

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΤΜΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

*ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ*

**«Ο πρώιμος δραματογράφος Σπύρος Μελάς (1906-1924)»**

ΕΠΟΠΤΗΣ: Α. ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΔΗΜΗΤΣΑΝΤΗ

Φεβρουάριος 2005

## Ο πρώιμος δραματογράφος Σπύρος Μελάς (1906- 1924)

Ο Σπύρος Μελάς (1883-1966),<sup>1</sup> δημοσιογράφος κατά κύριο λόγο και με περισσότερη πρακτική εμπειρία απ'ό,τι φιλολογική παιδεία, εκφράζει ξεκάθαρα, ιδίως στην πρώιμή του φάση που θα εξετάσουμε εδώ, τον παλμό της εποχής του. Από το *Γυιο του Ίσκιου* (1907) ως το *Μια νύχτα μια ζωή* (1924) διαγράφεται η πορεία ενός ανήσυχου πνεύματος, που πειραματίζεται αναζητώντας μια πρωτότυπη μορφή εθνικού δράματος, η οποία θα είναι ικανή να ενσαρκώσει και να εκφράσει τη θέση του νεοελληνικού θεάτρου απέναντι στην Ευρώπη. Ωστόσο, αν και μιλάμε για πειραματισμούς και μάλιστα σε ένα πρώιμο στάδιο, παρατηρώντας τη δραματολογία του Μελά ως το 1924, διαπιστώνουμε μια ανελκτική πορεία προς ένα κοινωνικό, ρεαλιστικού τύπου θέατρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εκεί θα σταματήσει και η καλλιτεχνική αναζήτηση του συγγραφέα. Από το 1924 και μετά ο Μελάς θα αφοσιωθεί ιδιαιτέρως στη σκηνοθεσία,<sup>2</sup> ανοίγοντας νέους ορίζοντες αναζήτησης για τον ίδιο και ερευνώντας αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές της τέχνης του θεάτρου, που στα πρώτα του δραματικά έργα υποβόσκουν ή έστω δεν προβάλλονται σε πρώτη θέση.<sup>3</sup>

Στον πρώτο δραματογραφικό κύκλο του Μελά, 1906-1924, περιλαμβάνονται τα εξής έργα. Η *Θυσία* (1906),<sup>4</sup> *Ο γυιος του Ίσκιου* (1907),<sup>5</sup> το *Κόκκινο Πουκάμισο* (1908),<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Για βιογραφικά βλ.: Βάλτερ Πούχγερ, *Φαινόμενα και νοούμενα*, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος», Ελληνικά Γράμματα 1999, σσ. 265-380 και κυρίως σσ. 265-280. Ν. Μάτσας, «Βιογραφικό σημείωμα», *Νέα Εστία*, τ. 80, αρ. 947, σ. 13. Βλ. επίσης Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα 2001, σσ. 632-635. Για όλη την πορεία του σημαντική πηγή είναι η αυτοβιογραφία του. Σπ. Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Εκδότικός οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1960.

<sup>2</sup> Για τη σκηνοθετική σταδιοδρομία του Μελά βλ. γενικότερα: Α. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, 2001 και ειδικότερα σσ. 228-240.

<sup>3</sup> Πρόκειται για τα ψήγματα αισθητισμού και θεατρινισμού, που ανιχνεύονται κυρίως στο *Κόκκινο Πουκάμισο* και στον *Γυιο του Ίσκιου*. Βλ. το β' μέρος της εργασίας.

<sup>4</sup> Η *Θυσία* γράφτηκε το 1906 και παίχτηκε τον Αύγουστο στο θέατρο Διονυσιάδου του Πειραιά, από τον θίασο Πεταλά-Παρασκευοπούλου. Το χειρόγραφο καταστράφηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα, αφήνοντας πολλούς να νομίζουν ότι το πρωτόλειό του είναι ο *Γυιος του Ίσκιου*. Στην αυτοβιογραφία του ο Μελάς αναφέρει ελάχιστα πράγματα, από τα οποία συμπεραίνει κανείς ότι πρόκειται για ερωτικό δράμα πιθανόν σε αστικό περιβάλλον. Βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 18 και τέλος εργασίας, όπου οι υποθέσεις των έργων. Ωστόσο, υπάρχει η μοναδική κριτική, που ο ίδιος ο Μελάς έδωσε στο *Άστρ* (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 23), όμως το συγκεκριμένο φύλλο της εφημερίδας βρίσκεται στην Αθήνα! Στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών υπάρχει το *Άστρ* μέχρι τον Ιούλιο του 1906.

<sup>5</sup> *Ο γυιος του Ίσκιου* γράφεται το 1907 και παίζεται πρώτη φορά τον Ιούλιο στο θέατρο Διονυσιάδου Πειραιά, όπου αναγγέλεται, με τον τίτλο *Το παιδί του Ίσκιου*, ως το πρώτο μέρος μιας τριλογίας (*Εστία*, αρ. 4825, 10 Ιουλίου 1907). Στο ρόλο του Βάγγου ο κ. Παπαστεφάνου. Το Σεπτέμβρη το έργο μεταφέρεται στο θέατρο Συντάγματος, όπου το αναλαμβάνει η Μ. Κοτοπούλη με τον Ε. Βονασέρα στο ρόλο του Βάγγου και παίζεται πρώτη φορά στις 15 του μήνα. Τον Οκτώβριο επαναλαμβάνεται από το ίδιο σχήμα, ως τιμητική του Βονασέρα κι από κει και πέρα εμφανίζονται διάσπαρτες διάφορες επαναλήψεις του και σε κατοπινά χρόνια.

<sup>6</sup> Η πρώτη αναγγελία για το έργο εμφανίζεται ήδη από τον Απρίλιο του 1908 (*Εστία*, αρ. 5091, 21 Απριλίου 1908, σ. 4). Το Σεπτέμβριο παίζεται από το «Πανελλήνιο» με την Κυβέλη στο ρόλο της Τριανταφυλλιάς και τη σκηνοθετική ανάμειξη του Κ. Χρηστομάνου (ο Τύπος δεν αναφέρει το όνομα του σκηνοθέτη, όμως ο Μελάς κάνει νύξεις, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 69-70.).

*Το Χαλασμένο σπίτι* (1909),<sup>7</sup> *Η δούλα* (1910),<sup>8</sup> *Το άσπρο και το μαύρο* (1913),<sup>9</sup> η *Λίνα* (1917)<sup>10</sup>, η *Φλόγα*, σε συνεργασία με τον Δ. Κόκκινο (1919)<sup>11</sup>, το *Κελεπούρι*, σε συνεργασία με τον Γ. Τσοκόπουλο (1920),<sup>12</sup> και το *Μια νύχτα ζωή* (1924).<sup>13</sup> Στα παραπάνω έργα συγκαταλέγεται και ο *Βαφτιστικός της κυρίας*, μετάφραση από τα γαλλικά.<sup>14</sup> Τα έργα που θα μας απασχολήσουν κυρίως εδώ είναι *Ο γιος του Ίσκιου* (1907), το *Κόκκινο Πουκάμισο* (1908), *Το χαλασμένο σπίτι* (1909), *Το άσπρο και το μαύρο* (1913), και το *Μια νύχτα μια ζωή* (1924), εφόσον τα έργα αυτά έχουν εκδοθεί και μπορούν να μελετηθούν διεξοδικά.<sup>15</sup> Με μεγάλη επιφύλαξη και ως εκεί που επιτρέπεται η δραματουργική ανάλυση μέσω κριτικών της εποχής, θα εξεταστούν τα έργα *Η δούλα* (1910), η *Λίνα* (1917), η *Φλόγα* (1919), και το *Κελεπούρι* (1920), τα οποία δυστυχώς

<sup>7</sup> Το έργο αναγγέλεται στην *Εστία* ήδη από τον Απρίλιο του 1909 (*Εστία*, αρ. 5473, 9 Απριλίου 1909, σ. 3). Η πρεμιέρα δίνεται στο Βαριετέ στις 14 Σεπτεμβρίου. Ο Ε. Φυρστ στο ρόλο του Μανώλη, ο Ν.

Παπαγεωρίου στο ρόλο του Αναστάση και η Κυβέλη στο ρόλο της Ξενούλας.

<sup>8</sup> Τον Απρίλιο του 1910 αναγγέλεται η *Δούλα* ανάμεσα στα έργα της προσεχούς περιόδου (*Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 1, Απρίλιος 1910, σσ. 27-29). Επίσης, στον κατάλογο, που δημοσιεύει η *Εστία* (αρ. 5869, 11 Ιουνίου 1910, σ. 1) με τα πρωτότυπα έργα, που κατατέθηκαν στην «Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», εμφανίζεται ξανά το δράμα *Η δούλα* του Σπ. Μελά. Από κει και πέρα δεν έχουμε καμιά ένδειξη παράστασης, ούτε άλλη αναφορά στο έργο αυτό, εκτός από ένα άρθρο του Ξενοπούλου, κάποιους μήνες αργότερα, με αφορμή μια πραγματική ιστορία, παρόμοια με αυτή της ηρωίδας του Μελά. Ο Ξενοπούλος λέει: «Ο κ. Μελάς, έξαφνα, το περασμένο καλοκαίρι συνέθεσεν ένα δράμα «*Η δούλα*», του οποίου η υπόθεση είναι απaráλλακτη με τον αληθινόν που μας συγκινεί κατ'αυτάς. Πόσην επικαιρότητα θα είχε αν εδίδετο σήμεραν!...», *Ελλάς*, «Ομιλία της Πέμπτης – Το δράμα – Ιδέα περί τιμής – *Η Δούλα*», τχ. 179, 11 Νοεμβρίου 1910, σ. 2. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι δεν αναφέρεται καν ο τίτλος στην αυτογραφία του Μελά.

<sup>9</sup> Τέλη Μάη ανακοινώνεται πρώτη φορά *Το άσπρο και το μαύρο*. (*Εστία*, αρ. 6935, 27 Μαΐου 1913, σ. 2).

Παίζεται όμως στις 20 του Σεπτεμβρίου από το θίασο της Κυβέλης, με την ίδια στο ρόλο της Ανθής.

<sup>10</sup> Έχει γίνει γνωστό ήδη από 1908 ότι ο Μελάς ετοιμάζει τρίπρακτο δράμα με τον τίτλο *Λίνα* (*Εστία*, αρ. 5309, 12 Νοεμβρίου 1908, σ. 4 και *Πινακοθήκη*, αρ. 94, Δεκέμβριος 1908, σ. 209). Ξανά το 1914 ψιθυρίζεται ότι με τη *Λίνα* θα κάνει την επάνοδό της η Κυβέλη (*Εστία*, αρ. 7317, 26 Ιουνίου 1914, σ. 3 και *Εστία*, αρ. 7417, 4 Οκτωβρίου 1914, σ. 1). Τον Απρίλη του 1915 η *Πινακοθήκη* ανακοινώνει ανάμεσα στα έργα της προσεχούς περιόδου τη *Λένα* του Σπ. Μελά (*Πινακοθήκη*, τχ. 170, Απρίλιος 1915, σ. 32). Τελικά παίζεται το Σεπτέμβριο του 1917 από το θίασο της Κυβέλης.

<sup>11</sup> Παίζεται στις 29 Ιουλίου στο θέατρο Ολύμπια και ανακοινώνεται ως «κομεντί», σύμφωνα με επιστολή των συγγραφέων στην *Εστία*, αρ. 8985, 28 Ιουλίου 1919, σ. 1.

<sup>12</sup> Το *Κελεπούρι* παίζεται το Σεπτέμβριο του 1920 και επαναλαμβάνεται το 1921 από το θίασο Κοτοπούλη (*Εστία*, αρ. 9470, 14 Ιανουαρίου 1921, σ. 1).

<sup>13</sup> Στις 2 Σεπτεμβρίου η *Εστία* ανακοινώνει ανάμεσα σε άλλα έργα το *Γάμο της Όλγας του Μελά*, προφανώς μια προηγούμενη μορφή του *Μια νύχτα μια ζωή* (*Εστία*, αρ. 9020, 2 Σεπτεμβρίου 1919, σ. 1). Παίζεται όμως στις 25 Αυγούστου, 1924. Βλ. Φώτος Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', Ίκαρος 1983, σσ. 189-191.

<sup>14</sup> Ο *Βαφτιστικός της κυρίας* ανήκει στο γαλλικό βουλεβάρτο και μεταφράστηκε από το Μελά για το θίασο της Κυβέλης. Δυστυχώς, στα πλαίσια της παρούσας εργασίας δεν ήταν δυνατό να ερευνηθεί το ζήτημα ισάξια με τα πρωτότυπα έργα του Μελά. Υπολογίζεται ότι η μετάφραση, ή κατά τα λεγόμενα του Μελά, διασκευή, έγινε ανάμεσα στα έτη 1913-1916 και πρόκειται για μια εφήμερη παράσταση, στην οποία δεν εμφανίζεται πουθενά το όνομα του μεταφραστή. Οι λόγοι, που παρακίνησαν το συγγραφέα σε αυτή την εκπόνηση, ήταν σαφώς οικονομικοί και όχι καλλιτεχνικοί, γεγονός που επισημαίνει ο ίδιος. Η προπόρευση, άλλωστε, της μετάφρασης αυτής, τουλάχιστον μια τριετία, σε σχέση με τη συνειδητή στροφή του Μελά στο βουλεβάρτο, ενισχύει την παραπάνω πεποίθησή. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 110.

<sup>15</sup> Στην εργασία αυτή χρησιμοποιούμε τις εξής εκδόσεις: *Ο Γιος του Ίσκιου*, δράμα σε τρία μέρη, β' έκδοσις, Αθήναι, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1910. *Το Κόκκινο Πουκάμισο*, β' έκδοσις, Αθήναι, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1916. *Το Χαλασμένο σπίτι*, δράμα σε τρία μέρη, Αθήναι, Εκδότης Κ. Ελευθερουδάκης, 1909. *Το Άσπρο και το Μαύρο*, δράμα σε τρία μέρη, β' έκδοσις, Αθήναι, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Βασιλείου, 1924. *Μια νύχτα μια ζωή*, δράμα σε τρία μέρη, Αθήναι, 1952.

ουδέποτε εκδόθηκαν και τα χειρόγρατά τους, στα πλαίσια της έρευνας για την παρούσα εργασία, δεν βρέθηκαν.<sup>16</sup> Τουλάχιστον όμως, μέσα από τις περιγραφές της θεματολογίας τους και με βάση χρήσιμες πληροφορίες, που προσφέρουν κάποιες διαφωτιστικές κριτικές, είναι εφικτή η τοποθέτησή τους πλάι στα εκδεδομένα έργα της πρώιμης φάσης του Μελά, σχηματίζοντας ένα σύνολο που επιτρέπει να σκιαγραφήσει κανείς το πορτραίτο του νεαρού τότε συγγραφέα και να δώσει απαντήσεις ή να γεννήσει καινούρια ερωτήματα για τις προθέσεις, την ιδεολογία και τις επιδράσεις στο έργο του. Πρέπει επίσης να τονίσουμε ότι είναι αδύνατη η παρουσίαση του πρωτόλειου *Η Θυσία*, το οποίο γράφτηκε και παίχτηκε τον Αύγουστο του 1906 στο θέατρο Διονύσια του Πειραιά, όμως ο συγγραφέας το έκαψε ως νεανική επιπολαιότητα.<sup>17</sup> Από τις ελάχιστες πληροφορίες που δίνει ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του, καθίσταται αδύνατη η παράλληλη τοποθέτηση και εξέταση του έργου αυτού μαζί με τα υπόλοιπα και διατηρούμε τη χρονιά έναρξης της πρώιμης δραματουργίας του Μελά το 1907 και όχι το 1906.

Μελετώντας λοιπόν το σύνολο των έργων αυτών σε σχέση με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής και την παράπλευρη δράση του Μελά όχι μόνο στο καλλιτεχνικό στερέωμα αλλά και στην πολιτική, διακρίνει κανείς δύο κύριους άξονες πάνω στους οποίους κινείται το ενδιαφέρον και ο προβληματισμός του συγγραφέα. Ο πρώτος άξονας έχει να κάνει με τις ιδεολογικές αναζητήσεις του Μελά ξεκινώντας από απλές κοινωνιολογικές διαπιστώσεις και προτάσεις αναδιάρθρωσης της κοινωνίας και φτάνοντας σε ζητήματα που αφορούν την ανθρώπινη ύπαρξη και τη θεώρηση του κόσμου. Στον άξονα αυτό αντανακλάται η προσωπικότητα του Μελά κυρίως ως ενεργού παράγοντα στην κοινωνική και πολιτική ζωή, αναδεικνύοντας τα πιστεύω και τις αντιλήψεις του. Ο δεύτερος άξονας σχετίζεται με τις επιρροές των ευρωπαϊκών αισθητικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων, που δέχεται στο έργο του ο Μελάς. Εδώ μας ενδιαφέρει κυρίως η επίδραση του Συμβολισμού και του Ρεαλισμού, καθώς και όλη η εξέλιξη του Μελά από τις εκφάνσεις του Ρομαντισμού ως τα όρια του ψυχογραφικού Ρεαλισμού. Ενώνοντας τους δύο άξονες σε τελική φάση είναι δυνατό να δοθεί μια συνολική εικόνα του πρώιμου δραματογράφου Σπύρου Μελά, του καλλιτέχνη, που βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση και δεν παγιώνεται σε μια ιδεολογία ή ένα αισθητικό ρεύμα.

---

<sup>16</sup> Ο ίδιος ο Μελάς αναφέρει ότι το χειρόγραφο της *Λίνας* χάθηκε και ότι παρόλες της αναζητήσεως του δεν βρέθηκε, πράγμα που υπογραμμίζει το πόσο σημαντικό θεωρούσε και ο ίδιος το κείμενο αυτό. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 120.

<sup>17</sup> Σ.Μελάς, «Σ' αναζήτηση του εγώ», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 18-23.

## Α) Ιδεολογικές αναζητήσεις

### Κοινωνική κριτική

Με μια πρώτη ματιά στα συγκεκριμένα έργα του Μελά είναι εύκολο να διακρίνει κανείς την καυστική κριτική, που ασκεί ο συγγραφέας στους κανόνες που διέπουν το κοινωνικό σύστημα της Ελλάδας των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα προβλήματα της πόλης βέβαια θα απασχολήσουν τον Μελά κυρίως από το 1913 και έπειτα (*Το άσπρο και το μαύρο* και εξής)<sup>18</sup> δουλεύοντας στα πρώτα του έργα θέματα που αφορούν τη ζωή έξω από την πόλη, αρχικά με το *Γυιο του Ίσκιου*, που διαδραματίζεται σε κάποιο νησί του Αιγαίου και κατόπιν με το *Κόκκινο Πουκάμισο*, που τοποθετείται στον υπό ανάπτυξη Πειραιά.<sup>19</sup>

Η μικρή νησιωτική κοινωνία, που απεικονίζεται στο *Γυιο του Ίσκιου*, διέπεται σαφώς κατά κύριο λόγο από παραδοσιακούς κώδικες και όχι από αστικές συνήθειες, όμως και εκεί η κοινωνική διαστρωμάτωση ακολουθεί την ιεραρχία που επιβάλλει η συγκέντρωση του πλούτου. Κατ' επέκταση, οι άνθρωποι του νησιού έχουν μάθει να σέβονται και να υπηρετούν ένα πατριαρχικό σύστημα, ξεκινώντας από τον ηγέτη της οικογένειας, που είναι ο πατέρας, και καταλήγοντας στον προστάτη του νησιού, τον πλοιοκτήτη καπετάν-Λεφτέρη. Προκειμένου, λοιπόν, για τη διαφύλαξη αυτού του συστήματος, το οποίο είναι ζωτικής σημασίας για τους φτωχούς ψαράδες, οι κάτοικοι του νησιού υπάγονται σε ένα τυποποιημένο κώδικα συμπεριφοράς, απορρίπτοντας οποιαδήποτε άλλη προσβάλλει τη νόρμα της μικρής τους κοινωνίας. Για το λόγο αυτό έχει εφευρεθεί ο μύθος για τον Ίσκιο, που εμφανίστηκε μια περίεργη νύχτα και άφησε πίσω του το σπόρο για να γεννηθεί ο Βάγγος, ο αλλόκοτος χαρακτήρας του νησιού.<sup>20</sup>

Ο Βάγγος είναι ο «Γυιος του Ίσκιου», ο ελαφροϊσκιώτος, ο τεμπέλης, ο διαφορετικός από τους άλλους συγχωριανούς του. Όλη μέρα γυρνάει στους αγρούς, παίζει βιολί, στοχάζεται και ερωτεύεται όλο και πιο πολύ την Αυγούλα, την κόρη του κυρ-Λεφτέρη. Η παράξενη συμπεριφορά του τρομάζει του κατοίκους του νησιού, που έχουν αρχίσει να τον ανάγουν σε υπερφυσική μορφή και αναγκάζει τους γονείς του Βάγγου να προβούν σε δραστική λύση όσον αφορά το γιο τους. Θα τον στείλουν να μαρκάρει με το πλοίο του κυρ-Λεφτέρη για να απομακρυνθεί για καιρό από το νησί και ο κόσμος να ξεχάσει. Θα τον «στρώσουν στη δουλειά» για να κερδίσει φλουριά και ταυτόχρονα την υπόληψή του. Να συμμορφωθεί, δηλαδή, με τον κοινωνικό κώδικα του μικρού νησιού.<sup>21</sup> Ο Βάγγος όμως επιλέγει ένα περίεργο τρόπο για να κάνει το όνομά του ευυπόληπτο. Πρώτα βουλιάζει το καράβι του καπετάν-Λεφτέρη, τον οποίον και μόνο

<sup>18</sup> Δεν είμαστε σίγουροι κατά πόσο η *Θυσία* (1906) τοποθετείται σε πόλη. Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 18

<sup>19</sup> Η σκηνική τοποθέτηση του Μελά στο *Κόκκινο Πουκάμισο* είναι: «Γίνεται κοντά στη θάλασσα. Σε μια πολιτεία που μωλώνουν». Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για κάποια συνοικία του Πειραιά, γνώριμο περιβάλλον για τον Πειραιώτη συγγραφέα. Δες πώς ο Μελάς μιλάει για τους θεατρώνες του Πειραιά και το θέατρο Διονυσιάδη. Μέσα από τις περιγραφές φαίνεται μια κοινωνία χαμηλού βιοτικού επιπέδου, για την οποία όμως ο Μελάς είναι υπερήφανος επειδή ανέδειξε άξιους ποιητές. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 11-18.

<sup>20</sup> Για την περιγραφή του μύθου βλ. Πράξη 1<sup>η</sup>, Σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 21-23.

<sup>21</sup> Το ξεδίπλωμα της ιστορίας για την αντιμετώπιση του Βάγγου στο νησί και τον τρόπο των χωρικών γίνεται στη 2<sup>η</sup> σκηνή της πρώτης πράξης.

σώζει, και στη συνέχεια καίει το σπίτι της Αυγούλας και σώζει μόνο εκείνη.<sup>22</sup> Αντί, δηλαδή, να ενταχθεί ο ίδιος στο σύστημα της μικρής κοινωνίας, το οποίο εκπροσωπεί η Αυγούλα, αποσπά εκείνη στο δικό του κόσμο. Η Αυγούλα δεν είναι πια η αρχοντοπούλα του νησιού, που δεν αξιωνόταν να συναναστραφεί ένα φτωχό όπως το Βάγγο, αλλά τώρα του χρωστάει ακόμα και τη ζωή της. Το αναποδογύρισμα αυτό των κοινωνικών αναλογιών οφείλεται αποκλειστικά στην ατομική δύναμη, την οποία έχει συνειδητοποιήσει ο Βάγγος και με την οποία κρατάει τους ταπεινούς ανθρώπους του χωριού «που περπατάνε με το κεφάλι σκυφτό» σε απόσταση.

Μια ακόμα ενδιαφέρουσα φυσιολογία στο έργο αυτό σε σχέση με τους κανόνες που διέπουν τη μικρή κοινωνία του νησιού, είναι ο αδερφός του Βάγγου, ο Πέτρος. Σαν αντίποδας στον ατομικισμό του Βάγγου, εκείνος κρατάει το στόμα του κλειστό για τα εγκλήματα του αδερφού του, δρώντας για το καλό του συνόλου, διαφυλάσσοντας, δηλαδή, την υπόληψη της οικογένειας. Είναι χαρακτηριστική η στάση του Πέτρου για μια κλειστή κοινωνία που τα μέλη της αλληλοϋποστηρίζονται και αλληλοκαταδικάζονται. Αν μαθευτεί η αλήθεια για το ποιόν του Βάγγου, τότε όλη η οικογένεια θα υποφέρει την κοινωνική κατακραυγή και την απόρριψη από το σύνολο. Ο Πέτρος είναι ο υπερασπιστής του παρωχημένου κοινωνικού κώδικα, που εθελουφλεί μπροστά σε τόσο φρικτά εγκλήματα, ακριβώς για να αποδείξει τη λειτουργικότητα του.

Με ανάλογο στιλ απεικονίζεται και η μικρή κοινωνία του μώλου στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, όπου η προσωπική επιθυμία έρχεται σε ρήξη με τη νόρμα της κοινωνίας. Οι ερωτικές σχέσεις της Τριανταφυλλιάς με τον Αχιλλέα, γίνονται η αιτία της καταστροφής του άντρα της Σταύρου, ο οποίος όταν μαθαίνει την αλήθεια, συνειδητοποιεί την υποκρισία του κόσμου και την ψεύτικη υπόληψη που αγοράζει κανείς πολύ φτηνά. Και σε λίγο θα συνειδητοποιήσει ότι παντρεύτηκε μια γυναίκα που ήταν περισσότερο λαμπερή απ'ότι θα άντεχε εκείνος, ακριβώς γιατί ο ίδιος εξαρτήθηκε πρώτος από τα θέλημά της. Η αλήθεια για τη δομή της κοινωνίας και την αλληλεξάρτηση των μελών της, που αναγκάζονται να προσποιούνται για τα μάτια του κόσμου, ολοκληρώνεται αρκετά σοφά στο τραγούδι της Τριανταφυλλιάς «η πέτρα τρώει το σκοινί και το σκοινί την πέτρα».<sup>23</sup> Ο Μελάς διαγνώνει, για πρώτη φορά ξεκάθαρα, μια καταστροφική αλυσίδα εξάρτησης των ανθρώπων, που αρκεί μια ανάρμοστη πράξη για να προκληθεί μια σειρά δυσάρεστων αντιδράσεων, που αντί να πλήξουν μόνο τον φταίχτη, αναπόφευκτα πλήττουν και τρίτους. Εξαιτίας αυτής της αλυσίδας ο Σταύρος, όπως και πριν από αυτόν ο Βάγγος, θα βρει τη λύτρωση μόνο μέσα από το έγκλημα και το θάνατο.

Ο εκπρόσωπος της κοινωνικής υποκρισίας στο *Κόκκινο Πουκάμισο* είναι ο Αχιλλέας, σύμβολο υλισμού και καλοπέραςης. Είναι η απόδειξη ότι ένα λουστραρισμένο κοινωνικό πρόσωπο είναι αρκετό για να δημιουργήσει μια αξιοζήλευτη επιφάνεια και να ανοίξει πολλές πόρτες για την επιτυχία. Αυτό που προβληματίζει τον συγγραφέα είναι ολοφάνερα το κατά πόσο η κοινωνία υπερασπίζει το ψέμα ή την αλήθεια, την επιφάνεια ή την ουσία. Γιατί ακόμα κι αν όλη η κοινωνία του μώλου γνωρίζει τα κατορθώματα του Αχιλλέα με το γυναικείο πληθυσμό, τον ανέχεται ή αναγκάζεται να τον υποστεί εξαιτίας του γοήτρου και της δύναμής του που όσο πάνε και αυξάνονται. Αντιθέτως, ο Σταύρος, που εκπροσωπεί την ουσία και την αλήθεια, χάνει τη δουλειά του, μειώνεται δηλαδή η

<sup>22</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 49-52, όπου η εξομολόγηση του Βάγγου για το ναυάγιο στον αδερφό του και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σ. 59, όπου η πυρκαγιά του σπιτιού της Αυγούλας.

<sup>23</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup> σ. 14.

κοινωνική του ισχύς, και αντιμετωπίζεται από το σύνολο με καχυποψία.<sup>24</sup> Γι' αυτό και η λύση σ' αυτό το αδιέξοδο είναι ο φόνος του Αχιλλέα και μαζί του της υποκρισίας, του ψεύδους και της επιφάνειας από το χέρι του Σταύρου.

Η υποκρισία στην υπερβολή της παρουσιάζεται στο *Χαλασμένο Σπίτι*. Είναι το πρώτο έργο του Μελά που τοποθετείται σε πόλη, όμως εδώ δεν εξετάζονται οι σχέσεις των ηρώων ως άτομα, αλλά ως αλληγορικά μοτίβα όλης της ιστορίας της νεώτερης Ελλάδας.<sup>25</sup> Έτσι εδώ βλέπουμε τις ίδιες αλυσίδες εξάρτησης που συναντήσαμε στα παραπάνω έργα, με τη διαφορά ότι τώρα σκιαγραφείται και η εξελικτική τους διάσταση μέσα στην ιστορία. Η εποπτική ματιά του συγγραφέα διαπιστώνει τη διαιώνιση της κακοδαιμονίας της ελληνικής κοινωνίας, η οποία οφείλεται κατά κύριο λόγο στην υποκρισία της εξουσίας και την παραπλάνηση του λαού.

Ο Μανώλης Τζίτζικας είναι το σύμβολο του λαοπλάνου ηγέτη, που στο όνομα ενός ονείρου που δεν πρόκειται ποτέ να γίνει πραγματικό, εκμεταλλεύεται στυγνά τον αδερφό του Μάρκο, σύμβολο του λαού, καθώς και όλα τα μέλη της οικογένειας. Τα χρήματα που τους αποσπά, τα παίρνει δήθεν για να ξεχρεώσει και να αγοράσει μια καινούρια άμαξα, όμως στην ουσία τους έχει αναγκάσει όλους να δουλεύουν σκλάβοι στον ανόσιο ζυγό του, εκδίδοντας μάλιστα τη γυναίκα του και την μεγάλη του κόρη στην πορνεία. Η υποκρισία όμως που διαπιστώνει ο Μελάς στην ιστορία της νεώτερης Ελλάδας δεν περιορίζεται στο σύμβολο του Μανώλη Τζίτζικα. Όταν καταφτάνει ο γιος της οικογένειας, Αναστάσης, σύμβολο του επαναστάτη, τότε όλοι τους παριστάνουν ότι το σπίτι λειτουργεί άψογα παρά τις οικονομικές δυσκολίες και κρύβουν όλη τη βρωμερή αλήθεια από το νέο. Είναι ένας φαύλος κύκλος, που κανείς δεν είναι σίγουρος από πού ξεκινάει τελικά, ιδιαίτερα μάλιστα όταν αποκαλύπτεται ότι η γριά Λευτερίτσα, «ο διαβόητος δίσκος της επαιτείας της Ελλάδας»,<sup>26</sup> είναι υπεύθυνη για τη συγκέντρωση της εξουσίας στα χέρια του Μανώλη περιφρονώντας απροκάλυπτα τον Μάρκο.<sup>27</sup>

Ειδικότερα όμως για την κοινωνική υποκρισία ο Μελάς σκιαγραφεί το χαρακτήρα της Ξενούλας, της ξενόφερτης και μεγαλομανούς συζύγου του Μανώλη. Εκείνη εκπροσωπεί το δυτικότερο πρόσωπο της Ελλάδας, με όλα τα ελαττώματα των ευρωπαϊκών ηθών που έχουν υιοθετηθεί. Κυρίως αυτό που τονίζει ο Μελάς επάνω της είναι το διπλό της πρόσωπο, καθώς από τη μια παίζει το ρόλο του συνωμότη και από την άλλη προσποιείται το θύμα. Η υποκριτική της γκάμα φτάνει σε αξιοζήλευτα επίπεδα, ιδίως όταν προσποιείται την έκπληκτη και οργισμένη της μάνα μπροστά στο πλήθος των ανομιών της άσωτης κόρης.<sup>28</sup> Το ενδιαφέρον όμως ξεκινά από το σημείο που ο Αναστάσης αντιλαμβάνεται τι βρίσκεται κάτω από τη ραφιναρισμένη επιφάνειά της και παίρνει την απόφαση να αντιμετωπίσει κατά μέτωπο τον πατέρα. Κι εκείνος βέβαια με τη σειρά του προσποιείται κατάπληξη για το κατρακύλισμα της Καλλιόπης και παίζει με πάθος το ρόλο του προσβλημένου πατέρα.<sup>29</sup> Είναι όμως αργά για να πείσει τον αφυπνισμένο Αναστάση, ο οποίος είναι πια σε θέση να ξεχωρίσει την αλήθεια από το ψέμα και σε λίγο θα τον σκοτώσει ως το μεγαλύτερο κακό του σπιτιού και θα εγκαταλείψει το «χαλασμένο σπίτι».

<sup>24</sup> Βλ. τη σκηνή στην ταβέρνα, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 24-42.

<sup>25</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 88-90 και Φώτου Πολίτη, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', Ίκαρος 1983, σσ. 184-186.

<sup>26</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 90.

<sup>27</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, 2<sup>η</sup> και 3<sup>η</sup> για την εμπλοκή της μητέρας σσ. 59-67.

<sup>28</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 53

<sup>29</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, 47-50

Οι υποκριτές του *Χαλασμένου Σπιτιού* είναι ζωγραφισμένοι με πολύ έντονα χρώματα, ακριβώς γιατί όλο το έργο είναι μια αλληγορική αναπαράσταση της νεότερης ελληνικής ιστορίας.<sup>30</sup> Αφαιρώντας όμως τα στοιχεία υπερβολής διακρίνει κανείς τη συνειδητή στροφή του Μελά προς ένα βαθύτερο προβληματισμό γύρω από την κατάσταση της ελληνικής κοινωνία, που σταδιακά θα προσανατολιστεί προς ένα περισσότερο κοινωνικό θέατρο.

Το πρώτο αυτό βήμα του Μελά δεν είμαστε σίγουροι κατά πόσο επεκτείνεται στο αμέσως επόμενο δράμα του, τη *Δούλα*, εφόσον οι μαρτυρίες μας είναι έμμεσες. Ξέρουμε, ωστόσο, ότι εδώ ο προβληματισμός του συγγραφέα περιστρέφεται γύρω από την σκληρότητα της αστικής κοινωνίας απέναντι σε ένα φτωχό κορίτσι, το οποίο από την ώρα που γεννήθηκε έχει πέσει θύμα εκμετάλλευσης. Μεταφερόμαστε, δηλαδή, πιο συγκεκριμένα στη ζωή της ελληνικής αστικής τάξης της εποχής. Ο Μανώλης Τζιτζίκας του *Χαλασμένου σπιτιού* μετενσαρκώνεται τώρα στο πρόσωπο ενός απάνθρωπου τραπεζίτη, ο οποίος πλουτίζει ακόμα περισσότερο εκμεταλλευόμενος την περιουσία του ανυποψίαστου κοριτσιού. Όμως η «Δούλα» δεν θα μείνει με τα χέρια σταυρωμένα όταν θα μάθει την αλήθεια, αλλά θα χτυπήσει την υποκρισία και το ψέμα με τον ίδιο τρόπο που έχουμε δει ως τώρα να επαναστατεί η αλήθεια, το φόνο.<sup>31</sup>

*Το άσπρο και το μαύρο* αποτελεί μια πολύ πιο συγκροτημένη προσπάθεια του Μελά να ανεβάσει επί σκηνής τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας, η οποία ιδίως μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων κάνει αλματώδη βήματα προς τον εξευρωπαϊσμό και την αστικοποίηση.<sup>32</sup> Οι ήρωες του έργου δεν είναι πλέον αλληγορίες αλλά ξεχωριστές ατομικότητες, η κάθε μια με τις ιδιαιτερότητές τις και το δικό της υπόβαθρο. Πρόκειται για μια αστική οικογένεια, που τα μέλη της είναι άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους και όλοι τους υποφέρουν τη μοίρα τους συνειδητά και σιωπηλά. Ο παγιωμένος αστικός κώδικας στο έργο αυτό παρουσιάζεται ολοκάθαρα ως βάσανο και τυραννία, που πνίγει κάθε ελεύθερη επιθυμία, κάθε ενστικτώδες «θέλω» στο όνομα ενός ξεπερασμένου «πρέπει». Σ' αυτό όμως το «πρέπει» στηρίζεται όλη η επιφάνεια και η καλή κοινωνική υπόληψη της οικογένειας, για την οποία έχουν θυσιαστεί ήδη παλιότερα κάποια μέλη της. Η Μαργαρίτα, η ανύπαντρη μεγάλη αδελφή, δεν μπόρεσε να χαρεί ποτέ τη νεότητά της προκειμένου να μην ξεπέσει οικονομικά η οικογένεια και να μπορέσει μετά από καιρό να παντρευτεί η μικρότερη αδελφή, η Ανθή.<sup>33</sup> Το κακό όμως διαιώνίζεται γιατί το συνοικέσιο της Ανθής με τον Νίκο, ακριβώς επειδή είναι βασισμένο σε κερδοσκοπία και όχι σε αληθινά συναισθήματα, καταλήγει σε τραγωδία.

Πριν όμως η ιστορία φτάσει εκεί, η οικογένεια έχει ακόμα ένα σοβαρό πλήγμα να δεχτεί, το οποίο θα κλονίσει την κοινωνική της επιφάνεια. Ο Άλκης, ο μικρότερος αδερφός, παρά τους κόπους κυρίως του αδερφού του Κώστα να γίνει ένας λαμπρός γιατρός, όταν επιστρέφει από τις σπουδές του στο Παρίσι, αποποιείται την επιστήμη του και αποφασίζει να ανοίξει χοροδιδασκαλείο. Από μικρός είχε κλίση στις τέχνες και τώρα πια πήρε την απόφαση να ακολουθήσει το δικό του δρόμο. Η οικογένεια μένει άναυδη βλέποντας τους μόχθους ετών να χαραμίζονται αλλά αυτό που τους τρομάζει πιο πολύ

<sup>30</sup> Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 93

<sup>31</sup> Κριτική του Ξενοπούλου στο περιοδικό *Ελλάς*, «Ομιλίες της Πέμπτης: Το δράμα-ιδέα περί τιμής. –Η Δούλα», 11 Νοέμβρη 1910, τχ. 179, σ.2.

<sup>32</sup> Η Ελλάδα έχει πια διπλασιάσει τα εδάφη της, η Θεσσαλονίκη έχει γίνει ελληνική και η πολιτική του Βενιζέλου έχει δρομολογηθεί ξεκάθαρα στον εξαστισμό. Νίκος Σβορώνος, «Η Ελλάδα σύγχρονο κράτος», *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, μτφ. Αικ. Ασδραχά, Εκδόσεις Θεμέλιο 1986, σσ. 115-118.

<sup>33</sup> Βλ. τη σχετική συζήτηση Μαργαρίτας και Περσεφόνης, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 5-7.



είναι ο περίγελος του κόσμου. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος μεταξύ του Άλκη και του θείου του, Περικλή, όπου ενώ ο πρώτος επιμένει ότι δεν έχει καμμία σχέση με το επάγγελμα του γιατρού, ο δεύτερος τον παροτρύνει τουλάχιστον να κάνει ότι ασχολείται με τους ασθενείς για τα μάτια του κόσμου. Αφού, στο κάτω κάτω, σύμφωνα με τον Περικλή, όλοι οι γιατροί έχουν πεθάνει αρκετούς για να μάθουν.<sup>34</sup>

Η ανυποταξία όμως του Άλκη, που είναι το μαύρο της οικογένειας εφόσον παύει να ενεργεί γι' αυτήν, φέρνει τον Κώστα, το άσπρο του σπιτιού που πάντα θυσιάζεται για την υπόληψη της οικογένειας, στο σημείο να δηλώσει δημόσια μέσω του Τύπου ότι ουδέμια συγγένεια έχει αυτός και η λοιπή οικογένεια μαζί του. Μόνο έτσι θα γλιτώσουν την ατίμωση της κοινωνικής τους υπόληψης, βάζοντας τις αλυσίδες της κοινωνίας πιο πάνω από τους οικογενειακούς δεσμούς. Και αντί για τον Άλκη θα προτιμήσουν να κρατήσουν στο σπίτι τους τον Νίκο, τον αρραβωνιαστικό της Ανθής και μέγιστο υποκριτή. Είναι όμως λογική μια τέτοια επιλογή, εφόσον τα κριτήρια της οικογένειας για το καλό στους ανθρώπους είναι η κοινωνική τους επιφάνεια και η οικονομική τους ευχέρεια αδιαφορώντας παντελώς για ουσιαστικότερα κριτήρια, όπως ο χαρακτήρας. Ο Άλκης είναι ο μόνος που από την αρχή φέρνει αντιρρήσεις για το πρόσωπο του Νίκου, καθώς διαβλέπει με ποια λογική τον έχει επιλέξει η οικογένειά του, όμως σαν το «μαύρο» του σπιτιού που είναι, κανείς δεν μετράει τη γνώμη του.<sup>35</sup>

Φυσικά ο Νίκος αποδεικνύεται εξ ολοκλήρου ένας απατεώνας, ο οποίος παρασύρει την Ανθή στη γκαρσονιέρα του και κατόπιν αυτού του σκανδάλου εξαφανίζεται με τη δικαιολογία ότι του είναι πολύ δύσκολο να παντρευτεί μια γυναίκα που υποκύπτει τόσο εύκολα.<sup>36</sup> Ο Μελάς αποδεικνύει πολύ εύστοχα και εύστροφα στο σημείο αυτό την μη λειτουργικότητα όλων των κοινωνικών συμβάσεων που αφορούν μόνο την επιφάνεια και αδιαφορούν για την ουσία των ανθρώπινων σχέσεων. Πλάθει ένα χαρακτήρα που είναι μαέστρος στο παιχνίδι της υποκρισίας και τον βάζει να καταστρέφει μια οικογένεια με τα ίδια μέσα που εκείνη προσπαθούσε να ανελιχθεί κοινωνικά. Η αποστομωτική του δικαιολογία για το ήθος της Ανθής γυρνάει όλη τη ζυγαριά υπέρ του και το βάρος της ατιμίας αντί να πέσει επάνω του και να υποχρεωθεί να επανορθώσει, πέφτει επάνω στην κατά τα άλλα ευπόληπτη οικογένεια.

Και όπως το ένα κακό φέρνει το άλλο στην ασφυκτική αλυσίδα που καυτηριάζει ο Μελάς, ο Κώστας θα σκαρφιστεί για μια ακόμα φορά, μετά την αποκλήρωση του Άλκη, μια «έξυπνη» λύση για να σωθεί η υπόληψη της οικογένειας. Θα σκηνοθετήσει την αυτοκτονία της Ανθής με ένα περίστροφο που θα της δώσει ο ίδιος και ένα γράμμα απολογίας που της έχει ετοιμάσει για να αντιγράψει, δήθεν ότι το έγραψε εκείνη. Κι έτσι άκαρδα θα την αφήσει μόνη της για τελειώσει το έργο της και να σωθεί ό,τι τόσα χρόνια με θυσίες και στερήσεις έχτιζε εκείνος<sup>37</sup>. Όμως ο συγγραφέας δεν θα αφήσει, την κοινωνική υποκρισία να θριαμβεύσει. Ο Άλκης θα πάρει την Ανθή μαζί του στο χοροδιδασκαλείο, όπου θα μπορέσει να ξαναφτιάξει τη ζωή της δουλεύοντας τίμια.

Η σταδιακή ωρίμανση του Μελά στο έργο αυτό φαίνεται από τον τρόπο που μοιράζει τις ευθύνες στους ήρωες. Εδώ οι χαρακτήρες δεν είναι απόλυτοι όπως για παράδειγμα στο *Γυιο του Ισκιου*, αλλά ο καθένας με τον τρόπο του είναι το ίδιο

<sup>34</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 26.

<sup>35</sup> Η κυριότερη αντίδραση του Άλκη συγκεντρώνεται στο ότι ποτέ κανείς δεν έχει μιλήσει για το χαρακτήρα του Νίκου αλλά μόνο για την κοινωνική του υπόσταση, Πράξη 1<sup>η</sup>, 7η

<sup>36</sup> Βλ. τη διήγηση του Αντρέα για την απάντηση του Νίκου, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 56-58.

<sup>37</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 64-68.

συνυπεύθυνος όσο και αθώος. Ακόμα και ο Κώστας, ο υπερασπιστής του αστικού κώδικα, έχει πολλά ελαφρυντικά για τη στάση του, αφού ποτέ δεν του δόθηκε η ευκαιρία να τραβήξει το δικό του δρόμο αλλά του επιβλήθηκε ο ρόλος του προστάτη της οικογένειας. Μια ανάλογη αναγωγή της ευθύνης έχουμε δει και στο *Χαλασμένο σπίτι*, όμως εδώ δεν απασχολεί τόσο τον συγγραφέα το να εντοπίσει την πηγή του κακού, όσο το να καταδείξει ότι η διαιώνισή του είναι ζήτημα προσωπικών επιλογών και ότι η κατάσταση αυτή μπορεί να αλλάξει αν αλλάξουν και οι επιλογές των ανθρώπων. Κανείς στο *Άσπρο και το μαύρο* δεν καταδικάζεται, ακριβώς γιατί ο Μελάς συνειδητά δεν παίρνει θέση στο ποιος είναι το άσπρο και το μαύρο στην ελληνική κοινωνία τελικά, αλλά αφήνει να εννοηθεί ότι το άσπρο και το μαύρο είναι οι επιλογές που κάνουμε. Αν ο Άλκης, για παράδειγμα, γινόταν ο γιατρός που η οικογένειά του ήθελε, αυτόματα θα γινόταν κι αυτός ένας από τους διαιωνιστές του κακού, δηλαδή του μαύρου.

Τέσσερα χρόνια αργότερα ο Μελάς θα προσπαθήσει να δώσει και ψυχολογικές προεκτάσεις στους εγκλωβισμένους του ήρωες. Θα τοποθετήσει στη σκηνή τη Λίνα, μια γυναίκα της αστικής τάξης, που αφού αυτοκτόνησε ο πατέρας της για χρέη, παντρεύτηκε από ανάγκη έναν ταπεινό έμπορο. Από το σημείο αυτό ξεκινάει και η δυστυχία της γιατί πουθενά δεν βρίσκει τον έρωτα και την αγάπη. Τύπος νευρικής φύσεως, απ' ό,τι τουλάχιστον μαρτυρούν οι κριτικές, τελικά αυτοκτονεί.<sup>38</sup> Χωρίς να είμαστε σε θέση να εξετάσουμε διεξοδικά το έργο, φαίνεται παρόλα αυτά ότι η δυστυχία της νεαρής αυτής γυναίκας αρχίζει από μια κακή επιλογή. Η τύχη της δεν είναι επιβεβλημένη όπως σε προηγούμενους ήρωες του Μελά, αλλά πλέον ο συγγραφέας ξεκάθαρα καυτηριάζει το θέμα της συνειδητής επιλογής. Η Λίνα συνειδητά υποφέρει το αδιέξοδο του αστικού κώδικα και αναπόφευκτα γίνεται κι αυτή ένας ακόμα κρίκος σε αυτή. Η προσποιητή συζυγική της αγάπη και ευτυχία δεν είναι όμως τελικά αρκετές για να την κρατήσουν στη ζωή και καταλήγει στη μοναδική ειλικρινή της πράξη, την αυτοκτονία.

Ακόμα λιγότερα είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε για τη *Φλόγα*, έργο που ο Μελάς έγραψε μαζί με τον Δ. Κόκκινο. Υπονιαζόμαστε όμως, μέσα από τις ελάχιστες κριτικές για το έργο αυτό, ότι ο Μελάς αποφασίζει να αποφύγει την «κοινωνιολογία», για την οποία έχει κατηγορηθεί στο παρελθόν, και περνά σε μια πιο ανάλαφρη καλλιτεχνική μορφή, που το κεντρικό της θέμα είναι η ανάγκη της ψυχής του Καλλιτέχνη.<sup>39</sup> Το έργο αυτό, είναι γραμμένο στα πρότυπα γαλλικής κομεντί και περιγράφει μια μποέμικη ζωή, που στην Ελλάδα βρίσκεται σε εμβρυϊκή ακόμα μορφή. Η *Φλόγα* δεν αποτελεί συνέχεια της πορείας του Μελά προς το κοινωνικό θέατρο. Είναι άλλωστε η εποχή (1919) που ο Μελάς βρίσκεται ως ενεργό μέλος στην νεοσύστατη «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» και μέσα από αυτή επιχειρεί διαφορετικού τύπου καλλιτεχνικά εγχειρήματα από αυτά που είχαμε δει ως τώρα.

Την απόπειρα της *Φλόγας* θα συμπληρώσει, ένα χρόνο αργότερα, ακόμα ένα έργο χωρίς εμφανή κοινωνικό προβληματισμό, το *Κελεπούρι*, σε συνεργασία με τον Γ. Τσοκόπουλο. Το θέμα περιστρέφεται γύρω από μια φαντασιόπληκτη γυναίκα της αστικής τάξης, η οποία έχει εμποτιστεί με το μελοδραματισμό των μυθιστορημάτων και

<sup>38</sup> *Πινακοθήκη*, «Θεατρική Επιθεώρησης», Σεπτέμβριος 1917, Έτος ΙΖ', τχ. 199, σσ. 81-82, *Πινακοθήκη*, «Τα αθηναϊκά θέατρα», Οκτώρης-Νοέμβρης 1917, Έτος ΙΖ', τχ. 200-201, σσ. 98-99, *Εικονογραφημένη*, Σεπτέμβρης 1917, αρ. 155, σ. 206 και *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 120-123.

<sup>39</sup> *Βομός*, 1 Σεπτέμβρη 1919, Χρόνος Α', αρ. 20, σσ. 262-263, *Πινακοθήκη*, Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1919, Έτος ΙΘ', τχ. 221-223, σσ. 58-59, *Εστία*, αρ. 8985 (επιστολή των συγγραφέων, που παρουσιάζουν το έργο τους ως «κομεντί»), 28 Ιουλίου 1919, σ. , *Εστία*, «Η σημερινή πρώτη», αρ. 8986, 29 Ιουλίου 1919, σ. 1 και *Εστία*, «Θεατρική κίνησης – Αι χθεσινάί πρώται», αρ. 8987, 30 Ιουλίου 1919, σ. 1.

αναζητάει γύρω της τους ήρωες των βιβλίων της. Παρά το γεγονός ότι η σατιρική αυτή κωμωδία θυμίζει αρκετά κωμωδία ηθών, καθώς το «Κελεπούρι» δεν είναι άλλο από την κεντρική ηρωίδα, τη Λήδα, η οποία φυσικά γελοιοποιείται, ο Μελάς δεν φαίνεται να έχει εγκαταλείψει εξ ολοκλήρου τον κοινωνικό προβληματισμό του. Στο έργο αυτό, αν και με κωμική διάθεση, παρουσιάζονται τα ελαττώματα της ελληνικής αστικής τάξης, η οποία υιοθετεί μια συμπεριφορά δυτικόφερτη, τόσο ξένη προς την ελληνική παράδοση. Το αποτέλεσμα είναι ασφαλώς η εξαπάτηση και η γελοιοποίηση.<sup>40</sup>

Μετά τη *Φλόγα* και το *Κελεπούρι*, τα δύο αποκυήματα της αστικής πολιτικής και καλλιτεχνικής κλίσης του Μελά, ο συγγραφέας θα ολοκληρώσει την πρώτη φάση της δραματουργίας του με ένα έργο, που επαναφέρει την κοινωνική κριτική στη σκηνή. Το *Μια νύχτα μια ζωή* είναι το αρτιότερο απ' όσα έργα εξετάσαμε ως τώρα και ρίχνει άπλετο φως στην κοινωνία του 1924. Το έργο παρουσιάζει μια οικογένεια ριγμένη στη βιοπάλη, όπου η κόρη εργάζεται ως δακτυλογράφος –η πρώτη εργαζόμενη γυναίκα του Μελά εκτός σπιτιού, ο γιος σπουδάζει και παράλληλα κάνει δουλειές σε ένα γραφείο και ο πατέρας, πρώην μικροεργοστασιάρχης, τώρα εργάζεται ως ιδιωτικός ταμίας. Η διάρθρωση αυτής της οικογένειας είναι πολύ διαφορετική και ταυτόχρονα πιο κοντά στην ελληνική πραγματικότητα από εκείνη στο *Άσπρο και το μαύρο*, όπου μόνο ένας σηκώνει τα οικονομικά βάρη του σπιτιού, ο Κώστας, ενώ επίσης υπάρχει μια μικρή περιουσία, προίκα της Ανθής. Στο *Μια νύχτα μια ζωή* υπάρχει έντονη η αγωνία της επιβίωσης, παρότι η οικογένεια δεν βρίσκεται σε ουσιαστική στέρηση και ο οικονομικός παράγοντας είναι εκείνος που καθορίζει τελικά την ειλικρίνεια ή την υποκρισία στις σχέσεις των ανθρώπων. Με λίγα λόγια, ο καθωσπρεπισμός και η κοινωνική υπόληψη που τόσο βασανίζουν τους ήρωες στο *Άσπρο και το Μαύρο*, εδώ παίρνουν πολύ συγκεκριμένα τη μορφή της οικονομικής επιβίωσης. Η κοινωνική υπόληψη συνίσταται ένα καλό οικονομικό υπόβαθρο. Έχουμε ωστόσο υπόψη μας ότι το ένα έργο απέχει από το άλλο πάνω από μια δεκαετία και ασφαλώς το πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας είναι διαφορετικό. Και πάλι όμως, είναι εμφανές ότι τώρα πια ο Μελάς είναι σε καλύτερη θέση για να γράψει όχι απλά ένα έργο που έχει κοινωνικό προβληματισμό, αλλά για να δώσει το στίγμα της εποχής του και να προτείνει μια διέξοδο.

Η υποκρισία που διαπιστώνεται στο *Μια νύχτα μια ζωή* συγκεντρώνεται κυρίως στο πρόσωπο του Κράπα. Σαν ένας άλλος Ταρτούφος, εισχωρεί στην οικογένεια δήθεν για να τη βοηθήσει και καταφέρνει να πείσει τους πάντες για το μεγαλείο της ψυχής του. Φανερώνεται ως ευεργέτης που θα ξελασπώσει το σπίτι παρακινούμενος από τον αγνό του έρωτα για την Όλγα. Στην ουσία όμως η Όλγα θα είναι το αντάλλαγμα για τα λεφτά που θα δώσει στον πατέρα της γλιτώνοντάς τον από τη φυλακή.<sup>41</sup> Το μυστικό αυτό εμποδίζει τα άλλα μέλη της οικογένειας να καταλάβουν το ποιόν του Κράπα και ιδίως η Όλγα θεωρεί τον πατέρα της τίποτα λιγότερο από ένα τύραννο. Όταν όμως η αλήθεια μαθαίνεται, τότε η Όλγα θα τολμήσει να πράξει τον ακατονόμαστο «γάμο» με τον Κράπα, εισπράτωντας τα αναγκαία χρήματα για τον πατέρα της και καταδικάζοντας ταυτόχρονα την ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου. Μια νέα αποφασίζει να χαραμίσει την αγνότητά της για να εξαγοράσει την υπόληψη της οικογένειάς της.

Η παραπάνω πράξη της Όλγας στο *Μια νύχτα μια ζωή* έχει σκοπό τη διατήρηση της κοινωνικής επιφάνειας και την αποτροπή μιας ουσιαστικής καταστροφής και όχι την αναρρίχηση στην κοινωνική κλίμακα όπως συμβαίνει στα προηγούμενα έργα του Μελά.

<sup>40</sup> *Καλλιτεχνία*, Νοέμβρης 1920, τχ. 3, σσ. 75-78.

<sup>41</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 10<sup>η</sup> και 11<sup>η</sup>, όπου η αλήθεια αποκαλύπτεται και ο Κράπας αποχωρεί θιγμένος.

Αυτό αποτελεί ένδειξη ότι ο συγγραφέας αφουγκράζεται με μεγαλύτερη ευαισθησία τον κόσμο γύρω του και διαγνώνει το μεγαλύτερο πρόβλημα της ελληνικής μεσοπολεμικής κοινωνίας, που θα τη βασανίζει ως και τις μέρες μας, την οικονομική αστάθεια που επιφέρει το ευμετάβολο της τύχης. Στα προηγούμενα έργα του Μελά το ευμετάβολο της τύχης είναι συνυφασμένο με την προσωπική φιλοδοξία για κοινωνική άνοδο, υποκινείται δηλαδή υποκειμενικά και δεν είναι μια δεδομένη κατάσταση της κοινωνίας. Ακραίο παράδειγμα αυτής της διαπίστωσης είναι ο *Γυιος του Ισκιου*, όπου ο Βάγγος γίνεται η «μοίρα», η αντικειμενική «τύχη» της Αυγούλας. Η προσωπική του φιλοδοξία είναι οι δυο τους να βρεθούν στο ίδιο επίπεδο για να μπορέσει να αναπτυχθεί ο έρωτάς τους και από τη στιγμή που ίδιος απαξιού να φτάσει το δικό της, φέρνει εκείνη στο δικό του.<sup>42</sup> Αλλά και στο *Κόκκινο Πουκάμισο* ο Αχιλλέας ευθύνεται για την αλλαγή της τύχης του Σταύρου. Ο σκοπός βέβαια του Αχιλλέα δεν υποκινείται από κανένα μεγάλο πάθος πέρα από την προσωπική του φιλοδοξία. Η ομορφιά του είναι το μέσο για να καλυτερέψει τη δική του τύχη και να αναρριχηθεί σε ανώτερο κοινωνικό επίπεδο. Κερδίζοντας όμως αυτός μια καλύτερη δουλειά, χάνει ο Σταύρος τη δική του.<sup>43</sup>

Από την ατομική φιλοδοξία περνάμε στο συλλογικό συμφέρον, ή πιο καυστικά στη συνωμοσία, με το *Άσπρο και το μαύρο*. Εκεί μια ολόκληρη οικογένεια, με εξαίρεση τον Άλκη και ως ένα βαθμό την άβουλη Ανθή, στήνει παγίδα σε έναν κατά τη γνώμη της ευυπόληπτο γαμπρό, αφ' ενός για να διατηρήσει το κοινωνικό πρόσωπο που ήδη έχει χτίσει και αφ' ετέρου ελπίζοντας να ανέλθει κι άλλο στην κοινωνική πυραμίδα. Το γεγονός όμως ότι η παγίδα αυτή αποτυγχάνει αποδεικνύει την περισσότερο ισορροπημένη ματιά του Μελά, που πλέον εγκαταλείπει σταδιακά τα ατομικά μοτίβα ηρώων που επιβάλλουν αυθαίρετα το εγώ τους και χτίζει έργα με περισσότερες αναλογίες. Η πορεία αυτή θα καταλήξει στο *Μια νύχτα μια ζωή*, όπου εκεί οι ήρωες δρουν ταυτόχρονα ως ατομικότητες και ως σύνολο.

Η υποκρισία, ο καθωσπρεπισμός, αυτό που εννοείται ως υπόληψη, καθώς και τα μέσα που χρησιμοποιεί κανείς για να διατηρηθεί στην κοινωνική επιφάνεια, είναι τα βασικά μοτίβα που εντοπίζονται σε μια πρώτη ανίχνευση της κοινωνικής κριτικής του Μελά. Οι θέσεις βέβαια αυτές είναι γενικευμένες, με την έννοια ότι συναντιούνται σχεδόν σε όλα τα έργα του συγγραφέα ανεξάρτητα από το περιβάλλον, αστικό ή μη, που τοποθετεί τους ήρωές του. Νησιώτες ή κάτοικοι της πόλης, υπηρετούν όλοι ένα κοινωνικό δόγμα, που αντί να τους εξασφαλίζει την ελευθερία, τους παγιδεύει.

---

<sup>42</sup> Η Αυγούλα ήδη δύο φορές αρνείται το Βάγγο, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σσ. 28-29 και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 56.

<sup>43</sup> Παρόμοια φιλοδοξία υποκινεί και τον κηδεμόνα της «Δούλας», ο οποίος εκμεταλλεύεται την περιουσία του κοριτσιού για να γίνει μεγάλος τραπεζίτης, κατεστρέφοντας όμως το μέλλον εκείνης. Στο *Χαλασμένο σπίτι*, ωστόσο, δεν υπάρχει τέτοιου είδους φιλοδοξία γιατί εκεί κυριαρχεί η κακοδαιμονία και η επανάπαυση.

## Λαϊκή τάξη και πλουτοκρατία

Ανάλογη γενίκευση θέσεων υπάρχει ανάμεσα και στις κοινωνικές τάξεις, οι οποίες εκπροσωπούνται στην πρόιμη δραματουργία του Μελά. Με αδρές γραμμές εμφανίζονται ο λαός και η πλουτοκρατία. Είναι όμως πολύ ενδιαφέρον να δει κανείς πώς από το ξεκάθαρο κοινωνικό τοπίο πλουσίων και φτωχών ο Μελάς περνάει σε ένα πιο σύνθετο κοινωνικό περιβάλλον, τοποθετώντας στη σκηνή τη μέση αστική οικογένεια.

