

## ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ: ΤΟ «ΚΥΚΝΕΙΟ ΑΣΜΑ» ΤΟΥ ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ

Ο Νικηφόρος Φωκάς ήταν το τελευταίο θεατρικό έργο που έγραψε ο Βερναρδάκης. Θα πρέπει να άρχισε να το γράφει ήδη από το 1901, καθώς ετέθη θέμα να γίνει με αυτό ή την *Ευφροσύνη* η έναρξη της λειτουργίας του Βασιλικού θεάτρου, αλλά μάλλον θεωρήθηκε ασέβεια η εμφάνιση κληρικών επί σκηνής, ρόλους που περιέχουν αμφότερα τα έργα, και έτσι τελικά παίχτηκε ένας μονόλογος από τη *Μαρία Δοξαπατρή*<sup>1</sup>. Ενδεχομένως ολοκληρώθηκε στις αρχές του 1903. Η ύπαρξή του δημοσιοποιείται στο τέλος του 1902, όταν ο συγγραφέας του διαμαρτύρεται από τις σπήλες του *Αστεως* για τη μεταχείριση που υπέστη ο ίδιος, ο «δαφνοστεφής συγγραφέας» και «θαλερός πρεσβύτες» πλέον, από το Βασιλικό θέατρο. Ο Θων του ζήτησε το έργο για να παρασταθεί, υπέγραψαν συμβόλαιο, σύμφωνα με το οποίο θα παιζόταν για τρία χρόνια, και ο Βερναρδάκης ήρθε οικογενειακώς στην Αθήνα, παρότι δύσκολα μπορούσε να αντιμετωπίσει τα έξοδα, για να παρακολουθήσει τις πρόβες και γενικά την παραγωγή. Αντιμετώπισε υπεκφυγές και συμπεριφορές στα όρια του εμπαιγμού, ακόμα και άρνηση για τη χορήγηση ενός εισιτηρίου ώστε να κρίνει ποιοι ηθοποιοί του Βασιλικού ήταν κατάλληλοι για τους ρόλους. Τα εξήγησε όλα εις μάκρος - υπερβολικό μάκρος - σε μια σειρά συνεντεύξεων και άρθρων<sup>2</sup>. Υπήρξαν ορισμένες διαμαρτυρίες για τον παραγκωνισμό του «δαφνοστεφούς πρεσβύτεου»<sup>3</sup>, για την πολιτική αποκλεισμού των ελληνικών έργων από το Βασιλικό θέατρο και τη γενικότερη αφ' υψηλού μεταχείριση των Ελλήνων λογίων. Κύριος υπεύθυνος θεωρείται ο διευθυντής του Στέφανος Στεφάνου, ο οποίος κατέχει τη θέση αυτή άγνωστο με ποια προσόντα και φιλολογικές περγαμνές, βάσει ποιων υπηρεσιών προς το ελληνικό θέατρο πλην της συγγραφής του ασημαντού έργου *Επί του καταστρώματος*. Πάντως επί των ημερών του «τα πραξικοπήματα επέρχονται αλλεπάλληλα» και το Βασιλικό θέατρο δεν παρέχει μεγάλες εκδουλεύσεις στα ελληνικά γράμματα και την ελληνική θεατρική τέχνη<sup>4</sup>. Πέρα από την ευκαιρία για γενικότερη κριτική της καλλιτεχνικής πολιτικής του Βασιλικού, ίσως τα πράγματα δεν ήταν έτσι ακριβώς.

Το Βασιλικό έστειλε «εκ του γραφείου της διευθύνσεως» μια επίσημη ανακοίνωση, στην οποία εξηγούσε με πολλή σαφήνεια ότι όντως είχε υπογραφεί συμβόλαιο ανάμεσα στον Βερναρδάκη και τον Θων στις 4 Ιουλίου 1902 για τον *Νικηφόρο Φωκά*, ώστε να παρασταθεί στην θεατρική περίοδο 1902-1903. Ήταν γραμμένες μόνο οι τέσσερις πράξεις. Ο Κλέων Ραγκαβής στο Βερολίνο ανάλαβε να παραγγείλει τα σκηνικά, αλλά ο Βερναρδάκης δεν του έστειλε το κείμενο, ούτε καν τους ρόλους, για να καταλάβει τι έπρεπε να κάνει. Επίσης παρακολούθησε δοκιμές και εξέτασε αρκετούς ηθοποιούς, αλλά δεν αποφάσισε για τη διανομή. Αρνήθηκε δε να συνεργασθεί με τον αντιγραφέα, που θα εργαζόταν στο σπίτι του ούτως ή άλλως, ενδεχομένως διότι φοβόταν μήπως διαρρεύσουν πληροφορίες. Οπότε η ευθύνη για την αθέτηση του συμβολαίου και την μη παράσταση του *Νικηφόρου Φωκά* βαρύνει τον συγγραφέα<sup>5</sup>. Ακολου-

<sup>1</sup> Βλ. Γ. Σιδέρη: «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο Βασιλικόν Θέατρον», *Θέατρο* 3, 15 Μαΐου 1962, σσ. 23-25.

<sup>2</sup> Ανυπ.: «Ο Νικηφόρος Φωκάς και ο ποιητής του», *Το Άστυ*, 31 Δεκ. 1902, συνέντευξη με τον συγγραφέα.

<sup>3</sup> Ανυπ.: «Ο αποκλεισμός του Νικηφόρου Φωκά», *Το Άστυ*, 1 Ιαν. 1903.

<sup>4</sup> Ανυπ.: «Το Βασιλικόν θέατρον», *Το Άστυ*, 6 Ιαν. 1903.

<sup>5</sup> «Το Βασιλικόν θέατρον. Μία επίσημος ανακοίνω-

θησε ένα serial άρθρων του Βερναρδάκη, όπου εξαιρετικά μπερδεμένα προσπαθεί να ανασκευάσει τα επιχειρήματα του Βασιλικού<sup>6</sup>. Ο Παλαμιάς σχολίασε ότι δυσκολεύτηκε να κατανοήσει ποιος είχε την ευθύνη για το μη ανέβασμα του *Νικηφόρου Φωκά*: οι «κύριου» του Βασιλικού, που φαίνονταν να ήθελαν και να μην ήθελαν, ή ο ίδιος ο Βερναρδάκης. Μπορεί να είναι κακό που δεν παίχτηκε ένα νέο δράμα του Βερναρδάκη. Από την πλευρά του πάντως δεν ενδιαφέρεται πολύ αν θα παρασταθεί ή όχι. Τα καλύτερα δράματα είναι για ανάγνωση, «κατ' εξοχήν λογοτεχνικά». Ας τυπωθεί ο *Νικηφόρος* για τον αποκτήσει το κοινό σε βιβλίο. Αν όμως θέλουμε να είμαστε «ανοιχτολόγοι», ο Παλαμιάς δεν περιμένει να δει τον *Νικηφόρο Φωκά* για να πεισθεί ότι δεν είναι το έργο που θα τον ενθουσιάσει, ακόμα κι αν είναι ευριτυδικότερος από τη *Φαύστα* και σαξπηρικότερος από τη *Μαρία Δοξαπατορή*. «Η τέχνη του Βερναρδάκη είναι τέχνη γνωστή και τέχνη εξοφλημένη. Δεν προσμένουν τίποτε απ' αυτή τα μεγάλα, καταφρονημένα ακόμα ιδανικά της εθνικής ψυχής»<sup>7</sup>.

Εντούτοις παίχτηκε το έργο δύο χρόνια αργότερα.

