

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Ο ΝΕΚΡΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ ΔΕΝ ΠΕΘΑΝΕ: ΕΙΝΑΙ ΑΚΟΜΑ ΜΑΖΙ ΜΑΣ

Η ιδέα της δραματοποίησης δημοτικών τραγουδιών κατά πάσα πιθανότητα γεννήθηκε γύρω στα 1870, στους κύκλους του Παρνασσού και σε σχέση με τις μελέτες και τις ιδέες του Νικολάου Πολίτη, που τόσο επηρέασαν την κατοπινή ελληνική λογοτεχνία. Με την περίφημη *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, δημοσιευμένη το 1971 (πρώτο μέρος) και 1974 (δεύτερο μέρος) για τα παραδοσιακά ήθη και τα έθιμα της Ελλάδας, όπου οι θρύλοι, οι παροιμίες, τα παραμύθια, οι προλήψεις και οι δεισιδαιμονίες, τα λαϊκά δρώμενα και φυσικά τα δημοτικά τραγούδια εξετάζονται και ως αποδεικτικό υλικό για την καταγωγή των νεότερων Ελλήνων από τους αρχαίους. Θα χρησιμοποιηθούν ως πεδίο μελέτης αλλά και λογοτεχνικής έμπνευσης από την αντιρομαντική γενιά του '80 με τυπικά ρομαντική μεθοδολογία, εμπνευσμένη (καταδηλωτικά) επίσης από τον Χέρντερ, όπως δεν παραλείπουν ορισμένοι να επισημάνουν. Γίνεται αποδεκτή η μέχρι σήμερα δημοφιλής ιδέα ότι τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν μετεξελίξεις των αρχαίων τραγουδιών μέσα από τις μεταμορφώσεις τους στην ιστορία, όπως υποστήριξε ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος το 1859¹. Το 1869, δύο χρόνια πριν από την έκδοση της *Μελέτης*..., ο Σπυρίδων Βασιλειάδης συνδέει τα δημοτικά τραγούδια με το δράμα, το «εθνικό δράμα» που οφείλει να δημιουργηθεί και του οποίου αναζητώνται τα πρότυπα στον Σαίξπηρ, τον Βύρωνα, τον Ρομαντισμό εν γένει, όπως δεν θα έπρεπε². Για τους Έλληνες οι καταλλήλοτεροι καθοδηγητές είναι οι πρόγονοι, ο «αρχαϊκός σπινθήρ». Πού βρίσκεται αυτός; Στα δημοτικά τραγούδια, ως δεσμός συγγένειας ανάμεσα στην αρχαία και στη νέα Ελλάδα. Μέσα σ' αυτά διατηρήθηκε στους χρόνους της δουλείας ο αληθινός εθνικός (θετικός) χαρακτήρας. «Εις μόνα τα δημόδη άσματα, πιστά του ελληνισμού τεκμήρια, θέλεις εύρη τον θειότερον συγγενείας δεσμόν της παλαιάς και νέας Ελλάδος...»³. Ο Βασιλειάδης μνημονεύει φυσικά και τη θεωρία του Ζαμπέλιου. Ως παράδειγμα φέρνει τη βαθύτερη ομοιότητα της *Ιργένειας εν Αυλίδι* με «Της Άρτας το γιοφύρι» και ορισμένα άλλα όχι τόσο επιτυχημένα⁴. «Το νέον εθνικόν δράμα δέον να είναι καθαρώς ελληνικόν, δηλονότι φιλόπατρι, φιλάδελφον, δημοκρατικόν, περικαλλές. Έχομεν δύο ελλαμπείς λαμπάδας οδηγούσας εις την οδόν της αληθούς τέχνης και της εθνικής αληθείας: Τας παλαιάς τραγωδίας, τα δημοτικά τραγούδια. Δι' ημάς τα δημοτικά αυτά άσματα είναι η μόνη άλυσις, η μόνη βαθμὶς δι' ης δυνάμεθα να αναβώμεν και να οικειωθώμεν προς τα έργα του Ομήρου και του Σοφοκλέους...». Επί πλέον η τραγωδία και τα δημοτικά αποτελούν «προπαίδεια πολιτικής ισότητος»⁵.

¹ Σπ. Ζαμπέλιος: *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδῶ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως* υπό-, Εν Αθήναις 1859 [Βιβλιόθηκη Ιστορικών Μελετών, αρ. 180].

² Για το έργο του Βασιλειάδη βλ. Μαρίας Δημάκη-Ζώρα: Σ. Ν. Βασιλειάδης. *Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002. Ειδικά για τη «θεατρολογική» θεωρία του Βασιλειάδη κεφ. «Οι απόψεις του Βασιλειάδη σχετικά με τη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου», σσ. 507-557. Για τις ασυνέπειες της θεωρίας του και τη μη εφαρμογή της στον ίδιο βλ. Κυριακής Πετράκου: «Οι κλασικο-ρομαντικές αντι-

φάσεις του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη», στον τόμο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Παράβασις – Μελετήματα* [2], επιμ. Ι. Βιβιάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 143-158.

³ Από τον πρόλογο στην έκδοση των δύο πρώτων δραμάτων του *Οι Καλλέγγαι και Ιωνκάς Νοταράς*, 1869, στον τόμο *Αττικά Νύκτες* I, Εν Αθήναις 1884, σ. να'.

⁴ Ο.π., σσ. νς'-νζ' και ξς'.

⁵ Ο.π., σσ. ξξ'-ξη'.

Η θεωρία του συνοπτικά είναι ότι το δράμα πρέπει να εκφράζει ό,τι γνησιότερο έχει ο λαός που το παράγει. Αυτό το καθαρό υλικό ανάμεσα στις ανώτερες τάξεις του καιρού και του τόπου έχει χαθεί με διάφορους τρόπους, ιδίως εξαιτίας των δυτικοτρόπων μιμήσεων. Αν το θέατρο επιλέξει ως πηγή έμπνευσης το δημοτικό τραγούδι, θα κατορθώσει αφενός να ανυψωθεί καλλιτεχνικά και αφετέρου να λειτουργήσει παιδευτικά για την πνευματική και ηθική αρίτωση του έθνους. Τρία χρόνια αργότερα, ο Βασιλείαδης εφαρμόζει με μεγάλη επιτυχία τη συνταγή στη *Γαλάτεια*, συνδυάζοντας τον μύθο του Πυγμαλίωνα και της Γαλάτειας με το δημοτικό τραγούδι «Η άπιστη γυναίκα» που επέλεξε από τη συλλογή του Passow. Η καινοτομία του βοήθησε μεγάλη απήχηση. Η *Γαλάτεια* αποτέλεσε μέρος του ρεπερτορίου κάθε ελληνικού θιάσου κατά τον 19ο αιώνα και παιζόταν ακόμα στις πρώτες δεκαετίες του 20ού, ενώ μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες και παίχτηκε στο εξωτερικό⁶. Την ίδια περίπου εποχή έκανε ένα ακόμα πείραμα που δεν ευτύχησε όπως το προηγούμενο. Στον *Θάνο Κάλισθένη* συμπλέκει το θέμα της παραλογής «Η νύφη που κακοτύχησε» με την επανάσταση του '21'. Ο Σπυρίδων Λάμπρος φαίνεται πως τον μιμήθηκε – αν δεν προηγήθηκε κιόλας –, γράφοντας και αυτός ένα *Γεφύρι της Άρτας*⁷. Επίσης ο Κωνσταντίνος Γ. Ξένος γράφει το 1880 το δράμα *Ανδρόνικος* με θέμα από την παραλογή «Του Μαυριανού και της αδελφής του», ανταποκρινόμενος στην έκκληση του Βασιλείαδη για την δραματολογική αξιοποίηση της λαϊκής παράδοσης⁸. Το 1885 ο Νικόλαος Πολίτης έγραψε για «Το τραγούδι του νεκρού αδελφού» μια ειδική μελέτη⁹, με την οποία, σύμφωνα με την άποψη του Παλαμά, «δε μας έδειξε μονάχα τη μυθολογική και τη λαογραφική σπουδαιότητα του περιήφνου τραγουδιού· μας έκανε να στοχαστούμε μπροστά στην καλλιτεχνική ομορφάδα του τραγουδιού του “Βρυκόλακα”, εντύπωση που μας χτυπάει στο διάβασμα κι άλλων πολλών από τα δημοτικά μας τραγούδια μας, πως τα τραγούδια αυτά δεν έχουνε μονάχα σχετική αξία και πως δεν πρωτεύουνε μονάχα ανάμεσα στ’ ανάλογα λαογραφικά μνημεία άλλων εθνών, μα πως είναι σαν έργα Τέχνης, και πως μπορεί περήφανα να συγκριθούνε, όχι λίγα από κείνα, με ορισμένα έργα, με το δείνα ποίημα του δείνα Ευρωπαίου ποιητή...»¹⁰. Ο Πολίτης εκθέτει την εκπληκτική διάδοση και τις πολλές παραλλαγές του στον ελληνικό χώρο και στα Βαλκάνια, την ομοιότητα του με την περίφημη «Λενόρε» του Μπύργκερ και τονίζει ιδιαίτερα τις αισθητικές αρετές του: «τας ποιητικές καλλονάς, το πλαστικόν των εικόνων, την γοργότητα και το σθένος του διαλόγου, την απέρριτον διήγησιν, ομαλώς και βαθμιαίως διεγείρουσαν και αποκορυφούσαν εν τέλει το δραματικόν ενδιαφέρον το άσμα τούτο αποδεικνύεται αναντιρρήτως εκ των αρίστων της δημώδους φιλολογίας, ού μόνο της ελληνικής αλλά και των άλλων λαών». Συνάμα διαφωνεί πλήρως με την άποψη του Ψυχάρη ότι η προέλευσή του δεν είναι ελληνι-

⁶ Συγκεντρωμένα, Δημάκη-Ζώρα, ό.π., σσ. 645-698.

⁷ Δημάκη-Ζώρα, ό.π., σσ. 613-621. Το έργο δεν έχει χρονολογηθεί, αλλά πρέπει να γράφτηκε περίπου στην ίδια διετία, γιατί το 1874 ο Βασιλείαδης πέθανε.

⁸ Ο Σπυρίδων Λάμπρος, προτού στραφεί αποφασιστικά στην βυζαντινολογία, έγραψε δράματα γύρω στο 1870 (*Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων*, το οποίο παίχτηκε, *Δανιή Κομηνός*), ένα από τα οποία είναι *Το γεφύρι της Άρτας*, αχρονολόγητο (βλ. Νίκου Α. Βέη [Bees]: «Ο Στέφανος Κουμανούδης ως κριτής των ποιητικών πρωτολειών του Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου», *Νέα Εστία* 23 [1938], σ. 78). Ο Σιδέρης αναφέρει ότι ο Λάμπρος εμ-

φανίστηκε και ως ηθοποιός σε μια θεατρική παράσταση (Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 134).

⁹ Παίχτηκε στο θέατρο Απόλλων, στις 10 Αυγ. 1880. Ο Σιδέρης το χαρακτηρίζει «άδοξη ουρά της *Γαλάτειας*» (Σιδέρης, ό.π., σ. 82).

¹⁰ Ν. Γ. Πολίτης: «Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδελφού», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας*, τόμ. Β', Εν Αθήναις 1885, σσ. 193-261.

¹¹ Κ. Παλαμάς: «Από την αφορμή ενός λόγου για το εθνικό έπος των νεωτέρων Ελλήνων», *Άπαντα*, τόμ. 6, σ. 498. Έχει χρονολογία 1907.

κή. Ακριβώς το συναίσθημα της μελαγχολίας και της οδύνης που αποπνέει είναι τόσο χαρακτηριστικά ελληνικό ώστε «... γνώστης άριστος και εμβριθέστατος της ελληνικής φιλολογίας, ει δε και ουχί άνευ υπερβολής τινός, αυτό δη τούτο υπέλαβεν ως τον κύριον χαρακτήρα της ποιήσεως του ελληνικού λαού»¹². Επίσης χρησιμοποιεί ως επιχείρημα την άποψη του Βασιλειάδη ότι «το αίσθημα της φιλαδελφείας [...] είναι τι αληθώς ελληνικόν», ενώ στην Ευρώπη ισχυρότερο θεωρείται το ερωτικό συναίσθημα¹³, όπως υποστήριξε εκείνος στον πρόλογο της *Γαλάτειας* του ως τεκμήριο ελληνικότητας.

Άραγε ο Εφταλύτης είχε υπόψη τις ιδέες του Βασιλειάδη; Ίσως να γνώριζε τη *Γαλάτεια*, αν και ζούσε στο εξωτερικό. Δεν τον αναφέρει διόλου, ενδεχομένως τα κείμενα του Βασιλειάδη τον απωθούν γλωσσικά. Πάντως μια παρόμοια σκέψη φαίνεται να του γεννιέται το 1890. Σε ένα άρθρο του στην *Εστία* δηλώνει την αγάπη του και την ενασχόλησή του με τα δημοτικά τραγούδια¹⁴. Κατόπιν παραθέτει και αναλύει ένα τραγούδι της ξηνιτιάς, στο οποίο ανακαλύπτει ένα «ολόκληρο δράμα, ειπωμένο με δραματικώτατο τρόπο», μια τραγωδία σε μικρές λυρικές πράξεις, «το δράμα είναι τέλειο». Το 1892 ή και νωρίτερα ίσως, αποφασίζει να συνεχίσει την διακοπήσια παράδοση και να δραματοποιήσει μια ακόμα παραλογή, αυτή που επαίνεσε τόσο ο Νικόλαος Πολίτης το 1885: «Του νεκρού αδελφού». Γράφει τον περίφημο *Βουρκόλακα*, τον στέλνει στον Ψυχάρη για έγκριση και την παίρνει: «Ένα μόνο θέλω να σου πω· ο *Βουρκόλακας* είναι ωραίος, ωραίος και χωρίς άλλο πρέπει να γνωριστή· του πρέπει τύπος ή θέατρο, κάλλια θέατρο»¹⁵. Στους ενδοιασμούς του Εφταλύτη απαντά ότι δεν αξίζει να γράφει κανείς και να μην τυπώνει και μάλιστα σύντομα, γιατί αν το αναβάλει πολύ, αυτό που έγραψε «σκουριάζει». Συμπληρώνει ότι του άρεσε τόσο ώστε θέλησε να δανειστεί μερικές λέξεις και φράσεις για να του δώσουν κουράγιο να γράφει και αυτός τόσο ωραία¹⁶. Του άρεσε για την ποίηση και «τη γλώσσα της ρωμοσύνης» φυσικά, ενώ έχει αντιρρήσεις για τον μολόγο του Κωσταντή όταν βρυκολακιάζει και κάνει ορισμένες υποδείξεις¹⁷.

