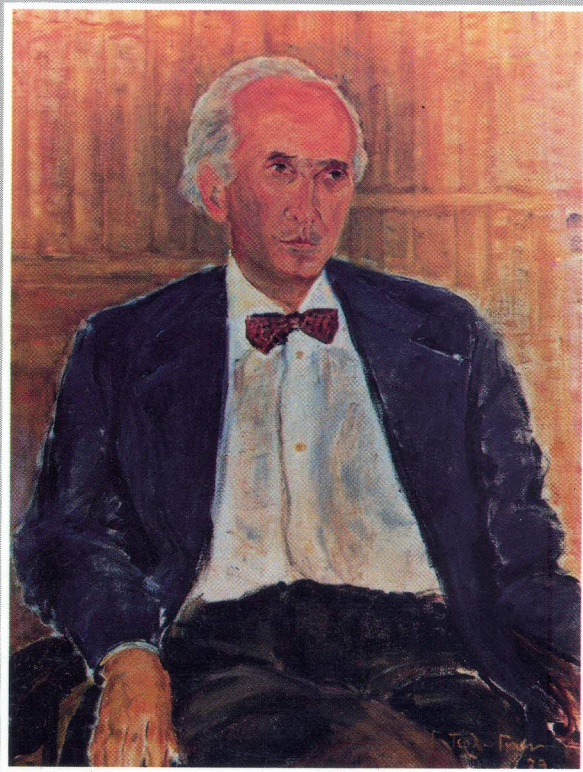



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑ



παρατηρητής 

Βεντετισμός ή «έργα με θέση»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.

Το οικογενειακό δράμα είναι ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά είδη που καλλιεργούνται στην Ελλάδα από το 1895 ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Η νέα γενιά των διανοουμένων, που επιθυμεί να ασχοληθεί με το «σοβαρό» θέατρο στις αρχές της δεκαετίας του 1890, στρέφεται στο οικογενειακό δράμα, λοιδορώντας πλέον τα έργα ιστορικού περιεχομένου, που ως τότε θεωρούνταν τα μόνα αξία να περιλαμβάνονται σ' ένα εθνικό δραματολόγιο. Ακολουθώντας τις γενικότερες πολιτικές και ιστορικές διεργασίες, αυτή η γενιά επιθυμεί να εκφράσει και στο θέατρο τους προβληματισμούς της, που εμφανίζονται προσγειωμένοι, πλησιάζουν την καθημερινότητα και δεν βρίσκουν πια βολικό καταφύγιο σε άλλοθι του παρελθόντος.

Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα είναι γνωστή: Χαρίλαος Τρικούπης και ανορθωτική οικονομική πολιτική, κοινωνικές ανακατατάξεις, ηθογραφικό κίνημα, ρεαλισμός και νατουραλισμός στην πεζογραφία. Τα πιο έγκριτα ελληνικά φιλολογικά περιοδικά του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αι. φιλοξενούν πολύ συχνά στις σελίδες τους άρθρα σχετικά με την επιτακτική ανάγκη της ανανέωσης των ηθικών και πνευματικών αξιών, της αντιμετώπισης της πραγματικότητας χωρίς προκαταλήψεις και ψέματα. Το χτύπημα που δέχεται η Μεγάλη Ιδέα μετά την ήττα του 1897 δημιουργεί τρομακτική αγωνία στους νέους διανοούμενους με τα ιδεολογικά κενά που αφήνει. Η πρόταση που διαμορφώνεται μέσα από δεκάδες κείμενα, είναι το χρέος μιας επείγουσας αντικατάστασης των τρεχουσών πολιτικών, κοινωνικών και ηθικών αξιών από νέες, ενδεχομένως λιγότερο γοητευτικές ή βανκαλιστικές, αλλά στηριγμένες στη μετριοπάθεια, την αλήθεια, την ειλικρίνεια.

Οι εκπρόσωποι αυτών των τάσεων ασχολούνται στην πλειοψηφία τους και με το θέατρο. Αναφέρω ενδεικτικά τους Γρηγόριο Ξενόπουλο, Γιάννη Καμπύση, Δημήτρη Ταγκόπουλο, Κωστή Παλαμά και τον Κώστα Χατζόπουλο, που άφησε αξιόλογο αλλά αγνοημένο μεταφραστικό έργο. Η συστηματική μελέτη θεωρητικών τους κειμένων, παράλληλα με τα θεατρικά, μπορεί ασφαλώς να φωτίσει, με συγκεκριμένο τρόπο και αναλυτικότερα, τους λόγους για τους οποίους στρέφονται στο είδος του οικογενειακού δράματος και το ανάγουν σε κύριο εκφραστή της ανανέωσης του ελληνικού δραματολογίου.

*

Οι δρόμοι από τους οποίους οι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς έρχονται σε επαφή

με το δυτικοευρωπαϊκό είδος του οικογενειακού δράματος δεν έχουν διερευνηθεί ως σήμερα. Εδώ θα γίνει μια πρώτη απόπειρα να εντοπιστούν ορισμένοι σταθμοί στην υποδοχή του είδους, να αναζητηθούν οι λόγοι της στροφής προς αυτό και να ερμηνευθούν, είτε ως προς την ιδεολογική τους ανταπόκριση στο κοινό είτε ως προς κάποιες συγκεκριμένες πρακτικές της θεατρικής ζωής.

Την αντιδιαστολή ανάμεσα στην ιδεολογική ανταπόκριση και τις πρακτικές της θεατρικής ζωής εκφράζει ο τίτλος του παρόντος: η έρευνα ξεκίνησε με αρχικό στόχο να εντοπίσει και να ερμηνεύσει το χρόνο και τις αιτίες της έλευσης του είδους στην Ελλάδα. Η παρακμή του ρομαντισμού ως ευρύτερου πνευματικού φαινομένου και η ανάγκη αντικατάστασής του από ρεαλιστικά σχήματα, που να εκφράζουν τις αλλαγές στο πολιτικό επίπεδο και τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού της τελευταίας εικοσαετίας του 19ου αι., φάνηκαν καταρχήν επαρκείς λόγοι για την ανάδυση των νέων ενδιαφερόντων. Όμως γρήγορα τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν ξεπέρασαν την αρχική υπόθεση εργασίας, που περιοριζόταν στην αντιστοιχία των έργων με τις ιδεολογικές αναζητήσεις της εποχής, και φανέρωσαν έναν καθαρά θεατρικό παράγοντα, τον βενετισμό, ως βασικό δίαυλο της εισαγωγής των δραμάτων που θα μας απασχολήσουν εδώ. Αναγκαστικά λοιπόν η ανάλυσή μας και η διατύπωση των συμπερασμάτων θα συμπεριλάβει δύο ενότητες, τη μελέτη του περιεχομένου των έργων και τη συμβολή του βενετισμού στη διάδοση και την εδραίωσή τους.

Ο όρος «έργα με θέση» χαρακτηρίζει μία ομάδα δραμάτων με συγκεκριμένη δομή και περιεχόμενο, που γράφονται κυρίως από γάλλους συγγραφείς κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι. και ανήκουν στο ευρύτερο είδος των οικογενειακών δραμάτων. Αν και ελάχιστα οικείος στον σημερινό έλληνα αναγνώστη, ο όρος «έργα με θέση» παραμένει επίκαιρος στη δυτικοευρωπαϊκή κριτική από τότε που καθιερώθηκε. Είναι απαραίτητη η ενεργοποίησή του, αν θέλουμε να αποφύγουμε ανακρίβειες, πρωθύστερα και συγχύσεις.

Τα «έργα με θέση» προαναγγέλλουν τα αστικά δράματα. Είναι τα πρώτα δείγματα θεατρικής γραφής μέσα στο κίνημα του ρεαλισμού, ο νεοτεραισμός στο χώρο του δράματος, την εποχή που ο ρομαντισμός δεν θεωρείται πλέον πρωτοποριακό κίνημα στη συνείδηση των καλλιτεχνών. Εκφράζουν την αποδοχή των αισθητικών αξιών του ρεαλισμού: στροφή στην καθημερινή ζωή, αντικειμενική παρατήρηση, «επιστημονική» προσέγγιση των κοινωνικών προβλημάτων με όπλο τη λογική και όχι το συναίσθημα, απόδοση της πραγματικότητας στην τέχνη με όσο το δυνατόν πιο αμερόληπτους τρόπους. Βασικότεροι εκπρόσωποί τους θεωρούνται ο Δουμάς υιός και ο Εμίλ Ωζιέ.

Τα «έργα με θέση» για τα οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια αποτελούν τον πρόδρομο, την πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού αλλά και των θεατρικών συγγραφέων με το αστικό δράμα, είδος που επιτρέπει να εκφραστούν καλλιτεχνικά πολλές από τις σημαντικές ιδεολογικές αλλαγές του τέλους του 19ου αι. και της πρώτης δεκαετίας του 20ού.

Εδώ θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα με τα έργα του Δουμά υιού, επειδή ορισμένα από αυτά, τα μισά σχεδόν απ' όσα έγραψε, μεταφράζονται μέσα σε δύο χρόνια, το 1892-

1893 και ανεβαίνουν στη σκηνή με μεγάλη συχνότητα¹. Η παρουσία και η επίδραση του Δουμά υιού αγνοήθηκε μέχρι σήμερα από τους έλληνες κριτικούς της εποχής, αλλά και από τη μεταγενέστερη ιστοριογραφία, που τόνισε σχεδόν αποκλειστικά το ρόλο του Ίψεν στη διαμόρφωση του ασπικού δράματος στην Ελλάδα. Αυτή η στάση δεν προσοδιάζει μόνο στην ελληνική, αλλά χαρακτηρίζει και τη δυτικοευρωπαϊκή κριτική.

Ο σημαντικότερος ίσως λόγος που οδήγησε στην αποδοχή του Ίψεν ως κύριου προτύπου για τους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και στην αποσιώπηση του αντίστοιχου ρόλου του Δουμά υιού, ήδη από το γύρισμα του αιώνα, είναι «η σημασία της μορφής», δηλαδή, σύμφωνα με τον Παλαμά, «η ποιητική πνοή [...] που κάνει [...] τα έργα του Ίψεν ανώτερ' από τα έργα του Δουμά»². Η αδυναμία του Δουμά υιού να ανανεώσει τη μορφή του δράματος παράλληλα με το περιεχόμενο τον οδήγησε στο περιθώριο, τη στιγμή που αναδύθηκαν άλλοι συγγραφείς, οι οποίοι κατάφεραν να αποτυπώσουν τα μηνύματά τους με πιο ελκυστικό –τουλάχιστο για την εποχή μας– τρόπο.

Όμως το ζήτημα που συνδέεται με την επίδραση του Ίψεν και του Δουμά υιού στην ελληνική δραματουργία των αρχών του αιώνα δεν μπορεί να εξαντληθεί μέσα στα πλαίσια αυτής της εργασίας. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο Ίψεν είναι από τους ελάχιστους ξένους θεατρικούς συγγραφείς, των οποίων ερευνήθηκε η επίδραση στην Ελλάδα, και ο μόνος που χαιρεί επιστημονικής και μεγάλης σε έκταση μελέτης³. Ο συσχετισμός της επίδρασης Ίψεν και Δουμά υιού θα μπορούσε, πιστεύω, να φωτίσει περισσότερο το ζήτημα της πρόσληψης και της αξιολόγησης των αισθητικών επιρροών στην Ελλάδα στις αρχές του αιώνα. Τα ίδια τα κείμενα των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων είναι πάντως τεκμήρια, τόσο με τη θεματική όσο και με το ύφος τους, της ως επί το πλείστον ανομολόγητης επίδρασης του Δουμά υιού. Η γενικότερη επαφή των ελλήνων συγγραφέων με τη γαλλική θεατρική παιδεία επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι η επίδρασή του διατηρήθηκε ζωντανή, ακόμα και σε εποχές που κάθε σοβαρή προσπάθεια έπρεπε να συνδεθεί με ιψενικά πρότυπα για να προσλάβει φιλολογικό κύρος.

Ο Δουμάς υιός τάρραξε την εποχή του σχεδόν όσο και ο πατέρας του, αν και μετά

1. Για τον Δουμά υιό και το έργο του βλ. ενδεικτικά: Léopold Lacour, *Trois théâtres: Emile Augier, Alexandre Dumas (fils), Victorien Sardou, Calmann-Lévy*, Παρίσι 1880· J.J. Weiss, *Le Théâtre et les moeurs*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1889· Georges Péliissier, *La famille dans le théâtre d'Alexandre Dumas*, Lecène, Oudin et Cie, Παρίσι 1895· René Doumic, *Essais sur le théâtre contemporain*, Perrin, Παρίσι 1905· Carlos Noel, *Les idées sociales dans le théâtre d'Alexandre Dumas fils*. Thèse de Doctorat ès-lettres, Messein, Παρίσι 1912· Thérèse Bonney, *Les idées morales dans le théâtre d'Alexandre Dumas fils*. Thèse de Doctorat d'Université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Κεμπέρ, Ménez 1921· Pierre Lamy, *Le théâtre d'Alexandre Dumas fils*, P.U.F., Παρίσι 1928· André Maurois, *Les trois Dumas*, Hachette, Παρίσι 1957· Jacques Robichez, «La Dame aux camélias», *Revue des sciences humaines*, 104 (1961-4) 477-487· Linge Tore, *La conception de l'Amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen*, Slatkine, Γενεύη 1975.

2. Τη σημασία της μορφής αναλύει ο Νικηφόρος Παπανδρέου στο ομώνυμο κεφάλαιο της μελέτης του *Ο Ίψεν στην Ελλάδα: από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, 1983, σ. 78-80. Στο ίδιο και το παράθεμα του Παλαμά. («Σύντομα σημειώματα» - 1903, *Άπαντα*, 6, σ. 226).

