

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΨΥΧΑΡΗ

Ο Ψυχάρης άρχισε τη σταδιοδρομία του στα γράμματα το 1881 με μια φιλολογική-θεατρολογική διδακτορική διατριβή. Πρόκειται για μια κριτική έκδοση των *Αδελφών* του Τερέντιου, με το λατινικό κείμενο, εισαγωγή-σχόλια, τα σωζόμενα σπαράγματα των *Αδελφών* του Μένανδρου, τις επιδράσεις στον Μολιέρο¹. Η εργασία του αυτή δεν του ενέπνευσε άμεσα την επιθυμία να ασχοληθεί με την θεωρία ή την κριτική του θεάτρου. Στο θέατρο στράφηκε πολλά χρόνια αργότερα κυρίως ως δραματογράφος και λίγο ως κριτικός ή θεωρητικός. Ο Σιδέρης μνημονεύει μια τραγωδία του με ομηρικό θέμα, *Οι μνηστήρες*, γραμμένη ίσως το 1865². Εν τούτοις, στη στροφή του αιώνα φιλοδόξησε να καθιερωθεί και στον τομέα αυτόν, οπότε εμφανίσθηκε με ένα πλούσιο τόμο που περιείχε ένα δράμα και μια κωμωδία, όπως και ένα πρόλογο-μανιφέστο, με τα οποία στόχευε να δώσει νέες κατευθύνσεις στο νεοελληνικό θέατρο όσο και να αναχαιτίσει ορισμένες ξενόφερτες τάσεις που το έβλαπταν κατά την άποψή του. Δεν το κατόρθωσε, ωστόσο η προσπάθειά του αξίζει μια σφαιρική εξέταση για τη θέση της στην εποχή της και μια σύγκριση με τις μεταγενέστερες δραματουργικές επιδόσεις του της δεκαετίας του '20 με πέντε μονόπρακτα, μέσα στα πλαίσια της έντονης επίδρασης που άσκησε κατά τα άλλα στη λογοτεχνία και τη γλώσσα.

Κατά πάσαν πιθανότητα, οι προβληματισμοί του σχετικά με το σύγχρονο θέατρο γενικά και το ελληνικό θέατρο ειδικότερα άρχισαν παράλληλα με του αγαπημένου φίλου του και συνοδοιπόρου στον αγώνα για το γλωσσικό Αργύρη Εφταλιώτη, όταν ο τελευταίος, εμπνευσμένος ίσως από τη μελέτη του Ψυχάρη για το «Τραγούδι του νεκρού αδελφού» και την απάντησή σ' αυτή του Νικολάου Πολίτη με μια νέα μελέτη, αποφάσισε να συνεχίσει την παράδοση της δραματο-

1. Terence: *Les Adelphes*. Texte latin publié avec une introduction, des notes en français, les fragments des *Adelphes* de Ménandre, les imitations de Molière etc. sous la direction de S.E. Benoist, par J. Psichari, Paris 1881.

2. Γιάννης Σιδέρης: «Ψυχάρης και θέατρο», *Νέα Εστία* 55 (1954), αφιέρωμα στον Ψυχάρη, σσ. 724-736· επίσης στη *Νέα Εστία* 107 (Πρωτοχρονιά 1980), αφιέρωμα στον Ψυχάρη, σσ. 26-41. Εδώ από τη δεύτερη δημοσίευση, σ. 28.



ποίησης των παραλογών που είχε αρχίσει ο Βασιλειάδης με τη *Γαλάτεια*, γράφοντας το 1892 τον *Βουρκόλακα*³. Φαίνεται πως ο Εφταλιώτης του ανάγγειλε την πρόθεσή του γιατί ο Ψυχάρης επικρότησε θερμά: «Η ιδέα σου να βγάλεις δράμα είναι ωραία. Την έχω και γω. Το λαό θα τον κάμουμε δικό μας με το θέατρο μόνο. Μας χρειάζονται δράματα γερά, που να κλαίη, να φοβάται, να τρέμη κ' έτσι να θυμάται και τη γλώσσα. Έχω ένα στο νου μου. Πιο ύστερα...»⁴. Μόλις ο Εφταλιώτης ολοκλήρωσε τον *Βουρκόλακα*, τον έστειλε του Ψυχάρη για έγκριση, την οποία και πήρε. Ο Ψυχάρης του απάντησε με ενθουσιασμό, συμβουλευόντάς τον να δημοσιεύσει το έργο του ή να το προωθήσει για παράσταση το ταχύτερο, γιατί διαφορετικά τα έργα «σκουριάζουν». Του άρεσε τόσο ώστε θέλησε να «σηκώσει» ορισμένες λέξεις και φράσεις για του δώσουν κουράγιο να γράφει και αυτός τόσο ωραία⁵. Στη δεύτερη έκδοση του 1900 αποφάσισε ότι το μόνο που δεν του άρεσε ήταν ο μονόλογος του Κωσταντή ως βρικόλακα, όπου και έκανε υποδείξεις⁶ (η σκηνή αυτή γενικά θεωρείται η δυνατότερη του έργου). Μέσα στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα ο μοντερνισμός κάνει την εμφάνισή του και στο θέατρο – στην πεζογραφία και την ποίηση υπάρχει ήδη από την προηγούμενη δεκαετία – με γενικά θεωρούμενο ως ορόσημο την παράσταση των *Βρικόλακων* του Ίψεν το 1894⁷. Μολονότι η πρόσληψη και επίδραση του Ίψεν, ο «Ίψενισμός» συνδέθηκε στενά με το κίνημα του δημοτικισμού, οι καθοδηγητές του τού εξωτερικού αντιτάχθηκαν σθεναρά, δημιουργώντας ρήξεις στο μέτωπο. Ο Εφταλιώτης πρώτος επιτέθηκε το 1899 στις επάρατες τάσεις που ονόμασε «Ίψενογερμανισμό» και περιλάμβαναν εκτός από την ενασχόληση με τον Ίψεν και τις επιδράσεις του, κυρίως τις αντίστοιχες του Νίτσε, δίνοντας έμφαση στην ανάγκη της ελληνικότητας. Επίσης καταφέρθηκε κατά του συμβολισμού και

3. Βλ. Κ. Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε. Είναι ακόμα μαζί μας», *Ο λαϊκός πολιτισμός των χωρών της Μεσογείου, 19ος-20ός αι.*, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου του Κέντρου Κρητικής Λογοτεχνίας, 15-17 Απριλίου 2004, Μυρτιά Νομού Ηρακλείου, υπό έκδοση (και στην *Παράβασι* 7, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών υπό Έκδοση).

4. Γράμμα του Ψυχάρη στον Εφταλιώτη με ημερ. 10 Αυγ. 1892 (*Γιάνη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία*, επιμ. Σταμ. Κ. Καρατζά-Ερατ. Γ. Καψωμένου και ερευνητικής ομάδας, τόμ. Α': κείμενα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Τομέας Μεσαιωνικής και Κλασικής Φιλολογίας, Νεοελληνικές Έρευνες αρ. 6. Εποπτεία Ερατ. Γ. Καψωμένου, Ιωάννινα 1988, σ. 44, αρ. 33[34/Α]).

5. Γράμμα του Ψυχάρη στον Εφταλιώτη με ημερ. 17 Νοεμ. 1892 (ό.π., σ. 47, αρ. 38[39]).

6. Ό.π., σ. 289, αρ. 242 (225) με ημερομηνία 15 Μαΐου 1900.

7. Το θέμα αυτό είναι αρκετά μελετημένο. Επιλεκτικά βλ. Ν. Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1883, όπου και αναλυτικά η διένεξη και άλλες αντιδράσεις, σσ. 93-97· Β. Πούχγερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

του νατουραλισμού⁸. Ο Παλαμάς διαφώνησε κάθεται: «Καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, νατουραλισμοί, συμβολισμοί, ιψενογερμανισμοί [...] όλοι οι εις ισμοί σεισμοί [...] Τρισευλογητός ο Ιψενογερμανισμός, ανίσως τα ζωογόνα του ρεύματα φθάσουνι και μέχρι της συγχρόνου νεοελληνικής ψυχής»⁹. Ο Εφταλιώτης, σε δεύτερο άρθρο, αρχικά υποχώρησε κάπως εξηγώντας ότι εννοούσε τις αναφομοιώτες μιμήσεις, τελικά όμως ξέσπασε φλογερά: «Όταν ένας λαός στέκεται και αντιλαλεί ξένα ηγήματα πάει να πει πως δικό του ή δεν έχει να πει και είναι κλούβιος, ή έχει και δε μπορεί και είναι αρχάριος»¹⁰. Ο Ψυχάρης συμφώνησε με τον φίλο του και ετοιμάστηκε να μπει στον εμφύλιο, με κάποια προσοχή όμως για να μη λαβώσει δυνατά τους οπαδούς και συνοδοιπόρους. Στην αλληλογραφία με τον Εφταλιώτη φυσικά δεν είναι διακριτικός. «Συμβολισμός. Μπας και φταίω εγώ τάχατι να είναι γαϊδούρια, αν είναι κεφάλια δίχως μυαλά, αν είναι μαϊμούδες οι συμβολιστάδες οι δικοί μας, μαζί μ' αφτούς κι ο Παλαμάς, που δεν κατάλαβαν, αδερφέ, τι θα πει συμβολισμός και πού φωλιάζει ο αληθινός, ο ρωμαίικος ο συμβολισμός; Άνοιξε, να σε χαρώ, τα δημοτικά παραμύθια, όπως το κάνω ίσια ίσια τώρα που διαβάζω κάθε βράδυ του Ρίο τη συλλογή πάρε τα τραγούδια του λαού και βλέπεις [...] Παίρνει κανείς ό,τι θέλει βάζει και λιγάκι δικό του και γίνεται ποίημα που δεν το υποψιάζονται αφτοί μας οι απελέκητοι, που μόνο τους ξένους ξέρουνε, που ξένα μυαλά πιπιλίζουνε, γιατί ξερά είναι τα δικά τους. Μα να σου πω, καλά το συλλογίστηκα να βάλω και τα δέντρα να καλούνε στο Γουανάκο. Και θα προσπαθήσω να κλέψω κ' εγώ από την αντίληψη του λαού, να τους δείξω τι είναι και τι θα πει συμβολισμός που νάναι και ρωμαίικος. Και με το συμπάθειο, στον "Πρόλογο" θα χέσω τον Ίπσεν και το Νίτσε μια χαρά»¹¹.

Μπορούμε να πούμε ότι πραγματοποίησε την απειλή του. Τον Δεκέμβριο του 1901 εκδόθηκε ο τόμος *Για το ρωμαίικο θέατρο*¹², με τον περίφημο «Πρόλογο» και δύο έργα. Στον «Πρόλογο» δήλωσε στην πρώτη κιόλας σελίδα ότι τα δύο έργα του τόμου, το δράμα *Ο Κυρούλης* και η κωμωδία *Ο Γουανάκος*, ασφαλώς θα ξενίσουν γιατί δεν μοιάζουν με άλλα έργα, είναι όμως βέβαιος ότι διαθέτουν

8. Α. Εφταλιώτης: «Αληθινή και ψεύτικη τέχνη», Άπαντα, τόμ. 2ος, αναστήλωσε Γ. Βαλέτας, Αθήνα 1962, σσ. 627-630 (αναδ. από *Το Άστυ*, 21 Ιουλ. 1899).

9. Κ. Παλαμάς: «Η φαντασία και η πατρίς», Άπαντα, τόμ. 2ος, σ. 288 (αναδ. από *Το Άστυ*, 9 Αυγ. 1899).

10. Α. Εφταλιώτης: «Αληθινή και ψεύτικη τέχνη Β», ό.π., σ. 631.

11. Γιάνη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, ό.π., σ. 310, αρ. 262(245), ημ. 9 του Σταβρού 1900.

12. Είχε ορισμένους προβληματισμούς για τον τίτλο. Αρχικά ήθελε να το ονομάσει *Φως και σκοτάδι*, τελικά όμως προτίμησε κάτι που να υποδηλώνει δράμα και κωμωδία χωρίς να χρησιμοποιήσει τις λέξεις αυτές. Επίσης δεν ήθελε να περιέχει τη λέξη θέατρο για να μην του το κλίνουν «του θεάτρου». Δοκιμαστικά πρότεινε *Για τη σκηνή*. Θα του άρεσε «τίποτις συμβολικό». Κατέληξε όμως στον γνωστό (*Γιάνη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία*, ό.π., σ. 398, αρ. 348[331], ημ. 25 του Σταβρού 1901).

θεατρική αποτελεσματικότητα¹³. «Ό,τι κάνει κανένας πρέπει να το κάνει όπως ο ίδιος ξέρει. Μα καλά, μα κακά όσα γράφω, το βέβαιο πως είναι δικά μου. Από κανέναν δεν τα πήρα. Μήτε Νίτσηδες γνωρίζω, μήτε Ιπσένηδες, μήτε διαβόλους [...] Μπορεί, δε λέω, μερικοί λιγόμεναλοι μαλλιαράδες να τα βλέπουν αλλιώς τα πράματα. Μπορεί και το νου τους να σκοτώνουνε για να βγουν άξαφνα ίδιοι τους Νίτσηδες, Ιπσενέοι κι ό,τι άλλο θέλεις»¹⁴. Κατά την άποψή του οι Ρωμιοί και ιδιαιτέρως οι Αθηναίοι είναι ανώριμοι, παιδιά και μάλιστα κακοαναθρεμμένα, «όχι όπως είπα το λαό στα χωριά, μα την κοινωνία [...] τον τύπο και τους υπουργούς και βουλευτάδες [...] ίσως πιάω απ' όλους τους δραματογράφους, Ιπσενάιους και Νίτσαίους, όλους ένα κουβάρι»¹⁵. Για πολλές σελίδες το θέατρο λησμονείται ανάμεσα σε σοβαρότερα θέματα εθνικής πολιτικής και εθνικού χαρακτήρα, γλωσσικά και γραμματικά σχόλια και επικρίσεις της ιμπεριαλιστικής πολιτικής του Γουλιέλμου εμπνευσμένης από τον Νίτσε, απόψεις που στην ουσία αποτελούν τον ιδεολογικό πυρήνα του *Κυρούλη*. Στο δεύτερο μέρος του «Πρόλογου» που επιγράφεται «Το δράμα» ασχολείται όντως κάπως περισσότερο με το θέατρο, επιτρέποντάς μας να διακρίνουμε τις ιδέες του που το αφορούν. Κατ' αρχάς σχολιάζει αρνητικά το κλασικό γερμανικό δράμα των Goethe και Schiller ως πώληση-φιλολογία και θετικότερα το σύγχρονο των Hauptmann, Sudermann και Grillparzer ως το πλέον αξιόλογο σύγχρονο, υποδεέστερο εν τούτοις, και καταλήγει: «Κι' έτσι δε βλέπω πού είναι το γερμανικό δράμα, μήτε να τάβγαλε πέρα το θέατρο το γερμανικό. Νομίζω ξεναντίας πως ο λαός ο ρωμαίικος είναι γεννημένος για τη δραματοουργία, προικισμένος για το θέατρο»¹⁶. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν είναι εμφανές αν ως απόδειξη φέρει κανείς «τα δράματα και τις κω-

13. «... ίσα ίσα, παιδιά, εκείνο που μου αρέσει κιόλας να μου το λέτε, εκείνο που είχα στο νου μου να γίνη, να μη μοιάζω δηλαδή μ' άλλο δράμα ο *Κυρούλης*, όχι και πως το θέλησα, μα έτσι ήρθε και μοναχό του το πράμα. Σταθήτε να παραστηθή και τότες βλέπουμε, είναι μαθές ή δεν είναι γραμμένο για το θέατρο» (Ψυχάρης: *Για το ρωμαίικο θέατρο*, Αθήνα 1901, «Πρόλογος», αναδημ. *Κριτικά κείμενα*, φιλολογική επιμέλεια-μετάφραση Φιργένεια Μποτοροπούλου, τόμ. 1ος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1997, σσ. 166-248, εδώ σ. 167).