Στον *Βουρκόλακα* η Αρετή είναι μια όμορφη «αρχοντοπούλα» του χωριού, δηλαδή προέρχεται από εύπορη οικογένεια. Ο Στεφανής, ένα καλό, ηθικό και μορφωμένο παλληκάρι, είναι τρελά ερωτευμένος μαζί της. Η ίδια η κοπέλα, η μάνα της που την υπεραγαπά και ενδεχομένως ο πατέρας της αν ζούσε δεν θα είχαν αντίρρηση για το προξενίο, εφόσον κατά την άποψη της μάνας «δεν έχομε μαθές βιος και για κείνονε;» (σ. 598). Ο Κωσταντής ωστόσο, δώδεκα χρόνια μεγαλύτερος από την αδελφή του, όχι μόνο έχει αντιρρήσεις, αλλά θυμώνει με το θράσος του νέου να κοιτάξει τόσο ψηλά όσο και με την επιείκεια της μάνας. Σκοπεύει να παντρεύει την αδελφή του με ένα συνεργάτη του έμπορο από τη Βαβυλώνα. Τους αρραβωνιάζει σχεδόν με το ζόρι. Ο Στεφανής απελπίζεται, ενώ κανένas από τους άμεσα εμπλεκόμενους δεν φαίνεται να χαίρεται ιδιαίτερα, ούτε καν ο γαμπρός: όλοι πιέζουν τους εαυτούς τους για την υπακούσουν στον αδελφό και στο σύστημα αξιών που εκροσωπεύει. Η μάνα υποφέρει για τον αποχωρισμό της κόρης. Ένα θεατρικό πρόσωπο το θέτει σωστά: «Να

¹² Πολίτης, ό.π., σσ. 193-194. Δεν κατονομάζει τον «γνώστη».

¹³ Πολίτης, ό.π., σ. 215, υποσ. 1.

¹⁴ «Κάθε πρωί άμα σηκωθώ και κάθε βράδι πριν πλαγιάσω, συνηθίζω να διαβάζω από ένα δημοτικό μας τραγούδι» (Α. Εφταλύτης: «Τα τραγούδια μας», *Απαντα*, τόμ. 2ος, αναστηλωσε Γ. Βαλέας, Αθήνα 1962, σσ. 531-534 [αναδ. από περ. *Εστία*, α' εξάμ. 1890, σσ. 626-627]).

¹⁵ Γράμμα του Ψυχάρη στον Εφταλύτη με ημερ. 15 Νο-

εμ. 1892 (*Γιάννη Ψυχάρη και Αρχήρη Εφταλύτη αλληλογραφία*, επιμ. Σταμ. Κ. Καρατζά-Ερατ. Γ. Καφωμένου και ερευνητικής ομάδας, τόμ. Α': κείμενα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Τομέας Μεσαιωνικής και Κλασικής Φιλολογίας, Νεοελληνικές Έρευνες αρ. 6. Εποπτεία Ερατ. Γ. Καφωμένου, Ιωάννινα 1988, σ. 45, αρ. 36[37]).

¹⁶ «Ο.π., σ. 47, αρ. 38(39), γράμμα με ημερ. 17 Δεκ. 1892.

¹⁷ «Ο.π., σ. 109, αρ. 103 (81): σ. 289, αρ. 242 (225).

μη συλλογίσαι άλλο μάνα, παρά πως το πουλάκι σου θα περάσει από τόνα στ' άλλο χρυσό κλουβί» (σ. 607). Η Αρετή γοητεύεται λίγο από τα χρυσά κοσμήματα, δεν νιώθει όμως περιέργεια για τη Βαβυλώνα, ούτε έλξη για τον μέλλοντα σύζυγό της· παντρεύεται μόνο γιατί «του Κωσταντή ο λόγος είναι Βαγγέλιο» (σ. 608). Η μάνα της δίνει μερικές συμβουλές για να γίνει ευτυχισμένη: εμμέσως και όχι πολύ σαφώς να χειριστεί σωστά το θέμα σεξ και να έχει υπόψη ότι ο άντρας δεν δείχνει κατανόηση για τον ψυχισμό της γυναίκας – αυτή οφείλει να διαμορφώνει τη στάση της ανάλογα. Ο Στεφανής κοιμάται εξαντλημένος από τον πόνο. Στο όνειρό του παρουσιάζεται η Αγία Μαρίνα με το πρόσωπο της Αρετής· τον προστάζει να παραμερίσει τον εγωιστικό του πόνο και να συνδράμει τους ανθρώπους που υποφέρουν. Ο Στεφανής αποφασίζει να καρεί μοναχός. Η μάνα δεν υποφέρει λιγότερο. Ο Κυριάκος, ένας άνθρωπος του λαού, σχολιάζει ότι ο Κωσταντής ασφαλώς τρελάθηκε για να φαρμακώνει έτσι τη μάνα του. Η επιδημία έχει κάνει την εμφάνισή της. Λίγο καιρό μετά και τα τρία αδέρφια έχουν πεθάνει. Ο Στεφανής, ως πάτερ Συνέσιος, βοηθάει και παρηγορεί τους πενθούντες. Η μητέρα στο νεκροταφείο ικετεύει τον νεκρό Κωσταντή να κρατήσει τον όρκο του. Ο βυζαντολόγος βγαίνει από τον τάφο με ένα βαρύ και τρομερό μονόλογο, που γενικά θεωρείται η δυνατότερη σκηνή του έργου. Κατόπιν, κάπως συμβατικά και βιαστικά, το έργο τελειώνει με τον παραληρηματικό μονόλογο της Αρετής πριν πεθάνει αγκαλιασμένη με τη μάνα της μπροστά στο σπίτι.

Στον μικρό πρόλογο που έγραψε για τον *Βουρκόλακα* ο Εφταλιώτης στην έκδοση του 1900 τονίζει ότι «Το δραματάκι αυτό γράφηκε σε εποχή που φαινότανταν ανάγκη να προσέχουμε όχι μονάχα το υλικό μας να είναι εθνικό, μα κι η παράστασή του, και μάλιστα να γίνεται αυτή η παράσταση με τρόπο, που να πηγαίνει ο συγγραφέας το δρόμο του δόχμου να σέρνει μαζί του αλυσίδες περασμένων κανόνων. Από τότες όμως βγήκανε μερικά έργα, που αν και δεν ανέβηκαν όλα στη σκηνή, ανέβηκαν όμως κάμποσο στη φιλολογία, ας είναι καλά η εθνική τους η χρωματιά [...] Να παρασταθεί κι αυτός στη σκηνή σα δύσκολο πράγμα, αφού συχνά ξεπέφτει από γοργό διάλογο σε μακρινές ομιλίες που δεν τις σηκώνει το θέατρο. Μήτ' αυτό όμως μήτε τ' άλλα ψεγάδια του προσπάθησα να λιγοστεύσω, όσο μπορούσα, αφού σκοπός μου δεν ήτανε να δείξω δραματικό πρότυπο, παρά μόνο δρόμο. Όσο για τα κάπως λυρικά του προσόντα, σ' αυτό απάνω βρίσκεται ο *Βουρκόλακας* με λαμπρή συντροφιά, που μάλιστα δεν του αξίζει»¹⁸. Ο Εφταλιώτης το έστειλε στον *Παρνασσό* και στην *Εστία*. Άρρησε αρκετά¹⁹, αλλά τελικά δημοσιεύτηκε στην *Εστία* στα τέλη του 1894. Ο Παλαμάς το χαιρέτισε ως «επιδρομή του μαλλιαρισμού» και «το πρώτο στην ποιητική μας γλώσσα ποιητικό δράμα ύστερα από αιώνων σιωπή»²⁰. Αργότερα, γύρω στο 1910, όταν πλέον το μοντέρνο νεοελληνικό δράμα έχει να επιδείξει αρκετά επιτεύγματα, το χαρακτηρίζει ως το «πρώτο γλυκοχάραμα του Εφταλιώτη»²¹, δηλαδή το εναρκτήριο έργο αυτής της άνθισης και σχολιάζει ότι μα-

¹⁸ Α. Εφταλιώτης: «Ο *Βουρκόλακας*», *Απαντα*, αναστ. Γ. Βαλέτας, τόμ. 1ος, Αθήνα 1952, σ. 37 (αναδ. από την έκδοση του 1900 με τον πρόλογο. Στην πρώτη δημοσίευση στο περ. *Εστία* β' εξάμηνο 1894 [Νοέμ.-Δεκ.], σσ. 436-443, σσ. 449-456, σσ. 449-473 δεν υπάρχει πρόλογος).

¹⁹ Το γράφει στον Δημήτριο Βερναρδάκη, στη Λέσβο, τον Φεβρουάριο του 1894 (Εφταλιώτης: *Απαντα*, ό.π., τόμ. 3ος, Αθήνα 1973, σ. 364). Η δημοσίευση του κειμένου δίνει στον Βερναρδάκη την ευκαιρία να τονίσει (με μια αρκετά ασυνάρτητη επιχειρηματολογία) ότι και

αυτός είναι υποστηρικτής της δημοτικής, παρ' ότι δεν εγκρίνει τις ακρότητες (ό.π., σσ. 366-367).

²⁰ Κ. Παλαμάς: «Οι μαλλιαροί», *Απαντα*, τόμ. 6, σ. 398, χρον. 1904.

²¹ Κ. Παλαμάς: «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», *Απαντα*, τόμ. 10, σ. 135. Δεν έχει χρονολόγηση όπως άλλα, αλλά από τα συμφραζόμενα συνάγεται ότι πρέπει να γράφηκε το 1909-1910 (αναφέρεται το μαζιλάρισμα του *Κοντορεβιθούλη* του Χρηστομάνου, που συνέβη το 1909).

ζί με τα δράματα του Καμπύση «ζυγίζουν αυτά μόνα πιο βαριά απ' όλα τα πρωτότυπα αριστουργήματα Βουτωναίων και Λασσανείων και καθενός δραματικού μας θιάσου, τα στεφανωμένα, τα χειροκροτημένα, τα φημισμένα»²². Αίσθηση του προξένησε «δια της ποιήσεως αυτού, αδιαφύκως του εντοπίου εκείνης χρώματος», προσθέτοντας ότι η ομορφιά του τραγουδιού του «Νεκρού Αδερφού» δεν ελαττώνεται από την μη αποκλειστικά ελληνική καταγωγή της - «ίσως εις την παγκοσμιότητα αυτού οφείλον το μέγεθος του κάλλους του»²³. Αμέσως μετά την έκδοση του 1900, ο Παλαμιάς έγραψε και πάλι πολύ φιλοφρονητικά: «ανεπιφύλαχτα θεωρώ ως το άριστο (μεταξύ άλλων έργων του Εφταλιώτη) του νέου βιβλίου του κ. Εφταλιώτη ως κάτι τι ξεχωριστό και σφραγισμένο από τη ζωή της τέχνης το δράμα του *Βουρκόλακα*, όσο κι αν φαίνεται ο ποιητής πως δεν παραπροσέχει σε τούτο. Το δράμα του κ. Εφταλιώτη ταιριάζει άνετα τη δημοτική απλότητα προς κάποια μυστική θρησκευτικότητα και τη φυσικότητα του πραγματικού, προς του ονείρου το δυσκολοξάνοιχτο νόημα: και μόνο γιατί την εποχή που γράφτηκε, προτού μας έρθουν άλλα έργα ανάλογα, εντονότερα έδειξε το “δρόμο” έξω από τις “σκουριασμένες αλυσίδες των περασμένων κανόνων” του αξίζει η δάφνη»²⁴. Ο *Βουρκόλακας* παίχτηκε αμέσως μετά την πρώτη δημοσίευσή του, στις αρχές του 1895 σε ερασιτεχνική παράσταση στη Βάρνα «μετά μεγάλης επιτυχίας». Ο Ξερόπουλος, στα πρώτα του βήματα ως θεατρικός κριτικός, αναφέρει το γεγονός, πληροφορεί για το ενθουσιώδες μακρότατο άρθρο της εφημερίδας *Εύξεινος* και σπεύδει να επαινέσει το έργο, εφόσον δεν πήγε στη Βάρνα για κρίνει και την παράσταση: «Ας το μελετήσουν καλὰ οι θιασάρχαι μας. Πεντήκοντα παραστάσεις δεν θα κάμη βέβαια ποτέ, ἀλλ' είναι έργον το οποίον και τους ηθοποιούς θα τιμήσῃ και τους εκλεκτούς ακροατάς των πέντε ή δέκα του παραστάσεων»²⁵. Ωστόσο, άγνωστο γιατί, ο *Βουρκόλακας* δεν κίνησε το παραστασιακό ενδιαφέρον. Ξαναπαίχτηκε από τον Ερασιτεχνικό Φιλοτεχνικό Όμιλο «Το Μπουρίν» στη Μυτιλήνη, στις 16 Αυγ. 1952 και πάλι από τον ίδιο όμιλο στο 1ο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού θεάτρου στο Μονακό, στις 4 Σεπτ. 1957, και επανειλημμένα σε λεσβιακές εκδηλώσεις²⁶.

²²Κ. Παλαμιάς: «Για το δράμα όχι για το θέατρο», *Άπαντα*, τόμ. 6, σ. 335, αναδ. από τον *Νοημά*, 25 Νοεμ. & 2 Δεκ. 1907.

