ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Η «ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΗΝΗ» ΚΑΙ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ: *Ο ΟΡΚΟΣ ΤΟΥ ΠΕΘΑΜΕΝΟΥ* ΤΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

Το εγχείρημα της «Ελευθέρας Σκηνής», του θεατρικού συγκροτήματος που εμφανίστηκε στον αθηναϊκό θεατρικό ορίζοντα το 1929[1] με τη συνεργασία της Μαρίκας Κοτοπούλη, του θιάσου της, στον οποίο συμμετείχε και ο Μήτσος Μυράτ που συνυπογράφει ως ιδρυτικό στέλεχος του νέου σχήματος[2], και του Σπύρου Μελά, υπήρξε μια φιλόδοξη προσπάθεια ανύψωσης του αισθητικού επιπέδου του ελληνικού θεάτρου, που μπορεί τελικά ν' αποδείχτηκε βραχύβια σημειώνοντας μόνο κάποιους μήνες παρουσίας[3], αυτή η παρουσία όμως, μπορεί να πει κανείς ότι αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το νέο αυτό θεατρικό σχήμα που ευαγγελιζόταν την επαναστατική ανανέωση του ελληνικού θεάτρου («*σύνθημα σε μια επανάστασι και μια προσπάθεια αναδημιουργίας*» θα χαρακτηρίσουν την ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής» οι συντελεστές της[4]) είχε, ως ευθύς εξ αρχής ρητά διατυπωμένο στόχο, αφενός την καλλιτεχνική αναβάθμιση του παλαιού μοντέλου θιασαρχικής εμπορικής επιχείρησης[5] και

[1] Πληροφορίες για την ίδρυση και πορεία της «Ελ. Σκ.» στο μελέτημα του Αντώνη Γλυτζουρή: «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η "Ελευθέρα Σκηνή"», στον τόμο Πρακτικών του συνεδρίου *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 89-124 (στη συνέχεια το άρθρο θα αναφέρεται με τη σύντμηση Γλυτζουρής, «Κοτοπούλη»). Βλ. επίσης και το άρθρο της συγγρ.: «Ο *Ερωτόκριτος* στο νεοελληνικό θέατρο», στον τιμητικό τόμο για το Σπύρο Ευαγγελάτο, *Δάφνη*, Αθήνα, 2001, σσ. 147-167 (στη συνέχεια θα αναφέρεται ως Μαράκα, «Ερωτόκριτος»).

[2] Η συμμετοχή του Μυράτ ως συνιδρυτικού μέλους της «Ελ. Σκ.» είναι ήδη επιβεβαιωμένη από το χρονικό σημείο που οι συνεννοήσεις για την ίδρυση, οι οποίες είχαν ξεκινήσει στο διάστημα που ο Μελάς και η Κοτοπούλη είχαν συναντηθεί στο Παρίσι, έγιναν λίγο αργότερα στην Αθήνα πιο συγκεκριμένες, οπότε εκείνος «*γεμάτος ενθουσιασμό, πρόσθεσε τον εαυτό του, τρίτο συνέταιρο, στην πνευματική μας επιχείρηση*», όπως σημειώνει στα απομνημονεύματά του ο Μελάς (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1960, σ. 345. –Στη συνέχεια η αυτοβιογραφία θα αναφέρεται ως Μελάς, *Πενήντα χρόνια*). Πρβλ. επίσης την επισήμανση του Μελά στο Σημειωματάριο του Φορτούνιο, την καθημερινή του στήλη στην εφημ. *Έθνος*: «*Υπεγράφη χθες* [= 3 Μάρτη] *ένα εταιρικόν συμβόλαιον: Ο ιδρυτικός χάρτης ενός νέου ελληνικού θεάτρου –της "Ελευθέρας Σκηνής". Φέρει τα ονόματα: Κοτοπούλη, Μελάς, Μυράτ.*» (Φορτούνιο, «Το νέον θέατρον», *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929).

[3] Η «Ελ. Σκ.» ξεκίνησε με τυμπανοκρουσίες το Μάρτη του 1929 και έληξε με βαθμιαία και σιωπηρή υποχώρηση από τις αρχικές της προδιαγραφές ουσιαστικά με την παράσταση των *Ορνίθων* το Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου. Κρατώντας τα προσχήματα η «Ελ. Σκ.» συνέχισε τις παραστάσεις μέχρι και την τυπική λήξη της θητείας του σκηνοθέτη της, Σπ. Μελά (Μάρτης 1930), ενώ η Μ. Κοτοπούλη διατηρεί για το θίασό της την επωνυμία μέχρι το Σεπτέμβρη του 1930 (βλ. Γλυτζουρής: «Κοτοπούλη», ό. π., σ. 100, σημ. 33), οπότε ο θίασος διαλύεται, αυτή θα κάνει μαζί με κάποιους από τους συνεργάτες της περιοδεία στις Η.Π.Α. και ο Μ. Μυράτ με άλλα στελέχη θα οργανώσει περιοδεία στο εσωτερικό.

[4] Όπως αναφέρεται στην επίσημη ανακοίνωση για την έναρξη των παραστάσεων που απηύθηναν προς το θεατρόφιλο κοινό, εν είδει διαγγέλματος, οι ιδρυτές του νέου θεατρικού σχήματος διατυπώνοντας τους λόγους που οδήγησαν στην ίδρυση της «Ελ. Σκ.», τους στόχους που είχαν θέσει, καθώς και την καλλιτεχνική κατεύθυνση που σχεδίαζαν να της δώσουν. Το κείμενο της ανακοίνωσης που καθιερώθηκε ως το Μανιφέστο της «Ελ. Σκ.», αναδημοσιεύεται από διάφορα αθηναϊκά φύλλα (βλ. π.χ. *Ελ. Βήμα*, *Καθημερινή*, *Πρωία*, 5 Απρ. 1929, κ.ά.). – Ο χαρακτηρισμός Μανιφέστο θα χρησιμοποιείται και στη συνέχεια για τις παραπομπές.

[5] Πρβλ. αναγγελία στον Τύπο που αφορά στην επικείμενη ανακοίνωση από τη Μαρίκα Κοτοπούλη και

αφετέρου, στο πεδίο της Αισθητικής και των εφαρμογών της θεατρικής πράξης, τον εκσυγχρονισμό του σύμφωνα με τα πρότυπα των νεώτερων ευρωπαϊκών εξελίξεων[6].

Το πρώτο σκέλος, αναβάθμιση του επαγγελματικού θεάτρου, ήταν το κυρίως μέλημα της Μ. Κοτοπούλη που είχε αντιληφθεί τα σημάδια δραστικών ανακατατάξεων στο χώρο (επικείμενη ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, αυξημένες απαιτήσεις ποιότητας στο θέατρο πρόζας και ενίσχυση της ανταγωνιστικότητάς του απέναντι στο ελαφρό μουσικό θέατρο με την προσφορά θεάματος αλλά και φροντισμένων παραστάσεων σε επίπεδο συνόλου, που έκαναν επιβεβλημένη την εισαγωγή του θεσμού του σκηνοθέτη, κ.ά.[7]). Ενώ το σκέλος του συγχρονισμού του ελληνικού θεάτρου με τις νεώτερες ευρωπαϊκές εξελίξεις, που ήταν αναμφίβολα ο κεντρικός στόχος του Σπ. Μελά, για την Κοτοπούλη αποτελούσε ένα ακόμα εκμεταλλεύσιμο στοιχείο της επιδιωκόμενης αναβάθμισης.

Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο, λοιπόν, των ανανεωτικών προσπαθειών της Κοτοπούλη, η συγκεκριμένη απόπειρα με την ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής» έχει ως κύριο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα τη συνεργασία της με το Μελά ως σκηνοθέτη, γι' αυτό, παρ' όλο που η Κοτοπούλη αποτελεί τη σταθερή δύναμη και είναι αυτή που θα συνεχίσει και μετά τη διάλυση της συνεργασίας διατηρώντας για ένα διάστημα την επωνυμία, ο Μελάς είναι εκείνος που εξ αρχής θα έχει προς τα έξω τον πρώτο λόγο[8] και θα διαμορφώσει, σύμφωνα με τις δικές του απόψεις για τους στόχους και το ύφος, το προφίλ του νέου σχήματος.

Οι προθέσεις του Σπύρου Μελά να παρέμβει ενεργητικά στα τεκταινόμενα του νεοελληνικού θεάτρου από την πλευρά της θεατρικής πράξης, ως καλλιτεχνικός διευθυντής και σκηνοθέτης θεατρικού συγκροτήματος, είχαν εκδηλωθεί ήδη με την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» (1925)[9]. Το πρώτο αυτό εγχείρημα από την άποψη του θεωρητικού του υπόβαθρου, που την πατρότητά του έχει ο Μελάς, μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος του επόμενου εγχειρήματος της «Ελευθέρας Σκηνής»: Καλλιτεχνικό θέατρο, ενδελεχής δραματουργική μελέτη και προεργασία, ασυνήθιστα εξαντλητικές για τα ελληνικά δεδομένα πρόβες, παράσταση συνόλου και ένα ρεπερτόριο τον κορμό του οποίου αποτελούσαν έργα του μοντέρνου ευρωπαϊκού δραματολογίου[10].

το Σπύρο Μελά της ίδρυσης του νέου θεατρικού σχήματος και όπου δηλώνεται ότι η συνεργασία τους γίνεται *«προς ανύψωσιν του επαγγελματικού θεάτρου»* (*Ελ. Βήμα*, 19 Φλεβ. 1929).

[6] Πρβλ. επεξηγήσεις για τους στόχους της συνεργασίας των Κοτοπούλη, Μελά, Μυράτ που δίνει ο Μελάς-Φορτούνιο από τη σπήλη του, πριν από την επίσημη ανακοίνωση της ίδρυσης της «Ελ. Σκ.», για την αναγκαιότητα της γνωριμίας με *«τας μεγάλας προσπαθείας και τας μεγάλας φυσιογνωμίας του συγχρόνου διεθνούς θεάτρου»* («Το νέον θέατρον», *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929).

[7] Βλ. σχετικά Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σ. 147.

[8] Εκτός από σκηνοθέτης ο Μελάς αποκαλείται από τον Τύπο της εποχής συχνά εμψυχωτής, ιδρυτής και θεμελιωτής του νέου θεατρικού σχήματος (πρβλ. π.χ. *Ακρόπολις*, 7 Οκτ. 1929, *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15, κ.α.).

[9] Το «Θέ. Τέ.» είχε ξεκινήσει στα τέλη του 1924 με την πρωτοβουλία του Μελά να δημιουργηθεί ερασιτεχνικός θίασος από σπουδαστές των δύο Ωδείων στην Αθήνα, όπου ο ίδιος ήταν καθηγητής Δραματολογίας. Στη συνέχεια ο θίασος ανεξαρτοποιήθηκε διοικητικά από τα Ωδεία διαμορφώνοντας ένα εταιρικό σχήμα που ακολούθως πήρε την ονομασία «Θέατρο Τέχνης», διατηρώντας όμως έναν ημιερασιτεχνικό χαρακτήρα. Πρβλ. το σχετικό κεφάλαιο στην αυτοβιογραφία του συγγραφέα, *Πενήντα χρόνια*, ό. π., σσ. 129-209, ιδίως σσ. 149-152, 174 ε., 208 ε. –Για τη συνολική σκηνοθετική δραστηριότητα του Μελά βλ. διδακτορική διατριβή του Αντ. Γλυτζουρή: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, 2001, σσ. 228-239, 292-299, 337-340, ενώ για την παρουσία του «Θε. Τέ.» στην αθηναϊκή θεατρική κίνηση της εποχής βλ. Τερέζα Μυλωνά: «Το "Θέατρο Τέχνης" του Σπύρου Μελά», *Εκκύκλημα*, τχ. 27, Χειμώνας 1990, σσ. 29-36.

[10] Ο Μελάς στην αυτοβιογραφία του αναφέρεται λεπτομερώς, εκτός από τη σχεδόν απαραβίαστη έναρξη με αρχαία τραγωδία, *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου,

Στη συνέχεια παρεμβάλλεται προγραμματισμένη από το Μελά μαθητεία στα μυστικά της ευρωπαϊκής θεατρικής τέχνης με διετή παραμονή στο Παρίσι, όπου πήγε εξασφαλίζοντας συνεργασία ως ανταποκριτής της εφημ. *Έθνος* αποφασισμένος να παρακολουθήσει θέατρο *«από τα θρανία του μαθητού μιας σχολής»*[11]. Εκεί συστημένος από το γαλλικό υπουργείο Παιδείας παρακολουθεί με την καθοδήγηση του Φιρμέν Ζεμιέ τη σκηνοθετική δουλειά στο «Οντεόν»[12]. Παράλληλα έχει τη δυνατότητα να δει συνοδεύοντας το μέντορά του διάφορες σημαντικές παραστάσεις άλλων θεάτρων. Παρακολουθεί επίσης και με ιδιαίτερο μάλιστα ενδιαφέρον την κίνηση στα μικρά θέατρα της πρωτοπορίας με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις και τα πειράματα νέων που επιδιώκουν την επανάσταση κατά του κατεστημένου θεάτρου, ενώ έχει και την ευκαιρία να δημιουργήσει προσωπικές γνωριμίες και φιλίες με συγγραφείς, σκηνοθέτες, ανθρώπους του θεάτρου γενικότερα[13]. Στο Παρίσι εξάλλου, μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα καλλιτεχνικού αναβρασμού και πρωτοποριακών αναζητήσεων που ο ίδιος παρακολουθεί στενά και με ενθουσιασμό, θα μπουν τα θεμέλια της συνεργασίας του με την Κοτοπούλη για την ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής»[14], η οποία θα υλοποιηθεί αμέσως μετά την επιστροφή του στην Αθήνα.

Η δημοσιότητα που θα πάρει η ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής» είναι έντονη, ανάλογη με τα ονόματα των πρωτεργατών της και τη θέση που κατέχει ο θίασος Κοτοπούλη στο αθηναϊκό θέατρο της εποχής. Οι σχετικές πληροφορίες, ακολουθώντας την παλιά δοκιμασμένη πρακτική των ελληνικών θιάσων ενισχυμένη ακόμα πάρα πάνω από το ταλέντο της Κοτοπούλη στις δημόσιες σχέσεις και από τη δημοσιογραφική ιδιότητα του Μελά, είχαν βέβαια πολύ πριν από τις επίσημες εξαγγελίες προετοιμάσει την κοινή γνώμη για το εγχείρημα, ενώ οι διαρροές που διοχέτευαν οι ενδιαφερόμενοι στον Τύπο έδιναν συνεχώς υλικό για διάφορες ειδήσεις και σχόλια υποδαυλίζοντας το ενδιαφέρον[15]. Δίπλα σ' όλα αυτά, ιδιαίτερη σημασία για την ταυτοποίηση του καλλιτε-

και ένα σύγχρονο νεοελληνικό, *Τα πληγωμένα πουλιά* της Γαλάτειας Καζαντζάκη, στην παράσταση των πάρα κάτω έργων: *Ο χρόνος είναι όνειρο* του Λενορμάν, *Το δίλημμα του γιατρού* του Σω, *Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Πιραντέλλο, *Ρομπότ* του Τσάπεκ (βλ. Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, σσ. 179-208). Ο κατάλογος συμπληρώνεται από την Τ. Μυλωνά η οποία στη χρονολογική παρακολούθηση του ρεπερτορίου του «Θε. Τέ.», που αποτελεί τον κύριο κορμό της εργασίας της (ό. π., σσ. 31-34), αναφέρει και κάποια άλλα έργα που είτε ήταν γνωστά, ως επί το πλείστον επαναλήψεις παραστάσεων από τον σπουδαστικό θίασο των Ωδείων, και κλήθηκαν να καλύψουν το κενό ανάμεσα σε δύο πρεμιέρες είτε αποτέλεσαν αποτυχία κάνοντας ελάχιστες παραστάσεις: *Όνειρος ή Αλεκτρύων* του Λουκιανού (στην ίδια παράσταση με τους *Επτά*), *Αμφιτρύων* του Μολιέρου, *Μόσχος ο σιτευτός* του Βερνάρδου Ζιμμέρ, *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* του Λουίτζι Πιραντέλλο, *Απάνθρωπη γη* του Φρανσουά ντε Κιουρέλ, *Το πορτοφόλι* του Οκτάβιου Μιρμπώ, *Τα περασμένα* του Πόρτο Ρις, *Γάτα Αγκύρας* του Γιακίντο Μπεναβέντε. Αλλά και στον τομέα του σύγχρονου ελληνικού έργου η παρασταση ογραφία της Μυλωνά προσθέτει εκτός από τον *Πειρασμό* του Γρ. Ξενόπουλου και τρία έργα του ίδιου του Μελά. *Το άσπρο και το μαύρο*, *Μια νύχτα μια ζωή* και *Το κόκκινο πουκάμισο* (στην ίδια παράσταση με το *Πορτοφόλι*).

[11] Βλ. Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, ό. π., σ. 213.

[12] Ό. π., σσ. 215 ε.

[13] Για τη μαθητεία του στο παρισινό θέατρο και τις προσωπικές επαφές του με τους εκεί ανθρώπους του θεάτρου ο Μελάς αναφέρεται διεξοδικά στην αυτοβιογραφία του σε ξεχωριστό κεφάλαιο, το οποίο τιτλοφορεί χαρακτηριστικά «Θητεία στο Παρίσι» (Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, ό. π., σσ. 211-341).

[14] Βλ. Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, ό. π., σσ. 337-340.

[15] Πρβλ. π.χ. στο *Ελ. Βήμα*, μια από τις εφημερίδες που παρακολουθεί στενά τα τεκταινόμενα γύρω από την «Ελ. Σκ.» και δημοσιεύει διάσπαρτα σχετικά κείμενα σ' όλη τη διάρκεια του χειμώνα, εκτενές σημείωμα στη στήλη «Θεατρικός κόσμος» με πολλές πληροφορίες για την επικείμενη έναρξη και τη μορφή του σχεδιαζόμενου θεατρικού σχήματος: *«Μετ' ολίγας ημέρας θ' ανακοινωθή δημοσία το "μανιφέστο" της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη και του κ. Σπύρου Μελά δια την συνεργασίαν των προς ανύψωσιν του επαγγελματικού θεάτρου.* [§] *Η κυρία Κοτοπούλη διατηρεί την διεύθυνσιν του θιάσου της και ο κ. Μελάς θα είνε υπεύθυνος*

χνικού και αισθητικού προφίλ του εγχειρήματος έχουν, εκτός βέβαια από το περίφημο Μανιφέστο, οι σύγχρονες δημόσιες επισημάνσεις του ίδιου του Μελά, που ως θεωρητικός εκπρόσωπος του σχήματος αρθρογραφούσε, παρουσίαζε, επεξηγούσε ή και απαντούσε σε επικρίσεις είτε με αρθρογραφία στην εφημερίδα που συνεργαζόταν[16] είτε με επιστολές σε άλλες[17], αλλά και οι κατοπινότερες παρατηρήσεις που έχει καταχωρίσει στα απομνημονεύματά του[18].

Ενδεικτικό για την τακτική που ακολουθούσε ο Μελάς, να προκαταλάμβανει με ερμηνευτικά δικά του δημοσιεύματα την κοινή γνώμη[19], είναι όχι μόνο ο σχολιασμός της υπογραφής του συμφωνητικού από τη στήλη του Φορτούνιο που υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες για σκοπούς και στόχους της καλλιτεχνικής σύμπραξης των ιδρυτών του θεατρικού σχήματος[20], αλλά και το ανυπόγραφο άρθρο που προηγείται τρεις ημέρες της δημοσίευσης από τον υπόλοιπο Τύπο του Μανιφέστου της «Ελευθέρας Σκηνής»[21]. Σ' αυτό το άρθρο παρατίθενται σε ελεύθερη μορφή διάφορα από τα σημεία που αναφέρονται στο Μανιφέστο, κάποια από αυτά μάλιστα και εντός εισαγωγικών, πράγμα που υποδηλώνει, κατά την άποψή μας, ως συντάκτη τον ίδιο το Σπύρο Μελά ή τουλάχιστον ως την πηγή που προμήθευσε στο φύλλο αυτούσιο το κείμενο του Μανιφέστου[22].

Από όλ' αυτά τα δημοσιεύματα γύρω από την ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής», λοιπόν, συμπεριλαμβανομένου βεβαίως και του Μανιφέστου, αλλά και με τη βοήθεια αυτών που, φιλτραρισμένα, βρήκαν θέση στα απομνημονεύματα του Σπύρου Μελά, ως κύριος στόχος της ίδρυσης του νέου καλλιτεχνικού θιάσου προβάλλεται η αναγκαία ανύψωση του ελληνικού θεάτρου[23] από

δια την σκηνοθεσίαν και το ρεπερτόριο.» (*Ελ. Βήμα*, 19 Φλεβ. 1929). Ακολουθεί η υπόδειξη ότι η έναρξη θα γίνη τη Σαρακοστή *«με το έργον του Ρωσσοεβραίου συγγραφέως Εβρεϊνώφ η "κωμωδία της ευτυχίας" εις το οποίον θα παίξη ο κ. Μελάς τον ιδιόρρυθμον τύπον του δόκτορος Φράγκολι* [sic]» (ό. π.) και η ανακοίνωση του τίτλου τεσσάρων έργων του ρεπερτορίου, από τα οποία όμως μόνο το *Σιμούν* και ο *Βολπόνε* θα δουν τελικά τα φώτα της σκηνής, ενώ η πρεμιέρα θα γίνει με το *Ντιμπούκ*, που δεν αναφέρεται στην είδηση, και η *Κωμωδία της ευτυχίας*, όπου όντως θα παίξει και ο Μελάς το δόκτορα Φρέγκολι, θα παρασταθεί τρίτη στη σειρά, μετά και το *Σιμούν*.

[16] Για τη δημοσιογραφική δραστηριοποίηση του Μελά μέσω της καθημερινής του στήλης στο *Έθνος*, βλ. πιο πάνω, σημ. 2 και 6. Την ίδια τακτική θ' ακολουθήσει ο Μελάς και στη συνέχεια, όταν στη διάρκεια της θεατρικής περιόδου ο Φορτούνιο και η στήλη του θα μεταφερθούν στο *Ελεύθερον Βήμα*. Πρβλ. ενδεικτικά «Το Μανιφέστο μας» (*Έθνος*, 5 Απρ. 1929), «Το νέον θέατρον» (*Έθνος*, 4 Μάρτη 1929), «Γονιμότης» (*Έθνος*, 25 Μάη 1929), «Τα Ελληνικά» (*Ελ. Βήμα*, 16 Οκτ. 1929), κ.ά.

[17] Πρβλ. π.χ.: *«Ο κ. Μελάς δι' επιστολής του εις το "Ελ. Βήμα" εξήγησε δημοσία τους λόγους και τους σκοπούς της ιδρύσεως της "Ελευθέρας Σκηνής"»* (*Ελ. Βήμα*, 5 Απρ. 1929).

[18] Βλ. στο αντίστοιχο κεφάλαιο, «Η "Ελευθέρα Σκηνή"» (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σσ. 343-373).

[19] Γι' αυτή την πρακτική έχει εξηγήσει ο ίδιος ότι θεωρούσε απαραίτητο, προκειμένου για παραστάσεις πρωτοποριακών συγγραφέων, *«να προηγείται μια σοβαρή εργασία κατατοπισμού του θεατρικού κοινού»*, όπως είχε κάνει ο ίδιος για παραστάσεις των μαθητών των Ωδείων (*Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ και *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* του Λουίτζι Πιραντέλλο) δημοσιεύοντας εκτενή αναλυτικά σημειώματα ή φροντίζοντας να δοθεί διάλεξη από κάποιον ειδικό (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 167). Αλλά και για το Μπέρναρ Σω, επειδή όπως αναφέρει στην Ελλάδα *«δεν ήταν γνωστό, παρά μονάχα τ' όνομά του»*, χρειάστηκε, όταν ανέβασε με το «Θέατρο Τέχνης» το *Δίλημμα του γιατρού*, να παρουσιάσει το συγγραφέα με ανακοινώσεις του στις εφημερίδες (ό. π., σσ. 186 ε.).

[20] «Το νέον θέατρον», *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929.

[21] Το κείμενο του Μανιφέστου με ημερομηνία 31 Μάρτη 1929, που αναδημοσιεύεται από διάφορα φύλλα στις 5 Απρ. 1929, έχει την υπογραφή των δύο πρωτεργατών της κίνησης, της Μαρίκας Κοτοπούλη και του Σπύρου Μελά. Η παράλειψη όμως του ονόματος του τρίτου καλλιτεχνικού συντελεστή, Μήτσου Μυράτ, επισημαίνεται αμέσως από το Μελά που σπεύδει να διορθώσει την παραδρομή από τη στήλη τού Φορτούνιο της ίδιας μέρας, «Το Μανιφέστο μας» (*Έθνος*, 5 Απρ. 1929).

[22] «Η Ελευθέρα Σκηνή», *Έθνος*, 2 Απρ. 1929.

[23] Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται απο-

την κατάντια στην οποία έχει περιπέσει και η οποία κατά κύριο λόγο αποδίδεται στο χαρακτήρα της εμπορικής επιχείρησης[24]. Κάτω από αυτόν το γενικό παρονομαστή που καθορίζεται από την παράμετρο της εισπρακτικής επιτυχίας, υπάγονται διάφορες επί μέρους αρνητικές πτυχές τις οποίες το νέο θεατρικό σχήμα φιλοδοξεί επίσης να θεραπεύσει, όπως το τυχαίο ρεπερτόριο όπου κυριαρχούν τα έργα του βουλεβάρτου, η αδιαφορία για το σύνολο με μόνη φροντίδα τους πρώτους ρόλους, η προχειρότητα στο ανέβασμα και η απουσία σοβαρής διδασκαλίας που συνοδεύονται από την έλλειψη μεθόδου στην εφαρμογή της θεατρικής τέχνης.

Μπορεί, δηλαδή, η όλη προσπάθεια να χαρακτηρίζεται ως επανάσταση *«εναντίον του συστήματος που κρατεί εις το σύγχρονον θέατρον, των σκοπών του, των ιδεών του, των μεθόδων του»*[25], ωστόσο η κατάπτωση εντοπίζεται σε πρακτικά ως επί το πλείστον ζητήματα, ενώ και η αντίδραση σ' αυτήν είναι εξίσου συγκεκριμένη: Στο τυχαίο ρεπερτόριο αντιπαρατίθεται ο προγραμματισμός και η επιλογή έργων με καλλιτεχνικά κριτήρια, στο πρόχειρο ανέβασμα η μελέτη και η τοποθέτηση κάθε έργου στη γνήσια ατμόσφαιρά του, στην αναρχία της εκτέλεσης η καλλιτεχνική πειθαρχία σε μόνιμο σκηνοθέτη κ.ο.κ.

Βεβαίως όλα όσα υποστηρίζονται για τα καλλιτεχνικά κριτήρια, την ανάδειξη της γνήσιας ατμόσφαιρας κάθε έργου, τη φροντίδα για το ανέβασμα κάτω από την επίβλεψη σκηνοθέτη κ.λπ., εκφράζουν συνοπτικά τις συγκεκριμένες αισθητικές αντιλήψεις του Σπ. Μελά. Ειδικότερα η επαναλημμένη αναφορά σε κάθε ευκαιρία του όρου "καλλιτεχνικός" (καλλιτεχνικόν θέατρον, καλλιτεχνικόν ρεπερτόριον, καλλιτεχνική εκτέλεσις) είναι δηλωτική για το είδος του νέου θεάτρου, στο οποίο αποβλέπει ο σκηνοθέτης, ενώ για το περιεχόμενο του όρου διαφωτίζουν διάφορες σχετικές αναφορές του τόσο παλαιότερες, αλλά γενικά γνωστές εκείνη την εποχή (από την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης», μαθήματα σε δραματικές σχολές[26], αρθρογραφία κ.ά.), όσο και μέσα στο πλαίσιο των προγραμματικών δηλώσεών του για την «Ελευθέρα Σκηνή» ή και αυτών που επικαλείται στην αυτοβιογραφία του.

Πρώτιστος στόχος, λοιπόν, της επιχειρούμενης ανανέωσης και αναβάθμισης του ελληνικού θεάτρου είναι ο εκσυγχρονισμός του, για να αρθεί σε επίπεδο εφάμιλλο του σύγχρονου ευρω-

κλειστικά το σοβαρό, λεγόμενο, δραματικό θέατρο πρόζας, το οποίο όντως περνούσε μεγάλη κρίση εκείνη την εποχή, ενώ αντίθετα το ελαφρό μουσικό θέατρο, που αγνοείται συστηματικά, βρίσκεται σε εξαιρετική άνθιση και από την πλευρά του, ως επιτυχημένος ανταγωνιστής στο οικονομικό πεδίο, θα λειτουργήσει καταλυτικά για τις εξελίξεις που θα δρομολογηθούν (πρβλ. Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σ. 147). Αναλυτικά για τους συσχετισμούς αυτούς βλ. στη διδακτορική διατριβή του Μανώλη Σειραγάκη: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Αθήνα, 2009.

[24] Ο Μελάς τονίζει ότι πρόκειται για ένα νέο θεατρικό σχήμα, από το οποίο θα έχει αφαιρεθεί *«ο απόλυτος χαρακτήρ της επιχειρήσεως, ο οποίος προσανατολίζει* [...] *προς τα υποτιθέμενα γούστα του κοινού και τας εισπράξεις των ταμείων»* (Φορτούνιο, *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929), ενώ στο Μανιφέστο τα αρνητικά φαινόμενα ανάγονται στην ανάγκη των θεάτρων να επιβιώσουν ως επιχειρήσεις. Στο ίδιο πνεύμα ο Μελάς στα απομνημονεύματά του δεν παραλείπει να εξάρει και τη στάση του Γ. Χέλμη, συζύγου και οικονομικού διαχειριστή του θιάσου της Μ. Κοτοπούλη: *«Κι' ακόμα συγκινητικώτερος ήταν ο Γιώργης Χέλμης, που δεχότανε να χρηματοδοτήσει μια καλλιτεχνική επιχείρηση κάθε άλλο παρά σίγουρη»* (Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, ό. π., σ. 346).

[25] Φορτούνιο, *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929.

[26] Όπως αναφέρει ο ίδιος στα απομνημονεύματά του, το εναρκτήριο μάθημα που έκανε ως καθηγητής Δραματολογίας στην «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» αποτέλεσε επαναστατικό κήρυγμα, μια επίσημη γραπτή διακήρυξη την οποία φρόντισε και να τυπώσει. Επειδή μάλιστα το κείμενο εξαντλήθηκε και έγινε δυσεύρετο αργότερα, ο Μελάς στην αυτοβιογραφία του το παραθέτει αυτούσιο σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο, «Επαναστατικό κήρυγμα», όπου μπορεί κανείς να εντοπίσει τις πολύ μεγάλες ομοιότητες με το κείμενο του Μανιφέστου (Μελάς: *Πενήντα χρόνια*, σσ. 143-149).

παϊκού, τις αισθητικές τάσεις του οποίου οφείλει ν' ακολουθήσει. Στο σημείο αυτό η εφαρμογή τους από την «Ελευθέρα Σκηνή» θα λειτουργούσε παραδειγματικά προς όφελος όλων των συντελεστών του, θιάσων και ηθοποιών, δραματικών συγγραφέων και κοινού: «*Φιλοδοξούμεν να κάμωμεν την "Ελευθέραν Σκηνήν" σχολήν ερεύνης κ' εφαρμογής των μεγάλων γενικών αρχών της συγχρόνου δραματικής και θεατρικής τέχνης.*» Το καλλιτεχνικό ρεπερτόριο, εξάλλου, που θα παρουσίαζε η «Ελευθέρα Σκηνή» και θα στηριζόταν στην αρχή ενός φωτισμένου εκλεκτισμού, αφενός θα πλούτιζε με νέες εμπειρίες το θίασο έτσι ώστε και οι ηθοποιοί «*θα μπορέσουν να σταθούν εις το ύψος φωτισμένων και σύγχρονων εκτελεστών*» και αφετέρου θα έκανε γνωστές στο ελληνικό θέατρο «*τας διαφόρους συγχρόνους σχολάς της δραματικής και θεατρικής τέχνης και θα ελίπαινεν άφθονα το θεατρικό μας έδαφος, δια ν' αναδώση άνθη και καρπούς*». Απαραίτητη προϋπόθεση, τέλος, της επαναστατικής ανανέωσης, όπως την αντιλαμβανόταν ο Μελάς, ήταν η είσοδος, με όχημα την «Ελευθέρα Σκηνή», των σύγχρονων νεωτερικών ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων, διότι: «*Πριν είπωμεν την ιδικήν μας λέξιν —όταν θα είμεθα και ημείς ώριμοι να την είπωμεν και οι άλλοι να την ακούσουν— επιβάλλεται να γνωρίσωμεν τας μεγάλας προσπαθείας και τας μεγάλας φυσιογνωμίας του συγχρόνου διεθνούς θεάτρου.*»[27]

Η αισθητική κατεύθυνση που ο Μελάς ως σκηνοθέτης είχε πρόγραμμα ν' ακολουθήσει προσδιορίζεται κατά κύριο λόγο, όπως εξάλλου παραδέχεται και ο ίδιος στα απομνημονεύματά του, από την εμπειρία που είχε αποκομίσει από την πρόσφατη διετή παραμονή του στο Παρίσι και τις παρατηρήσεις που είχε κάνει παρακολουθώντας εκεί θέατρο[28]. Δεν έχει κρύψει, δηλαδή, ότι η πρόθεσή του να συμβάλει στον εκσυγχρονισμό του ελληνικού θεάτρου που θα το έφερνε σε ευρωπαϊκό επίπεδο, δεν σήμαινε έναν γενικότερο προσανατολισμό προς τις σύγχρονες τότε νεωτερικές τάσεις, αλλά την εισαγωγή τους στο ελληνικό θέατρο με τη μεταφορά συγκεκριμένων παραδειγμάτων, για τα οποία είχε προσωπική αντίληψη[29].

Παρά τις διαβεβαιώσεις για φωτισμένο εκλεκτισμό στο ρεπερτόριο, την αποφυγή αποκλειστικότητας, την ανεξαρτησία από σχολές κ.ο.κ., από τις πιο συγκεκριμένες αναφορές στην αντίληψη για την τέχνη του θεάτρου, τις σκηνοθετικές προτεραιότητες και το καλλιτεχνικό ύφος της σκηνικής πραγμάτωσης, διακρίνεται σαφώς η σχολή που το νέο θεατρικό σχήμα προτίθεται ν' ακολουθήσει, όπως γίνεται επίσης φανερή και από το τελικό αποτέλεσμα τόσο στο επίπεδο επιλογών του ρεπερτορίου, όσο και σ' αυτό της θεατρικής παράστασης[30]. Πρόκειται για την κατεύθυνση του Νεορομαντισμού, όπως κυρίως εισπράττεται στην Ελλάδα ο ευρωπαϊκός αντιψευδαισθητισμός που αποτελούσε την αισθητική πρωτοπορία της εποχής. Αυτό υποδηλώνουν εξάλλου και οι καλλιτεχνικές αρχές που διατυπώνουν οι ιδρυτές της «Ελευθέρας Σκηνής», από τις οποίες συνάγεται ότι στο επίκεντρο της σκηνοθετικής προσπάθειας βρίσκεται η απόδοση της ατμόσφαιρας του έργου, για να αποκαλυφθεί μέσα από τις αισθητικές εικόνες της σκηνικής μεταφοράς του η εσωτερική του αλήθεια και η αντιστοιχία με την απόκρυφη ωραιότητα που

[27] Τα παραθέματα της παραγράφου από *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929 (οι υπογραμμίσεις της συγγρ.).

[28] Πρβλ. Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 345.

[29] Οπωσδήποτε ο συγκεκριμένος καλλιτεχνικός μοντερνισμός του Μελά έχει αναγνωριστεί και από τη σύγχρονη Κριτική, όπως μαρτυρεί, π.χ., η παρατήρηση ότι «*η "Ελευθέρα Σκηνή" ανέλαβε βαρύτατον άθλον να παρουσιάση και να επιβάλη εις το ελληνικόν κοινόν, την "μοντέρναν" θεατρικήν τεχνοτροπίαν*» (*Ακρόπολις*, 15 Σεπτ. 1929) ή η διαπίστωση ότι εξασφάλισε τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα «*των τελευταίων κατευθύνσεων της θεατρικής τέχνης*» (*Πρωία*, 26 Μάη 1929). Βλ. επίσης *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929, *Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 4, Απρ. 1929, σ. 121, κ.α.

[30] Για το γενικότερο καλλιτεχνικό ύφος της «Ελ. Σκ.», όπως πιστοποιείται από τις επιλογές του ρεπερτορίου και τη σκηνική υλοποίηση, βλ. και Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σσ. 153 ε.

ενυπάρχει στη ζωή και την ανθρώπινη ύπαρξη[31]. Αυτή την ατμόσφαιρα, την ξεχωριστή του κάθε συγγραφέα και κάθε έργου, οφείλει ν' αναδείξει η σκηνοθεσία και αυτήν πρέπει να υπηρετούν όλα τα σκηνικά μέσα[32].

Για το ποιά είναι, τέλος, αυτή η ατμόσφαιρα δίνει το στίγμα η επιλογή του ρεπερτορίου όχι μόνο από την άποψη της σχολής της μοντέρνας τότε πρωτοπορίας στην οποία ανήκουν οι συγγραφείς, αλλά και από το ύφος ειδικότερα των συγκεκριμένων έργων που έχουν συμπεριληφθεί. Η σειρά των ξένων έργων μέχρι ν' ανεβούν στο τέλος πια της θεατρικής σαιζόν τα δύο ελληνικά, είναι από μόνη της απόδειξη γι' αυτό: Έναρξη με τον εβραϊκό μυστικισμό του *Ντιμπούκ*, στη συνέχεια ο εξωτισμός του *Σιμούν* και του *Κύκλου με την κιμωλία*, φαντασία και ψευδαίσθηση στην *Κωμωδία της ευτυχίας*, ο μυθικός συμβολισμός και εξωτισμός της *Μάγια*, ο έντονος ψυχισμός των αντιπολεμικών έργων *Το τέλος του ταξειδιού* και *Επάνοδος*. Αλλά και ο *Βολπόνε*, έργο με καταξιωμένη ποιότητα που η παράστασή του υπαγορεύτηκε για εκμετάλλευση του κωμικού ταλέντου του Βασίλη Λογοθετίδη[33], παρουσιάστηκε στη μοντέρνα διασκευή που είχαν κάνει «*δύο από τους πρωτοπόρους της συγχρόνου πνευματικής ζωής*»[34], ο Ζυλ Ρομαίν κι ο Στέφαν Τσβάιχ, και ο ίδιος ο Μελάς είχε δει την παράστασή της στο Παρίσι με πρωταγωνιστή το Σαρλ Ντυλέν[35]. Τα έργα του δραματολογίου περιστρέφονται γύρω από μεταφυσικά και υπαρξιακά προβλήματα, πάθη της ανθρώπινης ψυχής, έντονες συναισθηματικές συγκρούσεις, ακραίες αντιθέσεις κ.ο.κ., ενώ το δραματουργικό και θεατρικό ύφος των παραστάσεων της «Ελευθέρας Σκηνής» γενικά χαρακτηρίζεται από ατμοσφαιρικότητα, μυστικισμό, υποβολή, ψευδαίσθηση, αντιρεαλισμό, συμβολισμό, ρομαντισμό, εξωτισμό, αλλά και από φαντασμαγορία, θέαμα και σκηνικά εφφέ.

Μπορεί το όλο εγχείρημα της «Ελευθέρας Σκηνής» ν' αποδείχτηκε εντέλει όχι βιώσιμο, η ίδρυσή της, πάντως, με όλη τη θεωρητική και πρακτική προεργασία, τα εχέγγυα που έδινε η προπαίδεια του Μελά στο Παρίσι και το ιδιαίτερο βάρος της συνεργασίας της Μαρίκας Κοτοπούλη, που ο θίασός της αποτελούσε το καινούριο σχήμα με το νέο όνομα, είχε σε γενικές γραμμές θετική απήχηση[36]. Οι περισσότεροι άνθρωποι του θεάτρου, η διανόηση, οι συγγραφείς, οι ηθοποιοί και οι δημοσιογράφοι που ενδιαφέρονταν για το δραματικό θέατρο, συμμερίζονταν την εκτίμηση για την κατάπτωση και κρίση που περνούσε το θέατρο πρόζας, συμφωνούσαν επίσης και για την ανάγκη ανανέωσης και αναβάθμισής του με γνώμονα τις ευρωπαϊκές αισθητικές εξελίξεις. Οι προτεραιότητες όμως που έβαζαν οι διάφορες πλευρές σχετικά με τα βήματα που έπρεπε να γίνουν ήταν πολύ διαφορετικές.

[31] Πρβλ. πολύ χαρακτηριστικά: «*Πιστεύουμε ότι προορισμός της θεατρικής τέχνης είνε να μας ξεσκεπάση με τους πλαστικούς πίνακές της την αιώνια και μυστική ωμορφιά που υπάρχει στη ζωή και στην πειό σκοτεινή δυστυχία και στην πειό ανέλπιστη και άγρια περιπέτεια, σ' αυτό ακόμα το ναυάγιο της φτωχής μας ατομικής υπάρξεως –το θάνατο–*» (Μανιφέστο, ό. π.).

[32] Τον στόχο της απόδοσης της ατμόσφαιρας θα υπογραμμίσει με επανειλημμένη αναφορά ο Μελάς και στα απομνημονεύματά του: «*καλλιτεχνικό θέατρο δεν θα μπορούσε να εννοηθεί χωρίς μπαγκέτα – εσωτερική και εξωτερική σκηνοθεσία, που να δίνει την ψυχή και την ειδική ατμόσφαιρα του κάθε έργου* [...] *κύριος σκοπός της σκηνικής πραγματοποίησης είναι η απόδοση, με πλαστικά μέσα, της ατμόσφαιρας κάθε συγγραφέα και κάθε έργου!* [...] *Σκηνογραφίες, φωτισμοί και κάθε άλλο θεατρικό μέσο δεν μπορούν νάχουν καμμιά αυτοτέλεια: Πρέπει να βοηθούν διακριτικά την απόδοση της ατμόσφαιρας και μόνο.*» (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 345).