14. Ο.π.

15. Ο.π., σσ. 168-169.

16. Ο.π., σσ. 193-194. Ο Ψυχάρης σχολιάζει το γερμανικό θέατρο ως απάντηση στο άρθρο του Julius Constantin v. Hoesslin, δημοσιευμένο αρχικά στο γερμανικό περιοδικό *Das literarische Echo*, 1.3.1900, σ. 771 και κατόπιν μεταφρασμένο ως «Γερμανική φιλολογία», *Το Περιοδικόν μας* 1900, σσ. 128-130. Ο Hoesslin εκφράζεται πολύ υποτιμητικά για τους σύγχρονους Έλληνες και για τη δραματοουργία τους, παρούσα και μελοντική (!). Ο Βάλτερ Πούχνερ («Ο πρόλογος για το *Ρωμαίικο θέατρο* του Ψυχάρη», στον τόμο *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 37-38) θεωρεί τις απόψεις του «Γερμανού δημοσιογράφου» ανόητες και κακοήθεις, ανιστόρητες και ανάξιες λόγου. Ο Ψυχάρης τις ανασκευάζει μεν, αλλά με χαρακτηρισμούς για τους Έλληνες και το ελληνικό θέατρο

μωδίες που μας κατάστρωσαν ως τώρα οι δασκάλοι στο χαρτί»¹⁷. Ο Εφταλιώτης παρατήρησε ότι τα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν δραματική δομή¹⁸. Ο Ψυχάρης επαυξάνει, ανιχνεύοντας θεατρικότητα στον καθημερινό λόγο¹⁹. Δράμα θα πει αδιάκοπη ενέργεια, αλλά και παντοτινή ομιλία: επομένως «ο Ρωμιός δε μεταδίνει ζωή μοναχά, δίνει και λαλιά, τα κάνει δράμα [...] Μέσα του η ενέργεια είναι τόσο μεγάλη, που όχι μόνο στην κουβέντα με άλλους, μα και σα μονολογάει, σα συλλογιέται, παίζει δράμα»²⁰. Βαθμιαία και ο ίδιος καταστάλαξε στο δράμα. Φυσικά στη δημοτική, αν και δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι ο Κυρούλης του είναι το πρώτο δράμα στη δημοτική: προηγήθηκε ο Βουρκόλακας του Εφταλιώτη και πρωτύτερα το αριστούργημα *Η θυσία του Αβραάμ* και η *Ερωφίλη*. Δείχνει μάλιστα αξιοθαύμαστη θεατρολογική οξυδέρκεια, αντικρούοντας την θεωρία του Σάθα για την ύπαρξη βυζαντινού θεάτρου, ένα θέμα και μια συζήτηση η οποία κρατά πάνω από έναν αιώνα, και τα πορίσματά της κλίνουν προς την άποψη του Ψυχάρη²¹. Συνδέει την τελειομανία των αρχαίων Ελλήνων με τη φιλοσοφία του Γιαννίρη του, οδηγώντας τον συλλογισμό στο ότι το δραματικό αυτό είδος παράκμασε αφού έφτασε στο κορύφωμά του (ερμηνεύει με τον τρόπο αυτό ένα χωρίο του Αριστοτέλη²²). Ως απαρχή του νεοελληνικού θεάτρου ορίζει το κρητικό θέατρο. Κατόπιν προχωρεί για να αναλύσει τα δικά του. Ο Κυρούλης, αν τοποθετείται στη Ρωσία και στον Μεσαίωνα, στην πραγματικότητα αφορά στη σύγχρονη εποχή. «Προσπάθησα να βγη από το δράμα μου ένα νόημα. Νόημα της ψυχολογίας συνάμα και της ηθικής». Ασχολείται με «τους παντοδύναμους

που τις πλησιάζουν. Δεν κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν εδώ οι απόψεις του Hoesslin, ιδιαιτέρως μάλιστα οι δυσοίωνες θεατρικές προβλέψεις του, ας σημειωθεί μόνο ότι ο Ξενόπουλος, σχολιάζοντας τα λεγόμενα του Ψυχάρη, διευκρινίζει ότι «ο φίλος μας κ. Ιούλιος Έσλιν είναι πολύτης Έλλην και μάλιστα έφεδρος ανθυπολοχαγός», θέλοντας να τονίσει την άγνοια του Ψυχάρη για τα ελληνικά πράγματα. Επίσης χαρακτηρίζει τα διάφορα περί του λογίου που στράφηκε κατά της δημοτικής επειδή ο Ψυχάρης δεν του έκανε βίζιτα ή για εκείνον που δεν του δάνεισε χρήματα, για την πρόταση στον πρωθυπουργό να απολύσει τον υπουργό παιδείας Στάη και τις επιστολές του Goethe που έχει στην κατοχή του «ανεπίτρεπτες αφέλειες» (Γ. Ξενόπουλος: «Φιλολογία», *Παναθήναια* 3 [15 Φεβ. 1902], σσ. 299-300).

17. Ψυχάρης, ό.π., σ. 195.

18. Α. Εφταλιώτης: «Τα τραγούδια μας», *Άπαντα*, τόμ. 2ος, ό.π., σσ. 531-534 (αναδ. από περ. *Εστία*, α' εξάμ. 1890, σσ. 626-627).

19. «Να προσέξη κανείς ακόμα παραπάνω, θα καταλάβη πως δράμα παντοτεινό είναι η κουβέντα του Ρωμιού» (ό.π., σ. 196).

20. Ο.π., σ. 197.

21. Ο.π., σσ. 198-199. Εκτός από τον Βουρκόλακα, αρκετά έργα στη δημοτική γλώσσα γράφτηκαν στη διάρκεια του 19ου αιώνα. Τα περισσότερα ήταν βέβαια κωμωδίες. Μέσα στην τελευταία δεκαετία εμφανίστηκαν και δράματα, λ.χ. του Καμπύση, του Ξενόπουλου, του Δ. Καμπούρογλου και άλλα, όπως και τα δραματικά ειδύλλια.

22 «πολλές μεταβολές μεταβαλούσα η τραγωδία επαύσατο, επεί έσχε την αυτής φύσιν», *Ποιητ. Δ'*, 16 (ό.π., σ. 199).

του κόσμου», λ.χ. σαν «το φίλο μου του Γουλιέλμο», αλλά και τον Μπίσμαρκ, που αδικούν και εγκληματούν ατιμωρητί. Αντίθετα από τα ρομάντσα και τα δράματα, η πραγματικότητα και η ιστορία δείχνουν ότι ο κακός όχι μόνον δεν τιμωρείται, αλλά πεθαίνει ήσυχος, δοξασμένος και πλούσιος. Οι φτωχοί και οι αδικημένοι μόνο καταδικάζονται για κάποιο μικρό λάθος που έκαναν, δίχως να είναι υπεύθυνοι αυτοί αλλά η εξαθλίωσή τους, η έλλειψη παιδείας, η κοινωνία με άλλα λόγια. Δεν αντέχει να αποφασίσει πως «δικαιοσύνη δεν υπάρχει». Προτιμά να έχει ως πιστεύω τους στίχους της Ηλέκτρας του Σοφοκλή που προβλέπουν την έλευση των Ερινύων. «Με τους στίχους αφοπύς στην καρδιά μου μέσα, έγραφα και το δράμα μου»²³. Μνημονεύει τις δικαιολογημένες λαϊκές εξεγέρσεις και βέβαια τη γαλλική επανάσταση, προβλέπει ίσως μια γερμανική επανάσταση ενάντια στον Γουλιέλμο ωστόσο «ο μικρός θα γίνη μεγάλος, όχι μόνο με το να ξελοθρέψει τους μεγαλύτερους, παρά να χαρή την ύπαρξη και το δικαίωμά του [...] τι πράμα είναι η αληθινή Δικαιοσύνη, δηλαδή ζήσιμη ζωή, δικαιοσύνη για όλους. Ως εκεί το δράμα μου δεν πάει. Κοιτάζω μόνο να δω τι βγαίνει από την αδικία, τι λογής πάθος και λογισμοί γεννιούνται στα σπλάχνα του φτωχού, σαν πολεμάη τους μεγάλους». Έχει άλλωστε και θετικό μήνυμα το έργο: είναι η Αγάπη, που την αντιπροσωπεύει μια γυναίκα. Δεν ξεκαθαρίζει αν πολιτική του πρόθεση είναι η δημοκρατία ή ο σοσιαλισμός, πάντως κάτι σχετικό. Ως προς τις δραματογραφικές τεχνικές, αποφάσισε να παραλείψει τον πίνακα των δραματικών προσώπων και τις εξηγήσεις για το τι είναι ο καθένας, αφήνοντάς το να διαφανεί από τις ρήσεις, ακόμα και από τις κινήσεις κάθε θεατρικού προσώπου που αποκαλύπτονται από τον διάλογο. «Κ' έτσι για τη μέσα τη δράση, για τη δράση της ουσίας, νόμισα καλό κάπως να τ' αλλάξω τα συνηθισμένα τα συστήματα». Επίσης διαφανεί με τον χωρισμό σε πράξεις και προτίμησε τις σκηνές σύμφωνα με τις ενότητες της δράσης, μιμούμενος τη ζωή. Τελειώνοντας διευκρινίζει ότι αν και το δράμα του είναι γραμμένο για την Ελλάδα, που αδικίες υπέστη πολλές, ελληνικά πρόσωπα δεν έχει μέσα και δεν θα πρέπει να αναζητηθούν. Ως προς την κωμωδία, το έναυσμα υπήρξε κάπως ασυνήθιστο. Την έμπνευση άντλησε από την έκδοση του Συλλόγου προς Διάδωσιν Ωφελίμων Βιβλίων του Δημητρίου Βικέλα ενός βιβλίου με τίτλο *Η Γη του Πυρός*, μεταφρασμένου από τον Βικέλα, από το οποίο δανείστηκε τα απίθανα ονόματα των δραματικών του προσώπων Κουμπόπουλος, Μοναστηριώτης και Καλαθούνα και ένα ζώο που λέγεται Γουανάκος, ένα είδος λάμα. Σατιρικός στόχος του είναι ο Βικέλας, η ήπια καθαρεύουσά του και ο Σύλλογος, αλλά κεντρική ιδέα του φυσικά το γλωσσικό ζήτημα. Μιλώντας για τη σύλληψή της με τους φίλους του Κακλαμάνο και Εφταλιώτη και γελώντας μαζί τους, ξαφνικά κατάλαβε τι θα μπορούσε να αποτελέσει τον ελληνικό συμβολισμό. Είναι «η Ιδέα που από μέσα ζωντανέει την ποίηση». Ο συμβολισμός που έχει

23. Ο.π., σσ. 201-203. Από την *Ηλέκτρα*, οι στίχοι 472 εξ.

κατακλύσει την Αθήνα προέρχεται είτε από τη Μόσχα είτε από τα Παρίσια, δεν θα έπρεπε όμως. Ο τόπος ζητά συμβολισμούς από την ποίηση του λαού, που έχει ακόμα πολλούς κρυμμένους θησαυρούς να προσφέρει. Αυτό αποτελεί ευθύνη των «γραμματιζούμενων». Να παίρνουν τα λαϊκά τραγούδια και τα παραμύθια, «να χύνουμε όμως μέσα και λίγη φιλοσοφία, λίγη ποίηση, ως και λίγη επιστήμη [...] το ζήτημα σήμερας αφτό είναι, δηλαδή όχι μόνο εμείς οι γραμματισμένοι να καλλιεργούμε το λαό, μα κι απ' το λαό να καλλιεργηθούμε. Αφτός είναι ο σωστός, ο μόνος τρόπος και για την ψυχή και για τη γλώσσα»²⁴. Στις επόμενες (πολλές) σελίδες το θέατρο λησμονείται για να επανεμφανιστεί στις τελευταίες, όπου, εν μέσω κακολογιών για τον Σουρή και τον Βικέλα, υποδεικνύει τον Νικόλαο Λεκατσά για να ανεβάσει τον *Κυρούλη* και τον Ευάγγελο Παντόπουλο για τον *Γουανάκο*, βεβαιώνοντας ότι θα κερδίσουν κάμποσες λίρες, αν και φυσικά τα έργα δεν αποκλείεται να παιχτούν πρώτα στο Παρίσι. Τελειώνει δημοσιεύοντας ένα προσβλητικό γράμμα που έγραψε στον Βικέλα και εκείνος δεν απάντησε. Προτείνει να «τους αφήσουμε γεια τους δασκάλους» του είδους του και μέσα στις τόσες μικρολογίες προσθέτει μια εύχη νότα: «Όσο έγραφα το δράμα, όσο έγραφα την κωμωδία, ζούσα και βασίλεβα, που λένε, στον κόσμο τον ολόλαμπρο των ιδεών, στα πασίχαρα τα βασίλεια που ανοίγει ο νους τα φτερά του και τρέχει να πιάσει, σα λούλουδα πρωτομαγιάτικα, πότε το ένα, πότε τ' άλλο ιδανικό»²⁵.

Ο *Κυρούλης* παίρνει τον τίτλο του από το όνομα του κεντρικού θεατρικού προσώπου, ενός Ρώσου αγρότη-εργάτη του μεσαίωνα – η ιδιότητά του ως δουλοπάροικου ή η λέξη μουζίκος δεν χρησιμοποιείται. Είναι υποκοριστικό του Κύριλλος, όπως εξήγησε στον Εφταλιώτη, θεωρεί όμως το Κύριλλος φοβερά δασκαλίστικο και επί πλέον τον ονομάζει *Κυρούλη*, όχι κύρη: πατέρα, αποκατεστημένο άνθρωπο, αφέντη²⁶, δηλαδή κάτι σαν «ανθρωπάκο». Το έργο αποτελεί καταγγελία ενάντια στον κυβερνήτη-υπεράνθρωπο, τον οποίο παρουσιάζει από την αρνητική όψη. Εκτός από τον νιτσεικό όρο «υπεράνθρωπος», ο Ψυχάρης χρησιμοποιεί και τον όρο «περάνθρωπος» υποδηλώνοντας ίσως πέρα από την ανθρωπιά και «απεράνθρωπος», μια ανώμαλη εκδοχή ανθρώπου. Τέτοιοι είναι στο έργο όλοι οι ηγέτες, όποια φιλοσοφία ή χαρακτήρα και αν έχουν. Ο δούκας Παύλος του «χωριού», όπως ονομάζονται απλά τα φέουδα, ακολουθεί ιμπεριαλιστική πολιτική, με καταδότες και ακιτάτορες, για να προσαρτήσει στο δικό του το διπλανό δουκάτο του ηπιότερου, αλλά αδύναμου και αναποφάσιστου δούκα Πέτρου. Τελικά καταλαμβάνει το δουκάτο του Πέτρου με πόλεμο, πεθαίνει όμως από φυσικό θάνατο, αφαιρώντας από τη δυναμική και προοδευτική εξαδέλφη του

24. Ο.π., σσ. 214-215.