Την πρώτη σκηνή ανοίγει η Αγάθη, η νεότερη από τις αδελφές του Ρωμανού Β', που η Θεοφανώ περιόρισε σε μοναστήρι μετά τον θάνατό του. Διαβάζει ένα χρονικό για την άλωση της Κρήτης, κάτι δυσνόητους στίχους για την Ταρσό, προφανώς υποδηλώσεις του ποιητή για το κρίσιμο ζήτημα της εποχής, το Κρητικό και γενικά για το αλτρωτικό και τις χαμένες πατρίδες. Εισάγει μια αντιλαϊκή αποστροφή: «... όγλος κόυφος και στασιαστής, / ποτίζων όξος και χολήν τον ευγενή / της αρετής και της ανδρείας ήρωα»<sup>8</sup> (εννοεί τον Φωκά). Ο Ιωάννης Τζιμισκής, που είναι ερωτευμένος μαζί της αν και ήδη εραστής της Θεοφανώς, μπαίνει μεταμφιεσμένος σε καλόγρια για να δει αν του ανταποκρίνεται και να της ζητήσει να τον παντρευτεί. Διαφωνούν πολιτικά – η Αγάθη είναι υπέρ της πολιτικής του Φωκά, που δεν γίνεται κατανοητή ούτε από τον «όγλο», ούτε από τους ευγενείς, που κοιτάζουν μόνο το συμφέρον τους, ούτε από τον ίδιο τον Τζιμισκή. Εκείνος, ως αδρός εραστής, θαυμάζει το πνεύμα της και τη γνώση της της πολιτικής. Την ώρα που της προσφέρει το χέρι του και της υπόσχεται να την κάνει βασίλισσα, τους πιάνει επ' αυτοφώρω η Θεοφανώ, που βέβαια γίνεται εξάλλη. Διατάζει τον ηγούμενο να στείλει την Αγάθη στο σωφρονιστήριο για τις μετανοούσες εταίρες, αγνοώντας τις διαμαρτυρίες και τις ικεσίες της, ο Πατριάρχης όμως ακυρώνει αυτή την εξωφρενική καταδίκη.

Η Αγάθη παραδέχεται ότι έχει ερωτευθεί τον Τοιμισκή, αλλά δεν τολμά να ελπίζει ότι θα γίνει ποτέ γυναίκα του. Αρνείται μάλιστα να τον παντρευτεί κρυφά, γιατί υπάρχει στην καρδιά της γυναίκας χαραγμένος νόμος άγραφος: «η αιδώς και η ευπρέπεια» (σ. 39). Η Θεοφανώ, μέσα στην έπαρση του βασιλικού της μεγαλείου και της παλατιανής χλιδής, με όλα τα ανήλικα παιδιά της από τον Ρωμανό γύρω της, ακούει τα παράπονα του Νικηφόρου για την έλλειψη δημοκρατικότητας του. Ένα ανώνυμο γραμματό που προειδοποιεί ότι η ζωή του κινδυνεύει από τη Θεοφανώ, αλλά δεν δίνει σημασία. Ο Αθανάσιος ο Αθωνίτης έρχεται για να του υπενθυμίσει ότι προ Θεοφανώς σκόπευε να καρεί μοναχός και αυτός ήταν ένας

οις», *Εμπρός*, 4 Ιαν. 1903, σ. 1-2. Ο Σιδέρης («Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της *Φαύστας*», *Θέατρο* 9, Μάιος-Ιούν. 1963, σ. 46) δίνει την ημερομηνία 4 Ιαν. 1903, αλλά δεν αναφέρει το έντυπο.

<sup>6</sup> Δ. Βερναρδάκης: «Απάντησις εις την εγκύκλιον ανακοίνωσιν του Βασιλ. θεάτρου», Α', Β' και Γ', *Το*

*Άστυ*, 7, 8, 9 Ιαν. 1903 αντίστοιχα.

<sup>7</sup> Κ. Παλαμιάς: «Φιλολογικά αναθέματα», *Ο Νουμάς*, 16 Ιαν. 1903 (αναδ. *Απαντα*, Μπίσης, Αθήνα χ.χ., τόμ. 16, σσ. 216-217).

<sup>8</sup> Δ. Ν. Βερναρδάκης: *Νικηφόρος Φωκάς, δράμα εις πράξεις πέντε*, Εν Αθήναις 1908, σ. 8.

ιερός όρκος. Φέρνει μερικές προφητείες για τον γιο της Θεοφανώς Βασιλείο, τον μελλοντικό Βουλγαροκόνο, παραπέμποντας εν παρόδω στο Μακεδονικό ζήτημα, κατόπιν θίγει το Κρητικό, και προειδοποιεί και αυτός τον Νικηφόρο για τη Θεοφανώ, προκαλώντας την οργή του. Ο ραδιούργος ευνούχος της Θεοφανώς, Νάρκισσος, προσπαθεί να την εξευμενίσει απέναντι στον Τζιμισκή, μάλλον βαλτός εκ μέρους του. Εκείνη αρχικά πνέει μένεα, γιατί αφού της ορκίσθηκε έρωτα και λατρεία και την παρέσυρε να τον ερωτευτεί, «εκ της λατρείας του εκβακχευμένη» (σ. 79), και να του προσφέρει το στέμμα ως δώρο, αυτός ο Ιουδίας πήγε και το πρόσφερε στην Αγάθη του. Παρατονιέται ότι η ζωή της είναι κατεστραμμένη. Ο Νάρκισσος προσπαθεί να την πείσει ότι ο δήθεν έρωσ προς την Αγάθη είναι στάχτη στα μάτια του Νικηφόρου. Σε μια έντονη συνομιλία μεταξύ τους υποδηλώνεται ότι ο Νάρκισσος δολοφόνησε τον Ρωμανό και τον πατέρα του σύμφωνα με μια έμμεση εντολή της Θεοφανώς. Η Θεοφανώ αρνείται κάθε ευθύνη και ισχυρίζεται ότι απλώς είχε ευχηθεί τον θάνατο του πρώτου συζύγου της, εκείνου του «ασελγούς και πορνομανούς κτήνους» (σ. 82). Απειλεί τον Νάρκισσο ότι αν πάρει κι άλλον αέρα κινδυνεύει, και όταν μένει μόνη εκφράζει την αγανάκτησή της με τη μνημιώδη μέσα στην βερναρδακική καθαρεύουσα φράση: «*Το κνώδαλον! Σπουδαίον τώρα πρόσωπον μου έγεινε κ' η μούρη του!*», που σόκαρε την κριτική. Κατόπιν αντιλαμβάνεται ότι μάλλον τον δωροδόκησε ο Τζιμισκής, και είναι σχεδόν βέβαιη ότι εκμεταλλεύεται τον έρωτά της για να εκθρονίσει τον Φωκά και κατόπιν να στείνει βασιλισσά του την Αγάθη. Ο εύθυμος, γλεντζές και αθυρόστομος Λέων Φωκάς συμβουλεύει τον Νικηφόρο να υποχρεώσει τον Αθανάσιο να καταδώσει τους συνωμότες, αλλά ο Νικηφόρος σέβεται το απόρρητο της εξομολόγησης. Ούτε παίρνει υπόψη την προειδοποίηση του αδελφού του να εξουδετερώσει τον ανιψιό τους Τζιμισκή, επειδή της φαίνεται να έχει βλέψεις στον θρόνο και ασφαλώς τρέφει μνησικακία για τον παραμερισμό του από σημαντικά αξιώματα. Εμφανίζεται μπροστά του ο Τζιμισκής και ζητά άδεια να παντρευτεί την Αγάθη. Ο Νικηφόρος συνανεί μετά χαράς, και περιμένει ότι η Θεοφανώ θα κάνει το ίδιο ως κηδεμόνας της Αγάθης. Φυσικά η Θεοφανώ, οργισμένη, αρνείται τη συγκατάθεσή της και ο Ρωμανός επί τέλους θυμώνει μαζί της και υπογράφει αντ' αυτής. Η Θεοφανώ ορκίζεται να τον εκδικηθεί γι' αυτό. Έχει μια έντονη σσηνή ζηλοτυπίας με τον Τζιμισκή, που της ορκίζεται αώνιο έρωτα και ότι βεβαίως δεν συμβαίνει τίποτα με την Αγάθη, είναι προπέτασμα καπνού. Η Θεοφανώ ακίχεται δεόντως και συμφωνούν να ξεκάνουν τον Φωκά, αφού ο Τζιμισκής ορκισθεί ότι βασίλισσά του θα είναι η Θεοφανώ. Μόνος ο Νικηφόρος, οραματίζεται ηρεμία ψυχής στον Αθω και τη μοναστική ζωή. Η Θεοφανώ τον μπερδεύει με διάφορες κινήσεις για να είναι προσβάσιμος στους συνωμότες. Παρά λίγο να τους χαλάσει τα σχέδια η Αγάθη, που εισβάλλει για να εξομολογήθει τους φόβους της στον Τζιμισκή σχετικά με την ασφάλειά του και δηλώνει έτοιμη να μείνει στο πλευρό του, ότι και αν συμβεί. Ο Τζιμισκής δυσκολεύεται λίγο να την απομακρύνει, συγκινημένος από τον αγνό αυτόν έρωτα. Οι συνωμότες, ο Αθανάσιος, οι θεράποντες και οι μικροί γιοι της Θεοφανώς τριγυρίζουν εδώ κι εκεί και είναι απορίας άξιο πώς κατορθώνουν να εντοπίσουν τον Φωκά οι δολοφόνοι και να τον σκοτώσουν, αλλά το κατορθώνουν. Η Θεοφανώ απαγγέλλει ένα γεμάτο κακία μονόλογο για τον Φωκά, όταν ανακαλύπτεται η δολοφονία και ακολουθεί μια έντονη φασαρία από τους Βάραγκους της φρουράς. Από τη συνομιλία μας καλόγριας και ενός ιερέα πληροφορούμαστε ότι ο Πατριάρχης εξόρισε τη Θεοφανώ, ο Τζιμισκής υπέδειξε τον Βαλάντη ως δολοφόνο του Φωκά, και ετοιμάζεται να παντρευτεί την Αγάθη. Ο Εφραίμ κάνει μια μακροσκελή και αδέξια περιγραφή του φόνου. Η Αγάθη πάντως αρνείται να παντρευτεί τον Τζιμισκή.

