Παραβασις

Parabasis

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

ΤΑ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ο εορτασμός το 2001 των πενήντα χρόνων από το θάνατο του Γρηγ. Ξενόπουλου έδωσε την ευκαιρία παρουσίασης σημαντικού αριθμού ανακοινώσεων σε συνέδρια, δημοσιεύσεων[1] και εκδόσεων αφιερωμάτων[2] στη μνήμη του πολυγραφότατου αυτού συγγραφέα, μυθιστοριογράφου, διηγηματογράφου, κριτικού και δραματουργού του τέλους του 19ου αιώνα και του πρώτου μισού του 20ού. Και όπως είναι φυσικό μέσα στον τόσο μεγάλο όγκο της καρποφόρας συγγραφικής του δημιουργίας δεν προσέχτηκαν και δεν αξιολογήθηκαν[3] τα μονόπρακτα έργα του, που συγκροτούν μία μικρή ομάδα δραματουργημάτων μέσα στους 46[4] συνολικά, γνωστούς τίτλους θεατρικών έργων του.

Ο διαχωρισμός αυτός των μονόπρακτων από τα πολύπρακτα, παρά το γεγονός ότι δεν είναι ουσιαστικός στη θεατρολογική ανάλυση της δραματογραφίας ενός συγγραφέα, που πάντοτε εξετάζεται στο σύνολό της, γίνεται στο παρόν δημοσίευμα αφ' ενός για πρακτικούς λόγους, γιατί όπως ήδη αναφέρθηκε, μέσα στο μεγάλο αριθμό πολύπρακτων έργων του Γρ. Ξενόπουλου, τα μονόπρακτά του πέρασαν απαρατήρητα, και αφ' ετέρου γιατί τα έργα αυτά μπορούν να εξεταστούν ως μία συνέχεια στον 20ό αιώνα της παραμελημένης αλλά, ως αποδείχτηκε[5], ογκώδους θεατρικής λογοτεχνίας μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα.

Η πρόσφατη ολοκλήρωση του μεγαλύτερου μέρους της έρευνας για την καταγραφή των έργων αυτών επέτρεψε τον εντοπισμό της έκδοσης ενός μονόπρακτου έργου του Florian[6] με

[1] Από την ογκώδη βιβλιογραφία για τον Γρηγ. Ξενόπουλο σημειώνουμε το πρόσφατο δημοσίευμα του Γιώργου Πεφάνη με τίτλο «*Το Εύσημον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο» στην *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΓ', 2000-2001, σσ. 139-176, όπου ο μελετητής μέσα στη συνολική επανεκτίμηση του συγγραφικού έργου του τιμώμενου στο milieu της Νέας Αθηναϊκής Σχολής παρουσιάζει μία γενική εικόνα του θεατρικού Ξενόπουλου και συμπυκνώνει και όλη τη σχετική βιβλιογραφία (όπ.π., σσ. 161-176).

[2] Βλ. παλαιά αφιερώματα για τον Γρηγ. Ξενόπουλο στα περιοδικά: *Ιόνιος Ανθολογία*, τόμ. 13, 1939, αριθμ. 126, *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ.7, αριθμ. 72, 1 Φεβρ. 1951, *Νέα Εστία*, τόμ. 50, αριθμ. 587, Χριστούγεννα 1951, τόμ. 69, αριθμ. 805, 15 Ιαν. 1961, τόμ. 96, αριθμ. 1138, 1 Δεκ. 1974, *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. 5, αριθμ. 34, χειμώνας 1976-1977, *Θέατρο*, τόμ. 10, αριθμ. 59-60, Σεπτ.-Δεκ. 1977, *και* αριθμ. 61-63, Ιαν.-Ιούν. 1978, σσ. 118-129, *Βιβλιοφιλία*, αριθμ. 48-49, Οκτ. –Δεκ. 1990, *Θεατρικά Τετράδια*, αριθμ. 21, Μάρτ. 1991, *Διαβάζω*, αριθμ. 265, 12 Ιουν. 1991, *Περίπλους*, αριθμ. 30-31, Ιούλ.- Δεκ. 1991 και αριθμ. 36, 1993. Βλ. επίσης τα πρόσφατα αφιερώματα: *Νέα Εστία*, τόμ. 150, αριθμ. 1738, Οκτ. 2001, *Τετράδια Ευθύνης*, τόμ. 39, Νοέμ. 2001 και την έκδοση του Διονύση Ν. Μουσμούτη *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1867-1951: Χρονολόγιο και λεύκωμα*. Περίπλους, Αθήνα 2001.

[3] Εξαίρεση το μελέτημα των Έ. Βαφειάδη και Γιώργου Φράγκογλου. «*Στην παγίδα – Η κεφαλή της Μεδούσης*: Δύο «χαμένα» μονόπρακτα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Θέματα νεοελληνικής φιλολογίας γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά*, Πρακτικά Η' Επιστημονικής Συνάντησης Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα 2001, σσ. 224-230.

[4] Ασημακόπουλος, Κώστας. «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το θέατρο», *Τετράδια Ευθύνης*, τόμ. 39, 2001, σ. 15.

[5] Βλ. Χρ. Σταματοπούλου–Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα: Α' Συμβολή», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-219, όπου έχουν ήδη καταγραφεί επτακόσια (700) λήμματα εκδόσεων και δημοσιεύσεων μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα.

[6] Florian, Jean Pierre de Claris (1755-1794). Γάλλος συγγραφέας, ανεψιός του Βολταίρου. Νέος υπηρέτησε ως αξιωματικός του ιππικού. Αργότερα αφιερώθηκε

τίτλο *Ποίος από τους δύο*[7] (Αθήνα, 1886) διασκευασμένου στα *καθ' ημάς* με το ψευδώνυμο Αίσωπος[8], πίσω από το οποίο είναι πιθανό να βρίσκεται ο Γρ. Ξενόπουλος.

Με το ίδιο ψευδώνυμο *(Αίσωπος)*[9] τρία χρόνια αργότερα, το 1889, δημοσιεύεται στη *Διάπλασιν των Παίδων* μετάφραση του μονόπρακτου έργου για παιδιά με τίτλο *Ο σκύλος του Αλκιβιάδου*[10] της Berthe Vadier[11].

Ένα χρόνο πριν την επίσημη εμφάνισή του ως θεατρικού συγγραφέα με το πολύπρακτο έργο του *«Ψυχοπατέρας»*[12] (1895), ο Ξενόπουλος δημοσιεύει το 1894 θεατρόμορφο διάλογο με τίτλο: *Η Καλλιτέχνις*[13]. Βασισμένος ίσως σε κάποιο γαλλικό πρότυπο[14] και εμπνευσμέ-

στη λογοτεχνία και εκλέχτηκε ακαδημαϊκός. (*Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Laffont – Bompiani, Paris 1994, σσ.1104-1105).

[7] Βλ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, Χρ. όπ.π., αριθμ. 482, σ. 168. Πρόκειται για διασκευή από την πρωτότυπη κωμωδία *Les deux jumeaux de Bergame* (1782) του Florian. *(Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays...*, όπ.π. 1105*)*

[8] Το ψευδώνυμο αυτό δημιουργεί αμφιβολίες για την πατρότητα της διασκευής αυτής, διότι αποδίδεται σε δύο πρόσωπα: στον Μιχαήλ Γιαννουκάκη και τον Γρηγόριο Ξενόπουλο. Για τη χρήση του ψευδωνύμου από τον Μιχαήλ Γιαννουκάκη μαρτυρεί ο ίδιος ο Ξενόπουλος (βλ. Γρ. Ξενόπουλος: *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα: Αυτοβιογραφία*, στα: *Απαντα*, τόμ. Α'. Μπίρης, Αθήνα 1958, σ. 276. Επίσης οι: Γ. Ν. Πολιτάρχης: *Λεξικό της ελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, 1969, σ. 90, Μιχαήλ Βουδούρης: *Θέματα της νέας ελληνικής λογοτεχνίας: Φιλολογικά ψευδώνυμα.* Utrecht, 1971, σ. 8 & σ. 39, Κυριάκος Ντελόπουλος: *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα: 1800-1981,* ΕΛΙΑ, 2η έκδ. Αθήνα 1983, σ. 141 και Βίκυ Πάτσιου: *«Η Διάπλασις των Παίδων»(1879-1922): Το πρότυπο και η στηκρότησή του,* 2η έκδ. Καστανιώτης Αθήνα 1995, σ. 26) και για την χρήση από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο μαρτυρεί ο βιβλιογράφος του Πέτρος Μαρκάκης (βλ. Πέτρος Μαρκάκης: *Ανέκδοτη βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενοπούλου* (Αρχείο ΕΛΙΑ). Επίσης Κυριάκος Ντελόπουλος, όπ.π., σ. 229 κατά πληροφορία του Π. Μαρκάκη). Πολύ πιθανόν ο Μιχαήλ Γιαννουκάκης να χρησιμοποιούσε αρχικά το ψευδώνυμο αυτό και αργότερα να παρεχώρησε τη στήλη του στη *«Διάπλασιν των Παίδων»* και το ψευδώνυμό του στον Ξενόπουλο. (Ξ. Α. Κοκκόλης: «Βιβλιοκρισία Κυριάκου Ντελόπουλου. Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα», Κολλέγιον Αθηνών, Αθήνα 1969. *Ελληνικά*, τόμ. 23, 1970, σ. 156 και 166).

Εάν έτσι έχουν τα πράγματα, επειδή δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς άρχισε η χρήση του ψευδώνυμου από τον Ξενόπουλο δεν μπορούμε να προσγράψουμε με βεβαιότητα την πατρότητα της διασκευής στον ένα ή στον άλλον συγγραφέα. Δεν μπορούμε επίσης να βοηθηθούμε από εσωτερικά στοιχεία του κειμένου που στην προκειμένη περίπτωση ταιριάζουν και στους δύο συγγραφείς. Μέχρι να εντοπισθούν νεότερες πληροφορίες για το θέμα αυτό, η πατρότητα της διασκευής θα βρίσκεται από αμφισβήτηση.

[9] Πάλι τίθεται το ίδιο ερώτημα για την πατρότητα της μετάφρασης. Ας σημειωθεί όμως ότι ο Γρ. Ξενόπουλος μετέφρασε και δημοσίευσε αργότερα άλλα δύο μονόπρακτα της ίδιας συγγραφέως το πρώτο με το όνομά του, το δεύτερο με το ψευδώνυμο *Κίμων Αλκάδης.* (Berthe Vadier: «Το βραβείον: Δραμάτιον μονόπρακτον. Διασκευή Γ. Ξενόπουλος», *Διάπλασις των Παίδων*, περίοδος Β', τόμ. 8, αριθμ. 13, Μαρτ. 1901, σσ. 106-107, αριθμ. 14, Απρ. 1901, σσ. 111-112, αριθμ. 14, Απρ. 1901, σσ. 122-123. Berthe Vadier: «Το τέχνασμα του Παναγή: Κωμωδία μονόπρακτος. Μετ. Κίμων Αλκάδης», *Διάπλασις των Παίδων*, περίοδος Β', τόμ. 9, 1902, σσ. 306-307, 315-317).

[10] Berthe Vadier (1836-1921) Ελβετίδα συγγραφέας που έγραψε μονόπρακτα έργα και λογοτεχνία για παιδιά.

[11] *Διάπλασις των Παίδων*, 15 Φεβρ. 1889, σσ. 42-43. (Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», όπ.π., αριθμ.553, σ. 179). Η πρώτη συνεργασία του Ξενόπουλου με το περιοδικό ήταν το 1880 με τη δημοσίευση ενός έμμετρου ανίνιματος (Γ. Ξενόπουλος: *Σύντομη αυτοβιογραφία*, όπ.π., σ. 6 και Βίκυ Πάτσιου, όπ.π., σ. 22).

[12] Για τη δραματουργική ανάλυση του έργου βλ. Βάλτερ Πούχνερ: «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Νέα Εστία*, τόμ. 150, αριθμ. 1738, Οκτ. 2001, σσ. 452-464.

[13] Το έργο δημοσιεύτηκε στην *Εικονογραφημένη Εστία*, αριθμ. 26, 25 Ιουν. 1895 σσ. 206-207, και αριθμ. 27, 2 Ιουλ. 1895, σσ. 214-215, και επανεκδίδεται στο περιοδικό *Θεατρικά Τετράδια*, αριθμ. 21, Μάρτ. 1991, σσ. 31-35. Ο Ξενόπουλος όμως δεν το μνημονεύει στην *Αυτοβιογραφία* του.

[14] Γιάννης Σιδέρης,: «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», *Νέα Εστία*, έτος ΠΕ', αριθμ. 805, 15 Ιαν.

νος από κάποια νέα, σύγχρονή του, ηθοποιό[15], ο διάλογος αυτός έχει ως αντικείμενο τη διερεύνηση του πολύπλοκου μηχανισμού της υποκριτικής τέχνης και της δυνατότητας εκούσιας χρήσης του από τους ηθοποιούς εκτός σκηνής[16], επηρεάζοντας τις προσωπικές σχέσεις τους με άτομα εκτός του θεατρικού χώρου.

Το κείμενο αυτό, ενδεικτικό των πνευματικών διεργασιών και του προβληματισμού του νεαρού συγγραφέα γύρω από το ζήτημα της υπόκρισης, αποκαλύπτει τάσεις φιλοσοφικής θεώρησης και αναζήτησης της αλήθειας για το θέμα αυτό από την πλευρά του πνευματικού δημιουργού, που έμελλε, από τότε να καλλιεργήσει επί χρόνια το θεατρικό λόγο με συνέπεια και εργατικότητα.

Η σκηνή εκτυλίσσεται στο σπίτι της Αλεξάνδρας, μιας νεαρής ηθοποιού και ο διάλογος αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο πρόσωπα: στην ίδια και τον Άγγελο, ποιητή, που είναι ερωτευμένος μαζί της. Ο Άγγελος θίγει το θέμα που τον βασανίζει: τον αγαπάει ειλικρινά η Αλεξάνδρα ή με την άνεση της ηθοποιού, υποκρίνεται; Η διατύπωση της αμφιβολίας του αυτής εκνευρίζει την αγαπημένη του, που με τη σειρά της τον κατηγορεί ότι την βασανίζει. Τον διαβεβαιώνει συνεχώς για την αγάπη της, ενώ εκείνος δυσπιστεί, ρωτώντας την από ποιο δράμα έχει πάρει τα λεγόμενά της. Για να του αποδείξει ότι δίνει σημασία στον ίδιο και στο ποιητικό του έργο, απαγγέλλει από στήθους ένα δικό του ποίημα, που της είχε δώσει προ καιρού. Ο Άγγελος ενθουσιασμένος της εκφράζει την αγάπη του και εκείνη ανταποκρίνεται με λόγια τρυφερά. Το ζευγάρι δείχνει μεθυσμένο από έρωτα.

Δεν αργεί όμως η μεταστροφή του Άγγελου που τριβελίζεται από αμφιβολία: *Α, επάγγελμα, καταραμένο επάγγελμα! Πως ποτίζεις τον οργανισμό όλο σα δηλητήριο! Πως νοθεύεις την ψυχή του ανθρώπου!..... Οι ηθοποιοί, αι γυναίκες προ πάντων που είναι πλέον ευπαθείς, συνηθίζουν να υποκρίνωνται όλα τα αισθήματα και παύουν πλέον να τα αισθάνωνται αληθινά, παύουν....*[17] Ο ποιητής διατυπώνει τη γνώμη που έχει σχηματίσει ότι, οι ηθοποιοί υποκρίνονται αισθήματα και πάθη που οι ίδιοι δεν αισθάνονται: *Τα πάθη, τα διάφορα πάθη, γεννώνται πρώτα μέσα εις την ψυχήν και κατόπιν, ή τουλάχιστον συγχρόνως, αποτυπώνουν τας εκφράσεις των, τας ποικίλας εκφράσεις των, επάνω εις το πρόσωπον.....Το πάθος, η παθαινομένη ψυχή κινεί το ανθρώπινον σώμα σα νευρόσπαστον. Αυτό είναι το φυσικόν, αυτό είναι το συνεπές. Το αντίθετον θα ήτο ανωμαλία, ασυνέπεια, κάτι τι παρά φύσιν και όπως αυτό κάμνουν, χωρίς αμφιβολία οι ηθοποιοί, οι εκούσιοι, οι εξ επαγγέλματος υποκριταί. Κάμνουν την φωνήν των να τρέμη, χωρίς να υπάρχη εις την ψυχήν των τρικυμία · εκπέμπουν αστραπές από τους οφθαλμούς των, χωρίς να καίη εις το στήθος των ηφαίστειον.....*[18] Η άποψή του προκαλεί την οργή της Αλεξάνδρας που υπεραμύνεται της ευαισθησίας των ηθοποιών, αντικρούοντάς τον με το επιχείρημα ότι *εις την κοινωνίαν υπάρχουν υποκριταί μεγαλύτεροι από τους ηθοποιούς.*[19] Ακολουθούν διαξιφισμοί με εκατέρωθεν επιχειρήματα γύρω από το παλαιό ερώτημα του εάν, και κατά πόσο συγκινείται ο ηθοποιός[20] και συμπάσχει με τον εκάστοτε ρόλο του, στιχομυθίες που προκαλούν ένταση στο ερωτευμένο ζευγάρι. Η Αλεξάν-

1961, σ. 119.