Στα πρώτα έργα του Μελά ως το *Άσπρο και το μαύρο* υπάρχει αισθητή αντιπροσώπευση της λαϊκής τάξης, η οποία υποφέρει την εξουσία της πλουτοκρατίας. Ο λαός σε γενικές γραμμές παρουσιάζεται επαναπαυμένος στη μοίρα του, ενώ η πλουτοκρατία χρησιμοποιεί τη δύναμη που της δίνει το χρήμα για να επιβάλλει τις θέσεις της και ταυτόχρονα για να κερδίζει το σεβασμό και το φόβο της λαϊκής τάξης. Ιδίως στο *Γυιο του Ίσκιου* το χάσμα ανάμεσα στους δύο κόσμους είναι τεράστιο. Ο Βάγγος δεν επιτρέπεται να επιθυμεί την Αυγούλα, την πρώτη αρχοντοπούλα του νησιού, ενώ οι φτωχοί ψαράδες τρέφουν στο πρόσωπο του καπετάν-Λευτέρη την αγάπη και την αφοσίωση που ταιριάζει σε έναν κραταιό προστάτη. Η μορφή βέβαια του καπετάν-Λευτέρη δεν είναι καθόλου μισητή και απρόσωπη. Ο ίδιος στέκεται στο πλευρό των νησιωτών και φαίνεται να κατανοεί την ανάγκη του γέρο-Μάνθου να στείλει το γιο του μακριά.<sup>44</sup> Όμως το γεγονός και μόνο ότι εκπροσωπεί την εξουσία και ταυτόχρονα το εμπόδιο ανάμεσα στο Βάγγο και την Αυγούλα είναι αρκετό για να γίνει το θύμα της καταλυτικής δύναμης του «Γιου του Ίσκιου».

Εντονότερη εκπροσώπηση έχει ο λαός στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, όπου η εξουσία, η πλουτοκρατία, είναι απόμακρη και απρόσωπη. Εδώ οι ήρωες της λαϊκής τάξης δεν εμπλέκονται με τους ιθύνοντες τους άμεσα όπως στο *Γυιο του Ίσκιου*, αλλά μιλούν γι' αυτούς αόριστα, σαν μια αρχή που εξουσιάζει εκ του μακρόθεν. Ο σύνδεσμός τους με την εξουσία είναι ο Αχιλλέας, γιατί ο ίδιος βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο εξέλιξης από την κατώτερη στην υψηλότερη τάξη. Η σχέση του με τη γυναίκα του αφεντικού, αθέμιτο μέσο αλλά ισχυρό, θα του εξασφαλίσει αυτή την άνοδο. Επειδή όμως σ' αυτό το έργο εκείνο που ενδιαφέρει περισσότερο το Μελά είναι μια ιστορία ερωτικής προδοσίας στα εργατικά στρώματα, η εκπροσώπηση της πλουτοκρατίας σταματάει εκεί. Είναι όμως διάχυτη η παρουσία της στο φόβο και τη φτώχεια των εργατών.<sup>45</sup> Η σκηνή στην ταβέρνα, παρά το γεγονός ότι όλοι είναι μαζεμένοι και πίνουν και τραγουδούν, δεν είναι χαρούμενη. Η είδηση για το γάμο του Μιχαλιού με τη Μέλπω περνάει σχεδόν απαρατήρητη γιατί η ατμόσφαιρα είναι βεβαρημένη από την αδικία στο Σταύρο. Παρόλα αυτά, βλέπει κανείς μια γνήσια λαϊκή σκηνή σε όλη τη δεύτερη πράξη.

Κρασί, ατέλειωτη συζήτηση για τις γυναίκες, λαϊκά σοφίσματα και παροιμίες, ιστορίες και παραμύθια από την ελληνική παράδοση και πάνω απ' όλα η διάθεση να πουν για να ξεχάσουν τα προβλήματά τους, είναι τα χαρακτηριστικά της παρέας των εργατών στην ταβέρνα του Πεφάνη. Και μετά απ' αυτά η πάλη του Σταύρου με τον Αχιλλέα για το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών τους, που θα καταλήξει στο φόνο του τελευταίου. Ο Μελάς γνωρίζει πολύ καλά πώς φέρονται οι λαϊκοί άνθρωποι και

<sup>44</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σσ. 30-32

<sup>45</sup> Εδώ είναι εμφανείς οι σοσιαλιστικές τάσεις του Μελά. Την επόμενη χρονιά θα γίνει το κίνημα στο Γουδί και τρία χρόνια αργότερα ο Μελάς θα είναι μέλος στο Σοσιαλιστικό Κέντρο Αθηνών ή αλλιώς «Πατάρυ», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 100.

φροντίζει να δώσει μια ζωντανή εικόνα της ζωής τους χωρίς να μεροληπτεί υπέρ τους και να εξωραΐζει την κατάστασή τους, όπως θα περίμενε κανείς από έναν άνθρωπο που έχει μεγαλώσει στο ίδιο περιβάλλον. Αντιθέτως, η μικρή κοινωνία των εργατών που περιγράφει, απαρτίζεται από άτομα διαφορετικού ήθους και ιδιοσυγκρασίας.<sup>46</sup> Ανάμεσά τους συναντάει κανείς τον πονηρό Πεφάνη, τον καχύποπτο Μιχαλιό, τον θυμόσοφο Αριστείδη, αλλά και τη ζωηρή Μέλω, το δουλικό που αφήνει τον Πεφάνη για να παντρευτεί τον Μιχαλιό. Ο Μελάς δεν σκιαγραφεί απλά μια κοινωνική τάξη στο σύνολό της αλλά πολύ εύστοχα παρουσιάζει το λαό ως πλέγμα διαφορετικότητων, όπου μέσα του κανείς βρίσκει και τα καλά και τα άσχημα της ανθρώπινης φύσης.

Αλληγορική εκπροσώπηση του λαού έχουμε στο *Χαλασμένο σπίτι* μέσω του Μάρκου. Φοβισμένος αλλά και επαναπαυμένος στην τύχη του, αφήνει κάθε εξουσία στον Μανώλη, τον αντίστοιχο αλληγορικό εκπρόσωπο της πλουτοκρατίας.<sup>47</sup> Βέβαια εδώ ο πλουτοκράτορας δεν είναι καθόλου πλούσιος αλλά χρεωμένος ως το λαιμό και ό,τι λεφτά σπαταλάει έρχονται κατευθείαν από την εκμετάλλευση του λαού. Μέσα από το πολύ απλό αυτό σχήμα ο Μελάς θίγει όλο το διπολικό οικονομικό και κοινωνικό σύστημα της εποχής του, που σιγά σιγά τείνει στην εξάλειψή του με την επικράτηση της μέσης αστικής τάξης.

Προς αυτή την κατεύθυνση θα κινηθεί περισσότερο η δραματουργία του Μελά με το *Άσπρο και το μαύρο*, όπου η οικογένεια εδώ και χρόνια έχει αρχίσει να περιορίζει τις οικονομικές δυνατότητές της. Ο Κώστας δεν είναι παρά τμηματάρχης σε μια τράπεζα, ενώ ο ευκατάστατος γαμπρός, Νίκος, είναι κι αυτός ένας λογιστής πάλι σε τράπεζα. Η ελπίδα βέβαια του σπιτιού είναι ο Άλκης, που σαν γιατρός έπεται να έχει λαμπρή σταδιοδρομία. Το χρήμα όμως είναι στα χέρια του θείου Περικλή, ο οποίος είναι τοκιστής, δανείζει δηλαδή με τόκο εκμεταλλευόμενος την ανάγκη του δανειζόμενου.<sup>48</sup> Το μοντέλο του τοκογλύφου θα το δούμε και στο *Μια νύχτα μια ζωή*, όμως εκεί ο Κράπας είναι εξωτερικός παράγοντας και όχι μέλος της οικογένειας, που επηρεάζει άμεσα την τύχη των υπολοίπων. Είναι η λύση απελπισίας στο οικονομικό αδιέξοδο του μέσου αστού και όχι το δεδομένο εμπόδιο στην ευτυχία της οικογένειας, όπως είναι ο Περικλής. Η κοινωνία μετά τους πολέμους έχει αλλάξει πρόσωπο και έχει γίνει πιο σκληρή. Οι άνθρωποι, όπως διαπιστώνει ο Νίκος στο ίδιο έργο, κάποτε πουλιούνταν λίγο λίγο, ενώ τώρα μια και καλή.<sup>49</sup> Ο Κράπας, λοιπόν, είναι ένας από τους πολύ καλούς «αγοραστές».

Το πέρασμα του Μελά από τη διπολική κοινωνία στην πιο σύνθετη μορφή της ακολουθεί την ιστορική αλλαγή της και βρίσκεται σε σταθερή σχέση με την πραγματικότητα. Στο *Άσπρο και το μαύρο* βλέπουμε για πρώτη φορά τη νέα διάρθρωση της κοινωνίας, με τη Φωτεινή, την υπηρέτρια, να εκπροσωπεί τη λαϊκή τάξη, την οικογένεια να εκπροσωπεί την μέση αστική τάξη και τον Περικλή ως κατάλοιπο της πλουτοκρατίας. Στο *Μια νύχτα μια ζωή* υπάρχει ανάλογη κοινωνική διάρθρωση με την αισθητή διαφορά ότι από τα μέλη της οικογένειας εργάζεται και η Όλγα. Είναι επίσης το πρώτο έργο που θίγεται το ζήτημα της εκμετάλλευσης του εργαζομένου. Πλέον η

<sup>46</sup> Εδώ αναγνωρίζουμε την ηθογραφική τάση του Μελά, για την οποία θα μιλήσουμε στο β' μέρος της εργασίας.

<sup>47</sup> Χαρακτηριστικό είναι ότι μετά τη θερμή συζήτηση που έχει με τον Αναστάση ο Μάρκος, πέφτει και κοιμάται. Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 57

<sup>48</sup> Ο Περικλής κρίνεται από τον Άλκη γιατί θα μπορούσε να είχε βοηθήσει οικονομικά τη Μαργαρίτα να παντρευτεί. Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, 60.

<sup>49</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 22.

ελληνική κοινωνία έχει περάσει στον καπιταλισμό και διαγνώνονται τα πρώτα προβλήματα που φέρνει η κεφαλαιοκρατία. Η Όλγα ως γυναίκα παρενοχλείται από τον εργοδότη της, ακριβώς όπως στην πρώην φεουδαρχική κοινωνία μια εργάτρια στα χωράφια θα δεχόταν κάτι ανάλογο από τον αφέντη της γης.<sup>50</sup> Ο Μελάς διαπιστώνει ότι έχουν αλλάξει τα ονόματα των ρόλων και η ουσία παραμένει η ίδια. Έχει όμως αλλάξει η συνείδηση της λαϊκής τάξης, που πλέον αντιλαμβάνεται τη δύναμη του εργάτη και αποκτά αυτοσεβασμό. Από τους μοιρολάτρες εργάτες του μώλου στο *Κόκκινο Πουκάμισο* και τον ευθυνόφοβο Μάρκο στο *Χαλασμένο σπίτι*, η μορφή της Φωτεινής στο *Άσπρο και το μαύρο* είναι η απόδειξη της εξέλιξης της εργατικής συνείδησης. Πιστεύει στις δυνάμεις της και κυρίως στη δύναμη των χεριών της. Έτσι, όποια αναποδιά κι αν της τύχει, μπορεί πολύ εύκολα να σηκώσει το κεφάλι της ξανά αδιαφορώντας για την κοινή γνώμη και την κακόβουλη κριτική της.<sup>51</sup>

Η εξέλιξη αυτή της κοινωνίας φανερώνεται κι από ένα άλλο ιδιότυπο στοιχείο της πρώιμης δραματουργίας του Μελά. Τα παραμύθια, οι θρύλοι και τα τραγούδια της λαϊκής παράδοσης, που τόσο πλούσια τα συναντάει κανείς στα τρία πρώτα του έργα, έχουν εξαφανιστεί στα επόμενα, κοινωνικού τύπου, έργα. Ολόκληρος ο *Γιος του Ίσκιου* θεμελιώνεται σε έναν φτιαχτό μύθο του συγγραφέα, γεμάτο μυστήριο και δεισιδαιμονία, για την καταγωγή του κεντρικού ήρωα. Η αφήγησή του αποτελεί κεντρικό κομμάτι του έργου και έχει ιδιαίτερη δραματουργική βαρύτητα καθώς επεξηγεί τη φύση και τις πράξεις του Βάγγου. Και στην τρίτη πράξη ακόμα ένα παραμύθι από τη λαϊκή παράδοση, θα δώσει στο έργο ένα τόνο λυρικό και θα συγκινήσει τόσο το κοινό στην πρώτη παράσταση, που η Κοτοπούλη θα κληθεί ανάμεσα στα χειροκροτήματα να το απαγγείλει ξανά.<sup>52</sup> Ο ίδιος ο Μελάς εξομολογείται ότι είχε καταλάβει ότι τα λαϊκά παραμύθια άγγιζαν το κοινό γιατί το έφερναν πιο κοντά στη δική του παράδοση. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι πρόκειται για ένα χρηστικό μέσο σε μια προσπάθεια ανίχνευσης της ελληνικότητας μέσω της δραματουργίας.<sup>53</sup> Η ελληνικότητα βέβαια είναι άμεσα συνυφασμένη με αυτό που ορίζεται ως λαός στα πρώτα έργα του Μελά. Η ταξική διαφοροποίηση του λαού θα γίνει εμφανής από το *Άσπρο και το μαύρο* και εξής.

Η ίδια αντιστοιχία λαού και παράδοσης υπάρχει και στο *Κόκκινο Πουκάμισο*. Οι ήρωες του μώλου πολύ συχνά μιλάνε με λαϊκά γνωμικά ή εκφράζονται μέσα από κάποιο τραγούδι. Και εδώ βρίσκουμε αρκετά όμορφα παραμύθια, τα οποία, όπως και στο *Γιο του Ίσκιου*, λειτουργούν επεξηγηματικά ή σαν παράλληλη πλοκή, με την έννοια ότι αφηγούνται μια παραπλήσια ιστορία με την κεντρική, προμηνύοντας στο τέλος τους και το τέλος της πραγματικής ιστορίας.<sup>54</sup> Κατά μία έννοια, σύμφωνα με το Μελά, η αλήθεια ενυπάρχει στη λαϊκή σοφία. Όλα αυτά τα γνωμικά, οι ιστορίες και τα παραμύθια του λαού, βρίσκονται στις ρίζες του ελληνικού έθνους και κλείνουν μέσα τους τη σοφία γενεών και γενεών. Σκοπός, ωστόσο, του Μελά δεν είναι να δείξει τη συνέχεια της ελληνικής ιστορίας, πράγμα που θα το επιχειρήσει στο *Χαλασμένο σπίτι*, αλλά να στρέψει

<sup>50</sup> Βλ. τη συζήτηση της Ουρανίας και του Τηλέμαχου, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>.

<sup>51</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 64.

<sup>52</sup> Πρόκειται για το παραμύθι του δράκου που σκότωνε παρθένες, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>53</sup> Εκείνη την περίοδο άλλωστε ο Μελάς ασχολείται θερμά με την αναζήτηση λαϊκών παραδόσεων, ακόμα και με τον Καραγκιόζη όπως μαρτυρούν δημοσιεύσεις του στο *Νουμά*. Βλ. επίσης άρθρο του στην *Εστία*, «Αι υπαίθρια Αθήναι-Λαϊκός ηρωισμός», 12 Μαΐου 1910, αρ. 5839, σ. 1.

<sup>54</sup> Το παραμύθι του Χρυσού Ρουμπή στην 3<sup>η</sup> σκηνή της 1<sup>ης</sup> πράξης και το παραμύθι του Πεφάνη για το κρασί καθώς και το παραμύθι του Σταύρου για τη γαρυφαλλιά στις σκηνές της ταβέρνας στη δεύτερη πράξη.

το ενδιαφέρον του κοινού στη γηγενή του παράδοση, να του δώσει ένα μάθημα αυτογνωσίας.

Ο λαϊκός μύθος του Τζίτζικα, που τραγουδούσε ανέμελος και πέθανε το χειμώνα, μύθος που κρατάει από τον Αίσωπο, είναι η βάση της γενεαλογίας της οικογένειας του Μανώλη Τζίτζικα και όλης της νεότερης ελληνικής ιστορίας στο *Χαλασμένο σπίτι*. Ο Μελάς εδώ καταφέρει να κατασκευάσει έναν αλληγορικό μύθο, δείχνοντας το πώς οι σύγχρονοι του Έλληνες φαντάζονται την ιστορία των προγόνων τους και ερμηνεύουν το παρόν τους. Το ενδιαφέρον στο μύθο αυτό είναι ότι δεν είναι μονοδιάστατος και μονοσήμαντος, αλλά κάθε ένας από την οικογένεια των Τζίτζικαίων συμπληρώνει ένα δικό του κομμάτι στην ιστορία, δίνοντάς της διαφορετική ουσία και εξήγηση κάθε φορά. Για παράδειγμα, ο λαμπρός Λιάπης Τζίτζικας στη διήγηση της Λευτερίτσας είναι ένας μεγαλοϊδεάτης βασιλιάς με τρομερή κληρονομιά, μάρμαρα που τώρα η Ξενούλα απλώνει σε αυτά τη μπουγάδα της, και το θεϊκό χάρισμα να χτίζει εκκλησιές και παλάτια με το νου του. Τη διήγηση όμως αυτή διακόπτει ο Αναστάσης που με τη σειρά του συμπληρώνει στο μύθο τη λεπτομέρεια, πως ο Λιάπης Τζίτζικας πέθανε καταχρεωμένος παραμιλώντας για δόξες και μεγαλεία.<sup>55</sup> Η σύνθετη ματιά του Μελά πάνω σε ένα τέτοιο μύθο αποδεικνύει τη σύγχυση των Ελλήνων της εποχής του, που παραπαίουν ανάμεσα στον εξαστισμό και την Ελλάδα των δύο Ηπείρων και των πέντε Θαλασσών. Η άποψη, ωστόσο, του συγγραφέα εκπροσωπείται από τη συνείδηση του Αναστάση, ο οποίος διαβλέπει την πραγματικότητα και τόσο κυνικά καταστρέφει το παραμύθι της Λευτερίτσας.

Από το *Χαλασμένο σπίτι* και μετά μεγάλα πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα ταράζουν την Ελλάδα, η οποία από το κίνημα στο Γουδί (1909) και έπειτα βαδίζει ξεκάθαρα το δρόμο του εξαστισμού. Η δραματουργία του Μελά, όπως έχουμε ήδη τονίσει, ακολουθεί την εξέλιξη της ελληνικής πραγματικότητας και πλέον η παράδοση και ο λαϊκός πολιτισμός δεν προβάλλονται σε πρώτο πλάνο, αλλά αποτελούν την κληρονομιά της ελληνικής οικογένειας. Πριν όμως σταθούμε στη θέση και την εξέλιξη αυτού του θεσμού στην πρώιμη δραματουργία του Μελά, είναι σκόπιμο να συζητηθεί ακόμα μια προέκταση του λαϊκού πολιτισμού, η οποία από το *Γυιο του Ίσκιου* ως το *Μια νύχτα μια ζωή* παραμένει σταθερή, ως βασική προϋπόθεση και αξία του ελληνισμού.

Η δημοτική γλώσσα είναι το σταθερό μέσο με το οποίο το θέατρο του Μελά λειτουργεί υπέρ της λαϊκής τάξης και της προόδου, ακόμα και στις φάσεις εκείνες που κατηγορήθηκε για στροφή στον αστισμό.<sup>56</sup> Ο Μελάς είναι υπέρμαχος της δημοτικής, ακόμα και όταν γράφει το *Κελεπούρι*, δηλαδή, βουλευβάρτο. Πάνω στη γλωσσική μεταρρύθμιση στηρίζεται ένα πολύ μεγάλο μέρος της σοσιαλιστικής του τάσης. Γνωρίζουμε ότι, γύρω στο 1911, ήταν ένας από τους βασικούς παράγοντες του αναπτυσσόμενου ελληνικού συνδικαλισμού, προσπαθώντας να αφυπνίσει την εργατική συνείδηση και να μορφώσει το λαό.<sup>57</sup> Την ιδεολογία αυτή μπορεί να την εγκαταλείπει από το 1918, καθώς πια γίνεται μέλος των αστικών κύκλων με την «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου», όμως στη συνείδησή του η πρόοδος συνδέεται πάντα με τη δημοτική γλώσσα. Απόδειξη ότι η πρώιμη δραματουργία του Μελά, μπορεί να πέρασε από τα ψαροκάικα

<sup>55</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>.

<sup>56</sup> Βλ. τους διαρκείς πανηγυρισμούς του *Νουμά* που βρήκε ακόμα ένα σύμμαχο στο δημοτικιστή συγγραφέα του *Γυιου του Ίσκιου*.

<sup>57</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 100.



στα αστικά σαλόνια, κράτησε όμως ζωντανή τη γλώσσα του λαού και μαζί με αυτή την ελληνική παράδοση.

Παρόλα αυτά όμως, υπάρχει και στη γλώσσα μια μικρή αλλά ουσιαστική εξέλιξη από το πρώτο στο τελευταίο έργο του 1924. Στο *Γυιο του Ίσκιου* και στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, η δημοτική γλώσσα αρκετές φορές είναι επιτηδευμένα λαϊκή. Υπάρχουν λέξεις που ακούστηκαν πολύ προκλητικές στα αφτιά των συντηρητικών της εποχής και από τη μια προκάλεσαν αρνητικά σχόλια και από την άλλη έγιναν η αφορμή να αγκαλιαστεί ο Μελάς από τους δημοτικιστές ως παιδί του λαού και ενεργός τους σύμμαχος.<sup>58</sup> Η λαϊκιστική έκφραση της δημοτικής συνοδεύεται και στα δύο έργα από μια ποιητική γλώσσα, που θυμίζει σε πολλά σημεία δημοτικό τραγούδι και όχι καθημερινό διάλογο. Ιδίως στο *Κόκκινο Πουκάμισο* η αίσθηση αυτή είναι εντονότερη, όμως για το λυρισμό στο έργο του Μελά θα μιλήσουμε διεξοδικότερα αλλού.

Στο *Χαλασμένο σπίτι* η λαϊκιστική απόδοση της δημοτικής είναι πολύ περιορισμένη, όμως εδώ έχουμε ένα καινούριο στοιχείο στη γλώσσα του Μελά. Περιγράφοντας ένα αστικό περιβάλλον και σκιαγραφώντας ένα χαρακτήρα σαν τη Ξενούλα, δεν λείπουν και οι γαλλικές λέξεις και φράσεις, αποτέλεσμα της ξενομανίας και του εξευρωπαϊσμού.<sup>59</sup> Το στοιχείο αυτό της διγλωσσίας των φαντασμένων κυριών θα το δούμε ξανά στο *Κελεπούρι*, όπου τόσο η κεντρική ηρωίδα όσο και ο δήθεν ποιητής εραστής της, χρησιμοποιούν τα γαλλικά ως ένδειξη πνευματικής ανωτερότητας. Αλλά και η καθομιλούμενη που χρησιμοποιούν εκεί οι βασικοί ήρωες πρέπει να είναι λιγότερο λαϊκή, αφού σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής, συγχαίρεται ο Μελάς για τους γνήσιους λαϊκούς τύπους στην τρίτη πράξη. Δεν μπορούμε φυσικά έχοντας μόνο ένα έργο ως απόδειξη να μιλήσουμε για γλωσσική διαφοροποίηση στη δραματολογία του Μελά, ιδίως μάλιστα όταν το *Κελεπούρι* πρόκειται για σατιρική κωμωδία ηθών. Κι ακόμα και αν χρονολογικά αυτή η εξαίρεση συνδέεται με την πολιτική μεταστροφή του Μελά, το σίγουρο είναι ότι με το *Μια νύχτα μια ζωή* καταλήγει πάλι σε μια κοινή φόρμα της ελληνικής δημοτικής γλώσσας, απαλλαγμένη από λαϊκιστικές εκφάνσεις και ακολουθώντας το δρόμο που άνοιξε γλωσσικά με το *Άσπρο και το μαύρο*. Μια μέση, αστική δημοτική γλώσσα, κοινή για όλους.

### Ο θεσμός της οικογένειας

Αναφέραμε προηγουμένως την ελληνική οικογένεια ως θεματοφύλακα των ελληνικών παραδόσεων, που αν και αλλάζει κατά κάποιο τρόπο χαρακτήρα καθώς η κοινωνία εξελίσσεται, παραμένει μια από τις σταθερές αξίες σε όλη την πρώιμη δραματολογία του Μελά. Η τομή στην εξέλιξη αυτού του θεσμού, σύμφωνα με τη σκέψη του συγγραφέα, εντοπίζεται μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, όπου και γράφει το *Άσπρο και το μαύρο*. Αφορμή γίνεται ένα άρθρο του Γ. Χαλκοκονδύλη με τον τίτλο «Σκαντζόχοιρος», όπου διαπιστώνεται ότι οι Έλληνες πολίτες διοχετεύουν σχεδόν όλη

---

<sup>58</sup> Χαρακτηριστικά η γενική «του κυμάτου» στο *Γυιο του Ίσκιου* προκάλεσε αντιδράσεις κατά τη διάρκεια της πρεμιέρας όπως εξομολογείται ο ίδιος ο Μελάς και όπως προκύπτει από τις κριτικές του Τύπου. Βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 40.

<sup>59</sup> Η Ξενούλα μάλιστα δημιουργεί γλωσσικές παρανοήσεις όταν μιλάει γαλλικά στη «ρωμαίικια» Λευτερίτσα. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>.

τους την ενέργεια στη συντήρηση και εξασφάλιση των μελών της ελληνικής οικογένειας, με αποτέλεσμα να στερούνται τη δύναμη που χρειάζεται να διοχετεύσουν σε μια ουσιαστική κοινωνική αλλαγή. Με το *Άσπρο και το μαύρο* ο Μελάς θέλησε να κάνει μια καθολική κριτική της ελληνικής οικογένειας και όχι απλά μέσα από το πρίσμα της πολιτικής, όπως ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του και όπως εξίσου διαπιστώνεται μέσα από το ίδιο το έργο.<sup>60</sup> Δεν είναι όμως η πρώτη φορά που ο Μελάς εκφράζει τον προβληματισμό του για το θεσμό αυτό και τη λειτουργικότητά του.

Ήδη από το *Γυιο του Ίσκιου* η παραδοσιακή ελληνική οικογένεια παρουσιάζεται σαν μια μικρογραφία της κοινωνίας, όπου τα μέλη της έχουν μεταξύ τους τους ίδιους δεσμούς αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης που έχουν και τα μέλη μιας κοινωνίας. Η ατομικότητα του Βάγγου καταπνίγεται μέσα στα συντηρητικά δεσμά της οικογένειας και αυτή η ιδιαιτερότητα της φύσης του αποτελεί πρόβλημα για τους δικούς του. Για να εξομαλυνθεί αυτή η διαφορετικότητα, ο Βάγγος θα αναγκαστεί να απομακρυνθεί από το νησί. Η περίεργη φύση του Βάγγου όμως δεν είναι τελικά το βασικότερο πρόβλημα στην οικογένειά του. Πολύ περισσότερο τους βαραίνει η τεμπελιά του και η αδιαφορία του προς αυτούς.<sup>61</sup> Η ατομικότητα, ωστόσο, του Βάγγου θα βρει την έκφρασή της μέσα από το έγκλημα και την επιβολή του «εγώ» του στην τύχη των άλλων.

Εκεί όμως που εντοπίζεται ένας ουσιαστικότερος και σιωπηλός καταπνιγμός της προσωπικής ελευθερίας, είναι στην περίπτωση του αδερφού του, Πέτρου. Εκείνος δεν τολμάει να φέρει αντίρρηση στον πατέρα και συνεχίζει να δουλεύει για να συντηρεί την οικογένεια, ακόμα και όταν ο Βάγγος, φορτωμένος με δύο αποτρόπαια εγκλήματα, χαιρέται ανέμελος και αδιάφορος τους πρώτους μήνες του γάμου του με την Αυγούλα.<sup>62</sup> Η εξήγηση που δίνει ο ίδιος για την απόκρυψη των εγκλημάτων του αδερφού του, είναι ο φόβος για την κοινωνική κατακραυγή και το στιγματισμό της οικογένειάς του. Στην ουσία όμως, φαίνεται τόσο απορροφημένος από την κοπιαστική δουλειά του, που λίγος χρόνος του μένει να σκεφτεί ουσιαστικά κάποια πράγματα. Ή πιο απλά, έτσι έχει μάθει να ζει, χωρίς να αναλαμβάνει μεγάλες ευθύνες και κυρίως χωρίς να κάνει όνειρα για τον εαυτό του και μόνο. Το κεφάλι της οικογένειας, άλλωστε, είναι ο πατέρας, ο οποίος αν και αναλαμβάνει μεγαλύτερο μερίδιο ευθυνών για την οικογένεια, στην πραγματικότητα είναι κι αυτός μια καταπιεσμένη ατομικότητα, που ξοδεύει όλο του το είναι για τη συντήρηση του συνόλου.

Από την περιγραφική τοποθέτηση της ελληνικής οικογένειας, ο Μελάς θα περάσει με το *Χαλασμένο σπίτι* σε μια βαθύτερη προσέγγιση του θεσμού και της χρηστικότητάς του εν όψει της επερχόμενης αλλαγής στην ελληνική κοινωνία. Εδώ ο συγγραφέας μοιράζει ευθύνες σε κάθε μέλος της ξεχωριστά και την καταδικάζει ως σύνολο. Βέβαια το κάθε μέλος αντιπροσωπεύει και μια ξεχωριστή μερίδα της Ελλάδας, με αποτέλεσμα να γίνεται άμεσα η σύνδεση οικογένειας και κοινωνίας, μικρόκοσμου και μακρόκοσμου. Ό,τι συμβαίνει, δηλαδή, στη οικογένεια των Τζιτζικαίων, συμβαίνει και σε πολύ μεγαλύτερη εμβέλεια σε όλη την πορεία της νεώτερης Ελλάδας.

Αρχηγός της οικογένειας στο *Χαλασμένο σπίτι* ορίζεται και πάλι ο πατέρας, όμως πίσω από αυτόν υπάρχει η δυναμική παρουσία της γιαγιάς Λευτερίτσας, μητέρας του Μανώλη, που ουσιαστικά έχει κυλήσει την οικογένεια σε αυτό σημείο με λανθασμένες

<sup>60</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 97-99.

<sup>61</sup> «Μα θα σε στρώσω στη δουλειά γιατί δε θέλω ανάθεμα στον τάφο μου», λέει ο πατέρας. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 13.

<sup>62</sup> Για την αγανάκτησή του βλ. Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 60-63.

κρίσεις της στο παρελθόν. Το σχήμα αυτό είναι τυπικό για τα ελληνικά δεδομένα, που όταν η μητέρα του πατέρα βρίσκεται εν ζωή, τότε λειτουργεί ως υπέρτατος νόμος στο σπίτι. Ιδίως στην περίπτωση εδώ, που η μητέρα είναι ξενόφερτη, ο ρόλος της Λευτερίτσας είναι πολύ περισσότερο εξουσιαστικός. Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας υπόκεινται στον πατέρα και παρόλο που ασφυκτιούν στο ζυγό του, κάνουν εκείνο που τους επιβάλλεται. Κυρίως όμως, υποτάσσονται σε μια αρχή, που κανείς δεν τολμά να κρίνει για την αξία και τις ικανότητές της. Όλοι στην οικογένεια γνωρίζουν την ανικανότητα του Μανώλη, ιδίως ο Μάρκος που θα μπορούσε να είχε αναλάβει αυτός στη θέση του, όμως κανείς δεν τολμά να του αποσπάσει την εξουσία.<sup>63</sup> Έτσι διαιώνίζεται το κακό και η μιζέρια, διαπιστώνει ο Μελάς, ανάγοντας την κακοδαιμονία της ελληνικής οικογένειας σε όλη την κοινωνία.

Στο ζοφερό αυτό μοντέλο οικογένειας-κοινωνίας που παρουσιάζει ο Μελάς, ωστόσο, υπάρχει προτεινόμενη διέξοδος. Στο *Χαλασμένο σπίτι* έρχεται στο πρόσωπο του Αναστάση, ο οποίος θα κάνει το ουσιαστικότερο βήμα για την ανασύνταξη της οικογένειας-Ελλάδας. Θα κρίνει αυστηρά την εξουσία και αφού τη βρει ακατάλληλη, θα τη συντρίψει.<sup>64</sup> Λιγότερο σκληρός εμφανίζεται ο Άλκης στο *Άσπρο και το μαύρο*, όμως εδώ δεν έχουμε πια να κάνουμε με υπερβολικές σκιαγραφήσεις όπως στο προηγούμενο έργο. Εδώ η οικογένεια είναι περισσότερο ρεαλιστική και τα προβλήματά της περισσότερο καθημερινά. Οι δεσμοί όμως που ενώνουν την οικογένεια είναι το ίδιο σκληροί και απαράβατοι όπως στο *Χαλασμένο σπίτι*. Μπορεί οι ήρωες εδώ να μην είναι αναγκασμένοι να ζουν στον εξευτελισμό και την παρανομία, καταρρακώνουν όμως με τον ίδιο τρόπο την προσωπική τους ελευθερία και τα όνειρά τους για χάρη μιας οικογένειας, ενός κοινωνικού συστήματος, που νοσεί.

Προστάτης της οικογένειας εδώ είναι ο Κώστας, ο μεγάλος αδερφός, όμως η ουσιαστική αρχή του σπιτιού είναι η μάνα, η Περσεφόνη.<sup>65</sup> Ο Κώστας λειτουργεί περισσότερο σαν φερέφωνό της, παρότι τα αδέρφια του τού αναγνωρίζουν την εξουσία. Η εξουσία αυτή είναι αποτέλεσμα των κόπων και των μόχθων του Κώστα για πολλά χρόνια να συντηρήσει την οικογένεια, να σπουδάσει τον Άλκη και να αποκαταστήσει την Ανθή. Η Μαργαρίτα μπορεί να θυσιάστηκε και να μην παντρεύτηκε ποτέ, όμως συνυπολογίζεται κι αυτή όπως κι η μάνα, στα βάρη του σπιτιού. Είναι τρομακτικό να σκεφτεί κανείς ότι όλες αυτές οι ευθύνες είναι συγκεντρωμένες σε ένα άτομο. Και είναι αναμενόμενο ο Κώστας μετά από τόσα χρόνια και τόσες στερήσεις να έχει χάσει πια το κουράγιο του, την υπομονή του, τη νιότη του.<sup>66</sup> Στο έργο παρουσιάζεται μονόχρωτος και σκληρός, έτοιμος να εγκληματίσει για να σώσει ό,τι με τόσο κόπο συντηρούσε και κυρίως την αξιοπρέπεια της οικογένειας. Και όντως, κάνει δύο πράξεις υπερβολής και απελπισίας. Αποκληρώνει τον αδερφό του και σκηνοθετεί την αυτοκτονία της Ανθής.<sup>67</sup> Εκ πρώτης όψεως ο Κώστας με αυτή τη δράση του είναι κατακριτέος. Όμως ο Μελάς έχει φροντίσει να ρίξει αρκετό φως στην ιστορία του ήρωά του, παρουσιάζοντας την αποτρόπαια συμπεριφορά του όχι ως φυσική του κατάσταση αλλά ως συνέπεια όσων έχει υποφέρει. Το κοινωνικό σύστημα και η μικρογραφία του, η οικογένεια, δημιουργούν

<sup>63</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τη διένεξη Μανώλη και Μάρκου, όπου τα «ποδάρια» δεν επιτρέπεται να χτυπάνε το «κεφάλι», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 16-19.

<sup>64</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup> όπου γίνεται ο φόνος του Μανώλη.

<sup>65</sup> Η Περσεφόνη διατυπώνει με πυγμή στον Κώστα τις προθέσεις της για τον Άλκη: «Να μένης ήσυχος... Θα του τρίξω τα δόντια μόλις βρω τη στιγμή», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, 11.

<sup>66</sup> Στην ίδια σκηνή βλ. τα παράπονα και την κούραση του Κώστα, σσ. 8-9.

<sup>67</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup> και Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup> αντίστοιχα.

γρανάζια διαιώνιση σαθρών νόμων και όχι ακέραιες προσωπικότητες. Γεννούν προβλήματα και ανθρώπους τέρατα, που όσο το υπερασπίζονται τόσο σκληραίνουν και απομακρύνονται από τη φύση τους. Ξεχνούν τη χαρά της ζωής, παύουν να αισθάνονται και το καταπιεσμένο τους εγώ ζητάει επίμονα την αναγνώριση. Σε αυτή την αναγνώριση στοχεύει και ο Κώστας με το γράμμα που βάζει στα χέρια της Ανθής, όπου η δήθεν ντροπιασμένη αδερφή ζητάει συγγνώμη κυρίως από τον «λατρευτό της Κώστα», που με τόσους κόπους και θυσίες φρόντιζε γι' αυτήν. Τόσο όμως η Ανθή όσο και ο Άλκης θα γυρίσουν την πλάτη στον Κώστα και σε ό,τι εκείνος εκπροσωπεί για να φτιάξουν μια καλύτερη και ειλικρινέστερη ζωή.

Ο Μελάς στο *Άσπρο και το μαύρο* δεν καταδικάζει πρόσωπα αλλά κρίνει το θεσμό της οικογένειας στο σύνολό του με τον ίδιο τρόπο που κρίνει καθολικά την ελληνική κοινωνία. Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, στο *Μια νύχτα μια ζωή*, θα είναι σε θέση πέρα από το σύνολο να σταθεί και στην ατομική υπόσταση των μελών της οικογένειας, δημιουργώντας χαρακτήρες που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στο «εγώ» και το «εμείς». Σε αυτό το έργο η προσφορά στο σύνολο, η θυσία για την οικογένεια, δεν είναι επιβεβλημένη εξ' ορισμού όπως στο *Άσπρο και το μαύρο*. Αν και η επιβολή του πατέρα, της εξουσίας, είναι και πάλι ισχυρή, οι αποφάσεις του επιδέχονται κριτική και ξεσηκώνουν αντιδράσεις ήδη από την αρχή του έργου. Τίποτα δεν είναι απόλυτο σε αυτή την οικογένεια και ακόμα κι αν ο πατέρας χρησιμοποιεί βία και φωνές για να επιβληθεί, περισσότερο ο φόβος της επικείμενης καταστροφής τον παρακινεί παρά η αυθεντία της εξουσίας.<sup>68</sup> Παρατηρούμε, δηλαδή, μια πιο ήπια κατάσταση του οικογενειακού θεσμού, όπου η ατομικότητα δεν καταρρακώνεται για χάρη του συνόλου. Αντιθέτως μάλιστα, η ατομικότητα είναι αυτή που θα ενεργήσει τελικά προς όφελος του συνόλου, όταν η Όλγα, συνειδητά πια, θα κάνει τη θυσία που από την αρχή της ζητούσε ο πατέρας της ως καθήκον της, για να γλιτώσει τους πάντες.

Η νέα αυτή κατάσταση της ελληνικής οικογένειας, που αν και δεν μπορούμε να πούμε ότι έχει φτάσει σε σημείο τελειότητας, ωστόσο λειτουργεί πιο αρμονικά σε σχέση με το καθήκον και τη φύση των μελών της, προκύπτει από την ειδοποιό διαφορά ότι τώρα πια κάθε μέλος, με εξαίρεση τη μάνα, λειτουργεί οικονομικά αυτόνομα. Όλοι έχουν μια δουλειά, που λίγο ή πολύ τους βοηθάει στην αυτοσυντήρηση και ενισχύει την αυτοπεποίθησή τους. Η Όλγα για παράδειγμα, αν και γυναίκα, δεν είναι απόλυτα εξαρτώμενη από την πατριαρχική εξουσία, από τη στιγμή που μπορεί να δουλεύει και να αντιμετωπίζει την ίδια τη ζωή. Ο Μελάς πολύ σωστά παρουσιάζει μια νέα οικογένεια στο *Μια νύχτα μια ζωή*, που τείνει σιγά σιγά να αποβάλλει τις παρωχημένες αντιλήψεις, να αποκτήσει πολυφωνία και πλουραλισμό και να γίνει πραγματικό εφιαλτήριο για τα μέλη της και όχι καταναγκασμός.

Σε όλη αυτή την εξέλιξη και την πρόοδο του θεσμού της οικογένειας ο Μελάς θέτει ως προϋπόθεση την σωστή ανατροφή των παιδιών και γι' αυτό ο ρόλος της μάνας είναι τόσο σημαντικός στα έργα του. Πριν καν ακόμα ο συγγραφέας διαπιστώσει τον κοινωνικό ρόλο της μάνας μέσα από την οικογένεια, κάτι που θα καυτηριάσει πρώτη φορά στο *Χαλασμένο σπίτι*, ενυπάρχει στη σκέψη του η δυναμική της μητρικής καθοδήγησης. Δεν είναι τυχαίο που στο *Γυιο του Ίσκιου* ο Βάγγος είναι το αγαπημένο παιδί της μάνας, η οποία αν και δεν τον παροτρύνει άμεσα στις απερισκεψίες του,

<sup>68</sup> Δες πώς συνδυάζει ο πατέρας φωνές μαζί με κλάματα προκειμένου να πείσει την Όλγα να ζητήσει συγγνώμη για την προσβολή της στον Κράπα, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 11<sup>η</sup>.

υποδαυλίζει όμως την τρέλλα του αφ' ενός με τη διήγηση του μύθου για τη σύλληψή του, την οποία την επαναλαμβάνει συχνά απ' ό,τι φαίνεται, και αφ' ετέρου με το να θαυμάζει κάθε ποιητική του σκέψη. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ενώ ο Βάγγος και η μητέρα του συνεννοούνται άσπογα γύρω από «το άσπρο θάμα της αγράμπελης», ο πατέρας δυσανασχετεί και ειρωνεύεται τη συζήτησή τους με το «μελιντζανί θάμα της μύτης του Παντελή του μπέκρου»<sup>69</sup>. Πέρα όμως από αυτή την τόσο στενή σχέση μάνας και γιου, ο Μελάς δεν εκφράζει κάποια άλλη άποψη ξεκάθαρα για τον τρόπο που μεγάλωσε ο Βάγγος. Αφήνει όμως να εννοηθεί η μεγάλη επίδραση της Πηνελόπης στον ψυχισμό του. Πολύ πιθανόν, αν εκείνη δεν πίστευε τόσο ακράδαντα ότι είναι ο «Γυιος του Ίσκιου», ο Βάγγος να είχε πάρει διαφορετικό δρόμο.

Η εκδικούμενη μάνα κάνει την εμφάνισή της στο *Κόκκινο Πουκάμισο*. Εδώ δεν μας αφορά ο ρόλος της στην ανατροφή των παιδιών, αλλά το πόσο δυναμική στέκεται στην αντίληψη του συγγραφέα. Η γριά Φρόσω έχει το χάρισμα που πιστεύεται ότι έχουν όλες οι χαροκαμμένες μάνες της δημοτικής παράδοσης, να προβλέπουν το χαμό του φονιά του παιδιού τους. Μόνο που εδώ τον υποκινεί κιόλας. Προδίδει στο Σταύρο τις ανομίες της γυναίκας του και περιμένει χαιρέκακη να μάθει την καταστροφή του.<sup>70</sup> Αυτή είναι η εκδίκησή της, που παράτησε την κόρη της Αγνή, για να παντρευτεί την Τριανταφυλλιά και εκείνη πέθανε από τον καημό της.

Ανάλογη τρομακτική δύναμη έχει η γριά Λευτερίτσα στο *Χαλασμένο σπίτι*, η οποία ευθύνεται για το θάνατο του άντρα της, το χαμό του πρώτου της γιου και την παράδοση της εξουσίας στον ανίκανο Μανώλη. Στο πρόσωπό της ο Μελάς καταδικάζει τον τύπο μάνας που εκπροσωπεί και η Φρόσω στο *Κόκκινο Πουκάμισο* και η Πηνελόπη στο *Γυιο του Ίσκιου*. Την παραδοσιακή, ασφυκτική μάνα, που βρίσκεται πίσω απ' όλα και με την εκπληκτική της επιρροή ορίζει την τύχη όλης της οικογένειας. Ο σπόρος της διαιώνίζεται μέσα σε όλες τις πράξεις των παιδιών της ευνουχίζοντας την προσωπικότητά τους.<sup>71</sup>

Καθώς εδώ είναι η πρώτη φορά που ο Μελάς συζητάει το θέμα της ανατροφής, στον αντίποδα της Λευτερίτσας τοποθετεί την Ξενούλα, τον τύπο της αποξενωμένης μητέρας. Η αδιαφορία της για το δρόμο που ακολουθούν τα παιδιά είναι τόσο παροιμιώδης, που όταν ο Αναστάσης απαιτεί να του δώσει εξηγήσεις για την «ανατροφή» που έδωσε στα παιδιά της, εκείνη στέκεται αμήχανη στο άκουσμα της λέξης. Για την Ξενούλα «ανατροφή» είναι τα καινούρια γάντια που αγόρασε στην Καλλιόπη και λίγα γαλλικά και πιάνο. Δεν έχει ιδέα τι θα πει «ηθικές αρχές», «τιμή», «αξιοπρέπεια».<sup>72</sup> Όμως αυτά είναι που, κατά τη γνώμη του Μελά, οφείλει να μαθαίνει μια μητέρα στα παιδιά της. Κι έχοντας κατά νου την αναγωγή από την οικογένεια στην κοινωνία, αντιλαμβάνεται κανείς διπλά τη σπουδαιότητα του ρόλου που της αποδίδει ο συγγραφέας. Από τη μικρή κοινωνία της οικογένειας πρέπει να βγαίνουν σκεφτόμενοι πολίτες με ηθικές αρχές και ιδανικά. Η σωστή ανατροφή είναι ένα από τα πρωταρχικά και ουσιώδη βήματα για μια αλλαγή εκ των έσω στην Ελλάδα του πολιτικού και κοινωνικού αναβρασμού του 1909.

<sup>69</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ.9.

<sup>70</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 10-13.

<sup>71</sup> Ακόμα και στη μισότρελλη Ανθούλα η γριά Λευτερίτσα ποτίζει το ίδιο δηλητήριο που πότισε και τα άλλα της παιδιά. Της φουσκώνει τα μυαλά με παραμύθια για τη γενιά τους και τα παλιά τους μεγαλεία. Ενδιαφέρον όμως έχει η δικαιολογία της στον Αναστάση, ότι δεν κάνει τίποτα παραπάνω από το να μαθαίνει στη μικρή τα παραμύθια με τα οποία μεγάλωσε κι εκείνη. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 19-21.

<sup>72</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, 40-47.

Η κριτική στην ανατροφή των παιδιών στο *Άσπρο και το μαύρο* γίνεται με καυστικό τρόπο από τον Άλκη. Εκείνος διαπιστώνει, όπως είχε διαπιστώσει και ο Αναστάσης, ότι ο δρόμος που τραβάει η οικογένειά του και η δυστυχία των αδερφών του οφείλεται στον τρόπο που μεγάλωσαν. Το χειρότερο λάθος που εντοπίζει είναι ότι ποτέ κανείς δεν τους έμαθε να σκέφτονται και να κρίνουν.<sup>73</sup> Από αυτό το λάθος έχουν οδηγηθεί σε ένα δρόμο που ουσιαστικά δεν έχουν επιλέξει. Η Μαργαρίτα θυσιάσε τα νεανικά της όνειρα γιατί της δίδαξαν ότι έτσι είναι το σωστό, όπως αντίστοιχα ο Κώστας επωμίστηκε όλες της ευθύνες της οικογένειας χωρίς ποτέ να χαρεί τίποτα και όπως η Ανθή γελάστηκε με τον γαμπρό που της επέβαλαν και νόμιζε ότι ήταν ο ιδανικός της έρωτας. Και πίσω από αυτό το μονόδρομο κρύβεται η επιβλητική μορφή της μάνας, η οποία έχει υπολογίσει τέλεια κάθε λεπτομέρεια στη ζωή των παιδιών της. Όμως και η ίδια δεν έχει μάθει να ζει, γιατί ποτέ κανείς δεν της το δίδαξε. Συνεχίζει λοιπόν να εφαρμόζει στα παιδιά της την παιδαγωγική μέθοδο του καιρού της, αγνοώντας ότι η νέα εποχή έχει άλλες απαιτήσεις. Γι' αυτό και ο Άλκης δεν κατηγορεί κανέναν ανοιχτά αλλά τους δείχνει τον οίκτο του και προσπαθεί μόνο να γλιτώσει τη μικρή Ανθή, που είναι ακόμα νέα και έχει ελπίδες να μάθει κάτι καινούριο για τη ζωή.

Βλέπουμε ότι από τις βασικές αρχές ανατροφής που διερευνά και προτείνει ο Μελάς στο *Χαλασμένο σπίτι*, τώρα περνάει σε θέματα που αφορούν τη διάνοια και την κριτική σκέψη των παιδιών. Δεν αρκεί μια οικογένεια που τα μέλη της ζουν αξιοπρεπώς και έχουν μια καλή κοινωνική υπόληψη, αλλά χρειάζεται και ένα είδος διαφωτιστικής παιδείας για να αναπτυχθούν ξεχωριστές και ακέραίες προσωπικότητες, που θα μπορούν να επιλέγουν και να ανοίγουν το δρόμο τους προς την ευτυχία. Κι από τις προτάσεις αυτές ο Μελάς θα περάσει στο *Μια νύχτα μια ζωή* σε μια εκ του αντιθέτου κριτική της έννοιας «ανατροφής».

Σε αυτό το έργο τα νεαρά μέλη της οικογένειας, η Όλγα, ο Νίκος και ο Μίλτος, ο ψυχογιός, είναι ξεχωριστές προσωπικότητες, που η κάθε μια έχει ήδη αρχίσει να ακολουθεί το δικό της δρόμο, καλό είτε κακό. Η επιρροή του πατέρα και της μάνας επάνω τους, όπως έχουμε ήδη πει, δεν λειτουργεί αυτόματα, αλλά και οι δύο δέχονται την κριτική τους. Λειτουργούν βέβαια συναισθηματικοί λόγοι που τους κάνουν να υπακούουν, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του Μίλτου, που δεν θέλει να φανεί αχάριστος στον πατέρα.<sup>74</sup> Μέχρι εδώ καταλαβαίνουμε ότι σε ένα μεγάλο βαθμό έχουν εφαρμοστεί οι προηγούμενες πεποιθήσεις του Μελά περί ανατροφής, καθώς τα παιδιά αυτής της οικογένειας και μοχθούν για χάρη του συνόλου και φροντίζουν για την ατομική τους υπόσταση. Η Όλγα, για παράδειγμα, είναι σε θέση να διαγνώσει τις προθέσεις του Κράπα απέναντί της, σε αντίθεση με την προκάτοχό της, Ανθή, στο *Άσπρο και το μαύρο*, που πίστευε ότι η οικογένειά της ήθελε να πιστέψει.

Η ιδιαίτερη φροντίδα, ωστόσο, της ατομικής υπόστασης δεν συνίσταται κατ' ανάγκη ένα αρμονικό οικογενειακό σύνολο. Απόδειξη ο Νίκος, ο οποίος συμπεριφέρεται αλαζονικά και βασανίζει ψυχολογικά την Όλγα, αντιγράφοντας πολλές φορές τη συμπεριφορά του πατέρα του.<sup>75</sup> Δεν μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι εδώ θίγεται το θέμα της κληρονομικότητας, εφόσον οι ενδείξεις μας είναι λίγες. Σίγουρα όμως, το πρότυπο του πατέρα είναι πολύ σημαντικό στην ανάπτυξη κυρίως των αγοριών.

<sup>73</sup> Δες ότι δικαιολογεί την Ανθή γιατί κανείς δεν της έμαθε τι είναι ο έρωτας και δεν είχε τη σωστή κρίση για να μην πέσει στην παγίδα του Νίκου, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 69.

<sup>74</sup> Είναι έτοιμος να αρνηθεί την Όλγα για να μην προδώσει τον πατέρα, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 12<sup>η</sup>, σσ. 17-19.

<sup>75</sup> Σπέρνει στην Όλγα ένα σωρό αμφιβολίες για το χαρακτήρα του Μίλτου, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>.

Όπως και να'χει, μέσα σε ένα σύνολο διαφορετικών προσωπικοτήτων είναι λογικό να υπάρχουν και αρμονικοί και δυσαρμονικοί χαρακτήρες, ακριβώς όπως στη ζωή. Ο Μελάς φαίνεται ότι θεωρεί φυσιολογικό και υγιές ένα τέτοιο σύνολο, γιατί πουθενά στο έργο δεν καυτηριάζεται άμεσα η δομή και η λειτουργία της συγκεκριμένης οικογένειας. Αντιθέτως, πρώτη φορά η λέξη «ανατροφή» ακούγεται από τον Κράπα και μετά την παίρνει ο πατέρας μέσα στην απόγνωση του και την χρησιμοποιεί ως κατηγορητήριο στα παιδιά του.<sup>76</sup> Ο τρόπος όμως με τον οποίο χρησιμοποιείται εδώ, δίνει στη λέξη τη σημασία της υποκρισίας, της υστεροβουλίας και της αναγκαστικής υποταγής στην εξουσία του πατέρα, όλα αυτά δηλαδή που μέχρι τώρα έχει στηλιτεύσει ο Μελάς. Από αυτή την εξ αντιθέτου παρουσίαση της έννοιας «ανατροφή», υποψιάζεται κανείς ότι η ελληνική οικογένεια στη συνείδηση του Μελά έχει προοδεύσει αρκετά, ξεφεύγοντας από τα ξεπερασμένα σχήματα διαπαιδαγώγησης.

Δεν περνάει, ωστόσο, απαρατήρητο το γεγονός ότι στην εξελιγμένη μορφή οικογένειας στο *Μια νύχτα μια ζωή*, ο ρόλος της μάνας είναι περιορισμένος. Περιορισμένος με την έννοια ότι δεν ορίζει εκείνη την τύχη του σπιτιού, αλλά στέκεται με την τρυφερότητά της και την υπομονή της δίπλα στα παιδιά της όταν την έχουν ανάγκη, ακόμα κι αν δεν καταλαβαίνει και πολλά από τους προβληματισμούς τους. Ο ρόλος της είναι περισσότερο κατευναστικός και συμβιβαστικός μέσα στην οικογένεια και η φωνή της υψώνεται μόνο όταν πρέπει να επιβληθεί η τάξη.<sup>77</sup> Δεν είναι ούτε η υπερβολική Πηνελόπη, ούτε η αδιάφορη Ξενούλα, αλλά ούτε και η ψυχρή υπολογίστρια Περσεφόνη. Είναι ένας νέος τύπος μητέρας, που στέκεται τόσο κοντά όσο και τόσο μακριά από τα παιδιά της, ανάλογα με το τι χρειάζεται κάθε φορά.

### Η νέα γυναίκα

Ο ρόλος της μητέρας μέσα στην οικογένεια εξελίσσεται παράλληλα με τον κοινωνικό ρόλο της νεαρής γυναίκας. Φαίνεται ότι το ενδιαφέρον του Μελά σταδιακά κατευθύνεται προς τη νέα αυτή παραγωγική μερίδα, αναγνωρίζοντας εν τέλει τη δύναμή της και τον ενεργό της ρόλο στην κοινωνία. Η άποψη αυτή του Μελά, ωστόσο, δεν ήταν εξ αρχής συγκροτημένη έτσι. Η διαφορά που παρουσιάζουν οι ηρωίδες του από την Αυγούλα στο *Γυιο του Ίσκιου* στην Όλγα από το *Μια νύχτα μια ζωή*, είναι ίσως η αισθητότερη εξέλιξη κάποιου μοτίβου στα έργα του. Η αλλαγή αυτή της οπτικής του Μελά ως προς το γυναικείο φύλο έχει άμεση σχέση με την σταδιακή αποδοχή του νέου ρόλου της γυναίκας από την κοινωνία. Από το 1906 ως το 1924, η αντιμετώπιση της νέας γυναίκας έχει περάσει από το στάδιο της αποδοκιμασίας σε μια πιο φιλική αντιμετώπιση από την ανδροκρατία. Η εργαζόμενη γυναίκα σιγά σιγά γίνεται γεγονός και ιδίως μετά τη μικρασιατική καταστροφή, λόγω του έντονου κύματος μετανάστευσης, γίνεται αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα. Την ιστορική ανάγκη βέβαια στηρίζει και ο ίδιος ο γυναικείος πληθυσμός, που μάχεται τότε σε προσωπικό και τότε σε συλλογικό επίπεδο για την ανάκτηση των δικαιωμάτων του.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Είναι η σκηνή της προσβολής της Όλγα απέναντι στον Κράπα.

<sup>77</sup> Έτσι δικαιολογείται η αυστηρότητά της στο τραπέζι των αρραβώνων, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>78</sup> Το 1907 η Καλλιρρόη Παρρέν γράφει τη *Νέα Γυναίκα* και ξεκινάει μεγάλη συζήτηση και διένεξη μέσω του Τύπου ανάμεσα στη συγγραφέα και αρκετούς αποδοκιμαστές της. Ανάμεσά τους και ο Μελάς.

Μέχρι τη *Λίνα* το 1917, ο Μελάς δεν φαίνεται να έχει συνειδητοποιήσει την ακεραιότητα της γυναικείας προσωπικότητας. Οι ηρωίδες του ως τότε δεν λειτουργούν ως ελεύθερες ατομικότητες και με δική τους βούληση, αλλά είναι έρμαιο είτε των παθών τους, είτε των ανδρών που τους εξουσιάζουν. Απόλυτο τέτοιο έρμαιο είναι η Αυγή στο *Γυιο του Ίσκιου*, που παρουσιάζεται περίπου σαν σκιά γυναίκας και όχι σαν ενεργός χαρακτήρας. Από την εξουσία του πατέρα της περνάει άκριτα στην εξουσία του συζύγου της, χωρίς να σκεφτεί ούτε στιγμή τις «συμπτώσεις» που άνοιξαν το δρόμο σε αυτό το γάμο. Μόνο όταν ο Βάγγος της αποκαλύπτει την αλήθεια, καταλαβαίνει εκείνη ότι τόσο καιρό συζούσε με τον καταστροφέα της προηγούμενης ζωής της και βάζοντας τις φωνές ξεσηκώνει όλο το χωριό. Περισσότερο δυναμική αλλά και επικίνδυνη είναι η Τριανταφυλλιά στο *Κόκκινο Πουκάμισο*. Αυτή είναι έρμαιο των παθών της εκπροσωπώντας στη σκέψη του Μελά την αιώνια γυναίκα, την ασταθή, την άπιστη, την αδίστακτη. Αφού κλέψει το Σταύρο από την Αγνή μετά τον απατάει με τον Αχιλλέα, παραδεχόμενη ότι η επιθυμία της ήταν πιο δυνατή από τη λογική της.<sup>79</sup> Η ερωτική της μανία θα γίνει η αιτία δύο θανάτων, αφού ο μόνος τρόπος που απομένει στο Σταύρο να ξεπλύνει τη ντροπή του είναι να παλαίψει μέχρι θανάτου με τον αντίζηλό του. Η μεταμέλειά της και η συντριβή της αργότερα όταν ο Σταύρος γυρνάει λαβωμένος στο σπίτι δεν είναι αρκετά για να μετριάσουν την προδοσία της. Γι' αυτό και εκείνος, παρόλο τον έρωτα που της έχει, όταν έρθει η ώρα του να πεθάνει, τη διώχνει από δίπλα του για αποχαιρετίσει τον κόσμο ήρεμος και μόνος.

Κοινό χαρακτηριστικό των δύο γυναικών είναι η αδιαφορία του συγγραφέα για την μετέπειτα τύχη τους. Το τι απομένει στην Αυγή και στην Τριανταφυλλιά να κάνουν από κει πέρα δεν είναι ξεκάθαρο. Η Τριανταφυλλιά μόνο λέει κάποιες κουβέντες για να κλειστεί σε μοναστήρι, αλλά κι αυτό είναι μόνο μια πιθανότητα.<sup>80</sup> Κανέναν ουσιαστικά δεν ενδιαφέρει η τύχη δύο καταδικασμένων γυναικών. Με ανάλογη απορία αφήνεται κανείς και στο *Χαλασμένο σπίτι*, όπου, αφού ο Αναστάσης ρίξει τους κεραυνούς του και φύγει, η Καλλιόπη μένει πίσω με τη «χαλασμένη οικογένεια» χωρίς ούτε νύξη για το μέλλον της. Πόσο μάλλον αναρωτιέται κανείς για την τύχη της μισότρελης μικρής Ανθής, που στο κάτω κάτω φέρνει τις λιγότερες ευθύνες απ' όλους. Ιδίως σε αυτό το έργο μας ενδιαφέρει η θέση του Μελά απέναντι στους γυναικείους χαρακτήρες, αφού ταυτόχρονα αποτελούν σύμβολα του γυναικείου πληθυσμού στην Ελλάδα λίγο πριν το Γουδί. Η χαραμισμένη Καλλιόπη και η ονειροπαρμένη Ανθή είναι προφανώς τα δύο είδη νεαρής γυναίκας, που μέσα σε όλη τη σήψη του *Χαλασμένου σπιτιού*, καταδικάζει ο Αναστάσης και ο συγγραφέας. Το μοντέλο όμως στη σκέψη του Μελά θα τη δούμε να δημιουργείται σιγά σιγά από το *Άσπρο και το μαύρο* και να ολοκληρώνεται στο *Μια νύχτα μια ζωή*.

