

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
HELLENIC PEDAGOGICAL INSTITUTE

ΜΕΝΤΟΡΑΣ

Περιοδικό Επιστημονικών και Εκπαιδευτικών Ερευνών

MENTOR

A Journal of Scientific and Educational Research



ΤΟΜΟΣ 2

2000

VOLUME 2

Αθήνα / Athens

Μέντορας / Mentor

ΤΟΜΟΣ 2, 2000 / VOLUME 2, 2000

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ / CONTENTS

- | | | |
|--|-----|--|
| ΕΛΕΟΥΣΑ ΠΟΛΥΖΩΗ
ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ
ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ | 3 | <i>Υποστήριξη Παιδιών με Ειδικές Ανάγκες στους Παιδικούς Σταθμούς της Ελλάδας</i> |
| ΚΩΣΤΑΣ ΛΑΜΝΙΑΣ | 32 | <i>Η Κοινωνική Συγκρότηση των Νοηματικών Προσανατολισμών των Μαθητών και ο Μύθος των Ίσων Εκπαιδευτικών Ευκαιριών</i> |
| ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΚΡΗΣ | 50 | <i>Γνωστικό Ύψος και Εικόνα για το Γνωστικό Εαυτό</i> |
| ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ | 64 | <i>Το «Θέατρο Ιδεών» και η Πρόσληψη του Ύψεν στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} Αιώνα: Θεωρητικές Αναζητήσεις</i> |
| ΜΑΡΙΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ | 77 | <i>Παρατατικός – Αόριστος: Αποψη και Χρόνος στην Εκφραση του Παρελθόντος</i> |
| ΦΟΤΙΝΙ ΣΙΒΡΙΔΟΥ | 106 | <i>Paraphrasing Literary Idiom: The Importance of Literary Translation in the EFL Classroom</i> |
| ELENI TARATORI –
TSALKATIDOU | 115 | <i>Scientific Technical Writing in the Training of Future or Serving Teachers: An Empirical Approach</i> |
| GEORGE K. PARADOPOULOS | 142 | <i>Reliability of Consecutively Connected Systems</i> |
| ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Μ. ΒΛΑΜΟΣ
ΕΛΕΝΗ Μ. ΒΛΑΜΟΥ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Μ. ΔΗΜΑΚΟΣ | 149 | <i>Επεξεργασία Δεδομένων από Μαθηματικά Ταλέντα</i> |
| ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΒΟΥΔΟΥΡΙ | 166 | <i>Stochastic Multiplicative Models in Risk Severity Reduction Operations</i> |
| ΚΩΣΤΑΣ Α. ΠΑΓΩΝΗΣ | 175 | <i>Το Βιοκλιματικό Καθεστώς της Ελλάδας κατά την Περίοδο του Ιουνίου</i> |

ΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΙΔΕΩΝ» ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΙΨΕΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ου} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

Θεωρητικές Αναζητήσεις

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ

Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση

Abstract

The term «theatre of ideas» has prevailed the last two decades concerning the characterization of an important theatre movement that has been manifested in Greece since the last years of the 19th century. This theatre movement represents in a great degree the modernistic theatre that constitutes the repercussion of social and ideological movements, such as socialism and feminism, and the expression of aesthetical movements, such as realism, naturalism and symbolism. The more important representative of the «theatre of ideas» is Henrik Ibsen.

Gr. Xenopoulos introduces the term in Greece and a number of greek authors, in general intellectuals, such as K. Palamas, J. Psychari, D. Tangopoulos, P. Vasilikos (K. Chatzopoulos), refer to the modernistic theatre and try to give the characteristics of Ibsen's plays. This evolution is interesting because of the repercussion of Ibsen's plays and the conceptions for the modernistic theatre in the plays of Greek dramatists. The various points of view, the dialogue and oppositions among greek authors concerning these plays or the characteristics of the modernistic theater manifest some principal problems of the greek identity and generally of the ideological evolution of greek theatre plays.

Περίληψη

Ο όρος «θέατρο ιδεών» έχει επικρατήσει τις δύο τελευταίες δεκαετίες σχετικά με το χαρακτηρισμό ενός σημαντικού θεατρικού κινήματος που εμφανίστηκε στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Το θεατρικό αυτό κίνημα αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό το νεωτεριστικό θέατρο, το οποίο επηρεάζεται σε ιδεολογικό επίπεδο κυρίως από την εξέλιξη του σοσιαλισμού και του φεμινισμού και σε αισθητικό επίπεδο από το ρεαλισμό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό. Ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του «θεάτρου ιδεών» είναι ο Henrik Ibsen.

Ο Γρ. Ξερόπουλος εισάγει τον όρο στην Ελλάδα και ένα μέρος Ελλήνων συγγραφέων, γενικότερα διανοουμένων, όπως ο Κ. Παλαμάς, ο Γ. Ψυχάρης, ο Δ. Ταγκόπουλος, ο Π. Βασιλικός (Κ. Χατζόπουλος), αναφέρονται στο νεωτεριστικό θέατρο και

προσπαθούν να ανιχνεύσουν τα χαρακτηριστικά των ιψενικών δραμάτων. Ένας από τους αυθεντικότερους ερμηνευτές του Ίψεν, ίσως ο αυθεντικότερος, είναι ο Παλαμάς. Η πνευματική αυτή αναζήτηση είναι ενδιαφέρουσα λόγω του αντίκτυπου των ιψενικών δραμάτων και των αντιλήψεων περί νεωτεριστικού θεάτρου στα θεατρικά έργα Ελλήνων συγγραφέων. Οι διάφορες απόψεις, ο διάλογος και οι αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους συγγραφείς σχετικά με την αποτίμηση του ελληνικού ή ξενόφερτου χαρακτήρα αυτών των έργων ή σχετικά με χαρακτηριστικά του νεωτεριστικού θεάτρου εκφράζουν ορισμένα βασικά προβλήματα της ελληνικής ταυτότητας και γενικότερα της ιδεολογικής εξέλιξης των ελληνικών θεατρικών έργων.

Ο όρος «θέατρο ιδεών» έχει επικρατήσει τις δύο τελευταίες δεκαετίες όσον αφορά στο χαρακτηρισμό ενός σημαντικού θεατρικού κινήματος που εκδηλώθηκε στην Ελλάδα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Όσον αφορά στο περιεχόμενο του όρου, οι μέχρι τώρα απόψεις των μελετητών δίστανται. Η πρώτη άποψη προσδίδει στον όρο τη συνειδητή ανάπτυξη οποιασδήποτε ιδεολογίας, ενώ η δεύτερη συμφωνεί με την άποψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου, δίνοντας την πρωτοκαθεδρία στην έκφραση ή παράσταση μιας φιλοσοφικής (ηθικής) ιδέας η οποία ενσαρκώνεται σε θεατρικά πρόσωπα¹. Αρχικά, ο όρος φαίνεται χωρίς νόημα, καταχρηστικός² και αυτό γιατί και στη λογοτεχνία γενικότερα και στο θέατρο ειδικότερα υπάρχουν ιδέες και πιθανόν ιδεολογίες σε όλες τις εποχές, είτε αυτό δηλώνεται ή είναι φανερό είτε όχι. Το ζητούμενο είναι με ποιο τρόπο τα στοιχεία αυτά ενσωματώνονται στο λογοτεχνικό έργο. Η άποψη της Jacqueline de Romilly για το θέατρο του Ευριπίδη, ο οποίος προάγει το διαλογικό στοιχείο και τη φιλοσοφική σκέψη με τρόπο αποφασιστικό, ξεκάθαρο, και λιγότερο για το θέατρο του Σοφοκλή, μας οδηγεί σε μια πρώτη διασάφηση του όρου³. Ο Gero von Wilpert και ο Heinz Kindermann τον χρησιμοποιούν για το θέατρο από την εποχή του Διαφωτισμού μέχρι τον 20^ο αιώνα⁴. Το ερώτημα όμως παραμένει, γιατί ο όρος χρησιμοποιείται κυρίως για το θέατρο του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η απάντησή μας είναι κοινωνιολογικού περιεχομένου. Πρόκειται στην ουσία για το νεωτεριστικό θέατρο που αποτελεί σε σημαντικό βαθμό την έκφραση των ιδεολογικών, κοινωνικών και καλλιτεχνικών αλλαγών, κινήματων και ανατροπών που αναπτύχθηκαν στην υπόλοιπη Ευρώπη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπως ο σοσιαλισμός, ο φεμινισμός, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός. Οι εξελίξεις αυτές, που έχουν ως αφετηρία τη συνειδητοποίηση μιας προβληματικής κοινωνικής κατάστασης που πρέπει να εξηγηθεί και να

1. Όσον αφορά στην πρώτη άποψη, βλ. Χαράλαμπος - Δημήτρης Γουνελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα, 1984, σσ. 231, 274, και όσον αφορά στη δεύτερη, Θόδωρος Γραμματάς, «Το "θέατρο ιδεών" του Δ. Ταγκόπουλου», στο: Δημ. Ταγκόπουλου *Οι αλωσίδες*, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1992, σ. 13.

2. Βλ. John Plamenatz, *Ιδεολογία, έννοια και ιστορία του όρου*, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σσ. 28, 30, 32.

3. Jacqueline de Romilly, *La modernité d' Euripide*, puf écrivains, août 1986, σσ. 112, 117 και Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, novembre 1991, σ. 13.

4. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 6. Auflage (έκδοση), Kröner, Stuttgart, 1979, σ. 362 και Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, VII. Band (τόμος), Otto Müller, Salzburg, 1965, σ. 165 και VI. Band, 2. Auflage (έκδοση), 1964, σ. 109.

ανατραπεί⁵, είναι καταλυτικές, με αποτέλεσμα το ιδεολογικό στοιχείο να είναι με διάφορους τρόπους ιδιαίτερα αισθητό στη λογοτεχνία. Μ' αυτή την έννοια ο όρος «θέατρο ιδεών» συγγενεύει και αρκετές φορές εκφράζει άλλους παραδεδομένους όρους, όπως «στρατευμένο θέατρο», «θέατρο θέσης», λιγότερο γνωστούς, όπως «προβληματισμένο θέατρο», «(σύγχρονο) διαλεκτικό θέατρο»⁶. Κοινή επιδίωξη του «θεάτρου ιδεών» με το στρατευμένο θέατρο και το «θέατρο θέσης» είναι η αφύπνιση του κοινού σε σχέση με ένα συγκεκριμένο ζήτημα ή πρόβλημα⁷. Ο όρος «θέατρο ιδεών» σε γενικές γραμμές είναι ευρύτερος από τους δύο προαναφερθέντες όρους. Και αυτό γιατί τα έργα του στρατευμένου θεάτρου και του «θεάτρου θέσης» έχουν ένα μονοδιάστατο και συχνά προπαγανδιστικό ή ηθικολογικό χαρακτήρα, ενώ τα έργα του «θεάτρου ιδεών» καταγράφουν μονοσήμαντα ρεαλιστικές καταστάσεις ή συχνά έχουν ένα πολυδιάστατο χαρακτήρα που κινείται από τη διαφορετική προσέγγιση και ερμηνεία τους ανάλογα με τις εποχές και τους μελετητές, και την ύπαρξη βαθύτερων ερμηνειών (σε δεύτερο επίπεδο) μέχρι τη συνεχή αναζήτηση νοήματος⁸. Αποτελεί, όσον αφορά στην ελληνική λογοτεχνία, ως ένα βαθμό, το θεατρικό αντίστοιχο της κοινων(ιστ)ικής ή ρεαλιστικής και νατουραλιστικής πεζογραφίας. Αλλά και το συμβολιστικό θέατρο του τέλους του 19^{ου} αιώνα έχει χαρακτηριστεί από μελετητές ως «θέατρο ιδεών»⁹. Τέλος, ο όρος «ιδέα» είναι πιο κατάλληλος από τον όρο «ιδεολογία». Το θέατρο συνήθως επεξεργάζεται και προάγει ιδέες, στοιχεία μιας ή πολλών ιδεολογιών και όχι συστήματα ιδεών τα οποία απαρτίζουν μια ιδεολογία και απαιτούν μια συστηματική, αναλυτική και οργανωμένη σκέψη και παράθεση απόψεων¹⁰.

5. Ο όρος «νέο θέατρο» ανάγεται σύμφωνα με τον Georg Lukács στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και εντάσσεται στο κίνημα του διαφωτισμού, αλλά, σύμφωνα με τη γνώμη μας, ενισχύεται κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Τη μελέτη του «The Sociology of Modern Drama», *Tulane Drama Review*, Document Series, τόμ. 9, τεύχ. 4, 1965, σ. 147.

6. Βλ. Αλλαρντάους Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία Θεάτρου* (εικονογραφημένη). Από τον Αισχύλο ως τον Ανουίγ, τομ. III, Σμυρνιώτης, α. χ., σ. 301, Lilian R. Furst and Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, Η γλώσσα της Κριτικής, 6, Ερμής (Metheun and Co Ltd), Αθήνα, 1972, σ. 77, Θ. Γραμματάς, ό. π., σσ. 14, 17, Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή «έργα με θέση»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι.», στο: *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων*, Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994, σ. 220, Βάλτερ Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1997, σ. 326, J. M. Lavaud (Université de Dijon), «Ibsen et le théâtre d' idées à Madrid à la fin du XIX^e», *Cahiers de l' Université*, N^o 4, Théâtre et société, Université Pau et des pays de l' Adour, α. χ., σσ. 1, 13 και Bert O. States, *Irony and Drama: A poetics*, Ithaca, N.(ew) Y.(ork); London: Cornell University Press, 1971, σ. 156.

7. Βλ. Έρικ Μπέντλεϋ (Eric Bentley), *Το στρατευμένο θέατρο*, ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής, Θεωρία, Αθήνα, 1982, σσ. 46-47.

8. Τα τελευταία χαρακτηριστικά μπορούν ακόμη και σε έργα του στρατευμένου θεάτρου να ανιχνευτούν. Ανιχνεύονται όμως κατεξοχήν στο έργο του Ίψεν. Βλ. ό. π., σσ. 34-35, 159-161 και Errol Durbach, «A century of Ibsen criticism», *The Cambridge Companion to Ibsen*, ed. James McFarlane, Cambridge University Press, 1994 (Reprinted 1996, 1997), σσ. 233-251.

9. Βλ. Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Thèse, Librairie Droz, Paris, 1934, σ. 414 και Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l' Oeuvre*, Thèse, 1ère édition, L' Arche, 1957, σσ. 153-54, 384-385.

10. Βλ. René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1971, σσ. 155-156, 167, 168, 171 και Fernand Hallyn, «Λογοτεχνία και ιστορία των ιδεών», στο: *Εισα-*

Ως προς την πρώτη εμφάνιση του όρου δε διαθέτουμε ολοκληρωμένες πληροφορίες. Η πρώτη αναφορά που έχουμε βρει για τον όρο και αφορά στο θέατρο του Henrik Ibsen (Χένρικ Ίψεν) υπάρχει στο άρθρο του Ισπανού Verdes Montenegro «El teatro de ideas» το 1899 σχετικά με την παράσταση του θεατρικού του έργου *Ένα σπίτι της κούκλας* στη Μαδρίτη¹¹. Ο κριτικός της εποχής ταυτίζει το «θέατρο ιδεών» και το θέατρο του Ίψεν. Η δεύτερη αναφορά είναι αυτή του Ξενόπουλου το 1920, ο οποίος παραθέτει στη μελέτη του για το «θέατρο των ιδεών» το άρθρο, που δημοσιεύτηκε το ίδιο έτος, του Γάλλου κριτικού Julien Benta «Le théâtre d' idées» σχετικά όμως με το θεατρικό έργο του François de Curel (Φρανσουά ντε Κυρέλ) *L' âme en folie*¹². Συγχρόνως εισάγει τον όρο στην Ελλάδα εφαρμόζοντάς τον στα θεατρικά έργα του Ταγκόπουλου και αναφέροντας ως κύριους εκπρόσωπους στην Ευρώπη τον Ίψεν, το Δουμά υιό (Alexandre Dumas fils) και εν μέρει τον Κυρέλ¹³. Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ο όρος κυρίως συνδέεται με το γαλλικό θέατρο του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα (A. Dumas fils, Georges de Porto-Riche, Maurice Donnay, Fr. de Curel, Henri Lavedan, Paul Hervieux, Eugène Brieux), ενώ ο Ίψεν περισσότερο συνδέεται με το ρεαλισμό και το συμβολισμό¹⁴. Σε μια πιο πρόσφατη εποχή και κατά τη σημερινή ο όρος χρησιμοποιείται ευρύτερα, κυρίως όσον αφορά στο θέατρο του Ίψεν¹⁵.

Ο Ίψεν θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του «θεάτρου ιδεών». Δεν μπορούμε να δεχτούμε την άποψη της Phyllis Hartnoll, η οποία ισχυρίζεται ότι το θέατρο αυτό εμφανίστηκε και άκμασε εξαιτίας της επιθυμίας ή της δεκτικότητας του κοινού να δει ένα νεωτεριστικό θέατρο¹⁶. Η αποτυχία του Ίψεν στη Νορβηγία κατά την περίοδο των πρώτων θεατρικών του έργων είναι χαρακτηριστική¹⁷. Η επιτυχία του πέρα

γωγής στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου, Gutenberg, Αθήνα, 1997, σσ. 287-288. Διαφορετική άποψη διατυπώνει ο Gero von Wilpert, ο οποίος στο λήμμα Ideendrama του λογοτεχνικού λεξικού του ορίζει το «δράμα ιδεών» ως το δράμα το οποίο προάγει μια ενιαία κοσμοθεωρία, με κυριότερους εκπρόσωπους τον Schiller, τον Hebbel και τον Sartre. Βλ. Gero von Wilpert, ό. π., σσ. 361-362. Η άποψη αυτή όμως σε μεγάλο βαθμό δεν επιβεβαιώνεται, αν εξαιρέσουμε ίσως τον Sartre, ο οποίος κινείται ιδεολογικά στη δραματουργία του στα πλαίσια του υπαρξισμού (βλ. Hallyn, ό. π., σσ. 284-285). Στα δράματα των δύο πρώτων συγγραφέων υπάρχει κυρίως ανάπτυξη ιδεών, αντιλήψεων και όχι ιδεολογίας ή κοσμοαντίληψης, η οποία είναι μια ευρύτερη φιλοσοφική αντίληψη περί του όντος. Βλ. Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία Θεάτρου*, τόμ. III, ό. π., σσ. 132, 142, 144, 295-296.

11. Βλ. Lavaud, ό. π., σσ. 11-12.

12. Ξενόπουλος, «Το θέατρο των ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», Β', *Ο Νουμάς*, 712, 27 του Νοέβρη 1920, σ. 350.

13. Στο ίδιο, σσ. 350-351.

14. Βλ. Νίκολ, *Παγκόσμια ιστορία Θεάτρου*, τ. IV, ό. π., σσ. 11, 13, 29, 38, Eric Bentley, «Ίψεν – υπέρ και κατά», *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχ. 17, Το θέατρο του Ίψεν, Ιανουάριος 1989, σσ. 19-20 και Μήτσου Λυγίζου, *Το νεολληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Δραματολογική ανάλυση – Αισθητική και ιστορική τοποθέτηση, τόμος I, 2^η έκδοση, Δωδώνη, Αθήνα, α. χ., σ. 94.

15. Βλ. States, ό. π., σ. 158, Μάριος Πλωρίτης, «Ο Ίψεν και το Ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», *Νέα Εστία*, τόμ. 60, τεύχ. 705, 1956, σσ. 1535-1537, Φύλλης Χάρντολ (Phyllis Hartnoll), *Ιστορία του Θεάτρου*, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σσ. 247-248 και Λέων Κουκούλας, «Το θέατρο του Ίψεν», *Θεατρικά Τετράδια*, ό. π., σ. 7.

16. Χάρντολ, ό. π., σ. 247.

17. Βλ. Μπέρναρ Σω (B. Shaw), *Η πεμπουσία του ιψενισμού*, Μετάφραση – Εισαγωγή Γιώργου Χριστογιάννη, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1993, σ. 26.

από τη Σκανδιναβία ήταν αμφιλεγόμενη, έγινε σταδιακά και η κατοπινή αναγνώρισή του δεν οφείλεται υποχρεωτικά σ' αυτή την επιθυμία του κοινού¹⁸. Οι συγγραφείς εκείνης της εποχής August Strindberg και Anton Tchekhov, που γνωρίζουν επίσης μέχρι σήμερα μια διαρκή επιτυχία των έργων τους, ανήκουν επίσης εν μέρει στο «θέατρο ιδεών». Η άποψη του George Steiner ότι η ιστορία του θεάτρου ξαναρχίζει με το θεατρικό έργο του Ίψεν δεν είναι τυχαία¹⁹. Η εξήγηση αυτής της άποψης γίνεται με όρους ιδεολογικούς και αισθητικούς. Ο Νορβηγός συγγραφέας εκφράζει μια σύγχρονη προβληματική και, εάν δίνει κάποιες απαντήσεις σε προβλήματα της εποχής του μέσω των θεατρικών του προσώπων, αυτές αμφισβητούν την αστική ηθική που θεωρεί σε μεγάλο βαθμό ως άρρωστη²⁰. Το μεγάλο βάρος που δίνει στο διάλογο δε σημαίνει ότι τα πρόσωπα των δραμάτων του είναι φερέφωνα συγκεκριμένων ιδεών. Αντίθετα, οι ιδέες των δραμάτων του, που είναι σύνθετες και δεν αποκωδικοποιούνται εύκολα σε σχέση με τη σημασία και τη σπουδαιότητά τους, δεν είναι προκατασκευασμένες από τα θεατρικά του πρόσωπα, αλλά παρουσιάζονται κατά την πορεία διατύπωσής τους και δεν προδιαθέτουν τους θεατές²¹. Συνήθως, ο Ίψεν ξεπερνά τα στοιχεία πολεμικής που υπάρχουν στο έργο του και κατά συνέπεια το απλό στρατευμένο θέατρο ή το «θέατρο θέσης». Κυριαρχεί στο έργο του μια ανυποχώρητη ηθική, η σύγκρουση του ανθρώπου με το περιβάλλον του, η αναζήτηση της αυθεντικής ζωής, η αμεσότητα της αλήθειας, η παρουσία ζωντανών προσώπων, η ανανέωση της ζωής και η ανατροπή της καθιερωμένης ιδεολογίας²². Συνδέεται με το νατουραλισμό και, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, το έργο του ανήκει σ' αυτόν²³. Πέρα από αυτά, εκφράζει μια αντίληψη ζωής που δεν περιορίζεται στο ρεαλισμό, αφού χρησιμοποιεί μύθους, σύνθετα σύμβολα. Η σχέση του με το συμβολισμό είναι εμφανής και το θέατρό του θεωρείται από τον Jacques Robichez ως «θέατρο αλληγοριών»²⁴. Συμπερασματικά, πραγματοποιεί τη σύνθεση πολλών προοδευτικών τάσεων της εποχής στη μορφή και το περιεχόμενο των θεατρικών του έργων και ανοίγει νέους δρόμους. Οι διαφορές με το θέατρο του Δουμά υιού είναι φανερές. Ο τελευταίος δεν μπορεί συνήθως να ξεπεράσει την έκθεση μιας θέσης που συνήθως προαναγγέλλεται και εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την ισχύουσα αστική ηθική²⁵.

Εκτός από τη μελέτη του Ξενοπούλου, που στην ουσία στο πρόσωπο του Ταγκό-

18. Στο ίδιο, σσ. 26-27, 50, 223, Robichez, ό. π., σσ. 156, 439, Lavaud, ό. π., σσ. 2, 9, 11-13, Μπέντλεϋ, *Το στρατευμένο θέατρο*, ό. π., (βλ. παρ. 7), σ. 159 και Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σσ. 59-61.

19. Τζωρτζ Στάινερ, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1988, σ. 231.

20. Βλ. Παπανδρέου, ό. π., σσ. 132-133, Furst and Skrine, ό. π. (βλ. παρ. 6), σσ. 80-81, Terje Sinding, «Que faire d' Ibsen?», *Travail théâtral*, τεύχ. 28-29, Ιούλιος - Δεκέμβριος 1977, σ. 57 και Bentley, «Ίψεν - υπέρ και κατά», *Θεατρικά τετράδια*, τεύχ. 17, Ιανουάριος 1989, σ. 19.

21. Βλ. States, ό. π. (βλ. παρ. 6), σ. 158, Sinding, ό. π., σσ. 56-57, Bentley, «Ίψεν - υπέρ και κατά», ό. π., σ. 15. Ο τελευταίος μάλιστα συγγραφέας ισχυρίζεται ότι ο Ίψεν κάνει ελάχιστες προφανείς αναφορές σε ιδέες. Βλ. *Το στρατευμένο θέατρο*, ό. π., σ. 167.

22. Βλ. Στάινερ, ό. π., σ. 239, Σω, ό. π., σ. 28 και Furst and Skrine, ό. π., σσ. 77-78.

23. Βλ. για παράδειγμα Yves Chevrel, *Le naturalisme*, 1ère edition, puf, Paris, 1982, σσ. 68, 116.

24. Robichez, ό. π. (βλ. παρ. 9), σ. 153.

25. Η αστική αυτή ηθική και η σχετική διαφοροποίηση του Δουμά υιού από τον Ίψεν διαφαίνεται στη μελέτη της Ε. - Α. Δελβερούδη. Βλ. ό. π. (παρ. 6), σσ. 221, 224, 231-232, 240.

πουλου συνοψίζει σημαντικά χαρακτηριστικά του «θεάτρου ιδεών», άλλα κείμενα δικά του και άλλων συγγραφέων, κυρίως θεωρητικά ή και σε σχέση με συγκεκριμένα θεατρικά κείμενα ή παραστάσεις, προαναγγέλλουν ή και κρίνουν την πορεία του νεωτεριστικού θεάτρου²⁶. Το πρώτο είναι η εισήγηση του Ξενόπουλου το βράδυ της πρώτης παράστασης των *Βρυκολάκων* του Ίψεν (29 Οκτωβρίου 1894). Ο συγγραφέας αναφέρει τη νεωτερικότητα του θεάτρου του, τον επαναστατικό του χαρακτήρα που θεμελιώνεται στο περιεχόμενο των ιδεών του, στη συγκεκριμένη τους εφαρμογή, αλλά και στον τρόπο εξέλιξης της πλοκής των έργων του, διαπιστώσεις που για πρώτη φορά γίνονται το 1892, κυρίως από το Βιζυηνό²⁷. Επιπλέον, αναφέρει και άλλους δραματογράφους και είναι υποστηρικτής κάθε ξένης ποιοτικής πολιτιστικής επιρροής²⁸. Η φράση του ότι «φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας» μπορεί να ξεσήκωσε αντιδράσεις²⁹, αλλά δεν αποτελεί αναγκαστικά αρνητική κρίση. Αφού η Ελλάδα δεν είναι ικανή από μόνη της να γνωρίσει τον Ίψεν και τους άλλους μεγάλους δραματογράφους, τότε αναγκαστικά τους γνωρίζει μέσω Γαλλίας. Το γεγονός ότι οι δυτικές κοινωνίες είναι πιο προηγμένες, άρα πραγματεύονται φλέγοντα ζητήματα που ανταποκρίνονται στα δικά τους κοινωνικά δεδομένα, δε σημαίνει, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, ότι οι Έλληνες δεν πρέπει να τα γνωρίσουν και ότι δεν είναι ικανοί να τα κατανοήσουν. Αν τα έργα του Ίψεν δεν μπορέσουν ιδεολογικά να δημιουργήσουν αναμόχλευση συνειδήσεων, μπορούν τουλάχιστον να γίνουν αντικείμενο θαυμασμού για την καλλιτεχνική τους αξία³⁰. Η παραπάνω διατύπωση, αλλά και γενικότερα η εισήγηση, παίρνουν έμμεσα θέση στο ακανθώδες ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας. Ο συγγραφέας φαίνεται υποστηρικτής, τουλάχιστον εν μέρει, της «ελληνικής» ταυτότητας, δηλαδή είναι θαυμαστής των θετικών στοιχείων του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού και βλέπει την Ελλάδα ως τμήμα της Ευρώπης³¹. Η υγιής φιλολογία πρέπει να στηρίζεται, σύμφωνα μ' αυτόν, σε ξένες δυνάμεις³² και πουθενά δεν αναφέρει ελληνικές πηγές έμπνευσης. Μ' αυτό τον τρόπο όμως η δυνατότητα ύπαρξης και ανάπτυξης ελληνικής φιλολογίας που να στηρίζεται στις δυνάμεις της, δηλαδή στον πλούτο του λαϊκού πολιτισμού και των θετικών στοιχείων της προηγούμενης ελληνικής φιλολογίας, όπως θα έπρεπε, για τον Ξενόπουλο δεν υφίσταται.

Στο δοκίμιό του με αφορμή το θάνατο του Ίψεν, δημοσιευμένο στα *Παναθήναια* το 1906, ο Ξενόπουλος διαφοροποιείται εν μέρει από την εισήγηση του 1894, αφού παύει πλέον να υπάρχει η ισόρροπη αξιολογική αναφορά στις ιδέες των δραμάτων του Νορβηγού συγγραφέα και στην τεχνοτροπία τους. Η δραματουργική τεχνική είναι αυτή που είναι άξια ιδιαίτερης αναφοράς και δίνει τη δυνατότητα στη μοναδική έκφραση

26. Ο όρος «θέατρο ιδεών» δεν αναφέρεται, αλλά υπονοείται ως προς την ουσιαστική του διάσταση.

27. Βλ. Παπανδρέου, ό. π. (βλ. παρ.18), σσ. 17-19.

28. Βλ. Γιαν. Σιδέρης, «Οι "Βρυκόλακες" και ο Ξενόπουλος», *Νέα Εστία*, τόμ. 48, τεύχ. 559, 1950, σσ. 1380-1381.

29. Στο ίδιο, σσ. 1380, 1382.

30. Στο ίδιο, σ. 1381.

31. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, Νοέμβριος 1989, σ. 49.

32. Βλ. Σιδέρης, ό. π., σ. 1381.

της ψυχικής ζωής των ηρώων³³. Η συντηρητική στροφή του Ξενόπουλου είναι γεγονός, αφού αφήνει σε δεύτερη μοίρα τις ιδέες των ιψενικών δραμάτων, αλλά και τη ρεαλιστική τους διάσταση. Η άποψη αυτή που αναφέρεται στις ιδέες του Νορβηγού συγγραφέα, δε φαίνεται να είναι σωστή, αφού πολλά έργα του έχουν προκαλέσει εκείνη την εποχή ποικίλες αντιδράσεις για τις ιδέες τους, όπως το *Σπίτι της κούκλας*. Η τολμηρότητα και ο νεωτερισμός ιδεών και στάσεων ζωής των ιψενικών προσώπων είναι φανεροί.

