

Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου

Μανόλης Σειραγάκης*

«Οι λόγοι δεν εγνώσθησαν ακόμη, αλλ' ο κ. Χρηστομάνος με ό,τι κι αν συνέβη είναι αδικαιολόγητος...»¹

Η παραπάνω κρίση συνοψίζει χονδρικά τον τρόπο με τον οποίο η κριτική αντιμετώπισε μέχρι σήμερα την διένεξη γύρω από την *Τρισεύγενη*, περίπου σαν μια αδικαιολόγητη επίθεση ενός υστερικού πλάσματος με στόχο ένα νηφάλιο, σεβάσμιο λόγο. Θα προσπαθήσω να εντάξω τη διαμάχη στη συνολική διαδρομή του νεοελληνικού δράματος και θεάτρου και, συμπληρωματικά, στο πλαίσιο του γλωσσικού ζητήματος και των κινήσεων διαμόρφωσης ενός αρραγούς δημοτικιστικού μετώπου, το οποίο αναζητούσε στο θέατρο ένα φορέα μετάδοσης των γλωσσικών του ιδεών σε ευρύτερες μάζες, και στον Παλαμά έναν ηγέτη κύρους με σταθερή παρουσία εντός ελληνικών συνόρων.

Αποκομμένη από το παραπάνω πλαίσιο, η διένεξη έχει ως τώρα παρουσιαστεί με συναισθηματισμό, αφού βάση κάθε αναψηλάφησης παραμένει το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη (1947: 191-194), γραμμένο στον ευρύτερο απόηχο της κηδείας του Παλαμά. Ο Σιδέρης απορρίπτει χωρίς εξήγηση το σύγχρονο με τα γεγονότα άρθρο του Ξενόπουλου (1903: 757-761), πιθανότατα επηρεασμένος από την διαμάχη του ζακυνθινού λόγιου με τον Γ. Θεοτοκά στη *Νέα Εστία* (Θεοτοκάς 1944a, 1944b, Ξενόπουλος 1944a), όπου, λυτρωμένος από τη βαριά σκιά του Παλαμά, ο Ξενόπουλος ασκεί την αυστηρότερη μέχρι τότε κριτική του για τη θεατρική αλλά και ποιητική αξία της *Τρισεύγενης*². Το επιχείρημα ότι ο Ξενόπουλος δρα κατά τη διένεξη με αποκλειστικό κίνητρο την προσωπική συμπάθεια-αντιπάθεια και το συντεχνιακό συμφέρον (Πούχγερ 1995, 464) έχει σοβαρή βάση, η ένσταση πρέπει όμως να γενικευτεί σε όλους τους κριτικούς που τοποθετήθηκαν πάνω στη διένεξη, και στους δυο πρωταγωνιστές της. Άλλωστε η στάση του Ξενόπουλου ήταν, το 1903, μάλλον συμβιβαστική. Η φιλική του σχέση και με τους δύο λόγιους και οι σοβαρές κατά καιρούς αντιρρήσεις του για κάποιες επιλογές τους, αδυνατίζουν το επιχείρημα της μεροληψίας. Ο Ξενόπουλος διατηρούσε άλλωστε πιο στενή φιλία με τον Παλαμά, ενώ με τον Χρηστομάνο είχαν αναφανεί πολύ σοβαρές διαφορές αντιλήψεων (Βαφειάδη 2007, 247-258).

Τα ζητήματα που θέτει ο Ξενόπουλος δεν πρέπει να υποτιμηθούν: η θέση της διένεξης μέσα στο γλωσσικό ζήτημα, το αδιαφιλονίκητο κύρος του Παλαμά, η ουσιαστική διαφορά θεατρικού και αναγνωστικού κοινού.

Ο Ξενόπουλος ισχυρίζεται ότι, τουλάχιστον αρχικά, η διαμάχη δεν αφορούσε την αξία του κειμένου αλλά μόνο τη σκην(ογραφ)ική του πραγμάτωση και τα πρακτικά εμπόδια που αυτή συναντούσε, κι ότι η σύμπτυξη πράξεων που πρότεινε ο Χρηστομάνος δεν υποδεικνυε δραματουργικές αδυναμίες στο έργο αλλά παραδεχόταν τεχνικές αδυναμίες του κτηρίου που στέγαζε τη Νέα Σκηνή και είχε στόχο κυρίως να ξεπεραστούν αυτές. Μια συνέντευξη του

* Μανόλης Σειραγάκης, Λέκτορας Θεατρολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Η εισήγηση αποτελεί μέρος ευρύτερης μελέτης υπό έκδοση με τίτλο «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως σκηνοθέτης αρχαίου δράματος». Η συμμετοχή του συγγραφέα με εισήγηση στο Ε' Συνέδριο της ΕΕΝΣ πραγματοποιήθηκε με την οικονομική υποστήριξη του Ειδικού Λογαριασμού του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τελευταία δημοσίευση: *Ναπολέον Λαμπελέτ, ένας ανέστιος κοσμοπολίτης: Συμβολή στην καταγραφή της θεατρικής του δράσης*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2014. Email: seiragakis@uoc.gr

¹ *Άστρ* 4586 (1903) 1. Ας σημειωθεί πάντως και η ένσταση για την *Τρισεύγενη* στο ίδιο άρθρο «ότι το ωραίο αυτό έργο είναι γραμμένο εις μία γλώσσαν ην πιθανόν να εκτιμά ο συγγραφεύς και να εργάζεται υπέρ αυτής, δεν είναι όμως και η γλώσσα ην στέργει να ενστερνισθεί η ανεπτυγμένη τάξις. Κρίμα ότι ο κ. Παλαμάς δεν το έγραψεν εις την καθαρεύουσαν...».

² Βλέπε την αναδίπλωση του Ξενόπουλου (1944c) μετά την παρατήρηση του Μιχάλη Ροδά (1944a, 1944b) ότι ο ζακυνθινός αμφισβητεί σε άρθρο του στα *Αθηναϊκά Νέα* (26 Ιουνίου 1944) όχι μόνο τη θεατρική αλλά και την ποιητική αξία του Παλαμά.

Παλαμά επτά χρόνια μετά, τείνει να επιβεβαιώσει τα παραπάνω, προσθέτοντας μια επιπλέον παράμετρο:

«...έδωκα το έργο μου, αλλά όσον αι ημέραι επερνούσαν και έβλεπα ότι επρόκειτο να παρασταθή, ησθανόμην ένα φόβον, έτσι, εν είδος ανθρωποφοβίας προερχομένης ίσως από την συνήθειαν που έχω να ζω βίον μοναχικόν. Έδραξα λοιπόν την πρώτην περίστασιν κατά την οποίαν ο κ. Χρηστομάνος ήθελε να μεταβάλη μερικά σκηνικά και το επήρα οπίσω» (Παλαμάς 1910:1).

