

Ο ΜΩΡΙΣ ΜΑΙΤΕΡΛΙΝΚ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ*

189

Αντώνης Γλυτζουρής

Όταν ο εικοσιπεντάχρονος Παλαμάς σύχναζε στα υπαίθρια θέατρα της πρωτεύουσας, στη δεκαετία του 1880, θεωρούσε ότι «ο ποιητής εμπνέεται εκ του ηθοποιού περισσότερο ή ούτος εξ εκείνου»¹. Χαρακτήριζε όμως «εξευτελισμόν» και «ταπείνωσιν» το γεγονός ότι η Αθήνα φιλοξενούσε το 1883 ένα θίασο «οθνείων» νευροσπάστων². Την ίδια εποχή, σχολίαζε θετικά τις επιδόσεις του Δ. Ταβουλάρη και, κυρίως, του Ν. Λεκατσά στον *Άμλετ*³ αλλά, όταν αναφερόταν στην παράσταση των *Βυργάβων* του Ουγκώ, διαμαρτυρόταν για την «πενιχρότητα των ημετέρων σκηνών, εφ' ων εγελιογραφείται η αλλαχού εκθαμβούσα υλική μεγαλοπρέπεια»⁴. Στο γύρισμα του αιώνα και στα χρόνια που θα ακολουθήσουν έως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι απόψεις αυτές είχαν σχεδόν αντιστραφεί. Ο Παλαμάς υποστήριζε πια ότι δεν υπήρχε κανένας, Έλληνας ή ξένος, ηθοποιός που να μπορεί να ερμηνεύσει τον *Άμλετ*, θεωρώντας ότι η σαιξπηρική τραγωδία απολαμβάνεται μόνον στην κατ' ιδίαν ανάγνωσή⁵. Το 1907, όχι μόνον δεν τον απασχολούσε η σκηνική φτώχεια, που εξακολουθούσε βέβαια να βασιλεύει στις αθηναϊκές μάντρες, αλλά απείχε πλέον συστηματικά από την παρακολούθηση του αθηναϊκού θεάτρου και ήταν παντελώς αδιάφορος στο ζήτημα της θεατρικής «απόλαψης»⁶. Το 1911, σε

* Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος επεξεργασίας υλικού που αποδελτιώθηκε στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (Ι.Τ.Ε.). Από τη θέση αυτή θέλω να ευχαριστήσω θερμά τους Αλέξη Πολίτη, Δημήτρη Σπάθη και Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις παρατηρήσεις τους στο κείμενο.

1. «Βιβλία και Συγγραφείς. Θεατρικά Εντυπώσεις», *Εστία*, 1892α, σσ. 213-4.

2. «Νύκτες», *Μη Χάνεσαι*, 17.6.1883, στο *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, τομ. Α', Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1990, σελ. 343. [στο εξής: *A&X*, A343].

3. ό.π. σσ. 345-346.

4. «Ο Βικτώρ Ουγκώ εν Ελλάδι», *Εστία*, 26.5.1885, στο Κ. Παλαμά, *Άπαντα*, τόμ. 15, σσ. 40-41 [στο εξής *Άπαντα*, (15)40-41].

5. «Μετά την παράστασιν του *Άμλετ*. Σκέψεις απόντος», *Ακρόπολις*, 1.10.1899, *Άπαντα* (16)145-146.

6. «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907), *Άπαντα* (6)336.

επαινετική βιβλιοκρισία του για το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, ακριβώς για να αναδείξει την αξία του έργου, θεωρούσε ότι «στο θέατρο μεταφερόμενο το διήγημα τούτο, θα την έδειχνε όλη του τη δύναμη, πιο καλά, ανίσως και το παράσταιναν όχι ηθοποιοί, μα νευρόσπαστα».⁷

Στην αλλαγή που σημειώθηκε κατά τις δεκαετίες του 1890 και του 1900 στις παλαμικές απόψεις για το θέατρο σημαντικό ρόλο, μεταξύ άλλων, διεδραμάτισε η επαφή του Παλαμά με το σύγχρονό του ευρωπαϊκό δράμα. Η σχετική βιβλιογραφία έχει εντοπίσει όλες σχεδόν τις γνωριμίες του ποιητή με τους μοντέρνους Ευρωπαίους δραματογράφους, προεξάρχοντος του Ίμπσεν· κι έχει επισημάνει ότι το σημαντικότερο ίσως τμήμα της πρόσληψης αφορά το αντιρεαλιστικό στρατόπεδο της ευρωπαϊκής δραματογραφίας, ιδιαίτερα το έργο του Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο και του Μωρίς Μαίτερλινκ⁸. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσει την πρόσληψη του Βέλγου συγγραφέα από τον Παλαμά στα ιστορικά της συμφραζόμενα και να σχολιάσει τις επιπτώσεις αυτής της γνωριμίας στις παλαμικές απόψεις για τη θεατρική τέχνη.

Παρά το γεγονός ότι το εύρος της παρουσίας του Μαίτερλινκ στο ελληνικό θέατρο, από τη δεκαετία του 1890 έως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, έχει επισημανθεί από παλιά, η σύγχρονη έρευνα δεν έχει ασχοληθεί συστηματικά με το θέμα⁹. Ωστόσο, για να αποκτήσει κανείς μια μικρή μόνον ιδέα για την ιστορική του σημασία, αρκεί να αναφερθεί σε λίγους αριθμούς: έως το 1916 είχαν μεταφραστεί οκτώ θεατρικά έργα του συγγραφέα (από τα 15 που είχε γράψει έως τότε), είχαν εκδοθεί τρία θεωρητικά του βιβλία και είχαν εμφανιστεί εκατό περίπου δημοσιεύματα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής¹⁰.

Ο πρωτεργάτης και ένας από τους βασικότερους συντελεστές αυτής της δυναμικής παρουσίας ήταν ο Παλαμάς. Χονδρικά, η πρόσληψη του Βέλγου συγγραφέα από τον Έλληνα ποιητή συντελέστηκε σε τρεις περιόδους. Μια πρώτη γνωριμία εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1890, όταν ο Παλαμάς διάβασε τα πρώτα δράματά του, έγραψε τα δύο πρώτα άρθρα γι' αυτόν στα ελληνικά και μετέφρασε το πρώτο ποίημά του¹¹. Η περίοδος 1897-1905 οδηγεί την πρόσληψη στην ιστορική της ωρίμανση. Ο Πα-

7. «Το νέο βιβλίο της κυρίας Δέλτα» (1911), *Άπαντα* (8)85.

8. Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σσ. 738-786.

9. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Σιδέρης έχει γράψει τρία άρθρα για το θέμα: «Το Βέλγικο Θέατρο στην Ελλάδα· η επίδραση του Μαίτερλινκ» (*Νέα Εστία*, τόμ. 45, τχ. 526, 1.6.1949, σσ. 689-692), «Ο Δραματικός Μαίτερλινκ στα ελληνικά» (στο πρόγραμμα της παράστασης του *Πελλέας και Μελισάνθη*, από την Αττική Σκηνή, 1956, σσ. 4, 8) και «Ο Θίασος Μαίτερλινκ στην Αθήνα» (*Νέα Εστία*, τομ. 71, τχ. 837, 15.5.1962, σσ. 709-712). Επίσης, ο Γ. Κατσίμπαλης βιβλιογράφησε την παρουσία του Βέλγου συγγραφέα στην Ελλάδα (*Ελληνική Βιβλιογραφία Μωρίς Μαίτερλινκ - Maurice Maeterlinck*, Αθήνα, 1962).

10. Οι μετρήσεις έγιναν από τη βιβλιογραφία του Κατσίμπαλη. Στις μεταφράσεις των έργων του Μαίτερλινκ προστίθεται και μια ανέκδοτη του 1908 από το Γ. Ν. Πολίτη· την μετάφραση αυτή μου έθεσε υπόψη ο Αλέξης Πολίτης τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

11. Σύμφωνα με τον Ι. Γρυπάρη, ο Παλαμάς είχε δημοσιεύσει μελέτη για το Μαίτερλινκ στον *Ανατολικό Αστέρα* (Κων/πόλης) το Μάη του 1892 («Ο συμβολισμός εν τη ποιήσει· νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία», *Φιλολογική Ηχώ*, Κων/πόλης, 17.9.1893, στο *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτα, Δωρικός, 1980, σελ. 393). Το άρθρο αυτό (το πρώτο στην Ελλάδα για τον Μαίτερλινκ, σύμφωνα με τον Κατσίμπαλη), δεν έγινε δυνατό να εντοπιστεί ούτε από την παλαιότερη παλαμική έρευνα, ούτε από την παρούσα εργασία. Την επόμενη χρονιά, ο Παλαμάς παρουσιάζει το Μαίτερλινκ στη στήλη «Φιλικά Γράμματα» του περιοδικού *Εστία*, μεταφράζοντας, παράλληλα, το ποίημά του

λαμάς θεωρεί το Μαίτερλινκ τον πιο άξιο διάδοχο του Ίμπσεν και έρχεται σ' επαφή και με τις θεωρητικές απόψεις του· στο παραπάνω διάστημα εμφανίζονται δύο απο τα σημαντικότερα κείμενα για την υποδοχή του Βέλγου στην Ελλάδα, το 1898 και το 1904, στο περιοδικό *Τέχνη* και την εφημερίδα *Ακρόπολις* αντίστοιχα¹². Τέλος, μια τρίτη φάση, κατά την οποία συνυπάρχουν η παγίωση και η καταξίωση, αλλά και η αμφισβήτηση και η λήθη, καλύπτει την περίοδο μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο¹³. Πριν εξετάσουμε τον τρόπο πρόσληψης, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο δυναμισμός της ενισχύεται από τον εκπληκτικό χρονολογικό συμβαδισμό που παρατηρείται με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Ο Μαίτερλινκ ήταν ανύπαρκτος στο Παρίσι πριν το 1890, στο πρώτο μισό της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα ήταν μεν γνωστός αλλά μέσα στους κύκλους της παρισινής πρωτοπορίας, ενώ το πρώτο θεωρητικό του κείμενο, *Ο θησαυρός των ταπεινών*, εκδόθηκε μόλις το 1896¹⁴.