²³Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι το άρθρο αυτό του Παλαμιά γράφτηκε – δηλωμένα – ως απάντηση στο άρθρο του Εφταλιώτη «Αληθινή και ψεύτικη τέχνη» (Εφταλιώτης: *Άπαντα*, τόμ. 2ος, δ.π., σ. 627-630, αναδ. από *Το Άστυ*, 21 Ιουλ. 1899), όπου ο Εφταλιώτης καταφέρεται ενάντια στον «Ήγενογερμανισμό», τον «ανατουρλισμό» και τον «συμβολισμό» που κατέκλυαν την ελληνική λογοτεχνία. Ο Παλαμιάς αντίθετα τους έδωσε την ευλογία του («Καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, νατουρλισμοί, συμβολισμοί, ήγενογερμανισμοί [...] όλοι οι εις ισμοί σεισμοί [...] Τρισευλογητός ο Ήγενογερμανισμός, ανίσως τα ζωογόνα του ρεύματα φθάσουςι και μέχρι της συγχρόνου νεοελληνικής ψυχής» (δ.π., σ. 288). Ο Εφταλιώτης δευτερολόγησε και μη θέλοντας προφανώς να τα χαλάσει με τον Παλαμιά, αρχικά δήλωσε πως υπήρξε κάποια παρεξήγηση, αυτός εννοούσε τις αναφομοιώτες μιμήσεις, τελικά όμως δεν κρατήθηκε και ξεσπάθωσε: «Όταν ένας λαός στέκεται και αντιλαλεί

ξένα ηρήματα πάει να πει πως δικό του ή δεν έχει να πει και είναι κλοιβίος, ή έχει και δε μπορεί και είναι αρχάριος» (Α. Εφταλιώτης: «Αληθινή και ψεύτικη τέχνη Β», δ.π., σ. 631). Ωστόσο ο *Βουρκόλακας* ασφαλώς δεν γράφτηκε για να δώσει την ελληνική απάντηση στους *Βουρκόλακες* του Ήφην, που παίχτηκε στις 29 Οκτωβρίου 1894 και έδωσε το έναυσμα για τη μόδα του «Ήγενογερμανισμού», εφόσον είχε γραφτεί δύο χρόνια νωρίτερα όπως είδαμε (για το θέμα βλ. Ν. Παπανδρέου: *Ο Ήφην στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1883, όπου και αναλυτικά η διένεξη και άλλες αντιδράσεις σσ. 93-97).

²⁴Κ. Παλαμιάς: «Το διήγημα», *Άπαντα*, τόμ. 16ος, σσ. 187-188 (αναδ. από *Το Περιοδικόν μας* 1900, σ. 175). Ένα τμήμα αναδημοσιεύει ο Σιδέρης (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 164-165).

²⁵Περ. *Εστία*, 5 Μαρτ. 1895. Ένα τμήμα της αναδημοσιεύει ο Σιδέρης (δ.π., σ. 165).

²⁶*Ογδόντα ανέκδοτα γράμματα του Αρχγίου Εφταλιώτη (1889-1907) προς τον Αλέξανδρο Πάλλη*, επιμέλεια-παρουσίαση Βαγγέλη Αντ. Καραγιάννη, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα

Σε μεταγενέστερες αποτιμήσεις, ο Φώτος Πολίτης ξεμεπερδεύει με λίγα λόγια: «... Ποιητής δεν ήτο [...] σκοπός του [...] ήταν να δείξει τον δρόμον που πρέπει, κατά την αντίληψίν του, ν' ακολουθήσει το νεοελληνικόν δράμα, ξεφεύγοντας από κάθε μίμωσιν άκριτον και καινούμενον εντός του κόσμου των ελληνικών μύθων και παραδόσεων»²⁷. Δεν έχει άδικο ο Πολίτης στην ερμηνεία των προθέσεων του Εφταλύτη. Ο ίδιος τις ξεκαθάρισε περισσότερο και γενικότερα το 1899, όταν επέκρινε τον «Ήφηνεογερμανισμό» που καλλιεργείται από το περιοδικό *Τέχνη*: «σίμερα ο «συμβολισμός» κι αύριο ο «νατουραλισμός» και δος του «γροθοκοπιούνται» ξενικά συστήματα εκεί μέσα [...] Μεγάλο και ασυχώρητο κρίμα, ναρχίζει ένα περιοδικό με την εθνική τη γλώσσα κι αντίς να μας γενεί περιβόλι ρωμαίικο, να κάθεται και ναρμηνεύει ξένες Βαβυλωνίες»²⁸. Στις ενστάσεις του Παλαμιά έβαλε λίγο νερό στο κρασί του, εξηγώντας ότι δεν έχει αντιρρήσεις για το εισαγόμενο λογοτεχνικό υλικό, αρκεί να του γίνεται επεξεργασία με ελληνικούς τρόπους²⁹. Ο Άλκης Θρύλος απέρριψε το έργο ολοκληρωτικά: «Ο Εφταλύτης σεβότανε πάρα πολύ τους λαϊκούς θησαυρούς για να τολμήσει να τους προσθέσει τίποτα δικό του. Ζήτησε να μεταφέρει όσο είναι δυνατό πιο πιστά επάνω στη σκηνή το δημοτικό τραγούδι του «Νεκρού Αδελφού» που το αντιλαμβάνονταν σαν ένα οικογενειακό δράμα, στο τέλος του οποίου εμφανίζεται και ένα φάντασμα. Του αφάισεσε κάθε ποίηση. Η πλοκή είναι όχι μόνο άτεχνη κι αντιδραματική, αλλά και σχεδόν ανύπαρκτη» δεν παρουσιάζει καμιά σύγκρουση, καμιάν ανάπτυξη» όλα τα πρόσωπα είναι εντελώς αφυολόγητα και χωρίς έχνος ατομικότητας» οι διάλογοι που διακόπτονται από μονόλογους και aparte, είναι πολύλογοι, πεζότατοι, ασήμαντοι και πληγκτικώτατοι» δεν ξεχωρίζει καμιά κάπως δονισμένη και λυρική [...] Μέσα στη δραματική συντομία και την ανάταση του δημοτικού τραγουδιού που δεν μας αφήνει καιρό για συζήτηση, το υπερφυσικό φαινόμενο μας συναρπάζει και μας επιβάλλει να το δικαϊώσουμε: το αντιλαμβάνομαστε σαν μια άκρα εκδήλωση της οικογενειακής αγάπης. Το δράμα του Εφταλύτη είναι όλο καθαρά ρεαλιστικό, απεικονίζει στατικά, με μια ατέλειωτη διαδοχή ανούσιων σκηνών, την καθημερινή ζωή μιας οικογένειας της οποίας και η αγάπη δεν έχει τίποτα το εξαιρετικό, δεν περιβάλλεται από καμιά θηλυκή ατμόσφαιρα, από καμιάν απολύτως ατμόσφαιρα, κι όταν προβάλλει στο τέλος εντελώς απροετοίμαστα και ξεκρέμαστα το θαύμα στο οποίο ο συγγραφέυς δεν εμφύσησε κανένα συμβολισμό, κανένα νόημα, και το οποίο άφησε ανερμήνευτο, ξαφνιαζόμαστε, μένουμε ψυχρότατοι, το αποκρούομε και διερωτόμαστε... πώς άραγε ο Κωνσταντής δεν σκέφθηκε τον κίνδυνο να φέρει την αδερφή του μέσα στην επιδημία. Ο *Βουγκόλακας* (sic) φυσικά δεν παίχθηκε κι ούτε είναι δυνατό να διανοηθεί κανείς ποτέ να τον παρουσιάσει στη σκηνή»³⁰. Εν τούτοις θέλησε να το ανεβάσει ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, τελικά όμως άλλαξε γνώμη³¹. Ο Γιώργος Βολέτας θύμωσε πολύ με τους δύο αιτούς κριτικούς³².

1993, σ. 160, υποσ. 8. Στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Τον νεκρού αδελφού*, βασισμένου στον *Βουγκόλακα*, του Πνευματικού Κέντρου Αναγνωστηρίου Αγιάσου «Η Ανάπτυξη», Καλοκαίρι 2002, σ. 10 δίνονται κάπως διαφορετικά στοιχεία για τις παραστάσεις του *Βουγκόλακα* από το «Μπουρίν»: 1957 στη Μυτιλήνη, 1963 στο Μονακό (όπου και βραβεύτηκε), 1969 στο Πλωμάρι. Σκηνοθέτης ήταν ο Αλέκος Πεζιμαζόγλου, και έπαιξαν ο ίδιος, Α. Κερεβανιάν, Α. Ναρλή κ.ά.

²⁷ Φ. Πολίτης: «Αργύρης Εφταλύτης», *Επιλογή Κριτικών Άρθρων*, τόμ. Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 141 (αναδ. από *Πολιτεία*, 15 Αυγ. 1923).

²⁸ Α. Εφταλύτης: «Αληθινή και ψεύτικη τέχνη», *Άπαντα*, τόμ. 2ος, ό.π., σ. 629 (αναδ. από *Το Άστυ*, 21 Ιουλ. 1899).

²⁹ Ο.π., σσ. 630-631 (αναδ. από *Ακρόπολι*, 10 Νοεμ. 1899).

³⁰ Α. Θρύλος: «Αργύρης Εφταλύτης», *Νέα Εστία* 12 (1932), σ. 813.

³¹ Σύμφωνα με μια αγγελία στον *Νουμά*, 2 Νοεμ. 1903.

³² Για τον Πολίτη σχολιάζει πως βλέπει τον Εφταλύτη με συγκατάβαση και γράφει με το θράσος της εποχής του, ενώ για τον Άλκη Θρύλο ότι είδε αφρητικά και επιπόλαια το έργο και μάλιστα με ανιστόρητη ασεβεία (Γ. Βολέτας: «Αργύρης Εφταλύτης», *Νέα Εστία* 94 [1973], σ. 217).

Πιο συναισθηματικά ο Κώστας Βαλέτας, ξαναδημοσιεύοντας το έργο το 1988, προσδιορίζει την πηγή του στο βίωμα της νοσταλγίας της πατρίδας του ξενιτεμένου, όπως ήταν και ο ίδιος ο Εφταλύτης. «Αυτός που έζησε, παντρεύτηκε και πέθανε στην ξενιτειά. Βάρδος της Ρωμοσύνης, αλλά και βάρδος της καταδίκης της εθνικής αιμορραγίας [...] (ο *Βουρκόλακας*) Έχει σκηνική οικονομία και θεατρικές αρετές. Είναι άπαιχτο. Κι αναρωπιέμαι τι κάνουν τα θέατρα που αναζητούν και δεν βρίσκουν ελληνικά έργα [...] Ηθικό δίδαγμα του άσματος του *Βουρκόλακα*: Μην ξενιτεύεστε! Μην αφήνετε τον τόπο σας, τους δικούς σας. Τα πλούτη της Βαβυλώνας δεν αξίζουν για τόση ταραχή. Μη διαταράσσετε την αρμονία της φύσης και της κοινωνίας. Αγωνιστείτε ίσως για να φτιάξετε καλύτερο το χωριό σας, την πατρίδα σας, αντί να ζητήσετε ψωμί και ελπίδα στην ξενιτειά. Αυτό δεν το λένε βέβαια ούτε ο Εφταλύτης ούτε το τραγούδι του «Νεκρού Αδερφού», αλλά ίσως το εννοούν»³³.

Σε νεότερες γενικές αποτιμήσεις ο Λίνος Πολίτης είναι θετικός: «ξεχωρίζει για την εκμετάλλευση της λαϊκής παράδοσης, επιτυχημένα συνδυασμένης με το πνεύμα του νατουραλισμού»³⁴. Η Μαρία Μιράσγεξη αντίθετα πιστεύει ότι «Στο θεατρικό έργο του Εφταλύτη χανόταν η συγκλονιστικά δραματική ουσία του δημοτικού τραγουδιού, ξέφτιζε ολότελα και δεν έμενε παρά ένα θεατρικό έργο τραβηγμένο και αφύσικο που τον 'λειπε και η καλή σκηνική διάρθρωση και η αληθινή πνοή»³⁵. Μια πρώτη ανάλυση έγινε στον *Βουρκόλακα* μόλις πρόσφατα από τον Γιώργο Πεφάνη. Ο μελετητής εκτιμά ότι η διαγραφή των χαρακτήρων δεν προχωρεί σε βάθος. Κυριαρχεί η ηθογραφική τάση, που εμποδίζει την εμβάθυνση και παρασύρει σε ρητορικούς τρόπους, μεταφορικά σχήματα, αλληγορίες, συναισθήματα και καταστάσεις που θα μπορούσαν να αποδοθούν και διαφορετικά. Θεωρεί ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο τις εικόνες του ονειρίου της μάννας ως προδρομικές της μεταγενέστερης υπερρεαλιστικής ζωγραφικής, βρίσκει όμως ότι θυσιάζεται άδικα η πυκνότητα του δημοτικού τραγουδιού, εφόσον η δράση δεν δίνει ουσιαστικές προεκτάσεις στον μύθο. Ο συγγραφέας επιτυγχάνει εν τούτοις να εξισορροπήσει το υλικό του στη διάρθρωση, ενώ η τελευταία πράξη είναι η πιο πυκνή και ολοκληρωμένη από δραματολογική άποψη³⁶.

Ο *Βουρκόλακας* θεωρήθηκε στην εποχή του και θεωρείται από την ιστορία του θεάτρου σημαντικό έργο. Την αξία του αντιλήφθηκε μετά τον Ψυχάρη ο Παλαμάς, όχι μόνο απόλυτα αλλά και σχετικά. «Εκ των πρώτων ο Αργύρης Εφταλύτης ήνοιξε εις το δράμα τα πύλας της ονειροφαντάστου ποιήσεως [...] Ο *Βουρκόλακας* του (sic) είναι έργο ρηξικέλευθον με αναμφισβήτητον αξίαν»³⁷. Επί πλέον ανεπίγνωστα ίσως εντάσσεται στις πιο σύγχρονες τάσεις που κυριαρχούν στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Εφταλύτης ενδεχομένως δεν στόχευε παρά μόνο στη γλωσσική πρωτοπορία, παρ' ότι το κωμειδύλλιο από το 1889, το δραματικό ειδύλλιο από το 1891 και σε κάποιο βαθμό η κωμωδία έχουν προηγηθεί. Με το δραματικό ειδύλλιο έχει εμφανείς σχέσεις, λ.χ. με τραγούδια οργανικά ενταγμένα στη δράση. Βαθύτερες συνάψεις έχει με την ηθογραφία: φυσικά υπάρχει μια γύφτισσα που προλέγει το τρομερό μέλλον με

³³ Κ. Βαλέτας: «Από το "Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού" στον *Βουρκόλακα* του Εφταλύτη και στο *Ποιος έφερε τη Ντοροντίν*; του Ιωανήλ Κανταρέ», *Αιολικά Γράμματα* 103 (Ιουλ.-Αύγ. 1988), σσ. 2-3.