[15] Γιώργος Πεφάνης,: «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του θεάτρου μας», όπ.π., σ. 164.

[16] Πλάτων Μαυρομούσταχος,: «Ο Ξενόπουλος των ηθοποιών», *Περίπλους*, αριθμ. 30-31, Ιούλ. – Δεκ. 1991, σσ. 145-146.

[17] Γρηγ Ξενόπουλος: *Καλλιτέχνις: Διάλογος, Θεατρικά Τετράδια*, αριθμ. 21, Μάρτ. 1991, σ. 32.

[18] Όπ.π., σ. 23.

[19] Όπ.π.

[20] Ο Ξενόπουλος μεταφέρει εδώ το παλαιό ερώτημα του κατά πόσο συγκινείται ο ηθοποιός, που απασχόλησε τον Denis Diderot στο δοκίμιό του *Le paradoxe sur le comédien* που γράφει ανάμεσα στα 1773 και 1778, εποχή που αναπτύσσεται μεταξύ των εγκυκλοπαιδιστών μεγάλη συζήτηση γύρω από το θέατρο. (Ντενί Ντιντερό:

δρα, για να ηρεμήσει την κατάσταση τον διαβεβαιώνει ότι θα εγκαταλείψει το επάγγελμά της, για να αφοσιωθεί σ'αυτόν και στην αγάπη τους.

Ο Άγγελος πάλι δεν την πιστεύει. Απογοητευμένη τότε εκείνη από τη συνεχιζόμενη αμφιβολία του και την ειρωνική από την πλευρά του αντιμετώπισή της, του δηλώνει ότι γι' αυτήν είναι καλύτερος ο θάνατος παρά ο παρατεινόμενος ψυχικός βασανισμός της και τον απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει. Εκείνος της απαντάει σαρκαστικά. Τότε με μία θεαματική κίνηση, και πριν ο Άγγελος προλάβει να αντιδράσει, η Αλεξάνδρα καταπίνει το δηλητήριο που φύλαγε στο δακτυλιόλιθο ενός αρχαίου δακτυλιδιού που φορούσε και πέφτει αναίσθητη στο ανάκλιντρό της.

Πανικόβλητος ο Άγγελος φωνάζει το όνομά της, προσπαθώντας να την επαναφέρει στη ζωή. Και πράγματι ύστερα από λίγο εκείνη ανοίγει τα μάτια της. Όλα ήταν μία σκηνοθεσία. Αποσβολωμένος εκείνος δεν μπορεί να πιστέψει ότι τα πράγματα πήραν τέτοια τροπή. Η Αλεξάνδρα τότε του εξηγεί ότι ήθελε να του αποδείξει, ότι, εάν ήθελε να χρησιμοποιήσει την τέχνη της, όπως έκανε μόλις προ ολίγου, θα τον είχε πείσει προ πολλού. Όμως επεδίωκε να τον κερδίσει μόνο με την αγάπη της. Εκείνος της ζητάει συγγνώμη για τη συμπεριφορά του και το ζευγάρι, μονοιασμένο πια αγκαλιάζεται τρυφερά.

Ο διάλογος αυτός, σε γλώσσα[21] αστική δημοτική με κάποιες καθαρευουσιάνικες προσμίξεις αποτελεί το πρώτο δημοσιευμένο πρωτότυπο θεατρόμορφο κείμενο του Γρηγ. Ξενόπουλου, όπου ο νεαρός συγγραφέας δοκιμάζει τις δυνάμεις του στο είδος, σα μία πρόβα[22] θεατρικής συγγραφής που θα τον οδηγήσει στην παρουσίαση, την επόμενη χρονιά (1895), του πολύπρακτου *Ψυχοπατέρα*.

Το κείμενο που αναδύει κομψότητα και χάρη, αποδεικνύει με τη σκηνοθετημένη αυτοκτονία της ηρωΐδας τις ικανότητες του συγγραφέα: ταλέντο και ευρηματικότητα στην πρόκληση του απροσδόκητου και στη δημιουργία ανατροπών.

Η *Καλλιτέχνις* διαβάστηκε για πρώτη φορά στο δεύτερο μέρος της τρίτης «Ποιητικής απογευματινής» του Εθνικού Θεάτρου στις 5 Μαρτ. 1951 από τους ηθοποιούς Μιράντα Μυράτ και Γιώργο Παππά και επαναλήφθηκε στις 13 του ίδιου μήνα.[23]

Δύο χρόνια αργότερα, το 1896 ο Ξενόπουλος δημοσιεύει τον πρώτο τόμο του *Παιδικού θεάτρου*[24] με εκδότη τον Νικόλαο Παπαδόπουλο, διευθυντή του περιοδικού *Διάπλασις των Παίδων*, με τον οποίο θα αποκτήσει αργότερα και συγγενική σχέση εξ αγχιστείας, όταν θα

Το παράδοξο με τον ηθοποιό, μετ.: Αιμ. Βέζης, πρόλογος: Βασίλης Παπαβασιλείου, Πόλις, Αθήνα 1995). Ο Diderot εκφράζει τη γνώμη ότι η συγκίνηση όχι μόνον δεν είναι απαραίτητη στον ηθοποιό, αλλά συχνά είναι και επιζήμια, μία άποψη που έχει εγείρει έκποτε πολλές συζητήσεις, απασχόλησε και απασχολεί τους ανθρώπους του θεάτρου μέχρι σήμερα (βλ. «Απόψεις Ελλήνων καλλιτεχνών για το *Παράδοξο* του Ντιντερό» με γενικό τίτλο «Συγκινείται ο ηθοποιός;». *Θέατρο*, αριθμ. 15, Μάης – Ιούν. 1964, σσ. 70-72, αριθμ. 17, Σεπτ. – Οκτ. 1964, σσ. 47-50, αριθμ. 18, Νοέμ. – Δεκ. 1964, σσ. 40-42, αριθμ. 19, Γεν. – Φλεβ. 1965, σσ. 45-48). Στον προκείμενο διάλογο ο Άγγελος τάσσεται με την άποψη του Diderot, ενώ η Αλεξάνδρα διαφωνεί.

[21] Η γλώσσα του κειμένου είναι μεικτή, οι διάλογοι στη δημοτική, ενώ οι λεπτομερείς σκηνικές σημειώσεις που «ιψενίζουν» (Γ. Σιδέρης: «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 119) στην καθαρεύουσα.

[22] Όπ.π., σ. 118.

[23] Όπ.π., σ. 119. «*Το μονόπρακτο με έκδηλο γαλλικό χαρακτήρα μισοδιάβασαν, μισοέπαιξαν σαν Γάλλοι ηθοποιοί η 24Μιράντα Μυράτ και ο Γιώργος Παππάς, με τη δική τους μαεστρία*.» (Άλκης Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμ. Ε' 1949-1951. Αθήναι: Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Θυράνη, 1979, σ. 376).

[24] Γρηγορίου Ξενοπούλου: *Παιδικόν θέατρον ήτοι μονόλογοι, διάλογοι και δραμάτια δι' εορτάς σχολείων και οικογενειών*. Α', εν Αθήναις, εκδότης Νικόλα-

παντρευτεί σε δεύτερο γάμο την κόρη της αδελφής του, Χριστίνα (Τίτα) Γ. Κανελλοπούλου. Στον τόμο αυτό εκτός από τους μονόλογους και τους διαλόγους δημοσιεύει τρία μονόπρακτα δραμάτια: *Το ψέμα του Πετράκη*[25], *Εικοστός τρίτος*[26], και *Το καινούργιο φόρεμα*[27].

Τα έργα αυτά, καθώς και όμοια άλλα που θα ακολουθήσουν[28], δεν εξετάζονται στο δημοσίευμα αυτό, εντασσόμενα στο παιδικό θέατρο που με ευσυνειδησία καλλιέργησε και υποστήριξε[29] ο Ξενόπουλος για τον παιδαγωγικό του ρόλο, θέμα που όμως αποτελεί μία ξεχωριστή ερευνητική ενότητα.

Το 1911 γράφει *Το ψυχοσάββατο*[30], το πρώτο του μονόπρακτο μετά την επίσημη εμφάνισή του ως θεατρικού συγγραφέα με τα πολύπρακτα *Ψυχοπατέρας*[31] (Σεπτ. 1895) και *Τρίτος*[32] (Δεκ. 1895), που τον καθιέρωσαν ως εισηγητή του αστικού δράματος στην Ελλάδα και τη συγγραφή στη συνέχεια των επίσης πολύπρακτων έργων του *Ο μακαρίτης Μαύσωλος*[33] (1896-97), *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*[34] (1904), *Φωτεινή Σάντρη* (1908), *Στέλλα Βιολάντη* (1909), *Ραχήλ* (1909) και *Πειρασμός* (1910)[35].

Η υπόθεση εκτυλίσσεται κάπου στα Επτάνησα αρχές Μαρτίου. Είναι Παρασκευή βράδυ, παραμονή ψυχοσάββατου. Στην αγροικία του Κωνσταντή, ενός πλούσιου χωριάτη, η μητέρα του, γριά Μπάμπαινα, ετοιμάζει κόλλυβα για την επόμενη μέρα, που όλη η οικογένεια θα επισκεφθεί το μνήμα της κόρης της Ευμορφίας, πεθαμένης εδώ και έξι μήνες. Η πίκρα της μάνας από τον αναπάντεχο αυτό χαμό του παιδιού της δεν λέει να γιατρευτεί και ξεχειλίζει με σκληρές εκφράσεις κατά της νύφης της Μαρίας, γυναίκας του Κωνσταντή, βλέποντάς την να μη φοράει μαύρα.

Οι σχέσεις των δύο γυναικών είναι εχθρικές. Η γριά Μπάμπαινα μισεί την Μαρία, γιατί την θεωρεί υπεύθυνη για το θάνατο της κόρης της αλλά και η Μαρία από την πλευρά της, γιατί αισθάνεται ότι βρίσκεται συνεχώς υπό επιτήρηση. Η ίδια είναι μόνιμα φορτισμένη, την

ος Παπαδόπουλος, Διευθυντής της «Διαπλάσεως των Παίδων», [1896] Βλ. Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, όπ.π., αριθμ. 667, σσ. 196-197.

[25] Όπ.π., σσ. [57] – 76.

[26] Όπ.π., σσ. [77] – 99.

[27] Όπ.π., σσ. [100] – 111.

[28] Το 1909 με εκδότη πάλι τον Νικόλαο Παπαδόπουλο κυκλοφορεί το δεύτερο τόμο του *Παιδικού θεάτρου ήτοι μονόλογοι, διάλογοι, δραμάτια δι' εορτάς σχολείων και οικογενειών*. Με τον ίδιο τίτλο εκδίδονται επίσης δύο τόμοι από το Βιβλιοπωλείο της Εστίας το 1926 (εκδότης Ιω. Δ. Κολλάρος). (Τόμ. Α': *Δραματάκια και κωμωδίαι*. Τόμ. Β' *Κωμωδίαι, διάλογοι και μονόλογοι*), ενώ στη *Διάπλασιν των Παίδων* δημοσιεύει επίσης μετάφραση-διασκευή της μονόπρακτης κωμωδίας με τίτλο *Μα τι σου είναι τα κορίτσια* της Henriette Bezançon *(Διάπλασις των Παίδων*, έτος 22ο, αριθμ. 8, Φεβρ. 1900, σσ. 70-71 και αριθμ. 9, Φεβρ. 1900, σσ. 77-78).

[29] Κωνσταντίνος Μαλαφάντης: *Οι «Αθηναϊκαί επιστολαί» του Γρηγόριου Ξενόπουλου στη «Διάπλασιν των Παίδων»: 1896-1947*, πρόλογος Άντα Κατσίκη–Γκίβαλου, Αστήρ, Αθήναι 1995, σσ. 229-237.

[30] Το έργο περιλαμβάνεται δύο χρόνια αργότερα στο δεύτερο τόμου του *Θεάτρου* του (Αθήνα 1913, σσ. 7-31) μαζί με τα έργα του *Χερουβείμ*, *Πολυγαμία* και *Μονάκριβη* και σε δεύτερη έκδοση Αθήνα, *1925*. Αργότερα περιελήφθη στον τόμο *Νεοελληνικό Θέατρο* της «Βασικής Βιβλιοθήκης» αριθμ. 40 (Αθήναι, 1953, σ. 313-332), *στα Απαντά του* από τις εκδόσεις Μπίρη, 1971 και τελευταία στα *Απαντά* του από τις εκδόσεις Βλάσση (Αθήνα, 1991, σσ. 165-190).

[31] Βλ. σημ. αριθμ. 17.

[32] Βάλτερ Πούχνερ: «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου», όπ.π., σσ. 464-469.

[33] Το έργο που ανήκε στα απολεσθέντα έργα του Ξενόπουλου εντόπισε η Κυριακή Πετράκου στο Τμήμα Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης και δημοσίευσε στην επιστημονική επετηρίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, τόμ. 1, 1995, σσ. 193-226, τόμ. 2, 1998, σσ. 103-142. Βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, όπ.π., σσ. 469-477.

[34] Βάλτερ Πούχνερ, όπ.π., σσ. 478-486.

[35] Γιώργος Πεφάνης: «Το *Εύοσμον Μυριάνθεμον* του

ημέρα από την αυταρχική και καταπιεστική συμπεριφορά της πεθεράς της, που όλο βρίσκει ευκαιρίες να την πικραίνει, φέρνοντας στα χείλη της το όνομα της πεθαμένης, και το βράδυ από τους εφιάλτες που βλέπει στον ύπνο της.

Αργότερα επιστρέφει από τις δουλειές του ο Κωνσταντής, καλοδεχούμενος από τη μάνα του και αναγγέλλει την άφιξη στο σπίτι τους του ανεψιού του Λίγερου, που γύρισε από το στρατό. Και ενώ όλοι είναι μαζεμένοι γύρω από το βραδινό τραπέζι, η συζήτηση έρχεται στο θάνατο της Ευμορφίας, γεγονός που δίνει την ευκαιρία στη γριά Μπάμπαινα να πετάξει ξανά το φαρμάκι της στη νύφη της για τις υποψίες της ότι αυτή δηλητηρίασε την κόρη της. Ο Κωνσταντής αντιδρά έντονα στα λόγια της μάνας του, αποδίδοντας την περίεργη συμπεριφορά της γυναίκας του, που σιγοκλαίει, ταραγμένη πάλι από κάποια οπτασία, σε γυναικεία υστερική αρρώστια.

Από την άλλη η εμφάνιση του Λίγερου γεμίζει τη Μαρία με κρυφή συγκίνηση. Πριν παντρευτεί, χωρίς τη θέλησή της, το νοικοκύρη Κωνσταντή, ο Λίγερος, παλληκάρι από το χωριό της, την είχε ζητήσει σε γάμο. Όμως ο πατέρας της δεν συγκατάνευσε, γιατί ο υποψήφιος γαμπρός ήταν φτωχός.