3. Παπανδρέου, *ό.π.*

το θάνατό του, το 1895, ξεπεράστηκε σχετικά γρήγορα από ομότεχνούς του, που ανανέωσαν δικές του βασικές σκέψεις παράλληλα με τη μορφή του θεατρικού λόγου και επιβίωσαν με τις ευχές της μεταγενέστερης κριτικής. Στα χρόνια του υπήρξε μία καθ' όλα αξιολάτρευτη προσωπικότητα, ίσως κάπως ιδιόμορφη, αλλά ευρέως αποδεκτή και τελείωσε τις μέρες του ως ακαδημαϊκός. Του αναγνωρίστηκε το δικαίωμα να δρα μόνος και ανεξάρτητος σε ένα χώρο που χαρακτηρίστηκε από την παρουσία του: το χώρο των «έργων με θέση», όπου το θεατρικό κείμενο είναι ένα απλό άλλοθι για την προώθηση ενός συγκεκριμένου κοινωνικού κηρύγματος. Στη συνέχεια θα δούμε πόσο συστηματικά δούλεψε για τη διάδοση των ιδεών του. Πολύ καλός γνώστης του σύγχρονου του γαλλικού θεάτρου, κάνει πρώτος ένα νέο συνδυασμό: χρησιμοποιεί τη δομή του «καλοφτιαγμένου έργου», στο οποίο ανήκουν κυρίως οι κωμωδίες του Ευγένιου Σκριμπ, με τους νέους κοινωνικούς προβληματισμούς, όπως αυτοί ορίζονται από το ρεαλιστικό κίνημα.

Ο Δουμάς υιός είναι σήμερα γνωστός στην Ελλάδα από το πρώτο του θεατρικό έργο, την *Κυρία με τας καμελίας*, το οποίο θεωρείται ως ένα κατεξοχήν αισθηματολογικό ανάγνωσμα ή θέαμα. Σ' αυτή την εικόνα έχουν συμβάλει τόσο η μελοδραματική του μορφή, η *Τραβιάτα*, όσο και οι επανειλημμένες κινηματογραφικές του μεταφορές. Έτσι, ίσως δυσκολευόμαστε να αναγνωρίσουμε τη σχέση του συγγραφέα με το ρεαλισμό. Θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη μας ότι μπορεί η Μαργαρίτα Γκωτιέ να θεωρείται σήμερα ρομαντική ηρωίδα, που έκανε να κλάψουν εκατομμύρια ευαίσθητοι θεατές σ' ολόκληρο τον κόσμο από την πρώτη της εμφάνιση ως τις μέρες μας, όμως ο συγγραφέας θέλησε να περιγράψει μέσα από το έργο του κάποιες δικές του οδυνηρές εμπειρίες και αναμνήσεις καθώς και ένα περίγυρο που γνώριζε καλά. Είναι ο πρώτος θεατρικός συγγραφέας που, κάτω από την επίδραση των θεωριών του Μπαλζάκ, άρχισε να παρατηρεί το περιβάλλον του και να μεταφέρει το προϊόν των παρατηρήσεών του στα έργα του. Κανένας γνήσιος εκπρόσωπος του ρομαντισμού δεν θα διανοείτο να γράψει ανάλογα, βάσει της εμπειρίας του. Παρ' όλα αυτά, η *Κυρία με τας καμελίας* δεν ανήκει στα «έργα με θέση», αφού δεν προβάλλονται μέσα από αυτήν κάποιες ιδιαίτερες απόψεις του συγγραφέα.

Η θεατρική *Κυρία με τας καμελίας*, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος που δημοσιεύτηκε το 1848, γνωρίζει επί δύο χρόνια τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας λόγω του τολμηρού της θέματος και χρειάζεται να μεσολαθήσουν υψηλά ιστάμενα πολιτικά πρόσωπα για να δει τα φώτα της σκηνής⁴. Ο σημερινός αναγνώστης παρασύρεται από το ύφος των έργων, από τη δομή, που ακολουθεί τόσο αυστηρά ένα προκαθορισμένο λογικό σχήμα, το οποίο παραβιάζει την αληθοφάνεια· επίσης, από τους διαλόγους, όπου δεν αποφεύγονται ο βερμπάλισμός και η αισθηματολογία, που τον ωθούν να κατατάξει τα έργα του Δουμά υιού στο ρομαντισμό. Πράγματι, η τέλεια ρύθμιση των έργων, η υπερβολική ακρίβεια με την οποία τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο οδηγώντας στην επιθυμητή λύση, οι μακροσκελείς μονόλογοι και οι δικανικής τέχνης αγορεύσεις των προσώπων μπορούν δίκαια να μη θεωρηθούν ως χαρακτηριστικά που εμπνέει ο ρεαλισμός. Θα πρέπει, ωστόσο, να λάβουμε υπόψη

4. Βλ. André Maurois, *ό.π.*, σ. 309-310.

μας ότι στην περίπτωση του Δουμά υιού έχουμε να κάνουμε μ' έναν πρόδρομο των εξελίξεων στο χώρο του δράματος, ο οποίος καταφέρνει να ανανεώσει το περιεχόμενό του, να το προσανατολίσει στις νέες ανησυχίες και επιδιώξεις, χωρίς να ενδιαφέρεται εξίσου ή να είναι σε θέση να προχωρήσει σε μία νεοτερική μορφή.

Ο ίδιος ο συγγραφέας δεν θεωρεί τον εαυτό του οπαδό του ρομαντισμού· αντιθέτως αισθάνεται ότι τίποτε δεν τον συνδέει με τους ρομαντικούς συγγραφείς της προηγούμενης γενιάς. Μπορούμε να πούμε ότι συνεχίζει, ανανεώνοντάς την, μία προβληματική που είχε ξεκινήσει εκατό χρόνια νωρίτερα ως γέννημα του Διαφωτισμού. Ο Ντιντερό και οι επίγονοί του, που ενισχύουν το νεογέννητο «σοβαρό είδος» στο δεύτερο μισό του 18ου αι., μεταφέρουν στα έργα τους προβλήματα της καθημερινής ζωής με άξονες το γάμο και το ρόλο του χρήματος· χρησιμοποιούν θέματα εμπνευσμένα από την οικογένεια, τις σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της, την ηθική στάση που θα έπρεπε να διέπει τις επιλογές τους.

Η κυριαρχία του ρομαντισμού, όχι μόνο στην επίσημη, λόγια παραγωγή, αλλά, κυρίως, στις θεατρικές σκηνές που απευθύνονται στο πλατύ κοινό, από τα τέλη του 18ου ως τα μέσα του 19ου αι., αναστέλλει αυτά τα πρώιμα ρεαλιστικά δείγματα. Ωστόσο, οι εξελίξεις που σημαδεύουν τον επιστημονικό χώρο και τη φιλοσοφική σκέψη, κυρίως μετά το 1830, επηρεάζουν τις αισθητικές απόψεις και επαναφέρουν, όπως είδαμε, την ανάγκη για την παρατήρηση της καθημερινής ζωής και την έκφραση αυτής της παρατήρησης στα έργα τέχνης. Ο Δουμάς υιός

εισήγαγε κάποια στιγμή το ρεαλισμό στη σκηνή, απότομα και καθολικά. Αυτός μας απήλλαξε από τα νευρόσπαστα του θεάτρου του Σκριμπ. Άνοιξε το δρόμο για το έργο ηθών, όπου οι Ωζιέ, Σαρντού, ακόμη και ο Μπεκ απλώς τον ακολούθησαν. Στα πρώτα του έργα αποτύπωσε τη σύγχρονη κοινωνία και κίνησε όντα με σάρκα και οστά μέσα σε περιβάλλον μεταγραμμένο ακριβώς⁵.

Ο ίδιος ακολουθεί στα θεατρικά του έργα, κυρίως μετά το *Χρήμα* (1857), ορισμένες σταθερές με φανατισμό τέτοιο, που σπάνια συναντάμε σε δραματικούς συγγραφείς.

Καθένα από αυτά τα έργα είναι η επίδειξη μιας θεωρίας, που δεν στηρίζεται στην παρατήρηση αλλά σε μια σύλληψη του πνεύματος. Είναι το σύστημα του έργου με θέση, που εγκαινιάστηκε με τον *Νόθο* [1858] και στο οποίο ο κ. Δουμάς θα είναι στο εξής πιστός⁶.

Από αυτή την άποψη, όπως και από την άποψη της τεχνικής, το έργο του παρουσιάζει ομοιογένεια. Είναι ξεκάθαρο τι τον απασχολεί: οι συζυγικές σχέσεις και οι σχέσεις των γονιών προς τα παιδιά, υπό το πρίσμα της ηθικής. Κάθε έργο είναι μια όψη ενός κοινωνικού προβλήματος και το τέλος του υποδεικνύει τη μοναδική ορθή από ηθικής απόψεως λύση, που οφείλουν να ενστερνισθούν τα άτομα και η κοινωνία, αν θέλουν να βελτιώσουν την ηθική τους υπόσταση.

Το κοινωνικό του φάσμα είναι αρκετά περιορισμένο: μιλάει για τις τάξεις που

5. Doumic, *ό.π.*, σ. 8.

6. Doumic, *ό.π.*, σ. 12.

γνωρίζει καλύτερα, την αριστοκρατική και την ανώτερη αστική τάξη που έχει οικονομική ευχέρεια, περιλαμβάνει ξεπεσμένους αριστοκράτες και έχει υιοθετήσει αρκετές από τις συνήθειές τους, στο επίπεδο κυρίως των κοινωνικών συναναστροφών. Οι επαγγελματικές ενασχολήσεις των ανδρών στα περισσότερα έργα δεν είναι σαφείς, ενώ αρκετοί από αυτούς προσφέρουν έναν τίτλο ευγενείας σε αντάλλαγμα μιας γενναίας προίκας. Ωστόσο, όπως δεν τον ενδιαφέρει η πολιτική, στα έργα του δεν υπάρχει η ταξική διάσταση, τουλάχιστον με τον τρόπο που τη θέτει ο Λύττον στη *Δέσποινα της Λυών* και αργότερα ο Ονέ στον *Αρχισιδηροτροχό*. Δεν είναι τόσο η ταξική διαφορά που κάνει τις γυναίκες κατώτερων τάξεων θύματα ορισμένων ασυνείδητων ανδρών της καλής κοινωνίας, όσο ο έρωτας, η αγνοιά τους και η ανοχή των νόμων. Η εργασία, άλλωστε, θεωρείται ασφαλές μέσο για την εξυγίανση των ηθών.

Τα οικογενειακά προβλήματα εκτίθενται συνήθως στη διάρκεια κάποιας κοινωνικής συνάντησης, ενώ τις περισσότερες φορές ένας καλοπροαίρετος φίλος –σε αντίθεση με τον ραδιούργο των μελοδραμάτων– είναι παρών για να υποδείξει στα κύρια πρόσωπα το δρόμο του καθήκοντος και της ηθικής λύσης.

Ως οικογενειακά προβλήματα θεωρούνται οι επισφαλείς συζυγικές σχέσεις, για τις οποίες ευθύνεται ο κακός χαρακτήρας του συζύγου (*Άρτεμις δε Λυς, Η ξένη*), η απειρία της συζύγου (*Ο φίλος των γυναικών, Φρανσιγιόν*), η ανηθικότητα της συζύγου (*Η σύζυγος του Κλαυδίου*): οι ανύπαντρες μητέρες και η θέση των νόθων παιδιών στην κοινωνία (*Ο νόθος, Αι ιδέαι της κυρίας Ωβραί, Διονυσία*): η γυναικεία ανηθικότητα (*Ο κόσμος των εταιρών*). Στα προβλήματα των συζυγικών σχέσεων, λύσεις που δίνονται είναι η συμπιλίωση (*Ο φίλος των γυναικών, Φρανσιγιόν*) ή η δολοφονία του συζύγου (*Η ξένη*). Οι μεμπτής ηθικής ή διεφθαρμένες γυναίκες εξοστρακίζονται (*Ο κόσμος των εταιρών*), ή δολοφονούνται δικαίως (*Η σύζυγος του Κλαυδίου*), ενώ οι ανύπαντρες μητέρες, που συνήθως είναι θύματα της φτώχειας τους, της κοινωνικής τους απειρίας ή κάποιου αδίστακτου και άτιμου άνδρα, συγχωρούνται μ' αυτόν τον τρόπο επιδιώκεται η ένταξη των νόθων παιδιών στην κοινωνία.

Οι ιδέες, τις οποίες πρέσβευε ο Δουμάς υιός, όχι μόνο με τα θεατρικά του έργα, αλλά και με τους μακρούς προλόγους, με τους οποίους συνόδευε την έκδοση ή τις επανεκδόσεις τους, ήταν η μονογαμική έγγαμη σχέση, η αναγνώριση του διαζυγίου, η αναζήτηση της πατρότητας και η προστασία του νόθου παιδιού. Η ηθικολογία είναι ίσως το βασικότερο χαρακτηριστικό των κειμένων του, μαζί με την ιδιαίτερη ικανότητα των ηρώων του να επιχειρηματολογούν στα όρια της σοφιστείας.

Τα θεατρικά έργα του Δουμά υιού, όπως και τα πεζά του, ήταν πολύ δημοφιλή στη χώρα τους, με εξαίρεση ίσως αυτά που η μεταγενέστερη κριτική κατέταξε στην πρόδρομη «συμβολική» περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας⁷. Στα «συμβολικά» έργα ανήκουν *Η σύζυγος του Κλαυδίου*, *Η ξένη* και *Η πριγκίπισσα της Βαγδάτης*. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι

7. «Άρχισε με την παρατήρηση, συνέχισε με την αφαίρεση και κατέληξε στο συμβολισμό. Άρχισε σκιαγραφώντας πρόσωπα, συνέχισε πλάθοντας λογικά όντα και κατέληξε γεμίζοντας τα έργα του με αλληγορίες», Doumic, *ό.π.*, σ. 21. Ο κριτικός και άλλοι συνάδελφοί του κάνουν έναν αναχρονισμό, όταν κατατάσσουν έργα του Δουμά στο συμβολισμό, ο οποίος εμφανίζεται στα γαλλικά γράμματα μετά το 1885.

έλληνες μεταφραστές και ορισμένοι θεατρικοί παράγοντες έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον γι' αυτά τα έργα, παρόλο που το αθηναϊκό κοινό δεν ανταποκρίθηκε στα τολμηρά τους ανοίγματα.

*

Το ελληνικό κοινό έρχεται σε επαφή με τα έργα του Δουμά υιού καταρχήν μέσω της έκδοσης, όχι μόνο θεατρικών κειμένων, αλλά και πεζών, μυθιστορημάτων και λιβέλλων. Όπως θα περίμενε κανείς, το πρώτο έργο του που μεταφράζεται στα ελληνικά είναι το πολύκροτο μυθιστόρημά του *Η κυρία με τας καμελίαις*, το 1858, δέκα χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση στη Γαλλία⁸. Αυτή η επιλογή έχει να κάνει όχι μόνο με τις περιπέτειες και την επιτυχία του θεατρικού ιδίως έργου στη Γαλλία, που άλλωστε είχαν κορυφωθεί οκτώ χρόνια ενωρίτερα. Βαρύνοντα ρόλο στην επιλογή έπαιξε η διάδοσή του στην Ελλάδα από τους ξένους θιάσους μελοδράματος με την μορφή της όπερας *La Traaviáta*, όπως ομολογεί και ο ίδιος ο εκδότης⁹. Το 1864 εκδίδεται η πρώτη ελληνική μετάφραση του θεατρικού κειμένου¹⁰. Οι μεταφράσεις του και οι επανεκδόσεις τους πολλαπλασιάζονται μετά το 1893, όταν και άλλα έργα του συγγραφέα κατακτούν την ελληνική σκηνή¹¹.

Το 1873 είναι η τρίτη σημαντική χρονιά για την υποδοχή του Δουμά υιού στην Ελλάδα. Τότε μεταφράζεται και τυπώνεται στη Ζάκυνθο ο λιβέλλος του *Ο ανδρόγυμος* από τους Π. Καταιβάτη και Μ. Μαρτζώκη, ένα μόλις χρόνο μετά την κυκλοφορία του στη Γαλλία¹². Εκεί ο λιβέλλος προκάλεσε πολλές συζητήσεις για την απόλυτη θέση που έπαιρνε ο συγγραφέας στο θέμα της μοιχαλίδας γυναίκας, όταν διατύπωνε ανεπιφύλακτα την περίφημη φράση: «Σκότωσέ την!». Οι δύο μεταφραστές αφιερώνουν την εργασία τους στο συγγραφέα και σημειώνουν στον πρόλόγό τους ότι η επιλογή ανταποκρίνεται σε γενικότερη επιθυμία των συμπολιτών τους. Ο πρόλογος

8. *Η κυρία με τας καμελίαις* (εξ ης το μελόδραμα η *Τραβιάτα*) μυθιστόρημα του Α. Δουμά υιού. Μεταφρασθέν εκ του γαλλικού υπό *** και εκδοθέν δαπάνη Εμμ. Γεωργίου. Αθήνησι, τύποις Εμμανουήλ Γεωργίου, 1858, ΓΜ 7562. Για το έργο και την τύχη του στη Γαλλία, βλ. Jacques Robichez, «La Dame au camélias», *ό.π.*, σ. 477-487.

9. *Η κυρία με τας καμελίαις*, *ό.π.* Η *Τραβιάτα*, σε μουσική του Βέρντι και λιμπρέτο του Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε παρουσιάζεται στη Βενετία, στις 6 Μαρτίου 1853, με σύγχρονα κοστούμια και αποτυγχάνει. Ένα χρόνο αργότερα ανεβαίνει για δεύτερη φορά, με τη δράση της τοποθετημένη στο 18ο αι. και γνωρίζει μεγάλη επιτυχία. Βλ. Tadeus Kowzan, «Le mythe de la Dame aux camélias: du mélodrame au mélo-dramatisme», *Revue des sciences humaines*, 162 (1976-2) 219-230.

10. *Η κυρία με τας καμελίαις*, δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήναι 1864.

11. Πρώτος ο εκδοτικός οίκος του Αν. Δ. Φέξη δημοσιεύει τη «νέαν» μετάφραση του Τρύφωνος Ευαγγελίδου το 1893. Ο εκδότης την αφιερώνει στην Αικατερίνη Βερώνη, «θαυμασμού τεκμήριον». Το πρόσφατο ανέβασμα του έργου (1892) έκανε επιτακτική την ανάγκη μιας νέας μετάφρασης, γιατί αυτή που χρησιμοποιούνταν ως τότε είχε ατέλειες αλλά και περικοπές. Σημείωνε ο ανώνυμος σχολιαστής του *Νεολόγου* Κωνσταντινουπόλεως, στη στήλη «Ακροάματα και θεάματα», στις 16 Νοεμ. 1892: «Δεν είναι όμως επιτυχής η μετάφρασις της Καμελιοφόρου καίτοι εν τισιν επεδιορθώθη καί τινες δε σκηναί παραληφθείσαι υπό του αρχαίου μεταφραστού προσετέθησαν. Τούτου ένεκα ευχαρίστως θα εβλέπομεν λόγιον ποιούμενον νέαν μετάφρασιν της Καμελιοφόρου χάριν της ελληνικής σκηνής».

12. A. Dumas fils, *L'Homme-Femme. Réponse à M. Henri d'Ideville*, Michel Lévy, Παρίσι 1872. Ο λιβέλλος επανεκδίδεται τριάντα επτά φορές την ίδια χρονιά, σύμφωνα με τον κατάλογο της Bibliothèque Nationale.

στον *Ανδρόγυνο* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι μπορούμε να εντοπίσουμε ήδη το βασικότερο ίσως λόγο που κάνει τον Δουμά υιό αγαπητό στην Ελλάδα: το διδακτισμό του και τις συγκεκριμένες θέσεις που παίρνει πάνω σε κοινωνικά και ηθικά ζητήματα, ιδιαίτερα στις απόψεις του για το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνική ηθική.

Το βιβλίο του Κυρίου Δουμά δύναται [...] ν' αποβή τα μέγιστα χρήσιμον και τελεσφόρον, πρώτον, άτε την προσοχήν των κυβερνήσεων και των ιδιωτών επισπώμενον επί της σπουδαίας βλάβης, της εκ της μηδεμιάς ή πλημμελούς της γυναικός αγωγής εις τας κοινωνίας επιγιγνομένης, δεύτερον, καθότι αι γυναίκες υπό της δικαίας τρωθείσαι μομφής, δυνατόν να συνεισθώσι, να μελετήσωσι τας εμβριθείς ταύτας διδασκαλίας, και, αντί να παραδίδωνται βορά και έρμαιον του διαστρέφοντος και πολυειδώς ακρωτηριάζοντος αυτάς άνδρός, να συναισθανθώσιν την αποστολήν αυτών, και αιωρούμεναι εν ηθικώ μεγαλείω απέναντι των επιθυμούντων να καταστήσωσιν αυτάς υποχειρίους των ορέξεών των, ν' αναλάβωσι το ευγενές έργον της βελτιώσεως και ηθικοποιήσεως του ισχυροτέρου φύλου¹³.

Η βασική άποψη που διατρέχει τα περισσότερα έργα του, ότι η γυναίκα είναι ο στυλοβάτης της ηθικής στην κοινωνία, διότι σ' αυτήν έχει ανατεθεί ο σπουδαίος ρόλος της ανατροφής των παιδιών, βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην Ελλάδα, ακόμα και όταν συνοδεύεται από ακραίες λύσεις για την αντιμετώπιση της μοιχείας και της γυναικείας ανηθικότητας. Διαπιστώνει κανείς ότι αυτή η άποψη ενσωματώνεται γρήγορα, γιατί δεν απέχει από όσα υποστηρίζει η ελληνική παραδοσιακή ηθική για τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία. Αντίθετα, οι απόψεις του Δουμά για το διαζύγιο ή την αναγνώριση της πατρότητας, δηλαδή την απόδοση ευθυνών στους άνδρες για τα νόθα παιδιά, θα αργήσουν πολύ να απασχολήσουν την κοινή γνώμη και τους έλληνες διανοούμενους.

Μόνο μέσα από αυτή την πρωταρχική σημασία που δίνεται στη γυναικεία ηθική είναι κατανοητή η επιλογή για μετάφραση της *Συζήγος του Κλαυδίου* από τον Λεωνίδα Κανελλόπουλο¹⁴. Η πρωτοβουλία του Κανελλόπουλου είναι αξιοπρόσεκτη, γιατί γίνεται σε εποχή που το ελληνικό ενδιαφέρον για τον Δουμά υιό δεν έχει

13. Alexandre Dumas fils, *Ο ανδρόγυνος*. Εκ του γαλλικού, υπό Π. Καταιβάτη και Μ. Μαρτζώκη. Ζάκυνθος, τυπογραφείον της «Αυγής», 1873, σ. ιδ'.

14. *Η σύζυγος του Κλαυδίου* δημοσιεύεται καταρχήν στο περιοδικό *Παρνασσός* και στη συνέχεια σε αυτοτελή έκδοση το 1889. Βλ. *Παρνασσός*, τ. ΙΒ (Απρ.-Ιουν. 1889) 385-443. Αλεξάνδρου Δουμά υιού, *Η σύζυγος του Κλαυδίου*, δράμα εις πράξεις τρεις, μεταφρασθέν εκ του γαλλικού υπό Λεων. Π. Κανελλόπουλου [...]. Εν Αθήναις, εκ του τυπογρ. Αλ. Παπαγεωργίου [...], 1889. Η μετάφραση αφιερώνεται στον Αριστομένη Προβελέγγιο. Προτάσσεται επιστολή του Αλ. Δουμά υιού, όπου ο συγγραφέας δηλώνει την ικανοποίησή του για τη μετάφραση και τη δημοσίευση του έργου του στα ελληνικά. Η ίδια μετάφραση επανεδίδεται δέκα χρόνια αργότερα από το βιβλιοεκδοτικό κατάστημα του Αν. Δ. Φέξη. Αφορμή για την επανέκδοση αποτελεί ασφαλώς η επίσκεψη της Ελεονώρας Ντούζε στην Αθήνα για μια σειρά παραστάσεων. Η Ντούζε παίζει *Μάγδα* του Σούντερμαν (18 Ιαν. 1899), *Σύζυγο του Κλαυδίου* (21 Ιαν.), *Έδδα Γκάμπλερ* του Ίψεν (23 Ιαν.), *Κυρία με τας καμελίας* (25 Ιαν.). Να σημειωθεί ότι το δραματολόγιο της Ντούζε περιλαμβάνει όλα τα έργα του νεότερου γαλλικού δράματος, στα οποία θα γίνει εδώ αναφορά. Βλ. Olga Signorelli, *Ελεονώρα Ντούζε*, Παπαζήσης, 1980, σ. 213-214.

προχωρήσει πέρα από την *Κυρία με τας καμελίας*. Άλλα έργα του, που είχαν μεγάλη απήχηση στο γαλλικό κοινό και είχαν συζητηθεί πολύ στη χώρα τους κατά τη διάρκεια της προηγούμενης τριακονταετίας, παρέμεναν άγνωστα στους έλληνες αναγνώστες. Ο ίδιος ο μεταφραστής της *Συζύγου του Κλαυδίου* παραδέχεται στα 1899, σε επανέκδοση της μετάφρασής του, ότι το έργο:

δεν ήτο δυνατόν ούτε να παιχθή ούτε και να αναγνωσθή ακόμη εις τον τόπον μου. [...] Και εν Γαλλία είχε μεγάλως πολεμηθή¹⁵.

Ο Δουμάς υιός σχεδιάζει το έργο την εποχή του *Ανδρογύνου* και ολοκληρώνει τη συγγραφή του το 1873, εντάσσοντάς το στην ιδεολογική γραμμή του λιβέλλου που προηγήθηκε. Η *Συζύγος του Κλαυδίου*, που, όπως είδαμε, αποδόθηκε από την κριτική στη «συμβολική», «νεφελώδη» περίοδο του συγγραφέα, δεν άρσε στο κοινό, ούτε γνώρισε την επιτυχία των άλλων έργων του.

Η άποψη των μεταφραστών του *Ανδρογύνου*, αν και προηγείται αρκετά –δεκαπέντε χρόνια– της μετάφρασης της *Συζύγου του Κλαυδίου*, ερμηνεύει μόνο εν μέρει τους λόγους επιλογής της τελευταίας. Ο Κανελλόπουλος αιτιολογεί πληρέστερα, τονίζοντας ότι η *Συζύγος του Κλαυδίου* γράφτηκε ενάντια στη διαφθορά, που θεωρήθηκε υπαίτια της παρακμής της Γαλλίας στο πολιτικό και ηθικό επίπεδο, ώστε να οδηγήσει τη χώρα στην ήττα του 1870. Παρόλο που ο μεταφραστής δεν προβάλλει αντιστοιχίες, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον λανθάνοντα φόβο για ανάλογους κινδύνους που απειλούν την Ελλάδα και την ανάγκη της δυναμικής αντιμετώπισής τους. Μέσα από αυτήν την οπτική το έργο μπορούσε να λειτουργήσει διδακτικά για τον έλληνα αναγνώστη.

Θα περάσουν δεκαοκτώ χρόνια και θα μεσολαβήσει η επιτυχία κάποιων έργων του Δουμά υιού στην ελληνική σκηνή, πριν δημοσιευτεί η επόμενη μετάφραση έργου του στα ελληνικά. Το *Χρήμα*, μεταφρασμένο από τον Ν.Γ. Πολίτη, κυκλοφορεί το 1906, στις εκδόσεις της Βιβλιοθήκης Μαρασλή. Στο σύντομο πρόλογό του ο μεταφραστής ομολογεί ότι ο λόγος που τον ώθησε να επιλέξει το συγκεκριμένο έργο δεν ήταν «ο σαφώς εμφανιζόμενος και επιτυγχανόμενος σκοπός αυτού να πατάξει πλην της κακίας και το γελοϊόν», αλλά «η έφεσις γλωσσικού πειράματος [...] προς πιστήν απόδοσιν πασών των λεπτοτήτων της αρτίας και απηκριβωμένης γαλλικής γλώσσης [εις την ελληνικήν] της καθημερινής ομιλίας». Δεδομένου όμως ότι το ύφος του Δουμά υιού παρουσιάζει ομοιογένεια σε όλα τα θεατρικά του, μπορούμε να υποθέσουμε ότι στην επιλογή βαρύνει το κάπως ιδιαίτερο περιεχόμενο του έργου. Εδώ δεν πρωταγωνιστούν γυναικείες περιπέτειες, αλλά ο ρόλος του χρήματος στη σύγχρονη κοινωνία. Ο συγγραφέας δεν αντιμετωπίζει το χρήμα με τον εξωραϊσμένο τρόπο των ομοτέχνων του στα τέλη του 18ου αι., οι οποίοι εξέφραζαν απόψεις για τον αποκλειστικά θετικό ρόλο των ασιών και του χρήματος. Ο Δουμάς υιός, παρατηρώντας τις κοινωνικές εξελίξεις, πιστεύει ότι το χρήμα μπορεί να είναι θετικό όπλο μόνο αν η χρήση του καθορίζεται από ατομική ηθική ακεραιότητα. Δεν μπορούμε να παραβλέ-

15. Βλ. συνέντευξη του Α. Κανελλόπουλου, δημοσιευμένη στην *Ακρόπολι* στις 22 Ιαν. 1899: «Η δευτέρα της Δούζε. Η σύζυγος του Κλαυδίου».

ψουμε την πιθανότητα να θέλει ο μεταφραστής να προβάλει τη συγκεκριμένη άποψη στους συγχρόνους του.

Αι ιδέαι της κυρίας Ωβραί είναι το τελευταίο έργο του Δουμά υιού που δημοσιεύεται στην Ελλάδα, στο μηνιαίο παράρτημα της εφημερίδας *Αθήναι*, το 1907, σε μετάφραση Μπάμπη Άννινου¹⁶. Το δίδαγμα του είναι η κοινωνική αποδοχή του νόθου παιδιού και η απαλλαγή της μητέρας του από το στίγμα της ανηθικότητας, αν η ίδια έχει πέσει θύμα των κοινωνικών συνθηκών, της φτώχειας και της απειρίας της. Η εκδήλωση συμπάθειας προς τα νόθα και τις ανύπαντρες μητέρες είναι η τελευταία από τις αναμορφωτικές απόψεις του συγγραφέα που εισάγεται στην Ελλάδα.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι από αυτά τα τέσσερα δημοσιευμένα έργα μόνο η *Κυρία με τας καμελίας* ανεβαίνει στην αθηναϊκή σκηνή από ελληνικό θίασο ως τα τέλη του αιώνα. Αντίθετα, δεν δημοσιεύεται κανένα από τα υπόλοιπα πέντε έργα του Δουμά υιού που παίχτηκαν στην Αθήνα το ίδιο διάστημα. Στο Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου σώζονται επτά χειρόγραφα μεταφράσεις έργων του Δουμά υιού: δύο της *Συζύγου του Κλαυδίου* (αχρονολόγητα χειρόγραφα), δύο της *Διονυσίας* (1893, 1922), *Ο κόσμος των εταιρών* (1889, σε μετάφραση Διον. Π. Λάμπρου), *Η κυρία με τας καμελίας* (1895), *Λεοντία* (= *Η προγκήπισσα της Βαγδάτης*, 1902, σε μετάφραση Διον. Π. Λάμπρου). Η αναλυτική παρουσίαση αυτών των μεταφράσεων θα αποτελέσει το αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης, γι' αυτό το λόγο τα χειρόγραφα δεν θα μας απασχολήσουν περισσότερο εδώ.

Η *Κυρία με τας καμελίας* είναι το πρώτο έργο του Δουμά υιού που παίζεται μπροστά σε ελληνόφωνο κοινό. Η παλαιότερη παράσταση που έχει ως τώρα εντοπιστεί έγινε από γαλλικό θίασο, ήδη το 1856, στην Κωνσταντινούπολη¹⁷. Ελληνικός θίασος, των Σούτσα-Αλεξιάδη, την ανεβάζει στη Σμύρνη το 1867¹⁸. Στην Αθήνα ανεβαίνει στο τέλος της ίδιας χρονιάς, από το θίασο του Σοφοκλή Καρύδη, με τον οποίο συμπράττουν οι Σούτσας-Ταβουλάρης¹⁹. Η σταδιοδρομία της, τόσο στη Σμύρνη όσο και στην Αθήνα, δεν προμήνυε την επιτυχία που θα σημειώνει από το 1892 και μετά²⁰.

16. Αλεξάνδρου Δουμά υιού, *Αι ιδέαι της κυρίας Ωβραί*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετάφρασις Μπάμπη Άννινου. *Αθήναι*, μην. παρ./μα, τ. Α', σ. 881-915 (Ξένον θέατρον). Ο Άννινος προλογίζει με ένα βιογραφικό σημείωμα του Δουμά, όπου αναφέρει ότι «δικαίως θεωρείται ως εις εκ των κορυφαίων της νεωτέρας γαλλικής φιλολογίας [...] ιδίως εν τω οικογενειακώ δράματι, του οποίου δύναται να ονομασθή και πατήρ».

17. «Εν διαστομάτι εξ περίτου μηνών κατά τους οποίους η Γαλλική εταιρεία εξακολούθει να δίδη παραστάσεις τρις της εβδομάδος παρεστάθησαν πολλὰ μικρά και μεγάλα κωμωδία και τα εξής δράματα: *Η χαρά της οικίας*, *Η κυρία των καμελιών* [...], *Τα απομνημονεύματα του διαβόλου*, *Αι μαρμάρινα κόραι*, *Η χάρις του Θεού και αι νεανικαί αναμνήσεις*». *Ο Τηλέγραφος του Βοσπόρου*, 14 (1856) αρ. 648. Ευχαριστώ τη φίλη Μαριέττα Σέρβου που μου έδωσε την πληροφορία.

18. Τα στοιχεία που αφορούν στη δράση των καλλιτεχνών έξω από την Αθήνα αντλήθηκαν από το αρχείο του προγράμματος Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση τους συνεργάτες του προγράμματος και ιδιαίτερα τον Θόδωρο Χατζηπανταζή, που επιπλέον συνέβαλε με το προσωπικό του αρχείο και τις υποδείξεις του, ώστε να παρακαμφθούν αδυναμίες της παρούσας έρευνας.

19. Βλ. Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 56.

20. Η έρευνα θα πρέπει να επανέλθει στο θέμα της τύχης του έργου από το 1856 ως το 1892, όταν θα

Από τα υπόλοιπα δεκατέσσερα έργα του Δουμά υιού παίζονται στην Αθήνα, ως τα τέλη του αιώνα, άλλα πέντε: η *Διονυσία*, η *Φρανσιγιόν*, η *Ξένη*, η *Σεβερίνη* [*Princesse Georges*] και η *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης*²¹. Αυτά τα έργα έχουν γραφτεί από το 1871 ως το 1887 και αποτελούν τη σύνολη σχεδόν παραγωγή του συγγραφέα γι' αυτήν την –τελευταία του– περίοδο²².

Όπως προαναφέρθηκε, η *Ξένη* και η *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης* ανήκουν στην πρόδρομη «συμβολική» φάση του συγγραφέα. Είναι αξιοσημείωτο το ενδιαφέρον, τουλάχιστον των παραγόντων των παραστάσεων και των μεταφραστών, για έργα με συμβολική διάσταση, που ωστόσο λειτουργούν άριστα και στο επίπεδο του οικογενειακού δράματος. Πάντως το αθηναϊκό κοινό δεν φαίνεται να ανταποκρίθηκε ιδιαίτερα και τόσο η *Ξένη* όσο και η *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης* δεν είχαν επιτυχία²³.

Αντίθετα, χωρίς να συναγωνίζονται το προβάδισμα της *Κυρίας με τας καμελίας*, τα άλλα τρία έργα είχαν καλή υποδοχή.

Όπως φανερώνουν οι τίτλοι τους, στο καθένα απ' αυτά τα έργα κεντρική ηρωίδα είναι μία γυναίκα, που αντιμετωπίζει ένα ζωτικό, διαφορετικό κάθε φορά πρόβλημα.

Η Μαργαρίτα Γκωπιέ, γυναίκα ελαφρών ηθών, εξαγνίζεται θυσιάζοντας τη ζωή της στον έρωτα. Είναι η μόνη που έχει τραγικό τέλος. Τα προβλήματα των άλλων ηρωίδων βρίσκουν αίσια λύση.

Η Διονυσία, αν και απατήθηκε από τον πρώτο της έρωτα, θα γνωρίσει την ευτυχία χάρη σ' ένα νέο αριστοκράτη που δεν έχει αλωθεί από την παρακμή της τάξης του χάρη στις αρχές, την εντιμότητα και την πίστη του στην εργασία. Η κοινωνική συγγνώμη αποδίδεται εδώ σε μια κοπέλα στολισμένη με όλες τις αρετές, που έπεσε όμως θύμα ενός αδίστακτου προικοθήρα.

Στα υπόλοιπα έργα του Δουμά υιού που παίζονται στην Αθήνα, κεντρικό θέμα αποτελεί η απιστία: η ανδρική στα τρία από αυτά, η γυναικεία –φαινομενική αυτή– στην *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης*.

Στα *Σεβερίνη*, *Ξένη* και *Φρανσιγιόν* δίνονται τρεις περιπτώσεις ανδρικής απιστίας και η λύση που προτείνεται κάθε φορά είναι διαφορετική.

Στη *Σεβερίνη* είναι η συγγνώμη. Η ηρωίδα δεν δέχεται να γίνει ηθική αυτουργός στη σίγουρη επικείμενη δολοφονία του συζύγου της από τον απατημένο σύζυγο της ερωμένης. Το κίνητρο της μοιχείας για την αντίζηλό της είναι το χρήμα. Ο άνδρας παρουσιάζεται ως έρμαιο της μοιραίας γυναίκας και τίποτε δεν μπορεί να τον

έχουν συγκεντρωθεί πλήρη στοιχεία για το ανέβασμά του στις παροικίες και το εσωτερικό. Το ίδιο ισχύει και για τα υπόλοιπα έργα, για όλον το 19ο αι. Η σύγκριση ανάμεσα στην Αθήνα και τις άλλες μεγάλες πόλεις θα δώσει ασφαλώς ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

21. Στη στήλη θεαμάτων της *Ακροπόλεως* αναφέρεται ότι στις 17 Ιουνίου 1892 παίζονται από τον «Μένανδρο» *Οι Δανισέφ*. Το έργο αποδίδεται στον Δουμά υιό, όμως δεν μπόρεσα να το ταυτίσω, βάσει του τίτλου ή των ονομάτων των προσώπων.

22. Το μόνο έργο αυτής της περιόδου του Δουμά υιού που δεν παίζεται στην Ελλάδα ως το τέλος του αιώνα είναι ο *Monsieur Alphonse* (1873).

23. Η *Ξένη* παίχτηκε μόνο τρεις φορές, το καλοκαίρι του 1893. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, κύριος λόγος της επιλογής της θα πρέπει να θεωρηθεί το ότι συμπεριλαμβανόταν στο δραματολόγιο της Σάρας Μπερνάρ.

συγκρατήσει από την καταστροφή. Η σύζυγος θα πρέπει να υποχωρήσει εις βάρος του εγωισμού και της ατομικής της αξιοπρέπειας, για να τον σώσει.

Στην *Ξένη*, οι θέσεις του συγγραφέα οξύνονται. Εδώ ο σύζυγος είναι φαύλος, γι' αυτό στο τέλος σκοτώνεται, ως περιττό και επιζήμιο κοινωνικό στοιχείο, για να παραχωρήσει τη θέση του σε έναν έντιμο και εργαζόμενο νέο. Η κριτική που ασκείται στους νεόπλουτους αστούς, οι οποίοι ενδιαφέρονται μόνο για την κοινωνική αναρρίχηση μέσω του γάμου με ξεπεσμένους, έστω και έκφυλους, αριστοκράτες, θυσιάζοντας κάθε πιθανότητα προσωπικής ευτυχίας, γίνεται οξύτερη μέσω της παράλληλης προβολής του ξένου, αμερικάνικου ηθικού κώδικα, όπου το χρήμα δεν καθορίζει τις ανθρώπινες σχέσεις και η γυναίκα είναι σεβαστή προσωπικότητα.

Στη *Φρανσιγιόν* τίθεται το θέμα της συζυγικής αφοσίωσης. Ο Δουμάς υιός κατακρίνει την ανεκτικότητα της κοινωνίας απέναντι στην ανδρική απιστία, πλάθοντας ένα γυναικείο πρότυπο με αρχές και προσωπικότητα, αρκετά περίεργο για τα δεδομένα του περίγυρού του, που αποφασίζει να κατακτήσει την ευτυχία με απόλυτο τρόπο και στο τέλος τα καταφέρνει. Ο διαφορετικός τρόπος, με τον οποίο αντιμετωπίζεται η ανδρική και η γυναικεία απιστία, καθώς και τα λογικά επιχειρήματα της ηρωίδας και όσων τη δικαιώνουν, δείχνουν στο θεατή τις κοινωνικές προκαταλήψεις που αποτρέπουν την ανθρώπινη ευτυχία.

Τέλος, στην *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης* θίγεται το θέμα της κληρονομικότητας, μαζί με αυτό της διαπαιδαγώγησης και του ελέγχου που ο άνδρας οφείλει να ασκεί στις οικογενειακές του υποθέσεις και ιδίως στην οικονομική διαχείριση της κοινής περιουσίας. Και πάλι το χρήμα παρουσιάζεται ως δύναστης μιας τάξης μαθημένης να ζει πλουσιοπάροχα, αδύναμη να αντιμετωπίσει την οικονομική καταστροφή. Ο θεατής γίνεται αυτόπτης μάρτυρας της σκληρότητας— με την οποία αντιμετωπίζεται μια γυναίκα που θεωρείται μοιχαλίδα. Η μητρική αγάπη είναι η δύναμη που θα κάνει την ιδιόρρυθμη ηρωίδα να παραδεχθεί ότι οι ομολογίες της είναι ψεύτικες και θα ενώσει πάλι την οικογένεια.

Αυτή η σύντομη ματιά στο περιεχόμενο των έργων και στις αξίες που προβάλλονται μέσα από αυτά αρκεί, πιστεύω, για να δείξει ορισμένα βασικά σημεία του θεάτρου του Δουμά υιού, καθώς και τις ηθικές αρχές στις οποίες ο συγγραφέας το στηρίζει και τις οποίες προπαγανδίζει με μεγάλη σταθερότητα σ' όλη τη διάρκεια του βίου του: μονογαμική έγγαμη σχέση, αναγνώριση του διαζυγίου, αναζήτηση της πατρότητας και προστασία του νόθου παιδιού.

Η επιτυχία που γνωρίζουν η *Διονυσία*, η *Σεβερίνη* και η *Φρανσιγιόν* στην ελληνική σκηνή μαρτυρεί το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον της αθηναϊκής κοινωνίας για τα προβλήματα των οικογενειακών σχέσεων, όπως αυτά προκύπτουν μέσα από τις κοινωνικές εξελίξεις και πολλαπλασιάζονται στα τέλη του αιώνα.

Ως πρώιμα δείγματα αυτού του ενδιαφέροντος θα πρέπει να θεωρηθούν η έκδοση του *Ανδρογύνου* και των *Αδιαφόρων* (1874) του ισπανού Ερρίκου Γασπάρ. Εδώ επιβάλλεται να κάνουμε μια παρένθεση γι' αυτό το τελευταίο έργο.

Ο μεταφραστής των *Αδιαφόρων*, Ιωάννης Καμπούρογλου, είναι περισσότερο γνωστός στα νεοελληνικά γράμματα από τη μετάφραση της *Νανάς* (1880) του Εμιλ Ζολά. Είναι όμως και ενδιαφέρων, αν και αγνοημένος, παράγων του θεάτρου της εποχής του.

Όταν εκδίδει τη μετάφραση των *Αδιαφόρων*, αισθάνεται την ανάγκη να δικαιολογήσει την επιλογή του και την παρουσίαση αυτού του μονόπρακτου δράματος του ισπανού πρέσβη στην Ελλάδα, επειδή το έργο μπορεί να ξενίσει τον έλληνα αναγνώστη, ο οποίος δεν είναι εξοικειωμένος με το είδος. Έτσι, ο Καμπούρογλου προλογίζει τη μετάφραση διατυπώνοντας ορισμένες ενδιαφέρουσες σκέψεις του. Πιστεύει ότι

Η σκηνή οφείλει να διδάσκη, έτι δε πλέον προπορευομένη του νόμου οφείλει να καταγγέλλη, όσα ούτος μετά καιρόν ερχόμενος θα τιμωρήση, θα απαγορεύση, θα διατάξη.

Παρατηρούμε εδώ μια πλήρη εναρμόνιση με τις απόψεις του Δουμά υιού –του οποίου γίνεται άλλωστε μνεία σ' αυτό το κείμενο–, καθώς και τον εκσυγχρονισμό των απόψεων σχετικά με το τι πρέπει να διδάσκει το θέατρο:

να τιμωρή μετ' αποτελέσματος εν τη κοινωνία το κακόν, ν' ανταμείβη δε πάλιν την αρετήν προκαλούν τους θεατάς εις εξάσκησιν ταύτης. [...] Τοιαύτη οφείλει να ήνε η ποιήσις, και την τοιαύτην μόνον εις το της πραγματικής λεγομένης σχολής (école réaliste) κοινωνικόν δράμα (drame social) ευρίσκομεν²⁴.

Η απουσία παρόμοιων τεκμηρίων για το αρκετά μεγάλο διάστημα που μεσολαβεί από το 1874 ως το 1889 και την έκδοση της μετάφρασης της *Συζύγου του Κλαυδίου* οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι η έρευνα δεν έχει ασχοληθεί ως τώρα με την αναζήτησή τους, τουλάχιστο στο χώρο του θεάτρου. Η εικόνα που δίνεται αυτή τη στιγμή είναι η έκφραση του προσωπικού ενδιαφέροντος ορισμένων προσώπων, που παρακολουθούν στενότερα την πορεία των κοινωνικών και πνευματικών φαινομένων της Δύσης και προβλέπουν την εμφάνισή τους στην ελληνική κοινωνία. Παρόλο που η προσοχή της επίσημης διανοήσης είναι στραμμένη σε εντελώς διαφορετικούς χώρους, οι διεργασίες στα ήθη και τις νοοτροπίες συνεχίζονται με το δικό τους ακατάστατο ρυθμό. Η ανάγκη για εκσυγχρονισμό καταργεί σταδιακά τα παραδοσιακά πλαίσια, επιβάλλει την αναζήτηση διεξόδων στα προβλήματα και αποδέχεται πρότυπα, που ανταποκρίνονται στα νέα δεδομένα, χωρίς να προσβάλλουν κατά μέτωπον κάποιες μακρόχρονες κοινωνικές συνήθειες.

Αυτή η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στα ισχύοντα κοινωνικά ήθη και τα νέα πρότυπα επιτυγχάνεται στα έργα του Δουμά υιού. Σε αντίθεση με άλλους συναδέλφους του, που προκαλούν γενική αντίδραση με τις προτάσεις τους, όπως π.χ. ο Ίψεν με το *Κούκλας σπιτικό*, ο Δουμάς υιός περιγράφει στα έργα του πρόσωπα που διακρίνονται για την αρετή τους και διεκδικεί γι' αυτά έντιμες, λογικές, εύκολα αποδεκτές από την ηθική της εποχής λύσεις, που δεν μένει παρά να υιοθετηθούν και από το νόμο, αφού εγγυώνται την υγιέστερη και ευτυχέστερη διαβίωση των ατόμων. Η λογική του δείχνει πόσο αναγκαίο και άμεσα επιτακτικό είναι το ξεπέραςμα των κοινωνικών προκαταλήψεων σε ορισμένα θέματα, όπως η εργασία, το διαζύγιο, τα

24. Βλ. *Οι αδιάφοροι*, δραμάτιον εις πράξιν μίαν, υπό Ερρίκου Γασπάρ, μεταφρασθέν εκ του ανεκδότου πρωτοτύπου υπό Ιωάννου Καμπούρογλου, προτάσσοντος ολίγας λέξεις. Εν Αθήναις, τύπος Εφημερίδος των συζητήσεων, [...] 1874, σ. ιγ', ιπ', κα'.

νόθα παιδιά, η ανδρική ανευθυνότητα. Οι προτάσεις του δεν θίγουν τις δομές, αλλά τις προκαταλήψεις. Μιλάει μια γλώσσα που θα αγαπήσουν πολύ οι έλληνες επίγονοί του από τα τέλη του 19ου αιώνα ως το μεσοπόλεμο.

Είναι φυσικό το περιεχόμενο των έργων που αναλύθηκαν να μας οδηγήει στο συμπέρασμα ότι οι παράγοντες της θεατρικής κίνησης τα επέλεξαν για το θέμα τους, τους προβληματισμούς τους και την απήχησή τους στα γούστα και τη νοοτροπία του κοινού. Όμως, όπως αναφέρθηκε στην αρχή, κατά τη διάρκεια της έρευνας προέκυψε ως εξίσου σημαντικός, αν όχι καθοριστικότερος, λόγος επιλογής ένα καθαρά θεατρικό φαινόμενο: ο βεντετισμός.

Ο βεντετισμός ανθεί στη Δυτική Ευρώπη και ιδιαίτερα στην παρισινή σκηνή κατά τα τέλη του 19ου αι. Πρόκειται για ένα σύστημα που ανάγει τον πρωταγωνιστή στο κέντρο της παράστασης και υποτάσσει τους υπόλοιπους συντελεστές της στη δική του ανάδειξη και προβολή. Ο ηθοποιός-βεντέτα δεν ελέγχει μόνο την παράσταση, αλλά και τα έργα στα οποία καλείται να συμμετάσχει. Με εξαίρεση τους κλασικούς ρόλους, συνήθως παραγγέλλει ο ίδιος σε συγγραφείς της αρεσκείας του έργα, που ταιριάζουν στο ταμπεραμέντο του και εξυπηρετούν την εικόνα που επιθυμεί να προβάλλει στο κοινό του, προκειμένου να διατηρήσει την υψηλή του συμπάθεια. Όσον αφορά στη διαμόρφωση του δραματολογίου του θιάσου του, τα ενδιαφέροντα και η δεκτικότητα του κοινού λαμβάνονται σαφώς υπόψη.

Οι διασημότερες βεντέτες της Ευρώπης στα τέλη του 19ου αι. είναι γαλλικής καταγωγής. Το κοινό των άλλων χωρών έχει την ευκαιρία να τις θαυμάσει στους πιο αντιπροσωπευτικούς ρόλους τους, κατά τη διάρκεια περιοδειών που οργανώνουν στις σημαντικότερες πόλεις του εξωτερικού. Επίσης ο ευρωπαϊκός Τύπος, όπως και ο ελληνικός, σε συχνές ανταποκρίσεις αναφέρονται στους τελευταίους επί σκηνής θριάμβους ή σε διάφορα γεγονότα της ιδιωτικής ζωής των «αστέρων», που δεν χάνουν ευκαιρία για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον. Ηθοποιοί όπως η Σάρα Μπερνάρ, ο Κοκλέν, ο Μουνέ-Σουλύ, η γερμανίδα Αγνή Σόρμα ή η ιταλίδα Ελεονώρα Ντούζε βλέπουν τις αίθουσες των καλύτερων θεάτρων κάθε πρωτεύουσας να γεμίζουν από θεατές, που ανυπομονούν να δουν στη σκηνή τους διάσημους πρωταγωνιστές, έστω και χωρίς να καταλαβαίνουν τη γλώσσα τους.

Ανάμεσα στις βεντέτες του τέλους του 19ου αι., η μεγαλύτερη είναι, ασφαλώς, η Σάρα Μπερνάρ. Ο ιδιότροπος χαρακτήρας και η συμπεριφορά της τροφοδοτούν συχνά τον ελληνικό Τύπο, που εξοικειώνει το κοινό με το φαινόμενο των «αστέρων», καλλιεργώντας του την περιέργεια να παρακολουθεί τα κατορθώματα της πρωταγωνίστριας μέσα από τις στήλες των εφημερίδων και των περιοδικών ή την επιθυμία να τη δει στη σκηνή.

Όταν τον Νοέμβριο του 1888, κατά τη διάρκεια μιας μεγάλης ευρωπαϊκής περιοδείας της, η Σάρα Μπερνάρ επισκέπτεται για πρώτη φορά την Κωνσταντινούπολη και δίνει έξι παραστάσεις, οι εφημερίδες προβάλλουν με λεπτομέρειες το γεγονός, παραθέτουν το πλήρες δραματολόγιο της περιοδείας και δημοσιεύουν απολογισμό της κάθε παράστασης. Τα έργα που παρουσιάζει η Μπερνάρ είναι: *Η κυρία με τας καμελίαις* του Δουμά υιού, *Φαιδώρα* και *Τόσκα* του Βικτοριέν Σαρντού, *Αδριανή Λεκουβρέρ* των Σκριμπ και Λεγκουβέ, *Φρου-φρου* των Μειλάκ και Αλεβύ,

Ο αρχισιδηροργός του Ζωρζ Ονέ. Τα υπόλοιπα έργα της περιοδείας, που δεν παρουσιάζονται στην Κωνσταντινούπολη, αλλά για τα οποία γίνεται λόγος στον Τύπο, είναι η *Θεοδώρα* του Σαρντού, η *Φρανσιγιόν* του Δουμά υιού, η *Φαίδρα* του Ρακίνα και το μονόπρακτο της ίδιας της Μπερνάρ *Η εξομολόγησις*²⁵.

Η γαλλίδα πρωταγωνίστρια εμφανίζεται επίσης στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1893 προκαλώντας και πάλι το ζωνηρό ενδιαφέρον του Τύπου αλλά και του κοινού, που την παρακολουθεί ακόμα και στις ιδιωτικές εκδηλώσεις της. Παίζει στο Νέον Θέατρον Αθηνών (μετέπειτα Δημοτικό) *Κυρία με τας καμελίας*, *Τόσκα*, *Φρου-φρου* και *Αδριανή Λεκονβρέρ*.

Η θεματογραφία των έργων που παρουσιάζει η Μπερνάρ εκμεταλλεύεται ως επί το πλείστον τα πάθη και τις περιπέτειες μιας γυναίκας, συνήθως θετικής, σπανιότερα αρνητικής ηρωίδας. Τα έργα είναι, πάντως, κατάλληλα για την προβολή μιας θετικής εικόνας της ηθοποιού στο κοινό, εικόνας που συνδυάζει την ανάδειξη ορισμένων «λεπτών» υποκριτικών ικανοτήτων με το παράδειγμα, το θετικό κοινωνικό πρότυπο που υποβάλλει ο ρόλος στο θεατή. Οι συγγραφείς με τους οποίους η Μπερνάρ έχει στενότερη σχέση αυτή την εποχή είναι ο Σαρντού και ο Δουμάς υιός²⁶.

Στα χρόνια που μεσολαβούν από το 1888 ως το 1893, ωριμάζουν και στον ελλαδικό θεατρικό χώρο οι συνθήκες, που επιτρέπουν στο βεντετισμό να κάνει την εμφάνισή του. Το γενικότερο κλίμα της παρακολούθησης της ευρωπαϊκής σκηνικής τέχνης μέσα από τις στήλες των εφημερίδων, το ενδιαφέρον του κοινού για τέτοια θέματα και η ανάδυση και επικράτηση δύο νέων ελληνίδων πρωταγωνιστριών ενθαρρύνουν τη μεταφύτευση των προτύπων αυτού του συστήματος.