³⁴ Λ. Πολίτης: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985, σ. 261.

³⁵ Μαρία Μιράσγεξη: *Νεοελληνική λογοτεχνία Β'*, Αθήνα 1982, σ. 154.

³⁶ Γ. Πεφάνης: «Λαϊκό Βάρδο και θεατρικοί συγγρα-

φείς: το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλύτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998), σσ. 92-109. Για τον *Βουρκόλακα*, σσ. 96-98.

³⁷ Από το μελέτημα του Γιώργου Βαλέτα: «Αργύρης Εφταλύτης», ό.π., σ. 219. Δεν κατόρθωσα να εντοπίσω το παράθεμα στα *Απαντα* του Παλαμά. Μάλλον προέρχεται από ένα κάπως διαφορετικά διατυπωμένο δημοσίευμα στην εφ. *Εμπρός*, 9 Αυγ. 1923.

κρυπτικά λόγια, το δυσοίονο όνειρο της μάννας, κακόγλωσσες και επιθετικές γειτόνισσες που μαλώνουν ακούραστα σε όλη τη διάρκεια του έργου. Συνδέεται όμως και με τις τάσεις, στις οποίες ο Εφταλιώτης αργότερα αντιτάχθηκε θεωρώντας τις ξενόφερτες και επιβλαβείς όπως είδαμε: με τον ρεαλισμό-νατουραλισμό, καθώς έχει ως βάση την κοινωνική κριτική και θεωρεί ύβρη τις κοινωνικές διακρίσεις. Είναι ένας ενδιαφέρων θεατρικός πειραματισμός, ο οποίος, όπως και τα δράματα του Γιάννη Καμπύση, έδωσε ώθηση στη νεοελληνική δραματογραφία προς νέες κατευθύνσεις έστω και μένοντας εκτός θεατρικής ζωής.

Το 1905 ο Ηλίας Βουτιερίδης στον πρόλογο του δικού του *Γεφυριού της Άρτας* δηλώνει: «Έχω την ιδέα πως το δημοτικό τραγούδι, δηλαδή η παράδοση πρέπει να σταθεί η πρώτη αρχή του θεάτρου μας [...] Προτού μελετήσουμε και γνωρίσουμε την πλούσια δραματική πηγή την κλεισμένη στη λαϊκή παράδοση, δε θα μπορέσουμε ν' αντικρύσουμε φτωχικά και τη λαϊκή ψυχή που θα δυναμώσει την τέχνη μας για να βγάλει στο φως ταληθινό Εθνικό δράμα». Προς επίρρωση παραθέτει ως βιβλιογραφία το προαναφερθέν άρθρο του Εφταλιώτη του 1890 και άρθρα του Παλαμά και του Ψυχάκη με συναφή θεματική, όπως και έργα γραμμένα στο πνεύμα από: τον Βουρκόλακα και τα δράματα του Καμπύση *Το δαχτυλίδι της μάννας* και *Ανατολή*. Επίσης τις σχετικές ιδέες του Χέρντερ³⁸.

Η επόμενη δραματοποίηση της παραλογής έγινε το 1908 από τον δεκαοκτάχρονο Φώτο Πολίτη, ο οποίος έστειλε τον δικό του *Βρυκόλακα* στον Πανελλήνιο δραματικό διαγωνισμό του πανεπιστημίου, όπου κέρδισε το δεύτερο βραβείο. Το κείμενο ανακαλύφθηκε και δημοσιεύτηκε πρόσφατα, το 2000³⁹. Ο Φώτος αρχικά προσπάθησε να αποκρύψει την ταυτότητα του ακόμα και από την επιτροπή του πανεπιστημίου, καθώς ο πατέρας του ήταν ο εισηγητής του διαγωνισμού και υπήρχε ο κίνδυνος να κατηγορηθούν για συμπαιγνία⁴⁰. Ο Παλαμάς, πάντα ευαίσθητος στους βρυκόλακες, στη δημοτική και ενδεχομένως φιλόφων προς τον Νικόλαο Πολίτη, δεν παρέλειψε να τον μνημονεύσει ευνοικά δύο φορές για την «καθαρία δημοτική» του, κρίνοντας μάλλον από ένα δημοσιευμένο απόσπασμα⁴¹. Τελικά όμως το έργο δεν ξεχάστηκε: μνημονεύθηκε από ορισμένους, ο Γεώργιος Πολίτης δημοσίευσε στη *Νέα Εστία* ένα τμήμα παρμένο από την έκθεση του διαγωνισμού⁴². Ο Γιώργος Ιωάννου το εκτιμά ως «ενδιαφέρον απόσπασμα» και το ξαναδημοσιεύει στις *Παραλογές* του⁴³. Στις μέρες του το έργο παρεξηγήθηκε. Γράφτηκε ότι πρόκειται περί «μετασκευής» του *Βουρκόλακα* του Εφταλιώτη, αν συγγραφέας του δεν είναι ο ίδιος ο Εφταλιώτης⁴⁴. Στην πραγματικότητα ο Φώτος για τον λόγο αυτόν ακριβώς προσπάθησε συνειδητά να απομακρυνθεί από τον Βουρ-

³⁸ Ηλίας Βουτιερίδης: «Για το θέατρό μας και για μια τραγωδία», στ. Στοχασμοί και σημειώματα, *Ο Νουμάς*, 1 του Μάη 1905, σσ. 1-2.

³⁹ Κυριακή Πετράκου: «Το πρώτο(;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις* 3, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 221-256, όπου και το κείμενο.

⁴⁰ Το δεύτερο βραβείο ήταν 500 δρχ., σχετικά αξιόλογο ποσό για την εποχή. Ο Φώτος θέλησε αρχικά να το διαθέσει για έκδοση του *Ερωτόκριτου*, επειδή όμως δεν ήταν αρκετό, για εκπόνηση και έκδοση μελέτης για τον *Ερωτόκριτο* (βλ. Πετράκου, ό.π., σ. 222 και υποσ. 12 και της ίδιας: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 258-261).

⁴¹ Κ. Παλαμάς: *Άπαντα*, τόμ. 6, σ. 533 και τόμ. 8, σ. 25, υποσ. 1. Καθώς ο Παλαμάς δεν αναφέρει το όνομα του συγγρα-

φέα, ο επιμελητής ή μάλλον οι επιμελητές των *Απάντων* νομίζουν ότι πρόκειται για τον Βουρκόλακα του Εφταλιώτη και έτσι το εντάσσουν στο ευρετήριο. Τα άρθρα είναι του 1908, ο Εφταλιώτης δεν υπέβαλε το δικό του έργο σε κανένα διαγωνισμό – ο Παλαμάς τον αναφέρει -, οπότε αναμφίβολα ο Παλαμάς εννοεί τον Βρυκόλακα του Πολίτη.

⁴² Γ. Ν. Πολίτης: «Τα πρώτα βήματα στην κριτική και στο θέατρο», *Νέα Εστία* 56 (1954), σσ. 1907-1911.

⁴³ Γ. Ιωάννου: *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, Ερμής, Αθήνα 1878, σσ. 23, 35 και το απόσπασμα στις σσ. 173-176.

⁴⁴ «Σκριπ», 9 Ιουν. 1908. Για την ιστορία του έργου εντός της οικογένειας Πολίτη και μερικές πολύ ενδιαφέρουσες επισημάνσεις, βλ. Παναγιώτη Μουλλά: *Ο λόγος της απουσίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1992, σσ. 251-291 και 390-406 (παραπομπές).

κόλακα⁴⁵. Ήταν αρκετά φυσικό να διαλέξει για δραματοποίηση την εν λόγω παραλογή. Η προαναφερθείσα εργασία του πατέρα του και ασφαλώς ιδιωτικές και μη συζητήσεις είχαν ευαισθητοποιήσει τον πρώιμο διανοούμενο γιο του στις αρετές του. Αρχικά ο *Βρυκόλακας* δεν άρεσε στον πατέρα του, ούτε στον νονό του, δηλαδή τον καθηγητή Σακελλαρόπουλο, επίσης μέλος της επιτροπής. Ο Φώτος διάβασε τις σημειώσεις τους και έγραψε μιαν ανάλυση για υπερασπίσει το έργο του⁴⁶. Τόνισε τους σαφείς χαρακτήρες, τη φυσική ομιλία, το νόημα των επαναλήψεων, τα έντονα και βαθιά συναισθήματα, την ουσία του μύθου που είναι η αίσθηση του καθήκοντος, τις όμορφες σκηνές, την εσωτερική δράση, τη «λεπτή ποίηση και ψυχολογική παρατήρηση» που το διαπνέουν. Η ανάλυση αυτή φαίνεται να έπεισε τον Νικόλαο Πολίτη, γιατί ουσιαστικά επανέλαβε τα επιχειρήματά της στην κρίση⁴⁷. Η θερμιά εισήγηση προκάλεσε απορίες: «Ο κ. Πολίτης, ο εισηγητής του Παντελιδείου, άλλο έργο επαίνεσε και άλλο βράβευσε» γράφει η *Ακρόπολις*⁴⁸.

Σε μια φτωχική καλύβα στα βουνά, μια θυελλώδη νύχτα, μια χαροκαμμένη χήρα, ο κοινός κοινωνικός της και η γειτόνισσα συζητούν, γεμάτοι κακά προαισθήματα. Η μάννα είχε οκτώ γιους που πέθαναν από αρρώστια, έχασε σε ατύχημα τον άντρα της, ενώ η μοναχοκόρη της, η Αρετή, ζει μακριά. Ανησυχεί για τον τελευταίο και εξααιρετικό γιο της, τον Κωσταντή, αδικαιολόγητα αργοπορημένο. Ο Μπάριμπα-Λευτέρης τη μαλώνει για να της δώσει κουράγιο. Η γειτόνισσα στενοχωριέται και αυτή για τον δικό της γιο, ένα σκληρό τύπο και φυγόδικο για φόνο. Δύο χωριανοί φέρνουν τον Κωσταντή ετοιμοθάνατο από πτώση στο γκρεμό, όπως συνέβη και με τον πατέρα του. Ύστερα από μια αγωνιώδη νύχτα ο Κωσταντής πεθαίνει, αφού υποσχθεί να φέρει πίσω την Αρετή. Η Αρετή είναι παντρεμένη με ένα φτωχό αμαξά και έχει μια μικρή κόρη. Παραμονή Χριστουγέννων ο άντρας της φεύγει για κερδίσει λίγα χρήματα. Το παιδί διαισθάνεται μια δυσοίωνη παρουσία. Εμφανίζεται μυστηριωδώς ο Κωσταντής και απαιτεί να πάει μαζί του η Αρετή γιατί η μάννα τους είναι άρρωστη και την αποζητά. Εκείνη εμπιστεύεται στη γειτόνισσα τη μικρή που κλαίει και διαμαρτύρεται και τον ακολουθεί. Ύστερα από μια τρομερή πορεία μέσα στο σκοτεινό δάσος, όπου το άλογο πέθανε από εξάντληση, ο Κωσταντής την εγκαταλείπει λίγο πριν ξημερώσει. Η μάννα, βαριά άρρωστη, περιμένει τον χάρο ή ίσως κάποιον άλλο. Διαισθάνεται την παρουσία της Αρετής. Γαΐνει στην πόρτα με τον Λευτέρη και αντικρύζουν την Αρετή πεσμένη στον δρόμο.

Στον *Βρυκόλακα* ο Φώτος, αν και ξεκινάει με μια αιτιοκρατική δομή προετοιμάζοντας τον θάνατο του Κωσταντή ένεκα κάποιας αντιπαλότητας με τον κακοήγη γείτονα, στην πορεία εγκαταλείπει το εύρημα και τον αποδίδει στην τύχη ή στη μοίρα, υποδηλώνοντας ίσως ότι και οι δύο είναι κατά κανόνα σκληρές με τους φτωχούς ανθρώπους όσο και η φύση, εφόσον τα πενιχρά μέσα τους δεν τους επιτρέπουν να προστατευθούν από αυτήν. Απαλείφει επίσης τον πυρήνα του δημοτικού τραγουδιού: την ευθύνη του Κωσταντή για την απουσία της αδελφής, την κατάρα της μάννας, την τήρηση του όρκου. Αν και δηλώνει ότι ως προς τον συμ-

⁴⁵Το τόνισε ιδιαίτερα στον σχολιασμό του δικού του *Βρυκόλακα* (Μουλλάς, ό.π., σ. 284).

⁴⁶Τα σχόλια ήταν: «Δεν έπρεπε να δραματοποιηθεί. Τεντώνεται εις τρεις πράξεις. Απαίσιον!» (Μουλλάς, ό.π., σσ. 283-284). Ο Μουλλάς είναι βέβαιος ότι ο Νικόλαος Πολίτης δεν γνώριζε ότι το έργο ήταν του Φώτου, αν και ίσως το υποψιαζόταν. Οι σημειώσεις προέρχονται από το αρχείο Πολίτη. Ο τρίτος της επιτροπής, ο Σπυ-

ρίδων Λάμπρος, ήταν επεικέστερος.

⁴⁷Παντελίδειος ποιητικός αγών. Έκθεσις της κρίσεως αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου, Αθήναι 1908, σσ. 47-48.

⁴⁸*Ακρόπολις*, 9 Ιουνίου 1908 (Μουλλάς, ό.π., σσ. 289 και 405, υποσ. 79). Ο Μουλλάς πιστεύει ότι υποψιαζόταν την ταυτότητα του συγγραφέα και είχε την ευαισθησία να μη θέλει να βραβεύσει τον γιο του.