Στο πρόσωπο του Λίγερου η Μαρία βλέπει τώρα τη μόνη της ελπίδα να φύγει από το σπίτι, όπου ζει βασανισμένη. Έτσι όταν ο άντρας της κουρασμένος ανεβαίνει στο ανώϊ να κοιμηθεί και η Μπάμπαινα λαγοκοιμάται δίπλα στο τζάκι, η Μαρία βρίσκει την ευκαιρία να του θυμίσει την παλιά αγάπη τους και να τον διαβεβαιώσει ότι, παρά τα λεγόμενα της πεθεράς της, δεν σκότωσε αυτή την κουνιάδα της. Ο Θεός την πήρε, γιατί ήταν αρρωστιάρα. Του διηγείται τη μαύρη ζωή που πέρασε από τη μέρα, που μπήκε νύφη στο σπίτι του Κωνσταντή, από τη ζήλια της ανύπαντρης αδελφής του, που την φαρμάκωνε με τα λόγια της ολημερίς, όπως τώρα η πεθερά της, και του ομολογεί ότι βλέπει τη νεκρή ως φάντασμα ακόμη και στο ξύπνιο της. Κλαίγοντας τον θερμοπαρακαλεί να την πάρει από την κόλαση που ζει και να την οδηγήσει στη μητέρα της, για να μην αναγκαστεί την επομένη να πάει στον τάφο της Ευμορφίας.

Ο Λίγερος ταράζεται από την πρότασή της και αρχικά αρνείται, βρίσκοντας διάφορες δικαιολογίες. Η Μαρία προσπαθεί να τον μεταπείσει με λόγια αγάπης, που φουντώνουν τον παλιό του έρωτα. Ο Λίγερος τελικά κάμπτεται.

Την ώρα που φεύγει να φέρει το άλογο και η Μαρία ανεβαίνει στο ανώϊ για να ξεγελάσει την πεθερά της ότι τάχα θα κοιμηθεί, εμφανίζεται ο χορός των νεκρών κοριτσιών του χωριού, με κορυφαία την Ευμορφία, που τραγουδούν όλες μαζί. Η Μαρία κατεβαίνει σε λίγο έτοιμη να φύγει. Όμως όταν ξεκλειδώνει την εξώπορτα, βλέπει μπροστά της το φάντασμα της κουνιάδας της να την εμποδίζει. Χάνει τότε τις αισθήσεις της και λιποθυμάει, ενώ ο Λίγερος την περιμένει έξω.

Ο χρόνος κυλάει και εκείνη δεν εμφανίζεται. Έτσι εκείνος αναγκάζεται να επιστρέψει σε αναζήτησή της και πέφτει πάνω στο σωριασμένο της κορμί. Μιλώντας της, η Μαρία συνέρχεται, όμως βρίσκεται σε κατάσταση απόγνωσης. Κυριευμένη από τρόμο, του ομολογεί το έγκλημά της και αρνείται να τον ακολουθήσει, αποφασισμένη να υποταχτεί στη μοίρα της. Μάταια εκείνος προσπαθεί να τη μεταπείσει. Τελικά φεύγει μόνος του.

Με το κλείσιμο της πόρτας πίσω του, ο άντρας της ξυπνάει. Η Μαρία τότε με κλονισμένα νεύρα από την ταραχή, του αποκαλύπτει τα πάντα. Εκείνος όμως δεν την πιστεύει, νομίζοντας ότι από τη γκρίνια της μάνας του έχασε τα λογικά της. Η Μαρία αναγκάζεται να του εξιστορήσει με λεπτομέρειες πώς προκάλεσε το θάνατο της αδελφής του. Άνοιξε κρυφά το βράδυ το παράθυρο του δωματίου της, όταν ήταν άρρωστη και με τον αέρα η κατάστασή της επιδεινώθηκε και σε τρεις μέρες πέθανε.

Σε έξαλλη κατάσταση ο Κωνσταντής δεν μπορεί να πιστέψει όσα ακούνε τα αυτιά του. Εμφανίζεται τότε η μάνα του που ξέρει την αλήθεια και του επιβεβαιώνει τα λεγόμενα της Μαρίας και για το θάνατο της Ευμορφίας και για την απόφασή της να φύγει με τον Λίγερο. Τα είχε ακούσει όλα, κάνοντας πως κοιμάται.

Εκτός εαυτού πλέον ο Κωνσταντής αρπάζει την Μαρία, παρά τα παρακάλια της, την ανεβάζει στο δωμάτιο της πεθαμένης και την σκοτώνει με τα ίδια του τα χέρια πάνω στο κρεβάτι της, ενώ η Μπάμπαινα τρέμοντας ολόκληρη ψιθυρίζει: «Δικαιοσύνη» !..... «Η πεθαμένη»!....»Ο Θεός»!

Το μονόπρακτο αυτό καταφέρνει στη σύντομη διάρκειά του, σε δραματικό χρόνο λίγων ωρών, στον ίδιο χώρο και με ελάχιστα πρόσωπα, να δημιουργήσει μια πραγματικά υποβλητική ατμόσφαιρα, να σκιαγραφήσει ολοκληρωμένους χαρακτήρες και να οδηγήσει, κλιμακώνοντας την ψυχολογική ένταση, σε μια συγκλονιστική κάθαρση.

Η γλώσσα είναι η δημοτική της ελληνικής επαρχίας, με στοιχεία επτανησιακού ιδιώματος χωρίς περιττά λογοτεχνικά στολίδια. Οι διάλογοι ρεαλιστικοί σε ύφος ζωντανό και άμεσο, παρέχουν στο θεατή όλες τις πληροφορίες την κατάλληλη στιγμή και η είσοδος και ή έξοδος των προσώπων δικαιολογείται απόλυτα. Ο θεατής μαθαίνει αρχικά για τη νεκρή κόρη της γριάς Μπάμπαινας και την κακή σχέση της γριάς με την Μαρία. Αργότερα παρακολουθεί τη γριά να κατηγορεί την Μαρία και την τελευταία να είναι τρομαγμένη από οράματα που την κατατρέχουν.

Ήδη από την πρώτη σκηνή καλλιεργείται ένα βαρύ κλίμα. Ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι υπάρχουν μυστικά και ότι δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη οικογένεια. Ο ερχομός του Λίγερου θα παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου. Η Μαρία τον περιμένει με λαχτάρα κι αργότερα αποκαλύπτεται η παλιότερη σχέση τους. Ο σκελετός του έργου χτίζεται κομμάτι-κομμάτι, ενώ η παρουσία του φαντάσματος[36] δρα ως καταλύτης που οδηγεί το δράμα στην κορύφωσή του.

Ουσιαστικά ο θεατής αμφιβάλλει μέχρι την τελευταία στιγμή για την ενοχή της Μαρίας, και γι'αυτόν ακριβώς το λόγο το τέλος έρχεται σαν καταπέλτης. Η θεία δίκη αλλά και η αυτοδικία (από την πλευρά του Κωνσταντή) κυβερνάνε έναν κόσμο που βρίσκεται ακόμα κοντά στο μύθο. Οι ίδιοι νόμοι που κινούν τον ήλιο και τα αστέρια κινούν και το αίμα του ανθρώπου. Οι ψυχές που δε βρήκαν γαλήνη, ψάχνουν τη δικαίωσή τους.

Παρά την παρουσία του υπερφυσικού, το έργο στηρίζεται και στο έλλογο στοιχείο, στην καθημερινή ζωή, στην ψυχολογία των χαρακτήρων. Δεν πρόκειται για χαρακτήρες αρχέτυπα, αλλά για ρεαλιστικούς και αναγνωρίσιμους ανθρώπους που έχουν κάποιο παρελθόν.

Ο Ξενόπουλος, όπως σε όλα του τα έργα, δίνει ιδιαίτερο δραματικό βάθος στους γυναικείους χαρακτήρες, έτσι και στο *Ψυχοσάββατο,* οι δύο αντίπαλες γυναίκες διαγράφονται με αδρότητα που εκφράζει τη συναισθηματική φόρτισή τους.

Από τη μία μεριά είναι η γριά Μπάμπαινα, η φιγούρα της παραδοσιακής μάνας, ακρογωνιαίου λίθου της ελληνικής οικογένειας, που συνεχίζει να παραμένει κυρά και αφέντρα ακόμη και στο σπίτι του γιου της, όταν αυτός παντρεύεται. Στα στοιχεία του χαρακτήρα της προσπίθεται εδώ ο παράγοντας του ψυχικού πόνου. Είναι η χαροκαμμένη μάνα που θρηνεί την απώλεια της μονάκριβης κόρης της. Στην αιώνια αντιπαράθεση πεθεράς-νύφης, έκφρα-

θεάτρου μας», όπ.π., σ. 161.

[36] Το θέμα της εμφάνισης φαντάσματος, στην προκειμένη περίπτωση ενός νέου που παρεμβαίνει στη ζωή της ηρωΐδας, πραγματεύεται ο Ξενόπουλος επίσης στο μυθιστόρημά του *Το φάντασμα: Μία παλιά ζακινθινή ιστορία,* που πρωτοδημοσίευσε σε συνέχειες στη *Νέα*

ση της διαπάλης παλαιάς και νέας γενιάς, κυρίαρχης εξουσίας και επαπειλούμενης διαδοχής, παράδοσης και νεωτερικότητας, έρχεται εδώ να προστεθεί η μητρική οδύνη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση που η μάνα υποψιάζεται τη νύφη της ως υπαίτιο του θανάτου της κόρης της, ο πόνος δεν την ατονεί καταβάλλοντάς την ψυχικά, αντίθετα τη δυναμώνει, της σκληραίνει το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά επιζητώντας εκδίκηση. Γι' αυτήν το ίδιο πρόσωπο ενσαρκώνει την αντίπαλη γυναίκα, το ξένο πρόσωπο που παρείσφρυσε στην οικογένειά της, αλλά και την έμμεση δολοφόνο του παιδιού της, γεγονός που την οδηγεί στο μίσος, σ' ένα κρεσέντο ψυχικού βρασμού. Έτσι συνειδητά ωθεί το γιο της να αναλάβει εκείνος την κάθαρση, και όταν έρθει εκείνη η ώρα, εκείνη δεν αντιδρά. Δέχεται τη σφαγή της νύφης της σαν μία πράξη λύτρωσης και δικαιοσύνης.

Από την άλλη μεριά είναι η Μαρία, η φιγούρα της νέας γυναίκας που βρίσκεται παντρεμένη, παρά τη θέλησή της, με έναν άνδρα που δεν αγάπησε, υποτασσόμενη στην απόφαση του πατέρα της και παραμερίζοντας τα αισθήματά της. Έχοντας λοιπόν στις αποσκευές της το απωθημένο της πατρικής καταπίεσης μπαίνει σε μια άλλη οικογένεια, όπου έχει να αντιμετωπίσει τη ζήλεια και την κακία της ανύπαντρης κουνιάδας, που την εχθρεύεται για την απόφαση του αδελφού της να την παντρευτεί, χωρίς πρώτα να έχει «αποκαταστήσει» με γάμο την αδελφή του.

Η δυστυχισμένη ζωή που ζει τρία χρόνια στο σπίτι του Κωνσταντή την ωθεί στην απόφασή της να αντιδράσει, μία απόφαση όμως ύπουλη και κρυφή, σύμφωνη με τις προδιαγραφές της αυστηρής ελληνικής κοινωνίας, ιδίως της επαρχιακής, των αρχών του 20ου αιώνα, που δεν δεχόταν εύκολα το διαζύγιο και την εγκατάλειψη της συζυγικής στέγης από τη σύζυγο. Θα εξουδετέρωνε λοιπόν την αντίπαλο, χωρίς κανείς να αντιλαμβανόταν το παραμικρό. Δεν υπολόγιζε όμως την πεθαμένη που θα συνέχιζε να τη φαρμακώνει από τον τάφο, εμφανιζόμενη συνεχώς σαν φάντασμα μπροστά της και την πεθερά της που θα έπαιρνε τη θέση της στον καθημερινό βασανισμό της.

Έτσι, μετά το θάνατο της Ευμορφίας, η αναμενόμενη λύτρωση δεν επήλθε και η κατάσταση χειροτέρεψε. Η εμφάνιση του Λίγερου θα φανεί γι' αυτήν σανίδα σωτηρίας, πρόσκαιρη όπως αποδείχτηκε. Είναι το παλληκάρι που κάποτε αγάπησε και που νιώθει ως το μόνο οικείο της πρόσωπο, στο οποίο μπορεί να ανοίξει την ψυχή της. Έτσι ό,τι δεν αποφάσισε αρχικά μόνη της, θα το αποφασίσει τώρα, μόλις τον δει: τη φυγή μαζί του, μια επαναστατική ενέργεια που θα πληρώσει με τη ζωή της για το κρίμα της, αλλά και για τη σπίλωση της τιμής του συζύγου της.

Η Μαρία είναι η έγκλειστη Ελληνίδα γυναίκα της επαρχίας, που δεν είχε το δικαίωμα και τη δυνατότητα να διαθέτει αυτόβουλα τη ζωή της, που συνθλίβεται από την πατρική καταπίεση και αργότερα το συζυγικό περιβάλλον (κουνιάδα και πεθερά). Έρχεται τότε η ώρα να κάνει την επανάστασή της διεκδικώντας το δικαίωμα σε μιαν ευτυχισμένη ζωή. Όμως παρασυρμένη από το θυμικό της, θα προχωρήσει σε άνομες ενέργειες πέρα από την ηθική τάξη και για την ύβριν αυτή θα καταβάλλει το τίμημα της προσωπικής της θυσίας.

Αντίθετα τα δύο αντρικά πρόσωπα, ο σύζυγος, και ο Λίγερος ο αγαπημένος, ελάχιστα διαγράφονται, αν και ο Κωνσταντής αντιδρώντας στα λόγια της μητέρας του αφήνει να φανούν τα αισθήματά του υπερασπιζόμενος τη γυναίκα του. Και οι δύο άνδρες, μοιάζουν να έχουν τοποθετηθεί από το συγγραφέα για να λειτουργήσουν ως ενεργούμενα, ο Λίγερος της Μαρίας και ο Κωνσταντής της μάνας του. Άλλωστε το σκληρό τέλος της Μαρίας δεν θα μπορούσε να δοθεί παρά μόνο από αντρικό χέρι, θυμίζοντας το τέλος της *Ερωφίλης*.

Το έργο κινείται ανάμεσα στη ζακυνθινή ηθογραφία[37] και το ρεαλισμό, ανάμεσα στην ελληνική λαογραφία[38] και την ιψενική επιρροή[39], ενώ ο Μήτσος Λυγίζος το κατατάσσει στο νέο ποιητικό λαϊκό δράμα[40]. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος το ονομάζει τραγωδία. Ουσιαστικά πρόκειται για ψυχόδραμα. Ο χορός[41] των νεκρών γυναικών τού προσδίδει άρωμα λυρικότητας που παραπέμπει στη διαχρονική θεατρική παράδοση των αρχαίων χορικών, του δυτικού ιντερμέδιου[42] με τις εκφάνσεις του στο αιγιοπελαγίτικο, το κρητικό και το επτανησιακό θέα-

Εστία το 1931.

[37] Δημ. Μάγραρης: Η ζακυνθινή ηθογραφία στο έργο του Ξενόπουλου. *Ιόνιος Ανθολογία*, έτος ΙΓ', τχ.126, 1939, σσ.17-37 1938.