[33] Πρβλ. Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σσ. 356 ε. και 358.

[34] *Πρωία*, 11 Ιούλη 1929, κ.α.

[35] Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 357. Πρβλ. επίσης και εκτενές άρθρο, ανταπόκριση από το Παρίσι για παράσταση του *Βολπόνε* στο «Ατελιέ» (*Ελ. Βήμα*, 7 Γεν 1929).

[36] Περισσότερα για την υποδοχή και τις αντιδράσεις που προκάλεσε η ίδρυση της «Ελ. Σκ.», βλ. Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σσ. 149-151.

Ακόμα και όσοι ανοιχτά ή καλυμμένα συμφωνούσαν με την αναγκαιότητα του ευρωπαϊκού προσανατολισμού, δεν συμμερίζονταν ανεπιφύλακτα την ανενδοίαστη μιμητική εισαγωγή των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων μέσα από τη μεταφορά συγκεκριμένων έργων που είχαν πρόσφατα παρασταθεί στο Παρίσι. Δεν διέλαθε επίσης της προσοχής της σύγχρονης Κριτικής ότι σε τελευταία ανάλυση το έργο της επαναστατικής ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου αναλάμβανε ένας εμπορικός θίασος και μάλιστα από τους πιο καθαρόαιμους εκπροσώπους του παλιού θιασαρχικού μοντέλου[37]. Με έμφαση υποστηρίζεται ότι ένα τέτοιο εγχείρημα απαιτεί νέες δυνάμεις (θιάσους, ηθοποιούς, θεατρικά έργα), τις οποίες καλείται ν' αναδείξει, και πως η ανανέωση του ελληνικού θεάτρου πρέπει να προέλθει μέσα από αυτό το ίδιο, όχι με εισαγωγές από το εξωτερικό.

Αλλά και στην περίπτωση που αναγνωρίζεται ως προϋπόθεση η αναγκαιότητα της γνωριμίας με τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα, θα υποστηριχτεί ότι ταυτόχρονα είναι επιβεβλημένο ν' αποκτήσει το νεοελληνικό θέατρο τη δική του έκφραση στηρίζοντας, εκτός των άλλων, και την εγχώρια δραματική παραγωγή[38]. Παράλληλα διατυπώνεται η ένσταση πως σε μια στιγμή ζυμώσεων για τη δημιουργία του Εθνικού Θεάτρου, η «Ελευθέρα Σκηνή» παρουσίαζε, προκαταλαμβάνοντας, ένα αντίστοιχο προφίλ, ενώ και ο σχετιζόμενος μ' αυτές τις βλέψεις εκλεκτισμός στο ρεπερτόριο προκάλεσε την αντίρρηση ότι ένα θέατρο που θέλει να λέγεται πρωτοποριακό οφείλει κατά πρώτο λόγο να έχει αισθητική ομοιογένεια[39].

Η υποδοχή λοιπόν του φιλόδοξου εγχειρήματος, τόσο κατά την εξαγγελία του, όσο και κατά τη διάρκεια της παρουσίας του ή στην αποτίμηση μετά το τέλος της μοναδικής θεατρικής του σαιζόν, κυμαίνεται από ενθουσιώδης και απόλυτα θετική μέχρι εντελώς αρνητική και απαξιωτική ή τουλάχιστον υποστηρικτική αλλά με επιφυλάξεις. Κοινή συνισταμένη των από διαφορετική αφετηρία προερχόμενων και με διαφορετική ένταση διατυπωμένων αντιρρήσεων υπήρξε η αντίδραση για την αντιμετώπιση από την «Ελευθέρα Σκηνή» της ελληνικής δραματικής παραγωγής. Ο Μελάς, βέβαια, όταν εξηγούσε προκαταβολικά ότι η γνωριμία με το ευρωπαϊκό θέατρο αποτελούσε προϋπόθεση για την αναβάθμιση του ελληνικού θεάτρου, ώστε να γίνει ισάξιο του ευρωπαϊκού, δεν είχε αφήσει περιθώρια για παρερμηνεία των προθέσεών του[40]. Παρ' όλα αυτά το περιβάλλον προσδοκούσε ότι όλα όσα το νέο θεατρικό σχήμα ευαγγελιζόταν για μελέτη, προσεγμένη παράσταση κ.λπ., θα εύρισκαν εφαρμογή και σε ελληνικά θεατρικά έργα που θα είχαν κι αυτά μια θέση στο ρεπερτόριο[41]. Οι επικρίσεις γι' αυτή την αγνόηση του ελληνικού έργου, που

[37] Επισημαίνεται από το Μιχάλη Κουνελάκη στη συνολική αποτίμηση του έργου της «Ελ. Σκ.» μετά το τέλος της καλοκαιρινής περιόδου 1929, όπου υποδείχνει το οξύμωρο αυτού του συσχετισμού, θιασαρχική επιχείρηση να επιδιώκει την επανάσταση κατά του εμπορικού θεάτρου (πρβλ. «Θεατρικαί σκέψεις και κρίσεις», *Μουσικά χρονικά*, τμ. Β΄, αρ. 1, Γεν. 1930, σ. 39).

[38] Εκτός από σχετικές παρατηρήσεις στη συνολική αποτίμηση του Μ. Κουνελάκη (*Μουσικά χρονικά*, ό. π., σσ. 38 εε.), την ίδια επιφύλαξη διατυπώνουν τόσο ο Κ. Βελμύρας καταθέτοντας τις απόψεις του πάνω στις αρχικές διακηρύξεις της «Ελ. Σκ.» (*Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 4, Απρ. 1929, σσ. 121 ε.), όσο και ο Λ. Κουκούλας (*Πρωία*, 14 Απρ. 1929).

[39] Κ. Βελμύρας, *Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 4, Απρ. 1929, σ. 121.

[40] *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929 (βλ. πιο πάνω, σ. 6, το σχετικό παράθεμα).

[41] Το αίτημα είχε διατυπώσει επιτακτικά ο Κ. Βελμύρας, σχολιάζοντας την ίδρυση της «Ελ. Σκ.»: *«Το μόνο που ζητάμε από την "Ελεύθερη Σκηνή"* [sic] *είναι ν' ανεβάσει και καινούρια ελληνικά έργα. Στο τελευταίο αυτό σημείο επιμένομε ιδιαίτερα.* [...] *γιατί αλλοιώς θα βρη αντιμέτωπούς της όλους τους Έλληνες Συγγραφείς και κοντά σ' αυτούς την πιο φωτισμένη μερίδα του αθηναϊκού κοινού.»* (*Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 4, Απρ. 1929, σ. 122). Αλλά και ο γενικά ευνοϊκά διακείμενος προς την «Ελ. Σκ.» Γ. Κοκκινάκης, που στην κριτική του για τη *Μάγια* είχε επισημάνει τον συστηματικό αποκλεισμό των ελληνικών έργων (*Ακρόπολις*, 15 Σεπτ. 1929), θα χαιρετίσει στην επόμενη κριτική του το ανέβασμα του *Όρκου του πεθαμένου* τονίζοντας πολύ

εκτείνονται σε όλη την γκάμα από φιλική υπόμνηση ή διατύπωση παραπόνου και πικρίας για την περιφρόνηση, μέχρι την οξεία επίθεση, συνοδεύουν την όλη πορεία της «Ελευθέρας Σκηνής» και θα αποτελέσουν βασική παράμετρο κάποιων αρνητικών τελικών αποτιμήσεων[42].

Οπωσδήποτε η ανάπτυξη της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας όχι μόνο δεν συμπεριλαμβάνεται στους στόχους του Μανιφέστου, αλλά και στα συνοδευτικά-επεξηγηματικά κείμενά του ο Μελάς αρκείται στην απλή διαπίστωση για έλλειψη *«ρωμαλέας γηγενούς δραματικής τέχνης»*[43], η οποία αναφέρεται παρεμπιπτόντως ως ένας ακόμα λόγος που κάνει, μαζί με την έλλειψη θεατρικής παράδοσης, απαραίτητη τη στροφή προς την Ευρώπη. Αυτό από μόνο του υποδηλώνει πως, όσο παράδοξο και αν φαίνεται καθώς ο Μελάς είναι ο ίδιος θεατρικός συγγραφέας, αποκλειστικό μέλημά του με την ίδρυση της «Ελευθέρας Σκηνής» ήταν ο εκσυγχρονισμός του ελληνικού θεάτρου, για να γίνει ισάξιο του σύγχρονου ευρωπαϊκού. Για την επίτευξη αυτού του στόχου πίστευε προφανώς ότι ήταν αρκετό ν' ακολουθήσει την εύκολη μέθοδο της απευθείας εισαγωγής των μοντέρνων αισθητικών ρευμάτων με την παρουσίαση έτοιμων παραδειγμάτων, συγκεκριμένες δηλαδή παραστάσεις που είχε δει κατά την παραμονή του στη γαλλική πρωτεύουσα.

Στο ζήτημα όμως του ελληνικού θεατρικού έργου και της αντιμετώπισής του από το νέο θεατρικό σχήμα[44] διαφωνούσε το σύνολο σχεδόν από αυτούς που είχαν λόγο στις εξελίξεις του ελληνικού θεάτρου, υποστηρίζοντας ότι δεν είναι δυνατή η ανάπτυξη του θεάτρου μιας χώρας, χωρίς να υπάρχει η αντίστοιχη φροντίδα για την ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας. Έτσι από τις πρώτες ήδη εξαγγελίες και στη συνέχεια παρακολουθώντας την πορεία της «Ελευθέρας Σκηνής» δημοσιογράφοι και θεατρικοί κριτικοί δεν παύουν να επισημαίνουν αυτή την παράλειψη[45]. Η ανταπόκριση ωστόσο της «Ελευθέρας Σκηνής» σ' αυτό το αίτημα, που είναι φανερό ότι δεν ανήκε στις προτεραιότητες των ιδρυτών της, θα έρθει με κάποια καθυστέρηση και με εμφανή το χαρακτήρα εκμετάλλευσης του ενδιαφέροντος που έχει δημιουργηθεί.

Πρώτη δημόσια τοποθέτηση του Σπ. Μελά καταγράφεται μόλις στα τέλη του Μάη, αφού είχε ήδη προηγηθεί η πρεμιέρα δύο ξένων έργων (*Ντιμπούκ* και *Σιμούν*), με τη δημοσίευση στη στήλη του Φορτούνιο του χρονογραφήματος «Γονιμότης»[46], όπου αναφέρεται σε περισσότερα από δέκα ελληνικά έργα που είχαν παραδοθεί στο θίασο για παράσταση. Η αντίδραση είναι άμεση και χαρακτηριστική: Την επομένη αναγγέλλονται από τα αθηναϊκά φύλλα πανηγυρικά και με σχεδόν πανομοιότυπη διατύπωση «Τα ελληνικά έργα της "Ελευθέρας Σκηνής"»[47]. Παρ'

χαρακτηριστικά ότι η προσπάθεια του θιάσου πρέπει να υποστηριχτεί, φτάνει *«παραλλήλως με την από καιρού εις καιρόν αναβίβασιν ξένων αριστουργημάτων, να εμφανίση και ν' αναδείξη πρωτότυπα ελληνικά έργα»* (*Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929).

[42] Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, έτ. Β΄, αρ. 1, Γεν. 1930, σ. 39. Πρβλ. επίσης την ανοιχτή κατηγορία ότι *«ο κ. Μελάς φοβάται τόσο τα Ελληνικά έργα»* που διατύπωσε σε άλλη ευκαιρία ο Β. Ρώτας (*Μουσικά Χρονικά*, έτ. Β΄, αρ. 2-3, Φλεβ.-Μάρτ. 1930, σ. 80).

[43] *Έθνος*, 4 Μάρτη 1929.

[44] Περισσότερα για το φλέγον αυτό ζήτημα και τις αντιδράσεις που προκάλεσε, βλ. Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σσ. 149-153.

[45] Κ. Βελμύρας, *Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 4, Απρ. 1929, σ. 122. Πρβλ. επίσης και την παρατήρηση του Λ. Κουκούλα, θεατρικού κριτικού της *Πρωΐας* που είναι γενικά θετικός απέναντι στο εγχείρημα της «Ελ. Σκ.» και αναγνωρίζει το επιχείρημα ότι η γνωριμία με *«τα γνήσια καλλιτεχνικά προϊόντα της παγκοσμίου θεατρικής παραγωγής»* θα ωφελήσει το ελληνικό θέατρο, καταλογίζει ωστόσο σ' αυτή την προσπάθεια για την ανύψωση του επιπέδου του ελληνικού θεάτρου ότι *«δεν διεξάγεται με ελληνικά κεφάλαια ούτε αποβλέπει κυρίως εις την ανάδειξιν εθνικών αξιών»* (*Πρωΐα*, 14 Απρ. 1929).

[46] Πρβλ. *Έθνος*, 25 Μάη 1929, με ονόματα συγγραφέων, τίτλους, σύντομους χαρακτηρισμούς των έργων, λίγα λόγια για το ύφος ή την υπόθεσή τους κ.ο.κ. (Το άρθρο στη συνέχεια θα αναφέρεται ως «Γονιμότης»).

[47] Όπως είναι ο χαρακτηριστικός τίτλος του σχετικού μονόστηλου (βλ. *Πρωΐα*, *Ακρόπολις*, *Ελ. Βήμα*, 26 Μάη

όλα αυτά η αδιαφορία του συγκροτήματος για το ελληνικό θεατρικό έργο και οι υπόνοιες για την καιροσκοπική μόνο εκμετάλλευσή του επιβεβαιώνονται από το γεγονός ότι από αυτή την εξαγγελία μέχρι την πρεμιέρα του πρώτου ελληνικού έργου θα περάσουν 4 μήνες και θα μεσολαβήσουν άλλες 6 πρεμιέρες ξένων έργων[48], καθώς επίσης και από το ότι και τα δύο έργα που εντέλει θα ανεβούν, παρουσιάζονται το ένα κατόπιν του άλλου στην υποτονική για το αθηναϊκό θέατρο της εποχής φθινοπωρινή σαιζόν[49] και αφού έχει παρατηρηθεί κάμψη του ενδιαφέροντος του κοινού και των εισπράξεων επομένως του ταμείου[50].

Πρέπει ωστόσο να παραδεχτεί κανείς ότι, αν ληφθεί υπόψη η αισθητική κατεύθυνση που ακολουθούσε η «Ελευθέρα Σκηνή», μ' όλα εκείνα τα στοιχεία της ατμοσφαιρικότητας και υποβολής, της ψευδαίσθησης και του αντιρεαλισμού, του ρομαντισμού και εξωτισμού, των ακραίων ψυχικών και υπαρξιακών καταστάσεων, αλλά και της έντονης θεατρικότητας με σκηνικό θέαμα και σκηνοθετικά εφφέ[51], δύσκολα μπορούσαν να εξευρεθούν κατάλληλα έργα στη σύγχρονη ελληνική δραματική παραγωγή, όπου κυρίαρχη ήταν η ηθογραφική τάση και ο ρεαλισμός. Αντίθετα τόσο στον *Όρκο του πεθαμένου*, όσο και στον *Ερωτόκριτο*, στα δυο ελληνικά έργα που τελικά επιλέχτηκαν, υπήρχαν τέτοια στοιχεία ή βρίσκονταν εν δυνάμει και μπορούσαν ν' αναπτυχθούν με τη σκηνοθεσία. Και τα δύο αντλούν από τον κύκλο της παράδοσης και των θρύλων που τους δίνει την απαραίτητη χρονική και τοπική απομάκρυνση και την αναγωγή στον κόσμο της φαντασίας, ενώ και στα δύο αναγνωρίζεται έντονη δραματικότητα που υπερβαίνει το μέτρο της πραγματικότητας. Παράλληλα και τα δύο ανταποκρίνονται στο ζωηρό ενδιαφέρον της εποχής για το δημώδες λαϊκό, ενώ και τα δύο αφενός στηρίζονται για τη δημιουργία υποβολής και ατμόσφαιρας στη συνοδεία μουσικής υπόκρουσης και αφετέρου προσφέρουν τη δυνατότητα παρεμβολής μπαλέτου.

Ο Όρκος του πεθαμένου

Το ελληνικό έργο που θα ανακοινωθεί από το Μελά πρώτο, *«όχι κατά σειράν παραδόσεως, αλλά δημοσιογραφικού ενδιαφέροντος»*, όπως εξηγεί χαρακτηριστικά, γιατί *«ποιός δεν θ' ακούση*

1929, κ.α.), που η πανομοιότυπη διατύπωσή του υποδηλώνει προέλευση από δελτίο Τύπου ή άλλου είδους ανεπίσημη διοχέτευση σταθερού γραπτού κειμένου, προς φιλικά προσκείμενες εφημερίδες.

[48] Εκτός από το *Ντιμπούκ* του Άνσκυ (13 Απρ.) και το *Σιμούν* του Ανρί-Ρενέ Λενορμάν (11 Μάη) που είχαν προηγηθεί, παρουσιάστηκαν πριν από τα ελληνικά και *Η κωμωδία της ευτυχίας* του Νικολάι Εβρεϊνωφ (5 Ιούνη), *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Κλαμπούντ (27 Ιούνη), *Βολπόνε* του Μπεν Τζόνσον (10 Ιούλη), *Το τέλος του ταξειδιού* του Ρόμπερτ Σέριφ (9 Αύγ.), *Η επάνοδος* (ή *Καρλ και Άννα*) του Φρανκ Λέοναρντ (31 Αύγ.), *Μάγια* του Σιμόν Γκαντιγιόν (13 Σεπτ.). –Για περισσότερα στοιχεία των παραστάσεων βλ. στο Παραστασιολόγιο που επισυνάπτει στο μελέτημά του ο Αντ. Γλυτζουρής: «Κοτοπούλη», ό. π., σσ. 116-124.

[49] Από τα έντεκα έργα που είχαν ανακοινωθεί παληγυρικά από τον ίδιο το Μελά («Γονιμότης», ό. π.), εκ των οποίων επτά επανέρχονται στην πανομοιότυπη είδηση του Τύπου την επόμενη μέρα («Τα ελληνικά έργα της "Ελευθέρας Σκηνής"», *Πρωία*, 26 Μάη 1929, κ.α.), θα παρασταθούν τελικά μόνο *Ο Όρκος του πεθαμένου* του Ζαχαρία Παπαντωνίου (7 Οκτ. 1929) και αμέσως κατόπιν *Ο Ερωτόκριτος* σε διασκευή Θεόδωρου Συναδινού (1 Νοέμ. 1929). – Για τα υπόλοιπα ελληνικά έργα που εξαγγέλθηκαν και την τύχη τους βλ. Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π., σσ. 152 ε.

[50] Την ταμειακή αποτυχία των ξένων έργων μετά το *Βολπόνε* και το *Τέλος του ταξειδιού* πιστοποιεί και ο Μ. Μυράτ στα απομνημονεύματά του, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, Αθήνα, 1950, σ. 197.

[51] Η μεγάλη σημασία που έδινε ο Μελάς στην παράμετρο της θεατρικότητας φαίνεται και από σχετική παρατήρησή του αναφορικά με την *Κωμωδία της ευτυχί-*

π. χ. με χαρούμενη περιέργεια, ότι ο συνάδελφος κ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου έγραψε τετράπρακτο δράμα;»[52], θα είναι και αυτό που τελικά θα παρασταθεί πρώτο από την «Ελευθέρα Σκηνή». Από την αρχική ήδη ανακοίνωση ο Μελάς, που αποφεύγει ν' αναφέρει τίτλο (ενδεχομένως δεν θα είχε ακόμα σταθεροποιηθεί), δίνει διάφορες πληροφορίες τόσο για τη δημιουργία του έργου, όσο και για το ύφος, το είδος και την υπόθεσή του, αλλά και κάποια στοιχεία για τη σκηνική μορφή του: *«Είνε μία "φανταιζί" εμπνευσμένη από το δραματικώτατο δημοτικό τραγούδι του "Βρυκόλακα". Ο πεθαμένος Κωνσταντής, που σηκώνεται από τον τάφο τη νύχτα της Αναστάσεως για να φυλάξη τον όρκο του και να πάη να φέρη από τα μακρυνά ξένα την αδερφή του, την Αρετή, στη γρηά μάννα της που λυώνει από τον καημό του χωρισμού. Είνε κομμάτι γραμμένο με ζωηρή ποιητική διάθεσι, με μεγάλη απλότητα και ειλικρινή όσο και συγκρατημένο λυρισμό. Το πρώτο μέρος παίζεται σ' ένα ελληνικό χωριό, το δεύτερο στην Αφρική, το τρίτο σ' ένα δάσος νεραϊδοκατοικημένο και το τέταρτο πάλι στο χωριό. Άφθονη συμμετοχή του μουσικού στοιχείου –είνε συνθέσεις του κ. Μαρίου Βάρβογλη– υποβοηθούν σταθερά στη δημιουργία της ατμόσφαιρας που χρειάζεται. Ο χορός των πνευμάτων του δάσους δίνει ευκαιρία σε υποβλητική εκτέλεσι μπαλέττου.»*[53]

Κατά την προσφιλή του πρακτική ο Μελάς φροντίζει με τις υποδείξεις που κάνει, τους χαρακτηρισμούς και τις διατυπώσεις που χρησιμοποιεί σ' αυτή την πρώτη σύντομη παρουσίαση του έργου, να προκαταλάβει το κοινό προς το οποίο απευθύνεται, έχοντας και τη συνηθισμένη επιτυχία[54]. Ο χαρακτηρισμός για το έργο ως φανταιζί, η υπογράμμιση του δραματικού στοιχείου που εμπεριέχει το δημοτικό τραγούδι, η υποβλητικότητα της ατμόσφαιρας και η συμβολή της μουσικής υπόκρουσης στη δημιουργία της, η πρωτότυπη μουσική του Μ. Βάρβογλη, η συμμετοχή μπαλέτου στο χορό των νεραϊδών, δεν δίνουν μόνο το στίγμα του γενικού ύφους των παραστάσεων της «Ελευθέρας Σκηνής», που βρίσκουν εφαρμογή και στο συγκεκριμένο δράμα, αλλά θ' αποτελέσουν σταθερό σημείο αναφοράς των σχετικών δημοσιευμάτων όχι μόνο την επομένη της ανακοίνωσης[55] αλλά, όπως θα φανεί, και αργότερα όταν θα γίνει η παράσταση του έργου.

Μετά από αυτήν όμως την τονωτική ένεση, θ' ακολουθήσει πάνω στο ζήτημα του ελληνικού έργου από την πλευρά του Μελά και της «Ελευθέρας Σκηνής» σιωπή για περισσότερο από τρεις μήνες, παρ' όλες τις κατά καιρούς υπομνήσεις μέσω του Τύπου, που δεν θα σταματήσει να υποβάλει το αίτημα σε όλους τους τόνους. Το γενικότερο πνεύμα που επικρατεί αποδίδει σχετική παρατήρηση που παρεμβάλλεται στο κείμενο θεατρικής κριτικής για την παράσταση της *Μάγιας*, ενός ακόμα ξένου έργου, του όγδοου κατά σειρά στο ρεπερτόριο της «Ελευθέρας Σκηνής», χωρίς να έχει παρουσιαστεί ούτε ένα ελληνικό. Ο κριτικός της εφημ. *Ακρόπολις*, Γιάννης Κοκκινάκης, που υπογράφει με το ψευδώνυμο Red και ο οποίος αναμφίβολα ανήκει στους

ας, στην οποία αναγνωρίζει ότι ως έργο *«δεν έχει πολύ μεγάλη αξία»*, αλλά έχει *«θεατρική υφή, πλούτο θεατρικού υλικού, δίνει άφθονες αφορμές για σκηνικές επινοήσεις και σκηνοθετικές εικόνες»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 354).

[52] «Γονιμότης», ό. π. – Ο γνωστός και καθιερωμένος συγγραφέας δεν είχε γράψει μέχρι τότε (ούτε έγραψε ποτέ) άλλο θεατρικό έργο, γεγονός που ενίσχυε το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης.

[53] «Γονιμότης», ό. π., όπου ο Μελάς αναφέρεται στην πρώτη ανάγνωση του έργου, που οι ιδρυτές της «Ελ. Σκ.» *«είχαν την ευτυχία να το ακούσουν χθες»* [= 24 Μάη], τονίζοντας *«τον ειλικρινέστερον ενθουσιασμόν»* που προκάλεσε και πιστοποιώντας ότι αξίζει *«όλας τας τιμάς της ράμπας»*.

[54] Από το σύντομο αυτό κείμενο με την τεχνηέντως αποσιώπηση και γνωστοποίηση στοιχείων, διακρίνεται επίσης και η ικανότητα του Μελά να προκαλεί και να διατηρεί ζωηρό το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης.

[55] Βλ. χαρακτηριστικά το μονόστηλο «Τα ελληνικά έργα της "Ελευθέρας Σκηνής"»: *«Μία αριστουργηματική δραματική φανταιζί του κ. Ζαχ. Παπαντωνίου, εμπνευσμένη από γνωστόν δημοτικό τραγούδι και της οποίας ο τίτλος δεν εγνώσθη εισέτι.* [§] *Το έργον του κ. Παπαντωνίου συνοδεύει θαυμασία μουσική υπόκρουσις, την οποίαν έχει ήδη συνθέσει ο διαπρεπής μου-*

υποστηρικτές του εγχειρήματος, θα ξαναθέσει επιτακτικά το θέμα του νεοελληνικού δραματολογίου, αναφερόμενος μάλιστα συγκεκριμένα στον *Όρκο του πεθαμένου*, για να εκφράσει τη λύπη του *«εις τους εμψυχωτάς της λαμπράς αυτής προσπαθείας δι' ένα άτοπον που από καιρόν γίνεται εις βάρος της εντοπίας θεατρικής παραγωγής. Επληροφορήθημεν ότι εις χείρας του διευθυντού της "Ελευθέρας Σκηνής", έχουν εμπιστευθή πολλά πρωτότυπα ελληνικά έργα, δοκίμων και νέων συγγραφέων, δια τα οποία δίνονται κατά σύστημα υποσχέσεις ανεβάσματός των, χωρίς και να έρχεται ποτέ η ημέρα της πραγματοποιήσεως των υποσχέσεων τούτων. Εις το τελευταίον πρόγραμμα βλέπομεν αγγελλόμενο προσεχώς έργον του κ. Παπαντωνίου. Πρόκειται, άρα γε να γίνη πράγματι η αρχή παραστάσεων ελληνικών έργων; Το ευχόμεθα ειλικρινώς. Διότι ο έως σήμερα συστηματικός αποκλεισμός των δεν μας φαίνεται ν' ανταποκρίνεται εις τους αρχικούς σκοπούς της προσπαθείας της Κας Κοτοπούλη και των κ.κ. Μελά και Μυράτ.»*[56]

Φαίνεται όμως ότι μετά τη *Μάγια* τις αρνητικές ως επί το πλείστον κριτικές για το έργο[57], που κρατήθηκε στο ρεπερτόριο για 15 μέρες[58], είχε έρθει επί τέλους εκείνη η πολυαναμενόμενη ημέρα. Θριαμβευτικά εξαγγέλλεται ταυτόχρονα το ανέβασμα δύο ελληνικών έργων (*Ο Όρκος του πεθαμένου* και *Ο Ερωτόκριτος*) και η αναγγελία γίνεται από όλους αποδεκτή μ' ενθουσιασμό, ως αρχή της σειράς των ελληνικών έργων[59]. Πρώτο δημοσιεύει την είδηση για την προσεχή αρχή των δοκιμών του *Όρκου*, που πρόκειται να ανέβει μετά τη *Μάγια*, το πολύ ενημερωμένο σχετικά με την «Ελευθέρα Σκηνή» *Ελεύθερον Βήμα*[60], ενώ ύστερα από λίγες μέρες θ' ακολουθήσουν και τα άλλα αθηναϊκά φύλλα με την πανομοιότυπη αναγγελία για την έναρξη των δοκιμών των δύο ελληνικών έργων, όπου ανάμεσα σ' άλλα επαναλαμβάνεται και ο γνωστός από την πρώτη εξαγ-

σουργός κ. Μ. Βάρβογλης.» (*Πρωία, Ακρόπολις, Ελ. Βήμα*, 26 Μάη 1929, κ.α.).

[56] *Ακρόπολις*, 15 Σεπτ. 1929. Πρβλ. επίσης σχετικές επισημάνσεις για την παράκαμψη του ελληνικού έργου *Πρωτοπορία*, τχ. 4, Απρ. 1929, σ. 122, κ.α.

[57] Ο κριτικός της εφημ. *Ακρόπολις*, π.χ., (στην ίδια κριτική που μόλις αναφέρθηκε), αποδεχόμενος την πρόθεση της «Ελ. Σκ.» να παρουσιάσει τη μοντέρνα θεατρική τεχνοτροπία, σημειώνει ωστόσο ότι ακόμα και στο ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας υπάρχουν προς επιλογή καλλίτερα έργα από τη *Μάγια*. Αλλά αντιρρήσεις έχει ο κριτικός και για την εκτέλεση του έργου, για την οποία δεν μπορεί να γίνει *«δυστυχώς όχι ανεπιφύλακτος και αν μπλοκ έπαινος»*, γιατί εκτός από την Κοτοπούλη, που είναι *«αληθινά άφθαστη»*, και το Μυράτ, οι άλλοι υπήρξαν κακή επιλογή (ευμενώς ωστόσο αναφέρονται και οι ερμηνείες του Μινωτή, στον οποίο πρέπει να αποδοθεί *«εύφημος μνεία»*, του Ραυτόπουλου και της Χατζηπαναγιώτου). Επιφυλάξεις για τη σπάχευση του έργου ή την τεχνική του, αλλά κυρίως για τη σκανδαλιστική θεματική του διατυπώνονται από διάφορους κριτικούς (πρβλ. Ξενόπουλος, *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 875, Κουκούλας, *Πρωία*, 15 Σεπτ. 1929, κ.ά.). Θετικά αντίθετα τοποθετείται ο Βελμύρας (*Πρωτοπορία*, χρ. 1, αρ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283) επιρρίπτοντας τις ευθύνες για την αποτυχία στην αισθητική ανωριμότητα του ελληνικού κοινού, ενώ ο Ροδάς επιχειρεί με τα θετικά του σχόλια να αμβλύνει την ακατάληλη για νέους πλευρά του έργου (*Ελ. Βήμα*, 15 Σεπτ. 1929).

[58] Η *Μάγια* είχε πρεμιέρα στις 11 Σεπτ. και παίχτηκε ώς τις 25 Σεπτ., οπότε για να καλυφτεί το διάστημα μέχρι τις 7 Οκτ. που ανεβαίνει ο *Όρκος*, αντικαταστάθηκε από το *Σιμούν* σε επανάληψη.

[59] Η προσδοκία αυτή ήταν, βέβαια, περισσότερο επιθυμία του περιβάλλοντος, την οποία υπέθαλπαν και οι συντελεστές της «Ελ. Σκ.», χωρίς να υλοποιηθεί. Η σειρά εξαντλήθηκε σ' αυτά τα δύο μόνο έργα, καθώς οι *Όρνιθες*, που διαδέχτηκαν στο ρεπερτόριο τον *Ερωτόκριτο*, ως έργο της αρχαιοελληνικής γραμματείας δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στα ελληνικά έργα που εξετάζονται εδώ. Ούτως ή άλλως πρόκειται για παράσταση της μοντέρνας διασκευής του Β. Ζιμμέρ που είχε ανεβάσει ο Σ. Ντυλέν στο παρισινό «Ατελιέ» (η πληροφορία από Γλυτζουρής: «Κοτοπούλη», ό. π., σ. 122), οπότε ενσωματώνεται οργανικά στο ρεπερτόριο των ξένων έργων που ο Σπ. Μελάς είχε δει στο Παρίσι.

[60] *Ελ. Βήμα*, 14 Σεπτ. 1929. Προφανώς δεν είναι τυχαίο ούτε ότι ο Φορτούνιο γράφει πλέον το Σημειωματάριό του, όπως αναφέρθηκε, σ' αυτή την εφημερίδα ούτε και

γελία («Γονιμότης») χαρακτηρισμός του έργου του Παπαντωνίου ως δραματική φανταιζί, αλλά και το στοιχείο της μουσικής υπόκρουσης του συνθέτη Βάρβογλη[61].

Στη συνέχεια ο Τύπος τροφοδοτείται με πληροφορίες για τις δοκιμές, στοιχεία για το έργο που ετοιμάζεται, τη διανομή και κυρίως τους ρόλους των πρωταγωνιστών, επαναλήψεις για τη μουσική και το μπαλέτο, τις σκηνογραφίες, πιθανολογίες για την ημερομηνία της πρεμιέρας κ.ά. Η ειδησεογραφία όσο πλησιάζει η πρώτη γίνεται όλο και πιο πυκνή[62], διαφημίζεται η παρεμβολή της επανάληψης του *Σιμούν* μετά το τέλος των παραστάσεων της *Μάγιας*[63] με υπόμνηση των δοκιμών του *Όρκου* που συνεχίζονται, ενώ την ίδια μέρα η πρεμιέρα σημειώνεται, εκτός από ξεχωριστή σύντομη είδηση, και ως "πρώτη" στη στήλη θεαμάτων[64]. Η «Ελευθέρα Σκηνή» δεν έχει παραλείψει, τέλος, να βάλει και δικές της διαφημιστικές καταχωρίσεις, αρχικά μόνο με κείμενο, όπου εκτός από πληροφορίες για την παράσταση σημειώνεται ξεχωριστά ότι τα εναπομείναντα εισητήρια είναι ελάχιστα και δεν θα ισχύουν ατέλειες και προσκλήσεις[65], και αργότερα με σκίτσο, όπου σε στιλ αρ-νουβώ απεικονίζεται η λεπτομέρεια καμπαναριού, μια μεγάλη καμπάνα με γλωσσίδι και σκοινί, ενώ πλαγίως με μεγάλα κεφαλαία γράμματα σημειώνεται μόνο ο τίτλος του έργου χωρίς καμιά άλλη πληροφορία, ούτε το όνομα του συγγραφέα (πράγμα που επιβεβαιώνει τη δημοσιότητα που είχε πάρει η παράσταση), ενώ κάτω (εκτός σχεδίου) δηλώνεται το θέατρο[66].

Δίπλα στις μικρές ειδήσεις, με τις οποίες τροφοδοτείται ο Τύπος, ώστε να διατηρείται το ενδιαφέρον του κοινού ζωηρό για το διάστημα των τριών εβδομάδων μέχρι την πρώτη του έργου, εντοπίζονται και εκτενέστερα σημειώματα που αναφέρονται ειδικότερα στον *Όρκο του πεθαμένου*. Ήδη μία εβδομάδα πριν από την πρεμιέρα, όταν η ημερομηνία έχει πλησιάσει και προσδιορίζεται πια με τα ανοιχτά "μετ' ολίγας ημέρας", "εντός των ημερών", "εντός της εβδομάδος" ή πιο συγκεκριμένα μετατίθεται από την προσεχή Παρασκευή στην προσεχή Δευτέρα, δημοσιεύεται σε διάφορα φύλλα πανομοιότυπο εκτενές κείμενο, προφανέστατα διοχετευμένο στον Τύπο από την πλευρά των ενδιαφερομένων, που κάτω από τον τίτλο «Ο όρκος του πεθαμένου» παρέχει πληροφορίες για το έργο και την παράσταση[67].

Στο άρθρο τονίζονται όλα τα σημεία που μπορούν να κινήσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη: Πρώτα γίνεται αναφορά στην πηγή του δημοτικού τραγουδιού, *Ο Βρυκόλακας*, που *«πρέπει να προσελκύσει την προσοχήν όχι μόνον των φίλων του Θεάτρου, αλλά και όλων εκείνων που αγαπούν τον τόπον μας, τας παραδόσεις και τους θρύλους του»*. Ακολουθεί η υπόμνηση του θέματος και υπογραμμίζονται οι ιδιαίτερες δυσχέρειες του εγχειρήματος της δραματοποίησης, τις οποίες ωστόσο ο Παπαντωνίου ανέλαβε *«χωρίς δισταγμούς με την πεποίθησιν ότι εκπληρώνει* [...] *ένα*

ότι ο Ζαχ. Παπαντωνίου ανήκει στους έκτακτους συνεργάτες της δημοσιεύοντας εκεί επιφυλλίδες.

[61] Πρβλ. *Πρωία*, 18 Σεπτ., *Ακρόπολις*, 20 Σεπτ. 1929, κ.α.

[62] Βλ. *Ελ. Βήμα*, 14, 18 Σεπτ. και 2, 4, 5, 6 Οκτ., *Πρωία*, 18, 20 Σεπτ. και 2, 3, 5, 6 Οκτ., *Ακρόπολις*, 20 Σεπτ., *Πατρίς*, 2, 5, 6 Οκτ., *Εστία*, 3, 5 Οκτ., *Ελληνική*, 5 Οκτ., *Εμπρός*, 6 Οκτ. 1929, κ.α.

[63] *Εστία*, 2, 6 Οκτ., *Πρωία*, 25 Σεπτ. και 2, 6 Οκτ., *Ελ. Βήμα*, 6 Οκτ., *Ελληνική*, 6 Οκτ., *Εμπρός*, 7 Οκτ. 1929, κ.α.

[64] *Ελ. Βήμα*, *Ελληνική*, *Πρωία*, 7 Οκτ. 1929, κ.α., ενώ και ξεχωριστή είδηση εντοπίζεται σε *Εστία*, *Πρωία*, 7 Οκτ. 1929, κ.α. Ας σημειωθεί ότι η εφημ. *Εμπρός* έχει την είδηση πως *«η ανυπομόνως αναμενομένη πρώτη δίδεται απόψε»* στο φύλλο της 8ης Οκτ., έχοντας καταχωρίσει, μάλλον από παραδρομή, τις ειδήσεις για την πρεμιέρα με μια ημέρα καθυστέρηση, αφού η θεατρική κριτική τής 9ης Οκτ. αναφέρεται ρητά στην προχθεσινή παράσταση, επιβεβαιώνοντας την κανονική ημερομηνία, 7 Οκτ.

[65] Βλ. *Ελ. Βήμα*, 7 Οκτ. 1929.

[66] Βλ. *Εστία*, 23 Οκτ. 1929.

[67] Πρβλ. *Ελ. Βήμα*, *Πρωία*, 30 Σεπτ. 1929, κ.α.

καθήκον και προς το Ελληνικόν Θέατρον, δια το οποίον ακόμη δεν είχε γράψει, και προς τον Ελληνικόν θρύλον». Δεν παραλείπεται η υπόδειξη της συμβολής της μουσικής υπόκρουσης του Μάριου Βάρβογλη που είναι «*γραμμένη για να υποβάλλη το όνειρο και το μυστήριο*», αλλά και η εμφάνιση του χορού των νεραϊδών «*η εκτέλεσις του οποίου, παρά τας δυσκολίας της συγχρονίσεως λόγου, χορού και μουσικής, γίνεται με την συνεργασίαν ειδικού χορογράφου κατά τρόπον εντελώς άψογον*».[68]

Στη συνέχεια γίνεται μνεία των ιδιαίτερων φροντίδων του Μελά και του θιάσου που αντιλαμβανόμενοι τη σημασία του εγχειρήματος, καθώς εκτός των άλλων πρόκειται και για το πρώτο ελληνικό έργο που ανεβάζει η «Ελευθέρα Σκηνή», περιέβαλλαν το δράμα «*με εξαιρετικήν στοργήν*» κι έκαναν ό,τι ήταν δυνατό «*δια την τελείαν από σκηνής εμφάνισίν του*», ενώ διατυπώνεται και η βεβαιότητα ότι οι δύο πρωταγωνιστές, η Κοτοπούλη ως Αρετή και ο Ροζάν ως ο αδελφός της Κωνσταντίνος, θα αποδώσουν τους ρόλους «*με όλην την δύναμιν του μεγάλου ταλέντου των*». Αφού αναφερθούν και τα ονόματα των σκηνογράφων, Άγγελου Σπαχή και Νίκου Καστανάκη, οι σκηνογραφίες των οποίων «*αποδίδουν εντελώς το περιβάλλον του έργου όπως το εφαντάσθη ο συγγραφεύς*», το άρθρο κλείνει προεξοφλώντας το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού, όπως δείχνει «*και η αθρόα μέχρι τούδε ζήτησις εισιτηρίων*».[69]

Στο φύλλο της ίδιας μέρας με την πρεμιέρα, η *Ακρόπολις* δημοσιεύει εκτενές άρθρο που κοσμείται από σκίτσο με το χαρακτηριστικό προφίλ του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Το κείμενο έχει τίτλο «Ο όρκος του πεθαμένου», ως υπέρτιτλο «Ένα θεατρικόν γεγονός» και επεξηγηματικό υπότιτλο «Το πρώτον ελληνικόν έργον που ανεβάζει απόψε η Ελευθέρα Σκηνή»[70]. Εισαγωγικά στο άρθρο τονίζεται και αιτιολογείται η ανυπομονησία του θεατρόφιλου κοινού της Πρωτεύουσας επαναλαμβάνοντας ακόμα μια φορά συγκεντρωτικά τις πρωτιές αυτού του θεατρικού γεγονότος: *Ο Όρκος του πεθαμένου* είναι το πρώτο ελληνικό έργο που ανεβάζει η «Ελευθέρα Σκηνή», το πρώτο ελληνικό έργο που διαδραματίζεται στον κόσμο της φαντασίας και το πρώτο θεατρικό έργο «*του άλλως ευφήμως γνωστού λογοτέχνου, αισθητικού και τεχνοκρίτου κ. Παπαντωνίου*». Κατόπιν με ομολογουμένως ιδιαίτερα προσεκτικό τρόπο (παρ' όλο που «*προεξοφλείται η επιτυχία του* [του συγγραφέα] *και εις το θέατρον*»), ο αρθρογράφος διατυπώνει κάποιες αρχικές του επιφυλάξεις, καθώς η δραματοποίηση «*ενός δημοτικού μας τραγουδιού, αχαλινώτου φαντασίας*» μπορεί να υπερβαίνει «*τα τεχνικά μέσα που θα ήτο εις θέσιν να του παράσχη η "ρεζί" της "Ελευθέρας Σκηνής"*». Σπεύδει όμως ν' ανακαλέσει αμέσως αυτή την αρχική ανησυχία του επικαλούμενος τη σχετική διαβεβαίωση που του έδωσε ο ίδιος ο συγγραφέας για το «*πόση επιμέλεια και κόποι και δημιουργική εργασία κατεβλήθησαν από τον εμψυχωτήν της "Ελευθέρας Σκηνής" κ. Σπ. Μελάν δια ν' αποδοθή ζωντανά όλη η φρικιαστική μεγαλοπρέπεια του έργου*».[71]

Ακολουθεί η παράθεση εκτενούς αποσπάσματος από το δημοτικό τραγούδι (οι πρώτοι 21 στίχοι, μέχρι το θάνατο και των εννέα αδελφών), ενώ ο αρθρογράφος αναγνωρίζοντας την «*απροσμέτρητον φαντασίαν*» του ελληνικού λαού που είναι ο ανώνυμος δημιουργός του, υπογραμμίζει την πιστότητα προς το πρωτότυπο της δραματοποίησης του Παπαντωνίου, ο οποίος επέφερε μία

[68] Τα παραθέματα αυτής και της επόμενης παραγράφου από *Πρωία*, 30 Σεπτ. 1929. Το κείμενο είναι πάντως παρόμοιο και στη δημοσίευση των άλλων φύλλων.

