**Ο εραστής, ο καλλιτέχνης και το έργο του. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα στη *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη**

Γεωργία Λαδογιάννη

Ο Βασιλειάδης πεθαίνει 29 ετών (1874) έχοντας ήδη συμπληρώσει μια οκταετία λογοτεχνικής παρουσίας. Τα κριτικά και στοχαστικά του κείμενα τα γράφει κατά την τελευταία πενταετία της ζωής του. Γράφει μελέτες και κριτικές για θέματα σημαντικά που σε λίγο θα παίρνανε την πρώτη θέση στη φιλολογική και τη λογοτεχνική κίνηση, όπως είναι οι απόψεις του για τα δημοτικά τραγούδια και τη νεοελληνική παράδοση ή η προσέγγιση και ερμηνεία του σαιξπηρικού έργου (1870)[1]. Τα θεωρητικά του ενδιαφέροντα, ωστόσο, είναι μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού πάνω σε ζητήματα της εποχής του, πολιτικά και κοινωνικά. Πάνω απ' όλα ο νεαρός Βασιλειάδης μας παρουσιάζεται ολόψυχα δοσμένος στο «έθνος» και τις ανάγκες του. Τα εθνικά ζητήματα επηρεάζουν την ποιητική, τη δραματική και τη θεωρητική του παραγωγή. Συγκεκριμένα το «έθνος» το βιώνει σε σχέση με: τον αλυτρωτισμό, τη μοναρχία, τα κοινωνικά φαινόμενα της φτώχειας, την αφυδάτωση του αξιακού κώδικα της επανάστασης του 1821 και την αντικατάστασή του από το ρεαλισμό της πολιτικής του εφικτού. Όλα είναι θέματα που ερεθίζουν έναν εμπύρετο ψυχισμό, όπως μας τον δείχνουν οι φλογερές ηθικολογικές του διακηρύξεις. Ανάλογο είναι και το εκφραστικό του ύφος. Ο Βασιλειάδης έχει αναπτύξει ένα οξύτατο γλωσσικό όργανο, που μέσα από μια λόγια ρητορεία ξεχωρίζει η συναισθηματική φόρτιση του ανθρώπου που εκφράζει βαθιές προσωπικές πεποιθήσεις. Εντυπωσιάζει, επίσης, η ικανότητά του να συνθέτει ξένες πηγές και δικές του αναλύσεις και με τον τρόπο αυτό δημιουργεί ένα σοβαρό σώμα κειμένων λογοτεχνικής θεωρίας και τεχνοκριτικής. Αξίζει να αναφέρουμε ακόμη την πολύ καλή πληροφόρηση που δείχνουν τα κείμενά του για τα ευρωπαϊκά πράγματα. Είναι οι πηγές του για πολλές χρήσεις. Κυρίως σε αυτά μελετά την ξένη εμπειρία και αναζητά αναλογίες και λύσεις για τα ελληνικά προβλήματα.

Είναι επόμενο, τα ζητήματα της τέχνης να τα βλέπει στενότατα συνδεδεμένα με το εθνικό θέμα. Έχει την πεποίθηση ότι είναι ανάγκη να ξαναγεννηθεί το έθνος και αυτό τον φέρνει πολύ κοντά στο αξιακό πρότυπο του Διαφωτισμού· τον αναδείχνει θερμό θαυμαστή και γνήσιο επίγονο, βαθιά μέσα στο 19$^{ο}$ αιώνα. Η στάση αυτή δεν είναι μόνο του Βασιλειάδη· εκφράζει μια τάση, που την ακολουθεί μεγάλο μέρος της νέας γενιάς των λογοτεχνών της δεκαετίας του 1860 (που έχουν γεννηθεί μετά την επανάσταση). Ιδεολογικό της στίγμα είναι η αγωνία για την πατρίδα και την κοινωνία[2] και αισθητικά

---

[1] Τα κριτικά του κείμενα έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση: Σπυρίδων Βασιλειάδης, *Αττικαί Νύκτες*. Φιλολογική επιμέλεια Λίτσα Χατζοπούλου, Αθήνα 2003, όπου και η μελέτη για τον Σαίξπηρ, σ. 231-260. Γενική παρουσίαση του Βασιλειάδη, βλ. στη διδακτορική διατριβή: Μαρία Δημάκη - Ζώρα, *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002.

[2] Στη δεκαετία του 1860 ο πατριωτισμός συνοδεύεται από έναν έντονα αντιπολιτευτικό λόγο. Η έξωση του Όθωνα είναι μία έκφρασή του. Στην πολιτική του κριτική διαπιστώνεται, επίσης, προσέγγιση του κοινωνικού ριζοσπαστισμού και ειδικά των Επτανησίων, που συνδέουν το ριζοσπαστισμό με την εθνική αποκατάσταση. Το δίπολο το διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Παναγιώτης Πανάς, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1860 στην εφημερίδα *Αλήθεια*: η «εθνική αποκατάστασις» και η «της κοινωνίας ανάπλασις», βλ. Παναγιώτης Νούτσος, *Η Σοσιαλιστική Σκέψη στην Ελλάδα*, τόμος Α΄ (1875-1907), 1990, σ. 48. Για

εκφράζεται με το ρομαντικό νεοκλασικισμό[3], πραγματοποιώντας τη σύνθεση των δύο ρευμάτων εντός του ρομαντικού πεδίου. Τη στάση των νέων λογοτεχνών τη χαρακτηρίζει έντονος αντιπολιτευτικός λόγος, εμφατικός ηθικολογικός έλεγχος.

Ο Βασιλειάδης ακολουθώντας και υπερακοντίζοντας την παράδοση του Διαφωτισμού που θεωρούσε σημαντικό του όργανο το θέατρο, συνοδεύει τα δράματά του με φλογερούς προλόγους-μανιφέστα των αισθητικών και ιδεολογικών του πεποιθήσεων. Αυτό θα συμβεί τόσο με την έκδοση των δραμάτων *Καλλέργαι* και *Λουκάς Νοταράς* (1869) όσο και με της *Γαλάτειας* (1873), που την θέλει να είναι η καλλιτεχνική εφαρμογή των απόψεών του[4].

Πηγή για την υπόθεση[5] της *Γαλάτειας* είναι ο μύθος του Πυγμαλίωνα, που γνώρισε πολλές χρήσεις σε όλες τις εποχές και σε όλες τις τέχνες και γίνεται θεατρική επιτυχία στο λονδρέζικο θέατρο, την ίδια εποχή[6]. Στα χέρια του Βασιλειάδη ο οβιδιακός μύθος μεταμορφώνεται για να προσαρμοσθεί στο εθνικο-αισθητικό του πρόγραμμα.

---

τους ριζοσπάστες της εποχής επίσης βλ. Ερασμία-Λουΐζα Σταυροπούλου, *Παναγιώτης Πανάς (1832-1896), Ένας ριζοσπάστης ρωμαντικός*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1987, σ. 84-106.

[3] Η συνύπαρξη των δύο αισθητικών για την εποχή που αναφερόμαστε έχει παρατηρηθεί και από άλλες πλευρές, βλ. χαρακτηριστικά Georg Veloudis, Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944). Bd. I, Amsterdam, 1983, σ. 195-6. Στο δράμα είναι σχεδόν κανόνας η αφομοίωση της αρχαιότητας από το ρομαντισμό, όπως το διαπιστώνει και η Άννα Ταμπάκη (*Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, 18ος-19ος αι. Μία συγκριτική προσέγγιση*. Τολίδης, Αθήνα 1993, σ. 123). Πρέπει να υπογραμμιστεί, ωστόσο, η πολιτικοκοινωνική παράμετρος του θέματος. Εδώ, είναι το πολιτικό και το κοινωνικό κριτήριο που εξηγεί τη στροφή των νέων λογοτεχνών προς τον κλασικισμό. Η αρχαιότητα, τώρα, είναι το ηθικό αντίβαρο απέναντι στον εξευρωπαϊσμό του ήθους, γι' αυτό και προωθείται η τεκμηρίωση της 'ενότητας' πάνω στο κοινό ήθος του αρχαίου και του νεοελληνικού κόσμου. Η στροφή προς το δημοτικό τραγούδι, τα γλωσσικά ιδιώματα, τη νεοελληνική μυθολογία και την ηθογραφία αποκρυσταλλώνεται μέσα στη δεκαετία του 1860. Οι σχετικές εργασίες και δημοσιεύσεις είναι σημαντικές και αρκετές για να ξαναδούμε τη γεννεολόγηση της κίνησης που στρέφεται στη μελέτη του νεοελληνικού πολιτισμού. Αναφέρουμε μόνο ορισμένα ονόματα (χωρίς τις εργασίες τους): Κων. Ασώπιος, Σπ. Ζαμπέλιος, Ι. Βαλαβάνης, Ι. Καρασούτσας, Σπ. Βασιλειάδης, Νικ. Πολίτης. Να επαναλάβουμε ότι αυτό το πρώτο ξεκίνημα έχει τις ρίζες του στο ρομαντικό νεοκλασικισμό. Η *Γαλάτεια* είναι η καλλιτεχνική εφαρμογή στο θέατρο αυτής της κίνησης.

[4] Τα προλογικά κείμενα, βλ. Σπυρίδων Βασιλειάδης, *Αττικαί Νύκτες*, ό.π., σ. 263-355. Ο πρόλογος στον τόμο του 1869 γράφτηκε στα 1868 και της *Γαλάτειας* στα 1872. Το έργο, ωστόσο, είχε γραφεί ήδη το 1870, όπου αναφέρεται και η πρώτη παράσταση της *Γαλάτειας* από ερασιτέχνες στη Σμύρνη, βλ. Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα 1954, σ. 83. Τον Δεκέμβριο του 1871 ο Βασιλειάδης κάνει μια ομιλία στον Παρνασσό «Περί φιλαδελφείας εν τω δράματι» και παρουσιάζει τη *Γαλάτεια*, βλ. Γ.Ν. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*. Τόμ. Α΄(1794-1908), Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 79.

[5] Αναλυτικά την υπόθεση μας τη δίνει η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*. Τόμ. Α΄. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 443-446.

[6] Βλ. ενδεικτικά τη μελέτη για τη χρήση του μύθου στη Γαλλία, κατά το 18ο αιώνα, J.L. Carr, "Pygmalion and the *Philosophes*. The Animated Statue in Eighteenth-Century France", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 23, No ¾ (Jul.-Dec., 1960) 239-255. Επίσης, για το μοτίβο του Πυγμαλίωνα στη βικτωριανή ποίηση: U.C. Knoepflmacher, "Projection and the Female Other: Romanticism, Browning and the Victorian Dramatic Monologue", *Victorian Poetry* 22 (1984) 139-159.- Carol Christ, "The Feminine Subject in Victorian Poetry" *ELH* 54 (1987) 385-401. Catherine Maxwell, "Browning's Pygmalion and the Revenge of Galatea", *ELH* 60 (1993) 989-1013, ενώ στο θέατρο εντυπωσιάζει (1871) η κωμωδία του W.S. Gilbert, βλ. *The Cambridge History of English and American Literature*, v. XIII. The Victorian Age.VIII. Nineteenth-Century Drama. Για την παρουσία του στον ελληνικό ρομαντισμό βλ. Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion. Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*. Peter Lang, Oxford 2007, σ. 45 κ.εξ.

Εκτός από τον Οβίδιο (*Μεταμορφώσεις*, βιβλίο Χ, στχ. 243-293), χρησιμοποιεί κι άλλες πηγές, όπως τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου. Τον Απολλώνιο τον χρησιμοποιεί ως πηγή, από την οποία επιλέγει για να προβάλλει τον τύπο του Έλληνα κατακτητή και μέσω αυτού την εποχή της ελληνικής ιστορίας που η Ελλάδα στρέφεται πολεμικά προς την Ανατολή. Στον Απολλώνιο αναφέρεται ρητά ο Βασιλειάδης στον πρόλογο της *Γαλάτειας*. Από όσα μας λέει, εκεί, επιβεβαιώνεται πως στα *Αργοναυτικά* αναζητά τον αντιπροσωπευτικό *τύπο*, στον οποίο αποκρυσταλλώνεται μια εποχή, 'διαβάζοντας' έτσι το μύθο ως μέρος της ελληνικής ιστορίας, με τη μέθοδο των αντιπροσωπευτικών τύπων του βιβλίου *De l' ideal dans l' art* του Ιππόλυτου Ταιν[7]. Ως πηγή, λοιπόν, ο Απολλώνιος αξιοποιείται με οδηγό το θετικισμό του Ταιν και στόχο την 'ηθική' διδαχή: να προβάλλει μια ελληνική και 'ανδρική' αρετή, δηλαδή την 'εκστρατεία' που το αρχέτυπό της είναι η αργοναυτική. Ταυτόχρονα, το ίδιο κείμενο, τα *Αργοναυτικά*, είναι πηγή για τη Γυναίκα ως σπέρματος του κακού στο πρόσωπο της Μήδειας και, σε αυτή τη συνάφεια, η γυναίκα καταντά να είναι το αρνητικό της 'ανδρικής' αρετής.