Από την μέρα της πρεμιέρας ο Σπ. Νικολόπουλος δημοσιεύει σε συνέχειες στην εφημερίδα του την ιστορία της Θεοφανώς και του Νικηφόρου Φωκά για να προετοιμάσει το κοι-

νό<sup>9</sup>. Ένας άλλος συντάκτης προβλέπει ότι ένεκα της σημαντικής ιστορικής προσωπικότητας που είναι ο Φωκάς, άσχετα με «τας ποιητικές καλλονάς» του έργου του Βερναρδάκη, είναι βέβαιο ότι οι παραστάσεις θα συγκεντρώσουν πολύ κόσμο και θα αποβούν «αληθείς εθνικαί πανηγύρεις», που παρά την εθνική κακοδαιμονία θα αποδείξουν ότι «γνωρίζωμεν τουλάχιστον να έχωμεν προ οφθαλμών τα ύψιστα διδάγματα της ενδόξου ελληνικής ιστορίας και να παραδειγματιζόμεθα εξ αυτών»<sup>10</sup>.

Σε ένα σύντομο σημείωμα, γραμμένο το βράδυ μετά την πρώτη παράσταση, κατά δήλωσή του συντάκτη του, το θέατρο ήταν ασφυκτικά πλήρες, ενώ παρευρέθηκε η βασιλική οικογένεια, ακόμα και ένας Γερμανός πρίγκιπας. Ασφαλώς το έργο δεν είναι από τα «συνήθη». Ωραίοι σίχοι, ωραία γλώσσα, ρέουσα, φυσικό εφόσον τη χειρίζεται ο Βερναρδάκης, έλειπαν όμως οι υψηλές ιδέες, οι σκηνικές τεχνικές, οι ποιητικές εκφράσεις. Τέλεια ήταν η σκηνοθεσία και τα κοστούμια μόνο, οι ερμηνείες όχι. Τελικά δεν άρεσε, και μάλλον οι ηθοποιοί ευθύνονταν γι' αυτό, παρότι οι θεατές χειροκρότησαν «εκθύμως»<sup>11</sup>. Κράτησε μόνο πέντε μέρες, ενώ αρχικά περίμεναν «θριαμβευτικήν παράστασιν», γιατί το κοινό δεν το υποστήριξε<sup>12</sup>.

«Επί ενός έργου του μεγαλειότερου δραματικού συγγραφέως της νεωτέρας Ελλάδος κρίσις επιπολαία δεν νομιζομεν ότι επιτρέπεται.[...] η εκλογή του θέματος υπό του δραματικού συγγραφέως υπήρξε λίαν επιτηλής. Αξιώσεις πλειοτέρας εν τούτοις θα είχομεν πάντες επί της διαγραφής των δύο πρωταγωνιστούντων του Αυτοκρατορικού ζεύγους και ιδιαίτατα του Τοιμισή». Ο κριτικός πιστεύει ότι έγιναν πολλές περικοπές στην τέταρτη πράξη, ώστε να μη γίνεται κατανοητό που κατάφεραν να ανακαλύψουν τον Φωκά οι δολοφόνοι του, όσο για την καταστροφή της τραγωδίας στην πέμπτη πράξη καλύτερα η σωπή. Η βερναρδάκινη γλώσσα, «γοητεύουσα» κατά την άποψή του, θεωρεί ότι είναι η «αναντιρρήτως καταλληλοτέρα» για τέτοια θεατρικά έργα. Λυπάται που ο συγγραφέας δεν ήταν παρών για να ακούσει τους σίχους του από τα χείλη της Κοτοπούλη. Η Φραγκοπούλου κατέβηκε υπεράνω θρωπες προσπάθειες αλλά την πρόδωσε η προφορά της. Ο σκηνικός διάκοσμος αξιέπαινος, παρά ορισμένα ιστορικά σφάλματα. Σε δεύτερο άρθρο, δύο μέρες αργότερα, κάνει συγκριμένες υποδείξεις: ο Φυρστ έμοιαζε με την εικόνα του Φωκά στο χειρόγραφο της Μοδένης, ενώ θα ήταν προτιμότερο να μοιάζει με την εικονογράφηση του χειρογράφου της Βενετίας, οι ενδυμασίες ήταν εντούτοις ιστορικά πιστές<sup>13</sup>. Του απαντά με δύο άρθρα ο Σπυρίδων Λάμπρος λίγο αργότερα, συζητώντας επιστημονικά και περίπλοκα την βυζαντινή εικονογράφηση και επί του θέματος πληροφορεί ότι το Βασιλικό θέατρο ζήτησε σχέδιο σκηνογραφίας από τον Βερναρδάκη, αλλά λόγω της οικονομικής στενότητας του Βασιλικού χρησιμοποιήθηκαν περυσινές σκηνογραφίες και οι ενδυμασίες των *Ισαύρων* του Κλέωνος Ραγκαβή, και μόνο στην τέταρτη πράξη ήταν καινούριες. Αν απείχαν από τη βυζαντινή ακρίβεια ήταν αναμενόμενο: η παραγγελία ήταν σωστή, αλλά οι Γερμανοί που τις κατασκεύασαν έχουν άγνοια για τα βυζαντινά πράγματα. Άλλωστε αν ο Μέγκουλας διέφερε από τις βυζαντινές εικονογραφίες, δεν έχει σημασία. Το θέατρο δεν διδάσκει ιστορία ή αρχαιολογία, απλώς, δίχως να απομακρυνθεί από αυτές και χρησιμοποιώντας τα στοιχεία που αυτό

<sup>9</sup> Σπ. Νικολόπουλος: «Μία φοβερά αυτοκράτειρα. *Νικηφόρος Φωκάς*», *Καιροί*, 6 Μαρτ. 1905 ε.ξ.

<sup>10</sup> Ανυπ.: «*Νικηφόρος Φωκάς*», *Το Αστυ*, 6 Μαρτ. 1905.

<sup>11</sup> Ανυπ.: «*Νικηφόρος Φωκάς*», *Αθήνα*, 7 Μαρτ. 1905.

<sup>12</sup> Ανυπ.: «Θέατρον και φιλολογία», *Πνακοθήκη Δ'*, 1904-1905, σ. 38.

<sup>13</sup> Θεατής: «*Η πρώτη του Φωκά*», *Εστία*, 7 και 9 Μαρτ. 1905.

θέλει, πλάττει δια της φαντασίας ό,τι απαιτείται ώστε να διδάσκει και να τέρπει. Οι ελλείψεις αυτές δεν είναι σημαντικές, όταν παριστάνονται τέτοια εθνικά έργα<sup>14</sup>.