Η βραδιά θα μπορούσε να προσδιοριστεί με σχετική ακρίβεια: είναι η 9^η ή 10^η Αυγούστου 1903. Ο Χρηστομάνος, έχοντας ήδη αναγγείλει στα προγράμματα του θιάσου την *Τρισεύγενη*, έχοντας προφανώς ξεκινήσει πρόβες πάνω στο έργο που προγραμματιζόταν να κάνει πρεμιέρα μετά το Δεκαπενταύγουστο (*Νέον Άστυ*, 599, 1903: 1), καλεί τον Παλαμά στο θέατρο για συζήτηση. Στα δυο χρόνια της μέχρι τότε λειτουργίας της ο ποιητής-συνιδρυτής της Νέας Σκηνης είχε δει εκεί μόνο δυο-τρεις παραστάσεις και άλλες τόσες στο Βασιλικό, στοιχείο που ισχυροποιεί περαιτέρω τον εξομολογητικό ισχυρισμό περί ανθρωποφοβίας. Ο ισχυρισμός θα ενισχυθεί από το γεγονός ότι κατά την πρεμιέρα του έργου, δώδεκα χρόνια μετά, η μόνη απουσία εκπροσώπου της αθηναϊκής λογιοσύνης από την αίθουσα του Δημοτικού Θεάτρου ήταν του ίδιου του συγγραφέα, παρόλο που η παράσταση δινόταν με τη συγκατάθεσή του. Το γεγονός οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Παλαμάς δεν είχε μόνο ανθρωποφοβία αλλά και μια ακόμα μεγαλύτερη αγωνία για τον τρόπο με τον οποίο θα υποδεχόταν κάθε έργο του το κοινό. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από την αλληλογραφία του που αναφέρεται στον Ξενόπουλο:

«Σαν έγγραψε το δράμα του *Το Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* είχε πείσει τον εαυτό του πως το δράμα του είναι καμωμένο επίτηδες και μόνο για τη σκηνή και δεν μπορεί παρά να θριαμβεύσει στο θέατρο. Παραστάθηκε. Ο κόσμος νομίζω, δεν το δέχτηκε μ' ενθουσιασμό. Σε λιγάκι έσβυσε και ο ενθουσιασμός του ποιητή για το δράμα του. Ένωσε τι ελαττώματα έχει. Άλλοι μήτε τόση πεποίθηση θα είχανε στο έργο τους πριν παρασταθή, μήτε κι αφού παραστάθηκε θα λογάριαζαν τόσο την εντύπωση του κόσμου» (Πούχγερ, 1995, 465, υπ. 938. Η υπογράμμιση δική μου). Εντυπωσιακή σύμπτωση -ή μήπως πικρό σχόλιο;- ότι στην κορύφωση της διένεξης εμφανίζεται στην *Εστία* άρθρο για τις εκδηλώσεις πανικού των δραματικών συγγραφέων πριν από την πρεμιέρα των έργων τους (Ψ. 1903: 1).

Καθοριστικό για τη φύση και το χαρακτήρα της διένεξης είναι ότι όταν ξεσπάει, αρχές Αυγούστου του 1903, το δράμα του Παλαμά έχει μόλις κυκλοφορήσει σε βιβλίο, σε μια μορφή δηλαδή που, κατά την άποψη του ποιητή είναι σημαντικότερη από τη σκηνική πραγμάτωσή³, οριστική κι απαρασάλευτη:

«Τελειωμένο. Είχε δηλαδή περάσει από τις δοκιμασίες όλων των έργων που πλάθονται· από όλα τα πανηγύρια των συλλήψεων και τις λαχτάρεις των εκτελέσεων· απ' όλα τα χτένια και τα κόσκινα· απ' όλες τις μεταβολές και τα διορθώματα, και τα σβυσίματα και τα γραψίματα· το δράμα χύθηκε στο καλούπι του το τελειωτικό· το σχέδιον, εικόνα· και το πρόπλασμα το γύψινον, άγαλμα στο χάλκωμα του λόγου» (Παλαμάς 1903a, 2).

³ Η υπεροχή του βιβλίου έναντι της σκηνικής πράξης είναι αίσθηση διάχυτη στα γραπτά του. «Ο Παλαμάς πάντα βλέπει τη δραματουργία να βρίσκεται μπροστά από τις σκηνικές εξελίξεις» παρατηρεί ο Πούχγερ (1995, 50). Αντίστοιχα προκρίνει την απαγγελία ως σημαντικότερη έναντι της μιμητικής (διάβαζε «υποκριτικής», Πούχγερ 1995, 87 υπ. 156), την υποκριτική επικίνδυνη να προδώσει το πνεύμα του έργου όσο και η μετάφραση, επειδή ερμηνεύει (Πούχγερ 1995, 67-68), πιστεύει πως το μεγαλείο της σκηνικής και της υποκριτικής τέχνης δρα βλαπτικά μόλις απομακρυνθεί από το στόχο να υπηρετεί πιστά το δράμα και αυτονομηθεί, αρχίζοντας να αλλοιώνει και να προσθέτει (Πούχγερ 1995, 83). Πολλές από τις θεωρούμενες θεατρικές εξόδους του (Πούχγερ 1995, 76-77) είναι στην ουσία ακροάσεις απαγγελιών, ενώ συχνά, αδυνατώντας να δεχτεί αυτάρκεια και αποτελεσματικότητα της σκηνής στην απόδοση του νοήματος και των ιδεών, επιζητεί την ύπαρξη ενός ζωντανού εξηγητή, όπως πριν την παράσταση των *Νεφελών* του Αριστοφάνη (Πούχγερ 1995, 47), ή ενός κατατοπιστικού γραπτού κειμένου στο πρόγραμμα όπως στην παράσταση της *Νεκρής Πολιτείας* (Πούχγερ 1995, 93 υπ. 175). Η αίσθηση ενός «φιλολογικού» θεάτρου, το οποίο μάλιστα το άκουγε έχοντας κλειστά τα μάτια ακόμα και στις πλατείες των θεάτρων, κυριαρχεί.

Ο ποιητής που ως κριτής των δραματικών διαγωνισμών θεωρούσε αναγκαία στάδια περαιτέρω ωρίμανσης ενός δράματος μετά τη συγγραφή την έκδοση και την παράσταση (Πούχνερ 1995, 122-123), αποφαινόταν ότι για τα δικά του έργα η διαδικασία των σχετικών ζυμώσεων ολοκληρωνόταν στο γραφείο του κι όχι στην πρόβα ή το ανέβασμα.

Με την αντίφαση αυτή, μια ανάμεσα σε πάμπολλες μέσα στο πληθωρικό κριτικό έργο του Παλαμά⁴, αγγίζουμε την ουσία της διαμάχης: ο Παλαμάς θεωρούσε αυτονόητο ότι το αίτημα του Χρηστομάνου να ανεβάσει το έργο του αφορούσε το κείμενο αυτολεξεί, τη στιγμή που κάτι τέτοιο ήταν -και παραμένει για την παγκόσμια πρακτική- αδιανόητο, οι μικρές ή μεγαλύτερες προσαρμογές για χάρη της βέλτιστης σκηνικής παρουσίασης θεωρούνταν ήδη από τότε αυτονόητες και επιβεβλημένες. Στα θέατρα της Ευρώπης, τη ζωή και τη δράση των οποίων υποτίθεται ότι παρακολουθούσε ο Παλαμάς, είχαν ανατεθεί μάλιστα σε συγκεκριμένη επαγγελματική ειδικότητα, όχι του δραματουργού -όπως ίσως θα περιμέναμε- αλλά του σκηνοθέτη.⁵ Η εξέλιξη αυτή ήταν γνωστή ακόμα και στην Ελλάδα, όπως είχε φανεί από τον Κανονισμό του Βασιλικού Θεάτρου (άρθρο 17^Α). Ο σκηνοθέτης μπορούσε να εισηγηθεί «...όσας τυχόν ήθελε νομίση αναγκαίας μεταβολάς και περικοπάς του κειμένου» (Γλυτζουρής 1996, 77).

