

ΤΟ ΠΡΩΙΜΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Για τον Καζαντζάκη έχουν γραφεί πολλά και ογκώδη βιβλία¹, κυρίως για τα μυθιστορήματά του, τα οποία έχουν μεταφραστεί σε πολλές ξένες γλώσσες, για την επιβλητική «Οδύσεια», που την έχει γράψει επτά φορές, για τα φιλοσοφικά του έργα, και ακόμα και για την εκτενή επιστολογραφία του². Σπάνια όμως το θεατρικό του έργο έγινε αντικείμενο μελέ-

1. Για τη βιβλιογραφία του Καζαντζάκη βλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης, *Βιβλιογραφία Ν. Καζαντζάκη*, Α' 1906-1948. Αθήνα 1958. P. Bien, Nikos Kazantzakis. A check list of primary and secondary works supplementing the Katsimbalis bibliography. *Μαντατοφόρος* 5 (1974), σσ. 7-53 (και Γ. Α. Παναγιώτου σ. 55). Β. Κ. Κалаμαράς, Εργογραφία Νίκου Καζαντζάκη. *Διαβάζω* 190 (1988), σσ. 99-105.

2. Οι τελευταίες σημαντικές μονογραφίες για τον Καζαντζάκη σε επιλογή: P. Bien, *Politics of the spirit*. Princeton 1989. M.-L. Bidal-Baudier, *Nikos Kazantzakis. Comment l'homme devient immortel*. Paris 1974. R. Dostalova (ed.), *Nikos Kazantzakis. Beiträge zu seinem Werk und Leben*. Prag 1985. Γ. Κουμάκης, *Νίκος Καζαντζάκης: θεμελιώδη προβλήματα στη φιλοσοφία του*. Αθήνα 1985. Κλεοπάτρα Λεονταρίτη, *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*. Αθήνα 1981. B.T. McDonough, *Nietzsche and Kazantzakis*. Washington DC 1978. Α. Μουσοπούλος, *Η επίδραση των ιδεών του Νίτσε στην ελληνική διανόηση και η υπέρβασή του από τον Καζαντζάκη*. Ξάνθη 1972. Ν. Πουλιόπουλος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα*. Τόμ. 1-2. Αθήνα 1972-75. P. Bien, *Kazantzakis and the linguistic Revolution in Greek Literature*. Princeton 1972. Θ. Γραμματάς, *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*. Αθήνα 1983. Ε. Iconomidou, *Les influences philosophiques chez Kazantzakis*. Diss. Strasbourg 1974. Ε. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*. Αθήνα 1977. Π. Πρεβελάκης, *Καζαντζάκης. Ο ποιητής και το ποίημα της «Οδύσειας»*. Αθήνα 1958. St. Panou, *Le problème de Dieu chez Kazantzakis*. Diss. Strasbourg 1969. Κ. Σταματίου, *Η γυναίκα στη ζωή και το έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα 1975. Του ίδιου, *Ο Καζαντζάκης και οι αρχαίοι*. Διδ. διατρ. Ιωάννινα 1982. Τζ. Χατέμ, *Νίκος Καζαντζάκης. Μάσκα και Χάος*. Αθήνα 1983. Μ. Γιαλούρακης, *Ο κριτικός Νίκος Καζαντζάκης*. Αθήνα 1979. Ε. Αλεξίου / Γ. Ε. Στεφανάκης, *Για τον Νίκο Καζαντζάκη — είκοσι χρόνια από το θάνατό του*. Αθήνα 1977. Νικ. Βρεττάκος, *Νίκος Καζαντζάκης: η αγωνία του και το έργο του*. Αθήνα 1960 κ.λπ. Η πληρέστερη βιογραφία είναι της C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzakis, sa vie, son oeuvre (1883-1957)*. Paris 1970. Βλ. επίσης Ε. Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος. Μια βιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα 1966 και A. Izzet, *Nikos Kazantzakis: Biographie*. Paris 1965. Ακόμα: Γ. Καζαντζάκη, *Ανθρώποι και υπεράνθρωποι*. Αθήνα 1957. Τα σημαντικότερα αφιερώματα για τον Καζαντζάκη είναι: *Νέα Εστία* 62 (1957), 66 (Χριστ. 1959), 72 (1962), 90 (Χριστ. 1971), 102 (Χριστ. 1977), *Αναμνηστικό Λεύκωμα Δήμου Ηρακλείου*. Αθήνα 1961, *Καινούργια Εποχή* III (1985), IX (1978), *Κνωσός* 22 (Μάης 1958), *Κρητική Εστία* 9/73-74 (1958), *Μαντατοφόρος* 5 (1974), *Τετράδια Ευθύνης* 3 (1977), *Τομές* 11 (1975) και 17 (1977), *Διαβάζω* 51 (1982). Σημαντικά άρθρα σε επιλογή: M. Friedman, *The Modern Vitalist: Bergson and Kazantzakis*. Στον τόμο: *To Deny our Nothingness: Contemporary Images of Man*. New York 1967, σσ. 63-79. P. Hartocollis, *Mysticism and Violence: The Case of Nikos Kazantzakis*, *International Journal of Psycho-Analysis* 55 (1974), σσ. 205-213. Α. Κ. Poulakides, *Kazantzakis and Bergson: Metaphysic Aestheticians*. *Journal of Modern Literature* 2/2 (1971/2), σσ. 267-283. Του ίδιου, *Kazantzakis' «Spiritual Exercises» and Buddhism*. *Comparative Literature* 27/3

της στο σύνολό του³, ακόμα πιο σπάνια αναφέρονται οι μελέτες στο πρώιμο θεατρικό του έργο⁴, το οποίο, κατά πάσα πιθανότητα, και ο ίδιος είχε ξεχάσει κατά την παραπέρα πορεία του⁵. Πράγματι, τα πέντε θεατρικά έργα που συγγράφει από το 1906 ως το 1908 μας παρουσιάζουν ένα διαφορετικό θεατρικό Καζαντζάκη, όχι τον εκπρόσωπο του κατά βάση ηρωικού διαλογικού λόγου με υπαρξιακές και φιλοσοφικές διαστάσεις, που ασχολείται με πολλές κεντρικές μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ιδίως όμως της ελληνικής⁶, αλλά ένα νέον άνθρωπο ευαίσθητο και ανήσυχο, ανοιχτό στα ρεύματα της εποχής του, που ξεκινάει κάθε φορά από διαφορετικές αφορμές και αναπλάθει και μεταπλά-

(1975), σσ. 208-217. N. Georgopoulos, Kazantzakis, Bergson, Lenin and the Russian experiment. *The Journal of Hellenic Diaspora* 5 (1979), σσ. 33-44. K. Μιχαηλίδης, Ανάβαση, το ερμηνευτικό σχήμα του όντος στην «Αναφορά» του Νίκου Καζαντζάκη. *Τετράδια Ευθύνης* 3 (1977), σσ. 87-98. Π. Πρεβελάκης, Νίκος Καζαντζάκης. Συμβολή στη χρονογραφία του βίου του. *Νέα Εστία* 66 (Χριστ. 1959), σσ. 2-30. W. B. Stanford, O «Ulyssse» του Joyce και η «Οδύσσεια» του Καζαντζάκη (μτφρ. Γ. Σαββίδης). *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 7 (1954), σσ. 117-127. A. Bloch, Kazantzakis and the Image of Christ. *Literature and Psychology* XV (1965), σσ. 2-12. K. Kerényi, Νίκος Καζαντζάκης, συνεχιστής του Νίτσε στην Ελλάδα. *Νέα Εστία* Χριστ. 1959, σσ. 44-59. Μιχ. Ι. Μαραθεύτης, Οι θεατρικοί ήρωες του Καζαντζάκη από τη σκοπιά των διανθρωπικών σχέσεων. *Τετράδια Ευθύνης* 3 (1977). Μ. Γ. Μερakλής, Η παράξενη Ρωμιοσύνη του Καζαντζάκη. *Νέα Εστία* Χριστ. 1977, σσ. 83-89. A. Poulakidas, Kazantzakis' «Zorba the Greek» and Nietzsche's «Thus spoke Zarathustra». *Philological Quarterly* 1L (1970), σσ. 234-244. Παν. Φωτέας, Η παρομοίωση και το επίθετο για την Ελλάδα στο Θέατρο του Καζαντζάκη. *Τετράδια Ευθύνης* 3 (1977) κ.λπ.

3. Βλ. Θ. Παπαχατζάκη-Καταράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα 1985. Θ. Γραμματάς, *Κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα 1992, σσ. 40 εξ. B. Igle, *Die Tragödien des Nikos Kazantzakis. Thematik, gemeinsame Züge, philosophische Ausrichtung*. Amsterdam 1984 (Bochumer Studien zur neugriechischen und byzantinischen Philologie V). Βλ. επίσης V. Rotolo, Ψυχολογία και δομή στην τραγωδία «Οδυσσέας» του Ν. Καζαντζάκη. *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Γ', Αθήνα 1981, σσ. 214-225. P. Bien, Kazantzakis' Kapodistrias, a (Rejected) Offering to Devided Greece, 1944-1946. *Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (1977), σσ. 141-173 κ.λπ.

4. Παπαχατζάκη-Καταράκη, ό.π., σσ. 12-41, Γραμματάς, ό.π., σσ. 42-46. K. Παναγιώτου, Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Διαβάτω* 277 (1991), σσ. 21-23. Η συστηματική εργασία της Igle αποκλείει ωστόσο το πρώιμο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη: «die jedoch rein prosaisch sind und auch in ihrer inhaltlichen Konzeption mit den hier behandelten Stücken... kaum etwas gemein haben» (ό.π., σ. 2).

5. Βλ. Δ. Γουνελάς, Εισαγωγή [στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη], *Νέα Εστία* ΝΑ' τεύχ. 1211 (Χριστ. 1977), σσ. 166-182 (σ. 182 σημ. 54: «Είναι τρομερά ενδιαφέρουσα η πληροφορία της κυρίας Καζαντζάκη ότι ο άντρας της είχε τόσο αγνοήσει τα πρώτα του έργα, που δεν είναι απίθανο να είχε ξεχάσει το περιεχόμενό τους...»).

6. Το φανερώνει ήδη η παράθεση των τίτλων των θεατρικών του έργων: «Χριστός», «Βούδας», «Οδυσσέας», «Νικηφόρος Φωκάς», «Μέλισσα», «Ιουλιανός ο Παραβάτης», «Προμηθέας», «Καποδίστριας», «Σόδομα και Γόμορρα», «Κούρος», «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», «Χριστόφορος Κολόμβος». Η μονογραφία της Igle παρουσιάζει τα κοινά χαρακτηριστικά και μοτίβα όλων των τραγωδιών αυτών: οι ήρωες με το αναβατικό σχήμα (ό.π., σσ. 8 εξ.), οι γυναίκες (σσ. 18 εξ.), η σύγκρουση πατέρα - γιου (σσ. 32 εξ.), η παρουσία του θεού (σσ. 40 εξ.), η έννοια της ελευθερίας (σσ. 53 εξ.), η πάλη των αντιθέσεων (σσ. 69), η έν-

θαι διαφορετικά δραματουργικά μοντέλα και σχήματα. Υπάρχει, στα έργα αυτά, μια υφολογική και δραματουργική ποικιλία, που σε ορισμένα σημεία είναι πρωτότυπη για το ελληνικό θέατρο της εποχής, ενώ σε άλλα σημεία διαφαίνονται και βασικά μοτίβα, που θα χαρακτηρίζουν τη μετέπειτα δραματική παραγωγή του. Αυτή, που αναφέρεται συνήθως ως δραματογραφία «της ωριμότητας», αρχίζει περίπου το 1915, όταν δουλεύει το χαμένο «Ηρακλή» και το «Χριστό» (τυπώνεται το 1928), και χαρακτηρίζεται, με εξαίρεση ίσως το πιραντελλικό «Ο Οθέλλος γυρίζει», από τη δομή μιας εξελικτικής και ανοδικής πορείας των ηρώων (τη δομή δηλαδή της «Ασκητικής»), με ιδεολογικές συγκρούσεις, ταλαντεύσεις, πειρασμούς, ώσπου να κυριαρχήσει ο υπαρξιστικός μηδενισμός του αδέσμευτου *desperado*, του οποίου προκαλείται η τραγική καταστροφή. Μπροστά στο σχήμα αυτό, που ωστόσο προσλαμβάνει ποικίλες δραματουργικές μορφές και υφολογικές επιστρωματώσεις, οι οποίες δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς (οι περισσότεροι μελετητές σταματούν στην «αντιθεατρικότητα» των έργων αυτών, που ωστόσο έχουν ισχυρές δραματικές συγκρούσεις)⁷, το πρώιμο θεατρικό έργο εμφανίζει μια ποικιλία στόχων και μεθόδων, που δείχνουν τον Καζαντζάκη να ψηλαφεί παλαιές και δεδομένες φόρμες: του αστικού δράματος, του «θεάτρου των ιδεών»⁸, ακόμα και του πατριωτικού δράματος, να συζητεί ιδεολογικά σχήματα των σοσιαλιστών και των εθνικιστών, να γοητεύεται από τον Υπεράνθρωπο του Νίτσε και τη «δυνατή ζωή» του Bergson, αναζητώντας όμως πάντα το δικό του δρόμο στη γλωσσική έκφραση και στη δραματογραφία.

Με το πρώιμο θεατρικό έργο του έχουν ασχοληθεί ως τώρα, κάπως πιο σφαιρικά, λίγοι μελετητές: ο Θεόδωρος Γραμματάς στα πλαίσια της γραμματολογικής παρουσίας του συνόλου του έργου του, η Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη σε μια πληροφοριακή μονογραφία για το θεα-

νοια του λόγου (σσ. 83 εξ.), οι επιδράσεις των Schopenhauer (σσ. 99 εξ.), Nietzsche (σσ. 105 εξ.) και Bergson (σσ. 114 εξ.).

7. Για αντιρρήσεις προς αυτή την κατεύθυνση βλ. και Π. Μπήαν, *Νίκος Καζαντζάκης* (μτφρ. Κ. Αγγελάκη-Πουκ). Αθήνα 1983, σ. 9. Βλ. π.χ. Γ. Βελουδής: «seine Dramen, fern von der Theaterpraxis entstanden, verraten allzu deutlich eine tiefe Unkenntnis der Bühnentechnik» (G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*. Amsterdam 1983, σ. 361). Αυτό δεν ισχύει για την πρώιμη δραματογραφία του. Οι αναλύσεις των Παπαχατζάκη-Κατσαράκη (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στις *Südost-Forschungen* LXVI, Μόναχο 1987, σσ. 568 εξ.) και Γραμματά (βλ. επίσης του τελευταίου, Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Διαβάζω* 51 (1982), σσ. 40 εξ.) παραμένουν επίπεδες και έχουν γραμματολογικό χαρακτήρα. Το μελέτημα του Παναγιώτου παραθέτει σε υποσημειώσεις χωρία από τα πρώιμα θεατρικά έργα του Κρητικού συγγραφέα, δεν εμβαθύνει όμως καθόλου στο θέμα του.

8. Για το φαινόμενο λείπει ακόμα μια σφαιρική μελέτη. Βλ. προσωρινά το τρίτο μέρος του έργου του Δ.-Χ. Γουνελά, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*. Αθήνα 1984.

τρικό έργο του, ο Κυριάκος Παναγιώτου σε σύντομες σημειώσεις για τη θεατρική του αρχή⁹. Το 1977 παρουσίασε ο Δημήτρης Γουνελάς τρία από τα ως τότε ανέκδοτα αυτά έργα, και η εμπεριστατωμένη εισαγωγή του είναι και το πιο ουσιαστικό μελέτημα που υπάρχει για το θέμα¹⁰. Η ανάλυση αυτή εστιάζεται όμως κυρίως στις ιδεολογικές επιλογές και συνιστώσες του νεαρού Καζαντζάκη και στη σύνδεση με την εποχή του. Στον τομέα της αισθητικής αποτίμησης και της δραματουργικής ανάλυσης η κατάσταση της έρευνας δεν μπορεί να θεωρηθεί ικανοποιητική. Στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας του πρώιμου θεατρικού έργου του Καζαντζάκη, σε σχέση με το συνολικό του έργο, θεατρικό και μη, και σε σχέση με τη δραματογραφία της εποχής του, προσπαθεί να συμβάλει η μελέτη αυτή.

Τα εν λόγω θεατρικά έργα είναι πέντε: 1) το τρίπρακτο δράμα «Ξημερώνει», που έχει γραφεί τον Αύγουστο του 1906 στην Αθήνα, υποβάλλεται τον Ιανουάριο του 1907 στον Παντελίδειο δραματικό διαγωνισμό, επαινείται με εισήγηση του Σπυρίδωνα Λάμπρου αλλά δεν βραβεύεται, γιατί διατυπώνονται επιφυλάξεις για το περιεχόμενό του, ανεβάζεται το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου στο θέατρο «Αθήναιον» του Θωμά Οικονόμου, με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στον κεντρικό ρόλο¹¹, και κάνει γνωστό τον νεαρό Κρητικό ως *enfant terrible* της νέας γενιάς των μετέπειτα δραματουργών του Μεσοπολέμου (δημοσιεύεται μόλις το 1977)¹². 2) το ιστορικό δράμα «εις πράξεις IV» «επί τη βάσει των Κρητικών γάμων του Ζαμπελίου» «Έως πότε», που γράφτηκε το 1907, υποβλήθηκε τον Ιανουάριο του 1908 στον Παντελίδειο δραματικό αγώνα, δεν απέσπασε όμως καμιά διάκριση, και το θεωρούσαν χαμένο ή και ανύπαρκτο¹³, ώσπου να ανασυρθεί μόλις το 1977 στο φως της δημοσιότητας¹⁴. 3) το τρίπρακτο δράμα «Φασγά», που γράφτηκε το 1907 και δημοσιεύτηκε αποσπασματικά το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς στο περιοδικό «Πινακοθήκη» (τόμ. Ζ', αρ. 81), υποβλήθηκε επίσης στον Παντελίδειο δραματικό αγώνα δύο εβδομάδες μετά το προηγούμενο, όπου όμως δεν έγινε δεκτό, προφανώς λόγω του περιεχομένου του¹⁵. 4)

9. Βλ. σημ. 3.

10. Βλ. σημ. 5.

11. Βλ. Γ. Σιδέρης, Το «Ξημερώνει», ο σκηνοθέτης του και ο θιασός του. *Νέα Εστία* 64 (1.8.1958), σ. 1021.

12. Γουνελάς, *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 183-210. Μερικές κριτικές στην Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, ό.π., σσ. 12-24.

13. Ο Πρεβελάκης ακόμα σημειώνει: «την πληροφορία την οφείλω σε αξιόπιστο φίλο και συμπολίτη του Κ.» (Καζαντζάκης. *Ο ποιητής και το ποίημά της «Οδύσσειας»*. Αθήνα 1958, σ. 285, σημ. 9).

14. Γουνελάς, ό.π., σσ. 211-235.

15. Βλ. με λεπτομέρειες Γουνελάς, ό.π., σσ. 166 εξ. Το κείμενο στο ίδιο τεύχος της *Νέας Εστίας* 1977, σσ. 236-256.

το μονόπρακτο «Κωμωδία: Τραγωδία μονόπρακτη», που γράφτηκε το 1908 και δημοσιεύτηκε με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης στην «Κρητική Στοά» του Ηρακλείου το 1909 (τόμ. 2, σσ. 125-144) και στο αλεξανρινό περιοδικό «Σεράπειον» (τόμ. 1, τεύχ. 10, σσ. 291-312) [ανατύπωση *Νέα Εστία* 63, 1958, τεύχ. 739, σσ. 616-625], που έχει μεταφραστεί και σχολιαστεί και σε ξένες γλώσσες λόγω της πρωτότυπης φόρμας του και του έντονα υπαρξιακού περιεχομένου του¹⁶ και 5) «Ο Πρωτομάστορας» που έχει γραφεί το 1908 (ή 1909) με τίτλο «Η Θυσία» και υποβλήθηκε το Μάιο του 1910 στο Λασσάνειο Δραματικό αγώνα, βραβεύεται με εισηγητή τον Σ. Κ. Σακελλαρόπουλο, δημοσιεύεται την ίδια χρονιά στα «Παναθήναια» (τόμ. 20, σσ. 131-44, και αυτοτελώς σε μορφή μικρού βιβλίου, αφιερωμένο στον «Ιδα», τον Ίωνα Δραγούμη) με ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης, ενώ την επόμενη χρονιά ξεσπάει φιλολογική έριδα, γιατί το θέμα της παραλογής του «Γεφυριού της Άρτας» είχε δραματοποιηθεί λίγα χρόνια πριν από τους Ηλία Βουτιεριδη και Παντελή Χορν¹⁷, το 1915 ανεβάζεται στο θέατρο, το 1916 ο Μανόλης Καλομοίρης το διασκευάζει σε λιμπρέτο όπερας (εκδίδεται σε τέσσερις συνέχειες στο «Νουμά» και αυτοτελώς) και το μελοποιεί¹⁸.

Τα πρώτα τρία έργα είχαν μείνει άγνωστα και αδημοσίευτα, το τέταρτο έκανε διεθνώς γνωστό ο Ούγγρος κλασικός φιλόλογος και θρησκευολόγος Karl Kerényi που το ανέσυρε από τη λήθη¹⁹. Ως την έκδοση των έργων από το Δημήτρη Γουνελά η εικόνα για το νεαρό Καζαντζάκη στηριζόταν κυρίως στον «Πρωτομάστορα». Ως το 1910 είχε εμφανιστεί με το αφηγηματικό ημερολόγιο «Όφης και κρίνος» (δημοσιεύεται το 1906 με

16. N. Kazantzakis, *Komödie. Tragödie in einem Akt*. Übersetzt und herausgegeben von A. Sfountouris. Einführung K. Kerényi. Zürich 1969. K. Friar, *Two plays by Nikos Kazantzakis: Sodom and Gomorra and Comedy: a tragedy in one act*. With an introduction to Comedy: a tragedy in one act by Karl Kerényi, translated by Peter Bien. Minneapolis, Minn. 1982.

17. Για τη διένεξη αυτή βλ. Γ. Κατσίμπαλης, Ο άγνωστος Καζαντζάκης. *Νέα Εστία* 24 (1958), σσ. 1558-1565. Για σύγκριση των έργων βλ. Β. Πούχνερ, Η παραλογή και το δράμα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ. 307-330, ιδίως σσ. 318 εξ.

18. Έχει μεταφραστεί και παιχθεί και στα ρωσικά. Για το έργο και την πρόσληψη βλ. και R. Bien, Kazantzakis' The Masterbuilder. *The Literary Review* XVIII (1975), σσ. 398-411.

19. Έχει αναδημοσιευτεί το 1958 στη *Νέα Εστία*, αλλά πρώτο το άρθρο του γνωστού επισημίμονα, που έχει ασχοληθεί και παλαιότερα με τον Καζαντζάκη (K. Kerényi, *Streifzüge eines Hellenisten*. Zürich 1960, κυρίως το τρίτο κεφάλαιο: «Niko Kazantzakis — oder Nietzsches Fortsetzung in Griechenland», όπου αντλεί πολλά στοιχεία από το βιβλίο του Πρεβελάκη, ελληνική μετάφραση στη *Νέα Εστία* Χριστ. 1959, σσ. 44-59), στη Ζυρίχη το 1969, κάνει το έργο γνωστό, γιατί το συγκρίνει με το «Huis clos» του Sartre και το «En Attendant Godot» του Beckett. Τη σύγκριση με το «Κεκλεισμένων των θυρών» του Σαρτρ (1944) έκανε πρώτα ο Πρεβελάκης το 1958 (*Καζαντζάκης*, ό.π., σ. 286 σημ. 9), απ' όπου ο Ούγγρος κλασικός φιλόλογος αντλεί την πληροφορία και προσθέτει το «Περιμένοντας τον Γκοντώ» του Μπέκετ. Για το όλο θέμα βλ. ακόμα στη συνέχεια.

ψευδώνυμο «Κάρμα Νιρβαμή», είναι αφιερωμένο στην «Τοτώ», τη Γαλάτεια Αλεξίου), ερωτικές εξομολογήσεις στο συρμό του αισθητισμού με μελοδραματικό τέλος (οι ερωτευμένοι πεθαίνουν από ασφυξία μέσα σ' ένα δωμάτιο γεμάτο από λουλούδια)²⁰, και το πρώτο μέρος μιας μυθιστορηματικής τριλογίας, που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, «Σπασμένες ψυχές» (γράφεται στο Παρίσι το 1908, δημοσιεύεται με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης στο «Νουμά» σε 24 συνέχειες από τις 30.8.1909 ως τις 7.2.1910), ψυχογραφία ενός Έλληνα φοιτητή στο Παρίσι και της ευαίσθητης άρρωστης φίλης του (το υπόλοιπο έργο θα αφιερωνόταν στην «ωρίμανσή» τους και στην κατάκτηση μιας πιο θετικής στάσης απέναντι στη ζωή)²¹. Στο λογοτεχνικό του έργο πριν από το 1910 κυριαρχεί λοιπόν σαφώς το δράμα. Άλλα μελετήματά του της εποχής αυτής είναι το άρθρο «Η αρρώστια του αιώνας» στο περιοδικό «Πινακοθήκη» το 1906 (σε συνέχειες, με το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή), όπου διαπιστώνεται το «κενό αξιών» στο δυτικό πολιτισμό (μετά την καταστροφή της μεταφυσικής από το Νίτσε) και διαμορφώνεται η ιδέα του «ηρωικού μηδενισμού», το άρθρο «Τι μου λεν οι παπαρούνες» στην «Πινακοθήκη» τον Αύγουστο του 1906 (με ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή) που σχετίζεται σαφώς με τον άκρατο ερωτισμό του «Οφис και κρίνο», το κριτικό άρθρο «Η επιστήμη εχρεωκόπησε;» στα «Παναθήναια» το Νοέμβριο του 1909, όπου οριοθετούνται οι δυνατότητες του επιστημονικού ορθολογισμού, ο οποίος δεν μπορεί να απαντήσει στα μεγάλα υπαρξιακά προβλήματα, που άφησε ο «θάνατος του θεού» του Νίτσε, η διδακτορική του διατριβή «Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη Φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας» (Σορβόνη 1908), που δημοσιεύτηκε στα ελληνικά το 1909 στο Ηράκλειο. Υπάρχουν ακόμα και επιστολές στην οικογένειά του 1902-1907, όταν ήταν φοιτητής της Νομικής στην Αθήνα (εκδόθηκαν από το Μ. Παρλαμά στη «Νέα Εστία» 66, Χριστούγεννα 1959) και ανταποκρίσεις από το Παρίσι στο χρονικό διάστημα 1907-1909, που δημοσιεύονται στην εφημερίδα «Νέον Άστυ» με διάφορα ψευδώνυμα (αναδημοσιεύονται από τον Γ. Κασιώπαλη στη «Νέα Εστία» τον Αύγ.-Σεπτ. 1958, στη σειρά των άρθρων του «Ο άγνωστος Καζαντζάκης»).

Δεν είναι λοιπόν υπερβολή να πούμε, πως η κυριότερη έκφραση του Καζαντζάκη στα φοιτητικά του χρόνια είναι το θέατρο²², δραματικά έργα που προορίζονται σαφώς για τη σκηνή. Όπως προκύπτει από ορισμένα στοιχεία, ο φοιτητής της Νομικής πρέπει να ήταν και επιμελής παρατη-

20. Η πιο λεπτομερειακή μελέτη για το μυθιστόρημα βρίσκεται στον Α. Σαχίνη, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*. Αθήνα 1981, σσ. 318 εξ.

21. Σαχίνης, ό.π., σσ. 339 εξ. (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

22. Στο σχολείο, στο Ηράκλειο ακόμα, ο Καζαντζάκης είχε οργανώσει μια θεατρική γιορτή (όπου γνώρισε τη Γαλάτεια Αλεξίου) και είχε συγγράψει και θεατρικά έργα (C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzakis*, ό.π., σσ. 64 εξ.).

ρητής της θεατρικής κίνησης στην πρωτεύουσα. Μολοντούτο η σχέση του με τους Δραματικούς Διαγωνισμούς γίνεται γρήγορα προβληματική και το 1910, όταν για τον «Πρωτομάστορα» δεν υπάρχει καμιά αξιολογή αντίδραση, ταραίζει τα λιμνάζοντα νερά της θεατρικής ιντελιγκέντσας μ' ένα λίβελο, στον οποίο απαντάει νηφάλια ο Ξενόπουλος²³.

Α

Με το πρωτόλειό του «Ξημερώνει» ο Καζαντζάκης αναπαράγει ως ένα βαθμό ακόμα και το πνευματικό κλίμα της εποχής και κινείται μέσα στα όρια της δεδομένης δραματουργίας του αστικού δράματος και της θεματογραφίας του γυναικειού ζητήματος (όπως ο Παλαμάς στην «Τρισεύγενη» και άλλοι) και με το ύφος του ψυχολογικού ρεαλισμού, με απώτερο πρόγονο τον Ίψεν και στενούς συντρόφους τον Ξενόπουλο, το Μελά και τους άλλους νέους συγγραφείς της ομάδας του «Θεάτρου των ιδεών». Το ιδεολογικό κλίμα του έργου, το δίλημμα του κατά συνθήκηνη αστικού γάμου και η αυτοπραγμάτωση της γυναίκας σε μια ελεύθερη ερωτική σχέση τοποθετεί τη Λαλώ, παντρεμένη με το μεγαλύτερό της Αλέκο, που της τρέφει θαυμασμό και στοργή — έχουν και μια κόρη μαζί, τη Χρυσούλα —, αλλά παράφορα ερωτευμένη με το νεώτερο αδερφό του Φίλιππο, κάπου ανάμεσα στην Έντα Γκάμπλερ από το ομώνυμο έργο του Ίψεν, η οποία αυτοκτονεί, και τη Νόρα από το «Κουκλόσπιτο»²⁴, η οποία όμως πραγματοποιεί τη φυγή της από τη συμβατική οικογένεια, αν και η πνευματική ατμόσφαιρα του έργου χαρακτηρίζεται από αρκετά αισθησιακό ερωτισμό, στα πλαίσια του αισθητισμού της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα. Ο έρωτας των νεαρών είναι κάτι σαν ανυπέρβλητο πεπρωμένο, μια επιβλητική φυσική δύναμη που έχει υπαρξιακή ποιότητα, παίζει με τους ανθρώπους σαν να ήταν ανδρείκελα στα χέρια της. Κανείς δεν ορθώνει το ανάστημά του μπροστά της: ακόμα και η Λαλώ, που απορρίπτει την εύκολη λύση της διπλής προσποιητής ζωής της κοινής μοιχείας, που διάλεξε η φίλη της Φωφώ, συνθλίβεται από την τρομερή έντασή της. Μόνο ο Πατρός, ο κατεξοχήν επιστήμονας, που οραματίζεται τη νέα εποχή, απαλλαγμένη από τα κοινωνικά δεσμά και δοσμένη στην ελεύθερη δυνατή ζωή, κατανοεί το κρυφό μαρτύριο της Λαλώς και την προτρέπει ν' ακούσει τη φωνή της φύσης, της Μητέρας Γης, να προσευχηθεί στον Πατέρα-Ήλιο.

23. Εφημερίδα «Ακρόπολις» 21.6.1910. Αποσπάσματα του άρθρου δημοσιεύει η Παπαχατζάκη-Κατσάρáκη, ό.π., σσ. 39 εξ. Την απάντηση του Ξενόπουλου δημοσιεύει ο Κατσιμπαλής, *Νέα Εστία* 1958, σσ. 155 εξ.

24. Η τοποθέτηση αυτή είναι του Νικ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*. Αθήνα 1983, σσ. 124 εξ.

Το έργο δεν μπορεί να περιοριστεί αποκλειστικά στο επίπεδο του κοινωνικού προβληματισμού με ορισμένες συμβολικές και ιδεολογικές τοποθετήσεις (αυγή, φως, ηλιολατρία - σκοτάδι, νύχτα, κοινωνικές συμβατικότητες)²⁵: με την πανθειστική και παγανιστική μέθη του μεσογειακού ηλίου και της αισθησιακής επανάστασης όλου του σώματος εναντίον της κοινωνικής νόρμας (τιμής, υπόληψης, καλής εξώθεν μαρτυρίας κ.λπ.) ξεφεύγει κάπως από το πιο διανοητικό (προτεσταντικό) κλίμα του Ίψεν. Η φυγή της Λαλώς από τα αδιέξοδα, μεταξύ κοινωνικής σύμβασης (που έχει και πολύ ανθρώπινες διαστάσεις και την αντιπροσωπεύουν, ο καθένας με διαφορετική διανοητική και συναισθηματική απόχρωση, ο Αλέκος, η κόρη της Χρυσούλα, η μητέρα της και η φιλενάδα της Φωφώ) και ερωτικής αυτοπραγμάτωσης (που περιγράφεται σ' ένα όραμα στο τέλος, από το Φίλιππο, σαν ένα «ερμητικό» ειδύλλιο κοντά στη φύση, απαλλαγμένο από «κοινωνικές εθιμοτυπίες», ωστόσο αρκετά εύθραυστο, πρόσκαιρο και τελικά μη πραγματοποιήσιμο), αναγκαστικά είναι μια φυγή από τη ζωή: το απόλυτο του έρωτα αυτού μόνο στο θάνατο αντέχεται και βιώνεται, γιατί στην έσχατη ένταση και έκσταση Έρωτα και Θάνατος ταυτίζονται. Και η φυγή με το Φίλιππο δε θα ήταν λύση, όπως δείχνει λίγο αργότερα το έργο «Φασγά».

Το έργο έχει ερμηνευτεί ως τώρα, όπως είπα, σχεδόν μόνο από την ιδεολογική του πλευρά. Φερέφωνο του ουτοπικού σοσιαλισμού του Καζαντζάκη είναι ο Γιατρός: σε αντίστιξη με τη φιλοσοφία *l'art pour l'art* της ποίησης, στον ελεφάντινο πύργο της απομόνωσης από την κοινωνική πραγματικότητα και της ωραιολατρίας, που πρεσβεύει ο Φίλιππος (άλλος λόγος, γιατί η σχέση του με τη Λαλώ ίσως δε θα μπορούσε να σταθεί ακόμα και στη «νέα πραγματικότητα»), αναπτύσσει στο αστικό σαλόνι και το τυπικό εξοχικό του έργου τις ιδέες του, παραβιάζοντας τις συμβατικότητες της *conversation*: στο λόγο του στη σκηνή ε' της Α' πράξης καθορίζει το ρόλο του ποιητή, που δεν είναι να υμνεί «τη μελαγχολία που χύνουν οι δύσες των ήλιων» (η *decadence* του *fin de siècle*) αλλά τις «ανατολές», «την αγάπη την αληθινή», «τη χαρά της ζωής» και «την ευτυχία του μέλλοντος», όπου θα «γκρεμιστούν» χάμα και η προλήψεις και οι ψεύτικες συνθήκες της κοινωνίας τώρα, όταν οι φυσικοί και κοινωνικοί νόμοι σμίξουν και γίνουν ένα», όταν θα «συναρμόσουμε την εξωτερική μας ζωή με τη ζωή μας την εσωτερική», όταν η χαρά θα είναι «καθήκον και η ευτυχία δικαίωμα δικό μας»: αυτοί οι ποιητές πρέπει να χαιρετίζουν πρώτο το Μεγάλο Ξημέρωμα και να οδηγούν τους ανθρώπους πάνω στο Βουνό (βλ. «Φασγά»), στην Κορφή, όπου θα χτιστεί ο Ναός-γίγαντας, όπου χωράει όλη η ανθρωπότητα και που θα είναι αφιερωμένος στην Αλήθεια και στην Ευτυχία. Ο Γιατρός αυτός δεν είναι πια ο κακομοίρης

25. Έτσι στους Γραμμάτα, Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, Παπανδρέου, Γουνελά.

τσαρλατάνος της παράδοσης των μολιερικών γιατρών στη νεοελληνική δραματουργία (από την «Κωμωδία των Ψευτογιατρών» ως τις κωμωδίες του 19ου αιώνα), αλλά ο επιστήμονας οραματιστής, που βλέπει πέρα από την αστική κοινωνία, όπως οι γιατροί στον Ίψεν, στον Τσέχοφ, στον Arthur Schnitzler και στον Bernhard Shaw. Επωμίζεται το μήνυμα του έργου, μερικές φορές με κοφτές εκφράσεις, όπως: «Τι σχέση έχει ο γάμος με την αγάπη;» (Α' ε'), μιλάει για «την ηλιοθεραπεία της ψυχής» (στη στάση του απέναντι στον καταπνιγμένο ερωτισμό της Λαλώς δείχνει και ψυχαναλυτικές ικανότητες), για «την ηρεμία του κορμιού», μερικές φορές σε εκτενέστερα χωρία, όπου αντιστρέφει την αστική ηθική, όπως στη σκηνή του με τη μητέρα της Λαλώς, όπου αποκαλεί το συμβατικό γάμο ντροπή και της ενθυμίζει την ανολοκλήρωση σχέσε τους στο παρελθόν, ενώ αποφαίνεται με το εξής νατουραλιστικό μοτίβο: «Εσείς αμαρτήσατε σ' εμένα κ' η κόρη σας πληρώνει το αμάρτημα...» (εδώ βέβαια ο Καζαντζάκης παίζει ειρωνικά με το μοτίβο της κληρονομικότητας, που αποτελεί τη βάση στους «Βρυκόλακες» του Ίψεν και άλλα έργα του ακραίου Νατουραλισμού· η ίδια ιδέα διατυπώνεται όμως ήδη στην Παλαιά Διαθήκη). Η κατάσταση είχε επαναληφθεί ήδη στο επίπεδο των γονέων: και η μητέρα της Λαλώς ήταν άτολη και δεν ολοκλήρωσε τη σχέση της με το Πατρώ: «κυρία, να ξέρετε πόσο κακό μου εκάματε, πόσο κακό!» (Β' ε')²⁶. Οι ψυχαναλυτικές ικανότητες του Γιατρού, που δεν δίνει στη Λαλώ κανένα φάρμακο, φτάνει να πει τα μυστικά της στη «Μεγάλη Εκκλησία, πούχει θόλο τον ουρανό», φαίνονται και από το γεγονός, ότι ερμηνεύει σωστά την εικόνα που είδε η Λαλώ σ' ένα περιοδικό και την τρώμαξε — το αίμα που αναβλύζει από μια κρυφή πληγή πίσω από την κλειστή αυλαία

26. Στην ίδια σκηνή υπάρχει και ένα χωρίο, που θυμίζει αρκετά έντονα μια σκηνή από το δράμα «Οιδίπους και η Σφίγγα» του Hugo von Hofmannsthal (1904). Όταν ο Γιατρός επιπλήττει τη Μάνα, γιατί βάζει μενεξέδες στο στήθος της Λαλώς και άνθη στα μαλλιά της, ενώ η καρδιά της αιμορραγεί, σαν να είναι «σφάγιον ιερόν» ή «θύμα», αποκαλεί τη Λαλώ και «νύφη, χλωμή από την πρόγευση της ευτυχίας νύφη, που οδηγείται θέλοντας και μη στον εκλεκτόν που η σοφή και Μεγάλη Μητέρα της επιβάλλει», η εικόνα αυτή μπορεί να προσέρχεται από τη σκηνή, όπου η Αντίοπη, η μητέρα του νεκρού Λαΐου, ετοιμάζει την Ιοκάστη για τον «καθαγιασμό» της να δεχτεί το «θεό» Οιδίποδα και επικαλείται το Βάκχο και την Ξεγυμνώνει, ενώ ο Τειρεσίας γονατίζει μπροστά στη Νύφη-Μητέρα, που θα αγκαλιάσει το Γιο-Άντρα της, ο οποίος πραγματοποιεί τα όνειρα των θεών, και ικετεύει για την ευχή της εκλεκτής των Θεών («Οι Μητέρες σέρνουν τα πάντα πίσω τους / δυνατό είναι το αίμα, ο κόσμος κρέμεται από τις Μητέρες») (βλ. για τη σκηνή Β. Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 309). Μπορεί να είναι και σύμπτωση καθώς υπάρχει το θέμα, ότι ο Καζαντζάκης, απ' ό,τι φαίνεται, πριν από το 1912 δεν γνώριζε τη γερμανική (βλ. Ε. Αλεξίου, Ο Καζαντζάκης και η Γερμανία. *Νέα Εστία* ΝΔ' (1977) τεύχ. 1211, σσ. 58 εξ.). Η είχε διαβάσει το ομώνυμο γαλλικό έργο του Josephin Péladan, που παίχθηκε το 1903 στο αρχαίο θέατρο της Orange και αποτέλεσε πρότυπο για τον Hofmannsthal; Ως το 1912 από τα «ελληνικά» έργα του Hofmannsthal μόνο η «Ηλέκτρα» είχε μεταφραστεί, πραγματοποιώντας σημαντική θεατρική σταδιοδρομία στην Ελλάδα (βλ. Λ. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1986)*. Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 25 εξ.).

του θεάτρου και απλώνεται στην πλατεία, με τη λεζάντα «Τι να συνέβη άρα γε» — σαν τη δική της καρδιά που αιμορραγεί κρυφά και κανείς δεν ενδιαφέρεται («Κρυφή Πληγή» Γ' η').

Αλλά η βεβαιότητα του Γιατρού, ότι η Λαλώ θα θεραπευθεί μόνη της, είναι απατηλή: η ίδια, στους έξι μονολόγους της, στις εμπιστευτικές σκηνές με τη Φωφώ και τις συνολικά τρεις συναντήσεις με τον Φίλιππο (που αποτελούν μια σταδιακή κλιμάκωση και παραδοχή του έρωτα από μέρους της, από την ειρωνεία και το σαρκασμό στην conversation του σαλονιού, μέσω της νυχτερινής συνάντησης, που τη διακόπτει το φοβισμένο παιδί, στην ολοκληρωτική παράδοση στον έρωτα, που σημαίνει και το θάνατό της), δηλώνει αρκετά καθαρά το δράμα του καταπιγμένου ερωτισμού: από την αφηρημάδα της πρώτης σκηνής με τον Αλέκο, που αποφεύγει τις οικειότητές του, το ξαφνικό ενδιαφέρον για τον ερχομό του αδερφού του, την αποκαλυπτική συζήτηση με τη φίλη της Φωφώ, όπου φανερώνεται και συνειδητοποιείται το συναισθηματικό πλέγμα έρωτος / μίσους (Α' β'), τις προσπάθειες να τον αποφύγει, την ειρωνεία και το σαρκασμό απέναντι στο Φίλιππο, την τελική αρρώστιά της, τη θεραπεία της στην εξοχή (με πολλή αγάπη από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, που απλώς ναρκώνει τις αισθήσεις της), την εξομολόγηση του έρωτα του Φίλιππου, που εντείνει και απολυτοποιεί το δίλημμά της²⁷, τη νυχτερινή συνάντηση, όπου για πρώτη φορά φανερώνει ρητά στο Φίλιππο τον έρωτά της, ως την Γ' πράξη, όπου ζητεί «έλεος» πιασμένη στα «βρόχια της αγάπης», ανάμεσα στις επιθυμίες να μην «κοκκινίσει για μένα η Χρυσούλα μου» και από την άλλη να είναι «σώμα... μόνο σώμα» (Γ' α'). Σε μια εξομολογητική συνάντηση με τη Φωφώ (Γ' δ') εκείνη, κερδίζοντας βάθος ως «επιπόλαιη» γυναίκα με διπλή ζωή, δικαιολογώντας τη στάση της πως «η ευτυχία είναι μερίδα μας στο τραπέζι της ζωής, κάτι τι που μας ανήκει και που μας το κλέβουν όλοι, μέσα σε τέτοια κοινωνία... όλοι!», της εξηγεί πως κάποτε, όταν μεγαλώσει η κόρη της, θα την κατανοήσει και θα τη θαυμάσει για το θάρρος της να προκαλέσει τον «όχλο», να κηρύξει «δυνατά την αγάπη της». Η Λαλώ όμως δεν έχει τη δύναμη: «δεν μ' αφήνει το πλήθος» (Γ' δ'). Η ασφυξία των κοινωνικών συμβάσεων εκφράζεται σ' ένα επανειλημμένο «πνίγομαι» της

27. Στη σκηνή Β' Θ' με τη Φωφώ, στο ερωτικό παραλήρημα της Λαλώς, ο διθυραμβικός τόνος θυμίζει πάλι Hofmannsthal: «Πέρυσι, προχθές, προ μιας ώρας, προ ενός αιώνα, δεν θυμούμαι πότε, εφάνηκε στη ζωή μου Εκείνος. Ο Εκλεχτός, ο Προωρισμένος!... Από τα βάθη των καιρών εξύπνησαν οι πόθοι της γενιάς μου όλης θαρρώ κι επληχτήκαν στο κορμί μου... Τι φταίω εγώ; Τι φταίω; Νιώθω βαρύ το χέρι του Πεπρωμένου απάνω στην καρδιά μου...». Όσοι συμμετέχουν στον Έρωτα μετουσιώνονται, χάνουν την ατομικότητά τους, η ένωση είναι πράξη συλλογική, πανανθρώπινη, αρχετυπική, εκτός χώρου και χρόνου, μυθική. Και ο Οιδίποδας του Hofmannsthal ονειρεύεται «το όνειρο της ζωής», που σ' αυτόν είναι βέβαια η ένωση με τη μητέρα (κατά τη φρουδική ερμηνεία του οιδιπόδειου συμπλέγματος, το έσχατο ποθητό). Βλ. την προηγούμενη υποσημείωση.

Λαλώς, ακόμα και στην τελική σκηνή, πριν ανοίξει το παράθυρο και δει το ξημέρωμα. Το απειλητικό και αντιδραστικό πλήθος, η τυφλή μάζα, που αντιστέκεται στο φτέρωμα του ανθρώπου, στην «ανάβασή» του στον αγώνα της αυτοπραγμάτωσης, μόνιμο μοτίβο στα πρώτα αλλά και ώριμα έργα του Καζαντζάκη, εδώ είναι ακόμα το αστικό περιβάλλον: «Γλώσσες που κινούνται σαν φίδια και μάτια που φονεύουν γελώντας και χέρια που κουρελιάζουν την ψυχή μου και λόγια κοφτερά και δίστομα που πέφτουν πίσω από τις βεντάλιες απάνω μου...» (Γ' στ'). Η ψυχή της δεν έχει το θάρρος να αντιστέκεται στην αγάπη ούτε το θάρρος να δοθεί στην αγάπη: «στέκεται στη μέση», «η ψυχή μου είναι σπασμένη»²⁸. Στον επόμενο μονόλογο, πριν από την τελική σκηνή, το πρόβλημα της παίρνει οικουμενικές διαστάσεις: «το αίμα που έτρεξεν από τις ραγισμένες καρδιές, χιλιάδων γυναικών πριν από μένα, δεν εχάθηκε... δεν εχάθηκε... Είναι χυμένο πέρα στην ανατολή, πορφύρα μεγάλοπρεπη», στην ανατολή του κόκκινου ηλίου, στο «Ξημέρωμα». «Ο ήλιος βγαίνει», «το φως νικά», η «Μέρα», η νέα εποχή, ανατέλλει, αλλά, σαν τον Μαραθωνομάχο, πληρώνει το μαντάτο της νίκης με το θάνατο: «ήλθα νωρίς».

Ο συμβολισμός είναι απλός και ευδιάκριτος, το ιδεολογικό πλαίσιο του ουτοπικού σοσιαλισμού, που θα δώσει λύση στο γυναικείο ζήτημα, είναι χαραγμένο με σαφήνεια. Ωστόσο το απόλυτο του αισθήματος δίνει διαστάσεις υπαρξιακές, τέτοιος έρωτας δεν πραγματώνεται πια στη ζωή. Μολοντούτο ο νεαρός φοιτητής Καζαντζάκης ηδονίζεται προκαλώντας με τον άκρατο ερωτισμό του την αστική ηθική: η Λαλώ τρομάζει για μια στιγμή από τον «υλισμό» της Φωφώς (Γ' δ' «μα είνε ζωώδες αυτό που λες»): «μ' έμαθαν να κλείω τα χέρια μου όταν προσεύχομαι και να ζητώ έλεος για τις αμαρτίες μου και τη νέκρα του κορμιού μου...»· αλλά «η ψυχή σέρνεται στην αμαρτία» (Β' η') «από τους ένοχους πόθους του κορμιού» (Β' η'), νιώθει «τη βαθειάν απόλαυση που νιώθουν οι οργανισμοί όταν κυλιέται μέσα στους χυμούς των και κατρακυλά η αγάπη» (Β' η'). Εδώ ο Καζαντζάκης προκαλεί ενσυνείδητα, και στο μονόλογο αυτό της Λαλώς, που διαρθρώνεται και δομείται σ' ένα τριπλό επαναλαμβανόμενο και κλιμακούμενο «Όλη, όλη σε Σένα», η πρωταγωνίστρια έχει ενστερνισθεί ήδη τα διδάγματα του Γιατρού: «Οχι ρομαντικές και ψευτικές μελαγχολίες και υστερικοί πόθοι εκφύλων... Αλλά αγάπη που να την καίει ο ήλιος και να σπαρταρά μέσα η ζωή και ο πόθος της ζωής και το φως!» Αυτό είναι αιχμή εναντίον της ρομαντικής σχολής, που εκπρόσωπός της είναι και ο ποιητής Φίλιππος, που της απαγγέλλει στίχους του Χάινε (Γ' β')²⁹, αποστρέφεται «την πεζότητα της πραγματικότητας, την καθημερινή, τη χυδαία επαφή της ζωής» (Α' ε' εναντίον του νατουραλι-

28. Εδώ είναι σαφής η αναφορά στο μυθιστόρημα «Σπασμένες ψυχές».

29. Ο Heine θεωρήθηκε στην Ελλάδα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα ο κατεξοχήν Γερμανός ρομαντικός ποιητής. Για την πρόσληψη του Χάινε βλ. Κ. Θ. Δημαράς, Η δεξίωση

σμού), που αποστρέφεται και τη διδακτική ποίηση (στρατευμένη τέχνη) και πιστεύει, «πως μόνο το ανώφελο και μόνο το αληθινό είναι ωραίο» (Α' ε' υπέρ του νεορομαντισμού). Ως Βοήθημ στέκεται κάπως έξω από την αστική ηθική, δεν την πολεμάει όμως, προτείνει απλώς να φύγουν. Ερωτευμένος κι αυτός γνωρίζει ότι «η αγάπη τα εξαγνίζει όλα» (Γ' β'), προαναγγέλλει κι αυτός ότι «η νύχτα γίνεται ξημέρωμα όταν τη φιλήσει ο ήλιος» (Γ' β'). Αλλά δεν θέλει πια τα φιλιά της, τη θέλει ολόκληρη, και μάλιστα τώρα, να φύγουν τώρα. Και της θέτει το οριστικό δίλημμα: «Εσύ μόνο κι ο Θάνατος μπορεί να μου δώσει την ευτυχία...» (Γ' β' η ταυτότητα έρωτα και θανάτου). Είναι στιγμή τραγικής ειρωνείας καθώς ακριβώς αυτή η φράση θα φανερώσει στη Λαλώ την έξοδο από το αβάστακτο δίλημμά της, την αυτοκτονία: γι' αυτήν η ενότητα του έρωτα και του θανάτου δεν είναι μόνο λόγια ρομαντικά, αλλά λυτρωτική πράξη. Ο συμβολισμός αυτός κινείται σε αρκετά επίπεδα μέσα στο έργο.

Δικαίως επαινέθηκε το έργο αυτό από την επιτροπή του Παντελίδιου ανάμεσα σε τόσα άλλα, παρά τις επιφυλάξεις του Σπιριδωνος Λάμπρου, γιατί διατηρεί με τρόπο άρτιο το δοκιμασμένο δραματολογικό μοντέλο του αστικού δράματος του «θεάτρου των ιδεών»³⁰, έχει διάλογο γοργό με λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις (η χρήση των σκηνικών οδηγίων είναι σχετικά έντονη και διευκολύνει ακριβώς αυτή την επεξηγηματική λειτουργικότητα, όσον αφορά την ψυχολογία των πρωταγωνιστών), απρόσμενες στροφές και διφορούμενα σημεία, που θυμίζουν τον πολυεπίπεδο και πολύσημο διάλογο του Ίψεν, διαθέτει γλώσσα λειτουργική, στις συναισθηματικές εξάρσεις λυρική και ρυθμική, που πλησιάζει την ποίηση, η σκηνική δράση της είναι ενδιαφέρουσα: εναλλάσσονται μεγάλες και μικρές σκηνές, σκηνές οικείας εξομολόγησης (Φωφώ, μονόλογοι της Λαλώς, συναντήσεις με το Φίλιππο) με σκηνές κοινωνικές ή οικογενειακές (conversation, Αλέκος, Μάνα, Χρυσούλα κ.λπ.). Το δεύτερο μέρος του έργου αναπτύσσει το χαρακτηριστικό για τον Καζαντζάκη crescendo της νοηματικής και ψυχικής έντασης με τους έξι μονολόγους της πρωταγωνίστριας και τις τρεις συναντήσεις με το Φίλιππο, καθώς και τις αποκαλυπτικές συνομιλίες με τη Φωφώ. Από την άποψη της θεατρικής γραφής και παραστατικότητας το έργο είναι ανώτερο από τα άλλα (με εξαίρεση ίσως τον «Πρωτομάστορα», που δεν ανήκει πια στο αστικό δράμα), και δεν ξενίζει το γεγονός, πως η παράστασή του σημείωσε επι-

του Heine στον χώρο της ελληνικής παιδείας. Στον τόμο: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα 1982, σσ. 286-300 και Veloudis, *Germanograecia*, ό.π., pass.

30. Η Α' πράξη παίζεται σε αστικό σαλόνι, οι Β' και Γ' στο εξοχικό, μετά από ένα μήνα. Μόνο στη σκηνή Β' ι' δεν ακολουθείται η ενότητα του χώρου, γιατί δίνει την κρυφή συνάντηση των ερωτευμένων στον κήπο του εξοχικού, ενώ σπάει και την ενότητα του χρόνου, γιατί από τη σκηνή Β' θ' πρέπει να έχουν περάσει μερικές ώρες (το ίδιο στη σκηνή Γ' η', που καλύπτει ένα χρονικό διάστημα από το απόγευμα ως το ξημέρωμα).

τυχία, πέρα από τη συζήτηση του τύπου περί της «ηθικότητάς» του.