25. Ο.π., σ. 245.

26. Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, 6.π., σ. 448, αρ. 382(365), ημ. 8 του Γενάρη 1902.

πριγκίπισσα Ελένη τον σκοπό της ζωής της: να τον σκοτώσει. Τον διαδέχεται ο φιλολαϊκός πρίγκιπας Αλέξανδρος. Ο Κυρούλης όμως, ο οποίος στην αρχή ήταν απόλυτα και συνειδητά υποταγμένος στην αυταρχική εξουσία και στη μοίρα του, ύστερα από τη δολοφονία της μάνας του και εμπνευσμένος από την ηρωική γοητεία της Ελένης, τον σκοτώνει, γιατί «να γίνει περσάνθρωπος; Μάλιστα! Σώνει μας πια και τους ξέρουμε. Δε με μέλει εμένα ποιος θα βασιλέψη, φτάνει να μη βασιλέψουν οι παραθρόνοι. Καιρός κ' οι αθρόποι τώρα να βασιλέψουνε, καιρός να βασιλέψη κι ο λαός». Σαφώς ένα πολιτικό έργο με σύγχρονες νύξεις, ενδεχομένως και ελληνικές, παρά τη δήλωσή του για το αντίθετο²⁷. Στον Εφταλιώτη γράφει ότι δεν ήθελε να νομίσουν ότι ο Δούκας Πέτρος είναι ο «Γιόργος», δηλαδή ο Γεώργιος Α'. Αρνείται να βγάλει την τελευταία φράση για τη βασιλεία του λαού, γιατί «τέτοια είναι κι όλη του δραμάτου η ιδέα», ακόμα και αν κινδυνεύει να θεωρηθεί ότι «το λέω αφτό για να τους σηκώσω το βασιλιά τους», όπου να τους «σηκώσω» μάλλον σημαίνει ψυχαριστί «διώξω» ή «κατάγγειλω». Από τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση, ενδεχομένως το δουκάτο του Παύλου να συμβολίζει τη Βουλγαρία και του Πέτρου την Ελλάδα. Υποτίθεται άλλωστε ότι ο Παύλος συμμαχεί με τους Τούρκους²⁸. Προφανώς δεν είναι τυχαίο ότι τοποθέτησε το έργο στη Ρωσία, που στη στροφή του αιώνα έβραζε από σοσιαλιστικά και αναρχικά κινήματα και πολιτικές δολοφονίες. Η προοδευτική πολιτική συνειδητοποίηση του λαϊκού ανθρώπου εκεί περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χώρα ήταν το ζητούμενο. Ο Καμύ στους *Δίκαιους* επιλέγει συναφή συμφορέματα, αν και όχι μεσαιωνικά βέβαια, αλλά στην προεπαναστατική Ρωσία. Ο Κυρούλης έχει τη σαφή και ξεκάθαρη δομή και διαλεκτική που παρουσιάζουν ορισμένα έργα του Γκόρκι λίγο μεταγενέστερα και του Μπρεχτ πολύ μεταγενέστερα. Ωστόσο η παρατήρησή του για τον χωρισμό σε σκηνές γιατί έτσι κάπως είναι και η ζωή δείχνει ότι όχι μόνο απορρίπτει την κλασικίζουσα δραματοουργία αλλά και ότι έχει αφομοιώσει το νατουραλιστικό μάθημα. Το αμφιλεγόμενο σημείο είναι ο φόνος του «καλού» πρίγκιπα Αλέξανδρου από τον Κυρούλη, μια πράξη που στη σύγχρονη ορολογία θα ονομάζαμε «τρομοκρατική». Η τελευταία φράση του

27. Ο Δ. Χ. Γουνελάς το εντάσσει σε ομάδα έργων με σοσιαλιστικές τάσεις της εποχής. Βρίσκει ότι η λύση του Ψυχάρη, παρά την αντίθεσή του, είναι στην ουσία παρόμοια με αυτή που προτείνει ο Καμπίσης και οι ομοϊδεάτες του: ο Κυρούλης ενεργεί όπως θα ενεργούσε και ο Υπεράνθρωπος των Ελλήνων ντισεϊστών. Θεωρεί επίσης τον *Γουανάκο* ιδεολογικά και αισθητικά συμπληρωματικό του Κυρούλη για την έννοια και τη λειτουργία της δημοκρατίας, αλλά και για τον τύπο του θεάτρου που νομίζει καταλληλότερο για τη σκηνή (Δ. Χ. Γουνελάς: *Η σοσιαλιστική συνείδηση στη νεοελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 246-247).

28. Για πιθανές σύγχρονες πολιτικές υποδηλώσεις στον Κυρούλη βλ. Α. Blessios: *Le "Théâtre d' Idées" en Grèce de 1895 à 1922*, Université Paris IV, Παρίσι 1996 (διδ. διατριβή), σ. 198.

έργου είναι βέβαια ευχάριστα ηχηρή και από την αλληλογραφία του μαθαίνουμε πως την εννοούσε²⁹, αλλά ιστορικά είναι γνωστό ότι παρόμοια γεγονότα είχαν κατά κανόνα ως αποτέλεσμα ανάκληση των όποιων προοδευτικών ρυθμίσεων είχαν κάνει οι κυβερνήσεις. Κάποιος κακοπροαίρετος θα μπορούσε να θεωρήσει ότι ο Ψυχάρης εκτός από τους «υπερανθρώπους» ή ό,τι άλλο ηγεμόνες ασκεί κριτική και στις λαϊκές εξεγέρσεις για τις λανθασμένες και άδικες τακτικές βίας που υιοθετούν. Ενδεχομένως αυτή η όπως είδαμε αθέλητη διαλεκτική ήταν απογοητευτική και δεν ενθουσίασε ιδιαίτερα ούτε και τους «σοσιαλιστάδες», για να το συστήσουν στον Λεκατσά. Δεν αποκλείεται όμως να θεωρήθηκε υπερβολικά τολμηρό και πολιτικά επικίνδυνο, και όλοι θεώρησαν προτιμότερο να το αφήσουν στο χαρτί. Ένα ενδιαφέρον σημείο, που παραπέμπει στον Ντοστογιέφσκι ελληνικά απολοποιημένο, είναι ο λόγος της δολοφονίας της μάνας του Κυρούλη από τον καταδότη, η οποία αντίθετα από το γιο της είναι εμπλεγμένη σε επαναστατική δράση και δεν έχει καταλάβει ότι εκείνος είναι πράκτορας: επειδή τον έκανε να ντραπεί για τον εαυτό του με την καλωσύνη και την ανωτερότητά της.

Ο Ξενόπουλος βρέθηκε στο ύψος των περιστάσεων. «Από τα έργα [...] ο Κυρούλης δεν φαίνεται στερούμενος αξίας. Κοπιάζει, πνευστιά κανείς δια να τον αναγνώση εξ αρχής αλλ' εις το τέλος αισθάνεται γύρω αέραν αφθονώτερον, ζωτικώτερον και ανατνέει με ηδονήν. Είνε ένα δράμα προπάντων με ιδέαν, με βάθος και έχει μίαν γυναικείαν μορφήν, την πριγκίπισσαν Ελένην, η οποία είνε πολύ ισχυρά ποιητική δημιουργία, και έχει ακόμα μερικάς σκηνάς εις τας οποίας έρχεται εις την επιφάνειαν και η εσωτερική τής συλλήψεως ωραιότης. Η ιδέα του Κυρούλη είνε αντιγεραμανική, αντιβισμαρκίους, αντινιτσεϊκή, όπως θέλετε. Θέλει την τελικήν νίκην του Δικαίου και της Αληθείας, κατά του Αδίκου και της κτηνώδους Δυνάμεως. Ο κ. Ψυχάρης εφοβήθη τας θεωρίας του Νίτσε, αι οποίαι, ως φαντάζεται πάντοτε, ήρχισαν να διαδίδωνται και εις την Ελλάδα και ηθέλησεν να ανταπεξέλθη κατά του Υπερανθρώπου δια του δράματος τούτου. Δεν εξετάζω πολύ εάν υπήρχε κίνδυνος πραγματικός και αν ή άμυνα ήταν αναγκαία. Μ' ενδιαφέρει μόνο η ποιητική αξία του έργου – και δεν μου φαίνεται μικρά»³⁰. Ο Παλαμάς το επαινέσε αργότερα, όχι εκτεταμένα: «... μας δίνει το παράδειγμα έργου που ξεδιπλώνει σε γλώσσα και σε ύφος στρογγυλοκομμένα φυσικώτατα, που απορείς και πώς γραφτήκαν εκεί που μόνο να μιλιένται έστεικε,

29. «Θέλω να κλάψη και να θυμώση ο Ρωμύς, να κλάψη που να γίνη κουρέλια η καρδιά του, να θυμώση που να μην το μπορή πια να το σηκώση το παραμικρό αδίκημα στον κόσμο, γιατί αφτή και του δραμάτου η ιδέα, αφτό το νόημά του, ο πόθος του ο μεγάλος αφτός, αφτή κ' η έμπνεψή του: η Δικιοσύνη» (Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, ό.π., σ. 310, αρ. 267[250], ημ. 13 του Σεβρού 1900). Ίσως η υπόθεση Ντρέφους, την οποία μνημονεύει στην αλληλογραφία, του έδωσε την ιδέα να γράψει ένα έργο για την κοινωνική δικαιοσύνη.

30. Ξενόπουλος, ό.π.

που ξεδιπλώνει μιαν ιδέα φιλοσοφική, φερμένη από προχωρημένο πολιτισμό, με μια τέχνη προσεχτικά πλεμένη κ' επιτήδεια»³¹.

Ο Γουανάκος είναι ένα συμπαθητικό και χρήσιμο ζώο της εξωτικής Γης του Πυρός, όπου τα δέντρα μιλάνε και ερωτεύονται, ενώ οι ιθαγενείς κάνουν εμφύλιο πόλεμο για ένα γελέκι, το οποίο συμβολίζει τη γλώσσα. Ο Δάσκαλος ενισχύει την αντιπαλότητα και ρίχνει λάδι στη φωτιά. Τελικά όλοι συμφιλιώνονται, εμφανίζεται η υπέροχη Μυρρούλα που αντιπροσωπεύει την αγάπη, την ψυχή της ρωμιούσνης κ.λπ. και ο Γουανάκος, δηλαδή ο λαός, γίνεται άνθρωπος και ζευγαρώνει ευτυχισμένα μαζί της. Θα μπορούσε να θεωρηθεί κατάφωρη αντίφαση με το αίτημα της ελληνικότητας που ευαγγελίζεται στον πρόλογο όσο και ο Κυρούλης με το δήθεν ρωσικό milieu, εκτός αν βρει κανείς πειστική την εξήγηση που έδωσε στον Εφταλιώτη: «Ρωμαίικο αφού τόκαμε Ρωμιός. Ρωμαίικο γιατί αμετάφραστος ο Γουανάκος ρωμαίικο γιατί μιλούνε τα Δέντρα, και τέτοια ιδέα μπορούσε να γεννηθή μόνο σε τόπο ή για τόπο που παίζουνε θέατρο στο ύπαιθρο, δηλαδή που ακούγονται ολόγυρα τα δέντρα, όσο παίζουνε στη σκηνή. Ρωμαίικο το κάτω κάτω γιατί και το δράμα το ίδιο ακούει μια Ποιητική που ως τώρα μόνο στη Ρωμιούσνη τη βλέπω. Δε σημαίνει που δεν είναι Ρωμιοί τα πρόσωπα του Δραματικού. Μπορεί νάχουν ονόματα κινέζικα και νάναι ρωμαίικα τα ψυχολογικά τους»³².

Ο Γουανάκος δεν άρεσε καθόλου στον Ξερόπουλο. «Όσο δια την κωμωδίαν εις την οποίαν σατυρίζει τον Σύλλογον των Ωφελίμων Βιβλίων και υπερμαχεί της αγαπητής του γλωσσικής ιδέας — ημπορώ να πω ότι είνε πλήρης αποτυχία και ως σύλληψις και ως εκτέλεσις. Πού κωμωδία! Πουθενά δεν απαντά κανείς το γνησίως κωμικόν ή το αληθώς ευφυές. Όλα εξεζητημένα, τεχνητά, ανούσια, ανάλατα. Και η προσωποποιήσις ακόμα των δέντρων η οποία αγωνίζεται να δώσῃ μίαν ποιητικὴν χάριν εις το έργον και αλλού θα αποτελούσε μίαν ωραιότητα σπανίαν, εδώ πνίγεται από την περιβάλλουσιν πλήξιν. Και ο διάλογος εντελώς αφύσικος. Με αυτό το έργον απεδείχθη πλέον φανερά — εννοώ μαζί με το δράμα — ότι ο κ. Ψυχάρης δεν γνωρίζει την ρωμαίικην γλώσσαν, παρά μόνον κατά την θεωρίαν, μακρόθεν, από τα βιβλία. Η αναστροφή του μετά του ελληνικού λαού ήτο ανεπαρκής, διότι αν του έμαθε μερικάς σπανίας λέξεις, τας οποίας πιθανόν ημείς να αγνοούμεν, δεν του έδωσεν όμως το ασύλληπτον και απροσδιόριστον εκείνον κάτι, το οποίον ονομάζομεν πνεύμα της γλώσσης ή γλωσσικόν αίσθημα. Δια τούτο σήμερον δεν είναι εις θέσιν να γράψῃ διάλογον ζωντανόν και το απέδειξαν τα σκηνικά του έργα. Αυτή η σημαντικωτάτη έλλειψις και όχι οι

31. Κ. Παλαμάς: «Το θέατρο και το τραγούδι», Άπαντα 6, Μπίρης, Αθήνα χ.χ., σ. 240 (1904).

32. Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, ό.π., σσ. 418-419, αρ. 362(345), ημ. 8 του Σποριά 1901.