«Το έργο του συγγραφέως της *Μερόπης* δεν προσθέτει μεγάλα πράγματα εις την φιλολογικήν αξίαν του πρεσβυτέρου Έλληνος δραματικού [...] Γενικώς δυνάμεθα να είπωμεν ότι δεν στερείται ωραίων σκηνών και συναρπαστικών δραματικών σημείων, περιέχει όμως πολλήν ιστορίαν εις την οποίαν εθυσιάσθη ίσως περισσότερον του επιτρεπομένου η τέχνη. Το Βυζάντιον εξακολουθεί να μας δίδεται εις μεγάλα ιστορικά τεμάχια επάνω εις την σκηνήν, και αν το χθεσινόν τεμάχιον είνε αναμφισβητήτως από τα καλλίτερα, δεν είδομεν όμως ούτε χθες καλά σχεδιαζομένην την βυζαντινήν ψυχήν, η οποίαν άλλωστε δεν έχομεν ιδεί ακόμη. [...] ηδύνατο ψυχολογικώτερα διαχειρίσθαι του έργου να μας δώση τους χαρακτήρας περισσότερον εντόνους και περισσότερον ζωντανούς, επεράσαμεν σχεδόν αδιάφοροι εμπρός από την μεγάλην φυσιογνωμίαν του Φωκά, του οποίου μόνο η ειλικρινής καλωσύνη εσχεδιάσθη συμπαθώς εις την σκηνήν με την Αγάθην, και περίπου δεν κατώρθωσε να μας εμπνεύση άγριον αποτροπιασμόν η αγρία Λάκαινα Θεοφανώ [...] Ο συμφυρμός των πολυαρίθμων προσώπων των βυζαντινών ανακτόρων περιωρίσθη τεχνικώς εις το έργον αυτό, και ο συγγραφέως μας έδωκε πράγματι τα πρόσωπα, τα οποία μόνα δύνανται να συνδεθούν προς τα γενικωτέρως γραμμιάς μίας κατ' ουσίαν οικογενειακής υποθέσεως. Δεν επελαγώσαμε αυτήν την φοράν εις το ατέλειωτον μωσαϊκόν των Οφφικιούχων, οι οποίοι είναι αι οπαί δι' ων ξεθυμαίνει το δραματικόν ενδιαφέρον. Δυστυχώς όμως οι ολίγοι απομένοντες ελισμονούντο κάποτε εις μακροτάτας αποστροφάς, κατά την διάρκειαν των οποίων ο θεατής λησμονεί και άρπας και υπόθεσιν και αισθάνεται βαρυνομένην την αντίληψίν του. Και πρέπει να κάνωμεν εξαίρεσιν της ωραίας αληθούς σκηνής μεταξύ του μοναχού Αθανασίου και του Φωκά σκηνής, εις την οποίαν πραγματικώς αναζηή η βυζαντινή μυστικοπάθεια [...] και η αμέσως ακολουθούσα σκηνή μεταξύ του μοναχού και των μελών της Β. (αυλικής) οικογενείας, έχει και αίσθημα και μυστήριον και σκηναίς υψηλάς...». Ο κριτικός επαινεί τις ερμηνείες της Φραγκοπούλου και της Κοτοπούλη. Για τον σκηνικό διάκοσμο φαίνεται πως χρησιμοποιήθηκαν τα περυσινά σκηνικά των *Ισαύρων* του Κλέωνος Ραγκαβή κάπως απλοποιημένα, και ο κριτικός επαινεί τις ερμηνείες της Φραγκοπούλου και της Κοτοπούλη<sup>15</sup>. Ενδεχομένως ο ίδιος κριτικός, ο Τσοκόπουλος, περιγράφει στην ίδια εφημερίδα την επόμενη μέρα τις αντιδράσεις θεατών που παραπονέθηκαν ότι δεν είδαν δράμα αλλά ιστορία θεατροποιημένη και εν τάξει, έμαθαν κάτι. Ωστόσο δεν είναι αυτός ο σκοπός της θεατρικής τέχνης, αν και δεν φταίει «ο σοφός καθηγητής της Μυτιλήνης». Δεν έκανε κατάχρηση της ιστορίας όπως κάνουν οι περισσότεροι δραματουργοί, όσοι χειρίζονται σχετικά θέματα. Ο Βερναρδάκης έκανε ό,τι καλύτερο μπορούσε, ακόμα και στο θέμα της γλώσσας, μιμούμενος τη βυζαντινή διγλωσσία. Και μόνο για την «μούρη» που ακούστηκε κάποια στιγμή, επιθυμεί να του σφίξει το χέρι. Η ιστορία πνίγει το θέατρο, αν και στην περίπτωση του Βερναρδάκη το σφίγγει κάπως ελαφρά<sup>16</sup>. Επεκτείνοντας στο θέμα της γλώσσας, επανέρχεται

<sup>14</sup> «Ο *Νικηφόρος Φωκάς*», *Το Άστυ*, 16, 17 Μαρτ. 1905. Τα δύο άρθρα υπογράφονται «Παράξενος», αλλά είναι ο Λάμπρος. Ακόμα και αν η εξειδικευμένη πολυμάθειά τους μπορούσε να προέχεται και από κάποιον άλλο λόγο, το άρθρο της 17 Μαρτ. περιλαμβάνεται στο τμήμα του αρχείου του Λάμπρου που αποκειται στο Ιστορικό Σπουδαστήριο της Φιλοσοφικής

Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και είναι καταχωρισμένο ως δικό του δημοσίευμα.

<sup>15</sup> Τ.: «Η πρώτη του *Νικηφόρου Φωκά*», *Νέον Άστυ*, 7 Μαρτ. 1905.

<sup>16</sup> Γ. Τ.: «Θέατρον και ιστορία», *Νέον Άστυ*, 8 Μαρτ. 1905.

ο Τσοκόπουλος, με αφορμή τη σκηνή ανάμεσα στον Νικηφόρο και τον εντράτελο αδελφό του Λέοντα, που η «εκτάκτως ζωντανή, σημερινή, δημοτική, γλώσσα ταπεινή» από το στόμα του εξέπληξε το κοινό, όχι όμως και όλους ευχάριστα. Κάποιος τη θεώρησε πρόσηχη. Και η Θεοφανώ, όταν λησμόνησε την επίσημη φρασεολογία της και άρχισε να εκφράζεται αγοραία, έδειξε την εξέλιξη της γλώσσας από την αρχαία στη νεότερη, που από τον δέκατο αιώνα είχε ήδη αρχίσει. Ο Βερναρδάκης έκανε στο έργο του αυτό πολλές γλωσσικές παραχωρήσεις, χρησιμοποιώντας επί τέλους την κοινή Βυζαντινή και έτσι το βυζαντινό θέατρο απέκτησε κάποια ελευθερία κινήσεως.

«Δεν δυνάμεθα βεβαίως να είπωμεν ότι όπως έχει ο *Νικηφόρος Φωκάς* δεν έχει και αρετάς, δεν έχει σκηνάς δυνατάς και καλές, το σύνολόν του δύναται εν τούτοις να κριθῆ ατυχές, είτε δια το ασαφές μερικών σημείων αφηρόντων αμφιβόλους πράξεις ολοκλήρους, είτε δια τας ατέχνους σκηνάς του τέλους, όπου αναμένει κανείς περισσότεραν δύναμιν και τέχνην». Αυτός ο κριτικός βρίσκει την υπερχαθαρεύουσα γλώσσα του δράματος «αρμοζομένη προς το πνεύμα της εποχής», αν και ένα γαλλικό «μαμά» ήχησε δυσάρεστα. Ως προς τις ερμηνείες, η Κοτοπούλη «εις την πρώτην γραμμὴν», η Φραγκοπούλου «ιδιαιτάτα εξαρθείσα εις το τραγικόν ὕψος κατὰ τινας σκηνάς», ο Μουστάκας καλός, αν και φορούσε κάτι ακαλαίσθητα φτερά στην περικεφαλαία, το ίδιο και ο Μέγκουλας, παρὸτι υπερβολικά μοντζουρωμένος. Ο Φυρστ θυμίζει πάντα τους προηγούμενους ρόλους του με καλές και κακές στιγμές, ο Πεζοδρομός ως ευνούχος και ο Περίδης ως Λέων πολύ καλοί. Μόνο η Περίδου υπήρξε «ατυχής». Τα κοστούμια θαυμάσια και ιστορικά εκπληκτικά ακριβή<sup>17</sup>.