Μεγάλη μερίδα στην επιτυχία του έργου έχει η τεχνική του Καζαντζάκη στην εφαρμογή της τραγικής ειρωνείας και της ειρωνείας γενικότερα. Βέβαια, ακόμα χρειάζεται τη βοήθεια πολλών και εκτενών διδασκαλιών, που διατυπώνουν τις ψυχολογικές αποχρώσεις και διαθλάσεις εκεί, που δεν κατορθώνει να τις περάσει μέσα στο διάλογο. Όταν θα μιλήσουν οι κριτικοί για την «αντιθεατρικότητα» των έργων του Καζαντζάκη, έπρεπε να έχουν υπόψη τους, ότι δεν πρόκειται για αδυναμία, αλλά μάλλον για συνειδητή επιλογή, γιατί, όπως δείχνει το πρωτόλειό του από το 1906, ο Καζαντζάκης ήξερε θέατρο και είχε αφομοιώσει σε βαθμό ικανοποιητικό τις τεχνικές και στρατηγικές του αστικού δράματος. Στα μετέπειτα έργα του θα στραφεί σε άλλα αισθητικά μοντέλα. Ένδειξη γι' αυτό είναι η χρήση των συμβατικών ονομάτων των σκηνικών προσώπων, που δεν συνυποδηλώνουν τίποτα και είναι χωρίς συμβολική φόρτιση (με εξαίρεση το «Γιατρό», που κάνει τη διάγνωση της «αρρώστιας του αιώνας»). Η εκλεπτυσμένη τεχνική του στο διάλογο και η μαθητεία του στο διάλογο του Ίψεν φαίνεται από την πρώτη σκηνή, ανάμεσα στη Λαλώ και τον Αλέκο: η συμβατικότητα του γάμου φανερώνεται στην αφηρημένη αδιαφορία, με την οποία απαντάει η Λαλώ στα στοργικά λόγια του Αλέκου, δεν κατανοεί αμέσως τα υπονοούμενα της αγάπης του («Πόσα έτη είναι που εγίναμε ευτυχείς;» — εκείνη δεν είναι), της φαίνονται εννέα χρόνια που έχουν παντρευτεί, ενώ είναι μόνο οκτώ (η επιμήκυνση του ψυχολογικού χρόνου ως ανιαρού), στην ερώτηση «δεν είμεθα ευτυχείς, Λαλώ μου;» προσπαθεί να αποφύγει την απάντηση, τα αισθήματά του τα αποκαλεί νεανικότητες, στις σκηνικές οδηγίες διαβάζουμε για τις ρήσεις της: «αδιαφόρως», «Σιωπή λίγη», «Σιωπή», «σιγά σιγά, λυπημένη», σε σχέση με το Γιατρό, που της έκανε παρέα όταν έλειπε ο Αλέκος, αναφέρεται για πρώτη φορά το μοτίβο της «κρυφής πληγής» κ.λπ. Η ψυχογραφία της πληκτικής συμβατικής συμβίωσης αλλάζει, μόλις αναγγέλλεται ο ερχομός του Φίλιππου: από τις διδασκαλίες και μόνο διαφαίνονται οι σπασμωδικές και αντιφατικές αντιδράσεις της Λαλώς, που προδίδουν το κρυφό της αίσθημα, χωρίς όμως να το καταλάβει ο σύζυγος: «Τρομασμένη και χαρούμενη», «Συγκρατείται και προσπαθεί να φανεί αδιάφορη», «συλλογισμένη ψιθυρίζει», «Δυνατά και με πικρία», «ανήσυχη», «εξημμένη, λησμονεί ότι πρέπει να συγκρατηθεί», «Γελά βεβιασμένως», «Με πικρία», «Εξημμένη και ανήσυχη». Πολλές απ' αυτές τις σκηνικές οδηγίες ίσως δεν χρειάζονταν, γιατί η διάθεσή της διαφαίνεται και στο λεκτικό επίπεδο: δεν ξέρει τι θέλει, αλλάζει συνεχώς γνώμη και ύφος, δεν ξέρει πώς να κρύψει και πώς να αντιμετωπίσει το αίσθημα που την πλημμυρίζει. Αυτό το διπλό επίπεδο ερμηνευτικής αναφοράς, — άλλα καταλαβαίνει ο Αλέκος και άλλα ο θεατής —, είναι ένα στοιχείο ειρωνείας, συχνά πικρής, στο τέλος



και τραγικής ειρωνείας, που διαπερνά όλες τις «κοινωνικές σκηνές» του έργου. Η σκηνή τελειώνει, καθώς ο σύζυγος ζητάει αθώα την «ανταμοιβή» για την ευχάριστη είδηση που έφερε, ένα φιλί στα χείλη: το μοτίβο αυτό είναι όμως δηλωτικό για τον έρωτα προς το Φίλιππο («Θέλω τα χείλη σου» Β' Γ', «Θα σου δίνω τα χείλη μου» Γ' Θ'), ο Αλέκος φιλεί μόνο το χέρι (Γ' δ'), γι' αυτό ο δραματουργός διακόπτει τη σκηνή της ανεπιθύμητης από τη Λαλώ οικειότητας: η Φωφώ μπαίνει απρόσμενα.

Ο Καζαντζάκης δεν χάνει χρόνο για να προχωρήσει στο κεντρικό θέμα του: στην επόμενη σκηνή η Φωφώ αναγκάζει τη Λαλώ να συνειδητοποιήσει την κατάστασή της, ότι είναι τρελά ερωτευμένη: οι αντιστάσεις του υποσυνείδητου και οι διάφορες στροφές των αντιδράσεων της φανερώνουν το νέο Καζαντζάκη γνώστη της «ψυχοπαθολογίας» του έρωτα που την αποδίδει με σχεδόν ψυχαναλυτική ακρίβεια και αξιοσημείωτη γνώση της γυναικείας ψυχολογίας. Από τις σκηνικές ήδη οδηγίες διαφαίνεται και πάλι όλη η πορεία της αποκάλυψης του κρυφού και καταπνιγμένου αισθήματος: «Πέφτει εξαντλημένη στην πολυθρόνα», «γελά βεβιασμένως», «πηγαίνει κι έρχεται ανήσυχη ταραγμένη», «συνέρχεται αίφνης», «απογοητευμένη», «αίφνης αποτόμως», «έντρομη κρύβει τα μάτια της με το χέρι», «κλαίει», «ανατριχιάζει», «έντρομη φράσσει το στόμα της Φωφώς με το χέρι», «καταβάλλει υπέρτατη προσπάθεια να φανεί εύθυμη και ν' αλλάξει ομιλία», «εξημμένη και με πόνο απέραντο», «της κλει το στόμα». Το ύφος κλαυσίγελου, η νευρική όλη, η συχνή αναφορά στην ωραία μέρα και τον ήλιο, την προδίδουν στην έμπειρη φίλη, που αποφαινεται: «Είναι μερικά μυστικά, Λαλώ μου, γραμμένα σ' όλο μας το κορμί» (βλ. παρόμοια λόγια της Σμαράγδας στον «Πρωτομάστορα»). Η Λαλώ της αποκαλύπτει τον πόνο και την πάλη της, τελικά το μίσος που τρέφει γι' αυτόν που την πονάει τόσο πολύ.

Η επόμενη μικρή σκηνή με τη Χρυσούλα (μόλις λίγα λόγια) και η μεγαλύτερη με τη Μάνα της και τη Φωφώ την αναγκάζουν πάλι σε υποκρισία. Μαθαίνουμε ότι και πέρσι απέφυγε το Φίλιππο, όταν αυτός ακούγεται πως έρχεται με τους άλλους «ταράσσεται και στηρίζεται στη Φωφώ να μην πέσει». Το υπέρμετρο πάθος είναι τώρα δραματουργικά κατάλληλα προετοιμασμένο. Στην επόμενη μεγάλη σκηνή της αστικής conversation η Λαλώ αναγκάζεται πάλι να το κρύψει: τα κοινωνικά οράματα του Γιατρού και οι διαξιφισμοί με το Φίλιππο την ανακουφίζουν — ακόμα δεν κατανοεί πως την αφορούν: ειρωνεύεται τον ποιητή που αγαπά κρυφά, πέφτει όμως γρήγορα σε μελαγχολία και γίνεται απρόσεκτη, δεν παρακολουθεί τα αστεία της παρέας, στο τέλος μάλιστα ζαλίζεται, δε θέλει να έχει το παιδί της κοντά της. Η επόμενη σκηνή είναι οικεία, ανάμεσα στις δύο φιλενάδες: οι υποκριτικές οδηγίες του Καζαντζάκη φανερώνουν ξανά το περιεχόμενο: «Αποτόμως πλησιάζει η Λαλώ στο παράθυρο να αναπνεύσει... [το μοτίβο «πνίγομαι»]. Πλησιάζει η Φωφώ να παρηγορησει.

Η Λαλώ την απωθεί και εξημμένη», «πιάνει τα στήθη της» («χέρι μολυβένιο»), «με πόνο και σαρκασμό». Ακολουθούν δύο μικρές «οικογενειακές σκηνές», η πρώτη (Α' ζ') με μόνο τρεις φράσεις, η δεύτερη με τον Αλέκο και τη Χρυσούλα: ο πρώτος μένοντας λίγο πίσω, καμαρώνει το ειδύλλιο της οικογενειακής ευτυχίας: «Τι όμορφο σύμπλεγμα! μητέρα και κόρη...». Δεν έχει καταλάβει τίποτε. Ο Καζαντζάκης βάζει στο φινάλε της πράξης μια κραυγαλέα νότα πικρής ειρωνείας.

Ενώ η Α' πράξη ξετυλίχθηκε σε κομψό σαλόνι αθηναϊκού σπιτιού, η Β' και Γ' παίζονται σε κομψό δωμάτιο εξοχικού σπιτιού: η Λαλώ «λίγο ωχρά και κουρασμένη» σε πολυθρόνα, η Μάνα «της βάνει μενεξέδες στο στήθος» (η σημασία των λουλουδιών θυμίζει το «Όφης και κρίνος» και το άρθρο «Τι μου λεν οι παπαρούνες»). Στον πρώτο μονόλογο πηγαίνει πάλι στο παράθυρο (μόνιμο μοτίβο του έργου ως το τέλος, επαφή με τον «έξω κόσμο» πέρα από τους αστικούς χώρους, θέα των οραμάτων), συλλογίζεται για την «καταπράσινη αγάπη» (τον κισσό, σε αντίθεση με την «κόκκινη», που την κατατρώει σαν φλόγα — «η φωτιά που με καίει όλη» Α' στ'). Στην επόμενη σκηνή ρωτάει το Γιατρό: «αν βάλω μέσα μου λίγο ήλιο, λίγη πρασινάδα, λέτε θα γίνω καλά Γιατρέ;» Εκείνος, σε αντίθεση με τη Μάνα («μα μέσα σε τόση αγάπη, Λαλώ μου, πώς να μη γίνεις καλά...;»), περιμένει τη θεραπεία απ' έξω («Κοίταξε τώρα το φως από το παράθυρο...»), από τη φύση («...και να ανοίξεις τα χέρια σου και να προσευχηθείς...»). Η Λαλώ διστάζει να τον εννοήσει, γιατί αυτό σημαίνει να απελευθερώσει το ορμητικό αίσθημα, το οποίο καταπνίγει («Δεν μ' έμαθαν, Γιατρέ, ν' ανοίγω τα χέρια μου και ν' αγκαλιάζω όσο μπορώ περισσότερο Κόσμο, όσο μπορώ περισσότερο ήλιο και φως. Και δεν μπορώ, δεν θέλω, μ' έκαμαν να μη θέλω να γιάνω!...»). Η σκηνή όλη στηρίζεται στην αντίθεση Πατρού - Μάνας για τη θεραπεία και τα αίτια της αρρώστιας της Λαλώς. Τελειώνει με την εικόνα της Κρυφής Πληγής, που δίνει την αφορμή, όταν την παίρνουν οι άλλοι την επόμενη σκηνή (Β' δ') στον κήπο, να γίνει ακόμα βαθύτερη η ιδεολογική διαφορά ανάμεσα στους εκπροσώπους του Νέου και του Παλαιού και να αποκαλυφθεί το ενδεικτικό τους παρελθόν (ανολοκλήρωτη σχέση). Στην επόμενη σκηνή γυρίζουν όλοι από τον κήπο, όπου η Λαλώ γέλασε (και πόνεσε) πολύ, τώρα είναι πάλι κουρασμένη, ματαιώνει τη συμμετοχή της στη βραδινή εκδρομή, «ακουμπά στο παράθυρο και κοιτάζει έξω». Ο Γιατρός δίνει την άδεια στο Φίλιππο να μείνει.

Ακολουθεί η πρώτη συνάντηση των ερωτευμένων, όπου η Λαλώ περιλούζει τον ποιητή με σαρκαστικό χλευασμό, με μια κοφτερή ειρωνεία που σκοτώνει. Ο Φίλιππος δεν αντέχει άλλο και ομολογεί τον έρωτά του, η Λαλώ τον αντιμετωπίζει με σαρκαστική ειρωνεία, αλλά τρέμει και είναι έτοιμη να καταρρεύσει, όταν εκείνος την πολιορκεί πιο ασφκτικά («Ένα χέρι παντοδύναμο μας σπρώχνει και τους δυο. Μην παλεύεις! ποιος μπο-

ρεί ν' αντισταθεί; Είναι η Ειμαρμένη, είναι η Ανάγκη, είναι η Αγάπη!... «Κάποιο μυστήριο, κάποιος Νόμος παντοδύναμος μας σμίγει. Έλα, στα χείλη μας κρύβεται η ευτυχία και η ζωή και το καθήκον... Νιώθω είναι κάτι δικό μου... σαν ν' αποσπάστηκες αποπάνω μου... Σε νιώθω όλη να κυκλοφορείς μέσα στο αίμα μου...»). Με τις τελευταίες δυνάμεις της αρνείται και τον διώχνει. Και ακολουθεί ο πρώτος μονόλογος, που είναι ένας ύμνος στον Έρωτα, στη νέα αντίληψη της ερωτικής ένωσης χωρίς φραγμούς και ενοχές, διαρθρωμένος με ένα τριπλό «σε Σένα» και ένα κλιμακωτό «όλη σε Σένα» («Είναι κάτι ανεξάρτητο από μένα η αγάπη μου σε Σένα, είναι ανώτερο από τη θέλησή μου, ανάγκη του οργανισμού μου...») «Εξω στους κάμπους θα στηλώσομε την αγάπη μας...», «Πλέκω απελπισμένη κι ευτυχισμένη τα χέρια μου γύρω στον λαιμό σου και κλείω τα μάτια και πέφτω...»). Όμορφη και πειστική εδώ η γλώσσα του Καζαντζάκη, κοντά στην ποίηση. Στην επόμενη σκηνή με τη Φωφώ (Β' θ') της περιγράφει και πάλι το «μαρτύριο του κορμιού», που με την εξομολόγηση του δικού του έρωτα έχει οξυνθεί ακόμα περισσότερο: φοβάται πως δε θα μπορέσει να αντισταθεί, ζητά έλεος για τον εαυτό της και την κόρη της, τελικά όμως κλείνει ένα νυχτερινό ραντεβού στον κήπο. Αυτό ακολουθεί αμέσως στην επόμενη σκηνή: η Λαλώ τρέμει και θέλει να κρυφτούν σε περισσότερο ακόμα σκοτάδι (συμβολικό), μόλις όμως ξυπνάει η κόρη της και κάνει φως στο δωμάτιό της και την φωνάζει και αναγκαστικά το *tête à tête* διακόπτεται, μόνο τότε, φεύγοντας πλέον, του ομολογεί τα συναισθήματά της.

Η Γ' πράξη ξεκινάει μ' ένα ερωτικό παραλήρημα της Λαλώς, που παίρνει ολοένα πιο «σαρκικές» αποχρώσεις, οι οποίες ωστόσο διατυπώνονται με ποιητικό οίστρο: «Εφύσησες μιαν άνοιξη στο κορμί μου...», «Τα φιλιά σου, όλα σου τα φιλιά πλεχτήκαν στην ψυχή μου αλυσίδα άσπαστη κι επιαστήκαν από τα μπράτσα μου κι ετριγυρίσαν όλο μου το κορμί...», «δεν του εδόθηκα όλη... Προς τι; Σέρνομαι όλη σ' αυτόν...», «Στα μάτια Εκείνου μέσα να κοιτάζω την ηδονή της ζωής και το γέλιο των ήλιων και τη θάλασσα και την ακίνητη, την εκστατική χαρά των πραγμάτων που ζούνε...», «Θέλω κι εγώ τη μερίδα μου στην ευτυχία. Και θα ξαπλωθώ χάμαι στη γη, νικήτρια και συντριμμένη και θ' ανοίξω τα δυο μου χέρια και θ' αγκαλιάσω όλες τις χαρές... και θάχω μόνο σώμα... μόνο σώμα!» Πάνω στο παραλήρημα αυτό μπαίνει ο Φίλιππος και της προτείνει να φύγουν ακόμα κι απόψε («Ελευθερή η αγάπη μας από κάθε ψευτιά και πρόληψη...»). Όταν η Λαλώ προβάλλει πάλι δισταγμούς, την εκβιάζει λέγοντας ότι, αν δεν έλθει απόψε να του δοθεί ολόκληρη, αυτός θα πεθάνει, βάζοντάς της την ιδέα της αυτοκτονίας, για να γλιτώσει από το αφόρητο δίλημμα. Από τη στιγμή αυτή ως το τέλος του έργου αρχίζει μια φάση έντονης τραγικής ειρωνείας, που εκφράζεται συνεχώς με διφορούμενα λόγια: όταν εκείνη ενδίδει στην επιθυμία του να φύγουν, απόψε κιόλας,

εννοεί μια φυγή στο θάνατο, που εκείνος όμως δεν ξέρει να αποκρυπτογραφήσει τα λόγια της: «Ναι, ναι απόψε... Θέλω να φύγω... Και να μη θυμούμαι τίποτε... Δεν θα θυμούμαι τίποτε... Δεν είναι αλήθεια Φίλιππε; Και θα σωθώ από τις τύψεις και τους δισταγμούς...» κ.λπ. Την ξαφνική της χαρά και θερμή την παρερμηνεύει.

Οι επόμενες σκηνές ετοιμάζουν ένα παιχνίδι της δήθεν αίσιας έκβασης με τη σκανδαλώδη βέβαια φυγή του παράνομου ζευγαριού. Στην εκτενή σκηνή με τη Φωφώ (Γ' δ') η Λαλώ της εκμυστηρεύεται πως νιώθει σαν να ζει ήδη τη μοιχεία (αλλά με τον κατά νόμον άντρα της), η φιλενάδα της, σε μια ξαφνική έξαρση, δικαιολογεί τη διπλή της ζωή με υπαρκτά επιχειρήματα: «Ξέρω μόνο πως πεθαίνομε ολημέρα και σπεύδω ν' απολαύσω τη ζωή...», «...μαζεύω με τις αισθήσεις μου όλη την ομορφιά που στάζει απ' όλο τον κόσμο...», «Αφήνω την καρδιά μου να χτυπά ελεύθερα στο στήθος μου χωρίς σεμνοτυφίες και περιορισμούς, χωρίς να ρωτήσω αν θέλει ή όχι το πλήθος και την ενθαρρύνω και της λέω: Χτύπα, χτύπα, όπως θες, αγάπα, θέρμαινε το αίμα μου και ρίχνε το στις φλέβες μου ζωντανό, πλούσιο, γεμάτο πόθους και ζωή, κόκκινο, κατακόκκινο!...». Προτρέπει τη Λαλώ, εφόσον δεν μπορεί να κρύβεται, να το φανερώσει σ' όλο τον κόσμο, αλλά εκείνη δεν νιώθει τη δύναμη, έχει πάρει ήδη άλλη απόφαση: «Να σκύψω δεν θέλω, να υψωθώ δεν μπορώ!... δεν μ' αφήνει το πλήθος!... Να, γιατί υποφέρω!... να γιατί δεν μπορώ παρά να πεθάνω...». Εδώ ήδη διαγράφονται τα επιγραμματικά πυκνωμένα αδιέξοδα, ιδεολογικά, υπαρξιακά και πνευματικά, των ώριμων έργων του Καζαντζάκη. Την αναγγελία του θανάτου της τη μετατρέπει η Λαλώ σε φυγή, και η Φωφώ την πιστεύει. Η τραγική ειρωνεία είναι έντονη στην τελευταία «κοινωνική» σκηνή του έργου, όπου συμμετέχουν όλοι εκτός από το Γιατρό και ξεδιπλώνεται το μακάβριο παιχνίδι ενός δήθεν αποχαιρετισμού που είναι στην πραγματικότητα οριστικός: η Λαλώ, μετά από κάποιες νύξεις για τη φύση του θανάτου («κατάσταση χωρίς όνειρα και επιάλτες ούτε της ημέρας, ούτε της νύχτας») αναγγέλλει σε όλους ότι μια μάγισσα της είπε πως θα γίνει καλά πεθαίνοντας, απόψε κιάλας (η Φωφώ το εκλαμβάνει ως τέχνασμα, να καλυφθεί η φυγή των ερωτευμένων) όταν αρχίζουν και στενοχωριούνται όλοι, το αποκαλύπτει ως αστείο δικό της, επιμένει όμως να την αποχαιρετήσουν όλοι σαν να επρόκειτο για οριστική φυγή (ο Φίλιππος και η Φωφώ υποβοηθούν το σχέδιο αυτό, γιατί νομίζουν πως πρόκειται για τέχνασμα της Λαλώς). Έτσι φιλάει πρώτα τη Μάνα, τον Αλέκο, το Φίλιππο, το Σταύρο, τη Χρυσούλα (εδώ η συγκίνησή της σχεδόν την προδίδει). Και όλοι φεύγουν, για να γιορτάσουν το πρωί την «ανάστασή» της. Μετά ένα σύντομο μονόλογο έρχεται η Φωφώ με την είδηση, ότι έχει οργανώσει την «απόδραση» τα μεσάνυχτα. Μένει μόνη της και δηλητηριάζεται την ώρα που μετά τα μεσάνυχτα μπαίνει ο Φίλιππος ανυποψίαστος και έτοιμος για

αναχώρηση για τη νέα ζωή, και μετά την οπτασία της μελλοντικής τους ευτυχίας αρχίζει να καταρρέει. Την πηγαίνει ο σύντροφός της ακόμα στο παράθυρο, όπου κοκκινίζει η αυγή. Στο τέλος οι σκηνικές οδηγίες είναι πάλι εκτενείς και σημαντικές: «Θυμάται ότι έχει το θάνατο μέσα της που είχε ξεχάσει με την ομορφιά του ονείρου», «Τον αγκαλιάζει το κεφάλι και τον κοιτάζει», «Τον αγκαλιάζει και τον κοιτάζει αχόρταγα», «σηκώνεται αποτόμως, με τα χέρια ανοιχτά προς το παράθυρο από το οποίο αρχίζει να φαίνεται κόκκινο το γλυκοχάραμα», «Οι δυνάμεις της την αφήνουν και πέφτει νεκρά». Στην τελευταία εικόνα ενώνονται οι κεντρικοί συμβολισμοί του έργου: το ανοιχτό παράθυρο με τη θέα προς το μέλλον, το φως που διώχνει τη νύχτα του παρελθόντος, ο έρωτας που ταυτίζεται με το θάνατο. Η σκηνή θυμίζει σαφώς την τελευταία σκηνή από τους «Βρυκόλακες» του Ίψεν³¹.

Β'

Το επόμενο³² θεατρικό έργο του νεαρού Καζαντζάκη είναι ιστορικό και αποτελεί μια προσπάθεια για το συμβατικό δραματικό μοντέλο του πατριωτικού δράματος (ίσως ένα είδος «συμβιβασμού με το κατεστημένο»³³ της θεματογραφίας των Δραματικών Διαγωνισμών, αν

31. Αυτό δεν έχει επισημανθεί ως τώρα. Η σκηνή δείχνει ορισμένες ομοιότητες, αλλά και βασικές διαφορές, από την τελευταία εντυπωσιακή σκηνή των «Βρυκολάκων»: εκεί η θέα του αστικού σαλονιού φανερώνει την ανατολή του ηλίου τη στιγμή, που το μυαλό του Όσβαλντ παραλύει οριστικά. Ο θάνατος της Λαλώς δεν μπορεί όμως να εξομοιωθεί με την παράλυση του Όσβαλντ, αν και το γενικό ιδεολογικό πλαίσιο (το ξεσκέπασμα του «ψεύδους» της αστικής ζωής) είναι παρόμοιο. Οι «Βρυκόλακες» είναι και στα δύο έργα «οι κοινωνικές προκαταλήψεις, ο πουριτανισμός, η υποκρισία» (Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*. Αθήνα 1983, σ. 125). Το βάρος του παρελθόντος έγινε στον Καζαντζάκη πιο ελαφρύ, η Μάνα, στην ανολοκλήρωτη σχέση της με το Γιατρό, μοιάζει με τον Πάστορα Μάντερς, ενώ ο Γιατρός έχει τη λειτουργικότητα της κυρίας Άλβινγκ. Υπάρχει και άλλη μια λεπτομέρεια παραλληλισμού: ο Όσβαλντ είχε παρακαλέσει την κυρία Άλβινγκ να του δώσει δηλητήριο, όταν φτάσει ο εγκέφαλός του στην τελική αποσύνθεση (ο Ίψεν αφήνει ανοιχτό, αν θα το κάνει ή όχι). Οι ομοιότητες όμως δεν προχωρούν σε περισσότερες λεπτομέρειες ούτε σε μεγαλύτερο βάθος.

32. Ο Γουνελάς υποπευτεται ότι η σειρά, με την οποία έφτασαν τα έργα στον Παντελίδειο δραματικό διαγωνισμό δεν έχει δηλωτική σημασία για τη σειρά που γραφτήκαν. Το «Έως πότε» φτάνει στις 21.1.1908, ενώ το «Φασγά» δύο εβδομάδες αργότερα. Συνηγorei, για λόγους εσωτερικούς και ιδεολογικούς, το «Φασγά» να έχει γραφεί πριν από το «Έως πότε». Σημειώνει σχετικά: «Το «Φασγά» φαίνεται ιδεολογικά να είναι συνέχεια του «Ήμερών...» και πιθανόν να το έγραψε ο Καζαντζάκης πριν από το «Έως Πότε;», που έχει παρεμφερή ιδεολογική υποδομή με το τέταρτο στη σειρά θεατρικό έργο, τη «Θυσία» (1908)» (Γουνελάς, ό.π., σ. 166). Η επιχειρηματολογία αυτή δεν είναι και τόσο ισχυρή, όπως θα φανεί από την ανάλυση που ακολουθεί. Αλλωστε δεν υπάρχει κανένα εμπόδιο να υποθέσουμε, ότι ο νεαρός φοιτητής της νομικής έχει δουλέψει τα δύο έργα και παράλληλα. Να υποβάλει το «Φασγά» δύο εβδομάδες μετά το «Έως πότε;» σημαίνει οπωσδήποτε, ότι το είχε ήδη έτοιμο και αυτό.

33. Γουνελάς, ό.π., σ. 166.

και το έργο αυτό παρουσιάζει σημαντικές αποκλίσεις από το αισθηματικό αυτό πρότυπο). Το τετράπρακτο δράμα, που ο τίτλος του θυμίζει το γνωστό κρητικό τραγούδι, γραμμένο με γρήγορη, σχεδόν εμπρεσιονιστική γραφή, σε γλώσσα λίγο πιο λόγια, αντλεί το θέμα του από την Κρητική ιστορία της Βενετοκρατίας και διασκευάζει ουσιαστικά κατά τρόπο δραματικό τους «Κρητικούς Γάμους» του Σπυρίδωνα Ζαμπελίου (όπως δηλώνει και ο υπότιτλος), που είχαν δημοσιευτεί το 1871 και δραματοποιήθηκαν επανειλημμένως, όπως και τα «Ιστορικά σκηνογραφήματα» (1860) του ίδιου συγγραφέα. Για την επανάσταση του Γεωργίου Καντανόλου έχει γραφεί και ποίημα του Αχιλλέα Παράσχου καθώς και δραματικό έργο του Τιμολέοντος Αμπελά, πρώτα με τίτλο «Πέτρος Καντανόλης» που επαινέθηκε το 1871 στο Βουταιναίο Ποιητικό Διαγωνισμό, το 1872 σε διασκευή με τον τίτλο «Κρήτες και Βενετοί», το 1873 σε διασκευή και χωρίς μέτρο παριστάνεται στη Σύρα, το 1878 στην Αθήνα, το 1879 δημοσιεύεται στο περιοδικό «Βύρων»³⁴. Στον Κορομήλειο Δραματικό Διαγωνισμό είχαν υποβληθεί το 1874 ένα έργο «Καντανόλεσι» και το 1877 «Κρητικοί Γάμοι» από άγνωστους συγγραφείς³⁵. Ακόμα και στον τελευταίο Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό υποβάλλεται ένα έργο με τίτλο «Γεώργιος Καντανόλων Σκορδύλης», καθώς και ένα άλλο με τίτλο «Οι Κρητικοί γάμοι», και τα δύο από άγνωστους συγγραφείς³⁶. Οι επαναστάσεις των Καλλέργηδων, όπως περιγράφονται στα «Ιστορικά σκηνογραφήματα», έγιναν ακόμα πιο συχνά θέμα δραματοποιήσεων: το 1871 από τον Τιμολέοντα Αμπελά³⁷, το 1873 από το Σπυρίδωνα Βασιλειάδη³⁸ και το 1874 από τον Αλέξανδρο Μωραϊτίδη³⁹. Βέβαια τα «Ιστορικά Σκηνογραφήματα» περιγράφουν διά-

34. Τ. Αμπελά, *Κρήτες και Βενετοί*, Δράμα εις μέρη τέσσερα, *Βύρων* 4 (1879) σσ. 291-320, 357-380 (Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Β'. Αθήναι 1939, σσ. 143 εξ.).

35. Γ. Γ. Ζώρας, *Τα Πάθη της Κρήτης* και ο Τιμ. Αμπελάς. *Παρνασσός* ΛΑ (1989), σσ. 302-309, ιδίως σσ. 308 εξ.

36. Βλ. *Εκθέσις περί του Λασσανείου Δραματικού Διαγωνισμού*, αναγνωσθείσα εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω τη 16 Μαΐου 1910, υπό του εισηγητού Σ. Κ. Σακελλαροπούλου. Εν Αθήναις 1910, όπου χαρακτηρίζεται ως εξής: «Το δράμα είναι πεζόν, ἀλλ' είναι γεγραμμένον ως αν ήτο έμμετρον. Είναι δραματοποιήσις εις γλώσσαν κακόζηλον και άνευ ουδεμιάς δραματικής οικονομίας ή σκηνικής τέχνης των *Κρητικών γάμων* του Ζαμπελίου. Εικάζομεν ότι του αυτού συγγραφέως είναι και το υπ' αριθ. 24 δράμα, επιγραφόμενον *Οι Κρητικοί γάμοι*, το οποίον πάλιν είναι αντιγραφή διαλόγων εκ των *Κρητικών γάμων* του Ζαμπελίου, από της 60ής αυτών σελίδος. Ο γράψας ή μάλλον ο αντιγράψας ουδεμίαν έχει έννοιαν του τι είναι δραματική διασκευή μυθιστορήματος» (ό.π., σ. 17).

37. Τ. Αμπελάς, *Λέων Καλλέργης*. Σύρα 1871 (είχε υποβληθεί στον Α' ποιητικό αγώνα των Ολυμπίων). Βλ. Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου (Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879)*. Ιωάννινα 1982, αρ. 490.

38. «Οι Καλλέργαι», στον τόμο *Τα Άπαντα. Αττικά νύκτες 1: Δραματικά δοκίμια*. Εν Αθήναις 1884 (2η έκδοση). (Βλ. Λαδογιάννη-Τζούφη, ό.π., αρ. 460).

39. «Βάρδας Καλλέργης». Δράμα εις πράξεις πέντε Αθηνησιν ΑΩΟΔ'. (Λαδογιάννη-

φορες επαναστάσεις⁴⁰: του Αλεξίου Καλλέργη (1282-1299), του Βάρδα Καλλέργη (1333) και του Λέοντος Καλλέργη (1341) και τέλος των Ιωάννη, Γεωργίου και Αλεξίου Καλλέργη (1364-1367)⁴¹. Τα ιστορικά αυτά γεγονότα συγχέονται και συμφύρονται, ακόμα και από τον ίδιο τον Καζαντζάκη: όταν ο Γιώργης Καντανόλεος αποφαίνεται στο τέλος της Α΄ πράξης: «Να ενωθούμε πάλι Βενετσάνοι και Κρητικοί!» ... «όπως προ διακοσίων ετών», αναφέρεται στην αποστασία του Αγίου Τίτου (1363-66)⁴². Τον παραλληλισμό παίρνει ο Καζαντζάκης είτε από την ανάγνωση των «Κρητικών Γάμων», όπου αναφέρεται, στην περιγραφή της δολοφονίας του Πέτρου Καντανόλεου την ημέρα των γάμων του με την κόρη του Βενετού άρχοντα τον Χανίων, η δολοφονία του Λέοντος Καλλέργη, είτε από το έργο «Πέτρος Καντανόλης» (ή «Κρήτες και Βενετοί») του Τιμολέοντος Αμπελά, όπου στη σκηνή του ολέθριου γαμήλιου συμποσίου εμφανίζεται ένας βάρδος που τραγουδά την δολοφονία του Λέοντα Καλλέργη σε παρόμοια περίπτωση και αποκαλεί τον Καντανόλεο μάλιστα «διάδοχο» του Καλλέργη, προιδεάζοντας έτσι για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν⁴³. Ο Καζαντζάκης, γράφοντας το έργο αυτό, δεν έκαμε ειδικές ιστορικές μελέτες, αλλιώς θα είχε ανακαλύψει μια σημαντική ιστορική ανακολουθία: ο Ζαμπέλιος τοποθετεί το «Ανέκδοτον επεισόδιον της Κρητικής ιστορίας επί Βενετών» — έτσι ο υπόπιτλος των «Κρητικών Γάμων» — στο έτος 1570 (άρα το «προ διακοσίων ετών» της

Τζούφη, ό.π., αρ. 514).

40. Απ. Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*. Αθήνα 1969, σσ. 83 εξ.

41. Βλ. πρόχειρα Θ. Δετοράκη, *Ιστορία της Κρήτης*. Αθήνα 1986, σσ. 179 εξ., 184 εξ., 185 εξ., 190 εξ.

42. Δετοράκης. ό.π., σσ. 187 εξ. Είναι ενδιαφέρον, ότι για τα ιστορικά αυτά γεγονότα υπάρχει ένα ιταλικό θεατρικό έργο, γραμμένο το 1785, «I Coloni di Candia» του Giovanni Pindemonte (1751-1812), που παιχθηκε στο θέατρο San Giovanni Crisostomo (υπάρχει από το 1678, μετονομάζεται το 1834 σε Teatro Malibran, βλ. *Enciclopedia dello Spettacolo* IX, σσ. 1530-57, ιδίως σσ. 1548 εξ.) και δημιούργησε, την παραμονή της διάλυσης της Γαληνοτάτης, επεισόδια. «Εμπνευσμένο το έργο αυτό από την Κρητική επανάσταση των ετών 1363-1364 κατά της Βενετικής Κυριαρχίας προκάλεσε στους θεατές την οργή και την αγανάκτηση κατά των Ελλήνων με αποτέλεσμα να σημειωθούν επεισόδια σε βάρος του Ελληνικού στοιχείου της Βενετίας» (Ν. Γ. Μοσχονάς, «I Coloni di Candia». Τραγωδία του Ιωάννη Pindemonte. *Ερανιστής* 8, 1970, σσ. 91-110, 223). Ο Pindemonte είχε γράψει συνολικά 12 τραγωδίες σε κλασικίζουσα μορφή και ένα θεατρικό δοκίμιο «Discorso sul Teatro Italiano» (G. Pugliesi, *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia*. Milano / Roma 1905, M. Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*. 4 τόμ. Firenze 1954, τόμ. Γ΄, σσ. 479-487). Τα έργα του είχαν αρκετά μεγάλη επιτυχία. Το «I Coloni di Candia» εκδόθηκε και μετά την πτώση της Γαληνοτάτης (Βερόνα 1801, Μιλάνο 1804, Βενετία 1807, Μιλάνο 1827 και Βενετία 1831) και παίχθηκε από διάφορους θιάσους.

43. Η παρεμβαλλόμενη αυτή ωδή έχει δημοσιευτεί και ξεχωριστά με τον τίτλο «Ο θάνατος του Λέοντος Καλλέργη» (*Παρθενών* 2, 1872-73, σ. 863). Βλ. Ζώρας, ό.π., σσ. 303 εξ. (όπου συγκρίνεται το κείμενο αυτής της δημοσίευσης με το κείμενο της ωδής στο δραματικό έργο).

σύμπραξης Κρητών και Βενετών αρχόντων εναντίον της Γαληνοτάτης είναι περίπου ορθό), ενώ στην πραγματικότητα η επανάσταση του Γεωργίου Καντανολέου έγινε το 1527⁴⁴. Ο Καζαντζάκης ακολουθεί αρκετά πιστά το πρότυπο του, τόσο στα ονόματα όσο και στα γεγονότα⁴⁵: πρόσθετα στοιχία αποτελούν απλώς το πειραχτήρι ο «Παπαδερός» («τύπος ελευθερόστομου Κρητικού»), τα μοτίβα ερωτικής αντιζηλίας ανάμεσα στη γυναίκα του αρμοστή και του Πέτρου Καντανολέου (καθώς και την κόρη της Μαυροφόρας, Δεσπινιώ) και του Δάνδολου και της κόρης του Δα Μολίνου, καθώς και ορισμένες σημαντικές αλλαγές στο τέλος της υπόθεσης.

Τα κίνητρα του Καζαντζάκη για τη συγγραφή πατριωτικού δράματος ίσως δεν πρέπει να αναζητηθούν μόνο στην επιθυμία να επαναλάβει την επιτυχία του στο Δραματικό Διαγωνισμό και να κερδίσει αυτή τη φορά και ένα βραβείο, ακολουθώντας πιο πιστά τις αισθητικές και θεματικές προδιαγραφές του είδους (δηλαδή για λόγους «βραβειοθηρίας») ⁴⁶. Μια τέτοια τοποθέτηση παραβλέπει δύο σημαντικά στοιχεία: 1) ότι η θεματο-

44. Δετοράκης, ό.π., σσ. 195 εξ.

45. Αυτό διαφαίνεται ήδη από μια απλή παράθεση του περιεχομένου του ογκωδέστατου έργου του Ζαμπελίου: «Οι Έλληνες κάτοικοι του νησιού, με “επί κεφαλής” τους ηγέτες τους... συγκεντρώνονται σ’ ένα μοναστήρι, εκλέγουν προσωρινή κυβέρνηση και κηρύχουν την ανεξαρτησία και την επανάσταση εναντίον του κατακτητή... Οι Ενετοί αναγκάζονται ν’ αποσυρθούν στα τρία μεγάλα κάστρα του νησιού. Ο δούκας Πασχάλης Σιγώνης, ο αρμοστής της Κρήτης, καθώς και ο καταχθόνιος υπουργός του Σερ Ιωναθάν Μέμος, βρίσκονται σε πραγματική αμηχανία. Δεν απομένει άλλη λύση από το δόλο και τη ραδιουργία. Ο Γεώργιος Καντανολέος, ο γενικός αρχηγός της επανάστασης, έχει ένα γιο, τον Πέτρο, που είναι ερωτευμένος με τη Σοφία Δα Μολίν, την κόρη του Σερ Φραγκίσκου, Ενετού άρχοντα των Χανίων. Αυτό το αγνό κι από τα δύο μέρη ειδύλλιο στάθηκε η βάση της μηχανορραφίας. Ο Φραγκίσκος Δα Μολίν γράφει στον Καντανολέο πως θέλει να προσχωρήσει στην επανάσταση, να γίνει ορθόδοξος χριστιανός και να παντρεύσει την κόρη του με τον Πέτρο. Ο γενικός αρχηγός, έπειτα από κάποιους δισταγμούς, δέχεται, και ορίζει η μέρα του γάμου. Όμως στο γλέντι, που ακολούθησε την ιεροτελεστία, προδότες βάζουν φωτιά στον πύργο όπου συγκεντρώθηκαν οι καλεσμένοι και ισχυρός ενετικός στρατός τον πολιορκεί στενά. Η μάχη ήταν βέβαια άνιση. Η Σοφία πολεμάει στην πρώτη γραμμή των Ελλήνων, πληγώνεται βαριά και πεθαίνει, και ο Γεώργιος και ο Πέτρος συλλαμβάνονται, έπειτα από ηρωικότατη αντίσταση, για να δικασθούν και να εκτελεσθούν από τους Ενετούς» (Σαχίνης, ό.π., σ. 85). Τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα είναι τελείως διαφορετικά: το κίνημα δεν είχε αυτονομιστικό και εθνικό χαρακτήρα, αλλά ήταν αντίδραση των αγροτικών πληθυσμών της Δυτικής Κρήτης στις φορολογικές καταπίεσεις και τις διοικητικές αυθαιρεσίες των Βενετών, ξεκινούν ήδη το 1523 με ένοπλη εξέγερση 600 ανδρών στα Κεραμεία των Χανίων και τελειώνουν με την καταστολή της επανάστασης από τον Ιερώνυμο Corner τον Οκτώβριο το 1527, την επικύρωση και σύλληψη από προδοσία του Γεωργίου Καντανολέου και την εξορία του πληθυσμού των χωριών που συμμετείχαν στην ανταρσία (Δετοράκης, ό.π., σσ. 195 εξ., που σημειώνει, ότι «η έλλειψη επαρκών και απακριβωμένων πληροφοριών, καθώς και η σύνδεση του γεγονότος με τη μυθιστορία των “Κρητικών Γάμων” του Σπ. Ζαμπελίου (1871), δημιούργησαν πολλές συγχύσεις και πλάνες για το χρόνο, τα αίτια, τους σκοπούς και την εξέλιξη των γεγονότων»).

46. Αυτή είναι η άποψη που επικρατεί στους περισσότερους μελετητές (βλ. κυρίως Γουνέλα, ό.π., σσ. 166 εξ.).

γραφία της Κρήτης και της απελευθέρωσης της Κρήτης είναι σταθερό σημείο αναφοράς σε όλο το έργο του Καζαντζάκη, και 2) ότι το έργο αυτό μεταβάλλει σημαντικά το δραματουργικό μοντέλο και το ιδεολογικό πλαίσιο του συμβατικού πατριωτικού δράματος, ιδίως με την απομυθοποίηση του ηρωικού θανάτου και το γκροτέσκο τέλος του έργου, καθώς και την όλη γραφή του, που αποφεύγει το ρητορικό πατριωτικό στόμφο και βασίζεται σε μια ανήσυχη «ατμοσφαιρική» γραφή με γρήγορο θεατρικό ρυθμό, φευγαλέες αναφορές και νύξεις, πολλές κινούμενες μάζες, συνεχή κίνηση εισόδων και εξόδων — μια γραφή τελειώς ασυνήθιστη στην πατριωτική δραματογραφία, που μοιάζει πρόχειρη και νευρική, είναι ωστόσο χαρακτηριστική για την εποχή του αισθητισμού⁴⁷.

Μέσα στο συρμό της πατριωτικής δραματογραφίας⁴⁸, που υποδαυλίζεται και τροφοδοτείται από τους Ποιητικούς και Δραματικούς διαγωνισμούς⁴⁹, το θέμα της απελευθέρωσης της Κρήτης δεν είναι και πολύ συγχρόνιο και πριν⁵⁰ και μετά το ολοκαύτωμα της μονής του Αρκαδίου⁵¹, που για τον Καζαντζάκη παίζει ρόλο προτύπου, όπως φανερώνει το τέλος της Γ' πράξης. Το ιδεολογικό πλαίσιο του έργου είναι η ελευθερία της Κρήτης: συνενώνονται οι έννοιες Ανάστασης και Επανάστασης (ο αρχηγός της Επανάστασης, Γεώργιος Καντανολέος, στο τέλος της Α' πρά-

47. Παρόμοια γραφή συναντάμε π.χ. στο Χρηστομάνο, ιδίως στην «Κερένια Κούκλα» (βλ. Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα 1981, σσ. 350 εξ.). Τη συσχέτιση με το Χρηστομάνο έκαμε ήδη ο Πλάτων Ροδοκανάκης το 1911: «Κατ' ἐμὲ ὁ Καζαντζάκης, ἀνήκων καὶ αὐτός εἰς τὴν σχολὴν τοῦ Χρηστομάνου, εἶναι μία ἀπὸ τὰς πραγματικὰς δυνάμεις τοῦ μέλλοντος» (εφ. «Αθηναί» 8.6.1911, Σαχίνης, ὁ.π., σ. 318).

48. Για το είδος αυτό λείπει ακόμα μια σφαιρική μελέτη. Βλ. πρόχειρα Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα 1991 (1951), σσ. 83-96.

49. Βλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Paris - Sorbonne 1976, που καλύπτει ένα μέρος μόνο των Δραματικών Διαγωνισμών.

50. Βλ. π.χ. τα δύο έργα της Α. Ι. Καμπουροπούλας: Γεώργιος Παπαδάκης, τραγωδία εις πράξεις πέντε διηρημένη. Ποίημα της Αντωνούσας Ι. Καμπουροπούλας, εκ Χανίων της Κρήτης. Εν Αθήναις... 1847. (Δ. Σ. Γκίνης / Β. Γ. Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, 3 τόμ. Εν Αθήναις 1939-1957, αρ. 4511, Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου [βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879]*, Ιωάννινα 1982, αρ. 388), Λάμπρω, τραγωδία εις πράξεις πέντε. Ποίημα της Αντωνούσας Ι. Καμπουροπούλας εκ Χανίων της Κρήτης. Εν Μεσολογγίω... 1861 (Γκίνης / Μέξας, αρ. 8709, Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, αρ. 412).

51. Π.χ. Ο εθελοντής της Κρήτης. Τραγωδία έμμετρος εις πράξεις πέντε υπό Επαμεινώνδα Αννίνου. Κεφαλληνία, τύποις Προόδου 1872 (Ε. Legrand / H. Pernot, *Bibliographie Ioniennne*, 2 τόμ. Paris 1910, αρ. 2847). Η επανάστασις της Κρήτης κατά το 1896, επεισόδιον ιστορικόν, πατριωτικόν και στρατιωτικόν εις πράξιν μιαν υπό Ευγενίου Ρώσση Μαρίου, παρασταθέν το πρώτον εν Ζακύνθω τη 25 Ιουλίου 1896. Μετάφρασις ελευθέρα Γεωργ. Κ. Σφήκα. Εν Ζακύνθω, τύποις Σ. Καφοκεφάλου 1896 (Legrand / Pernot, αρ. 3891). Η Κρήτη ελευθέρα. Έμμετρον δράματιον συνταχθέν υπό Ιωάννου Δ. Λευθεριώτου, παρασταθέν δε από της σκηνής της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής «Μάντζαρος», κατά τας εσπέρας της 15, 16 και 20 του μηνός Δεκεμβρίου 1898. Τυπογραφείο «Ερμής». Κερκύρα (N. Pierris, *Bibliographie Ioniennne. Suppléments...*, Αθήνα 1966, αρ. 1505, αρ. 1527 για παράσταση το 1899).

ξης αποφαίνεται: «Πατέρα μου, πατέρα μου, μέσα μου νιώθω την ψυχή μου γεμάτη Ανάσταση!», στο τέλος της Γ' πράξης, μετά την προδοσία: «Μέσα μου αθάνατη νιώθω ακόμα την Ανάσταση! Ζήτω η ελεύθερη Κρήτη!», που συναποτελούν την Ελευθερία, ως το ανώτατο επιθυμητό αγαθό: σ' αυτό το έργο είναι ακόμα η ελευθερία της Κρήτης — αυτό διατυπώνεται καθαρά σε δύο κεντρικά σημεία της υπόθεσης: 1) σ' ένα *aside* του Γ. Καντανολέου αμέσως μετά την προδοσία στο γαμήλιο συμπόσιο, όταν πλησιάζει πλέον ο βενετσιάνικος στρατός: «Ω Κρήτη μου! Δεν σου μέλλε λοιπόν ούτε τώρα να ιδείς ελευθερία; Έως πότε λοιπόν, Θεέ μου; Έως πότε; Έως πότε;» και 2) μπροστά στο βενετικό δικαστήριο, όταν του δοθεί η ευκαιρία για προσευχή, εκείνος αποτελείται στον ίδιο το Θεό: «Μεγαλοδύναμε και Πολυέλεε, έως πότε θα περιμένωμεν; Έως πότε; αιματώσανε τα πόδια μας να σερνόμεθα στη νύκτα της σκλαβιάς, τα μάτια μας επονέσανε να ζητούνε το Ξημέρωμα — έως πότε Μεγαλοδύναμε;»⁵². Αλλά, όπως και στον «Καπετάν Μιχάλη» και τα άλλα «κρητικά» έργα, ο ιστορικός στόχος της Ελευθερίας, η Βενετοκρατία και (εκεί) η Τουρκοκρατία, έχει και μια υπαρξιακή διάσταση (όπως π.χ. στους «Αδελφοφάδες», όπου Θάνατος και Ελευθερία ενώνονται), η οποία ακόμα και σ' αυτό το πρώιμο έργο διφαίνεται, τουλάχιστον σ' ένα σημείο: ο Γ. Καντανολέος μπροστά στο βενετικό δικαστήριο, όταν τον ρωτούν πως λέγεται, απαντά: «Τι σημαίνει το όνομα; Είμαι Κρητικός, να τι είμαι! Και εζήτησα να ελευθερώσω την Πατρίδα μου!» — ενώ η αρχή αυτή είναι συμβατική, απαντά στη συνέχεια στις κατηγορίες του Προέδρου ότι είναι «ανισόρροπος, εξημμένος, ιδεολόγος⁵³, όπως είναι όλοι οι συμπατριώτες» του, απόδειξη ότι τίναξαν τον εαυτό τους στον αέρα, «με υπέροχη μεγαλοπρέπεια» (τονίζεται σκηνικά η σημασία του κεντρικού μηνύματος): «Αν ήξερα ότι η Πατρίδα μου είναι προορισμένη να μένει αιωνίως στην σκλαβιά κι αν ήξερα ακόμη πως ένα ολόκληρο νησί ανατινάσσεται στον αέρα — θ' ανατίναζα στον αέρα την Κρήτη!». Η Ελευθερία πραγματώνεται σε τρία επίπεδα: 1) το προσωπικό, 2) το ιστορικό (κρητικό) και 3) το υπαρξιακό (όπου ταυτίζεται με το θάνατο). Για το πρώτο επίπεδο δίνει παράδειγμα ο γιος του Καντανολέου, Πέτρος, στο τέλος της Δ' πράξης: η Υψηλοτάτη του χαρίζει με διάταγμα την ελευθερία, για να τον έχει δικό της, εκείνος όμως ρωτά: «Τι να την κάνω;», και ακόμα, όταν του παρουσιάζουν την αρραβωνιστική του, Σοφία Δα Μολίνο, αλβήτη και απείραχτη, και εκείνη του ενθυμίζει πως είναι ελεύθερος, εκείνος αποφαίνεται: «τι σημαίνει; Εκείνη, είναι σκλάβα!» Εννοεί την Κρήτη.

52. Σημειωτέον χρησιμοποιείται εδώ ο λεκτικός συμβολισμός «Ξημερώνει» για τη μέλλουσα ελεύθερη εποχή. Με τη διαφορά ότι το «σκότος» του παρελθόντος και παρόντος εδώ δεν είναι η ασφυκτική αστική σεμνοτυφία αλλά η Βενετοκρατία.

53. Η λέξη αυτή ασφαλώς δεν ταιριάζει εδώ και προέρχεται από τις πολιτικές αναζητήσεις του νεαρού μεταξύ του κόμματος των Σοσιαλιστών και των Εθνικιστών.

Αυτό είναι το δεύτερο, το πατριωτικό ιστορικό επίπεδο: η Σοφία Δα Μολίνο, προς το τέλος της Γ΄ πράξης, όταν πλησιάσει ο Βενετός κήρυκας του στρατού να την πάρει από τους Κρητικούς και ο Καντανολέος της δίνει την ελευθερία να αποφασίσει, απαντά στους Κρητικούς: «Θα είσθε ανάξιοι της ελευθερίας σας, αν η πρώτη πράξη της απελευθερώσεώς σας ήτο να κάμετε μια γυναίκα σκλάβα!», παίρνοντας εδώ απόλυτα τις ιδεολογικές θέσεις της κρητικής πλευράς. Παρόμοια περίπτωση υπάρχει και στην Δ΄ πράξη, η οποία ωστόσο οδηγεί και στο τρίτο, το υπαρξιακό επίπεδο: ο Γ. Καντανολέος στο δικαστήριο απαντά, όταν απειλούν πως θα βάλουν τη Σοφία στον τροχό και ακούγονται από το διπλανό δωμάτιο οι φωνές της βασανιζόμενης (δεν είναι όμως αυτή): «Μια κρητικιά που πεθαίνει, σκλάβα ήταν κι ελευθερώθηκε!».

Είναι πολύ πιθανό ότι τα συναισθηματικά κίνητρα της συγγραφής του έργου ανάγονται στην επανάσταση του Θερίσου το Μάρτιο του 1905⁵⁴. Το μήνυμα ωστόσο του έργου, και κυρίως η γραφή του, δεν εντάσσονται πια στο συμβατικό μοντέλο του πατριωτικού δράματος. Υπάρχουν βέβαια και εδώ οι δύο κλειστές ασυμβίβαστες ομάδες σκηνικών προσώπων, οι καλοί Κρητικοί με λίγες χαρακτηριστικές αποχρώσεις (ο επιβλητικός γέρος Καντανολέος, ο αστερός Παπαδερός, η γενναία Μαυροφόρα, ο ερωτευμένος και εύπιστος Πέτρος Καντανολέος, η σερμνή Δεσποινιώ), και οι κακοί Βενετσιάνοι (εξαίρεση η Σοφία Δα Μολίνο, που αλλάζει στο τέλος πλέον στρατόπεδο και πεθαίνει για την Κρήτη) με περισσότερη ψυχολογική ποικιλία (ο ψυχρός γραφειοκράτης Μέμος, ο πανούργος και σαδιστής Δουξ, η παθιασμένη και πονηρή Υψηλοτάτη, ο λάγνος ψεύτης Δάνδολος, ο υποκριτικός ιερέας Δον Πλάτσιδος, ο προδότης Δα Μολίνος), που σφραγίζουν με την αντίθεσή τους τη δομή του έργου, αλλά οι καλοί δεν είναι πια οι ικανότεροι (Δουξ: «Α! δυστυχισμένη Κρήτη με μας θα τα βάλεις!» Β΄ πράξη): η ηρωική απόφαση του ολοκαυτώματος (τέλος Γ΄ πράξης) που αναπαριστάνει το Αρκάδι δεν πραγματοποιείται τελικά και έχει ένα γκροτέσκο, σχεδόν ονειρικό τέλος στη Δ΄ πράξη, που είναι μια απομυθοποίηση του πατριωτικού έργου, με σκληρές νατουραλιστικές λεπτομέρειες (ο Γεώργιος Καντανολέος χωρίς χέρια, οι γιοι του Πέτρος με τεράστια πληγή στην καρδιά και ο Δημήτριος «μάζα σαρκών, μόλις αναπνέει»· η Σοφία έμεινε ανέπαφη από την έκρηξη), την εξάπλωση της τρέλας και τη φρικιαστική προδοσία του Κρητικού, που φέρνει στο τέλος τα κεφάλια των συγγενών του, — αυτή η Δ΄ πράξη που αποπνέει οσμή σφαγείου, με τους δήμιους και τους δικαστές, τα κατακρεουργημένα πτώματα στις αγχόνες και τις κραυγές των βασανιστηρίων, την κλιμακωτή διάδοση της τρέλας (μητέρα της Σοφίας, ο Δα Μολίνος, ο προδότης Κρητικός), αποτελεί, μέσα σε μια οδυνηρή εκφρα-

54. Γουνελάς, ό.π., σ. 175.