δημοτικοί τύποι θα επροκάλει την αποτυχία των έργων τούτων εις οιαδήποτε ελληνικήν σκηνήν»³³. Ο ανώνυμος κριτικός της Ακροπόλεως, θεωρεί ότι το γελέκι είναι η καθαρεύουσα, είναι όμως μάλλον η αρχαία γλώσσα που παρεφθάρη με την καθαρεύουσα³⁴ ή και η ελληνική γλώσσα γενικά, για την οποία γίνονται διαμάχες και οι Έλληνες διχάζονται. Η κριτική δεν είναι ακριβώς θετική: «Αυτή είναι η υπόθεσις της κωμωδίας, η οποία εκταθείσα δια διαλόγων μακροτάτων δεν παρουσιάζει τίποτε το έκτακτον και τίποτε το πρωτότυπον δια το Ελληνικόν θέατρον. Ενιαχού μάλιστα εκτείνεται εις πολυλογίας αδικαιολογήτους, και ο συγγραφεύς νομίζων ότι είναι υποχρεωμένος να γράψη πέντε πράξεις, παραγεμίζει τους διαλόγους του με παραδοξολογήματα, με τα οποία εγέλασε μεν αυτός όταν τα έγραφε — το λέγει εις τον πρόλογόν του — εγέλασαμε δε και εμείς όταν τα διαβάσαμε. Αλλ' η κωμωδία ως δραματικόν έργον είνε εντελώς ανάξιον λόγου, ως ανάγνωσμα όμως είνε φαιδρότατον, με το οποίον εμπορεί κανείς να περάση αλησμονήτους στιγμάς [...] Και πώς μεν οι ατυχείς θεατρίνοι που θα παίξουν την κωμωδίαν αυτήν του κ. Ψυχάρη θα κατορθώσουν να κάμουν το ρυάκι και τα γαϊδουράκια να μιλήσουν δεν λέγει που ο κ. Ψυχάρης, αφήνων την φροντίδα αυτήν εις άλλους. Δια τα δένδρα όμως ελήφθη φροντίς και ο κ. Ψυχάρης υποδεικνύων τον τρόπον λέγει... (ο ηθοποιός να κρύβεται πίσω από τον κορμό, ίσως και να φαίνεται από άνοιγμα)»³⁵.

Το 1980 επί τέλους ο Γουανάκος ενέπνευσε ένα θεατράνθρωπο να καταπατήσει μαζί του. Ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος εξήγησε συνοπτικά τις αρετές που διέκρινε σ' αυτό. «... στο "παράλογο" για το 1900 κείμενο οι μεταγενέστεροι θ' αναγνωρίσουν ασύνειδα σπέρματα του υπερρεαλισμού' ό,τι τότε φάνταζε "πομπώδης διακήρυξις ιδεών" θα θυμίσει σ' εμάς έντονα μπρεχτική παραβολή οι για τότε "ακατανόητες" λυρικές σκηνές των δέντρων σε μας μοιάζουν οικείες, ύστερα από τις εμπειρίες μας με το Λόρκα' τέλος σ' αυτό το "φλύαρο παραμύθι" θα διαπιστώσουμε σημαντικές υφολογικές ομοιότητες με ένα κορυφαίο έργο του

33. Ξενόπουλος, ό.π. Εντοπίζει την έκφραση «Τάντερά μου έτοιμος να τα βγάλω για την αγάπη της πατρίδας» ως ακατανόητη και «Ζητήσατε τις ημερίδες» ως μεταφρασμένη από τα γαλλικά. Εδώ αξίζει να παρατεθούν παρόμοιες επικρίσεις του Κίμωνα Μιχαηλίδη, διευθυντή των *Παναθηναίων*, ότι η λέξη «παίχθηκε» που προτείνει ο Ψυχάρης για τις παραστάσεις «είναι μετάφρασις εκ του γαλλικού [...] Πολύ νόστιμον θα ήτο να γράφωμεν π.χ. "απόψε παίζεται ο Οιδίπους τύραννος". Ο Φασουλής μάλιστα κ. Ψυχάρη» («Επιστολή στον κ. Ψυχάρη για το Ρωμαϊκό θέατρο», *Παναθήναια* 3, ό.π., σ. 399, υπ. Κ.Μ.).

34. «Για το γελέκι να σου πω. Το βλέπεις; Μια φορά κ' έναν καιρό το γελέκι αυτό εΐτανε καινούριο κι ωραίο. Με τον καιρό πάλιωσε. Έτυχε τότες να πέσει στα χέρια ενός Δασάλου. Κ' έγινε κομμάτια. Έτσι και την όμορφη τον τη γλώσσα την αρχαία, την πήρε και την έκαμε κοινά. Εγώ λέω το κοινά να το ρίξουμε πια» (χρησιμοποιήθηκε το κείμενο του προγράμματος του Αμφιθεάτρου της παράστασης του 1980. Δεν έχει αριθμηση σελίδων. Το παράθεμα προέρχεται από την 5η πρ., σκ. Γ').

35. «Ο Γουανάκος», *Ακρόπολις*, 21 Δεκ. 1901, ανυπ.

παγκόσμιου δραματολογίου (σύγχρονο με τον Γουανάκο), με το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ [...] Πιστεύουμε ότι με το Γουανάκο ο Ψυχάρης εισηγείται προδρομικά, για το ελληνικό θέατρο ένα ιδιότυπο είδος δραματογραφίας: την ιδεολογική παράβολή, ντυμένη μ' ένα σύνθετο μανδύα σάτιρας, ονειροδράματος και δημοτικού τραγουδιού. Έτσι, από τη σκοπιά αυτή, ο Ψυχάρης φαντάζει σήμερα σαν ένας μακρυνός – πρόωρα γεννημένος και γι' αυτό ξεχασμένος – πρόδρομος του σύγχρονου ελληνικού πρωτοποριακού θεάτρου»³⁶.

Άγνωστο αν ο θιάσος ανταμείφθηκε με τα άφθονα κέρδη που υποσχέθηκε ο συγγραφέας – φαίνεται μάλλον απίθανο – ανταμείφθηκε όμως για τον ιδεαλισμό του και για τη λαμπρή παράσταση συνόλου με θερμούς επαίνους της κριτικής. Και το έργο όμως εκτιμήθηκε. «Και στο Γουανάκο δε λείπει κάποια θεατρική όραση, κάποια θεατρική σύνθεση. Η αναγέννηση του λαού με τη γλώσσα, η σάτιρα των καθαρολόγων, τα δημοτικά τραγούδια, ο συμβολισμός της ρωμαϊκής αγνότητας με τον ανθρωπομορφισμό των δέντρων, ο λυρισμός και η αλληγορία, συνωστίζονται στο Γουανάκο, χωρίς να συνθέτουν ένα όλον. Περισσότερη σημασία έχουν οι θεατρικές τάσεις του Ψυχάρη στις αρχές του αιώνα μας, η βούληση να εισάγει (sic) ένα μοντέρνο θέατρο μακριά από την κυριαρχία του κωμειδυλλίου και της εισαγωγής του ξένου ρεπερτορίου, παρά το θεατρικό αποτέλεσμα. Στο Γουανάκο βλέπουμε την αλληγορία με το ονειρόδραμα, τη μάχη με το λυρισμό, το δημοτικό τραγούδι με τη σάτιρα, όλοι, όλα, όχι βέβαια σε εξισορροπημένες δόσεις ώστε να συνθέτουν θέατρο»³⁷. «Στο Γουανάκο, μ' όλες τις ατέλειες, μ' όλη την ατεχνία, μ' όλα τα αδιέξοδα φαίνεται με σαφήνεια αυτή η πρόταση. Ο Ψυχάρης βέβαια δεν είναι ούτε έξω από την εποχή του, ούτε πάει να καταργήσει το διάλογο με την Ευρώπη, ούτε αγνοεί πως η πνευματική συγκυρία της Ευρώπης είναι μοιραίο να επιδράσει πάνω σε μια ασταθή πνευματικά χώρα. Στίγμα αισθητικό του καιρού του ο Συμβολισμός. Πρόβλημα του Ψυχάρη δεν είναι η αγνότητά του αλλά η δημιουργική του αφομοίωση [...] Κάθε τόπος είναι λάλος και η γλώσσα είναι η κωδικοποίηση της λαλιάς του. Ο Ψυχάρης αποκάλυψε, αυτό το απλό και αυτονόητο στο Γουανάκο, πως η γλώσσα είναι κύμβαλο αλαλάζον χωρίς την αγάπη, χωρίς την αμοιβαία έλξη που ενώνει τα διστώα [...] Ο Γουανάκος είναι για την εποχή του ένα κατόρθωμα τόλμης και πρωτοτυπίας, έργο με θέση, σίγουρα πρόκληση και προσκλητήριο. Είναι κρίμα που δεν βρήκε τότε αποδέκτες [...] περιέχει ευρήματα, δίνει σχηματικές λύσεις, έχει πυρήνες ακόμα ανθεκτικούς. Δεν του λείπει η αφέλεια. Έχει όμως ένα λαϊκό χυμό κι ένα χυμώδη λυρισμό που, αν εύρισκε συνέχεια, με συνέπεια θα έφτανε κάποτε να

36. Στο πρόγραμμα του Αμφιθεάτρου, 1980.

37. Στάθης Δρομάζος: «Γουανάκος», *Καθημερινή*, 3 Ιαν. 1981 (αναδημ. στον τόμο *Νεοελληνικό θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σσ. 89-90).

παραγάγει έργα ανάλογα με εκείνα που άλλοι λαοί που ανακάλυψαν αυθεντικά τον εαυτό τους μίλησαν με το στόμα των αληθινών ποιητών»³⁸.

Ο πλούσιος αυτός τόμος με το πακέτο της θεατρικής πρότασης βρήκε ελάχιστη ανταπόκριση στις μέρες του και αρνητικότερη αργότερα. Ο ανώνυμος συντάκτης του καθαρόγλωσσου Αγώνος απροσδόκητα είναι ο μόνος που επαινεί το βιβλίο ανεπιφύλακτα στον ελληνικό χώρο, αν και κυρίως για τις επιθέσεις του, όχι για τα προτερήματά του: «... είναι έργο του οποίου πρέπει να γίνη μνεία ένεκα ιδίως του προλόγου του [...] (όπου) ο κ. Ψυχάρης αποδεικνύεται κρείττων εαυτού ή μάλλον της φήμης του κρείττων [...] Ρέουσα και αβίαστος είναι η γλώσσα του τελευταίου βιβλίου, πολύ δε μάλλον ελευθέρα της τέχνης του Μελαχροινού τού κατασκειάζειν νέας λέξεις [...] Δεινότατα και μάλιστα αξίως μαστιγώνει τα ελεεινά εκείνα των Αθηνών παιδάρια, άτινα ελαύνονται εξ ίσης ξενομανίας προς την άκριτον αυτών μεγαλομανίαν και, χωρίς μηδέ τους τίτλους των έργων του Ίψεν και του Νίτσε να μάθωσι ακριβώς, γίνονται κατά συνθήκην θαυμασταί των ομιχλών της Γερμανίας και των βορείων της Σκανδιναυίας ανέμων. Ουδέν το ελληνικόν εις τους λόγους των παιδαρίων τούτων [...] Λυπούμεθα, ότι δεν δυνάμεθα ένεκα της στενότητος του χώρου να προεκτείνωμεν τον λόγον επί των ωραίων ιδεών καίπερ ράκη ενδεδυμένων του κ. Ψυχάρη. Αλλ' ακροούσιν ταύτα, όπως πείσωσιν αυτόν, ότι όταν λέγη αληθείας πολλούς τους ακροατάς και πολλούς τους ευνοήμονας ευρίσκει εν Ελλάδι»³⁹.

Στον Διώνωτα (α παιδάρια) χλεύασαν τον τόμο. «Ο κ. Ψυχάρης έχει γράψει και έναν πρόλογον μακρύν και παιδικόν εις το τελευταίον αστέιον βιβλίον του [...] μας διασκεδάξει αυτήν την φοράν με μίαν ηθικολογίαν αληθινά αστικήν, περισσότερον γαλλικήν και αρκετά πασαλειμμένην από όλας τας προλήψεις και τας προσωπικάς εμπαθείας [...] Είνε δε βουτηγμένος τόσο ο πρόλογος όσον και το δράμα και η κωμωδία εις ένα χρωματισμόν γλωσσικής μονοτονίας, που η κούρασις καταλαμβάνει τον αναγνώστην εις κάθε σελίδα [...] Αλλ' η παιδροτέρα άποψις είναι η φιλοσοφική αντίληψις του συγγραφέως. — Ένας αστός αγαθότατος, ο οποίος δεν δύναται να χωνεύση το γεύμα του βασιανίζόμενος από το φάσμα του Υπερανθρώπου του Νίτσε, ένας αστέιος ιδεολόγος, ο οποίος αναζητεί το αίνιγμα της ζωής εις την θειάν τιμωρίαν, την πρόοδον του άτόμου και του έθνους εις την τιμωρίαν της δυνάμεως και εις τον θρίαμβον της Αδυναμίας, ένας ανθρωπάκος τέλος [...] Από την Γαλλίαν μας έρχονται αι θελκτικώτεραι παρεξηγήσεις της φιλοσοφίας του Νίτσε, το δε τελευταίον γλέντι μας το δίνει τώρα ο κ. Ψυχάρης. Ο δυστυχής αυτός Νίτσε, ο οποίος [...] έγραψε τον Υπερανθρωπον δια να ευχα-

38. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Φύσις φωνήεσσα», *Το Βήμα*, 14 Ιαν. 1981 (αναδ. στον τόμο *Κλειδιά και Κώδικες του θεάτρου II*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, σσ. 349-354).

39. «Οι ξένοι περί ημών. Το νέον βιβλίον του κ. Ψυχάρη», *Αγών*, 18 Ιαν. 1902, ανυπ.

ρίστηση τον φίλον του τον Γουλιέλμον είνε το κακόν όνειρον του κ. Ψυχάρη [...]. Ιδού λοιπόν ο Κυρούλης του κ. Ψυχάρη πάνοπλος με ένα μαχαίρι εις το χέρι, ο οποίος μεταβάλλεται σε αναρχικόν και σώζει και την ανθρωπότητα [...] η φωνή αυτή (του Υπερανθρώπου) δεν απευθύνεται προς τους παχυδέρμους Ψυχάρηδες»⁴⁰.

