

Γιώργος Π. Πεφάνης

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΓΕΦΥΡΙΟΥ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΩΣ ΓΕΦΥΡΑ ΜΕΤΑΞΥ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

(ΗΛ. ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ, Π. ΧΟΡΝ, Κ. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ, Γ. ΘΕΟΤΟΚΑΣ κ.ά.)

Ένας σημαντικός σταθμός¹ στη μελέτη των δραματοποιημένων παραλογών είναι το τραγούδι του *Γιοφυριού της Άρτας*.² Με πιθανότερη γεωγραφική αφετηρία του τη Μ. Ασία,³ την Καπαδοκία ειδικότερα⁴ ή και την Ήπειρο,⁵ το τραγούδι αυτό γνωρίζει μια ευρύτατη εξάπλωση κατ' αρχήν σε όλον τον ελλαδικό χώρο, αλλά και σε ολόκληρη τη βαλκανική χερσόνησο.⁶

Το μυθολογικό και ανθρωπολογικό υπόστρωμα

Το θέμα του τραγουδιού σχετίζεται με τους αρχέγονους θυσιαστικούς μύθους, και ειδικότερα με εκείνους που αναφέρονται στη θυσιά ενός αγαπημένου γυναικείου προσώπου: η Ιφιγένεια (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*),⁷ η Μακαρία (*Ηρακλείδαι*),⁸ η Πολυξένη (*Εκάβη και Τρωάδες*), οι θυγατέρες του Ερεχθέα (*Ίων*),⁹ η Άλκηστη (*Άλκηστις*), η Ανδρομέδα, οι κόρες που συνδέονται με τις ποικίλες παραλλαγές του δρακοντοκτόνου ήρωα,¹⁰ με παρεμφερή παραμύθια¹¹ ή άλλα δημοτικά τραγούδια,¹² ακόμα και με παραλογές¹³ ή παραδόσεις.¹⁴ Η πλούσια αυτή κληρονομιά διευρύνεται ακόμα περισσότερο εάν συνυπολογίσει κανείς το λογοτεχνικό περιβάλλον της νεότερης και σύγχρονης εποχής, στο οποίο μπορεί να ενταχθεί το τραγούδι του *Γιοφυριού της Άρτας*. Θα είχε μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετηθούν οι γυναικείες λογοτεχνικές μορφές που θυσιάζονται, με τρόπο εμφανή ή συγκαλυμμένο, για την επίτευξη ενός στόχου συλλογικού συμφέροντος. Αλλά η γυναίκα του πρωτομάστορα δεν έχει συγγενικά πρόσωπα μόνο από τον χώρο της φαντασίας, αλλά και από αυτόν της πραγματικότητας. Οι θυσιαστικές τελετές που συνδέονται με μύθους, θρύλους και παραδόσεις, συνδέονται επίσης και με πραγματικά γεγονότα που ελάμβαναν χώρα στο μακρύ παρελθόν.¹⁵

Αυτές οι θυσιαστικές τελετές, στη συμβολική τους διάσταση, που μας ενδιαφέρει εδώ, αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα

σύμβολα της θυσιαζόμενης γυναίκας και του ανθρώπου εκείνου που επιδιώκει εφ' όρου ζωής έναν ανέφικτο σκοπό. Με άλλους λόγους, εδώ συμβιώνουν και συλλειτουργούν δύο αρχέτυπα που, κάπως σχηματικά θα αποκαλούσαμε το αρχέτυπο της Ιφιγένειας και εκείνο του Σίσυφου. Στο πρώτο αναγνωρίζεται η γυναικεία μορφή που, αθώα από οποιουδήποτε είδους κατάρας ή καταδρομής της μοίρας, θυσιάζεται για το κοινό καλό, ενώ στο δεύτερο διακρίνεται η τραγική στάση του ανθρώπου απέναντι στα φαινόμενα της ζωής και του θανάτου. Και στα δύο αρχέτυπα εμφωλεύει το αδύνατο και η ματαιότητα. Η Ιφιγένεια θυσιάζεται μάταια για έναν φαύλο σκοπό, έναν κερδοφόρο πόλεμο που μόνο δυστυχία θα προκαλέσει, και ο Σίσυφος σπρώχνει συνεχώς έναν βράχο προς την κορυφή του βουνού και αυτός κατακυλάει πάντα στους πρόποδες. Είναι αδύνατο και για τα δύο πρόσωπα να αποφύγουν το πεπρωμένο τους, ένα πεπρωμένο θυσίας: στην πρώτη περίπτωση είναι απολύτως παρατεταμένη και έχει χαρακτήρα τιμωρίας. Όπως η ίδια η θυσιαστική τελετή αποτελεί τον συνδετικό κρίκο των δύο μυθικών παραδόσεων, έτσι και οι σκοπιμότητες της τελετής αυτής, ο εξευμενισμός, από τη μία πλευρά, και η τιμωρία από την άλλη, αποτελούν τα σημεία διαφοροποίησης. Στην πρώτη περίπτωση εξευμενίζεται ένας θεός, ενώ στη δεύτερη τιμωρείται ένας «ήρωας» για την περιφρόνησή του προς τους θεούς, για το μίσος του προς τον θάνατο και για το πάθος του για τη ζωή.

Στο τραγούδι για της Άρτας το γεφύρι συνυπάρχουν και οι δύο αυτές παραδόσεις, στον βαθμό που η γυναίκα του πρωτομάστορα αντιστοιχεί στην Ιφιγένεια και, τρόπον τινά, ο ίδιος ο πρωτομάστορας στον Σίσυφο. Ας εξετάσουμε όμως το τραγούδι από πιο κοντά.¹⁶ Υπάρχει κατ' αρχήν μια εντυπωσιακή προσπάθεια ανόρθωσης ενός γεφυριού από πολλούς μάστορες, η οποία όμως προσκρούει σε μιαν εξίσου εντυπωσιακή, όσο και απροσδιόριστη δύναμη που αναιρεί την προσπάθειά τους και γκρεμίζει το γεφύρι. Η μόνη αιτιολόγηση των απανωτών καταστροφών δίδεται από ένα πουλί: το γεφύρι για να στεριώσει θα πρέπει να στοιχειωθεί από ένα ανθρώπινο ον. Αποκλείονται τα ορφανά, οι ξένοι και οι διαβάτες, γιατί αποτελούν ειδικές κοινωνικές ομάδες: τα ορφανά είναι ήδη χτυπημένα από τη μοίρα και η θέση τους στην ανθρώπινη κοινωνία είναι ήδη «αρνητικά» σημασιοδοτημένη· οι ξένοι και οι διαβάτες δεν έχουν ρίζες που να τους συνδέουν με τον συγκεκριμένο τόπο, άρα δεν έχουν και σημαντικό ενδιαφέρον γι' αυτόν. Αντιθέτως, ο άνθρωπος που θα θυσιαστεί για να γίνει θεμέλιο του γεφυριού, θα πρέπει όχι μόνο να ανήκει στην τοπική κοινωνία, αλ-

λά επιπλέον να συνδέεται στενά με την προσπάθεια ανέγερσης του γεφυριού. Το πρόσωπο αυτό δεν είναι άλλο από τον πρωτομάστορα, αλλά επειδή αυτός είναι που επιθυμεί περισσότερο να χτιστεί το γεφύρι και χωρίς αυτόν δεν μπορεί να αποπερατωθεί το έργο, θα πρέπει να θυσιάσει το πιο οικείο και προσφιλές του πρόσωπο, που είναι η γυναίκα του.

Αυτή είναι η αρχική συνθήκη, που δίδεται από την «έκθεση» του τραγουδιού και καθορίζει την πλοκή του, η οποία στηρίζεται σε μια εσφαλμένη επιλογή του πρωτομάστορα και σε μια παγίδα δόλου που στήνουν οι σύντροφοί του: το σφάλμα του πρωτομάστορα έγκειται στη χρησιμοποίηση του πουλιού ως αγγελιοφόρου για την επιβράδυνση της άφιξης της γυναίκας του, τη στιγμή που το πουλί είναι εκπρόσωπος ακριβώς της δύναμης εκείνης που αντιστρατεύεται τα σχέδιά του. Ο δόλος των μαστόρων έγκειται στο δαχτυλίδι που δήθεν έχει πέσει στην πρώτη καμάρα της γέφυρας, όπου προτρέπεται η γυναίκα του πρωτομάστορα να κατέβει και να βρει τον θάνατο.

Τον δόλο συναντά και η Ιφιγένεια και η γυναίκα του πρωτομάστορα· με τον δόλο και οι δύο οδηγούνται στη θυσία. Και στο αρχαίο δράμα και στη νεότερη παραλογή επιβάλλεται η θέληση μιας ανώτερης δύναμης που φέρνει τις δύο γυναίκες από μακριά και, μέσω μιας «αποκαλυπτικής» ρήσης — εκεί του μάντη Κάλχα, εδώ του αηδονιού — και μίας αποφασιστικής στάσης της κοινωνικής ομάδας — του αργεΐτικου στρατού και της ομάδας των μαστόρων — για να θυσιάσούν.

Από την άλλη μεριά, ο μύθος του Σίσυφου είναι πιο συγκεκριμένος στην παραλογή. Δεν είναι εύλογη η αντιστοιχία του πρωτομάστορα με τον εχθρό των θεών που βασανιζόταν στον Άδη· ο πρωτομάστορας, εξάλλου, δε θυσιάζεται, παρά μόνο έμμεσα, στον βαθμό που χάνει την αγαπημένη του γυναίκα. Εντούτοις, το άσκοπο χτίσιμο του γεφυριού θυμίζει την κίνηση του βράχου που σπρώχνει ο Σίσυφος και το κατρακύλισμά της. Σε αυτή τη σχέση όμως υπάρχει και μία διάσταση που πρέπει να επισημανθεί. Σύμφωνα με μία παράδοση, ο Σίσυφος είχε νικήσει τον θάνατο και ερημώσει τον Άδη. Η νίκη του αυτή ισοδυναμούσε με νίκη της γης εναντίον του κάτω κόσμου. Σύμφωνα με μια άλλη παράδοση, ο Σίσυφος τιμωρήθηκε από τους θεούς επειδή είχε βοηθήσει τον Ασωπό, όταν ο Δίας έκλεψε την κόρη του Αίγινα. Υπάρχουν και άλλες παραδόσεις γύρω από αυτόν τον περίφημο βασιλιά της Κορίνθου, όλες όμως τον τοποθετούν σε μία δράση ανόδου και καθόδου, καθιστώντας τον έτσι ένα ζωντανό σύμβολο της ίδιας της

ανθρώπινης ζωής. Το ίδιο το μαρτύριό του, όπως χαρακτηριστικά έδειξε και ο Albert Camus,¹⁷ είναι μια σαφής εικόνα της ανθρώπινης ύπαρξης καθ' εαυτήν, σε ό,τι αφορά την ταλάντωσή της από την ευτυχία στη δυστυχία καί τη «βουβή» χαρά της να αντλεί δύναμη μέσα από τον παράλογο κόσμο. «Ο Σίσυφος... συμβολίζει την ανώτερη πίστη που αρνιέται τους θεούς κι ανυψώνει τους βράχους. Κι εκείνος κρίνει πως όλα είναι καλά. Αυτό το σύμπαν, αδέσποτο στο εξής, δεν του φαίνεται άκαρπο ούτε μάταιο. [...] Ακόμα κι ο ίδιος ο αγώνας προς την κορυφή φτάνει για να γεμίσει μια ανθρώπινη καρδιά. Πρέπει να φανταστούμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο».¹⁸

Εάν αυτές οι δύο μυθικές παραδόσεις της Ιφιγένειας και του Σίσυφου αναγνωρίζονται μέσα στο πλαίσιο της θυσιαστικής τελετής, την οποία αναπαριστά το δημοτικό τραγούδι, η ίδια η θυσιαστική τελετή μπορεί ίσως να κατανοηθεί ευκολότερα υπό το πρίσμα της θεωρίας του René Girard¹⁹ για τη βία και το ιερό, όπως διατυπώνεται κυρίως στην ομότιπλη εργασία του: *La violence et le sacré*.²⁰ Ως αποτέλεσμα αλληλοσυγκρουόμενων επιθυμιών, η βία διαταράσσει ή συχνά ανατρέπει μια τάξη πραγμάτων, εξαλείφοντας τις διαφορές που έχουν εγκαθιδρυθεί στο πλαίσιο της τάξης αυτής. Για να περισταλεί η βία και να αποκατασταθεί η αρχική τάξη, πρέπει να δημιουργηθεί εκ νέου σε εκείνες τις κοινωνίες που βρίσκονται σε κρίση μια θεμελιώδης διαφορά, σεβαστή από όλους και ικανή να γίνει αφετηρία για την ανάκτηση όλων των υπόλοιπων διαφορών. Το πρόσωπο εκείνο που θα ενσαρκώσει τη θεμελιώδη διαφορά είναι το εξιλαστήριο θύμα ή ο φαρμακός.²¹ Η αμφισημία του φαρμάκου, όπως εμφανίζεται στα πλατωνικά κείμενα, κυρίως στους *Νόμους* και στον *Φαίδρο*, μας παραπέμπει εν πρώτοις στη διπλή ιδιότητα του ιάματος και του δηλητηρίου, αλλά και στη διπλή φύση του καλού και του κακού. Ο φαρμακός έχει αυτή τη διπλή φύση, αλλά υπερβαίνει τους δύο πόλους της: η φαρμακεία ως κοινωνικός μηχανισμός και ως θυσιαστική εν τέλει λειτουργία δεν μπορεί να περιοριστεί ούτε στο καλό ούτε στο κακό, αλλά χρησιμοποιεί το δεύτερο για να πετύχει το πρώτο. Η θυσία του φαρμακού είναι μια επιβεβλημένη μορφή βίας στο πλαίσιο μιας κοινωνικής ομάδας, η οποία απορροφά την ενέργεια από κάθε άλλη μορφή βίας σε ένα μόνο πρόσωπο, ώστε αυτό να διαφοροποιηθεί από την υπόλοιπη ομάδα. Στη διττή φύση του φαρμακού πρέπει να συμπεριληφθεί και η κοινωνική του θέση: από τη μία πλευρά πρέπει να ανήκει στην ομάδα, για να μπορεί να προσελκύσει πάνω του τη βία που έχει ξεσπάσει στους κόλπους της· από την άλλη όμως πρέπει να είναι και ξένος

προς αυτήν, για να μη γίνει αφετηρία η δική του θυσία στη συνέχιση της αλυσίδας της βίας. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι τα συνηθέστερα θύματα είναι αιχμάλωτοι πολέμου, σκλάβοι, ανάπηροι και, γενικά, περιθωριακοί τύποι της κοινωνικής ομάδας.²²

Τίθεται εδώ το ερώτημα: η γυναίκα του πρωτομάστορα, που έχει τον ρόλο του φαρμακού στην πλοκή του δημοτικού τραγουδιού, είναι ένας τέτοιος περιθωριακός τύπος; Η πρώτη απάντηση ίσως είναι αρνητική, εφ' όσον ο πρωτομάστορας είναι πάντα ένα κεντρικό πρόσωπο στις παραδοσιακές κοινωνίες. Επομένως και η γυναίκα του μοιράζεται την κοινωνική του θέση, καθώς και την αναγνώριση και το κύρος που απορρέουν από αυτήν. Πώς δικαιολογείται τότε το περιθωριακό στοιχείο; Την απάντηση θα τη βρούμε στα ίδια τα λόγια της γυναίκας:

*«Αλίμονο' ς τη μοίρα μας κρίμα' ς το ριζικό μας!
Τρεις αδερφάδες ήμαστε, κ' οι τρεις κακογραμμέναις,
η μια χτισε το Δούναβη, κ' η άλλη τον Αφράτη
κ' εγώ η πλιο στερνότερη της Άρτας το γιοφύρι».*
(στ. 35-38)

Η γυναίκα του πρωτομάστορα δεν είναι λοιπόν μια οποιαδήποτε γυναίκα· ανήκει σε μια οικογένεια που έχει στιγματιστεί από τη μοίρα, αφού όλες της οι αδελφές έχουν θυσιαστεί προκειμένου να θεμελιωθεί ένα γεφύρι. Αυτό σημαίνει ότι η γυναίκα ανήκει σε εκείνα τα όντα με τη διττή φύση του οικείου και του ξένου προς την κοινότητα, τα οποία γίνονται εξιλαστήρια θύματα για το συλλογικό συμφέρον. Η γυναίκα αυτή βρίσκεται ανάμεσα στους ανθρώπους της κοινότητας και συνάμα μακριά από αυτούς· ανήκει στη σφαίρα του καθημερινού μόχθου, αλλά και της συμβολικής ενέργειας. Κατά συνέπεια, όταν οι μάστορες της ζητούν να αλλάξει την κατάρα της για τους διαβάτες, στην ουσία της ζητούν να μην παρεκκλίνει από τον ρόλο που η μοίρα της έχει επιφυλάξει και να μην αναιρέσει τη συμβολική της φύση. Η θυσία της, όπως και η συμβολική θυσία του φαρμακού κατά τα Θεργίλια, συνδέεται επίσης με την ευγονία της κοινότητας και την ευφορία της γης. Εξάλλου, όλα τα επιμέρους θέματα του τραγουδιού, όπως το θέμα του γεφυριού, του ποταμού, της κατάβασης, του πουλιού, του ζευγαριού ή της ξενιτιάς, συνδέονται με αντίστοιχες ευετηριακές τελετές και γονιμικούς μύθους.²³

Η δραματική υφή της παραλογής

Πέρα από το μυθολογικό και ανθρωπολογικό υπόστρωμα της παραλογής, πρέπει να προσεχθεί και η δραματική της υφή. Η παραλλαγή που παραθέτει ο Πολίτης απαρτίζεται από σαράντα έξι στίχους. Η μικρή αυτή έκταση συμπυκνώνει τη δράση και αναγκάζει τον λαϊκό ποιητή να αναζητά πάντα το καίριο, το λιτό και το σημαντικό. Αυτό πετυχαίνεται με το βάρος που πέφτει στους διαλόγους, με τον προσφυή συνδυασμό μονολογικών και διαλογικών τμημάτων, αλλά και με την έκταση που προσλαμβάνει ο ευθύς λόγος. Τα διαλογικά τμήματα καταλαμβάνουν δεκατρείς στίχους (24-29, 39-42, 44-46), ενώ ο ευθύς λόγος είκοσι επτά (5-6, 10-13, 19-20, 24-29, 31-32, 35-42, 44-46). Ο συνδυασμός των αφηγηματικών τμημάτων και των ευθέων προτάσεων είναι τέτοιος, ώστε τα πρώτα να συμπληρώνουν τις δεύτερες και να προετοιμάζουν γρήγορα και εύστοχα το έδαφος για να διατυπωθούν με μεγαλύτερη ευκολία, όχι μόνο χωρίς νοηματικά κενά, αλλά και χωρίς ανακολουθίες στη δράση. Με την έννοια αυτήν, τα αφηγηματικά τμήματα «υποτάσσονται» στις απαιτήσεις που προβάλλει ο ευθύς λόγος, εξυπηρετούν τις δικές του ανάγκες. Ο ευθύς λόγος δεν υπερτερεί μόνο ποσοτικά, αφού καταλαμβάνει το 58.6% όλων των στίχων, αλλά ξεχωρίζει και χάρη στη δράση που προωθεί. Με αυτόν εκφράζεται η απογοήτευση των μαστόρων, η αγγελική ρήση του πουλιού, το μήνυμα που αυτό μεταφέρει παραλλαγμένο στη γυναίκα του πρωτομάστορα, η στιχομυθία με την οποία η γυναίκα πείθεται να κατέβει στα θεμέλια του γεφυριού, η αποκάλυψη της στιγμισμένης οικογένειας, τέλος η κατάρα και η αντιστροφή της. Από την άλλη μεριά όμως, και ο αφηγηματικός λόγος με τη σειρά του προβάλλει την παροντικότητα και την ενθαδικότητα του κειμένου, καθώς εμφανίζεται και σε αυτόν ο μηχανισμός της δείξης,²⁴ όπως και αρκετοί ρηματικοί τύποι.

Στη συγκεκριμένη παραλλαγή του τραγουδιού εμφανίζονται συνολικά εβδομήντα εννέα ρηματικοί τύποι, εκ των οποίων οι πενήντα επτά λειτουργούν σε παροντικό χρόνο και οι είκοσι δύο σε παρελθοντικό. Είναι χαρακτηριστικό ότι από όλους τους ρηματικούς τύπους οι τριάντα τρεις ανήκουν στα αφηγηματικά τμήματα και από αυτούς, οι δεκαεπτά είναι παροντικοί. Ομοίως, από τις εννέα περιπτώσεις δείξεως, οι τέσσερις εντοπίζονται στην αφήγηση των γεγονότων: «Πουλάκι εδιάβη κ' έκατσε *αντίκρυ* 'ς το ποτάμι» (στ. 5)· «*Να τηνε* κ' εξανάφανεν από την άσπρη στράτα» (στ. 21)· «*Από μακριά* τους χαιρετά κ' από κο-

ντά τους λέει» (στ. 23). Τα στοιχεία αυτά δικαιολογούν τον ισχυρισμό ότι ακόμα και τα αφηγηματικά τμήματα του τραγουδιού διαθέτουν έναν έντονο δραματικό χαρακτήρα, ο οποίος συμβάλλει στη συνολική δραματικότητα του τραγουδιού. Σε αυτήν την τελευταία θα πρέπει, βεβαίως, να προστεθούν και δεκατέσσερις περιπτώσεις ομιλιακών πράξεων,²⁵ οι οποίες αποτελούν τον κινητήριο μοχλό της δράσης.

Η παραλογή ακολουθεί το δομικό σχέδιο ενός σφικτοδεμένου δραματικού έργου. Διαθέτει αρχή, μέση και τέλος με ευδιάκριτα όρια. Στην εισαγωγή του τραγουδιού έχουμε την έκθεση της υπόθεσης (στ. 1-13). Η έκθεση διαιρείται σε τρία μέρη: το πρώτο (στ. 1-3) παρουσιάζει το κεντρικό πρόβλημα· το δεύτερο (στ. 4-6) εκφράζει τον ανθρώπινο μόχθο, ενώ το τρίτο (στ. 7-13) δείχνει τη μοναδική λύση του προβλήματος και με τον τρόπο αυτόν εισάγει τον αναγνώστη/ακροατή στην κυρίως δράση. Το κεντρικό μέρος του τραγουδιού αποτελείται από τους στίχους 14-34. Αρχίζει με τη δραστηριοποίηση του πρωτομάστορα και ολοκληρώνεται με το χτίσιμο της γυναίκας του στην πρώτη καμάρα του γεφυριού. Και το τμήμα αυτό αποτελείται από τρία μέρη: το πρώτο (στ. 14-20), κυρίως αφηγηματικό, παρουσιάζει την αλλοιωμένη μετάκληση της γυναίκας· το δεύτερο (στ. 21-29), κυρίως διαλογικό, περιγράφει τον δόλο με τον οποίο η γυναίκα πείθεται και κατεβαίνει στα θεμέλια του οικοδομήματος, ενώ στο τρίτο (στ. 30-34), που είναι πάλι αφηγηματικό, έχουμε την αποκάλυψη του δόλου και την αρχή του εντοχιισμού του θύματος. Ο επίλογος δίνει την «λύση» και εκτείνεται στο τρίτο και τελευταίο τμήμα του τραγουδιού (στ. 35-46), το οποίο με τη σειρά διαιρείται σε τρία μέρη, που είναι όλα τους διαλογικά: το πρώτο και μεγαλύτερο (στ. 35-40) περιλαμβάνει τον θρήνο και την κατάρα της γυναίκας· στο δεύτερο και πιο μικρό (στ. 41-42) διατυπώνεται η παράκληση των μαστόρων για τροποποίηση της κατάρας, ενώ το τρίτο (στ. 43-46) μας δίνει το τέλος με την αλλαγή της κατάρας.²⁶

Διάσπαρτες επιρροές στη δραματοουργία

Με τις παρατηρήσεις αυτές, εύλογα θα διαπίστωνε κανείς ότι και το τραγούδι του *Γεφυριού της Άρτας* υπάγεται στον γενικότερο κανόνα που διέπει τις παραλογές, σύμφωνα με τον οποίον τα τραγούδια αυτά αποτελούν συμπυκνωμένα θεατρικά έργα με αυστηρή δομική συγκρότηση και υψηλή δραματική ένταση. Ήταν επόμενο να εμπνευστούν από αυτό πολλοί θεατρικοί συγγραφείς και να το διασκευά-

σουν για το θέατρο. Εκτός από τους Βουτιεριδίη, Χορν, Καζαντζάκη και Θεοτοκά, με τους οποίους θα ασχοληθούμε στο μελέτημα αυτό, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι από την ίδια παραλλαγή εμπνεύστηκαν και άλλοι συγγραφείς, όπως ο ποντιακής καταγωγής συγγραφέας Παναγιώτης Φωτιάδης, που το 1927 έγραψε το έργο *Της τρίχας το γεφύρι*, το οποίο αναφέρεται με αλληγορικό τρόπο στη ζωή των ποντίων προσφύγων της Βόρειας Ελλάδας: ο Πρωτομάστορας αφήνει ατέλειωτο το γεφύρι, η θυσία της γυναίκας του αποδεικνύεται αναίτια, και ο ίδιος περιφέρεται ως εγκληματίας ανάμεσα στους χωρικούς. Όπως οι πόντιοι αποκόπηκαν από την παράδοση και τον πολιτισμό τους, έτσι και ο Πρωτομάστορας δεν κατάφερε να τελειώσει το έργο της ζωής του.²⁷ Ακολουθεί ο σμυρναίος λογοτέχνης, πανεπιστημιακός και ακαδημαϊκός Στέλιος Σεφεριάδης (1873-1951), ο πατέρας του Γιώργου Σεφέρη, με το έργο του *Η θυσία της Άρτας* το 1933. Ο Σεφεριάδης είχε γράψει δραματικά έργα με βυζαντινά θέματα, το μονόπρακτο *Τρελός απ' την αγάπη* το 1903, ενώ είχε μεταφράσει και τον *Οιδίποδα Τύραννο*, που είχε ανεβάσει η Κυβέλη το 1910.²⁸ Της ποντιακής διαλέκτου είναι το *Τη Τρίχας το Γεφύρι*²⁹ του Θεόδωρου Κανονίδη, ηθοποιού, συγγραφέα και σκηνοθέτη στο Ελληνικό Θέατρο του Σοχούμ της Γεωργίας. Το έργο του Κανονίδη χαρακτηριζόταν από την επεξεργασία συγκαιρινών γεγονότων και τη χρήση λαϊκών μοτίβων, προκειμένου να προωθηθεί η κομματική γραμμή και να προσχωρήσουν οι λαϊκές μάζες στο σοβιετικό δόγμα. Το *Τη Τρίχας το Γεφύρι* είναι γραμμένο στη Γεωργία γύρω στα 1930, με σοσιαλιστικό προσανατολισμό, που καταφέρεται εναντίον των προλήψεων, τις οποίες βιώνουν οι λαϊκοί πληθυσμοί. Είναι σαφής εδώ η τοποθέτηση στο πλαίσιο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: η θυσία της γυναίκας είναι, όπως συμβαίνει και στον Φωτιάδη, αναίτια, τίποτα δεν την αναγκαιοί. Δεν υπάρχει το στοιχείο του ποταμού, παρά μόνο ένας μάγος και ο γιος του, οι οποίοι και εκτελούνται. Ο Πρωτομάστορας συγχωρείται τελικά από τους συγχωριανούς του και η κοινότητα απελευθερώνεται από τις προκαταλήψεις της.³⁰ Στην ποντιακή διάλεκτο είναι γραμμένη και η *Γυναίκα του Πρωτομάστορα* του Φίλωνος Κτενίδη, που εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1950. Το έργο μοιάζει σαν να γράφτηκε για να «διορθώσει» τον μύθο του τραγουδιού, ως προς την αναγκαιότητα της θυσίας για τη θεμελίωση ενός έργου, αλλά και ως προς την εξάρτηση του Πρωτομάστορα από τον επιδιωκόμενο άθλο.³¹ Πιο πρόσφατο από τα έργα αυτά είναι το *Γεφύρι της Άρτας* του Γιάννη Ανδρίτσου που γράφτηκε στη δεκαετία του '60, αλλά δεν εκδόθηκε ποτέ.

