ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΒΙΚΤΟΡΟΣ ΟΥΓΚΩ ΑΠΟ ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ*

Η είσοδος και η υποδοχή του δραματικού έργου του Βίκτορος Ουγκώ στο νεοελληνικό θέατρο των μέσων του 19ου αι. παρουσιάζει δύο όψεις. Από την πλευρά της θεατρικής πρακτικής διαπιστώνεται από πολύ νωρίς (1845) η προθυμία των θιάσων να συμπεριλάβουν τα έργα στο ρεπερτόριο και η αντίστοιχη θερμή ανταπόκριση του κοινού, ενώ η πλευρά της θεατρικής κριτικής διατυπώνει κάποιες επιφυλάξεις, που προέρχονται από μια γενικότερη αντίρρηση κατά του Ρομαντισμού, χαρακτηριστική για τη θεωρητική σκέψη στην Ελλάδα της εποχής.

Η αρνητική αντιμετώπιση του Ρομαντισμού στο επίπεδο της θεωρίας σχετίζεται κατ' αρχήν με την εξ αντικειμένου μεγάλη χρονική υστέρηση της Ελλάδας στη γνωριμία και τριβή με τα ευρωπαϊκά αισθητικά ρεύματα, που έχει ως αποτέλεσμα η αντιπαράθεση μαζί τους να γίνεται σε όψιμο στάδιο, όταν αυτά βρίσκονται ήδη σε παρακμή (όπως και ο ίδιος ο Ρομαντισμός στα μέσα πια του 19ου αι.), ενώ άλλα που έχουν ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο τους να διατηρούν ακόμη ισχυρότατα ερείσματα (Κλασικισμός και Διαφωτισμός που και τα δύο βρίσκονται σε αντίθεση προς τον Ρομαντισμό). Συνδέεται επίσης με ιδιαιτερότητες του ελληνικού χώρου, ζωτικές ανάγκες του έθνους και προτεραιότητες της κοινωνίας, που στο επίπεδο της Αισθητικής οδηγούν όλες στην επιλογή του Κλασικισμού, αλλά και με την ισχυρή πνευματική παράδοση από τον 18ο αι., που στην Ελλάδα του 19ου αι. συνεχίζει να είναι καθοριστική, με τη μεγάλη ακτινοβολία του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού ο οποίος, στη νεοελληνική αργοπορημένη διαμόρφωσή του από τον Κοραή και τους μαθητές και οπαδούς του, έχει αποκλειστικά γαλλικό προσανατολισμό, όπου τα κλασικιστικά πρότυπα δεν είχαν κλονιστεί.

Στα μέσα του 19ου αι. η στροφή προς την ελληνική Αρχαιότητα, και ο συνεπακόλουθος στην περιοχή της Αισθητικής Κλασικισμός, παρουσιάζονται σαν μονόδρομος για την πάρα κάτω εξέλιξη. Βασική επιλογή για τον καθορισμό της ταυτότητας του νέου ελληνικού κράτους-έθνους, που προήλθε από την επαναστατική αποτίναξη της εξ Ανατολών οθωμανικής κυριαρχίας, υπήρξε η σύνδεση με τη δυτική Ευρώπη[1]. Εφαλτήριο για τη διεκδίκηση μιας θέσης ανάμεσα στα ευρωπαϊκά κράτη προβάλλει το ένδοξο ελληνικό παρελθόν της κλασικής

Το μελέτημα εκπονήθηκε με αφορμή τη συμμετοχή στο Ελληνογαλλικό Συμπόσιο *Βίκτωρ Ουγκώ, μια παγκόσμια φωνή στην αυγή του 21ου αιώνα. Η ακτινοβολία του στην Ελλάδα*, που διοργάνωσαν το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, η Γαλλική Πρεσβεία και το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών για τον εορτασμό των διακοσίων χρόνων από τη γέννηση του Ουγκώ, στην Αθήνα, 21-23 Νοέμ. 2002, όπου και ανακοινώθηκε ένας πυρήνας αυτής της εργασίας. Επειδή όμως η έκδοση των Πρακτικών του Συνεδρίου καθυστερεί, αλλά και πάλι, αν και όποτε εκδοθούν, εκεί η ανακοίνωση θα δημοσιευτεί στα Γαλλικά, κρίνεται σκόπιμο η κατά πολύ εκτενέστερη ελληνική διαμόρφωση του κειμένου να δημοσιευτεί τώρα αυτόνομα.

[1] Αναφερόμαστε στην τάση που υπερίσχυσε και τελικά επιβλήθηκε, χωρίς να επεκταθούμε στην ιδεολογική διαπάλη με την αντίθετή της που στηριζόταν στην ελληνική παράδοση της Ορθοδοξίας και της Ανατολής. Ούτως ή άλλως και οι δύο, κάθε μια με τον δικό της τρόπο, προσέβλεπαν στην Αρχαιότητα κι επιδίωκαν την αναβίωσή της.

Αρχαιότητας, στην πνευματική κληρονομιά της οποίας στηρίζεται και η ίδια η Ευρώπη από την εποχή της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού, ενώ παράλληλα η διασύνδεση αυτή προσφέρει μια ξεχωριστή θέση στην Ελλάδα καθιστώντας την γέφυρα για τη μετάδοση των δυτικών Φώτων στην Ανατολή[2].

Όμως και αυτό το διαπιστευτήριο, τη νομιμοποίηση από την κληρονομιά των αρχαίων προγόνων, έρχονται να αμφισβητήσουν οι θεωρίες του Φαλμεράυερ[3] (1830) που ασκούν καταλυτική επίδραση για την κατεύθυνση που θα πάρουν οι περαιτέρω πνευματικές εξελίξεις στην Ελλάδα, καθώς απαιτούν ως αντίκρουση την υπογράμμιση της συνέχειας για να αποδειχτεί η κατ' ευθείαν συγγένεια των νέων με τους αρχαίους Έλληνες. Ιδεαλισμός γενικότερα, και στροφή προς την ελληνική Αρχαιότητα πιο συγκεκριμένα, αποτελούν τις δύο κύριες παραμέτρους που καθορίζουν το πλαίσιο της Ιδεολογίας για την ταυτότητα του νεοσύστατου κράτους, ενώ στο αισθητικό πεδίο διακρίνεται η επιδίωξη να αναδειχτεί αυτή η συνέχεια με την αναβίωση της αρχαίας κλασικής Τέχνης, το προβάδισμα με άλλα λόγια νεοκλασικών τάσεων και η ενίσχυση του Κλασικισμού. Το έδαφος γι' αυτές τις εξελίξεις είχε προετοιμάσει ο όψιμος, γαλλικής επίδρασης νεοελληνικός Διαφωτισμός, που συνεχίζει και κατά τον 19ο αι. ν' αποτελεί τη βάση του θεωρητικού εποικοδομήματος έχοντας όμως πλέον συντηρητική κατεύθυνση. Αυτός ο συντηρητισμός που διατηρεί σε ισχύ πρότυπα του ευρωπαϊκού 17ου και 18ου αι., έχει ως κύρια τάση τον Κλασικισμό, ασπάζεται το ιδανικό της κανονικότητας σε όλους τους τομείς, στη γλώσσα, το ύφος και την Τέχνη γενικότερα[4], και η κατεύθυνσή του είναι εξ ορισμού αντίθετη προς τον Ρομαντισμό που ένα από τα βασικά ειδοποιά χαρακτηριστικά του είναι η επαναστατικότητα.[5]

[2] Αυτοί οι σύνθετοι συσχετισμοί ξεκινούν από τη θεωρία της Μετακένωσης που διατύπωσε ο Κοραής, ότι η πεφωτισμένη Δύση είναι μέσω της Αναγέννησης ο ιστορικός κληρονόμος της ελληνικής Αρχαιότητας, από την οποία ο ελληνισμός έχει αποκοπεί ύστερα από τους σκοταδιστικούς αιώνες της ιστορίας του και με την οποία θα επανασυνδεθεί παίρνοντας τα δυτικά Φώτα (για τη θεωρία της Μετακένωσης πρβλ. Alexandros Papaderos: *Metakenosis. Griechenlands kulturelle Herausforderung durch die Aufklärung in der Sicht des Korais und des Oikonomos*, Meisenheim am Glan, 1970), και οδηγούν στην αποδοχή μιας μεσσιανικής αποστολής της Ελλάδας (να μεταλαμπαδεύσει αυτά τα Φώτα στην Ανατολή) προϋποθέτοντας την ελληνική υπεροχή στο χώρο της Μέσης Ανατολής. Στη συνέχεια αυτό το όραμα που ενισχύει την εθνική αυτοεκτίμηση, σε συνδυασμό με το θεώρημα του Αλυτρωτισμού που είναι μια απτή πραγματικότητα της εποχής, ξεφεύγει από την αποκλειστικά πνευματική αρχική του αναφορά και μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί την απαρχή της Μεγάλης Ιδέας.

[3] Jakob Philipp Fallmerayer: *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, Stuttgart-Tübingen, 1830.

[4] Στην υπηρεσία αυτού του ιδανικού θεσπίζονται (επίσης κατά το γαλλικό πρότυπο του 17ου αι.) και ιδρύματα με κανονιστική λειτουργία, όπως το Πανεπιστήμιο και οι Ποιητικοί Διαγωνισμοί.

[5] Τα στενά περιθώρια αυτού του μελετήματος επιβάλλουν τον περιορισμό στην αποτύπωση της κυρίαρχης ιδεολογικής τάσης που καθορίζει τις αισθητικές επιλογές. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι χωρίς να διακυβεύεται στο ελάχιστο αυτή η βασική τοποθέτηση, γίνεται και επιλεκτική πρόσληψη επί μέρους στοιχείων τα οποία κρίνεται ότι στηρίζουν τις ελληνικές θέσεις σε νεώτερες ανάγκες και αιτήματα. Η ανάπτυξη του Εθνισμού, π.χ., στην Ευρώπη της εποχής μέσα στα πλαίσια της στροφής του Ρομαντισμού προς το Έθνος, τις εθνικές ιδιαιτερότητες κάθε χώρας, την Ιστορία, το λαό και τις παραδόσεις της, σε συνδυασμό με το ρομαντικό ιδανικό της ελευθερίας και επαναστατικότητας, συμβάλλουν στις προσπάθειες για αποκρυστάλλωση της εθνικής συνείδησης, εντείνουν το πατριωτικό αίσθημα και νομιμοποιούν το αίτημα για απελευθέρωση των ακόμα υπόδουλων ελληνικών πληθυσμών. Παράλληλα και η στροφή του Ρομαντισμού προς το Μεσαίωνα, έρχεται αρωγός στην ανάγκη αντίκρουσης του Φαλμεράυερ και επιτρέπει την αναβάθμιση του Βυζάντιου, του ελληνικού Μεσαίωνα, σε συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην κλασική Αρχαιότητα και τη νεώτερη Ελλάδα, έτσι ώστε να αποδεικνύεται η ιστορική συνέχεια της ενιαίας ελληνικής Ιστορίας.

Εκτός από αυτές τις γενικότερες προδιαγραφές που οδηγούν στη συγκεκριμένη αισθητική επιλογή, σημαντικό ρόλο στην αντιμετώπιση του ευρωπαϊκού ρομαντικού δράματος παίζει και το γεγονός ότι η είσοδος και η έντονη στη συνέχεια παρουσία του στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων, από τα μέσα του 19ου αι. (με κύριο εκπρόσωπο όπως θ' αναδειχτεί τον Ουγκώ), συμπίπτει και αναπόφευκτα συνδέεται με το μεγάλο ζητούμενο της εποχής, τη δημιουργία ελληνικού εθνικού θεάτρου, στο οποίο εμπλέκονται διάφοροι παράγοντες ιστορικοί, κοινωνικοί, πολιτικοί, πολιτιστικοί.

Πρώτα πρώτα η παράδοση του Διαφωτισμού που σ' όλη την Ευρώπη υποστήριξε θερμά το εθνικό θέατρο ως βήμα για την εξάπλωση των ιδεών και ως ίδρυμα παιδείας και ηθοπλαστικής διδασκαλίας του λαού. Οι έλληνες Διαφωτιστές είχαν ενστερνιστεί αυτές τις ιδέες και ζητούσαν την ίδρυση εθνικού θεάτρου προορισμένου να υπηρετήσει την πνευματική και ηθική πρόοδο, να συμβάλει στην ανάπτυξη εθνικής συνείδησης, στη διάπλαση της εθνικής γλώσσας, στην ανύψωση του πατριωτικού φρονήματος κ.ο.κ. Ο γενικότερος ευρωπαϊκός προσανατολισμός της χώρας, επίσης, με το αίτημα να δημιουργηθεί ευρωπαϊκών προδιαγραφών θέατρο, καθιστούσε απαραίτητη την ανάπτυξη της ελληνικής Σκηνής, αφού όλα τα ευρωπαϊκά κράτη, σύμφωνα με το πρότυπο των οποίων έπρεπε να διαμορφωθεί η εκσυγχρονισμένη ελληνική κοινωνία, είχαν το εθνικό θέατρό τους.

Αλλά και η στροφή προς την ελληνική Αρχαιότητα, με δεδομένη την πανευρωπαϊκή ακτινοβολία του αρχαίου θεάτρου, επέβαλλε από την πλευρά της πιεστικά την ύπαρξη θεάτρου και στη νεώτερη Ελλάδα, καθώς με την ανάστασή του θα φαινόταν καθαρά η σύνδεση των νέων Ελλήνων με τους αρχαίους προγόνους, και μάλιστα σ' ένα πεδίο που η ελληνική δόξα ήταν αδιαμφισβήτητη, αφού όλη η πεφωτισμένη Δύση θεωρεί πρότυπο και αντιγράφει τους θεατρικούς συγγραφείς της κλασικής Αρχαιότητας. Ενώ και σε συνάρτηση με το όραμα του προορισμού της Ελλάδας να ηγηθεί στο χώρο της Μέσης Ανατολής αναγνωρίζεται το εθνικό θέατρο ως κύριος μοχλός της πνευματικής διείσδυσης, που αφενός θα συσπειρώσει τον αλύτρωτο Ελληνισμό και θα ενδυναμώσει το πατριωτικό φρόνημά του, και αφετέρου θα ενισχύσει την ακτινοβολία της Ελλάδας πάνω στους αλλοεθνείς.

Από διαφορετική οπτική, αλλά με την ίδια επιδίωξη, προσέγγιζε το ζήτημα και το επίσημο κράτος που θεωρούσε επιβεβλημένη την ευρωπαϊκού τύπου θεατρική ψυχαγωγία για την πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού βασιλείου, με τον ξενόφερτο βασιλιά, την ξένη Αυλή του και τη γύρω τους συγκεντρωμένη νεόκοπη αριστοκρατία. Η κρατική επιλογή για την επίτευξη αυτού του στόχου υπήρξε η πιο πρόχειρη και με άμεσα αποτελέσματα λύση, η εισαγωγή έτοιμου ευρωπαϊκού θεατρικού προϊόντος με την πρόσκληση και κρατική επιχορήγηση ξένων θιάσων[6], μια πολιτική που είχε ως αποτέλεσμα την εδραίωσή τους στην Αθήνα και τον εξοστρακισμό των ντόπιων επαγγελματιών του θεάτρου πρόζας.

Αυτή η κατάσταση που επικρατούσε στα θεατρικά πράγματα της χώρας υπήρξε ουσιαστικά το κύριο σημείο τριβής των συγκρούσεων και αντιπαραθέσεων γύρω από το φλέγον ζήτημα του εθνικού θεάτρου. Υπήρχε βέβαια και η άποψη των συντηρητικών ηθικολόγων που θεωρούσαν γενικά το ευρωπαϊκό θέατρο ξένο και βλαβερό για τα χρηστά ελληνικά ήθη[7], αλλά τα ερείσματα του Διαφωτισμού και του προσανατολισμού προς την αρχαία Ελλά-

[6] Αρχικά προσκαλούνται ιταλικοί, αργότερα, με την αλλαγή της δυναστείας και των αισθητικών προτιμήσεων, γαλλικοί θίασοι, πάντα όμως σχεδόν αποκλειστικά μελοδραματικοί εξαιτίας των δυσκολιών της ξένης γλώσσας, αλλά και της προτίμησης που είχε σ' αυτούς το ευρωπαϊκό αστικό κοινό, τη μίμηση των ηθών του οποίου απαιτούσε η τάση του άνωθεν επιβεβλημένου εξευρωπαϊσμού.

[7] Οι θέσεις αυτής της μερίδας ενισχύονταν από την ελευθεριάζουσα συμπεριφορά των καλλιτεχνών και

δα ήταν πανίσχυρα και ουδείς, ούτε και οι συντηρητικοί ηθικολόγοι, δεν απέρριπτε ένα πατριωτικό, παιδαγωγικό, ηθικό και ηθοπλαστικό, εθνικό θέατρο. Η αντίρρηση, λοιπόν, εστιάζεται στην ανηθικότητα γενικά, την προβολή ξένων ακατάλληλων για την ελληνική κοινωνία ηθών, και την εισαγωγή νέων αισθητικών προτύπων που αντιτίθενται στο κλασικό ιδεώδες και αναιρούν τις προδιαγραφές του Κλασικισμού.

Η πολεμική, αυτό πρέπει να επισημανθεί από την αρχή, δεν αφορά λοιπόν ούτε στο ευρωπαϊκό θέατρο γενικά, του οποίου κατά κοινή πεποίθηση πρέπει να γίνει αναπαραγωγή και στη νεώτερη Ελλάδα, όπου η δημιουργία εθνικού θεάτρου οφείλει να γίνει κατά τα πρότυπα της πεφωτισμένης Ευρώπης, ούτε καν στα έργα του ευρωπαϊκού δραματολόγιου. Αντίθετα η επίγνωση της ελληνικής υστέρησης, εξαιτίας των εχθρικών προς το θέατρο αιώνων του Βυζάντιου και της Τουρκοκρατίας, και η αναγνώριση της πενιχρής εγχώριας δραματικής παραγωγής επιβάλλουν να μαθητεύσει το ελληνικό δράμα στο ευρωπαϊκό. Μέχρι να παρουσιαστούν πάντως ελληνικά έργα, αναγκαστικά χρειάζεται, κατά γενική ομολογία, να προσφέρει το ξένο δραματολόγιο τις υπηρεσίες του στο ελληνικό θέατρο[8].

Στο ρεπερτόριο αυτού του ελληνικού εθνικού θεάτρου, που οραματίζεται η διανόηση των μέσων του 19ου αι., έχουν θέση διδακτικά και ωφέλημα για την ελληνική κοινωνία έργα είτε ξένα είτε ελληνικά[9], με την ευχή να προτιμώνται βέβαια δράματα (ελληνικά ή ξένα) με εθνική υπόθεση, γεωγραφία και ονόματα[10], το θέμα τους δηλ. να είναι από την αρχαία, κυρίως, και δευτερευόντως από τη νεώτερη, ελληνική Ιστορία. Σχετικά με το ρεπερτόριο, λοιπόν, η έντονη διαμάχη, κι εδώ εμπίπτουν και οι αντιπαραθέσεις για τα δράματα του Ρομαντισμού γενικότερα και του Ουγκώ που ενδιαφέρουν αυτό το μελέτημα ειδικότερα, γίνεται ως προς την επιλογή και το περιεχόμενο των έργων, καθώς υπάρχουν εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις για το ποιά είναι κατάλληλα για τα ελληνικά ήθη και ποιά όχι.

Παράλληλα από την άποψη της προσανατολισμένης προς τον Κλασικισμό του γαλλικού 17ου αι. ελληνικής κυρίαρχης Αισθητικής, που αποδέχεται ως μοναδικό και απόλυτα καθοριστικό πρότυπο προς μίμηση την ελληνική κλασική Αρχαιότητα, ύψιστο κριτήριο της Τέχνης αποτελεί η κανονικότητα (η συμμόρφωση προς τους κλασικιστικούς δραματουργικούς κανόνες), η οποία διασφαλίζει την πιστή μίμηση των αρχαίων προτύπων, και το κατά πόσο το καλλιτεχνικό έργο ακολουθώντας τους κανόνες που εξάγονται από τα αριστουργήματα της Αρχαιότητας πλησιάζει προς το αρχαίο κλασικό ιδανικό (μίμηση της φύσης, καλλονή της απλότητας, ενότητα, οικονομία, συμμετρία και αναλογία των μερών κ.ο.κ.). Ό,τι λοιπόν αντιβαίνει ή δεν ανταποκρίνεται στην κανονικότητα επικρίνεται ή ακόμη και καταδικάζεται.

Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις η απόρριψη από την ελληνική θεωρητική σκέψη των μη κανονικών μορφών και ειδών μέχρι την καταδίκη του Ρομαντισμού, που αμφισβήτησε ρητά κάθε κανόνα και ο οποίος θεωρητικά αυτοπροσδιορίζεται με την αντίθεσή του προς το Κλασικό, αποτελεί φυσική συνέπεια. Πρώτος ο Κοραής τονίζοντας την εναντίωση του ρομαντικού χαρακτήρα, που επιζητεί *«να εικονίζη την φύσιν κακοζήλως»*[11], από τον κλασικό, έχει

κυρίως καλλιτέχνιδων του ελαφρού μουσικού θεάτρου που παρεπιδημούσαν στην ελληνική πρωτεύουσα, και μάλιστα με έξοδα του ελληνικού κράτους.

[8] Πρβλ. π.χ. *Φορολογούμενος*, Πατρών, 3 Μάη 1874, κ.α.

[9] Πρβλ. π.χ. *Πανόπη*, Σύρου, 19 Απρ. 1873.

[10] Πρβλ. σχετική αρθρογραφία, *Αμάλθεια*, Σμύρνης, 20 Δεκ 1869, περ. *Αθήναιον*, 20 Νοέμ. 1857, κ.α. (Όπου δεν αναφέρεται τόπος εξυπακούεται η Αθήνα).

[11] Βλ. Αδαμαντίου Κοραή, *Άτακτα*, εκ της τυπογραφίας Κ. Εβεράρτου, εν Παρισίοις, 1829, τμ. Β΄, Προλεγόμ. κζ΄, σημ. 2. Ο Κοραής είναι εξάλλου αυτός που στην ίδια περικοπή εισάγει και την ονομασία του νέου ρεύματος στα ελληνικά υιοθετώντας την ευρωπαϊκή

πάρει θέση και έχει έτσι προκαθορίσει το αρνητικό πρόσημο της προσέγγισης.

Χαρακτηριστικό δείγμα της κατεστημένης, προσανατολισμένης προς τον Κλασικισμό του γαλλικού 17ου αι. ελληνικής Αισθητικής, που και στα μέσα του 19ου συνεχίζει να ισχύει, μπορεί να θεωρηθεί η Ιστορία της Γαλλικής Φιλολογίας του Ιωάννου Μινώτου[12]. Ο συγγραφέας παρουσιάζεται απροκάλυπτα θαυμαστής του γαλλικού 17ου αι., όταν η γαλλική φιλολογία φτάνει (μετά από τη στροφή της Αναγέννησης προς την Αρχαιότητα που συντελείται κατά τον 16ο αι.), *«συμφώνως προς την κλασσικήν σχολήν»* (σ. 4) στην ακμή της[13]. Μετά ακολουθεί η πτώση που ο Μινώτος δεν διστάζει να τοποθετήσει την αρχή της στον 18ο ήδη αιώνα διαπιστώνοντας προοδευτική φθορά μέχρι τις μέρες του, που με *«το νεώτερον δραματικόν είδος, το φερωνύμως κληθέν δράμα, [...] η αληθής δραματική τέχνη κατεστράφη»* (σ. 333). Σε όλο το σύγγραμμα δίνει έμφαση στην κανονικότητα με μέτρο σύγκρισης τα αριστουργήματα του 17ου αι. και εξετάζει τους διάφορους συγγραφείς θέτοντας το ερώτημα, αν και κατά πόσον έγραψαν κατά το κλασικό είδος, υποδεικνύει την απομάκρυνση από αυτά τα πρότυπα που συνεπάγεται γι' αυτόν διαφθορά της γαλλικής δραματικής λογοτεχνίας και καταλήγει στην απόρριψη όλων των μη κανονικών μορφών και ειδών συμπεριλαμβανομένου, και με ιδιαίτερη μάλιστα οξύτητα, και του Ρομαντισμού.

Αναφορικά με τη νεώτερη, για την Ελλάδα μοντέρνα ακόμη, τάση του Ρομαντισμού που κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. είχε προκαλέσει έντονες φιλολογικές διαμάχες στη Γαλλία, ο Ιωάννης Μινώτος παρουσιάζεται αρκετά ενημερωμένος. Γνωρίζει τους κύριους εκφραστές της νέας θεωρίας, έχει μελετήσει την κα. Σταήλη[14], τη βασική πληροφοριοδότιδα των Γάλλων πάνω σ' αυτό το θέμα, και κάνει σε διάφορα μέρη του Δοκιμίου αναφορές και παραπομπές σε απόψεις της, αλλά γνωρίζει επίσης και ότι πρώτος θεωρητικός του Ρομαντισμού *«είν' ο Γερμανός Φρειδερίχος Σχλήγελος* [Schlegel]», αναφέρει *«το σύγγραμμά του* περί Ποιήσεως των αρχαίων» (σ. 352), και σημειώνει ότι αυτόν ακολουθεί η βαρώνη Σταέλ. Παραθέτει κάποιες απόψεις Ρομαντικών, κυρίως για να τις αντικρούσει, αναφέρει ονόματα και έργα, αναγνωρίζει ότι κορυφαίοι του ρομαντικού δράματος *«εισί πρώτος μεν Ουΐκτωρ Ούγος (Victor Hugo), κατόπιν δε Αλέξανδρος Δύμας (Dumas)»* (σ. 270). Αυτά όμως δεν σημαίνουν ότι ο Μινώτος σκοπεύει να κρατήσει επιστημονικά αντικειμενική ουδετερότητα. Αντίθετα παίρνει προσωπικά θέση στη διαπάλη των δύο φιλολογικών συστημάτων, όπως τα αποκαλεί, που εκπροσωπούν την κλασική σχολή και τη νεώτερη ρομαντική, ως υπέρμαχος της μιάς πλευράς, εκείνης που προσβλέπει με θαυμασμό στην παράδοση του μεγάλου 17ου αι., και αυτής της πλευράς την επιχειρηματολογία αναπαράγει στο σύγγραμμά του.