βολισμό «δεν τολμάει να καταπιαστεί με τέτοια ζητήματα»⁴⁹, το έργο είναι κυρίως συμβολιστικό και μάλιστα στο ύφος του Μαίτερλινκ⁵⁰, που έχει επηρεάσει μερικά έργα της ίδιας εποχής⁵¹. Γενικά αρκετά νέα έργα είναι συμβολιστικά ή περιέχουν πολλά συμβολιστικά στοιχεία: το *Φασγά του Καζαντζάκη*, *Ο Γιος του Ίσκιου* του Μελά, το *Υπεράνω του κόσμου τούτου* του Βώκου και στη δεύτερη δεκαετία πολύ περισσότερα. Το 1908 παίζεται το κορυφαίο έργο του συμβολισμού, η *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ. Στον *Βρυκόλακα* έμφαση δίνεται στην δραματική ατμόσφαιρα, στις ενδόμυχες διαθέσεις, τα συναισθήματα και τα προαισθήματα, ενώ η φύση μοιάζει να είναι προέκταση του ψυχικού κόσμου των θεατρικών προσώπων. Κινητήρια δύναμη φαίνεται να είναι μια σκοτεινή και ανεξίτηλη μοίρα, τουλάχιστον έτσι ερμηνεύονται οι συμφορές από τους φτωχούς αγρότες, ενώ ο συγγραφέας δεν παίρνει κριτική στάση και στην ανάλυση που κάνει ο ίδιος στο έργο του δεν αναφέρει τίποτα σχετικό. Το βασικό μοτίβο είναι από την αρχή το πλησίασμα του θανάτου, που το αντιλαμβάνονται μόνο οι γυναίκες και τα παιδιά, όχι οι άνδρες, όπως στα έργα του Μαίτερλινκ *Ο παρείσακτος* και *Οι τυφλοί* (όπου το αντιλαμβάνονται και οι τυφλοί). Περιέχει και ορισμένα ηθογραφικά στοιχεία από τη ζωή του χωριού, μολονότι η δράση τοποθετείται σε μια απομονωμένη καλύβα. Η ατμόσφαιρα είναι βαριά και αγωνιώδης, με τελετουργικές επαναλήψεις, μια σταδιακή κλιμάκωση της αγωνίας και της έντασης, σε επιστέγασμα της οποίας η Αρετή ανακαλύπτει πως ο αδελφός της είναι νεκρός, σκηνή που ο Πούχγερ θεωρεί επηρεασμένη από τη μπαλάντα «Lenore» του Bürger και μάλιστα από τη μετάφραση του Λορέντσου Μαβίλη⁵². Και το έργο του Φώτου είναι γραμμένο σύμφωνα με τις τελευταίες τάσεις στο ελληνικό θέατρο, συγκερασμένες, όπως και στον *Βρυκόλακα*, με το παραδοσιακό υλικό ενδεχομένως και με τον ίδιο στόχο, τεθειμένο από τον Νικόλαο Πολίτη: την ελληνικότητα, για την οποία τόσος λόγος και αναζήτηση επρόκειτο να γίνει αργότερα.

Το 1929 ήταν η σειρά του Ζαχαρία Παπαντωνίου να δραματοποιήσει την παραλογή στο ένα και μοναδικό του θεατρικό έργο, το οποίο ονόμασε *Ο όρκος του πεθαμένου*. Έχει επιφέρει αρκετές αλλαγές στον μύθο. Ο επτά αδελφοί έχουν πεθάνει, ενώ ο Κωσταντής, μετανάστης στην Αμερική, έχει αντιρρήσεις για τον γάμο της Αρετής με τον πλούσιο ομογενή, ο οποίος δεν ζει στη Βαβυλώνα αλλά στην Αφρική. Ο άλλος αδελφός επιμένει γιατί ενδιαφέρεται για τα πλούτη, οπότε το φτωχό και καλό παιδί που αγαπάει την Αρετή και εκείνη όπως και η μητέρα θα τον προτιμούσαν, δεν έχει καμιά ελπίδα. Ο Κωσταντής επιστρέφει με κλονισμένη υγεία και φτωχός. Τα δύο αδέρφια διαφωνούν έντονα. Και οι τρεις νέοι δούλεψαν μετανάστες. Ο Σπύρος δεν θέλει τον Μιχάλη για γαμπρό γιατί δίνει χρήματα στο χωριό: η αδελφή τους θα υποφέρει στη φτώχεια μαζί του. Ο πόνος της μάνας δεν είναι γι' αυτόν σημαντικός και τα κορίτσια δεν τα ρωτάνε, όπως επαναλαμβάνει σαν επωδό στο έργο. Ο Κωσταντής διαφωνεί: «Για τον αδυνάτο ζούμε σ' αυτό τον κόσμο». Η μάνα θρηνεί και ο Κωσταντής δίνει τον γνωστόν όρκο. Η Αρετή δεν είναι ευτυχισμένη με τον άντρα της, αν και αυτός την αγαπά. Νοσταλγεί τους δικούς της. Ο άντρας της της κρύβει πως πέθανε ο Κωσταντής για να μην την πικράνει. Ο ίσκιος του αδελφού εμφανίζεται μπροστά της και την τραβά

⁴⁹ Μουλλάς, ό.π., σ. 288. Στις σελίδες 284-288 ο Μουλλάς δημοσιεύει ολόκληρη την ανάλυση που έκανε ο Φώτος στο έργο του.

⁵⁰ Βλ. το μελέτημα του Βάλτερ Πούχγερ: «Λαογραφία και ρομαντισμός. Ο βρυκόλακας, το ανέκδοτο πρωτόλειο του Φώτου Πολίτη (1908)», στον τόμο *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σσ. 119-142.

⁵¹ Το θέμα χρειάζεται ειδική μελέτη. Για μια πρώτη προσέγγιση βλ. Βάλτερ Πούχγερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματοποιίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 118-133.

⁵² Πούχγερ: «Λαογραφία και ρομαντισμός...», ό.π., σ. 122.

στο χωριό. Περνούν από ένα μαγεμένο δάσος ανάμεσα σε ξυλοκόπους που παραπονιούνται για τη φτώχεια τους και νεράιδες που ο Κωσταντής εμποδίζει να αρπάξουν την Αρετή. Στο χωριό είναι Ανάσταση. Ο Μιχάλης χαρίζει λαμπάδες στα παιδιά και περιγράφει τα δεινά της μετανάστευσης: το χειρότερο είναι να ζει κανείς ξένος ανάμεσα σε ξένους. Μετανιώνει για τα χαμένα χρόνια που πέρασε στην ξενιτιά. Φτάνει η Αρετή εξαντλημένη· μαντεύει την αλήθεια. Η μάννα πείθεται από τη φωνή του αδελφού να ανοίξει την πόρτα και οι δυο γυναίκες πέφτουν νεκρές.

Όπως έγινε ήδη φανερό από την υπόθεση, ο Παπαντωνίου δεν εμπνεύστηκε μόνο από την παραλογή, αλλά και από τον *Βουρκόλακα* του Εφταλύπη: ερμηνεύσε και αυτός ρεαλιστικά τον μύθο ως καταγγελία των δεινών της μετανάστευσης. Επίσης η προσθήκη του απογοητευμένου υποψήφιου που αφιερώνεται στην υπηρεσία του συνόλου του άρεσε και την κράτησε. Πρόσθεσε και τον άντρα της Αρετής, πρόσωπο που δεν υπάρχει στην (ελληνική) παραλογή, υπάρχει όμως σε όλες τις δραματοποιήσεις της όπως είδαμε. Έγραψε έναν εκτεταμένο πρόλογο για να εξηγήσει τις πηγές και τις επιλογές του. Και ο Παπαντωνίου έχει βασισθεί πολύ στην προαναφερθείσα μελέτη του Νικολάου Πολίτη. Στα σχόλια του προλόγου τονίζει το ρομαντικό στοιχείο του τραγουδιού, στο οποίο πιστεύει ότι οφείλεται η εξαιρετική του επιτυχία όταν πρωτοδημοσιεύτηκε από τον Φωριέλ το 1825, όταν δηλαδή ο ρομαντισμός βρισκόταν στο απόγειό του⁵³. Εν τούτοις ο ίδιος, παρά το αναπόφευκτο μεταφυσικό στοιχείο, χειρίστηκε όσο πιο ρεαλιστικά μπόρεσε το θέμα του, την εποχή αυτή που το αίτημα του ρεαλισμού και της αληθοφάνειας είναι έντονα εκ μέρους του κοινού αλλά και των καλλιτεχνών. Κριτικάροντας την παραλογή, θεώρησε πως το αδύνατο σημείο της είναι η επιμονή του Κωσταντή και η υπερίσχυση της δικής του άποψης απέναντι σε άλλες δέκα, γι' αυτό θεώρησε καλό να απαλείψει τους οκτώ αδελφούς εκ των προτέρων. Επίσης δεν του άρεσαν οι κατάρες ούτε άλλες κατά την άποψή του «κακόγουστες αγριότητες» που περιέχονται στις παραλλαγές του τραγουδιού, οπότε τις απάλειψε και αυτές. «Ο λόγος που γράφτηκε το δράμα [...] είναι ότι άλλαξεν η αιτία και μπήκε στην περιπέτεια ένας άνθρωπος ηθικώς υπεύθυνος, όχι εξαναγκασμένος»⁵⁴. Προσθέτει ότι πολλούς αδελφούς γνωρίζει στην Ελλάδα που έκαναν το δαντικό ταξίδι «ψυχικώς». «Την ελληνικήν αυτή αλήθεια θέλησα να κλείσω στο δράμα κατεβάζοντας το φανταστικό στη ζωή μας, έτσι ώστε η τρομερή περιπέτεια να φαίνεται πιθανώτερη και το υπερφυσικό πολύ πιο κοντά στους ήρωες και σε μας»⁵⁵. Ο Νικόλαος Λάσκαρης πρόταξε στην έκδοση ένα δικό του πρόλογο όπου υπερθεμάτισε, αποκαλώντας την ιδέα της κατάρας «χονδροειδές μέσον» και την υπερνίκηση των οικογενειακών αντιρρήσεων στη θέληση του Κωσταντή «τοιαύτη αφέλεια»⁵⁶. Οι κριτικοί αντιμετώπισαν τις αποκλίσεις αυτές περίπου σαν ιεροσυλία. Ο Παπαντωνίου ήταν τυχερός στο θέμα της παραστάσης: το έργο του ανέβασε η Ελευθέρα Σκηνή, ο θίασος που είχαν συμπίξει ο Σπύρος Μελάς και η Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία και πρωταγωνίστησε. Ο Μελάς αργότερα ισχυρίστηκε ότι αν και «δεν ήταν ούτε δράμα ούτε θέατρο», το επέλεξε για να εξιλεωθεί για τις πίκρες που είχε ποτίσει τον Παπαντωνίου με τις αρνητικές κριτικές και τις επιθέσεις του, παρά τις τεράστιες δυσκολίες που παρουσίαζε το κείμενο, η κυριότερη από τις οποίες ήταν η παρουσία φαντάσματος μέσα σε ρεαλιστικό περιβάλλον⁵⁷. Στα απομνημονεύματά του ανα-

⁵³ Βλ. σχετικά Μ. Γ. Μερακλή: «Μια αισθητική παρατήρηση του Παπαντωνίου (και ένας σχολιασμός της)», *Διαβάζω* 285 (15.4.92), αφιέρωμα στον Παπαντωνίου, σσ. 68-70.

⁵⁴ Ζ. Παπαντωνίου: *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα 1932,

σ. 27. Από τον πρόλογο του Παπαντωνίου.

⁵⁵ Ο.π., σ. 28.

⁵⁶ Ο.π., σσ. 9 και 13.

⁵⁷ Σ. Μελάς: «Ζαχαρίας Παπαντωνίου», *Ελληνική Δημοκρατία* 12 (1953), σσ. 10-11.

