

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Το ανέκδοτο θεατρικό έργο «Φασγά» του Νίκου Καζαντζάκη:

από τη μεταγραφή, στην τεκμηρίωση και την έκδοσή του

Καλλιόπη Τσακτάνη

Επιβλέπων Καθηγητής: Νίκος Μαθιουδάκης

Αθήνα, Φεβρουάριος 2022

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Το ανέκδοτο θεατρικό έργο «Φασγά» του Νίκου Καζαντζάκη:
από τη μεταγραφή, στην τεκμηρίωση και την έκδοσή του

Καλλιόπη Τσακτάνη

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:
Νίκος Μαθιουδάκης
Δρ. Υφολογίας - Δημοκρίτειο
Πανεπιστήμιο Θράκης
Μέλος ΣΕΠ - Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Βασίλης Βασιλειάδης
Επικ. Καθηγητής Νεοελλ. Φιλολογίας -
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Μέλος ΣΕΠ - Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο

Αθήνα, Φεβρουάριος 2022

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον Α' Επιβλέποντα Καθηγητή μου κύριο Νίκο Μαθιουδάκη για την εμπιστοσύνη να αναλάβω το θέμα της παρούσας εργασίας, καθώς και για την καθοδήγηση και την ενθάρρυνσή του σε όλα τα στάδια της υλοποίησής της. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τον κύριο Βασίλη Βασιλειάδη που δέχτηκε να αναλάβει την ευθύνη του Β' Επιβλέποντος Καθηγητή. Επίσης, ευχαριστώ την κυρία Βαρβάρα Τσάκα, Διευθύντρια του Μουσείου Καζαντζάκη και την κυρία Παρασκευή Βασιλειάδη, Υπεύθυνη του Αρχείου, για την άμεση ανταπόκριση και υποστήριξή τους στην αναζήτηση του αρχειακού υλικού, καθώς και το Δ.Σ. του Μουσείου Καζαντζάκη για την άδεια πρόσβασης στο αρχειακό υλικό. Ακόμη, ευχαριστώ την κυρία Παρασκευή Καπώλη και την κυρία Χριστίνα Τζάτσου του Τμήματος Χειρογράφων και Ομοιοτύπων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος για τη βοήθειά τους στην αναζήτηση και εξέταση του αρχειακού υλικού και την κυρία Δασκαλάκη της Διεύθυνσης Αρχείου της ΕΡΤ Α.Ε. Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για τη στήριξή της σε όλη αυτή τη διαδρομή.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί την πρώτη έκδοση του θεατρικού έργου *Φασγά* του Νίκου Καζαντζάκη. Μέρος της Τρίτης Πράξης του έργου είχε δημοσιευτεί τον Νοέμβριο του 1907 στο περιοδικό *Πινακοθήκη*. Το έργο δημοσιεύτηκε ολόκληρο για πρώτη φορά τα Χριστούγεννα του 1977 στο περιοδικό *Νέα Εστία*. Η παρούσα έκδοση βασίζεται στο αυτόγραφο του συγγραφέα, το οποίο φυλάσσεται στο Αρχείο Θεατρικών Διαγωνισμών της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. Ο Καζαντζάκης το είχε αποστείλει προκειμένου να συμμετάσχει στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα του 1908. Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας παρουσιάζεται το «Θέατρο των Ιδεών» που καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα από το 1895 έως το 1922 και η θέση της πρώιμης δραματουργίας του Καζαντζάκη σε αυτό. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στα προσωπικά βιώματα και στις μελέτες του συγγραφέα που ενδεχομένως άσκησαν επίδραση στο έργο, καθώς και στις αισθητικές τάσεις του έργου. Επίσης εξετάζονται τα βασικά στοιχεία του, όπως ο χρόνος, ο χώρος, οι χαρακτήρες και η πλοκή. Παρουσιάζεται ο «διάλογος» του έργου με άλλα λογοτεχνικά έργα με σκοπό να φωτιστούν καλύτερα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Ακολουθεί η συγκριτική μελέτη των δύο δημοσιεύσεων του έργου με το αυτόγραφο του συγγραφέα, από την οποία προκύπτει ότι η αρχική γραφή του έργου παρουσίαζε διαφορές σε σχέση με το κείμενο του χειρογράφου. Στη συνέχεια εξετάζεται η γλώσσα του έργου και παρατίθενται οι εκδοτικές αρχές που εφαρμόστηκαν στην παρούσα έκδοση. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας δίνεται η πρόταση έκδοσης του έργου.

Λέξεις – Κλειδιά

χειρόγραφο, δημοσίευση, έκδοση, *Φασγά*, Καζαντζάκης, συγκριτική μελέτη, «Θέατρο των Ιδεών»

The unpublished play “Fasga” by Nikos Kazantzakis:
transcription, documentation and book publication

Kalliopi Tsaktani

Abstract

The present dissertation constitutes the first edition of the play “Fasga” («Φασγά») by Nikos Kazantzakis. Part of Act Three of the play was published in *Pinakothiki* (Πινakoθήκη) magazine in November 1907. The entire play was published in *Nea Estia* (Νέα Εστία) magazine at Christmas of 1977. The present edition is based on the writer’s manuscript, which is stored in the Playwriting Competitions Archive of the National Library of Greece. Kazantzakis had sent it in order to participate in the Pantelidios Playwriting Competition of 1908. “The Theatre of Ideas” in Greece between 1895 and 1922 is presented in the first part of the present dissertation, as well as the position of Kazantzakis’ early plays within its framework. Reference is made to the writer’s early life experiences and studies that have probably influenced the play and the literary tendencies of the play are analysed. The play’s basic elements of time, space, characters and plot are also examined. The “dialogue” of the play with other literary works is exposed in order to highlight its distinctive features. The comparative study of the manuscript and the two publications of the play has demonstrated that the original dramatic text differed from that of the manuscript. The distinctive features of the language of the play are also examined and the editing principles applied to the present edition are presented. In the second part of the dissertation an edition of the play is proposed.

Key words

manuscript, publication, edition, *Fasga*, Kazantzakis, comparative study, “Theatre of Ideas”

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	viii
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	x
Α΄ ΜΕΡΟΣ: Θεωρητικό πλαίσιο	1
1. Το «Θέατρο των Ιδεών» και η πρόιμη δραματουργία του Νίκου Καζαντζάκη	2
2. Το θεατρικό έργο <i>Φασγά</i>	9
2.1. Πλαίσιο συγγραφής και συμμετοχή του έργου στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα (1908)	9
2.2. Αισθητικές τάσεις: από τον ρομαντισμό στο ονειρόδραμα	12
2.3. Η πρόσληψη του έργου	23
3. Το δραματικό κείμενο	24
3.1. Ο δραματικός χρόνος και ο δραματικός χώρος	24
3.2. Οι χαρακτήρες	27
3.3. Η πλοκή	33
3.4. Ο «διάλογος» του έργου με άλλα λογοτεχνικά έργα	34
3.4.1. Εκκλησιαστικά χωρία	35
3.4.2. Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση <i>Το δαχτυλίδι της μάνας</i>	35
3.4.3. Ο <i>Ιουλιανός ο Παραβάτης</i> στο θέατρο	37
3.4.4. Τα θεατρικά έργα του Ίψεν	40
3.4.5. Το Θέατρο <i>Bayreuth</i> και ο Βάγκνερ	42
3.4.6. Το ποίημα του Χάινε <i>Loreley</i>	45
4. Εκδοτική παράδοση του έργου	49
4.1. Περιοδικό <i>Πινακοθήκη</i> (1907)	49
4.2. Περιοδικό <i>Νέα Εστία</i> (1977)	50
4.3. Το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (1908)	51
4.4. Συγκριτική μελέτη των δημοσιεύσεων του έργου	52
4.4.1. Περιοδικό <i>Πινακοθήκη</i> και χειρόγραφο ΕΒΕ	53
4.4.2. Περιοδικό <i>Νέα Εστία</i> και χειρόγραφο ΕΒΕ	55
4.4.3. Οι επιστολές του Samuel Chabert προς τον Νίκο Καζαντζάκη	58
5. Η γλώσσα και το ύφος του έργου	61
5.1. Η γλώσσα	61
5.2. Το ύφος	67
6. Εκδοτικές αρχές	70
6.1. Η ορθογραφία	71
6.2. Ο τονισμός	73
6.3. Η στίξη	74
6.4. Άλλες παρεμβάσεις	76
Βιβλιογραφικές αναφορές	78
Δικτυογραφία	86
Αρχειακό υλικό	87
Β΄ ΜΕΡΟΣ: Έκδοση	88
Νίκου Καζαντζάκη <i>Φασγά. Δράμα είς πράξεις τρείς.</i>	88

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος
ΜΝΚ	Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη
ΝΓΔ	Νεοελληνική Γραμματική (της Δημοτικής)
ΓΝΕ	Γραμματική της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (της απλής Καθαρευούσης)
[Στ'Επ]	Σημείωση του Επιμελητή

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Θεωρητικό πλαίσιο

1. Το «Θέατρο των Ιδεών» και η πρόιμη δραματουργία του Νίκου Καζαντζάκη

Η πρώτη γνωστή αναφορά στον όρο «Θέατρο των Ιδεών» σε ευρωπαϊκό επίπεδο εντοπίζεται σε άρθρο του Ισπανού Verdes Montenegro με τίτλο: “El teatro de ideas”, μετά την παράσταση του έργου του Ίβεν «Κουκλόσπιτο» το 1899 στη Μαδρίτη. Στο άρθρο αυτό ο κριτικός δεν ταυτίζει το «Θέατρο των Ιδεών» με το θέατρο του Ίβεν, αλλά τα εξετάζει παράλληλα. Ο Μπέρναρντ Σω¹ ήταν αυτός που από το 1891 προετοίμασε το έδαφος για τη σύγχρονη σημασία του όρου αναφερόμενος στον Ίβεν (Blessios, 1996: 22).

Ο όρος «Θέατρο των Ιδεών» καθιερώθηκε στην Ελλάδα το 1922 από τον Ξενόπουλο, ο οποίος ανέφερε τον Ίβεν ως κύριο εκπρόσωπο του είδους στην Ευρώπη, ενώ χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο προκειμένου να χαρακτηρίσει τα θεατρικά του Ταγκόπουλου, επειδή ήταν στρατευμένα υπέρ των σοσιαλιστικών ιδεών. Στους εκφραστές αυτού του θεατρικού είδους στην Ελλάδα ο Ξενόπουλος συμπεριέλαβε τον Καζαντζάκη, τον Καμπύση, τον Χορν, τον Παλαμά, τον Ταγκόπουλο και τον Ψυχάρη (Πετράκου, 2005: 20).

Αρχικά ο όρος αναφερόταν στη στρατευμένη δραματογραφία, στα «έργα με θέση»,² με συγκεκριμένο ιδεολογικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο, η χρήση του όρου όμως διευρύνθηκε και συμπεριέλαβε το σύνολο των θεατρικών έργων της περιόδου 1895-1922 (Πούχγερ, 2006: 443).

Όσον αφορά το «Θέατρο των Ιδεών» στην Ελλάδα, τα πρώτα έργα που γράφτηκαν και εντάσσονται σε αυτή την κατηγορία είναι ο *Τρίτος* και ο *Ψυχοπατέρας* (1895) του Ξενόπουλου. Είχε προηγηθεί το 1894 η παράσταση των Βρικόλακων του Ίβεν στην Αθήνα, την οποία προλόγισε ο Ξενόπουλος. Το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με τη δραματουργία της Σκανδιναβίας και της Γερμανίας μέσω σχετικών άρθρων στα περιοδικά *Η Τέχνη* και *Διόνυσος*, τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις συνόδευαν μεταφράσεις των έργων. Οι πρώτες αντιδράσεις του κοινού απέναντι σε αυτά τα έργα ήταν αρνητικές λόγω του εσωστρεφούς και δυσνόητου ύφους τους και της δραματικής φόρμας τους που διέφερε από αυτή του «καλοφτιαγμένου έργου» που απαντά στη γαλλική δραματουργία του 19ου αιώνα (Πούχγερ, 2006: 444-446). Επιπλέον, εκείνη την εποχή ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής η επιθεώρηση και το

¹ Ο Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω (1856-1950) ήταν Ιρλανδός δραματουργός και κριτικός (Hartnoll & Found, 2000: 639).

² Το «θέατρο θέσης» θεωρείται μια συστηματική μορφή διδακτικού θεάτρου. Διατυπώνεται μία θέση σε ένα πρόβλημα, το οποίο όμως συχνά σχολιάζεται με πολύ διδακτικό τρόπο, σε πολλές περιπτώσεις δε παραμελείται η δομή και ο λόγος του δράματος. Στην παραμέληση αυτή οφείλεται η αισθητική αδυναμία του (Pavis, 2006: 218).

πατριωτικό δράμα. Οι συγγραφείς που υπηρέτησαν το «Θέατρο των Ιδεών» αντιμετώπισαν την πολεμική των παλαιότερων, βρέθηκαν όμως και σε αντιπαράθεσεις μεταξύ τους για ιδεολογικούς, πολιτικούς ή προσωπικούς λόγους (Πετράκου, 2005: 20-21). Σύμφωνα με την Πετράκου (2005: 21), σημείο καμπής για το «Θέατρο των Ιδεών» θεωρείται το έτος 1907, διότι εκείνη τη χρονιά εμφανίστηκαν νέοι θίασοι, όπως αυτός που συγκρότησε ο Θωμάς Οικονόμου, νέοι ηθοποιοί, όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κυβέλη, και νέοι συγγραφείς, όπως ο Καζαντζάκης, με δραματικά έργα που ανανέωσαν το ελληνικό θέατρο.

Τα έργα του «Θεάτρου των Ιδεών» επηρεάζονται στην πλειονότητά τους από τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, υπάρχουν όμως και ορισμένα που συνδυάζουν ρεαλιστικά στοιχεία με συμβολιστικές αποχρώσεις, όπως το *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη, και άλλα, όπως το *Φασγά*, που θεωρείται από τα πιο συμβολιστικά. Το *Κωμωδία. Τραγωδία μονόπρακτη* (1909) του Καζαντζάκη θεωρείται «το συμβολιστικότερο έργο εξ όλων» (Πετράκου, 2005: 22-23). Στη θεματογραφία των έργων του «Θεάτρου των Ιδεών» περιλαμβάνονται έργα κοινωνικού ρεαλισμού που προωθούσαν αιτήματα του σοσιαλισμού, έργα με θέμα τον υπεράνθρωπο –ιδωμένο ως ήρωα που θα αλλάξει την κοινωνία προς το καλύτερο– και έργα με θέμα τον διαξιφισμό μεταξύ τέχνης και επιστήμης, τα οποία προσπαθούσαν να απαντήσουν στο ερώτημα αν η τέχνη πρέπει να βασίζεται στην υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη ή αν πρέπει να θεμελιώνεται στην πραγματικότητα που περιβάλλει τον άνθρωπο (Γουνελάς, 1977α: 172-173).

Σύμφωνα με τον Πούχγερ (2006: 453), δεν είναι ξεκάθαρη η κατηγοριοποίηση των έργων του «Θεάτρου των Ιδεών», όπως των δραματικών έργων του 19ου αιώνα, λόγω των επιρροών των διαφορετικών λογοτεχνικών ρευμάτων (των –ισμών) στην Ελλάδα, οι οποίες δημιούργησαν δραματικά είδη με μεικτό χαρακτήρα που υπερβαίνουν τα όρια των συμβατικών ειδών. Ο Πούχγερ (2006) προβαίνει σε μία πρώτη ταξινόμηση των έργων σε κατηγορίες, εφαρμόζοντας ορισμένα υφολογικά και θεματικά κριτήρια. Από τις κατηγορίες αυτές αναφέρουμε ενδεικτικά τις ακόλουθες: ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα (*Ο Τρίτος* του Ξενόπουλου, *Οι Κούρδοι* του Καμπύση και *Οι Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου), πατριωτικό και ιστορικό δράμα (*Έως πότε;* του Καζαντζάκη), κοινωνική σάτιρα (*Ο Μακαρίτης Μαύσωλος* του Ξενόπουλου και *ο Γουανάκος* του Ψυχάρη), σοβαρή κωμωδία (*Ο Ψυχοπατέρας* του Ξενόπουλου), ψυχολογικό δράμα (το *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη), ποιητικό δράμα (*Τρισεύγενη* του Παλαμά), ηθογραφισμός (*Το Φιντανάκι* του Παντελή Χορν), αισθητισμός (*Τα τρία φίλιά* του Χρηστομάνου), νατουραλισμός (*Το χαλασμένο σπίτι* του Σπύρου Μελά), μοντερνισμός (*Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη* του Καζαντζάκη). Στην κατηγορία των

έργων με νεορομαντικά και συμβολιστικά χαρακτηριστικά ο Πούχνερ εντάσσει *Το δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση και τον *Πρωτομάστορα* του Καζαντζάκη.

Η πρώτη δραματουργία του Νίκου Καζαντζάκη (1906-1910) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, σύμφωνα με μελετητές του έργου του (Πούχνερ, 2006: 450), διότι περιλαμβάνει έργα που ανήκουν σε διαφορετικά είδη. Το *Ξημερώνει* (1906) χαρακτηρίζεται ως «αστικό ψυχολογικό δράμα», το *Έως πότε;* (1907) ως «πατριωτικό ιστορικό δράμα με εξπρεσιονιστική σκληρότητα», το *Φασγά* (1907) ως «συμβολιστικό εξπρεσιονιστικό δράμα με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία», *Ο Πρωτομάστορας* (1908, πρώτος τίτλος *Η Θυσία*) ως «συμβολιστικό ποιητικό δράμα» βασισμένο στο θέμα της παραλογής για το γεφύρι της Άρτας, ενώ η *Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη* (1909) ως υπερρεαλιστικό έργο.

Ο βασικός προσανατολισμός του «Θεάτρου των Ιδεών» στην Ελλάδα την περίοδο 1895-1910 αφορούσε το περιεχόμενο –την ανάδειξη των θεμάτων που προαναφέρθηκαν– και όχι τη μορφή του δραματικού έργου. Ο Γουνελάς (1977α: 174) σημειώνει ότι η συνεισφορά του Καζαντζάκη ήταν σημαντική σε αυτό το πλαίσιο διότι πέτυχε να εξισορροπήσει το ιδεολογικό περιεχόμενο με μία θεατρικότητα χωρίς μεγάλες σκηνικές απαιτήσεις.

Το *Ξημερώνει* (1906), το οποίο έχει χαρακτηριστεί ως ένα αστικό ψυχολογικό δράμα, παρουσιάζει το δίλημμα μίας γυναίκας ανάμεσα στη χειραφέτηση και τη διεκδίκηση του ελεύθερου έρωτα, και στον συμβιβασμό. Η ηρωίδα του έργου βρίσκεται εγκλωβισμένη σε μία ενδιάμεση κατάσταση. Δεν έχει τη δύναμη να αναλάβει την ευθύνη των συναισθημάτων της και να έρθει σε ρήξη με την οικογένειά της και την κοινωνία, δεν μπορεί όμως ούτε να υποκρίνεται και να συμβιβαστεί· η λύση που προκρίνει ο συγγραφέας είναι η αυτοκτονία. Εκτός από το θέμα της χειραφέτησης, το έργο ασκεί αρνητική κριτική στον ρομαντισμό, προτρέποντας σε μια ρεαλιστική αντιμετώπιση της ζωής, ενώ εκφράζεται και το σοσιαλιστικό ιδεώδες μιας ενωμένης κοινωνίας, προσανατολισμένης στο κοινό καλό (Γουνελάς, 1977α: 175). Η γλώσσα του έργου είναι η δημοτική. Το *Ξημερώνει* συμμετείχε το 1907 στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα. Δεν βραβεύτηκε, αλλά έλαβε έπαινο (Ζώρας, 2013: xxiv) και το καλοκαίρι του 1907 παρουσιάστηκε στο θέατρο *Αθήναιον* από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 125). Το χειρόγραφο του *Ξημερώνει* ανακάλυψε, μαζί με τα χειρόγραφα του *Έως πότε;* και του *Φασγά*, ο Δ. Γουνελάς στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και τα δημοσίευσε το 1977 στο περιοδικό *Νέα Εστία*. Το έργο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 2013 από τις Εκδόσεις Καζαντζάκη σε σχολιασμένη απόδοση με επιμέλεια Ν. Μαθιουδάκη και Α. Καρασίμου, η οποία βασίστηκε απευθείας στο

χειρόγραφο του δράματος, ενώ στην έκδοση ενσωματώθηκαν τα δύο χειρόγραφα του έργου ως παράρτημα.³

Το *Έως πότε;* (1907)⁴ βασίζεται στο μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου *Κρητικοί Γάμοι* (1871) και έχει ως θέμα τον αγώνα της Κρήτης για ένωση με την Ελλάδα και τα γεγονότα της Επανάστασης στο Θέρισο (Μάρτιος 1905). Η ορθογραφία του κειμένου του έργου εφαρμόζει μία ιδιόμορφη καθαρεύουσα, σύμφωνα με τον Γουνελά· η μορφή της γλώσσας είναι πιο συντηρητική σε σχέση με αυτή του *Ξημερώνει*. Η υποχώρηση του συγγραφέα ως προς τη γλώσσα οφείλεται σύμφωνα με τον Γουνελά (1977β: 183) στην επίθεση που δέχτηκε ο Καζαντζάκης λόγω του προοδευτικού χαρακτήρα του *Ξημερώνει*. Στο έργο τονίζεται η πιθανή αναρχία που θα προκαλούσε μια ελεύθερη δημοκρατία στην οποία θα μπορούσαν να συμμετέχουν όλοι ως υποψήφιοι για αρχηγοί. Ο Γουνελάς (1977α: 176) διακρίνει επίσης ότι στο έργο, πίσω από τα κίνητρα των ανθρώπων «υπάρχει ένας φυσικός νόμος που εκφράζεται είτε με το πάθος για ελευθερία είτε με το πάθος της αγάπης ή του μίσους» και θεωρεί ότι η πίστη του Καζαντζάκη στη δύναμη αυτού του πάθους προετοίμασε το έδαφος για να δεχτεί τη φιλοσοφία του Μπερξόν σχετικά με το *élan vital*, τη ζωική ορμή που μετουσιώνει την ύλη σε πνεύμα. Ο συνδυασμός αυτής της ζωικής δύναμης και ο τρόπος που εντάσσεται στη δομή του έργου συνιστά, σύμφωνα με τον Γουνελά, την επιτυχία του. Το *Έως πότε;* έλαβε μέρος στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα τον Φεβρουάριο του 1908 και έλαβε έπαινο. Δεν βραβεύτηκε, διότι κατά την κρίση της Επιτροπής του Παντελιδείου ήταν δύσκολο να μεταπλασθεί θεατρικά ένα μυθιστόρημα όπως οι *Κρητικοί Γάμοι* του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου (Ζώρας, 2013: xxvi).

Το *Φασγά* (1907) είναι το δράμα του ανθρώπου της μεταβατικής εποχής ο οποίος, σύμφωνα με τον Γουνελά (1977α: 176), αντιμετωπίζει το δίλημμα της ηρωίδας του *Ξημερώνει*· αισθάνεται εγκλωβισμένος ανάμεσα στην συντηρητικότητα της γενιάς του παρελθόντος και τις αντιλήψεις της σύγχρονης εποχής. Σε αντίθεση με την ηρωίδα του *Ξημερώνει*, ο κεντρικός χαρακτήρας στο *Φασγά* έρχεται σε ρήξη με τους παραδοσιακούς θεσμούς, χωρίς εντούτοις να καταφέρει να συμπλεύσει με τη νεωτερικότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, την πορεία της ανάβασης του ήρωα ακολουθούν η καθοδική πορεία και η πτώση του

³ Καζαντζάκης, Ν. (2013). *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης & Α. Καρασίμος). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

⁴ Αξίζει να σημειωθεί πως ειδική μελέτη έκανε η Ελένη Αργύρη στη διπλωματική της εργασία *Το ανέκδοτο θεατρικό έργο «Έως πότε;» του Νίκου Καζαντζάκη: από το χειρόγραφο στην έκδοση βιβλίου* (2020) στο πλαίσιο του ΜΠΣ «Δημιουργική Γραφή» με επιβλέποντα καθηγητή τον κ. Νίκο Μαθιουδάκη.

στο τέλος του έργου. Η συντριβή του συνοδεύεται παρόλα αυτά από το όραμα της Γης της Επαγγελίας στην οποία έχουν φθάσει οι μελλοντικές γενιές, επιτυγχάνοντας αυτό που ο ίδιος απέτυχε (Πούχνερ, 2006: 796-797). Η γλώσσα του έργου είναι μεικτή, δημοτική με στοιχεία καθαρεύουσας. Μέρος της Τρίτης Πράξης του έργου δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Νοέμβριο του 1907 στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, ενώ ολόκληρο το έργο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Νέα Εστία* τα Χριστούγεννα του 1977. Στην εισαγωγή της δημοσίευσης στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (1907) γίνεται αναφορά στο ιδεολογικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο του έργου, το οποίο θέτει στο επίκεντρό του τον άνθρωπο της μεταβατικής εποχής, που βρίσκεται μεταξύ της θρησκείας και της επιστήμης (Καζαντζάκης, (1907α: 165). Σύμφωνα με τον Γουνελά (1977α: 175, 177-178), στο έργο θίγεται επίσης, όπως και στα υπόλοιπα τρία θεατρικά του συγγραφέα της περιόδου 1906-1908 (*Ξημερώνει, Έως πότε;, Ο Πρωτομάστορας*), το σοσιαλιστικό ιδεώδες μιας ενωμένης κοινωνίας, προσανατολισμένης στο κοινό καλό.

Ο *Πρωτομάστορας* γράφτηκε το 1908 με το όνομα *Η Θυσία* και υποβλήθηκε το 1910 στον Λασσάνειο Δραματικό Διαγωνισμό στον οποίο βραβεύτηκε. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* το 1910 με τον τίτλο *Ο Πρωτομάστορας* και εκδόθηκε αυτοτελώς σε μορφή μικρού βιβλίου με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης (Πούχνερ, 2012: ια'). Το θέμα του *Πρωτομάστορα*, στο οποίο η κόρη του βασιλιά θυσιάζεται από τον Πρωτομάστορα για να χτιστεί το γεφύρι, βασίζεται στο θέμα της παραλογής για το «Γεφύρι της Άρτας». Σύμφωνα με τον Γουνελά, ο εξαναγκασμός της κοπέλας να θυσιαστεί οφείλεται περισσότερο στην αδυναμία του Πρωτομάστορα και στη συγκατάβαση του βασιλιά μπροστά στην απειλητική παρουσία των χωρικών, παρά στη μοίρα. Αυτό καταδεικνύει, σύμφωνα με τον Γουνελά (1977α: 177-178), την παντοδυναμία της ανθρώπινης δύναμης, η οποία εκδηλώνεται είτε σαν πάθος για δημιουργία είτε σαν πάθος για καταστροφή· υποδηλώνει επίσης τη στάση του συγγραφέα απέναντι στον σοσιαλισμό και στη δύναμη του λαού, καθώς και στην πίστη του σε ένα δημιουργικό ατομισμό που θα προωθεί την ειρήνη και την αδελφοσύνη στην κοινωνία. Ο Πούχνερ χαρακτηρίζει το δράμα συμβολιστικό με ύφος που παραπέμπει στον νεορομαντισμό και παρατηρεί ότι η ερμηνεία που δίνει ο Καζαντζάκης στο θέμα της παραλογής για το «Γεφύρι της Άρτας» «δεν είναι ηθογραφική, αλλά υπαρξιακή-συμβολιστική», διαφοροποιώντας την από την ερμηνεία του μύθου που απαντά σε έργα συγγραφέων που είχαν χρησιμοποιήσει το ίδιο θέμα, όπως ο Βουτιεριδής (Πούχνερ, 2012: ιβ'-ιγ). Το έργο επέλεξε ο Καλομοίρης για να το μελοποιήσει σε όπερα, η παράσταση της

οποίας εγκωμιάστηκε από τους κριτικούς της εποχής (Γουνελάς, 1977α: 179· Πούχγερ, 2012: κε').

Η *Κωμωδία: τραγωδία μονόπρακτη* γράφτηκε το 1909 ή ενδεχομένως το 1908 στο Παρίσι. Πρόκειται, σύμφωνα με την Πετράκου (2008, 169, 175), για ένα συμβολιστικό μονόπρακτο, «το πλέον πρωτότυπο από τα έργα του [Καζαντζάκη], προδρομικό των θεατρικών μορφών που θα κυριαρχούσαν μεταπολεμικά τόσο από πλευράς περιεχομένου όσο και από πλευράς μορφής». Ο τίτλος του έργου ήταν αρχικά *Κωμωδία*· στον τίτλο αυτό ο συγγραφέας πρόσθεσε τον υπότιτλο *Τραγωδία μονόπρακτη* και δημοσίευσε το έργο σε δύο περιοδικά το 1909. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στον εγκέφαλο ενός ετοιμοθάνατου, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι δεν κατάφερε να βρει την απάντηση στο υπέρτατο ερώτημα σχετικά με το νόημα της ζωής (Πετράκου, 2005: 170, 176) τη στιγμή που, όπως επισημαίνει ο Καζαντζάκης (όπ. αναφ. στην Πετράκου, 2005: 176) στην εισαγωγή του έργου, «[...] η ψυχή του [...] τρέμοντας σκύφτει στην άβυσσο του Αγνώστου να δει: θα μπει σε μιαν άλλη, αιώνια τώρα ζωή, –ή θα σβήσει;». Λαμβάνοντας υπόψη τη δήλωση του συγγραφέα στην εισαγωγή του έργου, η Πετράκου (2005: 176-177) υποστηρίζει ότι στο πρόσωπο του ετοιμοθάνατου δεν αντικατροπτίζονται μόνο οι φόβοι και οι ελπίδες ενός ανθρώπου, αλλά συνοψίζεται ταυτόχρονα όλη η ανθρωπότητα, μέσα από τις ρεαλιστικά δοσμένες φυσιognωμίες των δραματικών προσώπων που μετέχουν στη δράση, η οποία τοποθετείται στον εγκέφαλό του. Τα δραματικά πρόσωπα αντιπροσωπεύουν όλο το φάσμα της ανθρωπότητας (όλα τα φύλα, όλες τις ηλικίες, όλους τους ανθρώπινους χαρακτήρες), η οποία αναζητά εναγωνίως την αιώνια ζωή λίγο πριν το τέλος.

Σύμφωνα με την ερμηνεία που έδωσε ο Kerenyi (όπ. αναφ. στην Πετράκου, 2005: 178) και αποδέχτηκαν άλλοι μελετητές, ο όρος *Κωμωδία* παραπέμπει στη μη γνήσια αναμονή της αιώνιας ζωής από την πλευρά της εκκλησίας, ενώ ο όρος *Τραγωδία* παραπέμπει στην γνήσια αναμονή των πιστών. Η Πετράκου (2005: 178-179) αντίθετα, υποστηρίζει ότι δεν είναι αυτή η θέση του συγγραφέα, δεδομένου ότι το δραματικό πρόσωπο του Ασκητή, ο οποίος συμβολίζει τον ιερωμένο οποιουδήποτε θρησκευματος, εκδηλώνει στο έργο τη γνήσια πίστη του στη μετά θάνατον ζωή περισσότερο από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Η Πετράκου θεωρεί ότι ο όρος «κωμωδία» παραπέμπει στην γαλλική-ισπανική χρήση του ως «θεατρικού έργου», ενώ ο όρος «τραγωδία» σχετίζεται με τον θρηνητικό τόνο του έργου. Το έργο θεωρήθηκε πρωτοποριακό για την εποχή του. Ο Kerenyi (όπ. αναφ. στην Πετράκου, 2005: 179-180) το συσχέτισε με το πνεύμα της επανάστασης εναντίον του Θεού που εκδηλώθηκε από τους υπαρξιστές μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και αναφέρθηκε σε κοινά σημεία με το

Κεκλεισμένων των θυρών του Σάρτρ και το Περιμένοντας τον Γκοντό του Μπέκετ. Το έργο αναδημοσιεύτηκε στη Νέα Εστία το 1958 και παρουσιάστηκε στο θέατρο στο εξωτερικό για πρώτη φορά στη Ζυρίχη το 1970 και στην Ελλάδα το 1997 σε τηλεοπτική διασκευή (Πετράκου, 2005: 181, 183, 186).

2. Το θεατρικό έργο *Φασγά*

2.1. Πλαίσιο συγγραφής και συμμετοχή του έργου στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα (1908)

Ο Καζαντζάκης γεννιέται στο Ηράκλειο (το Μεγάλο Κάστρο) της Κρήτης τον Φεβρουάριο του 1883, όταν το νησί βρίσκεται ακόμα υπό τουρκική κατοχή. Οι πρώτες του αναμνήσεις είναι συνδεδεμένες με τη γη, τη θάλασσα, τη γυναίκα και τον έναστρο ουρανό, όπως ο ίδιος εξομολογείται στην *Αναφορά στον Γκρέκο*. «Κι επειδή ήταν ετούτες οι πρώτες δυνάμεις που έκαμαν συνειδητά κατοχή την ψυχή μου, έσμιζαν κι οι τέσσερεις μέσα μου αξεδιάλυτα κι έγιναν ένα [...] κάθε μου συγκίνηση, κάθε μου ιδέα, κι η πιο αφηρημένη, είναι καμωμένη από τα τέσσερα ετούτα πρωταρχικά συστατικά» (Καζαντζάκης, 2014: 43-45).

Στην Κρήτη ο Καζαντζάκης γνωρίζει την ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση, διαβάζει τα συναξάρια με τους βίους των αγίων, έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το θέατρο (Καζαντζάκης, 2014: 72-78). Στην Κρήτη γεννιέται μέσα του και η λαχτάρα της λευτεριάς, «[...] ο σπόρος από [τον οποίο] φύτρωσε, βλαστάρωσε, άνθισε και κάρπισε αλάκερο το δέντρο της ζωής [τ]ου». Στην *Αναφορά στον Γκρέκο* ο συγγραφέας αναγνωρίζει ότι «ο αγώνας Κρήτης και Τουρκιάς επηρέασε ανυπολόγιστα τη ζωή [τ]ου», καθώς στην πορεία του χρόνου έγινε για εκείνον αγώνας ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, αγώνας για την απελευθέρωση από την αμάθεια, τον φθόνο, τον φόβο, τις ψεύτικες ιδέες και τα είδωλα (Καζαντζάκης, 2014: 68-69). Ο Καζαντζάκης ακολουθεί την οικογένειά του στη Νάξο όταν ξεσπά η Κρητική Επανάσταση του 1897 και παραμένει εκεί μέχρι το 1899. Η εποχή αυτή είναι καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία του, γιατί τότε έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τον δυτικό πολιτισμό μέσα από τη γαλλική λογοτεχνία, ως μαθητής ενός γαλλικού σχολείου που το διευθύνουν καθολικοί μοναχοί. «Στη Νάξο θράσεψε ο νους μου», είχε πει ο Καζαντζάκης, σύμφωνα με τον Πρεβελάκη, ο οποίος θεωρεί ότι «η πρωτόγονη φύση του [Καζαντζάκη] μετατρέπεται συχνά τις ιδέες που παραλαμβάνει από τη δυτική παιδεία σε υπαρξιακές κρίσεις» (Πρεβελάκης, 1984: κε'). Ο Καζαντζάκης επιστρέφει στο Ηράκλειο το 1889 για να παραμείνει μέχρι το 1902, οπότε έρχεται στην Αθήνα για πανεπιστημιακές σπουδές στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (Πρεβελάκης, 1984: κε', 3-4).

Την περίοδο των σπουδών του στην Αθήνα (1902-1906) ο Καζαντζάκης έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τη φιλοσοφία του Νίτσε. Εκείνη την εποχή, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, η φιλοσοφία του Νίτσε είχε επηρεάσει τη σκέψη σημαντικών συγγραφέων. Η αρχική αντίδραση του Καζαντζάκη απέναντι στις ιδέες του Νίτσε ήταν αρνητική σύμφωνα

με τον Πρεβελάκη, και ο συγγραφέας «δεν λυτρώθηκε προσχωρώντας στο μηδενιστικό πνεύμα της νιτσεικής φιλοσοφίας [αλλά] ξεκινώντας και αυτός από το σημείο Μηδέν, πόθησε να συλλάβει μια καινούργια μεταφυσική ερμηνεία του κόσμου, να προτείνει μια νέα ηθική, να ιδρύσει μια νέα θρησκεία» (Πρεβελάκης, 1993: 12-13).

Ο Καζαντζάκης παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα, με το ψευδώνυμο Κάρμα Νιρβαμή, στο δοκίμιό του «Η αρρώστια του αιώνα» (Πρεβελάκης, 1984: 4) που δημοσιεύτηκε το 1906 σε συνέχειες στο περιοδικό *Πινακοθήκη*: «Εύρισκόμεθα σὲ μιὰ περίοδο μεταβατική, σὲ αἰῶνα νευρικό, ἡ ψυχὴ δὲν ξέρει ποῦ νὰ πιασθῇ, ἕνας σεισμός ἀπέραντος σαλεύει τὰς πεποιθήσεις μας, ὅτι ἀγαπήσανε οἱ πατέρες μας δὲν μπορούμε ν' ἀγαπήσωμεν ἐμεῖς, εἶνε [...] χίμαιρες [...] ὅλες οἱ ἐλπίδες τῶν προγόνων μας. Ἡ πίστις, ἡ ἀγάπη, ἡ ἠθική, ἡ ἀφοσίωσις, ἡ ἀρετὴ, ὅλα κλονίζονται» (Καζαντζάκης, 1906α: 27) και «Ἡ ἐξουσία, ἡ Ἐπιστήμη, ἡ δόξα δὲν μᾶς ἀρκοῦνε πλειά. Κάτι ἄλλο ζητοῦμε. 'Πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ' κάποιο μυστήριο μᾶς σέρνει [...] Εἶνε ἡ ἀρρώστια ἡ μεγάλη τῶν νεωτέρων χρόνων, εἶνε τὸ *mal du siècle* [...]» (Καζαντζάκης, 1906β: 47). Αυτό που αναζητά ο νεαρός Καζαντζάκης, «πέραν του καλού και του κακού» είναι «το γαλάζιο φόντο της αρμονίας» (Καζαντζάκης, 1910: 7). Το ίδιο αναζητά και ο ήρωάς του στο *Φασγά*: ο Λώρης, ο «άνθρωπος της μεταβατικής εποχής», εξομολογείται στην Ελένη, τη δεύτερη γυναίκα του, η οποία στο έργο συμβολίζει την επιστήμη:⁵ «Κάτι ἄλλο ζητῶ.. Κάτι βαθύτερο καὶ γλυκύτερο καὶ σιγανότερο.. Κάτι τι μπλέ.. Δὲν ξέρω —δὲν εἶσαι σύ!». Η «αρρώστια του αιώνα» στην οποία αναφέρεται ο Καζαντζάκης, η νοσηρή μελαγχολία για ένα επερχόμενο τέλος που επικρατεί στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα,⁶ είναι απόηχος της «αρρώστιας του αιώνα», του *mal du siècle* των αρχών του 19ου αιώνα –εποχής του ρομαντισμού–, που παρατάθηκε έως τα μέσα του 19ου αιώνα μέσω του *spleen*⁷ του Μπωντλαίρ και εκφράστηκε

⁵ Σύμφωνα με το εισαγωγικό σημείωμα στη δημοσίευση μέρους της Τρίτης Πράξης του έργου στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (Νοέμβριος 1907), ο Λώρης συμβολίζει «τὸν σημερινὸν ἄνθρωπον» και η Ελένη συμβολίζει την επιστήμη (Καζαντζάκης, 1907: 165).

⁶ Η τεχνολογική πρόοδος που σημειώθηκε στην Ευρώπη τον 19ο αιώνα συνοδεύτηκε από τη διαμόρφωση ενός νέου τύπου κοινωνίας, θεμελιωμένης σε αστικές και υλικές αξίες. Ο πραγματισμός των φιλελεύθερων ευρωπαϊκών κυβερνήσεων, οι οποίες πρόκριναν τον ωφελιμισμό και την επικράτηση του ισχυρότερου, επικρίθηκε κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα από λογοτέχνες όπως ο Φλωμπέρ και ο Μπωντλαίρ. Η απαισιοδοξία διάθεση που αντικατέστησε την αρχική αισιοδοξία για την επιστημονική και τεχνολογική πρόοδο εξελίχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού σε μία έντονη ανησυχία, εξαιτίας των αυξανόμενων διπλωματικών εντάσεων μεταξύ των μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων. Η αίσθηση για ένα επικείμενο τέλος που εκφράστηκε στη λογοτεχνία ήδη από το 1896 ενισχύθηκε από τις αμοιβαίες προκλήσεις μεταξύ των δύο μεγάλων συνασπισμών (Αγγλίας–Γαλλίας, Γερμανίας–Αυστρίας) που επιδόθηκαν σε επιδείξεις στρατιωτικής ισχύος μετά το 1905 (Πρώτη Μαροκινή Κρίση) (Travers, 2005: 183-192).

⁷ *Spleen*: Σύμφωνα με την Βλαβιανού (2008: 200-202), η «ανίατη μελαγχολία» που χαρακτηρίζει την ποίηση του Μπωντλαίρ απορρέει «από τον εσωτερικό διχασμό του ποιητή που τον ωθεί άλλοτε να περιφρονεί κι άλλοτε να

στο τέλος του 19ου αιώνα μέσω της «Παρακμής» (Γκότση, 2008: 199-200· Προβατά, 2008α: 86).

Το καλοκαίρι του 1906 ο Καζαντζάκης συγγράφει στο Ηράκλειο το θεατρικό έργο *Ξημερώνει*. Το πρώτο του βιβλίο *Όφης και Κρίνο* δημοσιεύεται το 1906 στην Αθήνα. Ένα χρόνο αργότερα, τον Μάιο του 1907, το *Ξημερώνει* λαμβάνει έπαινο στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα και τον Ιούλιο το δράμα παρουσιάζεται στο θέατρο *Αθήναιον*.

Σε αυτό το πλαίσιο, μέρος της Τρίτης Πράξης του *Φασγά* δημοσιεύεται τον Νοέμβριο του 1907 στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (Καζαντζάκης, 1907α: 165-168). Ο Καζαντζάκης έχει ήδη μεταβεί στο Παρίσι για μεταπτυχιακές σπουδές (την 1η Οκτωβρίου 1907), παράλληλα με τις οποίες παρακολουθεί τα μαθήματα του Γάλλου φιλοσόφου Μπερζόν στο Collège de France. Όπως υποστηρίζει ο Πρεβελάκης (1984: κς'), η αντιλογοκρατία του Καζαντζάκη απορρέει από τη διδασκαλία του Μπερζόν, η οποία, σύμφωνα με τον Καζαντζάκη (στο Πρεβελάκη, 1984: κς'), «περιόρισε το κύρος της Επιστήμης, μόνο στα φαινόμενα της ύλης [και] επικαλέστηκε τη συνεργασία μεταξύ διαίστησης και διάνοιας για τις φιλοσοφικές έρευνες». Ο μπερξονισμός «έκαμε [τον Καζαντζάκη] ικανό να βλέπει τα πράγματα πίσω από τα σημάδια» (Πρεβελάκης, 1984: κς'). Παράλληλα, ο Καζαντζάκης επεξεργάζεται εκ νέου το *Φασγά*⁸ και τον Φεβρουάριο του 1908, τρεις περίπου μήνες μετά τη δημοσίευση μέρους του έργου στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, αποστέλλει χειρόγραφο με το κείμενο του δράματος προκειμένου να υποβάλει συμμετοχή στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα. Το έργο αποκλείστηκε με το αιτιολογικό της έλλειψης ανωνυμίας, λόγω της προγενέστερης επώνυμης δημοσίευσής του στην *Πινακοθήκη*. Δεκατέσσερις μέρες νωρίτερα ο Καζαντζάκης είχε καταθέσει στον Παντελίδειο το *Έως πότε;*. Ο Γουνελάς (1977α: 166) υποθέτει ότι μάλλον διέρρευσε στον Καζαντζάκη η πληροφορία ότι η επιτροπή του Παντελίδειου είχε την πρόθεση να απορρίψει το *Έως πότε;* –προκειμένου να αποφύγει να έρθει σε δύσκολη θέση, όπως με το *Ξημερώνει* την προηγούμενη χρονιά– και για αυτόν τον λόγο έστειλε το *Φασγά* «από γινάτι», ώστε να υποχρεώσει κατά κάποιον τρόπο την επιτροπή να επανεξετάσει την απόφασή της.

Στην πρώτη σελίδα και των δύο έργων υπάρχουν δύο γραμμές του ίδιου γραφικού χαρακτήρα όπου αναγράφεται η φράση: «Αποκλείεται τοῦ ἀγῶνος, γνωστοῦ ὄντος τοῦ ὀνόματος τοῦ συγγραφέως». Στο χειρόγραφο του *Έως πότε;* η φράση έχει διαγραφεί, ενώ διατηρείται σε αυτό του *Φασγά*. Επειδή όμως δεν ήθελαν να αποκλείσουν και τα δύο έργα,

σμπάσχει, άλλοτε να συμφύρει εαυτόν με το ανώνυμο πλήθος κι άλλοτε να δραπετεύει, αναζητώντας στο όνειρο, στη μέθη ή στο ταξίδι εφήμερους τρόπους διαφυγής [...].»

⁸ Βλ. εδώ σχετ. το Κεφάλαιο 4.

απέρριψαν το *Φασγά* που ήταν «πιο ανεπιθύμητο» λόγω της «υπερπροοδευτικής» του υπόθεσης, επικαλούμενοι την επώνυμη δημοσίευσή του στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (Γουνελάς, 1977α: 166-167). Στο κείμενο της εισήγησης (όπ. αναφ. στην Πετράκου, 2000: 255) αναγράφεται: «[...] Αποκλείονται λόγω έλλειψης άωννυμίας: [...] “Φασγά”. Μέρος της γ’ πράξης δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Πινακοθήκη τὸ Νοέμβριο τοῦ 1907. Τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα εἶναι γνωστό». Το *Έως πότε*; αξιολογήθηκε θετικά από την επιτροπή, δεν βραβεύτηκε όμως. Το βραβείο εκείνης της χρονιάς μοιράστηκαν δύο έργα που ο ίδιος ο εισηγητής της επιτροπής Νικόλαος Πολίτης χαρακτήρισε ως άτεχνα. Ο Καζαντζάκης δεν έκανε σχόλια, όπως το 1907, σχετικά με το αποτέλεσμα του διαγωνισμού (Πετράκου, 2000: 254-255, 258-260, 265). Εξέφρασε όμως τη στενοχώρια του σε γράμματά του προς την οικογένειά του: «[Παρίσι 9 Ιουνίου 1908] [...] Μοῦ φαίνεται θ’ ἄρρωστήσω ἀπὸ τῆ στενοχώρια μου, γιατί ἀπὸ τὰ δυὸ δράματα ποὺ ἔδωκα στὸ διαγωνισμό τὸ πιὸ καλὸ ποῦ ἤλπιζα δὲν τὸ δεχτήκανε κ’ ἔτσι μὲ τὸ “Έως πότε” δὲν ἐπῆρα τὸ βραβεῖο. Χτὲς εἵτανε τ’ ἀποτελέσματα, περίμενα τηλεγράφημα· δὲν ἔλαβα, τὸ ὁποῖον σημαίνει πὼς ἔχασα τὸ βραβεῖο [...]» (Παρλαμάς, 1959: 208), και «Παρίσι, 1908... Εἶμαι στεναχωρεμένος, γιατί δὲ δεχτήκανε τὸ “Φασγά” κι ἔχασα ἔτσι τὸ βραβεῖο, μὰ κι εἶμαι καὶ χαρούμενος, γιατί σὲ λίγες μέρες θὰ σᾶς ἰδῶ...» (Καζαντζάκη, 1998: 50).

2.2. Αισθητικές τάσεις: από τον ρομαντισμό στο ονειρόδραμα

Η μελέτη των έργων της πρώιμης περιόδου του Καζαντζάκη φέρνει στην επιφάνεια ένα σημαντικό στάδιο της διαμόρφωσης της ιδεολογίας του και της ποιητικής του, στο πλαίσιο του οποίου διαπιστώνεται ο «διάλογος» του συγγραφέα με τα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα της εποχής του, καθώς και προγενέστερα, ενώ παράλληλα διακρίνονται στοιχεία που παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά των μεταγενέστερων έργων της ωριμότητάς του (Μόσχου, 2011: 181).

Ο Γραμματάς (2011: 136-137) υποστηρίζει ότι βασικό γνώρισμα της σκέψης του Καζαντζάκη είναι ο εκλεκτικισμός. Σύμφωνα με τον Γραμματά, «ο Καζαντζάκης [...] υιοθετεί θεωρίες διανοητών και φιλοσόφων από διαφορετικές προγενέστερες εποχές και παραδόσεις, τις οποίες αφομοιώνει δημιουργικά, μετασχηματίζει και προσαρμόζει κατάλληλα στο δικό του ιδεολογικό και αξιακό κοσμοσύμβολο, πραγματοποιώντας μια ιδιόζουσα σύνθεση,

η οποία διαθέτει τη δική της εσωτερική συνοχή, μέσα στην ετερογένεια των επιμέρους δομικών στοιχείων που την απαρτίζουν».

Το *Φασγά*, όπως και πολλά έργα του «Θεάτρου των Ιδεών» (Πούχγερ, 2006: 453), έχει επιρροές από διαφορετικά αισθητικά ρεύματα. Ο Γουνελάς (1977α: 169) σημειώνει ότι ο μεικτός χαρακτήρας των έργων του «Θεάτρου των Ιδεών» της Ελλάδας εντοπίζεται και στα έργα Ευρωπαίων λογοτεχνών, επισημαίνει δε ότι ο συνδυασμός του ρεαλισμού με τον συμβολισμό είχε καθιερωθεί στα θεατρικά έργα από συγγραφείς όπως ο Στρίντμπεργκ, ο οποίος συνδύασε στη *Δεσποινίδα Τζούλια* «τον ρεαλισμό με την καλλιτεχνική φαντασία». Μελετητές του *Φασγά* εντοπίζουν στο έργο, παράλληλα με τα στοιχεία του ρεαλισμού, στοιχεία του ρομαντισμού, του αισθητισμού, του συμβολισμού, καθώς και εξπρεσιονιστικά στοιχεία.

Οι φιλοσοφικές και ιδεολογικές προεκτάσεις του έργου ως προς τα ζητήματα της θρησκείας, της αντιαυταρχικής παιδαγωγικής, της χειραφέτησης του ατόμου, του σοσιαλισμού και των αντιδράσεων της εργατικής τάξης, τα οποία παρουσιάζονται στις δύο πρώτες Πράξεις, παραπέμπουν στον ρεαλισμό.⁹ Στον ρεαλισμό παραπέμπουν επίσης η σκηνική (σαλόνι αστών) και η εξωσκηνική πραγματικότητα, οι τεχνικές της οποίας δημιουργούν την εντύπωση αληθινού συνεχόμενου χώρου.¹⁰ Σε αυτήν την εξωσκηνική πραγματικότητα περιλαμβάνονται οι θόρυβοι των παιδιών από το διπλανό δωμάτιο, οι καμπάνες που χτυπούν, οι εργάτες που ακούγονται να βρίζουν και να πετροβολούν το σπίτι του Λώρη ο οποίος τραυματίζεται από μια πέτρα που μπαίνει από το παράθυρο του γραφείου, καθώς και η φωτιά που καίει το θέατρο και διακρίνεται από το γραφείο.

Παράλληλα με τα χαρακτηριστικά του ρεαλισμού που προαναφέρθηκαν, στο έργο διακρίνονται στοιχεία που προέρχονται από επιδράσεις του ρομαντισμού, καθώς και ομοιότητες με έργα του. Σε απαντητική επιστολή του προς τον Καζαντζάκη στις 13 Ιανουαρίου 1904 ο Samuel Chabert (MNK, ΕΠΑΡΚ 2869), Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Γκρενόμπλ, σχολιάζει την έλξη που ασκεί στον νεαρό Καζαντζάκη η μελαγχολία του Σατωβριάνδου και οι συγγραφείς του ρομαντισμού που έζησαν έναν αιώνα πριν από εκείνον, συσχετίζοντάς την με τις πνευματικές αναζητήσεις του νεαρού φοιτητή. Μελετητές του

⁹ Βλ. Pavis (2006: 417) σχετικά με τις μεθόδους του ρεαλισμού στο θέατρο. «Στο θέατρο, οι τεχνικές αποσκοπούν στο να επικυρώσουν την επικοινωνία και το αναφερόμενο του λόγου [...] Η ιδεολογία, ως λόγος του αυτονόητου και του ήδη γνωστού, αναλαμβάνει αυτόν τον ρόλο αναφορικής ψευδαίσθησης κι «εγγυητή» της ρεαλιστικής αυθεντικότητας [...] η ταύτιση με ένα ήδη γνωστό ιδεολογικό περιεχόμενο [...] παράγει τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση».

¹⁰ Βλ. Pavis (2006: 145) σχετικά με την εξωσκηνική παρουσία.

έργου του Καζαντζάκη έχουν εντοπίσει στοιχεία του ρομαντισμού στα έργα του. Ο Bien (2001: xi-xii) υποστηρίζει ότι «ο Καζαντζάκης ανταποκρίνεται σε ένα οικείο ρομαντικό πρότυπο που συναντάμε σε εκείνους που τα χρόνια της διαμόρφωσής τους συνέπεσαν με αυτό που έμοιαζε να είναι η επιθανάτια αγωνία του ευρωπαϊκού πολιτισμού». Αιτίες της αγωνίας αυτής είναι οι ρωγμές που προκλήθηκαν στο παγιωμένο πολιτισμικό σύστημα αξιών που διασφάλιζε την ψυχολογική ισορροπία του ανθρώπου τον 19ο αιώνα, λόγω της προόδου της επιστήμης και της φιλοσοφικής σκέψης (Νίτσε, Μπερζόν), η αμφισβήτηση όλων των παλαιών σημείων αναφοράς (π.χ. θρησκεία), το αίσθημα αβεβαιότητας που ακολούθησε και η πεποίθηση ότι η μόνη βεβαιότητα είναι αυτή του θανάτου (Μόσχου, 2011: 181-182).

Η Χατζοπούλου (1998: 247-260) συνδέει τον ρομαντισμό του Καζαντζάκη με τον βυρωνισμό –την επίδραση του έργου του λόρδου Βύρωνα. Θεωρεί ότι η απόπειρα του Καζαντζάκη να συμφιλιώσει τα αντίθετα (π.χ. τον Όμηρο και την Παλαιά Διαθήκη), ο ασυμβίβαστος χαρακτήρας ορισμένων ηρώων του, η ασεβής στάση τους απέναντι στον Θεό, ο ξεπεσμός τους σε σχέση με τους ένδοξους προγόνους τους είναι ορισμένα από τα ρομαντικά κατάλοιπα που εντοπίζονται στα έργα του. Στο *Φασγά* γίνεται ενδεχομένως προσπάθεια να συμφιλιωθεί το θρησκευτικό στοιχείο με τον αρχαίο μύθο (π.χ. τον μύθο της Περσεφόνης), η επιστήμη με την τέχνη, την αγάπη και τη ζωή, η θεωρία με την πράξη, η ανεξαρτησία του καλλιτεχνικού δημιουργήματος με την κοινωνική αποστολή του συγγραφέα. Επιπλέον, ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου είναι ασυμβίβαστος και η στάση του απέναντι στον Θεό είναι ασεβής.

Στις ρομαντικές καταβολές του *Φασγά* θα μπορούσαμε ενδεχομένως να συμπεριλάβουμε την ασφυκτική ψυχική κατάσταση του κεντρικού χαρακτήρα που λήγει με τον θάνατό του – μολονότι όχι βίαιο—, η οποία απαντά για παράδειγμα στο έργο του Σατωβριάνδου,¹¹ την εξύμνηση της ταπεινής ζωής των αγροτών και της ομορφιάς της φύσης, καθώς και την πίστη ότι η σύλληψη του σύμπαντος είναι δυνατή μέσω της προσέγγισης της καθημερινής πραγματικότητας με τη φαντασία, που απαντά στον Γουέρντσγουερθ.¹² Η λειτουργία της φαντασίας ως «συνθετικής δύναμης» μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η εξισορρόπηση ή η συμφιλίωση των αντιθέτων και η ενοποίηση σε ένα αρμονικό σύνολο όλων των στοιχείων του λογοτεχνικού έργου που «συνδέ[ουν] τον εσωτερικό εαυτό του ποιητή με τον εξωτερικό

¹¹ Σχετικά με τον Σατωβριάνδο, βλ. Προβατά (2008α: 85-86). Βλ. επίσης εδώ σχετ. Κεφ. 4, υποενότητα 4.4.3. (Chabert: MNK, ΕΠΑΡΚ 2869).

¹² Σχετικά με τον Γουέρντσγουερθ, βλ. Benoit-Dusauso & Fontaine (1992: 362-363), Προβατά (2008β: 86) και Σπυροπούλου (2008α :102).

κόσμο» παρουσιάζουν ενδεχομένως ομοιότητες με τη ρομαντική ποιητική του Κόλριτζ.¹³ Επίσης, ο διφυής χαρακτήρας της γυναικείας παρουσίας στο *Φασγά* παραπέμπει στην ποίηση του Χάινε, την οποία ο Καζαντζάκης είχε υπόψη του και από την οποία είχε δεχτεί επιδράσεις (Πούχνερ, 2006: 799· Χρυσογέλου-Κατσή, 2011: 346, 357).¹⁴

Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες αναζητούν διέξοδο από την ψυχική αποτελμάτωση, από το αίσθημα κόπωσης και κορεσμού που χαρακτηρίζει την «αρρώστια του αιώνα» στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, μέσω της ατομικής δημιουργικότητας (Γκότση, 2008: 199). Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζονται τα καλλιτεχνικά ρεύματα του αισθητισμού, του συμβολισμού και της «παρακμής». Σύμφωνα με την Καστρινάκη (1998: 127-128), το πρώιμο έργο του Καζαντζάκη χαρακτηρίζεται από μία σχέση έλξης και άπωσης ως προς τον αισθητισμό και την παρακμή. Η Καστρινάκη εντοπίζει στα έργα της πρώιμης περιόδου του συγγραφέα ορισμένα μοτίβα του αισθητισμού και της παρακμής, θεωρεί όμως ότι ο συγγραφέας προσπαθεί να τους υπερβεί «*προς την κατεύθυνση μιας τέχνης μεσσιανικής*». Μεταξύ αυτών των μοτίβων η Καστρινάκη σημειώνει το μοτίβο της καταστροφικής γυναικάς (θάλασσα–σειρήνα–καταστροφή), το οποίο απαντά και στο *Φασγά*. Η απομάκρυνση του Καζαντζάκη από τον αισθητισμό στα πρώιμα έργα του διακρίνεται τόσο στο δοκίμιό του «*Η αρρώστια του αιώνα*» στο οποίο επικρίνει τον αισθητισμό, όσο και στα ίδια τα έργα. Η Καστρινάκη (1998: 137-138) επισημαίνει την επιθυμία του νεαρού συγγραφέα να επικοινωνήσει με τον κόσμο και να τον διδάξει με τα έργα του (αναφέρει ως παραδείγματα τον Γιατρό στο θεατρικό του Καζαντζάκη *Ξημερώνει*, τον Ορέστη στο μυθιστόρημά του *Σπασμένες Ψυχές* και τον Λώρη στο *Φασγά*), απορρίπτοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το δόγμα «*η τέχνη για την τέχνη*» που πρόσβευε ο αισθητισμός. Αυτή η επιθυμία του συγγραφέα εκφράζεται στο *Φασγά* μέσω του κεντρικού χαρακτήρα του που προσπαθεί να διδάξει τον κόσμο με το έργο του, παρόλο που τελικά αποτυγχάνει, εφόσον το έργο του απορρίπτεται από την εργατική τάξη στην οποία απευθύνεται και το πλήθος πετροβολεί το σπίτι του. Ο

¹³ Σχετικά με τον Κόλριτζ, βλ. Σπυροπούλου (2008β: 104-106). Βλ. επίσης Travers (2005: 90-92). Ο Κόλριτζ, επηρεασμένος από τους Γερμανούς ρομαντικούς, έδειξε ενδιαφέρον για τον μυστικισμό, για «*τη λεπτή διάκριση ανάμεσα στο φυσικό και στο υπερφυσικό*». Το στοιχείο αυτό αναδείχθηκε από το γερμανικό λογοτεχνικό είδος “*Märchen*” (παραμύθι για ενήλικες) που καλλιέργησαν συγγραφείς του γερμανικού ρομαντισμού, όπως ο Κλέμενς Μπρεντάνο (Travers, 2005: 91-92). Στη νουβέλα *Godwi* του Μπρεντάνο απαντά για πρώτη φορά το όνομα της νύμφης-μάγισσας Λορελάη, ο μύθος της οποίας ενέπνευσε τον Γερμανό ποιητή του ρομαντισμού Χάινε για να συνθέσει το ποίημά του με τίτλο “*Die Loreley*” (Gerard, 2012). Στίχοι του ποιήματος αυτού, δημιουργικά μεταπλασμένοι, διακρίνονται στον λόγο του κεντρικού χαρακτήρα του *Φασγά*, στη Δεύτερη Πράξη του έργου.

¹⁴ Βλ. εδώ σχετ. Κεφ. 3, υποενότητα 3.4.6.

συγγραφέας στην περίπτωση αυτή επιθυμεί να επικοινωνήσει με τον κόσμο· απομονώνεται όμως διότι αντιμετωπίζει την εχθρότητά του.

Επίσης, η Μόσχου (2011: 181) θεωρεί ότι ο Καζαντζάκης διαλέγεται με τα αισθητικά ρεύματα της εποχής του και ότι η σχέση του με τον αισθητισμό είναι αμφίθυμη και χαρακτηρίζεται από διακυμάνσεις, θεωρεί δε ότι ο χαρακτηρισμός του νεαρού συγγραφέα ως αισθητιστή *«περισσότερο συσκοτίζει παρά συγκεφαλαιώνει τις αποχρώσεις της συγκεκριμένης συγγραφικής περιόδου»*. Υπέρ αυτού συνηγορεί η συνεξέταση των δύο έργων της πρώιμης περιόδου του Καζαντζάκη που είναι σχεδόν σύγχρονα, της νουβέλας *Οφισ και Κρίνο* (1906), που φέρει έντονα τα στοιχεία του αισθητισμού, και του δοκιμίου *«Η ἀρρώστεια τοῦ αἰῶνος»* (Μάρτιος – Μάιος 1906) (Πρεβελάκης, 1984: 4), στην οποία ο αισθητισμός επικρίνεται από τον συγγραφέα. Σύμφωνα με μελετητές (Bien, 2011: 9· Μόσχου, 2011: 183-184), το δοκίμιο πρέπει να ληφθεί υπόψη ως σημείο αναφοράς για την ερμηνεία της νουβέλας, στην οποία σκόπιμα αναπαράγονται στερεοτυπικά τα μοτίβα του αισθητισμού και της παρακμής· ως εκ τούτου, η νουβέλα πρέπει να ιδωθεί ως *«έκθεση των συμπτωμάτων της αρρώστειας του αιώνα»*, ενδεικτική της πρόθεσης του συγγραφέα να διδάξει.

Ανάλογη είναι η θέση της Μόσχου ως προς το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Σπασμένες Ψυχές* –που γράφτηκε μετά το *Φασγά*–, στο οποίο θεωρεί ότι ο συγγραφέας *«μάχεται το πνεύμα της Παρακμής χρησιμοποιώντας το γράμμα της [...] Προκειμένου να αποδομήσει το ηθικό και ιδεολογικό υπόβαθρο του αισθητισμού, χρησιμοποιεί ακόμη το εκφραστικό του οπλοστάσιο. Μάλιστα, εκτός από τις αισθησιακές περιγραφές του [...] γυναικείου στερεοτύπου της παρακμής [...] επιλέγει τρόπους του αισθητισμού με ρομαντικές καταβολές»*. Οι περιγραφές της φύσης από τον συγγραφέα γίνονται, σύμφωνα με τη Μόσχου (2011: 192) προκειμένου να αναδειχθούν ζητήματα φιλοσοφικής ή και θρησκευτικής τάξης, λαμβάνοντας υπόψη ότι η φύση ταυτίζεται με την ελευθερία, την υγεία, την ομορφιά και την αλήθεια, ενώ η εναρμόνιση με τον ρυθμό της είναι το σταθερό ζητούμενο των χαρακτήρων όλων των έργων του.

Η ιδεολογική διάσταση του έργου και η διδακτική πρόθεση του συγγραφέα που προαναφέρθηκαν και εντοπίζονται από τον Bien, την Καστρινάκη και τη Μόσχου σε έργα της ίδιας περιόδου με το *Φασγά*, αντιβαίνουν στο θεωρητικό υπόβαθρο του αισθητισμού που προτάσσει το δόγμα *«η τέχνη για την τέχνη»*.¹⁵ Κάτι ανάλογο ισχύει, κατά την άποψή μας,

¹⁵ «Κατά τον αισθητισμό, η τέχνη δεν προορίζεται να απεικονίσει μια εμπειρική ή μεταφυσική πραγματικότητα, αλλά, αντίθετα, δεν εκφράζει ποτέ τίποτα άλλο παρά τον ίδιο της τον εαυτό. Ο καλλιτέχνης παρακάμπτει το ζήτημα της αλήθειας και της ηθικής και αφοσιώνεται στην τέχνη ως μορφή, σύμφωνα με το αισθητικό δόγμα του Γκωτιέ

στην περίπτωση του *Φασγά*, όπου τα αισθητιστικά στοιχεία που απαντώνται χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της προσπάθειας του συγγραφέα να αναδείξει ζητήματα φιλοσοφικής και θρησκευτικής τάξης απευθυνόμενος στο σύγχρονό του κοινό, στον άνθρωπο της «μεταβατικής εποχής». Το κείμενο εξάλλου, με το οποίο προλογίζεται η δημοσίευση του *Φασγά* στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (Νοέμβριος 1907) απευθύνεται στον αναγνώστη παραθέτοντας την ερμηνεία των βασικών συμβόλων του έργου με σκοπό την κατανόησή του από το κοινό. Μεταξύ των στοιχείων του *Φασγά* που θα μπορούσαν ενδεχομένως να συνδεθούν με τον αισθητισμό και την παρακμή περιλαμβάνονται το μοτίβο της καταστροφικής γυναίκας που προαναφέρθηκε, η παρακμιακή προσωπικότητα του κεντρικού χαρακτήρα (Μόσχου, 2011: 187-188), και ενδεχομένως ο ρυθμικός λόγος με τις επαναλήψεις που αποδίδουν τη συγκινησιακή φόρτιση, καθώς και η εκτεταμένη χρήση του χρώματος.¹⁶

Το *Φασγά* έχει χαρακτηριστεί ως έργο που εμπεριέχει πολλούς συμβολισμούς (Πετράκου, 2005: 23, 53, 140-142· Πούχγερ, 2006: 795· Μόσχου, 2011: 187). Οι συμβολισμοί εντοπίζονται σε πολλά επίπεδα. Συμβολικό είναι το όνομα του έργου *Φασγά* και τα ονόματα των προσώπων του δράματος, η ερμηνεία των οποίων δίνεται στη δημοσίευση της Τρίτης Πράξης του έργου στο περιοδικό *Πινακοθήκη* (1907). Άλλα σύμβολα του έργου είναι το παράθυρο (μέσον επικοινωνίας με τον έξω κόσμο, που ταυτόχρονα οριοθετεί και προστατεύει τον εσωτερικό χώρο), η πόρτα (απομονώνει στην Πρώτη Πράξη, εξορίζει στην Τρίτη Πράξη), τα άστρα (προμήνυμα θανάτου στην αρχή του έργου που αποκτά όμως θετικό πρόσημο στο τέλος, καθώς μεταβάλλεται σε αντικείμενο της επιστήμης και μέρος της ομορφιάς της φύσης), η φωτιά, η μαυροφόρα (Μαρία, παράδοση, θρησκεία), τα ρόδα και η ανεμώνη (ιερά φυτά της Αφροδίτης) κ.ά. Ο συμβολισμός είναι επίσης έντονος σε λέξεις που αναφέρονται σε χρώματα. Με τη χρήση αυτών των συμβόλων προκαλούνται συναισθήματα στον αναγνώστη/θεατή και υποβάλλονται τα συναισθήματα του προσώπου του έργου και του συγγραφέα.

Η γλώσσα του έργου σε ορισμένα σημεία γίνεται ιδιαίτερα ρυθμική μέσω των παρηχήσεων και των ομοιοκαταληξιών ακολουθώντας τον δρόμο του συμβολισμού.

‘‘η τέχνη για την τέχνη’’» (Σπυροπούλου, 2008γ: 205). Ο αισθητισμός κάνει αισθητή την παρουσία του στο θέατρο με το ανέκδοτο της *Σαλώμης* του Όσκαρ Ονάιλντ στο Παρίσι το 1896 από τον Λυνιέ-Πο (Πιπινιά, 2008: 221).

¹⁶ Σχετικά με τη χρήση του ρυθμικού λόγου με τις επαναλήψεις και την εκτεταμένη χρήση του χρώματος ως στοιχείων που χαρακτηρίζουν τα έργα του αισθητισμού, βλ. Πιπινιά (2008: 221). Τα στοιχεία αυτά απαντώνται πιο έντονα και με μεγαλύτερη συχνότητα στην Τρίτη Πράξη του έργου.

Ορισμένα από τα θέματα που θίγονται στο έργο, όπως ο μυστικισμός, η οξυμμένη συναίσθηση της θνητότητας και η δύναμη του ερωτισμού, ανακαλούν τη θεματική της συμβολιστικής ποίησης.¹⁷ Το συμβολιστικό θέατρο ακολουθεί τους Γάλλους συμβολιστές και αντλεί από τους Γερμανούς Βάγκνερ και Νίτσε, κυρίως δε από την πρόταση του πρώτου για τη σύνθεση των επιμέρους τεχνών, της ποίησης, της μουσικής και του χορού σε ένα «ολικό έργο τέχνης» (Gesamtkunstwerk), με τον μύθο να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και τη μουσική να εξασφαλίζει την αρμονία της σύνθεσης (Πιπινιά, 2008: 219).

Όπως υποστηρίζει ο Πούχνερ (2006: 795, 800-801), στο *Φασγά* συνδυάζονται στοιχεία του συμβολισμού με στοιχεία του εξπρεσιονισμού, καθότι το έργο εγκαταλείπει μετά την Τρίτη Πράξη το «Θέατρο των Ιδεών» και περνά από τον Ίψεν στον Στρίνπεργκ, λόγω της αποδόμησης της γλώσσας και της εξπρεσιονιστικής εικονολογίας.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αξιοσημείωτη είναι η επίδραση που άσκησε ο Παλαμάς στον Καζαντζάκη. Η επίδραση αυτή σχετίζεται με το «μόνιμο πάθος του [Καζαντζάκη] για σύνθεση» το οποίο αποκαλύπτεται ήδη στα πρώτα κείμενά του, όπως επισημαίνει ο Beaton (1996: 153, 162). Επιπλέον, η «μετουσίωση της ύλης σε πνέμα» που επιζητούσε ο Καζαντζάκης –της οποίας η διανοητική βάση έχει αποδοθεί στη θεωρία του “*élan vital*” του Μπερζόν¹⁸– παραπέμπει στην κεντρική ιδέα της ποιητικής των Γάλλων συμβολιστών σχετικά με την πορεία από τον ορατό κόσμο στον κόσμο της αθέατης ιδέας, που επηρέασε την ποίηση του Παλαμά (Beaton, 1996: 163-164). Η Πετράκου (2005: 616) σχολιάζει σχετικά με την πνευματική αναζήτηση του Καζαντζάκη ότι «*Η βασική αναζήτηση [του Καζαντζάκη] παραμένει το θεμελιώδες ρομαντικό αίτημα για μια πίστη. [Πρόκειται για] μια πορεία προς κάποιου είδους ικανοποιητική ή λυτρωτική μεταφυσική [...]*». Ο Καζαντζάκης, σύμφωνα με τον Bien (2007: 485), «*έψαχνε πάντα έναν τρόπο να αλλάξει την παλιά θρησκεία και όχι να την εγκαταλείψει*».

Ο συγγραφέας προσπαθεί ενδεχομένως να ανασυνθέσει στο *Φασγά* τη χαμένη πίστη ενοποιητικά, με την μετατόπιση της θέσης του κεντρικού χαρακτήρα από τον αθεϊσμό και την απόλυτη πίστη στην επιστήμη που σημειώνεται στην Πρώτη Πράξη,¹⁹ στον κλονισμό της

¹⁷ Σχετικά με τη θεματική της συμβολιστικής ποίησης, βλ. Πατερίδου (2008: 211).

¹⁸ Σχετικά με τον Μπερζόν, βλ. πιο πάνω. Ο Μπερζόν ήταν φιλόσοφος του οποίου τα μαθήματα παρακολούθησε ο Καζαντζάκης μεταξύ 1907-1908 στο Παρίσι.

¹⁹ Βλ. σχετικά στην Πρώτη Πράξη του έργου τα λόγια που απευθύνει η Μαρία στον Λώρη: «*[...] και σὺ θᾶσουν ὄλο σκυφτὸς ἀπάνω στὸ χειρόγραφο [...] Νὰ γράφης αἰώνια στὴν ἄλλη.. στὴν ἄλλη σου ἐρωμένη —τὴν Ἐπιστήμη..*».

πίστης στην επιστήμη και στην απόρριψή της στη Δεύτερη Πράξη,²⁰ για να καταλήξει στην Τρίτη Πράξη στην προσέγγιση της χαμένης εσωτερικής ισορροπίας μέσω της αρμονικής σύνθεσης της επιστήμης, της θρησκευτικής πίστης, της τέχνης και της αγάπης σε ένα Όλον. Ο χαρακτήρας της Ειρήνης δρα ενοποιητικά μέσω της ενορατικής γνώσης του κόσμου, συνδιαμορφώνοντας μαζί με την Ελένη, που εφαρμόζει προοδευτικές παιδαγωγικές αρχές, τα παιδιά της «γενιάς του μέλλοντος». Ο ασυμβίβαστος επιστήμονας–καλλιτέχνης, που επιζητούσε στην αρχή του έργου την ελευθερία του οραματιζόμενος να γίνει «Προφήτης της Χαράς και της Αλήθειας» καταλήγει λίγο πριν το τέλος του έργου ένας «ξεπεσμένος βασιλιάς». Προλαβαίνει εντούτοις να αντικρίσει και να ακούσει από μακριά τις μελλοντικές γενιές, οι οποίες εμφανίζονται να έχουν ανακτήσει τη χαμένη εσωτερική αρμονία του ανθρώπου της μεταβατικής εποχής.²¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο πραγματώνεται, έστω και με τη μορφή οράματος, η σύνθεση που αποζητά ο συγγραφέας και ο ήρωάς του ανάμεσα στην πίστη, την αγάπη και την επιστήμη με τη μεσολάβηση του χαρακτήρα της Ειρήνης,²² το όνομα της οποίας αρθρώνει ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου λίγο πριν το τέλος («Εὶ ρή νη»).

Ο Πούχνερ παρατηρεί ότι στο *Φασγά* το ύφος της δραματουργίας μας μεταφέρει στο μυθικό και το γενικό, κάνοντας αναφορά στα στάδια της ανάβασης του κεντρικού χαρακτήρα: «*ρήξη με το παρελθόν/απομάκρυνση από τις ρίζες (λαός, εργατική τάξη), αμφισβήτηση και επιστροφή, πτώση*». Στο πλαίσιο αυτό, η Ειρήνη δείχνει στον κεντρικό χαρακτήρα τη Γη της Επαγγελίας (Πούχνερ, 2005: 294).

Σύμφωνα με τη Μόσχου (2011: 188), η Ειρήνη, θετή κόρη του Λώρη, κεντρικού χαρακτήρα του έργου, είναι «ο μοναδικός απόλυτα θετικός χαρακτήρας του έργου που προκρίνεται ως φερέφωνο της συγγραφικής συνείδησης». Ο χαρακτήρας αυτός έχει κάτι το μεταφυσικό, καθώς η Ειρήνη υποστηρίζει ότι είναι ιέρεια της Δήμητρας και καλεί τον πατέρα της να τον μυθήσει στη «*μυστικιστική πληρότητα*» που προσφέρει η ζωή στη φύση και

²⁰ Βλ. σχετικά στη Δεύτερη Πράξη του έργου τα λόγια που απευθύνει ο Λώρης στην Ελένη (σύμβολο της επιστήμης) αναφερόμενος παράλληλα και στη θρησκεία (ή Άλλη): «Δὲν ξέρω... Όχι! Όχι! Ούτε σὺ δὲν μοῦ γεμίζεις τὴν ψυχή... Σὰν τὴν Ἄλλη!».

²¹ Βλ. σχετικά στην Τρίτη Πράξη του έργου τις σκηνικές οδηγίες: «*Ἡ Ἑλένη μ' ἐστραμμένη τὴ ράχη πρὸς τὸν Λώρη θὰ δείχνῃ στοὺς μικροὺς μαθητὲς τῆς τὰ ἄστρα καὶ θὰ τοὺς μιλῇ. Ἐπειτα θ' ἀφίνῃ τὰ παιδιὰ, —ἀφοῦ τελειώσῃ τὸ μικρὸ μάθημα τῆς ἀστρονομείας— θὰ τ' ἀφίνῃ ἐλεύθερα νὰ παίξουν καὶ νὰ γελοῦν... Μερικὰ κρατοῦν φλόγους καὶ ξαπλωμένα στὰ χόρτα, θὰ παίξουν ἥρεμα, ὥραϊα κομμάτια στὸ φεγγάρι... [...] θ' ἀκούγεται ἡ γλυκεῖα μουσικὴ καὶ ἡ χαρὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ μέλλοντος*».

²² Βλ. σχετικά το δοκίμιο του Καζαντζάκη «*Ἡ ἀρρώστεια τοῦ αἰῶνος*»: «*Ἄν ἡ Ἀντιγόνη εἶνε Πίστις —ἀπέθανεν ἡ Ἀντιγόνη, ἂν εἶνε ἡ Ἀγάπη διεφθάρῃ καὶ ὁδηγεῖ τὸν δύστυχο τυφλὸ σε καταγῶγια [...] ἢ σὲ ψεύτες ἀνύπαρκτες παρηγοριές. Ἄν ἡ Ἀντιγόνη εἶνε ἡ Ἐπιστήμη —ἡ Ἐπιστήμη μόνο, τότε τὸ χέρι τῆς δὲν εἶνε πλεῖα ἀπαλὸ καὶ δὲν ἐλεεῖ [...]. Καζαντζάκης (Κάρμα Νιρβαμή) (1906β: 47).*

στην απλή ζωή· η αγάπη της για την κυκλική πορεία της φύσης, η οποία εμπεριέχει τη ζωή και τον θάνατο, καθώς και η πένθιμη αίσθηση που προκαλεί στον Μίμη θυμίζουν την Περσεφόνη (Πετράκου, 2005: 148-149).

Στην περίπτωση του *Φασγά*, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να θεωρήσουμε ότι κεντρικός άξονας που διατρέχει τη δομή του έργου (τρεις Πράξεις), δίνοντάς του συνοχή με τη διαχρονική ισχύ του, είναι ο μύθος της Περσεφόνης, ο οποίος συμβολίζει την κυκλική πορεία της φύσης, της ανθρώπινης ζωής (ζωή–θάνατος–αναγέννηση), αλλά και των πολιτισμικών θεσμών. Ο κύκλος εναλλαγής των εποχών της φύσης που φέρνει την αναγέννησή της μετά τον θάνατο μεταφέρεται τόσο στο επίπεδο του πεπερασμένου βίου του κεντρικού χαρακτήρα του έργου, όσο και στο επίπεδο του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου για το οποίο ανατέλλει, έστω και μέσω ενός οράματος, μία ελπιδοφόρα εποχή. Τα βασικά θέματα που θίγονται στο έργο άπτονται των προβληματισμών του Καζαντζάκη την εποχή της συγγραφής του έργου. Πρόκειται για προβληματισμούς τους οποίους ο συγγραφέας είχε επανειλημμένως εκφράσει, όπως προαναφέρθηκε, σχετικά με τον άνθρωπο της μεταβατικής εποχής, τον οποίο ο ίδιος ορίζει ως επίκεντρο και κεντρικό χαρακτήρα του *Φασγά* (Καζαντζάκης, 1907α). Τα βασικά θέματα που διατρέχουν τον άξονα της πλοκής είναι οι βασικοί πολιτισμικοί θεσμοί που έχουν κλονιστεί (θρησκεία, παράδοση, οικογένεια, τέχνη, κοινωνική συνοχή–ειρήνη), λόγω των εξελίξεων στην επιστήμη και στη φιλοσοφία (Νίτσε, Μπερζόν).

Η Πρώτη Πράξη του έργου αποτελεί την αρχική θέση, την οποία θα ακολουθήσει η αντίθετη θέση της Δεύτερης Πράξης. Η Πρώτη Πράξη στο τέλος της οποίας η Ελένη, παιδαγωγός των παιδιών του κεντρικού χαρακτήρα του δράματος, Λώρη, τον πείθει να εγκαταλείψει την οικογένειά του προκειμένου να ζήσει μαζί της και να αφοσιωθεί στη συγγραφή, εκφράζει την κατάσταση των θεσμών και της ανθρώπινης κοινωνίας στο παρελθόν, στο πλαίσιο της οποίας οι παλαιότερες γενιές ζούσαν ευτυχισμένες, πριν ακόμα επέλθουν οι ρωγμές που προκάλεσε η επιστήμη και η φιλοσοφία στη σύγχρονη εποχή. Η θρησκεία υμνεί τη ζωή (βράδυ Μ. Σαββάτου), η φύση γιορτάζει (άνοιξη), η κοινωνία είναι επιφανειακά ήρεμη –διότι οι περισσότεροι άνθρωποι είναι συμβιβασμένοι. Η τέχνη είναι αισιόδοξη και δυναμική, συνυφασμένη με την ψυχή στην οποία συνυπάρχουν δύο αντίθετα στοιχεία: η δύναμη–πάθος–ζωική ορμή που ξεσηκώνει (η σάλπιγγα που ξυπνά στρατούς) και η πραότητα (φλογέρα του βοσκού–ήχος γλυκός). Διακρίνονται παρόλα αυτά οι πρώτες ρωγμές· η κοινωνία είναι συμβιβασμένη και εστιάζει στο επιφανειακό, η ζωή ρυθμίζεται από τις προλήψεις και την τυφλή υποταγή στους τύπους, ο άνθρωπος της μεταβατικής εποχής

(Λώρης) αισθάνεται ότι πνίγεται και απορρίπτει συλλήβδην όλους τους παραδοσιακούς θεσμούς (οικογένεια, θρησκεία, παράδοση), τους οποίους εγκαταλείπει.

Στη Δεύτερη Πράξη, που αποτελεί την αντίθεση στην Πρώτη Πράξη, εκφράζεται η κατάσταση στο παρόν. Ο Λώρης εμφανίζεται εξαντλημένος από τις συνεχείς πιέσεις της Ελένης να επιτύχει ως συγγραφέας. Το έργο του έχει αναγνωριστεί, η εργατική τάξη όμως, στην οποία απευθύνεται, επιτίθεται εναντίον του. Στον παρόντα χρόνο η οικογένεια έχει διαλυθεί, τα παιδιά του έχουν πεθάνει, η πίστη του καλλιτέχνη στην τέχνη του έχει χαθεί. Το πένθιμο τέλος της Δεύτερης Πράξης με την πομπή της κηδείας του παιδιού του Λώρη έχει προσημάνει η πένθιμη παρουσία της Ειρήνης ντυμένης στα μωβ. Η επιστήμη (Ελένη) είναι σκληρή, πιέζει συνεχώς τον Λώρη, δεν έχει ανθρώπινο πρόσωπο, δεν «έλεει». ²³ Η ανθρώπινη κοινωνία είναι διχασμένη· οι αστοί αναγνώρισαν την αξία του καλλιτέχνη, η εργατική τάξη όμως τον απορρίπτει. Η αντίδραση του πλήθους γίνεται βίαιη· βρίζει τον συγγραφέα και ρίχνει πέτρες στο σπίτι του, η κοινωνική συνοχή απειλείται· το ίδιο και ο πολιτισμός, καθώς το πλήθος βάζει φωτιά στο θέατρο. Η τέχνη έχει εξελιχθεί σε τεχνικό (πιάνο) και θεωρητικό επίπεδο (μουσική θεωρία κ.λπ.), αλλά είναι μελαγχολική, επικεντρώνεται στον νου αντικατροπτίζοντας τις άλλοτε βαριές, άλλοτε γρήγορες και άλλοτε μελαγχολικές σκέψεις του συγγραφέα. ²⁴ Υπάρχουν όμως προσημάνσεις ενός ελπιδοφόρου μέλλοντος. Η Ειρήνη έχει φυτέψει τον σπόρο με τον μύθο της Περσεφόνης και τις αναφορές της στην αναγέννηση της φύσης μετά τη φθορά.

Η Τρίτη Πράξη του έργου αποτελεί τη σύνθεση των δύο προηγούμενων. Η πτώση του κεντρικού χαρακτήρα, που εκδιώκεται μεθυσμένος από ένα νυχτερινό κέντρο, συνοδεύεται από μία φαντασίωση-αναδρομή στο παρελθόν του. Ακολουθεί το όραμα μιας μελλοντικής κοινωνίας· σε αυτήν τα παιδιά είναι παρόντα, χαρούμενα και ήρεμα, η ανθρώπινη οικογένεια ζει εν ειρήνη, η επιστήμη (αστρονομία) δίνει γνώση και χαρά στον άνθρωπο, η τέχνη έχει εξελιχθεί (φλάουτο), αλλά φέρνει μήνυμα ελπίδας (τραγούδι–προσευχή) εκφράζοντας το συναίσθημα και τον νου. Κατ' αυτόν τον τρόπο η πορεία του κεντρικού χαρακτήρα ολοκληρώνεται με την πρόγευση ενός ελπιδοφόρου μέλλοντος στο οποίο η επιστήμη θα έχει

²³ Βλ. σχετικά το δοκίμιο του Καζαντζάκη «Ἡ ἀρρώστεια τοῦ αἰῶνος»: «Ἄν ἡ Ἀντιγόνη εἶνε Πίστις –ἀπέθανεν ἡ Ἀντιγόνη, ἂν εἶνε ἡ Ἀγάπη διεφθάρη καὶ ὁδηγῇ τὸν δύστυχο τυφλὸ σε καταγῶγια [...] ἢ σὲ ψεύτες ἀνύπαρκτες παρηγοριές. Ἄν ἡ Ἀντιγόνη εἶνε ἡ Ἐπιστήμη –ἡ Ἐπιστήμη μόνο, τότε τὸ χέρι της δὲν εἶνε πλεῖα ἀπαλὸ καὶ δὲν ἔλεει [...]». Καζαντζάκης Ν. [=Κάρμα Νιρβαμή] (1906β :47).

²⁴ «Ἡ Εἰρήνη καθίζει στὸ πιάνο δίπλα κι ἀφίνει ἀφηρημένη τὰ δάκτυλά της νὰ πετοῦν ἀπάνω κι ἀκούονται κάπου κάπου, σκόρπιες, νότες πότε βαριές, πότε γρήγορες ἢ μελαγχολικές —νότες ποῦ παρακολουθοῦν ἀσυναίσθητα, τὴν ἔννοια τῶν λόγων ποῦ θὰ λέη ὁ Λώρης».

αποκτήσει ένα πιο ανθρώπινο πρόσωπο και θα διαπλάθει σε αρμονία –και όχι σε αντιπαράθεση – με την τέχνη και τη φύση, μέσω προοδευτικών παιδαγωγικών αρχών, ανθρώπους ικανούς να συνυπάρχουν αρμονικά και δημιουργικά, έχοντας ανακτήσει τη χαμένη πίστη.

Μελετητές του έργου θεωρούν ότι είναι δύσκολο να ανέβει στη σκηνή σήμερα, διότι οι αισθητικές λύσεις του, που είναι αυτές του αστικού δράματος –κατηγορία στην οποία το έργο εντάσσεται– δεν πείθουν σήμερα (Πετράκου, 2005: 151). Ο Γουνελάς (1977α: 178) πάλι, μολονότι παραδεχόταν ότι το *Φασγά* «*απαι[εί] περίπλοκη σκηνοθεσία για να φτά[ει] τη συμβολικότητα που ήθελε ο συγγραφέας*», δεν απέκλειε το ανέβασμά του στη σκηνή, προτείνοντας μία εναλλακτική σκηνοθεσία, που θα περιλαμβάνει «*εναλλασσόμενη κινηματογραφική σκηνοθεσία, που να συμβαδίζει με τα ενδόμυχα συναισθήματα των προσώπων και ζωντανό μοντέρνο χορό στα περιθώρια της σκηνής, ταυτόχρονα με το δράμα*». Η πρόταση αυτή αιτιολογείται από το γεγονός ότι το τέλος του έργου (β' μέρος της Τρίτης Πράξης) διαδραματίζεται κυρίως στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, μέσω μίας εξπρεσιονιστικής εικονολογίας και μίας αποδόμησης της γλώσσας (Πούχγερ, 2006: 801), του χώρου και του χρόνου, που παύει να είναι γραμμικός.

Μία νέα πρόταση προσέγγισης του θεατρικού έργου του Καζαντζάκη συνολικά, παραπέμπει, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές (Γραμματάς, 2011: 131, 133), στη σύγχρονη θεωρία του δράματος και στην πρόσληψη της «θεατρικότητας» μέσω της θεατρικής παράστασης, η οποία μορφοποιεί τη δυναμική του δραματικού κειμένου, δημιουργώντας ένα «μετα-κείμενο» του οποίου αποδέκτης είναι ο θεατής και το οποίο συγκροτείται από τους ηθοποιούς, τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία και το φωτισμό.

Το *Φασγά*, καίτοι αστικό δράμα, ξεφεύγει από τις συμβάσεις του ρεαλισμού λόγω της στροφής του προς τον συμβολισμό και τον εξπρεσιονισμό στην Τρίτη Πράξη όπου ολόκληρη η σκηνή παίρνει τη μορφή μιας φαντασίωσης. Αυτή η αισθητική επιλογή φέρνει το έργο πιο κοντά στον Στρίντμπεργκ, παρά στον Ίψεν, ιδίως στο έργο του *Προς Δαμασκόν* (τρίτο μέρος, 1904) (Πούχγερ, 2006: 797) ή, κατ' άλλους μελετητές, στις σκηνικές οδηγίες του *Ονειροδράματος* (Sakellaridou, 1997: 84-85). Ο ίδιος ο Στρίντμπεργκ ανέφερε στο σημείωμά του στο *Ονειρόδραμα* ότι προσπάθησε να μιμηθεί τη μη συνειδητή, αλλά λογικά δομημένη μορφή του ονείρου, στο πλαίσιο του οποίου όλα καθίστανται δυνατά και πιθανά και όπου δεν υπάρχει χρόνος, ούτε χώρος, αλλά μία συνείδηση κυριαρχεί πάνω σε όλα' η συνείδηση εκείνου που ονειρεύεται. (Sakellaridou, 1997: 87). Ανεξάρτητα όμως από τις επιμέρους προτάσεις, σημαντικό είναι ότι μέρος των σύγχρονων μελετητών του θεάτρου συντάσσεται

με την άποψη ότι η ελευθερία των σκηνοθετών και η ευελιξία των υφιστάμενων τεχνικών μέσων θα επιτρέψει σε έργα που ήταν στην αφάνεια να παρουσιαστούν στο κοινό και να αναδειχτεί το βαθύτερο νόημά τους ή να αποκτήσουν νέο νόημα στην εποχή που διανύουμε (Πετράκου, 2005: 631-632).

2.3. Η πρόσληψη του έργου

Το έργο *Φασγά* έχει μεταδοθεί τρεις φορές από την Ελληνική Ραδιοφωνία. Πρόκειται για ηχογραφημένη παραγωγή σε ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Χριστοδουλάκη και μουσική επιμέλεια Δημήτρη Πουλικάκου. Η πρώτη μετάδοση του έργου έγινε στις 4 Δεκεμβρίου 1983 από το Πρώτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, στο πλαίσιο της εκπομπής «Θεατρική βραδιά», με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από τη γέννηση του Καζαντζάκη. Στην ίδια εκπομπή μεταδόθηκε, μαζί με το *Φασγά*, το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη *Έως πότε*. Η δεύτερη μετάδοση του έργου έγινε στις 13 Σεπτεμβρίου 1995 από το Πρώτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στο πλαίσιο της εκπομπής «Θεατρική βραδιά». Η τρίτη μετάδοση του έργου έγινε από το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στο πλαίσιο μεγάλου αφιερώματος στον Καζαντζάκη (15/10/2017-14/11/2017) για τα εξήντα χρόνια από τον θάνατό του. Το *Φασγά* μεταδόθηκε μαζί με το θεατρικό του Καζαντζάκη *Κωμωδία: Τραγωδία Μονόπρακτη* από την εκπομπή «Το Θέατρο της Κυριακής στο Τρίτο» σε επιμέλεια Μάρας Καλούδη.²⁵

²⁵ Με βάση γραπτή ενημέρωσή μας από τη Διεύθυνση Αρχείου της ΕΡΤ ΑΕ.

3. Το δραματικό κείμενο

3.1. Ο δραματικός χρόνος και ο δραματικός χώρος

Το έργο δεν ακολουθεί τις κλασικές ενότητες του χρόνου και του χώρου καθώς η δράση δεν εκτυλίσσεται σε είκοσι τέσσερις ώρες και ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα δεν είναι μόνον ένας.²⁶

Ως προς τον δραματικό χρόνο, παρουσιάζονται σε τρεις Πράξεις γεγονότα-σταθμοί, στάδια της ζωής του κεντρικού χαρακτήρα,²⁷ καταλήγοντας στη στιγμή του θανάτου του, χωρίς όμως να προσδιορίζεται ο ακριβής χρόνος των γεγονότων ή τα έτη που μεσολάβησαν μεταξύ αυτών. Τα γεγονότα παρουσιάζονται σε χρονική αλληλουχία με ενδιάμεσα κενά. Ιδιαιτερότητα παρουσιάζει η Τρίτη Πράξη,²⁸ η οποία διαιρείται σε δύο ευδιάκριτα μέρη, στο δεύτερο εκ των οποίων παρατηρείται ένα μείγμα χρονικοτήτων λόγω της προβολής των φαντασιώσεων-αναμνήσεων του κεντρικού χαρακτήρα.²⁹ Με αφορμή την τραγική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει στο παρόν, ο κεντρικός χαρακτήρας κάνει αναδρομή στο παρελθόν του και επιστρέφει για λίγο στο παρόν για να οραματιστεί στη συνέχεια ένα μέλλον στο οποίο προβάλλεται συμβολικά η πραγματοποίηση της επιθυμίας του, χωρίς όμως τη δική του παρουσία και συμμετοχή.

Ο δραματικός χώρος στον οποίο τοποθετείται η δραματική δομή είναι διαφορετικός σε καθεμία από τις τρεις Πράξεις, όπως προκύπτει από τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα και τις χωροχρονικές ενδείξεις των διαλόγων. Στην Πρώτη και στη Δεύτερη Πράξη τα γεγονότα διαδραματίζονται σε οικία αστών. Στο πρώτο μέρος της Τρίτης Πράξης η δράση εκτυλίσσεται στην νατουραλιστική ατμόσφαιρα ενός καμπαρέ· στο δεύτερο μέρος της η δράση μεταφέρεται σε έναν «κήπο με δέντρα», ο οποίος μετατρέπεται σε ονειρώδες τοπίο αρχικά με την είσοδο πλασμάτων της φαντασίας του κεντρικού χαρακτήρα (νεράιδες) που τον μεταφέρουν στο παρελθόν, στη συνέχεια δε με το όραμα σκηνών από το μέλλον.

Η ανωτέρω διευθέτηση του χώρου και του χρόνου στην Τρίτη Πράξη του έργου παραπέμπει ενδεχομένως στο θέατρο της εσωτερικότητας και των φαντασιώσεων, το οποίο

²⁶ Σχετικά με τον κανόνα των ενοτήτων χώρου και χρόνου βλ. Pavis (2006: 139-140).

²⁷ Ο Πούχνερ (2006: 796) χαρακτηρίζει το έργο ως “*station drama*”.

²⁸ Η Πετράκου (2005: 139) παρατηρεί ότι σε αυτό το έργο ο χρόνος είναι υποκειμενικός.

²⁹ Σχετικά με τη φαντασίωση στο θέατρο, βλ. Pavis (2006: 503-505).

προσπάθησαν να συγκροτήσουν, μεταξύ άλλων, ο Μέταιρλινκ και ο Στρίντμπεργκ.³⁰ Ο εσωτερικός, ονειρικός χώρος του δραματικού προσώπου και οι φαντασιώσεις του εισάγονται παρενθετικά στο δραματικό κείμενο και «επικοινωνούν» με τον εσωτερικό χώρο του δημιουργού του έργου, από τον οποίο εξαρτώνται σημαντικά (Pavis, 2006: 540).

Πιο αναλυτικά, η Πρώτη Πράξη διαδραματίζεται σε δωμάτιο οικίας αστών, «δωμάτιο κομπό με πλούσια βιβλιοθήκη», δύο γραφεία με χειρόγραφα και έναν μικρό Εσταυρωμένο. Η δράση τοποθετείται χρονικά σε ένα ανοιξιάτικο βράδυ και συγκεκριμένα στο βράδυ του Μεγάλου Σαββάτου. Από τις σκηνικές οδηγίες και από τους διαλόγους συνάγεται ότι τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα σε αστική οικία του ελλαδικού χώρου, χωρίς να προσδιορίζεται η πόλη.

Η Δεύτερη Πράξη διαδραματίζεται επίσης σε δωμάτιο οικίας αστών, σε ένα «σπουδαστήριο με πολλά βιβλία», χωρίς Εσταυρωμένο. Από το παράθυρο του σπουδαστηρίου διακρίνεται το θέατρο που χτίστηκε προς τιμήν του κεντρικού χαρακτήρα. Από τις σκηνικές οδηγίες και τους διαλόγους συμπεραίνεται ότι πρόκειται για οικία διαφορετική από αυτήν της Πρώτης Πράξης. Ο χρόνος που εκτυλίσσονται τα γεγονότα είναι αρκετά μεταγενέστερος αυτού της Πρώτης Πράξης, δεδομένου ότι η οικογενειακή και η επαγγελματική κατάσταση του κεντρικού ήρωα έχουν μεταβληθεί. Δεν διευκρινίζεται παρόλα αυτά στο κείμενο πόσα χρόνια έχουν μεσολαβήσει από τα γεγονότα της Πρώτης Πράξης.³¹ Ως προς τον χρόνο, τα γεγονότα εκτυλίσσονται το μεσημέρι και το απόγευμα μίας εργάσιμης μέρας (οι εργάτες σχολούν από το εργοστάσιο). Στο σύντομο αυτό διάστημα λαμβάνουν χώρα περισσότερα γεγονότα συγκριτικά με την Πρώτη Πράξη, εντός και εκτός σκηνής.

Η Τρίτη Πράξη διαφοροποιείται εντελώς από την Πρώτη και τη Δεύτερη τόσο ως προς τον χώρο όσο ως προς τον χρόνο, με παράλληλη μετατόπιση της αισθητικής προσέγγισης από τον νατουραλισμό του πρώτου μέρους της στο φανταστικό και το ονειρώδες του δεύτερου μέρους. Στο πρώτο μέρος η δράση λαμβάνει χώρα σε ένα νυχτερινό κέντρο³² λίγο έξω από την πόλη, χρόνια μετά από τα γεγονότα της Δεύτερης Πράξης, χωρίς όμως να προσδιορίζεται το ακριβές χρονικό διάστημα που έχει μεσολαβήσει. Ο κεντρικός χαρακτήρας είναι πλέον παράφρων, αλκοολικός και πολύ άρρωστος, η δεύτερη γυναίκα του

³⁰ Σχετικά με το θέατρο της εσωτερικότητας και των φαντασιώσεων, το οποίο προσπάθησαν να συγκροτήσουν ο Μέταιρλινκ και ο Στρίντμπεργκ, βλ. Pavis (2006: 504).

³¹ Η Πετράκου (2005: 134) θεωρεί ότι το συγκεκριμένο σημείο είναι προβληματικό.

³² Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον γαλλικό όρο “cabaret de nuit”.

τον έχει εγκαταλείψει και έχει αλλάξει επάγγελμα, ενώ η πρώτη γυναίκα του εργάζεται στο νυχτερινό κέντρο για να επιβιώσει.

Στο δεύτερο μέρος της Τρίτης Πράξης η σκηνοθεσία αλλάζει. Η δράση μεταφέρεται σε έναν «κήπο με πολλά δέντρα» και το νατουραλιστικό σκηνικό (Πούχγερ, 2006: 799) του πρώτου μέρους δίνει τη θέση του σε ένα ονειρώδες τοπίο. Ο κεντρικός χαρακτήρας βρίσκεται σε κατάσταση παραληρήματος λόγω μέθης ακροβατώντας μεταξύ παραισθήσεων και πραγματικότητας, ενώ το παρελθόν και το μέλλον διεισδύουν στο παρόν. Σε αυτό το σκηνικό πρωταγωνιστεί αρχικά ο εσωτερικός κόσμος του κεντρικού ήρωα, οι αναμνήσεις και οι τύψεις του, με τη μορφή Χορού από παρθένες-νεράιδες που κάνουν αναδρομή στην παρελθούσα ζωή του. Στην αναδρομή στο παρελθόν παρεισφρύει ένα όραμα του ήρωα που έρχεται από το μέλλον,³³ στο οποίο εμφανίζεται η δεύτερη γυναίκα του που έχει γίνει δασκάλα, η θετή τους κόρη και μερικά παιδιά-μαθητές που παίζουν φλάουτο και τα οποία ο συγγραφέας αποκαλεί «παιδιά του μέλλοντος». Η είσοδος στη σκηνή της πρώτης γυναίκας του και η ταυτόχρονη εξαφάνιση του Χορού σηματοδοτούν την επανασύνδεση με τον παρόντα χρόνο. Σε αυτό το πλαίσιο, συνδετικός κρίκος της πραγματικότητας με το ονειρικό στοιχείο, του παρόντος με το μέλλον, του επίγειου με το υπερβατικό αποτελεί η θετή κόρη του κεντρικού χαρακτήρα που έχει έντονα συμβολικό χαρακτήρα, προοικονομώντας ήδη από τη Δεύτερη Πράξη το τέλος του. Η κοπέλα μόνη από όλους αντιλαμβάνεται την παρουσία του πατέρα της και απομακρύνεται από την ομάδα των παιδιών για να εισέλθει στον παρόντα χωροχρόνο πλησιάζοντας τον κεντρικό χαρακτήρα τις τελευταίες του στιγμές ανταποκρινόμενη στο κάλεσμά του.

Σύμφωνα με την Πετράκου (2005, 149) οι «παράξενες χρονικές ασυνέπειες και η ηθελημένη παραμόρφωση του υποκειμενικού χρόνου» ίσως δεν θα πρέπει να ερμηνευτούν ως «δραματουργικές αβλεψίες», αλλά να αποδοθούν στην «πρόθεση του συγγραφέα να αποτελέσει όλο το έργο προβολή της εσωτερικής κατάστασης του ήρωα», άποψη την οποία υποστηρίζει και ο Πούχγερ (2006: 796).

³³ Ο Λώρης δεν είναι ορατός από κανένα πρόσωπο από αυτά που συμμετέχουν στο όραμά του που έρχεται από το μέλλον, εκτός από την Ειρήνη, πρόσωπο με έντονα συμβολικό χαρακτήρα. Παραθέτουμε τις σχετικές σκηνικές οδηγίες: «Τὴν στιγμή αὐτὴ πέρα στὸ βάθος θ᾿ ἔρχεται ἡ Ἐλένη μὲ τὰ παιδιά καὶ τὴν Εἰρήνη χωρὶς νὰ ἰδοῦνε τὸν Λώρη. Ἡ Ἐλένη μ' ἑστραμμένη τὴ ράχη πρὸς τὸν Λώρη θὰ δείχνῃ στοὺς μικροὺς μαθητὲς τῆς τὰ ἄστρα καὶ θὰ τοὺς μιλῇ. [...] Κ' ἔτσι τὴν ὥρα ποῦ θ' ἀγωνιᾷ καὶ θὰ ὑποφέρει ὁ Λώρης —ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος— θ' ἀκούγεται ἡ γλυκεῖα μουσικὴ καὶ ἡ χαρὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ μέλλοντος». Επιπλέον, ο Πούχγερ (2006:800) σημειώνει ότι ο Λώρης «Ἐχει καὶ μία οπτασία τῆς μελλοντικῆς μεταρρύθμισης τῆς παιδείας, με τὴν Ελένη που διδάσκει τὰ παιδιά».

3.2. Οι χαρακτήρες

Σύμφωνα με το κείμενο του χειρογράφου της ΕΒΕ τα δραματικά πρόσωπα είναι τα εξής: ο Λώρης, ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, η Μαρία, σύζυγος του Λώρη, η Ελένη, παιδαγωγός των παιδιών του Λώρη και της Μαρίας, ο Μίμης, εξάδερφος της Μαρίας, η Ειρήνη, θετή κόρη του Λώρη και της Ελένης, τα δύο παιδιά του Λώρη και της Μαρίας, η Υπηρέτρια στη Δεύτερη Πράξη του έργου, οι εργάτες και οι υπηρέτες που μπαίνουν στο γραφείο του Λώρη στη Δεύτερη Πράξη του έργου όταν ξεσπά η πυρκαγιά (στο δραματικό κείμενο αναφέρονται ως: *Ένας, Πολλοί*), οι θαμώνες του νυχτερινού κέντρου στην Τρίτη Πράξη του έργου (στο δραματικό κείμενο αναφέρονται ως: *Πολλοί, Μερικοί νέοι, Άλλοι, Γυναίκες, Γυναίκα, Όλοι, Ο Νέος*). Στα μέλη του Χορού των παρθένων-νεράιδων, οι οποίες διαλέγονται ως δραματικά πρόσωπα με τον Λώρη στην Τρίτη Πράξη του έργου, έχουν δοθεί από τον συγγραφέα ονόματα χρωμάτων: *Ή με τὰ μπλέ, Ή με τὰ μαύρα, Ή με τ' άσπρα, Ή με τὰ ρόζ, Ή με τὰ μώβ, Ή με τὰ κόκκινα, Ή με τὰ πράσινα*. Στο δραματικό κείμενο αναφέρονται είτε με το όνομά τους, όταν μιλούν μεμονωμένα, είτε με το όνομα του Χορού, όταν μιλούν όλες μαζί. Η *Μαυροφόρα* ως δραματικό πρόσωπο ταυτίζεται με τη Μαρία. Καταγράψαμε τα ονόματα των προσώπων του έργου σύμφωνα με τους χαρακτήρες που εντοπίζονται στο κείμενο του χειρογράφου, δεδομένου ότι στο χειρόγραφο δεν περιλαμβάνεται κατάλογος ονομάτων των προσώπων του έργου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του προηγούμενου θεατρικού έργου του Καζαντζάκη *Ξημερώνει*.³⁴

Επιπλέον, παρόλο που δεν αποτελούν δραματικά πρόσωπα, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι εργάτες που ρίχνουν πέτρες στα παράθυρα του σπιτιού του Λώρη τραυματίζοντάς τον στο χέρι. Η έντονη αντίδραση των εργατών, που είναι ορατή μόνον εκ των αποτελεσμάτων της³⁵ καθότι δεν δρουν επί σκηνής, επηρεάζει σημαντικά τις σκέψεις και τη συμπεριφορά του κεντρικού χαρακτήρα στη συνέχεια του έργου, όπως υποστηρίζει ο Blessios (1996: 111).

Η Πετράκου (2005: 149) θεωρεί ότι υπάρχει σε κάποιο βαθμό σχηματικότητα στα πρόσωπα του έργου. Σύμφωνα με τη Μόσχου (2011: 188-189), η άμβλυνση των ατομικών χαρακτηριστικών των προσώπων του έργου οφείλεται στην προσπάθεια του συγγραφέα να αναδείξει τον συμβολισμό τους με αναγωγές από το συγκεκριμένο στο αλληγορικό, χωρίς

³⁴ Βλ. Καζαντζάκης (2013: 2, 186).

³⁵ Από τον διάλογο Μίμη-Λώρη προκύπτει ότι μια ομάδα εργατών που έχει σχολάσει, σταματά έξω από το σπίτι του Λώρη και αρχίζει να πετά πέτρες βρίζοντάς τον. Ο Λώρης, που στέκεται στο παράθυρο, τραυματίζεται στο χέρι από μία πέτρα.

όμως οι χαρακτήρες να μετατρέπονται σε τύπους.³⁶ Στους τρεις βασικούς χαρακτήρες του έργου λανθάνει το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα του *Φασγά* (Πούχνερ, 2006: 800)· ο Λώρης ταυτίζεται με τον ίδιο τον συγγραφέα, η Μαρία με τη μητέρα του συγγραφέα, Μαρία Χριστοδουλάκη και η Ελένη με την πρώτη σύζυγο του συγγραφέα, Γαλάτεια Αλεξίου, με την οποία ο συγγραφέας διατηρούσε σχέση στα νεανικά του χρόνια, παρά την αρνητική αντίδραση της οικογένειάς του (Πετράκου, 2005: 148).

Ο Λώρης συνιστά συνέχεια της Λαλώς, κεντρικού χαρακτήρα του θεατρικού έργου του Καζαντζάκη με τίτλο *Ξημερώνει*, η οποία επίσης αναζητά τη Γη της Επαγγελίας χωρίς τελικά να το καταφέρνει (Γουνελάς, 1977α: 166, 176· Πετράκου, 2005: 141,143). Ο Λώρης παίρνει τη σκυτάλη από τη Λαλώ και, ορμώμενος από το πάθος του για την Ελένη, επιχειρεί να επιλύσει τη *«βίαη και οδυνηρή εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στο κοινωνικό, οικογενειακό και ίσως ιδεολογικό του status quo και στον νέο δρόμο που θα ήθελε να ακολουθήσει»* (Πετράκου, 2005: 143).

Σύμφωνα με τον πρόλογο στη δημοσίευση μέρους της Τρίτης Πράξης του *Φασγά* στο περιοδικό *Πινακοθήκη* τον Νοέμβριο του 1907 (Καζαντζάκης, 1907α: 165), ο ήρωας του δράματος συμβολίζει τον άνθρωπο της μεταβατικής εποχής, που έχει μεν απορρίψει τη θρησκεία και τις συμβάσεις της αστικής κοινωνίας, δεν μπορεί όμως να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στον δρόμο της επιστήμης, διότι δεν βρίσκει ούτε εκεί τις απαντήσεις που χρειάζεται. Θέλει να αφήσει πίσω του ό,τι θεωρεί παρωχημένο και να παλέψει για τα ιδανικά της νέας εποχής που ονειρεύεται, όμως δεν είναι αρκετά αποφασιστικός και δυνατός.³⁷ Η απόφασή του να εγκαταλείψει την οικογένειά του και τον παλιό τρόπο ζωής δεν συνιστά δικό του αποφασιστικό βήμα, αλλά συνέπεια των πιέσεων της Ελένης (Πετράκου, 2005: 144). Όπως παρατηρεί ο Πούχνερ (2006: 798), *«ο Λώρης φαίνεται υπερβολικά εξαρτώμενος από τη χειραφετημένη δασκάλα»* και, παρόλο που το βράδυ του Μεγάλου Σαββάτου *«[...] πραγματοποιεί τη δική του “ανάσταση” από τον νεκρό κόσμο της αστικής συμβατικότητας [...], «τη στιγμή που η Ανάβαση φτάνει στο υψηλότερο σημείο (όχι την Κορυφή) [...]*

³⁶ Τύπος: «Συμβατικό θεατρικό πρόσωπο που έχει σωματικά, ψυχολογικά ή ηθικά χαρακτηριστικά, γνωστά εκ των προτέρων στο κοινό και σταθερά σε όλη τη διάρκεια του έργου [...]. Διαφέρει από το στερεότυπο διότι δεν έχει την κοινοτοπία, ούτε την επαναληπτικότητα, ούτε τον επιφανειακό χαρακτήρα του στερεότυπου [...]. Αναπαριστά, αν όχι ένα άτομο, τουλάχιστον έναν ρόλο τυπικό μιας κατάστασης ή ενός μειονεκτήματος (ο ρόλος του φιλάργυρου, του προδότη)» (Pavis, 2006: 497).

³⁷ Σχετικό το απόσπασμα από το Χριστουγεννιάτικο του Καζαντζάκη (1907β: 173): *«Ἡ ἐπιστήμη ἐχρεωκόπησε, ἀφοῦ κατέστρεψε κι' ἀσχίμισε τὴν ψυχὴ. Μᾶς ἔσεισεν ἄρκετά, ὥστε νὰ μὴν ἔχουμε πλεῖα παρηγοριά μας τὴν ἐλπίδα μελλούσης ζωῆς [...] Διωγμένοι κι ἐμεῖς ἀπὸ τὴν θερμότητα τοῦ πατρικοῦ σπιτιοῦ, γιατί σκοτώσαμε ὅ,τι συμβόλιζε τὴν εὐσέβειαν καὶ τὴν ὑποταγὴν, μακρυνὰ ἀπ' τὴν ἀγάπην τοῦ Θεοῦ, μπροστὰ στὸ μυστήριο τοῦ Ἀγνώστου –πηγαίνομε κουρασμένοι, ἔλεεινοί, ἀπαρηγόρητοι κι ἀνίκητοι».*

μετατρέπεται σε κατάβαση και καταστροφή». Δεν καταφέρνει να φτάσει στην κορυφή που επιθυμούσε, προλαβαίνει όμως να την κοιτάξει από μακριά, ελπίζοντας ότι θα φτάσουν εκεί οι γενιές του μέλλοντος. Ο ίδιος ομολογεί στο τέλος περίπου της Δεύτερης Πράξης ότι απέτυχε ως δραματουργός ιδεολογικά, εφόσον η εργατική τάξη απέρριψε το έργο του με την αντίδρασή της, αλλά και αισθητικά, εφόσον το έργο δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της Ελένης (Πετράκου, 2005: 145). Συνεπώς, παρόλο που ο χαρακτήρας του Λώρη εξελίσσεται περισσότερο σε σχέση με αυτόν της Λαλώς, κεντρικής ηρωίδας του *Ξημερώνει*, δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει επιτυχώς την πορεία του προς την αυτοπραγμάτωση, παραμένοντας ο εκπρόσωπος της μεταβατικής γενιάς που προαναγγέλλει μια νέα εποχή. Εντούτοις, στο τέλος της Τρίτης Πράξης του έργου, ο ήρωας δεν βλέπει μόνο το Ξημέρωμα της Λαλώς· προλαβαίνει να χαρεί την οπτασία των παιδιών του μέλλοντος.

Ο Λώρης ταυτίζεται, όπως προαναφέραμε, σύμφωνα με τον Πούχγερ (2006: 800, 2012: κδ'), με τον ίδιο τον νεαρό Καζαντζάκη. Η Πετράκου (2005: 145) πάλι, αποδίδει τον «σύνθετο και διασπασμένο» πυρήνα του Λώρη στον χαρακτήρα του συγγραφέα ο οποίος, την εποχή περίπου της συγγραφής του έργου, βίωνε έντονες εσωτερικές συγκρούσεις λόγω των αμφιταλαντεύσεών του σχετικά με το επαγγελματικό μέλλον του, τη σχέση που διατηρούσε με τη Γαλάτεια Αλεξίου, στην οποία είχε αντιδράσει αρνητικά η οικογένειά του,³⁸ αλλά και λόγω των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων που επικρατούσαν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή.

Ο κεντρικός χαρακτήρας του *Φασγά* πλαισιώνεται από δύο γυναικεία πρόσωπα, τη Μαρία και την Ελένη, που εκφράζουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετους κόσμους. Η Μαρία, σύζυγος του Λώρη, είναι μια γυναίκα όμορφη «σαν βυζαντινή αγιογραφία»· δεν έχει τη φλογερή ομορφιά της Ελένης. Είναι μια γυναίκα συντηρητική, θρησκευόμενη, παραδοσιακών αρχών, αυστηρή στην ανατροφή των παιδιών. Αντιπροσωπεύει κατά τον Πούχγερ (2006: 798) «[...]την παράδοση, τη μοίρα και το αυτόχthono». Πρόκειται για έναν γυναικείο χαρακτήρα του οποίου η δύναμη και η εξέλιξη υστερούν σε σχέση με της Ελένης και περιορίζονται, σύμφωνα με την Πετράκου (2005: 147), στην εικόνα που είχε διαμορφώσει και ενστερνιστεί ο συγγραφέας για τη γυναίκα: σύζυγο και μητέρα, καρτερική και προστατευτική, μεγαλόψυχη,

³⁸ Η Πετράκου (2005: 53) παραπέμποντας σε γράμματα του Καζαντζάκη στο φίλο του Χαρίλαο Στεφανίδη την εποχή των σπουδών του στην Αθήνα, κάνει αναφορά στους υπαινιγμούς του Καζαντζάκη για τη σχέση του με ένα πρόσωπο –η Πετράκου διερωτάται αν πρόκειται για τη Γαλάτεια– και στην εξομολόγησή του στον Στεφανίδη ότι, μετά τον χωρισμό τους, γράφει ένα νέο δράμα που είναι συμβολικό. Χωρίς να καταλήγει σε ασφαλές συμπέρασμα, η Πετράκου πιθανολογεί ότι το «νέο συμβολικό έργο» είναι είτε το *Ξημερώνει*, είτε το *Φασγά*, το τελευταίο λόγω του εντονότερα συμβολικού χαρακτήρα του και των νεωτεριστικών του στοιχείων.

συγχωρητική απέναντι στον σύζυγό της και ανολοκλήρωτη χωρίς αυτόν, αδύναμη να θέσει στόχους και να επιτύχει την αυτοπραγμάτωσή της εκτός του οικογενειακού πλαισίου. Ο Blessios (1996: 245) θεωρεί ότι και εκείνη φέρει μέρος της ευθύνης για τα γεγονότα που συμβαίνουν σε όλους, διότι δεν διεκδικεί τα δικαιώματά της και ασκεί πίεση στον Λώρη όταν αυτός φτάσει στο σημείο να παραβιάζει τους τελευταίους βασικούς κανόνες της κοινής ζωής τους. Παρόλα αυτά, η Πετράκου (2005: 148) αναγνωρίζει ως δυνατές πλευρές της Μαρίας την επιμονή της να μετακινήσει τον Λώρη από τις ιδέες του, παρά τη φαινομενική υποχωρητικότητά της, καθώς και τις συνεχείς προσπάθειές της να τον πείσει να επιστρέψει στην οικογένειά τους. Η Μαρία εξελίσσεται σε κάποιο βαθμό, καθώς βρίσκει δουλειά ως τραγουδίστρια σε νυχτερινό κέντρο για να κερδίσει τα προς το ζην. Ο χαρακτήρας της όμως δεν υφίσταται ριζική μεταβολή μέχρι το τέλος του έργου.

Η Ελένη, παιδαγωγός των παιδιών του Λώρη και της Μαρίας, βοηθά ως γραμματέας τον Λώρη στο συγγραφικό του έργο και συνδέεται αισθηματικά μαζί του. Η σχέση τους εξελίσσεται όταν ο Λώρης αποφασίζει υπό την πίεσή της να εγκαταλείψει την οικογένειά του και να ζήσει μαζί της, ακολουθώντας ταυτόχρονα τη σταδιοδρομία που αυτός επιθυμεί –τη συγγραφή θεατρικών έργων– αφήνοντας τη θέση του διευθυντή νοσοκομείου που κατείχε έως τότε. Σε αντίθεση με τη Μαρία, όπως σημειώνει ο Πούχνερ (2006: 798, 800), η Ελένη συμβολίζει την ελευθερία, το μέλλον, την επιστήμη, τις προοδευτικές ιδέες, οι οποίες εκφράζονται και στις απόψεις της περί διαπαιδαγώγησης των παιδιών του Λώρη και της Μαρίας, αλλά και στη σκηνή του οράματος της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης που θα πραγματοποιήσει στο μέλλον η Ελένη μαζί με την Ειρήνη. Εκτός από μορφωμένη και προοδευτική, η Ελένη είναι ένας δυναμικός, αποφασιστικός και διεκδικητικός χαρακτήρας. Διαθέτει αυτοπεποίθηση και ευελιξία και, μετά την απόρριψή της από τον Λώρη, αγωνίζεται για την αυτοπραγμάτωσή της ως παιδαγωγός που εφαρμόζει τις προοδευτικές αρχές της αντιαυταρχικής εκπαίδευσης. Ο Blessios υποστηρίζει (1996: 244-246) ότι η Ελένη είναι ο μοναδικός γυναικείος χαρακτήρας στο πλαίσιο του θεάτρου της εποχής αυτής ο οποίος φέρει τα ίχνη μίας χειραφέτησης, υπερβαίνοντας τους προβληματισμούς και τις απαιτήσεις του φεμινισμού. Η Πετράκου (2005: 144) χαρακτηρίζει την Ελένη ως τη «νέα γυναίκα», χαρακτηρισμό που δανείζεται από το ομότιτλο έργο που έγραψε η Καλλιρρόη Παρρέν το 1907, στο οποίο η ηρωίδα «χειραφετείται» μέσω της εργασίας της. Η εξέλιξη του χαρακτήρα της Ελένης στο έργο διαγράφεται ενδιαφέρουσα, διότι αυτό που την διακρίνει είναι, μεταξύ άλλων, το πνεύμα ανεξαρτησίας της, το ασυμβίβαστο του χαρακτήρα της σε ζητήματα τρόπου ζωής, αλλά και η αξιοπρεπής αντίδρασή της απέναντι στην απόρριψη του Λώρη.

(Blessios, 1996: 244). Παρόλα αυτά, μετά τη συγκατοίκησή της με τον Λώρη, η Ελένη μεταμορφώνεται σε μοιραία γυναίκα, δυνατή, αλλά καταπιεστική, ωθώντας συνεχώς τον Λώρη στην επιτυχία, με τρόπο που όμως δεν συμβάλλει στην πνευματική εξέλιξη του ήρωα, αλλά στην απώλεια της ελευθερίας του, ασκώντας επάνω του μία παραλυτική επίδραση με τις συνεχείς απαιτήσεις της, για να μεταμορφωθεί, σύμφωνα με τα λόγια του Λώρη στη Δεύτερη Πράξη, σε μία Λορελάη, παρόμοια με τη γυναικεία μορφή του ποιήματος του Χάινε³⁹ (Blessios, 1996: 246, Πετράκου, 2005: 135).⁴⁰

Ο Μίμης, εξάδελφος της Μαρίας, είναι βοηθός στο νοσοκομείο όπου είναι διευθυντής ο Λώρης. Είναι συντηρητικός στις απόψεις του και ακολουθεί τις επιταγές της παράδοσης και της θρησκείας, όπως και η Μαρία. Ενδιαφέρεται για την επαγγελματική του ανέλιξη και την κοινωνική αναγνώριση και αποδοχή αποφεύγοντας να προκαλεί αρνητικά με τη συμπεριφορά του. Η εστίασή του είναι κυρίως έξω από αυτόν, στις αντιδράσεις του κοινωνικού περιγύρου· η εργασία του είναι σημαντική γι' αυτόν όχι ως πηγή δημιουργίας και χαράς, αλλά ως μέσο κοινωνικής αναγνώρισης που συντηρεί την αυτοεκτίμησή του μέσω της διάκρισής του σε αυτήν. Αυτή είναι η «χαρά της ζωής» για εκείνον. Αλλά ούτε η θρησκευτικότητα του είναι αυθεντική. Στην εκκλησία πηγαίνει μάλλον για να επιδείξει το «παράσημο» με το οποίο διακρίθηκε στην εργασία του παρά για να καλύψει μία βαθύτερη ψυχική ανάγκη του. Στη Δεύτερη Πράξη του έργου, ο Μίμης έχει προαχθεί σε διευθυντή του νοσοκομείου στο οποίο εργαζόταν προηγουμένως ο Λώρης, ενώ εμφανίζεται να διατηρεί φιλική σχέση μαζί του και με τη νέα σύζυγό του.

Η Ειρήνη, θετή κόρη του Λώρη και της Ελένης, εμφανίζεται στη Δεύτερη Πράξη του έργου. Ο ρόλος της είναι συμβολικότερος από των άλλων γυναικών και δυσερμήνευτος (Πετράκου, 2005: 148). Αγαπά την ποίηση και βλέπει τον κόσμο πιο καθαρά, όπως σχολιάζουν ο Λώρης και η Ελένη. Αγαπά τη φύση, αισθάνεται έντονα συνδεδεμένη με τη γη και αντλεί από αυτή γαλήνη και ισορροπία. Τρυφερή και συμπονετική απέναντι στον Λώρη, δείχνει να αντιλαμβάνεται την καταστροφική επίδραση των συνεχών πιέσεων της Ελένης επάνω του και του αντιπροτείνει μία εναλλακτική ζωή. Αυτή όμως η «φυσιολάτρισσα, ποῦ ὀλημέρα γυρίζει μέσα στοὺς ἥλιους καὶ στὰ χωράφια –θαμπωμένη ἀπὸ τὴ χαρά», όπως παρατηρεί ο Λώρης, προκαλεί θλίψη στον Μίμη, διότι «τοῦ ἐνθυμίζει τὴν ἰδέα τοῦ Θανάτου». Η ίδια αυτοαποκαλείται ιέρεια της Δήμητρας και θέλει να μυήσει τον Λώρη στα Ελευσίνια

³⁹ Βλ. εδώ σχετ. υποενότητα 3.4.6.

⁴⁰ Σχετικό το σχόλιο του Blessios (1996: 307) για τις ερωτικές σχέσεις μεταξύ νεράιδων και ανθρώπων, που καταλήγουν, σύμφωνα με την ελληνική παράδοση, είτε στην καταστροφή του ανθρώπου είτε στην απομάκρυνσή του από τη νεράιδα.

μυστήρια. Η γενιά της Ειρήνης είναι, σύμφωνα με τον Γουνελά (1977α: 176), η γενιά του μέλλοντος, «μια [...] γενιά[...] ξεφυτρωμένη από την τέλεια καταστροφή και τον θάνατο του παρελθόντος και των προλήψεων» σε αντίθεση με τον Λώρη που ανήκει στη μεταβατική γενιά και δεν είναι ακόμα έτοιμος να την ακολουθήσει.

Η Ελένη, η οποία σύμφωνα με την Πετράκου (2005: 146) «δεν είναι σπασμένη ψυχή και εισέρχεται στη δική της Γη της Επαγγελίας», παρόλο που στον παρόντα –δραματικό– χρόνο αντιπροσωπεύει τον ένα πόλο της κοινωνίας (μεταρρύθμιση, επιστήμη, χειραφέτηση), δρα κατά τρόπο ευεργετικό, όπως υποστηρίζει ο Πούχνερ (2006: 800), εφόσον λειτουργεί ως φορέας της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης χάρη στην οποία μπορεί να επιτευχθεί η ειρήνη που οραματίζεται ο Λώρης στο τέλος του έργου. Σύμφωνα με την υπόθεση του Γουνελά (1977α: 177) η τελευταία λέξη του Λώρη («Εί ρή νη») στο έργο ενδεχομένως παραπέμπει στην επίτευξη «ειρήνης μεταξύ των ατομιστών υπερανθρώπων και των στερημένων εργατικών τάξεων», αλλά και μίας ευρύτερης σύνθεσης των αντιθέσεων στην κοινωνία, στην πολιτική, στην τέχνη και στο ίδιο το άτομο, ως ζητούμενα του συγγραφέα του έργου.

Η αναζήτηση της ειρήνης ως σύνθεση των αντιθέσεων συνδέει, κατά την άποψή μας, το *Φασγά* και τον συγγραφέα του με τις αναζητήσεις του Παλαμά, από τον οποίο ο Καζαντζάκης δέχτηκε επιδράσεις στα πρώιμα θεατρικά του έργα (Πούχνερ, 1994: 1398-1405). Ως προς το *Φασγά*, ο Πούχνερ αναφέρει επιγραμματικά την περίπτωση του χαρακτήρα της Ειρήνης στον οποίο διακρίνει ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της Τρισεύγενης, κεντρικού χαρακτήρα του ομώνυμου έργου του Παλαμά. Ο Παλαμάς την εποχή της συγγραφής του έργου του *Τρισεύγενη* επιζητούσε τη σύνθεση σε επίπεδο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό (Γραμματάς, 1987: 107-109). Πρόκειται, κατά την άποψή μας, για τη σύνθεση που αναζητούσε από τα νεανικά του χρόνια και ο συγγραφέας του *Φασγά*, αναζήτηση που είχε τις ρίζες της, σύμφωνα με την Πετράκου, στους έντονους προβληματισμούς που δημιούργησε στον Καζαντζάκη η μελέτη του Νίτσε.⁴¹ Η Πετράκου (2005: 594) παραπέμπει σε σχετικό απόσπασμα από την *Αναφορά στον Γκρέκο* (Καζαντζάκης, 2014: 315): « [...] θα φτάσει σίγουρα η μέρα της τέλειας φίλιωσης, δηλαδή της αναγνώρισης και του αντίπαλου και της λεύτερης συμμετοχής του στη μεγάλη σύνθεση που τη λένε κόσμο, δηλαδή αρμονία».

⁴¹ Παρόλο που ο Καζαντζάκης μελέτησε τον Νίτσε τα χρόνια της εκπόνησης της διατριβής του πάνω στον Νίτσε στο Παρίσι, αφού δηλαδή είχε ολοκληρώσει τη συγγραφή του *Φασγά*, είχε έρθει σε επαφή με τη φιλοσοφία του νωρίτερα. Επιπλέον, όπως επισημαίνει η Πετράκου (2005: 134, 600-601), ο Καζαντζάκης «σκεφτόταν ανεξάρτητα, είχε πρωτογενείς προβληματισμούς και δικές του ιδέες ή συνθέσεις αφομοιωμένων ιδεών από πολύ νωρίς».

3.3. Η πλοκή

Το έργο περιγράφει την προσπάθεια του Λώρη να φτάσει στην κορυφή της συγγραφικής του πορείας και μέσω αυτής –και δευτερευόντως μέσω της ερωτικής σχέσης του με την Ελένη– στην αυτοπραγμάτωσή του, αφού πρώτα έρθει σε ρήξη με το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, τις αρχές και τις αξίες αυτού, που θεωρεί ότι τον εγκλωβίζουν και τον καθηλώνουν.

Προς τη ρήξη αυτή τον εξωθεί με τη δυνατή έλξη που ασκεί επάνω του η Ελένη, η ελκυστική παιδαγωγός των παιδιών του, η οποία συμεριζεται τις προοδευτικές απόψεις του και εμφανίζεται να πιστεύει στις ικανότητές του. Ο Λώρης αρχικά παρουσιάζεται διστακτικός κι αναποφάσιτος, στο μεταίχμιο δύο εκ διαμέτρου αντίθετων κόσμων. Με την ώθηση της Ελένης όμως, εγκαταλείπει την οικογένειά του και τη σταδιοδρομία του ως διευθυντής νοσοκομείου, αλλάζοντας εντελώς κατεύθυνση στη ζωή του.

Η Δεύτερη Πράξη του έργου βρίσκει τον Λώρη να ζει μαζί με την Ελένη, με την οποία έχει αποκτήσει μια θετή κόρη, την Ειρήνη. Είναι πλέον ένας αναγνωρισμένος θεατρικός συγγραφέας προς τιμήν του οποίου έχει χτιστεί ένα θέατρο. Δεν έχει όμως πλησιάσει ακόμα στην κορυφή. Αντιθέτως, την ημέρα που ετοιμάζεται να πάει στα εγκαίνια του θεάτρου του αρχίζει να διαγράφεται η καθοδική πορεία του. Μία ομάδα εργατών πετροβολεί το σπίτι του· το έργο του δεν χαίρει της εκτίμησης της εργατικής τάξης της οποίας τα συμφέροντα υποτίθεται ότι προσπαθεί να υπερασπιστεί. Επιπλέον, η υγεία του φθίνει ολοένα και περισσότερο εξαιτίας των συνεχών πιέσεων της Ελένης να εργάζεται ακατάπαυστα, ενώ η σχέση τους έχει αρχίσει να ξεθωιάζει. Η μόνη που φαίνεται να τον καταλαβαίνει είναι η θετή του κόρη, η Ελένη· κι αυτή όμως, σύμφωνα με τον εξάδελφο της γυναίκας του, Μίμη, έχει κάτι το πένθιμο. Ο Λώρης συνειδητοποιεί μέσω της Ειρήνης ότι είναι καταδικασμένος να μείνει εγκλωβισμένος στο μεταίχμιο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, αποτυγχάνοντας τόσο στο συγγραφικό του έργο, όσο και στην ίδια τη ζωή. Στα μάτια της Ελένης βλέπει τώρα τις νεράιδες των μύθων που παρασέρνουν τους ναυτικούς στο βυθό της θάλασσας, τη στιγμή που μια πυρκαγιά καταστρέφει το θέατρο που χτίστηκε προς τιμήν του. Η Δεύτερη Πράξη του έργου κλείνει πένθιμα με τις καμπάνες να χτυπούν νεκρώσιμα στην κηδεία του παιδιού του Λώρη, κλείνοντας έτσι τον κύκλο που άνοιξαν οι χαρμόσυνοι χτύποι τους το βράδυ του Μ. Σαββάτου στο τέλος της Πρώτης Πράξης.

Η Τρίτη Πράξη του έργου παρουσιάζει τον Λώρη εξαθλιωμένο, αλκοολικό και άρρωστο, να παρακολουθεί την παράσταση ενός νυχτερινού κέντρου στο οποίο εργάζεται η Μαρία για

βιοπορισμό. Ο Λώρης γίνεται αντικείμενο διαπόμπευσης του κοινού και τελικά εκδιώκεται από το κέντρο. Το έργο τελειώνει μέσα σε ένα σκηνικό που παραπέμπει σε όνειρο, «σε έναν κήπο με πολλά δέντρα», όπου ο μεθυσμένος Λώρης αρχικά καλείται να αντιμετωπίσει τις ενοχές του και τις αναμνήσεις του που εμφανίζονται μπροστά του ντυμένες ως νεράιδες, στη συνέχεια όμως, λίγο πριν πεθάνει, προλαβαίνει να οραματιστεί ένα ελπιδοφόρο μέλλον.

Ο Πούχγερ (2006: 796), σχολιάζοντας την πλοκή του έργου, παρατηρεί ότι «κινείται με πολύ γρήγορους ρυθμούς» και εντοπίζει ορισμένα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονιστικού μονοδράματος, όπως ότι «η εξωτερική υπόθεση συμπίπτει με την εσωτερική ανέλιξη και επιστροφή [του ήρωα]».

3.4. Ο «διάλογος» του έργου με άλλα λογοτεχνικά έργα

Σύμφωνα με τη θεωρία της διαλογικότητας του Bachtin (1997, όπ. αναφ. στο Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015: 51): «Το κείμενο ζει μόνο μέσα από την επαφή του με ένα άλλο κείμενο. Μόνο στο σημείο αυτής της επαφής μεταξύ των κειμένων αστράφτει ένα φως που φωτίζει ταυτόχρονα το ύστερο και το πρωτότερο, εγγράφοντας ένα δεδομένο κείμενο σε διάλογο». Ο «διάλογος» του *Φασγά* με τα έργα στα οποία θα γίνει αναφορά στη συνέχεια εγγράφεται, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, στις διακειμενικές συνδέσεις του με αυτά λαμβάνοντας υπόψη τις θεωρίες της Kristeva⁴² και του Genette⁴³ περί διακειμενικότητας, οι οποίες βασίστηκαν στη θεωρία τη διαλογικότητας του Bachtin, συμπεριλαμβάνει δε αποσπάσματα κειμένου, φράσεις, εικόνες, δομικά μοτίβα κ.ά. που εντοπίζονται στο *Φασγά* και απαντώνται σε προγενέστερα έργα άλλων συγγραφέων.

⁴² Σύμφωνα με την Kristeva (1969, όπ. αναφ. στο Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015: 50) «κάθε κείμενο συγκροτείται σαν ένα μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου [...] και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον ως διπλή».

⁴³ Ο Genette (1982, όπ. αναφ. στο Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015: 50-51) δίνει έναν πιο ακριβή ορισμό για τη διακειμενικότητα, ανάγοντάς την μεταφορικά στην τεχνική των παλιμνήσεων –όπου εντοπίζονται περισσότερα στρώματα κειμένων σε ένα χειρόγραφο- αναφερόμενος σε «κείμενα που παράγονται επί τη βάσει παλαιότερων».

3.4.1. Εκκλησιαστικά χωρία

Ο τίτλος του έργου *Φασγά* παραπέμπει στο *Δευτερονόμιο* της Παλαιάς Διαθήκης⁴⁴ και προήλθε, όπως σημειώνει ο συγγραφέας (Καζαντζάκης, 1907α: 165), από το όνομα της κορυφής του όρους Ναβαύ στην οποία ανέβασε ο Θεός τον Μωυσή για να του δείξει τη Γη της Επαγγελίας, την οποία όμως δεν επρόκειτο να απολαύσει ο ίδιος, αλλά μόνον οι απόγονοί του.

3.4.2. Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση *Το δαχτυλίδι της μάνας*

Η λογοτεχνική προμετωπίδα «*Άχ! Τὴν ἀπάτητη Κορφή ποτὲ δὲν θὰ τὴ φτάσω.!*» *ΓΙΑΝ. ΚΑΜΠΥΣΗΣ*, την οποία έθεσε ο συγγραφέας στο *Φασγά*, συνιστά παράθεμα της φράσης «*Άχ την απάτητη κορφή δε θα τη φτάσω*», που προφέρει λίγο πριν πεθάνει ο Γιαννάκης, κεντρικός χαρακτήρας του θεατρικού έργου του Γιάννη Καμπύση *Το δαχτυλίδι της μάνας* (Καμπύσης, 1992: 167) και αναφέρεται, όπως υποστηρίζει ο Πούχνερ (2006: 646), στη «*μυητική τελετουργία της ανάβασης στο απάτητο βουνό, όπου άνθρωπος δεν μπορεί να σταθεί για να πάρει πίσω τη μοίρα του*». Το έργο, το οποίο γράφτηκε το 1898, διασκευάστηκε και μελοποιήθηκε το 1917 από τον Μανόλη Καλομοίρη και παίχτηκε ως όπερα το 1917, το 1928 και το 1933, εντάσσεται σύμφωνα με τους μελετητές στην κατηγορία των ονειροδραμάτων και των παραμυθοδραμάτων του Καμπύση (Γραμματάς, 1992α: 121· Πούχνερ, 2006: 643-644). Ως λύση στην αμφισβητήσιμη θεατρικότητα του έργου –μειονέκτημα που έχει αποδοθεί και στο *Φασγά*– η οποία οφείλεται κατά ένα μέρος στην προβολή του ονειρικού στο πραγματικό, ο Γραμματάς (1992α: 41, 121-122) προτείνει εναλλακτικούς τρόπους παρουσιάσής του στο κοινό, όπως για παράδειγμα αυτόν του φαντασμαγορικού θεάματος με έμφαση στο εξωπραγματικό στοιχείο ή με χρήση μέσων του κινηματογράφου και της μουσικής, με έμφαση στα σύμβολα, στις αλληγορίες και τις ποιητικές εικόνες.

⁴⁴ «Καὶ ἀνέβη Μωϋσῆς ἀπὸ ᾿Αραβὼθ Μωᾶβ ἐπὶ τὸ ὄρος Ναβαϋ, ἐπὶ κορυφὴν Φασγά, ἣ ἐστὶν ἐπὶ προσώπου ᾿Ιεριχῶ. καὶ ἔδειξεν αὐτῷ Κύριος πᾶσαν τὴν γῆν Γαλαὰδ ἕως Δὰν καὶ πᾶσαν τὴν γῆν Νεφθαλὶ καὶ πᾶσαν τὴν γῆν ᾿Εφραΐμ καὶ Μανασσῆ καὶ πᾶσαν τὴν γῆν ᾿Ιούδα ἕως τῆς θαλάσσης τῆς ἐσχάτης καὶ τὴν ἔρημον καὶ τὰ περίχωρα ᾿Ιεριχῶ, πόλιν φοινίκων ἕως Σηγώρ. καὶ εἶπε Κύριος πρὸς Μωϋσῆν· αὕτη ἡ γῆ, ἣν ὤμοσα τῷ ᾿Αβραάμ καὶ ᾿Ισαὰκ καὶ ᾿Ιακώβ λέγων· τῷ σπέρματι ὑμῶν δώσω αὐτήν· καὶ ἔδειξα τοῖς ὀφθαλμοῖς σου, καὶ ἐκεῖ οὐκ εἰσελεύσῃ. καὶ ἐτελεύτησε Μωϋσῆς ὁ οἰκέτης Κυρίου ἐν γῇ Μωᾶβ διὰ ρήματος Κυρίου [....]» (Δευτερονόμιον, 34:1-5)
Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021 από: http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Defteronomion.asp&main=defteronomion&file=5.34.htm . Βλ. και Πετράκου (2005: 129).

Σύμφωνα με τον Γραμματά (1992α: 117-118), το έργο αυτό του Καμπύση, το οποίο δραματοποιεί τη ζωή και το θάνατο του ποιητή Κώστα Κρυστάλλη, εκφράζει στοιχεία της προσωπικότητας και προσωπικές αναζητήσεις του Καμπύση, όπως ο ιδανισμός και η τάση για το απόλυτο. Παράλληλα όμως κάνει αναφορά με τρόπο υπαινικτικό στις νέες κατευθύνσεις της σύγχρονης του συγγραφέα ελληνικής και κυρίως ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, όπως ο συμβολισμός (Γραμματάς, 1992α: 117-118), που χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό και το *Φασγά* (Πετράκου, 2005: 142· Πούχγερ, 2006: 795-796).

Ο Πούχγερ (2006: 644) συσχετίζει *Το δαχτυλίδι της μάνας* με τη *Βουλιαγμένη Καμπάνα* και την *Ανάληψη της Χάνελε* του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, αλλά και με το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Ρίχαρντ Βάγκνερ από τον οποίο επηρεάστηκε ο Καμπύσης, αλλά και ο νεαρός Καζαντζάκης, ως προς τη θεωρία του για το δράμα, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές του έργου του [Κατσιγιάννη, 2009: 138-148· Παπαγεωργίου 2002, όπως αναφέρεται στην Πετράκου (2005: 200, 207)· Πετράκου, 2005: 482, 616].

Ο Γιαννάκης, όπως ο Λώρης στο *Φασγά*, προσπαθεί να επιτύχει το ακατόρθωτο· να φτάσει στην απάτητη κορφή του βουνού. Δεν το καταφέρνει και στο τέλος πεθαίνει με το αίσθημα του ανικανοποίητου. Στα λόγια του όμως έρχεται να απαντήσει η Νεράιδα αποκρινόμενη «*Μην κλαις Γιαννάκη. Την κορφή μου κι αν δεν είδες ποιος άλλος σαν και σένα ανέβηκε δω πάνου;*» (Καμπύσης, 1992: 167). Αυτή είναι η ηθική δικαίωσή του, σύμφωνα με τον Γραμματά (1992α: 119). Εξάλλου σχεδόν αμέσως μετά ο ήλιος ανατέλλει και τη στιγμή που ο Γιαννάκης συλλαβίζει τις τελευταίες του λέξεις, οι καμπάνες σημαίνουν «*γρήγορα και χαρμόσυνα*».

Ο Λώρης από την άλλη πλευρά, αποτυγχάνει και αυτός, πεθαίνοντας με το αίσθημα του ανικανοποίητου ως ο άνθρωπος της μεταβατικής εποχής. Προλαβαίνει όμως να ακούσει «*εκστατικός και μαγεμένος*» την «*ήρεμη και χαρούμενη φωνή του φλάουτου και των παιδιών*» και την επίκληση στον ήλιο, που τον κάνουν να ελπίζει σε ένα καλύτερο μέλλον. Στον μελλοντικό αυτό χρόνο, σύμφωνα με τον Γουνελά (1977α: 177), ίσως να έχει επέλθει κοινωνική ειρήνη, μια «*συμφιλίωση ανάμεσα στους ατομιστές υπερανθρώπους και στις στερημένες εργατικές τάξεις*», μετά την ιδεολογική διαμάχη που άρχισε να εκδηλώνεται το 1906 μεταξύ νιτσεϊστών και σοσιαλιστών (Γουνελάς, 1977α: 177). Για αυτόν ενδεχομένως τον λόγο, σύμφωνα με μία υπόθεση του Γουνελά (1977α: 177), η τελευταία λέξη που συλλαβίζει ο Λώρης είναι «*Εί- ρή-νη*».

Ορισμένοι κοινοί τόποι στο *Δαχτυλίδι της μάνας* και το *Φασγά* εντοπίζονται στη χρήση συμβόλων, όπως η κορφή του βουνού, το μοτίβο της ανάβασης, η ήλιος, οι καμπάνες και η συσχέτισή τους με τον εορτασμό των Χριστουγέννων και της Ανάστασης.

Ο Καμψύσης, όπως διαπιστώνουμε, φέρνει στην επιφάνεια μέσα από το *Δαχτυλίδι της μάνας*, όπως και ο Καζαντζάκης στο *Φασγά*, ενδόμυχους προβληματισμούς του και αναζητήσεις της εποχής και της τέχνης του –λογοτεχνία και θέατρο– χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων και τους τρόπους του συμβολισμού (π.χ. με χρήση συμβόλων και σε επικοινωνία με τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες).

3.4.3. Ο Ιουλιανός ο Παραβάτης στο θέατρο

Στην Πρώτη Πράξη του έργου, στη σκηνή του διαλόγου μεταξύ της Μαρίας και της Ελένης, η Μαρία κάνει μία αναφορά στο έργο *Ιουλιανός* που έγραψε ο Λώρης –το χειρόγραφο του οποίου έκαψε η ίδια– χαρακτηρίζοντάς το ως έργο «άθεο», που «βρίζει τη θρησκεία». Λίγο αργότερα, όταν η Ελένη εμφανίζει τα καμένα κομμάτια του χειρογράφου του *Ιουλιανού*, ο Λώρης, ο οποίος αναζητούσε το χαμένο χειρόγραφο, αντιλαμβάνεται ότι η Μαρία κατέστρεψε το έργο του. Η αντίδρασή του είναι γεμάτη απόγνωση [*«Έκάηκε! Παιδί μου! Παιδί μου! (Αρπάζει τὰ κομμάτια, ἔπειτα ἀνορθώνεται σὰν τρελλὸς καὶ πιάνει τὴ Μαρία ἀπὸ τὸν λαιμό.) Ἐσύ! ἔσύ!»*].

Η αναφορά στο καμένο χειρόγραφο του «άθεου» Ιουλιανού μπορεί να αναγνωστεί σε δύο επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο, ο *Ιουλιανός* παραπέμπει στον ομώνυμο αυτοκράτορα του Ανατολικού Ρωμαϊκού Κράτους (4ος αιώνας μ.Χ.) και σε προγενέστερα του *Φασγά* λογοτεχνικά έργα άλλων συγγραφέων με θέμα το εν λόγω ιστορικό πρόσωπο, στα οποία θα αναφερθούμε πιο κάτω. Σε δεύτερο επίπεδο ο *Ιουλιανός*, που προκάλεσε την έντονα αρνητική αντίδραση της Μαρίας λόγω του ιδεολογικού περιεχομένου του, ενδεχομένως κατά την άποψή μας να παραπέμπει στο θεατρικό έργο *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη, το οποίο απορρίφθηκε στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα και επικρίθηκε ως αιρετικό, καίτοι απέσπασε έπαινο, καθότι σύμφωνα με τους κριτές του διαγωνισμού θεωρήθηκε ότι η βάση του δράματος δεν ήταν ηθική και ότι οι νεωτερικές ιδέες του ήταν «*ανατρεπτικές των καθεστώτων κοινωνικών και οικογενειακών νομίμων*» (2013: 176-177). Παρόλο που το έργο δέχτηκε επικρίσεις από ορισμένους διανοούμενους, βρήκε και υποστηρικτές, οι οποίοι θεώρησαν ασύστατη την έλλειψη ηθικής βάσης, ενώ ο συγγραφέας του απάντησε με

επιστολές που απέστειλε στην εφημερίδα *Ακρόπολη*, υπερασπιζόμενος τις ιδέες του και την τεχνική του (2000: 250-252).

Το *Φασγά*, το οποίο είναι πολύ πιο επαναστατικό ως προς την ιδεολογία του και τις τεχνικές του, απαντά κατά μία έννοια στις αρνητικές κριτικές που δέχτηκε το *Ξημερώνει*, κατ' αναλογία προς το «νέο έργο [που ο Λώρης συνέγραψε μετά τον Ιουλιανό και το οποίο] είναι συμβολικό [...] και έχει βάση...», όπως χαρακτηριστικά απαντά η Ελένη στη Μαρία στην Πρώτη Πράξη του έργου. Στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει λόγος για μια συγκαλυμμένη μορφή κειμενικής αυτοαναφοράς⁴⁵ στο *Φασγά*, εφόσον η αναφορά στα χαρακτηριστικά του «νέου έργου» παραπέμπει στον έντονα συμβολιστικό χαρακτήρα του *Φασγά*, αφήνοντας, μέσω της χρήσης των αποσιωπητικών, υπονοούμενα για τη «βάση» που έχει το έργο, αν συσχετιστεί με την έλλειψη ηθικής βάσης που προσήψαν ορισμένοι κριτικοί στο *Ξημερώνει*.

Ως προς τη διακειμενικότητα του έργου με προγενέστερα άλλων συγγραφέων, αξίζει να σημειωθεί ότι πριν από το 1907, έτος συγγραφής του *Φασγά*, ο αυτοκράτορας Ιουλιανός ως ιστορικό πρόσωπο⁴⁶ είχε απασχολήσει αρκετούς συγγραφείς, όπως τον Montaigne, τον Βολταίρο, τους εγκυκλοπαιδιστές, τους Γερμανούς συγγραφείς του ρομαντισμού, τον Ίψεν και τον Κ. Ραγκαβή (1865), ο οποίος σκανδάλισε τους πανεπιστημιακούς καθηγητές όταν υπέβαλε το έργο του στον Βουτσιναίο διαγωνισμό, αλλά και το κοινό με την έκδοσή του το 1877 (Πετράκου, 2005: 143).

Τριάντα περίπου χρόνια μετά τη συγγραφή του *Φασγά*, τον Οκτώβριο του 1939, ο Καζαντζάκης πληροφορεί τον Πρεβελάκη σε γράμμα του από την Αγγλία όπου βρίσκεται, ότι συνέγραψε μία τραγωδία σε στίχους. Όπως σημειώνει σχετικά ο Πρεβελάκης (1984: 491-493), πρόκειται για το έργο με τίτλο *Ιουλιανός ο Παραβάτης*. Σε παλαιότερη επιστολή του

⁴⁵ Η αυτοαναφορά, η οποία αναφέρεται στο φαινόμενο της εστίασης ενός κειμένου στον εαυτό του, (π.χ. στον τρόπο δημιουργίας του) δεν χαρακτηρίζει αποκλειστικά κείμενα της λογοτεχνίας του μοντερνισμού, σύμφωνα με τον Hawthorn (2012: 178-179), αλλά απαντά επίσης σε πολύ παλαιότερα έργα.

⁴⁶ Ο φιλόσοφος αυτοκράτορας Φλάβιος Κλαύδιος Ιουλιανός, ανιψιός του Μ. Κωνσταντίνου, έζησε και έδρασε τον 4ο αιώνα μ.Χ. Αναγνωρίστηκε ως αυτοκράτορας του Ανατολικού Ρωμαϊκού Κράτους (του Βυζαντινού Κράτους) το 361. Είχε μελετήσει τη νεοπλατωνική φιλοσοφία και είχε μυηθεί στη λατρεία του Ήλιου από τον νεοπλατωνικό φιλόσοφο Μάξιμο. Κατέβαλε σημαντικές προσπάθειες για την αναδιοργάνωση του κράτους σε πολλούς τομείς, το όνομά του όμως συνδέθηκε με την αντιχριστιανική του στάση και την προσπάθειά του να αποκαταστήσει τη θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ιουλιανός δεν κατάφερε τελικά να δημιουργήσει ένα ισχυρό αντιχριστιανικό κίνημα. Σύμφωνα με την Κατσαροπούλου (2002: 167-172), για την πραγματοποίηση της ουτοπικής σύλληψής του για την αναδιοργάνωση της αρχαίας θρησκείας, ο Ιουλιανός έλαβε ως πρότυπο τη χριστιανική θρησκεία, γεγονός που αποδεικνύει την αδυναμία του ως ανθρώπου. Η αδυναμία αυτή αποδίδεται στα τραύματα της παιδικής του ηλικίας και στον θολό χαρακτήρα της μεταβατικής εποχής στην οποία έζησε και η οποία σήμανε το τέλος του αρχαίου –ελληνορωμαϊκού– κόσμου, την επικράτηση του Χριστιανισμού και την ανάδυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (Κατσαροπούλου, 2002: 167-172).

προς τον Πρεβελάκη (1984: 266) το 1931, ο Καζαντζάκης είχε εξομολογηθεί ότι η μορφή του Ιουλιανού τον συγκινούσε από παλιά και ότι σχεδίαζε να γράψει ένα μεγάλο έργο με τίτλο *Ο Παραβάτης*, ότι είχε μελετήσει, μεταξύ άλλων, τον Λιβάνιο, τους Πατέρες της Εκκλησίας και τον *Ιουλιανό*⁴⁷ του Ίψεν. Σύμφωνα με την Πετράκου (2005: 337-338), ο *Ιουλιανός ο Παραβάτης* του Καζαντζάκη επεξεργάζεται δραματουργικά μέρος του έργου του Ίψεν *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, ενώ φαίνεται ότι έχει δεχτεί σημαντικές επιρροές και από τον *Ιουλιανό Παραβάτη* που συνέγραψε ο Κλέων Ραγκαβής το 1865.

Το πρόσωπο του Ιουλιανού πιθανόν να απασχόλησε τον συγγραφέα λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του, καθώς πρόκειται για ιστορικό πρόσωπο που έχει προκαλέσει αντιφατικές σκέψεις και συναισθήματα στους μελετητές του ανά τους αιώνες, έναν μεταβατικό άνθρωπο ανάμεσα σε δύο διαφορετικές εποχές, πολιτισμούς, κόσμους –τον αρχαιοελληνικό και τον χριστιανικό–, ιδιότητα που καθρεφτίζεται στο πρόσωπο του Λώρη, αλλά και του ίδιου του συγγραφέα στα νεανικά του χρόνια κατά τα οποία συνέγραψε το *Φασγά*. Ο Bien (2007: 127,129) αναφέρει ότι: «ο *Ιουλιανός* ήταν στο μυαλό του [*Καζαντζάκη*] ήδη από τις αρχές του 1907 ή του 1908, αφού στο έργο του *Φασγά*, ο καταδικασμένος ήρωας, ο νεοπαγανιστής θεατρικός συγγραφέας Λώρης, έχει γράψει ένα θεατρικό έργο για τον *Ιουλιανό* που το καίει η γυναίκα του *Μαρία* [...], η οποία θέλει να τον κάνει καλό οικογενειάρχη που θα πηγαίνει τακτικά στην εκκλησία. Αλλά οι προσπάθειες του Λώρη αποτυγχάνουν. Στο τέλος είναι μια σπασμένη ψυχή παγιδευμένη σε μια μεταβατική εποχή». Ο Λώρης, όπως και ο Μωυσής από το όρος *Φασγά*, οραματίζεται, χωρίς όμως να φτάνει, στη Γη της Επαγγελίας.

Η Πετράκου (2005: 87, 356) σημειώνει ότι η επιλογή του Ιουλιανού οφείλεται εν μέρει σε δύο ισχυρά χαρακτηριστικά του που εκφράζουν πλευρές της προσωπικότητας του ίδιου του συγγραφέα: του αιρετικού και του αποστάτη, θεωρεί δε ότι πρόκειται για έργο αναζήτησης του σκοπού της ζωής. Ο συγγραφέας, όπως ο *Ιουλιανός* –θα προσθέταμε και ο Λώρης στο *Φασγά*– είναι, σύμφωνα με την Πετράκου, ένας «διανοοούμενος-ιδεολογικός ταγός» που έλκεται από τη δράση, αφοσιώνεται στη συγγραφή και διατηρεί αμφιθυμική στάση απέναντι στον Χριστιανισμό.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι στο πρωτόλειο *Φασγά* εντοπίζονται ορισμένοι από τους προβληματισμούς και τα σπέρματα της κοσμοθεωρίας του συγγραφέα που αποκρυσταλλώθηκαν στα έργα του της ώριμης περιόδου (π.χ. *Ασκητική*, *Αναφορά στον*

⁴⁷ Ο Καζαντζάκης εννοούσε προφανώς το πρόσωπο του Ιουλιανού στο έργο *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος* του Ίψεν, όπως αναφέρει η Πετράκου (2005: 337).

Γκρέκο), όπως επίσης και ο κεντρικός πυρήνας του μεταγενέστερου έργου του με τίτλο *Ιουλιανός ο Παραβάτης*.

3.4.4. Τα θεατρικά έργα του Ίψεν

Στο *Φασγά* εντοπίζονται, σύμφωνα με τον Πούχνερ (2006: 799) τρεις σκηνές οι οποίες παραπέμπουν στα έργα του Ίψεν *Έντα Γκάμπλερ*, *Βρικόλακες* και *Ο εχθρός του λαού*.

Η *Έντα Γκάμπλερ* (1890) αποτελεί την κορύφωση των έργων της ώριμης περιόδου του Ίψεν, στα οποία η ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνίας έχει υποχωρήσει έναντι του συμβολισμού, που αποτελεί πλέον το κυρίαρχο στοιχείο, παράλληλα με τη μετατόπιση της εστίασης «από το κοινωνικό άτομο στο μοναχικό και απομονωμένο άτομο» (Hartnoll & Found, 2000: 199) και της δραματικής σύγκρουσης, από το εξωτερικό, κοινωνικό περιβάλλον, στο εσωτερικό του ατόμου (Μπράντες, όπως αναφέρεται στο Κουκούλας, 1989: 9).

Η εσωτερική σύγκρουση του Λώρη που οφείλεται στην αναποφασιστικότητά του σχετικά με τον δρόμο που θα ακολουθήσει γίνεται ακόμα πιο ισχυρή, όταν πληροφορείται το κάψιμο από τη Μαρία του χειρογράφου του θεατρικού του έργου *Ιουλιανός*. Η σκηνή παραπέμπει σύμφωνα με τον Πούχνερ (2006: 799) στην *Έντα Γκάμπλερ* και συγκεκριμένα στις τρεις τελευταίες σκηνές της Τρίτης Πράξης· στον διάλογο της κυρίας Έλβστεντ (Τέα) με τον Άιλερτ Λέβμποργκ, όταν πληροφορείται από εκείνον ότι «έσκισε τα χειρόγραφα σε χιλιάδες κομματάκια», όπως και στις τελευταίες φράσεις που μονολογεί η Έντα καθώς πετάει τα χειρόγραφα στη φωτιά, πριν το κλείσιμο της Τρίτης Πράξης (Ibsen, 2004: 180, 186).⁴⁸ Στο *Φασγά* η Μαρία καίγοντας το χειρόγραφο σκοτώνει το «παιδί» του Λώρη με την Ελένη, με την οποία εκείνος συνεργάζεται και μοιράζεται τις ίδιες αθεϊστικές απόψεις που εκθέτει και στον *Ιουλιανό*, απόψεις που έρχονται σε αντίθεση με το θρησκευτικό πιστεύω της Μαρίας. Εφόσον για τον Λώρη η συγγραφή είναι η μόνη δημιουργική για αυτόν διαδικασία, απότοκος

⁴⁸ «Ξέρεις πολύ καλά Λέβμποργκ ότι με αυτό το βιβλίο... Σε όλη μου τη ζωή θα έχω το αίσθημα πως έχεις σκοτώσει ένα μικρό παιδί. [...] Αλλά πώς μπόρεσες...! Στο κάτω κάτω είχα κι εγώ ένα μερίδιο σ' αυτό το παιδί.» αντιδρά η κυρία Έλβστεντ. Η Έντα, πάλι, που επιθυμεί να απομακρύνει οριστικά την Τέα Έλβστεντ από τον Άιλερτ Λέβμποργκ κόβοντας κάθε μεταξύ τους δεσμό, μονολογεί καθώς πετάει τα χειρόγραφα στη φωτιά: «Τώρα καίω το παιδί σου, Τέα! –Με τα πλούσια μαλλιά! [...] Το παιδί, το δικό σου και του Άιλερτ Λέβμποργκ. [...]» (Ibsen, 2004: 180, 186).

της οποίας είναι ο *Ιουλιανός*, το κάψιμο του χειρογράφου του ισοδυναμεί για αυτόν με το θάνατο του παιδιού του.⁴⁹

Το δεύτερο έργο του Ίψεν στο οποίο εντοπίζεται διακειμενική σχέση με το *Φασγά* είναι οι *Βρικόλακες* (1881) (Πετράκου, 2005: 139· Πούχνερ, 2006: 797), έργο που οι κριτικοί εντάσσουν στο κοινωνικό θέατρο του Ίψεν, λόγω των ερωτημάτων που θέτει σε σχέση με τον έλεγχο των κοινωνικών και ηθικών αξιών (Μπράντες, όπ. αναφ. στο Κουκούλας, 1989: 9). Η σκηνή της Δεύτερης Πράξης του *Φασγά*, στην οποία εκδηλώνεται η πυρκαγιά στο θέατρο του Λώρη, παραπέμπει στη σκηνή του τέλους της Δεύτερης Πράξης των *Βρικόλακων* του Ίψεν, στην οποία πληροφορούμαστε ότι καίγεται το άσυλο της κας Άλβινγκ (Ίψεν, 1984: 99). Και στα δύο έργα η εν λόγω σκηνή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από δραματική άποψη, διότι λειτουργεί ως κορύφωση της δράσης. Στο *Φασγά* συνιστά την «κορύφωση ενός κρεσέντο» (Πετράκου, 2005: 139), το οποίο θα ακολουθηθεί από άλλα στη συνέχεια του έργου. Η φωτιά του ασύλου στους *Βρικόλακες* συμβολίζει την τραγωδία της οικογένειας Άλβινγκ (της κα Άλβινγκ και του Όσβαλντ)· η φωτιά στο *Φασγά* επισφραγίζει το τέλος της συγγραφικής σταδιοδρομίας του Λώρη, την απώλεια του παιδιού του, της ψυχικής και σωματικής του υγείας και της σχέσης του με την Ελένη.

Μία ακόμα χαρακτηριστική ιψενική σκηνή, αυτή του τέλους της Τέταρτης Πράξης στο έργο του Ίψεν *Ένας εχθρός του λαού* (1882), στην οποία το πλήθος επιτίθεται στον γιατρό Στόκμαν και στη συνέχεια πετροβολεί το σπίτι του, θυμίζει η σκηνή της Δεύτερης Πράξης του *Φασγά*, στην οποία οι εργάτες πετροβολούν το παράθυρο του Λώρη (Πούχνερ, 2006: 799). Εφόσον όμως ο Λώρης στο έργο του φέρνει στην επιφάνεια τον πόνο των εργατών, προσπαθώντας να παρουσιάσει ρεαλιστικά την κατάστασή τους, παραμένει αδιευκρίνιστος ο λόγος της αντίδρασής τους αυτής. Ο Μίμης αναφέρει ότι ο Λώρης θα ήταν αποδεκτός από τους εργάτες αν γινόταν δημαγωγός τους, υπονοώντας ότι δεν προσπαθεί να τους προσεταιριστεί κολακεύοντάς τους μέσα από το έργο του. Σύμφωνα με την Πετράκου (2005: 137), η οποία αναγνωρίζει το έργο του Ίψεν ως πηγή έμπνευσης της συγκεκριμένης σκηνής του *Φασγά*, η σκηνή στο ελληνικό έργο δεν αιτιολογείται επαρκώς, αφήνοντας ερωτηματικά ως προς τον πραγματικό λόγο του λιθοβολισμού.

Οι απόψεις του Ίψεν για τον γάμο, την ηθική και τη θρησκεία έχουν θεωρηθεί ρίζοσπαστικές, οι τάσεις του «*παραπλήσιες των γνωστών αναρχικών του καιρού του*» (Παπαδημητρόπουλος, 2016: 35). Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιδεολογίας του

⁴⁹ Πρβλ. τα λόγια του Λώρη στην Πρώτη Πράξη του *Φασγά*: «*Εκάηκε! Παιδί μου! Παιδί μου! (Αρπάζει τὰ κομμάτια, ἔπειτα ἀνορθώνεται σὰν τρελλός καὶ πιάνει τὴ Μαρία ἀπὸ τὸν λαιμό.) Ἐσύ! ἔσύ!*».

διαδραμάτισαν τα γεγονότα της γαλλικής επανάστασης του 1848. Όπως σημειώνει ο Παπαδημητρόπουλος (2016: 36) «το πυρηνικό πρόβλημα της ποίησης του [Ίψεν] ήταν η ελευθερία της προσωπικής συνείδησης». Στον *Εχθρό του λαού* η ποίηση του Ίψεν εστιάζει στο «πρόβλημα του ε ν ό ς μες στο πλήθος».

Ο τίτλος του έργου αυτού, το οποίο εντάσσεται στο κοινωνικό θέατρο του Ίψεν, είναι ειρωνικός. Ο Στόκμαν δεν είναι εχθρός του λαού. Η αίσθηση του καθήκοντος όμως τον ωθεί στην αποκάλυψη της αλήθειας και στην αποτυχημένη για εκείνον σύγκρουση με τις μάζες. Το αίτημα του Στόκμαν και του Ίψεν για την κατάκτηση της ελευθερίας της συνείδησης του ατόμου δεν μπορεί να ικανοποιηθεί στο παρόν. «*Η ελπίδα [για νίκη], αβέβαιη και αόριστη, μετατίθεται στο μακρινό μέλλον, όταν η ανθρωπότητα πετύχει την εξέλιξή της*» (Lunacharsky, 1981: 26). Ο δημιουργός του Στόκμαν διακατεχόταν την εποχή που έγραφε το έργο από το συναίσθημα που διακατείχε τον νεαρό Καζαντζάκη όταν έγραφε το *Φασγά*: το συναίσθημα του ανθρώπου της μεταβατικής εποχής. Όπως εξάλλου ο ίδιος ο Ίψεν παραδέχτηκε, ο ποιητής πρέπει να μπορεί να διακρίνει σωστά και να αντλεί από τη βιωμένη εμπειρία του προκειμένου να ανταποκριθεί στην αποστολή του: «*να βρει τις απαντήσεις, για τον εαυτό του και για τους άλλους, στα μικρά και μεγάλα ερωτήματα που γεννά η εποχή και η κοινωνία του*» (Ίψεν, 1989: 24).

3.4.5. Το Θέατρο *Bayreuth* και ο Βάγκνερ

Στη Δεύτερη Πράξη του έργου πληροφορούμαστε από τον Μίμη και από την Ελένη για τα επικείμενα εγκαίνια του θεάτρου του Λώρη στο οποίο θα παιχτεί το καινούργιο έργο του. Ο Πούχνερ (2005: 294, 2006: 799) υποστηρίζει ότι η αναφορά στο «Θέατρο του Λώρη» αποτελεί υπαινιγμό για το Θέατρο Bayreuth και τον Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Με την κατασκευή του Θεάτρου Bayreuth, το οποίο εγκαινιάστηκε το 1876 με την παράσταση του έργου του Βάγκνερ *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν*, εισήχθησαν σημαντικοί νεωτερισμοί στο αρχιτεκτονικό σχέδιο του θεάτρου. Οι νεωτερισμοί αυτοί οφείλονται στις παρεμβάσεις του Βάγκνερ, ο οποίος αναζητούσε τεχνολογικές λύσεις που θα ενσωμάτωναν το στοιχείο της ψευδαίσθησης, απαραίτητο για την αποτελεσματική επικοινωνία των έργων του στο θεατρικό κοινό (Bowman, 1966: 429–438).

Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνουν μελετητές (Κατσιγιάννη, 2010: 138· Πετράκου, 2005: 52, 207· Πούχνερ, 2006: 799) του πρώιμου έργου του Καζαντζάκη, ο συγγραφέας είχε

δεχτεί σημαντικές επιδράσεις από τον Βάγκνερ προσλαμβάνοντάς τον κυρίως μέσω της μελέτης του έργου του Νίτσε. Οι σκέψεις και τα συναισθήματά του απέναντι στον Βάγκνερ ήταν αντιφατικά, κάτι που αποτυπώνεται σε κείμενα που δημοσίευσε ο νεαρός συγγραφέας σε περιοδικά, η δε αλλαγή της στάσης του από εγκωμιαστική σε απορριπτική, αποδίδεται στην επίδραση του Νίτσε (Κατσιγιάννη, 2010: 138-150).

Ο Βάγκνερ έγινε ευρύτερα γνωστός στους νεοέλληνες λογοτέχνες των αρχών του 20ού αιώνα μέσω των συμβολιστικών περιοδικών *Διόνυσος* και *Τέχνη* και της γαλλικής λογοτεχνίας, κυρίως λόγω της ολιστικής αντίληψής του για το έργο τέχνης – της έννοιας του *Gesamtkunstwerk*–, η οποία υποστήριζε τη δημιουργική σύνθεση των καλών τεχνών σε ενιαίο σύνολο (Κατσιγιάννη, 2010: 138) και αφομοιώθηκε από πολλούς εξ αυτών.⁵⁰

Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή (2018: 259-261), μεταξύ των Ελλήνων συγγραφέων που εμπνεύστηκαν από τον Βάγκνερ ήταν και ο Καμπύσης, ο οποίος στο *Δαχτυλίδι της μάνας* – που είχε υπόψη του ο συγγραφέας του *Φασγά*– προσπαθεί «να διασταυρώσει δύο ανόμοια ρεύματα, να συνθέσει σε ενιαίο δραματικό σώμα την κληρονομιά [...] του Κώστα Κρυστάλλη και του Ριχάρδου Βάγκνερ [...]», συνδυάζοντας τον ηθογραφικό ρεαλισμό με τον συμβολισμό, του οποίου εμπνευστής, σύμφωνα με τους Ευρωπαίους συμβολιστές, ήταν ο Βάγκνερ.

Η προσπάθεια σύνθεσης δύο ανόμοιων ρευμάτων –του ρεαλισμού με τον συμβολισμό και το ονειρικό στοιχείο– σε ενιαίο δραματικό σώμα διακρίνεται και στην περίπτωση του *Φασγά*, αν λάβουμε υπόψη τη διαφοροποίηση των τριών Πράξεων του έργου ως προς τις δραματουργικές συμβάσεις που ακολουθούν, εφόσον, όπως έχει υποστηριχτεί (Πούχνερ, 2006: 800-801), από την Πρώτη Πράξη που εντάσσεται στον αστικό ρεαλισμό του «Θεάτρου των Ιδεών» μεταφερόμαστε με την Τρίτη Πράξη στον χώρο του εξπρεσιονισμού. Ο Πούχνερ (2005: 294), ο οποίος έχει χαρακτηρίσει το *Φασγά* ως εξπρεσιονιστικό μονόδραμα, συσχετίζει τη διπλή ιδιότητα του Λώρη –αυτή του γιατρού που είναι και δραματογράφος– με τη διττή αποστολή του «καλλιτέχνη, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και λαϊκός ηγέτης που φέρνει την επανάσταση». Τη μορφή αυτή του καλλιτέχνη-ηγέτη, συγκαταλέγει μεταξύ των χαρακτηριστικών του πρώιμου εξπρεσιονισμού, ανάγοντας όμως την πατρότητά της στον Βάγκνερ που είχε προηγηθεί (Πούχνερ, 1988: 387).

⁵⁰ Ο Πούχνερ (2006: 643-644, 653-655) εντοπίζει διακειμενικές σχέσεις θεατρικών έργων Ελλήνων δραματουργών του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού με έργα του Βάγκνερ, συσχετίζοντας το *Δαχτυλίδι της μάνας* (1898) του Καμπύση με το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* και το *Γιο του Ίσκιου* (1907) του Σπύρου Μελά με τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*.

Στη μορφή του καλλιτέχνη-ηγέτη, η οποία προβάλλεται και στο *Φασγά*, όπως και στον χαρακτήρα του έργου τέχνης του μέλλοντος όπως το οραματιζόταν ο Βάγκνερ, κάνει εκτενή αναφορά ο Berry (2004: 663–683). Ο Berry αναφέρει μεταξύ άλλων την περίπτωση του Μπέρναρντ Σω που ερμήνευσε το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* υπό το πρίσμα του σοσιαλισμού, επισημαίνει δε την άποψη του Βάγκνερ ότι «για τους Έλληνες, η τέχνη ήταν παρούσα στη δημόσια συνείδηση, ενώ σήμερα είναι παρούσα μόνο στη συνείδηση του ατόμου» και ότι «ενώ η ελληνική τραγωδία είχε εθνικό χαρακτήρα, το έργο τέχνης του μέλλοντος θα είναι παγκόσμιο». Σύμφωνα με τον Berry, το έργο τέχνης του μέλλοντος όπως το οραματιζόταν ο Βάγκνερ, πρέπει να ιδωθεί υπό το πρίσμα της παράδοσης του πρώιμου σοσιαλισμού, ο οποίος προσπάθησε να ιδρύσει μία νέα θρησκεία ως αντίδραση στις προκλήσεις της Βιομηχανικής και της Γαλλικής Επανάστασης. Στη συνέχεια ο Berry συμπληρώνει ότι ο Βάγκνερ θα συμφωνούσε με την άποψη του γερμανικού ρομαντισμού – ιδίως του Schlegel– ότι ο καλλιτέχνης είναι ο Μεσσίας της τέχνης του, ο οποίος συνδέει το θείο με το ανθρώπινο. Αυτή την άποψη περί μεσσιανικής αποστολής του καλλιτέχνη εμφανίζεται να συμμερίζεται και ο κεντρικός ήρωας του *Φασγά*, άποψη που υποστηρίζει και η Πετράκου (2005: 616).

Εκτός όμως από τα ανωτέρω, σημαντική είναι η πρόσληψη από τον νεαρό Καζαντζάκη της «ολιστικής αντίληψης του Βάγκνερ για το έργο τέχνης» (Κατσιγιάννη, 2010: 141), σύμφωνα με την οποία στο έργο τέχνης θα πρέπει, μεταξύ άλλων, να συνδυάζονται αρμονικά η μουσική και ο λόγος, στοιχείο που διακρίνεται σε μικρότερο βαθμό στο *Φασγά* και σε μεγαλύτερο στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Σπασμένες Ψυχές* που ακολούθησε.⁵¹

Το θεατρικό έργο του Λώρη δεν γίνεται αποδεκτό από το κοινό στο οποίο απευθύνεται· αντιθέτως, προκαλεί την αντίδραση των εργατών που στρέφονται εναντίον του και αρχίζουν να πετροβολούν το σπίτι του. Λίγο αργότερα καίγεται το θέατρό του, που επρόκειτο να εγκαινιάσει. Το κοινό δεν είναι έτοιμο ακόμα να δεχτεί το έργο του Λώρη, ο καλλιτέχνης-ηγέτης γεννήθηκε σε μία μεταβατική εποχή, ίσως όμως οι γενιές του μέλλοντος να μπορέσουν να επιτύχουν εκεί όπου εκείνος απέτυχε. Η έντονη απογοήτευση του καλλιτέχνη στο *Φασγά* αποτελεί ενδεχομένως απόηχο του παράπονου του Βάγκνερ για το επίπεδο του θεατρικού κοινού της εποχής του, το οποίο κατά την άποψή του δεν χρειαζόταν ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης με συνοχή, αλλά επιθυμούσε να ψυχαγωγηθεί με καλοφτιαγμένα από τεχνική άποψη έργα (Berry, 2004: 663–683).

⁵¹ Η Κατσιγιάννη κάνει αναφορά στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Σπασμένες Ψυχές*.

3.4.6. Το ποίημα του Χάινε *Loreley*

Στο κείμενο του *Φασγά*, στον διάλογο του Λώρη με την Ελένη στο τέλος περίπου της Δεύτερης Πράξης, ο Καζαντζάκης εμφανίζει τον Λώρη σε κλονισμένη ψυχική κατάσταση να παραμιλά καθώς συνειδητοποιεί κοιτάζοντας μέσα στα μάτια της Ελένης ότι αντικρίζει τη «Λορελάη», τη γυναικεία μορφή του γερμανικού μύθου, η οποία παρασύρει με το τραγούδι της τους ναυτικούς στα βράχια προκαλώντας τον αφανισμό τους.

Το όνομα Λορελάη εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μπαλάντα “Zu Bacharach am Rheine” (1801) του Κλέμενς Μπρεντάνο (Clemens Brentano), η οποία συμπεριλήφθηκε στη νουβέλα του *Godwi*. Η ιστορία της μπαλάντας σταδιακά εμπλουτίστηκε με λογοτεχνικά μοτίβα, όπως αυτό της γοργόνας-σειρήνας, αλλά και με άλλα λαϊκά στοιχεία, συνθέτοντας τελικά τον μύθο της κοπέλας που μεταμορφώθηκε σε σειρήνα πέφτοντας στα νερά του ποταμού Ρήνου όταν ο αγαπημένος της την εγκατέλειψε για μία άλλη. Σε αυτόν τον μύθο βασίστηκε ο Χάινριχ Χάινε (1797-1856) όταν έγραψε το ποίημα με τίτλο “Die Loreley” (1823), στο οποίο παρουσιάζεται η Λορελάη καθισμένη σε ένα βράχο να χτενίζει τα χρυσαφένια της μαλλιά προσελκύοντας με το τραγούδι της τους ναυτικούς που, μαγεμένοι, ρίχνουν τα πλοία τους στα βράχια (Gerard, 2012).

Η Λορελάη συγκεντρώνει χαρακτηριστικά των νυμφών, αλλά και των δαιμόνων και των μαγισσών, συνιστώντας ένα συνονθύλευμα διαφορετικών μοτίβων της λογοτεχνίας· εμφανίζεται άλλοτε ως μάγισσα που παρασέρνει τους ναυτικούς στον όλεθρο και άλλοτε ως αθώα χαρούμενη ύπαρξη με ραγισμένη καρδιά (Gerard, 2012). Πρόκειται για μία ύπαρξη που κινείται ανάμεσα στην εικόνα της μοιραίας γυναίκας και σε αυτήν της εύθραστης ύπαρξης (Gerard, 2012), συνδυάζοντας, κατά την άποψή μας, τα δύο πρόσωπα της γυναίκας που απαντώνται στους δύο βασικούς γυναικείους χαρακτήρες του *Φασγά*, της Ελένης και της Μαρίας. Τη μοιραία γυναίκα αντικρίζει ο Λώρης στο πρόσωπο της Ελένης όταν, έντονα φορτισμένος, την αποκαλεί «Λορελάη». Αναφορά στην επίδραση του Χάινε στον νεαρό Καζαντζάκη γίνεται από τη Χρυσογέλου-Κατσή (2011: 346, 357).

Ο Καζαντζάκης, λαμβάνοντας υπόψη ενδεχομένως τη μετάφραση του ποιήματος του Χάινε από τον Γεώργιο Βιζυηνό (1894) (Πούχγερ, 2006: 799), παραφράζει δημιουργικά στίχους των τριών τελευταίων στροφών του ποιήματος στη σκηνή της Δεύτερης Πράξης του *Φασγά*, στην οποία ο Λώρης απευθύνεται στην Ελένη παραμιλώντας:

«Έκεῖ στὰ βάθη τῶν ματιῶν σου.. Ἡ Λορελάη.. Κάθεται σ' ἓνα βράχο ὑψηλό — Θεέ μου! πόσο ὑψηλό! καὶ χτενίζει τὰ μαλλιά της.. Οἱ βάρκες εἶναι γύρω, τριγύρω, ἀπάνω στὴ θάλασσα καὶ προχωροῦν σ' Ἑσένα!. Καὶ προχωροῦν... Κι ἄντρες πολλοὶ μὲ μεγάλα μέτωπα μέσα στὶς βάρκες καὶ σὲ κυττάζουν.. Ναί.. ναί.. εἶναι χρυσὸ τὸ χτένι... καὶ τὰ μαλλιά... (Αἴφνης:) Χαχαχά! πῶς βουλοῦνε! [...]/Ναί, ναί, βουλοῦν οἱ βάρκες κ' οἱ ἄντρες ἴσα μὲ τὸν λαιμὸ χωμένοι στὴ θάλασσα βουλοῦνε... καὶ σὲ κυττάζουν.. Κυττάζουν τὴ Λορελάη.. Χτενίζει ἐκείνη τὰ χρυσὰ της τὰ μαλλιά καὶ τραγουδεῖ καὶ τοὺς κυττάζει καὶ χαμογελά...».

Στὴ συνέχεια παρατίθεται τὸ ποίημα τοῦ Χάινε στὴ γερμανικὴ γλῶσσα⁵² καὶ στὴν ἐλληνικὴ, σὲ μετάφραση τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ (1894) (2007: 31-32):

Heinrich Heine Loreley	Γεώργιος Βιζυηνός ΛΟΡΕΛΑΗ
Ich weiß nicht was soll es bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	Δέν ξέρω αὐτὴ μου ἡ λύπη τί σημαίνει καὶ μ' εἶχε κάνει τόσο θλιβερό! Ἀπὸ τό νοῦ μου μέσα δέν ἐβγαίνει μιά ἱστορία ἀπ' τὸν παλιό καιρό.
Die Luft is kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.	Ψυχρὸ φυσᾷ τ' ἀγέρι καὶ βραδιάζει, ὁ Ρῆνος σιγανὰ κατρακυλᾷ στὶς φωταυγιές τοῦ ἡλίου, πού πλαγιάζει, τοῦ ὄρους ἡ κορφὴ σπιθοβολᾷ.
Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar; Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.	Θαυμάσια αὐτοῦ στὴν κορφὴ τὴν ἴδια κάθεται ἡ πιό ὡραία κοπελιά ἀστράφτουν τὰ χρυσὰ της τὰ στολίδια, χτενίζει τὰ χρυσὰ της τὰ μαλλιά.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabey;	Μ' ὀλόχρυσο χτενάκι τὰ χτενίζει καὶ τραγουδάει ἓνα σκοπὸ ἢ ξανθή.

⁵² Heine, H. "Loreley". Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021 ἀπὸ <http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/04baende/band21/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0712>

Das hat eine wundersame Gewaltige Melodey.	Στούς θαυμαστούς τούς ήχους πού σκορπίζει και δέν είναι νοῦς πού νά μή μαγευθεῖ.
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.	Τό ναύτη στή βαρκούλα τόν ἀρπάζει λαχτάρα πού σαλεύει τά μυαλά. Τούς βράχους πού προβάλλουν δέν κοιτάζει, ἀπάνω μόνο βλέπει, στ' ἀψηλά.
Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kann; Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley gethan.	Φοβοῦμαι πῶς τό κύμα θέ νά φάει καί ναύτη καί βαρκούλα τώρα δά: Ἄχ, ὅλ' αὐτά τά κάμνει ἡ Λορελάη μέ τό γλυκό σκοπό πού τραγουδᾷ.

Η ποίηση του «χαμηλόφωνου, πλην περίτεχνου και δραστικού λυρισμού» του Χάινε στην εποχή του όψιμου ρομαντισμού εμπεριέχει, όπως αναφέρει ο Βαγενάς (2017: 14), δύο όψεις: «την αφελή και “δημοτικότροπη” συναισθηματική και την ειρωνική-καυστική με κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις». Ο Χάινε χρησιμοποιεί τους κώδικες του ρομαντισμού για να τους υπονομεύσει, ως απόρροια μίας εσωτερικής του διάσπασης (Βαγενάς, 2017: 14). Ίσως για αυτόν τον λόγο, σύμφωνα με τους Βαγενά και Δημαρά, οι Έλληνες ποιητές της Γενιάς του 1880 βρήκαν στον Χάινε τη γέφυρα που θα τους οδηγούσε ομαλά στην απομάκρυνση από τον ρομαντισμό και στην ανανέωση της ποίησης (Βαγενάς, 2007: 15, 153).⁵³ Μεταξύ των Ελλήνων ποιητών που μετέφρασαν ποιήματα του Χάινε, περιλαμβάνονται ο Κωστής Παλαμάς, ο Γιάννης Καμπύσης (*Οι ανυφαντάδες*) και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, από τους οποίους ο Καζαντζάκης είχε δεχτεί σημαντικές επιδράσεις (Beaton, 2011: 691· Θρύλος, 2011: 70· Κεχαγιόγλου, 2001: 166· Πούχγερ, 1994: 1398-1405, 2006: 797, 2012: κα', κη'').

Ο Χάινε λειτούργησε για τη γερμανική λογοτεχνία, σύμφωνα με τον Windfuhr (2007: 159-164), ως γέφυρα για τη «μετάβαση από τον παραδοσιακό ποιητή στον μοντέρνο συγγραφέα, που ενδιαφέρεται για όλους τους τομείς της ζωής και της γνώσης», συνέγραψε βιβλία γύρω από τα ταξίδια του, ανέδειξε ως ύψιστη προτεραιότητα της εποχής τη χειραφέτηση των ατόμων και των λαών, αρθρογράφησε σε εφημερίδες, πρότεινε την αντικατάσταση του αισθητισμού της σχολής του Γκαίτε από μία ποίηση που θα συνδύαζε την

⁵³ Μελέτες σχετικές με την πρόσληψη του Χάινε στην Ελλάδα (Χάινε, 2007:153).

τέχνη με τη στράτευση, υποστηρίζοντας ότι ο συγγραφέας «είναι συνάμα καλλιτέχνης/, αξιωματούχος/ και απόστολος/». Την τελευταία κυρίως άποψη προβάλλει και ο Καζαντζάκης μέσω του κεντρικού χαρακτήρα του, Λώρη, στο *Φασγά*, έργο με το οποίο προσπαθεί να απομακρυνθεί από το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» προβάλλοντας την εικόνα του καλλιτέχνη με κοινωνικό-πολιτικό όραμα.

Σύμφωνα με τον Reich-Ranicki (2007: 167), ο Νίτσε είχε εκθειάσει τη «γλυκιά και περιπαθή μουσική» (αρμονία), τη «θεϊκή [...] κακία» (οξύνοια) και το χειρισμό της γερμανικής γλώσσας (ύφος) των κειμένων του Χάινε, ο οποίος υπήρξε πρωτοπόρος μεταξύ των άλλων Ευρωπαίων ποιητών στη χρήση της καθομιλουμένης γλώσσας, «εμπλουτίζοντας το ύφος του με τον γερμανικό προφορικό λόγο», λόγο έμπλεο ήχων και μελωδιών (Reich-Ranicki, 2007: 170). Πρόκειται για ένα ακόμα στοιχείο που τον φέρνει κοντά στον Καζαντζάκη, ο οποίος την εποχή της συγγραφής του *Φασγά* βρίσκεται σε τροχιά πλήρους αποδέσμευσης από την καθαρεύουσα, καθώς το επόμενο έργο του (*Σπασμένες Ψυχές*) είναι γραμμένο σε καθαρή δημοτική (Γραμματάς, 1992β: 96).

4. Εκδοτική παράδοση του έργου

Το δραματικό κείμενο ήρθε για πρώτη φορά στο φως όταν δημοσιεύτηκε μέρος της Τρίτης Πράξης στο περιοδικό *Πινακοθήκη* τον Νοέμβριο του 1907 (Καζαντζάκης, 1907α: 165-168). Το κείμενο συνοδευόταν από την πληροφορία ότι το έργο θα παιζόταν κατά τη χειμερινή περίοδο εκείνης της χρονιάς στο «νεότευκτο θέατρο του κ. Οικονόμου» (Καζαντζάκης, 1907α: 165). Τελικά όμως το έργο δεν ανέβηκε από τον Θωμά Οικονόμου· η Πετράκου (2005: 149-150) αναφέρει ότι «προφανώς, το σχέδιο και οι συνεννοήσεις δεν ευοδώθηκαν». Το μέρος της Τρίτης Πράξης του *Φασγά* που είχε δημοσιευτεί το 1907 στο περιοδικό *Πινακοθήκη* αναδημοσιεύτηκε το 1958 στο περιοδικό *Νέα Εστία*, με τίτλο «Ο Άγνωστος Καζαντζάκης», σε επιμέλεια του Γιώργου Κατσίμπαλη (Κατσίμπαλης, 1958: 902-905). Ολόκληρο το έργο δημοσιεύτηκε από τον Δημήτρη Γουνελά στο περιοδικό *Νέα Εστία* το 1977 (Καζαντζάκης, 1977: 236-256).

Η επιμέλεια της παρούσας έκδοσης του δράματος βασίστηκε απευθείας στο χειρόγραφο του δράματος όπως υποβλήθηκε στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα και σήμερα φυλάσσεται στο Τμήμα Χειρογράφων και Ομοιοτύπων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται η δημοσίευση του περιοδικού *Πινακοθήκη* (1907) και η δημοσίευση του περιοδικού *Νέα Εστία* (1977) και γίνεται σύγκριση των κειμένων των δύο δημοσιεύσεων με το κείμενο του χειρογράφου της ΕΒΕ. Ακολούθως γίνεται αναφορά σε τρεις επιστολές που έστειλε στον Νίκο Καζαντζάκη ο Samuel Chabert, Καθηγητής του Πανεπιστημίου της Γκρενόμπλ, η τελευταία εκ των οποίων περιλαμβάνει παρατηρήσεις και σχόλια του Chabert πάνω στο κείμενο του *Φασγά*, το οποίο του είχε αποσταλεί από τον συγγραφέα το 1907, μεταφρασμένο στα γαλλικά.

4.1. Περιοδικό *Πινακοθήκη* (1907)

Το δεύτερο μέρος της Τρίτης Πράξης του θεατρικού έργου *Φασγά* δημοσιεύτηκε με το ψευδώνυμο «Κάρμα Νιρβαμή» στο περιοδικό *Πινακοθήκη* τον Νοέμβριο του 1907. Διευθυντής του περιοδικού ήταν ο Δημήτριος Καλογερόπουλος, ο οποίος δεχόταν προς

δημοσίευση όλα τα έργα που θεωρούσε αξιόλογα χωρίς να θέτει περιορισμούς ως προς τη γλώσσα τους –όπως συνέβαινε στην περίπτωση του περιοδικού *Νουμάς* που δεχόταν έργα γραμμένα αποκλειστικά στη δημοτική–, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Καλογερόπουλος ήταν μετριοπαθής υποστηρικτής της καθαρεύουσας (Bien, 1972: 150-151· Μαρκάκης, 1959: 28-29).

Το κείμενο της δημοσίευσης συνοδεύεται από δύο περικείμενα. Πρόκειται για την φωτογραφική απεικόνιση της αγιογραφίας του Παρθένη με τίτλο «Προφήται»⁵⁴ στην οποία εμφανίζονται οι τέσσερις προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης: Ησαΐας, Δανιήλ, Ιερεμίας και Ιεζεκιήλ, καθώς και για τον πρόλογο στο κείμενο της δημοσίευσης, ο οποίος παρέχει πληροφορίες για τον συγγραφέα, την πλοκή, τα πρόσωπα του έργου, τους συμβολισμούς τους, το ιδεολογικό υπόβαθρο και τον προβληματισμό που τίθεται στο έργο. Επιπλέον, προαναγγέλλεται η παρουσίαση του θεατρικού έργου κατά τη χειμερινή περίοδο 1907-1908 στο «νεότευκτον θέατρον του κ. Οικονόμου».

4.2. Περιοδικό *Νέα Εστία* (1977)

Το χειρόγραφο του *Φασγά* ανακάλυψε ως ανώνυμο χειρόγραφο ο Δημήτριος Γουνελάς στο Παράρτημα Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης, με αύξοντα αριθμό Ψ-27, Δραματικοί Διαγωνισμοί και το δημοσίευσε ολόκληρο το 1977 στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* στον Νίκο Καζαντζάκη (Γουνελάς, 1977α: 179· Καζαντζάκης, 1977: 236-256) μαζί με άλλα δύο πρωτόλεια θεατρικά του έργα, το *Ξημερώνει* και το *Έως τότε*.

Στη δημοσίευση αυτή ο Γουνελάς (1977α: 166, 179 & 1977β: 183) επιβεβαιώνει ότι το χειρόγραφο του έργου διατηρείται σε «άριστη κατάσταση, όπως ακριβώς τ[ο] έστειλε ο Καζαντζάκης στον Παντελίδειο Δραματικό Διαγωνισμό του [...] 1908», ότι έχει αντιγραφεί σε ξεχωριστό από τα άλλα δύο έργα τετράδιο από τον ίδιο τον συγγραφέα, το οποίο προκύπτει από τον γραφικό χαρακτήρα του. Η δημοσίευση του έργου στη *Νέα Εστία* έγινε, όπως ο ίδιος

⁵⁴ Η αγιογραφία αυτή με τον τίτλο «Προφήται» περιλαμβάνεται σε αυτές με τις οποίες ο Παρθένης φιλοτέχνησε το 1907 τον τρούλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στον Πόρο. Εκτός των προφητών, απεικονίζονται οι μορφές του Παντοκράτορα, των Ευαγγελιστών και των χερουβείμ. Τελευταία πρόσβαση 22/11/2021 <https://www.archaiologia.gr/blog/2013/04/08/%CF%83%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B8%CE%AD%CE%BD%CE%B7-%C2%AB%CE%BA%CF%81%CF%8D%CE%B2%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%B9/>

ο Γουνελάς σημειώνει κλείνοντας την εισαγωγή του αφιερώματός του, με την άδεια και την ενθάρρυνση της Ελένης Καζαντζάκη.

Η «Εισαγωγή στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη» του Γουνελά (1977α: 166-179), η οποία συνοδεύει τη δημοσίευση των τριών έργων, αναφέρεται στους δραματικούς αγώνες και στα βασικά λογοτεχνικά ρεύματα που επηρέασαν τα θεατρικά έργα εκείνης της εποχής, στον ρόλο των έργων, στο γλωσσικό ζήτημα και στον βασικό προσανατολισμό του θεάτρου μεταξύ 1895-1910, που χαρακτηρίστηκε ως «θέατρο ιδεών». Ο Γουνελάς (1977α: 174) στοχεύει στην ανάδειξη του ρόλου των τριών πρωτόλειων έργων του Καζαντζάκη στο πλαίσιο της ανανεωτικής προσπάθειας εκείνης της εποχής, θεωρώντας ότι «[ο Καζαντζάκης] έχει παίξει σημαντικότερο ρόλο που αγνοείται μέχρι σήμερα [...] και από θεατρικής πλευράς, σύμφωνα με τα χρονολογικά δεδομένα, είναι ένας από τους πρώτους που κατάφερε να ισορροπήσει το ιδεολογικό περιεχόμενο με μια χωρίς μεγάλες σκηνικές απαιτήσεις θεατρικότητα, όπου γενικά υστερούσε το ‘θέατρο ιδεών’».

4.3. Το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (1908)

Το χειρόγραφο του θεατρικού έργου *Φασγά* που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος υποβλήθηκε από τον Καζαντζάκη στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα. Σύμφωνα με τη σφραγίδα σχήματος ελλειπτικού κύκλου της Πρυτανείας του Εθνικού Πανεπιστημίου η οποία έχει τεθεί στο πρώτο φύλλο του χειρογράφου, το έργο του Καζαντζάκη κατατέθηκε στις 4 Φεβρουαρίου 1908 και καταχωρήθηκε με αριθμό πρωτοκόλλου 1431. Το χειρόγραφο φυλάσσεται στο Αρχείο Θεατρικών Διαγωνισμών του Παραρτήματος Χειρογράφων και Ομοιοτύπων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. Η τεκμηρίωση είναι: Αρχείο Θεατρικών Διαγωνισμών. Παντελίδειος. Π126: Φασγά. Η αρχική τεκμηρίωση ήταν: Ψ27 1908 (126).

Το χειρόγραφο αποτελείται από είκοσι εννέα (29) φύλλα χαρτιού ποιότητας δεμένου τετραδίου. Το εξώφυλλο του τετραδίου είναι από χαρτόνι ποιότητας, χρώματος μπορντώ, ενώ τα φύλλα του χειρογράφου είναι χρώματος ώχρας. Το μέγεθος της κάθε σελίδας είναι 17,5 επί 22 εκατοστά. Το πρώτο φύλλο του τετραδίου φέρει το σήμα του καλλιτεχνικού χαρτοπωλείου “L. Bouclet” στο οποίο αναγράφεται και η διεύθυνσή του στο Παρίσι (37, Boulevard St Michel), ακολουθεί το φύλλο που περιλαμβάνει τον τίτλο του έργου και τα υπόλοιπα φύλλα με το δραματικό κείμενο. Στο χειρόγραφο δεν περιλαμβάνεται κατάλογος με

τα ονόματα των προσώπων του έργου. Τα φύλλα που περιλαμβάνουν το δραματικό κείμενο είναι γραμμένα και στις δύο πλευρές με μαύρο μελάνι. Επί του κειμένου του χειρογράφου έχουν σημειωθεί ορισμένες διορθώσεις, διαγραφές και προσθήκες, επίσης με μαύρο μελάνι.

Στο πρώτο φύλλο του χειρογράφου, στο οποίο αναγράφεται ο τίτλος του έργου, *Φασγά*, έχει τεθεί με μπλε μελάνι η σφραγίδα της Πρυτανείας του Εθνικού Πανεπιστημίου και, κάτω από τον τίτλο του έργου, η χειρόγραφη σημείωση «*Αποκλείεται τοῦ ἀγῶνος, γνωστοῦ ὄντος τοῦ ὀνόματος τοῦ συγγραφέως*» συνοδευόμενη από τα ονόματα των υπογραφόντων, μελών της Επιτροπής Κρίσεως του Δραματικού Αγώνα, Σ. Π. Λάμπρου και Ν. Γ. Πολίτη. Στην άνω δεξιά γωνία του φύλλου έχει τεθεί από τον συγγραφέα ως προμετωπίδα του έργου, εντός εισαγωγικών, ο στίχος «*Ἄχ τὴν ἀπάτητη Κορφή ποτὲ δὲν θὰ τὴν φτάσω.!*» και το όνομα του συγγραφέα Ι. Καμπύση, ο οποίος συμπεριέλαβε τον στίχο αυτό στο θεατρικό έργο του *Το δαχτυλίδι της μάνας*.

4.4. Συγκριτική μελέτη των δημοσιεύσεων του έργου

Η συγκριτική μελέτη των κειμένων των δημοσιεύσεων στην *Πινακοθήκη* (1907) και στη *Νέα Εστία* (1977) με το κείμενο του χειρογράφου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος κατέδειξε την ύπαρξη περισσότερων διαφορών στην περίπτωση της δημοσίευσης στην *Πινακοθήκη*, σε αντίθεση με την περίπτωση της *Νέας Εστίας* στην οποία το κείμενο του χειρογράφου έχει μεταγραφεί με σχετική πιστότητα. Οι διαφορές μεταξύ του κειμένου της *Πινακοθήκης* και του χειρογράφου οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για δύο διαφορετικές γραφές του έργου. Δεδομένου ότι στην *Πινακοθήκη* δεν δημοσιεύεται ολόκληρο το έργο, αλλά μέρος της Τρίτης Πράξης και ότι δεν έχει εντοπιστεί το αυτόγραφο του συγγραφέα στο οποίο βασίστηκε η εν λόγω δημοσίευση, τα συμπεράσματα της συγκριτικής εξέτασης περιορίζονται σε μέρος μόνο του έργου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, σε αυτό το πλαίσιο, επιστολή με ημερομηνία 17 Νοεμβρίου 1907, η οποία εστάλη στον Νίκο Καζαντζάκη από τον Samuel Chabert, κλασικό φιλόλογο, Καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Γκρενόμπλ. Στην εν λόγω επιστολή ο Γάλλος Καθηγητής διατυπώνει σχόλια και παρατηρήσεις επί του κειμένου του *Φασγά*, το οποίο του είχε στείλει ο συγγραφέας μεταφρασμένο στα γαλλικά. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται από τον Γλυτζουρή (2009: xxviii-xxix, 134-135), ο οποίος επισημαίνει την προσπάθεια του Γάλλου Καθηγητή

«να στρέψει τον συγγραφέα προς μια κατεύθυνση λιγότερο αφαιρετική ως προς τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων», αναγνωρίζοντας ότι η γνώμη του πρώτου πρέπει να είχε κάποια βαρύτητα στον συγγραφέα, χωρίς όμως να είναι σε θέση να προσδιορίσει τον αντίκτυπο των παρατηρήσεών του.

4.4.1. Περιοδικό *Πινακοθήκη* και χειρόγραφο ΕΒΕ

Το μέρος της Τρίτης Πράξης του έργου που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Πινακοθήκη* περιλαμβάνει τις σκηνές που διαδραματίζονται μετά την εκδίωξη του κεντρικού χαρακτήρα (Λώρη) από το νυχτερινό κέντρο, τη συνάντησή του με τον Χορό των νεράιδων σε δάσος μέσα στη νύχτα υπό το φως της πανσελήνου, τις αναδρομές στο παρελθόν μέσα από τις αναμνήσεις και τις τύψεις του, την άφιξη της Μαρίας, την εμφάνιση της Ειρήνης, της Ελένης και των παιδιών-μαθητών της στο βάθος της σκηνής και το κλείσιμο του έργου.

Το κείμενο που δημοσιεύεται στην *Πινακοθήκη* παρουσιάζει ορισμένες υφολογικές και πραγματολογικές διαφορές σε σχέση με το μεταγενέστερο αυτής κείμενο του χειρογράφου. Παρατηρούνται μορφολογικές, συντακτικές και σημασιολογικές αλλαγές και νοηματικές διαφοροποιήσεις. Απαλείφονται ή αντικαθίστανται λέξεις και φράσεις του κειμένου της δημοσίευσης από άλλες στο κείμενο του χειρογράφου ή προστίθενται σε αυτό άλλες που απουσιάζουν από το προγενέστερο κείμενο της δημοσίευσης.

Ως προς την περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου που γίνεται μέσω των σκηνικών οδηγιών, το «δάσος» του κειμένου της δημοσίευσης έχει αντικατασταθεί από «κήπο» και «δρόμο» στο κείμενο του χειρογράφου, ενώ απουσιάζουν από το κείμενο του χειρογράφου ο χρονικός προσδιορισμός («μεσάνυχτα»), οι λεπτομέρειες της σκηνικής οδηγίας («*φωτίζει τὸ φεγγάρι —πανσέληνος— ὅλη τὴ σκηνή*») και η περιγραφή του Λώρη ως τρελού, στοιχεία που μετριάζουν την ένταση του ονειρώδους χαρακτήρα του σκηνικού τοπίου καθιστώντας το πιο ρεαλιστικό. Στοιχείο που προσδίδει ρεαλισμό αποτελεί και η προσθήκη στο κείμενο του χειρογράφου της πληροφορίας σχετικά με τα μαθήματα αστρονομίας που διδάσκει η Ελένη στα παιδιά.⁵⁵

Επιπλέον, λέξεις ή φράσεις των σκηνικών οδηγιών του κειμένου της δημοσίευσης που αναφέρονται με αόριστο τρόπο στην κατάσταση του κεντρικού χαρακτήρα έχουν

⁵⁵ «[...] θὰ δείχνει στοὺς μικροὺς μαθητὲς τῆς τ' ἄστρα», «[...] ἀφοῦ τελειώσει τὸ μικρὸ μάθημα τῆς ἀστρονομείας».

αντικατασταθεί στο κείμενο του χειρογράφου από αναλυτικότερες περιγραφές της άσχημης κατάστασής του, ενώ έχουν προστεθεί και άλλες, προσδίδοντας περισσότερο ρεαλισμό.⁵⁶ Σε αυτό συμβάλλει η απαλοιφή, από την πρώτη σκηνική οδηγία, του χαρακτηρισμού του Λώρη ως τρελού και η προσθήκη της περιγραφής του ως μεθυσμένου που υποφέρει από οπτικοακουστικές παραισθήσεις και παραλήρημα καταδίωξης.⁵⁷

Εκτός από τις σκηνικές οδηγίες, από το κείμενο του χειρογράφου απουσιάζουν και διαλογικά μέρη που απαντώνται στο κείμενο της δημοσίευσης. Πρόκειται για φράσεις με συμβολιστικό χαρακτήρα, οι οποίες είτε απουσιάζουν εντελώς από το κείμενο του χειρογράφου⁵⁸ είτε έχουν αντικατασταθεί από άλλες που επίσης εμπεριέχουν σύμβολα, πιο λακωνικά όμως διατυπωμένες.⁵⁹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο της Τρίτης Πράξης του κειμένου της δημοσίευσης στο οποίο ο Λώρης περιγράφει μία εικόνα караβιών που βουλιάζουν. Η εν λόγω εικόνα έχει απαλειφθεί από το συγκεκριμένο σημείο της Τρίτης Πράξης του έργου στο χειρόγραφο, εμφανίζεται όμως, σε διαφορετικό πλαίσιο, στην Δεύτερη Πράξη του έργου στο χειρόγραφο,⁶⁰ δημιουργώντας ερωτήματα σχετικά με τις υπόλοιπες αλλαγές που ενδεχομένως επήλθαν στην Πρώτη και στη Δεύτερη Πράξη του έργου, δεδομένου ότι στην

⁵⁶ Οι περιγραφές της ψυχικής κατάστασης του Λώρη στα κείμενα των σκηνικών οδηγιών της δημοσίευσης: «Σ'αν νὰ έννοεῖ ἐπὶ τέλους», «Προσπαθεῖ νὰ θυμηθῇ», «Ἀφηρημένος κυττάζων πέρα σιγὰ-σιγὰ», αντικαταστάθηκαν στο κείμενο του χειρογράφου από τις φράσεις: «Τὶς κυττάζει τρομασμένος», «Μὲ περισσότερη ἀγωνία [...] Ἀπελπισμένος», «Μὲ ἀγωνία, ἀπλώνει τὰ χέρια του», ἀντίστοιχα. Στο κείμενο του χειρογράφου προστέθηκαν ἐπίσης οἱ ἀκόλουθες σκηνικές οδηγίες: «Κ' ἔτσι τὴν ὥρα ποῦ θ' ἀγωνιᾷ καὶ θὰ ὑποφέρῃ ὁ Λώρης — ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος — θ' ἀκούγεται ἡ γλυκεῖα μουσικὴ καὶ ἡ χαρὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ μέλλοντος», «Τὸν ἀγκαλιάζει — σ'αν νὰ θέλῃ νὰ τὸν θερμάνῃ», «Ἀπελπισμένη — τὸν φιλεῖ καὶ κλαίει. Αὐτὸς ὠχρὸς τρέμει, τρέμει».

⁵⁷ «[...] ἀπὸ τὸ μεθύσι του νομίζει πῶς βλέπει γύρω του σὲ μορφές ἀπτές, ἐξωτερικές, γυναικῶν: *hallucination de vue et de ouïe, délire alcoolique*», «κυριευμένος ἤδη ἀπὸ τὸ “*délire de persécution*” ἀπὸ τὸ ὅποιον πρὸ πάντων πάσχουν οἱ ἀλκοολικοί.», «Κ' ἔτσι τὴν ὥρα ποῦ θ' ἀγωνιᾷ καὶ θὰ ὑποφέρῃ ὁ Λώρης — ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος — θ' ἀκούγεται ἡ γλυκεῖα μουσικὴ καὶ ἡ χαρὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ μέλλοντος», «Τὸν ἀγκαλιάζει — σ'αν νὰ θέλῃ νὰ τὸν θερμάνῃ», «Ἀπελπισμένη — τὸν φιλεῖ καὶ κλαίει. Αὐτὸς ὠχρὸς τρέμει, τρέμει».

⁵⁸ «- Λώρης: Τραγουδοῦν ἀκόμα... Ποιὸς εἶναι... - Μαρία: Εἶνε ὁ ἀγέρας ποῦ κλαίει μὲ τὰ δένδρα. Μὴν ἀκοῦς! — Λώρης: Κάποιος ἔρχεται, κάποιος τραγουδεῖ. — Μαρία: Θάναι ἀηδόνη, θάναι κουκουβάγια! Μὴν ἀκοῦς!» Αναφερόμενος στο ἐν λόγω τμήμα που ἔχει παραλειφθεῖ, ὁ Γλυτζουρῆς (2009: 40) παρατηρεῖ μία τάση υποχώρησης τῶν συμβολιστικῶν στοιχείων στο κείμενο τοῦ χειρογράφου συγκριτικά με τὸ κείμενο τῆς δημοσίευσης.

⁵⁹ Πρόκειται γιὰ τὰ λόγια τοῦ Χοροῦ: «Νὰ φθάσῃς στὴ κορφή καὶ νὰ χτίσῃς τὸ παλάτι τὸ πανύψηλο καὶ τὸν μεγάλο πύργο στὴ μέση, καὶ νὰ σημάνῃς τὶς καμπάνες καὶ νὰ ὑψώσῃς τὴ γαλανὴ σημαία, τὴ γαλανὴ σημαία! Λόγια! Λόγια! Λόγια!», τὰ ὁποῖα αντικαταστάθηκαν στο χειρόγραφο ἀπὸ τὶς φράσεις: «Νὰ φτάσῃς στὴν Κορφή καὶ νὰ χτίσῃς τὴν Καινούργια Ἐκκλησιά — καὶ νὰ σημάνῃς τὶς καμπάνες — τὶς ἀσημένιες καμπάνες!», καθὼς καὶ γιὰ τὶς φράσεις τοῦ Λώρη: «Ἄσπρα πανιά καὶ μεγάλα κατάρτια· καράβια, καράβια π' ἀργοσαλεύουν σ'αν λιτανεία καὶ δὲν μιλοῦν καὶ βουλιάζουν», οἱ ὁποῖες ἔχουν αντικατασταθεῖ στο χειρόγραφο ἀπὸ τὶς φράσεις «Ἄφινέ με! Ἄφινέ με!».

⁶⁰ Πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς Δεύτερης Πράξης στὴν ὁποία ὁ Λώρης «βλέπει» τὴ μοιραία Λορελάη καθὼς κοιτάζει μέσα στα μάτια τῆς Ελένης, ἀντικρίζοντας καράβια που βουλιάζουν.

Πινακοθήκη έχει δημοσιευτεί μέρος της Τρίτης Πράξης και δεν έχει εντοπιστεί το αυτόγραφο του συγγραφέα στο οποίο βασίστηκε το κείμενο της εν λόγω δημοσίευσης.

Οι περισσότερες από τις προσθήκες ή απαλοιφές που προαναφέρθηκαν περιορίζουν την ένταση των συμβολιστικών στοιχείων, ενώ προσδίδουν σε ένα βαθμό περισσότερο ρεαλισμό. Σε αυτό συντελεί και το πεζολογικό ύφος σε ορισμένα σημεία του κειμένου του χειρογράφου, από τα οποία απουσιάζει η ποιητικότητα που χαρακτηρίζει τα αντίστοιχα σημεία του κειμένου της δημοσίευσης.⁶¹ Υποχώρηση της ποιητικότητας σημειώνεται κυρίως στις περιπτώσεις εκείνες που σχήματα λόγου που χρησιμοποιούνται στην ποίηση και τα οποία απαντώνται στο κείμενο της δημοσίευσης απουσιάζουν από τα αντίστοιχα σημεία του κειμένου του χειρογράφου.⁶²

4.4.2. Περιοδικό *Νέα Εστία* και χειρόγραφο ΕΒΕ

Από την αντιβολή του κειμένου της δημοσίευσης στη *Νέα Εστία* με το κείμενο του χειρογράφου που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος προκύπτει ότι η μεταγραφή στην οποία βασίστηκε η δημοσίευση έγινε με προσοχή και ότι διατηρείται η πιστότητα ως προς το χειρόγραφο, εκτός των περιπτώσεων στις οποίες θα γίνει ακολούθως αναφορά. Πρόκειται για παρεμβάσεις τις περισσότερες εκ των οποίων αναφέρει ο Γουνελάς (1977β: 183) στη «Σημείωση» της δημοσίευσης του *Ξημερώνει* στη *Νέα Εστία*, καθώς και για λίγες περιπτώσεις διαφοροποίησης από το κείμενο του χειρογράφου που οφείλονται σε αβλεψία. Αναφορικά με τη στίξη, το κείμενο της δημοσίευσης διαφοροποιείται από το χειρόγραφο ως προς τη χρήση των αποσιωπητικών.

Συγκεκριμένα, στο κείμενο της δημοσίευσης σημειώνονται τα ονόματα των προσώπων του δράματος με κεφαλαίο, ενώ στο χειρόγραφο σημειώνονται με μικρό, έχουν ολογραφεί οι συντομογραφίες του χειρογράφου, γίνεται χρήση της βαρείας και έχουν σταθεροποιηθεί όλες

⁶¹ Η υποχώρηση της ποιητικότητας έναντι του πεζολογικού ύφους παρατηρείται στην περίπτωση της αντικατάστασης λέξεων ή φράσεων του κειμένου της δημοσίευσης όπως «πλεξίδα», «τρεμούλισμα», «τ' άσκέρια τών πόθων», «[...] ακούεται σιγαλά τό φλάουτο», από τις λέξεις «πλεξοῦδες», «τρεμουλητό», «ἀνατριχίλες τῶν πόθων», «[...] ν' ακούεται κάπου κάπου ἤρεμο καὶ γαλήνιο τὸ φλάουτο» που απαντώνται, αντίστοιχα, στο χειρόγραφο.

⁶² Για παράδειγμα, το χιαστό σχήμα «Κι' εἶχε φτερά μεγάλα, κι' εἶχε μεγάλα φτερά» αντικαταστάθηκε στο χειρόγραφο από το πεζολογικό ύφος κείμενο με τις επαναλήψεις: «Κ' εἶχε φτερά μεγάλα... κ' εἶχε φτερά μεγάλα... Κ' εἶχε φτερά μεγάλα...». Το ίδιο συμβαίνει με το ομοιοτέλετο με τις ομοιοκαταληξίες «μάτια — ἀστάχνα», «πλεξίδες — ἀχτίνες» του κειμένου της δημοσίευσης: «Θυμᾶσαι τὴ γυναῖκα μὲ τὰ μεγάλα μάτια καὶ τὴς μεγάλες πλεξίδες, ποῦ τὴς ἔλυνε τὸ βράδυ ξανθὲς ὡσὰν ἀστάχνα καὶ ὡσὰν ἀχτίνες», το οποίο στο χειρόγραφο έχει αντικατασταθεί από το κείμενο «Θυμᾶσαι τὴ γυναῖκα μὲ τὰ μεγάλα μάτια καὶ τὴς μεγάλες πλεξοῦδες, ποῦ τὴς ἔλυνε τὸ βράδυ —ξανθὲς ὡσὰν ἀστάχια, ζεστὲς ὡσὰν ἀχτίνες».

οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα που βρίσκονται εντός παρένθεσης⁶³ αρχίζουν όλες με κεφαλαίο και κλείνουν με τελεία σε όλες τις περιπτώσεις.⁶³

Ως προς την ορθογραφία του κειμένου της δημοσίευσης εντοπίσαμε παρεμβάσεις του επιμελητή σε περιπτώσεις που αφορούν φανερά αβλεψία του συγγραφέα,⁶⁴ καθώς και άλλες διορθώσεις στις οποίες προέβη ο επιμελητής της δημοσίευσης πιθανόν για λόγους ομοιομορφίας του κειμένου,⁶⁵ όπως για παράδειγμα σε δύο περιπτώσεις διόρθωσης σε -η, καταλήξεων της υποτακτικής που σημειώνονται με -ει στο χειρόγραφο. Πρόκειται για δύο περιπτώσεις στις οποίες, για άγνωστο λόγο, δεν διόρθωσε ο συγγραφέας την αρχική γραφή του χειρογράφου από -ει σε -η —όπως έχει κάνει με όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις που η υποτακτική είχε σημειωθεί αρχικά με -ει στο χειρόγραφο.⁶⁶

Στο κείμενο της δημοσίευσης εντοπίζονται σημεία στα οποία σημειώνονται μικρές αλλαγές σε λέξεις χωρίς να μεταβάλλεται το νόημα του κειμένου, εκτός από μία περίπτωση.⁶⁷

Επιπλέον έχει διορθωθεί ο τονισμός ορισμένων λέξεων του χειρογράφου, όπως της λέξης *μαμμᾶ*, που στη δημοσίευση σημειώνεται *μαμμά*, καθώς και της λέξης *ταξειδι* που στη δημοσίευση σημειώνεται *ταξειδι*. Διατηρείται εντούτοις ο τονισμός των λέξεων *μεθῶσι*, *ποτήρι*, *κατῶφλι*, *φειδι*. Ο τονισμός της λέξης *γυναίκα* διατηρείται στο κείμενο της δημοσίευσης στην πλειονότητα των περιπτώσεων όπως σημειώνεται στο χειρόγραφο (*γυναῖκα*) χωρίς να εναρμονίζεται με τους κανόνες της γραμματικής της δημοτικής.

Η στίξη του κειμένου της δημοσίευσης δεν ακολουθεί τη στίξη του κειμένου του χειρογράφου σε λίγες περιπτώσεις στις οποίες έχει προστεθεί ή παραλειφθεί το κόμμα, κυρίως όμως στην περίπτωση των αποσιωπητικών, δεδομένου ότι στη δημοσίευση τα αποσιωπητικά σημειώνονται σχεδόν αποκλειστικά με τρεις τελείες (...), ενώ στο κείμενο του

⁶³ Σχετική αναφορά κάνει και ο Γουνελάς (1977β: 183).

⁶⁴ Στο κείμενο της δημοσίευσης σημειώνεται *κυττάζει*, αντί *κυττάζη* —καθότι πρόκειται για οριστική και όχι για υποτακτική— και *κατάματα*, αντί *κατάματα*.

⁶⁵ Ενδεχομένως η λέξη *μάννα* του χειρογράφου να έχει διορθωθεί σε *μαμμά* στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας εναρμόνισης και ομοιομορφίας του κειμένου, καθότι η λέξη *μαμμά* σημειώνεται στο χειρόγραφο έξι φορές, ενώ η λέξη *μάννα* μόνο μία, παρέμβαση που όμως επηρεάζει την ποικιλία του λεκτικού του συγγραφέα, η οποία εντούτοις δεν θίγεται σε άλλα σημεία του κειμένου της δημοσίευσης.

⁶⁶ Συγκεκριμένα, στο κείμενο της δημοσίευσης σημειώνονται οι γραφές *να τὸν ἀπομακρύνῃ* —αντί *να τὸν ἀπομακρύνει*— και *να θυμηθῇ* —αντί *να θυμηθεῖ*. Ο Γουνελάς (1977β:183) αποδίδει τη συμμόρφωση του συγγραφέα με τους κανόνες της υποτακτικής στο *Φασγά* και στο *Έως πότε*;, στις αντιδράσεις του κατεστημένου απέναντι στο προοδευτικό *Ξημερώνει* (στο οποίο, εκτός των άλλων, και αντίθετα με τα δύο έργα που προαναφέρθηκαν, ο συγγραφέας δεν είχε εφαρμόσει τους κανόνες της υποτακτικής της καθαρεύουσας).

⁶⁷ Για παράδειγμα *τὸ ἓνα μετὰ τ' ἄλλο* (δημ.) —αντί *τὸ ἓνα μετ' ἄλλο* (χειρ.), *δρόμος ποῦ φέρνει τὴν εὐτυχία* (δημ.) — αντί *δρόμος ποῦ φέρνει στὴν εὐτυχία* (χειρ.), *να παίζουν* (δημ.) — αντί *να παίζουν* (χειρ.). Ουσιώδης μεταβολή στο νόημα σημειώνεται στην περίπτωση της φράσης του χειρογράφου «*τὸ νοιώθω στὴν ἀγάπη μου*», η οποία μεταγράφηκε στο κείμενο της δημοσίευσης ως «*τὸ νοιώθω στὴν ἀγάπη σου*».

χειρογράφου ο συγγραφέας κάνει ελεύθερη χρήση των αποσιωπητικών, σημειώνοντάς τα στην πλειοψηφία των περιπτώσεων με δύο τελείες (..). Με τρεις τελείες (...) σημειώνονται τα αποσιωπητικά στο κείμενο του χειρογράφου σε συγκεκριμένα σημεία στα οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον λόγο των δραματικών προσώπων μέσω της μεγαλύτερης σε χρονική διάρκεια παύσης, προκειμένου να εκφραστεί ειρωνεία ή έντονα συναισθήματα (όπως π.χ. τρυφερότητα, αγάπη).

Στο κείμενο της δημοσίευσης σταθεροποιείται το κεφαλαίο πρώτο γράμμα στη λέξη *Μαυροφόρα* –παρόλο που στο κείμενο του χειρογράφου υπάρχουν σημεία που η λέξη σημειώνεται ως *μαυροφόρα*– και διατηρείται το ιδιόμορφο της χρήσης του κεφαλαίου που εντοπίζεται σε ουσιαστικά, επίθετα και αντωνυμίες, όπως αναφέρει και ο Γουνελάς (1977β: 183).⁶⁸

Παρατηρούνται λίγες διαφοροποιήσεις του κειμένου της δημοσίευσης σε σχέση με το κείμενο του χειρογράφου ως προς τη γραφή λέξεων ή φράσεων, καθώς και παράλειψη άλλων λόγω αβλεψίας.⁶⁹

Η ποικιλία του λεκτικού του συγγραφέα διατηρείται ανέπαφη (π.χ. στη δημοσίευση διατηρούνται οι τύποι *τρομαγμένος*, αλλά και *τρομασμένος*), εκτός από την περίπτωση της λέξης *μάννα* που μεταγράφηκε μία φορά ως *μαμμά*.

Συνοψίζοντας, η μεταγραφή του κειμένου του χειρογράφου είναι πιστή εκτός λίγων εξαιρέσεων. Δεν παρατηρούνται πραγματολογικές και υφολογικές διαφορές μεταξύ του κειμένου της δημοσίευσης της *Νέας Εστίας* και του χειρογράφου, με εξαίρεση τη χρήση των αποσιωπητικών, τα οποία προσδιορίζουν σε κάποιο βαθμό τον χρόνο των παύσεων μέσω των οποίων μεταφέρονται υπόρρητα νοήματα του έργου.

⁶⁸ Στο κείμενο της δημοσίευσης απαντώνται οι γραφές: *Προφήτης της Χαράς και της Αλήθειας, Νοσοκομείο, Κορφή, Δόξας, Θανάτου, Κλινική, Θεάτρου, Μεγάλο Αριστούργημα, Δυνατός, Μεγάλος, Ανήφορος, Έπιστήμη*, με εξαίρεση τη λέξη *Έκκλησία*, η οποία μεταγράφεται ως *έκκλησία* τρεις από τις οκτώ φορές που η λέξη απαντάται στο κείμενο, ενώ διατηρείται επίσης το κεφαλαίο στις αντωνυμίες *Εκείνη, Αύτη, Άλλη, Έσένα, Σούλεγα, Κάποιος, Σου*.

⁶⁹ Στο κείμενο της δημοσίευσης σημειώνονται οι γραφές: *Τρελοῦ* –αντί *τρελλοῦ* –σε μία περίπτωση, *άδελφοί* –αντί *άδερφοί, κακία* –αντί *κάκια, έργάστηκα* –αντί *εργάστηκα, ψιθυρίζουν στον άλλον* –αντί *ψιθυρίζουν ό ένας στον άλλον, ξυπνοῦσε* –αντί *ξυπνοῦνε, ξεκούραζα* –αντί *ξεκούρασα, τὰ βουνά* –αντί *στά βουνά, δὲν τὸν ξέρεις* –αντί *δὲν τὸ ξέρεις, ὅλα ἐσύ* –αντί *ὅλο ἐσύ, σκέπεσαι* –αντί *σκέπτεσαι, σκέφτεσαι* –αντί *σκέπτεσαι, ἀποθεῖ* –αντί *ἀποθεῖ, Μίμης* –αντί *Λώρης*. Παραλείπονται εντελώς οι λέξεις *Άστρα, δὲν ξέρω, μὴ φοβᾶστε, μεγάλα* και σε ελάχιστες περιπτώσεις άρθρα και αντωνυμίες.

4.4.3. Οι επιστολές του Samuel Chabert προς τον Νίκο Καζαντζάκη

Οι επιστολές του Samuel Chabert, Καθηγητή του Πανεπιστημίου της Γκρενόμπλ, προς τον Νίκο Καζαντζάκη εξετάστηκαν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας λόγω του ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν σε σχέση με το έργο *Φασγά*, παρέχουν όμως ταυτόχρονα ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το ιστορικό-πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που γράφτηκε το έργο, ενώ παράλληλα φωτίζουν την επικοινωνία των δύο προσώπων και τους πιθανούς λόγους για τους οποίους οι απόψεις του πρώτου ενδεχομένως να επέδρασαν στην τελική γραφή του έργου. Αναφορά στις επιστολές αυτές και ιδίως στην επιστολή της 17ης Νοεμβρίου 1907 που απηύθυνε ο Γάλλος πανεπιστημιακός καθηγητής στον συγγραφέα του *Φασγά* έγινε, όπως προαναφέρθηκε, από τον Γλυτζουρή (2009: xxviii-xxix, 134-135), ο οποίος επισημαίνει την προσπάθεια του πρώτου «να στρέψει τον συγγραφέα προς μια κατεύθυνση λιγότερο αφαιρετική ως προς τη σκιαγράφιση των χαρακτήρων [του *Φασγά*]]».

Πρόκειται για τρεις αδημοσίευτες επιστολές γραμμένες στη γαλλική γλώσσα, τις οποίες απέστειλε ο Chabert στον Καζαντζάκη μεταξύ των ετών 1904 και 1907. Οι επιστολές φυλάσσονται στο Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη στη Μυρτιά του Ηρακλείου Κρήτης.

Από τη μελέτη των εν λόγω επιστολών προκύπτει ότι ο Καζαντζάκης γνώριζε τον Chabert πριν το 1904, ότι ο Καθηγητής είχε επισκεφθεί την Ελλάδα και το νησί της Κρήτης και ότι έτρεφε μεγάλο σεβασμό και αγάπη για την Ελλάδα και τον νεαρό Καζαντζάκη τον οποίο θεωρούσε φίλο του. Στην επιστολή της 13ης Ιανουαρίου 1904 (MNK, ΕΠΑΡΚ 2869) που απέστειλε ο Chabert στον Καζαντζάκη σε συνέχεια επιστολής που είχε λάβει από εκείνον, διαβιβάζει τις ευχές του για το νέο έτος και τον ενθαρρύνει να πραγματοποιήσει το ταξίδι που σχεδίαζε να κάνει στην Ιταλία εκείνο το καλοκαίρι. Στη συνέχεια εκφράζει την απορία του σχετικά με την έλξη που ασκεί στον νεαρό Καζαντζάκη η μελαγχολία του Σατωβριάνδου και των συγγραφέων του Ρομαντισμού, την οποία συσχετίζει με τις πνευματικές αναζητήσεις του νεαρού τότε φοιτητή. Στην επιστολή της 13ης Αυγούστου 1905 (MNK, ΕΠΑΡΚ 2870) προς τον Καζαντζάκη ο Chabert εκφράζει την αγωνία του για τις διπλωματικές εξελίξεις σε σχέση με την τύχη της Κρητικής Επανάστασης (εννοώντας την Επανάσταση στο Θέρισο στις 10 Μαρτίου 1905), δηλώνει ότι δεν συμμερίζεται τη στάση των δυτικών δυνάμεων απέναντι στην Ελλάδα σε σχέση με το Κρητικό Ζήτημα και εκφράζει την ελπίδα να δικαιωθεί ο αγώνας των Ελλήνων, των οποίων επαινεί τον πατριωτισμό και την αδελφοσύνη μπροστά στον κοινό εχθρό. Στην επιστολή της 17ης Νοεμβρίου 1907 (MNK, ΕΠΑΡΚ 2871) ο Chabert αναφέρεται στο κείμενο του έργου *Φασγά* που του έστειλε ο Καζαντζάκης μεταφρασμένο

στα γαλλικά και τον πληροφορεί ότι το διάβασε με προσοχή και ότι θα του το επιστρέψει το επόμενο διάστημα με παρατηρήσεις και σχόλια. Το έργο, σύμφωνα με τον Καθηγητή, εμπεριέχει συναισθήματα και ιδέες με τα οποία τροφοδότησε τον συγγραφέα του η ίδια η ζωή. Ο Chabert κρίνει ότι η ψυχική οδύνη που αναλύεται στο έργο δεν μπορεί να εξαντληθεί εντός λίγων γραμμών και ότι το ερώτημα που τίθεται στο έργο πρέπει να παραμείνει ανοικτό, χωρίς παρόλα αυτά να περιοριστεί η ελεύθερη έκφραση των απόψεων του συγγραφέα. Αναφερόμενος στις εξελίξεις στο θέατρο της Γαλλίας τις οποίες, όπως αναφέρει, παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς, υποστηρίζει ότι ο συμβολισμός και ο ιψενισμός δεν έχουν την απήχηση που είχαν παλαιότερα, εκφράζει δε την άποψη ότι ο έντονα συμβολιστικός χαρακτήρας του έργου *Φασγά* και οι πολλές αφηρημένες ιδέες του θα εμποδίσουν την απήχυσή του στο κοινό, παρά τις εμπνευσμένες απόψεις που εκφράζονται και τις οποίες σχολιάζει θετικά για την ποιότητά τους.

Από τις πιο πάνω επιστολές διαφαίνονται, μεταξύ άλλων, οι επιρροές του ρομαντισμού, του συμβολισμού και του έργου του Ίψεν στον Καζαντζάκη, οι οποίες εντοπίζονται και στο *Φασγά*. Επιπλέον, ο Καθηγητής εκφράζει την άποψή του σχετικά με το *Φασγά* ως μέρος του κοινού που παρακολουθεί θεατρικές παραστάσεις και παρατηρεί την αντίδραση του κοινού απέναντι στα έργα του συμβολισμού. Ως μέρος του κοινού και όχι ως ειδικός, υποστηρίζει ότι ο συμβολισμός, που είχε θριαμβεύσει στη Γαλλία προ δεκαετίας χάρη σε σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Αντουάν και ο Λυνιέ Πο, έχει πλέον ξεπεραστεί και ότι αυτό που επιθυμεί το κοινό είναι πρόσωπα με σάρκα και οστά. Ο Λυνιέ Πο, μολονότι ήταν αρχικά ηθοποιός του Αντουάν στο «Ελεύθερο Θέατρο» (Théâtre Libre) που ανέβαζε έργα του ρεαλισμού, στη συνέχεια διαφοροποιήθηκε και αντέδρασε στον ρεαλισμό του «Ελεύθερου Θεάτρου» ιδρύοντας το 1893 το «Θέατρο του Έργου» (Théâtre de l'Oeuvre) (Hartnoll & Found, 2000: 31, 295). Σε αυτό το θέατρο ο Λυνιέ Πο εφάρμοζε σκηνικές καινοτομίες ως προς το ανέβασμα συμβολιστικών δραμάτων και επιπλέον ήταν ανοιχτός σε πειραματισμούς ως προς τη θεματολογία των έργων (είχε ανεβάσει τη *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ) (Πιπινιά, 2008: 220-221). Την εποχή περίπου που γράφτηκε το *Φασγά* είχαν αρχίσει να εμφανίζονται πρωτοποριακές τάσεις στο ανέβασμα των δραματικών έργων από λογοτέχνες του μοντερνισμού που προάσπισαν τις κατακτήσεις του συμβολισμού, όπως ο Γέητς, ποιητής και δραματουργός που ίδρυσε το 1904 στο Δουβλίνο το θέατρο Άμπεϋ, δίνοντας έμφαση «στον ρυθμό, την αρμονία, σε μοτίβα και εικόνες που μας θυμίζουν τις χίμαιρες που στοιχειώνουν τα όνειρά μας» (Πιπινιά, 2008: 222). Χαρακτηριστικό δείγμα είναι το ποιητικό έργο του με τίτλο «Ο μονόκερος από τ' άστρα», βασισμένο σε μια μυστικιστική εμπειρία (Hartnoll &

Found, 2000: 73). Οι πρωτοποριακές αυτές τάσεις που είχαν αρχίσει να εμφανίζονται εκείνη την εποχή στον χώρο του θεάτρου πιθανόν να μην ήταν ακόμα ευρέως διαδεδομένες.

Η τελευταία εκ των τριών επιστολών που προαναφέρθηκαν ενδέχεται να είχε κάποιον αντίκτυπο στην τελική μορφή του έργου όπως παραδίδεται στο χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδας (Φεβρουάριος 1908). Σε αυτήν την υπόθεση συνηγορούν οι διαφορές που παρουσιάζει το κείμενο του χειρογράφου συγκριτικά με το προγενέστερο κείμενο της δημοσίευσης στην *Πινακοθήκη* (Νοέμβριος 1907), χωρίς εντούτοις να μπορεί να προσδιοριστεί η ακριβής επίδραση, δεδομένου ότι δεν έχουμε στη διάθεσή μας το χειρόγραφο του έργου στο οποίο είχαν συμπεριληφθεί τα σχόλια του Γάλλου Καθηγητή.

5. Η γλώσσα και το ύφος του έργου

5.1. Η γλώσσα

Το έργο είναι γραμμένο σε πολυτονικό και σε μία μεικτή μορφή της νέας ελληνικής γλώσσας, η οποία συνδυάζει τη δημοτική με στοιχεία της καθαρεύουσας. Στη μεικτή αυτή γλωσσική μορφή αντανakλάται μία μεταβατική για τον συγγραφέα περίοδος, η οποία τελείωσε με την απεμπλοκή του από την καθαρεύουσα και την πλήρη υιοθέτηση της δημοτικής. Επιπλέον, η γλώσσα του έργου είναι ενδεικτική της γλωσσικής ρευστότητας που επικρατούσε στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα και αρκετές δεκαετίες αργότερα λόγω της μεγάλης αλλαγής που συντελέστηκε στο ορθογραφικό σύστημα (Σταυροπούλου, 2002: 177).

Ο συγγραφέας παραμένει πιστός στην ιστορική γραμματική και ορθογραφία. Ως προς το λεξιλόγιο, αντλεί από αυτό της αρχαίας ελληνικής, χρησιμοποιεί λέξεις της νέας ελληνικής που μετασχηματίστηκαν από το λεξιλόγιο της αρχαίας, λέξεις που σχηματίστηκαν τα μεσαιωνικά και τα νεότερα χρόνια, καθώς και λέξεις που προέρχονται από άλλες γλώσσες (π.χ. τουρκική, γαλλική, ιταλική). Τη θέση του υπέρ της διατήρησης των ξένων λέξεων που έχουν ενσωματωθεί στο λεξιλόγιο του ελληνικού λαού και οι οποίες χρησιμοποιούνται στην καθημερινότητά του και την αντίθεσή του στην αντικατάστασή τους από λέξεις της αρχαίας των οποίων το νόημα ο λαός δεν κατανοεί είχε υποστηρίξει ο Καζαντζάκης σε άρθρο του με τίτλο «Τὸ Γλωσσικὸν μας Ζήτημα» στην εφημερίδα *Ἀκρόπολις* (31/5/1907) αναφέροντας ότι «Λέξεις ἑλληνικῆς εἶνε μόνον ἐκεῖνες ποῦ ζοῦνε εἰς τὰ χεῖλη τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ».⁷⁰

Όπως προαναφέραμε, η γλώσσα στο *Φασγά* είναι η νέα ελληνική, δημοτική με στοιχεία καθαρεύουσας. Η γλωσσική διατύπωση του έργου έχει χαρακτηριστεί «μάλλον πρόχειρη» (Πούχνερ, 2006:796). Επιπλέον, σε αντίθεση με την «υπερπροοδευτική υπόθεσή του» (Γουνελάς, 1977α:167) και με την προοδευτική γλωσσική μορφή (δημοτική) του προγενέστερου θεατρικού έργου του Καζαντζάκη *Ξημερώνει*,⁷¹ στο κείμενο του *Φασγά* εντοπίζονται ορισμένες αναδιπλώσεις του συγγραφέα κυρίως ως προς τα μορφολογικά

⁷⁰ Η Φιλιππάκη-Warburton, E. (1978: 14) χαρακτηρίζει το άρθρο αυτό ως το πρώτο γλωσσικό μανιφέστο του συγγραφέα.

⁷¹ Ο πρόεδρος της επιτροπής του Παντελίδειου, Λάμπρος, σχολίασε ότι το έργο *Ξημερώνει* είναι γραμμένο στη δημοτική στο μεγαλύτερο μέρος του (Bien, 1972: 154).

χαρακτηριστικά της γλώσσας. Ο Γουνελάς (1977β: 183) αποδίδει αυτές τις αναδιπλώσεις στις αντιδράσεις του κατεστημένου απέναντι στο προοδευτικό *Ξημερώνει*.

Μία βασική αναδίπλωση του συγγραφέα στο *Φασγά* αφορά τη γραφή των καταλήξεων της υποτακτικής. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας διορθώνει στο κείμενο του χειρογράφου όλες σχεδόν τις καταλήξεις των ρημάτων σε υποτακτική τις οποίες είχε σημειώσει αρχικά με βάση το τυπικό της δημοτικής, στις αντίστοιχες καταλήξεις του τυπικού της καθαρεύουσας⁷² συμβαίνει δηλαδή το αντίθετο από αυτό που συνέβη στην περίπτωση του *Ξημερώνει*, στο οποίο «ο συγγραφέας [...] σχεδόν στη μέση της αντιγραφής της Πράξης Ι, θέτ[ει] σε –ει όλες τις υποτακτικές που είχε με –η» (Μαθιουδάκης και Καρασίμος, 2013: 148-149). Συγκεκριμένα, στο κείμενο του χειρογράφου του *Φασγά* οι καταλήξεις της υποτακτικής και άλλων τύπων που σχηματίζονται με βάση τις καταλήξεις της υποτακτικής σημειώνονται με βάση το τυπικό της καθαρεύουσας, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων. Ορισμένοι τύποι σημειώθηκαν εξ αρχής στην καθαρεύουσα, άλλοι σημειώθηκαν αρχικά στη δημοτική και διορθώθηκαν εκ των υστέρων, ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις διατηρήθηκε η αρχική γραφή της δημοτικής.

Η γραφή της υποτακτικής στη δημοτική είναι πολύ προοδευτική για την εποχή της δεδομένου ότι εφαρμόζει ορισμένες από τις απλοποιήσεις επί της *Νεοελληνικής Γραμματικής (της Δημοτικής)* του 1941⁷² που καθιερώθηκαν μόλις το 1976 με την *Νεοελληνική Γραμματική-Αναπροσαρμογή της Μικρής Νεοελληνικής Γραμματικής του Μανόλη Τριανταφυλλίδη*.⁷³ Συγκεκριμένα, στο χειρόγραφο έχουν διορθωθεί από τον συγγραφέα οι αρχικές γραφές: «νὰ καθίσει», «νὰ τραγουδήσει» «νὰ μ' ἀγγίζεις», «θὰ δοθεῖ», «νὰ σκύψει», «θὰ σπάσει», «ὅταν λέει», «νὰ σοῦ ἐνθυμίζει», «μὴ μὲ διώχνεις», «νὰ πνιγεῖ», «νὰ θέλει», «θὰ λέει», «μὴν τὸν πάρεις», στις γραφές: «νὰ καθίσῃ», «νὰ τραγουδήσῃ» «νὰ μ' ἀγγίξῃς», «θὰ δοθῇ», «νὰ σκύψῃ», «θὰ σπάσῃ», «ὅταν λήῃ», «νὰ σοῦ ἐνθυμίσῃ», «μὴ μὲ διώχνῃς», «νὰ πνιγῇ», «νὰ θέλῃ», «θὰ λήῃ», «μὴν τὸν πάρῃς». Εντοπίζονται παρόλα αυτά καταλήξεις της υποτακτικής με βάση τη σύγχρονή μας δημοτική, οι οποίες δεν διορθώθηκαν από τον συγγραφέα. Έτσι, στο κείμενο του χειρογράφου απαντά η γραφή «ἂν θέλεις» (αντί της αναμενόμενης «ἂν θέλῃς»), «νὰ τὸν ἀπομακρύνει» (αντί της αναμενόμενης «νὰ τὸν

⁷² Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012).

⁷³ Η *Νεοελληνική Γραμματική-Αναπροσαρμογή της Μικρής Νεοελληνικής Γραμματικής του Μανόλη Τριανταφυλλίδη* (Αθήνα, ΟΕΔΒ, Α' έκδοση 1976) καταργεί τη διάκριση που γίνεται στη *Νεοελληνική Γραμματική (της Δημοτικής)* (1941) για τη γραφή των καταλήξεων -εις — -ης, -ει — -η, -είτε — -ίτε, στην υποτακτική, στην προστακτική, στο μέλλοντα και στο παθητικό απαρέμφατο και καθιερώνει αποκλειστικά τη γραφή -εις, -ει, -είτε (π.χ. να έχεις, να έχει, να δέσεις, να δεθείς, να δεθείτε, θα έχεις, θα δεθείς, έχει δεθεί).

άπομακρύνη») και «νὰ θυμηθεῖ», (αντί της αναμενόμενης «νὰ θυμηθῇ»), καθώς και η γραφή «μὴ μὲ σπρώχνεις». Επίσης, στις καταλήξεις του παρακειμένου της ενεργητική φωνής εφαρμόζεται το τυπικό της γραμματικής της απλής καθαρεύουσας⁷⁴ και της δημοτικής⁷⁵ (π.χ. «ἔχεις χάσει», «ἔχει φύγει»), αντί του τυπικού της γραμματικής της καθαρεύουσας που επικρατούσε την εποχή του συγγραφέα (Κυριακάτος, 1906) («ἔχεις χάση» «ἔχει φύγη»).

Ο μεικτός χαρακτήρας της γλώσσας στο *Φασγά* διακρίνεται και σε άλλες περιπτώσεις, στις οποίες σημειώνονται τύποι που αντικατροπτίζουν τη φωνολογία της καθαρεύουσας παράλληλα με τύπους της δημοτικής. Στην περίπτωση των συμφωνικών συμπλεγμάτων (π.χ. κτ-χτ) απαντώνται τύποι όπως π.χ. *ἀγανάκτηση*, αλλά και τύποι της δημοτικής, όπως π.χ. *νύχτα*, *φτάνομε*, *προφτάσωμε*. Ποικιλομορφία των τύπων παρατηρείται και σε άλλες περιπτώσεις ρηματικών τύπων, καθώς και στις καταλήξεις των ουσιαστικών, των επιθέτων, αλλά και των επιρρημάτων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση των ρηματικών τύπων της καθαρεύουσας με συλλαβική αύξηση, οι οποίοι σημειώνονται παράλληλα με τύπους της δημοτικής χωρίς αύξηση, όπως π.χ.: *ἐγνώρισα*, *ξύπνησαν*, *ξυπνοῦσε*, *ἐξύπνησα*, *ἐφώναξα*, *ἀπέθανε*, *πεθαίνανε*, *σώπαινα*, *ἐσώπαινα*, *ἐκάλεσα*, *σκότωσα*, *ἐσκότωσα*, *ἐπέρασα*. Η επιλογή των τύπων της καθαρεύουσας που προαναφέρθηκαν και η τοποθέτησή τους από τον συγγραφέα σε συγκεκριμένα σημεία του κειμένου δεν είναι τυχαία, κατά την άποψή μας, αλλά σκόπιμη, καθώς στην πλειοψηφία των περιπτώσεων προσδίδουν ρυθμικότητα και ποιητικότητα στον λόγο που εκφέρουν τα πρόσωπα του έργου, ιδιαίτερα όταν παρατάσσονται στην ίδια περίοδο μαζί με τους αντίστοιχους τύπους της δημοτικής. Ο Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012: 319-320) αναφέρει ότι η άτονη συλλαβική αύξηση φυλάγεται, μεταξύ άλλων, για λόγους ευφωνίας και ρυθμού, ιδίως στον ποιητικό λόγο.

Ανάλογη λειτουργία με αυτή των ρηματικών τύπων της καθαρεύουσας που προαναφέρθηκαν επιτελούν και οι τριτοπρόσωποι ρηματικοί τύποι σε -ν της δημοτικής που λαμβάνουν ένα πρόσθετο -ε στο τέλος (π.χ. *ἀργοσαλεύουνε*, *ἐλευθερωθοῦνε*, *καθότανε*, *λειτουργοῦνε*, *ἀγωνιοῦνε*, *νὰ ποῦνε*, *ἀζίζιουνε*, *βουλοῦνε*, *φεργοφιλοῦνε*, *ξυπνοῦνε*), οι οποίοι, μολονότι χρησιμοποιούνται στην καθομιλουμένη, αποφεύγονται ακόμα και σήμερα στα επίσημα περιβάλλοντα: οι τύποι αυτοί, σύμφωνα με τον Τριανταφυλλίδη, αξιοποιούνται από «[...] την ποιητική γλώσσα για τις ανάγκες του μέτρου και της ευφωνίας» (Τριανταφυλλίδης, [1941] 2012: 324-325). Η ρυθμικότητα που προσδίδουν στο κείμενο του έργου οι τύποι αυτοί

⁷⁴ Βλ. σχετικά Τζάρτζανος ([1930] 1945).

⁷⁵ Βλ. σχετικά Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012).

οφείλεται συχνά στην εναλλαγή τους με τους τριτοπρόσωπους ρηματικούς τύπους χωρίς το πρόσθετο –ε, με τους οποίους σχηματίζουν ζεύγη μέσα στην ίδια περίοδο (π.χ. *ανοίγουν – άγωνιοῦνε, θέλουν – νὰ ποῦνε, κυττάζουν – βουλοῦνε*).

Ο μεικτός χαρακτήρας της γλώσσας εντοπίζεται και στους επιρρηματικούς τύπους· στους τύπους της δημοτικής παρεμβάλλονται αντίστοιχοι τύποι της καθαρεύουσας, με αποτέλεσμα δίπλα στη γραφή *άποτομα* και *ίκετευτικά* να απαντώνται οι γραφές *σπασμωδικῶς, άποτόμως, είρωνικῶς, περιφρονητικῶς*. Το ίδιο, αν και σε μικρότερο βαθμό, συμβαίνει και με τα ουσιαστικά και τα επίθετα, με αποτέλεσμα να σημειώνονται οι τύποι της καθαρεύουσας «*τάς σχέσεις*», «*τάς κινήσεις*», «*έλαφράν*», παράλληλα με τύπους της δημοτικής.

Ιδιόμορφος για την εποχή που γράφεται το έργο είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο σημειώνονται στο κείμενο πάθη φθόγγων όπως η κράση, ο οποίος, μολονότι δεν υπακούει αυστηρά στους κανόνες της σύγχρονης του κειμένου γραμματικής της καθαρεύουσας,⁷⁶ γίνεται εν μέρει δεκτός πολλά χρόνια αργότερα στο πλαίσιο της απλούστευσης της γραμματικής της καθαρεύουσας⁷⁷ και πλήρως δεκτός στο πλαίσιο της νεοελληνικής γραμματικής της δημοτικής του 1941.⁷⁸ Συγκεκριμένα, ενώ στην περίπτωση του φαινομένου της κράσης η σύγχρονη του συγγραφέα γραμματική της –πιο αυστηρής– καθαρεύουσας περιορίζει την εφαρμογή της κράσης στις περιπτώσεις ένωσης άρθρου (τὸ) με την επόμενη λέξη, όταν αυτή αρχίζει από φωνήεν (π.χ. *τούνναντίον, τούλάχιστον, τᾶλλο*) και η γραμματική της απλής καθαρεύουσας προσθέτει στις εν λόγω περιπτώσεις την ένωση των μορίων «*θά*» και «*νά*» μαζί με ρηματικούς τύπους που αρχίζουν από «*α*» [π.χ. *θάγαπῶ (θα ἄγαπῶ), νάνοιζῇ (νὰ ἀνοίξῃ)*], στο κείμενο του έργου που εξετάζουμε απαντώνται τύποι στους οποίους, σύμφωνα με τους πιο πάνω κανόνες της γραμματικής της καθαρεύουσας, δεν θα έπρεπε να σημειώνεται κράση, αλλά αφαίρεση. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους τύπους: *τοῦγραψεν* (τοῦ ἔγραψεν), *νάταν* (νὰ ἦταν), *θάρθη* (θα ἔρθη), *θᾶθελα* (θα ἤθελα), *μουῶδωκεν* (μοῦ ἔδωκεν), *θάρθοῦν* (θα ἔρθουν), *ποῦνοιωσαν* (ποῦ ἔνοιωσαν), αντί των αναμενόμενων τύπων *τοῦ ἔγραψεν, νὰ ἔταν, θὰ ἔρθη, θὰ ἔθελα, μοῦ ἔδωκεν, θα ἔρθοῦν, ποῦ ἔνοιωσαν*. Παρόλο όμως που οι εν λόγω γραφές παρεκκλίνουν και από τους κανόνες περί κράσης της γραμματικής της δημοτικής (Τριανταφυλλίδης, [1941] 2012, 1941: 78), γίνονται εντούτοις, αρχικά, δεκτές σύμφωνα με τη ΝΓΔ στην οποία ο Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012, 1941: 78)

⁷⁶ Βλ. σχετικά Κυριακάτος ([1906] 1921).

⁷⁷ Βλ. σχετικά Τζάρτζανος ([1930] 1945).

⁷⁸ Βλ. σχετικά Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012: 445). Το φαινόμενο της κράσης παραλείπεται από τη *Νεοελληνική Γραμματική-Αναπροσαρμογή της Μικρής Νεοελληνικής Γραμματικής του Μανόλη Τριανταφυλλίδη* (Αθήνα, ΟΕΔΒ, Α΄ έκδοση 1976) και δεν διδάσκεται πλέον.

επισημαίνει ότι «η κρίση σημειώνεται στην ποιητική γλώσσα» και ότι οι γραφές που προαναφέραμε «είναι θεωρητικά εξίσου τουλάχιστον σωστές όσο και οι άλλες που χωρίζουν τις λέξεις και σημειώνεται αφαίρεση», χωρίς όμως τη σημείωση του σημείου της συναλοιφής (της κορωνίδας), την οποία ο Τριανταφυλλίδης χαρακτήριζε ως περιττή. Στο κείμενο του έργου συναντάμε και τέτοιες γραφές της κρίσης, από τις οποίες απουσιάζει η κορωνίδα (π.χ. *νάμαστε – νά εΐμαστε, νάχη – νά ἔχη, ναύρη – νά εΰρη, νάξερες – νά ἤξερες, θάρθω – θά ἔρθω*).

Αναφορικά με το λεξιλόγιο του έργου, στο κείμενο εντοπίζονται λέξεις της καθαρεύουσας (π.χ. *κομβιοδόχη*), λέξεις της δημοτικής απλές (π.χ. *άστάχνα, βουλοῦνε, δρυγιάδες, κλεῖ, κυπαρίσσα, κυττάζει, λυῶ/λεῖ, νοιώθω, σφουγγίζι, τρελλός, τρεμουλητό*) και σύνθετες (π.χ. *άντιφεγγιά, άργολαλεῖ, άργοςάλεμμα, άργοσαλεύουνε, ήλιογέρματος, καταπράσινη, μεγαλόχαρη, ξεπεσμένος, ξεφάντωμα, παναρμόνιες, ροδόφυλλο, συρομαδη, φεγγοφιλοῦνε, φυσιολάτρισσα*), λέξεις που προέρχονται από ξένες γλώσσες και έχουν ενσωματωθεί στη νέα ελληνική (π.χ. *γκαρσόνι, γκουβερνάντα, έβίβα, καναπές, καπέλλο, καρέγλα, κορδέλλα, μαιτρέσσα, Μαρί, μπεντένια, ντεκολτέ, σάλλα*), αλλά και αυτούσιες ξενόγλωσσες λέξεις και φράσεις (π.χ. *surprise, mon cher!, effet, la joie de vivre!, en bras, adagio, andante, allegro, triomfale, Cabaret de nuit, bis! bis! hallucination de vue et de ouïe, délire alcoolique, délire de persécution*).

Παρά τους λόγιους τύπους του κειμένου, η επιλογή αυτού του ετερογενούς λεξιλογίου, που περιλαμβάνει λέξεις της ομιλουμένης που σχηματίστηκαν τα νεότερα χρόνια, καθώς και ξένες λέξεις, φέρνει τη γλώσσα του έργου πιο κοντά στη δημοτική, απομακρύνοντάς την από την καθαρεύουσα.

Στο *Φασγά* απαντώνται ορισμένες σύνθετες λέξεις, ενδεικτικές του εκφραστικού πλούτου της δημοτικής, οι οποίες συνιστούν «ποιητικά σύνθετα» της λογοτεχνίας που, σύμφωνα με τον Τριανταφυλλίδη ([1941] 2012: 180-181), «κάνουν την έκφραση συχνά πυκνότερη και δίνουν στο ύφος ομορφιά, δροσιά και ποιητικότητα, [ενώ] πολλές φορές εκφράζουν μονολεκτικά νέες έννοιες, ιδίως όταν πρόκειται για αποχρώσεις». Πρόκειται για σύνθετες λέξεις που παραπέμπουν κυρίως σε εικόνες του φυσικού τοπίου (π.χ. *άργολαλεῖ, άργοςάλεμμα, παναρμόνιες, ροδόφυλλο, συρομαδη, φεγγοφιλοῦνε*). Οι λέξεις αυτές, μολονότι δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως νεολογισμοί του συγγραφέα, συνιστούν ένα μικρό δείγμα γραφής που συνδέει τον νεαρό δημιουργό και το πρωτόλειο έργο του με τον ώριμο Καζαντζάκη, ο οποίος, σύμφωνα με τον Ανδριώτη (1959: 92), αναζητά «οι λέξεις, οι εικόνες,

τα φραστικά σχήματα να είναι σε λάμψη, έμφαση και δύναμη ανάλογα με τον ενδιάθετο εσωτερικό πλούτο, που ξεχειλίζει ζητώντας διέξοδο».

Πολλοί μελετητές του έργου του Καζαντζάκη εξέτασαν τα έργα της νεανικής περιόδου ως προς τη γλώσσα τους και τη θέση τους στην πορεία διαμόρφωσης της λογοτεχνικής γλώσσας του συγγραφέα. Συγκεκριμένα, ο Γραμματάς (1992β: 96), αναφερόμενος στην «ιδιόμορφη προσωπική γλώσσα του Καζαντζάκη», υποστηρίζει ότι άρχισε να διαμορφώνεται από τα νεανικά του χρόνια και ότι στα πρώτα του έργα ήταν μεικτή συνδυάζοντας στοιχεία καθαρεύουσας και δημοτικής, ταλάντευση που διατηρήθηκε μέχρι το 1909, όταν δημοσίευσε στο περιοδικό *Νουμάς* το μυθιστόρημά του *Σπασμένες Ψυχές* σε καθαρή δημοτική. Ο Bien (1972: 149-150) παρατηρεί ότι ο Καζαντζάκης δεν ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο ως δημοτικιστής, αλλά ότι η αγάπη και η προτίμησή του για τη δημοτική γλώσσα ενθαρρύνθηκε από τον Παλαμά και τις επαφές του συγγραφέα όταν μετέβη για σπουδές στην Αθήνα. Τα στάδια της αμφιταλάντευσης του συγγραφέα ως προς τη γλώσσα, που διακρίνονται στα πρώτα του έργα, τα επισημαίνει και ο Μανδηλαράς (1987: 4), ο οποίος τοποθετεί χρονικά την έναρξη της χρήσης της δημοτικής από τον Καζαντζάκη στην περίοδο των μεταπτυχιακών σπουδών του στο Παρίσι (1907-1909).

Ο χαρακτήρας της γλώσσας των πρώιμων λογοτεχνικών έργων του Καζαντζάκη αντικατροπτίζεται στην προσωπική του αλληλογραφία με την οικογένειά του. Μεταξύ των δέκα ανέκδοτων επιστολών που δημοσιεύει ο Παρλαμάς το 1959 στην *Νέα Εστία*, δημοσιεύονται επιστολές που έγραψε ο Καζαντζάκης το 1902 από την Αθήνα όπου φοιτούσε στη Νομική και τα έτη 1907-1908 από το Παρίσι, όπου έκανε τις μεταπτυχιακές του σπουδές. Στην επιστολή που απευθύνει το 1902 προς τον πατέρα του το ύφος είναι επίσημο και η γλώσσα ακολουθεί το τυπικό της καθαρεύουσας. Εξέλιξη στη γλώσσα παρατηρείται στις επιστολές που γράφτηκαν στο Παρίσι. Στις επιστολές του Οκτωβρίου του 1907, που είναι γραμμένες στη δημοτική, διατηρούνται ακόμα αρκετά στοιχεία του τυπικού της καθαρεύουσας (*όλην την οίκογένειαν, έβρηκα, έτηλεγράφησα, έπηγα, έπροσπάθησα, έκατόρθωσα*)· στις επιστολές του Φεβρουαρίου του 1908, αντιθέτως, παρατηρείται μια απελευθέρωση στο ύφος του συγγραφέα, ενώ κυριαρχούν η μορφή και το τυπικό της δημοτικής (*διάβασα, σκέφτηκα, να βάλομε, μελετοῦνε, ἔχουνε, παρατηροῦνε*). Τέλος, στις επιστολές του Φεβρουαρίου 1909 εμφανίζονται πλέον τύποι της δημοτικής όπως *πάψες, άποδείζες, έξετάσες*.

5.2. Το ύφος

Ο λόγος των προσώπων του έργου διαφοροποιείται ανάλογα με το πρόσωπο στο οποίο απευθύνονται, τη σχέση που τα συνδέει με αυτό και την επικοινωνιακή κατάσταση. Περισσότεροι λόγιοι τύποι απαντώνται στην Πρώτη Πράξη του έργου στον λόγο του Μίμη, τον οποίο ειρωνεύονται ο Λώρης και η Έλένη για την προσκόλλησή του στους τύπους και για τη δουλοπρεπή στάση του. Το ίδιο συμβαίνει στην περίπτωση της Ελένης όταν συνομιλεί με τον Μίμη ή τη Μαρία εκφράζοντας έντονα την ειρωνεία της.

Ο πληθυντικός ευγενείας που χρησιμοποιείται (*Μὰ μὴν τὸ λέτε, κυρία [...]*) υπογραμμίζει την απόσταση που χωρίζει τα πρόσωπα, παράλληλα με τη χρήση αντωνυμιών τρίτου προσώπου, οι οποίοι σημειώνονται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα (*Ἐκείνη, ἡ Ἄλλη*). Ενδεικτικές της πρόθεσης του συγγραφέα είναι οι σχετικές διορθώσεις των αρχικών γραφών που πραγματοποίησε στο χειρόγραφο: στην πρώτη περίπτωση διόρθωσε την αρχική γραφή «*Μὰ μὴν τὸ λές, Ἐλένη, [...]*» στη γραφή «*Μὰ μὴν τὸ λέτε, κυρία [...]*», ενώ στη δεύτερη περίπτωση (των αντωνυμιών που προαναφέρθηκαν) διόρθωσε το μικρό πρώτο γράμμα των λέξεων αυτών σε κεφαλαίο, πιθανόν για να δοθεί έμφαση.

Στη Δεύτερη και στην Τρίτη Πράξη του έργου τα λόγια στοιχεία του ύφους υποχωρούν και ο λόγος των προσώπων γίνεται πιο προσωπικός εκφράζοντας ενδόμυχους προβληματισμούς τους. Η ατμόσφαιρα του έργου αλλάζει καθώς υπεισέρχεται το φιλοσοφικό-μεταφυσικό και το ψυχολογικό στοιχείο. Πληθαίνουν οι λέξεις της δημοτικής, οι εικόνες που παραπέμπουν σε φυσικά τοπία, οι παρομοιώσεις και οι μεταφορές, στοιχεία που αναφέρονται στον αρχαίο ελληνικό μύθο (Δήμητρα, Περσεφόνη, Ελένη), στην ορθόδοξη χριστιανική θρησκεία, στην δυτικοευρωπαϊκή μυθολογία (Λορελάη), στην ελληνική λαϊκή παράδοση, στη δυτικοευρωπαϊκή κλασική μουσική, στην ελληνική λαϊκή μουσική. Η γλώσσα αποκτά ποιητικότητα και προσεγγίζει περισσότερο τη δημοτική, τόσο στους διαλόγους μεταξύ της Ειρήνης και του Λώρη, όσο και σε αυτούς μεταξύ του Λώρη και του Χορού, ενώ στις στιχομυθίες της σκηνής του νυχτερινού κέντρου το λεξιλόγιο προσαρμόζεται στην ατμόσφαιρα του χώρου.

Οι αποκλίνουσες από την κοινή γλώσσα σημασιολογικές δομές που εντοπίζονται στις μεταφορές και γενικότερα στις εικόνες του κειμένου του έργου συνθέτουν μαζί με τις ιδιόζουσες λεξιλογικές και ορθογραφικές επιλογές, το προσωπικό ύφος του συγγραφέα: «*[...] θὰ φιλήσω τὰ μάτια σου καὶ θὰ ἰδῇς ὅλα τὰ μυστικὰ τοῦ κόσμου.. Θὰ ἐλευθερωθοῦνε μέσα σου ὅλα τὰ δεμένα χέρια...*», «*ἡ ψυχὴ μου ρίχνεται χαρούμενη στὰ μάτια της νὰ πνιγῇ!...*»,

«Έκεῖ στὰ βάθη τῶν ματιῶν σου.. Ἡ Λορελάη [...] Κάθεται σ' ἓνα βράχο ὕψηλό [...] Οἱ βάρκες εἶναι γύρω, τριγύρω, ἀπάνω στὴ θάλασσα καὶ προχωροῦν σ' Ἑσένα!. [...] Κι ἄντρες πολλοὶ μὲ μεγάλα μέτωπα μέσα στὶς βάρκες καὶ σὲ κυττάζουν [...] βουλοῦν οἱ βάρκες κ' οἱ ἄντρες ἴσα μὲ τὸν λαιμὸ χωμένοι στὴ θάλασσα βουλοῦνε... καὶ σὲ κυττάζουν.. Κυττάζουν τὴ Λορελάη [...] Νᾶμουν ἐγὼ θᾶνοιωθα τὶς βάρκες μέσα στὰ μάτια μου!..», «Τὸ Θέατρο καίεται... Μὰ τὸ ξέρω λοιπόν! Τὸ εἶδα μέσα στὰ μάτια σου νὰ καίεται...[...] Σὰν νὰ καιγόταν καὶ κάποιος ζωντανὸς μέσα!»,⁷⁹ «Ἄκουσα φωνὲς μέσα στὰ μάτια σου!», Καὶ μοῦ κάνει κακὸ ἔτσι ποῦ μ' ἀγγίζει τὸ βλέμμα σου —σὰν στόμα!»⁸⁰

Μελετητές του έργου του Καζαντζάκη έχουν αναφερθεῖ στις απόψεις του σχετικά με τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της γλώσσας και την προσφυγή του σε άλλα μέσα έκφρασης. Η ευαισθησία του Καζαντζάκη απέναντι στις λέξεις και στη γλώσσα γενικότερα ἔχει τις ρίζες της στα παιδικά και στα νεανικά του χρόνια σύμφωνα με τον Μανδηλαρά (1987: 11-12), ο οποίος σχολιάζει ὅτι ο Καζαντζάκης, «παρά το γεγονός ὅτι δεν εἶχε λάβει ιδιαίτερες γλωσσολογικές σπουδές, εἶχε ιδιαίτερα αναπτυγμένο το αἶσθημα της γλώσσας με ἀποτέλεσμα να προσεγγίζει και να ἀντιλαμβάνεται τα γλωσσικά φαινόμενα με τὴ διαίσθηση του προικισμένου ἀνθρώπου». Επιπλέον, ο Μανδηλαράς (1987: 15) ἐπισημαίνει τὴν ἀμφισβήτηση του συγγραφέα σχετικά με τὴν ἐπάρκεια των λέξεων να ἐκφράσουν ἐσωτερικά νοήματα και τὴν ἀποδίδει στὴν πίστη του ὅτι τὸ νόημα εἶναι «ορμή» και ὅτι ἡ λέξη τὸ καταδικάζει σε «ἀκίνησία». Παρόλο που οἱ περισσότεροι ἐρευνητές ἀποδίδουν τὴ θέση του αὐτὴ στὴν ἐπιρροή που δέχτηκε ὁ Καζαντζάκης ἀπὸ τὸν Μπερξόν⁸¹ ὅταν παρακολουθοῦσε τα σεμινάρια του στο Παρίσι, υπάρχουν και ἀπόψεις που ἐντοπίζουν τὶς ρίζες της ἀμφισβήτησης αὐτῆς σε βιώματα της παιδικῆς και νεανικῆς ἡλικίας του συγγραφέα. Ο Lassithiotakis (1996: 28-29) για παράδειγμα, υποστηρίζει ὅτι ὁ Μπερξόν ἐπέτρεψε στὸν

⁷⁹ Οἱ δύο εἰκόνες που περιγράφονται σε αὐτὸ τὸ σημεῖο μποροῦν ἐνδεχομένως να συσχετιστοῦν με τὴν τεχνικὴ της *mise en abyme* (ἀντικατροπικὴ ἱστορία) που χρησιμοποιεῖται στὴν πεζογραφία, στὸ θέατρο και στὸν κινηματογράφο (Σχετικά με τὴν τεχνικὴ αὐτὴ βλ. Δερμιτζάκη, 2000: 238-239). Ὁ ὅρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά τὸ 1893 ἀπὸ τὸν André Gide και ἀναφέρεται, σύμφωνα με τὸν ὀρισμὸ τοῦ Dällenbach, σε «κάθε ἐγκλεισμένο τμήμα που ἔχει μια σχέση ομοιότητας με τὸ ἔργο που τὸ περιβάλλει» (ὅπ. ἀναφ. στὸν Δερμιτζάκη, 2000: 238-239). Στὴν περίπτωση τοῦ *Φασγά*, ὁ Λῶρης βλέπει μέσα στα μάτια ἐνὸς ἀνθρώπου, τῆς μοιραίας γυναίκας Ελένης-Λορελάη, ἓνα θέατρο να καίγεται και μέσα σε αὐτὸ ἓναν ἀνθρώπο να καίγεται, ἐννοώντας πιθανόν τὸν ἴδιο και τὴν προσωπικὴ του διαδρομὴ. Ἡ εἰκόνα τῆς Λορελάη που παρασύρει τα καράβια στὸ βυθό, τὴν ὁποία βλέπει ὁ Λῶρης πάλι μέσα στα μάτια τῆς Ελένης, ἀποτελεῖ ἐνδεχομένως και αὐτὴ μία ἀντικατροπικὴ ἱστορία, με τὴ μορφή ὁμως διακειμένου, ἐφόσον ἀναφέρεται στὸ ποίημα *Loreley* τοῦ Χάινε.

⁸⁰ Σχετικά με τὶς ἀποκλίσεις στὸ φωνολογικὸ, σημασιολογικὸ και μορφοσυντακτικὸ ἐπίπεδο τοῦ λογοτεχνικοῦ λόγου ὡς χαρακτηριστικὰ τοῦ ὅφους ἐνὸς δημιουργοῦ βλ. Μπαμπινιώτη (1991: 111-113).

⁸¹ Ὁ Καζαντζάκης ἐνημερώνει τὸν ἐκδότη του περιοδικοῦ *Πινακοθήκη*, Δ. Καλογερόπουλο, σε ἐπιστολὴ του ἀπὸ τὸ Παρίσι (04/01/1908) ὅτι «παρακολουθ[εῖ] φιλοσοφία και φιλολογία στὴ Σορβόννη και στὸ Collège de France και στὴν École des Hautes Études» και ὅτι «ἀκούει τὸν περίφημο ψυχολόγο Bergson» (Μαρκάκης, 1959: 35).

Καζαντζάκη να διακρίνει καθαρά αυτό που ο ίδιος ήδη αισθανόταν μέσα του, δίνοντας απαντήσεις στα ερωτήματα της εφηβικής ηλικίας του σχετικά με τη φύση και το νόημα της ζωής. Αμφισβητώντας τη δύναμη των λέξεων ο Μπερξόν καταφεύγει στην εικόνα προκειμένου να συλλάβει, μέσω των λέξεων, αυτό το υπόγειο νόημα που βρίσκεται κάτω από τις λέξεις και που μόνο η τέχνη είναι ικανή να εκφράσει, ανάμεσα δε σε όλες τις τέχνες, η μουσική (Lassithiotakis, 1996: 28-29). Σύμφωνα με τον Lassithiotakis (1996: 32-34), ο Μπερξόν, ένας φιλόσοφος, άγγιξε με τη θεωρία του τον Καζαντζάκη, ένα συγγραφέα, αποκαλύπτοντας –ή ενισχύοντας– μέσα του την πεποίθηση ότι η γλώσσα είναι ανεπαρκής. Η νομιμοποίηση της χρήσης της εικόνας στη φιλοσοφία ως μέσον γνώσης που υπερπηδά τα εμπόδια της γλώσσας υπήρξε η καινοτομία που εισήγαγε ο Μπερξόν και η οποία εντυπωσίασε περισσότερο από όλα τον Καζαντζάκη (Lassithiotakis, 1996: 32-34). Ο Haralambakis (2000: 45), επίσης, αναφέρεται στον γλωσσικό σκεπτικισμό του Καζαντζάκη, στην αρνητική του στάση απέναντι στην ανθρώπινη γλώσσα την οποία θεωρεί ανίκανη να εκφράσει την «άρρητη εμπειρία», επιρροή που αποδίδει στον Bergson. Ο Haralambakis (2000: 48) θεωρεί εντούτοις ότι η πίστη του Καζαντζάκη στην «άρρητη εμπειρία» συνιστά μία υποκειμενική οπτική του κόσμου και της ανθρώπινης ύπαρξης, μία οπτική μεταφυσική και μυστικιστική που ο συγγραφέας είχε διαμορφώσει από νεαρή ηλικία, προκρίνοντας, ως διέξοδο σε αυτή την αδυναμία της γλώσσας, την έκφραση μέσω της γλώσσας των χειρονομιών, του χορού και του τραγουδιού, που εκφράζουν τα αυθεντικά συναισθήματα του ανθρώπου.

6. Εκδοτικές αρχές

Για τον προσδιορισμό των εκδοτικών αρχών που εφαρμόστηκαν στη συγκεκριμένη έκδοση λάβαμε υπόψη την επισήμανση του Δημαρά (1966: 31) ότι «[...] όταν πλησιάζουμε στην έκδοση των αυτογράφων ή όσων έχουν κύρος αυτογράφου [...] στόχος μας πρέπει να είναι η πιστή απόδοση εκείνων τα οποία έγραψε ο συγγραφέας», την άποψη του Καραόγλου (2002: 165) σύμφωνα με την οποία η μέθοδος, οι εκδοτικές αρχές του επιμελητή πρέπει να είναι συνάρτηση του είδους της έκδοσης, της εκδοτικής ιστορίας του κειμένου που εκδίδεται και της γλώσσας του, την παρατήρηση του Ηλιού (2000: 210) ότι στη διάρκεια της ζωής ενός συγγραφέα εντοπίζονται «γλωσσικές μορφές που εξελίσσονται» και συνιστούν «αδιόρατες εξελίξεις στη γραφή του» και την υπογράμμιση από τον Μαθιουδάκη (2020: 107) της σημασίας «των επιλογών συγκεκριμένων λέξεων» και «της χρήσης διαφόρων μη κοινών και καθολικών κανόνων σε όλα τα επίπεδα της γλώσσας» από τον συγγραφέα, που αποκαλύπτουν την «ιδιαιτέρη συγγραφική του σφραγίδα, το ατομικό του αποτύπωμα που συχνά ταυτίζεται με τη χρήση της συμβατικής έκφρασης “ποιητική γραμματική”». Στην περίπτωση του Καζαντζάκη επιπρόσθετο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το απλοποιημένο ορθογραφικό και τονικό σύστημα με το οποίο εξέδωσε την *Οδύσεια* (Α΄ Έκδοση 1938) και το οποίο εξακολούθησε να χρησιμοποιεί όσο ζούσε, ο Καζαντζάκης το υιοθέτησε την περίοδο 1921-1922, ενώ μέχρι τον Δεκέμβριο του 1920, ίσως και τους πρώτους μήνες του 1921 –σίγουρα όχι μετά τις 21 Μαΐου 1921–, χρησιμοποιούσε το πολυτονικό, όπως υποστηρίζει ο Καπλάνης (2012: 118, 122-123). Σε αυτό το πλαίσιο, η επιλογή της έκδοσης των έργων του Καζαντζάκη με την ορθογραφία και τον τονισμό που ο ίδιος ο συγγραφέας εφάρμοζε στο εκάστοτε έργο συμβάλλει στην παρακολούθηση της εξέλιξής του στην ορθογραφία και τον τονισμό (Καπλάνης, 2012: 126).

Λαμβάνοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν, η παρούσα έκδοση, η οποία βασίστηκε στο χειρόγραφο που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας, δίνεται σε πολυτονικό σύστημα με διατήρηση της ορθογραφίας και της στίξης του κειμένου του χειρογράφου –εκτός από συγκεκριμένες περιπτώσεις εναρμόνισης αβλεψιών που αναφέρονται στις σχετικές υποενότητες– με σκοπό την απόδοση της αυθεντικότητας του κειμένου που μεταγράφηκε και την καταγραφή του ως δείγματος γραφής μίας μεταβατικής στην πορεία διαμόρφωσης της λογοτεχνικής γλώσσας του συγγραφέα εποχής. Επιπλέον, η εποχή που γράφτηκε το έργο ήταν μεταβατική και για το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα, δεδομένου ότι δεν είχαν ρυθμιστεί

οριστικά η ορθογραφία και ο τονισμός των λέξεων της νέας ελληνικής –κυρίως της δημοτικής– και επικρατούσαν διαφορετικές απόψεις σχετικά με το θέμα αυτό, ακόμα και μεταξύ των μελών της ακαδημαϊκής κοινότητας.

6.1. Η ορθογραφία

Ο συγγραφέας ακολουθεί τους κανόνες της ιστορικής γραμματικής στην ορθογραφία και τον τονισμό. Στο κείμενο της παρούσας έκδοσης μεταφέραμε την τελική γραφή του κειμένου του χειρογράφου, δεδομένου ότι το χειρόγραφο φέρει σημάδια επεξεργασίας (διορθώσεων, διαγραφών κ.λπ.) από τον συγγραφέα. Από τις διορθώσεις που επήλθαν από την επεξεργασία του συγγραφέα αναφέρουμε τις πιο σημαντικές στην παρούσα ενότητα. Όπως προαναφέρθηκε, διατηρήσαμε την ορθογραφία του κειμένου του χειρογράφου προκειμένου να αποδοθεί η αυθεντικότητα του κειμένου που μεταγράφηκε από το χειρόγραφο και από σεβασμό προς τον συγγραφέα και το κείμενο του χειρογράφου. Εναρμονίσαμε την ορθογραφία λέξεων σε ελάχιστες περιπτώσεις που οφείλονται σε αβλεψία.

Οι παρεμβάσεις μας περιλαμβάνουν αρχικά, την αναγραφή των ονομάτων των προσώπων του δράματος με κεφαλαίο, την εναρμόνιση της πολυμορφίας με την οποία σημειώνεται το όνομα του Χορού (*Χορός*, *Όλος ό Χορός*, *Όλες μαζί*, *Όλες*) στην Τρίτη Πράξη του έργου με βάση τη γραφή που υπερισχύει σε συχνότητα (*Χορός*) και την αναγραφή της πλήρους μορφής της συντομογραφίας του συνδέσμου «και». Επιπλέον, διορθώσαμε την ορθογραφία της λέξης *Έλευσίνεια* σε *Έλευσίνια* (ο συγγραφέας σημειώνει τη γραφή *Έλευσίνια* στο χειρόγραφο του προηγούμενου θεατρικού του έργου *Ξημερώνει*) (Καζαντζάκης, 2013: 198, 25), τη γραφή «τὸ ἓνα μὲ τ' ἄλλο» στη γραφή «τὸ ἓνα μετὰ τ' ἄλλο» λαμβάνοντας υπόψη και τη σχετική διόρθωση του Γουνελά στο κείμενο της δημοσίευσης στη *Νέα Εστία*,⁸² καθώς και τις γραφές «*κυττάζη*» και «*δὲν τὴν προσέχη*», σε «*κυττάζει*» και «*δὲν τὴν προσέχει*» αντιστοίχως, διότι και στις δύο περιπτώσεις η έγκλιση του ρήματος είναι οριστική χρόνου ενεστώτα και όχι υποτακτική.

Διατηρήσαμε τις διπλοτυπίες, την ποικιλία του λεκτικού του συγγραφέα (*τρομαγμένος* και *τρομασμένος*, *ἀστάχνα* και *ἀστάχια*, *μαμμά* και *μάννα*). Διατηρήσαμε, επίσης, το κεφαλαίο

⁸² Μεταξύ των βασικών αρχών που προτάσσει η Σταυροπούλου (2000:183) αναφέρεται η προσφυγή στις υπάρχουσες εκδόσεις στις περιπτώσεις που υφίσταται προβληματισμός από την πλευρά του φιλόλογικού εκδότη.

πρώτο γράμμα των αντωνυμιών και των λοιπών λέξεων του κειμένου, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο συγγραφέας διορθώνει στο χειρόγραφο το μικρό πρώτο γράμμα αυτών των λέξεων σε κεφαλαίο (π.χ. *Εκείνη*, *Κάποιος*) –προφανώς για λόγους έμφασης– στις περιπτώσεις που δεν το σημείωσε με κεφαλαίο εξαρχής.

Διατηρήσαμε αυτούσιες ορισμένες λέξεις που διαφοροποιούνται ως προς την ορθογραφία τους από τη σύγχρονη ορθογραφία της δημοτικής. Οι λέξεις αυτές έχουν καταγραφεί σε παλαιότερα Λεξικά της Νέας Ελληνικής,⁸³ σε Λεξικά Διαλέκτων,⁸⁴ καθώς και στη Νεοελληνική Γραμματική της Δημοτικής ([1941] 2012)⁸⁵ και αποτελούν συνειδητές επιλογές του συγγραφέα, μέρος της ιδιαίτερης συγγραφικής του ταυτότητας,⁸⁶ ορισμένες δε εξ αυτών απαντώνται στο θεατρικό έργο του συγγραφέα *Ξημερώνει* (1907) (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 149-150). Στην περίπτωση του *Φασγά* πρόκειται για τις λέξεις: *άλλοιως*, *άρρώστεια*, *άσάχια* και *άσάχνα*, *άφίνει*, *άφογκράζονται*, *βαρειά*, *βασιληάς*, *βαθειά*, *βουλοῦνε*, *βώδια*, *γέλοιο*, *γλυκειά*, *γλυκύσματα*, *γρηά*, *δίκηο*, *δρυγιάδες*, *ἔνοιωσα*, *κάκια*, *καπέλλο*, *καρέγλα*, *κατάμματα*, *κλεῖ*, *κορδέλλες*, *κορδελλίτσα*, *νὰ κυματᾷ*, *κυττάζων*, *μάννα*, *μεγαλήτερο*, *μίλιε*, *πανώρηο*, *πλειά*, *πειό*, *σαπημένα*, *σάλλα*, *ταξειῖδι*, *τρελλός*, *τρομασμένοι*, *χαδευτικά*, *ῶμορφες*.

Οι εν λόγω ορθογραφικές επιλογές αιτιολογούνται ως «ποιητικές παραβάσεις» του συγγραφέα. Σύμφωνα με τον Μαθιουδάκη (2020: 109-110) «*Ποιητικές γραμματικές είναι η παράβαση, η αμφισβήτηση εκ μέρους των δημιουργών, συγγραφέων και ποιητών της ορθολογιστικής γραμματικής, όχι με στόχο την πρόκληση της αντίδρασης των κριτικών αλλά τη διέγερση του συναισθηματικού αισθητηρίου των αναγνωστών*» και αποτελούν μέρος της συγγραφικής τους δημιουργικότητας.

Όσον αφορά την περίπτωση ορισμένων λέξεων των οποίων η γραφή δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί στα βασικά λεξικά και στις γραμματικές που χρησιμοποιήσαμε, λάβαμε υπόψη την εκδοτική επιλογή του Γουνελά στη δημοσίευση του *Φασγά* στη *Νέα Εστία* (1977), ο οποίος δεν τις συμπεριέλαβε σε αυτές που έκρινε ότι χρήζουν εναρμόνισης ως προς την

⁸³ Βλ. Πρωΐας (1933). *Λεξικόν της Νέας Ελληνικής Γλώσσας: Ορθογραφικόν καί Ερμηνευτικόν: Συνταχθέν υπό επιτροπής φιλολόγων καί επιστημόνων. Έκδοσις Νεοτάτη*, τόμ. Α-Γ. (επιμ. Γ. Ζευγώλη). Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος Σταμ. Π. Δημητράκου. Σταματάκος, Ι. (1971). *Λεξικόν της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική. Δημητράκος, Δ. (1969). *Νέον Λεξικόν ορθογραφικόν καί ερμηνευτικόν ὅλης της Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Γιοβάνης.

⁸⁴ Πρόκειται για τα ψηφιοποιημένα *Λεξικά Διαλέκτων* που είναι διαθέσιμα στην Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/dialects/index.html

⁸⁵ Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012).

⁸⁶ Βλ σχετικά Μαθιουδάκης & Καρασίμος (2013: 149-150).

ορθογραφία λόγω αβλεψίας του συγγραφέα.⁸⁷ Αυτό προκύπτει από τη «Σημείωση» του Γουνελά που επέχει θέση εκδοτικών αρχών για τα τρία θεατρικά έργα που δημοσίευσε στη *Νέα Εστία*, καθώς και από το δημοσιευμένο κείμενο του *Φασγά*. Λαμβάνοντας υπόψη τα ανωτέρω διατηρήσαμε τις γραφές: *ἀηδεία, ἀηδειασμένος, ἀστρονομεία, καλήτερα, κηρύθρα, σωρειιάζομαι, σωρειάστηκες*.

Επιπλέον, διατηρήσαμε την ποικιλομορφία των τύπων (καθαρεύουσας και δημοτικής) που απαντούν στο κείμενο συνυπολογίζοντας το γεγονός ότι η γραφή τους αποτελεί, σε ορισμένες περιπτώσεις, προϊόν διορθώσεων του συγγραφέα επί του κειμένου του χειρογράφου. Ως εκ τούτου, διατηρήσαμε αυτούσιες τις γραφές στις οποίες απαντούν συμφωνικά συμπλέγματα (π.χ. *κτ-χτ*), όπως για παράδειγμα τον τύπο *ἀγανάκτηση* και τους τύπους της δημοτικής *νύχτα, φτάνομε, προφτάσωμε*. Διατηρήσαμε επίσης τις διαφορετικές γραφές των ρηματικών καταλήξεων που εντοπίζονται κυρίως στην υποτακτική ενεστώτα και αορίστου και στην οριστική μέλλοντα, επιλέγοντας να μην προβούμε σε εναρμόνιση της πολυτυπίας αυτής με βάση τη γραφή που υπερισχύει σε συχνότητα στο κείμενο του χειρογράφου –μολονότι σε πολλές περιπτώσεις ο συγγραφέας αντικατέστησε στο κείμενο του χειρογράφου τους τύπους της δημοτικής με τους αντίστοιχους τύπους της καθαρεύουσας– δεδομένου ότι, όπως προαναφέρθηκε σε προηγούμενο σημείο (Γουνελάς, 1977β: 183), η αναδίπλωση αυτή του συγγραφέα οφείλεται στις αντιδράσεις του κατεστημένου εναντίον του προηγούμενου θεατρικού του έργου *Ξημερώνει* και όχι στην προσωπική του θέση απέναντι στη γλώσσα και το γλωσσικό ζήτημα. Για τον λόγο αυτό διατηρήσαμε στο κείμενο της έκδοσης τις γραφές «*ἂν θέλεις*», «*νὰ τὸν ἀπομακρύνει*», «*νὰ θυμηθεῖ*», «*μὴ μὲ σπρώχνεις*», «*ἔχεις χάσει*», «*ἔχει φύγει*».

6.2. Ο τονισμός

Ο τονισμός των λέξεων του κειμένου του χειρογράφου διατηρήθηκε στο κείμενο της έκδοσης. Οι παρεμβάσεις μας ως προς τον τονισμό περιλαμβάνουν τη σαφώς προσδιορισμένη χρήση της βαρείας και την εναρμόνιση του τονισμού της λέξης *μαμμᾶ* σε *μαμμά*. Συγκεκριμένα, διατηρήσαμε τον τονισμό των λέξεων του κειμένου του χειρογράφου,

⁸⁷ Μεταξύ των βασικών αρχών που προτάσσει η Σταυροπούλου (2000: 183) αναφέρεται η προσφυγή στις υπάρχουσες εκδόσεις στις περιπτώσεις που υφίσταται προβληματισμός από την πλευρά του φιλολογικού εκδότη.

στο οποίο εφαρμόζονται οι κανόνες της ιστορικής γραμματικής σε λέξεις της νέας ελληνικής κοινής ομιλούμενης γλώσσας που προήλθαν αυτούσιες από την αρχαία ελληνική (π.χ. *δρᾶμα*, *κρῖμα*, *μῖσος*, *μᾶλλον*, *σῶμα*), όπως και σε λέξεις της νέας ελληνικής που προήλθαν από την αρχαία έχοντας όμως υποστεί μεταβολές. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα τριτόκλιτα της αρχαίας που έγιναν πρωτόκλιτα στη νέα ελληνική –όπου ακολουθείται ο ιστορικός τονισμός των τριτόκλιτων–, όπως π.χ. οι λέξεις *γυναῖκα* και *ἀκτῖνα*. Διατηρήσαμε τον τονισμό του κειμένου του χειρογράφου στην περίπτωση των συγκεκριμένων νεοελληνικών ουδέτερων που λήγουν σε *-ι*, αντί σε *-ιον* και τονίζονται στην παραλήγουσα (π.χ. *μαντῆλι*, *ταξείδι*, *σκουλήκι*, *μεθῶσι*, *κατῶφλι*, *ποτῆρι*), στα οποία τίθεται περισπωμένη στο κείμενο του χειρογράφου –όπως καθιερώθηκε αργότερα με βάση τις απλοποιήσεις των κανόνων που εισηγήθηκε το 1933 η Ακαδημία Αθηνών⁸⁸ και όχι οξεία, με βάση την ιστορική γραμματική. Διατηρήσαμε τον τονισμό των λέξεων *ποῦ* και *πῶς*, τα οποία περισπώνται σε όλες τις περιπτώσεις στο κείμενο του χειρογράφου.⁸⁹

Ο τονισμός του κειμένου του χειρογράφου διατηρήθηκε επίσης ως προς την έγκλιση του τόνου, στην οποία εφαρμόζονται οι κανόνες της γραμματικής της πιο συντηρητικής καθαρεύουσας της εποχής του συγγραφέα.⁹⁰ η τελευταία επέβαλλε τύπους απαρχαιωμένους και ασυμβίβαστους με την προφορά της νέας ελληνικής, οι οποίοι εγκαταλείφθηκαν αργότερα στο πλαίσιο της απλοποίησης της γραμματικής της καθαρεύουσας.⁹¹ Συγκεκριμένα, στο κείμενο του έργου απαντώνται οι τύποι «στὸν ὄμῳ του», «τὸ σῶμά σου», «Δῶσέ μου», «γραφεῖά τους», «τὸ αἷμά μου», «τὸν οἶκτό σου», «ἡ γυναῖκά μου».

6.3. Η στίξη

Προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε, κατά το δυνατόν, τη στίξη του κειμένου του χειρογράφου. Διατηρήσαμε τη στίξη ως προς το κόμμα, την τελεία, το θαυμαστικό και τα αποσιωπητικά. Οι παρεμβάσεις μας αφορούν τις λίγες περιπτώσεις στις οποίες το χειρόγραφο παρουσίαζε δυσανάγνωστα σημεία, καθώς και τη χρήση των εισαγωγικών.

⁸⁸ Βλ. σχετικά Πρωΐας (1933).

⁸⁹ Οι λέξεις *ποῦ* και *πῶς* περισπώνται στο έργο σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για τα ερωτηματικά (*ποῦ*, *πῶς*) είτε για πρόκειται για την αναφορική αντωνυμία (*πού*= ὁ ὁποῖος) είτε πρόκειται για τον ειδικό σύνδεσμο (*πῶς*=ὅτι).

⁹⁰ Βλ. σχετικά Κυριακάτος ([1906] 1921).

⁹¹ Βλ. σχετικά Τζάρτζανος ([1930] 1945).

Η αντιγραμματική στίξη είναι σύμφωνα με την Παναρέτου (2002: 130-131, 133, 137), σε πολλές περιπτώσεις, «φορέας πληροφοριών και οδηγός αναγνώσεως που απευθύνει ο συγγραφέας προς τους αναγνώστες» και δεν πρόκειται για λανθασμένη στίξη που πρέπει να διορθωθεί, δεδομένου ότι μέσω αυτής δηλώνονται οι παύσεις και επιτονίζεται ο προφορικός λόγος. Ο Καραόγλου (2013: 187) επίσης υποστηρίζει ότι ο επιμελητής δεν πρέπει να παρεμβαίνει στη στίξη των λογοτεχνικών κειμένων και γενικότερα στα κείμενα στα οποία κυριαρχεί η συναισθηματική λειτουργία της γλώσσας, παραπέμποντας στη φράση του Κλωντέλ «*Το μάτι ακούει*».

Όπως σημειώνει ο Γουνελάς (1977β: 183), «ο συγγραφέας [στα τρία πρωτόλεια θεατρικά έργα “Ξημερώνει”, “Έως πότε;” και “Φασγά”] έχει κάνει ελεύθερη χρήση των σημείων στίξης, για να καθοδηγήσει τον αναγνώστη στον επιθυμητό τόνο. Λόγου χάρη τα αποσιωπητικά που ακολουθούν ακόμη και έπειτα από ερωτηματικό ή θαυμαστικό συμβολίζουν μικρή παύση». Οι Μαθιουδάκης και Καρασίμος (2013: 152), επιμελητές της έκδοσης του θεατρικού έργου του Καζαντζάκη *Ξημερώνει* που γράφτηκε περίπου την ίδια περίοδο, θεωρούν ότι ο συγγραφέας δίνει μέσω της στίξης στο *Ξημερώνει* «τις δικές του σκηνοθετικές οδηγίες για τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις των προσώπων [...]».

Ελεύθερη χρήση των σημείων στίξης στο κείμενο του έργου γίνεται στην περίπτωση του κόμματος, του θαυμαστικού και κυρίως των αποσιωπητικών. Παρατηρείται το φαινόμενο να σημειώνεται κόμμα εκεί που δεν θα ήταν αναμενόμενο ή να παραλείπεται από άλλα σημεία, κατά παρέκκλιση από τους κανόνες της γραμματικής, πρακτική αποδεκτή στο πλαίσιο της λογοτεχνίας. Όπως σημειώνει ο Τριανταφυλλίδης ([1941] 2012: 60-61) «[...] οι κανόνες για τη στίξη δεν είναι απόλυτοι [...]. Το κόμμα δεν έχει μόνο λογική αξία.[...] Τη χρήση του κόμματος τη ρυθμίζει η υποκειμενική κρίση εκείνου που γράφει και το είδος των γραφομένων. Έχει κάποια αντιστοιχία με τον τόνο της φωνής». Υποστηρίζεται επίσης ότι το ερωτηματικό και το θαυμαστικό δεν έχουν μόνο λογική αξία, αλλά και συναισθηματική, διότι αυτά τα δύο σημεία στίξης δίνουν στη φράση διαφορετικό μουσικό τόνο (Τριανταφυλλίδης, [1941] 2012: 61).

Ιδιαίτερος είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα αποσιωπητικά στο έργο. Ο Πούχγερ (1995: 408) θεωρεί ότι «Στο *Φασγά* η παρουσία των αποσιωπητικών είναι έντονη λόγω της συμβολιστικής υφής του έργου, της ψυχολογικής φόρτισης και του έντονου συναισθηματισμού» επισημαίνοντας τον κρυπτικό χαρακτήρα του λόγου στο έργο, ο οποίος χαρακτηρίζει τα έργα του συμβολισμού, στα οποία «τα ουσιαστικά νοήματα συντελούνται όχι στον λόγο αλλά στις παύσεις και στη σιωπή» (Πούχγερ, 1995: 406).

Στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου του έργου παρατηρείται το φαινόμενο να σημειώνονται τα αποσιωπητικά με δύο τελείες και όχι με τρεις, εκτός από συγκεκριμένες περιπτώσεις. Στις εν λόγω περιπτώσεις υποβάλλεται στους ηθοποιούς, μέσω της διακριτής σημείωσης των αποσιωπητικών, ο ιδιαίτερος επιτονισμός του λόγου, η διακύμανση της φωνής κατά την εκφορά μιας λέξης ή φράσης που εμπεριέχει έντονη συγκινησιακή φόρτιση, όπως επιθυμία, φόβο, στοργή, αμηχανία. Με τη σημείωση των αποσιωπητικών με δύο ή, αναλόγως, τρεις τελείες υποδεικνύονται επίσης οι μικρότερες ή μεγαλύτερες σε χρονική διάρκεια παύσεις που πρέπει να έπονται του εκφερόμενου λόγου του προσώπου του δράματος σε συγκεκριμένα σημεία του έργου ή, σε άλλες περιπτώσεις, υποβάλλονται ειρωνικά ή υπαινικτικά σχόλια. Όπως επισημαίνει ο Μπαμπινιώτης (1991: 216), «τα αποσιωπητικά αποτελούν την πιο έντονη μορφή ελλειπτικού λόγου» και «επιτρέπ[ουν] στον δημιουργό να υποσημάνει την πλουσιότερη κλίμακα σχολίων [...] φτάνει να υπάρχει το κατάλληλο λεκτικό περιβάλλον».

Η πρώτη μας παρέμβαση στη στίξη του κειμένου του χειρογράφου αφορά τη μεταγραφή των λίγων δυσανάγνωστων σημείων. Στις περιπτώσεις αυτές λάβαμε υπόψη τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας σημειώνει τα σημεία στίξης στο έργο, στο οποίο σε αυτήν την περίπτωση δεν ακολουθούνται οι κανόνες της γραμματικής.

Η δεύτερη παρέμβασή μας αφορά την καθολική χρήση των διπλών γωνιωδών εισαγωγικών σε όλες τις περιπτώσεις παράθεσης ευθέως λόγου εντός του διαλογικού-δραματικού κειμένου. Στο κείμενο του χειρογράφου δεν γίνεται χρήση των διπλών γωνιωδών εισαγωγικών. Ο ευθύς λόγος που παρατίθεται εντός του διαλογικού-δραματικού κειμένου είτε τίθεται εντός διπλών ανεστραμμένων κομμάτων που σημειώνονται μετά την άνω και κάτω τελεία, είτε εισάγεται με μία παύλα, μολονότι αρχίζει στη μέση του διαλογικού-δραματικού κειμένου, είτε παρατίθεται αμέσως μετά την άνω και κάτω τελεία χωρίς να έπεται αυτής άλλο σημείο στίξης.

6.4. Άλλες παρεμβάσεις

Οι παρεμβάσεις μας στο κείμενο του έργου αφορούν, εκτός από αυτές που προαναφέρθηκαν, τις σκηνικές οδηγίες και τις υποσημειώσεις.

Στην περίπτωση των σκηνικών οδηγιών οι παρεμβάσεις μας αφορούν:

- Τη σταθεροποίησή τους εντός παρενθέσεως με την αναγραφή του πρώτου γράμματος με κεφαλαίο και τη σημείωση τελείας ή, αναλόγως, άνω και κάτω τελείας στο τέλος της οδηγίας πριν το κλείσιμο της παρένθεσης.
- Την αναγραφή εντός της παρένθεσης στην οποία περιλαμβάνεται η σκηνική οδηγία, του ονόματος του δρώντος υποκειμένου –προσώπου του δράματος– στο οποίο αναφέρεται η εν λόγω οδηγία, σε τέσσερις περιπτώσεις στις οποίες το όνομα σημειώνεται εκτός της σκηνικής οδηγίας στο κείμενο του χειρογράφου, χωρίς εντούτοις να πρόκειται για ομιλούν δραματικό πρόσωπο. Στις περιπτώσεις αυτές λάβαμε υπόψη ανάλογη διόρθωση στην οποία είχε προβεί ο συγγραφέας επί του χειρογράφου.
- Την απαλοιφή του ονόματος του δρώντος υποκειμένου από το κείμενο της σκηνικής οδηγίας σε δύο περιπτώσεις στις οποίες ταυτίζεται με το ομιλούν δραματικό πρόσωπο, το όνομα του οποίου αναγράφεται στο κείμενο του χειρογράφου.
- Την αναγραφή του ονόματος του ομιλούντος δραματικού προσώπου σε οκτώ περιπτώσεις, στις οποίες το όνομα δεν προτάσσεται του διαλογικού-δραματικού κειμένου στο χειρόγραφο. Πρόκειται για περιπτώσεις στις οποίες το διαλογικό-δραματικό κείμενο έπεται σκηνικής οδηγίας και εισάγεται με παύλα, χωρίς να αναγράφεται το όνομα του ομιλούντος προσώπου, το οποίο όμως προκύπτει από τη σκηνική οδηγία που προηγείται.

Στο κείμενο της έκδοσης προσθέσαμε υποσημειώσεις, οι οποίες διακρίνονται με την συντομογραφία [Στ'Επ] (Σημείωση του Επιμελητή). Πρόκειται για διευκρινιστικές σημειώσεις στις οποίες δίδεται η ερμηνεία λέξεων της γαλλικής γλώσσας, της αρχαίας ελληνικής και της καθαρεύουσας, καθώς και μουσικών όρων, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις παρέχονται, συνοπτικά, πραγματολογικά στοιχεία που αφορούν θεότητες της αρχαιότητας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Ανδριώτης, Ν. Π. (1959). Η γλώσσα του Καζαντζάκη. *Νέα Εστία*, τ. 66, τχ. 779 (25 Δεκεμβρίου 1959), σσ. 90-95.
- Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α. & Πετροπούλου, Π. (2015). *Συγκριτολογία*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από <http://hdl.handle.net/11419/4329>.
- Αργύρη, Ε. (2020). *Το ανέκδοτο θεατρικό έργο «Έως πότε;» του Νίκου Καζαντζάκη: από το χειρόγραφο στην έκδοση βιβλίου* (Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Εργασία). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Βαγενάς, Ν. (2007). Πρόλογος. Στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Χάινε. Μεταφράσεις ποιημάτων του. Ανθολογία* (σσ. 13-17). Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Βιζυηνός, Γ. (2007). Λορελάη. Στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Χάινε. Μεταφράσεις ποιημάτων του. Ανθολογία* (σσ. 31-32). Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Βλαβιανού, Α. (2008). Η προδρομική θέση του Μπωντλαίρ. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 200-202). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992* (μτφρ. Ε. Ζουργου & Μ. Σπανάκη). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Beaton, R. (2011). Άγγελος ή δαίμονας: ο συγγραφέας μέσα στο κείμενο (Αναφορά στον *Γκρέκο*, ή ο απολογισμός ενός καλαμαρά). Στο R. Beaton (επιμ.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 677-693). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Benoit-Dusauso, A. & Fontaine, G. (Επιμ.) (1992). *Ευρωπαϊκά γράμματα: Ιστορία ευρωπαϊκής λογοτεχνίας* (μτφρ. Α. Ζήρας κ.ά.). Τόμος Β'. Αθήνα: Σοκόλης.
- Berry, M. (2004). Richard Wagner and the Politics of Music-Drama. *The Historical Journal*, 47(3), 663-683. Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από <http://www.jstor.org.proxy.eap.gr/stable/4091760>.
- Bien, P. (1972). *Kazantzakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature*, New Jersey, Princeton University Press.
- Bien, P. (2001). *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος* (μτφρ. Α. Λαμπρινίδου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Bien, P. (2007). *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τ. Β' (μτφρ. Α. Κατσικερός). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Blessios, A. (1996). *Le "Théâtre d'Idées" en Grèce de 1895 à 1922* (Διδακτορική διατριβή, Université de Paris- Sorbonne- Paris IV). Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (κωδ. 22779). <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/22779>.
- Bowman, N. (1966). Investing a Theatrical Ideal: Wagner's Bayreuth "Festspielhaus". *Educational Theatre Journal*, 18(4), 429-438. doi:10.2307/3205270.
- Γκότση, Γ. (2008). Πέρα από τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 199-200). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Γλυτζουρή, Α. (2009). «Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας». *Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γουνελάς, Δ. (1977α). Εισαγωγή [στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη]. *Νέα Εστία*, τ. 102, τχ. 1211 (Χριστούγεννα 1977). Αθήνα, σσ. 166-182.
- Γουνελάς, Δ. (1977β). Σημείωση. Στο *Ξημερώνει. Νέα Εστία*, τ. 102, τχ. 1211 (Χριστούγεννα 1977). Αθήνα, σσ. 183-210.
- Γραμματάς, Θ. (1987). *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-Δραματουργία*. Αθήνα: Κουλτούρα.
- Γραμματάς, Θ. (1992α). Εισαγωγή. Το δαχτυλίδι της μάνας. Στο Γ. Καμπύσης, *Οι Κούρδοι. Το δαχτυλίδι της μάνας* (σσ. 117-122). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Γραμματάς, Θ. (1992β). «Κρητική ματιά». *Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Τολίδη.
- Γραμματάς, Θ. (2011). «Έσπασαν τις ιδέες και είδαν: γεμάτες αέρα». Αποδόμηση της καζαντζακικής μυθοπλασίας στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας. Στο Έ. Σταυροπούλου, Θ. Αγάθος (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης Παραμορφώσεις, Παραλείψεις, Μυθοποιήσεις* (σσ. 125-140). Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη.
- Δερμιτζάκης, Μ. (2000). *Αφηγηματικές τεχνικές. Ελληνική Πεζογραφία και Δραματουργία*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Δημαράς (1966). Γιατί διορθώνουμε; *The Gleaner*, 4, 30-32, (Περιοδικό *Ο Εραμιστής*) <http://dx.doi.org/10.12681/er.10515>.
- Δημητράκος, Δ. (1969). *Νέον Λεξικόν ορθογραφικόν καί ερμηνευτικόν όλης της Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Γιοβάνης.

- Εκθεσις της κρίσεως αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου υπό του εισηγητού Σ. Π. Λάμπρου (1907). Στο Ν. Καζαντζάκης (2013), *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης & Α. Καρασίμος), (σσ. 161-181). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Ζώρας, Γ. (2013). Εισαγωγή. Το *Ξημερώνει* στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Στο Ν. Καζαντζάκης (2013), *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης & Α. Καρασίμος), (σσ. xiii-xlvi). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Ηλιού, Φ. (2002). Η «διόρθωση» των κειμένων: ιστορικές διαστάσεις και κακές συνήθειες. Στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα, 16-17 Ιουνίου 2000* (σσ. 198-211). Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού.
- Haralambakis, H. (2000). Le scepticisme linguistique de Nikos Kazantzakis. *Le Regard Crétois*, No 21, pp. 45-48.
- Hartnoll, P., & Found, P. (επιμ.). (2000). *Λεξικό του Θεάτρου* (μτφρ. Ν. Χατζόπουλος). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Hawthorn, J. (1993). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας* (μτφρ. Μ. Αθανασοπούλου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Θρύλος, Α. (2011). Ο Πρωτομάστορας. Στο R. Beaton (επιμ.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 67-72). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ίψεν, Ε. (1984). *Βρικόλακες* (μτφρ. Γ. Πολίτης). Γιάννενα: Εκδ. Δωδώνη.
- Ίψεν, Ε. (1989). Ο Ίψεν για το θέατρο (μτφρ. Ε. Δημοπούλου). *Θεατρικά Τετράδια*, 17, σσ. 22-24. Πειραματική Σκηνή της ΤΕΧΝΗΣ, “ΘΤ 17_Το θέατρο του Ίψεν.” Jan-1989. Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από: <http://hdl.handle.net/11639/630> .
- Ibsen, H. (2004). *Έντα Γκάμπλερ* (μτφρ. Γ. Δεπάστας). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Καζαντζάκη, Ε. (1998). *Νίκος Καζαντζάκης. Ο ασυμβίβαστος. Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Καζαντζάκης, Ν. [=Κάρμα Νιρβαμή]. (1906α). Η αρρώστεια του αιώνας. *Πινακοθήκη*, τχ. 62, Απρίλιος, σσ. 26-27.
- Καζαντζάκης, Ν. [=Κάρμα Νιρβαμή]. (1906β). Η αρρώστεια του αιώνας. *Πινακοθήκη*, τχ. 63, Μάιος, σσ. 46-47.
- Καζαντζάκης, Ν. (1907α). Φασγά. Πράξις Γ'. *Πινακοθήκη*, τχ. 81, (Νοέμβριος), σσ. 165-168.

- Καζαντζάκης, Ν. (1907β). Χριστουγεννιάτικο. *Πινακοθήκη*, τχ. 82-83 (Δεκέμβριος 1907-Ιανουάριος 1908), σσ. 172-173.
- Καζαντζάκης, Ν. [=Πέτρος Ψηλορείτης]. (1910). Κριτική Σημειωσούλα. *Νουμάς*, τχ. 391, 9 Μαΐου 1910.
- Καζαντζάκης, Ν. (1977). Φασγά. *Νέα Εστία*, τ. 102, τχ. 1211 (Χριστούγεννα 1977). Αθήνα, σσ. 236-256.
- Καζαντζάκης, Ν. (2012). *Ο Πρωτομάστορας [Η Θυσία]*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Καζαντζάκης, Ν. (2013). *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης & Α. Καρασίμος). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Καζαντζάκης, Ν. (2014). *Αναφορά στον Γκρέκο. Νέα Αναθεωρημένη Σύγχρονη Έκδοση* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Καμπύσης, Γ. (1992). *Οι Κούρδοι. Το δαχτυλίδι της μάνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Καπλάνης, Α. (2012). Ο Καζαντζάκης και το μονοτονικό: Μία ιστορία αποσιώπησης. Στο *Tolmiros Skaraneas. Homenaje al profesor Kostas A. Dimadis – Τολμής Σκαπανέας. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, num. 14. (2012) σσ. 113-127.
- Καράογλου, Χ. Α. (2002). Ζητήματα ορολογίας και τεχνικής των εκδόσεων. Στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη*. Αθήνα, 16-17 Ιουνίου 2000 (σσ. 160-170). Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού.
- Καράογλου, Χ. Α. (2013). Ο φιλολογικός επιμελητής ανάμεσα στον συγγραφέα και στον αναγνώστη. Υπηρετής δύο αφεντάδων; *Κονδυλοφόρος*, τχ. 12, σσ. 165-189.
- Καστρινάκη, Α. (1998). Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: Έλξη και Άπωση. *Σαράντα χρόνια από τον θάνατό του. Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου. Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997* (σσ. 127-153). Χανιά.
- Κατσαροπούλου, Μ. (2002). Η ιστορική φυσιογνωμία του φιλόσοφου αυτοκράτορα Ιουλιανού. Στο Α. Μήτσιου *Πολιτική Θεολογία και Ιουλιανός* (σσ. 167-172). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερωδός.
- Κατσιγιάννη, Α. (2009). Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Σύγκριση*, 20, σσ. 138-150 doi: <https://doi.org/10.12681/comparison.78>.
- Κατσιμπάλης, Γ. (1958). Ο άγνωστος Καζαντζάκης. «Φασγά». *Νέα Εστία*, τ. 63, τχ. 743 (15 Ιουνίου 1958), σσ. 902-905.
- Κεχαγιόγλου, Γ. (2011). Μερικές παρατηρήσεις και σκέψεις με αφορμή τη μεσοασιατική και απωανατολική γραμματειακή διάσταση στον Νίκο Καζαντζάκη. Στο Έ.

- Σταυροπούλου, Θ. Αγάθος (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης Παραμορφώσεις, Παραλείψεις, Μυθοποιήσεις* (σσ. 159-179). Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη.
- Κουκούλας, Λ. (1989). Το θέατρο του Ίψεν. *Θεατρικά Τετράδια*, 17, σσ. 6-10. Πειραματική Σκηνή της ΤΕΧΝΗΣ, “ΘΤ 17_Το θέατρο του Ίψεν.” Jan-1989. Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από: <http://hdl.handle.net/11639/630> .
- Κυριακάτος, Χ. ([1906] 1921). *Γραμματική της ομιλουμένης και γραφομένης Καθαρευούσης Ελληνικής γλώσσης προς χρήσιν των δημοτικών σχολείων εν γένει. Συνταχθείσα κατά το τελευταίον αναλυτικόν πρόγραμμα του υπουργείου της Παιδείας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Ιωάννου Ν. Σιδέρη.*
- Lassithiotakis, M. (1996). La parole, l’écriture et l’extase autour de l’essai “Henri Bergson” (1912) de Nikos Kazantzaki. *Le Regard Crétois*, No 14, pp. 26-39.
- Lunacharsky, A. (1981). Ο Anatol Lunacharsky για τον Ίψεν. Στο Ε. Ίψεν, *Ένας εχθρός του λαού* (μτφρ. Π. Κατσέλης), (σσ. 13-28). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Lust, C. & Pandélodimos, D. (2004). *Dictionnaire Français-Grec. Γαλλοελληνικό λεξικό.* Αθήνα: Librairie Kauffmann.
- Μαθιουδάκης, Ν. (2020). *Η ΟΔΥΣ[Σ]ΕΙΑ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ. Νεολογικά αθησαύριστα στο έπος του Νίκου Καζαντζάκη.* Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Μαθιουδάκης Ν. & Καρασίμος Α. (2013). Ο Καζαντζάκης Ξημερώνει στο Θέατρο. [Σημείωμα Επιμελητών]. Στο Ν. Καζαντζάκης (2013), *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης & Α. Καρασίμος), (σσ. 123-160). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Μανδηλαράς, Β. (1987) *Καζαντζάκης και Γλώσσα.* Αθήνα.
- Μαρκάκης, Π. (1959). Ανέκδοτα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη. Το περιοδικό *Πινακοθήκη* κι ο Δημ. Καλογερόπουλος. *Καινούργια Εποχή* (Φθινόπωρο). Αθήνα: Δίφρος, σσ. 28-39.
- Μόσχου, Β. (2011). «Κάποια κοντάρια όμορφα και ντελικάτα σπουν»: κριτικές παραλείψεις μιας προπαρασκευαστικής περιόδου (Ο Καζαντζάκης μεταξύ 1906 και 1910). Στο Έ. Σταυροπούλου, Θ. Αγάθος (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης Παραμορφώσεις, Παραλείψεις, Μυθοποιήσεις* (σσ. 180-196). Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1991). *Γλωσσολογία και λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου.* Αθήνα.

- Παναρέτου, Ε. (2002). Κειμενικές λειτουργίες της στίξης στα λογοτεχνικά κείμενα. Στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα, 16-17 Ιουνίου 2000* (σσ. 130-138). Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού.
- Παπαδημητρόπουλος, Θ. (2016). Εισαγωγή. Στο Ε. Ίψεν, *Ένας εχθρός του λαού* (μτφρ. Θ. Παπαδημητρόπουλος), (σσ. 36-51). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα. (1981). *Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 12, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα. (1981). *Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 13, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα. (1989). *Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 37, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα. (1990). *Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 44, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα. (1994, 1996). *Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 60, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Παρλαμάς, Μ. (1959). Η συμφωνία ανθρώπου και υπερανθρώπου (Δέκα ανέκδοτες επιστολές του Καζαντζάκη). *Νέα Εστία*, τχ. 779 (Χριστούγεννα 1959), σσ. 203-210.
- Πατερίδου, Γ. (2008). Η γενιά του 1880. Πεζογραφία - ποίηση. Στο Τ. Καγιαλής & Α. Νάτσινα (επιμ.), *Γράμματα II: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος & 20ός αιώνας), Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19ος & 20ός αιώνας)* (σσ. 185-229). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Πετράκου, Κ. (2000). *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πετράκου, Κ. (2005). *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος.
- Πιπινιά, Ι. (2008). Το θέατρο ανάμεσα σε παράδοση και νεωτερικότητα. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 218-223). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Πούχγερ, Β. (1988). *Ελληνική Θεατρολογία, Δώδεκα μελετήματα*. Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, Τόμος Β'. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης.
- Πούχγερ, Β. (1994). Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Νέα Εστία*, τχ. 1616. Αθήνα, σσ. 1398-1405.
- Πούχγερ, Β. (1995). *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Πούχγερ, Β. (2005). *Πορείες και Σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

- Πούχγερ, Β. (2006). *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας, Τόμος Β΄, Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, Βιβλίο 2*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πούχγερ, Β. (2012). Εισαγωγή. Στο Ν. Καζαντζάκης (2012), *Ο Πρωτομάστορας [Η Θυσία]* (σσ. θ' - κη'). Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Πρεβελάκης, Π. (1984). *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη.
- Πρεβελάκης, Π. (1993). Ο Καζαντζάκης. Βίος και Έργα. Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη, Είκοσι χρόνια από το θάνατό του. *Τετράδια Ευθύνης* 3. Αθήνα, σσ. 9-52.
- Προβατά, Δ. (2008α). Η αρρώστια του αιώνα. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 85-86). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Προβατά, Δ. (2008β). Ο ρομαντισμός στην Αγγλία. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 86-88). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Πρωιάς. (1933). *Λεξικόν της Νέας Ελληνικής Γλώσσης: Ορθογραφικόν καί Ερμηνευτικόν: Συνταχθέν υπό επιτροπής φιλολόγων και επιστημόνων. Έκδοσις Νεοτάτη*, τόμ. Α-Γ. (επιμ. Γ. Ζευγώλη). Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος Σταμ. Π. Δημητράκου.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου* (επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος, μτφρ. Α. Στρουμπούλη). Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg.
- Reich-Ranicki, M. (2007). Η περίπτωση Χάινε (μτφρ. Σ. Γεωργοπούλου). Στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Χάινε. Μεταφράσεις ποιημάτων του. Ανθολογία* (σσ. 165-173). Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Σακελλάριος, Α. ([1891]1991). *Τα Κυπριακά (Τόμος Β΄)*. Εκδοτικός οίκος: Πολιτιστικό Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄. Διαθέσιμο από τη βάση δεδομένων στην «Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα» του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας. https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/dialects/index.html . [Τελευταία πρόσβαση: 30 Δεκεμβρίου 2021].
- Σπυροπούλου, Α. (2008α). Ο Ουίλλιαμ Γουέρντσγουερθ. Η φύση, ο εαυτός και το καθημερινό. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 102-103). Πάτρα: ΕΑΠ.

- Σπυροπούλου, Α. (2008β). Ο Σ. Τ. Κόλριτζ και η ρομαντική ποιητική. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 104-107). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Σπυροπούλου, Α. (2008γ). Η πεζογραφία του αισθητισμού και η περίπτωση του Όσκαρ Οάιλντ. Στο Α. Βλαβιανού, Δ. Προβατά & Δ. Καργιώτης (επιμ.), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα* (σσ. 203-207). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Σταματάκος, Ι. (1971). *Λεξικόν της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.
- Σταματάκος, Ι. (1990). *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.
- Σταυροπούλου, Ε. (2002). Η βούληση του συγγραφέα και τα προβλήματα του φιλολογικού εκδότη. Στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη*. Αθήνα, 16-17 Ιουνίου 2000 (σσ. 173-186). Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού.
- Sakellaridou, E. (1997). On the Verges of Modernism: The Dramas of Kazantzakis and Sikelianos. In D. Tziouvas (Ed.), *Greek Modernism and beyond* (pp.77-92). Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Τζάρτζανος Α. ([1930] 1945). *Γραμματική της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (της απλής Καθαρευούσης)*, Αθήνα.
- Τριανταφυλλίδης, Μ. ([1941] 2012). *Νεοελληνική Γραμματική (της Δημοτικής). Ανατύπωση της έκδοσης του ΟΕΣΒ (1941) με διορθώσεις*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο - Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].
- Travers, M. (2005). *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο* (επιμ. Τ. Καγιαλής, μτφρ. Ι. Ναούμ & Μ. Παπαηλιάδη). Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα.
- Φιλίππακη-Warburton, E. (1978). Προλογικά. Η φωνή της Κρήτης στη γλώσσα του Καζαντζάκη. Στο Α. Σανουδάκης, *Η Νεοκρητική Λογοτεχνική Σχολή* (σσ. 7-25). Αθήνα: Εκδόσεις Κνωσός.
- Windfuhr, M. (2007). Χάινε (1797-1856) (μτφρ. Τ. Τσαλίκη-Μηλιώνη). Στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Χάινε, Μεταφράσεις ποιημάτων του. Ανθολογία* (σσ. 155-164). Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Χαραλαμπίδης, Χ. (2014). *Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών/Εθνικό Τυπογραφείο.

- Χατζηπανταζής, Θ. (2018). «Ρωμαίικος Συμβολισμός». *Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χατζοπούλου, Λ. (1998). Ρομαντικά κατάλοιπα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Στο *Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα χρόνια από τον θάνατό του. Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου. Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997* (σσ. 247-260). Χανιά.
- Χρυσογέλου-Κατσή, Α. (2011). Κάρμα Νιρβαμή, *Η αρρώστεια του αιώνας*: ένα θεωρητικό κείμενο του Νίκου Καζαντζάκη. Στο Έ. Σταυροπούλου, Θ. Αγάθος (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης Παραμορφώσεις, Παραλείψεις, Μυθοποιήσεις* (σσ. 340-360). Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη.

Δικτυογραφία

- Δευτερονόμιον (34:1-5). Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021 από: http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Defteronomion.asp&main=defteronomion&file=5.34.htm .
- Gerard, V. (2012) *Loreley – “Ein Märchen aus alten Zeiten”*. Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από <http://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mdr/de8892785.htm> .
- Heine, H. “Loreley”. Ανακτήθηκε 06 Δεκεμβρίου 2021, από <http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/04baende/band21/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0712> .
- Larousse Dictionnaire en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/> . [Τελευταία πρόσβαση: 30 Δεκεμβρίου 2021].
- «Προφήται», Παρθένης. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου 2021 <https://www.archaiologia.gr/blog/2013/04/08/%CF%83%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B8%CE%AD%CE%BD%CE%B7-%C2%AB%CE%BA%CF%81%CF%8D%CE%B2%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%B9/>

Αρχειακό υλικό

Chabert, S. (Grenoble, 13 janvier 1904). [Επιστολή προς τον Νίκο Καζαντζάκη]. Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη (ΕΠΑΡΚ 2869), Μυρτιά Ηρακλείου Κρήτης.

Chabert, S. (Paris, 13 août 1905). [Επιστολή προς τον Νίκο Καζαντζάκη]. Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη (ΕΠΑΡΚ 2870), Μυρτιά Ηρακλείου Κρήτης.

Chabert, S. (Grenoble, 17 novembre 1907). [Επιστολή προς τον Νίκο Καζαντζάκη]. Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη (ΕΠΑΡΚ 2871), Μυρτιά Ηρακλείου Κρήτης.

Β' ΜΕΡΟΣ: Έκδοση

Νίκου Καζαντζάκη *Φασγά*. Δράμα εις πράξεις τρεῖς.

«Άχ! τὴν ἀπάτητη Κορφή

ποτὲ δὲν θὰ τὴ φτάσω.!»

«ΦΑΣΓΑ».

Δρᾶμα εἰς πράξεις 3.

I

(Δωμάτιο κομψὸ μὲ πλούσια βιβλιοθήκη. Δυὸ γραφεῖα μὲ ἀνοιχτὰ βιβλία ἀπάνω, χειρόγραφα, χαρτὶ κτλ. Ἀποπάνω ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο γραφεῖο κρέμεται ἓνας μικρὸς Σταυρωμένος. Μεσάνυχτα.)

ΛΩΡΗΣ

(Ἀνήσυχος κυττάζων τὴν Ἑλένη.) Λοιπόν;

(Ἡ Ἑλένη προχωρεῖ σιγὰ στὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο κυττάζει ἔξω καὶ σωπαίνει.)

Ὅχι! ὄχι! δὲν εἶναι ἀλήθεια! Πές μου πῶς δὲν εἶναι ἀλήθεια, Ἑλένη!

ΕΛΕΝΗ

(Ἡρεμῇ, τὸν ἀπωθεῖ σιγά.) Λώρη, τελείωσαν, ὅλα τελείωσαν ἀπόψε.. Θὰ φύγω.

ΛΩΡΗΣ

Ὅχι! ὄχι! δὲν θὰ τὸ κάμης αὐτό, Ἑλένη! Ἐγὼ σ' ἀγαπῶ! σ' ἀγαπῶ!

ΕΛΕΝΗ

Ὅλα εἶναι ἔτοιμα. Φεύγω μὲ τὸ πρῶτο τραῖνο αὔριο πρωῒ-πρωῒ. Δὲν μπορῶ πλειά! (Σταματᾷ λίγο, πηγαίνει στὸ γραφεῖο νευρική, ξαναγυρίζει πάλιν, ἐξημμένη⁹².) Ὅχι! δὲν μπορῶ πλειά! Νά, εἶδες ἀπόψε τὸ γράμμα αὐτό.. (Παίρνει ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ Λώρη ἓνα γράμμα καὶ τὸ τσαλακώνει σὰ χέρια της καὶ τὸ δείχνει.) ποῦ τῆς ἔστειλε ὁ Πάτερ Βασίλειος.. Εἶδες πῶς

⁹² Βλ. ἐξημμένος, επιθ. (λογ.): που χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἐξάψη, έντονη φόρτιση ἢ υπέρμετρη ένταση [Στ'Επ].

ὕποψιάζεται τὰς σχέσεις μας, εἶδες, αὐτὴ θὰ τοῦγραψεν ὕβρεις καὶ συκοφαντίες γιὰ μένα κι αὐτός, νά, τῆς ἀπαντᾷ πῶς θάρθη αὔριο νὰ προσπαθήσῃ μαζί της καὶ μαζί μὲ τὸν Μίμη —βλέπεις συνωμοσία ὁλόκληρη!— νὰ μὲ διώξουν καὶ νὰ σὲ φέρουν πάλι στὸν ἴσιο δρόμο!.. Νὰ μὲ διώξουν ἐμένα! ἐμένα! (Ἀνορθώνεται περήφανη φρίσσουσα ἀπὸ τὴν ὀργή.)

ΛΩΡΗΣ Σῶπα! σῶπα! Τί σὲ μέλει; Ἐγὼ σ' ἀγαπῶ.. Νὰ φύγῃς; Μὰ τότε τί θὰ γίνω ἐγώ; Ἐλένη!

ΕΛΕΝΗ Μεῖνε μαζί της.. Νὰ μένω ἐδῶ γκουβερνάντα τῶν παιδιῶν σου καὶ νὰ μὲ νομίζουν μαιτρέσσα σου, ἐμένα! (Γελαῶ σπασμωδικῶς.)

ΛΩΡΗΣ Ἐλένη, σῶπα! σῶπα, μὴν γελαῖς!

ΕΛΕΝΗ Ὡ ὅλοι αὐτοὶ ἢ ἐγώ!. Παπάδες καὶ Μίμηδες καὶ Μαρίες νὰ φύγουν ὅλοι ἢ ἐγώ.. Ἔχεις τὴ δύναμη, εἶμαι δική σου.. Δὲν ἔχεις τὴ δύναμη; Φεύγω, θὰ ζήσω μόνη μου, θὰ γίνω δασκάλα νὰ ζήσω μὲ τὰ παιδιά —τὸ μέλλον δὲν μὲ φοβίζει..

ΛΩΡΗΣ Μὰ τί θές νὰ κάμω; τί μπορῶ νὰ κάμω; Βλέπεις, ἐγνώρισα ἐκείνην πρὶν νὰ γνωρίσω ἐσένα.. Τί νὰ κάμω; Βλέπεις, εἶμαι δεμένος..

ΕΛΕΝΗ (Μὲ περιφρόνηση καὶ ἀγανάκτηση.) Ἄ! δεμένος! Ἄ! τὸ καθήκον! Ἄ! τί θὰ πῇ ὁ κόσμος! Ἕνας πατέρας κι ἓνας σύζυγος! Ἐνῶ ἔτσι.. Ποιός θὰ τὸ μάθῃ;..

ΛΩΡΗΣ (Ἰκετευτικά· θέλει νὰ τῆς πιάσῃ τὸ χέρι.) Ἐλένη!

ΕΛΕΝΗ (Αὐτὴ τὸν ἀπωθεῖ, κάνει νὰ φύγῃ.) Ἄφινέ με!

ΛΩΡΗΣ Μὰ τί θές; τί θές; Κύτταξέ με! τί σκέπτεσαι; Ἔλα! (Ἡ Ἐλένη ἀφίνει τὸν Λώρη νὰ τῆς πιάσῃ τὰ χέρια.. Ἀφίνεται..) Τί θές; (Αὐτὴ σκύβει τὸ κεφάλι, σὰν ντροπαλή.) Κάθισε κοντά μου.. (Καθίζουν στὸν καναπέ.. Βάζει ἀλαφρὰ τὸ χέρι του γύρω στὴ μέση της.) Ἀγάπη μου, τί θές νὰ κάμω, πές μου..

ΕΛΕΝΗ (Σκύβει καὶ μὲ περιπάθεια λέει σιγά:) Λώρη...

ΛΩΡΗΣ (Τὴν κυττάζει.. Αἶφνης:) Σύζυγός μου!

ΕΛΕΝΗ (Γέρνει τὸ κεφάλι της στὸν ὦμό του καὶ τοῦ σφίγγει τὸ χέρι.) Λώρη...

(Ὁ Λώρης ἀνήσυχος σηκώνεται καὶ πηγαινόρχεται στὸ δωμάτιο. Τὴν στιγμὴ κείνη ἀκούεται θόρυβος στὸ διπλανὸ δωμάτιο. Φωνὲς παιδιῶν ποῦ ζυποῦνε.)

- ΛΩΡΗΣ (Σταματά.) Τί τρέχει; Γιατί ξύπνησαν τόσο ένωρίς;
- ΕΛΕΝΗ Είναι μεγάλο Σάββατο απόψε...
- ΛΩΡΗΣ Ά!
- ΕΛΕΝΗ Και θα πәне στὴν Ἐκκλησία..
- ΛΩΡΗΣ (Αφηρημένος και με κάποια εἰρωνεία:) Ἐννοεῖται...
- ΕΛΕΝΗ (Σηκώνεται και πάει στο παράθυρο· με τὸν ἴδιο τόνο:) Ἐννοεῖται..
- ΛΩΡΗΣ (Παρακολουθεῖ τὶς ὥμορφες κινήσεις τῆς Ἑλένης και σὰν σὲ ἔκσταση:) Πόσο ὠραῖο εἶναι τὸ σῶμά σου!
- (Τὴ στιγμή κείνη, ἀπὸ τὸ διπλανὸ δωμάτιο, ἡ σύζυγός του ἡ Μαρία τοῦ φωνάζει σιγά:)
- ΜΑΡΙΑ Λώρη! Εἶσαι ἔτοιμος; Τώρα θα σημάνουν οἱ καμπάνες!
- ΕΛΕΝΗ (Τοῦ βάνει στο στόμα του τὸ χέρι της, σιγά, σιγά:) Στ! μὴ μιλήσης! μὴν ἔρθῃ! (Σιωπὴ. Ὁ θόρυβος ἀπομακρύνεται. Ἀφογκράζονται.) Ἐφυγε..
- ΛΩΡΗΣ (Ἐξημμένος, με αγωνία:) Ναί, ναί, ἔχεις δίκηο, Ἑλένη!. Θα πεθάνῃ ἡ ψυχὴ μου ἐδῶ ἀπὸ ἀσφυξία.. Πνίγομαι!
- ΕΛΕΝΗ Πέταξε ἀπὸ τὰ στήθια σου πέρα, αὐτὸ τὸ σπίτι, Λώρη.. Λώρη μου!
- ΛΩΡΗΣ Ναί, ναί.. κάποιο σιδερένιο στεφάνι σφίγγει ἐδῶ (δείχνει τὸ μέτωπό του). Και τὴν ψυχὴ μου σφίγγει.. κι ὅλο στενεύει.. κι ὅλο στενεύει..
- ΕΛΕΝΗ (Ἀκούεται θόρυβος..) Στ! ἔρχεται πάλι!
- ΜΑΡΙΑ (Ἐρχεται. Ἀπὸ μέσα πάλι:) Λώρη! τώρα θάρῃ κι ὁ Μίμης.. Εἶσαι ἔτοιμος; (Χαδευτικά και ἱκετευτικά:) Θάρῃς μαζί μας στὴν ἐκκλησία, ναί ἀγάπη μου;
- ΛΩΡΗΣ (Μὲ ὑπόκωφη φωνή:) ὦ! πῶς με σφίγγει! πῶς με σφίγγει!
- ΜΑΡΙΑ Τί εἶπες, Λώρη;
- ΛΩΡΗΣ Ναί, θάρῃ.. θάρῃ.. (Φεύγει ἡ Μαρία. Πρὸς τὴν Ἑλένη ἀπελπισμένος:) Ἄκουσες; ὦ! παρηγόρησέ με! Δῶσέ μου τὰ χεῖλιά σου, Ἑλένη!

- ΕΛΕΝΗ (Μὲ μῖσος καὶ πείσμα:) Κι ἐκείνη; Ἄν σ' ἀκούσῃ ἐκείνη; Καὶ τώρα ποῦ θάρθῃ κι ὁ ἄλλος συνωμότης, ἂν σ' ἀκούσῃ;
- ΛΩΡΗΣ Ποιά ἐκείνη;.. ὦ! ἐκείνη τὴ μισῶ! Ἐσένα θέλω! Ἐσὺ γεμίζεις τὴν ψυχὴ μου.. Τώρα ποῦ μ' ἔκαμες νὰ φοβηθῶ πῶς θὰ σὲ χάσω, ἐνοίωσα πόσο γεμίζεις τὴν ψυχὴ μου.. Τ' ἤμουν πρὶν νὰ σὲ γνωρίσω;
- ΕΛΕΝΗ Εὐτυχής..
- ΛΩΡΗΣ Εὐτυχὴς ὅπως τὰ ζῶα.. Τώρα εἶμαι δυστυχὴς σὰν τοὺς θεοὺς.. Ὑπάρχει μεγαλύτερη εὐτυχία;
- ΕΛΕΝΗ (Μὲ εἰρωνεία καὶ πείσμα:) Μίλιε σιγά, νὰ μὴ σ' ἀκούσῃ! — Ἐκείνη!.
- ΛΩΡΗΣ Δὲν ἀκούει! δὲν ἀκούει! Θὰ φύγῃ ἐκείνη, θὰ πάῃ στὴν Ἐκκλησία μὲ τὰ παιδιὰ καὶ μὲ τὸν ἐξάδερφό της τὸν Μίμη καὶ θὰ μείνωμεν ἐμεῖς ὀλομόναχοι, ἀκοῦς; ὀλομόναχοι ἴσα μὲ τὰ ξημερώματα.. Ἐλένη!
- ΕΛΕΝΗ (Μὲ κίνημα ἀηδείας:) ὦ! τέτοια ἀγάπη!
- ΛΩΡΗΣ (Ἰκετευτικά καὶ περιώδυνα⁹³;) Ἐλένη!
- ΕΛΕΝΗ (Μὲ ὠραῖες, προκλητικὲς κινήσεις καὶ στάσεις:) Μὰ θές νὰ ξαπλώνω ἐδῶ στὸ χαμηλό, τὸ σκοτεινὸ σπίτι της τὴν ἀγάπη μου, ἐγώ! Καὶ νὰ φοβοῦμαι! καὶ νὰ σκύβω! (Σκύβει.. ὠραῖες κινήσεις.)
- ΛΩΡΗΣ (Παρακολουθεῖ ἐκστατικὸς τὰς κινήσεις της μᾶλλον ἢ τὰ λόγια.) ὦ! πόσο ὠραῖο εἶναι τὸ σῶμά σου!
- ΕΛΕΝΗ (Προκλητικὴ, βάζει τὰ χέρια της στοὺς ὤμους του.) Ἐλα μαζί μου, ἄφισέ τους, Λώρη.. Δὲν εἶμ' ἐγὼ σὰν Ἐκείνη.. Ἐκείνη, σ' ἐννοεῖ Ἐκείνη; Ἄ! εἶναι βάσανο μαζί της ἡ ζωὴ σου! Ἐλα μαζί μου..
- ΛΩΡΗΣ (Ἐκστατικὸς τὴν κυττάζει καὶ σωπαίνει. Ἐπειτα σιγά, σιγὰ σὰν νὰ παραμιλῇ:) Πόσο ὠραῖο εἶναι τὸ σῶμά σου! Καὶ πῶς ἀργοσαλεύουνε τὰ χεῖλή σου! Τὸ σῶμά σου μοιάζει μὲ πανώρηο ποτήρι ἀσημένιο γεμᾶτο κρασί, μὲ χεῖλη σκαλισμένα ἀπάνω σ' ἓνα μικρὸ ρουμπίνι —κι ἂν θέλῃ νὰ γύρῃ ἀπάνω μου τὸ σῶμά σου, κι ἂν μοῦ δώσῃ τὰ χεῖλή του τὸ σῶμά σου, θὰ πιῶ, θὰ πιῶ καὶ θὰ ξεδιψάσω —ἐγὼ ὁ ἀχόρταγος!
- ΕΛΕΝΗ Κι Ἐκείνη; (Χαμογελᾷ μὲ εὐχαρίστηση καὶ εἰρωνεία.)

⁹³ Βλ. περιώδυνος: 1. ο λῖαν οδυνηρός 2. (αρχ.) ο αισθανόμενος δυνατό πόνο. [Στ'Επ].

- ΛΩΡΗΣ Μὴ χαμογελᾷς ἔτσι! Δὲν ξέρω.. Δὲν ξέρω.. νά! σ' ἀγαπῶ, τίποτε ἄλλο δὲν ξέρω.. Ἄσε με ν' ἀγγίξω τὰ χεῖλιά σου!
- ΕΛΕΝΗ Λώρη.. Λώρη, ἔλα.. Θὰ ἰδῆς.. θὰ φιλήσω τὰ μάτια σου καὶ θὰ ἰδῆς ὅλα τὰ μυστικά τοῦ κόσμου.. Θὰ ἐλευθερωθοῦνε μέσα σου ὅλα τὰ δεμένα χέρια.. Τὸ νοιώθω —εἶσαι σὺ ὁ ἐκλεκτός! καινούργιους δρόμους θ' ἀνοίξης —Προφήτης τῆς Χαρᾶς καὶ τῆς Αλήθειας!. Τὸ νοιώθω στὰ ἔργα σου ὡς τώρα, τὸ νοιώθω στὴν ἀγάπη μου.. ὦ ἔλα!
- ΛΩΡΗΣ (Ἐκστατικός:) Μίλιε ἀκόμα! Μίλιε ἀκόμα! Ἡ φωνή σου εἶναι γλυκεῖα καὶ τὰ χεῖλιά σου μοιάζουν κηρύθρα.. Ἡ φωνή σου εἶναι σὰν τὴ σάλπιγγα τὴν ξανθὴ ποῦ ἀκούγεται τὸ πρωῒ ἀπάνω στὰ μπεντένια⁹⁴ καὶ ξυπνᾷ στρατούς! Εἶναι σὰν τὴ φλογέρα τοῦ βοσκοῦ τὸ βράδυ ποῦ ἀργολαλεῖ στοὺς κάμπους καὶ στὰ βουνὰ τὴν ἀγάπη... Μίλιε μου ἀκόμα.. Ἡ φωνή σου εἶναι γλυκεῖα καὶ τὰ χεῖλιά σου μοιάζουν κηρύθρα..
- ΕΛΕΝΗ (Σιγά, σιγὰ σκύβει καὶ τὸν φιλεῖ στὸ μέτωπο.) Ἀγάπη μου, ἀγάπη μου ἐσύ..
- ΛΩΡΗΣ (Φρίσσει ἀπὸ ἡδονή.) Νὰ φύγωμε! ὦ! πόσο ζεστό 'ναι τὸ κορμί σου! Ναί, ναί.. μὲ σένα μόνο θὰ νοιώσω τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἔνωση, τὴν τριπλὴ ἔνωση: τῶν σωμάτων καὶ τοῦ νοῦ καὶ τῆς καρδιάς.. Σὺ εἶσαι καὶ ἡ σύζυγος καὶ ἡ μητέρα καὶ ἡ ἀδερφή! ὦ νὰ φύγωμε! Ἡ ἄλλη.. τί σχέση ἔχει μὲ μένα ἢ ἄλλη;
- ΕΛΕΝΗ Ἀγάπη μου, ἀγάπη μου ἐσύ.. (Ἀκούγεται θόρυβος κάποιος ἔρχεται.) Στ! ἔρχεται! ἔρχεται! (Πετιοῦνται κ' οἱ δυὸ στὰ γραφεῖά τους καὶ κάνουν πῶς γράφουν.)
- (Μπαίνει μέσα, σιγά, ἡ Μαρία. Λεπτὴ, χλωμὴ, μὲ σιγαλινὲς κινήσεις σεμνὴ κι ἀγέλαστη —σὰν ἀγιογραφία ποῦ ἀποσπᾶστηκε ἀπὸ βυζαντινὸ μωσαϊκό.)
- ΜΑΡΙΑ Μεγάλο Σάββατο κι ἐργάζεστε!; Ἔλα, ἄφινε, Λώρη μου, πλειὰ τὰ βιβλία.. (Τοῦ κλεῖ τὰ βιβλία.) Τώρα θὰ σημάνουν οἱ καμπάνες..
- ΛΩΡΗΣ (Ἀποτόμως, τὴν ἀπωθεῖ.) Δὲν πάω!
- ΜΑΡΙΑ (Ἰκετευτικά:) Λώρη!
- ΛΩΡΗΣ Ἔχω νὰ ἐργασθῶ..
- ΜΑΡΙΑ Μὰ λειτουργοῦνε οἱ ἀνθρώποι..

⁹⁴ Βλ. μπεντένι: ουσ. (ουδ.) 1. (παρωχ.) τείχος καὶ ειδικότ. ἐπαλξή κάστρου ἢ φρουρίου, πολεμίστρα. 2. ΝΑΥΤ. σχοινὶ πρόσδεσης τοῦ πλοίου στο λιμάνι, κάβος. [<τουρκ. beden] [Στ'Επ].

- ΛΩΡΗΣ Άς λειτουργούνε! κι εγώ λειτουργώ!.. Άφινέ με!
- ΜΑΡΙΑ Έσύ! Ά! Θεέ μου!.. Έλα, αγάπη μου, άφινε πλειά τὰ βιβλία.. Αὐτὰ θὰ σὲ καταστρέψουν.. Πρῶτα δὲν ἤσουν ἔτσι.. Πρῶτα ἤσουν ἤσυχος καὶ εὐτυχής. (Τοῦ πιάνει τὸ χέρι. Σιγά:) Θυμᾶσαι;
- ΛΩΡΗΣ Σῶπα! Δὲν ἔχω καιρὸ νὰ σ’ ἀκούω.. Άφισε! (Τὴν ἀπωθεῖ ἀπότομα.) Δὲν θέλω νὰ μ’ ἀγγίξεις! Μὴ μ’ ἀγγίξεις! (Κάνει νὰ φύγει.)
- ΜΑΡΙΑ (Ἀνήσυχη, τὸν κυττάζει.) Ἀγάπη μου, τί ἔχεις ἀπόψε; Ποῦ πᾶς; Εἶσαι ἀρρωστος, εἶσαι ὠχρός.. Λώρη, τί ἔχεις; Έλα στὴν ἐκκλησία, θὰ ἰδῆς θὰ σοῦ κάμη καλό.. (Ὁ Λώρης θέλει ν’ ἀπαντήσῃ, μὰ ἡ Μαρία τοῦ φράζει τὸ στόμα.) Σῶπα! μὴν πῆς τίποτε! Μὴ βλαστημήσῃς πάλι! —μὴν κολαστῆς.. Ά! Θεέ μου, ἔχεις χάσει τὴν ψυχὴ σου πλειά!..
- ΛΩΡΗΣ (Γελᾷ σπασμωδικῶς.) Τὴν ψυχὴ μου! Χαχαχά!
- ΜΑΡΙΑ Σῶπα! μὴν γελᾷς ἔτσι! Νάξερες τί ὑποφέρω! Κοκκινίζω ὅπου κι ἂν πάω.. Μὲ δείχνουν ὅλοι μὲ τὸ δάκτυλο.. Κινοῦν τὸ κεφάλι τους ἀπ’ ὅπου περνῶ καὶ λένε: «Εἶναι ἡ γυναῖκα τοῦ ἄθεου, ἡ γυναῖκα τοῦ...». (Διστάζει..)
- ΛΩΡΗΣ (Τῆς ἀρπάζει τὸ χέρι ἀπότομα.) Πὲς λοιπόν! (Έξαφνα θυμᾶται.) Ά! Τί ἐννοοῦσες ὅταν ἔλεγες: «θὰ μοῦ κάμη καλό»;
- ΜΑΡΙΑ (Φοβισμένη:) Μὰ τί ἔχεις; Δὲν ἐννοοῦσα τίποτε..
- ΛΩΡΗΣ Κάτι εἶχες στὸν νοῦ σου!.. Τί ἐννοοῦσες: «θὰ μοῦ κάμη καλό»; Κύτταξέ με!
- ΜΑΡΙΑ Λώρη, φοβοῦμαι!
- ΛΩΡΗΣ Στὰ μάτια! Κύτταξέ με στὰ μάτια!.. Μὲ νομίζεις τρελλό;
- ΜΑΡΙΑ Όχι! ὄχι! Σοῦ ὀρκίζομαι στὰ παιδιά μας, Λώρη, ὄχι!
- ΛΩΡΗΣ Όχι; Ξέρεις, ἔχω χρόνια νὰ πάω στὴν Ἐκκλησία, δὲν τὸ ξέρεις; Γιατί λοιπὸν τόσο ἐπιμένεις ἀπόψε; «Θὰ μοῦ κάμη καλό!» Τί ἐννοοῦσες «θὰ μοῦ κάμη καλό»;
- ΜΑΡΙΑ Χθὲς βράδυ... μὴ γελάσῃς... ἓνα φοβερὸ ὄνειρο.. ἓνα φοβερὸ ὄνειρο, Λώρη..
- ΛΩΡΗΣ Όνειρο; Χαχαχά! Άκουσες, Ἑλένη; Όνειρο!

(Ἡ Ἑλένη σηκώνει τὸ κεφάλι της ἀπὸ τὸ γράψιμο καὶ ὑψώνει τοὺς ὤμους της περιφρονητικῶς.. Κυττάζει τὸν Λώρη καὶ χαμογελά.)

MARIA (Στὴν Ἑλένη μὲ ἀπερίγραπτο μῖσος:) Ἄ! μὴ χαμογελάς!

ELENI (Μὲ εἰρωνεία:) Θαυμάζω κι ἐκτιμῶ τὴν ἀπλοϊκότητά σας, κυρία..

(Ἡ Μαρία, ἔτοιμη νὰ ξεσπάσῃ, προχωρεῖ στὴν Ἑλένη κι ἀπὸ τὸν θυμὸ της προσπαθεῖ μὰ δὲν μπορεῖ ν' ἀπαντήσῃ. Ὁ Λώρης ἐπεμβαίνει.)

ΛΩΡΗΣ Μαρία, δὲν ἔχω καιρὸ ν' ἀκούω ὀνειράτα.. Θέλω νὰ ἐργασθῶ..

MARIA (Συγκρατεῖται.. Γυρίζει στὸν Λώρη.) Μὰ ὄχι! ὄχι! ἄκουσε, Λώρη.. Πρέπει νὰ μάθῃς.. Γιατὶ φοβοῦμαι.. φοβοῦμαι μὴ μοῦ πάθῃς τίποτε.. (Ὁ Λώρης δυσφορεῖ.. Πηγαίνει στὸ παράθυρο — τ' ἀνοίγει ἐντελῶς, κι ἀκουμπᾷ. Ἄστρα.) Σ' εἶδα στὸν ὕπνο μου κ' ἦσουν πεσμένος χάμω κ' ἔτρεμες σύσσωμος κ' ἐφώναζες... Κ' ἦταν τριγύρω σου καὶ χόρευαν δαιμόνια, ντυμένα μαῦρα, κόκκινα, πράσινα, ὅλα τὰ χρώματα, καὶ γελοῦσαν καὶ σοῦ πῖναν τὴν ψυχὴ... Σ' ἔβλεπα καὶ δὲν μπορούσα νὰ κινηθῶ καὶ νὰ σὲ σώσω..

ΛΩΡΗΣ (Στρέφεται ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ μὲ εἰρωνεία μιμεῖται τὴ φωνή της:) Κ' ἦρθε μιὰ Μαυροφόρα... (Γελά.) Ἡ αἰώνια Μαυροφόρα!.

MARIA ὦ! μὴ γελάς! Τότε ἄκουσα μιὰ φωνὴ ἀποπάνω νὰ μοῦ λέῃ: «Τρέξε κι ὁ ἄνθρωπος πεθαίνει!». «Ποιός;» ἐφώναξα.. Καὶ μοῦ εἶπαν: «Ἀπέθανε!». Καὶ γέλασε Κάποιος. Ἐξύπνησα τρομαγμένη —δὲν σὲ βρῆκα στὸ κρεβάτι— ἓνας φόβος τρελλὸς μὲ συνεπῆρε.. —Τρέχω κρυφὰ ἐδῶ.. ἐδῶ πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα.. καὶ σ' ἄκουσα νὰ ἐργάζεσαι.. ὦ! Ὅλη τρέμω ἀκόμα!

ΛΩΡΗΣ (Σκεπτικός, στρέφεται στὴν Ἑλένη —σὰν ἀπὸ μέσα του:) Ποιὸς νάταν ποῦ πέθαινε;

(Ἡ Ἑλένη χαμογελά πάλι εἰρωνικῶς. Ἡ Μαρία ἀντιλαμβάνεται τὸν δισταγμὸ τοῦ Λώρη καὶ τὴν ἀνάγκη ν' ἀπομακρύνῃ τὴν Ἑλένη.. γιὰ νὰ τὸν πείσῃ τελείως. Ἀλλὰ τὴ στιγμὴ κείνη μπαίνει ζωηρός, εὐθυμος, θορυβώδης ὁ Μίμης.)

MIMIS (Γελαστός χαιρετᾷ:) Ὡς εὖ παρέστην!⁹⁵

⁹⁵ Ὡς εὖ παρέστην! Τι καλὰ που ἦρθα! Βλ. ὡς: (αρχ.) Ἐχει πολλές χρήσεις. Χρησιμοποιεῖται στὴν ἀρχὴ ανεξάρτητων προτάσεων ὡς ἐμφαντικὸ ἐπιφώνημα (πόσο! «τί») τις περισσότερες φορές μαζί με ἐπίθετο ἢ

ΛΩΡΗΣ	Καλησπέρα, Μίμη..
ΜΙΜΗΣ	Αϊ, είστε έτοιμοι για την εκκλησία; Θά'ναι κόσμος! (Στη Μαρία:) Ά! έλα ετοιμάσου, εξαδέρφη μου. (Πάει κι έρχεται, τρίβων τὰ χέρια του.) Ά! είμαι εὐτυχής! εὐτυχής! (Με περηφάνεια δείχνει στην κομβιοδόχη ⁹⁶ του μιὰ κορδελλίτσα, στὸν Λώρη.) Βλέπεις;!
ΛΩΡΗΣ	(Αδιάφορος:) Τ' είναι αὐτὴ ἡ κορδελλίτσα, Μίμη;
ΜΙΜΗΣ	Ά! surprise, mon cher! ⁹⁷ Παράσημο!
ΜΑΡΙΑ	(Με θαυμασμό:) Παράσημο! ἀγαπημένε μου Μίμη!
ΛΩΡΗΣ	(Με ἀκούσια ἐκπληξη:) Παράσημο! γιατί;
ΜΙΜΗΣ	Γιατί; (Με κάποιον δισταγμό:) Μά.. για τὶς ὑπηρεσίες ποὺ προσέφερα στὴν ἐπιστήμη —ἔτσι λέει τὸ διάταγμα.. Ὡς βοηθὸς στὸ Νοσοκομεῖο ποὺ εἶσαι διευθυντής..
ΜΑΡΙΑ	(Με παράπονο καὶ λύπη:) Καὶ σὺ νὰ μὴν ἔχεις ἀκόμα, Λώρη..
ΛΩΡΗΣ	Τί ὑπηρεσίες; Ά! ναί, ἔχεις δίκηο, ἔχεις δίκηο..
ΕΛΕΝΗ	(Με ἐλαφρὰν εἰρωνεία:) Καὶ σὰς εὐχαριστεῖ αὐτὴ ἡ χρωματιστὴ κορδελλίτσα, κ. Μίμη;
ΜΙΜΗΣ	Ἄν μ' εὐχαριστῇ! Ἀστειεύεστε; Μὰ φανταστῆτε ἀπόψε καὶ αὔριο —αὔριο πρὸ πάντων! στὴν ἐκκλησία, τί effet ⁹⁸ ποὺ θὰ κάμω! Ά! πόσο ὡμορφο εἶναι νὰ περνᾷς καὶ νὰ σὲ δείχνουν μὲ τὸ δάκτυλο καὶ ν' ἀκοῦς νὰ ψιθυρίζουν ὁ ἓνας στὸν ἄλλον: Νά, αὐτός, αὐτὸς εἶναι ποὺ Σοῦλεγα! Ah! la joie de vivre! ⁹⁹
ΛΩΡΗΣ	(Ἀηδισασμένος, στρέφεται στὴν Ἑλένη:) Κύτταξε, Ἑλένη, δώσέ μου ἀπὸ τὸ συρτάρι αὐτοῦ, τὸ δρᾶμα ποὺ θὰ στείλωμε μεθαύριο στὸν Διευθυντή.. (Πρὸς τὸν Μίμη καὶ τὴ Μαρία:) Ἑσεῖς θὰ πᾶτε βέβαια στὴν Ἐκκλησία..
ΜΑΡΙΑ	(Ἀνήσυχη, ἄνω κάτω:) Μὰ τί τὸ θές;
ΛΩΡΗΣ	Νὰ τοῦ ρίξω ἀκόμα μιὰ ματιά.. Κύτταξε Ἑλένη!.

επίρρημα (π.χ. ὡς ὁζέα κλάζει= «πόσο διαπεραστικά ξεφωνίζει!»), βλ. εὔ: (επιρρ.) καλώς, βλ. παρέστην: (αρχ.) αορ. του ρ. παρίσταμαι: (ρ.αμτβ.) έρχομαι, φθάνω. [Στ'Επ].

⁹⁶ Βλ. Κομβιοδόχη: ουσ. (θηλ.) 1. (επίσ.) (σε μηχανισμό, κυρ. ανελκυστήρα) θήκη υποδοχής διακοπών. 2. (αρχαιοπρ.) κουμπότρυπα. [<γαλλ. boutonnière] [Στ'Επ].

⁹⁷ Surprise, mon cher!: γαλλ. «Έκπληξη, αγαπητέ μου!» [Στ'Επ].

⁹⁸ Effet: γαλλ. εντύπωση [Στ'Επ].

⁹⁹ Ah! la joie de vivre!: γαλλ. «Α! η χαρά της ζωής!» [Στ'Επ].

- ΜΑΡΙΑ (Φοβερὰ ἀνήσυχη:) Ἄφινέ το! ἄφινέ το! αὔριο.. Ὅχι, ὄχι αὔριο, μεθαύριο.. Ἄμα περάσουν οἱ γιορτές, Λώρη..
- ΕΛΕΝΗ (Κυττάζει στὸ συρτάρι, παντοῦ.) Δὲν εἶναι..
- ΛΩΡΗΣ Δὲν εἶναι! Τότε θάναί ἀπάνω! Πάω ἐγώ..
- (Ἡ Μαρία ἀπελπισμένη μιλεῖ ἐν τῷ μεταξὺ κρυφὰ τοῦ Μίμη. Ἀκούεται νὰ τοῦ λέη:)
- ΜΑΡΙΑ ὦ! Θεέ μου, τί θὰ γενῶ ἂν βρῇ τὰ κομμάτια!...
- ΜΙΜΗΣ (Στὸν Λώρη, γιὰ νὰ τὸν ἀπασχολήσῃ:) Λώρη θάθελα νὰ σοῦ ἀνακοινώσω κάτι τι σοβαρό... Ἔλα, πρέπει νάμαστε μόνοι. (Τὸν παίρνει *en bras*¹⁰⁰ καὶ φεύγουν. Στὸ κατῶφλι γυρίζει αἰφνης ὁ Λώρης καὶ κυττάζει κατάμματα τῇ Μαρία καὶ τῆς λέει:)
- ΛΩΡΗΣ Ἀλήθεια, Μαρία, ξέρεις ἂν ἔρθῃ αὔριο ὁ Πάτερ Βασίλειος;
- ΜΑΡΙΑ (Μὲ θαυμασία τέχνη ψεύδεται.) Δὲν ξέρω... δὲν ξέρω..
- ΛΩΡΗΣ (Μὲ ψυχρὴ περιφρόνηση καὶ ἀγανάκτηση:) Ἄ!
- (Φεύγουν Λώρης καὶ Μίμης.)
- (Ἡ Μαρία ἀνήσυχη πηγαίνει κ' ἔρχεται. Κυττάζει τὸ γραφεῖο τοῦ Λώρη, τὰ βιβλία, τὰ χειρόγραφα.. Ἡ Ἑλένη τὴν κυττάζει εἰρωνικὴ καὶ χαμογελᾷ.)
- ΜΑΡΙΑ Ἐσὺ φταῖς, ἐσύ!
- ΕΛΕΝΗ (Ἠρεμῇ:) Κυρία, ἡσυχάσετε.. ἡσυχάσετε..
- ΜΑΡΙΑ Τί γράφατε;
- ΕΛΕΝΗ Ἀντέγραφα τὸ νέον ἔργο..
- ΜΑΡΙΑ (Ἀνήσυχη:) Τί πραγματεύεται πάλι αὐτό; Εἶναι σὰν τὸν «Ιουλιανόν»; Εἶναι ἄθεο κι αὐτό; Βρίζει κι αὐτὸ τὴ θρησκεία; Ἄ! Θεέ μου!
- ΕΛΕΝΗ Εἶναι συμβολικό, κυρία, κ' ἔχει βάση..
- ΜΑΡΙΑ (Δὲν μπορεῖ ν' ἀκούῃ φιλοσοφικὲς συζητήσεις.) Ἀφίσετε.. ἀφίσετε.. Κάτι ἄλλο ἤθελα νὰ σᾶς ρωτήσω.. Ουμᾶστε, Δεσποινίς, γιατί ἔδειρα χθὲς τὴν Τιτίκα μου;

¹⁰⁰ *En bras*: γαλλ. αλαμπρατσέτα, αγκαζέ [Στ'Επ].

- ΕΛΕΝΗ (Με άδιαφορία:) Νομίζω, ναί..
- ΜΑΡΙΑ Βέβαια, θυμάστε.. Γιατί έφαγε γλυκύσματα ποῦ εἶχαν βούτυρο.. χθές ποῦ οὔτε λάδι δὲν τρῶνε!.
- ΕΛΕΝΗ (Τὴν εἰρωνεύεται:) Ἄ! εἶναι φοβερόν! φοβερόν!
- ΜΑΡΙΑ (Ἐξάπτεται:) Καὶ δὲν φτάνει τοῦτο μόνο ἔρχεται σήμερα καὶ μοῦ λέει πῶς δὲν ἔπρεπε νὰ τὴ χτυπήσω γιατί κάποιος τῆς εἶπε πῶς δὲν ἔκαμε τίποτε κακό.. Ποιός τῆς τό 'πε; Ἐρωτῶ, ποιός τῆς τό 'πε;
- ΕΛΕΝΗ (Πέφτει στὸν καναπέ ὅπου βρίσκει ἓνα μαντῆλι τοῦ Λώρη, τὸ πιάνει, τὸ μυρίζεται, τὸ παίζει. Καὶ μὲ ἀφέλεια καὶ εἰρωνεία λέει:) Ἐγώ...
- ΜΑΡΙΑ (Ἐξω φρενῶν:) Ἄ! ἐσύ! ἐσύ! Ὅλο ἐσύ! Ὅχι, δὲν μπορῶ πλειά! Θὰ δοθῇ ἓνα τέλος! Ὡς τώρα ἐκλειοῦσα τὰ μάτια, δὲν μπορῶ πλειά! Ἀπὸ γκουβερνάντα τῶν παιδιῶν μου, ἔγινες βοηθὸς τοῦ συζύγου μου.. Κ' ἦσουν ὅλο μαζί του —καὶ σώπαινα.. Ἀφότου ἦρθες ἐδῶ ἡ ἡρεμία ἔφυγε ἀπὸ τὸ σπίτι μας.. Κ' ἐγὼ ἐσώπαινα. Κάποιος πόνος τὸν χλωμιάζει καὶ δὲν ἔρχεται πλειά σὲ μένα νὰ μοῦ τὸν πῇ.. Δὲν ἔρχεται πλειά —σὰν ἄλλοτε.. Κλειέται μόνο μαζί σου καὶ γράφει καὶ σὲ κυττάζει καὶ σοῦ μιλεῖ. (Ἐξημιμένη ὀλοένα περισσότερο:) Τί σοῦ λέει; Τί σοῦ λέει;
- ΕΛΕΝΗ (Παίζει τὸ μαντῆλι, μὲ χαμόγελο.) Ἡ φωνή σου εἶναι γλυκεῖα καὶ τὰ χεῖλη σου μοιάζουν κηρύθρα.. (Γελᾷ.)
- ΜΑΡΙΑ Σῶπα! Ἄ! γελᾷς! γελᾷς! Ὅχι, θὰ δοθῇ πλειά ἓνα τέλος! Ἐλεγα, ὁ Θεὸς ἔτσι θέλει.. Ἡ δυστυχία πέφτει μόνο σὲ μένα.. Δὲν πειράζει.. Μὰ τώρα —τώρα ἐσὺ διαφθείρεις καὶ τὰ παιδιά μου.. Ἄλλα τοὺς λέω ἐγώ, κι ἄλλα τοὺς λὲς ἐσύ. Δὲν μὲ σέβονται πλειά.. Ὅταν τὰ δέρνω ἐγώ, ἐσὺ τὰ παρηγορεῖς.. Νά προχθές, ὥς νὰ σὲ ἰδοῦν, ἔφυγαν ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά μου κ' ἦρθαν σὲ σένα.. Ὡ! δὲν μπορῶ! Σὲ μισῶ! Σὲ μισῶ!
- ΕΛΕΝΗ (Με σαρκασμό:) Σκεφθῆτε, θὰ πᾶτε στὴν Ἐκκλησία κι ἂν στὴ μέση τοῦ δρόμου σᾶς ἔρθη στὸν νοῦ πῶς κάποιον μισεῖτε πρέπει νὰ γυρίσετε πίσω καὶ νὰ τοῦ ζητήσετε συγγνώμην!.. Χαχαχά!
- ΜΑΡΙΑ Νὰ φύγης! Ἄ! τί φεῖδι ἔτρεφα ἐγώ, ποῦ σὲ μάζεψα ἀπὸ τὸν δρόμο! Νὰ φύγης! (Ἀνακατῶνει νευρική τὸ γραφεῖο τῆς Ἑλένης, σὰν νὰ θέλῃ νὰ πιάσῃ τίποτε νὰ τὴν διώξῃ.. Μὰ ἡ πέννα τὴν πληγώνει στὸ χέρι καὶ βγάζει αἷμα. Πονεῖ.) Ὡ!

ΕΛΕΝΗ

(Σηκώνεται χαρούμενη.) Ά! τρέχει αίμα! Προσέξτε, κυρία! Κόψετε τὸ δάκτυλό σας γιατί ἡ πέννα εἶναι δηλητηριασμένη, καὶ θὰ σᾶς πεθάνη.. (Γελᾷ καὶ φεύγει.)

(Μπαίνουν Λώρης καὶ Μίμης καὶ μιλοῦν. Ἡ Μαρία μπαίνει μιὰ στιγμή στὸ διπλανὸ δωμάτιο καὶ φέρνει τὰ δυὸ της παιδάκια ἀσπροντυμένα, ὥμορφα.. Κάθεται σιωπηλὴ στὸν καναπέ καὶ τὰ χτενίζει, τοὺς βάζει κορδέλλες στὰ μαλλιά καὶ τὰ χαδεύει.)

ΛΩΡΗΣ

Ναί.. ναί, ἔχεις δίκηρο.. Σοῦ εἶμαι ἐμπόδιο..

ΜΙΜΗΣ

Βλέπεις, ἐγὼ δὲν πιστεύω σ' ὅ,τι διαδίδεται.. Γνωρίζω τὸν χαρακτήρὰ σου.. κ' ἔπειτα (σιγανώτερα) ἡ Ἐλένη εἶναι ἀνώτερη ἀπ' αὐτὲς τὶς συκοφαντίες.. μὰ γιὰ νὰ προχωρήσῃ κανεὶς, πρέπει ὅλα νὰ τὰ λαμβάνῃ ὑπ' ὄψη.. νάχῃ τὸν κόσμο μαζὶ του..

ΛΩΡΗΣ

Ναί.. ναί, ἔχεις δίκηρο.. Ἄν δὲν λυγίσῃ κανεὶς, θὰ σπάσῃ.. Ποιὸς ξέρει..

ΜΙΜΗΣ

Κ' ἔπειτα καὶ τὸ ἄλλο εἶναι ἀνάγκη... νὰ παραιτηθῶ ἀπὸ βοηθός σου... Ἀλλοιῶς, βλέπεις, θ' ἀναγκάζωμαι πάλι νᾶμαι ὅλημέρα μαζί σου κ' ἔτσι σὰν νὰ φαίνεται πῶς ἐπιδοκιμάζω — καὶ τί θὰ λὲῃ ὁ κόσμος (σιγανώτερα) σκέψου ἡ Μαρία εἶναι ἐξαδέρφη μου..

ΛΩΡΗΣ

Ναί.. ναί, σὲ θαυμάζω.. Ὅλα τὰ προεἶδες.. Πρέπει νὰ χωριστοῦμε λίγο..

ΜΙΜΗΣ

...Ἐκτὸς ἂν πάλι.. θέλεις... ἂν φύγῃ ἀπὸ τὸ σπίτι ἐδῶ.. ἡ Ἐλένη... τότε..

ΛΩΡΗΣ

(Ξεσπᾷ:) Ἄ! πές το λοιπὸν καθαρά! Πές το λοιπόν! Μαρία! ἔλα τώρα καὶ σὺ νὰ παίξῃς τὸν ρόλο σου —στὴ συνωμοσία! Ὁ ἕνας συνωμότης μοῦδωκεν ἤδη τὴ μαχαίριά. (Τὴ σέρνει ἀπότομα ἀπ' τὰ χέρια καὶ τὴ σηκώνει ἀπὸ τὸν καναπέ.) Χτύπα καὶ σύ!

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ

(Τρομαγμένα:) Μπαμπά! μαμμά μου!

ΛΩΡΗΣ

(Τὰ παίρνει καὶ τὰ σέρνει στὸ διπλανὸ δωμάτιο. Αὐτὰ κλαῖνε:) Πηγαίνετε σεῖς! Ἐσᾶς τὰ χέρια εἶναι ἀδύνατα ἀκόμα καὶ δὲν μποροῦν νὰ χτυπήσουν! Πηγαίνετε! Ἄ! μὴν κλαῖτε! Θὰ μεγαλώσετε καὶ σεῖς καὶ θὰ δυναμώσουν τὰ χέρια σας καὶ θᾶμαι γέρος κι ἀνήμερος καὶ τότε χτυπήστε! Τώρα, πηγαίνετε.. (Τὰ διώχνει. Κλεῖ μὲ πάταγο πίσω τοὺς τὴν πόρτα.) Καὶ τώρα εἶμαι ἕτοιμος. (Στὴ Μαρία:) Κάμε τὸ μέρος σου!.. Εἶμαι περιέργος νὰ ἰδῶ πῶς θὰ χτυπήσῃς ἐσύ!..

- ΜΑΡΙΑ (Άπελπισμένη, πέφτει μπροστά του.) Σωπα, Λώρη μου.. Έγώ 'μαι μαζί σου!.. Έγώ δέν πιστεύω τις συκοφαντίες του κόσμου.. Έγώ σ' αγαπώ!..
- ΛΩΡΗΣ Ά! δέν πιστεύεις! (Κυττάζει στο γραφείο.. Βρίσκει την έπιστολή του Πάτερ Βασιλείου.. Τήν σκίζει κομμάτια κομμάτια, κυττάζει κατάμματα τη Μαρία.) Ά! δέν πιστεύεις! (Έξω φρενών, της ρίχνει κατά πρόσωπο τὰ κομμάτια της έπιστολής.) Ψευτρα!
- ΜΑΡΙΑ (Κραυγή. Πέφτει στον καναπέ.) Λώρη!
- ΜΙΜΗΣ (Παίρνει τὸ καπέλλο του, νὰ φύγῃ καὶ ν' ἀποφύγῃ τὴν οἰκογενειακὴ σκηνή.) Έγώ φεύγω.. Καθὼς βλέπω ἐσὺ Μαρία θὰ χάσῃς τὴν Ἀνάστασι ἀπόψε.. (Στὸν Λώρη:) Μὴ μοῦ κρατήσῃς κάκια, Λώρη.. Χωρίσανε λίγο οἱ δρόμοι μας.. μὰ εἴμαστε πάντα φίλοι..
- ΛΩΡΗΣ (Έξημμένος, δέν μπορεῖ νὰ κρατήσῃ τὴν ἀγανάκτηση καὶ τὴν περιφρόνησή του.) Ὡρα καλή! Καλὸ ταξεῖδι στὴ ζωή! Πήγαινε ἀπὸ τὴ λεωφόρο ἐσύ, ἀκολουθώντας τὸ πλῆθος.. Έγὼ ἀπὸ τὸ στενὸ μονοπάτι.. Καλὸ ταξεῖδι! Ά! θὰ νικήσῃς ἐσύ! Έκεῖνοι ποῦ γελοῦνε, νικοῦν! Εἶσαι πρακτικὸς ἄνθρωπος ἐσύ! Εἶσαι ἀπὸ κείνους τοὺς λογικοὺς τοὺς μετρημένους ποῦ ζυγίζουν κάθε τους πράξη καὶ κάθε λόγο.. Ά! θὰ νικήσῃς ἐσύ! Μὲ μετρημένα κι ἀλάθευτα βήματα περπατεῖτε στὴ ζωή, τρῶτε καὶ πίνετε καὶ κοιμᾶστε καὶ χαμογελᾶτε μὲ εἰρωνεία καὶ μὲ οἶκτον ἐσεῖς οἱ φρόνιμοι, ἐσεῖς οἱ πρακτικοί, γιὰ ὅσους πηδοῦν καὶ σποῦν τὰ πόδια τους γιὰ νὰ περάσουν τοὺς γκρεμοὺς κάποιου Ἀνήφορου ποῦ φέρνει σὲ κάποια Κορφή! Ἀνθρωποὶ τῶν συμβιβασμῶν! Ἀνθρωποὶ μὲ λαστιχένια σπονδυλικὴ στήλη ποῦ ὑποκλίνεται βαθύτατα σὲ κάθε ιδέα καὶ κάθε πρόληψη καὶ κάθε γαντοφορεμένη ψευτιά! Ά! θὰ νικήσῃς ἐσύ! θὰ νικήσῃς Έσύ!
- (Ὁ Μίμης στὴν ἀγανάκτηση αὐτὴ τοῦ Λώρη φεύγει σιγὰ καὶ δειλά —κ' ἔχει ἤδη φύγει ὅταν λήῃ τὴ τελευταία φράση ὁ Λώρης. Μένουν μόνοι Λώρης καὶ Μαρία.. Ὁ Λώρης πέφτει ἐξαντλημένος στὸν καναπέ.)
- ΜΑΡΙΑ (Τὸν κυττάζει νὰ ὑποφέρῃ τόσο καὶ ἀπελπισμένη πετᾷ πέρα τὰ βιβλία καὶ τὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ Λώρη.) Ὡ! αὐτά, αὐτὰ ἐδηλητηρίασαν τὸ ὥμορφο, τὸ ἥσυχο, τὸ λευκὸ μας σπίτι! Ὡ! νὰ μπορούσα νὰ τᾶσκιζα καὶ νὰ τᾶκαia ὅλα! Καὶ τὰ χειρόγραφέ σου ὅλα ὅπου βλαστημᾷς καὶ κολάζεσαι..
- ΛΩΡΗΣ (Έξω φρενών σηκώνεται καὶ τὴν κυττάζει στὰ μάτια —τοῦρθε μιὰ φρικώδης ὑποψία.) Τὸν Ἰουλιανό μου! Τί τὸν ἔκαμες τὸν Ἰουλιανό μου;

- ΜΑΡΙΑ *(Προσπαθεῖ ν' ἀπαλλαχθῇ ἀπὸ τὸ σφίξιμό του.)* Δὲν ξέρω.. δὲν ξέρω....
- ΛΩΡΗΣ Ποῦ εἶναι; *(Τρέχει σ' ὅλα τὰ συρτάρια καὶ ψάχνει.)* Δὲν εἶν' ἐδῶ! *(Τρέχει κι ἀνοίγει τὴν πόρτα.)* Ἐλένη!
- ΜΑΡΙΑ *(Ἀπελπισμένη, τρέχει νὰ τὸν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν πόρτα.)* Μὴν τὴ φωνάζεις αὐτή! Μὴν τὴ φωνάζεις αὐτή!
- ΛΩΡΗΣ Σὲ μισῶ! φύγε! *(Τὴν ἀπωθεῖ.)* Ἐλένη!
- ΜΑΡΙΑ Μή! μή, Λώρη μου!
- ΛΩΡΗΣ Φύγε! μὴ μ' ἀγγίξεις! Ἐλένη!
- (Ἔρχεται ἡ Ἐλένη βιαστικὴ καὶ κρατεῖ τὰ καμμένα κομμάτια τοῦ χειρογράφου. Ἡ Μαρία ἀπελπισμένη τρέχει νὰ τὴν κρατήσῃ νὰ μὴν τὰ δείξῃ.. Τῆς μιλεῖ γρήγορα καὶ σὰν τρελλή —τὴ σπρώχνει πίσω..)*
- ΜΑΡΙΑ Ἐλένη μου! Ἐλένη μου! συχώρεσέ με! Μὴν τὰ δείξεις! Θὰ γίνω σκλάβα σου, Ἐλένη μου! Μή! μή!
- (Ἡ Ἐλένη, ἀμείλικτη, παραμερίζει ἀπότομα τὴ Μαρία καὶ πετᾷ τὰ καμμένα κομμάτια στὰ πόδια τοῦ Λώρη καὶ φεύγει.)*
- ΛΩΡΗΣ Ἐκάηκε! Παιδί μου! παιδί μου! *(Ἀρπάζει τὰ κομμάτια, ἔπειτα ἀνορθώνεται σὰν τρελλὸς καὶ πιάνει τὴ Μαρία ἀπὸ τὸν λαιμό.)* Ἐσύ! ἐσύ!
- ΜΑΡΙΑ Ὅχι ἐγώ! Ὅχι ἐγώ! σοῦ ὀρκίζομαι, Λώρη!
- ΛΩΡΗΣ Ποιὸς λοιπόν;
- ΜΑΡΙΑ Δὲν ξέρω.. δὲν ξέρω.. Θᾶταν καμμιά γυναῖκα.. Μή! σῶπα! Ὅχι! ὄχι! δὲν εἶμ' ἐγώ! δὲν εἶμ' ἐγώ! φαντάζομαι μόνον... Μιὰ γυναῖκα ποῦ θὰ σ' ἀγαποῦσε καὶ σὺ θᾶσουν ὅλο σκυφτὸς ἀπάνω στὸ χειρόγραφο καὶ θὰ ζήλευε... Νὰ γράφῃς αἰώνια στὴν ἄλλη.. στὴν ἄλλη σου ἐρωμένη —τὴν Ἐπιστήμη.. Δὲν θὰ τὴ συγχωροῦσες, Λώρη;
- ΛΩΡΗΣ Νὰ τὴ συγχωρήσω; Ἄ!
- ΜΑΡΙΑ Μὴν τὸ λές! μὴν τὸ λές! Εἶσαι καλὸς ἐσύ, Λώρη μου.. Ἄν πέσῃ στὰ πόδια σου καὶ σοῦ πῇ: Ἐλεος! σ' ἀγαπῶ! *(Πέφτει γονατιστὴ στὰ πόδια του.)*
- ΛΩΡΗΣ Ἄ! εἶσαι σύ!

- ΜΑΡΙΑ Σ' αγαπῶ!
- ΛΩΡΗΣ (Τὴ σπρώχνει μὲ περιφρόνηση καὶ μῖσος, ἔξω φρενῶν.) Ψεῦτρα! Ψεῦτρα! Ψεῦτρα!
- ΜΑΡΙΑ (Σέρνεται στὰ πόδια του κι ἀγκαλιάζει τὰ γόνατά του.) Πῶς μὲ διώχνεις! Μὰ δὲν σκέπτεσαι; Μὰ μὴ φεύγης!. Μὴ φεύγης!. Σκέψου κ' ἐμένα τὸν πόνο μου.. (Ὁ Λῶρης δὲν μιλεῖ —κυττάζει ἔξω τὴ νύχτα. Ἡ Μαρία παίρνει θάρρος ἀπὸ τὴ σιωπὴ του κ' ἐλπίζει. Τοῦ λέει σιγὰ τώρα καὶ γλυκά.) Λῶρη μου, θὰ μὲ συγχωρήσης; Θὰ μὲ συγχωρήσης; Ναί; ναί; ὦ! εἶσαι καλὸς ἐσύ!. Ἄμα σοῦ πῶ τί ὑπέφερα θὰ μὲ λυπηθῆς.. Νάξερεις πόσες νύχτες ἐπέρασα ἄγρυπνη καὶ σὲ περίμενα! Καὶ δὲν ἐρχόσουν.. δὲν ἐρχόσουν.. Καὶ κατέβαινα ἀπελπισμένη καὶ προχωροῦσα σιγὰ, σιγὰ, ὥς τὴν πόρτα τοῦ γραφείου σου κι ἄκουα νὰ γράφης, νὰ γράφης, ὅλο νὰ γράφης.. ὦ! τί ὑπέφερα! Δὲν ξέρω γιατί —μοῦ φαινότανε ἔγραφες ἐρωτικὲς ἐπιστολές, σ' Ἐκείνη τὴν Ἄλλη ποῦ ἦταν ἀπέναντί σου κι ἀντέγραφε.. Κ' ἔτρεχα στὴν κάμερά μου νὰ κρυφτῶ καὶ νὰ κλάψω χωρὶς νὰ κάνω θόρυβο καὶ ταραχτῆς... Καὶ δὲν μὲ συγχωρεῖς! (Τὸν βλέπει αἴφνης ἀφηρημένον, ἐξημμένον.) Λῶρη μου, ποῦ κυττάζεις! Λῶρη μου τί σκέπτεσαι; (Μὲ ἀγωνία.) Τί σκέπτεσαι;
- ΛΩΡΗΣ (Σὰν ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ εἶναί του.) Ἑλένη! (Ἡ Μαρία ἐννοεῖ καὶ ξεσπᾷ σὲ λυγμούς. Θέλει νὰ συρθῇ καὶ νὰ πιάσῃ τὸ χέρι τοῦ Λῶρη. Αὐτὸς τὴν ἀπωθεῖ.) Μὴ μ' ἀγγίζης! Τὸ χέρι σου εἶναι κρύο.. Εἶναι σὰν ν' ἀγγίζω χῶμα.. Εἶναι σὰν νὰ μ' ἄγγιζε χῶμα!. Μὴ μ' ἀγγίζης! —Ἑλένη!
- (Ἀνοίγει αἴφνης ἡ πόρτα τοῦ διπλανοῦ δωματίου καὶ μπαίνουν θορυβῶδη τὰ δυὸ παιδιά —χαρούμενα γιατί τοὺς ἔδωκαν ἄσπρα μεγάλα κεριὰ γιὰ τὴν Ἀνάσταση. Τρέχουν στὸν Λῶρη καὶ τοῦ ἀγκαλιάζουν τὰ γόνατα.)
- ΛΩΡΗΣ (Μὲ θυμό:) Πηγαίνετε! πηγαίνετε μέσα! (Τὰ σπρώχνει, αὐτὰ δὲν θέλουν.) πηγαίνετε λουπόν! (Πᾶνε κι ἀγκαλιάζουν φοβισμένα τὴ μαμιά τους ποῦχε πέσει ἀπελπισμένη στὸν καναπέ. Ἡ Ἑλένη τὴ στιγμὴ κείνη ἔρχεται. Τὴ βλέπει ὁ Λῶρης καὶ τρέχει σ' αὐτὴ χαρούμενος.) Ἑλένη!
- ΕΛΕΝΗ (Μὲ οἰκειότητα καὶ θρίαμβο:) Μὲ φώναξες, Λῶρη;
- ΛΩΡΗΣ Ναί, ναί, σὲ φώναξα.. Ὅλο μου τὸ εἶναι σὲ φώναξε!
- ΜΑΡΙΑ (Ἀπελπισμένη:) Λῶρη μου!
- ΛΩΡΗΣ (Τὴν ἀπωθεῖ.) Ὅλα τελείωσαν! Ἐδῶ εἶμαι ξένος. Καὶ θὰ πεθάνω ἐδῶ.. Καὶ θέλω νὰ ζήσω! νὰ ζήσω!

ΜΑΡΙΑ	Θά φύγης!
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	(Κλαΐνε, τὸν ἀγκαλιάζουν.) Μπαμπᾶ!
ΜΑΡΙΑ	Θά φύγης! Κ' ἐγώ; Ἐγώ; Τί θά γίνω; Ποῦ θά πάω; Τὰ παιδιά σου! Συλλογίστηκες τὰ παιδιά σου, Λώρη!
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	(Τὸν ἀγκαλιάζουν καὶ κλαΐνε.) Μπαμπᾶ! μπαμπᾶ!
ΛΩΡΗΣ	Δὲν μπορῶ! δὲν μπορῶ! (Χαδεύει τὰ παιδιά του.) Δὲν ξέρω.. (Ξάφνου φιλεῖ τὸ ἓνα του παιδί συγκινημένος.) Τιτίκα μου! (Ἡ Ἑλένη τότε τὸν παίρνει ἀπὸ τὴ μέση χαδευτικά. Ὁ Λώρης τότε ἀπωθεῖ πάλι τὰ παιδιά του ἀποτόμως.) Πηγαίνετε! πηγαίνετε!
ΕΛΕΝΗ	Ἐγὼ μόνο σ' ἀγαπῶ καὶ σὲ νοιώθω! Ἐδῶ θά πεθάνη ἡ ψυχὴ σου ἀπὸ ἀσφυξία.. Ἐλα! σ' ἀγαπῶ!
ΛΩΡΗΣ	Ἦ! πόσο ζεστό 'ναι τὸ κορμί σου!
ΜΑΡΙΑ	Μὴ τὴν ἀκοῦς! μὴ τὴν ἀκοῦς! Αὐτὴ δὲν σ' ἀγαπᾷ! Ἐγώ, ἐγὼ μόνο! Λώρη μου! ἔλα.. Θὰ ἰδῇς.. Θὰ σ' ἐννοῶ κ' ἐγώ.. θὰ διαβάζω.. θὰ διαβάζω.. θὰ σὲ βοηθῶ.. θὰ ἰδῇς.. θὰ ἰδῇς.. Νά, κύτταξε.. πιάσε ἓνα βιβλίο.. ὅ,τι βιβλίο θές.. καὶ ρώτησέ με (ἡ Ἑλένη παρασύρει τὸν Λώρη) Λώρη μου!
ΕΛΕΝΗ	(Χαδευτική, μὲ πάθος:) Ἐλα.. ἔλα.. ἔλα..
(Ἡ Μαρία πέφτει σὰν λιπόθυμη στὸν καναπέ. Τὰ παιδιά κλαΐνε καὶ φωνάζουν: Μπαμπᾶ! Ἡ Ἑλένη ἀπότομα ἀνοίγει τὴ μεγάλη πόρτα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔφυγε ὁ Μίμης. Ὁ Λώρης στέκεται στὸ κατῶφλι, στρέφεται καὶ κυττάζει τὴ Μαρία.. Τὰ παιδιά τρέχουν καὶ τὸν σέρνουν μέσα.. Ὁ Λώρης γυρίζει καὶ τὰ τοποθετεῖ στὸν καναπέ, δίπλα στὴ μαμμά τους. Καὶ τὰ χαδεύει. Κουρασμένος, χωρὶς νὰ θέλῃ, καθίζει στὸν καναπέ, κοντὰ στὰ παιδιά του —μὲ τὸ κεφάλι του στὰ χέρια μέσα, σκυφτὸ ἀπάνω στὰ γόνατα.)	
ΕΛΕΝΗ	(Ἀπὸ τὸ κατῶφλι:) Λώρη!
ΛΩΡΗΣ	(Διστάζει, μιλεῖ ἀσυνάρτητα, σὰν τρελλός:) Ναί.. ναί.. ἔρχομαι στάσου.. Πᾶμε!. (Κάνει νὰ σηκωθῇ. Τὸ ἓνα παιδάκι σκαλώνει στὰ γόνατά του καὶ τὸν χαδεύει.. Τὸ ἄλλο τοῦ βάζει μιὰ κορδέλλα μπλὲ στὸν λαιμὸ —ποῦ τὴν εἶχε ζώνη— καὶ γελᾷ. Ὁ Λώρης προσπαθεῖ, μὲ τὸ στανιό του, ν' ἀπαλλαχτῇ.) Ναί.. ναί.. Στάσου μεῖνε! Σ' ἀγαπῶ!. Ἐλένη!
ΜΑΡΙΑ	(Μὲ κλάμμα:) Λώρη μου.. Λώρη μου..

(Τὴ στιγμή κείνη χτυποῦν χαρμόσυνα οἱ καμπάνες τῆς Ἀνάστασης. Ἀπὸ τὸ παράθυρο μπαίνει ὁ θόρυβος καὶ τὸ γέλιο τοῦ δρόμου.)

ΕΛΕΝΗ

Λώρη, πᾶμε! Ἄκουσε τὶς καμπάνες! Εἶναι τῆς Ἀνάστασης! τῆς δικῆς Σου ἀνάστασης! Εἶσαι ἐλεύθερος! Ἄκουσε τὶς καμπάνες! Ἔλα! θὰ φιλήσω τὰ μάτια σου καὶ θὰ ἰδῇς ὅλα τὰ μυστικά τοῦ κόσμου! ἔλα!

(Ἡ Μαρία γονατιστή —κάνει τὸν σταυρό της, προσεύχεται.)

ΛΩΡΗΣ

(Στὴν Ἑλένη ποῦ πάντα στὸ κατῶφλι, τὸν περιμένει.) Μὴ βιάζεσαι! στάσου.. τώρα.. Εἶμαι κουρασμένος.. Μεῖνε.. ναί.. ναί.. ἔρχομαι.. ἔρχομαι.. Στάσου!. (Κάνει νὰ σηκωθῇ. Ἡ Ἑλένη μὲ περηφάνεια, ἀπότομα, καὶ μὲ περιφρόνηση.)

ΕΛΕΝΗ

Μεῖνε μαζί της! Μεῖνε μαζί της! Μισὲς ἀγάπες δὲν θέλω!. Μεῖνε μαζί της! (Μὲ ὑπέρτατη περιφρόνηση.) Λόγια! λόγια! λόγια! (Φεύγει καὶ κλεῖ ἀπότομα καὶ δυνατὰ τὴν πόρτα.)

ΛΩΡΗΣ

Ἑλένη! (Πέφτει ἐξαντλημένος.)

ΜΑΡΙΑ

(Σηκώνεται καὶ μὲ χαρὰ γιὰ τὴ δῆθεν νίκη της, ἀγκαλιάζει τὸν Λώρη.) ὦ! εὐχαριστῶ! εὐχαριστῶ Λώρη μου! Εὐχαριστῶ!

ΛΩΡΗΣ

(Ἐξω φρενῶν, τὴν ἀπωθεῖ μὲ μῖσος.) Μὴ μ' ἀγγίξης! Τὸ κορμί σου εἶναι κρύο, εἶναι σὰν νὰ μ' ἀγγίξῃ φεῖδι! Εἶναι σὰν νὰ μ' ἀγγίξῃ πεθαμένο πρᾶμα! Μὴ μ' ἀγγίξης!
(Σέρνεται στὴν πόρτα καὶ φωνάζει ἐνῶ ἡ Μαρία καὶ τὰ παιδιά κλαῖνε.)
Ἑλένη!

II

(Σπουδαστήριο μεγάλο, μὲ πολλὰ βιβλία, σοβαρό, σκοῦρα χρώματα. Χωρὶς Σταυρωμένο ἀπάνω ἀπὸ τὸ γραφεῖο. Τὴν ὥρα ποῦ ἀνοίγεται ἡ αὐλαία καὶ λίγο πρὶν ἀκούγονται χειροκροτήματα: Ὁ Λώρης τὴν στιγμή κείνη τελειώνει τὴν ἀνάγνωση τοῦ τελευταίου δράματός του σὲ μερικοὺς φίλους του ποῦ τὴ στιγμή ποῦ ὑψώνεται ἡ αὐλαία, σηκώνονται, συγχαίρουν τὸν Λώρη καὶ φεύγουν. Μένουν: Λώρης, Μίμης, Ἑλένη καὶ Εἰρήνη.

ΜΙΜΗΣ

(Γελαστός.) Φίλε μου, εἶσαι μεγάλος! (Τοῦ σφίγγει τὸ χέρι.)

ΛΩΡΗΣ	(Ωχρός, κουρασμένος, εξαντλημένος.) Ά! δέν κατώρθωσα τίποτε.. Τίποτε ακόμα.. Πάλι κομματιασμένα, πάλι μεσοτέλειωτα.. Τίποτε ακόμα.. (Με άνησυχία —και με έλπίδα νά τοῦ πῇ τὸ έναντίον ή Έλένη.) Δέν εἶν' αλήθεια, Έλένη;
ΕΛΕΝΗ	Ναί, ναί, Λώρη.. Ακόμα.. Στήν κορφή δέν έφτάσαμεν ακόμα...
ΛΩΡΗΣ	(Με άπέραντο πόνο στὸν Μίμη:) Βλέπεις; (Βήχει..)
ΜΙΜΗΣ	Μά μήν τὸ λέτε, κυρία, μήν τὸ λέτε.. Ὁ κόσμος διαλαλεῖ τ' ὄνομά του... Καί στὸ δρᾶμα αὐτὸ ποῦ μᾶς διάβασε τώρα καί ποῦ θά παιχθῇ απόψε στὰ ἐγκαίνια τοῦ θεάτρου του, κλαίει ὁ πόνος ὁ άπέραντος ὅλου τοῦ κόσμου.. Ὅλη ή άπαρηγόρητη ψυχὴ τοῦ εργάτη κλαίει ἐκεῖ μέσα καί ζητᾷ τὸ φῶς! Πῶς τῶγραφες!
ΛΩΡΗΣ	(Χαμογελᾷ πικρά.) Με τὸ αἷμα τῆς καρδιάς μου, Μίμη.. (Βήχει, πέφτει κουρασμένος στὸν καναπέ.) Ἄδικα.. Κρῖμα στὸ αἷμα! Τί κατώρθωσα; Σπασμένα, μισερά.. Ἡ Κορφή! ή Κορφή!...
ΕΙΡΗΝΗ	(Με άπέραντη στοργή:) Μά σῶπα, μπαμπᾶ.. Φτάνομε, νά, φτάνομε στὸ καταπράσινο σπίτι ποῦ σοῦ ὑποσχέθηκε ή μαμμά.. Ὅπου δέν θά εργάζεσαι πλειά καί θᾶσαι ήσυχος καί εὐτυχής, μπαμπᾶ..
ΛΩΡΗΣ	Άγαπᾷς τὴν ποίηση ἐσύ, Εἰρήνη, καί βλέπεις τὸν κόσμο ἀλλοιῶς..
ΕΙΡΗΝΗ	Πειὸ βαθειά καί πειὸ καθαρά.. Δέν εἶν' αλήθεια, μαμμά;
ΕΛΕΝΗ	Ναί, ναί, ἀγαπημένο μου παιδί.. (Στὸν Λώρη άνήσυχη:) Μά ἐσύ, Λώρη, τί ἔχεις; Πῶς λές ἔτσι, με τόσο παράπονο, πῶς χύνεται ἄδικα τὸ αἷμά σου; Ἄλλοι νά σπέρνουν κι ἄλλοι νά θερίζουν —αὐτὸ μόνο στοὺς στενοκέφαλους φαίνεται ἀδικία.. τὸ ξέρεις..
ΛΩΡΗΣ	Ναί, ναί, ἔχεις δίκηο, τὸ ξέρω.. (Έξημιμένος καί με πόνο:) Τὸ ξέρω μά δέν τὸ αἰσθάνομαι.. Ὁ νοῦς μου μοῦ λέει ναί, μά ή καρδιά μου... (Κινεῖ τὸ κεφάλι καί πέφτει κουρασμένος καί βήχει πάλι πολύ.)
ΕΙΡΗΝΗ	(Φοβερὰ άνήσυχη:) Μά τί ἔχεις, μπαμπᾶ; Εἶσαι ὠχρός.. ὠχρός.. Μὴ μελετᾷς τόσο.. Ἄφινε τὰ βιβλία κ' ἔλα μπαμπᾶ νά πηγαίνωμεν ἐκδρομὴ ἔξω στὰ χωράφια νά σοῦ δείξω ἐγὼ τὴν ὠμορφιά τῶν κάμπων.. Ἐλα, μπαμπᾶ, θά ιδῆς, θά ήσυχάσης.. δέν θά θές πλειά τίποτε..
ΛΩΡΗΣ	Σῶπα, Εἰρήνη.. Δέν ἔχω τίποτε.. Εἶμαι ὠχρὸς ἀπὸ ἀναιμία... (Με πικρία:) Νά ήσυχάσω; Δέν θά θέλω πλειά τίποτε; Μέσα ἐδῶ νοιώθω μιὰν ἀτέλειωτη πεῖνα! Μέσα μου εἶναι τὸ θεριὸ

ἐκεῖνο τῆς κόλασης ποῦ ὅσο περισσότερο τρώει, τόσο περισσότερο πεινᾷ.. (Βήχει, μὲ φωνὴ περιώδυνη καὶ μὲ πικρὸ χαμόγελο:) Νὰ ἡσυχάσω;

ΕΛΕΝΗ Μὰ σῶπα, Λώρη!. Θάρρος!. ἀκόμα λίγο καὶ θὰ φτάσωμε στὴν Κορφή.. Θὰ γράψης τότε τὸ Μεγάλο Ἀριστούργημα.. Θὰ ἰδῆς τὶς σκέψεις σου νὰ ποτίζουν καὶ νὰ φουντώνουν τὴ ζωή! Θάρρος! Μή, μὴν ἀφίνης τὴν ἀμφιβολία νὰ τρώη τὴ δύναμή σου!

ΛΩΡΗΣ (Κουρασμένος, ἀφηρημένος:) Ναί.. ναί...

ΜΙΜΗΣ (Ποῦ σ' ὅλον αὐτὸν τὸν διάλογο ἀνυπομονοῦσε.) Ἐλᾶτε, κυρία, ἐτοιμαστῆτε γιατί ἀργοῦμε..

ΕΛΕΝΗ ἼΑ! ναί, ἔχετε δίκιο.. Ἔλα, Λώρη, ἐτοιμάσου καὶ σύ καὶ πᾶμε!

ΛΩΡΗΣ Ποῦ;

ΕΛΕΝΗ Ἐλησμόνησες; Μὰ στὴν Κλινικὴ τοῦ Μίμη —ν' ἀγγίξης τὸν πόνο γιὰ νὰ μπορέσης νὰ τὸν ἐκφράσης τελείως.. Ἐπειτα θὰ γυρίσωμε καὶ θὰ προφτάσωμεν ἀκριβῶς νὰ παραστοῦμε στὰ ἐγκαίνια τοῦ Θεάτρου σου.. Ἔλα!

ΛΩΡΗΣ (Ἐξαντλημένος:) Δὲν μπορῶ!

ΕΛΕΝΗ (Ἐκπληκτη, τὸν κυττάζει συλλογισμένη:) ἼΑ!

ΛΩΡΗΣ Εἶμαι κουρασμένος.. Ξέρεις, κουράζομαι, Ἐλένη..

ΕΛΕΝΗ (Τὸν ἀγκαλιάζει, μὲ φωνὴ χαδευτικὴ:) Σὲ παρακαλῶ, Λώρη μου..

ΛΩΡΗΣ Καλά.. καλά.. θάρθω..

ΕΛΕΝΗ Εὐχαριστῶ!. —Πάω νὰ ντυθῶ, κ' ἔρχομαι ἀμέσως.

ΕΙΡΗΝΗ Ἐγὼ θὰ πάω στὸν περίπατό μου.. καὶ θὰ σοῦ φέρω λουλούδια, μπαμπᾶ.. (Χαιρετᾷ, ἢ Ἐλένη τὴν παίρνει ἀγκαλιαστὰ καὶ φεύγουν.)

(Ὁ Μίμης τὶς παρακολουθεῖ μὲ τὸ βλέμμα, ἔπειτα βλέπων τὸν Λώρη ποῦ ἔπρεπε πάλι ἐξαντλημένος στὸν καναπέ, λέει:)

ΜΙΜΗΣ Ὅχι.. ὄχι.. Ὅλα εἶναι ἐδῶ πένθιμα στὸ σπίτι τῆς Δόξας.. (Πάει κ' ἔρχεται.) Δὲν ξέρω.. δὲν ξέρω.. Μιὰ ἀτμόσφαιρα βαρειά.. Νά, ἀπόψε ἀκόμα ποῦ θὰ γίνουν τὰ ἐγκαίνια τοῦ θεάτρου αὐτοῦ (δείχνει ἀπὸ τὸ παράθυρο) ποῦ χτίστηκε πρὸς τιμὴ σου

—άπόψε ακόμα νάσαι τόσο λυπημένος! Μοῦ φαίνεται..
φοβοῦμαι.. δὲν ξέρω —σὲ βρῆκε τὸ κρίμα τῆς Μαρίας..

ΛΩΡΗΣ (Υπερβολικά ἐξημμένος, πετιέται ἀπὸ τὸν καναπέ.) Σῶπα! Δὲν
θέλω νὰ μοῦ μιλήσῃς γι’ αὐτή! Ἀπέθανε γιὰ μένα!. Μὴ μοῦ τὴν
φέρνῃς, σὰν βρυκόλακα —μέσα στὸ σπίτι μου!.

ΜΙΜΗΣ Ναί, ναί.. Εἶπαμε νὰ μὴ μιλήσωμε πλειά γι’ αὐτή —ἀφότου τὴν
διαζεύκτηκες.. Κι ὅμως ὅλα ἐδῶ μοῦ τὴν ἐνθυμίζουν!. Ποῦ ἡ
ἡρεμία τοῦ πρώτου σου σπιτιοῦ, στὴν ἀρχή, τὰ παιδιὰ, ἡ
ἐκκλησία, ἡ γυναῖκα ποῦ δὲν σ’ ἔσπρωχνε μόνο σὲ ξεκούραζε
—οὔτε ἀγῶνες οὔτε Κορφές! Καὶ νάξερές τώρα ποῦ
κατήντησε.. νάξερές ποῦ κατήντησε γιὰ νὰ βγάνῃ ψωμί γιὰ τὰ
παιδιὰ καὶ τὴ γρηὰ μητέρα τῆς!.

ΛΩΡΗΣ (Μὲ ἀγωνία:) Σῶπα! Σῶπα!.

ΜΙΜΗΣ Ἐγὼ δὲν κάνω ἐδῶ.. Ἐδῶ πνίγομαι.. Ὅλα εἶναι πένθιμα ἐδῶ..
Νά, κι αὐτὴ ἡ Εἰρήνη!

ΛΩΡΗΣ (Μὲ ἔκπληξη:) Ἡ Εἰρήνη!

ΜΙΜΗΣ Ναί.. ναί, δὲν ξέρω. Θὰ γελάσης —μοῦ ἐνθυμίζει τὴν ἰδέα τοῦ
Θανάτου...

ΛΩΡΗΣ Ἡ Εἰρήνη! Αὐτὴ ἡ τόσο εὐθυμη, ἡ φυσιολάτρισσα, ποῦ
ὅλημέρα γυρίζει μέσα στοὺς ἥλιους καὶ στὰ χωράφια —
θαμπωμένη ἀπὸ τὴ χαρά!..

ΜΙΜΗΣ Ναί.. ναί, μὰ μιὰ χαρὰ τόσο νευρική —ποῦ εἶναι σὰν νὰ σοῦ
λέῃ, νὰ σπεύσωμε νὰ ζήσωμε σ’ ἓνα μῆνα, ζωὴ δέκα χρονῶν..
δὲν ξέρω.. δὲν ξέρω..

ΛΩΡΗΣ Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοῦ Θανάτου! Δὲν σ’ ἐννοῶ.. Μ’ αὐτὴ ’ναι ἡ μόνη
χαρὰ μου.. Ἀφότου ἡ οἰκογένεια τῆς Ἑλένης ποῦ τὴ βρῆκε
ἀπέξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία μιὰ νύχτα, ἔκθετη, δέχτηκε νὰ μᾶς
τὴν δώσῃ καὶ τὴν υἱοθετήσαμε, καὶ τὴν πήραμε σπίτι μας καὶ
τὴν κάμαμε παιδί μας —ἐνοιῶσα κάποια ἀχτίνα ξανθὴ μέσα
στὸ σπίτι αὐτό! Ἡ Εἰρήνη! Ἡ Εἰρήνη νὰ σοῦ ἐνθυμίσῃ τὴν ἰδέα
τοῦ Θανάτου! Μὰ τί ἔπαθες, Μίμη;

(Τὴν στιγμή κείνη ἔρχεται ἡ Εἰρήνη, πεταχτή, εὐθυμη. Ντυμένη
ὠραῖο φόρεμα, μῶβ. Μεγάλο πλατύγυρο καπέλλο.)

ΕΙΡΗΝΗ (Στέκεται στὸ κατῶφλι, μὲ φιλαρέσκεια.) Μπαμπάκα! δές με!

ΛΩΡΗΣ Ὡστε, περίπατο;

ΕΙΡΗΝΗ Δὲν εἶμαι ὠραία; Ἄν μ’ ἔβλεπες ἀπὸ μακριὰ δὲν θὰ νόμιζες πῶς
εἶμαι μιὰ ἀνεμῶνη μῶβ ποῦ σαλεύει μέσα στὰ χωράφια;

ΛΩΡΗΣ	Ναί.. ναί...
ΕΙΡΗΝΗ	ΉΩ! μὰ μὴν εἶσαι λυπημένος, μπαμπᾶ!.. Νὰρχόσουνε μαζί μου.. Νὰ σοῦ δείξω πόσες χαρὲς πετιοῦνται ἀπὸ τὸ χῶμα!.
ΜΙΜΗΣ	(Τοῦ ὑπενθυμίζει.) Λώρη...
ΛΩΡΗΣ	Ἀπὸ τὸ χῶμα;...
ΕΙΡΗΝΗ	Μὰ δὲν αἰσθάνεσαι ἐσύ, μπαμπᾶ, τὶς χαρὲς αὐτές; Ἐγὼ μεθῶ! Τὸν χειμῶνα πρὸ πάντων ὅταν τὰ βλέπω ὅλα πεσμένα κάτω, χιονισμένα, ἀσάλευτα, νεκρά —μούρχεται νὰ ὑψώσω μιὰ κραυγὴ νίκης! Ὅλα τὰ παλιὰ καὶ σαπημένα πεθαίνουν κι ἀπὸ μέσα τους πετιοῦνται αἰῶνια τὰ καινούργια καὶ τὰ ζωντανά! Κι ὅταν χιονίζει κ' εἶναι ὅλα κάτασπρα, ἡ γῆ, τὰ δέντρα, τὰ βουνά, ἐγὼ φορῶ ροζ φόρεμα καὶ κάτασπρο καπέλλο καὶ μοῦ φαίνεται —μοιάζω πελώριο ἄνθος ἀμυγδαλιᾶς καὶ χαμογελῶ στοὺς διαβάτες ποῦ τρέμουν ἀπὸ τὸ κρύο— χαμογελῶ σὰν νὰ τοὺς λέω: «Μὴ φοβᾶστε! μὴ φοβᾶστε! Οἱ ἀμυγδαλιὲς ἀνθίσανε!» (Γελᾷ, εὐθυμῶν. Ὁ Λώρης, λυπημένος κ' ἐκπληκτὸς τὴν ἀκούει. Αὐτὴ τὸν ἀγκαλιάζει καὶ σὲ στιγμὴ μελαγχολίας.) ἮΩ! μπαμπᾶ μου, νᾶξερὲς πόσο σ' ἀγαπῶ.. Πάω νὰ σοῦ κόψω πολλὰ, πολλὰ λουλούδια νὰ σοῦ τὰ προσφέρω τὸ βράδυ, στὸν θρίαμβό σου, μπαμπᾶ μου! (Τὸν φιλεῖ καὶ φεύγει πεταχτή.)
ΜΙΜΗΣ	Βλέπεις; Τί σοῦ ἔλεγα;
ΛΩΡΗΣ	(Ἐξημμένος.) Ἄφινέ με! Τί θεὸς ν' ἀναταράξῃς τὴν ψυχὴ μου;
ΜΙΜΗΣ	ΠΑίρνεις πολὺ τραγικὰ τὴ ζωὴ, φίλε μου.. Ἡ πολλὴ σκέψη εἶναι ἀρρώστεια, κάποτε θανατηφόρα.. Πρόσεξε!
ΛΩΡΗΣ	Μὰ εἶναι μιὰ κωμωδία ἡ ζωὴ μου! Φωνάζω: «Χαρῆτε! Χαρῆτε! εἴστε ὅλοι ἀδερφοί! Ἡ νύχτα τοῦ πένθους ἐπέρασε, ὁ ξανθομάλλης Θεὸς σὲ λίγο θ' ἀνατείλῃ, σηκωθῆτε! Τονίσετε ὄρθιοι ὡσαννά!..» Καὶ μ' ἀκοῦνε, κι ἀρχίζουν ν' ἀγαποῦν καὶ νὰ νοιώθουν τὴ ζωὴ, κι ἀρχίζουν ν' ἀγαποῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον —κ' ἐγὼ 'μαι ἀπαρηγόρητος! Κ' ἐγὼ 'μαι μόνος. Κ' ἐγὼ ἀκούω Κάποιον μέσα μου νὰ θρηνῇ καὶ νὰ μὴ σωπαίνει!.. (Τὴ στιγμὴ κείνη περνοῦν οἱ ἐργάτες ποῦ σκολοῦνε, κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ Λώρη καὶ σφυρίζουν.. Θόρυβος, γιουχαῖσμοί. Μερικὲς πέτρες χτυποῦνε στὰ παράθυρα.)
ΛΩΡΗΣ	Τί τρέχει; Τί τρέχει;
ΜΙΜΗΣ	(Κυττάζει μὲ προσοχὴ ἀπὸ τὸ παράθυρο.) Εἶναι ἐργάτες ποῦ σκολοῦν..

- ΛΩΡΗΣ (Με άπελπισία, δὲν τολμᾷ νὰ πιστέψῃ:) Καί...
- ΜΙΜΗΣ Καὶ σὲ βρίζουν γιὰ ὅ,τι ἔγραψες... Ξέρουν πῶς ἀπόψε...
- ΛΩΡΗΣ Καὶ μὲ βρίζουν!.. Ἐγὼ ποῦ ξόδεψα τὸ αἷμά μου ὅλο γιὰ νὰ τοὺς δώσω ψωμὶ καὶ φῶς! ὦ!. (Τρέχει στὸ παράθυρο, τ' ἀνοίγει. Θόρυβος μεγάλος. Φωνές, πέτρες, σφυρίζουν.. Μιὰ πέτρα βρίσκει τὸν Λώρη στὸ χέρι κι ἀποσύρεται μὲ μιὰ κραυγὴ πόνου.) ὦ!
- ΜΙΜΗΣ Τί ἔχεις; Ἄφισέ τους! Δὲν σ' ἔνοιωσαν ἀκόμα.. Γιὰ νὰ σ' ἀγαπήσουν ἔπρεπε νὰ γενῆς δημαγωγός των.. Εἶπες τὴν ἀλήθεια.. (Βλέπει ὅτι ὁ Λώρης ἀποσύρεται μὲ κραυγὴ πόνου.) Λώρη, τί ἔχεις;
- ΛΩΡΗΣ (Ἐξῶ φρενῶν.) Τί κατώρθωσα; (Γελᾷ σπασμωδικό, σπαραχτικό γέλιο.) Ποιὸς τὸ πίστευε; Πᾶνε!. ὅλα πᾶνε! Χαμένη ἡ ζωὴ μου.. Κ' ἐγὼ ποῦ νόμιζα.. ὦ! τοὺς ἔρριξα τὴν ψυχὴ μου νὰ χορτάσουν, τοὺς ἔκοψα κομμάτια τὴ ζωὴ μου καὶ τοὺς τὴν ἔδωκα κι ἔγινε —ὅπως ἔγινε... (Βήχει, ἐξαντλημένος.).. Τί κατώρθωσα; Ἦθελα νὰ τοὺς δώσω ψωμὶ καὶ φῶς.. Ἐστάθηκα στὴ μέση τοῦ δρόμου κι ἄπλωσα τὸ χέρι μου — αὐτό μου τὸ χέρι (δείχνει τὸ χτυπημένο χέρι) ζητιανεύοντας ἀπὸ τοὺς διαβάτες ψωμὶ γιὰ ὅλα τὰ στόματα καὶ φῶς γιὰ ὅλα τὰ μάτια! Καὶ τώρα;.. (Πέφτει ἐξαντλημένος.) Ἄ! ἀπόψε ἐκουράστηκα! ἐκουράστηκα! ἐκουράστηκα!
- (Ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ κείνη ἀνοίγει ἡ πόρτα κ' ἔρχεται ἡ Ὑπηρέτρια.)
- ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ Μιὰ κυρία, σᾶς ζητεῖ..
- ΛΩΡΗΣ Ποιὰ εἶναι;
- ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ Δὲν εἶπε τ' ὄνομά της.. Εἶναι μιὰ μαυροφόρα..
- ΜΙΜΗΣ Ἐγὼ σ' ἀφίνω Λώρη. Θὰ σᾶς περιμένω στὴν Κλινική.. Ἐπειτα τὴ νύχτα πᾶμε μαζὶ στὴν ἀποθέωσή σου, στὸ θέατρο...
- ΛΩΡΗΣ (Λυπημένος, ἀφηρημένος:) Ναί.. ναί...
- (Φεύγει ὁ Μίμης.)
- (Μπαίνει μέσα μιὰ Μαυροφόρα. Κάποια σιωπὴ. Ἡ μαυροφόρα, βγάζει τὸ πυκνὸ της βέλο —κι ὁ Λώρης τρομαγμένος ὑποχωρεῖ ἓνα βῆμα.)
- ΛΩΡΗΣ Ἄ!

ΜΑΡΙΑ	Ναί, εἴμ' ἐγώ.
ΛΩΡΗΣ	Ἑσὺ!
ΜΑΡΙΑ	Ἡ μάνα τῶν παιδιῶν σου..
ΛΩΡΗΣ	Ἑσὺ! τί θέλεις; Τί θέλεις ἀπὸ μένα; Πῶς ἦρθες ἐδῶ; Ἀφισέ με! φύγε!. Τί θέλεις;
ΜΑΡΙΑ	(Ἰκετευτικά:) Ἐλεος! μὴ με διώχνης.. Ἐγὼ ἐγλύκανα τὴ ζωὴ σου μὲ τὴν ἀγάπη μου —μιὰ φορὰ— θυμᾶσαι; Μὴ με διώχνης... Ἐγὼ σὲ ξεκούραζα μιὰ φορὰ...
ΛΩΡΗΣ	Τὸ ξέρω... τὸ ξέρω...
ΜΑΡΙΑ	Κ' ἔπειτα ἀγάπησες μιὰν Ἄλλη... κ' ἔφυγες..
ΛΩΡΗΣ	Σῶπα!
ΜΑΡΙΑ	Ποῦ πῆγες, τί ἔκαμες, πόσο τὴν ἀγάπησες, πόσο σὲ τυράννησε.. Ὅλα τὰ ξέρω..
ΛΩΡΗΣ	(Μὲ πικρία καὶ δυσπιστία:) Ὅλα τὰ ξέρεις; (Βήχει.)
ΜΑΡΙΑ	(Φοβερά ἀνήσυχη:) Τί ἔχεις; Εἶσαι ἄρρωστος; Θεέ μου! Εἶσαι ἄρρωστος; Γιατί βήχεις ἔτσι;
ΛΩΡΗΣ	Τίποτε.. Δὲν ἔχω τίποτε.... Ὅλα τὰ ξέρεις;
ΜΑΡΙΑ	(Σιγά, μόλις ἀκούεται...:) Ἐγὼ δὲν σὲ ξέχασα.. Ἐγὼ σ' ἀγαπῶ.. Κι ὅλο τὸ μαρτύριο τῆς ζωῆς σου τὸ ξέρω.. Ὁ Θεὸς δὲν εὐλόγησε τὸ σπίτι σας.. Τὰ παιδιά σας πεθαίνανε τὸ ἓνα μετὰ τ' ἄλλο.. Μιὰ στιγμὴ ἀνάπαυση δὲν βρῆκες, Λώρη μου...
ΛΩΡΗΣ	Σῶπα! (Ἀπελπισμένος:) Εἴμ' εὐτυχής! Μαζί της εἴμ' εὐτυχής! Σῶπα!
ΜΑΡΙΑ	Εὐτυχής! «Οἶκτον!, τῆς φώναζες, δὲν ἔχω πλειά αἵμα!» Κι αὐτὴ ὅλο σοῦ φώναζε: «Προχώρει! προχώρει!» Καὶ σωρειάστηκες πλειά χάμω κι ἐρωτᾷς...
ΛΩΡΗΣ	(Ἀπελπισμένος τὴν διακόπτει:) ὦ! δὲν ἐρωτῶ! Δὲν ἐρωτῶ! Ἄφινέ με!
ΜΑΡΙΑ	Ἐρωτᾷς τί κατώρθωσες τόσα χρόνια μακριά μου, τί κατώρθωσες...
ΛΩΡΗΣ	(Ἐξω φρενῶν:) Φύγε! Ἦρθες νὰ γελάσης μὲ τὸν πόνο μου! Ἀπάνω στὸ πτώμα τῆς ζωῆς μου, ἔλα νὰ χορέψης καὶ σύ!

- ΜΑΡΙΑ (Ήρεμη, λυπημένη:) Ήρθα νὰ σὲ σηκώσω ἀπὸ χάμω, Λώρη... Ἔλα τὸ παιδί μας εἶναι βαρεῖα ἄρρωστο καὶ σὲ ζήτησε... Ἔλα.. γιὰ κεῖνο ἦρθα... Δώσέ μου τὸ χέρι σου.. Ἔλα!
- ΛΩΡΗΣ (Κάνει ν' ἀνασηκωθῇ, μὰ πέφτει κουρασμένος.) Πολὺ ἀργά.. πολὺ ἀργά.. Φύγε!
- ΜΑΡΙΑ Ὅχι! ὄχι! Δὲν εἶναι ἀργά.. Ἄν ἔρθης θὰ γιάνη τὸ παιδί μας.. Ἔλα.. θ' ἀνάψωμε πάλι τὸ τζάκι τοῦ σπιτιοῦ μας καὶ θὰ καθίσωμε πάλι γύρω στὴ φωτιά, τὸν χειμῶνα.. Καὶ θὰ φεύγουν ὡμορφες οἱ ὥρες... Ἐδῶ κάνει κρύο.. Τί σημαίνει ἂν ἔχης δόξα; Ἀγάπη δὲν ἔχεις... Ἀγάπη θὲς νὰ ζεσταθῇς καὶ νὰ γιάνης... Ἔλα...
- ΛΩΡΗΣ Ἀφισέ με! Δὲν θέλω τὸν οἶκτό σου! Βρίσε με καλῆτερα.. τὰ λόγια σου αὐτὰ μὲ καῖνε.. Βρίσε με! Νὰ χόρεψε ἀπάνω στὴν πεθαμένη μου χαρά... ὦ! (Ἐξαντλημένος, διακόπτεται καὶ βήχει..)
- ΜΑΡΙΑ (Αἰνέσχη:) Ἀγάπη μου, τί ἔχεις; Δὲν ἔβηχες ἄλλοτε (Χαδευτικώτατα, μητρικώτατα τοῦ δίδει νερό.) Λίγο νερό.. πιέ, θὰ σοῦ περάση... Τί ἔχεις, Λώρη μου;
- ΛΩΡΗΣ (Μὲ τρομαχτική, ἀπελπισμένου, ἡρεμία:) Τίποτε. Εἶμαι φθισικός.
- ΜΑΡΙΑ (Κραυγὴ πόνου:) Ἄ!
- ΛΩΡΗΣ Ξέρεις, εἰργάστηκα πολὺ.. Πάντα στὸ Νοσοκομεῖο.. (Γελᾷ σπαραχτικὸ γέλοιο.) Χαχαχά! Δὲν γελάς;! Φθισικός! τί σημαίνει; Ἀνεβαίνω στὴν Κορφή! Χαχαχά!
- ΜΑΡΙΑ (Τὸν βλέπει ἔντρομη.) Ἀγάπη μου! ἀγάπη μου!
- ΛΩΡΗΣ Μὴ μ' ἀγγίζης! Θὰ κολλήσης καὶ σύ!
- ΜΑΡΙΑ Ἀγάπη μου! ἀγάπη μου!. Ἔλα μαζί μου.. θὰ γίνης καλά.. καὶ τὸ παιδί μας θὰ γίνη καλά.. ἔλα..
- ΛΩΡΗΣ Δὲν μπορῶ! φίλησέ μου το.. Ἄν ξανάρθω σπῖτι σου μοῦ 'πε θὰ φύγη καὶ θὰ μ' ἀφίση καὶ δὲν μπορῶ!
- ΜΑΡΙΑ Θὰ φύγη; Ποιά;
- ΛΩΡΗΣ Ἐκείνη!
- ΜΑΡΙΑ Ἄ! Ἐκείνη! Ἡ λάμια ποῦ σοῦ πιε τὴν ψυχή!
- ΛΩΡΗΣ Τὴν ἀγαπῶ! σῶπα!

MARIA	Τὴν ἀγαπᾷς; τὴν ἀγαπᾷς ἀκόμα;
ΛΩΡΗΣ	Ἀκόμα! Ἀκόμα! Ἀκόμα!
MARIA	Μὰ θὰ σὲ πεθάνη, Λώρη μου, θὰ σὲ πεθάνη!
ΛΩΡΗΣ	Τί μὲ μέλει! Τί μὲ μέλει! Στηλώνω τὰ μάτια μου ἀπάνω στὰ μάτια της καὶ ἡ ζωὴ μου τρέχει σὰν πληγὴ καὶ ἡ ψυχὴ μου ρίχνεται χαρούμενη στὰ μάτια της νὰ πνιγῇ!..
MARIA	(Ἀπελπισμένη:) Σῶπα! σῶπα!
ΛΩΡΗΣ	᾿Ω! δὲν ξέρεις ἐσύ!. Ὅταν φιλῇ τὸ στόμα μου καίει τὰ χεῖλη μου καὶ πονῶ.. ὅλος πονῶ! Καὶ σωριάζομαι χάμω καὶ τῆς λέω: «Ἀκόμα! φύλιε με ἀκόμα!»
MARIA	Ἄ Θεέ μου! (Πέφτει σὰν λιπόθυμη.) (Τὴ στιγμή κείνη ἔρχεται χαρούμενη, πεταχτή, ἡ Εἰρήνη γεμάτη λουλούδια. Βλέπει τὴ Μαρία, ποῦ σέρνεται πρὸς τὴν πόρτα καὶ τὴ βοηθᾷ νὰ βγῇ ἔξω. Ρίχνει σκορπισμένα τὰ λουλούδια στὸν καναπέ καὶ τὸν γεμίζει —καὶ τρέχει ἀνήσυχη στὸν Λώρη καὶ τὸν ἀγκαλιάζει μὲ τὰ δύο της χέρια.)
ΕΙΡΗΝΗ	Τί τρέχει, μπαμπᾶ, τί τρέχει;
ΛΩΡΗΣ	(Προσπαθεῖ νὰ συγκρατηθῇ.) Τίποτε Εἰρήνη... τίποτε...
ΕΙΡΗΝΗ	Θέλω νὰ μάθω, μπαμπᾶ..
ΛΩΡΗΣ	Δὲν θὰ μ' ἐννοήσης παιδί μου.. Ἄφινε.. Πῶς πέρασες στὸν περίπατο;
ΕΙΡΗΝΗ	Δὲν εἶμαι μικρή.. Ἄφισέ με, μπαμπᾶ.. δὲν κρατιέμαι πλειά.. Ἐγὼ σὲ λυποῦμαι... Σήμερα πρὸ πάντων.. Τόσες ἀπολαύσεις, τόσες τιμές, ὁ κόσμος ὅλος ποῦ θὰ σ' ἀποθεώσῃ τὸ βράδυ — καὶ νὰ μὴν ἔχῃς ἓνα χαμόγελο, ἓνα μόνο, λίγη χαρά, τὴ μισὴ χαρὰ ποῦ ἔχει ὁ ἐργάτης ὁ φτωχός, ὁ κουρελιάρης, ὅταν γυρίσῃ τὸ βράδυ στὸ σπίτι του κουρασμένος ναύρη τὰ παιδιά του.. Τί σ' ἐνδιαφέρει λοιπὸν ὅλη αὐτὴ ἡ δόξα, τί κοπιάζεις τόσο; Ἄκουσε! νὰ ἡ ζωὴ! (Τὴ στιγμή κείνη περνᾷ κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα κάποιος καὶ τραγουδεῖ, κάποιο γνωστό, συνηθισμένο τραγοῦδι τοῦ λαοῦ. Π.χ.·)

«Ὅταν γυρίζω ἀπ' τὸ βουνό»..

- ΕΙΡΗΝΗ (Αφογκράζεται με τὸν Λώρη.) Στοιχηματίζω θάναι κανείς
ἐργάτης..
- (Ἡ φωνὴ ἐξακολουθεῖ ἀπὸ πλεῖα μακριὰ τώρα:)
- «Τὸ βράδυ–βράδυ»
- (Κι ἀκόμα ἀπὸ πειὰ μακριά:)
- «Ὅταν γυρίζω ἀπ’ τὸ βουνό»... (Ἡ φωνὴ χάνεται.)
- ΕΙΡΗΝΗ (Μὲ ἐνθουσιασμό:) Νά ἡ ζωὴ! ἡ ζωὴ! ἡ καταπράσινη ζωὴ!
- ΛΩΡΗΣ (Τὴν κυττάζει ἔκπληκτος.) Εἰρήνη! μὰ εἶσαι σύ!
- ΕΙΡΗΝΗ Ναί, ναί, μπαμπᾶ.. ἐγώ.. Ὅλο σου τὸ μαρτύριο τὸ
παρακολουθῶ τόσα χρόνια... Μὰ πάντα παρηγοροῦμαι κ’
ἔλεγα: «Θάναι καὶ κανεὶς ἄλλος δρόμος ποῦ φέρνει στὴν
εὐτυχία.. Δὲν θάναι μόνον ὁ δικός μου..» Καὶ σήμερα!.. Ὅχι!
ὄχι! Δῶσέ μου τὸ χέρι σου νὰ σὲ πάω ἀπὸ τὸν δρόμο μου.. ἴσως
δὲν εἶναι ἀκόμα ἀργά..
- ΛΩΡΗΣ (Ἐκστατικός:) Μίλιε μου.. μίλιε μου ἀκόμα, Εἰρήνη..
- ΕΙΡΗΝΗ (Ὅλοένα μὲ περισσότερο ἐνθουσιασμό:) Ἦλα μπαμπᾶ! Θὰ σοῦ
δεῖξω τὴ Δήμητρα ποῦ κάθετα μεγαλόχαρη μέσα στοὺς
κάμπους! Θὰ ἰδῇς τὰ μάτια της πόσο εἶναι ὡμορφα καὶ ἥρεμα
καὶ μεγάλα καὶ μὲ πόση καλοσύνη κυττάζουν κάτω στὰ
σπαρμένα τοὺς θεριστάδες καὶ τὰ βώδια ποῦ σέρνουν τ’ ἀλέτρι
καὶ τὰ χέρια ποῦ τὰ ρόζιασεν ἡ ἀγάπη τῆς γῆς!.. Ἦλα, θὰ σὲ
μυήσω σ’ ὅλα τὰ Ἐλευσίνια μυστήρια.. Ἐγὼ εἶμαι ἰέρεια τῆς
Δήμητρας!.. Μὴν ἀκοῦς! μὴν ἀκοῦς! δὲν ὑπάρχει Θεὰ τόσο
μεγάλῃ σὰν τὴ θεά μου κ’ Ἐκκλησία ὡμορφότερη (ἐκτείνει τὸ
χέρι της, πέρα, ἔξω ἀπὸ τὸ παράθυρο) ποῦ θὰ βρῇς;
- ΛΩΡΗΣ (Κλαίει.) Εἰρήνη.. Εἰρήνη.. σῶπα!
- ΕΙΡΗΝΗ Μπαμπᾶ μου, μὴν κλαῖς, μὴν κλαῖς.. μὴ, μπαμπᾶ μου..
- ΛΩΡΗΣ Αὐτὴ ἡ ζωὴ... ἡ Δήμητρα.. ἡ Ἐκκλησία σου.. Εἶναι ἀργὰ γιὰ
μένα.. εἶναι ἀργά!.. (Πέφτει ἐξαντλημένος ἀπάνω στὰ
λουλούδια..) Ναί.. ναί.. ναί... Ἦχει δίκηο ὁ Μίμης...
- ΕΙΡΗΝΗ Ὁ Μίμης!
- ΛΩΡΗΣ Τὰ μάτια σου μοῦ ἐνθυμίζουν κάποια λιμάνια ποῦ κάπου τὰ
εἶδα.. κι ὅμως ποτέ μου δὲν τὰ εἶδα.. Ναί.. ναί.. Ἦχει δίκηο ὁ
Μίμης.. (Κλαίει.)

- ΕΙΡΗΝΗ Μὰ σῶπα.. μπαμπᾶ μου, σῶπα.. Μὰ τί ἔχεις; (*Τὸν ἀγκαλιάζει καὶ τὸν χαδεύει.*)
- (*Ἐρχεται ἡ Ἑλένη ντυμένη, ἔτοιμη γιὰ νὰ βγοῦν ἔξω.*)
- ΕΛΕΝΗ Ἔλα, Λώρη, εἶμαι ἔτοιμη.. Πᾶμε..
- ΛΩΡΗΣ (*Μὲ ἀγωνία.*) Ποῦ;
- ΕΛΕΝΗ Στὴν Κλινική.. Ξέχασες πάλι; Πᾶμε..
- ΛΩΡΗΣ Δὲν πάω!. Δὲν μπορῶ..
- ΕΛΕΝΗ Δὲν πᾶς, Λώρη! Δὲν μπορεῖς.. (*μὲ ἐλαφρὰ εἰρωνεῖα*) σὺ ὁ Δυνατός...
- ΛΩΡΗΣ Ἔ! δὲν μπορῶ, ἐγὼ ὁ Δυνατός! ὁ Μεγάλος! Θέλω νὰ ζήσω, ὅπως ζοῦν ὅλα γύρω μου, ὅπως ἔχει δικαίωμα νὰ ζήσει ἓνα λουλούδι, ἓνα ζῶο, ἓνας ἄνθρωπος! Ἄφισέ με! Δὲν μπορῶ πλειά! Θέλω νὰ ζήσω κ' ἐγώ! Ἐλεύθερος! Θέλω νὰ εἶμαι ἐλεύθερος! Μὴ μὲ κρατῆς! (*Ἀποσπᾶται ἀπὸ τὰ χέρια της καὶ τὴν ἀπωθεῖ.*)
- ΕΙΡΗΝΗ (*Τὸν ἀγκαλιάζει καὶ τὸν βάζει πάλι νὰ καθίσῃ.*) Μπαμπᾶ μου.. ἡσύχασε.. ἡσύχασε..
- ΕΛΕΝΗ Μὰ τί ἔχεις ἀπόψε; Λώρη, τί συνέβη;
- ΛΩΡΗΣ Δὲν ξέρω.. Ἐκουράστηκα, νά! Κοπήκανε τὰ γόνατά μου! Θὰ καθίσω πλειά, θὰ σκύψω στὸ χῶμα καὶ θὰ κυττάζω —ὅλα τὰ πράματα τοῦ κόσμου πρὶν νὰ πεθάνω.. Θ' ἀνοίξω ὅλους τοὺς πόρους τοῦ κορμιοῦ μου καὶ θὰ βάλω μέσα τὸν ἥλιο.. Ἐκεῖ κάτω δὲν θάχω ἥλιο... Θέλω ἥλιο..
- ΕΛΕΝΗ Ἐσὺ κουρασμένος, Λώρη!. Ἐσύ!
- ΛΩΡΗΣ Ἔ! ναί! ναί! Ἐγὼ κουρασμένος! Τί κατάλαβα ὡς τώρα; Τί κατώρθωσα; Ἡ δόξα; καὶ τί μ' ἐνδιαφέρει; Τί σημαίνει ἂν ἔρθουν πολλοὶ ἢ λίγοι ἄνθρωποι στὴν κηδεῖα μου, ἢ ἂν μοῦ βγάλουν λόγους ἢ ἂν μοῦ καταθέσουν στεφάνους; Χαχαχά! Τί μὲ μέλει; Ἐγὼ θέλω νὰ ζήσω!. (*Κυττάζει μὲ ἀγωνία τὴν Εἰρήνη.*) Δὲν εἶναι ἀργά.. ποιὸς ξέρει!..
- ΕΙΡΗΝΗ Ναὶ μπαμπᾶ μου.. ἔχεις δίκηο.. ἔχεις δίκηο.. (*Τὸν χαδεύει.*)
- ΕΛΕΝΗ (*Ἀνήσυχη.*) Λώρη, ἐσὺ κουρασμένος! Ἐσὺ νὰ λές αὐτά, Λώρη!
- (*Ἡ Εἰρήνη καθίζει στὸ πιάνο δίπλα κι ἀφίνει ἀφηρημένη τὰ δάκτυλά της νὰ πετοῦν ἀπάνω κι ἀκούονται κάπου κάπου,*

*σκόρπιες, νότες πότε βαρείες, πότε γρήγορες ἢ μελαγχολικές —
νότες ποῦ παρακολουθοῦν ἀσυναίσθητα, τὴν ἔννοια τῶν λόγων
ποῦ θὰ λέγῃ ὁ Λώρης.)*

- ΛΩΡΗΣ (Ἐξημμένος:) Ὅχι! ὄχι! Εἶμαι ἄνθρωπος, τίποτε παραπάνω!
Δὲν μπορῶ πλειά! Ἐγὼ ὑποφέρω.. Ἐγὼ κυττάζω τὸν πόνο ὅλου
τοῦ κόσμου καὶ ὑποφέρω.. Καὶ σὺ δὲν μὲ παρηγορεῖς! Νά,
βλέπεις πεθαίνω ὅλη μέρα (βήχει...) κύτταξε πῶς ἔγινα.. Ἐγὼ
φωνάζω: «Σώνει! Δὲν ἔχω πλειὰ αἷμα..» Καὶ σὺ μοῦ λές:
«Ἀκόμα! ἀκόμα!» Καὶ μὲ σπρώχνεις.. Ποῦ πᾶμε; Ποῦ πᾶμε;
Ἔως ποῦ; Καὶ τ' εἶμαι ἐγώ;... Ποῦ πᾶμε;
- ΕΛΕΝΗ Σῶπα! σῶπα! Μὲ κάνεις καὶ φοβοῦμαι.. Σῶπα!.
- ΛΩΡΗΣ (Δὲν κρατιέται πλειὰ στὴν ἀπελπισία του, σὰν τρελλός:) Ποῦ
πᾶμε; Χίλιες ἐρωτήσεις ἀνεβαίνουν στὸ στόμα μου καὶ στὴν
καρδιά μου! Χαχαχά! Ποιός εἶναι λοιπὸν αὐτὸς ποῦ γιὰ
ἀπάντηση θὰ μοῦ ρίξῃ μιὰ φοῦχτα χῶμα στὸ στόμα καὶ θὰ
πέμψῃ σκουλήκια μιὰ νύχτα νὰ ξεφαντώσουν τρώγοντας τὴν
καρδιά μου; Ἄ! μοῦ φαίνεται, θὰ τρελλαθῶ! Θὰ τρελλαθῶ!
Ποῦ πᾶμε! Μὴ μὲ σπρώχνεις! (Τῆς σφίγγει τὸ χέρι, ἔξαλλος.)
Ἐσὺ φταῖς!
- ΕΛΕΝΗ (Περίφοβη, στὸν Λώρη ποῦ κυττάζει σὰν τρελλός:) Λώρη μου,
Λώρη μου, ποῦ κυττάζεις;
- ΛΩΡΗΣ Κυττάζω πίσω μου καὶ κλαίω.. Νά οἱ χαρές μου ὅλες καὶ οἱ
ἐλπίδες μου κοίτονται πεθαμένες.. Νά!. νά! στ' ἀγκάθια τοῦ
δρόμου κρέμονται αἱματωμένα τὰ κουρέλια τῆς ζωῆς μου!... Τί
μοῦ μένει;
- ΕΛΕΝΗ Ἐγώ.
- ΛΩΡΗΣ Ἐσύ;
- ΕΛΕΝΗ Δὲν εἶναι ἀρκετό;
- ΛΩΡΗΣ Ὅχι!...
- ΕΛΕΝΗ Ὅχι!
- ΛΩΡΗΣ Δὲν ξέρω... Ὅχι! ὄχι! Οὔτε σὺ δὲν μοῦ γεμίζεις τὴν ψυχή.. Σὰν
τὴν Ἄλλη!
- ΕΛΕΝΗ (Ἀνατριχιάζει.) Σὰν τὴν Ἄλλη!
- ΛΩΡΗΣ Κάτι ἄλλο ζητῶ.. Κάτι βαθύτερο καὶ γλυκύτερο καὶ
σιγανώτερο.. Κάτι τι μπλέ.. Δὲν ξέρω —δὲν εἶσαι σύ! (Ἡ

Ειρήνη τώρα παίζει νότες μελαγχολικές και ήρεμες, ήρεμες.. 'Ο Λώρης ανήσυχος:) 'Ω! είναι ζέστη έδω.. Τò κεφάλι μου! Φῶς.. είναι πολὺ φῶς... (Κατεβάζει τὶς κουρτίνες.. Τò δωμάτιο γίνεται πολὺ σκοτεινό. 'Ο Λώρης πλησιάζει στὴν Ἑλένη τῆς πιάνει μὲ τὰ δὺό του χέρια τὸ κεφάλι καὶ τὴν κυττάζει βαθειὰ στὰ μάτια.) Τὰ μάτια σου (σὰν νὰ παραμιλῇ) Εἶναι παράξενα τὰ μάτια σου, στὰ σκοτεινά.. Κάτι ζωγραφίζεται ἐκεῖ μέσα.. Κάποιος ζωγραφίζεται ἐκεῖ μέσα.. Τί νᾶναι; Τί νᾶναι; (Σὰν νὰ προσπαθῇ νὰ μαντεύσῃ, μὲ ἀγωνία. Αἶφνης:) Ἄ! εἶναι Αὐτή!

ΕΛΕΝΗ *(Τρομαγμένη, προσπαθεῖ τοῦ κάκου νὰ βγάλῃ τὸ κεφάλι τῆς ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Λώρη.) Αὐτή! Ποιά Αὐτή;*

ΛΩΡΗΣ *Ἡ Λορελάη!*

ΕΛΕΝΗ *Ἡ Λορελάη;*

ΛΩΡΗΣ *Ναί.. ναί.. (Πάντοτε σὰν νὰ παραμιλῇ.) Ἐκεῖ στὰ βάθη τῶν ματιῶν σου.. Ἡ Λορελάη.. Κάθεται σ' ἓνα βράχο ὑψηλό — Θεέ μου! πόσο ὑψηλό! καὶ χτενίζει τὰ μαλλιά τῆς.. Οἱ βάρκες εἶναι γύρω, τριγύρω, ἀπάνω στὴ θάλασσα καὶ προχωροῦν σ' Ἑσένα!. Καὶ προχωροῦν... Κι ἄντρες πολλοὶ μὲ μεγάλα μέτωπα μέσα στὶς βάρκες καὶ σὲ κυττάζουν.. Ναί.. ναί.. εἶναι χρυσὸ τὸ χτένι... καὶ τὰ μαλλιά... (Αἶφνης:) Χαχαχά! πῶς βουλοῦνε!¹⁰¹*

ΕΛΕΝΗ *(Φοβισμένη, προσπαθεῖ πάλι ν' ἀπαλλάξῃ τὸ κεφάλι τῆς ἀπὸ τὸ σφίξιμο τῶν χεριῶν τοῦ Λώρη.) Σῶπα! σῶπα!.. Ἄφινέ με!*

ΛΩΡΗΣ *(Ἀφρημένος, προσηλωμένος στὰ μάτια τῆς, μέσα:) Ναί, ναί, βουλοῦν οἱ βάρκες κ'οἱ ἄντρες ἴσα μὲ τὸν λαιμὸ χωμένοι στὴ θάλασσα βουλοῦνε... καὶ σὲ κυττάζουν.. Κυττάζουν τὴ Λορελάη.. Χτενίζει ἐκείνη τὰ χρυσά τῆς τὰ μαλλιά καὶ τραγουδεῖ καὶ τοὺς κυττάζει καὶ χαμογελᾷ....*

ΕΛΕΝΗ *Λώρη! τί ἔπαθες! τί ἔχεις! Λώρη!*

ΛΩΡΗΣ *Νά, νά, τραγουδεῖ... Ἀλήθεια δὲν αἰσθάνεσαι τίποτε μέσα στὰ μάτια σου; Τίποτε; Νᾶμουν ἐγὼ θᾶνοιωθα τὶς βάρκες μέσα στὰ μάτια μου!..*

ΕΛΕΝΗ *(Περίφοβη:) Εἶναι τρελλός! εἶναι τρελλός!.. Εἰρήνη!*

ΛΩΡΗΣ *Τὴ θάλασσα... τὴ θάλασσα.. τὴ νοιώθω ἴσα μ' ἐδῶ. (Δείχνει τὸν λαιμὸ του. Γελᾷ.)*

*(Κάποια σιγή.. Ἡ Εἰρήνη τότε ἀρχινᾷ καὶ παίζει ἓνα κομμάτι. Στὴν ἀρχὴ *adagio*,¹⁰² ἔπειτα *andante*¹⁰³ καὶ τέλος *allegro*,¹⁰⁴*

¹⁰¹ Βλ. βουλῶ, δημ. καὶ βουλᾶω: βουλιάζω [Στ'Επ].

¹⁰² Βλ. ἀντάτζιο: (ουδ.) ΜΟΥΣ. σύνθεση γραμμμένη σε αργό ρυθμό [<ιταλ. *adagio*] [Στ'Επ].

trionfale.¹⁰⁵ Ὁ Λώρης ἐκστατικὸς ἀκούει, προσέχει ὀλοένα περισσότερο, γίνεται ἥσυχος καὶ χαμογελαῖ.)

ΛΩΡΗΣ

Εὐχαριστῶ, Εἰρήνη.. Εὐχαριστῶ! εὐχαριστῶ!

(Τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴ φιλεῖ στὰ μαλλιά. Αἴφνης ἀπέξω ἀκούονται φωνές, βοή.. Στὸ γραφεῖο ἀπλώνεται ξάφνου ἀντιφεγγιὰ μεγάλης πυρκαϊᾶς.. Μπαίνουν μέσα τρομασμένοι, ὑπηρέτες, ἐργάτες κλπ... Ὅλοι τρέχουν στὴν πόρτα.. Απέξω βοή.)

ΕΛΕΝΗ

Τί τρέχει; Τί τρέχει;

ΕΝΑΣ

Τὸ Θέατρο καίεται!

ΠΟΛΛΟΙ

Πυρκαϊά! Πυρκαϊά!

(Ἀκούεται ἡ σάλπιγγα τῆς πυρκαϊᾶς. Φωνές.)

ΕΛΕΝΗ

Καίεται! (Ἀνοίγει ἐντελῶς τὸ παράθυρο. Λάμψη καὶ βοή μεγαλύτερη.) Λώρη! ἄκουσες; Τὸ Θέατρο καίεται!

ΛΩΡΗΣ

(Μὲ ἀπάθεια τρελλοῦ:) Χαχαχά! Τώρα μόνο τὸ εἶδες; Μῆνες τώρα καίεται.. μῆνες!

ΕΙΡΗΝΗ

(Τρομαγμένη στὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Λώρη, τρέχει καὶ τὸν ἀγκαλιάζει ἱκετευτική.) Μπαμπᾶ μου! μπαμπᾶ μου.. Σῶπα!..

ΕΛΕΝΗ

Λώρη! μὰ δὲν ἀκοῦς! Μὰ κύτταξε!..

ΛΩΡΗΣ

(Σιγά, σιγά, μὲ τὴν ἴδια ἀπαίσια ἡρεμία:) Τὸ Θέατρο καίεται... Μὰ τὸ ξέρω λοιπόν! Τὸ εἶδα μέσα στὰ μάτια σου νὰ καίεται... Καὶ μόνο αὐτό;.. Χαχά! Σὰν νὰ καιγόταν καὶ κάποιος ζωντανὸς μέσα!

ΕΛΕΝΗ

(Μὲ ἀγωνία:) Λώρη!

ΛΩΡΗΣ

Ναί, ναί, μὴν ἀρνεῖσαι.. Ἄκουσα φωνές μέσα στὰ μάτια σου! : «Βοήθεια! Βοήθεια!» Κ' Ἐκείνη δὲν ἐσάλεψε.. Ἦταν ἀπάνω στὸν βράχο καὶ χτένιζε τὰ μαλλιά της — καὶ χαμογελοῦσε..

ΕΙΡΗΝΗ

(Κλαίει.) Σῶπα.. σῶπα.. μπαμπᾶ....

ΛΩΡΗΣ

(Ἐξω φρενῶν ἀρπάζει τὰ χέρια τῆς Ἑλένης καὶ τὰ σφίγγει.) Μὰ ποιά εἶσαι σύ; Ποιά εἶσαι σὺ ποῦ σκύβεις ἀπάνω μου τόσα χρόνια καὶ μοῦ πίνεις τὴν ψυχή; Ποιά εἶσαι;

¹⁰³ Βλ. ἀντάντε: (οὐδ.) ΜΟΥΣ. μουσικὸ κομμάτι που εκτελεῖται σε αργό, ἡρεμο ρυθμό [<ιταλ. *andante*] [Στ'Επ].

¹⁰⁴ Βλ. αλέγκρο: (οὐδ.) ΜΟΥΣ. Με ρυθμὸ γρήγορο, εὐθύμο καὶ ζωηρό [<ιταλ. *allegro*] [Στ'Επ].

¹⁰⁵ Βλ. *trionfale*: *trionfale*: θριαμβικὸς, πανηγυρικὸς. [Στ'Επ].

(*Ακούγονται αϊφνης νεκρώσιμες καμπάνες κάποιας κηδείας.*)

ΕΛΕΝΗ Άκουσε! Άκοϋς; Θυμᾶσαι; Θυμᾶσαι τις ἄλλες καμπάνες τῆς Ἀνάστασης;

ΛΩΡΗΣ (*Ἀνήσυχος, μὲ ἀγωνία ἀφογκράζεται.*) Δὲν εἶναι οἱ ἴδιες! Δὲν εἶναι οἱ ἴδιες!..

ΕΛΕΝΗ Σῶπα! Εἶναι οἱ ἴδιες! Καινούργια ζωὴ θ' ἀρχίσῃ γιὰ σένα πάλι.. Λώρη!..

ΛΩΡΗΣ (*Ἡ ἀγωνία του αὐξάνει.*) Δὲν εἶναι οἱ ἴδιες! Δὲν εἶναι οἱ ἴδιες!

ΕΛΕΝΗ Τί μᾶς μέλει; Δὲν νοιώθεις μέσα σου μιὰν Ἀνάσταση;

ΛΩΡΗΣ Νοιώθω ἓνα Σταυρωμό! Ἄφισέ με. (*Ἀποσπᾶται ἀπὸ τὰ χέρια της. Πετιέται στὸ παράθυρο.*) Ψαλμωδίες! (*Ἀκούγονται νεκρώσιμες ψαλμωδίες νὰ περνοῦνε..*)

ΕΙΡΗΝΗ Μιὰ κηδεῖα! Ὅλοι κυττάζουν τὰ παράθυρά μας, μπαμπᾶ!

ΛΩΡΗΣ (*Σὰν ἀπὸ μέσα του, ἔντρομος:*) Μιὰ κηδεῖα!.

ΕΙΡΗΝΗ Μαμμά, γιατί κυττάζουν τὰ παράθυρά μας, ὅλοι;.. γιατί;

ΕΛΕΝΗ (*Προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀποσπάσῃ ἀπὸ τὸ παράθυρο.*) Μή! μὴν ἀκοῦς! μὴν ἀκοῦς! (*Ὁ Λώρης τὴν ἀπωθεῖ καὶ γέρνει ὀλοένα περισσότερο ἀπὸ τὸ παράθυρο.. Ἀκούγονται δυνατώτερα τώρα οἱ ψαλμωδίες.*)

ΛΩΡΗΣ (*Γυρίζει ἐξἄλλος στὴν Ἑλένη καὶ τὴν σπρώχνει, μὲ μῖσος.*) Ἄ! καταραμένη νᾶσαι!
(*Ἡ Ἑλένη καὶ ἡ Εἰρήνη ἀγκαλιάζονται καὶ κλαῖνε, ἐνῶ ὁ Λώρης ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὸ πλῆθος καὶ τὶς ψαλμωδίες καὶ φωνάζει μὲ σπαρακτικὴ φωνή:*)

Παῖδί μου!

(*Οἱ καμπάνες κτυποῦν νεκρώσιμα, τὴν στιγμὴ ποῦ πέφτει ἡ αὐλαία.*)

III

“Cabaret de nuit”¹⁰⁶ λίγο απέξω από την πόλι. Φαίνεται όλη ή σάλλα. Άντρες, νέοι, γυναίκες στα τραπέζια πίνουν, φωνάζουν, γελούν. Ατμόσφαιρα ακάθαρτη —γυναίκες ντεκολτέ πηγαίνουν κ’ έρχονται. Ο Λώρης έξαντλημένος τελείως τώρα, ώχρότερος τώρα, κυκλωμένος από γυναίκες κάθεται σ’ ένα τραπέζι και πίνει και φωνάζει.. Είναι στεφανωμένος από ρόδα.. Μια γυναίκα, ντυμένη στα μαύρα, ανεβαίνει στο πάλκο κ’ έτοιμάζεται να τραγουδήση.. Χειροκροτήματα...

ΛΩΡΗΣ	(Μεθυσμένος:) Μπράβο! τὸ ξέρω! εἶναι ἡ γυναῖκά μου.. Ἐβίβα!
ΠΟΛΛΟΙ	Στ! στ!
ΠΟΛΛΟΙ	Εἶναι ὁ τρελλός!..
ΜΕΡΙΚΟΙ ΝΕΟΙ	(Περνοῦν ἀπὸ τὴν πόρτα καὶ τὸν δείχνουν:) Νά, αὐτός, αὐτός εἶναι!
ΛΩΡΗΣ	Κρασί! κρασί!.. (Ἡ μαυροφόρα ἀρχίζει ἓνα μελαγχολικὸ τραγούδι.)
ΠΟΛΛΟΙ	Ὅχι! ὄχι αὐτό!.. Ἄλλο! ἄλλο!
ΛΩΡΗΣ	Θέλομε νὰ γελάσωμε!. ἄλλο! ἄλλο! (Ἡ μαυροφόρα τότε τραγουδεῖ ἓνα μικρό, εὐθυμο τραγούδι..)
ΠΟΛΛΟΙ	(Χειροκροτήματα..) Bis! Bis! ¹⁰⁷ (Ἡ μαυροφόρα κατεβαίνει μὲ τὸν δίσκο. Τῆς ρίχνουν πεντάρες.)
ΛΩΡΗΣ	Ἐβίβα! bis! bis! Τὸ ξέρω!... εἶναι ἡ γυναῖκα μου! ἐβίβα!
ΠΟΛΛΟΙ	Στ! Σιωπή!..
ΑΛΛΟΙ	Ἄφινέ τον!.. Ἐχει γοῦστο..
ΑΛΛΟΙ	Ποιός εἶναι;
ΑΛΛΟΙ	Ἄφινέ τον.. νὰ γελάσωμε!.
ΓΥΝΑΙΚΕΣ	(Ποῦ εἶναι γύρω του:) Λόγο! λόγο!

¹⁰⁶ Cabaret de nuit: γαλλ. καμπαρέ [Στ’Επ].

¹⁰⁷ Bis! Bis!: γαλλ. ξανά!, πάλι! [Στ’Επ].

(Ο Λώρης κάνει νά σηκωθῇ.. Κλονίζεται.. Ένας τὸν σπρώχνει καὶ πέφτει.. Οἱ γυναῖκες τὸν σηκώνουν.. Όλοι γελοῦνε.)

ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Λόγο! λόγο!

ΛΩΡΗΣ

(Τὸν ἀνεβάζουν στὴ καρέγλα καὶ τὸν παρακρατοῦν νὰ μὴν πέση.)
Κύριοι! Ἐγὼ εἶμαι ἓνας ξεπεσμένος βασιληάς..

(Γελοῦν.. Μιὰ γυναῖκα πιάνει ἀπὸ χάμω τὸ στεφάνι τὰ ρόδα ποῦ'χε στὸ κεφάλι του καὶ ποῦ τοῦ εἶχε πέσει —καὶ τὸ βάνει στὰ μαλλιά καὶ λέει:)

ΓΥΝΑΙΚΑ

Νά τὸ στέμμα σου! τὸ στέμμα σου! Νά, εἶσαι πάλι ἓνας βασιληὰς ἐδῶ μέσα!..

ΛΩΡΗΣ

Τὸ βασίλειό μου δὲν εἶναι αὐτό.. Ἐμένα μὲ διώξανε τὰ παιδιά μου ἀπὸ τὸν θρόνο.. Γκρεμίστηκα ἀπὸ τὶς σκάλες κ' ἔσπασα τὰ πόδια μου.. Μὴν βλέπετε πῶς περπατῶ...

ΜΕΡΙΚΟΙ ΝΕΟΙ

(Μπαίνουν μέσα.) Νά ὁ τρελλός! ὁ τρελλός! (Τὸν σπρώχνουν. Ὁ Λώρης καθίζει πάλι ἀφηρημένος.. Όλοι γελοῦν. Ἡ Μαυροφόρα σὲ μιὰ γωνιά, μὲ τὸν δίσκο, κλαίει. Κανεὶς δὲν τὴν προσέχει.)

ΠΟΛΛΟΙ

Ἀφίνετέ τον ἔχει γοῦστο!.. Στ! Στ!

ΠΟΛΛΟΙ

Λόγο! λόγο!

ΛΩΡΗΣ

(Σὰν νὰ παραμιλῇ:) Ποιὸς βασιληὰς ἦταν ἐκεῖνος...

ΠΟΛΛΟΙ

Στ! στ! Ν' ἀκούσωμε! (Κάποια σιγή. Όλοι προσέχουν στὸν Λώρη.)

ΛΩΡΗΣ

Ποιὸς βασιληὰς ἦταν ἐκεῖνος.. ποῦ κάλεσε μιὰ νύχτα τοὺς ἐχθροὺς του στὸ τραπέζι.. ποιὸς βασιληάς;

ΟΛΟΙ

(Γελοῦνε..) Μπράβο! Στ! στ!

ΛΩΡΗΣ

Ποιὸς βασιληάς;.. Δὲν θυμοῦμαι.. Κι ἄνοιξεν αἴφνης ἡ στέγη καὶ χύθηκαν ἀπάνω στοὺς καλεσμένους ρόδα.. ρόδα.. ρόδα.. βροχή, μπόρες ἀπὸ ρόδα καὶ πνιγῆκαν ὅλοι;

ΠΟΛΛΟΙ

(Χειροκροτοῦν.) Μπράβο!. Bis! bis!

ΛΩΡΗΣ

Ἐκάλεσα κ' ἐγὼ ἀπόψε.. τίς σκέψεις μου.. τοὺς ἐχθροὺς μου, στὸ ξεφάντωμα.. ἐδῶ! ἐδῶ μέσα! (Δείχνει τὸ κεφάλι του.. Όλοι γελοῦνε.) Φέρτε κρασί! κρασί! κρασί! Εἶμαι ὁ βασιληὰς ἐγὼ καὶ κερνῶ! Ἐβίβα! Βάλτε τους νὰ πιοῦνε!. Κρασί! κρασί!.. Καὶ νὰ πνιγοῦνε ὅλες!. (Βήχει πολὺ, ἐξαντλημένος. Τρέμει σύσσωμος)

ΜΑΡΙΑ Άφινέ την! ακόμα; Σε ξέχασε! σε ξέχασε! Έγώ μόνο..

ΛΩΡΗΣ Μὲ ξέχασε! (Γελᾷ σπασμωδικῶς.)

ΜΑΡΙΑ Ἐγινε δασκάλα.. Νύχτα μέρα μὲ τὰ παιδιά.. Σε ξέχασε..

(Ὁ Λώρης ἐξακολουθεῖ τὸ ἴδιο περιώδυνο γέλιο. Μιὰ χλωμὴ γυναῖκα κοντὰ του σέρνεται φοβισμένη σὲ μιὰν ἄλλη γυναῖκα καὶ κυττάζει τὸν Λώρη καὶ λέει.)

ΓΥΝΑΙΚΑ Φοβοῦμαι... Πῶς γελᾷ! φοβοῦμαι!..

ΛΩΡΗΣ Μὲ ξέχασε! Φέρτε κρασί! κρασί! (Πετᾷ λεφτά.)

ΠΟΛΛΟΙ Ἐξω! Βγάλτε τον ἔξω! Δὲν μᾶς ἀφίνει ἥσυχους... Ἐξω!

(Ἐνα γκαρσόνι τὸν σπρώχνει ἀπότομα ἔξω καὶ κλεῖ μὲ πάταγο τὴν πόρτα.)

(Ἡ σκηνοθεσία ἀλλάσσει. Κήπος μὲ πολλά, μεγάλα δέντρα. Στὴν ἄκρη πέρα φαίνεται ὁ δρόμος. Φεγγάρι. Ἐχει κάτι τι τὸ ἐξωτικό, τ' ὄνειρῶδες ἢ σκηνὴ. Ὁ Λώρης ζαλισμένος προχωρεῖ, τρικλίζων.)

ΛΩΡΗΣ ὦ τὸ κεφάλι μου!. Πῶς πονεῖ! Ἐνας πέπλος μπῆκε μπροστὰ στὰ μάτια μου.. Δὲν βλέπω τίποτε.. (Γυρίζει καὶ κυττάζει τρομαγμένος γύρω του..) Ποῦ εἶμαι; Φοβοῦμαι!..

(Κάνει νὰ προχωρήσῃ, σκοντάφτει καὶ πέφτει. Κι ἀναπηδᾷ γύρω του ἓνας χορὸς παρθένων, σὰν νεράϊδες —μιὰ ντυμένη μαῦρα ἄλλη κόκκινα, ἄλλη ρόζ, ἢ ἄλλη ἄσπρα, ἢ ἄλλη μὲν καὶ ἢ ἄλλη μπλέ. —Εἶναι οἱ σκέψεις καὶ οἱ ἀναμνήσεις καὶ οἱ τύψεις του ποῦ ἀπὸ τὸ μεθύσι του νομίζει πῶς βλέπει γύρω του σὲ μορφὲς ἀπτές, ἐξωτερικές, γυναικῶν: hallucination de vue et de ouïe,¹⁰⁸ délire alcoolique.¹⁰⁹)

(Χορεύουν γύρω τριγύρω του.)

ΛΩΡΗΣ (Ἐντρομος, ἔξαλλος τὶς κυττάζει —κυριευμένος ἤδη ἀπὸ τὸ “délire de persécution”¹¹⁰ ἀπὸ τὸ ὁποῖον πρὸ πάντων πάσχουν οἱ ἀλκοολικοί.) Ἐσκότωσα... ναὶ ἐσκότωσα.. Κάτι τι λευκὸ καὶ

¹⁰⁸ hallucination de vue et de ouïe: οπτικοακουστικὴ παραίσθηση [Στ'Επ].

¹⁰⁹ délire alcoolique: παραλήρημα που οφείλεται σὲ μέθη [Στ'Επ].

¹¹⁰ délire de persécution: παραλήρημα καταδίωξης [Στ'Επ].

μαλακό και ὠμορφο.. Κ' εἶχε φτερὰ μεγάλα... κ' εἶχε φτερὰ
μεγάλα... Κ' εἶχε φτερὰ μεγάλα.. τὸ σκότωσα τὴ νύχτα... Μιὰ
ψυχή! — Τίνος ἦταν ἡ ψυχή ποῦ σκότωσα;

(Ὁ χορὸς γύρω τριγύρω του χορεύει καὶ λέει:)

ΧΟΡΟΣ

Δὲν θυμᾶται!. Δὲν θυμᾶται!.. (Ὁ χορὸς σταματᾷ· ἡ μὲ τὰ μπλὲ
σκύβει καὶ τοῦ λέει σιγὰ-σιγά:)

Η ΜΕ ΤΑ ΜΠΛΕ

Θυμᾶσαι τὸ σπιτάκι σου μὲ τὶς πράσινες γρίλιες καὶ τ'
ἁγιοκλήματα καὶ τοὺς κισσοὺς τριγύρω; Καὶ τὴν εὐτυχία ποῦ
καθότανε — στὰ μπλὲ ντυμένη— καὶ σὲ περίμενε τὸ βράδυ καὶ
σὲ ξυπνοῦσε τὸ βράδυ.. καὶ σοῦδινε τὰ χεῖλη της ὅλη τὴ
νύχτα... ὅλη τὴ νύχτα...;

(Χορεύουν πάλι ὅλες γύρω τριγύρω καὶ λένε:)

ΧΟΡΟΣ

Θυμᾶσαι;.. Θυμᾶσαι;..

ΛΩΡΗΣ

(Ἀνασηκώνεται καὶ προσπαθεῖ νὰ θυμηθεῖ κι ἀγωνιᾷ:) Τὸ
σπιτάκι;.. Ποιό σπιτάκι; Ποιό σπιτάκι;..

Η ΜΕ ΤΑ ΜΠΛΕ

Θυμᾶσαι τὴ γυναῖκα μὲ τὰ μεγάλα μάτια καὶ τὶς μεγάλες
πλεξοῦδες, ποῦ τὶς ἔλυνε τὸ βράδυ —ξανθὲς ὥσάν ἀστάχια,
ζεστὲς ὥσάν ἀχτῖνες καὶ χαμήλωνε τὰ μάτια κοκκινίζοντας καὶ
σοῦλεγε: «Εἶμαι ὠμορφη —καὶ εἶμαι δική σου»;

ΛΩΡΗΣ

(Μὲ περισσότερη ἀγωνία:) Ποιὰ γυναῖκα; Δὲν θυμοῦμαι!
«Εἶμαι ὠμορφη καὶ εἶμαι δική σου»; (Ἀπελπισμένος:) Δὲν
θυμοῦμαι!.

ΧΟΡΟΣ

(Χορεύουν γύρω του καὶ λένε μὲ σαρκασμό:) Δὲν θυμᾶσαι! Δὲν
θυμᾶσαι!

(Ὅλες σταματοῦνε. Ἡ μὲ τὰ μαῦρα, σκύβει καὶ μὲ φωνὴ
λυπητερή, ἀργά, ἀργὰ τοῦ λέει:)

Η ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ

Καὶ δυὸ παιδάκια —δὲν θυμᾶσαι μὲ τὰ σγουρὰ μαλλιά ποῦ
ἐπλέκαν τὰ χεράκια τοὺς τριγύρω στὸν λαιμό σου κι ἄνοιγαν τὰ
στοματάκια τοὺς καὶ σοῦ φώναζαν: «Μπαμπᾶ! Μπαμπᾶ!...»

(Ὁ Λώρης συστρέφεται μὲ ἀγωνία· προσπαθεῖ νὰ μιλήσῃ μὰ δὲν
μπορεῖ.)

Η ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ

Τὸ ἓνα ἐσάπισε καὶ τ' ἄλλο πεινᾷ!

ΧΟΡΟΣ

(Χορεύει σιγά, πένθιμα γύρω του καὶ ἐπαναλαμβάνει:) Τὸ ἓνα
ἐσάπισε καὶ τ' ἄλλο πεινᾷ!

ΛΩΡΗΣ	(<i>Άνασηκώνεται έξω φρενῶν.</i>) Ποιές εἶστε; Δὲν σᾶς ἔπνιξα; Ποιές εἶστε; (<i>Τὶς κυττάζει τρομασμένος.</i>) Οἱ σκέψεις μου! —καὶ οἱ τύψεις μου! —κ’ οἱ ἀναμνήσεις μου! Δὲν σᾶς ἔπνιξα στὸ κρασί; Ἐλᾶτε! ἐγὼ κερνῶ! Κρασί! Κρασί! (<i>Γύρω του, τριγύρω του δαιμονιωδῶς χορεύουν καὶ γελοῦνε.</i>)
ΧΟΡΟΣ	Χαχαχά! —Χαχαχά! —Χαχαχά! (<i>Σταματοῦν. Ἡ μὲ τ’ ἄσπρα σκύβει.</i>)
Η ΜΕ Τ’ ΑΣΠΡΑ	Θυμᾶσαι τὶς καμπάνες τῆς Ἀνάστασης; Ντάν! ντάν! ντάν! (<i>Ὅλες σκύβουν ἀπάνω του καὶ λένε.</i>)
ΧΟΡΟΣ	Ντάν! ντάν! ντάν!
ΛΩΡΗΣ	(<i>Ἐξάλλος.</i>) Θυμοῦμαι! Θυμοῦμαι! (<i>Πέφτει ἐξαντλημένος.</i>)
Η ΜΕ ΤΑ ΡΟΖ	Καὶ τὸ φεῖδι θυμᾶσαι ποῦ πλέχτηκε στὴν ψυχὴ σου καὶ πλέχτηκε στὸ μέτωπό σου στεφάνι καὶ σοῦ ἤπιε ὅλο τὸ αἷμα; ὅλο τὸ αἷμα; —Θυμᾶσαι; θυμᾶσαι;
ΛΩΡΗΣ	Τὸ φεῖδι; Ποιό φεῖδι;
Η ΜΕ ΤΑ ΡΟΖ	Ἄ! δὲν θυμᾶται! Τί ἔκαμες τὸ αἷμα ποῦ ἦταν στὴν καρδιά σου; Ὡ πῶς ἐχλώμιασες ἔτσι; Πῶς; πῶς;
ΛΩΡΗΣ	(<i>Μὲ ἀγωνία.</i>) Ἄφινέ με! ἄφινέ με!
Η ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ	Θυμᾶσαι τὰ παιδάκια τὰ χλωμά, τὰ χλωμά... τὰ χλωμά... ποῦ ὑψώνουν τὰ χεράκια τους στὰ κρεβάτια τῆς ἀρρώστειας σὰν νὰ ἐπικαλοῦνται Κάποιον κι ἀνοίγουν τὰ στοματάκια τους κι ἀγωνιοῦνε καὶ κάτι θέλουν νὰ ποῦνε καὶ δὲν μποροῦν! Καὶ πεθαίνουν.. Γιατί πεθαίνουν; Ποιὸς ξέρει!. ποιὸς ξέρει!..
ΛΩΡΗΣ	(<i>Ξαναλέει σιγά.</i>) Ποιὸς ξέρει!. Ποιὸς ξέρει...
	(<i>Τὴν στιγμή αὐτὴ πέρα στὸ βάθος θᾶρχεται ἡ Ἑλένη μὲ τὰ παιδιά καὶ τὴν Εἰρήνη χωρὶς νὰ ἰδοῦνε τὸν Λώρη.. Ἡ Ἑλένη μ’ ἐστραμμένη τὴ ράχη πρὸς τὸν Λώρη θὰ δείχνη στοὺς μικροὺς μαθητὲς τῆς τὰ ἄστρα καὶ θὰ τοὺς μιλῇ. Ἐπειτα θ’ ἀφίγη τὰ παιδιά, —ἀφοῦ τελειώσῃ τὸ μικρὸ μάθημα τῆς ἀστρονομείας— θὰ τ’ ἀφίγη ἐλεύθερα νὰ παίζουν καὶ νὰ γελοῦν.. Μερικὰ κρατοῦν φλάουτο καὶ ξαπλωμένα στὰ χόρτα, θὰ παίζουν ἤρεμα, ὠραῖα κομμάτια στὸ φεγγάρι... —Κ’ ἔτσι τὴν ὥρα ποῦ θ’ ἀγωνιᾷ καὶ θὰ ὑποφέρῃ ὁ Λώρης —ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος— θ’ ἀκούγεται ἡ γλυκειὰ μουσικὴ καὶ ἡ χαρὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ μέλλοντος.</i>)

Η ΜΕ Τ'ΑΣΠΡΑ	Ἐσὺ ὅσων ἐκεῖνος ποῦθελες ν' ἀνεβῆς, ν' ἀνεβῆς! Νὰ φτάσῃς στὴν Κορφὴ καὶ νὰ χτίσῃς τὴν Καινούργια Ἐκκλησιά —καὶ νὰ σημάνῃς τὶς καμπάνες —τὶς ἀσημένιες καμπάνες!
ΧΟΡΟΣ	(Χορεύουν.) Πόθοι ἀετοῦ καὶ φτερά πεταλούδας! Χαχαχά! (Χορεύουν.) Πόθοι ἀετοῦ καὶ φτερά πεταλούδας! Χαχαχά!
ΛΩΡΗΣ	(Μὲ ἀγωνία, ἀπλώνει τὰ χέρια του.) Ἄφινέ με! Ἄφινέ με! (Ὁ χορὸς σταματᾷ. Ἡ μὲ τὰ μὲν σκύβει.)
Η ΜΕ ΤΑ ΜΩΒ	Ἄ! Δυστυχισμένε! Δυστυχισμένε! Ὅλες οἱ σκέψεις τῶν σοφῶν δὲν ἀξίζουνε μιὰν ἀνεμώνη τοῦ βουνοῦ ποῦ δίνει τὴ γύμνια τῆς στὸν ἥλιο καὶ παραδίνεται στὸν ἀγέρα τῆ νύχτα κάτω ἀπὸ τὸ φεγγάρι —καὶ κλεῖ τὰ μπράτσα τῆς τὸ μεσημέρι νὰ μὴν ἀφίση τὴ μέλισσα νὰ βγῇ!
ΧΟΡΟΣ	Τὴ ζωὴ! τὴ ζωὴ! τὴ ζωὴ! Ποιὸς θὰ σοῦ μάθῃ πλεῖα ποτέ; (Ἀργὰ χορεύοντας καὶ ἱερατικά.) Ὠϊμέ! ὦϊμέ! ὦϊμέ!
Η ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ	Ὅλες οἱ σκέψεις τῶν σοφῶν δὲν ἀξίζουνε ἓνα φιλὶ ἀπάνω στὸ στόμα!
Η ΜΕ ΤΑ ΡΟΖ	Ρώτησε τὰ πουλιὰ νὰ σοῦ τὸ ποῦνε καὶ τὰ δέντρα ρώτησε τὸ βράδυ ὅταν ὁ μπάτης συρομαδῇ τὰ μαλλιά τους, τὰ βουνὰ ρώτησε τὸ πρωὶ ὅταν τὰ πόδια τῆς Αὐγῆς ντροπαλά, ντροπαλά, φεγγοφιλοῦνε τὶς κορφές...
ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ	Ὅλα τὰ πράματα τοῦ κόσμου ρώτησε νὰ σοῦ τὸ ποῦνε:
ΧΟΡΟΣ	(Χορεύοντας εὐθύμα καὶ μὲ ἡδυνάθεια.) Ὅλες οἱ σκέψεις τῶν σοφῶν δὲν ἀξίζουνε ἓνα φιλὶ ἀπάνω στὸ στόμα!
ΛΩΡΗΣ	Ἄφινέ με! Ἄφινέ με! λυπήσου με!
Η ΜΕ ΤΑ ΠΡΑΣΙΝΑ	Ἄ! Δυστυχισμένε! Δυστυχισμένε! Ὅλες οἱ περήφανες κινήσεις τῶν Δημιουργῶν μέσα στὰ γραφεῖά τους καὶ μέσα στὰ βιβλία δὲν ἀξίζουνε τὶς παναρμόνιες κινήσεις τῶν θεριστάδων ὅταν τ' ἀστάχια γέρνουν μεστωμένα κι ἀπὸ τὰ κεφάλια τους ὀρμοῦν οἱ θερισμοί! Καὶ δὲν ἀξίζουνε τὸ ἀργοςάλεμμα ποῦ κάνουν τὰ κυπαρίσσα στὰ βάθη ἐνὸς ἡλιογέρματος... Καὶ δὲν ἀξίζουνε τὸ τρεμουλητὸ μιᾶς σταλαγματιᾶς δροσούλας ἀπάνω σ' ἓνα ροδόφυλλο —ἢ τὴ γυναίκεια χάρη τῶν κύκνειων λαιμῶν ἀπάνω στὰ νερά...
Η ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ	(Ἐξαλλῇ τὸν κυττάζει.) Ἄ! ἢ ζωὴ! ἢ ζωὴ! ἢ κατακόκκινη ζωὴ!
ΛΩΡΗΣ	(Μὲ ἀγωνία.) Ἄφινέ με! μὴ μὲ κυττάξῃς! Λυπήσου με! Ποιὰ εἶσαι; Εἶμαι ἄρρωστος! ἄρρωστος! Καὶ μοῦ κάνει κακὸ ἔτσι ποῦ μ' ἀγγίζει τὸ βλέμμα σου —σὰν στόμα! Μὴ μὲ κυττάξῃς

ἔτσι! Ποιά εἶσαι; Ποιά εἶσαι;

Η ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ

(Γελᾷ.) Εἶμαι ἡ Ἀγάπη! εἶμαι ἡ Ἀγάπη! εἶμαι ἡ Ἀγάπη! Ὅλες οἱ σκέψεις τῶν σοφῶν δὲν ἀξίζουμε ἓνα φιλὶ ἀπάνω στὸ στόμα!

ΧΟΡΟΣ

(Χαρούμενες καὶ μὲ τρελλές κινήσεις ὅλες χορεύουν καὶ λένε:)
Εἶναι ἡ Ἀγάπη! Εἶναι ἡ Ἀγάπη!

(Στέκονται. Ἡ μὲ τὰ κόκκινα ἀνορθώνεται σοβαρὴ καὶ περήφανη καὶ πανώρῃα:)

Η ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ

Εἶμαι ἡ Ἀγάπη! Ὑψώνομαι ὥσάν Ξημέρωμα στὸ θλιβερὸ νυχτέρι τῶν ἀνθρώπων στοχασμῶν! Κι ἀμίλητες ξυπνοῦνε τὰ μεσάνυχτα ὅλες οἱ ἐπιθυμίες τῶν λουλουδιῶν καὶ τῶν ἄστρον καὶ τῆς θάλασσας καὶ τῶν κορμιῶν —καὶ ξεκινοῦν νὰ μ' εὔρουν, νὰ τὶς ἀγγίσω μόνο καὶ ν' ἀγιάσουν! Εἶμαι ἡ Ἀγάπη!

ΛΩΡΗΣ

Σῶπα! Σῶπα!.. Σῶπα!

ΧΟΡΟΣ

Ἄ! Δυστυχισμένε! Δυστυχισμένε! Δυστυχισμένε!

(Ἡ μὲ τὰ κόκκινα στέκεται καὶ λεῖ τὴ ζώνη της καὶ τὴν κινεῖ σὰν σημαία, πλατεῖα καὶ θριαμβευτικὴ ἀπάνω ἀπ' ὅλα τὰ κεφάλια καὶ λέει πανώρῃα:)

Η ΜΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ

Τὴ ζώνη λυῶ κι ἀφίνω τὴν ἀπάνω ἀπὸ τὶς ἀνατριχίλες τῶν πόθων ὅλου τοῦ Κόσμου νὰ κυματᾷ! Εἶμαι ἡ Λαχμή,¹¹¹ ἡ Ἀσταρώθ,¹¹² ἡ Φρέγια,¹¹³ ἡ Μύλιττα,¹¹⁴ ἡ Κύπρις!¹¹⁵ —Εἶμαι ἡ Ἀγάπη! Περνῶ σὰν θάλασσα —καὶ μουσκεύω ὅλες τὶς σάρκες καὶ πίνω ὅλα τὰ μάτια καὶ λύνω ὅλες τὶς ζῶνες! Εἶμαι ἡ Ἀγάπη!

ΛΩΡΗΣ

(Δὲν μπορεῖ πλειά —ἔξω φρενῶν. Θέλει νὰ φύγῃ...) Βοήθεια! Μαρία! Μαρία!

ΧΟΡΟΣ

Τί τὴν θέλεις; Αὐτὴ δὲν μπορεῖ! Αὐτὴ δὲν μπορεῖ! (Χορεύουν γύρω του.) Αὐτή; Χαχαχά!

ΛΩΡΗΣ

Μαρία!

¹¹¹ Βλ. *Λάκσμι*: ινδουιστικὴ θεὰ τοῦ πλούτου καὶ τῆς καλῆς τύχης. Ἐπαιρνε διάφορες μορφές. [Στ'Επ].

¹¹² Βλ. *Ἀσταρώθ*: ονομασία τῆς θεᾶς Ἀστάρτης στὴν εβραϊκὴ γραμματεία. Βλ. καὶ *Ἀστάρτη*: σημαντικὴ θεὰ τῶν Φοινίκων (Τύρος καὶ Σιδώνα), λατρευόταν καὶ στὴν Κύπρο ὡς ἡ Ἀφροδίτη. Θεὰ τῆς γονιμότητος καὶ τοῦ ἔρωτα. [Στ'Επ].

¹¹³ Βλ. *Φρυγία*: (αρχ.) περιοχὴ τῆς Β.Δ. Μικρᾶς Ἀσίας. Ἡ ἐπίσημη λατρεῖα τῶν κατοίκων τῆς Φρυγίας ἦταν ἡ λατρεῖα τῆς Μεγάλης Μητέρας (Κυβέλης). Βλ. καὶ *Κυβέλη*: φρυγικὴ θεότητα. Θεὰ τῆς ἀγρίας φύσης καὶ τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων τῆς γῆς καὶ τῆς γονιμότητάς της. Ἡ λατρεῖα τῆς μεταφέρθηκε στὴν Ελλάδα ὅπου ταυτίστηκε με τὴ θεὰ Ρέα, ἐπίσης «μητέρα θεῶν καὶ ἀνθρώπων». [Στ'Επ].

¹¹⁴ Βλ. *Μύλιττα*: ἐξελληνισμένο ὄνομα μιᾶς θεᾶς σημιτικῆς προέλευσης ποὺ λατρευόταν στὴ Βαβυλώνα. Ἀντιστοιχοῦσε στὸ ἐλληνικὸ πάνθεον με τὴ θεὰ Ἀφροδίτη. [Στ'Επ].

¹¹⁵ Βλ. *Ἀφροδίτη*: *Κύπρις* ἦταν ὁμηρικὸ προσηγορικὸ τῆς θεᾶς Ἀφροδίτης. [Στ'Επ].

ΧΟΡΟΣ

Αυτή; Χαχαχά!

(Σ' όλη αυτή τη σκηνή ν' ακούεται κάπου κάπου ήρεμο και γαλήνιο τὸ φλάουτο —πέρα.)

(*Ἡ Μαρία ποῦ τὸν ζητοῦσε, ἀπελπισμένη παντοῦ, φτάνει.*)

MARIA

(*Τρέχει καὶ τὸν ἀγκαλιάζει. Ὁ Χορὸς ἐξαφανίζεται.*) Ἀγάπη μου! ἀγάπη μου!

ΛΩΡΗΣ

Ἔλα! ἔλα! ἐσὺ φταῖς! Ἐσὺ μ' ἔκαμες ἔτσι!

MARIA

Ἐγώ;

ΛΩΡΗΣ

Ναί.. ναί.. ἐσύ Κ' ἢ Ἄλλη... Κ' οἱ δύο.. Ἔλα!

MARIA

Μὴ μὲ σφίγγης ἔτσι.. Πονῶ!

ΛΩΡΗΣ

(*Τὴν τραβᾷ ἀπὸ τὰ μαλλιά καὶ τὰ χέρια.. Τὴν κάνει νὰ σκύψη. Μὲ ὑπόκωφη φωνή:*) Ἄκουσε! Θὰ κατεβοῦμε μαζὶ ἐκεῖ κάτω —μαζί.. καὶ τὰ ὠραῖά σου μαλλιά θὰ μαδήσουν.. καὶ τὰ χεῖλη σου τὰ χλωμὰ θὰ σαπήσουν.. σῶπα! μὴν κλαῖς! Κ' ὕστερα.. ὕστερα θάρθουν δυὸ σκουλήκια —δυὸ σκουλήκια θάρθουν νὰ σοῦ πιοῦν τὰ ὠραῖά σου μάτια..

MARIA

(*Κλαίει —Τρομασμένη:*) Λώρη! Λώρη!

ΛΩΡΗΣ

Σῶπα! Ἔλα μαζί μου στὸ χῶμα! στὸ χῶμα! στὸ χῶμα!

(*Τὰ παιδιὰ φεύγουν —καὶ τραγουδοῦν. Φλάουτο. Πλησιάζουν. Τώρα ὑψώνεται καθαρὰ μιὰ στροφή —ὁ Λώρης σωπαίνει καὶ τὴν ἀκούει —ἐκστατικός, μαγεμένος, ἀκίνητος:*)

«Στὸ μεθῦσι τῆς ζωῆς ποτήρι μου εἶναι τὸ μέτωπο, καὶ κρασὶ τὸ φῶς τοῦ Ἥλιου! ὦ! μὴν ἀργῆς! μὴν ἀργῆς! Ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς ἀνεβαίνει μέσα ἀπὸ τὰ χῶματα καὶ μεστώνει τὰ σπαρτὰ καὶ κυλιέται γελῶντας μέσα στοὺς δρυγιάδες καὶ μέσα στὰ κορμιά —καὶ χύνεται ἀπάνω στοὺς κάμπους —σὰν πλημμύρα! Ἔλα! Οἱ ψυχὲς ὅλες κρυώνουν καὶ τὰ λουλούδια ὅλα ἄρχισαν καὶ κλαῖνε γιατί ἀργεῖς!.

ὦ! μὴν ἀργῆς! μὴν ἀργῆς!
Πατέρα Ἥλιε!»

(Ο Λώρης άφογκράζεται έκστατικός. Τοῦ κάκου ἡ Μαρία προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀποσπάσῃ. Ἀκούγεται τὸ φλάουτο μόνο. Κ' ἔπειτα πάλι ἡ ἐπωδός:)

«ῶ! μὴν ἀργῆς! μὴν ἀργῆς!
Πατέρα Ἥλιε!»

ΜΑΡΙΑ Μὴν ἀκοῦς!. μὴν ἀκοῦς!

ΛΩΡΗΣ Τραγουδοῦν ἀκόμα.. Ποιοί εἶναι;

ΜΑΡΙΑ Μὴν ἀκοῦς! μὴν ἀκοῦς!

ΛΩΡΗΣ Κάποιος ἔρχεται! Μὴν εἶναι ἡ Ἑλένη; —Ἑλένη!

(Ἀπὸ τὸ βάθος φαίνεται νὰ προχωρῇ ἡ Εἰρήνη —ποῦ ἔφυγε ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν παιδιῶν γιατί εἶδε τὸν Λώρη. Φορεῖ καταπράσινα. — Ἔχει μαζέψει λουλούδια ἀσφοδέλων κ' ἔχει γεμᾶτα τὰ χέρια της καὶ τὰ στήθη.)

ΜΑΡΙΑ Ἄ! ἡ Ἑλένη; Αὐτὴ δὲν σ' ἀγαπᾷ! Αὐτὴ δὲν ἔρχεται.. Λώρη!

ΛΩΡΗΣ (Σέρνεται νὰ ἰδῇ ποιὸς εἶναι ποῦ ἔρχεται.) