

Η «ΤΡΙΣΕΥΓΕΝΗ» ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ.
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Η «Τρισεύγενη», μοναδική θεατρική δημιουργία του Παλαμά¹, έχει ιδιαίτερα απασχολήσει την κριτική μέχρι σήμερα². Οι μελετητές εξετάζουν το έργο από διαφορετικές θέσεις και προτείνουν τις υποκειμενικές ερμηνείες τους για το γεγονός ότι, παρ' όλη την καθολικά αποδεκτή αντιθεατρικότητά του, παραμένει γοητευτικό και δεκτικό σε περισσότερες δυνατές κριτικές προσεγγίσεις³. Αν και κανείς σχεδόν δεν αμφισβητεί την έλλειψη θεατρικής πνοής απ' αυτό, όμως άλλος περισσότερο άλλος λιγότερο, βρίσκει κάποια αξία να του αποδώσει και να το αξιολογήσει θετικά⁴. Προθεσή μας είναι, στηριγμένοι στη μέχρι σήμερα έρευνα, να επιχειρήσουμε μια διαφορετική ανάγνωση του κειμένου και να τολμήσουμε μια καινούρια ερμηνεία τόσο αναφορικά με το θεατρικό του λόγο, όσο τους ιδεολογικούς φορείς και τις κοινωνικές παραμέτρους του, που θα μας παρουσιάσει τελικά, όπως νομίζουμε, μια καινούρια προοπτική και θα μας επιτρέψει μιαν αναθεώρηση των μέχρι σήμερα δεδομένων.

1. Ο Παλαμάς, όπως βέβαια είναι γνωστό, έδωσε στο νεοελληνικό θέατρο μόνο την «Τρισεύγενη». Αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν είχε πρόθεση θεατρικής έκφρασης. Αντίθετα ξέρομε (το ομολογεί άλλωστε ο ίδιος στον πρόλογο της «Τρισεύγενης») ότι είχε ετοιμάσει κι άλλα δράματα, όπως τα: «Καλλίμαχος», «Αυτωτής», «Φονιάς», «Δάσκαλος», «Διγενής Ακρίτας», «Ο κλέφτης», και «Πήραν την Πόλη», που ποτέ δεν ολοκλήρωσε, ούτε παρουσίασε στο κοινό. Για τους λόγους που τον απότρεψαν από το θέατρο, βλέπε: Γ. Θεοτοκά, «Ο Παλαμάς και το θέατρο, Νέα Εστία, 35 (1944), 446.

2. Έχουμε δηλαδή πλήθος από κριτικές μελέτες, θεατρικές κριτικές, σχόλια και άρθρα στον τύπο που καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό διάστημα από την εποχή της συγγραφής του έργου (1902), μέχρι τις μέρες μας.

3. Βλέπε ενδεικτικά: Α. Κουκούλα, «*Η Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά (Ιστορική και κριτική τοποθέτηση)», Γράμματα (επιμνημόσυνη τεύχος Κ.Π.), (1943), 264.

4. Αναφερόμαστε χαρακτηριστικά στους: Α. Ιακωβίδη [Κωστής Παλαμάς. 'Από τὸ ἔργο του καὶ τὴ ζωὴ του, Αθήνα χ.ε.ο., 1974' ειδικά κεφ. IV Τρισεύγενη, 102-130], Α. Κουκούλα [ό.π., 263-272], Φ. Μιχαλόπουλου «*Κωστής Παλαμάς*», Νέα Εστία, 34 (1943), 165-166], Φ. Πολίτη [«*Η Τρισεύγενη*» εφ. Νέα Ελλάς (16 του Φλεβάρη 1915) σε: Έκλογὴ ἀπὸ τὸ ἔργο του, Α', Αθήνα, -στία, 1938, 10-15], Κ. Τσάτσο [Παλαμάς, Αθήνα, 1936, 51-54], Αιμ. Χουρμούζιο [Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ ἐποχὴ του, Α', Αθήνα, Διόνυσος, 1974, ειδικά εεφ. VI: 'Η *Τρισεύγενη*'. (Τὸ σύμβολο τῆς Νέας Συνείδησης), 106-113] κ.α.

Η πορεία της έρευνάς μας στοχεύει στην κατανόηση και ερμηνεία των ακόλουθων βασικών σημείων: την αντιθεατρικότητα του έργου, την απομυθοποίηση του προσώπου της ηρωίδας, την αποκάλυψη του αληθινού ιδεολογικού φορέα του έργου και τέλος την ένταξή του στα πλαίσια της δραματουργίας του νεοελληνικού θεάτρου. Το έργο, όπως αναφέρει ο ίδιος ο ποιητής στον πρόλογο¹ στηρίζεται σ' ένα πραγματικό περιστατικό που έγινε λίγο πριν τη γέννηση κι εγκατάστασή του στο Μεσολόγγι². Η δράση απ' ότι μας επιτρέπεται έμμεσα να καταλάβουμε³, ξετυλίγεται εκεί⁴. Η Τρισεύγενη, κόρη του Δεντρογαλή, είναι μια κοπέλα πολύ διαφορετική από τις άλλες⁵. Υπερέχει και ξεχωρίζει από τις συντοπίτισές της εξαιτίας της ομορφιάς και του δυναμισμού της. Αψηφά τους κοινωνικούς φραγμούς και τα έθιμα της μικρής κοινωνίας της και επιβάλλει πάντα τη δική της θέληση. Οι υπόλοιπες γυναίκες τρέφουν θαυμασμό αλλά και φθόνο γι' αυτό το ξεχωριστό πλάσμα, που στη συνείδησή τους ταυτίζεται με «ξωτικό»⁶. Παρά το βαθύ μίσος που επικρατεί ανάμεσα, στον πατέρα της και τον Πέτρο Φλώρη⁷, αυτή τον ερωτεύεται και όχι μόνο τον κάνει να την ερωτευτεί, αλλά και ν' αρνηθεί για χάρη της τους όρκους για εκδίκηση που είχε δώσει στο νεκρό πατέρα του⁸.

Η συμπεριφορά της Τρισεύγενης αποτελεί πρόκληση για τη συμβατική

1. «*Ο, τι κι αν είναι, τὸ δράμα τοῦτο μὴ συγκίνηση τόπρωτοσπειρεν ἀπὸ μίαν ἀπλή πραγματικὴν ἱστορίαν [....] θυμητικὰ καὶ εἰκόνες, ιδέες καὶ καημὸς, σημάδια κάποιου τόπου πὸν ἔζησα, κάποιου καιροῦ πὸν πέρασε, καὶ δάκρυων καὶ θυμῶν, καὶ προσώπων πὸν ἀγάπησα, καὶ φρονημάτων πὸν ἀγκαλιασά' μαζί τὸ στενὸ χωριὸ πὸν μὲ γέννησε καὶ ἡ πλατιά πατρίδα πὸν μὲ κλεῖ».*

Κ. Παλαμά, Πρόλογος στην «Τρισεύγενη», σε: *Απαντα*, 4, Αθήνα, Μπέρης, χ.χ. 186-187. [σ' αυτό τον τόμο γίνονται όλες οι παραπομπές μας που αφορούν το κείμενο].

2. Βλέπε Αιμ. Καραβία, «*Γράμμα τοῦ ποιητῆ διὰ τὴν «Τρισεύγενη»*». *Πῶς τὴν ενεπνεύσθη;* Ἀθηνᾶ ἰκὰ Νέα (17 του Νοέμβρη 1935) σε: *Απαντα*, 15, 383.

3. Χαρακτηριστικά αναφερόμαστε σε τοπωνύμια και τοποθεσίες που ρητὰ αναφέρονται στο κείμενο («*αραξοβόλι*», «*νησί*», «*μοναστήρι*», «*Πάτρα*») και μας επιτρέπουν να συγκεκριμενοποιήσουμε τη δράση του έργου στο χώρο (Μεσολόγγι).

4. Βλέπε Δ.Σ. Δεβάρη, «*Ο Κωστής Παλαμᾶς ὁμιλεῖ διὰ τὴν «Τρισεύγενη»*», *Καθημερινή* (18 του Νοέμβρη 1935), σε: *Απαντα*, 14, 386

5. Ο Λ. Κουκούλας (ό.π. 264-266) δίνει μια περιεχτική περίληψη της υπόθεσης του έργου.

6. *Μια γυναίκα*: «*Θηλυκὸ ἢ δαίμονας;*»

Πραξιθέα: «*Θηλυκὸ ἢ δαίμονας, ὁμορφὴ μέσα στὶς ὁμορφες*».....

Μια ἄλλη Γυναίκα: «*Μετάξι; Δὲ λὲς καλῆτερα ποτάμι; Κανείς δὲν τῆς κόβει τὴν ὀρημὴ' μήτε ὁ πατέρας της*». Α' μέρος, 190.

7. Γιατί ο πατέρας του έχασε τη ζωή του εξαιτίας του Δεντρογαλή (Βλέπε Β' μέρος 223-224).

8. Πέτρος Φλώρης: «*Ακόμα μοῦ φωνάζει ὁ πατέρας μου, στον ἕπνο καὶ στὸν ξύπνο μου: «Ὁ Δεντρογαλῆς μ' ἀφάνισε!»* Β' μέρος, 237.

ηθική της κοινωνίας της. Οι μόνοι που την καταλαβαίνουν και τη δικαιολογούν πάντα, είναι ο Νικαρος, ο βιολιτζής και η Ποθούλα, μια «αλαφροίσκιωτη» κοπέλα. Ο πατέρας της, επηρεασμένος από τις διαβολές της δεύτερης γυναίκας του (η μάνα της Τρισεύγενης είχε πεθάνει)¹, αντιτίθεται με κάθε τρόπο σ' αυτόν το δεσμό της κόρης του. Εκείνη όμως, αντίθετα με το θέλημά του, παντρεύεται κρυφά τον Πέτρο Φλώρη². Ο άντρας της είναι ναυτικός και η Τρισεύγενη θέλει να τον ακολουθήσει στο ταξίδι του, αμέσως μετά το γάμο τους. Αυτός όμως έχει διαφορετική γνώμη για τη γυναίκα, που τη θέλει «νοι-κοκυρά και δέσποινα στο σπίτι»³. Υποχρεώνει λοιπόν την Τρισεύγενη να μείνει στο καινούριο σπίτι της και αναθέτει στο φίλο και κουμπάρο του Πάνο Τράτα να τη φροντίζει όσο αυτός θα λείπει⁴.

Η Τρισεύγενη, αν και παντρεμένη, δε συμπεριφέρεται όπως απαιτεί η κοινωνική της θέση. Σε κάποιο πανηγύρι χορεύει με τον Κάραλη — εχθρό του άντρα της — από τον οποίο δανείζεται ακόμα και χρήματα για να βοηθήσει κάποια φτωχή⁵. Π Πάνος Τράτας προσπαθεί να τη συνετίσει αλλά μάταια. Η Τρισεύγενη δε δέχεται ούτε τις συμβουλές, ούτε την επίβλεψή του. Έτσι ο Τράτας αναγκάζεται να ειδοποιήσει τον άντρα της και φίλο του για τη συμπεριφορά της⁶. Ο Πέτρος Φλώρης έρχεται και ζητά από τη γυναίκα του εξηγήσεις. Αλλά ενώ περιμένει να τον εκλιπαρήσει και να του ζητήσει συγχώρεση, η Τρισεύγενη του φέρεται αγέρωχα κι αρνείται οποιαδήποτε κατηγορία⁷. Τότε αυτός απογοητευμένος και πικραμένος από τη συμπεριφορά της ετοιμάζεται να την εγκατελείψει και κρυφά από τους συγχωριανούς του να φύγει ταξίδι. Την ώρα που φεύγει όμως, μαθαίνει ότι η γυναίκα του «πήρε φαρμάκι». Για μια στιγμή κλονίζεται και σκέφτεται να τρέξει σε βοήθειά της. Στη συνέχεια όμως, ύστερα από πιο ώριμη σκέψη, αποφασίζει να συνεχίσει το δρόμο του. Έτσι η Τρισεύγενη πεθαίνει αβοήθητη κι εγκαταλειμμένη απ' όλους, έχοντας για μόνη συντροφιά της την Ποθούλα, την πιστή νεραηδοπαρ-

1. Η μορφή της πεθαμένης μάνας της Τρισεύγενης δίνεται σκόπιμα αμφοσημική και αι-νιγματική από τον Παλαμά, μ' έντον συμβολικό χαρακτήρα, θέλοντας έτσι να δώσει έμφραση στο «μυστήριο» γύρω από την καταγωγή της («*ἄνθρωπος ἢ ξωτικό*») για το οποίο τόσο συ-ζητούν οι γύρω της.

2. Στο Β' μέρος

3. Β' μέρος, 240

4. Πέτρος Φλώρης: «*Κι ἀδερφός μας κι ὀδηγητής μὴ λησμονᾶς πῶς πάντα θὰ σὲ παραστέκη ὁ Πάνος Τράτας*». Β' μέρος, 242

5. Γ' μέρος, 2η σκηνή, 259

6. Δ' μέρος, 1η σκηνή, 266-267.

7. Πέτρος Φλώρης: «*Ψέματα, μοῦ εἶπε, ψέματα, μὲ κατατρέχουν!*

—*Ψέματα ὁ Κάραλης, ψέματα ὁ Σάββας ὁ Ἀποστόλης, ψέματα ὁ Πάνος ὁ Τράτας;*

—*Ψέματα, μοῦ ἀποκρίνονταν, ὄλοι, ὄλοι, ὄλ' εἶνε ὀχτροί μου καὶ θέλουν τὸ κακό μου*» Δ' μέρος, 1η σκηνή, 269.

μένη φίλη της.

Όλοι οι κριτικοί και οι μελετητές συμφωνούν στα αντιθεατρικά στοιχεία του έργου. Παρατηρούν δηλαδή ότι απουσιάζει η δράση¹, ότι το αφηγηματικό στοιχείο ξεκοπίζει το δραματικό², ότι υπάρχουν μεγάλοι και κουραστικοί μονόλογοι³, ότι θα μπορούσαν — και θα έπρεπε — να λείπουν αρκετά μέρη από συγκεκριμένες πράξεις⁴, ότι οι χαρακτήρες δίνονται αφυολόγητοι⁵ και ότι η Τρισεύγενη θα έπρεπε να πεθαίνει μέσα στη σκηνή⁶.

Όχι μόνον επικροτούμε τις προαναφερμένες θέσεις⁷, αλλά παίρνουμε μίαν

1. Βλέπε ενδεικτικά Μ. Αυγίζου, *Τὸ Νεοελληνικὸ πλᾶιστο Παγκόσμιο Θέατρο Α΄*, Αθήνα, Δωδώνη, 1980, 77, Φ. Πολίτη, *ὅ.π.*, Β. Βαρίκα, *Κριτική Θεάτρου. Ἐπιλογὴ 1961-1971*, Αθήνα, χ.ε.οι. χ.χ., 328 και Α. Κουκούλα, *ὅ.π.* 270-271.

2. «*Διαλογικὸ ποίημα*» το χαρακτηρίζει ο Γρηγ. Ξενόπουλος, αρνούμενος οποιαδήποτε θεατρικὴ ἀξία στο ἔργο. Βλέπε Γρ. Ξενόπουλου, «*Τρισεύγενη*», *δράμα εἰς τέσσαρα μέρη ὑπὸ Κωστή Παλαμᾶ*, Παναθηναϊα, 6 (1903), 758

3. Βλέπε Β. Βαρίκα, *ὅ.π.*, 328.

4. Βλέπε F. M. Pontani, «*Ἡ Τρισεύγενη*» τοῦ Παλαμᾶ, *Ἑλληνική Ἀήμειοσυργία*, 10 (1952), 546.

Πρώτος που υπέδειξε στον ποιητὴ την ἀνάγκη για ἀφαίρεση αποσπασμάτων ολόκληρων ἀπὸ τὸ ἔργο, εἶναι ο Κ. Χρηστομάνος που [κατὰ ομολογία του ἴδιου τοῦ Παλαμᾶ (*Ἀκρόπολις*, 24 Αυγούστου 1903)] του πρότεινε ὅτι: «*Ἡ τελευταία πράξις ἔπρεπε ν' ἀλλάξη ὀλίγε, νὰ κοπῆ ολόκληρο τὸ πρῶτο μέρος τῆς τελευταίας πράξις. Ἡ Τρισεύγενη νὰ πεθάνῃ μέσα στὴ σκηνή*».

Γιὰ τὸ ιστορικὸ της διαμάχης Παλαμᾶ - Χρηστομάνου και τους λόγους για τους οποίους ἡ «*Τρισεύγενη*» δεν παραστάθηκε στη «*Νέα Σκηνή*», βλέπε: Γ. Σιδέρη, «*Ἡ «Τρισεύγενη» στη «Νέα Σκηνή*», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά*, (1947), 191-194.

5. Ἀπὸ τους πρώτους που παρατηρεῖ την πλασματικότητα των χαρακτήρων του ἔργου, εἶναι ο Εμ. Ροΐδης (που υπογράφει με τὸ ψευδώνυμο «*Ἐνας Ἀγριωνιώτης*»)....Γράφει: «*Ὅλοι οἱ χαρακτήρες εἶναι ψευδεῖς. Ψευδὴς ὁ χαρακτήρ τῆς Τρισεύγενης, τῆς ἡρωίδος τοῦ δράματος, ὡς χαρακτήρ ἑλληνοπούλας, κόρης ἀναπνεούσης τὸν μυροβόλον ἀέρα τῆς Ρούμελης [... Ἐἶναι χαρακτήρ ἀπαντῶν εἰς τα σαλόνια τοῦ Βορᾶ]... Ψευδὴς καὶ ὁ χαρακτήρ τοῦ Πέτρου Φλώρη, ἀκατανόητος*». Βλέπε: Ἐνας Ἀγριωνιώτης, «*Ἡ «Τρισεύγενη»*», *Πινάκοθῆκη*, 3 (Οχτώβρης 1903) 156. [σῆλη «*Ἡ ζωὴ τῶν βιβλίων*»] Τις ἴδιες παρατηρήσεις για τους χαρακτήρες του ἔργου ἐπαναλαμβάνει ἀργότερα ο Α. Θρύλος, «*Ὁ Παλαμᾶς Θεατρικὸς συγγραφέας*», *Νέα Ἐστία*, 34 (1943), 351-354, ἄρθρο που περιέχεται στο: *Μορφές καὶ Θέματα τοῦ Θεάτρου*, Αθήνα, Δίφρος, 1961, 227-228 [222-230] (οι παραπομπές μας στο συγκεκριμένο ἄρθρο για τον Παλαμᾶ, γίνονται στο *Μορφές καὶ Θέματα*).

6. Βλέπε σχετικὴ γνώμη Χρηστομάνου [σημ. αρ. 4] που υιθετεῖ ἔμμεσα ο Γρ. Ξενόπουλος στο ἄρθρο του «*Ἡ «Τρισεύγενη» καὶ τὸ ἄγραφο θέατρο τοῦ Παλαμᾶ*», *Νέα Ἐστία*, 35 (1944), 521

7. Κατὰ μαρτυρία του Γρ. Ξενόπουλου, ο Χρηστομάνος χαρακτήρισε την «*Τρισεύγενη*» «*δράμα ἀπ' τὴν ἀνάποδῃ*» στο οποίο «*ὅσα συμβαίνουν στὰ παρασκήνια ἔπρεπε νὰ συμβαίνουν στὴ σκηνή, καὶ ἀντίθετα ὅσα συμβαίνουν στὴ σκηνή ἔπρεπε νὰ συμβαίνουν στὰ παρασκήνια*». Βλέπε Γρ. Ξενόπουλου, *ὅ.π.* Διεξοδικὰ ἀκόμα ἀναφέρονται τα σκηνικὰ μειονεκτήματα, και οι ἀδυναμίες του ἔργου ἀπὸ τον Α. Θρύλο [Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο Β' (1934-

ακόμα πιο κατηγορηματική στάση απέναντι στο έργο¹. Η «Τρισεύγενη» λοιπόν μπορεί να θεωρηθεί ένα αριστουργηματικό «λυρικό έργο», κατά την επιτυχημένη έκφραση κάποιων κριτικών², αλλά η σκηνική παρουσία της είναι δύσκολη — αν όχι αδύνατη — χωρίς ουσιαστικές μετατροπές³.

Ενώ όμως η μέχρι σήμερα κριτική έχει εύστοχα εντοπίσει τα μειονεκτήματα του έργου, δεν μας έχει παρουσιάσει τις αντίστοιχες γενεσιουργές αιτίες τους, εκτός από μερικές γενικές και αόριστες κρίσεις, που μιλούν για αδυναμία θεατρικού λόγου του Παλαμά⁴.

Αλλά πρόκειται στ' αλήθεια για συγγραφική ανεπάρκεια ή μήπως συμβαίνει κάτι διαφορετικό; Χωρίς να θέλομε να παρουσιάσομε ή να εξυψώσομε τον Παλαμά ως θεατρικό συγγραφέα⁵, προσωπικά είμαστε πεπεισμένοι ότι συμβαίνει κάτι άλλο. Η εξήγηση της αντιθεατρικότητας της «Τρισεύγενης», μπορεί δηλαδή ν' αποδοθεί τόσο σε γενικές αντικειμενικές αιτίες, όσο και σε προσωπικές, υποκειμενικές θέσεις του δημιουργού της.

Κατ' αρχή βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνούμε την κατάσταση στην οποία

1940). Αθήνα, εκδ. Ακαδ. Αθηνών, 1977' ειδικά «*Βασιλικό Θέατρο. Κωστή Παλαμά «Τρισεύγενη»*», *δράμα σε τέσσερα μέρη και έξι εικόνες*», 125-129.

Η «Τρισεύγενη» δεν παίχτηκε βέβαια στη «*Νέα Σκηνή*» του Χρηστομάνου το 1903 (για την οποία προοριζόταν άλλωστε). Πρωτοπαρουσιάστηκε σε μια πρόχειρη και αποτυχημένη παράσταση το 1915 στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου, με πρωταγωνίστρια τη Ζηνοβία Παρασκευοπούλου. Η πρώτη αξιόλογη παράσταση του έργου δόθηκε από το Εθνικό Θέατρο το 1935 σε σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη με πρωταγωνίστρια την Κ. Παξινού. Για σύντομο ιστορικό των παραστάσεων του έργου από το 1915 μέχρι το 1963 βλέπε: Α. Ιακωβίδη, *ό.π.*, 129-130.

1. Η στατικότητα στη δράση, δίνει την εντύπωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ζωγραφικό πίνακα που παρουσιάζει μια συγκεκριμένη παράσταση, που στη συνέχεια μετατοπίζεται για να δώσει τη θέση της σε μια καινούρια κ.ο.κ. Γίνεται υπερβολική χρήση του αφηγηματικού λόγου, σε βάρος της δράσης. Τα στοιχεία που θα μπορούσαν να στηρίξουν την πλοκή περνούν ανεκμετάλλευτα, ενώ άλλα εντελώς επουσιώδη μονοπωλούν ολόκληρες σκηνές.

2. Ο Φ. Πολίτης (ο.π., 12) θεωρεί ότι πρόκειται περί «*του καλύτερου έργου με δραματική μορφή της νεωτέρας ελληνικής λογοτεχνίας*».

Ο Α. Θρύλος (Μ ο ρ φ έ ς και Θ έ μ α τ α, 226-227) το χαρακτηρίζει ως «*ένα παλμώδες, έναλυμκάτο ένα εξαίσιο ποίημα, ένα μεγαλόφτερο ύμνο στην 'Ομορφιά*», ενώ ο Α. Κουκούλας (ό.π., 263) «*μια προβολή σε πλαστικές εικόνες ενός καθαρά λυρικού βιώματος*».

3. Η αρχική αυτή θέση του Χρηστομάνου, έχει υιοθετηθεί απ' όλους σχεδόν τους μεταγενέστερους κριτικούς και μελετητές του έργου.

4. Ο Γρ. Ξενοπούλος αρνείται κάθε θεατρικό ταλέντο στον Παλαμά, που τον θεωρεί «*μέγα λυρικό, αλλά δραματικό πολύ όλιγον*» (Π α ν α θ ή ν α ι α, ό.π. 761) ή ακόμα προσπαθεί να δικαιολογήσει τη μετριότητα του θεατρικού του έργου λέγοντας ότι γι αυτό «*φταίει μόνο η φύση [...] που δέν τόν έκαμε και θεατρικό συγγραφέα, έστω και μέτριο ή μικρό, παρά μόνο μεγάλο ποιητή*» (Ν έ α Ε σ τ ί α, ο.π. 521).

5. Όπως επιχειρεί — χωρίς επιτυχία — να κάνει ο Γ. Θεοδοσιάς (ό.π. 443-446).

βρισκόταν το ελληνικό θέατρο την εποχή εκείνη¹. Η ουσιαστική αλλαγή στον προσανατολισμό του, που είχε γίνει λίγα χρόνια πριν² με τον Γρ. Ξενόπουλο και τον Γ. Καμπύση, αρχίζει να δίνει τους πρώτους καρπούς της. Ο νατουραλισμός και το αστικό δράμα κάνουν την εμφάνισή τους³. Παρ' όλα αυτά, τα έργα της εποχής, πάσχουν από καθαρό θεατρικό λόγο. Χαρακτηρίζονται από στατικότητα κι αδυναμία στη φυσιολογική εξέλιξη της πλοκής και του μύθου. Έτσι, συγχρονικά ιδομένο, το παλαμικό θεατρικό έργο δεν παρουσιάζει πολύ πιο έντονα μειονεκτήματα απ' ότι αντίστοιχα έργα της περιόδου αυτής.

Η δεύτερη βασική αιτία που εξηγεί την αντιθεατρικότητα της «Τρισεύ-γενης» και μας μεταφέρει από τη διάσταση του αντικειμενικού στο χώρο του υποκειμενικού, είναι η διαμόρφωση ενός γενικότερου θεατρικού δόγματος, γνωστού ως «θέατρο της πολυθρόνας»⁴, του οποίου βασικός οπαδός κι εκπρόσωπος στην Ελλάδα είναι ο Παλαμάς. Πρόκειται για ένα διαλογικό κείμενο που—τουλάχιστο στην πρώτη του σύλληψη—δεν είναι προορισμένο να παιχτεί στη σκηνή, αλλά να διαβαστεί από έναν ή περισσότερους ηθοποιούς. Αυτό επιτρέπει στο κοινό να διατηρεί την προσοχή του στα λογοτεχνικά ή φιλοσοφικά μέρη αυτού του «δραματικού ποιήματος»⁵.

Ο Παλαμάς, αρχίζοντας τον πρόλογο του έργου του γράφει: «Κι ένα δράμα, σάν τόν άνθρωπο, τήν άκέρια του ζωή διπλή τή ζή, μιá μοναχική ζωή μέσα στο βιβλίο και μιá ζωή κοσμική μέσα στο θέατρο. Το δράμα τούτο δέν έγινε με τó μονάκριβο σκοπό νά παρασταθῆ. Όμως, μήτε πού τó κρίνω á-

1. Βλέπε Σ. Σκίπη, «Τò Νεοελληνικό Θέατρο», Λ' Οευντε [Παρισίου,] Ο Ν ο υ - μ á ς [ελλην. μετ. Μ. Βάρβογλη], 8 (1910), 211-212. Φ. Πολίτη, «Τò Θέατρον εις τήν Έλλάδα», Ν έ α Ε λ λ á ς (1 του Φλεβάρη -1 του Μάρτη 1915), σε Ε κ λ ο γ ή, Α', Αθήνα, Εστία, 1938, 15-30 και Θ. Γραμματάς, «Τò Θέατρο τού Γιάννη Καμπύση», Δ ι α β á ζ ω, 53 (1982), 40.

2. Οριακή χρονολογία για τη στροφή αυτή στους προσανατολισμούς του Ελληνικού θεάτρου θεωρούμε το 1894. Για τους λόγους που μας οδηγούν στο συμπέρασμα αυτό, βλέπε ó.π.

3. ó.π. 40-41.

4. Ο αντίστοιχος γαλλικός όρος (από τον οποίο προέρχεται ο ελληνικός), είναι «*théâtre dans un fauteuil*», προερχόμενος με τη σειρά του από το έργο του Α. de Musset «*Spectacle dans un fauteuil*» (1832). Βλέπε P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980, 413-414.

5. Ο όρος «θέατρο της πολυθρόνας», είναι από τη φύση του αρκετά ασαφής και σχετικός, αφού τα κριτήρια που τοποθετούν κάποιο έργο σ' αυτή την κατηγορία δεν είναι απόλυτα ούτε αντικειμενικά. Οι λόγοι που — συνήθως — κάνουν δύσκολη ή και αδύνατη τη σκηνική παρουσία έργων αυτού του είδους, είναι η μεγάλη έκταση του κειμένου, το πλήθος των προσώπων, η συχνή αλλαγή σκηνικών, η ποιητική ή φιλοσοφική δυσκολία που παρουσιάζεται στην απόδοση των μονολόγων του κ.ά. Το είδος παρουσιάζει άνθιση στο 19ο αι. με βασικούς εκπροσώπους τους τον Α. de Musset, τον Shelley, τον Byron κι αργότερα τον Hugo. Βλέπε P. Pavis, ó.π.