Ο Ξενόπουλος στο δεύτερο μέρος της μελέτης του για το «θέατρο ιδεών» και το Δ. Ταγκόπουλο, δημοσιευμένη στο «Νουμά» στις 27 Νοεμβρίου 1920, παραθέτει τις απόψεις του Γάλλου κριτικού Benta με τις οποίες συμφωνεί. Η τοποθέτηση του Ίψεν και του Δουμά υιού στο ίδιο επίπεδο του ποιοτικού «θεάτρου ιδεών» δημιουργεί προβλήματα στην κατανόηση των έργων των δύο συγγραφέων και δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια, έστω και αν ο Ξενόπουλος αργότερα παραδέχεται ότι «το πρότυπο της μεγαλοφυίας στο είδος είναι ο Ένρικ Ίψεν»³⁴. Ξεκαθαρίζει τη, σύμφωνα με τη γνώμη του, ουσία του θεατρικού αυτού κινήματος και του θεάτρου του Ίψεν που έχει ως αφετηρία την ενσυνείδητη πρόθεση του συγγραφέα να ενσαρκώσει ιδέες σε θεατρικά πρόσωπα χωρίς αυτό να γίνεται αντιληπτό από το κοινό. Η διαπίστωση αυτή, που αποτελεί και άποψη του Γάλλου κριτικού, διαστρέφει την ουσία του θεάτρου του Ίψεν, η οποία αναφέρθηκε προηγουμένως, αλλά και του επιτυχημένου «θεάτρου ιδεών» που έχει άμεση σχέση με το ρεαλισμό και το νατουραλισμό, και αφορά κυρίως στο στρατευμένο θέατρο ή στο «θέατρο θέσης», το οποίο δίνει την προτεραιότητα στις ιδέες, άσχετα αν αυτές ενσαρκώνονται επιτυχημένα ή όχι σε δραματικά πρόσωπα. Το λαθεμένο των απόψεων του Ξενόπουλου επιβεβαιώνεται από τις απόψεις του ίδιου του Ίψεν, αλλά και από μια σειρά σύγχρονών του και μεταγενέστερων Ελλήνων και ξένων κριτικών που τονίζουν την παρουσία στα δράματά του ζωντανών, εξελιξιμων και εξατομικευμένων προσώπων σε βάρος των ιδεών, αλλά και τη δημιουργική σύνθεση του Νορβηγού συγγραφέα ανάμεσα στη θεωρητική σκέψη, την αναζήτηση και τις προσωπικές εμπειρίες του, που λειτούργησαν ως κατευθυντήριες γραμμές για τα πρόσωπα των δραμάτων του³⁵. Η πρόθεση και οι θέσεις του Ίψεν, στις περιπτώσεις που διακρίνονται, ξεπερνιούνται συχνά από άλλα στοιχεία αισθητικής και ιδεολογικής τάξης που συχνά επιμένουν στη διαρκή αναζήτηση νοήματος³⁶. Η περίπτωση της Νόρας, ηρωίδα του *Σπιτιού της κούκλας*, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα³⁷. Οι απόψεις του Ξενόπουλου συμφωνούν με μια παραδοσιακή αντίληψη της λειτουργίας της λογοτεχνίας,

33. Βλ. Παπανδρέου, ό. π. (βλ. παρ. 18), σσ. 65, 79, 80.

34. Ξενόπουλος, «Το θέατρο των ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», Β', *Ο Νουμάς*, 712, 27 του Νοέβρη 1920, σ. 351.

35. Βλ. Marc Auchet, Introduction (Εισαγωγή), *Une maison de roupée*, Le Livre de Poche, Librairie Générale de France, Paris, 1990, σσ. 10, 19-20, Παπανδρέου ό. π., σ. 71, Φώτου Πολίτη, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, Τόμος II: Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1984, σ. 194, Πλωρίτης, «Ο Ίψεν και το Ευρωπαϊκό θέατρο του καιρού του», *Νέα Εστία*, ό. π. (βλ. παρ. 15), σ. 1536 και Κουκούλας, «Το θέατρο του Ίψεν», *Θεατρικά Τετράδια*, ό. π. (βλ. παρ. 15), σσ. 7, 10.

36. Βλ. Κουκούλας, ό. π., σ. 7, Bentley, «Ίψεν – υπέρ και κατά», ό. π. (βλ. παρ. 20), σ. 16 και Morris Freedman, *The moral impulse in modern drama (1950-1950)*, Southern Illinois Press, 1967, σ. 4.

37. Βλ. Auchet, ό. π., σσ. 8, 19.

η οποία αναζητά προθέσεις και μηνύματα στους συγγραφείς³⁸. Τέλος, ο Ξενόπουλος αναφέρει προηγούμενη άποψή του, ότι δηλαδή οι ιδέες του Ίψεν είναι κοινότοπες ή αντιφατικές ή και δανεισμένες από άλλους, αφού αξία ιδιαίτερης προσοχής από το καλλιεργημένο κοινό είναι η τεχνοτροπία του. Στο τρίτο μέρος της μελέτης του για το «θέατρο ιδεών» και τον Ταγκόπουλο, αναιρώντας προηγούμενη άποψή του, πιστεύει ότι ο Ταγκόπουλος είναι ο καλύτερος στην παρουσίαση «προπαγανδιστικού “Θεάτρου Ιδεών”»³⁹ και εισάγει την προβληματική της εφαρμογής του «θεάτρου ιδεών» στην Ελλάδα. Ο όρος «προπαγανδιστικός», αλλά και η εξέταση του έργου του Ταγκόπουλου, διαφοροποιούν τον Ταγκόπουλο από το έργο του Ίψεν, έστω και αν ο Ξενόπουλος και ο Ψυχάρης (όχι όμως ο Παλαμάς⁴⁰) έχουν διαφορετική άποψη.

Ο Κωστής Παλαμάς είναι από τους αυθεντικότερους ερμηνευτές του Ίψεν, αν όχι ο αυθεντικότερος⁴¹, και κατ' επέκταση του «θεάτρου ιδεών». Με ιδιαίτερη ενάργεια αναφέρει για πρώτη φορά, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, τη σχέση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με τον Ίψεν⁴², η οποία επιβεβαιώνεται ως άποψη, έστω εν μέρει, κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα⁴³, σε αντίθεση με την άποψη του Ταγκόπουλου, ο οποίος τονίζει ότι πιο συγγενικά στην ελληνική ψυχή είναι τα δράματα του Ίψεν παρά του Αισχύλου⁴⁴. Η συγγένεια αυτή δεν είναι τεχνοτροπική, αλλά ουσιαστική. Η διαπίστωση του Παλαμά συνδέει το διαλογικό και διαλεκτικό στοιχείο της αρχαίας τραγωδίας μ' αυτό του Ίψεν. Στην *Ωδή* του για το θάνατο του Ίψεν επεκτείνει τη σχέση αυτή προς την αρχαία ελληνική φιλοσοφία, συνδέοντάς τον με τον «σκοτεινό Ηράκλειτο που σωπαίνει νόημα γιομάτος»⁴⁵. Η τελευταία φράση, η οποία δίνει φιλοσοφική διάσταση στο ιψενικό έργο, τονίζει την επίπονη διαδικασία αναζήτησης νοήματος, την ύπαρξη κρυφού και συμβολικού νοήματος⁴⁶ που μπορεί να υπάρχει και μέσα στη σιωπή του λόγου, σε αντίθεση με τις κυρίαρχες απλοποιητικές και επιφανειακές ερμηνείες της εποχής που προσπαθούν με εύκολο τρόπο να αποκωδικοποιήσουν ένα νόημα. Στο ζήτημα του νατουραλιστικού και κοινωνικού χαρακτήρα του έργου του Ίψεν είναι πρωτότυπος, πρωτοπόρος στην άποψή του. Οι δύο αυτές διαστάσεις είναι αυτές που προβάλλονται κυρίως, είτε θετικά, είτε αρνητικά από την ελληνική κριτική. Η νατουραλιστική διάσταση, κυρίως όσον αφορά στην κληρονομικότητα, στην έλλειψη ψυχικής ή σωματικής υγείας των ηρώων, αποτελεί κυρίως αντικείμενο αρνητικής κριτικής,

38. Η ίδια διαπίστωση ισχύει και για το Shaw. Βλ. ό. π. (παρ. 17), σ. 183.

39. Ξενόπουλος, «Το θέατρο των ιδεών κι' ο κ. Δ. Π. Ταγκόπουλος», Γ' *Ο Νουμάς*, 713, 5 του Δεκεμβρη 1920, σ. 354.

40. Δημήτρη Ταγκόπουλου, «Οι αλυσίδες. Πρωτόλογα», *Ο Νουμάς*, 274, 16 του Δεκεμβρη 1907 (Βλ. και Δ. Ταγκόπουλου *Οι αλυσίδες*, εισαγωγή: Θόδωρος Γραμματάς, Δωδώνη, Αθήνα, 1992, σσ. 48-49).

41. Βλ. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 749.

42. Στο ίδιο, σσ. 742-743.

43. Βλ. Τζωρτζ Στάινερ, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1988, σσ. 233-234, 236.

44. Βλ. Παπανδρέου, ό. π. (βλ. παρ. 18), σ. 163. Την άποψη του Παλαμά θα αξιοποιήσουν ή θα επαναλάβουν λίγο αργότερα ο Ξενόπουλος, ο Τσοκόπουλος και άλλοι. Στο ίδιο, σσ. 61, 153-154.

45. Στο ίδιο, σ. 62.

46. Ο Παλαμάς δεν είναι ο πρώτος που αντιλαμβάνεται το συμβολικό και σκοτεινό χαρακτήρα των ιψενικών δραμάτων. Προηγείται ο Ξενόπουλος και ο Ν. Ι. Λάσκαρης που τον αξιοποιούν στην υπηρεσία ενός περισσότερο ή λιγότερο εμφανούς εκλεκτικισμού στην τέχνη. Στο ίδιο, σσ. 24, 81.

ενώ η κοινωνική διάσταση επικεντρώνεται στη διαμάχη ανάμεσα στην άποψη για τον επαναστατικό και ανατρεπτικό χαρακτήρα των έργων και των κυρίων προσώπων τους και στην άποψη για τον ανήθικο ή ακατανόητο χαρακτήρα τους⁴⁷. Ο Παλαμάς ανατρέπει την κυρίαρχη άποψη και είναι ο πρώτος που δίνει μια νέα διάσταση στις έννοιες «υγεία», «νόσος», «παθολογικό», «φυσιολογικό», «ηθική», «ανηθικότητα», τονίζοντας την αλληλοσυμπλήρωσή τους, τη βαθύτερη σημασία τους⁴⁸. Στην *Ωδή* του συγκεφαλαιώνει όλους αυτούς τους προβληματισμούς δίνοντάς τους μια νέα προοπτική. Είναι ο πρώτος που αντιλαμβάνεται ότι ο ξεπεσμός του ανθρώπου που προβάλλεται με τα νατουραλιστικά μοτίβα είναι το έναυσμα για την αναγέννησή του, για τη σωτηρία του, εφόσον ο θάνατος και η ζωή αλληλοσυμπληρώνονται, αλληλοδιαδέχονται σε μια αέναη ακολουθία, παρ' ότι όχι πάντα με εμφανή τρόπο. Στην *Τρισεύγενή* του μπόρεσε ο Παλαμάς να ενσωματώσει με δημιουργικό τρόπο πλήθος από τα παραπάνω στοιχεία. Τον Αύγουστο του 1907 γράφει το σημαντικό θεωρητικό του κείμενο *Για το δράμα, όχι για το θέατρο*, το οποίο δημοσιεύεται στο «Νουμά». Έμμεσα συμφωνεί με την άποψη του Ίβεν για την τέχνη, ότι δηλαδή προηγείται στη συγγραφή του η πραγματική ζωή, πρόσωπα και γεγονότα που αποδίδονται με ποιητικό τρόπο και ακολουθούν οι ιδέες, οι οποίες άλλωστε ερμηνεύονται διαφορετικά από τους αποδέκτες των έργων του⁴⁹. Οι γνώμες του Παλαμά που έχουν διατυπωθεί σε προγενέστερο χρόνο, ότι δηλαδή τα ιψενικά έργα προσφέρουν διανοητική συγκίνηση και ξετυλίζουν ιδέες που ίσως είναι απόψεις φιλοσόφων, συμπληρώνουν την προηγούμενη άποψη και απλά τονίζουν τη σημασία σ' αυτά του ιδεολογικού στοιχείου⁵⁰. Ο Παλαμάς πιστεύει στον πανανθρώπινο χαρακτήρα των έργων, άρα και στις γόνιμες αλληλεπιδράσεις πολιτισμών και πολιτιστικών προϊόντων. Μ' αυτή την έννοια πιστεύει ότι η επίδραση του Ίβεν στον ελληνικό πολιτισμό θα είναι γονιμότερη απ' όσο η ελληνική θεατρική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα⁵¹. Μ' αυτό τον τρόπο ξεπερνά τις απόψεις των ελληνο(εθνο)κεντρικών διανοουμένων, αλλά και τον άλλο πόλο του δίπολου Έλληνας – Ρωμός, τον «ελληνικό», αφού αναγνωρίζει υπό προϋποθέσεις ως πρότυπα πολιτιστικά προϊόντα του δυτικού πολιτισμού.

Ο Γιάννης Ψυχάρης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (1901) εκδίδει το βιβλίο του *Για το Ρωμαίικο Θέατρο*, το οποίο περιέχει ένα σημαντικό θεωρητικό πρόλογο⁵². Βασική θέση του είναι η απαξίωση της επιρροής του Ίβεν, του Νίτσε και άλλων στη νεοελληνική λογοτεχνία, μ' ένα βίαιο μάλιστα εκφραστικό τρόπο⁵³. Στην ουσία θέλει να καυτηριάσει τις μόδες που ίσχυαν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή, την άκριτη, επιπόλαιη

47. Στο ίδιο, σσ. 16, 30-31, 34-35, 37-38.

48. Στο ίδιο, σσ. 76-77.

49. Κωστή Παλαμά, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», *Άπαντα*, τόμ. VI, Μπίρης, Αθήνα, α. χ., σ. 348.

50. Βλ. Παπανδρέου, ό. π., σσ. 78, 83 και Πούχγερ, ό. π. (βλ. παρ. 41), σ. 744.

51. Βλ. Παπανδρέου, ό. π., σσ. 98-100 και Παλαμά, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», ό. π., σ. 349.

52. Τη σημασία του και την ιδιοτυπία του έχουν επισημάνει ο Θόδωρος Γραμματάς στο βιβλίο του *Νεοελληνικό θέατρο Ιστορία – Δημιουργία*, δώδεκα μελετήματα, κουλτούρα, Αθήνα, 1987, σ. 95, καθώς και ο Βάλτερ Πούχγερ στο βιβλίο του: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκτα*, πέντε μελετήματα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 15.

53. Γιάννη Ψυχάρη, *Για το Ρωμαίικο Θέατρο, Ο Κυρούλης, δράμα – Ο Γουανάκος, κωμωδία*, τόμ. I, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1901, σ. 4 και Πούχγερ, ό. π., σσ. 37, 41.

αποδοχή των παραπάνω συγγραφέων, αλλά μαζί μ' αυτά συμπαράσχει και τους ίδιους τους συγγραφείς, την ουσία του έργου τους. Η αντίθεσή του με τον Ξερόπουλο είναι φανερή. Πρόκειται για την πρώτη εκδήλωση, στα πλαίσια του «θεάτρου ιδεών», του άλλου πόλου της ελληνικής ταυτότητας, της ρωμέικης⁵⁴, δηλαδή της εθνοκεντρικής, ενδοστρεφούς πολιτιστικής τάσης. Σε μια κριτική όμως για το δράμα του Ταγκόπουλου *Ζωντανό και πεθαμένοι* αποδέχεται την αξία του Ίψεν, αλλά μόνο για τη φιλολογία της πατρίδας του, η οποία άρχισε να υπάρχει, όταν έγινε ο συγγραφέας γνωστός⁵⁵. Θεωρεί ότι σημαντικό κριτήριο για τα αξια λόγου έργα είναι η διάδοσή τους στην Ευρώπη. Μ' αυτό τον τρόπο αντιφάσκει, αφού με τη διάδοση των έργων και των ιδεών υποδηλώνει και την αλληλεπίδρασή τους, αλλά και με την προηγούμενη θέση του δεν είναι συνεπής.

Στο ίδιο μήκος κύματος με τον Ψυχάρη φαίνεται να κινείται ο Δημήτρης Ταγκόπουλος. Στα *Πρωτόλογά* του στο δράμα του *Οι αλυσίδες*, δημοσιευμένο στο «Νουμά» στις 16 Δεκεμβρίου 1907, αναπτύσσει τις απόψεις του και οριοθετεί το στόχο του: να δημιουργήσει «ντόπιο», «ρωμαίικο» θέατρο μέσα από την κυριαρχία της ζωής, της αλήθειας⁵⁶. Αρνείται ότι η ηρωίδα του δράματός του είναι «Νορβηγοπούλα» ή «Ίψενογέννημα» και υποστηρίζει ότι είναι «Ρωμοπούλα»⁵⁷. Σε αντίθεση με τον Ξερόπουλο, αρνείται τις ξένες δυτικές επιρροές για δύο λόγους: πρώτον γιατί είναι νωρίς και δεύτερον γιατί συσσωρεύουν αρνητικά χαρακτηριστικά ή στοιχεία ξένα προς την ελληνική ζωή⁵⁸. Παρότι αναφέρει ότι η μελέτη του Παλαμά *Για το δράμα, όχι για το θέατρο* είναι αληθινό «Βαγγέλιο της Ρωμαίικης δραματικής τέχνης»⁵⁹, η έλλειψη διαλεκτικής αντιμετώπισης των πραγμάτων είναι φανερή. Η αντίφαση δημιουργείται, όταν διαπιστώσουμε ότι η ηρωίδα του δράματός του, σε αντίθεση με τις δηλώσεις του, εκθέτει προηγμένες φεμινιστικές θέσεις, παραδείγματος χάρη εναντίον του γάμου.

Ο Πέτρος Βασιλικός (Κώστας Χατζόπουλος) εκθέτει τις θεωρητικές του απόψεις για την τέχνη στο «Νουμά». Στη μελέτη του με τον τίτλο «Για ένα κοινό και για ένα δράμα», δημοσιευμένη στις 13 Ιανουαρίου 1908, πιστεύει στο συγκερασμό πραγματικότητας και ιδεολογίας με στόχο την κοινωνική προκοπή. Οι απόψεις του αποτελούν τον προάγγελο μιας σοσιαλιστικής αντίληψης για την τέχνη στην ελληνική πραγματικότητα. Αποφεύγει την απλουστευμένη σοσιαλιστική αντίληψη λέγοντας ότι η ιδέα είναι «η αντανάκλαση της πραγματικότητας στο πνεύμα του ποιητή»⁶⁰. Το εγώ του καλλιτέχνη έχει τη δυνατότητα να εκφράσει κοινωνικές ανησυχίες και προβλήματα, αν κάνει το άνοιγμα στην κοινωνία. Δηλαδή μπορεί και πρέπει να αποκτήσει, σύμφωνα με

54. Βλ. Πούχνερ, ό. π., σσ. 32-33.

55. Ψυχάρη, «Ανοιχτό γράμμα» (προς Δ. Ταγκόπουλο), *Ο Νουμάς*, 148, 15 του Μάη 1905.

56. Ταγκόπουλου, «*Οι αλυσίδες*. Πρωτόλογα», ό. π. (βλ. παρ. 40 – και στην έκδοση Δωδώνης, σσ. 47-48, 50).

57. Στο ίδιο (και στην έκδοση Δωδώνης, σ. 50).

58. Λέει: ... *Για υπεράθρωπους και για άρρωστους χαρακτήρες και για χειραφετημένες κοκκώνες είναι νωρίς*. ... Στο ίδιο (και στην έκδοση Δωδώνης, σσ. 52-53).

59. Στο ίδιο (και στην έκδοση Δωδώνης, σ. 47).

60. Πέτρου Βασιλικού, «Για ένα κοινό και για ένα δράμα», *Ο Νουμάς*, 278, 13 του Γενάρη 1908. Βλ. Σπύρου Κυριαζόπουλου, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη ζωγραφική*, Τροπές, Αθήνα, 1977, σσ. 57-61, 74-75.

το Βασιλικό, αντικειμενικές διαστάσεις και να γίνει το όργανο της αλήθειας. Αναφέρει ως παράδειγμα τη στάση του Ίψεν στα τελευταία του δράματα, τα οποία χωρίς τελική λύση προεκτείνονται στη ζωή των ανθρώπων. Στη μελέτη του με τον τίτλο «Για ένα άλλο δράμα και μια κοινωνία», δημοσιευμένη επίσης στο «Νουμά» στις 24 Φεβρουαρίου 1908, αποκαλύπτει τις αντιφάσεις του Ξενόπουλου σε σχέση με τις ξένες επιρροές, με αφορμή την κριτική του για το δράμα του Ταγκόπουλου *Οι αλυσίδες*⁶¹. Ο Ξενόπουλος είχε κατηγορήσει τον Ταγκόπουλο ότι μιμείται στείρα τον Ίψεν, τη στιγμή που η ελληνική κοινωνία δε γνωρίζει ζητήματα συνείδησης, είναι απροετοίμαστη για προηγμένους ήρωες και προηγμένες συνειδησιακές καταστάσεις⁶². Ο Βασιλικός υπεραιμύνηται των ηρώων του Ταγκόπουλου λέγοντας ότι «ξένο είναι το καθετί που βρίσκεται μακριά από την ψυχή μας»⁶³, ενώ κοντά στους ανθρώπους είναι η αλήθεια, οι καταστάσεις της ζωής που ανταποκρίνονται στις βαθύτερες ανάγκες και ανησυχίες τους. Μ' αυτή την έννοια υποστηρίζει, συμφωνώντας με την άποψη του Ταγκόπουλου, ότι το θέατρο του Ίψεν είναι κοντότερα στην ελληνική ψυχή από «μια κακοφτιασμένη εθνική τραγωδία ή από το θέατρο του Αισχύλου»⁶⁴. Ο Βασιλικός μπορεί να έχει δίκιο, αλλά σίγουρα υπερβάλλει απορρίπτοντας κάθε τι ελληνικό, ακόμα και την αρχαία ελληνική τραγωδία ως πηγή έμπνευσης ή αλήθειας για τους Νεοέλληνες.

Συμπερασματικά, ο Ίψεν κερδίζει τη συμπάθεια των Ελλήνων δημοτικιστών και γενικότερα προοδευτικών διανοουμένων, εκτός από αυτούς που στο όνομα της υπεράσπισης και προόδου της εθνικής λογοτεχνίας αποτελεί κίνδυνο⁶⁵. Η παραπάνω διαπίστωση όμως δεν αρκεί για τη σταθερή και διαρκή αναβάθμιση του θεάτρου στην Ελλάδα. Η μελέτη του Ξενόπουλου για το «θέατρο ιδεών» και τον Ταγκόπουλο μαρτυρεί τη δυσκολία ορισμένων Ελλήνων συγγραφέων και κριτικών να κατανοήσουν σε βάθος πτυχές των ιψενικών έργων. Η συνολική στάση της Ελλάδας προς τον Ίψεν και κατά συνέπεια προς το «θέατρο ιδεών» δεν έχει συνοχή και συνέχεια. Κυριαρχεί η σύγχυση, η σπασμοδικότητα, η αποσπασματικότητα και η προκατάληψη⁶⁶. Η σχέση ανάμεσα στο κοινό και στο θέατρο υπήρξε μερικώς αμφίδρομη. Κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι ο Νορβηγός συγγραφέας αναγνωρίστηκε αρχικά στην Ελλάδα εξαιτίας της δεκτικότητας του κοινού, η οποία υπήρξε επιφανειακή κατά τη διάρκεια των πρώτων παραστάσεων. Πρόκειται περισσότερο για μια περιέργεια, η οποία δε δημιούργησε τις βάσεις για τη θετική πρόσληψή του και τη συχνή παράσταση των έργων του τις επόμενες δεκαετίες. Είναι γνωστό ότι το κοινό εκείνη την εποχή ήταν άστατο και ενδιαφερόταν περισσότερο για τη διασκέδασή του με έναν τρόπο που διέφερε από την αντίληψη

61. Βασιλικού, «Για ένα άλλο δράμα και μια κοινωνία», 284, 24 του Φλεβάρη 1908, σ. 3.