Λίγα πράγματα μπορούμε να πούμε με σιγουριά για το ρόλο της «Δούλας» στο ομώνυμο έργο. Λίγο μετά το κίνημα στο Γουδί και όσο ο αναβρασμός που θα ξεσπάσει στους Βαλκανικούς Πολέμους πυρώνει, ο Μελάς θέτει για πρώτη φορά σε πρώτο πλάνο την ιστορία μιας γυναίκας. Αδικημένη από τη μέρα που γεννήθηκε, η «Δούλα», όπως και πολλές όμοιές της στην ελληνική κοινωνία, γίνεται αυτή ο Νόμος πάνω στον διαφθορέα της. Τη γυναικεία εκδίκηση την έχουμε ξαναδεί μέσω της Φρόσως στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, όμως εδώ το ίδιο το θύμα εναντιώνεται και εγκληματεί. Και είναι η πρώτη φορά επίσης, που μια νεαρή γυναίκα αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να διαφεντέψει την

<sup>79</sup> Βλ την εξομολόγησή της στον Σταύρο, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>80</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 48.



τύχη της, ακόμα κι αν αυτό προκύπτει κάτω από τρομερή δυστυχία και εγκατάλειψη. Μπορεί, δηλαδή, το έγκλημα να είναι η τελευταία λύση τιμής για τη «Δούλα», έχει γίνει όμως το άνοιγμα για περισσότερο αποφασιστικούς νεαρούς γυναικίους χαρακτήρες στη δραματολογία του Μελά.

Μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων και θίγοντας το ζήτημα της ασφυκτικής ελληνικής οικογένειας, ο Μελάς σκιαγραφεί δύο νεαρές γυναίκες στο *Άσπρο και το μαύρο*, όπου αρχικά και οι δύο είναι έρμια της οικογένειας, όμως στο τέλος η μικρότερη θα απελευθερωθεί από τα δεσμά της. Για την τύχη της Ανθής βέβαια διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις ως προς τις πραγματικές αρχικές προθέσεις του συγγραφέα, γνωρίζοντας ότι η ελπιδοφόρα της αποχώρηση στο πλευρό του αδερφού της και όχι η τελική της αυτοκτονία εν μέρει οφείλεται στην παρέμβαση της Κυβέλης. Όπως και να 'χει όμως, με προσωπική ή εξωγενή θέληση ο Μελάς συνειδητοποιεί σταδιακά το σημαντικό ρόλο που πρόκειται να διαδραματίσει η νέα γυναίκα στο μέλλον και την τοποθετεί σχεδόν ισάξια στο τέλος του έργου δίπλα στον άλλο επαναστάτη, τον Άλκη.

Όσον αφορά τη Μαργαρίτα, τη μεγαλύτερη αδερφή, ο Μελάς την παρουσιάζει σε πλήρη δυστυχία και με σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα, η παραίτηση ενός φιδιού που έρπεται στη ράχη της, γιατί μέσα της δεν έχει μείνει καμιά διάθεση χαράς και ζωής.<sup>81</sup> Όταν ήταν η ώρα της να παντρευτεί τον άντρα που αγαπούσε και να ευτυχήσει μαζί του, η οικογένεια στάθηκε εμπόδιο προβάλλοντας οικονομικούς λόγους. Από τότε αυτή η παλιά αγάπη την περιβάλλει σαν φάντασμα και της προσφέρει μόνο μελαγχολία. Η απαισιόδοξη ματιά που ρίχνει τώρα πια στον κόσμο θα την κάνει να αρνηθεί την καινούρια πρόταση γάμου του Αντρέα, θεωρώντας ότι κάτι τέτοιο θα ήταν μια παρωδία του έρωτα που είχαν κάποτε και όχι πραγματική ευτυχία. Θα προτιμήσει να αποσυρθεί από τη ζωή παρά να δοκιμάσει κάτι που θα ήταν αταίριαστο στην ηλικία της και στη μελαγχολική της πια διάθεση απέναντι στη ζωή.<sup>82</sup>

Αντίθετα από τη Μαργαρίτα, η Ανθή θα τολμήσει να φύγει μαζί με τον Άλκη εγκαταλείποντας μια οικογένεια που ουσιαστικά πάντοτε αδιαφορούσε για κείνη. Θα φύγει έχοντας ντροπιάσει το σπίτι της και τον ίδιο της τον εαυτό για να βρει κάπου αλλού μια δεύτερη ευκαιρία να παλαίψει για τον εαυτό της και να ευτυχήσει. Ο Άλκης βέβαια είναι αυτός που σχεδόν την τραβάει από το χέρι για να φύγουν μαζί, όμως παρά την αντρική καθοδήγηση, η Ανθή συνειδητά θα τραβήξει το δρόμο για μια νέα ζωή, δίνοντας ένα πολύ διαφορετικό παράδειγμα ατιμασμένης κόρης από εκείνο που είχε δώσει πρωτύτερα η «Δούλα». Δεν ξέρουμε κατά πόσο όντως η κοινωνία του 1913 θα μπορούσε να εγκλωπωθεί μια νεαρή κοπέλα που έχει εγκαταλείψει το σπίτι της και έχει προδώσει την τιμή της, φαίνεται όμως ότι το κλειδί σε αυτή την προσπάθεια είναι η δουλειά που προτείνει ο Άλκης στην Ανθή στο χοροδιδασκαλείο. Η δουλειά, η παραγωγικότητα και η προσφορά στο κοινωνικό σύνολο είναι τα νέα κριτήρια, που αρχίζει ή πρέπει να αρχίσει να εφαρμόζει η σύγχρονη κοινωνία του Μελά, για την ηθική αξιολόγηση των νέων γυναικών. Η διαφορά αξιολόγησης και κοινωνικής απορρόφησης μεταξύ εργαζόμενης και μη εργαζόμενης γυναίκας γίνεται ήδη αντιληπτή στο έργο αυτό από τη σιγουριά και την αυτοπεποίθηση της Φωτεινής, της υπηρέτριας, η οποία κάποτε αντιμετώπισε ανάλογη τύχη με αυτή της Ανθής από κάποιον «ξάδερφο». Όμως εκείνη χωρίς δεύτερη σκέψη συνέχισε τη ζωή της στηριζόμενη στη δύναμη των χεριών της και περισσότερο μυαλωμένη αυτή τη φορά.

<sup>81</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, 15-16, όπου παθαίνει κρίση επί σκηνής.

<sup>82</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 58-59.

Μετά από τέσσερα χρόνια ο Μελάς θα συνεχίσει με μεγαλύτερο ενδιαφέρον αυτό που ξεκίνησε με το χαρακτήρα της Μαργαρίτας, τη σκιαγράφιση της γυναικείας ψυχολογίας. Επηρεασμένος από την Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν, θα επιχειρήσει να αποδώσει μια γυναικεία φυσιολογία νευρικής φύσεως, όπου το αίσθημα του ανικανοποίητου θα είναι η συνέπεια και η δυστυχία μιας λανθασμένης επιλογής.<sup>83</sup> Περίπου όπως η Μαργαρίτα είχε κρίσεις παραισθήσεων που σχετίζονταν άμεσα με την καταθλιπτική ζωή της, έτσι και η Λίνα δεν μπορεί να ευχαριστηθεί με τίποτα και από κανέναν από τότε που επέλεξε να παντρευτεί χωρίς έρωτα έναν ευκατάστατο έμπορο για να γλιτώσει από την οικονομική καταστροφή. Θα βάλει όμως τέλος στο αδιέξοδό της αποκηρύσσοντας την ματαιότητα των πράξεων της με την ηθελημένη εγκατάλειψη αυτού του κόσμου. Είναι φανερό ότι έχουμε να κάνουμε με μια σκεπτόμενη γυναίκα, με φιλοσοφικές προεκτάσεις στο στοχασμό της, που η παραίτηση από τη ζωή έρχεται σαν λύτρωση. Η Λίνα, όπως μαρτυρούν οι κριτικές, δεν δέχτηκε στη ζωή της κάποιο τρομερό πλήγμα δυστυχίας, ούτε καμιά φοβερή πίεση ηθική ή ψυχολογική, που να δικαιολογούν ή να καθιστούν έστω αναμενόμενη την αυτοκτονία. Δεν ξέρουμε βέβαια κατά πόσο ο Μελάς κατάφερε να διευκρινίσει τις ουσιαστικές αιτίες της παραίτησής της, εφόσον δεν έχουμε το κείμενο στα χέρια μας, καταλαβαίνουμε όμως ότι η αρχική του πρόθεση ήταν να δημιουργήσει μια φυσιολογία που ο εσωτερικός κόσμος είναι εξίσου σημαντικός με τον εξωτερικό. Κι ίσως τελικά ο εσωτερικός να είναι σημαντικότερος, αφού η αντανάκλαση σε αυτόν των καθημερινών γεγονότων έχει πολλαπλάσια βαρύτητα. Για τη διερεύνηση της ψυχής ο Μελάς επέλεξε ένα γυναικείο χαρακτήρα, που λόγω του ευμετάβλητου και της αυξημένης ευαισθησίας της φύσης του, είναι πιο έντονη η επίδραση του εξωτερικού κόσμου στον εσωτερικό. Πέρα από το κατά πόσο ή όχι ο Μελάς κατάφερε να πείσει το κοινό για το βαθύ στοχασμό και την υπερβολική ευαισθησία της ηρωίδας του, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός στην πρώιμη δραματουργία του ότι αφήνει πίσω τις ημιτελείς γυναικείες προσωπικότητες και περνάει σε μια πιο ώριμη αντιμετώπιση του γυναικείου ρόλου στη σκηνή και την κοινωνία.

Παρόλα αυτά, αμέσως μετά τη *Λίνα* έπονται δύο ηρωίδες που θυμίζουν αρκετά τις πρώτες απόψεις του Μελά για το γυναικείο φύλο. Πρόκειται για τις ηρωίδες της *Φλόγας*, που, απ' όσο μαθαίνουμε από τις κριτικές, η πρώτη αφήνει τον ένα άντρα για τον άλλο, τη μια αγάπη για την άλλη, όπως και η πρώιμη Τριανταφyllιά στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, ενώ η δεύτερη είναι το υπόδειγμα της πιστής και αφοσιωμένης συζύγου, όπως η Πηνελόπη στο *Γυιο του Ίσκιου*. Βέβαια, το κεντρικό πρόσωπο σε αυτή την ιστορία είναι ο Καλλιτέχνης και η όλη πλοκή σχετίζεται με τις επιλογές του γύρω από αυτές τις γυναίκες. Στο τέλος φυσικά θα καταλήξει στον τύπο της αφοσιωμένης συζύγου, τηρώντας την παράδοση του περιπετειώδους άντρα που καταλήγει σε μια σωστή γυναίκα. Ωστόσο, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, ότι μετά από ένα έργο όπως η *Λίνα*, ο Μελάς επιστρέφει στα παραδοσιακά σχήματα για το γυναικείο φύλο. Πιθανόν οι μονομερείς κριτικές να σχετίζονται με τη μεταστροφή του Μελά σε συντηρητικότερες ιδέες εκείνη την περίοδο, δημιουργώντας λανθασμένες εντυπώσεις για τη συγγραφική του πορεία.

Ανάλογα ερωτηματικά δημιουργούνται και γύρω από την επόμενη ηρωίδα του Μελά στο *Κελεπούρι*. Καρικατούρα αστής, που μιμείται την αριστοκρατία, το

---

<sup>83</sup> Ο Μελάς εξομολογείται στην αυτοβιογραφία του ότι τον τύπο αυτό γυναίκας τον συνάντησε κάποτε ο ίδιος και λόγω της έκπληξης που του δημιούργησε, εμπνεύστηκε τη Λίνα. Πενήντα χρόνια θέατρο, σσ. 120-123.

«Κελεπούρι» γίνεται ο περίγελος όλων. Μέσα από αυτή ο συγγραφέας κριτικάρει τον κόσμο όλων των φαντασμένων γυναικών, όμως το υπόδειγμα αυτό δεν μπορούμε να το δεχτούμε ως σοβαρή κοινωνική πρόταση για τη θέση της νέας γυναίκας στη σκέψη του Μελά και στην κοινωνία που αφουγκράζεται. Το μόνο σίγουρο είναι ότι μια τέτοιου είδους γυναίκα είναι απορριπτέα στη συνείδηση του συγγραφέα.

Το δρόμο που ξεκίνησε να ανοίγει με την Ανθή στο *Άσπρο και το μαύρο*, της κοπέλας που αναλαμβάνει την ευθύνη του εαυτού της έστω και αργά, θα τον ολοκληρώσει ο Μελάς στο τελευταίο έργο του αυτής της περιόδου, το *Μια νύχτα μια ζωή*. Εδώ πια έχουμε να κάνουμε με μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα, μια γυναίκα με αναπτυγμένη αντίληψη και κρίση. Η Όλγα εργάζεται και αυτό είναι πολύ σημαντικό γιατί αυτόματα αποκτά δικαιώματα στο σπίτι, στην κοινωνία, στην ίδια της τη ζωή. Κι από την άλλη, η ίδια αρχίζει να έχει απαιτήσεις και να διεκδικεί πράγματα που της αξίζουν. Η οικογένειά της δεν είναι πια το κλουβί και τα καταναγκαστικά δεσμά, αλλά το εφελτήριο και το καταφύγιο στις δύσκολες στιγμές, ένα πραγματικό σπίτι, δηλαδή, στο οποίο τώρα πια τη σέβονται και τη μετράνε πολύ περισσότερο.<sup>84</sup> Η πατρική προστασία και εξουσία, αν και δεν μιλάμε για πλήρη και ξαφνική μεταμόρφωση, είναι ωστόσο πιο ήπιων τόνων και φτάνει μόνο ως εκεί που αφορά όλη την οικογένεια. Η Όλγα μόνη της φροντίζει να κρατήσει σε απόσταση το αφεντικό της που με τα ραβασάκια του της δημιουργεί προβλήματα και, προπάντων, μόνη της προστατεύει τον εαυτό της από τέτοιου είδους κινδύνους.<sup>85</sup>

Είναι ασθητή η αλλαγή στη ματιά του Μελά πάνω στην παρουσία των γυναικών στην ελληνική κοινωνία. Όχι μόνο σκιαγραφεί μια νέα εργαζόμενη κοπέλα, αλλά παράλληλα παρατηρεί και θέτει επί σκηνής προς κρίση το πρόβλημα της εκμετάλλευσης των εργαζόμενων γυναικών εν γένει. Προφανώς τα πρώτα βήματα της γυναίκας στην παραγωγή δεν εξασφαλίζουν αυτόματα και τον απόλυτο σεβασμό, για να μη μιλήσουμε από τόσο νωρίς για ισότητα, από την ανδροκρατούμενη κεφαλαιοκρατία. Ο Μελάς έχει την ευαισθησία του κοινωνικού παρατηρητή, ο οποίος όταν αντιλαμβάνεται ένα φαινόμενο, το συλλαμβάνει σε όλο του φάσμα και σε άμεση σχέση με το περιβάλλον του. Τουλάχιστον αυτό αποδεικνύει, όταν με την πρώτη μέσοαστή, εργαζόμενη γυναίκα που τοποθετεί στη σκηνή, ταυτόχρονα ρίχνει φως και στις τριγύρω συνθήκες της νέας ζωής.

Η προσωπικότητα της Όλγας όμως δεν σταματάει στην κοινωνική δύναμη που έχει αρχίσει να αποκτά. Ο τρόπος που σκέφτεται, η ψυχολογία της και τα συναισθήματά της ενδιαφέρουν ουσιαστικά τον συγγραφέα. Όλο το έργο στηρίζεται σε μια απόφαση που θα αλλάξει τη ζωή της και θα επηρεάσει άμεσα την τύχη της οικογένειάς της. Ο Μελάς φροντίζει να ξετυλίξει από την αρχή μέχρι το τέλος όλους τους παράγοντες που θα φέρουν την Όλγα στην απόφαση να θυσιάσει την ερωτική της νιότη για να γλιτώσει την οικογένειά της. Η απόφαση αυτή δεν είναι χρέος ούτε καθήκον, αλλά ξεκάθαρη, συνειδητή επιλογή, για την οποία πέρασε από τη φάση του ψεύδους και της αντίρρησης στη φάση της αλήθειας και της πρωτοβουλίας. Και είναι εξίσου σημαντικό ότι μια ολόκληρη οικογένεια, ελληνική και κατά βάση παραδοσιακή, διαμορφώνει την τύχη της πάνω στην απόφαση μιας νεαρής γυναίκας. Πρόκειται επομένως για επανάσταση ενάντια στο κατεστημένο της οικογένειας και της κοινωνίας, η οποία ανταμείβεται στο τέλος με

<sup>84</sup> Σε αυτό το σπίτι επιστρέφει, κάθε φορά που την κακομεταχειρίζεται ο άντρας της, η Αρετή, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>.

<sup>85</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 12<sup>η</sup>.

την πραγματική αγάπη και με μια δεύτερη ευκαιρία στην ευτυχία. Ο Μίλτος με απόλυτη ειλικρίνεια θα δεχτεί την Όλγα ακόμα και μετά τον εφιάλτη που έζησαν, δίνοντάς της την ελπίδα για μια νέα ζωή.

### Ο τύπος του Επαναστάτη

Αντιστρόφως ανάλογα με την προοδευτική πορεία των γυναικών στην ελληνική οικογένεια και κοινωνία, εξελίσσεται στη συνείδηση του συγγραφέα το μοντέλο του νεαρού επαναστάτη. Όσο δηλαδή η γυναίκα ανεβαίνει στην εκτίμηση του συγγραφέα, τόσο συρρικνώνεται στην αντίληψή του ο τύπος του επαναστατημένου άντρα. Η φθίνουσα αυτή πορεία του συγκεκριμένου τύπου προφανώς σχετίζεται με τη νιτσεική επίδραση στη σκέψη του νεαρού Μελά, η οποία σταδιακά απορρίπτεται από τον ίδιο με το πέρασμα του χρόνου. Έχουμε ήδη διαπιστώσει τη μεταστροφή του συγγραφέα από την πίστη στο άτομο σε μια πιο συλλογική ερμηνεία της κοινωνίας, πράγμα που προκύπτει ολοφάνερα αν κανείς τοποθετήσει δίπλα δίπλα το *Γυιο του Ίσκιου* με το *Μια νύχτα μια ζωή*.

Η υπερεκτίμηση του υποκειμένου, το «εγώ» εξουσιαστής του «εμείς», και στο τέλος μια θριαμβευτική παραίτηση, είναι τα στοιχεία εκείνα που απαρτίζουν τη νιτσεική επίδραση στην πρώιμη δραματουργία του Μελά. Πρέπει φυσικά να γίνει αντιληπτό ότι ο νιτσεισμός στη σκέψη του συγγραφέα διαμορφώνεται με βάση την ελληνική πρόσληψη της συγκεκριμένης φιλοσοφίας και κυρίως της έννοιας του Υπερανθρώπου και της Σκληρότητας και όχι με προσωπική επαφή και μελέτη. Ο ίδιος ο Μελάς, που ιδίως ο Γυιος του Ίσκιου του προκάλεσε πολλές συζητήσεις με «νιτσεικό» υπόβαθρο, αποποιείται κάθε γνωριμία και επαφή με το νιτσεικό πνεύμα εκείνη την περίοδο.<sup>86</sup> Ο ισχυρισμός του αυτός καταλήγει σε βεβαιότητα αν μελετήσει κανείς τις συζητήσεις επί συζητήσεων εκείνης της εποχής κυρίως μέσω του Τύπου για την ερμηνεία του Νίτσε, οι οποίες αποκαλύπτουν τρομερές παρανοήσεις και παρεξηγήσεις του Γερμανού φιλοσόφου. Ο Μελάς καμία σχέση δεν φαίνεται να είχε με το πρωτότυπο έργο του Νίτσε την εποχή που έγραψε το *Γυιο του Ίσκιου*, όμως σαν άνθρωπος της εποχής του που ήταν - και μάλιστα από τα πιο ευαίσθητα και εύστροφα πνεύματα, σίγουρα δέχτηκε την επίδραση όλης της νιτσεικής συζήτησης επί ελληνικού εδάφους, ή αλλιώς του Ελληνικού Νιτσεισμού.<sup>87</sup>

Το τρομερό Υποκείμενο, τον Υπεράνθρωπο -πάντα με την ελληνική ερμηνεία, που συντρίπτει κάθε εμπόδιο προκειμένου να κατακτήσει τον ανώτερο στόχο του, αντιπροσωπεύει ο Βάγγος στο *Γυιο του Ίσκιου*. Ο ανώτερος στόχος του είναι η αγάπη, ένα συναίσθημα που υποδαυλίζει τη μεταφυσική του δύναμη και τον μεταμορφώνει σε σκληρό εκτελεστή και ψυχρό εγκληματία.<sup>88</sup> Στη δική του συνείδηση όμως τα εγκλήματα που διαπράττει είναι ιερά γιατί καμιά ζωή και καμιά υλική αξία δεν συγκρίνεται με το μεγαλείο και τη δύναμη της δικής του αγάπης. Χωρίς καμία ενοχή, λοιπόν, και με πλήρη νηφαλιότητα ο Βάγγος γίνεται φονιάς και καταστροφέας κατορθώνοντας τελικά να κερδίσει την αγάπη της Αυγούλας και να ενωθεί μαζί της στην ευτυχία. Αλλά και τότε ο Βάγγος δεν βρίσκει ησυχία.

Η απόλυτη αγάπη που ζητάει γνωρίζει πολύ καλά πως δεν μπορεί να γίνει πραγματικότητα από τη στιγμή που η Αυγή αγνοεί την αληθινή φύση του ανθρώπου με

<sup>86</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 32

<sup>87</sup> Π.Νιρβάνας, «Ελληνικός Νιτσεισμός», *Πινακοθήκη*, Νοέμβρης 1910, Έτος Ι', τχ. 117, σσ. 170-171.

<sup>88</sup> «*Να ζη ό,τι αξίζει*», λέει ο Βάγγος στον Πέτρο Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 52.

τον οποίο συνυπάρχει. Γι' αυτό της αποκαλύπτει την πάσα αλήθεια.<sup>89</sup> Η Αυγή όμως δεν είναι σε θέση να τη συλλάβει με τον τρόπο του Βάγγου και βλέποντας τα πράγματα αντικειμενικά και γήινα, χωρίς δεύτερη σκέψη ξεσηκώνει όλο το χωριό και τον καταδίδει. Η αναζήτηση του Βάγγου λήγει μάταια αφού δεν μπόρεσε να πετύχει την απόλυτη αγάπη, γιατί το αντικείμενο της αγάπης του ήταν τόσο δεμένο με την ύλη. Το επόμενο βήμα της διαδρομής του αυτής είναι η θριαμβευτική παραίτηση, ένας θεαματικός θάνατος, που καθώς πέφτει από την κορυφή του βράχου στη θάλασσα, ενώνεται κι αυτός και η ψυχή και η αγάπη του με το «ατέλειωτο μάκρος του πελάγου».<sup>90</sup>

Ο νησιώτης Υπεράνθρωπος του Μελά, που τόσο κατηγορήθηκε για Απάνθρωπος και Παλιάνθρωπος,<sup>91</sup> δεν είναι τίποτα άλλο από μια νεανική απόπειρα του συγγραφέα να αποδώσει θεατρικά την τρομερή διάσταση του ανθρώπινου πάθους, που όταν βρίσκεται σε έξαρση είναι ικανή ακόμα και να προκαλέσει εγκλήματα. Αν αφαιρέσει κανείς τις πολυσυζητημένες νιτσεικές διαστάσεις του *Γιου του Ίσκιου*, δεν βλέπει παρά μια νεανική παράφορη αγάπη, που πάει ενάντια σε κάθε νόμο, φυσικό ή τεχνητό. Τότε είναι εμφανής η επαναστατική και όχι η υπερφυσική φύση του Βάγγου, ο οποίος εξωτερικεύει με άγριο τρόπο την εσωτερική του πάλη. Η σύγκρουση αυτή, η εσωτερική επανάσταση, είναι καθαρά προσωπική και γι' αυτό είναι καταδικασμένη να απορριφθεί από το σύνολο. Επομένως η αυτοκτονία του Βάγγου αποτελεί τη λύτρωση μιας ατομικής συνείδησης που είναι φύσει αδύνατον να συμπορευθεί με τη συλλογική.

Την εσωτερική επανάσταση του Βάγγου θα τη δούμε λίγο αργότερα και στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, μικρότερη σε διάσταση αλλά ουσιαστικότερη σε σημασία. Ο χαρακτήρας του Σταύρου δεν είναι εκ φύσεως διαφορετικός, μοναδικός και ασυμβίβαστος όπως πριν απ' αυτόν ο Βάγγος. Τη φύση και την υπερφυσική διάσταση ο Μελάς την αντικαθιστά εδώ με ένα καθοριστικό γεγονός στη ζωή του ήρωα, που τον κάνει να δει τα πράγματα διαφορετικά. Η αποκάλυψη της σχέσης της Τριανταφυλλιάς με τον Αχιλλέα λειτουργεί σαν έκρηξη στη συνείδηση του Σταύρου ανοίγοντάς του ένα μικρό παραθυράκι στην πραγματική πραγματικότητα. Από τη στιγμή εκείνη ο Σταύρος συνειδητοποιεί τους δεσμούς συνάφειας ψευδαίσθησης και αλήθειας γι' αυτό και αρχίζει να αναζητεί την τελευταία στα παραμύθια. Το παραμύθι, το όνειρο, το ψέμα, μοιάζουν πολύ περισσότερο αληθινά από την πραγματικότητα που τόσο καιρό πίστευε ότι ζούσε.<sup>92</sup>

Από το σημείο αυτό αρχίζει η εσωτερική επανάσταση του Σταύρου που θα εκδηλωθεί βίαια με το φόνο του Αχιλλέα. Δεν πρόκειται απλά για το ξέπλυμα της τιμής, όπως υποθέτει κανείς με μια πρώτη ματιά, αλλά είναι η συμβολική συντριβή του ψεύτικου κόσμου, που στερεί κάθε ειλικρίνεια στις ανθρώπινες σχέσεις. Τη θέση αυτή αποδεικνύει η εντολή του Σταύρου να πεθάνει μόνος, δηλώνοντας τη διαμαρτυρία του και την αποστροφή του για τον κόσμο της υποκρισίας.

Με το *Χαλασμένο σπίτι* ο Μελάς θα μεταφέρει τον τύπο του επαναστάτη σε κοινωνικά πλαίσια, αφήνοντας την εσωτερική επανάσταση να γίνει κριτής και καταδίκη του κοινωνικού συνόλου. Ο ήρωας που ενσαρκώνει αυτό το ιδεώδες είναι ο Αναστάσης, ο οποίος μαίνεται κατά των διεφθαρμένων συγγενών του και στο όνομα μιας

<sup>89</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 74-76.

<sup>90</sup> Για τη συγκεκριμένη φράση βλ.: Πράξη δεύτερη, Σκηνή Θ'.

<sup>91</sup> Π.Γνευτός, «Έργα και σκέψεις –Ο Γιος του Ίσκιου», *Νέα Ζωή Αλεξάνδρειας*, Δεκέμβρης 1907, αρ. 39, σσ. 700-702

<sup>92</sup> Δες τη συζήτηση του Σταύρου με τη Φρόσω, όπου εκείνος είναι ανίκανος να συλλάβει την αλήθεια που του αποκαλύπτεται, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>.

αναγέννησης συντρίβει την εξουσία. Η αλληγορική φύση του έργου και τα αινιγματικά σε κάποια σημεία λόγια του Αναστάση επιτρέπουν την αναγωγή του ήρωα στο πρόσωπο του Βενιζέλου, που τόση ελπίδα έτρεφε για την ανανεωτική του δύναμη ο Μελάς εκείνη την περίοδο.<sup>93</sup> Με την αναγωγή αυτή η επανάσταση στο Χαλασμένο σπίτι αποκτά πλήρως κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα, δικαιολογώντας το φόνο που διαπράττει ο Αναστάσης ως την ένοπλη καταστολή της τυραννικής εξουσίας, τη βίαιη πάταξη της αντιδραστικής ιθύνουσας τάξης.

Παρόλη όμως την κοινωνική και πολιτική αλληγορία αυτής της πράξης, ο ήρωας-επαναστάτης εν τέλει αφήνει το διεφθαρμένο σύνολο πίσω του χωρίς καμιά ελπίδα σωτηρίας και φεύγει για «εκεί όπου ψένει ο ήλιος το ψωμί». Η συνείδηση του συγγραφέα, αν και έχει αρχίσει να στρέφεται προς το σύνολο, δεν έχει ξεπεράσει ακόμα τη λατρεία της ατομικότητας. Έτσι ο Αναστάσης εγκαταλείπει την οικογένειά του τραβώντας, ωστόσο, ένα δρόμο προς το φως και την ελπίδα, πράγμα που βρίσκεται πολύ πιο κοντά στο νιτσεϊκό στοχασμό από την παραίτηση-θάνατο των προηγούμενων επαναστατών του.

Την επανάστασή του ενάντια στο κοινωνικό κατεστημένο κηρύσσει ο Άλκης στο *Άσπρο και το μαύρο*. Όπως ο Αναστάσης πριν, έτσι κι εκείνος εκφράζει την απελευθερωμένη ατομικότητα κατά της αποσπασμένης συλλογικής συνείδησης. Είναι ο φορέας των νέων ιδεών, εκπρόσωπος της κοινωνικής αλλαγής που επιθυμεί ο Μελάς και κυρίως το πρότυπο προς μίμηση. Από την αρχή ως το τέλος του έργου καταδικάζει κι αυτός την οικογένειά του και μοιράζει ευθύνες σε όλους. Μόνο που ο Άλκης δεν θα διαπράξει κανένα συμβολικό ή ουσιαστικό έγκλημα όπως όλοι οι προηγούμενοι επαναστάτες του Μελά. Αντιθέτως μάλιστα, είναι πρόθυμος να φύγει ήσυχα από τη μέση, προτείνοντας ο ίδιος στον αδερφό του να τον αποκηρύξει δημόσια. Η ποινή αυτή που θέτει στον εαυτό του ουσιαστικά είναι το κλειδί που του ανοίγει την πόρτα στην ελευθερία, αφού έτσι σβήνει κάθε κοινωνικός και τυπικός δεσμός ανάμεσα σε αυτόν και τους δικούς του, ανάμεσα στη νέα εποχή και τον παλιό κόσμο. Η φυγή, ωστόσο, η εγκατάλειψη, είναι κοινό χαρακτηριστικό και στον Άλκη, με ανάλογο ελπιδοφόρο δρόμο όπως του Αναστάση, αλλά με τη θεμελιώδη διαφορά ότι φεύγοντας μαζί του ο Άλκης θα πάρει και την Ανθή. Είναι κι εκείνη εξοβελισμένη από την οικογένεια, καταδικασμένη να ξεπλύνει τη ντροπή της με μια αυτοκτονία που της έχει επιβληθεί. Ο Άλκης όμως της δίνει μια ελπιδοφόρα διέξοδο προτείνοντάς της να τον ακολουθήσει στον καινούριο κόσμο, όπου δουλεύοντας κανείς αποκτά πραγματική αξία.

Μέσα από τους τέσσερις τύπους επαναστατών είναι ήδη ευδιάκριτη η πορεία του συγγραφέα σε μια πιο ήπια ερμηνεία της επανάστασης, ξεκινώντας από το άκαμπτο «εγώ» του Βάγγου για να φτάσει στη μετριοπαθέστερη μορφή του Άλκη, που με συμπόνοια σώζει ακόμα ένα θύμα της αδιέξοδης κοινωνίας. Οι προκάτοχοί του, ο Βάγγος, ο Αναστάσης αλλά και ο Σταύρος εν τέλει, κοιτούν με περιφρόνηση τον κόσμο που ζουν και δεν βρίσκουν τίποτα μέσα σ' αυτόν που να αξίζει. Η πιο ανθρώπινη ματιά του Άλκη όμως είναι ικανή να διακρίνει μέσα στη σήψη κάτι που αξίζει να διασωθεί. Δεν

<sup>93</sup> «Δεν έχεις τίποτα ακουστά για μένα;», ρωτάει «μυστηριώδικα και χαμηλά» ο Αναστάσης τον Μάρκο αφού του κάνει ένα κήρυγμα για τις ευθύνες που πρέπει να αναλάβει ως λαός. Η απάντηση όμως δεν έρχεται γιατί η σκηνή διακόπτεται από την είσοδο της Ξενούλας, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>. Επίσης ο Μελάς εξομολογείται: «(Στο Χαλασμένο Σπίτι), ωστόσο, υπήρχε μια προφητεία, που εκπληρώθηκε γρήγορα: Η επανάσταση όμως δεν ήτανε, δυστυχώς, λαϊκό ξέσπασμα. Προερχόμενη από τους αξιωματικούς του στρατού ... είχε όμως κι' ένα μεγάλο αγαθό: Ότι έφερε στην Ελλάδα τον Βενιζέλο, που ανανέωσε την πολιτική ζωή του έθνους κι' ετοίμασε τη λαμπρή εξόρμηση του 1912.», Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 96.

είναι τυχαίο που ο Μελάς βάζει τον Άλκη να διαλέγει συνειδητά το δρόμο της επανάστασης, έχοντας πρώτα γευτεί τον ευνουχισμό της προσωπικότητάς του σπουδάζοντας τόσα χρόνια κάτι στο οποίο δεν είχε κλίση. Θα μπορούσε να είχε πέσει κι αυτός στην παγίδα να γίνει ακόμα ένας κρίκος της ασφυκτικής οικογενειακής και κοινωνικής αλυσίδας, όμως η σκέψη του επαναστάτησε. Αντιθέτως, οι προηγούμενοι επαναστάτες του Μελά μοιάζουν θεόσταλτοι, εκ φύσεως γεννημένοι τέτοιοι.

Στο τελευταίο έργο του ο Μελάς φαίνεται ότι έχει εγκαταλείψει το ξεκάθαρο μοντέλο του ήρωα-επαναστάτη και περνάει σε μια πιο ήπια μορφή ελεύθερης-επαναστατημένης συνείδησης. Το ρόλο του επαναστάτη που κρίνει και καταδικάζει τον προσλαμβάνει τώρα μια γενικότερη έννοια δικαιοσύνης και θείας δίκης. Στο *Μια νύχτα μια ζωή* κανένας δεν γίνεται καταπέλτης ενάντια στον ταρτούφο-Κράπα, αλλά τον αφήνουν να κριθεί από την κοινωνία και το Θεό. Κανένας δεν είναι σε θέση να καταδικάσει γιατί όλοι κρύβουν κάποια ενοχή στη συνείδησή τους. Βέβαια, τη δικαιοσύνη δοσμένη από το Θεό ή από τη Μοίρα, την έχουμε δει και στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, όπου η Μοίρα τιμωρεί το Σταύρο ανταποδίδοντάς του το κακό που έκανε σε μια αθώα ύπαρξη. Εκεί όμως τα πράγματα είναι πολύ ξεκάθαρα. Το κακό ανταμείβεται με κακό και αυτό που απασχολεί το Μελά δεν είναι μόνο η απόδοση της δικαιοσύνης, αλλά μια φιλοσοφικότερη διάσταση ενός φαύλου κύκλου διαιώνισης του κακού.<sup>94</sup>

Το ένα έγκλημα πολύ απλά φέρνει το άλλο και λίγο ή πολύ όλοι του οι ήρωες, με εξαίρεση φυσικά τους πρώτους ήρωες-επαναστάτες, έχουν ένοχη συνείδηση. Έχουν εγκληματίσει είτε απέναντι στο πρόσωπο κάποιου άλλου είτε στην ίδια τους τη φύση. Η «καθαρή συνείδηση» που διακηρύσσει ο Άλκης στο *Άσπρο και το μαύρο* δεν έχει σχέση με τη θρησκεία ή με την κοινωνική υπόληψη αλλά με την καθαρότητα της ατομικής συνείδησης, την ελεύθερη συνείδηση. Ιδιαίτερα στο *Μια νύχτα μια ζωή* η αλήθεια αυτή αποκτά καθολικό χαρακτήρα και δεν είναι προτέρημα μόνο ενός επαναστατημένου ήρωα. Κάθε χαρακτήρας εδώ είναι προσωπικά υπεύθυνος για τον εαυτό του και φροντίζει, άλλος περισσότερο και άλλος λιγότερο, για την ελευθερία της συνείδησής του. Έτσι παρατηρείται μια εξισορρόπηση ένοχης και ελεύθερης συνείδησης στο ίδιο άτομο, με αποτέλεσμα όλοι να έχουν δίκιο και άδικο ταυτόχρονα. Η αλήθεια παύει να ταυτίζεται δογματικά με τον ελεύθερο ήρωα-επαναστάτη και αποκτά περισσότερες εκφάνσεις. Η διακήρυξη του Αναστάση στο *Χαλασμένο σπίτι* ότι «μια είναι η αλήθεια»<sup>95</sup> αντικαθίσταται στο *Μια νύχτα μια ζωή* από τον πλουραλισμό και την διαλεκτικότητα, από μια φιλοσοφικότερη και πιο ευρεία ματιά πάνω στη ζωή και τον άνθρωπο. Η ίδια πράξη, η θυσία της Όλγας, είναι ταυτόχρονα εγκληματική και σωτήρια. Εγκληματική απέναντι στη φύση και τη νιότη της και σωτήρια για την τύχη της οικογένειας. Ο Μελάς σκόπιμα δεν παίρνει θέση στο ζήτημα αφήνοντας τη διπλή διάσταση του θέματος να κεντρίσει συνειδήσεις. Η απόφαση ωστόσο για την ίδια την Όλγα συνίσταται την ελεύθερη επιλογή μιας καθαρής, ελεύθερης συνείδησης. Επομένως, η θέση του Μελά γύρω από την αλήθεια και το τι είναι σωστό και τι λάθος, έχει αρχίσει να αμβλύνεται αισθητά κρατώντας μόνο από το προηγούμενο μοτίβο επαναστάτη-αλήθειας τη σύνδεση καθαρής συνείδησης και ελεύθερης επιλογής.

<sup>94</sup> Γενικότερα η απουσία του κοινωνικού Νόμου στα έργα του Μελά, που είναι αξιοσημείωτη, επιτρέπει στους ήρωές του να γίνουν αυτοί οι κριτές αλλά και ο Νόμος. Εγκλήματα συμβολικά, κάθαρσης και τιμής συναντήσαμε ήδη στο *Γυιο του Ίσκιου*, στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, στο *Χαλασμένο σπίτι* και στη *Δούλα*.

<sup>95</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>.

Από το *Γυιο του Ισκιου* ως το *Μια νύχτα μια ζωή* διαγράφεται η εξέλιξη μιας ιδεολογικής αναζήτησης που ξεκινάει από τον υποκειμενισμό και τη ριζική επανάσταση και καταλήγει στην αντικειμενικότητα και την ομαλή αναμόρφωση. Ο Σπύρος Μελάς ωριμάζει σαν άνθρωπος και συγγραφέας μέσα από τον πειραματισμό και τη δοκιμή, το χτίσιμο και την απόρριψη ιδεών. Η κοινωνική και πολιτική του τοποθέτηση από το 1906 ως το 1924 περνάει από διάφορες φάσεις, άλλοτε σοσιαλιστικές και άλλοτε συντηρητικές, δοκιμάζοντας όλες τις πιθανές θέσεις που μπορούν να έχουν ένα ουσιαστικό αποτέλεσμα στην αλλαγή του κοινωνικού και πολιτικού προσώπου της χώρας. Στόχος του πάντα είναι η πρόοδος ακόμα και αν το επιχειρεί μέσα στα πλαίσια του αστισμού, γι' αυτό και δεν φοβάται να απορρίψει ιδέες και θέσεις που αρχικά υποστήριζε με θέρμη. Δεν φοβάται επίσης να επανέλθει σε κάποιες από αυτές μετά από λίγο καιρό για να τις θέσει ξανά σε λειτουργία υπό νέο πρίσμα αυτή τη φορά.

Από τα λαϊκά θέματα στο *Γυιο του Ισκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο* ο Μελάς κάνει μια τομή το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι*, απ' όπου θα ξεκινήσει η πορεία του προς το κοινωνικό, ρεαλιστικού τύπου θέατρο, για να τη διακόψει με μια μικρή στροφή στο βουλευάρτο με τη *Φλόγα*, το *Κελεπούρι* αλλά και τη μετάφραση του *Βαφτιστικού της κυρίας*, και να επανέλθει το '24 με το *Μια νύχτα μια ζωή*, ανανεωμένος αρκετά, στο δρόμο του κοινωνικού θεάτρου. Μέσα από αυτήν τη διαδρομή ο Μελάς θα συλλέξει την εμπειρία και τη γνώση εκείνη που θα μεταμορφώσει το μονισμό και το δογματισμό των πρώτων χρόνων στον πλουραλισμό και το σχετικισμό απόψεων του τελευταίου έργου της πρώιμης περιόδου, στοιχεία που θα υποδαυλίσουν ακόμα περισσότερο το πνεύμα αναζήτησής του και θα στρέψουν το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον του στη σκηνοθεσία και σε νέους τρόπους έκφρασης. Η σύμπραξη το 1929 με την Κοτοπούλη και η ίδρυση της Ελευθέρας Σκηνής θα είναι η μετέπειτα απόδειξη ότι ο πρώιμος Μελάς δεν πιστεύει σε ένα ολοκληρωτικό σύστημα θεάτρου, αλλά οραματίζεται το χώρο της θεατρικής τέχνης ως πεδίο συζητήσεων, συγκρούσεων και ζημώσεων, απ' όπου δεν θα προκύψει μία αλήθεια και ένας τύπος θεάτρου, αλλά μια συνθετική και πολύπλευρη θεώρηση του κόσμου της τέχνης.



## B) Καλλιτεχνικά ζητήματα

Είναι δύσκολο με μια λέξη να χαρακτηρίσει κανείς το είδος της δραματουργίας του πρώιμου Μελά, πόσο μάλλον να την εντάξει στα πλαίσια μιας μόνο ιδεολογικής-αισθητικής μορφής. Όπως έχουμε ήδη πει, η τομή στην καλλιτεχνική πορεία του νεαρού συγγραφέα εντοπίζεται το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι*, απ' όπου οι επιδράσεις του Ρεαλισμού αρχίζουν να γίνονται περισσότερο εμφανείς και συνειδητές. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τέτοιου είδους επιδράσεις αποκλείονται στα πριν από το 1909 έργα του, όπως επίσης δεν σημαίνει ότι από κει και έπειτα παύουν οι επιδράσεις που σχετίζονται με το ρεύμα του Συμβολισμού και του Αισθητισμού. Από το *Γυιο του Ίσκιου* ως το *Μια νύχτα μια ζωή* εντοπίζονται πάνω κάτω τα ίδια ζητήματα αισθητικής, απλά κάθε φορά έχουν διαφορετική βαρύτητα, πρωτεύουσα ή υποδεέστερη θέση στο εκάστοτε έργο. Μάλιστα το γεγονός ότι μετά το 1924 ο Μελάς θα ενδώσει σκηνοθετικά σε Αισθητιστικούς και Θεατρινιστικούς πειραματισμούς, μας αποτρέπει από κάθε είδους παγιωμένες τοποθετήσεις της πρώιμής του δραματουργίας.

Παρόλα αυτά, είμαστε σε θέση με πολύ αδρές γραμμές να ορίσουμε την κύρια επίδραση του Ρομαντισμού στα δύο πρώτα του έργα, το *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*· την πρώτη προσπάθεια κατασκευής κοινωνικών συμβόλων, που όμως καταλήγουν σε αλληγορία, στο *Χαλασμένο σπίτι*· και από κει και έπειτα την ολοένα αυξανόμενη επίδραση του Ρεαλισμού, από το πρώιμο στάδιο του έργου με θέση, όπως το *Άσπρο και το μαύρο*, ως τις ψυχολογικές διερευνήσεις των ηρώων, όπως στη *Λίνα*. Ακόμα και η στροφή στο βουλεβάρτο με τη *Φλόγα* και το *Κελεπούρι* εμμένει στις εκφάνσεις του Ρεαλισμού, επιστρέφοντας στο αρχικό στάδιο του καλοφτιαγμένου έργου. Σύντομα όμως ο Μελάς θα αλλάξει και πάλι πλεύση, συνεχίζοντας τις ουσιαστικότερες προσπάθειες αναζήτησης του Ρεαλισμού, που είχε ξεκινήσει, καταλήγοντας στο τελευταίο δράμα αυτής της περιόδου, το *Μια νύχτα μια ζωή*. Εκεί πια διαπιστώνουμε την ωρίμανση του συγγραφέα, που περνώντας από διάφορα στάδια ηθογραφικής παρατήρησης, κοινωνικής θέσης και διερεύνησης της ψυχής, αποδίδει ένα δράμα που ξεπερνάει κατά πολύ το συμβατικό Ρεαλισμό.

Τηρώντας την άμεση σύνδεση της δραματουργίας του Μελά με την ιστορική πραγματικότητα και συνδέοντας εν τέλει τον άξονα των ιδεολογικών αναζητήσεων με εκείνο των καλλιτεχνικών, που θα εξετάσουμε εδώ, προκύπτουν οι λόγοι, ιστορικοί, κοινωνικοί και προσωπικοί, που οδήγησαν τον συγγραφέα στην απόρριψη της νεορομαντικής θεώρησης της τέχνης και του κόσμου και στην αντιμετώπιση του ανθρώπου και της κοινωνίας σε ρεαλιστικότερες βάσεις.

Περίπου 19 χρόνων ο Μελάς, συνεργάτης ήδη στο *Άστυ* και την *Ακρόπολη*, μπαίνει δυναμικά στο κύκλωμα των θεατρικών συγγραφέων με ένα έργο που εκφράζει την ορμή και την επαναστατικότητα της ηλικίας του, αλλά και την αγωνία ενός λαϊκού ανθρώπου, που φιλοδοξεί να υψώσει το στοχασμό του δίπλα στα τέρατα της πνευματικής ελίτ της εποχής.<sup>97</sup> Φανερά επηρεασμένος από την εκθείαση του Υπερανθρώπου και την καθαγίαση του εγκλήματος μπροστά σε ένα ανώτερο σκοπό, στοιχεία που απαρτίζουν την ευρεία ελληνική ερμηνεία του Νιτσεϊσμού, ο Μελάς τοποθετεί στη σκηνή έναν υπερ-ήρωα αντίστοιχων προδιαγραφών. Έχουμε ήδη μιλήσει στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας για την επαναστατική, ή κατά άλλους απάνθρωπη, φύση του Βάγγου και για τα «ιερά» εγκλήματα που διαπράττει προκειμένου να κατακτήσει τον ανώτερο στόχο του, την απόλυτη αγάπη. Ο νιτσεϊσμός όμως αυτής της φυσιογνωμίας δεν περιορίζεται στις πράξεις αλλά πλαισιώνεται και από το ανάλογο ύφος.

Όσο κι αν συμφωνήσει κανείς με το συγγραφέα ότι ο Βάγγος από το *Γυιο του Ισκιου* δεν είναι άλλο από τον παράφορα ερωτευμένο που φτάνει στα άκρα τυφλωμένος από το πάθος του, δεν μπορεί να παραβλέψει τον ιδιότυπο τρόπο έκφρασής του κυρίως όταν συνομιλεί με ανθρώπους που θεωρεί κατώτερους, ή απλά «ανθρώπους». Η κηρυγματικής μορφής ομιλία του, δεν είναι απλά μια καταδίκη ενάντια στον κόσμο και την κοινωνία, αλλά συνήθως καταλήγει σε καθολική και πανανθρώπινη διακήρυξη. Φοράει, δηλαδή, το ένδυμα της φιλοσοφίας και ξεπερνάει κατά πολύ τα συμβατικά όρια της κοινωνικής διαπίστωσης και καταγγελίας.<sup>98</sup> Το ύφος αυτό θα το επαναφέρει ο συγγραφέας σε έναν επόμενο ήρωά του, τον Αναστάση στο *Χαλασμένο σπίτι*, παρότι η επίδραση του Νιτσεϊσμού είναι μικρότερη αυτή τη φορά.<sup>99</sup> Σε αυτό το έργο ο ελληνικού τύπου Υπεράνθρωπος αποκτά κοινωνικότερες βάσεις, αφού στο πρόσωπο του Αναστάση ο συγγραφέας οραματίζεται την πολιτική και κοινωνική αλλαγή που θα φέρει ο Βενιζέλος. Επομένως τα κηρύγματα του ήρωα-επαναστάτη έχουν σαφές αντίκρουσμα στην ελληνική πραγματικότητα, είναι όμως και αυτά, τουλάχιστον σε κάποια

---

<sup>96</sup> Είναι σκόπιμη η τοποθέτηση του όρου «Ρομαντισμός» στην εξέταση της πρώιμης δραματουργίας του Μελά, αφού οι προεκτάσεις του ταιριάζουν σε πολύ μεγάλο βαθμό με την ποικιλία και την ευρύτητα των καλλιτεχνικών θέσεων του συγγραφέα κυρίως ως το 1909. Δεν μπορούμε, άλλωστε, να μιλήσουμε για ξεκάθαρο Νιτσεϊσμό, Συμβολισμό και Αισθητισμό τη στιγμή που και τα τρία αυτά ρεύματα βρίσκονται σε άμεση αλληλεξάρτηση όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με τις ρεαλιστικές εκφάνσεις της δραματουργίας του Μελά. Παράλληλα, η έλλειψη θεωρητικών δοκιμών του συγγραφέα την περίοδο που μας απασχολεί, θολώνει ακόμα περισσότερο τις προθέσεις του γύρω από την πρόσληψη των εν λόγω ρευμάτων.

<sup>97</sup> Αντιμετωπίζουμε με καχυποψία το γεγονός ότι κανείς στην εποχή του δεν γνώριζε την προϋπαρξη της *Θυσίας*, θεωρώντας το *Γυιο του Ισκιου* ως το πολλά υποσχόμενο πρωτόλειο. Βλ. την εισήγηση του Νιρβάνα για την υποδοχή του Μελά από την Ακαδημία Αθηνών, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 27-29.

<sup>98</sup> Το ύφος αυτό του συγγραφέα μοιάζει πολύ με το ανάλογο φιλοσοφικής διάστασης ύφος του Καζαντζάκη στο *Σημερινί*, που βγαίνει σχεδόν ταυτόχρονα στη σκηνή. Πρβλ. στο ύφος του Βάγγου το ύφος του Γιατρού.

<sup>99</sup> Ήδη το ύφος αυτό έχει εγκαταλειφθεί στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, όπου παρότι ο Σταύρος αφήνει τον κόσμο με την νιτσεϊκή εξύψωση του Υποκειμενισμού «θέλω να πεθάνω μόνος», το ύφος του, όπως θα δούμε παρακάτω, αγγίζει περισσότερο τα όρια του Συμβολισμού και του Αισθητισμού. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση του επαναστάτη Άλκη στο *Άσπρο και το μαύρο*, όμως εκεί το ύφος συνδέεται με τις επιδράσεις του Ρεαλισμού.

χαρακτηριστικά σημεία του έργου, ντυμένα με το ελληνικό περίβλημα του νιτσεικού στοχασμού και της ρητορείας του Ζαρατούστρα.

Μεγαλύτερης εμβέλειας είναι η επίδραση του Συμβολισμού<sup>100</sup> στην πρόιμη δραματουργία του Μελά. Τα στοιχεία που ανιχνεύονται εδώ σχετίζονται κυρίως με την έκρηξη λυρισμού του συγγραφέα στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, η οποία, όπως ομολογεί ο ίδιος είναι απόρροια της επαφής του με τη δραματουργία του Σαίξπηρ. Η πληροφορία αυτή μας κάνει αρκετά διστακτικούς στο να ονοματίσουμε κάθε τι «μεταφυσικό» ή «σκοτεινό» ως επίδραση του Συμβολισμού, αφού τα έργα του Σαίξπηρ είναι διάσπαρτα από μυστήριο και μεσαιωνικά σύμβολα. Παρόλα αυτά όμως, το γενικότερο βλοσυρό ύφος του έργου, με εξαίρεση την ηθογραφική σκηνή στην ταβέρνα, αφήνει περιθώρια για τέτοιου είδους αναγωγές. Άλλωστε, και πριν το *Κόκκινο Πουκάμισο*, στο *Γυιο του Ισκιου*, υπάρχουν χαρακτηριστικά του Συμβολιστικού κινήματος.

Θα πρέπει και εδώ να αποσαφηνίσουμε ότι ο Συμβολισμός, ως άμεσος απόγονος του Νεορομαντισμού, στο ελληνικό έδαφος είναι άμεσα συνδεδεμένος με τη λαϊκή, δημοτική παράδοση. Η ελληνικότητα είναι ένα ζήτημα που απασχολεί τους συγγραφείς ήδη από την εποχή του Ρομαντικού Κλασικισμού και το γονίδιο της μεταφέρεται σε κάθε μεταρομαντική εξέλιξη της τέχνης. Άλλωστε, όπως στην Ευρώπη ο Ρομαντισμός και οι προεκτάσεις του άντλησαν υλικό από τη Μεσαιωνική παράδοση και το μυστικισμό της εποχής εκείνης, έτσι και στην Ελλάδα το αντίστοιχο πεδίο άντλησης υλικού είναι η λαϊκή παράδοση και το δημοτικό τραγούδι.<sup>101</sup> Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργούνται πολλαπλά προβλήματα ερμηνείας και κατάταξης των νεοελληνικών έργων, που ναι μεν δέχονται τις επιδράσεις των δυτικών θεωριών, του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού που μας απασχολούν εδώ, όμως τις παντρεύουν με τη δημοτική παράδοση. Ιδίως στην περίπτωση του Μελά, επειδή είναι ζωνόρο το ενδιαφέρον του γύρω από την ανίχνευση ενός εθνικού θεάτρου,<sup>102</sup> συχνά προκύπτουν τέτοιοι προβληματισμοί.

Τα σκοτεινά σύμβολα, σύμβολα, δηλαδή, που δεν είναι ξεκάθαρο ή δεν ενδιαφέρει να είναι ξεκάθαρο τι συμβολίζουν, είναι από τις κύριες επιδράσεις του Συμβολιστικού κινήματος στα έργα του Μελά. Ξεκινώντας από το *Γυιο του Ισκιου*<sup>103</sup> διαπιστώνουμε την αραιή αλλά ουσιαστική χρήση τέτοιων συμβόλων, που στο *Κόκκινο Πουκάμισο* θα λάβουν πρωτεύουσα θέση. Το «άσπρο θάμα της αγράμπελης, με τα γερτά τα κλώνια, σαν τόξα από άσπρο φως»<sup>104</sup> δεν είναι εύκολο να καταλάβει κανείς αμέσως ποια Ιδέα συμβολίζει στην παραληρηματική σκέψη του Βάγγου, πόσο μάλλον τι θα μπορούσε να σημαίνει γενικά στον πραγματικό κόσμο. Φαίνεται ότι αυτό που ενδιαφέρει κυρίως τον συγγραφέα είναι η αίσθηση που δημιουργεί ένα τέτοιο σύμβολο και όχι η άμεση σύνδεσή του με κάτι υπαρκτό. Έτσι, δίπλα στο «θάμα της αγράμπελης» έχουμε το

<sup>100</sup> Για τον Συμβολισμό χρησιμοποιούμε ως βάση: Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, μτφ. Στ. Αλεξοπούλου, Η γλώσσα της κριτικής, Ερμής 1978.

<sup>101</sup> Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Η πρόκληση του Ρομαντισμού», *Από τον Νείλο μέχρι τον Δουνάβεω* (1828-1875), τ. Α', Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 192-229.

<sup>102</sup> Βλ. την εισαγωγή στο *Πενήντα χρόνια θέατρο*.

<sup>103</sup> Ο *Γυιος του Ισκιου* είναι το μόνο έργο του Μελά που έχει ξεκάθαρη σκηνική τοποθέτηση στη φύση, στοιχείο γενικότερο του Ρομαντισμού και του Νεορομαντισμού και όχι αποκλειστικά του Συμβολισμού. Το *Κόκκινο Πουκάμισο* τοποθετείται μεν στην ευρύτερη περιοχή του μώλου, δίπλα στη θάλασσα δηλαδή, όμως και οι τρεις πράξεις εκτυλίσσονται σε κλειστούς χώρους.

<sup>104</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 8. Κλαρί αγράμπελης κρατούν στα χέρια τους οι δύο νέοι και στην τρίτη πράξη, που πια είναι ζευγάρι, σκηνή 3<sup>η</sup>.

«βιολί» που παίζει διαρκώς ο Βάγγος στους αγρούς,<sup>105</sup> τη «θάλασσα», το «κύμα» και το «πέλαγος», στοιχεία που πιθανόν σχετίζονται με τον έρωτα και την ψυχή του Βάγγου<sup>106</sup>, το «Βοριά», τον άνεμο που επικαλείται συνήθως ο κεντρικός ήρωας<sup>107</sup> και εν τέλει τη «φωτιά», τη ψυχική αλλά και την κυριολεκτική<sup>108</sup>. Όπως ήδη φαίνεται τα σύμβολα αυτά πλαισιώνουν την προσωπικότητα του «Γιου του Ίσκιου» και υποστηρίζουν την υπερφυσική του διάσταση. Είναι, δηλαδή, στοιχεία, που έχουν δραματουργική βαρύτητα και δεν ενισχύουν απλά στην ποιητική διάθεση του έργου.

Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* είναι περισσότερο διάχυτη η επίδραση του Συμβολισμού, τοποθετώντας τα θεμέλια της ερωτικής αυτής ιστορίας εξ ολοκλήρου σε ένα σύμβολο, το «κόκκινο πουκάμισο» του Αχιλλέα. Εδώ ο συγγραφέας έχει πετύχει να δημιουργήσει ένα ακλώνητο και καθοριστικό σύμβολο, πολύ πιο περιεκτικό απ' ό,τι «η θάλασσα» και «τα κύματα» στο *Γιο του Ίσκιου*. Το «κόκκινο πουκάμισο» είναι ταυτόχρονα σύμβολο του πραγματικού και του εξω-πραγματικού κόσμου, κλείνοντας μέσα του την ερωτική επιθυμία, τη λαγνεία, τον πειρασμό, τη ντροπή και την εξαπάτηση, ανθρώπινες, δηλαδή, και υλικές έννοιες, αλλά και ιδέες πέρα από την καθημερινή νόηση, όπως την υπεροχή του ενστίκτου πάνω στη λογική, της βούλησης πάνω στη φαινομενικότητα. Η φράση του Σταύρου «όλος ο κόσμος στένεψε και χώρεσε σ' ένα πουκάμισο για σένα»<sup>109</sup> αποδεικνύει τη δύναμη των απλών πραγμάτων στους ανθρώπους και την ουσία της ζωής μέσα σε κατά τα άλλα ασήμαντες έννοιες. Το εξουσιαστικό αυτό σύμβολο θα επιβληθεί και στη θέληση του Σταύρου, που μετά την εξιστόρηση της Τριανταφυλλιάς, θα φύγει για να βάψει κι αυτός το πουκάμισό του «κόκκινο» με το αίμα του Αχιλλέα και το δικό του.<sup>110</sup> Στο τέλος όμως του έργου θα πετάξει με βία τους «κόκκινους» μπερντέδες για να μπει φως στο σπίτι.<sup>111</sup>

Πλάι στο δυναμικό αυτό σύμβολο βρίσκονται και άλλα μικρότερης βαρύτητας, τα οποία λειτουργούν κυρίως υπέρ της λυρικής και πολλές φορές σκοτεινής διάθεσης του συγγραφέα. Έτσι, με την έναρξη του έργου χτυπούν καμπάνες, οι οποίες προετοιμάζουν τη διάθεση του αναγνώστη ή θεατή για το τι έπεται. Τα άλλα σύμβολα που ακολουθούν σχετίζονται με τις αντιθετικές έννοιες της ζωής και του θανάτου αποδίδοντας στην Τριανταφυλλιά το κόκκινο χρώμα, ενώ στην Αγνή, την πρώτη αρραβωνιαστικιά του Σταύρου, το άσπρο<sup>112</sup>. Πολύ αργότερα θα συναντήσουμε ακόμα ένα σύμβολο ζωής και θανάτου, το «καϊκι», που περιμένει να πάρει το Σταύρο σε κάποιο «κλιμάκι», όταν

<sup>105</sup> Πράξη, 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ.15, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 28, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 59.

<sup>106</sup> Βλ. την εξομολόγηση του Βάγγου στην Αυγούλα, όπου οι λέξεις αυτές επαναλαμβάνονται διαρκώς, ή οι ήρωες στρέφουν το βλέμμα τους προς τη θάλασσα, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή, 8<sup>η</sup>, σ. 29. Βλ. επίσης τη φράση του Βάγγου: «έχω στην ψυχή μου κάτι από το ατέλειωτο μάκρος του πελάγου», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σ. 32. Στη θάλασσα επίσης χάνει τη μισή της περιουσία η Αυγούλα, βλ. τις αφηγήσεις σε όλη τη 2<sup>η</sup> πράξη. Αλλά και ο Βάγγος στη θάλασσα θα καταλήξει με την αυτοκτονία του, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 78. Βλ. επίσης τις φράσεις του Βάγγου: «όπως το καράβι επλήγωνε τα κύματα» και: «και μένα σαν πέλαο η αγάπη μου», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 49.

<sup>107</sup> Βλ. ενδεικτικά τη φράση του Βάγγου: «Τώρα νιώθω να ζυπνάνη ο Βοριάς, που άνοιξε την πόρτα του σπιτιού μας», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σ. 56.