Η υποδοχή του Μαίτερλινκ από τον Παλαμά ήταν κατ' αρχήν μια άνευ όρων αναγνώριση της «μεγαλοφυΐας» του. Ενδεχομένως, αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους, στο άρθρο του 1898, ο Έλληνας ποιητής αποφάσισε να παρουσιάσει τις απόψεις του Βέλγου, παραθέτοντας εκτενή αποσπάσματα (τα πρώτα σε ελληνική μετάφραση) από την «Καθημερινή τραγικότητα», καθώς και εγκωμιαστικές κρίσεις του Ιούλιου Λεμαίτρ (Jules Lemaitre) και του Άρθουρ Σύμονς (Arthur Symons). Σε γενικές γραμμές, από το ένατο κεφάλαιο του *Θησαυρού των ταπεινών* («Η καθημερινή τραγικότητα»), ο Παλαμάς επέλεξε να παραθέσει τα χωρία εκείνα, όπου ο συγγραφέας διαπί-

«Οι έξι κόρες της νεράιδας / Les six filles d' Orlamonde», βλ. *Εστία*, 1893β, σσ. 94-95 και *Άπαντα* (11)395. Στο παραπάνω άρθρο αναφέρει ότι τα δράματα του Μαίτερλινκ του «εντυπώθηκαν βαθεία», ενώ την επόμενη χρονιά υπαινίσσεται ότι είχε την έκδοση των έργων του Βέλγου συγγραφέα στη βιβλιοθήκη του («Στο Διευθυντή της εφ. *Εφημερίς*», *Εφημερίς*, 18.8.1894, στο Κωστή Παλαμά, *Αλληλογραφία*, Τόμος Πρώτος (1875-1915), Εισαγωγή-Φιλολογική Επιμέλεια-Σημειώσεις Κ. Γ. Κασίνη, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1975, σελ. 34).

12. «Ο Μαίτερλινκ και το Δράμα», *Η Τέχνη*, Δεκέμβριος 1898, σσ. 39-41, «Από τον κόσμο του θεάτρου. Μαίτερλινκ», *Ακρόπολις*, 13.1.1904. Επίσης, το όνομα του Βέλγου συγγραφέα αναφέρεται και σε άλλα άρθρα του Παλαμά, της ίδιας περιόδου, που σχολιάζουν τις πολιτισμικές σχέσεις της Ελλάδας με τη Δύση, αλλά και την ανάγκη ανανέωσης της νεοελληνικής δραματικής τέχνης της εποχής. Βλ. «Τα έργα μας εκεί έξω», *Ακρόπολις*, 4.1.1897, *Άπαντα* (15)390-1, «Η ηθική του θεάτρου» (1902), *Άπαντα* (15)105, «Θεατρική Ζωή», *Παναθήναια*, 30.11.1905, *Άπαντα* (16)289.

13. Στην περίοδο αυτή, ο Παλαμάς αναφέρει το Μαίτερλινκ ως έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του παγκόσμιου ποιητικού θεάτρου. Βλ. βιβλιοκρισία για τη Δέλτα που αναφέραμε πιο πάνω, καθώς και «Η Νεκρή Πολιτεία», *Παναθήναια*, 20.10.1913, *Άπαντα* (8)148. Η πρώτη αμφισβήτηση του Μαίτερλινκ από τον Παλαμά εντοπίζεται το 1911, όταν ο Έλληνας ποιητής, χαρακτήρισε τα έργα του Βέλγου αρρωστιάρικα ονειροπολήματα («Σημειώματα στο περιθώριο», *Ο Νουμάς*, τόμ. Θ', 2.10.1911, σελ. 517). Ο Μαίτερλινκ άρχισε να αποτελεί ανάμνηση για τον ποιητή, ήδη από την εποχή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ο τελευταίος εργαζόταν ως δημοσιογράφος στο *Εμπρός*. Στην παραπάνω εφημερίδα εμφανίστηκαν τρία χρονογραφήματά του, που θυμούνταν και σχολιάζαν το Βέλο συγγραφέα σε σχέση με τις πολεμικές εξελίξεις και τον εθνικισμό της εποχής: «Η Βέλγικη ψυχή» (31.7.1914), «Παλαιοί γνώριμοι» (20.9.1914) και «Μαίτερλινκ» (14.5.1917). Τα δύο πρώτα αναδημοσιεύτηκαν στο *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, τόμ. Β', Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1993, σσ. 168-170 και 209-211 αντίστοιχα. Το τρίτο αναδημοσιεύτηκε στο «Ο Κωστής Παλαμάς για τον Μαίτερλινκ», *Νέα Εστία*, τόμ. 71, τχ. 837, 15.5.1962, σσ. 717-718. Βλ. επίσης και «Εικόνες», (1925), *Άπαντα* (4)336.

14. Για μια βιογραφία του Βέλγου συγγραφέα, βλ. W. D. Halls, *Maurice Maeterlinck; A Study of his Life and Thought*, Westport/Connecticut, 21978 (11960, Oxford University Press).

στωνε την καθυστέρηση του θεάτρου σε σχέση με τις άλλες τέχνες, απέριπτε τον «περιτό πάταγο» του σύγχρονου θεάτρου και θεωρούσε τον αδρανή Άμλετ και όχι το βίαιο Οθέλλο ως πρότυπο τραγικού ήρωα. Το μεγαλύτερο παράθεμα όμως, όπου, σύμφωνα με τον Παλαμά, ο Μαίτερλινκ συγκέντρωνε «τη μυστική θεωρία της τέχνης του», ήταν η παρουσίαση του «στατικού» δράματος, με την εικόνα του ασάλευτου γέρου που ζει «με μια ζωή βαθύτερη, πλέον ανθρώπινη και καθολικώτερη» από τους συνήθεις δραματικούς ήρωες. Ο ίδιος ο Παλαμάς πήρε το λόγο τρεις φορές στο άρθρο: (α) για να αναφέρει ότι «ο Μαίτερλινκ καταφεύγει στην αθάνατη τέχνη των Ελλήνων τραγικών για να στηρίξει τη θεωρία του»· (β) για να επισημάνει ότι οι απόψεις του βρήκαν εφαρμογή «με κάλλος πρωτόφαντον άφθαρτο» στα δράματά του και με σύμβολα παρμένα συχνά από τον κόσμο του παραμυθιού· και (γ) για να χαρακτηρίσει το Βέλγο «αριστοτέχνη» ποιητή «του απίστευτα τραγικού», που αποκαλύπτει «την ουσία της υπάρξεως». Τελικά, στα μάτια του Παλαμά, το μεγάλο επίτευγμα του Μαίτερλινκ ήταν η δημιουργία ενός ποιητικού και ιδεαλιστικού δράματος, που «έφερε με μιας τη δραματική Τέχνη, ύστερ' από τον Ίψεν, σε κάποιο νέον ύψος». Παράλληλα, η εξέλιξη αυτή αποδείκνυε ότι μπορούσε κάποιος να πλησιάσει την αρχαιοελληνική τραγωδία, χωρίς ωστόσο να μπει στον κόπο ν' ακολουθήσει κάποιου είδους δραματουργικούς κανόνες. Στο σημείο αυτό, ο Μαίτερλινκ αποτελούσε την έμπρακτη εφαρμογή των απόψεων του Ιππόλυτου Ταιν: «Μπορεί κανείς με κανόνας άλλους παρά τους κλασικούς και εναντίους μάλιστα των κλασικών, ή και χωρίς ν' ακολουθήσει κανένα κανόνα, να πλάση αριστουργήματα»¹⁵.