Ο Παλαμάς το υπερασπίσθηκε χλιαρά και αόριστα: «Κατάρες και περιγελάσματα για το Ρωμαίικο θέατρο του Ψυχάρη δεν έλειψαν, καθώς πάντα. Και τι μ' αυτό; Μέσα στις τραχόσιες του σελίδες η εθνική ψυχή μιλεί παλληκαρίσια και δεν έχουμε συνηθίσει σε τέτοιο μίλημα [...] δεν είναι λίγα τα μέρη που αντιφέγγει μέσα στο βιβλίο αυτό δραματικά κ' ελληνικώτατα η γυναικολάτρισσα φιλοσοφία του Βινύ, που ξεσπάει κάτι από το σκληρό περιγέλασμα του Αριστοφάνη, που γλυκοκελαϊδίζει κάτι τι που δεν ξέρω γιατί μου θυμίζει τ' Όνειρο καλοκαιρινής νυχτιάς του Σαίξπηρ»⁴¹. Υπήρξαν δύο επαινετικές κρίσεις στο εξωτερικό. Ο ελληνιστής Hubert Pernot, αρχικά φίλος και κατόπιν αντίπαλος του Ψυχάρη, υποστηρίζει ότι θα πρέπει να ευγνωμονούμε τον Ψυχάρη για την πίστη του στο μέλλον του ελληνικού δράματος και γιατί κατορθώνει να συνδυάζει θεωρία με πρακτική εφαρμογή. Θεωρεί ότι το δράμα (Κυρούλης) με τη γαλήνια όψη του (;) και τις κοινωνικές προεκτάσεις στην ιδέα και το πάθος του λαού όταν μάχεται ενάντια στους μεγάλους, είναι ένα όπλο ανάλογο με το Ταξίδι ή Το όνειρο του Γιαννιέρη. Εντοπίζει τις ρίζες του Γουανάκου στα Κορακιστικά του Νερουλού, ενώ συμφωνεί ότι στην αθηναϊκή λογοτεχνία έγινε κατάχρηση του ευρωπαϊκού συμβολισμού και με το δίκιο του παραπονιέται ο Ψυχάρης. Αναζητώντας ελληνικούς συμβολισμούς στα παραμύθια και στα δημοτικά τραγούδια, έβαλε τα δέντρα να μιλούν, έκανε τον γουανάκο σύμβολο του ελληνικού λαού κ.λπ. «Βλέπουμε από αυτό πόσο είναι ενδιαφέρουσα η προσπάθεια του κ. Ψυχάρη, αλλά δεν θα μπορέσουμε να κρίνουμε την αξία της ως προς το ελληνικό κοινό παρά μόνον όταν το έργο θα έχει παιχτεί από σκηνής»⁴². Και ένας δεύτερος νεοελληνιστής περιλαμβάνει αργότερα την υπόθεση των δύο έργων στο βιβλίο του για τη νεοελληνική λογοτεχνία, προσθέτοντας ότι αποτελούν όπλα στον πόλεμο κατά της φιλοσοφίας του Νίτσε και των εχθρών της λαϊκής γλώσσας. Ειδικά στον Κυρούλη η επίθεση ενάντια στη φιλοσοφία της δύναμης στρέφεται συγκεκριμένα κατά του αυτοκράτορα της Γερμανίας και του Σουλτάνου. Και η κωμωδία είναι γεμάτη σύγχρονους υπαινιγμούς και συμβολικές προσωποποιήσεις, ενώ πρωταγωνιστούν

40. «Ψυχάρης - Για το ρωμαίικο θέατρο», Διώνσος 2 (1902), σσ. 134-135, υπ. Μ. (Δημ. Χατζόπουλος).

41. Κ. Παλαμάς: «Η φιλολογία μας», Άπαντα 6, Μπίρης, Αθήνα χ.χ., σσ. 139-140 (1902).

42. Hubert Pernot: «Jean Psichari - Για το ρωμαίικο θέατρο (Contribution au théâtre grec moderne)», Revue Critique d' Histoire et de la Littérature, No 49, 7 décembre 1903, μετ. Ηρώ Κατσιώτη, στο πρόγραμμα του Αμφιθεάτρου, ό.π.

δέντρα που μιλούν⁴³. Ο Ξενόπουλος, προτού αναλύσει, μόνος αυτός, τα δύο έργα, γράφει παιχνιδιάρικα μια στο καρφί και μια στο πέταλο: «Ολόκληρος ο Ψυχάρης μέσα εις αυτό το βιβλίον, το εξαφνικόν, το παράξενον, το γεμάτον από αντιθέσεις. Ο Ψυχάρης με την μεγάλην ιδέαν του και με τα μικρά προσωπικά του, με την ωραίαν θεωρίαν του και με την αστειάν εφαρμογήν της, με την σοφίαν του και με την αμάθειάν του [...] (ο αναγνώστης) αλλού θα ενθουσιασθή, αλλού θα θυμώσῃ, αλλού θα δακρύσῃ, αλλού θα ξεκαρδισθῇ από τα γέλια, αλλά ψυχρός δεν θα μείνῃ πουθενά. Ἰδοὺ λοιπὸν ἓνα βιβλίον το οποίον διαφέρει ἀπὸ κάθε ἄλλο, ἐκτὸς ἴσως των προηγουμένων του κ. Ψυχάρη...»⁴⁴.

Στις μεταγενέστερες αποτιμήσεις το *Ρωμαίικο θέατρο* δεν βρήκε καλύτερη μεταχείριση. Ο Γιάννης Σιδέρης, υπέρμαχος του δημοτικισμού, φτάνει να αποκαλεί τον Ψυχάρη «αυτός ο άγιος, που δεν ζήμωσε κανέναν, που δεν αντιπάθησε κανέναν ως άτομο», εν τούτοις του αρνείται σχεδόν κάθε αξία. «Ο Κυρούλης δεν είναι τυχόν θεατρικό έργο μ' ελαττώματα, είναι μη θεατρικό, έχει το ατύχημα να μην πλησιάζει όσα θέλησε να εκφράσει ο συγγραφέας του στις σκηνές του». Ο Ψυχάρης από όλη τη θεατρική παράδοση κράτησε μόνο παιδαγωγούς και ακόλουθους, ενώ η πολιτική συνήθεια να δίνει υποκοριστικά σε ορισμένους ήρωές του «ψυχραίνει απολύτως τη διάθεσή μας». Σπάνια όαση θεωρεί την έ' σκηνή, όπου περιγράφεται η διαφορά που προκαλεί ο «υπερανθρωπισμός», οι δικτατορικές τάσεις σε πιο σύγχρονη ορολογία, και βρίσκει τον Ψυχάρη αληθινά προφητικό. Ο Κυρούλης όμως είναι ο «πιο αναμικτός και ο πιο ανύπαρχτος ήρωας» που έδωσε ποτέ το όνομά του σε έργο. Δημοσιεύει την τελευταία σκηνή, ως καλύτερη⁴⁵. Η κωμωδία τού άρεσε περισσότερο. «Οι σκαλωσιές, ας πω, του διαλόγου στον Γουανάκο έχουν κάπως μιαν αξία θεατρική, θα μπορούσε ίσως να υψωθεί ανάμεσά τους ένα θέμα και να γίνει ευχάριστο, άδικα όμως, τούτο δε συμβαίνει καθόλου στο φλύαρο θεατρογράφημα, δεν πρέπει όμως να του αρνηθούμε σε όλη του την έκταση μια χάρη και μια φαντασία, έχει μια πόληση, ένα λυρισμό στη διάθεσή του να δίνει μιλιά στα ζώα, τ' αστεία του είναι βάνουσα, δεν είναι ανάγκη να καταγράφω εδώ μερικά [...] αν συγκριθεί με τον Κυρούλη ο Γουανάκος έχει περισσότερη δράση και μοιάζει με όλα τα έργα του κόσμου»⁴⁶. Είναι η δεύτερη κριτική όπου ο Γουανάκος, επικρίνεται ή επαινείται είναι αμφιλεγόμενο, για έλλειψη πρωτοτυπίας, Παρ' ότι είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς στο παγκόσμιο δραματολόγιο της εποχής του και των προγενέστερων μια παρόμοια σύλληψη, εκτός ίσως από το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, όπως ανίχνευσε ο Παλαμάς.

43. D. C. Hesselting: *Histoire de la Littérature Grecque Moderne*, trad. par N. Perrot, Paris 1924, σ. 119.

44. Ξενόπουλος, ό.π.

45. Σιδέρης, ό.π., σ. 30.

46. Σιδέρης, ό.π., σ. 33-34.

Στην πραγματικότητα όμως δεν διεκδικεί δάφνες τόσης πρωτοτυπίας όσες ενδεχομένως ο Κυρούλης. Εντάσσεται σε μια παράδοση κωμωδιών με θέμα τη γλωσσική σάτιρα που αρχίζει με τα Κορακιστικά του Νερουλού, όπως εντόπισε άμα τη εμφανίσει του έργου ο Pernot, ενώ ο Βάλτερ Πούχγερ θεωρεί ότι αποτελεί ακριβώς το καταληκτικό για τον 19ο αι. έργο της παράδοσης αυτής⁴⁷. Ο σχολαστικός δάσκαλος, τον οποίο τα άλλα θεατρικά πρόσωπα εξουδετερώνουν για να προστατευτούν από τη βλαβερή του επίδραση είναι μια τυπική φυσιογνωμία. Ο Ψυχάρης μάλλον καταφεύγει στις δοκιμασμένες τεχνικές και στρατηγικές της γελιοποίησης του λογιωτατισμού, ενώ δανείζεται και ορισμένες ιδέες από τα Κορακιστικά, όπως επισήμανε και ο Πούχγερ⁴⁸.

Ο Σιδέρης αποδίδει εν μέρει την αδιαφορία που συνάντησε το βιβλίο του Ψυχάρη, σε μια εποχή που ο συγγραφέας του αποτελούσε *persona grata* για το σύνολο της ελληνικής διανόησης έστω και ως αντίπαλο δέος, στα Ευαγγελικά (6 Νοεμ. 1901), που άρχισαν τις μέρες της εμφάνισης του τόμου, οπότε υπήρξε για καιρό ρεύμα δυσaréσκειας και εχθρότητας ενάντια στον Ψυχάρη. Την επίδραση των θεατρικών έργων θεωρεί κυρίως γλωσσική στον Ταγκόπουλο και ως προς τη «φτιάξη» των θηλυκών ονομάτων του, στο *Ανεχτίμητο* του Χορν⁴⁹, ενώ δεν παραδέχεται την άποψη του Ρώτα ότι υπήρξαν το έναυσμα για τη συγγραφή της *Τρισεύγηνης*.

Ο Άλκης Θρύλος ήταν δριμύτερος. «Και για το θεατρικό του έργο δεν μπορεί να γίνει σοβαρός λόγος [...] τα έργα του αυτά δεν παίχθηκαν – γιατί δεν θα μπορούσαν να παιχθούν – και τούτο πολύ τον πίκρανε θεωρούσε τον εαυτό του θύμα προκαταλήψεων και αδικίας. Εν τούτοις προς το τέλος της ζωής του έγραψε ακόμα τέσσερα αλληγορικά μονόπρακτα [...] Στερούνται όλα από δράση, από σφιγτοδεμένη πλοκή, από θεατρικότητα, ακόμα και από ποίηση [...] Ο Ψυχάρης έχει την καλή πρόθεση να δημιουργήσει θέατρο ιδεών, αλλά καθώς παραθέτει όλες μαζί ανακατεμένα τις λίγες μονοκόμματα και αβασάνιστες ιδέες του, ενώ θέλει να είναι διαυγέστατος, προκαλεί σύγχυση [...] Τα προβλήματα, ακριβώς γιατί δεν τα εξονυχίζει, τα λύνει πάρα πολύ εύκολα κι απλοϊκά. Κόβει κι αυτός

47. Β. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αι. Γλωσσικο-τεχνικές στρατηγικές του γέλιου από τα Κορακιστικά ως τον Καραγιώζη, Πατάκης, Αθήνα 2001*, σσ. 161-180 και *passim*, όπου και ανάλυση του Γουανάκου. Επίσης στου ίδιου: «Ο πρόλογος για το Ρωμαίικο θέατρο του Ψυχάρη», ό.π., σσ. 58-68.

48. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα...*, ό.π.

49. Αργότερα ο Χορν στράφηκε με σφοδρότητα ενάντια στον Ψυχάρη, κατηγορώντας τον ότι πάσχει από ψευδή συνείδηση ως προς τις ίδιες τις απόψεις του: είναι οι καλές παλιές συντηρητικές και αρχαιολατρικές ιδέες των αντιπάλων του παρελθόντος και παρόντος, τις οποίες κατακεραυνώνει (Παντελής Χορν: «Άβελλος κατά δασκαλισμού», *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας* 6 (Ιαν. 1910), σσ. 157-163 (αναδ. Π. Χορν: *Τα θεατρικά, εισαγωγή-επιμέλεια Έφη Βαφειάδη, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993*, τόμ. Ε', Αθήνα 1999, σσ. 376-383).

με τον μπαλτά τους γόρδιους δεσμούς. Τα επιχειρήματά του είναι συχνά ανάλογα με κείνα που χρησιμοποιούσαν οι αντίπαλοί του εναντίον του [...] Ο Ψυχάρης προώθησε μόνο έμμεσα, αλλά κι έτσι θετικώτατα το θέατρο. Το γλωσσικό του κήρυγμα βοήθησε τη δημοτική να το κατάχτήσει και να σταθεί στη σκηνή του»⁵⁰. Και η τελική ετυμολογία του Ξενόπουλου δεν ήταν καλύτερη⁵¹.

Ο Ψυχάρης σκόπευε να συνεχίσει να γράφει θέατρο και έκανε δύο ισχνές απόπειρες να ασχοληθεί με τη θεατρική κριτική, με μόνο αποτέλεσμα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, να αντιληφθεί ότι δεν είχε κλίση στον τομέα αυτόν, επί πλέον ζούσε μακριά από τα ελληνικά θεατρικά πράγματα και μόνο με εκδόσεις ήταν δυνατό να ασχοληθεί, το οποίο πράγματι έπραξε επί ματαίω. Το 1903 δημοσίευσε την πρώτη – και καλύτερη – κριτική του για την *Τρισεύγενη* του Παλαμά. Επισημαίνει στην πρώτη κιόλας φράση την πρωτοτυπία της. «Είναι ωραίο δράμα η *Τρισεύγενη* και πρωτότυπο [...] Είναι πρωτότυπο γιατί δε χρωστά τίποτις κανενός. Έχει μέσα συμβολισμούς, μα ο συμβολισμός σου εμένα μήτε ξενίλα μυρίζει μήτε ιπσενισμούς. Είναι ρωμαίικος». Βρίσκει την όλη σύλληψη απόλυτα σωστή και σε όλες της τις διαστάσεις: την ιστορική, την κοινωνική, τη φεμινιστική, την ψυχολογική. Θεωρεί πολύ τολμηρό ότι ο θάνατος της Τρισεύγενης δεν γίνεται επί σκηνής και υποδεικνύει διακριτικά ότι θα το προτιμούσε έτσι – όπως άλλωστε και ο Χρηστομάνος⁵². Εγκρίνει όμως την ποιητικότητα του έργου και την ψυχή που ο ποιητής έχει εμψυχήσει σ' αυτό. Και βέβαια τη γλώσσα. «Η γλώσσα σου είναι πολύ ωραία. Έτσι θαρρώ ποτές σου δεν έγραψες, με τόσο φως, με τόση ποίηση και τόσο βάθος. Και με τόση γραμματική (αν και διαφωνεί με ορισμένες γραμματικές επιλογές)»⁵³. Σε ανοιχτό γράμμα στον Ταγκόπουλο, το 1905, σχετικά με το δράμα του *Ζωντανοί και πεθαμένοι* παρασύρεται σε όλα τα συνήθη αγαπημένα του θέματα, δηλαδή το γλωσσικό και τους αρνητικούς σχολιασμούς των σύγχρονων συγγραφέων, και τελικά προσθέτει ολίγα για το έργο. «Κατώρθωσες κάτι που είναι από τα πιο δύσκολα: συναρπάξεις τον αναγνώστη σου – γλήγορα ελπίζω να συναρπάξεις και το θεατή σου – χωρίς καμιά πλοκή

50. Άλκης Θρύλος: «Ο Ψυχάρης (1854-1929)», *Νέα Εστία* 55, ό.π., σ. 711-712.