Οι νέες πρωταγωνίστριες είναι η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και η Αικατερίνη Βερώνη. Καμία τους δεν είναι καινούργια στο επάγγελμα του ηθοποιού. Και οι δύο έχουν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 σημαντική δράση σε πόλεις του αλύτρωτου και του αποδήμευ ελληνισμού, ειδικότερα στην Κωνσταντινούπολη²⁷.

Ήδη από αυτή την εποχή ξεκινάει η αντιπαράθεση ανάμεσα στα δύο αστέρια της ελληνικής σκηνής, που θα επικρατήσουν κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα.

25. Το πρόγραμμα των παραστάσεων της είναι: Νοεμ. 23, *Κυρία με τας καμελίας*: 24, *Φαίδρα*: 25, *Τόσκα*: 26, *Αδριανή Λεκονβρέρ*: 27, *Φρου-φρου*: 28, *Αρχισιδηροργός*. Βλ. *Νεολόγος*, 24-29 Δεκ. 1888.

26. Ο Σαρντού γράφει γι' αυτήν: τη *Φαίδρα** (1882), τη *Θεοδώρα* (1884), την *Τόσκα** (1887), την *Κλεοπάτρα** (1890), τη *Γιομόνδη* (1894), έργα που γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία και παίζονται και στην Ελλάδα. Η συνεργασία της με τον Δουμά υιό περιορίζεται σε επαναλήψεις και όχι σε δημιουργίες νέων ρόλων: *Ξένη* (1876), *Κυρία με τας καμελίας** (1880), *Σεβερίνη* [=Princesse Georges] (1881), *Φρανσιγιόν* (1888), *Η σύζυγος του Κλαντίου* (1894). Άλλα έργα που ανεβάζει και που γίνονται γνωστά στην Ελλάδα είναι η *Δαλιδά* (1873) και η *Σφιγξ* (1874) του Οκτάβ Φεγιέ, η *Αδριανή Λεκονβρέρ** (1880), η *Φρου-φρου** (1880), ο *Αρχισιδηροργός** (1886). Τα σημειωμένα με αστερίσκο αποτελούν μέρος του δραματολογίου της μεγάλης διετούς παγκόσμιας περιοδείας που επιχείρησε από τον Φεβρουάριο του 1891 ως τον Σεπτέμβριο του 1893, κατά την οποία επισκέφτηκε και την Αθήνα. Για τους ρόλους της Σάρας Μπερνάρ και το δραματολόγιο της παγκόσμιας περιοδείας της, βλ. Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah*, Βοστώνη-Καίμπριτζ 1967, σ. 280 και 337-341.

27. Για τη βιογραφία των δύο ηθοποιών, βλ. Δημ. Σπάθης, «Παρασκευοπούλου Ευαγγελία», «Βερώνη Αικατερίνη», *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών.

Καίριο σημείο του ανταγωνισμού τους ίσως αποτελεί η διαδοχική τους εμφάνιση στο πλευρό του Ν. Λεκατσά, της Παρασκευοπούλου το φθινόπωρο του 1883 στην Πόλη, της Βερώνη σε περιοδεία το 1884. Από τότε ο Τύπος τις συγκρίνει συχνά, προσπαθώντας να αποφανθεί για το ποια κατέχει τα πρωτεία. Οι δυο τους δεν θα συνεργαστούν ποτέ, αντίθετα θα διατηρήσουν σε όλη τους τη σταδιοδρομία μια έντονη αντιπαλότητα.

Τα ως σήμερα διαθέσιμα στοιχεία δεν μας επιτρέπουν να εκθέσουμε με ακρίβεια τη δράση των δύο πρωταγωνιστριών πριν τον ερχομό τους στην Αθήνα. Δεν ξέρουμε επίσης για ποιους λόγους δεν εμφανίζονται μπροστά στο αθηναϊκό κοινό πριν το 1892, ενώ έχουν πρωταγωνιστική θέση σε θιάσους που παίζουν στην Κωνσταντινούπολη. Ιδιαίτερα για την Παρασκευοπούλου, ένας λόγος για τον οποίο αποφασίζει να εργαστεί στην Αθήνα είναι ίσως το ότι χωρίζεται με το σύζυγό της Ν. Παρασκευόπουλο το 1891 και αναζητεί μόνη της στο εξής τις πιο πρόσφορες γι' αυτήν συνεργασίες.

Είναι πάντως γεγονός ότι οι δύο ηθοποιοί έρχονται στους μεγάλους θιάσους της εποχής για να καταλάβουν τη θέση που μένει κενή τα τελευταία χρόνια, από τη στιγμή που οι πρωταγωνίστριες των ετών 1860-1880, η Πιπίνα Βονασέρα και η Σοφία Ταβουλάρη, είναι πια μεγάλες για ρόλους νεαρών κεντρικών ηρωίδων²⁸.

Το 1892 αναδεικνύεται ως ένας από τους σταθμούς της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, γιατί τότε η εμφάνιση των δύο πρωταγωνιστριών στην αθηναϊκή σκηνή συνοδεύεται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, από μια σημαντική ανανέωση του δραματολογίου των μεγάλων ελληνικών θιάσων του Ταβουλάρη και του Αλεξιάδη, η οποία θα ολοκληρωθεί τον επόμενο χρόνο. Ενισχύει επίσης με τη βοήθεια του Τύπου το κλίμα αντιπαράθεσης των δύο βεντετών και προετοιμάζει την κορύφωσή της με την ταυτόχρονη παράσταση της *Φαύστας* του Βερναρδάκη το 1893.

Για να τεκμηριωθεί η ανανέωση του δραματολογίου, που αρχίζει το 1892, θα πρέπει να γίνει μια σύντομη αναφορά στα προηγούμενα χρόνια.

Από το 1876, που έχουμε σταθερή θεατρική ζωή τα καλοκαίρια στην Αθήνα, ως τα τέλη της δεκαετίας του 1880, τα έργα που παρουσιάζουν οι μεγαλύτεροι ελληνικοί θιάσοι, των αδελφών Ταβουλάρη, του Δημοσθένη Αλεξιάδη, του Μιχαήλ Αρνωτάκη, κινούνται στο χώρο της μολιερικής κωμωδίας ή του σαιξπηρικού και του ρομαντικού δράματος, είτε του λογοτεχνικά αναγνωρισμένου (Σίλλερ, Ουγκώ, Βερναρδάκης, Βασιλειάδης) είτε του «λαϊκού» – του περιπετειώδους ή μυθιστορηματικού δράματος. Από το φθινόπωρο του 1889 και μετά, η μεγάλη επιτυχία του κωμειδυλλίου φανερώνει και παράλληλα ικανοποιεί την έντονη ανάγκη για στροφή σε κάποια ρεαλιστικά στοιχεία. Το νέο κωμικό είδος αναδεικνύει και νέους πρωταγωνιστές, από τους οποίους θα ξεχωρίσει ο Ευάγγελος Παντόπουλος, ο μεγαλύτερος Έλληνας κωμικός του 19ου αι.²⁹.

28. Η Π. Βονασέρα (1838 ή 1842-1927) και η Σ. Ταβουλάρη (1843-1916) πλησιάζουν τα πενήντα το 1890 και ενσαρκώνουν ήδη από τη δεκαετία του '80 «καθ' υπέρβαση» τους περισσότερους γυναικείους ρόλους του δραματολογίου τους.

29. Για την ανανέωση των θεατρικών σχημάτων κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι., βλ. Θ. Χατζηπανατζής, *Το κωμειδύλλιο και η εποχή του*, τ. α', Ερμής, Αθήνα 1981, ιδίως τις σ. 85-89, 140-142.

Το ίδιο φαινόμενο, της εισαγωγής ενός νέου είδους από νέους πρωταγωνιστές, θα επαναληφθεί τρία χρόνια αργότερα, όταν η εμφάνιση των πρώτων «έργων με θέση», νέου και πάλι είδους για την αθηναϊκή σκηνή, συνοδεύεται από την καθιέρωση των δύο νέων πρωταγωνιστριών. Η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη έρχονται να φέρουν στο δράμα μια ανανέωση, αντίστοιχη με αυτήν που πέτυχε το κωμειδύλλιο για την κωμωδία και να επιδιώξουν ένα δεύτερο άνοιγμα στο ρεαλισμό, μετά από αυτό του κωμειδυλλίου. Ο ερχομός τους δεν εμπλουτίζει απλώς τη σκηνή με πρωταγωνιστικά πρόσωπα, αλλά καταφέρει να απομακρύνει το δραματολόγιο από τις σταθερές που επικρατούσαν τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια – με εξαίρεση το κωμειδύλλιο, παρουσιάζοντας το νεότερο γαλλικό δράμα στο αθηναϊκό κοινό.

Η Παρασκευοπούλου εμφανίζεται στην Αθήνα ως πρωταγωνίστρια με το θίασο Αλεξιάδη, στο χειμερινό θέατρο Κωμωδιών, τους πρώτους μήνες του 1892. Το δραματολόγιό τους περιλαμβάνει κωμειδύλλια, μονόπρακτες κωμωδίες, Σαίξπηρ, όχι όμως και μυθιστορηματικά δράματα, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την ως τώρα πρακτική του συγκεκριμένου θιάσου. Αντίθετα, εισάγονται σιγά-σιγά έργα που θα αποτελέσουν το τυπικό δραματολόγιο της Παρασκευοπούλου. Στις 10 Μαρτίου ανεβάζουν τον *Αρχισιδηρογρό* του Ζωρζ Ονέ, πρώτη φορά στην Αθήνα. Αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως η επίσημη πρωταγωνιστική εμφάνιση της Παρασκευοπούλου στην ελληνική πρωτεύουσα. Τους επόμενους δύο μήνες η ηθοποιός προσπαθεί να διακριθεί σε ρόλους δικής της μάλλον επιλογής, μέσα από το καθιερωμένο θιασαρχικό σχήμα του θιάσου Αλεξιάδη.

Τον Μάρτιο του 1892 η Παρασκευοπούλου καταφέρει να δώσει μια σειρά παραστάσεων στο Νέον Θέατρον Αθηνών, το μεγαλύτερο χειμερινό θέατρο της πρωτεύουσας, με θίασο που μάλλον συγκροτείται για την περίπτωση και για τον οποίο δεν έχουμε ακριβείς πληροφορίες. Για την έναρξη των παραστάσεων, στις 24 Μαρτίου, η Παρασκευοπούλου διαλέγει την *Κυρία με τας καμελίας*. Όπως είδαμε, με το ίδιο έργο πρωτοεμφανίστηκε η Σάρα Μπερνάρ τέσσερα χρόνια πριν στο κοινό της Κωνσταντινούπολης. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου δεν μπορεί να θεωρηθεί απλή σύμπτωση. Οπωσδήποτε, αυτή η κίνηση της ηθοποιού, που τότε αποπειράται την καλλιτεχνική της καθιέρωση στην πρωτεύουσα, δεν είναι τυχαία, αλλά αντιθέτως καλά υπολογισμένη. Η Παρασκευοπούλου διαλέγει το έργο όχι τόσο για το θέμα του, που είναι άλλωστε αρκετά τολμηρό για τα δεδομένα της αθηναϊκής κοινωνίας, ακόμα και αν έχουν περάσει εικοσιπέντε ολόκληρα χρόνια από την πρώτη του παρουσίαση στην ίδια πόλη. Το διαλέγει, επειδή οι εμφανίσεις της Σάρας Μπερνάρ στο ρόλο της Μαργαρίτας Γκωτιέ έχουν απαλείψει τα μελανά σημεία του παρελθόντος της ηρωίδας. Οι θεατές έχουν μεγαλύτερη περιέργεια να δουν τι παίζει η Μπερνάρ, παρά να κρίνουν την ηθική του θέματος. Η Παρασκευοπούλου αρχίζει μ' αυτό τις παραστάσεις της, θέλοντας να επιβάλει στο κοινό το συσχετισμό με το πρότυπό της. Προσπαθεί έτσι δυναμικά να επαληθεύσει τα δημοσιεύματα του Τύπου, που την έχει ήδη αποκαλέσει «Σάρα Μπερνάρ της Ανατολής» και έρχεται ως ανανεώτρια του αθηναϊκού θεάτρου τόσο στο επίπεδο της ηθοποιίας όσο και του δραματολογίου.

Το κοινό και η κριτική την υποδέχονται θερμότατα. Το εγχείρημα πετυχαίνει και η 24η Μαρτίου ανάγεται σε κρίσιμη ημερομηνία της υποδοχής του Δουμά υιού και

των «έργων με θέση», γιατί από τότε το δράμα αυτό ενσωματώνεται στο δραματολόγιο, όχι μόνο της συγκεκριμένης ηθοποιού αλλά και όλων των φιλόδοξων συναδέλφων της. Η *Κυρία με τας καμελίας* θα επαναληφθεί πάρα πολλές φορές στο μέλλον και θα χρησιμοποιείται ως ένα από τα υψηλότερα τεκμήρια υποκριτικής τέχνης της εισηγήτριας και των διαδόχων της, ως τις μέρες μας.

Αυτό το ελπιδοφόρο ξεκίνημα ενισχύει τις φιλοδοξίες της Παρασκευοπούλου. Το δεύτερο δεκαήμερο του Μαΐου διαφημίζεται πλέον ως θιασάρχης και παίζει *Κυρία με τας καμελίας*, *Ένσαρκον άγαλμα* του Τσιγκόνι και *Μήδεια*. Κατά τη θερινή περίοδο, συνεργάζεται με το θίασο «Πρόδος» του Δημ. Κοτοπούλη, στο παρλιόσιο θέατρο Παράδεισος. Παίζουν, μαζί με τα παραπάνω, τα ήδη γνωστά στο αθηναϊκό κοινό *Δαλιδά* του Οκτάβ Φεγιέ και τη δημοφιλέστατη *Δέσποινα της Λιών* του Λύττον. Ανεβάζουν επίσης για πρώτη φορά στην Αθήνα την *Αδριανή Λεκουβρέρ* των Σκριμπ και Λεγκουβέ και τη *Φρανσιγιόν* του Δουμά υιού.