<sup>108</sup> Ο Βάγγος λέει: «... και η αγάπη μου φωτιά, φωτιά φωτιά!» και αμέσως μετά βάζει φωτιά στο σπίτι της Αυγούλας, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σ. 59.

<sup>109</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 23.

<sup>110</sup> Ο.π. σ. 24. Το κόκκινο χρώμα βέβαια είναι διάχυτο στο έργο (κόκκινοι μπερντέδες και κόκκινη στεφανοθήκη) όμως αυτό φτάνει στα όρια του Αισθητισμού.

<sup>111</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 48.

<sup>112</sup> Βλ. την αφήγηση της Φρόσως για τον άσπρο της λαιμό και τα χέρια της, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 6-7.

λαβωμένος πια είναι έτοιμος να ξεψυχήσει.<sup>113</sup> Πριν όμως φύγει για το ταξίδι του θα φορέσει στην Τριανταφυλλιά το «στεφάνι» του γάμου τους, που θα το βγάλει μέσα από την «κόκκινη στεφανοθήκη», για την δει για τελευταία φορά σαν νύφη.<sup>114</sup> Και αφού ξεψυχήσει ο Σταύρος ακούγονται πάλι οι καμπάνες του πρωινού όρθρου της εκκλησίας, κλείνοντας το έργο κυκλικά, βαριά και ανακουφιστικά ταυτόχρονα.

Από το *Κόκκινο Πουκάμισο* και έπειτα ελάχιστοι και αμφίσημοι είναι οι συμβολισμοί, που παραπέμπουν σχεδόν ξεκάθαρα στο κίνημα του Συμβολισμού. Μια τέτοια περίπτωση είναι το «τριαντάφυλλο» που ζητάει η γριά Λευτερίτσα στο Χαλασμένο σπίτι να τη φέρει ο γιος της Μάρκος καθώς θα γυρνάει από τη δουλειά. Επειδή όμως το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μετάβαση από το λυρισμό σε ρεαλιστικότερες προσεγγίσεις και είναι γεμάτο αλληγορικά σύμβολα, διατηρούμε επιφυλάξεις για το κατά πόσο αυτό το «τριαντάφυλλο» συμβολίζει απλά το ρόδο με τα αγκάθια ή ίσως και την άνοιξη-ανάσταση και όχι κάτι πιο σύνθετο και αξεδιάλυτο.

Συνεχίζοντας την ανίχνευση των συμβολιστικών τάσεων στα έργα του Μελά βρίσκουμε άπλετες παρομοιώσεις και ποιητικές εικόνες κυρίως στα δύο πρώτα του έργα. Πρέπει φυσικά εδώ να διευκρινίσουμε ότι οι παρομοιώσεις, ακόμα και σε βαθμό ποιητικής εικόνας, δεν είναι καλλιτεχνικό μέσο μόνο των Συμβολιστών, όπως και ότι ούτε είναι από τα πιο σημαντικά γνωρίσματα του κινήματος. Στην ευρεία όμως ελληνική σκέψη των αρχών του αιώνα τα ποιητικά αυτά σχήματα παραπέμπουν άμεσα εκεί.<sup>115</sup> Με αυτά, λοιπόν, υπόψη μας εντοπίζουμε αρχικά στο *Γυιο του Ίσκιου* και σχεδόν κάθε φορά που ο Βάγγος μιλάει επηρεσμένος από τον έρωτά του, πολύ ενδιαφέρουσες ποιητικές εικόνες, που ουσιαστικά δίνουν μια δεύτερη και βαθύτερη περιγραφή του συναισθήματος και του πάθους του κεντρικού ήρωα. Έτσι, βρίσκουμε τον ίδιο να περιγράφει τον εαυτό του σαν «δέντρο» με βαθιές ρίζες στο νησί, δείχνοντας το μέγεθος της θλίψης που προκαλεί ο αποχαιρετισμός,<sup>116</sup> ενώ σε λίγο ομολογεί ότι έστειλε τους χαιρετισμούς του στις ιτιές για να τις τραγουδάνε λυπητερά κάθε βράδυ.<sup>117</sup> Εξίσου ποιητική είναι και η περιγραφή του Βάγγου στην Αυγή της μέρας εκείνης που τη φίλησε κάτω απ' τον ήλιο, ανακηρύσσοντας τη μέρα αυτή ως την απόλυτη ευτυχία. Σκοπός μας δεν είναι να ξεσηκώσουμε μια-μια τις ποιητικές εικόνες από το έργο αλλά να καταστήσουμε σαφές ότι η λειτουργία τους είναι ερμηνευτική, με την έννοια ότι εκεί που οι λέξεις αδυνατούν να δικαιολογήσουν τη διάσταση και το βάθος των σκέψεων και των συναισθημάτων, οι ποιητικές εικόνες έρχονται να συμπληρώσουν αυτό το κενό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η τελική εξομολόγηση του Βάγγου στην Αυγή, όπου με τη φράση «*Όλα, όλα τάκαψα, και τα σύντριψα θυσία, τάξιμο του θεού μου, που είνε η αγάπη σου!*»,<sup>118</sup> αποκαθιστά την ποιητική δικαίωση των εγκλημάτων του.

Ανάλογη λειτουργία έχουν και οι ποιητικές εικόνες στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, παρότι είναι λιγότερες σε αριθμό και μικρότερες σε έκταση. Ο έντονος πόθος του Σταύρου για την Τριανταφυλλιά αποδίδεται μέσα από την περιγραφή τη εικόνας της ομορφιάς της και της παρομοίωσής της με διάφορα στοιχεία της φύσης, όπως τα μαλλιά της με τον «κάμπο με τις χρυσές χεριές τις απλωτές», το βλέμμα της με «του φειδιού το

<sup>113</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 46.

<sup>114</sup> Ο.π., σ. 49.

<sup>115</sup> Βλ. το άρθρο του Π.Βασιλικού: «Η ψυχολογία του Συμβολισμού», *Νουμάς*, τχ. 337, 29 Μάρτη 1909, σσ. 1-4.

<sup>116</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 7.

<sup>117</sup> Ο.π., σ. 10.

<sup>118</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 74.

κύτταγμα» και τα μάτια της με «διαμαντόπετρες που παίζουνε στα δάχτυλα της νύχτας». <sup>119</sup> Όμως οι δυνατότερες ποιητικές εικόνες δεν είναι τα σχήματα παρομοιώσεων, αλλά, όπως και στο *Γυιο του Ίσκιου*, οι περιγραφές γεγονότων μέσα από ένα ξεκάθαρα υποκειμενικό και υποβλητικό πρίσμα, που δίνει άλλους είδους βαρύτητα σε απλά γεγονότα. Τέτοια είναι, για παράδειγμα, η περιγραφή του γάμου που δίνει ο Σταύρος στην Τριανταφυλλιά, επεξηγώντας όλο το φόβο και το μυστήριο μιας τελετής που είχε δύο νύφες, την πραγματική και την πεθαμένη. <sup>120</sup> Και λίγο πριν πεθάνει, η ανάμνηση της πρώτης τους συνάντησης θα δημιουργήσει μια αντιθετική εικόνα προς την πραγματικότητα, αντιπαραθέτοντας την ελπίδα και το πρώτο ερωτικό σκίρτημα στην προδοσία και το θάνατο. <sup>121</sup>

Η υποβλητικότητα των ποιητικών εικόνων του Συμβολισμού αρκετές φορές εντείνεται από ήχους και εικόνες στη φύση και γενικά στην ατμόσφαιρα, που αποκτούν κάποιο ρόλο και μάλιστα ενεργό. Αυτό βέβαια είναι ένα καλλιτεχνικό μέσο και μια συνθήκη γενικότερα του Ρομαντισμού και του Νεορομαντισμού, όμως ο συνδυασμός του με τον ευρύτερο μυστικισμό των συγκεκριμένων σκηνών, μας επιτρέπει αναγωγές στο κίνημα του Συμβολισμού. Ωστόσο, ενεργή εμφάνιση τέτοιων φυσικών και ατμοσφαιρικών στοιχείων έχουμε μόνο στο *Γυιο του Ίσκιου* <sup>122</sup>, όπου λόγω της νιτσεικής διάστασης του κεντρικού ήρωα και της γενικότερης παρουσίας της ελπίδας και του φωτός, θα ήταν φρονιμότερη η απλή παραπομπή τέτοιων καλλιτεχνικών τεχνασμάτων στο ευρύτερο πεδίο του Νεορομαντισμού.

Τα στοιχεία αυτά στο *Γυιο του Ίσκιου* δεν χρησιμοποιούνται απλά ως υποβλητικοί ήχοι και εικόνες αλλά καμιά φορά και ως σύμβολα. Ο αέρας ή άνεμος, για παράδειγμα, από τη μια δηλώνει την παρουσία του με το «μουγκρητό» του <sup>123</sup> και από την άλλη σημαδεύει τη ζωή του Βάγγου ήδη από τη νύχτα της σύλληψής του. <sup>124</sup> Στον αέρα πάλι, το Νοτιά, στηρίζεται η αναχώρησή του με το καράβι του καπετάν-Λεφτέρη και αργότερα, όταν αποφασίζει να κάψει το σπίτι της Αυγούλας, ο Βοριάς ξεσηκώνεται μέσα του. <sup>125</sup> Ηχητικός επίσης είναι ο ρόλος μια κουκουβάγιας που θρηνεί στα χαλάσματα και ενίοτε «διακόπτει» το διάλογο των δύο νέων, υπογραμμίζοντας κατά ένα τρόπο τη θλίψη της ψυχής του Βάγγου, <sup>126</sup> ενώ λίγο πριν αυτοκτονήσει ακούγονται καμπάνες που όμως μόνο εκείνος τις ακούει. <sup>127</sup>

Εικονοληπτικά χρησιμοποιείται το φεγγάρι, που ανάλογα με τη διάθεση του ήρωα εμφανίζεται κι αυτό με μια ανάλογη «διάθεση» και συμπάσχει μαζί του. <sup>128</sup> Συνοδεύοντας έτσι την πορεία του κεντρικού ήρωα, όλη η τρίτη πράξη εκτυλίσσεται στο ηλιοβασίλεμα και το φεγγάρι βγαίνει «ολοστρόγγυλο» και «ματωμένο» από το βουνό για να του

<sup>119</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 9.

<sup>120</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 21-22.

<sup>121</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 47-48.

<sup>122</sup> Μόνο στο *Κόκκινο Πουκάμισο* ο Σταύρος λίγο πριν ξεψυχήσει ακούει το μακρινό ουρλιαχτό σκυλιών, όμως πρώτον πρόκειται για παραίσθηση και δεύτερον είναι το μοναδικό τέτοιο στοιχείο στο έργο.

<sup>123</sup> Στο διάλογο Βάγγου-Αυγής συμμετέχει και ο αέρας που φυσάει, δημιουργώντας την αίσθηση του μεταφυσικού, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>124</sup> Στην αφήγηση της Πηνελόπης για τη σύλληψη του Βάγγου ο ερχομός του Ίσκιου συνοδεύεται από ένα άγριο αέρα που λυσσομανούσε, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 21-22.

<sup>125</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 7 και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σ. 56 αντίστοιχα.

<sup>126</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 72-74.

<sup>127</sup> «Τ' αυτιά μου σκίζετε καμπάνες!... Θέλω να πάψουν οι καμπάνες!», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 78.

<sup>128</sup> Ο Βάγγος κοιτάει το φεγγάρι και του εκφράζει τον πόνο του: «...Η λύπη σου, φεγγάρι μου, λύπη μου...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σσ. 58-59.

θυμίσει τη θλίψη του περασμένου χρόνου και να τον κάνει να αποκαλύψει την αλήθεια στην Αυγούλα.<sup>129</sup> Είναι το ίδιο κόκκινο φεγγάρι που συνόδεψε την πρώτη του ερωτική εξομολόγηση και ανέτειλε λίγο πριν ξεσπάσει η φωτιά στο σπίτι της Αυγής.<sup>130</sup> Εν μέρει εικονοληπτική είναι και η χρήση της θάλασσας, που κυρίως, όπως διαπιστώσαμε, υφίσταται ως σύμβολο. Πρέπει όμως και να φαίνεται ή να εννοείται σκηνικά, εφόσον οι σκηνοθετικές οδηγίες θέλουν πολλές φορές την Αυγούλα ή τον Βάγγο να κατευθύνονται προς τα εκεί.<sup>131</sup> Σε κανένα, ωστόσο, σημείο του έργου δεν δηλώνεται ότι ακούγεται ο ήχος της θάλασσας, παρότι στις αφηγήσεις του καπετάν-Λεφτέρη και του Βάγγου ο ρόλος της είναι τρομακτικός.<sup>132</sup>

Ο ήχος και η εικόνα που παράγουν τα φυσικά και ατμοσφαιρικά στοιχεία στο *Γυιο του Ίσκιου* ουσιαστικά ξυπνούν μια άλλη διάσταση της ζωής, πέρα από την εμπειρική πραγματικότητα. Η μεταφυσική αυτή διάσταση της ύπαρξης του κόσμου αποδίδεται όμως και από την αφήγηση μυστικιστικών μύθων-παραμυθιών, που φανερώνουν ένα κομμάτι της «πραγματικής» ζωής. Έχουμε ήδη μιλήσει για τη λαϊκότητα των μύθων αυτών και τη σύνδεσή τους με την ανίχνευση της ελληνικότητας στα έργα του νεαρού Μελά. Η ποιητική τους λειτουργία όμως δεν σταματάει εκεί.

Οι μύθοι αυτοί συνήθως είναι ντυμένοι με μυστήριο και με υποβλητικό τρόπο αφηγούνται μακρινές ιστορίες γεμάτες μυστικισμό, μαγεία αλλά και αλληγορία.<sup>133</sup> Ιδίως στο *Γυιο του Ίσκιου* η δεισιδαιμονία και ο φόβος των απλών ανθρώπων απέναντι στο ανεξήγητο της φύσης αποδίδεται με τέτοια μέσα. Το ναυάγιο, για παράδειγμα, που προκάλεσε ο Βάγγος, οι κάτοικοι του νησιού χωρίς αμφιβολία το ανάγουν στην εξωτική δύναμη της «νεράιδας του κάβου»<sup>134</sup> και ούτε στιγμή δεν σκέφτονται να διερευνήσουν τα πραγματικά αίτια. Δραματουργικά όμως, η λαϊκή αυτή δεισιδαιμονία μεγενθύνει το μεταφυσικό υπόβαθρο μιας ιστορίας, που διαφορετικά θα ήταν η εξιστόρηση των κατά συρροή εγκλημάτων ενός παθιασμένου τρελού. Η ίδια η προσωπικότητα του Βάγγου, άλλωστε, δικαιολογείται από ένα αντίστοιχο μύθο, ο οποίος τοπθετείται ήδη στην αρχή του έργου λίγο μετά την πρώτη εμφάνιση του κεντρικού ήρωα, χρησιμεύοντας σαν επεξήγηση στη συμπεριφορά του. Είναι, δηλαδή, η πρόταση του συγγραφέα για το πώς πρέπει να δει κανείς τον Βάγγο και με τι κριτήρια να παρακολουθήσει τις πράξεις του. Στο μύθο αυτό που διηγείται η Πηνελόπη, που κατά αυτήν πρόκειται για αληθινή ιστορία και όχι «μύθο» όπως τον ονομάζουμε εμείς εδώ, παίρνουν μέρος όλα τα στοιχεία της φύσης, η βαριά νύχτα, ο αέρας, τα δέντρα που «είχανε στήσει μυρολόι», σαν όλο το σύμπαν να είχε συνωμοτήσει για τη σύλληψη του Βάγγου. Και οι δυο γυναίκες, η Πηνελόπη και η Κερά-Καλή, συχνά ανατριχιάζουν με τις υποβλητικές εικόνες που δημιουργεί η πρώτη και μένουν άναυδες μπροστά στα αλλόκοτα πράγματα της φύσης.<sup>135</sup> Ιδίως η Πηνελόπη φαίνεται ότι ζει καθημερινά με την ανάμνηση αυτού του «γεγονότος»,

<sup>129</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 70.

<sup>130</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 24 κ.ε. και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 57 κ.ε. αντίστοιχα.

<sup>131</sup> Στην πρώτη σκηνοθετική οδηγία για την περιγραφή του συνολικού σκηνικού χώρου αναφέρεται η «ακρογαλιά» και η Θάλασσα που είναι ήσυχη. Από και πέρα η θάλασσα είναι απλή σκηνοθετική αναφορά στην κίνηση των ηρώων, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 24, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 33, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 63.

<sup>132</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 41-43 και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 50-52.

<sup>133</sup> Έχουμε ήδη πει στο πρώτο μέρος της εργασίας ότι οι μύθοι κάποιες φορές αποτελούν δεύτερη διήγηση του μύθου που ήδη παρίσταται στη σκηνή και συνδέονται άμεσα με τη λαϊκή σοφία.

<sup>134</sup> Βλ. την αφήγηση του Πέτρου, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 34.

<sup>135</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 21-23.

αφού κοιτάζοντας και μόνο το Βάγγο θυμάται τον «σαν από φως, με πρόσωπο σαν ήλιο» Ίσκιο που την αγκάλιασε και τη φίλησε εκείνη τη νύχτα.<sup>136</sup>

Γεμάτο μαγεία και σκοτεινά ξόρκια είναι το παραμύθι του δράκοντα που με το φιλί του θανάτωνε παρθένες, μέχρι που η μάγισσα τον κοίμησε και τον σκότωσε στον ύπνο του. Πέρα από το μακρινό απόηχο μιας μεσαιωνικής εποχής, όπου τα μάγια και τα μυθικά τέρατα θεωρούνταν αλληλένδετα με την πραγματική ζωή, το παραμύθι αυτό λειτουργεί ως επεξήγηση και δικαιολογία της σκληρότητας και των εγκλημάτων του Βάγγου, που προτίμησε να πράξει τόσες ανομίες προκειμένου να κερδίσει ζωή από την αγάπη της Αυγούλας. Ο Βάγγος νιώθει να ταυτίζεται με το βασιλόπουλο που έδωσε τα πάντα στη μάγισσα με αντάλλαγμα τη ζωή και την αγάπη της Καλότυχης, αν και στην περίπτωση του οι θυσίες του δεν ήταν προσωπικές αλλά θυσίες άλλων. Όπως και να 'χει, το παραμύθι δραματουργικά χρησιμεύει ως υπογράμμιση του μυστηριώδους έρωτα του Βάγγου προς την Αυγή, γι' αυτό και, όσο διαρκεί η αφήγησή του, ακούγεται μια απαλή «ανάκρουσις», που σταματάει με την τελευταία λέξη του παραμυθιού.<sup>137</sup>

Σε ανάλογο κλίμα μυστικισμού και μαγείας γίνεται η αφήγηση του μύθου του χρυσού Ρουμπή στο *Κόκκινο Πουκάμισο*.<sup>138</sup> Πάλι εδώ υπάρχει ταύτιση του κεντρικού ήρωα, του Σταύρου, με τον κεντρικό ήρωα του παραμυθιού. Και οι δύο χτίζουν το πιο όμορφο «παλάτι» ή τα πιο όμορφα όνειρα πάνω στην αγάπη μιας γυναίκας, που τελικά τους προδίδει. Σύμφωνα με την αφήγηση του Σταύρου, η απιστία της πεντάμορφης στο παραμύθι φέρνει τη συντριβή του κρυσταλλένιου παλατιού, τα κομμάτια του οποίου μπηγόνται στο χρυσό Ρουμπή ως την καρδιά και τον σκοτώνουν. Η αλληγορία αυτή προκαλεί συναισθηματικό ξέσπασμα στην Τριανταφυλλιά, που σε λίγο θα παραδεχτεί την προδοσία της. Όμως πέρα από τη δραματουργική θέση του παραμυθιού, ο συγγραφέας δίνει με ποιητικό τρόπο τη βαθύτητα του πόνου του Σταύρου, που σαν το Ρουμπή κι αυτός, είναι καταδικασμένος να πεθάνει. Ωστόσο, η άμεση αλληγόρηση του Ρουμπή με τον Σταύρο, είναι κάτι πολύ συνηθισμένο και στο δημοτικό τραγούδι, όπως άλλωστε και οι προσωποποιήσεις των φυσικών στοιχείων, όπου τα δέντρα, τα βουνά και το ποτάμι μιλούν. Δεν μπορούμε να αρνηθούμε, δηλαδή, τη διπλή υπόσταση του παραμυθιού αυτού, που το περιεχόμενό του στηρίζεται γερά στη δημοτική παράδοση, όμως η δραματουργική του μορφή, δηλαδή ο τρόπος της αφήγησής του και η έκτασή του μέσα στο έργο,<sup>139</sup> αγγίζει τα όρια του Συμβολισμού. Περισσότερο ξεκάθαρα είναι τα πράγματα στο παραμύθι στου κρασιού,<sup>140</sup> το οποίο ως κομμάτι της ηθογραφικής σκηνής της ταβέρνας, είναι απαλλαγμένο από κάθε είδους μυστήριο και αλληγορία. Λειτουργεί δηλαδή, υπέρ της ζωντάνιας και του χρωματισμού της σκηνής.

Το *Κόκκινο Πουκάμισο* όμως παρουσιάζει μια ακόμα ιδιοτυπία ως προς την τοποθέτηση του εξωπραγματικού κόσμου, τον οποίο ως ένα βαθμό είδαμε ότι αντιπροσωπεύουν τα παραμύθια. Στο έργο αυτό ο συγγραφέας τολμάει να ανοίξει μεγαλύτερη συζήτηση γύρω από το θέμα αυτό βάζοντας στο στόμα λαϊκών ηρώων λόγια

<sup>136</sup> Η Πηνελόπη λέει: «...μα εγώ ξεχωριστά τον αγαπάω τον Βάγγο (σιγά) τα μάτια του αγαπάω», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 7, που παραπέμπει στα μάτια του Ίσκιου που τα θυμάται σαν «δυο άστρα», βλ. τη σκηνή της διήγησης ό.π.

<sup>137</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 67-69.

<sup>138</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 17-19,

<sup>139</sup> Ο Μελάς δεκαετίες μετά παραδέχεται ότι το παραμύθι αυτό θα μπορούσε να έχει μικρότερη έκταση, πράγμα που σημαίνει ότι ο ρόλος του από ένα σημείο και μετά είναι αισθητικός. Βλ. *Πενήντα χρόνια* θέατρο, σσ. 73-74.

<sup>140</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 39-40.



που εκφράζουν αμφιβολία για την πραγματικότητα της αντιληπτής, μέσω των αισθήσεων, ζωής. Όταν η Φρόσω ξεσκεπάσει την ατιμία της Τριανταφυλλιάς στο Σταύρο, τότε εκείνος παραπαίει ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, λέγοντας πως «αν είν' αυτό αλήθεια, τότε ο κόσμος είνε παραμύθι...». Αλλά και η απάντηση όμως της Φρόσως, στηριζόμενη στη λαϊκή σοφία, αφήνει πολλά περιθώρια για περαιτέρω ερμηνεία: «Και κάτι πειο χειρότερο! Παραμύθι, από κείνα που διηγούνται οι τρελλοί, σαν είνε στα φεγγάρια τους!». <sup>141</sup> Αργότερα, με την αφήγηση του παραμυθιού του χρυσού Ρουμπή, η Τριανταφυλλιά ξεσπάει σε λυγμούς και τότε ο Σταύρος με στωικότητα, που προφανώς σχετίζεται με το προηγούμενό του σοκ για την αλήθεια που μοιάζει με ψέμα, της λέει: «Κλαις για ένα παραμύθι και δεν κλαις για την αλήθεια!...». <sup>142</sup> Το γεγονός ότι η Τριανταφυλλιά δεν έχει καταλάβει ακόμα ότι η αφήγηση αφορούσε εκείνη, τεκμηριώνει την άποψη ότι η αλήθεια που εκφράζουν τα παραμύθια είναι, συγκινησιακά τουλάχιστον, δυνατότερη από την καθημερινή. Ο Μελάς θα συνεχίσει την περιπλάνηση ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, αναζητώντας αργότερα, στη δεύτερη πράξη, την πραγματικότητα μέσω του ονείρου. Με λαϊκή αφέλεια, που γι' αυτό το λόγο όμως αποκτάει μεγαλύτερη βαρύτητα, ο Πεφάνης εξηγεί στη Μέλπω ότι δεν πρέπει να παίρνει τα όνειρα στα σοβαρά, αφού όπως του είπε κάποτε ένας γέρο δάσκαλος, η ίδια η ζωή είναι ένα όνειρο, άρα τα όνειρα που έρχονται στον ύπνο δεν είναι παρά όνειρα μέσα στο όνειρο. Η προτροπή, μάλιστα του δασκάλου τότε στον Πεφάνη «Μάθε να ζηγιάς το πρώτο τ' όνειρο και βλέπεις για το δεύτερο», δημιουργεί ερωτήματα για τις φιλοσοφικές προεκτάσεις μιας τέτοιας θέσης. <sup>143</sup> Πριν όμως βιαστεί να κάνει κανείς τέτοιου είδους αναγωγές, θα πρέπει να ανατρέξει στον Άμλετ του Σαίξπηρ, από τον οποίο ομολογεί ο Μελάς ότι είχε επηρεαστεί εκείνη την εποχή και να δει την ανησυχία του κεντρικού ήρωα για τη ζωή και το θάνατο, που μοιάζουν με όνειρο και ύπνο. <sup>144</sup> Σίγουρα πάντως, το όνειρο στο Κόκκινο Πουκάμισο συνδέεται με μια άλλη, μεταφυσική, διάσταση κλωνίζοντας την ασφάλεια της αντιληπτής, εμπειρικής πραγματικότητας.

Ανάμεσα στα ποιητικά μέσα του Μελά, που σχετίζονται με τον Συμβολισμό και τον Νεορομαντισμό εν γένει, δεν πρέπει να παραβλέψουμε τον λυρισμό της γλώσσας τόσο στο *Γνιο του Ίσκιου* όσο και στο *Κόκκινο Πουκάμισο*. Έχουμε πει ήδη για την επιτευδευμένη λαϊκότητα της δημοτικής, που σκόπιμα χρησιμοποιεί σε αυτά τα έργα, όμως παράλληλα οφείλουμε να προσέξουμε τη μουσικότητα του λόγου καθώς και τη χρήση των σιωπών. Στο *Γνιο του Ίσκιου*, πέρα από τη ρητορική διάθεση του κεντρικού ήρωα, η γλώσσα ρέει σε ποιητικά σχήματα, θυμίζοντας αρκετά δημοτικό τραγούδι. <sup>145</sup> Ξεφεύγει, δηλαδή, ο συγγραφέας από την ηθογραφική διάστασή της και επικεντρώνεται στην ποιητική της εκφορά. <sup>146</sup> Δεν πρέπει να αφήσουμε ασχολίαστο το γεγονός ότι

<sup>141</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 11.

<sup>142</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 20.

<sup>143</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 25.

<sup>144</sup> *Άμλετ*, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>145</sup> Στην αφήγηση του παραμυθιού του δράκοντα, παρότι είναι σε πεζό, ο Βάγγος επαναλαμβάνει κάθε φορά την τελευταία φράση ενός μικρού τμήματος της αφήγησης της Αυγούλας, το οποίο ακούγεται σαν αντίφωνο μιας μουσικής στροφής. Για παράδειγμα, λέει η Αυγή: «Ήτανε μια φορά ο δράκοντας, άρχοντας του κόσμου, αφέντης και της κάτω Γης...» και ο Βάγγος επαναλαμβάνει μελαγχολικά: «Αφέντης και της κάτω Γης...». Το μοτίβο αυτό συνεχίζεται σε όλη την αφήγηση, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 67-69.

<sup>146</sup> Για παράδειγμα, ο Μάνθος λέει: «και γω αλήθεια τα μάτια του φοβάμαι, που στο σκοτάδι λάμπουνε της κάμαρης» και όχι απλά και καθημερινά «αλήθεια και γω φοβάμαι τα μάτια του, που λάμπουνε στο σκοτάδι της κάμαρης», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 16. Όπως επίσης δεν λείπουν οι ηχητικές επαναλήψεις, βλ. για

αμέσως μετά το *Γυιο του Ίσκιου* ο Μελάς ξεκινάει να ασχολείται με το δημοτικό τραγούδι και την ποίηση, δημοσιεύοντας στα *Παναθήναια τα Τραγούδια του Ανθρώπου*.<sup>147</sup> Ένα ακόμα στοιχείο που συμπληρώνει τη λειτουργικότητα και την αξία του λόγου στο *Γυιο του Ίσκιου* είναι η χρήση των σιωπών, ένα καλλιτεχνικό μέσο που ο συγγραφέας θα εγκαταλείψει στο *Κόκκινο Πουκάμισο* και θα το επαναφέρει αργότερα, με ρεαλιστική όμως σημασία. Σ' αυτό το έργο, ωστόσο, βρίσκει κανείς μεγάλες παύσεις, όχι ρεαλιστικής αμηχανίας, αλλά ατμοσφαιρικού τύπου, με την έννοια ότι, είτε προετοιμάζουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα για να ακολουθήσει μια έντονη σε συναισθήματα και μυστήριο σκηνή,<sup>148</sup> είτε αποτελούν παύσεις βαθύτερου στοχασμού και εσωτερικής συναίσθησης.<sup>149</sup> Είναι, δηλαδή, σιωπές, που αφήνουν την ψυχή να μιλήσει και δίνουν διαφορετική βαρύτητα στα λόγια. Κατά τα άλλα, βέβαια, οι ήρωες του *Γυιου του Ίσκιου* και ιδίως ο Βάγγος, μιλούν τόσο πολύ, που διακρίνει κανείς μια υπέρμετρη λατρεία του συγγραφέα στον ποιητικό λόγο.

Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* η λυρική της γλώσσας είναι ακόμα πιο έντονη, αντιγράφοντας κατά κάποιον τρόπο την εκφορά του ποιητικού λόγου του Σαίξπηρ. Βέβαια τόσο αυτό το έργο όσο και ο *Γυιος του Ίσκιου* είναι εξ ολοκλήρου γραμμένα σε πρόζα, όμως ιδίως στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, έχει κανείς την εντύπωση ότι ο στίχος και η ρίμα κρύβονται κάτω από την ποιητική σύνταξη των λέξεων.<sup>150</sup> Η επίδραση του Μελά ωστόσο, απ'τη μια του Σαίξπηρ κι απ'την άλλη της ενασχόλησής του με την ποίηση εκείνη την περίοδο, φαίνεται κι από τα τραγούδια που βρίσκονται διάσπαρτα σε όλο το έργο. Τα τραγούδια αυτά είναι ενσωματωμένα στον καθημερινό λόγο γι'αυτό και συνήθως δεν τραγουδιούνται ολόκληρα αλλά οι ήρωες ξεστομίζουν κάποια στιχάκια ανάμεσα στα υπόλοιπά τους λόγια.<sup>151</sup> Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι στα δύο αυτά έργα ο νεαρός Μελάς δίνει μεγάλη βαρύτητα σε όλες τις εκφάνσεις της θέσης του λόγου και της χρήσης της γλώσσας, ως ένα από τα κύρια όπλα για τη δημιουργία ενός αντινατουραλιστικού θεάτρου, που θα είναι πραγματική τέχνη και όχι «αντιγραφή» της καθημερινότητας.<sup>152</sup>

---

παράδειγμα στη διήγηση του καπετάν-Λεφτέρη τα λόγια που φώναζε ο Βάγγος: «*Εμένανε με φοβόσαστε μες το νησί, κι η θάλασσα εμένανε με φοβάται*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 43.

<sup>147</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 57-58.

<sup>148</sup> Τέτοια είναι η σιωπή που απλώνεται μέσα στη νύχτα προετοιμάζοντας τη συνάντηση Βάγγου-Αυγής, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 24.

<sup>149</sup> Σε βαθιά σκέψη πέφτει ο Βάγγος όταν ο Πέτρος εγκαταλείπει «φρικών» τη συζήτηση μαζί του, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 53. Αργότερα, στην τελευταία σκηνή Βάγγου-Αυγής, οι σιωπές υπογραμμίζουν το συναίσθημα και το μυστήριο, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 70-71.

<sup>150</sup> Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ιδίως στη σκηνή της ταβέρνας, όπου έχει και τη μεγαλύτερη σαιξπηρική επιρροή. Βλ. για παράδειγμα, τα λόγια του Πεφάνη: «*Εγώ, άμα βάνω συλλοή, σε κάτι τέτοι' απάνω ζαλίζουμαι, σα νάχω τραβηγμένα οκάδες*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 26. Δεν λείπει όμως και από άλλες σκηνές, όπως για παράδειγμα στα λόγια του Σταύρου: «*Εβλεπα πως έτρεχα γδυμένος σε κάμπο στρωμένον με φειδιών κρύα κορμά...*», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 43.

<sup>151</sup> Έτσι, για παράδειγμα τραγουδάει η Τριανταγυλλιά «*η πέτρα τρώει το σκονί και το σκονί την πέτρα*» καθώς σερβίρει ρακί στον Σταύρο, αλλά και ο Πεφάνης την ώρα που πάει να φιλήσει τη Μέλπω «*Νάσαστε μάρτυρες, πλατάνοι, πως με πήρε το ποτάμι.*», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 14 και Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 27 αντίστοιχα.

<sup>152</sup> Ο ίδιος παραδέχεται την αρχική του αποστροφή σε έργα που αποδίδουν λεπτομερειακά την καθημερινή ζωή. Βλ. την αντίδρασή του στην ανάγνωση του Νιρβάνα του Αρχιτέκτονα Μάρθα, όπως επίσης τη φιλοδοξία για ένα «θρίαμβο του αντινατουραλισμού» με το *Κόκκινο Πουκάμισο*, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 27 και 63 αντίστοιχα.

Ολοκληρώνοντας την ανίχνευση της επίδρασης του Νεορομαντισμού και των απογόνων του, πρέπει να σταθούμε σε κάποια στοιχεία, μικρότερης, ωστόσο, έκτασης και εμβέλειας, στα πρώιμα έργα του Μελά, που μέσα τους κρύβουν την αγάπη του συγγραφέα για το «ωραίο» και προετοιμάζουν τη μετέπειτα σκηνοθετική του στροφή στον Αισθητισμό. Δραματουργικά το βασικό πρότυπο είναι ο Ντ'Αννούντσιο αλλά και ο Όσκαρ Ουάιλντ, τα έργα των οποίων παίζονται ως πρωτοπορεία στην ελληνική σκηνή και παράλληλα κάποια από αυτά μεταφράζονται, δημοσιεύονται ή και εκδίδονται.<sup>153</sup> Το ενδιαφέρον βέβαια για τους δύο αυτούς εισηγητές του Αισθητισμού στο νεοελληνικό έδαφος συνεχίζει και πέρα από το καλλιτεχνικό τους έργο. Ο Τύπος της εποχής βρίθει δημοσιευμάτων και ανακοινώσεων για τα νέα έργα των εν λόγω συγγραφέων που παίζονται στο εξωτερικό –κάποιες φορές με αναδημοσιεύσεις κριτικών του ξένου Τύπου, δημοσιεύει άρθρα τους ή απλές απόψεις τους περί τέχνης και δεν παραλείπει να προσφέρει ζουμερά ανεκδοτολογικά σχόλια.<sup>154</sup> Στην περίπτωση του Μελά ισχύει πάλι ό,τι ίσχυσε και για τη νιτσεική επίδραση. Δηλαδή, ο συγγραφέας μένει έκπληκτος όταν σύγχρονοί του διαπιστώνουν επιρροές από τον Ντ'Αννούντσιο στο έργο του, αποποιούμενος κάθε σχέση με τον Ιταλό συνάδελφό του.<sup>155</sup> Επομένως, οδηγούμαστε σε ένα ανάλογο συμπέρασμα, ότι δεν είναι δυνατόν ένας τόσο δραστήριος δημοσιογράφος, κατά κύριο λόγο, όπως ο Μελάς, να έμεινε ανέπαφος με το μπόλιασμα του Αισθητισμού στην Ελλάδα.

Στα δύο έργα που μέχρι στιγμής έχουμε διακρίνει την κύρια επίδραση του Συμβολισμού, τον *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, ανιχνεύονται επίσης κάποια στοιχεία που πιθανότατα υπηρετούν το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη».<sup>156</sup> Ενδιαφέρον προκαλεί η θεαματικότητα και το στυλιζάρισμα κάποιων σκηνών, σκοπός των οποίων προφανώς είναι ο εντυπωσιασμός και η απόλαυση. Στο *Γυιο του Ίσκιου* έχουμε πυρκαγιά επί σκηνής,<sup>157</sup> η οποία ναι μεν δραματουργικά είναι καταλυτικής σημασίας, θα μπορούσε όμως με κάποιο άλλο τρόπο να εννοηθεί εξωσκηνικά. Αντ' αυτού, το σπίτι της Αυγής καίγεται μπροστά στα μάτια των θεατών, γιατί στην τρίτη πράξη πρέπει να φαίνονται στη σκηνή μόνο τα ερείπιά του.<sup>158</sup> Εξίσου θεαματική είναι και η αυτοκτονία του Βάγγου, ο οποίος δεν εγκαταλείπει τον κόσμο ήσυχα ή συμβολικά αλλά πέφτει από έναν βράχο στη θάλασσα.<sup>159</sup> Η αυτοκτονία βέβαια αυτή έχει διαστάσεις ανάλογες με εκείνες της προσωπικότητας του κεντρικού ήρωα και ίσως δεν θα μπορούσε

---

<sup>153</sup> Τέτοια, για παράδειγμα, είναι η περίπτωση της *Σαλώμης* του Ουάιλντ, που μεταφράζεται το Μάιο του 1907 από τον Ν.Ποριώτη και εκδίδεται τον ίδιο μήνα σε ειδικό τεύχος από τα *Παναθήναια*. Η συγκεκριμένη μετάφραση επιδέχεται πολλές κριτικές και προκαλεί αρκετές συζητήσεις. Βλ. σχετικές ειδήσεις στην *Εστία*, 12, 17 και 23 Μαΐου 1907.

<sup>154</sup> Ενδεικτικά από την αποδελτίωση του αθηναϊκού Τύπου της περιόδου αναφέρουμε το δημοσίευμα στο περιοδικό *Ανεμώνη*: Όσκαρ Ουάιλντ, «Σκέψεις για την τέχνη», Μάρτης 1910, σσ. 7-8, όπως και άρθρα στην *Εστία* για τα νέα έργα του Ντ'Αννούντσιο, «Νέα έργα του Δ'Αννούντσιο-Τι συγγράφει», αρ. 4846, 31 Ιουλίου 1907, σ. 4 και «Ο νέος θρίαμβος του Δ'Αννούντσιο-Η χθεσινή πρώτη (*Η Ναυς* στη Ρώμη, μαζί με εκτενή περιγραφή της υπόθεσης), αρ. 4996, 30 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3 και αρ. 4999, 3 Ιανουαρίου 1908, σ. 1.

<sup>155</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 31-32.

<sup>156</sup> R.V. Johnson, Αισθητισμός, μτφ. Ελένη Μοσχονά, σειρά Η Γλώσσα της κριτικής, 2<sup>η</sup> έκδοση, Ερμής, 1973, σσ.9-17.

<sup>157</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σ. 59.

<sup>158</sup> Βλ. τις σκηνικές οδηγίες στην αρχή της τρίτης πράξης, σ. 60.

<sup>159</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 78.

να περιμένει κανείς κάτι λιγότερο εντυπωσιακό, ιδίως από τη στιγμή που όλο το έργο προετοιμάζει ένα μεγάλο φινάλε.

Θεαματικότητα στο *Γυιο του Ισκιου* δεν έχουμε μόνο επί σκηνής αλλά και μέσω αφήγησης. Ο Βάγγος όχι μόνο δημιουργεί εντυπωσιακότερες εικόνες για το τρομερό ναυάγιο, καθώς εξιστορεί την αλήθεια των γεγονότων στον Πέτρο, αλλά και εκείνος μάλιστα συναρπάζεται από την ίδια του την αφήγηση. Ο οίστρος του προκαλεί εν τέλει φρίκη στον Πέτρο, ο οποίος αναγνωρίζει στο πρόσωπο του αδερφού του έναν στυγνό εγκληματία και αποχωρεί «φρικιών».<sup>160</sup> Ωστόσο, τη θεαματικότητα αυτή ο Μελάς θα τη μετριάσει αρκετά στο επόμενο έργο, το *Κόκκινο Πουκάμισο*, όμως εκεί θα είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στο στυλιζάρισμα και την αισθητική απόδοση ορισμένων σκηνών.

Ο φόνος του Αχιλλέα, εκτός του ότι δραματουργικά είναι μεγάλης σημασίας, φαίνεται ότι στη σκέψη του συγγραφέα αποκτά ιδιαίτερη ομορφιά σαν εικόνα. Έτσι, από τη στιγμή που οι δύο αντίζηλοι μείνουν μόνοι στην ταβέρνα –ο Πεφάνης κοιμάται, ο φωτισμός χαμηλώνει και ξεκινάει μια χορογραφική πάλη, που θα καταλήξει στο θάνατο του Αχιλλέα. Μάλιστα εκείνος πέφτοντας αναφωνεί «*τα νειάτα μου!*», φράση η οποία στερεί κάθε έννοια νατουραλιστικής απόδοσης ενός πραγματικού θανάτου και ανάγει όλη τη σκηνή σε συμβολική συντριβή της ματαιοδοξίας. Η σκηνή όμως δεν τελειώνει εκεί. Ο Σταύρος ανασύρεται τραυματισμένος προς τα έξω και τότε ο Πεφάνης ξυπνάει λέγοντας: «*Παράξενα ονείρατα που βλέπει καμιά φορά κανένας!*». Σταματάει, δηλαδή, η σκηνή και τελειώνει όλη η δεύτερη πράξη με μια φράση που ακούγεται πολύ ειρωνική μετά από ένα φόνο, σκληρά και στωικά, χωρίς καμιά έκρηξη έκπληξης και συναισθήματος για τον σκοτωμένο νέο.<sup>161</sup>

Πολύ προσεγμένη σε μορφή και ύφος είναι επίσης η διήγηση της Τριανταφυλλιάς για το «κόκκινο πουκάμισο» του Αχιλλέα και τη γνωριμία τους στο μώλο. Παρότι πρόκειται για αφήγηση, οι εικόνες που δημιουργεί η Τριανταφυλλιά είναι ολοζώντανες και ελκυστικές. Το κόκκινο πουκάμισο ήταν το μόνο πράγμα που «κοκκίνιζε» πάνω στις μωλόπετρες και όσο κι αν ήθελε να κοιτάξει εκείνη αλλού, η ματιά της τραβιόταν προς τα εκεί. Η διήγηση γίνεται ακόμα πιο γοητευτική, όταν περιγράφει το ακριβές χρώμα του πουκαμίσου κάτω από τον ήλιο και μέσα στον αέρα.<sup>162</sup> Είναι ολοφάνερο και εδώ, όπως στη σκηνή του φόνου, ότι πέρα από τη δραματουργική αναγκαιότητα της αφήγησης της γνωριμίας της Τριανταφυλλιάς με τον Αχιλλέα, ο συγγραφέας προσπαθεί να σαγηνεύσει τα αφτιά και τις αισθήσεις των θεατών.

Δεν είναι όμως μόνο αυτά τα μέσα με τα οποία ο συγγραφέας προσδίδει γοητεία στα έργα του. Η αγάπη του για το «ωραίο» πάνω στη σκηνή αποδεικνύεται κι από τις προσεγμένες περιγραφές των κεντρικών ηρώων του. Στην πρώτη εμφάνισή του ο Βάγγος, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «στέκεται μεγαλόπρεπα θλιμμένος», ενώ μετά το ναυάγιο παρακουθεί τους εναγκαλισμούς των άλλων «με σατανικό γέλοιο» και κοιτάει «κολασμένα» την Αυγή.<sup>163</sup> Το βλέμμα αυτό είναι ικανό αργότερα να «καρφώσει

<sup>160</sup> Η διήγηση του Βάγγου περιλαμβάνει εικόνες όπως αυτή: «*Η πίκρα μου με την πίκρα της άλμης έγινε ένα, και με τα κύματα έπαιζα και τα νικούσα και λες πίσω πως τα γύριζα να πάνε στις φωλιές των βράχων. Και βγήκαμε στον κάβο κι είδα, συντριμμία την περηφάνεια της και το καράβι σκόρπιο!...*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 52.

<sup>161</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 42.

<sup>162</sup> Η Τριανταφυλλιά μεταφέρει τα λόγια της Παγώνας: «*Ο σιχαμένος, μου ξαναλέει εκείνη, κύττα τι όμορφος! Όπως σουρώνει το κόκκινο πουκάμισο τον ήλιο στο κορμί του, τώρα που φυσάει αγέρας, δεν είναι σαν τριανταφυλλένιο;*», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 23.

<sup>163</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 40-41.

ακίνητη» την ανυποψίαστη νέα, η οποία φαίνεται να υποτάσσεται στη μυστηριώδη δύναμή του.<sup>164</sup> Την ακριβέστερη όμως λεπτομέρεια στη γοητευτική εμφάνιση του Βάγγου ο συγγραφέας θα τη δώσει παρακάτω, λίγο πριν κάνει την τελευταία μάταια ερωτική εξομολόγηση στην Αυγή. Το λευκό του πουκάμισο είναι χαρακτηριστικά «ανοιχτό προς τον λαιμόν», περιγραφή που παραπέμπει σε καρδιοκατακτητή ζεν πρεμιέ.<sup>165</sup>

Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* οι αντίστοιχες περιγραφές των δύο ωραίων ηρώων, της Τριανταφυλλιάς και του Αχιλλέα είναι ακόμα πιο γοητευτικές καθώς δεν αποδίδονται απλά μέσα από συγγραφικές παρενθέσεις, αλλά μέσα από εκτενείς, λυρικές αφηγήσεις. Ο Σταύρος περιγράφει τη γυναίκα του ξανθιά σαν τον ήλιο και σαηνευτική σαν φίδι που υπνωτίζει, με λίγα λόγια, σαν την πιο όμορφη και ξεχωριστή γυναίκα που μπορεί κανείς να φανταστεί. Τα θέλητρά της άλλωστε τον έκαναν να διαλύσει τον προηγούμενο αρραβώνα του με την Αγνή. Η αντίστοιχη περιγραφή, ωστόσο, του Αχιλλέα δεν είναι εξωτερικά ακριβής, αλλά η ομορφιά του αποδίδεται μέσα από τους στεναγμούς και τη λαχτάρα ανύπαντρων, παντρεμένων ακόμα και ηλικιωμένων γυναικών.<sup>166</sup> Όμως, μια τέτοιου είδους περιγραφή υπερτονίζει ακόμα περισσότερο τη φυσική ομορφιά του Αχιλλέα, ή ακόμα καλύτερα, ανάγει τον ίδιο σε σύμβολο ομορφιάς.

Ένα ακόμα στοιχείο στο *Κόκκινο Πουκάμισο* που παραπέμπει σε επιρροή του Αισθητισμού είναι ο ερωτισμός που αποπνέουν ορισμένες σκηνές. Η τολμηρότητα της Τριανταφυλλιάς όταν μένει μόνη της με τον Σταύρο στην αρχή του έργου, ασφαλώς δεν προσβάλλει τη σκανδαλοφοβική κοινωνία των αρχών του αιώνα, αφήνει όμως πολλά περιθώρια για μια πιο εξεζητημένη σκηνοθεσία. Η Τριανταφυλλιά είναι το σύμβολο του αιώνιου θηλυκού, όπως έχουμε πει και αλλού, άπιστη και λάγνα. Έτσι, ενώ ο Σταύρος προσπαθεί να βρει αυτοσυγκράτηση για να ξεσκεπάσει την προδοσία της, εκείνη διαρκώς του αποσπά την προσοχή με τα θηλυκά της τεχνάσματα.<sup>167</sup> Η λαγνεία της Τριανταφυλλιάς όμως επισημαίνεται και στα λόγια της Φρόσως, η οποία αντιπαραβάλλει την πονηριά της πρώτης στην αγνότητα της κόρης της. Με οργή λοιπόν η Φρόσω καταγγέλλει τα «αθέμιτα» μέσα που χρησιμοποίησε η Τριανταφυλλιά προκειμένου να κλέψει τον Σταύρο από την Αγνή.<sup>168</sup>

Γενικότερα, ωστόσο, μπορεί να πει κανείς ότι το *Κόκκινο Πουκάμισο* είναι σχεδιασμένο με ένα αισθητικό κριτήριο άνω του μέσου, με την έννοια ότι στηρίζεται πολύ στο πάθος και το έντονο κόκκινο χρώμα. Έχουμε πει κι αλλού ότι το χρώμα αυτό είναι σύμβολο πολλών πραγμάτων, όμως πέρα από το συμβολισμό του δεν παύει να είναι και ένα προσελκυστικό αισθητικό μέσο.

Τα τεχνικά αυτά μέσα, που αφυπνούν τη φαντασία και τις αισθήσεις των θεατών, ο Μελάς πολύ σύντομα θα τα εγκαταλείψει, δοκιμάζοντας από κει κι έπειτα να διορθώσει

<sup>164</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 54.

<sup>165</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 9<sup>η</sup>, σ. 58.

<sup>166</sup> Βλ. την περιγραφή της Φρόσως, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 10.

<sup>167</sup> Στην αρχή τον βάζει να της ξεκουμπώσει τον κορσέ και μετά προσπαθεί επίμονα να του αποσπάσει ένα παθιασμένο φιλί. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 15-16.

<sup>168</sup> Την ίδια περίοδο παίζεται και η «αισθαντική» *Μαρία Πενταγιάτισσα* του Νιρβάνα, και ο Τύπος μεταξύ άλλων σχολιάζει τη σχέση των δύο έργων ως εξής: «...γίνεται η σκέψις πως η Πενταγιάτισσα φορέσει το Κόκκινον υποκάμισον και παρασταθούν ούτω τα δύο έργα εις μίαν εσπέραν. Έτσι υπάρχει ελπίς να μη παρουσιασθή γυμνή η ηρωίς», «Από Κυριακήν εις Κυριακήν», *Ελλάς*, τχ. 22, 27 Απριλίου 1908, σελ. 4.

τη γνώμη των κριτικών ότι αδιαφορεί για τα κοινωνικά προβλήματα.<sup>169</sup> Η ομορφιά, άλλωστε, αργότερα θα αποτελέσει φανερό στόχο της κοινωνικής κριτικής του Μελά, περιγράφοντας το διαφθορέα της Ανθής στο *Άσπρο και το μαύρο* ως εξής: «ωραίος κατά τον τύπο μιας χαλκομανίας». Διατηρούμε, ωστόσο, επιφυλάξεις για το κατά πόσο ο Μελάς δεν επέστρεψε ποτέ συγγραφικά σ' αυτό το πεδίο καλλιτεχνικής αναζήτησης, καθώς η *Φλόγα* του 1919 σε συνεργασία με τον Δ. Κόκκινο περιγράφεται ως ελαφριά κομεντί που αφορά τη μπόεμικη –σχεδόν ανύπαρκτη, ζωή στην Ελλάδα.<sup>170</sup> Υποπτευόμαστε ότι ένα τέτοιο θέμα, μακριά από εμφανείς κοινωνικούς προβληματισμούς, προσφέρει το κατάλληλο έδαφος μια μη ρεαλιστική καλλιτεχνική μορφή. Πέρα όμως από τις εικασίες αυτές γνωρίζουμε ότι μετά το '24 θα εκδηλωθεί ξανά η πρώιμη λατρεία του Μελά για το ωραίο, αυτή τη φορά στην πρακτική πλευρά του θεάτρου.

Ως το σημείο αυτό εξετάσαμε τη σημαντικότητα και την εμβέλεια της επίδρασης του Ρομαντισμού με τα παράγωγά του, το Νιτσεϊσμό, τον Συμβολισμό και τον Αισθητισμό, σε σχέση με την ελληνική τους ερμηνεία στα έργα του νεαρού Μελά. Η επίδραση αυτή κυρίως εντοπίστηκε στα δύο πρώτα του έργα, εξαιρουμένης της χαμένης *Θυσίας*, αλλά δόθηκε και μια πιθανή προέκτασή της στην κατά πολύ μεταγενέστερη *Φλόγα*. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τα έργα αυτά δεν υπάγονται, σε μικρότερο ωστόσο βαθμό, και στους κανόνες που υπαγορεύει μια ρεαλιστικότερη προσέγγιση της θεατρικής τέχνης. Η τομή το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι*, που όπως έχουμε πει οδηγεί τον συγγραφέα σε ένα κοινωνικότερο είδος τέχνης, προμηνύεται ήδη με διακριτικό τρόπο και στα δύο πρώτα έργα. Εξετάζοντας αμέσως μετά τη σταθερή πορεία του νεαρού Μελά προς ρεαλιστικότερα καλλιτεχνικά ανοίγματα από το *Γυιο του Ίσκιου* ως το *Μια νύχτα μια ζωή*, θα διαπιστώσουμε ότι η κύρια καλλιτεχνική γραμμή που διέπει το σύνολο της πρώιμής του δραματουργίας -παρότι διαπιστώσαμε διάχυτο το Νεορομαντισμό στο *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, ανήκει τελικά στο πεδίο των ρεαλιστικών ζυμώσεων.

---

<sup>169</sup> Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 71 και την αντίστοιχη κριτική του Κ. Χατζόπουλου στο *Νουμά*, «Δραματική παραγωγή-Κόκκινο Πουκάμισο», αρ. 365, 8 Νέμβρη, 1909.

<sup>170</sup> Η *Εστία* χαρακτηρίζει το έργο ως «αναπαράστασις της εγχωρίου εν σπαργάνοις βοημικής ζωής με πολλήν δροσερότητα και πνεύμα...», αρ. 8986, 28 Ιουλίου 1919, σ.1. Για την πιθανή στροφή στο λυρισμό βλ. σχετική κριτική στο *Βωμό*, η οποία μεταξύ άλλων αναφέρει: «... αλλά εν τούτοις, κάτι του έλειπε, κάτι είχε φύγει, απάνω από τη σκηνή, πίσω από το ατελιέ, πέρα από τους «μποτιλλιρισμένους αρχαίους θεούς». Με όλο το χαριτωμένο του παραγέμισμα, την ποιήσι, την ανάμειξη της τραγωδίας –απήχησι της τελευταίας εξελίξεως του κ.Μελά –τις λυρικές παρομοιώσεις του Υμηττού και της σελήνης, κάτι είχε ξεπετάξει ψηλά... Ίσως γιατί έδωσαν γενναία θέσι της ποιήσεως στο διάλογο, ίσως γιατί οι συγγραφείς έχουν απομακρυνθεί πολύ καιρό από το θέατρο, και φιλοτεχνούν ύφος εντελώς άλλης φιλολογίας...», αρ. 20, 1 Σεπτεμβρίου 1919, σσ. 262-263.

## Η αναζήτηση του Ρεαλισμού

Όπως ακριβώς συμβαίνει στην περίπτωση των Νεορομαντικών επιδράσεων, έτσι και στο πεδίο του Ρεαλισμού αντιμετωπίζουμε ανάλογα προβλήματα σε σχέση με την ευρωπαϊκή έννοια του όρου και την ελληνική πρόσληψή του. Δίπλα στο πρότυπο του Ίμπσεν στέκονται ισάξια τα πρότυπα του Χάουπτμαν και του Σούντερμαν, συγγραφέων που τα κοινωνικά τους έργα δεν καταφέρνουν να σπάσουν το φράγμα του συμβατικού Ρεαλισμού.<sup>171</sup>

Η περίπτωση του Μελά είναι ίσως από τις πιο ενδιαφέρουσες και ευρείες προσπάθειες αναζήτησης μιας ρεαλιστικής φόρμας που να βασίζεται στα ευρωπαϊκά πρότυπα, κυρίως στον Ίμπσεν, και να εκπληρώνει τις ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας. Το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στο ότι ο Μελάς δεν επαναπαύεται σε μια συμβατική φόρμα έργου με θέση, αλλά το ανήσυχο του πνεύμα περιπλανιέται και στο πεδίο της ψυχογραφίας, προσπαθώντας να κατανοήσει και να εξηγήσει το ύφος του Νορβηγού συναδέλφου του.<sup>172</sup> Το αποτέλεσμα, ωστόσο, αυτής της περιπλάνησης δεν θα φανεί άμεσα, αλλά θα οδηγήσει στο *Μια νύχτα μια ζωή*, όπου εκεί ο συγγραφέας θα αποδείξει τη γνώση και την εμπειρία που θα έχει αποκομίσει. Πριν όμως φτάσει εκεί ο Μελάς θα έχει διαγράψει μια σημαντική πορεία η οποία έχει τις ρίζες της στις πρώτες ηθογραφικές σκιαγραφήσεις. Από το ένα άκρο στο άλλο, ωστόσο, ο Μελάς θα διατηρήσει κάποια χαρακτηριστικά, που κρατάνε ακόμα και τα δύο πρώτα αντινατουραλιστικά του έργα, άρρηκτα δεμένα με το κλασικό και το αστικό θέατρο.

Χωρίς καμία εξαίρεση τα πρώιμα έργα του Μελά ακολουθούν τη δομή του καλοφτιαγμένου έργου, χωρισμένα σε τρεις πράξεις, που αντιστοιχούν στην αρχή, τη μέση και το τέλος. Μόνο το *Κόκκινο Πογκάμισο* δεν είναι τόσο τυπικό σε αυτόν τον κανόνα, καθώς να μεν αποτελείται από τρεις πράξεις, όμως η πρώτη και η τρίτη έχουν μόνο τρεις και δύο σκηνές αντίστοιχα. Οι πράξεις βέβαια αυτές, είναι τα σημεία του έργου, που, όπως έχουμε δει, έχουν τη μεγαλύτερη επίδραση των απογόνων του Ρομαντισμού, γι' αυτό και η δεύτερη πράξη που είναι περισσότερο ηθογραφική, αποτελείται από έξι σκηνές. Ένα ακόμα συνολικό χαρακτηριστικό της τέχνης του Μελά είναι η δημοτική γλώσσα, η οποία ακόμα και στις λυρικές εκφάνσεις του λόγου διατηρεί το ζωντανό, λαϊκό χρώμα. Υπηρετεί, δηλαδή, την κοινωνική αλήθεια της εποχής του Μελά και συνδέεται άμεσα με την ιστορική πραγματικότητα.<sup>173</sup>

Πέρα από τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά, τα έργα του νεαρού συγγραφέα αντανakλούν την αναζήτηση και τον πειραματισμό του πάνω σε διάφορες καλλιτεχνικές φόρμες, από τις οποίες έχουμε μόλις συζητήσει τη Νεορομαντική και τις εκφάνσεις της.

<sup>171</sup> Για τα πρότυπα στην πρόσληψη του Ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματουργία βλ. Α.Γλυτζουρής, «Ο Δ.Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του αιώνα», *Ιστορικά*, τ. 18, τ. 35, Δεκέμβριος 2001, σσ. 335-370. Από εκεί έχουν αντληθεί και κάποια τεχνάσματα του συμβατικού Ρεαλισμού, που θα δούμε σε λίγο.

<sup>172</sup> Αυτό θα το επιχειρήσει κυρίως με τη *Λίνα* το 1917, αλλά θα δούμε και μια πρώτη προσπάθεια ψυχογραφίας με τη *Μαργαρίτα στο Άσπρο και το Μαύρο* το 1913.

<sup>173</sup> Αν αφαιρέσει κανείς την ποιητική διάθεση του συγγραφέα και την επιτηδευμένη γλωσσική εκλαίκευση από το *Γνιο του Ίσκιου*, τότε η γλώσσα είναι ίδια με το *Μια νύχτα μια ζωή*. Πρβλ. τη φράση του Βάγγου: «*Άνθρωπε μικρέ, σκοτώνεις τη ζωή ενός πουλιού, ενός αρνιού, να ζήσης το κουφάρι σου το πρόστυχο, και 'γω σκοτώνω ανθρώπους να ζήσω την αγάπη μου που αν σβήση, θα κοπή η αλυσιδίτσα η μικρή όπου δεμένον με κρατεί να 'ζω εμένα*» στη φράση του Νίκου: «*Για την αγάπη άλλος αλλαξοπίστησε, άλλος επρόδωσε πατρίδα, άλλος επέταξε βασιλική κοράνα, άλλος εσκορπίσε τα πλούτη του, άλλος επήρε μαχαίρι κ' έσφαξε το ίδιο του το παιδί!...*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 48 και Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 23 αντίστοιχα.

Η επίδραση, ωστόσο, του Ρεαλισμού είναι πολύ μεγαλύτερη στο σύνολο της πρώιμης δραματουργίας του Μελά και γίνεται ήδη αντιληπτή στα δύο πρώτα έργα, που πέρα από τη δομή του καλοφτιαγμένου έργου και τη δημοτική γλώσσα, περιέχουν την παρατήρηση και την καταγραφή της καθημερινής ζωής. Παρόλη, δηλαδή, τη ρομαντική επίδραση στο *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, ο νεαρός Μελάς δείχνει ήδη τα πρώτα σημάδια που θα τον οδηγήσουν σε ρεαλιστικότερους πειραματισμούς. Η ηθογραφία, βέβαια, δεν είναι σταθερή απόδειξη μιας τέτοιας εξέλιξης, μπορεί όμως να θεωρηθεί ως πρόδρομος όταν η εξέλιξη αυτή ακολουθεί.