Ο Ξενοπούλος ασχολήθηκε εμπειριστικωμένα με το έργο. Αρχίζει με την παραδοχή ότι ο Βερναρδάκης θεωρείται «ο κορυφαίος των Ελλήνων δραματικός». Το παραδέχεται και ο ίδιος «με τας επικρατούσας παρ' ἡμῖν αντιλήψεις περί τέχνης, φιλολογίας, ποιήσεως, δράματος, γλώσσης κ.λπ.». Μόνος άξιος λόγου αντίπαλός του είναι ο Κλέων Ραγκαβής, εντούτοις λιγότερο εύγλωττος και λιγότερο θεατρικός. Ο Βερναρδάκης κρατάει τα σκήπτρα. Δεν θα τον κρίνει με τις νέες ιδέες και αντιλήψεις γιατί θα ήταν αδικία για τον ερμητή της Μυτιλήνης· θα τον κρίνει «σχετικά με τον κύκλο του, τον κόσμο του, τον εαυτό του επί τέλους». Ανάμεσα στο κοινό υπήρχαν πολλοί ηλικιωμένοι και νέοι, στους οποίους ο «διδασκαλισμός» είχε μεταδώσει «ιδέας γεροντικές». Φαίνονταν ενθουσιασμένοι, αλλά προπάντων έβηχαν. Αποφασίζει να κρίνει σαν να ήταν ένας από αυτούς. Ο Παπαρηγόπουλος σύστησε τη δραματοποίηση του θέματος αυτού και ο Βερναρδάκης ακολούθησε τη συμβουλή του. Η υπόθεση είναι η ιστορία «με ολίγας παραλλαγάς και με πολλούς μονολόγους». Το έργο του δραματικού περιορίσθηκε στην ελινόηση σκηνικών και ο συγγραφέας συσώρρευσε «πρώτης τάξεως κόλπια». Το έργο αυτό όμως δεν αναπτύσσει το δραματικό ενδιαφέρον, δεν προκαλεί την αγωνιώδη περιέργεια όπως η *Φαύστα* και η *Μερόπη*. Λείπει ο μύθος ή καλύτερα η πλοκή. Οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη ήρεμα, σαν ιστοριογραφία, σαν άρθρα του Κανελλίδη γραμμένα από τον Βερναρδάκη. Είναι κατώτερο από τα άλλα έργα του. Η σημαντικότερη έλλειψη είναι ότι δεν υπάρχει κάποια νεανική πνοή που τα εμψύχωνε. Η παρακμή άρχισε από τη *Φαύστα* και έπειτα. Εδώ από τις ερωτικές σκηνές απουσιάζουν τα ερωτολογήματα και οι μονόλογοι δίνουν την εντύπωση παραληρημάτων. Ως προς τους χαρακτήρες, ο Βερναρδάκης ζωντανεύει τους ανθρώπους του με έναν ορισμένο τρόπο. Δεν τους κάνει νευρόσπαστα. Στο βάθος του διδακάλου υπάρχει ένας ποιητής. Το καλύτερο θεατρικό του πρόσωπο είναι ένα δευτερεύον, ο Λέων Φωκάς. Στη σκηνική οικονομία μεταχειρίζεται εξί-

<sup>17</sup> Αντλ.: «Η χθεσινή του Βασιλικού», *Εμπρός*, 7 Μαρτ. 1905.

σου τη διήγηση και τη δράση. Στην τέταρτη πράξη (της συνωμοσίας) άνθρωποι πηγαυοέρονται σαν φαντάσματα, ψιθυρίζουν, πάντως κάτι γίνεται. Στην πέμπτη μαθαίνουμε τα της δολοφονίας με αγγελική ρήση «και ησυχάζομεν». Εντούτοις θεωρεί πρωτότυπο το σημείο αυτό, που προκαλεί εντύπωση περιέργη και ευχάριστη. Πιστεύει ότι το έργο δεν θα μπορούσε να παιχθεί καλύτερα. «Τέλεις, θαυμάσιος, μαγικός σκηνικός διάκοσμος», όλοι οι ηθοποιοί σωστοί και ο Οικονόμος, ο πραγματικός διευθυντής του Βασιλικού θεάτρου, άξιος συγχαρητηρίων<sup>18</sup>. Την απόλυτη άρνηση συνάντησε, όπως θα ήταν αναμενόμενο, το έργο και ο συγγραφέας του από τις σπήλες του *Νουμά*. Στο οικείο υπερβολικό και μαχητικό ύφος του περιοδικού, ο κριτικός χλευσεί το φρακκοφορεμένο κοινό του Βασιλικού που χειροκροτούσε φρενιασμένα. Αντί γι' αυτό θα χρειαζόταν «μια δυνατή ομόφωνη διαμαρτύρηση, ένα γερό σφύριγμα, μια δίκαιη και ιερή αγανάκτηση για την κακομοίρα την τέχνη που τόσο ανίερα ξεσκίζεται. Έτσι μονάχα υπάρχει ελπίδα να γλιτώσουμε από τις πανοραμιακές τραγωδίες». Ωστόσο του ξεφεύγει και ένας χαρακτηρισμός του λαού «όχλος, που δεν μπορεί να νοιώσει την αληθινή τέχνη», συμπίπτοντας στο σημείο αυτό με τον Βερναρδάκη, που συστηματικά χρησιμοποιεί τη λέξη «όχλος» για τον λαό ιδιαίτερα περιφρονητικά. Τέλος πάντων απορρίπτει όλο το έργο δραματουργικά, γιατί δεν διαθέτει καμιά σκηνή πάθος, αγάπης, τραγικότητας, θυσίας. Επί πλέον εντόπισε κομμάτια παρμένα από αρχαίες τραγωδίες, χωρίς την παραμικρή πνοή «βυζαντινικής ζωής». Μέτρια, πρόστυχη μίμηση, που θύμιζε και κάπου Σαρντού, μεγάλες κουβέντες χωρίς νόημα, χωρίς ιδέες, ακατάληπτες και ανούσιες. Αλλά περισσότερο βέβαια το απορρίπτει γλωσσικά, γιατί είτε το κείμενο δεν ήταν κατανοητό, είτε ακόμα και αν οι λέξεις ήταν γνωστές, ήταν αδύνατο ηθοποιοί και κοινό να τις αισθανθούν. Φαινόταν ξένες και ανούσιες. Τα αληθινά αισθήματα χάνονται μέσα στην ψευτιά της γλώσσας, ακόμα και η ιστορία φαίνεται απίστευτη. «Ψευτιά πέρα ως πέρα, μια δυνατή γροθιά στη ζωή και στην Τέχνη»<sup>19</sup>.

Οι δύο πρώτοι μελετητές ειδικώς του *Νικηφόρου* δεν κατόρθωσαν να ανακαλύψουν βαθύτερα νοηματικά η αισθητικά επίπεδα και περιορίστηκαν ο μιν Βαλέτας σε μια απλή έκθεση της υπόθεσης με ορισμένα αποσπάσματα του κειμένου, για να μη χαθεί ολότεια η μνήμη του εφόσον η έκδοσή του δεν κυκλοφόρησε<sup>20</sup>, ο δε Peri σε ανίχνευση των ιστορικών πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποίησε ο λόγιος ποιητής<sup>21</sup>.

Στις αποτιμήσεις αν και ανεπιτυχώς, ο Μιχαηλίδης θεωρεί ότι υπεύθυνες για την σκηνική ανεπάρκεια του έργου ήταν οι αδέξιες περικοπές, που κατέστρεψαν τη δομή και του αφαίρεσαν την πνοή<sup>22</sup>. Ο Καβαρνός θεωρεί ότι κλείνοντας τον κύκλο της δραματουργικής του δραστηριότητας, ο γηραιός πλέον Βερναρδάκης επιστρέφει κατά κάποιον τρόπο στον ρομαντισμό και τα πατριωτικά ιδεώδη της *Μαρίας Δοξαπατηή*. Πιστεύει ότι είχε καταβληθεί από την ηλικία και δεν ήταν πλέον ικανός για εντατική εργασία. Εντούτοις, παρά τις ελ-

<sup>18</sup> Γ. Ξενόπουλος: «Βασιλικόν Θέατρον. Ο *Νικηφόρος Φωκάς*, δράμα εις πράξεις πέντε υπό Δ. Ν. Βερναρδάκη», *Παναθήναια* Ε', 15 Μαρτ. 1905, σσ. 344-346.

