέχεται ὅτι στὴ χριστιανικὴ ἐκκλησιαστικὴ τελετουργία σώζεται ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, στὸν βαθμὸ ποὺ ἡ ἐκκλησία ἔχει διατηρήσει τοὺς ἴδιους μὲ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ κόσμον τρόπους ἀναπαράστασης τῶν ἱδεῶν καὶ ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ *Χριστὸς Πάσχων* ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὲς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδῃ. Στὴ συνέχεια περιγράφει τὴ χριστιανικὴ λειτουργία καὶ τὸν ἐκκλησιαστικὸν χώρον μὲ θεατρικοὺς ὅρους: τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνηκῆς ὕψους, οἱ κινήσεις τῶν ἡθοποιῶν ἐπὶ σκηνῆς, ὁ σκηνηκὸς διάκοσμος καὶ βέβαια, ὁ μεγάλος πρωταγωνιστής, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Χρι-

στό⁵⁴. Τὴν προβληματικὴ αὐτὴ διευρύνει μερικὰ χρόνια ἀργότερα καὶ συγκεκριμένα στὶς 30 Δεκεμβρίου 1924. Τότε εἶναι καθηγητὴς στὴν Ἑπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου καὶ δίνει μιὰ διάλεξη στὴν αἴθουσα τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, μὲ θέμα: «Ἡ ἀρχὴ τοῦ νεωτέρου θεάτρου. Τὰ Μυστήρια», ἡ ὁποία θὰ κυκλοφορήσει καὶ σὲ μορφὴ μικροῦ βιβλίου τὸ 1925. Ἐδῶ ὁ μελετητὴς παρουσιάζει ἓνα εὐρὺ φάσμα ἐθνολογικῶν, λαογραφικῶν καὶ φιλολογικῶν γνώσεων. Οἱ ἀναφορές του ἀρχίζουν ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν πολιτισμὸ τῶν Ἰνδῶν καὶ τῶν Ἰνκας, γιὰ νὰ περάσουν μετὰ στὰ περσικὰ μυστήρια, στοὺς δραματικούς διαλόγους τῶν Ἀράβων καὶ ἀπὸ ἐκεῖ στὴ συμβολὴ τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴ δημιουργία τοῦ νεότερου δράματος. Ὁ κληρὸς, παρὰ τίς ἀντιδράσεις του στὰ κάθε λογῆς θεάματα, συνειδητοποίησε τὴν προσήλωση τοῦ λαοῦ στὴν ἀναπαράστατικὴ τέχνη καὶ δὲν ἔχασε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκμεταλλευτεῖ τὴ δύναμή της γιὰ νὰ ἐξαπλώσει καὶ νὰ ἐμπεδώσει τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα. Ἀποφασίζει νὰ πολεμήσῃ τὰ εἰδωλολατρικὰ θεάματα μὲ χριστιανικά. Βάνει σὲ πράξη τὴν ὁμοιοπαθητικὴ μέθοδο. [...] Ὁ χριστιανὸς κληρικὸς μπάζει τὴν παράσταση στὴν ἐκκλησία. [...] Καὶ τὸ καινούργιο αὐτὸ θέαμα παρουσιάζεται στὴ μέση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τελετῆς...⁵⁵. Ὁ Βουτιερίδης ἀναφέρεται καταρχὰς στὰ τελετουργικὰ στοιχεῖα τῶν ἀκολουθιῶν τῶν Χριστουγέννων καὶ τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας, στὴν ἐπιβλητικὴ πομπὴ καὶ στὴν ἱερὴ μεγαλοπρέπεια τῶν ἐκκλησιαστικῶν τρόπων (ψαλμωδιὰ τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς, ἀκολουθία τοῦ Ὁρους Saint Michele) καὶ στὴ συνέχεια στὶς παραστάσεις τῶν ἁγίων μυστηρίων καὶ τῶν βίων τῶν ἁγίων (Miracle plays). Στέκεται ἰδιαιτέρα στὸ ἔργο τῆς μοναχῆς Hrotsvithe καὶ στὴν τύχη τῶν χειρογράφων της, κυρίως τῶν θρησκευτικῶν δραμάτων της *Γαλλικανός*, *Δουλοτίτιος*, *Καλλίμαχος*, *Ἀβραάμ*, *Παρνούτιος* καὶ *Σοφία*. Ἀκολουθεῖ ἡ ἀναφορὰ του στὰ μυστήρια τῶν *Φρόνιμων* καὶ *Μωρῶν Παρθένων*, τῆς *Ἀνάστασης* τοῦ *Χριστοῦ*, τῆς *Σφαγῆς* τῶν *ἁθῶν* καὶ τοῦ *Ἀδάμ* καὶ ἐπισημαίνεται ἡ ὑπαρξὴ σκηνικῶν ὁδηγιῶν, οἱ ὁποῖες πιστοποιοῦν τὴν ἀπώλεια τοῦ αὐστηρῶς θρησκευτικοῦ χαρακτῆρα καὶ τὴν «καλλιτεχνικὴ» αὐτονόμηση τῶν ἔργων⁵⁶.

Γ'3. Οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες

Ἀντικείμενο τῶν ἀναζητήσεων ὅμως δὲν εἶναι μόνο τὰ ἔργα ἢ τὰ πρόσω-

54. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ ὡς δράμα», ἐφημ. *Πρόοδος*, <Θεατρικὰ Ἐπιφυλλίδες>, Μεγάλῃ Πέμπτῃ τοῦ 1917.

55. Βλ. Ἡλ. Π. Βουτιερίδης: *Ἡ ἀρχὴ τοῦ νεωτέρου θεάτρου. Τὰ Μυστήρια*, Τυπογραφικὰ καταστήματα «Ἀκροπόλεως», Ἀθῆναι 1925, σσ. 9-10.

56. Τὸ βιβλίον τελειώνει μὲ τὴν πληροφορία ὅτι ἀκολουθεῖ καὶ δεύτερη διάλεξη ὅπου θὰ ἐκτεθοῦν τὰ σχετικὰ μὲ τοὺς τροβαδούρους τῆς Γαλλίας καὶ τὰ μεγάλα μυστήρια τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (σ. 37). Ἡ διάλεξη αὐτὴ, στὴν ὁποία θὰ γινόταν καὶ εἰδικὴ ἀναφορὰ καὶ στὸ θέατρο τῶν Βυζαντινῶν, δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ.

πα πού τὰ γράφουν, ἀλλὰ ἐπίσης τὰ εἰδολογικά⁵⁷ καὶ τὰ τεχνικά θέματα, ὅπως ὁ χαρακτήρας καὶ ὁ ρόλος τῶν σκηνικῶν ὁδηγῶν⁵⁸. Ὁ Βουτιεριδης ἐπισημαίνει τὴ λειτουργικότητα τῶν ὁδηγῶν, τὴ συμβολὴ τους στὴν κατανόηση τοῦ δραματικοῦ κειμένου μὲ τις λεπτομερειακὲς πληροφορίες πού δίνουν στὸν ἀναγνώστη, ἀλλὰ καὶ στὸν ἡθοποιὸ πού πρόκειται νὰ ἐνσαρκώσῃ ἕναν ρόλο, στέκεται ὁμως περισσότερο στὴν κατάρχρησή τους καὶ διατείνεται ὅτι οἱ ὁδηγίες πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦνται ὅσο γίνεται λιγότερο, ἐνῶ τὸ ἀπαραίτητο πληροφοριακὸ ὕλικό του ὁ συγγραφέας ὀφείλει νὰ τὸ μεταφέρει μέσω τοῦ πρωτογενοῦς κειμένου, μέσω δηλαδὴ τῶν διαλόγων. Τὸ ἐπιχειρήμα του ἔχει ὡς ἐξῆς: ἡ δραματολογικὴ τέχνη εἶναι πρὶν ἀπὸ κάθε τι ἄλλο τέχνη τῆς δράσης καί, ἐν προκειμένῳ, τοῦ διαλόγου. Ἄρα ὅ,τι βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴ δράση δὲν εἶναι μέρος τῆς τέχνης αὐτῆς. Οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες εἶναι περιγραφικὰ τμήματα χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία. Γι' αὐτὸ, οἱ πληροφορίες τους πρέπει νὰ δίνονται ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ δραματικὰ πρόσωπα⁵⁹. Καὶ ἐπειδὴ τὸ θεατρικὸ ἔργο προορίζεται πρωτίστως νὰ παιχτεῖ ἐπὶ σκηνῆς καὶ δευτερευόντως νὰ διαβαστεῖ ὡς τυπωμένο βιβλίον, ὁ συγγραφέας ὀφείλει νὰ περνᾷ ὅλες τις πληροφορίες στοὺς λόγους τῶν προσώπων καὶ νὰ τις συνθέτῃ μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ ἀποτελοῦν ἕνα ἐνιαῖο σύνολο, πειστικὸ καὶ λειτουργικόν. Τὸ ἀρχαῖο δράμα ἐδῶ εἶναι τὸ πιὸ πρόσφορο παράδειγμα. Ὁ Βουτιεριδης παραθέτῃ στίχους ἀπὸ τὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*, πού ὁ ἴδιος εἶχε μεταφράσει, γιὰ νὰ δείξῃ αὐτὸ πού θὰ ὀνομάζουμε σήμερα «ἐμμεση σκηνικὴ ὁδηγία» καὶ τὴν ἀπουσία ρητῶν διδασκαλιῶν. Ἡ δράση τῶν προσώπων, οἱ ψυχικὲς καταστάσεις, ἡ ἐκτύλιξη τῆς ὑπόθεσης καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς ὕψης στὸ ἀρχαῖο δράμα δὲν χρειάζονται καμία παρενθετικὴ ὁδηγία. Τὸ ἀρχαῖο κείμενον εἶναι, θὰ λέγαμε, αὐτοσκηνοθετημένο καὶ ἑτοιμο νὰ παρουσιαστεῖ ἐπὶ σκηνῆς. Ὁ Βουτιεριδης βεβαίως παραβλέπει ἐδῶ ὀρισμένες μεταβολὲς πού συντελέστηκαν μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ κυρίως, τὴν παρουσία τοῦ σκηνοθέτη, πού ἦταν ἤδη ἀρκετὰ ἔντονη ἐκείνη τὴν ἐποχὴ καὶ στὴν Ἑλλάδα⁶⁰ καὶ τὴν ἀνάγκη συνεργασίας του μὲ τὸν θεατρικὸ συγγραφέα. Οἱ σκηνικὲς ὁδηγίες προσέφεραν μιὰ ἀρχικὴ ἀφετηρία γιὰ τὴ συνεργασία αὐτή, ἀλλὰ συνδέονταν ἐπίσης καὶ μὲ ἀφηγηματικούς τρόπους, πού τὸ θέατρο ποτὲ δὲν εἶχε ἀπαρνηθεῖ. Γι' αὐτὸ τις συναντοῦμε,

57. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδης: «Τὰ μονόπρακτα θεατρικὰ ἔργα», *Νέα Ἑστία*, τόμ. Ζ', τχ. 80, 15 Ἀπριλίου 1930, σσ. 406-412.

58. Γιὰ τὸ θέμα τῶν σκηνικῶν ὁδηγῶν ἢ διδασκαλιῶν, βλ. Γ. Π. Πεφάνης: *Τὸ θέατρο καὶ τὰ Σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης τοῦ δραματικοῦ λόγου*, Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 1999, σσ. 206-214, ὅπου καὶ οἱ σχετικὲς βιβλιογραφικὲς πηγές.

59. *Τί καὶ ποῖο εἶναι τὸ σπίτι αὐτὸ ἢ ὁ δρόμος [...]* — πρέπει νὰ τὸ εἰπῇ ὁ δραματογράφος μὲ τὸ στόμα ἑνὸς ἡρώα του. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδης: «Ὁδηγίες στὰ δραματικὰ ἔργα», *Νέο Θέατρο* 1, 1930, σσ. 3-5, ἐδῶ, σ. 4.

60. Γιὰ τὸ θέμα αὐτό, βλ. Ἀ. Γλυτζοῦρης: *Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη στὴν Ἑλλάδα*. Ἡ ἀνάδυση καὶ ἡ ἐδραίωση τῆς τέχνης τοῦ σκηνοθέτη στὸ νεοελληνικὸ θέατρο, Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 2001.

μὲ διαφοροετική πυκνότητα καὶ συχνότητα κάθε φορά, σὲ πολλοὺς συγγραφεῖς. Ὁ ἴδιος ὁ Βουτιερίδης ἄλλωστε εἶναι ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ἐκείνους πού τις χρησιμοποιεῖ μὲ μέτρο, συμπληρώνοντας τὰ «κενὰ» τῶν διαλόγων του.

Γ'4. Γιά τὴν ἱστορίαν τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου

Οἱ ἱστορικὲς ἀναφορὲς τοῦ Βουτιερίδη στὸ νεοελληνικὸ θέατρο ἀρχίζουν φυσικὰ ἀπὸ τὴν κρητικὴ δραματοργία. Ἄν ἐξαίρεσουμε τὴ δικαιολογημένη ἄγνοια κάποιων ἱστορικῶν δεδομένων, (ἄγνοια λ.χ. τῆς ὑπαρξέως τοῦ κειμένου τοῦ *Ροδολίνου* τὸ 1930), μποροῦμε νὰ σημειώσουμε ἐνδεικτικὰ τὰ ἑξῆς. Στὸ ἐπίκεντρο τῆς σκέψης του βρίσκεται ἡ ἐπίδραση τῶν ξένων προτύπων καὶ ὁ βαθμὸς τῆς ἐπίδρασης αὐτῆς. Ὡς πρὸς τὸ κρητικὸ θέατρο ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἐπίδραση ἐγγίζει τὰ ὅρια τῆς μίμησης τῶν ἰταλικῶν προτύπων⁶¹. Οἱ κωμωδίες *Στάθης* καὶ *Φορτουνάτος* θυμίζουν τὴν κωμωδίαν τοῦ Ariosto *Suppositi*⁶². Ὁ *Βασίλειος Ροδολίνος* λ.χ. πηγάζει ἀπὸ τὴν τραγωδίαν *Il re Torrismondo* τοῦ Τορκουάτο Τάσσο⁶³. Ἀκόμα καὶ ἡ *Ἐρωφίλη*, πού ξεχωρίζει μετὰ τὸν τῶν κρητικῶν δραμάτων, μαρτυρᾷ στενὴ μίμηση τῆς τραγωδίας *Orbecche* τοῦ ποιητῆ G. Giral-di Cinthio⁶⁴ καὶ μοιάζει πολὺ μὲ τὴν παλαιότερη τραγωδίαν *Filostrato e Pamphila* τοῦ Ἰταλοῦ Antonio Camelli da Pistoia⁶⁵. Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ* πού, ἂν καὶ θυμίζει τὰ θρησκευτικὰ δράματα τῆς μεσαιωνικῆς Δύσης⁶⁶, κυρίως δὲ τὴ *Rappresentazione Abramo ed Isac* (Φλωρεντία 1449) τοῦ Ἰταλοῦ ποιητῆ Feo Belcari, (ὅπως καὶ τὸ γαλλικὸ Μυστήριον *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, Abeville 1458), εἶναι ἀνεξάρτητο καὶ καλὺτερο ἀπὸ τὰ ἑξῆς⁶⁷.

Ἀπὸ τὴ δραματοργία τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα, ἀναφέρει τοὺς *Γιαννιώτες* τοῦ Γιάννη Καντούνη, τοὺς *Μωραῖτες* τοῦ Σαβόγια Σουμερλή, τὸν *Χάση*

61. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: *Ἡ ξένη ἐπίδραση στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, Ζηκάκη*, ἐν Ἀθήναις 1930, σ. 11, *Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000 - 1930)*, Παπαδήμα, Ἀθῆνα 1976, σ. 182.

62. *Ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἡ ἀρχὴ τῆς καὶ οἱ σταθμοὶ τῆς*, Τυπογραφικὰ Καταστήματα «Ἀκροπόλεως», Ἀθῆνα 1927, σ. 113.

63. Βλ. *Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000 - 1930)*, ὅ.π., σσ. 190-191.

64. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: *Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Γενικὸ ἱστορικὸ ἐξέτασμα τῆς*, Ζηκάκη, ἐν Ἀθήναις 1930, σ. 21, *Ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἡ ἀρχὴ τῆς καὶ οἱ σταθμοὶ τῆς*, ὅ.π., σ. 111.

65. Βλ. *Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000 - 1930)*, ὅ.π., σσ. 185-186.

66. Βλ. ὅ.π., σ. 20.

67. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: *Ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἡ ἀρχὴ τῆς καὶ οἱ σταθμοὶ τῆς*, ὅ.π., σ. 109.

του Δ. Γουζέλη (είναι περισσότερο κωμικές σκηνές βαλμένες ή μιά κοντά στην άλλη, χωρίς καμιά δέση ανάμεταξύ τους πολλές φορές), τὸν Ἀχιλλέα τοῦ Ἀθ. Χριστόπουλου, τὴν Ἀσπασία καὶ τὴν Πολυξένη, καθὼς καὶ τὰ Κοραϊστικά τοῦ Ρίζου Νερουλοῦ, τὸν Θάνατο τοῦ Δημοσθένους τοῦ Ν. Πίτκολου. Ἀπὸ τὸ μετεπαναστατικὸ δράμα σημειώνει τὶς κωμωδίες τοῦ Ἀλ. Σούτσου Ὁ Ἀσώτος, Ὁ ἀτίθασος ποιητὴς καὶ Ὁ Πρωθυπουργός, τὰ ἄτεχνα λυρικά δράματα τοῦ Παν. Σούτσου, τὶς τραγωδίες τοῦ Ἰ. Ζαμπέλιου, μὲ μοντέλο καὶ ὁδηγὸ τους τὸν Alfieri⁶⁸, τὰ ἔργα τοῦ (ἀριστοτελικοῦ) Παγκαβῆ. Ἀγνοεῖ δυστυχῶς τὸν μεγάλο Χουρμούζη καὶ τὸν Καρύδη, θεωρεῖ ὡς πρώτη καθαντὸ ἐλληνικὴ κωμωδία τὴν Κόρη τοῦ Παντοπώλου τοῦ Ἀγγ. Βλάχου· ἀναφέρεται ἀκόμα στὸν Δ. Βερναρδάκη, ποὺ (ἐξόδεψε) τὸ ταλέντο του γράφοντας τραγωδίες, τὸν Δ. Παπαρηγόπουλο, ξεχωρίζει ἀκόπως τὴ Γαλάτεια τοῦ Σπ. Βασιλειάδη⁶⁹ καὶ ὑπομνηματίζει τὸν ἱστορικὸ ρόλο τοῦ κωμειδύλλου τοῦ Δ. Κορομηλᾶ καὶ τοῦ Δ. Κόκκου, ποὺ σταμάτησε τὴν κυριαρχία τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς ἄλλης ἱστορικῆς τραγωδίας⁷⁰. Στὸ τέλος τῆς ἀναφορᾶς αὐτῆς βρίσκεται σὲ ξεχωριστὴ θέση ὁ Βασιλικὸς τοῦ Ἀντ. Μάτεσι, δράμα καθαντὸ κοινωνικὸ στὸ βαθύτερο νόημα τῆς ὑπόθεσής του [...] πέρασε ὁλότελα ἀπαράτηρητο ἀπὸ ὅλους τοὺς Ἕλληνες⁷¹.

Ἀπὸ τοὺς νεότερους συγγραφεῖς ξεχωρίζει τὸν Ξενοπούλου ποὺ, μαζὶ μὲ τὸν Καμπύση, ἔχει δεχτεῖ τὶς ἐπιδράσεις τοῦ Ibsen. Ὁ Ψυχοπατέρας λ.χ. εἶναι ὁ πρόδρομος τοῦ νεοελληνικοῦ κοινωνικοῦ δράματος, ἐνῶ ἡ ὑπόλοιπη δραματογραφία του χαρακτηρίζεται ἀπὸ δεξιολογία καὶ μαστοριά, παρατηρητικότητα, ρεαλισμὸ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ κάποιους ἡθογραφικοὺς τόνους. Ὁ Νιρβάνας ἔχει τὰ στοιχεῖα τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ ψυχολόγου, ὁ Χόρν μὲ ἐντελῶς δικό του τρόπο καλλιιεργεῖ καὶ τὴν ἡθογραφία καὶ τὸ κοινωνικὸ δράμα, ὁ Μελάς εἶναι ἴσως ὁ πιὸ δυνατὸς στὶς ἰδέες καὶ στὴ δημιουργία δραματικῶν σκηνῶν⁷². Δὲν παραλείπει τέλος νὰ ἀναφερθεῖ καὶ στοὺς Ρ. Γκόλφη, Νίκο καὶ Γαλάτεια Καζαντζάκη, Κ. Παλαμᾶ, Ἀρ. Προβελέγγιο, Ἀργ. Ἑφταλιώτη, Ν. Ποριώτη, Ζ. Παπαντωνίου καὶ Θ. Συναδινό. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν πρόδρομοι, ἀφοῦ τὰ ἔργα τους, τὸ ἀναγνωρίζει ὁ Βουτιεριδής, δὲν εἶναι πολὺ μεγάλης

68. Βλ. Ἡ ξένη ἐπίδραση στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, δ.π., σ. 24.

69. Ἄν καὶ τόσο αὐτός, ὅσο καὶ ὁ Βερναρδάκης γράφουν ἔργα ποὺ εἶναι συχνὰ γεμάτα ἀπὸ σαιξπηρικές σκηνές — δίχως βέβαια νὰ ἔχουν καὶ τὴν ὁμορφιά καὶ τὴ δύναμη τούτων..., δ.π., σσ. 24-25. Γιὰ τὴ Γαλάτεια βλ. καὶ Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Γενικὸ ἱστορικὸ ἐξέτασμά της, δ.π., σ. 45.

70. Βλ. Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000 - 1930), δ.π., σσ. 363-365.

71. Ὁ.π., σσ. 365-366 καὶ Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Γενικὸ ἱστορικὸ ἐξέτασμά της, δ.π., σ. 46, ὅπου μνημονεύεται ἡ πρώτη σκηνοθεσία τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Φῶτο Πολίτη τὸ 1927 στὴν Ἑπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου.

72. Βλ. Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000 - 1930), δ.π., σ. 366.

πνοῆς. Ὅμως καὶ ἔτσι θεωρημένα, ἔχουν τὴ δική τους ἱστορικὴ ἀξία, ἐνῶ μερικὰ ἀπὸ αὐτά, ἂν δὲν εἶναι καλύτερα, εἶναι τουλάχιστον ἰσάξια μὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ ξένα ἔργα ποὺ παρουσιάζονταν τότε στὶς ἀθηναϊκὲς σκηνές⁷³.

Ὡς ἀνήσυχος μελετητής, ὁ Βουτιερίδης εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους ποὺ διαβάζει (προφανῶς ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Νικολάου Πολίτη⁷⁴) τὴν *Ἰφιγένεια* τοῦ Πέτρου Κατσαίτη καὶ ἀναφέρεται σὲ αὐτὴν στὴν *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Χρησιμοποιεῖ τὸ ἔργο ὡς παράδειγμα στίχων ποὺ ἔχουν διασωθεῖ στὴ λαϊκὴ μνήμη, χωρὶς ὅμως νὰ παραλείψει νὰ σχολιάσει τὸν αἰσχροὺ χαρακτήρα ὁρισμένων ἀπὸ αὐτούς⁷⁵. Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, στὶς 21 Ὀκτωβρίου τοῦ 1931, ὁ Ὀμίλος τῶν Κεφαλληνίων Νέων θὰ τοῦ ζητήσῃ νὰ μιλήσῃ στὸ θέατρο «Ὀλύμπια» μὲ θέμα τοὺς παλαιότερους Κεφαλονίτες λογίους. Στὴν ὁμιλία του αὐτῇ, ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν αἰσχροῦ στίχων κάπως μετρίάζεται μπροστὰ στὸ γεγονὸς ὅτι ἓνα προσωπικὸ τραγοῦδι τοῦ 1720 ζῇ στὸ στόμα τοῦ λαοῦ μετὰ διακόσια ἔντεκα χρόνια⁷⁶.

Γ'5. Τὰ ἀποκαλυπτήρια τῶν μιμήσεων

Τί εἶναι ὅμως αὐτὸ ποὺ κάνει τὸν συγγραφέα νὰ ἀναζητεῖ μὲ τόση ἐπιμονὴ τίς μιμήσεις ἢ τίς ἀναφομοιώτες ἐπιδράσεις στὸ σῶμα τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας; Ἐπρόκειτο στὴν πραγματικότητά γιὰ μιὰ ζητούμενη ἰσορροπία καὶ μάλιστα διπλή. Ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, μὲ ζωντανὰ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα μπροστὰ της, ὀφείλει νὰ ἐντυφύσῃ ἀφ' ἑνὸς στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καὶ στὴ λαϊκὴ παράδοση καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ διδαχθεῖ ἀπὸ τὰ ἐπιτεύγματα τῆς εὐρωπαϊ-

73. Βλ. *Ἡ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Γενικὸ ἱστορικὸ ἐξέτασμά της*, β.π., σ. 65.

74. Τὸ μοναδικὸ χειρόγραφο τῆς *Ἰφιγένειας* κατεῖχε ὁ πατέρας τῆς Λαογραφίας μαζί μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ Κατσαίτη. Δὲν εἶναι παράξενο λοιπὸν ποὺ πρῶτος γράφει γιὰ τὸ ἔργο ὁ γιός του, ὁ Φῶτος Πολίτης στὸ ἄρθρο του «Μιὰ ἐλληνικὴ ἱλαροτραγωδία», ἐφημ. *Πολιτεία*, 19 Ἀπριλίου 1920. Ἡ δευτέρη ἀναφορὰ εἶναι τοῦ Βουτιερίδη. Βλ. Ἐμμ. Κριαρᾶς: *Κατσαίτης: Ἰφιγένεια, Θυέστης, Κλαυμὸς Πελοποννήσου*, Ἀνέκδοτα ἔργα, κριτικὴ ἔκδοση, I.F.A., Athènes 1950, σσ. λστ'-λζ' καὶ Σπ. Α. Εὐαγγελᾶτος: «Γιὰ τὴν ἀξία τῶν ἔργων τοῦ Κατσαίτη καὶ γιὰ τὴ νέα ἔκδοση τῆς *Ἰφιγένειας*», στὸν τόμο *Ἰφιγένεια [ἐν Ληξουρίῳ]*, ἐπιμ. Σπ. Α. Εὐαγγελᾶτου, Ἑστία, Ἀθῆνα 1995, σσ. 39-47, ἐδῶ σ. 39.

75. Ὁ κεφαλὴν αἰφνης στιχοῦργος Πέτρος Κατσαίτης, γράφας πολὺσυχον ἱστορικὸν ποίημα κατὰ τὸ 1716 καὶ δύο ἐμμέτρους ἱλαροτραγωδίας κατὰ τὸ 1720, τῶν ὁποίων τὸ χειρόγραφον ἔχω πρὸ ὀφθαλμῶν, παραθέτει εἰς μίαν τούτων στίχους ποιήματος αἰσχροῦς ἀλληγορικῶς καὶ τὸ ὅποιον ἀρχίζει οὕτως: Ἐμαθα, κυρά, πὼς ἔχεις βαρκοπούλα καὶ φαρεύεις... Τὸ ποίημα αὐτὸ ἀδεται ἀκόμη καὶ σήμερον ἀπὸ εὐθυμουῦντας, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ ΙΕ' αἰῶνος μέχρι τῶν νεωτάτων χρόνων, τόμ. Β', ἐν Ἀθῆναις, ἐκδοτικὸς οἶκος Μ. Σ. Ζηράκης, 1927, σ. 83.

76. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Ἡ Κεφαλονίτικη παράδοση καὶ οἱ παλιότεροι Κεφαλονίτες λογίους», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 71, τχ. 827, Χριστοῦγεννα 1961, ἀφιέρωμα στὸν Ἀνδρέα Λασκαράτο, σσ. 153-158, ἐδῶ σ. 158.

κῆς γραμματείας. Καί στίς δύο περιπτώσεις, ἡ τηρούμενη ἰσορροπία ἀνόμεσα στό πρότυπο καί στό πρωτογενές, μπορεῖ νά ἀνοίξει σημαντικές προοπτικές γιά τή νεοελληνική λογοτεχνία. Πρέπει νά θυμηθοῦμε καί πάλι ὅτι ὁ Βουτιεριδῆς πίστευε καί ὑποστήριζε τόσο μέ τὰ ἄρθρα του, ὅσο καί μέ τὰ ἴδια του τὰ δραματικά ἔργα, ὅτι τὸ δημοτικὸ τραγούδι καί ὅλη ἡ λαϊκὴ παράδοση ἔπρεπε νά ἀποτελέσουν τὴ γονιμοποιὶ ἀρχὴ τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, γιατί μόνο μέ τὴ δύναμη τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ καί τῆς δημοτικῆς γλώσσας οἱ συγγραφεῖς θά μπορούσαν νά φτάσουν στό ζητούμενο τῆς ἐποχῆς, ποῦ ἦταν ἡ δημιουργία κοινωνικοῦ δράματος⁷⁷. "Ὅπως καί ἀρκετοὶ ὁμότεχνοί του ποῦ μοιράζονταν τὴν ἰδέα γιὰ ἓνα «θέατρο τῶν ἰδεῶν», ὁ Βουτιεριδῆς θεωροῦσε ὑποτιμητικὴ καί ἄγονη τὴν τυφλὴ ἀντιγραφὴ τῶν ἀρχαίων προγόνων καί στρεβλωτικὴ τὴ γλωσσικὴ ἀρχαιομανία⁷⁸, ἀφοῦ ὁδηγεῖ στὴν ἀπομίμηση τῆς ἐξωτερικῆς μορφῆς, χωρὶς ὅμως νά ὑπάρχει ἀληθινὸ αἶσθημα καί ζωὴ πραγματικὰ θεατρικῇ. Παράλληλα ὅμως στηλίτευε καί τὸν μιμητισμὸ τῶν ξένων προτύπων, τὴν ποδηγεσία τῆς δραματικῆς γραφῆς ἀπὸ ἀλλότρια πνευματικὰ κλίματα καί τὴν ἰδέα ἐνὸς διεθνισμοῦ ἀπροσανάτολιστου καί στείρου. Ἀντιθέτως, ὑποστήριξε τὴ διήθηση τῶν ἀξιολόγων νέων στοιχείων, ποῦ προέρχονταν ἀπὸ τίς εὐρωπαϊκὲς σκηνές, στὴν ἐλληνικὴ δραματοποιία.

Ὁ στιγματισμὸς τῆς δουλικῆς μίμησης ξένων προτύπων, ποῦ δὲν ἔχουν ἀφομοιωθεῖ, ἀλλὰ μεταφέρονται ἐπιβόλαια ἀπὸ τὸ ἓνα πολιτιστικὸ περιβάλλον στό ἄλλο, γίνεται ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σταθεροὺς στόχους τοῦ Βουτιεριδῆ τῆς πρώτης, ἀλλὰ καί τῆς ὕστερης περιόδου τῆς ζωῆς του. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του ὡς κριτικοῦ, εἶχε σταθεῖ στό θέμα αὐτὸ μέ ἰδιαίτερη ἐπιμονή. Μὲ μία σειρά ἄρθρων, ὑπὸ τὸν τίτλο «Τ' ἀποκαλυπτῆρια τῶν λογίων μας», προσπαθεῖ νά ξεκαθαρίσει τὸ λογοτεχνικὸ τοπίο τῆς ἐποχῆς του, ἀπομονώνοντας ἀνομολόγητα δάνεια καί ἀναφομοίωτες ἐπιδράσεις. Ἀπὸ τὰ ἄρθρα αὐτὰ σταχυολογοῦμε ὀρισμένες περιπτώσεις⁷⁹. Τὸ δράμα τοῦ Τσοκόπουλου *Εἰς ἀναζήτησιν*

77. "Ἐχω τὴν" ἰδέα, ἔγραφε, πὼς τὸ δημοτικὸ τραγούδι, δηλ. ἡ παράδοση πρέπει νά σταθεῖ ἡ πρώτη ἀρχὴ τοῦ θεάτρου μας. Πρῶτοῦ ξετυλιχτεῖ σ' ὅλα τῆς τὰ καθέκαστα ἀπάνου στὴ σκηνὴ ἡ ἄδολη λαϊκὴ ψυχὴ, ἀδύνατο τὸ θέατρό μας νά πάρει τὴ χρειάζουμένη δύναμη γιὰ νά βρῇ τὸ δρόμο, ποῦ θά τὸ φέρει στὸ κοινωνικὸ δράμα, τὸ μεγάλο καὶ ὁλοζώντανο. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδῆς: «Στοχασμοὶ καὶ σημειώματα. Γιὰ τὸ θέατρό μας καί γιὰ μιὰ τραγωδίαν», Ὁ Νουμᾶς, ἀριθμ. 146, 1 Μαΐου 1905, σσ. 1-5 καί ἀριθμ. 147, 8 Μαΐου 1905, σσ. 4-6, ἔδω σ. 1.

78. Γιατί σήμερα στεκόμαστε τόσο μακριὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ σ' ὅλα μας καί στὸ θέατρο; Ἐπειδὴ κολλήσαμε σὰν τὰ στρίδια στὴν ἰδέα πὼς πρέπει σ' ὅλα ν' ἀντιγράφουμε τοὺς ἀρχαίους. [...] μέ τὴν ἀρχαιομανία μας στὴ γλώσσα φτάσαμε σὲ σημεῖο νά παραλογιζόμαστε στίς σκέψεις μας τόσο, ποῦ νά θαροῦμε ὅτι οἱ ψυχῆς τοῦ Πλάτωνα καί τοῦ Ξενοφῶντα τριγυρίζουν ἀπάνου ἀπὸ τὸ κεφάλι μας καί σκέβουνε νά μᾶς φιλήσουνε μέ λαχτάρα, γιατί ἔχουμε τὸν πόθο νά βάλουμε στὸ στόμα μας τοὺς Ἀττικοὺς τύπους; βλ. Βουτιεριδῆς, ὁ.π., σ. 3.

79. Τέτοιου εἶδους θέσεις δὲν θά μπορούσαν νά μείνουν χωρὶς ἀντιδράσεις. Βλ. Π. Νιρβάνας: «Ἐξιολόγησις τοῦ Α' φιλολογικοῦ λαποδύτου», Ὁ Νουμᾶς, ἀριθμ. 41, 25 Μαΐου

τῆς *Εὐτυχίας* πηγάζει στὸ μεγαλύτερο μέρος του ἀπὸ ἓνα ὁμώνυμο γερμανικὸ ἔργο⁸⁰: τὰ *Μαλλιά κουβάρια* τοῦ Λάσκαρη ἀντλοῦν τὴν ὑπόθεσή τους καὶ ὀρισμένα χτυπητὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὸ *Député de Bombignac* τοῦ Bisson⁸¹ καὶ τὸ *Βοῦδολεῖβαδο* τῶν Delcours καὶ Hennequin⁸². Ἡ *Μικρούλα* τοῦ ‘Ι. Δεληκατερῖνη μεταφέρει ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα *Παιδί τοῦ προαστείου* τοῦ Em. J. Richebourg⁸³ καὶ ὁ Βουτιερίδης γίνεται ἀρκετὰ σαρκαστικὸς⁸⁴. Ὁ *Γελωτοποιὸς τοῦ Βασιλέως* τοῦ Πολ. Δημητρακόπουλου θυμίζει ἔντονα τὸν γελωτο-

1903, σσ. 1-2, Βιρήνη Μεγαπάνου (Δημητρακοπούλου): ‘Ο Νουμᾶς, ἀριθμ. 48, 16 Σεπτεμβρίου 1903, σ. 3, Κ. Παλαῦξ: «Μεταφράζετε τοὺς ἀρχαίους», ‘Ο Νουμᾶς, ἀριθμ. 66, 17 Αὐγούστου 1903, σ. 4. ‘Ο Ξενόπουλος θὰ γράψει ἀργότερα τὴν ἀποψὴ του, ποὺ ἐκφράζει μὲ εὐστοχία τὴ θέση τοῦ Βουτιερίδη στὴν κριτικὴ σκέψη: Τὸν θυμοῦμαι ἀπὸ τὰ νεῖατα τον [...] ὅταν εἶχεν πάνω του κάτι τὸ ἀγριωπὸ, τὸ ἀπότομο, τὸ ἀτίθασο, ποὺ μᾶς ἐφόβιζεν. Σὰν πολεμιστῆς, κ’ ὀρμητικώτατος, ἄρχισε τὸ φιλολογικὸ του στάδιο. [...] ᾗθελε νὰ βγάλῃ ὅλους τοὺς συγγραφεῖς ... λογοκλόπους. Γιὰ κάθε ἑλληνικὸ ἔργο εἶχε νὰ προβάλλῃ κ’ ἓνα ξένο ποὺ τοῦ ὥμοιζε... Τὰ ἄρθρα αὐτὰ ἐθορόβησαν τοὺς τότε συγγραφεῖς κ’ ἔκαμαν ἀμέσως τὸν ‘Ηλία Βουτιερίδη γνωστὸ καὶ φοβερό. Εὐτυχῶς δὲν ἐξακολούθησε τὴν ἄγρια αὐτὴ πολεμικὴ. Ὁἰλεγε πὺς τὴν ἔκαμε μόνον γιὰ νὰ ἐκλύσῃ ἐξ ἀρχῆς τὴν προσοχή. Στὸ ἐξῆς ἦταν εὐλαβέστερος καὶ δικαιότερος. Πολλὲς ἀξίες —ἀν καὶ νέος ἀκόμα— τίς ἀναγνώριζε καὶ τίς σεβόταν. Πολεμιστῆς ὅμως ἔμεινε σ’ ὅλη του τὴ ζωὴ. Δὲν ἀνεχόταν στραβὸ, δὲν ἐχάριζε κάστανα σὲ κανένα. ‘Ηθελε νὰ βάζῃ τὸν καθένα στὴ θέσι του. Καὶ τὸ ἔκανε σιγὰ-σιγὰ μὲ διάφορα κριτικὰ ἔργα —σοφὰ πάντα, δίκαια, ἀμερόληπτα— ὥστου τοῦ ἔκαμε μιὰ καὶ καλὴ, ὀριστικὰ, τελειωτικὰ, μὲ μιὰ μεγάλῃ *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, *Ἀθηναϊκὰ Νέα*, 18 Αὐγούστου 1941, (τὸ ἄρθρο περιλαμβάνεται καὶ στὴν «Κριτικὴ Ἀνθολογία», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 50, τχ. 585, 1951, σ. 1509).

80. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: «Τ’ ἀποκαλυπτῆρια τῶν λογίων μας», ‘Ο Νουμᾶς, ἀριθμ. 40, 22 Μαΐου 1903, σ. 3: ‘Επαίχτηκε (τὸ ἔργο) κ’ ἐτάφηκε καθὼς τοῦπρεπε, διότι κι αὐτὸ εἶχε τὴν προπατορικὴ ἁμαρτία· ἦταν κλεμμένο στὸ πιδ πολὺ μέρος του ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο γερμανικὸ δράμα, ποὺ ἔχει μεταφρασθῇ καὶ στὸ γαλλικὸ. Τὸ ἔργο τοῦ Τσοκόπουλου, κοινωνικὸ δράμα σὲ τρεῖς πράξεις, παίχτηκε στὶς 5 Ἀπριλίου τὸ 1902 στὸ Βασιλικὸ θέατρο.

81. Τὸ ἔργο διασκεύασε ὁ Γ. Τσοκόπουλος τὸ 1898 ὡς ‘Ο βουλευτὴς τῆς Αἰδηψοῦ, Βλ. Β. Ποῦχνερ, ‘Η πρόσληψη τῆς γαλλικῆς δραματοποιίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο, ὅ.π., σ. 100, σημ. 382.

82. Τὸ ἔργο μετέφρασε ὁ Μιχ. Λάμπρου τὸ 1898. Τὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης ποὺ φυλάσσεται στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο, ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Fr. Soulié. Βλ. Ποῦχνερ, ὅ.π., σ. 101, σημ. 383.

83. Κυκλοφόρησε σὲ δύο τόμους, σὲ μετάφραση ‘Ι. Α. Βρετοῦ στὴν Κωνσταντινούπολιν τὸ 1881. Βλ. Κ. Γ. Κασίνης: *Βιβλιογραφία τῶν ἑλληνικῶν μεταφράσεων τῆς ξένης λογοτεχνίας. ΙΘ’-Κ’ αἰ.* Αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις. Τόμος πρῶτος 1891-1900, Ἐθνικὸ Κέντρο Βιβλίου, ὅ.δ., ἀριθμ. 2000-2001.

84. Ἡ ὑπόθεση τοῦ δράματος τοῦ κ. Δεληκατερῖνη βρίσκεται ὁλόκληρη στὸ δεῦτερο τόμο τοῦ μυθιστορήματος αὐτοῦ μὲ τὰ ἴδια πρόσωπα, τὰ ἴδια ἐπεισόδια, χωρὶς ν’ ἀλλάξουν οὔτε γραμμὴ, τὸν ἴδιο γιαντὸ μὲ τίς θεωρίες του, τίς φυσιολογικές. Μόνον τὸ ρολοὶ ποὺ θὰ χτυπήσῃ τὰ μεσάνυχτα γιὰ νὰ γίνῃ ἡ ἀναγνώριση δὲν ὑπάρχει ἐκεῖ. ‘Α! αὐτὸ τὸ χτύπημα τοῦ μεσονυχτιοῦ εἶναι ὁλόκληρο τοῦ κ. Δεληκατερῖνη. Τὸ γέννησε τὸ μυαλό του καὶ εἶναι ἀδίκον νὰ τοῦ τὸ πάρουμε. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: «Τ’ ἀποκαλυπτῆρια...», ὅ.π., σ. 4.

ποιό ἀπὸ τὸ 'Ο Βασιλεὺς διασκεδάζει τοῦ V. Hugo καὶ ἀπὸ τὸν Βασιλιὰ Λήρ, ὅπως καὶ ἡ κωμωδία του 'Απὸ τῆ γῆ στὸν οὐρανὸ ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν 'Αμφιτρώνα τοῦ Molière⁸⁵. Τέλος, ἡ Νίκη τοῦ Λεωνίδα τοῦ 'Αννίου μεταφέρει τὴν ὑπόθεση ἀπὸ τὸ ἀστεῖο μυθιστόρημα τοῦ Paul de Kock 'Ο χοιδοροκέφαλος Σαμφωνάκης⁸⁶.

Γιὰ νὰ σταθμίσουμε τὴν ἀκρίβεια τῶν παρατηρήσεων τοῦ Βουτιεριδῆ καὶ νὰ ἀξιολογήσουμε ἔτσι τὴ συμβολή του στὴ φιλολογικὴ συζήτηση, θὰ πρέπει νὰ ἔχουμε μπροστὰ μας ὅλες τὶς ἐπιμέρους συγκριτικὲς μελέτες ποὺ ἀπαιτοῦνται σὲ παρόμοιες περιπτώσεις. Αὐτό, πάντως, ποὺ εἶναι βέβαιο εἶναι ἡ συνέπεια τοῦ μελετητῆ ἀπέναντι στὸ ζήτημα τῶν ξένων ἐπιδράσεων καὶ τῶν μηχανισμῶν δημιουργικῆς ἀφομοίωσης ἢ στατικῆς μίμησης στὸν χῶρο τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι παρεμφερῆ θέματα θὰ τὸν ἀπασχολοῦν καὶ μετὰ εἴκοσι ἑπτὰ χρόνια συγγραφικῆς πορείας, ὅταν, στὰ 1930, ἐκδίδει τὸ βιβλίο του γιὰ τὶς ξένες ἐπιδράσεις. 'Εδῶ θὰ υπογραμμίσει γιὰ μία ἀκόμα φορὰ ὅτι ἡ ἐπίδραση εἶναι ἓνα φαινόμενο σχεδὸν βιολογικὸ ποὺ προσφέρει δύναμη δημιουργικῆς στοὺς συγγραφεῖς, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ἡ στάση τοὺς δὲν εἶναι παθητικὴ καὶ ὅτι προσπαθοῦν νὰ ἀφομοιώσουν καὶ νὰ γονιμοποιήσουν αὐτὸ ποὺ προσλαμβάνουν ἀπὸ ξένες πηγές⁸⁷.

Τὴν ἴδια στάση βεβαίως τηρεῖ καὶ στὰ ἔργα τῆς πεζογραφίας, τῆς ποίησης καὶ τῆς κριτικῆς. 'Οχι μόνον στὰ ἐξειδικευμένα ἄρθρα τοῦ καὶ στὰ ἱστορικά του ἐγχειρίδια, ἀλλὰ καὶ στὶς ἀπλὲς βιβλιοκρισίες του δὲν παραλείπει νὰ ἀποδοκιμάζει τὶς ἀτελώνιστες ἐπιρροὲς καὶ τὶς ἀγόνες μιμήσεις. Γράφει λ.χ. γιὰ τὸν Στέφανο Στύγα πού, μὲ τὸ ἔργο του 'Αστραπὲς κ' αἵματα, ἐνόμισεν ὅτι εἶναι εὐκόλο νὰ γράψῃ κανεὶς μὲ τὸν τρόπο τοῦ 'Όσκαρ Οὐάιλντ καὶ τοῦ Μαίτερλιγκ μαζί, σημειώνοντας εἰρωνικά ὅτι στὸ δράμα αὐτὸ μπουμπουνίζει διαρκῶς καὶ χύνονται αἵματα — εὐτυχῶς ἐκτὸς σκηνῆς⁸⁸. Κάποτε γίνεται ὀξύς καὶ πολὺ σαρκαστικὸς. Τέτοια εἶναι ἡ περίπτωση τῆς ἐκδόσεως τοῦ τρίπρακτου δράματος 'Η Κλειστὴ Θύρα τοῦ 'Αλεξάνδρινου Ζ. Χατζό (Ζαχαρία Χατζόπουλου), ὅπου

85. Βλ. 'Ηλ. Βουτιεριδῆς: «Τ' ἀποκαλυπτήρια...», 'Ο Νουμᾶς, ἀριθμ. 41, 23 Μαΐου 1903, σ. 2. Τὸ *Le roi s'amuse* μεταφράστηκε ἀπὸ τὸν Φωκ. Βουτσινᾶ τὸ 1872 στὴ Σμύρνη ὡς 'Ο βασιλεὺς εὐθυμεῖ καὶ παρουσιάζεται ἀπὸ σκηνῆς τὸ 1874 στὴν Κωνσταντινούπολη. Τρία χρόνια ἀργότερα, τὸ 1877, παρουσιάζεται στὴν 'Αθήνα μὲ νέα μετάφραση τοῦ Εὐγ. Ζαλοκώστα ὡς 'Ο βασιλεὺς διασκεδάζει. Βλ. Ποῦνερ, ὁ.π., σ. 77.

86. Βλ. 'Ηλ. Βουτιεριδῆς: «Τ' ἀποκαλυπτήρια...», ὁ.π. Βλ. Paul de Kock: 'Ο χοιδοροκέφαλος Σαμφωνάκης, μυθιστόρημα μεταφρασθὲν ὑπὸ Δ. Α. Σπαθιώτου, ἐν 'Αθήναις, ἐκδότης 'Αδελφοὶ Νομισματίδαι, τύποις Δ. Α. Φέξη 1892. Τὸ ἔργο κυκλοφόρησε τὴν ἴδια χρονιά, στὴν ἴδια μετάφραση, μὲ ἐκδότῃ τὸν Γ. Γαλανό. Βλ. Κ. Γ. Κασίνης: Βιβλιογραφία τῶν ἐλληνικῶν μεταφράσεων τῆς ξένης λογοτεχνίας, ὁ.π., ἀριθμ. 2875-2876.

87. Βλ. 'Η ξένῃ ἐπίδραση στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, ὁ.π., σ. 7.

88. Βλ. 'Ηλ. Βουτιεριδῆς: «Στέφανου Στύγα: 'Αστραπὲς κ' Αἵματα». Δράμα, Σάμος 1912», Παναθήναια 277, 15 'Απριλίου 1912, σ. 26.

ἡ ξενομανία καὶ ἡ μὲ νιτσεϊκὸ περίβλημα ἀερολογία τοῦ συγγραφέα προσελκύουν τὰ σατιρικά βέλη τοῦ κριτικοῦ⁸⁹.

Ἐὰν ὅμως ὁ Βουτιερίδης δὲν διστάζει νὰ μιλήσει γιὰ τὶς ἐπιρροὲς ποὺ δέχτηκαν οἱ σύγχρονοὶ τοῦ λογοτέχνης ἀπὸ τὶς ξένες λογοτεχνίες, δὲν διστάζει ἐπίσης νὰ ἐντοπίσει ἀνάλογες ἐπιρροὲς καὶ σὲ ξένους μεγάλους συγγραφεῖς, ὅπως ὁ Goethe καὶ συγκεκριμένα, στὴν μπαλάντα τοῦ Ὁ μαθητὴς τοῦ Μάρου, ἡ ὁποία, κατὰ τὸν Ἑλληνα κριτικὸ, εἶναι βαθειὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν διάλογο τοῦ Λουκιανοῦ Ὁ Φιλοψευδής⁹⁰, ποὺ ὁ ἴδιος μετέφρασε. Σὲ ἄρθρο τοῦ 1905, παραθέτει μιὰ πρόχειρη πεζὴ μετάφραση τῆς μπαλάντας καὶ τὴ συγκρίνει μὲ τὸ ἀντίστοιχο ἐδάφιο ἀπὸ τὸν Λουκιανό, γιὰ νὰ φανεῖ καθαρὰ ἡ θεματικὴ ὁμοιότητα μεταξὺ τῶν δύο κειμένων. Στὴ συνέχεια, ἀναφερόμενος στοὺς κριτικούς τοῦ Γερμανοῦ ποιητῆ καὶ στὴν ἀνυπόπτη μελέτῃ τους, σημειώνει, ὅχι χωρὶς κάποια εἰρωνεία: Τὰ λόγια τῆς Στάελ καὶ ὅλων τῶν ἄλλων κριτικῶν τοῦ Γκαῖτε μένουν πάντα εἰς τὸν νοῦν μου καὶ δυναμώνουν τὰς πρώτας ἀπορίας μου, ἂν ἡ γερμανικὴ λαϊκὴ ψυχὴ ὁμοιάζῃ μὲ τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τόσον πολὺ, ὥστε νὰ ἔχουν ἴδιες δεισιδαιμονίες καὶ ἴδια παραμυθολογήματα ἢ ἂν ὁ Γκαῖτε ζοῦσε εἰς τὸν καιρὸν τοῦ Λουκιανοῦ ἢ τὸ πνεῦμα τοῦ πρώτου ἐσυγγένευε στενὰ μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀσυνκρίτου σατυριστοῦ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κόσμου. Δὲν ἤξεύρω, ἂν κανεὶς ἐξ ὅσων ἔγραψαν διὰ τὸν Γκαῖτε παρετήρησε πούθενά τὴν ὁμοιότητα αὐτὴν τοῦ «Μαθητοῦ τοῦ Μάρου» καὶ τοῦ σχετικοῦ μέρους ἀπὸ τὸν «Φιλοψευδὴ» τοῦ Λουκιανοῦ. Εἰς ὅσα ἔχω διαβάσει διὰ τὸν πνευματικὸν τῆς Γερμανίας γίγαντα, δὲν ἀπῆντησα τίποτε παρόμοιον. Μῆτε ὁ ἴδιος ὁ Γκαῖτε λέγει πούθενά τίποτε, πὼς ἔγραψε αὐτὴν τὴν μπαλάντα ἢ ἀπὸ ποίαν ἀφορμὴν, καθὼς κάμνει διὰ πολλὰ ἄλλα ποιήματά του. Καὶ ἀφοῦ διατυπώσει τὴν ἄποψιν ὅτι ὁ Γκαῖτε ἐπῆρε τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ Λουκιανοῦ... καὶ τὸ ἔκαμε μπαλάντα εἰς τὴν λαϊκὴν φόρμαν μὲ ὅλην τὴν δύναμιν τῆς τέχνης του, τελειώνει τὸ ἄρθρο του προσθέτοντας γιὰ τοὺς μελετητὲς καὶ τοὺς κριτικούς: Ἡθέλησαν αὐτοὶ νὰ βγάλουν συμπεράσματα τέχνης, ἐθνολογίας, χαρακτηρισμοῦ τῶν Γερμανῶν ἀπὸ ἓνα ποίημα, ποὺ ἡ ψυχὴ του δλάκερη, ἡ παραδοξολογία του, ἡ φρεσκάδα του ἀνήκει εἰς τὸν ἀρχαῖον ἐλληνικὸν κόσμον. Νομίζω, ὅτι αὐτὸ πὺν ἔπαθαν οἱ διάφοροι σοφοὶ κριτικοὶ τοῦ Γκαῖτε, κ' ἡ Στάελ μαζί, εἶναι τόσον ἀστεῖον μὰ δι' αὐτὸ καὶ τόσον

89. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Ἡ Κλειστὴ Θύρα, ὑπὸ Ζ. Χατζό. Εἰσαγωγή Γεωργίου Υ. Βρισιμιτζάκη, Ἀλεξάνδρεια 1913», Παναθήναια 305-306, 15-30 Ἰουνίου 1913, σ. 93: Ὁ πρόλογος ἔχει περισσότερες Γαλλικὰς λέξεις παρὰ Ἑλληνικὰς καὶ πολλὰς πολλὰς ἀερολογίας, σὰν ἐκεῖνες ποὺ ἔδω καὶ λίγα χρόνια ἦταν τῆς μόδας καὶ στὴν Ἀθήνα, ὅταν ὁ παρανοημένος Νίτσε ἐσήκωνε τὰ μυαλὰ μερικῶν κυρίων γιὰ νὰ βρίζουν ὅλα τὰ πάντα. [...] Διαβάστε τὸν πρόλογο γιὰ νὰ γελάσετε καὶ τὸ δράμα γιὰ νὰ κλάψετε. Ἡ τὸ δράμα γιὰ νὰ γελάσετε καὶ τὸν πρόλογο γιὰ νὰ κλάψετε. [...] Ὡρισμένως οἱ λόγοι διασκεδάζουν στὴν Ἀλεξάνδρεια.

90. Δημοσιεύεται στὸν Νουμᾶ, ἀριθμ. 168, 16 Ὀκτωβρίου 1905, σσ. 7-11 καὶ ἀριθμ. 169, 23 Ὀκτωβρίου 1905, σσ. 2-10.

διδασκικόν, ὥστε ἡμπορεῖ νὰ ὠφελήσῃ κάπως ὅλους τοὺς κριτικούς⁹¹. Τὸ παράδειγμα αὐτὸ εἶναι ἐνδεικτικὸ γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς κριτικῆς σκέψης τοῦ Βουτιεριδῆ. Ὅχι μόνον δὲν ἀναλίσκωται στὰ «ιδιάζοντα» φιλολογικὰ ζητήματα τῆς ἀθηναϊκῆς φιλολογικῆς καθημερινότητος, ἀλλὰ ἀνοιγόνταν καὶ πρὸς τὰ εὐρύτερα ζητήματα τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας, ἀποσκοπώντας νὰ φωτίσει καλύτερα τὶς ἐκλεκτικὲς συγγένειες μεταξὺ τῶν λογοτεχνῶν, ὅπως καὶ τὶς ὑπόγειες σχέσεις μεταξὺ τῶν λαῶν — ὅπως θὰ ἔκανε σήμερα ἓνας ὀριμος συγκριτολόγος.

Γ'6. Ἡ κοινωνιολογία τοῦ θεάτρου

Πρὸς τὰ τέλη τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου τὰ θέατρα στὴν Ἀθήνα ἔχουν περιέλθει σ' ἓνα ἀδιέξοδο ποιοτικὸ ρεπερτορίου. Ἡ κατῆχουσα τῆς ἐπιθεώρησης καὶ ἡ πυκνότητά τῶν γαλλικῶν ἔργων μὲ τὶς περίπλοκες συζυγικὲς ἀπιστίες καὶ τοὺς μελοδραματισμοὺς συνοδεύονται τώρα ἀπὸ φάρσες καὶ ἐλαφροὺς «κωμωδίες» ποὺ μεταφράζονται ἢ γράφονται πρόθυμα καὶ ἀπὸ Ἑλληνες συγγραφεῖς. Ὅλα κινδυνεύουν νὰ ἐνταχθοῦν σὲ μιὰ ὑποπτη ἐμπορικὴ λογική: αὐτὸ ποὺ θὰ παραχθεῖ καλλιτεχνικὰ προκαθορίζεται ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἤδη χειροκροτεῖται ἀπὸ τὸ κοινόν. Καὶ ἐφ' ὅσον ὑπάρχει ἡ συνειδητοποίηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, ἀλλὰ καὶ ἡ βούληση γιὰ ἓνα ποιοτικὸ θέατρο, ἀρχίζει ἐφεξῆς ὁ γνωστὸς κυκεῶνας τῶν ἀμοιβαίων μομφῶν στοὺς κόλπους τοῦ ἴδιου τοῦ θεάτρου. Ὁ Βουτιεριδῆς δὲν διστάζει νὰ εἰσχωρήσει στὸν κυκεῶνα, ὅχι τόσο γιὰ νὰ δώσει μιὰ λύση ἐν εἵδει συνταγῆς, ὅσο γιὰ νὰ περιγράψῃ τὴν κατάστασι καὶ νὰ δεῖξῃ κάποιες προοπτικές. Ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει λοιπὸν στὴν ἐφημερίδα *Πρόοδος* τὸ «Θεατρικὸ ζήτημα», ἓνα μακροσκελὲς ἄρθρο σὲ δεκατερεῖς συνέχειες⁹².

Προσεγγίζει τὸ πρόβλημα ὑπὸ τρία διαφορετικὰ, πλὴν συμπληρωματικὰ πρίσματα: τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ, τῶν ἡθοποιῶν καὶ τῶν δραματουργῶν. Αὐτοὶ εἶναι γενικὰ οἱ τρεῖς παράγοντες ποὺ συμπαρομαρτοῦν στὴ θεατρικὴ κρίσι. Ἀφοῦ παραθέτει ἐκτενῶς ἓνα συναφὲς ἄρθρο σχετικὰ μὲ τὴ θεατρικὴ κατάστασι τῆς Γαλλίας στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, γιὰ τοὺς εὐνόητους ἱστορικοὺς παραλληλισμοὺς καὶ τὶς ἱστορικὲς ἀντιστοιχίες, ἐπιστρέφει στὰ ἀθηναϊκὰ δεδομένα καὶ ἐκκινεῖ ἀπὸ τὶς προδηλότητες τῆς κοινῆς γνώμης: *Τὸ κοινὸν εἶναι κοινὸν καὶ θέλει νὰ διασκεδάσῃ. Τὸ κοινὸν δὲν ἡμπορεῖ νὰ κρίνῃ καὶ δέχεται ὅ,τι τοῦ προσφέρουν*. Ἀλλὰ ποιά εἶναι ἡ νοοτροπία τοῦ κοινοῦ; Ὁ Βουτιεριδῆς ὁμαδοποιεῖ τὶς συμπεριφορὰς του: ὑπάρχει ὁ θεατὴς τῶν δύο πρώτων σειρῶν, ὁ θεατὴς τοῦ θεαθῆναι, ποὺ δὲν καταδέχεται νὰ ἀρεῖ εἰσιτήριο τρίτης σειρᾶς, ποὺ χειροκρο-

91. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδῆς: «Λουκιανὸς-Γκαΐτε», *Παναθήναια* 259-260, 15-31 Ἰουνίου 1911, σσ. 194-196.

92. Τὸ ἄρθρο δημοσιεύεται στὴ στήλη <Θεατρικὰ ἐπιφυλλίδες> στὶς ἀκόλουθες ἡμερομηνίες: 27, 28, 30 καὶ 31 Μαΐου 1918 (φ. 476, 477, 479 καὶ 480), 1, 3, 4, 6, 7, 9, 16, 17 καὶ 18 Ἰουνίου 1918 (φ. 481, 483, 484, 486, 487, 489, 496, 497 καὶ 498).

τεῖ μὲ ἐνθουσιασμό τὴν ἐπίδειξιν μιᾶς γάμπας καὶ ὅ,τι ἀνήθικο ἢ ἀνούσιο τοῦ παρουσιάσουν ἐπὶ σκηνῆς⁹³. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ὁ δεύτερος ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τοῦ χασομέρη, ποὺ θέλει νὰ περάσει τὴ βραδιά του διασκεδάζοντας. Εἶναι αὐτὸς ποὺ υἱοθετεῖ ἀμέσως τὸ πιὸ ἐπιφανειακὸ κριτήριον ἀξιολόγησης τοῦ ἔργου καὶ τῆς παράστασης: εἶναι γεμάτη ἢ πλατεία; Τὸ ἔργο εἶναι καλὸ. Εἶναι ἄδειες οἱ θέσεις; Ἡ παράσταση δὲν ἔχει καμία ἀξία. Ὅσον ὀλιγώτεροι οἱ θεαταί, τόσο ἀναξιώτερον τὸ ἔργον. Γεμίζει ἔξωφρα τὸ θέατρον; Ἡ κρίσις μετεβλήθη.⁹⁴ Εἶναι ὁ ἐπιπόλαιος καὶ ἀπαίδευτος θεατῆς, ποὺ παρασύρεται ἀπὸ τὴ γνώμη τῶν ἄλλων καὶ ἀκολουθεῖ πάντα πρόθυμα τὴ μείζονα τάση τοῦ κοινοῦ γούστου. Καὶ ἡ μείζων τάση τῆς περιόδου ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ «σνομπισμὸς» ἀπέναντι στὸ καλὸ ἐλληνικὸ ἔργο καὶ ἡ ξενομανία⁹⁵.

Ὁ δεύτερος παράγοντας εἶναι οἱ ἡθοποιοὶ μὲ τὴν ἀστάθεια καὶ τὸν πρω-τεϊσμό τους. Ἐδῶ παρατηρεῖται μιὰ ἀναμφισβήτητη πρόοδος σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐνδυματολογικὴν τους παρουσία. Κάθε ἡθοποιὸς ὀφείλει νὰ διατηρεῖ καὶ νὰ ἐμπλουτίζει τὸ δικό του βεστιᾶριο γιὰ νὰ εἶναι πιὸ ἐντυπωσιακὸς στὴ σκηνή. Αὐτὸ ὅμως προϋποθέτει χρήματα· τὰ χρήματα τὰ παίρνουν ἀπὸ τοὺς θιασάρχες καὶ οἱ θιασάρχες, γιὰ νὰ ἔχουν νὰ πληρώνουν, πρέπει νὰ κάνουν καλὲς εἰσπράξεις. Οἱ καλὲς εἰσπράξεις ὅμως προϋποθέτουν καὶ θεάματα εὐχάριστα, δηλαδὴ εὐκό-λα, ἀνώδυνα καὶ διασκεδαστικά⁹⁶. Ἰδοὺ ὁ φαῦλος κύκλος, ὁ ὁποῖος ὅμως ἐπι-

93. Βλ. ὁ.π., Πρόοδος, φ. 481, 1 Ἰουνίου 1918.

94. Βλ. ὁ.π., Πρόοδος, φ. 483, 3 Ἰουνίου 1918.

95. Εἶναι αὐτὸς λοιπὸν ποὺ λιγώνει ἐμπρὸς εἰς μίαν χοιροκοιμμένην φάρσαν τοῦ Ἐννεκὲν καὶ οἰουδῆποτε ἄλλου ὑμωτέχνου του ἢ εἰς ἐν πορνογράφημα τῶν συγγραφέων τῶν Παρισίων θεάτρων, Μισέλ, Ντεζαζέ, Κλοννύ, αὐτὸς ποὺ ξετρελλαίνεται μὲ τὰ ἔργα, τὰ ἀκατάλληλα διὰ κυρίας [...] καὶ δὲν ἐννοεῖ νὰ διακρίνῃ κανὲν προτέρημα ἢ καμμίαν ἀλήθειαν τέχνης καὶ σκέψεως εἰς ὅ,τι προσπαθεῖ τέλος πάντων νὰ τοῦ δείξῃ τὴν ἰδίαν ζωὴν του καὶ νὰ τοῦ φανερώσῃ ἠθικὰ καὶ κοινωνικὰ ἐλαττώματά του..., ὁ.π. Καὶ στὸ φ. 497, 17 Ἰουνίου 1918 γράφει: Μεταξὺ δύο συγγραφικῶν ἀνοησιῶν καὶ ἀηδιῶν —ἐλληνικῆς καὶ ξένης— προτιμᾷται ἡ ξένη. Καὶ μεταξὺ μιᾶς ἐλληνικῆς ἀξίας καὶ μιᾶς ἐλληνικῆς ἀηδίας καὶ ἀτεχνίας προτιμᾷται ἡ ἀηδία καὶ ἔχει τόσον μεγαλυτέραν προτίμησιν, ὅσον περισσότερον εἶναι ξενικὴ ἀπομίμησις. Ἰδοὺ διατὶ ἐπιμένω ὅτι τὸ ἐλληνικὸν θεατρικὸν κοινὸν πᾶσχει ἀπὸ σνομπισμὸν. Εἶναι ἀληθινὴ ἀρρώστεια του ἡ ξενομανία, τὴν ὁποίαν οἱ διάφοροι ἔξυπνοι θιασάρχαι καὶ συγγραφεῖς καὶ κριτικοὶ τῆς ρουτίνας καλλιεργοῦν θανασιῶς.

96. Ἡ κριτικὴ τῶν «ἐξωτερικῶν» μέσων μιᾶς παράστασης, ποὺ θαμπώνουν τὸν ἀπλοῦ-κὸ θεατῆ, εἶναι ἀπὸ τὰ σταθερὰ θέματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν Βουτιερίδη· τὴ βρίζουμε λ.χ. καὶ σὲ μεταγενέστερο ἄρθρο του, ὅπου σημειώνει εἰρωνικά: Τὰ μόνα καὶ μεγάλα συστατικά, ποὺ χρειάζονται σήμερα στὸ νέο θέατρο γιὰ νὰ πετύχῃ ἓνα ἔργο εἶναι αὐτοὶ οἱ ἐξωτερικοὶ συντελεστές, ποὺ θαμπώνουν τὸν ἀπλοῦκὸ θεατῆ. [...] Δὲ χρειάζεται μῆτε νάχη οὐδία βαθιά τὸ ἔργο, μῆτε νὰ βοηθῇ γιὰ νὰ φανῇ ἡ καλὴ ἡθοποιία. Ἴσως ἡ τελευταία [...] μάλιστα καὶ νὰ ζημιώῃ τὸ φανταχτερὸ μοντάρισμα ἂν ὑπάρχῃ. [...] Οἱ γκρινιάριδες τῆς θεατρικῆς τέχνης λένε [...] ὅτι ἓνα πρᾶγμα ποὺ ἔγινε μόνον ἐπιχείρησις, δὲ μπορεῖ νὰ ἔχῃ τίποτε τὸ ὁμορφο-ν ἐθνεγενικό, γι' αὐτὸ δὲν τολμᾷεν νὰ παρουσιαστοῦνε πιά στὴ σκηνὴ θεατρικὰ ἔργα ποὺ νὰ ἔχουνε καὶ ποιήσις δηλαδὴ κάτι ἀνώτερο. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Λόγια τοῦ ἀέρα», Τὸ Ἑλληνι-

τείνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἔλλειψη καλλιέργειας καὶ μόρφωσης τῶν ἴδιων τῶν ἡθοποιοῶν. Οἱ πιδ πολλοὶ εἶναι ἄπλοὶ διεκπεραιωτὲς ἐνὸς ρόλου, χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τίποτα ἄλλο καὶ χωρὶς νὰ μποροῦν νὰ κατανοήσουν τί τοὺς λείει ὁ συγγραφέας⁹⁷. Κρυφὴ φιλοδοξία τοὺς παραμένει πάντα νὰ γίνουν θιασάρχες γιὰ νὰ ἐξοικονομήσουν περισσότερα χρήματα καὶ δόξα καὶ μέριμνά τοὺς εἶναι νὰ ἐπιδειχθῇ ἡ τορνευτὴ κίνησις καὶ ὁ πρόστυχος, ὁ χονδροειδὴς ἀστεϊσμός. Εὐκόλως μεταθέτουν τὶς εὐθύνες τῆς ἀποτυχίας τοὺς στοὺς πρωταγωνιστὲς, οἱ ὁποῖοι δὲν τοὺς ἀφήνουν νὰ ἀναδειχθοῦν. Οἱ καλοὶ ἡθοποιοὶ ἀρχίζουσιν νὰ χάνονται σταδιακὰ καὶ ἡ κατάστασις ὅλο καὶ ἐπιδεινώνεται. Καὶ ὁ Βουτιεριδὴς καταλήγει μὲ μιὰ σκέψη ποὺ ἀξίζει νὰ προσεχθῇ καὶ σήμερα: ... εἰς τὸ θέατρον καταφεύγουν σήμερον ὅσοι ἀνέκωνοι δι' ἄλλο ἔργον καὶ ὅσοι ναυαγοί· ἡ ἀμάθεια καὶ ἡ ἀναρμοδιότης. Δύο ἐπαγγέλματα εἰς τὴν Ἑλλάδα ἔγιναν σήμερον τὸ προστατευτικὸν καταφύγιον τῶν ἀποτυχημένων εἰς κάθε ἄλλην ἐργασίαν, τῶν ἐστερημένων κάθε ἐφόδιον διὰ νὰ εἰσέλθουν εἰς αὐτά. Δύο ἐπαγγέλματα δέχονται εὐμενῶς καὶ ἀνεξελέγκτως, μὲ ἀνοικτὰς τὰς ἀγκάλας κάθε προσερχόμενον εἰς τοὺς κόλπους των. Τὸ θέατρον καὶ ἡ δημοσιογραφία. Περισσότερα μὴ ζητεῖτε. Ἀρκεσθῆτε εἰς αὐτά, τὰ ὁποῖα δεικνύουσιν θαυμάσια καὶ ἐν μέρος τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς μας⁹⁸.

Σὲ τέτοιες συνθῆκες καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς δὲν μπορεῖ νὰ λείψουν καὶ οἱ ἀντίστοιχοι συγγραφεῖς ἢ μεταφραστὲς, ποὺ θὰ ἔρθουν νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς ἀπαιτήσεις τῆς θεατρικῆς ἀγορᾶς. Πολλοὶ δὲ ἀπὸ αὐτοὺς ὑποστηρίζουν σοβαρὰ τὴν ἀναγκαιότητα καὶ τὴν ἀξία τῆς ἐπιθεώρησης καὶ τῆς εὐτελοῦς φάρσας. Ἐδῶ ὁ Βουτιεριδὴς κάνει μιὰ ἐξαιρετικὰ ἀξιοπρόσεκτη παρατήρησις, ὅτι δηλαδὴ τὸ θέατρον εἰς ἓνα λαὸν, εἰς μίαν ἄπλαστον ἀκόμη κοινωνίαν δὲν ἡμπορεῖ προτοῦ γίνῃ ἀνάγκη, νὰ γίνῃ ἐπιχειρήσις⁹⁹. Ἡ κερδοφορία, τὸ πανίσχυρο πνεῦμα τῶν καιρῶν, ὅταν παρεισφρέει στοὺς μηχανισμοὺς τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, εὐτελίζει τὴν ποιότητα καὶ φαλκιδεύει τὸ τελικὸν προϊόν¹⁰⁰. Ἡ τέχνη, καὶ δὴ τὸ θέατρο, εἶναι πρωτίστως ἀνθρώπινη ἀνάγκη καὶ ὡς τέτοια πρέπει πρῶτα νὰ

κὸν Θέατρον 76, 15 Ἰουνίου 1929, σσ. 3-4, ἐδῶ σ. 4. Καὶ σ' ἓνα ἄλλο ἄρθρο, μιλώντας γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴν γωνία τῶν δραματοργῶν, γράφει: ... οἱ σημερινοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς ἐχάλασαν τὸ γούστο τοῦ κοινοῦ καὶ ... ὅλη ἡ προσοχὴ δίνεται στὴ σκηνοθεσία. [...] ... καιρὸς εἶναι νὰ δίνεται μεγαλύτερη προσοχὴ στὴν πραγματικὴν δραματικὴν ἀξία τοῦ ἔργου καὶ ὅχι στὸ ὅτι θὰ ἀρέσῃ στὸ ἀνίδεο κοινὸ καὶ θὰ τὸ θαυμάσῃ μὲ τὰ τεχνικὰ μόνον μέσα. Ἡλ. Βουτιεριδὴς: «Συγγραφεῖς καὶ θεατρικὸν κοινόν. Ἐξ' ἀφορμῆς ἐνὸς δράματος», Τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον 85, 1 Νοεμβρίου 1929, σ. 4.

97. Βλ. δ.π., Πρόοδος, φ. 486, 6 Ἰουνίου 1918.

98. Βλ. δ.π., Πρόοδος, φ. 487, 7 Ἰουνίου 1918.

99. Βλ. δ.π., Πρόοδος, φ. 489, 9 Ἰουνίου 1918.

100. Ὁ Α' τὸ ἄθλιον αὐτὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. — τὸ πνεῦμα τοῦ κέρδους — πόσον μεγαλοπρεπῶς ἐπιδεικνύεται καὶ πόσον θαυμασιῶς ἐξηγεῖ καὶ δικαιολογεῖ τὰ πάντα. [...] διότι σήμερον ὅλα πωλοῦνται καὶ ὅλα ἀγοράζονται., δ.π.

βιωθεῖ καὶ νὰ ἐμπεδώθει τὴν Ἀρχότερα θὰ ἐμπανιστεῖ καὶ τὸ κέρδος, ἀλλὰ μόνο τὸ κέρδος συντήρησης τῆς τέχνης καὶ τῶν καλλιτεχνῶν. Διαφορετικὰ ἀρχίζει καὶ ἐκδιπλώνεται ἡ συμπτώματα τοιοῦτης κρίσης, ἡ κυρίαρχη λογικὴ τῆς ἐπρώτης καὶ τῶν πολλῶν ἐπαναλήψεων, ἐρασιτεχνισμὸς (στὴν δραματογραφίαν, προχειρολόγια καὶ ἀντιαιρεσίαι στὴν κριτικὴ, κοινοτυπίαι, ψευτολυρισμοὶ καὶ ἀνοήσιες ποὺ γίνονται ἀμέσως ἀποδεχτές καὶ ἀντιθέτως ἀπόρριψη τῶν «δυσκολῶν» ἔργων, ποὺ τυχαίνει νὰ εἶναι καὶ ποιοτικῶς ἀξιόλογα) ποσοπ. βλ. κ.τ.λ. 217, κ.τ.λ. 220. Ὁ Βουτιερίδης στὸ συμπέρασμα του δὲν προσεῖναι λύσεις, ἀλλὰ ἐντοπίζει προϋποθέσεις λύσεως. Ἡ κρίτικὴ τῆς κρίσης δὲν ἀνιχνεύεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς πρῶτα φερθέντες παράγοντες, ἀλλὰ στὴν συμπτωτικὴ τους καὶ κυρίως σπῆλινσμα τῆς ἐποχῆς, τὸ ὑλιστικὸ. Ἡ κατάστασις δὲν μπορεῖ εὐχολὰ νὰ διορθωθεῖ ἀφοῦ οἱ ἱστορικὲς συνθήκες δὲν τὸ ἐπιτρέπουν. μᾶλλον θὰ ἐπιδεινωθεῖ, ἔως ὅτου ὑποχωρήσει ὁ ὑλισμὸς καὶ ἀντιφραγήθῃ ἕνα ἰσχυρὸν θεατρικὸ κίνημα, ἡ ἠθοποιία θεώρηθεῖ τέχνη καὶ ὅχι ἐπάγγελμα καὶ οἱ συγγραφεῖς σεβαστοὶν τοὺς ἐαυτοὺς τοὺς καὶ τὴν τέχνη τους¹⁰¹.

...ποσοπ. ἢ τοῦ 20^{ου} αἰ. π. μ. 217, κ.τ.λ. 220. Ὁ Βουτιερίδης στὸ συμπέρασμα του δὲν προσεῖναι λύσεις, ἀλλὰ ἐντοπίζει προϋποθέσεις λύσεως. Ἡ κρίτικὴ τῆς κρίσης δὲν ἀνιχνεύεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς πρῶτα φερθέντες παράγοντες, ἀλλὰ στὴν συμπτωτικὴ τους καὶ κυρίως σπῆλινσμα τῆς ἐποχῆς, τὸ ὑλιστικὸ. Ἡ κατάστασις δὲν μπορεῖ εὐχολὰ νὰ διορθωθεῖ ἀφοῦ οἱ ἱστορικὲς συνθήκες δὲν τὸ ἐπιτρέπουν. μᾶλλον θὰ ἐπιδεινωθεῖ, ἔως ὅτου ὑποχωρήσει ὁ ὑλισμὸς καὶ ἀντιφραγήθῃ ἕνα ἰσχυρὸν θεατρικὸ κίνημα, ἡ ἠθοποιία θεώρηθεῖ τέχνη καὶ ὅχι ἐπάγγελμα καὶ οἱ συγγραφεῖς σεβαστοὶν τοὺς ἐαυτοὺς τοὺς καὶ τὴν τέχνη τους¹⁰¹.

...ποσοπ. ἢ τοῦ 20^{ου} αἰ. π. μ. 217, κ.τ.λ. 220. Ὁ Βουτιερίδης στὸ συμπέρασμα του δὲν προσεῖναι λύσεις, ἀλλὰ ἐντοπίζει προϋποθέσεις λύσεως. Ἡ κρίτικὴ τῆς κρίσης δὲν ἀνιχνεύεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς πρῶτα φερθέντες παράγοντες, ἀλλὰ στὴν συμπτωτικὴ τους καὶ κυρίως σπῆλινσμα τῆς ἐποχῆς, τὸ ὑλιστικὸ. Ἡ κατάστασις δὲν μπορεῖ εὐχολὰ νὰ διορθωθεῖ ἀφοῦ οἱ ἱστορικὲς συνθήκες δὲν τὸ ἐπιτρέπουν. μᾶλλον θὰ ἐπιδεινωθεῖ, ἔως ὅτου ὑποχωρήσει ὁ ὑλισμὸς καὶ ἀντιφραγήθῃ ἕνα ἰσχυρὸν θεατρικὸ κίνημα, ἡ ἠθοποιία θεώρηθεῖ τέχνη καὶ ὅχι ἐπάγγελμα καὶ οἱ συγγραφεῖς σεβαστοὶν τοὺς ἐαυτοὺς τοὺς καὶ τὴν τέχνη τους¹⁰¹.

...ποσοπ. ἢ τοῦ 20^{ου} αἰ. π. μ. 217, κ.τ.λ. 220. Ὁ Βουτιερίδης στὸ συμπέρασμα του δὲν προσεῖναι λύσεις, ἀλλὰ ἐντοπίζει προϋποθέσεις λύσεως. Ἡ κρίτικὴ τῆς κρίσης δὲν ἀνιχνεύεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς πρῶτα φερθέντες παράγοντες, ἀλλὰ στὴν συμπτωτικὴ τους καὶ κυρίως σπῆλινσμα τῆς ἐποχῆς, τὸ ὑλιστικὸ. Ἡ κατάστασις δὲν μπορεῖ εὐχολὰ νὰ διορθωθεῖ ἀφοῦ οἱ ἱστορικὲς συνθήκες δὲν τὸ ἐπιτρέπουν. μᾶλλον θὰ ἐπιδεινωθεῖ, ἔως ὅτου ὑποχωρήσει ὁ ὑλισμὸς καὶ ἀντιφραγήθῃ ἕνα ἰσχυρὸν θεατρικὸ κίνημα, ἡ ἠθοποιία θεώρηθεῖ τέχνη καὶ ὅχι ἐπάγγελμα καὶ οἱ συγγραφεῖς σεβαστοὶν τοὺς ἐαυτοὺς τοὺς καὶ τὴν τέχνη τους¹⁰¹.

102. Βλ. Γρ. Ξενόπουλου: «Ἡ διασκεδαστικὴ τέχνη», *Ἑλληνικὰ Φύλλα* τόμ. Α', 1935, σσ. 96-101 (= Γρ. Ξενόπουλος: *Ἀπαντα* τόμ. 11ος, σσ. 321-330).

τὸ ὠφέλιμο πάντα ὑπερσχύουν. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ βεβαίως ἀφορᾷ καὶ τῇ συγγραφικῇ διαδικασίᾳ. Ἡ θήρα τῆς ἐπιτυχίας, τοῦ χρήματος καὶ τῆς δόξας ἔχει ἀνατρεφεῖ ἀκόμα καὶ τῇ λογικῇ σειρά: τὸ δραματικὸ ἔργο δὲν προϋπάρχει τῶν σκηνογραφικῶν καὶ τοῦ θεάματος ἐν γένει, ἀλλὰ τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια, ἀφοῦ πρῶτα κατασκευαστοῦν, ὑπαγορεύουν στὴ συνέχεια τὸ εἶδος καὶ τὴν ποιότητα τοῦ κειμένου. Ὁ συγγραφέας καλεῖται ἔτσι νὰ ὑπηρετήσῃ, κατὰ παραγγελία, τὶς σκηνικὲς προσδοκίαις τοῦ Κερδῶου Ἑρμῆ. Ὁ ἐμπορικὸς κύκλος ὁλοκληρώνεται, ἡ τοπικὴ ἀγορὰ τοῦ θεάματος ἔχει στηθεῖ καὶ λειτουργεῖ καλά. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ἐξηγήσουμε ἀπλὰ τὴ μεγάλη ζήτησις ποὺ παρουσιάζει τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἡθοποιοῦ, καθὼς καὶ τὴ μεγάλη προσφορὰ ἔργων τῆς στιγμῆς ἀπὸ πολλοὺς νεόκοπους συγγραφεῖς¹⁰³.

Ὁ Βουτιερίδης παρακολουθεῖ συστηματικὰ τὶς θεατρικὲς ἐξελίξεις εἴτε στὴ σκηνὴ εἴτε στὸν ἐκδοτικὸ χῶρο. Τὸ φάσμα τῶν ἐνδιαφερόντων του εἶναι πολὺ εὐρύ. Ὡς κριτικὸς ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα, τὸ νεοελληνικόν, καθὼς

103. Τὸ ἄρθρο ἔχει ὡς ἐξῆς: Τὰ θέατρα [...] ὑπόσχονται ὅλα, πὼς ἐφέτος θὰ προσπαθήσουν νὰ ὑψώσουν τὴν ἑλληνικὴν σκηνὴ καὶ νὰ τὴν ἐξαγνίσουν. [...] Καὶ ὁ κόσμος μένει ἀπὸ τώρα εὐχαριστημένος καὶ ἱκανοποιημένος, ἐπειδὴ εἶναι βέβαιος, πὼς ὅλοι θὰ σεβαστοῦνε τὰ γούστα του· ὅλοι: καὶ θιασάρχες, καὶ ἡθοποιοί, καὶ συγγραφεῖς. [...] Τὸ νεοελληνικὸν θέατρο κατόρθωσε νὰ βρῇ τὸ δρόμο, ποὺ δηγνάει στὴν ἐξασφάλισις τῆς θεατρικῆς ἐργασίας· καὶ ἐννοεῖ ν' ἀκολουθήσῃ σταθερὰ τὸ δρόμο αὐτὸ, ἀφοῦ ἔχει τόσο πρόθυμη καὶ τὴν ὑποστήριξις τοῦ κοινοῦ. Κ' ὅταν ἐξασφαλίζεται ἡ ἐπιχείρησις, δὲν ὑπάρχει ἀνάγκη νὰ προσέχουμε στὰ πράγματα τῆς τέχνης. Τὸ δράμα καὶ ἡ κωμῳδία — ἡ κωμῳδία χαρακτηρῶν — εἶναι βέβαια ἀξιοσεβάστα πράγματα· ἀλλὰ ἡ ἐπιθεώρησις καὶ ἡ φάρσα ἔχουνε περισσότερα δικαιώματα στὴν ἐκτίμησίν μας, ἐπειδὴ μᾶς διασκεδάζουν καλλίτερα. Οἱ ἀνόητοι καὶ οἱ γκρινιάρηδες μποροῦνε νὰ λένε ὅσο θέλουν τὸ ἀντίθετο. Τὸ κοινὸ ἀδυνατεῖ νὰ συμφωνήσῃ μ' αὐτούς· καὶ μαζὶ μὲ τὸ κοινὸ οἱ θιασάρχες καὶ οἱ συγγραφεῖς. Κ' ἔτσι δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, πὼς καὶ ἐφέτος θὰ κυριαρχήσῃ ἡ ἐπιθεώρησις καὶ θὰ μᾶς δοθῇ συχνὰ ἡ εὐκαιρία νὰ χειροκροτήσουμε μ' ἐνθουσιασμὸν τὴ λαμπρὴ συνεισφορά σκηνογράφων, ἡθοποιῶν καὶ συγγραφέων. [...] Οἱ συγγραφεῖς ἄς μὴ τὸ νομίσουν προσβολή, ὅτι μπαίνουν τελευταῖοι στὴ σειρά. [...] Πῶς θὰ εἶναι καλὸ τὸ ἔργο τους καὶ θὰ ἐπιτύχῃ, ἂν ὁ σκηνογράφος δὲν παρουσιάσῃ σκηνικὰ ποὺ νὰ κάνουν ἐντύπωσις, ἂν οἱ μοδίστρες δὲν ντύσουν τὸ γυναικόκοσμο, ποὺ θὰ παρουσιάζεται στὴ σκηνὴ μὲ γούστο καὶ μὲ τρόπο, ποὺ νὰ δείχνονται ὅσο μπορεῖ περισσότερο τὰ σωματικὰ κάλλη, ἂν οἱ ἡθοποιοὶ δὲν χορεύουν καὶ δὲν εἰποῦν τὰ τραγούδια τοὺς ὑποφερόντας; Ὁ κόσμος ξέρει πὰ νὰ κρίνῃ καὶ νὰ δῇ τὸ δίκαιο στὸν καθένα. Γι' αὐτὸ ἀποκτήσαμε καὶ τόσο πολλοὺς καλλιτέχνες τῆς σκηνῆς — ἀρσενικοὺς καὶ θηλυκοὺς — καὶ τόσο πολλοὺς ἀξιόλογους θεατρικοὺς συγγραφεῖς. Λένε ὅτι καθὲ θέατρο ἔχει ἀπὸ τώρα πέντε καὶ ἑξὶ ἐπιθεωρήσεις. Μὰ δὲν εἶναι λίγες; Ἀφοῦ τὸ εἶδος εὐδοκίμει τόσο, γιατί δὲν καλλιεργεῖται περισσότερο; Πῶς οἱ σκηνογράφοι καὶ οἱ μοδίστρες δὲν συνεργάζονται μὲ τοὺς ἡθοποιούς γιὰ νὰ δημιουργήσουν καὶ ἄλλους συγγραφεῖς; Τὸ πρᾶγμα εἶναι πραγματικῶς θλιβερό, ὅταν μάλιστα ἡ ἐπιτυχία εἶναι τόσο ἐξασφαλισμένη, καὶ ὅταν δὲν εἶναι δυνατό νὰ βεβαιωθῇ πὺρ φταίει γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν αὐτή. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Τὸ θέατρον», Ἑθνικὴ Ζωή, ἔτος Α', ἀριθμ. 2, 15 Ἀπριλίου 1921, σ. 15.

καὶ μὲ τὸ ξένο θέατρο¹⁰⁴. Γράφει γιὰ παραστάσεις καὶ κείμενα σύγχρονων ἐλληνικῶν ἔργων, ὅπως τὸ *Ἐκθετο τοῦ Ζ. Φυτίλη*¹⁰⁵, τὸ *Ζωντανοὶ καὶ πεθαμένοι* καὶ ὁ *Αὐτρωμὸς* τοῦ Δ. Ταγκόπουλου¹⁰⁶, οἱ *Νικημένοι* καὶ ἡ *Ἀνατολίτισσα* τοῦ Π. Χόρν¹⁰⁷, ἡ *Μέλισσα* τοῦ Πολ. Δημητράκοπουλου¹⁰⁸, ἡ *Κλυταιμνήστρα* τοῦ Πλάτωνα Ροδοκανάκη¹⁰⁹, τὸ *Ὁ ἄρχοντας Μανριανὸς καὶ ἡ ἀδελφή του* τῆς Γαλάτειας Καζαντζάκη¹¹⁰ κ.ἄ. Ἀκόμα καὶ στίς βιβλιοκρισίες του φροντίζει νὰ συμπεριλάβει καὶ θεατρικὰ ἔργα. Ἔτσι, κρίνεται ὁ *Γύρος τῶν Ὁρῶν* τοῦ Σωτήρη Σκίπη, ποὺ ἐκδόθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1911. Τὸ ἔργο ἐλέγχεται στὴ νοηματικὴ του βάση καὶ κρίνεται ὡς ἓνα συνονθύλευμα ἀπὸ μορφές τῆς λαϊκῆς δοξασίας

104. Βλ. ἐνδεικτικὰ «*Η* “Ἀντιγόνη”», *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Α', ἀριθμ. 68, 9 Νοεμβρίου 1903, σσ. 2-8, ὑπογραφὴ Διγενῆς Ἀκρίτας (=Ἡλ. Βουτιερίδης). (Κριτικὴ στὴν παράσταση τοῦ ἔργου στίς 2 Νοεμβρίου 1903, σὲ μετάφραση Κ. Χρηστομάνου. Ἡ μετάφραση δημοσιεύτηκε τὸ 1912.) «*Η* παράσταση τοῦ *Αἴαντα*», *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Β', ἀριθμ. 88, 21 Μαρτίου 1904, σσ. 4-5. Ἡ μετάφραση δημοσιεύεται στὸ προηγούμενο φύλλο τοῦ *Νουμᾶ*, ἀριθμ. 87, 14 Μαρτίου 1904, σσ. 1-9. «*Οἰδίπους Τύραννος* στὸ στάδιο», ὑπογραφὴ Τίμωνας (=Ἡλ. Βουτιερίδης), *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Δ', ἀριθμ. 195, 23 Ἀπριλίου 1906, σ. 4, «Τὸ μυθιστόρημα ἐνὸς ἀπόρου νέου», (τοῦ Ὁκτ. Φεγιά), *Πρόδοδος*, φύλλο 465, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 16 Μαΐου 1918. «*Η* παράστασις τῆς *Δαλιδᾶς*», (τοῦ Ὁκτ. Φεγιά), *Πρόδοδος*, φύλλο 502, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 22 Ἰουνίου 1918. «Τὸ κρίνον», (τῶν Π. Βέλφ-Γκ. Λεροῦ), *Πρόδοδος*, φύλλο 514, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 4 Ἰουλίου 1918. «*Η* μάσκα καὶ τὸ πρόσωπον», (Δουίτζι Κιαρέλλι), ἔφημ. *Πρόδοδος*, φύλλο 520, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 10 Ἰουλίου 1918. «*Η* Θύελλα», (τοῦ Ἑρρίκου Μπερνστάν), ἔφημ. *Πρόδοδος*, φύλλο 524, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 14 Ἰουλίου 1918. «Μετὰ μίαν παράστασιν», (*Ἡ Σκιὰ* τοῦ Νικοντέμι), *Πρόδοδος*, φύλλο 533, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 24 Ἰουλίου 1918. «Ἐπανάληψις τοῦ “Σὰν τὰ φύλα”», (Γκ. Τζιακόζα), *Πρόδοδος*, φύλλα 536 καὶ 537, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 27-28 Ἰουλίου 1918. «Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ “Σκανδάλου”», (τοῦ Ἑρρ. Μπατάιγ), ἔφημ. *Πρόδοδος*, φύλλο 555, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 15 Αὐγούστου 1918.

105. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Γιὰ ἓνα δράμα», *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Β', ἀριθμ. 114, 19 Σεπτεμβρίου 1904, <Φιλολογικὲς κουβέντες>, σ. 6.

106. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «*Ζωντανοὶ καὶ πεθαμένοι* τοῦ Δημήτρη Ταγκόπουλου», *Ὁ Νουμᾶς*, ἔτος Γ', ἀριθμ. 142, 3 Ἀπριλίου 1905, σσ. 3-5· (στὴν κριτικὴ αὐτὴν ἀναφέρεται καὶ ὁ Π. Δ. Ταγκόπουλος στὰ *Ἑλληνικὰ Γράμματα*, 1 Ἰανουαρίου 1929, σ. 42, λέγοντας ὅτι ὁ Βουτιερίδης ἔκρινε ἀναλυτικὰ τὸ ἔργο τοῦ Δ. Π. Ταγκόπουλου)· καὶ «*Ὁ Αὐτρωμὸς* τοῦ Δ. Ταγκόπουλου», ἔφημ. *Καθημερινὴ* 18 Ἰανουαρίου 1921.

107. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Π. Χόρν *Οἱ νικημένοι*. Θιάσος Κυβέλης», ὑπογραφὴ Ἰμπέριος, *Χρονικὰ* 5, 30 Δεκεμβρίου 1911, <Ἡ κριτικὴ τοῦ θεάτρου>, σσ. 7-8 καὶ «*Η* Ἀνατολίτισσα», *Πρόδοδος*, φύλλο 523, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 13 Ἰουλίου 1918.

108. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «*Μέλισσα*», ἔφημ. *Πρόδοδος*, φύλλο 542, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 2 Αὐγούστου 1918.

109. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «*Κλυταιμνήστρα*. Τραγωδία σὲ μέρη τρία ὑπὸ Πλάτ. Ροδοκανάκη. Θεάτρον δὸς Μαρ. Κοτοπούλη 6 Σεπτεμβρίου 1918», ἔφημ. *Πρόδοδος*, φύλλα 572 καὶ 579, <Θεατρικαὶ Ἐπιφυλλίδες>, 2, 9 Σεπτεμβρίου 1918.

110. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «*Ὁ ἄρχοντας Μανριανὸς καὶ ἡ ἀδελφή του*. (Δράμα τῆς κας Γαλάτειας Ν. Καζαντζάκη)», *Πυρσὸς* 17-18, 1919, σσ. 83-85.

Δὲν διστάζει νὰ γράφει ἀρχητεχνικὴ κριτικὴ ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς φίλους του ἐνῶς ἀπὸ τὴν ἄλλην δὲν φέρεται ἐπαίνων ὅταν τὸ κρίνει ἀπαράιτητο. Ἐπεὶ, θὰ ἀποδοκιμάσει τὸ *Ὁ Τριταμπίδας καὶ ἡ Μαριωρὴ* τοῦ Δ. Ταγκόπουλου, καθὼς πιστεύει, ὅτι μετὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ φίλος του καὶ διευθυντὴς τοῦ *Νουμά* χαμηλώνει πολὺ τὸν πῆχυ τῆς τέχνης του.¹¹⁴ Ἀντιθέτως, ἰδιαίτερα ἐπιδοκιμαστικὴ εἶναι ἡ κριτικὴ τοῦ δημοσιεύει τὸ 1914 γιὰ τὴν ἐκδραση τῆς *Ροδόπης* τοῦ Νικόλαου Ποριώτη.¹¹⁵ Ἀρχίζει τὸ ἄρθρο μετὰ τὴν πάλαι θεσπὶς τοῦ γιὰ τὴν σπουδαιότητα τοῦ δημοσίου τραγουδιοῦ στὴν ἀνάπτυξιν τῆς νεοελληνικῆς δραματογραφίας. Ὁ *Μουσικὸς κόσμος* τῆς φυλῆς μας, γράφει, «ἔζη ὁλκάκιμος μέσα στὴν ἀστείρευτὴ αὐτῇ πηγῇ τῆς λαϊκῆς δημοτικῆς καὶ ἑνὸς ἀληθινῶς τεχνίτης μπουρξὶ καὶ πάση ἀπὸ καὶ ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ τοῦ χροιάζοντα γιὰ καὶ πλάσσει ἔργα δραματικὰ ἀληθινὰ ἀνθρώπινα καὶ μαζικὰ γνήσια». Ἑλληνικὰ καὶ κοινὰ καὶ ἐν ὅλῳ ὅλῳ τῷ ὄρει. Ὁ Βουτιερίδης, ὅπως καὶ ἔρχεται ἄλλοι λόγιοι περὶ ἀπὸ τῆς περὶ τοῦ παλαιῦ κόσμου πόλεμο, ἀντιθετὰ στὸν παράλογο ὀνταγωνισμό τῶν δύο μεγάλων θιάσων, τῆς Κυβέλης καὶ τῆς Κοτοπούλης, νὰ εἰσάγουν συστηματικὰ τὸ γαλλικὸν *boulevard* προκειμένου νὰ προμηθεύουν τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸν μετὰ ἀφρέσκων ἔργων τῆς ἀστικῆς ἐλαφροῦς διακόσμησης. Μετὰ ἀφορμὴ ἑνὸς σχετικῶς ἄρθρου τοῦ *Ζαχαρία Παπαντωνίου* στὴν ἐφημερίδα *Ἐμπρός* τὸν Μάιον τοῦ 1912, ὁ Βουτιερίδης τὸ ἀναδημοσιεύει λίγες ἡμέρες ἀργότερα στὰ *Παναθήναια* καὶ σχολιάζει: Τὰ παλαιὰ βέβαια εἶναι ἀκατὰ σαβαρόν καὶ διὰ τὴν παράδοσιν τοῦ θεάτρου καὶ διὰ τὰ νεῦρα τοῦ κοινῶν τῶν θεάτρων καὶ ποιεῖ μὴ συζητητὴ πολὺ, «ὥς ὅτε παύσῃ ὁ συναγωνισμὸς ἢ παύσῃ ὁ κόσμος καὶ πηγαίῃ εἰς τὰ θεάτρα».¹¹⁶ Τέλος, θὰ ἀξίξει νὰ πρᾶσθεθεῖ ἡ διεισδυτικότης, ἡ ἐρμηνευτικὴ ἀνδρεία καὶ ἡ ἀμεροληψία τοῦ κριτικοῦ. Ἐνδεικτικὸν παράδειγμα μποροῦμε νὰ ἔχουμε ἀπὸ τὸ κείμενον γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ *Μυστικοῦ* τῆς Κοντέρνας Βαλέρινας τοῦ Ξενοπούλου, ποὺ δόθηκε ἀπὸ τὴν Κοτοπούλιν στίς 27 Αὐγούστου 1918. Τὸ

ὅπως ἐπειδὴ ὁ κ. Βουτιερίδης στίς μερικοὺς αὐτὲς ἀποτυπώνει πολὺ ἀληθινὰ τὴ ζωὴ, ποὺ ἐξιστορεῖ. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: «Γ. Βογατζάκης: *Οἱ Σκίτες Δράμα*» σ. 17. Πράξεις, Ἀθήνα 1912, σ. 112. *Παναθήναια* 287, 8. 11. 1912, σ. 112. ὡς τοῦ ἀλλοῦ ὅτι καὶ ἡμεῖς ἴσμεν ὅτι οὐδὲν ὅτι 398 f. 114. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: *Ὁ Τριταμπίδας καὶ ἡ Μαριωρὴ* τοῦ κ. Ταγκόπουλου, *Χοροὶ* 3, 46 Δεκεμβρίου 1911, <Ἡ κριτικὴ τοῦ θεάτρου>, σ. 8, ὑπογραφή: Ἱμπεριος (= ‘Ηλίας Βουτιερίδης).

115. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: *Ν. Ποριώτης: Ροδόπη*, Τραγωδία μετὰ 4 ἐπεισόδια. Ἀθήνα 1913, *Παναθήναια* 316, 1. 1. 1914, σ. 124-125. 116. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: *Παναθήναια* 280, 31. Μαΐου 1912, σ. 124. Ὁ Παπαντωνίου ἔγραφε χαριτολογώντας: «Δὲν ὑπάρχει τόπος ὅπου τὸ θέατρον καὶ τρέχει, καθὼς τὸ ἰδικόν μας πρὸς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν διευθύναν. Ἐἶναι μοναδικὸ τὸ θέαμα κοινὸν ἐπιμένοντες νὰ τρώγῃ φρέσκα ἔργα καὶ ἰκανοποιούντες ὅλα τὰ χρῶστα στὴν ἀπόλαυσιν τῆς φρεσκαγωγίας. Θύματα τῆς φρεσκαγωγίας, δερνόμεθα ἀπὸ τὴν μονοτονίαν τῶν συνήκων ἀπαισιῶν, πρῶτοντες (τέσσαρες) δυσχερείας, ἀνδρογύνων τὴν ἐβδομάδα, καὶ ὑποχρεωμένοι, ὥς νὰ εἴμεθα ἐν ἐκστρατεῖᾳ εἰς τὸ ἴδιον συσσίτιον». καὶ οὕτως ἀρχίζοντες τὴν

Έργο μοιάζει τώρα νέο, μετά τις τροποποιήσεις που έπέφερε ο συγγραφέας του από την πρώτη παράσταση του 1904, και συγκεντρώνει όλα τα προτερήματα και όλα τα ελαττώματα της δραματουργίας του Ξενόπουλου: μερικές σκηνές μακραίνουν πολύ, ο διάλογος μ' όλη τη λεπτότητα και τη φυσικότητά του τραβιέται άρκετά και τα πρόσωπα φαίνονται [...] να φιλολογοῦν τὰ πράγματα τόσο που νὰ γίνονται κάπου-κάπου κουραστικά. Σὰν νὰ σταματάη ἡ δράση καὶ τὸ δράμα γίνεται μόνον ὁμιλία. Κι' ἀκόμα [...] ἡ τρίτη ἢ ἡ τελευταία πράξη παρουσιάζεται σὰν ἓνα ρεζουμέ τῶν ἄλλων. [...] Καὶ τοῦτο κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ἀντιθεατρικὸ καὶ ἀντιτεχνικὸ¹¹⁷. Καὶ αὐτό, στὴ συχνότητα που παρουσιάζεται, εἶναι παράξενο γιὰ ἓναν συγγραφέα τεχνίτη ὅπως ὁ Ξενόπουλος. Καὶ ἐδῶ ἀρχίζουν τὰ προτερήματα. Ὁ Ξενόπουλος, ὅπως τὸ δείχνει πολὺ καλὰ τὸ *Μυστικὸ*, μὲ μιὰ σπάνια μαεστρία μπορεῖ νὰ κάνει κάτι σπουδαῖο ἀπὸ τὸ ὅποιοδήποτε κοινότυπο ὕλικό, ἐπειδὴ ξέρει νὰ ξετυλίγει σωστὰ τὰ γεγονότα καὶ νὰ περιγράφει τὰ πρόσωπα στὶς πιὸ κύριες ψυχολογικὲς στιγμὲς τους. Τὸ *Μυστικὸ* συγκινεῖ καλλιτεχνικὰ ἐπειδὴ εἶναι ἀληθινό. Δὲν ἔχει μεγάλη πνοή, ἀλλὰ ἔχει ἀλήθεια καὶ φυσικότητα. Ὁ Βουτιερίδης, ἀφοῦ ἐντοπίζει τὴ σύγκρουση τῶν ἰδανικῶν καὶ τὰ ἡθογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ κειμένου, προβαίνει καὶ στὴν ἀξιολόγηση τῶν ἡθοποιῶν: ἡ Κοτοπούλη προκάλεσε τὸν γενικὸ θαυμασμό μὲ τὴν ἐρμηνεία της ποὺ θὰ μείνει ἀξέχαστη γιὰ πολλὰ χρόνια. Καὶ κοντὰ σὲ αὐτὴν ὁ βασιὰ ἀισθαντικὸς Εὐτ. Βοναέρας, ἡ φυσικὴ Μερ. Ροζάν, ἡ πλήρης Χαρ. Ταβουλάρη, ὁ Στ. Χρυσομάλλης στὶς καλύτερες στιγμὲς του καὶ ἡ Εὐὰ Πλεμενίδη, πειστικὴ στὸν ρόλο τοῦ τρελοῦ ἀγοριοῦ. Ὅποιες ἰδεολογικὲς διαφορὲς κι ἂν εἶχε ὁ κριτικὸς μὲ τὸν κρινόμενο, ἤξερε πάντα νὰ ἐκτιμᾷ τὸ ἔργο του εὐσυνείδητα.

Ε'. *Ἡ δραματουργία του*

Ὁ Βουτιερίδης ἔχει συνθέσει δεκατέσσερα θεατρικὰ ἔργα. Πρόκειται γιὰ τὰ ἑξῆς: 1. Ὁ *Γιὸς τοῦ Προδότη*, ποὺ γράφεται τὸ 1897 καὶ δημοσιεύεται τὸ 1898, τὸ ὅποιο ἀποτελεῖ τμῆμα τοῦ βιβλίου του: *Ἡμερολόγιον τοῦ Τάγματος τῶν Ἐπιλέκτων Κρητῶν*, ποὺ ἔγραψε ὁ Βουτιερίδης ὡς ὑπάσπιστὴς καὶ γραμματέας στὸ Τάγμα, κατὰ τὴν Κρητικὴ Ἐπανάσταση τοῦ 1897¹¹⁸. 2. Τὸ *Γιο-*

117. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: «Τὸ μυστικὸ τῆς Κοντέσσας Βαλέραναις. (Δράμα σὲ μέρη 3 τοῦ κ. Γρ. Ξενόπουλου. — Θέατρο Ἀδὸς Μ. Κοτοπούλη, 27 Αὐγούστου 1918)», ἐφημερίδα *Πρόοδος*, 30 Αὐγούστου 1918.

118. Βλ. Ἡλ. Βουτιερίδης: *Ἡμερολόγιον τοῦ Τάγματος τῶν Ἐπιλέκτων Κρητῶν (1897)*, Δῆμος Ἀρχανῶν, Ἐνωσις Φιλολόγων Νομοῦ Ἡρακλείου 1997, σσ. 304-326. Τὸ βιβλίο τοῦ Βουτιερίδη ἀποτελεῖ σπάνια περίπτωση συγκερασμοῦ τῆς βιοματικῆς-ἡμερολογιακῆς γραφῆς καὶ τοῦ ἱστορικοῦ-ἀποδεικτικοῦ λόγου, τοῦ προσωπικοῦ βλέμματος καὶ τῆς ἀντικειμενικῆς μαρτυρίας. Μάλιστα δὲν λείπουν οὔτε οἱ πολιτικὲς καὶ «κοινωνιολογικὲς» πα-

φύρι τῆς Ἀφρας, δημοσιεύεται στὸν Νουμᾶ, ἔτος Γ', ἀριθμ. 148, 15 Μαΐου 1905, σσ. 3-6, ἀριθμ. 149, 22 Μαΐου 1905, σσ. 4-6, ἀριθμ. 150, 29 Μαΐου 1905, σσ. 3-6 καὶ ἀριθμ. 151, 5 Ἰουνίου 1905, σσ. 2-6. 3. Ὁ Ἰσκιος τοῦ πεθαμένου, γράφεται ἀπὸ τὶς 20 Ὀκτωβρίου 1903 μέχρι καὶ τὶς 15 Μαρτίου 1904, (καθὼς σημειώνεται στὸν Νουμᾶ, ἔτος Δ', ἀριθμ. 227, στίς 24 Δεκεμβρίου 1906, σ. 12). Δημοσιεύεται σὲ συνέχειες στὸν Νουμᾶ, ἔτος Δ', ἀριθμ. 223, 26 Νοεμβρίου 1906, σσ. 10-12 ἕως φύλλο 227, 24-12-1906¹¹⁹. 4. Τ' ἀδέρφια, δράμα σὲ μέρη τέσσερα, ποὺ γράφεται τὸ 1910 καὶ παραδίδεται στὸ θέατρο τῆς Κυβέλης τὸ 1911. Σῶζεται τὸ μεγαλύτερος μέρος τοῦ ἔργου σὲ χειρόγραφη μορφή, στὸ ἰδιωτικὸ ἀρχειο τοῦ συγγραφέα καὶ στὸ Ε.Λ.Ι.Α. 5. Ὅταν ἀγαποῦμε, τρίπρακτο κοινωνικὸ δράμα ποὺ παρουσιάστηκε στὸ θέατρο Ἀττικὸν στίς 4 Αὐγούστου 1911¹²⁰. (ἐκδόθηκε μόνο ἡ διασκευὴ του σὲ μυθιστόρημα τὸ 1911). 6. Ἡ πολιτικὴ ποὺ σκοτῶνει, ποὺ παρουσιάστηκε στὸ θέατρο Κυβέλης στίς 7 Ἰουλίου 1914¹²¹. 7. Οἱ Ἐλευθερωταί, πατριωτικὸ δράμα σὲ τρία μέρη ποὺ ἀνέβηκε στὸ ἴδιο θέατρο λίγες ἡμέρες ἀργότερα (25 Ἰουλίου 1914)¹²², ἀφοῦ

ρεμβάσεις γιὰ τὴν ἱδεολογία καὶ τὴ στάση τῶν φτωχῶν καὶ τῶν πλουσίων ἔπαιξαν ἐπανάστασες, γιὰ τὰ συμφέροντα τῶν μεγάλων δυνάμεων κ.ο.κ. Εἶναι σημαντικὸ δὲ ὅτι, στὴν ἱστορικὴ ἀφήγηση, παρεμβάλλονται καὶ στίχοι ποὺ ἐμψυχώνουν καὶ ἐξυμνοῦν τοὺς συναγωνιστές. Ἡ πρώτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου ἔγινε μόλις ἕναν χρόνον μετὰ, τὸ 1898, καὶ τιτλοφορήθηκε ὡς «Πολεμικὸν Ἡμερολόγιον...». Ἡ δευτέρη ἔκδοση, μὲ τίτλο Ἡμερολόγιον τοῦ Τάγματος τῶν Ἐπιλέκτων Κρητῶν καὶ ὑπότιτλο: Ὁ ἀγὼν τῆς Κρήτης κατὰ τὸ 1897 ἐν ταῖς ἀνατολικαῖς ἐπαρχίαις. Ὁ Γενεὸς τοῦ προδότη, ἔγινε στὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1919 ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο «Πρόσκοπος». Βλ. καὶ Περ. Ἡ. Βουτιερίδης: «Τὸ Ἡμερολόγιον τῆς ἐπανάστασης τῶν Ἀρχανῶν καὶ τῶν ἀνατολικῶν ἐπαρχιῶν τῆς Κρήτης καὶ ἡ σχετικὴ ἀλληλογραφία τοῦ ἱστορικοῦ συγγραφέα Ἡλία Βουτιερίδη στὰ 1897», ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν τόμο Πρακτικὰ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου (30-31 Αὐγούστου 1997), ἔκδοση δῆμου Ἀρχανῶν, Κρήτη 1999.

119. Βλ. Γ. Σιδέρης: Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, τόμ. Β1, Καστανιώτη, Ἀθήνα 1999, σ. 115, σημ. 114.

120. Βλ. Ε. - Α. Delveroudi: *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Διδακτ. Διατριβή, Université Paris-Sorbonne, Paris 1982, σ. 248, 366: δὲν σημειώνεται ἀριθμὸς πράξεων. Τὸ ἔργο ἐντάσσεται στὸ «θέατρο ἰδεῶν», μεταφέρει τὸ ἱδεολογικὸ κλίμα τοῦ Νουμᾶ καὶ πραγματεύεται τὴ δύναμη τοῦ χρήματος στὴ διαμόρφωση τῶν προσωπικῶν σχέσεων καὶ τῶν κοινωνικῶν διαφοροποιήσεων. Ἐντούτοις, δὲν εἶναι μόνο τὸ χρῆμα ὁ κεντρικὸς ἄξονας τοῦ ἔργου, ὅπως σημειώνει ἡ ἐρευνήτρια, ἀλλὰ καὶ ὁ ἔρωτας.

121. Παρουσιάστηκε στὸ θέατρο Κυβέλης στίς 7 Ἰουλίου 1914. Βλ. Γ. Σιδέρης: Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, Β2, ὅ.π., σ. 170, Ε. - Α. Delveroudi, ὅ.π., σ. 280, 374.

122. Οἱ ῥόλοι ὑποστηρίζονταν ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς Α. Βεάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Χ. Φραγκουλάκη, Ν. Σάββα, Π. Σκορδῖνη, Ι. Πρινέα, Τ. Λεπενιώτη, Χ. Νέζερ, Β. Ἀργυρόπουλο· βλ. Ε. - Α. Delveroudi, ὅ.π., σ. 276, 374, τῆς ἰδίας: «Ἡ καλλιέργεια τοῦ πατριωτικοῦ αἰσθήματος στὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα», στὸ Γ. Θ. Μαυρογορδάτος - Χρ. Χατζηωσὴφ (ἐπιμ.): *Βενιζελισμὸς καὶ ἀστικός ἐκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακὸς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1988, σσ. 287-314, ἐδῶ σ. 307. Ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Γ. Σιδέρη: Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, 1794-1944, Τόμ. Α' (1794-

αὐτοῖς· Ἀπὸ τὰ ἐργὰ αὐτὰ θά παραλειφθῶν ἐδώκετέσσερα πρὸ Φιοράβε της Ἀρεάς
καὶ ἡ Ἡλιογέννητη¹²⁸, τὰ ὅποια εἶναι δημοσίευμα καὶ ἔχουν πρόσχημα θεῷ
κάπως ἀπὸ κάποιες μελέτες καὶ εἶναι πιὸ ἠγνωστά, πρὸς Ὅταν ἀγαποῦμε καὶ τὸ
Ἡ πολιτικὴ ποδοσφαίρων, τὰ ὅποια εἶναι δημοσιεύματα καὶ τὰ χειρόγραφα
τους ἀνακαλύψαμε μόλις εἶχε ολοκληρωθεῖ ἡ παρουσία μελέτη. Θὰ παρουσιά-
σθων τὰ υπόλοιπα δέκα ἔργα, ἐκ τῶν ὁποίων τὰ πέντε ἐλάνθαναν μέχρι τώ-
ρᾳ, ἐνῶ τὰ ἄλλα πέντε εἶναι λιγότερο ἠγνωστά ἰσλ. σὺ μὲν οὐκοῦν παρὲν ἐξ το
ἴσου ὅτι εἰρηπύε ὅτι ἀνοήτως ὅσοι ἱμῶν σὺ μὲν οὐκοῦν τὸ ὅσον αὐτὸν ὅτι ἐπὶ οὗ κῆρυ

[illegible]

128. Βλ. Β. Πούγχερ: «Η παραλογή και τὸ δράμα», στὸ *Τὸ θέατρο-στὴν Ἑλλάδα*, Παρίδιρι, Ἀθήνα 1992, σσ. 307-330, Γ. Π. Περφάνης: «Τὸ τραγούδι τοῦ Γερμανοῦ τῆς Ἀρ-
καδίας, ὡς γέφυρα μεταξὺ δημοτικῆς ποιήσεως καὶ δράματος. (Ἡλ. Βουτιερίδης, Π. Χέρν, Ν.
Καζαντζάκης, Γ. Θεοτοκάς κ.ἄ.)», *Παρουσία*, τόμ. ΠΓ'-ΙΔ', 1998/2000, σσ. 273-323 καὶ
«Τὸ τραγούδι τῆς Ἀλόννηδων Τρεῖς περὶ πτόσεις», *Βουτιερίδης*, Γεργαλιῶν, Κωστὸς που-
λοῦ, ὁ δὲ στὸ *Περὶ οὐκὶν Παρουσία*, τόμ. ΙΕ' ἀρ. 1 καὶ 2, 2008/9 | κοινὸν καὶ ἰσχυρὸν εἶδος

129. Βλ. 'Ηλ. Βουτιεριδης: 'Ο Γυιός του προδότη, "στο βιβλίο (Ημερολόγιον του Τάγματος των Επιλέκτων Κοιτών (1897), δ.π., σ. 303. ΣΤΕ. 5. 11. 0. 481

τέχουν ἔξι πρόσωπα: τέσσερις "Ἕλληνες ἀγωνιστές, ἓνας Τοῦρκος πολεμιστής καὶ ἓνας "Ἕλληνας προδότης, ὁ Μάρκος. Γιὸς τοῦ προδότη εἶναι ὁ Γιωργῆς. Εἶναι γραμμένο στὴ δημοτικῇ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σύντομες σκηνικὲς ὁδηγίες, ποὺ εἶναι γραμμένες στὴν ἀπλὴ καθαρεύουσα. Τὸ κυρίως κείμενο ἀποτελεῖται ἀπὸ δεκαπεντασύλλαβους στίχους.

Τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ τὸν μονόλογο τοῦ Γιωργῆ: *Κρουθῆτε ἀστέρια ὁλόχρυσά σέ νέφη βουρκωμένα / Καὶ σέ σκοτάδι ἀπέραντο ὅλη τῇ γῇ βυθίστε, / Νὰ μὴν ἴδωσιν τὰ μάτια μου τ' ἀτιμασμένο χῶμα, / Ποὺ μιὰ φορὰ τὸ πάταγε τὸ πόδι τοῦ προδότη. [...]* Ποιὰ μοίρα, ὅταν γεννήθηκα, στεκότανε σιμά μου / Καὶ στὰ χαρτιά της ἔγραψε τὴ μαύρη καταδίκη, / "Ὅπου σταθῶ ν' ἀκούγεται «Γυνὲ τοῦ προδότη φύγε!»¹³⁰ Ὁ πόνος τοῦ νέου πολεμιστῆ γιὰ τὴν προδοσίαν τοῦ πατέρα του. Τὰ βάζει μὲ τὴ μοίρα του καὶ σκέφτεται πρὸς στιγμὴν νὰ βρεῖ τὴ δύναμιν νὰ σκοτώσῃ τὸν ἴδιον τοῦ πατέρα. Ἀκούγεται στὴ συνέχεια ἀπὸ μακριὰ ἓνα πατριωτικὸ τραγούδι, γραμμένο σὲ ἑνδεκασύλλαβους καὶ δεκασύλλαβους στίχους, ποὺ προτρέπει τὸν Γιωργῆ νὰ συναντήσῃ τοὺς πολεμιστές, ποὺ ἐμφανίζονται σὲ λίγο στὴ σκηνή (δεύτερη σκηνή). Ἀμέσως τοὺς ἀποκαλύπτει τὴν ταυτότητά του. Ὁ Μιχάλης καὶ ὁ Μαθιὸς τὸν διώκουν ἀπὸ κοντὰ τους, ἀφοῦ τοῦ προδότη ἢ γενιὰ πάντα προδότρα θάνα¹³¹. Ἐκεῖνος τοὺς βεβαιώνει ὅτι ποτὲ δὲν πρόδωσε τὴν πατρίδα του, ὅτι θὰ προτιμοῦσε νὰ αὐτοκτονήσῃ παρὰ νὰ κάνει μιὰν ἄτιμην πράξιν καί, εἰς ἀπόδειξιν τῶν λόγων του, βγάζει τὸ μαχαίρι του γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ἀπειλή του. Ὁ Μανώλης, ὁ τρίτος πολεμιστής, τὸν συγκρατεῖ καὶ τοῦ δείχνει τὴ συμπαράστασή του. Ξέρει ὅτι ἔχει γυρίσει στὸν τόπον του γιὰ νὰ πολεμήσῃ μαζί τους. Ἔτσι γίνεται ἡ συμφιλίωσις καὶ μὲ τοὺς ἄλλους. *Τὸ αἷμα σου ἢ πατρίδα / Τὸ θέλει τῶρ' ἀφήστέ τα τὰ περασμένα, πᾶνε*¹³². Μετὰ ὁ Γιωργῆς ἐξιστορεῖ τὶς περιπέτειες καὶ τὰ βάσανα ποὺ ἔχει περᾶσει περιπλανώμενος σὲ ἄλλους τόπους, γνωρίζοντας τὴν καταφρόνιαν καὶ τὴ ντροπὴ¹³³. Οἱ σύντροφοί του τοῦ δίνουν κουράγιον καὶ τὸν ἐμψυχώνουν γιὰ τὴ νέαν ζωὴν ποὺ ἀρχίζει καὶ γιὰ τὸν δύσκολον ἀγῶνα ποὺ ἔχουν μπροστὰ τους. Ὁ Γιωργῆς δὲν φοβάται τὸν θάνατον. Κατὰ κάποιον τρόπο ζητάει τὴ λύτρωσιν σὲ αὐτόν: *Σὲ κάθε μάχη ἐξήγησα τὸν θάνατον, μὰ πάντα / Τοῦ ἔχθρου τὸ βόλι ἔφευγε τὸ γυνὶ ἐνὸς προδότη*¹³⁴ Ὅταν οἱ ἄλλοι δύο φεύγουν γιὰ τὶς σκοπιεῖς τους, ὁ Μανώλης, ποὺ ἔχει πληροφορηθεῖ τὴ δράσιν τοῦ νεαροῦ, τοῦ περιγράφει τὴν κατάστασιν (τρίτη σκηνή): ὁ παλιὸς ἀρχηγὸς τῶν ἐπαναστατῶν σκοτώθηκε καὶ

130. "Ο.π., σ. 304.

131. Βλ. ὁ.π., σ. 307.

132. "Ο.π., σ. 309.

133. *Μ' ἀκόμα καὶ στὸν ὕπνον μου τὰ ὄνειρα μοῦ φέραν' / Τὴν πίκραν καὶ τὰ βάσανα κάθε στιγμὴν πετιόμουν / Ὀλόρθος, σὰν τὰ περασμένα τὴ μαύρην καταδίκη / Ποὺ ὁ γέρο-Μάρκος θέλησε νὰ δέρῃ τὴ ζωὴν μου*, ὁ.π., σ. 310.

134. "Ο.π., σ. 312.

τώρα ξεσποῦν διαμάχες γιὰ τὴν ἀρχηγεία, ποὺ μπορεῖ νὰ ὀδηγήσουν καὶ στὴ διχόνοια· κάτι ποὺ θὰ εἶναι καταστροφικὸ γιὰ ὅλη τὴν ἐπανάσταση. Τοῦ προτείνει λοιπὸν νὰ γίνεῖ ἐκεῖνος ἀρχηγός τους. ‘Ο Γιωργῆς φαίνεται ἐκπληκτος, ἀλλὰ καὶ ἐπιφυλακτικὸς. Τὴ στιγμὴ αὐτὴ (τέταρτη σκηνή) ὁ Μιχάλης καὶ ὁ Μαθίς ἐπιστρέφουν φέροντας δύο αἰχμαλώτους: ὁ ἓνας εἶναι Τοῦρκος καὶ ὁ ἄλλος ὁ πατέρας τοῦ Γιωργῆ, ὁ προδότης Μάρκος. ‘Ο γιὸς ἀποκαλύπτει ἀμέσως τὸν πατέρα· ὁ Τοῦρκος ὀδηγεῖται σὲ ἀνάκριση ἢ σὲ θάνατο. ‘Ο Γιωργῆς (πέμπτη σκηνή) μένει μόνος μὲ τὸν Μάρκο καὶ τὸν Μανώλη. Ζητάει ἐξηγήσεις ἀπὸ τὸν πατέρα του, κἀνοντάς του ἐρωτήσεις ποὺ, στὴν πραγματικότητα, δὲν περιμένουν καμία ἀπάντηση: Μέσα σὲ νύχτα σκοτεινὴ ἐβρεθήκες μονάχος | Χωρὶς νὰ ἰδῆς τριγύρω σου ἄγριο χορὸ νὰ σταίνουν | ‘Οσαι ψυχαὶ μαρτύρησαν ἀπὸ τὴν προδοσίᾳ σου; | [...] Τὰ βογγητὰ δὲν σ’ ἐπνιξαν τῆς ἀμοιῆς πατρίδας;¹³⁵ Ἐκεῖνος προσποιεῖται τὸν θλιμμένο καὶ τὸν μετανοιωμένο, ὁ Γιωργῆς ὅμως τοῦ ἀνακοινώνει τὴν ἀπόφασή του νὰ τὸν σκοτώσει. Προσπαθεῖ νὰ ἐπέμβει ὁ Μανώλης γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ πατροκτονία, λέγοντας ὅτι εἶναι πιὰ αἰχμάλωτος τῶν ἄλλων. ‘Ομως δὲν καταφέρνει νὰ τὸν μεταπείσει. Ἡ πατροκτονία δὲν εἶναι μεγαλύτερο κακούργημα ἀπὸ τὴν προδοσίᾳ πρὸς τὴν πατρίδα καὶ τὸν θάνατο τόσων ἀθῶων ἀνθρώπων. Τοὺς διακόπτει ὁ Μαθίς (ἕκτη σκηνή), φέροντας τὴν εἶδηση ὅτι πλησιάζουν οἱ ἐχθροὶ καί, ἀμέσως μετὰ (ἑβδομὴ σκηνή) ὁ Μιχάλης, γιὰ νὰ πεῖ ὅτι κινδυνεύουν νὰ περικυκλωθοῦν χωρὶς δυνατότητα διαφυγῆς. Τότε ὁ Μάρκος τοὺς λείε πῶς μόνο αὐτοὺς μπορεῖ νὰ τοὺς σώσει, γιὰτὶ αὐτοὺς ἔδειξε τὸν κρυφὸ δρόμο στοὺς Τοῦρκους. ‘Ο Γιωργῆς τὸν σκοτώνει ἐπὶ τόπου. Τοῦ ἀναθέτουν τὴν ἀρχηγία. Ὑπάρχουν ἑκατὸ Κρητικοὶ καὶ χιλιάδες Τοῦρκοι. ‘Ο Γιωργῆς ἐπιμένει καὶ πείθει τοὺς ἄλλους νὰ φύγουν. ‘Ο ἴδιος θὰ μείνει νὰ καλύψει τὴ φυγὴ τοὺς ὅσο μπορεῖ. Ξέρει ὅτι θὰ πεθάνει δίπλα στὸν πατέρα του, ἀλλὰ μόνο ἓνας τέτοιος τιμημένος θάνατος θὰ ξεπλύνει τὸ μῖσος τῆς προδοσίας καὶ τὸ ἄγος τῆς πατροκτονίας. Ἡ τελευταία σκηνὴ φέρνει τὴν κάθαρση. ‘Ο Γιωργῆς ζητάει συγχώρεση ἀπὸ τὸν νεκρὸ πατέρα του καὶ πέφτει νεκρὸς ἀπὸ τοὺς Τοῦρκους, εὐχαριστώντας τὴν πατρίδα γιὰ τὸν γλυκὸ θάνατο ποὺ τοῦ προσφέρει. Ἡ «πατρίδα» εἶναι καὶ ἡ τελευταία του λέξη.

Μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὁ Βουτιερίδης σημειώνει: ... μόλις εἶχον τελειώσει τὴν συγγραφήν αὐτοῦ καὶ ἡτοιμαζόμεν νὰ ρήψω τὸ πρῶτον βλέμμα τῆς ἐπεξεργασίας, ἀκούονται πυροβολισμοὶ ἐκ τῶν προφυλακῶν, σημαίνοντες, ὡς συνήθως, προσβολὴν τοῦ ἐχθροῦ. Καὶ οὕτως ἔμεινε ὡς τὸ πρῶτον ἐγρόφη, διότι τὰ ἀμέσως ἐπελθόντα γεγονότα δὲν ἐπέτρεψαν τὴν ἐπεξεργασίαν αὐτοῦ, πολὺ δὲ περισσότερον καὶ τὴν διδασκαλίαν του¹³⁶. Τὰ «ἀμέσως ἐπελθόντα γεγονότα» ἀποτελοῦν καὶ τὴ συνέχεια τῆς ἱστορικῆς ἀφήγησης στὸ βιβλίον.

135. "Ο.π., σ. 320.

136. "Ο.π., σ. 326.

αναφορές στο παρελθόν. Μοῦ φαίνονταν πὼς κάποιο τρίτο πρόσωπο στεκόταν πάντα μπροστά μας, λέει στὴ γυναίκα του, ἀνάμεσό μας καλλιτέρα, πὸν μοῦ κρατοῦσε τὰ λόγια στὴν ἄκρη τῆς γλώσσας. Οἱ ἀρχικοὶ δισταγμοὶ τοῦ συζύγου τῆς παραξενεύουν τὴν Ἄννα· μὲ ρίχνεις ἀπὸ μυστήριο σὲ μυστήριο... [...] *Τί θέλεις νὰ πῆς μὲ ὅλ' αὐτά;* Οἱ διευκρινίσεις ἀργοῦν νὰ δοθοῦν, οἱ ἐρωταποκρίσεις ἐπαναλαμβάνονται ἕως ὅτου ὁ Παῦλος μιλήσει γιὰ ἓναν θάνατο: *"Ἡμونا βέβαιος, ὅτι διάβαζα μέσα στὴν ψυχὴ σου κ' ἔβλεπα πάντα ἐκεῖ τὴν εἰκόνα μιᾶς ἄλλης Ἄννας, τῆς ὁμορφῆς καὶ ὀνειροβυθισμένης κόρης, πὸν μὲ σκυφτὸ τὸ κεφάλι καὶ μὲ τὴ συλλογὴ στὰ μάτια καθόταν, καὶ μετροῦσε μία-μία τὶς μέρες πὸν πέρασαν ἀπὸ τὴ στιγμή πὸν κάποιος ἔπεσε νεκρὸς γι' αὐτὴν...* Ἀπὸ τὴ στιγμή αὕτῃ καὶ μετὰ οἱ ἀπαντήσεις τῆς Ἄννας θὰ εἶναι περιορισμένες καὶ ὀλιγόλογες, ἀφοῦ θὰ προσπαθοῦν εἴτε νὰ ἀποτρέψουν τὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸ παλιὸ αὐτὸ θέμα εἴτε νὰ διευκρινίσουν τὶς ἀφορμὲς πὸν ἔφεραν τὸ θέμα καὶ πάλι στὴν ἐπιφάνεια. Ὁ Παῦλος ξεδιπλώνει ἀργὰ τὶς σκέψεις του, ἐπιβραδύνοντας ἐμφανῶς ὅλη τὴν ἀρχικὴ διαδικασίαν πληροφόρησης τοῦ ἀναγνώστη: Μοῦ φαίνεται πὼς βλέπω ξαναζωντανεμένο κάποιο νεκρὸν, ποῦρχεται νὰ σταθῇ ἀνάμεσό μας· κι ἀκούω τὴ βραχνὴ φωνή του νὰ μοῦ σφυρίζῃ σιγὰ στ' αὐτὴ ἀλήθειες, πὸν δὲν τὶς εἶχα προσέξει ὡς τὰ τώρα¹⁴⁰. Ὁ νεκρὸς πὸν ξαναζωντανεῖται εἶναι τὸ παρελθὸν πὸν ρίχνει ἀκόμα καὶ τώρα τὴ σκιά του στὸ παρὸν τοῦ ζευγαριοῦ. Μὲ τὸ κοινὸ αὐτὸ μοτίβο ὁ Βουτιεριδῆς περιβάλλει μιὰ παλιὰ ἐρωτικὴ ἱστορία μ' ἓνα συμβολικὸ πέπλο. Μιὰ ἱστορία, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν κρύβεται τὸ ρομαντικὸ περιεχόμενον καὶ στὴν ὁποία προσδίδονται ὀρισμένες ψυχολογικὲς διαστάσεις. Ὁ Ἀλέξανδρος, ἀφοῦ χάρισε τὴν πρώτη του γυναίκα, μὲ τὴν ὁποία εἶχε ἀποκτήσει ἓναν γιό, τὸν Στέφανο, ἐρωτεύτηκε σφόδρα τὴν Ἄννα. Ὁ πατέρας τῆς ὅμως ἐπέμενε νὰ παντρευτεῖ τὸν Παῦλο. Ἐνὰ δεῦτερο μοτίβο, αὐτὸ τοῦ πατέρα πὸν γίνεταί ἐμπόδιο στὸν ἐρωτὰ τοῦ παιδιοῦ του, κοινὸ στὴ δραματοποιήσιν καὶ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, μὲ πιδὶ διάσημα παραδείγματα τὴν *Τρισεύγενη* καὶ τὴ *Στέλλα Βιολάντη*. Σὲ ἀντίθεση ὅμως μὲ τὶς ἡρωίδες αὐτές, ἡ Ἄννα τοῦ Βουτιεριδῆ εἶναι δειλὴ, ὑποταγμένη στὴν πατρικὴ ἐξουσία, ἡ ὁποία οὐσιαστικὰ τῆς ὑπαγορεύει καὶ τὸ μέλλον τῆς. Γι' αὐτὸ δὲν ἀντιδρᾷ καθόλου καὶ δέχεται ἀδιαμαρτύρητα νὰ παντρευτεῖ τὸν Παῦλο. Μάλιστα, φροντίζει νὰ μὴν ἐκδηλώσει καθόλου τὰ συναισθηματὰ τῆς, οὕτως ὥστε καὶ ὁ σύζυγός τῆς νὰ ἔχει ἄγνοια τῶν συναισθημάτων τῆς. Ἡ ρομαντικὴ ἔκφραση, πὸν ὑπερβαίνει σαφῶς τὴν παραπάνω διαδεδομένη στὴν ἐποχὴ οἰκογενειακὴ ἱεράρχηση, ἐμφανίζεται μὲ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Ἀλέξανδρου τὴν ἐπομένη τοῦ γάμου. Αὕτῃ ἡ αὐτοχειρία στοιχειώνει ἐκτοτε τὴ ζωὴ τοῦ ζευγαριοῦ. Ὁ Παῦλος πὸν διαισθάνεται στὴν ἀρχή, ἀλλὰ καθ' ὁδὸν συνειδητοποιεῖ τὴν ἀλήθεια, δὲν λέει τίποτα στὴ γυναίκα του, προτιμώντας τὴν προσβλητικὴ σιωπὴ ἀπὸ τὴν ἄμεση ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος: ... *ἔκανα*

140. Βλ. *δ.π.*, σ. 10.

πὼς δὲν ἤξερα τὴν αἰτία τοῦ ξαφνικοῦ αὐτοῦ θανάτου... Εἶναι σωστά δέκα ὀχτὼ χρόνια, δέκα μῆνες καὶ μιὰ μέρα... χρόνος ἀναλυτικός, βιωμένος μέρα μὲ τὴν ἡμέρα μὲ κάθε λεπτομέρεια, θὰ ἔπρεπε, κάτω ἀπὸ ἄλλες συνθήκες, νὰ μεταφράζει μιὰν εὐτυχισμένη συζυγικὴ σχέση, ἀλλὰ τὴν ἑκφράζει ἕναν σιωπηλὸ ἐφιάλτη τοῦ συζύγου: Καὶ σ' ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ ἐσὺ δὲν τὸν ξέχασες μῆτε στιγμὴ. [...] ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ, ποὺ ζοῦμε μαζί, δὲν ἤσωνα ἡ γυναίκα ἡ ἀφιερωμένη ψυχὴ καὶ σῶμα στὸν ἄντρα της. [...] Ναί· ἤσωνα πάντα ἡ τίμια καὶ καλόγνωμη γυναίκα, ποὺ δὲν ξέχασε μῆτε στιγμὴ τὸ χρέος της στὸν ἄντρα, ποὺ τῆς τὸν ἔδωσε ἡ θέληση τοῦ πατέρα της. Μὰ τὴν ψυχὴ σου δὲν τὴν χάρισες ποτὲ ὁλόκαιρη στὸν ἄντρ' αὐτόν, τὴ βαθεῖαν ἀγάπη σου δὲ θέλησες νὰ τοῦ τὴ γνωρίσης. [...] Ὑπόφερα μαζί σου χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνης καὶ σιγὰ-σιγὰ ἔμπαινα μέσα στὴν ὑπαρξή σου καὶ μελετοῦσα προσεχτικὰ τὴν ψυχὴ σου· κ' ἔβλεπα, ὅτι πάντα βασίλευε σ' αὐτὴν ἡ πρώτη σου ἀγάπη μ' ὅλη τὴ δύναμή της καὶ ὅτι ἐγὼ σοῦ ἤμωνα κάποιος ἀληθινὰ ξένος, ποὺ ἦρθα κ' ἔκλεπα τὴν εὐτυχία σου!¹⁴¹ Αὐτὸς ὁ ψυχολογικὸς λαβύρινθος σὲ συνδυασμὸ μὲ κάποια λόγια ποὺ ἄκουσε ὁ Παῦλος γιὰ τὶς σχέσεις τῆς κόρης του μὲ τὸν Στέφανο, ἔχουν βάλει σὲ ὑποψίες τὸν Παῦλο γιὰ ἐνδεχόμενη ἀνάμειξη τῆς Ἄννας στὴ γνωριμία τῶν δύο νέων. Καὶ αὐτὸ τῆς προσάπτει. Ἐκείνη τὸ ἀρνεῖται ἐπίμονα, ἀλλὰ χωρὶς καμία πειστικότητα. Σωστὰ ὁ Βουτιερίδης ἀφήνει ἀμφίροπη τὴ νοηματικὴ ἐρμηνεία τοῦ σημείου αὐτοῦ. Ἡ ἐρωτευμένη γυναίκα, ποὺ ἔκανε ἕναν γάμο συμβιβασμοῦ, εἶναι εὐλόγο νὰ θέλει ἡ κόρη της νὰ σμίξει μὲ τὸν γιὸ ἐκείνου, τὸν ὁποῖο εἶχε πραγματικὰ ἐρωτευτεῖ. Θὰ ἀναβίωνε ἔτσι ἕμμεσα μιὰ ἀγάπη ποὺ κάποτε χάθηκε ἄδικα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως, ἡ ἴδια αὐτὴ γυναίκα, ποὺ στερήθηκε τὸν ἑρωτα, ἐξαιτίας τῆς αὐταρχικῆς παρέμβασης τοῦ πατέρα της, εἶναι ἐξίσου εὐλόγο νὰ θέλει ἡ κόρη της νὰ γνωρίσει ἕναν ἀληθινὸ ἑρωτα, χωρὶς ἐξωτερικοὺς ἐξαναγκασμούς. Στὸν βαθμὸ ποὺ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἰσχύει ἀποκλειστικὰ μία ἀπὸ τὶς δύο ἐκδοχές, ἀλλὰ ποὺ καὶ οἱ δύο μπορεῖ κάλλιστα νὰ ἰσχύουν συμπληρωματικά, ὁ συγγραφέας δὲν χρειάζεται νὰ δώσει περαιτέρω ἐξηγήσεις. Ἀντιθέτως, ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται στὴν ἀπόδοση μιᾶς τέτοιας ψυχολογικῆς κατάστασης, ἀλλὰ καὶ στὴ διάρθρωση ἐνὸς οἰκογενειακοῦ δράματος, ὅπως ὁ Ἰσκιος τοῦ πεθαμένου, εἶναι ἡ ἀποφυγὴ τῆς δολιχοδρομίας, τῶν ἐπαναλήψεων καὶ τῶν περιττῶν διαλόγων. Πολὺ εὐστοχα ὁ συγγραφέας ἀποφεύγει τὸ πρῶτο, ὅχι ὅμως καὶ τὸ δεύτερο.

Ἡ κόρη τοῦ ζευγαριοῦ, ἡ Ξένη, δὲν ἀργεῖ νὰ φτάσει μαζί μὲ τὸν Στέφανο. Ἔρχεται ἀπὸ μία συγγενικὴ συγκέντρωση ὅπου ἄκουσε παράξενα πράγματα ποὺ τὴ στενοχώρησαν, χωρὶς νὰ ξέρει τὸν λόγο. Αὐτὰ τὰ θολὰ νοήματα, αὐτὰ τὰ ἔχρη ἀδικαιολόγητης ἀνησυχίας, μαζί μὲ κάποια σκοτεινὰ προαισθήματα τῆς νέας κοπέλας, προετοιμάζουν τὴ διαγραφὴ ἐνὸς ρομαντικοῦ χαρακτήρα. Πράγ-

141. Ὁ.π., σ. 11.



πῶ κατὰ πρόσωπο σὲ δλους: «Κυρίες καὶ κύριοι, πέτε ὅτι θέλετε γιὰ μένα: ἐγὼ δὲ δίνω πεντάρα γιὰ τὰ λόγια σας». Θὰ τῷλεγα αὐτό, κι ἂν ἀκόμη ἄκουα περισσότερα ἀπὸ τὰ ὅσα λένε γιὰ σένα. Καὶ προσθέτει κάτι πού ἂν ἀκολουθοῦσε ἡ φίλη της, τὸ δράμα θὰ εἶχε ἐντελῶς διαφορετικὴ ἔκβαση. Ὅμως πολὺ ἐξυπνα ὁ Βουτιερίδης πλέκει τὰ θαρραλέα φιλικὰ λόγια μὲ τὰ ὑπονοούμενα, στὰ ὁποῖα τελικὰ ἡ Ξένη δίνει ὅλη της τὴν προσοχή: Μά, ἀκουσέ με: μὴ δίνεις προσοχή σὲ τίποτα· κάνε ὅπως σοῦ ἀρέσει καὶ θὰ δῆς ὅτι ὅλοι θὰ σεβαστοῦν τὴ διαγωγή σου. Τέτοιοι εἶναι οἱ ἄνθρωποι, ἀγάπη μου· ὅσο τοὺς φοβᾶσαι τόσο περισσότερο θέλουνε νὰ γίνουνε κύριοί σου¹⁴⁴. Αὐτὰ τὰ προκλητικὰ γιὰ τὴ σεμνοτυφία τῆς ἐποχῆς λόγια ἀκούγονται πολὺ τολμηρὰ καὶ προφανῶς δὲν ἀνταποκρίνονται σὲ πραγματικὲς ἐκδηλώσεις τῶν γυναικείων διενδικήσεων, ἀπηχοῦν ὅμως τόσο προσωπικὲς ἀπόψεις, ὅσο καὶ ἀδιαμόρφωτα ἀκόμα κοινωνικὰ αἰτήματα. Ὁ Βουτιερίδης, παρὰ τίς ὅποιες ρομαντικὲς ἀποσκευές του, βρίσκεται κοντὰ σὲ αὐτὸ τὸ γυναικεῖο πρότυπο, πού ἐκφράζεται, σὲ ἄλλη κλίμακα ὅμως, μέσα ἀπὸ τὸ σύγχρονο πρόσωπο τῆς Τρισεύγηνς τοῦ Παλαμᾶ.

Ὅλο τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο μέρος, κυλοῦν μέσα στὴν τρικυμισμένη λύπη, στὴν «παντοτινὴ λύπη», στὴ θυσία τῆς χαρᾶς, σὲ σκοτεινιασμένες σκέψεις. Τὰ πρόσωπα εἶναι ἔτοιμα νὰ ὑποταχθοῦν σὲ μιὰν «ἀνάγκη» πού δὲν ἔχουν κατανόηση, νὰ θυσιάστουν ἢ νὰ κλειστοῦν σὲ μιὰ γωνιὰ ἀπομονωμένα, χωρὶς νὰ ξέρουν οὐσιαστικὰ τὸν λόγο. Δὲν ἀργεῖ καὶ τὸ φάντασμα τοῦ θανάτου νὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή του, προσφέροντας καταφύγιο στὸν ἄτυχο ἔρωτα καὶ γαλήνη στίς τυραννισμένες ψυχές τῶν δύο νέων. Ὁ Παῦλος παίρνει κατ' ἰδίαν τὸν Στέφανο καὶ τοῦ ζητάει νὰ ἐγκαταλείψει τὴν Ξένη. Αὐτὸς δὲν ἀντιδρᾷ οὐσιαστικά, ἀλλὰ μὲ περιπάθεια σχεδὸν ἐκφράζει τὴ βαθεῖα του θλίψη καὶ τὴν κατάρρα πού βαραίνει ἐπάνω του καὶ τὴν κρυάδα τοῦ θανάτου¹⁴⁵. Ὁ τρόπος τῆς ἐκφρασῆς του μᾶς θυμίζει ἀρκετὰ τίς συμβολιστικὲς τάσεις σὲ ἀρκετὰ δράματα τῆς ἐποχῆς, μὲ τὴ μυστηριώδη ἀτμόσφαιρα, τὰ βαθύτερα προαισθήματα μιᾶς ἐπιχείμενης συμφορᾶς καὶ τίς ἀνεξήγητες ἀπὸ τὴ λογικὴ καταστάσεις: Καὶ ξαναθυμᾶμαι τώρα πιὸ δυνατὰ τὴ στιγμή πὸν παιδὶ ἀκόμα πρωτομπῆκα στὸ σπίτι σας. Ἀνατρίχιασα σὰν νὰ πέρασε δίπλα μου ἡ πνοή τοῦ θανάτου. Θέλησα νὰ γυρίσω πίσω· μὰ ἐνοιωσα τὴν ἴδια στιγμή, ὅτι κάτι μὲ τραβοῦσε ἐδῶ μέσα, ὅτι ἐδῶ θάβρισκε τὴν παρηγοριὰ τῆς ὀρφάνιας μου, ὅτι ἐδῶ μὲ περιέμενε ἡ ἀγάπη· κάποια ἀλλιώτικη ἀγάπη! Καὶ τὸ χαμόγελο τῆς γυναίκας σου εἶταν ἡ δροσιά, πὺν πρωτοστάλαζε στὴν ψυχὴ μου. [...] Μὰ δὲν μπόρεσα ποτὲ νὰ καταλάβω ἀπὸ ποιάν αἰτία ἐνοιωθα τέτοιο αἶσθημα¹⁴⁶. Ὁ Παῦλος τοῦ ἐξηγεῖ καὶ τοῦ ἀποκαλύπτει τὴν ἀλήθεια: ἡ σύζυγός του, ἡ Ἄννα, εἶναι ἡ αἰτία τοῦ θανάτου τοῦ πατέρα του. Ὁ πατέρας

144. Ὁ.π., σ. 10.

145. Ὁ.π., Β' μέρος, Ὁ Νουμᾶς, ἀριθμ. 226, σ. 5.

146. Ὁ.π., Β' μέρος, Ὁ Νουμᾶς, ἀριθμ. 226, σσ. 5-6.

της και πεθερός του την ανάγκασε να παντρευτεί τον Παύλο, χωρίς η ίδια να μπορεί να αντιδράσει και χωρίς ο ίδιος να γνωρίζει τίποτα. 'Ο πατέρας του Στέφανου, από τη σφοδρή του αγάπη έπεσε σε απελπισία και αυτοκτόνησε και εκείνη, η Άννα, του έμεινε κρυφά πάντα άφοσιωμένη. "Αρα, το παιδί του αυτόχειρα αγαπάει την κόρη εκείνης, για την όποια αυτοκτόνησε. "Όλα πιά είναι πιθανά καί, έπειδή δέν ξέρουμε ποιους απόκρυφους νόμους κλει μέσα της ή φύση, μπορεί ή Ιστορία αυτή να επαναληφθεί με πρωταγωνιστές τώρα τα παιδιά, γι' αυτό πρέπει να ληφθούν έγκαιρα τα άπαραίτητα μέτρα και να χωρίσουν οι δύο νέοι. 'Ο Στέφανος άμφιταλαντεύεται και ο Παύλος δέν διατάζει να του φανερώσει και τó δικό του μαρτύριο: Δέ βαστώ πιά να κρυφομαραίνουμαι από την παντοτεινή λύπη που μου γεννάει τó αντίκρυσμά σου με τη γυναίκα μου! Δέν τó καταλαβαίνεις λοιπόν, ότι σ' έσένα βλέπω τόν πατέρα σου, που μένει πάντα εδώ για να μου κλέβη την αγάπη τών δικών μου και να με ξεδικιέται για τόν άδικο θάνατό του, ενώ εγώ δέ φταίω καθόλου! Καθόλου!¹⁴⁷

'Η σκηνή αυτή είναι από τις καλύτερες του έργου: μάς παρουσιάζει τόν Στέφανο σε μεγάλη ψυχική ταραχή, να ταλαντεύεται ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον του, ανάμεσα στην ίκανοποίηση τών δικών του αίσθημάτων και στην κατανόηση τής δυστυχίας του πατέρα τής αγαπημένης του. 'Η εξήγηση του προσωπικού προβλήματος του Παύλου είναι αναγκαία από ψυχολογικής άποψως, όχι μόνο έπειδή διατυπώνει ξεκάθαρα την κατάσταση που βρίσκεται, αλλά και έπειδή κλονίζει άκόμα περισσότερο τόν Στέφανο. 'Επιπλέον αποτυπώνει καλύτερα τούς ψενικούς απόηχους που βρίσκουμε στο έργο: ιδιάζον έρωτικό τρίγωνο με άπόντα-παρόντα τόν αντίζηλο, δυνάμεις από τó παρελθόν που ξυπνούν για να πάρουν εκδίκηση, φυσικές δυνάμεις που έγείρουν και αυτές τις αξιώσεις τους. "Όταν λοιπόν ο Στέφανος είναι σχεδόν έτοιμος να πάρει μιá ξεκάθαρη θέση, άποδεσμευόμενος από τά διλήμματα του, έμφανίζεται ο Νικήτας, ο παλιός φίλος του πατέρα του. 'Ο Βουτιερίδης φαίνεται καλός γνώστης τής δραματουργικής τεχνικής τών έπιβραδύνσεων και τών άνακοπών. 'Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται έξυπνα σε όλο τó έργο για να αλλάξει τούς ρυθμούς και να κρατήσει σε άγωνία τόν αναγνώστη-θεατή.

'Η είσοδος του ένός συνεπάγεται την έξοδο του άλλου. 'Ο Νικήτας θά πληροφορήσει τόν Παύλο για τόν όρκο που είχε δώσει στόν έτοιμοθάνατο φίλο του να παντρεύει τόν γιό του με την κόρη του. 'Ο Παύλος σαστίζει, αλλά έχουμε μιá νέα διακοπή από την Άννα. Με την είσοδό της φεύγει ο Νικήτας. 'Ο διάλογος του ζευγαριού επαναλαμβάνει σκέψεις και γεγονότα που ήδη γνωρίζουμε. 'Ενδιαφέρον παρουσιάζει μόνο ή σκληρή, πλην εύλογη, κατηγορία που άπευθύνει ο Παύλος στη γυναίκα του: 'Εσύ φταίς!... έσύ!... Δέν έπρεπε να γίνης ποτέ δική μου· άφού είχες δώσει την ψυχή σου σ' άλλον, έπρεπε ν' αντισταθής στη θέληση

147. "Ο.π., σ. 7.

τοῦ πατέρα σου, ὅπως ἀντιστάθηκες τόσα χρόνια στὴν ἀγάπη μου! [...] Τότες ἔπρεπε νὰ παλέψης γιὰ νὰ μὴ σκορπίζης τώρα γύρω μας τὸ σκοτάδι¹⁴⁸. Πληγωμένος ὁ ἴδιος, χώνει βαθιὰ τὸ μαχαίρι στὴ δική της πληγὴ. Ἀμαρτίες γονέων παιδεύουσι τέκνα καὶ... συζύγους. Τὸ παρελθὸν ρίχνει τὴ σκιά του μὲ πολλοὺς τρόπους στὸ παρόν. Ἡ συζήτηση διακόπτεται μὲ τὴν εἴσοδο τῆς Ξένης καὶ ἡ σκηνὴ κλείνει σύντομα καὶ ξαφνικά, ὀρίζοντας τὸ τέλος τοῦ δευτέρου μέρους.

Τὸ τρίτο μέρος ἀρχίζει μὲ τὸν διάλογο Ξένης καὶ Ζωῆς· σύντομα μπαίνει καὶ ἡ Ἄννα. Εἶναι ἡ γυναικεία πλευρὰ τοῦ δράματος. Ἡ Ζωὴ ἔχει ἀρχίσει νὰ διαισθάνεται κάτι ἀπὸ τὶς πράξεις τοῦ πατέρα της καὶ νοιώθει μιὰ δυσφορία. Δὲν δυσκολεύεται νὰ συνδέσει τὶς πράξεις αὐτὲς μὲ τὴ δυσθυμία τῆς Ξένης. Τὴν παρακαλεῖ λοιπὸν νὰ πεῖ στὸν πατέρα της νὰ μὴ λαμβάνει ὑπόψη του τὰ λόγια τοῦ δικοῦ της πατέρα καὶ φεύγει. Ἐδῶ προοικονομεῖται ἡ στάση ποὺ θὰ κρατήσει στὸ τέλος. Ὅταν ἐμφανίζεται ὁ πατέρας της, αὐτὴ φεύγει. Ἡ Ἄννα, ὑποψιασμένη ἀπὸ τὰ λόγια τῆς Ζωῆς, ἐπιχειρεῖ νὰ τοῦ μιλήσει, ἀλλὰ ὁ Παῦλος τὸν παίρνει στὸ γραφεῖο του. Ἀκολουθεῖ ἕνας διάλογος, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε ὀλοκληρωθεῖ ἀπὸ τὴν προηγούμενη συνάντησή τους. Ὁ Παῦλος δὲν ἔχει πάρει ἀκόμα τὴν ὀριστικὴ του ἀπόφαση. Τοὺς δισταγμοὺς του ὅμως τοὺς σβήνει μὲ ἐνθουσιαστικὸ τρόπο ὁ Νικήτας: *Ξέρεις τί ὁμορφο θὰ φανῇ στὸν κόσμον, ἂμα μάθῃ ὅτι ὕστερ' ἀπὸ ὅσα σοῦ εἶπα, δίνεις τὴν κόρη σου στὸ γιὸ τοῦ ἐρωμένου τῆς γυναικάς σου;*¹⁴⁹ Ἡ πισθόπλαττὴ αὐτὴ μαχαίριὰ λυγίζει τὸν Παῦλο ποὺ ἀποφασίζει νὰ χωρίσει τελειωτικὰ τοὺς δύο νέους. Ἐφεξῆς, θὰ ἀκοῦσε ἕνας μικρὸς διάλογος μὲ τὴν Ξένη γιὰ νὰ μάθει τὴν ἀπόφαση τοῦ πατέρα της καὶ γιὰ νὰ πάρει τὴ δική της ἀπόφαση. Ὅμως μέχρι τὴ στιγμή ποὺ θὰ ἐπιστρέψει ἡ Ζωὴ μὲ τὸν πατέρα της, ἴσως δὲ καὶ γιὰ νὰ «καλυφθεῖ» τὸ ἀπαιτούμενο χρονικὸ διάστημα, μεσολαβεῖ ἕνας μακρὺς διάλογος μεταξὺ Ξένης, Ἄννας καὶ Στέφανου. Στὸ τέλος ἡ Ξένη, ποὺ λέει χαρακτηριστικὰ ὅτι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ὀρίξῃ τὸν ἑαυτὸ του καὶ νὰ κυβερνήτῃ μονάχος του τὴν ὑπαρξή του¹⁵⁰, ἀποσύρεται καὶ ὕστερα ἀπὸ λίγο φεύγει καὶ ὁ Στέφανος, διωγμένος ἀπὸ τὸν Παῦλο. Τότε ἐμφανίζεται ἡ λύση στὸ πρόσωπο τῆς Ζωῆς, ἡ ὁποία λέει τὰ λόγια ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀκούγαμε πολὺ νωρίτερα ἀπὸ τὴν Ἄννα καὶ τὴν Ξένη: ... *κεῖνο, ποὺ ὀρίστηκε ἀπὸ τὴ φύση νὰ γίνῃ ἔτσι, εἶναι καὶ τὸ σωστό. Ἐχω τὴ δύναμη ν' ἀντισταθῶ σὲ κάθε ἀνθρώπινον, μὰ ὄχι καὶ στὴ φύση. Γιὰ τοῦτο δὲν ὑπακούω καὶ στὴ θέληση τοῦ πατέρα μου, παρὰ σέβονμαι τὸ φυσικὸ νόμον ποὺ ἔφερε τὸ Στέφανον ἀντίκρυ στὴν Ξένη. Καὶ ἀπέναντι στοὺς γονεῖς ἀπαντᾷ ἀφοπλιστικά: *Ξέρετε μονάχα νὰ ζητᾷτε τυφλὴν ὑπακοὴ στὴ θέλησή σας, χωρὶς νὰ συλλογίζεστε ἂν αὐτὸ εἶναι καὶ**

148. "Ο.π., σ. 11.

149. "Ο.π., Γ' μέρος, 'Ο Νουμᾶς, ἀριθμ. 227, σ. 6.

150. "Ο.π., σ. 10.

τὸ σωστό, ἂν ἔχετε καὶ ἀπὸ τῆ φύσης τὸ δικαίωμα νὰ βυθίζετε καὶ ἄλλους στὸ σκοτάδι σας. Ἡ παρέμβασή της εἶναι καταλυτική, ἀλλὰ ἀργοπορημένη. Ἡ Ξένη, ὅπως ἐπιτάσσει ἡ μελοδραματική πλοκή, ἔχει προλάβει νὰ δηλητηριαστεῖ. Οἱ παρατεταμένες ἐπιθανάτιες στιγμές της καὶ μάλιστα ἐπὶ σκηνῆς ἐπιτείνουν ἐτι περαιτέρω τὸν μελοδραματικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖο τελειώνει μὲ τὴν ἀποδοχὴ τοῦ Στέφανου ἀπὸ τὸν Παῦλο περίπου ὡς γιό του: «Οἶ! Μείνε! Ὁ πατέρας σου μὲ ξεδικήθηκε πιά!... Δὲν τὸν φοβάμαι ἄλλο!... μίτη κ' ἐσένα!... Μείνε νὰ παρηγορήσης τὴ μητέρα σου!»¹⁵¹

Ὁ Ἰσκιὸς τοῦ πεθαμένου ἀνῆκει στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Βουτιεριδῆ. Πρὶν ἀπὸ αὐτὸ δὲν ἔχει γράψει παρὰ τὸ πρωτόλειο Ὁ γιὸς τοῦ προδότη. Ἐπομένως, παρὰ τὴ φιλολογικὴ του ἐξέλιξη καὶ τὴ σημαντικὴ κριτικὴ του δραστηριότητα στὸν Νουμᾶ, οἱ δραματοουργικὲς του ἐμπειρίες εἶναι ἀκόμα φτωχὲς καὶ εὐκρινῆ τὰ σημάδια μιᾶς μαθητείας χωρὶς πρωτοβουλίες στὴ μελοδραματικὴ γραφῇ, ἡ ὁποία ἐπιτρέπει πὺ εὐκολα νὰ ἐκδηλωθοῦν οἱ νεορομαντικὲς τάσεις. Ἐκεῖ πού ἡ λιτὴ δραματικὴ ἔκφραση ἢ ὁ ὑπαινικτικὸς ἐν μέρει λόγος θὰ ὀδηγοῦσαν μὲ τοὺς κατάλληλους ρυθμοὺς στὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα πού προφανῶς ἐπιδιώκει ὁ συγγραφέας, οἱ ρομαντικὲς ἐξάρσεις καὶ τὰ ἐπιμέρους ἔντονα λυρικὰ στοιχεῖα ἀποδιοργανώνουν τὴ δράση, δημιουργώντας πλαταιασμοὺς καὶ χρονικὰ χάσματα. Ἔτσι, ἐνῶ ὁ Ἰσκιὸς τοῦ πεθαμένου περιλαμβάνει, σὲ μιὰν ἀρχικὴ ἔστω μορφή, τρία ἀπὸ τὰ κεντρικὰ θέματα, πού θὰ ἀπασχολήσουν τὸ θέατρο ἰδεῶν στὴν ἐξέλιξή του — δηλαδὴ τὴ δυνατότητα χειραφέτησης τῆς γυναικείας στὸ ἔρωτικό καὶ στὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο, τὴ μερικὴ τροποποίησιν ἢ καὶ τὴν κατάρριψη τῶν σχέσεων τοῦ ἀτόμου μὲ τὴν οἰκογένεια καὶ τὴ σύγκρουσιν τοῦ παρόντος μὲ τὸ παρελθόν σύμφωνα μὲ μιὰ φυσικὴ νομοτέλεια ἢ μιὰ ἱστορικὴ ἐπιταγὴ — δὲν καταφέρνει νὰ τὰ ἐκμεταλλευθεῖ, ἀναπτύσσοντάς τα σὲ ζωντανὲς δραματικὲς καταστάσεις. Ἀντιθέτως, ἀναλώνεται πολλὴ ἐνέργεια καὶ σπαταλᾶται πολὺτιμος χρόνος στὴ δημιουργία μιᾶς συναισθηματικῆς φόρτισης καὶ στὴν ἐκδίπλωσιν μιᾶς ὑπερβολικῆς ρητορικῆς ἐκ μέρους τῶν προσώπων. Ἡ ἐξεζητημένη ἔκφραση ὀδηγεῖ σὲ ὀρισμένα σημεῖα καὶ σὲ κάποιον ἐνοχλητικὸν βερμπάλισμὸ, πού καθόλου δὲν ἐξυπηρετεῖ τὴν οἰκονομία τοῦ δράματος. Τὰ μελοδραματικὰ στοιχεῖα πού εἶναι διαδεδομένα σὲ πολλοὺς συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς¹⁵², ἀπνηχοῦν μιὰ νεορομαντικὴ συνείδησι πού θέλει νὰ ἰσοροπήσῃ τὴ λεκτικὴ ὑπερβολὴ μὲ τὴ δραστηκὴ φράση, νὰ συνυφάνει, χωρὶς ὅμως νὰ τὸ πετυχαίνει, τὸ λυρικὸ μὲ τὸ δραματικὸ στοιχεῖο.

151. Ὁ.π., σ. 12.

152. Βλ. Δ. Σπάθης: «Ἡ ἐμφάνισιν καὶ καθιέρωσιν τοῦ μελοδράματος στὴν ἑλληνικὴ σκηνή», στὸν τόμο Σ. Πατσολίδης - Ἀν. Νικολοπούλου (ἐπιμ.): *Μελόδραμα. Εἰδολογικοὶ καὶ ἰδεολογικοὶ μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 165-226 καὶ Θ. Γραμματᾶς: «Μελόδραμα καὶ μελοδραματισμὸς ὡς ἐρμηνευτικὰ σχήματα γιὰ μιὰ νέα προσέγγισιν στὸ ἑλληνικὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰῶνα», ὁ.π., σσ. 263-309, ἐδῶ σσ. 282-288.

Ε'3. Τ' ἀδέρφια

Τὸ ἔργο εἶναι ἀδημοσίευτο καὶ ἀπαιχτο. Ἀπὸ αὐτὸ ἔχουμε σήμερα δύο χειρόγραφα. Τὸ ἓνα βρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ συγγραφέα, ἐνῶ ἔχει δοθεῖ καὶ στὸ Ε.Λ.Ι.Α. Τὸ ἄλλο φυλάσσεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α. Τὸ πρῶτο διαθέτει καὶ τὰ τέσσαρα μέρη τοῦ ἔργου, ἀλλὰ μὲ ἐλλείψεις· τὸ δεύτερο διαθέτει μόνο τὰ δύο πρῶτα μέρη, ἀλλὰ πλήρη. Στὸ πρῶτο ἀρχεῖο ἔχουμε δεκαεπτὰ σελίδες στὸ πρῶτο μέρος (ποὺ εἶναι πλήρες), δεκαεξὶ σελίδες στὸ δεύτερο μέρος ποὺ εἶναι ἐλλιπές (σς. 1-10, 15-18, 21-22), δεκαεπτὰ σελίδες στὸ τρίτο μέρος ποὺ εἶναι καὶ αὐτὸ ἐλλιπές (σς. 1-2, 5-10, 13-21) καὶ δεκαέξι σελίδες (σς. 1-16) στὸ τέταρτο μέρος, ποὺ εἶναι ἡμιτελές. Ὑπάρχει δὲ καὶ στὸ πρῶτο φύλλο, (ποὺ δὲν συναριθμεῖται μὲ τίς σελίδες τοῦ κειμένου) ιδιόχειρη σημείωση τοῦ Βουτιερίδη, ἡ ὁποία μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ διορθωμένο καὶ πλήρες χειρόγραφο βρίσκεται στὰ χέρια τοῦ θεατρῶν^η κ. Κ. Θεοδωρίδη ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1911. Στὴ δεύτερη μὴ ἀριθμημένη σελίδα ἀναγράφονται τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου: ὁ Μανώλης, ὁ Γιάννης καὶ ἡ Χριστίνα, ἀδελφία, ἡ Σκεῦω, θεία τους, ἡ Φώτω, ψυχοπαίδα τῆς Χριστίνας, ὁ Σίμος, ὁ Λουκάς καὶ τρεῖς προσωποποιήσεις ἐννοιῶν: τὸ πνεῦμα τοῦ φθόνου, τὸ πνεῦμα τοῦ χαλασμοῦ καὶ ὁ θάνατος. Ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ ἄλλες ὁμάδες προσώπων ἀπὸ χωριανούς, ἄνδρες καὶ γυναῖκες. Τὸ δεύτερο χειρόγραφο ἀποτελεῖται ἀπὸ πενήντα μία συνεχεῖς σελίδες, μὲ ἀπουσία μόνο τῆς δευτέρας. Στὴν ἐκδοχὴ αὐτὴ τὰ πρόσωπα εἶναι περισσότερα καὶ συνοδευμένα μὲ προσδιορισμὸ ἡλικίας: στὰ τρία ἀδελφία ἔχουμε τὸν Φώτη (30 χρονῶν) στὴ θέση τοῦ Μανώλη. Ἀκολουθοῦν ὁ Γιάννης, ὁ ἄλλος ἀδελφός (28 χρονῶν), ἡ ἀδελφή τους Χριστίνα (20 χρονῶν), ἡ θεία τους Σκεῦω (60 χρονῶν), ὁ Ξένος (25 χρονῶν), ὁ Σίμος, τὸ ἀρχοντόπουλο τῆς χώρας (30 χρονῶν), ὁ Στρατῆς (40 χρονῶν) καὶ ὁ Λουκάς (42 χρονῶν) χωριανοὶ καὶ φίλοι τοῦ Σίμου, ἡ Ἀνθή, ψυχοπαίδα τῆς Χριστίνας (17 χρονῶν), ἡ Μέλπω, ἡ Ζωὴ καὶ ἡ Χρυσούλα, φιλενάδες τῆς Χριστίνας (18-20 χρονῶν), ὁ Σταῦρος, ποιητῆς (21 χρονῶν) καὶ ὁ Λάμπρος, ἀδελφός τῆς Χρυσούλας (15 χρονῶν). Ὑπάρχουν καὶ ἐδῶ ὁμάδες προσώπων ἀπὸ χωριανούς, ἄνδρες καὶ γυναῖκες. Τὸ πρῶτο μέρος διαιρεῖται σὲ ἕξι σκηνές (πρῶτη σκηνή: σς. 2-8, δεύτερη σκηνή: σς. 8-12, τρίτη σκηνή: σς. 13-15, τέταρτη σκηνή: σς. 15-20, πέμπτη σκηνή: σς. 20-22, ἕκτη σκηνή: σς. 22-28) καὶ τὸ δεύτερο σὲ πέντε σκηνές (πρῶτη σκηνή: σς. 29-38, δεύτερη σκηνή: σς. 38-42, τρίτη σκηνή: σς. 42-46, τέταρτη σκηνή: σς. 46-49, πέμπτη σκηνή: σς. 49-51)¹⁵³. Πάντως, ἀνάμεσα στὰ δύο χειρόγραφα ὑπάρχουν διαφοροποιήσεις στοὺς διαλόγους, ἀκόμα καὶ ἐκεῖ ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς ταυτότητα κειμένων. Τὸ γεγονὸς αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τίς διορθώσεις καὶ τίς ἀπαλοιφές ποὺ συναντοῦμε στὸ πρῶτο χειρόγραφο, ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ δεύτερο χειρόγραφο, ποὺ δὲν ἔχει διορ-

153. Συμπολογίζεται πάντα καὶ ἡ πρώτη μὴ ἀριθμημένη σελίδα.

θάψεις και παρουσιάζει μια πιά επιμελημένη εικόνα γραφής, πρέπει να είναι μερικό αντίγραφο του κειμένου που είχε στα χέρια του ο Θεοδορίδης. Σε διαφορετική περίπτωση, το δεύτερο χειρόγραφο μπορεί να θεωρηθεί προσχέδιο του πρώτου. Έλλείπει όμως άλλων σημαντικών ενδείξεων, αδυνατούμε να προβούμε σε κάποια συμπεράσματα.

Αναπόφευκτα, μια πρώτη προσέγγιση του έργου πρέπει να στηριχτεί σε συνδυασμό στοιχείων και από τα δύο χειρόγραφα. Θα ξεκινήσουμε από το δεύτερο χειρόγραφο, που είναι (σχεδόν) πλήρες και θα προχωρούμε παράλληλα και στο πρώτο για τον εντοπισμό των επιμέρους διαφορών. Το πρώτο μέρος αποτελείται από έξι σκηνές. Ο χώρος της δράσης είναι, άοριστα, μια πολιτεία (χώρα). Έξισου άοριστος είναι και ο χρόνος. Η παρουσία όμως των πειρατών μάς γυρίζει αρκετούς αιώνες πίσω και προσδιορίζει κάπως γεωγραφικά τη σκηνή σε κάποιον παραθαλάσσιο χώρο. Η πρώτη σκηνή μάς παρουσιάζει τα δύο αδέρφια. Διαθέτουν και τα δύο ένα ήρωικό ανάστημα: όλοι στην πολιτεία τους σέβονται και τους φοβούνται. Διακρίνονται εύκολα τα χαρακτηριστικά μιās νεο-ρομαντικής συνείδησης και μιās ντισεϊκής ματιᾶς:

Γιάννης: Κοιτάζω τὸ βοννό, πὸν ἔχει ἀντάρα στὴν κορφή του. Θέλω, Φώτη μου, ν' ἀνέβω ἐκεῖ πάνω.

Φώτης: Ἐπρόλαβες τὸν πόθο, πὸν κρύβω κ' ἐγὼ στὴν καρδιά μου. [...] Μὲ τραβάει τὸ κορφοβούνι μὲ τὴ σκοτεινὴ τὴ θωριά του. Θέλω νὰ μάθω τί εἶν' ἐκεῖ πάνω καὶ ν' ἀντιπαραίψω μὲ καινούργιες γνωριμιές.

Γιάννης: Μᾶς βαριέστησαν, ἀδερφέ μου, τὰ χαμηλὰ τὰ βράχια κ' οἱ κάμποι.

Φώτης: Ναί. Θέλω νὰ γίνω τώρα ὁμοιος μ' ἀητὸν ἀπλοφτέρουγο καὶ νὰ ρίξω γλήγορα κ' ὀρηκτικὰ τὴ ματιά μου ἀπὸ ψηλὰ γιὰ νὰ ἰδῶ μὲ περηφάνεια ὅσα ἐκάμαμε ὡς τὰ τώρα καὶ πὸν ἔγιναν ἀφορμὴ νὰ φοβηθοῦν ὅλοι τὴ δύναμή μας.

Γιάννης: Καὶ γιὰ νὰ ἰδοῦμε ἀπ' ἐκεῖ πάνω ἀκόμη μικρότερους τοὺς μικροὺς αὐτοὺς, πὸν θρέφουνε μέσα στὴν καρδιά τους τὸ φθόνο καὶ τὸ μίσος γιὰ μᾶς¹⁵⁴.

Ο στόχος είναι το απόλυτο, ή υπέρβαση των ανθρώπινων μέτρων. Τα μέτρα των απλών ανθρώπων είναι χαμηλά, αλλά δεν αντιμετωπίζονται με περιφρόνηση, παρὰ μόνο στὸν βαθμὸ που κρύβουν τὸν φθόνο. Δυνατοί, περήφανοι καὶ ὠφέλιμοι γιὰ τοὺς ἄλλους, αὐτὸ ἐπιδιώκουν τὰ δύο ἀδέρφια. Ὅμως δὲν μποροῦν νὰ ἀνεχοῦν τίς διαβολές που διαδίδονται γιὰ τὴν ἀδελφή τους. Καὶ γι' αὐτὲς ἀκριβῶς τοὺς μιλάει ἡ θεία Σκευώ στὴ δεύτερη σκηνή. Ἀκούγονται διάφορα

154. Βλ. σσ. 2-3 τοῦ δευτέρου χειρογράφου (Β'). Συνοπλογοῦμε ἐδῶ καὶ τὴν πρώτη μὴ ἀριθμημένη σελίδα μὲ τὴ διανομὴ τῶν προσώπων.

γιὰ τὴ Χριστίνα, γιὰ τὴν τιμὴ τῆς, γιὰ τὴν ἀξιοπρέπειά τῆς, ποὺ ἐπισκιάζουν καὶ τὴν τιμὴ τῆς οἰκογένειας. Τὰ δύο ἀδελφία ὀργίζονται μὲ αὐτὰ ποὺ ἀκοῦνε καί, χωρὶς νὰ τὴν πιστεύουν καὶ πολὺ, ἀρχίζουν νὰ ἀνησυχοῦν. Ἡ τρίτη σκηνὴ μᾶς δίνει τὸν ἀντίκτυπο τῶν λόγων τῆς γριᾶς γυναικάς. Ἡ τέταρτη σκηνὴ γεμίζει μὲ τὶς χαρούμενες φωνὲς τῶν κοριτσιῶν ποὺ ἔρχονται στὸ σπίτι. Σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν προηγούμενη σκηνή, μιὰ εὐφορία διαπνέει τὸν χώρο, ποὺ μεταφέρει τὴν ὁμορφιὰ τῆς φύσης καὶ τὴ ζωντάνια τῶν νέων ἀνθρώπων. Ἡ ἀντίστιξη βρίσκεται τόσο στὸ ψυχικὸ κλίμα, ὅσο καὶ στὴ διαφορά τῶν ἡλικιῶν. Ἡ Χριστίνα ὅμως, δὲν ἀργεῖ νὰ νοιώσει κάποιο ἄσχημο προαίσθημα. Κάτι τῆς δημιουργεῖ δυσφορία, χωρὶς νὰ ξέρει γιατί. Στὴν παρέα τους βρίσκεται καὶ ὁ Σταῦρος, ὁ ποιητής, ποὺ δίνει ἕνα ἰδιαίτερο χρώμα στὴν ἀτμόσφαιρα καὶ ὁ Λάμπρος, ὁ πιὸ μικρὸς ἀπὸ ὅλους, ποὺ θαυμάζει ὡς ἥρωες, τὰ δύο ἀδελφία. Στὴν πέμπτη σκηνὴ ἐμφανίζεται ὁ Γιάννης καὶ ὁ Φώτης· καλοδέχονται τὴν παρέα στὸ σπίτι, ὥστόσο τὰ λόγια τους εἶναι διφορούμενα, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ Χριστίνα νὰ ἀρχίσει νὰ φοβᾶται. Προτοῦ δοθοῦν ἐξηγήσεις, μπαίνει ὁ Σίμος μαζί μὲ ἄλλους χωρικούς (πέμπτη σκηνή) γιὰ νὰ εἰδοποιήσει ὅτι ἡ χώρα διατρέχει ἄμεσο κίνδυνο ἀπὸ τοὺς κουρσάρους. Τὰ ἀδελφία τὸν ἀντιμετωπίζουν ψυχρὰ καὶ ἀποκρούουν κάθε αἴτημα γιὰ νὰ βγοῦν νὰ πολεμήσουν τοὺς εἰσβολεῖς. Ὁ λαὸς ὅμως τοὺς θεωρεῖ προστάτες καὶ ἐμπιστεύεται τὴ δύναμή τους. Εἶναι ὑποχρέωσή τους νὰ τοὺς βοηθήσουν: *Ἀδέρφια μου! Οἱ ἀδύνατοι σᾶς φωνάζουν. Σταθεῖτε κοντὰ τους!*¹⁵⁵, τοὺς παρακαλεῖ ἡ ἀδελφή τους καὶ τοὺς πείθει. Μαζί τους φεύγει καὶ ὁ Σταῦρος· τοὺς ὑπόλοιπους δὲν τοὺς θέλουν. Ἔτσι τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος σύμφωνα μὲ τὸ δεύτερο χειρόγραφο. Ἀλλὰ καὶ τὸ πρῶτο χειρόγραφο, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὶς σελίδες ποὺ ἔχουν σωθεῖ, δὲν παρουσιάζει διαφορὲς πέραν τοῦ καταλόγου τῶν δραματικῶν προσώπων, ποὺ σημειώσαμε προηγουμένως. Ὑπάρχουν μόνον κάποια ἐδάφια ποὺ ἔχουν διαγραφεῖ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ συγγραφέα¹⁵⁶, στὴν προσπάθειά του νὰ συντομεύσει ὀρισμένα τμήματα τοῦ κειμένου ποὺ πλατειάζουν καὶ ποὺ περιέχουν ἐπαναλήψεις στὴν περιγραφή τῶν ἰδίων καταστάσεων.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου ἐκτυλίσσεται στὸν ἴδιο πάντα χώρο. Εἶναι πιὸ ἀδύναμο ἀπὸ τὸ πρῶτο, ἀν καὶ δὲν λείπουν οἱ συγχρούσεις. Δίνονται λιγότερες πληροφορίες στὸν ἀναγνώστη καὶ ἡ δράση προωθεῖται δυσανάλογα πρὸς τὴν ἔκταση τοῦ κειμένου. Ἡ Χριστίνα βρίσκεται στὸ σπίτι μὲ τὴν Ἀνθή. Ἀγωνιοῦν γιὰ τὴν ἔκβαση τῆς μάχης μὲ τοὺς κουρσάρους καὶ τὴν τύχη τοῦ Γιάννη καὶ τοῦ Φώτη. Κάποια στιγμή χτυπάει ἡ πόρτα καὶ ἕνας ξένος σὲ ἄλλια κατάσταση ζητάει τὴ βοήθεια τῆς Χριστίνας. Αὐτὴ, ἐπειδὴ λείπουν τὰ ἀδελφία τῆς διστάζει, ὥστόσο ἀποφασίζει νὰ ἀνοίξει καὶ νὰ τὸν δεχτεῖ. Εἶναι κυνηγμένος ἀπὸ τὴ χώρα του. Ἐχουν σκοτωθεῖ πολλὰ μέλη τῆς οἰκογένειάς του

155. Ὁ.π., σ. 27.

156. Στὶς σσ. 6, 7, 8, 9, 10, 12, 16 καὶ 18.

και πιό πρόσφατα ο αδελφός του εξαιτίας ενός άτυχου έρωτα. Μά κακιά μοίρα ρίχνει τη βαρεία σκιά της στη ζωή αυτού του ανθρώπου και άπειλεϊ όποιον τόν βοηθήσει. 'Η τιράντα που του παραχωρεί ο Βουτιεριδης μάς περιγράφει μια σκοτεινή υπόθεση με ευδιάκριτες όμως κοινωνικές προεκτάσεις: *Οί φοιηάδες του άδερφου μου ήταν οί δυνατοί στη χώρα μας και ξεσήκωσαν όλους τους συντοπιτες μου κατά πάνω μου... Είπαν πως κ' έμένα θα με βρῆ ή ίδια τύχη, έπειδή τὸ έχει ή γενιά μας νά σέρνῃ πίσω της τῇ συφορά. Κ' έπρεπε νά εκκληριστῇ πιά όλο τὸ σπίτι μας. Οί περισσότεροι δικοί μου έπῆγαν από βίαιο θάνατο και πάντα άθῶοι... Με φοβέρισαν πως θα με σκοτώσουν κι' έμένα, έπειδή έβοηθοῦσα τὸν άδερφό μου στῇν άγάπη του. Θέλησα νά παλαίψω πιά με τῇ μοίρα μου κι' αντίστάθῃκα γιά νά σώσω τῇ ζωῇ μου. Μά δὲν μπόρεσα νά μείνω ό νικητής. Έσηκώθηκαν όλοι καταπάνω μου, έκασαν τὸ σπίτι μας και σὲ κάθε βῆμα μου έβρισκα κι' έναν έτοιμο νά με σκοτώσῃ*¹⁵⁷. Οί δυό κοπέλες τὸν συμπονοῦν και τοῦ δίνουν κατάλυμα γιά νά ξεκουραστῇ. 'Η κούραση έχει σβήσει ακόμα και τὴν πείνα του. Δὲν περνοῦν λίγα λεπτά και εμφανίζεται πάλι ή Σκεῦω: *όλη ή χώρα έχει μάθει άμέσως ότι ή άδελφῇ του Γιάνην και τοῦ Φώτῃ δέχτηκε κάποιον ξένο στὸ σπίτι και κινδυνεύει ή τιμῇ τῆς οικογένειας. 'Η Χριστίνα στῇν άρχῇ εκπλήσσεται, ύστερα προσβάλλεται από αὐτὰ που άκούει και στὸ τέλος όργίζεται και, μαζί με τὴν 'Ανθῇ, διώχνει τῇ Σκεῦω από τὸ σπίτι. Τρεῖς σκηνές εξαντλοῦνται με τὰ περιστατικά αὐτά. "Άλλη μία θα ξοδευτῇ με τις παρακλήσεις τοῦ Ξένου νά τὸν αφήσουν νά φύγει γιά νά μὴν τοὺς φέρει τὴν καταστροφή. 'Η Χριστίνα εἶναι αποφασισμένη νά τὸν βοηθήσει και ἄς λείε ό κόσμος ὅ,τι θέλει. Αὐτὸ τὸ ἀποδεικνύει στὴν πέμπτη σκηνή, όπου ό Σίμος με άλλους πολλοὺς εἰσβάλλει στὸ σπίτι και ἀπατει νά τοῦ παραδώσουν τὸν Ξένο γιά νά τὸν διαπομπεύσουν. 'Η Χριστίνα προβάλλει σθεναρῇ αντίσταση' ό Σίμος ὑποκινεῖ τοὺς άλλους νά πάρουν και αὐτὴν μαζί τους, γιατί τάχα προσβάλλει τὴν τιμῇ τῶν δύο άδελφῶν. 'Εκείνη τῇ στιγμῇ εμφανίζεται ό Ξένος γιά νά παραδοθεῖ. 'Η Χριστίνα ἐπιμένει και οί χωριανοί κινοῦνται καταπάνω τους. Μόνο ένα τέχνασμα τῆς 'Ανθῆς θα τοὺς σώσει: σκαρφίζεται ότι εἶδε από μακριά τὸν Φώτῃ και τὸν Γιάνην νά έρχονται βιαστικοί στὸ σπίτι. Στὴν ιδέα τῆς ἐπιστροφῆς τους, όλοι φοβοῦνται και φεύγουν. 'Ο Ξένος έχει καταρρεύσει και εἶναι έτοιμος νά πεθάνει. Με χαρακτηριστικῇ ἐπιβολῇ ή Χριστίνα τὸν κρατάει στη ζωή: *(Τοῦ πιάνει τὸ κεφάλι και τὸν κοιτάζει βαθειά στὰ μάτια). Δὲ θέλω νά πεθάνῃς! Τά άκουῦς! Εἶσαι νέος! "Ω! δὲ θέλω νά πεθάνῃς! "Άκουσέ με! Νοιώσε τὸν πόνο μου!*¹⁵⁸ 'Ο Ξένος συνέρχεται και τελειώνει τὸ δεύτερο μέρος.*

Τὸ πρῶτο χειρόγραφο δὲν παρουσιάζει διαφορές. 'Υπάρχουν κάποιες μικρές διορθώσεις σὲ λέξεις και φράσεις, κάποιες διαγραφές συντόμευσης, καθὼς

157. Β' χειρόγραφο, σσ. 35-36.

158. 'Ο.π., σ. 51.

καὶ μὴ διαφορετικὴ διαίρεση στὶς σκηνές (λ.χ. ἡ δευτέρα σκηνὴ τοῦ πρώτου χειρογράφου, ὅπου μπαίνει στὸ σπίτι ὁ Ξένος, στὸ δεύτερο χειρόγραφο δὲν ὑφίσταται). Κατὰ τὰ ἄλλα οἱ δύο ἐκδοχὲς εἶναι παρόμοιες.

Ἀκολουθοῦμε στὴ συνέχεια ἀναγκαστικὰ τὸ πρῶτο χειρόγραφο, ἀπ' ὅπου ὁμως λείπουν σελίδες. Ἐντούτοις, τὸ σωζόμενο κείμενο ἐπιτρέπει νὰ σχηματίσουμε μιὰ σαφὴ εἰκόνα στὴν ἐξέλιξί τῆς δράσης. Τὸ τρίτο μέρος διαιρεῖται μᾶλλον σὲ τέσσερις σκηνές. Ἡ πρώτη σκηνὴ (σσ. 1-7) μεταφέρει τὸν ἀπόηχο τῆς προηγούμενης νύχτας. Εἶναι πρῶτὴ καὶ στὴν πλατεία τῆς χώρας ἔχουν συγκεντρωθεῖ ὅλοι οἱ χωριανοί. Μιλοῦν γιὰ τὸ περιστατικὸ μὲ τὸν Ξένο. Ἡ Σκεῦω σπέρνει δαίμονια ἀνάμεσά τους, κατηγορώντας τους γιὰ δειλία καὶ ἀναποφασιστικότητα καὶ παροτρύνοντας τους γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ νὰ πάρουν μὲ τὴ βία τὸν Ξένο ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς Χριστίνας. Τῇ στιγμῇ ποὺ κάποιοι ξεκινοῦν γιὰ τὸ σπίτι, διακρίνονται ἀπὸ μακριὰ τὰ δύο ἀδελφία. Ἡ Σκεῦω θὰ ἀρκεστεῖ στὴν ἱκανοποίηση ὅτι τὰ νέα ποὺ θὰ τοὺς πεῖ θὰ σβήσουν τὴ χαρὰ τῆς νίκης τους. Ἡ κακία τῆς εἶναι πιά ἐμφανὲς καὶ σὲ μερικοὺς χωριανούς. Στὴ δευτέρα σκηνὴ ὁ Φῶτης καὶ ὁ Γιάννης ἐξιστοροῦν προφανῶς τὴ μάχη μὲ τοὺς κουρσάρους καὶ περιγράφουν τὴ νίκη τους. Ἐχομε ἓνα κενὸ ἀνάμεσα στὴ δευτέρα πρόξῃ καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς τρίτης, ὅπου πιθανότατα ἡ Σκεῦω καὶ οἱ χωριανοὶ ἔχουν ἀρχίσει νὰ ρίχνουν τὸ φαρμάκι τους: ... ἡ Χριστίνα μόλις φύγετε... *λησμονήσεν ὅτι εἶναι ἀδερφή σας καὶ ἔμπασεν ἕναν ἄνδρα σπῖτι σας... τὸ φίλο της*¹⁵⁹. Τὰ ἀδελφία πέφτουν σὲ μεγάλη θλίψη, πιστεύοντας ὅτι σπιλωθῆκε ἡ τιμὴ τῆς ἀδελφῆς τους καὶ τοῦ σπιτιοῦ τους. Στὴν τέταρτη σκηνὴ μπαίνουν οἱ χωριανοὶ φέρνοντας τὸν Ξένο, ὁ ὁποῖος ὁμως δὲν ἀντιστέκεται. Μαζί τους ἔρχονται σὲ ἐξαλλῇ κατάστασις ἡ Χριστίνα καὶ ἡ Ἀνθή. Τὰ ἀδελφία ζητοῦν ἐξηγήσεις ἀπὸ τὸν Ξένο. Ἐκεῖνος περήφανα τοὺς ἀπαντᾷ ὅτι δὲν ἔχει νὰ κάνει καμία ἀπολογία, γιὰ αὐτὸ καὶ μόνο θὰ ντρόπιαζε τὴν ἀδελφὴ τους. Οἱ χωριανοὶ ἐτοιμάζονται νὰ τὸν σκοτώσουν ὕστερα ἀπὸ διαταγὴ τοῦ Φῶτη. Ἡ Χριστίνα ὁμως πείθει τὰ ἀδελφία τῆς ὅτι εἶναι ἀθῶος καὶ ὁ φόνος σταματάει τὴν τελευταία στιγμῇ. Γιὰ ἄλλῃ μιὰ φορὰ ὁ Ξένος βρίσκεται στὸ χεῖλος τοῦ θανάτου καὶ γιὰ ἄλλῃ μιὰ φορὰ σώζεται ἀπὸ τὴν ἀγάπῃ τῆς Χριστίνας.

Τὸ τέταρτο μέρος ἐκτυλίσσεται πάλι στὸ σπίτι τῶν ἀδελφῶν. Εἶναι ἀπόγευμα, στὸ βασίλειο τοῦ ἡλίου, ποὺ οἱ στεγνὲς του ἀχτίδες πέφτουν μέσα καὶ χρυσώνουν λίγο ὅλα τὰ πάντα¹⁶⁰. Ὅπως καὶ στὴν εἰσαγωγικὴ σκηνή, ὁ Γιάννης κοιτάζει τὸ βουνὸ καὶ θέλει νὰ φύγει μακριὰ ἀπὸ τοὺς μικροὺς ἀνθρώπους. Τώρα ὁμως ὁ χαρακτηρισμὸς «μικρὸς ἄνθρωπος» ἔχει πάρει ἓνα σαφὲς περιεχόμενο: πρόκειται γιὰ τὴ μικρότητα, τὴν ἀνανδρία καὶ τὸν φθόνον τῶν καιροσκοπῶν. Ὁ Μανώλης (Φῶτης) τοῦ ἀντιτείνει ὅτι ἡ θέση τους εἶναι κοντὰ στοὺς

159. Α' χειρόγραφο, μέρος Γ', σ. 8.

160. Α' χειρόγραφο, μέρος Δ', σ. 1.

ανθρώπους, όσο εὐτελείς και ἂν εἶναι. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ ἐκθέτει ρητὰ τὴν ιδεολογία τοῦ Βουτιεριδῆ γιὰ τὴν καλосύνη καὶ τὴν ἀγάπη ὡς κοινωνικὲς δυνάμεις — ιδεολογία ποὺ ἐκφράζεται ρητὰ στὴν ποιητικὴ σύνθεση τοῦ Προσκυνητῆ, ἥδη ἀπὸ τὸ 1904, καὶ παραμένει σταθερὴ ἀκόμα καὶ τὸ 1931, ὅταν γράφει τὸν Ἰδεολόγο, ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἀργότερα.

Μανώλης (Φώτης): Πρέπει νὰ παλαίψουμε ἀκόμα.

Γιάννης: Μήπως πρέπει νὰ δουλέψουμε ἀκόμα γιὰ τοὺς ταπεινοὺς αὐτοὺς;

Μανώλης: Κι' αὐτὸ θὰ γίνῃ.

Γιάννης: Δὲν τὴ βαρέθηκες ἀκόμη τὴν καλосύνη σου; [...]

Μανώλης: [...] Τώρα μᾶλιστα περισσότερο σκλάβο της.

.

Γιάννης: Μ' ἄλλαξεν ἡ κακία τους.

Μανώλης: Κι' ὅμως χρειάζεται καὶ ἡ κακία τῶν ἄλλων πολλὰς φορὲς γιὰ νὰ δείχνεται λαμπρότερη ἡ δύναμη τῆς καλосύνης καὶ τῆς ἀγάπης¹⁶¹.

Ὁ Γιάννης ἡρεμεῖ καὶ ζητοῦν μετὰ τὸν Ξένο. Ἦταν στὸ περιβόλι μόνος του, ἀλλὰ τώρα ἔχει χαθεῖ. Στὴν τρίτη σκηνὴ ἐμφανίζεται ματωμένος: προσπάθησαν νὰ τὸν σκοτώσουν μέσα στὸ περιβόλι. Αὐτὸ ἐξοργίζει τὸν Γιάννη, ποὺ πείθει καὶ τὸν Μανώλη ὅτι ἔχει φτάσει πιά ἡ ὥρα νὰ ἐκδικηθοῦν. Ἀποσύρονται γιὰ νὰ κουβεντιάσουν οἱ δύο τους. Στὴ σκηνὴ μένει μόνη ἡ Χριστίνα μετὰ τὸν Ξένο. Αὐτὸς φοβᾶται ὅτι τὸν ἔχει σημαδέψει ὁ θάνατος. Ἐκείνη τὸν πείθει ὅτι ἡ ἀγάπη της τοῦ δίνει ζωὴ καὶ ὅτι δὲν ὑπάρχει πιά κίνδυνος. Δυὸ φορὲς ἡ ἀγάπη νίκησε τὸν χάρο μέχρι τώρα. Ὁ Ξένος νοιώθει πλέον ὅτι ζεῖ. Ἡ Χριστίνα βγαίνει γιὰ νὰ πεῖ στὰ ἀδελφία της νὰ μὴν κάνουν κανένα κακὸ. Ὁ Ξένος μένει μόνος ἡ θέληση γιὰ ζωὴ τὸν γεμίζει εὐτυχία. Ἡ πέμπτη σκηνὴ ἀνοίγει μετὰ τὸν Στρατὴ καὶ τὸν Σίμο νὰ μπαίνουν κρυφὰ στὸ σπίτι καὶ νὰ ἐτοιμάζονται νὰ σκοτώσουν πισώπλατα τὸν Ξένο, γιὰ νὰ ρίξουν μετὰ τὰ βάρη τοῦ φόνου στὰ ἀδελφία. Μετὰ μιὰ φωνὴ τῆς Χριστίνας, ὁ Ξένος γυρίζει καὶ ἀμύνεται ἐπειδὴ δὲν θέλει πλέον νὰ πεθάνει. Ἡ Χριστίνα βάζει τὶς φωνές, καταφθάνουν οἱ ἀδελφοὶ της καὶ οἱ ἐπίδοξοι φονιάδες πέφτουν στὰ γόνατα. Ὁ Μανώλης τοὺς ἀφήνει νὰ ζήσουν. Ἐχει πάρει τὴν ἀπόφαση νὰ τιμωρηθοῦν ὅλοι οἱ ὑπεύθυνοι, ἀλλὰ ἡ οἰκογένειά του θὰ φύγει ἀπὸ αὐτὸν τὸν τόπο.

Ἐδῶ σταματάει τὸ κείμενο τοῦ χειρογράφου. Δὲν γνωρίζουμε τὴ λύση τοῦ δράματος. Μποροῦμε νὰ εἰκαστοῦμε μόνο πῶς, ἐφ' ὅσον ὁ Ξένος βρῆκε πάλι τὴ θέλησή του νὰ ζήσει, ἡ οἰκογένεια τὸν παίρνει μαζί της καὶ φεύγουν μακριά. Ἐνδέχεται ὅμως τὸ τέλος νὰ μὴν εἶναι «καλὸ» καὶ νὰ πεθαίνει ὁ Ξένος.

161. Ὁ.π., σ. 2.

Στὸ ἔργο αὐτὸ συναντοῦμε τὴν προσπάθεια τοῦ Βουτιερίδη νὰ περάσει γιὰ πρῶτη φορά στὴ δραματικὴ φόρμα τὶς ιδέες του γιὰ τὴν καλοσύνη καὶ τὴν ἀγάπη ὡς κινητήριες δυνάμεις τοῦ κοινωνικοῦ βίου. Ἡ παρεμβολὴ τῆς ἱστορίας τοῦ Ξένου δὲν εἶναι τυχαία: μᾶς δίνει ἐξ ἀντιθέτου τὴν εἰκόνα, ὅσο θολὴ κι ἂν εἶναι, τῆς τυφλῆς δυνάμεως καὶ τῆς ἀδικίης ἐξουσίας, ποὺ καταπιέζει τοὺς ἀδύναμους. Αὐτὸ ποὺ προσωποποιοῦν τὰ δύο ἀδελφία εἶναι μιὰ ἥπια δύναμη, ποὺ στρέφεται στὸ κοινὸ καλὸ γιὰ νὰ ἐξισορροπήσει τὶς κοινωνικὲς ἀνισότητες, νὰ ἐξομαλύνει τὶς διαφορὲς καὶ νὰ ἀποτρέψει τὶς ἀδικίες. Τὸ κείμενο στρέφεται εὐστοχα στὸν χῶρο τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ γιὰ νὰ δανειστεῖ τὸ κατάλληλο περιβάλλον καὶ μιὰ ἐπικὴ διάσταση, ὅπου μποροῦν νὰ ἀναπτυχθοῦν οἱ σχέσεις αὐτές. Ἡ δομὴ του εἶναι ἀρκετὰ στέρεη, ἀλλὰ οἱ διάλογοι ἐκτείνονται σὲ ὀρισμένα σημεῖα περισσότερο ἀπ' ὅ,τι θὰ ἀπαιτοῦσε ἡ λιτὴ καὶ καίρια γραφή. Ὁ διάλογος λ.χ. τοῦ Στρατῆ καὶ τοῦ Σίμου πίσω ἀπὸ τὴν πλάτῃ τοῦ Ξένου εἶναι ἀνοικονόμητος καὶ καθόλου ἀληθοφανὴς πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Ἐμφανεῖς εἶναι καὶ κάποιοι τόνοι ὑπερβολῆς στὰ λόγια τοῦ Μανώλη (Φώτῃ) καὶ τοῦ Γιάννη. Δὲν ἀποφεύγονται ἀκόμα κάποιοι ἀσπρόμαυροι χρωματισμοί, ποὺ προδίδουν μιὰν εὐκολίαν στὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτῆρων. Ὁ φθόνος καὶ τὸ μῖσος τῶν χωριανῶν ἐκκρεμοῦν χωρὶς οὐσιαστικὰ κίνητρα καὶ χωρὶς κάποια σκοπιμότητα. Ἴσως ὅμως ἡ νικητικὴ ἐπίδραση νὰ εἶναι ἀκόμα νωπὴ στὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα καὶ τὸν κάνει νὰ προσπερνᾷ ἀρκετὰ γρήγορα τὸν κόσμον τῶν ἀδυνάτων καὶ «εὐτελῶν», στὸν ὁποῖο ὅμως τελικὰ στοχεύει.

Ε'4. Οἱ Ἐλευθερωταὶ

Πρόκειται γιὰ τὸ ἔβδομο κατὰ σειρὰ ἔργο τοῦ Βουτιερίδη, ποὺ μέχρι σήμερα ἐθεωρεῖτο χαμένο.¹⁶² Τὸ μοναδικὸ χειρόγραφο ποὺ βρέθηκε βρίσκεται στὸ ἰδιωτικὸ ἀρχεῖο τοῦ συγγραφέα καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑκατὸν ἑξὶ σελίδες ἀπλοῦ τετραδίου. Τὸ πολυπρόσωπο αὐτὸ δράμα χωρίζεται σὲ τρία μέρη καὶ εἰκοσι μία σκηνές. Εἶναι γραμμένο σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους, ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν ὁποίων φτάνει τοὺς χιλίους πενταχοσίους, ποὺ ἐκτείνονται σὲ ἑκατὸν ὀχτὼ σελίδες. (Πρῶτον μέρος: σκηνές 6, στίχοι 1-477, δεῦτερον μέρος: σκηνές 8, στίχοι 478-975, τρίτον μέρος: σκηνές 7, στίχοι 976-1500). Στὴν πρώτη σελίδα ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή τοῦ συγγραφέα καὶ στὴ δευτέρῃ διαβάζουμε τὸν τίτλον καὶ τὸν εἰδολογικὸν ὑπότιτλον: *Δράμα εἰς μέρη τρία. Οἱ Ἐλευθερωταὶ* ὑποβλήθηκαν στὸν Ροτσίδειον δραματικὸν διαγωνισμόν τοῦ 1914 καὶ βραβεύτηκαν, ἐνῶ ἐπαινέθηκαν γιὰ τὴν ὥραϊα δημοτικὴ γλῶσσα καὶ τοὺς λυρικοὺς στίχους. Ἐπισημάνθηκε ὁ-

162. Στὴ μελέτῃ τῆς «Ἡ καλλιέργεια τοῦ πατριωτικοῦ αἰσθήματος στὴ θεατρικὴ παραγωγή τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα», ὅ.π., ἡ Ἑλ.- Α. Δελβερούδη ἀναφέρει ὅπως τὸν τίτλον τοῦ ἔργου (σ. 307), ὅχι ὅμως καὶ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ χειρογράφου του (σ. 305).

μωσ από τους διοργανωτές ή ανάρμοστη για Έλληνίδα αgridότητα τής ήρωίδας, καθώς και ό ένιοτε ύβριστικός λόγος για τους έχθρους¹⁶³. 'Η σκηνική παρoυσίαση τοῦ έργου έγινε στις 25 'Ιουλίου τοῦ ίδιου χρόνου στο θέατρο τής Κυβέλης από τους Αίμ. Βεάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Χ. Φραγκουλάκη, Σ. Σάββα, Π. Σκορδίλη, 'Ι. Πρινέα, Τ. Λεπενιώτη, Χρ. Νέζερ, Β. 'Αργυρόπουλο. Είχε μιá σχετική επιτυχία, κάνοντας τρείς παραστάσεις.

Στο πρώτο μέρος ή δράση εκτυλίσσεται στις προφυλακές ενός ελληνικού στρατοπέδου πρὸς τὸ μέρος τοῦ Σωχοῦ στη Μακεδονία. Στρατιωτικές στολές, σκηνές καταυλισμοῦ καὶ ὅπλα ἀποτελοῦν τὸν σκηνικὸ διάκοσμο τοῦ έργου — τυπικοῦ δείγματος τοῦ πατριωτικοῦ δράματος τής εποχῆς. 'Από τὰ πρώτα λόγια δύο στρατιωτῶν καταλαβαίνουμε ἀμέσως καὶ τὸ περιεχόμενό του: (Α' στρατιώτης: μᾶς φέρνει ὁ ἀγέρας θλιβεροὺς τοὺς θρίνους καὶ τοὺς βόγγους | τῶν ἀδελφῶν μας, πού ή σκληρή τους ἔγραψεν ή μοίρα | ἀπό τοῦ Τούρκου τή σκληριά νά πέσουν στοῦ Βουλγάρου. | Β' στρατιώτης: 'Αλλοίμονο! Σκληρότερη τώρα ή δική μας μοίρα | εἶναι, ἐπειδὴ καθόμαστε με σταυρωμένα χέρια | καὶ δὲν ὀρμούμε ἐκδίκησιν νά πάρουμε, ὡς πού ὁ πόνος | μες στήν Βουλγάρικη ψυχῇ) τὸ θρόνο του νά στήση. (στ. 9-15, σελ. 5 τοῦ χειρογράφου). 'Αλλά καὶ οἱ ἀνώτεροί τους ἔστω καὶ κάπως πιὸ συγκαταημένα συμμερίζονται τὰ συναισθήματα τῶν στρατιωτῶν¹⁶⁴. 'Ο ἀνθυπολοχαγὸς Πράγας, μάλιστα, ἐνισχύει τὸ φρόνημά τους ὑπογραμμίζοντας ἐμφατικά τὴν ἱστορικὴ συνέχεια τοῦ ελληνικοῦ ἔθνους ἥδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου 'Αλεξάνδρου. Στὴ συνέχεια ἐμφανίζεται ὁ ταγματάρχης Κλαδάς με τὸν ἱερέα Καλλίνικο καὶ ἀναπτύσσει ὁ καθένας τὸν δικό του πατριωτικὸ λόγο: ὁ στρατιωτικὸς μ' ἔναν ὑπερβολικὸ στόμφο καὶ ὁ ἱερέας μ' ἔναν θρησκευτικὸ μανιχαϊσμὸ (στ. 108-197, σσ. 13-19): οἱ Βούλγαροι εἶναι διπλά ὑπαίτιοι γιατί λησμόνησαν καὶ τοὺς συμμάχους τους καὶ τὴν πίστη τους. Τίς πομπώδεις ἐξαγγελίες διακόπτει ή εἴσοδος τής 'Ελένης, μιᾶς κοπέλας πού ἔρχεται ἀπὸ τίς Σέρρες νά ζητήσει ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες νά ἐπισπεύσουν τὴν ἐπέλασή τους καὶ νά ἐλευθερώσουν τὴν πόλη της. Εἶναι κόρη προεστοῦ καὶ ὁ διοικητῆς τῶν βουλγαρικῶν δυνάμεων ἐκβιάζει τὸν πατέρα της γιὰ νά τὴν πάρει μαζί του¹⁶⁵. Οἱ παρακλήσεις τής κοπέλας συνδυαζίζουν τὴν ἀνυπομονησία τῶν στρατιωτῶν, ἀλλὰ ἐλκύουν ἐπίσης τὴν προσοχή καὶ τὸ συναισθημα τοῦ νεαροῦ ἀνθυπολοχαγοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν θέλει νά τὴν ἀφήσει νά φύγει. Στὴν ἐπιμονή του καὶ στοὺς φόβους του γιὰ τὴ ζωή της, ἐκείνη ἀντιτάσσει τὸν κίνδυνο πού θά διατρέξει ή οἰκογένειά της ἐὰν καθυστερήσει νά ἐμφανιστεῖ. "Ετσι

163. Βλ. σημ. 123.

164. 'Ο Λοχίας λ.χ. ἀπαντᾷ χαρακτηριστικά: Δὲν πρέπει νά ξεχάσουμε μήτε στιγμή ποὺν πόνο | μες στήν καρδιά μας στάλαξαν οἱ ἀπόγονοι τοῦ Κρούμου, στ. 40-41, σ. 7.

165. Συνταγματάρχης Βούλγαρος τὰ μάτια του ἔχει ρίξει | ἐπάνω μου. Πολλὲς φορὲς μᾶς τῶπε, πὸς γιὰ χάρι | δική μου αὐτὸς προστάτης θε νᾶναι | μὰ κι' ὁ ἴδιος | φωτιά θά βάλῃ σπῆτι μου, δική του ἐγὼ ἂν δὲν γίνω, στ. 358-361, σσ. 32-33.

πείθει τὸν Πράγα καὶ φεύγει, μὲ τὴν ὑπόσχεση ὅμως νὰ ξαναβρεθοῦν πάλι μαζί. Προτοῦ φύγει ὅμως, ἀκούει καὶ αὐτὴ μαζί μὲ τοὺς στρατιῶτες τὰ νέα ποὺ φέρνει ὁ λοχίας: ὁ Βασιλιάς ξεκίνησε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα καὶ φθάνει ἐπὶ τόπου γιὰ νὰ ἀναλάβει τὴν ἀρχιστρατηγία ἐναντίον τῶν ἐχθρῶν.

Στὴ δευτέρα πράξη ἀλλάζει τὸ σκηνικό. Βρισκόμαστε τώρα στὸ βουλγαρικό στρατόπεδο, ὅπου ὁ συνταγματάρχης Φιλιππῶφ δίνει αὐστηρὲς διαταγὲς στοὺς στρατιῶτες του καὶ πλέκει τὸ ἐγκώμιο τοῦ βουλγαρικοῦ στρατοῦ. ‘Ο ταγματάρχης του εἶναι πιὸ συγκρατημένος καὶ μετριοπαθής. Στὴν ἀρχὴ εἶναι ἐπιφυλακτικὸς γιὰ τὴν ἔκβαση τοῦ πολέμου, ἀφοῦ τῆς τύχης τὰ γυρίσματα κανένας δὲν τὰ ξέρει (στ. 541, σ. 45), ὕστερα, ὅταν ἀκούει τὰ ἄσχημα νέα γιὰ τὶς νίκες τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ, γίνεται ἡ «φωνή» τοῦ Βουτιερίδη λέγοντας γιὰ τὴν Ἑλλάδα: *Τὸν Μαρθῶν’ ἀνάστησες στὰ νέα τρόπαιά σου* (στ. 689, σ. 55) καὶ ὅταν ὁ Φιλιππῶφ διατάζει νὰ καοῦν οἱ Σέρρες, αὐτὸς καταλαβαίνει τὸν μεγάλο ἐξευτελισμὸ τῆς πατρίδας του: *Ἀλλοίμονο! Ἄν ἐκδίκησιν πάρουμε τέτοια μόνο.* | *ὦ Βουλγαρία! Θρήνησε γιὰ τὴ διπλὴ ντροπὴ σου.* | *Στὸν πόλεμον ἐνικήθηκες· μὰ βγαίνεις νικημένη* | *καὶ στὴν εὐγένεια τῆς ψυχῆς. Τὴν δύναμιν δὲν ἔχεις* | *μὲς στὶς δοκιμασίες σου περήφανη νὰ στήσης.* | *Ἄς λείπῃ τέτοια ἐκδίκησις!* (στ. 742, σ. 62). Τὸ πρόσωπο αὐτὸ εἶναι βεβαίως ἡ ἀντίστιξις στὸν χαρακτηρισμὸ τῶν Βουλγάρων ἀπὸ τὸν συγγραφέα.

‘Ο Βουτιερίδης θέλει νὰ δώσει διαστάσεις πραγματικοῦ θριάμβου στὶς νίκες τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ. Ἡ ἀρχικὴ ἀναφορὰ στὸν Μαρθῶνα συμπληρώνεται τώρα ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ τραυματισμένου ἀνθυπολοχαγοῦ ποὺ καταφθάνει γιὰ νὰ φέρει τὰ ἄσχημα νέα. Εἶναι σαφὲς ἡ παραπομπὴ στὸν ἀγγελιοφόρο τῶν αἰσχυλικῶν Περσῶν: *Φραγμὸς γιὰ τὴν ἀνδρεία τους κανένας δὲν ὑπάρχει.* | *Δὲν πολεμοῦν! Τὸν θάνατο, θαρρεῖς, περιφρονοῦνε.* [...] *καὶ τὴ φωτιὰ ἐπηδούσανε σὰν τὶς φωτιὲς τοῦ Αἰ-Γιάννη.* [...] *Σειοῦνε τὴν γῆν οἱ κανονιὲς κ’ ἐκεῖνοι τραγουδοῦνε!* (στ. 626-627, 679, 683, σ. 52, 55). Μαζί μὲ τὰ θλιβερά νέα καταφθάνουν καὶ οἱ συγγενεῖς τῆς Ἑλένης, ποὺ θὰ κρατηθοῦν ὡς ὁμηροὶ ἕως ὅτου αὐτὴ ἐμφανιστεῖ. Αὐτὸ συμβαίνει στὴν ἕκτη σκηνή (σ. 66). Συναντιοῦνται, τοὺς ἀφηγεῖται τὰ γεγονότα καὶ τοὺς ἐμψυχώνει. ‘Ο Φιλιππῶφ τὴν προκαλεῖ ξανὰ νὰ πάει μαζί του, αὐτὴ τὸν ἀποκρούει. Στὶς ἀπειλὲς του ὅτι θὰ σκοτώσει τοὺς δικούς της, τοῦ ζητάει νὰ τὴ σκοτώσει μαζί τους. Ἡ κτηνωδία τοῦ ἐχθροῦ ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ δευχθεῖ μόνο μὲ μέσα συναισθηματικά. Γι’ αὐτὸ ὁ Φιλιππῶφ διατάζει τὸν πατέρα τῆς Ἑλένης νὰ τὴν σκοτώσει ὁ ἴδιος γιὰ νὰ μὴν ἀτιμαστεῖ. ‘Ο πατέρας λυγίζει. Τὴν κατάλληλῃ στιγμῇ ἔρχεται ἡ εἰδηση ὅτι πλησιάζουν οἱ Ἕλληνες. Κάτι ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ δώσει μιὰ πρόσκαιρη λύση, ὁδηγεῖ ξαφνικά στὸν θάνατο ὅλης τῆς οἰκογένειας. Μόνο ἡ Ἑλένη σώζεται αἰχμάλωτη τῶν Βουλγάρων.

Τὸ τρίτο μέρος (σ. 80) μᾶς ἐπαναφέρει στὴν ἑλληνικὴ πλευρά. ‘Ο ταγματάρχης Κλαδὰς μὲ μιὰ ὑπερβολικὰ σχοινοτενὴ ρήση (976-1039), ποὺ δὲν δια-

κόπτεται παρά από μια απρόσωπη φωνή και κάποια σαλπίσματα, μεταφέρει στους στρατιώτες του τα νέα της νίκης. Είναι η ελληνική έκδοχή των γεγονότων. Με μια έκτεταμένη ρήση θα μιλήσει και ο άνθυπολοχαγός Πράγας για να εξυμνήσει τον Βασιλιά των Ελλήνων, που θέτει τον εαυτό του επικεφαλής στον αγώνα για την απελευθέρωση του αλύτρωτου Έλληνισμού. Οι θριαμβευτικοί λόγοι όμως δεν αποκλείουν και τα συναισθήματα. Ο Πράγας θέλει να βρεϊ και την Ελένη. Σύντομα όμως η Ελένη εμφανίζεται συνοδεία του Λοχία. Ήταν αιχμάλωτη του Φιλιππόφ, όταν αυτός τραυματίστηκε. Εκείνη τον φρόντισε όσο μπορούσε, ώστε να μην πεθάνει από ελληνική σφαίρα, αλλά από τα δικά της χέρια¹⁶⁶. Μια εκτενής ρήση της μάς δείχνει ότι η εκδίκηση εμπνέει άκμα και μια άπλη κοπέλα, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε να διαφωνεί με τους στρατιώτες για την τύχη του αιχμάλωτου. Στο τρίτο μέρος τα πράγματα, είναι αλήθεια, γίνονται κάπως βεβιασμένα. Η ξαφνική εμφάνιση της Ελένης, η φανατική της επιμονή να σκοτώσει αυτή τον αιχμάλωτό της και να μην τον παραδώσει στους Έλληνες στρατιώτες, η αιφνιδιαστική φυγή της και, τέλος, ο θάνατός της, μπορεί να δημιουργούν την επιδικωμένη περιπέτεια, αδυνατίζουν όμως την πλοκή. Επίσης, ακριβώς πριν από το κλείσιμο του έργου, ο Πράγας μπροστά στη νεκρή κοπέλα που αγάπησε, στρέφει όλον τον έρωτα που ένοιωσε σε λατρεία προς την πατρίδα: *Νάτην ή τιμωρία μου, γιατί μέσα στην ώρα / που έπρεπε την αγάπη μου νάχη ή πατρίδα μόνο, / μέσ στην καρδιά μου ήβελησα να κλείσω κι' άλλους πόθους... / Κ' έτσι και πάλι μοναχή και πιο γλυκεία έρωμένη / μου απόμεινε ή πατρίδα μου...* (στ. 1489-1493, σ. 108).