Όταν το 1904 ο Έλληνας ποιητής παρουσίασε το δεύτερο κείμενο για τον Μαίτερλινκ, ο τελευταίος ήταν πλέον καταξιωμένος συγγραφέας στους αθηναϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους. Το άρθρο (δημοσιευμένο πλέον σε μια εφημερίδα μεγάλης κυκλοφορίας) γράφτηκε με αφορμή τις παραστάσεις του θιάσου Μαίτερλινκ στο Βασιλικό Θέατρο το Γενάρη της ίδιας χρονιάς και ανακήρυττε το Βέλγο σε διάδοχο του Ίψεν, μαζί με τους Χάουπτμαν και Ντ' Αννούντσιο. Και ο Παλαμάς όμως ήταν ωριμότερος· δεν παρέθετε πλέον αποσπάσματα, αλλά επέλεγε να παρουσιάσει ο ίδιος τα σημεία που θεωρούσε σημαντικά, όχι σύμφωνα με το σύστημα αξιών του Μαίτερλινκ αλλά σύμφωνα με το δικό του. Σε γενικές γραμμές, τα σημεία αυτά αφορούσαν στο στατικό, ιδεαλιστικό και ποιητικό χαρακτήρα της δραματουργίας του Βέλγου. Η τελευταία αποτελούσε το «πρότυπον του δράματος της ακινησίας και του θρησκευτικού μυστηρίου», όπου δεν υπήρχε «απολύτως καμμία δράσις». Επιπλέον, παρέπεμπε σε «κόσμους κινούντας εις έκστασιν υψηλής δραματικής τέχνης, διότι ακριβώς είναι και υψηλής ποιήσεως κόσμοι». Επιμέρους ζητήματα που είχαν παρουσιαστεί το 1898, επαναλαμβάνονταν τώρα δια στόματος Παλαμά. Ο Έλληνας ποιητής υποστήριζε ότι «οι ήρωες του Μαίτερλινκ δεν είναι Οθέλλοι, αλλ' Άμλέτοι», επαναλάμβανε τις απόψεις του Ταιν και διαπίστωνε, με ακόμα μεγαλύτερη έμφαση, τόσο τη σχέση του Μαίτερλινκ με τον κόσμο του παραμυθιού («ό,τι ωραίον και βαθύ, παραμύθι») όσο και με τους Έλληνες τραγικούς. Το άρθρο μάλιστα τέλειωνε, διατυπώνοντας το συμπέρασμα ότι ο Βέλγος συνέχιζε «την θείαν παράδοσιν, την αυτήν κατ' ουσίαν, του Αισχύλου και του Σοφοκλέους». Στο άρθρο της

15. «Ο Μαίτερλινκ και το Δράμα», *Η Τέχνη*, Δεκέμβριος 1898, σσ. 39-41.

Ακροπόλεως εμφανίστηκε ωστόσο και μια νέα πτυχή, η σχέση του Μαίτερλινκ με το θέατρο της μαριονέτας. Από τη στιγμή που οι ήρωές του «δεν είναι χαρακτήρες» αλλά «πλάσματα της ποιήσεως» και «ποιητικά σύμβολα καθολικής ωραιότητας», «ακίνητους ως κούκλες» και «είνε αδέξια ως νευροσπάστα, αλλά και εκφραστικά ως αγάλματα. Η ακινησία των είναι όλη νόημα». Για τον Παλαμά, τόσο το ζήτημα των νευροσπαστών όσο και οι υπόλοιπες, ιδεαλιστικές όψεις της δραματοουργίας του Μαίτερλινκ εκπορεύονται από μια βασική της ιδιότητα, την ποιητική της ιδιοσυστασία. Το άρθρο του 1904 αντηχούσε καθαρά το βασικότερο ίσως κριτήριο πρόσληψης του Παλαμά: «Το θέατρον δεν δύναται να είναι τίποτε άλλο παρά η αποκορύφωσις της ποιητικής τέχνης»¹⁶.

* * *

193

Η αλήθεια είναι πως, παρά την ενθουσιώδη και δυναμική υποδοχή, οι απόψεις του Μαίτερλινκ έχουν μια ισχυρή παρουσία μέσα στον ωκεανό των παλαμικών κειμένων. Σε μια βιβλιοκρισία του 1898, μπορεί να διακρίνει κανείς κάποιους απόηχους της θεωρίας του «στατικού» δράματος, όταν ο Έλληνας ποιητής επαινούσε το Γιάννη Καμπύση, επειδή

«αισθάνεται την άπειρη τραγικότητα των φυσικών νόμων που σκληρότατοι βαρβαίνουν απάνου μας· ξέρει πως η δραματική λαχτάρα δεν είν' εκείνη που βγαίνει από τα ξαφνικά και διπλαπάνωτα περιστατικά, κι ακόμα δεν είν' εκείνη μοναχά που βγαίνει από τους πολέμους και τ' αντίχτυπήματα των λεγομένων *χαρακτήρων* [...] πως κ' η πλέον ήσυχη κ' η πλέον καθιστική ζωή μπορεί να είναι δράμα πλέον πολυκύμαντο από τα συμβάντα ενός Σεβάχ Θαλασσινού»¹⁷.

Στον πρόλογο της *Τρισεύγενης*, γραμμένο το 1902, υποστήριζε την άποψη ότι «το δράμα δύναται να υπάρξει και στην πιο ασάλευτη και στην πιο αθόρυβη ζωή· γιατί και τη ζωή εκείνη μπορεί να την ταράξει κάποιος αγώνας τόσο πιο τραγικός όσο πιο βαθιά μέσα στην ψυχή ξετυλίγεται κι όσο πιο κρυμμένος από τα μάτια του κόσμου βρίσκεται»¹⁸. Υπάρχει όμως και ένα άλλο σημείο, το οποίο εμφανίζει κάποιου είδους ομοιότητες στη σκέψη των δύο καλλιτεχνών: η αμηχανία που ένιωθαν απέναντι στην παράσταση και την υλική υπόσταση του ηθοποιού. Σε ορισμένα από τα πρώιμα κείμενά του, ο Βέλγος συγγραφέας υποστήριξε ότι δραματικοί ήρωες, όπως ο Άμλετ, «δεν μπορούν να παρασταθούν και είναι επικίνδυνο να τους δει κανείς πάνω στη σκηνή», επειδή η υλική παρουσία του ηθοποιού στέκεται ανάμεσα στο θεατή και τον «πραγματικό» Άμλετ: «Κάθε αριστούργημα», όπως σημείωνε το 1890, «είναι ένα σύμβολο και το σύμβολο δεν μπορεί ποτέ να αντέξει την ενεργή παρουσία ενός ανθρώπου». Ξεκινώντας μάλιστα από αυτή τη θέση, ο Μαίτερλινκ πρότεινε στη συνέχεια τη χρήση της μάσκας και των νευροσπαστών και τιτοφόρησε κάποια από τα δράματά του «έργα για μαριονέττες»¹⁹. Απ' την άλλη, ο Έλληνας

16. «Από τον κόσμο του θεάτρου. Μαίτερλινκ», *Ακρόπολις*, 13.1.1904.

17. «Το δαχτυλίδι της μάνας» (1898), *Άπαντα* (6)403-404.

18. Κωστή Παλαμά, *Τρισεύγενη*, Δράμα σε τέσσερα μέρη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1995, σελ. 164.

19. M. Maeterlinck, «Menus Propos: *Le théâtre*», *La Jeune Belgique*, 9, Sept. 1890, σσ. 331-36, στα M. Carlson,

ποιητής άρχισε να υποστηρίζει στο γύρισμα του αιώνα ότι οι δραματικοί ήρωες της «δραματοπλάστιδος Φαντασίας» αποτελούν «άυλα οράματα», με τα οποία πρέπει να ερχόμαστε σε επαφή μόνον «εν τη κατ' ιδίαν σιωπηρά και αποκαλυπτική μελέτη»· ότι ο Άμλετ, «το κατέξοχην ποίημα της σκέψεως μόνον εις το θέατρον της σκέψεως απολαμβάνεται εν όλη αυτού τη εξοχότητι»²⁰. Στα επόμενα χρόνια, ο Παλαμάς άρχισε να απέχει συνειδητά από το θέατρο και να αντιμετωπίζει συστηματικά τον ηθοποιό ως ένα «αντικείμενο», που παρεμβαλόταν ανάμεσα στο θεατρικό έργο και τον θεατή, με αποτέλεσμα να μειώνει «την καθαρότητα και το μέγεθος της εντυπώσεως» του δράματος και να τον εμποδίζει να απολαύσει το δράμα «αγνό»²¹. Ενώ το 1911, στη βιβλιοκρισία για το διήγημα της Π. Δέλτα, σημείωνε: «Είναι κάποια έργα, και αριστουργήματα της τέχνης, που μονάχα οι μαριονέττες θα τα ερμήνευαν ταιριαστά [...] Στο είδος τούτο του Λόγου μπορείς να βάλης [...] δημιουργήματα, από κάποιες αρχαίες τραγωδίες, ίσα με το θέατρο του Μάιτερλινκ»²².