Εδώ θα εξετάσουμε τέσσερις περιπτώσεις συγγραφέων που εξέδωσαν το έργο τους και αυτό στη συνέχεια πήρε μια σημαντική θέση στην ιστορία του νεοελληνικού δράματος. Από τους συγγραφείς αυτών, ο πρώτος που επιχείρησε τη διασκευή του τραγουδιού ήταν ο Ηλίας Βουτιερίδης.

Το Γιοφύρι της Άρτας του Ηλία Βουτιερίδα

Ο Ηλίας Βουτιερίδης γεννήθηκε το 1874 στον Σουλινά της Ρουμανίας και πέθανε στην Αθήνα το 1941. Ποιητής,³² φιλόλογος, μεταφραστής, αρθρογράφος, υπήρξε ένθερμος δημοτικιστής, στρατευμένος στο πλευρό του Ψυχάρη, τακτικός συνεργάτης του *Νουμά* και των *Παναθηναίων*. Είναι γνωστός κυρίως ως ιστορικός της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,³³ αλλά η δραστηριότητά του επεκτείνεται σε πολλούς χώρους. Ως μελετητής της λογοτεχνίας, στηλίτευσε τη λογοκλοπή και τον μιμητισμό σε μια σειρά άρθρων του στον *Νουμά*,³⁴ που αφορούσαν στο έργο σύγχρονων λογοτεχνών.³⁵ ασχολήθηκε όμως και με τον Κάλβο,³⁶ τον Σολωμό,³⁷ τον Μαρκορά,³⁸ τον Παλαμά³⁹ και τον Παπαδιαμάντη.⁴⁰ Μελέτησε επίσης τη στιχουργική,⁴¹ τους ρυθμούς⁴² και τους γραμματικούς κανόνες⁴³ της νεοελληνικής γλώσσας.⁴⁴ Ως θεατρικός συγγραφέας έδωσε κατ' αρχήν το μονόπρακτο πατριωτικό δράμα *Ο Γιος του Προδότη*, το 1898, το οποίο αποτελεί τμήμα του βιβλίου του: *Ημερολόγιον του Τάγματος των Επιλέκτων Κρητών*, που έγραψε ο Βουτιερίδης ως υπασπιστής και γραμματέας στο Τάγμα, κατά την Κρητική Επανάσταση του 1897.⁴⁵ Έγραψε επίσης τον *Ίσκιο του πεθαμένου*, που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στον *Νουμά* από τις 16 Νοεμβρίου 1906 και μετά,⁴⁶ την *Ηλιογέννητη*, ποιητικό δράμα, σε τρία μέρη και έξη εικόνες, γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους και εμπνευσμένο από την ομώνυμη παραλογή,⁴⁷ το μονόπρακτο κοινωνικό δράμα *Όταν αγαπούμε*, που παρουσιάστηκε στο θέατρο Αττικόν στις 4 Αυγούστου 1911,⁴⁸ το δράμα *Η πολιτική που σκοτώνει*, που παρουσιάστηκε στο θέατρο Κυβέλης στις 7 Ιουλίου 1914,⁴⁹ τους *Ελευθερωτές*, πατριωτικό δράμα σε τρία μέρη που ανέβηκε στο ίδιο θέατρο λίγες ημέρες αργότερα (25 Ιουλίου 1914),⁵⁰ αφού πρώτα είχε βραβευθεί στον Ροτισίλδαιο δραματικό διαγωνισμό του 1914,⁵¹ το μονόπρακτο δράμα *Η Κασσάνδρα*, που επαινέθηκε στον ίδιο διαγωνισμό⁵⁴ και τα μεταγενέστερα *Ρόδα της αγάπης*, που παρουσιάστηκαν από τον θίασο «Οι νέοι» στις 25 Αυγούστου 1926.⁵⁵

Ο Βουτιεριδής πίστευε και υποστήριζε τόσο με άρθρα του, όσο και με τα ίδια του τα δραματικά έργα, ότι το δημοτικό τραγούδι και όλη η λαϊκή παράδοση έπρεπε να αποτελέσουν τη γονιμοποιό αρχή του νεοελληνικού θεάτρου, γιατί μόνο με τη δύναμη του λαϊκού πολιτισμού και της δημοτικής γλώσσας οι συγγραφείς θα μπορούσαν να φτάσουν στο ζητούμενο της εποχής, που ήταν η δημιουργία κοινωνικού δράματος.⁵⁶ Όπως και αρκετοί ομότεχνοί του που μοιράζονταν την ιδέα για ένα «θέατρο των ιδεών», ο Βουτιεριδής θεωρούσε υποτιμητική και άγονη την τυφλή αντιγραφή των αρχαίων προγόνων και στρεβλωτική τη γλωσσική αρχαιομανία,⁵⁷ αφού οδηγεί στην απομίμηση της εξωτερικής μορφής, χωρίς όμως να υπάρχει αληθινό αίσθημα και ζωή πραγματικά θεατρική. Παράλληλα όμως στηλίτευε και τον μιμητισμό των ξένων προτύπων, την ποδηγεσία της δραματικής γραφής από αλλότρια πνευματικά κλίματα και την ιδέα ενός διεθνισμού απροσανατόλιστου και στείρου· αντιθέτως, υποστήριζε τη διήθηση των αξιολογών νέων στοιχείων, που προέρχονται από τις ευρωπαϊκές σκηνές, στην ελληνική δραματουργία.

Το *Γιοφύρι της Άρτας* το γράφει το 1905,⁵⁸ επηρεασμένος τόσο από την ομώνυμη παραλογή, όσο και από δύο δράματα του Ευριπίδη, την *Άλκηστη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Έχοντας στο νου του το μεικτό σολωμικό είδος, θέλησε να συνδυάσει τον ρομαντισμό με τον κλασικισμό, την αρχαία τραγωδία και τον λαϊκό μύθο, για να εκφράσει την παρουσία τραγικών στοιχείων στο νεότερο λαϊκό πνεύμα.⁵⁹ Το έργο εκτείνεται σε 1300 και πλέον δεκατρισύλλαβους στίχους, ενώ όχι σπάνια παρεισφρέουν και άλλα μέτρα. Δεν υπάρχει υποδιαίρεση σε πράξεις και σκηνές ούτε ομοιοκαταληξία, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτή της αποκάλυψης του υποψηφίου θύματος.⁶⁰ Ο διπλός στόχος του συγγραφέα μαρτυράται τόσο από τη λόγια δημοτική του και τον εφηγηματικό χρόνο που εντοπίζει σε μια μεσαιωνική εποχή στην Άρτα, όσο και από την τήρηση των τριών ενοτήτων, εκτός αυτής του χώρου και την απουσία σκηνικών οδηγιών. Εκτός από τον πρωτομάστορα Θωμά και τη γυναίκα του Σμαράγδω, υπάρχουν άλλα δέκα δραματικά πρόσωπα: Η Χρυσούλα, μητέρα της Σμαράγδως, ο Μαθιός και ο Πέτρος, δύο μαστόροι, ο Φλώρος, το ψυχοπαίδι του πρωτομάστορα, η αινιγματική μορφή της Δάφνης, της μάντισσας που προμηνύει το κακό, δύο άνδρες, δύο γυναίκες και ένας αγγελιοφόρος, ο οποίος μεταφέρει διαταγή του βασιλιά, σύμφωνα με την οποία θα πεθάνουν όλοι οι μαστορες εάν δεν ολοκληρωθεί το χτίσιμο του γεφυριού σε τρεις ημέρες.

Από δραματουργική άποψη, η έστω έμμεση παρουσία του βασιλιά και η διατύπωση της διαταγής του επικυρώνουν την αποφασιστικότητα της στάσης που έχει ο λαός απέναντι στις αποφάσεις του πρωτομάστορα. Στο δημοτικό τραγούδι υπήρχε μια σιωπηλή επιβολή της απόφασης να χτιστεί το γεφύρι με κάθε τρόπο και όχι μια ρητή διαταγή. Έπρεπε να χτιστεί και γι' αυτό ήταν όλοι αποφασισμένοι. Εδώ δεν αμφισβητείται μια τέτοια αποφασιστικότητα, ενισχύεται όμως σοβαρά από εξωτερική επιβολή. Προσφέρεται έτσι η ουσιαστική βάση του διλήμματος που αντιμετωπίζει ο πρωτομάστορας να θυσιάσει τις ζωές των συντρόφων του και να ρίξει στο πένθος πολλές οικογένειες ή να αφήσει να χαθεί η γυναίκα του. Το ότι η ζυγαριά θα κλίνει στο τέλος προς την πλευρά του γεφυριού, δείχνει το ασίγηστο πάθος του Θωμά –«υπερανθρώπου» να κατανικήσει όλα τα εμπόδια και να ξεπεράσει όλα τα ανθρώπινα μέτρα: «δεν μπορώ ν' αφήσω/ατέλειωτο ό,τι αρχίνησα με θέλησή μου·/Όχι πως τόταξα του βασιλιά να χτίσω/Γιοφύρι, που δεν τόλμησε κανείς ως τώρα/Να το καταπιαστεί, μα θέλω να τους δείξω/Πως όλοι δε γεννήθηκαν για τα μεγάλα· [...] Θα τα περάσω/Όλα τα εμπόδια ένα προς ένα κι όποιος θέλει/Ας με κρατήσει· αντίκτη τη θέλησή μου/Πάντα να βάνω ομπρός και θα παραμερίζει,/Ως που να φτάσω εκεί που θέλω» (στ. 220-232). Και λίγο παρακάτω, αφού έχει λάβει τη διαταγή του βασιλιά: «Της τύχης τα χτυπήματα δε θα μπορέσουν/Να με νικήσουν άθελά μου, όποια κι αν είναι. Μέσα μου κάτι μου το λέει, πως θα το χτίσω/Τ' αστέριωτο γεφύρι...» (στ. 395-398).

Η βασιλική διαταγή όμως συνδυάζεται και με έναν παλιό θρύλο διαδεδομένο στην κοινότητα:

Χρυσούλα: [...] Είναι γραμμένο
Απ' τα παλιά τα χρόνια –και πολλοί το ξέρουν–
Πως κλάμα και δαρμός θε ν' απλωθεί στην Άρτα
Τη μέρα που στου ποταμού κάτω το ρέμα
Θα στεριωθεί γιοφύρι. Θεέ, παρακαλώ σε
Να μ' έχει πάρει ο Χάρος ως την ώρα κείνη.

Σμαράγδα: Μικρή κάτι άκουσα κ' εγώ σαν παραμύθι,
Και το θυμάμαι, μ' έκανε νανατρομάξω.

(στ. 27-34)

Ο συνδυασμός αυτός προκαλεί όχι μόνο ασφυκτική ψυχολογική πίεση στους χαρακτήρες, αλλά και έντονη ειρωνεία κατά την πλοκή του δράματος, στο μέτρο που τα δρώντα πρόσωπα αγνοούν συχνά το

βαθύτερο περιεχόμενο των λόγων και των πράξεών τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η επιμονή της Σμαράγδως να καλέσει τη μάντισσα στο σπίτι της, χωρίς να ξέρει ότι η γυναίκα αυτή θα φέρει στο φως τη δική της σκοτεινή μοίρα. Η ειρωνεία όμως κρύβεται μέσα στις ύβρεις και στις προρρήσεις. Συχνά δε η ύβρις είναι μια έμμεση πρόρρηση του πεπρωμένου. Αυτή είναι η περίπτωση των λόγων του πρωτομάστορα, όπως μεταφέρονται από το ψυχοπαίδι του τον Φλώρο: «*Κι ο αφέντης μου τραπέζι/Απ' τη χαρά του έταξε σ' όλους πως θα στήσει/Και στην κορφή του τραπέζιού στολίδι θάχει/Πανώριο, το χρυσό του ταίρι να βλέπουν/Οι ξωτικές του ποταμού και να ζηλεύουν*» (στ. 103-107)· αλλά και λίγο παρακάτω, της Σμαράγδως, όταν ακούει την περιγραφή της θεομηνίας και της οργής του πλήθους εναντίον του άνδρα της:

*Σμαράγδω: [...] Πώς τόχα νοιώσει
Πως στου Θωμά μου το κεφάλι θα ξεσπούσε
Του γιοφυριού το γκρέμισμα μια μέρα...*
.....

*Χρυσούλα: Δεν έχει φόβο
Να πάθη τίποτα ο Θωμάς, κι ας ξωφρενιάσει
Όλο το σκυλομάζωμα, γιατί το λέει
Το παραμύθι...*

*Σμαράγδω: Κτάτα το, μάννα, για σένα
Το παραμύθι· σάστισες κι άλλο δεν ξέρεις
Παρά για παραμύθια να μου λες τόση ώρα.
Ακου, οι πώς σκίζουν τον αγέρα πιο άγριες!
Τι λέει το παραμύθι σου για τέτοια αλήθεια;
(σσ. 159-176)*

Η μάγισσα Δάφνη είναι ένα από εκείνα τα γυναικεία πλάσματα που ζουν στα όρια αυτού του κόσμου. Ον με υπερφυσικές ικανότητες, μπορεί να διαισθάνεται τα μελλούμενα και να μαντεύει το πεπρωμένο των ανθρώπων. Παράλληλα είναι ένας πιστός θεματοφύλακας μιας μακραίωνης παράδοσης, που στον ελλαδικό χώρο ανάγεται ήδη στην εποχή των αρχαίων μάντεων και εξαπλώνεται στον χρόνο μέχρι εκείνες τις γριές των παραμυθιών που ξέρουν μυστικά σπάνια και κατέχουν γνώσεις απροσπέλαστες στους περισσότερους θνητούς. Η Δάφνη, όνομα όχι τυχαία επιλεγμένο, αφού παραπέμπει εύλογα στο αγαπη-

μένο φυτό της αρχαίας μαντικής τέχνης, είναι ένα ισχυρό συμβολικό πρόσωπο, αλλά συνάμα και ένας δραστικός καταλύτης στην εξέλιξη του έργου. Η μαντεία της, που στην αρχή αρνείται επίμονα να δώσει, δείχνοντας έτσι και τους κοσμικούς δεσμούς της με τα άλλα μέλη της κοινότητας, θα αποβεί καθοριστική για την τροπή που θα πάρει η δράση. Ο λαός εμπιστεύεται τις γνώσεις της και δίνει μεγάλη σημασία στη μαντεία της, η οποία, εξάλλου, επαληθεύει τον παλαιό θρύλο. Έτσι ο προφητικός λόγος, ο λόγος που απευθύνεται στο μέλλον διασταυρώνεται με τον λόγο που εκπηγάει από το απώτερο παρελθόν, για να συγκροτήσουν από κοινού τον κράτιστο λόγο της αλήθειας, στην οποία πρέπει να υποταχθεί οποιαδήποτε άλλη δύναμη, ακόμη και αυτή του «υπερανθρώπου».

Θυμίζοντας σαφώς το οιδιπόδειο παιχνίδι της αλήθειας –φωτός με το ψεύδος–σκότος και την υποτιθέμενη διαύγαση που θέλει να επιφέρει ο τραγικός ήρωας,⁶¹ ο Βουτιεριδής θέλει τον ήρώά του να απορρίπτει και να ειρωνεύεται τις λαϊκές δοξασίες περί μαντικής δύναμης, οδηγώντας τον έτσι κάθε τόσο στην ύβρη. Ο συσχετισμός αυτός με το σοφόκλειο έργο συνεχίζεται σε όλη την αποκάλυψη της αλήθειας από τη Δάφνη: η αποκάλυψη αυτή δεν γίνεται αμέσως, αλλά σταδιακά, η αλήθεια είναι σκληρή για τον πρωτομάστορα και εκστομίζεται τμηματικά κάτω από την παρότρυνση όλων των παρευρισκομένων. Η αποκάλυψη της αιτίας του κακού συνδυάζεται με την αποκάλυψη των βαθύτερων ψυχολογικών κινήτρων του Θωμά: υπάρχει ένα κληρονομημένο χρέος από τον παπού του Θωμά έναντι του στοιχειού του ποταμού, όταν ο πρώτος απήγαγε την αγαπημένη ξωτικά του δεύτερου. Τώρα η αδικία θα πρέπει να πληρωθεί με το ίδιο νόμισμα: ο Θωμάς οφείλει να πληρώσει με τη δική του αγαπημένη. Με την αποκάλυψη αυτή φαίνονται, υπαινικτικά έστω, και τα κίνητρα του πρωτομάστορα. Αυτός είχε χάσει τον πατέρα του στο ποτάμι και τη μητέρα του επίσης, η οποία πέθανε από τον τρόπο της δίπλα στο ποτάμι.

Δάφνη: [...] Για πες μου

Πώς πέθανε ο πατέρας σου. Μες στο ποτάμι

Δεν πνίγηκε; Κ' η μάνα σου κείθε περνώντας

Μια μέρα δεν απόμεινε βουβή κι ο τρόμος

Στον τάφο δεν την έφερε; Βλέπεις πως όλα

Το λεν πως του στοιχειού το θύμωμα είναι τόσο,

Που μόνο με το θάνατο καταλαγιάζει.

Μα δε θα πάψει να χαλάει πάντα, αν δεν πάρη

*Κι αυτό μέσ' στα παλάτια του πανώρια γέννα
Γυναίκας που το ταίρι του να του θυμίζει.
(στ. 597-606)*

Ο ίδιος έγινε ένας μέγας γεφυροποιός για να γεφυρώνει τα άγρια ποτάμια και τα μέρη που ο άνθρωπος δεν μπορεί να διαβεί. Θέλησε να νικήσει τον εχθρό της γενιάς του, αλλά τώρα είναι πια καταδικασμένος να υποκύψει στην υπέρτερη δύναμη. Με απέριπτους συμβολισμούς ο συγγραφέας υπαινίσσεται τα μεγάλα μεταφυσικά προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, την πάλη ενάντια στην μοίρα και τον θάνατο.

Στη συνέχεια, ο Θωμάς βγαίνει έξω για να μεταπείσει το πλήθος, που θέλει να πραγματοποιήσει τη μαντεία της Δάφνης και ο Φλώρος βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τον έρωτά του στη Σμαράγδω. Η σκηνή αυτή με την ερωτική εξομολόγηση είναι διπλά δραστική: αφ' ενός προσθέτει ένα νέο δίλημμα στη Σμαράγδω, εντείνοντας ακόμα περισσότερο την πίεση που υφίσταται, αφ' ετέρου προετοιμάζει την τελευταία σκηνή όπου ο Φλώρος θα θυσιαστεί για την αγαπημένη του. Μέχρι τη στιγμή αυτή πάντως ακολουθούν αρκετές περιστροφές, αντιπαραθέσεις και αρκετοί θρήνοι, ώστε να εκδηλωθούν οι συγκρούσεις, χωρίς να αποφεύγονται όμως οι πλατειασμοί, οι άσκοπες επαναλήψεις και σε κάποια σημεία οι αβασάνιστες στιχομυθίες (στ. 1018-1020), αλλά και οι εκτεταμένες ρήσεις, όπως ο θρηνητικός μονόλογος της Σμαράγδως στους στίχους 1165-1196. Σε αυτό το τελευταίο τμήμα του έργου, η Σμαράγδω, θυμίζοντας φανερά την Ιφιγένεια πριν από τη θυσία της, θα δεχθεί το πεπρωμένο της για να γλυτώσει τη ζωή των άλλων (στ. 1024-1059).

Λίγο μετά τον Βουτιερίδη, ο Χορν και ο Καζαντάκης έγραψαν από ένα ομόθεμο έργο, χωρίς να αποφύγουν την αντίδραση του πρώτου.⁶²

Παντελής Χορν

Ο Παντελής Χορν⁶³ είναι ένας γνωστός άγνωστος της νεοελληνικής δραματουργίας. Το όνομά του έχει καθιερωθεί ανάμεσα στους πρωτεργάτες του ελληνικού θεάτρου, δίπλα στον Μελά, τον Ξενόπουλο, τον Καζαντζάκη ή τον Ταγκόπουλο και μέσα στο κίνημα του «θεάτρου ιδεών», της ηθογραφίας και του νατουραλισμού. Τα περισσότερα έργα του ανέβηκαν στη σκηνή και μάλιστα από μεγάλα ονό-

ματα της εποχής, όπως η Κυβέλη, η Κοτοπούλη, η Παπαδάκη κ.ά., σημειώνοντας τριάντα μία πρεμιέρες από το 1908 μέχρι το 1937.⁶⁴ Από την άλλη μεριά όμως παραμένει εν πολλοίς άγνωστος, διότι πέρα από το *Φυντανάκι*⁶⁵ και το *Μελτεμάκι*,⁶⁶ τα υπόλοιπα έργα του δε δοκιμάζονται πλέον στη σκηνή, ενώ από τα τριάντα έξι ολοκληρωμένα έργα του, τα δεκατέσσερα θεωρούνται χαμένα.

Ο Χορν δοκίμασε τη γραφή του σε πολλά είδη, από την αστική ηθογραφία μέχρι την κωμωδία και τη φανταζή, από τη σάτιρα και τη φάρσα μέχρι το ψυχολογικό και ποιητικό δράμα. Γνώρισε την επιτυχία μόνο στα ήδη δοκιμασμένα στην ελληνική πρωτεύουσα θεατρικά είδη: στο πατριωτικό δράμα (*Πετροχάρηδες*), στην ηθογραφία (*Φυντανάκι*) και στο ελαφρό κοινωνικό δράμα (*Μελτεμάκι*). Ιδίως το *Φυντανάκι* αποτελεί για τους μεταγενέστερους κριτικούς και ιστορικούς σημείο αναφοράς.⁶⁷ Άφησε πίσω του ένα ογκώδες έργο χρονογραφήματος, θεατρικής κριτικής, μετάφρασης και πεζογραφίας, αλλά η κυριότερη προσφορά του, η δραματογραφία, μέλλει ακόμα να διερευνηθεί συστηματικά.

Το *Ανεχτίμητο*

Το έργο του εκείνο που θα μας απασχολήσει εδώ, το *Ανεχτίμητο*, είναι, μαζί με τον *Ξένο*, δείγμα της πρώιμης γραφής του. Κανένα από τα δύο δεν παρουσιάστηκε ποτέ στη σκηνή, αλλά εκδόθηκαν μαζί από τα Γραφεία του *Νουμά* το 1906.⁶⁸ Το κείμενο χωρίζεται σε τρία μέρη, ενώ διαθέτει και έναν πρόλογο, όπου υπάρχει αφιέρωση στον Ψυχάρη και παρατίθεται η παραλογή του *Γεφυριού της Άρτας* ως η πηγή έμπνευσης του συγγραφέα. Το πρώτο μέρος εκτυλίσσεται στο σπίτι του πρωτομάστορα, του Αντρέα. Επιχειρείται μια γρήγορη εισαγωγή στο θέμα, με την αφήγηση που αρχίζει *in medias res*, όταν η γυναίκα του πρωτομάστορα, η Φλαντρώ, λέει στη μητέρα της, την κυρά-Βασιλική: «κάτι μου λέει μέσα μου πως η χτεσινή δούλεψη δεν πήγε χαμένη σαν τις τόσες άλλες· σήμερα οι μαστόροι θα χτίσουν πάνου στο χτισμένο και δε θ' αρχίσουν απ' αρχής» (σελ. 201). Εντούτοις, και οι δύο γυναίκες φοβούνται και ανησυχούν για την έκβαση του εγχειρήματος. Τα συναισθήματα αυτά εντείνονται με την εμφάνιση του Θύμιου, αλλά ισορροπούν κάπως όταν έρχεται ο Αντρέας και η Φλαντρώ σπεύδει να τον καθησυχάσει και να τον ξεκουράσει. Η αγάπη που τρέφει για τον άντρα της και η αφοσίωσή της στα σχέδιά του φαίνονται

ξεκάθαρα, όταν έρχεται ο Πέτρος για να μεταφέρει στον πρωτομάστορα τις αντιδράσεις των εργατών για τις σοβαρές οικονομικές δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν: η Φλαντρώ δίνει το ακριβό χρυσοκεντημένο φουστάνι της για να πληρωθούν οι εργάτες και εμψυχώνει τον Αντρέα στην απόφασή του. Η αυλαία πέφτει με το πλήθος των εργατών και των οικογενειών τους συγκεντρωμένο έξω από το σπίτι να διαμαρτύρεται για τον μάταιο αγώνα.

Στη γραμμή σύγκλισης προς το δημοτικό τραγούδι βρίσκονται οι αναφορές της μητέρας για τον πεθαμένο άνδρα της και τις δύο κόρες της που έχασε στον Δούναβη και στον Αβλώνα (Α', σελ. 205), η περιγραφή της φοβερής προηγούμενης νύχτας από τον Θύμιο, τον ψυχογιοί του πρωτομάστορα, αλλά και η ακλόνητη επιμονή του τελευταίου να χτίσει το γεφύρι. Η επιμονή αυτή, βέβαια, παίρνει εδώ μεγάλες διαστάσεις, αφού συνδέεται με τη δύναμη του υπερανθρώπου που εκπροσωπεί ο Αντρέας. Ένα άλλο αξιοσημείωτο στοιχείο του έργου είναι το όνειρο που είδε η Φλαντρώ, με τον νέο καβαλάρη πάνω στο μαύρο άλογο, που προοικονομεί αφ' ενός την τελική έλευση του αδελφού της και, αφ' ετέρου, την τελική καταστροφή. Αυτός ο καβαλάρης, ως αγαπημένος αδελφός και ως απρόσκλητος χάρος, στοιχειώνει τη δράση από την αρχή του έργου, ενεργοποιώντας ταυτόχρονα το σύμβολο του έφιππου σωτήρα που φτάνει καθυστερημένος και του σκοτεινού ιππότη που έρχεται πάντα στην ώρα του. Η κυρά-Βασιλική δεν παύει να αναφέρεται στον κίνδυνο που ελλοχεύει στα θεμέλια του γεφυριού, κάνοντας, σε αυτό το πρώτο μέρος, τουλάχιστον τέσσερις νύξεις που αφορούν την κόρη της.

Το δεύτερο μέρος αρχίζει με μια ερωτική σκηνή παραμυθοδράματος, που θυμίζει τον εξωτισμό που ζητούσε μερικές φορές ο Καμπύσης⁶⁹ και παραπέμπει σε μαγικά δρώμενα και λατρευτικές τελετές, καθώς και σε δοξασίες, θρύλους και δεισιδαιμονίες της λαϊκής πίστης. Είναι νύχτα και η δράση εκτυλίσσεται στον κάμπο, δίπλα στο ποτάμι. Πρωταγωνιστές είναι οι καλικάντζαροι, οι νεράιδες και το στοιχειό του ποταμού, που έχει μεταμορφωθεί σε όμορφη γυναίκα. Η διαχυτικότητα, τα πονηρά πειράγματα και τα ερωτικά υπονοούμενα των ξωτικών, από τα οποία βρίθει η σκηνή αυτή, προκάλεσαν το 1906 όχι μόνο την αντίδραση της σεμνότηφης κριτικής, (που υποκριτικά υπεραμυνόταν μιας σκηνικής ηθικής, ενώ στην πραγματικότητα έβαλλε κατά του δημοτικιστικού κινήματος), αλλά και την επίσημη κατηγορία του Ναυτοδικείου.⁷⁰ Η σκηνή, εντούτοις, σύμφωνα με τον Ξερόπουλο, έχει μεγάλη ποιητική αξία.⁷¹ Πρέπει να σημειωθεί ότι, παρά τον

παρεκβατικό χαρακτήρα που έχει η σκηνή από δομική άποψη, υπάρχουν στοιχεία που εξυπηρετούν την οικονομία της πλοκής, όπως λ.χ. η πληροφορία που κομίζει ο Γ' Καλικάτζαρος για τα σχέδια των μαστόρων να συνεχίσουν για τελευταία φορά τη δουλειά τους (σελ. 225) ή η δήλωση του Στοιχειού ότι πρόκειται να πλανέψει τον Αντρέα (σσ. 225-226). Αυτή η δήλωση επαληθεύεται εν μέρει, αφού ο πρωτομάστορας μαγεύεται προς στιγμήν από το ερωτικό παιχνίδι του Στοιχειού, έως ότου του αποκαλυφθεί ότι «ο χαλασμός ζητάει τ' ανεχτίμητο». Η παράδοση αυτή συνάντησε τελειώνει με μια εντυπωσιακή σκηνή, όπου ζωντανεύουν αλλόκοτες δυνάμεις και εκδηλώνονται με περίεργο τρόπο τα στοιχεία της φύσης: «(Ακούγονται αμέσως δυνατόα σφυρίγματα κι ύστερα από λίγο στριγγές φωνές, γέλια, μουσικές, δυνατόα χτυπήματα. Έπειτα το νερό αφρίζει κι οι πέτρες γκρεμίζονται με τρομαχτικό τρόπο. Ο ουρανός σκοτεινιάζει)» (σελ. 234).

Το υπόλοιπο του δεύτερου μέρους καλύπτεται από την προσπάθεια των μαστόρων να ερμηνεύσουν τα λόγια του Στοιχειού. Στη φάση αυτή ο Αντρέας βρίσκεται σε παραζάλη, ενώ οι σύντροφοί του, χωρίς να το γνωρίζουν, προβαίνουν σε κάποιες ειρωνικές προρρήσεις: «Β' Μάστορας: Ο πρωτομάστορας δεν τις λογαριάζει (τις γυναίκες), μια γυναίκα γι' αυτόνε δε θα μπορούσε ποτέ να είναι κάτι ανεχτίμητο», (σελ. 236). Ο Αντρέας τελικά στέλνει το ψυχοπαίδι του, τον Θύμιο, ο οποίος εδώ παίρνει τον ρόλο του πουλιού στο δημοτικό τραγούδι, για να καλέσει τη γυναίκα του.

Το τρίτο μέρος εκτυλίσσεται στον ίδιο χώρο την επόμενη μέρα. Έχει αρχίσει να σουρουπώνει όταν φτάνει η Φλαντρώ, έχοντας καθυστερήσει, όπως της είχε μηνύσει ο άντρας της. Φέρνει στους μαστορες νέα από τις οικογένειές τους και μαζί ένα αίσθημα αισιοδοξίας, που προκύπτει από τα μικρά θέματα της καθημερινής ζωής. Ωστόσο, τους μιλάει σα να έλειπαν πολύ καιρό από τα σπίτια τους, ενώ λείπουν μόνο μία μέρα. Πάντως, η εσωτερική αυτή διέκταση του χρόνου υποδηλώνει εύσημα τη σοβαρότητα της κατάστασης και τη συναισθηματική φόρτιση των προσώπων. Η Φλαντρώ φέρνει τη λύση, όπως νομίζει: το ανεχτίμητο που ζητάει το Στοιχείο είναι το πολύτιμο δαχτυλίδι της, με τη βοήθεια του οποίου η μεγάλη γενιά της έχτισε θεόρατα παλάτια και γεφύρια. Η γυναίκα προσφέρεται η ίδια να κατέβει στην πρώτη καμάρα για να εναποθέσει στα θεμέλια το δαχτυλίδι εν είδει θυσίας. Ο Αντρέας αντιδρά, αλλά οι σύντροφοί του, (ίσως δε και η γοητεία του κινδύνου που νιώθει), τον αναγκάζουν να υποχωρήσει. Η άφιξη της κυρα-Βασιλικής φορτίζει ακόμα περισσότερο τη δραματική

ένταση, αφού ψάχνει εναγωνίως την κόρη της. Όταν συνειδητοποιεί τι έχει γίνει και ξυπνούν ξανά τα στοιχεία της φύσης, πανικοβάλλεται και προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποτρέψει το κακό. Πάνω στην έξαρσή της αποκαλύπτει στους μάστορες ότι ο πρωτομάστορας ζήτησε τελικά, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος, από τον άρχοντα να επιβάλει τη θανατική ποινή στην περίπτωση που το γεφύρι παραμείνει ατελείωτο. Στην κλιμάκωση του μαρτυρίου της, θα ζητήσει η ίδια από την Φλαντρώ να αλλάξει την κατάρα σε ευχή, και μετά από αυτό να πεθάνει.

Ο Χορν, στα δύο τελευταία σημεία, διαφοροποιείται ουσιαστικά από τον Βουτιεριδμή, ο οποίος ήθελε τον πρωτομάστορα, αφ' ενός να ζητάει από τη γυναίκα του να αλλάξει την κατάρα της και, αφ' ετέρου, να είναι αμέτοχος στην απόφαση του άρχοντα. Ο Αντρέας, αντιθέτως, προκαλεί μια τέτοια απόφαση, κι ας μην είναι απολύτως απαραίτητο, προκειμένου να εξασφαλίσει τη σύμπραξη των μαστόρων. Εδώ έγκειται και η βασική διαφορά των δύο προσώπων, την οποία ο Χορν υπογραμμίζει συνειδητά: ο Θωμάς του Βουτιεριδμή είναι μια ισχυρή προσωπικότητα, με μεγάλο σθένος και πολλές φιλοδοξίες, είναι παράλληλα λογικός και συναινετικός προς το πλήθος, γι' αυτό και δεν υπερβαίνει τελικά τα ανθρώπινα μέτρα. Αντιθέτως, ο Αντρέας εμφανίζεται αποφασισμένος να υπερκεράσει οποιοδήποτε εμπόδιο, να αγνοήσει κάθε ανθρώπινη αδυναμία και να παραβιάσει κάθε κοινωνική συνθήκη προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του. Όπως συμβαίνει με τους ήρωες και άλλων δραματικών έργων της εποχής, (λ.χ. στον *Γυιο του ίσκιου* (1907) και στο *Κόκκινο πουκάμισο* (1908) του Σπύρου Μελά,⁷² στο *Φασγά* (1908) και στον *Πρωτομάστορα* του Νίκου Καζαντζάκη, αλλά και σε εκείνα τα έργα που παρουσιάζουν κάποιες αποχρώσεις μόνο του νιτσεϊκού λόγου, όπως το *Καινούργιο σπίτι* του Δ. Ταγκόπουλου⁷³ ή που ασκούν κριτική σε αυτόν, όπως ο *Κυρούλης* (1901) του Γιάννη Ψυχάρη),⁷⁴ ο Αντρέας του *Ανεχτίμητου* εντάσσεται στη ζώνη επιρροής του νιτσεϊκού υπερανθρώπου, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί μέσα από ερμηνευτικές παρεξηγήσεις, βεβιασμένες εκλαϊκεύσεις και ποικίλα ιδεολογικά νεφελώματα στην Ελλάδα, κατά τα πρώτα χρόνια του αιώνα.⁷⁵ Για τους πιο υποψιασμένους ο νιτσεϊκός λόγος ήταν «η υπερένταση των διανοητικών δυνάμεων» που είχε δοκιμάσει έως τότε ο ανθρώπινος νους,⁷⁶ ενώ για τους υπόλοιπους ήταν απλώς ένα συνονθύλευμα φιλοσοφικών, ιδεολογικών και λογοτεχνικών μορφωμάτων, που όμως δεν ήταν άσχετο από την ανάγκη ιδεολογικής ρευστότητας της εποχής, ως τρόπου αντιμετώπισης της μονολιθικό-

τητας και του φανατισμού.⁷⁷

Στο έργο υπάρχουν πολλά σημεία που φανερώνουν αυτήν τη διάσταση. Στο πρώτο μέρος, ο Θύμιος, αναφερόμενος στον πρωτομάστορα, λέει ότι δείχνει «στον κόσμο πως ο άνθρωπος άμα θέλει κάνει το καθετίς και κάθε άλλη δύναμη είναι ανήμπορη» (σελ. 204). Η ίδια η Φλαντρώ, παρακάτω του λέει: «Όχι, δεν είσαι τρελός, είσαι μεγάλος άνθρωπος και κάτι περισσότερο ακόμα... Είσαι μάρτυρας...» (σελ. 219). Στο δεύτερο μέρος, ο Αντρέας μονολογεί προκλητικά προς τα ξωτικά: «Πού είστε λοιπόν, στοιχειά, δαιμόνια, Νεράιδες, που σας τρομάζουν όλοι και φεύγουν στη θωριά σας... Ελάτε, εγώ σας καλνώ, ελάτε είμαι μονάχος, σας περιμένω να με παιδέψτε στα φανερά... [...] Θέλω και γω να τρομάζω σαν τους άλλους, είμαι και γω άνθρωπος σαν κι αυτούς, ή όχι...» (σελ. 232). Λίγο παρακάτω λέει στον Πέτρο: «Δεν ξέρω, της αλήθειας τα χνάρια τα' χω χάσει και βρίσκομαι σε νύχτα σκοτεινή. Δεν ξέρω αν είμαι δράκος του παραμυθιού ή τρελός, καθώς όλοι με λεν, ένας ανήμπορος, που καταπιάνεται με τα μεγάλα μόνο γιατί στραβώνεται στο μεγαλείο τους» (σελ. 237). Στο τρίτο μέρος, οι μάστορες λένει γι' αυτόν ότι δεν είναι άνθρωπος, αλλά δαιμονικό του χαλασμού (σελ. 250) ή ότι «είναι χάρος με μουτσούνα ανθρώπου» (σελ. 251), ενώ η αποκορύφωση έρχεται με τα δικά του τα λόγια στο τέλος: «Όχι, δεν είμαι σαν κι εσάς και πάντα ο πόθος μου μεγάλος είναι, μια μαύρη μοίρα διάβηκε, στους δρόμους της με σέρνει τους τρισκότεινους [...]. Ναι, κάθε πόθος κρύβει χαλασμό... [...] Μα μέσα απ' το χαλασμό θα βγω πιο δυνατός και όλη μου τη ζωή θα τάξω για να στεριώσω το μεγάλο το γιοφύρι της αγάπης, πέρα να διαβούνε στις ονειρεμένες χώρες, όσοι πλανιούνται δεξά και αριστερά και πού βρίσκονται δεν ξέρουν... Από τη χώρα τούτη ας κάνω την αρχή... σταθείτε... κανείς μη κουνηθεί, κανείς από σας μη λερώσει με τ' αδύναμά του χέρια το μεγάλο μου έργο... Γω μονάχος θα θεμελιώσω το γιοφύρι και το έργο μου αλάκαιρο πάνου στην αγάπη μου, εγώ θα ρίξω την πρώτη πέτρα» (σσ. 255-256). Ο Χορν υιοθετεί τη νιτσεική διδασκαλία, αλλά στην εκδοχή του δικού του ποιητικού οράματος, που περιλαμβάνει τον κόσμο της ελληνικής παράδοσης, τις δικές του δραματουργικές αναζητήσεις, καθώς και τις απόψεις του για τον έρωτα, την ατομικότητα και την αυτονομία του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Με την έννοια αυτήν, δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα καθαρό νιτσεικό λόγο, που περνά στο έργο του ύστερα από συστηματική μελέτη, παρά μόνο για μία ιδεολογική σύγκλιση προς ένα από τα μείζονα ρεύματα της εποχής.

Από τα στοιχεία της παράδοσης που χρησιμοποιούνται στο *Ανεχτίμητο*, διακρίνονται εύκολα ατόφιοι στίχοι της παραλογής του *Γεφυριού της Άρτας* (σσ. 234, 239, 241, 250, 256), αλλά, βεβαίως, και οι πυκνές αναφορές στους θρύλους και στις δοξασίες που αναφέρονται σε νεράιδες, σε ξωτικά και σε καλλικαντζάρους (εκτός από το μεγαλύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους: σσ. 220-234, βλ. και σσ. 201, 204, 235, κ.εξ.). Υπάρχουν επίσης αναφορές σε παραμύθια, όπως εκείνο όπου οι δράκοι έχτισαν μια πολιτεία στην τέλειωση του κόσμου (σελ. 229, 237), σε προλήψεις για τα σαββατογεννημένα παιδιά (σελ. 205), σε εξηγήσεις ονείρων από τις «παλιές γυναίκες» (λ.χ. σελ. 235), σε παλιές ιστορίες (αληθινές και πλασματικές) για ολόκληρες γενιές μαστόρων (σελ. 215) και σε ορισμένα εύγλωττα γνωμικά: «όμορφοι νιοι κι όμορφες νιες στον κόσμο και στα ονείρατα πάντα κακά στερνά» (σελ. 202, το οποίο συνοψίζει θεματικά το άλλο έργο του, τον *Ξένο*), «... ανθρώπου βουλή ούτε να σείσει μπορεί τ' άσειστα» (σελ. 206, που ακούγεται ως αντίκρουση στα φιλόδοξα λόγια του πρωτομάστορα) κ.ά.

Αφιερωμένο στον Ψυχάρη εκείνη την εποχή το κείμενο,⁷⁸ είναι εύλογο να έχει γλώσσα ψυχαρική. Ο Ξενόπουλος μάλιστα, μιλώντας για τον ψυχαριστή συγγραφέα και χωρίς να αποφύγει κάποιες νότες πικρίας για τον όγκο των αφιερωμένων στον Ψυχάρη κειμένων, διαπιστώνει συχνές «ακυριολεξίες», αταίριαστες δηλαδή χρήσεις δημοτικών τύπων ή φράσεων.⁷⁹ Αλλά και ο Πάλλης ξεχωρίζει μια πλημμελή επεξεργασία του γλωσσικού οργάνου.⁸⁰ Το *Ανεχτίμητο*, ως πρωτόλειο, δεν ξεπερνά ενίοτε το εμπόδιο της γλωσσικής ομοιογένειας των προσώπων, παρά το επιτυχημένο, εν πολλοίς, κράμα ρεαλιστικής και ποιητικής έκφρασης. Διαθέτει όμως γρήγορο διάλογο και αδιάλειπτους γλωσσικούς ρυθμούς, που κρατούν σε εγρήγορση την προσοχή του αναγνώστη.

Ένα άλλο στοιχείο που διακρίνει επιπλέον το έργο από τα υπόλοιπα του είδους του είναι ότι συμπυκνώνει και ενσωματώνει μια δεύτερη παραλογή μέσα στην πρώτη, της οποίας αποτελεί διασκευή. Μέσα στο *Γεφύρι της Άρτας* βρίσκει τρόπο να αναπτύξει με συνοπτικό τρόπο το θέμα μιας άλλης παραλογής, συγκεκριμένα του *Κολυμπητή*.⁸¹ Αυτό συμβαίνει στο πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους, όταν το στοιχείο του ποταμού μεταμορφώνεται σε ωραία γυναίκα και επιχειρεί να πλανέψει τον Αντρέα. Πέρα όμως από αυτό το μοτίβο, που μοιράζονται το δημοτικό τραγούδι και το δραματικό έργο, δε νομίζω ότι στο κείμενο του Χορν υπάρχει «συμφυρμός δύο παραλογών»,⁸² αφού το

ενσωματωμένο μοτίβο της δεύτερης παραλογής δεν αποτελεί ικανό όρο αλλαγής προσδιορισμού της πρώτης παραλογής. Άλλωστε αυτή δεν επηρεάζεται καθόλου στη θεματική της από την εισαγωγή του νέου μοτίβου.

Νίκος Καζαντζάκης

Ο τρίτος κατά σειρά συγγραφέας που καταπιάνεται με την παραλογή του *Γεφυριού της Άρτας* είναι ο Νίκος Καζαντζάκης⁸³ με το έργο του *Θυσία*, το τελευταίο από μια σειρά πέντε δραματικών έργων, που αποτελούν την πρώιμη φάση της καζαντζακικής δραματουργίας. Τα πρώτα τέσσερα είναι το τρίπρακτο δράμα *Ξημερώνει...*, που ολοκληρώνεται το 1906, διακρίνεται στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα το 1907⁸⁴ και ανεβαίνει το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου από τον Θωμά Οικονόμου στο θέατρο «Αθήναιον» με πρωταγωνίστρια την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου.⁸⁵ το πεντάπρακτο ιστορικό δράμα *Έως πότε;* που γράφτηκε το 1907 και υποβάλλεται στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα το 1908· το τρίπρακτο δράμα *Φασγά*, γραμμένο το 1907, που υποβλήθηκε και αυτό, με διαφορά δύο εβδομάδων, στον ίδιο διαγωνισμό.⁸⁶ τέλος, το μονόπρακτο *Κωμωδία: Τραγωδία μονόπρακτη*, που γράφτηκε το 1908 και δημοσιεύτηκε στην *Κρητική Στοά* 2, 1909, σσ. 125-144 και αργότερα σε αυτοτελή έκδοση του περιοδικού *Προπύλαια*, Ζυρίχη 1969, με εισαγωγή του Karl Kerényi (σσ. 3-6).⁸⁷ Η *Θυσία*, που αργότερα πήρε το όνομα του πρωταγωνιστή της: *Ο Πρωτομάστορας*, γράφτηκε το 1908 και βραβεύτηκε στον Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό το 1910 με το ποσό των χιλίων δραχμών, παίχτηκε ίσως κάποια στιγμή από τον θίασο Κοτοπούλη-Φυρστ το 1915 χωρίς, απ' ό,τι φαίνεται, μεγάλη επιτυχία,⁸⁸ ενώ την ίδια χρονιά μελοποιείται από τον Καλομοίρη. Στις 11 Μαρτίου 1916 αρχίζουν οι παραστάσεις της μουσικής τραγωδίας στο Θέατρο Δημοτικόν. Το αρχικό δραματικό κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα *Παναθήναια* 15-30 Ιουνίου 1910, σσ. 131-144, αλλά και σε μορφή βιβλίου, αφιερωμένο στον Ίδα (Ίωνα Δραγούμη), με ψευδώνυμη υπογραφή «Πέτρος Ψηλορείτης», επανεκδόθηκε δε μόλις πρόσφατα μαζί με τη μετάφρασή του στη γαλλική από τον Δημήτρη Φίλια, ενώ η πρώτη βεβαιωμένη παράστασή του έγινε αργά, το 1994 στο Ηράκλειο Κρήτης.⁸⁹

Μετά τη βράβευση του έργου οι συγγραφείς, οι κριτικοί και οι δημοσιογράφοι τήρησαν σιγή, ώστε να μη δοθεί έκταση στο γεγονός.⁹⁰

Ο Καζαντζάκης τότε έγραψε ένα άρθρο στην εφημ. *Ακρόπολις* (21 Ιουνίου 1910), χρησιμοποιώντας σκληρή γλώσσα και δηκτικούς χαρακτηρισμούς που, ωστόσο, θα μπορούσαμε ακόμα και σήμερα να τους θυμηθούμε σε αρκετές σύγχρονες περιπτώσεις. Καταγγέλει το σύνδρομο του ραγιαδισμού των φοβισμένων και μικροπρεπών ανθρώπων, οι οποίοι εγκλωβίζονται σε συμβιβασμούς και προσυμφωνίες και δεν έχουν ακόμα την ατομικότητα και τον χαρακτήρα τους, μολονότι οι ίδιοι αυτοί έχουν διατυμπανίσει χρόνια πριν την αυτονομία του καλλιτέχνη. Ο ραγιάς, σκλαβόψυχος, μπακαλόψυχος και μαραζωμένος, παίρνει όλα τα χρώματα των εντόμων και φτωχοσέρνεται και σκλαβοζωεί. Και καταλήγει στην απηνή κριτική του των διανοουμένων: «κοιτάζομε ο ένας τον άλλο, γλείφομε ο ένας τον άλλο, χαμογελούμε και κουβαλιούμαστε, σαν μπαούλα, από τη ζωή στο θάνατο... [...] από τέτοια συνολική σαπιוריζοσύνη, βγήκαν τα σύγχρονά μας νυχτερινά και καμπασιμένα λουλούδια – οι Λόγιοί μας».⁹¹

Το νέο πνεύμα που ακούμε εδώ να θυμώνει και να αγανακτεί, είναι αυτό που χαρακτηρίζει όλο το νεανικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Έργο που περιλαμβάνει, εκτός από τα πέντε δραματικά έργα που προαναφέρθηκαν, το αφηγηματικό ημερολόγιο *Όφης και Κρίνο* (1906), το ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα *Σπασμένες ψυχές* (1908),⁹² καθώς και τα μελετήματα «Η αρρώστια του αιώνας»,⁹³ «Τι μου λεν οι παπαρούνες»,⁹⁴ «Η επιστήμη εχρεωκόπησε»,⁹⁵ «H. Bergson»⁹⁶ «Gustave Flaubert»,⁹⁷ «Μαντάμ Μποβαρύ»⁹⁸ και τη διδακτορική του διατριβή με θέμα: *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη Φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας* (Σορβόνη 1908).⁹⁹ Η παραγωγή αυτή του νεαρού Καζαντζάκη, σημαντική σε όγκο, αλλά και σε ποιότητα, χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία μεθόδων και ευρύτητα στόχων, από έντονο ερευνητικό ενδιαφέρον, από ευρυμάθεια αλλά και αστείρευτη εργατικότητα, διανοητική οξύνοια αλλά και ποιητική ευαισθησία, πνευματική ανησυχία, ανοιχτότητα στα φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Πέρα από τις θεωρίες για τη δημιουργό εξέλιξη και τη ζωική ορμή του Bergson,¹⁰⁰ το διονυσιακό πνεύμα, τη βούληση για δύναμη και τον υπεράνθρωπο του Nietzsche, τη σκέψη αλλά και το έργο του νεαρού συγγραφέα διατρέχει ο συμβολισμός του Maeterlinck, ο αισθητισμός του Wilde και του D' Annunzio, ο χριστιανισμός, η ιδεολογία του ουτοπικού σοσιαλισμού, του εθνικισμού, αλλά και της φιλελεύθερης θεώρησης κοινωνικών θεμάτων, όπως το γυναικείο ζήτημα (κατά τους όρους της εποχής), τα ρεύματα της Φιλοσοφίας της ζωής, όπως εκφράστηκαν από τον A. Schopenhauer και, αργότερα, από τον W.

Dilthey, αλλά και κάποιες θεωρήσεις για την κυκλικότητα του ιστορικού χρόνου τύπου O. Spengler,¹⁰¹ οι προβληματισμοί για την αισθητική φόρμα του «θεάτρου των ιδεών», του αστικού, ενίοτε και του πατριωτικού δράματος, οι θεωρητικές αναζητήσεις του δημοτικισμού¹⁰² και του εκπαιδευτικού πνεύματος,¹⁰³ οι αισθητικοί προβληματισμοί¹⁰⁴ και ο νεορομαντισμός που εκφράζεται στις αντιθετικιστικές, κυρίως, τάσεις του και στην εσωτερική, συγκρουσιακή του διάσταση.¹⁰⁵

Πολλά από αυτά τα ιδεολογικά σχήματα, τις θεωρίες και τα πνευματικά κινήματα δεν χαρακτηρίζουν μόνο την πρώιμη φάση της καζαντζακικής δημιουργίας, αλλά, συνδυαζόμενα με νέες επιδράσεις και αναζητήσεις, συνεχίζουν να απασχολούν τον κρητικό συγγραφέα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Άρα ο *Πρωτομάστορας* κατέχει σημαντική θέση μέσα στην εργογραφία του Καζαντζάκη, ιδίως επειδή αφ' ενός επεξεργάζεται περισσότερο κάποια παλαιότερα μοτίβα και, αφ' ετέρου, προβάλλει ορισμένες κεντρικές έννοιες, που θα αποτελέσουν τον άξονα της καζαντζακικής σκέψης στο μέλλον, όπως η έννοια της ελευθερίας, της αυταπάρνης της δύναμης του μεμονομένου ανθρώπου και της μεταφυσικής διάστασης της ατομικότητας. Θα λέγαμε μάλιστα πως είναι το πρώτο ισχυρό σύμβολο για την ανάβαση του ήρωα προς την κορυφή του στόχου του, ανάβαση που προϋποθέτει πολύ βαρείες θυσίες εκ μέρους του ήρωα και απάρνηση των πιο αγαπημένων προσώπων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην *Ασκητική*, που αποτελεί το φιλοσοφικό credo του Καζαντζάκη, προβάλλεται η μεταφυσική διάσταση της ατομικότητας, ως οργανικού μέρους του σύμπαντος και η άρση του «εγώ» μέσα στην καθολική κίνηση της ζωής προς τα «άνω»: «Είμαι ένα πρόχειρο γιοφύρι, και κάποιος από πάνω μου περνάει και γκρεμίζουμαι ξοπίσω του. Ένας Αγωνιστής με διαπερνάει, τρώει τη σάρκα μου και το μυαλό μου, ν' ανοίξει δρόμο, να γλιτώσει από μένα. Όχι εγώ, Αυτός φωνάζει!». ¹⁰⁶

Οι έννοιες αυτές και τα συμβολικά σχήματα που ενεργοποιεί ο Καζαντζάκης στο έργο οδηγούν με σαφήνεια, μεγαλύτερη από οποιαδήποτε άλλη φορά, στη μορφή του υπερανθρώπου: «Είμαι ο Ξανθός Λεβέντης, που έρχεται μια μέρα, από πού; Κανένας δεν το ξέρει! μήτε κι αυτός ο ίδιος. Εγώ ραγιάς δεν είμαι, καλή μου γριούλα! – μη φοβερίζεις! Εμένα γύφτοι μ' αναθρέψανε μέσα σε τζαντήρια τρύπια και κουρελιασμένα, όπου μπαίνανε μέσα τα άστρα κ' οι βροχές! Και νοιώθω μέσα μου, [...] μια γύφτισσα ψυχή, ωσάν τη θάλασσα... Και δεν φοβούμαι!». ¹⁰⁷

Ο *Πρωτομάστορας* γράφεται στο κλίμα ενός εκλεκτικού «εθνικιστι-

κού» πνεύματος, όπου το εθνικό δράμα, (το οποίο περιέγραφε ήδη ο Παλαμάς με τον πρόλογό του στην *Τρισεύγενη*),¹⁰⁸ αναλαμβάνει να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην αρχαία τραγωδία και τον νεότερο λαϊκό πολιτισμό, δίνοντας έργα σύγχρονα και δυνατά, που μιλούν στον σύγχρονο άνθρωπο, αναβιώνοντας τις διαχρονικές αξίες του ελληνισμού, αλλά και δημιουργώντας τις βάσεις για νέες κατακτήσεις στο μέλλον. Από φιλοσοφική σκοπιά, οι επιδράσεις δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρουσες: ανιχνεύεται η σκέψη του Schopenhauer για τον ρόλο που επιφυλάσσει στον άνθρωπο ως παράσταση της Βουλήσεως, αλλά και για τη σχέση της επιθυμίας και του πόνου, κατά την οποία η επιθυμία, ως έμμεση έκφραση μιας έλλειψης, είναι συνδεδεμένη με τον συνεχή πόνο της ανθρώπινης ζωής. Έτσι, η ικανοποίηση των επιμέρους επιθυμιών, που αποτελούν μέρος της βουλήσεως, γίνεται η αφετηρία για τη δημιουργία νέων επιθυμιών και, κατά συνέπεια, νέων πόνων.¹⁰⁹ Εκείνο όμως το στοιχείο που πραγματικά επικρατεί στον *Πρωτομάστορα* είναι ένας διονυσιασμός, όπως περιγράφεται στη *Γένεση της Τραγωδίας* του Nietzsche, μια μέθη για τη δύναμη που παρασύρει μακριά τη ζωή και οδηγεί τον άνθρωπο σε δυσπρόσιτες κατακτήσεις, κατά το πρότυπο πάλι του νιτσεϊκού Ζαρατούστρα. Αυτή η δύναμη βρίσκει το αντίστοιχό της και στην μπερξονική *élan vital*, την ορμή που ωθεί το φαινόμενο της ζωής σε όλο και υψηλότερα επίπεδα.

Στο λογοτεχνικό διακείμενο του έργου εντάσσεται βεβαίως ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου*, αλλά και η *Τρισεύγενη* του Παλαμά (είναι εμφανής η ομοιότητα του Τραγουδιστή με τον Νίκαρο,¹¹⁰ αλλά και η προσφορά δώρων από την Τρισεύγενη και τη Σμαράγδω), η δραματολογία του Maeterlink,¹¹¹ ο ανιμισμός της δημοτικής ποίησης, σαφώς δε και τα δύο προηγούμενα έργα του Βουτιερίδη και του Χορν, σε σχέση με τα οποία βεβαίως υπάρχουν αρκετές διαφορές. Η παρακολούθηση της υπόθεσης θα δείξει τις αποκλίσεις τόσο από το δημοτικό τραγούδι, όσο και από τα κείμενα των δύο συγγραφέων.

Το έργο, με εμφανή τα στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας, χωρίζεται σε δύο μέρη και ένα ιντερμέδιο, εν είδει χορικού. Είναι γραμμένο σε πεζό λόγο με την ποιητική διάσταση του συμβολισμού και διαθέτει πλούσιες σκηνικές οδηγίες. Τα δραματικά πρόσωπα είναι πέντε, αλλά υπάρχουν δύο χοροί: ένας χορός θεριστάδων, με άνδρες και γυναίκες και ένας χορός μαστόρων, που αποτελείται από γύφτους και γυφτοπούλες. Η πρώτη σκηνή του έργου αρχίζει και με τους δύο χορούς επί σκηνής. Το γεφύρι έχει μόλις χτιστεί, ο χορός των μαστόρων είναι χαρούμενος για το κατόρθωμά του, ενώ οι θεριστές είναι ακόμα

φοβισμένοι, επειδή το γεφύρι έχει γκρεμιστεί από τον ποταμό ήδη τρεις φορές. Τη χαρά, εντούτοις, διαδέχεται η ανησυχία, διότι η Μάνα, ένα είδος μάγισσας και ξωτικού που μένει σε σπηλιά κοντά στο ποτάμι, προφητεύει μια νέα καταστροφή. Τα επί σκηνής πρόσωπα αλλάζουν διάταξη και χωρίζονται σε δύο χορούς πάλι, αλλά αυτή τη φορά ανάλογα με το φύλο τους. Οι άντρες, πιστεύοντας ότι η αιτία του κακού είναι ο Πρωτομάστορας, συνωμοτούν να τον ρίξουν στο ποτάμι για να στεριώσει το γεφύρι. Τότε εμφανίζεται η Σμαράγδω προσφέροντας ένα δώρο στην Ελένη και, αμέσως μετά, ο πατέρας της που είναι ο Άρχοντας του τόπου. Η παρουσία του είναι αποφασιστική, αφού αυτός απαιτεί το χτίσιμο του γεφυριού: «Α! μούγκριζε και φώναζε, σα θεριό μέσα στα σιδερένια κάγκελα! [...]. Από τη νύχτα που έπνιξες το γιο μου, ορκίστηκα σκλάβο να σε κάμω και να περνοδιαβαίνουν αποπάνω σου οι ανήμπορες γυναίκες [...]. Φάε τα δόντια σου και τα νύχια σου στις πέτρες! Το γιοφύρι στέκει αποπάνω σου και σε κυριαρχεί, ασάλευτο σαν το Θεό!» (σελ. 136). Η ύβρις εδώ του Άρχοντα προσελκύει προς στιγμή σε αυτόν την προσοχή, κάτι που επιτείνεται με τη σιωπή που τηρεί ο Πρωτομάστορας στην αρχή. Η προσοχή όμως γρήγορα, μετατοπίζεται στον ήρωα, όταν η Μάνα καταλογίζει σε αυτόν την αιτία του κακού. Ισχυρίζεται ότι η γυναικεία σάρκα δεν τον αφήνει να δώσει όλον του τον εαυτό στο έργο, γι' αυτό και δεν πετυχαίνει τον στόχο του. Το θεωρητικό αυτό σχήμα του γυναικείου εμποδίου, που συναντούμε στο μεταγενέστερο έργο του Καζαντζάκη και, βεβαίως, στην *Ασκητική* του, εδώ προοικονομεί τη θαρραλέα αποκάλυψη της Σμαράγδως να αποκαλύψει τον έρωτά της. Η Μάνα, ύστερα από συνεχείς παροτρύνσεις προφητεύει ότι για να στεριώσει το γεφύρι χρειάζεται μια μεγάλη θυσία, από τη γυναίκα που αγαπά τον Πρωτομάστορα. Ο Άρχοντας έχει προλάβει να δεσμευτεί, όπως ο Οιδίπους, ότι θα κάνει το κάθετι και θα θανατώσει όποιον χρειαστεί για να σώσει το χωριό. Η Μάνα δεν εκστομίζει το όνομα της κοπέλας και φεύγει, όπως περίπου ο Τειρεσίας στο αρχαίο δράμα. Τη δράση κρατεί σε εκκρεμότητα η παρεμβολή του χορού.

Το *intermezzo* είναι χωρισμένο σε δύο ημιχόρια, τα οποία χωρίζονται ανάλογα με το φύλο των μελών τους. Παρατηρείται θεματική αντίστιξη των ρήσεων, αφού το πρώτο ημιχόριο θρηνεί την αδυναμία ακόμα και των ισχυρών ανδρών μπροστά στη θέα της όμορφης γυναίκας, ενώ αντιθέτως, το δεύτερο ημιχόριο, εκφράζει τη χαρά του ακριβώς για την καταλυτική δύναμη της αγάπης.

Α' Ημιχόριο [σωριάζονται κάτω και θρηνούν]

– Ωιμένα, ωιμέ! Τα χέρια σου, Πρωτομάστορα, τα δυνατά σου χέρια, που θένε να μαλάξουν, σαν απαλό κερί, στις φούχτες τους τη Μοίρα, λιγοθυμούν σα θυμηθούμε το σχήμα των στηθών, της γλυκειάς-γλυκειάς Γυναίκας [...].

Β' Ημιχόριο [χαρούμενο, γοργά χορεύει]

– Βαθεία το αλέτρι της αγάπης, οργώνει τα κορμιά μας κι όλες οι πίκρες σπέρνονται, γενοβολούν θεριεύουν και τρώνε μας την καρδιά! [...] Γλυκότερο πράγμα δεν υπάρχει από τον απάνω κόσμο!

Α' Ημιχόριο [πετιέται απάνω και χορεύει]

– Μην ακούς! Μην ακούς, Πρωτομάστορα! Λύσε από τη μέση σου τη ζώνη της αρρώστιας! [...] Εσύ 'σαι Πρωτομάστορας! Εσύ δεν ήρθες στη ζωή για να χαρείς, μονόρθες για να χτίσεις!

Β' Ημιχόριο

[...] Όλα τα γιοφύρια, όλα τα γιοφύρια δεν αξίζουν ένα φιλί απάνω στο στόμα!

[...] προσκαλώ το νάρθει το κρίμα, που μας σφιχταγκαλιάζει και μας ρίχνει κάτω και μας χαίρεται απάνω στα κρεβάτια τα ζεστά!
(σελ. 139)

Οι δύο αντιτιθέμενοι λόγοι, ο «ανδρικός» και ο «γυναικείος», αρχίζουν να συγκλίνουν όταν στη σκέψη κυριαρχεί η σκιά της μοίρας. Και αυτή η σκέψη, στο τέλος του ιντερμέδιου, προλειαίνει το έδαφος για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν.

Χορός Ανδρών

– Η Μοίρα περνά αποπάνω μας και τρέμομε όλοι – σαν τα καλάμια το δειλινό!

Χορός γυναικών

– Η Μοίρα περνά [...] σα θάλασσα φουρτουνιασμένη, το μεσονύχτι, κ' είμαστε βάρκες χωρίς φως, χωρίς τιμόνι, χωρίς κουπιά.

(σελ. 140)

Ο Καζαντζάκης διατηρεί και τις τρεις ενότητες της κλασικής δραματουργικής αισθητικής. Έτσι, το δεύτερο μέρος αρχίζει λίγο αργότερα, με όλες τις κοπέλες του χωριού να έχουν συγκεντρωθεί στον ίδιο χώρο, προκειμένου να αποκαλυφθεί η ερωμένη του Πρωτομάστορα. Επειδή όμως αυτό δε γίνεται, ο Άρχοντας αποφασίζει να θυσιαστεί ο Πρωτομάστορας, ο οποίος δεν προδίδει την αγαπημένη του. Τότε η Σμαράγδω βγαίνει μπροστά και ομολογεί την αγάπη της: «Τον αγαπώ! Φανερά και ξέσκεπα! Πέρα και πέρα! Ας το ακούσουν όλοι! [...] Εμένα και το κορμί μου ο Πρωτομάστορας χαιρότανε οληνύχτα!». Ο Πρωτομάστορας το αρνείται, αλλά αυτή επιμένει: «Όλος ο ποταμός δε θα μπορέσει να σβύσει από το κορμί μου τα φιλιά του!» (σελ. 141).¹¹² Το αξιοζήλευτο θάρρος της για μια στιγμή την εγκαταλείπει και ζητάει να αναβληθεί η θυσία της για μία μόνο ημέρα, για να χαρεί λίγο ακόμα τη ζωή – θυμίζοντας έτσι την Αντιγόνη στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Ο Πρωτομάστορας την εμψυχώνει θυμίζοντάς της το μεγαλείο του έρωτά τους. Αυτή κατεβαίνει στα θεμέλια του γεφυριού και δίνει ευχή για να στεριώσει το γεφύρι. Ο Πρωτομάστορας ρίχνει την πιο μεγάλη πέτρα. Ύστερα από αυτό φεύγει μαζί με τους μάστορές του, που λένε όλοι εν χωρώ: «Είμαστεν εμείς οι γερανοί που φέρνομε και σπέρνομε από ψυχή σε ψυχή κι από βουνά σε κάμπους, τα μαύρα χελιδόνια της Άνοιξης του Νου!» (144).

Ο Πρωτομάστορας του Καζαντζάκη διαθέτει τα πιο έντονα νιτσεϊκά χαρακτηριστικά, σε σύγκριση με τα άλλα δύο έργα, αλλά και με αυτό του Θεοτοκά, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Από το δημοτικό τραγούδι ο συγγραφέας διατηρεί τον βασικό μύθο και το περίγραμμα της δράσης. Διατηρεί επίσης τον λιτό και καίριο λόγο του. Εντούτοις επιφέρει και σημαντικές αλλαγές, όπως η μετατροπή του μοιραίου έρωτα σε έρωτα-εμπόδιο για την ανάβαση του Πρωτομάστορα σε υψηλότερα ηρωικά επίπεδα. Ο πρωταγωνιστής της δράσης δεν ανήκει στην κοινότητα του χωριού, αλλά είναι ένας *desperado* που ζει με την περιπέτεια και την περιπλάνηση, ένας τυχοδιώκτης που τα βάζει με την τύχη και τα φυσικά στοιχεία. Είναι επίσης, κατά κάποιο τρόπο, ηγέτης και οι υπήκοοί του είναι γύφτοι που γυρνούν και αυτοί από τό-

πο σε τόπο και δοκιμάζονται από περιπέτεια σε περιπέτεια. Η ανάγνωση του τραγουδιού που προσφέρει το έργο είναι μυθική, συμβολική και βαθιά διονυσιακή. Δεν εστιάζεται μόνο στον Πρωτομάστορα, αλλά και στη Σμαράγδω, που δεν είναι γυναίκα του, αλλά ερωμένη του και βρίσκεται το ίδιο κοντά με τη Σμαράγδω του Βουτιεριδη και τη Φλαντρώ του Χορν, όσο όμως και με την Τρισεύγενη του Παλαμά – η οποία επίσης δεν διστάζει να αποκαλύψει τον έρωτά της για τον Πέτρο Φλώρη. Δε θα μπορούσε να έχει βεβαίως τη δαιμόνια ψυχή της παλαμικής ηρωίδας, αφού έτσι θα επισκίαζε κάπως το μέγεθος του Πρωτομάστορα, ωστόσο δεν είναι μια απλή γυναίκα. Έχει κάτι από το μεγαλείο της Τρισεύγενης χωρίς να ταυτίζεται με αυτήν. Η απόφασή της όμως να αποκαλύψει ενώπιον όλων τον έρωτά της για τον Πρωτομάστορα, τη δένει μαζί του και την αποσπά από το πλαίσιο της κοινότητας, όπου ανήκε εν μέρει προηγουμένως. Έτσι αποκτά αυτά τα στοιχεία του περιθωριακού ατόμου, που χαρακτηρίζουν τον φαρμακό, όπως σημειώσαμε στην αρχή. Η μορφή της Μάνας συνδέεται πιο πολύ με τη Δάφνη του Βουτιεριδη (και τη Σκιά του Θεοτοκά), παρά με το Στοιχείο του Χορν, με το οποίο παρουσιάζει μόνο κοινή λειτουργία στη δομή της δράσης. Ο Άρχοντας δεν είναι απλώς μια απούσα δρώσα δύναμη, όπως ήθελε ο Βουτιεριδης και (λιγότερο) ο Χορν, αλλά ένα ενεργό, επί σκηνής, πρόσωπο, που εμπλέκεται άμεσα στη δράση, όχι μόνο ως υποκινητής του οικοδομικού εγχειρήματος, αλλά και ως υποκείμενο μιας βαθιάς τραγικής ειρωνείας και ως άμεσος αποδέκτης του τραγικού τέλους, αφού είναι ο πατέρας του θύματος. Το πλήθος, τέλος, του λαού δείχνει τον ίδιο φθόνο απέναντι στον ήρωα και την ηρωίδα, με εξαίρεση όμως τους γύφτους που κατά βάθος θαυμάζουν τον αρχηγό τους και τον ακολουθούν στη μακρινή πορεία του.

Ο Καζαντζάκης στον *Πρωτομάστορα* καταφέρνει να κινήσει στη σκηνή πολυπληθείς ομάδες ανθρώπων και να δημιουργήσει επιβλητικές σκηνές συνόλου. Όλο αυτό το πλήθος δε βρίσκεται τυχαία και αδικαιολόγητα στη σκηνή, αλλά αποτελεί μέρος της δράσης, τότε με άμεσο, τότε με έμμεσο τρόπο. Μάλιστα, ο τρόπος και ο ρυθμός με τον οποίο εμφανίζονται οι ομάδες, δίνουν το μέτρο στον συνολικό χρονισμό (timing) του έργου: η σταδιακή συγκέντρωση των ομάδων στοιχειοθετεί μια δραματουργική κλιμάκωση, προετοιμάζοντας παράλληλα την αποκορύφωση της θυσίας. Η σύγκρουση εδώ είναι γενικευμένη και σαφώς δριμύτερη απ' ό,τι στα άλλα έργα. Από τη μία πλευρά είναι η Φύση, ο Θεός, το ποτάμι, η Μοίρα, αλλά και η Μάνα, ως επίγειος εκπρόσωπος των δυνάμεων αυτών και από την άλλη είναι

η Σμαράγδω, οι θεριστάδες και οι γύφτοι, το γεφύρι και πάνω απ' όλα, ο υπεράνθρωπος-Πρωτομάστορας, ο οποίος αν και πληγωμένος, βγαίνει νικητής.

Γιώργος Θεοτοκάς

Μαζί με τον Άγγελο Τερζάκη, ο Θεοτοκάς ήταν ο πιο σημαντικός εκπρόσωπος της γενιάς του '30 στον χώρο της δραματουργίας. Για τον συγγραφέα υπάρχει ικανός αριθμός βιβλιογραφικών πηγών, στις οποίες μπορεί να ανατρέξει ο αναγνώστης.¹¹³ Για τον θεατρικό Θεοτοκά, βεβαίως, ο αριθμός αυτός ελαττώνεται αισθητά.¹¹⁴ Η σχέση του όμως με το θέατρο δεν είναι ούτε μονόπλευρη ούτε τυχαία. Ύστερα από μια ατελή προσπάθεια, που κατέληξε σε τρία ανολοκλήρωτα έργα το 1929,¹¹⁵ ο Θεοτοκάς συνεχίζει να ασχολείται με το θέατρο για αρκετά χρόνια ακόμα,¹¹⁶ μέχρι που το 1941 γράφει το πρώτο του μόνοπράκτο: *Πέφτει το βράδυ*.

Βεβαίως, στοιχεία θεατρικότητας υπάρχουν και μάλιστα πολλά και στο πεζογραφικό έργο του Θεοτοκά. Σε πολλά κείμενά του δηλώνει ρητά ότι ο πυρήνας για τη σύνθεση των μυθιστορημάτων του δεν είναι η πλοκή ή οι διάφορες τεχνικές της αφήγησης, αλλά το πλάσιμο των χαρακτήρων, και μάλιστα των ζωντανών χαρακτήρων που δίνουν μια άμεση γεύση της ζωής.¹¹⁷ Η αισθητική αυτή προτίμηση συνδυάζεται συχνά με την επιλογή της δραματικής, αντί της αφηγηματικής μεθόδου, δηλαδή με την προβολή του διαλόγου των προσώπων αντί του λόγου του αφηγητή.¹¹⁸ Εάν το θεατρικό στοιχείο στην πεζογραφία του Θεοτοκά προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό αφ' ενός τον τρόπο σύλληψης και σύνθεσης των μυθιστορημάτων και αφ' ετέρου τον τρόπο με τον οποίο, τόσο αυτός όσο και κάποιοι χαρακτήρες του, αντιλαμβάνονται την ιστορία,¹¹⁹ τότε πρέπει να παραδεχτούμε ότι μέσα στην μυθιστοριογραφία του κρύβεται και λειτουργεί μια σημαντική δραματουργική δυναμική και μια θεατρική θεώρηση των πραγμάτων. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τα ποικίλα θεατρικά του διαβάσματα,¹²⁰ με τα δοκίμιά του γύρω από το θέατρο¹²¹ και τη δραστηριοποίησή του στη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου την περίοδο 16 Φεβρουαρίου 1945-Μάιος 1946¹²² και στην ίδρυση του Θεάτρου Βορείου Ελλάδος,¹²³ φανερώνει το μόνιμο ενδιαφέρον του για το θέατρο γενικά και τη φροντίδα του για το ελληνικό θέατρο ειδικότερα.¹²⁴

Επτά έργα του Θεοτοκά ανέβηκαν στη σκηνή από τα δεκατρία που

συνολικά έγραψε και τα οποία εκδόθηκαν σε δύο συγκεντρωτικούς τόμους. Ο πρώτος (Εστία, Αθήνα 1965) περιλαμβάνει τα έργα: *Αντάρα στ' Ανάπλι* (1942, σσ. 12-57),¹²⁵ *Το γεφύρι της Άρτας* (1942, σσ. 59-110), *Όνειρο του Δωδεκάμερου* (1943, σσ. 111-161),¹²⁶ *Το Κάστρο της Ωριάς* (1944, σσ. 163-196),¹²⁷ *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* (1944, σσ. 197-264),¹²⁸ *Συναπάντημα στην Πεντέλη* (1947, σσ. 265-326)¹²⁹ και το *Τίμημα της λευτεριάς* (1948, σσ. 327-396).¹³⁰ Ο δεύτερος τόμος («Εστία», Αθήνα 1966) περιλαμβάνει τα έργα: *Πέφτει το βράδυ* (1941, σσ. 9-28),¹³¹ *Αλκιβιάδης* (1957, σσ. 29-134),¹³² *Ο τελευταίος πόλεμος* (1964, σσ. 135-156),¹³³ *Η Λάκαινα* (1944, σσ. 159-222),¹³⁴ *Σκληρές ρίζες* (1956, σσ. 225-299)¹³⁵ και *Η άκρη του δρόμου* (1960, σσ. 301-372).¹³⁶ Η δραματουργία του Θεοτοκά, μολοντί δεν έχει αποτιμηθεί, νομίζω, στον βαθμό και με τον τρόπο που της ταιριάζει,¹³⁷ αποτελεί ένα αξιόλογο τμήμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Ο συγγραφέας μετέφερε στη θεατρική γραφή ετερογενείς ευρωπαϊκούς τρόπους, τους οποίους επεξεργάστηκε συστηματικά και άοκνα πάνω στο ελληνικό παραδοσιακό υλικό και στο συγκεκριμένο κοινωνικό στίγμα της εποχής. Όπως και το μυθιστορηματικό του, έτσι και το θεατρικό του έργο διαπνέεται από το ίδιο εκείνο καρτεσιανό πάθος της λογικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας, της προτεραιότητας της ιδεολογίας έναντι των συμβεβηκότων της ανθρώπινης εμπειρίας, της διαφωτιστικής αρχής έναντι των μυθοπλαστικών περιγραφών. Η σαφής γλώσσα που χρησιμοποιεί σε όλα τα έργα του, το ευσύνοπτο της φόρμας, η καθαρότητα της χειρονομίας και η ισχύς της «διανοίας» που διαπιστώνεται στη δραματική ζωή των προσώπων του τον φέρνουν πολύ κοντά στην πνευματική στάση του διαφωτισμού. Ως διαφωτιστής στα ελληνικά γράμματα, ο Θεοτοκάς θέλησε να εντάξει την παιδεία της πατρίδας του στο επίκεντρο του ευρωπαϊκού πνεύματος. Ένας παράξενος συνδυασμός του κοσμοπολίτικου φιλελευθερισμού και του εθνοκεντρικού ανθρωπισμού διακρίνει το έργο του και επιτρέπει στη σκέψη του να κινείται ανάμεσα στην αίσθηση της ατομικής αυτοτέλειας και της συλλογικής ευθύνης, αλλά πάντα σε μία ιδεαλιστική κατεύθυνση. Εξάλλου η στροφή που σημειώνει τα χρόνια της Κατοχής,¹³⁸ προς τον λαϊκό πολιτισμό και το θέατρο τον αναγκάζουν να προσέξει καλύτερα τα ανθρώπινα σύνολα, τα ελατήρια που τα κινούν και την προοπτική τους μέσα στην ιστορία.

Ένα ακόμα γεφύρι

Στον αστερισμό της θυσίας και της σύγκρουσης με τη φύση και τη μοίρα κινείται και το *Γεφύρι της Άρτας* του Γιώργου Θεοτοκά, το οποίο, χρονολογικά τουλάχιστον, απέχει σημαντικά από τα υπόλοιπα ομόθεμα έργα, που μελετήσαμε προηγουμένως. Είναι γραμμένο το 1942 και αφιερωμένο στον Καζαντζάκη. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στον 33^ο τόμο της *Νέας Εστίας* το 1943, εκδόθηκε στη σειρά «Θεατρικά έργα» αρ. 3 της Εστίας σ' έναν τόμο 56 σελίδων το 1959 και το 1965, από τον ίδιο εκδοτικό οίκο στον τόμο *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, σσ. 59-110.¹³⁹ Μεταφράστηκε σε αρκετές γλώσσες, όπως στα γαλλικά το 1955, στα αραβικά το 1960 και στα ιταλικά το 1963. Η πρώτη σκηνική του παρουσίαση έγινε τον Απρίλιο του 1946 από τον Ηπειρωτικό Σύλλογο «Σκουφάς» στην Άρτα και η πιο πρόσφατη από την Ομάδα Υψηλού Κινδύνου στο Κτίριο Καλλιτεχνών τον Μάιο του 1998, σε σκηνοθεσία και δραματουργική επεξεργασία Γιάννη Κοντραφούρη, σκηνικά Γιώργου Γαβαλά και κοστούμια Μαρίας Κοκκίνη. Παρά τη χρονική απόσταση που το χωρίζει από τα άλλα έργα, το *Γεφύρι της Άρτας*, ως αποκύημα της Κατοχής, αποβλέπει στη δημιουργία ενός «νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου με εθνικό χαρακτήρα και με επαφή με την πραγματικότητα των λαϊκών μαζών».¹⁴⁰ Στόχος παραμένει, επομένως, το εθνικό δράμα, όπως και κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, και πρώτη ύλη η δημοτική παράδοση, μόνο που δεν υπάρχουν οι έντονες επιδράσεις από την αρχαία τραγωδία, αλλά ένας προσανατολισμός προς τις αισθητικές αναζητήσεις και εμπειρίες εκείνης της εποχής.¹⁴¹

Το έργο χαρακτηρίζεται «δραματικός θρύλος», διαιρείται σε πέντε σκηνές, είναι γραμμένο σε πεζό λόγο και διαθέτει αρκετές σκηνικές οδηγίες. Υπάρχουν δώδεκα εξατομικευμένα πρόσωπα και πέντε ομάδες προσώπων, αποτελούμενες από μαστόρους, αγόρια και κορίτσια, κληρικούς και πολίτες. Τα εξατομικευμένα πρόσωπα δεν έχουν ξεχωριστό όνομα, αλλά ορίζονται από την ιδιότητα, το φύλο ή την ηλικία τους. Έτσι, εκτός από τον Πρωτομάστορα, έχουμε τις δύο Γειτόνισσες και τους δύο Φύλακες, τον Λυράρη, τη Γυναίκα και τη Γριά, τον Βοηθό, τον Οδοιπόρο, τον Πολίτη και βεβαίως, τη Σκιά.

Η πρώτη εικόνα ανοίγει με ένα νανούρισμα μικρού παιδιού. Πρόκειται για τον γιο του Πρωτομάστορα που βρίσκεται στην αγκαλιά της μητέρας του. Έχουμε, στη συνέχεια, τη γνωστή συζήτηση μητέρας και κόρης, όπου η γυναίκα εκφράζει την πίστη της στη δύναμη του άνδρα της, ενώ η γριά μητέρα της ανησυχεί για κάποιον απροσδιόριστο λόγο.

Γριά: Το βλέμμα του έγινε σκληρό, το πρόσωπό του έπληξε κι είναι σαν την πέτρα. Έγινε ένα με τις πέτρες που μαστορεύει, λίθος η ψυχή του και η ζωή του όλη.

Γυναίκα: Ο άντρας μου γεννήθηκε για να παλεύει με τους σκληρούς βράχους που βγάζει τούτη η αρχαία γη, για να τους εξουσιάζει, να τους πελεκά και να πυργώνει μ' αυτούς την προσευχή του στο Θεό και τα διδάγματά του στους ανθρώπους.

(σελ. 65)

Ο υπαινικτικός λόγος της Γριάς και η αίσθηση του κινδύνου που αυτός εκφράζει προς το παρόν αμβλύνονται μπροστά σ' έναν άλλον λόγο, έναν λόγο συζυγικής εμπιστοσύνης, που συνδέει το πρακτικό παρόν με το ένδοξο ιστορικό παρελθόν και εξομοιώνει τους εργάτες του καθημερινού μόχθου με τους χτίστες της Εκατονταπυλιανής, της Αγία-Σοφιάς και του Μυστρά. Η εμπιστοσύνη στη δύναμη του συζύγου δεν κλονίζεται ούτε με την αναγγελία της καταστροφής που χτυπάει το γεφύρι για τρίτη φορά. Η Γυναίκα πλάθεται με υλικά γήινα και απλά. Δεν θέλει τίποτα άλλο στη ζωή της «παρά έναν άντρα, ένα σπίτι κι ένα παιδί». Ο Πρωτομάστορας είναι ψύχραιμος, αλλά και σαστισμένος μπροστά όχι μόνο στην ανεξήγητη φυσική καταστροφή, που τον κάνει να πιστεύσει ότι το γεφύρι είναι στοιχειωμένο, αλλά και στην αδυναμία που νοιώθει να διακρίνει το καλό από το κακό. Η αδυναμία αυτή χαρακτηρίζει την υπαξιακή και ηθική του κατάσταση. Μολονότι ο Θεοτοκάς είναι απομακρυσμένος από τις επιρροές της νιτσεϊκής φιλοσοφίας και ο ήρωάς του είναι πιο «οικείος» και πιο ανθρώπινος, εντούτοις δεν εκλείπουν εκείνα τα στοιχεία που τον διαφοροποιούν αισθητά από το πλήθος. «Ήμουνα σαν τον ορειβάτη», θα εξομολογηθεί στη γυναίκα του, «που συνήθισε να σκαρφαλώνει, παίζοντας, τις πιο άγριες κορυφές, που ποτές δεν τον τάραξαν τα ύψη, ίσως γιατί δεν το είχε ποτές συλλογιστεί, και μια μέρα, αγναντεύοντας στα πόδια του τους ανθρώπους σα μυρμήγκια και τα χωριά σαν παιδιάτικα παιχνίδια, ξάφνου τον πιάνει δέος και του κόβεται το αίμα» (σσ. 71-72).

Η δεύτερη εικόνα εκτυλίσσεται την ίδια νύχτα δίπλα στο ποτάμι. Όπως και ο Χορν, ο Θεοτοκάς ενσωματώνει στο κείμενό του ατόφισους στίχους της παραλογής (λ.χ. σελ. 74, 91, 99, 103, 106), αλλά και στίχους από άλλα δημοτικά τραγούδια (βλ. σελ. 79, 99, 103, 107), τους οποίους απαγγέλλει ο Λυράρης, ένας γέρος και τυφλός μουσι-

κός, κάτι ανάμεσα στο πρότυπο του τυφλού ποιητή και του τυφλού μάντη, του Ομήρου και του Τειρεσία, που μπορεί και βλέπει με τα μάτια της ψυχής. Στο διάλογο των δύο φυλάκων καταγράφεται η λαϊκή αντίληψη για τα ξόρκια, τα διαβαστικά, την επίδραση του φεγγαριού και, κυρίως, τον κατατρεγμό της μοίρας για εκείνον που την προκαλεί με την ευτυχία του: «[...] Μα τόσο γλύκασμα, τόσο πάθιασμα, τόση ευτυχία καταντάει ασέβεια κι αμάρτημα. Ο κόσμος αφανίζεται και ξεροτηγανίζεται. Ο κόσμος είναι βουτηγμένος στην κλάψα και στη συμφορά» (σσ. 76-77). Τα λόγια αυτά, που θυμίζουν οπωσδήποτε την αρχαία ελληνική τραγωδία, εκφράζουν αφ' ενός την κρυμμένη ζήλεια του πλήθους για την ατομική ευτυχία, αφ' ετέρου όμως μεταφέρουν την πραγματικότητα της γερμανικής κατοχής, όπου η ευτυχία και η χαρά ήταν σχεδόν ύβρις. Και η μοίρα δεν αργεί να φανεί με τη Σκιά της νύχτας, μια μορφή από τον φυσικό κόσμο, μια μάγισσα, μια μάντισσα, ένα ξωτικό, ένα πλάσμα του ασυνειδήτου και συνάμα ένα απόκοσμο στοιχείο του ζοφερού κόσμου της νύχτας, που επιβάλλει το υπαρξιακό στοιχείο στον Πρωτομάστορα: το γεφύρι ή τη γυναίκα του.

Η τρίτη εικόνα επαναφέρει στο προσκήνιο την τρυφερή σχέση του ζευγαριού στο σπίτι, παράλληλα όμως μας δίνει και μια ονειρική σκηνή, όπου παρουσιάζεται ένα άλλο αλλόκοτο ον, ο Οδοιπόρος, μια εκκοσμικευμένη μορφή του θανάτου, που προειδοποιεί τη Γυναίκα για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Η εικόνα αυτή μας δίνει και το ανάστημα του Πρωτομάστορα απέναντι στη μοίρα, μέσα σε ιψενικούς και καζαντζακικούς απόηχους: «[...] σε προκάλεσα θάνατε! Σε μίσησα και σε καταφρόνεσα. [...] γέμισα την Ελλάδα εκκλησίες και μοναστήρια, γέμισα το φως καμπανοκρουσίες κι ανέβηκα ψηλά στα καμπαναριά μου, μες στους βουρλισμένους ανέμους και ξεφώνισα με τις καμπάνες την τρανή ευτυχία μου, την απέραντη χαρά της δουλειάς και της ζωής. Γύρεψα να μετρηθώ μαζί σου, να σε καταπαλέψω με τα πέτρινα έργα μου, να σηκώσω το ανάστημά μου ψηλότερα από τα όρια της ζωής. [...] Μα να, ήρθες και με σκέπασες» (σελ. 83).

Ο Πρωτομάστορας πάντως φαίνεται πιο δυναμικός και εμψυχωμένος στην αρχή της τέταρτης εικόνας. Έχει αποφασίσει για το δίλημμα που του έθεσε η Σκιά και σκέφτεται με τον βοηθό του πώς θα το πουν στη γυναίκα του. Στη συνέχεια όμως τα χάνει και λιποψυχεί. Οι μάστορες τον παροτρύνουν να μην υπαναχωρήσει. Χρησιμοποιείται ξανά το πρόσχημα του δαχτυλιδιού και η γυναίκα κατεβαίνει στον λάκκο. Ο Πρωτομάστορας θα βάλει και πάλι την πιο μεγάλη πέτρα, ενώ ο Λυράρης παίζει τη λύρα του. Στη Γριά που, μόλις μαθαίνει τα νέα, ζητάει

το παιδί της, απαντάει ο Βοηθός: «Γερόντισσα, πέρασες μια ολάκερη ζωή μες στη γαλήνη και την ευτυχία. Δέξου το χτύπημα καρτερικά. Έζησες· έλαβες το μερτικό σου από τούτον τον κόσμο, σου ξοφλήθηκε ο λογαριασμός» (σελ. 98). Ακολουθεί η γνωστή κατάρα που ξεστομίζει η Γριά και η αλλαγή της κατάρας σε ευχή για την ασφάλεια του γεφυριού και των περαστικών. Εντούτοις, αμέσως μετά η Γριά, και ενώ συγχωρεί τους εργάτες, απευθύνει φοβερά λόγια στον Πρωτομάστορα: «Μα εσένα, άνθρωπε της συμφοράς, που στοχάστηκες κι αποφάσισες και πρόσταξες, τι να σε καταραστώ και τι να σε συγχωρέσω; Εσένα ποιος να σε στεριώσει και ποιος να σε ξεμολέψει και ποιος να σ' εχθρευτεί; Μοναχός σου χωρίστηκες για πάντα από τους ανθρώπους· δεν είσαι πια δικός μας, δεν είσαι κανενός» (σελ. 101).

Με τα λόγια αυτά θα μπορούσε να τελειώσει το έργο. Όμως ο Θεοτοκάς προσθέτει και μια πέμπτη εικόνα, εν είδει δραματικού επιλόγου, όπου περιγράφει τη ζωή του Πρωτομάστορα μετά το μυθικό πλαίσιο και, βέβαια, τον θάνατό του. Αρκετά χρόνια μετά, αφού ο συγγραφέας δεν τηρεί την ενότητα του χρόνου, ο άλλοτε ισχυρός και δοξασμένος άντρας περιπλανιέται φτωχός, αγνώριστος από τους ανθρώπους, σχεδόν τρελός, από τόπο σε τόπο. Φθάνοντας πίσω στο γεφύρι που κάποτε είχε χτίσει συναντά το φάντασμα της γυναίκας του που τον συγχωρεί και του προσφέρει γαλήνη. Ο Θεοτοκάς θέλει το σκηνικό του θανάτου να θυμίζει την *Ταφή του κόντε Οργκάθ* του Δομνίκου Θεοτοκόπουλου, ενώ στην κατακλείδα, χρησιμοποιώντας την τεχνική της παράβασης, απευθύνεται στους συγκαιρινούς του, επισημαίνοντάς τους την αξία των διδαγμάτων του ελληνικού πολιτισμού. Κλείνει με τη φράση: «Ακούτε, άνθρωποι ζαλισμένοι από την ταραχή των άρρωστων καιρών!» (σελ. 110).

Χωρίς επίλογο

Με όσα προηγήθηκαν γίνεται φανερό ότι ο μύθος του *Γεφυριού της Άρτας* διατρέχει την ιστορία του ελληνικού θεάτρου κατά τον 20ο αιώνα, με πολυάριθμες διασκευές και ποικίλες προσαρμογές στα καλλιτεχνικά, φιλοσοφικά και ιδεολογικά ρεύματα που κάθε φορά τον συνόδευαν. Ριζωμένος πολύ βαθιά σε αρχέγονες τελετές και σε παραστάσεις του συλλογικού ασυνειδήτου, ο μύθος της παραλογής, μοιάζει να μην έχει επίλογο, αφού μεταφέρει τη λαϊκή σοφία αιώνων στην κρίσιμη εποχή του θεάτρου των ιδεών, ζυμώνεται μαζί με τις επι-

δράσεις του νιτσεϊσμού, του νατουραλισμού, της φιλοσοφίας της ζωής και με τις αναζητήσεις του δημοτικιστικού κινήματος, του οικονομικού φιλελευθερισμού και του αστικού εκσυγχρονισμού, για να περάσει στο τραχώδες πολιτικό τοπίο των μεσοπολεμικών χρόνων και στη σκληρή γερμανική κατοχή, μέχρι και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, όπου ανδρώνεται πλέον το σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Μέσα σε όλη αυτήν την ιστορική απόσταση, ο μύθος παραμένει μια σίγουρη αξία και ένα σταθερό σημείο αναφοράς για τους δραματογράφους, τους καλλιτέχνες και, γενικότερα, τους διανοούμενους της ελληνικής κοινωνίας. Με την έννοια αυτή, μπορεί να αποτελέσει την πρώτη ύλη για νέες αισθητικές αναζητήσεις στον νέο αιώνα που τώρα διανύουμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Η Δραματοποίηση των Παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, σσ. 92-109 του ίδιου: «Η Δραματοποίηση των Παραλογών Β'. (Του Μαυριανού και της αδελφής του). Τέσσερις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γαλ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς», *Πόρφυρας*, 88, 1998, σσ. 250-274.
2. Για την παραλογή αυτή βλ. επιλεκτικά L. Sainéan: «Les rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe orientale» *Revue de l'histoire des religions* 45, 1902, σσ. 359-396. Θ. Βελλιανίτης: «Της Άρτας το γεφύρι», *Εγκυκλοπαίδικόν Ημερολόγιον* 3, 1930, σσ. 141-143, G. Cocchiara: «Il ponte di Arta e i sacrifici di costruzione», *Annali del Museo Pitre* I, 1950, σσ. 38-81, Σ. Παντουλάς: «Της Άρτας το γεφύρι», *Σκουφάς* έτ. Δ', τ. 9-10, 1958, σσ. 414-416, Γ. Μέγας: «Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας. Συγκριτική μελέτη», *Λαογραφία ΚΖ'*, 1971, σσ. 25-212, Κ. Μηνάς: «Ενα αρχαίο μοτίβο στο τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας», *Λαογραφία ΛΒ'*, 1979-1981, σσ. 293-297, R. Mandel: «Sacrifice at the Bridge of Arta: Sex Roles and the Manipulation of Power», *Modern Greek Studies* vol. 1, no 1, 1983, σσ. 173-182, Π.Δ. Μαστροδημήτρης: *Το δημοτικό τραγούδι*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 85-87, P. Fann-Bouteneff: «The Bridge Rebuilt: The Myth of the Master-builder in Folksong and Theatre», *Modern Greek Studies Yearbook* 9, 1993 σσ. 267-279.
3. Βλ. S. Baud-Bovy: *La chanson populaire grecque du Dadécanèse*, Paris 1936, σελ. 174.
4. Βλ. Κ. Μητσάκης: *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Φιλippiότη, Αθήνα 1982, σελ. 51, Γ. Ιωάννου: *Παραλογές Ερμής*, Αθήνα 1978, σελ. 45.
5. Βλ. Γ. Μέγας: «Το τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας», όπ.π. σελ. 132.
6. Ο Κ. Ρωμαίος: *Δημοτικό τραγούδι. Προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, τόμ. Α', Αθήνα 1979, σσ. 13-45, αναφέρεται σε τρεις ξένες παραλλαγές, μία βουλγαρική (El. Marriage Mincoff: *Bulgarian Folksongs*, Sofia 1945, σσ. 28-29) και σε δύο σερβικές (G. R. Noyes - L. Bacon: *Heroic Ballads of Serbia*, 1913, σσ. 15-24 και Dragutin Subotic: *Yugoslav Popular Ballads*, σσ. 40-47). Ο Μητσάκης όπ.π., αναφέρεται στις πομακικές διασκευές της παραλογής, ενώ ο Δ. Χατζής μελετά μια ουγγρική στο άρθρο του: «Az Arta hídjá ballada magyar változata: Kőműves Kelemené» (= Η ουγγρική παραλλαγή του Γεφυριού της Άρτας: Η γυναίκα του Μάστορ-Κέλεμεν), *Különlenyomat az Ethnographia* 4, 1960, σσ. 1-18 (αναφέρεται από τον Μέγα και τον Μητσάκη). Σφαιρική θέωση των διασκευών στον ελληνικό και παροικιακό χώρο μας δίνει ο Μέγας όπ. π.
7. Η Ιφιγένεια μπορεί ίσως να θεωρηθεί ως το πιο κοντινό στη γυναίκα του πρωτομάστορα πρόσωπο. Συνεπώς, εδώ βρίσκεται πιθανώς και ο πιο πυκνός διακειμενικός πυρήνας του τραγουδιού, από την πλευρά της θυσιαζόμενης γυναίκας. Βλ. και Κ. Ρωμαίος: *Κοντά στις ρίζες. Έρευνα στον ψυχικό κόσμο του ελληνικού λαού*, Εστία 1980, σσ. 182-184, του ίδιου: *Εμείς οι Έλληνες. Μορφές παραδοσιακής ευαισθησίας του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα 1987, σσ. 234-236. Στη νεοελληνική δραματολογία το πρόσωπο της Ιφιγένειας έχει απασχολήσει ανάμεσα στους άλλους τον Π. Κατσαίτη (*Ιφιγένεια* 1720), τον Ν. Α. Σούτσο (*Ιφιγένεια εν Ταυρίδι* 1837), τον Α. Φωτιάδη (*Ιφιγένεια* 1915), τον Β. Ζιώγα (*Η καλή μου μάνα η Κλυταίμνηστρα* 1960), τον Β. Κατσάνη (*Όταν οι Ατρείδες* 1964), τον Γ. Νεγρεπόντη (*Ιφιγένεια* 1961), τον Ιάκ. Καμπανέλλη (*Ο Δείπνος* 1993), χωρίς να συμπεριλαμβάνουμε τον ποιητικό μόνολογο του Γ. Ρίτσου: *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*.

8. Για τον συσχετισμό των δύο αυτών μυθικών προσώπων του Ευριπίδη βλ. Χ. Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου: *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 77-88.
9. Βλ. Ν. Loraux: *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995, σσ. 81-107.
10. Βλ. Μ. Αλεξιάδης: *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα*, (Aarne - Thompson 300, 301A και 300B). *Παραμυθολογική μελέτη*, Διδ. Διατριβή, Ιωάννινα 1982.
11. Βλ. λ.χ. το παραμύθι *Το στοιχειό του νερού* και *Ο Αι Γιώργης*, στο Κ. Καφαντάρης: *Το φιδόδεντρο*, (ελληνικά λαϊκά παραμύθια Α'), Οδυσσέας, Αθήνα 1988, τόμ. 1, αρ. 60, σσ. 367-368 και τόμ. 2, αρ. 229, σσ. 594-595, αντιστοίχως.
12. Βλ. λ.χ. το τραγούδι που αναφέρει ο Κ. Ρωμαίος στο άρθρο του: «Τα Ακριτικά Τραγούδια του Πόντου», *Αρχαίον Πόντου* 17, 1952, σσ. 155-171 και στο βιβλίο του *Η ποίηση ενός λαού*, Αθήνα 1968, σσ. 93-98.
13. Όπως η γνωστή παραλογή *Δράκος κρατεί νερό*: βλ. Δ. Πετρόπουλος: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Α', Βασική Βιβλιοθήκη 46, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χ.χ., σσ. 76-78.
14. Βλ. Ν. Πολίτης: *Παραδόσεις*, δύο τόμοι, Γράμματα, Αθήνα 1994, αριθμ. 481, 484.
15. Βλ. Γ. Μέγας όπ. π. σσ. 33-38.
16. Χρησιμοποιείται η παραλογή αρ. 89 του Ν. Πολίτη: *Δημοτικά τραγούδια. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914.
17. Βλ. Α. Camus: *Ο μύθος του Σίσυφου*, Μπουκουμάνη, Αθήνα 1973, σσ. 141 -145.
18. Βλ. όπ. π. σελ. 145.
19. Για τη θεωρία του Girard βλ. ενδεικτικά Fr. Chirpas: *Enjeux de la violence. Essai sur René Girard*, Cerf, Paris 1980, J. – P. Deguy – Dupuy: *René Girard et le problème du Mal*, Grasset, Paris 1982, P. Dumouchel (éd.): *Violence et vérité autour de René Girard*, Grasset 1985, Δ. Φίλιας: *René Girard*, ανάπτυπο από τη Λογογραφία, τόμ. ΛΔ' (34): 1985-86, 1988.
20. Ελλ. μετ. βλ. R. Girard: *Το εξλαστήριο θύμα. Η Βία και το ιερό*, Εξάντας, Αθήνα 1991.
21. Ο J. – P. Vernant, στη μελέτη του «Αμφιλογία και αναστροφή. Σχετικά με την αινιγματική δομή της τραγωδίας *Οιδίππου Τύραννος*», (J. – P. Vernant – P. Vidal-Naquet: *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α', Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σσ. 116 – 154), διακρίνει τον θεσμό της φαρμακείας από τον αντίστοιχο του οστρακισμού, ενώ τον συνδέει με την τελετουργία της ειρεσιώνης, (η οποία, άλλωστε, διεξαγόταν μαζί με τη φαρμακεία κατά τα αθηναϊκά Θαργήλια), ένα ευετηριακό έθιμο πάνω στην αλλαγή των εποχών, για τη γονιμότητα και την ευφορία. Βλ. σσ. 136-148, όπου οι σχετικές αναφορές. Για τη φαρμακεία στην Αρχαία Ελλάδα βλ. και J. Harrison: *Αρχαίες Ελληνικές Γιορτές*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1996, σσ. 135-157.
22. Ο αρχαίος σχολιαστής των αριστοφανικών *Ιππέων* (στ. 1133) μιλάει για *άγεννεϊς* και *άχρήστους* ανθρώπους, ενώ ο σχολιαστής των *Βατράχων* αναφέρεται σε *φάυλους* και σε *παρά τῆς φύσεως ἐπιβουλευομένους* (στ. 703).
23. Βλ. Σ. Σκαρτής: *Το δημοτικό τραγούδι*, τόμος πρώτος, Πατάκη, Αθήνα 1986, σελ. 73.
24. Σχετικά με τη λειτουργία της δείξεως βλ. Γ. Π. Πεφάνης: *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 180-187.
25. Βλ. σχετικά Γ. Π. Πεφάνης, όπ. π., σσ. 171-180, με σχετική βιβλιογραφία.
26. Βλ. Κ. Ρωμαίος: *Κοντά στις ρίζες*, όπ.π., σσ. 181-182 και στο *Εμείς οι Έλληνες*, όπ. π., σσ. 232-234. Η Ruth Mandel, στο άρθρο της: «Sacrifice at the Bridge of Arta: Sex

- Roles and the Manipulation of Power», *Modern Greek Studies* vol. 1, 1, 1983, σσ. 173-183, εδώ σελ. 179, σωστά συνδέει τη γυναικεία δύναμη με την ισχύ των λέξεων κατά τη διάρκεια μίας θυσίας.
27. Βλ. Fann-Bouteneff P.: «The Bridge Rebuilt: The Myth of the Masterbuilder in Folksong and Theatre», *Modern Greek Studies Yearbook* 9, 1993 σσ. 267-279, εδώ σελ. 271.
 28. Βλ. Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα», όπ.π., σελ. 315, σημ. 26.
 29. Για τον μύθο αυτού του τραγουδιού, από το οποίο εμπνέεται τόσο ο Κανονίδης, όσο και ο Φωτιάδης, βλ. Μεν. Ν. Χριστοδούλου: «Το γεφύρι της Τρίχας. Άσμα συνδεόμενον προς εξίλαστήρια και διαβατήρια αγωνίσματα του λαού μας», *Λαογραφική Κύπρος* ΙΓ', τ. 33, 1983, σσ. 281-291.
 30. Βλ. Fann-Bouteneff P.: «The Bridge Rebuilt...», όπ. π. σσ. 271-272.
 31. Βλ. Fann-Bouteneff P.: «The Bridge Rebuilt...», όπ. π. σελ. 273.
 32. Μερικά από τα έργα του: Κέλαδος, Σονέττα, Βιβλιοπωλείο Γ. Βασιλείου, Αθήνα 1917, *Ελεγειακά 1900-1921*, Βιβλιοπωλείο Μιχ. Ζηκάκη, Αθήνα 1924, *Ορφικά*, τύπος «Ακροπόλεως», Αθήνα 1931.
 33. Το 1924 εξέδωσε την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας από των μέσων του ΙΕ' αιώνος μέχρι των νεωτέρων χρόνων. Μετ' εισαγωγής περί της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1935.
 34. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: «Τ' αποκαλυπτήρια των λογίων μας» *Ο Νουμάς* τ. 39, 18 Μαΐου 1903, σελ. 2 και τ. 47, 15 Ιουνίου 1903, σσ. 9-12. Από τα δριμύτατα αυτά άρθρα, τα οποία κατηγορούσαν για μη ελληνικότητα την πλειοψηφία των λογοτεχνών της εποχής, αλβήθτοι βγήκαν μόνο οι Παπαδιαμάντης, Βλαχογιάννης, Καρκαβίτσας, Μωραϊτίδης, Πάλλης, Εφταλιώτης και Μαλακάσης, Βλ. Γ. Χ. Καλογιάννης: *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1984, σσ. 51-52, Κ. Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 116-117. Για το θέμα της ξενομανίας που απασχολούσε έντονα τους διανοούμενους της εποχής, σε ό,τι αφορά τη δραματουργία βλ. Νικ. Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ. π., σσ. 90-100, Χ. - Δ. Γουνελάς: *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1984, 231-273 και Β. Πούχνερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο βιβλίο του: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σσ. 311-354, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
 35. Είναι χαρακτηριστικό αυτό που γράφει πολύ αργότερα ο Ξενοπούλος στην εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, στις 18 Αυγούστου 1941: «Τα άρθρα αυτά εθορύβησαν τους τότε συγγραφείς και έκαμαν αμέσως τον Ηλία Βουτιεριδή γνωστό και φοβερό». Τη διαφώνια του πάντως προς το περιεχόμενο των άρθρων εξέφρασε ο Κ. Παλαμάς: «Μεταφράζετε τους αρχαίους», *Άπαντα* τόμ. 6, Γκοβόστης, Αθήνα χ. χ., σσ. 359-372.
 36. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: «Η γλώσσα του Α. Κάλβου», *Ιόνιος Ανθολογία* 14-15 και 16-18, 1928, σσ. 18-20 και 42-46 αντιστοίχως.
 37. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Ο Σολωμός κ' οι Έλληνες. Α' Όταν ζούσε ο Σολωμός*, Αθήνα 1937, καθώς και το μικρότερο βιβλίο του: *Σολωμός. Η Νέα Ποίηση*, Αθήνα 1938.
 38. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Κωστής Παλαμάς. Το ποιητικό έργο του*, Αθήνα 1923. Για τη σχέση του Βουτιεριδή με τον Παλαμά βλ. Π. Η. Βουτιεριδής: «Παλαμάς και Βουτιεριδής», *Κριτικά Φύλλα* 12, 1973, σσ. 139-147.
 40. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Αλ. Παπαδιαμάντης. Αλ. Μωραϊτίδης. Η ζωή τους και το έργο τους*, Αθήνα 1931. Έχει γράψει ακόμα: *Η ζωή μας και η φιλολογία μας*, Αθήνα 1904, *Ο Σοφοκλής και οι γυναίκες*, Αθήνα 1928, *Η ξένη επιδραση στη νεοελληνική*

- λογοτεχνία, Βιβλιοπωλείο Μιχ. Ζηκάκη, Αθήνα 1930. Έγραψε επίσης μια μελέτη για τον *Ερωτόκριτο*, που δεν έχει δημοσιευτεί· ένα απόσπασμά της υπάρχει στο βιβλίο του: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Παπαδήμα, Αθήνα 1976, σσ. 168-170, για το δημοτικό τραγούδι: «Άγνωστη συλλογή δημοτικών τραγουδιών», *Νέα Εστία* 12, 1932, σσ. 687-689, για τους ποιητικούς διαγωνισμούς: «Οι ποιητικοί διαγωνισμοί», εφημ. *Πρόοδος* 10-11 Μαρτίου και 20-21 Αυγούστου 1918.
41. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Νεοελληνική Στιχουργική*, Αθήνα 1929.
 42. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 1931, 1971 (με βάση τους *Πεζούς Ρυθμούς* του Ζαχαρία Παπαντωνίου).
 43. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Γραμματική της Δημοτικής Γλώσσας*, Αθήνα 1932.
 44. Για τον Βουτιεριδή βλ. το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* τόμ. 50, τ. 585, 1951, όπου και το άρθρο του Τ. Δεμοδού: «Βουτιεριδής και Καμπύσης», σσ. 1495-1499.
 45. Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: *Ιστορία...*, όπ.π., σσ. 304-326. Το βιβλίο του Βουτιεριδή αποτελεί σπάνια περίπτωση συγκερασμού της βιωματικής – ημερολογιακής γραφής και του ιστορικού – αποδεικτικού λόγου, του προσωπικού βλέμματος και της αντικειμενικής μαρτυρίας. Μάλιστα δεν λείπουν ούτε οι πολιτικές και «κοινωνιολογικές» παρεμβάσεις για την ιδεολογία και τη στάση των φτωχών και των πλουσίων έναντι της επανάστασης, για τα συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων κ.ο.κ. Είναι σημαντικό δε ότι, στην ιστορική αφήγηση, παρεμβάλλονται και στίχοι που επιφυλάττουν και εξιμνούν τους συναγωνιστές. Έτσι, και το μονόπρακτο *Ο Γυιός του Προδότη*, γράφτηκε προκειμένου να αντισταθμίσει την έλλειψη τροφίμων κατά τον εορτασμό του Πάσχα: «[...] η έλλειψις των επιτηδείων προς εόρτασιν του Πάσχα υπό των ανδρών μας πληρέστατα θα ανεπληρούτο διά της διδαχής παρά των αξιωματικών πατριωτικού τινός δράματος, όπερ θα έκαμνεν αυτούς και να μη νοσταλγήσωσιν». Εξέφρασε δε τα ανωτέρω... μετά τοιαύτης επιθυμίας, ώστε χωρίς να θέλω με υπεχρέωσεν εις την κρύφα σύνταξιν του κατωτέρω δραματίου...», σελ. 303. Μετά το τέλος του έργου, ο Βουτιεριδής σημειώνει: «... μόλις είχαν τελειώσει την συγγραφήν αυτού και ητοιμαζόμενη να ρίψω το πρώτον βλέμμα της επεξεργασίας, ακούονταν πυροβολισμοί εκ των προφυλακών, σημαίνοντες, ως συνήθως, προσβολήν του εχθρού. Και ούτως έμεινε ως το πρώτον εγράφη...», σελ. 326.
 46. Βλ. Γ. Σιδέρη: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Β1, Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σελ. 115, σημ. 114.
 47. Βλ. Ηλ. Π. Βουτιεριδής: *Η Ηλιογέννητη*, Εκδοτικός οίκος Μιχ. Σ. Ζηκάκη, Αθήνα 1931.
 48. Βλ. Ε. – Α. Delveroudi: *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Διδασκ. Διατριβή, Université Paris-Sorbonne, Paris 1982, σελ. 248, 366. Το έργο εντάσσεται στο «θέατρο ιδεών», μεταφέρει το ιδεολογικό κλίμα του *Νουμά* και πραγματεύεται τη δύναμη του χρήματος στη διαμόρφωση των προσωπικών σχέσεων και των κοινωνικών διαφοροποιήσεων.
 49. Βλ. Ε. – Α. Delveroudi, όπ. π., σελ. 280, 374.
 50. Οι ρόλοι υποστηρίζονταν από τους ηθοποιούς Α. Βεάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Χ. Φραγκουλάκη, Ν. Σάββα, Π. Σκορδίλη, Ι. Πρινέα, Τ. Λεπενιώτη, Χ. Νέζερ, Β. Αργυρόπουλο· βλ. Ε. – Α. Delveroudi όπ. π., σελ. 276, 374 της ίδιας: «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ου αιώνα», στο Γ. Θ. Μαυρογορνάτος – Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.): *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σσ. 287-314, εδώ, σελ. 307, Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944, τόμος πρώτος (1794-1908)*, Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σελ. 374, Κ. Πετράκου, όπ. π., σελ. 393, όπου και αναφορά στην πρόσληψη της παράστασης.
 51. Στον διαγωνισμό είχαν υποβληθεί 21 έργα και εκτός από το έργο του Βουτιεριδή

- βραβεύτηκαν τα *Προς την Νίκην προς την Δόξαν* του Αρ. Προβελέγγιου, *Η Ψυχή του Στρατιώτη* του Μιλτ. Λιδωρίκη και οι *Αντίπαλοι* του Γ. Τσοκόπουλου. Βλ. Κ. Πετράκου όπ. π., σσ. 390-393.
52. Βλ. Ε. – Α. Delveroudi, όπ. π., σελ. 280, 375.
53. Παίζεται από τους Π. Καλογερίκο, Χ. Καλογερίκο, Ν. Παπαγεωργίου, Αιμ. Βεάκη, Μερόπη Νέζερ, Ν. Ρούσου και Α. Μηλιάδου.
54. Βλ. Κ. Πετράκου, όπ.π., σσ. 399-400. Η *Κασσάνδρα* τυπώθηκε υπό τον τίτλο *Ζουάνα* στο περ. *Θεατρική Τέχνη*, αλλά και ξεχωριστά και παίχτηκε αργότερα στην επαρχία το 1931. Ο *Αντρας* τυπώθηκε στον *Παρνασσό* σε συνέχειες από τις 14 Σεπτεμβρίου 1914 και μετά. Βλ. Γ. Σιδέρης: *Ιστορία...*, όπ. π. τόμ. Β', σελ. 115, σημ. 114.
55. Έπαιξαν οι Α. Παντόπουλος, Ο. Κοντογιάννης, Ελ. Χαλκούση, Κ. Χρηστάκης και Μ. Σαγιάννου. Βλ. Σιδέρης, όπ.π.
56. «Έχω την ιδέα» έγραφε, «πως το δημοτικό τραγούδι, δηλ. η παράδοση πρέπει να σταθεί η πρώτη αρχή του θεάτρου μας. Προτού ξετυλιχτεί σ' όλα της τα καθέκαστα απάνου στη σκηνή η άδολη λαϊκή ψυχή, αδύνατο το θέατρό μας να πάρει τη χρειαζόμενη δύναμη για να βρη το δρόμο, που θα το φέρει στο κοινωνικό δράμα, το μεγάλο κι ολοζώντανο». Βλ. Ηλ. Βουτιεριδής: «Στοχασμοί και σημειώματα. Για το θέατρό μας και για μια τραγωδία», *Ο Νουμάς* τ. 146, 1 Μαΐου 1905, σσ. 1-5 και τ. 147, 8 Μαΐου 1905, σσ. 4-6, εδώ σελ. 1.
57. «Γιατί σήμερα στεκόμαστε τόσο μακριά από τη ζωή σ' όλα μας και στο θέατρο; Επειδή κολλήσαμε σαν τα στρίδια στην ιδέα πως πρέπει σ' όλα ν' αντιγράψουμε τους αρχαίους [...] με την αρχαιομανία μας στη γλώσσα φτάσαμε σε σημείο να παραλογιζόμαστε στις σκέψεις μας τόσο, που να θαρρούμε ότι οι ψυχές του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα τριγυρίζουν απάνου από το κεφάλι μας και σκύβουν να μας φιλήσουν με λαχτάρα, γιατί έχουμε τον πόθο να βάλουμε στο στόμα μας τους Αττικούς τύπους» βλ. Βουτιεριδής, όπ.π. σελ. 3.
58. Εκδίδεται την ίδια χρονιά στον *Νουμά* αρ. 148, 15 Μαΐου σσ. 3-6, αρ. 149, 22 Μαΐου σσ. 4-6, αρ. 150, 29 Μαΐου σσ. 3-6 και αρ. 151, 5 Ιουνίου σσ. 6. Είναι αφιερωμένο στον φίλο του συγγραφέα Κ. Τρικογλίδη, ο οποίος τον είχε φιλοξενήσει στην Αλεξάνδρεια.
59. Βλ. Βουτιεριδής όπ. π. σελ. 5.
60. Βλ. στ. 614-637, όπου η ρίμα πλέκεται ανά τρεις στίχους, αλλά και στους στίχους 939-954 και 961-967 με ζευγαρωτή ομοιοτέλευτη ρίμα κ.α.
61. Η αναφορά στον *Οιδίποδα Τύραννο* επιτείνεται με την είσοδο της Δάφνης στο σπίτι του πρωτομάστορα και τα λόγια της, που θυμίζουν σαφώς τα λόγια του Τειρεσία μπροστά στο παλάτι του Οιδίποδα: «Αυτοί μ' εφέραν! μόνη μου δε θα ναρχόμουν/Κι ό,τι θα πω το κρίμα στο λαϊμό τους νάναι/Να τόντρωγε το στόμα μου φάγουσα κάλιο/Παρά να τάνοιγα και νάβγουν τα δεν πρέπει». (στ. 555-558)· επιτείνεται όμως και με τα λόγια του Θωμά προς τη Δάφνη, όταν αυτός έχει πια ακούσει όλη τη μαντεία της: «Φύγε,/Ξέβρασμα του Άδη! έτσι μιλάς, γιατί μεγάλη/Απ' τους οχτρούς μου πήρες πλερωμή, το ξερω...» (στ. 654-656). Στην περίπτωση αυτή, βεβαίως, η αναφορά στο σοφόκλειο έργο είναι εξεζητημένη, αφού στο κείμενο του Βουτιεριδή δεν υπάρχουν στοιχεία για κάποια εχθρότητα εναντίον του Θωμά.
62. Ο Βουτιεριδής σε μια συνέντευξή του στην εφημ. *Αθήνα* 4 Ιουνίου 1911, κατηγορεί τον μεν Χορν ως μιμητή του, τον δε Καζαντζάκη ως λογοκόπο. (Η πληροφορία αντλείται από την Θ. Παπαχαντζάκη-Κατσαράκη: *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα 1985, σελ. 37 και την Ε. Βαφειάδη στην εισαγωγή της στο *Ανεχτίμητο*· βλ. Π. Χορν: Τα Θεατρικά, τόμ. Α', Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993, σελ. 186, σημ. 2). Πέντε μέρες αργότερα, στην ίδια εφημερίδα ο Νιρβά-

νας απαντά αυστηρά, λέγοντας ότι όταν ένα δυνατό ταλέντο δανείζεται στοιχεία από ένα αδύναμο, το αδύναμο βρίσκεται εν αδίκω.

63. Για το θέατρο του Χορν βλ. επιλεκτικά: *Αφιέρωμα Π. Χορν. Νέα Εστία* τόμ. 30, 1941, *Αφιέρωμα Π. Χορν, Νέα Εστία* τόμ. 70, τ. 823, 1961, Α. Θρύλος: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, τόμ. 1, Δίφρος, Αθήνα 1961, σσ. 126-149, Νικ. Παπανδρέου, όπ.π., σσ. 121-122, Δ. Σπαθής: *Το νεοελληνικό θέατρο*, ανάπτυπο από την έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός, Δέκατος τόμος, Θεσσαλονίκη* 1983, σσ. 42-43, Β. Πούχγερ: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 319-331, του ιδίου: *Το Θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παίριδη, Αθήνα 1992, σσ. 322-324, Ε. Βαφειάδη, όπ. π.
64. Βλ. Ε. Βαφειάδη, όπ. π. σσ. 83-90.
65. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Κυβέλης στις 17 Σεπτεμβρίου 1921. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Αιμ. Βεάκης, Α. Ρούσου, Ν. Γαϊτανάκη, Σ. Αλκαίου, Β. Δημοπούλου, Λ. Λούης, Δ. Γαϊτανάκης, Ν. Παπαγεωργίου, Ν. Παπαδοπούλου, Τ. Λεπενιώτης, Σ. Αλκαίου, Μ. Θεοχάρη, Α. Θεοδορίδου.
67. Βλ. ενδεικτικά: Γ. Σιδέρης: *Νεοελληνικό θέατρο, 1795-1929*, Βασική Βιβλιοθήκη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1953, σελ. 30, του ιδίου: «Το θέατρο του Παντελή Χορν», *Νέα Εστία* τόμ. 70, τ. 823, 1961, σσ. 1343-1357 και *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β/1, Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σσ. 59-62, Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Α' και Β', Δωδώνη, Αθήνα 1980, σελ. 124, Μ. Μιράσγεζη: *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τόμος δεύτερος, Αθήνα 1982, σελ. 250, Δ. Σπάθης, όπ.π., σελ. 43, Γ. Κορδάτος: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, τόμος δεύτερος*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 637, Β. Πούχγερ: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, όπ.π. 1984, σσ. 328-331, Λ. Πολίτης: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985, σσ. 263-264, Ελ. Βαροπούλου: «Το Φιντανάκι», *Το Βήμα* 5.3.1989, Κ. Γεωργουσόπουλος: «Ένας κρίκος πολύτιμος», *Τα Νέα* 7.3.1989.
68. Εδώ θα χρησιμοποιηθεί η έκδοση *Τα Θεατρικά*, όπ.π., σσ. 183-257, σε επιμέλεια Έφης Βαφειάδη. Ο Ξένος περιλαμβάνεται στον ίδιο τόμο, σσ. 172-181.
69. Πείρα από την *Τρισεύγενη* του Παλαμά και το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* του Ξενόπουλου, τα έργα του Καμπύση, κυρίως όσα εμπεριέχουν παραμυθιακά στοιχεία, επηρέασαν τον Χορν (όπως φαίνεται και από το άλλο δράμα του, τον *Ξένο*). Βλ. το άρθρο του Δημ. Αστεριώτη, το οποίο αναδημοσίευσε ο *Νουμάς* 236, 1907, σελ. 8, από το *Mercur de France*, που αναδημοσιεύεται στον τόμο *Τα Θεατρικά Α'*, όπ. π. σελ. 263· Βλ. επίσης Γ. Σιδέρης: «Το θέατρο του Παντελή Χορν», σελ. 1344. Για τη δραματουργία του Καμπύση β. ενδεικτικά: Θ. Γραμματάς: *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι., Γιάννενα 1984, αρ. 20. Περαιτέρω, αξίζει να θυμηθεί κανείς εδώ την ετυμολογία του ονόματος Φλαντρώ, της ηρώιδας, από το αρχαίο επίθετο «φίλανδρος», που σημαίνει την αφοσιωμένη σύζυγο που αγαπάει τον άνδρα της. Ο Κ. Ρωμαίος στο βιβλίο του: *Κοντά στις ρίζες*, Εστία, Αθήνα 1980, σσ. 257-258, αναφέρεται στο έτυμο της λέξης και παραπέμπει μάλιστα σε σχετική παράδοση που βρίσκεται στο *Τ' αγνάντευμα* του Παπαδιαμάντη, το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Η Τέχνη*, τ. 6, Απρίλιος 1899, σσ. 130-133, κατά την οποία, μια γυναίκα με αυτό το όνομα απολιθώθηκε. Γράφει συγκεκριμένα ο Σκιαθίτης: «Μώφερε το παράδειγμα των παλαιών Ελλήνων... Οι παλαιοί Έλληνες, που προσκυνούσαν τα είδωλα... Κείνον τον καιρό ήτον μια που την έλεγαν Φλανδρά, Φλανδρώ. Φλανδρώ θα πη Φιλανδρώ. Φιλανδρώ θα πη μια που αγαπά τον άνδρα της. [...] Αγάπησε ολόψυχα τον άνδρα της, όσο που έχασε τ' αγαθά του κόσμου, κ' έγινε πέτρα γι' αυτό. [...]», σελ. 132. Είναι πολύ πιθανό ο Χορν να χρησιμοποιεί συμβολικά το όνομα της γυναίκας, έχοντας ίσως διαβάσει το σχετικά πρό-

σφατο διήγημα του Παπαδιαμάντη.

70. Στη δίκη αυτή είχαν κληθεί για να καταθέσουν, μεταξύ άλλων, ο Νικόλαος Λάσκαρης και ο Παλαμάς. Ο τελευταίος υποστήριζε τον Χορν λέγοντας «πώς για τον συγγραφέα δεν υπάρχει ηθική, μα μόνο αισθητική και αν άρχιζαν να καταδικώνουν τους συγγραφείς για προσβολή της δημοσίας ηθικής, κανένας απ' αυτούς δεν θα έμενε ακαταδίκωτος» βλ. Π. Χορν: *Ανεμομαζώματα*, Μπουκέτο 8, 1931, σελ. 1144. Βλ. περαιτέρω Γ. Σιδέρης, ό.π., σελ. 1344 και Έ. Βαφειάδη, ό.π., σσ. 186-188. Η στάση που κράτησε ο Παλαμάς απορρέει βεβαίως από τις πάγιες θέσεις του για τη μη σύγχυση της αισθητικής με την ηθική, πρέπει όμως να συνδέεται και με την εκτίμησή του για το συγκεκριμένο δράμα, αν κρίνουμε και από την επιστολή του προς τον Χορν: βλ. *Τα Θεατρικά*, ό.π., σελ. 340. Πάντως πολύ εύστοχη ήταν η επισημάνση του Ταγκόπουλου, ότι το έργο κρίθηκε ανήθικο, όχι για τις «ανήθικες» σκηνές, αλλά γιατί ήταν γραμμένο στη δημοτική: βλ. *Ο Νουμάς* 217, 1906, σελ. 7.
71. Σε άρθρο που δημοσίευσε στα *Παναθήναια* ΙΓ', 1906-1907, σελ. 28, έγραφε: «Η σκηνή των Καλικάτζάρων, των Νεραίδων και των Στοιχειών, εις την β' πράξιν –αυτήν ακριβώς που εθεωρήθη ανήθικη κι επροκάλεσε την καταδίωξιν του ποιητού– είναι βέβαια η ποιητικότερα». Βλ. και *Τα Θεατρικά Α'*, ό.π., σσ. 258-260, εδώ σελ. 259.
72. Βλ. Β. Πούχνερ: «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος», στο βιβλίο του: *Φαινόμενα και νοούμενα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 265-391, κυρίως σσ. 283-315.
73. Για το θέατρο του Ταγκόπουλου βλ. ενδεικτικά Κ. Παλαμάς: «Δημήτριος Ταγκόπουλος», *Άπαντα*, τόμ. 12, Γκοβόστης, Αθήνα χ.χ., σσ. 517-519, Γρ. Ξερόπουλος: «Το θέατρο των ιδεών κι ο Δ. Π. Ταγκόπουλος», πρόλογος στο Δ. Π. Ταγκόπουλος: *Το Καινούργιο Σπίτι*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1922, Θ. Συναδινός: «Το θεατρικό έργο του Ταγκόπουλου», στο πανηγυρικό τεύχος: *Τα εικοσάχρονα του Νουμά (1903-1920)*, Τύπος, Αθήνα 1923, σσ. 36-40 και σσ. 9-36, Κ. Παρορίτης: «Ο Πρωτοπόρος», *Ο Νουμάς* 791, 1930, σσ. 88-91, Φ. Πολίτης: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σσ. 105-107, 130-133, Θ. Γραμματάς: *Εισαγωγή στον τόμο Δημήτριου Ταγκόπουλου: Οι αλυσίδες*, Δωδώνη, Αθήνα 1992, σσ. 13-45.
74. Βλ. Γ. Ψυχάρη: *Για το Ρωμαϊκό Θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1901, σσ. 192-233. Για την παρουσίαση του έργου βλ. Β. Πούχνερ: «Ο Πρόλογος «Για το Ρωμαϊκό Θέατρο» (1900) του Ψυχάρη», στο βιβλίο του: *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 15-76.
75. Βλ. ενδεικτικά Urs. Lamm: *Der Einfluß Nietzsches auf die neugriechische Literatur* (Diss.), Hamburg 1970, Π. Νιρβάνας: «Η φιλοσοφία του Νίτσε», *Άπαντα*, τόμ. 3, επιμ. Γ. Βαλέτας, εκδ. Πηγής, Αθήνα 1972, σσ. 490-499, Δ. Ζαχαριάδης: «Η θεωρία του αιώνιου γυρισμού και η ιδέα του χρόνου», *Γράμματα Α'*, 1911, σσ. 12-19, 155-160, Αδ. Μουσόπουλος: *Η επίδραση των ιδεών του Νίτσε στην ελληνική διάνοηση και η υπέρβασή τους από τον Καζαντζάκη*, Ξάνθη 1972, Γουνελάς Χ. - Δ.: *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1984. Στα δράματα με επιρροές από τη νιτσεϊκή φιλοσοφία συγκαταλέγει ο Θ. Γραμματάς και την *Τρισεύγενη* του Παλαμά: βλ. *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-δραματοουργία*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σσ. 16-129. Για μια ανασκευή της άποψης αυτής βλ. Β. Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 386-396.
76. Βλ. Καμπύσης, ό.π. σελ. 493.
77. Βλ. Γουνελάς, ό.π. σελ. 14.
78. Αργότερα βεβαίως ο Χορν θα πάρει σαφείς αποστάσεις από την ψυχαρική αντίληψη περί γλώσσας: βλ. Π. Χορν: «Λίβελλος κατά του δασκαλισμού», *Νέα Ζωή* 1909-1910, σσ. 117-163: βλ. και Γ. Σιδέρης: «Ψυχάρης και θέατρο», *Νέα Εστία* 55, 1954,

- σσ. 724-736, όπου στις σσ. 732-733 αναφέρεται και σε άλλες «αποστασίες» δημο-
 τικιστών συγγραφέων από τη γραμμή πλεύσης του «δασκάλου».
79. Στο άρθρο του στα *Παναθήναια* ό.π.π. ο Γ. Σιδέρης σημειώνει πως το «Ανεχτίμητο εί-
 ναι κατάφορτο από ψυχαρικές επιδράσεις και στη γλώσσα και στη γενική ατμοσφαι-
 ρα του»: βλ. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β/1, ό.π.π., σελ. 59.
80. Σε επιστολή του προς τον Χορν· βλ. *Ο Νουμάς* 219, 1906, σελ. 3· Βλ. και *Τα Θεα-
 τρικά Α'*, ό.π.π., σσ. 260-261.
81. Βλ. Ν. Πολίτης: *Εκλογαί*, ό.π.π. αρ. 90. Βλ. και Κ. Ρωμαίος: *Η ποίηση ενός λαού*,
 ό.π.π., σσ. 120-121, Γ. Ιωάννου: *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, ό.π.π., σσ. 53-
 56. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι με την παραλογή του *Κολυμμητή*, σχετίζεται
 κατά κάποιο τρόπο το έργο του Σ. Σκίπη *Η νύχτα της Πρωτομαγιάς*, που δημοσιεύ-
 εται στο *Σεράπειον* το 1909, σσ. 131-144, 163-177, 215-224, αν ληφθεί υπ' όψιν η
 αναλογία των συμβόλων: ο θάνατος του νέου στην έκκληση της κοπέλας, ο υφέ-
 ρων έρωτας, το βαθύ πηγάδι και το δαχτυλίδι.
82. Βλ. Έ. Βαφειάδη ό.π.π., σελ. 189.
83. Για τη δραματολογία του Καζαντζάκη υπάρχει, συγκριτικά με τους άλλους συγ-
 γραφείς, πλούσια βιβλιογραφία, που τα τελευταία χρόνια εμπλουτίζεται περισσό-
 τερο. Βλ. επιλεκτικά: Ρ. Bien: «Kazantzakis. The Master builder, with an Additional
 Note on Capodistrias», *The Literary Review* XVIII, 1975, σσ. 398-411, του ιδίου:
 «Kazantzakis' Kapodistrias; a (Rejected) Offering to Devided Greece, 1944-1946»,
Byzantine and Modern Greek Studies, 3, 1977, σσ. 141-173, και Νίκος Καζαντζάκης,
 Κέδρος, Αθήνα 1983, Μ. Ι. Μαραθεύτης: «Οι θεατρικοί ήρωες του Καζαντζάκη από
 τη σκοπιά των διαπροσωπικών σχέσεων», στον τόμο: *Θεώρηση του Νίκου Καζα-
 ντζάκη, Τετράδια Ευθύνης* 3, 1983, σσ. 67-77, Π. Φωτάς: «Η παρομοίωση και το
 επιθετό για την Ελλάδα στο Θέατρο του Καζαντζάκη», στον τόμο: *Θεώρηση του
 Νίκου Καζαντζάκη, Τετράδια Ευθύνης* 3, 1983, σσ. 115-117, Χ. - Δ. Γουνελάς: «Ει-
 σαγωγή [στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη]», *Νέα Εστία* τόμ. ΝΑ', τ. 1211, Χρι-
 στούγεννα 1977, σσ. 166-182 και *Η σοσιαλιστική συνείδηση*, ό.π.π. σσ. 261-271
 κ.α., V. Rotolo: «Ψυχολογία και δομή στην τραγωδία *Οδυσσέας* του Ν. Καζαντζά-
 κη», *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Γ', Αθήνα 1981, σσ. 214-
 225, Ν. Παπανδρέου: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π.π. σσ. 124-126, Θ. Γραμματάς: *Το
 πρόβλημα της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα 1983, του
 ιδίου: *Κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα 1992 του ιδί-
 ου: *Από την Τραγωδία στο Δράμα, Μελέτες Συγκριτικής Θεατρολογίας*, Τολίδη,
 Αθήνα 1994, σσ. 85-94, Θ. Παπαχατζάκη-Κατσάρáκη: *Το θεατρικό έργο του Νίκου
 Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα 1985, Β. Πούχνερ: «Η παραλογή και το δράμα: μια
 προτίμηση», στο βιβλίο του: *Το Θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάν-
 σεις*, Παϊρίδη, Αθήνα 1992, σσ. 307-330, του ιδίου: «Το πρώτο θεατρικό έργο του
 Νίκου Καζαντζάκη», *Παρουσία* 10, 1993, σσ. 63-160· και στο βιβλίο του: *Ανιχνεύο-
 ντας τη Θεατρική Παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σσ. 318-
 433 και: «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη»,
Νέα Εστία, τόμ. 136, τ. 1616, 1994, σσ. 1398-1405· και στο βιβλίο του: *Φιλολογικά
 και Θεατρολογικά Ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 375-
 420, Ρ. Fann-Bouteneff: «The Bridge Rebuilt: The Myth of the Masterbuilder in
 Folksong nad Theatre», *Modern Greek Studies Yearbook* 9, 1993 σσ. 267-279, Ε.
 Sakellariδου: «On the Verges of Modernism: The Dramas of Kazantzakis and
 Sikelianos», στο Dimitris Tziouvas (ad): *Greek modernism and Beyond*, Rowman &
 Littlefield, Savage, Maryland 1997, σσ. 71-86, Β. Φίλιας: «Ο Πρωτομάστορας του Νί-
 κου Καζαντζάκη», *Φωκικά χρονικά* τόμ. ΣΤ', τ. 6, 1997, σσ. 25-32, Γ. Λαδογιάννη: «Η



- παράδοση του αρχαίου δράματος στον Πρωτομάστορα του Νίκου Καζαντζάκη», *Ομπρέλα* 45, 1999, σσ. 3-6, για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη, Διεθνής Εταιρεία Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα 2000.
84. Βλ. Δ. Γουνελάς: «Εισαγωγή στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη», *Νέα Εστία* 1211, Χριστούγεννα 1977, σσ. 166-182, εδώ: σελ. 166 και Κ. Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, όπ. π. σσ. 244-253.
 85. Βλ. Γ. Σιδέρης: «Το *Ξημερώνει*, ο σκηνοθέτης του και ο θιάσός του», *Νέα Εστία* 64, 1958, σελ. 1021.
 86. Για τον διαγωνισμό αυτό, όπου ο Φώτος Πολίτης έδωσε το πρώτο του έργο, τον *Βρυκόλακα* και ο Καζαντζάκης κέρδισε έναν έπαινο για το *Έως τότε;*, βλ. Πετράκου, όπ.π., σσ. 253-265. Και τα τρία αυτά έργα του Καζαντζάκη δημοσιεύτηκαν από τον Δ. Γουνελά στη *Νέα Εστία* 102, 1211, Χριστούγεννα 1977, σσ. 183-256.
 87. Το έργο αυτό δημοσιεύτηκε και στο *Σεράπειον* 1, 10, σσ. 291-312 και ανατυπώθηκε στη *Νέα Εστία* 63, 739, 1958, σσ. 616-625. Η έκδοση των *Προπυλαίων* μεταφράστηκε και στα αγγλικά, με εισαγωγή του Ρ. Bien, στη Μινεάπολη το 1982. Η εκτενέστερη μέχρι σήμερα ανάλυση των τεσσάρων αυτών έργων, καθώς και του *Πρωτομάστορα*, έγινε από τον Β. Πούχνερ: «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη» και «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», όπ.π.
 88. Βλ. Γ. Κατσιμπάλης: «Ο άγνωστος Καζαντζάκης: Ο *Πρωτομάστορας*», *Νέα Εστία* 24, 1958, σσ. 1558-1565, Πετράκου, όπ.π. σσ. 230-233.
 89. Για την πρόσληψη του έργου βλ. Ρ. P. Bien: «Kazantzakis. The Master builder...», όπ.π.
 90. Μοναχική ίσως φωνή που ακούστηκε λίγο αργότερα, το 1911, ήταν του Παλαμά, στο άρθρο του: «Το κλειδί του σπιτιού», όπου αναφέρεται στον *Πρωτομάστορα* και στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα. Εκεί ο Παλαμάς προσφέρει την πρώτη ερμηνεία του έργου, που είναι πρωτότυπη και λιτή: «Ο "Πρωτομάστορας" είναι το ποίημα μαζί μιας ιδέας και μιας μορφής: η φιλοσοφία του βροντά, η σκηνή του κελαϊδεί, η γλώσσα του ζει: όλα στην εντέλεια. Ο μύθος συμβολίζει τη νέα ελληνική ψυχή στην τωρινή της, τόσο κρίσιμη ιστορική στιγμή, στο μελλόμενο, τόσο ονειρευτό, καταστάλασμά της. Ένα γιοφύρι πολέμαμε να χτίσουμε. Τα ζωτικά δεν αφήνουν να χτιστεί. Μια θυσία πρέπει να στερεώσει. Ο δραματογράφος το ερμήνευσε άξια το σύμβολο...», *Άπαντα*, τόμ. 8ος, σελ. 80. Για άλλες αναφορές του Παλαμά στον νεαρό Καζαντζάκη, βλ. Β. Πούχνερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σελ. 677, σημ. 1296.
 91. Βλ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, όπ.π., σσ. 39-40. Νηφάλια απάντηση δίνει στον συγγραφέα ο Ξενόπουλος, την οποία δημοσιεύει ο Κατσιμπάλης, όπ.π., σελ. 1558 κ. εξ.
 92. Δημοσιεύεται στον *Νουμά* από τον Αύγουστο του 1908 μέχρι και τον Φεβρουάριο του 1909.
 93. Δημοσιεύεται στην *Πινακοθήκη* 61-63, 1906, σσ. 8-11, 26-27, 46-47 και στη *Νέα Εστία* 63, 1958, σσ. 691-696.
 94. Δημοσιεύεται στην *Πινακοθήκη* 66, 1906, σσ. 96-98.
 95. Δημοσιεύεται στα *Παναθήναια* 19, 1909, σσ. 71-75 και στη *Νέα Εστία* 64, 1958, σσ. 1374-1378.
 96. Δημοσιεύεται *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου* 2, σσ. 310-333 και στην στο *Καινούρια Εποχή* 3, 1958, σσ. 12-30.
 97. Δημοσιεύεται στην εφημ. *Νέα Ελλάς* 11 Σεπτεμβρίου 1913, σελ. 3. Αναδημοσιεύεται και στο βιβλίο των Ελ. Αλεξίου – Γ. Στεφανάκη: *Ν. Καζαντζάκης, γεννήθηκε για τη δόξα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1983, σσ. 251-254.
 98. Δημοσιεύεται και αυτό στην εφημ. *Νέα Ελλάς* 1ο Σεπτεμβρίου 1913, σελ. 3. Αναδημοσιεύεται επίσης στο Αλεξίου – Στεφανάκη: *Ν. Καζαντζάκης, ...*, όπ.π., σσ. 251-254.

99. Η διατριβή εκδόθηκε εκ των καταστημάτων Στ. Μ. Αλεξίου, εν Ηρακλείω Κρήτης 1909. Αναδημοσιεύθηκε στην *Καινούργια Εποχή* 4, 1959, σσ. 34-89.
100. Βλ. τα βασικά έργα του Bergson *Essais sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., Paris 1985, *L' énergie spirituelle*, P.U.F., Paris 1985, *Η δημιουργός εξέλιξη*, Αναγνωστίδη, Αθήνα χ.χ.
101. Βλ. κυρίως το γνωστό βιβλίο του: *The Decline of the West*, Modern Library, Κνορφ, N. York. 1962.
102. Βλ. λ.χ. το άρθρο του «Ιστορία του γλωσσικού ζητήματος», στον *Νουμά* 347 το 1909 και αναδημοσιεύεται στο Αλεξίου – Στεφανάκη: *Ν. Καζαντζάκης, ...,* όπ.π., σσ. 83-105.
103. 1913 εκδίδεται στον εκδοτικό οίκο Γ. Φέξη η *Αγωγή επί τη βάσει της επιστήμης* του G. A. Laisant σε μετάφραση του Καζαντζάκη.
104. Είναι πασίγνωστες οι πρώτες μεταφράσεις του στη *Θεωρία της συγκινήσεως* του W. James (1911), στη *Συνομιλία, Έκκερμαν με τον Γκαίτε* του J.P. Eckermann (1913), ή στο *Γέλιο* του Bergson, που θα κυκλοφορήσει αργότερα, και αυτό στις εκδόσεις Φέξη (1915).
105. Για το θέμα αυτό βλ. Κλ. Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1981.
106. Βλ. Ασκητική, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη. Αθήνα 1985, σελ. 34.
107. Από την πρώτη δημοσίευση των *Παναθηναίων*, όπ.π., σελ. 137.
108. Βλ. την έκδοση του Β. Πούχνερ, Κ. Παλαμά: *Τρισεύγενη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995.
109. Βλ. το μείζον έργο του *Ο κόσμος ως Βούληση και Παράσταση*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα χ.χ., μετ. Αχ. Α. Βεγενά.
110. Ο πρώτος σπάει τη φλογέρα του και τη ρίχνει στο γεφύρι, δίπλα στη Σμαράγδα που πεθαίνει, ο δεύτερος σπάει το βιολί του, και το πετάει στα πόδια της Τρισεύγενης που τραγουδάει και χορεύει. Βλ. όπ.π. σελ. 238. Είναι όμως χαρακτηριστικά και τα λόγια των δύο μουσικών. «Νεράιδα είτανε, χάρη μας έκανε που ζούσε ανάμεσό μας. Μας φεύγει, και την κλαίμε», λέει ο Νίκaros του Παλαμά, όπ.π., σελ. 277, ενώ και ο Τραγουδιστής του Καζαντζάκη επαναλαμβάνει σε άλλα συμφραζόμενα: «Τι θ' αποגעνούμε εμείς εδώ, ορφανεμένοι από τη Σμαράγδα; Μια τρίχα των μαλλιών της αξίζει πιο πολύ απ' όλα σου τα γιοφύρια! [...] Ω! μεγαλομάρτυρη Ομορφιά, εγώ μόνο σε νοιώθω και σε μυρολογούμαι! Σμαράγδα! Σμαράγδα! Έλαμψες απάνω από τα μαλλιά μας μια στιγμή μόνο, – σαν άστρο που χύνεται!» (σελ. 143).
111. Όπως άλλωστε επεσήμανε και η εισηγητική έκθεση του Σ.Κ. Σακελλαρόπουλου στον Λασσάνειο Διαγωνισμό του 1910.
112. Υπάρχει εδώ το μοτίβο με τα «σημάδια του κορμιού» από την παραλογή του *Γυριμού του ξενιτεμένου* – μια επιπλέον ένδειξη για τη συστηματική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού από τον νεαρό Καζαντζάκη. Βλ. Β. Πούχνερ: «Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση...», όπ.π. σελ. 431.
113. Από τη βιβλιογραφία για τον Θεοτοκά βλ. ενδεικτικά: Άλκ. Θρύλος: «Γιώργος Θεοτοκάς. Το κλίμα του πνευματικού παιχνιδιού και της φρονιμάδας», στο βιβλίο του: *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας*, τόμ. Γ', Εστία, Αθήνα χ.χ., σσ. 171-191, Π. Χάρης: *Ελληνες Πεζογράφοι*, τόμος τέταρτος, Εστία, Αθήνα 1973, σσ. 87-137, Th. Doulis: *George Theotokas*, Twayne Publishers, Boston 1975, Α. Καραντώνης: *Νεοελληνική Λογοτεχνία*. Φυσιогνωμίες Β', Παπαδήμα, Αθήνα 1977, σσ. 288-315, του ίδιου: *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Παπαδήμα, Αθήνα 1977, σσ. 64-127, Κάρ. Μητσάκης: *Νεοελληνική πεζογραφία, Η γενιά του '30*,

- Αθήνα 1977, σσ. 49-53, Απ. Σαχίνης: *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Εστία, Αθήνα 1978, σσ. 113-121, R. Richer: *L' itinéraire de Georges Théotokas*, Les Belles Lettres, Paris 1979, Αιμ. Χουρμούζιος: Έργα Ζ', Ο αφηγηματικός λόγος. Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1979, σσ. 69-78, Γ. Παγανός: Η νεοελληνική πεζογραφία. Θωρία και πράξη. Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 192-214, M. Vitti: «Το δίκιο των άλλων ή το αποκεντρωμένο μυθιστόρημα του Γ. Θεοτοκά», στο βιβλίο του: *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1984, σσ. 311-324, *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά, Τετράδια Ευθύνης* 26 1986, Δ. Τζιόβας: «Η τέχνη του μυθιστορήματος και ο Γιώργος Θεοτοκάς», στο βιβλίο του *Μετά την αισθητική*, Γνώση, Αθήνα 1987, σσ. 113-125, Π. Μουλλάς: «Ο Γ. Θεοτοκάς και το δοκίμιο», στο βιβλίο του *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα 1992, σσ. 115-127, Αγγ. Καστρινάκη: «Το ναυάγιο της ανανεωτικής πρότασης του Γ. Θεοτοκά», στο βιβλίο της: *Οι περιπέτειες της Νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 177-226, Επίσης βλ. τα αφιερώματα των περιοδικών: *Χιακή Επιθεώρησης* 5, I-II, αρ. 13, 1967, *Νέα Εστία* τόμ. 94, τ. 1114, 1973, και τόμ. 142ος, τ. 1690, 1997, *Τομές* 1, αρ. 12, 1975, *Διαβάζω* 137, 1986.
114. Πέρα από τις επιμέρους κριτικές και από τις έμμεσες αναφορές μελετών που επικεντρώνονται σε άλλες πτυχές του έργου του, η βιβλιογραφία για τον θεατρικό Θεοτοκά, είναι σχεδόν ενδεικτική. Βλ. Γ. Σιδέρης: «Τα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοτοκά», *Νέα Εστία* τόμ 94, τ. 1114, 1973, σσ. 1621-1633, Θ. Παπαθανασόπουλος: «Το θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά», *Τετράδια Ευθύνης* 26 1986, σσ. 142-151, Γ. Βαρβέρης: «Ένα θέατρο άνωθεν καταβαίνουν» στο βιβλίο του: *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της σκηνής*, Σοκόλη, Αθήνα 1994, σσ. 115-120, Ε. Μόσχος: «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και το Θέατρο», *Νέα Εστία* τόμ. 142ος, τ. 1690, 1997, σσ. 1686-1694, Μ. Παλακτσόγλου: «Παράδοση – ανανέωση στο θέατρο: «Η περίπτωση του Γιώργου Θεοτοκά» *Θέματα Λογοτεχνίας* 7, 1998, σσ. 153-163, Γ. Λαδογιάννη: «Ο Θεοτοκάς και το λαϊκό δράμα», στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης του έργου: *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* από το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων το 1998, σσ. 49-50, Ρ. Γρηγορίου: «Ο Δον Ζουάν σε Βυζαντινό σκηνικό», όπ. π., σσ. 73-78. Γ. Π. Πεφάνης: «Η Δραματοποίηση των Παραλογών Β'...», όπ. π.
115. Στο *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμονίου*, (Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Λέσχη, Αθήνα 1989), ο Θεοτοκάς σημειώνει: «... αλλά ο κυριότερος σκοπός μου ήταν πάντα το θέατρο κι άρχισα τρία δράματα που θα λεγότανε *Εύα*, *Η βία*, *Οι Τούρκοι*. [...] Κα τα τρία βούλιαξαν, λυπούμαι όμως την *Εύα*, που περιείχε, νομίζω, λίγη ποίηση καλής ποιότητας. (Το θέμα του δράματος ήταν η ιστορία έξι αντρών, με πολύ διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες, που έζησαν τη ζωή του εμπνεόμενου από την ανάμνηση της ίδιας γυναίκας. Ο καθένας τη φαντάζεται αλλιώς και αυτή είναι εξίσου αληθινή και στις έξι περιπτώσεις. Συνάντηση ύστερα από είκοσι χρόνια. Κάθαρση: η κήρυξη του πολέμου που σκορπά τους έξι άντρες στους διαφορετικούς προορισμούς τους). Το *Γεφύρι της Άρτας* το σκέφτηκα πολύ μη δεν άρχισα ποτέ να το γράφω» (σελ. 41).
116. Την 23η Μαρτίου 1940 γράφει στα *Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, Εστία, Αθήνα 1987, σημειώνει: «Ξανά τις τελευταίες αυτές μέρες, η ανάγκη να γράψω θέατρο. [...] Γυρίζει στο μου μου κυρίως ο κύκλος των θεατρικών σχεδίων με αρχαία υπόθεση: το «Λυκόφως», γύρω από τη μορφή του Ποντίου Πιλάτου, που συμπύσσεται όμως και γίνεται μονόπρακτο, ο «Οδυσσέας και Συντροφία», όπου κυριαρχεί η *fantaisie*, επίσης το δράμα γύρω στη μορφή του Αχιλλέα (δυνατά

χρωματισμένο αυτό, κόκκινο και μαύρο)». Συμπεραίνουμε λοιπόν πως προτού αρχίσει τη συγγραφική του πορεία στο θέατρο, η οποία καταγράφεται αργότερα σε παραστάσεις και εκδόσεις, περνά μέσα από έξι συγγραφικές δοκιμασίες, όλες ατελείωτες.

117. Στην Αργώ διαβάζουμε τα εξής: «Για να υπάρξει το αληθινό μυθιστόρημα δεν αρκεί μήτε η αφήγηση, μήτε η ανάλυση των ψυχικών καταστάσεων [...], μήτε βέβαια η περιγραφή ή η μελέτη των ηθών και των κοινωνικών συνθηκών [...]. Ο σκοπός του (του μυθιστοριογράφου) είναι η δημιουργία ζωής – δημιουργία ανθρώπων πρώτα πρώτα, κ' ύστερα, συνθετικά δημιουργία ενός ανθρώπινου συνόλου...», Γ' έκδοση, Εστία, Αθήνα χ.χ., σελ. 59. Οι ίδιες απόψεις βρίσκονται και στο *Ελεύθερο πνεύμα*, Ερμής, Αθήνα 1979, σελ. 50 και στην *Πνευματική πορεία*, Εστία, Αθήνα χ.χ., σσ. 292-293, 297-298 κ.α.
118. Για τη «θεατρικότητα» στο πεζογραφικό έργο του Θεοτοκά βλ. αναλυτικότερα Β. Αθανασόπουλος: «Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και το *Δαιμόνιο*», στο *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά*, όπ.π. σσ. 56-93 και του ίδιου: «Το θεατρικό ως έκφραση και ως πυρήνας του πραγματικού. Ο Θεοτοκάς ως μυθιστοριογράφος-δραματογράφος», *Νέα Εστία* τόμ. 142ος, τ. 1690, 1997, σσ. 1668-1677.
119. Βλ. Β. Αθανασόπουλος: «Το θεατρικό ως έκφραση...», όπ.π. σελ. 1676.
120. Στις διάφορες εγγραφές του στα *Τετράδια Ημερολογίου* αναφέρονται τα ονόματα λ.χ. των Shakespeare, Claudel, B. Shaw, Chekhov, T.S. Eliot, Lenormann, O'Neill, Παλαμά, βεβαίως, στους συγγραφείς που τον επηρέασαν συγκαταλέγονται και οι αρχαίοι τραγικοί, ο Molière, οι Γάλλοι κωμωδιογράφοι, ο Ibsen, ο Strindberg κ.ά. Βλ. *Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά*, όπ.π., σσ. 176.
121. Βλ. χαρακτηριστικά Γ. Θεοτοκά: «Το θέατρο στη σημερινή Ελλάδα», *Νέα Εστία* τόμ. 65ος, τ. 758, 1959, σσ. 168-177.
122. Ο Θεοτοκάς είχε τη θέση του Γενικού Διευθυντή. Στο Διοικητικό Συμβούλιο του θεάτρου βρίσκονταν ανάμεσα στους άλλους οι Σεφέρης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γ. Κ. Κατσίμαλης, Κλ. Καρθαίος, Θ. Συναδηνός, ενώ την Καλλιτεχνική Επιτροπή αποτελούσαν ο Άγγ. Τερζάκης (Διευθυντής Δραματολογίου), ο Πέλος Κατσέλης και ο Σωκρ. Καραντίνος (οι δύο σκηνοθέτες του Εθνικού), ο Λέων Κουκούλας, ο Πέτρος Χάρης και ο Μ. Ροδάς (μετά την παραίτηση του τελευταίου ανέλαβε ο Τ. Κ. Παπατσώνης). Για πρώτη φορά, την περίοδο αυτή, ανέβηκαν τα εξής ελληνικά έργα: *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη (5 Δεκεμβρίου 1945), σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη και σκηνικά Κ. Κλώνη, *Ο λυτρωμός* του Θάνου Κωτσόπουλου (15 Ιανουαρίου 1945), σε σκηνοθεσία Π. Κατσέλη, σκηνικά Δ. Κεντακά και κοστούμια Α. Φωκά, η διασκευή του Μ. Σκουλούδη από τον *Ηλίθιο* του Dostoïevski (16 Μαρτίου 1946), σε σκηνοθεσία Π. Κατσέλη, σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη, και ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη (25 Μαρτίου 1946), σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, σκηνικά και κοστούμια Νίκου Εγγονόπουλου. Την περίοδο αυτή το Εθνικό κατάφερε να ξεφύγει από την άθλια κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει στα κατοχικά χρόνια και, βελτιώνοντας τα οικονομικά του, έδωσε 360 παραστάσεις, καθιέρωσε το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο και δημιούργησε την Πρωτοποριακή Σκηνή για τους νέους καλλιτέχνες: τα ίχνη αυτής της Σκηνης ακολούθησε το 1956 η Δεύτερη Σκηνή, που ανέβασε για πρώτη φορά την *Ηλικία της Νύχτας* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, και αργότερα η Νέα Σκηνή. Ας σημειωθεί ότι το 1950 έχει μια δεύτερη θητεία στο Εθνικό, ενώ το 1964 γίνεται πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου ως τις αρχές του 1965.
123. Το 1961 είναι πρόεδρος της Επιτροπής Οργανώσεως του Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και, μέχρι το 1964, πρόεδρος του Διοικητικού του Συμβουλίου. Βλ. Σ.

- Καραντινός: «Ο Θεοτοκάς στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Νέα Εστία* τόμ 94ος, τ. 1114, 1973, σσ. 1634-1637.
124. Βλ. και Γ. Π. Πεφάνης: «Η Δραματοποίηση των Παραλογών Β'», ό.π. σσ. 260-261.
 125. Τυπώνεται για πρώτη φορά στον τόμο *Θέατρο Ι*, Άλφα, Αθήνα 1944, σσ. 238, μαζί με τα έργα: *Πέφτει το βράδυ*, *Το γεφύρι της Άρτας*, και *Όνειρο του Δωδεκανήσου*. Ο ίδιος ο συγγραφέας είχε πληροφορίες για κάποια ερασιτεχνική παράσταση του έργου στην Πελοπόννησο. Η κριτική του έργου ήταν δυσμενής, εκτός από τη στάση που κράτησε ο Άγγελος Σικελιανός, στον οποίο διαβάστηκε για πρώτη φορά και τελικά αφιερώθηκε το έργο και ο Νίκος Καζαντζάκης, ο οποίος εμπνεύστηκε τον δικό του *Καποδίστρια* από τον Θεοτοκά· βλ. Γ. Θεοτοκάς: *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1965, σελ. 400.
 126. Αφιερωμένο στον Γιάννη Σιδέρη. Ανέβηκε από το Εθνικό Λαϊκό Θέατρο της Κύπρου το καλοκαίρι του 1963, σε σκηνοθεσία Θ. Σακκέτα, Βλ. Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τόμ. Β', Δωδώνη, Αθήνα 1980, σσ. 372-374.
 127. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στη *Νέα Εστία* τόμ. 36, 1944 και αργότερα, μαζί με το *Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, στο βιβλίο *Θέατρο ΙΙ*, Ίκαρος, Αθήνα 1947, σσ. 104.
 128. Αφιερωμένο στον Σωκράτη Καραντινό. Ανέβηκε για πρώτη φορά στο υπαίθριο θέατρο «Μακέδο» από την «Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου» του Τ. Καρούσου, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, σκηνικά και κοστούμια Σπύρου Βασιλείου, αποσπώντας επαινετικές κριτικές από τους Η. Βενέζη (*Το Βήμα* 8. 6. 1947), Μ. Καραγάτση (*Η Βραδυνή* 13. 6. 1947), Άλκη Θρύλο (*Ελληνικόν αίμα* 13. 6. 1947), Κλ. Παράσχο (*Καθημερινή* 13. 6. 1947), Γ. Φτέρη (*Τα Νέα* 13. 6. 1947), Μ. Σκουλούδη (*Ελεύθερα Γράμματα* 1. 7. 1947), Λ. Κουκούλα (*Μάχη* 16. 6. 1947), Γιάννη Σιδέρη (*Ο Αιώνας μας* 1. 7. 1947) κ.ά. Αρνητική κριτική διατύπωσαν οι Κ. Οικονομίδης (*Εθνος* 12. 6. 1947), Χ. Αγγελομάτης (*Εστία* 12. 6. 1947) και Μ. Πλωρίτης (*Ελευθερία* 14. 6. 1947). Τους ρόλους ενσάρκωσαν οι Τ. Καρούσος, Γ. Βλαχόπουλος, Π. Μανωλιδάκης, Γ. Αργύρης, Γ. Νέζος, Γ. Λουκάκης, Μ. Μπούχλης, Μιράντα, Λ. Καπλάνη, Α. Παϊταζή κ.ά. Το έργο γνώρισε πολλές ακόμα σκηνοθεσίες, με πιο σημαντική αυτήν του Μ. Βολανάκη στο Κ.Θ. Β.Ε., στις 19 Δεκεμβρίου 1964, με μεγάλη επιτυχία, όπου τα σκηνικά και τα κοστούμια είχε αναλάβει ο Δημήτρης Μυταράς και τη μουσική ο Στέφανος Βασιλειάδης· έπαιξαν, ανάμεσα στους άλλους οι Δ. Βεάκης, Ι. Ψαρράς, Κ. Βασιλάκου, Α. Ζησιμάτος, Ε. Μαλικιένζου, Η. Σταματίου, Κλ. Νικολάου, Μ. Γιαννακοπούλου κ.ά. (Ο ίδιος σκηνοθέτης έδωσε και άλλα δείγματα της δουλειάς του πάνω στο ίδιο έργο με σκηνογράφο τον Απόστολο Βέττα και ενδυματολόγο την Ιωάννα Μανωλεδάκη), ακολούθησαν οι παραστάσεις από το Μοντέρνο Θέατρο του Γ. Μεσσάλα, το 1992 σε σκηνοθεσία του ίδιου και από τον ΘΟΚ, σε σκηνοθεσία Μ. Βασιλείου την περίοδο 1992-1993. Η πιο πρόσφατη και πιο σημαντική σκηνοθετική δουλειά για το έργο είναι αυτή του Νίκου Χατζηπαπά στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων τον Ιούλιο του 1998, με σκηνικά - κοστούμια του Γ. Ασημακόπουλου, μουσική του Γ. Μπουντουβή και χορογραφίες Κ. Μήτσιου. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Μ. Μπίζιος, Δ. Γιαννακόπουλος, Θ. Σκαρλίγκος, Β. Σιάφης, Β. Γουργούλης, Κ. Γαλανάκης, Γ. Σαμισάρης, Γ. Παπαευσταθίου, Π. Νάστος, Φ. Σοφιανός, Β. Λιοδάκης, Ε. Καλούδης, Α. Καραβέλα, Β. Γιαννάκη, Α. Παππά, Γ. Γκίκας, Μ. Κοκκινογένη.
 129. Εκδόθηκε για πρώτη φορά σε αυτοτελή τόμο από την Εστία, στη σειρά «Θεατρικά έργα», αρ. 2, το 1958. Ανέβηκε για πρώτη φορά από το Εθνικό Θέατρο στις 27 Φεβρουαρίου 1957, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, σκηνικά και κοστούμια Σπύρου Βασιλείου. Τους ρόλους υποδύθηκαν μεταξύ άλλων οι ηθοποιοί: Μ. Αρώνη,

- Α. Κατσέλη, Χρ. Νέζερ, Σ. Βόκοβιτς, Π. Ζερβός, Β. Κανάκης. Βλ. την κριτική του Θρύλου [1979], σσ. 206-208.
130. Αφιερωμένο στον Οκτάβιο και τη Μέλπω Merlier. Εκδόθηκε για πρώτη φορά σε αυτοτελή τόμο από την Εστία, στη σειρά «Θεατρικά έργα», αρ. 1, το 1958. Με τον τίτλο *Κατσαντώνης*, ανέβηκε στο Θέατρο «Κοτοπούλη», στις 14 Μαρτίου 1952, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μυράτ, σκηνικά και κοστούμια Γιώργου Ανεμογιάννη, μουσική Μανώλη Σκουλούδη και Μίκη Θεοδωράκη. Τους ρόλους υποδύθηκαν μεταξύ άλλων οι ηθοποιοί: Θ. Μορίδης, Τ. Βανδής, Β. Πάλλης, Σ. Βόκοβιτς, Δ. Μυράτ, Άν. Συνοδινού, Δ. Διαμαντίδου. Η παράσταση δέχτηκε αυστηρή κριτική και ο Θεοτοκάς απάντησε από τη *Νέα Εστία* 1 Μαΐου 1952· βλ. και Γ. Θεοτοκάς: *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, όπ.π., σσ. 405-409. Με τον αρχικό τίτλο του παίχτηκε από την «Αττική Σκηνή» του Σωκράτη Καραντινού και σε δική του σκηνοθεσία το 1957.
 131. Ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Θεοτοκά – για τον Α. Θρύλο: *Τε ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Η', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σσ. 305-306, το σημαντικότερο· βλ. κριτική του ίδιου, όπ.π., σσ. 184-186. Δημοσιεύτηκε από την Εστία, στη σειρά «Θεατρικά έργα», αρ. 4, το 1959. Ανέβηκε για πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο στις 26 Νοεμβρίου 1959, σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, σκηνικά Γιάννη Τσαρούχη και κοστούμια Αντώνη Φωκά. Ανάμεσα στους ηθοποιούς οι Π. Ζερβός, Ν. Αγγελίδου, Π. Παπαδάκη, Θ. Κωτσόπουλος, Ν. Τζόγιος, Λ. Καλλέργης, Β. Κανάκης, Σ. Βόκοβιτς. Η κριτική ήταν επαινετική. Την ημέρα της πρεμιέρας ο Θεοτοκάς δημοσιεύει ένα ενδιαφέρον άρθρο στην εφ. *Καθημερινή*, όπου εξηγεί τις προθέσεις του· βλ. και Γ. Θεοτοκάς: *Θεατρικά έργα Β': Έργα διάφορα*, Εστία, Αθήνα 1966, σσ. 376-378.
 133. Δημοσιεύεται στις *Εποχές* τον Μάιο του 1965 και μεταφράζεται στα αγγλικά.
 134. Αφιερωμένο στη μητέρα του συγγραφέα. Με τον τίτλο: *Η Βυζαντινή νύχτα*, δημοσιεύεται για πρώτη φορά στη *Νέα Εστία* τόμ 39, 1946.
 135. Δημοσιεύεται για πρώτη φορά στη *Νέα Εστία* τόμ. 65, 1959.
 136. Πρώτη δημοσίευση από τις εκδ. Φέξη, Αθήνα 1963.
 137. Από τους ιστορικούς, ο Λ. Πολίτης: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985, σσ. 326-327 την αναφέρει, όπως και η Μ. Μιράσγεζη: *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τόμ. δεύτερος, Αθήνα 1982, σελ. 604, αποδίδοντάς της μία χάρη «ανάμιχτη με μια εύθυμη διάθεση κάτω από την οποία διαφαίνεται ένας προβληματισμός για τη ζωή», ενώ ο Ηλ. Βουτιερίδης: *Ιστορία...*, όπ.π., σελ. 396, ο Γ. Κορδάτος: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. δεύτερος, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 746 και ο Π. Παναγιωτούνης: *Επίτομη Ιστορία Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1993, σελ. 122, απλάς την υπομιμηματίζουν. Είναι γνωστό άλλωστε ότι, παλαιότερα, ο Σπύρος Μελάς είχε αφιερώσει ορισμένα άρθρα του με τον τίτλο: «Ο Γ. Θεοτοκάς αναμορφωτής του παγκόσμιου θεάτρου», στην *Ελληνική Δημιουργία*, με ευδιάκριτο ειρωνικό τόνο, κυρίως για το *Πέφτει το βράδυ* και το *Αντάρα στ' Ανάπλι* και ο Βασίλης Λαουρδας, στα *Φιλολογικά χρονικά* μίλησε με προκατάληψη για τα έργα του πρώτου τόμου· βλ. Ε. Μόσχος όπ.π., σελ. 1693, ο οποίος αναφέρει ότι η επίθεση του Μελά για ορισμένες ενέργειές του κατά τη διάρκεια της Κατοχής – είχε καθαρά προσωπικά κίνητρα.
 138. Πρόκειται για τα έργα που συγκαταλέγονται στον πρώτο τόμο, *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, όπ.π. Ο συγγραφέας αναφέρεται, στον πρόλογό του, σε μια πιο ολοκληρωμένη γνώση του συλλογικού εαυτού και του λαϊκού πολιτισμού και σημειώνει χαρακτηριστικά: «... στράφηκα τότε κι εγώ στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού, των λαϊκών παραδόσεων, του Μακρυγιάννη και άλλων πηγών...». Ταυτόχρονα, και δίχως καθόλου να το επιδιώξω, μου ήρθε η διάθεση να γράψω θέατρο. [...]

Οι κωμωδίες [...] εκφράζουν και μια διάθεση φυγής, από τη φρικτή πραγματικότητα των χρόνων εκείνων, προς έναν κόσμο λεύτερης φαντασίας και χαρούμενου παιχνιδιού. Οι κωμωδίες αυτές είναι ό,τι πιο αυθόρμητο, πιο εύκολο, πιο άκοπο έχω γράψει στη ζωή μου. [...] Θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν μια συμβολή για τη δημιουργία ενός ιδιότυπου νεοελληνικού λαϊκού θεάτρου με εθνικό χαρακτήρα και με επαφή με την πνευματικότητα των λαϊκών μαζών [...] τα έργα αυτά προέρχονται άμεσα από λαϊκές πηγές (τραγούδια, παραδόσεις, θρύλους φανταστικούς και θρύλους ιστορικούς, συλλογικές, μυθοποιημένες αναμνήσεις κτλ.). Όμως δε σταματούν στην αρχική λαϊκότητα ούτε προσπαθούν να τη μιμηθούν [...] το θέατρο αυτό ζυμώνεται με την όποια πνευματική καλλιέργεια του συγγραφέα και με την εμπειρία του της σύγχρονης τέχνης», ό.π. σσ. 7-8. Βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Η εξέλιξη και τα ύστερα ενδιαφέροντα του Γιώργου Θεοτοκά. (Η πνευματική πορεία του προς την Ορθοδοξία)», στο βιβλίο του: *Πέντε δοκίμια για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Λύχνος, Αθήνα 1990, σσ. 123-149 και Μ. Παλακτσόγλου ό.π.

139. Οι αναφορές μας θα γίνονται σε αυτήν την έκδοση.

140. Βλ. τον πρόλογο του συγγραφέα, ό.π. σελ. 8.

141. Εδώ ίσως θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τα πρώτα στοιχεία πρόσληψης του θεάτρου του F. G. Lorca, δεδομένου ότι οι πρώτοι στοίχοι του είχαν ήδη μεταφραστεί από τον Καζαντζάκη το 1933 σ' ένα αφιέρωμα του περιοδικού *Κύκλος*, ενώ και ο Κ. Κουν το 1942 σκέφτεται να ανεβάσει τον *Ματωμένο γάμο*, κάτι που, ως γνωστόν, θα πραγματοποιήσει έξι χρόνια αργότερα, το 1948, σε εκείνη την περιβόητη παράσταση, όπου τη μετάφραση είχε αναλάβει ο Νίκος Γκάτσος, τα σκηνικά ο Γιάννης Τσαρούχης και τη μουσική ο Μάνος Χατζιδάκις. Για την πρόσληψη του Lorca στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχνερ: «Ο *Ματωμένος Γάμος* του Federico Garcia Lorca και το *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Νότη Περγιάλη. Μια παράλληλη ανάγνωση», *Περίτεχνο* 1, 1999, σσ. 68-76, τ. 2, 1999, σσ. 25-28 και Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Η τύχη του θεατρικού Λόρκα στις ελληνικές μεταφράσεις του», στο βιβλίο της: *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 181-186.

SUMMARY

George P. Pefanis,

*The Bridge of Arta – A Bridge between Folksong and Drama**(I. Voutieridis, P. Horn, N. Kazantzakis, G. Theotokas et alii)*

One of the most important greek ballads, *The Bridge of Arta*, has been dramatized by greek authors more than once in the twentieth century. Ilias Voutieridis was the first to write or play on this motif, followed by Horn, Kazantzakis, Theotokas and others.

The Bridge of Arta is closely related to myths of women sacrifice, like Iphigenia, Alkestis and Andromeda, as well as to the myth of Sisyphos, which offers another interesting perspective. According to René Girard's theory on violence and the sacred, social violence breaking out in times of crisis destroys the order of affairs and eliminated existing differences. Social order can only be re-established when an expiatory victim is found, whose sacrifice absorbed all surrounding violence. In the case of *The Bridge of Arta*, this expiatory victim is the builder's wife.

The myth of this ballade traverse the history of greek theatre in the twentieth century, in the form of multiple re-adaptations to various artistic, philosophical and ideological movements of the time. Deeply rooted in primeval rituals and archetypes of the collective unconscious, this myth carries the popular wisdom of past centuries on to contemporary times of the theatre of ideas, so that influenced by nietzscheism, naturalism and the philosophy of life, as well as the economic liberalism and urban modernization, it is passed on the troubled political landscape of mid-war times and cruel german occupation.