[38] Καλλιόπη Παπαθανάση–Μουσιοπούλου: *Γρ. Ξενόπουλος: Ιστορικές και λαογραφικές μαρτυρίες για τη Ζάκυνθο.* Πιτσιλός, Αθήνα 1988. Στα λαογραφικά στοιχεία του έργου εντάσσεται η προετοιμασία των κολλύβων για το μνημόσυνο της νεκρής, η τήρηση του πένθους, οι δοξασίες για την ανάπαυση ή μη των νεκρών, η υπερφυσική ανάμειξή τους στα ανθρώπινα (Μπάμπαινα: *Ένα είμαστε μαζί τους, παιδί μου, κ' εκείνα μας κάνουν όπως θέλουν. Αν έφυγανε, είναι ακόμα δωμέσα και μας κυβερνάνε),* η επανεμφάνισή τους την ημέρα του ψυχοσάββατου (Μπάμπαινα: *Γιατί ξημερώνει ψυχοσάββατο κ' η μέρα σύλη δική τους. Από τούτα τα μεσάνυχτα ίσαμε τάλλα, είναι λεύτεροι, να βγαίνουν από το μνήμα και να γυρίζουν στα σπίτια τους. Ναι, με τη χάριση του Θεού και του Αγίου μας μ'ένα κορφί που είναι σαν αερικό)* και η απλοϊκή αντίληψη ότι κάποιοι άνθρωποι είναι αλαφροήσκιωτοι, έχουν δηλ. σύμφωνα με τη λαϊκή δεισιδαιμονία την ιδιότητα και τη δύναμη να βλέπουν τον αόρατο κόσμο των φαντασμάτων, των αερικών, όπως η Μαρία. Ιδιαίτερα η επανεμφάνιση της νεκρής που παρεμβαίνει στη ζωή για να ξεμποδίσει τη φυγή της Μαρίας και να ζητήσει δικαιοσύνη συνδέεται με παρεμφερή θεματολογία δημοτικών τραγουδιών (π.χ. *Του Νεκρού Αδελφού)* και παραλογών. (Βλ. Κ. Δ. Τσαγγαλά: *Το ανακάλημα νεκρών και ζωντανών,* Γιάννενα 1977 και Κ. Ρωμαίος: «Το ανακάλημα των νεκρών», στο: *Κοντά στις ρίζες.* Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1980, σσ. 370-385). Το θέμα της επανεμφάνισης νεκρού είχε ήδη διαπραγματευθεί ο Αργύρης Εφταλιώτης στο τρίπρακτο δράμα του *Ο Βουρκόλακας* (1894) εμπνευσμένο από το *Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού.* (Βλ. Γ.Π. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας*, αριθμ. 8, Μαρτ. – Ιούν.1998, σσ. 92-102). Γενικότερα για την παραλογή ως πηγή έμπνευσης της νεοελληνικής δραματουργίας βλ. Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα: Μία προτίμηση», στο: *Θέατρο στην Ελλάδα: Μορφολογικές επισημάνσεις.* Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σσ.309-330.

[39] Στοιχεία όπως η καταδυνάστευση των ζωντανών από τους νεκρούς, η τυραννία της μνήμης φέρνουν την επιρροή του ιψενικού *Ρόσμερσχολμ* (Δημήτρης Ματθαίος: «Η ιδεολογική αστάθεια στο θεατρικό έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Νεοελληνική Παιδεία*, έτος Ε', αριθμ. 16, χειμώνας 1989, σ. 116. Βλ. επίσης Μήτσος Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάϊ στο παγκόσμιο θέατρο: Δραματολογική ανάλυση, αισθητική και ιστορική τοποθέτηση*, τόμ. Β', 2η έκδ. αναθεωρημένη και επαυξημένη, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 372).

[40] Μήτσος Λυγίζος, όπ.π., σσ. 369-372.

[41] Το χορικό αποτελείται από εννέα δεκαπεντασύλλαβα ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Ο πρώτος στίχος του πρώτου δίστιχου *(Ελεύθερη αφ' το μνήμα μου, γυρνώ σαν την ανέμη)* επαναλαμβάνεται στον πρώτο στίχο του τέταρτου δίστιχου και με μικρή παραλλαγή στους πρώτους στίχους του έβδομου, όγδοου και ένατου δίστιχου (*είμαστ' ελεύτερες ψυχές, γυρνούμε σαν ανέμη/σαν τη σβίγα*). Επίσης ο δεύτερος στίχος του πρώτου δίστιχου (*που μαγαπάει ας χαίρεται, που με μισάει ας τρέμει!)* επαναλαμβάνεται ως δεύτερος στίχος στο τέταρτο δίστιχο και με μικρή αλλαγή στο πρώτο του ήμισυ στο έβδομο και ένατο δίστιχο (*χαρά στον που μας αγαπά, που μας μισάει ας τρέμει!).* Η επανάληψη αυτή προσδίδει πένθιμο μουσικό ρυθμό στο χωρικό που μελοποίησε ο Μανώλης Καλομοίρης (Τέλλος Άγρας: «Ξενόπουλος, Γρηγόριος», στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια «Πυρσός»*, τόμ. ΙΗ, σ. 624. Βλ. επίσης Μιχ. Ράπτης: *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 – 1988,* Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989, σ. 87). Άλλωστε ο ίδιος ο συγγραφέας στη σκηνική οδηγία πριν από το ιντερμέτζο σημειώνει: *Πένθιμη μουσική, χορός μακάβριος, συνοδεύει το τραγούδι τους και ρυθμίζει τα βήματά τους.*

[42] Βάλτερ Πούχνερ: «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία: Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράσταση–

τρο, και των νεότερων απομιμήσεων του στο μετεπαναστατικό ελληνικό θέατρο[43]. Θεματικά διαφέρει από τα γνωστά αστικά δράματα του Ξενόπουλου και γι' αυτό μας εκπλήσσει ευχάριστα. Με την, όπως πάντα, άρτια τεχνική, την άριστη δομή του, την αφαίρεση του περιττού και την πύκνωση του ουσιώδους σε σύντομους διαλόγους ο Ξενόπουλος αποδεικνύεται άριστος τεχνίτης της σκηνικής οικονομίας και συγγραφέας της ανθρώπινης ψυχής.

Παρ' όλα αυτά το μονόπρακτο αυτό ανέβηκε λίγες φορές στη σκηνή, επισκιασμένο από τα μεγάλα έργα του συγγραφέα. Πρωτοπαίχτηκε στις 13 Ιουνίου 1911[44] από το θίασο Κυβέλης στο ομώνυμο θέατρο, μαζί με τις *Παλιές αγάπες* του Γ. Τσοκόπουλου και *Το καθάρσιο του μπεμπέ* του Ζώρζ Φεϋντώ, με την εξής διανομή: Κυβέλη Αδριανού *Μαρία*, Π. Λέων *Κωνσταντής*, Άννα Βώκου *Γριά Μπάμπαινα*, Π. Γαβριηλίδης *Λίγερος*, Αγνή Ροζάν *Ευμορφία*. Η παράσταση επαναλήφθηκε και την επομένη, 14 Ιουνίου[45].

Το έργο ξαναπαίχτηκε στις 16 Φεβρουαρίου 1950 στη Νέα Υόρκη στο 8th Street Theater υπό το θίασο Ελλήνων Ηθοποιών του Γ. Κουρούκλη με τίτλο *Η εκδίκηση της πεθαμένης*, μαζί με το μονόπρακτο *Άνδρα θέλω, τώρα τόνε θέλω*.[46] Ανέβηκε επίσης το 1957 σε ερασιτεχνική παράσταση από τον Καλλιτεχνικό Όμιλο Νέων Νίκαιας στην Αίθουσα Ποντιακής Στέγης.[47]

Στην Κύπρο το *Ψυχοσάββατο* είναι το πρώτο θεατρικό έργο που παρουσίασε η Κυπριακή Τηλεόραση το 1957, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιτσίδη. Αλλά και το Κυπριακό Ραδιόφωνο το περιέλαβε στα πρώτα θεατρικά έργα που μετέδωσε. Αργότερα επαναλήφθηκε με άλλους συντελεστές. Παίχτηκε επίσης το 1970 στη μικρή σκηνή της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου από σπουδαστές της σχολής.[48]

Στις 18 Οκτωβρίου 1966[49] διδάχθηκε σε περιοδεία[50] από το Κρατικό Θέατρο Βορείου

σης», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 231-249.

[43] Σε δύο κωμωδίες του 19ου αιώνα, στην πολύπρακτη *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845) του Αλεξ. Ρ. Ραγκαβή (Μίμης Βάλσας: *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Αθήνα Ειρμός, 1994, σ. 366. Βλ. επίσης. Πρόγραμμα «Αμφιθεάτρου» 1983) και στη μονόπρακτη *Εφημερίδες* (1889) του Δημ. Κορομηλά (Χ. Σταματοπούλου–Βασιλάκου: «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αιώνα», Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αθήνα Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 121-132) εισάγεται χορός με παραβάσεις κατ' απομίμηση του Αριστοφάνη, όπως και στο μονόπρακτο δράμα του Δημ. Παπαρρηγόπουλου *Εσθήρ* (1969), όπου ο χορός χωρισμένος σε δύο μέρη, ημιχόριο ανδρών και γυναικών έχει κύρια παρουσία (Δημ. Παπαρρηγόπουλος: *Εσθήρ: Εβραϊκή παράδοσις, Εθνική Βιβλιοθήκη*, έτος Δ', αριθμ. 97, 1 Οκτ. 1868, σσ. 6-9. Βλ. επίσης Δημητρίου Κ. Παπαρρηγόπουλου: *Ανέκδοτα έργα πεζά, χαρακτήρες, ποιήσεις*.... Εν Αθήναις, 1894, σσ. 159-171).

[44] *Ακρόπολις*, αριθμ. φ. 7227, 13 Ιουν. 1911, σ. 3, στ. 1 και Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 668. Βλ. επίσης Γιάννης Σιδέρης: «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 127, *Θεατρικά Τετράδια* αριθμ. 21, Μάρτ. 1991, σ. 40 και *Επικύρωση του Γρηγόριου Ξενόπουλου: Πενήντα χρόνια από την εκδημία του*, *Τετράδια «Ευθύνης»*, αριθμ. 39, Νοέμ. 2001, σ. 205.

[45] *Ακρόπολις*, αριθμ. φ. 7228, 14 Ιουν. 1911, σ. 3, στ. 1. Η παράσταση κρίθηκε ικανοποιητική από τον τύπο. «Η Κυβέλη φυσικωτάτη εις τον πρώτον ρόλον παρ' όλην την δυσκολίαν», *Ακρόπολις*, αριθμ. φ. 7229, 15 Ιουν. 1911, σ. 1, στ. 3.

[46] Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 230 και *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου*, όπ.π., σ. 205.

[47] Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 247Β και *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου*, όπ.π.

[48] Κύπρος Χρυσάνθης: «Το θέατρο του Ξενόπουλου στην Κύπρο», *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε', αριθμ. 4 (34), χειμώνας 1976-1977, σ. 482.

[49] Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 264/44 και 264/49. Βλ. επίσης *Θεατρικά Τετράδια* όπ.π., σ. 40 και *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου*, όπ.π.

[50] Η παράσταση δόθηκε στη Νέα Ηράκλεια Σερρών (Χρήστος Σουγιουλτζής: *35 χρόνια Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος: 1961-1996*. Ήβος, Αθήνα

Ελλάδος σε σκηνοθεσία Ανδρέα Φιλιππίδη, και σκηνογραφία Νίκου Σαχίνη μαζί με το μονόλογο του Τσέχωφ *Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού* και τη μονόπρακτη κωμωδία του Μολιέρου *Με το ζόρι παντρειά*, με την εξής διανομή: Ρίκα Γαλάνη *Γριά Μπάμπαινα*, Αφροδίτη Λόντου *Μαρία*, Τίμος Περλέγκας *Κωνσταντής*, Μπάμπης Πισιμίσης *Λίγερος*, Κλεώ Νικολάου *Ευμορφία*. Παίχτηκε επίσης στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη το Φεβρουάριο του 1967 με τους ίδιους συντελεστές και με τον Διονύση Καλό στο ρόλο του *Κωνσταντή*.[51]

Στις 29 Φεβρουαρίου του 1968[52] σε τιμητική εκδήλωση για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του συγγραφέα, το Εθνικό Θέατρο ανέβασε το *Ψυχοσάββατο*[53] μαζί με το *Θείος Όνειρος*[54] σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, σκηνογραφία Κλ. Κλώνη, κοστούμια Φραγκίσκου Κάππου, μουσική Στέφανου Βασιλειάδη και χορογραφία Τατιάνας Βαρούτη με την εξής διανομή: Στέλιος Βόκοβιτς *Κωνσταντής*, Ελένη Χατζηαργύρη *Μαρία*, Αθανασία Μουστάκα *Γριά Μπάμπαινα*, Νίκος Καζής *Λίγερος*, Μάτα Μιχαλαρέα *Ευμορφία*.

Το έργο παίχτηκε επίσης στο Σύνδεϋ στο Teacher's Federation Hall από το Συγκρότημα Ελλήνων Καλλιτεχνών, σε σκηνοθεσία Χρυσόστομου Μαντουρίδη[55].

Δύο χρόνια αργότερα, το 1913, γράφει κατά παραγγελία το δεύτερο μονόπρακτό του με τίτλο *Στην παγίδα*[56], με φόντο αυτή τη φορά το μεγαλοαστικό κύκλο[57] της Αθήνας. Θέμα του οι αιώνια ανταγωνιστικές σχέσεις των δύο φύλων, σε έναν ακήρυχτο πόλεμο, όπου σε πρώτη φάση, ενώ φαινομενικά κυριαρχεί ο άντρας, τελικά νικήτρια αναδεικνύεται η γυναίκα και δευτερευόντως ο στιγματισμός του αχαλίνωτου τρόπου ζωής των πλούσιων νέων στην Αθή-

1999, σ. 141).

[51] Όπ.π., σ. 142.

[52] Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 225Α. Βλ. επίσης *Θεατρικά Τετράδια* όπ.π., *Το ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο: 1932-1997*. Αθήνα Εθνικό Θέατρο, 1997 – 1998, σ. 76 και *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου* όπ.π.

[53] Το έργο αντιμετωπίστηκε θετικά από την κριτική: ... *Το έργο άνοιξε το δρόμο στο νατουραλιστικό και ψυχογραφικό θέατρο.... Ο Ξενόπουλος έριξε τον προβολέα του μέσα στον εσωτερικό άνθρωπο· έδειξε ότι τα φαντάσματα που στοιχειώνουν το έργο δεν είναι όντα υπερφυσικά αλλ' απαυγάσματα των τύψεων, οραματισμοί μιας συνείδησης βασανισμένης γιατί αισθάνεται ένοχη. Έπλασε ζωντανούς χαρακτήρες· έτσι οι συγκρούσεις τους εξακολουθούν να προκαλούν δραματική συγκίνηση* (Άλκης Θρύλος,: *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμ. ΙΑ' 1967-1969. Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Θυράνη, Αθήναι 1981, σσ. 213-214). ...*Το «Ψυχοσάββατο» παρουσιάζει τον Ξενόπουλο σε μια από τις όχι συχνές, αλλά και σχεδόν πάντοτε ανεπιτυχείς απόπειρες να ξεπεράση τον εαυτό του, να υπερβή το «μέσο επίπεδο» της τέχνης του. Οι απηχήσεις από τον Ίψεν και τον Στρίντμπεργκ είναι εμφανείς και στη μισοσυμβολική – μισοπραγματική μορφή της μητέρας, ώσπε χαροκαμένη μάνα και άλλοτε προσωποποίηση της Μοίρας που έρχεται να επιβάλλη δικαιοσύνη και στην παρεμβολή και εκμετάλλευση του «μεταφυσικού» στοιχείου, αλλά και στην πυκνή δραματικότητα του έργου, σε τρόπο που το «Ψυχοσάββατο» να ξεπερνάη κατά πολύ το επίπεδο της ηθογραφίας. Αν ο συγγραφέας δεν πείθη απόλυτα και οι προεκτάσεις είναι περιωρισμένες, παραμένει ωστόσο ένα έργο χωρίς αισθητές ελαττωματικότητες στη δομή του, που εξακολουθεί πενήντα και πλέον χρόνια, μετά την πρώτη παρουσίασή του να παρακολουθήται χωρίς ζωηρές αντιδράσεις.* (Βάσος Βαρίκας: «Ξενόπουλος στο "Εθνικό"». Τα *Νέα*, 11-3-1968).

[54] Για το έργο βλ. παρακάτω.

[55] Το πρόγραμμα της παράστασης αυτής είναι αχρονολόγητο. (Βλ. Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 227 και *Επικύρωση του Γρηγ. Ξενόπουλου* όπ.π.).