φέρει σε ευτράτελο ύφος περισσότερα. Ο Νίκος Ροζάν δυσκολευόταν να φανταστεί πώς θα έπρεπε να ντυθεί και μιλήσει ώστε να είναι πειστικός ως φάντασμα. Ο Μελάς συνέλαβε το τελευταίο αυτό μέρος ως όνειρο της Αρετής, δηλαδή να μετατρέψει την ποιητική σύλληψη, που όμως εύρισκε αντιθεατρική, σε ονειροδράμα. Το έθεσε στον Παπαντωνίου, εκείνος διαφώνησε, ο Μελάς όμως το έπραξε παραταύτα: ψαλίδισε και τις ωραίες λογοτεχνικές φράσεις, «μπιζουδάκια» κατά την άποψη του συγγραφέα, «ολέθριες για τη δραματική οικονομία» κατά την άποψη του σκηνοθέτη. Τελικά το έργο είχε επιτυχία και φαίνεται πως κράτησε για τριάντα παραστάσεις. Ο Λάσκαρης πιστεύει ότι το κοινό το αγάπησε, ο Μελάς ότι η παράσταση το ανεδείξε, ακόμα ότι η άγρια επίθεση του Φώτου Πολίτη και ο καυγάς με τον Παπαντωνίου, ο οποίος αποκάλυψε τον Φώτο «μαγαριστή», χρησιμοποιεσαν ως διαφήμιση⁵⁸. Πάντως ο Πολίτης δεν ήταν ο μόνος: λίγο πολύ όλοι οι κριτικοί έκαναν το έργο κομμάτι. Η δική του επίθεση ήταν πάντως η σφοδρότερη και την επαναλαμβάνει σχεδόν κάθε μεταγενέστερο άρθρο του για τον Παπαντωνίου. Αφού επαινεί το σύνθημα «κοιμώ και δροσερό» λογοτεχνικό ύφος του Παπαντωνίου (επισημαίνοντας εν τούτοις ότι δεν έχει παρουσιάζει αξιόλογη συγγραφική εργασία), χαρακτηρίζει το έργο «παιδιάστικο δράμα». Περιέργως ισχυρίζεται πως η εν λόγω παραολογή μάλλον δεν προσφέρεται για δραματοποίηση γιατί της λείπει το «καθαρώς δραματικό στοιχείο», η σύγκρουση⁵⁹. Είναι ποιήμα έξοχο «που φέρνει με πολλήν ευκολία εμπνευσμένα αναποκοκκινίσματα στους μακαρίους λαογράφους του τόπου μας». Αλλά το μεγάλο πρόβλημα εν προκειμένω είναι ότι ο Παπαντωνίου θεώρησε ελάττωμα και αφαίρεσε τη βάση του μύθου, την ίδια την ουσία του. Αφού επιδοθεί σε μια εκτεταμένη ανάλυση του τραγουδιού και τονίσει την τελειότητα και τη συνοχή του, επανέρχεται στον Παπαντωνίου και στο δραματολογικό σφάλμα του να παρουσιάζει ένα Κωσταντή «λυμφοπαιτικό και αξιοθρήνητο». Ο Πολίτης αποδεικνύει –έτσι νομίζει τουλάχιστον– ότι εφόσον αυτός ο Κωσταντής δεν είναι υπεύθυνος για τον μισμό της Αρετής ουδεμίαν υποχρέωση έχει να σηκωθεί από τον τάφο για να τη φέρει. Επί πλέον ο Σπύρος (ο άλλος αδελφός) δεν μπορούσε να στείλει ένα τηλεγράφημα, η Αρετή να ειδοποιηθεί και να γυρίσει μόνη της; «Ζούμε στη σημερινή εποχή στο έργο του κ. Παπαντωνίου και μέσα σε άκρατο ρεαλισμό». Ακόμα και η μάννα θα μπορούσε να πάει στην κόρη, υπάρχουν υπερωκεάνια, αυτοκίνητα. Ο Παπαντωνίου αρχικά διδάσκει τον ρεαλισμό και κατόπιν τον εγκαταλείπει. Το υπερφυσικό εδώ είναι εκτός τόπου, εσωτερικά και ποιητικά δεν δικαιολογείται. Οι δε νεράιδες «λεπτά και ηλιθίως ευαίσθητα πλάσματα». «Δεν θ' άξιζε τον κόπο να γράψει κανείς τίποτα για το παιδιάστικο, αφυχολόγητο κι αφιλοσόφητο αυτό έργο. Αν εγέμισα ωστόσο δύο στήλες μ' αυτό, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται πως σε τούτο με ώθησε η παρεξήγηση ενός θαυμάσιου δημοτικού τραγουδιού [...] Είναι όμως σημείο του γενικού μας ξεπεσμού, όχι μόνο να μη νιώθουμε τα δημοτικά μας μνημεία, αλλά να τους βρίσκουμε και “ελαττώματα”! Κι ύστερα να γράφουμε προς διόρθωσίν των παιδαριώδη κατασκευάσματα σαν τον *Όρκο τον πεθαμένον*»⁶⁰. Ο Παπαντωνίου έγινε έξαλλος πραγματικά. Ειθυμιάνας να εξηγήσει ότι δεν ήταν υποχρεωμένος να «δεθεί χειροπόδαρα στο δημοτικό τραγούδι», κριτικάρει το τραγούδι με μια απίστευτη επιχειρηματολογία. Λ.χ. το θέμα της κατάρας απαλείφθηκε γιατί ως δραματική λύση «Μαζί με τους κριτικούς μας θα την εφεύρισκαν και τα γραΐδια καθώς και οι καλόγεροι του Αθω προ 250 ετών». Δεν ήθελε να βάλει στο έργο του «τέτοιες φρικαλεότητες»

⁵⁸ Σ. Μελάς: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960, σσ. 363-368.

⁵⁹ Ο Μουλλάς σχολιάζει «ίσως όψιμος επικριτής του εαυτού του» για τον Φώτο (ό.π., σ. 405, υποσ. 78).

⁶⁰ Φ. Πολίτης: *Ο όρκος του πεθαμένου*, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σσ. 40-47 (αναδ. από *Πρωία*, 9 Οκτ. 1929).

όπως μια μάννα που κυνηγά το παιδί της στον τάφο, αλλά να παρουσιάσει έναν άνθρωπο «ηθικώς υπεύθυνο». Μήπως έπρεπε να χρησιμοποιήσει και τη βουλγάρικη παραλλαγή με τη μάννα να καταριέται τους γιους να πεθάνουν από την πανούκλα; Γιατί δηλαδή είναι «αρρωστιάρικη ψυχή» ο Κωσταντής του; Επειδή δεν τα σπάει και δεν αναποδογυρίζει καρέκλες, δεν ρίχνει γροθιές για να «εκπληρώσει το προσφιλές ιδεώδες της θρασυδειλίας, βάζοντας και τίποτα νιτοεική σάλτσα;». Επί πλέον προτίμησε να θανατώσει τους επτά αδελφούς εκ των προτέρων γιατί είναι αφέλεια του δημοτικού τραγουδιού να υπερισχύει ένας απέναντι σε οκτώ. Όσο για τους λόγους του να θέλει να έχει την αδελφή στα ξένα για κατάλυμα, καθώς συμφεροντολόγος. Ασφαλώς ο Πολίτης πάσχει από τον καμιοί της δημιουργικής στειρότητας, τον οποίο μόνο φάρμακο είναι η κριτική. «Είναι μαγαριστής. Το επάγγελμά του είναι το μαγάρισμα της νεοελληνικής λογοτεχνίας»⁶¹. Ο Πολίτης δευτερολόγησε και σε επίσης εξάλλο ύφος καταειρωνεύτηκε τον Παπαντωνίου για το θράσος του να τα βάζει με τα δημοτικά τραγούδια. «Πού καταντά ο άνθρωπος, άμα τον θξείς στην εγωπάθειά του! [...] Αλλά ιδού, ότι στην ξεπεσμένη εποχή μας, μάς έμελλε να ιδούμε και τούτο ακόμη: “να διορθώνει” ο κ. Παπαντωνίου τραγούδια που δεν εστάθηκε ικανός να καταλάβει [...] επειδή η γνησία ποίηση μας φέρνει πάντα την αίσθηση του πραγματικού και του αληθινού, ο κ. Παπαντωνίου φαντάσθηκε πως με το ρεαλισμό θα φθάσει στην ποίηση! Κι έτσι έμπλεξε τόσο άσχημα, ώστε να εξαναστεί κατά του δράματός του η στοιχειώδης λογική όλων των οπωσδήποτε σκεπτόμενων ανθρώπων». Κατόπιν απαντώντας στην προσωπική επίθεση εναντίον του δηλώνει ότι έχει από καιρό υπόψη την «ψυχική ρυπαρότητα» ορισμένων ποιητών και διανοουμένων όταν η εργασία τους κρίνεται «δίκαια και αυστηρά». Αλλά οι «ποετάστροι» παρέμειναν «ποετάστροι» και αυτός θα συνεχίσει να εργάζεται ευσυνειδήτα⁶². Ο Κωστής Βελμούρας περιέλαβε κριτικό και συγγραφέα συλλίβδην καταρχάς ως ανίδεους τεχνοκριτικούς («Ο κ. Ζ. Παπαντωνίου 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 το “θράσος της αγνοίας” ενός Φώτου Πολίτη») και προχωρεί στον *Όρκο* λάβρος, με μια καταπληκτική συλλογιστική. «Για κορωνίδα όλων των παραστρατημάτων του μας έδωσε τον *Όρκο του πεθαμένου*. Αποφεύγω να μιλήσω αναλυτικότερα για τη διαστρέβλωση του δημοτικού τραγουδιού, για την παιδιάστικη θεατρικοποίηση όλων των μη δραματικών στοιχείων του μύθου, για τον ανύπαρκτο συμβολισμό, την ανύπαρκτη θεατρικότητα, τους ανύπαρκτους διαλόγους, για τα παιδιαρίσματα, για... για... για... και σταματώ μόνο στο υποπαιδαριώδες ανακάτωμα του πραγματικού με το υπερφυσικό. Κανένas βέβαια δε μπορεί να πει ότι η συνύπαρξη του επιστητού με το υπερπέραν είναι αδύνατη για το δημιουργό ή ότι η συνύπαρξη αυτή αποκλείει την τέχνη. Όταν όμως κανείς ζητήσει να βάλει μέσα σε ένα έργο τους δύο κόσμους, όχι μόνο κρατάει τις σχετικές αναλογίες και αποστάσεις μεταξύ τους, αλλά έχει την υποχρέωση πριν καταπιαστεί με το υπερπέραν να γνωρίζει την επιστήμη των αδύτων, να έχει εξοικειωθεί με τους κανόνες που διέπουν τα υπερπραγματικά όντα και φαινόμενα και να δημιουργήσει μέσα στο πλαίσιο τους [...] (αν είχε μελετήσει) Θα κατόρθωνε να δώσει στον Κωνσταντή του μια δικαίωση, όχι ανθρώπινη βέβαια, *αλλ’* αποκρυφιστική, μια δικαίωση νοητή τουλάχιστο από τους λίγους μεμνημένους. Αλλά ο κ. Π. δεν καταδέχθηκε να μελετήσει. Προτίμησε να κάνει μια περίεργη ρούσικη σαλάτα με βρυκολάκους, αλχημικούς μανδύες, δρυϊδικά πνεύματα του δάσους, ελληνοπρεπέστατες νεράιδες,

⁶¹ Ζ. Παπαντωνίου: «Γύρω εις τον *Όρκο του πεθαμένου*. Ποιος Κωνσταντής αναζητείται;», *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Οκτ. 1929.

⁶² Φ. Πολίτης: «Τελεία και παύλα», *ο.π.*, σσ. 48-50 (αναδ. από *Πρωία*, 11 Οκτ. 1929).

δολάρια, Μπρούλιν, Αφρική, Πασχαλινές λαμπάδες κ' ένα σωρό άλλα ετερόκλητα πράγματα. Χαίρε αγραμματοσύνη και εταίθελισμέ των Ελλήνων!». Συγχαίρει την Ελευθέρα Σκηνή για την παράσταση, την συλλυπείται όμως για την επιλογή του έργου⁶³. Ίσως ο Βελμύρας συμμετείχε στις πνευματιστικές αναζητήσεις του Άγγελου Τανάγρα⁶⁴ και είχε μάθει τα μυστικά, οπότε επικρίνει τον Παπαντωνίου από ειδικής καθέδρας και ως μνημένος στον αποκρυφισμό.

Ο Άλκης Θρύλος δεν βρίσκει στον Όρκο παρά ελαττώματα παραπλήσια με αυτά που εντόπισε στον *Βουρκόλακα*: «(ο Παπαντωνίου) δεν δοκίμασε να εμπνευσθεί μόνον από το ποίημα και να προβάλει, να δημιουργήσει μια δική του σύνθεση μέσα στην οποία θα εμφυσούσε ένα δικό του σύμβολο, ένα δικό του μήνυμα. Ακολούθησε μόνο πιστά το δημοτικό τραγούδι, δίνοντάς του μόνον κάποτε σκηνική μορφή, κι αυτή περισσότερο αφηγηματική και θεατρική· πουθενά δεν διακρίνεται ούτε ένα αμυδρό ίχνος πλοκής και σύνθεσης. Παρουσίασε εντελώς ρεαλιστικά τη ζωντανή οικογένεια μέσα στην οποία η απότομη εμφάνιση του φαντάσματος όχι μόνον δεν γίνεται πιστευτή, όχι μόνον δεν προκαλεί κανένα ρίγος, αλλά προκαλεί – γιατί να διατσώσω να το πούμε; – μια εντύπωση κωμική. Ο Όρκος του πεθαμένου αφαιρεί από το “Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού” όλη του την τραγικότητα, όλη του την προέκταση, όλη του την ανάταση, την πούση [...]. Είναι ένα έργο εντελώς αποτυχημένο, εντελώς στερημένο από νόημα και πούση»⁶⁵. Ο Κωστής Μπασιάς εξέφερε αντιρρήσεις σχετικά με τη σκοπιμότητα της τροποποίησης του αρχικού μύθου όσο και για το δράμα καθαυτό. Δεν βρίσκει επαρκή την αιτιολόγηση της επιμονής του Σπύρου, ούτε της υποχωρητικότητας του Κωσταντή και όλες γενικώς τις υπόλοιπες αιτιολογήσεις, της συγκοινωνίας συμπεριλαμβανομένης. «Ο κ. Παπαντωνίου είναι μάλλον λογικός τύπος και από τις αγιορειτικές περιγραφές του είχαμε διακρίνει πως το υπερφυσικό δεν είναι σε θέση να το νοιώσει. Μόνο λογική και ό,τι του λένε οι πέντε ασιθήσεις του [...] Και μόνον αυτός ο τρόπος του σκέπτεσθαι δείχνει πως ο κ. Παπαντωνίου δεν υπήρξε ποτέ του ποιητής και γενικότερα δεν έχει καμιά πνευματικότητα. Καμιά λοιπόν σκοπιμότητα δεν έχει η μεταβολή που έκαμε· κι αν ο πρώτος Κωσταντής δεν είναι λογικώς υπαρκτός, άλλο τόσο δεν είναι και ο δεύτερος. Αδίκως λοιπόν ο κόπος της μεταβολής και τα τόσα άρθρα που έγραψε για να μας εξηγήσει δήθεν, σε μας που δεν καταλαβαίνομε τις μεγάλες αιτίες που τον ώθησαν σ' αυτήν [...] Ποτέ στη διεθνή δραματική παραγωγή δραματικός συγγραφέας δεν παρουσίασε τόσο τεχνική ανεπάρκεια ώστε να μη μπορεί στοιχειωδώς να χωρίσει το μύθο του, να μη μπορεί να γεμίσει τις πράξεις του και γι' αυτό να φιλοσοφή μετά μαλακίας [...] Είναι τόσο ανούσιο το έργο αυτό και τόσο κωμικό ώστε θ' αδικούσε κανείς τη νοημοσύνη του κοινού αν επέμενε να του εξηγήσει τα τόσα σφάλματα που έπεσε ο κ. Παπαντωνίου και τι ακριβώς είναι ο Όρκος του πεθαμένου...». Περιέλαβε πάντως και τον Μελά («Περί σκηνοθεσίας ούτε λόγος να γίνεται») και τον σκηνογράφο⁶⁶. Ο Πέτρος Χάρης ήταν επίσης όσο γίνεται αρνητικός. «Είναι τόσο ελαττωματικό από θεατρικής απόψεως και τόσο άδικο από ποιητικό λόγο το έργο του κ. Ζαχ. Παπαντωνίου, ώστε ο θεατής που δεν έτυχε να διαβάσει το “Τραγούδι του νεκρού αδελφού” δεν φεύγει από το θέατρο με την εντύπωση μόνον ότι έχασε τη βραδυά του, αλλ' αμφιβάλλει και για την αξία ακόμη του δημοτικού τραγουδιού πάνω στο οποίο στηρίχθηκε...». Επικρίνει και αυτός την επι-

⁶³ Κ. Βελμύρας: «Ζαχαρία Παπαντωνίου Ο όρκος του πεθαμένου», *Πρωτοπορία*, Νοέμ. 1929, σσ. 283-284.

⁶⁴ Ο Άγγελος Τανάγρας, εκτός από γιατρός και συγγραφέας, ήταν από τους διασημότερους πνευματιστές της εποχής του.

⁶⁵ Α. Θρύλος: «Ο θεατρικός συγγραφέας», *Νέα Εστία* 27 (1940), αφιέρωμα στον Παπαντωνίου, σ. 420.

⁶⁶ Κ. Μπασιάς: «Ελευθέρα Σκηνή: Ζαχαρία Παπαντωνίου Ο όρκος του πεθαμένου», *Ελληνικά Γράμματα*, 19 Οκτ. 1929, σσ. 626-627.

λογή του Παπαντωνίου να θεωρήσει την επιμονή του Κωσταντή ως ελάττωμα και να το διορθώσει: ο αδελφός δεν σηκώνεται από τον τάφο του μόνο γιατί έχει δώσει όρκο αλλά και γιατί αισθάνεται υπόλογος για ό,τι έγινε. Ο δε ισχυρισμός των Παπαντωνίου ότι η αναγνώριση της υποχρέωσης από τον Κωσταντή απλώς για να μην είναι μόνες οι γυναίκες αποτελεί εκδήλωση ανώτερης ηθικής είναι στην πραγματικότητα «φιλολογία του χειροτέρου είδους. Είναι ένας ισχυρισμός που έχει τη θέση του στον πνευματικό κόσμο των ανθρώπων που επιμένουν να αγνοούν τις μεγάλες και αναλλοίωτες αρχές της ζωής [...] πρωτόλειο ανθρώπου που δεν είδε ούτε διάβασε θέατρο [...] Ο ποιητικός λόγος που πρέπει να είναι άφθονος σε παρόμοια έργα δεν ακούσθηκε σε καμιά εικόνα και σε καμιά σκηνή του έργου». Το έργο είναι παραγεμισμένο με απίθανα πρόσωπα και καταστάσεις: πέρα από τα απερίγραπτα παγανά, είναι δυνατόν πεινασμένοι άνθρωποι μετά την Ανάσταση να φλυαρούν ατέλειωτα; Αυτός πάντως επαινεί τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία, την παράσταση γενικώς και την ερμηνεία του πρωταγωνιστικού τριό Κοτοπούλη-Γληνού-Μινωτή⁶⁷. Ο *Όρκος* άρεσε σε ένα κριτικό: τον Μιχάλη Ροδά. Αν και αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του άρθρου του στο δημοτικό τραγούδι, θυμάται τον *Βουρκόλακα* του Εφταλιώτη, «λυρικό, αντιθεατρικό, τόσο αντιθεατρικό ώστε μένει ανεξίτηλη η επιθυμία του αιμνήστου Χρηστομάνου που είχε για να τον ανεβάσει στο θέατρο της Νέας Σκηνής», έρχεται στο προσκήνιο και θεωρεί ότι ο Παπαντωνίου «... άνοιξε ελεύθερους δρόμους για να φθάσει στη δραματοποίησή του [...] το έργο [...] είναι ποιητικά και φιλοσοφικά τοποθετημένο σε μερικά μέρη στη σύγχρονη ατμόσφαιρα και σε άλλα των αγαθών πνευμάτων [...] Υπάρχουν μέρη του έργου που ξεχωριστά είναι συγκινητικά και αριστουργηματικά [...] (μεταφέρει τη σκηνή με τη συζήτηση στον πεύκο). Τέτοια φιλοσοφικά και φραστικά ποιητικά διαμάντια υπάρχουν αρκετά. Για το θέατρο της ζωής είναι βέβαια ελαττώματα, κάποιος ρητορισμός που κυριαρχεί, αλλά δεν πρέπει να το ξεχνάει κανένας πως είναι συνδεδεμένα με την ανώτερη ηθική δύναμη του πνεύματος που δικαιωματικά παίρνει τη θέση του, όταν μάλιστα προέρχεται από πηγαία έμπνευση και ωριμασμένη, μεστή σκέψη, όπως του κ. Παπαντωνίου». Δεν του άρεσε μόνο το πέρασμα του νεκρού ανάμεσα στα δέντρα, ντυμένου με ευρωπαϊκά φορέματα: θα ήταν καλύτερα να ακουγόταν μόνο η φωνή του. Θεωρεί ότι ο Μελάς πρόσθεσε στο «αναμορφωτικόν έργον της Ελευθέρας Σκηνής έναν ακόμα σκηνοθετικόν άθλον», οι σκηνοθετικές λύσεις στη δυσκολία της εναρμόνισης του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου εξαιρετικές, οι σκηνογραφίες τιμούν τους σκηνογράφους, η μουσική του Βάρβογλη «εξαιρετική δημιουργία» και μόνο οι ερμηνείες των ηθοποιών έπρεπε να είναι δραματικότερες. Οφείλουμε να πάρουμε υπόψη τη διαβεβαίωσή του ότι «Η ψυχή του κόσμου αγάπησε από την πρώτη βραδυά τον *Όρκο του πεθαμένου* και ο συγγραφέυς του εκλήθη εις την σκηνήν τετράκις υπό τα ζωηρότερα χειροκροτήματα»⁶⁸, πρέπει όμως να πούμε ότι το απόσπασμα που προκάλεσε τον θαυμασμό του μάλλον δικαιολογεί το επίθετο «παιδαριώδες» των υπόλοιπων κριτικών. Ένας άλλος κριτικός μιλά για «κοσμοσυρροή», θερμιά ανταπόκριση του κοινού οφειλόμενη και στην ωραία παράσταση, αλλά έχει και τις αντιρρήσεις του: η δευτερεύουσα υπόθεση του νέου που αγαπά την Αρετή και η ζωή του καταστρέφεται καταπονεί τον θεατή καθώς τον περιοπά από την προσπάθεια να εισδύσει στο βαθύτερο νόημα του δράματος. Πάντως το θεωρεί τόλμημα. «... μ' όλην την παρεμβολήν ωμών σκηνών από την ζώσαν πραγματικότητα, παραμένει ένα τραγικόν μεγαλόπνοον ποίημα αχαλινώτου και καταπληρσοσύσης φαντασίας που θα συγκινή την ανθρώπινη ψυχή σχεδόν όσο και το υπέροχο δημοτικό τραγούδι [...] η συγκρατημένη και ποι-

⁶⁷ Π. Χάρης: «Ο όρκος του πεθαμένου», *Ελληνική*, 9 Οκτ. 1929.

⁶⁸ Μ. Ροδάς: «Ο όρκος του πεθαμένου», *Ελευθερον Βήμα*, 9 Οκτ. 1929.

ητική γλώσσα [...] καθώς και η ανάγλυφη σμίλευσις ωρισμένων, δευτερεύοντος ρόλου τύπων, όπως του Σπύρου, της Φανούλας και του Θωμά»⁶⁹.

Αντίθετα από την παραστασιακή κριτική, η νεότερη θεωρητική κριτική διέκρινε το στοιχείο του συμβολισμού στον *Όρκο*, αν και όχι έντονο, στο θάμπος και στην χωρότητα ορισμένων σχημάτων από τη δεύτερη πράξη και μετά, αλλά και στη γενικότερη υποβολή, στις θολές ψυχικές καταστάσεις και στον λανθάνοντα ελεγειακό τόνο⁷⁰. Πιο κυρίαρχες τάσεις βέβαια είναι η ηθογραφία και ο ρεαλισμός.

Το έτος 2000 παρουσιάστηκε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος ένα έργο με θέμα και τίτλο *Τον νεκρού αδελφού* που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «μεταμοντέρνο». Είχε προηγηθεί μια πειραματική εκδοχή του που παρουσιάστηκε ως δουλειά εργαστηρίου στο Εθνικό Θέατρο (Πειραματική Σκηνή) με τίτλο *Ο καβαλάρης τ' ουρανού*, η οποία περιείχε μόνο ελληνικές παραλλαγές. Ο σκηνοθέτης Σωτήρης Χατζάκης συνέθεσε το κείμενο πάνω στον γνωστό μύθο, χρησιμοποιώντας ελληνικές παραλλαγές από την Αθήνα, την Κρήτη, τη Θράκη, την Ρόδο, την Πάρο, τη Στερεά, τη Μακεδονία, την Ηλεία, τον Όλυμπο και τη Βάρνα. Επίσης τέσσερις άλλες βαλκανικές εκδοχές της παραλογής από τη Σερβία, την Αλβανία, τη Βουλγαρία και τη Ρουμανία, μοιρολόγια, τραγούδια της ξενιτειάς, τον γάμο, δρώμενα και λιτανείες θανάτου, ύμνους, αφηγήματα και χορούς από τη Γορτυνία, τη Μάνη, την Προποντίδα, την Κρήτη, την Ήπειρο, τη Σερβία, την Αλβανία, τη Βουλγαρία και τη Ρουμανία, εδάφια των βαλκανικών παραλογών, κατάρες, επικλήσεις, ανακλήματα νεκρών, χορευτικά και θρηνητικά παραγγέλματα που μιλούνται επί σκηνής στις γλώσσες και των πέντε χωρών, συνθέτοντας ένα «διαβαλκανικό θέαμα». Πρόσθεσε ένα δικό του ανακλήμα νεκρού και σκηνικές οδηγίες στη δραματολογική δομή⁷¹. Υπάρχει χορός, ο οποίος συμμετέχει στα δρώμενα ισότιμα με τους τρεις πρωταγωνιστές, ενώ τα χορικά τραγουδιούνται και στις πέντε γλώσσες. Η παράσταση συμπεριλάμβανε ζωντανή ορχήστρα επί σκηνής και η μουσική προήλθε από μουσικολογική έρευνα του Λάμπρου Λιάβα. Προηγήθηκε πολύχρονη έρευνα του Χατζάκη στο Τμήμα Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, των επίσημων και ανεπίσημων καταγραφών του «Νεκρού αδελφού», επισκέψεις σε χωριά και επιτόπια συλλογή διηγήσεων, μελέτες και άρθρα, σύγκριση, επιλογή. Σχετικά με τις τέσσερις παραλλαγές που χρησιμοποίησε, ο ίδιος σχολιάζει ότι οι Σέρβοι είναι οι πιο τρυφεροί, οι Βούλγαροι έχουν μια χριστιανική επιστρωμάτωση στον μύθο, βάζουν αγγέλους να σηκώσουν τον Κωσταντή. Οι Ρουμάνοι είναι οι πιο λεπτεπίλεπτοι, ενώ οι Αλβανοί οι πιο δωρικοί, οι πιο σκληροί⁷². Ο λόγος που τράβηξε την προσοχή του ήταν ότι αποτελεί κυρίαρχη παραλογή των ακριτικών χρόνων και επίσης συνδέεται –κατά την άποψή του– άμεσα με την Αρχαία Ελλάδα του 5ου αι., τους τραγικούς αλλά και τους ομηρικούς μύθους. Τον ενδιέφερε πάρα πολύ το θέμα της «εθνικής συνοχής» και της «κνιταρικής μνήμης». Πίστευε πάντα ότι θα μπορούσε να γίνει θέατρο και σ' αυτό βοηθήθηκε από την εθνολογία και τη ηθογραφία. Στόχος του ήταν η αναζήτηση του τραγικού και η διερεύνηση της αδιάσπαστης σχέσης αρχαίου και νεοελληνικού πολιτισμού. Θέλησε να

⁶⁹ Red (Γ. Κοκκινάκης): «*Ο όρκος του πεθαιμένου*», *Ακρόπολις*, 9 Οκτ. 1929.

⁷⁰ Πεφάνης, ό.π., σ. 98.

⁷¹ Από το «Σημείωμα του σκηνοθέτη» στο πρόγραμμα της παράστασης, σσ. 6-7. Βλ. και Γεωργίας Λοτισοπούλου: «*Ο Νεκρός αδελφός*: Ένας βαλκανικός μύθος», *Εξουσία*, 29 Νοεμ. 2000. Συνέντευξη με τον Σωτήρη Χατζάκη. Το κείμενο του έργου υπάρχει στο πρόγραμμα

της παράστασης μαζί με επεξηγήσεις για την προέλευση κάθε τμήματος. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή τους αρμόδιους του Κ.Θ.Β.Ε. για την προμήθεια όλου του σχετικού υλικού.

⁷² Τάσος Ρέτζιος: «Με τρομάζει η απόστασή του», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 3 Δεκ. 2000. Είναι συνέντευξη με τον Χατζάκη.