Ο Παλαμάς δεν έκρυβε στα γραπτά του την αντιπάθειά του για κάθε μεσολάβηση ανάμεσα στον ποιητή και τον αναγνώστη. Αντιμετώπιζε τη σκηνή και τους ανθρώπους της σαν έναν περιττό ενδιάμεσο που δεν έχει καμιά πιθανότητα να προσφέρει το παραμικρό στο δραματικό έργο. Η βεβαιότητά του για τον βλαπτικό τους ρόλο θυμίζει την αντίστοιχη του ιταλικού ρητού για τη λειτουργία του μεταφραστή ως traduttore – traduttore⁶. Αρνούσαν δηλαδή όχι μόνο το δημιουργικό ρόλο που θα μπορούσε να έχει ο Χρηστομάνος στο ανέβασμα, αλλά συνολικά την καινούργια θέση που ερχόταν να πάρει στο ευρωπαϊκό θέατρο η ειδικότητα του σκηνοθέτη⁷. Κι αυτός ακριβώς είναι ο χαρακτήρας της διένεξης, διαμάχη όχι μεταξύ δυο λογίων, νηφάλιων ή υστερικών αδιάφορο, αλλά μεταξύ Συγγραφέα και Σκηνοθέτη⁸, μεταξύ μιας ειδικότητας της οποίας η θέση κλονίζεται στις αρχές του 20ού αιώνα, ακόμα και στην Ελλάδα, και μιας άλλης που δυναμική, αντισυμβατική, άλλοτε

⁴ Πρώτος είχε αναφερθεί στον «απροσδόκητο αθεάτριστο αντιφατικό θεατρομανικό» Παλαμά ο Γεωργουσόπουλος (1993, 29-41), χωρίς ωστόσο να υποδεικνύει τις σχετικές αντιφάσεις. «Αθεράπευτο δυαδισμό» χαρακτηρίζει την τάση του κριτικού Παλαμά να ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο άκρα ο Βουτουρής, (2006, 233, υπ. 309). Ειδικά πάνω στο ζήτημα της διένεξης πάντως, η πιο χτυπητή αντίφαση καταγράφεται από τον Παλαμά (1915, 1) με αφορμή τη δραματοποίηση της *Κερένιας Κούκλας*. Ο Παλαμάς θεωρεί αδικαιολόγητους τους φόβους που εκφράζει αναγνώστης σε επιστολή του μήπως αλλοιωθεί κατά τη διασκευή το πνεύμα του, νεκρού πια, συγγραφέα: «Το έργο του καλλιτέχνη, μετά θάνατον μάλιστα και με την πάροδο του χρόνου, χωρίς να παύση του είνε καλλιτέχνημα, είναι εν ταυτώ και υλικόν πλούσιον προς εκμετάλλευσιν από άλλους τεχνίτας επιγόνους παντός είδους, διά λόγους είτε σχετικούς προς την τέχνην είτε και ασχέτους. Δεν ωφελεί να θέτωμεν αρχήν εκ των προτέρων. Η περίστασις θα μας καθοδηγήσει την κρίσιν ή την κατάκρισιν».

⁵ Ο Levin (2007: 28-29) χαρακτηρίζει την μετατόπιση της σχετικής αρμοδιότητας από το δραματουργό στο σκηνοθέτη ως καινοτομία που συντελέστηκε πρώτα στα οπερατικά θέατρα της Ευρώπης.

⁶ Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 3. Η άρνηση αυτή δεν έγινε καμιά προσπάθεια να κρυφτεί ούτε στην πρώτη έκδοση του έργου λίγες μέρες πριν την προγραμματιζόμενη πρεμιέρα, όπου ο Παλαμάς σημείωνε χαρακτηριστικά στον Πρόλογο: «...το δράμα τούτο, καθώς έγινε, δεν παρουσιάζει τόσο ρόλους και φορέματα και σκηνογραφίες...» (Παλαμάς, 1995, 163).

⁷ Η απόσταση μεταξύ λογοτεχνικής δραματογραφίας και πρακτικού θεάτρου «... χρωματίζει σχεδόν όλα τα θεατρολογικά γραπτά του Παλαμά και τους αποτυπώνει ένα χαρακτηριστικό στίγμα: αποστροφή από την εύκολη επιτυχία, εκλεκτικισμό, ακόμα και αριστοκρατισμό, υπεροχή του ποιητή πάνω στο σκηνοθέτη και τον ηθοποιό, ο οποίος θεωρείται απλώς εκτελεστής της αισθητικής βούλησης του δραματουργού. Τέτοιες απόψεις ήχησαν από την αρχή του αιώνα κάπως περίεργα, εκείνα τα χρόνια που μεσουρανούσαν οι μεγάλες σκηνοθετικές μορφές των Ράινχαρτ, Στανισλάφσκι, Μέγερχολντ, Craig, Appia, Ernst Fuchs κτλ, οι οποίοι θα εγκαινιάσουν την εποχή του θεάτρου του σκηνοθέτη, που ακόμα και σήμερα διανύουμε»: (Πούχνερ 1995, 29).

⁸ Ο Σιδέρης, με όλες του τις αγκυλώσεις, είναι από τους πρώτους που αντιλήφθηκαν ως τέτοιο το χαρακτήρα της διένεξης, παίρνοντας ωστόσο εξόφθαλμα το μέρος του ποιητή: «τίποτα πιο φυσικό από μια τέτοια διαφορά μεταξύ του σκηνοθέτη που έχει τις απόψεις του και του ποιητή που κοιτάει τη δουλειά του και δεν αποβλέπει στο θέατρο παρά στο βιβλίο· πρώτα-πρώτα φρόντισε να το τυπώσει παρά να το δώσει να το παίξει»: (Σιδέρης 1947, 193).

προκλητική και βλάσφημη, άλλοτε υποσχόμενη θέατρο συνόλου, ιστορική πιστότητα και ακρίβεια, σεβασμό στο πνεύμα του συγγραφέα διεκδικεί με σοβαρές αξιώσεις την κορυφή στη θεατρική ιεραρχία. Καθόλου συμπτωματικά, ο Παλαμάς κι ο *Νουμάς* θα ονομάζουν στο εξής «θεατρώνη» το σκηνοθέτη που κατασπατάλησε την ατομική και οικογενειακή του περιουσία για να λειτουργήσει το πρώτο ελληνικό θέατρο τέχνης⁹.

Η λύση της συνεργασίας Χρηστομάνου-Παλαμά θα παραδώσει τον σκηνοθέτη εύκολη λεία στον Τύπο (είχε ήδη άλλωστε συγκρουστεί με πλήθος συντάκτες, αρχισυντάκτες και έντυπα)¹⁰, σε ομοβροντία με όσους λόγιους αναγνωρίζουν την παραμικρή ποιητική αξία στον Παλαμά. Την ίδια ώρα πάντως ο Μ[ήτσος] Χατζόπουλος (1903, 1) καυτηρίαζε την υποκρισία της ευκαιριακής στράτευσης των δραματογράφων πλάι στον Παλαμά με σημαία την αλλοίωση των κειμένων, υπενθυμίζοντάς τους τη γενικευμένη πρακτική τους να μεταφέρουν στα καθ' ημάς τις ξένες κωμωδίες, πρακτική που, κατά τον Χατζόπουλο, ο Χρηστομάνος οδηγούσε τώρα στα άκρα. Παράλληλα, με προεξάρχοντες τους Νιρβάνα, Ξενοπούλου, Επισκοπόπουλο θα εμφανιστούν και οι φωνές εκείνες που θα υποστηρίξουν ότι το δράμα του Παλαμά βρίθει ποιητικότητας αλλά στερείται θεατρικότητας.

Καθώς οι αντιρρήσεις αυτές θα επιδεινώσουν ραγδαία για τους δυο τελευταίους τη σχέση με τον Παλαμά (Πούχγερ 1995, 465¹¹ Μαυρέλος 2011, 79), αξίζει να επανεξεταστεί, πέρα από το θέμα της υποτιθέμενης νηφαλιότητας του Παλαμά σε τέτοιες συγκρούσεις, μήπως η διένεξη εντάσσεται τελικά στο ευρύτατο πλέγμα των κατά καιρούς επιθέσεων κατά του Παλαμά και κατά της ηγεμονίας του στο λογοτεχνικό στερέωμα. Με νωπή τη διαμάχη Παλαμά-Εφταλιώτη το 1899, και το περίφημο πύρινο άρθρο κατά του Παλαμά στο *Διώνυσο* από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο (1902, 248-252), μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει πίσω από τις ανυπόστατες κατηγορίες του Χρηστομάνου για έναν ποιητή που είναι «αγύριστος στα ξένα και απότιστος από ξενική φιλολογία» (Χρηστομάνος 1903, 3), τη μομφή της υπαναχώρησης: από τη μουσικότητα και την εσωτερικότητα των *Ιάμβων και των Αναπαίστων*, πίσω στις ηθογραφικές «ατέλειωτες κουβέντες» στη βρύση (Χρηστομάνος 1903, 3): από τον κοσμοπολιτισμό του Παλαμά εκεί στη στροφή του αιώνα, πίσω στον ασφυκτικό χώρο της επαρχιακής κωμόπολης, που δεν είναι βέβαια αταύτιστη με ορισμένο τόπο και χρόνο, όπως θαύμαζε ο Ποιητής σε έργα άλλων (Ζώρας 2007, 475), ούτε, βέβαια, Μεσολογγίτικη. Η οπτική του Παλαμά στην *Τρισεύγενη*, είναι αθηναϊκή - αθηναιοκεντρική, με ανεξίτηλη μάλιστα τη σφραγίδα των σύγχρονων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της

⁹ Το λιβελογράφημα που ξεκινά την εκστρατεία σπίλωσης του σκηνοθέτη (*Νουμάς* 58, 1903: 3), φιλοξενεί πάντως πολύ ενδιαφέροντες, όχι όμως και υποχρεωτικά βάσιμους, ισχυρισμούς, όπως ότι ο Παλαμάς επέβαλε εν μια νυκτί στους ομοϊδεάτες του τη θερμότερη δυνατή υποστήριξη του Χρηστομάνου κατά την έλευση του τελευταίου στην Ελλάδα, παρά τις επιφυλάξεις άλλων. Η προσπάθεια να εκμηδενιστεί η αξιοζήλευτη λογοτεχνική καριέρα του Χρηστομάνου στο εξωτερικό, που επισφράγισε η αξιοζήλευτη επιτυχία του *Tagebuchblätter* με απανωτές εκδόσεις σε Γερμανικά, Γαλλικά, Ιταλικά, είναι προφανής. Παράλληλα, η ιδέα αξιοποίησης του θεσμού του θεάτρου για τους σκοπούς του γλωσσικού αγώνα είναι σίγουρο ότι απασχολούσε τους δημοτικιστές, σύμφωνα και με τα παραπάνω. Σύμπτωση ή όχι, παρά την υποτιθέμενη εκτίμηση του Παλαμά για τον σκηνοθέτη πριν τη ρήξη, παρά τη σύνθεση ποιήματος για την έκδοση του *Tagebuchblätter* του Χρηστομάνου, κανένα βιβλίο του τελευταίου δεν βρέθηκε στη βιβλιοθήκη Παλαμά.

¹⁰ Ενδεικτικά, Χρηστομάνος 1901, 3

¹¹ Ο Πούχγερ υποστηρίζει εκεί, υιοθετώντας τους ισχυρισμούς του Παλαμά, ότι η μεγάλη ρωγμή στη σχέση Παλαμά-Ξενοπούλου δεν προκλήθηκε από την κριτική του τελευταίου στα *Παναθήναια* αλλά από τον φιλολογικό απολογισμό του 1903 στην εφημερίδα *Αθήναι*, όπου ο Ξενοπούλος (1904, 2) ισχυρίζεται ότι η *Τρισεύγενη* απέτυχε και ως βιβλίο. Στη δίνη του γλωσσικού αγώνα ωστόσο, θα πρέπει να θεωρήθηκε άξια ανταπόδοσης η επίθεση του Ξενοπούλου στον *Νουμά* στον ίδιο απολογισμό, κυρίως όμως η νηφάλια αποτίμηση ότι το μόνο αριστούργημα του 1903 δεν ήταν η *Τρισεύγενη* αλλά η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη. Η αυτονόητη σήμερα απόφαση φάνταζε εμπρηστική την ώρα που ο Εφταλιώτης χαρακτήριζε την *Τρισεύγενη* «το μεγαλειότερο δράμα που γράφτηκε στη Ρωμείκη» (Πούχγερ 1995, 438) κι ο Κονεμένος «το ωραιότερο έργο που διάβασε ύστερα από τα ποιήματα του Σολωμού» (Πούχγερ 1995, 409), φανερώνοντας έτσι την εναγώνια προσπάθεια των δημοτικιστών να σχηματίσουν όπως-όπως ένα χρυσό κανόνα έργων στη δημοτική, διαγράφοντας μονομιάς, ανεξαρτήτως λογοτεχνικής αξίας, όλα τα αντίστοιχα στην καθαρεύουσα και κυρίως αποκλείοντας την πιθανότητα συγγραφής νέων.

στροφής του αιώνα, κυρίως των Ευαγγελικών. Η αλλαγή πλεύσης του Παλαμά από τα λόγια των «ανίδεων και των καλών ανθρώπων» στην αρνητική διαγραφή των νοικοκυραίων, του Δενδρογαλή και του Μπουρνόβα, θα πρέπει να συσχετιστεί και με την αρνητική τροπή που πήραν για τους Δημοτικιστές τα Ευαγγελικά μετά την παρέμβαση των Επαγγελματικών Σωματείων της Αθήνας, με την αίτησή τους να προστατευθεί η πατροπαράδοτη καθαρεύουσα γλώσσα τους.¹² Η στροφή του Παλαμά προς ένα πιο μαχητικό ύφος με στόχο το πλήθος, όπου ο –πληγωμένος, έστω– εθνικισμός κυριαρχεί¹³, καταδίκασε σε φοβερή μοναξιά τον κοσμοπολίτη Χρηστομάνο.

Από το πλήθος των κριτικών που αναλαμβάνουν την καταδίκη του αλαζόνα σκηνοθέτη ο ποιητής και η *Τρισεύγενη* θα κακοπάθουν όσο περίπου φοβόταν ο Παλαμάς ότι θα κακοπάθει και το δράμα του στα στενά όρια της Νέας Σκηνής: σ' ένα έργο που γράφτηκε για να καυτηριάσει τις παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας του 1900, η σχετική στηλίτευση θα παρακαμφθεί πλήρως και η *Τρισεύγενη* θα αντιμετωπιστεί με σοβινιστική περηφάνια ακόμα και ως εθνικό πολεμιστήριο σάλπισμα για τον Μακεδονικό Αγώνα, στον οποίο θέλει δεν θέλει πρέπει η χώρα να μπει:

«Από λαγόνες τέτοιας Ελληνίδος θα βγούνε οι Έλληνες του μέλλοντος, οι ά λ ο ι...» έγραφε χαρακτηριστικά ο Βλάσης Γαβριηλίδης (*Ακρόπολις* 7709, 1903:1)

Για έναν ολόκληρο μήνα (τεύχη 58-61) ο *Νουμάς*, εξαπολύει λιβελογραφική επίθεση εναντίον του σκηνοθέτη, υποστηρίζοντας ότι η παλιότερη μετάφραση της *Άλκηστης* (1901) δεν είχε φιλοτεχνηθεί από τον ίδιο, αφού δεν ήξερε, υποτίθεται, ελληνικά. Ο Παλαμάς (1903c) θα υιοθετήσει το ανύπαρκτο επιχείρημα, όταν το Νοέμβρη του ίδιου χρόνου θα παιχθεί στη Νέα Σκηνή η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, σε μια μετάφραση - απότοκο της διένεξης, που φιλοτεχνήθηκε από το Χρηστομάνο με στόχο, όχι βέβαια να αποδείξει ότι ήξερε ελληνικά και μπορούσε να μεταφράσει κλασικούς μόνος του, όπως υποστήριξε ο Σιδέρης (1946, 1237), αλλά να προτείνει ένα μοντέλο καθομιλούμενης αλλά και λογοτεχνικής γλώσσας, διαφορετικό από το αντίστοιχο των οπαδών του Παλαμά και του *Νουμά*, με βασική δεξαμενή άντλησης λέξεων όχι μια ουτοπική ύπαιθρο αλλά το άστυ. Στη διαμόρφωση αυτών των απόψεων θα πρέπει να συνέβαλλε αποφασιστικά η εμπειρία του από την πρεμιέρα της *Λιμπελάι* του Σνίτσλερ στο Μπουργκτεάτερ (9 Οκτωβρίου 1895), όντας «το πρώτο έργο που ανέβαινε στο Βιεννέζικο κρατικό θέατρο γραμμένο στο ιδίωμα της πόλης» (Yeats, 1996, 180), έργο που την ίδια χρονιά ο Χρηστομάνος είχε ανεβάσει και στη Νέα Σκηνή σε δική του μετάφραση του. Το ένστικτό του, ότι οι οπαδοί του *Νουμά*, αγκυλωμένοι στο ιδεολόγημα ενός πλαστού λαογραφικού δημοτικισμού της υπαίθρου, θα αντιδρούσαν στο άκουσμά της με πουριτανισμό αντίστοιχο των αρχαϊστών, αποδείχθηκε αλάνθαστο (Ενδεικτικά, Ακρίτας, 2-8).

Νωρίτερα, το Σεπτέμβρη του 1903 είχε δοθεί στη Νέα Σκηνή η πρεμιέρα των *Κούρδων* του Γιάννη Καμπύση. Το έργο δεν είχε ανακοινωθεί στο ρεπερτόριο του θιάσου στις αρχές του καλοκαιριού. Η κίνηση αποτελεί συνέχεια της ρήξης: ο Χρηστομάνος ανεβάζει ένα συγγραφέα που είχε διατυπώσει νωρίτερα, με πολύ μεγαλύτερη ένταση από τον Παλαμά, θεωρητικές απόψεις εχθρικές προς τη σκηνική πραγμάτωση του δράματος, που είχε υποστηρίξει με σθένος το δικαίωμά του να γράφει ανεπηρέαστος από τα γούστα του κοινού και που είχε δείξει μεγάλη αντοχή στην τήρηση αυτών των εξαγγελιών. Λίγο πριν το θάνατό του, τις μέρες που ξεκινούσε παραστάσεις η Νέα Σκηνή, ο Καμπύσης καλούσε σε αγώνα εναντίον των ιδεών, των πρακτικών, αλλά και του ίδιου του προσώπου του Παλαμά, τον οποίο θεωρούσε απόλυτα συμβιβασμένο με τα γούστα του κοινού, συμβατικό, υποχείριο του Ψυχάρη και του δασκαλισμού του, εκπρόσωπο του εθνικού, κοινωνικού και λογοτεχνικού κατεστημένου. Οι συνειρμοί που γεννιούνται με την πρεμιέρα των *Κούρδων* και τις

¹² Για την έννοια του νοικοκύρη και τις σημασίες της εκείνη την εποχή βλ. Ποταμιάνος 2011, 532-536.

¹³ Ενδεικτικά: «...η δημοτική μας γλώσσα είναι χίλιες φορές πιο επιτήδεια καμωμένη από κάθε άλλη ξένη γλώσσα κι είναι επιτήδεια καμωμένη για να μας ξαναπαρουσιάζει ξανανιωμένους τους αρχαίους μας» (Παλαμάς, 1903b, 1-3).

πομπώδεις τιμές στη μνήμη του¹⁴ ενέτειναν τη συναισθηματική φόρτιση από τον πρόσφατο θάνατο του Καμπύση, υπενθυμίζοντας την ύστατη παρακαταθήκη του ότι πρέπει να πολεμηθεί ο Παλαμάς (Βουτουρής 2006, 226).

Ο *Νουμάς* κατανοώντας απόλυτα το ποιόν της πρόκλησης¹⁵, δεν θα επιτρέψει μεγαλύτερο ρήγμα στους κόλπους των δημοτικιστών. Δεν θα αγνοήσει την πρεμιέρα των *Κούρδων*, ούτε θα επιτεθεί φανερά στο νεκρό συγγραφέα: σε μια πρώτη κριτική του θα αναφερθεί εγκωμιαστικά μόνο στο έργο, αγνοώντας την παράσταση (Βάλλεν Στάιν, 6-7). Σε μια δεύτερη (Ταγκόπουλος 1903α: 1-2) θα θεωρήσει ότι οι αντιρρήσεις του Καμπύση ενάντια στον Ψυχάρη και τον Παλαμά, λανθασμένες αλλά σεβαστές, δεν μπορούν να συζητιούνται άλλο, ειδικά από αυτόκλητους συνεχιστές που καταντούν καρικατούρες, καθώς δεν κατανοούν τις ιδέες του Καμπύση. Παράλληλα υποβάλλεται η ιδέα ότι το κοινό της Νέας Σκηνης αποτελούν ξενοθρεμμένοι μπουρζουάδες (*Νουμάς* 63, 1903:6). Σύντομα έπετα η μομφή ότι ο Χρηστομάνος κατέστρεψε το φινάλε των *Κούρδων* (*Ο Νουμάς* 65, 1903: 7)¹⁶.

Ως απάντηση, ο Χρηστομάνος κάνει επίδειξη ανοχής σε «αντιθεατρικά» κείμενα αντίστοιχα της *Τρισεύγενης*, ανεβάζοντας τον Οκτώβρη σε τετράωρη παράσταση τον *Μαρκήσιο Βιλεμαίρ* της Γεωργίας Σάνδη. Στις αρχές του καλοκαιριού είχε αναγγελθεί και στο ρεπερτόριο του Βασιλικού Θεάτρου, πρόλαβε ωστόσο να το παρουσιάσει πρώτος εκείνος. Αντίστοιχα, στο ρεπερτόριο του Βασιλικού υπήρχαν έργα που είχε πρώτη αναγγείλει την ίδια περίοδο η Νέα Σκηνή: *Μόνα Βάννα* του Μάτερλιγκ σε μετάφραση του γραμματέα της Γρ. Ξενοπούλου, *Αντιγόνη* σε έμμετρη μετάφραση Κωνσταντίνου Μάνου, ταυτόχρονα με την αντίστοιχη μεταφραστική προσπάθεια του εξαδέλφου του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.