[69] Για τα ολοφάνερα σε ορισμένα σημεία δάνεια του δημοσιεύματος από προγενέστερη αρθρογραφία γύρω από τον *Όρκο* τόσο του Μελά, όσο και του Παπαντωνίου, πρβλ. Φορτούνιο, «Γονιμότης» (ό. π.) και Ζ. Π., «Ο όρκος του πεθαμένου» (*Εστία*, 27 Σεπτ. 1929).

[70] *Ακρόπολις*, 7 Οκτ. 1929. – Το άρθρο είναι ανυπόγραφο, αλλά η κατακλείδα με την υπόσχεση του αρθρογράφου ότι θα ασχοληθεί με το έργο διεξοδικότερα μετά την πρεμιέρα, στο φύλλο της Τετάρτης (9 Οκτ.), υποδείχνει ως συντάκτη τον θεατρικό κριτικό της *Ακροπόλεως*, Γ. Κοκκινάκη.

[71] Όλα τα παραθέματα αυτής και της επόμενης παραγράφου από *Ακρόπολις*, 7 Οκτ. 1929.

μόνο «*επουσιώδη παραλλαγήν*» βάζοντας τον Κωσταντή να διαφωνεί με τον σχεδιαζόμενο γάμο της Αρετής στα ξένα, ενώ άφησε αμετακίνητη τη βάση του τραγουδιού, που είναι η τήρηση ενός δοσμένου όρκου[72]. Υποδεικνύεται κατόπιν η εγγενής «*ανατριχιαστική δραματικότης του έργου*» και η συνύπαρξη πάνω στη σκηνή του φανταστικού ονειρικού κόσμου, όπου ζει και κινείται ο νεκρός και ο οποίος αντιστοιχεί «*εις την φανταστικήν ατμοσφαίραν του τραγουδιού*», και μιας μυστηριακής, αλλά ζωντανής πραγματικότητας με τους έλληνες χωρικούς που μιλούν τη γλώσσα τους, έχουν τα ήθη, τα αισθήματά τους και τους θρύλους τους. Η συνένωση των δύο κόσμων υποβοηθείται από τη μουσική του Μ. Βάρβογλη που υποβάλλει «*περίφημα όλο το μυστήριον του αϋλου κόσμου*», ενώ παραδειγματικά αναφέρεται η «*υποβλητική σύνθεσις*» που «*συνοδεύει τον χορόν των νεραϊδών εις την σκηνήν του δάσους που είναι και η φαντασμαγορικώτερη του έργου*».

Ο εμφανώς ευνοϊκά προσκείμενος συντάκτης, που έχει φανερώσει και την απ' ευθείας διασύνδεσή του με τον συγγραφέα, όχι μόνο κάνει αναφορά σε πολλά από τα σημεία που θα επανέλθουν, με την ίδια ή παρόμοια διατύπωση, σε διάφορα σχετικά δημοσιεύματα (όπως τα περί αχαλινώτου φαντασίας, αλλά και της επιμέλειας, των κόπων και της δημιουργικής φαντασίας της σκηνοθεσίας και του θιάσου, η πρόσμιξη του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου, η συμβολή της μουσικής, η φαντασμαγορία του μπαλέτου κ.ά.), αλλά επί πλέον προκαταλαμβάνει αναφέροντας με θετικό πρόσημο και κάποια από τα σημεία τριβής, στα οποία θα επικεντρωθεί αργότερα η κριτική κατά του συγγραφέα και του έργου (όπως οι επεμβάσεις στον αρχικό μύθο του δημοτικού τραγουδιού ή η χωρίς εσωτερική δικαίωση μετάβαση από το ρεαλιστικό επίπεδο στο υπερφυσικό).

Μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα δημοσιεύματα που προηγούνται της παράστασης του *Όρκου* προετοιμάζοντας την υποδοχή της, έρχονται να πάρουν δύο εκτενή άρθρα του ίδιου του Ζαχ. Παπαντωνίου, ο οποίος σ' αυτήν ειδικά την περίπτωση ανέλαβε, αντικαθιστώντας τον Μελά-Φορτούνιο, την παρουσίαση του έργου, καθώς είχε την απαιτούμενη πρόσβαση στον ημερήσιο Τύπο ως καθιερωμένος συντάκτης επιφυλλίδων[73].

Στο πρώτο από αυτά, δημοσιευμένο στην *Εστία* δέκα μέρες πριν από την πρεμιέρα και έχοντας ως τίτλο τον ίδιο τον τίτλο του έργου, «Ο Όρκος του πεθαμένου»[74], ο συγγραφέας ξεκινάει με εκτεταμένες αναφορές στο δημοτικό τραγούδι, από την πρώτη του έκδοση, την απήχησή του στον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό, την κατάταξή του στο είδος της Μπαλάντας[75], τη σύμπτωση μοτίβων με θρύλους και ποιητικά παραδείγματα άλλων λαών, τη γνωστή σύγκριση με τη «Λεονώρα» του Μπύργκερ[76] κ.ο.κ., παραθέτοντας ονόματα, χρονολογίες και άλλα στοιχεία και ξεδιπλώνοντας σε διδακτικό τόνο τις γνώσεις του πάνω στο θέμα, το οποίο έχει προφανώς μελετήσει, για να καταλήξει στην ερμηνευτική άποψη ότι σ' αυτό το τραγούδι που εκφράζει την ψυχολογία του

[72] Όχι μόνο σ' αυτό το σημείο αλλά και σε άλλα, ο συντάκτης υιοθετεί απόψεις του ίδιου του συγγραφέα (πρβλ. σχετική αρθρογραφία του Ζ. Παπαντωνίου, «Ο όρκος του πεθαμένου», *Εστία*, 27 Σεπτ. 1929 και, βοηθητικά, μεταγενέστερες επισημάνσεις του στο *Ελ. Βήμα*, 7 και 10 Οκτ. 1929).

[73] Σε κατοπινότερο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στο Ζ. Παπαντωνίου δημοσιεύεται συλλογικό κείμενο, «Το έργο του Παπαντωνίου», όπου παρουσιάζονται οι διάφορες πτυχές της πνευματικής δραστηριότητας του συγγραφέα. Στο μέρος «Στ΄. – Ο δημοσιογράφος», που υπογράφει ο Μ. Ροδάς, αναφέρεται ανάμεσα σ' άλλα η συνεργασία του στις εφημ. *Ακρόπολις*, *Ελ. Βήμα*, *Εμπρός*, *Εστία*, *Εφημερίς των Συζητήσεων*, *Σκριπ* και *Χρόνος* (*Νέα Εστία*, τχ. 319, 1940, σσ. 430 ε.).

[74] *Εστία*, 27 Σεπτ. 1929, από όπου και όλα τα παραθέματα που ακολουθούν σ' αυτήν και τις επόμενες δύο παραγράφους.

[75] Επιδεικνύοντας μάλιστα τη φιλολογική ευρυμάθειά του ο λόγιος Ζ. Π. δεν παραλείπει να σημειώσει και την ελληνική απόδοση του όρου από τον Βιζυηνό ως βαλλιστικόν άσμα.

[76] Gottfried August Bürger: *Lenore* (1773).

ελληνικού λαού θέμα είναι *«ο ψυχικός σύνδεσμος της οικογενείας, η αδυναμία της στοργής»* η οποία *«γίνεται στο τραγούδι η φοβερή δύναμις που ανασταίνει τον πεθαμένο»*. Στο σημείο αυτό και έχοντας διατυπώσει σαν συμπέρασμα που βγαίνει από το τραγούδι την υποκειμενική του γνώμη (που σαφώς διαφοροποιείται), υπεισέρχεται στις αλλαγές που έχει επιφέρει στην υπόθεση, τις οποίες αιτιολογεί με τη μεταφορά σε άλλο είδος που έχει τους δικούς του κανόνες.

Ως βασική αλλαγή αναφέρει ότι στο δράμα ο Κωσταντής[77] είναι αυτός που εναντιώνεται στο γάμο της αδελφής στα ξένα, με την αιτιολογία ότι αυτό συμφωνεί πολύ περισσότερο με την παρακάτω τραγική περιπέτεια, γιατί ο ήρωας *«έπρεπε να απαλλαχθή από κάθε τι, που δεν είνε αυτός ο ίδιος, και νομίζω πως, φέροντας αυτή τη μικρή μεταβολή, –για την οποίαν, άλλως τε ο δραματογράφος είχε κάθε δικαίωμα– ολοκλήρωσα τον αδελφό του πόνου και της θυσίας»*, αφήνοντας με τις πολλές επεξηγήσεις, παρενθέσεις και δικαιολογίες να φανεί πως αναγνωρίζει ότι η πρωτοβουλία του αποτελεί (όπως και θα γίνει) σημείο τριβής. Για να υποστηρίξει την ορθότητα της δικής του επιλογής, που μ' αυτήν πιστεύει ότι μένει πιστός στο βαθύτερο θέμα του δημοτικού τραγουδιού (όπως βέβαια ο ίδιος εξέθεσε αυτό το θέμα πιο πάνω), φτάνει μέχρι του σημείου να ισχυριστεί ότι ο λαός συχνά για χάρη της ποίησης και του ρυθμού ξεφεύγει από αυτό: *«πόσες φορές τάχα η στιχουργία ή η μελωδία δεν παρασύρουν τον λαόν, ώστε να κρατήση περαστικά στοιχεία ασύμφωνα προς τον κύριον σκοπόν του!»*[78], ενώ ο δραματουργός ανεβάζει στη σκηνή το σκοπό του τραγουδιού και γι' αυτόν το λόγο ο *«"Όρκος του πεθαμένου" είνε η εσωτερική δικαιολογία του δημοτικού τραγουδιού, εμφανισμένη στο θέατρο»*.

Αφού αναφέρει ως κύριο χαρακτηριστικό για τη μουσική, ότι είναι *«γραμμένη για να υποβάλη το όνειρο και το μυστήριο»*[79], θα επιστρέψει στα φιλολογικά-λαογραφικά γνωστικά στοιχεία για το δημοτικό τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού»[80], θα το εξυμνήσει ως το αριστούργημα

[77] Στα διάφορα δημοσιεύματα της εποχής υπάρχει αστάθεια στην απόδοση του ονόματος, που εμφανίζεται άλλοτε με -ν- και άλλοτε χωρίς, ακόμα και σε κείμενα του ίδιου του συγγραφέα (πρβλ. για τον τύπο με -ν-: «Ο Όρκος του πεθαμένου», *Εστία*, 27 Σεπτ. 1929, ή «Ποιός Κωνσταντής αναζητείται!», *Ελ. Βήμα*, 10 Οκτ. 1929, και αντίθετα χωρίς -ν-: «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού», *Ελ. Βήμα*, 7 Οκτ. 1929). Στην εργασία έχει γίνει ενοποίηση στον τύπο Κωσταντής, τον οποίο έχει υιοθετήσει και ο συγγραφέας στην έκδοση του δράματος (Ζ. Παπαντωνίου: *Ο Όρκος του πεθαμένου*, Δράμα, Αθήνα: εκδ. οίκ. Δημητράκου, 1931), και μόνο σε παραθέματα διατηρείται, όπου υπάρχει, ο διαφορετικός τύπος της πηγής. – Σχετικά με το έτος της έκδοσης του δράματος πρέπει να σημειωθεί ότι στην έρευνα γίνεται συνήθως βιβλιογραφική παραπομπή σε έκδοση του 1932. Αυτή η έκδοση είναι πανομοιότυπη μ' εκείνη του 1931 (το έτος αναγράφεται και στις δύο περιπτώσεις στο εξώφυλλο), αλλά από τυπογραφική άποψη κάπως πιο επιμελημένη, με λίγες και ελαφρές βελτιώσεις κυρίως στη σελιδοποίηση, μικροεπεμβάσεις στη στοιχειοθεσία και με περισσότερο οργανική τοποθέτηση των ένθετων εικόνων, καθώς και ελάχιστες, εντελώς επουσιώδεις συντμήσεις στο διάλογο (περισσότερο για να εξομοιωθεί η σελιδοποίηση). Καθώς στον κολοφώνα της 1ης έκδοσης δηλώνεται ότι η εκτύπωση των 2.000 αντιτύπων ολοκληρώθηκε στις 30 Δεκ. 1931, είναι πολύ πιθανό να μην πρόκειται ούτε για νέα έκδοση ούτε για ανατύπωση ή επανέκδοση, αλλά οι βελτιώσεις να έγιναν σε κάποια από τα αντίτυπα που η εκτύπωσή τους συνεχίστηκε κατά το επόμενο έτος και τα οποία έφεραν εξ αρχής στο εξώφυλλο την ένδειξη 1932. Όπως και να έχει πάντως, η βιβλιογραφική παραπομπή πρέπει να γίνεται στην πρώτη έκδοση του 1931 (την οποία θα ακολουθούμε και στη συνέχεια αυτής της εργασίας) ή τουλάχιστον να σημειώνεται για ποιό λόγο προτιμήθηκε εκείνη του 1932.

[78] Η μάλλον υπεροπτική αυτή αντιμετώπιση, προανάκρουσμα όσων θα πει αργότερα περί ελαττωμάτων ή ατελειών του δημοτικού τραγουδιού και των διορθώσεων που χρειάστηκε αυτός να κάνει, εξόργισε τους επικριτές του, με προεξάρχοντα το Φ. Πολίτη.

[79] Εδώ, όπως και σε πολλά άλλα σημεία, αποδεικνύεται ότι ο ίδιος ο Ζ. Π. είναι η πηγή των παρεμφερών επισημάνσεων σε διάφορα δημοσιεύματα του Τύπου.

[80] Αστάθεια επικρατεί επίσης στην απόδοση του τίτ-

του ελληνικού λαού, που θα *«μείνη πάντοτε απαράμιλλο για την καθαρότητά του, την ενότητά του, την γοργότητα των εικόνων, τον τρομερό του καλπασμό*[81] *εκλάμπρων και οριστικών στίχων»*, υπογραμμίζοντας την Ελληνικότητά του με υπόδειξη των σχετικών μελετών και ιδιαίτερα της συμβολής του Ν. Πολίτη. Ο συγγραφέας κλείνει το άρθρο κάνοντας ιδιαίτερη μνεία στους ηθοποιούς του θιάσου, στην *«μεγάλη τέχνη»* της Κοτοπούλη και στη διδασκαλία του Μελά, ενώ για τον εαυτό του θα αρκεστεί με ταπεινοφροσύνη στην ικανοποίηση ότι έκανε το καθήκον του φανερώνοντας με το δράμα του το σκοπό του τραγουδιού, αναφερόμενος γι' άλλη μια φορά στο Μπύργκερ που γράφοντας τη «Λεονώρα» *«θεωρούσεν ευτύχημά του ότι αποδίδει υπέρ του λαού το αγαθόν που επήρεν από τον λαόν»*.

Στο δεύτερο άρθρο, που δημοσιεύεται την ίδια την ημέρα της πρεμιέρας του έργου στο *Ελεύθερον Βήμα* με τίτλο «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού – Λυρικόν αγώνισμα των λαών του Αιγαίου»[82], ο Παπαντωνίου αναφέρεται ακόμα πιο διεξοδικά στα φιλολογικά-λαογραφικά στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού (χωρίς να παραλείψει όλα τα γνωστά παραδείγματα για την αισθητική κατωτερότητα των άλλων βαλκανικών του εκδοχών). Τα περισσότερα από αυτά τα στοιχεία, πάντως, είναι άχρηστα για τον κύριο στόχο του άρθρου που, όπως ο ίδιος δηλώνει, είναι να εξηγήσει την προσπάθειά του να το δραματοποιήσει, καθώς ναι μεν έχει επάρκεια ως ποίημα, αλλά είναι *«κρίμα να το κρατούμε σα μια κλειστή τελειότητα»*. Αντίθετα το θέμα του, που είναι ο χωρισμός (ένα καίριο θέμα για μετανάστη λαό και αιώνιο δράμα της ελληνικής οικογένειας) αλλά και η δύναμη της αγάπης (μια επίσης χαρακτηριστική ελληνική ιδιότητα), έπρεπε να απλωθούν. Στο δράμα του η μάνα, που είναι ήδη χαροκαμένη, οδύρεται για το χωρισμό από την κόρη, ενώ ο μικρότερος γιος υπόσχεται ότι θα της τη φέρει πίσω να τη δει και αυτό τον όρκο ο Κωσταντής τον φύλαξε ακόμα και πεθαμένος.

Κλείνει επανερχόμενος στην επέμβασή του, την οποία δικαιολογεί ως διόρθωση ενός σημείου που αποτελεί *«ελάττωμα του ελληνικού τραγουδιού»*. Πρόκειται για τη *«μεταβολή»* της στάσης του Κωσταντή, που ήταν κατά την άποψή του απαραίτητη, γιατί: *«Πώς ήταν δυνατόν να συμβουλεύη τον ξενητεμό αυτός, αφού του μέλλεται σε λίγο να κάμη το φοβερό ταξείδι με το οποίον θα χαλάση ακριβώς εκείνα που είχε συμβουλεύση να γίνουν; Στο τραγούδι φαίνεται πως τον έβγαλεν από τον τάφο η υποχρέωση μόνον του όρκου. Στο δράμα τον βγάζει το ηθικό συναίσθημα, το αρχικό και αναλλοίωτο σ' αυτόν, η ηθική υποχρέωση να μην αφήσουν τη μητέρα έρημη και δυστυχισμένη.* [...] *Πολλούς αδερφούς ξέρω στην Ελλάδα που ψυχικώς έκαμαν το φοβερό ταξείδι του Κωσταντή* [...] *Με τη μικρή αυτή μεταβολή όχι μόνο δεν αλλοιώνω το δημοτικό τραγούδι, αλλά εμφανίζω στο θέατρο τον αληθινό ηθικό του σκοπό, την ουσία του.»*

Παρ' όλο που για τον κατοπινό μελετητή οι παρεμβάσεις αυτές του Παπαντωνίου, με την εμφανή προσπάθεια να υποστηρίξει τη λογική της μετατροπής τού χαρακτήρα του Κωσταντή και

λου του δημοτικού τραγουδιού, που συχνά αναφέρεται ως του «Νεκρού Αδελφού». Η ανακολουθία πρέπει να οφείλεται στο γλωσσικό αίσθημα της εποχής που προτιμάει τον αρχαίο γλωσσικό τύπο, από τη μεσαιωνική μετατροπή τού -λφ- σε -ρφ- (για τη γλωσσική μετατροπή βλ. στα αντίστοιχα λήμματα στο *Λεξικό της κοινής Νεοελληνικής*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998, και Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, 1998). Η προτίμηση εκφράζεται, και ενδεχομένως επιτείνεται, από τον εντός παρενθέσεως τίτλο (που υποδηλώνει την πατρότητα του επιμελητή) που έχει το τραγούδι στη συλλογή του Ν. Πολίτη, ενώ στο ίδιο το κείμενο χρησιμοποιείται μόνο ο τύπος με -ρ- (βλ. Ν. Γ. Πολίτου, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, 4η έκδ., Αθήναι, 1958, σσ. 140-142). Για όλους αυτούς τους λόγους στην εργασία υιοθετείται ο τύπος με -ρ-, εκτός από τα παραθέματα όπου διατηρείται ο τύπος της πηγής.

[81] Στο κείμενο ο όρος γαλλικά: chevauchée.

[82] *Ελ. Βήμα*, 7 Οκτ. 1929, από όπου και όλα τα επόμενα παραθέματα.

του ρόλου που παίζει στην εξέλιξη του μύθου, αφήνουν να διαφανεί ότι υπήρχε, ήδη πιν από την πρεμιέρα, κάποια διάχυτη στην ατμόσφαιρα αντίρρηση που έπρεπε να αντικρουστεί, ωστόσο η αρθρογραφία του αυτή εντάσσεται στο γενικά θετικό κλίμα που επικρατεί κατά την αναμονή αυτού του έργου, του πρώτου νεοελληνικού της «Ελευθέρας Σκηνής», γραμμένου από γνωστό και καταξιωμένο συγγραφέα και με θέμα παρμένο από ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

Αυτό όμως το θετικό, μέχρι ενθουσιώδες, κλίμα ομόφωνης ευφορίας που επικρατεί κατά τη διάρκεια της αναμονής του πρώτου ελληνικού έργου που ανεβάζει η «Ελευθέρα Σκηνή» θα έρθει, μετά την πρεμιέρα, να διαταράξει η επίσημη θεατρική Κριτική. Σχεδόν ομοφωνία, μπορεί να πει κανείς, διαπιστώνεται και στην ως επί το πλείστον αρνητική αντίδραση της Κριτικής που καταδικάζει το έργο είτε σε κάπως ήπιους τόνους (διατυπώνοντας επιφυλάξεις ή ενστάσεις στα σημεία και κρατώντας αποστάσεις, αλλά καλύπτοντας διπλωματικά τη βασική αντίρρηση με κάποιες θετικές επισημάνσεις), είτε απόλυτα και ολοκληρωτικά με οξείες αντιδράσεις και καυστικούς χαρακτηρισμούς. Εκτός από τις κρίσεις για την αισθητική ποιότητα του έργου και τη δραματική του αξία οι κριτικοί, απηχώντας την ατμόσφαιρα που είχε καλλιεργηθεί κατά τη διάρκεια της αναμονής, θα θίξουν το επίμαχο ζήτημα του σύγχρονου ελληνικού έργου, που βρήκε τελικά είσοδο στο ρεπερτόριο της «Ελευθέρας Σκηνής», θ' αναφερθούν στο δημοτικό τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού» και θα πάρουν θέση στις επεμβάσεις του συγγραφέα, καλύπτοντας με τέτοιου είδους δραματολογικές παρατηρήσεις το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της κριτικής τους.

Αναφορικά με το ελληνικό έργο, οι επισημάνσεις δεν ξεφεύγουν από το πνεύμα που έχει επικρατήσει από την αρχή. Και από την Κριτική χαιρετίζεται η έστω καθυστερημένη αυτή χειρονομία του θιάσου, ακόμα και στις περιπτώσεις που η γνώμη του κριτικού για το συγκεκριμένο έργο είναι αρνητική. Χαρακτηριστική είναι, π.χ., η προτροπή του κριτικού της εφημερίδας *Πατρίς*[83], ο οποίος αφού έχει επισημάνει την *«τόση κακοποίησι»* του δημοτικού τραγουδιού και έχει αποφανθεί πως μόνο η *«εντελώς ξένη προς το έργο»* μουσική είναι καλή, ενώ το δράμα του Ζαχ. Παπαντωνίου δεν είναι *«έργο τέχνης»*, θα καταλήξει λέγοντας ότι παρ' όλα αυτά η «Ελευθέρα Σκηνή» πρέπει να συνεχίσει ν' ανεβάζει πρωτότυπα νεοελληνικά έργα, χωρίς η *«επιτυχία ή η αποτυχία ενός ή και περισσοτέρων* [...] *να ανακόψη τον δρόμο της»*, με το επιπρόσθετο επιχείρημα της εισπρακτικής επιτυχίας, *«όταν από απόψεως καθαρά ταμιακής το έργο έχη "πιάσει" και δεν αποκλείεται να αριθμήση σειράν παραστάσεων»*, πράγμα που, όπως σπεύδει ο κριτικός να εξηγήσει, δείχνει *«ότι το μεγάλο κοινό διψά κυριολεκτικά για πρωτότυπα έργα»*, αλλά *«αδιαπαιδαγώγητο ακόμη το κοινόν αυτό δεν είνε σε θέσι να διακρίνη τί από το κάθε τι που γυαλίζει είνε πραγματικό μάλαμα»*[84] .

Αλλά και ο κριτικός της εφημ. *Ακρόπολις*, που γενικά στέκεται στο πλευρό της «Ελευθέρας Σκηνής», στο ζήτημα της αντιμετώπισης του ελληνικού έργου θα διαφοροποιηθεί αντιστρέφοντας τις προτεραιότητες, όταν διαβεβαιώνει τους διευθυντές του θιάσου ότι *«το θεατρόφιλον Κοινόν της Πρωτευούσης είναι διατεθειμένον να υποστηρίξη την ευγενή προσπάθειάν των, εφ' όσον τείνει, παραλλήλως με την από καιρού εις καιρόν αναβίβασιν ξένων αριστουργημάτων, να εμφανίση και ν' αναδείξη πρωτότυπα ελληνικά έργα»*. Δεν παραλείπει εξάλλου να τονίσει ότι η ελληνική δραματική παραγωγή έχει αξία, δεν είναι *«ούτε ασήμαντος, ούτε ευκαταφρόνητος, ούτε, πολύ ολιγώτερον, χειροτέρα από μερικά γλυκανάλατα και ανούσια ξένα κατασκευάσματα, που μας σερβίρονται με απαράδεκτες αξιώσεις...»*[85].

[83] Ο κριτικός που υπογράφει με το ψευδώνυμο «Το κάθισμα 13», είναι ο συγγραφέας Πέτρος Πικρός (επίσης λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Πέτρου Γεναρόπουλου).

[84] *Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929.

[85] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

Ακόμα πιο θερμά υπεραμύνεται του ελληνικού θεατρικού έργου ο Κωστής Βελμύρας, στην κριτική του από τις στήλες του περιοδικού *Πρωτοπορία*, αποδεχόμενος το κακεντρεχές σχόλιο σε βάρος του πως από παθολογική αγάπη προς αυτό είναι επιεικής και προς τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, για να ομολογήσει όμως αμέσως μετά ότι ακόμα κι αυτός έφυγε από την παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου* «αγανακτισμένος –είναι η λέξη– από ελληνικό έργο»[86]. Σε διαφορετικό κλίμα ο Γρ. Ξενόπουλος, που υπογράφει την κριτική της *Νέας Εστίας*, χαιρετίζει ως γεγονός του θεατρικού 15ημέρου το ανέβασμα του *Όρκου του πεθαμένου* που είναι το πρώτο ελληνικό έργο που παρουσιάζει η «Ελευθέρα Σκηνή», η οποία «*πρέπει να το θεωρήση καλοτυχία της, που για πρώτη φορά στη ζωή του, ένας συγγραφέας, –ποιητής να πω καλύτερα,– σαν τον κ. Ζ. Παπαντωνίου,* [...] *έγραψε έν' ανώτερο έργο και το εμπιστεύθηκε στον κ. Μελά*»[87]. Στη συνέχεια βέβαια με διαλλακτικό και διπλωματικό τρόπο θα διατυπώσει τις αντιρρήσεις του για το έργο.

Αντίθετα περισσότερο αποστασιοποιημένος δείχνει ο Παύλος Αστάρτης του περιοδικού *Ελληνική Επιθεώρησις* διατυπώνοντας επιφυλάξεις για τις επιλογές του ρεπερτορίου γενικά, αλλά και του συγκεκριμένου ελληνικού έργου: «*Ο κύριος Μελάς, ιδρυτής και θεμελιωτής του καλού θιάσου της "Ελευθέρας Σκηνής", έχει πέση δυστυχώς αρκετές φορές έξω στην εκλογή των έργων* [...] *Έπειτα από μερικά μέτρια έργα ξένων συγγραφέων, που μας εσερβίρισε πλάι σε άλλα εξαιρετικώς καλά, επροθυμοποιήθη να μας δίνη και έργα Ελληνικά, αρχίζοντας κατά κακήν σύμπτωσιν από το έργον του κ. Παπαντωνίου.*»[88] Εκτός από την απροκάλυπτη απόρριψη του *Όρκου*, κάνει εντύπωση η ψυχρότητα της διατύπωσης όσον αφορά στο ελληνικό έργο γενικά, για το οποίο ο κριτικός δεν εκδηλώνει ενθουσιασμό ή έστω υποστήριξη του εγχειρήματος της εισόδου του στο ρεπερτόριο της «Ελευθέρας Σκηνής».

Γενικά η κριτική αξιολόγηση για την αισθητική αξία του *Όρκου του πεθαμένου* είναι ως επί το πλείστον αρνητική. Υπάρχουν, βέβαια, κάποιες φιλοφρονητικές (περισσότερο προς το πρόσωπο και το συνολικό έργο του συγγραφέα) αποστροφές[89] ή ορισμένες φανερά υποστηρικτικές προσπάθειες (που κυρίως αποδέχονται και αναπαράγουν τις απόψεις του Παπαντωνίου), όμως ακόμα και αν δεχτεί κανείς ως βάσιμη την κατηγορία που διατυπώνεται, ότι η θεατρική Κριτική εκ συστήματος καταδικάζει όποιο έργο γράψει έλληνας θεατρικός συγγραφέας[90], παραμένει αδιαμφισβήτητο ότι με μόνη εξαίρεση την απόλυτα θετική κριτική της *Εστίας*[91] το έργο "θάφτηκε" από τους κριτικούς.

Εντύπωση κάνει πρώτα πρώτα ότι δεν λείπουν οι φωνές που ενάντια στη συμβατική αισθητική της εποχής, για την οποία ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου είναι αναγνωρισμένης αξίας λογοτέχνης, θα καυτηριάσουν αυτή την ίδια τη λογοτεχνική και ποιητική αξία του πονήματός του. Ο Πέτρος Χάρης, π.χ., αφού ξεκινήσει την κριτική του με την αφοριστική παρατήρηση πως το έργο είναι «*τόσο άδειο από ποιητικό λόγο*» θα επισημάνει ως επί πλέον αρνητική επίπτωση ότι όσοι δεν

[86] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283.

[87] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 876.

[88] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.

[89] Στις κολακευτικές εκτιμήσεις για το συγγραφέα διαβάζει κανείς, π.χ., πως είναι «*γνωστός ως διηγηματογράφος, τεχνοκρίτης και ιδίως ως χρονογράφος*» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 626), «*χρονογράφος με κομψό και δροσερό ύφος*» (*Πρωία*, 9 Οκτ. 1929), ότι «*εις άλλα είδη του λόγου έδωκε μέχρι σήμερον πράγματα άξια επαίνου*», ποιήματα και διηγήματα που ξεχωρίζουν «*για τη λεπτή τους συγκίνηση και για το καλό τους γράψιμο*» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15), «*έχει γράψει αξιοπρόσεχτα τραγούδια και διηγήματα*» (*Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283), κ.ά.

[90] Πρβλ. π.χ., σχετικές παρατηρήσεις για την κακή συνήθεια των ειρωνικών σχολίων στους διαδρόμους κατά τα διαλείμματα, στην κριτική για το έργο που δημοσιεύουν η *Εστία* (8 Οκτ. 1929) και η *Πρωτοπορία* (τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283).

[91] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929 (με το ψευδώνυμο «Interim» υπογράφει ο κριτικός Δημήτριος Λαμπίκης).

γνωρίζουν το δημοτικό τραγούδι, θα πιστέψουν πως ούτε κι αυτό έχει αξία, ενώ *«το μεγάλο κοινόν, οι αμόρφωτοι ή οι ψευτομορφωμένοι με τα μυθιστορήματα της μόδας* [...] *δεν θα έχουν την περιέργεια να γνωρίσουν τη δημοτική μας ποίησι»*, για να επανέλθει πιο κάτω τονίζοντας: *«Ο ποιητικός λόγος, που πρέπει να είνε άφθονος σε παρόμοια έργα, δεν ακούσθηκε σε καμιά εικόνα και σε καμιά σκηνή του έργου.»*[92] Οπωσδήποτε όμως οι περισσότεροι κριτικοί αποφεύγουν να θίξουν τέτοιες πτυχές ή παραμένουν, όπως ο διπλωματικός Γρ. Ξενόπουλος στη *Νέα Εστία*, σε γενικόλογες διαπιστώσεις για την ποιητική αξία του έργου ή των καθαρά λυρικών μερών του[93].

Ιδιαίτερα αμφιλεγόμενη, ωστόσο, είναι η ποιότητα του εμβόλιμου λυρικού μέρους στην γ΄ πράξη με το Πνεύμα του δάσους να απευθύνεται έμμετρα, μ' ένα μακροσκελές ποίημα σε ομοιοκατάληκτους στίχους, στον κορμό του ριγμένου από τους ξυλοκόπους πεύκου. Από τη μια μεριά οι υποστηρικτές του Παπαντωνίου που αναγνωρίζουν εδώ και επαινούν τα μοτίβα[94], το ύφος και τη δεξιοτεχνία του ποιητή: Ο Μιχ. Ροδάς, π.χ., συγκαταλέγει τη σκηνή με τον κορμό του γέρικου πεύκου ανάμεσα στα *«μέρη του έργου που ξεχωριστά είνε συγκινητικά και αριστουργηματικά* [...] *ύμνος προς την αιωνίαν φύσιν, προς την χαρά και τους πόνους της, και βαρειά κατάρα στο τσεκούρι των ξυλοκόπων, των κακών πνευμάτων της ζωής»* και αφού παραθέσει κατά λέξη ολόκληρο το ποίημα που λέει ο Παγανός, θα χαρακτηρίσει τη σκηνή ένα από τα *«φιλοσοφικά και φραστικά ποιητικά διαμάντια»* που κοσμούν το έργο[95]. Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Γ. Βλάχος θα διαπιστώσει ότι η σκηνή αυτή με τον κορμό του πεύκου και το Πνεύμα του δάσους *«χαρίζει εις το έργον ένα αδάμαντα του οποίου αληθώς είχεν ανάγκην»*, ενώ για το ποίημα του Παγανού (για τον οποίο εκφέρει την επιφύλαξη ότι δεν ανήκει στις ελληνικές παραδόσεις αλλά προέρχεται από βόρειους θρύλους), αναγνωρίζει τους *«αληθώς θαυμασίους στίχους»*[96]. Αλλά και ο Παύλος Αστάρτης θα υποδείξει το τραγούδι του Παγανού ως *«πραγματικό λυρικό κομψοτέχνημα»*[97].

Άλλοι όμως αντιμετωπίζουν εντελώς διαφορετικά αυτό το συγκεκριμένο μέρος. Ο Πέτρος Χάρης, που όπως αναφέρθηκε μέμφεται γενικά την απουσία ποιητικού λόγου, δεν θα παραλείψει να υποδείξει με ειρωνεία ως παράδειγμα για τις επικρίσεις του: *«Εκτός πια αν όλη η ποίησις του έργου συγκεντρώθηκε στα λόγια του Παγανού, του πνεύματος του δάσους που εμφανίζεται χωρίς λόγο και θρηνεί το κόψιμο κάποιου πεύκου με τον πιο παιδαριώδη τρόπο.»*[98] Ακόμα καυστικότερος ο Αδ. Παπαδήμας θα διερωτηθεί: *«Αλλά μήπως υπάρχουν στίχοι; Ω, Θεέ των Οικτιρμών!»* [§] *Εις την τρίτην εικόνα ένα ψωραλέον πεύκον αποκαλείται "πεύκο παππού" δια να γίνη η παιδαριώδης ρίμα με το: πού.»*[99] Αλλά και ο Φ. Πολίτης στην κριτική-καταπέλτη που επιφύ-

[92] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[93] Πρβλ. π.χ. τον έπαινο για *«τα καθαρώς λυρικά μέρη* [...] *που ευφραίνουν την ψυχή και τη δροσίζουν»* (*Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877) και για τα *«φραστικά ποιητικά διαμάντια»* που υπάρχουν στο έργο (*Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929) ή για τη *«λογοτεχνική καλλιέπεια ωρισμένων κομματιών»* (*Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15), κ.ά.

[94] Παραπέμπουμε στο ποίημα «Η κατάρα του πεύκου», που περιλαμβάνεται στα *Ψηλά βουνά*, το σχολικό αναγνωστικό που συνέταξε ο Ζ. Παπαντωνίου για την Γ΄ τάξη (1918), με το πασίγνωστο ερώτημα *«Γιάννη, γιατί έκοψες τον Πεύκο;»*.

[95] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[96] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.

[97] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15. – Η συχνή επανάληψη της παρομοίωσης με αδάμαντες και κομψοτεχνήματα, που επανέρχεται σε διάφορα δημοσιεύματα και κριτικές, σε συνδυασμό με τη μαρτυρία του Μελά ότι τις *«ωραίες φράσεις, από λογοτεχνική άποψη»* του ρόλου του Πεθαμένου *«ο Παπαντωνίου τις έλεγε "μπιζουδάκια"»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 368), επιτρέπει την εικασία ότι μάλλον πρόκειται για αναπαραγωγή σχετικής διατύπωσης του ίδιου του Ζ. Π. που είχε γίνει ευρύτερα γνωστή.

[98] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[99] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

λαξε στον *Όρκο του πεθαμένου* θα ειρωνευτεί την εμφάνιση σ' αυτή την εικόνα *«του Παγανού, του νεραϊδου, ο οποίος μας διδάσκει εποικοδομητικώς να αγαπώμεν και να φυλάττωμεν τα δένδρα»*[100]. Και μπορεί ο σημερινός αναγνώστης να δίνει δίκιο στους επικριτές μιας τέτοιου είδους στιχουργίας, γεγονός όμως είναι ότι η πλειοψηφία του κοινού και της Κριτικής της εποχής, που εκπρόσωπός της είναι εξ ίσου και ο ίδιος ο Ζαχ. Παπαντωνίου, είχαν άλλα αισθητικά κριτήρια και προφανώς εκτιμούσαν και απολάμβαναν την καλλιέπεια, την κομψότητα, τους φραστικούς αδάμαντες και τα κομψοτεχνήματα που αναφέρθηκαν πιο πάνω, διατυπώνοντας κρίσεις όπως *«θαυμασία ρέουσα Ελληνική γλώσσα»*[101], *«ποιητική γλώσσα»*[102], κ.ά.

Η δραματοποίηση

Εκεί όμως αντίθετα που σύσσωμη η θεατρική Κριτική καταδικάζει το έργο είναι ως δράμα γραμμένο για το θέατρο. Ακόμα και αν κάποιοι με διπλωματικότητα προτάξουν αρχικά μια γενικόλογη θετική παρατήρηση, θα συνεχίσουν προβάλλοντας, με ένα "αλλά" ή "όμως", τις αντιρρήσεις τους. Δίπλα λοιπόν στις όποιες στερεότυπες θετικές εκφράσεις[103] ή συνοπτικές αρνητικές κρίσεις[104], διαβάζει κανείς αφορισμούς όπως *«παιδιάστικο δράμα»*[105], *«τόσο ανούσιο* [...] *και τόσο καταφανώς κωμικό»* και *«αδικαιολόγητο»*[106], *«τόσο ελαττωματικό από θεατρικής απόψεως»* με *«ασυγχώρητα σκηνικά λάθη»*[107], που φτάνουν μέχρι προσβλητικές, σε προσωπικό πλέον επίπεδο, παρατηρήσεις, π.χ. *«το γεροντικόν κατασκεύασμα του συμπαθούς κ. Ζαχαρία»*[108] κ.ά. Πιο συγκεκριμένη είναι η συχνά επαναλαμβανόμενη αντίρρηση για τη δραματικότητα του διαλόγου, που διατυπώνεται π.χ. σαν απορία *«δια την τερατώδη ασυναρτησίαν του διαλόγου ή* [...] *δια την μη ύπαρξιν καν διαλόγου»*[109] ή με τον περισσότερο εύσχημο τρόπο του Γρηγόριου Ξενόπουλου: *«Ο διάλογος δεν είναι καθόλου "δραματικός", –και ξέρουν όλοι σε τί συνίσταται ο δραματικός διάλογος,– όπως και το έργο δεν είναι καθαυτό θεατρικό. Θα μπορούσε κανείς να το πη σκηνικό ποίημα, –και ποίημα γοητευτικό, όπως όλα του κ. Παπαντωνίου.»*[110]

Πιο διεξοδικά και πολύ καυστικά ο Κωστής Μπαστιάς θα παρατηρήσει: *«Ποτέ στη διεθνή δραματική παραγωγή δραματικός συγγραφεύς δεν παρουσίασε τόση τεχνική ανεπάρκεια ώστε να μην μπορή στοιχειωδώς να χωρίση το μύθο του, να μην μπορή να γεμίση τις πράξεις του και γι' αυτό να φιλοσοφή μετά μαλακίας με κούτσουρα και νεραϊδοπαρμένες και άλλα τερπνά* [...] *που σχέση δεν είχαν με το έργο και με την προσφιλή λογική του κ. Π.»*[111] Το ίδιο αυστηρός ο Πέτρος Χάρης σημειώνει, συνεχίζοντας τις παρατηρήσεις του για την απουσία ποιητικού λόγου που *«θα*

[100] *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929.

[101] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

[102] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[103] Πρβλ. τον έπαινο *«η συγκρατημένη και ποιητική γλώσσα* [...] *εις τους διαλόγους του»* (*Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929), ότι το έργο χαρακτηρίζουν *«η τιμία Ελληνική σκέψις, το ευγενές Ελληνικόν αίσθημα»* (*Εστία*, 8 Οκτ. 1929), πως η δραματοποίηση του αριστουργηματικού δημοτικού τραγουδιού ήταν *«Πολύ ευτυχισμένη έμπνευση!»* (*Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 876) ή μια *«πολύ καλή αρχή»* (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 626) κ.ο.κ.