Η πολεμική κατά του Ρομαντισμού ξεκινά από το Μεσαίωνα, κεντρικό σημείο αναφοράς για τους Ρομαντικούς, και δεν αρκείται στη σύμφωνη και με το πνεύμα του Διαφωτισμού καταδίκη του ως περιόδου σκοταδιστικής και θεοκρατικής, αλλά επιδιώκει να καταρρίψει το βασικό επιχείρημα του Ρομαντισμού, ότι οι ρίζες της "εθνικής" Τέχνης βρίσκονται

ετυμολογία από το Roman (= μυθιστορία).

[12] Ιωάννου Μινώτου, *Δοκίμιον Ιστορικόν περί της Γαλλικής Φιλολογίας*. Τόμ. Α'. Εν Αθήναις, 1845. (Στη συνέχεια ο τόμος θα αναφέρεται ως Μινώτος).

[13] *«Την δε ένδοξον ταύτην ένωσιν της αρχαιότητος μετά του νέου αιώνος παριστά η Γαλλική φιλολογία επί της ακμής της, κατά τον ιζ' αιώνα, ότε το γαλλικόν πνεύμα έλαβε την αναμφισβήτητον υπεροχήν του εις τον Ευρωπαϊκόν πολιτισμόν* [...] *και παρήγαγε τους Κορνηλίους, Ρακίνας, Πασχαλίους, Βοσσουέτους και Φενελώνας.»* (Μινώτος, ό.π., σσ. 6 ε.).

[14] Εξελληνισμένη απόδοση του ονόματος της Βαρώνης Άννας Λουΐζας Σταέλ (1766-1817), γαλλίδας συγγραφέως με κοινωνική και πολιτική δράση, που το *Περί Γερμανίας* σύγγραμμά της [Madame de Staël, *Sur l' Allemagne*, 1813] υπήρξε καταλυτικό για την ευρωπαϊκή αναγνώριση του γερμανικού Ρομαντισμού.

στη μεσαιωνική περίοδο και το χαρακτηριστικό γι' αυτήν αισθητικό ύφος του Γοτθισμού, με την αναγωγή του στην αραβική επίδραση. Αλλά ο Μεσαίων τί άλλο είναι, ερωτά ο υπέρμαχος του ένδοξου γαλλικού ιζ' αι., παρά *«το τερατώδες μίγμα του υλικού Αραβισμού μετά του ιερατικού φανητιασμού και της δημώδους δεισιδαιμονίας, όθεν εγεννήθη ο Γοτθισμός, η πηγή αύτη της ρωμαντικής φιλολογίας; Ας έχωσι λοιπόν οι κύριοι Ρωμαντικοί* [...] *την βαρβαρότητα να θελήσωσι πάλιν ίνα καταδύσωσιν την πατρίδα αυτών εν τη αβύσσω του Μεσαιώνος»* (σ. 7). Και αφού φέρει τις ιστορικές αποδείξεις για την εισαγωγή των αραβικών στοιχείων στο γοτθικό σύστημα της Αρχιτεκτονικής, υποδείχνει ότι οι αρχές του μεσαιωνικού ιπποτικού πνεύματος, που αντανακλάται στην μεσαιωνική ποίηση, βρίσκονται στην αραβοκρατούμενη Ισπανία και καταλήγει: *«Η Ρωμαντική λοιπόν καλουμένη ποίησις ως και η Γοτθική αρχιτεκτονική, τας οποίας νυν οι καινοτόμοι προβάλλουσιν εις μίμησιν ως παραχθείσας εξ αυτού του Χριστιανικού πνεύματος κατά τον Μεσαιώνα, ουδέν άλλον ήσαν ειμή προϊόντα Αραβικά!»* (σ. 34).

Βεβαίως δεν παραλείπει να υπογραμμίσει ευθύς εξαρχής, και σε απόλυτη συμφωνία με τον Κοραή τον οποίο και επικαλείται προς ενίσχυση της δικής του επιχειρηματολογίας[15], το αυταπόδεικτο επιχείρημα για την απαξίωση του Ρομαντισμού, που απορρέει από την εξ ορισμού αντίθεσή του προς το Κλασικό: *«Κλασσικόν μεν κατά την ενταύθα έννοιαν σημαίνει παν ό,τι εν τη φιλολογία είνε σύμφωνον προς τα παραδείγματα και τους κανόνας των αρχαίων· ρωμαντικόν δε, το εναντίον»* (σημ. Β', σ. 348), και αφού το Κλασικό, ως σύμφωνο προς τα παραδείγματα των αρχαίων είναι γι' αυτόν ταυτόσημο με το εντελές και έχει ήδη προσεταιριστεί όλα τα θετικά χαρακτηριστικά, τα ωραία, τα καλά και ηθικά, τα υψηλά, επόμενο είναι να θεωρεί *«ως ρωμαντικόν το μη καλόν, το μη ωραίον, το μη αληθές, εν γένει το αντιβαίνον εις την φύσιν, την μόνην πάντων τούτων αληθή εστίαν»* (σημ. Β', σ. 351), αλλά και *«παν το παραβαίνον* [...] *τους κανόνας και τα πρωτότυπα, άτινα την διδάσκουσι»* (σημ. Β', σ. 352).

Δεύτερο, επίσης σχεδόν αυταπόδεικτο, επιχείρημα που επιστρατεύεται είναι η αντικανονικότητα του νεώτερου είδους, την οποία επιζητούν οι Ρομαντικοί, που *«χάριν του πνεύματος της καινοτομίας* [...] *θηρεύοντες ετέραν φύσιν παρ' οποίαν μας εξεικόνισαν οι αρχαίοι,* [...] *απέχουσι της αληθούς φύσεως, παραβαίνοντες εν γένει τους κανόνας»* (σ. 352), που εκείνοι δίδαξαν και που εξασφαλίζουν την ορθή μίμηση της καλής φύσεως. Αντίθετα το *«νέον ρωμαντικόν δραματικόν είδος»* είναι *«σύστημα παραδοξολογίας και παραδοξοποιΐας, αλλόκοτος και σκανδαλώδης και αναιδής της φαντασίας παραφορά, απομακρυνθείσης και σχεδόν όλως ξένης γενομένης της αληθούς φύσεως και της αληθούς τέχνης.»* (σ. 270). Επειδή το νέο αυτό είδος δεν είναι ούτε Τραγωδία ούτε Κωμωδία ονομάστηκε *«δράμα (drame, mélodrame)»* (σ. 270), *«φέρον την γενικήν ταύτην ονομασίαν ως μη έχον κανένα κανόνα σταθερόν, κανένα ιδιάζοντα χαρακτήρα, αλλ' ον χάος τι, εν ω φύρδην μίγδην συνεχύθησαν πάντα τα δραματικά είδη»* (σ. 333). Αποτέλεσμα αυτής της σύγχυσης με όλα τα διαλυτικά χαρακτηριστικά της ήταν ότι *«τωόντι η αληθής δραματική τέχνη κατεστράφη»* (ό.π.) επιφέροντας *«και την ολεθρίαν προς τούτοις δια του νέου δράματος φθοράν της ηθικής»* (σ. 334), καθώς η επαναστατικότητα των ρομαντικών δραμάτων εκτός από αισθητική είναι και κοινωνική. Ακόμα και για τον Σενιέ[16], που βασικά ανήκει στον όψιμο Διαφωτισμό, για τον οποίο σημειώνει θετικά ότι έγραψε κατά το κλασικόν είδος, θα προσθέσει ο Μινώτος, ταυτοποιώ-

[15] Πρβλ. Μινώτος, ό.π., σσ. 349 ε.

[16] Marie-Joseph Chénier (1764-1811), γάλλος ποιητής και δραματικός συγγραφέας, αριστοκρατικής καταγωγής που είχε προσχωρήσει στις γραμμές της Γαλλικής Επανάστασης.

ντας τη δική του αντεπαναστατική, καθεστωτική ιδεολογική τοποθέτηση, *«αλλά παραφερόμενος»* (σ. 264) ψήφισε το θάνατο του Λουδοβίκου ΙΣΤ′ και έγραψε δράματα όπως ο *Ερρίκος Η′* και ο *Κάρολος Θ′*.

Παράλληλα ο Μινώτος δηλώνει ρητά το ενδιαφέρον του για το ελληνικό θέατρο. Σε απόλυτη σύμπνοια με το γενικότερο κανονιστικό πνεύμα της εποχής του, γράφει το Ιστορικό Δοκίμιό του για τη Γαλλική Φιλολογία δίνοντας, όπως εξηγεί, ιδιαίτερη έμφαση στη Δραματολογία, με στόχο να παρουσιάσει το πρότυπο προς το οποίο πρέπει να προσανατολιστεί η Ελλάδα[17]. Επιδιώκει να συμβάλει κι αυτός ώστε το θέατρο που πρόκειται να διαμορφωθεί να γίνει αντάξιο της αρχαίας ιστορίας του, αλλά και της σύγχρονης αποστολής του που είναι να μορφώσει και να ηθοποιήσει το έθνος με εθνικά δράματα, κανονικά στη μορφή και ηθικά στο περιεχόμενο, που να εμπνέουν τον πατριωτισμό και άλλα υψηλά αισθήματα, όπως κάνει το αρχαίο δράμα ή και το παλαιότερο της νεώτερης εποχής που ανήκει στη μεγάλη παράδοση του 17ου αι. Δεν διστάζει μάλιστα να εκφράσει και την αγανάκτησή του για την κατάσταση που επικρατεί: *«Αίσχος λοιπόν εις ημάς, οίτινες τα ζητούμεν εις τα πλήθοντα διαφθοράς [...] δράματα της Ευρώπης [...] και διαδίδομεν εις το έθνος δύσμορφον, διεστραμένην, περί καλού και ηθικού ιδέαν [...]. Ας παύσωσι λοιπόν οι ημέτεροι υποκριταί [...] του μεταφράζειν και παριστάν μίαν* Λουκρητίαν Βοργίαν, *ένα* Πύργον της Νέσλης[18], *τερατόμορφα γεννήματα της ρωμαντικής φιλολογίας, εν οις η φύσις παραμορφούται όλη, και εκφράζονται αι πλέον τερατώδεις και αλλόκοτοι ιδέαι, τα πλέον παράλογα και κακοήθη αισθήματα»* (σσ. 165 ε.). Καταλήγει, τέλος, κάνοντας έκκληση προς την Πολιτεία που είναι χρέος της *«η σύστασις και προστασία εθνικού κατά την ακριβή της λέξεως σημασίαν θεάτρου»* (σ. 273), αλλά και προς όλη την ελληνική κοινωνία: *«Η δε Κυβέρνησις, οι λόγιοι, οι γονείς, και αυτοί οι ιερείς, ας μη φανώσι αδιάφοροι εις την τύχην και την κατάστασιν του ημετέρου θεάτρου, το οποίον δύναται να γένη ηθοποιόν όσον και φθαρτικόν του γένους, κατά την τάσιν, ην θέλει λάβειν εις αυτά ήδη τα σπάργανά του.»* (σ. 166).

Και παρ' όλο που από όσα παραθέτει στο σύγγραμμά του είναι ολοφάνερο ποιά τάση είναι γι' αυτόν η "ηθοποιός" και ποιά η "φθαρτική", δεν απαξιοί να γίνει συγκεκριμένος μέσα παράδειγμα από τη σύγχρονή του θεατρική κίνηση της Αθήνας. Μιλώντας για την αδιαφορία των συγχρόνων του απέναντι σ' εκείνους που επιχειρούν να συμβάλουν στην αναγέννηση του ελληνικού θεάτρου, αναφέρεται πολύ εγκωμιαστικά στον *«Ζαμπέλιον τον Λευκάδιον, χάριν της εντυπώσεως, ην μας άφησεν η παράστασις της τραγωδίας αυτού, η Άλωσις* της Κωνσταντινουπόλεως»[19] (σημ. ι′, σ. 360), παραθέτοντας εκτενή ανάλυση του έργου και κριτική της παράστασης με αναφορές στους ηθοποιούς και την υπόκριση, κάνοντας στο τέλος και αντιδιαστολή με *«την* Λουκρητίαν Βοργίαν *του Ουΐκτορος Ούγου και έτερα τοιαύτα δράματα μεταφρασμένα»* που ακολούθησαν, για την τύχη των οποίων, *«απεχόντων πολύ της ηθικής και ευγενούς προθέσεως της τραγωδίας του Ζαμπελίου»* (σημ. ι′, σ. 365), ο ίδιος δηλώνει πως δεν ενδιαφέρθηκε. Έστω όμως και μ' αυτή την εντελώς αρνητική του αναφο-

[17] *«Εκ πάντων δε των ειδών αυτής η δραματική ποίησις, και μάλιστα η τραγική, θέλει μάλλον επιστήσει την ημετέραν προσοχήν, διότι έχοντες να μορφώσωμεν θέατρον, ηθοποιόν ημών, και εκ πάντων των ξένων θεάτρων το Γαλλικόν μέλλοντες να μιμηθώμεν πλειότερον κατά πάσαν πιθανολογίαν, είναι καλόν να γνωρίσωμεν τούτο [...] σπουδάζοντες αυτό [...] εις τα μεγάλα μόνον παραδείγματα.»* (σ. 74).

[18] Αναφέρονται παραδειγματικά από ένα δραματικό έργο του Ουγκώ και του Δουμά, των δύο συγγραφέων που ο Μινώτος έχει αποκαλέσει κορυφαίους του ρομαντικού δράματος, και τα οποία ανήκουν στα πιο πολυπαιγμένα από το ελληνικό θέατρο της εποχής.

[19] Αναφέρεται στην παράσταση από το θίασο του Λεωνίδα Καπέλλου στο θέατρο Αθηνών κατά την περίοδο 1844/45.

ρά και έστω κατά προσέγγιση, ο Μινώτος διασώζει την πρώτη γνωστή ελληνική παράσταση εκείνου του δράματος του Βίκτορος Ουγκώ που θ' αποτελέσει στη συνέχεια στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων μια από τις πιο μεγάλες επιτυχίες του ευρωπαϊκού ρομαντικού δραματολόγιου.

Για τον ίδιο τον Ουγκώ ο Μινώτος αποφεύγει να διατυπώσει δικές του κρίσεις και αρκείται να τον αναφέρει ως ένα, ακόμη και ως πρώτον τη τάξει, κορυφαίο της ρομαντικής ποιήσεως (σσ. 270, 351), ενώ η *Λουκρητία* τού χρησιμεύει επωνύμως (περισσότερο και από τον *Πύργο της Νέσλης*[20], το αντίστοιχο δράμα του Δουμά), ως δραματικό παράδειγμα του νεώτερου, ρομαντικού είδους που αυτός αντιμάχεται (σσ. 165, 365).

Παρ' όλη την απογοήτευση, πάντως, που δηλώνουν οι παρατηρήσεις του για την επικράτηση αυτού του νεώτερου δράματος που έχει επιφέρει τη σύγχυση των ειδών με την αναίρεση των κανόνων, και δια του οποίου η *«αληθής δραματική τέχνη κατεστράφη* [...] *η τέχνη η δραματική εφθάρη, διότι η παρούσα εποχή είνε η πλέον άγονος εν Γαλλία εις καλάς τραγωδίας και καλάς κωμωδίας, τρεχουσών πασών των δεξιών φύσεων κατόπιν της καινοτομίας ταύτης»* (σσ. 333 ε.), ωστόσο το ζήτημα κατά τον Μινώτο δεν έχει ακόμη κριθεί. Ναι μεν *«η κλασσική τραγική ποίησις εν Γαλλία ευρέθη εις πάλην σφοδράν, εισέτι μη αποσβεσθείσαν, προς το καινοτομηθέν, κατά μίμησιν δήθεν της Αγγλίας, Γερμανίας και Ισπανίας, νέον ρωμαντικόν δραματικόν είδος»* αλλά απλώς η *«νίκη εφάνη χρόνον τινα έως προχθές ρέπουσα προς το νέον σύστημα, αλλά τούτο χάριν του συρμού· απόδειξις δε, ότι των μεν ρηθέντων δύω κορυφαίων του ρωμαντικού θεάτρου* [Ουγκώ και Δουμά] *αρχίζει ήδη να εκπίπτη η δόξα*[21], *το δε νέον δραματικόν σύστημα να θεωρήται* [...] *αναιδής της φαντασίας παραφορά* [...] *ξένης γενομένης της αληθούς φύσεως και της αληθούς τέχνης»* (σ. 270).

Μπορεί η προεξόφληση, ότι το ρομαντικό δράμα του ιστορικού τύπου (που ακολουθούσαν οι δύο κορυφαίοι δραματουργοί του γαλλικού Ρομαντισμού) ήταν μια προσωρινή μόδα, να αποδείχτηκε, για την εποχή του τουλάχιστον, ευσεβής πόθος (η *Λουκρητία Βοργία* και ο *Πύργος της Νέσλης* υπήρξαν κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι. αδιαμφισβήτητα από τα πιο πολυπαιγμένα και δημοφιλή έργα στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων), αλλά η πεποίθηση αυτή κάνει τον Ιωάννη Μινώτο να πάρει και ο ίδιος μέρος στη διαπάλη καταπολεμώντας τη νέα τάση.

Η σχετικά εκτενής αναφορά στις απόψεις που διατυπώνει ο Ιωάννης Μινώτος, στηριζόμενος βέβαια στις αντίστοιχες γαλλικές θέσεις, ήταν αναγκαία, γιατί τα σημεία που αυτός εστιάζει την κριτική του αποτελούν το θεωρητικό υπόβαθρο που εξηγεί όχι μόνο κάποιες αναστολές οι οποίες οδηγούν μια μερίδα της θεατρικής κριτικής ή και μερικά άλλου είδους δημοσιεύματα του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου ν' αντιμετωπίσουν με επιφύλαξη ή και

[20] Πρώτη γνωστή παράσταση, επίσης από το θίασο του Λεωνίδα Καπέλλου στο θέατρο Αθηνών, στις 5 Νοέμ. 1844 (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Ηράκλειο, 2002, τμ. Α2, σσ. 456 ε.). Η προτίμηση αυτή μπορεί να εξηγηθεί από το ότι ο Μινώτος αξιολογεί ως πρώτον εκπρόσωπο του Ρομαντισμού τον Ουγκώ, αλλά και από το ότι, σύμφωνα και με ρητή μέσα στο σύγγραμμα δήλωσή του (σ. 361) δεν είχε ενδιαφερθεί για τις παραστάσεις του ελληνικού θιάσου μέχρι την πρεμιέρα του έργου του Ζαμπέλιου, μετά την οποία ακολούθησε αυτή της *Λουκρητίας* που εξαιτίας της επονείδιστης αδιαφορίας του κοινού αναγκάστηκαν οι ηθοποιοί να ανεβάσουν: *«Μεθ' ημέρας τινάς παρέστησαν την* Λουκρητίαν Βοργίαν [...], *ίν' εξασκήσωσι την βιομηχονίαν* [sic] *των και επί τη ελπίδι να ελκύσωσι θεατάς.»* (σημ. ι', σ. 365).

[21] Δεν είναι της ώρας να επεκταθούμε στο ότι πραγματικά είχε αρχίσει να εκπίπτει η δόξα, εξαιτίας όμως της εμφάνισης του νέου ρωμαλέου και αντίθετου προς το Ρομαντισμό ρεύματος του Ρεαλισμού, χωρίς καμία

εντελώς αρνητικά την παρουσία των έργων του Ουγκώ στο ελληνικό δραματολόγιο, αλλά και την πρόδηλη, ή και ρητά εκφρασμένη, ανάγκη αντίκρουσης, που διαπιστώνεται στην αντίπαλη παράταξη της θετικής θεατρικής κριτικής.

Συνοψίζοντας την πολεμική της κατεστημένης ελληνικής διανόησης κατά του Ρομαντισμού πρέπει να συγκρατηθούν τα εξής σημεία: Η επιχειρηματολογία ξεκινά από την απόρριψη του Μεσαίωνα, που αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς για τους Ρομαντικούς, αλλά που σύμφωνα με το πνεύμα του Διαφωτισμού είναι περίοδος σκοταδιστική και θεοκρατική, με πολιτική ιστορία γεμάτη εγκλήματα και ανηθικότητα, ξένη και βλαβερή για τα ελληνικά χρηστά ήθη. Υπογραμμίζεται στη συνέχεια η αυταπόδεικτη αισθητική του κατωτερότητα από την αντίθεση προς το κλασικό ιδανικό της μίμησης της καλής μόνον φύσης, καθώς μιμείται, κατά τον ορισμό ήδη του Κοραή τη φύση "κακοζήλως", όπως χαρακτηρίζεται αρνητικά η επιδίωξη του Ρομαντισμού για συνολικότητα στην απεικόνιση των φαινομένων. Άλλο επίσης σχεδόν αυταπόδεικτο, επιχείρημα που επιστρατεύεται είναι η ηθελημένη αντικανονικότητα του νεώτερου είδους, ενώ αυτή η αισθητική σύγχυση έχει ως συνέπεια και τη διαφθορά των ηθών γενικώς.

Ο συσχετισμός της αντικανονικότητας, ως αισθητικής κατάπτωσης, με την ηθική διαφθορά παρουσιάζει ενδιαφέρον, γιατί απορρέει από τη χαρακτηριστική κατά τους κλασικιστές ιδιότητα του ρομαντικού ύφους να απεικονίζει κακοζήλως εκτός των καλών και τα ανάξια, ανάρμοστα, αντιβαίνοντα στην ηθική ωφέλεια κ.ο.κ., άρα πρέπει να θεωρηθεί εγγενής στον Ρομαντισμό η τάση προς την ανηθικότητα, ένα δεδομένο που αποτελεί επίσης βασικό επιχείρημα εναντίον του. Η Ιστορία του Μεσαίωνα, εξάλλου, προς τον οποίο προσανατολιζόταν ο Ρομαντισμός, είναι γεμάτη από αγριότητες και θηριωδίες, ακόλαστα πάθη και στυγερά εγκλήματα, και αυτά τα ακατονόμαστα παραδείγματα ανηθικότητας έπαιρναν κυρίως για την υπόθεση των ιστορικών δραμάτων τους οι Ρομαντικοί και ο ίδιος ο Ουγκώ. Αλλά και η επαναστατικότητα που εκφράζουν τα ρομαντικά δράματα (τόσο από αισθητικής πλευράς με την αναίρεση των κανόνων, όσο και με τη φιλελεύθερη ιδεολογία τους) είναι αντίθετη με την ηθική τάξη (αισθητική και κοινωνική).

Το ζήτημα της ηθικής έχει μια ιδιαίτερη σημασία γιατί εφάπτεται της προβληματικής γύρω από το εθνικό ελληνικό θέατρο που απασχολούσε ζωηρά, όπως αναφέρθηκε, τη διανόηση της εποχής. Το ερώτημα για το τί είναι κατάλληλο και τί είναι ανάρμοστο ή βλαβερό αποτελούσε το κυριότερο σημείο τριβής ανάμεσα στις διάφορες παρατάξεις που υποστήριζαν διαφορετικές απόψεις, και από αυτό το σημείο πηγάζουν ουσιαστικά οι αναστολές της θεατρικής κριτικής στην υποδοχή των ρομαντικών δραμάτων.

Η είσοδος, στα μέσα της δεκαετίας του '40, συμπίπτει χρονικά με τις πρώτες προσπάθειες των ελληνικών θιάσων να κατακτήσουν μια θέση στη θεατρική κίνηση της Αθήνας και είναι αναπόφευκτο να συνδεθεί με το φλέγον ζήτημα του εθνικού ελληνικού θεάτρου προσανατολίζοντας τις συζητήσεις κυρίως στην καταλληλότητα ή όχι αυτού του είδους των δραμάτων να συμπεριληφθούν στο ρεπερτόριο "της εθνικής ημών σκηνής". Η αρχή, όπως αναφέρθηκε, γίνεται από τον Μινώτο, ο οποίος μνημονεύει την πρώτη γνωστή παράσταση δράματος του Ουγκώ από την ελληνική σκηνή στην Αθήνα, τη *Λουκρητία Βοργία*[22], και είναι απόλυτα καταδικαστική. Εκτός από όσα αρνητικά έχει παραθέσει ο συγγραφέας κατά του ρο-

υπόνοια επιστροφής στον Κλασικισμό του 17ου αι.

[22] Η ακριβής ημερομηνία δεν είναι γνωστή, οπωσδήποτε όμως πριν από το τέλος του Φλεβάρη του 1845, οπότε σύμφωνα με την ειδησεογραφία της εποχής διαλύεται ο θίασος του Καπέλλου λόγω οικονομικού ελλείμματος (βλ. Θ. Χατζηπανταζής: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., τμ. Α2, σσ. 458 ε.).

μαντικού δράματος, με αναφορά και του ίδιου του Ουγκώ ως κύριου εκπροσώπου αυτού του νέου δραματικού συστήματος, και τα οποία εξυπακούονται βεβαίως και για το συγκεκριμένο δράμα (κυρίως την αντικανονικότητα με τη σύγχυση των ειδών, και τον προσανατολισμό προς τον σκοταδιστικό Μεσαίωνα), η *Λουκρητία* αποτελεί το χαρακτηριστικό παράδειγμα για «*τα πλήθοντα διαφθοράς* [...] *δράματα της Ευρώπης*»[23], τα οποία όχι μόνο δεν έχουν να προσφέρουν τίποτε από εθνική και πατριωτική άποψη ωφέλιμο στον ελληνικό λαό, αλλά διαφθείρουν αντίθετα τα χρηστά του ήθη και την ιδέα του περί του αισθητικώς καλού.