Εξετάζοντας το *Γυιο του Ίσκιου* από μια ρεαλιστικότερη σκοπιά βρίσκει κανείς αρκετά ενδιαφέρουσα την τοποθέτηση της νησιωτικής ζωής πάνω στη σκηνή. Αν και η καταγραφή αυτή είναι διανθισμένη με στοιχεία που οι νησιώτες δεν θα ήταν εύκολο να φανταστούν -μιλάμε για την επίδραση του νιτσεισμού, περιγράφεται ωστόσο η απλοϊκή ζωή μιας μικρής κοινωνίας, που συνδέει τη ζωή και την επιβίωσή της με τη θάλασσα. Στο έργο αυτό υπάρχουν ήρωες-τύποι, οι οποίοι, όπως επιβάλλει η ηθογραφία,<sup>174</sup> είναι σκιαγραφημένοι επιφανειακά ως δείγματα ανάλογων τύπων της νησιωτικής ζωής. Συναντάμε τον καπετάν-Λεφτέρη, εκπρόσωπο της πλουτοκρατίας και του πατριαρχικού συστήματος, την Αυγή, την κακομαθημένη πλουσιοκόρη, τον Μάνθο, τον κουρασμένο πατέρα με τον συνεχιστή του, τον Πέτρο, τον φτωχό ψαρά, την Πηνελόπη, την υπομονετική λαϊκή μάνα, αλλά και την Κερά Καλή, την παραδοσιακή, θυμόσοφη γριά. Οι ήρωες αυτοί, ωστόσο, δεν περιγράφονται απλά για να δώσουν το στίγμα της καθημερινότητας των νησιωτών, όπως θα συνέβαινε σε μια καθαρή ηθογραφία, αλλά περιπλέκονται γύρω από τη βασική ιστορία του Βάγγου. Παρόλα αυτά, υπάρχουν κάποιες μικρές σκηνές, που αν και ο ρόλος τους είναι συμπληρωματικός στον κεντρικό μύθο, αποτελούν μικρά ηθογραφικά θησαυρίσματα. Τέτοια είναι η σκηνή της μάνας με την Κερά Καλή, όπου οι δύο γυναίκες μιλούν για τα περασμένα, σχολιάζουν το γιο της πρώτης και βυθίζονται στο μυστήριο μιας αλλόκοτης ιστορίας, όπως χαρακτηριστικά συνηθίζεται στα χωριά.<sup>175</sup> Η ηθογραφία όμως στο *Γυιο του Ίσκιου* φτάνει ως εκεί. Οι ήρωές του, παρότι μιλούν τη δημοτική, δεν χρησιμοποιούν κάποια ιδιαίτερη διάλεκτο και πέρα από τον κεντρικό μύθο δεν αναπτύσσεται κάποια άλλη δευτερεύουσα πλοκή, που να δίνει περισσότερα στοιχεία για την καθημερινή ζωή των νησιωτών. Η κεντρική, άλλωστε, θέση του συγγραφέα γύρω από αυτό το έργο, όπως προκύπτει από τη ανάγνωσή του, είναι η σκιαγράφηση μιας ατομικότητας πέρα από τις καθημερινές συμβάσεις, ενός Υπερανθρώπου στα ελληνικά πλαίσια και με την ελληνική ερμηνεία, κι όχι η περιγραφή της μικρής κοινωνίας του νησιού.

Μεγαλύτερα ηθογραφικά ανοίγματα επιχειρεί ο Μελάς στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, αφιερώνοντας όλη τη δεύτερη πράξη στην περιγραφή μιας χαρακτηριστικής βραδιάς των εργατών του μώλου στην ταβέρνα. Δραματουργικά η πράξη αυτή προετοιμάζει την πάλη του Σταύρου με τον Αχιλλέα, όμως σε ένα κατά τα άλλα νεορομαντικό έργο, η έκτασή της θα μπορούσε να είναι πιο περιορισμένη. Αντ' αυτού, ο Μελάς παρουσιάζει και καινούριους ήρωες, οι οποίοι καμία σχέση δεν έχουν με την κύρια πλοκή, όπως τον

<sup>174</sup> Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Ανάμεσα στο ηθογραφικό και το ηθοπλαστικό πρότυπο», *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 25-47.

<sup>175</sup> Ανάλογες είναι και οι σκηνές στην αρχή της δεύτερης πράξης που περιγράφουν την αγωνία των ανθρώπων του νησιού καθώς περιμένουν τους διασωθέντες από το ναυάγιο, όπως και οι αρχικές σκηνές της τρίτης πράξης, που ο αγανακτισμένος Πέτρος εκφράζει το αδιέξοδο και τον εγκλωβισμό που επιφέρει το πατριαρχικό σύστημα σε μια κλειστή κοινωνία και καταρρακώνει τα όνειρα των νέων, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνές 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup>, σσ. 33-40 και Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνές 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup>, σσ. 60-66.



Αριστείδη, τον Μιχαλιό και τον Στάμο, με σκοπό να συνθέσει μια καθαρά λαϊκή σκηνή με ποικιλία χαρακτήρων και ζωνρούς διαλόγους.<sup>176</sup> Οι εργάτες του μώλου εισέρχονται σταδιακά στην ταβέρνα, συνομιλούν με καθημερινό τρόπο μεταξύ τους και με τον κάπελα, τον Πεφάνη,<sup>177</sup> ενώ υποτίθεται ότι όταν στην ταβέρνα μπαίνουν ο Στάμος με τον Σταύρο, μαζί τους ακολουθούν κι άλλοι εργάτες, οι οποίοι αν και δεν έχουν κάποιο ρόλο, κάθονται στα υπόλοιπα τραπέζια του μαγαζιού και το γεμίζουν.<sup>178</sup> Δημιουργείται, δηλαδή, μια πραγματική, περιγραφική εικόνα της ζωής, αντιθετική προς την υποβλητική διάθεση της προηγούμενης πράξης. Ωστόσο, υποψιάζεται κανείς την πρόθεση του συγγραφέα να δημιουργήσει ένα δεύτερο πλάνο, που θα λειτουργεί ως φόντο στην κεντρική ιστορία. Η απιστία της Τριανταφυλλιάς και ο φόνος του Αχιλλέα φαίνεται ότι χρειάζεται να τοποθετηθούν σε ένα ευρύτερο ηθογραφικό πλαίσιο, επεξηγώντας τη διάσταση που παίρνει η ιστορία του Σταύρου και στα κοινωνικά πλαίσια της ζωής του μώλου. Εκεί στην ταβέρνα, ο Σταύρος και οι υπόλοιποι μαθαίνουν την προαγωγή του Αχιλλέα σε προϊστάμενο, τη θέση, δηλαδή, που είχε πριν ο πρώτος και τώρα μένει άνεργος.<sup>179</sup> Η πληροφορία αυτή συνδυάζεται με την είδηση για τον αρραβώνα του Μιχαλιού, ο οποίος πιστεύει ότι η Μέλπω είναι «αθώο σα βυζανούρι»,<sup>180</sup> όμως στην πραγματικότητα είναι ακόμα μια γυναίκα που κοιτάζει το συμφέρον της.<sup>181</sup> Ο Πεφάνης, που ξέρει πολύ καλά το παρελθόν της Μέλπως ως πρώην εραστής της, πετάει μερικές σπόντες στον ανυποψίαστο Μιχαλιό<sup>182</sup> και έτσι ξεκινάει μια μακροσκελής συζήτηση με τη συνοδεία κρασιού γύρω από την ασταθή φύση της γυναίκας και τα αναποδογυρίσματα της τύχης.<sup>183</sup>

Οι ήρωες που παρουσιάζονται σε αυτή την πράξη, όπως και στο Γυιο του Ίσκιου, είναι χαρακτήρες-τύποι, ενδεικτικές φυσιognωμίες ενός ευρύτερου λαϊκού περιβάλλοντος. Ο Πεφάνης είναι ο χαρακτηριστικός κάπελας,<sup>184</sup> που διαρκώς αστιεύεται

<sup>176</sup> Ειδικά σε σύγκριση με τις δύο άλλες πράξεις του έργου, οι ήρωες εδώ χρησιμοποιούν μια πιο γοργή γλώσσα, που παρόλο το λυρισμό της, καταφέρνει να αποδώσει τη ζωνρότητα που χρειάζεται η λαϊκή στιχομυθία. Για παράδειγμα, δες τις πρώτες κουβέντες του Αριστείδη με τον Πεφάνη, όπου ο πρώτος παραγγέλνει κρασί στον δεύτερο και τον ρωτάει για το αφεντικό του, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 26-27.

<sup>177</sup> Βλ. χαρακτηριστικά την είσοδο του Μιχαλιού, που καλημερίζεται με τον Αριστείδη, ανταλλάσσουν κουβέντες για τη δουλειά και σχολιάζουν την «ξόβεργα», δηλαδή τον Αχιλλέα. Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 28-29.

<sup>178</sup> Βλ. την έναρξη της 5<sup>ης</sup> σκηνής, όπου ο συγγραφέας παραθέτει σε παρένθεση: «Μαζί μ' αυτούς μπαίνουν κι' άλλοι άνθρωποι και διευθύνονται στα τραπέζια του βάθους. Ο Πεφάνης τους περιποιείται με τη σειρά τους», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 31.

<sup>179</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 35.

<sup>180</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 31.

<sup>181</sup> Βλ. παρακάτω για τη σκηνή Μέλπως-Πεφάνη.

<sup>182</sup> Ο Πεφάνης από τη στιγμή που βλέπει τον Μιχαλιό στο μαγαζί του αρχίζει να τον περιπαίζει και ουσιαστικά αυτός αποκαλύπτει στους υπόλοιπους τον αρραβώνα του με τη Μέλπω. Λέει περιπαιχτικά στον Μιχαλιό: «Είδα μια γρηά, στον ύπνο μου, πως χάριζε της Μέλπως, της γειτόνισσάς μας, έναν πετεινό, που σούμοιαζε Μαστρομιχαλιό, σα νάσαστε από την ίδια όρνιθα! Μην το παρεξηγήσεις. Πετεινός στα όνειρα έχει να πει γαμπρός κι' εμένανε μου στέργουνε τα ονειράτα...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 30.

<sup>183</sup> Χαρακτηριστικά ο Αχιλλέας λέει στον Μιχαλιό περί της γυναικείας απιστίας: «Θέλω να σου πω, κορόιδο μου, πως είνε μερικά κεφάλια, που μοιάζονε της Γης την καρπερή. Δεν προκάνουν ν' ακουμπήσουνε απάνου τους τα στέφανα και πίνουν μονομιάς. Ριζώνουνε και ξεφυτρώνουνε αγριοχαρουπιές. Και –ξέρεις, παληκαρά μου!– δεν είνε διόλου νόστιμο να περπατάς με τέτοια δέντρα στο κεφάλι σου.», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 36.

<sup>184</sup> Συμπεριφέρεται ως κάπελας στη θέση του κάπελα, γιατί το αφεντικό του λείπει. Απαντάει ο Πεφάνης στον Αριστείδη που του λέει ότι θα πάει στην κόλαση με το ξυδιασμένο κρασί που θα σερβίρει: «...όχι εγώ,

καθώς σερβίρει τις παραγγελίες, ο Μιχαλιός του αντεπιτίθεται –στα λόγια μόνο, κάθε φορά που σχολιάζει την αρραβωνιαστικιά του,<sup>185</sup> ενώ ο Στάμος και κυρίως ο Αριστείδης λόγω ηλικίας, εμπλουτίζουν την παρέα με λαϊκά σοφίσματα<sup>186</sup> και ιστορίες. Ιστορία, βέβαια, αφηγείται και ο Πεφάνης, χαρακτηριστικό γνώρισμα κάπελα που με την ευχάριστη διάθεσή του συντροφεύει την παρέα και κρατάει το μαγαζί του γεμάτο.<sup>187</sup>

Για την περίπτωση του Πεφάνη, ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλέψουμε τη σαιξπηρική επίδραση, που κατά τα λεγόμενα του Μελά, συγκεντρώνεται κυρίως σε αυτόν τον χαρακτήρα.<sup>188</sup> Είναι αλήθεια ότι αν αφαιρέσει κανείς την ελληνικότητα του ήρωα αυτού, τότε διακρίνει το σκελετό ενός σαιξπηρικού κάπελα, που μέσα από τα αστεία, τα πειράγματα και τα μισόλογα που απευθύνει στον εαυτό του, αποκαλύπτεται ένα κομμάτι των αιώνιων νόμων της ζωής. Για παράδειγμα, όταν ο Μιχαλιός παινεύει την αρραβωνιαστικιά του, ο Πεφάνης δεν παρεμβαίνει άμεσα, αλλά γελάει και αστειεύεται με το πόσο αγνοεί ο πρώτος τη φύση των γυναικών. Βέβαια, ο Πεφάνης γνωρίζει πολύ περισσότερα για το βίο της Μέλπως, όμως ο χωρατατζής κάπελας προτιμάει να κρατηθεί σε απόσταση και απλά κάνει νύξεις, που όποιος είναι έξυπνος, μπορεί να τις καταλάβει.

Κατά την άποψή μας, ωστόσο, η ενσωμάτωση της σαιξπηρικής επίδρασης στην προσπάθεια ηθογράφησης του Μελά δεν σταματάει εκεί. Ο ίδιος εξομολογείται ότι από τη «μαθητεία» του στον Σαίξπηρ δεν κατάφερε να υιοθετήσει τον *διπλό μύθο*, μια τεχνική του Άγγλου συγγραφέα να παρουσιάζει παράλληλα μια παρόμοια ιστορία προς την κεντρική, που όμως παίρνει άλλη τροπή ή φωτίζει διαφορετικά τον κεντρικό μύθο.<sup>189</sup> Παρά όμως τους ισχυρισμούς του Μελά, διακρίνουμε μια δειλή προσπάθεια να τοποθετηθεί στο *Κόκκινο Πουκάμισο* μια παράπλευρη ιστορία ερωτικής απιστίας, που δικαιολογεί την ύπαρξη της πρώτης ως φυσικό νόμο της ζωής. Από την τρομερή διάσταση του πάθους και την απιστία που φέρνει την καταστροφή (μιλάμε για το ζεύγος Τριανταφυλλιά-Σταύρος), περνάμε στη φαιδρή διάσταση της ερωτικής αστάθειας, περιγράφοντας με αρκετό χιούμορ την ιστορία της Μέλπως και του Πεφάνη. Η ανάλαφρη Μέλπω εμφανίζεται στην ταβέρνα, πριν έρθουν οι εργάτες, για να ανακοινώσει στον Πεφάνη την απόφασή της να παντρευτεί το Μιχαλιό, εφόσον εκείνος δεν έχει σκοπό να προχωρήσει μαζί της σε γάμο.<sup>190</sup> Ο Πεφάνης με αστείο τρόπο

---

*αλλά τ' αφεντικό την έχει αγορασμένη την κόλαση. ... Πάει ταξίδι για την καινούργια τη μουστιά. Πιστεύω νάρθει αύριο.*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 28.

<sup>185</sup> Ο Πεφάνης σχολιάζει για τη Μέλπω: «*Αν ήτανε φοράδα, θάτανε πρώτης για μονό!*» και ο Μιχαλιός αντεπιτίθεται: «*Για σκάσε, γιατί...!*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 30-31.

<sup>186</sup> Ο Στάμος λέει για τη θάλασσα: «*Σ' αυτό μοιάζει του χάρου. Χρόνια μολώνουν οι άνθρωποι. Ο χάρος ξεμολώνει, κι' εκείνος, μ' ένα φύσημα.*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 31, ενώ ο Αριστείδης παρηγορεί τον Σταύρο που έχασε τη θέση του στη δουλειά: «*Σταύρο, υπομονή! Ετούτα είν' τ' ανέλπιστα. Λίγο ακόμη και θ' ακούσουμε πως γένηκε κανένας και Υπουργός, γιατί' είχε στη μύτη του ώμορφον κάλο, που λίγωνε τις φρόνιμες κυράδες, με τις μυγάγγιχτες καρδιές!...*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 35.

<sup>187</sup> Για τις ιστορίες και τα παραμύθια βλ. το πρώτο μέρος της εργασίας.

<sup>188</sup> Ο Μελάς εξομολογείται: «*Είδα κατακάθαρα, ότι είχα δεχτεί την επίδραση του σαιπηρικού τρόπου στο διάλογο και, πολύ λιγότερο, στη συγκρότηση των προσώπων, μ' όλο που είχα πετύχει να στήσω έναν τύπο σαν του Πεφάνη (του κάπελα, στην ταβέρνα που γίνεται ο φόνος), άμεσα εμπνευσμένο από τους κωμικούς τύπους του Σαίξπηρ...*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 73. Πρβλ. την 4<sup>η</sup> σκηνή της δεύτερης πράξης του *Ερρίκου Δ'* του Σαίξπηρ, όπου η σκηνή εκτυλίσσεται στην ταβέρνα «Κάπρου Κεφαλή».

<sup>189</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 73-74.

<sup>190</sup> Η Μέλπω δικαιολογείται για το ότι δέχτηκε το προξενείο του Μιχαλιού: «*Τι θες να κάνω 'γω; Να χαλάσω χατήρι, εγώ, της μοίρας μου, όπου την είδα φως φανερά;*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 26

μεταμφιέζει την απάθειά του για την απόφαση της ερωμένης του στη δήθεν πληγωμένη υπερηφάνεια του προδομένου εραστή και της επιβάλλει να φύγει από τη ζωή του,<sup>191</sup> αφήνοντας, ωστόσο, ένα παραθυράκι ανοιχτό.<sup>192</sup> Η ερωτική προδοσία σε αυτό το ζεύγος αντιμετωπίζεται πολύ επιφανειακά σαν μια φυσιολογική κατάσταση που προκύπτει συχνά στη ζωή. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι η ελαφρότητα αυτή προσδίδει ακόμα μεγαλύτερη βαρύτητα στο φαινόμενο της γυναικείας προδοσίας, το οποίο με αυτό τον τρόπο θεωρείται γενικό σαν κανόνας κι όχι ειδικό σαν εξαίρεση. Ενώ, δηλαδή, αρχικά η ιστορία του Σταύρου και της Τριανταφυλλιάς έμοιαζε με εξαίρεση, τώρα, με τη διπλή τεκμηρίωση από την παράλληλη ιστορία του Πεφάνη και της Μέλπως, γενικεύεται ως αέναος νόμος της φύσης. Τεχνικά, ωστόσο, η μικρή αυτή ιστορία στερείται εξέλιξης και παρουσιάζεται ως τετελεσμένη κατάσταση. Βλέπουμε, δηλαδή, μόνο το τελικό αποτέλεσμα και αγνοούμε τις συνθήκες που έφεραν το ζευγάρι στη διάλυσή του, πράγμα που στερεί την παράλληλη σύγκριση των δύο ερωτικών ιστοριών, Σταύρου-Τριανταφυλλιάς και Πεφάνη-Μέλπω.<sup>193</sup> Ίσως αυτή η έλειψη εξέλιξης να είναι η «αποτυχία» που κατονομάζει ο Μελάς ως προς την χρήση του διπλού μύθου, καθώς κατά τα άλλα κατορθώνει να καταδείξει τη διπλή όψη του ίδιου νομίσματος.<sup>194</sup> Πέρα όμως από τη σαιξπηρική επίδραση η παράλληλη αυτή ιστορία, όσο μικρή κι αν είναι, διατηρείται στα πλαίσια της ηθογραφίας, περιγράφοντας τις ερωτικές ατασθαλίες ανθρώπων της λαϊκής τάξης και σκιαγραφώντας ζωντανούς ήρωες της ελληνικής ζωής.

Η ηθογραφική ματιά του Μελά, ωστόσο, δεν περιορίζεται μόνο σε αυτή την πράξη. Παρότι το έργο γενικά κινείται σε νεορομαντικούς ρυθμούς, οι κεντρικοί ήρωες, ο Σταύρος, η Τριανταφυλλιά, η Φρόσω και ο Αχιλλέας, είναι γνήσιοι τύποι της ελληνικής λαϊκής τάξης. Βέβαια, πουθενά δεν περιγράφονται ολοκληρωμένες εικόνες της καθημερινής τους ζωής, αλλά φαίνονται μόνο κάποια κομμάτια που αφορούν το δέσιμο της πλοκής.<sup>195</sup> Παρόλα αυτά όμως, φαίνεται ότι οι ήρωες αυτοί είναι αποκυήματα όχι μόνο της φαντασίας αλλά και της διεισδυτικής παρατήρησης του συγγραφέα. Η δημοτική που χρησιμοποιούν, το απλοϊκό τους φέρσιμο, ο τρόπος που ο Μελάς τους βάζει να σκέφτονται, δεν υπερβαίνουν την καθημερινή ζωή του μώλου. Δεν συναντάει, δηλαδή, κανείς στοιχεία που θα ταίριαζαν καλύτερα σε ανθρώπους ανώτερης κοινωνικής τάξης. Μόνο η Τριανταφυλλιά, λόγω της εξωτερικής της εμφάνισης σε σχέση με την πρώτη ενσάρκωση από την αριστοκρατική Κυβέλη, δημιούργησε αντιδράσεις από τους κριτικούς, οι οποίοι την χαρακτήρισαν «μαρκεσία του μώλου». Ο Μελάς βέβαια υπεραμύνθηκε της ηρωίδας του και της ερμηνείας της πρωταγωνίστριας, τονίζοντας ότι

<sup>191</sup> Ο Πεφάνης λέει (*άξαφνα, σαν να θύμωσε*): «*Μωρέ τι πετριά ήταν' τούτη; ... Όσο για σέναν' όμως έβαζα το χέρι μου και στη φωτιά (με δυο πιθαμές τη στάχτη απάνω της) πως είσαι μια στις χίλιες!*», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 26.

<sup>192</sup> «*Αν βαρεθείς την παντρεία, θυμήσου με!*», είναι η τελευταία φράση, που φωνάζει ο Πεφάνης στην Μέλπω καθώς εκείνη φεύγει, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 27.

<sup>193</sup> Η ιστορία του Πεφάνη και της Μέλπως παρουσιάζεται μόνο στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης.

<sup>194</sup> Ο Μελάς διαπιστώνει: «*Στο Κόκκινο Πουκάμισο δεν διασταυρώνεται μεσ' στον κύριο μύθο κανένας δεύτερος, να του χαρίσει πλούτο και ποικιλία, παρά τραβάει, χωρίς παιγνιδίσματα στη λύση, σαν το γαϊδουράκι στο σταλό.*», Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 74.

<sup>195</sup> Νύξεις για την καθημερινή ζωή του Σταύρου και της Τριανταφυλλιάς εμφανίζονται στην πρώτη πράξη, όπου εκείνη μόλις επιστρέφει από την εκκλησία στο σπίτι και σε λίγο φέρνει το δίσκο (*με ποτήρια του νερού και του ρακιού*) για να σερβίρει ρακί καθώς η πλοκή συνεχίζει την εξέλιξή της. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 13-14. Και λίγο μετά, όταν μείνουν οι δυο τους, η Τριανταφυλλιά θα πάει μέσα για να φέρει στον Σταύρο λίγο ρούμι, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 16.

ακόμα και στις λαϊκές τάξεις υπάρχουν τέτοιες γυναίκες.<sup>196</sup> Η θέση του αυτή είναι άξια εμπιστοσύνης καθώς τέτοιοι λαϊκοί άνθρωποι, όπως οι ήρωες του μώλου, του ήταν πολύ οικείοι.

Ο χαρακτήρας, ωστόσο, που αφήνει ελάχιστες αμφιβολίες για τη γνησιότητά του, είναι αυτός της Φρόσως, της γριάς που φέρνει τα άσχημα νέα στο Σταύρο. Η Φρόσω είναι η παραδοσιακή γριά μάνα, που εξαπολύει κατάρες και εκδικείται το φονιά του παιδιού της. Βέβαια, εδώ ο Σταύρος δεν είναι κυριολεκτικά ο φονιάς της Αγνής, όμως για τη Φρόσω είναι ο αίτιος του θανάτου της κόρης της. Τον τύπο της παραδοσιακής γριάς τον είδαμε και στον *Γυιο του Ισκιου*, όμως εκεί ο ρόλος της Κερά Καλής, αφ' ενός, δεν είναι καταλυτικής σημασίας και, αφ' ετέρου, παρουσιάζεται πιο ήπιων τόνων, εφ' όσον δεν έχει προσωπική ανάμειξη στην ιστορία του Βάγγου. Αντιθέτως, η Φρόσω συνδέεται άμεσα με την ιστορία του Σταύρου και αποτελεί βασικό παράγοντα της εξέλιξης της πλοκής. Ο Μελάς την σκιαγραφεί με μελανά χρώματα, παρουσιάζοντάς τη γεμάτη χαιρεκακία για τα νέα που δίνει στο Σταύρο, η οποία όμως πηγάζει από τον βαθύ πόνο και το αίσθημα της αδικίας που την πνίγει.<sup>197</sup> Η Φρόσω περιμένει να δικαιωθεί, όταν Σταύρος πληρώσει με το ίδιο νόμισμα την προδοσία που έπραξε στην κόρη της και έτσι φτάνει στο σπίτι του για να ολοκληρώσει τον κύκλο της αδικίας που ξεκίνησε εκείνος.<sup>198</sup> Τον τύπο αυτό της εκδικούμενης γριάς μάνας τον βρίσκει κανείς στους λαϊκούς μύθους και το δημοτικό τραγούδι.<sup>199</sup> Η νεοελληνική δραματουργία τον έχει αξιοποιήσει πολλές φορές πλάι στον αντίστοιχο τύπο της κωμωδιογραφίας, τη γριά προξενήτρα.<sup>200</sup> Είναι, δηλαδή, φυσιογνωμία αυθεντική και χαρακτηριστική της ελληνικής παράδοσης, συνδέοντας έτσι το *Κόκκινο Πουκάμισο* άμεσα με την ηθογραφία.

Η ηθογραφική τάση του Μελά μετά το *Κόκκινο Πουκάμισο* θα μειωθεί αισθητά, γιατί τη θέση της θα πάρει η προσπάθεια ανάπτυξης ρεαλιστικότερων σχημάτων. Μετά από πολλά χρόνια, το 1919, θα δούμε μόνο ένα ηθογραφικό απόηχο στο *Κελεπούρι*, μικρής ωστόσο σημασίας, καθώς το έργο στο σύνολό του υπηρετεί το βουλευτήριο. Στην

---

<sup>196</sup> Ο Μελάς υποστηρίζει: «...υπάρχουν λαϊκές γυναίκες μ' εμφάνιση ευγενέστατη, κι' αν μου πήτε ότι είναι σπάνιες, θα σας απαντήσω με τα λόγια του Δουμά υιού, ότι «το θέατρο ζει από τις εξαιρέσεις».», Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 72.

<sup>197</sup> Η Φρόσω θυμίζει στον Σταύρο την αδικία που έκανε σε εκείνη και την κόρη της: «...Εκείνη τη νύχτα, όμως, την αξέχαστη, που ήρθα, γρηά γυναίκα, με τ α κλάματα στα μάτια, ... Σταύρο, σου λέω, παιδί μου! Τ' είταν αυτό που μούκαμες να στείλεις τον αρραβώνα πίσω; Έπεσε τ' άμοιρο κορίτσι μου, στο στρώμα, σου λέω, και δε θα ξανασηκωθεί! ...», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 9.

<sup>198</sup> Αφού η Φρόσω αποκαλύπτει όλη την αλήθεια στον Σταύρο, του λέει χαρακτηριστικά: «Τώρα μπορώ και να πεθάνω. Ζυγιάζει ο Δίκαιος Κριτής με ζυγαριά σωστή. Ό,τι έκαμες θα λάβεις. Ό,τι έκαμες στην άμοιρη μοναχοκόρη μου, που την κατέβασες στον τάφο, λαβαίνεις τώρα απ' τη γυναίκα σου!», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 13.

<sup>199</sup> Απ' το δημοτικό τραγούδι της Μαρίας Πενταγιώτισσας προέκυψε το ομώνυμο έργο του Π. Νιρβάνα, όπου βρίσκουμε μια ανάλογη εκδικούμενη μάνα, την Γριά Καλή, την «ξορκίστρα» και μητέρα του Σπανοβαγγέλη, η οποία για να εκδικηθεί τη Μαρία που αρνήθηκε το προξενιό του γιου της, βάζει έναν αντεραστή της να χτυπηθεί με τον αγαπημένο της, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνές 5<sup>η</sup>, 7<sup>η</sup> και 10<sup>η</sup>.

<sup>200</sup> Ο ρόλος εδώ της Φρόσως είναι σοβαρός και εκδικητικός, όμως σαν γριά που είναι, χρησιμεύει και σαν προξενήτρα, πράγμα που σημαίνει ότι ανάλογα με το είδος του δράματος τονίζεται το βασικό χαρακτηριστικό της γριάς. Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* δεν μας ενδιαφέρει η πλευρά της προξενήτρας, όσον αφορά τη Φρόσω, αλλά της εκδικούμενης μάνας, γι' αυτό και η προηγούμενη ιδιότητα περνάει μόνο μέσα από αφήγηση. Η ιδιότητα της προξενήτρας φαίνεται μέσα από τα λόγια της Φρόσως για τον Αχιλλέα που πήγε να της ζητήσει να μεσολαβήσει για μια άλλη γυναίκα, τη Βαγγελιώ: «Ήρθε, λοιπόν, το παλληκάρι στο σπίτι και με παρακαλούσε μώμορφον τρόπο, για ναν της πάω μηνύματα, πως χάνεται για δαύτην.», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 12.

τρίτη πράξη, σύμφωνα με τις κριτικές, καθώς ο «ποιητής» έχει παρασύρει το «κελεπούρι» στην γκαρσονιέρα του, εμφανίζεται ένα δεύτερο ζευγάρι, κατ' αντίθεση του πρώτου, εντελώς λαϊκό. Πρόκειται για έναν τραμπούκο και το «βάσανό του», την Ανέζω, υπηρέτρια του «ποιητή». Το λαϊκό αυτό ζευγάρι παίζει μια ανάλογη ερωτική σκηνή με αυτή του κεντρικού ζευγαριού, παρωδώντας κατά ένα τρόπο τον αστικό κώδικα καλής συμπεριφοράς. Ως προς το ηθογραφικό κομμάτι, που μας ενδιαφέρει εδώ, οι κριτικές αναφέρουν την «φωτογραφική»<sup>201</sup> σχεδόν αναπαραγωγή των λαϊκών αυτών τύπων και αποδίδουν τη σύνθεση αυτής της σκηνής εξ ολοκλήρου στον Μελά (θυμίζουμε ότι το έργο έχει γραφτεί μαζί με τον Γ.Τσοκόπουλο), ο οποίος είναι γνωστός στην εποχή του για τους γνήσιους λαϊκούς του χαρακτήρες.<sup>202</sup> Καταλαβαίνουμε, δηλαδή, ότι ακόμα και στα πλαίσια της στροφής του νεαρού συγγραφέα προς τον αστισμό, η ματιά του συνεχίζει να στρέφεται στα λαϊκά στρώματα, γεγονός που προμηνύει την επιστροφή του στο κοινωνικό θέατρο το 1924 με το *Μια νύχτα μια ζωή*.

Όπως είδαμε, η ηθογραφία στον Μελά συνδυάζεται κυρίως με τις επιδράσεις του νεορομαντισμού, οι οποίες εγκαταλείπονται από το *Κόκκινο Πουκάμισο* και μετά για χάρη ενός κοινωνικότερου θεάτρου. Σε όποια έργα, δηλαδή, συναντήσαμε διάχυτες ρομαντικές, συμβολιστικές και αισθητιστικές τάσεις, εκεί διαπιστώσαμε και την παράλληλη χρήση της ηθογραφικής παρατήρησης. Δεν μπορούμε φυσικά να πούμε ότι η μία καλλιτεχνική τάση είναι αναπόσπαστο κομμάτι της άλλης, εφόσον εντοπίσαμε την επανεμφάνιση της ηθογραφίας στο *Κελεπούρι*, συμβαίνει όμως να συμπορεύονται τουλάχιστον στα δύο πρώτα έργα. Έτσι, όσο κι αν ο νεαρός συγγραφέας επιμένει σε ένα αρχικό στάδιο, με το *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, σε ένα ποιητικότερο και ταυτόχρονα λαϊκό θέατρο –με την έννοια της αγάπης για το λαϊκό πολιτισμό κι όχι απαραίτητα ένα λαϊκό θέατρο που θα αφυπνίσει το λαό, η έμφυτη κλίση του προς την

---

<sup>201</sup> Η λέξη αυτή παραπέμπει σε νατουραλιστικές προσεγγίσεις, όμως στην περίπτωση του Κελεπουριού, λόγω της έλλειψης του κειμένου, αδυνατούμε να ερευνησουμε περαιτέρω τη νύξη που δημιουργεί η παρακάτω (βλ. επόμενη υποσημείωση) κριτική. Πιστεύουμε πάντως ότι πρόκειται για υπερβολή του Τύπου στην κριτική ενός αστικού δράματος, που ανήκει στο χώρο του βουλευβάρτου.

<sup>202</sup> «*Η τρίτη πράξη που λαμβάνει χώραν σε μια γκαρσονιέρα και είναι αντιθέτως προς τη δεύτερη κάπως άτεχνη (διάλογος μεταξύ των εραστών βιασμένος και φτωχός, παρεμβολή τελείως και από πάσης απόψεως αδικαιολόγητη του λαϊκού ζευγαριού) αρχίζει μ' έναν διάλογο μεταξύ των εραστών, τον γνωστό κλασικό διάλογο της γκαρσονιέρας, που οδηγεί πάντοτε βοηθούντων και των σχετικών ποτών, στο ποθούμενο τέλος. Το βαθμιαίο «γδύσιμο» εκείνης προχωρεί κανονικά και αρκετά γρήγορα παρ' όλη την τυπική αντίστασή της, και δεν μένουν παρά λίγες ακόμα κινήσεις για να συντελεστεί το «μοιραίον». Για πολύ λίγες στιγμές χαλάει τα πράγματα η αποκάλυψη που της κάνει «εκείνος» ότι δεν είναι ποιητής που φαντάζεται, αποκάλυψη που της αποσπά την γεμάτη απόγνωση κραυγή: δεν είσαι ποιητής;!! Όταν άξαφνα και δίχως καθόλου να το περιμένουν ακούγονται βήματα στην είσοδο, ανοίγει η πόρτα και προβάλλει ένας τραμπούκος με το «βάσανό του». το βάσανο αυτό είναι η Ανέζω, η υπηρέτρια του νεαρού *coureur*. Το *Κελεπούρι* με τον παρ' ολίγο εραστή της μόλις προφθαίνουν να κρυφτούν πίσω από ένα παραβάν, κι από κει τρέμοντας κι οι δυο μην τυχόν κι ανακαλυφθούν (αν και εκείνη εύχεται το σκάνδαλο, για να την χωρίσει ο άντρας της και να την πάρει ο Αντρέας) παρακολουθούν την ερωτική συνομιλία του τραμπούκου με την Ανέζω.*

Όλη αυτή η σκηνή αν και κακοπαιγμένη (ο ηθοποιός που παίζει τον ρόλο του τραμπούκου δείχνει πολύ ότι ξέρει πως παίζει ρόλο τραμπούκου) και εντελώς περιττή και αδικαιολόγητη, έχει ως τόσο αρκετή νοστιμιά, και μεγάλη φυσικότητα τα λόγια που λεν κι οι δυο κι ιδίως ο τραμπούκος κάνουν εντύπωση πιστότητας, φωτογραφικής σχεδόν, αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Το μέρος αυτό θα έχει ασφαλώς ολόκληρο γραφτεί από τον κ.Μελά, παληόν και γνωστόν μελετητή των ανθρώπων του λαού και της ζωής των.», *Καλλιτεχνία*, τχ. 3, Νοέμβριος 1920, σσ. 75-78.

περιγραφή της σύγχρονης ζωής, προετοιμάζει την είσοδό του στο χώρο των ρεαλιστικών αναζητήσεων.

Το πέραςμα αυτό, από το ποιητικό, ρομαντικού τύπου θέατρο σε κοινωνικότερες προσεγγίσεις, όπως είναι αναμενόμενο για έναν συγγραφέα που «μαθητεύει» και πειραματίζεται ταυτόχρονα,<sup>203</sup> δεν γίνεται από τη μια στιγμή στην άλλη, αλλά μεσολαβούν κάποια ενδιάμεσα στάδια. Έτσι, αφού ο Μελάς εγκαταλείψει τα ποιητικά σχήματα και τα «σκοτεινά» σύμβολα της πρώτης φάσης του, θα επιχειρήσει να διαγράψει ήρωες αστικού περιβάλλοντος με κοινωνικό προβληματισμό και να χτίσει χαρακτήρες, κοινωνικά σύμβολα αυτή τη φορά, ανάλογα με εκείνα του Ίμπσεν. Ο πειραματισμός πάνω στα ιμπсениκά πρότυπα απέδωσε τον πρώτο καρπό το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι*, βάζοντας τα θεμέλια στη νέα πορεία του νεαρού συγγραφέα. Ωστόσο, ο πρώτος αυτός πειραματισμός δεν στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία, όσον αφορά την κατανόηση του ιμπсениκού τρόπου διαχείρισης του δραματικού υλικού, αποδίδοντας ένα θεατρικό έργο, που ναι μεν έχει πλήρη φιλοδοξία να αγγίξει το Ρεαλισμό, δεν καταφέρνει όμως να διαφοροποιήσει το ιμπсениκό σύμβολο από την αλληγορία.

Πριν ξεκινήσουμε οποιαδήποτε ανάλυση του έργου, οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε τι θέση έχουν οι έννοιες «ρεαλισμός» και «σύμβολο» στη συνείδηση του Μελά εκείνη την εποχή, αποφεύγοντας έτσι τυχόν παρερμηνείες. Πρώτα απ' όλα, μέσα από τις εξομολογήσεις του ίδιου, φαίνεται ότι ο νεαρός συγγραφέας αντιμετωπίζει με περιφρόνηση την έννοια «ρεαλισμός», θεωρώντας προφανώς, ότι το να ξεπέσει κανείς σε αυτό το είδος σημαίνει έλλειψη καλλιτεχνικής ευαισθησίας.<sup>204</sup> Όταν, για παράδειγμα, οι σύγχρονοί του κριτικοί εντοπίζουν ρεαλισμό στο *Χαλασμένο σπίτι*, εκείνος δικαιολογεί με κάθε τρόπο το έργο του, επιμένοντας στην συμβολιστική του (με την έννοια του ιμπсениκού συμβόλου, που θα εξηγήσουμε σε λίγο) πρόθεση και δυσφορεί με την τοποθέτησή του ανάμεσα στους ρεαλιστές δραματογράφους.<sup>205</sup> Το ότι ο ρεαλισμός θεωρείται κατώτερος στη συνείδηση του Μελά, οφείλεται πιθανότατα στη σύγχυση του όρου με το έργο με θέση και τη σύνδεσή του, στις καλύτερες περιπτώσεις, με έργα του Χάουπτμαν και του Σούντερμαν, αλλά και με το γαλλικό βουλεβάρτο.<sup>206</sup> Επομένως, ο ρεαλισμός, κατά την κρίση του Μελά, είναι κάτι κατώτερο από τον Ίμπσεν, τον οποίο

<sup>203</sup> Η κανούρια «μαθητεία» του Μελά, καθώς ομολογεί ο ίδιος, είναι τα έργα του Ίμπσεν. Γενικά για την επαφή του με τον ιμπсениσμό στην Ελλάδα, βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, σσ. 78-88.

<sup>204</sup> Μετά την πρεμιέρα του *Χαλασμένου σπιτιού*, ο Μελάς αφηγείται τη συνάντησή του με τον Περικλή Γιαννόπουλο, ο οποίος του είπε σχεδόν εξαγριωμένος: «*Κατέβηκες στο ρεαλισμό; Δεν θέλω να σε ξέρω!*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 96.

<sup>205</sup> Ο Μελάς μιλάει με δυσαρέσκεια για το απόηχο του ιστορικού Έσσελινγκ να βάλει, στην *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, «άδικα» το όνομά του πλάι στους ρεαλιστές δραματογράφους: «*Το φταίξιμο δεν ήταν ούτε των κριτικών, που δεν είχαν συλλάβει τη συμβολική έννοια του κομματιού, ούτε του ξένου καθηγητή της φιλολογίας, που μου καταλόγιζε ωμό ρεαλισμό.*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 92-93.

<sup>206</sup> Ο κριτικός του Νουμά (όπως υποψιάζεται ο Μελάς, ο διευθυντής του), γράφει: «*Την περασμένη Δευτέρα χειροκροτήθηκε στο Βαριετέ οι κ.κ. Χάουπτμαν, Σούντερμαν, Δ' Εννερύ, Καρκαβίτσας κι ο κ. Σπίρος Μελάς ή σωστότερα, καταχειροκροτήθηκε ο κ. Μελάς, αντιπροσωπεύοντας τους παραπάνω ξένους και δικούς μας κυρίως. Γιατί ο κ. Μελάς, που πολύ δίκαια ανακηρύχθηκε Σαιζπήρος της Νεοελληνικής σκηνής από τον κριτικό κ. Ξενοπούλο, κατάφερε, δικαιώνοντας τον εμβρόντητο κριτικό του, να μας δώσει με το «Χαλασμένο σπίτι» του ένα ολωσδιόλου καινούριο και δικό του δραματικό είδος, που μπορεί αξιόλογα να ονομαστεί «δράμα μωσαϊκό».*», *Νουμάς*, τχ. 358, 20 Σεπτεμβρίου, 1909, σ. 7. Βλ. επίσης ότι σε μια προσπάθεια μείωσης του Καζαντζάκη, αποκαλεί το *Ξημερώνει* «κομεντί με θέση», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 94.

θαυμάζει ως «δάσκαλο». Φαίνεται ότι ο νεαρός συγγραφέας δεν έχει διαχωρήσει τα πρώιμα στάδια του συμβατικού ρεαλισμού από τον ώριμο, ψυχογραφικό του Ίμπσεν, θεωρώντας τον Νορβηγό συγγραφέα ως κάτι ξεχωριστό και ρηξικέλευθο, που δεν ταιριάζει σε καμιά ομαδοποίηση και αγγίζει την τελειότητα.<sup>207</sup> Τον θεωρεί, δηλαδή, περισσότερο ιδεολόγο παρά καλλιτέχνη, που ανήκει σε κάποια καλλιτεχνική σχολή.<sup>208</sup> Πέρα όμως από το θαυμασμό στον Ίμπσεν, φαίνεται ότι ο Μελάς ακολουθεί την ελιτίστικη αντίληψη πως έργα, τα οποία είναι εξ ολοκλήρου κατανοητά από το ευρύ κοινό, δεν μπορεί να ανήκουν στην υψηλή τέχνη, η οποία φημίζεται για τη βαθύτητα και τη σκοτεινότητα σε πολλά σημεία, τα οποία γίνονται αντιληπτά από τους λίγους.<sup>209</sup> Έτσι, εν μέρει δικαιολογείται η δυσαρέσκεια του συγγραφέα από το γεγονός ότι κάποιοι τοποθέτησαν το *Χαλασμένο σπίτι* πλάι στα ευρέως κατανοητά, ή αλλιώς, κατά την άποψή του, ρεαλιστικά, έργα.<sup>210</sup>

Στη σκέψη του Μελά, λοιπόν, δεν υπάρχει ουσιαστική σύνδεση ανάμεσα στον Ίμπσεν και το ρεαλισμό, αφού η τέχνη του Νορβηγού δραματουργού ξεπερνάει κατά πολύ τις συμβάσεις του αστικού θεάτρου.<sup>211</sup> Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τέχνης του νέου αυτού «δασκάλου», που κινεί την περιέργεια του Μελά και διαφοροποιεί τον

---

<sup>207</sup> Ο Μελάς βέβαια παραδέχεται ότι ο Ίμπσεν, τεχνικά τουλάχιστον, στηρίζεται στο καλοφτιαγμένο έργο: «*Ο Ίψεν δεν είχε διόλου περιφρονησει την τεχνική αυτή. Είχε πάρει μαθήματα όχι μόνον από τον Ωζιέ και από τον Δουμά υιό, αλλά και απ' αυτόν τον Σκριμπ. Αλλά την είχε ξεπεράσει*». Επίσης βλ. τη δυσκολία πρόσληψης του Ίμπσεν από το ελληνικό κοινό, μέσα από τη ματιά του Μελά, η οποία οφείλεται στην κατάρριψη των συμβάσεων του αστικού θεάτρου από το Νορβηγό δραματουργό, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 86 και σ. 87 αντίστοιχα.

<sup>208</sup> Ο Μελάς εκφράζεται ως εξής για τη μοναδικότητα του πνεύματος του Ίμπσεν: «*Ο Ίψεν ήταν ένας από τους τρεις μεγάλους αρνητές, που ανέδειξε ο δέκατος ένατος αιώνας, μαζί με το Νίτσε και τον Τολστόι.*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 88.

<sup>209</sup> Την άποψη αυτή τη στηρίζουμε στο ότι ακόμα και στα δύο πρώτα έργα, που έχουν λαϊκότερο χαρακτήρα, πέρα από την εύκολα κατανοητή πλοκή τους, ο Μελάς περνάει ανώτερες ιδέες, τις οποίες εντοπίζουν και θαυμάζουν άνθρωποι του πνεύματος. Πρβλ. όμως και την ειρωνεία με την οποία ο Μελάς διηγείται περιστατικά από παραστάσεις του Ίμπσεν, όπου το κοινό μακράν απέχει από την κατανόηση της ουσίας του έργου, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 80-81. Για τον θεατρικό ελιτισμό επίσης βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «*Η τέχνη για τους εκλεκτούς*», *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, σσ. 80-87.

<sup>210</sup> Στην αντεπίθεσή του στις πρώτες καχύποπτες κριτικές, ο Μελάς σημειώνει: «*Εκείνο το οποίον ο Γκαίτε σημειώνει, ότι δηλαδή «στο τέλμα, όσο δυνατά κι αν ρίξεις την πέτρα σου, κυματάκια δεν κάνει», απεδείχθη καθολοκληρίαν αληθινόν εις αυτήν την περίστασιν. Μολαταύτα εσχάτης ατιμίας ένοχοι θα ήσαν όσοι θα εσφράγιζαν το στόμα προ των φρικτών αδικιών και των κακουργημάτων μιας μικράς μερίδος ανθρώπων, απέναντι της πλειονότητος, δεσμίας υπό προλήψεων, αι οποίαι ενδύουν τα εγκλήματα της μεινότητος διά του ψέδους της νομιμότητος. Εγώ τουλάχιστον θα εξακολουθώ, ενόσω αισθάνομαι πνοήν εις τα στήθη, να ρίχνω την πέτρα μου εις τον βάλτον, κάθε φοράν και δυνατώτερα. Μου είνε αδιάφορα τα θρηνηολογήματα των βατράχων, των οποίων τυχόν θα διαρρήξω την πρησμένην κοιλίαν. Κάποτε θα γίνουν και κυματάκια, εις αυτόν τον βάλτον, σας ορκίζομαι...»*, *Ελλάς*, τχ. 97, 4 Οκτωβρίου 1909, σ. 3.

<sup>211</sup> Θα μας βοηθούσε πολύ αν ξέραμε ποια ακριβώς έργα μελέτησε ο Μελάς εκείνη την εποχή. Προφανώς γνώριζε τους *Βρυκόλακες* και το *Σπίτι της Κούκλας* και πιθανότατα τον *Αρχιτέκτονα Σόλνες* λόγω της συγγένειάς του με τον *Αρχιτέκτονα Μάρθα* του Νιρβάνα, με τον οποίο είχε στενότερη σχέση. (Για την ανάγνωση του *Αρχιτέκτονα Μάρθα* από τον Νιρβάνα στον Μελά, βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 26-27) Αρκετά γνωστή ήταν επίσης η *Έντα Γκάμπλερ*, την οποία ξέρουμε με βεβαιότητα ότι την μελέτησε αρκετά πριν γράψει τη *Λίνα* το 1917 (*Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 122-123), όμως πέρα από εικασίες δεν γνωρίζουμε τίποτα άλλο σίγουρο. Επομένως, δεν μπορούμε να συνδέσουμε την έννοια του «συμβόλου» και των ρομαντικών προεκτάσεών του, στον Ίμπσεν, με έργα όπως ο *Πέερ Γκυντ*, πράγμα που θα δικαιολογούσε και τη διαφοροποίησή του, στη συνειδηση του Μελά, από τον ρεαλισμό. Το μόνο που αναφέρει ο ίδιος είναι: «*Είχα τότε αρχίσει να διαβάζω Ίψεν σε γαλλικές μεταφράσεις και σχόλια.*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 85.

Ίμπσεν από τους ρεαλιστές δραματογράφους, είναι η χρήση «συμβόλων». Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να συγχυστεί ο όρος «σύμβολο», στη δραματολογία του Ίμπσεν και μέσα από την οπτική του Μελά, με το κίνημα του Συμβολισμού, παρότι ο νεαρός συγγραφέας αποκαλεί πολλές φορές την τέχνη του Νορβηγού συναδέλφου του «συμβολική». Όλη η αγωνία του Μελά εκείνη την περίοδο συγκεντρώνεται στο πώς θα καταφέρει να υιοθετήσει την ιμπσενική τεχνική και κυρίως τα σύμβολα που χτίζει. Ο ορισμός που δίνει ο ίδιος για το «σύμβολο» είναι: «μορφή γενική, που κλείνει κάτι το οικουμενικό και το πανανθρώπινο»,<sup>212</sup> εννοώντας κυρίως, κατά τη γνώμη μας, τους ιμπσενικούς χαρακτήρες, οι οποίοι δεν εκπροσωπούν μόνο τους ήρωες πάνω στη σκηνή, αλλά ανάγονται και σε γενικότερες έννοιες. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται άμεσα με ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ιμπσενικής δραματολογίας, τον «τριπλό πέπλο» που καλύπτει τους ήρωες του δράματος. Μέσα από τις αναγνώσεις του ο Μελάς διαπιστώνει ότι κανένας ήρωας δεν είναι ολοφάνερος από την αρχή, αλλά σταδιακά, μαζί με την εξέλιξη της πλοκής, αποκαλύπτονται τα βαθύτερα στρώματα της προσωπικότητάς του.<sup>213</sup> Ως εδώ καταλαβαίνουμε ότι ο Μελάς έχει όντως εντοπίσει κάποια πολύ σημαντικά στοιχεία της ιμπσενικής δραματολογικής τέχνης και με όλη την καλή διάθεση ξεκινάει να χτίζει ένα δράμα «συμβολικό», το *Χαλασμένο σπίτι*, το οποίο θα συμβολίζει την πολιτική κατάσταση της χώρας αμέσως μετά το κίνημα στο Γουδί. Όπως όμως και ο ίδιος ομολογεί, η προσπάθεια αυτή δεν πετυχαίνει, βάζοντας πάνω στη σκηνή αλληγορίες και όχι σύμβολα.<sup>214</sup>

Παίρνοντας, λοιπόν, ως πρότυπο την ιμπσενική δραματολογία και προφανώς τους Βρυκόλακες,<sup>215</sup> ο Μελάς προσπαθεί να ανεβάσει στη σκηνή ένα βαθύτερο κοινωνικό προβληματισμό, παρουσιάζοντας μια οικογένεια, η οποία σταδιακά αποκαλύπτει όλη τη διαφθορά της καταλήγοντας σε ένα τέλος πέρα από τις συμβάσεις του αστικού δράματος, το φόνο και την εγκατάλειψη. Η σχέση του όμως με το ιμπσενικό πνεύμα διαταράσσεται από τη στιγμή που ο Μελάς συνδέει άμεσα τον κοινωνικό χαρακτήρα του έργου με την πολιτική κατάσταση της χώρας, ανάγοντας τους ήρωες του δράματος σε σύμβολα, όχι κοινωνικά, αλλά ιστορικά.<sup>216</sup> Ο συμβολισμός μάλιστα των προσώπων είναι τόσο απλοϊκός και ευδιάκριτος, που μικραίνει την απόσταση ανάμεσα στο σημαίνον και το

<sup>212</sup> Για τη σχέση του Ίμπσεν με το σύμβολο, βλ. Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 89 όπου ο Μελάς στην προσάθειά του να αποδώσει συμβολικά το *Χαλασμένο σπίτι* λέει: «Τέτοιο περιεχόμενο μονάχα με τη μορφή συμβολικού δράματος μπορούσε να δοθεί. Και σ' αυτό άλλο δάσκαλος πιο κατάλληλος από τον Ίψεν δεν μπορούσε να βρεθεί», και σ. 93 όπου: «...στη μίμηση του Ίψενικού τρόπου, είχα συντομέψει αθέμιτα την απόσταση που χωρίζει την αλληγορία από το σύμβολο ... Κανένα πρόσωπο του «Χαλασμένου Σπιτιού» δεν είναι σύμβολο –δηλαδή μορφή γενική, που κλείνει κάτι το οικουμενικό και πανανθρώπινο». Βλ επίσης την παρατήρηση του Ξενόπουλου: «Όλα τα μεγάλα ποιητικά έργα, και χωρίς να το θέλη, χωρίς να το εννοή ο ποιητής, καταντούν συμβολικά. Μπορεί κανείς να ισχυρισθί ότι ποιήσεις, δημιουργία, χωρίς σύμβολον, δεν ημπορεί να υπάρξη.», *Αθήναι*, αρ. 333/ 2500, 17 Σεπτεμβρίου 1909, σσ. 1-2.

<sup>213</sup> Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 87.

<sup>214</sup> «Ενώ η πρόθεσή μου ήταν να δημιουργήσω ένα δράμα συμβολικό, δεν είχα καταφέρει να δώσω παρά ένα έργο αλληγορικό», Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 93.

<sup>215</sup> Για τη σχέση των Βρυκολάκων με το *Χαλασμένο σπίτι*, βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Επιδράσεις-Μεμονωμένα-Το *Χαλασμένο Σπίτι*», *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, σσ. 127-128.

<sup>216</sup> Ο Μελάς εξομολογείται για τη σύλληψη του έργου: «Το είχα εμπνευσθεί άμεσα, το δράμα αυτό, από τη ζωή του συνόλου. Η κατάντια του τόπου, μετά την εθνική ντροπή του 1897 ... Ο πόθος του Έθνους βρούαζε γύρω μου, για μια ριζική και μεγάλη μεταβολή. Τον συμμεριζόταν απόλυτα. Και το «Χαλασμένο Σπίτι» που σχεδίαζα δεν ήταν άλλο παρά καθρέφτισμα του πόθου αυτού, σάτιρα του καθεστώτος, της αθλιότητας, της αδυναμίας και της απάτης και ξέσπασμα αιματηρό, απολυτρωτικό και ξεκίνημα για καινούριους δρόμους». Πενήντα χρόνια θέατρο, σσ. 88-89.



σημαινόμενο, δημιουργώντας φανερές αλληγορίες.<sup>217</sup> Έτσι, έχουμε ένα δράμα που παραπαίει ανάμεσα στην κοινωνική κριτική της σχολής του Νατουραλισμού και την αλληγόρηση της Ιστορίας.<sup>218</sup>

Πιο αναλυτικά, στο «χαλασμένο σπίτι», αλληγορικό σύμβολο της ξεπεσμένης Ελλάδας, ζει μια άκρως διεφθαρμένη οικογένεια, απόγονοι των ένδοξων Τζιτζικαίων,<sup>219</sup> που μέρα με τη μέρα φτάνει πιο κοντά στην ολοκληρωτική καταστροφή. Την εξουσία του σπιτιού την έχει αναλάβει ο Μανώλης Τζιτζικας, σύμβολο της ηγεσίας, ο οποίος είναι ανίκανος να διευθύνει, είναι αλκοολικός, και χάνει όλα του τα χρήματα στα χαρτιά και τις γυναίκες.<sup>220</sup> Στο ζυγό του έχει υποτάξει τον αδερφό του, Μάρκο, σύμβολο του αποχαυνωμένου λαού, τον οποίο εκμεταλλεύεται και του παίρνει όλα του τα χρήματα δήθεν για να αγοράσει μια καινούρια άμαξα. Στο πλευρό του ο Μανώλης έχει μια αναλόγου ηθικής σύζυγο, την Ξενούλα, σύμβολο της υποκρισίας και της ξενομανίας, η οποία έχει αποστασιοποιηθεί πλήρως από τα παιδιά της και με το φόβο του καμτσικιού του Μανώλη, ωθεί τη μεγάλη της κόρη, Καλλιόπη, σύμβολο της χαραμισμένης νιότης, στην πορνεία και προσπαθεί να κάνει το ίδιο και με τη μικρότερη, την Ανθή. Η Ανθή είναι το σύμβολο των ονειροπαρμένων Ελλήνων, που ζουν με το όνειρο της Μεγάλης Ιδέας και έτσι μισότρελη που είναι, ξεφεύγει από την «ώθηση» της μητέρας. Το όνειρό της είναι να παντρευτεί το βασιλόπουλο, που θα της χαρίσει θάλασσες και στεριές, όνειρο που τροφοδοτεί κατάλληλα η γριά Λευτερίτσα, σύμβολο της φτώχειας, παλιάς Ελλάδας, η οποία όντας ανάπηρη και βλέποντας την επικείμενη καταστροφή, χρησιμοποιεί τη μικρή Ανθή για να τη βγάξει στο δρόμο και να ζητιανεύει. Στο ενεργητικό της, ωστόσο, η γριά έχει φορτωθεί ήδη ένα φόνο, σκοτώνοντας κάποτε τον πρώτο της γιο, το Γιάννη, επειδή είχε πέσει στη δυσμένειά της.

Όταν ο Αναστάσης, ο γιος της οικογένειας και σύμβολο μιας επαναστατημένης μειοψηφίας ή και συμβολική απόδοση του Βενιζέλου, επιστρέφει μετά από πολύ καιρό στο σπίτι, η οικογένεια θα προσπαθήσει με κάθε τρόπο να αποκρύψει τις πραγματικές συνθήκες διαβίωσής της. Ο νέος όμως θα μάθει την αλήθεια για τα χρέη του πατέρα,<sup>221</sup> θα ανακαλύψει την αδυναμία του Μάρκου να αντισταθεί και θα ανακαλύψει το κατρακύλισμα της αδερφής του, όταν κάποιο βράδυ δει την αδερφή του μέσα σε μια

<sup>217</sup> Ο Γ. Ξενόπουλος παρατηρεί: «Η διαφορά μεταξύ συμβόλου και αλληγορίας είναι μικρά, τόσο μικρά, ώστε να συγχέονται τα όριά των και να γρονθοκοπούνται οι ορισμοί. Αλλά και τόσο μεγάλη συγχρόνως, τόσο απέραντος, ώστε εν συμβολικόν έργον, όπως η «Αγριόπαπια» του Ίψεν, να τοποθετήται εις την ανωτέραν βαθμίδα της κλίμακος, την οποίαν αποτελούν τα διάφορα είδη της πνευματικής δημιουργίας, και εν έργον καθαρώς αλληγορικόν, όπως ο «Αρχαιολόγος» του κ. Καρκαβίτσα, εις την κατωτέραν.», Αθήναι, αρ. 333/2500, 17 Σεπτεμβρίου 1909, σσ. 1-2.

<sup>218</sup> Οι κριτικές της εποχής δίστανται στον τρόπο που αντιλαμβάνονται το *Χαλασμένο Σπίτι*. Άλλες εντοπίζουν ρεαλισμό κι άλλες εμμένουν στους συμβολισμούς του έργου, ή και τα δύο. Βλ. ενδεικτικά την αντιφατική ματιά του Ξενόπουλου στην εφημερίδα *Αθήναι*, όπου αρχικά κατονομάζει το έργο «αλληγορικόν» και σε άλλο φύλλο της ίδιας εφημερίδας εντοπίζει στοιχεία ηθογραφίας και ρεαλιστικής παρατήρησης, *Αθήναι*, αρ. 333/2500, 17 Σεπτεμβρίου, σσ. 1-2 και αρ. 335/2502, 20 Σεπτεμβρίου 1909, σ. 1, καθώς και την διπλή προσέγγιση, νατουραλιστική και αλληγορική, του Γ. Τσοκόπουλου στην ίδια εφημερίδα, αρ. 335/2502, σ. 1, 19 Σεπτεμβρίου 1909. Φανερά επίσης θεωρούν τις αλληγορίες και τα σύμβολα οι κριτικές της *Εστίας*, αρ. 5609, 13 Σεπτεμβρίου 1909 και αρ. 5701, 15 Σεπτεμβρίου 1909.

<sup>219</sup> Ο μύθος των Τζιτζικαίων είναι αλληγορία του τρόπου που βλέπουν πολλοί, σύγχρονοι του Μελά, Έλληνες το ένδοξο παρελθόν, βάση του οποίου δικαιολογούν το παρόν και ονειρεύονται το μέλλον. Αναλυτικά για το μύθο αυτό βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 89-90.

<sup>220</sup> Για τις αλληγορίες των προσώπων βλ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 89-90. Βλ. **επίσης κριτικές**

<sup>221</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνές 6<sup>η</sup> και 7<sup>η</sup>, σσ. 27-32.

ύποπτη άμαξα.<sup>222</sup> Αφού ξεσκεπάσει και τη μητέρα, η μόνη λύση είναι να αντιμετωπίσει τον πατέρα. Φυσικά ο Αναστάσης έχει καταλάβει και τη σήψη του εκείνου, από τον οποίο ζητάει την παράδοση της εξουσίας.<sup>223</sup> Εκείνος αρνείται και αποφασίζει μάλιστα να τον σκοτώσει. Πάνω στη συμπλοκή ο Αναστάσης σκοτώνει τον Μανώλη, μαθαίνοντας εν τέλει ότι δεν ήταν πραγματικά ο πατέρας του.<sup>224</sup> Ανακουφισμένος «μούλος» ο Αναστάσης, θα φύγει «εκεί όπου ψένει ο ήλιος το ψωμί».

Είναι εμφανείς οι αλληγορίες και οι νύξεις για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας λίγο μετά το κίνημα στο Γουδί. Πέρα από τους χαρακτήρες-αλληγορικά σύμβολα, ο Μελάς εκτυλίσσει ολόκληρο το μύθο έτσι ώστε να μοιάζει με αλληγορικό παραμύθι της νεώτερης ελληνικής ιστορίας, αφήνοντας όμως την ελπίδα στο πρόσωπο του Αναστάση. Όταν ο ήρωας-επαναστάτης εμφανίζεται στο «χαλασμένο σπίτι», δεν έρχεται μόνο αντιμέτωπος με μια διεφθαρμένη οικογένεια, αλλά με όλα τα κακώς κείμενα της σύγχρονης Ελλάδας. Αντιμετωπίζει την ηγεσία, που παραμυθιάζει το λαό με μεγάλα οράματα και το γνωστό παραμύθι της ανάκτησης της παλιάς κληρονομιάς,<sup>225</sup> καταδικάζει την υποκρισία και την κοινωνική ελίτ, που προβάλλει ηγετικές αξιώσεις στο όνομα μιας «ευρωπαϊκής» παιδείας,<sup>226</sup> αναγνωρίζει τα σφάλματα του λαού και των περιχαρακωμένων νέων και, προπάντων, αφορίζει τη μνησικακία πολλών Ελλήνων απέναντι σε κάθε φιλελεύθερη και προοδευτική προσπάθεια.<sup>227</sup> Ο Αναστάσης, που για τον επαναστατικό του τύπο έχουμε μιλήσει κι αλλού, αρχικά ζητάει την ανάληψη της εξουσίας και, αφού ο πατέρας του αρνηθεί, συντρίβει συμβολικά την ανίκανη και διεφθαρμένη ηγεσία, ένοπλα, όπως έγινε με το ελπιδοφόρο τότε κίνημα στο Γουδί.

Υπάρχει ακόμα ένα στοιχείο αλληγόρησης της «χαλασμένης» οικογένειας με τη νεώτερη ελληνική Ιστορία, το οποίο έχει οδηγήσει σε στενή ερμηνεία του γενικότερου ύφους του έργου με βάση τα πρότυπα του Νατουραλισμού. Ο Αναστάσης ανακαλύπτει ότι είναι «μούλος», γεγονός που τον ανακουφίζει και του δίνει ώθηση να φύγει σαν ήρωας-αρνητής για μια καλύτερη ζωή. Το γεγονός αυτό εκ πρώτης όψεως αφήνει αιχμές για το ότι, παρόλο που το έργο διακατέχεται από αλληγορικά στοιχεία, εν τέλει κλείνει με μια νατουραλιστική προσέγγιση, αφού ο επαναστάτης Αναστάσης, αποδεικνύεται μη

<sup>222</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνές 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup>, αντίστοιχα, σσ. 33-47.

<sup>223</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σσ. 71-80.

<sup>224</sup> Ο Αναστάσης λέει: «Πρώτη φορά θ' ακούσεις, ναι, πως ένας μούλος έμαθε πως είνε μούλος, χωρίς να νοιώσει λύπη στην καρδιά!...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 81.

<sup>225</sup> Από τη μια ο Μανώλης πλάθει όνειρα για μια καλύτερη ζωή ως εξής: «Έχω μίαν ολπίδα στο Θεό να σκάσω τους οχτρούς μας... ναι! Να φτάσω τον πατέρα μου και ναν τον ξεπεράσω` ασημένα εκείνος; Χρυσά εργώ! Και –για κύττα δω! (του δείχνει –στον Αναστάση, από το παράθυρο) αυτό το γκρεμισμένο το παλάτι ναν το ξαναστήσω... ναι!...». Από την άλλη η Λευτερίτσα τροφοδοτεί τα όνειρα της Ανθής, μέσα από το παραλήρημα της οποίας, για τον αρχοντόπουλο, που θα της χαρίσει στεργιές και θάλασσες, φαίνεται ξεκάθαρα η Μεγάλη Ιδέα. Το αρχοντόπουλο φέρνει ακόμα ένα ειδικό σημάδι: «...για τον αητό που σουλέγα; Που κάθισε στον ώμο του με τες φτερούγες ανοιχτές... με δυο κεφάλια...», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σ. 31 και Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 20-22.

<sup>226</sup> Η Ξενούλα δικαιολογείται στον Αναστάση για την Καλλιόπη: «Μη δεν την έντυσα σαν πριγκηπέσσα, μ' όλες τις γκρίνιες αυτονοού του πρόστυχου; (δείχνει τον Μάρκο) οπού την ήθελε σα δούλα; Μη δεν της έμαθα χορό; Δεν θα της μάθαινα και πιάνο;...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 45

<sup>227</sup> Ο Αναστάσης μαινεται κατά της Λευτερίτσας, σύμβολο της παλιάς Ελλάδας: «Να πεθάνεις! Να πεθάνεις! Τ' άκουσες; ... Τα παιδιά σου... τα παιδιά σου! Στρίγγλα! Το καλύτερο απ' όλα τώνιζες, με τα ίδια σου τα χέρια ... γιατί' ήθελε να σου πλύνει τα φτιασιδία 'πό το πρόσωπο και να σου διώξει τους αγαπητικούς». Πιθανότα εδώ αναφέρεται στη δολοφονία του Καποδίστρια, το «πρώτο παιδί» της ελεύθερης Ελλάδας ή «Λευτερίτσα», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 61.

Έλληνας. Δημιουργείται, δηλαδή, η εντύπωση ότι παύει η άμεση σχέση δράματος και ιστορικής αλληγορίας, από τη στιγμή που δεν μιλάμε πια για Έλληνα ανατροπέα του παρόντος, και έχουμε να κάνουμε με ένα οικογενειακό, κοινωνικό δράμα, ενός νέου που εγκαταλείπει ένα αρρωστημένο περιβάλλον στο οποίο δεν ανήκει.<sup>228</sup> Υπάρχει όμως και μια άλλη ερμηνεία σε αυτό το θέμα.

Το ζήτημα της πατρότητας τίθεται και σε ένα άλλο σημείο του έργου, όπου η Λευτερίτσα δικαιολογεί το φόνο του πρώτου της παιδιού, ή του πρώτου προδευτικού ηγέτη, βάση της υποψίας που είχε ο πατέρας του, ότι ήταν νόθο.<sup>229</sup> Ακόμα ένας, δηλαδή, που προφανώς μοιάζει στον Αναστάση λόγω της επαναστατικής του φυσιογνωμίας, δεν είναι σίγουρος για τη γνησιότητά του. Το ότι ο Αναστάσης δεν είναι η μοναδική τέτοια περίπτωση, κινεί την υποψία μας ότι πολύ απλά εδώ τίθεται το θέμα της εθνικής ταυτότητας του Νεοέλληνα, που διχάζεται ανάμεσα στην άμεση καταγωγή από τους αρχαίους Έλληνες και τις νεώτερες απόψεις μετά τις διατυπώσεις του Φαλμεράγιερ.<sup>230</sup> Δυστυχώς, ο Μελάς δεν μιλάει πουθενά ανοιχτά γι' αυτό το ζήτημα και θολώνει πολύ τα νερά ο τρόπος, με την οποία, από τη μια, υποστηρίζει την «ελληνικότητα» του Χαλασμένου σπιτιού και, από την άλλη, υπερασπίζεται τα ανοιχτά όρια της Τέχνης.<sup>231</sup>

<sup>228</sup> Ο Β. Πούχγερ παρατηρεί: «*Αν δεχτούμε την ερμηνεία του κρυπτικού επαναστατικού έργου, που σχετίζεται με τα γεγονότα στο Γουδί το 1909 (εκτός τις χρονολογικές δυσκολίες), και την αλληγορική αποκρυπτογράφηση των προσώπων και πράξεων, πώς εξηγείται τότε η μορφή του Αναστάση (εκπρόσωπος της νέας αστικής τάξης, Βενιζέλος;), που ανατρέπει τη δυναστεία των Τζιτζίκων... ο οποίος τελικά είναι «μούλος» (δηλαδή όχι Έλληνας;) και φεύγει από το σπίτι το χαλασμένο (την Ελλάδα)... Η πολιτική διάσταση του έργου, στο μεγαλύτερο μέρος της, αποτελεί μεταγενέστερη επινόηση του ίδιου του Μελά.*», «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος», *Φαινόμενα και Νοούμενα*, σσ. 335-336. Όσο για το χρονικό απόστημα που παρατηρεί ο Β. Πούχγερ, ότι δηλαδή το κίνημα στο Γουδί και η παράσταση απέχουν ένα μήνα (14 Αυγούστου το Γουδί και 14 Σεπτέμβρη το Χαλασμένο σπίτι), οπότε και αποκλείεται ο Μελάς να πρόλαβε να γράψει ένα έργο ειδικά για αυτή την περίπτωση, πολύ απλά, αντιπαραβάλλουμε την άποψη ότι δεν είναι καθόλου απίθανο το Χαλασμένο σπίτι να ξεκίνησε να γράφεται ως κοινωνικού τύπου έργο και εν τέλει να δόθηκε ο πολιτικός χαρακτήρας προς χάρη των γεγονότων. Με λίγα λόγια, δεν εμποδίζει η μικρή χρονική απόσταση τελευταίες αλλαγές σε ένα σχεδόν τελειωμένο έργο.

<sup>229</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 62.

<sup>230</sup> Ο Γ. Τσοκόπουλος παρατηρεί σχετικά με το μήνυμα του έργου: «*Η γενική μας εξάρθρωσις οφείλεται εις το παρελθόν και εις το μέλλον. Ελάτε να ομολογήσωμεν ότι ο Φαλμεράγιερ είχε δίκαιον όταν έλεγεν ότι είμεθα Σλαύοι νόθοι και όλα θα γίνουν μέλι-γάλα*», Αθήναι, αρ. 335/ 2502, 19 Σεπτεμβρίου 1909, σ. 1.

<sup>231</sup> Ο Μελάς αντικρούει όσους κριτικούς υποστηρίζουν ότι οι χαρακτήρες του στερούνται ελληνικής ιθαγένειας: «*Μολαταύτα εγεννήθη αρχή ζητήματος περί της ιθαγένειας των προσώπων του δράματος. Άλλοι (Σταθόπουλος, «Εσπερινή») ευρήκαν ολόκληρον το έργον «βόρειον». Άλλοι μόνον τον ήρωαν «βόρειον» (Σταματίου, «Ακρόπολις») τα δε άλλα πρόσωπα, νότια ή νοτιοδυτικά, δεν ενθυμούμαι καλά. Ο κριτικός κ. Ξενόπουλος –ο οποίος οσάκις θέλει, μας αποκαλύπτει αναγνώστην και θεατήν καλαισθητον, όσον είνε δυνατόν να επιθυμήση κανείς –υπεστήριξε την ελληνικήν ιθαγένειαν των ανθρώπων του «Χαλασμένου Σπιτιού». Η γνώμη μου είνε ότι το ζήτημα τίθεται γενικώς: Η ένα έργον ανήκει στην Τέχνην ή όχι. Εάν δεν είνε Τέχνης έργον, τότε εις κανέν γεωγραφικόν μήκος ή πλάτος και εις καμμίαν θερμοκρασίαν δυνατόν ν'αντέχη. Όσοι απαιτούν από τα έργα της Τέχνης να δουλεύουν εις την ηθογραφίαν ( Γρανίτσα, «Χρόνος», Σταματίου «Ακρόπολις») δεν εννοούν την Τέχνην, μένον εκτός του περιβόητου «νοήματος της Τέχνης». Αλλά και ανεπιστήμονες και αφιλοσόφητοι αποδεικνύονται. Διότι δεν θα ήτο, με κανέναν τρόπον, αρκετόν να βεβαιώθη μόνον ότι ο ποιητής ασυνειδήτως μεταχειρίζεται το τοπικόν χρώμα μέχρις ενός σημείου. Αλλά σήμερο, περισσότερο από κάθε άλλην εποχήν, χρειάζεται το μικρόν θάρρος να ομολογηθή ότι, το μέσον διά του οποίου τα ήθη και τά έθιμα κληρονομικώς μεταβιβάζονται –αι παραδόσεις, λέγω αν και, κατά βάθος, ταυτίζονται, αυτά των λαών τούτων μ' εκείνας των λαών εκείνων, δεν πρέπει να αποκρύπτωμεν, ηλιθίως, ότι αποτελούν τας φοβεράς προλήψεις, διά των οποίων εστάθησαν όρθιοι μερικοί ολίγοι απάνω εις τα στήθη των πολλών. Κάθε αληθινός επαναστάτης το αισθάνεται βαθύτατα. Και είνε η ώρα να το αισθάνεται, όταν η*

Γνωρίζοντας όμως τις αντιρρήσεις, που θα προβάλλει μια δεκαετία αργότερα, για τον τρόπο της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου,<sup>232</sup> καθώς και το ενδιαφέρον του γύρω από τη λαϊκή, τη ρωμαϊκή, παράδοση, αντιλαμβανόμαστε την πίστη του Μελά στον νεότερο Έλληνα, το Ρωμίο, του οποίου η ελληνικότητα έγκειται περισσότερο στη γλώσσα και τις παραδόσεις και όχι τα αμόλευτα γονίδια.<sup>233</sup> Επομένως, αφού ο Αναστάσης έρθει σε ρήξη με όλη τη διεφθαρμένη «οικογένεια», έρχεται η ώρα του να συνειδητοποιήσει και τη δική του πραγματικότητα, να αποκτήσει το δικό του γνώθι σ' αυτόν. Η καθολική επανάσταση, που ο Μελάς διακηρύττει μέσα από αυτό το έργο, δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί χωρίς αυτογνωσία, χωρίς τη συνειδητοποίηση της νεοελληνικής ταυτότητας.

Η αλληγορική φύση του έργου δικαιολογεί και τη σκληρή εγκατάλειψη της οικογένειας από τον Αναστάση, τη στιγμή μάλιστα που υπάρχουν και μέλη, όπως η μικρή Ανθή, που φαίνονται αθώα. Στην ουσία όμως, ο Αναστάσης δεν εγκαταλείπει ανθρώπους στο έλεος της μοίρας τους, αλλά αρνείται ιδέες και όνειρα, που έχουν κοστίσει την αργοπορημένη πρόοδο του έθνους. Το έργο, δηλαδή, λειτουργεί ως καθολική άρνηση του Μεγαλοϊδεατισμού και της προγονοπληξίας, υπογραμμίζοντας ότι πρέπει να γκρεμιστούν τα σύμβολα του παρελθόντος και τα μεγάλα όνειρα του μέλλοντος, για να μπορέσουν νηφάλιοι οι Έλληνες να αντιμετωπίσουν το παρόν.<sup>234</sup>

Ολοκληρώνοντας τα αλληγορικά σχήματα στο *Χαλασμένο σπίτι*, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε και κάποια μικρότερης αξίας αλληγορικά στοιχεία, τα οποία όμως επιβεβαιώνουν τη γενικότερη φύση του έργου. Καταρχήν, ο σκηνικός χώρος που ορίζει ο Μελάς είναι συμβολικός της σύγχρονης Ιστορίας. Πρόκειται για την περιγραφή ενός λαϊκού σπιτιού με κάπως όμως αρχοντική και ξιπασμένη όψη, όπου ανάμεσα σε τριμένες πολυθρόνες και καθρέφτες, δεσπόζουν δύο εικόνες, μια του '21 και μια του '97, και κάπου σε μια γωνιά υπάρχει μια γλάστρα με μια βιολέτα μαραμμένη. Είναι, δηλαδή, ξεκάθαρη η εικόνα της παρακμής αλλά και του μεγαλοπιάσματος, που συνδυάζει τη μόδα, όσο ξεφτισμένα κι αν αποδίδεται, με το παρελθόν. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η αντίθεση των δύο εικόνων, που η μια, του '21, ανακαλεί το ένδοξο παρελθόν και η άλλη, του '97, θυμίζει την εθνική ντροπή και την ταπείνωση. Σίγουρα η δεύτερη εικόνα δεν μπορεί να αποτελεί συνηθισμένο αντικείμενο σε ένα ελληνικό σπίτι, τη στιγμή που

---

*επιστήμη με τον Δάρβιν και η φιλοσοφία μ'έναν Σπένσερ κηρύσσει ως ρυθμόν της ζωής την εξέλιξιν.»*, *Ελλάς*, «Τι εννοώ; Να τι εννοώ!», τχ. 97, 4 Οκτωβρίου 1909, σ. 3.

<sup>232</sup> Η αποσπασματική εικόνα που σχηματίζεται από την κατά δύναμη αποδελτίωση του Τύπου της εποχής, δεν μας αφήνει περιθώρια για αναστύλωση όλης της συζήτησης γύρω από το θέμα, όμως εντάσσουμε τη θέση αυτή του Μελά στα πλαίσια του ενδιαφέροντος της «Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου», της οποίας ήταν ενεργό μέλος ο Μελάς, προς το αρχαίο ελληνικό θέατρο με κύριο παράγοντα τον Φώτο Πολίτη. Ο Νιρβάνας μεταφέρει ένα μέρος της «αποστομοτικής» αντίδρασης του Μελά: «*Λοιπόν, κύριε, είσθε ένας ηλίθιος! Φαντάζεσθε ότι θ' αναστήσετε το αρχαίον θέατρον κατασκευάζοντες ένα κτίριον. Λοιπόν, σας ειδοποιώ, κύριε, ότι δεν ανασταίνεται και... αντιλογίες δεν θέλω...*», *Εστία*, «Από την ζωή-Συνεννόησις μηδέν», αρ. 8935, 7 Ιουνίου 1919, σ. 1.

<sup>233</sup> Ο Μελάς αναθυμούμενος τις κριτικές για το *Κόκκινο Πουκάμισο*, σχολιάζει τη θέση του προς τη δημοτική παράδοση εκείνη την περίοδο: «*(Η κριτική) Δε φάνηκε να συγκινήθηκε από το γεγονός ότι, μέσα στο γενικό εμπόρισμό που μάλιστα το θέατρο, ένας νέος συγγραφέας έμπαινε, με καθαρές καλλιτεχνικές προθέσεις, ότι έμεινε πιστός, μ' αμετάτρεπτη αγωνιστική ορμή, στη γνήσια δημοτική παράδοση και γλώσσα...*», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 72.

<sup>234</sup> «*Να είσθε βέβαιοι ότι αν υπάρχουν ενός εκατομμυρίου αργόμισθοι εις την Ελλάδα το λάθος είνε του Περικλέους. Και αν οι οικονομικοί επιθεωρηταί δεν επιθεωρούν τα τελωνεία, πταίει ο Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος. Να είσθε επίσης βέβαιοι ότι δεν θα είχαμε τόσους φυγόδικους αν δεν ωνειρεύοντο οκτώ εκατομμύρια Έλληνες να πάρωμε κάποτε την Πόλιν.*», Γ. Τσοκόπουλος, *Αθήναι*, «Πρόσωπα και πράγματα-Τα σύμβολα», αρ. 335/2502, 19 Σεπτεμβρίου 1909, σ. 1.

τα τραύματα είναι ακόμα νωπά, άρα τοποθετείται συμβολικά και όχι για ρεαλιστική ακρίβεια. Εκτός όμως από το χώρο και ο χρόνος έχει συμβολική σημασία. Είναι παραμονή Πρωτομαγιάς, μία μέρα, δηλαδή, πριν τη γιορτή της άνοιξης, η οποία συμβολίζει πάντα την αναγέννηση ή την ανάσταση.<sup>235</sup> Από κει και πέρα οι αλληγορήσεις αφορούν τα ονόματα των ηρώων, τα οποία παραπέμπουν άμεσα στις έννοιες που αυτοί εκπροσωπούν.<sup>236</sup>

Τέτοιου είδους ονομαστικές αλληγορήσεις συναντάμε σχεδόν σε όλα τα έργα του Μελά, γεγονός που στα πρώιμα έργα (ως το 1909) δικαιολογείται ως κατώτερος συμβολισμός, στα επόμενα, όμως, μοιάζει περισσότερο με κατάλοιπο προγενέστερων καλλιτεχνικών μορφών. Ιδίως στο *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, ο συγγραφέας αποδίδει άμεσα το ρόλο και τη βαρύτητα των ηρώων μέσα από αλληγορικά ονόματα. Ο Βάγγος δεν είναι παρά ένας «ευάγγελος», κήρηκας μιας νέας ιδεολογίας, η Αυγή φανερά συμβολίζει την ελπίδα της καινούριας ζωής, ενώ η Πηνελόπη, είναι η πρώτη ηρωίδα με αρχαιοελληνικό όνομα, που συμβολίζει την παλιά γενιά. Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* οι ονομαστικές αλληγορίες είναι λίγο περισσότερο βαθύτερες. Πέρα από την Αγνή, την πρώτη αγνή αγάπη του Σταύρου, και τον Αχιλλέα, όνομα που παραπέμπει στον ημίθεο νάρκισσο, η Τριανταφυλλιά και ο Σταύρος έχουν ονόματα, που δεν επιδέχονται μία μόνο ερμηνεία. Το όνομα της ηρωίδας, εκτός του ότι παραπέμπει στο τριαντάφυλλο, όμορφο λουλούδι αλλά αγκαθοφόρο, αφήνει αρκετά περιθώρια για ερμηνείες, που σχετίζονται με το έντονο κόκκινο χρώμα, τον έρωτα και το πάθος. Ο Σταύρος από την άλλη, σχετίζεται πιθανότατα με το σύμβολο του σταυρού ή τον Εσταυρωμένο, που πέρα από το κοινό στοιχείο της προδοσίας, μπορεί κανείς να επεκταθεί σε επίπεδα μεταφυσικής, που σχετίζονται με τη θρησκεία, όπως τη φυγή σε ένα καλύτερο κόσμο μέσα από τον θάνατο. Τα ονόματα, δηλαδή, των δύο αυτών ηρώων βρίσκονται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο αλληγορίας και συμβολισμού, που ξεκινούν από ευδιάκριτες αναγωγές, όμως αγγίζουν τα όρια ανώτερων ποιητικών συμβόλων, που συνδέονται με το Συμβολισμό.

Στα ρεαλιστικότερα έργα του Μελά, οι ονομαστικές αλληγορίες είναι περισσότερο υπαινιγμοί και συνδέονται όχι μόνο άμεσα με τα ίδια τα πρόσωπα και τη θέση τους στο έργο, αλλά και με τις ευρύτερες κοινωνικές έννοιες, που αντιπροσωπεύουν. Για παράδειγμα, στο *Άσπρο και το Μαύρο*, οι δύο εκπρόσωποι της παλιάς γενιάς, ο Περικλής και η Περσεφόνη, έχουν αρχαιοελληνικά ονόματα (συνέχεια από το *Γυιο του Ίσκιου*), ισάξια του κύρους αλλά και της ξεπερασμένης κοινωνικής τους νοοτροπίας. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Μια νύχτα μια ζωή* με την Ουρανία και τον Τηλέμαχο, ενώ αντιθετικά παραβάλλονται τα μοντέρνα ονόματα της νέας γενιάς, δηλαδή, της Όλγας, του Μίλτου και του Νίκου.<sup>237</sup> Όπως είναι αναμενόμενο, ο απόηχος

<sup>235</sup> Βλ. τις γενικές σκηνοθετικές οδηγίες στην αρχή του έργου.

<sup>236</sup> Ενδεικτικά, η Λευτερίτσα παραπέμπει στην απελευθερωμένη Ελλάδα, η Ξενούλα στην ξενομανία, ο Αναστάσης στην ποθούμενη «ανάσταση» του έθνους, ακόμα και ο Μάρκος, ο εκπρόσωπος του λαού, θα μπορούσε να είναι η ελληνοποίηση του «Μαρξ». Η πιο έντονη αλλογόρηση όσον αφορά τα ονόματα, βέβαια, είναι το επώνυμο «Τζιτζικας», που παραπέμπει στο αισώπειο μύθο του Τζιτζικα και του Μέρμυγκα.

<sup>237</sup> Το ίδιο ισχύει και στο *Άσπρο και το μαύρο*, με τα ονόματα του Άλκη, του Νίκου και των λοιπών. Ίσως μόνο το όνομα της Φωτεινής να παραπέμπει στο φωτεινό παράδειγμα της εργαζόμενης γυναίκας. Για τις γυναίκες, που ακόμα δεν έχουν εδραιώσει την κοινωνική τους θέση, διαπιστώνουμε την επιμονή του συγγραφέα να τους δίνει ονόματα λουλουδιών. Η Μαργαρίτα και η Ανθή πιθανόν να σχετίζονται με την Τριανταφυλλιά από το *Κόκκινο Πουκάμισο*, όμως από τη στιγμή που μας λείπουν κείμενα πριν και μετά το

των αλληγορικών μοτίβων του Μελά σταματάει εκεί, ως κατώτερο καλλιτεχνικό τέχνασμα, που δεν έχει θέση στη ρεαλιστική απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας. Ούτως ή άλλως αυτό θα είναι και το νέο πεδίο αναζητήσεων του συγγραφέα, που μετά από την πρώτη προσπάθεια με το *Χαλασμένο σπίτι*, θα προχωρήσει με πιο σίγουρα βήματα στην ανίχνευση του Ρεαλισμού.

Στα επόμενα έργα του Μελά, από τη *Δούλα* (1910) ως το *Μια νύχτα μια ζωή* (1924), θα αναζητήσουμε τα κοινά στοιχεία, σύμφωνα με τα οποία εντάσσονται τα έργα αυτά στο ευρύτερο πεδίο του Ρεαλισμού, από τις συμβάσεις του καλοφτιαγμένου έργου, ως την ψυχογραφική προσέγγιση των ηρώων. Μέσα σε αυτό το πεδίο, ωστόσο, εντάσσεται και η στροφή του Μελά στο βουλεβάρτο, ξεκινώντας από τη μετάφραση του *Βαφτιστικού της κυρίας* (1913-16),<sup>238</sup> περνώντας στη μποέμικη *Φλόγα* το 1919 και φτάνοντας στο *Κελεπούρι* το 1920. Ο λόγος, που τα έργα αυτά θα συζητηθούν στο ευρύτερο πλαίσιο του Ρεαλισμού, είναι γιατί εκφράζουν κοινά στοιχεία με τα υπόλοιπα, ως συμβατικό είδος ρεαλισμού, και μας εξυπηρετεί στο να δούμε πιο συγκροτημένα την αντιρομαντική πλέον πορεία του Μελά. Αφού ομαδοποιήσουμε και συζητήσουμε τα κοινά χαρακτηριστικά της κοινωνικής τέχνης του συγγραφέα, τότε θα είμαστε σε θέση να επεκταθούμε και στις διαφοροποιήσεις των έργων μεταξύ τους.

Η πρώτη αλλαγή στο καλλιτεχνικό πεδίο του Μελά, που εντοπίζει κανείς μετά τα ρομαντικού τύπου έργα και η οποία επιχειρείται, κάτω όμως από το πρίσμα της Ιστορίας στο *Χαλασμένο σπίτι*, είναι η κοινωνική θεματογραφία. Ο Μελάς αποφασίζει πλέον να θέσει πάνω στη σκηνή ζητήματα και προβλήματα, άλλοτε προτείνοντας λύση κι άλλοτε όχι. Στο αμέσως επόμενο εγχείρημά του ο Μελάς, μετά το *Χαλασμένο σπίτι*, καταπιάνεται με ένα φλέγον κοινωνικό ζήτημα της εποχής, το έγκλημα τιμής. Πρόκειται για τη *Δούλα* (1910), έργο το οποίο δεν πρέπει να έχει παρασταθεί, αλλά ούτε και καμιά ιδιαίτερη σημασία πρέπει να είχε και για τον ίδιο το συγγραφέα, αφού δεν μνημονεύεται πουθενά στην αυτοβιογραφία του. Παρόλες τις ρομαντικές επιδράσεις αυτού του έργου, ο Μελάς κατορθώνει να εστιάσει ξεκάθαρα στο θέμα της εκμετάλλευσης μιας νεαρής γυναίκας, η οποία αναλαμβάνει μόνη της να «ξεπλύνει» την τιμή της. Λίγα μόνο ξέρουμε για την πλοκή του έργου μέσα από τις κριτικές, όμως καταλαβαίνουμε την ιστορία της «δούλας» ως εξής<sup>239</sup>. Η μικρή μεγαλώνει σε ένα περιβάλλον, όπου δήθεν την κρατούν ως ψυχοκόρη ή ως δούλα, αγνοώντας όμως ότι ο κηδεμόνας της είναι και ο καταχραστής της περιουσίας, που της έχει αφήσει ο μακαρίτης πατέρας της. Εκείνη εμπλέκεται ερωτικά με το γιο του κηδεμόνα της, ο οποίος όμως αρραβωνιάζεται κάποια άλλη. Εν τω μεταξύ καταφτάνει κάποιος φίλος του πατέρα της, ο οποίος της αποκαλύπτει την αλήθεια. Εκείνη αρνείται το συμβιβασμό, που της προτείνει ο κηδεμόνας της, να παντρευτεί το θυρωρό, και φεύγει. Μέσα στην περιπλάνησή της και τις περιπέτειές της στους δρόμους, αποφασίζει και τελικά σκοτώνει το διαφθορέα της.<sup>240</sup>

---

*Άσπρο και το μαύρο* (πριν: *Η Δούλα*, μετά: *Λίνα*, *Φλόγα*, *Κελεπούρι*), δεν μπορούμε να προχωρήσουμε τους παραλληλισμούς. Το σίγουρο είναι ότι ο Μελάς ξεφεύγει από αυτό το συσχετισμό, αφού περνάει στην περιγραφή ολοκληρωμένων προσωπικοτήτων με τη Λίνα και εν τέλει με την Όλγα.

<sup>238</sup> Ο *Βαφτιστικός της κυρίας* ανήκει στο γαλλικό βουλεβάρτο και μεταφράστηκε από το Μελά για το θίασο της Κυβέλης. Θυμίζουμε ότι υπολογίζεται η συγγραφή του ανάμεσα στα 1913-1916 και ο ίδιος ο Μελάς ισχυρίζεται ότι το έκανε για οικονομικούς λόγους. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 110.

<sup>239</sup> Για την όλη πλοκή βλ. τέλος εργασίας.

<sup>240</sup> «... Εις εποχήν καθ'ήν ο διαφθορέυς της δούλας αρραβωνιάζεται, φθάνει από την Αίγυπτον, όπου έμενεν, ο μόνος κάτοχος του μυστικού της καταγωγής της δούλας, φίλος δε του πατρός της και φίλος του

Η περιπετειώδης πλοκή του έργου σαφώς παραπέμπει σε μυθιστορηματικό δράμα, όμως πέρα από τη δόση υπερβολής στις περιπέτειες της «δούλας», ο πυρήνας της είναι ένα κοινωνικό πρόβλημα, στο οποίο μάλιστα ο Μελάς αποφεύγει να προτείνει λύση, καταγράφοντας απλά την σκληρή πραγματικότητα. Το τέλος, δηλαδή, του έργου, ξεπερνάει τις συμβάσεις του έργου με θέση. Γι' αυτό το λόγο σκιαγραφεί τη «δούλα» με την απαραίτητη ψυχική δύναμη και υπερηφάνεια, ώστε να είναι ικανή να απαρνηθεί τη συμβιβαστική «λύση» του κηδεμόνα της και, σοκαρισμένη, να εγκαταλείψει το περιβάλλον της εκμετάλλευσης. Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τους εσωτερικούς λόγους της νεαρής «δούλας», που την οδήγησαν στην αδιέξοδο λύση του φόνου, όμως γνωρίζοντας ότι σταδιακά ο Μελάς αρχίζει να αντιμετωπίζει θετικότερα τη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία, υποψιαζόμαστε ότι προφανώς στο δράμα του δίνει κάποιες προεκτάσεις, έστω και σε πρώιμο στάδιο, που αφορούν τη συγκρότηση της προσωπικότητας της νεαρής ηρωίδας.

Η σχεδόν νατουραλιστική απεικόνιση της ιστορίας της «δούλας» τεκμηριώνεται κι από το γεγονός, ότι στη σύγχρονη κοινωνία του Μελά, παρόμοιες ιστορίες είναι γνωστές και μάλιστα δίστανται οι γνώμες των πολιτών για τις αποφάσεις ορισμένων δικαστηρίων, που δείχνουν επιείκεια σε «συναδέλφους» της.<sup>241</sup> Σημαίνει, δηλαδή, ότι ο Μελάς όντως έχει στρέψει το βλέμμα του στα προβλήματα της κοινωνίας και διαλέγει να δραματοποιήσει ένα φαινόμενο της εποχής του.

Με το ίδιο ενδιαφέρον για τα κοινωνικά ζητήματα, τρία χρόνια αργότερα, ο νεαρός συγγραφέας θα διευρύνει τη ματιά του και την καλλιτεχνική του ευαισθησία, θέτοντας επί σκηνής, όχι ένα μεμονωμένο ζήτημα, αλλά ένα ολόκληρο θεσμό, από τον οποίο πηγάζουν πολλά επί μέρους ζητήματα. Με το *Άσπρο και το μαύρο*, ο Μελάς καυτηριάζει το θεσμό της ελληνικής οικογένειας, που όντας ασφυκτική, δημιουργεί ποικίλα προβλήματα στα μέλη της. Αντί, δηλαδή, ο Μελάς να συζητήσει ξεχωριστά τα προβλήματα του γάμου και τα όνειρα των νέων που χαραμίζονται εξαιτίας του κατεστημένου της κοινωνίας, τα μελετάει αυτά μέσα από την πηγή τους, την ελληνική οικογένεια. Η διευρυμένη ματιά του συγγραφέα εντοπίζει την κατάλληλη χρονική στιγμή, όπου ενώ η οικογένεια του έργου είναι έτοιμη να απολαύσει τους καρπούς των «θυσιών» της, δύο γεγονότα ανατρέπουν τα σχέδιά της. Μόλις έχει επιστρέψει ο Άλκης από το Παρίσι, όπου σπούδαζε κατόπιν απαιτήσεως της οικογένειας ιατρική και η Ανθή είναι έτοιμη να ολοκληρώσει το συνοικέσιο, κι αυτό αναγκαστικό, με τον Νίκο. Αφ' ενός όμως ο Άλκης αποφασίζει να ακολουθήσει τη φυσική του κλίση στις τέχνες και να

---

τραπεζίτου, ο οποίος αποκαλύπτει την αληθινή θέση των πραγμάτων εις την κατεστραμένην κόρην. Ο τραπεζίτης θέλει να διορθώση τα πράγματα, να παντρέψη τη δούλα με τον θυρωρόν του. Αλλ' εκείνη δεν δέχεται την λύσιν και φεύγει την νύκτα των αρραβώνων. Δεν γνωρίζει πού να διευθυνθή. Κακοποιοί την περιτριγυρίζουν και χωροφύλακες' ένας απ' αυτούς την απάγει εις την αστυνομίαν ως ύποπτον και η ατυχής ύπαρξις εισέρχεται από της στιγμής εκείνης εις το στάδιον, το οποίον ακολουθούν αι περισσότεραι συνάδελφοί της εις την Ελλάδα...», *Καλλιτέχνης*, «Το Θέατρον – Η Δούλα Σπ. Μελά», τχ. 1, Απρίλιος 1910, σσ. 27-29.

<sup>241</sup> Βλ. το άρθρο του Ξενοπούλου ένα χρόνο αργότερα, όπου αναθυμάται τη *Δούλα* του Μελά, με αφορμή ένα παρόμοιο έγκλημα τιμής. Οι ιδέες του Ξενοπούλου επεκτείνονται στον τρόπο που αποδέχονται η κοινή γνώμη και τα δικαστήρια τέτοιες περιπτώσεις. Τονίζει μάλιστα πόσο επίκαιρο είναι το θέμα που πραγματεύτηκε ο Μελάς. *Ελλάς*, «Ομιλίες της Πέμπτης – Το δράμα – Ιδέα περί τιμής – Η Δούλα», τχ. 179, 11 Νοεμβρίου 1911, σ. 2.

ανοίξει χοροδιδασκαλείο<sup>242</sup> και, αφ' ετέρου, ο Νίκος παρασύρει την Ανθή στη γκαρσονιέρα του και κατόπιν διαλύει τον αρραβώνα λόγω «κακής διαγωγής» της κόρης.<sup>243</sup> Στο φόντο αυτών των δύο βασικών ζητημάτων, που δεν αφορούν μόνο την πλοκή αλλά αποτελούν κοινωνικά προβλήματα προς επίλυση, ο Μελάς παραθέτει ακόμα δύο ιστορίες, οικτρές συνέπειες του πνιγηρού οικογενειακού θεσμού.

Η Μαργαρίτα, η μεγαλύτερη αδερφή, κάποτε έζησε ένα μεγάλο έρωτα με το Αντρέα, που όμως λόγω οικονομικών δυσχερειών, δεν μπορούσε να ολοκληρωθεί με το γάμο. Η οικογένεια τότε επέλεξε να χαραμίσει τη νιότη της Μαργαρίτας για να μην ζημειωθεί οικονομικά, τη στιγμή μάλιστα που η λύση θα μπορούσε να είχε βρεθεί στο πρόσωπο του πλούσιου θείου Περικλή, ο οποίος όμως άφησε τα πράγματα στην τύχη τους.<sup>244</sup> Η Μαργαρίτα με την έναρξη του έργου παρουσιάζεται ήδη στην κατάσταση του μαρασμού, βρίσκεται, δηλαδή, σε μια συνεχή θλίψη που της προκαλεί ψυχοπαθολογικές κρίσεις,<sup>245</sup> και ο συγγραφέας εξετάζει από κει πέρα τις ελπίδες και τις δυνατότητες που έχει να ξαναφτιάξει τη ζωή της με τον Αντρέα, που τη ζητάει για δεύτερη φορά σε γάμο.<sup>246</sup> Μέσα όμως από μια ολόκληρη σκηνή αφιερωμένη στην αναβίωση του παλιού συναισθήματος, ο Μελάς αποδεικνύει, ότι όταν τα πράγματα δεν συντελούνται στην ώρα τους, μετά παύουν να δίνουν χαρά.<sup>247</sup> Το ίδιο ακριβώς αποδεικνύει ο νεαρός συγγραφέας και με τον άχαρο αρραβώνα του Κώστα, του μεγαλύτερου αδερφού και προστάτη της οικογένειας. Ο Κώστας δεν βρίσκει πλέον καμιά χαρά στους περιπάτους και τις τρυφερότητες με τη μνηστή του, επειδή είναι μια κατάσταση που έρχεται τόσο αργοπορημένα και μετά από πολλά χρόνια κούρασης.<sup>248</sup> Γι' αυτό και ο ρόλος του παρουσιάζει μια μεγάλη έκρηξη απανθρωπιάς, με τη σκηνοθετημένη αυτοκτονία της

---

<sup>242</sup> Ο Άλκης ανακοινώνει την απόφασή του μπροστά σε όλους εκτός τον Κώστα και αιτιολογεί την αποστροφή του για την Ιατρική ως εξής: «Έπρεπε, μολαταύτα, να τόχετε προβλέψει. Αν δεν σας παρακάλεσα! Αν δεν έκλαψα. Αν δε χτυπήθηκα σαν το νέο πουλάρι που τόξεψαν με τη βία στο αμάξι! Το ξέρετε πολύ καλά πως δεν το ήθελα ποτέ... πως δεν είχα καμμία κλίση...». Και όταν ανακοινώνει ότι θα ανοίξει χοροδιδασκαλείο, ο Περικλής του συνιστά ψυχρά: «Η γνώμη μου είναι να ξαναγυρίσεις στο Παρίσι. Πρέπει να κυτταχτής.», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σσ. 27-28.

<sup>243</sup> Ο Αντρέας αφηγείται τη συνάντησή του με το Νίκο, μετά το γεγονός της γκαρσονιέρας: «...Μ' άφησε να εννοήσω πως αυτή τον προκαλούσε μ' έναν τρόπο κάθε άλλο παρά παρθενικό. Της είχε μιλήσει, λέει, πάρα πολύ σκληρά κάμποσες φορές. Εκείνη όμως άρχισε τελευταίως να τον φορτώνεται, να πηγαίνει στη γκαρσονιέρα του, ως που τον παρέσυρε σε μια στιγμή αδυναμίας...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 56.

<sup>244</sup> Ο Άλκης κατηγορεί τον Περικλή για την κατάντια της Μαργαρίτας: «...Μπορούσατε, νομίζω, να τη βοηθήσετε τότε, όταν ήτανε στον καιρό της. ... Αλλά σφίξατε καλά το πουγγί σας!», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 60.

<sup>245</sup> Την ώρα που η Μαργαρίτα τακτοποιεί τα τριαντάφυλλα, που της έστειλε ο Αντρέας στο βάζο, παθαίνει κρίση. Ο Μελάς στη σκηνοθετική οδηγία περιγράφει λεπτομερώς την απότομη αλλαγή: «εκεί που τοποθετεί μερικά τριαντάφυλλα στο τελευταίο βάζο, έξαφνα τινάζεται σαν κάτι να την τσίμπησε στη ράχη, αφήνει μικρή κραυγή τρόμου, φέρνει γρήγορα το αριστερό της χέρι στη ράχη, γυρίζει στην Περσεφόνη, κίτρινη, με τα μάτια ολοστρόγγυλλα», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 15.

<sup>246</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 58-60.

<sup>247</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 30-37. Η συνάντησή τους τελειώνει μελαγχολικά. Αντρέας: «... Δεν επρόδωσα το αίσθημά μου! [Με συγκίνηση, δακρύζοντας]. Περίμενα καλλίτερες ημέρες... περίμενα...», Μαργαρίτα: [δακρύζοντας κι' αυτή] «Ως που μαράθηκε...».

<sup>248</sup> Ο Κώστας λέει με αναστεναγμό: «Πόσο θα το χαιρόμουνα, εδώ κ' επτά, οκτώ χρόνια!... Έρχεται κάπως αργά τώρα. Και μ' έναν τρόπο, μαμά! Σα να είμαι υποχρεωμένος. [μετά μικρή παύση]. Τόσοι κόποι... τόσες φροντίδες... Τι φαντάζεστε; Μια μέρα η καρδιά πεθαίνει. Γίνεται πέτρα μέσα στο στήθος.», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 9-10.



Ανθής, γεγονός που αποδεικνύει, ότι οι άνθρωποι μεταμορφώνονται σε τέρατα, όταν στερούνται τη χαρά της ζωής.<sup>249</sup>

Πίσω όμως από τα θλιμμένα, με εξαίρεση τον αποφασισμένο Άλκη, πρόσωπα αυτής της οικογένειας, ο Μελάς τοποθετεί τις ουσιαστικές αιτίες στα πρόσωπα της μητέρας και του πλούσιου θείου. Είναι οι δύο εκπρόσωποι της παλιάς τάξης πραγμάτων, που συνεχίζουν να διαφεντεύουν την οικογένειά τους σύμφωνα με τον τρόπο που έχουν μάθει, διαγωνίζοντας έτσι μια κατάσταση, που μόνο δυστυχία φέρνει. Ιδίως η Περσεφόνη κρατάει γερά τα ηνία της οικογένειας, έχοντας μετατρέψει τον Κώστα σε φερόφωνό της,<sup>250</sup> αλλά και ο Περικλής επιβάλλει τις απόψεις του στην οικογένεια, χάρη της κοινωνικής τους υπόληψης.<sup>251</sup> Η κατάσταση, δηλαδή, που παρουσιάζει ο Μελάς, είναι ένα σύνθετο σύνολο αιτιών και επιδράσεων, που αναγκαστικά οδηγούν σε αδιέξοδο. Ωστόσο, σ' αυτό το έργο ο νεαρός συγγραφέας θα προτείνει τη δική του λύση. Την ολοκληρωτική καταδίκη των ξεπερασμένων κοινωνικών προλήψεων και τη φυγή σε μια καινούρια ζωή.<sup>252</sup>

Θεματογραφικά, με το *Άσπρο και το μαύρο* ο Μελάς καταφέρνει να φτάσει πιο κοντά στην έννοια του κοινωνικού Ρεαλισμού. Η επιλογή του θεματός του αποδεικνύει την ωρίμανση του κοινωνικού προβληματισμού του, παρατηρώντας τη ζωή στο σύνολό της και εντοπίζοντας σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος. Η σκέψη του, ωστόσο, παραμένει στραμμένη στο επίπεδο των φαινομένων, εξετάζοντας τα πράγματα, όπως αυτά φανερώνονται με μια πρώτη ματιά στην αντίληψη ενός κοινωνικού παρατηρητή. Δεν εμβαθύνει, δηλαδή, στην ψυχή και τις εσωτερικές αιτιάσεις μιας κατάστασης. Άλλωστε, το επαναστατικό και ελπιδοφόρο τέλος, με το οποίο κλείνει το έργο, αποδεικνύει ότι ο Μελάς δεν έχει εγκαταλείψει πλήρως τα ιδεώδη του Ρομαντισμού, διατηρώντας την πίστη του στην ίαση του ανθρώπου και της κοινωνίας.

Τέσσερα χρόνια αργότερα με τη *Λίνα* (1917), ο Μελάς θα εμβαθύνει το βλέμμα του στα φαινόμενα και θα αγγίξει την ανθρώπινη ψυχή, τοποθετώντας στη σκηνή τον εσωτερικό κόσμο μιας γυναίκας και αναλύοντας την αντανάκλασή του στον εξωτερικό. Η προσπάθεια αυτή έγινε με φανερό πρότυπο την *Έντα Γκάμπλερ* του Ίμπσεν, όμως δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το βαθμό της επίδρασης ή της «αντιγραφής», εφόσον μας λείπει το κείμενο.<sup>253</sup> Μέσα από τις κριτικές όμως καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για την «Ελληνίδα Έντα Γκάμπλερ», αφού η αρχή και το τέλος της πορείας των δύο γυναικών είναι παρόμοια. Η Λίνα του Μελά χάνει τον πατέρα της και αντιμετωπίζει την οικονομική καταστροφή. Για να γλιτώσει κάνει ένα συμβατικό γάμο με έναν έμπορο, τον

<sup>249</sup> Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 64-68.

<sup>250</sup> Η Περσεφόνη χτίζει το δικό της μέλλον μέσα από τη ζωή των παιδιών της. Λέει στον Κώστα: «Ο νέος μου φαίνεται πάρα πολύ καλός. Όλα θα πάνε περίφημα, έχω πεποιθήση... [Έτοιμη να κλάψη]. Να γίνη ο γάμος σου έπειτα... να πάρω ένα παιδάκι σου στην αγκαλιά μου... να σε ιδώ εντυχιμένον και να κλείσω τα μάτια...», πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 9.

<sup>251</sup> Ο Περικλής απαντάει στον Άλκη, ο οποίος του λέει να καλέσει κάποιον άλλο γιατρό για την περίπτωση της γριάς θείας: «Νομίζεις πως δεν το σκέφτηκα; Δεν περιμένω βέβαια, να τη γιατρέψης με στιχάκια. Αν δεν το κάνω είνε για τον κόσμο...είνε για σένα, για το μέλλον σου!», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 25.

<sup>252</sup> Ο Άλκης σε έξαψη παροτρύνει την Ανθή να έρθει μαζί του και να δουλέψει στο χοροδιδασκαλείο: «...Ίσως εκεί μέσα δόσουμε να καταλάβουν, σ' αυτούς τους ανθρώπους, πως είνε πλασμένοι να χαίρονται. Μόνο από μια τέτοια πολύ απλή γνώση μπορεί να βγη μια κανούργια ζωή. Τα πόδια ψηλότερ' από το κεφάλι, ελευθερία, μέθη ψυχής, αυθόρμητη πράξη, άγια λησμονιά. Να ο δεκάλογός μου!...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σσ. 70-71.

<sup>253</sup> Ο Μελάς παραδέχεται: «Εκείνο τον καιρό μελετούσα, με ιδιαίτερη προσοχή, την τεχνική της Έντας Γκάμπλερ και αυτό ήταν μια από τις ατυχίες της *Λίνας*.», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 122.

οποίο δεν αγαπάει και ζει έχοντας ικανοποιήσει το ένστικτο της επιβίωσης, έχοντας όμως αφήσει ανικανοποίητη την ψυχή της. Η σχέση με τον εραστή που βρίσκει, δεν είναι αρκετή ούτε κι αυτή για να ενισχύσει τη βούληση για ζωή και η Λίνα, έχοντας στρέψει τα μάτια στον εσωτερικό της κόσμο, απαρνείται τον πραγματικό.

Θα ήταν πραγματικά ενδιαφέρον να είχαμε το συγκεκριμένο κείμενο, για να μπορούσαμε να δούμε την εξέλιξη του στοχασμού της Λίνας και τους εσώτερους λόγους που την οδηγούν στην αυτοκτονία. Σύμφωνα με κάποιες κριτικές, η Λίνα ζει σε ένα ζεστό και χαρούμενο περιβάλλον, το οποίο δεν δικαιολογεί την άρνηση της επίγεια ζωής, γεγονός που μας κάνει καχύποπτους στο κατά πόσο ο Μελάς υπερέβαλε στη μεταφορά της ιμπρενικής ηρωίδας στην ελληνική σκηνή.<sup>254</sup> Όπως και να 'χει, ο νεαρός συγγραφέας επιχειρεί την είσοδό του στο πεδίο του ψυχογραφικού Ρεαλισμού, συνεχίζοντας το μικρό άνοιγμα στη γυναικεία ψυχολογία, που είχε ξεκινήσει με τη Μαργαρίτα στο Άσπρο και το μαύρο. Θεματογραφικά, δηλαδή, ο Μελάς περνάει από την εξωτερική μελέτη των φαινομένων στη διεισδυτική παρατήρηση της ανθρώπινης ψυχής, δίνοντας έμφαση στην εσωτερική δράση και όχι στην αντικειμενική πλοκή.

Ο πειραματισμός του Μελά στο πρότυπο της ιμπρενικής ψυχογραφίας δεν στέφθηκε με επιτυχία από τους κριτικούς. Η σκιαγράφηση μιας ιμπρενικής ηρωίδας με ελληνικά χαρακτηριστικά, δεν φαίνεται να συγκίνησε το ευρύ κοινό.<sup>255</sup> Δεν είμαστε σε θέση, φυσικά, να πούμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι η αποτυχία αυτή στάθηκε η αιτία της στροφής του Μελά στο βουλεβάρτο, προσφέροντας μέσα από συνεργασία δύο έργα, τη *Φλόγα* (1919) και το *Κελεπούρι* (1920).<sup>256</sup> Πιθανόν όμως η αποτυχία αυτή να επηρέασε αρνητικά το νεαρό συγγραφέα, που με τη *Λίνα* επιχείρησε δυναμικά να ξεφύγει από το πεδίο του συμβατικού Ρεαλισμού και να περάσει σε μια λεπτότερη απόδοση της πραγματικότητας.

Δύο χρόνια μετά τη *Λίνα*, ο Μελάς συνεργάζεται με τον Δ. Κόκκινο και φαίνεται να έχει εγκαταλείψει τη ματιά του κοινωνικού παρατηρητή και του μελετητή της ανθρώπινης ψυχής. Η *Φλόγα* στρέφεται σε ένα κόσμο, που κατά τη γνώμη κάποιων κριτικών δεν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα. Ο συγκερασμός του «ρεαλισμού» του Μελά και του «αισθήματος» του Κόκκινου<sup>257</sup> φέρνουν στη σκηνή μια ανύπαρκτη κοινωνική πραγματικότητα, τη μοεμική ζωή στην Ελλάδα.<sup>258</sup> Το θέμα περιστρέφεται γύρω από τον Καλλιτέχνη και τις ποιητικές του ανησυχίες όσον αφορά τον έρωτα, περιγράφοντας μια διαδρομή αναζήτησης του απόλυτου αισθήματος, η οποία όμως καταλήγει στην αποδοχή της συμβατικής αγάπης. Πολύ απλά, ο Καλλιτέχνης διώχνει την πρώτη του γυναίκα και απαρνείται τα πάντα, ακόμα και τις αισθητικές του ιδέες για χάρη

<sup>254</sup> Στην *Πινακοθήκη* αναφέρεται: «... Η αυτοκτονία της τέλος...μένει αδικαιολόγητος αφού όλοι της εφάρωντο ευγενικά. Ο σύζυγος, ανεκτικώτατος μέχρις εξευτελισμού ικετεύων αυτήν να επανέλθω εις τα συζυγικά καθήκοντα. Η πενθερά –παρά την κρατούσαν περί πενθερών καταφοράν –αγγελικωτάτη... Ο ιατρός ασειώτατος. Ο εραστής προθυμώτατος...Μία συντροφιά εξυπηρετική κάθε ιδιοτροπίας της...», *Πινακοθήκη*, «Θεατρική επιθεώρησης», τχ. 199, Σεπτέμβριος 1917, σσ. 81-82.

<sup>255</sup> Στην *Εικονογραφημένη* αναφέρεται: «... Το δράμα του κ. Μελά δεν προσέθεσε τίποτε εις τον έργον του συγγραφέως του Γυιου του Ίσκιου. ... Δυστυχώς ο κ. Σπ. Μελάς δεν μας έδωκε τίποτε ανώτερον την φοράν αυτήν...», *Εικονογραφημένη*, «Θεατρική περίοδος Απριλίου-Σεπτέμβριος 1917», αρ. 155, Σεπτέμβριος 1917, σ. 206.

<sup>256</sup> Στα έργα αυτά θα πρέπει να συγκαταλεχθεί και η μετάφραση του *Βαφτιστικού της κυρίας* για το θίασο της Κυβέλης, που όμως στα πλαίσια αυτής της εργασίας δεν ήταν δυνατό να ερευνηθεί.

<sup>257</sup> Κ. Πετράκου, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*, «Ο Αβερλώφειος - Φλόγα», σ. 349-350.

<sup>258</sup> Η *Εστία* παρατηρεί: «...Η μοεμική, όμως, ζωή που περιγράφεται, δεν έχει αναπτυχθεί τόσο στην Ελλάδα...», *Εστία*, «Θεατρική κίνησις-Αι χθεσινάί πρώται», αρ. 8987, 30 Ιουλίου 1919, σ. 1

μιας άλλης γυναίκας, η οποία κανένα ενδιαφέρον δεν έχει για όλα αυτά. Ο Καλλιτέχνης γίνεται «χειρώναξ» και, όταν η δεύτερη γυναίκα τον εγκαταλείπει για έναν μαθητή του, τότε εκείνος επιστρέφει στην πρώτη του αγάπη.<sup>259</sup> Εκ πρώτης όψεως το δράμα αυτό φαίνεται σαν μια ρηχή περιγραφή της φύσης ενός καλλιτέχνη, βασισμένο στην αντικειμενική πραγματικότητα. Δείχνει, δηλαδή, να εκπληρώνει τις προϋποθέσεις ενός έργου με θέση, ιδίως από τη στιγμή, που κλείνει με πλήρη εξομάλυνση της ζωής του Καλλιτέχνη. Πιθανότατα όμως πίσω από τη ρεαλιστική επεξήγηση της πλοκής να κρύβεται ένας βαθύτερος αισθητικός στοχασμός, που συνδέει τον «Καλλιτέχνη» με τον *Καλλιτέχνη* του Βάγκνερ, ο οποίος γίνεται «χειρώναξ» όταν προδίδει τα ιδανικά του και εκπίπτει στην εμπορική τέχνη.<sup>260</sup> Η ιστορία, δηλαδή, της *Φλόγας*, είναι η παραβολή του καλλιτέχνη, που μετανιωμένος επιστρέφει στην πραγματική ποίηση, αφού έχει προδοθεί από την εμπορική πλευρά της.

Ωστόσο, οι κριτικές δεν δείχνουν να υποψιάζονται την παραπάνω υπόθεση, όπως ούτε ο Μελάς δείχνει να αναγνωρίζει κάποια τέτοια καλλιτεχνική αξία στο έργο. Για τον ίδιο και τους κριτικούς, η *Φλόγα*, παρά το διαφορούμενο περιεχόμενό της, υπερασπίζεται την ιδεολογία της αστικής τάξης, απαξιώνοντας να θέσει κάποιο κοινωνικό προβληματισμό.<sup>261</sup> Ιδεολογικά, δηλαδή, το έργο ανήκει στο βουλεβάρτο, κάτι το οποίο φαίνεται να δυσαρεσκει το Μελά αργότερα στην αυτοκριτική του.<sup>262</sup> Θα συνεχίσει, ωστόσο, την πορεία αυτή με ένα ακόμα έργο σε συνεργασία με τον Γ. Τσοκόπουλο, το *Κελεπούρι* (1920).

Το θέμα σε αυτό το έργο θυμίζει πολύ κωμωδία ηθών, όπου ένα ελάττωμα ή πάθος υπερτονίζεται και περιγράφονται οι συνέπειές του. Η ηρωίδα εδώ πάσχει από φαντασιοκοπία και μεγαλομανία, επηρεασμένη από τα μυθιστορήματα που διαβάσει. Η πλοκή στρέφεται γύρω από τις υπερβολές της και το πάθημά της από τον απατεώνα ποιητή, τον Αντρέα, ο οποίος την παρασέρνει σε μια γκαρσονιέρα και εκεί γίνονται αρκετές αιφνιδιαστικές αποκαλύψεις. Πρώτον, ο Αντρέας παραδέχεται ότι δεν είναι ποιητής, στη συνέχεια καταφτάνει ο πατέρας της ηρωίδας, που προφανώς συγχάζει και ο ίδιος σε τέτοια ύποπτα μέρη και, αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Αντρέα έναν χαρτοκλέφτη. Εν τέλει, καταφτάνει και ο ίδιος ο σύζυγος, ο οποίος παίρνει τη γυναίκα του σπίτι τους, αφού της θέσει μερικές προϋποθέσεις: να μη διαβάσει μυθιστορήματα, να μην χρησιμοποιεί ποιητικές λέξεις, κι επιτέλους, να τον φωνάζει με το κανονικό του όνομα.<sup>263</sup> Από τη γελοιοποίηση στο σωφρονισμό, ο κόσμος που τοποθετούν ο Μελάς με τον Τσοκόπουλο στη σκηνή, επιδέχεται βελτίωση και μάλιστα μέσα από την ίδια την οικογένεια, που απερίφραστα είχε καταδικάσει ο νεαρός συγγραφέας το 1913 με το *Άσπρο και το μαύρο*. Βέβαια, δεν θα μείνει για πολύ στην υπηρεσία του βουλεβάρτου, απορρίπτοντας την επιφανειακή κριτική της κοινωνίας.

<sup>259</sup> Βωμός, αρ. 20, 1 Σεπτεμβρίου 1919, σσ. 262-263.

<sup>260</sup> Ρ. Βάγκνερ, «Η Τέχνη και η Επανάσταση», *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, μτφ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992, σσ. 23-53 και ιδίως τα κεφάλαια IV-V, όπου μιλάει για τον ρόλο του καλλιτέχνη.

<sup>261</sup> Η Εστία παρατηρεί: «...το έργον των είνε μια δοκιμή δημιουργίας και εις το ελληνικόν θέατρον, ελαφρού είδους αναλόγου προς τα έξωθεν εισαγόμενα...», *Εστία*, «Η σημερινή πρώτη», αρ. 8986, 29 Ιουλίου 1919, σ. 1.

<sup>262</sup> Ο Μελάς ομολογεί: «...και οι συνάδελφοι μας επέζαν να δώσουμε ένα ελαφρό έργο –εφοβούντο μη βαρυστομαχιάσει το θεατρικό κοινό από τα κλασσικά –λαϊκής επιτυχίας...», *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 139.

<sup>263</sup> Αναλυτικά περιγράφεται η πλοκή στο περιοδικό *Καλλιτεχνία*, τχ. III, Νοέμβριος 1920, σσ. 75-78.

Τέσσερα χρόνια μετά, η ωρίμανση του Μελά θα αποδώσει το τελευταίο και μεστότερο έργο αυτής της περιόδου, το *Μια νύχτα μια ζωή* (1924). Το θέμα που επιλέγει εδώ ο Μελάς είναι, όπως στο *Άσπρο και το μαύρο*, σύνθετο. Πάλι μέσα από τον κόλπο της ελληνικής οικογένειας, ο συγγραφέας επιλέγει να δει ένα κομμάτι της σύγχρονης του κοινωνίας και να καταδείξει τα προβλήματά της. Οικονομική δυσχέρεια (ιδίως μετά τον πόλεμο), εκμετάλλευση των αδυνάτων από τους κεφαλαιούχους και παράλληλα η νέα γενιά, που καλείται να αντιμετωπίσει αυτό το χάος και να διορθώσει τα πράγματα. Η οικογένεια Ντάρα βρίσκεται πολύ κοντά στην καταστροφή, αφού ο πατέρας, ξεπεσμένος εργοστασιάρχης που τώρα δουλεύει σαν ταμίας, λόγω της πολυέξοδης αρρώστιας της μητέρας, αναγκάζεται να γίνει καταχραστής. Την κατάχρηση αυτή ο Τηλέμαχος την κρατάει μυστική και για να μπορέσει να επιστρέψει τα χρήματα στη θέση τους, παίρνει δάνειο από τον Κράπα, με αντάλλαγμα να του δώσει την κόρη του, Όλγα. Η Όλγα είναι εργαζόμενη γυναίκα με αρκετή πίστη στις δυνάμεις της και αντιστέκεται σε ένα γάμο που θα την κάνει δυστυχισμένη. Άλλωστε, η κρυφή της αγάπη είναι ο Μίλτος, ο ψυχογιός της οικογένειας. Εκείνος θα αρνηθεί την πρόκληση της Όλγας να φύγουν μαζί και να γλιτώσουν από την απειλή του Κράπα, αφού νιώθει ηθικά εξαρτώμενος από τον Τηλέμαχο, στον οποίο χρωστάει τη ζωή του. Η Όλγα απορρίπτει τελειωτικά την πρόταση του Κράπα και ο πατέρας αναγκάζεται να αποκαλύψει όλη την αλήθεια για το δάνειο, που τού έχει πάρει. Η Όλγα συγκλονισμένη θα τρέξει να βρει τον διευθυντή της για να τον παρακαλέσει να τη βοηθήσει, ο οποίος τη δίνει τα χρήματα αφού πρώτα την κατακτήσει. Όταν επιστρέψει σπίτι, διηγείται τη ντροπή της, αλλά τότε επεμβαίνει ο Μίλτος, ο οποίος της υπόσχεται την ευτυχία και το έργο τελειώνει ευχάριστα.<sup>264</sup>

Παράλληλα με τον κεντρικό άξονα της πλοκής, ο Μελάς εντοπίζει κι άλλα κοινωνικά ζητήματα, όπως τη γνώμη και τη θέση της γυναίκας στο γάμο, με το χαρακτήρα της Αρετής, την ανατροφή των παιδιών, στο πρόσωπο του Νίκου και την εκμετάλλευση της εργαζόμενης γυναίκας. Βλέπουμε, δηλαδή, την πρόοδο του συγγραφέα στη θεματική του Ρεαλισμού, που πλέον αγκαλιάζει ένα ολόκληρο μέρος της σύγχρονης του εποχής μέσα από ένα κεντρικό πυρήνα, το γάμο της Όλγας. Η κατάληξη αυτή του Μελά είναι αποτέλεσμα της τριβής του με τα ιμπρενικά πρότυπα, μιας μαθητείας, που ξεκίνησε από την αλληγορία με το *Χαλασμένο σπίτι*, πέρασε στην ευρύτερη κοινωνική παρατήρηση με το *Άσπρο και το μαύρο*, άγγιξε τα όρια της ψυχογραφίας με τη *Λίνα*, και αποκρυσταλλώθηκε στο *Μια νύχτα μια ζωή*, όπου το ψυχολογικό υπόβαθρο των ηρώων δεν βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, όπως στη *Λίνα*, αλλά αντανακλάται στις πράξεις τους. Το τέλος, ωστόσο, του *Μια νύχτα μια ζωή* με τη φράση του Μίλτου για τους εκμεταλλευτές των αδυνάτων «ο Θεός θα τους κρίνει», μειώνει τη ρεαλιστική αισθητική του έργου, θέτοντας το πρότυπο της μοίρας σε άμεση συνύφανση με την καθημερινή ζωή. Αλλά και η προγενέστερη φράση του Μίλτου «Όσο γι' αυτούς, πατέρα, που μας ποδοκύλησαν και πάτησαν κάθε νόμο... και παίζονε με τη ζωή μας τόσο άσπλαχνα... θαρθεί, και γρήγορα, η ώρα τους. Και τότε αυτά τα χέρια, που είναι καμωμένα για δουλειά, θα ιδείς αν ξέρουν να γκρεμίζουν...», την οποία αντικατέστησε ο Μελάς με την παραπάνω, όσο πιο σοσιαλιστική κι αν ακούγεται, πάλι δίνει την αίσθηση της ευταξίας στο έργο, προοικονομώντας την τιμωρία των εκμεταλλευτών.<sup>265</sup> Η

<sup>264</sup> Ειδικότερα για την πλοκή, βλ. τέλος εργασίας.

<sup>265</sup> Ο Μελάς αναθυμάται: «Η διόρθωση έγινε από καθαρά τεχνικό λόγο. Μερικοί κριτικοί το παρεξήγησαν: το πέρασαν για ιδεολογική παλινωδία. ... Είχανε τόσα χέρια δουλέψει στην Ελλάδα για να γκρεμίσουν τόσα

περιπλάνηση, δηλαδή, του Μελά στο ευρύ πεδίο του Ρεαλισμού, ακόμα και το 1924 δείχνει ότι δεν έχει απαλλαχθεί πλήρως από τις συμβάσεις του αστικού δράματος, για τις οποίες θα μιλήσουμε αναλυτικότερα σε λίγο.

Συνοψίζοντας, από τη *Δούλα* (1910) ως το *Μια νύχτα μια ζωή* (1924) η θεματική του Μελά είναι ξεκάθαρα στραμμένη στην απτή πραγματικότητα, εντοπίζοντας ως επί το πλείστον κοινωνικά ζητήματα προς επίλυση ή ουσιαστική κατάδειξή τους. Η τομή, βέβαια, στον κοινωνικό προβληματισμό τίθεται το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι*, όμως το ζήτημα αρχίζει να αποσαφηνίζεται από τη *Δούλα* και εξής, κάνοντας πιο συγκεκριμένο το κοινωνικό θέμα, που τοποθετείται στη σκηνή κάθε φορά και, εντάσσοντάς το, με το πέρασμα του χρόνου, στα ευρύτερα αιτιολογικά του πλαίσια. Η πρόοδος αυτή στη θεματολογία του Μελά σε σχέση με το χειρισμό του υλικού του γίνεται φανερή με το *Άσπρο και το μαύρο* και κορυφώνεται με το *Μια νύχτα μια ζωή*. Ο παράλληλος πειραματισμός στη ψυχογραφική θεματική κάνει την εμφάνισή του δειλά στο *Άσπρο και το μαύρο*, έρχεται σε πρώτο πλάνο με τη *Λίνα* και εν τέλει συνδυάζεται με τον κοινωνικό προβληματισμό στο *Μια νύχτα μια ζωή*. Όσο για τη στροφή στο βουλεβάρτο, κατά τη γνώμη μας αποτελεί ένα εμπορικό «διάλειμμα» στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Μελά, ο οποίος επιστρέφει περισσότερο συγκροτημένος το 1924 για να ολοκληρώσει τη «μαθητεία» του στα ιμπρενικά πρότυπα.

Αισθητή είναι επίσης η διαφορά στο χειρισμό του λόγου ανάμεσα στα ρομαντικού τύπου έργα και τα μεταγενέστερα. Ο συγγραφέας εγκαταλείπει σταδιακά τους εκτενείς μονολόγους, που περιγράφουν με παρομοιώσεις και ποιητικά σχήματα τη βαθύτητα των σκέψεων και των συναισθημάτων και προχωράει σε μια ρεαλιστικότερη απόδοση των διαλόγων. Αυτό ξεκινάει δειλά ήδη με το *Κόκκινο Πουκάμισο*, που η ηθογραφική σκηνή της ταβέρνας προσφέρει διαλόγους πιο κοντά στην πραγματικότητα. Και πάλι όμως εκεί, κάποια πράγματα λέγονται μόνο για να ειπωθούν.<sup>266</sup> Από το *Χαλασμένο σπίτι* και μετά ξεκινά ουσιαστικά ο διάλογος πάνω στη βάση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Τα πρόσωπα πλέον συζητούν μεταξύ τους με φυσιολογικό τρόπο, όπου μια ατάκα μπορεί να διακοπεί στη μέση από τη παρέμβαση κάποιου άλλου προσώπου ή γεγονότος και μέσα από τα λόγια εκφράζεται πρώτα η σκέψη και μετά το συναίσθημα.<sup>267</sup>

Σημαντική επίσης είναι η διαφοροποίηση στις παύσεις και την κυριολεξία του νοήματος. Ενώ στα ρομαντικού τύπου έργα οι σιωπές είναι ποιητικά τεχνάσματα, τώρα αποτελούν ενδείξεις αμηχανίας των ηρώων. Χρησιμοποιούνται, δηλαδή, με καθημερινό τρόπο υπογραμμίζοντας την αμεσότητα των διαλόγων. Μπορεί όμως να δείχνουν και ειρωνεία, όταν μετά από το τέλος μια φράσης έπονται αποσιωπητικά, δίνοντας τον

---

χρήσιμα πράγματα, την εποχή πούκανα τη μικρή αυτή διόρθωση, ώστε περίσσευε πια κάθε παρακίνηση σ' αυτή την κατεύθυνση.»., *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 142.

<sup>266</sup> Παρότι ο Μελάς περιγράφει μια καθημερινή σκηνή, είναι μεγάλος ο αριθμός των γνωμικών και των λαϊκών σοφισμάτων. Μόνο ο Αριστείδης λέει 8 ατάκες με τέτοιο περιεχόμενο, εκτός από τις αλληγορικές του ιστορίες.

<sup>267</sup> Βλ. ενδεικτικά τη στιχομυθία Ξενούλας-Μανώλη στο *Χαλασμένο σπίτι*, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 11-16, τον ανάλογο διάλογο Άλκη-Ανθής στο *Άσπρο και το μαύρο*, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 39-44 όπως επίσης το διάλογο Ουρανίας-Τηλέμαχου στο *Μια νύχτα μια ζωή*, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σσ. 7-10. Βλ. επίσης τη σκηνή στο *Άσπρο και το μαύρο*, όπου είναι όλοι μαζί και μιλάνε μεταξύ τους σε μικρές ομάδες, ενώ ο θεατής «ακούει» λίγες φράσεις από την κάθε συνομιλία. Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σσ. 18-21.

απαραίτητο χρόνο στον συνομιλητή για να επεξεργαστεί το νόημα.<sup>268</sup> Αυτά είναι σε γενικές γραμμές τα νέα χαρακτηριστικά των διαλόγων του Μελά. Εκτός αυτών όμως υπάρχει και μια ειδικότερη εξέλιξη μέσα στα ρεαλιστικού τύπου έργα, που αφορά την τεχνική αντιπαράθεση λόγων.

Στο *Χαλασμένο σπίτι* διαπιστώνει κανείς τον κηρυγματικής μορφής λόγο του Αναστάση, ο οποίος καταδικάζει τους πάντες σαν δικαστήριο. Κάθε φορά που προσπαθεί να συνεφέρει κάποιον από την οικογένειά του, τότε ξεκινάει ένας αντιπαραθετικός διάλογος σε ύφος «αγώνα λόγου». Στην περίπτωση αυτή οι συνομιλητές προσπαθούν να εξηγήσουν, να πείσουν ή να δικαιολογηθούν, αφήνοντας την τελευταία ατάκα τους να προκαλέσει την επόμενη του συνομιλητή τους.<sup>269</sup> Την τεχνική αυτή θα τη συνεχίσει ο Μελάς και στα επόμενα έργα του, αφήνοντας το πάθος του για κοινωνική αλλαγή να κατακλείσει τη σκηνή.<sup>270</sup> Στο *Μια νύχτα μια ζωή*, ωστόσο, τα πράγματα αλλάζουν και από την άποψη των διαλόγων. Εδώ οι καταστάσεις είναι πιο σύνθετες και δεν υπάρχει ένα μόνο κοινωνικό πρόβλημα, που καντηριάζεται. Επομένως, οι διάλογοι των ηρώων δεν έχουν τη μορφή μονοκόμματος «αγώνα λόγου». Υπάρχουν, βέβαια, έντονες διαφωνίες ανάμεσα στους ήρωες, όμως κανείς δεν γίνεται αυστηρό φερέφωνο μιας ιδεολογίας.<sup>271</sup> Κάθε ήρωας έχει μια πολυσύνθετη προσωπικότητα, με εξαίρεση τον Κράπα, όπως θα δούμε αργότερα, και έτσι οι συζητήσεις μεταξύ τους δεν γίνονται κηρύγματα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προόδου του Μελά είναι ο διάλογος Νίκου-Όλγας στην κουζίνα του σπιτιού κι ενώσο το τραπέζι του αρραβώνα εξακολουθεί στην τραπεζαρία.<sup>272</sup> Τα λόγια του Νίκου σπέρνουν αμφιβολίες στην αδερφή του για το Μίλτο και εκείνη νιώθει αηδία για όλα αυτά που ακούει. Στο τέλος της συζήτησης η Όλγα νιώθει απέραντη μοναξιά, αβοήθητη από όλους, και παίρνει την απόφαση να υπερασπίσει η ίδια τον εαυτό της.<sup>273</sup> Βλέπουμε ότι εδώ, αυτό που ενδιαφέρει το συγγραφέα δεν είναι να θριαμβεύσουν οι σωστές ιδέες πάνω στις αποσαθρωμένες, όπως συνέβαινε στο *Άσπρο και το μαύρο* και το *Χαλασμένο σπίτι*. Τώρα πια οι μεγάλες ιδέες βρίσκονται κάτω από τα λόγια των ηρώων. Ο διάλογος των δύο αδερφών επιφανειακά αναφέρεται στην αντίσταση της Όλγας να παντρευτεί τον Κράπα και να κερδίσει μια άνετη ζωή. Ουσιαστικά όμως είναι μια συζήτηση γύρω από την ειλικρίνεια των ανθρώπινων σχέσεων και την ερωτική αυτοδιάθεση της γυναίκας. Επιπλέον, ο διάλογος αυτός υποκινεί δραματουργικά την εξέλιξη της πλοκής, αφού μέσα από αυτόν σχηματίζεται η καινούρια απόφαση της Όλγας.

<sup>268</sup> Χαρακτηριστικά, βλ. τη σκηνή Μαργαρίτα-Αντρέα στο *Άσπρο και το μαύρο*, όπου οι παύσεις δηλώνουν ταυτόχρονα αμηχανία, ειλικρίνεια, αλλά και μελαγχολία, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 30-37. Στο ίδιο έργο όμως οι παύσεις στη στιχομυθία Άλκη-Περικλή δηλώνουν και ειρωνεία. Μεγάλη παύση ακολουθεί μετά την γεμάτη θυμό φράση του Περικλή στον Άλκη: «Γιατί δεν έχεις καμμία θέληση! Γιατί δεν προσπάθησες καθόλου!...», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 8<sup>η</sup>, σ. 27.

<sup>269</sup> Βλ. ενδεικτικά τον «αγώνα λόγου» ανάμεσα στον Αναστάση και το Μάρκο, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σσ. 33-39.

<sup>270</sup> Αναφερόμαστε κυρίως στο *Άσπρο και το μαύρο*, εφόσον δεν έχουμε τα κείμενα της *Δούλας*, της *Λίνας*, της *Φλόγας* και του *Κελεπουριού*. Υποθέτουμε όμως ότι η τεχνική αυτή πρέπει να διαφαίνεται και στα έργα που διέπονται από ρομαντική ορμή, όπως η *Δούλα*.

<sup>271</sup> Βλ. τη σκηνή όπου είναι όλοι μαζεμένοι και η Όλγα διώχνει τον Κράπα, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 11<sup>η</sup>, σσ. 32-34.

<sup>272</sup> Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σσ. 22-23.

<sup>273</sup> Λέει σε έξαψη η Όλγα: «Ότι δεν έχω αδερφό! (με κλάματα στη φωνή). Ότι όλη αυτή η αγάπη που είχα στην καρδιά για σένα, πληρώνεται με το χειρότερο φαρμάκι...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 23.

Είναι φανερή η νέα δυναμική που αποκτά ο διάλογος στο τελευταίο έργο της πρώιμης περιόδου του Μελά. Ξεφεύγει πλέον από τα σχήματα ρητορείας και αποκτά φυσικότητα και πολλαπλές ερμηνείες, με την έννοια των ουσιαστικών νοημάτων, που βρίσκονται κάτω από μια συζήτηση. Είναι ίσως από τα χαρακτηριστικά εκείνα της πρώιμης δραματοουργίας του Μελά, που θα μας ενδιέφερε να δούμε την εξέλιξή του και μετά το 1924, επειδή το *Μια νύχτα μια ζωή* είναι το πρώτο έργο, που ο διάλογος ξεπερνάει κατά πολύ το συμβατικό Ρεαλισμό, και ταυτόχρονα το τελευταίο αυτής της περιόδου.

Ωστόσο, οι πειραματισμοί του συγγραφέα στο ευρύ πεδίο του Ρεαλισμού, παρόλα τα προοδευτικά ανοίγματα σε σχέση με τη μελέτη της κοινωνίας και της ψυχής, κρατούν σε όλη τη διάρκειά τους πολλές από τις συμβάσεις του καλοφτιαγμένου έργου και του έργου με θέση. Όσο κι αν η αρχική πρόθεση του Μελά είναι να ξεφύγει από το «κατεστημένο», κατά τα λεγόμενά του, του νεοελληνικού θεάτρου, εν τέλει αποδεικνύει ότι είναι κι ο ίδιος εγκλωβισμένος σε κάποια συμβατικά σχήματα. Η τεχνική του καλοφτιαγμένου έργου έχει παρεισφρήσει ακόμα κι εκεί, που ο Μελάς δείχνει ότι έχει σπάσει το φράγμα της σύμβασης.

Ήδη έχει γίνει φανερό από την παραπάνω ανάλυση της θεματογραφίας του Μελά, ότι η γνώμη του συγγραφέα κάποιες φορές διχάζεται ανάμεσα σε ένα δραματικό κι ένα ευτυχισμένο τέλος. Το δίλημμα αυτό προφανώς προκύπτει από την εξάρτηση του Μελά από τη γνώμη του κοινού. Δεν είναι τυχαίο ότι δύο έργα, το *Άσπρο και το μαύρο* και το *Μια νύχτα μια ζωή*, χρωστάνε τις ανακουφιστικές τελευταίες τους σκηνές στην παρέμβαση της Κυβέλης, προφανώς προς ευχαρίστηση του κοινού. Από κει και πέρα, με αζαίρεση φυσικά το βουλευάρτο, ο Μελάς αποφεύγει να κλείσει με συμβιβασμό τα έργα του. Η *Δούλα* (1910) και η *Λίνα* (1917) αρνούνται να συμβιβαστούν, η πρώτη με τον κατευναστικό γάμο που της προτείνει ο κηδεμόνας της και η δεύτερη με τη ανικανοποίητη ζωή της.<sup>274</sup> Ιδίως η *Δούλα*, στην οποία δεν επιχειρεί κάποια ψυχογραφική απόδοση όπως στη *Λίνα*, κινεί περισσότερο την υποψία μας, ότι το ευτυχισμένο τέλος στην πρώιμη δραματοουργία του Μελά είναι θέμα ευχαρίστησης του κοινού. Η *Δούλα* προφανώς δεν παίχτηκε ποτέ, οπότε και η επίδραση του κοινού πάνω στο έργο αυτό είναι σχεδόν ανύπαρκτη (σχεδόν, με την έννοια ότι πάντα έχει ο συγγραφέας το κοινό κατά νου), και πιθανότατα ο Μελάς δεν μπήκε ποτέ στον πειρασμό να γράψει ένα διαφορετικό τέλος. Όσο για τη *Λίνα*, είναι η μόνη περίπτωση, που ο συγγραφέας πήγε ενάντια στις συμβάσεις του αστικού δράματος, σε μια προσπάθεια μεταφοράς της ιμπρενικής ψυχογραφίας, όμως το δράμα απέτυχε παταγωδώς. Το ευτυχισμένο τέλος στη *Φλόγα* (1919) και το *Κελεπούρι* (1920) είναι η φυσική κατάληξη του βουλευάρτου, όπου όλες οι περιπέτειες πέρνουν τέλος και επανέρχεται η ισορροπία. Ο Καλλιτέχνης επιστρέφει στην πρώτη του και σωστή αγάπη, ενώ το «κελεπούρι» υποτάσσεται στις δίκαιες προσταγές του συζύγου της και συμμορφώνεται.

Πέρα από την κατάληξη του έργου, που είναι ένα πολύ σημαντικό κλειδί στην ταξινόμηση των ρεαλιστικού τύπου έργων του Μελά, διαπιστώνει κανείς κατά την εξέλιξη της πλοκής διάφορα «τεχνάσματα», που εντείνουν το ενδιαφέρον του κοινού και σχετίζονται περισσότερο με τον πρώιμο, συμβατικό Ρεαλισμό. Τα πιο συνηθισμένα από αυτά, στα πρώιμα έργα του Μελά, είναι η ανατροπή της τύχης και η αποκάλυψη της

<sup>274</sup> Ακόμα και στο *Χαλασμένο σπίτι*, παρά την ελπιδοφόρα φυγή του Αναστάση, η οικογένεια εγκαταλείπεται. Βέβαια σ' αυτό το έργο το τέλος έχει το νόημα της εγκατάλειψης του παλιού καθεστώτος, οπότε και το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στα ξεκάθαρα κοινωνικού τύπου έργα.

αλήθειας, που συνήθως το ένα επιφέρει το άλλο. Τα «τεχνάσματα» αυτά τα συναντάει κανείς ήδη στα ρομαντικού τύπου έργα, το *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*. Έχουμε αποσαφηνίσει κι άλλου ότι ακόμα κι αυτά τα έργα διέπονται από ορισμένες κλασικές συμβάσεις, είτε στη δομή είτε στο περιεχόμενο. Έτσι, στο *Γυιο του Ίσκιου* ο Βάγγος γίνεται συνειδητά ο ανατροπέας όλης της ζωής της Αυγούλας. Όταν όμως η αλήθεια της αποκαλύπτεται, τότε εκείνη λειτουργεί καταλυτικά στην τύχη του Βάγγου, ξεσηκώνοντας όλο το νησί και επισπεύδοντας την αυτοκτονία του κεντρικού ήρωα. Από το *Κόκκινο Πουκάμισο* και εξής, η ανατροπή βασίζεται στις προσωπικές επιλογές, λανθασμένες ή επαναστατικές και η αποκάλυψη της αλήθειας συμβαίνει σχεδόν ταυτόχρονα. Στο *Κόκκινο Πουκάμισο* η ζωή του Σταύρου ανατρέπεται λόγω της μοιραίας επιλογής του να παντρευτεί την Τριανταφυλλιά, η οποία εκ φύσεως δεν θα μπορούσε να μείνει πιστή. Η ανατροπή εδώ έρχεται ως θεία δίκη για το θάνατο της Αγνής, που οφείλεται στο Σταύρο, μέσα από την αποκάλυψη της αλήθειας από την Φρόσω.<sup>275</sup>

Στα επόμενα έργα τα τεχνάσματα αυτά αρχίζουν να αποκτούν ρεαλιστικότερες βάσεις. Στο *Χαλασμένο σπίτι* η ανατροπή, αν και στηρίζεται πάλι σε έναν ατομικό ήρωα, όπως και στο *Γυιο του Ίσκιου*, γίνεται μέσα σε πιο λογικά πλαίσια και αφορά την αντικειμενική πραγματικότητα. Δηλαδή, ενώ στα ρομαντικού τύπου έργα η ανατροπή συνδέεται με τη μοίρα και το απόλυτο «εγώ», στο *Χαλασμένο σπίτι* ο Αναστάσης, από τη στιγμή που φτάνει στο σπίτι, γίνεται ο αντικειμενικός κριτής της σήψης της οικογένειάς του και αντιτάσσεται στον τρόπο ζωής τους. Και πάλι εδώ η αποκάλυψη της αλήθειας γίνεται η αιτία της ανατροπής. Η αποκάλυψη είναι σταδιακή, δείγμα της ρεαλιστικής προόδου του συγγραφέα, με τρόπο ώστε ο θεατής να είναι σε θέση να κρίνει αντικειμενικά τα γεγονότα. Ο Αναστάσης ανακαλύπτει βαθμηδόν τη συνενοχή όλων στον ξεπεσμό της οικογένειας και όταν πια η αλήθεια είναι ξεκάθαρη στα μάτια του, γίνεται το φυσικό εμπόδιο στα σχέδιά τους, στηριζόμενος στη δική του γνώμη και τη διαφορετική του οπτική στα πράγματα.<sup>276</sup> Φυσικό εμπόδιο θα γίνει και ο Άλκης στο *Άσπρο και το μαύρο*, που η απόφασή του να παρατήσει την ιατρική και να ανοίξει χοροδιδασκαλείο φέρνει την πρώτη ανατροπή στα σχέδια των δικών του. Η αμέσως επόμενη όμως θα είναι και αυτή που θα κλονίσει περισσότερο την οικογένεια. Αν η περίπτωση του Άλκη «λύνεται» με την αποκλήρωσή του και τη δήλωση συνωνυμίας στις εφηρίδες, η περίπτωση της Ανθής δεν αντιμετωπίζεται τόσο απλά. Ο Νίκος, ο περιζήτητος γαμπρός, αποκαλύπτεται ότι είναι απατεώνας και η ντροπιασμένη Ανθή πρέπει να αυτοκτονήσει για να αποκατασταθεί το όνομα της οικογένειας στην κοινωνία. Πάνω σε αυτά τα δύο γεγονότα ο Μελάς στηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής του,

<sup>275</sup> Το λάθος του Σταύρου να διαλέξει την Τριανταφυλλιά φαίνεται μέσα από τα λόγια της Φρόσως: «...Θάρρενα, λοιπόν, ότι δε θάθελε κανένας νάχει γυναίκα σαν τον ήλιο `γιατί την χαίροντ' όλοι.», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup>, σ. 9.

<sup>276</sup> Η αλήθεια ολοκληρώνεται στη συνείδηση του Αναστάση στις τελευταίες σκηνές του έργου. Τότε αντιμετωπίζει τον πατέρα, τον οποίο προειδοποιεί ότι τα ξέρει όλα. «(φωνή πνιγμένη με θυμό) Τα ξέρω όλα... με καταλαβαίνεις! Η μάνα μου και η Καλλιόπη... ολότελα του δρόμου! Η Ανθούλα παλαβή –και είσαι η αιτία! –ο Μάρκος ένας σκλάβος!... η μάνα σου... η μάνα σου μια ζητιάνη!... το σπίτι αύριο μεθαύριο πέφτει σε ξένα χέρια, το παλαιό αρχοντικό των Τζιτζικαίων! Και... συ; Εσύ, οπού δεν είχε σφοδρά και ατιμία, που να μην την εμάζεψες δωμέσα... μεθοκοπάς ακόμα!.. Καταλαβαίνεις... αι; Καταλαβαίνεις πού έχεις καταντήσει;», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 76.



εξετάζοντας τις συνέπειες λανθασμένων, από την πλευρά της οικογένειας, και επαναστατικών, από την πλευρά του Άλκη και εν τέλει και της Ανθής, επιλογών.<sup>277</sup>

Σχετικά με τη *Λίνα*, λίγα μπορούμε να πούμε. Γνωρίζουμε όμως ότι η ανατροπή της δικής της τύχης βρίσκεται στο παρελθόν της και αποτελεί ορόσημο της συμβατικής ζωής που επέλεξε από κει και έπειτα. Ο θάνατος του πατέρα της φέρνει κατακόρυφη αλλαγή στην τύχη της και η Λίνα επιλέγει το δρόμο της υλικής επιβίωσης κάνοντας ένα γάμο από συμφέρον. Ωστόσο, η ιστορία αυτής της ανατροπής δεν τίθεται σε πρώτο πλάνο, αλλά αποτελεί μέρος του ψυχολογικού υπόβαθρου της ηρωίδας και αιτιολογεί πολλές από τις πράξεις της και κυρίως το αίσθημα του ανικανοποίητου, που τη διακατέχει. Σκόπιμα, δηλαδή, τοποθετείται αυτό το «τέχνασμα» στο παρελθόν της Λίνας για να τοποθετηθούν στη σκηνή οι προεκτάσεις του στον ψυχικό κόσμο της ηρωίδας. Στο παρελθόν επίσης τοποθετεί ο Μελάς το αναποδογύρισμα της τύχης και στην προγενέστερη της Λίνας, τη *Δούλα*, όμως εκεί η γενικότερη περιπετειώδης υφή του έργου, στηρίζεται πάνω σε τεχνικές του μελοδράματος, που θα δούμε σε λίγο.

Όσον αφορά τα συγκεκριμένα τεχνάσματα, παρατηρεί κανείς αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στη μελοδραματική *Δούλα* και το *Κελεπούρι*.<sup>278</sup> Και τα δύο έργα στηρίζονται στο ξάφνιασμα του θεατή και την επί σκηνής περιπέτεια. Η «δούλα» προδίδεται από τον γιο του κηδεμόνα της, αλλά πάνω στην ώρα καταφτάνει ένας φίλος του πατέρα της, που αποκαλύπτει την πραγματική κοινωνική θέση της. Ο κηδεμόνας προσπαθεί να συμβιβάσει τα πράγματα, όμως εκείνη παίρνει τους δρόμους και τελικά σκοτώνει τον διαφθορέα της. Κωμική μεν, αλλά εξίσου περιπετειώδης είναι η τύχη του «κελεπουριού», όπου η φαντασιοκοπική ζωή της ανατρέπεται στην τελευταία πράξη του έργου. Ο δήθεν ποιητής της αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητά του, ενώ στη συνέχεια πιάνονται επ' αυτοφόρω πρώτα από τον πατέρα του «κελεπουριού» και κατόπιν από το σύζυγο. Και στα δύο έργα οι ανατροπές και οι αποκαλύψεις είναι όχι απλά μέρη της πλοκής, αλλά, από ένα σημείο και μετά, η ίδια η πλοκή.<sup>279</sup>

Περισσότερο συγκροτημένος ο Μελάς στο *Μια νύχτα μια ζωή*, θα χρησιμοποιήσει τα παραπάνω τεχνάσματα, όχι σαν αιφνιδιαστικές εκρήξεις, αλλά σαν συνειδητές επιλογές των ηρώων, η απόφαση για τις οποίες είναι το κύριο ενδιαφέρον, που παρουσιάζει το έργο. Αρχικά, ο πατέρας κρύβει το πολύ σημαντικό μυστικό της κατάχρησης και με το φόβο της σύλληψής του, αποφασίζει να δώσει ως αντάλλαγμα την Όλγα στον Κράπα. Είναι, δηλαδή, το μυστικό αυτό, η εκκίνηση της δραματικής πλοκής. Η Όλγα στη συνέχεια καλείται να σταθεί η ίδια εμπόδιο στην ευτυχία της, υπακούοντας την εντολή του πατέρα της, να γίνει, με λίγα λόγια, η ίδια ανατροπέας της τύχης της. Η απόφαση όμως που θα πάρει, θα γίνει τελικά η ανατροπή των σχεδίων του πατέρα, αφού θα προσβάλλει και θα διώξει κακήν κακώς τον Κράπα από το σπίτι τους. Η αποκάλυψη

<sup>277</sup> Χαρακτηριστικό είναι το σοκ του Κώστα μετά την άρνηση του Νίκου να «επανορθώσει». Ο Περικλής προτείνει να σκεπαστεί η υπόθεση αλλά ο Κώστας απαντάει: «*Πώς να σκεπαστή; Έχει γεμίσει, ο παλιάνθρωπος, τον κόσμο με τα γράμματά της! Αφίνω τις διηγήσεις δεξιά και αριστερά σε γνωστούς και αγνώστους με όλες τις λεπτομέρειες!...*» και σε λίγο πέφτει συντετριμμένος σε μια καρέκλα: «*Ατιμασμένος! Ρεζίλεμένος! Χαμένος από τον κόσμο!...*», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σσ. 60-61.

<sup>278</sup> Δυστυχώς, από τις κριτικές της Φλόγας δεν είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε το τέχνασμα της ανατροπής της τύχης. Πιθανόν το γεγονός, ότι η δεύτερη ερωμένη του Καλλιτέχνη τον εγκαταλείπει για έναν μαθητή του, να ανάγεται σε αυτό, όμως δεν ξέρουμε τι είδους βαρύτητα έχει μέσα στο έργο αυτή η έκβαση της πλοκής και κατά πόσο θεωρείται ανατρεπτική για τον Καλλιτέχνη.

<sup>279</sup> Τα τεχνάσματα αυτά στο *Κελεπούρι*, ο Φώτος Πολίτης τα θεωρεί ατυχείς απομιμήσεις γαλλικής φάρσας. Βλ. Φ. Πολίτης, «*Το Κελεπούρι*», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Α', Ίκαρος 1983, σσ.101-102.

τόρα της αλήθειας από τον πατέρα, θα ανοίξει ένα καινούριο δρόμο στις αποφάσεις της Όλγας, επιτρέποντάς της να διαλέξει αυτή τον τρόπο με τον οποίο θα γλιτώσει την οικογένειά της. Κι ενώ όλοι νομίζουν ότι θα «πουληθεί» στον Κράπα, ζητώντας του μετανοιωμένη να τη δεχτεί για σύζυγό του, εκείνη «πουλιέται» στον Περισιώτη, τον διευθυντή της.<sup>280</sup> Αντιλαμβανόμετε, ότι πια αυτό, που ενδιαφέρει το Μελά, δεν είναι η ίδια η περιπέτεια και το σασπένς των αποκαλύψεων, αλλά η διαδικασία των αποφάσεων, που θα οδηγήσουν σε επιλογές, χωρίς απαραίτητα να είναι από όλες τις πλευρές σωστές. Στο *Μια νύχτα μια ζωή* τα τεχνάσματα της ανατροπής και της αποκάλυψης της αλήθειας δεν λειτουργούν υπερβολικά, αλλά μέσα στα αντικειμενικά πλαίσια της καθημερινής ζωής. Είναι, δηλαδή, κομμάτι της πλοκής συγκεκριμένο ομοιόμορφο με τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου και λειτουργούν υποκινητικά στις αποφάσεις των ηρώων.

Ακόμα μια συνήθεια στα έργα του Μελά, η οποία κρατάει από το Ρομαντισμό και χρησιμοποιείται και στο συμβατικό Ρεαλισμό, είναι η χρήση αντιθετικών ζευγών. Συνήθως οι ήρωες χωρίζονται σε δύο ξεκάθαρα στρατόπεδα, των καλών και των κακών, όπου οι καλοί γίνονται οι επικριτές των κακών ή ακόμα και οι απεριφραστοί καταδικαστές τους. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται από το 1909 και μετά με το *Χαλασμένο σπίτι*, γεγονός που υπογραμμίζει και τον ηθογραφικό χαρακτήρα των πρώτων έργων, το *Γυιο του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο*, όπου η σκιαγράφηση των ηρώων γίνεται με βάση τα επιφανειακά χαρακτηριστικά τους. Δηλαδή, το ενδιαφέρον του Μελά για ήρωες, οι οποίοι παίρνουν συγκεκριμένη θέση απέναντι σε κάποιο ζήτημα, ξεκινάει από τη στιγμή, που η προσοχή του επικεντρώνεται στα κοινωνικά θέματα.

Στο *Χαλασμένο σπίτι* ο διαχωρισμός του καλού και του κακού έχει μια δόση υπερβολής, η οποία όμως σχετίζεται με τον αλληγορικό χαρακτήρα του έργου. Ο συγγραφέας πρέπει πάση θυσία να αποδείξει ότι οι επαναστικές αντιλήψεις του Αναστάση είναι οι σωστές, καταρρίπτοντας όλα τα παρωχημένα κοινωνικά πρότυπα. Έτσι, ο κεντρικός ήρωας είναι ο απόλυτος «καλός» και μαίνεται ενάντια στο σύνολο των «κακών», δηλαδή, ενάντια σε όλη του την οικογένεια. Με ρομαντική πεποίθηση ο Μελάς χρησιμοποιεί τον Αναστάση όχι μόνο σαν την ελπίδα φωτός μέσα στο σκοτάδι, αλλά και ως το αμείλικτο δικαστήριο της αποσαθρωμένης κοινωνίας.<sup>281</sup> Οι λόγοι του είναι καταπέλτης ενάντια στη διαφθορά της οικογένειάς του και μοιράζει ευθύνες σε όλους, υποστηρίζοντας με πάθος ότι «μια είναι η αλήθεια, μια!».<sup>282</sup> Μετά τη συντριβή του πατέρα, ο Αναστάσης θα φύγει στο φως και την ελπίδα, όπως αρμόζει στον απόλυτο «καλό», που δεν έχει καμιά θέση στη σήψη και τη διαφθορά.

Οι «κακοί» από την άλλη, είναι όλοι συνένοχοι σε βαθμό εγκλήματος, γι' αυτό και, αν και υπάρχουν μικροπροστριβές μεταξύ τους, εν τέλει «συνεργάζονται» άγνογα, αλληλοκαλύπτοντας τα σφάλματά τους.<sup>283</sup> Το ενδιαφέρον, ωστόσο, σε αυτό το στρατόπεδο είναι, ότι κανένας ήρωας δεν παρουσιάζεται από την αρχή σε όλο το μεγαλείο της αποσάθρωσής του, αλλά ο θεατής ανακαλύπτει σταδιακά το μέγεθος της

<sup>280</sup> Η Όλγα εξηγεί πώς το μυαλό της πήγε στον Περισιώτη: «Εσείς, χωρίς να θέλετε, μου τον θυμίσατε!... «Κάτσε να στραβωθείς στη μηχανή του Περισιώτη!... Και να σου γράφει ραβασάκια!...» Αυτά τα λόγια που μου είπατε, μου ήρθαν άξαφνα στ' αυτιά μου!...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 42.

<sup>281</sup> Ο Μανώλης αναγνωρίζει το ύφος διακαστηρίου, που έχει ο Αναστάσης: «Μα είναι όλα τ' άδικα δικά μου; Αν θέλεις να δικάζεις σαν πλερωμένος ένορκος...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 5<sup>η</sup>, σ. 76.

<sup>282</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 6<sup>η</sup>, σ. 28.

<sup>283</sup> Δες τη σκηνή της παντομίμας, που με νοήματα η Ξενούλα προσπαθεί να ειδοποιήσει τον Μανώλη, ότι ο Αναστάσης ξέρει την αλήθεια για την Καλλιόπη, Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 47-50.

ευθύνης του, μέσα από τα μάτια του Αναστάση. Η σταδιακή αυτή αποκάλυψη της σήψης των «κακών», προμηνύει την εξέλιξη του συγγραφέα σε ρεαλιστικότερες σκιαγραφήσεις.

Η ρομαντική διάθεση του συγγραφέα συνεχίζεται και στη *Δούλα*, όπου πάλι η κεντρική ηρωίδα αντιπροσωπεύει το καλό, ενώ όλοι γύρω της είναι «κακοί» και την εκμεταλλεύονται. Όπως όμως και ο Αναστάσης, έτσι και η «δούλα», όταν μάθει την αλήθεια θα γίνει δικαστής των «κακών» και όλης της κοινωνίας, σκοτώνοντας κι αυτή, όπως ο Αναστάσης, εκείνον που θεωρεί το μεγαλύτερο υπεύθυνο της συμφοράς. Δυστυχώς, δεν έχουμε το κείμενο, για να μπορέσουμε να μπούμε σε λεπτομέρειες, όμως η τελική κατάληξη της «δούλας», μοιάζει πάρα πολύ με συνέχεια του *Χαλασμένου σπιτιού*.

Στο *Άσπρο και το μαύρο*, οι καλοί ήρωες αποτελούν πλέον ομάδα ή ενότητα. Δεν μιλάμε πια για ατομικούς ήρωες, που αντιτίθενται στη σήψη του κοινωνικού κώδικα, αλλά για ανθρώπους που λίγο ή πολύ μοιράζονται τα ίδια ιδανικά. Παρόλα αυτά, στην ομάδα των «καλών» κύρια θέση κατέχει ο κεντρικός ήρωας, ο Άλκης, αποτελώντας κάτι σαν ενδιάμεσο στάδιο στο *Χαλασμένο σπίτι* και το *Μια νύχτα μια ζωή*, όπου τα πράγματα είναι πολύ πιο ρευστά, όπως θα δούμε σε λίγο. Στο *Άσπρο και το μαύρο* το στρατόπεδο των «καλών» αποτελούν ο Άλκης, η Ανθή, ο Αντρέας και η Μαργαρίτα. Στην αντίθετη μερίδα ανήκουν ο Νίκος, ο Κώστας, η Περσεφόνη και ο Περικλής. Και πάλι εδώ τα πράγματα είναι ξεκάθαρα. Κανενός η πεποίθηση δεν κλονίζεται, είτε από τους μεν είτε από τους δε, ώστε να αλλάξουν στρατόπεδο. Από την αρχή ως το τέλος οι ήρωες κρατάνε τις ίδιες θέσεις. Οι «καλοί» είναι αυτοί, που, με δυναμικό ή έμμεσο τρόπο, εναντιώνονται στο κατεστημένο της ελληνικής οικογένειας και, κατ' επέκταση, κοινωνίας, ενώ οι «κακοί» υπηρετούν, ελεύθερα ή αναγκαστικά, τους παλιούς κώδικες. Από την πρώτη κατηγορία, βέβαια, ο Άλκης είναι που ξεχωρίζει. Καταδικάζει κι αυτός, με πιο ήπιο τόνο από τον Αναστάση, τη σκλήρυνση της παλιάς κοινωνίας και της οικογένειάς του, ενώ παράλληλα προσπαθεί να αφυπνίσει συνειδήσεις. Οι άλλοι τρεις της ομάδας των «καλών», η Ανθή, ο Αντρέας και η Μαργαρίτα, έχουν υποφέρει από την κατάσταση της οικογένειας, όμως δεν μαίνονται εναντίον κανενός. Η επανάσταση έρχεται αποκλειστικά στο πρόσωπο του Αναστάση. Ωστόσο, και εκείνοι δυσανασχετούν και προβάλλουν την αντίθεσή τους, όμως με έμμεσο τρόπο, ο οποίος δεν φέρνει κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα.<sup>284</sup> Σε ουσιαστική, όμως, ρήξη με τον παλιό κόσμο θα έρθει στο τέλος η Ανθή, δίνοντας το χέρι στον αδερφό της, για να την τραβήξει σε μια νέα ζωή.

Οι «κακοί» στο *Άσπρο και το μαύρο* δεν αποτελούν μια ομοιογενή ομάδα. Τα κίνητρα και ο βαθμός της εγκληματικότητά τους είναι διαφορετικά. Η Περσεφόνη και ο Περικλής είναι η αρχή του κακού σε αυτή την οικογένεια, διαφευγώντας τις τύχες των νέων με βάση τα δικά τους συμφέροντα. Είναι σκληροί και αλύγιστοι, ψυχροί υπολογιστές, που δεν διστάζουν να θυσιάσουν την ευτυχία των γύρω τους, αλλά και τη δική τους, χάρη της οικονομικής τους επιφάνειας και της κοινωνικής τους υπόληψης. Καθώς μάλιστα λόγω της ηλικίας τους ανήκουν σε άλλη εποχή, δεν είναι απλώς υπηρέτες του παλιού κοινωνικού κώδικα, αλλά ταυτίζονται με αυτόν. Στο πλευρό τους έχουν ως κύριο εργαλείο και εντολοδόχο τον Κώστα, ο οποίος, ναι μεν ηλικιακά ανήκει στη νεότερη γενιά και ήδη νιώθει δυσβάσταχτη την πίεση που του ασκούν, όμως

---

<sup>284</sup> Η άρνηση της Μαργαρίτας να παντρευτεί τον Αντρέα, καθώς ο χρόνος έχει ξεθωριάσει τον παλιό τους έρωτα, είναι μια πράξη αντίστασης στις συμβάσεις της κοινωνίας. Ταυτόχρονα η πράξη αυτή ενοχλεί τη συντηρητική οικογένειά της, η οποία δεν μπορεί να διανοηθεί το λόγο της άρνησής της. Εσωτερικά, όμως, η Μαργαρίτα έχει καταδικάσει τον παλιό κόσμο.

υπηρετεί με μεγάλη σύνεση τις προσταγές της μητέρας και του θείου του. Ο Κώστας έχει αρκετά ελαφρυντικά για τη νοοτροπία και τη συμπεριφορά του, όμως ανήκει ξεκάθαρα στο στρατόπεδο των «κακών», ξεπερνώντας μάλιστα κατά πολύ τη σκληρότητα των «ανωτέρων» του, επιβάλλοντας στην Ανθή να αυτοκτονήσει. Ο Κώστας αποτελεί τον κύριο αντίποδα στην επαναστατική φυσιογνωμία του Άλκη, δημιουργώντας την απόλυτη αντίθεση ανάμεσα σε δύο νέους, που ο ένας υποτάσσεται στον παλιό κώδικά και ο άλλος τον σπάει.

Η απόλυτη όμως απατεωνία εκφράζεται στο πρόσωπο του Νίκου, ο οποίος παρουσιάζεται με ευγένεια και πλαστό ήθος, με μοναδικό σκοπό να εκμεταλλευτεί την Ανθή. Το δραματουργικό ενδιαφέρον στο χαρακτήρα του Νίκου εντοπίζεται στο ότι, δεν εμφανίζεται απλά για να διαφθείρει μια αθώα ύπαρξη, αλλά και για να δημιουργήσει μια ανταρσία εκ των έσω στους κόλπους των «κακών». Το προσωπικό συμφέρον του Νίκου έρχεται σε σύγκρουση με τα συμφέροντα της Περσεφόνης, του Κώστα και του Περικλή, προξενώντας εν τέλει μεγαλύτερο κακό σε αυτούς παρά στην Ανθή.<sup>285</sup> Η αντιπαράθεση μεταξύ των «κακών» είναι ένα ακόμα μέσο του συγγραφέα για να καταδείξει την ανάγκη να συντιβεί το παλιό καθεστώς, εντείνοντας παράλληλα το ενδιαφέρον της πλοκής μέσα από συγκρούσεις ομοίων.

Προχωρώντας σε ψυχογραφικότερη προσέγγιση του Ρεαλισμού, ο Μελάς δεν θα χρησιμοποιήσει το συμβατικό αυτό σχήμα στη *Λίνα*, όπου η σύγκρουση και αντιπαράθεση δεν αφορά τη κεντρική ηρωίδα προς το σύνολο της κοινωνίας, ή απέναντι σε ένα κοινωνικό φαινόμενο, αλλά την προβολή του εσωτερικού της κόσμου στον εξωτερικό. Στην επόμενη του στροφή στο βουλευάρτο οι «καλοί» και οι «κακοί» δεν έχουν θέση. Στη *Φλόγα* και το *Κελεπούρι* δεν κρίνεται η κοινωνία, ή ακόμα κι αν υπάρχουν τέτοιες προεκτάσεις, η απόδοσή τους γίνεται με τρόπο κωμικό και ευχάριστο. Για τη *Φλόγα* δεν μπορούμε να πούμε σχεδόν τίποτα μέσα από τις διαθέσιμες κριτικές, εκτός από ότι το ίδιο το θέμα δεν επιτρέπει τέτοια ρομαντικά, αντιθετικά ζεύγη. Στο *Κελεπούρι*, ωστόσο, ο διαχωρισμός των ηρώων γίνεται προφανώς με άλλα κριτήρια. Αντί για «καλούς» και «κακούς», έχουμε «απατεώνες» και «θύματα». Αυτή είναι τουλάχιστον η σχέση ανάμεσα στο «κελεπούρι», τη Λήδα, και τον δήθεν ποιητή, Αντρέα. Στην κατηγορία των «θυμάτων» πρέπει να ανήκει και ο σύζυγος της κεντρικής ηρωίδας, ο οποίος, σύμφωνα με τις κριτικές, ανέχεται για πολύ καιρό τις φιλολογικές βραδιές της γυναίκας του στο σπίτι και τις απαγγελίες του Αντρέα. Στο τέλος όμως αφυπνίζεται και μεταμορφώνεται ριζικά. Παίρνει τα ηνία του γάμου στα χέρια του και οδηγεί θριαμβευτικά τη σύζυγο στο σπίτι.

Επιστρέφοντας στο κοινωνικό θέατρο μετά την κατάθεση στο βουλευάρτο, ο Μελάς φανερώνει την πρόοδο του. Το αντιθετικό δίπολο «καλών-κακών» εξαφανίζεται, με μόνη ανάμνησή του τον Κράπα, τύπο συμφεροντολόγο, υποκριτή και διεφθαρμένο. Επιπλέον, ο Κράπας εκπροσωπεί και την ιθύνουσα τάξη, την κεφαλαιοκρατία, γεγονός που προσδίδει στον χαρακτήρα του μια επιπλέον χροιά ρομαντισμού. Είναι ο πλούσιος κακός, που εκμεταλλεύεται την ανάγκη των αδυνάτων για να ικανοποιήσει τα δικά του συμφέροντα.<sup>286</sup> Απο κει και πέρα η οικογένεια Ντάρρα αποτελείται από πραγματικούς,

<sup>285</sup> Η Περσεφόνη διαμαρτύρεται ως εξής: «Πώς μας αποκοίμισε ως την τελευταία στιγμή! Φοβερός! Φοβερός διπλωμάτης!...» και σε λίγο πάλι: «Τι μυθιστόρημα, ο παληάνθρωπος! Ο κακούργος! Που την εβασάνιζε τόσους μήνες, που εμαρτύρησε κυριολεκτικώς μαζί του!», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup>, σσ. 55-56.

<sup>286</sup> Ο Κράπας φεύγει με το κεφάλι ψηλά: «Έχω λεπτά πραγματικώς, αφού είστε περιέργοι να μάθετε!... Μόνο λεπτά για χάσιμο δεν έχω!...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 11<sup>η</sup>, σ. 34.

καθημερινούς ανθρώπους, που οι πεποιθήσεις τους δεν ανήκουν αποκλειστικά σε μια παράταξη και τα λόγια τους δεν είναι χρωματισμένα από μια κάθετη στάση απέναντι στην κοινωνία. Τα πιστεύω τους δεν αποδεικνύονται ξεκάθαρα μέσα από φανερές αντιπαραθέσεις και, κυρίως, οι πράξεις τους αρκετές φορές έρχονται σε σύγκρουση με τις ίδιες τους τις σκέψεις. Το ότι η Όλγα, για παράδειγμα, επισκέπτεται τον Περιτσιώτη και του δίνει το δικαίωμα να την αγοράσει, έρχεται σε ρήξη με τον προηγούμενο ηθικό και αθώο της κόσμο, τον οποίο μέχρι εκείνη τη στιγμή προστάτευε με νύχια και με δόντια.<sup>287</sup> Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον πατέρα, που οι πράξεις του έρχονται σε αντίθεση με τα πατρικά λόγια αγάπης και, προπάντων, έρχονται σε σύγκρουση με τα πραγματικά όνειρα ενός πατέρα για την κόρη του. Ακόμα και ο Νίκος, που βασανίζει ψυχολογικά την Όλγα, δεν είναι ούτε κακός, ούτε υπηρέτης κάποιας σαπισμένης ιδεολογίας, αλλά συμπεριφέρεται κατά το πρότυπο του πατέρα, χωρίς ουσιαστικά να έχει συνειδητοποιήσει ποιος είναι ο δρόμος, που έχει τραβήξει. Παρόλα αυτά, ο Μελάς κατασκευάζει και τον αντίποδα του Κράπα, όχι τόσο για να τιμήσει το συμβατικό δίπολο αντίθεσης, όσο για να διατηρηθεί η ισορροπία στο έργο και στη συνείδηση του θεατή. Προβάλλοντας έναν απόλυτο κακό, ο συγγραφέας είναι υποχρεωμένος να σκιαγραφήσει και την άλλη πλευρά της συμφεροντολογίας, δηλαδή, την ανιδιοτέλεια, το σεβασμό και την ευγνωμοσύνη. Άλλωστε, ούτε και ο Μίλτος ανήκει ξεκάθαρα το στρατόπεδο των «καλών», αφού με την απόφασή του να μην δυσαρεστήσει τον πατέρα, αφήνει την Όλγα ανυπεράσπιστα μπροστά στην πίεση της οικογένειάς της και τη βλέπει να ταπεινώνεται στο πλευρό του Κράπα. Γενικότερα, όμως στο *Μια νύχτα μια ζωή*, οι ήρωες είναι «καλοί» και «κακοί» ταυτόχρονα, υπηρετώντας στενότερα αυτή τη φορά τις επιταγές του Ρεαλισμού.

Η σταδιακή εκαγκτάλειψη των αντιθετικών ζευγών στην πρώιμη δραματολογία του Μελά συνδέεται πιθανότατα με την αντίστοιχη εγκατάλειψη του μοτίβου του ατομικού ήρωα. Καθώς η ματιά του συγγραφέα περνάει από το άτομο στο σύνολο, δεν υπάρχει πια η δραματουργική ανάγκη της φανεράς τοποθέτησης στη σκηνή των ξεπερασμένων ιδεών, που καλείται να καταρρίψει ένας επαναστατικός ήρωας. Καταλήγοντας στο *Μια νύχτα μια ζωή*, ο Μελάς ανακαλύπτει την ουσία του Ρεαλισμού, όπου τα πράγματα έχουν δύο ή και περισσότερες όψεις και δεν είναι τακτοποιημένα σε συμβατικά ή και υπερβολικά σχήματα.

Αντίστοιχη εξέλιξη έχει το τέχνασμα της προοικονομίας, το οποίο χρησιμοποιείται ήδη από το *Γυιο του Ίσκιου*, ως δραματουργική τεχνική, που προϊδεάζει το κοινό. Στο συγκεκριμένο έργο, όμως, συνδέεται κατά κύριο λόγο με την υπερφυσική διάσταση του Βάγγου, που προδιαθέτει το θεατή για τις μετέπειτά του πράξεις. Στο *Κόκκινο Πουκάμισο*, το στοιχείο αυτό δίνεται ξεκάθαρα μέσα από τη φράση του Σταύρου: «*Πάω να το βάψω κόκκινο, για να σ'αρέσω!*»,<sup>288</sup> προεξοφλώντας την αναμέτρηση με τον Αχιλλέα και το θάνατο.

Στα ρεαλιστικού τύπου έργα του Μελά, το δραματουργικό αυτό τέχνασμα, αποφεύγεται να δίνεται ξεκάθαρα.<sup>289</sup> Ο θεατής πλέον δεν περιμένει κάτι βέβαιο, αλλά

<sup>287</sup> Η Όλγα επεξηγεί τα κίνητρό της: «*Φαντάστηκα με μιας εσάς στη φυλακή... μέσα σ' ένα σωρό κακούργους... αδύνατο... βασανισμένον... ετοιμοθάνατο... Φαντάστηκα τη μητέρα στους πέντε δρόμους... με κουρέλια, ό,τι μπορεί να βάλει ο νους σας πιο φρικτό... Τότε κατάλαβα, πατέρα, πως δεν μπορούμε να μιλάμε όπως μίλησα στον Κράπα!*», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 41.

<sup>288</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σ. 24.

<sup>289</sup> Επειδή το συγκεκριμένο τέχνασμα είναι λεπτομερειακής υφής, δεν μπορεί να ανιχνευθεί στα έργα, που μας λείπει το κείμενο, τη *Δούλα*, τη *Λίνα*, τη *Φλόγα* και το *Κελεπούρι*.

ανακαλύπτει την πλοκή, καθώς ταυτόχρονα επεξεργάζεται τα στοιχεία που βλέπει, οδηγώντας τον σε διάφορες πιθανές λύσεις. Το ότι, για παράδειγμα, στο *Χαλασμένο σπίτι*, ο Αναστάσης απαιτεί από τον πατέρα να συζητήσουν σοβαρά, δεν εξυπακούει την τελική συμπλοκή και το φόνο του Μανώλη.<sup>290</sup> Το ίδιο συμβαίνει και στο *Άσπρο και το μαύρο*, που ναι μεν η απόφαση του Άλκη να ανοίξει χοροδιδασκαλείο προμηνύει συγκρούσεις, όμως ο θεατής δεν είναι σε θέση να μαντεύσει τι ακριβώς θα προκύψει. Ωστόσο, στο έργο αυτό, υπάρχει μια διαισθητική προεξόφληση ότι ο Νίκος θα αποδειχτεί απατεώνας. Ο επικριτικός τρόπος που τον αντιμετωπίζει ο Άλκης και η ένστασή του για τα κριτήρια της οικογένειας στο να δεχτεί ένα τέτοιο γαμπρό, προδιαθέτει το θεατή απέναντι στο Νίκο.<sup>291</sup> Ο Άλκης είναι ο ιδανικός ήρωας, που διαβλέπει περισσότερα πράγματα εκτός της επιφάνειας και το κριτήριό του γίνεται αμέσως αποδεκτό από τον θεατή. Στο *Μια νύχτα μια ζωή*, το τέχνασμα της προοικονομίας καταρρίπτεται από το ξάφνιασμα της στιγμιαίας επιλογής. Ενώ, για παράδειγμα, περιμένει κανείς ότι ο Μίλτος αμέσως θα τρέξει να γλιτώσει την Όλγα από τον Κράπα, εκείνος επιλέγει την καθαρότητα της συνειδησής του απέναντι στον πατέρα. Κι ενώ αργότερα, είναι σχεδόν βέβαιος κανείς, ότι η Όλγα θα πάει να βρει τον Κράπα, εκείνη αποστομώνει τους πάντες όταν διηγείται την περιπέτειά της με τον Περιτσιώτη.

Αντιλαμβανόμαστε ότι το τέχνασμα της προοικονομίας σχετίζεται περισσότερο με την έννοια του μοιραίου και όχι της αντικειμενικής οπτικής των πραγμάτων, οπότε και η ολοφάνερη απόρριψή του αιτιολογείται μέσα από τη σταδιακή και συνολική απόρριψη των ρομαντικών προτύπων στη συνείδηση του Μελά. Η τριβή, άλλωστε, του συγγραφέα με τα πρότυπα του Ρεαλισμού, θα εμπλουτίσει κάποια από τα έργα του με νέες τεχνικές περιεχομένου, που σχετίζονται με τα καλλιτεχνικά του ανοίγματα στην Ψυχογραφία.

Στρέφοντας ο Μελάς το βλέμμα του στην κοινωνία, σταδιακά αρχίζει να δίνει σημασία και στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση. Το μεγάλο τόλμημα με τη *Λίνα* δεν είναι μια ξαφνική στροφή προς νέα πεδία του Ρεαλισμού, αλλά είναι η συνέχεια της ευαισθησίας του συγγραφέα για το πώς τα κοινωνικά προβλήματα αντανakλούνται και στην ψυχή, δημιουργώντας έτσι κι άλλα προβλήματα, με λίγα λόγια, προκαλώντας ένα φαύλο κύκλο αλληλοεπίδρασης εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου, διαιωνίζοντας τη δυστυχία. Το πρώτο σημαντικό βήμα ο Μελάς το επιχειρεί με τη σκιαγράφηση της Μαργαρίτας στο *Άσπρο και το μαύρο*. Είναι η πρώτη φορά, που κάποιος ήρωας του Μελά υποφέρει ψυχοπαθολογικά, με φανερές μάλιστα κρίσεις επί σκηνης. Το τραύμα της Μαργαρίτας, με την απώλεια του μεγάλου της έρωτα και την αναγκαστική της τοποθέτηση σε μια ανιαρή ζωή, παρουσιάζεται μέσα στις παραισθήσεις της με τη μορφή ενός φιδιού, που έρπεται στην πλάτη της και την απειλεί. Παρόλο που η περίπτωση της Μαργαρίτας δραματουργικά κατέχει μικρότερη θέση, σε σχέση με το κύριο θέμα του Άλκη και της Ανθής, ο συγγραφέας φροντίζει να καταδείξει την ψυχασθένειά της στους θεατές. Την ώρα που η πρόταση γάμου του Αντρέα, ξυπνάει στην Μαργαρίτα μνήμες και τρόμο, το «φίδι» εμφανίζεται πάλι στην φαντασία της, υπογραμμίζοντας ότι η άτυχη κοπέλα είναι καταδικασμένη.<sup>292</sup> Το τρομερό σοκ, που υπέστη πριν από χρόνια και η συμβατική ζωή

<sup>290</sup> Ωστόσο, εντοπίζεται μια φράση, που προμηνύει το τέλος. Η Ανθή λέει: «Τελευταίο βράδυ... τελευταίο βράδυ που τρώω κοντά σας!...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, 70.

<sup>291</sup> Ο Νίκος δικαιολογεί την αντίρρησή του: «Για κάτι που δε μου μιλήσατε καθόλου. Τον χαρακτήρα του», και σε λίγο μιλάει ξεκάθαρα: «Είπε, νομίζω, ένας υποκριτής», Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σσ. 23-24.

<sup>292</sup> Η Μαργαρίτα απορρίπτει την πρόταση του Αντρέα με θλιβερό χαμόγελο: «Έχω να φροντίζω εις το εξής για το φείδι... ξέρεις; Θαρρώ πως ανεβαίνει, πως ζητάει να χωθή στον εγκέφαλο...», Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 2<sup>η</sup>, σ. 58.

της από κει και πέρα, έχουν καταστρέψει την ψυχοσύνθεσή της και την έχουν καταστήσει ανάπηρη.