ταίριαστο για τή σκηνή»¹. Εκτός από την ξεκάθαρη αυτή τοποθέτησή του στο χώρο του «θέατρου τῆς πολυθρόνας», τις ίδιες θέσεις υποστηρίζει με μεγαλύτερη ακόμα σαφήνεια στο άρθρο του «Γιά τὸ δράμα ὄχι γιά τὸ θέατρο»². Σ' αυτό, ὅπως και αλλοῦ παλιότερα³, διαπιστώνοντας τὴν ἀπελπιστικὴ κατάσταση στὴν οὐσία βρίσκεται τὸ νεοελληνικὸ θέατρο και πιστεύοντας ὅτι ὁ δραματουργὸς με τὸ να στοχεύει στὴ θεατρικὴ ἐπιτυχία τοῦ ἔργου τοῦ προδίδει τὴν Τέχνη⁴, υποστηρίζει ὅτι «Ἡ καλωσύνη τοῦ ἔργου τοῦ δραματικοῦ δοκιμάζεται, πρῶτα και πῶ ἀλάθευτα, ὄχι μὲ τὸ ἄκουσμα τὸ θεατρικόν, μὰ στὸ βιβλίον μὲ τὴ μελέτη· ἔπειτα ἔρχεται ἡ σκηνὴ και ὅσο θέλουν ἄς φωνάζουν και ἄς παραδέχεται ὅλος ὁ κόσμος τάντίθετο, και οἱ πολλοὶ και οἱ λιγοστοί. Δράμα πὸν δὲν ἐντυπώνεται ἀγαθὰ ἀπὸ τὸ διάβασμά του — στο νοῦ τὸν κριτικὸ — δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀγαθὸ ἔργο μήτε ἀπάνου στὴ σκηνή»⁵.

Διαπιστώνομε επομένως ὅτι τὰ μειονεκτήματα τῆς θεατρικῆς γραφῆς τοῦ δὲν οφείλονται τόσο, οὔτε ἀποκλειστικά στὴν ἐλείψῃ ταλέντου δραματουργοῦ⁶, ἀλλὰ στὶς γενικότερες θεωρητικὲς ἀρχές τοῦ γιὰ τὸ θέατρο και τὴν τέχνη γενικά⁷. Χωρὶς αὐτὸ να σημαίνει ὅτι ἐκμηδενίζεται, ἡ δικαιολογεῖται ἡ ἀντιθεατρικότητα τοῦ ἔργου, θέλομε να πιστεύομε ὅτι με τὴν ἀνάλυση πὸν προηγήθηκε ξεπερνάται — μέχρι ἕνα βαθμὸ — ἡ ἀδυναμία τοῦ και γίνεται πῶ ἀνετὴ ἡ προσέγγιση στὴν οὐσία τοῦ ἔργου.

1. Πρόλογος τοῦ ποιητῆ στὴν «Τρισεύγενη» σε: Ἄ π α ν τ α, 4, 185.

2. Βρίσκεται στὴ σειρά τοῦ ποιητῆ Γ ρ ά μ μ α τ α Β' δημοσιευμένο στο Νουμά αρ. 271, 272 τὸν Αύγουστο τοῦ 1907, σε: Ἄ π α ν τ α, 6, 333-350.

3. «Ἄ ὅλα τὰ θεατρικὰ μας ἔργα, ἀπὸ ἕκατὸ χρόνια και παρῆκει ..., ὅλα τὸῦτα φουσκώνουνε και τρώγει και ἡ ἀνυπόφορη ρουτίνα τοῦ γλωσσικοῦ δασκαλισμοῦ και τῆς κενόλογης ρητορικῆς, Δράμαρα στὴ σοφὴ καθαρεύουσα τῶν Κόντων και τῶν Θερειανῶν, δράματα μὲ ἥρωες πὸν λογιζοῦνται και μιλοῦνε σὰν κύρια ἄρθρα ἐφημερίδων χωρὶς καμὰ ζωὴ, εἶναι ἀσύγκριτ' ἀσχημότερα ἀπὸ τὰ δασκαλιστικά και τὰ δημοσιογραφικὰ ποιήματα και διηγήματα και πρέπει νὰ παραρρίχονται στὸ τελευταῖον σκαλοπάτι τῆς νοητικῆς παραγωγῆς». Ἄρθρο τοῦ Παλαμά δημοσιευμένο τὸν Ιούλη 1900 στο Περιοδικὸ μ α ς τοῦ Γερ. Βώκου σε: «Γιά τὸ δράμα ὄχι γιά τὸ θέατρο», 333-336.

4. ὁ.π. 337

5. ὁ.π., 341.

6. Βλέπε Γρ. Ξενόπουλου, «Ἡ Τρισεύγενη και τὸ ἄγραφο θέατρο: Παλαμά», Ν έ α Ε σ τ ί α, 35 (1944), 521.

7. Στὴν ἴδια κατηγορία μποροῦμε να κατατάξομε και τὸν Γιάννη Καμπύση, πὸν ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Στρίντμπεργκ γιὰ τὸ θέατρο, προτείνει τὴ δημιουργία ἐνός «περιορισμένου» θεατροῦ, γιὰ τοὺς ἐκλεκτοὺς ὅπου «σὲ μὴ σάλα χωρὶς σκηνές και σκηνικά, χωρὶς ἠθοποιούς, μόνον ἐκεῖ, σὲ μὴ γωνιὰ τῆς σάλας, ἕνας, δύο, ὅσα εἶναι τὰ πρόσωπα, καθισμένα σὲ καθίσματα νὰ μιλοῦν τὸ διάλογο. Τὸ θέατρο θὰν τὸ ἤθελα συναστροφῆ, πὸν δίνει ὁ ποιητῆς ἡ οἱ πνευματικοὶ σύντροφοι τοῦ ποιητῆ μὲ προσκαλεσμένους πὸν ἐκεῖνοι θέλουν».

Ἀπὸ τὸν πρόλογο τοῦ Γ. Καμπύση στὴ μετάφραση τῆς «Δας Τζούλια» τοῦ Στρίντμπεργκ, σε Γ. Βαλέτα, Κ α μ π ῶ σ η ς Ἄ π α ν τ α, Ἀθήνα, εκδ. Πηγῆς, 1972, 463.

Ένα δεύτερο επίπεδο στο οποίο θα επιχειρήσουμε επίσης μια διαφορετική ερμηνεία, είναι αυτό των ιδεολογικών φορέων του έργου, σε συνάρτηση με το γενικότερο κοινωνικό πειβάλλον και τις ιδιαιτερότητες των ατόμων που αποτελούν τους βασικούς συντελεστές στην πλοκή και τη δράση του.

Όπως λοιπόν είναι γνωστό, στη διάσταση αυτή καθοριστικό ρόλο παίζει η μορφή της κεντρικής ηρωίδας, της Τρισεύγενης. Αυτή αποτελεί την κινητήρια δύναμη, αφού όλη η υπόθεση διαδραματίζεται γύρω από τη στάση και τη θέση της απέναντι στα άτομα του κοινωνικού της περιγύρου. Ένα μέρος από τη μέχρι σήμερα κριτική, τοποθετεί την ηρωίδα σε μια μυθοποιημένη σχεδόν ιδεαλιστική διάσταση. Η Τρισεύγενη, σύμφωνα με τους εκπρόσωπους της άποψης αυτής¹ αντιπροσωπεύει το ωραίο στην καθαρά αισθητική του μορφή. Είναι η εξιδανικευμένη έννοια της ομορφιάς, που εξαγνίζει και ωραιοποιεί τη ζωή και κάνει τους ανθρώπους που έρχονται σ' επαφή μαζί της, να ξεφεύγουν από την καθημερινότητα. Αυτή η μαγεία που ασκεί η Τρισεύγενη στον περίγυρό της², αυτή η λυτρωτική της επίδραση πάνω στις άλλες γυναίκες όταν βρίσκεται μαζί τους³, εξαφανίζεται μόλις απομακρυνθεί απ' αυτές και μετατρέπεται σε φθόνο, μίσος και κακία εναντίον της⁴. Αντίθετα, άλλοι κριτικοί προσπαθούν να κάνουν μια κοινωνιολογική προσέγγιση στη δράση και συμπεριφορά της ηρωίδας και επιχειρούν να εξηγήσουν μ' αυτή την προοπτική τη σύγκρουσή της με τα άλλα άτομα. Αν και θεωρητικά η μέθοδος αυτή είναι — πιστεύουμε — πιο σωστή, όμως βρίσκουμε πως άλλοτε είναι αυθαίρετη και ωραιοποιημένη⁵, άλλοτε ακραία⁶ και υπερβολική⁷ κι άλλοτε πάλι ελλιπής⁸.

1. Βλέπε Α. Θρύλου, *Μορφές και Θέματα*, 228-229 και Γ.Μ. Pontani, *ό.π.*, 541, 544-545.

2. Βλέπε Α. Θρύλου, *ό.π.*

3. Βλέπε Α. Θρύλου, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, *ό.π.* 127

4. Βλέπε Β. Βαρίκα, *ό.π.* 329 και Α. Θρύλου *Μορφές και Θέματα*, 228-229.

5. Περίπτωση Α. Ιακωβίδη (*ό.π.* 118-119), που αναφέρει ότι: «*Ἡ ἡρωίδα οὐτε γιὰ μιὰ στιγμή δὲν μᾶς γεννᾷ τὴν ἀποστροφή ἢ τὴν ἀντιπάθεια. Ἀντίθετα μᾶς δημιουργεῖ τὴν συμπάθεια καὶ τὸ ἔλεος, γιατί ἀνήκει στὴ χορεία τῶν εὐγενικῶν ἡρωίδων*».

6. Όπως η άποψη του Φ. Μιχαλόπουλου [*«Κωστής Παλαμᾶς» Νέα Ἐστία* 34 (1943, 165)] που υποστηρίζει ότι η Τρισεύγενη «*δὲ συμβολίζει κι αὐτὴ παρὰ τὴν ἐπανάσταση, αὐτὴ τὴ νέα Ἑλλάδα ποῦθελε νὰ ζήσει ρίχνοντας πίσω τὴ ψευτιά τοῦ παρελθόντος καὶ συντριβώντας τὴν κρυφὴν ἀηθικότητα, τὴ σαπίλα καὶ τὴ μικρότητα τοῦ περιβάλλοντος*».

7. Όπως οι θέσεις του Αιμ. Χουρμούζιου (*ό.π.* 108-109) που αναφέρει ότι «*Εἶναι ἡ ἔθνικὴ συνείδηση ποὺ σαρκώνεται στὴν «Τρισεύγενη» τοῦ Παλαμᾶ, ἡ συνείδηση ἢ καθολικὴ σὲ μιὰν ἑνιαία καὶ ολοκληρωτικὴ ἀνάταση περ' ἀπὸ τὰ μικρὰ καὶ τὰ ταπεινὰ ποὺ ζοῦν ὀλόγυρὰ τῆς καὶ σκορποῦν θανάτους*».

8. Περίπτωση Φ. Πολίτη (*ό.π.*, 11-12), που δεν τολμά ούτε να κάνει, ούτε να προσκτείνει τις σκέψεις του για τη στάση της Τρισεύγενης απέναντι στον περίγυρό της αλλ' αντίθετα), ερμηνεύονται την αυτοκτονία της απλά σαν ένα γεγονός που προξενεί «*θηῖρο*».

Χωρίς να θέλομε ν' αρνηθούμε τη μερική αλήθεια όλων των προαναφερμένων θέσεων, νομίζομε ότι — κατά την άποψή μας — η σύγκρουση στο έργο παρουσιάζεται ταυτόχρονα σε περισσότερα επίπεδα και αποκτά πλατύτερες διαστάσεις απ' ότι έχει μέχρι σήμερα υποστηριχτεί.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο διαγράφεται η φυλετική σύγκρουση. Η γυναίκα, προσπαθεί να καταξιωθεί αυθύπαρκτα, χωρίς τη μεσολάβηση του άντρα¹. Η Τρισεύγενη γίνεται κήρυκας της γυναικείας απελευθέρωσης και της ισότητας των φύλων². Σ' ένα δεύτερο, χαρακτηριστικό, ο δυναμισμός, η τόλμη και η αποφασιστικότητα της ηρωίδας, αντιπαραθέτονται στη διστακτικότητα και τη δειλία των άλλων γυναικών. Αυτά τα γνωρίσματα του χαρακτήρα της, είναι που δημιουργούν — μεταξύ των άλλων — τη σύγκρουση με τον πατέρα της και με τον Πάνο Τράτα και την απομονώνουν από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Σ' ένα τρίτο, θεσμικό, η Τρισεύγενη τολμά ν' αμφισβητήσει αξίες και σχέσεις απαράβατες, καταξιωμένες από το χρόνο στη συνείδηση των υπόλοιπων³. Αυτά που για τους άλλους αποτελούν ταμπού, αυτή τολμά να τα ανατρέψει, να τ' αποδειξει ψεύτικα και να υποδείξει έμμεσα την ανάγκη για αντικατάστασή τους. Η αντιπαραθέσή της στο επίπεδο αυτό με τον αγροφύλακα Κώστα Μπουρνόβα και με τον κουμπάρο της Πάνο Τράτα είναι ενδεικτική.

Τέλος σ' ένα γενικότερο ιδεολογικό επίπεδο, που περιέχει όλα τα προηγούμενα, η Τρισεύγενη συμβολίζει την πρόοδο⁴. Εκφράζει τις ανανεωτικές, πρωτοποριακές δυνάμεις του έθνους στον αγώνα τους ενάντια στη συντήρηση⁵. Μορφοποιεί τις καινούριες αναζητήσεις του ελληνισμού και την προσπάθειά του να ξεφύγει από την κακώς εννοούμενη παράδοση⁶ — που στο έργο εκφράζει ο Κώστας Μπουρνόβας — και να βρει μόνη το δρόμο της.

Ενώ όμως η πρώτη επαφή με το κείμενο μας οδηγεί σ' αυτά τα συμπεράσματα — που επιδοκιμάζουν οι περισσότεροι μελετητές — σε μια δεύτερη

στον ποιητή, που «βγαίνει μέσα από τα στήθη του βαθύς, σοφός. Ούτε άνθεμα, ούτε κατάρα, ούτε επαναστατική κραυγή εναντίον του άνίδεου και ώμου κόσμου, αλλά μόνον θρηνησ λυρικός και τραγικός και πένθος».

1. Τρισεύγενη: «Δέν έχει ποὺ και πῶς! Δέν έχει άντρες, δέν έχει σπίτι, δέν έχει πρόφτασμα.... . Οί άντρες δέν έχουν τίποτε νά ρωτήσουν, και σέ τίποτε νά μποῦνε». Α' μέρος, 205.

2. ό.π.

3. όπως τη σχέση πατέρα — κόρης, άντρα — γυναίκας, αρσενικού — θηλυκού.

4. Χωρίς ν' αμφισβητούμε αυτό το συμβολικό χαρακτήρα των προσώπων του έργου, αρνούμαστε τις κατηγορηματικές θέσεις του Αιμ. Χουρμούζιου (ό.π., 112) που πιστεύει ότι «οί τύποι τῆς «Τρισεύγενης» είναι φορεῖς ιδεῶν. Είναι αντιπροσωπευτικά σύμβολα». Κατά την άποψή μας, η «Τρισεύγενη» αν και δε στερείται από κοινωνικά μηνύματα [βλέπε παρακάτω] μένει μακριά από το χώρο τόσο του ιδεοθεάτρου, όσο και του κοινωνικού δράματος.

5. Βλέπε Φ. Μιχαλόπουλος, ό.π., 166.

6. Βλέπε Αιμ. Χουρμούζιος, ό.π., 110

ανάγνωση διαπιστώνομε ότι συμβαίνει κάτι διαφορετικό. Αφορμή γι' αυτές τις σκέψεις, μας δίνει η αυτοκτονία της ηρωίδας στην τελευταία πράξη του έργου. Μέχρι τότε, εκτός από μερικές νύξεις¹, δεν είχαμε τη δυνατότητα να σχηματίσουμε διαφορετική γνώμη γι' αυτή. Το πρόβλημα λοιπόν που μπαίνει είναι το ακόλουθο: γιατί η Τρισεύγενη αυτοκτονεί;². Αν η πράξη της αυτή είναι ενέργεια κάποιου ατόμου που βρίσκεται σε αδιέξοδο, που κανείς δεν το καταλαβαίνει επειδή όλοι μένουν προσκολλημένοι στο παλιό, ενώ εκείνο είναι στραμμένο στο καινούριο και αρνείται ολόψυχα κάθε μορφής συμβιβασμό, τότε η ηρωίδα θα εξυψωνόταν στη σφαίρα του ιδανικού και θα ολοκλήρωνε την εικόνα που από την πρώτη πράξη επιχειρεί συστηματικά να μας δώσει ο συγγραφέας γι' αυτή: του ατόμου δηλαδή που θυσιάζεται στο βωμό της προόδου³ και με τη θυσία του αυτή προσφέρει στους άλλους τη λύτρωση, ανοίγοντάς τους το δρόμο για κάτι που το ίδιο δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει.

Αν δηλαδή η Τρισεύγενη αυτοκτονούσε (όπως η κοντέσα Βαλέραϊνα στο ομώνυμο έργο του Ξενοπούλου) επειδή αδυνατεί να συλλάβει τον εαυτό της έξω από τα δικά της πλαίσια, η πράξη της αυτή όντας αποτέλεσμα ιδεολογικής συνέπειας, θα της χάριζε το φωτισμένο του μάρτυρα. Απ' ότι όμως, διαπιστώνομε η ηρωίδα αυτοκτονεί, γιατί χάνει τον άντρα της, τον Πέτρο Φλώρη. Επομένως, παρ' όλο το φαινομενικό δυναμισμό και την ανεξαρτησία της, η Τρισεύγενη κατά βάθος αποδείχεται άτομο που στερείται από αυθυπαρξία, αφού τελικά στηρίζεται στον άντρα της, από τον οποίο ζητά απελπισμένα — με τον τρόπο της — βοήθεια⁴. Αντιπροσωπεύει την τυφλή κι ενστικτώδη σχεδόν βιολογική ορμή του ατόμου, που καταπιεσμένο από τη συσπειρωση των αδύνατων θελήσεων που συγκροτούν την ομάδα, επαναστατεί βίαια

1. 'Όταν μετά το γάμο της η Τρισεύγενη ήθελε ν' ακολουθήσει τον άντρα της σε ταξί-δι και να φύγει από το χωριό της (Β' μέρος, 239-240).

2. Το γεγονός της αυτοκτονίας της ηρωίδας, αποτελεί σημείο αμφιλεγόμενο για τη μέχρι σήμερα έρευνα. 'Έτσι άλλοι θεωρούν αδικαιολόγητη την πράξη [Μ. Λυγίζος, ό.π., 76] αποκορύφωση των αντιφάσεων της ηρωίδας [Α. Θρούλος, Μορφές και Θέματα, 227] άλλοι, αντίθετα, τη θεωρούν φυσιολογική κατάληξη, «μόνη λύση» [Φ. Πολίτης, ό.π., 11] μιας καθορισμένης δράσης που οδηγεί το δράμα στην κορύφωση [Β. Βαρίκας, ό.π., 329-330] και την ολοκλήρωσή του [F. M. Pontani, 545].

3. Βλέπε Β. Βαρίκας, ό.π., 329-330.