Βέβαια, η ομοιότητα που παρατηρεί κανείς ανάμεσα στη σκέψη των δύο ποιητών δε συνεπάγεται αυτόματα ότι οι θεωρίες του Βέλγου δραματοουργού επηρέασαν τις παλαμικές. Υπήρχαν και άλλοι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα γνωστοί στον Παλαμά, που είχαν διατυπώσει παρόμοιες απόψεις. Το πρόβλημα της «υλικότητας» της θεατρικής τέχνης συμμερίζοταν π.χ. και ο Στεφάν Μαλλάρμέ (που θεωρούσε κι αυτός τον Άμλετ «δράμα της σκέψης» ενώ οι απόψεις του επηρέασαν αργότερα το Μάιτερλινκ)²³. Η αναφορά του Παλαμά στις μαριονέττες μπορεί κάλλιστα να προήλθε, για παράδειγμα, από τον Ανατόλ Φρανς ή από το ευρύτερο περιβάλλον του αντιρεαλισμού, που επέδειξε ιδιαίτερη ευαισθησία στο κουλθοθέατρο και το θέατρο σκιών²⁴. Επιπλέον, η δυσαρέσκεια του Παλαμά απέναντι στο θέατρο και στη φυσική υπόσταση του ηθοποιού δε σημαίνει, κατ' ανάγκη, ότι ήταν συντονισμένη αναγκαστικά με τους θεωρητικούς προβληματισμούς του Μάιτερλινκ και ενταγμένη στα συμφραζόμενα του συμβολιστικού κινήματος. Στην παρουσίαση του Μάιτερλινκ από τον Παλαμά δεν έγινε κάποιου είδους συζήτηση για το θέατρο της ανάγνωσης. Απ' την άλλη, στο συγκεκριμένο (και μοναδικό) χωρίο, όπου ο Παλαμάς αναφερόταν στις μαριονέττες, οι τελευταίες δε συνδέονταν τόσο με το σοβαρό πρόβλημα της υλικής υπόστασης του ηθοποιού, όσο με τους σηματοποιημένους χαρακτήρες μερικών έργων, που «είναι γινομένα από πρόσωπα απλά, αλύγιστα, μονοκόμματα, πρωτόγονα». Η αναφορά του Παλαμά στις μαριονέττες όχι μόνον ήταν περιστασιακή, αλλά προέκυπτε περισσότερο ως απόρροια της συγγραφικής διαδικασίας· όπως φαίνεται, δεν προήλθε δηλαδή από κάποι-

Theories of the Theatre, Cornell University Press, Ithaca & London, P1989, σελ. 296 και Frantisek Deak, *Symbolist Theater; The Formation of an Avant-Garde*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1993, σελ. 23. Για το θέμα βλ. επίσης Gaston Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Palais des Academies, Bruxelles, 1955, σσ. 57-58.

20. «Μετά την παράστασι του Άμλετ. Σκέψεις απόντος», *Ακρόπολις*, 1.10.1899, στο *Άπαντα* (15)143-148.

21. «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907), *Άπαντα* (15)336-338 και «Φραγκίσκα», *Εμπρός*, 13.10.1914, Α&Χ, Β231.

22. «Το νέο βιβλίο της κυρίας Δέλτα» (1911), *Άπαντα* (8)85.

23. Για το θέμα βλ. Haskell M. Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Greenwood Press, Westport/Connecticut, 1977 (Detroit, 1963), σσ. 44-45, 88-93, 109-117. Βλ. επίσης Michael Hays, "On Maeterlinck reading Shakespeare", *Modern Drama* 29, 1, March 1986, σσ. 49-59.

24. Βλ. Deak, ό.π. σελ. 175.

ους προβληματισμούς του ποιητή σχετικά με την άρση της έντασης ανάμεσα στο δράμα και στη σκηνηκή του υλοποίηση. Τέλος, οι απόψεις με τις οποίες επιχειρηματολογούσε ο Παλαμάς υπέρ της αποχής από το θέατρο αφορούσαν περισσότερο την ατομική επιλογή ενός ιδεοκράτη. Το «θέατρο της φαντασίας μου», το οποίο, τελικά, ανακήρυττε ο ποιητής ως την υπέρτατη θεατρική εμπειρία, ήταν η προσωπική προτίμηση μιας βαθιά ιδεαλιστικής ιδιοσυγκρασίας²⁵. Η δυαδική και αντιθετική αντιμετώπιση της θεατρικής τέχνης σε ποίηση και σκηνή, συμφωνεί δηλαδή με την «αίσθηση του διχασμού» που διατρέχει το παλαμικό έργο στο σύνολό του. Μόνον που, αν στη λογοτεχνική παραγωγή του Παλαμά η ανάκτηση της ενότητας συντελείται με την αναγωγή στο επίπεδο της Τέχνης και του ρυθμού, στην περίπτωση του θεάτρου η προσπάθεια πέφτει στο κενό, καθώς οδηγεί στην άρνηση και την αποφυγή της θεατρικής τέχνης²⁶. Κατ' αναλογία, οι αναφορές του Παλαμά στο «στατικό δράμα» φαίνεται, τελικά, πως ήταν περισσότερο προϊόντα μιας ατομικιστικής λυρικής διάθεσης. Όταν, για παράδειγμα, ο Έλληνας ποιητής διαμαρτυρόταν το 1913, επειδή το αθηναϊκό κοινό καταδίκασε τη *Νεκρή Πολιτεία* του Ντ' Αννούντσιο ως «δράμα χωρίς δράση», δεν υπεραμυνόταν τόσο το «στατικό» δράμα, όσο το «λυρισμό»²⁷. Οι απόψεις του για το λυρισμό, για τη θεατρική απόλαυση μέσω της κατ' ιδίαν ανάγνωσης και η συνειδητή αποχή που κράτησε από τον κόσμο της σκηνής, μετά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, θυμίζουν το ρομαντικό δίπολο ανάμεσα στον ιδεατό σύμπαν της ποιητικής φαντασίας και στη χυδαιότητα της υλικής της πραγματώσης· θυμίζουν δηλαδή λιγότερο το συμβολισμό και το Μαίτερλινκ και περισσότερο τις θέσεις και τις πρακτικές εκπροσώπων του ρομαντικού κινήματος, όπως ο Μπάρντον²⁸.

25. «Όσον και αν είναι η Τέχνη εξυλικοποίησης του ιδεώδους, είναι ίσως πολύ περισσότερον του υλικού ξιδανίκευσις, του πνεύματος είναι, η μεταξύ των πνευματικωτάτων ενέργεια. Και το πνεύμα δια του πνεύματος μόνον γίνωσκειται. Εν πνεύματι και αληθεία πάντες οι θεοί πρέπει να προσκυνώνται» («Μετά την παράστασιν του *Άμλετ*», *Άπαντα*, 16, 145). Στο σημαντικότερο ίσως θεωρητικό του κείμενο για το θέατρο («Για το δράμα όχι για το θέατρο», 1907), ο ποιητής εκθέτει τους προσωπικούς λόγους, που είναι υπεύθυνοι για τις προβληματικές του σχέσεις με τον κόσμο της σκηνής. Αρχικά, δηλώνει διχασμένος ανάμεσα στο «φιλατομισμό» του και στην υποχρέωσή του να υποταχθεί στην «κατεξοχήν συντροφική χαρά» που είναι το θέατρο. Αισθάνεται, βέβαια, ότι πρέπει να συντελεστεί κάποιου είδους άρση αυτού του διχασμού, την συλλαμβάνει όμως μόνο ως επέκταση και πολλαπλασιασμό του αντικοινωνικού και ποιητικού του «εγώ» στο θέατρο και με απώτερο στόχο να χρησιμοποιήσει το θέατρο ως «δάσκαλο», «ιεροκήρυκα» και «δικηγόρο». Ακόμα και τότε όμως ο Παλαμάς δεν αναφέρεται παρά μόνον στο «ιδεατό» θέατρο και η πρότασή του δεν αφορά το παρόν αλλά το μέλλον, όταν οι συνθήκες του θεάτρου θα έχουν αλλάξει. Έως τότε, ο ποιητής πρέπει «να ξεχάσει το θέατρο» και ν' ασχολείται μόνο με το δράμα (*Άπαντα*, 6, 342). Σε άλλες σελίδες του ίδιου κειμένου ή σε άλλα άρθρα, που έγραψε στα επόμενα χρόνια, ο Παλαμάς περιέγραψε με γλαφυρό τρόπο το προσωπικό του πρόβλημα, να παρακολουθήσει θεατρικές παραστάσεις και να γευθεί τη θεατρική απόλαυση (ό.π., σσ. 336-7, «Φραγκίσκα», *Εμπρός*, 13.10.1914, *A&X*, B231).

26. Για το ζήτημα του διχασμού και της ενότητας στην παλαμική ποίηση, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Κωστής Παλαμάς. Η πορεία του προς την τέχνη. Φιλολογική μελέτη*, Νεφέλη, Αθήνα, ¹1989, σσ. 54-55, 57, 77-78, 113.

27. «Ο λυρισμός του ποιητή», παραπονιόταν ο Παλαμάς, «αναφερόταν από τα φύλλα ταθηναϊκά σα στοιχείο εξωτερικό και κάπως περιττό». Στη συνέχεια, υποστήριζε ότι «ο καλός εννοημένος λυρισμός είναι η πνοή που ανυψώνει ταθάνατα δράματ' ανάμεσα στους αιώνες, από τους αρχαίους ίσα με το Σαιξπήρο και με το Ρακίνα, ίσα με τον Ίψεν και με το Μαίτερλιγκ» («*Η Νεκρή Πολιτεία*», *Παναθήναια*, 20.10.1913, στο *Άπαντα*, 8, 144, 148).