<sup>19</sup> Λ. Σιγανός (Λάζαρος Χορν): «Ο *Νικηφόρος Φωκάς*», *Ο Νουμάς*, 13 του Μάη 1905, σσ. 11-12.

<sup>20</sup> Γ. Βαλέτας: *Ανάλυση του Νικηφόρου Φωκά, ανεκδότων δράματων του Δημ. Ν. Βερναρδάκη*, Τύπος Δημοκρατίας, Μυτιλήνη χ.χ. (ανατύπωση από το πανηγυρικό τεύχος του *Ποιμένων*, Οκτ.-Νοέμβ. 1934).

<sup>21</sup> Massimo Peri: *Fonti del Niceforo Foca di D. N. Vernardakis*, Padova 1972. Για τις ιστορικές πηγές περί Φωκά βλ. και Θεοχάρη Δετοράκη: «Ο *Νικηφόρος Φωκάς* στην ιστορία και στη λογοτεχνία», *Παλίμνηστον* 9/10, Παράρτημα, Δεκ. 1989-Ιούν. 1990, σσ. 127-149.

<sup>22</sup> Μ.Ι. Μιχαηλίδης: *Βίος και έργα Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Εν Μυτιλήνη 1909, σ. 59, ανατ. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου, Μυτιλήνη 2008.

λείψεις του, είναι θεμελιώδες έργο σε μια σειρά οκτώ δραματοποιήσεων για την «καλαισθητικήν επεξεργασίαν της υποθέσεως και του θρύλου του μεσαιωνικού ήρωος». Έχει μεγάλη σημασία άλλωστε ότι γράφτηκε σε μια εποχή που τα αλύτρωτα ελληνικά εδάφη και η απελευθέρωσή τους ήταν το κρίσιμο ζήτημα, οπότε το έργο του Βερναρδάκη ήταν «λίαν επίκαιρον και ωφέλιμον»<sup>23</sup>. Ο Σιδέρης ξεμπερδεύει σε δυο γραμμές, χαρακτηρίζοντάς το «βαρετό, δυσάρεστο· τα ιδανικά του πια, των θεατών του και των ηθοποιών του δεν συμφωνούσαν αναμεταξύ τους»<sup>24</sup>. Ο Χατζηπανταζής θεωρεί ότι στα έργα που ασχολούνται με τα προβλήματα της ιδιωτικής ζωής του Νικηφόρου Φωκά και γράφτηκαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα στο ισχυρό θεατρικό ρεύμα του ιφνισμού βρήκαν ένα ιδανικό θέμα ερωτικού τριγώνου και μέσο αυτού επιχειρούν να πάρουν μέρος, αν και ανεπιτυχώς στην ευρωπαϊκή κριτική του θεαμού του ασιατικού γάμου<sup>25</sup>. Είναι βέβαια πολύ αμφίβολο αν και ο Βερναρδάκης είχε ιφνικές προθέσεις, ή αντίθετα ήταν ορκισμένος εχθρός του ρεύματος, αρχής γενομένης από την παράσταση των *Βρυκολάκων*, το 1894, όπου άκουσε τον Ξερόπουλο να τον απαξιώνει εμμέσως πλην σαφώς εν ονόματι του ιφνισμού, προλογίζοντάς την<sup>26</sup>, και διαβάζοντας τα επόμενα χρόνια άφθονες υποτιμητικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο δικό του θέατρο και του Ίφνεν, από τους νεότερους διανοούμενους, με επικεφαλής τον Παλαμά και τον Ξερόπουλο<sup>27</sup>. Μάλιστα το 1903 γράφει με έντονη εκφράσεις απελπισίας για το «βαθύ χάσμα, όπερ ωρύχθη μεταξύ του παλαιού ουρανού και της σημερινής γενεάς»<sup>28</sup>. Ο μελετητής εν γένει εκτιμά ότι οι δραματικοί στόχοι του Βερναρδάκη δεν είναι πολύ ξεκάθαροι, αν και θίγει διάφορα επίκαιρα ή διαχρονικά ζητήματα, τα οποία όμως δεν κατορθώνει να εντάξει σε ένα ενιαίο σχήμα. Πιστεύει ότι το πρόσωπο του Φωκά είναι persona του συγγραφέα, ο οποίος ταυτίζει τη δική του μοίρα, ως θύματος ενός επίβουλου, μικροπρεπούς περιβάλλοντος, όπως είχε γίνει με τον ίδιο στο πανεπιστήμιο. Ο Τζιμισκής παραμένει «ψυχρογραφικό αίνιγμα με θολά κίνητρα και ανεξιχνίαστες προθέσεις». Τα γεγονότα εμφανίζονται συγκεχυμένα, ενώ η τέταρτη πράξη διεκδικεί τίτλους ιδιαίτερης δραματολογικής αδεξιότητας<sup>29</sup>.

Το μήνυμα του ηλικιωμένου συγγραφέα, που κατάφερε να έχει την ισχυρότερη δραματολογική παρουσία στο δεύτερο μισό και στην ουσία σε ολόκληρο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, στο κύκνειο αυτό άσμα του, φαίνεται να είναι το σταθερό του ιστορικού δράματος της εποχής εκείνης, που δεν έχει χάσει την επικαιρότητά του, ούτε έχει εγκαταλειφθεί ως αυταπάτη παρά την ήττα του '97, μάλλον έχει ισχυροποιηθεί ως ανανεωμένο εθνικό ιδεολόγημα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και είναι βέβαια, για να χρησιμοποιούμε τους καθιερωμένους όρους, η Μεγάλη Ιδέα<sup>30</sup>. Ο Βερναρδάκης έγραψε μόνο τραγωδίες, σε ορισμένες από τις οποίες εισήγαγε ψήγματα χιούμορ κατά τον σαιξπηρικό-ρομαντικό τρόπο. Ορισμένες ή και όλες λίγο-πολύ, κέρδισαν τον τίτλο του «εθνικού δράματος», στόχο που επεδίωκε εξ αρχής ο συγγραφέας τους, προσπαθώντας μέσω των δραμάτων του να «εξηγήσει το παρελθόν και να προφητέ-

<sup>23</sup> Ιωάννης Π. Καβαρνός: *Η δραματική ποίησις του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1962, σσ. 222-224.

<sup>24</sup> Γ. Σιδέρης: «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της *Φαύστας*», ό. π., σ. 46.

<sup>25</sup> Θ. Χατζηπανταζής: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 156.

<sup>26</sup> Γ. Ξερόπουλος: *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα (Αυτοβιο-*

*γραφία)*, Άπαντα, Μπίρης, τόμ. 1, Αθήνα 1958, σσ. 294

<sup>27</sup> Βλ. Ν. Παπανδρέου: *Ο Ίφνεν στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1983, passim.

<sup>28</sup> Βερναρδάκης: «Προλεγόμενα», ό. π., σ. 55'.

<sup>29</sup> Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 409.

<sup>30</sup> Και ο Σιδέρης («Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο Βασιλικόν Θέατρον»), ό. π., σ. 33) αποδίδει τη σχετική σκηνηκή επιτυχία του *Νικηφόρου* στους οπαδούς της Μεγάλης Ιδέας και στο μεγαλύτερο βυζαντινό θέμα.



ψει το μέλλον»<sup>31</sup>. Αν το εθνικό όραμα το 1901 δεν έχει εγκαταλειφθεί, ούτε πρόκειται για τα επόμενα είκοσι χρόνια, το σημείο καμπής στο θέατρο έχει φανεί μερικά χρόνια πριν, με τα καθαρόγλωσσα αστικά δράματα του Κορομηλά που δεν σημείωσαν κανενός είδους επιτυχία, με την στροφή στη δημοτική γλώσσα και τη λαϊκή παράδοση που θέλησε να υποδείξει ο Εφταλύτης με τον *Βουρκόλακα*, το 1892(1894)<sup>32</sup>, με τα πρώτα αστικά δράματα στη δημοτική γλώσσα του Γιάννη Καμπύση και του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Του Καμπύση δεν έχουν ακόμα παιχτεί, και τα δύο πρώτα του Ξενοπούλου παίχτηκαν δίχως επιτυχία. Η στροφή εντούτοις δεν έχει γίνει ακόμα αισθητή, παρά τις προβλέψεις του Ξενοπούλου το 1894<sup>33</sup>.