62. Στο ίδιο, σ. 3 και Ξενόπουλος, «Αλήθεια κι' απ' αλήθεια», στο: Δ. Ταγκόπουλου *Οι αλυσίδες*, ό. π. (βλ. παρ. 40), σσ. 141-142.

63. Βασιλικού, ό. π. (βλ. παρ. 61), σ. 6.

64. Στο ίδιο, σ. 6.

65. Βλ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό. π. (βλ. παρ. 18), σσ. 93, 97.

66. Στο ίδιο, σ. 16 και Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο», ό. π. (βλ. παρ. 6), σ. 324.

που είχε ο Ξενόπουλος για τη διασκέδαση⁶⁷. Τα ιψενικά δράματα θεωρήθηκαν από πολλούς δυσνόητα ή και ακατανόητα. Αρκετές κατοπινές παραστάσεις ιψενικών έργων υπήρξαν αποτυχίες. Οι πληροφορίες γι' αυτές είναι μερικές φορές αντιφατικές⁶⁸. Η όλη ελληνική στάση απέναντι στα ιψενικά έργα έχει άμεση σχέση με την ιδεολογική αστάθεια της εποχής και τις παραδοσιακές δομές της ελληνικής κοινωνίας⁶⁹.

Οι διαπιστώσεις μας σχετικά με τα θεωρητικά κείμενα που αναφέραμε και τα οποία είναι τα χαρακτηριστικότερα του «θεάτρου ιδεών» ή του νεωτεριστικού θεάτρου, είναι οι εξής: Ο διχασμός των Ελλήνων προοδευτικών διανοουμένων σχετικά με τις ξένες επιρροές στην ελληνική λογοτεχνία, με αιχμή τους Βορειοευρωπαίους Ίψεν και Νίτσε, είναι φανερός⁷⁰. Ο ελληνοκεντρικός χαρακτήρας της ελληνικής ταυτότητας δεν υπερισχύει, αλλά όπου υπάρχει (Ψυχάρης, Ταγκόπουλος) υποστηρίζεται αδιάλλακτα. Ο άλλος πόλος της διχασμένης ελληνικής ταυτότητας, ο ευρωκεντρικός, έχει μερική ισχύ, και αυτό γιατί ο δυτικός πολιτισμός, κυρίως το θέατρο που μας ενδιαφέρει, αντιμετωπίζεται κριτικά ή στη βάση των πανανθρώπινων ή καλλιτεχνικά και κοινωνικά προηγμένων χαρακτηριστικών του και η αρχαιοελληνική παράδοση δεν φαίνεται να παίζει κάποιο ρόλο. Η προσπάθεια υπέρβασης ή η υπέρβαση του διχασμού αυτού είναι εμφανής, κυρίως λόγω του Παλαμά, αλλά και του Πέτρου Βασιλικού. Ως κριτήρια ποιότητας και αποδοχής των έργων παρούσιάζονται σ' αυτούς τους συγγραφείς οι πανανθρώπινες ιδιότητές τους, η σχέση τους με την αλήθεια και την κοινωνική πρόοδο. Κοινό μειονέκτημα όλων των θεωρητικών προσεγγίσεων είναι ότι η ελληνική πολιτιστική και πιο συγκεκριμένα η λογοτεχνική παράδοση δε φαίνεται να παίζει κάποιο ιδιαίτερο ρόλο, κυρίως λόγω της αντίληψης ότι η Ελλάδα δημιουργούσε φιλολογία εκείνη την εποχή. Η αστάθεια των απόψεων, οι αντιφάσεις, οι συμφυρμοί στοιχείων και ιδεών και οι διαφορετικές εκτιμήσεις για θεατρικά έργα χαρακτηρίζουν αρκετούς από τους συγγραφείς – κριτικούς (Ψυχάρης, Ξενόπουλος). Η θεατρική τέχνη έχει διαφορετική αφετηρία για τον Ξενόπουλο και σε σχέση με τους υπόλοιπους θεωρητικούς. Η αντίληψη ότι η τέχνη έχει ως βάση τη ζωή, την πραγματικότητα και την αλήθεια, είναι κοινή στους περισσότερους από αυτούς. Η άποψη του Ξενόπουλου για την πρωτοκαθεδρία της ιδεολογικής ενσυνείδητης πρόθεσης του συγγραφέα φαίνεται θεωρητικά αποδυναμωμένη. Στην πραγματικότητα όμως τα θεατρικά κείμενα, που εντάσσονται στο «θέατρο ιδεών» στην Ελλάδα, έχουν υπερτονισμένο ιδεολογικό χαρακτήρα και σε αρκετά απ' αυτά λείπει η σκηνική δράση, παρά τις αντίθετες διακηρύξεις των θεωρητικών που υπήρξαν και συγγραφείς. Σ' αυτό συνέβαλε και η θεωρητική αντίληψη ότι τα έργα αναδεικνύονται περισσότερο με το διάβασμά τους και λιγότερο με τη

67. Βλ. Γραμματάς, ό. π. (βλ. παρ. 52), σ. 97 και Μ. Γ. Μερακλής, «Η διασκεδαστική τέχνη» (Ένα σημαντικό θεωρητικό άρθρο του Ξενόπουλου), *Διαβάζω*, τεύχ. 265, (Αφιέρωμα) Γρηγόριος Ξενόπουλος, 12.6.91, σσ. 29-31.

68. Βλ. Παπανδρέου, ό. π., σσ. 30, 48-49, 56, 58.

69. Αυτή η στάση δεν είναι μοναδικό φαινόμενο στην Ευρώπη. Παρόμοια στάση παρατηρείται και στην Ισπανία, χώρα επίσης λιγότερο ανεπτυγμένη σε σχέση με τις κεντρικές και βόρειες ευρωπαϊκές χώρες. Βλ. Lavaud, ό. π. (βλ. παρ. 6), σ. 13.

70. Ο όρος «βορειομανία» είναι χαρακτηριστικός. Βλ. Παπανδρέου, ό. π., σσ. 99-100 και Πούχγερ. «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Δεύτερος χρόνος, τεύχ. 5, Μάρτιος – Ιούνιος '97, Γκοβόστης, Αθήνα, σσ. 91-93.

σκηνική τους παρουσία⁷¹. Τα περισσότερα ανέδειξαν τις εγγενείς αδυναμίες της ελληνικής ιδεολογίας και την αδυναμία του συνδυασμού της θεωρίας και των προοδευτικών ιδεών με τη νεοελληνική καθημερινή πραγματικότητα. Τα γενικότερα χαρακτηριστικά τους κάθε άλλο παρά ενιαία υπήρξαν. Παρά τη μειωμένη αποδοχή τους από το ελληνικό κοινό, μπόρεσαν πάντως να διατηρηθούν στο πέρασμα του χρόνου τα έργα που ανέδειξαν την ελληνική πραγματικότητα και αυτά που τη συνδύασαν με τον πλούτο του λαϊκού πολιτισμού και λιγότερο αυτά που ενσωμάτωσαν ευρωπαϊκά πρότυπα, συνήθως με μικρότερη ή καθόλου επιτυχία.

71. Υπέρμαχοι αυτής της αντίληψης υπήρξαν ο Γιάννης Καμπύσης και ο Παλαμάς. Βλ. Γιάνη Α. Καμπύση, «(Αύγουστος Στρίντμπεργκ) Η Δεσποινίδα Τζούλια». Λίγες σημειώσεις, *Η Τέχνη*, Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1899, σ. 243, Παλαμά, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», ό. π. (βλ. παρ. 49), σ. 341, και Γραμματάς, *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – Δραματολογία*, ό. π. (βλ. παρ. 52), σ. 98.