Ο ανταγωνισμός των δυο θεάτρων δεν πρέπει να θεωρηθεί άσχετος με τη διένεξη. Κάποιοι από τους αρθρογράφους που θλίβονταν για την ματαίωση της πρεμιέρας της *Τρισεύγενης* δεν κατηγορούσαν μόνο τη Νέα Σκηνή, επειδή η μοναχοκόρη του Παλαμά δε βρήκε εκεί τη θέση που της άρμοζε, αλλά και το Βασιλικό (Επισκοπόπουλος 1903. [Γιαννόπουλος] 1903). Ο Στέφανος Στεφάνου, νέος διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, είχε ενθαρρύνει τον ποιητή να γράψει για τη σκηνή του, δείχνοντας όμως παγερή αδιαφορία όταν στις αρχές του 1903 άκουσε να διαβάζονται μέρη της *Τρισεύγενης*. (Πούχγερ 1995, 198-200)¹⁷. Η επίμονη παράκληση του Χρηστομάνου να ανεβάσει την *Τρισεύγενη* στη Νέα Σκηνή δεν πρέπει να θεωρηθεί ανεξάρτητη από το σχετικό κλίμα. Παράλληλα ο Στεφάνου προσπαθούσε να αναμορφώσει την –ως τότε ανύπαρκτη– σχέση του Βασιλικού με το πλατύ κοινό, με αξιοσημείωτες πρωτοβουλίες: κατάργηση του φράκου ως απαραίτητου ανδρικού βραδινού ενδύματος, κατάργηση των φιλοδωρημάτων σε ταμείο και βεστιάριο, μείωση της τιμής εισιτηρίων της πρεμιέρας στα επίπεδα των υπόλοιπων ημερών, θέσπιση ειδικών παραστάσεων με ελαττωμένες τιμές: *Νέον Άστρ* 688 (1903): 4. Το πιο «φιλολογικό» δραματολόγιο που ανακοίνωσε στις αρχές του καλοκαιριού, με την αξιοποίηση, έστω ως μεταφραστών, σύγχρονων ελλήνων συγγραφέων, δημοτικιστών στην πλειονότητά τους, έδειχνε την πρόθεση για μια νέα χρήση του θεάτρου. Οι δημοτικιστές συνειδητοποιούσαν το ρόλο που μπορούσε να παίξει το Βασιλικό Θέατρο στο γλωσσικό ζήτημα, ρόλο πολύ δυναμικότερο και ουσιαστικότερο από των λογοτεχνικών περιοδικών που ήλεγχαν, όπως του περιορισμένης κυκλοφορίας *Νουμά*.

Η νέα διεύθυνση του Βασιλικού είχε κληρονομήσει ωστόσο από τους προκατόχους της μια σειρά προβλήματα με κυριότερο, το δυναμικό των ηθοποιών. Αποτέλεσμα των

¹⁴ Στην πρεμιέρα παρουσιάστηκε δάφνινο στεφάνι, φιλοτεχνημένο στη μνήμη του, που μετά την τρίτη παράσταση ο θίασος κατέθεσε στον τάφο του: *Νέον Άστρ*, 652 (1903).

¹⁵ Η ιδέα για παράσταση του έργου από τη Νέα Σκηνή είχε διατυπωθεί σαν πρόκληση από «αναγνώστη» του ήδη από τις μέρες της σύγκρουσης με τον Παλαμά: (*Νουμάς*, 56, 1903: 7).

¹⁶ Η αρχική φράση «Οι Κούρδοι...Οι Κούρδοι» έγινε, σύμφωνα με τον *Νουμά*, «Αχ, αυτοί οι Κούρδοι είναι παντού».

¹⁷ Η παραγγελία στον Παλαμά του ποιήματος *Το Χαίρε της Τραγωδίας* αντί για ανέβασμα της *Τρισεύγενης* στο Βασιλικό ή αντί για παραγγελία άλλου δράματος στον ποιητή δείχνει ότι η άποψη του Στεφάνου για έλλειψη θεατρικής αξίας στην *Τρισεύγενη* δεν είχε αλλάξει, μετά τη διένεξη.

ατυχών χειρισμών Βασιλιά και Αυλικών στο ζήτημα της Δραματικής Σχολής και του αδικαιολόγητου πρόωγου κλεισίματός της, αποτελούσε ένα ετερόκλητο σύνολο που υπηρετούσε μια συμβατική ξεπερασμένη υποκριτική. Οι ηθοποιοί που αντιπροσώπευαν το όραμα ανανέωσης των υποκριτικών κωδικών βρίσκονταν στο αντίπαλο θέατρο του Χρηστομάνου. Η προσπάθεια προσέλκυσης, αν όχι δελεασμού, των μυστών ήταν βήμα αναμενόμενο που δεν άργησε να γίνει. Με την επιστροφή της Νέας Σκηνης από την χειμερινή περιοδεία την Άνοιξη του 1903 το Βασιλικό ανακοίνωσε αναπάντεχα ότι δέχεται υποψηφιότητες δοκίμων ηθοποιών. Στις 13 Αυγούστου, στο κορύφωμα της διαμάχης με τον Παλαμά, ο Χρηστομάνος ανοίγει άλλο ένα πολεμικό μέτωπο όταν επιτίθεται με απίστευτη σφοδρότητα στον Στεφάνου, καυτηριάζοντας την πρακτική του να εμφανίζεται συχνά στις παραστάσεις του και να προσπαθεί να αποσπάσει μύστες της Νέας Σκηνης για να τους εντάξει στο δυναμικό του Βασιλικού (*Αθήναι* 298, 1903:2).

Ο προσεταιρισμός του Παλαμά από το Βασιλικό με την ανάθεση της σύνθεσης του *Χαίρε της Τραγωδίας* σε συνδυασμό με την ολομέτωπη επίθεση των λογίων στη Νέα Σκηνή αλλάζει τις ισορροπίες στην άμιλλα των δυο θεάτρων που ως το Δεκαπενταύγουστο του 1903 θύμιζε έντονα τη σύγκρουση Δαβίδ και Γολιάθ. Η αξιοποίηση στο έπακρο των τεχνικών δυνατοτήτων του Βασιλικού είχε δώσει στη Νέα Σκηνή ένα ακόμα καίριο κτύπημα. Νωρίτερα, το Φλεβάρη του ίδιου χρόνου, σε μια ισοπεδωτική επίδειξη δύναμης κατά το ανέβασμα του *Άσωτου* του Φερντινάντ Ραϊμόντ, το Βασιλικό λάνσαρε την εφαρμογή του *cambiamento*, ταχύτατης δηλαδή αλλαγής σκηνικών «εις διάστημα ολιγότερον του λεπτού», χωρίς κατέβασμα της αυλαίας ή διάλειμμα, με γενικευμένο σκοτάδι. Στο ίδιο σημείωμα πάντως που το Βασιλικό παρουσίαζε με έπαρση την τεχνολογική καινοτομία, απολογούνταν επειδή ανέβαζε ένα έργο «στηριζόμενον περισσότερο εις τον σκηνικόν διάκοσμον και εις τας φαντασμαγορικάς εικόνας παρά εις την φιλολογικήν του αξίαν» (*Αθήναι* 127, 1903: 4).