Το μοτίβο αυτό της επιβολής της ψυχολογίας πάνω στη λογική, ο Μελάς θα το αναλύσει πολύ περισσότερο στη *Λίνα*. Όλο το δράμα περιπλέκεται γύρω από το αίσθημα του ανικανοποίητου, που βασανίζει την ηρωίδα και την οδηγεί σε μια καθολική άρνηση του συμβατικού κόσμου. Πιθανόν ο συγγραφέας να υπέκυψε σε σφάλματα υπερβολής, αφού, σύμφωνα με τις κριτικές, η Λίνα θα έπρεπε να ήταν ευτυχισμένη με μια τόσο άνετη ζωή. Ο ίδιος ο Μελάς παραδέχεται ότι πιθανότατα είχε «υπεριψενίσει τον Ίπεν», προσπαθώντας να δικαιολογήσει τις αρνητικές κριτικές της εποχής.<sup>293</sup> Όπως και να 'χει, το σημαντικό βήμα στη δραματογραφική σταδιοδρομία του είναι ότι, ο τύπος της Λίνας είναι υπαρκτό πρόσωπο. Πέρα, δηλαδή, από τη μελέτη του Ίμπσεν και της *Έντα Γκάμπλερ* εκείνη την περίοδο, ο Μελάς εκμεταλλεύτηκε και ένα αντικειμενικό ερέθισμα.<sup>294</sup> Πιστεύοντας τη μαρτυρία του για τη συνάντησή του με την πραγματική «Λίνα» και την περαιτέρω διερεύνηση μιας τέτοιας περίπτωσης,<sup>295</sup> ο συγγραφέας αποδεικνύει την ωρίμανση της κοινωνικής του ματιάς, που συνειδητά πλέον στρέφεται και στην ψυχή, προκειμένου να δώσει μια ερμηνεία της αντικειμενικής πραγματικότητας.

Ωστόσο, η μαθητεία του Μελά στην ψυχογραφία θα αποδώσει καλύτερους καρπούς στο *Μια νύχτα μια ζωή*. Στο έργο αυτό υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στον εξωτερικό και τον εσωτερικό κόσμο, έτσι ώστε η ψυχή να αποτελεί το υπόβαθρο των λογικών σκέψεων και των αντικειμενικών πράξεων. Οι λόγοι, για παράδειγμα, που η Όλγα βασανίζει το μυαλό της και πίνει για να μπορέσει να καθίσει στο τραπέζι των αρραβώνων της με τον Κράπα, έχουν άμεση σχέση με την επίδραση της υποχώρησης του Μίλτου και των ερειστικών λόγων του Νίκου, στην ψυχολογία της. Και αργότερα, όλη αυτή η πίεση και ο ψυχαναγκασμός θα οδηγήσουν την Όλγα στο ξεπούλημά της, μια πράξη, που σε ήρεμες συνθήκες η λογική της δεν θα την είχε επιτρέψει. Σε αντίστοιχη ψυχολογική πίεση βρίσκεται και ο πατέρας, ο οποίος ως δραματικός ρόλος παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ψυχολογικές διακυμάνσεις. Από εκρήξεις θυμού περνάει στα παρακάλια και την ταπείνωση, εναλλάσσοντας τις δύο διαθέσεις, προκειμένου να πείσει την Όλγα.<sup>296</sup> Είναι ολοφάνερο, ότι η οικονομική του καταστροφή και η εξάρτησή του από έναν παλιάνθρωπο, όπως ο Κράπας, τον έχουν κάνει να χάσει την αυτοκυριαρχία του.

Ακόμα ένας ήρωας με έλλειψη αυτοελέγχου είναι ο Θανάσης, ο σύζυγος της Αρετής, όμως η δικιά του περίπτωση οφείλεται στην εξάρτηση από το αλκοόλ.<sup>297</sup> Η τοποθέτηση ενός παθολογικού προβλήματος, του αλκοολισμού, που επιδράει στην ψυχή, δίπλα σε μια παρόμοια κατάσταση ψυχικής ανωμαλίας, που στην περίπτωση του Τηλέμαχου στηρίζεται σε κοινωνικές αιτίες, υπογραμμίζει την ανθρώπινη αδυναμία απέναντι στις δυσκολίες της ζωής. Γιατί, προφανώς, και η περίπτωση του Θανάση πρέπει να οφείλεται σε κάποια εξωγενή αιτία. Δίπλα στο Θανάση ο Μελάς τοποθετεί ακόμα μια ευάλωτη προσωπικότητα, την Αρετή, η οποία υπομένει τις εκρήξεις βίας του άντρα της, γεγονός που την καθιστά ψυχολογικό ράκος. Η Αρετή ξεσπάει σε λυγμούς όταν μένει

<sup>293</sup> *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σ. 123.

<sup>294</sup> Αφήνουμε πάντα ανοιχτό ένα ενδεχόμενο σκόπιμης ή όχι παραπληροφόρησης από τον ίδιο τον συγγραφέα, εφόσον η μαρτυρία αυτή βρίσκεται μόνο στην αυτοβιογραφία του.

<sup>295</sup> Ο Μελάς ισχυρίζεται ότι πέρα από τη συνάντησή του με την πραγματική «Λίνα», έψαξε την περίπτωση της και ιατρικά. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, σσ. 121-122.

<sup>296</sup> Βλ. το μονόλογο του Τηλέμαχου αφού η Όλγα διώξει τον Κράπα από το σπίτι, όπου συντρίβεται μέσα σε θυμό και κλάματα. Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 13<sup>η</sup>, σ. 35.

<sup>297</sup> Ο Θανάσης περιφέρεται μεθυσμένος στο σπίτι και λέει αερολογίες. Βλ. Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 11<sup>η</sup>, σ. 33.

μόνη της με την αδερφή της, παρόλα αυτά όμως, η εξάρτησή της από το Θανάση είναι τόσο μεγάλη, που εν τέλει «συνετίζει» την Όλγα, με το ύφος της στωικής συζύγου και της μεγάλης αδερφής.<sup>298</sup>

Όλοι οι παραπάνω ήρωες, για λόγους εξάρτησης είτε από άλλα άτομα είτε από εξωτερικούς παράγοντες, υποφέρουν ψυχολογικά και όταν βρίσκονται σε κατάσταση αδυναμίας γίνονται καταστροφικοί ή για τους γύρω τους ή για τον εαυτό τους. Εξαιρέση αποτελεί ο Νίκος, που η ψυχρή λογική και οι σαδιστικές προεκτάσεις του χαρακτήρα του, διαφυλάσσουν την αυτοκυριαρχία του. Ο Νίκος αντιμετωπίζει την ψυχική ανισορροπία των γύρω του ως μια κατάσταση προς παρατήρηση και εκμετάλλευση. Έχει αντιληφθεί ότι είναι ικανός να εξουσιάζει ψυχολογικά τους άλλους και του αρέσει να σπέρνει αμφιβολίες για να παρατηρεί τις αντιδράσεις. Η βία πάνω στην ψυχή δεν χρειάζεται μυϊκή δύναμη, όμως είναι πιο αποτελεσματική από τη σωματική.<sup>299</sup> Ο Μελάς δείχνει ότι πλέον προσμετράει πολύ περισσότερους παράγοντες, πάνω στους οποίους χτίζονται οι ανθρώπινες σχέσεις και κατανοεί πια τους ανθρώπους ως σύνολο, σωματικό, νοητικό αλλά και ψυχικό.

Η νέα θεώρηση του Μελά για τις ανθρώπινες σχέσεις, πιθανότατα σχετίζεται με τις επιστημονικές ανακαλύψεις γύρω από την ανθρώπινη συμπεριφορά. Η γνώμη αυτή στηρίζεται και σε κάποιους γενετικούς παράγοντες, που ο Μελάς καταγράφει σε ορισμένους ήρωές του. Από την κοινωνία και την επίδραση του περιβάλλοντος ο συγγραφέας περνάει στη μελέτη των ψυχολογικών παραγόντων, αλλά και των βιολογικών. Η κληρονομικότητα είναι το νέο στοιχείο, με το οποίο ο Μελάς υποστηρίζει κάποιες συμπεριφορές. Πρώτη φορά ανιχνεύεται στο *Άσπρο και το μαύρο*, όπου διατηρείται ο φόβος η μικρή Ανθή να αποκτήσει κι αυτή κάποια μέρα αντίστοιχα ψυχοπαθολογικά προβλήματα με της αδερφής της. Η ανησυχία κυρίως εντοπίζεται στην Ανθή, η οποία τρομοκρατείται με την κατάσταση της Μαργαρίτας.<sup>300</sup> Η μητέρα της, ωστόσο, την καθησυχάζει, προφανώς γιατί αγνοεί τη σοβαρότητα της κληρονομικότητας. Παρόλα αυτά, δεν δίνεται κάποια περαιτέρω συνέχεια στο ζήτημα αυτό, πράγμα που αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο ο Μελάς να αντιμετωπίζει ακόμα το φαινόμενο της κληρονομικότητας απλά ως ιμπρενική τεχνική, απαραίτητη για τη συγγραφή ενός ολοκληρωμένου κοινωνικού δράματος.

Από την εξωτερική σκιαγράφηση της κληρονομικότητας, ο Μελάς θα περάσει σε μια βαθύτερη και λιγότερο κραυγαλέα σκιαγράφησης της στο *Μια νύχτα μια ζωή*. Ο Νίκος λειτουργεί σαν μια καρικατούρα του πατέρα, αντιγράφοντας τη συμπεριφορά του, ακόμα και στα άσχημα σημεία της.<sup>301</sup> Όταν ο πατέρας βιαιοπραγεί πάνω στην Όλγα, σε μια κατάσταση κρίσης αυτοέλεγχου, προκειμένου να την «πεισει» να εκπληρώσει τη διαταγή του, τότε και εκείνος υψώνει τη γροθιά του στην αδερφή του. Ο Νίκος δεν έχει κανένα ουσιαστικό λόγο να συμπεριφερθεί έτσι στην Όλγα, παρόλου που εν μέρει θίγεται και το δικό του συμφέρον από το γάμο της. Από τη στιγμή όμως που είναι κι

<sup>298</sup> Η Αρετή παρηγορεί την Όλγα για το δυστυχημένο γάμο, που ετοιμάζεται να κάνει με τον Κράπα: «Θα μου τα λες, μαζί θα κλαίμε, και θα τα περάσεις με καρδιά, έτσι, όπως στέκει σε μια γυναίκα σωστή και τίμια!...», Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 7<sup>η</sup>, σ. 26.

<sup>299</sup> Η Όλγα λέει στον Νίκο: «*Ηρθες από πάνω να μου κουνήσεις τη γροθιά σου!... Να χτυπήσεις!... (κλαίει)* Και τώρα το ίδιο κάνεις μ' άλλον τρόπο!...», Πράξη, 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 23.

<sup>300</sup> Πράξη 1<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 16.

<sup>301</sup> Βλ. επίσης τον επιδεικτικό τρόπο, που ανάβει τσιγάρο και φυσάει τον καπνό στη μητέρα του, Πράξη 2<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σκηνή 3<sup>η</sup>, σσ. 21-22.



αυτός «άντρας του σπιτιού» πλάι στον πατέρα, επιβάλλει την εξουσία του κατά το πρότυπο του Τηλέμαχου.<sup>302</sup>

Η αναζήτηση του Μελά, ως προς την τεχνική, στο ψυχογραφικό πεδίο του Ρεαλισμού φτάνει ως εκεί που προδιαγράψαμε. Είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι, πλάι στα τεχνάσματα του συμβατικού Ρεαλισμού, ο Μελάς επιχειρεί και πιο ώριμα ανοίγματα, γεγονός που δίνει μεγαλύτερη αξία στο καλλιτεχνικό του έργο. Πέρα όμως από θέματα τεχνικής, η τριβή του συγγραφέα με τον ευρύ Ρεαλισμό, παρουσιάζει μια εξελικτική πορεία, που ξεκινάει από την αλληγορία και το μελοδραματισμό σε κοινωνικά πλαίσια, περνάει σε πιο ξεκάθαρα ρεαλιστικά θέματα, αναζητάει νέους δρόμους με την ψυχογραφία και καταλήγει στο πιο σύνθετο δράμα αυτής της περιόδου, όπου μέσα του ενυπάρχει όλη η εμπειρία, που ο Μελάς αποκόμισε σ' αυτή τη διαδρομή.

Ανακεφαλαιώνοντας, η καλλιτεχνική αναζήτηση του Σπύρου Μελά, από το *Γυιο του Ίσκιου* (1907) στο *Μια νύχτα μια ζωή* (1924), δοκιμάζεται αρχικά στο πεδίο του Νεορομαντισμού, όπου ο νεαρός συγγραφέας καταπιάνεται με στοιχεία ρομαντικά, συμβολιστικά, ακόμα και αισθητιστικά. Φαίνεται όμως ότι γρήγορα ανακάλυψε το ιδεολογικό αδιέξοδο, στο οποίο οδηγούν τέτοιες καλλιτεχνικές τάσεις, αφήνοντας ανέκφραστο το διακαή του πόθο για κοινωνική αλλαγή. Γι' αυτό άλλωστε, μόνο ο *Γυιος του Ίσκιου* και το *Κόκκινο Πουκάμισο* υπηρετούν σχεδόν εξ ολοκλήρου τις ρομαντικού τύπου καλλιτεχνικές ανησυχίες του συγγραφέα. Παρόλα αυτά όμως, στα δύο αυτά έργα ανακαλύπτει κανείς κυρίως τον καλλιτέχνη-ποιητή και όχι τον ιδεολόγο και είναι αλήθεια ότι, μέσα εκεί βρίσκει κανείς την πηγή του θεατρικού ενδιαφέροντος του Μελά. Όταν ο Μελάς θα εκφράσει συγκροτημένα και δημόσια τα καλλιτεχνικά του πιστεύω,<sup>303</sup> τότε θα εκθέσει τις απόψεις ενός καλλιτέχνη-επαναστάτη, που αναζητά την αλήθεια μέσα από τη θεατρική τέχνη. Θα θυμίσει, δηλαδή, πολύ τον Μελά των πρώτων χρόνων, που με πάθος έριχνε μεγάλους ήρωες και μεγάλες πράξεις πάνω στη σκηνή.

Η στροφή του Μελά στο Ρεαλισμό το 1909 με το *Χαλασμένο σπίτι* σηματοδοτεί μια αρκετά μεγάλη πορεία χρονική (1909-1924), αλλά και καλλιτεχνική, αφού ο νεαρός συγγραφέας ξεκινάει την ανίχνευση του ρεύματος αυτού από τα πρώιμα, συμβατικά του στάδια, ως τα όψιμα, ψυχογραφικά του πεδία. Μέσα από την πορεία αυτή διακρίνεται η σύζευξη της κοινωνικής ιδεολογίας και της καλλιτεχνικής ευαισθησίας του συγγραφέα, τοποθετώντας έργα στη σκηνή, που καταδεικνύουν και πολλές φορές στηλιτεύουν την κοινωνική πραγματικότητα. Η πορεία αυτή δεν είναι μια ευθεία γραμμή, αλλά αρκετές φορές ο Μελάς ξαναγυρνάει σε προηγούμενα σχήματα, ικανοποιώντας συγκεκριμένες καλλιτεχνικές και ιδεολογικές ανάγκες. Η χρονικά μικρή ενασχόληση με το βουλευβάρτο (1919-1920), που ίσως για κάποιους να θεωρείται υποβιβασμός του καλλιτεχνικού ταλέντου του συγγραφέα, είναι σημαντικό κομμάτι της ευρείας θεατρικής εμπειρίας του, γιατί φωτίζει την επανάκαμψή του στον κοινωνικό Ρεαλισμό, ως συνειδητή και ώριμη κατάληξη. Θεωρούμε ότι το *Μια νύχτα μια ζωή* είναι το αποκύημα της συνολικής τριβής του Μελά στο Ρεαλισμό, ο οποίος έχει δοκιμάσει, ξεπεράσει, αλλά και επιστρέψει σε ένα είδος τέχνης, που τον εκφράζει ως άνθρωπο και καλλιτέχνη.

Μέσα από την αναζήτηση του Ρεαλισμού φανερώνεται και η πρόοδος του συγγραφέα ως προς τη θεώρηση του ανθρώπου και του κόσμου γενικότερα, που,

<sup>302</sup> Όταν η Όλγα γυρνάει στο σπίτι προς το τέλος του έργου, ο Νίκος την προσβάλλει με κάθε δικαίωμα, όπως ο πατέρας, Πράξη 3<sup>η</sup>, σκηνή 4<sup>η</sup>, σ. 41.

<sup>303</sup> Σπ. Μελάς, «Για ένα καινούριο θέατρο», *Τέχνη και ζωή*, Αθήνα, Πήγασος, 1944, σσ. 35-52.

απαλλαγμένος από τον ρομαντικό ιδεαλισμό των πρώτων χρόνων, τοποθετεί τα πράγματα στο αντικειμενικό τους πλαίσιο. Πλέον ο άνθρωπος δεν είναι ον υποκινούμενο από τη μοίρα, αλλά αυθύπαρκτη οντότητα με δύναμη, που πηγάζει από τη λογική και τη συνείδηση. Είναι μια ολοκληρωμένη ύπαρξη, με συνολική υπόσταση, βιολογική, νοητική και ψυχική. Όπως επίσης και ο κόσμος, από αναπόφευκτο κακό και πεδίο μεταφυσικών συγκρούσεων, μετατρέπεται σε εξελικτική και μεταβαλλόμενη πραγματικότητα, που είναι στο χέρι των ανθρώπων να αλλάξει.

Συνδέοντας κατά δύναμη τους δύο άξονες ανίχνευσης της δραματουργικής προσωπικότητας του πρώιμου Σπύρου Μελά, δηλαδή τον ιδεολογικό και καλλιτεχνικό άξονα, αντιλαμβανόμαστε πρώτα και κύρια ότι οι δυο τους συμπορεύονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Η επαναστατική, ρομαντικού τύπου, ιδεολογία του συγγραφέα, η οποία συγκεντρώνεται κυρίως σε μοτίβα όπως του ατομικού επαναστάτη, της νιτσεικής σκέψης και της λαϊκής παράδοσης, συγκλίνει με την καλλιτεχνική αναζήτηση στα πεδία του Ρομαντισμού, του Συμβολισμού και του Αισθητισμού. Από την άλλη, η κοινωνική ιδεολογία του Μελά, η οποία εντοπίζεται κυρίως στα μοτίβα του θεσμού της οικογένειας, της κριτικής γενικότερα των κοινωνικών συμβάσεων και της νέας γυναίκας, συμπορεύεται με την μεγάλη, χρονικά και αισθητικά, ανίχνευση του Ρεαλισμού.

Από κει και πέρα, κοιτώντας το σύνολο των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων του συγγραφέα, διαπιστώνει κανείς την ολοκληρωμένη του πορεία, ιδεολογική, καλλιτεχνική και εν τέλει προσωπική. Ο Μελάς του 1907, με το *Γυιο του Ίσκιου*, με τον Μελά του 1924 με το *Μια νύχτα μια ζωή* απέχουν αισθητά. Ο νιτσεισμός στην πρώιμη σκέψη του συγγραφέα έρχεται σε αντίθεση με την ήπια κοινωνική αλλαγή, που υποστηρίζει στο *Μια νύχτα μια ζωή*. Το αποτέλεσμα, βέβαια, αυτό προκύπτει από τη διαρκή αναζήτηση και αναθεώρηση πολιτικών και κοινωνικών πεποιθήσεων, ξεκινώντας από την υπερατομικευση του νιτσεισμού, τη σοσιαλιστική εξέλιξη και κατόπιν την αναθεώρηση της μαρξιστικής ιδεολογίας, που αργότερα θα οδηγήσει στη στροφή στον αστισμό. Μέσα από αυτή την πορεία, ο Μελάς ανασκευάζει παλιότερες θέσεις και δοκιμάζει διαρκώς καινούριες, όμως επιστρέφει με περισσότερη ωριμότητα στην υπηρεσία της αστικής κοινωνίας.

Από την άλλη μεριά, ο Ρομαντισμός και οι εκφάνσεις του στο *Γυιο του Ίσκιου* είναι εντελώς ασύμβατες με τον αρκετά ώριμο Ρεαλισμό στο *Μια νύχτα μια ζωή*. Η εξέλιξη αυτή, βέβαια, είναι συνυφασμένη με τις ιδεολογικές αναζητήσεις του συγγραφέα, όμως ακόμα κι αν κανείς τις δει μεμονωμένα, αντιλαμβάνεται και πάλι την καλλιτεχνική ωρίμανση του συγγραφέα, που από το ιδεώδες του ατομικού ήρωα καταλήγει στη συνολική θεώρηση των πραγμάτων. Τα ρομαντικά κριτήρια του κόσμου και του ανθρώπου εγκαταλείπονται και τη θέση τους παίρνει η ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Παύει, δηλαδή, ο συγγραφέας να γράφει ορμώμενος από την ποιητική, προσωπική διάθεσή του και πλέον η ίδια η κοινωνία γίνεται η αφορμή. Η ρεαλιστική μορφή γίνεται, από το 1909 και μετά, η ιδανική πλαισίωση των νέων ανησυχιών του.

Ο Σπύρος Μελάς, στην πρώιμή του φάση, χαρακτηρίζεται από διαρκή αναζήτηση και τάση για πειραματισμό σε πολλά ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ρεύματα. Η αστάθεια αυτή, όσο κι αν δημιουργεί ανομοιογένειες και ασυμβατότητες στο σύνολο της πρώιμης του δραματουργίας, δημιουργεί μεγάλο ενδιαφέρον. Το ότι ο Μελάς δεν υπάγεται σε μια μόνο κατηγορία, είναι ενδεικτικό της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, που καλύπτει, και μέσα από το έργο του διαβλέπει κανείς ένα πολύ μικρό, αλλά ουσιαστικό, κομμάτι της ευρύτερης εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας, σε επίπεδο, καλλιτεχνικό, ιδεολογικό

και γενικότερα ιστορικό. Για τον ίδιο το Μελά, θα ήταν άτοπο οποιοδήποτε απόλυτο συμπέρασμα, γνωρίζοντας ότι η πορεία του από το 1924 και μετά επιφυλάσσει αρκετές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές εκπλήξεις. Μπορούμε όμως να πούμε με βεβαιότητα, ότι τουλάχιστον μέχρι το 1924, αποκτά τις πρώτες και βασικότερες εμπειρίες στο θεατρικό χώρο και ολοκληρώνει ένα σημαντικό κύκλο από την επεξεργασία του Ρομαντισμού στην προσέγγιση του ώριμου Ρεαλισμού.

### Υποθέσεις έργων

#### Θυσία (1906)

*«Έβαλα ήρωα κι' εγώ καλλιτέχνη, ζωγράφο, ερωτευμένο με μια νέα, που τον αγαπάει κι' αυτή. Ευτυχισμένος δημιουργεί, πάνω στον ενθουσιασμό της πρώτης αγάπης δυνατά έργα, που δίνουν τις καλύτερες ελπίδες για το μέλλον. Μοίρα φθονερή όμως (δεύτερη πράξη) τα χαλάει όλα. Ρίχνει στο κεφάλι του ένα σωρό δυστυχίες, ώσπου στο τέλος, προδομένος και στην αγάπη του, χάνει το μυαλό του...»*, Πενήντα χρόνια θέατρο, σ. 18.

#### Γιος του Ίσκιου (1907)

Πράξη 1<sup>η</sup>: (διαδραματίζεται σε κάποιο νησί) Ο Βάγγος, ο μικρότερος γιος του Μάνθου και της Πηνελόπης, είναι ένα παράξενο πλάσμα, πέρα από τους συνηθισμένους ανθρώπους του νησιού. Η μητέρα πιστεύει ότι ο γιος της είναι ο καρπός ενός Ίσκιου, που μπήκε ένα βράδυ στο σπίτι και τη φίλησε στο μάγουλο. Ο Βάγγος γνωρίζει το μύθο αυτό (κρυφακούοντας τη μητέρα του) και συμπεριφέρεται ως υπεράνθρωπη δύναμη. Ο έρωτάς του για την Αυγή, την κόρη του καπετάν-Λεφτέρη και αρχοντοπούλα του νησιού, είναι ανεπίτρεπτος. Ο Βάγγος είναι ο γιος ενός ψαρά.

Για να ησυχάσει και ο Βάγγος και το χωριό από τις τρέλες του (παίζει διαρκώς βιολί και τρομάζει τους χωρικούς όταν χτυπάει τις καμπάνες) ο πατέρας του αποφασίζει να τον στείλει στο καράβι του καπετάν Λεφτέρη. Ο Βάγγος πριν φύγει συναντιέται με την Αυγούλα, όμως εκείνη τον απαρνεύεται.

Πράξη 2<sup>η</sup>. Οι νησιώτες περιμένουν με αγωνία να φτάσουν οι δύο επιζώντες (ο Βάγγος και ο καπετάν Λεφτέρης) του ναυαγίου. Το καράβι του καπετάν Λεφτέρη στακίστηκε στον Κάβο της Νεράιδας. Ο Βάγγος, όταν έρθει, έχει παράξενη όψη και ο αδερφός του ο Πέτρος, έχει την υποψία ότι εκείνος βούλιαξε το καράβι. Η υποψία γίνεται βεβαιότητα μετά τη συζήτηση, που κάνουν οι δυο τους. Ο Πέτρος, ωστόσο, κρατάει το στόμα του κλειστό για χάρη της οικογενειακής τους υπόληψης. Ο Βάγγος στη συνέχεια συναντάει

ξανά την Αυγή, η οποία τον απαρνείται για δεύτερη φορά. Ο Βάγγος τότε βάζει φωτιά στο σπίτι της και σώζει μόνο εκείνη.

Πράξη 3<sup>η</sup>: Ο Βάγγος και η Αυγή είναι πλέον παντρεμένοι και χαίρονται τον έρωτά τους. Όμως ο Βάγγος κατανοεί ότι δεν μπορεί να έχει ολοκληρωτικά την Αυγή, εφόσον εκείνη αγνοεί την πραγματική του φύση. Της αποκαλύπτει την αλήθεια για τα εγκλήματά του, εκθέτοντας ταυτόχρονα το μεγάλο του έρωτα για εκείνη. Η Αυγή τρομάζει και ξεσηκώνει το χωριό με τις φωνές της, διαλαλώντας ότι ο Βάγγος είναι φονιάς. Εκείνος δεν έχει άλλη λύση και πνίγεται στη θάλασσα.

### Το Κόκκινο Πουκάμισο (1908)

Πράξη 1<sup>η</sup>: (διαδραματίζεται στο μώλο) Η Φρόσω πηγαίνει στο σπίτι του Σταύρου και του θυμίζει το κρίμα του, που παράτησε την κόρη της την Αγνή, για να παντρευτεί την Τριανταφυλλιά. Η Αγνή έχει πεθάνει εδώ και καιρό από τον καημό της και η Φρόσω φέρνει την καταστροφή του Σταύρου. Του αποκαλύπτει ότι η γυναίκα του τον απατούσε με τον Αχιλλέα, τον ομορφονιό του μώλου. Όταν έρχεται η Τριανταφυλλιά στο σπίτι, ο Σταύρος της διηγείται ένα αλληγορικό παραμύθι για μια άπιστη γυναίκα. Η Τριανταφυλλιά παραδέχεται την προδοσία της και ο Σταύρος φεύγει για να αναμετρηθεί με τον Αχιλλέα.

Πράξη 2<sup>η</sup>. Βρισκόμαστε στην ταβέρνα του Πεφάνη. Εδώ εκτυλίσσεται και η σκηνή ανάμεσα στον Κάπελα και τη Μέλω, που του ανακοινώνει ότι τον παρατάει για να παντρευτεί το Μιχαλιό. Στην ταβέρνα μετά έρχονται διάφοροι εργάτες του μώλου, αλλά και ο Αχιλλέας, που ανακοινώνει την προαγωγή του στη θέση του Σταύρου. Όταν όλοι φεύγουν με εξαίρεση τον Πεφάνη, που κοιμάται, οι δύο αντίζηλοι παλεύουν. Ο Αχιλλέας σκοτώνεται και ο Σταύρος βαριά τραυματισμένος επιστρέφει σπίτι.

Πράξη 3<sup>η</sup>: Ο Σταύρος ανταλλάσσει τα τελευταία πικραμένα λόγια με την Τριανταφυλλιά και εκείνη αντιλαμβάνεται ότι ο άντρας της είναι ετοιμοθάνατος. Πριν όμως πεθάνει εμφανίζεται πάλι η γριά Φρόσω, στην οποία παραγγέλνει ο Σταύρος να πάρει μακριά του την Τριανταφυλλιά, για να πεθάνει μόνος.

### Το Χαλασμένο σπίτι (1909)

Πράξη 1<sup>η</sup>: (διαδραματίζεται στην πρωτεύουσα) Ο Αναστάσης επιστρέφει μετά από καιρό στο σπίτι του. Μαθαίνει ότι ο πατέρας είναι χρεωμένος και σε μερικές μέρες το σπίτι στο σφυρί. Ο Μανώλης έρχεται μεθυσμένος και λέει ένα σωρό αερολογίες και ψέμματα, αλλά κυρίως απειλεί το γιο του με το καμτσίκι. Ωστόσο, έχουμε δει ότι και άλλα περιεργά συμβαίνουν στο σπίτι, που ο Αναστάσης δεν τα έχει αντιληφθεί. Η Λευτερίτσα, γριά ανάπηρη μάνα, και η Ξενούλα, μεγαλομανής και διφθερμένη, συζητούν για κάποιο πελάτη της Καλλιόπης και το πώς θα καταφέρουν να πείσουν και τη μικρή, μισότρελη, Ανθή να κάνει το ίδιο. Γνωρίζουμε επίσης και το Μάρκο, τον αδερφό του Μανώλη, που όμως φοβάται πολύ τις απειλές του αδερφού του.

Πράξη 2<sup>η</sup>: Ο Αναστάσης προσπαθεί να βρει άκρη για να μην καταστραφεί η οικογένεια. Πρώτα συζητάει με το Μάρκο και καταλαβαίνει ότι είναι ευθυνόφοβος και αποχαυνωμένος. Όταν έρχεται η Ξενούλα, ο Αναστάσης της αποκαλύπτει ότι ξέρει, τι είδους «δουλειά» κάνει η Καλλιόπη. Η Ξενούλα αποποιείται τις ευθύνες και όταν καταφτάνει ο Μανώλης, τον προειδοποιεί ότι ο γιος τους ξέρει την αλήθεια. Η Καλλιόπη

επιστρέφει μεθυσμένη και ο Αναστάσης προσπαθεί να τη συνεφέρει, αλλά συνειδητοποιεί ότι όλοι είναι άτιμοι με τη θέλησή τους.

Πράξη 3<sup>η</sup>. Η Λευτερίτσα προσπαθεί να πείσει την Ανθή να τη βγάλει ξανά στο δρόμο για να ζητιανέψει. Ο Αναστάσης διακόπτει και εξαπολύει την οργή του στη γριά μάνα, η οποία φταίει για πάρα πολλά από τα δεινά του σπιτιού, αφού αυτή έκανε τα πάντα για να έχει ο Μανώλης την εξουσία. Σκότωσε το πρώτο της παιδί, ευθύνεται για το θάνατο του άντρα της και δείχνει όλη τη δυσμένειά της στο Μάρκο. Απομένει μια τελευταία συζήτηση με τον πατέρα, όπου ο Αναστάσης του ζητάει να του παραδώσει την εξουσία. Εκείνος αρνείται και όταν πέφτει για ύπνο, επιχειρεί να τον σκοτώσει. Στη συμπλοκή σκοτώνεται ο Μανώλης. Η Ξενούλα τον κατηγορεί ότι σκότωσε τον πατέρα του, όμως εκείνος αποκαλύπτει ότι ξέρει πως είναι «μούλος». Εγκαταλείπει το «χαλασμένο σπίτι» για να πάει «εκεί που ψένει ο ήλιος το ψωμί».

### Δούλα (1910)

*«Το θέμα του νέου έργου του κ.Μελά «Η Δούλα» είναι η ζωγραφιά των σχέσεων των δύο κυριωτέρων κοινωνικών τάξεων της πλουτοκρατίας και του λαού. Ένας τεχνίτης, απλοϊκός και νοικοκύρης, πεθαίνει και αφήνει εις έναν φίλον του, μεσίτην του χρηματιστηρίου, την μικράν περιουσίαν του και την φροντίδα των δύο τέκνων του, ενός κοριτσιού και ενός αγοριού. Ο μεσίτης αυτός παίζει την περιουσίαν αυτήν εις το χρηματιστήριον, κερδίζει και σιγά σιγά γίνεται τραπεζίτης βαθύπλουτος. Συγχρόνως, το μεν αγόρι, το οποίον είχε τοποθετήσει εις ένα εργοστάσιον το κόβουν οι τροχοί, το δε κορίτσι γίνεται δούλα εις το σπίτι του τραπεζίτου και διαφθείρεται από τον υιόν του. Εις εποχήν καθ'ήν ο διαφθορεύς της δούλας αρραβωνίζεται, φθάνει από την Αίγυπτον, όπου έμενεν, ο μόνος κάτοχος του μυστικού της καταγωγής της δούλας, φίλος δε του πατρός της και φίλος του τραπεζίτου, ο οποίος αποκαλύπτει την αληθινήν θέσιν των πραγμάτων εις την κατεστραμένην κόρην. Ο τραπεζίτης θέλει να διορθώση τα πράγματα, να παντρέψη τη δούλα με τον θυρωρόν του. Αλλ' εκείνη δεν δέχεται την λύσιν και φεύγει την νύκτα των αρραβώνων. Δεν γνωρίζει πού να διευθυνθή. Κακοποιοί την περιτριγυρίζουν και χωροφύλακες ένας απ'αυτούς την απάγει εις την αστυνομίαν ως ύποπτον και η ατυχής ύπαρξις εισέρχεται από της στιγμής εκείνης εις το στάδιον, το οποίον ακολουθούν αι περισσότεραι συνάδελφοί της εις την Ελλάδα.»*, Ο Καλλιτέχνης, «Το Θέατρον», τχ. 1, Απρίλιος 1910.

### Το Άσπρο και το μαύρο (1913)

Πράξη 1<sup>η</sup>: (αστικό περιβάλλον) Ο Άλκης πειστρέφει από το Παρίσι, όπου σπούδαζε ιατρική και βρίσκει την οικογένειά του ως εξής. Η αδερφή του η Μαργαρίτα έχει σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα, επειδή η οικογένειά της κάποτε δεν την άφησε να παντρευτεί τον Αντρέα, για να μη φτωχύνει της μικρής Ανθής. Ο αδερφός του ο Κώστας, προστάτης του σπιτιού, βαρυγκομάει από τις ευθύνες και τα βάσανα και δεν βλέπει την ώρα να ολοκληρωθεί το συνοικέσιο της Ανθής με τον Νίκο, ένα λογιστή, όμορφο κατά τον τύπο χαλκομανίας. Το συνοικέσιο αυτό προωθεί με μεγάλη αισιοδοξία η μητέρα, Περσεφόνη, η οποία κανονίζει τα πάντα στην οικογένεια. Λόγο έχει και ο θείος Περικλής, πλούσιος αδερφός της Περσεφόνης και πρώην τοκογλύφος. Ο Άλκης όμως χαλάει τα σχέδιά τους ανακοινώνοντας ότι θα παρατήσει την ιατρική, για να ακολουθήσει την κλίση του και να

ανοίξει χοροδιδασκαλείο. Εν τω μεταξύ όμως, ο Νίκος έχει αρχίσει ήδη να πλησιάζει ύποπτα την Ανθή, με λόγια πέρα από τα επιτρεπτά όρια της Περσεφόνης.

Πράξη 2<sup>η</sup>: Η Μαργαρίτα καλεί τον Αντρέα στο σπίτι, όπου ντυμένοι και οι δυο τους όπως τότε, που είχε πρωτοξυπνήσει ο έρωτας μεταξύ τους, «ξαναπαίζουν την ίδια σκηνή», προσπαθώντας να αναβιώσουν μια χαρά, που ουσιαστικά έχει μαραθεί. Εν τω μεταξύ επιστρέφει η Ανθή, φανερά αλλαγμένη και σε έξαψη. Ο Άλκης μπαίνει κλεφτά στο σπίτι, προφανώς τον έχει διώξει ο Κώστας, και βρίσκει την Ανθή. Της αποκαλύπτει ότι ξέρει πολύ καλά πού ήταν πριν. Την παρακολούθησε και την είδε να μπαίνει στη γκαρσονιέρα του Νίκου. Τα πράγματα είναι φανερά. Της αποκαλύπτει όμως και την ποιότητα του μνηστήρα της, ο οποίος είναι ένας απατεώνας γυναικοκατακτητής, πληροφορίες που μάζεψε από φίλους του. Ο Νίκος εκμεταλλεύτηκε την Ανθή προσποιούμενος βαθύ έρωτα γι' αυτή. Η Ανθή σοκάρεται κι εκείνη την ώρα έρχεται η Περσεφόνη. Ο Άλκης της αποκαλύπτει το «κατόρθωμα» της μικρής, όμως εκείνη ελπίζει ακόμα στην ολοκλήρωση του συνοικεσίου. Σε λίγο έρχεται και ο Κώστας, ο οποίος εξαγριώνεται όταν βλέπει τον Άλκη. Εκείνος του προτείνει να δηλώσει στις εφηρίδες ότι δεν έχουν καμία συγγένεια και ότι πρόκειται περί συνωνυμίας και, φεύγει. Στη συνέχεια έρχεται ο Νίκος, ο οποίος ανακοινώνει τη μετάθεσή του στην Πάτρα. Η Ανθή λιποθυμεί και η πράξη τελειώνει με την αυστηρή προσταγή της Περσεφόνης να μιλήσει ιδιαιτέρως με τον Νίκο.

Πράξη 3<sup>η</sup>: Ο Αντρέας καταφτάνει για να φέρει τα νέα στους υπόλοιπους (είναι παρών και ο Άλκης που έχει «γλιστρήσει» μέσα). Ο Νίκος, λέει ο Αντρέας, αρνείται να επανορθώσει, αφού η Ανθή εδώ και καιρό τον «πίεζε» με διάφορους προκλητικούς τρόπους. Του είναι αδύνατο να παντρευτεί μια κοπέλα ελαφρών ηθών! Παρεπιπτόντως ο Αντρέας ξανακάνει πρόταση γάμου στη Μαργαρίτα μπροστά σε όλους, όμως εκείνη μελαγχολικά αρνείται. Είναι πολύ αργά για μια χαρά, που έπρεπε να την είχε ζήσει στη νιότη της. Στη συνέχεια ο Κώστας παθαίνει κρίση στην ιδέα ότι η ντροπή της Ανθής δεν πρόκειται να ξεπλυθεί με τίποτα. Το θυμό του υποδαυλίζουν τα ερειστικά λόγια του Άλκη για τις ευθύνες όλων σε αυτό το συνοικέσιο. Όταν ο Κώστα μείνει μόνος, γράφει ένα γράμμα και φωνάζει την Ανθή. Είναι ένα γράμμα απολογίας, που η Ανθή θα αντιγράψει, δήθεν ότι το άφησε εκείνη εκείνη και στη συνέχεια θα πρέπει να αυτοκτονήσει με το πιστόλι, που της αφήνει ο ίδιος ο Κώστας στα χέρια. Η Ανθή μένει μόνη της για «εκτελέσει το καθήκον» της, όμως εκείνη την ώρα εμφανίζεται ο Άλκης. Και οι δυο τους δεν έχουν θέση σ' αυτό το σπίτι και ο Άλκης την παρακινεί να έρθει μαζί του και να δουλέψει στο Χοροδιδασκαλείο. Φεύγουν για μια κανούρια ζωή.

### Λίνα (1917)

*«Κόρη καλή τάξεως, πατρός καταστραφέντος οικονομικώς και αυτοκτονήσαντος, υπανδρεύεται εξ ανάγκης διά συμφεροντολογικούς λόγους, έναν έμπορον αλλ' αγαθότατον άνθρωπον. Αυτός την αγαπά, αυτή όχι. Η Λίνα είναι ένας περίεργος τύπος γυναικός, νευροπαθούς. Ο χαρακτήρ της ακαθόριστος. Είνε υπερήφανος, ζητεί κάτι ανώτερον απ' ό,τι δίδει η κοινωνία, είνε ευφάνταστος, ευμετάβολος, δεν ευχαριστιέται με τίποτα. Ανταποκρίνεται με μεγάλην ευκολίαν εις την αγάπην ενός κυρίου, τον οποίον συγχρόνως αγαπά μετά πολλής επιμονής, μία φίλη της, υπανδρευμένη με ένα ετοιμοθάνατον φθισικόν. Αντιλαμβάνεται η Λίνα ότι ο εραστής της δεν είνε από εκείνους που ημπορούν να την*

κατακτήσουν και τον διώχνει σκαιοτάτα. Ένας άλλος κύριος –ποιητικότερος των άλλων, παιδικός της φίλος, την αγαπά και αυτός, αλλά κρυφά και άψυχα. Όλοι οι άνδρες είναι το ίδιο. Και αφού δεν είναι ικανοποιημένη από την ζωή, η τόσο δύσκολη εις τα αντιλήψεις της Λίνα πίπτει από τον εξώστην ενός Κερκυραϊκού σπητιού...», Πινακοθήκη, «Θεατρική επιθεώρησις», τχ. 199, Σεπτέμβριος 1917, σσ. 81-82.

### Φλόγα (1919)

«Ένας Καλλιτέχνης, που έχει κάτι μέσα του, θυσιάζει τη γυναίκα που τον αγαπά, την άνεσί του, την πίση στην ιδιοφυΐα του, τις ηθικές αρχές της αισθητικής του, γίνεται «χειρώναξ» κι αυτός κι η έμπειυσί του –για ένα πλάσμα που δεν το ενδιαφέρει τίποτ' απ' αυτά και που στην πρώτη στιγμή τον εγκαταλείπει, για να ικανοποιήσει ένα πρόσκαιρο ερεθισμό που αισθάνεται για το μαθητή του. Ο Καλλιτέχνης τη διώχνει μαζί μ' εκείνον και δέχεται τον εξαγνισμό της άλλης...», Βωμός, αρ. 20, 1 Σεπτεμβρίου 1919, σ. 262.

### Το Κελεπούρι (1920)

«Το έργο τους αυτό το υπαγόρευσε στους δύο συγγραφείς μια σατυρική διάθεση· οι κ.κ. Μελάς και Τσοκόπουλος θέλησαν να δείξουν με το «Κελεπούρι» την γελοιότητα μιας πασαλειμμένης από φιλολογία γυναίκας, που το διάβασμα διαφόρων μυθιστορημάτων της φούσκωσε τα μυαλά και την αποξένωσε τελείως απ' το φυσικόν της περιβάλλον, και ιδίως απ' τον άντρα της, έναν έξεστον όσο και αγαθόν αστόν. Η ηρωίδα του «Κελεπουριού» είναι μια γυναίκα που φαντάζεται ότι μεταξύ του «πλαστού» εαυτού της που κτάντησε να γίνει φύση της και των γύτω της ανθρώπων δεν υπάρχει τίποτε το κοινό· μια «ρωμαντική», μια «έναροέε» που έχει πεισθεί ότι είναι διαφορετική και ανώτερη από το περιβάλλον της. όλη η κωμωδία (που μπορούσε να ήταν και τραγωδία), σ' αυτή τη δυσαρμονία, στο «αγεφύρωτο» αυτό έχει την πηγή της.

Κατά βάθος η ρωμαντική αυτή είναι μια νοικοκυρούλα που βαρέθηκε τον άντρα της, έναν μεσόκοπο, απορροφημένον απ' τη δουλειά του έμπορο, και ποθεί, έναν νέον εραστή που να της παρέχει προθυμότερα από τον σύζυγόν της, κάποιες πιο απαραίτητες γι' αυτήν κι απ' τη φιλοσοφία ηδονές. Μα ο πολός αυτός γυναικείος της πόθος της φαίνεται κάπως πεζός· θέλει να τον καλύψει με κάποιον ιδεαλισμό, να τον εξιδανικεύσει. Τόσο έχει διαστραφεί, ώστε προσπαθεί να πείσει τον εαυτό της και τον πείθει, ότι έχει ανάγκη όχι από εραστήν, αλλά από έναν «ψυχικό σύντροφο» που να τη νοιώθη «κατάβαθα και πλέρια». Ο σύντροφος αυτός δεν μπορεί να, δεν πρέπει να είναι κοινός άνθρωπος σαν τον άντρα της, σαν τους γνωστούς ανθρώπους, μα ένας «ανώτερος άνθρωπος», ένας ποιητής, ένας μυθιστορηματικός ήρωας, όπως ο Γιοχάνες αίφνης, ο γιος του Μυλωνά, ή ο Ροδόλφος, ο πρώτος εραστής της Έμμας Μποβαρί.

Τον ανώτερον αυτόν άνθρωπο, τον άνθρωπό της, δεν αργεί να τον εύρει· φυσικά όμως ο ιδεώδης αυτός εραστής δεν είναι ούτε Γιοχάνες ούτε Ροδόλφος, ούτε πολύ περισσότερον κανένας ποιητής απ' αυτούς που συχνάζουν στο «φιλλογικό» της σαλόني, αλλ' ένας κοινός *coureur*, πεζότατος μηχανικός, που οσφραίνεται την αδυναμία της και για να την εκμεταλλευθεί υποκρίνεται τον ποιητή, τον ανώτερο άνθρωπο.

Η υπόκριση αυτή που σκοπό έχει την εξαπάτηση μιας γυναίκας ήδη ερωτευμένης που η ίδια έχει τόσο ικανότητα και επιθυμία ν' αυταπατάται τελείως, να εξιδανικεύει το παν, δεν είναι και πολύ δύσκολη. Όλη η δυσκολία έγκειται στην εύρεση ωραίων λέξεων, ποιητικών με τις οποίες ο υποψήφιος εραστής, για ν' αρέσει, είναι υποχρεωμένος να της εκφράζει και τα πιο κοινά πράγματα.

Η διαρκής αυτή ωραιολογία, θα ήταν τρομερά κοπιαστική και για έναν ποιητή ακόμα, πόσο μάλλον για ένα μηχανικό που δεν έχει για να τροφοδοτείται τέτοια κουβέντα, ούτε φιλολογικές καν αναμνήσεις.

Γι' αυτό και ο νεαρός *coureur* παρ' όλη την εξάσκησή του στον «ποιητικό του» ρόλο δεν κατορθώνει να είναι πάντα στο ύψος του· πολύ συχνά βρίσκεται προ εξηντημένου λεξιλογίου (*à bout des ressources verbales*). Εννοείται ότι το πράγμα περνάει απαρατήρητο, γιατί για μια γυναίκα που θέλει σώνει και καλά να είναι ο εραστής της ποιητής, τι σημασία μπορούν να έχουν μερικές δίχως κανένα νόημα φράσεις, που όλη η γοητεία τους έγκειται σ' αυτή τους ακριβώς την τιποτελογία.

Το «Κελεπούρι» που παρ' όλο το πασάλλημά του εξακολουθεί να είναι προ παντός μια γυναίκα, δοσμένη όλη στην επιθυμία της, δεν αργεί να καμφθεί, και σε μια στιγμή που την έχει μεθύσει ο νεαρός με ποιητικές παρομοιώσεις και προπάντων με μια ποιητική αποτελεσματική απ' άλλες, όπου παρομοιάζεται η φλόγα του με σεντόνι, αποφασίζει να πάει στην γκαρσονιέρα, αν και, απάνω –κάτω όπως λέει, θα ήθελε να γίνει δικιά του, κατάδικιά του, έτσι άξαφνα, στη φύση μια ώρα καταγίδας, μες' σε μια σπηλιά, με άνθη γύρω, άνθη πολλά.

Όλ' αυτά γίνονται στην πρώτη και δεύτερα πράξη που παίζονται και οι δύο στο φιλολογικό σαλόνι του Κελεπουριού.

Η τρίτη πράξη που λαμβάνει χώραν σε μια γκαρσονιέρα και είναι αντιθέτως προς τη δεύτερη κάπως άτεχνη (διάλογος μεταξύ των εραστών βιασμένος και φτωχός, παρεμβολή τελείως και από πάσης απόψεως αδικαιολόγητη του λαϊκού ζευγαριού) αρχίζει μ' έναν διάλογο μεταξύ των εραστών, τον γνωστό κλασικό διάλογο της γκαρσονιέρας, που οδηγεί πάντοτε βοηθούντων και των σχετικών ποτών, στο ποθούμενο τέλος. Το βαθμιαίο «γδύσιμο» εκείνης προχωρεί κανονικά και αρκετά γρήγορα παρ' όλη την τυπική αντίστασή της, και δεν μένουν παρά λίγες ακόμα κινήσεις για να συντελεστεί το «μοιραίον». Για πολύ λίγες στιγμές χαλάει τα πράγματα η αποκάλυψη που της κάνει «εκείνος» ότι δεν είναι ποιητής που φαντάζεται, αποκάλυψη που της αποσπά την γεμάτη απόγνωση κραυγή: δεν είσαι ποιητής!! Όταν άξαφνα και δίχως καθόλου να το περιμένουν ακούγονται βήματα στην είσοδο, ανοίγει η πόρτα και προβάλλει ένας τραμπούκος με το «βάσανό του». το βάσανο αυτό είναι η Ανέζω, η υπηρέτρια του νεαρού *coureur*. Το Κελεπούρι με τον παρ' ολίγο εραστή της μόλις προφθαίνουν να κρυφτούν πίσω από ένα παραβάν, κι από κει τρέμοντας κι οι δυο μην τυχόν κι αννακαλυφθούν (αν και εκείνη εύχεται το σκάνδαλο, για να την χωρίσει ο άντρας της και να την πάρει ο Αντρέας) παρακολουθούν την ερωτική συνομιλία του τραμπούκου με την Ανέζω.

Όλη αυτή η σκηνή αν και κακοπαιγμένη (ο ηθοποιός που παίζει τον ρόλο του τραμπούκου δείχνει πολύ ότι ξέρει πως παίζει ρόλο τραμπούκου) και εντελώς περιττή και αδικαιολόγητη, έχει ως τόσο αρκετή νοστιμιά, και μεγάλη φυσικότητα τα λόγια που λεν κι οι δυο κι ιδίως ο τραμπούκος κάνουν εντύπωση πιστότατης, φωτογραφικής σχεδόν, αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Το μέρος αυτό θα έχει ασφαλώς ολόκληρο γραφτεί από τον κ. Μελά, παλιόν και γνωστόν μελετητή των ανθρώπων του λαού και της ζωής των.



*Η συνομιλία δεν διαρκή πολύ, τα υπολείμματα της σαμπάνιας, που ανακαλύπτει ο τραμπούκος, και τα μερακλωμένα ζαχαρόλογά του, συγκινούν τόσο την Ανέζω, που μια στιγμή για να συνέλεθε απ' την πολλή της κάψα του γυρεύει νερό (μέσον αδικαιολογήτως άτεχνο για συγγραφείς της πείρας των κ.κ. Μελά και Τσοκόπουλου).*

*Το νερό βρίσκεται πίσω από το παραβάν' το κρυμμένο ζευγάρι ανακαλύπτεται. Μικροκαυγάς, μερικά εκατοστάρικα, «βάλε παιδί μου Ανέζω το παλτό και το καπέλο σου ντε»(παλτό και καπέλο του Κελεπουριού που παρ'όλη την απόγνωσή του δεν τολμά να διαμαρτυρηθεί) κι οι δυο λαϊκοί φεύγουν. Πριν όμως καλά καλά συνέλεθε απ' την ταραχή του το ζευγάρι, ακούονται ξανά βήματα, ανοίγει η πόρτα, και να σου εμπρός τους, τρομερός και φοβερός, ο καλός «παπάκης» του Κελεπουριού, ο αδιόρθωτος χαρτοπαίκτης, που τον «καπακώνουν» στο πόκερ, και τον «χτενίζουν» στην πασέτα ο τρικ-μάι-φορ που είχε δανεισθεί ένα δυο χιλιάρικα και απ' τον Αντρέα, που μ' αυτά σίγουρα θάβγαζε όλα του τα χαμένα.*

*Η οργή του όμως (οργή ανθρώπου υποχρεωμένου, ευχαριστημένου, που του δίδεται η ευκαιρία να βρίσει εκ του ασφαλούς αυτόν που τον υποχρέωσε) γλήγορα καλμάρει με την έγκαιρη εμφάνιση του εν γνώσει των όσων συμβαίνουν φίλου του Ανδρέα, ο οποίος προσπαθεί να τον πείσει ότι πρόκειται για μια φιλολογική συγκέντρωση, απόδειξη η εκεί παρουσία του. πάνου σ' αυτά καταφθάνει και ο σύζυγος. Αυτός δεν εννοεί ν' ακούσει τίποτε.*

*-Μάτη, (Σταμάτη) εκλιπαρεί η γυναίκα του, με ολότρεμη φωνή, Μάτη, ήρθα εδώ για να μου διαβάσει ο κ. Ανδρέας κάτι νέα του ποιήματα. Γι' αυτές τις σαχλαμάρες, έχω το σπίτι μου, απαντά. Μα Μάτη. -Σταμάτη να με λες, ακούς, Στα-μά-τη. Και ο σύζυγος που παρ'ολίγον να την πάθει αισθανόμενος ότι ο κίνδυνος δεν εξέλειπε, για να τον αποτρέψει στο μέλλον, επιβάλλει μερικούς όρους στη γυναίκα του της απαγορεύει να διαβάζει βιβλία, της απαγορεύει να δέχεται καλλιτέχνες στο σπίτι της, και τέλος της λέει ότι δεν εννοεί πια να την ακούει να μεταχειρίζεται ποιητικές λέξεις.*

*Αυτή είναι στις γενικές της γραμμές η υπόθεση του έργου.*

*Ως ελαφρά κωμωδία το Κελεπούρι είναι απ' τις ωραιότερες του Θεάτρου μας.», Καλλιτεχνία, τχ. III. Νοέμβριος 1920, σσ. 75-78.*

### Μια νύχτα μια ζωή (1924)

Πράξη 1<sup>η</sup>: Η οικογένεια Ντάρα είναι ανάστατη. Ο πατέρας βρήκε κάποια ραβασάκια στην τσάντα της Όλγας από το αφεντικό της (εργάζεται σαν δακτυλογράφος στον Περιτσιώτη). Εκείνη όμως απεχθάνεται τον διευθυντή, ενώ από χρόνια έχει μυστικό έρωτα με το Μίλτο, τον ψυχογιό της οικογένειας. Ο Τηλέμαχος βρίσκεται στο χείλος της οικονομικής καταστροφής και παίρνει δάνειο από τον Κράπα (το οποίο κρατάει κρυφό), ο οποίος σε αντάλλαγμα του ζητάει να παντρευτεί την Όλγα. Το έργο ξεκινάει με την Όλγα σε απέραντη θλίψη, ανυπεράσπιστη από όλους, τη μητέρα της, Ουρανία και τον αδερφό της, Νίκο, αφού ακόμα και ο Μίλτος δεν τολμάει να αποκαλύψει την αλήθεια στον πατέρα και να πάει ενάντια στη γνώμη του. Η Όλγα όμως βρίσκει το θάρρος και εξηγεί την πραγματική αιτία, που δεν θέλει τον Κράπα. Ο πατέρας οργίζεται και επιβάλλεται.

Πράξη 2<sup>η</sup>: Ενώ γίνεται στη σάλα ο αρραβώνας της Όλγας και του Κράπα, εκείνη κάθεται στην τραπεζαρία και πίνει. Εκεί ο Νίκος ανοίγει διάλογο μαζί της και προσπαθεί να την πείσει ότι θα είναι ανόητη αν αρνηθεί ένα τόσο άνετο γάμο. Στα επιχειρήματά του

συγκαταλέγει τη δειλία του Μίλτου. Η Αρετή, η μεγάλη αδερφή, παντρεμένη με τον αλκοολικό Θανάση, που την κακοποιεί, στέκεται θλιβερά στο πλερό της και την ετοιμάζει να βγει στη σάλα. Πριν όμως απ' αυτό, η Όλγα μιλάει με το Μίλτο και του προτείνει να φύγουν μαζί. Εκείνος μένει πιστός στο χρέος του απέναντι στον πατέρα και αρνείται. Η Όλγα μιλάει και με τον Κράπα, αφήνοντάς τον να καταλάβει ότι ξέρει πολύ καλά ότι οι δικοί της τον θέλουν επειδή είναι πλούσιος. Ο Κράπας θίγεται και η Όλγα μπροστά σε όλους τον προσβάλλει τόσο, που εκείνος φεύγει. Ο πατέρας με οργή και κλάματα αποκαλύπτει το δάνειο και το αντάλλαγμα, που υποσχέθηκε στον Κράπα. Η Όλγα φεύγει από το σπίτι για να σώσει την οικογένεια.

Πράξη 3<sup>η</sup>: Το ξημέρωμα, κι ενώ όλοι έχουν ανησυχήσει (ο Νίκος βγήκε να την ακολουθήσει αλλά τελικά την έχασε), η Όλγα επιστρέφει τσακισμένη. Τους δίνει τα χρήματα, που ο πατέρας χρειάζεται για να γλιτώσει τη φυλακή και όλοι αναρωτιούνται πού τα βρήκε. Υποψιάζονται τον Κράπα. Όμως η Όλγα πουλήθηκε στον Περιτσιώτη, τον οποίο αρχικά πήγε να παρακαλέσει. Η ανάγκη και μερικά λόγια περί ανόητης ηθικής, που της είπε, την έφεραν σ' αυτό το σημείο. Η συντριβή του πατέρα είναι μεγάλη. Ο Μίλτος όμως θα φέρει την ελπίδα στην Όλγα, προτείνοντάς της να ενώσει τη ζωή της μαζί του και να τα ξεχάσουν όλα.

## Βιβλιογραφία

Βουρνάς, Γ., *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, Από την Έλευση του Βενιζέλου στην Ελλάδα (1909) ως την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου (28 Οκτωβρίου 1940)*, Εκδόσεις Α/φών Τολίδη, Αθήνα, 1977.

Γλυτζουρή, Α., *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα 2001

Γλυτζουρή, Α., «Ο Δ.Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του αιώνα», *Ιστορικά*, τ. 18, τ. 35, Δεκέμβριος 2001, σσ. 335-370.

Μελάς, Σπ. *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Εκδότικός οίκος Γ.Φέξη, Αθήνα 1960.

Παπανδρέου, Ν. *Ο Ίψεν στην Ελλάδα, Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, Κέδρος, 1983.

Πούχγερ Β., «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή «Τα κριτήρια της σκηνικής επιτυχίας» την εποχή του «Θεάτρου Ιδεών». Μια επανεξέταση», *Φαινόμενα και νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380.

Σβορώνος, Ν., «Η Ελλάδα σύγχρονο κράτος», *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, μτφ. Αικ. Ασδραγά, Εκδόσεις Θεμέλιο 1986, σσ. 115-118.

Σολομωνίδης Χρ., *Σπύρος Μελάς. Ένα πνευματικό δαιμόνιο*, Αθήνα 1969

Χατζηπανταζής, Θ., «Ανάμεσα στο ηθογραφικό και το ηθοπλαστικό πρότυπο», *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 25-47.

Χατζηπανταζής, Θ., «Η πρόκληση του Ρομανισμού», *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως (1828-1875)*, τ. Α', Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 192-229.

Chadwick Charles, *Συμβολισμός*, μτφ. Στ. Αλεξοπούλου, Η γλώσσα της κριτικής, Ερμής 1978.

Grant Damian, *Ρεαλισμός*, μτφ. Ι.Ράλλη-Κ.Χατζηδήμου, σειρά Η γλώσσα της κριτικής, 2<sup>η</sup> έκδοση, Ερμής, 1972, σσ. 9-35.

## Αρθρογραφία

Θεοτοκάς Γ., «Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία*, ΜΔ' (1948, β') σσ. 953-956  
Μυλωνάς Γ., «Το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά», *Εκκύκλημα* 27 (1990), σσ. 29-36

Μικρά άρθρα στο χριστουγεννιάτικο τεύχος της *Νέας Εστίας*, αρ. 947, 1966.  
Θρύλος Άλκης, «Ο θεατρικός Σπύρος Μελάς», όπ., σσ.54-62  
Καραντώνης, Α., «Σπύρος Μελάς», όπ., σσ. 107-116  
Κόκκινος, Διον., «Σπύρος Μελάς», όπ., σσ. 17-18  
Μάτσας, Ν., Βιογραφικό σημείωμα, όπ. σ. 13  
Μουσουρής, Κ., «Ο δάσκαλος, ο σκηνοθέτης, ο συνεργάτης, ο φίλος», όπ., σσ.78-86  
Παλαμάς, Κ., «Ο γέρος του Μωριά του Μελά στην Ακαδημία», όπ., σσ. 14-16  
Παναγιωτόπουλος, Σπ., «Ο Μελάς στο φως και στη σκιά», *Νέα Εστία*, 947, 1966, σσ. 4-13  
Χάρης, Π., «Ο βιογράφος», όπ., σσ. 130-140  
Χατζίνης, Γ., «Σπύρος Μελάς», όπ., σ. 3

Επίσης αποδελτιώθηκαν οι εφημερίδες και τα περιοδικά:

*Ανεμώνη* 1910  
*Βωμός* 1918-1919  
*Εθνική ζωή* 1921  
*Εικονογραφημένη* 1908-1920  
*Ελλάς* 1908-1910  
*Ελληνική Επιθεώρησις* 1907-1908  
*Ελληνική ζωή* 1920  
*Εστία* 1906-1921  
*Καλλιτέχνης, Ο* 1910-1912  
*Καλλιτεχνία* 1920  
*Καμπάνα (Πειραιά)* 1908  
*Κριτική και ποίηση* 1919  
*Μελέτη* 1907-1910  
*Μούσα* 1921- 1922  
*Νουμάς* 1907-1914  
*Νουμάς 2<sup>ο</sup>* 1915-1919  
*Παναθήναια* 1907-1913  
*Πινακοθήκη* 1908-1920