[56] Πρώτη προσέγγιση του έργου από τους Έφη Βαφειάδη και Γιώργο Φράγκογλου: «*Στην Παγίδα – Η κεφαλή της Μεδούσης*: Δύο «χαμένα» μονόπρακτα του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Θέματα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, όπ.π., σσ. 225-227.

[57] Είχαν προηγηθεί τα αθηναϊκά έργα του *Ψυχοπατέρας* (1895), *Τρίτος* (1895), *Πειρασμός* (1910), *Χειρουβείμ* (1911) και *Πολυγαμία ή Η ζωή είναι μία φάρσα* (1912).

να των αρχών του 20ου αιώνα.

Ο Νότης, άσωτος νέος, γόνος πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας τύπος δανδή και γυναικοκατακτητή, γνωρίζεται σε μια παράσταση της «Νέας Σκηνής» με την Έλλη, κόρη με ανατροφή, από καλή οικογένεια, και την καλεί στη γκαρσονιέρα του, με την πρόφαση να της βγάλει μία καλλιτεχνική φωτογραφία, αφού διαθέτει φωτογραφική μηχανή τελευταίου μοντέλου, στην πραγματικότητα όμως για να ικανοποιήσει τους ανήθικους σκοπούς του.

Σε συζήτηση που έχει με το φίλο του Ζοζό που τον επισκέπτεται λίγο πριν τη δική της άφιξη, αποκαλύπτεται ότι η Έλλη είναι ερωτευμένη με τον Νότη, ενώ εκείνος ως ανάλγητος «Δον Ζουάν» ενδιαφέρεται μόνο να επωφεληθεί από τα θέλγητρα της. Δηλώνει ότι δεν είναι ερωτευμένος μαζί της, πόσο μάλλον ότι σκέπτεται να την παντρευτεί. Ως γνήσιος προικοθήρας και συμφεροντολόγος έχει μάλιστα φροντίσει να πληροφορηθεί το ύψος της προίκας της που ανέρχεται στις 40.000 δρχ., ποσό γι' αυτόν μηδαμινό, που δεν φτάνει ούτε να ξεπληρώσει τα χρέη του. Όπως εξομολογείται στο φίλο του θέλει μόνο να τη «χαρεί», όσο μπορεί περισσότερο και μετά να την ξεφορτωθεί. Ο Ζοζό τότε δέχεται πρόθυμα να είναι αυτός ο επόμενος εραστής της, παρ' όλο που παραπονιέται ότι παίρνει πάντοτε από το φίλο του γυναίκες από δεύτερο χέρι.

Ο Νότης γνωρίζοντας ότι η Έλλη είναι κοπέλα με ήθος και αρχές και ότι δεν πρόκειται εύκολα να γίνει λεία του, της στήνει παγίδα. Προεκτείνει με ένα σωλήνα το μοχλό όπλισης της φωτογραφικής του μηχανής και τον κρύβει κάτω από το ντιβάνι του δωματίου του, με σκοπό να τον πατήσει με το πόδι του, όταν εκείνος κρίνει ότι είναι η κατάλληλη στιγμή.

Όταν έρχεται η Έλλη, φοβισμένη και πανικόβλητη από την τόλμη της να επισκεφτεί μόνη της έναν άντρα στο σπίτι του, αντιδρά αρνητικά στις διαχύσεις του Νότη. Εκείνος χρησιμοποιεί όλη τη μαεστρία του για να κάμψει τις αντιδράσεις της. Προσποιούμενος τον ερωτευμένο, δείχνεται πληγωμένος από την άρνησή της και κλαίει για να την ευαισθητοποιήσει, πράγμα που επιτυγχάνει. Η Έλλη συγκινείται και υποχωρεί. Δέχεται το πρώτο φιλί, μετά το δεύτερο και αφήνει τον εαυτόν της ελεύθερο, εκφράζοντάς του την αγάπη της. Συγκατατίθεται τότε να αφαιρέσει το καπέλο της, τη ζακέτα της και να αφήσει μισάνοιχτο το πουκάμισό της για να φαίνεται ο λαιμός της, σύμφωνα με τις προσταγές του Νότη, για να της βγάλει την καλλιτεχνική φωτογραφία που της είχε υποσχεθεί.

Και ενώ η Έλλη βρίσκεται καθισμένη μόνη της στο ντιβάνι, ο Νότης προσποιείται ότι της βγάζει φωτογραφία. Στη συνέχεια την αγκαλιάζει βίαια, πέφτοντας επάνω της στο ντιβάνι και εκείνη τη στιγμή πατάει με το πόδι του το μοχλό όπλισης της μηχανής, που αποθανατίζει την ερωτική σκηνή.

Όταν αργότερα ο υπηρέτης του φέρνει το αρνητικό της φωτογραφίας, η Έλλη μένει έκπληκτη για το περιεχόμενό της. Ο Νότης τότε την εκβιάζει ότι θα στείλει στον πατέρα της τη φωτογραφία για να την εκθέσει, εάν δεν δεχτεί να γίνει φιλενάδα του, ενώ παράλληλα της κλειδώνει την πόρτα εμποδίζοντάς της τη φυγή. Έντρομη η Έλλη αντιλαμβάνεται ότι έπεσε στην παγίδα του από αγάπη και αφέλεια. Γρήγορα όμως συνέρχεται και αντιδρά. Χωρίς να δείξει ότι έχει ενοχληθεί τον αγκαλιάζει με διαχυτικότητα και τρυφερότητα, εκφράζοντας την αγάπη της και κάποια στιγμή που εκείνος παραδίνεται στα χάδια της, του αρπάζει την πλάκα από τα χέρια του και την εκσφενδονίζει έξω από το παράθυρο του δωματίου, στην απέναντι μάντρα. Η πλάκα γίνεται θρύψαλα.

Ο Νότης μένει αποσβολωμένος. Εκείνη επιθετική, του ζητάει να της ανοίξει την πόρτα, απειλώντας τον ότι θα βάλλει τις φωνές. Τελικά μετά από διαξιφισμούς ο Νότης αναγκάζεται να υποχωρήσει. Η Έλλη φεύγει και εκείνος μένει στα «κρύα του λουτρού», αυτός ο μεγάλος γυναικοθήρας, ξεφτελιζόμενος στα μάτια του φίλου του που παρακολουθούσε όλη τη

σκηνή από το διπλανό δωμάτιο.

Ο Ξενόπουλος ονομάζει «σκηνικόν παίγνιον» το μονόπρακτό του αυτό, γιατί πράγματι δεν πρόκειται για δράμα ούτε για κωμωδία, αλλά για ένα ενσταντανέ, για αποτύπωση μιας σκηνής, ενός περιστατικού από την αστική ζωή της Αθήνας των αρχών του 20ού αιώνα. Μία φάρσα με κοινωνικές προεκτάσεις.

Το θέμα της σύναψης ερωτικών σχέσεων ανάμεσα σε εκπροσώπους των δύο φύλων που «γλυκανάλατα» και επιδερμικά προσεγγίζουν μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αιώνα, στη θεατρική γραφίδα του Ξενόπουλου παίρνει άλλες διαστάσεις. Εδώ, στο πρόσωπο του Νότη θίγεται η σήψη μιας κοινωνικής τάξης, εναντίον της οποίας ο συγγραφέας βρίσκει την ευκαιρία να ασκήσει έμμεσα έντονη κριτική. Με τη διεισδυτική δύναμη του έμπειρου δημιουργού χαρακτήρων, ο Ξενόπουλος πλάθει δύο ανθρώπινους τύπους που ενσαρκώνουν διαφορετικά φύλα, διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, διαφορετική ψυχοσύνθεση και ευαισθησία και τους θέτει αντιμέτωπους.

Ο Νότης είναι ο εκπρόσωπος της παρακμασμένης μεγαλοαστικής τάξης, μιας ομάδων ανθρώπων που έχουν διαπαιδαγωγήσει τα παιδιά τους με την αίσθηση της κοινωνικής τους υπεροχής, της επικράτησής τους ως ισχυρών παραγόντων, για τους οποίους δεν ισχύουν κανόνες αποδεκτής κοινωνικής συμπεριφοράς και ηθικοί φραγμοί. Εμφανίζεται λοιπόν ως ο τύπος του φιλήδονου νέου που, προκειμένου να κορέσει τις ερωτικές του επιθυμίες, διαφθείρει κοπέλες και μετά τις εγκαταλείπει, παραχωρώντας τες για δεύτερη χρήση στον εξίσου διεφθαρμένο φίλο του Ζοζό. Ζει πολυτελώς, χωρίς να εργάζεται, σπαταλώντας την οικογενειακή περιουσία και θα σκεφτόταν ίσως το γάμο, εάν αυτός του εξασφάλιζε μία μεγάλη οικονομική επιφάνεια, που θα του επέτρεπε από την μία να καλύψει τα υπέρογκα χρέη του και από την άλλη να συνεχίσει να ασωτεύει και στην υπόλοιπη ζωή του. Το θέμα της προίκας[58] ως αντικείμενο συναλλαγής για τη σύναψη ενός γάμου είναι γι' αυτόν καθοριστικό.

Η ηθική του όμως σήψη έχει προχωρήσει τόσο, ώστε δεν ικανοποιείται με το να κατακτάει «εύκολες» γι' αυτόν γυναίκες. Έχει καλλιεργήσει στον εαυτό του την ιδέα του δυνατού αρσενικού, του αλάθητου κυνηγού που βγαίνει πάντα νικητής. Ο υπέρμετρος εγωϊσμός του δεν του επιτρέπει να δεχτεί ότι υπάρχουν γυναίκες που μπορούν να του αντισταθούν. Έτσι ως «διάβολος» με ανθρώπινη μορφή μηχανεύεται την άλωση του ηθικού στοιχείου, που δεν είναι άλλο από την Έλλη. Χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή ως παγίδα, στη συνέχεια την υποκρισία, μετά προχωράει στον εκβιασμό και στη βιαιότητα. Και μοιάζει να νικάει, αλλά πρόσκαιρα.

Η Έλλη εκπροσωπεί τη μεσαία αστική τάξη που υπήρξε και συνεχίζει να είναι ο στυλοβάτης της ελληνικής κοινωνίας, μιας τάξης ανθρώπων σχετικής οικονομικής άνεσης, που έχουν δώσει το βάρος τους στις ηθικές αρχές που υπερασπίζονται στην καθημερινή τους ζωή με πίστη και θέρμη. Μία τέτοια κοπέλα είναι η Έλλη με καλή ανατροφή και ηθική διαπαιδαγώγηση.

Είναι όμως στην ηλικία που οι νέοι ερωτεύονται. Στο πρόσωπο του όμορφου και καλοαναθρεμένου Νότη, η Έλλη ερωτεύτηκε το νέο που θα μπορούσε να γίνει άντρας της. Έκανε όμως δύο λάθη: στηρίχθηκε μόνο στην εξωτερική εμφάνιση του άλλου και όχι στη γνώση του χαρακτήρα του και αυθόρμητη στον έρωτά της, άφησε τα αισθήματά της να την πα-

[58] Το θέμα της προίκας και της προικοθηρίας επανέρχεται συχνά στις μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αιώνα. Βλ. ενδεικτικά *Το μήλον της έριδος* (1880) και *Ο προικοθήρας (1890)* του Ανδρέα Νικολάρα, *Η προσδοκία μιας προικός* (1883) του Ευαγγέλου Χ. Παπαγεωργακόπουλου κ.ά.

ρασύρουν. Έτσι προχώρησε σε μία παρακινδυνευμένη συνάντηση και βρέθηκε παγιδευμένη από αφέλεια, γιατί, κρίνοντας από τη δική της αγαθή προαίρεση δεν μπορούσε να φανταστεί ότι τα αισθήματα δεν ήταν αμοιβαία και ότι ο άντρας που είχε ερωτευτεί θα επεδίωκε να γίνει ο διαφθορέας της.

Όμως ο Ξενόπουλος στέκεται πάντα αρωγός στο γυναικείο φύλο και υποστηρικτής των ηθικών αρχών της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι πέρα από τα χαρίσματα του ήθους και των αγνών αισθημάτων, οπλίζει την ηρωΐδα του με ευστροφία, με μία τέτοια ταχύτητα σκέψης που της επιτρέπει την κατάλληλη στιγμή να κάνει τον απαραίτητο ελιγμό και να ενεργήσει αστραπιαία, όταν αντιλαμβάνεται ότι κινδυνεύει η αρετή της. Χρησιμοποιώντας πλάγια μέσα, προαιώνιο γυναικείο όπλο, και διατηρώντας την ψυχραιμία της, αυτή, το αδύναμο θηλυκό αρχικά νικημένη από το ισχυρό αρσενικό, ανατρέπει την κυριαρχία του προς όφελός της και τελικά βγαίνει νικήτρια[59].

Γραμμένο στην αστική δημοτική, τη γλώσσα των σαλονιών της «καλής» κοινωνίας με ρεαλιστική απόδοση της καθομιλουμένης ανήκει στα έργα με θέση του Γρ. Ξενόπουλου. Διαθέτει ρεαλιστικά στοιχεία που φτάνουν στον κυνισμό, άριστη διαγραφή χαρακτήρων, ακόμη και των δευτερεύοντων προσώπων, του Ζοζό και του υπηρέτη, η παρουσία των οποίων συνδέεται άρρηκτα με την εξέλιξη της υπόθεσης, πυκνή δομή που εξελίσσεται στον ίδιο τόπο και σε σύντομο χρονικό διάστημα και γοργή δράση που προκαλεί το ζωηρό ενδιαφέρον του σημερινού αναγνώστη. Σ'αυτή προστίθεται στο τέλος το στοιχείο της ανατροπής που κάνει το έργο ακόμα πιο ελκυστικό[60].

Στη σκηνή ανέβηκε στις 14 Οκτωβρίου του 1913[61] στο θέατρο Συντάγματος, από το θίασο Νικολάου Πλέσσα σε παράσταση τιμητική της ηθοποιού Φλώρας Βορδώνη που έπαιξε το ρόλο της Έλλης και αυτή είναι η μόνη εντοπιζόμενη παράσταση του έργου. Δημοσιεύτηκε δύο χρόνια αργότερα το 1915, στο *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Κωνσταντίνου Σκόκου[62].

Θα ακολουθήσει τον επόμενο χρόνο (1914) η συγγραφή ενός εύπεπτου, ανάλαφρου μονόπρακτου με τίτλο *Η κεφαλή της Μεδούσης*[63] το κείμενο του οποίου δημοσιεύτηκε σε συνέχειες επτά χρόνια αργότερα στο περιοδικό ποικίλης ύλης *Τα Πανελλήνια*[64]. Λίγα στοιχεία για την υπόθεσή του παραθέτει ο ίδιος ο συγγραφέας στο χρονογράφημά του «Οι κίνδυνοι της άγνοιας», αναφερόμενος στο έργο του αυτό που έγραψε μετά σε ένα μήνα, μετά από παράκληση της νεαρής ηθοποιού Αθανασίας Πλέσσα *με τα μεγάλα, τα γεμάτα ζωήν και φωτιάν μάτια* για την τιμητική παράστασή της, στηριζόμενος σε παλιές σημειώσεις του, όπου ανακάλυψε μία ξεχασμένη υπόθεση[65].

Η Αγνή, κορίτσι από «οικογένεια», άπειρο και άβγαλτο στη ζωή, είναι αρραβωνιασμένη

[59] Έφη Βαφειάδη και Γιώργος Φράγκογλου, όπ.π., σ. 226

[60] Το μονόπρακτο *Στην Παγίδα* που γράφτηκε μέσα σε δύο μέρες (28 και 29 Σεπτ. 1913) αποτέλεσε τη μαγιά για το μετέπειτα μυθιστόρημά του *Ο κατήφορος* (1926 – 1927). (Ε. Βαφειάδη– Γ. Φράγκογλου, όπ.π.) και αυτό για τη γνωστή κινηματογραφική ταινία *Ο κατήφορος* του Γιάννη Δαλιανίδη (1961).

[61] *Εφημερίς*, αριθμ. φ. 683, 14 Οκτ. 1913, σ. 3 στ. 1 και *Ακρόπολις*, 14 Οκτ.1913. Βλ. επίσης *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, 1915, σ. 128, *Θεατρικά Τετράδια*, όπ.π., σ. 40 και *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου*, όπ.π., σ. 200. Το έργο παίχτηκε μαζί με το *Πανόραμα* που παιζόταν για 134η φορά (*Εφημερίς*, όπ.π.).