Οι πολυμέτωπες συγκρούσεις θα απομονώσουν πλήρως τον Χρηστομάνο και θα τον οδηγήσουν σε οριστική ρήξη με το λογοτεχνικό κόσμο της χώρας, ρήξη που είχε αρχίσει πολύ νωρίτερα και που έφτανε εδώ στην κορύφωσή της. Η υποτιθέμενη αποτυχία της Νέας Σκηνης ίσως να μη σχετίζεται τελικά με την απροθυμία του κοινού να ακολουθήσει τις τολμηρές πρωτοβουλίες του σκηνοθέτη της (στόχος εξαρχής ουτοπικός –αν τέθηκε ποτέ ως στόχος), αλλά σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό με την αντίστοιχη των λογίων. Πλήρως εναρμονισμένη με το αντίστοιχο κλίμα στην Ευρώπη, η ελληνική λογιόσύνη θα αντιδράσει σθεναρά στην ανάδυση του σκηνοθέτη και στη λειτουργία της Νέας Σκηνης, κάτι που ενισχύει ακόμα περισσότερο το χαρακτήρα που είπαμε ότι είχε η διένεξη, διάστασης ανάμεσα στη σκηνή και το χαρτί. Η άρνηση του Χρηστομάνου να δεχτεί την *Τρισεύγενη* στη Νέα Σκηνή είναι μια από τις σημαντικότερες σκηνοθετικές επιλογές στο ελληνικό θέατρο. Δεν γνωρίζω άλλωστε άλλη που να συζητήθηκε περισσότερο σε όλη την ιστορία του. Η σύγκρουση του Χρηστομάνου με το συγγραφικό κατεστημένο εντάσσει αυτόματα τη Νέα Σκηνή στην ευρύτερη οικογένεια των ελεύθερων θεάτρων στην Ευρώπη. Άλλωστε, η ιδιοσυστασία της θεατρικής πρωτοπορίας «δημιουργείται όταν το ευρωπαϊκό θέατρο αποφασίζει να χειραφετηθεί από τη δραματική ποίηση» (Γλυτζουρή 2007, 260).

Η διένεξη θα βρει τη θεωρητική της έκφραση στο γνωστό κείμενο του Παλαμά (1907, 1-2) με την διάσταση μεταξύ θεάτρου και δράματος. Στο εξής θα αναζωπυρώνεται σε όλα τα ανεβάσματα της *Τρισεύγενης* με στόχο να πιστοποιήσει η παράσταση το δίκιο της μιας ή της άλλης πλευράς. Στην πρεμιέρα του 1915 στη σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, την οποία ο Φώτος Πολίτης θα χαρακτηρίσει στην κριτική του «αίσχος» (Πολίτης 1915), η αποτυχία της παράστασης θα διχάσει το κοινό σε οπαδούς των θεωρητικών απόψεων του Παλαμά και σε θεατές που νοσταλγούσαν την τόλμη του Χρηστομάνου να υποδείξει σύμπτυξη πράξεων και τόνωση της δράσης. Όλοι ζητούσαν επίσης ένα αξιόμαχο και ομοιογενές υποκριτικό δυναμικό, κάτι το οποίο αναμφισβήτητα διέθετε η Νέα Σκηνή.

Η παράσταση του Εθνικού το 1935 είχε πολλαπλό στόχο: να γιορτάσει τα λογοτεχνικά 50χρονα του Παλαμά, να αποκαταστήσει το έργο μετά την αποτυχία του 1915,

να δικαιώσει το συγγραφέα για την απόφασή του να αποσύρει την *Τρισεύγενη* μπροστά στον κίνδυνο περικοπών. Τα περιθώρια δράσης που απέμεναν στον σκηνοθέτη ήταν, όπως κατανοούμε, ελάχιστα. Ο Δημήτρης Ροντήρης αποδέχτηκε την πρόκληση αυτού του ισορροπητικού πειράματος έχοντας μελετήσει προσεκτικά κάθε γνώμη που είχε ως τότε ακουστεί για τις αρετές και τα αρνητικά του έργου. Ούτε τη σκηνή της αυτοκτονίας της ηρωίδας άλλαξε, ούτε συγχώνευσε πράξεις ή σκηνές, όπως είχε προτείνει ο Χρηστομάνος, αφαίρεσε όμως, σύμφωνα με αυτοψία στο κείμενο υποβολείου του Εθνικού, 3600 λέξεις από επιμέρους σκηνές, μοιράζοντας το έργο σε τέσσερα ημίωρα μέρη και δύο ταμπλό, ενώ πρόσθεσε τέσσερα τραγούδια. Η τελευταία επέμβαση, που άλλοτε θα αποτελούσε *casus belli* για τον Παλαμά, καθιερώθηκε και στα μετέπειτα ανεβάσματα επεκτάθηκε. Το έργο παίζεται έκτοτε ως μουσικό-ποιητικό δράμα, άλλοτε ως μουσική ηθογραφία. Την προσεκτικά ζυγισμένη παράσταση του 1935, ωστόσο, κοινό και κριτική θα την υποδεχτούν, ελέω Παλαμά, ως επικράτηση της ποίησης πάνω στη θεατρικότητα, της δραματικής πάνω στη σκηνοθετική αξία, του λόγου πάνω στην όψη. Η αντιμετώπιση της σκηνογραφίας δείχνει ωστόσο πόσο βεβιασμένο και παραπλανητικό είναι το παραπάνω συμπέρασμα. Με την άρση της αυλαίας στο β' μέρος το κοινό θα χειροκροτήσει, παρόλο που κανένας ηθοποιός δεν είχε εμφανιστεί στη σκηνή. Τα εύσημα αποδίδονταν στον Κλεόβουλο Κλώνη για τη σκηνική αναπαράσταση του χωριάτικου σπιτιού του Πέτρου Φλώρη, η οποία υπογράμμιζε τη «λαϊκότητα» και την «ελληνικότητα» του έργου. Αντίθετα, το σκηνικό του α' μέρους, η βρύση με το σακατεμένο άγαλμα τη γοργόνας, αντιμετωπίστηκε με ψυχρότητα από το κοινό και με εχθρότητα από την κριτική ως μοντερνιστικό και αλλότριο¹⁸.

Με την απόσταση από τα πράγματα και με τη βοήθεια στοιχείων σαν τα παραπάνω μπορούμε σήμερα να αντιμετωπίζουμε την παράσταση-συνέχεια της ρήξης, σαν μια από τις πρώτες περιπτώσεις δυναμικής αλλά τελικά αρμονικής συνύπαρξης συγγραφέα και σκηνοθέτη, λόγου και όψεως σε μια παράσταση.

Βιβλιογραφία

(Αξιοποιήθηκαν οι βιβλιοθήκες: Βουλής, Εθνική, Εθνικού Θεάτρου, Πανεπιστημίου Κρήτης, Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο, Ιδρύματος Κωστή Παλαμά. Θερμές ευχαριστίες στους υπεύθυνους των τριών τελευταίων βιβλιοθηκών, Σάββα Κυριακίδη, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και Σοφία Μούστου.)

Αθήναι, αφ 298, 13 Αυγούστου 1903: 2.

Ακρίτας Διγενής, «Φιλολογικές Κουβέντες: Η *Αντιγόνη*», *Ο Νουμάς*, Δεκέμβρης 1903: 2-8.

«Από την Τέχνη και από τη ζωή, Η Γραμμή και η *Τρισεύγενη*», *Ακρόπολις*, αφ 7709, 18 Αυγούστου 1903: 1.

«Από χθες έως σήμερα, Σημειώσεις Αθηναίου, Η *Τρισεύγενη* του κ. Παλαμά», *Άστρ*, 4586, 17 Αυγούστου 1903: 3.

Βάλλεν Στάν, «Θεατρικές Πινακίδες. *Οι Κούρδοι*», *Ο Νουμάς*, 62, 28 Σεπτεμβρίου 1903: 6-7.

Βαφειάδη Έφη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η *Άλκηστις* της Νέας Σκηνής». Στο Νικηφόρος Παπανδρέου - Έφη Βαφειάδη, *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Μελέτες αφιερωμένες στο Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ 2007: 247-258.

Βουτουρής Παντελής, *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα Παλαμάς-Νίτσε*, Αθήνα, Καστανιώτης 2006.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Θίασος Ποικιλιών* Αθήνα, Καστανιώτης 1993.