[104] Πρβλ. π.χ. την παρατήρηση ότι ο *Όρκος* δεν ήταν σκηνική επιτυχία και πως ο Ζ. Π. δεν έπρεπε να στραφεί στο θέατρο, που έχει ως τέχνη τις δικές του απαιτήσεις, τις οποίες *«δεν κατώρθωσε να ικανοποιήση»* (*Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15).

[105] *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929.

[106] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

[107] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[108] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

[109] *Εμπρός*, ό. π.

[110] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

[111] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

παρουσίαζε την τραγική μοίρα των τριών εκείνων δυστυχισμένων ανθρώπων [...] *Και το έργο* [...] *μόνο δραματικό ποίημα δεν είνε* [...] *Η δημιουργική ικανότης που θα ανέπτυσσε κάθε στίχο του ποιήματος σε μια αληθινή κι' αιώνια κατάστασι δεν υπήρχε. Αλλά δεν υπήρχε όπως σημειώσαμε προηγουμένως και η στοιχειώδης σκηνική ικανότης που θα κατώρθωνε να παρουσιάση το έργο λιγώτερο άδειο κι' ασήμαντο.»*[112]

Αλλά και ο Κωστής Βελμύρας ρίχνοντας διάφορα βέλη και προς διάφορες κατευθύνσεις θα υποστηρίξει ότι ο Ζ. Παπαντωνίου *«έχει φαίνεται από κάμποσο καιρό πάθει μια διαστροφή: Πάνε δύο-τρία χρόνια, που άρχισε να γράφει κριτικές για ζωγραφική και για γλυπτική, αισθητικές μελέτες αλλοσούμπουρδες που θα επιτρεπόντουσαν το πολύ-πολύ στην αγραμματοσύνη και στο "θράσος της αγνοίας" ενός Φώτου Πολίτη.»* [§] *Για κωρωνίδα όλων αυτών των παραστρατημάτων του μας έδωσε τον "Ορκο του Πεθαμένου"».* Στη συνέχεια ο κριτικός θα συγκεντρώσει επιγραμματικά τα ελαττώματα του έργου τονίζοντας ότι δεν θα μιλήσει *«για τη διαστρέβλωση του δημοτικού τραγουδιού, για την παιδιάτικη θεατρικοποίηση όλων των μη δραματικών στοιχείων του μύθου, για τον ανύπαρκτο συμβολισμό, την ανύπαρκτη θεατρικότητα, τους ανύπαρκτους διαλόγους, για τα παιδιαρίσματα ... για... για... για...»*[113].

Οι περισσότεροι κριτικοί, ορμώμενοι και από την αρθρογραφία του ίδιου του Παπαντωνίου με την οποία δημοσιοποίησε τις απόψεις του και επιχείρησε να εξηγήσει τις τροποποιήσεις που επέφερε στον αρχικό μύθο, θα δώσουν μεγάλη έκταση σε παρατηρήσεις γύρω από το τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού» και τη σχέση του δράματος μ' αυτό. Η προεργασία του συγγραφέα θ' αποδειχτεί ώς ένα βαθμό χρήσιμη, καθώς θα τροφοδοτήσει με διάφορα στοιχεία, πληροφορίες ή και ζητήματα ανοιχτά για διάλογο τη σχετική κριτικογραφία, αλλά δεν θα είναι και λίγοι εκείνοι που θα εκφράσουν την έντονη δυσαρέσκειά τους γι' αυτή την ασυνήθιστη δραστηριοποίηση του συγγραφέα[114].

Σε γενικές γραμμές στο θέμα των επεμβάσεων του συγγραφέα αναγνωρίζονται δύο στάσεις: Αφενός αποδοχή της επιχειρηματολογίας, συχνά και της διατύπωσης, ενδεχομένως με αντιρρήσεις στα σημεία, και αφετέρου απόρριψη είτε συνοπτικά και συλλήβδην του εγχειρήματος είτε διεξοδικά με ανάπτυξη της περί του αντιθέτου επιχειρηματολογίας. Κύριο σημείο τριβής θα αποδειχτεί, όπως φάνηκε και από την ανάγκη του Παπαντωνίου να δώσει επ' αυτού προκαταβολικά εξηγήσεις, η αλλαγή του Κωσταντή, ο οποίος στο δράμα είναι εκείνος ο αδελφός που εναντιώνεται στο γάμο της Αρετής στα ξένα, όμως παρ' όλα αυτά από στοργή στη μητέρα που οδύρεται για το χωρισμό, δίνει την υπόσχεση να πάει να τη φέρει, και αυτή την υπόσχεση τηρεί ακόμα και νεκρός, από μόνος του, ως άτομο ηθικώς ανώτερο κατά τον συγγραφέα, χωρίς να χρειάζεται το ανάθεμα της μάνας.

[112] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[113] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σσ. 283 ε.

[114] Σε ουδέτερο τόνο αναφέρονται, π.χ., η *Εστία* (8 Οκτ. 1929), η *Ελληνική Επιθεώρησις* (τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15), το *Ελ. Βήμα* (9 Οκτ. 1929) και αρνητικά η *Καθημερινή* (9 Οκτ. 1929), ενώ η *Πατρίς* (11 Οκτ. 1929) θα καυτηριάσει τη σπουδή του συγγραφέα *«στην προηγηθείσα αυτορεκλάμα»* και τα *Ελληνικά Γράμματα* (τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627) θα υπερθεματίσουν θεωρώντας αυτή την ερμηνευτική αρθρογραφία προσβλητική για τη νοημοσύνη του αναγνώστη: *«Άδικος λοιπόν ο κόπος της μεταβολής και τα τόσα άρθρα που έγραψε για να μας εξηγήση δήθεν, σε μας που δεν καταλαβαίνομε τις μεγάλες αιτίες που τον ώθησαν σ' αυτήν.»* Αλλά και μετά την πρεμιέρα του έργου, καθώς ο συγγραφέας δεν θα διστάσει να πάρει και πάλι δημόσια θέση, αυτή τη φορά κατά των επικριτών του, θα υπάρξουν επίσης έντονες αντιδράσεις, όπως αυτή του Κωστή Βελμύρα: *«Αλλά αν ο κ. Ζ. Π. απέτυχε ως δραματικός συγγραφέας επέτυχε –και πώς !– ως λιβελογράφος. Απαντώντας στον "μαγαριστή" –επίθετο θαύμα !– κ. Φ. Πολίτη έγραψε δύο λιβέλους αριστουργήματα»* (*Πρω-*

Υπάρχουν λοιπόν κριτικοί που δέχονται την επιχειρηματολογία του Παπαντωνίου, ότι δεν είναι λογικό αυτός που επέμεινε για το γάμο να μπει στη συνέχεια σε τέτοιες περιπέτειες για να ανατρέψει αυτά που είχε επιβάλει, όπως π.χ. ο Μιχ. Ροδάς ο οποίος παραπέμποντας στις αναλυτικές εξηγήσεις που έδωσε ο ίδιος ο Παπαντωνίου, μεταφέρει στην κριτική του τις αλλαγές τόσο στη βούληση των δύο αδελφών για το γάμο (ο Κωσταντής είναι εναντίον, ενώ ο Σπύρος το προστάζει), όσο και στη μορφή του Κωσταντή, *«με την πλατειά ψυχή και τα μεγάλα αισθήματα»*, που επειδή η μάνα δέρνεται, δίνει την υπόσχεση και την εκπληρώνει ακόμα και πεθαμένος: *«Πέθανε, μα η πελώρια ηθική δύναμι που πλημμυρίζει την αγγελική ψυχή του* [...] *όλα τα παραμερίζει στ' όνομα του πόνου, στ' όνομα της αγάπης»*[115].

Η πλειονότης όμως των κριτικών θα αμφισβητήσει την εκλογίκευση που έχει επιχειρήσει ο συγγραφέας και τα επιχειρήματά του. Πολύ χαρακτηριστικά ο Κωστής Μπαστιάς υποστηρίζει πως με *«τη λογική λοιπόν που τόσο θέλει και αγαπά ο κ. Παπαντωνίου μπορούμε να πούμε ότι η κατάσταση που δημιουργείται στην αρχή του δράματος δεν έχει επαρκώς δικαιολογηθεί»*, για να καταλήξει, αφού φέρει παραδείγματα και για την αδικαιολόγητη αλλαγή του χαρακτήρα του ήρωα, στο ότι *«με τη λογική δικολάβου επαρχιακού ειρηνοδικείου δεν λύνονται προβλήματα τέχνης»* και ότι ο συγγραφέας όχι μόνο δεν έχει την αίσθηση του υπερφυσικού, αλλά *«ο τρόπος αυτός του σκέπτεσθαι δείχνει πως ο κ. Παπαντωνίου δεν υπήρξε ποτέ του ποιητής και γενικώτερα δεν έχει καμμιά πνευματικότητα»*[116]. Άλλοι θα αντιστρέψουν, δικαίως, τις λογικές προτεραιότητες τονίζοντας ανάμεσα σ' άλλα πόσο σημαντικό ως αιτιολόγηση των εξελίξεων είναι το στοιχείο της ενοχής του ήρωα. Όπως υποστηρίζει ο Πέτρος Χάρης, π.χ., ο Κωσταντής ορκίζεται *«κυρίως γιατί αισθάνεται τον εαυτό του υπόλογο για ό,τι έγινε. Και είνε, βέβαια, περισσότερο υπεύθυνος εκείνος που συμβούλευσε να παντρευθή η Αρετή στα ξένα* [...] *η απλή, η στοιχειώδης αυτή λογική που υπάρχει στο δημοτικό τραγούδι, έλλειψε από το θεατρικό έργο»*, ενώ για τον ισχυρισμό του συγγραφέα ότι η εκπλήρωση της υπόσχεσης *«αποτελεί εκδήλωσι ανωτέρας ηθικής»*, θα πει ορθά κοφτά ότι *«είνε φιλολογία του χειροτέρου είδους»*[117].

Αυτή η βασική αντίρρηση, ότι οι μετατροπές δεν αποτελούν εκλογίκευση αλλ' αντίθετα υπονομεύουν τη λογική που διέπει το μύθο στο δημοτικό τραγούδι, διευρύνεται επί πλέον και με την υπόδειξη της υποβλητικής δύναμης που ενυπάρχει τόσο στον όρκο, όσο και στη μητρική κατάρα. Ο Γεώργιος Βλάχος, για παράδειγμα, βρίσκει ότι θύμα της λογικής του συγγραφέα έπεσε *«η αληθώς ωραιοτάτη εικών της μητρικής κατάρας, αυτή η οποία αναγκάζει την γην ν' αναταραχθή και να φέρη τον Κωσταντήν νεκρόν έξω από το χώμα της»*[118], ενώ ο Πέτρος Χάρης υπογραμμίζει ότι ο Παπαντωνίου *«λησμονεί τη σημασία που έχει ο όρκος στον Ελληνικό λαό, ξεχνά ότι ο όρκος* [...] *έδωσε αφορμή σε ωραίες και ηθικές πράξεις»*[119]. Αλλά και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υποδείχνει τη σημασία που έχει για την αποδοχή του υπερβατικού στοιχείου *«η κατάρα μιας πονεμένης και γελασμένης μάννας»*[120].

Σ' αυτό το σημείο, την απόρριψη της προσπάθειας δήθεν εκλογίκευσης, που αντιθέτως αναιρεί τη λογική συνέπεια που έχει το δημοτικό τραγούδι, και με άξονα τη διόρθωση, όπως πιστεύει ο Παπαντωνίου, της μορφής του Κωσταντή, θα εστιάσει ο Φώτος Πολίτης τη θεατρική του κριτική για τον *Όρκο του πεθαμένου*[121]. Κάνοντας μια εκτενή και βαθιά ερμηνευτική και αισθητική

τοπορία, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284).

[115] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929. Πρβλ., στο ίδιο πνεύμα, και την κριτική της *Εστίας* (8 Οκτ. 1929).

[116] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

[117] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[118] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.

[119] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[120] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 876.

[121] *Πρωία*, 9 Οκτ 1929, από όπου όλα τα παραθέματα που ακολουθούν. – Ο Φ. Πολίτης επαναλαμβάνει, συ-

ανάλυση του «Νεκρού Αδερφού», καταδείχνει ο Πολίτης την ατμόσφαιρα φρίκης και τραγικότητας που κυριαρχεί στο δημοτικό τραγούδι, την προετοιμασία της συγκλονιστικής εξέλιξης που θ' ακολουθήσει, την αίσθηση της συφοράς που επικρέμεται, την εξαιρετική θεληματικότητα του Κωσταντή («*οι οχτώ αδερφοί δεν θέλουνε κι' ο Κωνσταντίνος θέλει*»), απέναντι στην οποία ορθώνεται μόνο ο πόνος της μάνας για το χωρισμό και ως απάντηση σ' αυτό τον πόνο έρχεται ο όρκος του που θα επιφέρει, μετά από την τραγική εξέλιξη, το ανάθεμα της μάνας που βγάζει τον Κωσταντή από τον τάφο.

«*Τύπος ισχυρός και μοιραίος*», κατά τον κριτικό, με «*χαρακτήρα γενναίον και αψύ*», «*άντρας επιβλητικός*» με εγωισμό, που δεν διστάζει να πάρει επάνω του όλη την ευθύνη ο Κωσταντής, «*έπρεπε ύστερα από το ξέσπασμα της φοβερής καταστροφής, να δείξει και μέσα από τη γη τη θέλησή του*». Κάτι υπερφυσικό και τρομερό έπρεπε να γίνει: «*Το ανάθεμα κι' ο όρκος, ο πόνος κ' η θέληση, αναστατώνουν άξαφνα την αρμονία του κόσμου. Ο Κωσταντής βρυκολακιάζει.* [...] *Κι' ο βουρκόλακας είναι κάτι φοβερό, δαιμονικό, κάτι αναθεματισμένο.*» Ακόμα και τα πουλιά, που στο δημοτικό τραγούδι είναι η φωνή της Φύσης, φρικιούν μπροστά στο αναστάτωμα αυτό του κόσμου, που ύστερ' από αυτό, έναν «*αληθινό "χαλασμό κόσμου", ο θάνατος είναι γαλήνη και λύσις*» και η «*συντέλεια*» επέρχεται με το θάνατο μάνας και κόρης στο αντάμωμά τους.

Καταιγισμός οι συφορές στο δημοτικό τραγούδι, σημειώνει ο Πολίτης, η μάνα έμεινε όντως έρημη, γιατί ο ξενιτεμός είναι θάνατος κι αυτός (*«Αν είσαι Χάρος διάβαινε, κι' άλλα παιδιά δεν έχω!»*). Στο τραγούδι αυτό, ποίηση που δεν αφήνει περιθώρια για ορθολογισμούς, «*όχι μόνο "ελάττωμα"*[122] *δεν υπάρχει* [...] *αλλά τουναντίον το περνά απ' αρχής μέχρι τέλους μια ενιαία ατμόσφαιρα, ένας δεσμός ακατάλυτος. Κωμικό να αρνηθούμε τη λογική του συνέπεια.*» Όμως ο συγγραφέας του *Όρκου του πεθαμένου* δεν πρόσεξε τίποτε από όλ' αυτά. «*Μας εμφάνισε ένα λιμφατικόν κι' αξιοθρήνητο Κωσταντή, που η καλωσύνη του δεν είναι δύναμη* [...] *αλλά τρυφεράδα αρρωστιάρικη.*» Και ανατρέποντας το συλλογισμό του Παπαντωνίου (ότι είναι παράλογο αυτός που θέλησε το γάμο να επιχειρεί μετά ν' ανακαλέσει τις συνέπειές του), υποστηρίζει ότι ακριβώς γι' αυτό, επειδή εκείνος ευθύνεται, ορκίζεται να πάει να φέρει την Αρετή και γι' αυτό εκτελεί το τάξιμο ακόμα και νεκρός: «*Μονάχα το πείσμα απέναντι στη μοίρα, κ' η συνείδηση από κάποιο φταίξιμο ατομικό, μπορούσε να φέρη τέτοια λύση.*»

Κατόπιν ο Πολίτης γίνεται, άχρηστα, ιδιαίτερα σαρκαστικός για τον αδύναμο Κωσταντή του έργου, που βρυκολάκιασε ενώ δεν έφταιγε, υποδείχνει πόσο άστοχη είναι η μεταφορά της υπόθεσης στη σύγχρονη εποχή και πόσο εκτός του πνεύματος του δημοτικού τραγουδιού είναι ο ηθογραφικός ρεαλισμός του Παπαντωνίου. Έχοντας προηγουμένως καταδείξει την έλλειψη λογικής συνέπειας, τα αισθητικά ολισθήματα, την ανικανότητα κατανόησης του υπερβατικού στοιχείου, ο κριτικός καταλήγει: «*Δε θάξιζε τον κόπο να γράψη κανείς τίποτα για το παιδιάστικο, αψυχολόγητο κι' αφιλοσόφητο αυτό έργο*», αλλά ο ίδιος αισθάνθηκε αναγκασμένος να το κάνει εξαιτίας της παρεξήγησης του θαυμάσιου δημοτικού τραγουδιού και επειδή πιστεύει ότι είναι «*σημείο γενικού μας ξεπεσμού όχι μόνο το να μη νοιώθουμε τα δημοτικά μας μνημεία, αλλά να*

ντομότερα, την αρνητική του γνώμη για τη δραματοποίηση του Παπαντωνίου και σε απολογισμό για όλα τα ελληνικά έργα που παρουσιάστηκαν κατά τη θεατρική σαιζόν, τον οποίο δημοσιεύει σε περιοδικό. Σ' αυτό το άρθρο ο κριτικός συνδυάζοντας τον *Όρκο* με την *Κυρά-Φροσύνη* (του Σωτ. Σκίπη) που και τα δύο «*πήραν τις υποθέσεις τους από ιστορίες και μύθους, που ωμόρφηνε η δημοτική παράδοση και το δημοτικό τραγούδι*», διαπιστώνει ότι «*και τα δύο βρίσκονται εις πολύ χαμηλό επίπεδο εν συγκρίσει προς τη λαϊκή ποίηση*» (*Πειθαρχία*, έτ. 1, εβδ. 2, 27 Οκτ. 1929, σ. 15).

[122] Σε εισαγωγικά η επιτιμητική αναφορά στους ισχυρισμούς του Ζ. Π.

τους βρίσκουμε κ' "ελαττώματα"! Κ' ύστερα να γράφουμε προς διόρθωσίν των παιδαριώδη κατασκευάσματα σαν τον "Ορκο του Πεθαμένου".»

Όχι μόνο ο Πολίτης αλλά οι περισσότεροι από τους κριτικούς υπεισέρχονται στο ζήτημα του εκσυγχρονισμού της υπόθεσης και των ηθογραφικών μερών που η προσθήκη τους υπήρξε η διέξοδος του Παπαντωνίου, για να δώσει επαρκή έκταση στη δραματοποίηση ενός τραγουδιού με συμπυκνωμένη δράση χωρίς αφηγηματικές λεπτομέρειες[123]. Η μεταφορά στη σύγχρονη εποχή, με μετανάστευση σε Αμερική και Αφρική (αντί της μυθικής Βαβυλώνας του τραγουδιού), το περιβάλλον του χωριού, με τους διάφορους τύπους του και ανάμεσά τους το καινούριο πρόσωπο του Μιχάλη που προσφέρει τη δευτερεύουσα αισθηματική δράση του συγχωριανού που αγαπά κρυφά την Αρετή, η γραφικότητα της Ανάστασης κι άλλα ρεαλιστικά ηθογραφικά στοιχεία, που συγκρούονται με την έντονη υπερβατικότητα του τραγουδιού, θα προβληματίσουν ακόμα και αυτούς που διακρίνονται για τη θετική τους στάση απέναντι στον Ζ. Παπαντωνίου και τον *Όρκο του πεθαμένου*, όπως π.χ. ο Γ. Κοκκινάκης (*Ακρόπολις*) ή ο Μιχ. Ροδάς (*Ελ. Βήμα*), που αισθάνονται υποχρεωμένοι να διατυπώσουν στο σημείο αυτό κάποιες επιφυλάξεις.

Ο Ροδάς αφού αναφέρει με θετικό πρόσημο ότι το έργο *«είνε ποιητικά και φιλοσοφικά τοποθετημένο σε μερικά μέρη στην σύγχρονη ατμόσφαιρα, στον κόσμο της ζωής, και σε άλλα στον κόσμο των αγαθών πνευμάτων, με την πραγματικότητα του χωριού τους μύθους και τους θρύλους, ανεβασμένο στα επίπεδα των μεγάλων και αιώνιων αισθημάτων, των πόνων και των σπαραγμών»*, θα διακρίνει τις δυσκολίες ενός τέτοιου θέματος για το θέατρο. Θα παραμείνει πάντως γενικά θετικός στην κρίση του, αναγνωρίζοντας πως ενώ είναι ακόμα δυσκολότερος ο συνταυτισμός ζώντων και νεκρών, η *«ποίησις όμως και η φιλοσοφική πνοή όλα τα υποτάσσει στο καλό, στο αγαθό, στο εθνικό και το ωραίο, κι' έτσι ψυχές των ζωντανών και ψυχές νεκρών σφιχταγκαλιάζονται»*, φέρνοντας ως παράδειγμα τέτοιας συνταύτισης τη σκηνή της τελευταίας πράξης, όπου η Αρετή *«νοιώθει την μυρουδιά της μηλιάς και της βυσσινιάς* [...] *Κι' ο Κωσταντής της απαντάει θλιβερά, πένθιμα, ναι, αλήθεια ανθίσαν. Θαρρείς πως δεν το ξέρω; Νοιώθω την ευωδιά του* [= του χωριού] *μέσα στο άδειο των ρουθουνιών μου.* [...] *Της μεγάλες φτελιές και τα πλατάνια του τα βλέπω μέσα στης τρύπες των ματιών μου.»* Παρ' όλα αυτά ο κριτικός βρίσκει την εμφάνιση του νεκρού ελάττωμα του έργου, γιατί δεχόμαστε μεν ότι οι νεκροί μας μιλούν, όχι όμως και να περπατούν με ευρωπαϊκή ενδυμασία, και πιστεύει ότι το έργο *«θα κέρδιζε περισσότερο μονάχα με την φωνή του νεκρού αδερφού όπως εκέρδισε με την σπαρακτική επίκλησι της μάννας»*.[124]

Αλλά και ο Γ. Κοκκινάκης κρίνει θετικά τις ρεαλιστικές παρεμβολές με τα νέα πρόσωπα που δεν ανήκουν στο *«απαραίτητον ούτως ειπείν περιβάλλον μέσα εις το οποίον ζουν και κινούνται οι κύριοι ήρωες του δράματος, αλλά και που δημιουργούν με την ιδίαν των ψυχικήν περιπέτειαν* [...] *ένα νέον δράμα αληθοφανέστερον του πρώτου»*, φέρνοντας ως παράδειγμα τον κρυφό έρωτα του Μιχάλη για την Αρετή που *«συγκινεί τον θεατήν περισσότερον* [...] *από* [την] *φανταστικήν μεταφοράν της Αρετής* [...] *από τον νεκρόν Κωνσταντήν»*, ενώ και το ότι παραγκωνίζεται ο τίμιος αλλά φτωχός ερωτευμένος και προτιμάται ο βαθύπλουτος ομογενής, είναι *«κάτι που συμβαίνει συχνότατα εις την καθημερινήν ζωήν»*. Αναγκάζεται ωστόσο κι αυτός να παραδεχτεί, κρατώντας κάποιες αποστάσεις, ότι ο δραματουργός μ' αυτό το στοιχείο και *«μερικές εντελώς άσχετες με το δράμα σκηνές, εξησθένισεν ασφαλώς την κυρία γραμμή* [...] *δια ν' ανασυνδέση την μακάβριον*

[123] Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος, *«ενόμισα πως δεν έπρεπε να μείνη μέσα στους ογδονταδύο στίχους του δημοτικού τραγουδιού, αλλά να απλωθή στο θέατρο»* (*Ελ. Βήμα*, 7 Οκτ. 1929) ή αλλού ότι το δημοτικό τραγούδι *«με τον "Ορκο του πεθαμένου" απλώνεται στους κόσμους της σκηνής»* (*Εστία*, 27 Σεπτ. 1929).

[124] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

υπόθεσιν εις το τέλος, ύστερα από τας αλλεπαλλήλους διακοπάς της και να μπη έτσι στο βαθύτερο νόημα του δράματος».[125]

Ο Γεώργιος Βλάχος, αντίθετα, επισημαίνει ότι μετά την α΄ πράξη, με το ελληνικό χωριό, τις οικογενειακές καταστάσεις, τον κρυφό έρωτα και το προξενιό, τους διαλόγους για Αμερική, Αφρική, κόπους, ιδρώτες, χρήματα κ.ο.κ., όλ' αυτά *«εκτάκτως σύγχρονα, [...] με ηθογραφικήν προσπάθειαν εκτάκτως επαινετήν, κρατούν τον θεατήν μέσω περιουσιών, δολλαρίων [...] εις το στερεόν επίπεδον του πραγματικού»* και αν κάποιος δεν γνωρίζει το θρύλο, νομίζει πως είναι εισαγωγή σε δράμα για τη μετανάστευση. Αλλά και στην τελευταία πράξη, της Ανάστασης στο χωριό, οι αναφορές του κριτικού στις ρεαλιστικές γραφικότητες για χωρικούς που τους σβήνει ο άνεμος τη λαμπάδα και άλλους που δεν τη σβήνει, για την πείνα μετά τη νηστεία της Σαρακοστής κ.ά. είναι ειρωνικές και καταλήγουν στο συμπέρασμα πως όλα αυτά *«δεν θα είχαν κανένα λόγον υπάρξεως, αν δεν έπρεπε να υπάρχη μία τετάρτη πράξις, η οποία ως μόνον δραματικόν επεισόδιον θα έχη την συνάντησιν της Αρετής με την μητέρα της».*[126]

Παρόμοιες παρατηρήσεις για *«τον άκρατο ρεαλισμό»*[127] της α΄ πράξης κάνει και ο Κωστής Μπαστιάς, σημειώνοντας ότι στο θεατή δημιουργείται το ερώτημα, αν θα παραμείνουν και οι υπόλοιπες πράξεις εξίσου ρεαλιστικές και με ποιό τρόπο θα εξηγούσε τότε ο συγγραφέας την ανάμιξη του βρυκόλακα, ενώ ο Πέτρος Χάρης είναι κι αυτός πεπεισμένος πως στη σκηνή της Ανάστασης στο χωριό παρουσιάζεται *«εντελώς ακάλυπτη η αδεξιότης του συγγραφέα»*[128], που για να γεμίσει μια ολόκληρη πράξη βάζει τους χωρικούς να συζητούν με τις λαμπάδες στα χέρια για την πείνα μετά τη Σαρακοστή. Η ένσταση που διατυπώνει, τέλος, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος για το ρεαλιστικό μέρος του έργου, είναι γενικότερη: *«οι χωριάτες εκείνοι, σχεδόν όλοι, σκέπτουνται, μιλούν, φιλοσοφούν, χαριτολογούν και ποιητικίζουν σα διανοούμενοι. Θάλεγες πως στον καθένα ο κ. Παπαντωνίου έδωσε [...] και τη σκεψη του, και την κοινωνική του φιλοσοφία, και τη γλώσσα του.»*[129]

Εκτός όμως από το ρεαλισμό της Ηθογραφίας που η παρουσία του σ' ένα τέτοιο θέμα (δραματοποίηση ενός δημοτικού τραγουδιού με εντελώς αφαιρετικό χαρακτήρα και έντονο το υπερβατικό στοιχείο) ενοχλεί τους περισσότερους κριτικούς, ιδιαίτερα προβληματικός παρουσιάζεται και ο χειρισμός από το συγγραφέα των δύο τόσο ανόμοιων επιπέδων, του ρεαλιστικού και του μεταφυσικού, που η ανεπιτυχής πρόσμιξή τους είχε ήδη διαφανεί από τις αναφορές και τις παρατηρήσεις, τις ενστάσεις και τις επιφυλάξεις της Κριτικής σχετικά με τον ηθογραφικό ρεαλισμό του δράματος.

Μπορεί ο Μιχ. Ροδάς να αρκείται στην επισήμανση της δυσκολίας να συνταυτιστούν ο κόσμος των ζωντανών και των νεκρών, άλλοι όμως θα είναι πολύ αυστηροί κρίνοντας τις επιδόσεις του Ζαχ. Παπαντωνίου σ' αυτό το σημείο. Ο Παύλος Αστάρτης αποδίδει την αποτυχία του έργου κυρίως στο ότι ο ήρωας, ένας νεκρός, παρουσιάζεται να δρα *«με ανθρώπινη υπόσταση και ουσία»*[130], ενώ ο Φώτος Πολίτης διαπιστώνει ότι το υπερφυσικό δεν χωράει στο ρεαλισμό *«στον οποίο κατέφυγε απ' αρχής ο κ. Παπαντωνίου, για να τον εγκαταλείψη αργότερα»*[131]. Ο Κωστής Βελμύρας αφού προβάλει ένσταση για το *«υπο-παιδαριώδες ανακάτεμα του πραγματικού με το υπερφυσικό»*, θα προσάψει στον Παπαντωνίου, όχι αυτή καθαυτή την συνύπαρξη των δύο κόσμων στο έργο, γιατί θεωρεί κάτι τέτοιο απολύτως θεμιτό με την προϋπόθεση να έχει εξοικειωθεί ο συγγραφέας με τον κόσμο του υπερπέραν, αλλά ότι είναι άσχετος με τα μεταφυσικά ζητήματα. Γιατί, όπως λέει χαρακτηριστικά, αν ο Παπαντωνίου είχε μελετήσει το θέμα, θα έβρι-

[125] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.
[126] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.
[127] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 626.
[128] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.
[129] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.
[130] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.
[131] *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929.

σκε τρόπους «*να δώσει στον Κωνσταντή του μια δικαίωση, όχι ανθρώπινη βέβαια αλλ' αποκρυφιστική*». Αντί γι' αυτό όμως προτίμησε να κάνει «*μια περίεργη ρούσικη σαλάτα με βρυκολάκους, αλχημιστικούς μανδύες, δρυϊδικά πνεύματα του δάσους, ελληνοπρεπέστατες νεράιδες, δολλάρια, Μπρούκλιν, Αφρική, Πασχαλινές λαμπάδες κ' ένα σωρό άλλα ετερόκλητα πράγματα*».[132]

Πολύ διεξοδικά θα διατυπώσει τις επικρίσεις του πάνω σ' αυτό το ζήτημα ο Γεώργιος Βλάχος, που αφού περιγράψει τη σκηνή, τις καταστάσεις, τα πρόσωπα, τους διαλόγους των δύο πρώτων πράξεων, στο ελληνικό χωριό και στην Αφρική, με το ρεαλισμό, τον ηθογραφικό χρωματισμό και την πεζή καθημερινότητά τους, και έχει κάνει την αντιδιαστολή με την ποιητικότητα και τις εικόνες του δημοτικού τραγουδιού, τόσο τις φρικιαστικές του βρυκόλακα, όσο της Αρετής που χτενίζεται στο φεγγάρι («*Ενώ εδώ... – εδώ τηγανίζει*»), υπογραμμίζει την απότομη εισβολή του υπερφυσικού με τον καλπασμό που ακούγεται και τη φωνή του Κωσταντή, χωρίς καμιά προετοιμασία του θεατή για τη μετάβαση στο υπερβατικό επίπεδο ούτε με τον μέχρι τότε διάλογο ούτε με τη διάπλαση των ηρώων: «*Η εποχή των δολλαρίων και των περιουσιών και των φυτειών επέρασε. Πώς να γίνη; Πρέπει να λάβη χώραν αυθαιρεσία.*» Στη συνέχεια, μετά από τη σκηνή με το Πνεύμα του δάσους και το χορό των νεραϊδών, εμφανίζεται μια άλλη Αρετή, όχι εκείνη «*με σάρκας, με οστά, με εγκοσμίους σκέψεις*», γιατί τώρα συμμετέχοντας στο υπερφυσικό ταξείδι «*αναγκάζεται να είναι άνθρωπος και να μην είναι* [...] *Μπερδεύεται λοιπόν ο συγγραφεύς. Εις το σημείον αυτό άστρα, δολλάρια, αφρικανικαί κτήσεις, σύννεφα γίνονται ένα και η Αρετή τρομακτικόν αμφίβιον μεταξύ των δύο κόσμων, του πραγματικού και του φανταστικού*». Ενώ στην τελευταία πράξη η Αρετή έχει πλέον προσχωρήσει εντελώς στον κόσμο του φανταστικού και «*προχωρεί ως φάντασμα, στέκεται ως φάντασμα*».[133]

Εντελώς διαφορετική είναι αντίθετα η τοποθέτηση του κριτικού της *Εστίας*, που στη δική του συνοπτική αφήγηση της πλοκής τονίζει ότι η δεύτερη πράξη με τη μελαγχολία μιας αφρικάνικης βραδιάς, τη νοσταλγία, τις αναμνήσεις και την ανησυχία της ξενιτεμένης Ελληνοπούλας για μητέρα και αδελφό, που μαντεύει ίσως τον θάνατό του, προετοιμάζει τη μετάβαση στο υπερφυσικό επίπεδο: «*Η μυστηριώδης αυτή ατμόσφαιρα γίνεται ολοένα πυκνοτέρα γύρω από τον θεατήν μέχρι της στιγμής, που εμφανίζεται πλέον το φάντασμα του πεθαμένου, και παραλαμβάνει την αδελφήν του* [...] *Το τέλος της πράξεως αυτής με το μόλις διαφαινόμενον φάντασμα του αδελφού και την μακρυνήν ηχώ των εκκλήσεων της μητέρας* [...] *δίδει πραγματικώς εις τον θεατήν το ρίγος του υπερφυσικού*»[134]. Μοναδική ένσταση του κριτικού είναι ότι η εμφάνιση του συζύγου, που ακολουθεί αμέσως, ελαττώνει αυτή την εντύπωση. Δηλαδή ελάττωμα δεν είναι η μετάβαση από το ρεαλιστικό επίπεδο στο μεταφυσικό, αλλά η μετάπτωση από το δεύτερο πίσω στο πρώτο, η αδέξια γειτνίαση των δύο επιπέδων. Αλλά και στην τέταρτη πράξη διαπιστώνει ο κριτικός, σε αντίθεση με τους συναδέλφους του, ότι η συγκίνηση που περιβάλλει τη νύχτα της Ανάστασης είναι κατάλληλη για την αρμονική συνύπαρξη του ρεαλιστικού και του υπερφυσικού.

Η περίπτωση όμως της *Εστίας* παραμένει μεμονωμένη. Ακόμα και ο Ξενόπουλος[135], διατυπώνοντας βέβαια την ένστασή του με περισσότερο ήπιο τρόπο, θα πάρει αρνητική θέση. Χωρίς, όπως γράφει, να υπεισέλθει στη συζήτηση κατά πόσον, όπως ισχυρίζεται ο συγγραφέας, εξευγένισε και ανύψωσε ηθικώς τον ήρωα, βρίσκει όμως ότι η αλλαγή αφαίρεσε από το δράμα την

[132] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[133] Όλα τα παραθέματα της παραγράφου από *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.

[134] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

[135] Στην κριτική της *Νέας Εστίας*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σσ. 876 ε., από όπου όλα τα παραθέματα της παραγράφου.

αληθοφάνεια της ένωσης του υπερφυσικού με το πραγματικό, η οποία επιτυγχάνεται με πρόσωπα, δυνάμεις ή σύμβολα που θεωρούνται θαυματουργά. Στην προκειμένη περίπτωση το θαύμα το κάνει η κατάρα της μάνας: *«Και το πιστεύουμε, γιατί έχουμε την ιδέα πως η κατάρα αυτή είναι παντοδύναμη. Βγάζει από τον τάφο και νεκρούς και τους στέλνει, θέλοντας και μη, να κάμουν το τάξιμό τους!»* Έτσι το υπερφυσικό φαίνεται φυσικότατο και η ιστορία αληθινή. Αν βέβαια κάποιος θεωρεί όλ' αυτά, *«κατάρες, αναθέματα, ξόρκια, μάγια, λαϊκές προλήψεις και δεισιδαιμονίες* [...] *"βάρβαρα", "στίγματα"*[136] *κι' αίσχη»* οφείλει να μην καταπιάνεται με λαϊκά θέματα. *«Ο Κωσταντής»*, συνεχίζει ο Ξενόπουλος, *«έπρεπε νάταν ο φταίστης, ο υπεύθυνος κι ο επίορκος. Κι έπρεπε χωρίς άλλο να υπάρχη κι' εκείνη η μεγάλη σκηνή στο νεκροταφείο, η μάννα να καταριέται* [...] *ν' αναταράζεται η γης και να πετιέται από το άνοιγμα ένας ήσκιος ...»* Στο έργο ο Κωσταντής *«με την ανώτερη ηθική, θυμούμενος τον όρκο του, –που κανείς δεν ξέρει κιόλα γιατί τον είχε δώσει,– σηκώνεται μόνος από τον τάφο»* και μ' αυτό τον τρόπο *«η γερή, η ακλόνητη αυτή βάση έλειψε από τη δραματοποίηση»* και στο έργο *«το πραγματικό με το φανταστικό δεν πλέκουνται σε μιαν ενότητα*[137]*»*.

Στις περισσότερες κριτικές αυτή η μη οργανική, αλληλοσυγκρουόμενη συνύπαρξη των δύο επιπέδων συνδέεται με την επισήμανση μιας γενικότερης αισθητικής υφολογικής ανομοιογένειας. Ο Παύλος Αστάρτης, π.χ., βρίσκει ότι ο Παπαντωνίου δεν μπόρεσε να ικανοποιήσει τις ειδικές απαιτήσεις της τέχνης του θεάτρου: *«Ο "Ορκος" είνε ένα θαλάσσωμα φαντασίας και πραγματικότητος, λυρισμού και ρεαλισμού. Συνταντίζει την ζωήν με τα πέραν του τάφου, τον χρόνον με την αιωνιότητα.»*[138] Ενώ ο Αδ. Δ. Παπαδήμας αρχίζει την κριτική του με τη ρητορική ερώτηση: *«Είναι απορίας άξιον πώς καλλιτέχνις της περιωπής της κ. Κοτοπούλη και γνώστης του θεάτρου της αξίας του κ. Μελά είχαν την πρωτοβουλίαν ν' ανεβάσουν ένα έργον το οποίον εις ουδένα θεατρικόν όρον ανταποκρίνεται, αφού είναι μαζί οπερέττα, μελόδραμα, επιθεώρησις, καραγκιόζης»*[139]. Παρόμοια ο Πέτρος Χάρης διαπιστώνει πως το έργο *«παραγεμισμένο με πρόσωπα και καταστάσεις που δεν έχουν μεταξύ τους τίποτε το κοινό άλλοτε γίνεται μελόδραμα άλλοτε προπαγάνδα κατά της μεταναστεύσεως, άλλοτε φαντασμαγορία και άλλοτε δράμα λαϊκό* [...] *Και μόνο δραματικό ποίημα δεν είνε.»*[140]

Όπως συνάγεται από τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν πιο πάνω για τα διάφορα ζητήματα που ανακινήθηκαν στην κριτικογραφία και τα οποία απηχούν τη γενικότερη στάση του κριτικού απέναντι στο έργο και το συγγραφέα, πολύ λίγοι είναι εκείνοι που εκφράστηκαν θετικά, αλλά και από αυτούς οι περισσότεροι θα διατυπώσουν παράλληλα με τις θετικές τους κρίσεις και κάποιες επί μέρους επιφυλάξεις. Ως μόνη ανεπιφύλακτα θετική κριτική πρέπει να καταγραφεί αυτή της *Εστίας*[141] που ακολουθεί και ερμηνεύει το πνεύμα του συγγραφέα, του οποίου υιοθετεί και σε πολλά σημεία αναπαράγει την επιχειρηματολογία με φανερή τη διάθεση κατανόησης των προθέσεών του.

[136] Με τα εισαγωγικά ο κριτικός δηλώνει ότι αναφέρεται σε διατυπώσεις του ίδιου του Ζ. Παπαντωνίου (πρβλ. Ζ. Π., «Ποιός Κωνσταντής αναζητείται!», *Ελ. Βήμα*, 10 Οκτ. 1929), κάνοντας φανερό ότι η κριτική της *Νέας Εστίας*, που δημοσιεύεται μετά την απάντηση του Παπαντωνίου στους επικριτές του, έχει προφανώς γραφτεί επίσης αργότερα.

[137] Με την υπογράμμιση μεταφέρεται η πλάγια γραφή που κάνει τη λέξη να ξεχωρίζει στο πρωτότυπο κείμενο.

[138] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.

[139] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

[140] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[141] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929. Οι καλές σχέσεις του συγγραφέα με την εφημερίδα πρέπει να θεωρηθούν δεδομένες, καθώς και ο ίδιος έχει δημοσιεύσει εκεί το πρώτο από τα άρθρα του γύρω από τη δραματοποίηση του *Όρκου* (27 Σεπτ., «Ο Όρκος του πεθαμένου»), αλλά και ο Ν. Λάσκαρης στην *Εστία* (23 Οκτ.) θα δημοσιεύ-

Απηχώντας λοιπόν ο κριτικός της *Εστίας* τις απόψεις που ο συγγραφέας είχε ήδη εκθέσει με το άρθρο του στην ίδια εφημερίδα (27 Σεπτ.), βρίσκει πως το έργο *«είνε μία πλήρης θεατρική ανάλυσις του τραγικού, πραγματικώς τραγικού θέματος του στοργικού υιού που υπεσχέθη* [...] *και ο οποίος αποθανών, εκπληρώνει τον όρκον του και μετά θάνατον ακόμη»*, και συμπληρώνει χωρίς επιφυλάξεις πως ο Ζαχ. Παπαντωνίου που έχει τοποθετήσει το *«Σαιξπήρειον αυτό θέμα εις την σημερινήν Ελληνικήν πραγματικότητα* [...] *αισθάνεται τας δυνάμεις του επαρκείς να προχωρήση μετά θάρρους εις τα υπερφυσικά επίπεδα και να χρησιμοποιήση εις το δράμα του το πνεύμα του πεθαμένου αδελφού και τα μυθολογικά στοιχειά του Ελληνικού δάσους»*[142]. Υποστηρίζει επίσης, όπως αναφέρθηκε, ότι ο συγγραφέας στη δεύτερη πράξη προετοίμασε επαρκώς τη μετάβαση στο υπερφυσικό επίπεδο με τη μελαγχολία της σεληνόλουστης αφρικάνικης βραδιάς, τη νοσταλγία και την ανησυχία της ξενιτεμένης Ελληνοπούλας για μητέρα και αδελφό, ενώ και για την τέταρτη πράξη υποδείχνει ότι η *«συγκίνησις που υπάρχει εις την ατμόσφαιρα του χωριού την νύκτα της Αναστάσεως είνε κατάλληλος δια να δικαιολογήση την απρόοπτον εμφάνισιν»*.

Από τους πιο ευνοϊκά διακείμενους προς τον συγγραφέα ο κριτικός του *Ελ. Βήματος*, μεταφέροντας κι αυτός τις εξηγήσεις του Παπαντωνίου, διαπιστώνει ότι το έργο κινείται σε δύο επίπεδα, της πραγματικότητας και του υπερφυσικού, υποδείχνει όμως και τη δυσκολία ενός τέτοιου εγχειρήματος. Καταλήγει ωστόσο σε δικαίωση συγγραφέα, γιατί όπως υποστηρίζει, δεν πρέπει να ξεχνάει κανείς πως *«η ζωή είνε συνδεδεμένη με την ανώτερη ηθική δύναμι του πνεύματος που δικαιωματικά παίρνει την θέσι του, όταν μάλιστα έρχεται από πηγαία έμπνευσι και ωριμασμένη, μεστή σκέψι, όπως του κ. Ζαχαρία Παπαντωνίου»*[143]. Ο κριτικός της *Ακροπόλεως*, υποστηρικτής επίσης του συγγραφέα, αφού επαινέσει τις επεμβάσεις του Παπαντωνίου που πρόσθεσε ρεαλιστικές σκηνές από τη σύγχρονη πραγματικότητα, θα διατυπώσει παράλληλα, όπως αναφέρθηκε, και την επιφύλαξη ότι αυτές εξασθενίζουν *«ασφαλώς την κυρία γραμμή»*, αλλά τελικά θα του δώσει τα εύσημα: *«ο κ. Παπαντωνίου ημπορεί να καυχάται, ότι το τόλμημά του* [...] *επέτυχεν. Ο "Ορκος του Πεθαμένου" μ' όλην την παρεμβολήν ωμών σκηνών από την ζώσαν πραγματικότητα, παραμένει ένα τραγικόν, μεγαλόπνοον ποίημα, ένα ποίημα αχαλινώτου και καταπλησσούσης φαντασίας που θα συγκινή την ανθρώπινη ψυχή σχεδόν όσο και το υπέροχο δημοτικό τραγούδι που ενέπνευσε τον συγγραφέα.»*[144]

Αλλά και στην κριτική της *Νέας Εστίας* ο Γρ. Ξενόπουλος θα απαλύνει τις ενστάσεις του αναγνωρίζοντας ότι εντέλει *«και από καθαρώς θεατρική άποψη* [...] *δεν είναι μικρό το κατόρθωμα του κ. Παπαντωνίου* [...] *ν' ανεβάση στη σκηνή, ώστε να στέκεται, όλη την υπόθεση που βγαίνει από το δημοτικό τραγούδι* [...] *Το ότι την αλλοίωσε καθώς είδαμε και στέρησε το έργο από τη βάση που θα του εξασφάλιζε την αληθοφάνεια, κι' ακόμα το ότι την έφερε, έτσι αλλοιωμένη, στη σύγχρονη Ελλάδα* [...] *κάνει το σκηνικό κατόρθωμα ακόμα μεγαλύτερο.»*[145]

Οι υπόλοιποι όμως κριτικοί δεν θα είναι τόσο επιεικείς. Οι κριτικές τους απόψεις καλύπτουν όλο το φάσμα της απόρριψης, από καλοπροαίρετη, κόσμια διατυπωμένη αντίρρηση, μέχρι ειρωνικά και καυστικά σχόλια για τις ικανότητες του συγγραφέα. Ο κριτικός της *Καθημερινής*, π.χ., δεν τσιγκουνεύεται τις ειρωνείες για την ακαλαίσθητη και αδέξια πρόσμιξη του υπερφυσικού στοιχείου με το ρεαλισμό της καθημερινότητας, φέρνοντας παραδείγματα κυρίως από τη διαμόρφωση του προσώπου της Αρετής, *«πρόσωπον –αλλοίμονον– το οποίον προ ολίγων λεπτών*

σει την υποστηρικτική «Μετακριτική» του.

[142] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929, από όπου και το επόμενο παράθεμα της παραγράφου.

[143] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[144] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[145] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

ησχολείτο εις ταπεινότατα οικιακά έργα» και το οποίο η αυθαιρεσία του συγγραφέα κάνει, όπως αναφέρθηκε, *«τρομακτικόν αμφίβιον μεταξύ των δύο κόσμων»*[146]. Χωρίς ειρωνείες αλλ' απόλυτα καταδικαστική και με παρόμοια επιχειρηματολογία είναι η κριτική της *Ελληνικής* που χαρακτηρίζει το έργο *«από σκηνικής απόψεως πρωτόλειο ανθρώπου που δεν είδε ούτε διάβασε θέατρο»*, για να καταλήξει στην επισήμανση πως αν αφαιρεθεί η υπόκρουση, τα ντεκόρ και το μπαλλέτο, το μόνο που μένει είναι *«μια απλή ιστορία δανεισμένη κι αυτή κατά τον χειρότερο τρόπο. Τίποτ' άλλο.»*[147] Κάποιοι μάλιστα χρησιμοποιούν, όπως υποδείχτηκε ήδη πιο πάνω, ιδιαίτερα δραστικές εκφράσεις για να δείξουν την ενόχλησή τους: Η *Ελληνική Επιθεώρησις* αναφέρεται σε *«ένα θαλάσσωμα φαντασίας και πραγματικότητος»*[148], η *Πρωτοπορία* μιλάει για *«μια περίεργη ρούσικη σαλάτα»*[149] και τα *Ελληνικά Γράμματα* σημειώνουν την *«τεχνική ανεπάρκεια»* του συγγραφέα που τον οδηγεί *«να φιλοσοφή μετά μαλακίας με κούτσουρα και νεραϊδοπαρμένες»*[150], κ.ά.

Εκτός από την αδεξιότητα μέχρι κακοτεχνία[151] που προσάπτεται στο συγγραφέα, συχνά επανέρχονται για το έργο χαρακτηρισμοί όπως κατασκεύασμα και παιδαριώδες ή παιδιάστικο[152], αλλά και η μομφή, που πρέπει να πλήγωσε ιδιαίτερα το Ζαχαρία Παπαντωνίου, ότι με τη δραματοποίησή του κακοποίησε το ωραίο δημοτικό τραγούδι. Ο κριτικός της *Πατρίδος*, π.χ., εκφράζει την αγανάκτησή *«μπρος στην τόση κακοποίησι εκ μέρους τού εν λόγω "εστέτ", που έπαθε το πολυτιμότερο αισθητικό μνημείο της νεοελληνικής λογοτεχνίας: το Δημοτικό Τραγούδι»* και δηλώνει ότι παρέστη μάρτυρας *«του διασυρμού του ωραίου δημοτικού τραγουδιού»*[153], ενώ και άλλος κριτικός έχει μιλήσει, όπως αναφέρθηκε, για διαστρέβλωσή του[154]. Σ' αυτό το σημείο, εξάλλου, επικεντρώνεται και η εμπεριστατωμένη απόρριψη του έργου από τον Φ. Πολίτη[155].

Η απόλυτα αρνητική αντιμετώπιση των κριτικών, που σε κάποιες περιπτώσεις φτάνει μέχρι την εμπάθεια, τους κάνει να παραβλέπουν, ν' αποσιωπούν ή και να παρερμηνεύουν τις όποιες, ατυχείς έστω, προσπάθειες έχει καταβάλει ο συγγραφέας τόσο για να γεφυρώσει τα δύο επίπεδα, όσο και για να ενισχύσει τη δραματικότητα. Με εξαίρεση τον κριτικό της *Εστίας* αποσιωπούν, π.χ., εντελώς την έντονη νοσταλγία, τη μελαγχολία, την ανησυχία της Αρετής και τα προμαντέματα του παιδιού που έχει παρεμβάλει ο συγγραφέας στη β΄ πράξη, πριν από την εμφάνιση του βρυκόλακα. Παραβλέπουν το έντονα ονειρικό στοιχείο στις σκηνές του δάσους και το βύθος στο οποίο βρίσκεται η εξουθενωμένη από το ταξείδι Αρετή, όπως και τη μυστηριακά θαυματουργή δύναμη της αναστάσιμης νύχτας. Αλλά και το ότι στο τέλος η Αρετή πρώτον μοιάζει με φάντασμα και δεύτερον δεν πεθαίνει επί σκηνής, αναφέρονται από τον κριτικό της *Καθημερινής* ως αρνητικό παράδειγμα για τη μη οργανική πρόσμιξη των δύο επιπέδων, ενώ μπορεί να ερμηνευθούν ως προσπάθεια του συγγραφέα να επιφέρει αυτή τη συνένωσή τους στο πρόσωπο της κόρης, η οποία αφού είχε πια ήδη προσχωρήσει στη σφαίρα του υπερφυσικού[156], δεν χρειάζεται

[146] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.

[147] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[148] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.

[149] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[150] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

[151] Π.χ. η αποστροφή κριτικού ότι δεν *«πρόκειται για έργο τέχνης»* (*Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929). Πρβλ. επίσης και παρόμοιες παρατηρήσεις που αναφέρθηκαν πιο πάνω (*Ελληνική*, *Εμπρός*, *Πρωία*, *Καθημερινή* 9 Οκτ. 1929, *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627, *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15, *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284).

[152] Διαβάζουμε για *«παιδιάτικη θεατρικοποίηση»* και *«υπο-παιδαριώδες ανακάτεμα»* (*Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284), για *«ένα παιδιάστικο δράμα»* (*Πρωία*, 9 Οκτ. 1929) κ.ά.π.

[153] *Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929.

[154] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[155] *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929.

[156] Όπως διαπιστώνει ο κριτικός, *«η Αρετή, το αμφίβιον το οποίον έχει πλέον προσχωρήση οριστικώς εις τον κόσμον τον εκτός του πραγματικού, και προχωρεί ως*

να πεθάνει και στο επίπεδο της πραγματικότητας[157].

Πέρα από αυτά οι κριτικοί αρνούνται στο συγγραφέα το αναφαίρετο δικαίωμά του ν' απομακρυνθεί από την πηγή της έμπνευσής του (το γνωστό δημοτικό τραγούδι), να επιφέρει αλλαγές στο μύθο ή να δώσει μια δική του, νέα ερμηνεία. Στο ζήτημα αυτό ο Παπαντωνίου όχι μόνο δεν ζήτησε να παραπλανήσει κανένα ούτε καν απέκρυψε ότι θέλησε να παρουσιάσει κάτι άλλο[158], αλλ' αντίθετα έβαλε στο θεατρικό του έργο ένα νέο, δικό του τίτλο. Δικαιούται να μεταφέρει την υπόθεση στη σύγχρονη εποχή, να βάλει όποια δευτερεύουσα δράση θέλει και να προσθέσει ηθογραφικά και λαογραφικά στοιχεία. Και μπορεί η μεταβολή που επέφερε στον ήρωα να μην υποστηρίζεται από το δικό του επιχείρημα της εκλογίκευσης, ωστόσο κανείς δεν μπορεί να του απαγορεύσει να το κάνει, όπως δεν μπορεί να του απαγορεύσει και τον περιορισμό, για λόγους δραματικής οικονομίας, των εννέα αδελφών σε δύο. Αντίθετα η υπερβολή που θέλει να δηλώσει το δημοτικό τραγούδι με την αντιπαράθεση των οκτώ αδελφών προς τον ένα, γίνεται πιο ισχυρή στο δράμα όταν μοιραστεί σε δύο μόνο φορείς. Εξάλλου η αντιπαλότητα δύο αντίθετων αδελφών είναι ένας πασίγνωστος δραματικός τόπος και μπορεί να πει κανείς ότι κατά κάποιο τρόπο στο Σπύρο και τον Κωσταντή του δράματος ο Παπαντωνίου επιχειρεί να παρουσιάσει αυτονομημένες τις δύο φάσεις της στάσης του Κωσταντή του τραγουδιού, που πρώτα παντρεύει την αδελφή στα ξένα και μετά πηγαίνει να τη φέρει.

Αυτές οι παρατηρήσεις, βέβαια, γίνονται μετά την πάροδο μεγάλου χρονικού διαστήματος, που επιτρέπει, χωρίς τις όποιες φορτίσεις της σύγχρονης θεατρικής Κριτικής, μια περισσότερο αντικειμενική προσέγγιση του έργου. Δεν αποτελούν ωστόσο επιχείρημα για την επιτυχία των σκοπών του συγγραφέα από αισθητική άποψη. Αντίθετα το γεγονός ότι δεν μπόρεσε να πείσει την Κριτική, που στη συντριπτική της πλειοψηφία απορρίπτει τη δραματοποίηση του *Όρκου του πεθαμένου* από τον Ζαχ. Παπαντωνίου, φανερώνει πως αυτές οι προσπάθειες του συγγραφέα δεν απέδωσαν.

Αν αναλογιστεί, λοιπόν, κανείς όλη αυτή την κατακραυγή, δεν είναι παράξενο που ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο οποίος με τη σχετική αρθρογραφία του είχε θελήσει να προκαταλάβει το κοινό, τώρα με πληγωμένο εγωισμό αντέδρασε χολωμένος, απαντώντας στους επικριτές του με νέο άρθρο στο *Ελεύθερον Βήμα*[159], όπου κάτω από τον τίτλο «Ποιός Κωνσταντής αναζητείται!», αφενός επαναλαμβάνει την επιχειρηματολογία για τις επεμβάσεις του στο δημοτικό τραγούδι και αφετέρου επιτίθεται στην Κριτική, ουσιαστικά μόνο κατά του Φώτου Πολίτη, στον οποίο αναφέρεται ονομαστικά και σε κάποια σημεία προσβλητικά.

φάντασμα» (*Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929).

[157] Αυτή η εκδοχή, με μόνο τη μάνα να πεθαίνει, ενώ η κόρη μεταμορφώνεται συνήθως σε πουλί, υπάρχει σε μερικές διαμορφώσεις του δημοτικού τραγουδιού. Ωστόσο η αρνητική επισήμανση του κριτικού, *«αυτή μόνη νομίζομεν, διότι η Αρετή δεν φαίνεται θνήσκουσα εις την σκηνήν, όπως επιβάλλει το δημοτικόν τραγούδι»* (*Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929), δημιουργεί ερωτήματα, καθώς στην έκδοση, τουλάχιστον, του δράματος σκηνική οδηγία προβλέπει ότι η Αρετή πλησιάζει τη μάνα της και *«πέφτει απάνω της πεθαμένη»* (Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., σ. 105). Η υποψία, πάντως, ότι στην παράσταση πεθαίνει επί σκηνής μόνο η μάνα, ενισχύεται και από τη λεπτομερή αφήγηση της πλοκής στην κριτική της *Εστίας* (8 Οκτ. 1929), όπου καταγράφεται ο θάνατος της μητέρας και η επιστροφή της ψυχής του Κωσταντή στον άλλο κόσμο, αποσιωπάται όμως το τί συμβαίνει με την Αρετή, ενώ δεν μπορεί ν' αποκλειστεί εντελώς και το ενδεχόμενο απλά να μην ήθελε η Μαρίκα Κοτοπούλη να πέσει η αυλαία με την ίδια ξαπλωμένη και όχι όρθια πάνω στη σκηνή.

[158] Βλ. στη σχετική αρθρογραφία του συγγραφέα *Εστία*, 27 Σεπτ. και *Ελ. Βήμα*, 10 Οκτ. 1929.

[159] *Ελ. Βήμα*, 10 Οκτ. 1929, από όπου και όλα τα παραθέματα που ακολουθούν.

Αρχικά υπεραμύνεται, όπως έχει κάθε δικαίωμα, της αυθυπαρξίας του δράματός του και της ελευθερίας του ως δραματουργού απέναντι στο δημοτικό τραγούδι: *«Ο "Ορκος του πεθαμένου" δεν θα εγράφετο ποτέ αν επρόκειτο να δεθώ χειροπόδαρα στο δημοτικό τραγούδι.»* Επανέρχεται κατόπιν στην αιτιολόγηση της αλλαγής του ήρωα που στο δράμα γίνεται άτομο ηθικώς υπεύθυνο, ενώ *«ο Κωνσταντής του τραγουδιού μεταφερόμενος στο δράμα θα ήταν ανόητος»*. Στο σημείο αυτό γίνεται υπεροπτικός, καθώς υπεισέρχεται στο ζήτημα που κυρίως τον απασχολεί, την κριτική του Φ. Πολίτη, ο οποίος είχε δείξει τη λογική που ενυπάρχει στη διευθέτηση του δημοτικού τραγουδιού με τον διαφορετικό Κωσταντή.

Στη συνέχεια αφού χαρακτηρίσει τους επικριτές του ως *«ψευτοκριτική»* και επικαλεστεί, παρ' όλο που είναι κάπως νωρίς, την ορθή διαίσθηση του κοινού που και τις προθέσεις του κατάλαβε και δεν λαμβάνει υπόψη τη θεατρική Κριτική, επαναλαμβάνει τα περί ηθικής υπεροχής του νεκρού που ανασταίνεται χωρίς την κατάρα της μάνας, υποστηρίζοντας ότι στο δράμα δεν επιτρέπεται να διατηρήσει κανείς *«τα δεισιδαιμονικά στίγματα του λαού και όλες τις σχετικές ασχήμιες του»*, για να επιτεθεί ονομαστικά πλέον στον Φ. Πολίτη, που το *«ντελίριό του είνε πως δεν βάλαμε τη μάννα να γίνη στρίγλα και να κυνηγά το παιδί της στον τάφο»*. Ανταποδίδει τις ειρωνείες του Πολίτη για την "αρρωστιάρικη ψυχή" του Κωσταντή στο δράμα, χρησιμοποιώντας τη στερεότυπη εικόνα του θρασύδειλου Κουτσαβάκη για τον Κωσταντή που θέλει ο Πολίτης, αποδίδοντας μάλιστα νιτσεϊκή προέλευση στις απόψεις του κριτικού, και υποστηρίζει αντίθετα ότι ο δικός του Κωσταντής είναι ο αληθινός άντρας, αυτός *«που θυσιάζεται για να μην αδικήση τον αδύνατο* [...] *Κι' ένας τέτοιος άντρας είνε ικανός να πεταχθή από τον τάφο με τη δύναμη της ηθικής του, όχι με τη μεσολάβηση μεσαιωνικού αναθέματος.»*

Τελειώνει μ' ένα χτύπημα κάτω από τη μέση καταγγέλλοντας τον κριτικό του για δημιουργική στειρότητα που τον έχει ωθήσει σε εμπαθή αρνητική κριτική: *«Η ψευτοκριτική δεν ξέρει τίποτε, παρά μόνο ένα πράγμα. Τον καϋμό της. Ο καϋμός της είνε η στειρότης. Και το μόνο φάρμακο του καϋμού είνε η κριτική»* με ονομαστική αναφορά στον Φ. Πολίτη που είναι *«από τους ευτυχισμένους Ρωμηούς που δεν έγραψαν μια γραμμή*[160]*, και κρίνουν την εργασία»* και φτάνοντας στον πασίγνωστο αφορισμό: *«Είνε μαγαριστής. Το επάγγελμά του είνε το μαγάρισμα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.»*

[160] Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Παπαντωνίου όχι μόνο εδώ, αλλά σε κανένα από τα σχετικά δημοσιεύματά του, δεν θίγει την προγενέστερη δραματοποίηση του «Νεκρού Αδερφού» από τον Φ. Πολίτη, *Ο Βρυκόλακας*, παρ' όλο που ήταν γνωστή και αποσπασματικά δημοσιευμένη (β΄ σκ. της β΄ πρ.) από το 1908, χωρίς να κατονομάζεται, βέβαια, αλλά όντας γνωστός, στους λόγιους τουλάχιστον κύκλους, ο δραματουργός που χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο SRD (βλ. *Παντελίδειος ποιητικός αγών. Έκθεσις της κρίσεως αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου υπό του εισηγητού Ν. Γ. Πολίτου*, Αθήναι, 1908, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, σσ. 47 ε.) Αργότερα η Κ. Πετράκου θα εντοπίσει και θα δημοσιεύσει όλο το κείμενο του δράματος («Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις* 3, 2000, σσ. 224-256), ενώ ανάλυσή του γίνεται από τον Β. Πούχνερ, «Λαογραφία και Νεορομαντισμός. Ο *Βουρκόλακας*, το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», *Θητεία*, Τιμητικό αφιέρωμα στον Μ. Γ. Μερακλή, Αθήνα, 2002, σσ. 613-629). – Ο Παπαντωνίου, όμως, αποφεύγει επίσης ν' αναφέρει τη γνωστή και επώνυμη δραματοποίηση του Αργ. Εφταλιώτη: *Ο Βουρκόλακας* (βλ. *Η Μαζώχτρα και άλλες ιστορίες. Ο Βουρκόλακας*, Αθήνα, 1900), πράγμα που οδηγεί στη σκέψη πως μάλλον δεν ήθελε να υπενθυμίσει ότι η ιδέα της δραματοποίησης του συγκεκριμένου δημοτικού τραγουδιού δεν ήταν και τόσο πρωτότυπη. Αυτό το ζήτημα, πάντως, δεν είχε απασχολήσει ούτε τη σύγχρονη Κριτική, με εξαίρεση τον Μιχ. Ροδά (*Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929), που αναφέρεται στην έκδοση της δραματοποίησης από τον δημοτικιστή Εφταλιώτη, της οποίας τον τόνο χαρακτηρίζει λυρικό και αντιθεατρικό, σε σημείο που να απορεί πώς ο Χρηστομάνος είχε εκφράσει την πρόθεση να

Σε ανταπάντηση από την *Πρωία*[161] ο Πολίτης αναγνωρίζει στο μένος του Παπαντωνίου τη θιγμένη του εγωπάθεια[162] και ειρωνεύεται ανοιχτά το συγγραφέα και την αντίδρασή του. Επαναλαμβάνει κοροϊδευτικά τα διάφορα ελαττώματα που ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου βρήκε στο δημοτικό τραγούδι και θέλησε να το διορθώσει, πιστεύοντας *«πως με το ρεαλισμό θα φθάση στην ποίηση»*, και ενώ έγινε φανερό ότι *«έμπλεξε τόσο άσχημα»* ώστε εξανέστησαν κατά του δράματός του όλοι οι λογικά σκεπτόμενοι άνθρωποι, αυτός χάνοντας τη *«στοιχειώδη αυτοπειθάρχηση»*, στρέφεται προσωπικά εναντίον του Πολίτη, που δεν εκπλήσσεται, γιατί έχει γνωρίσει συχνά την *«ψυχική ρυπαρότητα»* που έκρυβαν διάφοροι *«μέχρι της στιγμής που η εργασία τους κρίθηκε αυστηρά και δίκαια»*.

Αλλά, καθώς επρόκειτο για το πρώτο ελληνικό έργο που ανέβαζε, επί τέλους, η «Ελευθέρα Σκηνή» θα υπάρξει, εκτός από την αντίδραση του άμεσα ενδιαφερόμενου, και από άλλες πλευρές προσπάθεια αντίκρουσης της τόσο αρνητικής κριτικής, με αποτέλεσμα να εντοπίζεται μετά την πρεμιέρα μια υποστηρικτική αρθρογραφία, που ξεφεύγοντας από το πλαίσιο της επίσημης θεατρικής Κριτικής αναπτύσσει απόψεις, επιχειρεί κριτικές αναλύσεις και διατυπώνει προσωπικές τοποθετήσεις. Συγκεκριμένα θα πάρουν το λόγο ο Νικόλαος Ι. Λάσκαρης και ο Σπύρος Μελάς, και οι δύο εμπλεκόμενοι εκ της θέσεώς τους με το φλέγον ζήτημα (όχι μόνο ως δραματικοί συγγραφείς και οι ίδιοι, αλλά ο πρώτος και ως Πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, ο δεύτερος ως υπεύθυνος της «Ελευθέρας Σκηνής»), για να υπερασπιστούν στο παράδειγμα του *Όρκου του πεθαμένου* το ελληνικό θεατρικό έργο από την εκ συστήματος κακεντρεχή θεατρική Κριτική.

Ο Λάσκαρης στο άρθρο του, που δημοσιεύεται στις 23 Οκτ. στην *Εστία* με τον εύγλωττο τίτλο «Μετακριτική», υποστηρίζει αναφανδόν την αισθητική ποιότητα του έργου και την αξία του συγγραφέα αντικρούοντας μια σειρά από ενστάσεις και κατηγορίες που διατυπώθηκαν. Αντίθετα ο ίδιος ερμηνεύοντας τις προθέσεις που είχε ο Παπαντωνίου με τη δραματοποίησή του, υποστηρίζει την ορθότητά τους και την επιτυχή πραγματοποίησή τους, συντάσσεται και υιοθετεί την επιχειρηματολογία του συγγραφέα. Αναλύοντας το έργο υποδείχνει τα θέματα που θίγονται, επαινεί τη σκηνική οικονομία, την αρμονία και συμμετρία, την αυστηρή τέχνη και αρτιότητα των διαλόγων, τη διαγραφή των χαρακτήρων. Ταυτόχρονα υιοθετεί τις απόψεις του συγγραφέα για τις δεισιδαιμονίες και τη βδελυρά κατάρα και θεωρεί προσόν του έργου που δεν χρησιμοποιήθηκε ένα *«τόσον χονδροειδές εφφέ»*, ένα *«μηχανικόν μέσον»*, που θα είχε επί πλέον και *«τα πρόστυχα εφφέ της βροντής, του σεισμού»*, γιατί ο Παπαντωνίου δεν είχε σκοπό να δείξει τη δύναμη της κατάρας *«αλλά την δύναμιν της ηθικής συνειδήσεως, που ανασταίνει νεκρούς»* και διάλεξε *«την νύκτα της Αναστάσεως, δηλαδή την ώραν εκείνην όπου ζωντανεύουν όλα τα ηθικά ιδανικά»*, δείχνοντας μ' αυτό τον τρόπο *«την στενωτάτην συγγένειαν που υπάρχει μεταξύ φυσικού και υπερφυσικού»*.[163]

Πέρα από αυτά που, απηχώντας θέσεις που είχε διατυπώσει και ο συγγραφέας, απαντούν σε διάφορες αρνητικές επισημάνσεις της Κριτικής (ακόμα και την ιδιαίτερη δύναμη της ώρας της

την ανεβάσει στο θέατρο της «Νέας Σκηνής».

[161] «Τελεία και παύλα» (με το χαρακτηριστικό «Χωρίς οργήν και χωρίς πάθος» ως υπέρτιτλο στήλης), *Πρωία*, 11 Οκτ. 1929, από όπου και τα παραθέματα που ακολουθούν.

[162] Στον εγωισμό του Ζαχ. Παπαντωνίου θ' αποδώσει και ο Άλκης Θρύλος τη στάση που κράτησε ο συγγραφέας στο ζήτημα του θεατρικού του έργου (πρβλ. *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, Αθήνα, 1961, σ. 218).

[163] Τα παραθέματα αυτής και της επόμενης παραγράφου από *Εστία*, 23 Οκτ. 1929.

Ανάστασης που είχε αμφισβητήσει ο Ξενόπουλος στη *Νέα Εστία*), ο Λάσκαρης δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αντίκρουση της κατηγορίας για τη μη οργανική συνύπαρξη των δύο επιπέδων, του ρεαλιστικού της πραγματικότητας και του υπερφυσικού, υποδείχνοντας όλα εκείνα τα στοιχεία στη δεύτερη πράξη (τη νοσταλγία της Αρετής, την αγωνία και τα προαισθήματά της, την είδηση ότι πέθανε ο Κωσταντής) που προετοιμάζουν για την υπερφυσική εμφάνιση: *«Η ατμόσφαιρα έγινε –το φάντασμα έρχεται στην ώρα του.»* Ερμηνεύει επίσης και το φιλοσοφικό υπόβαθρο, την αντίθεση ανάμεσα στο παγανιστικό πνεύμα της φυσιολατρίας και το χριστιανικό του πόνου και της θυσίας, που συμβολίζεται στη μόνο στο υπερβατικό επίπεδο διαδραματιζόμενη τρίτη πράξη, χωρίς να παραλείψει να επαινέσει τα *«έξ φωτεινά πνεύματα, έξ νεράιδες της Ελληνικής μυθολογίας»* με τον *«συγκρατημένον, γοργόν και φτερωτόν διάλογον»*[164]. Κλείνοντας το άρθρο του επιστρέφει στην αναγκαιότητα των αλλαγών του μύθου από το συγγραφέα, που είχε αναπτύξει πιο πάνω, και στην επιτυχία που το έργο είχε στο κοινό, με την οποία είχε ξεκινήσει στην εισαγωγή του, τονίζοντας ότι το κοινό όχι μόνο είδε τον εαυτό του στο έργο, αλλά αναγνώρισε και τη μεγάλη ποιητική αξία του *Όρκου του πεθαμένου*.[165]

Ο Μελάς από την πλευρά του, στο Σημειωματάριο του Φορτούνιο[166], επικεντρώνεται στην επιτυχία που έχουν τα ελληνικά έργα στο θεατρικό κοινό, φέροντας ως επιχείρημα το γεγονός ότι εκείνη τη χρονική στιγμή και οι τρεις μεγάλοι δραματικοί θίασοι στην Αθήνα παίζουν μ' επιτυχία ελληνικό έργο[167]. Ο ίδιος δέχεται ότι τα ελληνικά έργα είναι ατελέστερα των ξένων, αλλά το κοινό τα προτιμάει, γιατί *«κάνει γενναία πίστωσι στην εγχώρια παραγωγή»* διαισθανόμενο ότι η αγάπη και η στοργή θα βοηθήσουν ν' ανθίσει μελλοντικά η εθνική δραματική τέχνη. Στο σημείο αυτό το μεγάλο κοινό αποδεικνύεται σοφότερο από την Κριτική που *«εκστρατεύει κάθε φορά με φοβερές ομοβροντίες εναντίον κάθε ντόπιας προσπαθείας, ενώ εκστασιάζεται προ του μετριωτέρου ξένου προϊόντος»*.

Αφού τονίσει ότι η Κριτική χρησιμεύει μόνο όταν φωτίζει το έργο ως ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, κατηγορεί τους κριτικούς που αντί να κρίνουν τον *Όρκο του πεθαμένου* αναλύοντας το ίδιο το έργο, μίλησαν για τη σχέση του με το δημοτικό τραγούδι. Και συμπεραίνει πως δικαίως το κοινό δεν παίρνει υπόψη μια τέτοιου είδους Κριτική, για να καταλήξει καταγγέλλοντας ευθέως τους κριτικούς: *«Με τα παραστρατήματά σας, την πολιτική σας, της παλινωδίες σας, της υπερβολές σας, της φανερές αδικίες σας, της ακαταληψίες σας, της κακίες σας έχετε καταφέρη να φθείρετε ανεπανόρθωτα το κύρος της κριτικής.»*

[164] Από τη θεατρική Κριτική που είχε προηγηθεί, αυτά τα φωτεινά πνεύματα είχαν αποκληθεί *«νεραϊδοπαρμένες»* (Μπαστιάς, *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627) και *«"νεραϊδοπαρμένες" νεράιδες, λεπτά και ηλιθίως ευαίσθητα πλάσματα»* (Πολίτης, *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929), ενώ για τον γοργό και φτερωτό διάλογό τους είχε γίνει η παρατήρηση πως *«ομιλούν ωσάν λαδικά της Πλάκας»* λέγοντας ασυναρτησίες (Παπαδήμας, *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929).

[165] Αυτή την τόσο κολακευτική ερμηνευτική ανάλυση του έργου ο Παπαντωνίου αναδημοσιεύει ως Πρόλογο στην έκδοση του *Όρκου του πεθαμένου* (ό. π., σσ. 7-16), όπου ο Λάσκαρης χρησιμοποιεί αυτούσιο το αρχικό του κείμενο επιφέροντας μόνο ελάχιστες και επουσιώδεις αλλαγές στη διατύπωση.

[166] «Τα ελληνικά», *Ελ. Βήμα*, 16 Οκτ. 1929, από όπου και όλα τα παραθέματα που ακολουθούν.

[167] Αναφέρεται εκτός από τον *Όρκο του πεθαμένου* στην *Αιωνία ζωή* του Τίμου Μωραϊτίνη που παίζεται από τις 7 Σεπτ. στο θέατρο «Κεντρικόν» από το θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου, ενώ για το θέατρο της Κυβέλης πρέπει μάλλον να εννοείται ο *Σταθμός* του Παντελή Χορν που παίζεται από την 1 Οκτ., έχοντας όμως διαδεχτεί την *Κυρά-Φροσύνη* του Σωτήρη Σκίπη, που παιζόταν μ' επιτυχία από τις 27 Αύγ. ώς τις 25 Σεπτ. και που η παράστασή της είχε απασχολήσει ιδιαίτερα την κοινή γνώμη, καθώς το έργο είχε πρώτα παραδοθεί στην «Ελ. Σκ.», αλλ' επειδή το ανέβασμα καθυστερούσε ο συγγραφέας το είχε έγκαιρα αποσύρει για να το είχε δώσει στον αντίπαλο θίασο.

Είναι φανερό ότι ο Μελάς, μπροστά στη σχεδόν σύσσωμη αρνητική κριτική για τον *Όρκο*, στο σημείωμα αυτό υπεραμύνεται της ελληνικής δραματικής παραγωγής και καταφέρεται κατά της Κριτικής από τη σκοπιά της διπλής ιδιότητάς του (του θεατρικού συγγραφέα και του μέλους της επιχείρησης της «Ελευθέρας Σκηνής»), παρ' όλο που με την τρίτη του ιδιότητα (του σκηνοθέτη που έχει δικό του όραμα και αισθητικές αντιλήψεις) δεν έχει το ελληνικό έργο σε ιδιαίτερη εκτίμηση ούτε επιδιώκει να το υπηρετήσει για να γίνει σε μελλοντική προοπτική καλλίτερο. Η επιφυλακτική του στάση απέναντι στο δράμα του Ζαχαρία Παπαντωνίου ειδικότερα, διαφαίνεται εξάλλου και από την επιμέλεια με την οποία αποφεύγει να εκφέρει κάποια προσωπική του κρίση σ' αυτό το υποστηρικτικό κείμενο, όπως είχε και προηγουμένως αποφύγει ν' αναλάβει ο ίδιος την από του Τύπου διαφήμιση του έργου πριν από την πρεμιέρα.

Οι αποστάσεις που κρατάει ο Μελάς από τον *Όρκο του πεθαμένου* και τις δραματουργικές ικανότητες του Ζαχ. Παπαντωνίου, γίνονται απροκάλυπτες στο σχετικό μέρος των απομνημονευμάτων του. Στην ανεκδοτολογική διήγηση των πρώτων εντυπώσεων από την ανάγνωση του έργου, που ο ίδιος ο συγγραφέας διάβασε στον συγκεντρωμένο θίασο, καταχωρίζονται κάποια πληροφοριακά στοιχεία, όπως ότι ο Παπαντωνίου πήρε την πρωτοβουλία να πλησιάσει το θίασο έχοντας εντελώς έτοιμο το έργο και έχοντας ο ίδιος ζητήσει ήδη από τον Μάριο Βάρβογλη να γράψει τη μουσική υπόκρουση ή ότι η περιβολή του Κωσταντή ως φαντάσματος, με τον μαύρο μανδύα και το μαύρο πλατύγυρο καπέλο που έχει διασωθεί σε διάφορες απεικονίσεις, προήλθε κατά την ανάγνωση του έργου από το συγγραφέα ως απάντηση σε σχετική ερώτηση του Νικόλαου Ροζάν που προοριζόταν για το ρόλο, κ.ά.

Η περιγραφή των αντιδράσεων από το Μελά δείχνει από την άλλη μεριά καθαρά πως θίασος και σκηνοθέτης μοιράζονταν την άποψη της Κριτικής για τον αδέξιο χειρισμό από το συγγραφέα της συνύπαρξης των δύο επιπέδων. Όχι μόνο το ιντερμέδιο με τις νεράιδες ήταν ασύνδετο με τον ηθογραφικό ρεαλισμό της πρώτης και της δεύτερης πράξης, *«δεν ξέρω τί εγύρευε μετά την πρώτη πράξη»*[168], αλλά και ο νεκρός στο έργο έχει ουσιαστικά συγχωνευτεί στο επίπεδο της πραγματικότητας σαν ρεαλιστικό πρόσωπο, *«δεν είναι καθόλου φάντασμα, ούτε οπτασία ονείρου: Είναι σωστός άνθρωπος περπατεί, κινείται, μιλεί "δια μακρών"»*[169]. Πέρα από την αμηχανία, μέχρι θυμηδία, των ηθοποιών και ο ίδιος ο Μελάς, όπως ανιστορεί, αντιλήφθηκε τις δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει και προσπάθησε να πείσει το συγγραφέα σε ιδιαίτερη συνομιλία τους, *«ότι αυτοί οι δύο κόσμοι, που έρχονται σε δοσοληψίες, μέσα στο έργο του, ο πεθαμένος και οι ζωντανοί, δεν διέπονται από τους ίδιους νόμους. Ο πεθαμένος είναι άσαρκος* [...] *Η αδερφή του όμως, η Αρετή, έχει κορμί και υπόκειται στο νόμο* [...] *της βαρύτητος.»*[170] Ως μοναδική λύση για τη σκηνική υλοποίηση των υπερφυσικών περιστατικών της δεύτερης και της τρίτης πράξης πρότεινε την αναγωγή τους στο ονειρικό επίπεδο, οπότε *«θα γινόταν ένα ονειρόδραμα που θα στεκόταν περίφημα»*[171]. Επειδή όμως ο Παπαντωνίου παρέμεινε αμετακίνητος, ο Μελάς αποφάσισε να το επιχειρήσει δίνοντας το ονειρικό χρώμα μόνο με σκηνοθετικά μέσα.

Αλλά και στο θέμα της λογοτεχνικής ποιότητας των διαλόγων πρέπει ο Μελάς να συμφωνούσε μάλλον με την πλευρά της Κριτικής που είχε εκφέρει αρνητική γνώμη. Κάτι τέτοιο διαφαίνε-

[168] Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 365. – Ο Μελάς στην αφήγησή του τοποθετεί το ιντερμέδιο ανάμεσα στην α΄ και τη β΄ πράξη, αλλά καθώς δεν σημειώνει ιδιαίτερα ότι κατά τη σκηνοθεσία το μετακίνησε ο ίδιος, είναι πιθανότερο να μην θυμάται καλά. Οπωσδήποτε η Αρετή συνδιαλέγεται με τις νεράιδες και κάτι τέτοιο δεν μπορεί να γίνει πριν μεσολαβήσει η εμφάνιση του Κωσταντή που την παίρνει από την Αφρική όπου διαδραματίζεται η β΄ πράξη

[169] Ό. π..

[170] Ό. π., σ. 366.

[171] Ό. π., σ. 367.

ται από τις κάπως περιπαικτικές διατυπώσεις του, όταν αναφέρεται στο κείμενο του ρόλου του Πεθαμένου, στο οποίο χρειάστηκε να κάνει *«αποφασιστική χειρουργική επέμβαση»*, γιατί *«έλεγε πολλά, ωραίες φράσεις, από λογοτεχνική άποψη –ο Παπαντωνίου τις έλεγε "μπιζουδάκια"– ολέθριες όμως για την θεατρική οικονομία. Εκαρατόμησα, χωρίς δισταγμό, αρκετά "μπιζουδάκια" ...»*[172]. Και μπορεί ο συγγραφέας να διαμαρτυρήθηκε, αλλά ο σκηνοθέτης του έδωσε *«να καταλάβει ότι ο Πεθαμένος έπρεπε νάναι σύντομος, μακρυνός και υποβλητικός»*[173].

Έναν τελευταίο λόγο απέναντι στην κριτική κατά του θεατρικού του έργου θέλησε να έχει και ο συγγραφέας στην Εισαγωγή που συνοδεύει, δίπλα στον Πρόλογο του Ν. Ι. Λάσκαρη, την έκδοση του δράματος[174], χωρίς να προσθέτει όμως τίποτε καινούριο στην επιχειρηματολογία του. Όπως στην αρθρογραφία του που έχει προηγηθεί, ο Ζαχ. Παπαντωνίου ξεδιπλώνει και σ' αυτό το κείμενο όλα τα σχετικά για το δημοτικό τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού», τις ελληνικές και βαλκανικές παραλλαγές του, την υπεροχή του ελληνικού, τα κοινά μοτίβα με τις μπαλάντες άλλων λαών κ.ο.κ. και φτάνοντας στη δική του δραματοποίηση επαναλαμβάνει τη γνωστή αιτιολόγηση (ως εκλογίκευση) της μετατροπής του ρόλου που παίζει για την εξέλιξη της υπόθεσης ο Κωσταντής και της ηθικής υπεροχής του χαρακτήρα του στο δραματικό έργο. Επαναλαμβάνει επίσης και την αντιστοιχία που έχει το έργο του με την ψυχή του Έλληνα, γιατί πολλοί αδελφοί στην Ελλάδα *«ψυχικώς έκαμαν το δαντικό ταξείδι του Κωσταντή, όσο κι αν δεν έγιναν, θαύμα, τραγούδι ή δράμα»*[175], αλλά και την υιοθέτηση της άποψης του ποιητή της μπαλάντας της «Λεονώρας» για την ηθική ικανοποίηση του συγγραφέα που *«ξαναδίνει στο λαό εκείνο που πήρεν από το λαό»*[176].

Τον τελευταίο λόγο, ωστόσο, τον κράτησε η αρνητική Κριτική, καθώς ο Άλκης Θρύλος, η θεατρική κριτικός της *Νέας Εστίας*, που δεν είχε δει την παράσταση του έργου τον Οκτώβρη του 1929 (κατά δήλωσή της επειδή έλειπε τότε στο εξωτερικό), θα έχει αργότερα την ευκαιρία να τοποθετηθεί επί του μοναδικού θεατρικού έργου του Ζαχ. Παπαντωνίου, όταν το 1940 το περιοδικό θα παρουσιάσει αφιέρωμα στο συγγραφέα[177]. Εκεί παρ' όλο τον αφιερωματικό χαρακτήρα του τεύχους, δεν θα διστάσει να κατακεραυνώσει το συγγραφέα και το δράμα του[178]. Κατά τη γνώμη της η συνεισφορά του Παπαντωνίου στο θέατρο, που αποτελείται από ένα και μοναδικό δράμα, *«είναι όχι μόνο το πιο αδύνατο σημείο της παραγωγής του, αλλά και εντελώς ασήμαντο»*[179]. Παρά την καλή της θέληση δεν μπόρεσε να βρει κανένα προτέρημα σ' αυτό το δράμα, ενώ και για τη γοητεία που ασκεί σε άλλα είδη του λόγου ο Παπαντωνίου πιστεύει πως οφείλεται κυρίως στην ωραιολογία του: *«Ο Παπαντωνίου ήξερε να διατυπώνει αρμονικά και θελκτικά τα διανοήματά του και τα αισθήματά του, αλλά μόλις υπερνικήσει κανένας τη γοητεία που εξασκεί η μεγάλη επιμέλεια, η αβρότητα και η δαντελένια λεπτότητα της διατύπωσης, γρήγορα αντιλαμβάνεται ότι ο εσωτερικός κόσμος που κρύβεται μέσα σ' αυτήν δεν είναι ούτε πολύ πρωτότυπος ούτε πολύ βαθύς.»*[180]

[172] Ό. π., σ. 368.

[173] Ό. π.

[174] Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., σσ. 17-29.

[175] Ό. π., σ. 28.

[176] Ό. π., σ. 29.

[177] *Νέα Εστία*, τμ. 27, τχ. 319, 1940, σσ. 419-421. Το κείμενο αναδημοσιεύεται στον τόμο: Άλκης Θρύλος: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, ό. π., σσ. 216-221 (όπου θα γίνονται και οι παραπομπές).

[178] Σε αντίθεση με τη θεατρική κριτική της *Νέας Εστίας* για την πρεμιέρα του έργου που είχε γράψει, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο διευθυντής του περιοδικού Γρ. Ξενόπουλος, ο οποίος είχε προβάλει τις αντιρρήσεις και ενστάσεις του με ήπιο τρόπο.

[179] Ά. Θρύλος: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, ό. π., σ. 216.

[180] Ό. π., σ. 217.

Η έλλειψη πνοής που χαρακτηρίζει το έργο του γενικά, συνεχίζει η κριτικός, στο θέατρο αναγκαστικά αποκαλύπτεται, αποκαλύπτοντας και την πεζότητα και ασυμμετρία της όλης σύνθεσης. Ήταν σφάλμα που θέλησε να καταπιαστεί και με το θέατρο, αλλά *«ο εγωισμός και η φιλοδοξία θαμπώνουν κάθε διαύγεια του νου»* και ως *«εξαιρετικά εγωιστής και φιλόδοξος»*, παρ' όλο που πρέπει ν' αναγνώρισε κι ο ίδιος *«ότι το θεατρικό του έργο είταν ένα καλλιτεχνικό σφάλμα»*, αφού ποτέ ξανά δεν επιχείρησε να γράψει έργο για το θέατρο, δεν θέλησε *«να το ομολογήσει δημόσια»*, αντίθετα *«μάλωσε και με τους κριτικούς»*[181]. Στη συνέχεια υποδείχνει τη διαφορά της λυρικής ποίησης, όπου η συμπύκνωση και αφαίρεση είναι αρετές και όπου δεχόμαστε το φανταστικό στοιχείο, από το δράμα που δίνει σε όλα υλική υπόσταση, και τονίζει την κωμικότητα που απορρέει στον *Όρκο* από την απότομη εμφάνιση του φαντάσματος στη ρεαλιστική πραγματικότητα, την συνταύτιση του νεκρού Κωσταντή με τη ζωντανή Αρετή στο υπερφυσικό ταξείδι, για να καταλήξει: *«Ο Όρκος του πεθαμένου είναι ένα έργο αποτυχημένο, εντελώς στερημένο από νόημα και ποίηση* [...] *ένα έργο που πολύ γρήγορα, ποθ κι όλας σήμερα, δεν υπάρχει πια»*[182].

Μεταγενέστερες προσεγγίσεις του έργου έχουν επιχειρηθεί από τη νεώτερη έρευνα που εξετάζοντας τις δραματοποιήσεις του «Νεκρού Αδερφού» έχει ασχοληθεί και με το θεατρικό έργο του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Συγκεκριμένα στη δραματοποίηση του *Όρκου του πεθαμένου* αναφέρονται σε μελετήματά τους ο Γιώργος Πεφάνης[183] και η Κυριακή Πετράκου[184]. Ο πρώτος εξετάζει τις δραματοποιήσεις του Εφταλιώτη και του Παπαντωνίου από φιλολογική ερμηνευτική οπτική συγκριτικά προς το δημοτικό τραγούδι αλλά και μεταξύ τους αναδεικνύοντας υφολογικές διαφορές[186]. Η δεύτερη ασχολείται με τις τρεις δραματοποιήσεις[186], του Εφταλιώτη, του Φ. Πολίτη και του Παπαντωνίου, εστιάζοντας κυρίως στο δραματουργικό μέρος και τη σχέση τους με το δημοτικό τραγούδι και επεκτείνοντας τις παρατηρήσεις της στην υποδοχή των έργων από τη σύγχρονή τους εποχή ή και μεταγενέστερες παραστάσεις τους. Σχετικά με τον *Όρκο του πεθαμένου*, που ενδιαφέρει εδώ, να σημειωθεί ότι παραθέτει με σύντομο σχολιασμό τη θεατρική κριτική, με ιδιαίτερη επικέντρωση στην αντιπαράθεση του Ζ. Παπαντωνίου με το Φ. Πολίτη, και υπεισέρχεται σε πτυχές της παράστασης του έργου από την «Ελευθέρα Σκηνή».

Η παράσταση

Σε σύγκριση με την ευρεία αποτύπωση των αντιδράσεων που προκάλεσε το δράμα, ενδεχομένως και εξαιτίας της επικέντρωσης του ενδιαφέροντος σ' αυτό το ζήτημα, οι μαρτυρίες για την παράσταση του έργου είναι μάλλον περιορισμένες. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η στάση της θεατρικής Κριτικής που ασχολείται εκτεταμένα με το έργο και τη σχέση του με το πρωτότυπο του δημοτικού τραγουδιού προβάλλοντας τις αντιρρήσεις της για τη δραματοποίηση, αλλά αρκείται σ' ελάχιστες επισημάνσεις αναφορικά με την όψη της παράστασης και τη σκηνοθεσία ή

[181] Ό. π., σ. 218.

[182] Ό. π., σσ. 220 ε.

[183] Γ. Πεφάνης: «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-109.

[184] Κ. Πετράκου: «Ο νεκρός Αδελφός δεν πέθανε», *Παράβασις* 7, 2006, σσ. 133-151.

[185] Το άρθρο συμπληρώνεται με την ανάλογη εξέταση της κυπριακής παραλογής, το τραγούδι της «Αροδαφνούσας», στη δραματοποίηση του Γλαύκου Αλιθέρση.

[186] Στην εργασία παρουσιάζεται και μία πρόσφατη δραματοποίηση που παραστάθηκε το 2000 στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, *Του νεκρού αδελφού*, και στην οποία γίνεται σύνθεση μοτίβων από τις βαλκανικές εκδοχές του τραγουδιού και διάφορων άλλων λαογραφικών στοιχείων (μοιρολόγια, θρήνοι, χοροί κ.ο.κ.).

σε στερεότυπες αναφορές για τις επιδόσεις των ηθοποιών. Όλ' αυτά διεκπεραιώνονται συνήθως τροχάδην σε μια τελευταία παράγραφο, ενώ υπάρχει και περίπτωση θεατρικής κριτικής που δεν γίνεται καμία απολύτως αναφορά[187]. Από την άποψη αυτή είναι κανείς υποχρεωμένος ν' αναγνωρίσει πως η ένσταση του Σπύρου Μελά, ο οποίος επιρρίπτει στους κριτικούς ότι δεν έκριναν το έργο, είναι δικαιολογημένη, κυρίως όσον αφορά στην παράσταση και στη συμβολή της σκηνοθεσίας. Είναι προφανές ότι οι θεατρικοί κριτικοί, λόγιοι και διανοούμενοι οι ίδιοι, πολλοί από αυτούς μάλιστα και θεατρικοί συγγραφείς, είχαν κάθε λογής κίνητρο να πάρουν θέση στα δραματουργικά ζητήματα και να αναλωθούν σ' αυτά, αδιαφορώντας για όλα τα άλλα.

Παρ' όλα αυτά τόσο από τα λίγα, έστω, που καταχωρίζονται ευθέως στις θεατρικές κριτικές, αλλά και όσα αναφέρονται περισσότερο εμμέσως ως παραδείγματα για τις όποιες αντιρρήσεις του κριτικού (ιδιαίτερα στο θέμα του ηθογραφικού πλαισίου που οφείλεται στην παρέμβαση του συγγραφέα), όσο και με τη βοήθεια άλλων γραπτών μαρτυριών, μπορεί κανείς σήμερα να σχηματίσει μιαν εικόνα της σκηνοθεσίας του έργου, αναγνωρίζοντας παράλληλα και την απήχηση που η παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου* είχε στο κοινό, η οποία σίγουρα δεν ταυτίζεται μ' αυτήν της επίσημης θεατρικής Κριτικής, που όπως καταδείχτηκε ήταν στην πλειοψηφία της αρνητική.

Από την εποπτική μελέτη όλου αυτού του σωζόμενου υλικού (δηλώσεις, αναγγελίες και ανακοινώσεις των ενδιαφερομένων, διαφημιστικές καταχωρίσεις ή και γκρίζα διαφήμιση δια του Τύπου, γενικότερη δημοσιογραφική κάλυψη και ειδησεογραφία, αλλά και το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης, διάφορα σκίτσα, απεικονίσεις ή φωτογραφίες κ.λπ.) συγκεντρώνονται διάφορα στοιχεία για τη σκηνογραφία, τα σκηνικά και τα κοστούμια, τη μουσική και τη χορογραφία, τη διανομή και, σε κάποιες περιπτώσεις, την υποκριτική επίδοση των ηθοποιών ή ακόμα και για σκηνοθετικά ευρήματα. Για τη σκηνοθεσία βέβαια, εκτός απ' όσα γνωρίζουμε για τη γενικότερη αισθητική αντίληψη και το σκηνοθετικό ύφος των παραστάσεων της «Ελευθέρας Σκηνής» (ανάδειξη της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας του κάθε έργου, μεταφορά της εσωτερικής του αλήθειας σε πλαστικές εικόνες, χρήση του χρώματος και του φωτισμού για τη δημιουργία υποβολής κ.ο.κ.) που έχουν εφαρμογή και στη συγκεκριμένη παράσταση, την πλουσιότερη πηγή πληροφοριών αποτελούν οι καταχωρίσεις του ίδιου του Σπ. Μελά στο αντίστοιχο μέρος της αυτοβιογραφίας του[188].

Η ανάγνωση του έργου στο θίασο έγινε από τον ίδιο το συγγραφέα μία μέρα πριν από την πρώτη αναγγελία των ελληνικών έργων που είχαν υποβληθεί στο θίασο για παράσταση[189]. Από αυτή την πρώτη αναγγελία ο Μελάς αναφέρεται ήδη στη συνοδεία μουσικής υπόκρουσης ονομάζοντας και το συνθέτη, Μάριο Βάρβογλη, αλλά και στη συμμετοχή μπαλέτου για το χορό των νεραϊδών, ενώ όταν θ' αρχίσουν πια οι δοκιμές δεν παραλείπεται η υπόδειξη ότι τις σκηνογραφίες είχαν αναλάβει ο Ν. Καστανάκης και ο Άγγ. Σπαχής. Οι πρόβες που αρχίζουν στις 18 Σεπτ.[190] διαρκούν τρεις εβδομάδες και για να ολοκληρωθεί η προετοιμασία, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της «Ελευθέρας Σκηνής» για φροντισμένο ανέβασμα, θα χρειαστεί να επιστρατευτεί μια παλαιότερη επιτυχία του θιάσου (*Σιμούν*), καθώς το αμέσως προηγούμενο έργο (*Μάγια*) είχε αποδειχτεί αποτυχία και χρειάστηκε να κατεβεί.

Κατά γενική ομολογία η μουσική του Μάριου Βάρβογλη είχε μεγάλη επιτυχία. Σε μια εποχή που ακόμα χαρακτηρίζεται από το ζωηρό ενδιαφέρον για τη μουσική στη θεατρική παράσταση (δεν είναι τυχαία εξάλλου η ιδιαίτερη άνθιση του μουσικού θεάτρου κατά το Μεσοπόλεμο σε αντίθεση με το θέατρο πρόζας που περνάει κρίση), το γεγονός ότι εκτός από τη θεατρική Κρι-

[187] *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929, που υπογράφει ο Φ. Πολίτης.

[188] Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σσ. 363-368.

[189] «Γονιμότης», ό. π.

[190] Βλ. *Ελ. Βήμα*, 14, 18 Σεπτ., *Ακρόπολις*, 20 Σεπτ.,

τική, που στις περισσότερες περιπτώσεις θα κάνει ιδιαίτερη αναφορά, συχνά γίνεται υπόμνηση αυτής της πτυχής και στη δημοσιογραφική κάλυψη, επιβεβαιώνει ότι η μουσική προσμετράται στα πλεονεκτήματα της παράστασης[191].

Ακόμα και η αρνητική, όπως αναφέρθηκε, στην πλειοψηφία της θεατρική Κριτική, επαινεί το μουσικοσυνθέτη, εκφράζεται θετικά για τη μουσική και αναγνωρίζει τη συμβολή της στη δημιουργία της απαραίτητης υποβλητικής ατμόσφαιρας. Η μουσική ήταν *«ό,τι εχρειάζετο δια να υποβληθή βαθύτερα εις τον θεατήν όλη η μυστηριακή ατμόσφαιρα του φανταστικού κόσμου, μέσα εις τον οποίον εκινούντο οι σπουδαιότεροι ήρωες του έργου»*[192], χωρίς να λείπουν και οι παρατηρήσεις που αντιδιαστέλλουν την καλή σκηνική μουσική προς την αποτυχημένη δραματοποίηση, με κορύφωση την αναφώνηση: *«Αλλοίμονον εάν δεν υπήρχε και η μουσική!»*[193]. Αναγνωρίζεται επίσης και η αυτόνομη ποιότητα της μουσικής σύνθεσης που *«θα μείνη ως μία εξαιρετική δημιουργία»*[194], αλλά και σ' αυτό το σημείο εντοπίζεται πάλι η αντιδιαστολή με το έργο, αφού *«η λεπτή και ωραία μουσική του κ. Βάρβογλη –αυτή τουλάχιστον θα μας μείνη* [...]– *είνε εντελώς ξένη προς το έργο»*[195]. Σε δύο μόνο περιπτώσεις ο κριτικός εκφράζει κάποια επιφύλαξη: Ο μεν Γρ. Ξενόπουλος δηλώνει απλά ότι δεν έχει έγκυρη άποψη για τη μουσική, ενώ ο Γ. Βλάχος ομολογεί ότι δεν εννόησε τίποτε απολύτως[196]. Υπάρχει, τέλος, και η παρατήρηση ότι *«η μουσική της σκηνής, η οποία πολύ μακρά εις ωρισμένα σημεία, εσταματούσε περισσότερον του δέοντος την σκηνικήν δράσιν»*[197], που όμως αφορά μάλλον την εκτέλεση, γιατί συνδυάζεται με τη γενικότερη επιφύλαξη ότι από το παίξιμο έλειπε η απαραίτητη γοργότητα, ενώ για τη μουσική σύνθεση ο κριτικός είχε αποφανθεί πιο πάνω θετικά. Σχετικά με την εκτέλεση, πάντως, εντοπίζεται και ξεχωριστή μικρή είδηση για το ονειρώδες βιολί του κ. Μπαμπέσου στην γ΄ πράξη[198].

Για το άλλο σκηνικό πλεονέκτημα της παράστασης, το μπαλέτο των νεραϊδών που παρεμβάλλεται στη σκηνή του δάσους, οι αναφορές δεν ξεπερνούν το διαφημιστικό πλαίσιο, χωρίς να προσθέτουν κάποιες πιο συγκεκριμένες πληροφορίες. Από τη θεατρική Κριτική το μπαλέτο μνημονεύεται απλά ως *«επιτυχές»*[199], αλλά ενώ από τη μια μεριά επαινείται *«και των νεραϊδών η ευγενεστάτη εμφάνισις»* ως αντιστάθμισμα *«απέναντι της συγχρόνου ακαλαισθησίας και πενιχρότητος»*[200], από την άλλη διαπιστώνεται αντίθετα πως *«οι νεράιδες επίσης είχαν μετριωτάτη εμφάνισι. Τα λόγια τους στομφώδη και ο χορός των χωρίς κανένα ρυθμό»*[201]. Καταγράφεται επίσης αρνητική κρίση για τις νεράιδες, ως προς τη γλώσσα όμως και το διάλογο χωρίς να γίνει αναφορά στο χορό τους[202], ενώ η ειρωνική αποστροφή του Φ. Πολίτη, *«μήπως οι σάλτοι που κάνουν κάτι "νεραϊδοπαρμένες" νεράιδες»*[203], πρέπει ν' αποδοθεί στον οξύ σαρκαστικό τόνο που χαρακτηρίζει γενικότερα την απαξιωτική για τον *Όρκο του πεθαμένου* θεατρική κριτική του και όχι στις χορευτικές επιδόσεις του μπαλέτου, καθώς κατά τα άλλα δεν ασχολείται καθόλου με το ανέβασμα της παράστασης. Το μπαλέτο, πάντως, ανταποκρίθηκε μάλλον στην αποστολή του,

Πρωία, 18, 20 Σεπτ. 1929, κ.α.

[191] Βλ. ενδεικτικά *Ακρόπολις*, 20 Σεπτ., *Ελ. Βήμα*, 30 Σεπτ. και 4, 5, 7, 27 Οκτ., *Εστία*, 6, 7 Οκτ., *Πρωία*, 18, 30 Σεπτ., 7 Οκτ. και 28 Δεκ. 1929, κ.α.

[192] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[193] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

[194] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[195] *Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929.

[196] Πρβλ. *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877 και *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929 αντίστοιχα.

[197] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

[198] *Ελ. Βήμα*, 27 Οκτ. 1929.

[199] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[200] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929. Να υπενθυμίσουμε όμως και την εντελώς αντίθετη άποψη άλλου κριτικού πως οι νεράιδες *«ομιλούν ωσάν λαδικά της Πλάκας»* (*Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929).

[201] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[202] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

[203] *Πρωία*, 9 Οκτ 1929.

που ήταν να εντυπωσιάσει, γιατί απαντάται σε διάφορες απεικονίσεις από την παράσταση, που αποδίνουν κάπως και την αέρινη κίνηση των νεραϊδών[204].

Η ιδιαίτερη φροντίδα για τα σκηνικά, που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα όλων των παραστάσεων της «Ελευθέρας Σκηνής» και εκδηλώνεται εκτός των άλλων και στην επιλογή γνωστών εικαστικών καλλιτεχνών που καλούνται να συνεργαστούν, εντοπίζεται και στην παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου*. Οι τέσσερεις σκηνογραφίες που προβλέπονται στο έργο (η α΄ πράξη διαδραματίζεται στο χωριό και η σκηνογραφία παρουσιάζει το εσωτερικό χωριάτικου δωματίου, η β΄ πρ. μεταφέρει τη δράση στην Αφρική στον κήπο του σπιτιού της Αρετής, η γæ πρ. στην οποία η παρουσία του υπερφυσικού στοιχείου είναι πολύ έντονη εκτυλίσσεται σ' ένα δάσος και η δ΄ επαναφέρει τη δράση στο χωριό αλλά σε εξωτερικό χώρο), είχαν φιλοτεχνηθεί, όπως αναφέρθηκε, από τους ζωγράφους Νίκο Καστανάκη και Άγγελο Σπαχή. Η συμβολή τους διαφημίζεται τόσο στις εξαγγελίες της παράστασης από τους ενδιαφερομένους και τον Τύπο, όσο και κατά τη συνοδευτική ειδησεογραφία, που δίνει ως επί το πλείστον τα εύσημα στους σκηνογράφους.

Στο ζήτημα των σκηνικών, ωστόσο, οι απόψεις της θεατρικής Κριτικής για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα διίστανται. Εκτός από στερεότυπες θετικές διεκπεραιώσεις που δεν δίνουν όμως κάποια συγκεκριμένη πληροφορία, όπως π.χ. *«Τα σκηνικά πολύ καλά»*[205], διατυπώνονται και κάποιες αντιρρήσεις. Ιδιαίτερα προβλημάτισε το προφανώς έντονα στιλιζαρισμένο και αφαιρετικό σκηνικό στο φόντο της α΄ πράξης, *«ένα περίεργο βουνό με τα λευκά του δήθεν σπίτια»*[206] που *«ήτο αναμφισβητήτως κακό»*[207] και θυμίζοντας *«ηφαίστειον Ιαπωνικό, αλλ' όχι βουνό Ελληνικό»* δημιουργούσε την απορία *«μήπως το στιλιζάρισμα έστειλε τους σκηνογράφους στην Άπω Ανατολή»*[208]. Αυτή η εντύπωση πρέπει να ενισχύθηκε από τη σκηνογραφική απεικόνιση του χωριού στην τελευταία πράξη για το οποίο υπάρχει μαρτυρία ότι θα έπρεπε να *«παρουσίαζε περισσότερη κάπως ελαφρότητα»* και να μην *«έμοιαζε καμωμένο από κυκλώπεια τείχη και δωρικές κολόννες»*[209]. Η ένσταση επιβεβαιώνεται από φωτογραφίες του σκηνικού με τα ογκώδη, κυβικά οικοδομήματα, μπαλκόνι, καμάρα και σκάλα, τους πανύψηλους τοίχους με σπάνια ένα μοναχικό παράθυρο και πίσω από αυτούς να διαγράφεται στον ορίζοντα η στέγη και το καμπαναριό της εκκλησίας[210], μια λεπτομέρεια για την οποία εντοπίζεται η λακωνική θετική παρατήρηση, *«θαυ-*

[204] Βλ. δύο σκίτσα του Φωκ. Δημητριάδη: Στο πρώτο απεικονίζεται το δάσος όπου επτά μικροσκοπικές νεράιδες χορεύουν ανάμεσα σε υπερμεγέθεις ψηλόλιγνους, χωρίς φυλλώματα ξερούς κορμούς, ενώ στο κέντρο μπροστά βρίσκεται η Κοτοπούλη καθισμένη σε ριγμένο κορμό, και στο δεύτερο μία νεράιδα σε μεγάλο μέγεθος, ξυπόλυτη, με πλεξούδες και αραχνοΰφαντο φόρεμα σε αέρινη χορευτική κίνηση (*Ελ. Βήμα*, 8 Οκτ. 1929). Πρβλ. και την παρόμοια με το πρώτο σκίτσο ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 80 και 81 στην έκδοση του έργου με τους πελώριους κορμούς και τις νεράιδες να χορεύουν ανάμεσά τους, τον ριγμένο κάτω κορμό, χωρίς όμως την Κοτοπούλη (Ζ. Παπαντωνίου, *Όρκος*, ό. π.).

[205] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[206] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[207] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

[208] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

[209] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

[210] Τρεις από τις πέντε εικόνες, π.χ., που κοσμούν την έκδοση του έργου (Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π.), είναι φωτογραφίες που αποδίνουν το σκηνικό της δ΄ πράξης. Η πρώτη από αυτές, τοποθετημένη ανάμεσα στις σελίδες 96 και 97, παρουσιάζει δυο χωρικούς με τις λαμπάδες τους να συνομιλούν πάνω στα σκαλιά του καλντεριμιού, έξω απ' το σπίτι της μάνας, ενώ πίσω στο βάθος, που διαγράφεται η εκκλησία με το καμπαναριό κι ένα κυπαρίσσι, διακρίνεται και μια σειρά από φώτα, οι χωρικοί με τις αναμμένες λαμπάδες που κατεβαίνουν από ψηλά. Στη δεύτερη (ανάμεσα στις σελίδες 100 και 101) μια άλλη ομάδα χωρικών με επικεφαλής το Μιχάλη στέκεται έξω απ' το σπίτι και συζητάει κοιτάζοντας το κλειστό μπαλκόνι. Και στην τρίτη (που ακολουθεί αμέσως μετά ανάμεσα

μαστή απλότητα της εκκλησίας»[211].

Το σκηνικό του δάσους στο τρίτο μέρος του δράματος, επίσης έντονα στιλιζαρισμένο και αφαιρετικό με κοκκινωπούς ξερούς κορμούς από τους οποίους ξεπετάγονταν οι νεράιδες, βρίσκει σχεδόν ομόφωνο έπαινο από την Κριτική[212], προφανώς γιατί η αφαίρεση δεν ενοχλεί σε μια σκηνή που διαδραματίζεται στο υπερφυσικό επίπεδο. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η προσεκτικά διατυπωμένη αντίρρηση του Γρ. Ξενόπουλου (*«–αλίμονο! δεν καταλαβαίνω από μπρεσσιονισμούς»*[213]) για τους τόσο κόκκινους κορμούς των δέντρων. Οπωσδήποτε μιαν εικόνα για τη σκηνογραφία του δάσους με τις νεράιδες ανάμεσα στους κορμούς, μπορεί κανείς να πάρει από το σχέδιο του Άγγ. Σπαχή στην έκδοση του δράματος και το σκίτσο του Φωκ. Δημητριάδη, που ήδη αναφέρθηκαν[214].

Εντυπωσιακό πρέπει να ήταν, τέλος, το αφρικάνικο σκηνικό της βαε πράξης, με την πρώτη εμφάνιση του ίσκιου του Κωσταντή. Το μποστάνι έξω από το σπίτι του άντρα της Αρετής, με *«βαθειά πρασινάδα»* και *«ένα πυκνό και μαύρο σύμπλεγμα δέντρων»*, όπως περιγράφεται στη σκηνική οδηγία[215], έδωσε στο Μελά, όπως αναφέρει ο ίδιος, τη δυνατότητα να μετριάσει το ρεαλισμό με τον οποίο είχε χειριστεί την παρουσία του νεκρού ο συγγραφέας: *«Και, όταν στήθηκαν πια οι σκηνογραφίες, εφρόντισα να μισοκρύψω τον Πεθαμένο πίσω από ένα θάμνο, στο δεύτερο επίπεδο»*[216]. Η επιτυχία της υποβλητικής ατμόσφαιρας της αφρικάνικης φεγγαρόλουστης νύχτας μέσα στις σκιές και τις σκούρες φυλλωσιές, όπου ακολουθώντας το παράδειγμα των σκηνικών του *Σιμούν*, ήταν κυρίαρχο το μοτίβο των φοινικόδεντρων[217], επιβεβαιώνεται κι από τις σχετικές παρατηρήσεις που παρεμβάλλονται στην κριτική της *Εστίας* για τη β΄ πράξη: *«με την μελαγχολίαν μιας σεληνολούστου ανοιξιάτικης βραδυάς, μακρυά πέρα εις την Αφρικήν»*[218].

στις ίδιες σελίδες, 100 και 101) απεικονίζεται η Αρετή-Κοτοπούλη ευθυτενής πάνω στα σκαλιά να συνομιλεί με τον Κωσταντή-Ροζάν, το μπούστο του οποίου προβάλλεται προφίλ ως σκιά πάνω στον άσπρο τοίχο στο κέντρο. Οι απεικονίσεις του σκηνικού του δ΄ μέρους συμπληρώνονται και από φωτογραφία που δημοσιεύεται στον ημερήσιο Τύπο και παρουσιάζει το Μιχάλη-Μινωτή και ομάδα χωρικών έξω από το κλειστό σπίτι με την περιγραφική σημείωση στη λεζάντα: *«Νύχτα της Αναστάσεως. (Τετάρτη εικών). Οι χωρικοί έξω από το κλειστό σπίτι της μάννας της Αρετής. Ο πλούσιος μετανάστης Μιχάλης –Α. Μινωτής– ομιλεί για την ματαιότητα του υλικού κέρδους. "Επήγα να κατακτήσω τον κόσμο κι' έχασα τον τόπο μου!"»* (*Ελ. Βήμα*, 26 Οκτ. 1929).

[211] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[212] Πρβλ. π.χ. την επαινετική επισήμανση για τον *«πατέρα γερο-πλάτανο του χωριού»* και τους *«εξωτικούς κορμούς των δένδρων»* που αναφέρεται ως παράδειγμα για την *«πολύμοχθη»* εργασία *«που τιμάει ιδιαίτερα τους σκηνογράφους κ.κ. Καστανάκη και Σπαχή»* (*Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929).

[213] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

[214] Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 80 και 81 και *Ελ. Βήμα*, 8 Οκτ. 1929 αντίστοιχα. Βλ. επίσης και σκίτσο του Μ. Βιτσώρη που συνοδεύει την κριτική της *Πατρίδος* (11 Οκτ. 1929) και απεικονίζει προφίλ και ¾ κορμού την Κοτοπούλη στη σκηνή του δάσους με φόντο τρεις καμπυλωτούς ξερούς κορμούς.

[215] Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., σ. 57.

[216] Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 368.

[217] Όπως φαίνεται σε σχέδιο του Άγγ. Σπαχή στην έκδοση του δράματος (ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 64 και 65) με την Αρετή που φοράει μακρύ φόρεμα να στέκεται έξω απ' την πόρτα του πανύψηλου διώροφου, σε λιτή γραμμική απόδοση, σπιτιού και ν' ατενίζει έκθαμβη τον Κωσταντή που τυλιγμένος στον μαύρο του μανδύα αιωρείται κάτω από δύο πελώριους φοίνικες, ανάμεσα σε χαμηλότερα φυλλώματα. Το ίδιο στιγμιότυπο απεικονίζει και φωτογραφία που δημοσιεύεται στον Τύπο, με τη διαφορά ότι η φιγούρα του Κωσταντή, αριστερά, αποδίδεται άσπρη για να είναι εμφανής στο μπλε φόντο και η Αρετή φορά το κοντό φουστάνι με την μπορντούρα που θα έχει και στις δύο τελευταίες πράξεις, ενώ στη λεζάντα σημειώνεται: *«Η Αρετή –Μαρίκα Κοτοπούλη– εις την β΄ πράξιν του έργου κατά την εμφάνισιν του φαντάσματος του αδελφού της Κωνσταντή.»* (*Ελ. Βήμα*, 17 Οκτ. 1929).

[218] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

Σχετικά με τα κοστούμια δεν αναφέρεται όνομα ενδυματολόγου ούτε από το Μελά στα απομνημονεύματά του ούτε από τον Παπαντωνίου στο εσώφυλλο της έκδοσης του δράματος πριν από τον Πρόλογο, όπου αναφέρονται τα στοιχεία της πρώτης παράστασης του έργου (σκηνοθεσία, μουσική, σκηνογραφία και πρώτοι διδάξαντες)[219]. Επειδή ούτε στο σωζόμενο πρόγραμμα[220] υπάρχει ειδική ένδειξη, πρέπει μάλλον (αν δεν προήλθαν, καθώς δεν παρουσιάζουν κάποιες ιδιαιτερότητες, από συλλογική απόφαση των συντελεστών) να σχεδιάστηκαν από τους σκηνογράφους. Το κενό σε γραπτές μαρτυρίες καλύπτεται πάντως επαρκώς από το υπόλοιπο οπτικό υλικό, εικονογράφηση της έκδοσης, σκίτσα που συνοδεύουν την αντίστοιχη κάθε φορά θεατρική κριτική, φωτογραφίες κ.λπ. Από όλ' αυτά διαπιστώνεται ότι τα κοστούμια, σύμφωνα με τον ηθογραφικό ρεαλισμό του δράματος, ήταν σύγχρονα. Αυτό ισχύει και για τους χωρικούς, όπου ανάμεικτα με τη βασική ευρωπαϊκή τους ενδυμασία αναγνωρίζονται και κάποια γραφικά στοιχεία, όπως φέσι, βράκα, μαντήλι στο κεφάλι κ.ο.κ.[221], κάτι όμως που επίσης δεν ξεφεύγει από τη ρεαλιστική απόδοση της ηθογραφίας, καθώς ανταποκρίνεται στην τότε πραγματικότητα.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη σ' όλες τις απεικονίσεις, με μόνη εξαίρεση το σχέδιο του Άγγ. Σπαχή που αναφέρθηκε[222], παρουσιάζεται μ' ένα σύγχρονο λευκό, ριχτό φόρεμα με ζώνη και μακριά μανίκια που φτάνει κάτω από το γόνατο και είναι διακοσμημένο με μπορντούρα. Είναι το κοστούμι που φοράει, όπως αποδεικνύεται από τις σχετικές φωτογραφίες, στην τελευταία πράξη και πρέπει να είναι το ίδιο από τη δεύτερη πράξη και μετά, ενώ ως κοπέλα στην πρώτη πράξη μάλλον θα φορούσε κάτι άλλο[223]. Για το κοστούμι του πεθαμένου Κωσταντή έχουμε επίσης οπτικό υλικό, που τον δείχνει τυλιγμένο σε μακρύ μαύρο μανδύα με μαύρο επίσης πλατύγυρο καπέλο να σκιάζει το πρόσωπό του. Πρόκειται για την υλοποίηση της λύσης που είχε προτείνει ο Ζ. Παπαντωνίου κατά την πρώτη ανάγνωση του έργου, όταν ο Ν. Ροζάν, ο οποίος από την αρχή προβλεπόταν για το ρόλο, εκδήλωνε την ανησυχία του με επίμονες ερωτήσεις για την εμφάνιση, τον τρόπο εκφοράς του λόγου κ.ο.κ., προκαλώντας με τον ειρωνικό του τόνο τη θυμηδία του ακροατηρίου[224]. Κρίνοντας από το κοστούμι του Μιχάλη, του συγχωριανού που αγαπάει κρυφά

[219] Βλ. Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., σσ. 5 ε.

[220] Πρόγραμμα της παράστασης φυλάσσεται στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο (φάκελος 65/14-12618).

[221] Βλ. Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π. (πρώτη ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 100 και 101).

[222] Στην έκδοση του δράματος (ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 64 και 65), όπου η Αρετή στη β΄ πρ. παρουσιάζεται με ένα μακρύ φόρεμα που θυμίζει ενδυμασία νέας χωρικής, ενώ αντίθετα στην αντίστοιχη φωτογραφία του Τύπου παρουσιάζεται ήδη με το κοντό φουστάνι της γ΄ και δ΄ πράξης (*Ελ. Βήμα*, 17 Οκτ. 1929).

[223] Προφανώς παρόμοιο με το κοστούμι που απεικονίζεται στο σχέδιο του Σπαχή (βλ. προηγούμενη υποσημ.).

[224] Το σχετικό απόσπασμα από τα απομνημονεύματα του Μελά αποδίνει πολύ χαρακτηριστικά την αμηχανία θιάσου και σκηνοθέτη για τη ρεαλιστική παρουσία του μεταφυσικού στοιχείου στο δράμα. Στην ερώτηση του Ροζάν *«τί ρούχα φοράνε οι πεθαμένοι;* [...] *γιατί δεν μπορώ να παρουσιαστώ, βέβαια, με τ' άσπρα σεντόνια που βάζουμε όταν παίζουμε τα φαντάσματα!»* ο συγγραφέας φέρεται να απάντησε: *«Θα φορέσετε μια μακρυά μαύρη μπέρτα και μαύρη φεπούμπλικα με πλατειά χειλη...»* (βλ. Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 365). Ακόμα όμως κι αυτή η κάπως σπιλιαρισμένη εμφάνιση δεν μπόρεσε ν' απαλύνει τις αρνητικές εντυπώσεις από τη ρεαλιστική παρουσία του νεκρού επί σκηνής, γιατί *«κανένας δεν είδε νεκρούς να περπατούν με τα ευρωπαϊκά φορέματά των»* (*Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929). – Η σκηνική παρουσίαση φαντασμάτων είχε απασχολήσει πάντως το Μελά από την πρώτη σκηνοθεσία της «Ελευθέρας Σκηνής» (*Ντιμπούκ*), όταν θεωρώντας *«αηδέστατη»* τη συνηθισμένη εμφάνιση με τα άσπρα σάβανα, έριξε με προβολέα τη σκιά του ηθοποιού σε πανώ παρουσιάζοντας *«το άυλο ομοίωμα του Μυράτ, άπιαστο, πνεύμα σωστό, αλλά πιστό στο πρόσωπό του* [...] *Η φρεναπάτη ήτανε τόσο τέλεια»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σσ. 348 ε.). Την ίδια τεχνική χρησιμοποίησε ο σκηνοθέτης και για την παρουσία του Κωσταντή-Ροζάν στην τελική τέταρτη πράξη

την Αρετή και έχει έρθει κι αυτός από την Αμερική, ο οποίος απεικονίζεται με σύγχρονο ευρωπαϊκό ένδυμα χωρίς γραφικές λεπτομέρειες[225], κάπως έτσι πρέπει να ήταν ντυμένος και ο ζωντανός Κωσταντής στην πρώτη πράξη[226], το ίδιο και ο αδελφός του Σπύρος, αλλά και ο Δημήτρης Φλόκας, ο άντρας της Αρετής. Η μάνα, τέλος, όπως φαίνεται σε φωτογραφία από τη στιγμή της συνάντησης με την Αρετή, φορούσε μαύρο μακρύ φουστάνι είχε σάλι στους ώμους και μαντήλι στο κεφάλι[227].

Η διανομή για την παράσταση της «Ελευθέρας Σκηνής» είναι γνωστή και επιβεβαιώνεται από πολλές πηγές, αναφορές του Τύπου, θεατρική Κριτική, θεατρικό πρόγραμμα, διαφημίσεις κ.ά. Λεπτομερής κατάλογος με τους πρώτους διδάξαντες καταχωρίζεται, εξάλλου, και στην έκδοση του έργου[228]. Σύμφωνα μ' αυτό τον κατάλογο, λοιπόν, τους κεντρικούς ρόλους, της Αρετής και του Κωσταντή, είχαν επωμιστεί η Μαρίκα Κοτοπούλη και ο Νικόλαος Ροζάν, πλαισιωμένοι από το Γεώργιο Γληνό που έπαιξε το Σπύρο (τον αδελφό που στο δράμα επιβάλλει το γάμο της μονάκριβης κόρης στην ξενιτειά), τον Αλέκο Μινωτή που είχε αναλάβει το πρόσωπο του Μιχάλη (του φορέα της επιπρόσθετης δράσης που έχει παρεμβάλει ο συγγραφέας, με το συγχωριανό που αγαπάει κρυφά την Αρετή και αντιπροτείνεται ως υποψήφιος γαμπρός από τον Κωσταντή), τη Μαρία Ραυτοπούλου στο ρόλο της θειάς Μαρίτσας (μάνα) και το Γιάννη Αποστολίδη ως Δημήτρη Φλόκα[229] (σύζυγο της Αρετής). Στο ρόλο της νεαρής γειτόνισσας Φανούλας (που στην πρώτη πράξη βοηθάει να δοθούν οι απαραίτητες για την πλοκή επεξηγήσεις) εμφανίζεται η Κατίνα Ραυτοπούλου, αλλά επίσης επώνυμο ρόλο έχει και ο Ευάγγελος Μαμίας ως Μπάρμπα-Θωμάς (συγχωριανός που βρίσκεται στη δούλεψη του Φλόκα).

Στη διανομή από την ομάδα των Χωρικών ξεχωρίζει ως Α΄ Χωριάτης ο Φώτης Αργυρόπουλος, ενώ οι υπόλοιποι άνδρες (Μ. Κατράκης[230], Γ. Γεωργόπουλος, Θ. Κόκος, Κ. Οικονομό-

του *Όρκου του πεθαμένου* (πρβλ. την ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 100 και 101 στην έκδοση του έργου, Ζ. Παπαντωνίου, *Όρκος*, ό. π.).

[225] Απεικονίσεις του Μινωτή-Μιχάλη υπάρχουν σε δύο φωτογραφίες στην έκδοση του δράματος (Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., ένθετη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 96 - 97 και πρώτη εικόνα ανάμεσα στις σελίδες 100 - 101). Προφανώς ο ρόλος είχε εκτιμηθεί ιδιαίτερα από το σύγχρονο περιβάλλον, γιατί εντοπίζονται κι άλλες απεικονίσεις, όπως στο *Ελ. Βήμα*, 26 Οκτ. 1929, αλλά και σε φωτογραφία της τελικής σκηνής της συνάντησης μάνας και κόρης που δημοσιεύεται στο Λεύκωμα *Μαρίκα Κοτοπούλη – Η Φλόγα*, έκδοση Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Νεοελληνικού [sic] Θεάτρου, επιμ. Γιώργος Ανεμογιάννης, Αθήνα, 1994, σ. 237). – Γενικά ο Μινωτής έχει πολύ καλές δημόσιες σχέσεις, αντιμετωπίζεται ευμενώς από τον Τύπο της εποχής και η θεατρική Κριτική αναφέρεται πάντα επαινετικά στις επιδόσεις του.