στικότητα, μια σχεδόν αποκαλυπτική οπτασία της συντέλειας και καταστροφής, που βρίσκει κάποιαν αναλογία την εποχή εκείνη, μόνο στον Strindberg. Η σαδιστική, χαϊρέκακη και παθιασμένη ψυχολογία, στην υπερβολή της όχι βέβαια πολύ πειστική ή ρεαλιστική των βενετσιάνικων αρχών επίσης φαίνεται πως συσχετίζεται με τις παθολογικές ψυχογραφίες του μεγάλου Σκανδιναβού δραματουργού. Γενικώς οι χαρακτήρες παραμένουν σχεδόν σχηματικοί: δεν υπάρχει και χρόνος για εξελίξεις και αναπτύξεις, το έργο είναι πολύ σύντομο και η υπόθεση προχωρεί με μεγάλη ταχύτητα. Παρά τα έντονα χρώματα, τα λαογραφικά και πραγματολογικά στοιχεία (στις βενετσιάνικες σκηνές έχουμε και μια εύστοχη παρωδία της καθαρεύουσας), το έργο μοιάζει σχεδόν προχειρογραμμένο και, σε σύγκριση με το προηγούμενο, διαφαίνονται σε πολλά σημεία τα ελατήρια της δραματοουργίας. Με γρήγορες πινελιές δίνει εμπρεσιονιστικούς πίνακες με έντονα χρώματα, οι σκηνικές οδηγίες είναι τώρα εκτενέστερες και καθοδηγούν ένα πλήθος ανθρώπων, οι οποίοι πηγαινοέρχονται στη σκηνή, μιλούν (εδώ λείπουν συχνά οι ενδείξεις των ομιλούντων προσώπων, το πλήθος είναι ανώνυμο, ωστόσο διαφοροποιημένο σε άτομα, όπως στη «μαζική» σκηνοθεσία του Δούκα του Meiningen)⁵⁵ και θορυβούν, ψιθυρίζουν ή φωνάζουν (το στοιχείο του χορού θα είναι και στα επόμενα έργα έντονο), ώστε οι διάλογοι, τουλάχιστον στην Α' και Γ' πράξη, να βασίζονται σχεδόν σε μουσικούς ρυθμούς με ανθρώπινες φωνές. Αυτή η «μουσικότητα» θα είναι έντονη και στον «Πρωτομάστορα», που από αυτήν την άποψη προσφερόταν για μελοποίηση. Χαρακτηριστικά οι τέσσερις πράξεις δεν έχουν διαχωρισμούς σε σκηνές. Κάθε πράξη αποτελεί έναν «πίνακα εν κινήσει και εν εξελίξει». Οι εκτενείς διδασκαλίες πλησιάζουν μερικές φορές το πεζογραφικό κείμενο. Δίνεται μεγάλη έμφαση στην ατμόσφαιρα, με την περιγραφή του σκηνικού, τις μαζικές κινήσεις και τη χορωδιακή αντίληψη των φωνών. Από αυτή την άποψη το έργο του Καζαντζάκη είναι πρωτοποριακό και δεν έχει αντίστοιχο, ούτε στο πατριωτικό δράμα ούτε στο «θέατρο των ιδεών».

Στην αρχή της Α' πράξης η τοποθέτηση των μαζών στη σκηνή και οι «φυσιολογική» κινητικότητα τους θυμίζουν σχεδόν σκηνοθεσία όπερας: «Αυλή μεγάλου μοναστηρίου. Δεξιά και αριστερά κελιά καλογέρων. Τοίχοι γύρω ψηλοί. Στο βάθος ανοιχτή η πόρτα της εκκλησίας. Χτυπά το σήμαντρο της απολύσεως και βγαίνουν από την εκκλησία οι άρχοντες Κρητικοί με την ενδυμασία του 16ου αιώνας. Άλλοι καθίζουν στο πατάρι της αυλής, άλλοι όρθιοι. Συγκινημένοι, ανήσυχoi, μιλούνε διηρημένοι εις ομάδας. Ολοένα έρχονται και άλλοι άρχοντες, καθώς και καλόγεροι... Πέρα μακριά, φαράγγια βαθειά, βουνά απότομα. Ήμερώνει...»⁵⁶. Οι φω-

55. Βλ. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ. 7. Salzburg 1965, σσ. 232 εξ.

νές του πλήθους δίνουν αμέσως το *exposé*: «Τα βουνά πάλι γεμίσανε γυναικόπαιδα... Κοιτάξτε!» — «Ο εξαδερφός μου έκοψε τα δάκτυλά του για να μη μπορεί να πιάσει κουπί και τώρα σέρνεται από χωριό σε χωριό μισερωμένος και ζητιανεύει γιατί δεν μπορεί να δουλέψει». Αιτία οι αγγαρείες της Βενετίας στις γαλέρες και στα βαριά οχυρωματικά έργα. Η ταχύτητα της πληροφόρησης ελαττώνεται κάπως με την εμφάνιση του γέρου Ηγούμενου, που καλωσορίζει τους άρχοντες, οι οποίοι συγκεντρώθηκαν εδώ να σώσουν την Πατρίδα. Μετά μιλάει ο Γεώργιος Καντανολέος και εξηγεί: «Ποιος δεν βλέπει την καταφρόνια της Πατρίδας μας», «το σκοινί» που σφίγγει το λαιμό (το μοτίβο της «ασφυξίας»), «να σώσωμεν την Πατρίδα από τη σκλαβιά και την ντροπή!». Σε αντίστιξη ακολουθούν οι φωνές του πλήθους και οι ρήσεις του αρχηγού: άλλες αιτίες είναι η «φτώχεια», οι «ύβρεις», «τα βασανιστήρια», οι «ατιμίες». Η κατακλείδα δεν αργεί: «Καλύτερα να πεθάνουν από την πείνα στον ανοιχτόν αγέρα, παρά να ζούνε στα κάτεργα μέσα στη σκλαβιά!» Το βασικό μοτίβο Ελευθερία ή Θάνατος (που αποκαλύπτει σιγά σιγά την υπαρξιακή του εξίσωση Ελευθερία = Θάνατος) τοποθετείται από την αρχή. Ο Ηγούμενος τους ευλογεί, πρέπει να εκλέξουν μια Επιτροπή αγώνα, οι καλόγεροι αποχωρούν. Ακολουθεί ένα χωριό πεζό, που ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στη χρήση των σκηνικών οδηγιών στον πρώιμο Καζαντζάκη, γιατί υπερβαίνει πλέον την καθαρά θεατρική λειτουργικότητα: «Τώρα, στις εκλογές, όλα τα ένστιχτα της μικροφιλοτιμίας, κι όλα τα πάθη τα προσωπικά ξυπνούνε παντοδύναμα. Οι πρώην αδελφωμένοι όλοι Κρητικοί, χωρίζονται τώρα στις αρχαιρεσίες, σε διάφορους ομίλους, κάθε οικογένεια «ρίζα» χωριστά. Σιγοψιθυρίζουν. Υποβλέπονται. Κάπου κάπου ακούεται δυνατά μια λέξις. Αίφνης από ένα όμιλο». Τα ξεφωνητά και οι διαξιφισμοί που ακολουθούν έχουν κάποιο χορωδιακό ρυθμό, ώσπου να επέμβει ο Ηγούμενος να τους χωρίσει, και ώσπου να αποφασίσει να μιλήσει ο Γεώργιος Καντανολέος. Στο πλήθος ξεχωρίζει μόνον ο αστείος και πειραχτικός Παπαδερός. Τη νέα συσπείρωση πετυχαίνει ο Καντανολέος με την περίεργη παραβολή του σκουληκοβάρελου του θείου του («την περασμένη Επανάσταση»), όπου τα σκουληκία τρώγονται μεταξύ τους («αλληλοφάγωμα») και το χοντρό, που έφαγε όλα τα άλλα, το τρώγει τελικά ο Δούκας. Η κάπως περίεργη παραβολή (η εφαρμογή της: το βαρέλι με το κρέας είναι η αυλή εδώ, τα σκουληκία οι άρχοντες) εξηγείται από ένα χωριό αμέσως μετά τη διήγηση, όπου ο αστείος Παπαδερός αποφαινεται: «Κατάλαβα. Είσαι το

56. Δεν γνωρίζουμε, αν αυτή η «γραφική» ρεαλιστική εικόνα προέρχεται πραγματικά από την όπερα της εποχής. Το έργο γράφεται το 1907, ο Καζαντζάκης αναχωρεί για το Παρίσι, όμως τον Οκτώβριο του χρόνου αυτού, στις 21 Ιανουαρίου 1908 ήδη υποβάλλει το έργο στον Παντελίδειο Δραματικό Διαγωνισμό. Έτσι μάλλον δεν προέρχεται από άμεσες εμπειρίες παραστάσεων στην όπερα του Παρισιού.

σκουλήκι που ζητά την αρχηγία». Και απαντά ο Καντανόλεος: «Είμαι το σκουλήκι που ζητά το φως!». Πρόκειται για το υπαρξιακό σχήμα της ανάστασης από τη σάρκα στο πνεύμα, από το κατώτερο ον σε «θεό», από το σκότος (μέσα στο βαρέλι) στο φως, όπως διατυπώνεται ύστερα στην «Ασκητική». Ακριβώς το αταίριαστο του παραδείγματος υποδεικνύει, πως ο Καζαντζάκης την είχε έτοιμη τη διδακτική παραβολή αυτή, που ενέχει εν σπέρματι ήδη το αναβατικό σχήμα του φιλοσοφικού και μεταφυσικού «εξελικτισμού» του, και την ενσωμάτωσε ως πρόσθετο στοιχείο στην υπόθεση. Ενδεικτικό για τη δραματουργική σημασία, που ο Καζαντζάκης της αποδίδει, είναι, ότι μ' αυτή θα πεισθούν τελικά οι άρχοντες ν' αφήσουν τη διχόνοια τους⁵⁷. Η άφιξη του γιου του Πέτρου και η αγγελία νέων συμφορών σφυρηλατούν κι άλλο το ενωτικό πνεύμα, που ζητά τώρα εκδίκηση: όλοι οι άνδρες από 14 ως 60 ετών πρέπει να υπηρετήσουν στα βενετικά κάτεργα (πάλι ακούμε για κόσμο, που έχει κόψει τα δάκτυλά του).

Εδώ κάνει την εμφάνισή της πρώτη φορά η Μαυροφόρα (μάνα της Δεσπινώς): «(Πετιέται στη μέση, με υπέροχο κίνημα απελπισίας και οργής). Εκδίκηση! Μου πήρανε τα τρία παιδιά μου, ο άντρας μου δεν ήθελε να πάει και τον έσυραν πληγωμένον... Εσάπισεν απάνω μου το αιματωμένο του ποκάμισο κι ακόμα δεν είδα εκδίκηση». Τώρα πρέπει να δώσει και το τελευταίο της παιδί. Όπως θα φανερωθεί και στη συνέχεια του έργου, η Μαυροφόρα είναι η φωνή της φυλής, της παράδοσης. Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη της μορφής της Μητέρας, που εμφανίζεται σε όλα τα πρώιμα έργα του Καζαντζάκη: στο «Ξημερώνει» ήταν η Μάνα της Λαλώς, εκπρόσωπος των παλαιών αστικών αρχών της σεμνοτυφίας, του συμβιβασμού, του «σκοταδιού», εδώ είναι η φωνή της ελληνικής παράδοσης του λαϊκού πολιτισμού, που ζητά εκδίκηση και αποκαλύπτει ως βλαβερές και απατηλές τις επαφές με το δυτικό πολιτισμό, στη «Φασγά» η μαυροφόρα θα είναι η Μαρία, η πρώτη γυναίκα του πρωταγωνιστή, που αντιπροσωπεύει το χριστιανικό τρόπο ζωής, με ευλάβεια, ελεημοσύνη, ηρεμία, αφοσίωση στην οικογένεια (η θρησκευτική διάσταση θα είναι πολύ έντονη), στην «Κωμωδία» είναι η μητέρα του μικρού κοριτσιού, στον «Πρωτομάστορα» τελικά η Μάνα του χωριού είναι η προφήτισσα, που τη σέβεται ακόμα και ο Άρχοντας, ανάγεται σε μια υπαρξιακή δύναμη, τη Μοίρα, που αποκαλύπτει τα όρια της δύναμης του Υπερανθρώπου. Υπάρχει λοιπόν μια κλιμακωτή εξέλιξη στο συμβολισμό της μαυροφορεμένης, από το σκοτεινό αστικό παρελθόν μέσω της παραδοσιακής φωνής της φυλής ως την εκπρόσωπο των χθόνιων δυνάμεων του

57. Αυτό περιγράφεται πάλι με εκτενή σκηνική οδηγία: «Οι άρχοντες αρχίζουν να μετανοούν, να σωπαίνουν. Τους έκαμαν βαθιά εντύπωση τα λόγια του Καντανόλεου... Την ώρα εκείνη ανοίγεται η πόρτα και μπαίνει μέσα ολοσκόνηστος και ασθμαίνων ο Πέτρος Καντανόλεος. Τον ακολουθούν μερικές γυναίκες μαυροφόρες, παιδιά, καλογέροι».

Πεπρωμένου. Ανήκει σ' εκείνα τα σύμβολα και μοτίβα, που ενώνουν τα πέντε τόσο διαφορετικά έργα.

Όταν ο Πέτρος Καντανολέος αρχίζει να υμνεί τη Σοφία Δα Μολίνο στα Χανιά, που «μοιράζει χρήματα, γιατρικά, χαμόγελα, ελπίδες», φανερώνεται πρώτη φορά ο κρυφός έρωτας της Δεσπινώς προς τον Πέτρο: «Η Δεσπινώ, η κόρη της Μαυροφόρας, που όλο κοιτάζει τον Πέτρο κι απελπισμένη τον άκουε να επαινεί τόσο την Σοφία, δεν μπορεί πλεία να κρατηθεί και ξεσπά σε λυγμούς. Όλοι στρέφονται και την κοιτάζουν». Το αίσθημα αυτό θα μείνει ως το τέλος κρυφό, θυσιάζεται για τον αγαπημένο της. Εκλέγεται ο Γεώργιος Καντανολέος (χαρακτηριστικά όχι με διαδικασίες, αλλά «διά βοής») και κυριαρχεί πάλι το σύνθημα «εκδίκηση». Τότε αναγγέλλεται η άφιξη βενετσιάνικου αποσταλμένου, του Αβογάρδου, καρικατούρας της αυλικής ζωής που μιλάει και μια καθαρεύουσα, παρωδία της εξευγενισμένης αυλικής γλώσσας, με κολακείες, φόρμουλες, υπερβολές κ.λπ. («αρωματισμένη, βαμμένη κούκλα του Μεγαλόκαστρου»). Εδώ εξυφαίνεται η πρώτη ίντριγκα του Δούκα: θέλει να κάνει τον Καντανολέο αρχιγραμματέα, για να αποδυναμώσει την επανάσταση (εδώ βέβαια συμπυκνώνεται ο σκηνικός χρόνος, γιατί μόλις είχε εκλεγεί αρχηγός της εξέγερσης). Ο αρχηγός ακούει, τι του τάσσει ο Δούκας, και μετά διώχνει το διπλωμάτη. Η δεύτερη μηχανορραφία, που ακολουθεί αμέσως μετά, θα πιάσει: ο Πέτρος αναφέρει το περιεχόμενο μιας επιστολής που του έστειλε η Υψηλοτάτη, ότι ο πατέρας της Σοφίας, Δα Μολίνος, στα Χανιά, που τον είχε απειλήσει ότι θα τον εξορίσει ο Δούκας, γιατί έδωσε τόση συμπάθεια στους στασιαστές, προσχώρησε ανοιχτά στους Κρητικούς: «ο Δα Μολίνος απεφάσισε με πολλούς φραγγάρχοντες των Χανιών να υψώσουν και αυτοί την σημαία της Επανάστασεως και να ενωθούν μαζί μας και να κηρύξωμεν πάλι όλοι μαζί, Κρητικοί και Βενετσάνοι, όπως προ διακοσίων ετών, ελεύθερη την Κρήτη!». Ο Θεατής ακόμα δεν γνωρίζει την παγίδα, που τους στήνει η γυναίκα του Δούκα. Η πράξη τελειώνει με μεγάλο φινάλε: «(Ακούγονται χαρμόσυνες οι καμπάνες. Πυροβολισμοί. Οι νέοι φεύγουνε... Θόρυβος απέξω και ποδοβολητό αλόγων... Ιερός ενθουσιασμός. Φιλιούντα μεταξύ των). Η Κρήτη ανέστη!».

Και η δεύτερη πράξη διαδραματίζεται ανήμερα μιας γιορτής (όπως και η τρίτη: αρραβώνες και συμφιλίωση Κρητών και Βενετών, η τέταρτη θα είναι το αντίθετο): είναι επέτειος «της καταστολής της επανάστασεως της Κρήτης προ δύο αιώνων» (δηλαδή της αποστασίας του Αγίου Τίτου, βλ. παραπάνω). Πάλι μεγάλο σκηνικό: «Η επίσημος αίθουσα του δουκικού ανακτόρου»⁵⁸, ο Δούκας τελειώνει με τις βίζιτες των αρχόντων, που

58. Η αρχική σκηνική οδηγία δίνει πολλές λεπτομέρειες: «Στις τέσσερεις γωνίες τα αγάλματα: Δημοσιότητα, Φιλελευθερία, Οικονομία, Δικαιοσύνη. Οικόσημα της Ενετίας: πτερωτός λέων. Καθρέφτες πολλοί και ωραίοτατοι. Ο Δουξ στον θρόνο του και δεξιά κι αριστε-

του υποβάλλουν τα σέβη τους: έχουν μείνει τρεις, ο Μιχαήλ Μελησσινός, ο Αμβρόσιος Πολυχαίρετης και ο Μανώλης Μόρμορης. Ενώ οι δύο πρώτοι είναι κόλακες (οι προσφωνήσεις τους είναι καρικατούρες της καθαρεύουσας)⁵⁹, και τους χαρακτηρίζει αναλόγως ο Σερ Ιωανθάν Μέμος μετά την επίσκεψή τους, ο τρίτος («γενναιότατος συνταγματάρχης») συλλαμβάνεται, γιατί η αναφορά του Μέμου λέει, πως είναι κατάσκοπος των επαναστατών. Περιμένουν όμως το Δα Μολίνο, για να του δώσουν χάρη και να καταστρώσουν το σχέδιο που έχει ετοιμάσει η Υψηλοτάτη: στη γιορτή των αρραβώνων του Πέτρου Καντανολέου με τη Σοφία Δα Μολίνο να τσακιστούν οι επαναστάτες, γι' αυτό ο Δα Μολίνος πρέπει να προσχωρήσει δήθεν σ' αυτούς. Η Υψηλοτάτη θέλει και εν λευκώ διαταγές να χαριστεί σε κάποιον η ζωή (στον Πέτρο, που τον θέλει για τον εαυτό της) και να εξοριστεί κάποιος άλλος (η Σοφία, που η αγάπη της εμποδίζει τα σχέδιά της, — δεν το γνωρίζει ακόμα ο θεατής). Έρχεται ο Δα Μολίνος, ενδίδει στο σχέδιο, ο Δον Πλάτσιδος να μεταμφιεσθεί σε ορθόδοξο καλόγερο και να ευλογήσει τη σχέση. Μπαίνει με τη βία η Μαυροφόρα, που της παίρνουν το τελευταίο της παιδί, και ζητά έλεος, οι στρατιώτες όμως την βγάζουν έξω. Μαζί με το Δα Μολίνο ήρθε και η Σοφία, που σε φιλική συζήτηση με την Υψηλοτάτη ομολογεί την αγάπη της προς τον Πέτρο, και εξαίπτει έτσι τη ζηλία της. Εμφανίζεται ο Δον Πλάτσιδος ως ορθόδοξος πάτερ Ειρηναίος, που έρχεται δήθεν από την Κύπρο (κατά το Ζαμπέλιο το έργο εκτυλίσσεται τη χρονιά της πτώσης του νησιού της Αφροδίτης στα χέρια των Τούρκων) και ζητά προστασία — ο Δούκας δεν τον αναγνωρίζει, ώσπου να αποκαλυφθεί μόνος του. Ακολουθεί μεγάλη στρατιωτική σκηνή: τύμπανα, στρατιωτικές διαταγές, μερικές ζητωκραυγές, σιγή. Ο Δούκας διαβάζει από το παράθυρο τη νέα διαταγή, που χαρίζει τη ζωή σε

ρά του δυο αρχοντόπουλα, που του κρατούν την ουρά του μανδύα του όταν σηκώνεται. Δυο αξιωματικοί στην πόρτα. Πίσω λίγο προς τα πλάγια, αυλαία μεταξωτή όπου αθέατος ο Μέμος κάθεται μπροστά σ' ένα γραφείο και ξεφυλλίζει την "Μέλαινα Βίβλο". Από τ' ανοιχτά παράθυρα ακούεται κάτω ο λαός να ζητωκραυγάζει στην πλατεία των ανακτόρων τους άρχοντας που αφού επροσκύνησαν τον δόγη, φεύγουν...». Ο Καζαντζάκης δεν λαμβάνει υπόψη του τις σκηνικές δυνατότητες του θεάτρου της εποχής του, όπως φανερώνει κυρίως το σκηνικό της τρίτης, αλλά και της τέταρτης πράξης.

59. Ιδίως του δεύτερου, τον οποίο χαρακτηρίζει ο Μέμος: «Γραμματισμένος κενόδοξος, κοκορόμυαλος, κλεπταποδόχος, υποκριτής, αγύρτης, διδάσκαλος. Άνθρωπος ακίνδυνος. Τίποτε», που χαρίζει στο Δούκα το νέο μελέτημά του: «Παγκράτιστε Κρήτης αντιβασιλεύε! Σκηπτρόυχε διάδοχε ομόθρονε του νεφέληγέρτου Διός, του Πατρός θεών τε ανδρών τε γυναικών τε! Δράττομαι της νυν ευκαιρίας όπως καταθέσω προποδών Υμών το ευτελές τουτο προϊόν μακροχρονίων ιδρώτων μου και μελετών μου! Δέξασθε αυτό φιλοφρόνως ω Μαικήνα της Παιδείας, συ ο υποστηρίζων γενναιοδωρως και χρυσοπαρόχως τους ευγενείς εργάτας του Πνεύματος, τους οτρηρούς σκαπανείς των γραμμάτων, συ ο άγγελος φύλαξ των χριστιανών, συ ο πτωχών υπερασπιστής...». Τον διακόπτει ο Δούκας και συνεχίζει τη φόρμουλα κολακείας: «...αιχμαλώτων ελευθερωτής, ασθενούντων ιατρός...».



όποιον επαναστάτη (τους αποκαλεί «ανόητους ιδεολόγους») εμφανίσει στο δικαστήριο τα κεφάλια συγγενών του, που έκοψε ο ίδιος⁶⁰. Αξιοσημείωτος στη συνέχεια πάλι ο χειρισμός της μάζας και των ακουστικών σημείων: «Θόρυβος στο πλήθος. Πνιγμένες αποδοκιμασίες. Μια ανατριχίλα φρίκης και αποτροπιασμού, ανεβαίνει από την πλατεία...». Οι διαμαρτυρίες πνίγονται στις τυμπανοκρουσίες. Τότε η Μαυροφόρα τους αποκαλεί φωναχτά θεριά και αντίχριστους, δεν έχει να χάσει τίποτε, το θάνατο δεν φοβάται πια. Επικαλείται δυνάμεις από τα βάθη της ιστορίας: «Η κατάρτα μιας μάνας βουλιάζει αρμάδες! Η κατάρτα μιας μάνας ξεριζώνει Βενετιές!» Σε ένα σαδιστικόν ελιγμό, που αποτελεί το αποκορύφωμα της πράξης και δείχνει τη σήψη και υποκρισία της ιμπεριαλιστικής δύναμης, που έχει σκλαβώσει τη Μεγαλόνησο, ο Δούκας παίζει με τον πόνο της και της λέει, ότι χαρίζει την ελευθερία στο μοναδικό της πια γιο υπό τον όρο ότι δε θα κλάψει: εκείνη σέρνεται μπροστά του, ζητώντας έλεος και μετανοώντας για όσα είπε, αλλά δεν μπορεί να συγκρατήσει τα δάκρυα.

Στην απαίσια αυτή πράξη ακολουθεί ως αντίστιξη μια «ηρωική», που αρχίζει χαρμόсуна και τελειώνει θλιβερά: ο αρραβώνας της νέας γενιάς της Κρήτης και της Βενετίας, που θα πνιγεί στο αίμα και στην προδοσία. Για το θεατή, που γνωρίζει ήδη τα σχέδια των Βενετών, όλα λειτουργούν με τραγική ειρωνεία. Κυρίαρχο στοιχείο είναι στην αρχή τα λουλούδια (βλ. «Όφης και Κρίνος», όπου προμηνύουν τον θάνατο), οι υπηρέτες που πηγαиноέρχονται και φέρνουν ολοένα περισσότερα λουλούδια (σ' όλο το πρώτο μισό της πράξης). Πάλι «μεγάλο σκηνικό»: είναι η μεγάλη αίθουσα στον πύργο του Δα Μολίνου κοντά στα Χανιά, στο βάθος φαίνεται ο μεγάλος κήπος⁶¹. Σε σύντομη ομιλία του Πέτρου Καντανολέου με το νεαρό Βενετσιάνο Ερρίκο Δάνδολο μαθαίνουμε ότι ο πάτερ Ειρηναίος (ο μεταμφιεσμένος Δον Πλάτσιδος) οργάνωσε τον αρραβώνα και έπεισε το γέρο Γεώργιο Καντανολέο για την ειλικρίνεια της απόφασής του Δα Μολίνου να γίνει ακόμα και ορθόδοξος. Σε κρυφή συνομιλία του Πάτερ Ειρηναίου με το νεαρό Δάνδολο μας δίνεται η πληροφορία, ότι ο νεαρός παθιάζεται για τη Σοφία, ενώ ο ιερέας φοβάται μην αποκαλυφθεί η ενέδρα από το άκρατο πάθος του άμυαλου νεαρού. Ακολουθούν στη

60. «...και θα ληφθούν υπ' όψιν ως αθωωτικά μέσα, τόσο περισσότερο, όσον στενότερον συγγενείς είναι και όσο περισσότερα κεφάλια φέρει!».

61. Η περιγραφή πάλι «ατμοσφαιρική»: «Πύργος του Δα Μολίνου εις Αλικιανού, χωριό έξω από τα Χανιά. Μεγάλη αίθουσα. Πολυέλαιοι, καθρέφτες, εικόνες των προγόνων του Δα Μολίνου. Άνθη παντού. Ένα τραπέζι με μιαν εικόνα και με το Ευαγγέλιο. Υπηρέτες πηγαίνουν κι έρχονται, φέρνουν άνθη, ετοιμάζουν για τους αρραβώνες. Στα βάθη ένας μεγάλος κήπος φαίνεται, πολύ μεγάλος, με δένδρα γεμάτα ενετικούς φανούς αναμμένους. Πλήθος άνδρες και γυναίκες μέσα στον κήπο — μια χαρά, ένας θόρυβος, ένα βουητό τραγουδιών και ευτυχίας. Ευγενείς Κρητικοί με σκούρο μανδύα και ευγενείς Ενετοί με κόκκινο, αγκαλιασμένοι πηγαиноέρχονται. Νύκτα».

συνέχεια μικρές εμπρεσιονιστικές σκηνές, καθώς οι συνομιλητές απομακρύνονται για λίγο από το πλήθος και ακούγονται τα λόγια τους: ο Πέτρος με τη Σοφία, ύστερα η Δεσπινιώ θλιμμένη (τραγική ειρωνεία: «Δεν σ' αγαπά και ο Πέτρος σαν αδερφή;» ενώ εκείνη είναι ερωτευμένη — το δράμα της Λαλώς επαναλαμβάνεται), που διηγείται ένα όνειρο (η μητέρα της, η Μαυροφόρα είναι νεκρή, την κάλεσε και την άγγιξε στο όνειρο), μόλις έλθει ο Πέτρος εκείνη φεύγει, και το νεαρό ζευγάρι κοιτάζει ευτυχισμένο προς τον κήπο με τον κόσμο, Κρητικό και Βενετοί συμφιλιωμένοι.

Η μια στιγμή τραγικής ειρωνείας ακολουθεί την άλλη: «Έρχονται σιγά σιγά από πίσω, χαρούμενος ο Δον Πλάτσιδος και σέρνει από το χέρι τον Δα Μολίνος και τον Καντανολέον και τη μητέρα της Σοφίας — και δείχνει το συμπλεγμα που κάνουν Σοφία και Πέτρος⁶². Οι γέροι πλησιάζουν και πλέκουν συγκινημένοι τα χέρια των απάνω από τα κεφάλια των παιδιών των». Ο Δα Μολίνος υποκρίνεται, όταν μιλάει τώρα περί «αδελφώσεως Κρητικών και Βενετσάνων», ο Δον Πλάτσιδος ειρωνεύεται, όταν λέει ότι «θα ελευθερώσωμεν κι όλη την άλλην Ελλάδα — τη μητέρα μας...». Η Σοφία, η μόνη αγνή στην πλευρά των Βενετσιάνων, εκφράζει για πρώτη φορά το «φοβούμαι», ένα μοτίβο που έχει αξιοπρόσεκτη εξέλιξη μέσα στο έργο: στη συνάντησή της με την Υψηλοτάτη στην προηγούμενη πράξη, όπου εκείνη δεν μπορεί να συγκρατήσει τη ζήλεια της, το «φοβούμαι» είναι ακόμα στις σκηνικές οδηγίες: «φοβισμένη, εντρομή», «φοβισμένη», στο προφητικό όνειρο της Δεσπινιώς θα πει ακόμα «Μη φοβάσαι» αλλά αμέσως μετά, μπροστά στην τόση ευτυχία («Και θρησεία και Πατρίδα και αγάπη...») «φοβάται»: «(Ανατριχιάζει αίφνης και γέρνει στον ώμο του) Φοβούμαι!», όταν λίγο μετά τις προδόσεις των δύο πατέρων και την κήρυξη της συμφιλίωσης Κρητικών και Βενετσιάνων, τις ζητωκραυγές, τα νυφικά και γαμπριάτικα τραγούδια (με το μεγαλοϊδεατικό refrain «από τον Πύργο στα Χανιά και από τα Χανιά στην Πόλη!»), την πρόποση του Δάνδολου, που δεν μπορεί να συγκρατήσει το πάθος του και σπάει το ποτήρι, όταν ο Γεώργιος Καντανολέος στέλνει τον Πέτρο να δει τι γίνεται στον κήπο, γιατί δεν ακούγεται φωνή και ο Δα Μολίνος τον αναγκάζει σε νέα πρόποση, η Σοφία κυριαρχείται πάλι από το κακό προαίσθημα. Αμέσως μετά φανερώνεται η προδοσία: «Τότε σηκώνεται ο Δα Μολίνος και πετά πέρα το ποτήρι του χάμαι και το σπα. Ευθύς μια ρουκέττα ακούεται, σύνθημα απάνω από τον Πύργο, έπειτα άλλη, έπειτα τρίτη. Ο Γ. Καντανολέος και όλοι οι Κρητικοί άρχοντες πετιούνται έξω στον κήπο ανήσυχoi και φωνάζουν». Αλλά εκεί είναι όλοι τους ναρκωμένοι από υπνωτικό, και στα απελπισμένα λόγια

62. Το ίδιο «σύμπλεγμα» θαύμαζε, από πίσω, ο Αλέκος στο «Ξημερώνει»: «Τι όμορφο σύμπλεγμα!... Μητέρα και κόρη...» (τέλος Α' πράξης), χωρίς να υποπτεύεται την τραγική ειρωνεία της σκηνής.

του αρχηγού «Έως τότε;» απαντά ακόμα κοροϊδευτικά το μεγαλοϊδεατικό μοτίβο από μισοκοιμισμένες φωνές στον κήπο: «Από τον Πύργο στα Χανιά — κι από τα Χανιά στην Πόλη!» — κι αυτό αποκορύφωμα της τραγικής ειρωνείας. Η Σοφία απαρνείται τον πατέρα της («Πατέρα!... [Ο Μολίνος την πλησιάζει] Όχι! όχι εσύ!»), διώχνει με φρίκη το Δάνδολο, ο οποίος ορμά με το γυμνό ξίφος στον Πέτρο, που τον σώζει η Δεσπινιώ καλύπτοντάς τον με το σώμα της, πεθαίνοντας και τερματίζοντας το μαρτύριο του κρυφού έρωτά της. Ο Καζαντζάκης δεν αποφεύγει τους μελοδραματισμούς: «Δεσπινιώ! (Ο Πέτρος της χαδεύει τα μαλλιά). Δεσπινιώ!». Δεσπινιώ: «(ανοίγει τα μάτια της, τον βλέπει, χαμογελά, λέει με αδύνατη φωνή) Ευχαριστώ!... (Και πεθαίνει)». Η υπόθεση προχωρεί με μεγάλη ταχύτητα, οι μάζες κινούνται: οι Κρητικοί αμπαρώνονται μέσα, γυναίκες και παιδιά διώχνονται, οι γέροι μπορούν να μείνουν, όπως και η Σοφία («Πατέρα, εγώ πρέπει να μείνω... — Ναι, εσύ, παιδί μου, θα μείνεις»), αποφασίζουν να ανατιναχθούν μαζί με τους Βενετούς, που πλησιάζουν, η συνθηκολόγηση που προτείνει ο κήρυκας απορρίπτεται, η Σοφία παραμένει, ακόμα και όταν εμφανίζεται έξω η μητέρα της («Όχι μητέρα... Αγαπημένη μου μητέρα... όχι... Πέφτει εξαντλημένη, λιπόθυμη, στην αγκαλιά του Πέτρου»), η οποία τρελαίνεται και αρχίζει να γελάει. Ανάσταση, Ελευθερία και Θάνατος ενώνονται στο ολοκαύτωμα.

Σ' αυτό το σημείο οι ιδεολογικές προδιαγραφές του είδους θα είχαν εκπληρωθεί: η ηρωική θυσία για την πατρίδα και για την ελευθερία. Η πράξη ενώνει στο ηρωικό τέλος της το ιστορικό μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου με το ολοκαύτωμα της μονής του Αρκαδίου. Αλλά ακολουθεί ακόμα μια πολύ σύντομη Δ' πράξη (ολότελα εύρημα του Καζαντζάκη), που απομυθοποιεί όχι τόσο τα πατριωτικά ιδανικά — που τα τοποθετεί σε άλλες υπαρξιακές πλέον βάσεις —, αλλά τη «σκηνοθεσία» του ηρωικού τέλους στην ιστορική και πατριωτική δραματογραφία. Εδώ ο Καζαντζάκης καινοτομεί ριζοσπαστικά: το παραλήρημα φρίκης και αποτροπιασμού που ακολουθεί έχει βέβαια πρότυπα από το ιστορικό μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου και την ιστορική πραγματικότητα, αλλά ως τότε δεν είχε παρασταθεί ποτέ σε θεατρική σκηνή. Το φανταστικό εξπρεσιονιστικό φινάλε του έργου ξετυλίγεται κλιμακωτά: «Ενετικό δικαστήριο, στα Χανιά. Ένα τραπέζι με μαύρο σκέπασμα — κι επάνω ένα Ευαγγέλιο κι ένας μεγάλος χάλκινος Σταυρωμένος που λαμποκοπά μέσα στο σκοτεινό δικαστήριο. Στον τοίχο η εικόνα του Δόγη της Ενετίας. Μέσα στρατιώτες μερικοί παραταγμένοι μιλούνε. Από την πόρτα να διακρίνεται σε πολλήν απόστασιν στρατός ενετικός παραταγμένος, σε δύο στοίχους. Στο λιόγερμα κάτω να διακρίνονται σειρά, σειρά υψωμένες αγχόνες και σωριασμένα ξύλα και πυρές. Μέσ' στο δικαστήριο οι στρατιώτες μιλούν περιμένοντες τους δικαστές». Η σκηνή των στρατιωτών θυμίζει λίγο Σαίξπηρ: ανάμεσά τους ξεχωρίζει ένας ωχρός, λεπτός νεοεισερχόμενος,

που θαυμάζει την ομορφιά της Σοφίας — θα χρειαστεί δραματουργικά στο τέλος, γιατί θα της προσφέρει το σπαθί της αυτοκτονίας. Ο εφιάλτης ακόμα αναστέλλεται με το ρομαντισμό του⁶³ μαθαίνουμε μόνο ότι ο πατέρας της Σοφίας επίσης τρελάθηκε. Όταν μπαίνουν οι δικαστές και οι δήμιοι, η δυσωδία της μηχανορραφίας και της προδοσίας εξαπλώνεται αμέσως: ο πρόεδρος διατάζει τους δήμιους, με εντολή της Υψηλοτάτης, να σκοτώσουν κρυφά το Δον Πλάτσειδο, μόλις τελειώσει η δίκη. Αμέσως έρχεται ο ίδιος και ρωτά χαρούμενος, μήπως εμφανίστηκε ακόμα κανείς με τα κεφάλια συγγενών του. Μετά την αρνητική απάντηση ξετυλίγεται στα έκπληκτα μάτια του θεατή ένα *coup théâtral*: έχει μείνει με την εντύπωση του «Αρκαδίου», ότι τάχα οι πρωταγωνιστές βρήκαν ηρωικό θάνατο στο ολοκαύτωμα⁶⁴ όμως εδώ τώρα τους φέρνουν κατηγορούμενους στη δίκη: «Έρχονται ο Γ. Καντανολέος, χωρίς χέρια, πληγωμένος. Ο Πέτρος με μια πληγή μεγάλη, δεμένη, στην καρδιά. Ο Δημήτρης, μέσα σε φορείο, μάζα σαρκών, μόλις αναπνέει». Η ηρωική πράξη μισοαπέτυχε, αυτό που ακολουθεί στο καθαριστικό λυκόφως του δικαστηρίου είναι ένα φρικιαστικό φινάλε, που δε θα αφήσει τίποτε όρθιο, ένας μακάβριος χορός του γκροτέσκου θανάτου που μηδενισμού, μέσα στον οποίο μένει μόνο το αγωνιώδες «Εως πότε», η αναμονή της Ελευθερίας, που μπορεί να πραγματώνεται μόνο πια με το γρήγορο, χωρίς πολλά λόγια, θάνατο. Δεν δείχνει μόνον η ιμπεριαλιστική δύναμη το πραγματικό της πρόσωπο (Σοφία: «(Κοιτάζει γύρω της με φρίκη) «Δήμιοι... αίμα... τέρατα... α! ναι είμαι σε βενετσάνικο δικαστήριο!»), αλλά ο Καζαντζάκης θέλει να δώσει προφανώς κάτι σαν όραμα της επίγειας Κόλασης. Οι φρικιαστικές και αποκρουστικές λεπτομέρειες συσσωρεύονται και κλιμακώνονται: ο Γεώργιος Καντανολέος⁶⁵ ομολογεί το «έγκλημά» του, όπως λέει ειρωνικά, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του δικαστή, και μεταλλάσσει τον πόθο για ελευθερία σε μια υπαρξιακή ανάγκη (βλ. παραπάνω). Για να τον πληγώσει ο πρόεδρος, αναφέρει ότι η Σοφία σώθηκε και παραμένει σε διπλανό δωμάτιο των βασανιστηρίων: «Αλλά τι θάκανες εσύ ο ιππότης, ο μεγαλόψυχος, αν η ζωή μιας γυναίκας κρεμότανε από σένα;». Και στην καταφατική απάντησή του, αποκαλύπτει τη σωτηρία της Σοφίας και προσθέτει σαδιστικά και με χαιρεκακία: «Ναι, αλλά κομμάτια - κομμάτια θα ξεσκιστούν οι σάρκες της αν δεν θελήσεις να ζητήσεις εγγράφως συγγνώμην από τον Δόγη της Ενετίας για την αβταρσία σου!». Ο Καντανολέος απαντά κοφτά, πως δεν έχει χέρια να υ-

63. Όταν τον ρωτήσουν για το όνομά του, θα απαντήσει ότι είναι απλώς Κρητικός. Αυτό βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με τις φιλονικίες των ονομαστών οικογενειών της Κρήτης για την αρχηγία της Επανάστασης στην πρώτη πράξη. Στην υπηρεσία για την ελευθερία της πατρίδας όλοι είναι ίσοι, δεν έχουν ονόματα και καταγωγή, η ιδέα του πατριωτισμού πρέπει να ξεπεράσει το στάδιο της οικογενειακής ιδεολογίας, της προγονοπληξίας και την αντίληψη του σογιού.

πογράψει, και όταν του δίνεται η δυνατότητα να το κάνει προφορικά, απαντά λακωνικά: «Θα την άφηνα να πεθάνει...». Η ανάβαση στο στόχο δεν σταματάει στο θάνατο.

Ο σαρकाσμός και η δοκιμασία κλιμακώνονται, όταν ο πρόεδρος δίνει διαταγή να βάλουν τη γυναίκα στον τροχό και ακούγονται από δίπλα οι κραυγές πόνου. Τότε επεμβαίνει ο Δον Πλάτσιδος (υποκρισία ανθρωπιάς), αλλά ο Καντανολέος δεν του δίνει σημασία. Ο πρόεδρος, έχοντας τη διαταγή της Υψηλότητας, τον αποπαίρνει. Σε νέα ερώτησή του απαντά ο Κρητικός, ότι «σκλάβας ήτον κι ελευθερώθηκε!». Σ' αυτή την κόλαση ο θάνατος είναι πλέον η σωτηρία. Καταδικάζεται στην κρεμάλα. Του δίνουν καιρό για μια τελευταία προσευχή: «Σηκώνονται οι δικασταί. Οι στρατιώτες παρουσιάζουν όπλα. Ο Δον Πλάτσιδος γονατίζει και σμίγει υποκριτικώς τα χέρια του...». Σάλπιγγες και τύμπανα λαλούν το σιωπητήριο, ύστερα σιγή. Η προσευχή του Καντανολέου έχει δύο μέρη: το πρώτο με το μοτίβο του «Έως πότε;» που παίρνει σχεδόν τη μορφή μομφής του Θεού (στην «Κωμωδία» ο Καλόγερος θα προχωρήσει σε φανερή ανταρσία ενάντια στο Θεό), και το δεύτερο, όπου παρακαλάει να του δοθεί η δύναμη να τραντάξει πεθαίνοντας τα θεμέλια της Βενετίας: «Ντρόπιασε την σημαία της, τους στρατούς της, τα καράβια της! Ας φυσηξουν από τα στήθη μου οι αναστεναγμοί μου και ας πάνε να φουρτουλιάσουνε τις θάλασσες που περνούνε οι Βενετσάνικες αρμάδες!» Έξαλλος ο πρόεδρος διατάζει να βροντούν τα τύμπανα που πνίγουν τη φωνή του και αποφαίνεται: «ο νεκρός σου θα μένη άταφος, καρφωμένος απάνω στα ξύλα, ωσότου σαπίσουνε οι σάρκες σου κι ασπρίσουν τα κόκαλά σου, στις βροχές και στον ήλιο! Έπειτα θα καούν και θα σκορπισθεί η σκόνη των στους τέσσερεις ανέμους!» Όταν ο κατηγορούμενος απαντά μόνο με ένα «Ζήτω η Κρήτη», που το επαναλαμβάνει ο Πέτρος, μπαίνει ο Δα Μολίνος τρελός, ψάχνει την κόρη του και βγαίνει από την άλλη πόρτα συνέχεια γελώντας. Η τρέλα εξαπλώνεται, οι μηχανισμοί καταστολής και καταπίεσης φανερώνουν τον παραλογισμό τους. Όταν ο πρόεδρος ρωτά το Δημήτρη Καντανολέο, αν πρόκειται να ζητήσει εγγράφως συγγνώμη από το Δόγη για την ανταρσία του, για να μετριάσει την ποινή του, ένας στρατιώτης διαπιστώνει πως έχει ήδη πεθάνει. Την απορία του δικαστηρίου, τι να κάνουν τώρα, λύνει ο φιλάνθρωπος Δον Πλάτσιδος: «Δεν πειράζει... Ας κρεμασθεί έτσι!» Ο Ξέχειλος σαρκασμός του Καζαντζάκη προχωράει τώρα με ξέφρενους ρυθμούς. Έχει σειρά ο Πέτρος, που αρνείται, και ο πρόεδρος διατάζει να βάλουν τη Σοφία στη στρέβλη. Ακούγονται κραυγές πόνου, ακούγεται φωνή που παρακαλάει τον Πέτρο να τη λυπηθεί, γιατί πεθαίνει — τότε αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να είναι η Σοφία: «Δεν είναι αυτή... Αυτή δεν θα φώναζε!» Σε νέες κραυγές απαντά ο πατέρας του ειρωνικά: «Πέθανε, Βενετσάνα! Πέτρο κάνε γρήγορα να πεθάνωμεν». Αλλά οι δοκιμασίες ακόμα δεν τε-

λείωσαν: έρχεται μαντατοφόρος με διαταγή του Δούκα, να ελευθερωθεί ο Πέτρος. Εκείνος δεν θέλει την ελευθερία: «Τι να την κάνω;». Εκείνη τη στιγμή ανοίγει η πόρτα και μπαίνει η Σοφία «κλονιζομένη από την συγκίνησιν». Απωθεί το Δον Πλάτσιδο, που θέλει να τη στηρίξει, τη νουθετεί και ο πρόεδρος για τα λόγια της, με τα οποία εκφράζει τον αποτροπιασμό της για το δικαστήριο. Πλησιάζει τον Πέτρο, ύστερα το Γεώργιο Καντανολέο, ο οποίος όμως την αποστρέφεται: «Μη! μη με πλησιάζεις, Βενετσάνα!» Οι ατομικές τύχες δεν μετρούν πια μπροστά στο μέγεθος της συμφοράς που προκάλεσε η Βενετία στην Κρήτη, η Τυραννία στην Ελευθερία. Όταν εξηγεί η Σοφία, πως δεν ήταν εκείνη που φώναζε, αποφαίνεται χαρακτηριστικά: «Αφηνέ με δεν πιστεύω πλειά κανένα! Κανένα! Δήμιοι, αγαπημένοι μου, πάμε!». Διαφορετικά αντιδρά η νέα γενιά: ο Πέτρος την πιστεύει: «Θα πεθάνω ευτυχής...». Αλλά η «Βενετσάνα» δεν κατάλαβε ακόμα το τίμημα της Ελευθερίας: «Μα δεν θα πεθάνεις! Είσαι ελεύθερος... Θα γίνεις καλά... Θα ιδείς, θα δέσω εγώ τις πληγές σου, Πέτρο μου...». Οι γυναίκες μορφές στον Καζαντζάκη συχνά δεν κατανοούν τους υψηλούς στόχους των ηρώων. Απαντά χαρακτηριστικά ο Πέτρος: «Είναι άλλες πληγές που δεν δένονται από γυναικεία χέρια... Είναι άλλες πληγές...». Και πάλι δεν νοείη «Βενετσάνα», και εξηγεί ο Πέτρος πως δεν μπορεί να είναι ελεύθερος, αν «Εκείνη» δεν είναι ελεύθερη, η πατρίδα.

Τότε μπαίνει ξαφνικά η Υψηλοτάτη, που διατάζει την απόλυση του Πέτρου. Εκείνος την αποκαλεί «προδότρα», κι όταν στρέφεται στη Σοφία, εκείνη βγάζει τη διαταγή της εξορίας της (για να έχει τον Πέτρο δικό της). Τότε η Σοφία εκστομίζει ένα τελευταίο «Φοβούμαι» (βλ. παραπάνω), αγκαλιάζονται, ενώ η Υψηλοτάτη ουρλιάζει από πάθος και ζήλεια, «περιπλέκονται», και η Σοφία ικετεύει κρυφά τους στρατιώτες για ένα ξίφος. Η Υψηλοτάτη λέει στον Πέτρο: «Εσύ, δεν έχεις το δικαίωμα να πεθάνεις! Το διέταξεν ο Δουξ!», ο Πέτρος θα απαντήσει: «Δεν έχω το δικαίωμα να πεθάνω; Ω! αν δεν είχαν και το δικαίωμα αυτό οι σκλάβοι! (Αποσπά τον επίδεσμό από την καρδιά του και πέφτει...) Έλα, Σοφία μου...». Τελικά της δίνει το σπαθί ο ωχρός στρατιώτης, «τρυπά την καρδιά της με το ξίφος, πέφτει αγκαλιαστά με τον Πέτρο». Φωνάζει η αντίζηλη να τους χωρίσουν, «πέφτει εξαντλημένη σ' ένα κάθισμα». Ο πρόεδρος διατάζει να πάνε τα πτώματα στην κρεμάλα και να καθαρίσουν την αίθουσα από τα αίματα. Και τότε έρχεται η στιγμή, όπου θα κυριαρχήσει ολότελα η τρέλα: «Αλλά τη στιγμή κείνη μπαίνει μέσα τρεχάτος, ένας γέρος χωρικός, έξαλλος και κρατεί στο χέρι του ένα μικρό σακί. Μιλεί σαν τρελός, αλλόφρων, γρήγορα, γρήγορα». Είναι ο πρώτος που έχει κόψει κεφάλια συγγενών για να γλιτώσει. «Κλαίων, στενάζων βγάνει από το σακίδιο ένα - ένα κεφάλι και το ρίχνει κάτω μπροστά στα πόδια των δικαστών. Αυτοί έντρομοι φρίσσοντες οπισθοχωρούν». Λέει: «Να ο αδελ-

φός μου... να κι ο γαμπρός μου... Να κι ο ανηψιός μου ο Μανώλης... Να κι ο μικρός αδερφός του, ο Βασιλάκης!...» Το «πατριωτικό» έργο τελειώνει μέσα σε ρίγη έσχατης φρίκης: «Τους ρίχνει ένα - ένα τα κεφάλια... Επειτα τους κοιτάζει ηλιθίως... Επειτα αίφνης ξεσπά στα γέλια και φεύγει... Στην πόρτα απαντά τον Δα Μολίνον που ζητά την κόρη του, πιάνονται αγκαλιαστά και το γέλιο των γροικάται δυνατό κι απαίσιο και γεμίζει το βενετσάνικο δικαστήριο. Ενώ η αυλαία γρήγορα - γρήγορα πέφτει». — Η νέα αδελφοσύνη μέσα στην πλήρη παραφροσύνη.

Δεν γνωρίζω παρόμοιες σκηνές εξπρεσιονιστικής εκφραστικότητας με τέτοια οδυνηρή ένταση στο νεοελληνικό θέατρο, με τέτοιο κλιμακωτό καταιγισμό φρίκης και τρέλας, έσχατου σαρκασμού και καταλυτικής ειρωνείας, που παρουσιάζει ένα σφαγείο, όπου ξεπλένουν στο τέλος τα αίματα και κρεμούν τις σάρκες στους γάντζους, όπου θάνατος δεν σημαίνει τίποτε πια, παρά μια ρουτίνα. Πρέπει να ανατρέξουμε πλέον στο μοντέρνο θέατρο («του παραλόγου» και «της σκληρότητας», σε εμπειρίες ενός νέου «ολοκαυτώματος»), για να βρούμε συγκρίσιμες καταστάσεις. Όπως και στην «Κωμωδία», ο νεαρός Καζαντζάκης προοιεύει για μορφές θεατρικής γραφής, που θα εκδηλωθούν πολύ αργότερα στον 20ό αιώνα. Το παραδοσιακό πατριωτικό δράμα εδώ διασκευάζεται από τα θεμέλιά του, το πλαίσιο αξιών και ιδανικών (ο αξιοπρεπής ηρωικός θάνατος, που δικαιώνει τη θυσία για την πατρίδα) καταλύεται σ' ένα χείμαρρο σαρκαστικού μηδενισμού, μέσα στον οποίο ορθώνεται μόνο ο ηρωικός μηδενισμός του *desperado*. Το έργο αυτό, με το τέλος του, ξεπερνά κατά πολύ το πρωτοποριακό θέατρο της εποχής και δεν μπόρεσε να παιχθεί και λόγω του περιεχομένου του και λόγω της μορφής του και των σκηνοθετικών απαιτήσεων που θέτει. Ακόμα και έως σήμερα δεν έχει παιχθεί. «Έως τότε;».

Γ'

Το τρίτο έργο του νεαρού Καζαντζάκη⁶⁴, το «Φασγά» (το όνομα συμβολικό, παρμένο από την Παλαιά Διαθήκη· η κορυφή του βουνού, από το οποίο ο Θεός δείχνει στο Μωυσή τη Γη της Επαγγελίας), επαναλαμβάνει, κατά κοινή ομολογία της κριτικής⁶⁵, το ιδεολογικό πλαίσιο του

64. Ο Γουνελάς πιστεύει πως έχει γραφεί δεύτερο λόγω της κάποιας συγγένειας με το «Ξημερώνει». Επειδή υποβάλλεται στον Παντελίδειο Δραματικό Διαγωνισμό δύο εβδομάδες μετά το «Έως τότε» (Ιανουάριος 1908), πρέπει να έχει γραφεί οπωσδήποτε συγχρόνως μ' αυτό. Δεδομένου ότι δημοσιεύεται αποσπασματικά στο περιοδικό «Πινακοθήκη» το Νοέμβριο του 1907, ο Καζαντζάκης πρέπει να το έχει ολοκληρώσει ακόμα πριν από την αναχώρησή του για το Παρίσι, τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου.

65. Γουνελάς, ό.π., σσ. 176 εξ., Γραμματάς, ό.π., σσ. 44 εξ.

«Ξημερώνει» με τη διαφορά, ότι κεντρικό πρόσωπο δεν είναι γυναίκα αλλά ο επιστήμονας-δημιουργός, που εδώ δεν παλεύει πια με τα καταπιεγμένα του αισθήματα, αλλά βρίσκεται στο δρόμο για την Κορυφή, την αναγνώρισή του ως δραματογράφου και τη δύσκολη καλλιτεχνική και κοινωνική αυτοπραγμάτωση. Οπωσδήποτε διαφορετική η γραφή του, που είναι συμβολιστική και σχεδόν ήδη «εξπρεσιονιστική»⁶⁶, συνεχίζει το δρόμο της σχεδόν «πρόχειρης» γλωσσικής διατύπωσης, της μεγάλης ταχύτητας της υπόθεσης, όπου για ορισμένες πτυχές της γίνονται απλώς νύξεις. Από τη δομή του αστικού δράματος του «θεάτρου των ιδεών» έχουμε φτάσει εδώ στο εξπρεσιονιστικό μονό-δραμα, όπου όλα συγκεντρώνονται στην εσωτερική εξέλιξη του πρωταγωνιστή, η ίδια η σκηνική πραγματικότητα δεν στηρίζεται πια τόσο στον ψυχολογικό ρεαλισμό αλλά συμφύεται με καθαρά εσωτερικές διαστάσεις και οπτασίες: η ονειρική ατμόσφαιρα της τελευταίας πράξης υπάρχει ως ένα βαθμό σε όλο το έργο, όπου η εξωτερική υπόθεση (ρήξη με το αστικό παρελθόν και την οικογένεια, αναχώρηση με τη νεαρή και ελκυστική δασκάλα, σύμβολο της μεταρρύθμισης, αδυναμία και αρρώστια, εξευτελισμός και θάνατος) είναι μόνο μια συμβολική έκφανση του πραγματικού εσωτερικού δράματος (τα στάδια της ανάβασης στο δρόμο του Υπερανθρώπου προς την Κορυφή, απομάκρυνση από τις ρίζες [λαός, εργατική τάξη], αμφισβήτηση και επιστροφή, η πτώση και ο θάνατος στις τύψεις, τη Γή της Επαγγελίας θα του δείξει τελικά η θετή κόρη του Ειρήνη). Με το έργο αυτό είμαστε πιο κοντά στον Strindberg παρά στον Ibsen. Οι συμβολισμοί δεν είναι μονοσήμαντοι και δεν είναι πάντα εύκολο ν' αποκρυπτογραφηθούν. Η ίδια η υπόθεση πείθει πολύ λιγότερο απ' ό,τι στο «Ξημερώνει». Ο νεαρός Καζαντζάκης δεν είναι ακόμα σίγουρος για τα νέα εκφραστικά μέσα του. Το έργο φαινομενικά μόνο μοιάζει με το «Ξημερώνει» («με αντεστραμμένους ρόλους και ιδεολογικά πιο προχωρημένες θέσεις»)⁶⁷, ουσιαστικά αποτελεί ένα νέο ξεκίνημα, όσον αφορά τουλάχιστον τη δραματική φόρμα και το ύφος του διαλόγου.

Η ανάγνωση του έργου πρέπει να γίνει περισσότερο στο επίπεδο των συμβόλων παρά στο ψυχογραφικό επίπεδο της ιδιοσυγκρασίας και ατομικότητας των ηρώων του. Η σχηματική κλίμακα των σταδίων της εξέλιξης του ανθρώπου στο δρόμο του προς την Κορυφή είναι η βάση της δομής και διάρθρωσης του δράματος, όπως και σε τόσα άλλα δραματικά έργα της ώριμης δραματογραφίας του. Τα αίτια της αποτυχίας του καλλιτέχνη-ηγέτη⁶⁸ πρέπει να αναζητηθούν σ' ένα συμβολικό και ιδεολογι-

66. Για το λανθάνοντα εξπρεσιονισμό στο νεοελληνικό θέατρο και τα ψήγματα του βλ. Β. Πούχνερ. Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 381-408, ιδίως σ. 399.

67. Γραμματάς, ό.π., σ. 44.

68. Για την πολιτική και κοινωνική αποστολή του καλλιτέχνη ως ηγέτη και προφήτη της

κό επίπεδο, παρά στην οικογενειακή ιστορία του δεύτερου γάμου του Λώρη. Και δεν είναι ευδιάκριτα⁶⁹. Το δίκτυο των διάφορων συμβολισμών υφάνεται πιο πυκνά, οι σημασίες και συνυποδηλώσεις είναι πιο ρευστές, πιο εξαρτημένες από τα επιμέρους συμφραζόμενα, ο ορθολογισμός αίτιου και αιτιατού μιας δραματουργικά τεκμηριωμένης υπόθεσης με αληθοφάνεια και πειστικότητα ατονεί μπροστά σε άλλους κανόνες της δραματικής σύνθεσης.

Υπάρχουν βάσιμες υποψίες, ότι ήδη τα ονόματα των πρωταγωνιστών του «ιφενικού τριγώνου» (κυρίως φορμαλιστικά) είναι συμβολικά, όπως και ο τίτλος του έργου και το όνομα της θετής κόρης του δεύτερου γάμου, Ειρήνη: 1) Λώρης, που μοιράζεται την πρώτη συλλαβή του με την τελευταία της Λαλώς του «Ξημερώνει» (ο Λώρης συνεχίζει φαινομενικά από εκεί που είχε σταματήσει η πρωταγωνίστρια του πρωτόλειου του Καζαντζάκη)⁷⁰, αλλά έχει σχέση και με τη Loreley, αφού το μοτίβο της γνωστής παραλογής έχει κεντρική θέση στη Β' πράξη, 2) Ελένη, που πα-

νέας εποχής στον εξπρεσιονισμό και τις προηγούμενες δεκαετίες, υπό την επίδραση των ντισεικών αντιλήψεων, βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*. Αθήνα 1985, σσ. 76 εξ. (με βιβλιογραφία).

69. Η κριτική έχει ως τώρα δυσκολεύει να τα εντοπίσει. Δεν αναλύονται όμως με επίπεδες προσεγγίσεις σαν αυτή του Γραμματά: «Το έργο στην ίδια του τη σύλληψη είναι αντιφατικό, αφού ενώ στην αρχή ο Λώρης βρίσκει τη δύναμη να συνεχίσει το δρόμο της Λαλώς (του «Ξημερώνει»), στη συνέχεια οδηγείται σε ιδεολογική αναδιπλώση και τελικά υπαναχώρηση, χωρίς αυτό να φωτίζεται, ούτε να αιτιολογείται επαρκώς. Αλλά και από καθαρά δραματουργική άποψη δεν είναι ανώτερο από το «Ξημερώνει». Ο συμβολισμός του είναι λιγότερο εύστοχος, οι διάλογοι χαλαροί, οι συγκρούσεις υποτονικές. Πιο άστοχο φαίνεται το τέλος, όταν στον αναίτιο θάνατο του ήρωα προστίθεται και η επίκληση της Ειρήνης από την ομώνυμη θετή του κόρη, που όχι μόνο νοηματικά είναι περιττή, αλλά και αισθηματικά αντιφατική, αφού το ρεαλιστικό στοιχείο του κεμένου ανατρέπεται από μια δραματουργικά αδικαιώτη ρομαντική διάθεση» (Γραμματάς, ό.π., σσ. 44 εξ.). Εδώ μια σειρά από σχηματοποιήσεις και παρανοήσεις εμποδίζουν την προσέγγιση σε μια βαθύτερη ανάλυση του έργου: η ταυτότητα Λαλώς - Λώρης δεν είναι δεδομένη, έχουν διαφορετικούς στόχους, παραγνωρίζεται ο ρόλος της Ειρήνης, που είναι και το κλειδί της συμβολικής ερμηνείας του έργου κ.λπ. Ο Γουνελάς σκέφτεται μια ιδεολογική διαφοροποίηση ανάμεσα στους Εθνικιστές και τους Σοσιαλιστές. Γράφει σχετικά: «Δεν είναι απίθανο όμως να υποθέσει κανείς ότι ο Καζαντζάκης με ένα τέτοιο τέλος εύχεται «ειρήνη» μεταξύ των «ατομιστών υπερανθρώπων» και των στερημένων εργατικών τάξεων, που οπωσδήποτε αποδεικνύεται ν' αποτελούν μια κοινωνική απειλή με τη διαδήλωση και τον πετροβολισμό στη δεύτερη Πράξη του έργου. Μια ιδεολογική διαμάχη είχε αρχίσει να εκδηλώνεται μεταξύ ντισεικών και σοσιαλιστών γύρω στο 1906, όταν το ιδεολογικό μέτωπο που είχε συστήσει ο Καμπύσης σαν μια μονοδιάστατη φιλοσοφία είχε πάρει δυο μορφές με τους «σοσιαλιστές» κι «εθνικιστές»» (Γουνελάς, ό.π., σ. 176). Εδώ αναγνωρίζεται τουλάχιστον ο κεντρικός ρόλος της Ειρήνης και το έργο εντάσσεται στο πνευματικό κλίμα της εποχής.

70. Μια τέτοια ερμηνεία βέβαια προσκρούει σε ορισμένες δυσκολίες, δεν φαίνεται όμως απίθανη: 1) το όνειρο της Λαλώς ήταν η ερωτική αυτοπραγμάτωση, και αυτό το αισθησιακό στοιχείο είναι μια πλευρά μόνο της σχέσης του Λώρη με την Ελένη, αν και κυρίαρχη στην πρώτη πράξη. 2) Και ο Λώρης αποτυγχάνει στο στόχο του να φτάσει στην Κορυφή, δεν πραγματοποιεί δηλαδή το όραμά του (βλ. όμως αντίθετα την πιθανότητα, η σχέση Λαλώς - Φίλιππου να μην είχε σταθερότητα, αν είχε πραγματοποιηθεί). 3) Ο ρόλος της Ελένης και του

ραπέμπει στην ωραία Ελένη⁷¹ του Τρωικού πολέμου (επανειλημμένως τονίζεται η ομορφιά του σώματός της: «(Παρακολουθεί τις όμορφες κινήσεις της Ελένης και σαν σε έκσταση) Πόσο ωραίο είναι το σώμα σου!»· το ίδιο επαναλαμβάνεται τρεις φορές στην Α' πράξη, δύο φορές «Ω! πόσο ζεστό είναι το κορμί σου!», σκηνικές οδηγίες «Με ωραίες προκλητικές κινήσεις και στάσεις» κ.λπ.· η Ελένη είναι η αιτία πολλών αναταραχών και συμφορών, ένα είδος της ομόηχης Loreley, 3) Μαρία, που παραπέμπει στην Παναγία, εκπρόσωπος της θρησκοληψίας, θεωρημένη αρχικά αρνητική ως προσηλωμένη στα θεία, στενόμυαλη, οπισθοδρομική, στην Γ' πράξη όμως πιο θετικά με χριστιανικές αρετές ως σύντροφος στο μαρτύριο, πιστή, με αίσθημα ελεημοσύνης και ανιδιοτελούς αγάπης. Αυτοί οι συμβολισμοί αποκαλύπτουν σε διάφορες φάσεις της εξέλιξης διαφορετικές εννοιολογικές πτυχές και διαλεκτικές αποχρώσεις: ο ερωτισμός και η φιλοδοξία της Ελένης φαίνονται στο Λώρη στην Α' πράξη απελευθερωτικές δυνάμεις, στη Β' όμως καταστροφικές, η αφοσίωση και η θρησκοληψία της Μαρίας τού φαίνονται στην Α' πράξη αποπνικτικά υπολείμματα του παρελθόντος, στην Γ' πράξη όμως, στην κρίση και το θάνατο, είναι εκείνη η Μαυροφόρα που τον στηρίζει και τον συμπονάει. Υπάρχουν βέβαια και συμβολισμοί που προέρχονται από τα προηγούμενα έργα και μεταβάλλονται και τροποποιούνται (το παράθυρο / η πόρτα, όπου βλέπεις προς το μέλλον· στη Β' πράξη από κει γίνεται ο πετροβολισμός των εργατών και από κει φαίνεται πως καίγεται το θέατρο, που έχει χτιστεί προς τιμήν του Λώρη — το πράσινο χρώμα και η φύση ως ανάπαυση και Ειρήνη, — οι καμπάνες της Ανάστασης ως σημείο του νέου ξεκινήματος, — η Μαυροφόρα, — η Κορυφή που την οραματίστηκε ο Γιατρός με το γιγαντιαίο ναό της ανθρωπότητας κ.λπ.), καθώς και συμβολισμοί που παραπέμπουν στα επόμενα έργα (ο καλλιτέχνης-ηγέτης που φωτίζει τον κόσμο, η απελευθερωμένη γυναίκα

Φίλιππου για τους πρωταγωνιστές των δύο έργων είναι αρκετά διαφορετικός: ο Φίλιππος δεν ενδιαφέρεται για Κορυφές, μόνο να διαβάξει σε ακροατήριο τα ποιήματά του (βλ. Β' πράξη του «Ξυμμένων»). 4) Και ο Γιατρός και η Ειρήνη έχουν διαφορετική θέση και διαφορετικό ρόλο, αν και αντιπροσωπεύουν κάτι σαν τη γνώση του σωστού δρόμου.

71. Στην «Αναφορά στον Γκρέκο», στο ταξίδι του στην Σπάρτη, υπάρχει ένα χωρίο που διαφωτίζει, τι σήμαινε για τον Καζαντζάκη η Ελένη: ήταν η μοιραία γυναίκα: «άξαφνα η αναπνοή της Ελένης ζαλίζει, σαν ανθισμένη λεμονιά, το νου σου» (ό.π., σ. 190), «το πολυφίλητο, το πολυπλόκητο σώμα της Ελένης», «γελοκλαμένη, νιόλουστη», «Πνίγεται σήμερα ο κόσμος στο αίμα, τα πάθη ξεσπνούν μέσα στην Κόλαση της σύγχρονης αναρχίας, κι η Ελένη στέκεται αθάνατη, ανέγγιχτη, μέσα στον αέρα των εξαισίων στίχων, ασάλευτη, και μπροστά μας ρέει ο χρόνος» (σ. 190). «Η Ελένη μπήκε στο αίμα μας, τη μετάλαβαν όλοι οι άντρες: όλες οι γυναίκες αντιφέγγουν ακόμα από τη λάμψη της. Έγινε ερωτική κραυγή η Ελένη, διαπερνάει τους αιώνες και ξυπνάει στον κάθε άντρα τη λαχτάρα του φιλιού και της διαιώνισης και μεταμορφώνει σε Ελένη και την πιο ασημαντή γυναικούλα που αγκαλιάζουμε» (σ. 191, βλ. και σσ. 191 εξ.). Βλ. και την αγγελική ρήση του Τηλέμαχου από την επίσκεψή του στην Σπάρτη στο δράμα «Οδυσσέας» (Θέατρο, τόμ. Α', Αθήνα 1964, σσ. 430 εξ.).

που δεν φοβάται τον κόσμο — η Σμαράγδα του «Πρωτομάστορα», η ανάβαση του ήρωα προς την αυτοπραγμάτωση κ.λπ.). Το πλαίσιο, μέσα στο οποίο πρέπει να ερμηνευθούν αυτοί οι συμβολισμοί, είναι ασφαλώς ο ίδιος ο τίτλος του έργου, που παραπέμπει στο «Δευτερονόμιον» της Παλαιάς Διαθήκης και εξηγείται επικουρικά από το motto του έργου «Αχ! την απάτητη Κορφή ποτέ δεν θα τη φτάσω...!» του Γιάννη Καμπύση. Η φράση είναι από το «Δακτυλίδι της μάνας», όπου ο Γιαννάκης στο όνειρό του δεν κερδίζει μόνο το δακτυλίδι από τη νεράιδα, αλλά απαιτεί και να ανεβεί στο θρόνο της στην απάτητη κορυφή του βουνού, παρόλο που τον έχει προειδοποιήσει πως κάτι τέτοιο είναι ακατόρθωτο, υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνάμεις και οδηγεί αναπόφευκτα στο θάνατο⁷². Η αξία του εγχειρήματος βρίσκεται όμως στην προσπάθεια («Την κορφή μου κι αν δεν είδες, ποιος άλλος σαν και σένα ανέβηκε 'δω πάνω;»)⁷³. Αυτό όμως είναι ήδη το αναβατικό σχήμα της «Ασκητικής». Η αποτυχία του Λώρη στην ανάβαση είναι από την αρχή δεδομένη. Το αδύνατο του στόχου του Λώρη προδιαγράφεται και από τον τίτλο, με κάπως διαφορετική εικόνα: τη Γη της Επαγγελίας μόνο οι επόμενες γενεές θα τη ζουν (Δευτ. 1, 35 εξ.), ο Μωυσής θα τη δει από την κορυφή του Φασγά, αλλά δεν επιτρέπεται ο ίδιος να περάσει τον Ιορδάνη (Δευτ. 3, 27)⁷⁴, και πεθαίνει στην κορυφή κοιτάζοντας τη γη των επιγόνων του, ενώ ο Θεός αποφαίνεται ρητά, ότι ο ίδιος δεν επιτρέπεται να πάει εκεί (Δευτ. 34, 1-5)⁷⁵. Όπως η Λαλώ, και ο Λώρης βρίσκεται σε μεταβατική κατάσταση, ανάμεσα σε δύο κόσμους: «Ήρθες νωρίς — ήρθες αργά» τραγουδάει ο χορός στο τέλος, «να γνωρίσεις τη χαρά... Πούνιωσαν οι γονείς σου και θα νιώ-

72. Ανάλυση του έργου στον Θ. Γραμματά, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984, σσ. 99 εξ.

73. Γ. Βαλέτας, Καμπύσης, *Απαντα*. Αθήνα 1972, σ. 249.

74. «...ανάβηθι επί κορυφήν Λελαξευμένου και αναβλέψας τοις οφθαλμοίς κατά θάλασσαν και βορράν και λίβα και ανατολάς και ιδε τοις οφθαλμοίς σου· ότι ου διαβήση τον Ιορδάνην τούτον» (Δευτ. 3, 27).

75. «Και ανέβη Μωυσής από Αραβώθ Μωάβ επί το όρος Ναβαύ επί κορυφήν Φασγά, ή εστιν επί προσώπου Ιεριχώ· και έδειξεν αυτώ κύριος πάσαν την γην Γαλααδ έως Δαν και πάσαν την γην Νεφθαλί, και πάσαν την γην Εφραίμ και Μανασσή, και πάσαν την γην Ιούδα έως της θαλάσσης της εσχάτης, και την έρημον και τα περίχωρα Ιεριχώ, πόλιν Φοινίκων, έως Σηγώρ· και είπεν κύριος προς Μωυσήν: Αυτή η γη, ην ώμοσα τω Αβραάμ και Ισαάκ και Ιακώβ λέγων Τω σπέρματι υμών δώσω αυτήν· και έδειξα αυτήν τοις οφθαλμοίς σου, και εκεί ουκ εισελεύση. Και ετελεύτησεν Μωυσής οικέτης κυρίου εν γη Μωάβ διά ρημάτων κυρίου» (Δευτ. 34, 1-5). Βλ. επίσης Δευτ. 32, 48-50: «και ελάλησεν κύριος προς Μωυσήν εν τη ημέρα ταύτη λέγων Ανάβηθι εις το όρος το Αβαρίν, τούτο όρος Ναβαύ ό εστιν εν γη Μωάβ κατά πρόσωπον Ιεριχώ, και ιδε την γην Χαναάν, ήν εγώ διδωμι τοις υιοίς Ισραήλ εις κατάσχεσιν, και τελεύτα εν τω όρει εις ό αναβαίνεις εκεί...». Το ίδιο μέρος περιγράφεται και στους Αριθμ. 21, 20 και 27, 12-13. Κορυφή και βουνό δεν αναφέρονται πάντα με την ίδια ονομασία (βλ. λήμμα Pisgah στο *A new standard Bible Dictionary*, New York / London 1926, σ. 714), η γεωγραφική τοποθέτηση παραμένει κάπως αόριστη: «...it was a ridge or range of mountains, over against Jericho; and therefore so far identical with Mount Abarim» (E. Robinson, *Physical Geography*

σουν τα παιδιά σου...».

Οι πράξεις δεν χωρίζονται σε σκηνές, είναι σταθμοί της εξέλιξης του Λώρη. Η δομή του έργου είναι το *station drama* του εξπρεσιονισμού. Από αυτή την άποψη μοιάζει με το «Προς τη Δαμασκό» του Strindberg, που είναι άλλωστε προδρομική μορφή του εξπρεσιονιστικού δράματος «στάσεων» (1898, το τρίτο μέρος 1904)⁷⁶. Η Α΄ πράξη θα μπορούσε να έχει τον τίτλο: «Η απόφαση». Βέβαια η ρήξη του Λώρη με το αστικό περιβάλλον (οικογένεια, εκκλησία, αριβισμός του Μίμη) δεν έρχεται αβασάνιστα και δεν είναι καν δική του απόφαση, αλλά της Ελένης, της ερωμένης του, γκουβερνάντας των παιδιών του και βοηθού του στο συγγραφικό του έργο, η οποία τον εκβιάζει, πως τον αφήνει οριστικά, αν δεν φύγει μαζί της. Είναι ο τύπος της φωτισμένης δασκάλας: ωραία, νέα, έξυπνη, προκλητική, με ισχυρή θέληση, αυτή θα τον κάνει μεγάλο. Δε θα έπαιρνε μόνος του την απόφαση, η παρουσία της του θυμίζει συνέχεια την πνευματική και ψυχική στενότητα του περιβάλλοντός του. Η επιτυχία του στην άνοδο προς την Κορυφή δεν είναι δικό του έργο: από την αρχή η πτώση του είναι προγραμματισμένη. Ο χώρος είναι το δωμάτιο εργασίας του Λώρη και της γραμματέως του, είναι η νύχτα της Ανάστασης, στο γραφείο του υπάρχει ένας μικρός Σταυρωμένος⁷⁷, ενώ στη Β΄ πράξη αυτός έχει εξαφανιστεί («Χωρίς Σταυρωμένο απάνω στο

of the Holy Land. London 1865, σ. 57). «In like manner, the mountains which Moses was to ascend from the camp near Jordan, in order to obtain a view and die, are twice spoken of as Pisgah and twice as Abarim... In scripture the name would seem to be applied especially to the upper part of these mountains, to the serrated crests or line of heights forming the brow of the mountains on the west of the high plain» (ό.π., σ. 58).

76. Οι αναλογίες με το έργο αυτό αφορούν κυρίως στο πρώτο και το δεύτερο μέρος. Το πρώτο διαδραματίζεται σε 17 σκηνές: ο Άγνωστος είναι συγγραφέας, εδώ περιφρονημένος από την κοινωνία για το έργο του, «καλεί» την Κυρία που τον ακολουθεί. Μέσω διάφορων σταθμών καταλήγει σε μοναστικό άσυλο «Η καλή βοήθεια» με πυρετώδεις φαντασιώσεις, όπου ακούει από τον εξομολογητή την τρομερή κατάρτα του Ιαχβέ από το «Δευτερονόμιον» 18, 15-69, γι' αυτούς που δεν υπακούουν στο λόγο του Θεού, που γίνεται κίνητρο για την εσωτερική του μεταστροφή: αντιμετωπίζει τώρα πιο θετικά και ταπεινά τον κόσμο, και η υπόθεση εξελίσσεται προς τα πίσω ως την αρχή. Δίπλα στη γενική δομή του «μονοδράματος» (ο πρωταγωνιστής είναι, όπως και στον Καζαντζάκη, σχεδόν συνεχώς επί σκηνής) υπάρχουν και επιμέρους μοτίβα που δείχνουν κάποια συγγένεια: το άσυλο (το καμπαρέ), η κηδεία (του παλαιού εγώ στον Strindberg, του παιδιού του στον Καζαντζάκη), ο δρόμος του προς την εκκλησία, η κοινωνική αντίδραση στα γραπτά του κ.λπ. Στο δεύτερο μέρος είναι και ο γάμος του Αγνώστου με την Κυρία, που ξεκινάει καλά, καταλήγει όμως σε μαρτύριο, ο αλκοολισμός, η εγκατάλειψη της οικογένειας. Στο τρίτο μέρος εμφανίζεται και η κόρη του Σύλβια. Είναι όμως κυρίως το κεντρικό μοτίβο της κατάρτας του Ιαχβέ, που αφήνει την υποψία, ότι ανάλογα προς τον Strindberg ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί το «Δευτερονόμιο», από το οποίο προέρχεται και ο συμβολισμός του Φασγά, απ' όπου ο Μωυσής βλέπει τη Γη της Επαγγελίας, αλλά του είναι απαγορευμένο να τη φτάσει.

77. Το δωμάτιο θυμίζει την ακαταστασία του δημιουργικού ανθρώπου: «Δωμάτιο κομψό με πλούσια βιβλιοθήκη. Δυο γραφεία με ανοιχτά βιβλία απάνω, χειρόγραφα, χαρτί κ.λπ. Αποπάνω από το μεγαλύτερο γραφείο κρέμεται ένας μικρός Σταυρωμένος. Μεσάνυχτα». Το

γραφείο»)⁷⁸. Ήδη η πρώτη σκηνή φανερώνει την υπερβολική εξάρτηση του Λώρη από την Ελένη: εκείνη κοιτάζοντας έξω από το συμβολικό παράθυρο, έχει βρει ένα γράμμα του Πάτερ Βασίλειου που συμβουλεύει τη Μαρία να διώξει την Ελένη και να φέρουν τον Λώρη «πάλι στον ίδιο δρόμο». Η Ελένη είναι ο τύπος της χειραφετημένης γυναίκας, όπως την ονειρεύονταν οι ποιητές του «θεάτρου των ιδεών», με πρότυπο πάντα την «Hedda Gabler» του Ίψεν⁷⁹. Αυτό φαίνεται και από τη συμπεριφορά της: «ήρεμη, τον απωθεί σιγά», «σταματά λίγο, πηγαίνει στο γραφείο νευρική, ξαναγουρίζει πάλιν, εξημμένη», «ανορθώνεται περήφανη, φρίσσουσα από την οργή», «γελά σπασμωδικώς» κ.λπ. Δεν δέχεται να τη νομίζουν μαϊτρέσα του σπιτονοικοκύρη, θέλει να γίνει δασκάλα, να ζήσει με τα παιδιά («το μέλλον δεν με φοβίζει»), δεν δέχεται ότι ο Λώρης είναι «δεμένος»: «Α! το καθήκον! Α! τι θα πει ο κόσμος! Ένας πατέρας κι ένας σύζυγος! Ενώ έτσι...». Ο Λώρης είναι μια άθλια φιγούρα μπροστά στην αποφασιστικότητα της: παρακαλεί να μείνει, γιατί την αγαπάει. Εκείνη ενδίδει σιγά σιγά: «Η Ελένη αφήνει τον Λώρη να της πιάσει τα χέρια... Αφήνεται...», «Αυτή σκύβει το κεφάλι, σαν ντροπαλή», «σκύβει με περιπάθεια λέει σιγά», «γέρνει το κεφάλι της στον ώμο του και του σφίγγει το χέρι». Το ειδύλλιο διακόπτεται από τις φωνές των παιδιών, που τα ξυ-

décor λοιπόν δεν είναι πια ακριβώς αστικό, όπως στο «Ξημερώνει», η υπόθεση είναι το δράμα του καλλιτέχνη.

78. Στη Δ' πράξη του «Εως πότε» υπάρχει ο μεγάλος χάλκινος Σταυρωμένος που λαμποκοπά στο βενετσιάνικο δικαστήριο, σύμβολο της υποκρισίας. Εδώ το *requisit* αυτό υποδηλώνει σαφώς τις συμβατικές σχέσεις του Λώρη με τη θρησκεία, που έχουν αποβληθεί στη Β' πράξη.

79. Υπάρχουν αρκετά συγγενικά στοιχεία της πλοκής, που αξίζουν μια σύγκριση: 1) η Έντα είναι παντρεμένη με συμβατικό γάμο με τον επιστήμονα Tesman· αλλά κυρίως αξιοπρόσεκτα είναι 2) τα δευτερεύοντα πρόσωπα Thea Elvsted και Løvborg: αυτή, παντρεμένη με πολύ μεγαλύτερο άνδρα, τον αφήνει με το σπιτικό διδάσκαλο των παιδιών της, τον Løvborg, δημιουργικό αλλά αδύνατο άνθρωπο, και τον στηρίζει, αφοσιωμένη στις επιστημονικές του εργασίες (που είναι τόσο σημαντικές, ώστε γίνεται αντίπαλος του Tesman), παρ' όλο που ο ίδιος τρέφει ερωτικά αισθήματα για την Hedda. Το χειρόγραφο του δεύτερου, σημαντικού βιβλίου του («παιδί» της σχέσης του με την Thea), το χάνει σε μια ομιλοποσία (πβ. το Λώρη στη Γ' πράξη) ισχυρίζεται μάλιστα απέναντι στην Thea ότι το κατέστρεψε, το «Παιδί» της, για να επισφραγίσει τον οριστικό χωρισμό τους), καταλήγει στα χέρια της Hedda, η οποία με χαιρεκακία και ζήλεια το καιει και καταστρέφει συμβολικά τον καρπό της σχέσης του με την Thea. Το μοτίβο αυτό, που είναι σαφώς δάνειο από τον Ίψεν και αναπαράγεται στο έργο στην Α' πράξη, όπου η Μαρία έχει κάψει το χειρόγραφο του «Ιουλιανού», «παιδιού» της σχέσης του Λώρη με την Ελένη, το έχει επισημάνει ήδη ο Παπανδρέου: «η σύζυγος καιει από ζήλεια το χειρόγραφο του έργου που είχε γράψει ο άντρας της — με την συνεργασία της ερωμένης του — και που το αποκαλεί "παιδί" του. Ας σημειωθεί ότι ο ήρωας αυτού του φανταστικού θεατρικού έργου (που θα το ξαναθυμηθεί πολλά χρόνια αργότερα ο Καζαντζάκης) παραπέμπει κι αυτός στον Ίψεν: πρόκειται για τον Ιουλιανό» (Παπανδρέου, ό.π., σσ. 125 εξ.). Πρόκειται για τη διπλή πεντάπρακτη ιστορική τραγωδία «Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος» (1873). Εκτός από αυτό υπάρχουν όμως και άλλες σημαντικές αναφορές σε έργα του Ίψεν (βλ. στη συνέχεια).

πνά η Μαρία στο διπλανό δωμάτιο, για να πάνε στην Ανάσταση. Και οι δυο τους ειρωνεύονται αυτή την «κοινωνική» υποχρέωση με ένα «εννοείται». Η εμφάνιση της Μαρίας προετοιμάζεται με μια διπλή έκκληση στο Λώρη να πάει στην εκκλησία. Εκείνος αντιδρά σπασμωδικά: από τη μια θαυμάζει το σώμα της ωραίας Ελένης (υπολείμματα του αισθησιασμού του «Ξημερώνει»), από την άλλη η οικογένειά του έχει γίνει «σιδερένιο στεφάνι» που τον σφίγγει στο μέτωπο, στην ψυχή (το μοτίβο της «ασφυξίας»). Ο αναποφάσιτος αλλά ερωτοχτυπημένος είναι εύκολη λεία για το «αιώνιο γύναιο», την Ελένη («εκείνη τη μισώ! εσένα θέλω!»): του μιλάει με «μίσος και πείσμα», «με ειρωνεία και πείσμα», «με κίνημα αηδίας» (δε θέλει πια τον κρυφό έρωτα της νύχτας, εδώ της νύχτας της Ανάστασης), «με ωραίες και προκλητικές κινήσεις και στάσεις», «σκύβει... ωραίες κινήσεις», «προκλητική, βάζει τα χέρια της στους ώμους του», «χαμογελά με ευχαρίστηση και ειρωνεία», «σιγά, σιγά σκύβει και τον φιλεί στο μέτωπο». Μπροστά σε τέτοια λάγνια συμπεριφορά (που θυμίζει στα κλισέ της πρώιμο Hollywood) ο Λώρης στην κυριολεξία λιώνει: «Ικετευτικά και περιώδυνα», «παρακολουθεί εκστατικός τας κινήσεις της μάλλον ή τα λόγια», «Εκστατικός την κοιτάζει και σωπαίνει. Επειτα σιγά, σιγά σαν να παραμιλεί», «εκστατικός», «φρίσσει από ηδονή». Τα λόγια του είναι ανάλογα: τρεις φορές «Πόσο ωραίο είναι το σώμα σου!», δύο φορές «πόσο ζεστό 'ναι το κορμί σου!», αναφέρεται επανειλημμένα στα χείλη της (όπως στο «Ξημερώνει»), που μοιάζουν με «κηρύθρα». Εκείνη τον αποκαλεί «ο εκλεκτός»: «καινούργιους δρόμους θ' ανοίξεις — Προφήτης της Χαράς και της Αλήθειας!... Το νιώθω στα έργα σου ως τώρα, το νιώθω στην αγάπη σου... ω έλα!». Αυτός είναι ο μελλοντικός κόσμος του Γιατρού στο «Ξημερώνει», μιας κοινωνίας απαλλαγμένης από το «σκότος» του αστικού παρελθόντος (την «ασφυξία»)⁸⁰. Στην απάντηση του Λώρη, που είναι και το αποκορύφωμα της «ερωτικής αποπλάνησης», θα φανερωθεί ωστόσο και η πνευματική διάσταση της «συνεργασίας» τους: «Ναι, ναι... με σένα μόνο θα νιώσω την ολοκληρωτική ένωση, την τριπλή ένωση: των σωμάτων και του νου και της καρδιάς... Σου είσαι και η σύζυγος και η μητέρα και η αδερφή! Ω να φύγω-με!...». Η Ελένη λοιπόν αντιπροσωπεύει το αιώνιο θηλυκό, το γυναικείο ίνδαλμα που αναζητούν οι άνδρες: τα λόγια αυτά όμως λέγονται χαρακτηριστικά μετά την αναφώνηση: «Ω! πόσο ζεστό 'ναι το κορμί σου!». Ο Λώρης στην κυριολεξία παρασύρεται στο δύσκολο δρόμο προς την Κορυφή: δεν είναι δική του απόφαση. Γι' αυτό δε θα φτάσει εκεί ποτέ, αλλά οδηγείται στην αυτοκαταστροφή. Εδώ εμφανίζεται, σε κάπως διαφορετική μορφή, ένα μοτίβο, που θα είναι κυρίαρχο στα όψιμα θεατρικά έρ-

80. Τα οράματα του Γιατρού έχουν ασφαλώς στοιχεία της κοσμοθεωρίας του Dr. Stockmann, στον «Εχθρό του Λαού» του Ίψεν. Για το θέμα του Εκλεκτού στο «Ξημερώνει» βλ. σημ. 26.

γα του Καζαντζάκη, αλλά ήδη και στον «Πρωτομάστορα»: ο έρωτας εμπόδιο για τα δύσκολα, τα μεγάλα έργα, δοκιμασία και πειρασμός στην ανοδική πορεία από τη σάρκα στο πνεύμα, από την ύλη στην ιδέα. Ο Λώρης ξεκινάει στραβά την πορεία της ανάβασης, δεν μπορεί ποτέ να απαλλαγεί από τον έρωτά του προς την ωραία Ελένη.

Ο κλιμακωτός ερωτισμός διακόπτεται από την απρόσμενη εμφάνιση της Μαρίας εξαιτίας της οποίας «πειτούνται κ' οι δυο στα γραφεία τους και κάνουν πως γράφουν». Την εμφάνιση της Μαρίας προετοιμάζει ο Καζαντζάκης προσεκτικά και δίνει έμφαση στη θρησκευτική της διάσταση: «Μπαίνει μέσα, σιγά, η Μαρία. Λεπτή, χλωμή, με σιγαλινές κινήσεις σεμνή κι αγέλαστη — σαν αγιογραφία που αποσπάστηκε από βυζαντινό μωσαϊκό». Είναι η αντίθεση της Ελένης, το άλλο γυναικείο πρότυπο του άνδρα, η Παναγία. Η υπόστασή της βέβαια σε μερικές σκηνές θυμίζει την ψυχολογία της αστικής «γυναικούλας», αλλά το μίσος του Λώρη, τον αντικολλητισμό του, την περιφρόνηση προς αυτή, δεν τα συμμεριζείται ο Καζαντζάκης: στην Γ' πράξη αυτή τον βοηθάει, τον στηρίζει, τον ελεεί και τον συμπαθεί, με σαφώς χριστιανικό τρόπο, που ξεπερνά το περιβάλλον του στενού αστικού σεμνότυφου και θρησκόληπτου κύκλου της — γίνεται η Μαυροφόρα (η παράδοση, η μοίρα, το αυτόχthono), ενώ η ωραία Ελένη (ο νεωτερισμός, η πρόοδος, η αθεΐα, ο νιτσεικός μηδενισμός, η ελεύθερη δυνατή ζωή) παραμένει μακρινό όραμα (θα πραγματοποιηθεί σε επόμενες γενεές). Η αντίθεση των δύο γυναικών και η σύγκρουσή τους για τον άνδρα-δημιουργό πραγματοποιείται όχι μόνο στο επίπεδο του οικογενειακού «δράματος», αλλά κυρίως στο επίπεδο των ιδεών. Αυτό γίνεται φανερό από την αρχή της «σκηνής» αυτής, όταν, μετά από κλιμακωτή παρεξήγηση, η οποία κινείται στο επίπεδο των προκαταλήψεων του αστικού κόσμου απέναντι στους *bohèmes*, (α) η Μαρία του κλείνει τα βιβλία γιατί εργάζεται το Μεγάλο Σάββατο — αυτά θα είναι η καταστροφή του, β) τον προτρέπει και τον ικετεύει να πάει στην εκκλησία γιατί έχει γίνει πια άθεος, γ) κάνει και μια νύξη πως ο κόσμος τον θεωρεί πλέον «τρελό»), η Μαρία διηγείται ένα όνειρο (η Ελένη το ειρωνεύεται, ο Λώρης στο παράθυρο, αγναντεύει το μέλλον), που προφητεύει ακριβώς το τέλος του έργου (το μοτίβο «φοβούμαι»): «Σ' είδα στον ύπνο μου κ' ήσουν πεσμένος χάμω κ' έτρεμες σύσσωμος κ' εφώναζες... Κ' ήταν τριγύρω σου και χόρευαν δαιμόνια, ντυμένα μαύρα, κόκκινα, πράσινα, όλα τα χρώματα, και γελούσαν και σου πίναν την ψυχή... Σ' έβλεπα και δεν μπορούσα να κινηθώ και να σε σώσω...», τότε ο Λώρης, «που στρέφεται από το παράθυρο και με ειρωνεία μιμείται τη φωνή της» αποκρίνεται, συνεχίζοντας το όνειρο: «Κ' ήρθε η Μαυροφόρα... (Γελά). Η αιώνια Μαυροφόρα!...», προϊδεάζοντας ειρωνικά για το δικό του τέλος, όπου η Μαρία θα τον ακολουθήσει ως Μαυροφόρα. Δεν φτάνει όμως στην αυτογνωσία, γιατί θα τον εμποδίσει η Ελένη: η Μαρία άκουσε μια φωνή

«Τρέξε κι ο άνθρωπος πεθαίνει!», δεν της είπαν όμως ποιος· και όταν αναζήτησε το Λώρη, αυτός έλειπε και ήταν στο γραφείο του και εργαζόταν. Τότε ο Λώρης «σκεπτικός, στρέφεται στην Ελένη — σαν από μέσα του»: «Ποιος νάταν που πέθαινε;». Εδώ ο Καζαντζάκης καταφεύγει πλέον σε εκτενή σκηνική οδηγία, για να εξηγήσει τη σκηνική κατάσταση: «Η Ελένη χαμογελά πάλι ειρωνικώς. Η Μαρία αντιλαμβάνεται τον δισταγμό του Λώρη και την ανάγκη ν' απομακρύνει την Ελένη για να τον πείσει τελειώς». Ο νεαρός Καζαντζάκης είναι, όπως και στο «Ξημερώνει», ήδη μάστορας της τεχνικής της δραματικής αναστολής, γιατί ακριβώς αυτή τη στιγμή της ουσιαστικής αντιπαράθεσης των δύο γυναικών, που έχει προετοιμαστεί και με τρόπο παντομimικό («Η Ελένη... υψώνει τους ώμους της περιφρονητικώς», — «Στην Ελένη με απερίγραπτο μίσος» — «Με ειρωνεία» — «Ετοίμη να ξεσπάσει, προχωρεί στην Ελένη κι από το θυμό της προσπαθεί μα δεν μπορεί ν' απαντήσει»), βάζει τον αναίσθητο αριβίστα Μίμη να μπαίνει «ζωηρός, εύθυμος, θορυβώδης» και «γελαστός χαιρετά».

Ο Μίμης, τυπικός εκπρόσωπος του αστικού περιβάλλοντος που «πνίγει» το Λώρη, ανακοινώνει, χρησιμοποιώντας και μερικές γαλλικούρες, πως για τις υπηρεσίες που προσέφερε στην επιστήμη πήρε παράσημο (μαθαίνουμε επίσης ότι είναι βοηθός στο νοσοκομείο, στο οποίο ο Λώρης είναι διευθυντής). Η είδηση προκαλεί στις δύο γυναίκες διαμετρικά αντιθετικές αντιδράσεις: η Μαρία διαπιστώνει «με παράπονο και λύπη», πως ο Λώρης ακόμα δεν έχει παράσημο (ενώ, ασφαλώς, έχει προσφέρει πολύ περισσότερα στην επιστήμη), η Ελένη ρωτάει ειρωνικά τον ξάδελφο, αν τον ευχαριστεί «αυτή η χρωματιστή κορδελίτσα». Και βέβαια, απαντάει, όλοι στην εκκλησία θα γυρίσουν να τον δουν. Αηδιασμένος ο Λώρης στρέφεται στην Ελένη να του βρει το χειρόγραφο του δραματικού έργου, «που θα στείλωμε μεθαύριο στον Διευθυντή», εκείνη όμως δεν το βρίσκει. Εδώ ετοιμάζεται τώρα το συμβολικό μοτίβο, που θα δώσει τη χαριστική βολή στη συμβατική σχέση του Λώρη με την bourgeoisie: από ζήλεια και πρόληψη η Μαρία το έχει κάψει (το «παιδί» της σχέσης του Λώρη με την Ελένη, όπως στην «Hedda Gabler» του Iψεν)⁸¹. Οι αντιδράσεις της Μαρίας, που προσπαθεί να διακόψει την αναζήτηση του χειρογράφου και να την αναβάλλει για μετά τις γιορτές, υποδηλώνουν στο θεατή ήδη την υποψία της ενοχής της: «Ανήσυχη, άνω κάτω», «φοβερά ανήσυχη», «Η Μαρία απελπισμένη μιλεί εν τω μεταξύ κρυφά του Μίμη», και του εκμυστηρεύεται τον κίνδυνο, να βρει ο Λώρης τα καμένα κομμάτια. Τότε ο Καζαντζάκης παρεμβάλλει μια νέα αναστολή, που δίνει στις γυναίκες την ευκαιρία μιας ουσιαστικής ανάπτυξης των αντιθέσεών τους και είναι από τις λίγες «σκηνές», όπου ο Λώρης λείπει

81. Βλ. σημ. 75.

από τη σκηνή: ο Μίμης επεμβαίνει, για να μην ψάξει στο επάνω δωμάτιο, και λέει ότι θέλει να του μιλήσει ιδιαιτέρως, και έτσι οι δυο τους φεύγουν από το σπίτι.

Η αντιπαράθεση των δύο γυναικών θα είναι κλιμακωτή. Από την αρχή η Μαρία θα είναι σε μειονεκτική θέση, ανήσυχη πρώτα, έξαλλη στο τέλος, η Ελένη φαινομενικά ήρεμη, την ειρωνεύεται και σαρκάζει. Τα θέματα είναι τρία: 1) η αντιγραφή νέου έργου από την Ελένη, που η Μαρία ελπίζει να μην είναι σαν τον «Ιουλιανό», «άθεο», που «βρίζει τη θρησκεία» (η υποψία του θεατή ότι εκείνη έχει καταστρέψει το χειρόγραφο, που αναζητούν, γίνεται σχεδόν βεβαιότητα): παίρνει ως απάντηση πως το έργο είναι «συμβολικό», οπότε η Μαρία διακόπτει την ανάπτυξή του θέματος, γιατί «δεν μπορεί να ακούσει φιλοσοφικές συζητήσεις»⁸², 2) η διαπαιδαγώγηση των δυο της παιδιών (Τιτίκα): «Όταν τα δέρνω εγώ, εσύ τα παρηγορείς», «μου λέει πως δεν έπρεπε να τη χτυπήσω γιατί κάποιος της είπε πως δεν έκαμε τίποτε κακό...», «δεν με σέβονται πια» — η Ελένη είναι προφανώς οπαδός μιας παιδαγωγικής μεταρρύθμισης που μοιάζει με την «αντιαυταρχική διαπαιδαγώγηση» της σημερινής παιδαγωγικής θεωρίας, και 3) η θέση της Ελένης στην οικογένεια: «από γκουβερνάντα των παιδιών μου, έγινες βοηθός του συζύγου μου», κι όταν την ρωτάει τι της λέει ο Λώρης, όταν είναι όλο μαζί της, εκείνη επαναλαμβάνει ειρωνικά το δικό του: «Η φωνή σου είναι γλυκειά και τα χείλη σου μοιάζουν κηρύθρα...», παίζοντας συγχρόνως με το μαντίλι του Λώρη, γελώντας με τον πόνο της εξαπατημένης συζύγου. Η Μαρία τότε φτάνει στα άκρα, θέλει να τη διώξει (η Ελένη της θυμίζει σαρκαστικά, πως είναι Ανάσταση και δεν πρέπει να μισήσει κανένα): «ανακατώνει νευρική το γραφείο της Ελένης, σαν να θέλει να πιάσει τίποτε να την διώξει». Η σκηνή τελειώνει με μια εικονοποίηση της ήττας και του ψυχικού πόνου της Μαρίας: «Μα η πέννα την πληγώνει στο χέρι και βγάζει αίμα. Πονεί»⁸³. Σ' αυτά τα πρώτα έργα του Καζαντζάκη οι σκηνικές οδηγίες είναι καμιά φορά πιο ουσιαστικές από τον κρυπτικό διάλογο. Ήδη διαφαίνεται η ικανότητά του να μετατρέπει ιδέες σε πράξεις, να ενσαρκώνει το αφηρημένο σε εικόνες.

Η Ελένη έφυγε, η Μαρία φέρνει τα δύο παιδάκια, έτοιμα ντυμένα και στολισμένα για την Ανάσταση, από το διπλανό δωμάτιο, έρχονται ο Μίμης και ο Λώρης απ' έξω και συνεχίζουν την αρχινισμένη συζήτησή τους. Ακούμε για διαδόσεις του κόσμου, ότι ο Λώρης έχει σχέσεις με την

82. Εδώ η σκηνική οδηγία έχει επεξηγηματικό χαρακτήρα, που υπερβαίνει τα καθαρά σκηνικά γεγονότα και ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στις αντιδράσεις του στενοκέφαλου αστισμού προς τα νέα ποιητικά ρεύματα της εποχής («συμβολισμός»).

83. Η διδασκαλία κυριολεκτείται. Υπάρχει και μια παράλληλη σκηνή συμβολικού τραυματισμού, όταν στη Β' πράξη πέτρα, που ρίχνουν οι εργάτες στο παράθυρο του Λώρη, τον χτυπάει στο χέρι και πονεί.

Ελένη, ο Μίμης βέβαια δεν το θεωρεί αλήθεια, αλλά αναγκάζεται, όπως λέει, να παραιτηθεί από την κλινική του Λώρη, για να μην φαίνεται ότι επιδοκιμάζει τις φήμες για τη σχέση. Κάτι τέτοιο μπορεί να βλάψει την καριέρα του. Ο Λώρης τον δικαιολογεί, ως τη στιγμή που εκείνος του αποκαλύπτει με ύξεις, πως υπάρχει και άλλη λύση: να απολύσει την Ελένη, οπότε ξεσπάει και βλέπει μια «συνωμοσία», στρέφεται ενάντια στη Μαρία «Ο ένας συνωμότης μούδωκεν ήδη τη μαχαιριά. [...] Χτύπα και συ!»⁸⁴, τη σηκώνει βίαια από τον καναπέ, με βία βγάζει τα παιδιά από το δωμάτιο, κι όταν εκείνη πέφτει στα πόδια του λέγοντας πως τον αγαπά και δεν πιστεύει τις συκοφαντίες του κόσμου, εκείνος σκίζει το «συνωμοτικό» γράμμα του Πάτερ Βασιλείου και της ρίχνει τα κομμάτια στο πρόσωπο (υπάρχει εδώ πάλι ένας παραλληλισμός συμβόλων: σε λίγο θα βρει τα κομμάτια του καμένου χειρογράφου του έργου του). Ο Μίμης αφήνει την οικογενειακή «σκηνή», για να μη χάσει την Ανάσταση, και ο Λώρης, «εξημμένος, δεν μπορεί να κρατήσει την αγανάκτηση και την περιφρόνησή του», περιγράφει εύγλωττα και παραστατικά το «δράμα» του καλλιτέχνη: «από τη λεωφόρο εσύ, ακολουθώντας το πλήθος... Εγώ από το στενό μονοπάτι...»· προϊδεάζει έτσι για τη νίκη της πρακτικής αστικής συνειδήσης μ' ένα κλιμακωτό «θα νικήσεις εσύ!» (οι «φρόνιμοι», οι «πρακτικοί», «άνθρωποι των συμβιβασμών», «με λαστιχένια σπονδυλική στήλη που υποκλίνεται βαθύτατα σε κάθε ιδέα και κάθε πρόληψη και κάθε γαντοφορεμένη ψευτιά!»), και χαράσσει για πρώτη φορά το «ορειβατικό» σχήμα της Ανάβασης στην Κορυφή («χαμογελάτε με ειρωνεία και με οίκτον... για όσους πηδούν και σπουν τα πόδια τους για να περάσουν τους γκρεμούς κάποιου ανήφορου που φέρνει σε κάποια Κορυφή!»), το οποίο όμως από την αρχή είναι καταδικασμένο να αποτύχει (βλ. και το motto του έργου για την «απάτητη Κορυφή» του Καμπύση). Όταν «πέφτει εξαντλημένος στον καναπέ», η Μαρία το εκλαμβάνει ως στιγμή αδυναμίας και θέλει να καταστρέψει αυτά που τον βασανίζουν: «απελπισμένη πετά πέρα τα βιβλία και τα χειρόγραφα από το γραφείο του Λώρη», αυτά ήταν που «εδηλητηρίασαν το όμορφο, το ήσυχο, το λευκό μας σπίτι!»⁸⁵. Και τότε προδίδει η ίδια την πράξη της λέγοντας ότι, αν μπορούσε, θα έσκισε και θα έκαιγε όλα τα χειρόγραφα «όπου βλαστημάς και κολάζεσαι...», βάζοντας έτσι στο μυαλό του τη «φρικώδη υποψία»: «Τον Ιουλιανό μου! Τι τον έκαμες τον Ιουλιανό μου;», που επιβεβαιώνεται όταν σε λίγο η Ελένη «αμείλικτη» του πετά τα καμένα κομμάτια που έχει βρει, στα πόδια: «Εκάηκε! Παιδί μου! Παιδί μου!»⁸⁶.

84. Στην προηγούμενη σκηνή την έπιασε ήδη πως ψεύδεται, όταν τη ρώτησε, αν θα έρθει αύριο ο Πάτερ Βασιλείος, και εκείνη του αποκρίθηκε πως δεν γνωρίζει.

85. Δεν μπορεί να αποκλειστεί τελείως η υποψία, πως πρόκειται για πραγματικές σκηνές στο σπίτι του Καζαντζάκη, με τη μητέρα του Μαρία. Για την τεκμηρίωση αυτής της υπόθεσης βλ. ακόμα λεπτομερειακά στη συνέχεια.

Η τελική σκηνή διαδραματίζεται σε μian ατμόσφαιρα εξαλλοσύνης: ο Καζαντζάκης δεν φείδεται χτυπητών αντιθέσεων και υπερβολών, για να ετοιμάσει το φινάλε της εξόδου του καλλιτέχνη / επιστήμονα από τη συμβατική ζωή της οικογένειας. Οι δράσεις και αντιδράσεις δεν τεκμηριώνονται πια τόσο καλά όπως στο «Ξημερώνει», η αληθοφάνεια περιορίζεται σημαντικά, η υπόθεση είναι στα όρια του πιστευτού. Αυτό εξηγείται από το μειωμένο ενδιαφέρον του Καζαντζάκη για το επίπεδο της πραγματικότητας (με το πρωτόλειό του έχει αποδείξει ότι είναι ικανός στην πειστική ψυχογραφία των προσώπων): αυτό που τον γοητεύει (και «λυτρώνει») είναι η ιδεολογική σύγκρουση. Ωστόσο η συμπλοκή είναι και σωματική: Ο Λώρης «απωθεί» επανειλημμένα τη Μαρία, την πιάνει από το λαιμό, «τη σπρώχνει με περιφρόνηση και μίσος, έξω φρενών». Η Μαρία αρνείται την πράξη της, λέει (μεταφορικά) πως μια άλλη το έκαμε «που θα σ' αγαπούσε και συ θάσουν όλο σκυφτός απάνω στο χειρόγραφο και θα ζήλευε... Να γράφεις αιώνια στην άλλη... στην άλλη σου ερωμένη — την Επιστήμη...». Το σημείο είναι αξιοπρόσεκτο, όχι μόνο για το διαχωρισμό συνειδήσης και υποσυνείδητου στη Μαρία, ούτε μόνο για την αμφισημία της «άλλης ερωμένης», που για τη Μαρία είναι δύο ερωμένες, για το Λώρη όμως είναι μία, γιατί η Ελένη εκπροσωπεί και τη σαρκική ευτυχία και τον πνευματικό βίο, — αλλά γιατί το καμένο χειρόγραφο (το «παιδί») θεωρείται πως προέρχεται από την ένωσή του με την Επιστήμη, ενώ πρόκειται για δραματικό έργο («συμβολικό»). Αυτή την ταύτιση λογοτεχνικής και επιστημονικής δραστηριότητας θα βρούμε και στο υπόλοιπο έργο (κυρίως στην Β' πράξη). Δεν πρόκειται μόνο για τον τύπο του «ιατροφιλόσοφου» — ο Λώρης είναι γιατρός (διευθυντής κλινικής) και θεατρικός συγγραφέας —, αλλά και για παραλληλίες με τη βιογραφία του Καζαντζάκη, που είναι τελειόφοιτος της νομικής και, κυρίως, θεατρικός συγγραφέας, «επιστήμονας» δηλαδή κατά τη λαϊκή αντίληψη (ο πατέρας του προσμένει να ανοίξει στο Ηράκλειο δικηγορικό γραφείο). Ο Καζαντζάκης δεν έβλεπε τον εαυτό του ποτέ μόνο ως λογοτέχνη.

Η συνέχεια της σκηνής δείχνει πως ο Κρητικός δραματουργός δεν βασίζεται μόνο στη δύναμη του δραματικού λόγου, αλλά σκέφτεται και σε «εικόνες»: ως το τέλος τα δρώμενα θα είναι έντονα. Η Μαρία πέφτει στα πόδια του και τον βεβαιώνει για την αγάπη της, αυτός τη σπρώχνει και την αποκαλεί ψεύτρα. Τελικά «σέρνεται στα πόδια του και αγκαλιάζει τα γόνατά του», στάση που θυμίζει την εικονογραφία της Αποκαθίλωσης και του Θρήνου της Παναγίας. Αυτός φαινομενικά ηρεμεί και εκείνη του διηγείται το μαρτύριό της, πως τις νύχτες έμενε μόνη της στην κάμαρα,

86. Και εδώ υπάρχει μια παραλληλία μοτίβων με τη Β' πράξη. Στην Α' πράξη «πεθαίνει» το «πνευματικό» παιδί του με την Ελένη, στη Β' πράξη πεθαίνει το πραγματικό παιδί του με τη Μαρία (το έχει «καταστρέψει» η Ελένη, με το να τον απομακρύνει από την οικογένειά του).

ενώ αυτός έγραφε, ίσως ερωτικές επιστολές σε Εκείνη, την «Επιστήμη / Ελένη», που καθόταν μαζί του, ενώ η Μαρία έκλαιγε κρυφά. Ο Καζαντζάκης εδώ παίζει με τις αντιθέσεις, που τις τοποθετεί δίπλα δίπλα, σχεδόν αδιαφορώντας πλέον για τις ψυχολογικές τεκμηριώσεις. Στο Λώρη που κοιτούσε «έξω τη νύχτα» (το συμβολικό παράθυρο), ωριμάζει κατά την αφήγησή της, που φαίνεται πως δεν την ακούγει, η απόφαση της αναχώρησης, γιατί φωνάζει «σαν από τα βάθη του είναι του» το όνομα της Ελένης, απωθεί το χέρι της Μαρίας, που «είναι κρύο... Είναι σαν ν' αγγίζω χώμα... Είναι σαν να μ' άγγιζε χώμα!...» Εδώ ολοκληρώνονται τα συμβολικά συμφραζόμενα που σηματοδοτούν τη σύγκρουση στο επίπεδο των ιδεών: Η Μαρία αντιπροσωπεύει τον αστισμό με τις αξίες του σπιτιού, της οικογένειας, της εκκλησίας, της υπόληψης, της άφογης εμφάνισης στην κοινωνία, και σε δεύτερο επίπεδο τις αξίες της χριστιανικής κοσμοθεωρίας με τη ματαιότητα των επιγείων («χώμα»), τη χριστιανική αγάπη («κρύο») και τη σημασία του θανάτου («ασφυξία»), ενώ η Ελένη αντιπροσωπεύει τη φλόγα, τη δυνατή ζωή, τη σαρκική ηδονή, την πνευματική ανάταση, τη δημιουργική αυτοπραγμάτωση, την κοινωνική μεταρρύθμιση, τελικά την ελευθερία (απουσία των κοινωνικών προκαταλήψεων), την «Ανάσταση».

Η συνέχεια της οικογενειακής «σκηνής» είναι μια αναστολή της τελικής απόφασης και μια αποκορύφωση των αντιπαραθέσεων συγχρόνως. Σχεδόν μαζί με τα παιδιά του Λώρη, τα οποία αυτός απωθεί και κρέμονται στο λαιμό της Μαρίας, έρχεται και η Ελένη, που την έχει φωνάξει ώστωρα τρεις φορές. Οι κλιμακούμενες φωνές παιδιών, Μαρίας και Ελένης πλησιάζουν πλέον το τελικό *crescendo* μιας μουσικής συμφωνίας: η απόφαση του Λώρη να φύγει («Εδώ είμαι ξένος. Και θα πεθάνω εδώ...») ατονεί πάλι στην αγκαλιά των παιδιών του, ώσπου να τον απομακρύνει απαλά η Ελένη («Εδώ θα πεθάνει η ψυχή σου από ασφυξία... Έλα! σ' αγαπώ!»), ενώ η Μαρία έχει να αντιτάξει μόνο την καρτερική αγάπη της και την απελπισμένη υπόσχεση πως θα διαβάσει κι αυτή βιβλία. Δίνει την εντύπωση μισότρελης. Αλλά «η Ελένη παρασύρει τον Λώρη», του μιλάει «χαδευτική, με πάθος». Κι εδώ ο Καζαντζάκης προχωρεί σε μελοδραματισμούς, που θυμίζουν τα αστικά δράματα της «συγκίνησης και των δακρύων» του Διαφωτισμού: «Η Μαρία πέφτει σαν λιπόθυμη στον καναπέ. Τα παιδιά κλαίνε και φωνάζουν: Μπαμπά! Η Ελένη απότομα ανοίγει τη μεγάλη πόρτα, από την οποία έφυγε ο Μίμης». Το συμβολικό παράθυρο εμφανίζεται εδώ σαν πόρτα: δεν βλέπει κανείς μόνο το μέλλον, αλλά βαδίζει προς αυτό. Η αναποφασιστικότητά του τον κερδίζει άλλη μια φορά, την τελευταία φορά: «Ο Λώρης στέκεται στο κατώφλι, στρέφεται και κοιτάζει τη Μαρία... Τα παιδιά τρέχουν και τον σέρνουν μέσα... Ο Λώρης γυρίζει και τα τοποθετεί στον καναπέ, δίπλα στη μαμά τους. Και τα χαϊδεύει. Κουρασμένος, χωρίς να θέλει, καθίζει στον καναπέ, κοντά

στα παιδιά του — με το κεφάλι του στα χέρια του, σκυφτό απάνω στα γόνατα». Η Ελένη τον φωνάζει, εκείνος «διστάζει, μιλεί ασυνάρτητα, σαν τρελός». Τα παιδιά δεν τον αφήνουν να φύγει, η Μαρία τον φωνάζει κλαίγοντας. «Τη στιγμή εκείνη χτυπούν χαρμόσυνα οι καμπάνες της Ανάστασης. Από το παράθυρο μπαίνει ο θόρυβος και το γέλιο του δρόμου». Η Ανάσταση έχει διπλό συμβολισμό, και για τις δύο παρατάξεις: είναι η μεγαλύτερη γιορτή του χριστιανικού εορτολογίου, και αποκορύφωμα των κοινωνικών υποχρεώσεων (στα μάτια του Λώρη), γι' αυτό η Μαρία γονατίζει, «κάνει το σταυρό της, προσεύχεται»· αλλά και το σύμβολο της Νέας Ζωής, της Ανάστασης του δημιουργικού ανθρώπου από την ασφυξία του θανάτου και του σκότους, που είναι η συμβατική αστική ζωή, γι' αυτό του λέει η Ελένη: «Λώρη, πάμε! Άκουσε τις καμπάνες! Είναι της Ανάστασης! της δικής Σου Ανάστασης! Είσαι ελεύθερος! Άκου τις καμπάνες! Έλα! θα φιλήσω τα μάτια σου και θα ιδείς όλα τα μυστικά του κόσμου! έλα!». Η εικόνα στο φινάλε της πράξης είναι έντονη και ευανάγνωστη: η Μαρία γονατιστή, η Ελένη στο κατώφλι προς το μέλλον, ο Λώρης ανάμεσα. Όταν ο Λώρης πάλι διστάζει, αισθάνεται κουρασμένος, η Ελένη φεύγει απότομα και κλείνει τη μεγάλη πόρτα (προς το μέλλον). Ενώ πέφτει εξαντλημένος, η Μαρία τον αγκαλιάζει, νομίζοντας ότι έχει νικήσει. Τότε ο Λώρης «έξω φρενών, την απωθεί με μίσος», να μην τον αγγίξει: «το κορμί σου είναι κρύο» (αντίθετα της Ελένης: «Ω! πόσο ζεστό 'ναι το κορμί σου!»), «πεθαμένο πράμα» (η αντίληψη του Νίτσε για τη χριστιανική θρησκεία). Και φωνάζοντας την οδηγητριά του προς το μέλλον «σέρνεται στην πόρτα και φωνάζει ενώ η Μαρία και τα παιδιά κλαίνε». Είναι φανερό από την αρχή, πως δεν είναι καμωμένος για τους δύσκολους δρόμους της Ανάβασης.

Η Β' πράξη κινείται, μετά τη φοβερή ένταση της πρώτης, σε ένα επίπεδο καθαρά συμβολικό, απαλλαγμένο από ψυχολογικές τεκμηριώσεις. Σύμφωνα με αιτιοκρατικά κριτήρια της δραματουργικής οικονομίας η δράση είναι σχεδόν ασυνάρτητη (ενώ η τρίτη πράξη ύστερα κινείται σε μια ονειρική πλέον ατμόσφαιρα). Διαδραματίζεται χρόνια μετά, σε άλλο χώρο (μεγάλο σπουδαστήριο χωρίς Σταυρωμένο πάνω στο γραφείο), και εκθέτει την «περιπέτεια» του έργου τη στιγμή, όπου η Ανάβαση φτάνει στο υψηλότερο σημείο (όχι ακόμα στην Κορυφή) και μετατρέπεται σε κατάρβαση και καταστροφή. Πριν ανοίξει η αυλαία ακούγονται χειροκροτήματα, ο Λώρης έχει τελειώσει την ανάγνωση του τελευταίου δραματικού του έργου, «ωχρός, κουρασμένος, εξαντλημένος», και αποφαινεται: «πάλι κομματιασμένα, πάλι μεσοτέλειωτα», εντύπωση που επιβεβαιώνει η Ελένη: «Στην κορυφή δεν εφτάσαμεν ακόμα». Το έργο του πρέπει να θεωρηθεί μάλλον νατουραλιστικό, με θέμα από την εργατική τάξη («όλη η απαρηγόρητη ψυχή του εργάτη κλαίει εκεί μέσα και ζητά το φως!»), νατουραλιστική καταγραφή άρρωστων καταστάσεων (λίγο αργότερα του

θυμίζει η Ελένη: «Ελησμόνησες; Μα στην Κλινική του Μίμη [η κοινωνική άνοδος των «πρακτικών» ανθρώπων] — ν' αγγίσεις τον πόνο για να μπορέσεις να τον εκφράσεις τελειώς...»). Το έργο αυτό θα ανεβαστεί το βράδυ στο θέατρο, που έχει χτιστεί προς τιμήν του Λώρη⁸⁷. Το ακροατήριο αποτελείται από την Ελένη, την τωρινή γυναίκα του, το Μίμη (τώρα κλινικός) και την Ειρήνη, θετή κόρη του ζεύγους.

Η Ειρήνη είναι καθαρά συμβολική μορφή και κατακλείδα της ερμηνείας του έργου⁸⁸. Η εμφάνισή της προκαλεί στο θεατή αρχικά αμηχανία: όταν στην ερώτηση του Μίμη πώς έγραψε ο Λώρης το έργο αυτό, εκείνος απαντάει: «με το αίμα της καρδιάς μου», ύστερα βήχει, ξαπλώνει στον καναπέ, λέει «Κρίμα στο αίμα» και ονειρεύεται την Κορφή, η Ειρήνη «με απέραντη στοργή» του μιλά για το «καταπράσινο σπίτι που σου υποσχέθηκε η μαμά... Όπου δεν θα εργάζεσαι πλεια και θάσαι ήσυχος και ευτυχής»⁸⁹, δηλαδή τη Γη της Επαγγελίας που φαίνεται από την Κορυφή. Μετά την παρατήρηση της Ελένης, γιατί τον στενοχωρεί «άλλοι να σπέρνουν κι άλλοι να θερίζουν» (η δυνατή ζωή των δημιουργών), και ενώ εκείνος πάλι πέφτει και βήχει, η Ειρήνη (την οποία εκείνος αποκαλεί ποιήτρια, που βλέπει πιο βαθιά και πιο καθαρά τον κόσμο) του προτείνει μια εκδρομή «έξω στα χωράφια», όπου θα δουν την «ομορφιά των κάμπων». Ο Λώρης της αντιτείνει πως δε θέλει να ησυχάσει, πως έχει μέσα του ένα παμφάγο θηρίο, που όσο περισσότερο τρώει, τόσο περισσότερο πεινάει. «Είμαι χωρός από αναμία» (τα έργα έχει γράψει με

87. Μάλλον σαφείς είναι οι αναφορές στον Richard Wagner και το Bayreuth, αναφορές που αντλεί ο Καζαντζάκης από τον Nietzsche («Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ στο Μπαύρουτ», τώρα σε ελληνική μετάφραση στον τόμο *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών / MIET, Αθήνα 1992, σσ. 59 εξ.).

88. Ο Γουνελάς διατάζει κάπως να προσδιορίσει το συμβολικό περιεχόμενο της μορφής αυτής, που ο Λώρης επικαλείται με τα τελευταία του λόγια. Από τη μια είναι εκπρόσωπος «μιας γενιάς ξεφυτρωμένης από την τέλεια καταστροφή και το θάνατο του παρελθόντος και των προλήψεων...», από την άλλη «είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς αν με ένα τέτοιο τέλος ο Καζαντζάκης προφητεύει ότι το μέλλον θα είναι μια κοινωνία σαν αυτήν που αντιπροσωπεύεται με το καινούργιο σχολείο της Ελένης και την κόρη του Ειρήνη: μια κοινωνία υπερανθρώπων, που πράγματι θ' ανταποκρίνεται στη συνταγή του Νίτσε για απόλυτη ατομικότητα και καλλιτεχνική ενασχόληση και που τα μέλη της θάχουν φτάσει στην κορφή — την κορφή "Φασγά", του ιερού βουνού απ' όπου ο Μωυσής μπορούσε ν' ατενίσει τη γη της επαγγελίας. Δεν είναι απίθανο όμως να υποθέσει κανείς ότι ο Καζαντζάκης με ένα τέτοιο τέλος εύχεται "Ειρήνη" μεταξύ των "ατομιστών υπερανθρώπων" και των στερημένων εργατικών τάξεων, που οπωσδήποτε αποδεικνύεται ν' αποτελούν μια κοινωνική απειλή με τη διαδήλωση και τον πετροβολισμό στη δεύτερη Πράξη του έργου» (Γουνελάς, ό.π., σσ. 176 εξ.). Και παραπέμπει στη διαμάχη νικσιείστων και σοσιαλιστών που ξέσπασε στα 1906. Μια τέτοια ερμηνεία όμως μου φαίνεται μονοδιάστατη και δεν καλύπτει το εύρος των συμβολισμών στο έργο τούτο.

89. Το πράσινο χρώμα ως ηρεμιστικό, λυτρωτικό (φύση) υπάρχει ήδη στο «Ξημερώνει», όπου εμφανίζεται επίσης το ειδύλλιο στο σπίτι κοντά στη θάλασσα, μέσα στη φύση, τη μοναξιά, και χωρίς κοινωνικές δεσμεύσεις, στο τέλος του έργου.

το αίμα του, στο τέλος της πράξης θα ομολογήσει πως η Ελένη του πίνει το αίμα του). Ο βήχας εντείνεται (αργότερα θα ομολογήσει πως είναι φθισικός), είναι κουρασμένος, αφηρημένος, η Ελένη του δίνει θάρρος: «ακόμα λίγο και θα φτάσουμε στην Κορφή... Θα γράψεις τότε το Μεγάλο Αριστούργημα...». Ο Μίμης όμως βιάζεται να πάνε στην κλινική του (μελέτη πόνου και αρρώστιας για τα νατουραλιστικά έργα του Λώρη), για να προφτάσουνε την παράσταση στα εγκαίνια του θεάτρου του Λώρη, που φαίνεται κιάλας έξω από το παράθυρο (εδώ ο Καζαντζάκης κακοποιεί πολύ την αληθοφάνεια της υπόθεσης). Ο Λώρης δεν πολυθέλει, αισθάνεται κουρασμένος, τελικά ενδίδει. Η Ελένη πάει να ντυθεί, η Ειρήνη ετοιμάζεται να πάει περίπατο στη φύση για να του φέρει λουλούδια. Μένει ο Μίμης και μας πληροφορεί για την τωρινή κατάσταση της Μαρίας (ο Λώρης την αποκαλεί «βρυκόλακα», ενώ είναι η Ελένη που του «πίνει το αίμα του»). Στο Λώρη περιγράφει τον πρώτο του γάμο με νοσταλγικά χρώματα: «Πού η ηρεμία του πρώτου σου σπιτιού, στην αρχή, τα παιδιά, η εκκλησία, η γυναίκα που δεν σ' έσπρωχνε, μόνο σε ξεκούραζε — ούτε αγώνες ούτε Κορφές!». Αισθάνεται πως εδώ «πνίγεται», «στο σπίτι της Θόξας» «όλα είναι πένθιμα». Ειδικά η Ειρήνη του «ενθυμίζει την ιδέα του Θανάτου». Ο Λώρης μένει έκπληκτος, εκείνος νιώθει αυτό το παιδί, που το βρήκε η οικογένεια της Ελένης έκθετο έξω από την εκκλησία μια νύχτα (ως ορφανή δεν έχει «βεβαρυμένο» οικογενειακό παρελθόν, το αγαπητό μοτίβο του νατουραλισμού), σαν «αχτίνα ξανθή μέσα στο σπίτι αυτό». Εμφανίζεται η Ειρήνη και φοράει μοβ (σαν τη Φωφώ στο «Ξημερώνει») και σε μια κάπως πιο εκτενή ρήση της εκθέτει μόνη της το συμβολισμό που περικλείει μέσα της ως σκηνική εμφάνιση στο έργο (ο Μίμης βέβαια παρεξηγεί το: «πόσες χαρές πετιούνται από το χρώμα» — εκλαμβάνοντας το χρώμα, όπως ο Λώρης στην Α' πράξη, ως σημείο θανάτου, ενώ είναι συγχρόνως και η μήτρα της Ανάστασης, της αναβλάστησης της φύσης). «Εγώ μεθώ! Τον χειμώνα προ πάντων όταν τα βλέπω όλα πεσμένα κάτω, χιονισμένα, ασάλευτα, νεκρά — μούρχειται να υψώσω μια κραυγή νίκης! Όλα τα παλιά και σαπημένα πεθαίνουν κι από μέσα τους πετιούνται αιώνια τα καινούργια και τα ζωντανά!» Η ίδια αισθάνεται σαν το άνθος της μυγδαλιάς που χαμογελά «στους διαβάτες που τρέμουν από το κρύο». Εκείνη ζει ήδη στη Γη της Επαγγελίας (θα φέρει στο Λώρη λουλούδια για το «θρίαμβό» του το βράδυ), η ίδια σημαίνει και το «Θάνατο» της παλαιάς τάξης (Μίμης, αλλά και ο Λώρης⁹⁰). Γι' αυτό ο Λώρης είναι μελαγχολικός. Ο Μίμης του θυμίζει προφητικά: «Η πολλή σκέψη είναι αρρώστια, κάποτε θανατηφόρα...». Ο Λώρης αποκα-

90. Ο Μωυσής οδηγεί κατά τις διαταγές του Ιαχβέ (θεού) τον εκλεκτό λαό από την έρημο ως τη Χαναάν, τη Γη της Επαγγελίας, ο ίδιος τη βλέπει από την κορυφή Φασγά, όπου θα ζήσουν οι επόμενες γενεές των Εβραίων, αλλά του είναι απαγορευμένο να την πατήσει. Βλ. και σημ. 74 και 75.

λεί τη ζωή του κωμωδία (παραπομπή στο μελλοντικό έργο «Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη») και ενθουσιάζεται με την ύπαρξη της Ελένης: «Η νύχτα του πένθους επέρασε, ο Ξανθομάλλης Θεός σε λίγο θ' ανατείλει»⁹¹. Αλλά αυτό δε θα το ζήσει πια ο ίδιος, αυτός θα μείνει μόνος του.

Ακολουθεί ένα επεισόδιο παρμένο μάλλον από τον «Εχθρό του Λαού» του Ίψεν⁹², ο πετροβολισμός του παράθυρου. Οι συμβολισμοί γίνονται τώρα πυκνοί και κυρίαρχοι: από την πόρτα, που ήταν στο πρώτο σπίτι η πόρτα του μέλλοντος, εδώ θα μπει το παρελθόν (η Μαρία), και από το συμβολικό παράθυρο, απ' όπου αγναντεύει κανείς τη Νέα Εποχή, θα μπει η τριπλή συμφορά: 1) ο πετροβολισμός των εργατών, που τραυματίζει (στο χέρι και στην καρδιά) το Λώρη, 2) από κει φαίνεται η πυρκαγιά του θεάτρου του και 3) από κει θα φανεί η νεκρώσιμη πομπή του παιδιού του. Από άνοιγμα της φυλακής και πηγή φωτός γίνεται σημείο εξωτερικής απειλής. Η σκηνική οδηγία, που σημαίνει την αρχή της καταστροφής, έχει ως εξής: «Τη στιγμή εκείνη περνούν οι εργάτες που σκολούνε κάτω από τα παράθυρα του Λώρη και σφυρίζουν... Θόρυβος, γιουχαϊσμοί. Μερικές πέτρες χτυπούνε στα παράθυρα». Από τις αντιδράσεις του Λώρη γίνεται φανερό, πως τα έργα του δεν πρέπει να είχαν μόνο νατουραλιστικό, αλλά και στρατευμένο υπέρ της εργατικής τάξης περιεχόμενο: όταν ο Μίμης τον πληροφορεί πως «σε βρίζουν για ό,τι έγραψες...», εκείνος ξεσπάει: «Εγώ που ξόδεψα το αίμα μου όλο για να τους δώσω ψωμί και φως!», «τρέχει στο παράθυρο, τ' ανοίγει. Θόρυβος μεγάλος. Φωνές, πέτρες, σφυρίζουν... μια πέτρα βρίσκει το Λώρη στο χέρι κι αποσύρεται με μια κραυγή πόνου». Ο Μίμης του μιλάει στο μεταξύ: «Αφρό τους! Δεν σ' ένιωσαν ακόμα... Για να σ' αγαπήσουν έπρεπε να γενείς δημαγωγός των... Είπες την αλήθεια...». Οι υστερικές και υπερβολικές αντιδράσεις του Λώρη φανερώνουν, ότι τα έργα του πρέπει να είχαν διαφωτιστικό, ίσως και επαναστατικό χαρακτήρα, ότι η Ανάβασή του δεν εμπεριείχε μόνο επιστημονική και λογοτεχνική, αλλά και πολιτική δραστηριότητα, και η αποκοπή του από τη βάση, για την οποία εργαζόταν, είναι ένα χτύπημα βαρύ (διαφορετικά όμως από τον Δρ. Στόκμαν στον «Εχθρό του λαού» αντιδρά με ηττοπάθεια). Το μαρτυρούν οι σκηνικές οδηγίες από μόνες τους: «Εξω φρενών», «γελά σπασμωδικό, σπαραχτικό γέλιο», «βήχει, εξαντλημένος», «δείχνει το χτυπημένο χέρι», «πέφτει

91. Ο «Ξανθομάλλης Θεός» αντιστοιχεί στον «Ξανθό λεβέντη» του «Πρωτομάστορα» και σηματοδοτεί τον Υπεράνθρωπο.

92. Εκεί βέβαια ο γιατρός Στόκμαν μαζεύει τις πέτρες που σπάσανε τα τζάμια των παραθύρων του ως τιμητικά σημάδια («τις πέτρες αυτές θα τις φυλάξω σαν ιερά κειμήλια...»). Υπάρχουν και άλλες παραλληλίες με το έργο αυτό, που δεν πρέπει να θεωρηθούν τυχαίες: η κόρη του Πέτρα στην Ε' πράξη διώχνεται από το σχολείο για τις φιλελεύθερες ιδέες της και θα ανοίξει με τον πατέρα της δικό της σχολείο (εκπαιδευτική μεταρρύθμιση).

εξαντλημένος». Θεωρεί τη ζωή του χαμένη, ήθελε να δώσει ψωμί και φως (γιατρός και δραματογράφος): «τους έριξα την ψυχή μου να χορτάσουν, τους έκοψα κομμάτια τη ζωή μου και τους την έδωκα κ' έγινα — όπως έγινα...»⁹³. Αυτή η δραματουργική στροφή δεν έχει προετοιμαστεί και ξαφνιάζει το θεατή, που πρέπει να προσανατολιστεί τώρα στο μοντέλο του διανοουμένου ως καλλιτέχνη / επιστήμονα / ηγέτη, όπως το οραματίστηκε ο ευρωπαϊκός εξπρεσιονισμός. Αλλά οι εργατικές μάζες δεν είναι ακόμα έτοιμες για πολιτική διαφώτιση από το θέατρο, έτσι και εδώ, όπως σε όλα τα θεατρικά έργα του Καζαντζάκη, η μάζα παραμένει ο τυφλός και φθονερός όχλος, ανασταλτικός και εχθρικός παράγοντας στην Ανάβαση των ηρώων, που περιορίζονται αναγκαστικά σ' έναν αριστοκρατικό εκλεκτισμό.

Ο Καζαντζάκης ετοιμάζει με ένα *crescendo* των συμφορών το φινάλε της πράξης. Το επόμενο χτύπημα έρχεται από την πόρτα: η υπηρέτρια αναγγέλλει μια «μαυροφόρα» (ο Μίμης φεύγει για την κλινική για να περιμένει εκεί), που φυσικά δεν είναι άλλη από τη Μαρία, με πιο εμφανή τώρα τα μητρικά και χριστιανικά χαρακτηριστικά, το έλεος και την αγάπη. Αυτοσυστήνεται ως «μαμά των παιδιών» του, που όλα τα ξέρει: «πού πήγες, τι έκαμες, πόσο την αγάπησες, πόσο σε τυράννησε...». Και συνεχίζει: «Εγώ δεν σε ξέχασα... Εγώ σ' αγαπώ... Κι όλο το μαρτύριο της ζωής σου το ξέρω... Ο Θεός δεν ευλόγησε το σπίτι σας... Τα παιδιά σας πεθαίνανε το ένα μετά τ' άλλο...». Δύσκολο να αποφασίσει κανείς πόσο κυριολεκτεί εδώ ο Καζαντζάκης. Γνωρίζει πως εκείνος της φώναξε ότι δεν έχει πια αίμα, ενώ κείνη τον έσπρωξε να προχωρεί: «Τι κατόρθωσες;» Ο Λώρης «έξω φρενών» νομίζει πως σαρκάζεται: «Ηρθες να γελάσεις με τον πόνο μου! Απάνω στο πτώμα της ζωής μου, έλα να χορέψεις και συ!» (θα το κάνει ο χορός στην Γ' πράξη), αλλά η Μαρία «ήρεμη, λυπημένη» φανερώνει το έλεός της: «Ηρθα να σε σηκώσω από χάμω, Λώρη... Έλα το παιδί μας είναι βαριά άρρωστο και σε ζήτησε... Έλα... για κείνο ήρθα...». Πάλι υπάρχει ένα πραγματικό και ένα συμβολικό επίπεδο: «Αν έρθεις θα γιάνει το παιδί μας...», «Εδώ κάνει κρύο...», «Αγάπη δεν έχεις... Αγάπη θες να ζεσταθείς και να γιάνεις...». Βαριά άρρωστος είναι και ο Λώρης, που βήχει ολόένα περισσότερο. Εκείνη «χαδευτικώτατα, μητρικώτατα του δίδει νερό», και τότε «με τρομαχτική, απελπισμένου, ηρεμία» της ομολογεί πως έχει φυματίωση: «Είμαι φθισικός». Από την πολύ δουλειά στο νοσοκομείο, αλλά: «Ανεβαίνω στην Κορφή», και γελά σπαρακτικά και ειρωνικά. Εδώ το Φασγά έχει πάρει την εννοιολογική απόχρωση του Γολγοθά. Η Μαρία τον βλέπει με συμπόνια και αγάπη, εκείνος

93. Τα λόγια θυμίζουν και τα λόγια της Σμαράγδας στον «Πρωτομάστορα»: «Ως τώρα σας έριχνα κατάστημα την ομορφιά μου και με μισούσατε! Τώρα σας ρίχνω και την αγάπη μου!». Οι υπεράνθρωποι σπαταλούν τη ζωή τους για τους άλλους, δεν κρυβονται, ο εγωισμός τους συμπεριλαμβάνει και τους άλλους.

όμως δεν φεύγει από τη «λάμια που σούπιε την ψυχή», γιατί την αγαπάει, «ακόμα» (τρεις φορές), είναι η μοιραία γυναίκα, η ωραία Ελένη: «η ψυχή μου ρίχνεται χαρούμενη στα μάτια της να πνιγεί!...», εκείνη «καίει τα χείλη μου και πονώ... όλους πονώ! Και σωριάζομαι χάμω και της λέω: Ακόμα! φίλιε με ακόμα!»

Για λίγο το δίλημμα του παρελθόντος Μαρία / Ελένη παραμερίζεται από την εμφάνιση της Ελένης, που έρχεται γεμάτη λουλούδια από τον περίπατο και ανακουφίζει τον εξαντλημένο Λώρη (η Μαρία, που είχε πέσει σαν λιπόθυμη, σέρνεται στην πόρτα και η Ελένη τη βοηθάει να βγει). Η Ειρήνη του αποκαλύπτει πως χρόνια τώρα παρακολουθεί το δικό του μαρτύριο, και αναρωτιέται, τι να την κάνει όλη αυτή τη δόξα, όταν δεν έχει «λίγη χαρά, τη μισή χαρά που έχει ο εργάτης ο φτωχός, ο κουρελιάρης, όταν γυρίζει το βράδυ στο σπίτι του κουρασμένος ναύρη τα παιδιά του...». Οι αναφορές στην εργατιά εντείνονται, όταν περνάει εργάτης τραγουδώντας μπροστά στο παράθυρο, και η Ειρήνη αποφαινεται «Να η ζωή! η ζωή! η καταπράσινη ζωή!»⁹⁴. Και θέλει να του δείξει το δικό της δρόμο προς την ευτυχία, επικαλείται τη Δήμητρα, τους θεριστάδες (βλ. το χορό των θεριστάδων στον «Πρωτομάστορα»), την «αγάπη της γης»: «Ελα, θα σε μυήσω σ' όλα τα Ελευσίνεια μυστήρια... Εγώ είμαι ιέρεια της Δήμητρας!... Μην ακούς! μην ακούς! δεν υπάρχει Θεά τόσο μεγάλη σαν τη Θεά μου κ' Εκκλησία ομορφότερη (εκτείνει το χέρι της, πέρα, έξω από το παράθυρο) πού να βρεις...». Ο Λώρης τη θαυμάζει, αλλά: «Είναι αργά για μένα...», αναφέρει δύο φορές πως «έχει δικίο ο Μίμης...», κλαίει και πέφτει εξαντλημένος πάνω στα λουλούδια (τα λόγια του Μίμη, πως η Ειρήνη του θυμίζει την ιδέα του θανάτου, πρέπει να εκληφθούν ως θάνατος του παλαιού, που είναι και ο θάνατος του Λώρη· οι αντιθέσεις μεταξύ Συντηρητισμού και Φιλελευθερισμού δεν έχουν θέση στη νέα παγανιστική θρησκεία του μέλλοντος, που θα κυριαρχήσει στη Γη της Επαγγελίας). Αυτή τη Γη της Επαγγελίας δε θα την πατήσει πια.

Εμφανίζεται η τρίτη γυναίκα / αρχή της ζωής του Λώρη, η Ελένη, έτοιμη για να πάνε στην κλινική, αλλά εκείνος (Ελένη ειρωνικά: «Ο Δυνατός») αρνείται: είναι κουρασμένος, θέλει να ζήσει όπως όλοι οι άνθρωποι, να είναι «ελεύθερος» (αντιστροφή της σημασίας από την Α' πράξη), θέλει να σκύψει στο χώμα, να βάλει «ήλιο» μέσα του πριν πεθάνει (βλ. την «ηλιοθεραπεία» του Γιατρού για τη Λαλώ στο «Ξημερώνει»), δεν τον ενδιαφέρει η δόξα, θέλει απλώς να ζήσει. Και η Ειρήνη συνοδεύει στο πιάνο το ξέσπασμα που ακολουθεί: είναι άνθρωπος, που κοιτάζει όλο τον πόνο του κόσμου, και εκείνη (η Ελένη) δεν τον παρηγορεί, δεν έχει πια αίμα και εκείνη τον σπρώχνει πιο ψηλά (εδώ υπάρχει και το μοτί-

94. Εργατιά, βλάστηση (πράσινο), άνοιξη και μέλλον ενώνονται εδώ σε μια εννοιολογική αλυσίδα. Η έννοια «προλεταριάτο» άλλωστε (από το σλαβικό *prolet* = άνοιξη) και η εργατική πρωτομαγιά εντάσσονται αρχικά σε τέτοια συμπραζόμενα.

βο του «Φοβούμαι» που εκφράζει η Ελένη), θέλει απαντήσεις πριν από το θάνατο (η αρρώστια του εκλαμβάνεται προφανώς ως θανατηφόρα), οι ελπίδες του είναι πεθαμένες, ώσπου να φτάσει στη βαθύτερη κατακλείδα; «Ούτε συ δεν μου γεμίζεις την ψυχή... Σαν την Άλλη!» (τι εννοεί θα φανεί στη συνέχεια), αναζητά κάτι «βαθύτερο και γλυκύτερο και σιγανότερο... Κάτι τι μπλε...» (είναι το μοβ χρώμα της Ειρήνης, που εξακολουθεί να παίζει στο πιάνο). Κατεβάζει τις κουρτίνες, κοιτάζει βαθιά στα μάτια της Ελένης, και ξαφνικά αντικρίζει τι ζωγραφίζεται μέσα στα μάτια της: «Η Λορελάη!»

Την εικόνα της μοιραίας γυναίκας από τη γνωστή γερμανική παραλογή την παίρνει ο Καζαντζάκης από τον Heine, όπου υπάρχει στο «Buch der Lieder» (1827) και έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από το Γεώργιο Βιζυηνό το 1894⁹⁵. Η μορφή της νεράιδας, που κάθεται σε ψηλό βράχο και όλο χτενίζει με χρυσό χτένι τα ξανθά της μαλλιά, ενώ οι άντρες στα καράβια του Ρήνου την κοιτάζουν και πνίγονται στους στρόβιλους του ποταμού, παίρνει εδώ κεντρική θέση: οι βάρκες με τους άντρες με τα μεγάλα μέτωπα βουλούν εδώ στη θάλασσα, αλλά εκείνη τραγουδά και τους χαμογελά, ώσπου να βουλιάξουν. Η Ειρήνη προσπαθεί να του ξεφύγει και τον θεωρεί τρελό, αλλά η τελική στροφή στην πραγματικότητα δείχνει το ψυχολογικό υπόβαθρο της παραβολής: «Τη θάλασσα... τη θάλασσα... τη νιώθω ίσα μ' εδώ (δείχνει το λαιμό του)...» (το μοτίβο «πνίγομαι»). Η μουσική της Ειρήνης κλείνει ειρηνικά το επεισόδιο αυτό, λυτρωτικό για το Λώρη (αυτογνωσία).

Η επόμενη συμφορά έρχεται από το παράθυρο, παρμένη από τους «Βρυκόλακες» του Ίψεν: εκεί καίγεται το άσυλο, εδώ το θέατρο του Λώρη: «Αίφνης απέξω ακούονται φωνές, βοή... Στο γραφείο απλώνεται ξάφνου αντιφεγγιά μεγάλης πυρκαϊάς...». Όταν ανοίγουν τελείως το παράθυρο και μπαίνει η λάμψη της φωτιάς, ακούγεται η σάλπιγγα της φωτιάς, ο Λώρης, «με απάθεια τρελού» γελάει και λέει, πως μήνες τώρα καίγεται το θέατρο, πως το είδε στα μάτια της Ελένης να καίγεται και άκουσε και φωνές, σαν να καιγόταν κάποιος μέσα ζωντανός, αλλά εκείνη ήταν απάνω στο βράχο της και χτενιζόταν και χαμογελούσε. Ενώ η Ειρήνη προσπαθεί να τον καθυστερήσει, εκείνος «έξω φρενών αρπάζει τα χέρια της Ελένης και τα σφίγγει», ξεσπάει και επαναστατεί εναντίον της: «Μα ποια είσαι συ; Ποια είσαι συ που σκύβεις απάνω μου τόσα χρόνια και μου πίνεις την ψυχή; Ποια είσαι;».

Και τότε χτυπάει η τελευταία συμφορά, που ολοκληρώνει την καταστροφή του Λώρη; «ακούγονται αίφνης νεκρώσιμες καμπάνες κάποιας κηδείας». Η Ελένη προσπαθεί να τον πείσει πως μοιάζουν με τις καμπά-

95. Γ. Βιζυηνός, *Ανά το Ελικώνα* (Βαλλίσματα). Αθήνα 1930, σσ. 140 εξ. (βλ. G. Veloudis, *Germanograecia*. Amsterdam 1983, σσ. 292, 613).

νες της Ανάστασης (τέλος της Α΄ πράξης), της δικής του Ανάστασης, αλλά ο Λώρης νιώθει μόνο ένα Σταυρωμό (όπως στην περίπτωση του συμβολικού παράθυρου έχουμε εδώ αντιστροφή του μοτίβου της Ανάστασης): «Ακούγονται νεκρώσιμες ψαλμωδίες να περνούνε». «Η αγωνία του αυξάνει», «αποσπάται από τα χέρια της [Ελένης]. Πετιέται στο παράθυρο», η Ελένη «προσπαθεί να τον αποσπάσει από το παράθυρο», «Ο Λώρης την απωθεί και γέρνει ολοένα περισσότερο από το παράθυρο... Ακούγονται δυνατότερα τώρα οι ψαλμοί». Η Ειρήνη παρατηρεί πως όλοι κοιτάζουν το δικό τους παράθυρο. Τότε ο Λώρης «γυρίζει έξαλλος στην Ελένη και την σπρώχνει, με μίσος», την καταριέται, «Η Ελένη και η Ειρήνη αγκαλιάζονται και κλαίνε, ενώ ο Λώρης απλώνει τα χέρια προς το πλήθος και τις ψαλμωδίες και φωνάζει με σπαρακτική φωνή: — Παιδί μου! —. Οι καμπάνες κτυπούν νεκρώσιμα, την στιγμή που πέφτει η αυλαία». Η «Ανάσταση» της Α΄ πράξης έγινε Θάνατος, η ελευθερία από την αστική φυλακή δεν οδήγησε πουθενά, μόνο στο θάνατο. Η ερμηνεία της σκηνής κινείται σ' ένα πραγματικό και σ' ένα συμβολικό επίπεδο. Το ότι πραγματικά πέθανε ένα από τα δύο παιδιά του από τον πρώτο γάμο, το έχει αναγγείλει η Μαυροφόρα: η έλλειψη αγάπης είναι θανατηφόρα (και εκείνος θα μπορούσε να απαλλαγεί από τη θανατηφόρα αρρώστια με την αγάπη). Ο συμβολισμός ωστόσο της κηδείας είναι σύνθετος: 1) είναι μια *praefiguration*, αναγγέλλει το δικό του θάνατο, 2) παραλληλίζεται με το θάνατο του «παιδιού» που είχε με την Ελένη στην Α΄ πράξη (το δραματικό έργο για τον Ιουλιανό, που το έκαψε η Μαρία), 3) είναι ο θάνατος του παλαιού εαυτού του⁹⁶: με την πυρκαγιά του θεάτρου του του φανερώνεται η ματαιότητα της Ανάστασης, ωστόσο δεν βρίσκει το δρόμο της επιστροφής, υπάρχει μόνο η πτώση και ο θάνατος. Το ανοιχτό παράθυρο οδηγεί σε μια εκ νέου «ελευθερία», που οδηγεί στο δικό του θάνατο.

Η Γ΄ πράξη αφηγείται την πτώση του «ξεπεσμένου βασιλιά», τον δείχνει στο τελευταίο κατώφλι, αλκοολικό και γελοίο, πριν από το τέλος του: «*Cabaret de nuit*» λίγο απέξω από την πόλη. Φαίνεται όλη η σάλα. Άντρες, νέοι, γυναίκες, στα τραπέζια πίνουν, φωνάζουν, γελούν. Ατμόσφαιρα ακάθαρτη — γυναίκες ντεκολτέ πηγαίνουν κ' έρχονται. Ο Λώρης εξαντλημένος τελειώς τώρα, ωχρότερος τώρα, κυκλωμένος από γυναίκες κάθεται σ' ένα τραπέζι και πίνει και φωνάζει... Είναι στεφανωμένος από ρόδα... Μια γυναίκα, ντυμένη στα μαύρα, ανεβαίνει στο πάλο κ' ετοιμάζεται να τραγουδήσει... Χειροκρότημα». Στο αγαπημένο *milieu* των νατουραλιστών, που δείχνει την έσχατη εξαθλίωση των ανθρώπων (βλ. π.χ. «*L'assomoir*» του Ε. Zola)⁹⁷, ο Καζαντζάκης δείχνει τον

96. Το μοτίβο αυτό υπάρχει στο έργο του Strindberg «Προς τη Δαμασκό». Βλ. σημ. 76.

97. Βλ. την περιγραφή του έργου στην «επιστολμαία διατριβή» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου στη μετάφραση της «Νανά» του Ζολά το 1880 (Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*. Αθήνα 1982, σσ. 251 εξ.).

«τελευταίο σταθμό» του ήρωά του: από μίαν άποψη το έργο έχει και τη δομή των Παθών του Χριστού — στην Ανάσταση στο Γολγοθά ακολουθεί η εν Άδου Κάθοδος. Παρά τη «νατουραλιστική» θεματογραφία και ατμόσφαιρα τα γεγονότα ερμηνεύονται εντούτοις σε συμβολικό επίπεδο: η μαυροφόρα δεν είναι άλλη παρά η πρώτη γυναίκα του, η Μαρία, ενσάρκωση των χριστιανικών αρετών, που τον ακολουθεί και έγινε τραγουδίστρια για να επιζήσουν. Κανείς δεν πιστεύει το μεθυσμένο, όταν το ισχυρίζεται, ρητορεύοντας μεθυσμένος επάνω σε ένα τραπέζι. Τον στεφανώνουν με ρόδα (ο παραλληλισμός με την εξουθένωση του Χριστού είναι εμφανής), αυτοαποκαλείται «ξεπεσμένος βασιλιάς» που τον δώξαν τα παιδιά του από το θρόνο, που κάλεσε απόψε όλους τους εχθρούς του σε γεύμα, τις σκέψεις (τύψεις) του, να πνιγούν στο κρασί. Οι άλλοι τον θεωρούν τρελό, «τον σπρώχνουν. Ο Λώρης καθίζει πάλι αφηρημένος... Όλοι γελούν. Η Μαυροφόρα σε μια γωνιά, με τον δίσκο, κλαίει. Κανείς δεν την προσέχει». Του κατεβάζουν το καπέλο ως τα αυτιά, γελούν μαζί του, εκείνος επιμένει πως είναι ξεπεσμένος βασιλιάς, που σκότωσε τη βασίλισσά του. Ο εξευτελισμός είναι ακραίος, η Μαρία τον παρακαλεί να φύγουν, να πάνε σπίτι στο ένα παιδί που έχουν ακόμα και πεινάει. Εκείνος σκέφτεται όμως την Ελένη, η οποία έχει γίνει «δασκάλα... Νύχτα μέρα με τα παιδιά... Σε ξέχασε». Ο κόσμος αρχίζει και φοβάται το τρελό γέλιο του Λώρη, αυτός σπάει ένα ποτήρι, και τον βγάζουν έξω.

Στη νατουραλιστική σκηνή της έσχατης εξαθλίωσης ακολουθεί μια συμβολική εξπρεσιονιστική: «Η σκηνοθεσία αλλάσσει. Κήπος με πολλά, μεγάλα δέντρα⁹⁸. Στην άκρη πέρα φαίνεται ο δρόμος. Φεγγάρι. Έχει κάτι το εξωτικό, τ' ονειρώδες η σκηνή. Ο Λώρης ζαλισμένος προχωρεί, τρικλίζων» (εδώ προστίθεται και το μοτίβο «Φοβούμαι» που το είχε εκφράσει ήδη μια γυναίκα στο καμπαρέ). Η ατμόσφαιρα από δω και μπρος θυμίζει Strindberg, αλλά ο Καζαντζάκης δεν χρησιμοποιεί τη συνηθισμένη τεχνική του ονειροδράματος, η οποία στηρίζει το φανταστικό των γεγονότων είτε στο όνειρο είτε σε πυρετώδεις φαντασιώσεις του ετοιμοθάνατου, αλλά σε παρανοϊκές οπτασίες του *delirium tremens* του αλκοολισμού: «Κάνει να προχωρήσει, σκοντάφτει και πέφτει. Κι αναπηδά γύρω του ένας χορός παρθένων, σαν νεράιδες — μια ντυμένη μαύρα, άλλη κόκκινα, άλλη ροζ, η άλλη άσπρα, η άλλη μοβ και η άλλη μπλε. — Είναι οι σκέψεις και οι αναμνήσεις και οι τύψεις του που από το μεθύσι του νομίζει πως βλέπει γύρω του σε μορφές απτές, εξωτερικές, γυναικών: *hallucination de vue et de ouie, délire alcoolique*. Χορεύουν γύρω του». Τα στερεότυπα μοτίβα του νατουραλισμού και του συμβολισμού

98. Ο Καζαντζάκης δείχνει στα πρώτα του έργα μια ιδιαίτερη προτίμηση γι' αυτό το σκηνικό: Β' πράξη του «Ξημερώνει», Γ' πράξη του «Εως τότε;». Είναι άλλωστε γνωστή η ικανότητά του να βρίσκει σε όλα τα μέρη που πήγε μεγάλα εξοχικά σπίτια με μεγάλους κήπους.

εδώ συμφύρονται. Ο Λώρης, «έντρομος, έξαλλος τις κοιτάζει... κυριευμένος ήδη από το «*délire de persécution*» από το οποίο προ πάντων πάσχουν οι αλκοολικοί»⁹⁹, ομολογεί πως σκότωσε «Κάτι τι λευκό και μαλακό και όμορφο... Κ' είχε φτερά μεγάλα...»· μια ψυχή, και αναρωτιέται ποιανού ψυχή: η δική του.

Ο χορός των τύψεων, σε ρυθμική γλώσσα και κινήσεις, γυρίζει γύρω του, και καθένα από τα συμβολικά χρώματα του θυμίζει το παρελθόν: «η με τα μπλε» τη γυναίκα και το σπίτι του (δεν θυμάται), «η με τα μαύρα» τα παιδιά του («Το ένα σάπισε και τ' άλλο πεινά!») — ο Λώρης αναρωτιέται απελπισμένος, γιατί ακόμα δεν έπνιξε τις τύψεις του στο κρασί, και συνεχίζει ο χορός «δαμονιδώς» —, «η με τα άσπρα» του θυμίζει την Ελένη («Και το φίδι θυμάσαι που πλέχτηκε στην ψυχή σου και πλέχτηκε στο μέτωπό σου στεφάνι και σου ήπια όλο το αίμα; — Θυμάσαι; θυμάσαι;» — δεν θυμάται), οπότε πετιέται πάλι «η με τα μαύρα» και αναρωτιέται γιατί πρέπει να πεθάνουν τα χλωμά παιδιά, τα αθώα «που υψώνουν τα χεράκια τους στα κρεβάτια της αρρώστιας...». Τα αποσπάσματα του χορού είναι ρυθμικά σφιχτοδεμένα, με επαναλήψεις και τη δομή ερωταπόκρισης: «Θυμάσαι - Δεν θυμούμαι»¹⁰⁰.

Πριν συνεχίσει ο χορός την οδυνηρή υπόμνηση των πράξεών του, ο Λώρης βλέπει σαν σε όραμα τη μελλοντική μεταρρύθμιση της παιδείας, τη Γη της Επαγγελίας, όπου θα ζήσουν οι άνθρωποι του μέλλοντος. Εδώ η σκηνική οδηγία μετατρέπεται πλέον σε αφηγηματικό κείμενο: «Την στιγμή αυτή πέρα στο βάθος θάρχεται η Ελένη με τα παιδιά και την Ειρήνη χωρίς να ιδούνε τον Λώρη... Η Ελένη μ' εστραμμένη τη ράχη προς τον Λώρη θα δείχνει στους μικρούς μαθητές της τα άστρα και θα

99. Είναι ενδιαφέρουσες αυτές οι εκτενείς σκηνικές οδηγίες, που δεν έχουν καμία θεατρική λειτουργικότητα πια, αλλά στρέφονται στον αναγνώστη και εξηγούν φαινόμενα, που ο Καζαντζάκης τα αντλεί από τα διαβάσματά του. Όπως γενικότερα παρατηρείται μια σχεδόν υπερβολική χρήση διδασκαλιών σε στιγμές μεγάλης δραματουργικής έντασης.

100. Η εμμονή στην επανάληψη της δομής αυτής θυμίζει τους στίχους από το παραμύθι της «λησμονημένης νύφης» σχετικά με το μαγεμένο Φιορεντίνο που δεν μπορεί να θυμηθεί, μετά από το φιλί της μητέρας του, τη μνηστή του, και τη βασιλοπούλα (Ντολτσέτα) που προσπαθεί να φέρει το δεσμό τους στη μνήμη του (AaTh 313c). Το παραμύθι ήταν πολύ διαδομένο στην Κρήτη (γύρω στις 30 παραλλαγές έχουν καταγραφεί ως σήμερα), την πρώτη κρητική παραλλαγή των στίχων δημοσιεύει ο Π. Βλαστός στον «Κρητικό Λαό» Α' τεύχ. 3 (Μάιος 1909), σσ. 78 εξ., και τεύχ. 4 (Αύγ. 1909) σσ. 104-108, η καταγραφή έγινε όμως το 1887 στην περιοχή Αμαρίου. Έχει ακούσει ο ίδιος ο Καζαντζάκης τους στίχους αυτούς από την παιδική του ηλικία ή είχε σχέσεις με τον λόγο Παύλο Βλαστό (στα επόμενα τεύχη του ίδιου περιοδικού δημοσιεύεται και άλλη παραλλαγή από τον Ε. Βλασσάκη); Θα μπορούσε να έχει γνωρίσει τους εντυπωσιακούς στίχους και από άλλες παραλλαγές που είχαν δημοσιευτεί έως τότε: στο περιοδικό «Βύρων» 1874, ή στο «Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος» 1883, απ' όπου πέρασε στην *Ιστορία των Αθηναίων*. Τόμ. 1 (Αθήνα 1889) του Γ. Δ. Καμπούρογλου (βλ. Μ. Ι. Manusakas / W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*. Wien 1984, σσ. 61 εξ., 146).



τους μιλεί. Έπειτα θ' αφήνει τα παιδιά, — αφού τελειώσει το μικρό μάθημα της αστρονομίας — θα τ' αφήνει ελεύθερα να παίξουν και να γελούν... Μερικά κρατούν φλάουτο και ξαπλωμένα στα χόρτα, θα παίζουν ήρεμα, ωραία κομμάτια στο φεγγάρι... — Κ' έτσι την ώρα που θ' αγωνιά και θα υποφέρει ο Λώρης — ο άνθρωπος του παρόντος — θ' ακούγεται η γλυκιά μουσική και η χαρά των ανθρώπων του μέλλοντος». Ο Καζαντζάκης αισθάνεται την ανάγκη να εξηγήσει ο ίδιος τους συμβολισμούς του έργου, φοβούμενος ότι δεν μπορούν να ερμηνευτούν ή να ερμηνευτούν σωστά από τα σκηνικά δρώμενα: ο Μωυσής / Λώρης έφτασε στην κορυφή Φασγά και βλέπει τη Γη της Επαγγελίας, απαγορευμένη γι' αυτόν, και θα πεθάνει στο βουνό. Το παρόν με τις τύψεις, το μέλλον με την αρμονία, τη μουσική και την ελευθερία. Την παιδαγωγική μεταρρύθμιση τη φέρνει η Ελένη¹⁰¹, μαζί με την Ειρήνη: η μοιραία γυναίκα που στάθηκε καταστροφική γι' αυτόν, στο μέλλον, και σε συνεργασία με την Ειρήνη, δρα ευεργετικά.

Ο χορός συνεχίζει τη βασανιστική του ανάκριση: «η με τα άσπρα» τον ειρωνεύεται, πως αυτός ήθελε να ανεβεί στην κορυφή να χτίσει την Καινούργια Εκκλησία (ο «ναός της ανθρωπότητας» του Γιατρού στο «Ξημερώνει»), με «τις ασημένιες καμπάνες» (ο συμβολισμός είναι τριπλός: ανάσταση - Α' πράξη, κηδεία - Β' πράξη, ανάσταση του Νέου / θάνατος του Παλαιού - Γ' πράξη), αλλά είναι «Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας!»¹⁰², είναι ανίκανος για τα δυνατά έργα (βλ. το μοτίβο στον «Πρωτομάστορα», όπου όμως είναι ο έρωτας που τον εμποδίζει), όμως είναι ανίκανος και για τη δυνατή ζωή, τον έρωτα. Πετιέται «η με τα μοβ» και το οικτρίζει, «η με τα κόκκινα» διατυπώνει ένα leitmotiv όλου του χωρίου: «Όλες οι σκέψεις των σοφών δεν αξίζουν ένα φιλιό απάνω στο στόμα!», που επαναλαμβάνεται τρεις φορές κλιμακωτά. Η γλώσσα είναι κοινά στη γλώσσα της ποίησης, οι επαναλήψεις είναι ρυθμικές όπως οι κινήσεις του χορού («χορεύοντας εύθυμα και με ηδυπάθεια»). «Η με τα πράσινα» αποφαίνεται πως «όλες οι περήφανες κινήσεις των Δημιουργών μέσα στα γραφεία τους και μέσα στα βιβλία δεν αξίζουν τις παναρμόνιες κινήσεις των θεριστάδων όταν τ' αστάχια γέρνουν μεστωμένα κι από τα κεφάλια τους ορμούν οι θερισμοί!» (ο διαχωρισμός σε *vita activa* και *vita contemplativa* βρίσκεται ξανά στους δύο γέρους, στην αρχή του «Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη», οι «θεριστάδες» παραπέ-

101. Υπάρχει στην *Αναφορά στον Γκρέκο* ένα χωρίο, όπου ο Καζαντζάκης περιγράφει το δάσκαλο της Δ' τάξης του Δημοτικού, που ήταν αθηνοσπουδαγμένος και έφερε μαζί του τη Νέα Παιδαγωγική (που την περνούσαν τα παιδιά αρχικά για καμιά νεαρή γυναίκα), παρωδία βέβαια της παιδαγωγικής μεταρρύθμισης, γιατί ντρόπιασε ένα συμμαθητή του, λέγοντάς τον λούδα (ό.π., σσ. 69-72).

102. Όπως μας πληροφορεί η Ελλην Αλεξίου, το «όνειρα αετού και φτερά πεταλούδας» ήταν κάτι σαν σύνθημα των φοιτητικών του χρόνων (Αλεξίου, ό.π., σ. 85).

μπουν στον «Πρωτομάστορα»), και «η με τα κόκκινα» οδηγεί το χορό στο αποκορύφωμα, ξεφωνίζοντας: «Α! η ζωή! η ζωή! η κατακόκκινη ζωή!» (η Ελένη, ο έρωτας, η δυνατή ζωή, η ανάβαση, «η φλόγα που τρώει τον άνθρωπο», αργότερα η θεία φλόγα). Ο Λώρης την εκλιπαρεί να μην τον κοιτάζει έτσι, είναι άρρωστος, το βλέμμα της τον αγγίζει σαν στόμα. Και πάνω στο leitmotiv που αναφέραμε, «η με τα κόκκινα» φανερώνεται ως Αγάπη, γελά, όλες χορεύουν τρελά, «η με τα κόκκινα» «ανορθώνεται σοβαρή και περήφανη και πανώρρα»: — «Είμαι η Αγάπη! Υψώνομαι ωςάν Ξημέρωμα στο θλιβερό νυχτέρι των ανθρώπινων στοχασμών! Κι αμίλητες ξυπνούνε τα μεσάνυχτα όλες οι επιθυμίες των λουλουδιών και των άστρων και της θάλασσας και των κορμιών — και ξεκινούν να μ' εύρουν, να τις αγγίσω μόνο και ν' αγιάσουν. Είμαι η Αγάπη!» — Και τότε λύνει τη ζώνη της και την κυματίζει πάνω από τα κεφάλια των άλλων σαν σημαία: «— Είμαι η Αγάπη! Περνώ σαν θάλασσα — και μουσκεύω όλες τις σάρκες και πίνω όλα τα μάτια και λύνω όλες τις ζώνες! Είμαι η Αγάπη!» Το εύρημα του Καζαντζάκη έγκειται στο ότι μετατρέπει με τρόπο παραστατικό το γαμήλιο έθιμο με τον ευδιάκριτο συμβολισμό σε διακήρυξη του ελεύθερου έρωτα υπό τη μορφή της σημαίας της Νέας Εποχής. Η ζωή του καλαμαρά, του γραφιά δεν οδηγεί πουθενά, τον φορτώνει μόνο εγκλήματα ενάντια στη ζωή και στη φύση.

Σ' αυτό το σημείο ο Λώρης δεν αντέχει άλλο και σπάει οριστικά και φωνάζει για βοήθεια — τη Μαρία. Ο χορός τον ειρωνεύεται («Αυτή δεν μπορεί!») και γελάει, από μακριά ακούγεται σ' όλη τη σκηνή «γαλήνιο το φλάουτο — πέρα». Ο νεαρός δραματογράφος φροντίζει οι συμβολισμοί να μετατρέπονται και σε οπτικές παραστάσεις (στο βάθος το μέλλον) και σε ακουστικές εντυπώσεις (πέρα από τις καθαρά γλωσσικές). Η Μαρία, που τον αναζητούσε απελπισμένη παντού, καταφτάνει, «τρέχει και τον αγκαλιάζει. Ο χορός εξαφανίζεται». Μόλις τον αγκαλιάσει όμως, η «κόλαση» των διανθρώπινων σχέσεων σε ατμόσφαιρα του Strindberg ξαναρχίζει: ο Λώρης απαιτεί να τον συντροφεύσει και στο θάνατο: «Την τραβά από τα μαλλιά και τα χέρια... Την κάνει να σκύψει». Τα μαλλιά της θα μαδίσουν, τα μάτια της θα τα τρώνε σκουλήκια, «στο χώμα!» (τρεις φορές). Τότε όμως πλησιάζει η οπτασία του μέλλοντος: τα παιδιά τραγουδώντας πλησιάζουν και ο Λώρης ακούει «εκστατικός, μαγεμένος, ακίνητος» το τραγούδι τους για τη ζωή, τη φύση και τον Πατέρα Ήλιο (βλ. το «Ξημερώνει»). «Ο Λώρης αφογκράζεται εκστατικός. Του κάκου η Μαρία προσπαθεί να τον αποσπάσει», να μην ακούσει το παγανιστικό τραγούδι. Κάποιοι έρχεται — ο Λώρης νομίζει πως είναι η Ελένη, αλλά δεν είναι (Μαρία: «Αυτή δεν σ' αγαπά! Αυτή δεν έρχεται...»). Είναι η Ειρήνη, που φοράει «καταπράσινα» (το χρώμα της γαλήνης και της φύσης¹⁰³, σε αντίθεση με το κόκκινο, βλ. και στο «Ξημερώνει»): «Έχει μα-

103. Χαρακτηριστικά δεν υπάρχει το πράσινο ανάμεσα στα συμβολικά χρώματα των νεραί-

ζέψει λουλούδια ασφοδέλων κ' έχει γεμάτα τα χέρια της και τα στήθη». Ο Λώρης σέρνεται να δει ποιος είναι (το μοτίβο «Φοβούμαι»), δεν είναι η Ελένη, κρυώνει, η Μαρία τον αγκαλιάζει, «σαν να θέλει να τον θερμάνει», τον φιλεί και κλαίει, αυτός «ωχρός τρέμει, τρέμει», δεν «ακούει» τα φιλή της, ακούει «εκεί πέρα... εκεί πέρα», το refrain του τραγουδιού για τον Πατέρα Ήλιο που έρχεται από πολύ μακριά. Τότε ο Λώρης «σηκώνεται έξαλλος και θέλει να τρέξει απ' όπου έρχεται η φωνή» («Κ' εγώ! Κ' εγώ!»), αλλά «κλονίζεται», η Μαρία προσπαθεί να τον κρατήσει, εκείνος «ανοίγει τα χέρια — σαν να θέλει ν' αγκαλιάσει τη φωνή που έρχεται και τραγουδεί τον Ήλιο...». Όπως όλα τα φινάλε στα πρώιμα θεατρικά έργα του Καζαντζάκη, και αυτό είναι φορτωμένο με πολλές σκηνικές οδηγίες, που πλησιάζει πλέον την αφήγηση. Ξαναφωνάζει ο Λώρης, «κάνει ένα βήμα ακόμα με ανοιχτά τα χέρια», φωνάζει ξανά, «κλονίζεται εξαντλημένος». Τότε φτάνει η Ειρήνη (με τόση καθυστέρηση, πράγμα που σημαίνει πως πρέπει να κινείται στη σκηνή με ονειρικά αργές κινήσεις) και τη φωνάζει με το όνομά της. «Η Ειρήνη τρέχει και προφτάνει και τον παίρνει στην αγκαλιά της και δεν πέφτει... Τον ακουμπά σ' ένα δέντρο. Σκύβει και τον φιλεί — πολλήν ώρα... Πέφτουν απάνω στον Λώρη, οι ασφόδελοι την ώρα που σκύβει η Ειρήνη». Ξεψυχώντας συλλαβίζει ακόμα το όνομά της. Ο θάνατός του σημαίνει Ειρήνη γι' αυτόν, ανάπαυση. «Η Μαρία σέρνει φωνή και πέφτει λιποθύμη. Η Ειρήνη τον κοιτάζει καλά καλά και κλαίει, κ' έπειτα φεύγει, τρέχει, σαν τρελή και φωνάζει: Μητέρα! Μητέρα!». Μετά την «επίσκεψη από το μέλλον» ακολουθεί πάλι το παρόν (δηλαδή το παρελθόν), εμφανίζεται πάλι ο χορός και τον περικυκλώνει σιγά και πένθιμα. «Του βγάζει από το κεφάλι το στεφάνι τα ρόδα και παίρνει τους ασφοδέλους — και τους ξεφυλλίζει απάνω του κι αργομιλεί». Και ακολουθεί το τελικό χορικό, που προσδιορίζει τη θέση του Λώρη ανάμεσα σε δύο εποχές, μεταξύ του παραδοσιακού βίου (του αστικού και του εκκλησιαστικού) και της Νέας Εποχής (της δυνατής ζωής και ελευθερίας, της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης)¹⁰⁴: «Ηρθες νωρίς - ήρθες αργά — Να γνωρίσεις τη χαρά, τη χαρά τη χαρά, φαντάσου! — Πούνισαν οι γονείς σου και θα νιώσουν τα παιδιά σου — δεν ήτανε γραφτό για σε — Ωϊμέ! Ωϊμέ! Ωϊμέ!»

Δ'

Η υποψία πως το συμβολιστικό εξπρεσιονιστικό «μονό-δραμα» του

δων του χορού.

104. Όπως άλλωστε και η Λαλώ στο «Ξημερώνει».

καλλιτέχνη / επιστήμονα / ιδεολόγου ανάμεσα στις δύο εποχές έχει ένα αυτοβιογραφικό υπόστρωμα, γίνεται βεβαιότητα όταν το έργο αναγνωσθεί υπό το πρίσμα αυτό και ταυτισθεί ο Λώρης με τον ίδιο τον Καζαντζάκη, η Ελένη με τη Γαλάτεια Αλεξίου και η Μαρία με τη μητέρα του, Μαρία Χριστοδουλάκη. Αυτό ισχύει, *mutatis mutandis*, και για τα τρία πρώτα έργα. Στο «Εως πότε;» εμφανίζεται τότε και ο πατέρας του στη μορφή του αρχηγού της επανάστασης Γεώργιου Καντανολέου, προδρομική μορφή του «Καπετάν Μιχάλη»¹⁰⁵. Η απόδειξη για το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα των έργων του δεν υπάρχει μόνο στο πρώτο του μυθιστόρημα «Όφης και Κρίνος», που αφιερώνει στην «Τοτώ»¹⁰⁶, αλλά με σαφήνεια και στο «Ξημερώνει», όπου το όνομα της κεντρικής ηρωίδας, Λαλώ, είναι το ψευδώνυμο της Γαλάτειας Αλεξίου (πρώτης γυναίκας του)¹⁰⁷, που δημοσίευσε τα πρώτα λογοτεχνήματά της (ποιήματα και με-

105. Οι ενδείξεις είναι ισχυρές. Στην «Αναφορά στον Γκρέκο», στο κεφάλαιο «Η σφαγή» (σσ. 104 εξ.) για τα γεγονότα του 1897, υπάρχει μια σκηνή, όπου ο πατέρας του πηγαίνει το μικρό βόλτα μετά τη σφαγή στο Κάστρο και του δείχνει τους κρεμασμένους και τους σφαγμένους. Αυτό αναπαριστάνεται πιθανότατα στην Δ' πράξη του «Εως πότε;». Κατά την αφήγησή του ο πατέρας του τον ανάγκασε να προσκυνήσει και να φιλήσει τα πόδια των κρεμασμένων. Όταν το αγοράκι ρωτά, ποιος τους σκότωσε, εκείνος απαντά «Η λευτεριά, ας είναι καλά!» (σ. 109, βλ. Δ' πράξη του «Εως πότε;»). Λιγότερο ισχυρή είναι η ταύτιση του Καζαντζάκη με τον Πέτρο Καντανολέο, τον εύπιστο ενθουσιαστικό νέο, ερωτευμένο με τη Σοφία Δα Μολίνο (Γαλάτεια):

106. «Στην Τοτώ μου». Όπως δηλώνει σαφώς η Έλλη Αλεξίου: «Υποκοριστικό χαϊδευτικό του ονόματος της Γαλάτειας» (Ε. Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος*. Αθήνα 1981, σ. 17). Ο ίδιος ο Καζαντζάκης, που δεν αναφέρει λέξη στην «Αναφορά στον Γκρέκο» για τη Γαλάτεια, συνδέει τη συγγραφή του έργου αυτού με την Ιρλανδέζα, ένα ερωτικό επεισόδιο στην κορυφή του Ψηλορείτη (σσ. 153-158), το οποίο ωστόσο μοιάζει να είναι φανταστικό: απλώς συμβολικός σταθμός στην εξέλιξη του Καζαντζάκη, η πρώτη «μέθη της σάρκας». Στο κεφ. 16 δηλώνει, πως «το τελευταίο φοιτητικό μου καλοκαίρι γύρισα στην Κρήτη» (σ. 169, δηλαδή το 1906), όπου τον τυραννούσε η ανάμνηση της Ιρλανδέζας (σ. 171) κι όλο γύριζε προς το σπίτι της, η οποία όμως είχε φύγει (σ. 172). «Τρεις μέρες βάσταξε η αγωνία ετούτη», ο πόθος, ώσπου να αποφασίσει να τον καταγράψει: «Αγνώριστη είχε γίνει μέσα στο έργο μου αυτό η ασήμαντη, λίγο καμπουρίτσα Ιρλανδέζα, κι εγώ, ο μαθημένος κόκορας, είχα κολλήσει απάνω μου μεγάλα παρδαλά φτερά που δεν ήταν δικά μου. Ύστερα από λίγες μέρες τέλειωσα: έκλεισα το χειρόγραφο, έγραψα απάνω με κόκκινα βυζαντινά γράμματα *Όφης και Κρίνο* και σηκώθηκα, πήγα κατά το παράθυρο, πήρα βαθιά αναπνοή. Η Ιρλανδέζα δε με τυραννούσε πια, είχε φύγει από μένα, είχε ξαπλώσει στο χαρτί, δεν μπορούσε πια να ξεκολλήσει από κει γλιτώσα» (σ. 174). Ωστόσο τα γεγονότα δεν πρέπει να ήταν έτσι, γιατί το επηρεασμένο από το ύφος του d'Annunzio ερωτικό ημερολόγιο με το συμβολικό θάνατο στα λουλούδια έχει σχέση με το δεσμό του με τη Γαλάτεια Αλεξίου (η Janiaud-Lust αναφέρει στη βιογραφία της ότι η αφιέρωση είναι στην Ιρλανδέζα ή στη Γαλάτεια, ό.π., σ. 17, ο Γραμματάς, ό.π., σ. 25 στη Γαλάτεια), την οποία είδε κρυφά και σε μεγάλους περιπάτους έξω από την πόλη του Ηρακλείου κατά τις επισκέψεις του στην Κρήτη το Πάσχα και τα καλοκαίρια, όταν ήταν φοιτήτης της Νομικής στην Αθήνα (1902-1906). Η ίδια, στην κρυπτική και μονομερή βιογραφία του «Ανθρώποι και υπεράνθρωποι» (όπου ο Αλέξανδρος Αρτάκης και η Δανάη Φραντζή αποπιστοιχούν στους δυο) μνημονεύει σαφώς το γεγονός της έκδοσης του έργου, και μεταφέρει την αφιέρωση σε «Στη Λάουρα» (κριτικάρε και την εξεζητημένη πόζα και το φορτωμένο ύφος του d'Annunzio, τον εγκεφαλικό ερωτισμό, «τούλειπε η αλήθεια», σσ. 41 εξ.). Είναι α-

ταφράσεις) στο Ηράκλειο ως «Λαλώ» και «Lalo de Castro»¹⁰⁸ (από το 1909 ως «Πετρούλα Ψηλορείτη» όταν ο Καζαντζάκης υπογράφει ως «Πέτρος Ψηλορείτης»)¹⁰⁹. Η σχέση του με τη Γαλάτεια μάλιστα φαίνεται να είναι και το ερμηνευτικό κλειδί μιας αυτοβιογραφικής ανάγνωσης του «Ξημερώνει». Ο ίδιος ο Καζαντζάκης, στην πνευματική του βιογραφία, βέβαια, υποβαθμίζει το γεγονός: «... δεν ξέρω γιατί άναψε μια μέρα το αίμα μου κι έγγραψα ένα φλογερό ερωτικό δράμα, όλο μελαγχολία και πάθος. Το 'λεγα *Ξημερώνει*. Θαρρούσα μαθές πως έφερνα στον κόσμο ηθικότερη ηθική και πιο μεγάλη ελευτερία. Καινούριο φως. Ο Καθηγητής του Πανεπιστημίου, που ήταν ο ελληνοδίκης, σοβαρός, καλοξουρισμένος, με αψηλό κολάρο [ο Σπυρίδων Λάμπρος], βρήκε πως απ' όλα που 'χαν υποβληθεί αυτό ήταν το καλύτερο· μα τρώμαξε και καυτηρίασε τις τολμηρές φράσεις του και τον αχαλίνωτο ερωτισμό. Δίνουμε στον ποιητή, είπε συμπεραίνοντας, το δάφνινο στεφάνι, μα «αποπέμπομεν αυτόν εκ του σεμνού τούτου τεμένων». Ήμουν εκεί, στην επίσημη αίθουσα του Πανεπιστημίου, αμούστακος, αξέβγαλτος φοιτητάκος κι άκουγα· κοκκίνισα ως τ' αυτιά, σηκώθηκα, αφήκα απάνω στο τραπέζι του ελληνοδίκη το δάφνινο στεφάνι κι έφυγα»¹¹⁰. — Ωστόσο η αιτία της συγγραφής του έργου δεν φαίνεται να ήταν τόσο τυχαία. Σε γράμμα του προς τον Δ. Καλογερόπουλο στις 22.8.1906¹¹¹ από το Ηράκλειο στην Αθήνα, όπου ζητάει τη γνώμη του για το έργο, ο Καζαντζάκης αναφέρει ότι: «Εκείνο που με ενθαρρύνει — το μόνο δυστυχώς — είναι η ηλικρίνεια με την οποία έγραψα το χειρόγραφο αυτό που Σας στέλλω σήμερα. Είναι ένα κομμάτι της ψυχής μου, που εξεσκίστηκεν από πάνω μου κι αν Σας πω πως κλαίω κάποτε, όταν γράφω, και παθαίνομαι και εξαντλούμαι σωματικά, θα με πιστέψετε Σεις...». Αυτό είναι ακριβώς οι καταστάσεις που ζει ο Λώρης στο δύσκολο δρόμο της Ανάστασής του.

Ξιοσημείωτο ότι ο Καζαντζάκης εξοστρακίζει τελείως τη σχέση του με τη Γαλάτεια από την πνευματική του βιογραφία. Ίσως έτσι εξηγείται και το γεγονός, πως δεν πολυθυμώταν τα πρώτα του θεατρικά έργα, που είχαν σχέση με το δεσμό του αυτό. Ίσως δεν ήθελε να θυμηθεί (με εξαίρεση τον έπαινο, που πήρε για το «Ξημερώνει», *Αναφορά*, ό.π., σ. 168).

107. Για το αν η Γαλάτεια ήταν μικρότερη ή μεγαλύτερη του υπάρχουν διωτισμένες απόψεις. Ως έτος γεννήσεώς της αναφέρονται τα 1881 και 1886. Η Ελένη Καζαντζάκη σημειώνει, ότι: «Η Γαλάτεια ήταν 29 χρονών κι ο Νίκος 28 τη χρονιά που αποφάσισαν να συζητήσουν» (το 1910, Ε. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης, ο ασυμβίβαστος*. Αθήνα 1977, σ. 62 σημ. 2). Για τη Γαλάτεια και το έργο της βλ. Θ. Καλλιγιάννη, *Γαλάτεια Καζαντζάκη εις μνήμην*. Αθήνα 1964 (είχε πεθάνει το 1962). Επίσης Α. Ταρσούλη, *Ελληνίδες ποιήτριες*. Αθήνα 1951, σσ. 108-116, *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. Δ', σ. 199.

108. Κ. Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα. 1800-1981*. Αθήνα 1983, σ. 108.

109. Έτσι στη νουβέλα της «Ridi Pagliaccio» που δημοσιεύει στο «Νουμά».

110. *Αναφορά στον Γρέκο*, ό.π., σ. 168.

111. Ε. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σσ. 42 εξ. Στην επιστολή αναφέρεται, ότι το «Ξημερώνει» το έχει ολοκληρώσει «προ 8 μηνών», δηλαδή τον Ιανουάριο του 1906.

Η γνωριμία τους πρέπει να έχει γίνει ήδη στο Γαλλικό Σχολείο του Ηρακλείου, όπου ο Καζαντζάκης είχε παίξει και τον Κρέοντα σε παράσταση του «Οιδίποδα τύραννου»¹¹². Αντάλλασσαν βιβλία, συζητούσαν για λογοτεχνία. Ύστερα το 1902 ο Καζαντζάκης φεύγει για σπουδές στην Αθήνα, έρχεται όμως τις γιορτές και τα καλοκαίρια στο Ηράκλειο. Βλέπονται κρυφά έξω από την πόλη και κάνουν μακρινούς περιπάτους. Η Γαλάτεια περιγράφει τη σχέση τους ως ένα περίεργο δεσμό, που δεν προχωρούσε, γιατίμίλαγαν όλο για βιβλία. Μιλούν στον πληθυντικό, η Γαλάτεια τον θαυμάζει. Περιγράφει και την πρώτη τους συνάντηση: «Ηρθε λοιπόν για το Πάσχα [ο Αλέξανδρος Αρτάκης από την Αθήνα] και τη νύχτα της Μεγάλης Πέμπτης αντάμωσαν για πρώτη φορά. Να πώς έγινε. Η Δανάη με τη Μαρίνα και τ' αδέρφια τους πήγαν στα Δώδεκα Ευαγγέλια...». Μιλούν για λογοτεχνία, όταν ακούγονται οι καμπάνες, γυρίζουν πάλι στην εκκλησία¹¹³. Η Έλλη Αλεξίου περιγράφει παρόμοιες σκηνές: ο Καζαντζάκης να περπατάει στο δρόμο του σπιτιού τους με τον Μανόλη Γεωργιάδη και η Γαλάτεια, η μεγαλύτερη αδελφή της, με την Ξαδέλφη Ειρήνη¹¹⁴. Η συνεννόηση έγινε με επιστολές μέσω τρίτου. Ο στενοκέφαλος αστικός κόσμος του «Ξημερώνει» είναι λοιπόν ο αυστηρός κόσμος της κωμόπολης του Ηρακλείου. Τίποτε όμως δεν φανερώνει, ότι τη Γαλάτεια την έτρωγε κρυφός έρωτας, όπως τη Λαλώ, προς τον Καζαντζάκη, χωρίς να μπορεί να το φανερώσει. Κάθε άλλο μάλιστα. Η ιδέα της ελεύθερης συμβίωσης φαίνεται πως είχε ριζώσει νωρίς στη νοστορπία του νεαρού φοιτητή ως κάτι το απαραίτητο, για να δείξουν την προοδευτικότητά τους. Το 1910 θα πραγματοποιήσουν το σχέδιο αυτό φεύγοντας για την Αθήνα, και μεγάλο σούσουρο θα ξεσπάσει στο Ηράκλειο, που θα στενοχωρήσει και τη Γαλάτεια και την οικογένειά της¹¹⁵. Τα σχέδια του νεαρού ποιητή Φίλιππου για κοινή απόδραση από τον αστικό κόσμο (βέβαια η Γαλάτεια δεν ήταν παντρεμένη με παιδί, αλλά είχε ισχυρούς οικογενειακούς δεσμούς, κυρίως με τον πατέρα της) και ελεύθερη συμβίωση είναι απόλυτα αυτοβιογραφικά, ακόμα και το ό-

112. Αναμνηστική φωτογραφία στην Ε. Αλεξίου, ό.π., μετά τη σ. 224. Απέναντι φωτογραφίζεται και το πρώτο σύμβολο του νεαρού Καζαντζάκη: ο ουροβόρος όφης με το ψευδώνυμό του «Πέτρος Ψηλορείτης» το επίγραμμα κατά Ηράκλειτο «εν το παν». Για την πρώτη γνωριμία βλ. επίσης Janiaud-Lust, ό.π., σσ. 30 εξ.

113. Γ. Καζαντζάκη, *Άνθρωποι και υπεράνθρωποι*, ό.π., σ. 26. Υπάρχει και το ενδεχόμενο, οι συμβολικές καμπάνες του «Φασγά» (Ανάσταση, κηδεία) να είναι αυτοβιογραφικές αναφορές σ' αυτές τις συχνές επισκέψεις στην εκκλησία.

114. Και στο όνομα αυτό λοιπόν υπάρχει, πέρα από τη συμβολική σημασία, η δυνατότητα της αυτοβιογραφικής αναφοράς.

115. Η Έλλη Αλεξίου γράφει ήδη στον πρόλογο του βιβλίου της για τον Καζαντζάκη: «Ξεκινώντας τα πρωινά για το σχολείο σταυροκοπιόμουν και παρακαλούσα: «Θεέ μου, και να μη με ρωτήσουν πού πήγε η Γαλάτεια, κι αν παντρεύτηκε...». Μα ο Θεός δεν εισάκουσε την παράκλησή μου κι ας ήξερε πόσο το ψέμα πάντα με απωθούσε» (ό.π., σσ. 8 εξ.). Η οικογένεια της Γαλάτειας προσπάθησε να καλύψει το γεγονός αυτό, λέγοντας ότι έχουν στεφα-

ραμα της μοναχικής καλύβας κοντά στη θάλασσα στο τέλος του έργου: η Έλλη Αλεξίου αφηγείται πως το πρώτο φανέρωμα του συναισθήματος του Καζαντζάκη προς τη Γαλάτεια φανερωνόταν σ' ένα λεύκωμα του συμμαθητή του Νίκου Χατζηδάκη, με διάφορες ερωτήσεις, στις οποίες απαντούσαν οι φίλοι, όπου στην πρώτη ερώτηση «Τι επιθυμείτε;» απάντησε ο Καζαντζάκης: «Την Γαλάτειαν και μίαν καλύβην», συνάμα αναφορά βέβαια στο έργο του Βασιλειάδη¹¹⁶.

Ο συναισθηματικά συνεσταλμένος και καταπιεσμένος από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον ήταν μάλλον ο Καζαντζάκης. Η Γαλάτεια καταγόταν από οικογένεια διανοουμένων, ο πατέρας της Στυλιανός Αλεξίου ήταν εκδότης (πραγματοποίησε με τον Στ. Ξανθουδίδη το 1915 την πρώτη κριτική έκδοση του «Ερωτόκριτου»), όλα τα αδέρφια της ανέπτυξαν αργότερα λογοτεχνική δραστηριότητα, στο σπίτι κυριάρχησαν φιλελεύθερες ιδέες. Η Γαλάτεια περιγράφει στο αυτοβιογραφικό της έργο τη σχέση τους ως τυπική, μια «υψηλή αγάπη», την οποία ο Καζαντζάκης δεν ήθελε να κάνει «*fable de vulgaire*». Η εξομολογητικότητα του έφτανε μόνο ως το «Μου χρειάζεσαι!» και «Πίστεψα... πως εμείς οι δυο μπορούμε και πρέπει να χαράξουμε ένα καινούργιο μονοπάτι...»¹¹⁷. Ο ίδιος θεωρούσε τη σχέση τους συμμαχία δυο προσοδευτικών δημιουργών ενάντια στην οπισθοδρομική κοινωνία της πόλης, στην αστική κοινωνία γενικά. Αν συγκρίνουμε αυτά τα δεδομένα με την επιστολή του Καζαντζάκη προς τον εκδότη των «Παναθηναίων», αλλά κυρίως με το «Φασγά», όπου τα αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι πιο κυριολεκτικά, τότε γίνεται φανερό πως πρόκειται για τον ψυχολογικό μηχανισμό της *projection*, δηλαδή το πρόβλημα της Λαλώς, ο κρυφός της έρωτας που την πνίγει, είναι στην πραγματικότητα ο έρωτας του Καζαντζάκη, που δεν μπόρεσε να σπάσει την κρούστα της τυπικότητάς του¹¹⁸. Είναι ένα κομμάτι εφηβικής ψυχολογίας, που τον χαρακτήριζε σε όλη τη ζωή του, πως τα πραγματικά του αισθήματα τα φυλάει μέσα του και τα εκφράζει πιο ελεύθερα στα έργα του παρά στην πραγματικότητα.

Η υποψία αυτή γίνεται βεβαιότητα, όταν κοιτάζουμε το χαρακτήρα της Γαλάτειας, όπως μας τον περιγράφει η αδελφή της Έλλη Αλεξίου και ο ίδιος ο Καζαντζάκης. Αυτόνομη, τολμηρή, αψηφώντας τα κουτσομπολιά

νωθεί στην Αθήνα.

116. Ε. Αλεξίου, ό.π., σ. 16.

117. Γ. Καζαντζάκη, ό.π., σ. 48.

118. Αυτό είναι ένα leitmotiv της βιογραφίας της Γαλάτειας, που πρέπει να είχε κάποια αλήθεια, όσο μονομερής και αν είναι. Αποφαινεται μάλιστα επιγραμματικά, πως ήταν «στερημένος κι από τα πιο κοινά ανθρώπινα αισθήματα» (ό.π., σ. 107). Βέβαια, τα πρώτα έργα του δείχνουν άλλα: δεν μπορούσε να φανερωθεί, φοβόταν την τρυφεράδα (αποφαινεται μια φιλενάδα της Γαλάτειας: «έρωτας είναι αυτός, ή νερόβραστα σπανάκια;»), την ευθύτητα της έκφρασης των αισθημάτων, και τα έντυσε με λογοτεχνικές μορφές και κρυπτικές καταστάσεις. Υπάρχουν αρκετά τεκμήρια αυτής της συναισθηματικής αδεξιότητας και του φόβου

του κόσμου, το καρναβάλι ακόμα ντυνόταν και άντρας για να συναντήσει το σύντροφο στα γράμματα στην πόλη¹¹⁹. μετά το θάνατο της μητέρας της το 1907, ο Νίκος μπόρεσε να 'ρθει ανενόχλητος στο σπίτι, εκείνη στάθηκε σαν μητέρα για τα αδέρφια της¹²⁰. Την εικόνα που έχει ο Καζαντζάκης για τη Γαλάτεια την περιγράφει ο ίδιος πολύ καθαρά στη βιβλιοκρισία του πρώτου της μυθιστορήματος «Ridi Palliaccio», που δημοσιεύτηκε στο «Νουμά» το 1909. Η περιγραφή του φανερώνει και τη δική του θέση και στάση απέναντί της, που είναι σαφώς πιο συντηρητική (ο δεσμός τους κρατάει ήδη χρόνια, και σε λίγο θα αποφασίσουν να συζητήσουν ελεύθερα μαζί στην Αθήνα)¹²¹: «Η Γαλάτεια Αλεξίου. Ένα από τα ωραιότερα και σπαρακτικότερα θεάματα, που είδα στη ζωή μου.

»Μέσα σε μια επαρχιακή, στενοκέφαλη κοινωνία, η παρουσία της προξενεί σκάνδαλο στους αστούς. Την κοιτάζουν με την έκπληξη και την αγανάκτηση, που θα κοιτάζουν τ' αγαθά, καλόβολα αστάχια του σιταριού, τη φουντωμένη παπαρούνα, που υψώνεται ανάμεσά τους, ορθόστητη κι ολάνοιχτη, και παραδίνει σ' όλους τους ανέμους τα μυστικά της κι αναταράζει τα χείλια της, θέλοντας να πει στόμα με στόμα τον ήλιο. Είναι μια κατακόκκινη κι αντάρτισσα απεικόνιση, μέσα στην ασάλευτη σκλαβοπλανταγμένη ατμόσφαιρα της επαρχιώτικης σταχτοχρώματης ζωής... Θαρρείς κ' αιστάνεται κάποια έκφυλη ηδονή, να δείχνει πίσω από τα μυρωμένα γάντια, τα χέρια τα λερωμένα· πίσω από τα κατακόκκινα χείλια, τα σαπισμένα μαύρα δόντια· πίσω από τη σεμνή χειρονομία, τον άσεμνο στοχασμό και μέσα στα βάθη κάθε όμορφης τάχατε και μεγαλοϊδεάτικης ψυχής, το ένστιχτο το σιχαμερό του προπάτορα πιθήκου...

»... Το να δείχνει κανείς το σώμα του, δεν είναι τόσο άσεμνο, όσο το

της φανέρωσης της αδυναμίας στα έργα του: στο τέλος του επεισοδίου με την Ιρλανδέζα, όταν έχουν γυρίσει κουρασμένοι στο Ηράκλειο και πάνε να αποχαιρετιστούν, ο Καζαντζάκης φανερώνει μια ασυνήθιστη σκληρότητα, ακριβώς τη στιγμή που τον «πνίγουν» τα συναισθήματα: «Η Ιρλανδέζα, κουρασμένη, ζύγωσε ν' ακουμπήσει στο μπράτσο μου... Έκαμα μια κίνηση απότομη, δεν την άφησα να με ζυγώσει· δεν είπε τίποτα, αποτραβήχτηκε ένα βήμα πίσω μου και την άκουσα να κλαίει. Έκαμα να στραφώ, να την αρπάξω στην αγκαλιά μου, να της πω ένα καλό λόγο· μα γόργωσα το βήμα, δε μίλησα ωστόσο φτάσαμε σπίτι της. Έβγαλε το κλειδί από την τσέπη της, άνοιξε την πόρτα· στάθηκε στο κατώφλι, περίμενε· είχε σκύψει το κεφάλι, περίμενε· θα μπω; δε θα μπω; Λόγια πολλά γλύκας, πίκρας, συμπόνια αβάσταχτη ανέβαιναν, έφταναν ως το λαρύγγι μου· μα έκλεισα σφιχτά το στόμα, δε μίλησα· της έδωκα το χέρι, χωρίσαμε. Την άλλη μέρα έφευγα για την Αθήνα...» (Αναφορά, ό.π., σσ. 156 εξ.). Το τέλος του «Πρωτομάστορα» δείχνει μια παρόμοια «απάνθρωπη» συμπεριφορά: ο Πρωτομάστορας έχει εντοχίσει και πετροβολάει την ερωμένη του, κι ας σπαράσσεται η καρδιά του, στο τέλος λείει κοφτά: «Σηκωθείτε! Η δουλειά μας εδώ ετελείωσε! Πάμε!».

119. Υπάρχουν και ενδείξεις πως ντυνόταν προκλητικά: «Η Γαλάτεια είχε μια μαύρη μπλούζα από εναλλασσόμενους αντραντέδες πολύ διαφανείς...» (Αλεξίου, ό.π., σ. 28).

120. Με πολλές λεπτομέρειες Ε. Αλεξίου, ό.π., σσ. 21 εξ.

121. Η Ελλην Αλεξίου δικαιολογεί την κάπως οπισθοδρομική, με τα κριτήρια του φεμινισμού, στάση του «ως ένα σημείο» με τη «φοβερή, ... απίστευτη στενοκεφαλιά της εποχής» (ό.π., σ. 25).

να δείχνει την ψυχή του, και μια γυναίκα πρέπει να κρύβει τις πληγές της καρδιάς της, πολύ πιο προσεχτικά και πολύ πιο σεμνά, παρ' όσο κρύβει το στήθος της. Έτσι, νομίζω. Κ' έτσι και μόνο, μπορώ να εξηγήσω τ' αντισυμβατικά συναισθήματα — του θαυμασμού και της δυσφορίας — που μου γεννά το "Ρίντι Παλιάτσο". Κι ακόμα, έτσι και μόνο εξηγώ, γιατί για μένα η Γαλάτεια να είναι ένα από τα ωραιότερα και σπαραχτικότερα θεάματα, που είδα στη ζωή μου».¹²²

Το χωρίο, νομίζω, πείθει απόλυτα για την αντιστροφή των ρόλων στο «Ξημερώνει», όπου το βάρος των προφητικών οραμάτων της κοινωνικής μεταρρύθμισης επωμίζεται ακόμα ο Γιατρός¹²³, — ίσως υπάρχουν και άλλες λεπτομέρειες με αυτοβιογραφικές αναφορές¹²⁴ —, ενώ στο «Φασγά» τα αυτοβιογραφικά δεδομένα διαφαίνονται πιο απροκάλυπτα: ο αιώνιος έφηβος Καζαντζάκης ως Λώρης, επιστήμονας, καλλιτέχνης και ιδεολόγος, στη δύσκολη ανηφορία της καριέρας του, η δυνατή και φιλόδοξη φεμινίστρια από το καλό προοδευτικό σπίτι, Ελένη, δασκάλα που θα πραγματοποιήσει την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, η παραδοσιακή και

122. Το παράθεμα στην Ε. Αλεξίου, ό.π., σσ. 25 εξ.

123. Για τη μορφή του Γιατρού δεν υπάρχουν αυτοβιογραφικά υποστρώματα. Η Γαλάτεια διηγείται, πως στην παρέα τους στην Αθήνα «βρήκε κ' ένα γιατρό ανάμεσα τους να του λέει τις αρρώστιες της. Τι ωραία ήξερε να την γαληνεύει, πόσο προσεχτικά την άκουε και με πόση ανιδιοψία της έλεγε πως δεν έχει "απολύτως τίποτα"» (*Ανθρωπική και υπεράνθρωπική*, ό.π., σσ. 86 εξ. Αυτός ήταν ο Μάρκος Αυγέρης που θα τον παντρευτεί αργότερα, μετά το διαζύγιο της από τον Καζαντζάκη). Η κατάσταση θυμίζει το «Ξημερώνει», η διάγνωση των νευρασθενικών καταστάσεων της Γαλάτειας ήταν, πως πρόκειται για «κυκλοθυμική». Αλλ' αυτά συμβαίνουν αργότερα από το 1906, δηλαδή μετά το 1910, που εγκαθίστανται στην Αθήνα (το 1911 παντρεύονται κρυφά στο Ηράκλειο, γιατί ο πατέρας του Καζαντζάκη δεν ήταν σύμφωνος με το γάμο). Κατά τα φοιτητικά του χρόνια στην Αθήνα ήταν μόνος: «Καμία γυναίκα να παρηγορήσει δεν ήθελε να θολώσει τον αέρα που ανάπνεα...» (*Αναφορά*, ό.π., σ. 166, και γενικά σσ. 159-168). Το μόνο που ίσως μπορούμε να υποθέσουμε, είναι ότι η Γαλάτεια υπέφερε από τέτοιες νευρικές κρίσεις, που μοιάζουν με την κλινική εικόνα της Λαλώς, ήδη στα χρόνια πριν από το 1906, οπότε βλέπονταν κρυφά έξω από το Ηράκλειο. Κατά την Ελλη Αλεξίου, η Γαλάτεια «έπασχε από τόσο έντονη νευρασθένεια, που κατάφευγε στα πιο απίθανα μέσα, για να βρει παρηγοριά» (τίμιο σταυρό, *Εξόρκια κ.λπ.*, ό.π., σ. 103).

124. Φαίνεται πως και η φίλη της Λαλώς, Φωφώ, προέρχεται από το οικογενειακό περιβάλλον της: Φωφώ ήταν μια ξαδέλφη της Γαλάτειας (βλ. Ε. Αλεξίου, ό.π., σσ. 29 εξ.). — Το μοτίβο «Τι θα πει ο κόσμος;» που έχει βαρύνουσα σημασία για τη Λαλώς, ανταποκρίνεται στη στενή και στενόμευαλη κοινωνία του Ηρακλείου, αλλά οπωσδήποτε και στον πατέρα του, που δεν ήθελε να παντρευτεί ο νεαρός Νίκος τη Γαλάτεια. Με πίκρα αναφέρει η Γαλάτεια πάμπολλες φορές στη «δελία» του νεαρού μπροστά στον πατέρα του, που ίσως αυτό να ήταν η αιτία, γιατί απαιτούσε από αυτήν να συζητήσουν χωρίς στεφανώματα και γιατί παντρεύτηκαν το 1911 στα κρυφά στο παρεκκλήσι του νεκροταφείου στο Ηράκλειο. Ο νεαρός, ευαίσθητος Γαλάτεια δεν μπορεί να εναντιωθεί στο θηριώδη ανδρισμό του πατέρα του. Η οικογενειακή και κοινωνική εξάρτηση διαφαίνεται και από ένα επεισόδιο, το οποίο διηγούνται τόσο η Γαλάτεια όσο και η Ελλη Αλεξίου (ό.π., σσ. 36 εξ.): μια μέρα στο σπίτι των Αλεξίου απέναντι στον πατέρα της Γαλάτειας ορνήθηκε πως υπάρχει κάτι μεταξύ τους, φοβούμενος να δεσμευτεί αν έλεγε την αλήθεια. Υπό το φως αυτών των καταστάσεων το «Φασγά» κερδίζει ακόμα μεγαλύτερη αξία για την εσωτερική βιογραφία του Καζαντζάκη.

θρήσκα, αλλά στοργική και μητρική Μαρία, η μητέρα του, και η αινιγματική θετή κόρη Ειρήνη, που οι βιογραφικοί κρίκοι της δεν αποκρυπτογραφούνται εύκολα. Ο μεγάλος απών στις αυτοβιογραφικές αναφορές εδώ είναι ο πατέρας του, το «θεριό», που θα εμφανιστεί πολύ αργότερα στο έργο του Καζαντζάκη. Χαρακτηριστικά οι ήρωες των πρώτων έργων του όλοι αποτυγχάνουν, τους κόβονται τα φτερά, δεν έχουν αντοχή, τους συντρίβει η «κοινωνία» (μόλις με τον «Πρωτομάστορα» εμφανίζεται ο πρώτος *desperado* που επιμένει στο δρόμο του). Ίσως στις βίαιες συμπεριφορές του Λώρη προς τη Μαρία να υπάρχει και κάποια αντανάκλαση οικογενειακών σκηνών μεταξύ των γονέων του¹²⁵. Πάντως, στο έργο η συμβολική σύγκρουση για τον ήρωα γίνεται σε επίπεδο γυναικείων μορφών. Η λογοτεχνική αντιμετώπιση του Πατέρα θα αργήσει πολύ ακόμα¹²⁶.

Ήδη στον περίεργο τίτλο «Φασγά», πέρα από τον ευδιάκριτο συμβολισμό του θνήσκοντος Μωυσή που αντικρύζει τη Γη της Επαγγελίας, φαίνεται πως διακρίνονται ίχνη αυτοβιογραφικών αναφορών: κίδλας στο σχολείο του άρεσε ιδιαίτερα η Παλαιά Διαθήκη με τα ηχηρά εβραϊκά ονόματα (Αβραάμ, Αββακούμ κ.λπ.)¹²⁷. Στο κεφάλαιο για το ταξίδι του στο Σινά στην «Αναφορά στον Γκρέκο» αφηγείται «μια μικρή ορμητική στιχομυθία», που είχε «μια φορά με μιαν κοπέλα, σ' ένα κήπο», όπου, σε μια κρίση για την αξία της λογοτεχνικής του ενασχόλησης εκείνη του αποκρίνεται, πως «ένα μονάχα βιβλίο υπάρχει, γιατί δεν είναι από χαρτί, μα στάζει, όλο σάρκα και κόκαλα — η Παλαιά Διαθήκη»¹²⁸. Αυτός είναι ο κόσμος του φρικτού Γεχωβά (του Πατέρα), που ο άνθρωπος δεν μπορεί

125. Στο σπίτι των Αλεξίου και στο Ηράκλειο γενικότερα αφηγούνταν ανέκδοτα για τη βίαια συμπεριφορά του πατέρα Καζαντζάκη (βλ. Ε. Αλεξίου, ό.π., σ. 19).

126. Η Έλλη Αλεξίου αναφέρει, ότι «βρισκόταν κάτω από την ασύλληπτη υποδούλωση του πατέρα του. Κατάφερε να αποδεσμευτεί ηθικά, οικονομικά, να γλιτώσει από την τυρρανική του καταπίεση, να βρει τον εαυτό του, μόνο μετά το θάνατο του πατέρα του, το 1934. Όσο αυτός ζούσε, ακούσε επάνω του δαιμονική επίδραση. Κατάπληξη κάνει η φράση που ανεβαίνει στο στόμα του, όταν μαθαίνει στην Ισπανία το θάνατο του πατέρα του «...σκόπηκε το δουλοχαρτί. Γίνηκα λεύτερος, απελεύτερος...» (ό.π., σ. 38). Ενδειξη γι' αυτή τη στάση είναι και τα γράμματα προς τον πατέρα του, στην καθαρεύουσα και με υπερβολικό σεβασμό, που δημοσιεύει η Ελένη Καζαντζάκη (*Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., pass.).

127. *Αναφορά στον Γκρέκο*, ό.π., σσ. 67 εξ. Βλ. και σ. 308: «Μα η Παλαιά Διαθήκη με αναστάτωνα πάντα κι αποκρίνονταν πολύ πιο βαθιά στην ψυχή μου. Όσες φορές διάβαζα την ωμή αυτή, όλο εκδίκηση και κεραυνό Βίβλο, που, όπως το βουνό όπου κατέβηκε ο Θεός, την αγγίζεις και καπνίζει, λαχτάριζα να πάω να δω με τα μάτια μου τα απάνθρωπα βουνά όπου γεννήθηκε και να τ' αγγίξω».

128. Συνεχίζει: «Το Ευαγγέλιο μου φαίνεται σα χαμομήλι για τους απλοϊκούς και κρυωμένους. Ένας αμνός αληθινά ήταν ο Ιησούς, που τον έσφαξαν στο πράσινο χορτάρι τη Λαμπρή, χωρίς ν' αντισταθεί, ανεξίκακα μπεμπερίζοντας. Μα ο Γεχωβάς είναι ο Θεός μου: βαρύς, ντυμένος με τις προβιές των θεριών που σκότωσε, σα βάρβαρος που έρχεται από την έρημο μ' ένα τσεκούρι στη ζώνη. Με το τσεκούρι αυτό ο Γεχωβάς ανοίγει την καρδιά μου και μπαίνει» (*Αναφορά*, ό.π., σ. 309). Ποια είναι η κοπέλα αυτή; Πιθανώς η Ραχήλ, που την έχει γνωρίσει το 1922 στο Βερολίνο («χλωμή, με χοντρά ζυγωματικά, με πλατύ στόμα, σα χωριάτισσα

να του ξεφύγει: «σαν το μαχαίρι είναι καρφωμένος στην καρδιά του»¹²⁹. Στον τίτλο η αναφορά του πατέρα είναι έμμεση: αυτός του απαγορεύει να πατήσει τη Γη της Επαγγελίας, το φωτισμένο μέλλον¹³⁰. Το οικογενειακό δράμα του νεαρού Καζαντζάκη, όπου κυριαρχεί απόλυτα ο φόβος από τον πατέρα¹³¹, διαδραματίζεται ωστόσο με γυναικείες μορφές. Είναι αλληγορική κρυπτική έκφραση του δικού του δράματος, όπως όλα τα πρώτα έργα του¹³², ανάμεσα σε δύο οικογένειες με τη φιλόδοξη καριέρα του.

Στην Α' πράξη ο κόσμος της οικογένειας του Λώρη μοιάζει με το οι-

Ρούσα»). Κατά τη συζήτηση αυτή «κρατούσε ένα τριαντάφυλλο και το μόδισε», όπως ο χόρος στο τέλος του «Φασγά». Είναι έκδηλος ο θαυμασμός του Καζαντζάκη για τον πολιτισμό των Εβραίων ακόμα και στις γυναικείες του προτιμήσεις, η γοητεία που ασκεί πάνω του ο κόσμος της Παλαιάς Διαθήκης.

129. «Θυμάστε πώς μιλάει στους ανθρώπους; Είδατε πώς λιώνουν άνθρωποι και βουνά στις απαλάμες του; Είδατε πώς βουλιάζουν τα βασίλεια κάτω από τα πόδια του; Ο άνθρωπος φωνάζει, κλαίει, παρακαλάει, χώνεται στις πέτρες, κατεβαίνει στους λάκκους: πολέμει να ξεφύγει! μα ο Γεχωβάς σαν το μαχαίρι είναι καρφωμένος στην καρδιά του» (ό.π., σ. 309). Αυτό το μαχαίρι («μα ένιωσα βαθιά στην καρδιά μου το μαχαίρι»), θα μπορούσε να πει κανείς, είναι ο τυραννικός πατέρας, που ο τρυφερός νέος δεν μπορεί να αντιμετωπίσει, και βρίσκεται αναγκασμένος, για όλη τη ζωή του, να εφευρίσκει όλο νέα ηρωικά σενάρια, για να τον μορφοποιήσει και να λυτρωθεί.

130. Ο Μιχαήλ Καζαντζάκης ήταν αντίθετος στο γάμο του Νίκου με τη Γαλάτεια, γι' αυτό αναγκάστηκαν να παντρευτούν, ύστερα από πιέσεις της Γαλάτειας, στα κρυφά (βλ. για τα επεισόδια Αλεξίου, ό.π., σσ. 40 εξ., 42 εξ., και pass.).

131. Κατ' αυτόν τον τρόπο φαίνεται να εξηγούνται και οι συναισθηματικές αναστολές του νεαρού, που ζούσε τη ζωή του περισσότερο στο χαρτί παρά στην πραγματικότητα (βλ. τα παράπονα της Γαλάτειας): «Ποτέ δεν είχα αντικρύσει με τρυφεράδα τον πατέρα μου. Ο φόβος, που μου προξενούσε, ήταν τόσο μεγάλος, που όλα τ' άλλα, αγάπη, σεβασμός, οικειότητα, εξαφανίζονταν... έτρωγε όλη τη δύναμη γύρω του και στον ίσκιο του κάθε άλλο δέντρο κάτσιαζε. Όμοια κάτσιαζε κ' εγώ και δεν ήθελα να ζω κάτω από την ανάσα του... να, γιατί, αντί να ήθελω μεγάλος αγωνιστής στην πράξη, αναγκάστηκα, από φόβο στον κύρη, να γράψω, ό,τι θα ήθελα να κάμω. Το αίμα μου το είχε καταντήσει μελάνι...» (Αλεξίου, ό.π., σ. 209). Στα χρόνια των σπουδών του στην κυριολεξία τον «πνίγει» το αίσθημα της υποχρέωσης (δεν ήταν αυτονόητο οι χωρικοί να σπουδάσουν τους γιους τους): «...δεν ξέρω πώς να Σας πω πως πολύ καλά ξέρω τα όσα κάνετε για μένα, και κανένας άλλος πατέρας δεν τα 'καμε, και στην ξενιτιά υποφέρω πολύ και μελετώ πολύ και δε γυρίζω καθόλου για να περνά η ώρα μου, γιατί θέλω μια μέρα ν' αναδείξω τ' όνομά μας...» (Ο ασυμβίβαστος, ό.π., σ. 56). Ο Πρεβελάκης περιγράφει τον πατέρα του ως πρωτόγονο χωρικό, ακοινώνητο και αμίλητο — ένα θειό (ό.π., σ. 18). Καταγόταν από τους Βαρβάρους, χωριό στην επαρχία Τεμένους του νομού Ηρακλείου. Ήταν έμπορος γεωργικών προϊόντων, είχε αγρόκτημα κοντά στην πόλη (ό.π., σ. 283, σημ. 4).

132. Η κρυπτική δομή του «Ξημερώνει» υποβάλλει τους εξής συμφορούς: ενώ η «αρρώστια» της Αλώς μπορεί να παρομοιασθεί με τις νευρασθενικές κρίσεις της Γαλάτειας (που ίσως είχε ήδη την εποχή εκείνη), η καταπνιγμένη εκδήλωση του έρωτα είναι πρόβλημα του ίδιου του Καζαντζάκη (αν πιστέψουμε την Ελλη Αλεξίου, με τη Γαλάτεια δεν είχε ποτέ ολοκληρωμένες σχέσεις: ό.π., σ. 192: «Νίκος - Γαλάτεια, δέκα χρόνια είχαν ερωτικό δεσμό χωρίς συμβίωση. Δεκαέξι χρόνια κάνανε παντρεμένοι. Εικοσιέξι χρόνια συνολικά, χωρίς σαρκικό δεσμό»). Η έντονη ατμόσφαιρα ερωτισμού και σαρκικής έλξης στο «Ξημερώνει», στο «Οφis και Κρίνο», αλλά και στις «Σπασμένες Ψυχές» και στην Α' πράξη του «Φασγά» βρι-

κογενειακό του περιβάλλον στο σπίτι του: η Μαρία είναι ενσάρκωση της μητέρας του, ευαίσθητη, θρήσκα, στη σκιά του άντρα της, ο νεαρός την αγαπούσε πολύ, στα γράμματά του (1906) της διηγείται πόσο πολύ διαβάζει και πόσο προσμένει να έρθει τα Χριστούγεννα, για να πηγαίνουν τη νύχτα στην εκκλησία¹³³, τα δυο παιδιά του Λώρη μπορούν να παρομοιαστούν με τις δύο αδελφές του¹³⁴ (στη Β' πράξη πεθαίνει το ένα, γεγονός πραγματικό, γιατί η μητέρα του έχασε ένα παιδί)¹³⁵, η αντίθεση στη θρησκοληψία ακόμα δεν έχει εκδηλωθεί¹³⁶, στη Γ' πράξη η Μαρία φανερώνεται περισσότερο ως μητέρα παρά ως γυναίκα του Λώρη.

Στη Β' πράξη ο κόσμος της «φωτισμένης» «άθειας» όμορφης και προκλητικής δασκάλας Ελένης¹³⁷ είναι ο κόσμος της Γαλάτειας: το σχέδιο της απόδρασης από τη στενοκέφαλη αστική κοινωνία (στο έργο την οικογένειά του) — ο Καζαντζάκης αναχωρεί για το Παρίσι τον Οκτώβριο του 1907 — συνεχίζει το μοτίβο του «Ξημερώνει» και θα πραγματοποιηθεί το 1910 με τη φυγή τους στην Αθήνα και την ελεύθερη συμβίωσή τους εκεί¹³⁸. Η λογοτεχνική ενασχόληση (στο έργο η Ελένη είναι βοηθός του

σκεται σε χτυπητή αντίθεση με την πραγματική του ζωή (τυπικότητα και εγκεφαλικότητα, που αναφέρει η Γαλάτεια): η καταπνιγμένη libido βρίσκει διέξοδο μόνο στη λογοτεχνική sublimation. Έτσι όταν της γράφει τις γνωστές 83 επιστολές κυρίως από τη Βιέννη και το Βερολίνο 1920-1924, «όπου η παρουσία της γυναίκας δεν παρουσιάζεται σαν σαρκικό συμπλήρωμα, όπως γίνεται στα μυθιστορήματά του, μη σαν πνευματικός σύντροφος και συνομιλητής», έχουν χωρίσει ήδη οι δρόμοι τους (μπορεί να βοήθησε και η απόσταση και η μοναξιά στην εκκόλαψη πιο τρυφερών αισθημάτων). Γράφει η Έλλη Αλεξίου: «γνωστό είναι πια, πως με τη Γαλάτεια στην οποία γράφει τις θείες αυτές επιστολές, δεν τον συνέδεσε ποτέ ο ολοκληρωμένος ερωτικός δεσμός» (Αλεξίου, ό.π., σ. 116). Ωστόσο, ακριβώς εκείνη την εποχή, φαίνεται πως είχε σχέσεις (όπως προκύπτει αρκετά φανερά από την επιστολογραφία του) με τουλάχιστο δύο Εβραίες στη Γερμανία, από τις οποίες επηρεάζεται και ιδεολογικά: την Έλσα Λάνγκε και την Ίτκα Χόροβιτς (ό.π., σσ. 16 εξ.).

133. Ο *Ασυμβίβαστος*, ό.π., σ.σ. 46 εξ. Εδώ είμαστε κοντά στο κλίμα της Α' πράξης: το πολύ διάβασμα, η νύχτα της Ανάστασης. Ο Πρεβελάκης τη χαρακτηρίζει «μια γλυκιά και υποτακτική γυναίκα — μιαν αγία» (ό.π., σ. 18). Η μητέρα του, το γένος Χριστοδουλάκη, καταγόταν από την επαρχία Μυλοποτάμου Ρεθύμνης. Ο χαρακτηρισμός «αγία» είναι του ίδιου του Καζαντζάκη, που «την αγάπησε και την πόνεσε». «Όταν έχασε τη μητέρα του, Μάρτιο του 1932, η καρδιά του σπαράχτηκε (γράμμα από το Gottesgab, 9 Απρ. 1932)» (Πρεβελάκης, ό.π., σ. 283 εξ. σημ. 5).

134. Αναστασία (1.10.1884) και Ελένη (13.4.1887).

135. Το Γιώργο (1890), «που πέθανε σε βρεφική ηλικία» (Πρεβελάκης, ό.π., σ. 283, σημ. 4).

136. Είναι ενδιαφέρον ότι και η Γαλάτεια, που εμφανίζεται στο έργο ως «άθελ» Ελένη, ήταν, παρά τις αριστερές ιδέες της, αρκετά θρήσκα (Ε. Αλεξίου, ό.π., σ. 103). Η Έλλη Αλεξίου αναφέρει, ότι ο Καζαντζάκης κορόιδευε τις πολλές προσευχές της Γαλάτειας στα εικονίσματα (ό.π., σ. 102).

137. Έτσι λεγόταν και μια από τις αδελφές του. Η ωραία Ελένη ήταν ίσως η μόνη γυναίκα μορφή που υπήρχε στο «πάνθεον» των αγαπημένων πρώων του (βλ. Αλεξίου, ό.π., σ. 133 για τη διαδοχή των «ερώτων» του).

138. Ως το 1911, οπότε παντρεύονται, ύστερα από πιέσεις της Γαλάτειας, κρυφά στο νεκροταφείο του Ηρακλείου. Για τη στερεωμένη ζωή τους στην Αθήνα — ο πατέρας του δεν την υποστηρίζει πια οικονομικά, γιατί δεν εγκρίνει τη σχέση τους — βλ. Γ. Καζαντζάκη, *Άνθρωποι*

Λώρη) είναι το 1907 ήδη δεδομένη (πρώτα δημοσιεύματα της Γαλάτειας το 1906), όπως και οι φιλελεύθερες προοδευτικές και φεμινιστικές της ιδέες¹³⁹, το ενδιαφέρον της για τη μεταρρύθμιση της παιδείας¹⁴⁰, όπως και ο άκαμπτos, απαιτητικός, ανυποχώρητος χαρακτήρας της, που έκρινε σκληρά το έργο του συζύγου της¹⁴¹. Η προκλητική ομορφιά της

και υπεράνθρωποι, ό.π., σσ. 48 εξ. και Ε. Αλεξίου, ό.π., σσ. 38 εξ., 44 εξ. Στο Ηράκλειο διαδίδει η οικογένεια της Γαλάτειας πως έχουν παντρευτεί, ενώ ο πατέρας του Καζαντζάκη το διαψεύδει δημοσίως (Αλεξίου, ό.π., σσ. 42 εξ.).

139. Αίσθημα θαυμασμού και αγάπης αποπνέουν ακόμα και οι επιστολές προς τη Γαλάτεια από το 1920 ως το 1924, όταν οι δρόμοι τους είχαν χωρίσει πλέον οριστικά. Εδώ κυριαρχεί ο θαυμασμός του για τις «επαναστατικές της ιδέες» (*Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σ. 99). Οι 83 αυτές επιστολές έχουν εκδοθεί το 1959 και σχολιαστεί από τον Άρη Δικταίο. Η Γαλάτεια είναι από τις κορυφαίες μορφές του γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα. Διετέλεσε αρχισυντάκτρια των περιοδικών «Πρωτοπόροι», «Νέοι Πρωτοπόροι» και «Δελτίο Εργατικής Βοήθειας», δημοσίευσε διηγήματα με θέμα την κοινωνική αδικία, την καταπίεση της γυναίκας («11 π.μ. - 1 μ.μ.» 1927) καθώς και μια σειρά από ρεπορτάζ (σε 20 συνέχειες) από τον τόπο εργασίας των γυναικών στα εργοστάσια για το περιοδικό «Ελευθέρη Γνώμη».

140. Αυτό φαίνεται καθαρά από τη μετέπειτα αρθρογραφία της στη «Νέα Ζωή» (1910-1911-13, 1914), το «Δελτίον του Εκπαιδευτικού Ομίλου» (1913), τα «Γράμματα» (1913, 1915-16), το «Μαύρο Γάτο» (1919), την «Αναγέννηση» (1928) κ.λπ., καθώς και τη συγγραφη παιδικών βιβλίων «Οι τρεις φίλοι», «Τα δύο βασιλόπουλα» κ.λπ. Το 1914 γράφουν μαζί πέντε αναγνωστικά βιβλία για τις πέντε τάξεις του δημοτικού, που εγκρίνονται και τα πέντε. Γράφει σχετικά η Ε. Καζαντζάκη: «Φαντάζομαι θα τον βοήθησε κι η Γαλάτεια, όμως ο Νίκος την παρακάλεσε να τα υπογράψει μόνο εκείνη» (ό.π., σ. 64). Σε γράμμα του από τις 27.6.1912 αναφέρει, πως το Πατριάρχειο Κωνσταντινούπολης έχει βραβεύσει δύο βιβλία του για δύο τάξεις του Δημοτικού (ό.π., σσ. 65 εξ.). Μια υφολογική σύγκριση εύκολα θα μπορούσε να ρίξει φως στο πρόβλημα αυτό. Ο Καζαντζάκης είναι και ιδρυτικό μέλος του Εκπαιδευτικού Ομίλου (1910).

141. Παραστατικά περιγράφει η Ελλη Αλεξίου τη μεγαλύτερη αδελφή της και δίνει και την ατμόσφαιρα της Β' πράξης του έργου «Φασγά»: «Κουρασμένος από την αντάρτικη, την ανυπότακτη φύση της Γαλάτειας, την ανυποχώρητη, που δεν ήξερε τι θα πει επείκεια και ανοχή του υποκειμενικά αντίθετου σ' όλα τα ζητήματα: τέχνης και ζωής, που ύψωνε βωμούς μόνο στην τέχνη, που φτάνει στο πάθος από τους αθόρυβους δρόμους. Από τους χαμηλόφωνους τόνους. Που δε συμπαθούσε τη μεγαλοστομία, τις εξάλλες κραυγές, τα σύμβολα, τους παλιούς καθιερωμένους ήρωες, και τις αναβιώσεις χρησιμοποιθέντων θεμάτων» (ό.π., σ. 187). Θέλει σύγχρονα θέματα, πραγματικά, «από τα σύγχρονα θύματα της Βίας... μα είναι δύσκολο αυτό· χρειάζονται γι' αυτό κότσια...» (Αλεξίου, ό.π., σ. 187). Είναι σαν να ακούμε την Ελένη να μιλάει στο Λώρη (επίσκεψη στην κλινική, μελέτη του πόνου). «Ετσι σκληρά και μονοκόμματα του μιλούσε. Η Γαλάτεια. Δεν μπορούσε να δει με γαλήνη και κατανόηση τις αντιθέτες από τη δική της απόψεις. Δεν έκανε καμιά προσπάθεια για μια αντικειμενική θεώρηση...» (ό.π.). Κατά την ίδια δεν την πείραξαν τόσο η φτώχεια και χρόνων εκείνων και ο ασκητισμός του Καζαντζάκη, παρά η συνεχής απουσία του από το σπίτι, η μοναξιά της που ενέτεινε ακόμα περισσότερο την νευρασθένειά της (κατάλογος των ταξιδιών του Καζαντζάκη κατά τη συμβίωσή τους 1910-1924 βρίσκεται στον Πρεβελάκη, ό.π., σ. 291 σημ. 32: «Με τις τόσες αποδημίες, το σπίτι του στην Αθήνα δεν το είδε παρά σκορπιστά»). Και η Ελένη Καζαντζάκη τονίζει τη διαφορετικότητα των χαρακτήρων τους: «Μαρτύριο η καθημερινή καταναγκαστική επαφή, όταν δεν υπάρχει αυτό που λέμε με μια λέξη: Αγάπη. Γι' αυτό κι ο Νίκος εγκαταλείπει την ταχτική της φυγής. Μακρινά και κοντινά ταξίδια, για να μπορεί να κρατήσει μέσα του τη λάμψη από ένα χαμόγελο, το χάδι από ένα καλό λόγο...» (*Ο ασυμβίβαστος*,

Ελένης ταιριάζει με τη Γαλάτεια¹⁴², ο ερωτισμός της βέβαια είναι πρόσθετο στοιχείο του Καζαντζάκη και τροφοδοτείται από το δικό του συνισταμένο αισθησιασμό¹⁴³. Η ασυμφωνία των χαρακτήρων, που ξεσπάει τόσο βίαια στο τέλος της Β' πράξης, είναι και αυτή δεδομένη και θα εκδηλωνόταν ήδη από τα πρώτα χρόνια της γνωριμίας τους¹⁴⁴. Το 1907, μετά το θάνατο της μητέρας της Γαλάτειας, ο Καζαντζάκης μπαينوβγαίνει στο σπίτι των Αλεξίου χωρίς ιδιαίτερη «κάλυψη»¹⁴⁵.

Μένει ο αινιγματικός χαρακτήρας της Ειρήνης, της θετής κόρης του ζεύγους των καλλιτεχνών. Ίσως συνδέεται με ένα περιέργο επεισόδιο, που η Έλλη Αλεξίου το τοποθετεί στο 1908 (ενώ το «Φασγά» πρέπει να έχει ολοκληρωθεί πριν από τη φυγή του Καζαντζάκη στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1907)¹⁴⁶: η Ελενίτσα Καμπανάρη λαμβάνει ερωτική επιστολή του Καζαντζάκη από το Παρίσι¹⁴⁷, που γίνεται αφορμή της προσωρινής διάλυσης του δεσμού με τη Γαλάτεια¹⁴⁸, την οποία πολιορκεί εκείνη την εποχή ο Μανώλης Γεωργιάδης, αλλά τον δεσμό αυτό διαλύει ο Καζαντζάκης, επιστρέφοντας από το Παρίσι και πείθοντας τη Γαλάτεια, ότι το έκαμε για να της δημιουργήσει «συγγραφικές νύξεις». «η ψυχική αυτή αναταραχή» θα έδινε «αφορμή για καινούργιες

ό.π., σ. 63).

142. Γράφει σχετικά η Έλλη Αλεξίου: «Δεν ξέρω αν την αγάπησε, κι ως ποιο σημείο, και αισθησιακά. Γεγονός είναι πως η Γαλάτεια είχε φημισμένο για την ομορφιά του κορμί, κι όταν, σύμφωνα με τα έθιμα της εποχής, η Γαλάτεια με τη γυναιοπαρέα του συγγενολογιού πήγαινε στο "Λουτρό", τα γνωστά "Τούρκικα Χαμάμια" — τότε τα σπίατα δεν είχαν οικογενειακά μπάνια εσωσπιτικά, — γινότανε σούσουρο στη γειτονιά. Οι γειτόνισσες με τη μια ή την άλλη πρόφαση, μπαίνανε στο "Χαμάμι" για να δούνε το σώμα της Γαλάτειας... Και το σώμα αυτό έμεινε άθικτο, "πλαστική εικόνα", επί πολλά χρόνια...» (ό.π., σ. 192).

143. Στα γράμματα στη Γαλάτεια υπάρχει μόνο ένα, που έχει κάπως ερωτικό περιεχόμενο (Βιέννη 1922), όπου ο Καζαντζάκης ομολογεί στο τέλος: «Δεν ξέρω πώς να λέω λόγια τρυφερά, δεν ξέρω πώς να σου μιλήσω για να νιώσεις, για μια στιγμή, πόσο Σ' αγαπώ» (και στην Αλεξίου, ό.π., σ. 192).

144. Η μαρτυρία της Έλλης Αλεξίου: «Ποτέ έντονα δεν καυγαδίζανε. Τουλάχιστο ποτέ δε βρέθηκα παρούσα σε διαπληκτισμό τους. Σε συζητήσεις πάνω στα ζητήματα της τέχνης ναι. Η με μικροζήλεις της Γαλάτειας» (ό.π., σ. 193).

145. Ε. Αλεξίου, ό.π., σ. 19.

146. «Πέρασε το καλοκαίρι κ' έφυγε ο Καζαντζάκης για το Παρίσι». Ο Καζαντζάκης έμεινε στο Παρίσι από τον Οκτώβριο του 1907 ως τον Ιούνιο του 1908, είναι στην Κρήτη από τον Ιούλιο ως το Νοέμβριο του 1908, μετά ως το Μάρτιο του 1909 στο Παρίσι (Janiaud-Lust, ό.π., σ. 94). Εται η χρονολογική τοποθέτηση της Αλεξίου θα αναφερόταν κανονικά στη δεύτερη αναχώρησή του, αλλά προηγουμένως δεν έχει αναφέρει καθόλου παραμονή του στο Παρίσι (Αλεξίου, ό.π., σ. 27). Γι' αυτό δεν μπορεί να αποκλειστεί τελείως το ενδεχόμενο, τα γεγονότα αυτά να αναφέρονται στο 1907.

147. Το μόνο χωρίο από την επιστολή που αναφέρει η Αλεξίου, είναι το εξής: «...και θα φτιάξουμε μια ζωή, πάνω από τα στεκαμένα νερά, και θ' αφήσουμε τα βατράχια να κράζουνε μέσα στο βούρκο...» (ό.π., σ. 27).

148. «Η Γαλάτεια διάβασε το γράμμα κι απόμεινε άναυδη. Δεν ξέρω αν της κόστισε, κι ως ποιο σημείο. Ξέρω μόνο πως αμέσως του 'γραψε πως ο δεσμός τους έληξε» (ό.π., σ. 28).

δημιουργίες»¹⁴⁹. Για το περιεχόμενο της επιστολής δεν μαθαίνουμε πολλά πράγματα, μόνον ότι υπόσχεται συμβίωση «πάνω από τα στεκάμενα νερά» και ότι δεν είναι κολακευτικό για τη Γαλάτεια. Ίσως στο έργο να υπάρχει μια αντανάκλαση αυτής της κίνησης να δραπετεύσει από το βασανιστικό δεσμό με τη Γαλάτεια, όπου ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε ένα αθώο κορίτσι (που δεν καταλάβαινε τι έγγραψε και τον εκλάμβανε για τρελό) ως δέκτη του αισθηματισμού του. Στην αντιπαράθεση με τη Γαλάτεια ο Καζαντζάκης ισχυρίζεται, πως η σχέση τους είναι ένα «οικοδόμημα», που «χρειάζεται μόνο τη σκεπή. Είναι έτοιμο. Κανένας δεν έχει το δικαίωμα να επέμβει. Κανένας!... Το οικοδόμημα θα συμπληρωθεί...»¹⁵⁰. Άλλη στάση βέβαια φανερώνει το έργο «Φασγά», που κάτω από το φως αυτών των καταστάσεων είναι κάτι σαν χειρονομία λύτρωσης και απελευθέρωσης από κάτι που τον πνίγει: από το σπίτι του και το Ηράκλειο γενικά και από το σπίτι των Αλεξίου και τον νευρικό φιλελεύθερο φεμινισμό της Γαλάτειας, καταφεύγοντας στην Ειρήνη (απλοϊκό-τητα, φύση, λουλούδια).

Ο Καζαντζάκης στενοχωρήθηκε που το έργο του δεν βραβεύτηκε (επιστολή στη μητέρα, Παρίσι 1908)¹⁵¹. Στην ίδια επιστολή υπαινίσσεται σχέδια της μητέρας του για γάμο, μόλις επιστρέψει στην Κρήτη, και στεφανώματα μόλις πάρει το διδακτορικό δίπλωμα στο Παρίσι¹⁵² (μάλλον δεν πρόκειται για τη Γαλάτεια, την οποία δεν την εγκρίνει ο πατέρας του). Ίσως το μυστηριώδες επεισόδιο να έχει σχέση με μια άλλη επιλογή (της οικογένειάς του), και ο Καζαντζάκης ζητούσε πρόφαση για τη διάλυση της σχέσης του με τη Γαλάτεια. — Όπως και να έχει το πράγμα¹⁵³, είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί μια αυτοβιογραφική ερμηνεία της Ειρήνης στο έργο. Πιο πιθανό φαίνεται πως είναι, άσχετη με τα πρόσωπα της ζωής του, ότι υπήρξε μια προσωποποίηση της επιθυμίας του για γαλήνη και

149. Την όλη σκηνή της αντιπαράθεσης περιγράφει με λεπτομέρειες η Ελλην Αλεξίου, που κρυφάκουσε το διάλογο με την ξαδέρφη της Φωφώ Αλεξίου, στο διπλανό δωμάτιο.

150. Αλεξίου, ό.π., σ. 31. Η ίδια αποδίδει την παρεμπόδιση της σχέσης με το Γεωργιάδη, που αγαπούσε τρελά τη Γαλάτεια, σε πληγωμένο εγωισμό του Καζαντζάκη (σ. 33).

151. Ε. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σσ. 50. «...Είμαι στεναχωρημένος γιατί δε χτήκανε το "Φασγά" κι έχασα έτσι το βραβείο...».

152. «...μια μέρα θα ανεβεί η μητέρα... και θα μου πει...: "Λοιπόν, παιδί μου, τι σκέφτεσαι για το σχέδιό μας;". Και τότε εγώ, σοβαρός, σαν που ταιριάζει στην ηλικία μου — (Μαριγώ, ό.π. κι αν κάνεις, είμαι 26 χρονών) θα της πω το και το... Έπειτα, ένα απόγευμα, θα πάρω τον πατέρα στ' αμπέλι και θα του κουβεντιάσω δυόμισι ώρες. Και θ' αρχίσουμε τις ενέργειες. Ωστε το ερχόμενο έτος, που θα γυρίσω με το δίπλωμα, να τελειώνει η υπόθεση Ησαΐα χόρρευε!... Λοιπόν... τέλη Ιουνίου φεύγω από το Παρίσι...» (ό.π., σσ. 50 εξ.).

153. Οι πληροφορίες της Ελλην Αλεξίου, σ' αυτό το θέμα, είναι περιορισμένες. Οι δύο αδελφές, που τις χώρισαν 14 ολόκληρα χρόνια, δεν έκαναν ποτέ εκμυστηρεύσεις. «Μας χώριζε τόσο απόσταση. Όταν γεννήθηκα εγώ η Γαλάτεια ήταν δεκατεσσάρων χρονών. Και προτού μεγαλώσω πέθανε η μητέρα, και η Γαλάτεια πήρε μέσα στο σπίτι τη θέση της μάνας. Ποτέ δεν είχαμε πολύ θάρρος οι δυο μας και ποτέ η Γαλάτεια δε θυμούμαι κείνα τα δύσκολά της χρόνια να άνοιξε την καρδιά της να μου εξομολογηθεί τα τόσα που ταλάνιζαν την υπερήφα-

ανάπαυση (στις επιστολές του τονίζει συνέχεια πόσο πολύ δουλεύει) σε μια δύσκολη στιγμή της ζωής του (εξάρτηση από την περιουσία του πατέρα, από την κοινωνία του Ηρακλείου, πόθος για ελευθερία χωρίς κοινωνικά δεσμά). Είναι σημείο αναφοράς (φανταστικό, ίσως και πραγματικό) για την αποεξάρτηση από τη δυνατή γυναίκα, που αποτελούσε το μόνο φως έξω από την πνιγνή πνευματική ατμόσφαιρα του Ηρακλείου και του σπιτιού του. Ο Πρωτομάστορας, ένα χρόνο αργότερα, θα τη θεμελιώσει στο γεφύρι του και θα συνεχίσει την πορεία της Ανάβασης. Θανάσιμο ανταγωνισμό πατέρα - γιου βρίσκουμε όμως μόλις στην τραγωδία «Μέλισσα» (1937)¹⁵⁴.

Ε'

Απαλλαγμένο από το φόρτο των αυτοβιογραφικών αναφορών φαίνεται το μονόπρακτο «Κωμωδία: Τραγωδία μονόπρακτο», που γράφει ο Καζαντζάκης το 1908 και το δημοσιεύει τον επόμενο χρόνο¹⁵⁵. Πειραματίζεται με νέα δραματική φόρμα, το μονόπρακτο¹⁵⁶, και του δίνει χαρακτήρα στατικό: είναι προδρομική μορφή της δραματουργίας «του παραλόγου», του έργου «καταστάσεων» με κυκλική ή όχι μορφή, όπου δεν υπάρχει εξέλιξη και υπόθεση. Τα στοιχεία της υπόθεσης είναι επαναλαμβανόμενα, με παραλλαγές, και έχουν, επειδή εμφανίζονται διάφορες κατηγορίες ανθρώπων, αλληγορικό χαρακτήρα, όπως στους

νη ψυχή της» (ό.π., σ. 46).

154. Στην αντίθεση του Λυκόφροντα και του Περίανδρου. Βλ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, ό.π., σσ. 116 εξ.

155. Στην «Κρητική Στοά» τόμ. 2 (1909), σσ. 125-144, με ορισμένες διορθώσεις στο αλεξανδρινό «Σεράπειον» τόμ. 1, τεύχ. 10 (1909), σσ. 291-312. Έχει ξαναδημοσιευτεί μετά το θάνατο του Καζαντζάκη στη «Νέα Εστία» τόμ. 63, τεύχ. 739 (1958), σσ. 616-625 και έχει μεταφραστεί από τον Α. Σφουντούρη στα γερμανικά (N. Kazantzakis, *Komödie. Tragödie in einem Akt*. Zürich 1969 με εισαγωγή του Karl Kerényi) και τον Kimon Friar στα αγγλικά (K. Friar, *Two plays by Nikos Kazantzakis: Sodom and Gomorrha and Comedy: a tragedy in one act*. Minneapolis, Minn. 1982 με μεταφρασμένη την εισαγωγή του K. Kerényi στα αγγλικά από τον P. Bien). Ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί τώρα το ψευδώνυμο «Πέτρος Ψηλορείτης», ενώ για τα πρώτα του δημοσιεύματα είχε προτιμήσει το βουδιστικό «Κάρμα Νιρβαμή» («Κάρμα» — οι μοιραίες πράξεις του ανθρώπου που καθορίζονται από την προηγούμενη του ζωή, «Νιρβαμή» — το γνωστό Nirvana, το «σβήσιμο», η μακάρια γαλήνη ως μεταθανάτια κατάσταση των Βουδιστών) (βλ. και Θ. Γραμματάς, Ψευδώνυμα: πρόσωπα και προσωπεία του Νίκου Καζαντζάκη. Δωδώνη 11 (1982), σσ. 61-71). Τα τρία πρώτα θεατρικά έργα, λόγω του ότι υποβλήθηκαν σε δραματικό διαγωνισμό ανώνυμα και δεν είχαν δημοσιευτεί, έμειναν χωρίς ιδιαίτερη ονομασία του συγγραφέα. Η αλλαγή του ψευδώνυμου υποδηλώνει την επικράτηση του σχήματος της «Ανάβασης» για τους ήρωές του, σε αντίθεση με τη μοιρολατρεία και εξάρτηση των εφηβικών του ηρώων. Για τα υπόλοιπα ψευδώνυμα βλ. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 167.

156. Κακώς ο Δ. Γουνελάς αποκαλεί τα τρία πρώτα δραματικά του έργα «μονόπρακτα», γιατί πρόκειται για θεατρικά έργα με εσωτερική εξέλιξη από πράξη σε πράξη.

«μακάβριους χορούς» («χορός των νεκρών») του μεσαιωνικού και μεταμεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου. Μ' αυτή τη θεατρική κατηγορία συνδέει το μονόπρακτο και το κεντρικό του μοτίβο, που είναι η αναμονή του θανάτου και η προσδοκία του Θεού. Βασίζεται στο μεταφυσικό άγχος του ανθρώπου για τη μεταθανάτια ζωή: ο τίτλος ήδη εκφράζει την πικρή ειρωνεία, τη ματαιότητα της αγωνίας των ανθρώπων, το συμφυρμό τραγικών και κωμικών στοιχείων, προεξοφλεί την αρνητική έκβαση της υπόθεσης. Πρώτη φορά ο Καζαντζάκης παρουσιάζει τις μεταφυσικές συνέπειες του διδάγματος του «μεγαλομάρτυρος» Νίτσε.

Το σκηνικό ωστόσο είναι συμβατικά αστικό, με εξαίρεση ορισμένους συμβολισμούς: «Μια σάλα με κόκκινες βαριές κουρτίνες και γύρω τριγύρω καναπέδες μαλακοί από κόκκινο βελούδο. Στο βάθος μια μεγάλη βαρύτατη, κατάμαυρη πόρτα που ανοίγει αθόρυβα και μυστηριακά. Στη μέση ένα τραπέζι στρογγυλό, μαύρο κι απάνω του ένας ασημένιος κεροστάτης με επτά κεριά μεγάλα σα λαμπάδες νεκρικές, που ανάβουν κι αχνοφωτίζουνε την καταπόρφυρη σάλα. Ακούγεται δυνατά και ρυθμικά ο χτύπος του ρολογιού. Απάνω στον καναπέ δύο γέροι κάθονται και συλλογούνται και πότε το ρολόι κοιτάζουνε, πότε την πόρτα και πότε χάμω σκύβουνε κι αναστενάζουν. Έχουν μακριά κάτασπρα μαλλιά κι είναι ωραίοι κι οι δυο». Το επιβλητικό σκηνικό παρουσιάζει κάτι σαν προθάλαμο του θανάτου (ή της κόλασης). Οι δυο γέροι εκπροσωπούν τη *vita contemplativa* και τη *vita activa*, τους δυο ακραίους δρόμους της αναζήτησης της αλήθειας κατά τον Καζαντζάκη. Ο ένας λέει: «Εγώ τη νιότη μου ασκήτεια και ρήμαξα ήνε απάνω στα βιβλία. Μητε χαρά κρασιού τα χείλια μου έβρεξε ποτέ, μήτε και γλύκα φιλιού... Οι Απρίληδες απόδω από την πόρτα μου και τα παιδιά, φωνάζανε τη νύχτα, οληνύχτα, ίσαμε τα ξεμερώματα η επιθυμία του γυναικείου κορμιού έριχνε με κάτω και σπαρτάριζα... Εγώ ρωτούσα μόνο υπομονετικά θλιμμένος, ρωτούσα τα βαριά βιβλία να μου πούνε το μυστικό της ζωής... Τα μάθια μου πονέσαν και θολωθήκανε και σβήσανε. Ξέρεις, δε φέγγω πια... Εγίνα ένα κουβάρι, έγινα ένα ερωτηματικό μερόνυχτα σκυφτός... Τα μαλλιά μου ασπρίσανε, σαπίσανε... Κοίταξε... τα χέρια μου τρέμουνε από αδυναμία... Και τα γόνατά μου τρέμουνε...». Ο άλλος γέρος έζησε αντίθετη ζωή: «Εγώ τα βιβλία όλα τάσκισα και βγήκα όξω στο βιβλίο της ζωής να σκύψω νάβρω την αλήθεια. Κι έσκυφα στα βοτάνια όλα της γης και τα παρακάλεσα να μου ξεμυστηρευτούνε το μυστικό της ζωής... Κι αυτά γεννιότανε, ανθίζαν, πεθαίνανε και δε μιλούσανε... Έσκυφα στα κρεβάτια της αρρώστιας να δω τα μάτια των μικρών παιδιών όταν πεθαίνουνε, ποιος είναι αποπάνω τους και ποιον κοιτάζουνε και κλαίνε. Κι αυτά κλειούσανε και δεν ανοίγαν πια. Και το φεγγάρι αρώτησα και τα νερά και τα φύλλα της λεύκας... και το γάλα της Μάνας ρώτησα και τα χείλια της Αγαπητικιάς...». Και οι δυο τους δεν βρήκαν τίποτε, καμιά απάντηση. Μέσα στη σιωπή και τους

αναστεναγμούς τους κορυφώνεται η αγωνία των γερόντων: «Και τώρα;».

Η κατάσταση της μεταφυσικής αγωνίας είναι μια κατάσταση αναμονής: «Λες νάρθει; — Ποιος ξέρει;». Μέσα στην επιβλητική ατμόσφαιρα της αγωνίας και της αναμονής ξετυλίγεται τώρα ένας «μακάβριος χορός», που συμπεριλαμβάνει την ανθρωπότητα όλη: σπρωγμένα από ένα χέρι φτάνουν στη σάλα από τη μυστηριώδη πόρτα, που ανοιγοκλείνει αυτόματα, διάφορα πρόσωπα: το κοριτσάκι, ο Ασκητής (κεντρικό πρόσωπο του έργου), η νεαρή γυναίκα (απ' έξω ακούγονται οι φωνές του καβγά με τον άνδρα, ο οποίος την έπιασε επ' αυτοφώρω για μοιχεία και τη σκότωσε, έχει ακόμα την θανατική πληγή απάνω της), η οποία δεν μετανοεί για την αμαρτωλή ζωή της, ο νέος που δε θέλει να φύγει από τον όμορφο και ηλιόλουστο κόσμο, ο εργάτης, σακατεμένος από τη δουλειά, που ξεκουράζεται επιτέλους στους μαλακούς καναπέδες, ο νοικοκύρης αλκοολικός («άφρων»), η «μαυροφόρα» μητέρα του κοριτσιού, η γερόντισσα, και τέλος ένας υπερήφανος νέος που δεν τον σπρώχνει το χέρι, αλλά έρχεται μόνος του (δεν κάθεται, θα πεθάνει όρθιος, προσωποποίηση μάλλον του ποιητή)¹⁵⁷. Ο αριθμός των προσώπων δεν πρέπει να είναι τυχαίος: με τους δύο γέρους είναι ένδεκα. Περιμένουν τον δωδέκατο, το Θεό, που θα έρθει τη δωδέκατη ώρα, τα μεσάνυχτα. Δε θα 'ρθει όμως αυτός, αλλά άλλος: ο θάνατος (χωρίς μορφή προσωποποίησης). Η δομή του έργου βασίζεται στο *danza de muerte*, μόνο που ο Χάρος δεν εμφανίζεται ως πρόσωπο. Ο χρόνος διαρθρώνεται από τους χτύπους του ρολογιού και το σταδιακό σβήσιμο των επτά κεριών.

Η κατάσταση, για το θεατή που παρακολουθεί, είναι εφιαλτική: όταν σβήσει το πρώτο κερι, όλοι νυστάζουν, όλοι είναι κουρασμένοι και ξαπλώνουν στους καναπέδες και χάμω. Αυτός που αντιστέκεται στο «σβήσιμο» είναι ο Ασκητής: τους φωνάζει να ξυπνήσουν, γιατί τα μεσάνυχτα θα έρθει ο Θεός, και όποιος αποκοιμηθεί πριν έρθει, θα πεθάνει και δε θα δει τη μεταθανάτια ζωή¹⁵⁸. Όλοι προσπαθούν, περιμένουν, ελπίζουν — και τότε έρχεται η μικρή καλόγρια: ο μαγικός αριθμός έχει συμπληρωθεί, δεν περιμένουν κανέναν άλλο πια, αλλά δεν το ξέρουν, ούτε ο θεατής, μόνον ο ποιητής. Σβήνει το δεύτερο κερι: όλοι κάθονται μαζί για ν' αντέξουν τη μοναξιά, κρυώνουν, δεν ακούνε καλά, υπάρχει ατμό-

157. Η ιδιαίτερη, αλλά κρυφή έμφαση που δίνεται στο πρόσωπο αυτό, μας φανερώνεται και από ένα άλλο γεγονός: στέκεται στην πόρτα και «ακουμπάει στον παραστάτη της πόρτας» όπως ο Οδυσσεύς στην πόρτα της αυλής του στην Ιθάκη: ο μυθικός ήρωας, που ακόμα δεν έχει αναγνωρισθεί (Θέατρο, τόμ. Α', σ. 461).

158. Το μοτίβο αυτό θυμίζει ένα μοτίβο παραμυθιού, όπου μια νέα πρέπει να μείνει άγρυπνη δίπλα στο κοιμισμένο βασιλόπουλο, που το βρίσκει στη σαρακοστή κάμαρα του μαγεμένου πύργου, όπου όλα κοιμούνται, για να τον ξυπνήσει και να τον λυτρώσει από τα μάγια του, οπότε θα την παντρευτεί και θα την κάνει βασίλισσα. Τα παραμυθιακά μοτίβα στο θέατρο του Καζαντζάκη αξίζουν επίσης μια συστηματική και εμπεριστατωμένη μελέτη.

σφαίρα ασφυξίας, «πνίγονται». Όταν προτρέπουν τη νεαρή γυναίκα να τραγουδήσει κάποιο τραγούδι, για να περάσει η ώρα και να μείνουν ξύπνιοι, εκείνη θυμάται μόνο το δημοτικό τραγούδι του Χάρου¹⁵⁹. Σταδιακά, ολοένα περισσότερο επικρατεί η γνώμη, ότι κανένας δε θα έρθει πια. Μόνον ο Ασκητής δεν χάνει το κουράγιο του και υποδαυλίζει τη φλόγα της ελπίδας. Η κατάσταση τους χειροτερεύει: δεν ακούνε πια καλά, σιγά σιγά τυφλώνονται. Το ένα κερί σβήνει μετά το άλλο.

Τότε βάζουν τον Ασκητή να προσεύχεται στο Θεό, να δώσει κάποιο σημάδι: το μόνο που γίνεται είναι πως το ρολόι σταματάει οριστικά. Η ατμόσφαιρα είναι πνιγνή, η πόρτα δεν ανοίγει για να πάρουν λίγον αέρα. Τότε ο Ασκητής απευθύνει μια δεύτερη, απελπισμένη και πιο απαιτητική προσευχή στο Θεό. Καμιά απάντηση, κανένα σημάδι. Το κοριτσάκι πεθαίνει. Όλοι μαζί σέρνονται στην πόρτα για να την ανοίξουν με ενωμένες δυνάμεις, αλλά είναι αδύνατο: από μια χαραμάδα απλώς βλέπουν έξω το νεκροταφείο. Ο Ασκητής απευθύνει την τρίτη προσευχή στο Θεό, ένα φοβερό κατηγορητήριο, γιατί αθέτησε το λόγο του («Δε θάρθεις; Είμαστε οι θεριστάδες! Τελείωσε το μεροκάματό μας! Θέμε να πλερωθούμε!»). Τότε πεθαίνουν πλέον όλοι, θέλουν να κοιμηθούν, ο νεαρός στην πόρτα όρθιος. Και ο Ασκητής, σ' έναν πικρό απολογισμό της ζωής του (που δεν τη χάρηκε, και μάταια δεν τη χάρηκε) αποκαλεί το Σταυρωμένο «ψεύτη». Αλλά κανένα αστροπελέκι δεν τον κεραυνώνει, τίποτα δεν γίνεται. Απλώς σβήνει και το τελευταίο κερί.

Αρκετοί συμβολισμοί συνδέουν το σύντομο έργο με την προηγούμενη και τη μεταγενέστερη παραγωγή του Καζαντζάκη: η συμβολική πόρτα (του μέλλοντος και του παρελθόντος, εδώ προς τη ζωή, είναι δηλαδή ταφόπετρα), το μοτίβο «πνίγομαι» (από την αστική μικροπρέπεια, τις ερωτικές ορμές, εδώ υπαρξιακά «πνίγεται» η ίδια η ζωή από το θάνατο), οι θεριστάδες (που παραπέμπουν στο χορό των θεριστάδων στον «Πρωτομάστορα»), η «μαυροφόρα» κ.λπ. Η εκλογή των προσώπων, που αντιπροσωπεύουν την ανθρωπότητα, χαρακτηρίζει το νεαρό Καζαντζάκη: εμφανίζεται ο εργάτης (όπως στο «Φασγά»), ο «άφρων» αστός, το κοριτσάκι με τη «μαυροφόρα» (οικογένεια), ο νέος που αγαπά τη ζωή και ο νέος που την περιφρονεί, η νεαρή μοιχαλίδα με τη θανατηφόρα πληγή¹⁶⁰, η γερόντισσα και οι δύο αλληγορικοί γέροι, ο Ασκητής και

159. Θα άξιζε τον κόπο να γίνει μια ειδική μελέτη για τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού στα θεατρικά έργα του Καζαντζάκη. Εμφανίζονται σε καίρια σημεία της δραματουργικής δομής και έχουν συμβολική λειτουργικότητα. Το τραγούδι του Χάρου τραγουδάει και ο βάρδος Φημιος στον «Οδυσσέα», προεξοφλώντας το ολέθριο τέλος των μνηστήρων της Πηνελόπης (Θέατρο, τόμ. Α', σσ. 474 εξ.).

160. Και αυτό μια ένδειξη πως το έργο συνδέεται με τους «μακάβριους χορούς» του ευρωπαϊκού θρησκευτικού θεάτρου: το γεγονός ότι τα φαντάσματα των νεκρών παρουσιάζουν και τον τρόπο του θανάτου τους παραστατικά στη σκηνή, είναι θεατρική σύμβαση στο θρησκευτικό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ (βλ. Β. Πούχνερ, *Ελληνική Θεατρολογία*).

η μικρή καλόγρια, που του έχει τυφλή πίστη — μορφές που με τη μια ή την άλλη μορφή (εκτός από τον Ασκητή) έχουμε ξανασυναντήσει στο πρώιμο έργο του Καζαντζάκη.

Ο ίδιος σημειώνει στο τέλος του έργου, σε εκτενή σκηνική οδηγία, ερμηνευτικές εξηγήσεις, λέγοντας ότι η «κωμωδία» έχει τόπο δράσεως τον εγκέφαλο του ετοιμοθάνατου, είναι δηλαδή κάτι μεταξύ ονειροδράματος και εξπρεσιονιστικού μονοδράματος. Με τη σύμβαση της αφαιρέτικότητας του σκηνικού χώρου στο δράμα του «παραλόγου» θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε αυτές τις διευκρινίσεις. Αλλά ο Καζαντζάκης, σε εποχή πολύ πρόωρη για τέτοια σκηνικά πειράματα, αισθάνεται την ανάγκη της διδακτικής επεξήγησης: «Αυτή η κωμωδία παίζεται μέσα στον εγκέφαλο του ανθρώπου, την ώρα του ψυχομαχητού όπου η ψυχή ανατείνεται στο συνθετικό κ' υπέρτατο κορύφωμα της ζωής. Φόβοι κι ελπίδες που νυχτοσύνειδα και θαμπά περάσανε και μόνο - μόνο αγγίζανε το νου του ανθρώπου όταν εξούσε — κ' έπειτα ξεχαστήκανε και κοιμήθηκαν, — ξυπνούνε τώρα ξαφνικά την ώρα του θανάτου κ' υψώνονται σε ένταση φωνής και κραυγής και τρομάρας». — Σ' αυτές τις «εξηγήσεις» βέβαια ο Καζαντζάκης περιθωριοποιεί κάπως την κεντρική μεταφυσική αγωνία και την παραπέμπει σε «ονείρατα», ενώ στην υπαρξιακή φιλοσοφία, μερικές δεκαετίες αργότερα (και ήδη στον Kierkegaard), θα είναι κεντρικό πρόβλημα της συνείδησης. Η νέα δραματική φόρμα της στασιμότητας «των καταστάσεων» εξηγείται ακόμα ως ονειρόδραμα.

Συνεχίζει ο Καζαντζάκης: «Κ' η φωνή της πίστης και της απιστίας και της περηφάνιας και του εξετευλισμού και της χαράς και του πόνου, όλες αδερφώνονται κι ανάφτουν μέσα στο νου που σβήνει, και στριγμώνουνται ξεφρενιασμένες στο κατώφλι της συνείδησης και φωνάζουν και κλαίνε και ζητούνε το φως... Όλη η ψυχή του ανθρώπου η χλιοπρόσωπη κι αντιφατική κι απελπισμένη αποκρεμάται, μέσα στην Κωμωδία αυτή, στην άκρα των χειλιών που πεθαίνουν και τρέμοντας σκύφτει στην άβυσσο του Άγνωστου, να δει: Θα μπει σε μιαν άλλη, αιώνια τώρα, ζωή — ή θα σβήσει;» — Ο πεζός διδακτισμός της διδασκαλίας δεν έχει καμιά σχέση με το επιβλητικό μεγαλείο των εικόνων του έργου, βασίζεται σ' ένα crescendo της αγωνίας στο πρώτο μισό και ένα decrescendo των βιολογικών δυνάμεων στο δεύτερο μέρος.

Πολύ πιο ουσιαστικός είναι ο πρόλογος του Karl Kerényi στη γερμανική μετάφραση του έργου, που τοποθετεί το μονόπρακτο στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου του 20ού αιώνα¹⁶¹. Τη βασική αφορμή παίρνει

Αθήνα 1988, σσ. 232 και 282).

161. Το δοκίμιο αυτό έκαμε μια αξιοσημείωτη βιβλιογραφική καριέρα. Εμφανίζεται πρώτα στο βιβλίο του γνωστού κλασικού φιλόλογου K. Kerényi, *Streifzüge eines Hellenisten*. Zürich 1960,

ο Kerényi όμως από το βιβλίο του Πρεβελάκη (1958), ο οποίος σημειώνει κάπως παρεμπιπτόντως σε υποσημείωση: «Αξιοσημείωτο είναι ότι η σκηνογραφία του σύντομου αυτού έργου (ένα κλειστό δωμάτιο, που συμβολίζει την αδυσώπητη φυλακή του θανάτου) είναι ταυτόσημη με κείνην που φαντάστηκε ο J.-P. Sartre, ύστερα από τριάντα πέντε κάπου χρόνια, για το μονόπρακτό του *Huis Clos* (1944)»¹⁶². Ο Kerényi παρατηρεί επίσης πως το σκηνικό στο Σαρτρ είναι περίπου το ίδιο («Ένα σαλόνι... Τυχαία το ντιβάνι αριστερά είναι πράσινο, αυτό δεξιά κόκκινο»). Γράφει σχετικά: «Τα βελούδινα έπιπλα, όμως, είναι τόσο στον Καζαντζάκη όσο και στον Σαρτρ το σκηνικό μιας υπαρξιακής κατάστασης — ένα καταπληκτικά αποτελεσματικό εγχείρημα, που δεν υπήρξε ποτέ πριν από τον Καζαντζάκη. Στον Καζαντζάκη είναι η κατάσταση αμέσως πριν, στον Σαρτρ αμέσως μετά το θάνατο, αλλά διαρκεί αιώνια: πιθανόν μια νοητή κατάσταση, εν τούτοις μάλλον μια διανοητική, επιτηδευμένη, χωρίς αντίστοιχο στην πραγματικότητα, που είναι το ψυχομαχητό για τον Έλληνα Ποιητή. Το «Κεκλεισμένων των θυρών» κατευθύνεται σε μια θέση που εκφράζεται: «Η κόλαση είναι οι άλλοι». Γι' αυτόν το λόγο είναι το σαλόνι με πόρτες κλειστές. Ακόμα και αν τα πρόσωπα δεν ήταν μόλις πεθαμένα, ακόμα κι αν ο χώρος — και ο χώρος των θεατών — με την παρουσίαση αυτής της κατάστασης δεν πλημμύριζε ανατριχίλα, που θρέφεται με την αρχέγονη αντίδραση σε πτώματα και φαντάσματα, ακόμα και τότε θ' αρκούσε μια σύλληψη σαν κι αυτή, δραματικά κορυφωμένη. Λεπτά επιτηδευμένη αυτή η ανάμειξη από πικρή φιλοσοφία της ζωής και έκκληση στον πρωτογονισμό, που διατηρεί βαθιά μέσα στο ο εκπολιτισμένος άνθρωπος! Το θεατρικό αποτέλεσμα επιτεύχθηκε — αλλά πόσο ωχρό φαντάζει μπροστά στο μεγάλο, ακόμα και στην παράσταση της ώρας του θανάτου, ζωτικό έργο του Έλληνα!»¹⁶³.

Ακόμα πιο σημαντική είναι βέβαια η σύγκριση με ένα άλλο έργο των Υπαρξιστών: το «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Μπέκετ (1952). Ο Kerényi παρατηρεί, πως ο Μπέκετ αργότερα έχει γράψει και μια «Comédie», «όπου τα πρόσωπα μιλάνε μέσα από κάλπες για τη μεγάλη οδύνη τους», και ο τίτλος περιέχει τον ίδιο σαρκασμό με του

κεφ. 3 «Nikos Kazantzakis — oder Nietzsches Fortsetzung in Griechenland», ελληνική μετάφραση υπάρχει ήδη στη *Νέα Εστία* Χριστ. 1959, σσ. 44-59 (αντλεί πολλά στοιχεία από το βιβλίο του Π. Πρεβελάκη, *Καζαντζάκης. Ο ποιητής και το ποίημά της Οδύσσειας*. Αθήνα 1958). Το 1969 δημοσιεύεται ως πρόλογος στη μετάφραση του έργου από τον Α. Σφοντούλη (βλ. σμ. 19) και στο περιοδικό «Προπύλαια» της Ζυρίχης (βλ. Ε. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σ. 57). Το 1975 μεταφράζεται ο πρόλογος αυτός από τον Ρ. Bien στα αγγλικά, δημοσιεύεται στο *The Literary Review* 18/4 (1975), σσ. 412-416 και στη μετάφραση δύο έργων του Καζαντζάκη από τον Kimon Friar στο 1982 (βλ. σμ. 16). Στα ελληνικά παρουσιάζεται επίσης στο περιοδικό *Τομές* 17 (1977), σσ. 26-29 και στο βιβλίο της Ελένης Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σσ. 57-61 την ίδια χρονιά.

162. Πρεβελάκης, ό.π., σ. 286, σμ. 9.

163. Ε. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, ό.π., σ. 59.

Καζαντζάκη. «Αλλά και η ίδια η υπαρξιστική σκηνή υπάρχει ήδη εδώ, πολύ προτού την εφεύρουν οι Υπαρξιστές»¹⁶⁴. Βέβαια δεν το διάβασαν ούτε στην «Κρητική Στοά» ούτε στο αλεξανδρινό «Σεράπειον», ούτε θα μπορούσαν να καταλάβουν τα νέα ελληνικά. Ο Καζαντζάκης είναι, χωρίς άλλο, πρόδρομος του υπαρξιακού δράματος: «...η μεγαλοφυής ιδέα ήταν, ότι μέσω του ψυχομαχητού το άτομο περιέρχεται σε μια κατάσταση υπαρξιακή, που ισχύει για όλους τους ανθρώπους και είναι πάντα επίκαιρη· και ότι η κατάσταση αυτή, σα σκέψη κοινή σ' όλους τους ανθρώπους, μπορεί να μεταφερθεί και στη σκηνή σ' αυτή τη νοητή μορφή της. Ο Καζαντζάκης δε βρήκε ακόμα τη φιλοσοφική έκφραση γι' αυτή (μυλά για την "ψυχή του Ανθρώπου", που παλεύει τον θάνατο στη μοναξιά), βρήκε όμως πρώτος τη δραματική έκφραση»¹⁶⁵.

Το βασικό μοτίβο που τον ενώνει με το κορυφαίο έργο του Μπέκετ, είναι η αναμονή: στον Μπέκετ ο αναμενόμενος είναι ο άγνωστος, ακατονώμαστος (αν και με σαφώς μεταφυσικές νύξεις), στον Καζαντζάκη είναι σαφώς ο Θεός. Κοινή είναι η κλιμάκωση της αβεβαιότητας και της έντασης, στον Καζαντζάκη η δομή δεν είναι ακριβώς κυκλική, αλλά και εξελικτική: η σταδιακή νέκρωση των σωμάτων (ασφυξία, κούραση, απώλεια της ακοής και της όρασης, κρύο), που συμβολίζεται με το σβήσιμο των κεριών. Ο Κερένιυ προτιμά τη σαφήνεια του έργου του Καζαντζάκη. Γράφει σχετικά: «Η μεγάλη ώρα της αναμονής είναι για όλους τους ανθρώπους η ώρα του θανάτου. Περιμένουν, χριστιανικά αναθρεμμένοι, το Θεό και το πρώτο του δικαστήριο μετά το θάνατο, όπως διδάσκει η Εκκλησία. Μάταια περιμένουν, γιατί ο Θεός δεν έρχεται. Η Εκκλησία εξαπατά τους αναμένοντες, και το χειρότερο σ' αυτή την απάτη είναι ότι η δική της αναμονή δεν είναι πια γνήσια αναμονή. Η αναμονή της Εκκλησίας είναι μια Κωμωδία, η αναμονή των πιστών χριστιανών είναι Τραγωδία. Αυτή είναι η αυστηρή κρίση για την Ορθοδοξία, που διατυπώνει ο Καζαντζάκης σ' αυτό το δράμα. Αποτέλεσμα ήταν ένα συγκλονιστικό, μονοδιάστατο έργο, του οποίου, όμως, η σαφήνεια απαιτεί μια διαφοροποίηση. Αναγγέλλει τη ματαιότητα της αναμονής του Θεού. Η δυνατότητα για τη "σωτηρία του Θεού", που ο Καζαντζάκης επιχειρεί από την "Ασκητική" του, παραμένει ανοιχτή: αλλά όχι ενός Θεού, που δικάζει τους νεκρούς, μα ενός, που δεσπόζει στη ζωή, μέσα στη φλόγα, που κατατρώγει τον Άνθρωπο»¹⁶⁶.

Αλλά η έμπνευση του Καζαντζάκη δεν μπορεί να έχει έρθει από το μέλ-

164. Ό.π., σ. 58. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι τα πρόσωπα, από τα οποία φαίνονται μόνο τα κεφάλια όταν φωτίζονται από προβολείς, είναι δύο γυναίκες και ένας άνδρας, που απολογούνται κομματιαστά για τη ζωή τους (S. Beckett, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt 1981, τόμ. Β', σσ. 407 εξ. γαλλικό κείμενο, σσ. 236 εξ. αγγλικό κείμενο).

165. Ό.π., σ. 58.

166. Ό.π., σ. 60.

λον. Ο κατάλογος «των στάσεων προς τη ζωή» που συνάγεται εδώ στον προθάλαμο του θανάτου, θυμίζει τους εκπροσώπους όλων των κοινωνικών τάξεων (από το βασιλιά ως το ζητιάνο), που γίνονται θύματα του Χάρου («χορεύει» μαζί τους) στους «μακάβριους χορούς», οι οποίοι εκπροσωπούν τη μεσαιωνική πυραμιδοειδή κοινωνία και το αίσθημα της ματαιότητας της χριστιανικής φιλοσοφίας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για το αρνητικό αντίθετο του «μακάβριου χορού», μια που ο ρυθμιστής των πάντων, ο Θεός, εδώ δεν υπάρχει.

Έχει διαφύγει όμως από την προσοχή των ερευνητών, ότι η κατάσταση της αναμονής του θανάτου και της σιωπηλής και απαρατήρητης εισόδου του είναι ένα από τα κεντρικά μοτίβα δύο μονόπρακτων του Maurice Maeterlinck, του Βέλγου συμβολιστή και νομπελίστα, που σημείωσε σημαντική πρόσληψη στην Ελλάδα την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα¹⁶⁷: «Les Aveugles» (Οι τυφλοί, παράσταση Παρίσι 1891) και «L'Intruse» (Ο Παρείσακτος, παράσταση Παρίσι 1891). Του δεύτερου είχε δει πιθανότατα ο Καζαντζάκης την παράσταση από το θίασο του Μαίτερλινκ στο «Βασιλικό Θέατρο» στις 12.1.1904, στα γαλλικά, ή την

167. Λείπει ακόμα μια σφαιρική εργασία για την πρόσληψη του Μαίτερλινκ στην Ελλάδα (αντλώ τα στοιχεία από μια μεταπτυχιακή εργασία του Αντώνη Γλυτζουρή στο Πανεπιστήμιο Κρήτης 1989). Οι πρώτες ειδήσεις για παραστάσεις έργων του στο Παρίσι δημοσιεύονται ήδη προ του 1900 (*Εστία Β'* 1883, σ. 352, καθώς και σκόρπιες σημειώσεις του Παλαμά). Το πρώτο σημαντικό μελέτημα δημοσιεύεται από τον Παλαμά το 1898 στο περ. «Τέχνη»: «Ο Μαίτερλινκ και το Δράμα», στο ίδιο τεύχος (του Δεκεμβρίου) υπάρχει και άρθρο του Παύλου Νιρβάνα. Ο Παντόπουλος ήθελε να ανεβάσει το «Χάρο» του (Τέχνη, Μάης 1899, σσ. 163 εξ.), ο Χρηστομάνος λίγο αργότερα την «Πριγκίπισσα Μαλαίν». Τα σχέδια όμως δεν ολοκληρώθηκαν. Το 1901 μεταφράζει ο Χατζόπουλος το «Αι επτά πριγκίπισσαι» (*Ο Διόνυσος*, 1901, σσ. 165-177), η «Ακρόπολις» περιγράφει παράσταση της «Αδελφής Βεατρίκης» στο Παρίσι (15.4.1900). Το 1902 ο Ξενοπούλος δημοσιεύει στα *Παναθήναια* μετάφραση της «Μόννας Βάννα», που ήθελε ο Χρηστομάνος να ανεβάσει (*Σκριπτ*, 28.8.1902), αλλά μετά το «μαξιλάριωμα» του «Φαία και Νυμφαία» του Δαραλέξη δεν το αποτολμά. Το 1903 ο Νικ. Επισκοπόπουλος μεταφράζει το μονόπρακτο «Ο Παρείσακτος» (*Παναθήναια ΣΤ'*, 15-30 Αυγ. 1903, σσ. 662-671) και γράφει στο χρονικό διάστημα 1902-1905 πέντε άρθρα για τον Μαίτερλινκ. Στο μεταξύ εμφανίζονται και οι πρώτες επιδράσεις: στα ονειροδράματα του Καμπύση, στην «Τρισεύγενη» του Παλαμά, στην «Κυρά του Πύργου» του Μαλακάση, στις «Ερμης Ψυχές» του Επισκοπόπουλου, στο «Μαγεμένο ποτήρι» του Πολέμη κ.λπ. Παραστάσεις ακόμα δεν γίνονται: προτιμώνται τα πιο ρεαλιστικά έργα που ήψεν. Αυτή τη στάση της άτολμης αναμονής διακόπτει ο ερχομός του ειδικού θιάσου του Μαίτερλινκ στην Αθήνα, που παρουσιάζει στο «Βασιλικόν θέατρον» από τις 11-13.1.1904 «Μόννα Βάννα», «Αγλαβένη και Σελυζέττα», «Παρείσακτο» και «Ζουζέλλ». Αυτή η επίσημη αναγνώριση σπάει και τον πάγο, αν και η πραγματική πνευματική πρόσληψη είναι μάλλον χλιαρή έως αμήχανη. Το έργο που άρεσε περισσότερο ήταν η «Μόννα Βάννα» και με κάποια απόσταση ο «Παρείσακτος». Ακολουθεί μια κάπως ουσιαστικότερη ενασχόληση με το Βέλγο συμβολιστή, τον οποίο παρουσιάζουν σε άρθρα τους οι πρωτοπόροι του «θεάτρου των ιδεών»: στις αναζητήσεις αυτές ξεχωρίζουν κυρίως τα άρθρα του Παλαμά. Τώρα άνοιξε και ο δρόμος για ελληνικές παραστάσεις: «Μόννα Βάννα» το Φεβ. 1905 στο «Βασιλικό Θέατρο» (μόνο δύο παραστάσεις), «Ο Παρείσακτος» το καλοκαίρι του 1906 στο «Ελληνικόν Θέατρον» (παλαιό «Βαριετέ») του Θωμά Οικονόμου (είναι αβέβαιη η συμμετοχή ή όχι της Κοτοπούλη). Είναι χα-

ελληνική παράσταση του Θωμά Οικονόμου στο «Ελληνικόν Θέατρον» το καλοκαίρι του 1906, όπου θα παιχτεί ένα χρόνο αργότερα (7-10 Ιουλίου 1907) το «Ξημερώνει» (η μετάφραση είναι του Νικ. Επισκοπόπουλου και δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια* Στ', 15-30 Αυγ. 1903, σσ. 662-671)¹⁶⁸. Υπάρχουν ακόμα και δύο άλλα στοιχεία που συνδέουν τον Καζαντζάκη με τον Μαίτερλινκ: η μετάφραση του «Θησαυρού των ταπεινών» το 1913 στις εκδόσεις «Φέξη» και το γεγονός, ότι στην ίδια χρονιά που δημοσιεύεται η «Κωμωδία» στην «Κρητική Στοά» και στο αλεξανδρινό «Σεράπειον», στα ίδια περιοδικά δημοσιεύονται ανταποκρίσεις από το εξωτερικό και μεταφρασμένα ποιήματα του Μαίτερλινκ (και στη «Νέα Ζωή» της Αλεξανδρείας), στο «Σεράπειον» μάλιστα δύο θεατρικά του έργα: «Ο θάνατος του Τινταγκίλ» (Ιαν. 1909, σσ. 7-13, 53-63) και το «Μέσα» (Σεπτ. 1909, σσ. 259-271). Αυτό δεν μπορεί να είναι τυχαίο, και ο ρόλος του Καζαντζάκη στην πρόσληψη αυτή ακόμα δεν είχε φωτιστεί σε όλη την έκτασή του. Το τελευταίο αυτό μονόπρακτο («L'interieur» 1895) δείχνει μάλιστα επίσης κάποιες θεματικές συγγένειες με την «Κωμωδία»¹⁶⁹.

Το συμβολικό δράμα «Οι τυφλοί» του Μαίτερλινκ, που είναι ίσως και το σημαντικότερο και πιο ριζοσπαστικό έργο του, δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά. Η υπόθεση έχει ως εξής: σ' ένα νοσοκομείο πάνω σ' ένα νησί δώδεκα άντρες και γυναίκες τυφλοί (ο αριθμός επαναλαμβάνεται από τον Καζαντζάκη) οδηγούνται από έναν ιερέα για περίπατο σε κοντινό δάσος. Ο οδηγός τους απομακρύνεται για λίγο απ' αυτούς, σ' ένα ξέφωτο περιμένουν την επιστροφή του. Αυτός όμως δεν έρχεται. Έχει πεθάνει,

ρακτηριστικό πως παίζεται μαζί με μια κωμωδία «Κος υπαστυνόμος» και την Γ' πράξη του έργου «Σέρλοκ Χολμς». Ακολουθούν λίγες ακόμα παραστάσεις: «Μόννα Βάννα» στην Κωνσταντινούπολη 1908, 1910 «Μαρία η Μαγδαληνή» από το Θίασο της Κυβέλης-Αδριανού και «Μόννα Βάννα» από το θίασο της Κοτοπούλη (βεντέτικοι ρόλοι). Το 1913 εκδίδεται «Ο θησαυρός των ταπεινών» σε μετάφραση του Καζαντζάκη, το 1915 «Ο Θάνατος» (του Θεμ. Δαραλέξη), το 1916 ο Νικ. Ποριώτης εκδίδει τη μετάφραση της «Μαρίας της Μαγδαληνής». 168. Κρίσεις για την παράσταση στις εφημερίδες «Αθήναι» 31.7.1906, «Ακρόπολις» 2.8.1906 και ένα άρθρο στο *Νουμά* (τόμ. 209, 13 του Τρυγητή, 1906, σ. 11): «Το θέατρο του Μαίτερλινκ. Ο Παρεϊσάκτος» του Λ. Σιγανού.

169. Ένας Γέρος και ένας Ξένος συζητούν σ' έναν κήπο για την οικογένεια, που φαίνεται πίσω από τα φωτισμένα παράθυρα του σπιτιού απέναντι. Ο Γέρος θέλει να τους ειδοποιήσει για το θάνατο της κόρης του, που έχει αυτοκτονήσει πέφτοντας στο ποτάμι. Αλλά δεν τολμάει να διαταράξει την οικογενειακή ευτυχία που παρουσιάζεται τόσο παραστατικά μπροστά του. Το έργο ζει από την αντίθεση μεταξύ του μοιραίου του θανάτου και του ειδυλλίου της οικογένειας, ωστόσο δεν μπορεί να αναβληθεί: πλησιάζουν οι χωρικοί με το πτώμα της άτυχης κοπέλας, και ο Γέρος αναγκάζεται να μπει στο σπίτι και να φέρει την αγγελία του θανάτου. Κι αυτό είναι έργο στατικό, χωρίς δράση, με την αναμονή του θανάτου, που ωστόσο εδώ σχολιάζεται από έναν αφηγητή. Συγκρίσιμα στοιχεία θα ήταν και ο Α' και Β' Γέρος της «Κωμωδίας» που σφραγίζουν την αρχή του έργου και αντιστοιχούν εδώ στο Γέρο και τον Ξένο.

και το πτώμα του βρίσκεται λίγα βήματα δίπλα τους και ακουμπάει σ' ένα δέντρο. Οι τυφλοί, αβοήθητοι, δεν γνωρίζουν πού βρίσκονται, από πού έχουν έρθει, πού να πάνε, πότε και αν θα επιστρέψει ο οδηγός τους. Ψηλαφώντας γύρω τους και ρωτώντας ο ένας τον άλλο προσπαθούν να προσανατολιστούν, να ξεπεράσουν την απώλεια της όρασής τους. Αναλογίζονται πως, αν δεν επιστρέψει ο ιερέας, θα παρατηρήσουν την απουσία τους στο νοσοκομείο. Τελικά εμφανίζεται ο σκύλος του ιδρύματος και οδηγεί τον πιο γέρο από τους τυφλούς στο πτώμα του ιερέα. Τότε συνειδητοποιούν με φρίκη πως είναι τελειώς αβοήθητοι και εγκαταλειμμένοι. Ο σκύλος, που θα μπορούσε να τους οδηγήσει πίσω, αρνείται να φύγει από το πτώμα του κυρίου του. Πλησιάζει η νύχτα. Κάνει περισσότερο κρύο, μαζεύεται και χιονοθύελλα. Οι τυφλοί μαζεύονται να ζεσταθούν, να ξεπεράσουν την απειλητική τους μοναξιά και να μην αποκοιμηθούν. Μια νεαρή γυναίκα ξυπνάει πάλι την ελπίδα τους λέγοντας ότι ακούει βήματα. Και ο γερνότερος προσεύχεται μέσα στο σκοτάδι: «Κύριε ελέησον ημάς»¹⁷⁰.

Οι παραλληλισμοί είναι φανεροί: ο σταδιακός ερχομός του θανάτου (τον ακούει μόνο η νεαρή γυναίκα), η τυφλότητα (και στον Καζαντζάκη ο ένας γέρος είναι εξ αρχής τυφλός, οι άλλοι χάνουν σταδιακά την όρασή τους), ο αποπροσανατολισμός, το κρύο, το αμοιβαίο πλησίασμα για να ζεσταθούν και να μην αποκοιμηθούν, η ένταση της αναμονής, η στατικότητα της κατάστασης, ακόμα και ο αριθμός 12. Οι ομοιότητες με τον «Παρεισακτο» δεν είναι τόσο χτυπητές: το θέμα του αθέατου ερχομού του θανάτου είναι όμως το ίδιο. Η κατάσταση της αναμονής είναι επίσης η ίδια: στο οικογενειακό τραπέζι κάθονται ο παππούς, ο πατέρας, ο θείος και τρεις κοπέλες και περιμένουν την άφιξη μιας συγγενίσσας, που θα ερχόταν να αναλάβει τη φροντίδα της άρρωστης μητέρας. Ο θείος προσπαθεί να ξεκινήσει μιαν ανέγνοιαστη conversation, αλλά ο μισότυφος παππούς κάθε τόσο τον διακόπτει και δίνει έκφραση στην αγωνία του για την άρρωστη κόρη του. Η αγωνία του μεταδίδεται και κυριαρχεί τελικά όλους: στον αέρα, στο τραγούδι των αηδονιών, στο χτύπημα του παλαιού ρολογιού διαισθάνονται μια αόριστη και ακατονόμαστη απειλή που έρχεται απ' έξω. Προς το τέλος η αγωνία του γέροντα γίνεται πιο συγκεκριμένη: στην εσωτερική του ακοή αφουγκράζεται τον θάνατο να έρχεται. Σε λίγο η νοσοκόμα ανακοινώνει το θάνατο της μητέρας, η οικογένεια φεύγει και ο γέρος φωνάζει σπαρακτικά πως τον αφήσανε μόνο¹⁷¹. — Κι εδώ η μοναξιά και ο θάνατος, η λιτότητα του διαλόγου με

170. Έκδοση Βρυξέλλες 1890, κριτική έκδοση Μιλάνο 1937 (S. Mariotti). Βλ. και H. Rose, Maurice Maeterlinck's Study of Religious Crisis: «the Sightless». *The Quest* 3 (1911), σσ. 120-133, καθώς *Kindlers Literatur-Lexikon*, τόμ. 2, σσ. 1300 εξ.

171. Έκδοση μαζί με τους «Τυφλούς» Βρυξέλλες 1890, Παρίσι 1924. Για το έργο βλ. I. Hanse, La genèse de «L'Intruse». *Bulletin de l'Acad. Royale de Belgique, Classe des Lettres*

τα υπονοούμενα, η σιωπή και η αγωνία, τα μισόλογα, οι κομμένες φράσεις, η αφή της απειλής, η τυφλότητα του γέροντα, ο αθέατος ερχομός του θανάτου. Εδώ έχουμε και το αστικό σαλόνι, ακόμα και το ρολόι του τοίχου με τους βαρυσήμαντους χτύπους που σημαδεύουν τη ροή του χρόνου. Μια φιλολογική σύγκριση των σκηνικών οδηγιών θα μπορούσε να εντοπίσει ακόμα περισσότερες λεπτομέρειες.

Το ιστορικό της γνωριμίας του Καζαντζάκη με τα δύο αυτά έργα δεν είναι δύσκολο να αναστηλωθεί: έχει δει τη γαλλική παράσταση του «Παρείσακτου» του θιάσου του Μαίτερλινκ στο «Βασιλικό Θέατρο», τον Ιανουάριο του 1904, που αποτέλεσε πνευματικό (όχι τόσο κοινωνικό) γεγονός, — να έχει δει την ελληνική παράσταση του Οικονόμου τον Ιούλιο του 1906 δεν είναι τόσο βέβαιο, γιατί συνήθως τους καλοκαιρινούς μήνες απουσίαζε (θα μπορούσε όμως να έχει αναβάλει για λίγο την επιστροφή του στην Κρήτη). Στο Παρίσι (από τον Οκτώβριο του 1907) προμηθεύεται την πρώτη έκδοση του «Παρείσακτου» (Βρυξέλλες 1890) που συμπεριλαμβάνει και τους «Τυφλούς». Στο Παρίσι, και υπό την επήρεια του μεταφυσικού «κενού» του Νίτσε (τότε γράφει τη διατριβή του για το Νίτσε στη Σορβόνη), δίνει στα δύο συμβολικά έργα αυτά, του θανάτου και της σιωπής, μια «θεολογικότερη» κατεύθυνση, πιο μαχητική και επαναστατική: στις μορφές των ανθρώπων που παρουσιάζει, και προέρχονται κατά το πλείστον από το αστικό δράμα και το δικό του δραματικό έργο (η Μαυροφόρα), προσθέτει τους δύο γέροντες (*vita activa* και *contemplativa*) και τον Ασκητή (που μας παραπέμπει στο μελλοντικό του έργο). Ο Μαίτερλινκ εξακολουθεί να τον απασχολεί, όπως δείχνει η μετάφραση του φιλοσοφικού του έργου.

Η δραματική φόρμα του μονόπρακτου παραπέμπει στο υπαρξιακό θέατρο «του παραλόγου», στο βαθμό που το κάνουν και τα δύο πρώιμα έργα του Μαίτερλινκ: η εξήγηση πως παίζεται στον εγκέφαλο του ετοιμοθάνατου είναι απλώς μια συνθηκολόγηση με το «ρεαλιστικό» πνεύμα της εποχής, όπου τα συμβολικά έργα του Βέλγου δραματογράφου θεωρούνταν «δύσπεπτα» και ακατανόητα. Αυτή η ερμηνευτική διάσταση και εμπέδωση του έργου στο πνευματικό κλίμα της εποχής πρέπει οπωσδήποτε να προστεθεί στα όσα γράφει ο Karl Kerényi.

et des Sciences Morales et Politiques 40 (1962), σσ. 161-186. Για το θέατρο του Μαίτερλινκ γενικότερα σε επιλογή: Ch. Hertrich, *Maurice Maeterlinck, poète, dramaturge et philosophe de subconscient*. St.-Étienne 1946. O. Compère, *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles 1955. A. Ancona, *I personaggi del teatro di Maeterlinck*. Milano 1956. M. K. Zahn, *The Theatre of Maeterlinck. Dramatic Theory and Sources*. Diss. Fordham Univ. 1958. W. D. Halls, *Maurice Maeterlinck*. Oxford 1960. P. A. Touchard, *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles 1962 κ.λπ.

ΣΤ΄

Από πολλές απόψεις ο «Πρωτομάστορας» είναι ένα κομβικό σημείο στη λογοτεχνική εξέλιξη του Καζαντζάκη: ενώνονται και αποκορυφώνονται οι ως τώρα προσπάθειές του στο θέατρο, εμβαθύνονται μοτίβα και σύμβολα (μαυροφόρα / Μάνα, η εργατιά, Ελευθερία, η Ανάβαση κ.λπ.), που παραπέμπουν συγχρόνως στο μέλλον, στις επόμενες τραγωδίες του «Οδυσσέας», «Χριστός» και «Νικηφόρος Φωκάς». Συγχρόνως, με την παραμονή του στο Παρίσι και την ενασχόλησή του με το Νίτσε, κατασταλάζουν οι κοσμοθεωρητικοί προσανατολισμοί σ' ένα «αισιόδοξο ή διονυσιακό μηδενισμό», που η ενσάρκωσή του είναι η μορφή του Υπερανθρώπου, σημείο της «δύσης» του δυτικού πολιτισμού (Oswald Spengler)¹⁷². Όπως φαίνεται ήδη από τον «Πρωτομάστορα», με την περιφρονητική παρούσαση του όχλου (κυρίως των θεριστάδων) ο Καζαντζάκης καταλήγει στη χρονική αυτή περίοδο (1908-1922), πριν από την ανακάλυψη του Κομμουνισμού στη Βιέννη και στο Βερολίνο, σ' ένα είδος «αριστοκρατικού εθνικισμού»¹⁷³, με συνειδητή στροφή στην ντόπια παράδοση. Θα γράψει αργότερα: «Ίσκιος που ένιωθα δίπλα μου, ο Δραγούμης»¹⁷⁴. Ο «Πρωτομάστορας» αφιερώνεται στον «Ίδα», τον Ίωνα Δραγούμη¹⁷⁵. Το έργο γράφεται υπό την επίδραση της «γέννησης της τραγωδίας» του Νίτσε (που τη μετάφρασή της δημοσιεύει το 1912), έχει γλώσσα «διονυσιακή» και μουσική, το θέμα από τη δημοτική παράδοση επιλέγεται με κριτήριο τη συγκρότηση του πολυπόθητου «εθνικού δράματος», που θα ενώνει την αρχαία τραγωδία με τον λαϊκό ιθαγενή πολιτισμό. Ο Καζαντζάκης διαλέγει το θέμα του «Γεφυριού της Άρτας» όχι μόνο λόγω της καταλληλότητάς του για τη δύσκολη ανάβαση του Υπερανθρώπου (θύσια του πολύτιμου και αγαπημένου) και για την ανάδειξη του αυτόχθονου λαϊκού πολιτισμού¹⁷⁶, που οδηγεί στο φαινόμενο να δραματοποιούνται (ήδη από τη «Γαλάτεια» του Βασιλειάδη) αρκετές παραλογές¹⁷⁷, αλλά κυρίως για να δώσει ένα πρότυπο για το «εθνικό δράμα», παίρνοντας ένα θέμα που έχει ήδη δραματοποιηθεί δύο φορές: το 1905 από τον Ηλία Βουτιεριόδη («Το γιοφύρι της Άρτας») και το 1906 από τον Παντελή Χορν («Το ανεχτίμητο»). Η αλαζονεία του εί-

172. Βλ. Πρεβελάκης, ό.π., σ. 20.

173. Ό.π., σ. 21.

174. Γράμμα από το Γιβραλτάρ 12.10.1936 (ό.π., σ. 267).

175. Ντελόπουλος, ό.π., σ. 152.

176. Ο Καζαντζάκης θα μπορούσε να έχει γνωρίσει το τραγούδι από την έκδοση του Α. Jeannarakis, *Kretische Volkslieder*. Leipzig 1876, σσ. 209, ή από άλλες πρώιμες συλλογές δημοτικών τραγουδιών από άλλα μέρη της Ελλάδας (βλ. G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta - Brücke*. Θεσσαλονίκη 1975, σσ. 32-61).

177. Βλ. Πούχνερ, Η παραλογή και το δράμα. Στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ. 307-330.

ναι φανερή (δεν είχε μεγάλη ιδέα για τους άλλους λογοτέχνες της γενιάς του). Εξάλλου «Η Θυσία» βραβεύεται στον τελευταίο Λασσάνειο δραματικό διαγωνισμό το 1910 (με κριτές το Νικόλαο Πολίτη, το Σπυρίδωνα Λάμπρο και το Σ. Κ. Σακελλαρόπουλο, που γράφει και τη σχετική έκθεση)¹⁷⁸ ανάμεσα σε 16 τραγωδίες και 7 κωμωδίες ως το καλύτερο («Δράμα δίπρακτον, πεζόν, εις αγνήν δημώδη γλώσσαν, μετ' αποχρώσεων διαλεκτικών του κρητικού ιδιώματος», «...εύστοχος ο συνδυασμός του χορού της αρχαίας τραγωδίας και των *εμβολίμων*, των *intermezzi*, του κρητοϊταλικού δράματος», «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το δράμα τούτο, δράμα συμβολικόν της σχολής του Μαίτερλινκ, είναι έργον δυνατής εμπνεύσεως και ενέχει και ποίησιν πολλήν»)¹⁷⁹. Όταν δεν θα υπάρξει καμία αξιολογή αντίδραση από μέρους του λογοτεχνικού κόσμου για το νέο αυτό πρότυπο του «εθνικού δράματος», που βραβεύτηκε κιόλας επίσημα, ο Καζαντζάκης θα στραφεί μ' ένα λίβελο, ύστερα από ένα μήνα περίπου, ενάντια στο θεατρικό κόσμο¹⁸⁰. Θα απαντήσει νηφάλια ο Ξενόπουλος και, όταν ο Ηλίας Βουτιερίδης, ένα χρόνο αργότερα (ο «Πρωτομάστορας» είχε δημοσιευτεί στο μεταξύ στα «Παναθήναια» 15-30 Ιουλίου 1910 και αυτοτελώς σε μορφή μικρού βιβλίου), συγκεκριμένα στις 4.6.1911, κατηγορεί τον Καζαντζάκη για «λογοκλοπία» και τον αποκαλεί «τρίτομάστορα» (στις καταγγελίες απαντάει ο Παύλος Νιρβάνας, που δεν βλέπει σκάνδαλο στη χρησιμοποίηση του ίδιου μύθου από διάφορους δραματουργούς)¹⁸¹, ο Καζαντζάκης δεν κάνει καν τον κόπο για να απαντήσει και να υπεραμυνθεί¹⁸². Πράγματι, τα τρία έργα αυτά τα χωρίζουν μεγάλες διαφορές, ιδίως το καζαντζακικό από τα άλλα δύο¹⁸³, όπου το θύμα της εντοίχισης δεν είναι η γυναίκα του Πρωτομάστορα, αλλά η ερωμένη του Σμαράγδα (συνεχίζεται λοιπόν το μοτίβο της ελεύθερης συμβίωσης και της περιφρόνησης των κοινωνικών δεσμών, που χαρακτηρίζει τα πρώτα έργα του).

Πραγματικά ο Καζαντζάκης αλλάζει πολλά στοιχεία του τραγουδιού και τα φέρνει «στα μέτρα» του: στήνεται εδώ για πρώτη φορά το σκηνηκό της «ηρωικής ποίησης», που είναι τόσο χαρακτηριστικό για τις όψιμες τραγωδίες του. Ο έρωτας δεν είναι πια μοιραίος για την Ανάβαση του ήρωα, αλλά εμπόδιο που τελικά παραμερίζεται, ο *desperado* συνεχίζει τις

178. Έκθεσις περί του Λασσάνειου Δραματικού Διαγωνισμού αναγνωσθείσα εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω τη 16 Μαΐου 1910, υπό του εισηγητού Σ. Κ. Σακελλαροπούλου. Εν Αθήναις, 1910.

179. Ό.π., σσ. 10, 14, 15.

180. Γ. Κατσιμπάλης, Ο άγνωστος Καζαντζάκης. *Νέα Εστία* 24 (1958), σσ. 1558 εξ.

181. Άρθρο στο «Αθήναι» 9.6.1911.

182. Ο Βουτιερίδης θα επανέλθει πολύ αργότερα, στη «Νέα Εστία» στις 15.2.1930 («Για την ιστορία»), στο ίδιο θέμα.

183. Για συστηματική σύγκριση βλ. Πούχνερ, Παραλογή και δράμα, ό.π., σσ. 318 εξ. (και *Λαογραφία* 35, 1987-89, σσ. 129-145).

αναζητήσεις του και τα «μεγάλα έργα». Το πλήθος δεν είναι ο αστικός στενοκέφαλος κόσμος του Ηρακλείου, αλλά προϊστορικός, μυθικός σχεδόν όχλος: οι θεριστάδες / αγρότες και οι γύφτοι / νομάδες. Ο Animismus, που ελλοχεύει παντού και συνδέει φυσικές δυνάμεις (ποταμό, καταιγίδα), ανθρώπους και θεό, η εμφύχωση των πραγμάτων μας παραπέμπει σε μυθικές (προϊστορικές ίσως) καταστάσεις και προαναγγέλλει τον αρχέγονο κόσμο του θεάτρου της ωριμότητας. Η ανάγνωση του Καζαντζάκη είναι μυθική, διονυσιακή, υπό το φως του πρώιμου Νίτσε. Τρεις φιγούρες είναι καθαρά δικό του εύρημα: 1) η ερωμένη του Πρωτομάστορα, που αντικαθιστά τη γυναίκα του (είναι κάτι σαν τη συνέχεια της Ελένης, η απελευθερωμένη από τις κοινωνικές προκαταλήψεις αρχοντοπούλα· όταν έλθει ο Άρχοντας λέει στα πλήθη: «Στριμωγήτε τώρα, κοπάδια και σκύψετε!»), 2) η Μάνα που είναι στο τραγούδι η μητέρα της γυναίκας του Πρωτομάστορα (που τον καταριέται στο τέλος), εδώ όμως κάτι σαν αγία προφήτισσα του χωριού, που ζει σε σπηλιά του ποταμού (είναι το «στοιχείο» του) και το λόγο της σέβεται ακόμα και ο Άρχοντας, είναι η Μοίρα - αντίπαλος του Υπερανθρώπου, που τον αναγκάζει στη «θυσία» του πιο πολύτιμου πράγματος (του έρωτα), και 3) ο Άρχοντας, πατέρας της Σμαράγδας, που σαν δεύτερος Οιδίποδας ψάχνει για την αιτία της αδυναμίας του Πρωτομάστορα (του Αίτιου) να στήσει τη γέφυρα, απειλώντας όλα τα κορίτσια του χωριού, ενώ η αιτία είναι η ίδια η κόρη του (σ' αυτή τη διαδικασία η Μάνα παραλληλίζεται με τον Τειρεσία). Τα στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας είναι ευανάγνωστα και αδιαμφισβήτητα: ακόμα και τα χορικά που παρεμβάλλονται ανάμεσα στις δύο πράξεις¹⁸⁴, η έννοια της «ύβρεως» του πρωταγωνιστή, η θυσία που πρέπει να γίνει με τη θέληση του θύματος κ.λπ.

Υπάρχει κάτι σαν κρυφή επικοινωνία και συσχέτιση όλων των στοιχείων στον αρχέγονο κόσμο του έργου, πράγμα που θυμίζει όμως και το συμβολιστικό κόσμο του Μαίτερλινκ¹⁸⁵: το γεφύρι αποτελεί χαλινάρι για τον ποταμό (που θεωρείται κάτι σαν ζωντανή οντότητα), τον σκλαβώνει (είναι εκδικητική πράξη του Άρχοντα για το πνίξιμο του γιου του, σωτή-

184. Είναι ενδιαφέρον πως η έκθεση αποφαίνεται πως πρόκειται για intermezzi «του κρητοϊταλικού δράματος», δηλαδή ιντερμέδια, όπως αυτά του Κρητικού θεάτρου. Το «Κρητικό θέατρο» ήταν τότε γνωστό μόνο από την έκδοση του Κωνστ. Σάθα (*Κρητικόν θέατρον... Εν Βενετία* 1879). Ο πατέρας της Γαλάτειας, Στυλιανός Αλεξίου συνδεόταν όμως με το Στέφανο Ξανθουδίδη, που θα εκδώσει το 1915 τον «Ερωτόκριτο». Απ' ό,τι φαίνεται, ο νεαρός Κρητικός διανοούμενος αγνοεί το «Κρητικό θέατρο». Δεν φαίνεται να υπάρχουν ενδείξεις για τη γνώση του και στα όψιμα έργα του ή για τυχόν επιδράσεις. Το θέμα βέβαια απαιτεί ακόμα πιο εμπεριστατωμένη εξέταση. Πάντως η χρήση του χορού ανάμεσα στις πράξεις (στάσιμο ανάμεσα σε δύο επεισόδια) παραπέμπει μάλλον στην αρχαία τραγωδία παρά στο Κρητικό θέατρο.

185. Σωστή πάντως η «διάγνωση» των κριτών, που συσχετίζουν το έργο με τη «σχολή του Μαίτερλινκ» (βλ. και Πούχνερ, Παραλογή και δράμα, ό.π., σ. 320).

ρια πράξη για την κοινότητα, που καταστρέφεται κάθε τόσο από τις πλημμύρες)¹⁸⁶, είναι έργο ενάντια στο Θεό (ενάντια στη Μοίρα: «Δρεπάνι βαστά η Μοίρα και βγαίνει να θερίσει ψυχές κάθε πρωί!»), έργο άθεου (του Υπερανθρώπου: «Είμαι ο Ξανθός Λεβέντης, που έρχεται μια μέρα, από πού; Κανένας δεν το ξέρει! μήτε και ο ίδιος!»), στο μουγγρητό των φουσκωμένων νερών οι θεριστάδες ακούνε τη φωνή του ποταμού («Κορμί ανθρώπου μας ζητά...»), ενώ κοράκια κράζουν πάνω από το Γεφύρι, η καταιγίδα που μαζεύεται και προμηνύει το ξεχείλισμα του ποταμού εκλαμβάνεται ως θυμός Θεού κ.λπ. Οι δυνάμεις που συγκρούονται είναι βασικά δύο: ο Θεός / ποταμός / Μοίρα / Μάνα και οι θεριστάδες, και ο Υπεράνθρωπος / Πρωτομάστορας / απελευθερωμένη γυναίκα / Γεφύρι (που σκλαβώνει τις άκρατες δυνάμεις της φύσης) και οι γύφτοι. Ο Άρχοντας, σαν δεύτερος Οιδίποδας επιστρέφει από τις πατρικές δυνάμεις (πρόσδος, φως, μέλλον, ελευθερία) στις μητρικές (μοιρολατρεία, θυσία, εκδίκηση, φόβος) και δίνει τη διαταγή της ανθρωποθυσίας: ο έρωσ πρέπει να θεμελιώσει τα μεγάλα έργα, πρέπει να θυσιάσει, αλλιώς δεν στεριώνουν (ο έρωσ ανήκει στο θάνατο, τα μεγάλα έργα είναι αθάνατα). Ο πραγματικός αντίπαλος του Υπερανθρώπου είναι η Μοίρα, του Πρωτομάστορα η Μάνα. Ο πραγματικός του δρόμος προς το μεγαλείο ο Ασκητισμός. Διαφαίνεται καθαρά ο ταυτισμός του Καζαντζάκη με τον ήρωά του και ο δρόμος της «Ασκητικής»¹⁸⁷. Το έργο ωστόσο επιτρέπει μια ανάγνωση των συμβολισμών του σε πολλά επίπεδα (π.χ. η δύναμη του Πρωτομάστορα στεριώνει τη γέφυρα, η αδυναμία της Σμαράγδας κατά τη θυσία της το κάνει να τρέμει κ.λπ.).

Η γλώσσα του είναι εκστατική, ρυθμική, μουσική¹⁸⁸, προσφερόταν για τη μελοποίηση του Καλομοίρη. Η ατμόσφαιρα είναι υποβλητική και η υποβολή γίνεται με πολλά ακουστικά σημεία, οι κινήσεις και φωνές των μαζών (δύο χοροί με άντρες και γυναίκες) είναι έντονες και επιβλητικές (θυμίζουν όπερα, όπως στο «Έως πότε»), υπάρχει εξ αρχής μια τρομερή ένταση, που μεταδίδεται στο θεατή και αναγνώστη. Οι σκηνικές οδηγίες είναι πολλές και λεπτομερέστερες: συμβάλλουν κι αυτές στη δημιουργία της έντασης, πέρα από την καθαρά πρακτική τους λειτουργικότητα.

Η αναμέτρηση των δυνάμεων του Παλαιού με αυτές του Νέου είναι γι-

186. Το μοτίβο του ποταμού και του κατακλυσμού βλ. και στο «Βούδα».

187. Το επισημαίνει και η έκθεση του Σακελλαρόπουλου. Με αφορμή τη φράση: «εις τα στενά της νιότης παραμονεύει και σκοτώνει η Γυναίκα!» σημειώνεται: «Η ιδέα αυτή δεν φαίνεται εις ημάς πολύ διάφορος των ιδεών αίτινες ενέπνευσαν τον ασκητικόν βίον» (ό.π., σ. 15). Ο κριτής συγκρίνει την ιδέα της Ανάστασης και με ένα ποίημα του Ίψεν, το «Εις τα ύψη»: «Όσον αναβαίνει προς τα ύψη ο ήρωας ο εκεί περιγραφόμενος τόσον εκδιώκονται από του πνεύματος του αι ηδοναί, αι ακόλαστοι ορέξεις» (ό.π., σ. 15).

188. Η έκθεση του Λασσανείου βρίσκει τον πεζό λόγο ελάττωμα και κάνει μια σημαντική για το μέλλον δήλωση: «Ο πεζός λόγος είναι παντελώς ανάρμοστος εις έργον, το οποίον ίσως έχει ανάγκην και από μουσικής να υποβαστάζηται!» (ό.π., σ. 16).

γαντιαία, υπάρχει κάτι το βίαιο, πρωτόγονο και αρχέγονο. Το γεφύρι — τρεις φορές ήδη έχει γκρεμιστεί, όπως είχε προφητεύσει η Μάνα. Τώρα στήθηκε πάλι και οι μαστόροι στήνουν το χορό στο καμπίσιο χωριό, για να γιορτάσουν το γεγονός (με μουσική και τσιγγάνικο χορό). Οι θεριστάδες τους βλέπουν με καχυποψία. Και τότε φτάνει η είδηση πως το ποτάμι πάλι φουσκώνει, στο μούγγρισμα των νερών διακρίνουν τη φωνή του γερο-Ποταμού, «το θεριό πεινάει», και αποφασίζουν να του δώσουν τον Πρωτομάστορα: το γεφύρι που σκλαβώνει τον ποταμό είναι έργο άθεου, η ευτυχία του ανθρώπου δεν πρέπει να φανερωθεί, το ακούει η Μοίρα και την καταστρέφει. Οι θεριστάδες καταριούνται τους τσιγγάνους. Τότε έρχεται ο Τραγουδιστής, που αγαπάει χωρίς ανταπόκριση την κόρη του Άρχοντα, και δίνει αφορμή να γίνονται πικρά σχόλια γι' αυτήν. Έρχεται και η Σμαράγδα και μοιράζει δώρα στους θεριστάδες, έρχεται και ο Πρωτομάστορας, προκλητικός, σίγουρος για την επιτυχία (Σμαράγδα: «Θεέ μου, πόσο είναι δυνατός και όμορφος» — τα ίδια σχεδόν λόγια της νέας γυναίκας για το νεαρό στην «Κωμωδία»). Γίνεται σχεδόν σύρραξη με τους θεριστάδες. Η «ύβρις» του είναι πως περιφρονεί τη Μαρία και πιστεύει μόνο στις δυνάμεις του («σίδερο το γιοφύρι, σίδερο η δύναμή μου!»). Πάντως το ποτάμι φουσκώνει και ο Πρωτομάστορας κινδυνεύει να θυσιαστεί. Έρχεται ο Άρχοντας και ρωτάει γιατί δεν γλεντούν, που τώρα επιτέλους «σκλαβώθηκε» το ποτάμι και δεν κινδυνεύει πια η πολιτεία (και εκδικήθηκε τα στοιχεία της φύσης για το χαμό του γιου του). Αλλά το γεφύρι δεν φαίνεται σταθερό, τρέμει, και τα νερά ολοένα φουσκώνουν. Ο Άρχοντας λέει στον Πρωτομάστορα να του ζητήσει ως αμοιβή ό,τι θέλει, κι εκείνος είναι έτοιμος να του ζητήσει την άδεια, στο κέντρο του χωριού να χτίσει ένα μεγάλο αρχοντικό και να βάλει μέσα την κόρη του Άρχοντα ως γυναίκα του. Πριν προλάβει να το πει, έρχεται μια φοβερή μπόρα (εκλαμβάνεται ως θυμός θεού) και γκρεμίζει το γεφύρι.

Η πράξη δείχνει, με τον απανωτό ερχομό των σκηνικών προσώπων σε μια κλιμακωτή σειρά ανάλογα με τη σημασία τους και τη δύναμή τους, το συνθετισμένο *crescendo*, που προετοιμάζει το αποκορύφωμα της δραματικής σύγκρουσης στο φινάλε. Εμφανίζεται η Μάνα, η αγία του χωριού, που ζει σε σπηλιά του ποταμού, και κατηγορεί τον Πρωτομάστορα και το έργο του («το σαπιοθέμελο γιοφύρι των χεριών σου»). Η σύγκρουσή τους έχει αρχαϊκό μεγαλείο. Ο Πρωτομάστορας αντιτείνει, πως αυτός είναι ο εκλεκτός, ο «Ξανθός Λεβέντης», που έρχεται από το άγνωστο και πηγαίνει στο άγνωστο (ο γύφτος / *desperado*) και κάνει τα μεγάλα έργα: έχει στήσει και άλλα γεφύρια. Δεν πιστεύει στα παραμύθια που λεν οι γριές, σε προφητείες και ξόρκια, δεν ακολουθεί τους κανόνες των κοινών (ελευθερή σχέση με τη Σμαράγδα): οι θεριστάδες τον μισούν, οι γύφτοι τον φοβούνται. Τότε η Μάνα τον ειρωνεύεται και κάνει τη δική της διάγνωση: δεν μπορεί να στεριώσει γεφύρι, γιατί αγαπά παράφορα, δεν

είναι αγνός, έχει στεριώσει γιοφύρια «μα είναι η πρώτη φορά που ο κόρφος της γυναίκας άνοιξε μπροστά σου το γλυκό λιμάνι του χαμού!». Τον ειρωνεύεται με μεγαλείο αρχαίοπρεπο: «Κοιτάχτε τον! Ο Ήρωας! Ο Ξανθός λεβέντης! Αυτός που απλώνει τα μπράτσα του ν' αδράξουνε τη Νίκη, κι αυτά παραλύουν και πέφτουνε στα ερωτικά κρεβάτια! Κοιτάχτε τον! Το κορμί της γυναίκας οληνύχτα υψώνεται και λαμποκοπά μπροστά του, σαν Πύργος φιλντισένιος!¹⁸⁹ Και μικρές του φαίνονται οι νύχτες, κι ως να βραδιάσει ξημερώνει. Και το σώμα του τρικλίζει από την επιθυμία, κ' είναι τα μάτια του βαριά κ' είναι ο νους του αλλού, κάθε πρωί που έρχεται και πιάνει δουλειά! Κοιτάχτε τον! Καμαρώστε τον! Και θέλει να στεριώσει και γιοφύρια! Μα στερέωσε πρώτα απάνω σ' αντρίκια γόνατα το κορμί σου κ' ύστερα έλα να καταπιάνεσαι με τα μεγάλα τα έργα!» Πρέπει να θυσιάσει την καρδιά στα θεμέλια του γεφυριού, πρέπει να θυσιάσει η γυναίκα που αγαπά, και για να έχει αξία η θυσία αυτή, πρέπει με τη δικιά τους θέληση να γίνει ο σκοτωμός. Αυτό θα είναι το τίμημα για το στήσιμο της γέφυρας. Ο συμβολισμός είναι ευανάγνωστος: τα μεγάλα έργα απαιτούν τη θυσία, η ελευθερία πραγματώνεται μόνο τότε, όταν κάποιος επωμίζεται αυτόβουλα το πεπρωμένο (το «amor fati» του Νίτσε και τη σύγκρουση ελευθερίας / αναγκαιότητας ήδη των Γερμανών ιδεαλιστών, του Schelling π.χ.)¹⁹⁰, η Μοίρα νικιέται μόνο, όταν επωμίζεσαι τις φοβερές ρήσεις της, κερδίζοντας έτσι την Ελευθερία. Και ο Άρχοντας, ένας άλλος Οιδίπους, διατάζει να αναζητήσουν την ένοχη, για να θανατωθεί.

Μ' αυτή την τελευταία απόφαση, που ανοίγει το δρόμο ήδη στις εξελίξεις της δεύτερης πράξης, γεφυρώνονται και τα δύο χορικά του ιντερμέδιου: ο χορός των μαστόρων ονειρεύεται την ελεύθερη ζωή, τις γύφτισες και τα μεγάλα έργα, ο χορός των θεριστάδων την σπιτική ζωή, τη γυναίκα και την ευτυχία (η αντίθεση *desperado* / αστός - αγρότης). Το δεύτερο μέρος ξεκινά με μια σύναξη όλων των κοριτσιών του χωριού, για να φανερωθεί ποια είναι η αγαπητικιά του Πρωτομάστορα και να σκοτωθεί. Η θυσία στον ποταμό φαίνεται απόλυτα αναγκαία, γιατί αυτός απειλεί το χωριό με τον αφανισμό: τα νερά ολοένα περισσότερο ανεβαίνουν. Η αγωνία ολοένα περισσότερο κορυφώνεται, η ένοχη δε θέλει να εμφανιστεί, έτσι αποφασίζουν τελικά να εντοιχίσουν και να θυσιάσουν τον ίδιο τον Πρωτομάστορα. Τότε, την τελευταία στιγμή, φανερώνεται η Σμαράγδα, σπάζοντας τα κοινωνικά και ηθικά φράγματα και δεσμά (υπάρχει μια εξέλιξη της δυνατής φεμινίστριας γυναίκας από τη Λαλώ ως την Ελένη και ως τη Σμαράγδα: ενώ η πρώτη θυσιάζεται γιατί δεν μπορεί

189. Η ορολογία του αισθητισμού και του *l'art pour l'art* του fin de siècle βέβαια δεν ταιριάζει στο πρωτόγονο μεγαλείο της σκηνης.

190. Βλ. Β. Πούχνερ, Οιδίπους — ο σύγχρονός μας. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 275 εξ., ιδίως σσ. 285 εξ.

να ξεπεράσει τα διλήμματα της αστικής ηθικής, η δεύτερη δεν θυσιάζει, γιατί ο άντρας δεν είναι ικανός για τα μεγάλα έργα, η τρίτη προσφέρεται εκούσια για τα μεγάλα έργα του ήρωα). Αυτή θα βάλει τον πατέρα της σε θέση Οιδίποδα: «Μην ξεχνάς τον όρκο σου, πατέρα! Εγώ 'μαι που τον πλάνεψα και τούκαμα γητειές και ξόρκια και δεν του άφηνα δύναμη και νου να χτίσει το γιοφύρι! Έχει δικιο η Μάνα! Πρέπει εγώ να λείψω. Τι πειράζει; Αλήθεια, δεν πειράζει... Είναι γλυκός ο θάνατος για 'κείνον που αγαπούμε!... Πάμε!...». Ο πατέρας της, που πρώτα θυμώνει για τη χαμένη τιμή του σπιτιού του, συντρίβεται και δεν μπορεί να πιστέψει: ο ποταμός του «τρώνει» και το δεύτερο παιδί του, για να στερεωθεί η πολιτεία πρέπει εκείνος να θυσιάσει την οικογενειακή του ευτυχία. Εδώ πρόκειται για μοτίβο παράλληλο με αυτό του Πρωτομάστορα.

Οι θεριστάδες βιάζονται, για να γλιτώσει το χωριό, οι γύφτοι βιάζονται, για να τελειώσει το έργο τους. Από τον όχλο δεν υπάρχει ίχνος κατανόησης ή συμπόνιας. Η ιδεολογική σύγκρουση διαδραματίζεται στο επίπεδο των ηρώων: όταν ο Άρχοντας ζητάει από τον Πρωτομάστορα λογαριασμό για τη χαμένη τιμή του, εκείνος του απαντάει περιφρονητικά: «Τι φωνάζετε εσείς; Πώς μπαίνετε ανάμεσά μας; Την αγαπώ και με αγαπά και δεν είχαμε ανάγκη να πάρουμε την άδειά σας, για να χαϊρόμαστε όλη τη νύχτα τα κορμιά μας!» Στο μυθικό επίπεδο του ηρωικού σεναρίου η πραγμάτωση των ελεύθερων ερωτικών σχέσεων είναι πιο εύκολη, απ' ό,τι στο ρεαλιστικό αστικό δράμα («Ξημερώνει»). Μέσα σε δύο χρόνια ο Καζαντζάκης διανύει μian αξιοπρόσεκτη απόσταση ως προς το θέμα αυτό: το 1910 θα ζητήσει από τη Γαλάτεια να πραγματοποιήσουν στη ζωή τους το τόλμημα αυτό, που τον απασχολεί σε όλα τα πρώιμα έργα του. Αλλά και η Σμαράγδα πλέκει το εγκώμιο του ελεύθερου έρωτα και φωνάζει στο πλήθος: «Α! φωνάζετε τώρα κι αλυχτάτε σα σκυλιά γύρω στην ετοιμοθάνατη αλαφίνα. Ναι, ναι, όλοι με είδατε, τι με μέλει. Ός τα τώρα σας έριχνα κατάστηθα την ομορφιά μου και με μισούσατε! Τώρα σας ρίχνω και την αγάπη μου! Μη φωνάζετε! Όλα τα σημάδια του κορμιού μου τα ξέρει! Και τι πως θα πεθάνω; Όλος ο ποταμός δε θα μπορέσει να σβήσει από το κορμί μου τα φιλιά του!». Τα «σημάδια του κορμιού» είναι μοτίβο παρμένο από την παραλογή του «Γυρισμού του Ξενιτεμένου». Ο Καζαντζάκης επιδίδεται συστηματικά στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού.

Τώρα όλοι βιάζονται για τη θυσία: για τους θεριστάδες αποκαθίσταται η ηθική τάξη, σβήνει η «ύβρις» του Πρωτομάστορα και σώζεται η πολιτεία, ενώ οι γύφτοι δοξολογούν τον Πρωτομάστορα και την τέχνη του. Ο ίδιος «κάνει την καρδιά του πέτρα» (θα την εντοιχίσει στα θεμέλια του γεφυριού), ο Άρχοντας θυσιάζει το παιδί του για το μέλλον της κοινωνίας. Τραγική μορφή η Σμαράγδα, που επωμίζεται θεληματικά τη θυσία: σέρνεται στον ποταμό, σιγά - σιγά, σαν νύφη: «Ο ποταμός άντρας μου

και κρεβάτι του γάμου η γης...». Εδώ διακρίνονται τα μοτίβα της «νύφης του Χάρου» του δημοτικού τραγουδιού· άλλωστε ο Χάρος περιγράφεται ακριβώς όπως στο δημοτικό τραγούδι. Και πάλι φαίνεται η ατιθάσευτη φύση της επαναστάτριας γυναίκας: «Χαρά μου πούχω όμορφο κορμί και στον αγαπώ το δίνω!» Προς το τέλος όμως τρέμει, της συμπαραστέκεται ο Πρωτομάστορας, την κατεβάζουν σε κάμαρα του γεφυριού, την εντοιχίζουν. Ο Πρωτομάστορας την καθησυχάζει συνεχώς, να μην τρέμει, γιατί θα τρέμει και το γεφύρι· αυτός θα ρίξει και την πρώτη πέτρα. — Η έκθεση του Σακελλαρόπουλου αποφαινεται πως το τέλος της Σμαράγδας θυμίζει το τέλος της Αντιγόνης. «Αφ' ου δε η ηρώϊς της αγάπης, η Σμαράγδα, θάπτεται ως σφαχτάρι διά να στοιχειωθεί η γέφυρα, ο ήρωας της εργασίας, ο Πρωτομάστορας, λέγει προς τους ανθρώπους του: «σηκωθείτε! Η δουλειά μας εδώ ετελείωσε! Πάμε!»». Με τα κοφτά αυτά λόγια ο *desperado* ξεκινάει με τους γύφτους του για νέα μεγάλα έργα.

Από δω και μπρος οι θεατρικοί ήρωες του Καζαντζάκη δεν αποτυγχάνουν πια: μέσα στο σκηνικό της ηρωικής ποίησης εκτελούν όλοι τους, ουσιαστικά μια και μοναδική μορφή, αντικαθρέφτισμα του ποιητή τους, την αποστολή τους, την Ανάβαση προς την Κορυφή, το δύσκολο έργο της αυτοπραγμάτωσης, το δρόμο της «Ασκητικής», την πορεία προς την Ελευθερία και το Θάνατο, αναπτύσσοντας μέσα τους το Θεό. Στα πρώτα έργα, μαζί με τις μορφές ταυτισμού του Καζαντζάκη (ο νεαρός ποιητής Φίλιππος στο «Ξημερώνει», ο Πέτρος Καντανολέος στο «Έως πότε;», ο Λώρης στο «Φασγά», ο νέος που πεθαίνει όρθιος στην «Κωμωδία», ο Πρωτομάστορας στη «Θυσία») εξελίσσονται και οι βασικές έννοιες της δημιουργίας του και τα βασικά σύμβολα: η φλόγα (το κόκκινο) από σαρκικό πόθο και έρωτα σε θεϊκή έκσταση, η ελευθερία από το σπάσιμο των κοινωνικών δεσμών ως τη μεταφυσική ένωση με το θάνατο, η κορυφή από τόπο πνευματικής ανάτασης («Ξημερώνει») στον άφταστο στόχο (Γη της Επαγγελίας), το σκότος από την αστική στενοχώρια στην ιστορική καταπίεση ως την αναπόφευκτη δέσμευση της παράδοσης και της μοιρολατρίας. Παρόμοια εξέλιξη παρουσιάζει και η αντίπαλη γυναικεία μορφή, η αντίστιξη του ήρωα: η μάνα της Λαλώς στο «Ξημερώνει», η Μαυροφόρα Κρητικιά στο «Έως πότε;» (που δεν επιστεύεται τους Βενετούς), η μαυροφόρα Μαρία στο «Φασγά», η Μαυροφόρα μητέρα του κοριτσιού στην «Κωμωδία», τελικά η προφήτισσα «Μάνα» ως μοίρα στον «Πρωτομάστορα». Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία απαλύνονται, όσο πιο μυθολογικό, μη ρεαλιστικό γίνεται το «τοπίο» της δράσης: η αναμόρφωση των έτοιμων μύθων επιτρέπει στον Καζαντζάκη την επανάληψη του ίδιου ψυχικού συνδρόμου με παραλλαγές: την οδυνηρή επαφή με το γυναικείο, που εξορκίζεται ως πειρασμός στην ασκητική ανάβαση του ήρωα προς την κορυφή. Ο αυτοβιογραφικός

παραλληλισμός είναι φανερός. Στο πρώιμο θεατρικό έργο υπάρχει όμως ακόμα μια σχετική ποικιλία.

Μολοντούτο αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο, και κάνει την ενασχόληση με το πρώιμο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη γοητευτική και αξιόλογη, είναι η ποικιλία της δραματικής φόρμας. Κάθε έργο του είναι, παρά τα κοινά σύμβολα που εξελίσσονται, ένα νέο ξεκίνημα, μετατρέποντας δεδομένες μορφές της δραματουργίας (αστικό δράμα, «θέατρο των ιδεών», πατριωτικό δράμα, ονειρόδραμα, μονόδραμα) και αναμορφώνοντας, καμιά φορά αναποδογυρίζοντας τις αισθητικές της προδιαγραφές, και εφευρίσκοντας και πειραματιζόμενος με τελειώς νέες αισθητικές συλλήψεις, παρακινούμενος από την ευρωπαϊκή θεατρική πρωτοπορία της εποχής του. Σ' αυτή τη φάση της πρόσληψης, πριν από τη θεματική και αισθητική σταθεροποίηση στη δεκαετία του '20, ο νεαρός φοιτητής Καζαντζάκης δείχνει μιαν αξιοπρόσεκτη προσαρμοστικότητα, εφευρετικότητα, ευκολία στην αλλαγή του ύφους και στο χειρισμό διάφορων δραματουργικών συμβάσεων, κυνηγώντας ακόμα την αναγνώριση και παλεύοντας με τις οικογενειακές, κοινωνικές και συναισθηματικές του εμπλοκές. Μας δείχνει πραγματικά έναν άλλο Καζαντζάκη, αν και διακρίνονται κάτω από άλλο μανδύα ήδη τα μόνιμα θέματα και μοτίβα της ώριμής του θεατρικής έκφρασης. Επίσης πρέπει να σημειωθεί συμπεραστικά, πως ο Καζαντζάκης κατείχε διάφορες μορφές της θεατρικής έκφρασης ήδη από τα νιάτα του: ο περιορισμός της ποικιλίας των εκφραστικών μέσων στα ώριμα έργα του, που ωστόσο δεν είναι τόσο έντονος όπως θεωρείται συνήθως, δεν είναι περιορισμένη ικανότητα, αλλά συνειδητή επιλογή. Αλλά από την άποψη της αισθητικής και δραματουργικής, όχι μόνο της θεματικής ανάλυσης, το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη αποτελεί έτσι κι αλλιώς ακόμα ένα ανοιχτό θέμα για διερεύνηση.

ZUSAMMENFASSUNG

Walter Puchner, DAS THEATRALISCHE FRÜHWERK VON NIKOS KAZANTZAKIS

Nikos Kazantzakis hat im Zeitraum 1906-1908 insgesamt fünf nicht sehr bekannte dramatische Werke verfaßt, die den bekannten Schriftsteller als Theaterautor ausweisen, und die von seiner übrigen dramatischen Produktion deutlich abweichen. Diese dramatische Produktion der Frühzeit ist selten (systematisch überhaupt noch nicht) Gegenstand analytischer Bemühungen gewesen. Es geht 1) um das dreiaktige Drama "Es wird Tag" (Aug. 1906 in Athen verfaßt, 1907 durch einen Dramatikerpreis ausgezeichnet und in Athen aufgeführt), 2) um das vieraktige historische Stück "Bis wann?" (1907 verfaßt, mit Vorlage den bekannten Roman "Kretische Hochzeit" von Spyridon Zambelios), 3) das dreiaktige symbolische Drama "Pisgah" (Phasga) (1907 verfaßt und fragmentarisch in einer Zeitschrift veröffentlicht), 4) den Einakter "Komödie: einaktige Tragödie" (1908 verfaßt und 1909 in Heraklion und Alexandria veröffentlicht, später auch ins Englische und Deutsche übersetzt) und 5) den "Ersten Meister" (1908 verfaßt mit dem Titel "Das Opfer", 1910 durch einen Dramenpreis gekrönt, 1915 aufgeführt, 1916 von Manolis Kalomoiris vertont). Die ersten drei Werke sind bis 1977 unbekannt geblieben, bis D. Gunelas sie mit einem bedeutenden Vorwort herausgibt.

Jedes dieser Werke geht von einem anderen ästhetischen und dramaturgischen Modell aus und weist den jungen Kazantzakis als talentierten Dramaturgen aus, der offenbar aus Enttäuschung über das Theaterleben in Athen der Gattung in der Folge den Rücken kehrt und erst sehr viel später und unter anderen Voraussetzungen (mit Schwerpunkt auf den ideellen Auseinandersetzungen) zur Gattung Drama zurückkehrt. Im ersten der fünf Werke geht Kazantzakis von dem Problemstück des "Theaters der Ideen" aus, wobei Frauenfrage, freie außereheliche Beziehung, Gesellschaftsutopie und die dichterische Moderne thematisch im Vordergrund stehen. Im zweiten geht es um die Aufarbeitung der jüngsten kretischen Geschichte in der letzten Phase der Türkenzeit, wobei Kazantzakis vom Typ des historisch-patriotischen Stückes ausgeht, der Schluß des Werkes aber nicht mit dem tragischen Holocaust von Arkadi endet, sondern in einem geradezu apokalyptischen Finale an Grausamkeit, Naturalismus und Wertezerfall. Hier ist schon exzessive expressionistische Härte am Werk, das heroische Finale der patriotischen Dramatik wird entmythisiert; der Freiheitsbegriff findet seinen Weg aus der historischen Bindung bereits in die existenziellen

Dimensionen (Erfüllungsmöglichkeit nur im Tod). Das dritte dieser Theaterstücke, nach dem Gipfel benannt, wo Moses das Gelobte Land sieht und stirbt, ist ein symbolistisch expressionistischer Bilderbogen um Aufstieg und Fall des Kulturheros des Starken Lebens, Dramatiker/Arzt/Sozialreformer, der zwischen zwei Frauen schwankt, dem traditionellen bürgerlich-religiösen Leben und dem Neuen Leben, stark, atheistisch, sich über gesellschaftliche Vorurteile hinwegsetzend, schaffend, für die Unterschichten die Zukunft aufbauend, eine Erziehungsreform vorbereitend usw. Die dritte weibliche Gestalt, "Friede" genannt, seine eigentliche Utopie, die er verwirklichen können, steht ihm im Tode bei. Der Aufstieg in die starke freie Zukunft gelingt ihm nicht, noch ist es zu früh, er erkrankt und gibt sich in seiner Enttäuschung über sich selbst dem Alkohol hin und findet ein elendes Ende. Gerade in diesen Szenen sind auch naturalistische Elemente enthalten. Das vierte Stück, eigenwillig in Form und Inhalt, ist mit "Huis clos" von Sartre und "Warten auf Godot" von Beckett verglichen worden, spielt es doch in einem geschlossenen Zimmer, in dem sich die Todeskandidaten aus allen Gesellschaftsschichten und mit verschiedenen Lebenseinstellungen versammeln und auf das Erscheinen des Herrn als Richter warten. Doch alle sterben einen langsamen Tod der Erstickung, Erblindung und Ermüdung. Der Asket rebelliert gegen Gott, doch kein Zeichen wird gesetzt gegen ihn, nur die Uhr bleibt stehen und die Kerzen verlöschen. Das fünfte Stück ist der Ballade "Von der Arta-Brücke" im Stoff nachgebildet, ein symbolistischer Bilderbogen mit einer heißen rhythmischen Prosasprache, zwei Chören, und dem dramatischen Gegensatz zwischen dem "Übermenschen", dem Zigeuner-Meister, und der "Mutter", Prophetin des Dorfes, sowie der freien Liebesbeziehung zur Archonten-Tochter Smaragda, die den Meister daran hindert, seinem Bauwerk, der Brücke über den Fluß, eine solide Grundlage zu verleihen, so daß diese immer wieder einstürzt. Erst wenn das Mädchen, das er liebt, in den Pfeiler eingemauert würde, könne die Brücke sicher stehen, - so lautet der Weisspruch der Alten. Der Fürst macht sich daran, wie ein zweiter Ödipus die Schuldige ausfindig zu machen, die sich als seine eigene Tochter herausstellt. Doch willig ergibt sie sich dem Opfer, die freie Liebesbeziehung mit dem "Blonden Jüngling" verherrlichend, und der Meister selbst tut den ersten Steinwurf. Die Zigeuner - Maurer ziehen weiter zu großen Taten. In diesem letzten Werk ist die Figur des "desperado", die im Werk von Kazantzakis eine solche zentrale Rolle spielt, schon herausgearbeitet, ebenso wie das Motiv der Liebesbindung als Hindernis für den heroischen Aufstieg zum Gipfel, den der Heros unternehmen muß (das evolutionistisch-metaphysische Schema der "Asketik").

Obwohl die fünf Dramenwerke also sehr unterschiedliche ästhetische Modelle als Ausgangspunkt verwenden, sind die theatralischen "Vorbilder" der Zeit durchaus gegenwärtig: mehrfach ist auf Ibsen-Dramen zu verweisen ("Hedda Gabler", die Schlußszene der "Gespenster", Nora), auch auf Strindberg ("Volksfeind" im dritten Stück, in der Anlage aber auch "Nach Damaskus"), und als philologische Überraschung Maurice Maeterlinck (den Kazantzakis später auch übersetzt hat): "L' Intruse" und "Les Aveugles", wovon Kazantzakis wahrscheinlich während seines Athener Studienaufenthaltes eine Vorstellung gesehen hat. Die autobiographischen Erlebnisschichten sind den Dramenwerken verhältnismäßig zwanglos zu entnehmen, wenn man die Rollensetzung umkehrt: das Problem der Gefühlsunterdrückung in "Es wird Tag" ist nicht das der weiblichen Hauptperson, sondern in Wirklichkeit des jungen Kazantzakis' eigenes Problem, das sein Verhältnis zu Galatia Kazantzaki, seiner späteren Ehefrau, belastet. Diese ist in der Reformlehrerin Helena in "Pisgah" abgebildet, wo der junge Autor seinen eigenen Weg zur Selbstverwirklichung gestaltet (die erste Frau des Helden, Maria, als Abbild seiner Mutter), der hier noch zur Katastrophe führt, nicht mehr aber im "Ersten Meister". Von einer Auseinandersetzung mit der alles erdrückenden Vaterfigur ist hier noch nicht die Rede (dies geschieht erst im Spätwerk nach dem Tode seines Vaters), doch das Motiv der freien Beziehung, das er mit Galatia in einem fortschrittlich-intellektuellen Zwangsakt für kurze Zeit auch tatsächlich verwirklicht hat, und die stickige Enge der Kleinstadtgesellschaft sind Motive, die immer wiederkehren. So sind diese Dramenwerke auch die einzigen autobiographischen Zeugnisse der Vorgeschichte seiner langjährigen problematischen Beziehung zu Galatia (neben den erhaltenen Briefen), denn in der "Rechenschaft vor El Greco" taucht sie überhaupt nicht auf. Vor allem das dritte der frühen Theaterstücke wirft ein bezeichnendes Licht auf die schwierige Beziehung.

Diese fünf Theaterstücke weisen den jungen Kazantzakis als Könnler verschiedener dramaturgischer Techniken aus: wenn seine spätere Ideendramatik theaterfern wirkt, so ist dies ein bewußter ästhetischer Entschluß, nicht Unvermögen. Das heroische scenario des Anabasis-Schemas bildet sich sukzessive in diesen Stücken heraus, doch sind die Stilschichten und dramatischen Strategien vielfältiger. Eine besondere Rolle kommt den Bühnenanweisungen zu, die manchmal über ihre eigentliche Hilfsfunktion hinaus literarischen (Prosa-)Charakter annehmen. Die Stücke, mit Ausnahme des ersten und letzten, sind nicht leicht zu spielen (und haben ihren Weg auf die Bühne auch noch nicht gefunden): impressionistisch fluktuierend, personenreich, anspruchsvoll im Bühnenbild, in Sprache und Handlungsführung zuweilen

expressionistisch verkürzt und symbolisch verschlüsselt. Es geht oft mehr um eine persönliche Auseinandersetzung mit biographischen Gegebenheiten, ein "Durcharbeiten" und "Aussprechen" von Lebensumständen, als um ästhetisch hundertprozentig durchkalkulierte Literaturprodukte. Der junge Kazantzakis arbeitet rasch, fieberhaft und zeigt trotzdem schon die Möglichkeiten der Sprachkraft, eine Vorliebe und Geschick für spannungsstimulierende Verzögerungen und effektvolle Aktfinale. Der Sprachduktus ist rhythmisierend, musikalisch, manchmal durchaus versnah, die Bildsprache eindrucksvoll, symbolisch überhöht, manchmal expressionistisch verkürzt. Es geht um durchaus interessante, relativ kurze Theaterstücke, die ein eigenständiges Forschungsinteresse beanspruchen dürfen und uns einen anderen Kazantzakis, aufgeschlossen, mit verschiedenen Formen experimentierend, zeigen.