Ακριβώς το ίδιο πνεύμα χαρακτηρίζει και τη μόνη έντυπη αντίδραση, που στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί, στην έκδοση των δύο τόμων με τη μετάφραση έξι δραμάτων του Ουγκώ από τον Ιωάννη Ραπτάρχη το 1861 στην Κωνσταντινούπολη[24]. Στο δημοσίευμα, ανοιχτή επιστολή προς την εφημερίδα *Τηλέγραφος και Βυζαντίς* που υπογράφεται με τα αρχικά Ρ. Π., γίνεται αντιδιαστολή ανάμεσα στην Ευρώπη και την αναγεννώμενη Ελλάδα με το παρθενικό της έθνος, τονίζεται το ξενικό στοιχείο των ανοσιουργημάτων, η ανάγκη εθνικού προσανατολισμού, χωρίς να παραλείπεται και η επίσης αρνητική πτυχή της κερδοσκοπίας (που βεβαίως ακούσια δίνει την πληροφόρηση ότι αυτά που αποτελούν το στόχο της δριμείας κριτικής έχουν απήχηση στο κοινό) και εκφράζεται σε έντονο ύφος η αγανάκτηση του αποστολέα: «*Ερωτώ όμως τί εθνικόν και ιδίως Ελληνικόν γεγονός προέτρεψε τον Ι. Μ. Ρ. να επιχειρήση μετάφρασιν ξένων δραμάτων εκθετόντων ξένα ανοσιουργήματα ξένας ραδιουργίας, ξένα μηχανορραφήματα; Ίσως θέλει να διδάξη ταύτα εις το παρθενικόν και αναγεννώμενον ημών έθνος, το ανάγκην έχον θηλάσαι γάλα εθνικής θρησκείας και επιστήμης;* [§] *Αλλά τα τοιαύτα ξένα των γεγηρακότων εθνών αναμασσήματα επλεόνασαν δυστυχώς οσημέραι κερδοσκοπίας χάριν.*»[25]

Η επιχειρηματολογία, όπως μπορεί κανείς εύκολα ν' αναγνωρίσει, είναι σύμφωνη με αυτήν του Μινώτου και εντελώς χαρακτηριστική για όλη την υπόλοιπη παράταξη της αρνητικής κριτικής, η οποία διατυπώνει παρόμοιες εθνικών προδιαγραφών επιφυλάξεις, με κριτήριο την αμφισβητούμενη ωφέλεια του ελληνικού κοινού από τέτοιου είδους ευρωπαϊκά δράματα, σε όλο το διάστημα που εδώ εξετάζεται, τις τρεις πρώτες δηλ. δεκαετίες παρουσίας των δραμάτων του Ουγκώ στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων. Αυτή η επιχειρηματολογία απαντάται ακόμη και στα 1875, όπως δείχνει η αντίκρουσή της, πλέον, από τη στήλη Θεατρική Επιθεώρησις του *Μώμου*, όπου συντάκτης με το ψευδώνυμο Πανταχού Παρών αναφέρεται σε άρθρο του *Μενίππου*, με την υπογραφή Κωνσταντινίδης, στο οποίο με αφορμή την παράσταση της *Μαρίας δε Λόρμ*[26] του Ουγκώ από το θίασο «Μένανδρο» του Ταβουλά-

[23] Μινώτος, ό.π., σ. 165.

[24] *Συλλογή ξένων δραμάτων προς χρήσιν της εθνικής ημών σκηνής*, τμ. Α' και Β', υπό Ι. Μ. Ραπτάρχου, εν Κωνσταντινουπόλει, 1861. (Στη συνέχεια η συλλογή θα αναφέρεται ως Ραπτάρχης). Σχετικά με τις πρώτες εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων δραμάτων του Ουγκώ, ας αναφερθεί ότι χρονικά έχουν προηγηθεί *Ο Άγγελος τύραννος της Παδούης* (Κωνσταντινούπολη, 1850) σε μετάφραση Γ. Α. Λαγκαδά και η *Λουκρητία Βοργία* (Σμύρνη, 1852) σε μετάφραση Ι. Ισιδωρίδου Σκυλίτση.

[25] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 1 Απρ. 1861. – Οι αναφορές στην κριτικογραφία και άλλα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής έχουν αντληθεί από το Αρχείο Τύπου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο Κρήτης και για την άδεια να χρησιμοποιήσω το τότε αδημοσίευτο ακόμα υλικό ευχαριστώ τον υπεύθυνο Θ. Χατζηπανταζή.

[26] Πρόκειται για το δράμα *Marion Delorme* (1831), η απόδοση του τίτλου του οποίου στα ελληνικά ποικίλει από *Μαριών Δελόρμ* του μεταφραστή Φ. Βουτζινά (1875) σε *Μαριώμ δε Λορμ* και άλλες εκδοχές. Η αστάθεια στους τίτλους έργων είναι χαρακτηριστική για την εποχή και γενικευμένη και γι' αυτό το λόγο στη συνέχεια θα ακολουθείται, όχι μόνο σ' αυτό το έργο αλλά και σε άλλες περιπτώσεις, ο τύπος που χρησιμο-

ρη στην Κωνσταντινούπολη, καυτηριάζεται αφενός η προτροπή προς την ανηθικότητα που εμπεριέχεται, αλλά και η επιλογή, για έναρξη μάλιστα των παραστάσεων, *«ουχί δι' έργων Ελληνικής γραφίδος, αλλά ξένων, ουδένα εχόντων εθνικόν σκοπόν, αλλά μάλλον βλάβην προξενούντων»*, τα οποία μάλιστα χαρακτηρίζονται *«οθνεία [...] και έλκη»*[27].

Πριν στραφούμε στην παρουσίαση της αντίθετης πλευράς με τις θετικές απόψεις της θεατρικής κριτικής, να ολοκληρώσουμε τις αρνητικές με το άλλο σκέλος της αντίρρησης που είναι η ηθική διαφθορά που προβάλλεται από αυτά τα δράματα, και ταυτίζεται με την έκπτωση των ηθών της γηραιάς Ευρώπης και της στροφής της προς το Μεσαίωνα. Με αφετηρία πάντοτε την αναγνώριση του προορισμού του θεάτρου να διδάσκει την κοινωνία, ομολογείται σε εντονότερους ή ηπιότερους τόνους η υστέρηση της σύγχρονης ελληνικής Σκηνής σ' αυτό το σημείο, εξαιτίας συγκεκριμένων επιλογών: *«Πολλοί καταφέρονται κατά του Θεάτρου, ως διαφθείροντος την δημοσίαν ηθικήν και εμπνέοντος τη κοινωνία αρχάς και ιδέας επιβλαβείς»* παρατηρεί αρθρογράφος, για να συνεχίσει: *«Και πραγματικώς, εάν τις λάβη υπ' όψιν την τροπήν, την οποίαν επ' εσχάτων η δύσις έδωκε εις την σκηνήν, έχουσα ως βάσιν τους της παρακμής του μεσαιώνος χρόνους, θα συνομολογήση και άκων ότι, οι κατά του θεάτρου φερόμενοι, δεν έχουσιν άδικον.»*[28]

Οξύτερος και πιο συγκεκριμένος είναι ο κριτικός του περιοδικού *Ιλισσός*, που υπογράφει με τα αρχικά Ι. Χ. Κ., για τις επιλογές του θιάσου των Σούτσα-Ταβουλάρη στο ρεπερτόριο που έδειξαν στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1870. Αφού εκθειάσει τρία ελληνικά δράματα (τη *Μερόπη* και τη *Μαρία Δοξαπατρή* του Δ. Βερναρδάκη και τον *Τελευταίο Κόμητα των Σαλώνων* του Σπ. Λάμπρου), αναφέρεται θετικά στην ωφέλεια που προσφέρουν δύο άλλα ευρωπαϊκά έργα (*Οι δύο Λοχίαι* του B. d' Aubigny και ο *Χαρτοπαίκτης* των V. Ducange και A.-M. Dinaux), τα οποία στηλιτεύουν *«τα χαμαίζηλα και ψυχοφθόρα του ανθρώπου πάθη»*, και συνεχίζει: *«αλλά τί να είπωμεν περί της Λουκρητίας Βοργίας και της Ξενοδόχου του Γολδόνη; [...] ήσαν κατάλληλα [...] όπως διδαχθώσιν από σκηνής; Είναι τάχα ανάγκη να διαφωτίσωμεν τον Ελληνικόν λαόν περί των φραγκικών ασχημιών του μεσαιώνος και του ρυπαρού της Λουκρητίας Βοργίας βίου;»*, για να καταλήξει στη σύσταση προς τους υπεύθυνους για την επιλογή, ν' ανεβάζουν μόνο δράματα που *«επαγγέλλονται την ανύψωσιν του Ελληνικού φρονήματος και την μόρφωσιν των καθ' ημάς ηθών και απορρίπτοντες παν το κακόηθες και άσκοπον.»*[29]

Ο αντίλογος από την πλευρά των υποστηρικτών αρθρώνεται συμπαγής στο θεωρητικό επίπεδο το 1861 μ' ένα κείμενο που καθώς περιορίζεται στο δραματικό έργο του Ουγκώ θα αποτελέσει, προκαταλαμβάνοντας όλη την αντίστοιχη επιχειρηματολογία, πολύ περισσότερο από το σύγγραμμα του Μινώτου όχι μόνο τη βάση αλλά την πηγή για τη θετική, αυτή τη φορά, θεατρική κριτική η οποία όμως αρχίζει να εντοπίζεται στον Τύπο σχετικά όψιμα, μόλις από τα τέλη της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για τα Προλεγόμενα του μεταφραστή Ιωάννη Ραπτάρχη στην ελληνική δίτομη έκδοση έξι δραμάτων του Βίκτορος Ουγκώ που ήδη αναφέρθηκε και στην οποία τα δράματα συνοδεύονται από μετάφραση του προλόγου της γαλλικής τους έκδοσης.

Παρ' όλο που τα δύο κείμενα (του Μινώτου και του Ραπτάρχη) είναι εντελώς διαφορε-

ποιείται στο εκάστοτε δημοσίευμα.

[27] Όπως μεταφέρεται από τον συντάκτη της εφημ. *Μώμος*, Κωνσταντινουπόλεως, 25 Οκτ. 1875.

[28] *Ευσέβεια*, Σμύρνης, 10 Οκτ. 1869.

[29] *Ιλισσός*, αρ. ΙΒ', 30 Οκτ. 1870.

τικής υφής, ο παραλληλισμός ανάμεσά τους τόσο στη γενικότερη λειτουργία ως θεωρητική βάση με ολοκληρωμένη ανάπτυξη της σχετικής επιχειρηματολογίας, όσο και σε επί μέρους σημεία είναι προφανής. Ο φοιτητής του Πανεπιστημίου Μινώτος (1845) και ο σπουδαστής του Φαναρίου Ραπτάρχης (1861) μοιράζονται, όπως όλοι οι έλληνες λόγιοι της εποχής τους εξάλλου, κατ' αρχήν την ανάγκη στήριξης στη γαλλική αυθεντία και υιοθετούν τις αντίστοιχες υπέρ ή κατά απόψεις, όπως αυτές είχαν διατυπωθεί στη Γαλλία όπου κυρίως, ως το προπύργιο της κλασικιστικής παράδοσης, δόθηκε η μάχη του Ρομαντισμού στο αισθητικό πεδίο. Πέρα από αυτό αντιμετωπίζουν και οι δύο το θέατρο θετικά, με εμφανή διαφωτιστική αφετηρία, ως σχολείο ηθικής διαπαιδαγώγησης για το έθνος και την κοινωνία και δεν παραλείπουν να ενισχύσουν αυτή την άποψη με αναφορά στο θέατρο των αρχαίων ελληνικών προγόνων. Παράλληλα ενδιαφέρονται ζωηρά για τη διαμόρφωση του νέου ελληνικού θεάτρου και θέλουν με την εργασία που παρουσιάζουν να συμβάλουν έμπρακτα στην πρόοδό του. Ας αναφερθεί τέλος και η σύμπτωση, γιατί αποτελεί τεκμήριο για τη δημοτικότητα του συγκεκριμένου έργου, ότι και οι δύο φέρνουν ως παράδειγμα από τη θεατρική πράξη μια παράσταση της *Λουκρητίας* του Ουγκώ.

Το γεγονός, πάντως, ότι ο Ραπτάρχης δεν αρκείται σε υιοθέτηση και ανάπτυξη στα ελληνικά των γαλλικών απόψεων, αλλά παραθέτει μετάφραση αυτούσιων των προλόγων της γαλλικής έκδοσης, είναι, για όποιον έχει εντρυφήσει στην εποχή, ενδεικτικό για την επιφυλακτικότητα που επικρατεί στην αντιμετώπιση του Ρομαντισμού γενικότερα, και στην προκειμένη περίπτωση της δραματουργίας του Ουγκώ πιο συγκεκριμένα, αφού ο υπέρμαχός τους (στο κάτω-κάτω κάθησε να μεταφράσει έξι έργα!) θεωρεί αναγκαίο να καλυφθεί με γαλλικά διαπιστευτήρια εγκυρότητας. Και είναι μάλιστα ακόμα πιο ενδεικτικό ότι αυτές οι προφυλάξεις ή άλλες επεξηγήσεις που παρεμβάλλει, δεν μπόρεσαν να τον προστατεύσουν από οξείες αντιδράσεις που εμπεριέχουν και προσωπικές αιχμές. Στη βιβλιοκρισία της έκδοσης που αναφέρθηκε ήδη, εκτός από τις παρατηρήσεις για την από εθνική και ηθική σκοπιά ακαταλληλότητα των δραμάτων της μετάφρασης, υπάρχει και πολεμική κατά του μεταφραστή με τη μειωτική διατύπωση ότι η μετάφραση έγινε *«υπό τινος μαθητού του Φαναρίου»*, για τον οποίο τονίζεται ότι όχι μόνο δεν παρουσιάζει κάτι *«πρωτότυπον ή πρωτοφανές εις τα προλεγόμενα»* αλλά ότι ο αναγνώστης συναντά *«αντί αφελείας, στρυφνότητα και λογοδαιδαλίαν απέραντον, πολλάκις καταντώσαν ου μόνον εις το ασαφές, αλλά και εις το ακατανόητον»*, πράγμα που δεν εκπλήττει, αφού πρόκειται για *«έργον πρωτόπειρον»*[30].

Στα δικά του Προλεγόμενα, ωστόσο, ο Ραπτάρχης φροντίζει να δείξει ότι κινείται μέσα στα κοινώς αποδεκτά πλαίσια που έχουν καθοριστεί από τον νεοελληνικό Διαφωτισμό. Δηλώνει πρώτα την προοδευτική του τοποθέτηση με γενικόλογη νύξη για την πνευματική πρόοδο που δεν πρέπει να εμποδίζεται από οπισθοδρομικές προλήψεις. Υποστηρίζει κατόπιν το θέατρο γενικά ως σχολείο ηθικής, επικρίνει τη μη αναγνώριση της κοινωνικής του ωφελιμότητας και την περιφρόνηση με την οποία θέατρο και ηθοποιοί αντιμετωπίζονται στην Ελλάδα, διασφαλιζόμενος με αναφορά στους αρχαίους προγόνους και της θέσης που είχε τότε το θέατρο και επαναλαμβάνοντας τη θεωρία για κληρονομιά του αρχαίου πνεύματος από *«τα πεφωτισμένα έθνη»*, των οποίων *«αι εξευγενισμέναι κοινωνίαι»* (τμ. Α', σ. ιβ') τιμούν και καλλιεργούν το θέατρο, σε αντίθεση με τους σημερινούς απογόνους, όπου *«δυστυχώς διεστράφη και παρεξηγήθη, ως μη ώφειλεν, η ηθική αξία του πραγματικού τούτου της κοινωνίας διδασκαλείου»* (τμ. Α', σ. ιγ').

[30] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 1 Απρ. 1861.

Πόσο σημαντικά θεωρεί αυτά τα σημεία φαίνεται από το ότι όλα (επίκληση Αρχαιότητας και πεφωτισμένων ευρωπαϊκών εθνών, καταγγελία της κατάστασης που επικρατεί στην Ελλάδα) επανέρχονται και στα Προλεγόμενα του δεύτερου τόμου[31]. Το ίδιο απαραίτητη είναι και για τους δύο τόμους τόσο η φιλολογική κατοχύρωση κάποιων μικροεπεμβάσεων και διαφοροποιήσεων της μετάφρασής του από το πρωτότυπο[32], όσο και η εξήγηση της πρωτοβουλίας του να μεταφράσει προς χρήσιν της εθνικής ημών Σκηνής δράματα από το ξένο δραματολόγιο. Αφ' ενός παραδέχεται εκφράζοντας τη λύπη του που «*δυστυχώς*» η ελληνική Σκηνή «*κλείει συνήθως την αυλαίαν της εις τα δράματα του Σοφοκλέους και του Ευριπίδου και ασπάζεται αντί των προγονικών τα ξένα*» (τμ. Α', σ. μγ'), αφετέρου όμως αναγνωρίζει, πάλι σε ομοφωνία με την πλειοψηφία των ελλήνων λογίων της εποχής, ότι «*εξ ανάγκης, εν ελλείψει ημετέρων*» (τμ. Α', σ. μβ') μεταφέρονται τα ξένα και γι' αυτό συνιστά υπομονή, εφ' όσον βεβαίως «*τα ξένα τύχωσι καλής εκλογής*» (τμ. Α', σ. μγ'). Στον δεύτερο τόμο υπερθεματίζει τονίζοντας την προσωπική του θέση ως υποστηρικτή «*παντός εθνικού και προγονικού καλού*» (τμ. Β', σ. ιε') και επαναλαμβάνοντας την εξήγηση ότι παρ' όλα αυτά παρουσιάζει ξένα δράματα, επειδή δεν υπάρχουν καλά εθνικά[33].

Στα Προλεγόμενά του, πάντως, ο Ραπτάρχης αφήνει με μεγάλη προσοχή και μόνο υπαινικτικά να διαφανούν οι δικές του μοντέρνες για την εποχή αισθητικές προτιμήσεις. Αρκείται στην ίδια την επιλογή έξι δραμάτων του Ουγκώ που αποτελεί, βεβαίως, τεκμήριο των προσωπικών αισθητικών επιλογών του, καθώς και σε ένα ενθουσιωδώς εγκωμιαστικό εργοβιογραφικό μέρος για τον συγγραφέα, που όμως δεν μπορεί να επισύρει μομφές κατά του συντάκτη, αφού στα 1861 ο Βίκτωρ Ουγκώ, έχοντας από το 1841 την αίγλη και την ακτινοβολία του μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας, είναι προ πολλού διεθνώς καταξιωμένος σε τέτοιο βαθμό που ούτε ο αρνητικά προδιατεθειμένος Μινώτος, και μάλιστα 15 χρόνια πριν, είχε καταφερθεί εναντίον του.

Οπωσδήποτε η προσωπική τοποθέτηση του Ι. Ραπτάρχη αναγνωρίζεται όταν, π.χ., καυτηριάζοντας την κακή εκλογή ξένων δραμάτων για το δραματολόγιο της ελληνικής Σκηνής, δηλώνει ότι εκδίδει τις μεταφράσεις του με «*κύριον* [...] *σκοπόν να αποδείξωμεν ότι τοιαύτην τινά εκλογήν πρέπει να κάμνωμεν*» (τμ. Α', σ. μβ'), και τονίζει στη συνέχεια προσδίδοντας θετικό πρόσημο σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ρομαντικής δραματουργίας, ότι αυτή η δραματική συλλογή «*ένεκα της μεγαλοπρεπείας και των περιέργων και εν ταυτώ τρομερών περιπετειών ων βρίθει, θέλει κοσμεί τα εθνικά ημών θέατρα*» (τμ. Α', σ.

[31] Με χρήση μάλιστα πολύ οξύτερων χαρακτηρισμών υπογραμμίζεται στα Προλεγόμενα του Β' τόμου η αντίθεση ανάμεσα στα πεφωτισμένα έθνη που τιμούν το θέατρο αναγνωρίζοντάς το ως τόπο που διαπαιδαγωγεί το λαό για να γίνει «*αληθής πολίτης*» και στα μέρη όπου η σκηνή «*αντί τιμής είνε αντικείμενον περιγέλωτος* [...], *όπου η δεισιδαιμονία* [...] *παριστά το θέατρον* [...] *ως μακελλείον της ηθικής και τόπον διαφθοράς, εκεί ούτε τέλειος και αληθής πολιτισμός υπάρχει,* [...] *ούτε εντελής και αισθηματικός πολίτης δύναται μορφωθήναι.*» (Ραπτάρχης, τμ. Β', σ. ια').

[32] Σημειώνει ότι θεώρησε απαραίτητες αυτές τις προεισαγωγικές, όπως τις αποκαλεί, παρατηρήσεις «*εις ας ηναγκάσθημεν προβήναι δίκην απολογίας, ίνα μη κατηγορηθώμεν υπό των πολυαρίθμων επικριτών και σχολιαστών εις πάσαν πράξιν, ότι αυθαιρέτως και αναρμόστως μεταλλάσσομεν και προσθέτομεν*» (τμ. Α', σ. μβ').

[33] Με την προσθήκη ότι και όσα υπάρχουν παρουσιάζουν ελλείψεις, στερούνται περίεργων περιπετειών και εξωτερικής μεγαλοπρέπειας «*περιοριζόμενα απλώς εις το ύψος του λόγου*» (τμ. Β', σ. ιε'), ενώ άλλα είναι γραμμένα σε ομοιοκατάληκτους στίχους που δεν είναι κατάλληλοι για τη σκηνική απαγγελία, όπου απαιτείται πεζός, κοντινός στην καθομιλουμένη λόγος, πράγμα που αποδεικνύεται από το ότι και τα έμμετρα δράματα του Ουγκώ ούτε στη Γαλλία είχαν την ίδια επιτυχία με τα πεζά.

μγ'). Ή όταν εκφράζει την αισιοδοξία του ότι η επερχόμενη γενεά θ' αναγνωρίσει την ηθική αξία του θεάτρου επικαλούμενος άποψη του Ουγκώ ότι τα θέατρα *«κατά τον ημέτερον συγγραφέα και αξιόλογον ποιητήν εισί κάτοπτρα εν οις αντανακλάται ολόκληρος η φύσις εν πάση αυτής τη όψει ή σημεία οπτικής εν οις το παν δύναται και είνε πρέπον ν' ανταυγάζηται υπό την μαγικήν πάντοτε επήρειαν της τέχνης και αρμονίας»* (τμ. Α', σσ. ιδ'-ιε')[34], παραθέτει δηλαδή μια άποψη που απηχεί το αντεπιχείρημα της ρομαντικής δραματουργίας κατά της μομφής από την πλευρά των Κλασικιστών ότι ο Ρομαντισμός μιμείται την φύσιν κακοξήλως απεικονίζοντας και τα κακά και ανάξια μίμησης.

Αναφορικά με τη δραματουργία του Ουγκώ ο Ραπτάρχης φροντίζει να δείξει μιαν αντικειμενικότητα με την παρατήρηση ότι μετά *«την* Μαρίαν Τυδορίδα, [...] *η αδέκαστος και απροσωπόληπτος κριτική αποφαίνεται ότι ο Βίκτωρ Ούγος φαίνεται κατώτερος και δείκνυσι σημεία τινά παρακμής της ζωηρότητος της φαντασίας του· πλην και ούτως, ουχ ήττον διαλάμπουσι τα έργα του πάντα εις τον φιλολογικόν ορίζοντα, και μέγα προσάγουσι κλέος τω εναρμονίω ποιητή και αρίστω συγχρόνως φιλολόγω»* (τμ. Α', σ. κστ').

Γενικά αρκείται να επαναλάβει ως αντικειμενικός τρίτος σχολιαστής γενικές κρίσεις για το δράμα *«οποίον το συνέλαβε και έπλασεν ο Βίκτωρ Ούγος»* (τμ. Α', σ. κζ') που αναφέρονται σε ρομαντικά στοιχεία, όπως ότι *«μετέχει εν ταυτώ της τραγωδίας και της κωμωδίας»* (ό.π.), *«είνε συνδυασμός του μεγάλου και του αληθούς»* (ό.π.), ή ότι ο συγγραφέας *«φαίνεται μιμούμενος τον Σακσπείρον»* (τμ. Α', σ. κη') και ότι θαυμάζεται *«ως διεγερτής του πάθους και παρά την θέλησιν του θεατού, και ως επιτυχώς εξυφαίνων τας τρομεράς και εν ταυτώ περιέργους περιπετείας»* (ό.π.), για να καταλήξει πως *«τα δράματά του, αναλυτικώς θεωρούμενα, περιέχουσι πάντα ηθικήν τινα διδασκαλίαν, αλήθειαν αυταπόδεικτον»*, την απόδειξη της οποίας όμως, φρονίμως ποιών, εναποθέτει στην ανάλυση άλλου *«ως θέλει αποδειχθή τούτο εν τοις εν αρχή εκάστου δράματος προλόγους του Γάλλου εκδότου, ους μεταφράσαμεν»* (ό.π.).

Μπορεί βέβαια για την ανάλυση των δραμάτων και την υπέρ της ρομαντικής δραματουργίας επιχειρηματολογία να διασφαλίζεται με την παράθεση της έγκυρης γνώμης του γάλλου εκδότη, δεν απεκδύεται όμως τελείως την ευθύνη για την προσωπική τοποθέτησή του, εξηγώντας ότι μετέφρασε αυτούς τους προλόγους, επειδή πιστεύει ότι *«καίτοι ενιαχού αφηρημένοι, πλουτούσιν όμως εις ωραίας και ανθηράς εκφράσεις, και περιέχουσιν αφθονίαν ορθών και υψηλών ιδεών πραγματευόμενοι μετά πάσης ακριβείας και αμεροληψίας περί εκάστου των δραμάτων και περιέργως πως αναλύοντες αυτά»* (τμ. Β', σ. κγ') και προσθέτοντας σε κάποια σημεία υποσημειώσεις με τις οποίες δηλώνει τη συμφωνία του με όσα διατυπώνονται στο κείμενο του προλόγου.