28. «Ο Βύρων εις τας σημειώσεις του *Μάμφρεδ*», έγραφε ο Παλαμάς το 1900, «τού προς τον *Φάουστ* ανθαμιλλομένου αριστουργήματος αυτού, μετά δυσκόλως συγκρατουμένης υπεροψίας σπεύδει να ομολογήση, ο επαναστάτης, ο αντικοινωνικός ποιητής, ότι το δράμα του κατόρθωσε να το καταστήση εντελώς ακατάλληλον προς

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι, παρά τις καταβολές του στο ρομαντισμό, το συμβολιστικό κίνημα ήταν σύμφυτο με το μοντερνισμό πρόδρομος των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους, ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού στο θέατρο βρισκόταν στη συνάφεια που θεωρούσε ότι υπάρχει ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνική του παρουσίαση, συνάφεια που την καλλιέργησε και στην πράξη, στις σκηνές των «ελεύθερων θεάτρων». Υπό αυτό το πρίσμα, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Μαίτερλινκ είχε μια γόνιμη συνεργασία με το συμβολιστή σκηνοθέτη και ηθοποιό Λυνιέ-Πο στην προετοιμασία της παράστασης του *Πελλέας και Μελισάνθη*, παράσταση που στάθηκε η αφορμή για την ίδρυση του Τεάτρ ντε λ' Εβρ. Ο ποιητής έκανε μάλιστα λεπτομερείς υποδείξεις για το εικαστικό μέρος της και επέδειξε ιδιαίτερη προθυμία στο να κάνει όσες αλλαγές ήταν αναγκαίες στο κείμενό του κατά τη διάρκεια των προβών. Στη συνέχεια, συνεργάστηκε ως φιλολογικός σύμβουλος στο Τεάτρ ντε λ' Εβρ, δημιουργώντας μια ριζοσπαστική συμβολιστική διασκευή στο *Κρίμα που' ναι πόρνη* του Τζων Φορντ²⁹· για ν' αλλάξει, τελικά, τις θεωρητικές του απόψεις για τη θεατρική τέχνη στις αρχές του αιώνα³⁰. Η στάση του Παλαμά στο ζήτημα της σκηνικής υλοποίησης του δράματος παρέμεινε από αδιάφορη έως αρνητική, από τις αρχές του 20ού αιώνα έως το 1918 περίπου³¹. Στο διάστημα αυτό ο Έλληνας ποιητής δεν έχανε την ευκαιρία να διαχωρίζει τον ευτελή κό-

θεατρικήν παράστασιν, την οποίαν “πολύ αποστρέφεται”. Ως να ήθελε δια τούτου να παραστήση την αποστροφήν του προς παν ό,τι ηδύνατο να φέρη τον ποιητήν εις άμεσον επικοινωνίαν μετά του κοινού, να υποχρεώση εκείνον εις τήρησιν συνθηκών και κανόνων, να δεσμεύση καθ' οιονδήποτε τρόπον το απαράβιαστον δικαίωμα προς ελευθέραν διάχυσιν της ατομικότητός του» («Η Τέχνη και η κοινωνία. Οι καταφρονηταί το κοινού», *Το περιοδικόν μας*, τόμ. Α', 1900, *Άπαντα*, 15, 172).

29. Για τη συνεργασία του Μαίτερλινκ με τον Λυνιέ-Πο και το Τεάτρ ντε λ' Εβρ, βλ. Deak, ό.π., 163-164, 218-221.

30. Στη διερεύνηση του ζητήματος, ο μελετητής δε θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του μόνον την εξέλιξη του Παλαμά αλλά κι εκείνη του Μαίτερλινκ. Δε θα πρέπει δηλαδή να του διαφεύγει το γεγονός ότι το 1903, ο Βέλγος συγγραφέας εξέφραζε διαφορετικές απόψεις από κείνες που διατύπωνε το 1896. Θεωρούσε π.χ. ότι η απαίτηση ανήκει στο λυρικό ποιητή και όχι στο δραματικό και ότι ο τελευταίος «είναι υποχρεωμένος να μεταφέρει την ιδέα του αγνώστου που έχει δημιουργήσει στην αληθινή ζωή, στην ζωή της καθημερινότητας. Θα πρέπει να μας δείξει με ποιό τρόπο, κάτω από ποιές συνθήκες και σύμφωνα με ποιούς νόμους και ποιό σκοπό, εκείνες οι υπερφυσικές δυνάμεις, τα άπειρα αξιώματα και οι άγνωστες επιδράσεις, που ως ποιητής αισθάνθηκε ότι διαποτίζουν το σύμπαν, ενεργούν πάνω στη ζωή» (M. Maeterlinck, *Théâtre*, vol. I, P. Lacomblez-Bruxelles, Per Lamm-Paris, 1903, σσ. xii-xiii). Ένα χρόνο αργότερα, υποστήριξε ότι «οι μύθοι που πρόσφεραν τη βάση του κλασικού δράματος δεν είναι πλέον ικανοί να μάς κινήσουν το ενδιαφέρον, όπως στους θεατές της εποχής τους» και πρότεινε τη δημιουργία ενός «μοντέρνου» δράματος, που απ' τη μια πλευρά δε θα παραγνώριζε τη διείσδυση στην ανθρώπινη συνείδηση, αλλά που, απ' την άλλη, δε θα καταστρατηγούσε «τον ύψιστο νόμο του θεάτρου, την ουσιαστική του απαίτηση, τη δράση» [*Le drame moderne*», *Le double jardin*, Paris, 1904 σε αγγλική μετάφραση A. Sutro στο B. Dukore (ed.), *Dramatic Theory and Criticism; Greeks to Grotowski*, 1974, σσ. 731-736].

31. Σχολιάζοντας την απόσυρση της *Τρισεύγενης* από τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, ο Παλαμάς αναρωτιόταν: «τι μ' έμελλε για την εντύπωση που θα τύχαινε να κάνει στο κοινό του τούτου ή εκείνου του θεάτρου; Κι ακόμα είχε δοθεί και τυπώνονταν. Το έργο, και αν δεν παιζόνταν, θα ζούσε τη μεγάλη ζωή του βιβλίου» («Η απόκρισή μου», *Ακρόπολις*, 22.8.1903, *Άπαντα*, 16, 244-245). Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η αλλαγή που παρατηρείται στις θέσεις του Παλαμά γύρω στα 1918. Σε μια εποχή που εκδηλώνονταν πλέον οι ζυμώσεις που οδήγησαν στο Θέατρον Ωδείου και στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, ο Παλαμάς άρχισε να εκφράζει απόψεις που θυμίζουν εκείνες που είχε στη δεκαετία του 1880: «Για να εμφανισθούν οι συγγραφείς, επιμένω, πρέπει πρώτα πρώτα να υπάρξει το Θέατρο. Γιατί για την εργασίαν και των πλέον ιδεολόγων χρειάζεται πάντοτε ένα εξωτερικόν κίνητρον» (Α. Μίχας, «Ο κ. Κωστής Παλαμάς δια το Ελληνικόν Θέατρον», *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 21, 22.7.1918, *Άπαντα*,

σμο της σκηνης από το ανώτερο σύμπαν της δραματικής τέχνης και να προβάλει την άποψη που ήθελε τη θεατρική τέχνη υπηρέτη κι όχι συνεργάτη του κειμένου³². Αυτός είναι ενδεχομένως και ο βαθύτερος λόγος για τον οποίο η αναφορά του Παλαμά στο θέατρο της μαριονέτας δεν ήταν αρκετή για να στρέψει την προσοχή του ούτε προς το εγχώριο κουνκλοθέατρο ούτε, πολύ περισσότερο, στο ελληνικό θέατρο σκιών· σε μια εποχή μάλιστα που το τελευταίο διένυε την περίοδο της δυναμικής εισβολής του στην αθηναϊκή κοινωνία, κι όταν ορισμένοι πρωτοποριακοί καλλιτεχνικοί κύκλοι του Παρισιού είχαν αρχίσει να γοητεύονται από τις παραδοσιακές θεατρικές συμβάσεις του τούρκικου Καραγκιόζη³³. Αλλά και το περίπλοκο θέμα της απόσυρσης της *Τρισεύγενης* από το θέατρο του Χρηστομάνου, είναι ένα ζήτημα που, όπως φαίνεται, σχετίζεται περισσότερο με το φόβο του ποιητή απέναντι στον ανασφαλή γι' αυτόν κόσμο του θεάτρου, παρά με κάποιου είδους καλλιτεχνικές αρχές πάνω στη σκηνηκή παρουσίαση του έργου³⁴. Οι απόψεις του Παλαμά δεν τον συνέδεαν, τελικά, με τις εξελίξεις του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου, αλλά τον οδηγούσαν στο δρόμο που είχαν ακολουθήσει οι Έλληνες δραματικοί ποιητές των ρομαντικών χρόνων του 19ου αιώνα, τη θεατρική συγγραφή ερήμην της σκηνης.