[226] Η εικασία ενισχύεται από σκίτσο που συνοδεύει την κριτική της *Ακροπόλεως* (9 Οκτ. 1929) που παρουσιάζει το Νικόλαο Ροζάν ως Κωσταντή: το πορτραίτο (ανφάς) ενός σύγχρονου άνδρα, με μουστάκι, χωρίστρα στο πλάι και λαιμοδέτη. Στο αντίστοιχο σκίτσο, της Κοτοπούλη ως Αρετής (προφίλ), διακρίνεται η μπορντούρα στο λαιμό.

[227] Η φωτογραφία που απαθανατίζει την τραγική σκηνή του τέλους, με τη Μαρίκα Κοτοπούλη στο κέντρο της σκηνής, ευθυτενή και ακίνητη σαν άγαλμα (προφανώς για να υποδηλωθεί η μη ρεαλιστική πλέον υπόστασή της), τη Μαρία Ραυτοπούλου (Μάνα) στο κατώφλι του σπιτιού στην άκρη δεξιά, να κινείται με απλωμένα χέρια προς αυτήν και τον Αλέκο Μινωτή (Μιχάλη) ανάμεσά τους, να παρακολουθεί εμβρόντητος, δημοσιεύεται στο Λεύκωμα *Μαρίκα Κοτοπούλη – Η Φλόγα* (ό. π.).

[228] Ζ. Παπαντωνίου: *Όρκος*, ό. π., σ. 6.

[229] Στο πρόγραμμα της παράστασης αναγράφεται ως Φλόκος.

[230] Το όνομα του Μάνου Κατράκη αναφέρεται για πρώτη φορά σε διανομή της «Ελ. Σκ.». Ο νεαρός ηθοποιός, που η πρόσφατη εμφάνισή του με το Θίασο των Νέων στο θέατρο Παγκρατίου είχε προσεχτεί, θα διαπρέψει κατόπιν στο ρόλο του Κρητικού παληκαριού

πουλος)[231] αναφέρονται ομαδικά ως Χωριάτες[232] και οι γυναίκες αποτελούν απλά την ανώνυμη ομάδα, Χωριάτισσες[233]. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην παράσταση δεν πήρε μέρος ο Μήτσος Μυράτ[234], ενδεχομένως γιατί οι ρόλοι που θα μπορούσε να αναλάβει (του Μιχάλη ή του Φλόκα) δεν ήταν πρωταγωνιστικοί. Στο ιντερμέδιο εμφανίζονται ως Παγανός (Πνεύμα του δάσους) ο Γεώργιος Γληνός, που ο ρόλος του ως Σπύρου ολοκληρώνεται στην αε πράξη, και οι Α. Σάνδης και Ι. Ραυτόπουλος ως Ξυλοκόποι[235]. Ως Νεράιδες, τέλος, αναφέρονται ονομαστικά οι νέες σε ηλικία ηθοποιοί του θιάσου, Αμαλία Λογοθετίδου, Πόπη Χατζηπαναγιώτου, Κατίνα Ραυτοπούλου, Λολότα Τσουμπρή, Ελένη Λυπιτάκη και Ζαζά Περάκη[236].

Κατά τη συνηθισμένη πρακτική τόσο της ειδησεογραφίας, όσο και της θεατρικής Κριτικής, να μην υπεισέρχονται σε λεπτομέρειες για τις υποκριτικές επιδόσεις των ηθοποιών αλλά να αρκούνται σε στερεότυπες παρατηρήσεις, οι πληροφορίες που υπάρχουν σχετικά μ' αυτή την πτυχή της παράστασης είναι πολύ περιορισμένες. Διαβάζει κανείς γενικότητες, όπως π.χ. *«το παίξιμο θαυμάσιο»*[237], ότι οι ηθοποιοί *«συνολικά, μπήκαν μέσα στην ψυχή του έργου»*[238] ή πως αν εξαιρεθούν *«μερικά ασήμαντα παραστρατήματα δύο τριών* [...] *εφιλοτιμήθησαν να παρουσιάσουν ένα αρτιώτατον σύνολον»*[239], ότι υπήρξε *«αρκετά καλή και η ερμηνεία των περισσοτέρων ρόλων»*[240] κ.ο.κ.

Σε πολλές από τις περιπτώσεις της αρνητικής για το έργο θεατρικής Κριτικής, τονίζεται σε αντιδιαστολή η καλή απόδοση των ηθοποιών που *«αγωνίστηκαν να σώσουν ό,τι μπόρεσαν να σώσουν»*[241], *«που ηρωικά μπορούμε να πούμε αγωνίστηκαν να καλύψουν* [...] *την άστοχη βολή του κυρίου Ζαχαρία Παπαντωνίου»*[242], χωρίς επιτυχία όμως, αφού οι *«ατυχείς ηθοποιοί κατέβαλλαν*

στον *Ερωτόκριτο* που θα διαδεχτεί τον *Όρκο του πεθαμένου*, και πρέπει μάλλον να είχε προσληφθεί, ως χαρακτηριστικός τύπος Κρητικού, γι' αυτόν ακριβώς το ρόλο (είναι γνωστό, εξάλλου, ότι οι δοκιμές για τα δύο ελληνικά έργα άρχισαν ταυτόχρονα). Ο Κατράκης έχει τεκμηριωμένη παρουσία στο Θίασο των Νέων μέχρι και την παράσταση της *Στέλλας Βιολάντη* (πρεμ. 11 Σεπτ. 1929), ενώ παραμένει στο θίασο της «Ελ. Σκ.» και στα μετά τον *Ερωτόκριτο* έργα (φωτογραφία του ηθοποιού στο πρόγραμμα της *Ιερής Φλόγας*, χωρίς να έχει ρόλο στη διανομή, αλλά και ως Ηρακλής στους *Όρνιθες*), συμμετέχει επίσης στην περιοδεία του θιάσου στην Πάτρα (1929-30), ενώ αργότερα, μετά τη διάλυση της «Ελ. Σκ.» θα εμφανιστεί με το θίασο Ροζάν – Λούη, στο Ηράκλειο (1931).

[231] Τα ονόματα της ομάδας των Χωρικών, όπως και της ομάδας των Νεραϊδών πιο κάτω, μεταφέρονται με τη σειρά με την οποία αναγράφονται στη διανομή που συνοδεύει την έκδοση του έργου και την οποία ακολουθούμε, ενώ όπου εντοπίζεται διαφοροποίηση στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης, θα σημειώνεται ιδιαίτερα.

[232] Στο θεατρικό πρόγραμμα συγκρατείται πιο λεπτομερής διανομή: Α΄ και Β΄ Χωριάτης, Ν. Μαρίνης και Ι. Κόκκος [sic] αντίστοιχα, Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄ και Ε΄ Χωρικός οι Γ. Περράκης, Φ. Αργυρόπουλος, Ε. Ξένος, Δ. Αυγείας και Ε. [= Εμμανουήλ] Κατράκης.

[233] Στο πρόγραμμα δεν αναφέρεται ομάδα, αλλά μόνο «Μία χωριάτισσα», η Δ. Παναγιωτίδου και «Ένα χωριατόπουλο», η Λ. Αυγεία.

[234] Εντοπίζεται μία, προφανέστατα λανθασμένη, αναφορά του ονόματός του ως συμπρωταγωνιστή μαζί με την Μ. Κοτοπούλη (*Πατρίς*, 8 Οκτ. 1929). Αλλά κι ο ίδιος στα απομνημονεύματά του, στο μέρος που καλύπτει τη δραστηριότητα της «Ελ. Σκ.» (πρβλ. *Ο Μυράτ κ' εγώ*, ό. π., σσ. 195 εε.), δεν κάνει καμιά αναφορά στην παράσταση του *Όρκου*.

[235] Στο θεατρικό πρόγραμμα έχουν αντεστραμμένη σειρά: Α΄ Ξυλοκόπος ο Ι. Ραυτόπουλος και Β΄ ο Α. Σάνδης.

[236] Σύμφωνα με την πιο λεπτομερή διανομή του προγράμματος ως Α΄ Νεράιδα εμφανίζεται η Κ. Ραυτοπούλου, ενώ ως Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ και Στ΄ οι κυρίες Π. Χατζηπαναγιώτου, Ζ. Περράκη, Λ. Τσουμπρή, Ε. Λυπιτάκη και Α. Αναστάζιο αντίστοιχα.

[237] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

[238] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[239] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[240] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[241] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[242] *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.

κάθε προσπάθειαν. Αλλά τί μπορούσαν να κάνουν εις ένα έργον του οποίου τα ¾ ήσαν μουσική, χορός και ... "Χριστός Ανέστη"; Ο συγγραφέας τους είχε καταδικάσει εις μελοδραματικήν σιγήν.»[243] Άλλος κριτικός αντιπαρέρχεται αυτό το σημείο με την πολύ εύγλωττη παρατήρηση ότι για την ερμηνεία των ηθοποιών *«ο στοιχειώδης σεβασμός προς τους καλούς και ευσυνειδήτους καλλιτέχνας της "Ελευθέρας Σκηνής" επιβάλλει να προσπεράσωμε μπρος από τους αχάριστους ρόλους τους»*[244].

Οπωσδήποτε υπάρχουν και κάποιες πιο συγκεκριμένες αναφορές τόσο για τους δύο πρωταγωνιστές, όσο και για κάποια από τα γνωστά και καταξιωμένα στελέχη του θιάσου. Για την αντιμετώπιση της Μαρίκας Κοτοπούλη από τη σύγχρονη θεατρική Κριτική είναι, π.χ., πολύ χαρακτηριστική η παρατήρηση *«βαρεθήκαμε πλέον να την επαινούμεν αλλά ήταν πάλι τόσον περίφημη ως Αρετή που είμεθα υποχρεωμένοι να υποκλιθώμεν δια μυριοστήν φοράν προ της τέχνης της»*[245]. Παράλληλα τονίζεται πως *«τελείως συναισθανθείσα την συγκίνησιν και το φιλοσοφικόν νόημα του ρόλου της, ήτο ιδίως τελεία πραγματικώς εις την δευτέραν πράξιν»*[246], ενώ επιβεβαιώνεται για μια ακόμα φορά η συγκίνηση που προκαλούσε η απαγγελία της και οι χρωματισμοί της φωνής της: *«Η Μαρίκα Κοτοπούλη, μοναδική στην απαγγελία στίχων, αποτελούσε, με τη θερμή της φωνή, το πλουσιότερο όργανο της ορχήστρας. Κι' όταν έπαυε η μουσική; η πρωταγωνίστρια την αναπλήρωνε.»*[247] Με το ταλέντο της *«έκανε ρόλο τα ανούσια και ασύνδετα λόγια, που της έγραψε ο συγγραφέας»*[248], ένας έπαινος που αποδίδεται, μαζί με την Κοτοπούλη, και στους Γ. Γληνό και Α. Μινωτή: *«Η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη ιδίως και οι κ.κ. Γληνός και Μινωτής προσπάθησαν να δώσουν κάποια ζωή σε πρόσωπα που δεν είχαν ούτε ποιητική ούτε πραγματική υπόσταση»*[249]. Για το Νικόλαο Ροζάν εκτός από επαινετικές κρίσεις, όπως *«πολύ καλός»*[250], *«ως Κωνσταντής και ως φάντασμα του Κωνσταντή πολύ καλός»*[251] ή υπερθεματίζοντας *«κι ο Ροζάν υπέροχος. Τί ωραία που έλεγε τα λόγια του! [...] ενόμιζες αληθινά πως μιλεί ένας πεθαμένος, ένας βρυκόλακας»*[252], υπάρχει και η ένσταση για την εκφορά του λόγου του ότι *«από το μέσον της πλατείας και πέραν δεν ακούεται καθόλου»*[253].

Στους άλλους κεντρικούς ρόλους διακρίθηκαν ιδιαίτερα ο Γ. Γληνός και ο Α. Μινωτής, για την υπόκριση των οποίων η Κριτική έχει μόνο επαίνους, αναφέροντάς τους συνήθως μαζί: *«Λαμπρός ο κ. Γληνός ως Σπύρος, μελετημένος και συμπαθής ο κ. Μινωτής ως Μιχάλης»*[254] ή *«Ο κ. Γληνός επίσης υπεδύθη υπέροχα τον ρόλον του Σπύρου, όπως και ο κ. Μινωτής ως Μιχάλης, μας έδωκε πάλιν νέον δείγμα της συγκρατημένης τέχνης του»*[255] κ.ά. Ο Γ. Αποστολίδης αντίθετα δεν πρέπει να έπεισε την Κριτική: *«Μόνο ο κ. Αποστολίδης υπελείχθη καταφανώς του ρόλου του»*[256], κάτι που επιβεβαιώνεται από την προσπάθεια ευνοϊκότερα προς αυτόν διακείμενου κριτικού να τον δικαιολογήσει επιρρίπτοντας τις ευθύνες στο συγγραφέα και υποστηρίζοντας ότι *«ο ατυχής κ. Αποστολίδης κατέβαλλεν απεγνωσμένας προσπαθείας εις την β΄ εικόνα δια να συναρμολογήση τα ασυνάρτητα»*[257]. Επιφυλάξεις διατυπώνονται επίσης και για την απόδοση της Μαρίας Ραυτοπούλου στο ρόλο της Μάνας, που πρέπει να υστέρησε στην τραγική στιγμή της συνάντησης, στην

[243] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.
[244] *Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929.
[245] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.
[246] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.
[247] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.
[248] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.
[249] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.
[250] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.
[251] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.
[252] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.
[253] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929. Η ένσταση πρέπει να θεωρηθεί σωστή γιατί διατυπώνεται και σε άλλη κριτική (*Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929).
[254] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.
[255] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.
[256] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.
[257] *Εμπρός*, 9 Οκτ. 1929.

τελευταία πράξη του έργου: *«Καλή εις την πρώτην πράξιν, αδύνατη κάπως εις την τελευταίαν ως θειά Μαρίτσα η κ. Μ. Ραυτοπούλου»*[258], όπως επιβεβαιώνεται εξάλλου και από την παρατήρηση πως *«η τελευταία σκηνή της μάννας έπρεπε να εκτελεσθή δραματικώτερα και συγκλονιστικώτερα, για να δικαιολογήσει και το κεραυνοβόλο σώριασμά της»*[259]. Με τη διαπίστωση, τέλος, *«ανάγλυφη η σμίλευσις ωρισμένων, δευτερεύοντος ρόλου, τύπων, όπως του Σπύρου, της Φανούλας και του Θωμά»*[260], εκτός από την τεχνική του συγγραφέα, πρέπει να επαινείται και η σκηνική παρουσία των ερμηνευτών τους, του Γεώργιου Γληνού, της Κατίνας Ραυτοπούλου και του Ευάγγελου Μαμία αντίστοιχα.

Αλλά και στην ειδησεογραφία του Τύπου εντοπίζονται κάποιες μικρές ειδήσεις γύρω από την παράσταση που αφορούν σε ηθοποιούς και τους ρόλους τους. Αυτό είναι ένα συνηθισμένο φαινόμενο, γιατί πάντα όταν κάποιος ηθοποιός είχε γενικά πρόσβαση στους δημοσιογραφικούς κύκλους φρόντιζε να γραφτεί κάτι καλό γι' αυτόν ή να αναφερθεί θετικά το όνομά του. Στην περίπτωση της παράστασης του *Όρκου του πεθαμένου*, λοιπόν, εκτός από την απαραίτητη, και για απλώς διαφημιστικούς λόγους, υπόμνηση της παράστασης με αναφορά του ονόματος των δημοφιλών πρωταγωνιστών και ιδιαίτερα της Μαρίκας, συνήθως δεν παραλείπεται να μνημονευτούν επαινετικά ο Γ. Γληνός και ο Αλ. Μινωτής, ενώ ο Γ. Αποστολίδης, δείγμα κι αυτό της απογοήτευσης για την υποκριτική του επίδοση, αναφέρεται ονομαστικά μόνο στην αναγγελία της πρεμιέρας[261]. Αντίθετα μια ιδιαίτερα κολακευτική μικρή είδηση είναι αφιερωμένη στον Ι. Ραυτόπουλο, για τον οποίο διαβάζουμε ότι σε μια παράσταση έπαιξε, αν και ήταν άρρωστος, τον φοβισμένο ξυλοκόπο με τόση φρεσκάδα και ευθυμία, ώστε το κοινό δεν κατάλαβε πως είχε πυρετό[262].

Αν η θεατρική Κριτική αποδείχτηκε φειδωλή σε παρατηρήσεις για την όψη της παράστασης, πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι ακόμα λιγότερο ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία του έργου. Ούτως ή άλλως η ελληνική θεατρική Κριτική της εποχής γενικά (και όχι μόνο στην περίπτωση του *Όρκου του πεθαμένου*, που όπως αναφέρθηκε είχε αναλωθεί στα ζητήματα της δραματουργίας) δεν ενδιαφέρεται γι' αυτή την πλευρά της παράστασης, καθώς η σημασία της σκηνοθετικής σύλληψης ως καθοριστικού παράγοντα στην υλοποίηση του θεατρικού καλλιτεχνικού έργου δεν έχει ακόμα καθιερωθεί στην κοινή αντίληψη και η σκηνοθεσία γινόταν αντιληπτή περισσότερο ως διευθέτηση της σκηνής, συγχεόταν με τη σκηνογραφία και οι σχετικές παρατηρήσεις περιοριζόταν, το πολύ πολύ, στην αναφορά κάποιων εντυπωσιακών σκηνικών εφφέ και σκηνοθετικών ευρημάτων.

Για την παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου* οι περισσότεροι κριτικοί αρκούνται στη λιγόλογη διαπίστωση ότι το ανέβασμα ήταν από σκηνοθετική άποψη άψογο. Κάποιοι, χωρίς να γίνονται συγκεκριμένοι, διανθίζουν τη διατύπωσή τους με την επισήμανση της ιδιαίτερης στοργής με την οποία αντιμετωπίστηκε το έργο ή συγχαίροντας το σκηνοθέτη και σημειώνοντας πως *«το ανέβασμα ήταν ωραίο, πλούσιο, αντάξιο του έργου και του κ. Μελά.»*[263]. Λίγο πιο συγκεκριμένος, αλλά πάλι χωρίς να πλουτίζει με στοιχεία την πληροφόρηση, ο Κωστής Βελμύρας θα υποδείξει: *«Ο Μελάς εδημιούργησε ωραία εφέ –ιδίως στην τελευταία πράξη.»*[264] Ενώ ο Μιχ. Ροδάς επιβεβαιώνει και σ' αυτό το σημείο της κριτικής του τις καλές του διαθέσεις απέναντι στην «Ελευθέρα Σκηνή» και το Σπύρο Μελά, όταν υπογραμμίζει, παραμένοντας όμως σε γενικόλογες μόνο επι-

[258] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.
[259] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.
[260] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.
[261] *Εστία*, *Ελληνική*, 7 Οκτ. 1929.
[262] Πρβλ. *Ελ. Βήμα*, 22 Οκτ. 1929, που αναφέρεται στην προχθεσινή παράσταση (= 20 Οκτ.).
[263] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877. Πρβλ. και *Ελληνική Επιθεώρησις*, έτ. ΚΒ΄, τχ. 264, Οκτ. 1929, σ. 15.
[264] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

σημάνσεις, ότι ο Μελάς *«εις το αναμορφωτικόν έργον της "Ελευθέρας Σκηνής" πρόσθεσε έναν ακόμη σκηνοθετικό άθλο* [...] *με την αγάπη και την στοργή του σκηνοθέτη προς την ελληνική ποιητική εθνική δημιουργία ο "Ορκος του πεθαμένου" πήρε την ζωηρή ηθογραφική του αξία και ανέβασε το μύθο και τον έκαμε αισθητό στην ψυχή όλου του κόσμου* [...] *ώστε αυθόρμητα ν' ακούωνται τα χειροκροτήματα»*, χωρίς να παραλείψει να τονίσει και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο σκηνοθέτης για *«να συνδυάση και ν' αρμονίση τον υπαρκτό κόσμο με τον φανταστικό»*[265]. Στο εντελώς αντίθετο άκρο ο Κωστής Μπαστιάς θα συμπληρώσει την απόλυτα αρνητική κριτική του με τη λακωνική παρατήρηση ότι για τη σκηνοθεσία *«κανείς λόγος δεν μπορεί να γίνη»*[266].

Με δεδομένη, λοιπόν, την αδιαφορία της Κριτικής, αλλά και τη θετική αοριστολογία της ειδησεογραφικής κάλυψης, κυριότερη πηγή πληροφόρησης για τη σκηνοθεσία του *Όρκου* παραμένει ο ίδιος ο Σπύρος Μελάς είτε με όσα αναφέρει στην αυτοβιογραφία του[267] είτε από γνωστές σχετικές απόψεις του, αλλά κι από τις άλλες του σκηνοθεσίες στην «Ελευθέρα Σκηνή». Ο Μελάς ακολουθώντας, όπως και στις σκηνοθεσίες των ξένων έργων που είχαν προηγηθεί, το καλλιτεχνικό ύφος της θεατρικής πρωτοπορίας (*«των υπερμοντέρνων»*[268], κατά το δικό του χαρακτηρισμό) που τον είχε γοητεύσει όταν κατά την παραμονή του στο Παρίσι μαθήτευε στα μυστικά του θεάτρου[269], προσπάθησε με σκηνοθετικά ευρήματα και λύσεις, χρησιμοποιώντας φωτιστικά και ηχητικά εφφέ, το χρώμα κ.ο.κ., να δώσει θεαματικότητα στην παράσταση και να δημιουργήσει την απαραίτητη ατμοσφαιρική υποβλητικότητα. Κύριο μέλημά του υπήρξε *«ν' αποκτήσει αυτό το έργο μια στοιχειώδη πειθώ πιθανοφάνειας»*[270], που ήταν εντελώς απαραίτητη για τη σκηνική υλοποίηση όλων αυτών που διαδραματίζονται στο υπερβατικό επίπεδο.

Παράλληλα έχοντας την πρόσφατη αισθητική εμπειρία των παρισινών νεορομαντικών παραστάσεων που είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει, ήταν εξοικειωμένος με ατμοσφαιρικές καταστάσεις, υπερφυσικές δυνάμεις και συμβολισμούς, με μυστηριακές εισβολές του μεταφυσικού στην ανθρώπινη ζωή, την παρουσία νεκρών που κυριεύουν το άτομο, την ψυχική υπέρβαση των ηρώων κ.ο.κ. Ο Μελάς όχι μόνο δεν έχει κρύψει το θαυμασμό του για έργα και συγγραφείς του μοντέρνου τότε ευρωπαϊκού ρεπερτορίου που ακολουθώντας αυτό το ύφος επιχειρούν να εισδύσουν *«στο ανεξιχνίαστο βασίλειο του θανάτου, της άλλης ζωής»*[271], αλλά ξεκίνησε και τις σκηνοθετικές του προτάσεις στην «Ελευθέρα Σκηνή» παρουσιάζοντας το *Ντιμπούκ* με την καθοριστική σημασία της παρουσίας του πνεύματος του νεκρού και το *Σιμούν* όπου το περιβάλλον και η φύση ανυψώνονται σε τραγική μοίρα.

[265] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[266] *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 70, 19 Οκτ. 1929, σ. 627.

[267] Βλ. Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σσ. 363-368 (ιδίως σσ. 367 ε.).

[268] Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σ. 214.

[269] Ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του ονομάζει το σχετικό κεφάλαιο «Θητεία στο Παρίσι» εξηγώντας εισαγωγικά την πρόθεσή του: *«έπρεπε να επιδιώξω μια συστηματική και θετική μόρφωση σ' όλα τα προβλήματα της σκηνικής τέχνης»* και *«εγκαταστάθηκα, με την απόφαση να παρακολουθήσω θέατρο – όχι σαν απλός θεατής από τις πλατείες των Παρισινών θεάτρων, αλλά από τα θρανία του μαθητού μιας σχολής»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 213). Χαρακτηρισμοί αυτής της περιόδου στο Παρίσι ως μαθητείας ή εκπαίδευσης βρίσκονται διάσπαρτες σε πολλά σημεία αυτού του κεφαλαίου, όπως π.χ., όταν αναφέρεται στην *«εποχή που άρχιζα την εκπαίδευσή μου σαν σκηνοθέτης»* (ό. π., σ. 251), κ.α.

[270] Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 366.

[271] Όπως θα πει αναφερόμενος στη *«μεγαλόπρεπη απόπειρα είσδυσης»* σ' αυτόν το χώρο από το Φρανσουά Κιουρέλ με τη *Μυστικιστική θύελλα* (Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 334). Πρβλ. επίσης τις αναφορές του, σε ιδιαίτερο υποκεφάλαιο «Στα μυστικά του Έρωτα και του Θάνατου», για την πρεμιέρα του *Μάγος έρως* του Λενορμάν (ό. π., σσ. 270 εε.), σε άλλο υποκεφάλαιο για το έργο *Άουτγουέρδ-μπάουντ* (*Outward-bound*, τίτλο που ο Μελάς μεταφράζει *Στα*

Αυτή η προπαίδεια τον έκανε να αισθάνεται τις δυνάμεις του επαρκείς για ν' αναλάβει τη σκηνοθεσία ενός έργου που σε μεγάλο μέρος του διαδραματίζεται στο υπερφυσικό επίπεδο, παρουσιάζοντας πάνω στη σκηνή όλ' αυτά τα συμβάντα και τις καταστάσεις σαν ονειρική φαντασία της ηρωίδας. Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του, όμως, η πρόθεσή του προσέκρουσε στην αντίσταση του συγγραφέα που δεν θεωρούσε προβληματική τη ρεαλιστική τους απόδοση ούτε δεχόταν επεμβάσεις στο κείμενο του δράματος, αναγκάζοντάς τον να επιχειρήσει την αναγωγή στο μη ρεαλιστικό επίπεδο με σκηνικά μέσα, σκηνοθετικά ευρήματα και σκηνογραφικά εφφέ. Η σύγκρουση αυτή στο ύφος, με το δράμα να παραμένει ρεαλιστική ηθογραφία και τη σκηνοθεσία να επιχειρεί την υπέρβασή της, δημιούργησε εντέλει ένα αισθητικό χάσμα και απέβη σε βάρος του έργου, όπως φάνηκε και από την αντίδραση της θεατρικής Κριτικής. Στο κακό αποτέλεσμα συνέβαλε, ενδεχομένως, και το ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ετερόφωτος σκηνοθέτης είχε στα χέρια του ένα έργο, για το οποίο δεν υπήρχε η κάλυψη από προγενέστερη παράσταση στο εξωτερικό που η γνώση της θα του πρόσφερε την απαραίτητη, από ψυχολογική έστω άποψη[272], αισθητική υποστήριξη και καλείτο να εφαρμόσει μόνος του τα αισθητικά διδάγματα που είχε πάρει, μεταφέροντας τα αντίστοιχα υφολογικά στοιχεία.

Στη σκηνοθετική πρόταση του Μελά για τον *Όρκο του πεθαμένου* αναγνωρίζονται τρεις βασικοί άξονες που ανταποκρίνονται και στο γενικότερο αισθητικό ύφος των σκηνοθεσιών του στην «Ελευθέρα Σκηνή»: α) προσπάθεια να αμβλυνθούν οι εντυπώσεις από τη ρεαλιστική παρουσία του νεκρού, β) δημιουργία ονειρικής ατμόσφαιρας για να δικαιολογηθεί σκηνικά η υπερβατική δράση και γ) εμπλουτισμός της ισχνής πλοκής με σκηνική θεαματικότητα. Έπρεπε δηλαδή, καθώς δεν υπήρχε συναίνεση του συγγραφέα για δραματουργικές επεμβάσεις, να δημιουργηθεί με σκηνικά εφφέ, σκηνογραφικά και σκηνοθετικά ευρήματα η απαραίτητη γέφυρα ανάμεσα στο ρεαλιστικό επίπεδο της ηθογραφίας και το μεταφυσικό του πεθαμένου, να δοθεί η ατμόσφαιρα του ονείρου και να ενισχυθεί η πλευρά του θεάματος.

πολύ ανοιχτά –ίσως θα αρκούσε *Αρόδο*) του Σάττον Βαίιν (ό. π., σσ. 326 εε.), αλλά και όλο το υποκεφάλαιο για τη *Μυστικιστική θύελλα* (ό. π., σσ. 332 εε.), κ.ά.

[272] Ο ίδιος δεν παραμελεί στα απομνημονεύματά του να τονίζει, για τα έργα που παράστασή τους είχε δει στο Παρίσι, ότι οι σκηνοθεσίες του ήταν διαφορετικές. Π.χ. για το *Ντιμπούκ* γράφει ότι το σκηνοθέτησε *«χωρίς τίποτα να θυμίζει το ανέβασμα της "Χαμπίμας"»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 347), για το *Σιμούν* πως είχε *«ωφεληθεί, φυσικά, από το δίδαγμα του Ζεμιέ... Αλλά σκηνοθετικά δεν τον ακολούθησα»* (ό. π., σ. 352), για το *Βολπόνε* επίσης πως δεν ακολούθησε το Ντυλέν *«ούτε στη σκηνογραφία, ούτε στην σκηνοθεσία, ούτε στην απόδοση του χαρακτήρα»* (ό. π., σ. 357), ενώ για τη *Μάγια* δέχεται πως πήρε τη σκηνογραφική ιδέα της Αγίας Γενεβιέβης: *«Ομολογώ ότι αυτή τη σκηνογραφία έβαλα να την αντιγράψουν. Ήταν αδύνατο να βρω κάτι καλύτερο.»* (ό. π., σ. 359). Οι δηλώσεις αυτές σε κάποιες περιπτώσεις επιβεβαιώνονται και από τη θεατρική Κριτική. Ο ίδιος υπογραμμίζει την εντιμότητα του Άλκη Θρύλου, που επιβεβαίωσε ότι δεν είχε δανειστεί τίποτα από την παρισινή παράσταση του *Ντιμπούκ* (ό. π., σ. 350), αλλά εντοπίζονται και άλλες μαρτυρίες. Εκτός λοιπόν από τον Ά. Θρύλο που βρήκε την *«παράσταση άρτια και πρωτότυπη· ο κ. Μελάς δεν καταδέχτηκε να μιμηθεί»* (*Νέα Εστία*, τχ. 57, 11 Μάη 1929, σ. 351) και ο Κώστας Οικονομίδης, π.χ., που στην κριτική για το *Ντιμπούκ* αναφέρεται στην παρισινή παράσταση τονίζοντας ότι ο Μελάς *«ανεβίβασε το έργον τόσο καλά, όσον και ο Μπατύ εις το παρισινόν "Στουντιό", όπου το είδα πέρυσι, αν όχι και καλλίτερα [...] ο κ. Μελάς δεν εμμήθη τον Μπατύ»* (*Έθνος*, 14 Απρ. 1929), ενώ στην κριτική του για το *Σιμούν* θα κάνει πάλι σύγκριση με την παρισινή παράσταση επικαλούμενος τη μαρτυρία αυτών που την είχαν δει: *«Όσοι το είδαν παιζόμενον στο Παρίσι βεβαιούν ότι η χθεσινοβραδυνή αναβίβασίς του ήτο εφάμιλλος αν μη και ανωτέρα εις ωρισμένα σημεία.»* (*Έθνος*, 12 Μάη 1929). Ο Κωστής Βελμύρας, από την άλλη μεριά, υπέρμαχος του πρωτοποριακού θεάτρου, υποδείχνει για την πα-

Για τη σκηνική παρουσία του νεκρού επιστρατεύτηκαν δραστικές περικοπές στα λόγια του[273], επιδιώχτηκε να φαίνεται μισοκρυμμένος πίσω από θάμνους, δέντρα και φυλλωσιές ή να προβάλεται μόνο η σκιά του, ενώ κι από το μαύρο άλογό του έμεινε μόνο ν' ακούγεται υποβλητικά ο καλπασμός. Η αναγωγή στο ονειρικό επίπεδο που θα λειτουργούσε ως γέφυρα για τη συνύπαρξη του υπερβατικού στοιχείου μέσα στη ρεαλιστική πραγματικότητα, υποβοηθήθηκε από σκηνικά εφφέ όπως τη φεγγαρόλουστη υποβλητική αφρικανική νύχτα, την απόμακρη επίκληση από τη φωνή της μάνας, το χορό των νεραϊδών κ.λπ., επαφίετο όμως περισσότερο στις υποκριτικές δυνατότητες της πρωταγωνίστριας, που σύμφωνα με μαρτυρίες του Τύπου μπόρεσε ν' αντεπεξέλθει[274].

Εκτός από τη θεαματικότητα που πρόσφερε ο χορός που εκτελούσε το μπαλέτο των νεραϊδών στο ιντερμέδιο του δάσους με το εντυπωσιακό, σε καθαρά αρ-νουβώ στιλ, αφαιρετικό σκηνικό και τις έντονες καμπύλες των ξερών κορμών[275], ο σκηνοθέτης φρόντισε να ενισχυθεί η θεαματική πλευρά και στην τελευταία πράξη του δράματος, όπου η δραματική δράση είναι πολύ συμπυκνωμένη (συνάντηση και ακαριαίος θάνατος μάνας και κόρης). Όπως αφηγείται ο Μελάς *«εσκηνοθέτησα ολόκληρη τη γραφική λειτουργία της Αναστάσεως σ' ένα εκκλησάκι του χωριού, πάνω σε λόφο, με τις καμπάνες του "Χριστός Ανέστη" και τη θάλασσα των αναμμένων κεριών ν' αναδεύεται...»*[276].

Μπορεί οι κριτικοί να μην υπεισέρχονται σε λεπτομέρειες για τις επιδόσεις της σκηνοθεσίας και να μην ενδιαφέρονται για το σκηνοθετικό ύφος του Μελά, ωστόσο για το ανέβασμα του έργου βρίσκουμε μόνο επαίνους, ίσως και ως αντιστάθμισμα για να μετριαστεί η εντύπωση από την αρνητική κριτική, ενδεχομένως και από την εκτίμηση ή συμπάθεια που έτρεφαν προς την Κοτοπούλη. Η παράσταση από την άποψη αυτή όχι μόνο δεν αμφισβητήθηκε από κανένα, αλλά αντίθετα τονίζεται ιδιαίτερα η φροντίδα και επιμέλεια, η αγάπη και στοργή, όπως χαρακτηριστικά λέγεται[277], με την οποία ο θίασος και οι υπεύθυνοι της «Ελευθέρας Σκηνής» περιέβαλλαν το δράμα του Ζαχ. Παπαντωνίου.

ράσταση της *Μάγιας* απλώς ότι ο Μελάς εμπνεύστηκε από τη σκηνοθεσία του Μπατύ (*Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283).

[273] Ήδη από την πρώτη ανάγνωση του έργου ο προβλεπόμενος για το ρόλο Ν. Ροζάν είχε εκδηλώσει την αμηχανία του σε περιπαικτικό τόνο με διάφορες παρατηρήσεις, όπως π.χ. ότι αν μιλάει ως φάντασμα με τον αργό ρυθμό που του πρότεινε ο συγγραφέας *«το έργο θα τελειώσει τα χαράματα ... Και θα πάμε κατευθείαν στη λαχαναγορά να ψωνίσουμε ... Γιατί ο ρόλος μου είναι, βλέπω, μπόλικος...»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 366). Υπενθυμίζουμε και τις παρατηρήσεις του σκηνοθέτη που αναφέρθηκαν πιο πάνω, για τις χειρουργικές επεμβάσεις που χρειάστηκε να κάνει (ό. π., σ. 368).

[274] Ας μείνει ανοιχτό, ωστόσο, αν η επιβεβαίωση ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή οφείλεται σε μεταφορά των απόψεων του ίδιου του σκηνοθέτη που επαναλαμβάνονται από τον Τύπο για να κολακευτεί η Κοτοπούλη. Η πρόθεση πάντως του Μελά να δώσει στα μέρη της Αρετής το ύφος Ονειροδράματος επιβεβαιώνεται από δημοσίευμα που κάτω από τον τίτλο «Φαντασμαγορία από τον "Όρκο του πεθαμένου"» παραθέτει απόσπασμα από το κείμενο με την παρατήρηση: *«Δημοσιεύομεν* [...] *μέρος από την φαντασμαγορίαν (τρίτη εικόνα), του "Ορκου του Πεθαμένου". Είνε η σκηνή όπου η Αρετή μιλά μέσα στην ονειροφαντασιά της.»* (*Ελ. Βήμα*, 20 Οκτ. 1929).

[275] Σύμφωνα με όσα καταγράφει ο Μελάς στα απομνημονεύματά του, ήταν δικό του σκηνοθετικό εύρημα που τόνιζε τη θεαματική πλευρά, οι νεράιδες *«να βγαίνουν μέσα από τους κορμούς των δένδρων»* (Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σ. 367).

[276] Ό. π.

[277] Στην «Ελ. Σκ.» πιστοποιείται, π.χ., ότι για *«το ανέβασμα και την εκτέλεσιν* [...] *επέδειξε αξιέπαινον επιμέλειαν και αληθινήν στοργήν»* (*Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929) ή ότι *«έδειξε εξαιρετικήν αγάπη»* (*Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284). Αλλού χαρακτηρίζεται αναμφισβήτη η *«επιμέλεια και η προσοχή, με την οποίαν ανεβάβασεν η "Ελευθέρα Σκηνή" το πρώτον αυτό Ελληνικόν έργον»* (*Εστία*, 8 Οκτ. 1929), ή απλά

Χωρίς να παρέχουν καμιά ουσιαστική πληροφορία για την παράσταση οι κρίσεις παραμένουν, λοιπόν, γενικόλογες αλλά απόλυτα θετικές. Π.χ.: *«Το ανέβασμα σκηνοθετικώς και σκηνογραφικώς ήταν άψογο»*[278], *«Ο θίασος όλος μαζί με την κ. Κοτοπούλη, η σκηνογραφία, το φως, η αρμονία του συνόλου* [...] *απετέλεσαν* [...] *ηρωικήν νίκην απέναντι της συγχρόνου ακαλαισθησίας και πενιχρότητος»*[279] κ.ά. Αλλού υπογραμμίζεται η επιτυχία στο στήσιμο της παράστασης για ν' αντικρουστούν αντιρρήσεις και επιφυλάξεις που είχαν προφανώς ακουστεί στην πρεμιέρα του έργου: *«Η επίκρισις ίσως είνε εύκολος εις το διάστημα των ολίγων ωρών μιας παραστάσεως, αλλά το αρχιτεκτονικό σκηνοθετικό οικοδόμημα του "Ορκου του πεθαμένου" θα μείνη ως υπόδειγμα ευσυνειδήτου και ειλικρινούς εργασίας.»*[280] Πρέπει να θεωρηθεί γεγονός ότι στην πρεμιέρα διατυπώθηκαν κάποια αιχμηρά σχόλια, γιατί και ο κριτικός της *Εστίας* αισθάνεται υποχρεωμένος να καυτηριάσει αυτή τη στάση: *«Ηκούσθησαν από το βράδυ χθες εις τους διαδρόμους του θεάτρου μερικαί επικρίσεις και σχόλια και ειρωνείαι ακόμη των κριτικών και υπερκριτικών μας»*[281]. Οπωσδήποτε όμως το γενικότερο πνεύμα της θεατρικής Κριτικής αποδίδει πλήρως η λακωνική παρατήρηση: *«Γενικά πρέπει να συγχαρούμε την "Ελεύθερη Σκηνή"* [sic] *για την πραγματοποίηση και να τη συλλυπηθούμε για την εκλογή του "Ορκου του Πεθαμένου"»*[282].

Στη φροντίδα και την επιμέλεια με την οποία ανέβηκε η παράσταση αποδίδεται, στις περισσότερες περιπτώσεις, και η επιτυχία που είχε στο κοινό τόσο στην πρεμιέρα, όσο και στις παραστάσεις που ακολούθησαν. Για την πρεμιέρα, στο ασφυκτικά γεμάτο θέατρο, είναι πιστοποιημένα τα χειροκροτήματα *«προς τους εργάτας της σοβαρωτέρας προσπαθείας που έχει γνωρίσει το νεοελληνικόν θέατρον»*[283], αλλά και *«τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα, τα οποία επηκολούθουν το τέλος κάθε πράξεως και τα οποία ηνάγκασαν τον κ. Ζαχ. Παπαντωνίου να εξέλθη τέσσαρας φοράς επί της σκηνής»*[284], γεγονός που επιβεβαιώνεται και από άλλο δημοσίευμα: *«Η ψυχή του κόσμου αγάπησε από την πρώτη βραδυά τον "Ορκο του πεθαμένου" και ο συγγραφεύς του εκλήθη στη σκηνή τετράκις υπό τα ζωηρότερα χειροκροτήματα.»*[285]

Την επιτυχία στο κοινό επικαλούνται επίσης και όσοι επιθυμούν να μετριάσουν τις εντυπώσεις από άλλες αρνητικές παρατηρήσεις της κριτικής τους, όπως π.χ. ο Γρ. Ξενόπουλος που υπογραμμίζει ότι το έργο *«χειροκροτήθηκε με μεγάλο ενθουσιασμό»* εκφράζοντας τη βεβαιότητα ότι *«για πολύν καιρό θα κρατήση το πρόγραμμα της "Ελευθέρας Σκηνής"»*[286], αλλά και αυτοί που επιδιώκουν ν' αντικρούσουν τη γενικότερη αρνητική τοποθέτηση της θεατρικής Κριτικής, όπως ο ευνοϊκά διακείμενος κριτικός της *Εστίας*, που αντιδιαστέλλει στα ειρωνικά σχόλια των κριτικών την αντίδραση του κοινού: *«Αλλά το Κοινόν απέδειξε με τον ενθουσιασμόν του, ότι είνε εις θέσιν να κατανοήση την βαθεία συγκίνησιν του συγγραφέως και να εκτιμήση την πραγματικήν δημιουργίαν, η οποία είνε τόσον δύσκολη, ενώ είνε τόσον εύκολα τα σχόλια και η κριτική.»*[287] Η θερμή ανταπόκριση του κοινού, που επιτρέπει την πρόβλεψη για μακριά σειρά παραστάσεων

σημειώνεται πως το έργο παρουσιάστηκε *«με εξαιρετική στοργή»* (*Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929) κ.ο.κ.

[278] *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

[279] *Καθημερινή*, 9 Οκτ. 1929.