Σε αυτές τις αναγνώσεις του αρχαίου μύθου έρχεται να προστεθεί και να τις συμπληρώσει ο νεοελληνικός μύθος, με την αφήγηση της παραλογής *Η άπιστη γυναίκα*. Ο Βασιλειάδης χρησιμοποιεί τη συλλογή *Τραγούδια ρωμαίικα. Popularia Carmina Craeciae recentioris* (1860) του Πάσσωβ (Passow), που την αναφέρει συχνά στους προλόγους του[8]. Αυτή η σύνθεση αρχαίου και νέου μύθου εγκαινιάζει τη μεγάλη παράδοση της συνανάγνωσης των εποχών, με τον Βασιλειάδη να έχει πολύ πρώιμα συλλάβει αυτό που εκτεταμένα θα κάνει ο μοντερνισμός του 20ού αιώνα. Βέβαια, η αφόρμιση του Βασιλειάδη είναι πολύ διαφορετική, διαφορετικές όμως είναι και οι συνθήκες και η ιστορία της εποχής του.

Εκείνο που επιδιώκει ο Βασιλειάδης να προκύψει, από την σύνδεση του αρχαίου με το μύθο της παραλογής, είναι μια σύνθεση που να λειτουργεί τόσο στο επίπεδο της 'εθνικότητας' του δράματος[9] όσο και στο θέμα της καταστροφικότητας του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία. Η «άπιστη» του δημοτικού τραγουδιού αποτελεί την απόδειξη που θέλει να μας θυμίσει: για το πόσο ισχυρό έχει μείνει στο χώρο και στο χρόνο το αρχέτυπο της Μήδειας. Πέρα από τον ιδεολογικό χειρισμό, ο Βασιλειάδης εγκαινιάζει μια παράδοση και θα πρέπει, επίσης, να του πιστωθεί το γεγονός ότι συλλαμβάνει τη θεατρικότητα της παραλογής, προτού ακόμα μελετηθεί η σχέση της με το αρχαίο δράμα ή η ανάλυση της δομής της[10].

Εκτός από τις κειμενικές πηγές, για τη νεοκλασική ατμόσφαιρα του έργου θα πρέπει να πρέπει να πάρουμε υπόψη μας την Αθήνα της εποχής του Βασιλειάδη. Το στολισμό της με έργα γλυπτικής ή τις αρχαιολογικές ανασκαφές που αποκαλύπτουν το

---

[7] Για τη γενικότερη επικοινωνία με τον Ταιν στον τομέα της λογοτεχνικής κριτικής του Βασιλειάδη, βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Το εθνικό δράμα. Δ. Βερναρδάκης και Σπ. Βασιλειάδης», *Εποχές της Κριτικής. Μελέτες για την κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*, Μανδραγόρας, Αθήνα 2010, σ. 15-31 (28).

[8] Στον πρόλογο της *Γαλάτειας* ο Βασιλειάδης παραθέτει ολόκληρο το κείμενο της παραλογής, βλ. Σπυρίδων Βασιλειάδης, *Αττικαί Νύκτες*, ό.π., σ. 341-3. Έχει γίνει φωτομηχανική επανέκδοση της συλλογής του Πάσσωβ από τις εκδόσεις Χ. Τεγόπουλος, Ν. Νίκας, χ.χ.

[9] Βάλτερ Πούχνερ, «Η παραλογή και το δράμα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα, σ. 307-330 (311).

[10] Βλ. τις θεωρητικές υποθέσεις του Στ. Κυριακίδη (1934) και του Γ. Ρωμαίου (1964): Στ. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, Αθήνα 1978, σ. 169-207 και Γ. Ρωμαίος, *Η ποίηση ενός λαού*, Αθήνα 1968, σ. 98.

κλασικό της παρελθόν. Στα πρόσωπα, εξάλλου, που τιμά και αναφέρει το έργο τους είναι και ο γνωστός Γερμανός ελληνιστής και φιλέλληνας, αρχαιολόγος και μυθολόγος K.-O. Müller που πέθανε στην Αθήνα (1840). Τα τεχνοκριτικά άρθρα του, επίσης, μαρτυρούν πόσο τον συγκινεί η νεοκλασικιστική διακόσμηση της Αθήνας· θαυμάζει ιδιαίτερα τα γλυπτά του Λεωνίδα Δρόση και φαίνεται να τα έχει ως πρότυπο για την περιγραφή του αγάλματος της Γαλάτειας, όπως το κάνει στις σκηνικές του οδηγίες[11].

Βέβαια, συζητώντας για τις πηγές του Βασιλειάδη δεν θα 'πρεπε να ξεχνάμε τις σχέσεις του με τον Σαίξπηρ, την αναφορά του στη σχέση της *Γαλάτειας* με τον *Οθέλλο*, ή τους άλλους 'δασκάλους' του Βασιλειάδη, με τους οποίους συνομιλεί πολύ συχνά είτε μέσω των λογοτεχνικών είτε μέσω των κριτικών τους έργων. Εκτός του Σαίξπηρ ξεχωρίζουν ο Σίλλερ, ο Ε. Λεγκουβέ και ο ελληνιστής Σ.Μ. Ζιραρντέν.