Εξετάζοντας συνολικά την επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται σ' αυτούς τους προλόγους, που θα δώσουν, όπως θα καταδειχτεί στη συνέχεια, και τη βάση για την αντίστοιχη επιχειρηματολογία της θεατρικής κριτικής, παρατηρείται ότι κατά πρώτο λόγο λαμβάνονται υπόψη και ουσιαστικά αντικρούονται τα επιχειρήματα της αντίπαλης παράταξης, ενώ το ενδιαφέρον εστιάζεται πρωτίστως στην αντίκρουση της κατηγορίας για ανηθικότητα. Εξαίρεται λοιπόν ο ηθικός σκοπός που υπηρετεί ο Ουγκώ με το δραματικό του έργο, η υπαγωγή τού κάθε δράματος κάτω από μια υψηλή ηθική κεντρική ιδέα, αλλά και η πρόθεση του συγγραφέα να διδάξει το λαό, ο διδακτικός στόχος που εμπεριέχεται στα παραδείγματα που παίρνει από την Ιστορία και η ηθική ωφέλεια που αποκομίζει το κοινό. Υπο-

[34] Και στα δύο παραθέματα οι υπογραμμίσεις από τη συγγραφέα.

γραμμίζεται το ενδιαφέρον του Ουγκώ για την κοινωνία, η θέληση να συμβάλει στη βελτίωσή της και στην κοινωνική πρόοδο, η υπεράσπιση των φτωχών, αδύναμων και καταπιεζόμενων, η αντιπαράθεση της αρετής και εντιμότητας του λαού με την αισχρότητα και διαφθορά της αριστοκρατίας.

Με δεδομένη πλέον τη βάση της ηθικής καταξίωσης αυτών των δραμάτων επιχειρείται κατά δεύτερο λόγο η αντίκρουση των άλλων δύο βασικών κατηγοριών εναντίον της ρομαντικής δραματουργίας, της αντικανονικότητας και της κακόζηλης μίμησης της φύσης. Για την πρώτη που αφορά κυρίως στην πρόσμιξη των ειδών, του ύφους και των συναισθημάτων, επιστρατεύεται όπως πάντα (και από τους ίδιους τους Ρομαντικούς εξάλλου) κατ' αρχήν ο Σαίξπηρ, τονίζεται επίσης η δραματική αρετή της διέγερσης των παθών του οίκτου και του ελέου από τις εσωτερικές συγκρούσεις και τους αντιφατικούς χαρακτήρες, αλλά και η διατήρηση του ενδιαφέροντος με τις τρομερές και περίεργες περιπέτειες, τις αντιπαλότητες κ.ο.κ., ενώ με όλ' αυτά προσφέρεται η διαφορετική, πάντοτε όμως ηθική, τέρψη της καρδιάς, του νου και των οφθαλμών που επιζητούν οι τρεις ομάδες του κοινού (πάθος και συγκίνηση οι γυναίκες, πνευματική ανάταση οι σκεπτόμενοι και δράση ο λαός). Όσο για την κατηγορία της μίμησης όχι μόνο της καλής φύσης αλλά και της κακής, αντιπαρατίθεται η υπηρεσία της Αλήθειας που απαιτεί αυτή τη συνολικότητα της απεικόνισης του κόσμου απ' όλες τις απόψεις και σε όλες τις πτυχές του (το καλό και το κακό, το ωραίο και το άσχημο, το αισχρό και το ηθικό, το έγκλημα και τη θυσία κ.ο.κ.). Τόσο η πρόσμιξη όλων των ειδών, τέλος, όσο και η συνολικότητα της απεικόνισης του κόσμου υπάγονται στον γενικότερο ηθικό στόχο της διδαχής, γιατί μέσα από τις αντιθέσεις και συγκρούσεις ή ακόμα και από τα αρνητικά παραδείγματα, επιδιώκεται πάντα η ηθική διαπαιδαγώγηση του κοινού.

Κατά τον γάλλο εκδότη, λοιπόν, ο *«μεγαλοφυέστατος συγγραφεύς* [...] *υπέρ πάντα άλλον γνωρίζει* [...] *ότι το δράμα* [...] *έχει εθνικήν τινα αποστολήν, αποστολήν κοινωνικήν, αποστολήν ανθρώπινον»* (*Λ*, σ. μη'[35]). Ο Ουγκώ αναγνωρίζει ως χρέος του απέναντι στο κοινό, να μην αφήσει καμιά παράσταση χωρίς *«ανεξάλειπτόν τι ηθικόν μάθημα»* (*Λ*, σσ. μη'-μθ'), το οποίο δίνει προσφέροντας ταυτόχρονα το αληθές στο πνεύμα, το ωραίον στην ψυχή και τον έρωτα στην καρδιά, ενώ διακρίνεται για την *«όλως διόλου ιδιάζουσαν τάξιν ιδεών, κατά το μάλλον και ήττον υψηλών και μεγάλων»* (*Λ*, σ. ν'). Φροντίζει πάντοτε δια της αντιπαραθέσεως ν' αναδείξει το καλό, ηθικό και ωραίο, καθώς *«εκτός της γοητευτικής διδασκαλίας ην παρέχει έκαστον των ωραίων δραμάτων του, ηξεύρει να αποδεικνύη φιλοσοφικώς πως την ωραιότητα του ηθικού καλού δια της αντιπαραθέσεως μετά του απολύτου κακού* [...], *ούτως ειπείν, επιμιξίας του καλού και ωραίου μετά του αντιθέτου κακού»* (*Λ*, σσ. ν'-να'), αναμιγνύοντας για παράδειγμα φέρετρα σε συμπόσια, νεκρώσιμες ακολουθίες και τραγούδια μέθης, την κουκούλα του μοναχού και τη μάσκα της μεταμφίεσης, ενώ σε *«ό,τι ειδεχθές και αποτρόπαιον»* παρουσιάζει, ρίπτει *«τον πέπλον παρηγόρου τινός και σεμνοπρεπούς ιδέας. Όθεν δεν παρουσιάζει επί σκηνής την Λουκρητίαν, την θηριώδη και δηλητήριον ταύτην απόγονον των Βοργιών* [...], *ειμή δίδων εις αυτήν τα σπλάγχνα φιλοστόργου μητρός»* (*Λ*, σ. να'). Το ίδιο και *«την ακόλαστον και εκδεδιητημένην Θίσβην* [...] *την πλάνητα ταύτην κόρην την συναχθείσαν εκ των αγυιών, το θύμα τούτο της ανθρωπίνης κοινωνίας, καθαγιάζει δια του ιερού και αγνού*

[35] Η υπόδειξη για τον εντοπισμό των παραθεμάτων από τον ξεχωριστό πρόλογο που προτάσσεται σε κάθε δράμα γίνεται επάνω στο κείμενο εντός παρενθέσεως, με αναγραφή σε πλάγια μορφή του αρχικού γράμματος του τίτλου του αντίστοιχου δράματος (*Λ* = *Λουκρητία Βοργία*, *Μ* = *Μαρία Τυδορίς*, *Α* = *Άγγελος Πατανίου*, *Ρ* = *Ρούι-Βλας*, *Β* = *Βυργράβοι*, *Ε* = *Ερνάνης*), το οποίο ακολουθεί ο αριθμός της σελίδας.

έρωτος [...] *και δια της αμέτρου αγάπης προς μητέρα φιλόστοργον και αγίαν γυναίκα· και κατά συνέπειαν δικαιολογείται ο λαός όπως αφήση αυτή τας αμαρτίας αυτής τας πολλάς ότι ηγάπησε πολύ!»* (*Λ*, σσ. να′-νβ′).

Όλ' αυτά και κυρίως η υπαγωγή του συνόλου κάτω από μια υψηλή ηθική κεντρική ιδέα, η οποία ρίχνει ένα εξαγνιστικό πέπλο πάνω από τις όποιες φρικαλεότητες, ασχήμιες και αμαρτίες παρουσιάζονται, οδηγούν συμπερασματικά στο ηθικό όφελος που βγαίνει από το έργο του Ουγκώ: «*Το δράμα* [...] *άπτεται πάντων, εισδύει μέχρι των μυχιαιτέρων και μάλλον αποκρύφων ριζών της κοινωνίας, χωρίς υπ' ουδενός να μολυνθή. Ρίψατε εις το παν ηθικήν τινα και συμπαθητικήν έννοιαν, και δεν μένει πλέον τίποτε διάστροφον και αποτρόπαιον.* [...] *προσηλώσατε τον Θεόν επί της αγχόνης, και θέλετε έχει τον σταυρόν.*» (*Λ*, σ. νβ′).

Η επιχειρηματολογία δεν αρκείται μόνο στην απόδειξη ότι η δραματουργία του Ουγκώ αδίκως κατηγορείται για ανηθικότητα, αλλά με εμφατική επανάληψη τονίζεται ο διδακτικός της στόχος: Τα δράματά του είναι «*διηνεκής διδασκαλία*» (*Μ*, σ. 210) για το λαό, τον οποίο διδάσκει το ηθικό μάθημα της χρηστότητας, τον διαπαιδαγωγεί και τον ωφελεί. «*Ποτέ εργαζόμενος δεν αποβάλλει από την ιδέαν του* [...] *τον λαόν τον οποίον το θέατρον εξευγενίζει, την ιστορίαν την οποίαν το θέατρον εξηγεί, την ανθρωπίνην καρδίαν την οποίαν το θέατρον διδάσκει.*» (*Μ*, ό.π.). Πρόκειται για δραματουργία που «*δίδει εις μεν τον λαόν μαθήματα φιλοσοφίας,* [...] *εις τους σκεπτικούς εξήγησίν τινα παντός φαινομένου* [...], *εις τας μυχίας πληγάς βάλσαμον, εις ένα έκαστον συμβουλήν τινα, εις όλους τέλος ένα γενικόν νόμον.*» (*Α*, σ. στ′). Η προσφορά αυτή αναγνωρίζεται και ανταμείβεται από το κοινό που πρόθυμα προστρέχει σε τέτοια διδακτικά δράματα: «*Οποίον άλλο ωραιότερον θέαμα πραγματικώς ή το βλέπειν το κοινόν* [...] *συρρέον σωρηδόν* [...] *και ιστάμενον προσεκτικόν,* [...] *είτε όταν τω διδάσκουν εις ιστορικήν τινα σκηνήν το μάθημα του παρελθόντος, είτε όταν τω παρέχουν εις παθητικόν τι δράμα το μάθημα όλων των χρόνων.*» (*Μ*, σ. 213).

Εκτός από το απώτερο αυτό ηθικό όφελος που αντλείται από τις υψηλές ιδέες και τις διδασκαλίες που περιέχονται, διαπιστώνεται και πιο άμεση κοινωνική ωφέλεια, διότι κύριο μέλημα αυτού του υψηλόφρονα συγγραφέα αποτελεί η κοινωνία και η βελτίωσή της, «*το θεραπεύειν τας κοινωνικάς ανάγκας*» (*Α*, σ. στ′). Για παράδειγμα η κοινωνική τοποθέτηση του Ουγκώ όπως φαίνεται στον *Άγγελο τύραννο Πατανΐου*, όπου θέλησε να παραστήσει με «*δύο σοβαράς και λυπηράς εικόνας, την γυναίκα εν τη κοινωνία, την γυναίκα εκτός της κοινωνίας· τουτέστιν εις δύο τύπους ζώντας, πάσας τας γυναίκας,* [...] *το παν εν εαυταίς περιλαμβανούσας, γενναίας μεν συνεχώς δυστυχείς δε πάντοτε*», για να «*υπερασπισθή την μεν κατά του δεσποτισμού, την δε κατά της γενικής περιφρονήσεως*» και να «*αποδώση το σφάλμα εις όν τινα ανήκει, δηλαδή εις τον άνδρα ισχυρόν όντα και εις τας παραλόγους πράξεις μιάς τρομεράς και εν ταυτώ εκδεδιητημένης κοινωνίας*» (*Α*, σ. γ′).

Αλλά και από τους δραματικούς χαρακτήρες εξάγει το κοινό ωφέλιμη κοινωνική διδασκαλία. Από την άποψη της ηθικής το δράμα *Ρούι-Βλας* π.χ., «*διδάσκει εις μεν το πρόσωπον του Δον Σαλουστίου τον απόλυτον εγωισμόν, την ακάματον και ανένδοτον ραδιουργίαν και δραστηριότητα· εν δε τω του Δον Καίσαρος το εναντίον, την αδιαφορίαν και απάθειαν. Εις το πρόσωπον του Ρούι-Βλας βλέπομεν το πνεύμα και το πάθος συμπιεζόμενα και καταστελλόμενα δια της κοινωνίας, εκσφενδονιζόμενα δε ακολούθως τόσον υψηλά, όσον βιαία είνε η πίεσις· τέλος εν τη βασιλίσση, την αρετήν υποσκαπτομένην υπό της ανίας.*» (*Ρ*, σ. λα′). Ενώ *Οι Βυργράβοι* παρουσιάζοντας τη διαφθορά τεσσάρων γενεών δίνουν ένα ωφέλιμο μάθημα, του οποίου η ηθική διδασκαλία είναι τέλεια, καθώς επεμβαίνουν «*δύο μεγάλαι και μυστηριώδεις δυνάμεις: η Πρόνοια και η Ειμαρμένη, η μεν επιθυμούσα να συγχωρήση η δε να τιμωρήση*» (*Β*, σ. 160), για να βγει τέλος το μέγα ηθικό συμπέρασμα, η καταστροφή «*της ολεθρίας*

Μοίρας υπό της Προνοίας, [...] *του μίσους υπό της συγχωρήσεως.»* (*Β*, σ. 162).

Δεν παραλείπεται εξάλλου να τονιστεί ταυτόχρονα και η υψηλή καλλιτεχνική αξία αυτών των διδακτικών δραμάτων που ανταποκρίνονται στην απαίτηση της Αισθητικής ότι η τέχνη «*πρέπει ενώ προτίθεται να αρέση ταυτοχρόνως και να διδάσκη*» (*Α*, σ. ζ'), καθώς συνδυάζουν περιέργεια, ενδιαφέρον, τέρψη, γέλιο, δάκρυα, όλα όσα δηλαδή υπάρχουν στη φύση. Μεταφέροντας απόψεις που διατύπωσε ο ίδιος ο Ουγκώ δίνεται χαρακτηρισμός της δραματουργίας του συγκριτικά με την προγενέστερη του Κορνήλιου, του Ρακίνα και του Βολταίρου ή του Μολιέρου και του Μπωμαρσαί, για να τονιστεί ότι συνενώνει όλες τις πτυχές τους, καθώς «*δεν προτίθεται* [...] *μίαν μόνην όψιν πραγμάτων* [...] *να εξετάση, αλλά το παν ταυτοχρόνως καθ' όλας τας επόψεις του.* [...] *το δράμα* [...] *ως παρέδωκεν ημίν ο Βίκτωρ Ούγος* [...] *ήθελεν είσθαι η ανθρωπίνη καρδία, η ανθρωπίνη κεφαλή, το ανθρώπινον πάθος* [...] *το παρελθόν αναζωογονούμενον προς όφελος του ενεστώτος* [...] *η επί σκηνής σύγκρασις παντός ό,τι υπάρχει μεμιγμένον εν τη ζωή ημών· εκεί οχλαγωγία, εδώ ερωτική τις συνδιάλεξις, και εντός μεν της ερωτικής συνδιαλέξεως μάθημα δια τον λαόν, εντός δε της στάσεως και οχλαγωγίας μία φωνή δια την καρδίαν. Ήθελεν είσθαι ο γέλως, τα δάκρυα, το καλόν, το κακόν, το υψηλόν, το χαμηλόν, η ολεθρία ειμαρμένη, η Θεία Πρόνοια* [...], *η κοινωνία, ο κόσμος, η φύσις, η ζωή*» (*Μ*, σσ. 209 ε.).

Το καθαρά ρομαντικό χαρακτηριστικό της σύγκρουσης αισθημάτων και αξιών, του συνδυασμού ετερογενών και αντίθετων στοιχείων, η ανάμιξη των δακρύων με το γέλιο, της τραγωδίας και της κωμωδίας υποδείχνεται και εκθειάζεται σε καθένα από τα δράματα που εξετάζονται. Για τον *Άγγελο* αναφέρονται, π.χ., η αρετή που ανθίσταται, τα δάκρυα που εξαγνίζουν, η μνησικακία που νικάται από την ευσπλαχνία, ο έρως από τη στοργή προς τη μητέρα, το μίσος από την αφοσίωση, το πάθος από το καθήκον. Το δράμα *Ρούι-Βλας* χαρακτηρίζεται ως «*παράδοξόν τι κράμα θλίψεως και θυμηδίας, δακρύων και γέλωτος*» (*Ρ*, σ. κζ') και υποδείχνεται ότι αυτή η ανάμιξη των παθών γίνεται κατά επιτυχή μίμηση του Σαίξπηρ, ο οποίος (σύμφωνα και με τη ρομαντική του ερμηνεία), ενώ «*μετ' αμμήτου συγκινήσεως διεγείρει το πάθος, τα δάκρυα, τον έλεον τέλος των αρχαίων Ελλήνων, αίφνης* [...] *μεταβιβάζει τον θεατήν εις θυμηδίαν απίστευτον, εις γέλωτα σύμμικτον μετά δακρύων*» (*Ρ*, ό.π.).

Η επίδραση του Σαίξπηρ καταδείχνεται και στην αρετή του δραματουργού Ουγκώ να συνδυάζει το μέγα και το αληθές, προσέχοντας «*μήπως το πιθανόν αφανισθή εν τω μεγέθει και τω μεγαλείω* [...] *ούτε πάλιν* [...] *η σμικρότης των προσώπων βλάψη το μέγεθος των ιδεών*» και παρουσιάζοντας ένα δράμα «*ταυτοχρόνως ηγεμονικόν και οικιακόν*» (*Α*, σ. ε'). Το μεγάλο και το αληθινό, οι δύο ιδιότητες του δράματος με τις οποίες διεγείρεται το πάθος και συγκινείται ο θεατής, βρίσκονται σε αντίθεση μεταξύ τους, γιατί «*πρόσκομμα του αληθούς είναι το μικρόν και του μεγάλου το ψευδές*» (*Μ*, σ. 208). Γι' αυτόν το λόγο οι νεώτεροι δραματουργοί τα χρησιμοποιούν ξεχωριστά, το μέγα ο Κορνήλιος και το αληθές ο Μολιέρος, ενώ άκρον άωτον της τέχνης είναι ο συνδυασμός τους, όπως έκαναν οι Αρχαίοι και από τους συγχρόνους ο Σαίξπηρ. Αλλά και ο Ουγκώ, που προσπαθεί πάντα για το μέγα και «*πολλάκις πράγματι*» το αναζητά και «*εν τω ευτελεστέρω*» (*Α*, σ. ν'), έχει σκοπό, μιμούμενος τον μεγάλο άγγλο δραματουργό, ν' αναδείξει «*το μέγα δια του αληθούς το αληθές δια του μεγάλου*» (*Μ*, ό.π.), καθώς στο αληθές περιλαμβάνονται οι ηθικές ιδέες και στο μέγα το αισθητικώς ωραίο.

Κυρίως όμως ο Σαίξπηρ με την αδιαμφισβήτητη εγκυρότητα της υψηλής αισθητικής του αξίας χρησιμεύει ως βασικό επιχείρημα για την υποστήριξη του νέου δραματικού είδους, του Δράματος, το οποίο υπηρετεί και ο Ουγκώ. Με εντελώς αντίθετη πλέον αισθητική θεώρηση το Δράμα ως είδος, που για τον Μινώτο αποτελούσε με την αντικανονική πρόσμιξη

των ειδών απόδειξη δραματικής κατάπτωσης, θεωρείται δραματουργική πρόοδος, γιατί συνενώνει την Τραγωδία και την Κωμωδία. Το δράμα *«δια μεν της εξεικονίσεως των παθών μετέχει της τραγωδίας, δια δε της εικόνος των χαρακτήρων μετέχει της κωμωδίας· η καθόλου δε ενότης* [...] *του δραματικού ενδιαφέροντος είνε το τρίτον συστατικόν* [...] *συσφίγγον και γονιμοποιούν τα δύο πρώτα. Ο Κορνήλιος και ο Μολιέρος θα ήσαν κεχωρισμένοι* [...] *αν μεταξύ αυτών δεν παρεντίθετο ο Σαιξπείρος,* [...] *τα δύο αντίθετα ηλεκτρικά μόρια της κωμωδίας και της τραγωδίας συναντώνται, συγχωνεύονται, και ο αποπεμπόμενος εξ αυτών ηλεκτρικός σπινθήρ είνε το δράμα.»* (*Ρ*, σ. κη').

Κατ' αυτό τον τρόπο το συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγει ο γάλλος εκδότης προλογίζοντας τους *Βυργράβους*, μπορεί να θεωρηθεί ότι ισχύει για το συνολικό δραματικό έργο του Ουγκώ: *«Ούτω λοιπόν, ιστορία, παράδοσις, μύθος, πραγματικότης, φύσις, οικογένεια, έρως, ήθη αφελή, άγριαι φυσιογνωμίαι, ηγεμόνες, στρατιώται, τυχοδιώκται* [...] *τα πάντα προσφέρονται ταυτοχρόνως εις την λαμπράν φαντασίαν του ποιητού* [...] *και ούτω προσφέρει εις τον λαόν θέαμα ωφέλιμον, τρομερόν και εκπληκτικόν, εξ εκείνων άτινα μόνη η φαντασία ενός Βίκτορος Ούγου είνε ικανή διασκευάσαι.»* (*Β*, σ. 163).

Στον πρόλογο που συνοδεύει το κάθε δράμα το ενδιαφέρον του συντάκτη είναι κατά πρώτο λόγο να εξάγει την κεντρική ιδέα που σαν σκελετός στηρίζει εσωτερικά το έργο, να φέρει στην επιφάνεια *«την υπερτάτην ταύτην και μεγίστην ιδέαν»* που το δράμα περικλείει *«όπως η σαρξ κρύπτει το οστούν»* (*Α*, σ. στ'), έτσι ώστε να φανερωθεί ο υψηλός ηθικός στόχος, η διδακτική πρόθεση του συγγραφέα και η ηθική ωφέλεια που παρέχεται στο κοινό.

«Τί εστι Λουκρητία Βοργία;» Μ' αυτή τη ρητορική ερώτηση ξεκινάει, π.χ., ο πρόλογος του πρώτου δράματος της συλλογής, για να δοθεί αμέσως η απάντηση: *«Εάν λάβωμεν την απεχθεστέραν, την μάλλον αποτρόπαιον και ευτελεστέραν ηθικήν διαστροφήν, και θέσωμεν αυτήν* [...] *εις την καρδίαν μιάς γυναικός, με όλας εκείνας τας ιδιότητας της φυσικής ωραιότητος και του βασιλικού μεγαλείου,* [...] *αναμείξωμεν δε εις όλην αυτήν την εσχάτην ηθικήν διαστροφήν αίσθημά τι αγνόν, ιερόν, όσιον,* [...] *το μητρικόν αίσθημα,* [...] *αμέσως το βδέλυγμα τούτο* [...], *το θηρίον* [...], *το ειδεχθές και αποφώλιον τούτο τέρας όπερ πριν επροξένει φρίκην και τρόμον, τώρα θέλει προξενεί οίκτον και η διεστραμμένη αύτη ψυχή* [...] *θέλει εξαγνισθή* [...] *Ούτω λοιπόν, το μητρικόν αίσθημα καθαγιάζον την διαστροφήν της ψυχής, ιδού η Λουκρητία Βοργία.»* (*Λ*, σ. μζ').

Άλλοτε η κεντρική υψηλή ιδέα ανιχνεύεται με την ανάλυση του συσχετισμού των δραματικών προσώπων και των δυνάμεων που αυτά εκπροσωπούν ή συμβολίζουν, όπως στον *Άγγελο τύραννο Παταυΐου*, όπου η καταγγελία για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία διατυπώνεται με την παρουσίαση δύο γυναικείων τύπων, την εντός και την εκτός της κοινωνίας γυναίκα, και της σχέσης τους με δύο ανδρικούς τύπους, τον σύζυγο και τον εραστή, *«τον κυριάρχην και τον προγεγραμμένον, συγκεφαλαιών εν αυτοίς δια μυρίων δευτερευουσών αναπτύξεων όλας τας τακτικάς και ατάκτους σχέσεις, τας οποίας δύναται να έχη μετά της γυναικός ο ανήρ αφ' ενός και η κοινωνία αφ' ετέρου»* (*Α*, σσ. γ'-δ'). Η αναγωγή του συμπλέγματος σ' ένα ανώτερο συμβολικό επίπεδο επιτυγχάνεται, τέλος, με την πλαισίωση από την αιώνια μορφή του δολοπλόκου, από *«τον φθονερόν, τον πανταχού παρόντα ολέθριον τούτον μάρτυρα»* (*Α*, σ. δ') και από την άλλη μεριά, *«δίκην συμβόλου»*, τον Εσταυρωμένο υποδηλώνοντας *«την προσήλωσιν όλων των ανθρωπίνων παθών όπισθεν του σωτηρίου πάθους, του σταυρού»* (*Α*, σ. ε').

Στο πρόσωπο της Μαρίας Τυδορίδος, που είναι *«βασίλισσα και εντευτού γυνή, μεγάλη ως βασίλισσα αληθής ως γυνή»* (*Μ*, σ. 209), ενσαρκώνεται αυτή η ίδια η ιδέα του μεγάλου και αληθούς, ο στόχος να αναδειχθεί *«το μέγα δια του αληθούς το αληθές δια του μεγάλου»* (*Μ*,

σ. 208). Αλλά και στο *Ρούι-Βλας* ανάμεσα στον ανδρικό συσχετισμό των δυνάμεων «*υπάρχει αγνόν τι και ακτινοβολούν πλάσμα, μία γυνή, μία βασίλισσα, δυστυχής* [...] *Είνε άγγελος και ενταυτώ γυνή· βασίλισσα ενώπιον του εγκλήματος, δεικνύεται ασθενής γυνή ενώπιον του εξαγνισμού και της εξιλεώσεως*» (*P*, σ. λ′). Κύριος όμως στόχος αυτού του δράματος είναι, όπως και στον *Ερνάνη*, ν' αναδειχτεί με την παρουσίαση δύο διαφορετικών αιώνων της ισπανικής Ιστορίας η διαφθορά «*της εξευτελισθείσης και χαυνωθείσης Καστιλιανής ευγενείας*» (*P*, σ. κθ′), απέναντι στην οποία τίθεται ο λαός, «*ο έχων μέλλον και στερούμενος παρόντος,* [...] *δούλος των αρχόντων πλην εν τη αθλιότητι* [...] *ερών της μόνης εικόνος, ήτις εν μέσω της καταρρεούσης ταύτης κοινωνίας παριστάνει δι' αυτόν την εξουσίαν* [...]. *Τον λαόν δε τούτον προσωποποιεί ο Ρούι-Βλας*» (*P*, σσ. κθ′-λ′).

Στους *Βυργράβους*[36], τέλος, παρουσιάζεται μέσα στο ιστορικό ιπποτικό μεσαιωνικό πλαίσιο και με έντονο συμβολισμό, σε τέσσερεις γενεές το έγκλημα του Κάιν (πάππος), οι άγριες ορμές του Νεμρώδ (πατέρας), οι διεστραμμένες κλίσεις του Σαρδανάπαλου (γιός) και η δυνατότητα συνδυασμού όλων αυτών μελλοντικά (εγγονός), επιτρέποντας όμως εν μέρει τον εξαγνισμό με τη μετάνοια (πάππος) και την υιική στοργή (πατέρας), ενώ στο ανώτερο επίπεδο δρουν δύο αντίρροπες δυνάμεις, η Πρόνοια και η Ειμαρμένη, τις οποίες προσωποποιούν ο Αυτοκράτορας και η «*γραία, πελιδνή και αλυσίδετος αιχμάλωτος, αγρία ως η φύσις, ατίθασος ως η εκδίκησις,* [...] *μάγισσα*» (*B*, σ. 161).

Η ανάλυση των δραματικών προσώπων όλων των δραμάτων, που είναι χαρακτήρες με πολυσύνθετη προσωπικότητα, αντικρουόμενα συναισθήματα και εσωτερικές αντιφάσεις, που διακατέχονται από μίση, πάθη, έρωτες και προβαίνουν σε στυγερά εγκλήματα και ακατονόμαστες αμαρτίες, που μετανοούν και εξαγνίζονται ή θριαμβεύουν με την κακία τους κ.ο.κ., δίνει την κατάλληλη ευκαιρία να διατυπωθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ρομαντικά γνωρίσματα και στοιχεία και να τονιστεί η αντίστοιχη διέγερση έντονων συναισθημάτων στο θεατή, συγκίνηση, οίκτος και έλεος, αποτροπιασμός και φρίκη, έκπληξη κ.ά. Η Λουκρητία, π.χ., χαρακτηρίζεται ως πρόσωπο «*όπερ η φαντασία του εδημιούργησεν, ώστε να εκπλήττη και να διδάσκη μέχρι συγκινήσεως*» (*Λ*, σ. ν′).

Κυρίως όμως κατάλληλο έδαφος για τη διάπλαση ρομαντικών χαρακτήρων προσφέρουν τα δύο ισπανικά δράματα, *Ρούι-Βλας* και *Ερνάνης*. Οι εκπρόσωποι της κασιλιανής αριστοκρατίας, Δον Σαλούστιος και Δον Καίσαρ, χαρακτηρίζονται από το υπερμέγεθες των ιδιοτήτων και την αντιθετικότητα μεταξύ τους, «*ο μεν Δον Σαλούστιος άλλος Σατάν, εωσφορική αλαζονεία, πρόσωπον υποκρύπτον καταχθόνια σχέδια ιδιοτελείας.* [§] *Ο δε Δον Καίσαρ χαρακτήρ ιπποτικός, πλην εις άκρον διεφθαρμένος*» (*P*, σ. κθ′), ενώ ο Ρούι-Βλας, ως προσωποποίηση του λαού, έχει τις ιδιότητες του ρομαντικού ατόμου, είναι «*ονειροπόλος, βαθύς, μελαγχολικός και δειλός εν αρχή της πράξεως, μέγας δε και έξοχος εν τω τέλει*» (*P*, σ. λ′). Στο πρόσωπο του Ερνάνη αντανακλάται ρομαντικότατα «*η αγρία τραχύτης του ορεινού μεμιγμένη με την έμφυτον υπερηφάνειαν του Ισπανού άρχοντος*» (*E*, σ. 278), ο Ρούι-Γόμεζ εκτός από ρομαντικές ιδιότητες, «*χαρακτήρ αυτόχρημα ιπποτικός, πάθος τι μελαγχολικόν*» έχει και «*όλην την διαφθοράν του μεσαιώνος*» (ό.π.). Επίσης ως απόλυτα ρομαντικό άτομο παρουσιάζεται και η Δόνα Σόλα στην οποία «*βλέπομεν* [...] *την νέαν Καταλανήν, απλήν, αφε-*

[36] Ένα δράμα που αναφέρεται στον ιπποτικό ευρωπαϊκό Μεσαίωνα και διακρίνεται για τον συμβολισμό του, το οποίο άργησε πολύ ν' ανέβει στην ελληνική Σκηνή, παρ' όλο που ήταν μεταφρασμένο από τον Ραπτάρχη και τυπωμένο ήδη στη συλλογή του το 1861. Κατά τον Σιδέρη τους *Βυργράβους* πρωτοανέβασε ο Δημοσθένης Αλεξιάδης στις 4 Σεπτ. 1881 χωρίς επιτυχία (βλ. Γιάννης Σιδέρης: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού*

λεστάτην, σοβαράν, διαπύρως ερώσαν πλην κρυψίνοα ως όλαι αι γυναίκες [...], *από του χαρίεντος μεταβαίνουσαν εις το υψηλόν, και εναλλάξ από του υψηλού εις το συγκινητικώτερον παθητικόν, και επισύρουσαν τόσα δάκρυα, ώστε ο θεατής χάνει πλέον την δύναμιν του χειροκροτείν»* (*Ε*, σσ. 278 ε.).

Παράλληλα γίνεται αναφορά τόσο στη διέγερση έντονων συναισθημάτων στο θεατή από όσα διαδραματίζονται πάνω στη σκηνή, το ζωηρό ενδιαφέρον και η έκπληξη που του προκαλούν οι περίεργες καταστάσεις και τα τρομερά συμβάντα, η ευχαρίστηση από την αισθητική ωραιότητα, που είναι ο ένας στόχος της Τέχνης, όσο και στην από σκηνής διδασκαλία που είναι ο άλλος της στόχος (prodesse et delectare). Ακόμα και για τα αρνητικά παραδείγματα υποδείχνεται ότι υπηρετούν διδακτικούς στόχους. Τα τέσσερα αριστοκρατικά πρόσωπα στο *Ρούι-Βλας*, π.χ., δείχνουν όλες τις παρεκτροπές *«της ισπανικής μοναρχίας του ιζ' αι.»* (*Ρ*, σ. λ'). Ακόμα περισσότερο διδακτικό είναι το αρνητικό παράδειγμα των *Βυγοράβων*, όπου ο συγγραφέας *«δίδων μορφήν εις το ηθικό μάθημα παρήξε μίαν πραγματικότητα δραματικήν και ωφέλιμην»* (*Β*, σ. 160), παρουσιάζοντας μέσα στο ιστορικό πλαίσιο του 12ου αιώνα τη διαφθορά των τεσσάρων γενεών και τη νίκη του Αυτοκράτορα Φρειδερίκου Α' του Βαρβερούσου επί των μεσαιωνικών φεουδαρχών, που στο ανώτερο επίπεδο των Ιδεών συμβολίζει τη νίκη της θείας Πρόνοιας επί της ολέθριας Μοίρας.

Γενικά καθώς πρόκειται για ιστορικά δράματα του Ρομαντισμού, υπογραμμίζεται το ηθικό μάθημα που προσφέρεται στο θεατή από την αναδρομή στην Ιστορία, την οποία ο συγγραφέας απεικονίζει ζωηρώς και λεπτομερώς συνενώνοντας τη μεγάλη Ιστορία με την οικιακή ζωή *«εν πλείστη όση αληθεία και πραγματικότητι»* (*Ρ*, σ. κθ'), επιδιώκοντας στα δράματά του να *«αναμίξη* [...] *προς εκπλήρωσιν της αναποφεύκτου ανάγκης του πνεύματος, απαιτούσης πάντοτε να αισθανώμεθα το παρελθόν εν τω παρόντι και το παρόν εν τω παρελθόντι* [...] *έν στοιχείον ιστορικόν.* [...] *Να ζωγραφίση* [...] *ολόκληρον αιώνα, ολόκληρον τοπογραφίαν, ολόκληρον πολιτισμόν, ολόκληρον λαόν.»* (*Α*, σ. ε').

Η ηθική ωφέλεια που παρέχεται στο κοινό συχνά συνδυάζεται με υπογράμμιση της δημοκρατικής (υπέρ του λαού και κατά της αριστοκρατίας των ευγενών) τοποθέτησης του συγγραφέα. Τις ίδιες δημοκρατικές ιδέες είναι προφανές ότι ασπάζεται και ο γάλλος εκδότης, ο οποίος αφενός καταφέρεται κατά της λογοκρισίας που εμποδίζει την ελευθερία του πνεύματος και της Τέχνης[37], και αφετέρου υποστηρίζει απερίφραστα ως αποτέλεσμα επαναστατικών διαδικασιών το γεγονός ότι η εποχή είναι ευνοϊκή για την Τέχνη και το κοινό ιδιαίτερα δεκτικό: *«αι επαναστάσεις* [...] *ωριμάζουσι ταχέως και ταυτοχρόνως αναπτύσσωσιν* [...] *όλα τα πνεύματα.* [...] *εν ολιγίστω χρόνω το ένστικτον των πολλών απέβη απεριόριστος φιλοκαλία· αι εις αιώνιον διαμάχην ευρισκόμεναι άθλιαι λέξεις σχολαστικισμός και ρωμαντισμός έπεσαν πλέον εις την άβυσσον του 1839».* (*Μ*, σ. 212).

Και φυσικά δεν παραλείπεται η αναφορά στη Μάχη του Ερνάνη, όπου το κοινό *«υπερασπίσθη γενναίως»* (*Ε*, σ. 279) αυτό το καθαρώς πολιτικό, όπως χαρακτηρίζεται, δράμα, το *«πλήρες προτερημάτων, συνειδήσεως και ελευθερίας»* (*Ε*, σ. 276), *«εναντίον τόσων κακεντρεχών εισηγήσεων και λογοκρισιών, διότι ο λαός είνε πάντοτε ευσυνείδητος και ελεύθε-*

Θεάτρου, Αθήνα, χ.χ., σ. 36).

[37] Αυτή την πλευρά επικροτεί ανεπιφύλακτα και ο Ραπτάρχης σε υποσημείωσή του, όπου αναφέρεται στην *«αυστηράν λογοκρισίαν ήτις πολλάκις απησχόλησε τον Βίκτορα Ούγον»* (*Ε*, σ. 275) απαγορεύοντας την παράσταση πολλών δραμάτων του και μεταφέρει την αγανακτισμένη έκρηξη του γάλλου εκδότη ο οποίος σε πρόλογο άλλου έργου καταγγέλλει την Αστυνομία που καταδυναστεύει το θέατρο ως άλλη Ιερά Εξέταση και είναι εμπόδιο στην πρόοδο του θεάτρου.

ρος» (*Ε*, σ. 279). Το δημοκρατικό φρόνημα συνδέει το συγγραφέα, τον εκδότη του, αλλά και την εκλεκτή μερίδα του κοινού που σπεύδει στις παραστάσεις και χειροκροτεί. Όχι μόνο το δράμα του Ουγκώ υπερασπίζεται το λαό, αλλά και το κοινό, ο λαός, υπερασπίζεται αυτό το δράμα.

Αλλού με αναφορά στη μεγάλη επιτυχία που σημειώνει η *Λουκρητία Βοργία*, αυτό το *«ωραίον και μεγαλοπρεπές δράμα»*, σε κάθε παράσταση της οποίας *«διεγείρονται εκάστοτε αι ζωηρότεραι ενδείξεις της ευγνωμοσύνης και των ευχαριστιών του χειροκροτούντως φιλοκάλου κοινού»*, διατυπώνεται η πεποίθηση ότι *«αι επευφημίαι και χειροκροτήσεις των επερχόμενων γενεών* [...] *θέλουσι υπερτερεί ασυγκρίτως τας του αιώνος τούτου, και* [...] *η καλαισθησία του μέλλοντος* [...] *θέλει στέψει επαξίως τας προσπαθείας του νέου και χαρίεντος ποιητού»* (*Λ*, σ. νβ′).

Ιδιαίτερα όμως υπογραμμίζεται ότι η ανταπόκριση του κόσμου οφείλεται στο ότι αυτή η δραματουργία είναι από αισθητική άποψη ωραία και από την άποψη του πάθους συγκινητική και ότι μέσα σ' αυτό *«το μεγαλοπρεπές περικάλυμμα του ύφους»* είναι ταυτόχρονα διδακτική, *«προτίθεται να αρέση ταυτοχρόνως και να διδάσκη»* (*Α*, σ. ζ′). Αυτή η αναγνώριση του κόσμου κάνει τον εκδότη να εκφράζει το θαυμασμό του *«απέναντι μιάς τόσον λαμπράς επιτυχίας* [...] *και υπερτέρας πάσης προσδοκίας»*, όταν βλέπει *«το φιλόκαλον και συμπαθητικόν κοινόν, λιλαιόμενον και επιθυμούν διακαώς να συνωθήται συχνότατα και αυθορμήτως ενώπιον τοιούτων διδακτικών δραμάτων, ων την παράστασιν εναγωνίως απεκδέχεται και μετ' ακορέστου περιεργείας απολαμβάνει»* (*Α*, σ. στ′).

Για όλους αυτούς τους λόγους μπορεί ο συντάκτης να εξάγει το συμπέρασμα που διατυπώνει στον πρόλογο της *Μαρίας Τυδορίδος*, ότι η εποχή είναι πολύ κατάλληλη για να φτιάξει κανείς θέατρο *«εθνικόν δια της ιστορίας, δημοτικόν δια της αληθείας, ανθρώπινον, φυσικόν, παγκόσμιον δια του πάθους»* (όπως δηλαδή, κατά τις απόψεις που ο ίδιος έχει υποστηρίξει στους προλόγους, κάνει ο Ουγκώ) προτρέποντας τους συγγραφείς να γράφουν γι' αυτό το θέατρο *«αφού αυτό είναι τόσον ωραίον, τόσον υψηλόν και άπειρον εν αυτώ εγκλείει τον ηθικόν σκοπόν!»* (*Μ*, σ. 213).

Η θεατρική κριτική που δεν περιορίζεται σε γενικολογη θετική μνεία της παράστασης, του έργου και των επιδόσεων του θιάσου, αλλά υπεισέρχεται και σε ερμηνεία, ανάλυση ή χαρακτηρισμό του έργου, μεταφέρει αυτούσια, τις περισσότερες φορές κατά λέξη, αποσπάσματα από τους προλόγους της γαλλικής έκδοσης των έργων και μάλιστα στη συντριπτική πλειοψηφία χωρίς να το κρύβει, όπως συνηθίζεται σε άλλες περιπτώσεις, αλλά με ρητή αναφορά στην πηγή, καθώς αυτό δίνει αφενός εγκυρότητα στις απόψεις που διατυπώνονται και αφετέρου απαλλάσσει τον έλληνα συντάκτη από την ευθύνη για το περιεχόμενο, αφού απλώς κάνει το χρέος του στην πληροφόρηση του έλληνα αναγνώστη και θεατή. Και οι δύο λόγοι αφήνουν να υπονοηθεί, πάντως, ότι υπέφωσκε μία προκατάληψη που έπρεπε να ληφθεί υπόψη.

Κατά λέξη (από καθαρή αντιγραφή ή πιστή μεταφορά έως σχετικά ελεύθερη απόδοση της επιχειρηματολογίας των προλόγων της γαλλικής έκδοσης, αλλά και όσων έχει και ο ίδιος ο Ραπτάρχης υιοθετήσει στα Προλεγόμενα των δύο τόμων του) έχουν ληφθεί κυρίως τα στοιχεία ανάλυσης και ερμηνείας του έργου, του χαρακτηρισμού των προσώπων και του συσχετισμού των δυνάμεων, ο απώτερος ηθικός στόχος και οι συγκεκριμένες υψηλές ιδέες που προβάλλει κάθε έργο. Ιδιαίτερα οι έλληνες θεατρικοί κριτικοί υπογραμμίζουν σε απόλυτη συμφωνία με το πνεύμα του γάλλου εκδότη, και μάλιστα υπερθεματίζοντας σε κάποιες περιπτώσεις, τη διδακτική ωφέλεια των έργων και τους ηθικούς στόχους που υπηρετούν.

Στη *Λουκρητία Βοργία*, το έργο με το οποίο έκανε ο Ουγκώ την πρεμιέρα του στην Ελλάδα (χειμερινή θεατρική περίοδος 1844-45, Αθήνα, θίασος Λεωνίδα Καπέλλου) και αποδείχτηκε το πιο δημοφιλές, και με μεγάλη απόσταση απ' όλα τα άλλα πιο πολυπαιγμένο του δράμα, και του οποίου και μόνο το όνομα της επώνυμης ηρωίδας παραπέμπει σε ακατονόμαστα ανήθικα όργια και εγκλήματα, τονίζεται με έμφαση το ηθικό δίδαγμα από την αντιπαράθεση του απόλυτου κακού και της αρετής, «*εν αυτή ανευρίσκομεν, ως ορθώς παρατηρεί ο Γάλλος εκδότης της Λουκρητίας, ούτινος τας σκέψεις* [...] *ακολουθώμεν, φιλοσοφικώς αποδεικνυομένην την ωραιότητα του ηθικού καλού δια της προς το απόλυτον κακόν αντιπαραθέσεως και της στενής προς αυτό συσχετίσεως*»[38]. Ακολουθεί αναφορά στη «*θηριώδη των Βοργιών οικογένειαν*» τα εγκλήματα και κακουργήματα της οποίας προκάλεσαν «*τον τρόμον εις την ανθρωπότητα*» και κινούν «*την φρίκην και την αποστροφήν*», για να υποδειχθεί ότι όμως ο Ουγκώ «*όπως αναδείξη το ηθικόν καλόν δεν παρεισάγει την ειδεχθή και αποτρόπαιον ταύτην εικόνα εν τη κατεσκληκυία αυτής γυμνότητι, αλλά ρίπτει επ' αυτής πέπλον τινά παρήγορον*», το μητρικό φίλτρο (όλα επακριβώς όπως βρίσκονται και στον πρόλογο) που την εξαγνίζει και ενώ «*ως θυγάτηρ του Βοργία και ερωμένη του Καίσαρος και Ιωάννου κινεί την φρίκην, ως μήτηρ δε του Ιενναρίου προκαλεί τον οίκτον και την συμπάθειαν του θεατού*»[39]. Κατ' αυτό τον τρόπο η ρομαντική εσωτερική αντίθεση του χαρακτήρα, η συνύπαρξη στο ίδιο άτομο του καλού και του κακού, ερμηνεύεται μονοδιάστατα ωφελιμιστικά και αμβλύνεται με την υπαγωγή στο ηθικό δίδαγμα.

Παρεμφερής μ' αυτή την κριτική για παράσταση της *Λουκρητίας* στη Σμύρνη τον Δεκέμβρη του 1872 από το θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη είναι και η κριτική για μια άλλη παράσταση του έργου την ίδια εποχή, Δεκ. 1872, στην Κωνσταντινούπολη από τον «Μένανδρο» του Διονύσιου Ταβουλάρη. Πάλι γίνεται η αντιπαραβολή της ανηθικότητας της ηρωίδας και του μητρικού φίλτρου δια του οποίου «*καθαίρονται βαθμηδόν τα ίχνη άπερ καταλείπει ο πρώην εγκληματικός και πλήρης αισχρουργημάτων βίος*». Η Λουκρητία «*αισχυνομένη ενώπιον του υιού να δηλώση το όνομά της, όνομα περιέχον πάθη μόνον και φόνους και δηλητηριάσεις και αισχρότητας, αποφασίζουσα δε να φανερώση* [...] *μόνον οπόταν αισθάνηται την ψυχήν αυτής αφιπταμένην εις ουρανούς, οίον κοινωνικόν μάθημα δια τον άνθρωπον!*»[40]

Με το ίδιο επιχείρημα, την υπηρεσία των ανώτερων στόχων ηθικής διδασκαλίας, δικαιολογούνται και οι επιλήψιμες για την αυστηρή ελληνική ηθική ερωτικές σκηνές. Ο κριτικός περιγράφει, π.χ., πολύ παραστατικά, και προφανώς εκμεταλλευόμενος και ο ίδιος το ερωτικό μοτίβο, τη σχετική σκηνή στη Β′ πράξη της *Μαρίας Τυδορίδος* ανάμεσα στη βασίλισσα και τον Φαβιανό, όπου αυτός καθισμένος κοντά στα πόδια της παίζει κιθάρα και της τραγουδά ένα παθητικό άσμα της Ανατολής κι εκείνη «*περιβάλλει αυτόν δια του ηδυπάθειαν αποπνέοντος βλέμματός της και σκιαγραφείται περιπαθές τι ερωτικόν σύμπλεγμα και διερμηνεύεται μία των ερωτικών εκμυστηριεύσεων*»[41], αλλά και την επίδραση που η σκηνή έχει στο κοινό: «*Το κοινόν τέρπεται εκ του θεάματος αυτού, η ειδυλλιακή αύτη εικών το συγκινεί και παρακολουθεί μετ' ενδιαφέροντος την ερωτικήν εκείνην συνδιάλεξιν*», για να καταλήξει όμως, «*Πλην ο Ουγκώ, δεν ευχαριστείται με την γεννωμένην συγκίνησιν, εξεγείρει την καρδίαν όπως ευχερέστερον αυτή αποδεχθή τας αληθείας, ας προτίθεται να μεταδώση εις τον λαόν.*»[42]

[38] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 2 Δεκ. 1872.

[39] Ό.π.

[40] *Κωνσταντινούπολις*, Κωνσταντινουπόλεως, 13 Δεκ. 1872.

[41] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 24 Δεκ. 1875.

[42] Ό.π.

Στην κοινωνική ωφέλεια αποβλέπουν εξάλλου και οι αρνητικοί χαρακτήρες δραματικών ηρώων του Ουγκώ. Στο *Ρούι-Βλας* για παράδειγμα (και με παραπομπή στη γνώμη του γάλλου εκδότη, η οποία αποδίδεται με τις ίδιες λέξεις), το *«δράμα υπ' άλλην ηθικωτέραν έποψιν θεωρούμενον* [...] *μας διδάσκει εν μεν τω προσώπω, του Δον Σαλουστίου τον απόλυτον εγωισμόν, την ακάματον και ανένδοτον ραδιουργίαν και δραστηριότητα· εν δε τω του Δον Καίσαρος το εναντίον, την αδιαφορίαν και απάθειαν* [...]· *τέλος εν τη βασιλίσση την αρετήν υποσκαπτομένην υπό της ανίας»*[43]. Αλλά και η αδιαφορία του Γιλβέρτη στη *Μαρία Τυδορίδα* που αρχικά μένει αμέτοχος ακολουθώντας *«το ψυχρόν και ήκιστα πολιτικόν δόγμα, τί με μέλλει»*, χρησιμεύει στον Ουγκώ ως αρνητικό παράδειγμα γι' αυτή τη στάση που *«εξαφανίζει και καταστρέφει το οικοδόμημα του κοινωνικού αλληλεγγύου»*[44].

Ακόμα και το ότι πολλές φορές ο συγγραφέας αφήνει στο τέλος ατιμώρητο το κακό, προβληματίζει τον έλληνα παρατηρητή και χρήζει θετικής ερμηνείας. Δημοσίευμα που αναφέρεται σε κριτική της πρεμιέρας στη Σμύρνη της *Μαριώμ Δελόρμ* (Δεκέμβρης 1874) αναγνωρίζει ότι *«δύο εν γένει συστήματα παρεδέχθη αείποτε η δραματική τέχνη· την δια της τιμωρίας του κακού και αμοιβής του αγαθού καταστροφήν του δράματος* [...] *ή την αντίθετον ταύτης λύσιν,* [...] *εν η το κακούργημα μένει ατιμώρητον και το δράμα καταλήγει δια του θριάμβου της κακίας αντί της αρετής»*, που είναι και το σύστημα που ακολουθεί ο Ουγκώ, *«ουχί ασκόπως εννοείται, αλλ' ίνα αφήσει εν τη καρδία του ακροατηρίου ακμαίον το μίσος κατά της αποκρύφου εστίας των μεγάλων κακουργημάτων, της αριστοκρατικής τουτέστι μερίδος, καθ' ης αμείλικτον εκήρυξεν ανέκαθεν πόλεμον»*[45].

Μια ιδιαίτερη παράμετρος της κοινωνικής ωφέλειας που παρέχουν τα δράματα του Ουγκώ και την οποία φροντίζει να επισημάνει η θετική θεατρική κριτική, έχει αφετηρία τα αδιαμφισβήτητα δημοκρατικά φρονήματα του συγγραφέα. Τονίζεται όμως περισσότερο το ηθικό έρεισμα μιας γενικότερης και γενικόλογης κοινωνικής δικαιοσύνης και υπεράσπισης των φτωχών και αδύναμων, με την αντιπαράθεση της χρηστότητας του απλού λαού προς την φαυλότητα της αριστοκρατίας και λιγότερο η επαναστατικά στρατευμένη κοινωνική τοποθέτηση του συγγραφέα, όπως αυτή υποδηλώνεται στο παράθεμα που προηγήθηκε. Η αναγνώριση της κοινωνικής διάστασης θ' αρχίσει να διαφαίνεται από τα μέσα πια της δεκαετίας του '70, αλλά και πάλι μπορεί γενικά να πει κανείς ότι η κύρια ερμηνευτική τάση της θετικής θεατρικής κριτικής είναι ν' αναδειχτεί η πλευρά της ηθικής αντιπαράθεσης των τάξεων, από την οποία ενδεχομένως συνάγεται και η κοινωνική. Η προσπάθεια άμβλυνσης, πάντως, της λαϊκής επαναστατικότητας με την προβολή της πλευράς της ηθικής είναι εμφανής και υποδηλώνει την πολιτική τοποθέτηση της πλειοψηφίας των ελλήνων σχολιαστών, που είναι σαφώς πιο συντηρητική από αυτήν του Ουγκώ.