¹⁸ Για αντίστοιχη επιφυλακτικότητα απέναντι στα μοντερνιστικά σκηνογραφικά πειράματα, επιφυλακτικότητα που σχετίζεται άμεσα με τον γενικευμένο εθνικισμό της περιόδου βλέπε τις σφοδρές αντιδράσεις για τα σκηνικά στην παράσταση του *Ιπτάμενου Ολλανδού* στην Κρολ Όπερα του Βερολίνου το 1929 που έφτασαν μέχρι την αίθουσα του Γερμανικού κοινοβουλίου, όπως περιγράφονται στο Levin 2007:38-42.

- [Γιαννόπουλος Περικλής], «Η νέα μας Ελληνοπούλα», *Ακρόπολις*, 7743, 21 Σεπτεμβρίου 1903:1.
- «Για τον κύριο κοσμογυρισμένο», *Ο Νουμάς*, 58, 31 Αυγούστου 1903: 3.
- Γλυτζουρή Αντώνης, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο 'Βασιλικόν Θέατρον' (1898-1902)», *Μνήμων* 18 / 1996: 61-88.
- Γλυτζουρή Αντώνης, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο». Στο Νικηφόρος Παπανδρέου - Έφη Βαφειάδη, *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Μελέτες αφιερωμένες στο Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο ΠΕΚ 2007: 259-274.
- Επ[ισκοπόπουλος], Ν., «Από Ημέρας εις ημέραν. Η Τρισεύγενη», *Νέον Άστυ*, αφ 653, 29 Σεπτεμβρίου 1903:1.
- Ζώρας Γ. Γεράσιμος, «Παλαμικές κρίσεις για τη Νεκρή Πολιτεία του D' Annunzio». Στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.) *Στέφανος, Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα ERGO 2007: 469-482.
- «ΘΕΑΤΡΑ», *Αθήναι*, αφ 127, 23 Φεβρουαρίου 1903: 4.
- «Θέατρον και Φιλολογία. Τι θα γράψουν οι έλληνες συγγραφείς κατά το 1911», *Εμπρός*, αφ 5095, 29 Δεκεμβρίου 1910: 1.
- Θεοτοκάς Γιώργος, «Ο Παλαμάς και το Θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμος 35, 1 Μαΐου 1944: 444-446.
- Θεοτοκάς Γιώργος, «Θεατρικά», *Νέα Εστία* τόμος 35, τχ. 409, 15 Ιουν. 1944: 599-600.
- «Κοινή Γνώμη», *Ο Νουμάς*, τχ. 56, 17 Αυγούστου 1903: 7.
- Μαυρέλος Νίκος, *Νίκος Επισκοπόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2011.
- Νέον Άστυ*, αφ 599, 6 Αυγούστου 1903: 1.
- Νέον Άστυ*, αφ 652, 28 Σεπτεμβρίου 1903.
- Νέον Άστυ*, αφ 688, 3 Νοεμβρίου 1903: 4.
- Ξενοπούλος Γρηγόριος, «Το δεκαπενθήμερον. Φιλολογική ζωή. *Τρισεύγενη*, δράμα σε τέσσερα μέρη υπό Κωστή Παλαμά», *Παναθήναια*, τόμος ΣΤ', τχ. 72, 30 Σεπτεμβρίου 1903: 757-761.
- Ξενοπούλος Γρηγόριος, «Το φιλολογικόν 1903», *Αθήναι* 73, 1 Ιανουαρίου 1904: 2.
- Ξενοπούλος Γρηγόριος, «Η *Τρισεύγενη* και το άγραφο θέατρο του Παλαμά: Εξ αφορμής της μελέτης του κ. Γ. Θεοτοκά 'Ο Παλαμάς και το Θέατρο'», *Νέα Εστία*, τόμος 35 (1944): 520-524.
- Ξενοπούλος Γρηγόριος, «Πάντα γύρω στην *Τρισεύγενη*», *Νέα Εστία*, τόμος 36, τχ. 410, 1 Ιουλίου 1944: 644-646.
- Παλαμάς Κωστής, «Από την ζωήν και την τέχνην: Η απόκρισή μου», *Ακρόπολις*, αφ 7713, 21 Αυγούστου 1903: 2.
- Παλαμάς Κωστής, «Μεταφράζετε τους αρχαίους», *Ο Νουμάς*, τχ. 66, 26 Οκτωβρίου 1903: 1-3.
- Παλαμάς Κωστής, «Πνοή ζωής», *Ακρόπολις* 7787, 6 Νοεμβρίου 1903: 1-2.
- Παλαμάς Κωστής, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» *Ο Νουμάς*, τχ. 271-272, 25 Νοεμβρίου, 2 Δεκεμβρίου 1907: 1-2
- [Παλαμάς Κωστής] W. «Περί Χρηστομάνου ο λόγος», *Εμπρός* 6738, 21 Ιουλίου 1915:1.
- Παλαμάς Κωστής, *Τρισεύγενη Δράμα σε τέσσερα μέρη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995.
- Πολίτης Φώτος, «Θεατρική Επιθεώρησις, *Η Τρισεύγενη*», *Νέα Ελλάς* 16 Φεβρουαρίου 1915: 3.
- Ποταμιάνος Νίκος, *Η παραδοσιακή μικροαστική τάξη της Αθήνας. Βιοτέχνες και μαγαζάτορες 1880-1925*, διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο 2011.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Αθήνα Καστανιώτης 1995.
- Ροδάς Μ. «Η ποιητική αξία της *Τρισεύγενης*», *Νέα Εστία* τόμος 35, τχ. 409, 15 Ιούνη 1944: 599.

- Ροδάς Μ., «Δύο αρνήσεις», *Νέα Εστία*, τόμος 36, τχ. 413-414, 15 Αυγ.-1 Σεπτ. 1944: 768-769.
- Σιδέρης Γιάννης, «Η *Τρισεύγενη* στη Νέα Σκηνή 1903», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1947, Χρόνος Τέταρτος, Μαυρίδης Αθήνα: 191-194.
- Σιδέρης Γιάννης, «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία*, 1 Δεκεμβρίου 1946, τόμος 40, τχ. 466: 1235-1241.
- Ταγκόπουλος Δ.Π., «Ένα έργον κ' ένα κοινόν», *Ο Νουμάς*, 63, 5 Οκτωβρίου 1903: 1-2
[Ταγκόπουλος Δημήτρης], «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς* 65, 19 Οκτωβρίου 1903: 7
[Χατζόπουλος Κ.] Βασιλικός Π., «Εξ αφορμής της μεταφράσεως του *Λαοκόοντος*», *Διώνυσος*, τόμ. Β', Απρ. 1902: 248-252.
- Χατζόπουλος Μ[ήτσος], «Καθημερινά Σελίδες: Μιά κωμωδία», *Σκριπ* 7367, 27 Αυγούστου 1903: 1.
- Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, «Καταχωρίσεις. Η Νέα Σκηνή», *Άστυ* 3840, 18 Ιουλίου 1901: 3.
- Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, «Ολίγαι τελευταίαι λέξεις για την *Τρισεύγενη* του κ. Παλαμά», *Εμπρός*, αφ 2453, 23 Αυγούστου 1903: 3.
- Ψ. «Σημειώσεις. Αι συγκινήσεις των συγγραφέων», *Εστία*, αφ 170, 18 Αυγούστου 1903: 1.
- Levin J. David, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, University of Chicago Press 2007.
- Yeats W.E., *Theatre in Vienna: A Critical History*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.