Στη *Γαλάτεια* έχουμε τον ερωτικό πόθο του γλύπτη βασιλιά Πυγμαλίωνα για το έργο του, ένα άγαλμα, πρότυπο του ιδανικού γυναικείου κάλλους. Το άγαλμα το ζωντανεύει η θεά Αφροδίτη και το χαρίζει στο δημιουργό του, που το ονομάζει Γαλάτεια. Η συνέχεια της σχέσης του ερωτευμένου καλλιτέχνη με την γυναίκα της ιδανικής ομορφιάς δίνεται από το νεοελληνικό μύθο της παραλογής *Η άπιστη γυναίκα*, με τις αναγκαίες προσαρμογές. Μια προσαρμογή είναι το ερωτικό τρίγωνο, πολύ κοντά στον τύπο του τριγώνου του αστικού δράματος, που θα γνωρίσουμε αργότερα. Ο έρωτας π.χ. της γυναίκας για τον αδελφό του συζύγου δεν αναπτύσσεται κατά την απουσία του δεύτερου, όπως στην παραλογή με τον ξενιτεμένο σύζυγο, αλλά όταν είναι και οι τρεις μαζί και συζητούν ενώ ο αδελφός, ο Αργοναύτης Ρέννος, αφηγείται ηρωικές περιπέτειες από την αργοναυτική εκστρατεία. Έτσι, το ερωτικό τρίγωνο προκύπτει με την άφιξη του αδελφού, που, σημειωτέον, παρουσιάζεται με όλα τα χαρακτηριστικά του ρομαντικού ήρωα: είναι ο «καταραμένος» γιος του πατέρα τους, γι' αυτό και κατέστη «πλάνης», πλην ήρωας. Στο τέλος θριαμβεύει η αδελφική αγάπη. Ο Ρέννος, την τελευταία στιγμή, ως άλλος Ιππόλυτος, αντικρούει τον έρωτα (και τις μηχανορραφίες) της Γαλάτειας και δαμάζει το πάθος του χάρη στην αγάπη του για τον αδελφό του, τον Πυγμαλίωνα. Ηττάται, έτσι, ο πιο σκληρός αντίπαλος, ο έρωτας, και τιμωρείται με θάνατο η «άπιστος». Ο θρίαμβος της «φιλαδελφείας»[12] είναι και το 'δίδαγμα' του προγραμματικού αυτού δράματος, που στοχεύει στην αξιακή νομιμοποίηση του εθνικισμού.

Ο Βασιλειάδης μας δίνει την πιο ενδιαφέρουσα εκδοχή του ελληνικού Πυγμαλίωνα[13], στα πλαίσια της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα. σε αυτή την πρώτη δραματουργική επεξεργασία το ιδεολογικό πρόταγμα είναι καθοριστικό: υπηρετείται από μια ερμηνεία που θέλει να δείξει την 'ηθική' του μύθου. Γι' αυτό και τα πρόσωπα του δράματος μοιάζουν περισσότερο με αλληγορίες ηθικολογικών εννοιών. Είναι «ιδεατά προσωπεία»[14], με προκαθορισμένη τη δράση από τα ηθικολογικά στερεότυπα που εκφράζουν. Έχουμε έτσι: πρώτα, τον αφοσιωμένο καλλιτέχνη, εραστή και φιλάδελφο Πυγμαλίωνα, που ακριβώς γι' αυτές του τις ιδιότητες είναι ταυτόχρονα

---

[11] Στη β΄σκηνή της Α΄πράξης, βλ. Σ. Βασιλειάδου, *Αττικαί Νύκτες (Τα Άπαντα)*. Έκδοσις Τρίτη. Φέξη, εν Αθήναις, 1915, σ. 13.

[12] Βλ. εδώ, σημ. 4.

[13] Liana Giannakopoulou, *The Power of Pygmalion*, ό.π. Για το μοτίβο του Πυγμαλίωνα στο θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα, βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Δύο πνευματικοί πυγμαλίωνες στο θέατρο του Γ. Τσοκόπουλου και του Μ. Βάλσα», *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 200, σ. 40-52.

[14] Είναι ο όρος που χρησιμοποίησε ο Σίλλερ γι' αυτή την τεχνική σύλληψης των τραγικών χαρακτήρων, στον πρόλογο *Η νύμφη της Μεσσήνης* (1803).

παθητικός, ρομαντικός, εκθηλυμένος και συνεπόμενα ερωτικά ανεπιθύμητος· δεύτερο πρόσωπο έχουμε το σαγηνευτικό, τολμηρό, ετοιμοπόλεμο μαχητή και γι' αυτό ποθητό των γυναικών Ρέννο· και, τέλος, τη φύσει μέγαιρα Γαλάτεια.

Το μοτίβο του αγάλματος της γυναίκας που ζωντανεύει και απορρίπτει τον δημιουργό της, προέρχεται από μια ανάγνωση του μύθου που είναι γνωστή στον 19ο αιώνα. Παρ' όλα αυτά για την ελληνική λογοτεχνία είναι μια τολμηρή προσέγγιση, γιατί πρόκειται για την εμφατική προβολή της γυναικείας χειραφέτησης, παρ' ότι ο δραματουργικός στόχος δεν είναι να την ενθαρρύνει τη χειραφέτηση αλλά να την πολεμήσει. Γι' αυτό και διαλέγει έναν τύπο γυναίκας που είναι ήδη ενοχοποιημένος στην εποχή του. Η Γαλάτειά του έχει τα χαρακτηριστικά της γυναίκας που είχε γίνει το χαϊδεμένο υποκείμενο των ρομαντικών ποιητών. Αυτοί την είχαν μυθοποιήσει υμνώντας την ομορφιά της. Η ερωτική της, λοιπόν, χειραφέτηση απέναντι στον Πυγμαλίωνα δεν σημαίνει ότι απορρίπτει τα πατριαρχικά στερεότυπα, αλλά ότι καταστρέφει τον άντρα: τον υποτάσσει και ευνουχίζει τον ανδρισμό του. Η Γαλάτεια του Βασιλειάδη είναι η ελληνίδα *femme fatale* του αθηναϊκού ρομαντισμού του 19ου αιώνα[15].

Το μοτίβο αυτό είναι το κλειδί που ανοίγει τους ρόλους των δραματικών χαρακτήρων. Απέναντι στο ρόλο της μοιραίας γυναίκας, διχάζεται ο ρόλος του ανδρικού φύλου και μοιράζεται σε δύο πρόσωπα, στον Πυγμαλίωνα και στο Ρέννο. Η Γυναίκα-Γαλάτεια είναι περισσότερο δύναμη παρά μορφή· είναι η άγρια και εχθρική φύση[16], ένας σκοτεινός χαρακτήρας που μπορεί να παραλληλισθεί με ηρωίδες του μπαρόκ και ενός gothic ψυχισμού. Αντίθετα, στους δύο εκπροσώπους του ανδρικού φύλου ανατίθεται ο ρόλος της εξημερωμένης φύσης, στη διπλή της διάσταση: της τέχνης και του πολέμου, αυτής που ολοκληρώνει τον άντρα κάνοντάς τον ήρωα.

Ο παθητικός χαρακτήρας του Πυγμαλίωνα, που αποτυπώνεται και στη δραματική του υφή, καθώς σκηνικά απουσιάζει στο μεγαλύτερο μέρος της δράσης, συνδέεται με την ιδιότητα του καλλιτέχνη και του εραστή. Τα δύο αυτά είναι ενσωματωμένα σε μια ενιαία ιδιότητα που εκπορεύεται από τη θεία χάρη που τον παραστέκει, από τη θεά Αφροδίτη. Προς αυτή απευθύνει τις προσευχές του ο καλλιτέχνης για να μετατρέψει το έργο του σε αληθινό, να δει τη φαντασία του να γίνεται πραγματικότητα, γεγονός που συμβαίνει με την Αφροδίτη να προσφέρει δώρο τη ζωντανεμένη Γαλάτεια στον δημιουργό και εραστή της. Η σχέση εραστή-καλλιτέχνη και Αφροδίτης υπάρχει εξαρχής, πριν από τη δημιουργία του αγάλματος. Στη σκηνική οδηγία της β΄σκηνής της Α΄πράξης κυριαρχεί ο γιος της Αφροδίτης στον ιδιωτικό χώρο του καλλιτέχνη· πάνω από την κλίνη του σημειώνεται ότι «φαίνεται καθήμενος μικρός πτερόεις Έρως και βάλλων οιονεί χρυσά

---

[15] Η μοιραία γυναίκα είναι η εικόνα που δίνει στη γυναίκα αυτή η γενιά, βλ. Evi Petropoulou, "Griechische und deutsche Romantik" *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik*. Herausgegeben von Alexander von Bormann, Verl. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, σ. 45-62 (53). Ο τύπος αυτός είναι διαδεδομένος στον ευρωπαϊκό ρομαντισμό. Ενδεικτικά, βλ. Mario Praz, *The Romantic Agony*. Oxford, Oxford University Press, 1951 (2η ).- Kristin M. Mapel Bloomberg, *Tracing Arachne's Web. Myth and Feminist Fiction*. University Press of Florida, 2001, ιδιαίτερα το κεφ. "Aphrodite's Fall", σ. 53-86.

[16] Η ηρωίδα φαίνεται να είναι πιο κοντά σε αυτό που εννοείται με τον φροϋδικό όρο η «σκοτεινή ήπειρος». Σε κάθε περίπτωση φαίνεται να επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση του έργου του Βασιλειάδη «πολιτική της επιθυμίας», πίσω από τον τρόπο που χειρίζονται τη γυναίκα-ερωτικό πόθο οι λογοτέχνες του 19ου αιώνα, βλ. Μαίρη Μικέ, "Λειτουργίες της ερωτικής επιθυμίας σε κείμενα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και του Γρηγόριου Παλαιολόγου", *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, σ. 257-268.

κατά του Πυγμαλίωνος βέλη»[17]. Η σημείωση υπαινίσσεται τη σταθερή σχέση τέχνης και έρωτα, καλλιτέχνη και εραστή. Στην ίδια σκηνή όμως εμφανίζεται και μια αντίρροπη δράση. Την εκπροσωπεί ο μοναδικός συνομιλητής του Πυγμαλίωνα, πριν από το ζωντάνεμα του αγάλματος, ο ιερέας του Απόλλωνα Εύμηλος[18]. Αυτός, αντίστοιχα, προσπαθεί μάταια, από την θέση του ορθού λόγου, να τον πείσει για την ψευδαίσθηση της ευδαιμονίας που τη διάψευση της αισθητικής του προσδοκίας.

Είναι φυσικό αυτή η επιρροή της θεϊκής, ιδεατής ομορφιάς πάνω στον καλλιτέχνη και εραστή Πυγμαλίωνα να τον κάνει να αποστρέφεται την πραγματικότητα. Τα παρακάτω λόγια τα λέει στην αρχή του έργου ο Πυγμαλίων και θα μπορούσε να τα επαναλάβει ένας μισογύνης εστέτ στα τέλη του αιώνα: «Φιλώ τους θεούς, ερών της εικόνος αυτών, του ιδανικού από τούτων κάλλους»[19]. Όμως η πραγματικότητα θα αναδειχθεί ισχυρότερη· ο καλλιτέχνης και ο εραστής θα γίνει το μοιραίο θύμα μιας τραγικής ειρωνείας, γιατί θα αγνοεί πως η Γαλάτεια είναι η πραγματικότητα που μισεί. Αυτή την πραγματικότητα, που μαθαίνουμε από την αρχή ότι μόνο απέχθεια του προκαλεί («οποίον αίσχος, οίος εμετός!»), συμπίπτει απόλυτα με εκείνη που θα ανακαλύψει το alter ego του, ο Ρέννος, στο τέλος του δράματος. Έτσι η εμπειρία του Πυγμαλίωνα, όπως μεταφέρεται στο δράμα με τα λόγια: «Άπασα η ζωή των [των γυναικών] είναι φονική παρωδία ανθρώπων άμα και θεών. [...] η Κύπρος έχει πλέον ουχί γυναίκας αλλά θήλεα. Η λατρεία της Κύπριδος κατέστησε τας γυναίκας μαινάδας. [...] οποίον αίσχος, οίος εμετός!» [20] και η έκρηξη του Ρέννου, στο τέλος του δράματος: «Ω γυναίκες, γυναίκες όταν ήσθε προδότιδες [...]. Δανείσατέ μοι λοιπόν σεις, ερέβη του Άδου, εικόνα αυτών αληθή και βροντήσατε σεις, κεραυνοί, δικαίαν κατά τούτων αράν!»[21] είναι ταυτόσημες και εκφράζουν την ίδια απέχθεια για τη γυναίκα.

Ο Πυγμαλίων, λοιπόν, είναι το θύμα. Ο καλλιτέχνης και εραστής προδίδεται από το αντικείμενο της τέχνης του και του έρωτά του. Η προδοσία ξεκινά από το ότι η Γαλάτεια είναι η μορφή της Αφροδίτης και ως τέτοια ενσωματώνει και τις δύο πλατωνικές υποστάσεις: είναι η Πάνδημη στη συμπεριφορά της απέναντι στον Πυγμαλίωνα (εφόσον ερωτεύεται τον Ρέννο), και την ίδια στιγμή είναι και η «αμήτωρ» κόρη τουυγμαλίωνα, δηλαδή η Ουρανία Αφροδίτη. Η προδοσία σημαίνει την καταστροφή του καλλιτέχνη και εραστή. Όταν τελειώνει το δράμα, ο Πυγμαλίων βρίσκεται πάλι μόνος με το άψυχο σώμα της Γαλάτειας μπροστά του να το εκλιπαρεί να «ξυπνήσει», όπως έκανε μπροστά στο άγαλμά της, πριν το ζωντάνεμά του. Και οι δύο υποστάσεις του έχουν ολοσχερώς ακυρωθεί. Μένει μόνο η εμπειρία του έρωτα και της τέχνης ως δύο ιδανικών που είναι ανέφικτη η απόλαυσή τους[22]. Στην τελευταία σκηνή, παραιτημένος και καταρρέων ο Πυγμαλίων πέφτει στην αγκαλιά του αδελφού, που, τελικά, ενεργεί μέσα στο δράμα ως εντολέας του Απόλλωνα και του ορθού λόγου. Αυτός φέρνει και την 'κάθαρση' από την προδοσία, αλλά και από τον κλονισμένο ανδρισμό, ενεργώντας δυναμικά, όπως το απαιτεί η τάξη της ανδρικής εξουσίας. Γι' αυτό μόνο

---

[17] Βλ. Σ. Βασιλειάδου, *Αττικαί Νύκτες (Τα Άπαντα)*, σ. 13.

[18] Με το ίδιο όνομα παρουσιάζεται ηρωας στην *Αλκηστη* του Ευριπίδη, ο οποίος είναι το πρότυπο του Βασιλειάδη από τους αρχαίους τραγικούς.

[19] βλ. Σ. Βασιλειάδου, *Αττικαί Νύκτες (Τα Άπαντα)*, σ. 10.

[20] Ό.π.

[21] Ό.π., σ. 47-48.

[22] Την ίδια κατάληξη έχει και η σχέση του ήρωα με τη Γαλάτεια στο ποίημα «Πυγμαλίων» του Δημητρίου Παπαρρηγόπουλου (1869). Ο Πυγμαλίων, εδώ, όταν βλέπει πως η Γαλάτεια είναι σαν όλες τις άλλες γυναίκες απορρίπτει και αυτήν και την τέχνη που του προσφέρει ένα άπιαστο όραμα.

δίπλα στο Ρέννο, η γυναίκα-Γαλάτεια γίνεται γυναίκα-υποκείμενο της εξουσίας του άντρα, όπως την παρουσίαζε ο Ρουσσώ στη δική του εκδοχή, στη «λυρική σκηνή» *Πυγμαλίων*[23], που την έχει υπόψη του και την αξιοποιεί ο Βασιλειάδης. Η υποταγμένη Γαλάτεια, ωστόσο, δεν μπορεί να σβήσει την ενοχή της προδοσίας και πληρώνει με τη ζωή της. Ο Ρέννος γίνεται ο τιμωρός της «μοιχαλίδας» με θάνατο, επισφραγίζοντας μια ανδρική εξουσία κορυφαίας βίας, που αναπαράγει το ρωμαϊκό αυταρχισμό της πατριαρχίας και τη βρίσκουμε ενσωματωμένη στη νεοελληνική παράδοση, όπως αποτυπώνεται στη παραλογή *Η άπιστη γυναίκα*.

Στο ιδεολογικό υπόστρωμα αυτής της πραγμάτευσης συνωθούνται πολλές και διαφορετικές αφορμίσεις. Μία από αυτές μας πάει στην ακαδημαϊκή ηθικολογία και τις επικρίσεις της κατά του ρομαντισμού, των 'μύθων' του και της ρομαντικής συμπεριφοράς. Το ίδιο και ο Βασιλειάδης δείχνει το ρομαντισμό όχι μόνο να έχει αρνητική επιρροή στους καλλιτέχνες και στην τέχνη αλλά και στην κοινωνία· το πόσο κοινωνικά επικίνδυνος έχει γίνει και πόσο χαμηλά σέρνει την κοινωνία.

Όμως δεν πρόκειται μόνο για ένα έργο που αναπαράγει, στο επίπεδο του δράματος, τις φωνές των μοραλιστών κατά του ρομαντισμού. Πάνω από τον ρομαντισμό και την τέχνη γενικά, ο Βασιλειάδη τοποθετεί το εθνικό ζήτημα. Να θυμίσουμε ότι η δική του πρόταση για το «εθνικό» δράμα, όπως υποστηρίζουμε αλλού, είναι το «ένοπλον» δράμα[24] και σε αυτό είναι αδιανόητο ένας ήρωας πρόμαχος της πατρίδας να γίνεται υποχείριο του ερωτικού πάθους.

Είναι τα πολιτικά κριτήρια που περισσότερο επηρεάζουν αυτή την ανάγνωση του αρχαίου μύθου. Γι' αυτό το ανδρικό πρότυπο γίνεται αντικείμενο 'διδασκαλίας'. Ο 'άνδρας' έχει συγκεκριμένη μορφή και συμπεριφορά. Μια τέτοια διδασκαλία μπορούμε να δούμε πίσω από το δυϊστικό ανδρικό μοντέλο. Τα δύο αδέλφια, ο Πυγμαλίων και ο Ρέννος είναι οι διαφορετικές όψεις του ιδίου νομίσματος. Ο Πυγμαλίωνας δεν είναι μόνο ο υποταγμένος στην τέχνη και τον έρωτα, καλλιτέχνης και εραστής, αλλά ολόκληρη η ζωή του είναι υποταγμένη στη νωχέλεια, στο περιβάλλον της οποίας και οι επιτακτικότερες δράσεις αναβάλλονται και παρακάμπτονται. Ένα παράδειγμα: στην προτροπή «εγέρθητι» του ιερέα Εύμηλου για να αποκρουστούν οι Κρήτες πειρατές, ο Πυγμαλίων απαντά «ίδωμεν», ενώ ο Ρέννος τραβά το σπαθί του («η σπάθη σκωριά· ας ανελκυσθή»)[25]. Ο Ρέννος φέρνει μέσα στο δράμα μια σειρά από πρότυπα, που είναι οι αντιθέσεις όσων εκπροσωπεί ο Πυγμαλίων: τη δυναμική στάση, την πολεμική ετοιμότητα, την προτίμηση των υπαίθριων χώρων όπου κατακτώνται εμπειρίες και εδάφη (: ο χώρος του πλάνητα, του οδοιπόρου, του μαχητή, του Αργοναύτη). Η ερωτευμένη μαζί του Γαλάτεια θα είναι κάτι σαν το έπαθλο αυτού που έχει την ικανότητα να κερδίζει (στην τέχνη και στον έρωτα). Ο Πυγμαλίων και ο Ρέννος, η θηλυκή και η αρσενική βιολογία του κοινωνικού ανδρισμού, αποτυπώνεται και στην όψη ακόμα: «Ο Πυγμαλίων έχει το αβρόν μεγαλείον ηγεμόνος, αλλ' ο Ρέννος έχει το πυρώδες μεγαλείον του ανδρός. Ηλιοκαής ελαφρώς, με μέλαιναν γενειάδα, μέλαιναν κόμην και όμμα, ο Ρέννος έχει άλλως την παρρησίαν δεσπότου, ενώ ο απαλόδερμος Πυγμαλίων έχει το ήθος αδελφού»[26]. Είναι η πρώτη εικόνα που μας δίνει το δράμα, όταν συναντώνται οι αδελφοί.