14, σσ. 90-92.). Το 1925 πλέον ο Παλαμάς έβλεπε με ικανοποίηση τις προσπάθειες του Σπύρου Μελά «για την κατάκτηση ενός θεάτρου Τέχνης» («Θεατρολογήματα», *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925, *Απαντα*, 12, 420-1).

32. Το 1899, με αφορμή την επίσκεψη της Ελεονώρας Ντούζε στην Αθήνα, ο Παλαμάς υποστήριζε ότι η τέχνη του ηθοποιού «τότε μόνον στέκεται στη διαλεχτή θέση της, όταν ερμηνεύει την τέχνη των μεγάλων ποιητών [...] Η υποκριτική τότε μονάχα στέκει στο ρόλο της, όταν είναι υποταχτική της Πουήσεως και στο διάλεγμα των έργων και στον τρόπο της ερμηνείας των. Αλλοιωτικά ξεπέφτει, και γίνεται όργανο κάποιου ξεφραντώματος, που δεν ξέρω αν συμβιβάζεται με την αξιοπρέπεια της Τέχνης» (*Απαντα*, 16, σσ. 77-78). Λίγα χρόνια αργότερα, στον πρόλογο της *Τρισεύγενης* ο Παλαμάς σημείωνε: «Κι ακόμα και ποτέ δεν πρέπει να λησμονή ο υποκριτής, πώς όσο κι αν είναι τεχνίτης ανεξάρτητος, μα πάντα είναι οργανοπαίχτης της μουσικής του ποιητή» (ό.π., σελ. 163). Στο «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», υποστήριζε ότι, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, «το δράμα έχοντας το θέατρο για μέσο του εκφραστικού, στέκεται πιο κάτω από τους άλλους τρόπους που φανερώνουν την ομορφιά της Τέχνης» για ν' αναφερθεί, στη συνέχεια, στην «προσυχιά των υλικών που υφαινούν της σκηνης τη χάρη» (*Απαντα*, 6, σελ. 337-8). Το 1912 θεωρούσε πλέον ότι «το θέατρο, όχι σ' εμάς μονάχα, μα και αλλού, και στα μεγάλα κέντρα του πολιτισμού, τόπος είναι που τη διώχνει την ποίηση» («Τι έγινε γύρω σε μια μετάφραση», *Απαντα*, 8, σ. 136).

33. Για την εδραίωση του θεάτρου σκιών στην ελληνική πρωτεύουσα στο γύρισμα του αιώνα βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα, 1984. Για την ανακάλυψη του τούρκικου Καραγκιόζη από τους πρωτοποριακούς κύκλους βλ. John A. Henderson, *The First Avant-Garde (1887-1894): Sources of the modern French theatre*, London, 1971, σσ. 110-111.

34. Για τη διένεξη Παλαμά-Χρηστομάνου στο ζήτημα της *Τρισεύγενης* βλ. Πούχνεο, ό.π. 419-439. Πάντως, αρκετά χρόνια μετά, κι όταν ο θόρυβος από τα γεγονότα είχε καταλαγιάσει, ο Παλαμάς θυμόταν: «Εγώ του έδωκα [του Χρηστομάνου] το έργο μου, αλλά όσον αι ημέραι επερνούσαν και έβλεπα ότι επρόκειτο να παρασταθή, ησθανόμην ένα φόβον, έτσι, ένα είδος ανθρωποφοβίας προερχομένης ίσως απ' την συνήθειαν που έχω να ζω βίον μοναχικόν. Έδραξα λοιπόν την πρώτην περίστασιν κατά την οποίαν ο κ. Χρηστομάνος ήθελε να μεταβάλη μερικά σκηνηκά και το επήρα οπίσω» («Τι θα γράψουν οι Έλληνες συγγραφείς κατά το 1911», *Εμπρός*, 29.12.1910, *Απαντα*, 14, σελ. 75). Είναι ίσως χαρακτηριστικό ότι, το φθινόπωρο του 1900, σχολιάζοντας το ζήτημα της επιτυχίας μιας θεατρικής παράστασης, ο Παλαμάς συμμεριζόταν τις απόψεις του Φραγκίσκου Σαρσαί, του απολογητή του «καλοφτιαγμένου έργου», για τον οποίο ήταν «κόκκινο πανί» οι παραστάσεις των συμβολιστών: «Κανείς, λέει [ο Σαρσαί], κι ο σοφώτερος τεχνοκρίτης, δε μπορεί να προφητέψη μήτε να προετοιμάση τη διάθεση του κόσμου σε μια θεατρική παράσταση. Στο θέατρο, το πλήθος, γενικώς, μήτε που φροντίζει για την αληθινή αξία ενός έργου, μήτε που την εννοεί· ξαφνικοί άνεμοι, τυφλά ρεύματα σπρώχνουν εδώ κ' εκεί τους έρωτες και τα μισητά του» («Αι *Νεφέλαι* του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή», *Το Άστυ*, 11.10.1900, *Απαντα*, 14, 46).

Η τελευταία διαπίστωση ενισχύεται, όταν ο ιστορικός επισημάνει εκείνα τα τμήματα από την «Καθημερινή τραγικότητα», τα οποία ο Παλαμάς, ηθελημένα ή μη, δεν παρουσίασε στο άρθρο του για το Βέλγο το 1898. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι «Η καθημερινή τραγικότητα» αποτελεί ένα μόνον κεφάλαιο ενός βιβλίου με ευρύτερες φιλοδοξίες· ότι οι θεωρητικές απόψεις που βρίσκονται σ' αυτό είναι προϊόν της επίδρασης που άσκησε η αποκρυφιστική παράδοση στους συμβολιστές αλλά και προϊόν προγενέστερων προσπαθειών δημιουργίας ενός «μεταφυσικού θεάτρου», στην παράδοση του Μπωντλέρ και του Βιγιέ ντε Λ' Ίλ Αντάμ. Από την παρουσίαση του Παλαμά απουσιάζει ακριβώς η προσπάθεια του Μαίτερλινκ να περιγράψει το ανορθολογικό στοιχείο και τη συνάφειά του με την ψυχή, στοιχείο που βιώνεται μυστικιστικά και κάτω από αυστηρά υποκειμενικούς όρους απόλυτης σιωπής. Κατά συνέπεια, ο Παλαμάς δεν αναφέρεται στο θέμα του «περιττού» διαλόγου, που διεξάγεται πίσω και πέρα από τον «αναγκαίο» διάλογο, στη μάχη για την έκφραση που δίνει ο Μαίτερλινκ με την απουσία, την απλότητα και την υπαινικτικότητα της γλώσσας ενός «μεταφυσικού θεάτρου». Ο Έλληνας ποιητής αποσιωπά εκείνη την περιοχή της «ψυχής» που ο Μαίτερλινκ συλλαμβάνει ως «δύναμη τελείως τρελλή», περιοχή που στις επόμενες δεκαετίες θα έρθει να καλύψει ο σουρρεαλισμός³⁵.

Αν προσπαθήσει κανείς να προσδιορίσει με μεγαλύτερη ευκρίνεια το υπόστρωμα της πρόσληψης, εξετάζοντας τα φίλτρα μέσα από τα οποία συντελέστηκε, θα οδηγηθεί σε κάποιες άλλες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις. Θα διαπιστώσει ότι ο Παλαμάς χρησιμοποίησε απόψεις του Ουγκώ για να παρουσιάσει την υπαινικτική λειτουργία της ποιητικής γλώσσας³⁶· ότι παρέπεμψε στην «υπεροχήν οντότητος» του Πέτρου Βράιλα Αρμένη³⁷ και στο Χέγκελ³⁸ για να συλλάβει την εξιδανίκευση των ηρώων του Μαίτε-

35. «Η ψυχή μας φαίνεται συχνά στα φτωχά μάτια μας ως μια δύναμη τελείως τρελλή και πως υπάρχουν στον άνθρωπο πολλές χώρες περισσότερο γόνιμες, βαθιές και ενδιαφέρουσες από τις χώρες του λογικού ή της διανοίας» («Η καθημερινή τραγικότητα», *Ο θησαυρός των ταπεινών*, μετ. Ν. Καζαντζάκης, Φέξης, Αθήνα, 1965, 1913, σελ. 84.). Το «στατικό δράμα» είναι τμήμα μιας φιλοσοφικής συζήτησης που αναπτύσσεται σ' ολοκληρωτο βιβλίο του *Θησαυρού*, και η οποία οικοδομείται πάνω στην ανάγνωση της «ψυχής» και της «σιωπής», στην μυστικιστική παράδοση των νεοπλατωνικών, του Σβέντεμποργκ, του Νοβάλις κ.λπ. Για τις σχέσεις της δραματουργίας του Μαίτερλινκ με το μοντερνισμό και το σουρρεαλισμό βλ. Linn B. Konrad, *Modern Drama as Crisis: The Case of Maurice Maeterlinck* Peter Lang, New York, 1986, σσ. 137-177, καθώς και Antonin Artaud, «Maurice Maeterlinck» (1923) στο *Collected Works*, vol. I, translated by V. Corti & J. Calder, London, 1978, σσ. 236-240.