Τον ίδιο χρόνο της συγγραφής του *Νικηφόρου Φωκά* (1901), ο Χρηστομάνος, αναγγέλλοντας την ίδρυση της πρωτοποριακής Νέας Σκηνης του στην αθηναϊκή intelιγκέντοια, είχε υπαινιχθεί κομψά ότι τα υπάρχοντα θεατρικά έργα δεν τον ενδιέφεραν και έλπιζε στα μελλοντικά<sup>34</sup>. Ο Βερναρδάκης δεν ήταν παρών όταν τα είπε αυτά, αλλά και αν τα άκουγε είναι βέβαιο ότι θα τα απέριτιπε: στην ηλικία του δεν αλλάζει κανείς τις ασχές μιας ολόκληρης ζωής και μιας εποχής, σπανίως φιλοδοξεί να κάνει πρωτοπορία, και ο ποιητής μας είχε επιπροσθέτως έναν αυτοκαταστροφικά πείσιμονα χαρακτήρα, κατά γενική ομολογία συγχρόνων του και μεταγενέστερων μελετητών. Με μειωμένη αλλά όχι εξαντλημένη τη δημιουργική ορμή του, έγραψε ένα ακόμα βυζαντινό δράμα, με κίνητρο προφανώς να το παρουσάσει προτού πεθάνει από τη σκηνη του νεοπαγούς πολυπόθητου Εθνικού-Βασιλικού θεάτρου. Το δούλεψε με μέτρια επιτυχία μάλλον ως θέατρο χαρακτήρων παρά καταστάσεων. Ο Ξενοπούλος αναγνώρισε ότι οι χαρακτήρες του είναι κάτι ενδιάμεσο μεταξύ ζωντανών θεατρικών χαρακτήρων και εγκεφαλικών κατασκευασμάτων<sup>35</sup>. Πρόσθεσε ελάχιστες πινελιές λόγιου χιούμορ με τις γυναικείες μεταμφιέσεις του Τζιμισκή. Το θεατρικό πρόσωπο Τζιμισκής είναι μόνο με αδρές γραμμές σκιαγραφημένο. Αδίστακτος, φιλόδοξος, αγνώμων, ψεύτης, άπιστος εραστής, ένας ελκυστικός Ριχάρδος τρίτος, που απορεί κανείς γιατί ανακατεύει, με κίνδυνο να ανατραπούν όλα του τα σχέδια, έναν γνήσιο έρωτα προς μια -κάπως υπερβολικά - ιδανική γυναίκα. Το ίδιο και η Θεοφανώ, το alter ego του, κάνει ωστόσο τα πάντα γ' αυτόν. Ο Νικηφόρος, καλός και υπεύθυνος ηγεμόνας, θρησκός και με έντονα συνειδησιακά προβλήματα, ηττάται στην συνήθη αχίλλειο πτέρνα των μεγάλων ανδρών, του θεάτρου τουλάχιστον, τον έρωτα. Κατά τα άλλα το σαιξπηροειδές θέμα ενέπνευσε οκτώ τουλάχιστον ομοθεματικά έργα<sup>36</sup>. Οι επόμενοι που το δραματοποίησαν, δηλαδή ο Προβελέγγιος, ο Φώτος Πολίτης, ο Καζαντζάκης, ο Τερζάκης και ο Θεοτοκάς, εμβάθυναν πολύ περισσότερο και με διαφορετικό τρόπο στην ερμηνεία της ιστορίας όσο και στην ψυχογραφία των ιστορικών-θεατρικών προσώπων. Η γλωσσική στροφή που έχει εμφανισθεί και στο

<sup>31</sup> Δημήτριος Βερναρδάκης: «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος και ιδίως του παρόντος» (1858), *Δράματα*, Εν Αθήναις 1903, σ. κζ'.

<sup>32</sup> Βλ. για το θέμα Κυριακής Πετράκου: «Ο Νεκρός Αδελφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», *Παράβασις* 7, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2006, σσ. 133-152 και στον τόμο *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες*, Παταξίσης, Αθήνα 2007, σσ. 99-142.

<sup>33</sup> Γ. Ξενοπούλος: *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, ό. π.

<sup>34</sup> «Η εισήγησή του στην Ακρόπολη είναι δημοσιευμένη στη μελέτη της Μυρτιάς Μαυριόου-Αναγνώστου: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνη*, Φέξης, Αθήνα 1964, σσ. 44-48· επίσης στο μελέτημα του Μιχάλη Ροδά: «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Μορφές του θεάτρου*, Πήγασος, Αθήνα χ.χ., σσ. 15-17.

<sup>35</sup> Ειδικά στον *Νικηφόρο* και γενικά σε όλα τα έργα του (βλ. εδώ και τα δύο μελετήματα του Ξενοπούλου).

<sup>36</sup> Βλ. Καβαρνό, ό. π., σσ. 213-221 και Χατζηριανταξί, ό. π., *passim*.

θέατρο, όχι όμως ακόμα καθιερωθεί, αναγκαστικά θα άφηνε ξένο τον Βερναρδάκη. Παρότι, όπως και ο Ροϊδής, είχε ενίοτε υπερασπισθεί τη δημοτική εκφραζόμενος στην περίτεχνη καθαρεύουσα του, δεν θα μπορούσε προφανώς τόσο πρόωμα για εκείνη και τόσο όψιμα για εκείνον, να την υιοθετήσει.

Όταν πέθανε ο Βερναρδάκης, στις αρχές του 1907, φυσικά υπήρξαν επικηδέιοι λόγοι και άρθρα. Οι πρώτοι ήταν μνημικοί, όπως οφείλουν να είναι οι επικηδέιοι, τα άρθρα όμως, εφόσον γράφτηκαν από τους εκπροσώπους της γενιάς του '80, υπήρξαν μάλλον αποδομητικά έως απορριπτικά εφ' όλης της ύλης. Ο Κακλαμάνος, σε ομιλία του στον Παρνασσό, ονόμασε τη δραματική εργασία του Βερναρδάκη «θείκη», «μια εργασία κυκλική, που κλει μέσα της όλη την Ελληνική ιστορία με τους σημαντικούς της σταθμούς [...] ο Βερναρδάκης είναι κοντά στον Ιωάννη Ζαμπέλιο και τον Αλέξανδρο Ραγκαβή, ο μεγαλύτερος δραματογράφος που ευτύχησε να αποκτήσει η καθαρεύουσα λογοτεχνία»<sup>37</sup>. Ο Παλαμάς σχολιάζει επιφυλακτικά τις δηλώσεις του Κακλαμάνου, ορθά ενδεχομένως εγκωμιαστικές, μα που σαφώς εξιδανικεύουν τον Βερναρδάκη. Πιστεύει ότι ο Βερναρδάκης ήταν ανώτερος από όλους τους συγχρόνους του, αν και «προικισμένος ασυγκρίτως αδρότερα με κριτικό νου παρά με το δημιουργικό δαιμόνιο το θαυματουργόν», αλλά κυρίως «ο Ελληνιστής έφαγε τον ποιητή». Στην ιστορία θα μείνουν οι πολεμικοί και υπερκριτικοί πρόλογοι του και κάποιοι ατέλειωτοι μονόλογοι από τα δράματά του για να εξασκούνται οι υποψήφιοι μαθητές της δραματικής σχολής του Βασιλικού<sup>38</sup>. Ο Ξενόπουλος επίσης είχε μόνο επικρίσεις για τον Βερναρδάκη και το θέατρό του εκείνη την εποχή<sup>39</sup>. Αν και παραδέχεται ότι ανάμεσα στους συγχρόνους του, αλλά και όψιμα εθεωρείτο «ο κορυφαίος των Ελλήνων λογίων», ο οποίος «ανήλθε τόσον υψηλά εις την εκτίμησιν του πανελληνίου, ως λόγιος γενικός και ιδιαίτερος ως δραματικός ποιητής [...] είδωλον το οποίον είμεθα υποχρεωμένοι ν' ατενίζωμεν μετά σεβασμού και δέους, ως κάτι ιερόν και ανέγγικτον», το οποίο δεν έπαθε το παραμικρό ούτε από την φιλολογική Επανάσταση της γενιάς του '80. Εντούτοις διαφωνεί με τον γενικό αυτό θαυμασμό. Ακόμα και με τους συγχρόνους του αν συγκριθεί, δεν είναι ανώτερος όπως γενικά κατατάσσεται αλλά «ελαττούται». Η *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη και οι *Χαρακτήρες* του Δημήτριου Παπαρηγόπουλου, του φαίνονται καλύτεροι από τα έργα του Βερναρδάκη, της *Φαύστας* εξαιρουμένης. Τα δύο μεγάλα προβλήματα του ήταν η αδυναμία του να επικοινωνήσει με τα μεγάλα ζητήματα της εποχής του και προπάντων να εξελιχθεί γλωσσικά, αν και έκανε μερικές παραχωρήσεις στο ζήτημα αυτό, απολύτως ανεπαρκείς όμως. Αν ο Σολωμός υπήρξε ανώτερος της εποχής του, ο Βερναρδάκης υπήρξε κατώτερος. Ωστόσο ο Ξενόπουλος αργότερα αναθεώρησε την τόσο αυστηρή αυτή κριτική και παραδέχτηκε το σφάλμα του<sup>40</sup>.