4. Πά ν ο ς Τ ρ ά τ α ς: «...*Η άτρόμητη, καλά καλά νά τὸ ξέταζες, ἔτρεμε μπροστά στὸν ἕνα πὸν ἀγάπησε. Κ' ἡ τρομασμένη καὶ ἡ κρυφῆ, μπροστά του ἤθελε πάντα κι ἀνοιχτόστομη κι ἀληθινῆ νά στέκεται μπροστά του. Τοῦ κόσμου ἡ ἔγνοια, τοῦ θυμοῦ ἡ τύφλα, ὁ φόβος, ἡ περηφάνεια, κ' ἐγὼ δεν ξέρω τι, καὶ πιὸ βαθιὰ κατὶ μέσα της ἀξήγητο καὶ δίχως ὄνομα, τὴν ἔκαμε καὶ τοὺς φέρονται ἀνόητα καὶ ψεύτικα καὶ ἄπραπα]...]. Καὶ πήρε τὸ φαρμάκι». Δ' μέρος, 2η σκηνή, 286.*

ενάντια στη στέρηση της ελευθερίας του. Δρώντας λοιπόν σαν άλλος υπεράνθρωπος, η Τρισεύγενη τείνει να υπερβεί κάθε οικογενειακό και κοινωνικό φραγμό που την περιορίζει¹. Κατά συνέπεια δεν μπορεί να χαρακτηριστεί άμεσα ως κοινωνικός επαναστάτης, αφού δεν είναι τόσο η απελευθέρωση του καταπιεσμένου από τις προλήψεις και προκαταλήψεις λαού που την ενδιαφέρει, όσο η αποδέσμευση του δικού της εγώ, που μόνο τον εαυτό του αναγνωρίζει ως απόλυτη αρχή. Παρ' όλα αυτά η εξάρτησή της από τον Πέτρο Φλώρη φαίνεται απροκάλυπτα από την πρώτη κιόλας στιγμή, όταν τον παρακαλεί να την πάρει μαζί του στο ταξίδι². Η φυγή λοιπόν από την πραγματικότητα, είναι η μόνη διέξοδος που βρίσκει η Τρισεύγενη στο αδιέξοδο στο οποίο έχει οδηγηθεί. Ο Φλώρης όμως δεν την παίρνει μαζί του κι έτσι αναγκάζεται να μείνει πίσω και ν' αντιμετωπίσει ξανά τους ανθρώπους που σιχάινεται αλλά και φοβάται ταυτόχρονα³.

Ενώ λοιπόν διακηρύσσει κραυγαλέα ότι «αυτή πήρε τον Φλώρη»⁴ και δίνει στους άλλους την εντύπωση πως αυτή ελέγχει την κατάσταση, τελικά αποδείχεται ότι δεν ξεφεύγει καθόλου από την εξάρτηση και την υποταγή στον άντρα της. Αντίθετα εκείνος, ενώ φαινομενικά υποτάσσεται στη γυναίκα του, αφού ξεχνά τον όρκο για εκδίκηση που είχε δώσει στον πατέρα του, κατά βάση είναι αυτός που επιβάλλεται. Δεν παίρνει την Τρισεύγενη μαζί του στο ταξίδι, γιατί θέλει τη γυναίκα του «νοικοκυρά». Τιμωρεί τον εχθρό του Κάραλη⁵ επειδή τον πρόσβαλε δανειζοντας χρήματα στη γυναίκα του. Υποχρεώνει την Τρισεύγενη να του πει από φόβο ψέματα ότι δεν δανείστηκε λεφτά, ούτε χόρεψε με τον Κάραλη και να τον εκλιπαρήσει να μην την εγκαταλείψει γιατί «Θά γίνη μεγάλο κακό»⁶.

Ταυτόχρονα φαίνεται ν' αδιαφορεί εντελώς για τη γνώμη του κόσμου (που τελικά περιφρονεί)⁷, να επιβάλλει τη θέλησή του στους άλλους, να ξεπερ-

1. Βλέπε F. M. Pontani, ό.π. 541.

2. Β' μέρος, 239.

3. Τρισεύγενη: «... Πάντα μέσα μου σαλεύουνε μιὰ φροντίδα για τὸν κόσμο και μιὰ καταφρόνηση τοῦ κόσμου». Β' μέρος, 233.

και: «... Ὁ μυθισμένος αυτός κόσμος, ὅσο κι ἂν τὸν καταφρονέσης, στὸ τέλος θὰ σοῦ κολλήσῃ τὸ μεθύσι του, και θὰ σέ σύρῃ πίσω του». ό.π., 241.

4. Τρισεύγενη: «... Δέ με πήρ' ἐμένα ὁ Πέτρος Φλώρης· ἐγὼ τὸν πήρα-εγὼ τὸν ἔφερα στὸ σπίτι του. Τὸ πείσιμα μου και τὸ ἐγὼ μου τὸν ἀλυσόδεσαν. Θέλησα και τὸν ἀγάπησα - Θέλησα και μ' ἀγάπησε-» Γ' μέρος, 2η σκηνή, 263.

5. Δ' μέρος, 1η σκηνή, 269.

6. Δ' μέρος, 1η σκηνή, 271.

7. Πέτρος Φλώρης: «... Καλά, καλά, σιχάινουμαι του τόπου μας τὰ συνήθεια.. Ἄφησε τοῦ κόσμου γύρω σου τὴν ἔγνοια· μὰ και τὸν κόσμο, ἐκεῖθε πέρα ἀπὸ τὸν τόπο σου, μὴν τὸν ὄνειρεῖσαι.

νά τις τυφλές προγονικές παραδόσεις και προκαταλήψεις, παίρνοντας για γυναίκα του την Τρισεύγενη, να μένει πιστός στην απόφασή του να την εγκαταλείψει, παρ' όλο που μαθαίνει πως ξεψυχά, να διατηρεί την αξιοπρέπεια και την υπόληψή του και να επιβάλλεται με την προσωπικότητά του στη γυναίκα του και στους άλλους¹.

Διαπιστώνομε λοιπόν τελικά, ότι ο ουσιαστικός φορέας των μηνυμάτων του έργου δεν είναι η Τρισεύγενη, όπως φαίνεται αρχικά κι όπως έχει μέχρι σήμερα υποστηριχτεί, αλλά ο Πέτρος Φλώρης. Ενώ εκείνη είναι από τη φύση της άτομο ανολοκλήρωτο και αντιφατικό², αυτός χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και συνέπεια³. Η συμπεριφορά της Τρισεύγενης, είναι το λιγότερο ακατανόητη⁴. Η ερμηνεία που μας προτείνει ο Παλαμάς, είναι ελάχιστα ή και καθόλου πειστική. Η ηρωίδα του παρουσιάζεται δυναμική και θαρραλέα αλλά ταυτόχρονα υποκύπτει στη θέληση του άντρα της. Είναι καλή και φιλόνηθρη, αλλά την ίδια στιγμή περιφρονεί τις άλλες γυναίκες⁵. Είναι πρόσωπο πραγματικό, αλλά με έντονα γνωρίσματα του μύθου και του θρύλου⁶. Ούτε η σκέψη, ούτε η συμπεριφορά, ούτε οι πράξεις της δεν χαρακτηρίζονται έστω και από στοιχειώδη συνέπεια. Ενώ παρουσιάζεται επαναστάτρια που αρνείται τους κοινωνικούς θεσμούς⁷ και προτείνει μια καινούρια ηθική, ενώ ζει στο χώρο της απόλυτης ελευθερίας⁸ και ανεξαρτησίας⁹ εξευτελιζεται ηθικά

Μήτε τήν ανάγκη τους, μήτε τήν αγάπη τους». Β' μέρος, 1η σκηνή, 269.

1. Δ' μέρος, 2η σκηνή, 290.

2. Για σκιαγράφηση των αντιφατικών όψεων του χαρακτήρα της Τρισεύγενης, βλέπε μεταξύ άλλων και: F. M. Pontani, ό.π., 541, 544.

3. Ο F. M. Pontani (ό.π., 543), θεωρεί τον Πέτρο Φλώρη «άνθρωπο εὐγενή, σοβαρό και με καρτερία» που «παίρνει αποφάσεις θετικές» και «ὅταν ἔρχεται ἡ καταστροφή τῆς ζωῆς του ἀντιδρᾷ με ἀρρενωπὴ πυγμή», ενώ ο Λ. Κουκούλας (ό.π., 267) τον χαρακτηρίζει ως «νέο γεμάτο θεληματικότητα και δύναμη».

4. Βλέπε Α. Θρύλου, Τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο, 125-126.

5. Τρισεύγενη: «... Μὲ χωρίζει ἀπὸ σᾶς, κι ἀπὸ σένα, κι ἀπὸ τὸν Πέτρο Φλώρη ἀκόμα, ἀφοῦ κι αὐτὸ γνωρεύεις νὰ τὸ μάθης, ἕνας λάκκος. Γιὰ νὰ μὲ φτάσετε, θὰ χρειαστῆ νὰ τὸν πηδήσετε. Καὶ μήτ' ἐσὸ δὲν τὸ μπορεῖς αὐτό, μικρὸ και τιποτένιε (απευθύνεται στον Πάνο Τράτα)». Γ' μέρος, 2η σκηνή, 262.

6. Βλέπε τη γνώμη που ἔχουν οι ἄλλες γυναίκες γι αὐτὴ («ξωτικό», «νεράθια», «ποτάμι»), Α' μέρος, 190.

7. Τρισεύγενη: «... Δὲν εἶμαι σκλάβια κανενός, μήτε ἀνθρώπου, μήτε καμουῦ — το μέτωπό μου πάντα ξάστερο». Α' μέρος, 213.

8. Τρισεύγενη: «Καὶ εἶμαι ὅπως ζοῦσα πάντα, μὲ τὴ ζωὴ μου, ἀπὸ παιδάκι, τρισελεύτερο τώρα, ἔξω ἀπὸ τοὺς τοίχους και τοὺς φράγτες, στ' ἀκορογιάλια, στα ἐρημόνησα, στὴν ἀπλωσὰ τῶν κάμπων και στὰ πλατώματα και στὶς κορφές». Β' μέρος, 235.

9. Τρισεύγενη: «... Τὸ κάτω κάτω λόγο δὲν ἔχω νὰ δώσω τί μοῦ εἶναι. Μὰ τί-

και υποβαθμίζεται υπαρκτικά, λέγοντας ψέματα στον άντρα της και παρακαλώντας τον να μη την εγκατελείψει.

Αλλά και οι γενικότερες θέσεις της που οδηγούν; Δανείζεται λεφτά από τον εχθρό του άντρα της καταπατώντας κάθε έννοια κοινωνικής δεοντολογίας για να βοηθήσει κάποια φτωχιά, ενώ την ίδια στογμή εκφράζεται υποτιμητικά για τους ανθρώπους του περιβαλλοντός της που τους θεωρεί πολύ κατώτερούς της.¹

Στις αντιφάσεις αυτές, έρχεται να προστεθεί ένα ακόμα στοιχείο, που ενισχύει — πιστευόμε — την άποψή μας για τον «μύθο» της Τρισεύγενης. Όπως προαναφέρθηκε, ο Παλαμάς μας λέγει ότι η υπόθεση του έργου στηρίζεται σ' ένα πραγματικό γεγονός και τοποθετεί τη δράση «σαράντα χρόνια πριν»². Δεδομένου λοιπόν ότι η «Τρισεύγενη» γράφτηκε το 1902, η υπόθεση πρέπει να ξετυλίγεται κάπου στη Ρούμελη το 1862. Όση όμως καλή θέληση κι αν έχουμε, όσο κι αν μπορούμε ν' ανεχτούμε την επέμβαση του δημιουργού στο αντικειμενικό γεγονός, διαπιστώνουμε ότι, ενώ τα υπόλοιπα πρόσωπα θα μπορούσαν λίγο πολύ ν' ανταποκριθούν στα ιστορικά δεδομένα που μας δίνει ο συγγραφέας, η ηρωίδα έχει πολλά και συγκεκριμένα γνωρίσματα που θυμίζουν έντονα την εποχή ακριβώς κατά την οποία γράφεται το έργο³. Τα γνωρίσματα αυτά μπορούν εύκολα ν' αναχθούν και να ενταχθούν σε δύο βασικά ρεύματα της εποχής: το νιτσεισμό και τον ψενισμό.

Όπως είναι γνωστό, από το τέλος του 19ου αι. και ιδιαίτερα τις αρχές του 20ου, κάνουν την εμφάνισή τους στο ελληνικό θέατρο οι δύο αυτές τάσεις. Ο Γ. Καμπύσης, γίνεται ο πρώτος και ο πιο πιστός εισηγητής τους⁴, για ν' ακολουθήσουν αμέσως μετά οι Γρ. Ξενόπουλος, Ν. Καζαντζάκης, Π. Νιρβάνας, Σπ. Μελάς κ.ά.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι στα δέκα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα εμφανίζονται πλήθος από θεατρικά έργα που έχουν ως κεντρικές μορφές γυναίκες, αρκετές από τις οποίες δίνουν το όνομά τους στον τίτλο του έρ-

ποτε δέ μου είναι. "Ησυχη αφήστε με. Κανείς μ' έμένα μὴν τὰ βάζη. Έγώ είμαι εκείνη που είμαι». Α' μέρος, 214.

1. Τρισεύγενη: «...Νὰ τοὺς κρυφτῶ δὲν μποροῦσα' μὰ μποροῦσα νὰ τοὺς μεταχειριστῶ σὰ σκλάβους» [...] «Πλάσμα σὰν ἐμένα, δὲν ἔχει πιά τίποτε νὰ τρομάξη». Β' μέρος, 234.

2. Βλέπε σημ. αρ. 6.

3. Ο Λιμ. Χουρμούζιος (ό.π., 112) αμφισβητεί δικαιολογημένα το αν και κατά πόσο «οἱ Ρουμελιώτες τοῦ 1860 περίπου .. θὰ μιλοῦσαν ἀσφαλῶς τὴν ποίηση τοῦ Κωστῆ Παλαμά».

4. Βλέπε Κ. Dieterich, «Γιάννης Καμπύσης, ἕνας πρόμαχος τῆς γερμανικῆς τέχνης εἰς τὴν Ἑλλάδα» Εφημερίς τῆς Φραγκοφύρτης και: Διόνυσος, 2 (1902) 135 και Γ. Φτέρη, «Ὁ Γιάννης Καμπύσης και ἡ ἔλξη τοῦ Βορρᾶ». Νέα Ἑστία, 50 (1951), 1470-1472.

γού¹, ή ακόμα παρουσιάζουν θέσεις έντονα επηρεασμένες απο τη νιτσεική φιλοσοφία² και τη νατουραλιστική γραφή του Ίψεν³. Καθώς η νιτσεική σκέψη δε γίνεται αντικείμενο προσωπικής και συστηματικής μελέτης από μέρους των Ελλήνων λογοτεχνών και θεατρικών συγγραφέων, αλλά γίνεται γνωστή από την έμμεση παρουσία της στο Ευρωπαϊκό θέατρο και τη λογοτεχνία της εποχής, δημιουργούνται ακατανόητες (για μας σήμερα) παρερμηνείες. Έτσι οι Έλληνες («υπεράνθρωποι») είναι περίεργα όντα, που συνδυάζουν πολλές και ετερόκλητες ιδιότητες σε μια νεφελώδη σύνθεση⁴. Αν εντάξομε το θεατρικό έργο του Παλαμά μέσα στα πλαίσια αυτού του γενικότερου πνευματικού κλίματος, θα μπορέσομε να κατανοήσομε και να ερμηνεύσομε σωστά την προσωπικότητα της κεντρικής ηρωίδας του⁵. Αλλά σε παρόμοια περίπτωση η Τρισεύγενη ως χαρακτήρας ξένος προς την ελληνική πραγματικότητα, αδυνατεί — για έναν ακόμα λόγο — να είναι φορέας του ιδεολογικού φορτίου του έργου⁶.

Υστερα από την απομυθοποίηση του προσώπου της λοιπόν, συνειδητοποιούμε ότι το ρόλο αυτόν παίζει ο άντρας της, ο Πέτρος Φλώρης⁷. Τόσο από

1. Ενδεικτικά αναφέρομε τα έργα «*Το μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας*» του Γρ. Ξενόπουλου (με κεντρική ηρωίδα την γριά Βαλέραινα), «*Μυριέλλα*» του Δ. Ταγκόπουλου (με την ομώνυμη ηρωίδα) και το «*Ξημερώνει*» Ν. Καζαντζάκη (με ηρωίδα τη Λαλώ).

2. Για την επίδραση του Νίτσε στη νεοελληνική λογοτεχνία και διανόηση των αρχών του 20ου αιώνα, βλέπε Α.Χ. Μουτσόπουλου, «*Η επίδραση τῶν ιδεῶν τοῦ Νίτσε στη νεοελληνική σκέψη καὶ τὸ ξεπέρασμά τους ἀπὸ τὸ Νίκο Καζαντζάκη*», ἀνάτυπο ἀπὸ *Θρακικὰ Χρονικά*, Ξάνθη, 1972.

3. Θυμίζομε τον «*Αρχιτέκτονα Μάρθα*» του Π. Νιρβάνα, το «*Γιὸ τοῦ Ίσκιου*» του Π. Μελά και τον «*Πρωτομάστορα*» του Ν. Καζαντζάκη.

4. Αυτή η φιλοσοφική και ιδεολογική σύγχυση — έκδηλη στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας — επικρατεί και στους άλλους τομείς της πνευματικής δραστηριότητας του ελληνισμού μέχρι το 1914-15.

5. Η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην Τρισεύγενη και σε αντίστοιχες ιψενικές ηρωίδες ομώνυμων έργων του νορβηγού δραματουργού («*Έντα Γκάμπλερ*», «*Νόρα*») έχει ήδη επιστημανθεί από περισσότερους μελετητές του παλαμικού θεατρικού έργου [Γ. Σιδέρης, «*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*», Νέα Εστία, 60 (1959), 1543, F. M. Pontani, ό.π. 546, Λ. Ιακωβίδη, ό.π. 104 κ.ά.].

6. Γιατί ακριβώς οι νεφελώδεις θέσεις που εκφράζει, αποτελούν κακέκτυπες νιτσεικές απόψεις που δεν ανταποκρίνονται σε καμιά περίπτωση στα συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα του ελληνικού χώρου την εποχή αυτή. [Αξιίζει να σημειώσομε εδώ την άποψη του Γρ. Ξενόπουλου που στο άρθρο του «*Τρισεύγενη*» *δράμα εις τέσσερα μέρη υπό Κωστή Παλαμά*», Παναθήναια 6, (1903), 757 υποστηρίζει ότι αποφασιστικό ρόλο στο γράψιμο της «*Τρισεύγενης*» έπαιξε «*ή ανάγνωσις των θεατρικῶν ἔργων τοῦ Κ. Ψυχάρη, τοῦ «Γουανάκου» καὶ προπάντων τοῦ «Κυροῦλη»*].

7. Έναν απλό υπαινιγμό, χωρίς ιδιαίτερες προεκτάσεις, κάνει ο Φ. Μιχαλόπουλος (ό.π., 165) γράφοντας ότι: «*Κι ὁ Πλαμᾶς στοὺς διάφορους τύπους τοῦ δράματος παρουσιάζει ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν Ἑλλάδα τῶν προλήψεων καὶ τῶν τοπικῶν συνθηῶν, μὲ μιὰ ἐξαίρεση τὴν Τρισεύγενη καὶ κάπως τὸν Φλώρη πού συμβολίζουν τὴν ἐπανάσταση καὶ τὸν νέο κόσμο μακριὰ ἀπὸ τὶς ψεύτικες κοινωνικὲς συνθήκες τοῦ παρελθόντος*».

τη στάση και τις πράξεις, όσο και τις σκέψεις του, χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα, σταθερότητα, ωριμότητα και συνέπεια. Αν δεχτούμε ότι ο Κώστας Μπουρνόβας αποτελεί τον ένα πόλο του έργου, αυτόν της συντήρησης και της τροχοπέδης σε κάθε ανανεωτική προσπάθεια¹ και η Τρισεύγενη μορφοποιεί την επαναστατική διάθεση και την ορμή για αλλαγή², που όμως δεν έχει ακόμα επίγνωση ούτε των ιστορικών δεδομένων, ούτε του συγκεκριμένου τρόπου αντιμετώπισής τους, ο Πέτρος Φλώρης αποτελεί τη μέση οδό. Συνδυάζει την παράδοση με το νεωτεριστικό πνεύμα, τη σταθερότητα των γνήσιων αξιών του λαού με την απελευθέρωση από τα δεσμά της πρόληψης και της προκατάληψης. Με τη βοήθειά του ο Παλαμάς κατορθώνει να εκφράσει το κοινωνικό του μήνυμα, που δεν είναι άλλο από την ιδέα της διαλεκτικής σύνθεσης που μπορεί και πρέπει να πραγματοποιήσει ο ελληνισμός. Με την αφομοίωση των καινούριων πολιτιστικών στοιχείων και την εποικοδομητική τους σύνδεση με την παράδοση, μέσα στα πλαίσια των καινούριων ιστορικών συνθηκών³, μπορεί να πραγματοποιηθεί η επιτυχημένη πορεία του έθνους. Με το ξεπέραςμα της άγνοιας, της προγονοπληξίας και των αναχρονιστικών αντιλήψεων, με την απόκτηση της γνώσης και τη δημιουργία αλληθινών ανθρώπινων σχέσεων, θα δημιουργηθούν οι καινούριες αξίες που θα μπορέσουν να στηρίξουν τις σύγχρονες πολιτιστικές ανάγκες του ελληνισμού.

Αλλά ακριβώς στο σημείο αυτό, διαγράφεται μια υπαναχώρηση ή τουλάχιστο μια θεληματική αυτοδέσμευση του Παλαμά. Συνειδοποιώντας ότι οδηγεί το συλλογισμό του πολύ μακριά, αποδίδοντας την αυτοκτονία της ηρώιδας στον κοινωνικό της περίγυρο⁴, κάνει ένα βήμα πίσω. Αντί να καυτηριάσει αυτή την κοινωνία που με κάθε τρόπο βάζει εμπόδια στην προοδό της, αντί να επαναστατήσει ενάντια στις δυνάμεις που βάζουν φρένο στην εξέλιξη, αντί να αναγγείλει τον καινούριο κόσμο που αργά ή γρήγορα θα 'ρθει και να υποσχεθεί την πραγματωσή της κοινωνικής αλλαγής που θα καταξιώσει το θάνατο των πρωτοπόρων, αρκείται σ' ένα «θρήνο»⁵. Ενώ καταγράφει τα γεγονότα και καταγγέλλει τόσο με το στόμα της Τρισεύγενης, όσο και του Πέτρου Φλώρη την κοινωνική οπισθοδρόμηση, αρνείται να προχωρήσει ένα βήμα ακόμα. Έτσι μοιραία το έργο του περιορίζεται στα πλαίσια της ηθογραφίας⁶ και παρ

1. Βλέπε Λ. Κουκούλα, ό.π., 268.

2. Βλέπε Αιμ. Χουρμούζιου, ό.π., 108.

3. Η θέση αυτή του Παλαμά είναι γνωστή και από το υπόλοιπο (τόσο το προηγούμενο, αλλά κυρίως το μεταγενέστερο) έργο του.

4. Αυτό διαπιστώνει ο (δίδος ο Πέτρος Φλώρης: «Τὸ ζωντανὸ δέ μου τὸν ἀφήσατε. Ἄφηστε μου τὸν πεθαμένον»). (Δ' μέρος, 2η σκηνή, 290).

5. Βλέπε Φ. Πολίτη, ό.π., 12.

6. Δε συμφωνούμε με την άποψη του Φ. Μιχαλόπουλου (ό.π., 166) που χαρακτηρίζει το έργο ως ένα «ἀπὸ τὰ πολλὰ λίγα νεοελληνικὰ θεατρικὰ ἔργα μὲ κοινωνικὸ περιεχόμενον», ούτε με τη γνώμη της Λ. Ιακωβίδη που το θεωρεί «ποιητικὸ δράμα με προσοδευτικὴ ιδεολο-

όλες τις κοινωνικές αιχμές του, μένει μακριά από το χώρο του κοινωνικού δράματος, στον οποίο θα προχωρήσουν στη συνέχεια συγγραφείς όπως ο Σπ. Μελλάς και ο Δ. Ταγκόπουλος.

γική τάση» (ό.π. 103), ούτε ακόμα με τον Αιμ. Χουρμούζιο (ό.π., 107) που το χαρακτηρίζει «δράμα με πρόθεση καθαρά συμβολική». Θα συμφωνούσαμε περισσότερο με την άποψη του Α. Κουκούλα (ό.π., 264) που θεωρεί την «Τρισεύγενη» «υπόδειγμα λυρικής θεατρικής ηθογραφίας», με τη διευκρίνιση ότι τον όρο «λυρική ηθογραφία» πρέπει — στη συγκεκριμένη περίπτωση — να τον διαφοροποιήσουμε από τη «ρομαντική ηθογραφία» του τύπου Ξενόπουλου που κατ' επέκταση υποδηλώνει και να τον συνδέσουμε περισσότερο με τη νατουραλιστική γραφή της Ελληνικής θεατρικής ηθογραφίας, ώριμος σταθμός στην εξέλιξη της οποίας μπορεί να θεωρηθεί το «Φιντανάκι» του Π. Χόρν (1921) [ενώ η «Τρισεύγενη» αποτελεί την αφετηρία της].

THÉODORE GRAMMATAS

LA «TRISEVGENI» DE COSTIS PALAMAS
PROPOSITIONS POUR UNE NOUVELLE
INTERPRETATION

«Trisevgeni» fut l'unique pièce théâtrale achevée, du poète Costis Palamas. 'Ecrit en 1902, elle prend place dans le courant novateur du théâtre néohellénique déterminé par les aspirations du metteur en scène Costantinos Christomanos, créateur de la «Nouvelle Scène». La critique, jusqu' aujourd' hui parle beaucoup des défauts scéniques de la pièce, insistant surtout sur le caractère et la personnalité de l' héroïne homonyme, qu' elle considère comme la personne centrale de l' oeuvre.

Sans vouloir contester ces résultats, nous essayons de démontrer deux faits: primo que l' antithéâtralité de la pièce n' est pas due au manque du talent de l' écrivain théâtral qu' est Palamas; secondo, que le porteur du message idéologique de la pièce n' est pas l' héroïne — contrairement à l' opinion générale de la critique — mais un autre personnage moins éclairé, son mari Petros Floris. Palamas, fidèle à la doctrine du «théâtre dans un fauteuil» qu'il représente en Grèce, ne vise pas au succès commercial de la pièce, ni à l' avis favorable des critiques. Il essaie de réaliser ses théories sur le drame déjà exposées dans son article «Pour le drame, non pas pour le théâtre», publié en août 1907.

Par ailleurs les critiques parlent de Trisevgeni comme s' ils' aggissait d'un personnage fier et fort, qui se bat tout seul contre ses parents, les habitants de son village et même contre son mari, pour pouvoir rester libre. Selon la critique, elle représente la femme émancipée qui exige ses droits, qui se dresse contre les préjugés et l' ignorance qui règne dans son milieu. Au pôle inverse, se place Costas Bournovas, représentant la persévérance dans la tradition stérile et l' hostilité à toute sorte de progrès. Puisque Trisevgeni ne peut pas vaincre a ce combat inégal, a la fin elle se suicide, mal comprise même par son époux bien aimé.

Notre thèse personnelle, fruit d' une analyse approfondie du texte, est que le porte parole du poète n' est pas Trisevgeni, mais Petros Flo-

ris. Elle est l'écho faible des héroïnes parallèles du répertoire européen de l'époque (nous pensons par exemple à Eda Gabler et à Nora, les personnages des pièces ibseniennes homonymes bien connues).

Son caractère est ambigu; sa personnalité n'est pas claire; sa révolte contre le milieu social qui l'entoure n'a aucun but concret. C'est une révolte instinctive d'une volonté très opprimée par les autres, qui cherche à se délivrer et atteindre sa complète indépendance. On ne trouve aucun message social, aucun élément idéologique dans cette attitude bien éloignée sans doute de la réalité grecque de son époque.

Par contre, nous remarquons chez Petros Floris une stabilité, une sévérité et une attitude nette et solide envers les autres. Il se place entre les deux thèses opposées. C'est-à-dire le renouveau, représenté par Trisevgeni, et la marche en arrière de Costas Bournovas.

Il ne refuse pas entièrement la tradition, mais il ne lui reste totalement fidèle non plus. Il accepte les idées nouvelles de sa femme, mais il les adapte aux circonstances concrètes de son milieu.

Or, nous pensons qu'en créant ce personnage Palamas a réussi à exprimer son message littéraire, politique et idéologique, déjà connu par le reste de son oeuvre poétique: pour survivre comme nation et comme peuple, les grecs nouveaux doivent effectuer la synthèse idéale entre la tradition glorieuse de leurs ancêtres et leur présent précaire; ils doivent avoir confiance dans l'avenir, sans oublier le passé, perpétuellement transformé par leurs besoins modernes.