Από τα παραπάνω έργα, μόνο η *Φρανσιγιόν* είναι «έργο με θέση». Τα υπόλοιπα έχουν αρκετά μελοδραματικά στοιχεία, χωρίς να είναι γνήσια μελοδράματα. Όλα έχουν εντυπωσιακούς γυναικείους πρώτους ρόλους. Τα *Κυρία με τας καμελίας*, *Αδριανή Λεκουβρέρ*, *Φρανσιγιόν* και *Ο αρχισιδηρουργός* υπάρχουν, όπως είδαμε, και στο δραματολόγιο της Σάρας Μπερνάρ.

Στις 10 Οκτωβρίου, ενώ η Παρασκευοπούλου μεταφέρεται και συνεχίζει τις εμφανίσεις της στο θερινό θέατρο Ολύμπια, κάνει έναρξη η Βερώνη, ως θιασάρχης, στο χειμερινό Κωμωδιών με την *Αδριανή Λεκουβρέρ* των Σκριμπ και Λεγκουβέ. Θα δώσει δώδεκα παραστάσεις με έργα που ανέβασε ήδη η Παρασκευοπούλου. Θα προσθέσει μόνο μία πρεμιέρα, τη *Διονυσία* του Δουμά υιού.

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, αφ' ης στιγμής η Παρασκευοπούλου κάνει την αποφασιστική κίνηση, η Βερώνη την ακολουθεί, προκειμένου να μην υστερήσει σ' αυτό το καθοριστικό για τη σταδιοδρομία της σημείο, την αναμέτρηση με το αθηναϊκό κοινό και τον Τύπο. Η φήμη για τις επιδόσεις της και η απόφασή της να δώσει παραστάσεις στην Αθήνα αντιμετωπίζονται από τους δημοσιογράφους ως κίνδυνος για τη μονοκρατορία της Παρασκευοπούλου. Η ανταγωνιστική διάθεση, που σημαδεύει τους παράλληλους καλλιτεχνικούς τους βίους, ενισχύεται από την απόφαση της Βερώνη να κάνει έναρξη των παραστάσεων με το έργο που είχε επιλέξει η Παρασκευοπούλου δέκα μέρες πριν για την τιμητική της.

Αυτή η κατά μέτωπον επίθεση θα χωρίσει κοινό και δημοσιογράφους σε δύο στρατόπεδα, θα δώσει αφορμή για μακροσκελείς συγκρίσεις και αναλύσεις του ταλέντου ή του χαρακτήρα των δύο ηθοποιών, του τρόπου με τον οποίο αποδίδουν το σύνολο ή τα μέρη του ρόλου. Για την Παρασκευοπούλου, οι πλέον νηφάλιες γνώμες συγκλίνουν στο ότι παίζει με πάθος, χωρίς να ερμηνεύει πάντα το πρόσωπο σύμφωνα με τις υποδείξεις του συγγραφέα. Σ' αυτό το σημείο η Βερώνη υπερτερεί, ενώ δεν θεωρείται κατάλληλη για τραγικούς ρόλους.

Η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη είχαν τη δυνατότητα να δουν τη Σάρα Μπερνάρ στη σκηνή, όταν εμφανίστηκε στην Πόλη. Έπαιζαν την ίδια εποχή σε εκείνα θέατρα, η Βερώνη με τον Αλεξιάδη στο Βέρδη, το ζεύγος Παρασκευοπούλου με τον

συγγραφέα Κωνσταντίνο Πέρβελη στο Μνηματακίων³⁰. Αμέσως μετά τις παραστάσεις της, τα ονόματά τους συνδέονται με το δικό της σε μια σειρά από δημοσιεύματα και η μεν Βερώνη επαινείται, όταν δηλώνει ότι οι παραστάσεις αποτέλεσαν σχολείο γι' αυτήν, η δε Παρασκευοπούλου επικρίνεται, όταν με τη χαρακτηριστική οξύθυμία της αρνείται ότι παρακολούθησε τις παραστάσεις και ότι είχε ανάγκη παρόμοιων μαθημάτων:

[Η Βερώνη] επωφελήθη δε και των προ τριετίας παραστάσεων της Σάρας Βερνάρ εν Κωνσταντινουπόλει. Την Σάραν είδεν εκεί και η κυρία Παρασκευοπούλου, καίτοι εφημερίς τις προς τινος χρόνου μετά περισσού ζήλου έγγραφεν ότι η Παρασκευοπούλου ορμεμφύτως μιμείται την Σάραν διότι ουδέποτε είδε αυτήν. Όχι δα' την είδε εις την Λεκουβρέρ, εις την κυρίαν των Καμελιών, εις την Τόσκαν και εις την Φαιδώραν. Η μόνη διαφορά είνε ότι η Βερώνη την εμελέτα, η δε Παρασκευοπούλου και τοι προσεπάθει να την μιμηθή την επέκρινεν³¹.

Η επίδραση του δραματολογίου της Μπερνάρ φαίνεται από την επόμενη κιόλας χρονιά των παραστάσεών της στην Κωνσταντινούπολη, όταν η Βερώνη παρουσιάζει την *Αδριανή Λεκουβρέρ* στη Σμύρνη³².

Η έντονη επιθυμία της παρακολούθησης των καλλιτεχνικών εξελίξεων στη Δύση εξηγεί την τάση που δημιουργείται στον Τύπο να συγκρίνει τις δύο ελληνίδες με τη διάσημη, σε παγκόσμια κλίμακα, συνάδελφό τους. Γράφει ο Παλαμάς για την Παρασκευοπούλου:

Πρέπει κανείς να την ίδη διά να πεισθή ότι [...] πας έπαινος περί αυτής δεν προέρχεται εκ τυφλής συγκαταβάσεως ή εκ δουλικής συνηθείας, αλλ' απορρέει κατ' ευθείαν εκ της καρδιάς. Η καρδιά αυτή υπηγόρευσε εις τινος εκ των θαυμαστών της κ. Παρασκευοπούλου να την παρομοιάσῃ προς την Σάραν Βερνάρ [...] δεν είναι και απίθανον να υπάρχη σχέσις τις περίεργος μεταξύ μιας περιωνύμου καλλιτέχνιδος, της οποίας η φήμη πλήρωσε τον κόσμον, η

30. Οι τελευταίοι παρουσιάζουν κυρίως έργα του Πέρβελη, οι Αλεξιάδης-Βερώνη παραδοσιακό δραματολόγιο. Τα έργα του Πέρβελη που παίζονται στο θέατρο Μνηματακίων είναι το εθνικό δράμα *Γιαννούλα*, η τραγωδία *Ο δραματοργός*, η εξάπρακτη τραγωδία *Αϊς η Κορινθία*, το πεντάπρακτο κωμικοτραγικό δράμα *Το όνειρον*. Παίζονται επίσης δύο έργα που θα διατηρήσει η Παρασκευοπούλου στο δικό της δραματολόγιο: *Το ένοσρκον άγαλμα* και η *Μήδεια* –του Αλφιέρη, κατά το συντάκτη του *Νεολόγον* (16.11.1888). Παίζεται επίσης και η *Φρανσιλλιόν* [sic], οικογενειακόν δράμα του Δουμά υιού. Στο Βέρδη παρουσιάζονται: *Η εργάτις του Λονδίνου* του Ιππολύτου Οστάιν, σε μετάφραση Παν. Τυπάλδου, *Ο Γαλιλαίος* του Μοντινίη, η *Σκύλλα* του Βασιλειάδη, *Γουλιέλμος ο αχθοφόρος*, *Αι μαρμάρινα κόραι* των Καριέρ και Τιμπούστ σε μετάφραση Κ. Ξανθοπούλου, *Ο λοχίας Ρενώ*, *Πίσις, ελπίς και έλεος*, *Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων*, *Ο γέρω-Μαρτέν*, *Ο εξηνταβελώνης*, *Τα έργα του Σατανά* σε μετάφραση Παν. Τυπάλδου, *Η τιμή εν τω εγκλήματι*, *Οι άθλιοι* σε διασκευή του Αλεξιάδη, *Λουίζα Μύλλερ*, *Ο γέρω-δεκαενός*. (*Νεολόγος*, 12 Οκτ. - 23 Δεκ. 1888.)

31. *Επιθεώρησις* Αθηνών, Άκριτος, «Η αληθής τραγωδός», 15 Οκτ. 1892.

32. Βλ. *Αρμονία*, 5 Αυγ. 1889, «Θεατρικόν δελτίον». Το 1892 προστίθεται ο *Αρχισιδηροργός* και η *Κυρία με τας καμελίαις*, ενώ το 1893, από τα έξι νέα γαλλικά έργα που προαναφέρθηκαν, τα τρία συναντώνται στο δραματολόγιο της Μπερνάρ: *Η ξένη*, η *Φρου-φρου*, η *Φαιδώρα*. Βλ. Cornelia Otis Skinner, *ό.π.*

τέχνη εξέλαμψεν εις τόσα θέατρα, η εικών φέρεται πανταχού, και ιστορία και ανέκδοτα και χαρακτηρισμοί αυτής δαψιλέστατα εγράφησαν και παντοιοτρόπως κυκλοφορούσι³³.

Τα πρότυπα του βενετισμού περνούν μέσα από τέτοια δημοσιεύματα, που πικνώνουν μετά τις εμφανίσεις τους στην Αθήνα το 1892³⁴.

Η σύγκριση των δύο ηθοποιών γίνεται μέσω της αναφοράς στο πρότυπο: ποια από τις δύο ερμηνεύει τους ρόλους πλησιέστερα προς τη Σάρα Μπερνάρ³⁵. Σημείο αιχμής είναι οι σκηνές του θανάτου των ηρωίδων, στις οποίες άλλωστε η Μπερνάρ έδινε ιδιαίτερη σημασία. Δεν είναι τυχαίο ότι οι περισσότερες δημοφιλείς ηρωίδες της εποχής πεθαίνουν στη σκηνή: Μαργαρίτα Γκωτιέ, Αδριανή Λεκουβρέρ, Τόσκα, Φρου-φρου. Τα έργα προσφέρονται για την ανάδειξη του ταλέντου των νέων πρωταγωνιστριών, που θέλουν να επιβληθούν στον επαγγελματικό χώρο της πρωτεύουσας. Η Παρασκευοπούλου και, κυρίως, η Βερώνη αποδίδουν αυτούς τους ρόλους με ρεαλιστικότερη –για τα δεδομένα της αθηναϊκής σκηνής– υποκριτική τεχνική, όπως μαρτυρεί ο Τύπος, η οποία αρμόζει στα έργα και προσεγγίζει παράλληλα το αίτημα για φυσικότητα και γνήσια αναπαράσταση της καθημερινής ζωής, που ωριμάζει στις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής.

Έτσι, όταν η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη εμφανίζονται στην Αθήνα, το 1892, έχουν σχεδόν κοινό δραματολόγιο, που αντλείται ως επί το πλείστον από το δραματολόγιο της Σάρας Μπερνάρ και διαφέρει εμφανώς από αυτό των άλλων καθιερωμένων θιάσων, του «Μενάνδρου» των αδελφών Ταβουλάρη, του Αλεξιάδη, του Αρνωτάκη.

Το δραματολόγιο του 1892 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «μικτό», αποτελούμενο από παλαιότερες και πιο πρόσφατες επιτυχίες, αλλά όχι από εντελώς καινούργια έργα. Αν μερικά από αυτά παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό, δεν είναι άγνωστα στο κοινό της Πόλης ή της Σμύρνης³⁶. Όμως, όταν το 1893 οι δύο πρωταγωνίστριες έρχονται για δεύτερη φορά στην Αθήνα, το δραματολόγιό τους είναι σαφώς ανανεωμένο.

Τα ονόματα των συγγραφέων που παίζονται το καλοκαίρι του 1893 είναι γνωστά,

33. Κωστής Παλαμάς, «Θεατρικά εντυπώσεις», *Εστία* 1892, τ. α', σ. 214.

34. Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο της *Επιθεωρήσεως* των Αθηνών, ό.π.: «Παρ' ημίν ως είναι αναγκαίον να έχης κόμμα πολιτικόν είναι απαραίτητον εν τη φιλολογία και τω θεάτρω να έχης κλίαν. Η κυρία Παρασκευοπούλου [...] εψυχολόγησεν [...] εν τω σημείω τούτω άριστα. Έκαμεν κλίαν την επαύριον της αφίξεώς της, εξέθηκην τας φωτογραφικάς της εικόνας και ήρξατο της στρατολογίας φίλων. Οι φίλοι ούτοι την απεθέωσαν. Οι αληθώς αγαπώντες την ελληνικήν σκηνήν δεν ηθέλησαν να αντιστρατευθώσιν. [...] Εν τούτοις η κυρία Παρασκευοπούλου εγίνωσκεν ότι εν Κωνσταντινουπόλει υπήρχεν ετέρα τις ηθοποιός, καλλίστη, ευπαιδευτος, [...] η Αικατερίνη Βερώνη, ης ο αστήρ ήρξατο ν' αναφανήται εν τω θεατρικώ κόσμω ιδίως από επταετίας [...]. Έκτοτε η κόρη αύτη μετά περισσοτέρας ζήσεως επεδόθη εις τας καλλιτεχνικάς της μελέτας [...].»

35. Βλ. π.χ. κριτικές στη *Νέα Εφημερίδα* της 24ης Απρ. 1893 για τη *Φρήνη* του Καστελβέκιο και της 19ης Ιουν. 1893 για τη *Φρου-φρου*.