---

[23] Shierry M. Weber, "The Aesthetics of Rousseau's Pygmalion" *MLN*, σ. 900-918.
[24] Βλ., Γεωργία Λαδογιάννη, «Το εθνικό δράμα», ό.π., σ. 24.
[25] Βλ. Σ. Βασιλειάδου, *Αττικαί Νύκτες (Τα Άπαντα)*, ό.π.,σ. 25.
[26] Είναι η σκηνική οδηγία στην αρχή της Β΄πράξης, ό.π., σ. 17.

Αλλά περισσότερα ανάλογα στοιχεία θα μας δίνονται στη συνέχεια, σε άλλα σημεία του κειμένου.

Είναι, λοιπόν, φυσικό να παίρνει ο Ρέννος το ρόλο του εκτελεστή της «άπιστης γυναίκας». Γιατί αυτή θέλει ο δραματουργός να είναι η κρίσιμη πράξη, αυτή που θα υψώσει σε πρότυπο 'εθνικής συμπεριφοράς' τη δική του στάση. Έτσι, το εθνικό πρότυπο είναι αυτό που 'διδάσκει' η περίπτωση του Ρέννου: είναι αυτό που διορθώνει (εθνικές) εκτροπές και σώζει (εθνικές) αξίες, ακόμα και με θάνατο.

Σε αυτό, λοιπόν, το προγραμματικά οριοθετημένο δράμα, σε πρώτο επίπεδο, προβάλλεται το θέμα που είναι στον πυρήνα του εθνικού κανόνα του 19ου αιώνα: η ενότητα αρχαίου και σύγχρονου ελληνικού κόσμου. Αιχμή του όμως–και κλειδί της δραματουργικής πραγμάτευσης- είναι η ανάδειξη του κοινού αξιακού τους κώδικα, εστιάζοντας στο αναδυόμενο και γι' αυτό φλέγον ζήτημα του κοινωνικού ρόλου της γυναίκας. Γι' αυτό και δεν γράφει ο Βασιλειάδης μια ηρωική τραγωδία που να εξυμνεί νίκες κατά των διαφόρων εχθρών του 'έθνους', όπως το έκανε πριν από λίγα χρόνια στα ιστορικά του δράματα[27], αλλά ένα οικογενειακό «δράμα»[28], σε πεζή μορφή, με πρόσωπα μυθολογικά. Μέσα σε λίγα χρόνια, από το 1868 που το κοινό του θεάτρου παραληρούσε στους *Καλλέργας*, όπως μας πληροφορεί στον πρόλογο της έκδοσης ο Βασιλειάδης, μέχρι το 1870, που έχει ολοκληρώσει τη *Γαλάτεια*, παρατηρείται μια αισθητή αλλαγή στα ενδιαφέροντα της διανόησης, αν θεωρήσουμε αντιπροσωπευτική την περίπτωση του Βασιλειάδη. Αυτά μετατοπίζονται από τη μεγάλη ιστορία του πολέμου προς τη μικροϊστορία του «οίκου», χωρίς να αλλάζει ο στόχος, που παραμένει η πατρίδα. Χαρακτηριστική αυτής της μετατόπισης, που είναι μια ενδιάμεση φάση, ανάμεσα στον ιστορισμό και το λαογραφισμό, είναι η μελέτη «Ο ιδιωτικός βίος στον Όμηρο» του Κλέωνος Ραγκαβή, που υποβάλλεται στο Ροδοκανάκειο του 1862 –που όμως δεν ολοκληρώθηκε λόγω των γεγονότων της έξωσης του Όθωνα- και εκδίδεται στα 1864 με τον τίτλο *Ο καθ' Όμηρον οικιακός βίος*. Η 'φιλοσοφία' του δοκιμίου του νεαρού Ραγκαβή είναι η ίδια με του Βασιλειάδη· υπογραμμίζει τα κοινά ήθη και έθιμα και προβάλλει τον ομηρικό οίκο ως αξιακό πρότυπο στον αθηναϊκό του 19ου αιώνα. Στη στροφή του Βασιλειάδη προς τον «οίκο» θα πρέπει να δούμε μια επίταση της γενικότερης στροφής προς το ιδιωτικό, που έχει να κάνει με τις επενέργειες της ήττας της Κρητικής Επανάστασης. Μπαίνουμε στον πειρασμό να τη συσχετίσουμε με μια επόμενη ήττα, τριάντα χρόνια αργότερα, με εκείνη του 1897 και με την επίδρασή της στην τέχνη και ειδικά στο δράμα. Τότε σήμανε η «ώρα Ίψεν», για την Ελλάδα[29]. Η εποχή του Βασιλειάδη σφραγίζει με τις δικές της ιεραρχήσεις τα κοινωνικά θέματα, ωστόσο, αν ελευθερώσουμε την κοινωνική του θεματική από τις εθνικιστικές διδαχές ο Βασιλειάδης είναι ένας πρωτοπόρος, στο τομέα αυτό. Την ίδια εποχή, θέματα μιας αστικής ηθογραφίας στο θέατρο παρουσίαζε μόνο η μονόπρακτη κωμωδία[30]. Από τη δραματική

---

[27] Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19ο στον 20ό αιώνα*. ΠΕΚ, Ηράκλειο 2006, σ. 95

[28] Ο ίδιος χαρακτηρίζει «δράμα» την *Γαλάτεια*.

[29] Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*. Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 129.

[30] Θ. Χατζηπανταζής, Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα. ΠΕΚ, Ηράκλειο 2004, σ. 98 κ.εξ. Για την παρουσία της ξένης και μεταφρασμένης μονόπρακτης βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19ου αιώνα», *Πρακτικά Α΄Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου 'Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα'*. Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβιλάκης. Παράβασις-

σκοπιά η συνέχεια της θεματικής που εισαγάγει ο Βασιλειάδης θα είναι το αστικό δράμα των αρχών του 20ού αιώνα, με όλες παρά τις διαφορές που γίνονται κατανοητές. Πρόχειρο παράδειγμα δράματος με θέμα τον άνομο έρωτα και τη δύσκολη σχέση είναι το *Ξημερώνει* (1907) του Νίκου Καζαντζάκη, που ανήκει σε μια γνωστή θεματική της ευρωπαϊκής δραματουργίας του τέλος του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα[31].