[280] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[281] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929. Η υπεροπτική αυτή στάση που συνήθιζε να επιδεικνύει μια μερίδα του κοινού στις πρεμιέρες, επιβεβαιώνεται και από παρόμοια παρατήρηση άλλου κριτικού για την *«αληθινά παθολογική κακεντρέχεια, που εκδηλώνεται σε λύσσα στα διαλείμματα κάθε πρεμιέρας ελληνικού έργου και την ώρα της παράστασης ακόμα»* (*Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 283).

[282] *Πρωτοπορία*, τχ. 11, Νοέμ. 1929, σ. 284.

[283] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[284] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

[285] *Ελ. Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

[286] *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 877.

[287] *Εστία*, 8 Οκτ. 1929.

και συνεπάγεται ταμειακή επιτυχία, υποδείχνεται εξάλλου από διάφορες πλευρές, ακόμα και όταν ο κριτικός καταδικάζει απροκάλυπτα το έργο, όπως π.χ. στην περίπτωση του κριτικού της *Πατρίδος* που παραδέχεται μεν ότι *«από απόψεως καθαρώς ταμιακής το έργο έχη ήδη "πιάσει" και δεν αποκλείεται να αριθμήση σειράν παραστάσεων»*, αλλά και *«εκατοντάδα παραστάσεων να αριθμήση το έργο, αυτό ούτε θα σημαίνη ούτε θα αποδείχνη ότι πρόκειται για έργο τέχνης»*[288].

Η κοσμοσυρροή, τέλος, που διαπιστώνεται στην πρεμιέρα του *Όρκου του πεθαμένου*, θα δώσει, ως έμπρακτη απόδειξη του ενδιαφέροντος του κοινού, ένα επί πλέον επιχείρημα στους υποστηρικτές του ελληνικού έργου τόσο για τη συνέχιση της παρουσίας του στο ρεπερτόριο της «Ελευθέρας Σκηνής», όσο και γενικότερα για ν' αλλάξει η αντιμετώπισή του από το επαγγελματικό θέατρο, καθώς τα *«πρωτότυπα ελληνικά έργα, γραφόμενα μεν πάντοτε αλλά και κατά σύστημα από τινος θαπτόμενα εις τα βάθη των συρταρίων των ποσοστοφόβων θεατρωνών»*[289], αποδεικνύεται εντέλει ότι μπορούν ν' αποτελέσουν οικονομική επιτυχία.

Από όλ' αυτά, που αποθησαυρίζονται από τις θεατρικές κριτικές της πρεμιέρας και επιβεβαιώνονται στη συνέχεια από συχνές ανάλογες μικρές ειδήσεις, αποτελεί γεγονός ότι το έργο είχε επιτυχία στο κοινό. Και μπορεί, βέβαια, η είδηση πως συνεχίζονται με μεγάλη συρροή κόσμου οι παραστάσεις κάποιου έργου να είναι απλώς μια στερεότυπη υπενθύμιση, που δηλώνει περισσότερο τα φιλικά αισθήματα του Τύπου απέναντι σε κάποιο θίασο ή σε ένα δημοφιλή πρωταγωνιστή, χωρίς ν' ανταποκρίνεται οπωσδήποτε στην πραγματικότητα, ωστόσο υπάρχουν στην ειδησεογραφία ασφαλείς ενδείξεις για τις διαθέσεις του κοινού, που στην αντιμετώπιση του έργου διαφοροποιείται από την ως επί το πλείστον αρνητική τοποθέτηση της επίσημης θεατρικής Κριτικής. Εκτός, λοιπόν, από τα συνηθισμένα ότι το θέατρο ήταν κατάμεστο, ασφυκτικά γεμάτο ή υπερπλήρες, το ακροατήριο πυκνό κ.ο.κ.[290], που συνοδεύουν τις παραστάσεις του έργου από την επομένη της πρεμιέρας μέχρι την αντικατάστασή του από το *Βολπόνε*[291], οι σχετικές μικρές ειδήσεις του Τύπου επεκτείνονται σε λεπτομέρειες που ενισχύουν την αξιοπιστία του δημοσιεύματος, όπως ότι η προσέλευση ήταν τέτοια ώστε χρειάστηκε να κλείσει το ταμείο, ότι στο ασφυκτικά γεμάτο θέατρο υπήρχαν και όρθιοι θεατές ή ότι όχι μόνο εξαντλήθηκαν τα εισιτήρια, αλλά είχαν καταληφθεί ακόμα και τα καθίσματα των μουσικών, κ.λπ.[292]

Παράλληλα όσον αφορά στην αποτύπωση των διαθέσεων του κοινού είναι χαρακτηριστικό ότι πέρα από τα στερεότυπα για τα ενθουσιώδη, παταγώδη ή θερμά χειροκροτήματα όχι μόνο στο τέλος του έργου, αλλά και των πράξεων, και την επανάκληση των ηθοποιών στη σκηνή με επευφημίες κ.ο.κ.[293], τονίζονται ιδιαίτερα η προσοχή με την οποία ο κόσμος παρακολουθεί την

[288] *Πατρίς*, 11 Οκτ. 1929. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αιτιολόγηση αυτής της αντίφασης που κατά τον κριτικό οφείλεται αφενός στο ότι το ευρύ κοινό διψά για πρωτότυπα ελληνικά έργα και αφετέρου στο ότι είναι αισθητικά ακαλλιέργητο και δεν μπορεί να ξεχωρίσει το πραγματικά καλό, με την επεξήγηση πως γι' αυτή την κατάσταση εντέλει υπεύθυνη είναι η ίδια η θεατρική Κριτική, που δεν έχει σταθεί στο ύψος της αποστολής της, να το διαφωτίζει και να το διαπαιδαγωγεί.

[289] *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

[290] Βλ. π.χ. τακτικές επαναλήψεις της *Πρωίας* (10, 11, 13, 15, 22 Οκτ.), όμοια *Ελ. Βήμα* (11, 12, 14, 15, 18, 22 Οκτ.), *Ακρόπολις* (15, 22, 25 Οκτ. 1929) κ.ά.

[291] Στα περισσότερα φύλλα δημοσιεύεται απλώς η αναγγελία για προσεχή παράσταση του *Ερωτόκριτου* μετά την παρεμβολή επαναλήψεων του *Βολπόνε*, αλλά εντοπίζεται και μία άλλη, ξεχωριστή, είδηση ότι στη χθεσινή (= 27 Οκτ.) 25η παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου*, με την οποία περατώνεται η πρώτη σειρά παραστάσεων του έργου, το θέατρο ήταν κατάμεστο (*Ελ. Βήμα*, 28 Οκτ. 1929).

[292] Πρβλ. *Ελ. Βήμα*, 14, 18 και 22 Οκτ. 1929, κ.α.

[293] Βλ. ενδεικτικά *Ελ. Βήμα*, 11, 12, 14 Οκτ., *Ακρόπολις*, 15, 21, 22, 25 Οκτ., *Πατρίς*, 15 Οκτ. 1929, κ.α.

παράσταση και η συγκίνησή του. Σε σχόλιο, π.χ., που έχει και δικό του ξεχωριστό τίτλο «Ο "Όρκος του πεθαμένου"», διαβάζουμε πως η 4η παράσταση *«εσημείωσε εξαιρετικήν συρροήν πλήθους. Την παράστασιν παρηκολούθησε το κοινόν και χθες εν μεγίστη συρροή και αδιάκοπον προσοχήν και αφοσίωσιν. Επανειλημμένως οι ηθοποιοί εκλήθησαν επί σκηνής»*, ενώ δεν παραλείπεται και η πρόβλεψη για *«μακράν σειράν παραστάσεων»*[294]. Αλλού σημειώνεται ότι στη διπλή (απογ.-βρ.) παράσταση της προηγουμένης η κοσμοσυρροή ήταν πρωτοφανής και το θέατρο ασφυκτικά γεμάτο, *«εις την πλατείαν η κυκλοφορία ήτο αδύνατος, το δε υπερώον εστέναζε κυριολεκτικώς από το βάρος του πλήθους»*, ενώ οι θεατές που παρακολουθούσαν *«με θρησκευτικήν σιωπήν και βαθυτάτην συγκίνησιν, εξέσπων* [...] *εις παταγώδη χειροκροτήματα»* ανακαλώντας την Κοτοπούλη και τους άλλους ηθοποιούς[295].

Αλλά και η μέχρι δακρύων συγκίνηση του κοινού είναι πιστοποιημένη: *«Αξίζει να σημειωθεί η βαθεία συγκίνησις του ακροατηρίου. Τα δάκρυα τρέχουν όχι μόνον εις την τελευταίαν πράξιν της αναστάσεως και της εμφανίσεως του φαντάσματος και της Αρετής, αλλά και εις την δευτέραν και εις την πρώτην. Το κοινόν ακούει με κατάνυξιν την ποίησιν του έργου και δεν παύει να ανακαλεί επί σκηνής τον συγγραφέα και τους ηθοποιούς.»*[296] Με την ευκαιρία επίσης της έναρξης της δεύτερης εβδομάδας των παραστάσεων του *Όρκου* πολλά φύλλα δημοσιεύουν πανομοιότυπη είδηση, στην οποία τονίζεται ακριβώς αυτό το σημείο: *«Το έργον του κ. Ζαχ. Παπαντωνίου "Ο Όρκος του πεθαμένου" με το οποίον εγκαινίασε την σειράν των ελληνικών έργων της η "Ελευθέρα Σκηνή", εισήλθεν από χθες εις την δευτέραν εβδομάδα με τον θριαμβευτικώτερον τρόπον.* [§] *Κατάμεστος κόσμου η πλατεία και το υπερώον του θεάτρου, ο οποίος με βαθείαν συγκίνησιν παρακολουθεί το έργον, καλύπτων με παταγώδη χειροκροτήματα το τέλος εκάστης πράξεως.»*[297]

Η συχνή και επανειλημμένη αναφορά στη μέχρι δακρύων συγκίνηση του κόσμου, ο οποίος παρακολουθεί το έργο με θρησκευτική σιωπή και προσήλωση ξεσπώντας στο τέλος των πράξεων σ' ενθουσιώδη χειροκροτήματα, που υπερβαίνει κάθε συνηθισμένη στερεότυπη επιβεβαίωση επιτυχίας ενός έργου αποτελώντας ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό γνώρισμα της σχετικής ειδησεογραφίας για τον *Όρκο*, που επαναλαμβάνεται από διάφορα φύλλα και σε διάφορες ημερομηνίες, πρέπει ν' ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα πιστοποιώντας την ευνοϊκή υποδοχή του έργου από το κοινό, ακόμα και αν η πανομοιότυπη διατύπωση υποδηλώνει την προέλευση από τους ενδιαφερόμενους και παρά την εμφανή πρόθεση διαφήμισης.

Πραγματικά είναι αδιαμφισβήτητο ότι η «Ελευθέρα Σκηνή» υποστήριξε με κάθε τρόπο και με όλα τα μέσα που διέθετε την παράσταση, καταβάλλοντας και στον τομέα της έμμεσης διαφήμισης από τον Τύπο, κάθε προσπάθεια. Εκτός απ' όλα όσα πιο πάνω αναφέρθηκαν για την υποδαύλιση του ενδιαφέροντος του κοινού κατά τη διάρκεια της αναμονής του πρώτου ελληνικού έργου, οι προσπάθειες συνεχίστηκαν αμείωτες και μετά την πρεμιέρα. Οι υπεύθυνοι της «Ελευθέρας Σκηνής», χωρίς βέβαια να πρωτοτυπούν αλλ' ακολουθώντας την πάγια τακτική των

[294] *Ελ. Βήμα* (11 Οκτ. 1929). Η ίδια πρόβλεψη και η επιβεβαίωση της αθρόας προσέλευσης του κοινού εντοπίζονται και στην υπενθύμιση της παράστασης από την *Πρωία*, που δημοσιεύει σκίτσο του συγγραφέα (προφίλ) με τη λεζάντα *«Ο κ. Ζαχ. Παπαντωνίου συγγραφεύς του "Όρκου του Πεθαμένου"»* και το σύντομο κείμενο: *«Από τριών ημερών παίζεται εις το θέατρον Κοτοπούλη προ πυκνού ακροατηρίου, ο "Όρκος του πεθαμένου" του κ. Ζαχαρία Παπαντωνίου. Το έργον, το οποίον παίζεται με πολλήν επιμέλειαν θα κρατήση επί σειράν παρατάσεων.»* (*Πρωία*, 10 Οκτ. 1929). Για την προσέλευση του κόσμου βλ. και *Πρωία*, 11 και 13 Οκτ. 1929, κ.α.

[295] *Ελ. Βήμα*, 14 Οκτ. 1929. Βλ. και *Ακρόπολις*, *Πατρίς*, 15 Οκτ. 1929, κ.α.

[296] *Ελ. Βήμα*, 12 Οκτ. 1929.

[297] *Πρωία*, 15 Οκτ. 1929. Βλ. και *Ακρόπολις*, *Ελ. Βήμα*, *Πατρίς* κ.ά., στην ίδια ημερομηνία.

ελληνικών μεγάλων θιάσων, τροφοδοτούν συνεχώς τον Τύπο με μικρές ειδήσεις, πληροφορίες και σχόλια, που με τη συνήθως πανομοιότυπη διατύπωσή τους όχι μόνο φανερώνουν ως πηγή της πληροφόρησης τους ίδιους τους συντελεστές του θιάσου, αλλά επιτρέπουν την υπόθεση ότι πιθανώς έχει διανεμηθεί κάποιο είδος δελτίου Τύπου.

Επιστρατεύονται λοιπόν διάφορες δοκιμασμένες πρακτικές, όπως η επίσκεψη επωνύμων σε συγκεκριμένες παραστάσεις[298], του Πρωθυπουργού Ελευθέριου Βενιζέλου[299] επίσης, ο οποίος έχει υποβοηθήσει με τον ίδιο τρόπο και άλλες παραστάσεις του θιάσου. Ιδιαίτερη δημοσιογραφική εκμετάλλευση για διαφήμιση πρόσφερε, βέβαια, η επίσκεψη (κατόπιν εκφρασθείσας από τον ίδιο επιθυμίας, όπως τονίζεται χαρακτηριστικά) του Προέδρου της Δημοκρατίας Παύλου Κουντουριώτη, για τον οποίο διοργανώθηκε ειδική τιμητική απογευματινή παράσταση που προκάλεσε πριν, αυθημερόν, αλλά και την επομένη, τα ανάλογα δημοσιεύματα και ρεπορτάζ, των οποίων η παρόμοια διατύπωση είναι ένα ακόμα δείγμα διοχέτευσης στον Τύπο της σχετικής πληροφόρησης από τους ενδιαφερόμενους. Η επίσκεψη, για την οποία τονίζεται ότι είναι η πρώτη φορά που ο Κουντουριώτης πηγαίνει σε παράσταση ελληνικού έργου ως Πρόεδρος της Δημοκρατίας, προαναγγέλλεται από την προηγουμένη[300], ενώ σε διάφορα φύλλα γίνεται το πρωί της ίδιας ημέρας υπόμνησή της με εξαγγελία του προγράμματος υποδοχής του Προέδρου από επιτροπή της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που θα αποτελείται από τον Πρόεδρο της Εταιρείας, Ν. Ι. Λάσκαρη, και τα μέλη, Μελά, Κουκούλα και Μπόγρη[301]. Κάποιες εφημερίδες θα καλύψουν με εκτενές ρεπορτάζ την επίσκεψη και την επομένη, προσθέτοντας και το όνομα του συγγραφέα του έργου, Ζ. Παπαντωνίου, ή και του μουσικοσυνθέτη, Δ. Λαυράγκα, στα μέλη της επιτροπής υποδοχής[302].

Συμπερασματικά μπορεί να πει κανείς ότι η δημοσιότητα που έχει ο *Όρκος του πεθαμένου*, μ' όλα εκείνα τα ατού που αναφέρθηκαν και τα οποία του εξασφάλιζαν το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον, ενώ ταυτόχρονα υποστηριζόταν από διάφορες πλευρές που είχαν πρόσβαση στα ΜΜΕ της εποχής, το Μελά, το συγγραφέα και τους δημοφιλείς πρωταγωνιστές του συγκροτήματος με πρώτη τη Μαρίκα Κοτοπούλη, υπερβαίνει το συνηθισμένο μέτρο. Παρ' όλες τις προσπάθειες, όμως, το τέλος της σειράς των παραστάσεων που ξεκίνησε τόσο διθυραμβικά, είναι μάλλον άδοξο. Μετά τη δεύτερη ήδη εβδομάδα σταματάει η ειδησεογραφία για τον *Όρκο*, ακόμα και σε συνδυασμό με τις ειδήσεις για τις ετοιμασίες, τις εντατικές πρόβες κ.ο.κ. του *Ερωτόκριτου* που συνηθιζόταν προηγουμένως[303]. Και αν εξαιρεθεί η αναζωπύρωση του δημοσιογραφικού

[298] Π.χ. Πλαστήρας (*Ελ. Βήμα*, 14 Οκτ.), Γόντικας, Δίγκας και Καραπαναγιώτης (*Ελ. Βήμα*, 19 Οκτ. – με πολύ θετικές κρίσεις για την παράσταση), Μιχαλακόπουλος (*Ελ. Βήμα*, 20 Οκτ. 1929).

[299] Η επίσκεψη προαναγγέλλεται το πρωί της ίδιας ημέρας από διάφορα φύλλα (*Ακρόπολις*, *Ελ. Βήμα*, *Πατρίς*, *Πρωία*, 17 Οκτ. 1929, κ.α.), ενώ το *Ελ. Βήμα* σχολιάζει την επιτυχία της παράστασης και την επομένη, με σύντομο ρεπορτάζ της υποδοχής από το Μελά και τον Παπαντωνίου, την εξαιρετική εμφάνιση της Κοτοπούλη, αλλά και τα χειροκροτήματα του κόσμου που κάλεσε και το συγγραφέα επί σκηνής (*Ελ. Βήμα*, 18 Οκτ. 1929).

[300] *Ακρόπολις*, *Ελ. Βήμα*, *Πατρίς*, *Πρωία*, 25 Οκτ. 1929, κ.α.

[301] Πρβλ. π.χ. *Ελ. Βήμα*, *Πρωία*, 26 Οκτ. 1929.

[302] Πρβλ. π.χ. *Πρωία*, 27 Οκτ. 1929. Το *Ελ. Βήμα*, μάλιστα, θα αφιερώσει στο γεγονός εκτενές μονόστηλο, όπου σε ύφος κοσμικής ανταπόκρισης αναφέρεται πότε έφτασε ο Κουντουριώτης και ποιοι τον συνόδευαν, ότι ανακρούστηκε ο Εθνικός Ύμνος και ότι τον επίσημο επισκέπτη προσφώνησαν ο Λάσκαρης και ο Μελάς, ενώ εκείνος στο τέλος έδωσε τα συγχαρητήριά του στο συγγραφέα του έργου, χωρίς να παραληφθούν εγκώμια για την παράσταση και τους ηθοποιούς (*Ελ. Βήμα*, 27 Οκτ. 1929).

[303] Βλ. *Πρωία*, 15 και 16 Οκτ., *Εστία*, 16 Οκτ., *Ακρόπολις*, 17 και 19 Οκτ. 1929, ενώ κατόπιν αρχίζουν οι αποκλειστικές εξαγγελίες του νέου έργου: *Πρωία*, 23 Οκτ., *Πατρίς*, 26 Οκτ. 1929, κ.α.

ενδιαφέροντος με την επίσκεψη του Προέδρου της Δημοκρατίας, μόνο σε μια άλλη περίπτωση, με την ευκαιρία της 18ης παράστασης του έργου[304], δημοσιεύονται (και μόνο από τον φιλικά προσκείμενο Τύπο) κάποιες ακόμα μικρές ειδήσεις, για την κοσμοσυρροή και τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα ή την επιτυχία της παράστασης. Η κάλυψη συνεχίζεται ουσιαστικά μόνο από το *Ελ. Βήμα*[305] που έχει, όπως αναφέρθηκε, ιδιαίτερες διασυνδέσεις με τον ιδρυτή της «Ελευθέρας Σκηνής» και το συγγραφέα.

Το *Ελ. Βήμα* είναι εξάλλου και το μοναδικό φύλλο που θα καταγράψει, όπως αναφέρθηκε, το τέλος των παραστάσεων του *Όρκου* με ξεχωριστή είδηση, ενώ στο υπόλοιπο φάσμα του αθηναϊκού Τύπου το τέλος των παραστάσεων του έργου του Παπαντωνίου θα υποδηλωθεί μόνο έμμεσα με την πανομοιότυπη, κι αυτή τη φορά, είδηση ότι ο θίασος μέχρι την ολοκλήρωση της ετοιμασίας του *Ερωτόκριτου* επαναλαμβάνει την προγενέστερη επιτυχία του, *Βολπόνε*, που συνοδεύεται και με υπομνηστική αναφορά στη διανομή[306], και φυσικά θ' ακολουθήσουν κι άλλες μικρές ειδήσεις για το *Βολπόνε* ή εξαγγελίες του *Ερωτόκριτου* στις οποίες δεν γίνεται πλέον καμιά αναφορά στον *Όρκο*[307].

Αυτό το σιωπηρό τέλος του *Όρκου*, που αντικαθίσταται από μια κωμωδία σε επανάληψη χωρίς να επιχειρηθεί καν η διαφημιστική εκμετάλλευση των τελευταίων παραστάσεών του για να κινητοποιηθεί το κοινό, προξενεί εντύπωση και υποδηλώνει ότι οι θεατές πρέπει μάλλον να είχαν αραιώσει σημαντικά, έτσι ώστε όλοι να είναι προφανώς πεπεισμένοι πως όποιος ήταν να πάει να δει το έργο το είχε ήδη κάνει, οπότε και κάθε έμμεση διαφήμιση θα ήταν μάταιη. Ο *Όρκος του πεθαμένου* παρέμεινε τελικά στο ρεπερτόριο για 3 μόνο εβδομάδες και παίχτηκε, σύμφωνα με σχετική πληροφορία, σε σειρά 40 παραστάσεων[308]. Σ' αυτό τον αριθμό πρέπει να προστεθούν και οι παραστάσεις που έκανε το έργο κατά τη μία φορά την εβδομάδα (κάθε Τρίτη) προγραμματισμένη κάθοδο του θιάσου από τις 10 του Δεκέμβρη στον Πειραιά, όπου παρουσίασε τις επιτυχίες της σαιζόν, αρχίζοντας μάλιστα *«την σειράν των εξαιρετικών τούτων παραστάσεων με το έργον του γνωστού λογοτέχνου κ. Ζαχ. Παπαντωνίου "Ο Όρκος του πεθαμένου"»*[309].

[304] Βλ. *Ελ. Βήμα*, *Πρωία*, *Ακρόπολις*, 22 Οκτ. 1929.

[305] Εκτός από τη συστηματική παρακολούθηση και μετά τη δεύτερη εβδομάδα των παραστάσεων (πρβλ. τη σχετική ειδησεογραφία 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26 και 27 Οκτ. 1929), υπάρχει η ξεχωριστή δημοσίευση αποσπάσματος του έργου (16 και 20 Οκτ. με στίχους του Παγανού προς τον κομμένο πεύκο και των νεραϊδών προς την Αρετή αντίστοιχα), η επανάληψη της είδησης για την επιτυχία της 18ης παράστασης, με λεπτομέρειες για την κοσμοσυρροή που οδήγησε στο κλείσιμο του ταμείου και σχόλια για τον ηθοποιό Ραυτόπουλο που έπαιξε με πυρετό και για την τελική σκηνογραφία της Ανάστασης (22 Οκτ.), η δημοσίευση της φωτογραφίας από την δ΄ πράξη (νύχτα της Ανάστασης) με τον Μιχάλη-Μινωτή (26 Οκτ.), κ.ά.

[306] Πρβλ. *Εστία*, 27 Οκτ., *Ακρόπολις*, 28 Οκτ., *Πατρίς*, 28 Οκτ. (με δύο ξεχωριστές ειδήσεις για την επανάληψη του *Βολπόνε*), *Πρωία*, 28 Οκτ. 1929, κ.α. Υπερθεματίζοντας ακόμα μια φορά το *Ελ. Βήμα* (28 Οκτ.) θ' αναφερθεί και σε αίτημα για επανάληψη του *Τέλους του ταξειδιού*.

[307] *Ακρόπολις*, 29 Οκτ., *Πατρίς*, 29 και 31 Οκτ., *Εστία*, 30 και 31 Οκτ., *Πρωία*, 30 Οκτ. 1929, κ.α.

[308] Η πληροφορία εμπεριέχεται σε σύντομο άρθρο που αναφέρεται στις παραστάσεις που η «Ελ. Σκ.» έχει προγραμματίσει να δίνει μία φορά την εβδομάδα στο Δημοτικό θέατρο του Πειραιά (*Πρωία*, 9 Δεκ. 1929). – Ο πολύ μεγαλύτερος αριθμός παραστάσεων από την πιστοποιημένη 25η ως τελευταία παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου*, μπορεί ίσως να οφείλεται στην ξεχωριστή αρίθμηση κάποιων διπλών παραστάσεων (απόγευμα - βράδυ της ίδιας ημερομηνίας), αλλά πιο πιθανό είναι να έχει στρογγυλοποιηθεί προς τα πάνω ο τελικός αριθμός για διαφημιστικούς λόγους.

[309] *Πρωία*, 9 Δεκ. 1929 (βλ. επίσης και επαναλήψεις της είδησης *Πρωία*, 10 και 11 Δεκ. 1929). Αλλά και το *Ελ. Βήμα* (25 Νοέμ. 1929) έχει ήδη φροντίσει να σημειώσει: *«Μετά τας παραστάσεις του "Ερωτοκρίτου" και κατ' επίμονον παράκλησιν των Πειραιωτών, η "Ελευ-*

Μέχρι το τέλος του έτους, πάντως, ο *Όρκος* θα σημειώσει και ένα μικρό αριθμό επαναλήψεων, ιδίως με την καθιέρωση του χειμερινού ωραρίου του θιάσου που προέβλεπε απογευματινές παραστάσεις[310]. Συγκεκριμένα για τον *Όρκο του πεθαμένου* αναγγέλλονται επαναλήψεις, που επιβεβαιώνονται και από τη Στήλη Θεαμάτων ορισμένων εφημερίδων, στις 11 και 13 Δεκ. (απογ.) και στις 12 Δεκ. (απογ. και βρ.)[311], καθώς το έργο του Ζ. Παπαντωνίου θα επιστρατευτεί για να καλυφθεί το κενό μέχρι την πρεμιέρα της *Ιερής Φλόγας*, αλλά μετά από αυτές τις παραστάσεις του *Όρκου* θα παρεμβληθούν μέχρι την ετοιμασία του νέου έργου πάλι επαναλήψεις της μεγάλης επιτυχίας της χειμερινής περιόδου, *Σιμούν*[312]. Πιστοποιημένη είναι, τέλος, ακόμα μία, έκτακτη απογευματινή παράσταση για την Ημέρα της Μητέρας που διοργανώθηκε από το Πατριωτικό Ίδρυμα Προστασίας Παιδιού στις 28 Δεκ. 1929[313].

Συνοψίζοντας τη γενική εικόνα της δημοσιότητας γύρω από την παράσταση του *Όρκου του πεθαμένου* που παρουσιάστηκε πιο πάνω αναλυτικά και χωρίς να παραβλέπεται το γεγονός ότι η δραστηριοποίηση αυτού του είδους αποτελεί πάγια πρακτική του ελληνικού θεάτρου της εποχής, αναγνωρίζει κανείς ότι πραγματικά όλα τα δημοσιεύματα που έχουν προηγηθεί από την πρεμιέρα του έργου είναι ομόφωνα θετικά, υπερθεματίζοντας μάλιστα το ένα το άλλο σε εκδηλώσεις ενθουσιασμού, ανυπομονησίας και επιβράβευσης της ανταπόκρισης του θιάσου στο επιτακτικό αίτημα να συμπεριληφθεί και το σύγχρονο ελληνικό έργο στο ρεπερτόριο. Αυτά τα δημοσιεύματα στα οποία ανακυκλώνονται (πολλές φορές με την ίδια δική τους ακριβώς διατύπωση) τα στοιχεία, οι πληροφορίες και επισημάνσεις, οι υποδείξεις και ερμηνευτικές προτάσεις που είχαν κάνει ο Μελάς και ο Παπαντωνίου, όταν τροφοδοτούσαν τον Τύπο προκαταλαμβάνοντας την κοινή γνώμη, επιβεβαιώνουν πως όλοι περιμένουν όντως με ανυπομονησία την πρεμιέρα του πρώτου ελληνικού έργου που ανεβαίνει από την «Ελευθέρα Σκηνή», το οποίο επιπροσθέτως είναι το πρώτο (τελικά και το μοναδικό) δράμα του Ζαχαρία Παπαντωνίου και ταυτόχρονα, ως δραματοποίηση του αριστουργηματικού δημοτικού τραγουδιού, συνδέεται με μια περιοχή, τη δημοτική ποίηση, που απασχολούσε ιδιαίτερα τη διανόηση της εποχής[314].

Στη συνέχεια όμως και συγκεκριμένα όταν το έργο θα μπει στη δεύτερη εβδομάδα των παραστάσεών του, είναι εμφανής η χαλάρωση του ενδιαφέροντος. Επιστρατεύονται βέβαια όλες οι γνωστές και δοκιμασμένες πρακτικές αναζωπύρωσης, μικρές ειδήσεις και σχόλια, διαβεβαιώσεις για την κοσμοσυρροή και την ιδιαίτερη επιτυχία του έργου στο κοινό ή την εξαιρετική επίδοση των πρωταγωνιστών κ.ο.κ., και γίνονται όλες οι απαραίτητες προσπάθειες εκμετάλλευσης της δημοσιότητας που καταγράφηκαν πιο πάνω, όμως το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης

θέρα Σκηνή θα δώση εις το δημοτικόν θέατρον της γείτονος τον "Όρκον του πεθαμένου" του κ. Ζαχ. Παπαντωνίου".»

[310] Ανακοινώνεται ότι από το Δεκέμβρη ο θίασος θα δίνει, σύμφωνα με την πρακτική των ευρωπαϊκών θεάτρων, για τη διευκόλυνση του κοινού καθημερινά απογευματινές παραστάσεις (6.30΄ – 9.00΄ μμ.), διατηρώντας παράλληλα και τη βραδυνή κάθε Πέμπτη, Σάββατο και Κυριακή, οπότε θα δίνονται δύο παραστάσεις (βλ. *Πρωία*, 2 Δεκ. 1929, κ.α.).

[311] Βλ. *Πρωία*, 11, 12, 13 και 14 Δεκ. 1929.

[312] Το έργο του Λενορμάν θα παιχτεί 14, 15 και 16 Δεκ., ενώ στις 17 το θέατρο της Μαρίκας Κοτοπούλη αργεί, για να γίνει η γενική δοκιμή της *Ιερής Φλόγας* του Μωμ (πρεμιέρα 18 Δεκ. 1929).

[313] *Πρωία*, 25 Δεκ. 1929. Στη σχετική είδηση δεν παραλείπεται να σημειωθεί ιδιαίτερα η μουσική του Μ. Βάρβογλη, ενώ στη Στήλη Θεαμάτων διευκρινίζεται ότι η παράσταση του *Όρκου* είναι απογευματινή και το βράδυ θα παιχτεί το κανονικό έργο του προγράμματος, η *Ιερή Φλόγα*.

[314] Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρισκόταν τόσο η Λαογραφία, που ως επιστήμη είχε σημειώσει μεγάλη ανάπτυξη, όσο και

είναι προφανές ότι έχει εξαντληθεί. Μετά από τρεις εβδομάδες παραστάσεων (από 7 έως 28 του Οκτώβρη) και με προοδευτική υποχώρηση της απήχησής του, θα πέσει σιωπηρά η τελική αυλαία για το έργο του Ζαχ. Παπαντωνίου, που το ανέβασμά του είχε προκαλέσει τον γενικό ενθουσιασμό και η πρεμιέρα του, που αναμενόταν με ανυπομονησία, αναγνωρίζεται ομόφωνα ως το θεατρικό γεγονός της σαιζόν[315].

Βελτιωμένη εικόνα θα παρουσιάσει η τύχη του δεύτερου ελληνικού έργου που ανέβασε η «Ελευθέρα Σκηνή», *Ο Ερωτόκριτος* στη θεατρική διασκευή του Θεόδωρου Συναδινού[316], ένα έργο που έχοντας έντονο το στοιχείο του ρομαντισμού και του πάθους και με τη χρονική, τοπική και κοινωνιολογική απόσταση να καλύπτει την πλευρά του εξωτισμού, εμπίπτει, όπως και ο *Όρκος του πεθαμένου*, στο πλαίσιο των αισθητικών προδιαγραφών και του καλλιτεχνικού ύφους του ρεπερτορίου του συγκροτήματος. Από την άλλη μεριά όμως διαπιστώνονται διαφοροποιήσεις τόσο στη δραματουργία, όσο και στην παράστασή του, με αποτέλεσμα και τη διαφορετική αντιμετώπιση που βρήκε από την Κριτική.

Κατ' αρχήν σε αντίθεση με τον Παπαντωνίου που επιχείρησε δραστικές αλλαγές στον αρχικό μύθο, ο Συναδινός αρκέστηκε σε μια σκηνική προσαρμογή που άφηνε, χωρίς δικές του επεμβάσεις, ανέπαφο το πρωτότυπο κείμενο, κερδίζοντας έτσι τον έπαινο της Κριτικής[317]. Αλλά και ο θίασος αντιμετώπισε διαφορετικά την παράσταση του δεύτερου ελληνικού του έργου, που πρέπει μάλλον ν' αποτελούσε την πρώτη του επιλογή, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι η προετοιμασία του άρχισε ταυτόχρονα με τον *Όρκο*, για να κρατήσει συνολικά διπλάσιο χρονικό διάστημα[318]. Στο σκηνοθετικό ύφος της παράστασης, τέλος, ενώ στον *Όρκο του πεθαμένου* έγινε η, αμφιλεγόμενη, προσπάθεια ν' αναδειχτεί η μη ρεαλιστική, φανταστική πλευρά του, στον *Ερωτόκριτο* τονίστηκε, με επιτυχία, η πλευρά της φαντασμαγορίας και του θεάματος[319], κάτι που βρίσκει σύμφωνη και τη θεατρική Κριτική που στη συντριπτική πλειοψηφία της εκθειάζει όχι μόνο την επιλογή του έργου και την επιτυχή δραματοποίησή του, αλλά και τη σκηνική του παρουσίαση.

Πόσο σωστές ήταν οι επιλογές στην περίπτωση του *Ερωτόκριτου* (ελληνικό έργο και συγκεκριμένα το κρητικό επικό αριστούργημα, πετυχημένη θεατρική προσαρμογή από ικανό δραματουργό, ρομαντισμός με ιδανικό έρωτα και ιπποτικό περιβάλλον, σκηνοθετική φαντασμαγορία και θεαματικότητα κ.ά.) φαίνεται κι από την απήχηση που είχε η παράσταση στο κοινό. Η επιτυχία ήταν, χωρίς να αμφισβητείται και η αντίστοιχη του *Όρκου*[320], σαφώς μεγαλύτερη, ενώ οι εισπράξεις που έκανε ο *Ερωτόκριτος* αναφέρονται ως οι μεγαλύτερες από κάθε άλλο έργο της «Ελευθέρας Σκηνής»[321]. Παρ' όλα αυτά στις 28 του Νοέμβρη δίνεται η τελευταία παράσταση του

οι προβληματισμοί περί ελληνικότητας και λαϊκότητας.

[315] Πρβλ. *Ακρόπολις*, 7 Οκτ. 1929, κ.α. Οι ίδιες επισημάνσεις συνεχίζονται και αργότερα, π.χ., *Εμπρός*, 8 Οκτ., *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929, *Νέα Εστία*, έτ. Γε, τχ. 68, 15 Οκτ. 1929, σ. 876, κ.α.

[316] Σφαιρική παρουσίαση αυτής της παράστασης έχει ήδη επιχειρηθεί από τη συγγρ. (βλ. Μαράκα: «Ερωτόκριτος», ό. π.).

[317] Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα σε ανοιχτή αντιδιαστολή με την κακοποίηση που υπέστη το δημοτικό τραγούδι κατά την δραματοποίησή του (*Πατρίς*, 3 Νοέμ. 1929 – χωρίς αναφορά του ονόματος του Ζαχαρία Παπαντωνίου).

[318] Σε συνάρτηση μ' όλη αυτή την προσπάθεια του θιάσου πρέπει να σημειωθούν και οι πρωτοφανείς για το ελληνικό θέατρο της εποχής δαπάνες, στις οποίες γίνεται επανειλημμένα αναφορά από τον Τύπο, με συγκεκριμένα στοιχεία και μεγέθη (βλ. *Πρωία*, 19 και 23 Οκτ. 1929, κ.α.).

[319] *Πρωία*, 31 Οκτ. 1929, κ.α. Βλ. επίσης και Μελάς: Πενήντα χρόνια,ό. π., σσ. 370 ε.

[320] Πέρα απ' όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω γι' αυτό το ζήτημα, εντοπίζεται και η πιο συγκεκριμένη επισήμανση ότι ο *Όρκος του πεθαμένου* «*προεκάλεσε την μεγαλυτέραν συρροήν θεατών μεταξύ όλων των μέχρι σήμερον αναβιβασθέντων παρά της "Ελευθέρας Σκηνής" έργων*» (*Ελ. Βήμα*, 28 Οκτ. 1929).

[321] Για συγκεκριμένα στοιχεία βλ., π.χ., *Ελ. Βήμα*, 4, 15,

έργου, καθώς όσο μεγάλη και να ήταν η ανταπόκριση, το αθηναϊκό θεατρικό κοινό δεν έπαυε να είναι περιορισμένο.

Η στροφή, λοιπόν, προς το ελληνικό έργο αποδεικνύεται, αν όχι αμέσως με τον *Όρκο του πεθαμένου*, οπωσδήποτε σωστή. Το ενδιαφέρον θ' αναζωπυρωθεί, σύσσωμος ο Τύπος θα χαιρετήσει την είσοδο του ελληνικού έργου στο ρεπερτόριο της «Ελευθέρας Σκηνής» και οι εισπράξεις θα τονωθούν. Οι συνθήκες όμως που επικρατούσαν στο χώρο του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου ήταν αδυσώπητες και η κατιούσα πορεία του φιλόδοξου εγχειρήματος δεν ήταν πια αναστρέψιμη, καθώς ούτε κάποιες από εισπρακτική άποψη επιτυχίες ήταν σε θέση ν' αντισταθμίσουν τις δαπάνες των πολυέξοδων παραστάσεων και να καλύψουν το μεγάλο έλλειμμα του ταμείου[322]. Η Κοτοπούλη και ο θίασός της δεν μπορούν ν' αντεπεξέλθουν στην οικονομική αφαίμαξη που σημαίνουν οι απαιτήσεις του σκηνοθέτη για καλλιτεχνικό ρεπερτόριο και καλλιτεχνική εκτέλεση, το ενδιαφέρον του Μελά (ίσως και η παρακαταθήκη των παρισινών θεατρικών εμπειριών του) είχε εξαντληθεί, και έτσι μετά από την παράσταση των *Ορνίθων* σημειώνεται η σιωπηρή αποχώρησή του[323] και η επιστροφή της Κοτοπούλη, για να περισώσει τη θιασαρχική της επιχείρηση, στο ελαφρό ρεπερτόριο που είχε αποκηρύξει στο Μανιφέστο[324].

Θα ήταν άδικο, ωστόσο, σε μια τόσο κατοπινότερη αποτίμηση της «Ελευθέρας Σκηνής», να λησμονηθεί ότι η ανάδειξη του σύγχρονου ελληνικού έργου δεν αποτελούσε προτεραιότητα των ιδρυτών της. Αντίθετα στο σημείο που είχε προγραμματικό στόχο να συμβάλει, την αναβάθμιση του ελληνικού θεάτρου της εποχής με αισθητικά και καλλιτεχνικά κριτήρια (αισθητική ποιότητα, καλλιτεχνική βούληση, εκλεκτό ρεπερτόριο, σκηνοθετική άποψη, φροντίδα και προσοχή στο ανέβασμα της παράστασης κ.λπ.) η προσπάθεια, αν και χωρίς συνέχεια, άφησε όμως ευδιάκριτο το καλλιτεχνικό της στίγμα, δικαιώνοντας τους σύγχρονους σχολιαστές που είχαν παραλληλίσει την εμφάνισή της με την προγενέστερη μεγάλη καλλιτεχνική προσπάθεια της «Νέας Σκηνής» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.

25 Νοέμ. 1929, κ.α.

[322] Στοιχεία για τα οικονομικά του θιάσου, αναφέρει ο Αντ. Γλυτζουρής: «Κοτοπούλη», ό. π., σσ. 101 ε.

[323] Ο Μελάς μετά τους *Όρνιθες*, το έργο που διαδέχτηκε τον *Ερωτόκριτο* και που ο σκηνοθέτης ούτε καν αναφέρει στο σχετικό κεφάλαιο της αυτοβιογραφίας του, εγκατέλειψε σιγά σιγά το πλοίο που βυθιζόταν (πρβλ. Μελάς: Πενήντα χρόνια, ό. π., σσ. 371 ε.).

[324] Αναγνωρίζοντας εκ νέου την αναγκαιότητα, που είχε αναφερθεί στο Μανιφέστο ως αιτία για την κατάπτωση του δραματικού θεάτρου (με τα θέατρα να είναι «*υποχρεωμένα* [...] *να πραγματοποιούν βιαστικά και λαχανιασμένα, κυνηγημένα από την ανάγκη να σταθούν ως επιχειρήσεις*»), η Μαρίκα Κοτοπούλη επέστρεψε στα έργα «*με τους τρεις αιωνίους τύπους, σύζυγος, γυναίκα, εραστής, που μας σεβρίρουν με όλα τα μπαχαρικά της ρουτινιέρικης φιλολογίας, τα θέατρα των βουλεβάρτων*», που μετά βδελυγμίας είχε αποκηρύξει (Μανιφέστο, ό. π.).