36. Για παράδειγμα, ο θιάσος του Δημοσθ. Αλεξιάδη παίζει τη *Φρου-φρου* ήδη το 1885. Ο Αλεξιάδης είχε αναγγείλει τη *Φρανσιλιόν* το 1887 (βλ. *Νεολόγος*, 7 Οκτ.), αλλά η παράστασή της δεν φαίνεται να πραγματοποιήθηκε. Το ίδιο έργο παρουσιάζει η Παρασκευοπούλου το 1888 (βλ. *Νεολόγος*, 29 Οκτ.).

αλλά οι τίτλοι καινούργιοι. Η Βερώνη, σε συνεργασία με τον «Μένανδρο», ανεβάζει: Σαρντού *Φαιδώρα*, Ντενερέυ *Λαυρεντία*, Μείλάκ-Αλεβύ *Φρου-φρου*, Μωπασσάν-Νορμάν *Η Μυζότ*, Αλ. Δουμά υιού *Η Ξένη*. Η Παρασκευοπούλου, με το θιάσο «Πρόοδος» του Δ. Κοτοπούλη, παίζει: Ζυλ Λεμαίτρ *Σιμόνη*, Σαρντού *Οδέττη*, Δουμά υιού *Σεβερίνη* (*Princesse Georges*). Επίσης τη *Φαιδώρα* και τη *Φρου-φρου*.

Οι εμφανίσεις των δύο ελληνίδων πρωταγωνιστριών, όπως και ο ανταγωνισμός τους, δεν θα βρεθούν ξανά σε συγκυρίες παρόμοιες με του 1893, ούτε η παρουσία τους στην πρωτεύουσα θα συγκινεί πια με την ίδια ένταση. Άλλωστε, μετά το 1893, οι θεατρικές περιόδοι αντανακλούν τη δυσχερή πολιτικο-οικονομική κατάσταση της χώρας. Οι θιάσοι δείχνουν σημάδια παρακμής, διαλύονται και ανασυντίθενται, προφανώς γιατί δεν εργάζονται ικανοποιητικά, τους λείπει η διάθεση να παρουσιάσουν νέα έργα. Ιδιαίτερα από το 1897 και μετά, η φθορά του θιάσου της Παρασκευοπούλου είναι εμφανής, ενώ η Βερώνη εμφανίζεται σπάνια στην Αθήνα.

Από τα εβδομήντα περίπου έργα, στα οποία ερμηνεύει ισάριθμους ρόλους η Σάρα Μπερνάρ από το 1862 ως το 1894, παίζονται στην αθηναϊκή σκηνή δώδεκα του σύγχρονου γαλλικού δραματολογίου, κυρίως αυτά που η γαλλίδα πρωταγωνίστρια ανεβάζει από το 1880 ως το 1894³⁷. Οι Παρασκευοπούλου-Βερώνη, στο διάστημα 1892-1893, παρουσιάζουν τα οκτώ από αυτά³⁸.

Ο Δουμάς υιός είναι ο συγγραφέας που εμφανίζεται με τη μεγαλύτερη συχνότητα, τόσο ως προς τον αριθμό των τίτλων όσο και ως προς τις επαναλήψεις, στο δραματολόγιο των δύο πρωταγωνιστριών. Ακολουθεί ο Σαρντού και οι Μείλάκ-Αλεβύ, Φρανσουά Κομπέ, Οκτάβ Φεγιέ, Ζωρζ Ονέ και Σκριμπ-Λεγκουβέ με μεμονωμένα έργα. Από αυτούς, μόνο ο Δουμάς υιός γράφει «έργα με θέση». Η παραγωγή των υπολοίπων διατηρεί αρκετά στοιχεία του μυθιστορηματικού δράματος, όπως είναι η περιπέτεια και η τιμωρία.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ενώ η συνολική παρουσία γαλλικών έργων αυτή την εποχή είναι έντονη και, σύμφωνα με τα στοιχεία που έχω συγκεντρώσει, αντιπροσωπεύει πάνω από το 25% των παραστάσεων, σε μια εποχή όπου κυριαρχεί το κωμειδύλλιο, τα έργα διαφοροποιούνται αρκετά ως προς το είδος, επομένως ως προς το περιεχόμενο και την ιδεολογική βαρύτητα.

Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν τα έργα του Δουμά υιού. Ανήκουν σε ιδιαίτερη κατηγορία του οικογενειακού δράματος, μεταφράζονται μαζικά, κυρίως τις χρονιές 1892-1893, και ανεβαίνουν στη σκηνή με μεγάλη συχνότητα.

Ωστόσο, το εντυπωσιακό άνοιγμα σε έργα με κεντρικό θέμα τα ζητήματα ηθικής,

37. *Δαλιδά*, 1873. *Σφιγξ*, 1876. *Η Ξένη*, 1874. *Αδριανή Λεκουβρέρ*, *Κυρία με τας καμελίας*, *Φρου-φρου*, 1880. *Σεβερίνη*, 1881. *Φαιδώρα*, 1882. *Θεοδώρα*, 1884. *Αρχισιδηροεργός*, 1886. *Τόσκα*, 1887. *Φρανσιγιόν*, 1888. *Σύζυγος του Κλαυδίου*, *Γισμόνδη*, 1894. Οι χρονολογίες ανταποκρίνονται στις πρώτες εμφανίσεις της Μπερνάρ στους αντίστοιχους ρόλους. Βλ. Cornelia Otis Skinner, *ό.π.*

38. *Κυρία με τας καμελίας*, *Αρχισιδηροεργός*, *Αδριανή Λεκουβρέρ*, *Φρανσιγιόν*, 1892. *Ξένη*, *Σεβερίνη*, *Φρου-φρου*, *Φαιδώρα*, 1893.

τις οικογενειακές σχέσεις και το γάμο, όπως αυτά αποτυπώνονται στα οικογενειακά δράματα του μέσου 19ου αι., εξαντλείται, επίσης εντυπωσιακά, μέσα στη διετία.

Το 1894 η Παρασκευοπούλου εμφανίζεται μόνο σε επαναλήψεις των γαλλικών έργων των προηγούμενων ετών. Η Βερώνη δεν παίζει καθόλου στην Αθήνα. Το 1895 καμία από τις δύο δεν εργάζεται στην πρωτεύουσα. Το 1896, η Βερώνη προσθέτει στα προηγούμενα έργα του Δουμά υιού την *Πριγκήπισσα της Βαγδάτης*³⁹. Το 1897, εξαιτίας του πολέμου, οι παραστάσεις σταματούν τον Φεβρουάριο και ξαναρχίζουν μόλις τον Οκτώβριο. Η Παρασκευοπούλου κάνει σποραδικές εμφανίσεις με επαναλήψεις και μοναδική πρεμιέρα τη *Λίνδα των Ντενερού-Λεμπέν*⁴⁰. Το 1898, καμία τους δεν παρουσιάζει νέα γαλλικά έργα. Μάλιστα η συνεργασία της Παρασκευοπούλου με το θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα είναι εντελώς περιστασιακή, για ελάχιστες παραστάσεις.

Μετά το 1893 το ενδιαφέρον για τα γαλλικά οικογενειακά δράματα συρρικνώνεται. Αναδεικνύονται νέες προτιμήσεις, για το νεότερο γερμανικό δράμα ή τον Ίψεν. Γράφονται τα πρώτα ελληνικά οικογενειακά δράματα, πολύ κοντά στα γαλλικά τους πρότυπα.

Η περίοδος της «μάχης των πρωταγωνιστριών», που κορυφώνεται το 1893, είναι ένας από τους κύριους λόγους της καθιέρωσης των «έργων με θέση» στο ελληνικό θέατρο. Κατά τη διάρκεια της «μάχης», της προσπάθειας για ανάδειξη της «καλύτερης» ανάμεσα στις δύο πρωταγωνίστριες, επιλέγονται έργα, των οποίων ο τίτλος αναφέρεται σε κάποιο γυναικείο πρόσωπο, αυτό του κεντρικού γυναικείου ρόλου. Όσο κι αν προσπαθούν να διατηρήσουν την αποκλειστικότητα ορισμένων ρόλων, η Παρασκευοπούλου και η Βερώνη έχουν κοινό δραματολόγιο, βασισμένο στις κυριότερες επιλογές της Σάρας Μπερνάρ, που έδωσε στα έργα και τους συγγραφείς τους παγκόσμια αίγλη.

Στην Ελλάδα, η τελευταία δεκαετία του αιώνα είναι έτοιμη να δεχτεί αλλαγές, που αντικατοπτρίζονται και στο θέατρο. Το πεδίο είναι κατάλληλο και υπάρχουν οι προϋποθέσεις για να ενσωματωθούν οι ξένες επιρροές, όπως ο βεντετισμός ή το νεότερο ευρωπαϊκό δραματολόγιο. Η παρουσίαση των «έργων με θέση», καταρχήν του Δουμά υιού και αμέσως μετά του Ίψεν, αν και επιλέγεται για να εξυπηρετήσει ένα καθαρά θεατρικό φαινόμενο, καταλήγει στην εισαγωγή νέων ιδεών και νοστροπιών. Η συζήτηση που θα αρχίσει πάνω στις νέες ιδέες, θα απασχολήσει όλο το φρέελπι δυναμικό της ελληνικής διανόησης κατά τα επόμενα τριάντα χρόνια.

39. 28 Μαρτ. 1896, Θέατρο Νέον Ποικιλιών.

40. 22 Νοεμ. 1897, Μέγα Θέατρον.

Συγκριτικός χρονολογικός πίνακας των πρώτων παραστάσεων των έργων του Δουμά υιού στο Παρίσι και την Αθήνα

Στήλες: 1: Χρονολογία παράστασης στο Παρίσι. 2: Τίτλος έργου, είδος, πράξεις, ημερομηνία πρώτης παράστασης στο Παρίσι, θέατρο. 3: Ημερομηνία πρώτης παράστασης στην Αθήνα, θέατρο, θέατρο. 4: Χρονολογία παράστασης στην Αθήνα.

1	2	3	4
1852	<i>Η κυρία με τας καμελίας</i> . Δράμα σε 5 πράξεις. 2 Φεβρ., Vaudeville.	20 Δεκ. Θ. Σοφ. Καρύδη. (+ Σούτσας-Ταβουλάρης)	1867
1853	<i>Άρτεμις δε Λυς</i> . Δράμα σε 5 πράξεις. 15 Νοεμ., Gymnase Dramatique.	10 Ιουλ., Νεαπόλεως.	1901
1855	<i>Ο κόσμος των εταιρών</i> . Κωμωδία σε 5 πράξεις. 20 Μαρτ., Gymnase Dramatique.		
1857	<i>Το χρήμα</i> . Κωμωδία σε 5 πράξεις. 31 Ιαν., Gymnase Dramatique.		
1858	<i>Ο νόθος</i> . Κωμωδία σε 4 πράξεις και πρόλογο. 16 Ιαν., Gymnase Dramatique.		
1859	<i>Ένας άσωτος πατέρας</i> . Κωμωδία σε 5 πράξεις. 30 Νοεμ. Gymnase Dramatique.		
1864	<i>Ο φίλος των γυναικών</i> . Κωμωδία σε 5 πράξεις. 5 Μαρτ., Gymnase Dramatique.	30 Ιουν., Νεαπόλεως.	1901
1867	<i>Αι ιδέαι της κυρίας Ωβραί</i> . Κωμωδία σε 4 πράξεις. 31 Ιαν., Gymnase Dramatique.		
1871	<i>Σεβερίνη</i> . Έργο σε 3 πράξεις. 2 Δεκ., Gymnase Dramatique.	μτφρ. Διον. Σταυρόπουλος 9 Σεπτ., Παρασκευοπούλου + «Πρόοδος», Ολύμπια.	1893
1873	<i>Η σύζυγος του Κλαυδίου</i> , Έργο σε 3 πράξεις. 16 Ιαν., Gymnase Dramatique.		
1873	<i>Ο κ. Αλφόνσος</i> . Έργο σε 3 πράξεις. 23 Νοεμ., Gymnase Dramatique.		
1876	<i>Η ξένη</i> . Κωμωδία σε 5 πράξεις. 14 Φεβρ., Théâtre Français.	μτφρ. Γεωργ. Τσοκόπουλος. 28 Αυγ., Βερώνη + «Μένανδρος» Ομονοίας.	1893
1881	<i>Η πριγκίπισσα της Βαγδάτης</i> . Έργο σε 3 πράξεις. 31 Ιαν., Théâtre Français.	28 Μαρτ., Βερώνη, Ποικιλιών.	1896

1885	<i>Διονυσία</i> . Έργο σε 4 πράξεις. 19 Ιαν., Théâtre Français.	μτφρ. Μιχ. Ζώρας, 31 Μαΐου, Παρασκευοπούλου, Ομονοίας.	1892
1887	<i>Φρανσιγιόν</i> . Έργο σε 3 πράξεις. 17 Ιαν., Théâtre Français.	18 Ιουλ., Παρασκευοπούλου + «Πρόοδος», Παράδεισος.	1892

* Οι όροι χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα ως εξής: «Δράμα», σε αντιδιαστολή με τον όρο «τραγωδία», που είναι ταυτισμένος με τη νεοκλασική θεωρία των ειδών. Τα έργα που χαρακτηρίζονται εδώ «δράματα» έχουν δραματικό περιεχόμενο καθώς και δραματική λύση. Σε αντίθεση με το «δράμα», η «κωμωδία» έχει αίσιο τέλος. Το περιεχόμενό της δεν είναι καθόλου κωμικό, αλλά μάλλον δραματικό. Η χρήση του όρου «κομεντί» θα ήταν ίσως ακριβέστερη. Και αυτός ο όρος όμως, έχει αποκτήσει άλλο περιεχόμενο για τον έλληνα αναγνώστη και χαρακτηρίζει μάλλον έργα μεταγενέστερης εποχής. Στον πίνακα δεν περιλαμβάνονται τα μονόπρακτα *Το κόσμημα της βασίλισσας* (1845/1855) και *Γαμήλια επίσκεψη* (1871).