51. Στο επιμνημόσυνο άρθρο του γράφει: «*Τόνειμο του Γιαννίρη, η Ζωή κι αγάπη στη μοναξιά, η Αρρωστη δούλα, ο Γουανάκος και τα ρέστα είναι μετριότατα ρομάντζα και θεατρικά έργα, απεραντολόγες βαρετές, έξω από κάθε τέχνης το νόημα*» (Γ. Ξενόπουλος: «Το έργο του Ψυχάρη», *Νέα Εστία* 6 [1929], σ. 891).

52. Για τη θρυλική διαφωνία Παλαμά-Χρηστομάνου σχετικά με τις δραματουργικές λύσεις της *Τρισεύγενης* και τη συνακόλουθη ρήξη μεταξύ τους, βλ. Β. Πούγχερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 412-434 και *passim*., όπου και σχολιάζεται λεπτομερώς η κριτική του Ψυχάρη. Επίσης στου ίδιου: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 160-168 και *passim*.

53. Ψυχάρης: «Για την *Τρισεύγενη*», *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σσ. 301-303 (αναδ. από Ρόδα και μήλα, τόμ. Δ', Αθήνα 1907, 1η δημ. *Ο Νουμάς*, 19 Οκτ. 1903, σ. 1).

και περιπλοκή, με μιαν απλή κουβέντα [...] Και συ το κατάφερες ίσια ίσια γιατί δε μιμήθηκες κανένα δράμα κανενός τόπου [...] Τα πρόσωπά σου είναι ιδέες. Μα στις ιδέες αφτές έδωσες σάρκα, έδωσες και ψυχή. Τάχαμες συμβολικά και ζωντανά. Φέρουνται απαράλλαχτα όπως σκέφτονται. Τι λέω; Η αγάπη τους, το αίστημά τους συνεδένουνται (sic) με την ιστορική την αντίληψη του καθενός για την Ακρόπολη [...] Οι ερωμένοι σου [...] άλλα θέματα ομιλίας δεν ξέρουνε παρά θεήματα που είναι της διανοητικής, μπορεί και της λογικής, φιλονικούνε για την ψεφτιά και την αλήθεια. Ωστόσο διες τι περίεργο! Μας συγκινούνε [...] Εγώ θα-ρώ πως το δράμα σου πλούτισε τη νεοελληνική φιλολογία, δηλαδή πως φιλολογία υπάρχει στην Ελλάδα. Έχει μάλιστα πολλή αξία, τόση που μόνη της μπορεί να διορθώσει το κακό που μας κάνει το σκολειό κάθε μέρα»⁵⁴. Ο Ψυχάρης σε κανένα από τα δύο δεν ανίχνευσε τις έντονες ιψενικές επιδράσεις, όπως αργότερα ο Νικηφόρος Παπανδρέου⁵⁵, παρ' ότι είναι ορατές δια γυμνού οφθαλμού. Τως όμως να μη γνώριζε καλά τον Ίψεν του, αν και τον μνημονεύει ξανά στο γράμμα, τότε ελέγχεται για αβασάνιστες κρίσεις. Πολύ αργότερα επαναλαμβάνει τους επαίνους του για την πρωτοτυπία στη δραματική πλοκή των έργων του αλεξανδρινού ποιητή Κ. Ν. Κωνσταντινίδη *Φωτεινούλα* και *Ματωμένο χαμόγελο*. «Δυνατά πρωτότυπα πράματα που μας δείχνανε θεοφάνερα πόσο είναι ο Ρωμικός από τη φύση του καμωμένος να γράφει δράματα και να τα παίζει»⁵⁶. Αν είχε ικανότητες και για τη θεατρική κριτική ο Ψυχάρης, αυτές παρέμειναν σε ατροφία ελλείψει εποπτείας του τι γινόταν στην Ελλάδα, οπότε δεν είχε αντικείμενο και από ό,τι φαίνεται τα θεατρικά τεκταινόμενα στη Γαλλία δεν τον απασχολούσαν⁵⁷. Ο Βασίλης Ρώτας υποστηρίζει ότι το *Ρωμαίικο θεατρο* υπήρξε το ερέθισμα για να γραφεί η *Τρισεύγενη*, δύο χρόνια μετά. Η επιχειρηματολογία του δεν είναι ιδιαίτερα πειστική: σημειώνει την αόριστη αναφορά στον Ψυχάρη του προλόγου και το γεγονός ότι ο Παλαμάς δεν έγραψε άλλο δράμα πριν ή μετά⁵⁸. Το 1904, σχολιάζοντας μια αποτυχημένη διεξαγωγή λογοτεχνικού διαγωνισμού στη δη-

54. Ψυχάρης: «Ανοιχτό γράμμα», *Ο Νουμάς*, 15 του Μάη 1905, σσ. 1-3.

55. Παπανδρέου, ό.π., σσ. 114-115, 119-120.

56. «Ο Ψυχάρης και το θέατρο. Η γνώμη του για έργα του αλεξανδρινού ποιητή Κ. Ν. Κωνσταντινίδη», *Το Ελληνικόν Θέατρον* 6, 16 Οκτ. 1925, σ. 1.

57. Υπάρχει ακόμα μόνο ένα σημείωμά του στο *Ρόδα* και *μήλα*, τόμ. Δ', Αθήνα 1907, σ. 291, υποσ. 1 για το *Εκθετο* του Ζαχαρία Φυτίλη, μάλλον όμως πρόκειται για φιλοφρόνηση στον δημοτικιστή συγγραφέα, καθώς δηλώνει ότι θα ήταν κρίμα να λείπει το όνομά του από το *Ρόδα* και *μήλα*. Γράφει μόνο: «Το ρούφηξα το δράμα το σπαρταριστό. Έχει φλέβα για το θέατρο αφτός ο άνθρωπος. Έχει και ποίηση».

58. «Και μονάχα ο νους μου κρατιέται, και πρώτα και τώρα και πάντα, στα μαθήματα κάποιων αγαπημένων μου δασκάλων και σεβάσμιων που ή τη φαντασία μου τη ρύθμισαν ή τη γλώσσα μου γενναία την ωδήγησαν» (από τον πρόλογο του ποιητή στην *Τρισεύγενη*, Κ. Παλαμάς: *Τρισεύγενη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, εισαγωγή-επιμέλεια Βάλτερ

μοτική, ο Ψυχάρης υπενθυμίζει — όπως επισημαίνει — για πολλοστή φορά ότι η βυζαντινή λογοτεχνία και ιστορία, η λαϊκή παράδοση και το εικοσιένα μπορούν να προμηθεύσουν τα καλύτερα θέματα αλλά και να προβάλουν αξίες και ιδανικά μέσα στα σύγχρονα έργα της λογοτεχνίας. Ακόμα και η αρχαία ιστορία και το αρχαίο θέατρο μπορούν να εμπνεύσουν σύγχρονα έργα — λ.χ. ο ίδιος σκοπεύει να γράψει μια τραγωδία *Ναυσικάα*, βασισμένος σε ένα σωζόμενο σπάραγμα μιας ομότιτλης τραγωδίας του Σοφοκλή⁵⁹. Δεν αναφέρεται ειδικά στο θέατρο, αξίζει όμως να επισημανθεί ότι αυτό ακριβώς το μοντέλο προτεινόταν στη διάρκεια του 19ου αιώνα από τους ποιητικούς και δραματικούς διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου και εξακολουθεί άλλωστε να προτείνεται στον τρέχοντα δραματικό διαγωνισμό, τον Λασσάνειο, ενώ βοά η κριτική για τις κατευθύνσεις αυτές ως αναχρονιστικές και εξαντλημένες πλέον σε μυριάδες έργα⁶⁰. Στην πραγματικότητα τα θέματα αυτά δεν έχουν εξαντληθεί μέχρι σήμερα, όπως είναι γνωστό, ούτε και οι σχετικές ιδεολογίες. Έχουν όμως ανανεωθεί με πολλούς τρόπους σε κάθε εποχή και από κάθε συγγραφέα. Ο Ψυχάρης δεν προτείνει κάτι ιδιαίτερα ανανεωτικό στο συγκεκριμένο άρθρο, τον επόμενο χρόνο όμως ο Ηλίας Βουτιερίδης, στον πρόλογο του *Γεφυριού της Άρτας* του, το οποίο προορίζει για σύγχρονη τραγωδία, αναγνωρίζει την οφειλή του στο παραπάνω άρθρο του Ψυχάρη και στις κατευθύνσεις που έδωσε για δραματοποίηση δημοτικών τραγουδιών στο *Ρωμαίικο θέατρο*, όπως και στον *Βουρκόλακα* του Εφταλιώτη και στα άρθρα του Εφταλιώτη, αν και φυσικά η ιδέα ανήκει κατά πάσαν πιθανότητα στον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη⁶¹. Λίγα χρόνια πριν, το 1899, ο Ψυχάρης είχε ένα καλό λόγο για το δραματικό ειδύλλιο και τον Μελισσιώτη, συναντώντας και στο

Πούχνερ, Αθήνα 1995, σ. 165). Ο Πούχνερ θεωρεί κάπως πιθανή την άποψη αυτή, αν και με κανέναν τρόπο τη μόνη, ενώ δεν ανιχνεύει συγκεκριμένες επιδράσεις στο έργο (δ.π., σσ. 33-34 και σε άλλα δημοσιεύματα του συγγραφέα σχετικά με τον Ψυχάρη και τον Παλαμά· ορισμένα αναφέρονται εδώ).

59. Ψυχάρης: «Διαγωνισμός για τη γλώσσα 1904», *Κριτικά κείμενα*, δ.π., σσ. 368-375 (ανad. από *Ρόδα και μήλα*, τόμ. Ε', μέρος Β', Αθήνα 1909, 1η δημ. *Ο Νουμάς*, 20 Φεβ. 1905, σσ. 1-3).

60. Για τους διαγωνισμούς βλ. P. Moullas: *Les concours poétiques de l' université d' Athènes, 1851 - 1877* (διδαστορική διατριβή), Archives Historiques de la Jeunesse Greque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes 1989· K. Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

61. Για το έργο του Βασιλειάδη βλ. Μαρία Δημάκη-Ζώρα: *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Τδρμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002. Ειδικά για τη «θεατρολογική» θεωρία του Βασιλειάδη κεφ. «Οι απόψεις του Βασιλειάδη σχετικά με τη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου», σσ. 507-557. Για το θέμα της δραματοποίησης των παραλογών βλ. Βάλτερ Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα: μια προτίμηση», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παύριδης, Αθήνα χ.χ., σσ. 307-330 και τα μελετήματα του Γιώργου Πεφάνη: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς: το ζήτημα της

σημείο αυτό τον μεγάλο αντίπαλό του, τον Μιστριώτη⁶². Η αγέρωχη φιγούρα της Πριγκίπισσας Ελένης του Κυρνούλη φαίνεται να είχε μερικές επιγόνους: την Τρισεύγενη του Παλαμά, την Ελένη στο Φασγά και τη Σμαράγδα στον Πρωτομάστορα του Καζαντζάκη, την Αστρούλα στις Αλυσίδες του Ταγκόπουλου⁶³, αργότερα τη Σύλβια στην Εστιάδα (1917) του Μιλτιάδη Λιδωρίκη.

Η έλλειψη απήχησης της δραματουργίας του όσο και της δραματικής θεωρίας του θα πρέπει να τον απογοήτευσε πολύ, γιατί, αντίθετα με τις αρχικές δηλώσεις του⁶⁴, ασχολήθηκε ξανά μόνο στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Έγραψε τότε πέντε μικρά μονόπρακτα, τα οποία δημοσιεύτηκαν με ευλάβεια σε δύο περιοδικά και κατόπιν λησμονήθηκαν⁶⁵. Τα δύο είναι σύντομες σκηνές, ενώ παρά τις «τρεις πραξούλες» του, η *Νεράιδα* είναι επίσης πολύ μικρό έργο. Στα *Έβα* και *Το αστέρι το θαμπό* έχει διοχετεύσει με μένος τη μεταβολή των πολιτικών του πεποιθήσεων. Έχει άλλωστε μεσολαβήσει η ρωσική επανάσταση και πολλοί προηγούμενως συμπαθούντες ιδεολόγοι και υπέρμαχοι της κοινωνικής δικαιοσύνης έχουν θορυβηθεί και προσχωρήσει στη συντήρηση. Ο Ψυχάρης είναι διαβόητα ένας από αυτούς⁶⁶. Στο πρώτο οι μπολσεβίκοι έχουν καταλάβει την Ελλάδα, καταστρέψει την Ακρόπολη και αρχίζουν τις διαμάχες μεταξύ τους

δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρση», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998), σσ. 92-109· «Το τραγούδι του “Γεφυριού της Άρτας” ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος», *Παρουσία* 13-14 (1998-2000), σσ. 273-323.

62. «... κάτι στίχοι του Μελισσιώτη, στα δράματά του, μυρίζουν όπως μυρίζουν τα χορτάρια στα κλέφτικα τα λαγκάδια» (Ψυχάρης: «Δύσκολο ζήτημα», *Κριτικά κείμενα*, δ.π., σ. 149, 1η δημοσίευση *Το Άστρο*, 10 Μαΐου 1899). Ο Μιστριώτης επανειλημμένα είχε εκφραστεί επαινετικά για τον κουρέα-συγγραφέα Πανάγο Μελισσιώτη (βλ. *Νέα Εφημερίς*, 22 Ιουν. 1895 και Ν. Λάσκαρη: «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών», *Νέα Εστία* 24 [1938], σ. 1105).

63. Βλ. Β. Πούγνερ: «Ο πρόλογος *Για το ρωμαίικο θέατρο του Ψυχάρη*», δ.π., σ. 53, υποσ. 77.

64. Το 1910 γράφει στο εξώφυλλο των *Δύο αδερφιών*: «Ετοιμάζεται ο δέφτερος τόμος του *Ρωμαίικου θεάτρου*, δηλαδή ο *Ζητιάνος*, ο *Ομηρος*, *Νανσικά*, *Ζούλια*, *Τόνειρο του Γιαννίη* (δουλεμένα και τα δύο για τη σκηνή). Λογαριάζουμε για το 1916» (Σιδέρης, δ.π., σ. 35).