απεικονίζει την εξέλιξη που συνδέει το λαϊκό δρώμενο με το αρχαίο δράμα, καταδεικνύοντας έτσι τη συνέχεια που ξεκινάει από τον αρχαίο ελληνικό μύθο, φθάνει στην τραγωδία, περνάει στους ελληνιστικούς χρόνους, διαχέεται στη βυζαντινή αυτοκρατορία μέσω του τραγικού παντόμμου, εξελίσσεται σε ορχηστρική τραγωδία και στη συνέχεια γίνεται λαϊκό δρώμενο, παραλογή κ.λπ. Αποφάσισε να αποδεχτεί τις απόψεις που το συνδέουν με το μύθο της Δημήτρης και της Περσεφόνης, αλλά και την ερμηνεία ότι συμβολίζει τη μετάβαση από την ενδογαμία στην εξωγαμία⁷³. Ωστόσο το σημαντικό κατ' αυτόν είναι ότι το τραγούδι πέρασε τα σύνορα των χωρών και χύθηκε στη βαλκανική χερσόνησο⁷⁴. Συγκλονιστική του φαίνεται η πρόσμιξη της χριστιανικής ποιητικής με το πρωτογενές του αρχαίου παγανισμού. Το τελευταίο που θέλησε να παρουσιάσει πάντως θα ήταν ένα φολκλорικό παραδοσιακό θέαμα. Το όραμά του ήταν για κάτι πολύ σύγχρονο, τελετουργικό και θρηνητικό, χωρίς παλιομοδίτικα στοιχεία, που να ενδιαφέρει τους νέους: ένα είδος «ροκιάς»⁷⁵. Σκηνοθετικά οργάνωσε το πολυμορφό θέαμα συνδυάζοντας το ήθος του λαϊκού δρώμενου με τον τρόπο της τραγωδίας. Η αντιστοιχία τους θεωρεί ότι συνίσταται στο στοιχείο του αλόγλου, στην εκτροπή από το μέτρο, την ύβρη, τη συμφορά, την περιπέτεια, την αναγνώριση και τη μεταμόρφωση ως ένα είδος καθάρσεως. Χρησιμοποιήθηκαν ένα νταούλι, ένα τρίγωνο καλάντων, ένα μοναστικό σήμαντρο και μινιμαλιστικές μουσικές από τον Πόντο, τη Θράκη, τη Σερβία, τη Βουλγαρία, την Πρεμετή, τη Φλώρινα και την Αλβανία. Η κινησιολογία βασίστηκε στις δωρικές φόρμες της θρηνητικής παράδοσης. Ο χορός – μια ομάδα λαϊκής κοινότητας – κινείται «στη μέση της ζωής». Η σκηνή των πουλιών μεταπηδά στον υπερρεαλισμό. Ο μίμος – ένα είδος ενδιάμεσου τελετουργή – είναι μια υπερβατική παρουσία που ενώνει τον επάνω με τον κάτω κόσμο. Η ψαλμωδία του τέλους αποσκοπεί να αποτελέσει «μια επί ματαίω απόπειρα καθαρισμού του ιεροπρακτικού χώρου από το “μίασμα” του δαιμονικού και μυστικού αυτού έργου που ξεκινά από τα ορυκτά της ύπαρξης για να φτάσει στην ύψιστη πνευματικότητα»⁷⁶.

Οι περισσότεροι κριτικοί ενθουσιάστηκαν με το έργο όσο και με την παράσταση. Ο Σάββας Πατσαλίδης εμβαθύνει με τη γνώση και την οξυδέρκεια του ειδικού στη πολύπλοκη μέθοδο και εγκρίνει τα πάντα σχεδόν. «Ένα ολοστρόγγυλο δείγμα σκληρής δουλειάς και συστηματικής έρευνας». Την κυριαρχία του χορού «ως φορέα δυνάμεων και στοιχείων αρχέτυπων, ενστικτωδών, παρορμητικών», τις μεταμορφώσεις και την κίνησή του. Τις ατομικές ερμηνείες που, αν και είχαν να αναμετρηθούν με τον πολύ δουλεμένο χορό, δεν το έβαλαν κάτω. Τα «έκτακτα μουσικά ακούσματα», τα σκηνικά και τα κοστούμια που συνέβαλαν στην εγκατάσταση της σωστής ατμόσφαιρας και στη διαγραφή των χαρακτήρων, την εμπνευσμένη χορογραφία, το εύρημα της ψαλμωδίας του τέλους· διαφωνεί στο ότι υπήρξε ένας μόνο χορός μη ελληνικός – περισσότεροι θα ενδυνάμωναν την διαπολιτιστική ταυτότητα της παράστασης⁷⁷. Ένας άλλος κριτικός υπερθεματίζει: «Το ΚΘΒΕ με την παράσταση *Τον νεκρού αδελφού* αγγίζει το τέλειο και ανανεώνει την εμπιστοσύνη του κοινού στις παραγωγές του». Πιο συγκεκριμένα: «Με γνώση των δυσκολιών του εγχειρήματος, που είναι η μεταφορά ενός μη θεατρικού κειμένου στη σκηνή, κρατά το υλικό του ανέπαφο. Και μέσα από αυτό αφήνει να αναδειχτούν η ουσία του, η ατόφια συγκίνηση του λόγου, το πάθος και ο πόνος. Προσεγ-

⁷³ Όλγα Τσαντίλα: «Σωτήρης Χατζάκης: “Είναι επικίνδυνο να είσαι μονόχονος”», *Μακεδονία*, 3 Δεκ. 2000. Συνέντευξη με τον Χατζάκη.

⁷⁴ Ντίνα Θεοφιλίδη: «Σωτήρης Χατζάκης. “Η νεότητα θα έπρεπε να επιχορηγείται”», *Εξώστει* 513 (8 Δεκ. 2000), σ. 5. Συνέντευξη με τον Χατζάκη.

⁷⁵ Χρύσα Νάνου: «Βαλκάνιος μύθος χωρίς φολκλόρ», *Αγγελιοφόρος* Μακεδονίας, 10 Οκτ. 2000. Συνέντευξη με τον Χατζάκη.

⁷⁶ «Σημείωμα του σκηνοθέτη», ό.π., σσ. 7-8.

⁷⁷ Σάββας Πατσαλίδης: «Εμμετρη θεατρική ευφορία», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 17 Δεκ. 2000, σ. 34.

γίζει με προσοχή ένα υλικό που από μόνο του διαθέτει μεγατόνους δύναμης και δημιουργεί ένα εκρηκτικό σκηνοθετικό αποτέλεσμα»⁷⁸. «Σε κανένα σημείο η παράσταση *Του νεκρού αδελφού* δεν παρεξέκλινε από τα ιδανικά μέτρα, πουθενά δεν υπερέβαλε, δεν βάρυνε με σκηνοθετισμούς. Διατηρήθηκε μια ευλαβική ισορροπία, μια ιερατική λιτότητα, μια πένθιμη κατασκευαστικότητα με υπερβάσεις θανάσιμης σύλληψης στη σκηνή του αναθέματος, τη σκηνή της ανόδου του νεκρού Κωσταντή και την καταπληκτική σκηνή του χορού των πουλιών [...] ο συμβολισμός με το Γολγοθά ήταν εύστοχος [...] ταυτίζει το Γολγοθά με το θάνατο και την ταφή, όχι με την ανάσταση [...] Δυο λόγια και για μιαν άλλη αξιοθαύμαστη διάσταση του εγχειρήματος. Την έρευνα. Τη συγκέντρωση τόσο σπουδαίου υλικού που αναδεικνύει την παράσταση και ως μοναδικό θεατρικό ντοκουμέντο»⁷⁹. Υπήρξαν και ορισμένες ενστάσεις. «Ακόμα και αν δεν συμφωνούμε φιλολογικά με την άποψη [...] μπορούμε ωστόσο να τη δεχτούμε ως μία υπόθεση εργασίας που εκβάλλει γόνιμα σε μια ενδιαφέρουσα φιλολογική πειραματική δουλειά πάνω στον ποιητικό λόγο, στη γλώσσα των ρυθμών, στην ορχηστρική κίνηση και στη μουσική εκφορά της λαλιάς [...] εν τέλει μια σύσταση πραγμάτων, που αν δεν είναι τραγωδία, είναι πάντως συγγενικό της είδος η παραλογία που είπαμε πιο πάνω, σε μια πυκνή, λαμπερή, δουλεμένη αλλά κάπως υπερφορτωμένη, ετερογενώς “ποικιλή” σκηνική της αναπαράσταση. Από την άλλη μεριά η σκηνοθεσία επιμένει “δημοκρατικά” και είναι λάθος κατά την άποψή μου, διότι το πράγμα έτσι “χάνεται”, σκορπίζει, σε ίση περίπου κατανομή διαφόρων βαλκανικών, γλωσσολογικών, μουσικών, ρυθμικών, υφολογικών κι άλλων παραλαγών του θέματος» δεν επιλέγει ως άξονα κεντρικό έστω μία. Η ελληνική εκδοχή που γνωρίζουμε θα ήταν ίσως εκ των πραγμάτων η πιο “έτοιμη” προκειμένου να παίξει τον πυρηνικό “ρόλο”»⁸⁰. Ο Νέστορας Μάτσας, αν και του άρεσε η παράσταση, πιστεύει ότι «τα εξάσια μουσικοχορευτικά μέρη με ελάχιστες εξαιρέσεις λειτουργούσαν σε βάρος του Μύθου. Και στην προκειμένη περίπτωση σε βάρος της ποιήσης»⁸¹. Ο Ιάσων Τριανταφυλλίδης διαφώνησε με τη σύνθεση του κειμένου, αν όχι με το όλο θέαμα. «Παρακολούθησαμε ένα ενδιαφέρον σεμινάριο για το γνωστό τραγούδι, κατάλληλο ίσως για πανεπιστήμιο, αλλά εντελώς ακατάλληλο για θέατρο [...] Δε λέω, πολύ ενδιαφέρουσα προσπάθεια. Πολύ εξυπνο ως σύλληψη. Αλλά αυτό δεν είναι θέατρο [...] Και εδώ που τα λέμε, τα δημοτικά τραγούδια δεν έχουν ανάγκη τέτοιων στιλιζαρισμένων παραστάσεων, αλλά απλών, αγνών φωνών κάτω από τον φωτεινό ουρανό για να λάμπουν... Αλλιώς»⁸². Τον Μάιο του 2001 παρουσιάστηκε για τέσσερις μέρες στην Αθήνα με το κλιμάκιο του Κ.Θ.Β.Ε., από όπου και οι τελευταίες κριτικές.

Στις αρχές του νέου αιώνα *Το τραγούδι του νεκρού αδελφού* δραματοποιείται ξανά όχι με τη συγγραφή ενός κειμένου που βασίζεται σ' αυτό, αλλά με αληθινή επιστροφή στις ρίζες χρησιμοποιώντας απόφια τα λαϊκά ποιητικά κείμενα σε σύνθεση με άλλα κείμενα επίσης της προφορικής παράδοσης όπως τα έχει διασώσει πλέον η επιστήμη, με ζωντανή λαϊκή μουσική επί σκηνής, επιλεγμένη όμως και επιμελημένη επιστημονικά. Ο δημιουργός, όπως μας πληροφορεί στο πρόγραμμα, πέρα από την έρευνα βασίστηκε στις θεωρίες του Ζαμπέλιου, του Ν. Πολίτη, του Κυριακίδη, του Μαλεβίτση και ως ιδεολογικό στόχο έθεσε τον αρχικό: την κατάδειξη της πολιτισμικής συνέχειας αρχαίου και νέου κόσμου, μη περιοριζόμενος στον

⁷⁸ Στράτος Κερσανίδης: «Η τελετουργία του θρήνου στο στανίδι», εφ. *Θεσσαλονίκη*, 12 Δεκ. 2000.

⁷⁹ Αδριανός Γεωργίου: «Από 'κει που φωλιάζει το τραγικό», *Ραδιοτηλεόραση*, 14 Ιουν. 2001.

⁸⁰ Λέανδρος Πολενάκης: «Στις πηγές του μύθου», *Η Αυ-*

γή, 27 Μαΐου 2001.

⁸¹ Νέστορας Μάτσας: «*Τον νεκρού αδελφού*», *Εστία*, 6 Ιουν. 2001.

⁸² Ιάσων Τριανταφυλλίδης: «*Τον νεκρού αδελφού* στο Κ.Θ.Β.Ε.», *Αδέσμευτος*, 26 Ιαν. 2001.

ελληνικό χώρο αλλά διευρύνοντας την προοπτική του σε ολόκληρη τη Βαλκανική, σύμφωνα με το πολυεθνικό πνεύμα της νέας εποχής. Μια επιστροφή συγκερασμένη με επέκταση στο παρόν και στις σύγχρονες τάσεις – θεατρικές και μη - και ιδεολογίες. Το εγχείρημα αυτό, όπως είδαμε, έγινε πολύ θετικότερα αποδεκτό όχι μόνο από τη διανόηση αλλά και από το πλατύ κοινό, κάτι που σημαίνει ότι ανταποκρίθηκε στους υποδοχείς του σύγχρονου αισθητηρίου. Σημαίνει όμως και κάτι ακόμα: ότι η μυστηριώδης, μεταφυσική και κάπως τρομερή αυτή παραλογή διαθέτει εν σπέρματι την ευελιξία να παρουσιάζεται θεατρικά σε ποικίλες εποχές σύμφωνα με τα αισθητικά αιτήματα αυτών καιρών, ακόμα και πρωτοποριακά για την εποχή τους: ο ρεαλισμός ήταν στα σπάργανα στον ελληνικό θεατρικό χώρο το 1892, όταν ο Εφταλιώτης έγραψε τον *Βουρκόλακα*: ξανά ο ρεαλισμός κυρίαρχη τάση το 1908 όταν ο Πολίτης έγραψε τον δικό του *Βρυκόλακα*: ξανά ο ρεαλισμός κυρίαρχη τάση το 1929 όταν ο Παπαντωνίου επανήλθε με τον *Όρκο του πεθαμένου* και το κολλάζ, η πρωτότυπη ελεύθερη σύνθεση σε σύντηξη με παραδοσιακό υλικό απόφιο ή μετασκευασμένο όπως και όσο επιθυμεί ο δημιουργός αποτελεί μια από τις πλέον σύγχρονες τάσεις, την οποία ακολούθησε ο Χατζάκης, ταυτόχρονα επιδιώκοντας μια επαναληπτική απόδειξη της αρχικής θέσης. Ένα φαινόμενο τόσο σύνθετο, ώστε απαιτεί μια νέα μελέτη για να ερμηνευτεί.