Ακόμα και στην κριτική για την όψιμη πρεμιέρα του δράματος *Ο Βασιλεύς ευθυμεί* (Σμύρνη, Γενάρης 1873), γνωστού ήδη στο ελληνικό κοινό από τη μελοδραματική μορφή του (*Ριγκολέττο* του Βέρντι), από τους δύο ηθικούς στόχους που έχει θέσει ο συγγραφέας υποδείχνεται ότι *«ο γενικός και πάντα άνθρωπον αφορών πρώτος σκοπός του δράματος»* είναι *«να επαναφέρη το υπό της φύσεως στρεβλωθέν πλάσμα εις την υψίστην του κανονικού ανθρώπου βαθμίδα»*, ενώ ο άλλος, κοινωνικός στόχος, *«να στιγματίση αυλήν διαβόητον επί παραλυσία και ανηθικότητι»*, χαρακτηρίζεται ως *«ο δεύτερος και μερικός του σκοπός»*[46].

[43] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 13 Γεν. 1873.
[44] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 17 Δεκ. 1875.
[45] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 6 Δεκ. 1874 (με την υπογραφή Ω.).
[46] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873 (υπογρ. Ι. Ν.).

Το έργο που προσφέρεται κυρίως για διατύπωση πολιτικών απόψεων ως «*σελίς της ιστορίας της Αγγλίας*», είναι η *Μαρία Τυδορίς* (πρεμ. Σμύρνη, Δεκέμβρης 1869) που «*εξηγεί* [...] *την ιστορίαν*», χωρίς βεβαίως να παραμελεί τον ανώτερο στόχο της ηθικής διδασκαλίας, καθώς «*διδάσκει άμα την ανθρωπίνην καρδίαν*»[47]. Κατά τον κριτικό της *Προόδου* ο Ουγκώ, «*ο υπέρμαχος των δικαιωμάτων των Λαών δι' εμφαντικού παραλληλισμού της χρηστότητος του Λαού, ον εκπροσωπεί ο Γιλβέρτης και της φαυλότητος της αριστοκρατίας ην συγκεντρώνει εν τω υψίστω εν αυτή προσώπω* [= στη βασίλισσα] *αναδεικνύει τον Λαόν* [...] *την περιφρονημένην και καταπιεζομένην υπό των ατασθάλων ισχυρών κοινωνικήν ταύτην τάξιν, εις ην προσφυγούσα εύρεν άσυλον* [...] *η εκ των υψηλών κοινωνικών σφαιρών εκδιωχθείσα* [...] *αρετή και χρηστότης.*» Στη συνέχεια ο κριτικός αναπτύσσει την ιδέα της αρετής όπως παρουσιάζεται στο πρόσωπο «*του Γιλβέρτη, του εργάτου* [...], *του* [...] *τέκνου του λαού, του μόλις αποζώντος εκ των έργων του*» που χαρακτηρίζεται από αγαθότητα και ευσπλαχνία, για να φτάσει τέλος σε αληθινό μεγαλείο ψυχής: «*Ο πτωχός εργάτης ανυψούται δια του έρωτος* [...] *προδιδόμενος δε* [...] *επιδεικνύει άπαν το μεγαλείον της ψυχής του, προσφέρων εαυτόν θυσίαν* [...] *εις αντάλλαγμα της ευτυχίας της Ιωάννας.*»[48] Με μεγαλύτερη σαφήνεια διατυπώνεται η ταξική πλευρά της αντιπαράθεσης από άλλον κριτικό που σημειώνει για τον Γιλβέρτη: «*τον Γιλβέρτην, τον άνθρωπον του λαού, τον τίμιον αλλ' ασημότατον εργάτην Γιλβέρτην,* [...] *δια του οποίου ο ποιητής μας παριστάνει την υπόκωφον και ακατάπαυστον πάλην του λαού κατά της τυραννίας των αρχόντων, την περιφρονουμένην τιμιότητα του εργάτου προς την υπερφίαλον αλαζονείαν και διαφθοράν του δεσπότου.*»[49]

Η φροντίδα άμβλυνσης, πάντως, της ταξικής αντιπαλότητας γίνεται πολύ φανερή με την υπογράμμιση και στα δύο δημοσιεύματα που αναφέρθηκαν της γυναικείας ιδιότητας της ηρωίδας, που δίνει την εξήγηση για τις αδυναμίες της ως βασίλισσας. Ο συγγραφέας παρουσιάζει «*την Μαρίαν, βασίλισσαν άμα και γυναίκα· μεγαλοπρεπή μεν και αγέρωχον ηγεμονίδα, πλην άμα και αληθή γυναίκα, χαρακτήρα ασταθή και παλίμβουλον, καρδίαν ευμετάβολον*», η ηρωίδα είναι «*η αγέρωχος και αλαζών ηγεμονίς και η τρωθείσα την καρδίαν ζηλότυπος ερωμένη*» και ενώ η «*βασίλισσα δεν συγκαλύπτει την γυναίκα, η γυνή όμως λησμονεί πολλάκις την βασίλισσαν.*»[50] Ακόμη πιο επιηκής είναι ο δεύτερος κριτικός τονίζοντας μόνο το ευμετάβολο στοιχείο της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας, χωρίς να της απαρνηθεί εντελώς την ηθική: «*Η γυνή παρά τω Ουγώ είναι η βασιλική χλαμύδα και στέμμα περιβεβλημένη Μαρία* [...], *ήτις εν ω αποτροπιάζεται τον αισχρόν και άπιστον του ευνοουμένου έρωτα και απωθεί αυτόν μέχρι της λαμητόμου, ζητεί αφ' ετέρου κρυφίως να τον σώση έπειτα, και θρηνεί ως δυστυχίαν της το ότι δεν ηδυνήθη να πράξη τούτο.*»[51]

Εκτός από τον απλό εργάτη Γιλβέρτη, που ως αμιγής εκπρόσωπος του λαού αντιπαραθέτει την εντιμότητα, την ηθική συμπεριφορά, τα χρηστά ήθη και το ψυχικό μεγαλείο της αυτοθυσίας, υπάρχουν και ηρωικότερες μορφές όπως ο Ρούι-Βλας κυρίως, αλλά και ο Ερνάνης, για τη δραματική προσωποποίηση του λαού και η παρουσίασή τους από τις στήλες της θεατρικής κριτικής αφήνει να διαφανεί η βασική πολιτική τοποθέτηση των ίδιων των ελλήνων σχολιαστών, που όπως αναφέρθηκε είναι διαφορετική από αυτήν του Ουγκώ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εκτενές, σε δύο συνέχειες, άρθρο εφημερίδας το οποίο αναφέρεται ταυτόχρονα στο *Ρούι-Βλας* και τη *Μαρία Τυδορίδα*, που ανέβασε στη Σμύρνη τον Δε-

[47] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 14 Νοέμ. 1872.

[48] Ό.π.

[49] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 18/30 Δεκ. 1873 (υπογρ. Γ. Δ. Ξ.).

[50] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 14 Νοέμ. 1872.

[51] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 18/30 Δεκ. 1873.

κέμβρη του 1875 ο θίασος του Δημοσθένη Αλεξιάδη, με διαφορά ούτε δέκα ημερών ανάμεσα στις δύο παραστάσεις (4 και 13 Δεκ. 1875 αντίστοιχα).

Πρώτα γίνεται η απαραίτητη αντιδιαστολή ανάμεσα στη χρηστότητα του λαού από τη μια μεριά και τη φαυλότητα αριστοκρατίας και αυλής από την άλλη, με αναφορά των αμαρτημάτων που εκπροσωπούν τόσο οι Δον Σαλούστιος και Δον Καίσαρ, όσο και μάλιστα με πολύ αδρότερες περιγραφές η Μαρία και ο ευνοούμενός της Φαβιανός, αυτός ως αδίστακτος τυχοδιώκτης που για χρηματικό όφελος δεν διστάζει ν' αποπλανήσει και ν' ατιμάσει μια κόρη, εκείνη ως *«γυνή περικλείουσα εν εαυτή καρδίαν εμπαθή, κλυδωνιζομένην εν τη θαλάσση των παθών και των συνηνωμένων ακολασιών,* [...] *μετατρέπουσα το ανάκτορον αυτής εις κονίστραν οργίων»* και για την οποία μέσα στο έργο ο Σίνων Ρινάρδος, πανίσχυρος απεσταλμένος του αυτοκράτορα της Γερμανίας *«ένας τετραπερασμένος και πανουργότατος άνθρωπος»* που *«γνωρίζει όσα συμβαίνουν και τίποτε δεν διαφεύγει την οξυδέρκειάν του»*, θα διατυπώσει το αποφθεγματικό: *«όταν μία γυνή κάθηται επί του θρόνου* [...] *βασιλεύει η ιδιοτροπία και τότε η πολιτική δεν είναι πράγμα βαίνον με υπολογισμούς, αλλά κατά τύχην»*[52] (πρ. Α', σκ. α'). Όμως *«ύπερθεν όλων των αθλιοτήτων, των αντιπαλαιουσών προς το αγαθόν και το καλόν, πλανάται και διαθέει έξοχόν τι και μέγα, ο Λαός.* [...] *Εν αμφοτέροις τοις δράμασι τούτοις του Ουγκώ υπεράνω της ματαιοσχόλου ευγενείας διοράται κινούμενον εν τη σκιά πράγμα τι μέγα πλην σκοτεινόν και άγνωστον, είνε δε τούτο ο Λαός· ο λαός αυτός εν μεν τω Ρουί-Βλας έχει μεν μέλλον, πλην στερείται παρόντος, είνε ορφανός και πτωχός, πλην νουνεχής και ισχυρός, ετέθη πολύ χαμηλά και επιποθεί τα υψηλά* [...]· *εν τη Μαρία Τυδώρ ο λαός ούτος εμφανίζεται* [...] *ήσυχος το κατ' αρχάς* [...] *δεν ενδιαφέρεται* [...], *δεν ενδιατρίβει εις την εξέλεγξιν των πράξεων των αρχόντων του»*[53], και αντιδρά μόνον όταν πλήγεται προσωπικά.

Χαρακτηριστική όμως για τις αντιλήψεις του κριτικού που αναλύει αυτόν το συσχετισμό των δυνάμεων μέσα στο πλαίσιο του δράματος είναι η πολιτική ερμηνεία αυτής της αντίδρασης. Ο Γιλβέρτης έξαλλος εξ οργής, προσφέρει *«την ζωήν του ως αντάλλαγμα εκδικήσεως»*[54], αλλά και η Μαρία *«ζητεί εκδίκησιν αντί πάσης θυσίας»*[55]. Τότε *«η βασίλισσα απόλυσι την λαμπρότητα, ην παρέχει αυτή το μεγαλείον και ο θρόνος και φαίνεται αληθής γυνή, γυνή ζηλότυπος, παραφερομένη εκ του πάθους τής εκδικήσεως· ο λαός λαμβάνει γιγαντιαίας διαστάσεις, η γενναιότης των αισθημάτων ανυψοί αυτόν και επισκιάζει την ωχριώσαν του θρόνου λάμψιν»*, και καθώς *«βασιλεία και λαός ίστανται αντιμέτωποι, η ταυτότης του εχθρού τους συνενοί και η συνθηκολόγησις γίνεται»*[56]. Πραγματικά αυτή η πολιτική συμμαχία ανάμεσα στη Βασιλεία και το Λαό, την οποία ο αρθρογράφος εδώ υπαινίσσεται, έχει γίνει στην ιστορία της Ευρώπης κατά τη μεταλλαγή του πολιτικού συστήματος από τη Φεουδαρχία στη Μοναρχία τον 16ο και 17ο αι., στο τελευταίο τέταρτο του 19ου όμως είναι εντελώς παρωχημένη πλέον και η θετική αναφορά της αποτελεί δείγμα μιας γενικότερης συντηρητικής πολιτικής ιδεολογίας.

Ένα άλλο σημείο που διακρίνεται μια ιδιομορφία, χαρακτηριστική για τη γενική εικόνα που δίνει η θεατρική κριτική, είναι η αντιμετώπιση των έργων του Ουγκώ ως δραμάτων του Ρομαντισμού. Με εξαίρεση ουσιαστικά μία θεατρική κριτική της *Μαρίας Τυδορίδος* που υπογράφει ο Μηνάς Χαμουδόπουλος[57], η αναφορά στα ρομαντικά στοιχεία των δραμάτων

[52] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 17 Δεκ. 1875.
[53] Ό.π.
[54] Ό.π.
[55] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 24 Δεκ. 1875.
[56] Ό.π.
[57] *Ευσέβεια*, Σμύρνης, 26 Δεκ. 1869.

γίνεται έμμεσα μέσα από τους χαρακτηρισμούς των προσώπων και των συγκρούσεων των εκ διαμέτρου αντίθετων χαρακτήρων, την περιγραφή των αντικρουόμενων συναισθημάτων ή μεταπτώσεων και τη συγκίνηση και άλλα έντονα πάθη που διεγείρονται στον θεατή, που όλα βασικά αποτελούν και επανάληψη των αντίστοιχων παρατηρήσεων του γάλλου εκδότη.

Σε ανάλυση της *Λουκρητίας*, π.χ., και μέσα από την προσπάθεια ν' αναδειχτεί ο ανώτερος ηθικός στόχος του δράματος, γίνεται ταυτόχρονα φανερή και η χαρακτηριστικά ρομαντική εσωτερική αντίθεση της ηρωίδας, η σύγκρουση δηλαδή του εγκληματικού της χαρακτήρα με το μεγάλο και ιερό αίσθημα της μητέρας, που αναφέρθηκε πιο πριν[58]. Αλλά και τα συγκρουόμενα και αντιφατικά συναισθήματα που καθιστούν *«ακανθώδες»* το μέρος τού κυριότερου δραματικού προσώπου, του Τριπουλέ, υπογραμμίζονται σε άλλη κριτική για την πρεμιέρα του έργου *Ο Βασιλεύς ευθυμεί* (Σμύρνη, Γενάρης 1873), με ταυτόχρονη επαινετική μνεία του θιασάρχη Δημοσθένη Αλεξιάδη, ο οποίος *«διεξήλθε λίαν επιτυχώς το ακανθώδες τούτο μέρος το εν αυτώ μόνω συγκεντρούν και τον σαρκασμόν, και το φίλτρον και την εκδίκησιν.»*[59]

Άλλος κριτικός που δηλώνει ρητά ότι είναι λάτρης του μεγάλου ποιητού και ότι έχει πολύ μελετήσει τον *Ερνάνη*, *«το ωραιότερον τούτο των δραματικών έργων του»*, αφιερώνει εκτενέστατη και λεπτομερέστατη κριτική της παράστασής του από το θίασο «Σοφοκλή» του Σοφ. Καρύδη (Αθήνα, Δεκέμβρης 1867), που δημοσιεύεται σε συνέχειες σε τρία τεύχη του περιοδικού *Τραμπούκος*[60]. Στην κριτική που επικεντρώνεται στην ανάλυση των δραματικών χαρακτήρων και την απόδοσή τους από τους έλληνες ηθοποιούς, αναφέρεται για τον Ερνάνη ότι *«είναι η προσωποποίησις του ακράτου ιπποτισμού, όστις μόνον προ του Θεού και της γυναικός εκάμπτετο»*, με τη συμπλήρωση όμως, που εκφράζει επιφυλάξεις για την υπόκριση του Διονύσιου Ταβουλάρη, *«αλλά δεν είναι και άγριός τις ορεσίβιος μαινόμενος και κραυγάζων· τουναντίον, πανταχού του δράματος υπολανθάνει εις τους λόγους και τας πράξεις του Ερνάνη μελαγχολία τις και απογοήτευσις, φανερώς δε αείποτε υπερτάτη υψηλοφροσύνη»*[61].

Το ρομαντικό στοιχείο της ανάμιξης αντίθετων ιδιοτήτων, χαρακτηριστικών και συναισθημάτων τόσο στο έργο, όσο και στο πρωταγωνιστικό πρόσωπο διαπιστώνονται στο εκ *«των λαμπροτέρων αναντιρρήτως έργον του Ουγκώ»*, το *Ρούι-Βλας*, που όπως αναφέρθηκε αποτελεί *«παράδοξόν τι κράμα θλίψεως και θυμηδίας»*[62]. Ο ίδιος ο Ρούι-Βλας συγκεντρώνει όλα τα ρομαντικά χαρακτηριστικά, είναι *«ονειροπόλος, βαθύς, μελαγχολικός* [...] *μέγας δε και έξοχος εν τω τέλει»*, ενώ η βασίλισσα *«αγνόν τι και ακτινοβολούν πλάσμα,* [...] *δυστυχής ως γυνή* [...]*, δυστυχής ως βασίλισσα* [...]*. Είνε άγγελος και εν ταυτώ γυνή»*[63]. Αλλά και η σύγκρουση διαφορετικών συναισθημάτων που εκφράζονται από διαφορετικά πρόσωπα, αποτελεί κορύφωση της δραματικής τεχνικής του συγγραφέα της *Μαρίας Τυδορίδος*: *«Τεχνικώτατα δε πλέκων το δράμα* [...]*, τεχνικήν και μάλα ωραίαν φέρει και την λύσιν, καθ' ην η αβεβαιότης, η αμηχανία, τα συγκρουόμενα αισθήματα καταντώσιν εις την αξιοθαύμαστον εκείνην αντιπαράθεσιν δύω γυναικών, εκ των οποίων η μεν, βασίλισσα, ρηγνύει κραυγήν αγωνίας δια την απώλειαν του έρωτος, η δε, νεάνις απροστάτευτος, αγαλιά και χαίρει εν τη προσδοκία ευτυχούς υμεναίου.»*[64]

[58] Πρβλ. *Πρόοδος*, Σμύρνης, 2 Δεκ. 1872.

[59] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873 (υπογρ. Ι. Ν.).

[60] Πρβλ. *Τραμπούκος*, αρ. 54, 57, 59 (20 Δεκ. 1867, 1 και 13 Γεν. 1868 αντίστοιχα).

[61] *Τραμπούκος*, 20 Δεκ. 1867.

[62] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 13 Γεν. 1873.

[63] Ό.π.

[64] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 18/30 Δεκ. 1873 (υπογρ. Γ. Δ. Ξ.).

Αναφορά γίνεται και στον έντονο συναισθηματισμό, που αποτελεί ιδιάζον χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού, όταν για τον *Άγγελο τύρανο του Παταυΐου*, σημειώνεται με επίκληση έστω του γάλλου εκδότη, ότι «*Σκοπός του Ουγγώ εν τω δράματι τούτω ην* [...] *να παρουσιάση εις πράξιν τινα πηγάζουσαν εξ ολοκλήρου εκ της καρδίας, δύο σοβαράς και λυπηράς εικόνας*»[65]. Αλλά και το άλλο χαρακτηριστικό, η σφαιρική και συνολική απεικόνιση που επιχειρείται στο ρομαντικό δράμα διατυπώνεται επίσης από τη θεατρική κριτική, αν και σε όψιμο στάδιο και με τη διπλή κάλυψη της αναγωγής στις απόψεις του ίδιου του συγγραφέα και της παραπομπής στον γάλλο εκδότη των έργων του. Όπως σημειώνει κριτικός, αναφερόμενος στη *Μαρία Τυδορίδα* και το *Ρούι-Βλας*, «*Ο ποιητής των δραμάτων αυτών εξεφράσθη άλλοτε πώς αισθάνεται το δράμα και πώς εννοεί αυτό· δεν επιθυμεί να εξετάση μίαν μόνην όψιν πραγμάτων* [...], *αλλ' επιδιώκει το παν ταυτοχρόνως και καθ' όλας τας επόψεις του. Ως παρατηρεί ο Γάλλος εκδότης* [...], *το δράμα* [...] *ως παρέδωκεν ημίν ο Βίκτωρ Ουγκώ, το δράμα αυτό ήθελεν είσθαι η ανθρώπινος καρδία, η ανθρώπινος κεφαλή, το ανθρώπινον πάθος, η ανθρώπινος θέλησις· το παρελθόν αναζωογονούμενον προς όφελος του ενεστώτος, η ιστορία του παρελθόντος και η της συγχρόνου εποχής, η επί σκηνής σύγκρασις παντός ό,τι υπάρχει μεμιγμένον εν τη ζωή ημών·* [...] *Το δράμα αυτό ήθελεν είσθαι ο γέλως, τα δάκρυα, το καλόν, το κακόν, το υψηλόν, το χαμηλόν, η ολεθρία ειμαρμένη, η Θεία Πρόνοια, το πνεύμα, η τύχη,* [...] *ο κόσμος, η φύσις, η ζωή*»[66].

Ενώ όλες αυτές οι απόψεις αναφέρονται σε ρομαντικά στοιχεία, χωρίς όμως να κατονομάζουν τον Ρομαντισμό, εντοπίζεται, όπως αναφέρθηκε, και μία εξαίρεση. Ο Μηνάς Χαμουδόπουλος που υπογράφει το κείμενο είναι ο τακτικός θεατρικός κριτικός της εφημερίδας της Σμύρνης *Ευσέβεια* και έχει δημοσιεύσει και άλλες κριτικές στη στήλη του, όπου παίρνει θέση υπέρ του μοντέρνου ευρωπαϊκού δράματος. Η αξιομνημόνευτη κριτική, η οποία είναι η πρώτη χρονικά θετική κριτική που εντοπίστηκε, δημοσιευμένη μάλιστα πολύ νωρίς, στην εκπνοή ακόμη της δεκαετίας του '60, αναφέρεται στην πρώτη γνωστή ελληνική παράσταση της *Μαρίας Τυδορίδος*, που δόθηκε στη Σμύρνη στις 20 του Δεκέμβρη του 1869, και εισάγεται με ένα θερμότατο πρόλογο για τον Ουγκώ, που και μόνο το όνομά του προκαλεί θαυμασμό και λατρεία, για να εξαρθεί στη συνέχεια η φιλολογική προσφορά του, με σαφές προ-ρομαντικό πρόσημο: «*Πρώτος ο Ουγκώ, καταλιπών την πεπατημένην των κλασικών οδόν, επελήφθη θαρραλέως του ρωμαντικού λεγομένου είδους, και ακολουθών τα ίχνη του Διός Σαιξπείρου, εκαινοτόμησε σπουδαίως εν τω δράματι· και ναι μεν τα έργα του δεν φέρουσι πλήρη εθνικόν τύπον, αλλά δια του συνδυασμού του μεγάλου και του αληθούς* [...] *εχάραξεν εν τη Γαλλική ποιήσει νέαν οδόν εις το δραματικόν αυτής είδος*»[67]. Στο ζήτημα του εθνικού δραματικού τύπου ο αρθρογράφος απηχεί τις απόψεις των Ρομαντικών και διαχωρίζει το δράμα των Ιταλών και Γάλλων (με ονομαστική αναφορά των Αλφιέρη, Κορνήλιου και Ρακίνα), που τα δράματά τους «*φέρουσι τον τύπον του οθνείου και ξενικού*» και είναι επιτυχής «*έστιν ότε απομίμησις των έργων της κλασικής αρχαιότητος*», καθώς ακολουθούν το παράδειγμα «*της περί τας ποιητικάς ιδέας και τα δραματικά επεισόδια αφνειάς αρχαιότητος αλλ' ουδαμώς ανευρίσκει τίς εν αυτοίς τον εθνικόν χαρακτήρα*»[68].

Η θετική θεατρική κριτική, που τόσο εντυπωσιακά κάνει την εμφάνισή της με το άρθρο αυτό του Μηνά Χαμουδόπουλου, στο οποίο προκαταλαμβάνοντας αναπτύσσονται όλες οι

[65] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 16 Δεκ. 1872.
[66] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 17 Δεκ. 1875.
[67] *Ευσέβεια*, Σμύρνης, 26 Δεκ. 1869.
[68] Ό.π.

πτυχές, τόσο ο ένθερμος θαυμασμός για τον Ουγκώ, όσο και η από ευνοϊκή σκοπιά παρουσίαση του Ρομαντισμού, αλλά και του συγκεκριμένου έργου και της παράστασής του, θα είναι έκτοτε και με συνεχώς ενισχυόμενη παρουσία, εκείνη που δίνει τον τόνο στα δημοσιεύματα του Τύπου. Στη μετατόπιση αυτή συμβάλλει, βέβαια, ότι στο τελευταίο τέταρτο πια του 19ου αι. έχει κοπάσει η έντονη διαμάχη για το Ρομαντισμό, καθώς η καθιέρωσή του τον τοποθετεί στο θεατρικό κατεστημένο, ενώ τα επιγονικά του κατάλοιπα αποτελούν στόχο αντίδρασης νεώτερων ρευμάτων και τάσεων. Και μπορεί στην Ελλάδα να συνεχίζεται η καθυστέρηση στην πρόσληψη των ευρωπαϊκών εξελίξεων, αποτέλεσμα της οποίας υπήρξε ότι η αισθητική αντιπαράθεση με το Ρομαντισμό γίνεται στα μέσα του 19ου αι., ωστόσο η Ελλάδα ακολουθεί την Ευρώπη με όλο και ταχύτερους ρυθμούς και η χρονική απόσταση στην πρόσληψη του νέου συνεχώς μειώνεται όλο και περισσότερο.

Από την άλλη μεριά συμβάλλει και το ότι έχει παγιωθεί και η κατάσταση στα θεατρικά πράγματα της χώρας. Το σκάνδαλο της κρατικής επιχορήγησης ξένων θιάσων έχει σταματήσει, οι ελληνικοί θίασοι έχουν καθιερωθεί, καταξιωμένοι θιασάρχες και μεγάλοι έλληνες πρωταγωνιστές είναι αυτοί που κυριαρχούν στη θεατρική ζωή. Δεν απασχολεί πια, λοιπόν, έντονα η αναγέννηση του εθνικού θεάτρου και κατά συνέπεια ούτε η διχογνωμία για το ποιά έργα είναι κατάλληλα και ποιά όχι αποτελεί απαραίτητο σημείο αναφοράς. Παράλληλα και τα δράματα του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, και ανάμεσά τους στην πρώτη και με διαφορά θέση τα έργα του Ουγκώ, έχουν από την πλευρά τους, παρά τις αντιδράσεις και την πολεμική, διατηρηθεί όλο αυτό το διάστημα στην προτίμηση τόσο του κοινού (όπως αποδείχνουν οι συχνές τους επαναλήψεις που έχουν αφήσει το ίχνος τους στον Τύπο της εποχής), όσο και των θιάσων εξαιτίας αυτής της εμπορικότητάς τους, αλλά και των δημοφιλών πρωταγωνιστών που γοητεύονταν από τους μεγάλους ρόλους.

Η γενική αυτή τάση δεν μπορούσε, φυσικά, ν' αφήσει ανεπηρέαστη τη θεατρική κριτική. Διακρίνονται λοιπόν κατ' αρχήν τοποθετήσεις που επιχειρούν να δώσουν μιαν εξήγηση στο φαινόμενο της μεγάλης επιτυχίας των ρομαντικών δραμάτων στην ελληνική Σκηνή και μάλιστα να προτιμώνται αυτά από εκείνα που ακολουθούν την κλασική μορφή. Σε κριτική που αναφέρεται στο δράμα του Σπυρίδωνος Βασιλειάδου *Καλλέργαι*, σημειώνεται: *«Η σχολή του Ρωμαντισμού μη ηκολούθησεν ο κ. Βασιλειάδης εν τοις Καλλέργαις είναι επίπονος, πλην φυσική εις τον νέον Έλληνα ον επί μάλλον εκπλήττει το δράμα του Σαίξπηρ και Ούγου ή το επιμεμελημένον του Ρακίνα ή Αλφιέρη.»*[69]

Η εξήγηση με τη φυσική ροπή του νέου Έλληνα προς το ρομαντικό δράμα κατά τους σχολιαστές ενισχύεται και από το έλλειμμα αισθητικής παιδείας που τον χαρακτηρίζει. Ακόμα και στα 1885, πράγμα που φανερώνει πόσο εδραιωμένη ήταν αυτή η άποψη, που προϋποθέτει ως αυτονόητη την ανωτερότητα της κλασικιστικής μορφής, και σε κριτική που αφορά παράσταση του *Άμλετ* στην Αλεξάνδρεια, γράφεται χαρακτηριστικά ότι στην ερμηνεία *«των Σαιξπηρείων προσώπων και χαρακτήρων, βοηθεί τους έλληνας ηθοποιούς και αυτός ο βαθμός της εθνικής αναπτύξεως υπό φιλολογικήν έποψιν»*, καθώς *«ο νεώτερος Ελληνισμός δεν ανήλθεν έτι εις την αιθρίαν της κλασσικής καθαρότητος. Αποδυόμενος τον Μεσαίωνα δυσκόλως και κατ' ολίγον, εννοεί και αγαπά έτι τα προϊόντα της πολυτελούς εσπερίας μούσης άτινα εκπληρούσι τανύν τας πνευματικάς του ανάγκας ρωμαντικάς ούσας μάλλον ή κλασσικάς.»*[70]

[69] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 25 Φλεβ. 1870 (ανταπόκριση από Αθήνα, υπογρ. Θησεύς).

[70] *Τηλέγραφος*, Αλεξανδρείας, 15/27 Δεκ. 1885.

Αλλά και η μομφή για την ανωριμότητα του κοινού στην οποία υπολανθάνει, ακόμα και αν δεν διατυπώνεται ρητά, η μέχρι και σήμερα αυτονόητη επίσης πτυχή ότι έλκεται από τις σκανδαλιστικές σκηνές, αποτελεί σημείο τριβής πλέον για την κριτική στα μέσα της δεκαετίας του '70. Όταν για την πρώτη γνωστή ελληνική παράσταση της *Μαριώμ Δελόρμ* (Σμύρνη, θίασος «Μένανδρος», Νοέμ. 1874)[71] σημειώνεται ότι *«διαφεύγει τον ακροατήν ο κύριος του ποιητού σκοπός και εφελκύσουσι την προσοχήν του αι δευτερεύουσαι περιπέτειαι, αίτινες διαστρεβλούσι την αισθητικότητα και ηθικότητα κοινού οίον το ημέτερον»*[72], θα βρεθεί κριτικός που θ' αντικρούσει, υπερμυνόμενος της ωριμότητας του κοινού: *«Φρονούντες άλλως τε* [...] *το κοινόν το συχνάζον το θέατρον* [...] *αρκούντως ανεπτυγμένον, όπως την αρμοδίαν προσοχήν δίδον εις σκανδαλώδεις τινάς αναποφεύκτους όμως δυστυχώς περιόδους προς την καθόλου ενότητα του δράματος, αποβλέψη εις τον κύριον του συγγραφέως σκοπόν και δρέψη ότι ηθικήν ωφέλειαν ο διάσημος ποιητής ηννόησε να φυτεύση εν αυτώ.»*[73]

Σε γενικές γραμμές μπορεί να πει κανείς ότι από τις αρχές της δεκαετίας του '70 διαπιστώνεται η βαθμιαία επικράτηση της αντιμετώπισης των ρομαντικών δραμάτων του Ουγκώ και του Δουμά ως αριστουργημάτων αναγνωρισμένης λογοτεχνικής αξίας[74], και η θεατρική κριτική διαχωρίζοντάς τα από τα δραματικά προϊόντα της παραφιλολογίας περιορίζει την πολεμική της στα μυθιστορηματικά και περιπετειώδη δράματα που κυρίως έχουν κατακλύσει την ελληνική Σκηνή της εποχής. Ο θεατρικός κριτικός της *Προόδου*, π.χ., δηλώνει απερίφραστα *«περί δε του "Γιού της Νυκτός"* [του Β. Σεξούρ] *απέχομεν του να διαλάβωμεν»*[75], και ασχολείται μόνο με τον *Άγγελο τύραννο Παταυΐου* του Ουγκώ και τη *Νύμφη της Μεσσήνης* του Σίλλερ. Στο ίδιο πνεύμα αντικρούει άλλος αρθρογράφος επικρίσεις για την επιλογή της *Μαρίας δε Λόρμ* υποστηρίζοντας την παράσταση δραμάτων *«των διασημοτέρων συγγραφέων του κόσμου Σαίξπηρ, Σχίλλερ και Βίκτωρος Ουγκώ»*[76].

Ολοκληρώνεται έτσι σιγά σιγά η εξέλιξη της αντιμετώπισης των δραμάτων του Ουγκώ με την υποχώρηση της άρνησης και των αναστολών σε μια ανοιχτή πια υποστήριξη. Η θεατρική κριτική δεν διστάζει να διατυπώσει ανεπιφύλακτα πλέον τη σύμφωνη γνώμη της, να εκθειάσει την αιώνια αξία των έργων και να εκφράσει την προτροπή προς τους θιάσους να επαναλάβουν την παράσταση. Η *Μαρία Τυδορίς*, π.χ., χαρακτηρίζεται ως έργο *«μεστόν και δραματικής και σκηνικής χάριτος»*, που *«είναι εκ των αιωνίων εκείνων έργων άτινα αιωνίως θα* [...] *τέρπωσι»* και γι' *αυτό «Αδιστάκτως παροτρύνομεν την διεύθυνσιν να επαναλάβη το δράμα»*[77], ενώ άλλος θεατρικός κριτικός για άλλη, σε άλλο χρόνο παράσταση του έργου κλείνει τις παρατηρήσεις του επιφυλασσόμενος να συνεχίσει *«εν δευτέρα παραστάσει του δράματος αυτού* [...] *διεξοδικώτερον»*[78], προεξοφλώντας την επανάληψη. Με την ίδια ελπίδα

[71] Πρβλ. Θ. Χατζηπανταζής: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., τμ. Α2, σσ. 976 ε.

[72] Δημοσίευμα της εφημ. *Πρόοδος*, Σμύρνης, που μεταφέρεται από σχετική αναφορά στην εφημ. *Σμύρνη*, Σμύρνης, 6 Δεκ. 1874 (επιστολή προς τη Σύνταξη, με την υπογραφή Ω.).

[73] Ό.π.

[74] Η μεγάλη καθυστέρηση, ακόμη και συγκριτικά με τη Γαλλία, όπου λόγω ισχυρών εκεί αντιδράσεων του Κλασικισμού η επιβολή των ρομαντικών δραμάτων ολοκληρώνεται το 1830 (με την ιστορική παράσταση του *Ερνάνη*), είναι ενδεικτική για τις γενικότερες αναστολές απέναντι στο Ρομαντισμό που επικρατούν στην Ελλάδα και τους αργούς ρυθμούς της καθιέρωσης των δύο μεγάλων δραματουργών. Ας υπενθυμίσουμε ότι και ο Μινώτος στα 1845 ήδη είχε σπεύσει να διαπιστώσει ότι η αίγλη τους έχει αρχίσει να υποχωρεί (πρβλ. Μινώτος, ό.π., σ. 270).

[75] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 16 Δεκ. 1872.

[76] *Μώμος*, Κωνσταντινουπόλεως, 25 Οκτ. 1875 (υπογρ. Πανταχού Παρών).

[77] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 17 Νοέμ. 1872.

[78] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 24 Δεκ. 1875.

για ταχεία επανάληψη κλίνει και εγκωμιαστική κριτική του *Αγγέλου Πατανΐου*[79].

Ο *Άγγελος τύραννος Πατανΐου* μαζί με τη *Λουκρητία Βοργία* που και για τα δύο είναι αρκετό αυτή την εποχή πλέον να χαρακτηριστούν ως *«γνωστά καλλιτεχνήματα»*, σε κριτική που αναφέρεται σε σχεδόν διαδοχική παράστασή τους στην Κωνσταντινούπολη[80], δίνουν αφορμή να υποστηριχτεί η θέση: *«Προκειμένου περί ξενικών έργων* [...] *τα δράματα του Ουγώ εκ των πρώτων πρέπει να αναβιβάζωνται επί της ημετέρας σκηνής, ουχί μόνον δια τα δραματικά αυτών προσόντα, αλλά και δια την ιδιάζουσαν τω συγγραφεί τούτω δύναμιν μεθ' ης διαζωγραφείται ό,τι φυσικώς ευγενές και αγνόν εκ της καρδίας ή εκ του πνεύματος απορρέει.»*[81] Η μεταστροφή του πνεύματος είναι αξιοσημείωτη, καθώς η *Λουκρητία*, που τόσες επιθέσεις είχε δεχτεί αρχικά, όχι μόνο θεωρείται πλέον εκ των πρώτων έργων του ξένου δραματολόγιου που πρέπει να ανεβαίνουν στο ελληνικό θέατρο, αλλά στη συνέχεια ο κριτικός δεν διστάζει να δώσει τα εύσημα στους ηθοποιούς για την προθυμία τους, που *«εκτιμώντες την αξίαν των έργων τούτων αναβιβάζουσιν αυτά επί της σκηνής»*, και να ψέξει το γεγονός ότι η προθυμία αυτή δεν εκτιμάται και δεν ενισχύεται *«δεόντως υπό των ομογενών, αλλ' ατυχώς, και κατά τας δύω παραστάσεις ταύτας παρετηρήσαμεν σπάνιν θεατών,* [...] *η κενότης των θεωρείων ήτον απελπιστική»*[82].

Η αλλαγή της αντιμετώπισης αποτυπώνεται πολύ ευδιάκριτα σε κριτική της ελληνικής πρεμιέρας του έργου *Ο Βασιλεύς ευθυμεί* στη Σμύρνη τον Γενάρη του 1873. Μετά μια εύγλωττη εισαγωγή για το ότι άλλα φύλλα (*«—απορούμεν διατί—»*), αλλά και ο θεατρικός κριτικός της ίδιας εφημερίδας, (*«—αγνοούμεν διατί—»*), έχουν τηρήσει σιγή παρά την επιτυχία της παράστασης, που *«έσχε και το πλεονέκτημα να συναθροίση πολυπληθές και εκλεκτόν ακροατήριον, πλέον παρά πάσαν άλλην προ αυτής εφέτος δοθείσαν»*, αποκαλείται το έργο *«ο κορυφαίος των μαργαριτών εξ ων σύγκειται το περιβάλλον την κεφαλήν του δαιμονίου ποιητού διάδημα»*, για ν' ακολουθήσει η επαινετική και λεπτομερής κριτική της παράστασης με ιδιαίτερη μνεία της επιτυχίας του θιασάρχη και πρωταγωνιστή Δημοσθένη Αλεξιάδη, αλλά και της επίδοσης όλων των ηθοποιών στους άλλους ρόλους, με την αιτιολόγηση ότι πρόκειται πρώτον για *«το σπουδαιότερον των παρά της Ελληνικής εταιρίας διδαχθέντων εφέτος έργων ενταύθα, και δεύτερον διότι πρώτον παρ' αυτών εδιδάχθη εις την ημετέραν γλώσσαν»*[83]. Στη συνέχεια, πράγμα που είναι ενδεικτικό για την άνεση που έχει πλέον ένας κριτικός να εκθειάζει παράσταση και έργο του Ουγκώ, σχολιάζει τη μετάφραση του έργου από τον Φωκίωνα Βουτζινά, με ελαφρά επιφύλαξη για τη μεταφορά στα ελληνικά του έμμετρου και ομοιοκατάληκτου στίχου, για να καταλήξει: *«Εκείνο δ' όπερ από καρδίας συγχαίρομεν την ελληνικήν σκηνήν είναι ότι προσέθεσεν εις το δραματολόγιόν της έργον εξ εκείνων άτινα αιωνίως παριστανόμενα αιωνίως θα τέρπωσι τους ακροατάς και αιωνίως θα τυγχάνωσι πολυπληθούς ακροατηρίου.»*[84]

Γενικότερα η υποδοχή των μεταφράσεων επιβεβαιώνει την εικόνα της εξελικτικής πορείας στην αντιμετώπιση του δραματικού έργου του Βίκτορος Ουγκώ κατά την εποχή που εδώ εξετάζεται. Από τον αφορισμό του Ιωάννου Μινώτου, 1845, για το αίσχος να μεταφράζονται *«τερατόμορφα γεννήματα της ρωμαντικής φιλολογίας»*[85] σαν τη *Λουκρητία Βοργία*, έρχεται στα 1861 η μετάφραση του Ιωάννου Ραπτάρχου, ο οποίος στις ειδοποιήσεις από τον

[79] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 16 Δεκ. 1872.

[80] Στις 15 και 18 Φλεβ. 1874 αντίστοιχα, από το θίασο των Δημοσθ. Αλεξιάδη και Διον. Ταβουλάρη, που ας σημειωθεί, είχαν ήδη ανεβάσει και τον *Ερνάνη* (28 Γεν.).

[81] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 26/10 Μάρ. 1874.

[82] Ό.π.

[83] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873 (υπογρ. Ι. Ν.).

[84] Ό.π.

[85] Μινώτος, ό.π., σσ. 165 ε.

Τύπο της έκδοσής του τονίζει ότι αποφάσισε αντί απλά «*Δραματική τριλογία*» (που διατηρεί ως τίτλο του Α′ τόμου) να ονομάσει το σύνολο των μεταφράσεών του «*Συλλογή δραμάτων προωρισμένων προς χρήσιν της Εθνικής ημών σκηνής*», επειδή έδωσε στο έργο «*σπουδαιότερον και εθνικώτερον χαρακτήρα*»[86]. Στην υποδοχή αυτής της μεταφραστικής προσφοράς συνολικά έξι δραμάτων του Ουγκώ, εκτός από την πολεμική που ήδη αναφέρθηκε και η οποία αρνείται κυρίως οποιαδήποτε ωφέλεια για το ελληνικό έθνος «*από τοιαύτα ξένα των γεγηρακότων εθνών αναμασσήματα*»[87], υπάρχει σε σύντομο δημοσίευμα και η θετική άποψη που παρουσιάζει τον Β′ τόμο με κολακευτικά σχόλια για τη συμβολή του[88].

Λίγα χρόνια αργότερα, με αφορμή παράσταση του *Ερνάνη* στην Αθήνα[89], δημοσιεύεται εκτενέστατη κριτική[90], όπου ο αρθρογράφος δεν παραλείπει να σημειώσει στο τέλος των παρατηρήσεών του ότι έχει αναγγελθεί και η παράσταση της Γ′ μόνο πράξης του έργου σε μετάφραση του Γεώργιου Παράσχου την οποία χαρακτηρίζει ιδιαίτερα κολακευτικά: «*Η έμμετρος αύτη μετάφρασις, η πανταχού ίση την φιλολογικήν αξίαν, πολλαχού δε υπερτέρα του πρωτοτύπου κατά την γλαφυρότητα και το έρρυθμον του λόγου*». Δεν παραλείπει όμως να κάνει και σύσταση στους ηθοποιούς να προσέξουν, γιατί «*ο έμμετρος λόγος και ιδίως ο ομοιοκατάληκτος παρέχει πολλάς δυσκολίας*»[91].

Στη δεκετία πια του '70 ουσιαστικά η επιλογή του ομοιοκατάληκτου στίχου, την οποία οι έλληνες διανοούμενοι της εποχής αρνούνται για το δράμα συνεχίζοντας την παράδοση του Κοραή, καμιά φορά και με ρητή παραπομπή σ' αυτόν[92], είναι το μόνο σημείο που επικρίνεται η μετάφραση του Φωκίωνος Βουτζινά. Σε παρουσίαση της έκδοσης: «*Ο Βασιλεύς ευθυμεί / Δράμα Βίκτ. Ουγκώ / εμμέτρως μεταφρασθέν / υπό / Φωκίωνος Α. Βουτζινά / Προς όφελος του Ελληνικού Ορφανοτροφείου Σμύρνης*» παρατίθεται ο πρόλογος του μεταφραστή, όπου ο ίδιος με την απαιτούμενη μετριοφροσύνη παραδέχεται τις μεταφραστικές δυσκολίες του εγχειρήματος, καθώς «*μετάφρασις ακριβής, εν μέσω στενών ορίων μέτρου και καταλήξεως* [...] *δύσκολον να μη συνεπαγάγη και ελλείψεις* [...] *Αλλά* [...] *προσεπάθησε να τηρήση* [...] *τους κανόνας ακριβούς μεταφράσεως* [...] *Και όμως ελπίζει, και όμως πέποιθεν ότι προσφέρει εις το Ελληνικόν Θέατρον –σχολείον εθνικόν ήδη μορφούμενον– έργον αξιόλογον όπερ, επιτυχώς διδασκόμενον από σκηνής, καίτοι ατελώς μεταπεφρασμένον, θέλει τέρψει, θέλει συγκινήσει και θέλει διδάξει.*»[93]

Κανείς από τους κριτικούς δεν θ' αρνηθεί την προσφορά στο εθνικό θέατρο, αντίθετα υπερθεματίζουν τόσο στις κρίσεις για το έργο, «*όπερ απαθανατίζει την μνήμην του συγγράψαντος*»[94], «*ο κορυφαίος των μαργαριτών*»[95] κ.ά., όσο και για τη μετάφρασή του στα ελληνικά: «*Τοιούτου έργου η μετάφρασις εις την ημετέραν γλώσσαν ήτον αληθώς ευεργέτημα δια την ελληνικήν σκηνήν και φιλολογίαν, και ο κ. Φωκίων Βουτσινάς*[96] *είνε πολλών επαί-*

[86] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 4 Γεν. 1861.

[87] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 1 Απρ. 1861.

[88] *Τηλέγραφος και Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 2 Αύγ. 1861.

[89] Πρόκειται για την παράσταση κατά τη χειμερινή περίοδο 1867/68, από το θίασο «Σοφοκλή» του Σοφ. Καρύδη, που ήδη αναφέρθηκε (βλ. πιο πάνω, σ. 176).

[90] Η κριτική για το έργο και την παράσταση δημοσιεύεται σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό *Τραμπούκος* (βλ. πιο πάνω, σημ. 60).

[91] *Τραμπούκος*, αρ. 59, 13 Γεν. 1868.

[92] Στη γνωστή επιστολή προς τον Κοκκινάκη, βλ. Αδαμάντιος Κοραής: *Αλληλογραφία*, τμ. Γ′, 1810 – 1816, Αθήνα: Όμιλος Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού, 1979, σ. 502.

[93] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 30 Δεκ. 1872.

[94] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 17/29 Γεν. 1874.

[95] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873.

[96] Η αστάθεια στην απόδοση του ονόματος απαντάται στα διάφορα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής.

νων άξιος διότι ούτε κόπων ούτε δαπάνης εφείσθη όπως πλουτίση το ελληνικόν δραματολόγιον»[97]. Αλλά και το κοινό *«το ευάρεστον των εντυπώσεών του ηθέλησε να εκφράση ζητήσαν επί σκηνής τον μεταφραστήν Κον Φωκίωνα Α. Βουτζινά και επανειλημμένως χειροκροτήσαν αυτόν»*[98], ενώ δεν παραλείπονται και τα συγχαρητήρια στο θίασο για τον εμπλουτισμό του δραματολόγιου με ένα τέτοιο έργο[99].

Όλοι όμως θα διατυπώσουν, άλλος πιο εμπεριστατωμένα, άλλος ακροθιγώς, τη διαφωνία τους για την επιλογή από τον Βουτζινά του ομοιοκατάληκτου στίχου, τον οποίο, ειρήσθω εν παρώδω, ανταποκρινόμενος στο πνεύμα της εποχής του είχε αποφύγει ο Ραπτάρχης μεταφέροντας συνειδητά τον έμμετρο λόγο σε πεζό[100]. Αντίθετα *«ο κ. Βουτσινάς εφαντάσθη ότι οι ομοιοτέλευτοι στίχοι ήσαν το λαμπρότερον μέτρον δια την μεταγλώττισιν του Rigoletto. Πόσον η ομοιοκαταληξία αδικεί την έννοιαν* [...] *ανήρ σοφός και σεβάσμιος, ο αείμνηστος Κοραής* [...] *ιδού τί εφρόνει»*, και ακολουθεί παράθεμα από την επιστολή προς τον Κοκκινάκη, στο οποίο ο κριτικός προσθέτει και τις δικές του αντιρρήσεις, διευκρινίζοντας όμως στο τέλος ότι αυτές οι παρατηρήσεις του είναι γενικότερες και δεν αφορούν *«μόνον το έργον του κ. Βουτσινά»*, αντίθετα εκφράζει τη λύπη του *«ότι πρώτον το έργον τούτο έδωκεν αφορμήν»*, καθώς *«το ελληνικόν κοινόν χρεωστεί ευγνωμοσύνας τω ελλογίμω μεταφραστή»* και *«η στιχουργία του κ. Βουτσινά πολύ απέχει του να ήνε συχνά φορτική, είς τινα δε μάλιστα μέρη προδίδωσι πολλήν τέχνην και φιλοκαλίαν.»*[101]

Για τη *Μαριών Δελόρμ*, τέλος, την άλλη μετάφραση που παρουσίασε ο Βουτζινάς στα μέσα της δεκαετίας του '70 , θεωρείται μόνο απαραίτητο να τονιστεί ότι η ηθική ωφέλεια που παρέχει το έργο, και η οποία λόγω του περιεχομένου του αμφισβητήθηκε, ήταν *«ο κυριώτερος λόγος»* που ο μεταφραστής *«εθεώρησεν ου μόνον ωφέλιμον αλλά και αναγκαίον να ποικίλη δι' αυτού το δραματολόγιον της Ελλ. Σκηνής»* και γι' αυτό *«πας* [...] *ειλικρινής και τίμιος άνθρωπος δεν δύναται ή να επιδοκιμάση την εκλογήν του.»*[102]

Συμπερασματικά διαπιστώνει κανείς ότι οι μεταφράσεις από τους ίδιους τους μεταφραστές και την πλειοψηφία των κριτών τους θεωρούνται θετικός εμπλουτισμός του ελληνικού δραματολόγιου. Αυτή η διαπίστωση δεν αναιρεί όμως την αρχική παρατήρηση για την εξελικτική πορεία της αντιμετώπισης, καθώς οι αναφορές προέρχονται κυρίως από τη δεκαετία του '70, ενώ και για τις μεταφράσεις οι παλαιότερες αντιδράσεις ήταν αρνητικές.

Διαφοροποιημένη είναι αντίθετα η εικόνα που παρουσιάζει η αντιμετώπιση του ίδιου του Βίκτορος Ουγκώ, καθώς η γενικότερη ακτινοβολία και αναγνώριση που ήδη χαίρει ο μεγάλος γάλλος συγγραφέας και Ακαδημαϊκός είναι τέτοια που ουδείς έλλην λόγιος διανοείται να αμφισβητήσει. Ακόμα και ο αντίπαλος του Ρομαντισμού Μινώτος στα 1845, που μπορεί ν' αφήνει να εννοηθεί η αντίρρησή του με τη διαπίστωση ότι η δόξα του Ουγκώ ως δραματουργού έχει αρχίσει να υποχωρεί, ωστόσο αναφέρεται σ' αυτόν ως τον πρώτο και κυριότερο εκπρόσωπο της νεώτερης σχολής. Παράλληλα όμως δεν παύει να ισχύει, βεβαί-

[97] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως,17/29 Γεν. 1874.

[98] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873.

[99] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873 και *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 17/29 Γεν. 1874.

[100] Όπως εξηγεί στον Πρόλογο του Β' τόμου, που περιλαμβάνει τρία δράματα που ο Ουγκώ είχε γράψει σε στίχο, προτίμησε να τα αποδώσει σε πεζό λόγο, παρά τις επί πλέον δυσκολίες που όπως διατείνεται του προκάλεσε η προσαρμογή του στίχου, προσπαθώντας να πλησιάσει στο ύφος των πεζών δραμάτων του Ουγκώ, της *Λουκρητίας* και του *Αγγέλου τυράννου Πατανΰου* (πρβλ. Ραπτάρχης, ό.π., τμ. Β', σσ. ισπ'-ιζ', βλ. και πιο πάνω, σημ. 33).