Δεν πρέπει να απορούμε, βεβαίως, με τον ισχυρό πατριωτικό τόνο του κειμένου, ούτε με τα φιλοβασιλικά φρονήματα που εκφράζονται στο έργο. Το 1914, στο πρόσωπο του μονάρχη είχαν συσπειρωθεί όλες οι ελπίδες του αλυτρωτισμού και όλη η έθνική υπερηφάνεια, που έπρεπε να ικανοποιηθεί ύστερα από τον πόλεμο του 1897. Ο Βουτιεριδής ακολουθεί την τακτική πολλών συναδέλφων του: οι καλοί και οι κακοί σαφώς διακεκριμένοι, (αν και ο Βούλγαρος ταγματάρχης αποτελεί σημαντική εξαίρεση), η δικαιοσύνη βρίσκεται αποκλειστικά στη μία πλευρά, οι ήγέτες του στρατού φαντάζουν περίπου ήμιθεοι, ο έχθρος παρουσιάζει μιάν αυξανόμενη βαρβαρότητα μέχρι το τέλος, που μάς επιφυλάσσει τις πιο σκληρές του πράξεις, αλλά στο τέλος μια σχεδόν υπερβατική δύναμη (το Καλό, το Δίκαιο, η μοίρα του Έλληνισμού) επεμβαίνει, ρίχνοντας το βάρος στην άλλη πλευρά του ζυγού. Ο συγγραφέας εκφράζει όμως και το λαϊκό αίσθημα, που εμφορείτο από το αίσθημα της ευημερίας και της ασφάλειας, ύστερα από τους

166. *Ο πόθος / να εκδικηθῶ μ' ώδήγησε να γίνω εγώ γιατρός του. / Δεν ήθελα τον θάνατο πολεμιστού να λάβη. / Τέτοια τιμή δεν τού άξιζεν. Ήθελα εγώ μοναχή, / εγώ μια κόρη αδύνατη να τόν σιοσκοτώσω / την ώρα, που θα ενόμιζε, πώς έχει πιο γλυτώσει* (στ. 1258-1258, σ. 94).

νικηφόρους πολέμους τῆς περιόδου 1912-1913¹⁶⁷, καὶ ἀνταποκρίνεται πιθανότατα στὴν ἀνάγκη ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινὸ αὐτό. Ἐξοῦ καὶ ὁ λαϊκισμὸς τῶν ιδεολογημάτων, καθὼς καὶ ὁ τελετουργικὸς χαρακτήρας στὸ φινάλε μὲ τοὺς ἡρωικούς θανάτους, ποὺ συνήθως συγκινοῦν τὴν πλατεία: οἱ ἐρωτευμένοι ξανα-σμίγουν ἀνέλπιστα, ἀλλὰ χωρίζουν γιὰ πάντα μέσα στὴν αἴγλη τῆς νίκης καὶ τὸν πόνο τοῦ θανάτου.

Ἡ κριτικὴ ὑποδέχθηκε θετικὰ τὸ ἔργο καὶ τὴν παράσταση. Ἰδίως ὁ Ξενόπουλος ἐπισημαίνει ὅτι, παρὰ τὴν ἀκαταλληλότητα τοῦ σκηνικοῦ χώρου, οἱ ἡθοιοὶ ὑποστήριξαν σωστὰ τοὺς ρόλους τους. Ἡ ἐξύμνηση τῶν ἡρώων καὶ οἱ ὕβρεις πρὸς τοὺς ἐχθροὺς εἶναι ἀντιδράσεις δικαιολογημένες — ὁ Ξενόπουλος βρίσκειται πάντα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς— ἐνῶ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο προδίδει ἐμπνευση καὶ ἀξιοπρόσεκτη δραματικὴ τέχνη, ἔχει ἐθνικὴ ταυτότητα, χωρὶς ὅμως νὰ χάνει τὸ μέτρο καὶ τὴν ποιητικὴ του πνοή¹⁶⁸.

Ε'5. Ὁ Ἄντρας

Στὸ μονόπρακτο παρουσιάζονται τέσσερα πρόσωπα: ὁ Παῦλος καὶ ἡ Ἄννα, ποὺ εἶναι ἀντρόγυνο, ὁ Στέλιος, ποὺ συνδέεται μὲ τὴν Ἄννα ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ ἡ ὑπέρβρια Καλλιόπη. Μετὰ τὴν παρουσιάσῃ του ἀπὸ σκηνῆς στὶς 3 Σεπτεμβρίου τὸ 1914 καὶ μετὰ τὴ δημοσίευσή του στὸν *Εἰκονογραφημένο Παρασά*, ὁ Βουτιερίδης, πιθανῶς καὶ μὲ τὶς ἐμπειρίες τῆς παράστασης καὶ τῆς κριτικῆς πρόσληψης, ξαναδιαβάζει τὸ ἔργο του καὶ προβαίνει σὲ ἀπαλοιφὴ ὀρισμένων σημείων. Πράγματι, στὶς σελίδες του ποὺ φυλάσσονται στὸ ἰδιωτικὸ ἀρχεῖο Βουτιερίδη, ὁ συγγραφέας, μὲ κυκλικὸ περίγραμμα ἢ μὲ ἀπλὴ διαγραφή, ἔχει σημειώσει δεκαπέντε σημεῖα τοῦ διαλόγου ποὺ θέλει νὰ ἀπαλείψει, μᾶλλον ὡς περιττὰς ἐπαναλήψεις ἢ ὡς πλατειασμοὺς ποὺ προσδίδουν ὑπερβολικὴ συναισθηματικὴ φόρτιση στοὺς διαλόγους. Ἀκολουθώντας τὶς σημειώσεις τοῦ συγγραφέα, θὰ παραλείψουμε στὴ σύντομὴ ἀνάγνωσή μας τὰ διαγραφέντα σημεῖα.

Ἡ δράση ἐκτυλίσσεται στὸ πλούσιο σαλόνι τοῦ Παύλου καὶ μέσα σὲ σύ-

167. Ὁ Γιάννης Σιδέρης, στὴν *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου*, τόμ. Β2', Καστανιώτη, Ἀθήνα 2000, σ. 12, σημειώνει χαρακτηριστικά: «... ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχε ζήσει ὁ νέος ἑλληνικὸς κόσμος, στὸ ἐλεύθερο κράτος του, τὴν ψυχικὴ καὶ ὕλική ἀνεση τῶν ἡμερῶν αὐτῶν καὶ ποτὲ δὲν εἶχε φουσκώσει τὰ στήθη του τόσο ἐθνικὴ μεγαλοφροσύνη ἀπὸ τὴ νίκη του, ὅσο στὴ διάρκεια, τὴ σύντομη, τῶν πρώτων αὐτῶν μεταπολεμικῶν χρόνων.»

168. Βλ. ἐφημ. *Ἑλλάς*, 31 Ἰουλίου 1914. Βλ. τὶς ἀναφορὰς τῆς Πετράκου, ὁ.π., σ. 393. Γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν κριτικὴ, βλ. περαιτέρω Εὐγ. Ζωγράφου: «Ἡ κρίσις τοῦ Ροτσιλδέου Διαγωνισμοῦ», *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις*, ἔτος Ζ', σσ. 201-202, 217-219. Κριτικὰ σημειώματα βρίσκονται καὶ στὴν ἐφημ. *Ἀκρόπολις*, 28 Ἰουλίου 1914, καθὼς καὶ στὰ *Παναθήναια*, ἔτος ΙΔ', τόμ. ΚΖ', Αὐγουστος 1914, σ. 160 ἀπὸ τὸν Γ. Α. Βλάχο. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ὁ Ξενόπουλος, σὲ ξεχωριστὴ ἀναφορὰ του στὰ *Παναθήναια*, ἔτος ΙΔ', τόμ. ΚΖ', Σεπτέμβριος 1914, σ. 186, θεωρεῖ τὸ ἔργο «ῥαιεῖα».

τομο χρονικό διάστημα. 'Ο διάλογος αρχίζει *in medias res*. 'Ο Στέλιος έχει πληροφορηθεί την άσχημη κατάσταση της παλιάς του αγαπημένης. 'Εδώ φαίνεται ότι όλα τὰ σκεπάζει κάτω βαρὺ σὰ μολύβι. 'Η "Αννα έχει αλλάξει πολύ, δὲν εἶναι πλέον ἡ νεαρή κοπέλα μὲ «τὴν ἐλεύθερη γνώμη καὶ τὴν ἐλεύθερη ζωή». 'Αποκαλύπτεται σταδιακά ὅτι ἔκανε ἓναν γάμο πού δὲν ἤθελε, γιατί μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Στέλιου, τὸ σπίτι χρειαζόταν ἓναν ἄνδρα. 'Η κοπέλα ἀναγκάστηκε νὰ παντρευτεῖ τὸν Παῦλο, μολονότι διαισθανόταν ὅτι θὰ γίνεи δυστυχισμένη. Τὴν ὥρα πού ἀποφάσισα νὰ παντρευθῶ, λέει ἡ "Αννα, δὲν ἔβλεπα γύρω μου παρὰ τὴν ἀπελπισία τῆς μητέρας μου καὶ τῆ δυστυχία, πού θάβρισκε τὰ μικρά μου τ' ἀδέρφια, ἀν ἔμενεν ἀκόμη τὸ σπίτι μας δίχως προστάτη. Τὸ τυπικό μοτίβο τῶν οἰκογενειακῶν δραμάτων καὶ τῶν ἀποτυχημένων γάμων συνδυάζεται ἐδῶ μὲ τὸ στερεότυπο τοῦ ἄνδρα προστάτη τῆς οἰκογένειας καὶ ἐγγυητῆ τῆς ἀσφάλειας καὶ τῆς κοινωνικῆς ἀποδοχῆς τῶν γυναικῶν. 'Η "Αννα νοιώθει τώρα ὅτι εἶναι μιὰ δειλὴ καὶ ταπεινὴ ὑπαρξή, ἐγκλωβισμένη στὴ συζυγικὴ ζωὴ μὲ ἓναν ἄνδρα πού τὴν ἐλέγχει ἀπόλυτα: *Εἶνε ἄνθρωπος μὲ στεγνὴ ψυχὴ καὶ καρδιά· ἀφοσιωμένος στοῦ χρέμα καὶ στὴν ἐπιχείρησιν· θυσιάζει ὅλα τὰ πάντα γιὰ νὰ μεγαλώσῃ τὴν περιουσίαν του, πού δὲν τὸ κατορθώνει ποτέ· ἀπειναντίας ὅλο καὶ καταστροφὴς δοκιμάζει. Κ' ἔτσι οἱ λογαριασμοὶ τὸν ἀπασχολοῦν αἰωνίως καὶ μὲ θυμᾶται μόνο γιὰ νὰ μὲ γκρινιάσῃ, νὰ μὲ βροίσῃ, νὰ μὲ ἐξευτελίσῃ· νὰ μοῦ μαραίνῃ τὸ κάθε ὥραϊο, πού μποροῦσε νὰ ὑπάρχῃ ἀκόμη μέσα μου*¹⁶⁹. 'Ο Στέλιος νοιώθει συνυπεύθυνος γιὰ τὴν κατάστασιν· τῆς ὁμολογεῖ τὴν ἀγάπην του καὶ τὴν προτρέπει νὰ ζήσει μαζί του. Οἱ διαδοχικὲς του προσπάθειες πέφτουν στοῦ κενό. Στὴ στιχομυθία αὕτῃ ἐκδηλώνεται καὶ πάλι τὸ νεορομαντικὸ ὕφος στὴ γλώσσα, τὸ ὁποῖο ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὸν ὠμό ρεαλισμὸ καὶ τὴν κυνικότητα τῆς σκέψης πού εἰσάγει ὁ Παῦλος. Αὐτός, μετὰ τίς συστάσεις καὶ τίς τυπικὲς στιχομυθίες, δέχεται κατὰ πρόσωπο, ἀπουσία ὅμως τῆς "Αννας, τὴ λεκτικὴ «ἐπίθεση» τοῦ Στέλιου. Τοῦ λέει ὅτι ἡ "Αννα εἶναι μαζί του δυστυχισμένη καὶ ὅτι ὀφείλει νὰ τὴν ἀποδεσμεύσει ἀπὸ τὴ ζωὴ πού τῆς ἔχει ἐπιβάλει. 'Εκεῖνος τὸν ἀντιμετωπίζει μὲ θυμηδία, παραδέχεται ὅτι πιθανῶς νὰ μὴν ὑπάρχῃ πιὰ ἀγάπη μεταξύ τους, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὴ χωρίσει γιατί, ἀπλούστατα, τὴ χρειάζεται. "Ὅσο δὲ γιὰ τὴν ψυχικὴ τῆς κατάστασιν, αὐτὸς ἀδιαφορεῖ, διατυπώνοντας οὐσιαστικὰ τὴ θέση ἐνὸς κοινωνικοῦ δαρβινισμοῦ σὲ οἰκογενειακὸ πλαίσιο: "Ὅλη ἡ ζωὴ μας, καθὼς θὰ ξέρετε βέβαια, εἶνε μιὰ παντοτινὴ πάλη. 'Ο δυνατότερος προσπαθεῖ νὰ κυριαρχήσῃ στὸν πιὸ ἀδύνατο, ἐπειδὴ αὐτὸ εἶναι τὸ συμφέρον του. "Ὅταν πρωτογνώρισε τὴν "Αννα κατάλαβε ὅτι ἦταν δύο ἐντελῶς ἀντίθετοι χαρακτῆρες: μιὰ κοπέλα ἰδεαλίστρια μὲ ἓναν ἀριβίστα ἐπιχειρηματία. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν κάποιος ἀπὸ τοὺς δύο νὰ ὑποταχθεῖ στὴ θέλησιν τοῦ ἄλλου. Καὶ αὕτῃ ἦταν ἡ "Αννα. Τόσο ἀπλό. *Υπόταξα τὴν "Αννα στὴ*

169. *Εἰκονογραφημένος Παρνασσός*, ἀριθμ. 231, 14 Σεπτεμβρίου 1914, σ. 12.

θέλησή μου κ' ἐκεῖνη ἀντὶ ἀγάπῃ νοιώθει γιὰ μένα μίσος καὶ φόβο. Αὐτὸ ὅμως δὲν μ' ἐνδιαφέρει. "Ἄλλως τε οἱ ἀδύνατοι πάντα μισοῦν καὶ φοβοῦνται. 'Εγὼ εἶμαι ὁ νικητὴς καὶ χαίρομαι τῇ νίκῃ μου¹⁷⁰. Μιὰ τέτοια συμπεριφορὰ δὲν ἀφήνει πρὸς στιγμὴν πολλὰ περιθώρια ἀντίδρασης στὸν Στέλιο. Τὴν κατὰλληλη στιγμὴ ὁ συγγραφέας ξαναφέρει στὸ προσκήνιο τὴν "Αννα, ἡ ὁποία στέλνει τὸν Στέλιο στὴ μητέρα της ποὺ τὸν ζητάει στὸ μέσα δωμάτιο. "Ἐτσι μένει μόνη της μὲ τὸν Παῦλο. Αὐτὸς δὲν διστάζει νὰ τῆς ζητήσῃ πάλι χρήματα γιὰ τὶς οικονομικὲς του υποθέσεις. Μαθαίνουμε ὅτι τῆς ἔχει πάρει σχεδὸν τὰ πάντα καὶ ὅτι δὲν ἔχει μείνει τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ περιουσία τῶν ἀδελφῶν της. 'Εκεῖνη ἀρνεῖται κατηγορηματικὰ καὶ βρίσκει τὸ θάρρος νὰ τοῦ ἐκφράσῃ τὸ μίσος της. Τοῦ ζητάει μάλιστα νὰ τὴν ἀφήσῃ νὰ φύγῃ. Μὲ τὸν πιὸ αἰσχρὸ τρόπο της προτείνει ἀντάλλαγμα στὴ βοήθειά της τὴ δική του ἀνοχὴ σὲ ὅποιαδήποτε «ἐλευθερία». "Ἐως τώρα σὲ μισοῦσα. Τώρα μοῦ γεννᾷς τὴν ἀηδία, τοῦ ἀπαντᾷ ἐκεῖνη. 'Ο Παῦλος ἀπειλεῖ τὴ ζωὴ τὴ δική της καὶ τοῦ Στέλιου. 'Η σύγκρουση διακόπτεται ἀπὸ τὴν Καλλιόπῃ. Κάποιος φίλος τοῦ κυρίου ἔχει ἔρθῃ καὶ θέλει νὰ τὸν δεῖ. Τότε ἐμφανίζεται ξανά ὁ Στέλιος καὶ προσπαθεῖ ἐκ νέου νὰ πείσῃ τὴν "Αννα νὰ φύγῃ μαζί του. 'Εκεῖνη προσπαθεῖ νὰ τὸν πείσῃ νὰ ἀποχωρήσῃ καὶ ἀρχίζει νὰ μιλάει ἤδη γιὰ τὸν θάνατό της. 'Αμέσως μετὰ μπαίνει ὁ Παῦλος, τῆς ἀνακοινώνει ὅτι πρόκειται νὰ φύγῃ καὶ ἀπαιτεῖ νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ. Συναντᾷ πεισματικὴ ἄρνηση καὶ τὴν ἀπειλεῖ ξανά ὅτι θὰ τὴ σκοτώσῃ. Μὲ μιὰ διαβολικὴ πονηριὰ τῆς δίνει τὸ ὄπλο του γιὰ νὰ σκοτωθεῖ μόνη της. Αὐτὴ τὸ παίρνει, λέει τὶς τελευταῖες της λέξεις: Στέλιο! Τώρα γίνομαι δική σου καὶ αὐτοκτονεῖ. 'Ο Παῦλος διώχνει τὸν Στέλιο καὶ τὸ ἔργο τελειώνει.

Τὸ μονόπρακτο ἀπὸ ιδεολογικὴ σκοπιὰ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ μιὰ πρῶμην φεμινιστικὴ κριτικὴ στὴν ἀπόλυτα ἀνδροκρατούμενη ἑλληνικὴ κοινωνία, ἐὰν ἡ «ἐλευθέρη γνώμη» καὶ ἡ «ἐλευθέρη ζωὴ» τῆς "Αννας ἀποσαφηνίζονταν κάπως καὶ υποστηρίζονταν μὲ πράξεις κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου. 'Αντ' αὐτοῦ ὅμως ἡ κοπέλα ἐπιδεικνύει μιὰ πολὺ παθητικὴ συμπεριφορὰ, ποὺ τὴν κάνει νὰ ἀποδέχεται τὸν κοινωνικὸ της προορισμὸ σχεδὸν μοιρολατρικά. 'Η μόνη της ἀντίδραση ἐκδηλώνεται ὅταν προκαλεῖται νὰ σφετεριστεῖ τὴν περιουσία τῶν ἀδελφῶν της. 'Αλλὰ καὶ πάλι ἡ ἐνέργειά της στρέφεται ἐπάνω της καὶ ὄχι ἐναντίον τῆς κύριας αἰτίας τοῦ κακοῦ. 'Εντούτοις, τὰ λόγια τοῦ Παύλου ἀποτελοῦν τὴν πιὸ ὠμὴ διατύπωση μιᾶς φυλικῆς καὶ κοινωνικῆς ἱεραρχίας μὲ ὅρους φυσικοῦ δικαίου καί, γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἀποκτοῦν ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον μέσα στὶς κοινωνικὲς θέσεις ποὺ προέβαλε τὸ θέατρο ἰδεῶν. Μὲ τὴν ἔννοια αὕτη, ἐὰν ἡ γλώσσα τοῦ κειμένου παρουσίαζε λιγότερες συναισθηματικὲς ἐξάρσεις καὶ τὸ ὕφος χαμηλότερους λυρικοὺς τόνους, καὶ ἐὰν ἡ ἥρωίδα δὲν ἦταν μιὰ αὐτοπαθὴς προ-

170. Βλ. β.π., ἀριθμ. 233, 28 Σεπτεμβρίου 1914, σ. 12.

σωπικότητα, τὸ ἔργο αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ ξεχωρίσει περισσότερο ἀνάμεσα στὰ δραματικὰ μονόπρακτα τῆς ἐποχῆς.

Ε'6. Ζουάνα

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀδύναμα ἔργα, ἡ Ζουάνα εἶναι τὸ δεύτερο μονόπρακτο τοῦ Βουτιεριδῆ που παρουσιάστηκε ἐπὶ σκηνῆς, ὕστερα ἀπὸ τὸν Ροτσίλδειο δραματικὸ διαγωνισμό¹⁷¹. Ἐχει τέσσερα πρόσωπα καὶ διαιρεῖται σὲ τέσσερις σκηνές, ἀνάλογα μὲ τὶς εἰσόδους καὶ τὶς ἐξόδους τῶν προσώπων — ἂν καὶ μὲ δύο ἐξαίρεσεις στὴ δεύτερη καὶ τέταρτη σκηνή. Ἡ δράση ἐκτυλίσσεται σὲ εὐσύνοπτο χρόνο στὴ σάλα ἐνὸς πύργου στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας. Διαθέτει ἀρκετές, γιὰ τὴν ἔκτασή του, σκηνικὲς ὁδηγίες. Πρόκειται γιὰ ἕνα ρομαντικὸ ἐρωτικὸ δράμα ἐποχῆς μὲ μελοδραματικὰ στοιχεῖα, κι ἂς ἔχει ὡς ὑπότιτλο τὸν εἰδολογικὸ χαρακτηρισμὸ «τραγωδία μονόπραχτη».

Ἡ Ζουάνα, ὁμορφὴ καὶ πλούσια ἀρχοντοπούλα τῆς Ἀθήνας, ἀγαπάει τὸν ἄνδρα τῆς τὸν Λέαντρο, ἀλλὰ ἐκεῖνος τὴν παραμελεῖ καὶ συναναστρέφεται μὲ ἄλλες γυναῖκες. Ἡ Ζωὴ τῆς ἔχει καταντῆσει μαρτύριο. Ἡ νέννα τῆς, ἡ Ζωή, προσπαθεῖ νὰ τὴν παρηγορήσει καὶ νὰ τῆς δώσει θάρρος γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὴν κατάσταση. Τῆς ζητάει νὰ μεσολαβήσουν οἱ ἰσχυροὶ συγγενεῖς τῆς, ἀλλὰ ἐκείνη ἀρνεῖται. Θέλει ὁ ἄνδρας τῆς νὰ γυρίσει σὲ αὐτὴν μὲ τὴ θέλησή του. Ἀπὸ πολὺ καιρὸς, μία νύξ τῆς Ζωῆς παρεμβάλλει στὴ συζήτηση τὸν θάνατο. Ὑστερα ἀπὸ ἕνα λυρικὸ ξέσπασμα, ὅπου ὁ φυσικὸς κόσμος συνυφαίνεται μὲ τὸν ἐρωτικὸ, ἡ Ζουάνα μὲ ἀμφίσημη γλώσσα λέει στὴ Ζωή: ... δὲ θὰ μὲ ξαναπροδώσῃ!... ἀπόψε θὰ εἶναι ἡ βραδιὰ τῆς τελευταίας του ἀπιστίας... θὰ μείνῃ γιὰ πάντα δικός μου... Ἀκου πῶς μοῦ τὸ φωνάζουν όλα...¹⁷². Τὰ λόγια αὐτὰ προετοιμάζουν τὴν ἀφίξη τοῦ Λέαντρου καὶ προοικονομοῦν τὴ δράση ποὺ ἀκολουθεῖ. Τὸ πρῶτο ποὺ τραβάει τὴν προσοχή του, στὴ δεύτερη σκηνή, εἶναι τὸ ἔντονα λευκὸ χρῶμα τοῦ φορέματος τῆς Ζουάνας. Τὰ μάτια τῆς τὴ νύχτα αὐτὴ λάμπουν ἀλλιώτικα: εἶναι ἡ ἐπέτειος τοῦ γάμου τους καὶ ὁ Λέαντρος τὸ ἔχει ξεχάσει. Ἡ Ζουάνα τοῦ δίνει τὸ δῶρο του: δύο κομψὰ χρυσοποιήματα στιλέτα. Ἀλλὴ μία νύξ τοῦ θανάτου. Τὴ στιγμή ποὺ ἐκεῖνος θαυμάζει τὸ δῶρο του, αὐτὴ ρίχνει στὸ κρασί του δηλητήριο. Καθὼς ὁ Λέαντρος γυρίζει νὰ πιεῖ τὸ κρασί του: (Ἡ Ζουάνα κάνει κάποιον ἀνάλαφρο κίνημα, σὰν νὰ θέλῃ νὰ κρατήσῃ τὸ χέρι του, ποὺ τὸ ἀπλώνει νὰ πάρῃ τὸ ποτήρι του. Μὰ τὴν ἴδια στιγμή σταματάει, ἀκούοντας τὸ Λέαντρο νὰ λέῃ δυνατὰ). Ἀργήσαμε ἀπόψε! Κ' οἱ στιγ-

171. Ἡ διανομὴ ἔχει ὡς ἐξῆς: Αἰμίλιος Βεάκης (ἄρχοντας Λέαντρος), Ἀνθὴ Μηλιάδη (ἡ γυναῖκα του, Ζουάνα), Μερόπη Νέζερ (ἡ νέννα τῆς, Ζωὴ) καὶ Ζήνων (ὁ νέος ἀκόλουθος Στέφανος).

172. Βλ. Ἡλ. Βουτιεριδῆς: Ζουάνα, Τραγωδία μονόπραχτη, ὁ.π., σ. 9.

μέσ, πὸν ποθῶ, φεύγουνε γλήγορα. Καὶ ἀφοῦ πιεῖ τὸ κρασί του: *Τὰ χεῖλή μου εἶναι βαμμένα τώρα μὲ τὸ δικό σου τὸ κρασί μόνο*¹⁷³. ‘Ο Βουτιερίδης προκαλεῖ τὴ δραματικὴ εἰρωνεία γιὰ νὰ ἐντείνει τὶς στιγμὲς πὸν ἀκολουθοῦν. Καμιά πλὴον δὲν θὰ μπορέσει νὰ πάρει τὸν ἄνδρα τῆς Ζουάνας. Ἐκπληρώθηκε ἡ ἀρχικὴ τῆς πρόρρηση.

Ἡ τρίτη σκηνὴ μᾶς δίνει τὴν ὀπτικὴ τοῦ δράματος ὑπὸ τὸ πρίσμα τῶν δύο δευτερευόντων προσώπων. Ἡ Ζουάνα βρίσκεται σχεδὸν σὲ ἄλλοφροσύνη. ‘Ο Στέφανος τὸ ἔχει καταλάβει καὶ νοιώθει ἓνα παράξενο φόβο. Ἡ Ζωὴ συμμερίζεται τὴν ἀνησυχία του, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ κρατήσει τὴν ψυχραιμία τῆς. Ἡ τέταρτὴ καὶ τελευταία σκηνὴ θὰ δώσει φυσικὰ τὴν ἀποκορύφωση τοῦ δράματος. Ἡ Ζωὴ ἀποσύρεται ὅταν ὁ Στέφανος ἀνακοινώνει τὴν ἀφίξη τοῦ Λέαντρου. Ἐδῶ βρίσκονται οἱ δύο πρὸ σημαντικὲς ἀδυναμίες τοῦ ἔργου. ‘Ο Λέαντρος, ὅπως καὶ ἡ Ξένη στὴν τελευταία σκηνὴ ἀπὸ τὸν *Ἰσκιο τοῦ πεθαμένου*, εἶναι ἐτοιμοθάνατος ἀπὸ τὸ δηλητήριο πὸν ἤπιε καὶ ἐντούτοις μπορεῖ νὰ μιλάει λυρικότατα γιὰ ἀρκετὴ ὥρα. Καμιά ἀληθοφάνεια δὲν ἐπιτρέπει ὁ μελοδραματισμὸς πὸν υἱοθετεῖ ὁ συγγραφέας. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐξήγηση πὸν δίνει στὴ γυναῖκα του δὲν βρίσκει κανένα δραματουργικὸ ἔρεισμα. Ἐνῶ τὴν ἀγαπάει σφόδρα, ὅπως λέει, κάθε βράδυ ἐδῶ καὶ χρόνια ἀναζητεῖ τὴ συντροφιά ἄλλων γυναικῶν, στὶς ὁποῖες δὲν ξεχνάει νὰ ὑπενθυμίζει κάθε φορὰ τὸν ἔρωτα πὸν τρέφει γιὰ τὴ γυναῖκα του. Δὲ σὲ περιφρονοῦσα. *Ἦμουν ἓνας τρελὸς ἐρωτευμένος, κ’ ἓνας ἀνόητος κνηγῆτης τῆς μελλούμενης χαρᾶς*. Ἀφνε δηλαδὴ νὰ περνοῦν τὰ νιάτα τῆς γυναίκας του, ἀναμένοντας τὴ χαρὰ πὸν θὰ ἐνοιωθε ὅταν αὐτὰ θὰ εἶχαν παρέλθει ἀνεπιστρεπτί. *Κι’ ἤθελα νὰ γνωρίσω ὅλες τὶς ἀηδίες τῆς ζωῆς τῆς παραλυμένης γιὰ νὰρθω ὕστερα νὰ χαρῶ γιὰ πάντα κοντὰ σου τὴ γλῶσσα τῆς ἀγάπης σου καὶ νὰ γνωρίσης τὴν αἰωνιότητα τῆς ἀγάπης μου*...¹⁷⁴. Καὶ ἐνῶ συνεχίζει νὰ μιλάει, ἀψηφώντας τὸ δηλητήριο πὸν ρέει στὸ αἷμα του, ἡ Ζουάνα, πεπεισμένη πιά ἀπὸ τὰ λόγια του, βγάζει τὸ μπουκαλάκι πὸν εἶχε ἀφήσει μισογεμάτο καὶ πίνει τὸ ὑπόλοιπο περιεχόμενό του. Τὸ ἔργο τελειώνει μὲ τὸν θάνατο καὶ τῶν δύο ἐν μέσῳ λυρικῶν ἐξάρσεων, λὲς καὶ τὸ φαρμάκι λειτουργεῖ ὡς ἐλιξήριο τῆς ποιητικῆς ἀνάτασης.

Ἡ πρόσληψη καὶ τῶν δύο μονοπράκτων (τοῦ *Ἄντρα* καὶ τῆς *Ζουάνας*), ἀπὸ τὴν κριτικὴ εἶναι ἀρνητικὴ. ‘Ο Φ(ῶτος) Γ(ιοφύλης), στὴν ἐφημ. *Ἑλλάς*, 7 Σεπτεμβρίου 1914, ἀναφέρεται στὶς δυσμενεῖς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ στὸν *Ἄντρα* καὶ στὸν «φιλολογικὸν» χαρακτήρα τῆς *Κασσάντρας*. Δὲν λείπουν καὶ τὰ εἰρωνικά σχόλια ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησης*, Σεπτέμβριος 1914, σ. 225¹⁷⁵. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἀκόμα καὶ στὸ *Νουμᾶ*, ἡ ἀναφορὰ δὲν εἶναι μόνο ἀρνητικὴ, ἀλλὰ καὶ ἄκρως σαρκαστικὴ, τόσο γιὰ τὸν συγγραφέα, ὅσο καὶ

173. *Ο.π.*, σσ. 14-15.

174. *Ο.π.*, σ. 27.

για την Έταιρεία των θεατρικών συγγραφέων που βράβευσε, επαίνεσε και παρουσάσσε από σκηνης τα δυο μονόπρακτα, μαζί με τον Χορό του βοριά της Έλենης Νεγρεπόντη. Ο άθρογράφος μās περιγράφει αρχικά τη βραδιά της προεμέρας με τις αφίξεις των επισήμων και τον πρόλογο του Συναδινού, ο οποίος είπε ότι η επιτροπή παρουσιάζει τα «ολιγώτερον άτεχνα» έργα. Και συνεχίζει καυστικότατος: «Η «Κασσάνδρα» παρουσιάζεται με κοστούμι της διερέτας Σαμόρα. Δηλητηριάζει τον άντρα της, που ξεψυχάει στα πόδια της. Η αδύλαα είδοποίησε ότι το έργο τελείωσε. Ο κόσμος χειροκρότησε το φροντιστή του θεάτρου γιατί προμήθεψε δηλητήριο πρώτης μάρκας και πέθανε ο άντρας της Κασσάνδρας. [...] Το βράδυ κείνο ή δ. Νεγρεπόντη έγινε συμπαθέστερη, γιατί τα δύο άλλα τετραμηνίτικα παιδιά του Βουτιεριδής άγρίεψαν τον κόσμο και τον άγρίεψαν από λύπη γι' αυτόν τον συγγραφέα, ο οποίος ως τα τώρα αν δεν μās έδωσε έργα «μεγάλης μορφής» δεν μās έδωσε όμως και άνοησίες. Ο «Άντρας» στην άρχή έδειξε καλή σύνθεση και ρεαλιστικό διάλογο. Προχωρώντας όμως πελάγωσε, και για να πάρει τέλος ή δουλειά ήκούσθη πυροβολισμός και ή αδύλαα έθεσε τέρμα εις την παράστασιν. Συμπέρασμα φιλολογικό. Ένα μεγάλο-μεγάλο μηδενικό — σαν την εταιρεία των συγγραφέων. Συμπέρασμα της είσπραξης. Χίλιες πεντακόσιες δραχμές. Όχι, κορόιδα είναι!... [...] Νερούλια-σμένα μυαλά δε θέλει να ποζάρουν με αξίωσης Ίφην¹⁷⁶.

Ε'7. Τα ρόδα της άγάπης

Πρόκειται για το δέκατο έργο του συγγραφέα. Το χειρόγραφο του έργου βρίσκεται στο ιδιωτικό του αρχείο και αποτελείται από 35 σελίδες. Στην πρώτη σελίδα αναγράφεται ο τίτλος, ο υπότιτλος (Δράμα σε μέρος ένα) και ή χωροχρονική σήμανση (Άθήνα, Ιούλιος 1926). Ακολουθεί ή σημείωση ότι το έργο παίχτηκε από τον θίασο «Οί Νέοι» Μουσούρη-Χαλκούση στις 28.8.1926 στο «Θέατρον Κυβέλης».

Αποτελείται από τέσσερα πρόσωπα: τον Λουκά, την κόρη του Καίτη, την έγγονή του Μαρία και τον γαμπρό του Σταύρο. Όπως και στα περισσότερα έργα του, ο Βουτιεριδής τηρεί και τις τρεις άριστοτελικές ενότητες. Η υπόθεση είναι άπλη και εκτυλίσσεται στην τραπεζαρία του πλούσιου σπιτιού της Καίτης. Η Μαρία έρχεται σίτι κρατώντας όμορφα λουλούδια και πληροφορεί τον παππού της για το περιστατικό που της συνέβη πριν από λίγη ώρα. Παρ' όλίγο να την πατήσει ένα αυτοκίνητο, όταν ένας άνδρας, που την παρακολουθούσε μέρες πριν, πετάχτηκε και την έσωσε τραβώντας την: ... μου φανότανε σαν κανέναν

175. Βλ. Κ. Πετράκου, *δ.π.*, σσ. 399-400. Το έργο παίχτηκε άργότερα στην επαρχία το 1931.

176. Έπογραφή: Ροδινός, «Ο Νουμάς, άριθμ. 530, 13 Σεπτεμβρίου 1914, σσ. 196-197.

παλιὸς γνώριμος, σὰν φίλος... κ' ὕστερα ἡ ματιά του ἦταν τόσο γλυκιά, τόσο ἔτσι γεμάτη καλωσύνη... καὶ πόνο θάλεγα (σ. 4). Μετὰ τὸ περιστατικὸ καὶ ὅταν εἶδε ὅτι εἶχαν πατηθεῖ τὰ τριαντάφυλλά της, ἔσπευσε νὰ τῆς ἀγοράσει καινούργια. Ἡ Μαρία θέλει νὰ τὰ κρατήσει γιὰ πάντα, ὡς ἓνα σύμβολο γενναίας καρδιάς καὶ ἀγάπης. Ὁ παπποὺς εἶναι εὐχαριστημένος καὶ ἀποφασίζει νὰ πᾶει μιὰ βόλτα μετὰ τὴν ἐγγονή του. Ἀποσύρεται λοιπὸν γιὰ νὰ ἐτοιμαστῇ. Τότε ἔρχεται ὁ Σταῦρος, ὁ σωτήρας τῆς Μαρίας. Γίνονται οἱ ἀμοιβαῖες ἐκμυστηρεύσεις: ἡ Μαρία ἔχει χάσει τὸν πατέρα της καὶ ὁ Σταῦρος τὴν κόρη του. Αὐτὲς ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἀρχίσει νὰ ξετυλίγεται τὸ νῆμα τῆς ἀποκάλυψης. Κάτι σπρώχνει τὴ μικρὴ νὰ τοῦ ἐμπιστευθεῖ τὰ μυστικὰ τῆς οἰκογένειάς της. Μὲ τὴν εὐκαιρίαν μιᾶς φυλαγμένης φωτογραφίας τοῦ πατέρα της, ποὺ μάλιστα τοῦ μοιάζει, ὁ Σταῦρος παρουσιάζεται ὡς φίλος του· τὴν πληροφορεῖ δὲ ὅτι δὲν ἔχει πεθάνει καὶ ὅτι κάποια στιγμὴ θὰ ἐπιστρέψει. Ὁ ὑποτιθέμενος θάνατός του δὲν ἦταν παρὰ ἓνα ψεύτικο προκάλυμμα γιὰ μιὰ παλιὰ θλιβερὴ ἱστορία. Ὅμως δὲν ἀργεῖ νὰ ἐμφανιστῇ καὶ ἡ μητέρα. Ἡ Μαρία ἀποσύρεται γιὰ νὰ τοὺς ἀφήσει νὰ μιλήσουν. Ἡ τέταρτη σκηνὴ περιλαμβάνει ὅλες τὶς ἀμοιβαῖες κατηγορίες τοῦ πρῶην ἀνδρουῦ. Δὲν δίνονται πειστικοὶ λόγοι τοῦ χωρισμοῦ: ἡ μακρόχρονη ἀπουσία τοῦ Σταύρου δὲν αἰτιολογεῖται μὲ σαφήνεια¹⁷⁷, ἐνῶ ἡ εὐτυχία ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ βρεῖ ἡ Καίτη σὲ αὐτὸν εἶναι ἀπροσδιόριστη¹⁷⁸. Οἱ διαπληκτισμοὶ συνεχίζονται μέχρι ποὺ ἔρχεται ὁ Λουκάς στὴν πέμπτη σκηνή. Ὅμως δὲν παίρνει τὸ μέρος κανενός. Κρατεῖ μιὰ «ἐνεργητικὴ» οὐδετερότητα: Κάποτε, ὅταν ἦσαστε νέοι, τοὺς λέει, ἀγαπηθήκατε χωρὶς νὰ μὲ ρωτῆστε· ὕστερα ὅταν ἀποφασίσате νὰ παρθῇτε μόλις μὲ ρωτῆστε. Κατόπι χωρίσατε χωρὶς νὰ θελήσετε ν' ἀκοῦστε τὶς συμβουλὲς ἐνὸς πατέρα [...]. Τώρα δὲν ἦσαστε πιά νέοι... Ξέρετε τί θὰ εἶπῃ ζωὴ... Συνεννοηθεῖτε ὅπως σᾶς φωτίσει τὸ λογικὸ σας [...]. Ἐνας γέρος, ποὺ βλέπει πιά μ' ἥσυχον μάτι τὶς τρικυμίες τῆς ζωῆς ξέρει πότε πρέπει νὰ ἔχη θέληση τῶν ἄλλων [...]. Ἄν δὲ μὲ γελοῦν τὰ μάτια μου βλέπω σ' ἄλλα μάτια σας κάποια συγκίνηση [...] (Φεύγει, ἐνῶ σιγοκουνάει τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ρίχνει κρυφὰ ματιὰ γελαστή...) (σσ. 27-28). Στὴν ἕκτη σκηνὴ ὅμως ὁ καινὰς συνεχίζεται. Χρειάζεται νὰ ἔρθῃ ἡ ἴδια ἡ Μαρία στὴν ὃγδοη σκηνή, νὰ λιποθυμήσει μπροστὰ στοὺς γονεῖς της καὶ νὰ παρέμβει, ἀποφασιστικὰ τώρα, ὁ παπποὺς γιὰ νὰ ἀμβλυνθεῖ ἡ ἄρνηση τῆς Καίτης. Τὸ ἔργο κλείνει μὲ τὴ Μαρία νὰ σκορπίζει τὰ λουλούδια της πάνω στοὺς συμφιλιωμένους γονεῖς της.

Τὸ μονόπρακτο βρίσκεται κοντὰ στὰ ὑφολογικὰ καὶ θεματολογικὰ ὅρια

177. Ἀρχησα νὰ ξαναγυρίσω. Ναί· ἤθελα νὰ ξεχάσω· ὄχι τὸ παιδί μου, ἀλλὰ τὰ χρόνια τῆς νύχτας μου ποὺ ζήτησαν τὴν εὐτυχία καὶ δὲν τὴν γευόμηναι, σ. 24 τοῦ χειρογράφου.

178. Καίτη: Δὲ μ' ἔνωσες ποτέ, ἐπειδὴ δὲν τῷθελες... Ὡ! Τί μαρτύριο ἦταν αὐτὴ ἡ ζωὴ μου δύο χρόνια μαζί σου! Γνώρισα τὴν περιφρόνηση, τὴν πίκρα, τὸν πόνο, τὴν ἐρημιά! Ἔφτασε νὰ μὴν εἶμαι ἐγὼ τίποτε γιὰ σένα! Νύχτες ὁλόκερες ζοῦσες ἔξω ἀπὸ τὸ στίτι μας. Σταῦρος: Μ' ἔδιωχνες ἐσύ, σ. 26.

τῆς comédie. Ἡ δραματικὴ ἀφήγηση ἀρχίζει ἀπὸ ἓνα δεδομένο σημεῖο, ἐκμεταλλεύεται σωστὰ τὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο τῆς δράσης καὶ ἀναπτύσσει ὁλοκληρωμένα τὸ θέμα της, δὲν παύει ὅμως νὰ στηρίζεται στὸ λυρικό στοιχεῖο, ποὺ ἀδυνατίζει τοὺς διαλόγους καὶ τὴν πειστικότητα τῆς δράσης καὶ δὲν ἀφήνει νὰ διαγραφοῦν καλύτερα οἱ προσωπογραφίες¹⁷⁹.