Η γλώσσα κυρίως αφαίρεσε τη διαχρονικότητα από τα έργα του, όλα κλασικές ή ρομαντικές ή κλασικορομαντικές τραγωδίες<sup>41</sup>. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πρέπει να παραδεχτού-

<sup>37</sup> Τα λόγια του Κακλαμάνου μεταφεριμένα από τον Κωστή Παλαμά: «Ο Βερναρδάκης στον Παρνασσό», *Άπαντα*, Μπίρης, Αθήνα χ.χ., τόμ. 16, σσ. 252-254 (αναδ. από *Νομιά*, 18 Μαρτ. 1907).

<sup>38</sup> Κ. Παλαμάς: *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, τόμ. 2, επιμ. Δ. Π. Συναδινό-Κ. Γ. Κασίτης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 1993, σσ. 300-302.

<sup>39</sup> Βλ. Γ. Ξενόπουλος: «Το έργο του Βερναρδάκη», *Άπαντα*, τόμ. 11, Μπίρης, Αθήνα χ.χ., σ. 116 (αναδη-

μοσίευση από *Παναθήναια* Π', 31 Μαρτ. 1907).

<sup>40</sup> Γ. Ξενόπουλος: «Τα εκατόχρονα του Βερναρδάκη», *Νέα Εστία* 16 [1934], σσ. 949-950.

<sup>41</sup> Βλ. Δ. Σπάθη: «Ο θεατρικός Βερναρδάκης, κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεσβιακά* (Δελτίο της Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών), πρακτικά συνεδρίου *Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα ελληνικά γράμματα*, τόμ. ΙΑ', Αθήνα 1987, σ. 58 - 88· Θ. Χατζητριανταζή: *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάνβες*, τόμ. Α', Πανεπιστημιακές Εκδόσεις

με ότι η σχετική δραματογραφία, παρότι άφθονη, ήταν «είδος που παρακμάζει», κατά την έκφραση του Σιδέρη<sup>42</sup>, ο οποίος ωστόσο, παρά τον φανατικό δημοτικισμό του, θεώρησε τον Βερναρδάκη ως άνθρωπο και πνευματικό εργάτη τόσο σπουδαίο στο φρόνημά του, τόσο αξιοπρεπέστατο και τόσο άντρα, ώστε μπορεί κανείς να τον θυμάται με σεβασμό κι ευγνωμοσύνη, ακόμα και να τον λάβει σαν πρότυπο<sup>43</sup>. Στον Μεσοπόλεμο η Κοτοπούλη έπαιξε τη *Φαίστα* «εις μνήμην» και γράφτηκε ένα υπεύθυνο μελέτημα από τον Γιάννη Σιδέρη<sup>44</sup>. Το νεοπαγές Εθνικό θέατρο αγνόησε την εκατοστή επέτειο από τη γέννησή του, μην ανεβάζοντας κανένα έργο του, πειδιά ή *Καλλιτεχνική Επιτροπή* θεώρησε ότι η γλώσσα του δεν ήταν πλέον ανεκτή από σκηνής<sup>45</sup>. Γενικά θεωρήθηκε από τους διανοούμενους της εποχής ως ο κύριος εκπρόσωπος του θεάτρου της καθαρεύουσας, αλλά το τμήμα της προσφοράς του που εκτιμήθηκε υπήρξε ο φιλολογικός και κριτικός τομέας, ενώ ως δημιουργός μάλλον εισέπραξε απαξιωτικά σχόλια<sup>46</sup>. Ο Σπύρος Ευαγγελιάτος σκηνοθέτησε τη *Μαρία Δοξαπατρή* το 1963, μεταγλωττισμένη στη δημοτική, όπως είχε προτείνει το 1934 ο Ξενόπουλος<sup>47</sup>, για τον θίασο «Νεοελληνική Σκηνή», και έπαιξε μάλιστα τον ρόλο του Καμπανίτη, δίχως να δημιουργηθεί εξ αυτής της αναβίωσης μια τάση προς σκηνική αναδίφηση των θησαυρών της παράδοσης παρά μόνο στην κωμωδία. Μάλιστα ο ίδιος σκηνοθέτης χρησιμοποίησε αργότερα μια σκηνή της *Μερόπης* στο πρωτότυπο το 1977, ως κωμωδία<sup>48</sup>. Αναμφισβήτητα η γλώσσα είναι το μεγάλο εμπόδιο στην θεατρική αναβίωση των δραμάτων του Βερναρδάκη, αλλά το ίδιο ισχύει και για το πνεύμα τους. Αν υπήρξε ο σημαντικότερος δραματικός συγγραφέας του 19<sup>ου</sup> αι., όπως του αναγνωρίζονταν στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, ταυτόχρονα με τη μεγάλη αμφισβήτηση από τη γενιά του '80, δεν μπόρεσε να λειτουργήσει διαχρονικά. Σήμερα ενδιαφέρει μόνο τους μελετητές του θεάτρου και ίσως κάποιους ιδιαίτερα λόγιους θεατρόφιλους, σαν μουσειακό έκθεμα του παρελθόντος, μεγαλόπρεπο και κάπως αδικημένο.

Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 212-222: του ίδιου: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, ό. π., σσ. 86-88.

<sup>42</sup> Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794 - 1908*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 94.

<sup>43</sup> Γ. Σιδέρης: «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της *Φαίστας*», ό. π.

<sup>44</sup> Γ. Σιδέρης: «Ο Βερναρδάκης θεατρικός», *Σήμερα* 1, Οκτ. 1933, σ. 298-303 (και στο *Ελληνικόν Θέατρον*, 1 Δεκ. 1934, σ. 2).

<sup>45</sup> Γ. Ξενόπουλος: «Τα εκατόχρονα του Βερναρδάκη», ό. π.

<sup>46</sup> Βλ. Βαρθάρας Γεωργιπούλου: «Η πρόδηλη του

Δημ. Βερναρδάκη την μεσοπολεμική περίοδο», *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: η ζωή του και το έργο του*, πρακτικά της ημερίδας με θέμα για τα 100 χρόνια από τον θάνατο του Βερναρδάκη, οργανωμένη από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 10 Οκτ. 2007, Ergo, Αθήνα 2009, σσ. 157-166.

<sup>47</sup> Γ. Ξενόπουλος: «Τα εκατόχρονα του Βερναρδάκη», ό. π.

<sup>48</sup> Στην παράσταση του Αμφι-θεάτρου *Η Γενοβέφα και το παρελθόν της*, μια σύνθεση σκηνών από 7 έργα του νεοελληνικού θεάτρου.