Η γυναίκα μοιάζει να έχει στοιχειώσει στα γραπτά του Βασιλειάδη· είναι στόχος αλλεπάλληλων επιθέσεών του και δείχνει ποτέ να μην αισθάνεται ισχυρός και ήρεμος απέναντί της. Με τη *Γαλάτεια* θαρρείς και ξορκίζει τη μαγική έλξη της θηλυκής ομορφιάς, παρουσιάζοντάς την σαν μια καταστροφική femme fatale. Γι' αυτό και το γυναικείο όνομα γίνεται τίτλος στο δράμα, μια πρακτική που μικραίνει και σκεπάζει τον Πυγμαλίωνα και προεξοφλεί τη μοιραία της παρουσία. Αυτή η προσωπική σχέση δεν μπορεί να αποκλειστεί από την ερμηνεία της *Γαλάτειας*, ακόμα και σε ένα έργο με αυστηρούς 'διδακτικούς' στόχους. Και νομίζω πως το προσωπικό στοιχείο έπαιξε ρόλο, μαζί με την κοινωνική του θεματική, για να αρέσει στο κοινό της εποχής του -ελληνικό και ξένο[32]. Ίσως, το στοιχείο της προσωπικής συγκίνησης του δραματουργού να εννοούσε και ο Παντελής Χορν, όταν έπαιρνε τη θέση του Βασιλειάδη απέναντι στην κριτική του αμφισβήτηση από τον Παλαμά, και προέτρεπε να κοιτάζουμε «βαθειά μεσ' στην ψυχή του»[33] για να εκτιμήσουμε την αξία της *Γαλάτειας*.

Ο Βασιλειάδης γράφει ένα έργο προφητικό σε μια εποχή μεταίχμιο και στροφής της κοινωνίας. Είναι η εποχή που απομακρύνεται από τα ιδανικά της επανάστασης, που και οι τελευταίες φλόγες του αλυτρωτισμού σβήσανε στο Αρκάδι, κι όπου η κοινωνία έτρεξε βιαστικά στο δρόμο του εξευρωπαϊσμού και οι αλλαγές είναι ορατές, γι' αυτό και γίνονται και θέμα ειδικά στο θέατρο. Παράλληλα είναι η προσωπικότητά του, όπως το δείχνει το σύνολο του λογοτεχνικού του έργου, αλλά και οι βιογραφικές πηγές, οι δύσκολες σχέσεις με τη γυναίκα. Έτσι κι αλλιώς, με τη *Γαλάτεια* έχουμε πολύ πρώιμα, σε εποχή ενός διαφαινόμενου ή ακόμη και άγνωστου φεμινισμού, την προβολή του πιο σημαντικού του στοιχείου: της άρνησης του νομίμου συζύγου και του ρόλο του αντικειμένου και κτήματος, και, από την άλλη πλευρά, της διεκδίκησης της ερωτικής επιλογής.

Το έργο δείχνει πόσο οι ρομαντικοί και, ιδιαίτερα, οι νεότεροι του β΄μισού του 19ου αιώνα στόχο τους είχαν το παρόν όταν αναμόχλευαν τη ζωή της αρχαιότητας και αυτό κάθε άλλο παρά φυγή μπορεί να θεωρηθεί.

Ο Βασιλειάδης προβάλλει το θέμα της γυναίκας ανατρέποντας την εικόνα του ισχυρού διαμορφωτή, του Πυγμαλίωνα. Αυτός γίνεται απλά ένας θεατής και τελικά θύμα. Στα παραθέματα που ακολουθούν ακούμε δύο χαρακτηριστικές φωνές, σύγχρονες

---

Μελετήματα 2. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2002, σ. 133-142 και Ανάτυπο.

[31] Θ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1985, σ. 12-24. Πλήρη δραματουργική ανάλυση του έργου κάνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 318-433 (325-339). Επίσης: Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Δύο πνευματικοί πυγμαλίωνες», ό.π. και της ίδιας, «Ο ανεπίτρεπτος έρωτας στο δράμα Πελλέας και Μελιζάνδη του Murice Maeterlinck», *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*. Πατάκης, Αθήνα 1998, σ. 142-155.

[32] Βλ. Μαρία Μαντούβαλου, «Σπυρίδων Βασιλειάδης. Ανακομιδή της μνήμης του στη γενέτειρα Πάτρα (100 χρόνια από το θάνατό του)», Παρνασσός, ΙΖ΄(1975) 378-397 (384, σημ. 1) και Ε.-Λ. Σταυροπούλου, *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου. Αθήνα 1986, αρ. 119. Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.

[33] Ό.π., σ. 386.

με του Βασιλειάδη, που παρατηρούν ανήσυχοι, και μάλλον φοβισμένοι, το ίδιο θέμα, τη γυναίκα της εποχής τους:

1. «[Η γυναίκα] είναι μια άβυσσος που με έλκει και συνάμα με φοβίζει! Πιστεύω, εξάλλου, πως μια από τις αιτίες της ηθικής αδυναμίας του 19ου αιώνα προέρχεται από την υπερβολική *ποιητικοποίηση* της γυναίκας [...]. Δεν υπάρχει συγγραφέας που να μην ύμνησε τη μάνα, τη σύζυγο ή την ερωμένη. Η γενιά μας, περίλυπη, θρηνεί στα γόνατα των γυναικών σαν άρρωστο παιδί. Δεν φαντάζεστε τη *δειλία των ανδρών* απέναντί τους!»[34].

2. «Κατά την σημερινήν εποχήν, καθ' ην ο λεγόμενος ευρωπαϊκός πολιτισμός επί τοσούτον παρεμόρφωσε τα ήθη των ανθρώπων, ώστε αι μεν γυναίκες από αφοσιωμένων συντρόφων απέβησαν δεσπόζουσαι βασιλίδες, οι δε άνδρες κατέστησαν μικρού δειν νέοι Ηρακλείς, νήθοντες παρά τους πόδας της Ομφάλης, βλέπομεν μετ' εκπλήξεως το σαύτα έρωτος συνοικέσια λαμβάνοντα κάκιστον τέλος»[35].

---

[34] Επιστολή της 18 Δεκ. 1859 του Φλωμπέρ, που απαντά σε γυναίκα επιστολογράφο, βλ. Γκυστάβ Φλωμπέρ, *Αλληλογραφία*. Μεταφρ. Κωστής Παππάς, Νεφέλη 1983, σ. 178-179 (179).

[35] Σ.Ι, Βουτυράς, «Αι γυναίκες εν τη αρχαία ποιήσει», *Επτάλοφος*, έτος πρώτον, τχ. Α, 1869, σ. 531-45, (534).