36. Η παραπομπή στον Ουγκώ έγινε μέσω του Ιούλιου Λεμαίτρ: «Ο Βίκτωρ Ουγκώ είπε κάποτε ότι τίποτε δεν μας ενδιαφέρει περισσότερο από ένα τοίχο που πίσω του κάτι συμβαίνει. Αυτός ο τραγικός τοίχος είνε σε όλα τα ποιήματα του Μαίτερλινκ» («Ο Μαίτερλινκ και το Δράμα», *Η Τέχνη*, Δεκ. 1898, σελ. 41). Το απόσπασμα του Λεμαίτρ χρησιμοποιήθηκε ως προμετωπίδα στο άρθρο του 1904.

37. «Δεν είνε χαρακτηρισές [...] είνε ποιητικά σύμβολα καθολικής ωραιότητας και ξεχωρίζου[ν] από το στοιχείο εκείνο, το οποίον ο ημέτερος Βραΐλας απεκάλει "υπεροχήν οντότητος" και το οποίον δεν είνε τίποτε άλλο παρά το Ιδεώδες, απεσταλαγμένον, αιθέριον» («Μαίτερλινκ», *Ακρόπολις*, 13.1.1904). Για τον Πέτρο-Βράιλα Αρμένη, βλ. τις μελέτες του Κ. Θ. Δημαρά, «Ο J. G. Herder και η παρουσία του στη διαμόρφωση του νεοελληνικού πνεύματος» (*Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, 1989, 5η έκδ., σσ. 297-298), «Η ώρα του Vico στην Ελλάδα» (*Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα, 1982, σσ. 437-441) και *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα, 1987, 8η έκδ., σσ. 315-316.

38. Η αναφορά στο Χέγκελ είνε έμμεση. Ο Παλαμάς υποστήριξε ότι τους ήρωες του Μαίτερλινκ «τους περιβάλλει η ατμοσφαίρα όχι του *Οιδίποδος Τυράννου*, αλλά του *Οιδίποδος επί Κολωνών*. Τοιούτοι όντες, και είτε από βιβλίου μελετώμενοι, είτε από σκηνής εμφανιζόμενοι, εξεγείρουσι τον φόβον και τον έλεον, εις τον υπέρτα-

λινκ· ότι υπογράμμισε τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη δημιουργία των αριστουργημάτων και στην περιφρόνηση των κλασικών κανόνων³⁹ και ότι στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, υποστήριξε ότι ο Βέλγος ποιητής ήταν «μιμητής» και «συνεχιστής του μυστικοπαθούς τευτονικού ρομαντισμού των αρχών του 19ου αιώνας» και «κληρονόμος» του Νοβάλις⁴⁰. Όλες οι έως τώρα διαπιστώσεις μας συμφωνούν ότι τόσο τα φίλτρα όσο και τα διανοητικά εργαλεία που χρησιμοποίησε ο Έλληνας ποιητής για να κατανοήσει και να παρουσιάσει το Βέλγο συνάδελφό του προέρχονταν από την ευρύτερη περιοχή του ρομαντικού κινήματος. Οι διαπιστώσεις αυτές έρχονται να συμφωνήσουν με τη συνολικότερη συγγένεια του Παλαμά με το ευρωπαϊκό ρομαντικό δράμα, σχέση που έχει ομολογήσει ο ίδιος και έχει πιστοποιήσει η παλαμική βιβλιογραφία⁴¹. Το γεγονός ότι ο Παλαμάς δεν ενδιαφέρθηκε για τις μοντερνιστικές πτυχές της δραματολογίας του Μαίτερλινκ και ότι η βαθιά συγγένεια του Παλαμά με το ρομαντισμό ήταν εκείνη που λειτούργησε ως το αναγκαίο υπόβαθρο της υποδοχής του Βέλγου τοποθετούν τον Έλληνα ποιητή έξω από τα συμφραζόμενα του θεατρικού μοντερνισμού γενικά και του συμβολισμού ειδικότερα. Για την ακρίβεια, ο συμβολισμός του Μαίτερλινκ φαίνεται πως εμπλούτισε, τελικά, τις ρομαντικές απόψεις του Παλαμά για τη θεατρική τέχνη.

Η ιστορική σημασία αυτής της εξαιρετικά όψιμης εμφάνισης του ρομαντισμού φαίνεται καλύτερα, αν αναλογιστούμε ότι η γνωριμία με το Μαίτερλινκ έγινε σε μια εποχή, κατά την οποία ο Παλαμάς κήρυττε τη ριζική ανανέωση του εγχώριου δράματος· δυσανασχετούσε με τον Τύπο που έγραφε θετικά σχόλια «πέρα του ελαφροτέρου των κωμειδυλλιογράφων» και καλούσε τους δημιουργικούς συγγραφείς του τόπου να γράψουν για το εγχώριο θέατρο, έτσι ώστε να «αποδιώξωσιν εξ αυτού τους παρακεντέδες της σκηνης»⁴². Όπως φαίνεται, αναζητούσε ένα σύγχρονο ποιητικό δράμα, γραμμένο σε δημοτική γλώσσα, που θα απομακρυνόταν από τα νεοκλασικά ιδεώδη και την εγχώρια δραματολογική παράδοση του 19ου αιώνα⁴³, παράλληλα όμως, δε θα έχανε τις αναγκαί-

τον βαθμόν» («Μαίτερλινκ», *Ακρόπολις*, 13.1.1904). Σε άρθρο του για τις δύο τραγωδίες του Σοφοκλή, ο Παλαμάς αναφέρει ότι «ο βαθύς Έγελος» θαύμαζε ιδιαίτερα το «πνευματικόν κάλλος» του *Οιδίποδος επί Κολωνών* και διέκρινε σ' αυτόν το υπόδειγμα «του φιλοσοφικωτέρου πως είδους τραγικής συγκρούσεως» που μας φέρνει «εγγύτερον του νεωτέρου δράματος» («Οιδίπους», *Ακρόπολις*, 28.8.1899, *Απαντα*, 16, 133).

39. Όπως και στην περίπτωση του Ουγκώ, η παραπομπή είναι από δεύτερο χέρι· αυτή τη φορά γίνεται μέσω του Ταιν και επαναλαμβάνεται και στο άρθρο του 1904: «Έδειξε και τούτος την αλήθεια των λόγων του Ταιν. “Μπορεί κανείς με κανόνας άλλους παρά τους κλασικούς και εναντίους μάλιστα των κλασικών, ή και χωρίς ν' ακολουθήση κανένα κανόνα, να πλάση αριστουργήματα”» («Ο Μαίτερλινκ και το δράμα», ό.π., σελ. 41). Για την πρόσληψη του Ταιν από τον Παλαμά και τις σχέσεις της με το ρομαντισμό, βλ. Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1992, σσ. 315-348.

40. «Παλαιοί γνώριμοι», *Εμπρός*, 20.9.1914, στο *Α&Χ*, Β210 και «Μαίτερλινκ», *Εμπρός*, 14.5.1917, στο *Νέα Εστία*, 837, 15.5.1962, σελ. 717.

41. Βλ. ενδεικτικά Β. Πούχνερ, ό.π. σσ. 717-738.

42. «Φιλοθέαμονες και μισαναγνώσται» *Εφημερίς*, 5.12.1895, *Απαντα*, 15, 329-330.

43. «Την τραγωδίαν δεν την εκτιμώ και δεν την αγαπώ τόσον ως είδος ποιήσεως το οποίον ενθυμίζει κατά το μάλλον ή ήττον τα κλασικά πρότυπα ή δια τον οποίον εφαρμόζονται κατά το μάλλον ή ήττον οι κανόνες του Αριστοτέλους· υπό την έποψιν ταύτην δυνατόν και να με αφήνη ψυχρόν, εμέ όστις ούτε αρχαίος είμαι, ούτε αισθάνομαι τους κανόνας, αλλ' αισθάνομαι μόνον την ζώην την ακανόνιστον. Την τραγωδίαν την εννοώ, καθώς την βλέπει και την ορίζει ο Σοπεργάουερ, κορυφήν της ποιήσεως, καθόσον είναι η πιστή διερμηνεύτρια της ανθρωπίνης οδύνης» («Φαύστα»,

ες συγγένειες με την ελληνική αρχαιότητα⁴⁴. Στην προσπάθειά του αυτή, ο Παλαμάς έστρεψε το βλέμμα προς τη Δύση και ανακάλυψε στη μοντέρνα δραματολογία των συγγραφέων της τους φορείς της ανανέωσης της εγχώριας σκηνης και τους σύγχρονους τραγικούς που χρειαζόταν⁴⁵. Ένα από τα βραχυπρόθεσμα αποτελέσματα αυτής της αναζήτησης ήταν η γνωριμία του με το Μαίτερλινκ. Παράλληλα, σημειώθηκε η έναρξη μιας περιόδου πειραματισμού του Έλληνα ποιητή με τη δραματική τέχνη, που, μεσοπρόθεσμα, οδήγησε στην *Τρισεύγενη*. Την ίδια εποχή όμως, ο Παλαμάς γνώριζε το Βέλγο χρησιμοποιώντας, όπως είδαμε, τη ρομαντική θέαση του αρχαιοελληνικού ιδεώδους, μια στάση που χαρακτηρίζει Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς του 19ου αιώνα, όπως ο Βερναρδάκης⁴⁶. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι τη χρονιά υποδοχής του Μαίτερλινκ, ο Παλαμάς επαινούσε τη *Φαύστα* του Βερναρδάκη ως «φωτεινόν μετέωρον εν τη δραματική παραγωγή της νεωτέρας Ελλάδος, δράμα συγκινούν αλλά και εξαίρον, αποδεικνύον την αλήθειαν, την οποίαν διετύπωσεν ο Έγγελος, ότι η ποίησις δεν είναι των νεανικών ετών παράφορος διάχυσις, αλλά της ωρίμου ηλικίας εύχυμος καρπός»⁴⁷. Δεν είναι τυχαίο πως ακόμα και το 1896, αν και κατέκρινε τον Βασιλειάδη ως ποιητή, υποστήριζε ωστόσο ότι η *Γαλάτεια* ήταν μια «ευτυχής απόπειρα ποιητικής δημιουργίας και τι εξαιρετικόν»⁴⁸· ούτε όμως είναι τυχαίοι οι ύμνοι του Παλαμά στις διάφορες εκδοχές του ελληνικού και ξένο βενετισμού της δεκαετίας του 1890, όπως η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, ο Ερνέστο Ρότσι, η Ελεονώρα Ντούζε και ο Μουνέ Σουλλύ⁴⁹.

Αναφορικά με τον Παλαμά, η γνωριμία με το έργο του Μαίτερλινκ συνέβαλε στην

1893, *Άπαντα*, 2, 442). Στο ίδιο άρθρο, υποστήριζε ότι, αν η *Φαύστα* ήταν ένα «απροσδόκητον όπλον εις τας τάξεις της καθαρευούσης ποιήσεως», τότε θα πρέπει να «κεντρίση προς εργασίαν» τους «θιασώτας της απλοπειρίας» και να αποκτήσουν ένα δημοτικιστή θεατρικό συγγραφέα του αναστήματος του Βερναρδάκη (ό. π. σελ. 445). Στα 1900 πλέον, απέρριπτε ολόκληρη τη νεοελληνική δραματολογική παράδοση του 19ου αιώνα εξαιρώντας τον Α. Μάτση («Τα ωραία γράμματα και αι τέχναι», *Το Περιοδικόν μας*, Α', Ιούλ. 1900, σσ. 371-2, στο Α&Χ, Β300).

44. Οι ρομαντικές απόψεις που εκφράστηκαν με αφορμή την κριτική της *Φαύστας* συσχετίζονταν με το αρχαιοελληνικό ιδεώδες. Το τελευταίο εμφανίζεται σταθερά ως το ανυπέβλητο καλλιτεχνικό πρότυπο στις παλαμικές απόψεις για το θέατρο σ' ολόκληρη την περίοδο που συζητάμε. Το 1883 π.χ. εκτιμούσε την *Παναγίαν της τέχνης* του Λεγκουβέ, καθώς πλησίαζε «μάλλον εις την κλασικήν τραγωδίαν» («Νύκτες», *Μη Χάνεσαι*, 21.6.1883, στο Α&Χ, Α349). Το 1892 αρκούσε απλώς και μόνον το γεγονός ότι η *Μήδεια* του Δελαβάλ ήταν εμπνευσμένη από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα για να την προτιμήσει από την *Κυρία με τας καμελίας*: «με μόνην την ευλογίαν του ελληνικού ιδεώδους, πόσον είνε πλησιεστέρα ημών, πόσον ωραιότερα και αληθεστέρα της Μαργαρίτας του Δουμά υιού!» («Θεατρικά εντυπώσεις» *Εστία*, 1892α, 215). Το 1898 διαμαρτυρόταν για την καλλιτεχνική κατάπτωση της χώρας και καλούσε να χριστούν καινούργια ελληνικά έργα «για το προσκύνημα της Ομορφιάς· ο τόπος, που γεννήθηκεν η θεά, ποιά κακή μοίρα έγγραψε να είναι τόπος αμαρτίας εναντίον της;» («Πρωινόι περιπαιχτοί. Άστραψε φως», *Η Τέχνη*, Νοέμβριος 1898, *Άπαντα*, 16, 61). Τέλος, το 1902 χαρακτήριζε το *Κράτος του ζόφου* «αισχύλειο αριστούργημα» («Η φιλολογία μας», *Ακρόπολις*, 1902, *Άπαντα*, 6, 140).

45. «Η μουσική του Βάγνερ είναι σήμερα η τραγωδία του Αισχύλου. Η τέχνη του Δανούντσιο είναι σήμερα η τέχνη του Σοφοκλή. Ο σημερινός Ευριπίδης είναι ο Ίψεν» («Η τρικυμία της Ορέστειας», *Κριτική*, 1903, *Άπαντα*, 6, 374).

46. Για τα ρομαντικά και κλασικιστικά πρότυπα στη δραματολογία του Βερναρδάκη, βλ. Δ. Σπάθης, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεσβιακά*, ΙΑ', 1987 passim.

47. «Φαύστα» (1893), *Άπαντα* (2), 442-443.

48. «Για τον Βασιλειάδη», *Σκρλιπ*, 11.12.1896, *Άπαντα* (14), 28.

49. «Βιβλία και συγγραφείς. Θεατρικά εντυπώσεις», *Εστία*, 1892α, σσ. 213-215, «Η Ντούζε κι ο Ντανούντσιο», *Η Τέχνη*, Δεκ. 1898 - Φεβ. 1899, *Άπαντα* (16) 76-80, «Οιδίπους», *Ακρόπολις*, 28.9.1899, *Άπαντα*, 16, 129-130.

όξυνση των βαθύτατα ιδεαλιστικών του πεποιθήσεων για τη θεατρική τέχνη. Στα επόμενα χρόνια, οι απόψεις αυτές θα τον οδηγήσουν σε κάποιες ανολοκλήρωτες προσπάθειες στο χώρο της ιστορικής τραγωδίας, με θεματολογία βασισμένη στην ιστορική συνέχεια του ελληνισμού⁵⁰. Στην πραγματικότητα όμως, την εποχή που το στίγμα του Μαίτερλινκ είχε αρχίσει να χάνεται πίσω από τα καπνισμένα πεδία των μαχών του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Παλαμάς είχε ήδη επιλέξει τη σταδιοδρομία του λυρικού ποιητή κι όχι του θεατρικού συγγραφέα. Η γνωριμία με το θέατρο του Μαίτερλινκ συνέβαλε, σε μια κρίσιμη εποχή, εποχή αναζήτησης και πειραματισμού, στον εμπλουτισμό και την ανατροφοδότηση μιας εγχώριας παράδοσης ιδεαλιστικού θεάτρου. Υπό αυτό το πρίσμα, αν το κίνημα του συμβολισμού στο ευρωπαϊκό θέατρο αποτέλεσε την απάντηση των ιδεαλιστών στο νατουραλισμό, η γνωριμία του Παλαμά με το Βέλγο συμβολιστή θα πρέπει να ενταχθεί στη ρομαντική αντίδραση των Ελλήνων λογίων και της αναδυόμενης βεντετοκρατίας απέναντι στο κωμειδυλλιακό κίνημα⁵¹. Αποτελεί δηλαδή δείγμα της αναζωογόνησης των ρομαντικών ιδανικών στην ελληνική σκηνή, εμπλουτισμένων όμως μέσα από τη λειτουργία του νέου επικοινωνιακού διαύλου με το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα. Ο τρόπος με τον οποίο συντελέστηκε στην Ελλάδα η υποδοχή του Βέλγου από τον Παλαμά (η πιο ώριμη ίσως στην εποχή της), το γεγονός δηλαδή ότι η πρόσληψη ενός εκπροσώπου του ευρωπαϊκού θεατρικού μοντερνισμού κινήθηκε προς την κατεύθυνση της ανατροφοδότησης της εγχώριας δραματολογικής παράδοσης, θα πρέπει ενδεχομένως να κάνει τον μελετητή να αναρωτηθεί, μήπως η παραπάνω διαπίστωση έχει γενικότερη ισχύ. Μήπως δηλαδή, η ανανέωση του ελληνικού δραματολογίου της περιόδου 1890-1915 δεν στοιχειοθετεί τελικά μόνον ρήξη αλλά και συνέχεια με τη δραματολογία του 19ου αιώνα. Όπως καταλαβαίνει κανείς, το ζήτημα υπερβαίνει κατά πολύ τους στόχους αυτής της εργασίας αφού χρειάζεται πολλή ερευνητική δουλειά ακόμα για να απαντηθούν τέτοιου είδους σύνθετα ερωτήματα, σύμφυτα με τις περιπέτειες της αστικής τάξης της χώρας.

50. Για το θέμα βλ. Πούχνερ, ό.π., σσ. 579-583.

51. Για την αντίδραση στο κωμειδυλλιακό κίνημα, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', Αθήνα, 1981, σσ. 140-148.