Ε'8. Ἡ Κ α σ σ ά ν τ ρ α

Τὸ ἔργο, ἀπὸ τὰ καλύτερα τοῦ Βουτιερίδη, δὲν ἔχει παρουσιαστεῖ ἀπὸ σκηνῆς, καθ' ὅσον γνωρίζουμε¹⁸⁰. Εἶναι γραμμένο σὲ ἐνδεκασύλλαβους καὶ δωδεκασύλλαβους στίχους, ἐνῶ μικρότερους στίχους ἔχουν τὰ μέρη τοῦ χοροῦ· τὸ τηρούμενο μέτρο εἶναι ἱαμβικό. Διαθέτει λιτὰς σκηνικὰς ὁδηγίες καὶ ἐξίσου λιτὰ σκηνικά. Χωρίζεται σὲ τρία μέρη καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε πρόσωπα: τὸν Ἀπόλλωνα, τὴν Κασσάντρα, τὴν Πολυξένη, τὸν Ἀστυδάμαντα καὶ τὸν Εὐρυβάτη. Διαθέτει ἓναν χορὸ ἀπὸ Τρωαδίτισσες παρθένες καὶ ἄλλα βουβὰ πρόσωπα ποὺ παριστάνουν Ἑλλήνες πολεμιστές. Ἡ δράση ἐκτυλίσσεται στὴν Τροία, λίγο πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Τρωικοῦ Πολέμου. Στὸ σκηνικὸ τοῦ πρώτου μέρους βλέπουμε τὰ προπύλαια ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς, ὅπου ἱέρεια εἶναι ἡ Κασσάντρα. Τὸ ἔργο ἀνοίγει ἓνας μονόλογος τοῦ Ἀπόλλωνα, ποὺ μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὸν ἔρωτα τοῦ θεοῦ πρὸς τὴν ἱέρεια.

Ὁ φωτεινὸς ἐγὼ θεὸς τὰ μάτια
 Τᾶριξα ἐπάνω σὲ θνητὴ παρθένα,
 Ποὺ κι' ἂν δὲ μένη ἀθάμωτη ἀπ' τὸ φῶς μου,
 Τοῦ πάθους μου ὑποταχτικὴ δὲν εἶναι.
 Θαμπόνονται τὰ μάτια· μὰ ἡ καρδιά της
 Σὰν νᾶχη μέσα ἄλλη δική της λάμψη
 Τοῦ πάθους μου τὴ φλόγα ὅλο τὴ διώχνει...¹⁸¹

Ἡ Κασσάντρα δὲν ἀργεῖ νὰ ἐμφανιστεῖ. Παρουσιάζεται εὐσεβὴς καὶ ταπεινὴ ἀπέναντι στὸν θεό, ἀλλὰ καὶ συνετὴ. Ἀποκρούει ὅσο πιὸ σεμνὰ μπορεῖ τὶς προτά-

179. Ὁ ἄλκιος Θρύλος στὴν ἐφημερίδα *Ἡ Ἑλληνίς*, στίς 12 Σεπτεμβρίου τὸ 1926, σημειώνει: Ὁ κ. Βουτιερίδης μᾶς παρουσιάζει μ' ἓνα διάλογο ρομαντικὸ καὶ ψεύτικα ὑπερ-λυρικό, μὲ ἐξάρσεις γύρω ἀπὸ τὰ ῥόδα τῆς ἀγάπης, τὸ παιδὶ ποὺ ἐνώνει τοὺς χωρισμένους γονεῖς του. Τὸ θέμα τὸ ἔχει ἐξαντλήσει ὁ Burget. Καὶ σήμερα ὁ Burget ἂν καὶ ψυχολογεῖ βέβαια πολὺ βαθύτερα ἀπὸ τὸν κ. Βουτιερίδη, δὲν ἔχει πιά θέσιν παρὰ μόνον μέσα στὴν ἱστορία τῆς Λογοτεχνίας.

180. Στὸ *Ἑλεύθερον Βῆμα* τῆς 22ας Μαΐου καὶ 3ης Ἰουνίου τοῦ 1920, ἀναγγέλλεται ὅτι πρόκειται νὰ παρουσιαστεῖ ἡ Κασσάντρα ἀπὸ τὴν Ἑλένη Χαλκούση στὸ Ὁδεῖον Ἡρώδου κατὰ τὴν περίοδον τῆς πανσελήνου. Ἡ πληροφορία στὸ βιβλίο τοῦ Γ. Σιδέρη *Τὸ ἀρχαῖο θέατρο στὴ νέα ἑλληνικὴ σκηνή. 1817-1932*, Ἰκαρος, Ἀθήνα 1976, σ. 387.

181. Βλ. Κασσάντρα, δ.π., σ. 5.

σεις του, ἐπικαλούμενη τὴν ιδιότητά της ὡς ἱέρειας. Ὁ θεὸς ἐπιμένει, ἐπικαλεῖται καὶ αὐτός, μὲ τρόπο πού θυμίζει τὴ διδασκαλία τοῦ Θαλῆ, ἀλλὰ καὶ τοὺς ὁμηρικούς θεούς, τὴν ἀνάγκη πού ὀρίζει ἀκόμα καὶ τοὺς θεούς· ἐκλιπαρεῖ σὰν ἰκέτης σχεδὸν τὴν κοπέλα, ὅμως αὐτὴ παραμένει ἀνένδοτη. "Ενας θεὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἀγαπήσει ποτὲ ὡς ἄνθρωπος καὶ ἡ Κασσάντρα, φτάνοντας στὴν ὕβρη, ἀπαντάει περήφανα πῶς περιφρονεῖ τὴ θεϊκὴ ἀθανασία τοῦ Ἀπόλλωνα, πού τὸν κάνει ἐγώιστὴ καὶ σκληρό.

Μὲ τὴν ἔξοδο τοῦ θεοῦ ἔρχεται ἡ Πολυξένη, ἡ ἀδελφὴ τῆς Κασσάντρας, γιὰ νὰ φέρεי τὰ ἀνησυχητικὰ νέα τῆς ἀφίξης τοῦ Πάρη ἀπὸ τὴ Σπάρτη μαζί μὲ τὴν Ἑλένη. Ἡ Κασσάντρα διαισθάνεται ἀπὸ τῶρα τοὺς κινδύνους καὶ λέει στὴν ἀδελφὴ της ὅτι ...τὸ ἀνθρώπινο γένος / τὸ μίσησαν οἱ θεοί· γιὰ τοῦτο κάνουν / ὄργανο χαλασμοῦ ὅ,τι πρὶν μᾶς ἦταν / δημιουργία: τὸν ἔρωτα!¹⁸² Δισήμαντα λόγια, πού ἀφοροῦν καὶ τὴν ἴδια καὶ τὴν ἐνέργεια τοῦ Πάρη.

Ἡ Πολυξένη φεύγει, ἡ Κασσάντρα μπαίνει στὸ ἱερό, ἐνῶ ἔρχεται ὁ χορὸς τῶν παρθένων γιὰ νὰ κάνει θυσία στὴν Ἀθηνά. Ζητάει ἀπὸ τὴ θεὰ νὰ τὸν βοηθήσει νὰ καταλάβει τίς συνέπειες τοῦ ταξιδιοῦ τοῦ Πάρη, οὐσιαστικὰ ὅμως προσπαθεῖ νὰ τὴν ἐξευμενίσει γιὰ τὴν ἐκλογή του (σσ. 12-14). Ἡ Κασσάντρα πού ἀκούει τὸν χορὸ βγαίνει καὶ τὸν πληροφορεῖ γιὰ τίς ἐπικείμενες συμφορές. Οἱ κοπέλες τρομάζουν καὶ συνεχίζουν τὴ δέησή τους. Τίς ἀκούει ὅμως καὶ ὁ Ἀστυδάμας πού πλησιάζει. Ἀπὸ τὸν χορὸ μαθαίνουμε τὰ συναισθήματα πού τρέφει ὁ νέος γιὰ τὴν ἱέρεια τῆς Ἀθηνᾶς. Ὁ ἔρωτας τοῦ νέου βάζει σὲ φόβο τὴν Κασσάντρα γιὰ τὴ ζωὴ του· γι' αὐτὸ τὸν διώχνει μακριά: τὸ βλέμμα τοῦ Ἀπόλλωνα πέφτει βαρὺ πάνω της. Ὁ Βουτιερίδης τὸν παρουσιάζει σὲ ἀνθρώπινη διάσταση: ὀργίζεται καὶ ζηλεύει ὅταν συνειδητοποιεῖ ὅτι ἡ κοπέλα ἀγαπάει ἕναν θνητὸ καὶ ἀποφασίζει νὰ τὴν τιμωρήσει: "Ενα θνητὸ αὐτὴ βαθιὰ ἀγαπάει! Πατέρα Δία! Στὸν Τάρταρο τὸ γιό σου / ρίξε, μὲ τὴν ἐκδικητικὴ μανία / κι' ἀπὸ Ἑρινύα σκληρότερη τὴν κάμη. | "Ενα θνητὸ αὐτὴ ἀγαπάει! Κ' ἐμένα / πιὸ κάτω ἀπὸ θνητὸ μὲ λογαριάζει!... | Μὰ πρέπει νὰ τιμωρηθῇ, ἀφοῦ θέλει / τόσο νὰ πάσχω ἐγὼ ὁ θεός! "Ας γίνω / σκληρὸς θεός! Σκληρὸς κ' ἐγώ! Στῆς Στύγας / τὸ μαῦρο ὀρκίζομαι νερὸ πῶς τέτοιον / θὰ μὲ γνωρίζῃ τώρα πιά!...¹⁸³ Ἡ τιμωρία πού τῆς ἐπιφυλάσσει εἶναι ἡ ιδιότητα νὰ βλέπει στὸ μέλλον τίς συμφορές· νὰ ζεῖ στὸ μέλλον τὴ δυστυχία καὶ νὰ καταστρέφεται ἔτσι καὶ τὸ παρόν της. Ἐδῶ ὁ Βουτιερίδης δημιουργεῖ μιὰ δική του ἐκδοχὴ τοῦ μυθικοῦ προσώπου: ὅπως παραδίδει ὁ μῦθος, ἡ Κασσάντρα δέχεται ὡς δῶρο τὴ μαντικὴ ἱκανότητα ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα προκειμένου νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς ἐρωτικὲς του προτάσεις. Ὅταν αὐτὴ ἀρνεῖται, ὁ θεὸς τῆς στερεῖ τὴν πειστικότητα τῶν ρήσεών της. Ἐδῶ ἡ μαντικὴ ἱκανότητα ἐπιβάλλεται ὡς τιμωρία. Ἡ στέρξη τῆς

182. "Ο.π., σ. 11.

183. "Ο.π., σ. 20.

πειστικότητα εἶναι ἡ ἐπίταση τῆς τιμωρίας αὐτῆς. Ἡδὴ ἡ Κασσάντρα ἀρχίζει νὰ βλέπει τίς μελλούμενες συμφορές. Τὸ φρικιαστικὸ θέαμα τὴν κάνει νὰ προσπέσει στὸν Ἀπόλλωνα καὶ νὰ τὸν παρακαλέσει νὰ τῇ λυπηθεῖ.

*Καλύτερα τὸ σκότος τοῦ Ἄδῃ νᾶχω
μὲς στὴν ψυχὴ παρὰ νὰ βλέπω πάντα
πῶς τοὺς θνητοὺς ἡ Μοῖρα σημαδεύει.
Δὲν εἶναι γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀγωνία
σκληρότερη παρὰ νὰ προμαντεύῃ
τὴν κάθε συμφορὰ ποῦ θὰ τὸν εὔρη.
Τόσο σοφὸς δὲ θέλει νᾶναι ὁ νοῦς του.
Λυπήσου με, τρανὲ θεέ, καὶ πάρε
Τὴ μαντική σου δύναμη ἀπὸ μένα.*

Ὁ Ἀπόλλωνας δὲν τὴν ἀκούει καὶ ἐκείνη ἀπαντᾷ μὲ μίσος πλέον: *Σκληρὲ θεέ! Τὸ φῶς σου εἶναι σκοτάδι / καὶ τὴν ψυχὴ πῶς νὰ μισῇ μαθαίνει*¹⁸⁴. Ἡ Κασσάντρα θέλει νὰ παραμείνει στὴν ἀνθρώπινη συνθήκη. Ἡ ἀθανασία καὶ τὸ θεϊκὸ φῶς δὲν εἶναι γι' αὐτήν. Εἶναι ἓνας ἄνθρωπος ἀνάμεσα σὲ ἄλλους καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀντέξει τῇ μοίρᾳ νὰ προδιαγράφεται στὸν νοῦ τῆς ἀπὸ πρὶν. Θέλει νὰ ζήσει τῇ ζωῇ τῆς ὡς μιὰ ἀπλή γυναῖκα, ἀλλὰ τὸ πάθος τοῦ θεοῦ, ποὺ ἔχει μεταμορφωθεῖ σὲ μίσος τῆς γεννᾷ μέσα τῆς πάλι μίσος καὶ τὴν ὀδηγεῖ σὲ μεγάλη δυστυχία.

Στὰ ἴδια σκηνικά, τὸ δεῦτερο μέρος ἀρχίζει μὲ πρόλογο τῆς Πολυξένης. Μαζὶ μὲ τὸν χορὸ στὴ συνέχεια περιγράφουν τίς συμφορὲς ποὺ ἔχουν ἐνσκήψει στὴν πόλη. Ὁ πόλεμος μαίνεται, πολλοὶ Τρῶες ἔχουν σκοτωθεῖ, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Ἕκτορας ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἀχιλλέα.

*Μέσα στὸ σύμπαν ὁ ἄνθρωπος πόσο εἶναι
Μικρὸς καὶ πόσο ὁ πόνος του μεγάλος*¹⁸⁵.

Ἡ Κασσάντρα θρηνεῖ γιὰ τὸν ἀδελφὸ τῆς. Τὰ λόγια τῆς προοιωνίζονται καὶ ἄλλες συμφορὲς, ἐνῶ ὁ χορὸς θέλει νὰ πιστεῦει ἀκόμα στὴν προστασία τῶν θεῶν. Γι' αὐτὸ θὰ ζητήσει ἀπὸ τοὺς ἄρχοντες τῆς πόλης νὰ φυλακίσουν τὴν ἱέρεια τῆς Ἀθηνᾶς γιὰ νὰ μὴ σπείρει πλέον τὸν φόβο μὲ τίς μαντεῖες τῆς. Ὁ Ἀπόλλωνας οὔτε καὶ τώρα μπορεῖ νὰ λυγίσει τὴν Κασσάντρα ποὺ τοῦ δείχνει μόνο περιφρόνηση: *Χτύπα! Ἐκδικήσου! Φέρε ὅλους τοὺς πόνους / ἐπάνω μου! Καὶ κάμε μου τὴ ζήση σὰν στεναγμὸς θλιμμένος νὰ περνᾷ. / Μὴ ἡ θέλησή σου ἀ-*

184. Ὁ.π., σ. 22.

185. Ὁ.π., σ. 25.

φέντης μου δὲ θᾶναι¹⁸⁶. Στεναγμὸς θλιμμένος θὰ πεῖ νὰ βλέπει τοὺς συμπατριῶ-
τες της, ἀλλὰ καὶ τὰ ἀγαπημένα της πρόσωπα νὰ πεθαίνουν προτοῦ κὰν πεθάν-
ουν, νὰ ξέρει τὴ μοῖρα της ἀπὸ πρὶν καὶ νὰ τὴ βιώνει στιγμὴ πρὸς στιγμὴ, νὰ
μένει μόνη στὴ ζωὴ γιατί ὅλοι οἱ δικοὶ της θὰ τὴ θεωροῦν τρελή. Ὁ Ἀπόλλω-
νας φεύγει καὶ ὁ Ἀστυδάμας ἔρχεται γιὰ νὰ τὴν πληροφορήσει ὅτι ἔχει ληφθεῖ
ἀπόφαση νὰ κλειστεῖ στὴ φυλακὴ. Αὐτὴ προσπαθεῖ μάταια νὰ τὸν κρατήσῃ μα-
κριὰ της γιὰ νὰ τὸν σώσει. Ἡ Κασσάντρα μένει μόνη μὲ τὸν χορὸ ὁ ὁποῖος, σὲ
σπασμένους δεκαπεντασύλλαβους τώρα, περιγράφει τὴ δυστυχία τῆς κοπέλας.

Τὸ τρίτο μέρος βρίσκει τὸν χορὸ τῶν παρθένων χωρισμένο σὲ δύο ἡμιχό-
ρια, αἰχμάλωτο πλέον στὰ χέρια τῶν Ἀχαιῶν. Στὸ βάθος τοῦ σκηνικοῦ κάποιες
ἀναλαμπές δείχνουν ὅτι ἡ Τροία φλέγεται. Ἡ Πολυξένη καταριέται τὴν Ἑλένη,
ὁ χορὸς τὸ βρίσκει καὶ αὐτὸ ἀκόμα μάταιο τώρα πιά. Ἑλληνες πολεμιστὲς σέρ-
νουν στὴ συνέχεια τὴν Κασσάντρα στὴ σκηνή. Αὐτὴ περιγράφει τὸν θάνατο τοῦ
πατέρα της Πριάμου καὶ ὁ θρῆνος φουντώνει περισσότερο. Ἐμφανίζεται ὁ Εὐ-
ρυβάτης, ὡς ἀπεσταλμένος τοῦ ἐλληνικοῦ στρατοῦ, γιὰ νὰ πληροφορήσῃ τίς αἰ-
χμάλωτες ὅτι θὰ συρθοῦν σκλάβες στὴν Ἑλλάδα. Ἡ Ἑκάβη θὰ πάει μὲ τὸ κα-
ράβι τοῦ Ὀδυσσεύα καὶ ἡ Κασσάντρα προλέγει τὸν θάνατό της στὴ θάλασσα. Ἡ
Ἰδία θὰ ἀκολογήσῃ ἀμέσως τὸν Ἀγαμέμνονα στὶς Μυκῆνες, ὅπου θὰ συμβοῦν
οἱ πρὸ μεγάλες συμφορές. Ἡ τελευταία ἐμφάνιση τοῦ Ἀπόλλωνα δὲν ἀλλάζει
τὴν ἀπόφαση τῆς Κασσάντρας καὶ ὁ Ἀστυδάμας, ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὴ σώ-
σει, πέφτει νεκρὸς ἀπὸ τὰ χέρια τῶν στρατιωτῶν. Ἡ κοπέλα ξεσπάει κλείνο-
ντας τὸ ἔργο:

*Σκληρὸς θεέ! Σοῦ δείχνει ὁ θάνατός του,
Ὅτι ἔχει κ' ὁ ἄνθρωπος στιγμές, ποὺ στέκει
Κι' ἀπὸ τὸ θεῖο πρὸ ψηλά!*¹⁸⁷

Ἡ Κασσάντρα ἀνήκει στὴν πολυπληθεῖ κατηγορία τῶν ἀρχαϊόθεμων δραματι-
κῶν ἔργων τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα καὶ πρὸ συγκεκριμένα σὲ ἐκείνη τὴν κατηγορία
τοῦ Τρωικοῦ κύκλου, ὅπου ἡ νίκη τῶν Ἀχαιῶν καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἥρωές τους θεω-
ροῦνται ἀπὸ μιὰ κριτικὴ ἀπόσταση καὶ μὲ ἀκριετὰ ἔντονο πνεῦμα ἀμφισβήτησης.
Τὸ ἔργο παραπέμπει θεματικὰ στὶς Τρωάδες, στὴν Ἑκάβη, καί, λιγότερο, στὴν
Ἀνδρομάχη τοῦ Εὐριπίδη, ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικές καὶ συνειδητὲς ἀποκλίσεις. Πα-
ρουσιάζονται καὶ ἐδῶ ὅλα τὰ σχετικὰ δραματολογικὰ μοτίβα τοῦ ἐπερχόμενου
κινδύνου, τὸ θρήνου γιὰ τὴν καταστροφὴ τῆς πόλης καὶ τὸν θάνατο τῶν συγ-
γενῶν, τῆς αἰχμαλωσίας τῶν γυναικῶν καὶ τὴ σκληρὴ διανομή τους στοὺς Ἀ-
χαιοὺς ἀρχηγούς. Στὴν πραγματικότητα ὅμως δημιουργεῖται ἕνας νέος μῦθος

186. Ὁ.π., σ. 31.

187. Ὁ.π., σ. 59.

μέ ἐπίκεντρο τῇ σύγκρουση τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἀνθρώπινου, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν τήρηση τῆς ἐνότητας τοῦ τόπου καὶ ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ συγκρότηση τῆς ὑπόθεσης. Ἡ πλοκὴ δὲν ἔχει πρωτεύουσα σημασίαν γιὰ τὸν συγγραφέα· ἡ ἐνότητα τοῦ χρόνου διασπᾶται, ἀφοῦ τὸ μεγαλεῖο τῆς Κασσάντρας ἀποκαλύπτεται σὲ ἐπαμειβόμενα κύματα, ἀνάλογα μὲ τὶς συμφορὰς ποὺ τὴν χτυποῦν. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ χαρακτηρίζει περισσότερο τὴν Κασσάντρα, πέρα ἀπὸ τὴ ζωντανὴ καὶ δροσερὴ δημοτικὴ τῆς γλώσσα καὶ τὴν παντελὴ ἀπουσίαν στόμφου, διδακτισμοῦ καὶ ἀρχαϊόπρεπου ὅρους, ποὺ συνήθως συναντοῦμε στὶς αὐτοαποκαλούμενες «τραγωδίαις» ὀρισμένων Ἑλλήνων συγγραφέων, εἶναι ἡ ἀνθρωπιστικὴ ματιά της. Οἱ θεοὶ εἶναι σκληροὶ ἀπέναντι στοὺς ἀνθρώπους. Ἡ στάση τῆς Κασσάντρας παίρνει προμηθεϊκὰς διαστάσεις, καθὼς ἡ ἡρώϊδα μάχεται γιὰ τὴν ἐλευθερίαν τῆς ἀνθρώπινης βούλησης ἔναντι μιᾶς ἀδυσώπητης θεϊκῆς ἰδιοτροπίας¹⁸⁸. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀπόλλωνας, σὰν ἓνας ὁποιοσδήποτε νεαρὸς ποὺ παρακινεῖται ἀπὸ τὰ ὀρμέφυτά του, παρουσιάζεται δέσμιος τοῦ πάθους του γιὰ τὴν ἡρώϊδα καὶ μάλιστα ἀνίκανος νὰ διακρίνει τὴν εὐσέβεια καὶ τὴν ὑπερφημίαν της. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, ἡ ἀνθρώπινη ζωὴ, σύντομη, ἀβέβαιη καὶ εὐθραυστη, ἔχει ἐντούτοις τὴ δική της ἀξία, ἀφοῦ ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ εὐκαιρίαν γιὰ τὸν ἄνθρωπον νὰ κατακτήσῃ μιὰ ποιότητα καὶ ἓνα ἥθος μέσα ἀπὸ τὶς πράξεις του.

Ε'9. Ὁ ἰδεολόγος

Τὸ ἔργο εἶναι γραμμένο τὸ 1931 καὶ δόθηκε στὸν Σταθάτειο διαγωνισμὸ τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων. Τὰ μέχρι στιγμῆς πορίσματα τῆς ἔρευνας δὲν ἔχουν ἐντοπίσει, κάποια δημοσίευση, ἔκδοση ἢ παράσταση τοῦ ἔργου. Σῶζεται ἓνα χειρόγραφο στὸ Ε.Λ.Ι.Α. σὲ φύλλα ἀναφορᾶς, γραμμένον μὲ πένα μαύρης μελάνης. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐβδομήντα ἐννέα σελίδες, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ δύο πρῶτες δὲν ἀριθμοῦνται. Ἡ πρώτη φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ συγγραφέα, τὸν τίτλον καὶ τὸν ὑπότιτλον (*Δράμα σὲ ὄχτῳ σκηνῆς*), τὸ ἀπόφθεγμα *Mea culpa* (ποὺ ἔσως λειτουργοῦσε καὶ ὡς ὑπότιτλος), καθὼς καὶ τὴ σημείωση: *Γιὰ τὸ Σταθάτειο Διαγωνισμὸ*. Ἡ δευτέρη μὴ ἀριθμημένη σελίδα μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ δράμα εἶναι πολυπρόσωπον καὶ ὅτι ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται σὲ μιὰ ἀγροτικὴ περιοχὴ τῆς Ἀττικῆς — ἐποχὴ σημερινή. Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου εἶναι ὁ Στάθης Ρωμανὸς, χτηματίας 55 χρόνων, ἡ Ἐλένη, γυναίκα του 50 χρόνων, οἱ δύο γιοὶ του ὁ Μίλτος, 27 χρόνων, δικηγόρος καὶ ὁ Χάρης, 25 χρόνων, μηχανικός· ἡ Ἀγγέλα, μιὰ ὀρφανὴ κοπέλα 17 χρόνων, ὁ Γ. Θεαγένης, μεγαλοκτηματίας καὶ πολιτευτὴς 50 χρόνων, ἡ Λίνα, κόρη του 22 χρόνων, ὁ Π. Δημάδης, μηχανικός 45 χρόνων, μιὰ ὁμάδα μικροκτηματιῶν· ὁ Σωτήρης, ὁ ἐμπιστος τοῦ Θεαγένης,

188. Βλ. καὶ Εὐσ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Ἡ ἀρχαιοελληνικὴ μυθολογία στὸ νεοελληνικὸ δράμα*, διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν 1997, σσ. 533-537, 906.

48 χρόνων, ὁ Ἀντρέας καὶ ὁ Γιάννης, πού ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτὸν 45 καὶ 38 χρόνων ἀντιστοίχως καὶ ὁ Δῆμος, ὁ πιδ ἔντιμος ἀνάμεσά τους 40 χρόνων. Συμμετέχει ἀκόμα ὁ Γερο-Μελέτης 65 χρόνων, καθὼς καὶ μιὰ ἄλλη ὁμάδα μικροκτηματιῶν σὲ διάφορες ἡλικίες. Τὸ ἔργο διαιρεῖται σὲ τρία μέρη καὶ σὲ ὁκτώ σκηνές ὡς ἐξῆς: Α' μέρος: Α' σκηνή σσ. 3-25, Β' σκηνή σσ. 25-33. Β' μέρος: Γ' σκηνή σσ. 34-39, Δ' σκηνή σσ. 40-47, Ε' σκηνή, σσ. 48-57, Στ' σκηνή, σσ. 58-63, καὶ τελειώνει μὲ τὶς ἐνδείξεις *αὐλαία* καὶ *διάλειμμα*. Γ' μέρος: Ζ' σκηνή, σσ. 64-78, Η' σκηνή, σσ. 78-79¹⁸⁹.

Ἡ πρώτη, ἡ τέταρτη καὶ ἡ ἔβδομη σκηνή ἐκτυλίσσονται στὸ σπίτι τοῦ Στάθου Ρωμανοῦ. Ἡ δευτέρα σκηνή σὲ ἐξοχικὸ δρόμο. Ἡ τρίτη καὶ ἡ πέμπτη σκηνή στὸ σπίτι τοῦ πλούσιου Θεαγένου. Ἡ ἕκτη σκηνή δίπλα σὲ μιὰν ἀκροποταμιά καὶ ἡ ὄγδοη σκηνή στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Στάθου Ρωμανοῦ.

Ἡ πρώτη σκηνή μᾶς παρουσιάζει ὁρισμένα πρόσωπα τοῦ ἔργου καὶ τὸ σοβαρὸ πρόβλημα πού τοὺς ἀπασχολεῖ. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὰ σχέδια σοβαρῶν ἐγγειοβελτιωτικῶν ἔργων πού ἐτοιμάζει ὁ γιὸς τοῦ Στάθου Ρωμανοῦ, Ἄλκης. Οἱ χωρικοὶ ἔχουν ἔρθει ἐξω ἀπὸ τὸ σπίτι του καὶ φωνάζουν ἀπειλητικά. Τοὺς ἀφήνουν νὰ μποῦν μέσα, ὅπου καὶ δίνουν τὶς ἀπαραίτητες ἐξηγήσεις. Ὁ Ρωμανὸς τοὺς ἀντιμετωπίζει εὐγενικά, ἀλλὰ καὶ ἀποφασιστικά. Ζητάει λεπτομέρειες καὶ μαθαίνει ὅτι ὁ γιὸς του ἔχει πείσει τοὺς γειτονικοὺς κτηματίες νὰ συστήσουν συνεταιρισμὸ καὶ νὰ ἐκτρέψουν τὴ ροὴ τοῦ ποταμοῦ, δημιουργώντας ἕνα φράγμα, μὲ σκοπὸ νὰ βελτιώσουν τὸν περιβάλλοντα χώρο, τὴν ποιότητα τῶν καλλιεργειῶν τους καί, κατ' ἐπέκταση, τὸ βιοτικὸ τους ἐπίπεδο. Ἐχει μάλιστα δοθεῖ καὶ σχετικὴ ἄδεια ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο. Οἱ χωρικοὶ δὲν βλέπουν μὲ καλὸ μάτι αὐτὰ τὰ σχέδια γιατί νομίζουν ὅτι θὰ τοὺς προκαλέσουν σοβαρὰ οἰκονομικὴ ζημιά: Σκοτωνόμαστε στὴ δουλειὰ γιὰ νὰ μᾶς δίνουν κάτι ὅσο νὰ πτωχοζοῦμε, καὶ τώρα ἔρχεται ὁ γιὸς σου νὰ μᾶς τὰ κἀνῃ ἄχρηστα¹⁹⁰. Ἡ ἀναφορὰ στὸν μεγαλοκτηματία Θεαγένου, ὁ ὁποῖος δὲν θ' ἀφίσει νὰ κἀμῃ ἄλλος ἔτσι εὐκόλα ὅ,τι δὲν τοῦ ἀρέσει, γι' αὐτὸ καὶ κάλεσε ἕνα μεγάλο μηχανικὸ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ κἀμῃ ἐκθεση, πὼς τὸ ἔργο τοῦ γιοῦ σου εἶναι βλαβερό¹⁹¹, καθὼς καὶ ἡ ἀπειλὴ τῶν χωρικῶν ὅτι μπορεῖ καὶ νὰ σκοτώσουν ἀκόμα τὸν Χάρη, ἀνησυχεῖ τὸν Ρωμανὸ καὶ ἀποφασίζει νὰ φύγει μαζὶ τοὺς γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸν γιό του. Καθὼς ἐτοιμάζεται νὰ φύγει, ἔρχεται ὁ μικρότερος γιὸς του καὶ τοῦ ζητάει νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ. Εἶναι ὅμως καλύτερα αὐτὸς νὰ μείνει σπίτι. Ὁ Μίλτος εἶναι ἐνημερωμένος γιὰ τὰ καθέκαστα. Ἡ μητέρα του τοῦ ζητάει νὰ μιλήσῃ στὸν ἀδελφό του γιὰ νὰ ἀφίση τὶς δουλειές πού ἄρχισε. Ἐτσι ἀπὸ τὸν Μίλτο παίρνουμε τὸ πρῶτο ἰδεολογικὸ πορτραῖτο τοῦ Χάρη. Εἶναι ἐπίμονος καὶ δὲν ἀλλάζει εὐκόλα γνώμη.

189. Συμπολογίζονται ἐδῶ καὶ οἱ δύο πρῶτες μὴ ἀριθμημένες σελίδες.

190. Βλ. σ. 5 τοῦ χειρογράφου.

191. Ὁ.π., σ. 6.

Πιστεύει ὅτι οἱ ἰδέες του εἶναι οἱ μόνες σωστὲς καὶ ὅτι ἡ ζωὴ τῶν ἄλλων, ποὺ κατευθύνεται ἀπὸ ἄλλες ἰδέες, σκιάζεται ἀπὸ τὸ ψέμα. "Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀνοησίες. Ἐπιπλέον, ὁ Χάρης δὲν μαλώνει μὲ κανέναν. Εἶναι ψυχραίμος καὶ μειλίχιος καὶ στὰ λόγια τοῦ θυμοῦ ἀπαντᾷ μὲ τὸν γλυκύτερο τρόπο. Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἀκόμα πὺθ ἐκνευριστικὸ γιὰ τὸν Μίλτο. Δὲ λέω! Νὰ εἶναι καλὸς κανένας, μὰ ἴσαμ' ἓνα βαθμό. [...] Τὸ Χριστὸ θέλει νὰ μᾶς κάμῃ; [...] Πρέπει, λέει, νὰ κάνῃς πάντα ὅσο μπορείς τὸ καλὸ, ν' ἀγαπᾷς τοὺς ἄλλους καὶ νὰ μὴν ἀγαπᾷς καθόλου τὸν ἑαυτὸ σου. Σὲ τέτοιον ἄνθρωπο τί μπορείς νὰ εἰπῇς; Δὲ φωνάζῃς, μητέρα, καὶ κανένα παπὰ νὰ τόνε διαβάσῃ, ἀφοῦ ἐσὺ ἔχῃς ἀκόμα τὴ θεησκευτική πίστη μέσα σου; [...] Μὲ τίς ἰδέες ποὺ ἔχει, εἶναι κάτι παραπάνω κ' ἀπὸ τρελλός. Εἶναι ἀερολόγος!¹⁹² Ὁ ἀερολόγος ὅμως δὲν ἀργεῖ νὰ φτάσῃ σπῖτι καὶ ἀνοίγῃ μὲ τὸν ρεαλιστὴ ἀδελφὸ του μιὰ ἐνδιαφέρουσα συζήτηση, ποὺ ἔρχεται ὡς ἀπάντησις σὲ ὅσα εἶπε πρὶν ὁ Μίλτος. Τοῦ λέει ὅτι στόχος του εἶναι νὰ βελτιώσῃ τὴ γῆ ὥστε νὰ βελτιωθεῖ καὶ ἡ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὴν καλλιεργοῦν. Νὰ μὴν εἶναι πιά τόσο σκλάβοι τῆς δουλειᾶς, χωρὶς καὶ νὰ μποροῦνε νὰ ζήσουνε λίγο καλύτερα· νὰ ἰδοῦνε μιὰ στάλα χαρὰ. Κι' ἀκόμη νὰ λείψουν οἱ βάλτοι καὶ τ' ἀκήνητα νερά γιὰ νὰ πάψουν κ' οἱ ἀρρώστιες νὰ σκορπίζουν τὸ θάνατο¹⁹³. Ὁ Μίλτος δὲν ἔχει παρὰ νὰ ἀντιτείνει τὰ ἐμπόδια ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσῃ καὶ τοὺς κινδύνους ποὺ πρόκεινται νὰ διατρέξῃ, ἀλλὰ ὁ Χάρης δὲν ποτεῖται. Ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ἀγάπῃ του πρὸς τοὺς συνανθρώπους του, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀσφαλεῖς ἐπιστημονικὴν του γνώσεως. "Ὅλα αὐτὰ γιὰ τὸν Μίλτο δὲν εἶναι παρὰ ἀερολογίες, ποὺ σκορποῦν ἀφειδώλευτα οἱ ἡθικολόγοι φιλόσοφοι. Ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ ἀκόμα κάνουν παρασπαραγμὰ στὴ ζωὴ τους, παρεκκλίνοντας ἀπὸ τὰ ἡθικὰ συστήματα ποὺ οἱ ἴδιοι προτείνουν. Ὁ Χάρης παρουσιάζεται κάπως σὰν ἕνας σωκρατικὸς ἀνθρωπιστής: πιστεύει ὅτι ὅλοι οἱ ἄνθρωποι διέπονται κατὰ βάθος ἀπὸ καλοσύνη, ἀρκεῖ νὰ τοὺς μάθῃ κανεὶς νὰ τὴ βρῖσκουν καὶ νὰ τὴν ἐκδηλώνουν. Μὲ τέτοιες ἀξίες ἀντιμέτωπος, ὁ Μίλτος δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα, γι' αὐτὸ ἐμφανίζεται καὶ ὁ πατέρας τους. Ὁ Στάθης Ρωμανὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἀνεχτεῖ τὴ διακύβευση τῆς κοινωνικῆς θέσης καὶ τῆς περιουσίας του ἐξαιτίας τῶν πρωτοβουλιῶν τοῦ γιοῦ του καὶ τοῦ δίνει τὸ τελεσίγραφο: ἡ σταματάει ὅποια-δήποτε ἐνέργεια ἢ φεύγει ἀπὸ τὸ σπῖτι του. Ὁ Χάρης φυσικὰ ἐπιλέγει τὸ δεύτερο. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ οὔτε ὁ Μίλτος οὔτε ἡ μητέρα του μποροῦν νὰ τὸν μεταπείσουν. Αὐτὴν τὴ στιγμὴ ἐπιλέγει ὁ συγγραφέας νὰ μᾶς δώσῃ τὴν πρώτη συνάντησις τοῦ Χάρη μὲ τὴν Ἀγγέλα, μιὰ νεαρὴ κοπέλα ποὺ ἔχει «μαθητεύσει» στὶς ἰδέες τοῦ Χάρη καὶ τὸν θαυμάζει βαθιά. Τίθεται ὅμως ἐγκαιρὰ καὶ σωστὰ ἡ ἐξῆς σκηρικὴ ὁδηγία: *Οἱ ἡθοποιοὶ ποὺ τυχὸν θὰ παίζουνε αὐτὸ τὸ μέρος πρέπει νὰ προσέξουν πολὺ νὰ μὴ δώσουνε σιὸ παίξιμό τους τόνο ἐρωτικὸ. Ἡ Ἀγγέλα*

192. "Ο.π., σσ. 8-9.

193. "Ο.π., σ. 11.

δείχνει ὅλη της τῇ λατρεία στὸ Χάρη, ἀλλὰ ἡ λατρεία της δὲν εἶναι ἀκόμη ἐρωτική· εἶναι μιὰ ἀφοσίωση βαθιά, ποὺ τήνε συνοδεύει ἡ ἀθωοσύνη της¹⁹⁴. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἀποφεύγονται ὑπολογικὲς παρεκκλίσεις, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη προοικονομεῖται ἡ συναισθηματικὴ ἐξέλιξη τοῦ προσώπου αὐτοῦ. Πρὸς τὸ παρόν, ἀποφασίζουν νὰ φύγουν μαζί, ὅχι ὅμως καὶ νὰ μείνουν μαζί στὸ σπίτι της· ὁ Χάρης δὲν θέλει, γιὰ νὰ τὴν προστατεύσει ἀπὸ τὴν κακία τοῦ κόσμου.

Ἡ δευτέρα σκηνὴ εἶναι συντομότερη, ἀλλὰ πολὺ ἐντονη. Ἐκτυλίσσεται σ' ἓναν ἐξοχικὸ δρόμο, ὅπου ὁ Χάρης καὶ ἡ Ἀγγέλα συναντιοῦνται μὲ τοὺς χωρικοὺς ποὺ εἶδαμε στὴν πρώτη σκηνή. Πρὶν ἀπὸ τὴ συνάντηση ὅμως ὁ Βουτιερίδης φροντίζει νὰ μᾶς πληροφορήσει σχετικὰ μὲ τὴ σύνθεση τῆς ομάδας τῶν χωρικῶν — κάτι ποὺ δικαιολογημένα δὲν μπόρεσε νὰ τὸ κάνει προηγουμένως, ὅταν ἡ ομάδα ἔπρεπε νὰ ἐνεργήσει ὁμόψυχα. Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς λοιπόν, ὁ Δῆμος, φαίνεται νὰ διαφωνεῖ, ἥπια ὅμως, μὲ τοὺς ἄλλους τρεῖς. Αὐτοὶ τείνουν νὰ πιστέψουν ὅ,τι κι ἂν τοὺς πεῖ ὁ Θεαγένης καὶ νὰ πραγματοποιήσουν ὅ,τι κι ἂν τοὺς ζητήσει. Ὁ Δῆμος μοιάζει ὑποψιασμένος. Βλέπει ὅτι θίγονται τὰ συμφέροντα τοῦ Θεαγένη, ὑπενθυμίζει στοὺς συντρόφους τοῦ ἐμμέσως τὴν τοκογλυφία καὶ τὴ σκληρότητα τοῦ πλούσιου αὐτοῦ κτηματία, ποὺ δὲν νοιώθει καμιά συμπάθεια ὅταν πρόκειται γιὰ οἰκονομικὸ ὄφελος, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἐναντιωθεῖ στὴ θέληση τῶν ἄλλων. Κάνει τὶς παρατηρήσεις του, χωρὶς ὅμως κάποιο πρακτικὸ ἀποτέλεσμα. Στὴ σκηνὴ ἐμφανίζεται καὶ ὁ ἴδιος ὁ Θεαγένης μὲ τὴν κόρη του Λίνα. Τοὺς δίνει νὰ καταλάβουν ὅτι ὑπολογίζει πολὺ στὴ στάση ποὺ θὰ κρατήσουν ἐναντίον τοῦ Χάρη καὶ τοὺς ὑπόσχεται ὅτι αὐτὸς θὰ τοὺς βοηθήσει μὲ κάθε μέσο. Γίνεται κατανοητὸ ὅτι ὁ Θεαγένης δὲν μπορεῖ νὰ κάνει καὶ πολλὰ πράγματα χωρὶς τὴ σύμπραξη τῶν χωρικῶν. Μάλιστα, ἐπιδιώκει νὰ φανεῖ ὅτι αὐτοὶ εἶναι ποὺ πρωτοστατοῦν καὶ ὅτι αὐτὸς ἀπλῶς συνεπικουρεῖ. Οἱ αὐθόρμητες ἐρωτήσεις τοῦ Δήμου ὅμως τὸν φέρνουν σὲ ἀμηχανία καὶ χρειάζεται ἡ παρέμβαση τοῦ Σωτῆρη καὶ τῆς Λίνας γιὰ νὰ καθησυχαστοῦν οἱ ὑπόλοιποι χωρικοί. Ὁ Δῆμος ἔχει καταλάβει ὅτι ὁ Θεαγένης θέλει νὰ βγάλῃ τὴν οὐρὰ του ἀπ' ἐξω¹⁹⁵, ἀλλὰ δὲν τολμᾷ νὰ βγεῖ ὁ ἴδιος ἐξω ἀπὸ τὴν ομάδα του. Ἀφοῦ φύγει τὸ «ἀφεντικό» τους, ἐμφανίζεται ὁ Χάρης μὲ τὴν Ἀγγέλα. Ἐκεῖνοι προσπαθοῦν νὰ τὸν ἐμποδίσουν νὰ πάει στὸ ἐργαστάριο, αὐτὸς ἐπιμένει καὶ ἡ σύγκρουση φαίνεται ἀναπόφευκτη. Ἀποφεύγεται μόνον χάρη στὴν παρέμβαση τῆς Ἀγγέλας, τὴν ὁποία οἱ χωρικοὶ σέβονται καὶ ἐκτιμοῦν ἐπειδὴ τοὺς παραστέκεται σὲ κάθε δυσκολίᾳ στιγμῇ.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου ἀρχίζει μὲ τὴν τρίτη σκηνὴ στὸ σπίτι τοῦ Θεαγένη, ὅπου ὁ πλούσιος κτηματίας ἔχει βάλει μπροστὰ τὰ σχέδιά του. Ὑπάρχει ὅμως ἓνα σοβαρὸ πρόβλημα: ὁ μηχανικὸς ποὺ ἔχει καλέσει ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα βρί-

194. "Ο.π., σ. 21.