[62] *Εθνικόν Ημερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, 1915, σσ. 129-141.

[63] Ε. Βαφειάδη, και Γ. Φράγκογλου, όπ.π., σσ. 227-229.

[64] *Τα Πανελλήνια*, αριθμ. 10, 28 Νοεμ. 1921, σ. 5, αριθμ. 11, 5 Δεκ. 1921, σ. 5, αριθμ.12, 12 Δεκ. 1921, σ. 5, αριθμ. 13, 19 Δεκ. 1921, σ. 5, αριθμ. 14, 26 Δεκ. 1921, σ. 5, αριθμ. 15, 2 Ιαν. 1922, σ. 5, αριθμ. 16, 9 Ιαν. 1922, σ. 5, αριθμ. 17, 16 Ιαν. 1922, σ. 5.

[65] *Εφημερίς*, αριθμ. φ. 1021, 21 Σεπτ. 1914, σ. 1, στ. 1-3.

με τον Παύλο που αγαπά με πάθος. Προκειμένου να προχωρήσουν σε γάμο τον υποχρεώνει να της ορκιστεί ότι η ίδια είναι η πρώτη του αγάπη. Πράγματι ο Παύλος τη διαβεβαιώνει ενόρκως. Την παραμονή όμως του γάμου τους εμφανίζεται στο ευτυχισμένο σπίτι τους κάποια Πόπη, πρώην καμαριέρα, που ο Παύλος είχε ερωμένη στο παρελθόν, από τις ελαφρές εκείνες περιπέτειες των ανδρών που δεν αφήνουν πίσω τους ίχνη. Όμως η Αγνή δεν γνωρίζει τίποτε από όλα αυτά. Ακούει «ερωμένη», πληροφορείται ότι την είχε κάποτε εγκαταστήσει στη γκαρσονιέρα του και είχε ανταλλάξει μαζί της και κάποια γράμματα και φαντάζεται ότι η Πόπη ήταν η πρώτη του αγάπη, οπότε η ίδια είναι η δεύτερη, ίσως η τρίτη, ίσως η τέταρτη.... Η δυσπιστία γεννιέται μέσα της και αποφασίζει να διαλύσει το γάμο. Τότε όλη η οικογένεια πέφτει επάνω της για να τη μεταπείσει, ο πατέρας της, η μητέρα της, η καμαριέρα της η οποία έτυχε να γνωρίζει την Πόπη ως πρώην συνάδελφό της και ο ίδιος ο Παύλος. Όλοι προσπαθούν να της εξηγήσουν ότι αυτά συμβαίνουν στη ζωή, και ότι τέτοιες σχέσεις δεν έχουν καμμία αξία για την οποία θα έπρεπε να καταστρέψει το γάμο της. Τελικά πείθεται να αλλάξει γνώμη *βοηθούσης και της αγάπης*.

Η Πόπη, με εμφάνιση κοκότας με κοντά φουντωτά μαλλιά και άγρια μάτια μεγαλωμένα από το βάψιμο, θυμίζει στην Αγνή το κεφάλι της Μέδουσας. Η μορφή της είναι η προσωποποίηση της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας όμως αποκρουστικής που απέχει πολύ από την αθώα και ρομαντική εικόνα για τη ζωή που έχουν σχηματίσει στο μυαλό τους τα άπειρα κορίτσια[66].

Το έργο ανήκει στην αστική θεματολογία του Ξενόπουλου και φέρει την επιρροή του γαλλικού βουλεβάρτου[67]. Ο ίδιος, όπως αναφέρει, επειδή δεν ήταν βέβαιος για τη θεατρικότητά[68] του, το διάβασε σε στενό κύκλο φίλων[69] στο γραφείο του, πριν το δώσει για ανέβασμα στη σκηνή. Παίχτηκε στις 24 Σεπτεμβρίου του 1914 στο θέατρο Συντάγματος από το θίασο Νικολάου Πλέσσα μαζί με την *Φλωρεντινή τραγωδία* του Όσκαρ Ουάϊλντ και δύο πράξεις από τον *Ευρωπαϊκό πόλεμο*[70] με διανομή: Αριστ. Ιωαννίδης *κος Φλωράκης, πατέρας*, Σοφία Χαλκιοπούλου *κα Φλωράκη, μητέρα*, Αθανασία Πλέσσα *Αγνή, κόρη τους*, Βασ. Μακρής *Παύλος, αρραβωνιαστικός*, Νίνα Κόκκου, *Πόπη παληά ερωμένη*, Φλώρα Βορδώνη *Τασία καμαριέρα*[71]. Για την επιτυχία της παράστασης μας βεβαιώνει ο ίδιος ο συγγραφέας.[72]

Το 1917 γράφει πάλι κατά παραγγελία ένα νέο μονόπρακτο με τίτλο *Καβαλλερία Ποπο-*

[66] Βλ. επίσης *Εφημερίς*, όπ.π. και *Ακρόπολις*, αριθμ. φ. 10722, 22 Σεπτ. 1914, σ. 2, στ. 6.

[67] Για περαιτέρω ανάλυση των ηρώων του και για την κοινωνική ματιά του συγγραφέα βλ. Ε. Βαφειάδη, και Γ. Φράγκογλου, όπ.π., σσ. 228-229.

[68] Η θεατρικότητα για τον Ξενόπουλο επεξηγείται με τον όρο *διασκεδαστικότης* (βλ. *Εφημερίς* όπ.π.). Την άποψή του ότι η γνήσια τέχνη πρέπει να είναι και διασκεδαστική, σε αντίθεση με εκείνους που θεωρούν «έργα τέχνης» αληθινά, όσα προκαλούν πλήξη στο θεατή ή τον αναγνώστη, διατύπωσε στο δοκίμιό του «Η διασκευαστική τέχνη» *(Νέα Εστία*, αριθμ. 50, αριθμ. 587, Χριστούγεννα 1951, σσ. 118-123. Βλ. επίσης Μ.Γ. Μεραχλής: «Η διασκευαστική τέχνη» : Ένα σημαντικό θεωρητικό άρθρο του Ξενόπουλου. *Διαβάζω*, αριθμ. 265, 12 Ιουν. 1991, σσ. 29-31).

[69] Ανάμεσά τους βρισκόταν και μία νεαρή κοπέλα που συγκινήθηκε από την εξέλιξη της υπόθεσης γιατί θυμήθηκε μία ανάλογη προσωπική της εμπειρία στην οποία συμπεριφέρθηκε με τον ίδιο τρόπο με την ηρωΐδα και δεν υποχώρησε, ενέργεια για την οποία είχε μετανιώσει πικρά. *(βλ. Εφημερίς*, όπ.π.).

[70] *Ακρόπολις*, αριθμ. φ. 10722, 22 Σεπτ. 1914, σ. 2, στ. 6 και αριθμ. φ. 10724, 24 Σεπτ. 1914, σ. 3, στ. 34.

[71] Αρχείο Προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 21/19.

[72] *Ο κ. Ευτύχιος Βονισέρας δεν είνε μόνον ένας μεγάλος ηθοποιός, αλλά κι ένας θαυμάσιος διδάσκαλος. Μαζί με τους κανόνας της τέχνης, μεταδίδει, εμφυσά εις τον μαθητήν του και κάτι από την ακοίμητον φλόγα που τρέφει μέσα του. Η νεαρά Αθανασία Πλέσσα, ως Μπιάνκα της «Φλωρεντινής Τραγωδίας» είνε έργον,*

λάνα[73], ένα ακόμη έργο με επτανησιακή θεματολογία που εντάσσεται στο πνεύμα του ηθογραφισμού της εποχής.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε μια πόλη των Επτανήσων το 1880. Δύο παλληκαράδες, ο Θανάσης Γκλέουρας και ο Γιάννος Μητσιμπάς είναι θανάσιμοι εχθροί. Υποστηρικτές διαφορετικών πολιτικών παρατάξεων και με σφαίρα επιρροής σε διαφορετικές ομάδες της τοπικής κοινωνίας αντιμάχονται μεταξύ τους, ο καθένας για τη δική του επικράτηση και για την κατοχύρωση της φήμης του ως του γενναιότερου παλληκαριού της περιοχής.

Κάποιο χειμωνιάτικο βράδυ ο Θανάσης Γκλέουρας, μετά από ένα άγριο μεθύσι, ενώ περιπλανιόταν κοντά στο σπίτι του Γιάννου Μητσιμπά, χάνει τις αισθήσεις του και πέφτει λιπόθυμος στο έδαφος κοντά σ' ένα γκρεμό. Στην άθλια αυτή κατάσταση τον βρίσκει ο Γιάννος και κουβαλώντας τον στην πλάτη του τον μεταφέρει στο σπίτι του. Την άλλη ημέρα το πρωΐ, όταν συνέρχεται από το μεθύσι ο Θανάσης ανακαλύπτει ότι βρίσκεται ξαπλωμένος σε ένα ζεστό κρεβάτι και μία γλυκιά περιποιητική κοπέλα, η Φροσύνη, του σερβίρει το πρωϊνό

όχι πλέον των χειρών, αλλά της ψυχής του διδασκάλου. Και προχθές μάλιστα εις την τιμητικήν της, έπαιξε τον δύσκολον αυτόν ρόλον δεκάκις ωραιότερα παρά την πρώτην φοράν. Εν τούτοις εγώ την εξετίμησα ιδιαιτέρως εις την «Κεφαλήν της Μεδούσης», μολονότι ο ρόλος της Αγνής είνε απείρως ευκολώτερος. Και διατί; Διότι την εδίδαξα εγώ...χωρίς να είμαι διόλου διδάσκαλος ηθοποιίας. Περιωρίσθην δηλαδή εις τα τυπικά, εις τα στοιχειώδη, προσέχων μόνον σχεδόν εις τον ακριβή «τονισμόν», κάθε φράσεως. Επομένως εκείνο που είδαν μαζί μου από την Αθανασίαν Πλέσσα χίλιοι άνθρωποι, καταγοητευμένοι, το έκαμε μόνη της. Εις τον μικρόν αυτόν ρόλον ανέπτυξε μίαν πρωτοβουλίαν, μίαν δημιουργικότητα. Και μας έδειξε θριαμβευτικώς, ότι, εκτός της ωραίας μορφής, της γλυκείας φωνής, της ευγενικής χειρονομίας, της χαριτωμένης πράγματι εμφανίσεως, έχει κ' εκείνο που χρειάζεται πρωτίστως. Την δύναμιν να ψυχολογή αφ' εαυτής ένα ρόλον και από την ασυνείδητον, την ανέκφραστον αυτήν μελέτην, να εμπνέεται, ώστε να τον ζωντανεύη.

Ομολογώ, ότι εις την παράστασιν της «Κεφαλής της Μεδούσης» δεν ανεγνώρισα την Αθανασίαν, που έβλεπα εις τας δοκιμάς, προσπαθούσαν ν' απομιμηθή τους αθλίους τονισμούς μου. Ήτο άλλο πράγμα, ήτο αυτή μόνη της. Διά τούτο η καλή ιδέα που είχα εξ αρχής διά την νεαράν αυτήν ηθοποιόν, εκραταιώθη ως μία απλή υπόνοια μεταβαλλομένη εις βεβαιότητα. Τώρα είμαι βέβαιος, ότι η Αθανασία Πλέσσα θα είνε μετ' ολίγον μία από τας καλλιτέρας μας πρωταγωνιστρίας.

Εις την «Κεφαλήν της Μεδούσης» έπαιξαν, κατά την γενικήν ομολογίαν, ωραιότατα, και δύο άλλαι νεαραί ηθοποιοί. Η δ. Νίνα Κόκου και η δ. Φλώρα Βορδώνη. Η πρώτη ως Πόπη, διεκρίθη διά την μεγάλην της ακρίβειαν και φυσικότητα. Με το παίξιμόν της κατώρθωσε να δείξη τόσον την έμφυτον προσηγορίαν της πρώην καμαριέρας, όσον και την επίπλαστον ευγένειαν της κοκοτίτσας του κόσμου, που φορεί μεταξωτά και πηγαίνει με αυτοκίνητον εις την Αλυσίδα. Δύσκολος συνδυασμός. Και σημειώσατε ότι η ηθοποιός αυτή, που χαρακτηρίζει και χρωματίζει από τώρα έτσι ωραία, είνε ένα κοριτσάκι δεκαπέντα ετών, με πρώϊμον σωματικήν και ψυχικήν ανάπτυξιν. Θα ήτο πολύ τολμηρός όποιος της προέλεγε το καλλίτερον μέλλον;

Η δ. Βορδώνη, ως καμαριέρα Τασία, είχεν ένα μικρόν θρίαμβον. Με το αμίμητο μπρίο της, με τας ζωηροτάτας εκφράσεις... των χειρών της, - διότι, όπως είπε κάποιος, η ηθοποιός αυτή παίζει πρό πάντων με τα χέρια, - εχειροκροτήθη δύο φοράς εις ένα μικρόν και ασήμαντον ρόλον. Έχει πολλήν ζωήν αυτό το κορίτσι και - αν επιτρέπεται η έκφρασις, προκειμένου περί ηθοποιΐας – ένα χιούμορ εντελώς ιδικόν της. Τοσούλα, εις τα νούμερα των επιθεωρήσεων, γεμίζει την σκηνήν. Και η φωνή της αντηχεί εις ένα τόσο περίεργον και συμπαθητικόν τόνον. Οι θεατρόφιλοι την έχουν προσέξη προ πολλού και την αγαπούν ιδιαιτέρως. Διά τους άλλους ηθοποιούς, που έλαβαν μέρος εις την «Κεφαλήν της Μεδούσης» δεν έχω να εκφράσω παρά θερμάς ευχαριστίας. Παλαίμαχοι αυτοί, έμπειροι, γυμνασμένοι είχαν ρόλους πολύ κατωτέρους των δυνάμεων των, καθαυτό παιχνιδάκια. (Γρ. Ξενόπουλος: «Αστέρες και αστερίσκοι», *Εφημερίς*, αριθμ. φ. 1027, 27 Σεπτ. 1914, στ. 1-3).

[73] Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Χαμόγελο*, 1923, σσ. 1-27 και στη *Νέα Εστία*, έτος Α', τόμ. Β', 1927, αριθμ. 11, 15 Σεπτ. 1027, σσ. 683-690. Έχει επίσης περιληφθεί στην επανέκδοση των *Απάντων* του από τις εκδόσεις Βλάσση, 1991, σσ. 13-25.

του. Στην ερώτησή του σε ποιο σπίτι βρίσκεται, η Φροσύνη εύσχημα αποφεύγει να του απαντήσει. Ο Θανάσης την ρωτάει τότε εάν είναι παντρεμένη και ποιός είναι ο άνδρας της, ερώτηση στην οποία εκείνη αρνείται πάλι διπλωματικά να δώσει απάντηση.

Αντί των πληροφοριών αυτών, η Φροσύνη του περιγράφει την κατάσταση στην οποία τον βρήκε ο άντρας της, πως τον μετέφερε στο σπίτι τους, για να μην ξεπαγιάσει από το τσουχτερό κρύο και για να τον σώσει από τους εχθρούς του, που εύκολα μπορούσαν να τον βλάψουν έτσι ανήμπορος που ήταν. Τα λόγια της προκαλούν ακόμη μεγαλύτερη επιθυμία στο Θανάση να γνωρίσει το σωτήρα του, προκειμένου να τον ευχαριστήσει για τη φιλεύσπλαχνη συμπεριφορά του.

Η παρουσία στη συζήτησή τους, του Νάσου, παλληκαριού της ομάδας του Γιάννου, αρχίζει να τον προϊδεάζει για το σπίτι όπου βρίσκεται. Στη συνέχεια η εμφάνισή του ίδιου του Γιάννου δεν του αφήνει περιθώρια αμφιβολίας. Τρομάζει τότε και νιώθει ότι προδόθηκε, αφού βρίσκεται ξαρμάτωτος στο έλεος του εχθρού του.

Ο Γιάννος με ανωτερότητα του απαντάει ότι, εάν ήθελε να τον βλάψει, θα μπορούσε να το είχε κάνει το προηγούμενο βράδυ και κανένας δεν θα τον έπαιρνε είδηση. Όμως αυτός προτίμησε να τον σώσει και να τον περιθάλψει στο σπίτι του, παραχωρώντας του μάλιστα το κρεβάτι του. Ο Θανάσης αναγνωρίζει στη συμπεριφορά του Γιάννου μεγαλοψυχία και ανιδιοτέλεια, που ο ίδιος στη θέση του δεν θα επεδείκνυε.

Η Φροσύνη βρίσκει τότε την ευκαιρία να τους προτείνει να μονοιάσουν και, ξεχνώντας τις παλιές έχθρες, να γίνουν αδελφοποιοί. Μετά από πολλές δυστροπίες και υπεκφυγές, οι δύο παλιοί αντίπαλοι συμφωνούν και δίνουν τα χέρια. Στη συζήτηση επάνω αποκαλύπτεται ότι η Φροσύνη ζει με το Γιάννο αστεφάνωτη, γεγονός που της προκαλεί μόνιμα μελαγχολία. Ο Θανάσης προτρέπει τότε το Γιάννο να προχωρήσει στο γάμο και εκείνος να γίνει κουμπάρος τους. Ο Γιάννος συναινεί. Όμως δεν αργούν να αλλάξουν πάλι γνώμη και αποφασίζουν να συνεχίσουν την έχθρα τους, γιατί *το αίμα νερό δε γίνεται. Μα ούτε και το νερό αίμα....* Ο Θανάσης τότε αποχωρεί εξαγριωμένος.

Με την τροπή αυτή που παίρνουν τα πράγματα, η Φροσύνη βρίσκεται μετέωρη, γιατί έχασε το μελλοντικό κουμπάρο της και φοβάται μήπως ο γάμος τελικά δεν γίνει. Ο Γιάννος όμως τη διαβεβαιώνει ότι θα τηρήσει την υπόσχεσή του με κουμπάρο αυτή τη φορά το βοηθό του, Νάσο.

Με θεατρικό πρόγονο τον ψευτοπαλληκαρά Θοδωρή Καταπόδη, ήρωα του *Χάση*[74] (1795) του συμπατριώτη του Δημ. Γουζέλη και με προσωπικά βιώματα από την πολιτική και κοινωνική ζωή της Ζακύνθου, ο Ξενόπουλος πλάθει δύο παλληκαράδες κουμπουροφόρους, μπράβους αντίπαλων κομμάτων και φόβητρο του απλού λαού, τους οποίους τοποθετεί στο στόχαστρο της θεατρικής του διόπτρας και τους απομυθοποιεί. Πολύ εύκολα ο Θανάσης Γκλέουρας βρέθηκε ξαρμάτωτος στο κρεβάτι του εχθρού του, ενώ ο Γιάννος Μητσιμπάς αποκαλύπτει μία άγνωστη πλευρά του εαυτού του, παρουσιάζοντας την κρυμμένη του ανθρωπιά. Δευτερευόντως θίγει το θέμα της εκτός γάμου συμβίωσης του Γιάννου με τη Φροσύνη, συμπεριφορά κοινωνικά απαράδεκτη για την εποχή, που έπρεπε να διορθωθεί σύμφωνα με τη χριστιανική και κοινωνική ηθική.

[74] Στο *Χάση* αναφέρεται ο Ξενόπουλος στην *Αυτοβιογραφία* του ως υπόδειγμα έργου που γράφτηκε *προς ξεφάντωσιν των φίλων*, όπως και ο ίδιος προσπαθεί να κάνει. (Γ. Ξενόπουλος: *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα: Αυτοβιογραφία*, όπ.π., σ. 315). Το έργο τού είχε κινήσει το φιλολογικό ενδιαφέρον, όπως φαίνεται από το κριτικό δοκίμιό του: Ο «*Χάσης*» του Γουζέλη. Στα: *Άπαντα* Γρηγορίου Ξενοπούλου. Τόμ. 11. *Μαθήματα λογοτεχνίας – Λογοτέχνες, λογοτεχνία, γλώσσα, θέατρο*. Αθήνα Μπίρης, 1971, σσ.355-358.

Θετικό στοιχείο, χρήσιμο για την εξέλιξη του έργου κρίνεται η καθυστέρηση αποκάλυψης του σπιτιού που φιλοξενούσε το Θανάση, μία από τις χαρακτηριστικές τεχνικές του θεατρικού Ξενόπουλου, με την οποία αφήνει σε αγωνία το θεατή, μέχρι να αρχίσει βαθμιαία να υποψιάζεται την αλήθεια. Αρνητικό στοιχείο η ατελής σκιαγράφηση των χαρα-κτήρων και ο μύθος, που αρχικά μόνο εμφανίζεται ικανοποιητικός. Η τελευταία ανατροπή, που επενόησε ο συγγραφέας για να αιφνιδιάσει και ίσως για να πρωτοτυπήσει, έφερε το αντίθετο αποτέλεσμα. Το έργο τελειώνει απότομα, χωρίς ενδιαφέρον, αφήνοντας μια γεύση ανικανοποίητου στο σημερινό αναγνώστη που σχηματίζει την εντύπωση ότι πρόκειται γενικά για ένα αδύναμο θεατρικό δημιούργημα.

Το έργο με τον ευρηματικό αυτό τίτλο, παραλλαγή της *Καβαλλερίας Ρουστικάνας*[75] παίχτηκε στην τιμητική της Αθανασίας Μουστάκα στο θέατρο «Αθηναϊκόν» («Αλάμπρα») στις 2 Σεπτεμβρίου του 1917[76].

Την ίδια χρονιά (1917) γράφει την *Απογραφή*, ένα επίκαιρο παιχνίδι, βασισμένο στην απογραφή που έγινε τότε για τα δελτία άρτου. Το έργο ανέβασε ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη στις 25 Σεπτεμβρίου μαζί με άλλα δύο μονόπρακτα, ίδιας θεματολογίας, του Τίμου Μωραϊτίνη και του Γεώργιου Βλάχου[77]. Ανήκει στα απολεσθέντα έργα του Ξενόπουλου, για το οποίο δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί άλλες πληροφορίες.

Ο *Θείος όνειρος* είναι το τελευταίο χρονολογιακά μονόπρακτο του Ξενόπουλου. Αυτή τη φορά ο συγγραφέας μάς μεταφέρει στην αρχαία Αθήνα την εποχή του Περικλή. Ο Μόρσιμος, πλούσιος Αθηναίος, πρώην τραπεζίτης, είδε στον ύπνο του το Διόνυσο που τον παρότρυνε να ασχοληθεί μαζί του και ερμήνευσε το όνειρο, ως επιθυμία του θεού να γίνει τραγωδοποιός, για να τον ευχαριστήσει. Εγκατέλειψε λοιπόν τις άλλες του δραστηριότητες και αφιέρωσε όλο του το χρόνο στη συγγραφή μέτριων σε αξία τραγωδιών, που βέβαια δεν βραβεύονταν στους θεατρικούς διαγωνισμούς των Μεγάλων Διονυσίων, όπου πρώτος νικητής ανακηρύσσονταν ο Σοφοκλής. Για την αποτυχία του αυτή ο Μόρσιμος μισούσε θανάσιμα το Σοφοκλή, γιατί πίστευε ότι ο τελευταίος μηχανογραφούσε εναντίον του και ότι κέρδιζε το πρώτο βραβείο λόγω της πολιτικής φιλίας του με τον Περικλή. Δεν μπορούσε βέβαια να διανοηθεί ότι τα έργα του δεν είχαν καμμία αξία.

Τα πράγματα περιπλέκονται, όταν ο γιος του Σοφοκλή, Νικίας ερωτεύεται τη μοναχοκόρη του Μόρσιμου Γλαύκη, η οποία μία μέρα τον δέχεται κρυφά στο σπίτι τους, με τη βοήθεια του πιστού δούλου του πατέρα της, Θράση. Του εκφράζει τότε όλες τις ανησυχίες της, γνωρίζοντας τα εχθρικά αισθήματα του πατέρα της για το Σοφοκλή. Όμως ο Νικίας είναι αποφασισμένος να προχωρήσει. Της ανακοινώνει ότι πρόκειται να τη ζητήσει σε γάμο με

[75] Η μονόπρακτη όπερα *Cavalleria Rusticana* (1890) του Πιέτρο Μασκάνι (1863 – 1945), εμπνευσμένη από την ομώνυμη νουβέλα (1884) του Τζοβάνι Βέργκα, με θέμα τους έρωτες του στρατιώτη Τουριντού με δύο γυναίκες, την Λόλα και την Σαντοτζα, έρωτες που καταλήγουν στη θανάτωσή του από τον αντίπαλό του Αλφειό μετά από μονομαχία, γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Το έργο καθιέρωσε τη βεριστική αισθητική και ενθάρρυνε τη δημιουργία μιας σειράς από όπερες στην Ιταλία. (Rosenthal, Harold et Warrack, John. *Guide de l' Opéra*. Poitiers: Fayard, 1983, p. 141). Στο αθηναϊκό κοινό παρουσιάστηκε από το τρίτο Ελληνικό Μελόδραμα το 1916-1917. (Μιχ. Ράπτης, όπ.π., σ. 211). Από γαλλικό θίασο με μέτρια όμως επιτυχία είχε παιχτεί το Νοέμ. 1892 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. (*Εστία*,έτος ΚΖ', αριθμ. 46, Ιουλ. – Δεκ. 1892).

[76] Γιάννης Σιδέρης: «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 130. Βλ. επίσης *Θεατρικά Τετράδια*, όπ.π., σ. 40, *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου*, όπ.π., σ. 191 και *Ακρόπολις*, 2 Σεπτ. 1917.

[77] *Εστία*, αριθμ. φ. 8326, 23 Σεπτ. 1917, σ. 1, στ. 4 και Γιάννης Σιδέρης, όπ.π., σ. 130. Βλ. επίσης *Θεατρικά Τετράδια* όπ.π., σ. 40, *Επικύρωση Γρηγ. Ξενόπουλου* όπ.π., σ. 190 και *Ακρόπολις* 35 Σεπτ. 1917.

τη μεσολάβηση του φίλου του, γλύπτη Αρχία. Η συνάντηση γίνεται και ο Μόρσιμος απαντάει στον προξενητή ότι δεν επιθυμεί να συμπεθεριάσει με τους εχθρούς του, που τον πολέμησαν τόσο άνανδρα, υπονοώντας το Σοφοκλή.

Όταν ο Νικίας μαθαίνει την αρνητική αυτή απάντηση, αποφασίζει να δράσει αυτοπροσώπως. Παρουσιάζεται στο Μόρσιμο ως νέος τραγωδοποιός που θεωρεί ότι αδικείται και καταπιέζεται από την επικράτηση του πατέρα του, ενώ μέσα του καμαρώνει.

Μάλιστα με τη βοήθεια του Θράση που τον καθοδηγεί σιγοψιθυρίζοντας, διατυπώνει απόψεις ταυτόσημες με αυτές του Μόρσιμου σχετικά με τη μηδαμινή αξία των έργων του Σοφοκλή. Με επιδεξιότητα καταφέρνει να τον μεταπείσει, διαβεβαιώνοντάς τον μάλιστα ότι είναι και ο ίδιος οπαδός του Θουκυδίδη, αντίπαλου του Περικλή, όπως ο Μόσιμος. Του προτείνει επίσης να γράψουν από κοινού ένα σατυρικό δράμα. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις ο Μόρσιμος δέχεται ενθουσιασμένος το Νικία για γαμπρό του.

Μετά την ευτυχή αυτή κατάληξη ο πατέρας αποσύρεται για να ξεκουραστεί. Κάποια στιγμή τον παίρνει ο ύπνος και βλέπει πάλι «θείο όνειρο» που διηγείται αργότερα στην κόρη του. Βρέθηκε, λέει, κάτω από την Ακρόπολη, εξακόσιες ολυμπιάδες μετά και είδε τους Αθηναίους να επαινούν για μεγάλους τραγικούς τον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, ενώ είχαν ξεχαστεί ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και ο Φρύνιχος, πόσο μάλλον ο Μόρσιμος. Το όνειρο τον συγκλονίζει και αντιλαμβάνεται την πλάνη του. Δεν πρόκειται να ξανά να ασχοληθεί με τη συγγραφή. Η απόφασή του είναι τελεσίδικη. Δίνει τότε το τελευταίο του χειρόγραφο στο Θράση να το χρησιμοποιήσει για χαρτί περιτυλίγματος.

Πέρα από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει το νεαρό ζευγάρι στην ευόδωση του έρωτά του, που αποτελούν το συμπλήρωμα της ιστορίας, ο συγγραφέας κατευθύνει τα βέλη της σάτιράς του κατά των αποτυχημένων, όλων όσων θεωρούν τους εαυτούς τους παραγνωρισμένες ιδιοφυΐες και παραπονούνται συνεχώς ότι αδικούνται. Δεν αναζητούν ποτέ την αποτυχία τους στην έλλειψη ταλέντου ή δικών τους ικανοτήτων, αλλά σε έντριγκες που εξυφαίνουν οι αντίπαλοί τους, ή στη στήριξη που τους παρέχεται από κάποιους πολιτικά ή οικονομικά ισχυρούς.

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή του έργου, όπου το Μόρσιμο επισκέπτονται οι φίλοι του Καρκίνος, αποτυχημένος αρχιτέκτονας, Φιλοκλής, αποτυχημένος ρήτορας, ο οποίος ας σημειωθεί είναι ψευδός, και αργότερα ο Αρχίας, αποτυχημένος γλύπτης, όλοι οπαδοί του πολιτικού αντίπαλου του Περικλή, Θουκιδίδη, οι οποίοι κατασυκοφαντούν τον Ικτίνο, το Φειδία και το Σοφοκλή ως μειωμένης αξίας καλλιτέχνες, που βρίσκονται στην κορυφή της δόξας και της αποδοχής τους λόγω πολιτικής στήριξης.

Πρόκειται για μία χαριτωμένη ανάλαφρη κωμωδία[78] σε γλώσσα δημοτική, με την οποία ο Ξενόπουλος βρίσκει την ευκαιρία να διακωμωδήσει τους αποτυχημένους, αλλά και έμμεσα να καταγγείλει την παρέμβαση της «διαπλοκής» σε θέματα καλλιτεχνικής προβολής (*ε; αν δεν είσαι και φίλος του Κεφαλάρα, μένεις παραγκωνισμένος για πάντα!*). Με ύφος απλό και απέριττο στήνει έξυπνα το σκηνικό της κωμωδίας του στην αρχαία Ελλάδα, ακολουθώντας το παράδειγμα των αρχαιόθεμων[79] μονόπρακτων κωμωδιών του 19ου αιώνα και χρησι-

[78] Σύμφωνα με τον Θεμ. Αθανασιάδη – Νόβα θυμίζει, όπως και το *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* μεσαιωνικές μοραλιτέ, ιδίως ισπανικές, που πραγματεύονταν συμβολικά ταξίδια (Θεμ. Αθανασιάδης–Νόβας, *Αθηναϊκή δραματουργία: Κριτική του θεάτρου*. Αθήνα, 1956, σ. 92).

[79] Βλ. «*Διός επίσκεψις*» του Αλ. Ρίζου Ραγκαβή (Εν Αθήναις 1874) «*Η Πνύξ και ο κύριος Τοτόμης*, του Κωνστ. Σκόκου (Εν Αθήναις 1885) και «*Αρχαίοι και σύγχρονοι Αθηναίοι*» του Πέτρου Λαζαρίδη (Αθήναι 1888). Βλ. επίσης αρχαιόθεμες κωμωδίες του 20ού αιώνα. «Τα Παναθήναια» του Ανδρέα Νικολάρα (Αθήναι 1903), «Οι τσιγγανόθεοι» του Σωτήρη Σκίπη (Αθή-

μοποιώντας το τέχνασμα της μεταφοράς του κεντρικού ήρωα μέσω του «θείου ονείρου»[80] σε δύο διαφορετικούς σκηνικούς χρόνους, από την Αθήνα του Περικλή[81] στην Αθήνα του 20ου αιώνα (εξακόσιες ολυμπιάδες μετά).

Το έργο γράφτηκε το 1932[82] μέσα σε 10 ημέρες, με την ευκαιρία της επανασύστασης του Εθνικού Θεάτρου[83], μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του οποίου είχε διοριστεί ο Ξενόπουλος, προκειμένου να συμπληρωθεί το πρόγραμμα της εναρκτήριας παράστασης, στις 19 Μαρτίου 1932. Παίχτηκε τότε μετά τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα νεοελληνικού έργου. Και παρά το γεγονός ότι γράφτηκε κατά παραγγελία που εξηγεί και την τοποθέτηση του σκηνικού χώρου και χρόνου στην αρχαιότητα για να επιτευχθεί ένας συγχρονισμός, ένα ταίριασμα με τον *Αγαμέμνονα, «ξεπέρασε εντελώς τον κίνδυνο της συμβατικότητας και της ξηρότητας, που συνήθως χαρακτηρίζουν τα έργα που γράφονται για να εξυπηρετηθεί μία περίσταση*[84]». Γι' αυτό και βρήκε ανταπόκριση στο κοινό. Ειδικότερα μετά βαρύγδουπη παράσταση του *Αγαμέμνονα* που προκάλεσε πλήξη στους θεατές, το μονόπρακτο του Ξενόπουλου *ακούσθηκε με πραγματική ανακούφιση*[85].

Στην πρώτη αυτή παράσταση που επαναλήφθηκε από τις 11 έως το 14 Απρ. 1932[86] έπαιξαν οι: Νίκος Παρασκευάς *Μόρσιμος*, Μιχ. Ιακωβίδης *Καρκίνος*, Ευάγγελος Μαμίας *Αρχίας*, Νικ. Παπαγεωργίου *Φιλοκλής*, Αλίκη Μουσούρη *Γλαύκη*, Κώστας Μουσούρης *Νικίας*, Σαπφώ Αλκαίου *Πασινόη, παραμάνα της Γλαύκης*, Α. Σταυρίδου *Μύρσα, δούλη της Γλαύκης* και Χριστόφορος Νέζερ *Θράσης*[87].

Η σκηνογραφία του Κλεόβουλου Κλώνη κρίθηκε άψογη και για την έμπνευση και για

ναι 1910) και «Η επιστροφή των Θεών» του Τίμου Μωραϊτίνη (1922).

[80] Η χρήση του ονείρου ως μέρους της εξέλιξης του μύθου εμφανίζεται και στην πεντάπρακτη κωμωδία του Δημ. Παπαρρηγόπουλου *Αγορά* (Αθήναι, 1871), όπου ο Αριστοφάνης, ο Λουκιανός, ο Περικλής, ο Αισχύλος και ο Κίμων παρακολουθούν παράσταση του μυθολογικού έργου *Ο βίος όνειρος* δράμα σε τρεις πράξεις. (Ευσεβία Χασάτη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, University Studio Press, τόμ. Α', Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 465-466).

[81] Γύρω από το πρόσωπο του Περικλή περιστρέφεται και το θέμα της μονόπρακτης κωμωδίας του Δημ. Κορομηλά *Ο θάνατος του Περικλέους* (Εν Αθήναις, 1884).

[82] Δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Ξεκίνημα*, 1932, σσ. 154-158, 191-194, 225-229, 270-273, 309-313 και στην *Νέα Εστία*, τόμ. 50, αριθμ. 587, Χριστούγεννα 1951, σσ. 105-117. Επίσης στα *Απαντα* Γρηγ. Ξενόπουλου, εκδ. και επανέκδοση από τις εκδόσεις Βλάσση (1991).

[83] Ο Ξενόπουλος διορίζεται μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου στις 18 Φεβρ. 1932 μαζί με τους Παύλο Νιρβάνα, Άγγελο Βλάχο και Θεόδωρο Συνοδινό (Δ. Μοσμούτης, όπ.π., σ. 209).

[84] Άλκης Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμ. ΙΑ' 1967–1969. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981, σ. 214.

[85] Άλκης Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμ. Α' 1927–1933, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήναι 1977, σ. 344. Δεν έλειψαν βέβαια οι παρατηρήσεις εκ μέρους των κριτικών. *Η λύσις βιασμένη και αυθαίρετη. (Νέοι Καιροί* Πειραιώς, *30 Μαρτ. 1932). Έπρεπε να τελειώση εκεί που πείθεται ο Μόρσιμος να δώση την κόρη του στον Νικία. Ο δεύτερος «Θείος όνειρος» μολονότι εξηγεί περισσότερον τα πράγματα είναι περιττός. Ό,τι επεξηγεί το είχε αντιληφθεί και μόνος του ο θεατής. Αποκλείει δηλαδή την προέκταση των γεγονότων που θα γινόταν μόνη της. Τούτο όμως είναι ζημία για το ωραίο μονόπραχτον, όπως και για κάθε λογοτεχνικόν έργον* (Πέτρος Χάρης: «Ο «Αγαμέμνων» του Αισχύλου και ο «Θείος όνειρος» του κ. Ξενόπουλου», *Ελληνική*, 21 Μαρτ.1932). *«Το μονόπρακτο τελειώνει θαυμάσια εκεί που χορεύει ο υπηρέτης· ο χορός μάλιστα αυτός είναι ένα τέλος απρόοπτο και πρωτότυπο. Το δεύτερο όνειρο είναι περιττό και προβάλλει ιδέες τις οποίες έχει κιόλας καταλάβει ο θεατής και οι οποίες δεν υπάρχει λόγος να του τονίζονται.* (Άλκης Θρύλος, όπ.π.).

[86] *Εστία*, 20 Μαρτ. 1932.

[87] Πρόγραμμα Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 225/10

την εκτέλεση[88], αν και *εκείνα τα ροζ συννεφάκια που επλανώντο κατά την διάρκεια της παραστάσεως εις τον γαλάζιο ουρανό, έκαναν την εντύπωσιν επιδείξεως των φωτιστικών εφφέ του θεάτρου προς ζημίαν του έργου, εφ' όσον περισπούσαν την προσοχή των θεατών*[89]. Το καλοκαίρι του 1933 περιελήφθηκε στις περιοδείες του Εθνικού Θεάτρου και παίχτηκε στην Πάτρα στο θέατρο «Λυρικόν» από 15 Ιουνίου έως 2 Ιουλίου 1933 μετά τη *Θυσία του Αβραάμ* που είχε διασκευαστεί και αυτή σε μονόπρακτο. Η βασική διανομή παρέμεινε η ίδια με μικρές αλλαγές προσώπων: Ο Νίκος Δενδραμής στο ρόλο του *Νικία*, η Ρίτα Μυράτ στο ρόλο της *Γλαύκης*, η Βάσω Μανωλίδου στο ρόλο της *Μύρσας* και ο Χρήστος Ευθυμίου στο ρόλο του *Θράση*[90].

Το έργο ξαναπαίχτηκε το Φεβρουάριο του 1968 στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού σε ενιαία παράσταση με το *Ψυχοσάββατο* για τον εορτασμό των εκατό χρόνων από τη γέννηση του συγγραφέα. Στην παράσταση αυτή η σκηνογραφία ήταν του Κλ. Κλώνη, τα κοστούμια του Φραγκίσκου Κάππου, η μουσική του Στέφανου Βασιλειάδη και χορογραφία της Τατιάνας Βαρούτη. Έπαιξαν τότε: Θεόδωρος Μορίδης *Μόρσιμος*, Αλέκος Δεληγιάννης *Καρκίνος*, Γκίκας Μπινιάρης *Αρχίας*, Νίκος Παπακωνσταντίνου *Φιλοκλής*, Ελένη Νενεδάκη *Γλαύκη*, Δημήτρης Μαλαβέτας *Νικίας*, Βέρα Δεληγιάννη *Πασινόη*, Θεόδωρος Ανδριανόπουλος *Θράσης* και Άννα Γεραλή *Μύρσα*[91].

Μετά το *Ψυχοσάββατο* με τη δραματική πύκνωσή του, ο *Θείος όνειρος* σκηνοθετήθηκε από τον Καραντινό με κάποια φαρσική απόχρωση ενισχύοντας την ιλαρότητα[92] και παραβλέποντας ότι στο έργο το κωμικό εξαντλείται στο διάλογο, με αποτέλεσμα η σκηνοθεσία του αυτή να επισύρει δυσμενή σχόλια[93].

Ο *Θείος όνειρος* παρουσιάστηκε επίσης στο Κυπριακό Ραδιό-φωνο.[94] Σύμφωνα με το Γιάννη Σιδέρη για τον *πρακτικό Ξενόπουλο, τα μονόπρακτα δεν είχαν και τόση εκτίμηση, αφού μετά το 1908 που αρχίζει την καινούργια σταδιοδρομία της δραματουργίας του με τα μονόπρακτα δεν κλείνανε μια βραδυά....*[95]. Αντίθετα ο ίδιος ο συγγραφέας διαβεβαιώνει ότι γράφει όχι από οικονομίστικο υπολογισμό, όπως συχνά κατηγορήθηκε, αλλά αυθόρμητα:

και *Το ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο: 1932-1997.* Αθήνα Εθνικό Θέατρο, 1997 – 1998, σ. 9.

[88] *Νέοι Καιροί* Πειραιώς, 30 Μαρτ. 1932.

[89] Κώστας Οικονομίδης: «Ένα καλλιτεχνικόν γεγονός: Η έναρξις του Εθνικού Θεάτρου», *Έθνος*, 20-3-1932.

[90] Πρόγραμμα Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 225/11.

[91] Πρόγραμμα Θεατρικού Μουσείου αριθμ. 225Α/6.

[92] Βάσος Βαρίκας: «Ξενόπουλος στο «Εθνικό»: Κριτική», *Τα Νέα*, 11 Μαρτ.1968.

[93] *Στην κωμωδία όμως ο κ. Καραντινός, ο οποίος σκηνοθέτησε και τα δύο έργα, έδειξε, όπως μας το έδειξε κι όταν ανέβασε αρχαίες κωμωδίες, ότι έχει σχηματίσει για το κωμικό στοιχείο μία παράδοξη και για μένα απαράδεκτη αντίληψη: συγχέει το κωμικό με το γκροτέσκο. Αυτή η σύγχυση τι μαρτυρεί; Τι άλλο παρά πως θεωρεί τον θεατή υπανάπτυκτο, ένα δέκτη που χρειάζεται χοντράδες για να ερεθισθούν τα εκρηκτικά μόρια του γέλιου; Φόρτωσε τους ηθοποιούς με γιγαντιαίες κοιλιές, με τεράστιους γλουτούς, με περούκες που εξόγκωναν υπερφυσικά και έτσι παραμόρφωναν τα κεφάλια τους. Όλα αυτά τα ακαλαίσθητα μέσα, τα τερατουργήματα, σε μένα τουλάχιστον, και φαντάζομαι και σε πολλούς άλλους από το κοινό, όχι μόνο δεν προκαλούν καμιά ιλαρότητα, αλλά προξενούν ανυπόφορη αηδία, και συνεπακόλουθα κι αγανάκτηση. Έχουν και μία άλλη ελαττωματικότητα: το βάρος τους παρεμποδίζει τις κινήσεις των ηθοποιών. Έτσι, οι ηθοποιοί που έλαβαν μέρος στη διανομή, κι από τους οποίους μερικοί ήταν άριστοι, δεν μπόρεσαν ν' αποδώσουν τίποτα ή σχεδόν τίποτα. Η λεπτή δαντέλα που ύφανε ο Ξενόπουλος μετατράπηκε σε μία παρέλαση ροπάλων σε λαϊκό, αποκριάτικο πανηγύρι.* (Άλκης Θρύλος: *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμ. ΙΑ' όπ.π., σ. 215).

[94] Κύπρος Χρυσάνθης: «Το θέατρο του Ξενόπουλου στην Κύπρο», *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε', αριθμ. 4(34), Χειμώνας 1976-77, σ. 482.

[95] Γιάννης Σιδέρης: «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», όπ.π., σ. 130.

Γράφω χωρίς κανένα προϋπολογισμό, εκείνο που μ' αρέσει κι εκείνο που μούρχεται. Έχω μια έμπνευση για τραγωδία; Θα γράψω μια τραγωδία σαν το «Ψυχοσάββατο», που άρεσε και του Χατζόπουλου και του Ποριώτη. Έχω μία έμπνευση για φάρσα σαν το «Δεν είμαι εγώ», που άρεσε και του Φώτου Πολίτη και του Λάμπρου Αστέρη.... Το μόνο που κάνω ξεπίτηδες, είναι ότι, και το ένα και το άλλο, τα γράφω με όλη μου την καρδιά, με όλη μου την ψυχή, με την ίδια γνώση, ειλικρίνεια και ευσυνειδησία.[96]

Πράγματι ο Ξενόπουλος είναι γνήσιος με ό,τι καταπιάνεται. Δεξιοτέχνης του θεατρικού λόγου και στοχαστικός αναλυτής της ανθρώπινης ψυχής, διαθέτει το χάρισμα της συγγραφικής ευχέρειας που του επιτρέπει να περνάει με άνεση από το ψυχόδραμα στην ηθογραφία και από τη φάρσα στο *κωμικόν παίγνιον* και την αρχαιόθεμη κωμωδία με την ίδια επιτυχία, είτε γράφοντας αυτοβούλως, είτε κατά παραγγελία ανταποκρινόμενος στις περιστάσεις με ικανοποιητικά αποτελέσματα και σε σύντομο χρονικό διάστημα.

Αξιολογικά το μονόπρακτο έργο κρίνεται διττώς, ως συγγραφική άσκηση για πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς, πεδίο θεατρικού πειραματισμού που με ωριμότερη διεργασία μπορεί να οδηγήσει σε πολύπρακτη δραματουργία, αλλά και ως δείγμα συγγραφικής δεξιοτεχνίας. Τα μονόπρακτα του Ξενόπουλου ανήκουν στη δεύτερη περίπτωση. Με άριστη σκηνική οικονομία, σοφή αρχιτεκτονική και τεχνική δεξιότητα, ο συγγραφέας κατορθώνει σε έργα περιορισμένης έκτασης, να δημιουργήσει γρήγορα το «κλίμα» και να ξετυλίξει το νήμα της υπόθεσης με ρυθμούς τέτοιους που κινούν το ενδιαφέρον του θεατή μέχρι τέλους. Με συμπυκνωμένο θεατρικό λόγο, απαλλαγμένο από βερμπαλισμούς ρητορικά και λογοτεχνικά σχήματα, με διαλόγους ζωντανούς σε γλώσσα στρωτή δημοτική, ρέουσα και άμεση, παρέχει στον αναγνώστη/θεατή τις απαραίτητες κάθε φορά πληροφορίες, αποκαλύπτοντας με μαεστρία τμήματα της υπόθεσης μέχρι την ολοκλήρωσή της.

Αλλά και όσον αφορά στους χαρακτήρες, έχοντας μελετήσει σε βάθος τόσο το αγροτικό όσο και το αστικό milieu της Ζακύνθου αλλά και αυτό της Αθήνας και την ψυχοσύνθεση αντιπροσωπευτικών τύπων του, πετυχαίνει με άνεση στα μικρά αυτά έργα να πλάσει ήρωες αληθινούς στην αυθεντικότητά τους, συνεπείς στην εσωτερική τους πορεία αλλά και στην εξωτερική συμπεριφορά τους, με ιδιαίτερη πάντοτε αδυναμία στους ποικίλους γυναικείους χαρακτήρες: της παραδοσιακής μάνας, της καταπιεσμένης νύφης, της μοντέρνας αστής, της αθώας κοπέλλας αλλά και της ανάλαφρης κοκοτίτσας, αποδεικνύοντας στα μικρά, όπως και στα μεγάλα έργα του, τη συνολική δραματουργική του ικανότητα.

[96] Γρ. Ξενόπουλος: «Κριτικό περιβόλι», *Κριτικά Φύλλα*, τόμ. Ε', αριθμ. 4 (34), Χειμώνας 1976-1977, σ. 474.