[101] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 17/29 Γεν. 1874.

[102] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 6 Δεκ. 1874.

ως, και για τον συγγραφέα η εξέλιξη της αντιμετώπισης που επισημάνθηκε στη θεατρική κριτική των έργων. Οι αρθρογράφοι και σχολιαστές αρχίζουν να αναφέρονται στον Ουγκώ εγκωμιαστικά και με θερμότητα από τα τέλη μόνο της δεκαετίας του '60[103].

Η απόδοση του ονόματος ποικίλει ξεκινώντας από το Ουΐκτωρ Ούγος με δασεία και περισπωμένη του Μινώτου (1845). Αυτή τη γραφή του επωνύμου ακολουθεί και ο Ραπτάρχης στην α' έκδοση του 1861, αλλά θα διορθώσει το πνεύμα σε ψιλή στη β' έκδοση του 1887, ενώ για το μικρό όνομα χρησιμοποιεί σταθερά αυτό που θα καθιερωθεί, Βίκτωρ-ορος. Σε δημοσιεύματα του Τύπου ο τονισμός του επωνύμου στην παραλήγουσα απαντάται μόνο μια φορά και σε πρώιμο στάδιο (1861), η ψιλή είναι γενικά πολύ σπάνια, όπως και η ορθογραφία με δύο γάμμα, συχνότερα απαντάται μόνο ένα γάμμα. Η πιο συχνή γραφή, πάντως, και αυτή που τελικά θα καθιερωθεί, είναι Ουγκώ με δασεία, γάμμα κάππα και γαλλικό τονισμό στη λήγουσα.

Χωρίς να υπεισέρχονται σε βιογραφικές και εργογραφικές λεπτομέρειες οι συντάκτες δείχνουν να γνωρίζουν, και υπαινίσσονται μάλιστα κάποια, για την ακρίβεια τα κοινώς πιο γνωστά στοιχεία. Συνεχώς επαναλαμβανόμενη, π.χ., είναι η αναφορά του ως του συγγραφέα των *Αθλίων*, η υπενθύμιση ότι βρίσκεται εξόριστος στην Υερσέη, λίγο σπανιότερα μεταφέρεται ο θαυμασμός του Λαμαρτίνου για την ποίηση του νεαρού Ουγκώ με τον χαρακτηρισμό του Σατωβριάνδου *«το υψίνοον παιδίον (l' enfant sublime)»*[104], και υπογραμμίζεται η νεανική πνευματική ακμαιότης που διατηρεί παρά την ηλικία του, *«όστις –σπανία μεταξύ άλλων εξαίρεσις– και ήδη εις βαθύ βαίνων γήρας διατηρεί ακμαίον το πυρ της νεαράς φαντασίας του»*[105].

Γενικά τα δημοσιεύματα του Τύπου αρκούνται σε σύντομους και συνήθως στερεότυπους χαρακτηρισμούς, όπως ο μεγάλος, διάσημος, αμίμητος, περιφανής, κλεινός και πολύ συχνά ο δαιμόνιος, που ναι μεν ανήκει στους στερεότυπους χαρακτηρισμούς του Τύπου για ένα μεγάλο συγγραφέα, αλλά γίνεται κάπως πιο προσωπικός σε συνδυασμό και με τη συχνότητα που εγκωμιάζεται η φαντασία τού Ουγκώ, οι αιφνίδιες ιδέες του και οι υψηλές του θεωρίες, ενώ ο ίδιος χαρακτηρίζεται ευφάνταστος ή με ανεξάντλητους θησαυρούς φαντασίας. Υπάρχουν κάποιες γενικόλογες αξιολογήσεις όπως ότι είναι εκ των διασημοτέρων συγγραφέων του κόσμου ή ηγεμόν των γάλλων δραματουργών, ότι τα έργα του κοσμούν ως μαργαρίτες το διάδημά του κ.ο.κ. Απαντάται όμως και η δηλωτική, για τις απόψεις του συντάκτη, αναφορά στο Ρομαντισμό, όταν ο συγγραφέας αποκαλείται αιρεσιάρχης της νέας σχολής. Επίσης πιο εξειδικευμένες είναι αναφορές στη φλογερή του φαντασία, στην αισθηματική και φιλελεύθερη μεγαλοφυΐα του και στη συνηγορία του υπέρ των δικαιωμάτων των αφανών τάξεων του λαού. Σπανιότερα διακρίνεται συναισθηματική φόρτιση με την έκφραση λατρείας και θαυμασμού ή συμπαράσταση με καταγγελία για τις διώξεις της λογοκρισίας που έχει υποστεί.

Αν εξαιρεθεί η όντως μεμονωμένη αλλά εύγλωττη αναφορά *«αιρεσιάρχης»* της νέας σχολής[106], το θέμα του Ρομαντισμού θίγεται μόνο εμμέσως. Είτε όταν παρεμβάλλονται στην ανάλυση των δραμάτων δραματουργικές απόψεις του ίδιου του Ουγκώ ή του γάλλου εκδότη των έργων, όπου αναφέρονται και ρομαντικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, όπως η σφαιρικότητα της απεικόνισης *«το παν ταυτοχρόνως και καθ' όλας τας επόψεις του»*[107], η συνύ-

[103] Η χρονικά πρώτη τέτοια αναφορά που εντοπίστηκε ανήκει στον κριτικό του περ. *Τραμπούκος*, ο οποίος δηλώνει και *«λάτρης»* του μεγάλου ποιητού (αρ. 54, 20 Δεκ. 1867).

[104] *Ευσέβεια*, Σμύρνης, 26 Δεκ. 1869.

[105] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 30 Δεκ. 1872.

[106] *Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 19 Δεκ. 1873.

[107] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 17 Δεκ. 1875.

παρξη του συναισθήματος και της λογικής *«η ανθρώπινος καρδία, η ανθρώπινος κεφαλή, το ανθρώπινον πάθος, η ανθρώπινος θέλησις»*[108] ή η λειτουργία του ιστορισμού *«παρελθόν αναζωογονούμενον προς όφελος του ενεστώτος»*[109] κ.ο.κ. Είτε με αναφορά στον Σαίξπηρ, τον οποίο ο ίδιος ο Ρομαντισμός είχε από την αρχή επικαλεστεί για τη νομιμοποίησή του, οπότε τονίζεται ότι ο δραματουργός Ουγκώ ακολουθεί τον μεγάλο άγγλο συγγραφέα, συνήθως χωρίς άλλη αξιολόγηση, αλλά υπάρχει και η διαπίστωση ότι *«δεν είναι όσον ο Σαίξπηρ πρωτότυπος»*[110].

Πολύ περισσότερο, όπως φάνηκε και από τις σύντομες αναλύσεις που περιέχονται στις επί μέρους θεατρικές κριτικές παραστάσεων των έργων του, απασχολεί τους σχολιαστές να αποδειχτεί η ηθική ωφέλεια που προσφέρουν τα δράματα του Ουγκώ και να αναδειχτεί ο ανώτερος ηθικός τους στόχος. Η ιδιαίτερη αυτή φροντίδα, που αποτελεί βασικά το κύριο μέλημα των υποστηρικτών, υποδηλώνει ότι η άποψη περί ανηθικότητας, που στις δυό πρώτες δεκαετίες της παρουσίας του Ουγκώ στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων είχε διατυπωθεί εντελώς ανοιχτά, συνέχιζε να είναι επίκαιρη και οι υποστηρικτές του έπρεπε να τη λάβουν υπόψη, γι' αυτό στην εξελικτική πορεία, και από τα μέσα της δεκαετίας του '70 έντονα πια, διαπιστώνεται ακόμα και η απευθείας αντίκρουση συγκεκριμένου δημοσιεύματος από άλλο, που ήδη αναφέρθηκε. Ο σχολιαστής της παράστασης του έργου *Ο Βασιλεύς ευθυμεί* στη Σμύρνη (Γεν. 1873), τοποθετείται γενικότερα στο ζήτημα και παραδέχεται αντικρούοντας ταυτόχρονα ότι αυτό το δράμα που *«ψέγεται παρά μεμετρημένων τινών, στερεοτύπως κατακρινόντων παν ό,τι εξέλθη του νοός ελευθέρων ανδρών, ως κάπως πλημμελές περί το ηθικόν μέρος, αρχήθεν ανεγνωρίσθη υπό των ευρύτερον σκεπτομένων και ζητούντων την ηθικήν εις τον πυθμένα και όχι εις την επιφάνειαν, ως πόνημα βρίθον ιδεών υψηλών και πράγματι ηθικών συγχρόνως.»*[111]

Εκτός από τα ηθικά διδάγματα που εξάγονται από εκ πρώτης όψεως αρνητικές και επιλήψιμες εικόνες και παραδείγματα, στην περιοχή της ηθικής εμπίπτει και η κοινωνική ωφέλεια από την αντιπαράθεση της ανήθικης αριστοκρατίας και του πτωχού πλην έντιμου λαού. Αυτή η μετατόπιση του αδιαμφισβήτητα επαναστατικού δημοκρατικού φρονήματος του Ουγκώ είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ενδεικτική για την πολιτική τοποθέτηση των σχολιαστών του, που φροντίζουν να δικαιολογήσουν με ηθικά κριτήρια την πολιτική θέση του συγγραφέα.

Να υπενθυμίσουμε, βέβαια, την κριτική της παράστασης της *Μαριώμ Δελόρμ* (που όμως αποτελεί εξαίρεση) όπου η πρόθεση του Ουγκώ είναι κατά τη διατύπωση του κριτικού να *«αφήση εν τη καρδία* [...] *ακμαίον το μίσος κατά της αποκρύφου εστίας των μεγάλων κακουργημάτων, της αριστοκρατικής τουτέστι μερίδος, καθ' ης αμείλικτον εκήρυξεν ανέκαθεν πόλεμον»*, ενώ υπογραμμίζεται και η κοινωνική ωφέλεια, *«Συμφέρει ήδη να στιγματίζωνται δημόσια οι τοιούτοι χαρακτήρες»*[112]. Στην πλειοψηφία τους όμως οι σχολιαστές, όπως διαφαίνεται από τον τόνο των δημοσιευμάτων καταβάλλουν προσπάθεια να υπερισχύσει η εικόνα του υπερασπιστή των αδύναμων, φτωχών και καταπιεσμένων και λιγότερο του μαχητικού δημοκράτη. *«Ναι,* [...] *ο συγγραφεύς των Αθλίων, ο υπέρμαχος των δικαιωμάτων των Λαών δι' εμφατικού παραλληλισμού της χρηστότητος του Λαού, ον εκπροσωπεί ο Γιλβέρτης και της φαυλότητος της αριστοκρατίας, ην συγκεντρώνει εν τω υψίστω αυτής προσώπω, αναδεικνύει τον λαόν, εξηγεί την ιστορίαν και διδάσκει την ανθρωπίνην καρδίαν.»*[113] Από αυτό το πρίσμα πιο προωθημένη

[108] Ό.π.

[109] Ό.π.

[110] *Θράκη*, Κωνσταντινουπόλεως, 26/10 Μάρ. 1874.

[111] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873.

[112] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 6 Δεκ. 1874 (υπόγρ. Ω.).

[113] *Πρόοδος*, Σμύρνης, 14 Νοέμ. 1872.

πολιτικά, αλλά κι αυτή βάζοντας σε πρώτη θέση τη φιλευσπλαχνία, είναι η άποψη: *«Ολόκληρος η μακρά σειρά των έργων του ποιητού τούτου, υπήρξεν γοητευτική συνηγορία υπέρ των δικαιωμάτων των αφανών τάξεων του περιφρονουμένου λαού, οξύς πέλεκυς κατά των δεσποτικών αρχών και πολιτευμάτων»*[114].

Όλες τις πιο πάνω παρατηρήσεις συγκεντρώνει η εισαγωγή του Μηνά Χαμουδόπουλου στην κριτική του για την *Τυδορίδα* που δημοσιεύεται σχετικά νωρίς (1869) και την οποία ήδη μνημονεύσαμε. Ο κριτικός υπερθεματίζει κατ' αρχήν συγκεντρώνοντας και επαυξάνοντας όσα εγκωμιαστικά έχουν δημοσιευτεί από τις στήλες των εφημερίδων: *«Υπάρχουσι ονόματά τινα προνομιούχα, άτινα και μόνον εκφωνούμενα προκαλούσι πλέον ή θαυμασμόν, γεννώσι λατρείαν*[115]*· εκπροσωπούντα παν ό,τι υψηλόν και μέγα* [...] *εισίν η ζώσα, ούτως ειπείν, εικών του πνευματικού μεγαλείου, του ιδανικού καλού, ώστε παν γόνυ παρευθύς κλίνει προ της απλής και μόνης εκφωνήσεως αυτών. Εις την τάξιν ταύτην ανήκει αναντιρρήτως και το δημοφιλές του Ουγκώ όνομα του δαιμονίου εκείνου ανδρός, όστις παις έτι εξέπληξε τον φιλολογικόν κόσμον.»* Ακολουθεί η αναφορά στον Λαμαρτίνο και τον Σατωβριάνδο με τον χαρακτηρισμό l' enfant sublime, και η υπόμνηση ότι *«σήμερον* [...] *η δυστυχία έπληξεν αυτόν, και επί των απορρώγων βράχων της Γενερσέϋς προσδεδεμένος νέος δεσμώτης Προμηθεύς ενατενίζει βαρυαλγώς την ακτήν της πατρίδος του»*[116]. Στη συνέχεια εξαίρεται η φιλολογική προσφορά του που, ως πρωτοπόρος και ακολουθώντας τα βήματα του Σαίξπηρ, άνοιξε το δρόμο για το Ρομαντισμό.

Να υποδείξουμε ότι τα περί εξορίας αναφέρονται ως *«δυστυχία»* με εμφατική μάλιστα επανάληψη όταν ο χαρακτηρισμός επανέρχεται στο *«διπλούν διάδημα της μεγαλοφυΐας και των δυστυχιών»*, χωρίς καμιά νύξη για πολιτικές πεποιθήσεις, ενώ και στην ανάλυση της *Μαρίας Τυδορίδος*, που ακολουθεί, τονίζεται μόνο η ηθική διάσταση, η ανηθικότητα της Μαρίας σε αντιδιαστολή με την αρετή του Γιλβέρτη: *«γέμουσα ηθικών ακαθαρσιών και σηπεδόνος πλήρης η Μαρία, αποτελεί εμφατικήν αντίθεσιν προς το δυστυχές τέκνον του λαού, προς τον πτωχόν πλην τίμιον Γιλβέρτην* [...]. *Γυνή μοιχαλίς και ακόλαστος, κρύπτει υπό την πορφύραν αίσχη, ειδεχθέστερα εμφαινόμενα εν τη συγκρίσει* [...] *προς την υπό τα ράκη της πενίας κρυπτομένην αρετήν.»*[117]

Είναι μάλλον πρόδηλο ότι αυτή η ιδιαίτερα επίμονη φροντίδα για την τοποθέτηση του κέντρου του βάρους στην πλευρά της κοινωνικής δικαιοσύνης, της υπεράσπισης των δικαιωμάτων των αφανών τάξεων, του λαού κατά της αριστοκρατίας, ουσιαστικά δεν γίνεται για να αντικρουστεί η όποια αρνητική κριτική κατά των δραμάτων του Ουγκώ για ανηθικότητα, αφού αυτός ο στόχος έχει ήδη επιτευχθεί με την απόδειξη της ηθοπλαστικής ωφελημότητάς τους, ότι όχι μόνο δεν είναι ανήθικα, αλλά βρίθουν *«ιδεών υψηλών και πράγματι ηθικών συγχρόνως»*[118]. Η ηθικολογική άμβλυνση της επαναστατικής δημοκρατικότητας του Ουγκώ, εκφράζει αυτή την ίδια τη βασικά συντηρητική ιδεολογία των σχολιαστών, η οποία όπως αναπτύχθηκε εισαγωγικά απορρέει από τις ιδιαίτερες ελληνικές ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες.

Για το ιδεολογικό επιστέγασμα της Ελλάδας της εποχής, του οποίου εκφραστές είναι και

[114] *Βυζαντίς*, Κωνσταντινουπόλεως, 19 Δεκ. 1873.

[115] Ας σημειωθεί ότι όλ' αυτά τα περί ονόματος, λατρείας και θαυμασμού βρίσκονται πανομοιότυπα και στα Προλεγόμενα του Ραπτάρχη (Ραπτάρχης, ό.π., τμ. Α', σ. ιστ') και είναι προφανές ότι μάλλον και οι δύο τα παίρνουν από γαλλική πηγή, ή τουλάχιστον ο Χαμουδόπουλος από την έκδοση της ελληνικής μετάφρασης του Ραπτάρχη.

[116] *Ευσέβεια*, Σμύρνης, 26 Δεκ. 1869.

[117] Ό.π.

[118] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 23 Γεν. 1873.

οι θεατρικοί κριτικοί[119], η καθεστωτική συντηρητική κατεύθυνση αποτελούσε επιλογή υπαγορευμένη από ζωτικούς εθνικούς πατριωτικούς λόγους. Έτσι η ελληνική διανόηση στο ζήτημα του Ρομαντισμού γενικά, αλλά και του Ουγκώ με τη δραστήρια ανάμιξή του στο πολιτικό προσκήνιο ειδικότερα, βρέθηκε μπροστά σ' ένα δίλημμα. Από τη μια μεριά η αντίθεση προς τον Ρομαντισμό και την επαναστατικότητά του (αισθητική αλλά και κοινωνική), που είναι ένα από τα βασικά ειδοποιά χαρακτηριστικά του, από την άλλη μεριά όμως αυτή η επαναστατικότητα σε συνδυασμό με το ρομαντικό ιδανικό της Ελευθερίας έχει επίσης πατριωτικά ερείσματα ως επιχείρημα για τη νομιμοποίηση της επαναστατικής απελευθέρωσης των ακόμα υπόδουλων ελληνικών πληθυσμών. Το δίλημμα γίνεται ακόμα πιο οδυνηρό με τη στάση που κρατάνε αυτοί οι αντικαθεστωτικοί ρομαντικοί επαναστάτες που ήταν όμως και φιλέλληνες, με πρώτο και καλλίτερο τον Βίκτορα Ουγκώ, υποστηρίζοντας θερμά τα ελληνικά εθνικά απελευθερωτικά κινήματα.

Ενισχυτικά στην άποψη για την επικράτηση συντηρητικών ιδεολογικών επιλογών στην κατεστημένη διανόηση του Ελλαδικού χώρου, λειτουργεί και ένα επί πλέον στοιχείο, που εξάγεται από τη συγχριτική παρατήρηση των ελληνικών παραστάσεων των δραμάτων του Ουγκώ κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες της παρουσίας τους στο ρεπερτόριο. Από την επεξεργασία των σχετικών πληροφοριών του Τύπου προκύπτει ότι ενώ οι χρονικά δύο πρώτες πρεμιέρες, *Λουκρητία Βοργία* (Φλεβ. 1845) και *Ερνάνης* (Σεπτ. 1862), δίνονται στην Αθήνα, οι επόμενες πέντε που θ' ακολουθήσουν ανάμεσα στα 1866 και 1874, μοιράζονται δύο στη Ζάκυνθο[120] και τρεις στη Σμύρνη[121]. Ακόμα πιο ενδεικτικό μάλιστα για το γενικό κλίμα που επικρατεί είναι ότι, με εξαίρεση τη με συντριπτική διαφορά απ' όλα τα άλλα πολυπαιγμένη *Λουκρητία* που παραστάσεις της μνημονεύονται στον αθηναϊκό Τύπο μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70[122], για τον μεν *Ερνάνη* εντοπίζεται μόνο άλλη μια παράσταση (1867) και για όλα τα άλλα έργα καμία απολύτως.

Αυτό, βεβαίως, και με δεδομένη μάλιστα την επιτυχία στο κοινό, δεν σημαίνει ότι οι θίασοι που είχαν εξάλλου έτοιμη την παράσταση στο ρεπερτόριό τους, δεν την έδειχναν και στην Αθήνα, ούτε ότι οι ηθοποιοί, μεγάλοι πρωταγωνιστές και θιασάρχες όπως ο Διονύσιος Ταβουλάρης ή ο Δημοσθένης Αλεξιάδης που είχαν δρέψει δάφνες μ' αυτούς τους ρόλους, δεν τους έπαιζαν στην ελλαδική πρωτεύουσα. Τα έργα πρέπει να παρουσιάζονταν και στην Αθήνα (φυσικά όχι με τη συχνότητα της *Λουκρητίας*, αλλά σε αναλογία με τις παραστάσεις που εντοπίζονται σ' άλλα μέρη και που σε καμιά περίπτωση δεν υπερβαίνουν τις δέκα), αλλά δεν έχουν αφήσει ίχνη στον αθηναϊκό Τύπο, και αυτό είναι μια έμμεση επιβεβαίωση ότι η κατεστημένη κριτική δεν ασχολείται μαζί τους. Θα πρέπει να προστεθεί επίσης ότι και τα εκτενέστερα δημοσιεύματα, στα οποία έγινε αναφορά πιο πάνω, προέρχονται στη συντριπτική πλειοψηφία τους από τον Τύπο της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, όπου πρέπει κανείς να δει το κέντρο των προβληματισμών, αντιπαραθέσεων και γενικότερα του

[119] Ο θεατρικός κριτικός λειτουργεί ως ενδιάμεσο ανάμεσα στο θεωρητικό υπόβαθρο της εποχής και τον μέσο αναγνώστη του, εκφραστής ο ίδιος της θεωρητικής σκέψης και απηχώντας συνήθως περισσότερο την κατεστημένη πλευρά της, φροντίζει για την ευρύτερη εξάπλωσή της. Ιδιαίτερα οι έλληνες θεατρικοί κριτικοί του 19ου αι. ήταν εκπρόσωποι της διανόησης, λόγιοι κυρίως, κάποιοι και δραματογράφοι, ενταγμένοι στο σύστημα που ασπάζονται και εκφράζουν την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής.

[120] *Άγγελος τύραννος Παταυΐου* και *Ρούι-Βλας* (και οι δύο τον Οκτώβρη του 1866 από τον Διον. Ταβουλάρη).

[121] *Μαρία Τυδορίς* (Δεκ. 1869), *Ο Βασιλεύς ευθυμεί* (Γεν. 1873), *Μαριών Δελόρμ* (Νοέμ. 1874).

[122] Στην Αθήνα καταγράφονται 12 από τις συνολικά 34 γνωστές διαφορετικές παραστάσεις, που με τις επαναλήψεις τους γίνονται 47.

ενδιαφέροντος για το δραματικό έργο του Βίκτορος Ουγκώ, κάτι που ασφαλώς σχετίζεται με το υπόδουλο καθεστώς του εκεί Ελληνισμού.

Στον ελλαδικό χώρο αντίθετα υπερισχύουν οι καθεστωτικές, συντηρητικές τάσεις με αποτέλεσμα να είναι εμφανής μια αμηχανία στην αντιμετώπιση του συγγραφέα. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που παρουσιάζεται σε δημοσίευμα της έγκυρης ελληνικής εφημερίδας της Τεργέστης, *Κλειώ*, μια θερμότατη ανοιχτή επιστολή του Βίκτορος Ουγκώ που υποστηρίζει την Κρητική επανάσταση του 1866. Στο κείμενο, που η *Κλειώ* δημοσιεύει κάτω από τον τίτλο *«Ο ευφάνταστος ποιητής Βίκτωρ Ουγώ έγραψεν υπέρ των Κρητών την επομένην επιστολήν»*, ο συγγραφέας εκδηλώνει το θαυμασμό του αλλά και την αγωνιστική συμπαράστασή του προς τους Κρήτες, με τη διαβεβαίωση ανάμεσα σ' άλλα: *«καίπερ καταπιεζόμενοι σήμερον, αύριον έσεσθε νικηταί»*, γιατί όπως εξηγεί, *«αύται αι καθ' υμών κηρυσσόμεναι δυνάμεις, οι συνασπισμοί ούτοι της τυφλής βίας, [...] αι παλαιαί ένοπλοι τυραννίαι χαρακτηριστικώτατον έχουσι γνώρισμα την μεγάλην ευκολίαν του ναυαγείν. Η τιάρα εν τη πρύμνη, το τουρβάνιον εν τη πρώρα, το παλαιόν μοναρχικόν σκάφος διαρρεί. Καταβυθίζεται ήδη εν Μεξικώ, εν Ισπανία, εν Αννοβέρω, εν Σαξωνία, εν Ρώμη και αλλαχού.»* Στο σημείο αυτό παρεμβάλλει η σύνταξη της *Κλειούς* αριθμό υποσημείωσης στην οποία διαχωρίζει με σαφήνεια τη δική της θέση: *«Πολλού γε δεί· άνευ του μοναρχικού πολιτεύματος η Ευρώπη θα περιέπιπτεν εις την οικτίστην των αναρχιών ... Τα παραδείγματα, όσα επάγεται ο επιφανής ποιητής είναι άστοχα. Μήπως οι δημοκρατικοί κατέβαλον το εν Αννοβέρω μοναρχικόν πολίτευμα; Μήπως η Σαξωνία δεν έχει τον βασιλέα της; Μήπως εν τη Ισπανία δεν βασιλεύει η Ισαβέλλα;»*[123]

Στο δημοσίευμα του έγκριτου ελληνικού φύλλου αποτυπώνεται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο το ιδεολογικό υπόβαθρο στο οποίο πρέπει να αναχθούν η αντιφατικότητα και οι αναστολές στην αντιμετώπιση του Βίκτορος Ουγκώ που διαπιστώθηκαν κατά την εξέταση των στοιχείων τα οποία παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο αυτής της εργασίας.

[123] *Κλειώ*, Τεργέστης, 2/14 Δεκ. 1866.