195. "Ο.π., σ. 30.

σκει τὴν ἐργασία τοῦ Χάρη πολὺ σοβαρὴ καὶ εὐεργετικὴ γιὰ τὶς καλλιέργειες, ὅσο καὶ γιὰ τὴν υἰεΐα τῶν χωρικῶν¹⁹⁶. "Ὁμως δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ ζητούμενο· δὲν εἶναι οἱ εὐεργετικὲς ἢ μὴ συνέπειες ἐνὸς τέτοιου σχεδίου, ἀλλὰ οἱ πιθανὲς ἰδεολογικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀνακατατάξεις ποὺ αὐτὸ θὰ ἐπιφέρει. Ὁ συνεταιρισμὸς τῶν χωρικῶν δὲν θὰ βελτιώσει μόνον τὴν οἰκονομικὴ τους κατάστασιν, ἀλλὰ καὶ θὰ τοὺς στρέψει πρὸς τὸ κοινὸ τους συμφέρον, ἴσως δὲ καὶ ἐναντίον ἐκείνων ποὺ καρπώνονται μέχρι τῶρα τὸ προϊόν τῆς δουλειᾶς τους καὶ ἐκμεταλλεύονται τὴν ἀνάγκη τους γιὰ νὰ τοὺς πάρουν ἀκόμα καὶ τὰ σπίτια τους. Ὁ Θεαγένης βέβαια παρουσιάζει τὰ πράγματα διαφορετικὰ· μιλάει γιὰ ἀνατροπὴ τῆς ἰσχύουσας κατάστασης πραγμάτων, ἢ ὅποια συγκρατεῖ τὴν ἁρμονικὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων." Ἐτσι, ἓνα ἔργο φαινομενικὰ ἐγγειοβελτιωτικὸ μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει τοὺς ἀπλοϊκοὺς ἐργάτες τῆς γῆς σὲ ἀνταρσία. Ἐδῶ βρίσκεται τὸ σοβαρὸ πρόβλημα τοῦ Θεαγένη καὶ γι' αὐτὸ δωροδοκεῖ ἄδρᾶ τὸν κύριον Δημάδη, προκειμένου νὰ ἀλλάξει τὴν ἐκθεσὴ του καὶ νὰ χτυπηθεῖ τὸ «κακὸ» ἐν τῇ γενέσει του. Ὁ κυνικὸς διάλογός τους ἀποδεικνύει ὅτι ἡ γλώσσα τοῦ συμφέροντος βρίσκει λύσεις γιὰ ὅλα τὰ προβλήματα, ἀκόμα καὶ γιὰ τὶς ἡθικὲς ἀναστολὲς ἐνὸς εὐυπόληπτου ἐπιστήμονα. Πολὺ ἔξυπνα ὁ Βουτιεριδὴς μεταμορφώνει αὐτὸν τὸν ὑπερασπιστὴ τῆς ἐπιστημονικῆς ἀλήθειας σὲ ἐχθρὸ τῆς ἀλήθειας αὐτῆς, ποὺ βρίσκει μάλιστα καὶ τὸν πιὸ κατάλληλον τρόπο νὰ τὴ διαστρέψει, ὑποδεικνύοντας τὸ πιὸ πρακτικὸ καὶ ἀποτελεσματικὸ μέσο: τὴν καταστροφὴ τοῦ πρόχειρου φράγματος. Ἐτσι κλείνει ἡ συμφωνία. «Λαμπρὸς παλιάνθρωπος!» λέει γι' αὐτὸν ὁ Θεαγένης, ... θὰ μοῦ τὸ πληρώσει καὶ αὐτὸς ἀργότερα πολὺ ἀκριβὰ¹⁹⁷.

Ἡ τέταρτη σκηνὴ μᾶς ἐπαναφέρει στὸ σπίτι τοῦ Ρωμανοῦ, ὅπου αὐτὸς συζητεῖ μὲ τὴ γυναῖκα του γιὰ τοὺς κινδύνους ποὺ διατρέχει ὁ ἀνυπάκουος γιὸς τους. Ἐρχεται καὶ ὁ Μίλτος καὶ ἀκούει ἀπὸ τὸν πατέρα του ὅτι ὁ Θεαγένης θὰ σκεπτόταν ἀκόμα καὶ τὸ ἐνδεχόμενο νὰ παντρεύει τὴν κόρη του μὲ τὸν Ἄλκη. Ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ Μίλτος θέλει γιὰ τὸν ἑαυτό του τὴ Λίνα. Τὸ γεγονὸς ὅτι φεύγει ἀναστατωμένος ἀπὸ τὸ σπίτι βάζει σὲ μεγάλες ἀνησυχίες τὸν πατέρα του. Τῇ χειρότερη στιγμῇ ἐμφανίζεται ἡ Ἀγγέλα, σταλμένη ἀπὸ τὸν Ἄλκη νὰ πάρει ἓνα ξεχασμένο σχέδιο. Καὶ οἱ δύο γονεῖς τῆς ἐπιτίθενται, ἐπεὶδὴ βρίσκεται συνεχῶς δίπλα στὸν Χάρη. Τῆς ἀποδίδουν ἄλλα κίνητρα καὶ τὴν ἀπειλοῦν ἀκόμα καὶ μὲ βία. Ἡ σκηνὴ αὕτῃ προετοιμάζει οὐσιαστικὰ τὴν ἐπομένη, ὅπου ὁ Μίλ-

196. Βρίσκω τὴν ἐργασία τοῦ κυρίου Χάρη Ρωμανοῦ πολὺ σοβαρὴ καὶ πολὺ ἀξιοπρόσεκτη. Ὁ κύριος Ρωμανὸς φαίνεται νὰ εἶναι μηχανικὸς μὲ πνεῦμα δημιουργικόν. Ἐφάρμοσε ἓνα σύστημα, ποὺ μπορεῖ νὰ τὸ εἰπῇ κανεὶς ἀρκετὰ πρωτότυπο. Ἀπλὸ, μὰ πολὺ μελετημένο. Ἐγὼ ὁμολογῶ, ὅτι τὸ θαύμασα. [...] Βρίσκω, ὅτι τὸ ἀλλαξοδόμισμα τοῦ νεροῦ — ὅπως τὸ λέτε — θὰ ἔχῃ ἀποτελέσματα εὐεργετικὰ γιὰ τὴν καλλιέργειαν τῶν χτημάτων. [...] Ὅτι ὁ τόπος ὅλος θὰ πάρῃ ἐπάνω του καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς υἰεΐας. [...] ... αὕτη εἶναι ἡ ἀλήθεια ἢ ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια· ὅχι ὅσα γίνονται ἀπὸ ἀντίδραση ἢ ἀπὸ ἀμάθεια, δ.π., σσ. 34-35.

197. Ὁ.π., σ. 39.

τος πηγαίνει στὸ σπίτι τοῦ Θεαγένη γιὰ νὰ δηλώσει τὴ φιλία του καὶ νὰ κερδίσει τὴν εὐνοία τῆς Λίνας καὶ τοῦ πατέρα της. Λίγο προτοῦ φτάσει ἐκεῖ, ὁ Σωτήρης, τὸ πρωτοπαλικάρο τοῦ Θεαγένη, δίνει διαβεβαιώσεις γιὰ τὴν ὑπακοή τῶν χωρικῶν καὶ παίρνει ὁδηγίες γιὰ τὰ περαιτέρω, καθὼς καὶ κάποια ἀμοιβή γιὰ τὰ «ἐξοδά» του. Ὑστερα ἐμφανίζεται ὁ Μίλτος λέγοντας ὅτι ἐμεῖς οἱ ἄλλοι δὲ φταίμε καθόλου γιὰ τὴν ἀνόητη ἐνέργεια τοῦ ἀδερφοῦ μου. [...] Αὐτὲς οἱ εὐγενικὲς τάχατε ἰδέες του, οἱ ἠθικολογίες του, οἱ φιλάνθρωποι σκοποὶ του δὲ μοῦ ἀρέσουν καθόλου¹⁹⁸. Ὁ Θεαγένης κάνει πὼς δὲν τὸν πολυπιστεύει καὶ ζητάει ἀποδείξεις. Ὁ Μίλτος εἶναι ἔτοιμος νὰ τὶς δώσει μὲ μόλις βλέπει τὰ γλυκὰ μάτια τῆς Λίνας νὰ τὸν κοιτοῦν. Εἶναι ἄνθρωπος ποὺ ὑπολογίζει καὶ τὸ χρῆμα καὶ τὴν ἐξουσία. Αὐτὸς εἶναι ὁ ρεαλισμός του. Ὅμως αὐτὰ δὲν θὰ ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ πέσει τόσο χαμηλά, προδίδοντας τὸν ἀδελφό του, ἂν δὲν ὑπῆρχε στὴ μέση μιὰ γυναίκα· μιὰ γυναίκα ὅμως ποὺ πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του τὸν περιφρονεῖ καὶ τὸν ἀποκαλεῖ ἀνόητο.

Σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν ὑποκρισία καὶ τὴν ψευτιά στὸ σπίτι τοῦ Θεαγένη, τὸ τοπίο τῆς ἀκροποταμιᾶς στὴν ἕκτη σκηνὴ μᾶς δίνει τὴν τρυφερότητα καὶ τὴν εὐκρινὴ ἀγάπη τοῦ Χάρη καὶ τῆς Ἀγγέλας. Ἡ κοπέλα δὲν τοῦ λείει τίποτα γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τῶν γονιῶν του γιὰ νὰ μὴν τὸν στενοχωρήσει. Ἐκφράζει μόνο τοὺς φόβους της συμβολικὰ μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ ποταμοῦ. Ἐκεῖνος τὴν καθησυχάζει καὶ τὴ διαβεβαιώνει ὅτι θὰ νικήσουν. Ἡ διαβεβαίωση αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπλὴ ψυχολογικὴ συνέπεια τοῦ φόβου. Ἀς μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ἤδη ἐξυφαίνονται δύο σχέδια ἐναντίον τους: ἓνα τοῦ Θεαγένη μὲ τοὺς χωρικοὺς καὶ ἄλλο ἓνα, ἀκόμα πιὸ ὑπουλο, τοῦ Μίλτου. Ἡ αὐτοπεποίθηση τοῦ Χάρη βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τῶν προηγούμενων ἐνεργειῶν καὶ ἀντισταθμίζει κάπως τὴν πιθανότητα καταστροφῆς ποὺ γνωρίζει ὁ ἀναγνώστης. Ἐπιτείνει μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἀγωνία καὶ προσελκύει τὴν προσοχή του. Ὁ Βουτιερίδης χειρίζεται ἐπιδέξια τὰ ἀντίρροπα δραματουργικὰ στοιχεῖα, ὅπως φαίνεται καὶ ἀμέσως μετὰ: ἔρχεται ὁ Γέρο-Μελέτης μεταφέροντας μήνυμα ἀπὸ τὸν Μίλτο στὸν Χάρη —στοιχεῖο ποὺ ἐπιτείνει τὴν ἀγωνία καὶ ἐπισπεύδει τὴ δράση— ἐνῶ μετὰ ὁ Χάρης ἐξομολογεῖται τὴν ἀγάπη του στὴν Ἀγγέλα —στοιχεῖο ποὺ προκαλεῖ κάποια ἡρεμία καὶ ἀναστέλλει προσωρινὰ τὴ δράση. Εὐθὺς ἀμέσως ὅμως, ἡ Ἀγγέλα, σκεπτόμενη τοὺς γονεῖς του φεύγει μακριὰ του.

Τὸ τρίτο μέρος ἀνοίγει μὲ τὴν ἑβδομὴ σκηνή, ὅπου συνομιλοῦν τὰ δύο ἀδέλφια. Εἶναι ἡ σκηνὴ μὲ τὴν πιὸ ἔντονη δράση. Ὁ Μίλτος προσπαθεῖ γιὰ τελευταία φορὰ νὰ μεταπείσει τὸν ἀδελφό του. Τοῦ ζητάει νὰ μείνει σπίτι καὶ νὰ ἀποφύγει τὸ ποτάμι. Μπαίνει ξαφνικὰ ὁ Δῆμος καὶ φέρνει τὰ νέα τῆς καταστροφῆς. Ὁ Χάρης τὸν στέλνει πίσω καὶ ἐτοιμάζεται νὰ φύγει καὶ αὐτός. Εἶναι βαθιὰ κλονισμένος καὶ μιλάει καὶ αὐτὸς τώρα γιὰ τὸ στοιχεῖο τοῦ νεροῦ. Ὁ Μίλτος

198. Ὁ.π., σσ. 52-53.

δὲν ἀντέχει ἄλλο καὶ τοῦ ἀποκαλύπτει τὸ κακὸ ποῦ τοῦ ἔκανε. Ὁ Χάρης μένει ἐνεὸς, ἀλλὰ τὸ ξεπερνᾷ καὶ τοῦ ζητάει νὰ μὴν πεῖ τίποτα σὲ κανέναν καὶ νὰ μείνει κοντὰ στοὺς γονεῖς τους. Σπεύδει μετὰ νὰ ἐπιστρέψει στὸν τόπο τῆς καταστροφῆς. Τὰ νέα ἔχουν μαθευτεῖ καὶ ὅταν ἔρχεται ὁ Στάθης μὲ τὴν Ἑλένη, ἔχουν ἀρχίσει νὰ μετανοιώνουν. Ἡ εἴσοδος τῆς Λίνας προκαλεῖ τὴν ὀργὴ τοῦ Μίλτου, ποῦ τὴ διώχνει ἀμέσως ἀπὸ τὸ σπίτι. Ὑστερα παίρνει τὸ πιστόλι του καὶ φεύγει. Ὁ Στάθης ἔχει ἀρχίσει νὰ συνειδητοποιεῖ τὴν πραγματικότητα. Ἑλένη: *Θαροῶ, πὼς ἐπῆρε τὸ πιστόλι του. Στάθης: Καλὰ ἔκαμε! Γιὰ νὰ τὸ πάρη θὰ εἶπῃ ὅτι τοῦ χρειάζεται. Ἴσως μάλιστα νὰ ἔπρεπε νὰ τὸ πάρη προτύτερα...*¹⁹⁹. Δὲν θὰ ἀργήσουν νὰ φανοῦν τὰ ἀποτελέσματα. Ὁ Χάρης, γεμάτος αἵματα στὸ πρόσωπο καὶ ὑποβασταζόμενος ἀπὸ τὸν Μίλτο καὶ τὸν Δῆμο, μπαίνει στὸ σπίτι. Τὸν χτύπησαν ἄσχημα οἱ χωρικοὶ καὶ πιὸ πολὺ ἐκεῖνοι ποῦ ἦταν εὐχαριστημένοι ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ἡθελε, λέει ἡ μητέρα του, νὰ πάει μὲ τὸ εὐαγγέλιο καὶ μαρτύρησε. Τὸν βάζουν στὸ δωμάτιό του, ἀπ' ὅπου λίγο πρὶν τὸν εἶχαν διώξει. Ὁ Μίλτος στέκεται στὸ παράθυρο καὶ φωνάζει: «Θεαγένη! Θεαγένη δυνατέ! Φυλάξου! Ἐγὼ δὲν εἶμαι ἰδεολόγος! Ξανάγινα βῆμως ἀδερφός. Οἱ δύο μας τώρα!» Καὶ ἀκολουθεῖ ἡ στιχομυθία, ποῦ κρύβει καὶ τὴν ἰδεολογικὴ θέση τοῦ ἔργου:

Δῆμος: Γλύτωσέ μας ἀπὸ τὰ νύχια αὐτοῦ τοῦ γερακιοῦ καὶ νὰ γίνουμε σκλάβοι σου!

Μίλτος: Δὲ θέλω σκλάβους! Θέλω ἀνθρώπους ἐλευθέρους μαζί μου!

Δῆμος: Κάμε μας. Ἐμεῖς δὲν ἔχουμε τὴ δύναμη νὰ γίνουμε μόνοι μας. Κάμε μας, ὅπως τῷθελεν ὁ ἀδερφός σου!

*Μίλτος: Θεαγένη! Ἐγὼ ξέρω νὰ χτυπῶ! Οἱ δύο μας τώρα!*²⁰⁰

Ὁ Χάρης ξεψυχᾷ ἀφοῦ ζητήσει νὰ δεῖ πρῶτα τὸν ἀδελφό του. Τὸ ἔργο κλείνει μὲ τὴν ὄγδοη σκηνὴ καὶ τὴν Ἀγγέλα ποῦ φτάνει στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ. Εἶναι ἀποφασισμένη νὰ ζήσει γιὰ νὰ θυμίζει σὲ ὅλους τὸν ἄδικο θάνατο τοῦ Χάρη. Ὁ Μίλτος τὴν παίρνει νὰ ζήσει μαζί τους: *Νὰ μᾶς μαθαίνης τὴν ἀγάπη κ' ἔτσι νὰ μπορέσουμε ν' ἀρχίσουμε μιὰ καινούργια ζωή!*²⁰¹

Ὁ Ἰδεολόγος εἶναι, μαζί μὲ τὸ Γεφύρι τῆς Ἀρτας, τὴν Κασσάντρα καὶ τὴν Ἡλιογέννητη, ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ Βουτιερίδη. Γραμμένος στὰ 1931, προπορεύεται ἄλλων ὁμόθεμων ἔργων ποῦ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἀγροτικὸ ζήτημα καὶ τίς κοινωνικὲς ἀδικίες στὶς ἀγροτικὲς ἐπαρχίες, ὅπως λ.χ. τὸ Ἀπόψε θὰ θερίσουμε τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ (1946) ἢ τὸ Ὑποστατικὸ τῆς Γαλάτειας Καζαντζάκη (1949). Κάτω ἀπὸ τὸ ἀγροτικὸ πλαίσιο καὶ πίσω ἀπὸ τὸν τοπικὸ

199. Ὁ.π., σ. 74.

200. Ὁ.π., σ. 78.

201. Ὁ.π., σ. 79.

χαρακτήρα, μὲ τὸ *couleur local* καὶ τὰ ἡθογραφικὰ ἐπιχρίσματα, βρίσκεται ἡ εὐρεία κοινωνικὴ ἀναφορά, τὸ αἶτημα γιὰ ἀναδιανομὴ τῶν γαιῶν, περιορισμὸ τῆς αὐθαίρετης ἐξουσίας τῶν μεγαλοκτηματιῶν καὶ κοινωνικὴ δικαιοσύνη. Τὰ ἔχνη μιᾶς σοσιαλιστικῆς ιδεολογίας εἶναι ἐδῶ ἐμφανῆ. Τὸ ἔργο ἀναφέρεται στὸν σημαντικὸ ρόλο, θετικὸ ἢ ἀρνητικὸ, ποὺ μπορεῖ νὰ διαδραματίσει ἡ ἐπιστήμη στὸ κοινωνικὸ ζήτημα: ἡ στρέβλωσή της μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σὲ καταστροφή, ἐνῶ ἡ ἐποικοδομητικὴ ἐφαρμογὴ της καταλήγει στὴ συλλογικὴ ἀνάπτυξη καὶ τὴν ἀνοδο τοῦ βιοτικοῦ επιπέδου. ‘Η διαφθορὰ τῶν κρατικῶν ὑπαλλήλων, ἡ ιδεολογικὴ καὶ οἰκονομικὴ ἐκμετάλλευση τῶν ἀγροτῶν ἀπὸ τοὺς μεγαλοκτηματίες καὶ γενικὰ τῶν ἀδύναμων ἀπὸ τοὺς ἰσχυροὺς, οἱ κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς ἱεραρχήσεις, ἀποτελοῦν προβλήματα ποὺ παρουσιάζονται στὸν *‘Ιδεολόγο* καὶ ποὺ ὑποτίθεται ὅτι μποροῦν νὰ βροῦν τὴ λύση τους μὲ βάζση τὴν καλὸσύνη καὶ τὴν ἀγάπη. Ἀκούγεται σήμερα κάπως οὐτοπικὴ μιὰ τέτοια πρόταση, ὅμως ὁ Βουτιερίδης δὲν περιορίζεται στὸ συναισθηματικὸ νόημα τῶν ἐννοιῶν αὐτῶν. Θεωρεῖ κατ’ ἀρχὰς τὴν καλὸσύνη ἀπότοκο τῆς ἀγάπης καὶ τὴν ἀγάπη μιὰ ἐγγενὴ ἀνθρώπινη δύναμη, ἐπιβεβλημένη ἀπὸ τὴ φύση, προκειμένου οἱ ἄνθρωποι νὰ μποροῦν νὰ συστήσουν μιὰ κοινωνία. ‘Η ἀγάπη ἐπομένως, σὲ παράφραση τῆς ἀριστοτελικῆς φιλίας, εἶναι ἡ ρίζα τῆς κοινωνικότητος τοῦ ἀνθρώπου, ἡ δύναμη ἐκείνη ποὺ τὸν καθιστᾷ κοινωνικὸ ζῶο. Εἶναι ὅμως καὶ ἡ δύναμη ποὺ τὸν τρέπει πρὸς τὸ καλὸ, πρὸς τὴν ἀλληλεγγύη μὲ τοὺς συνανθρώπους του, πρὸς τὴν ἀμοιβαιότητα καὶ τὸ αἶσθημα τῆς συνευθύνης. ‘Η ἀγάπη εἶναι, θὰ λέγαμε, ἡ συνείδηση τῆς συνύπαρξης ποὺ ἔχει ὑπερβεῖ τὸν ἐγωισμό τῆς βίας καὶ ἔχει ἀνοιχθεῖ πρὸς τὸν ἄλλον, τὸν ὁποῖον ἀντιμετωπίζει ὡς ὅμοιο. ‘Ο Χάρης στὸν *‘Ιδεολόγο* κινεῖται ἀπὸ τέτοια ἰδανικά: ὁ Μίλτος στὴν ἀρχὴ ἔχει ὡς ἐλατήριο ἓναν χρησιμοθηρικὸ ρεαλισμὸ καὶ στὴ συνέχεια ἓναν ἐγωιστικὸ ἀμοραλισμὸ ποὺ ὀδηγεῖ στὴν καταστροφή καὶ στὸν θάνατο. Στὸ τέλος ὅμως διαπιστώνει τὴ δύναμη τῆς ἀγάπης γιὰ τὸν συνάνθρωπο καὶ τὴν πίστη στὴν ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου. Τὴν ἴδια ἀγάπη εἶχε στὸ νοῦ του ὁ Βουτιερίδης εἴκοσι ἐπτὰ χρόνια πρὶν, ὅταν ἔγραφε τὸν *Προσκυνητὴ* τὸ 1904, τὴν πρώτη ἐκτεταμένη ἐπικὴ ποιητικὴ σύνθεση στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, πρὶν ἀπὸ τὸν *Δωδεκάλογο* τοῦ *Γύφτου* (1907) καὶ τὴ *Φλογέρα* τοῦ *Βασιλιᾶ* (1910) τοῦ *Παλαμᾶ* καὶ τὸν *‘Αλαφροτσικωτο* (1909) τοῦ *Σικελιανοῦ*. ‘Εκεῖ ὁ Βουτιερίδης ἔγραφε γιὰ τὴ δύναμη τοῦ ἀνθρώπου:

...τρανὸς καὶ δυνατὸς λογιέται κεῖνος, ὅπου
πάνω ἀπ’ τὴ ζήση του ἔβαλε τὴν ὁμορφιά τῶν *‘Εργων*
καὶ ρίχτηκε στὸ θάνατο μὲ τὴ ψυχὴ γεμάτη²⁰².

202. Βλ. ‘Ηλ. Βουτιερίδης: *‘Ο Προσκυνητής*, Ἀθήνα 1907, σ. 25. Βλ. καὶ τὴν ἀναφορὰ στὸ ἔργο αὐτὸ ἀπὸ τὸν Χ.- Δ. Γουνελᾶ στὸ βιβλίο του *‘Η σοσιαλιστικὴ συνείδηση στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία. 1897-1912*, Κέδρος, Ἀθήνα 1984, σσ. 209-212.

Τὴν ἴδια ἀγάπη εἶχε στὸ νοῦ του καὶ ὅταν ἔγραφε τὰ *Ἀδέρφια* τὸ 1910, ἀν καὶ ἐκεῖ ἡ δύναμη διατηρεῖ πιδ ζωντανή τὴν αἴγλη ποὺ εἶχε ἀποκτήσει ἀπὸ τὸν Schopenhauer καὶ τὸν Nietzsche, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ ἀπόσταση μεταξύ ἰσχυρῶν καὶ ἀδυνάτων νὰ εἶναι μεγαλύτερη καὶ ποιοτικά ἐμφανέστερη. Ἐδῶ, τὰ φιλοσοφικά διδάγματα ἔχουν ἀφομοιωθεῖ σὲ μιὰ κοινωνιολογικὴ ὀπτική. Ἡ ὁμορφιά τῶν ἔργων κρίνεται ἀπὸ τὸ γενικὸ ὄφελος, θὰ μᾶς πεῖ στὸν *Ἱδεολόγο*, ἐνῶ λίγο μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ *Προσκυνητή*, θὰ σημειώσει: *Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος δὲν ἀποδιώχνει ἀπὸ τὰ ἔργα του τὰ ἰδανικά τῆς Καλοσύνης καὶ τῆς Ἀγάπης· μὲ τὸ φῶς τους γιὰ ὀδηγητὴ του φτάνει πραγματικά στὴν Ἀλήθεια, γνωρίζεται μὲ τὴ Δικαιοσύνη καὶ δέχεται τὴ Ζωὴ μ' ἀληθινὸν ἥρωισμό. Οἱ θρησκείες ἴσως πέσουν συντριμμία, γέννη σβηστοῦνε, ὁ ἄνθρωπος λείπει ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς, κόσμοι περάσουν, μὰ ἡ Ἀγάπη ἐνόςω θὰ ὑπάρχῃ ζωὴ θὰ μένῃ πάντα κυβερνήτρα τῆς, ἐπεὶδὴ εἶναι ἡ φωνὴ τῆς ἴδιας τῆς Φύσης.*

Ὁ μελετητής, τέλος, μπορεῖ νὰ ἐντοπίσει στὸ ἔργο κάποια στοιχεῖα ἱφενικῆς ἐπίδρασης σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ ὁράματα καὶ τὴ δράση ποὺ ἀναλαμβάνει ὁ Χάρης γιὰ τὸ κοινὸ καλὸ. Ὑπάρχουν ἀναλογίες μὲ τὸ *Ἐνας ἔχθρὸς τοῦ λαοῦ*. Καὶ στὰ δύο ἔργα ἓνας (μεσοαστὸς ἢ μέσης οἰκονομικῆς ἐπιφάνειας) ἐπιστήμονας, ἐν ὅψει τοῦ γενικοῦ συμφέροντος, ἀντιτίθεται στὸν οἰκονομικὰ ἰσχυρὸ παράγοντα καὶ θεωρεῖται στὸ τέλος ἔχθρὸς τοῦ λαοῦ. Ὁ ἰσχυρὸς καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, γιὰ νὰ παραμείνῃ ἰσχυρὸς διαστρέφει τὴν ἀλήθεια, ὑπονομεύει τὴν κοινωνικὴ δικαιοσύνη καὶ θέτει σὲ κίνδυνο τὴ δημόσια υἰεία. Μόνο ποὺ ὁ γιατρὸς Στόικμαν δὲν πιστεύει στὶς ἀνθρώπινες μάζες, εἶναι ἓνα εὐσυνειδητὸ πρόσωπο τοῦ ἀστικοῦ ἀτομικισμοῦ, ἐνῶ ὁ Χάρης Ρωμανὸς θεωρεῖ ὅτι μόνο μὲ τὴ συνεργασία τῶν πολλῶν ποὺ ἀδικοῦνται μπορεῖ νὰ ἐξαρθρωθεῖ ἡ ἀδικία τῶν ὀλίγων· αὐτὸς εἶναι ἐκπρόσωπος τοῦ νέου συνεταιριστικοῦ πνεύματος στὴν ἀγροτικὴ παραγωγὴ καὶ τῆς σοσιαλιστικῆς σκέψης γενικότερα.

Στοιχεῖα ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἀπὸ δύο τουλάχιστον παραλογές ποῦ, ὡς γνωστόν, ὁ Βουτιερίδης ἐκτιμοῦσε πολλὴ καὶ μελετοῦσε συστηματικά. Συγκεκριμένα πρόκειται γιὰ τὸ *Γεφύρι τῆς Ἀρτας*, καὶ τὴν παραλογὴ *Τὰ δυὸ ἀδελφία καὶ ἡ κακὴ γυναῖκα*. Ἡ δεῦτερη περιορίζεται στὴν ὑποθετικὴ παρεμβολὴ τῆς Λίνας μετὰξὺ τῶν δύο ἀδελφῶν, μὲ ἀποτέλεσμα, ὁ ἓνας νὰ παρασυρθεῖ καὶ νὰ γίνῃ ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὸν θάνατο τοῦ ἄλλου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ὅπου ἡ παρέμβαση τῆς γυναίκας εἶναι πραγματικὴ καὶ γι' αὐτὸ στὸ τέλος σκοτώνεται. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ *Γεφύρι τῆς Ἀρτας*, ὁ νοηματικὸς παραλληλισμὸς εἶναι πιδ γενικός. Ἡ Ἀγγέλα γιὰ μιὰ στιγμὴ ἐκδηλώνει τὸν φόβο τῆς καὶ αἰφνιδιάζει τὸν Χάρη.

Ἀγγέλα: *Ναί: Θυμῆθηκα, πὼς κάθε ποτάμι ἔχει καὶ μιὰν ἄγρια ἱστορία.*

Χάρης: *Τί θέλεις νὰ εἰπῆς;*

Ἀγγέλα: *Πάντα ὅσοι θελήσανε νὰ τὰ βάλουν μὲ τὰ ποτάμια τὸ πλήρῳσαν ἀκρι-*

βά. Κάθε ποτάμι ἔχει τὸ στοιχίό του, πὺν εἶναι ὁ φοβερός φύλακὰς του καὶ δὲν ἀφίνει νὰ χτυπᾶνε τὴ δύναμή του ἀτιμώρητα.

Χάρης: Μίλησαν, Ἀγγέλα, μέσα σου τὰ παραμύθια, πὺν ἄκουσες παιδάκι;
.....

Ἀγγέλα: Τὸ στοιχίό κάθε ποταμοῦ, ὅταν τὸ πειράζουν, τρώει ἀνθρώπους!

Χάρης: Μὰ καὶ πάντα βροθήκεν ἓνας ἄνθρωπος, πὺν τὸ νίκησε. (Χαμογελῶντας). Τώρα κ' ἐγὼ παλεύω μὲ τὸ στοιχίό, πὺν ἔφαγε τόσους ἀνθρώπους, καὶ θὰ τὸ νικήσω! Μὴ φοβᾶσαι καὶ δὲ θὰ μᾶς φάη ἐμᾶς²⁰³.

Ὁ παραλληλισμὸς δὲν εἶναι συμπτωματικὸς. Ἀφ' ἐνὸς ἀποβλέπει στὴν ἀναγωγή τοῦ Χάρη σὲ μυθικὸ ἥρωα καὶ ἀφ' ἑτέρου, ἀπὸ μιᾶ ἀντίστροφη κατεύθυνση, νὰ δώσει στὸν μῦθο τῆς παραλογῆς ἱστορικὸ καὶ κοινωνικὸ περιεχόμενο: ἂν τὸ ποτάμι εἶναι ἡ κοινωνικὴ εὐημερία καὶ δικαιοσύνη, τότε τὸ στοιχίό δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ ἐκεῖνον πὺν ἀντιστρατεύεται αὐτὰ τὰ ἰδανικὰ καὶ τὸν ὅποιο ὁ ἥρωας θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίσει.

Ε'10. Ὑστερα ἀπὸ τὴ γκρίνια

Πρόκειται γιὰ μιὰ μονόπρακτὴ κωμωδία σὲ δώδεκα σκηνές, πὺν δὲν δημοσιεύθηκε οὔτε παίχτηκε ποτέ. Ἀπὸ τὸ χειρόγραφο πὺν φυλάσσεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α. μπορούμε νὰ ἀποκτήσουμε μιὰ πρώτη εἰκόνα γιὰ τὸ ἔργο. Παίρνουν μέρος πέντε πρόσωπα: ὁ Νώντας Ροδικὸς 30 ἐτῶν, ἡ Θάλεια, γυναίκα του, 24 ἐτῶν, ἡ Φανὴ Καλλίδου, μητέρα της, 50 ἐτῶν, ὁ Τοτὸς Ρένης 25 ἐτῶν καὶ ἡ Μελομένη, ἡ ὑπέρβουλη, 22 ἐτῶν. Ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται στὸ πλοῦσιο σπίτι τοῦ Ροδινοῦ. Ἡ Θάλεια παραπονιέται στὴ μητέρα της γιὰ τὴ ζωὴ πὺν τῆς προσφέρει ὁ ἄνδρας της. Παντρεύτηκε γιὰ νὰ ἔχει μιὰ χαρούμενη ζωὴ, μόνο πὺν τὴ ζωὴ αὐτὴ θέλει νὰ τῆς τὴν προσφέρουν καὶ ὄχι νὰ τὴν προσφέρει ἡ ἴδια στοὺς ἄλλους. Ἀπεχθάνεται τὴ ρουτίνα καὶ τίς κοινοτοπίες, ἀλλὰ ὁ ἄνδρας της δὲν μπορεῖ νὰ δώσει μιὰ ἱλλουζιὸν στὴν καθημερινότητά της. Ἡ Φανή, σὲ ἀντίθεση μὲ τίς μητέρες τῆς ἑλληνικῆς κωμωδίας, δὲν συμμαρτυρεῖ τίς ἀπόψεις τῆς κόρης της. Προσπαθεῖ νὰ τὴ συνετίσει, ἀλλὰ μάταια. Ὁ ἄνδρας της τὴν κατηγορεῖ γιὰ ἐπιπολαιότητα καὶ ἀχαριστία, γιὰ αὐτὸς τὴν ἀγαπάει ἀληθινὰ καὶ κάνει ὅ, τι μπορεῖ γιὰ νὰ τὴν εὐχαριστήσῃ. Παραδόξως, γαμπρὸς καὶ πεθερὰ συνεννοοῦνται καλύτερα μεταξὺ τους.

Οἱ ἰδιοτροπίες τῆς Θάλειας ὅμως καταλαμβάνουν ὑπερβολικὰ μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου, χωρὶς παρὰλληλα νὰ ὑπάρχει καὶ οὐσιαστικὴ δράση. Πολὺ γρήγορα τὸ θέμα ἐξαντλεῖται, ἡ πλοκὴ ὀδηγεῖται σταδιακὰ σὲ ἀδιέξοδο καὶ τὸ μόνο πὺν μπορεῖ νὰ ἀναζωπυρώσει κάπως τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι εἴτε ἓνα πρόσωπο -

203. Ὁ.π., σ. 59.

καταλύτης είτε μιὰ φάρσα, πού νά ἀνατρέπει τίς ἰσορροπίες. Ὁ Βουτιεριδῆς μὲ τέρχεται καὶ τὰ δύο μέσα κατὰ σειρά. Ὅμως ἡ ἐμφάνιση τοῦ προσώπου, ἀπὸ τῇ μιᾷ μεριά, δὲν εἶναι ἀποτελεσματική, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ φάρσα τοῦ Νώντα εἶναι μὲν ἀποτελεσματική γιὰ τὴν ἀντιστροφή τῆς συμπεριφορᾶς τῆς Θάλειας, εἶναι ὥστόσο ἐπιφανειακή καὶ εὐκολα διατυπωμένη, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ φαίνεται περισσότερο ὡς λύση ἀνάγκης. Τὸ πρόσωπο, πού ὑποτίθεται ὅτι θὰ ἀποτελέσει τὸν «ἄλλον» τοῦ συζυγικοῦ ζευγαριοῦ, εἶναι ὁ Τοτός, ἕνας ἄλλοπαρμένος νεαρός, ἐγκλωβισμένος στὶς φιοριτοῦρες τοῦ ἐπιπόλαιου φλέρτ καὶ τῆς γαλλικῆς εὐγένειας. Πιὸ πολὺ ἀνδρείελο παρὰ ἐρωτικὸς ἀνταγωνιστής, σατιρικὸ κακέκτυπο ἑνὸς bon viveur μιᾶς ἀνέμελης καὶ ὑποκριτικῆς ἀστικῆς ζωῆς, δὲν μπορεῖ νὰ δώσει οὐσιαστικὸ ἐνδιαφέρον στὸ ἔργο, παρὰ μόνον μιὰ βραχεία παρατάση στὸ τέλος του. Ἐνῶ λοιπὸν τὸ ἐρωτικὸ τρίγωνο ἀποδεικνύεται ἀτελέσφορο, ἐλλεῖπει σοβαροῦ ἀντεραστῆ, κατασκευάζεται ἕνα δεῦτερο τρίγωνο, ἐν εἶδει παγίδας πού στήνει ὁ σύζυγος, ἐπινοώντας μιὰν ἐρωτικὴ ἀνταγωνίστρια. Χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ τὸ ἐρωτικὸ γράμμα, ἡ δῆθεν τυχαία ἀπώλειά του, ἡ προσποίηση ἄγνοιας ἐκ μέρους τοῦ συζύγου καὶ ἄλλες τέτοιες θεατρικὲς συμβατικότητες τοῦ boulevard. Γρήγορα, εὐκολα καὶ ἀνώδυνα ἔρχεται τὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα καί, φυσικά, τὸ happy end, μὲ τῇ Θάλεια νὰ συνειδητοποιεῖ τίς ὑπερβολὲς τῆς συμπεριφορᾶς της καὶ νὰ διεκδικεῖ, σοβαρὰ τώρα, τὴν ἀγάπῃ τοῦ συζύγου της.

Ἔργο σαλονιοῦ, μὲ ἐρωτικὰ σκέρτσα καὶ μικρῆς ἐμβέλειας σατιρικοὺς στόχους γύρω ἀπὸ τὴν ξενομανία τῶν Ἀθηναίων καὶ τὴν ἐλαφρὰ συνείδηση τῶν γυναικῶν. Εἰρωνικὴ χρῆση τῆς γαλλικῆς γλώσσας, πλατειασμοὶ στοὺς διαλόγους χωρὶς ἰδιαίτερο λόγο, κάποιοι μελοδραματικοὶ ἀπόηχοι μὲ ἀπειλὲς αὐτοκτονίας, ἀπίθανα σενάρια δῆθεν φιλανθρωπικῶν συλλόγων, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰμποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε τὸ κείμενο. Ἐπειδὴ δὲ παρέμεινε ἀδημοσίευτο καὶ ἄπαιχτο, κανέναν μελετητὴ δὲν τὸ ἀναφέρει πούθενά οὔτε καὶ ἀπὸ ἐκείνους πού συνδέονταν μὲ τὸν συγγραφέα τὸ ὑπομνηματίζει κάπου. Ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ ἴδιος τὸ περιλαμβάνει στοὺς καταλόγους τῶν ἔργων του, πού συνοδεύουν ἐνίοτε τὰ βιβλία του. Τὸ χειρόγραφο τοῦ Ε.Λ.Ι.Α. ἐπομένως, εἶναι πιθανότατα τὸ μοναδικό. Ὡς κωμωδία, πάντως, τὸ ἔργο στέκει μοναχικὸ μέσα στὴν ὑπόλοιπη δραματουργία τοῦ Βουτιεριδῆ. Πρέπει μᾶλλον νὰ γράφτηκε μετὰ τὸ 1914, ὅταν ὁ συγγραφέας εἶδε ἀρκετὰ ἔργα του νὰ παίζονται ἐπὶ σκηνῆς καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1929, ὅταν γράφει τὴν ἀρχαιοθελὴ *Κασσάντρα* καὶ λίγο μετὰ, παρακινημένος ἴσως ἀπὸ τίς ἰδεολογικὲς του τάσεις, γράφει τὸν *Ἰδεολόγο*.

Ἐπιλογικὰ

Κλείνοντας τὴ μελέτῃ αὐτὴν, πού ἀποτελεῖ ἕνα πρῶτο ἐγχεῖρημα σφαιρι-

κτῆς προσέγγισης τοῦ ἔργου τοῦ Ἡλίου Βουτιερίδου στὸν θεατρικὸ, κυρίως, χῶρο, θὰ μπορούσαμε νὰ διακινδυνεύσουμε κάποιον συνολικὸ χαρακτηρισμὸ. Ἀκάματος ἐργάτης τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων, μαχητικὸς ὑπερασπιστὴς τῆς δημοτικῆς γλώσσας καὶ τῶν νέων ιδεῶν ποὺ φώτιζαν ἀχνὰ τὴν ἐλληνικὴ κοινωνία στὶς ἀρχές τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, ὁ Βουτιερίδης, χωρὶς νὰ ἀνήκει στοὺς συγγραφεῖς τῆς πρώτης γραμμῆς, κατέχει μιὰ πολὺ σεβαστὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς δραματουργίας εἰδικότερα. Ὡς δραματουργὸς κινεῖται σὲ τρεῖς παράλληλες γραμμές: τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ, τὴ δημώδη καὶ τὴ σύγχρονη, γιὰ τὴν ἐποχὴ του, γραμμὴ τῆς ἀστικῆς δραματουργίας. Ὡς μελετητὴς τοῦ θεάτρου, ἐρευνᾷ ζητήματα κοινωνικά, ἱστορικὰ καὶ συγκριτολογικά. Ὡς κριτικὸς θεάτρου ὑπερασπίζεται τὸ θέατρο πρόξας τῆς ἀστικῆς γραφῆς, ἀπαιτεῖ τὴν αὐθεντικότητά καὶ τὴν πρωτοτυπία καὶ ἐκτίθεται στὸ κοινὸ του μὲ εὐσυνειδησία καὶ εὐθυκρισία. Γενικότερα ὡς διανοούμενος διέπεται ἀπὸ θάρρος καὶ ἐντιμότητα, ἐντατικότητα, ὑπευθυνότητα καὶ συνέπεια πρὸς τὶς ἀρχές του, ἐνῶ ὡς συγγραφέας χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ὄγκο καὶ τὴν πολυσχιδίαν τοῦ ἔργου του. Ἐνα τέτοιο ἔργο βρίσκεται στὴ σκιά ἐνὸς Παλαμᾶ ἢ ἐνὸς Ξενόπουλου, ὅμως συμβάλλει καὶ αὐτὸ ἀποφασιστικὰ στὶς πνευματικὲς ζυμώσεις τῆς ἐποχῆς καὶ στὴν καλλιέργειαν τοῦ ἐδάφους γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ ἡ λογοτεχνία.