65. «*Έβα*», *Νέα Εστία* 2 (1927), σσ. 596-599, με χρονολόγηση 19-21 του Γιούνη 1927· «*Το αστέρι το θαμπό*», *Νέα Εστία* 3 (1928), σσ. 537-539, με χρονολόγηση 11 του Μάρη 1928· «*Η νεράιδα*. Εθνικό παραμύθι σε τρεις πραξούλες», *Πρωτοπορία Α'* (Μάρτης 1929), σσ. 69-88 (και αυτοτελώς), με χρονολόγηση 26 του Νοέβρη 1928· «*Η μούσα*», *Πρωτοπορία Β'* (Απρίλιος 1930), σσ. 103-111, με χρονολόγηση 25 του Γιούνη 1926 (μεταθανάτια δημοσίευση)· «*Ο Μαρσίας*. Τραγικωμικό παραμύθι σε τρεις σκηνές», *Πρωτοπορία Β'* (Ιούν.-Ιούλ. 1930), σσ. 169-173, με χρονολόγηση 29 του Γιούλη 1926 (μεταθανάτια δημοσίευση).

66. Για την πολιτική και ιδεολογική μεταστροφή του Ψυχάρη σε συντηρητικότερες αντιλήψεις, με αποτέλεσμα στην Ελλάδα τη ρήξη του με τον Νουμά, βλ. επιλεκτικά Ε. Κρι-

για ιδεολογικές παρεκκλίσεις ώπου κατορθώνουν να αλληλοσκοτωθούν. Στο δεύτερο, δύο αφελείς σοβιετικοί πράκτορες, ένας άνδρας και μια γυναίκα, έχουν αναλάβει τη διάδοση των κομμουνιστικών ιδεών στη Γαλλία, ενώ ρίχνουν κλεφτές ματιές σε μια ήσυχη ιδιωτική ζωή δίχως το άγχος της πολιτικής δράσης. Στη Νεράιδα, ο θνητός εκλεκτός της καρδιάς της νεράιδας αποδεικνύεται κοινός άνθρωπος, δίχως μέγεθος, και ανίκανος να επωφεληθεί από την εκπληκτική τύχη να ζήσει στον χώρο του παραφυσικού – ή του ιδανικού, αν ερμηνευτούν έτσι τα «καμαρωμένα παλάτια», μέσα στα οποία ο ψαράς που δεν θέλει να σκοτώνει ψάρια ασφυκτιά. Στη Μούσα, με δράση τοποθετημένη στη Σκυθία, που θα μπορούσε να θεωρηθεί η σοβιετική Ρωσία αν δεν υπήρχε ένας υπαινιγμός για τον Έλληνα δικτάτορα Πάγκαλο και πάλι όλοι, ηγέτες και υπήκοοι, εμφανίζονται ως δειλά ανθρώπινια, του ποιητή Γιάννη συμπεριλαμβανομένου, και μόνη η μούσα της τέχνης Ουρανία αντιστέκεται στον δικτάτορα και στην ωμή βία. Στον Μαρούσα σατιρίζεται η πιθανή υποψηφιότητα του Παλαμά για το Νόμπελ. Τα εξαιρετικά σύντομα αυτά έργα ο Ψυχάρης φαίνεται πως τα προόριζε επίσης για τη σκηνή⁶⁷. Είναι ωστόσο στην πραγματικότητα δραματουργικές δοκιμές, στις οποίες διοχετεύει τις διαφορετικές και συντηρητικότερες πολιτικές και καλλιτεχνικές αντιλήψεις του. Αν διαθέτουν κάποια αρετή είναι η φαντασία, η ελεύθερη σύλληψη. Οι κριτικοί του δεν θεώρησαν ότι έχουν οποιαδήποτε αρετή. «Στη Νεράιδα θέλει να δημιουργήσει παραμυθένια ατμόσφαιρα αλλ' ο αναγνώστης αυτός που προσκρούει και πάλι σε ιδέες ελαττωματικά ανεπτυγμένες ενοχλείται από την ακαλαισθησία που ο Ψυχάρης διαλέγει τις εκφράσεις του...»⁶⁸. «... ήρθε, ένα δυο χρόνια πριν από το θάνατό του ν' ανατρέψει (το επίτευγμά του στην πεζογραφία) με τους διαλόγους του Έβα (1927) και Το αστέρι το θαμπό (1928). Είναι έργα άτυχα, ενός άλλου Ψυχάρη, διαφορετικού από εκείνον που τιμούσε και τιμά ο χρόνος ο αλάθητος»⁶⁹.

Αν προσπαθήσουμε να εκθέσουμε τη θεατρική του αντίληψη ή μάλλον το θεατρικό του δράμα, όπως το εξέφρασε πρώτα βάζοντας τις θεωρητικές βάσεις στον «Πρόλογο» και κατόπιν δίνοντας δύο δραματουργικά παραδείγματα σαν εφαρμογή, θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ως εξής: ο Ψυχάρης, στην αυγή του

αρά: «Η πνευματική και ψυχική φυσιογνωμία του Ψυχάρη», *Νέα Εστία* 107, 6.π., σσ. 163-173· του ίδιου: «Η ιδεολογική μεταστροφή του Ψυχάρη», *Αιολικά Γράμματα* 206 (Μάρτ. – Απρ. 2004), σσ. 9-1· Μ. Μ. Παπαϊωάννου: «Ο Ψυχάρης και οι ιδεολογικές συγκρούσεις του καιρού του», *Νεοελληνικός Λόγος* 27 (Μάρτης 1980), σσ. 38-46.

67. Ο Σιδέρης (6.π., σ. 37 και 40-41, υποσ. 24) πληροφορεί ότι είχε στείλει στη Μαρίκα Κοτοπούλη τη Νεράιδα, η οποία κατά την άποψη του Ψυχάρη «φοβήθηκε να τ' ανεβάσει». Η Μαρίκα κράτησε το χειρόγραφο δώδεκα χρόνια και κατόπιν το δώρισε στο Θεατρικό Μουσείο.

68. Α. Θρύλος, 6.π., σσ. 711-712.

69. Παπαϊωάννου, 6.π., σ. 46.

νού αιώνα και σε μια κρίσιμη στιγμή για την ανάπτυξη και εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου, κάνει τη δική του πρόταση. Το *Για το ρωμαίικο θέατρο* εκδίδεται την ίδια εποχή που η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο αρχίζουν τις παραστάσεις τους, στο τελευταίο τρίμηνο του 1901⁷⁰. Το Βασιλικό είναι γνωστή υπόθεση εδώ και λίγα χρόνια, ενώ ο Χρηστομάνος ανάγγειλε τη δημιουργία του θεάτρου του τον Φεβρουάριο της χρονιάς αυτής. Τα περιοδικά και οι εφημερίδες γράφουν αδιάλειπτα και για τα δύο ελπιδοφόρα θεατρικά σχήματα σε όλη τη διάρκεια του χρόνου. Ο Ψυχάρης ασφαλώς είναι ενήμερος σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον για την προσεχή ίδρυση του Βασιλικού, όταν αρχίζει τη συγγραφή του *Γουανάκου*⁷¹. Όπως είδαμε πιο πάνω, συντάχθηκε με τον Εφταλιώτη στο ζήτημα της ελληνικότητας και μάλιστα όχι με την ευρύτερη έννοια αλλά της ελληνοκεντρικότητας στη θεωρία, γιατί περιέρχως στην πράξη, δηλαδή στη δραματογραφία του, επέλεξε μεσαιωνικά, ρωσικά συμφραζόμενα για τον *Κυρούλη* και εξωτικά-παραμυθένια για τον *Γουανάκο*, που μόνο με εξηγήσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν ελληνικά εκ μεταφοράς. Ορισμένοι μελετητές έχουν θεωρήσει προφητικές τις αντιρρήσεις του για τον Νίτσε και τη Γερμανία με βάση τις ιστορικές εξελίξεις (τους δύο παγκόσμιους πολέμους). Ο ίδιος άλλωστε ήδη από το 1901 συνδέει τις νιτσεικές ιδέες με την ιμπεριαλιστική πολιτική και τον милитарισμό της Γερμανίας όπως είδαμε. Για τον Ίψεν δεν διευκρινίζει ποιες είναι ακριβώς οι αντιρρήσεις του, πέρα από το ότι έχει δημιουργήσει ένα ξενόφερτο ρεύμα που έχει ήδη αρχίσει να αποπροσανατολίζει την ελληνική διάνοηση. Θέλει επίσης ναβάλει στη θέση του τον αναφομοιωτό συμβολισμό: να αποφευχθούν και πάλι τα ξένα στον ελληνικό χώρο μορφώματα και να δημιουργηθούν γνήσια ελληνικά. Και τα δύο έργα είναι πολιτικά. Ο *Κυρούλης* έχει ως θέμα τη βαθμιαία συνειδητοποίηση του λαϊκού ανθρώπου που βιώνει την καταπίεση και την αυθαιρεσία του μοναρχικού πολιτεύματος και τη μετατροπή του σε επαναστάτη ή μάλλον, καθώς δεν συμμετέχει σε κάποιο γενικότερο κίνημα, σε «τρομοκράτη». Το κατάλαβε και ο ίδιος ότι το θέμα του ήταν πολύ τολμηρό και μεταμφίεσε τον χρόνο και τον τόπο κατά τη συνηθισμένη χρήση της ιστορικής τραγωδίας με σύγχρονες υποδηλώσεις. Δεν έγραψε όμως ιστορική τραγωδία, αλλά ένα μάλλον μοναδικό έργο κατά τον τρόπο του Μπρεχτ, όπου αντί για ρωσικά ονόματα χρησιμοποίησε πολιτικά υποκοριστικά (οι Ρώσοι ήρωες ονομάζονται Νικολάκης, Δημητράκης)⁷². Ενδεχομένως το έργο πραγματικά δεν ήταν γραμμένο για να παρακινήσει

70. Το βιβλίο του Ψυχάρη θα πρέπει να κυκλοφόρησε στα τέλη του 1901. Οι κριτικές (βλ. παραπάνω) γράφτηκαν τον Δεκέμβριο του 1901 και τους πρώτους μήνες του 1902. Άλλωστε το τελειώνει τον μήνα «Σποριά», όπως γράφει στον Εφταλιώτη, δηλαδή Οκτώβριο συμπεραίνουμε, καθώς ονομάζει τον Νοέμβριο κανονικά (*Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία*, ό.π., σ. 420).

71. Ο.π., σ. 311, γμ. 9 του Σταβρού (Σεπτέμβριος) 1900.

72. Εδώ ίσως μετέφερε ένα προσωπικό βίωμα: είναι γνωστό ότι γεννήθηκε στην Οδησ-

σε εξέγερση ενάντια στον «Γιώργο», αλλά εξέφρασε σ' αυτό τις προωθημένες πολιτικές αντιλήψεις του της εποχής. Καθώς είχε πρόσφατα αναμειχθεί στην υπόθεση Ντρέφους και μέσα στον αθεϊστικό και δημοκρατικό-σοσιαλιστικό κύκλο του Ρενάν και της παρισινής διανόησης, γράφει ένα σχεδόν προπαγανδιστικό έργο και μάλιστα ξεκάθαρα επαναστατικό με συγκεκριμένο πολιτικό μήνυμα: λαϊκή κυριαρχία. Πραγματικά υπερβολικά τολμηρό για την εποχή του και τολμηρότερο για τις μεταγενέστερες, όταν η πολιτική πόλωση γινόταν όλο και σαφέστερη. Δεν είναι παράξενο ότι οι ελάχιστοι που αποφάσισαν να το κρίνουν ούτε καν έθιξαν το θέμα του, πλην του Μήτσου Χατζόπουλου⁷³, που ξεμπερδέψε με ένα σύντομο σχόλιο, υποδηλωτικό του ότι δεν ήταν καν δυνατό ένα τέτοιο έργο να παρθεί στα σοβαρά. Στον Γουανάκο το γλωσσικό ζήτημα προκαλεί εμφύλιο πόλεμο. Τα Ορεστειάκα θα ακολουθούσαν δύο χρόνια μετά, αλλά ο εμφύλιος αυτός συνεχίστηκε με ποικίλους τρόπους ως τη μεταπολίτευση. Το βασικό μήνυμα είναι συμπληρωματικό του Κυρούλη: ο λαός θα ενωθεί στη σωστή γλωσσική αντίληψη όταν αποδιώξει τις αποπροσανατολιστικές κατευθύνσεις της επίσημης εκπαίδευσης και της εκπαιδευτικής ιντελιγέντσιας, η οποία παίζει ρόλο σκοταδιστικό και υποστηρικτικό της εξουσίας. Ιδεολογικά πραγματικά τα δύο έργα του Ψυχάρη υπήρξαν πολύ καφτά για να μπορέσουν οι σύγχρονοί του, ακόμα και οπαδοί του, να τα χειριστούν γόνιμα: προτίμησαν να τα αγνοήσουν. Στην αντιμετώπιση αυτή ασφαλώς συνηγόρησε η διακήρυξή του ότι αντιτίθεται λόγω και έργω στα ρεύματα που είχαν κατακτήσει το σύνολο σχεδόν των διανοουμένων. Ειδικά στο θέμα του Ίψεν, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είχε αρχίσει να εμπνέει έντονα τους Έλληνες δραματουργούς από τότε και μέχρι σήμερα σχεδόν⁷⁴, οπότε δεν βρήκε κανένα πρόθυμο να τον ακολουθήσει. Ο Βάλτερ Πούχνερ, όπως και ο Σιδέρης προηγούμενος, θεώρησαν ότι το *Ρωμαίικο θέατρο* δεν είχε σχεδόν καμιά απήχηση. Υπήρξαν κάποια έργα ωστόσο που θα μπορούσαν να θεωρηθούν επίγονοι. Στη δραματουργία, ο Ιωάννης Πολέμης έγραψε έργα βασισμένα σε λαϊκά παραμύθια, δεν είναι βέβαιο όμως ότι τα κελύσματα του Ψυχάρη τον παρακίνησαν. Το *Ο βασιλιάς Ανήλιαγος* (1910) και *Μια φορά κι έναν καιρό* (1924) βραβεύτηκαν στον Αβερώφειο διαγωνισμό και κανένας κριτικός δεν

σό και ονομαζόταν Βάνια (βλ. Δ. Γληνού: «Γιάννης Ψυχάρης: βιογραφικό και κριτικό σημείωμα», *Νεοελληνικός Λόγος* 27, ό.π., σ. 55. Επίσης στην *Αλληλογραφία*, ό.π., σ. 485).

73. Βλ. εδώ υποσ. 40.

74. Εκτός από τη μελέτη του Παπανδρέου, ό.π., βλ. και Βαρβάρας Γεωργοπούλου: «Ο Ίψεν στον Μεσοπόλεμο», στον τόμο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών, Αθήνα 18-21 Απριλίου 2002, επιμ. Κ. Γεωργακάκη, Εργο, Αθήνα 2004, σσ. 303-322. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έγραψε στη δεκαετία του '90 το έργο του *Στη χώρα Ίψεν*, επεξεργαζόμενος με μια άλλη οπτική τους *Βρικόλακες*.

θεώρησε ότι συνδέονται με τις απόψεις του Ψυχάρη⁷⁵. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, στον *Όρκο του πεθαμένου*, χρησιμοποίησε το εύρημα των ομιλούντων δέντρων, που άρεσε μόνο σε ένα κριτικό, ενώ κανένας δεν θυμήθηκε τον Γουανάκο⁷⁶. Ο Βασίλης Ρώτας, από τους λίγους που θαύμαζαν τα έργα του Ψυχάρη⁷⁷, έγραψε τους *Γραμματιζούμενους* (1942), ομοθεματικό με τον *Γουανάκο* και δίνοντας παρόμοια ονόματα στα θεατρικά πρόσωπα, σε συνδυασμό με το πολιτικό μήνυμα του *Κυρούλη* για εξέγερση ενάντια στην δεσποτική εξουσία, ενώ στο *Παραμύθι της ανέμης* (1946), επίσης ιδεολογικά συγγενές, αξιοποιεί λαϊκά παραμύθια. Την επίδραση του Ψυχάρη στα έργα του Ρώτα, όπως και στις σαιξπηρικές του μεταφράσεις, επισημάνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος⁷⁸. Ο Θεοτοκάς εκτιμούσε τον Ψυχάρη⁷⁹ και είχε ιδιαίτερες σχέσεις μαζί του μέσω της Λογοτεχνικής Συντροφιάς· έγραψε το *Όνειρο του Δωδεκάμερου* (1943) και το *Κάστρο της Ωριάς* (1944). Το 1960 ο Βασίλης Ζιώγας πρότεινε ως κατάλληλο είδος μοντέρνου ελληνικού έργου ένα είδος «θεατρικών παραμυθιών», μεταφέροντας σύμβολα από το ανατολικό θέατρο «επιχρισμένα στη σύγχρονη αντίληψη» και αξιοποιώντας παράλληλα τους αρχαίους μύθους οι οποίοι, όπως πιστεύει, προσφέρονται περισσότερο από όσο μπορεί κανείς να φαντασθεί για το «πρωτοποριακό» θέατρο⁸⁰. Δεν φαίνεται πάντως να έχει τον Ψυχάρη υπόψη, αλλά σύγχρονους συγγραφείς που έγραψαν τέτοια έργα, όπως ο Μπρεχτ και ο Λόρκα. Πάντως ο ίδιος δεν υλοποίησε την ιδέα του και αν το παιδικό θέατρο περιέχει έργα εμπνευσμένα από τα λαϊκά παραμύθια, η υπόλοιπη δραματουργία δεν έχει να επιδείξει πολλά τέτοια δείγματα. Τον ίδιο χρόνο περίπου γράφει ο Δημήτρης Χατζής έναν ακόμα *Βασιλιά Ανήλιαγο*. Υπάρχουν η *Κομέντια* (1973) και ο *Θρύλος του ανήλιαγου του Γιώργου Σκούρτη*, *Η νύχτα του τράγου* (2003) του Σωτήρη Χατζάκη, ο οποίος, κατά δήλωσή του, δεν έλαβε υπόψη τις δραματουργικές κατευθύνσεις του Ψυχάρη⁸¹. Θα μπορούσαν να εντοπισθούν ενδεχομένως και άλλες συναφείς δραματουργικές θεωρίες που δεν προέρχονται άμεσα από τον Ψυχάρη, ωστόσο θα μπορούσαν αν το *Ρωμαίικο θέατρο* είχε αποκτήσει περισ-

75. Για συγκεντρωμένες κριτικές βλ. Πετράκου: *Οι δραματικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, ό.π., σσ. 275-276, 365-368.

76. Βλ. Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε. Είναι ακόμα μαζί μας», ό.π.

77. «Τα έργα αυτά που ακόμα η νεοελληνική σκηνή τ' αγνοεί, όσο ξέρα είναι πολύ σπουδαία κι όλο το βιβλίο σπουδαιότατο» (Β. Ρώτας: «Η Τρισεύγετη του Κωστή Παλαμά», στον τόμο *Θέατρο και γλώσσα* τόμ. Α', *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1986, σ. 139).

78. Γεωργουσόπουλος, ό.π., σ. 353.

79. Γ. Θεοτοκάς: «Ψυχάρης», *Πνευματική πορεία*, Φέξης, Αθήνα 1963, σσ. 188-205. Δεν αναφέρει διόλου τη θεατρική πλευρά του Ψυχάρη.

80. Β. Ζιώγας: «Το στίγμα θέσεως του "πρωτοποριακού θεάτρου"», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΖ' (1963), σσ. 616-619.

81. Η διαβεβαίωση προέρχεται από τον ίδιο (προφορικά).

σότερο κύρος στον κόσμο του ελληνικού θεάτρου, οπότε μπορεί να θεωρηθεί ότι αδικήθηκε. Ως προς τα θέματα που ο Ψυχάρης, όπως είδαμε, πρότεινε αλλού από την ελληνική ιστορία και τη λαϊκή παράδοση, θα πρέπει να πούμε ότι αν το κοινωνικό δράμα ήταν η πλέον μοντέρνα τάση των αρχών του 20ού αι., της οποίας τα πρώτα δείγματα είχαν εμφανιστεί λίγα χρόνια πριν με τα έργα του Καμπύσης, του Ξενόπουλου και κάποια άλλα, τα ιστορικά θέματα, δραματουργικά επεξεργασμένα με ποικίλους τρόπους και σύγχρονες υποδηλώσεις, εξακολουθούν να εμφανίζονται μέχρι σήμερα στην Ελλάδα (όλα) και στο εξωτερικό (τα αρχαία μυθολογικά). Άρα οι απόψεις του δεν είναι αναχρονιστικές για την εποχή του, όπως φαίνεται στην πρώτη προσέγγιση, αλλά ενέχουν το σπέρμα της διαχρονικότητας. Εν τούτοις εκπλήσσει το γεγονός ότι, ενώ ζει στο Παρίσι, στο κέντρο των διασταυρώσεων και των εξελίξεων, και δη των θεατρικών, όταν ο Αντρέ Αντουάν έχει ήδη ολοκληρώσει την αρχική πρότασή του και σε λίγο θα προχωρήσει στην παραστασιακή ανανέωση των κλασικών με ρεαλιστικές μεθόδους, ο Πωλ Φορ και ο Λυνιέ-Πο έχουν αξιοποιήσει – ο δεύτερος και απορρίψει τον συμβολισμό, αλλά για χάρη του Ίψεν – και ασφαλώς υπάρχουν και άλλα ελάσσο-να πρωτοποριακά σχήματα, όπως και νέοι δραματουργοί, ο Ψυχάρης δεν ασχολείται καθόλου μαζί τους. Στην αλληλογραφία του δεν αναφέρει τίποτα σχετικό. Εν όψει της σιωπής και της κατοπινής λήθης που περιέβαλε το βιβλίο του, είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς αν ήταν απλώς ουτοπικός ή έβλεπε μακρύτερα από το επίκαιρο και υπήρξε προφητικός, όπως ο ίδιος δεν αμφέβαλλε⁸², αλλά δεν κατανοήθηκε. Ο λόγος που αναφέρθηκαν εδώ οι υλοποιήσεις των απόψεών του, παρ' ότι οι συγγραφείς μάλλον δεν βασίστηκαν σ' αυτές, είναι για να προταθεί ως αίτιο του κενού γύρω από το θέατρό του, πέρα από τις δραματουργικές του αδυναμίες, τις οποίες υπερτόνισαν οι ολιγάριθμοι κριτικοί του, το ότι ήταν τόσο τολμηρές και πρωτοποριακές για την εποχή τους, ώστε έφεραν σε αμηχανία τους ανθρώπους του θεάτρου ή όσους φιλοδοξούσαν να ασχοληθούν με το θέατρο και τους ώθησαν να πάρουν αποστάσεις.

Η επίδραση, όση άσκησε ο Ψυχάρης στο θέατρο, ήταν πάλι και πάντα η γλωσσική. Αρχικά ήταν αρνητική. Στο Λασσάνειο δραματικό διαγωνισμό του πανεπιστημίου από το 1901 και ύστερα (ο διαγωνισμός διεξάγεται την άνοιξη) υποβάλλεται κάθε χρόνο μία η περισσότερες κωμωδίες με τίτλο *Οι μαλλιαροί*, που σατιρίζουν τον Ψυχάρη και τους οπαδούς του. Το 1901 βραβεύεται η κωμωδία του Τιμολέοντος Αμπελά *Οι αναμορφωταί*, στην οποία οι σατιρίζονται οι οπαδοί του Ψυχάρη και διακωμωδούνται όσοι θέλουν να αναμορφώσουν την πατρίδα, στην πραγματικότητα κινούμενοι από ίδιον συμφέρον. Το 1903 βραβεύεται

82. Στον πρόλογο γράφει αδίστακτα: «Περνούν κ' οι παράδες, περνούν κ' οι Σύλλογοι του Βικέλα, κι ο Βικέλας μαζί κι ο Σουρής. Τους αιώνες όμως λογαριάζω για δικούς μου» («Πρόλογος», ό.π., σ. 241).

το *Φάιβ-ο-κλον* του ίδιου συγγραφέα, όπου και πάλι σατιρίζονται οι μαλλιαροί και ιδιαίτερα ο Ψυχάρης για *Το ταξίδι μου* και τον *Γουανάκο*, αποσπάσματα του οποίου απαγγέλλουν τα θεατρικά πρόσωπα. Το 1904 βραβεύεται η κωμωδία του Ν. Σκλιά *Οι καρηκομόωντες* με την ίδια θεματική και τον Ψυχάρη ως δραματικό πρόσωπο σε ρόλο που μοιάζει με του δάσκαλου στον *Γουανάκο*, για την οποία σχολιάζεται ότι γράφτηκε καθ' υπαγόρευση του Μιστριώτη ή και από τον ίδιο τον Μιστριώτη⁸³. Το 1905, όταν ο Παντελίδειος αντικατέστησε προσωρινά τον Λασσάνειο, ο αγωνοθέτης κατόπιν πιέσεων επέτρεψε τη δημοτική, αποκλείοντας «το εκτρωματικόν εκείνον ιδίωμα υπό το όνομα ψυχαριόν»⁸⁴. Εν τούτοις στην τελευταία διεξαγωγή του Λασσάνειου, το 1910, βραβεύτηκε η *Θυσία* του Νίκου Καζαντζάκη, γραμμένη σε ακραία δημοτική. Η πορεία είναι σαφής: βαθμιαία ο δημοτικισμός πόρθησε και το κάστρο της πνευματικής συντήρησης. Η χρονιά αυτή της συνδιαλλαγής είναι και σημαδιακή: το πανεπιστήμιο εγκαταλείπει τον ρόλο του καθοδηγητή στα πνευματικά πράγματα της χώρας, ρόλο που παίζει ή προσπαθεί να παίξει από το 1851 — δεν θα διεξαχθεί πλέον άλλο ποιητικό-λογοτεχνικό διαγωνισμό.

Αφού έδωσε την αρχική ώθηση στη νεοελληνική λογοτεχνία γενικά και λιγότερο, με κάποια καθυστέρηση, στο θέατρο⁸⁵, η ψυχαρική εδραιώθηκε μέσα στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα με τις πρωτοεμφανιζόμενες νέες δυνάμεις του ελληνικού θεάτρου. Ο Παλαμάς με την *Τρισεύγενη*, ο Μάρκος Αυγέρης με το *Μπροστά στους ανθρώπους* (1904), ο Σπύρος Μελάς με το *Γιο του ίσιου* (1907), ο Δημήτρης Ταγκόπουλος με τις *Αλυσίδες* (1907), ο Παύλος Νιρβάνας με τον *Αρχιτέκτονα Μάρθα* (1907), ο Παντελής Χορν με τους *Πετροχαρήδες* (1908), ο Χρηστομάνος με τα *Τρία φιλιά* (1908) είναι οι εκφραστές της νέας θεατρικής γλώσσας. Ακόμα και ο Ξερόπουλος, αν και διαφωνεί σταθερά, χρησιμοποιεί πειραματικά ιδιωματοικούς και ακραίους δημοτικιστικούς τύπους. Ο πλέον ακραιφνής δημοτικιστής σε εποχές όψιμες, ο Νίκος Καζαντζάκης, στα πρώτα

83. Βλ. Κ. Πετράκου: *Οι δραματικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, ό.π., σσ. 204-221. Συχνά οι αποτυγχόντες συγγραφείς υπέβαλλαν επανειλημμένα ένα έργο στον διαγωνισμό, συνήθως όμως άλλαξαν τον τίτλο. Στην περίπτωση των *Μαλλιαρών* οι επιτροπές δεν σχολιάζουν κάτι τέτοιο. Οπότε δεν μπορούμε να ξέρουμε με βεβαιότητα αν ήταν ένα ή τρία έργα με τον ίδιο τίτλο.

84. Πετράκου, ό.π., σ. 236.

85. Το ζήτημα των γλωσσικών εξελίξεων στο νεοελληνικό θέατρο απαιτεί συστηματική μελέτη, παρά τις επί μέρους εύστοχες παρατηρήσεις σε εργασίες με άλλες θεματικές. Βλ. ενδεικτικά τα μελετήματα των Μιχάλη Ροδά: «Η δημοτική γλώσσα στο θέατρο», *Νέα Εστία* 26 (1939), σ. 1453-1457 και Γιάννη Σιδέρη: «Η γλώσσα στο θέατρο πριν και μετά το Ταξίδι», ό.π., σ. 1458-1462. Ο Ροδάς εντοπίζει τη στροφή στον δημοτικισμό στη διάρκεια της δεκαετίας 1890-1900, με το δραματικό ειδύλλιο και το αστικό δράμα (ξεχνάει το κωμειδύλλιο), ενώ ο Σιδέρης την ανιχνεύει από το 1875 με τις μεταφράσεις ιδίως των κωμωδιών και των μελοδραμάτων.

του τρία έργα (*Ξημερώνει, Φασγά, Έως πότε;*) χρησιμοποιεί μια μικτή γλώσσα, για να στραφεί στην ψυχαρική και στον μαχόμενο δημοτικισμό αφού παρακολούθησε μαθήματα του Ψυχάρη στο Παρίσι⁸⁶. Όταν το θέμα του δημοτικισμού απέκτησε σαφέστερη πολιτική χροιά, αρκετοί συγγραφείς έγραψαν σε ακραία δημοτική γλώσσα, την οποία ο Σεφέρης αποκάλεσε «καθαρεύουσα αριστερή»⁸⁷, αλλά αυτό αποτελεί θέμα ενός άλλου και ειδικού μελετήματος.

86. Αναφέρει ότι παρακολούθησε τις παραδόσεις του σε ένα γράμμα στον Κωστή Παλαμά (βλ. Κ. Γ. Κασίνη: «Κωστής Παλαμάς-Νίκος Καζαντζάκης», *Εκηβόλος* 14 [1986], σ. 1299). Γενικά για τη γλώσσα στο θέατρο του Καζαντζάκη, βλ. Κ. Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, κεφ. «Πανοραμική θέαση ενός φιλοσοφικού θεάτρου», υπό έκδοση.

87. Βλ. Γ. Σεφέρη: «Ελληνική γλώσσα», *Δοκίμες*, πρώτος τόμος, Ίκαρος 1992, σ. 67.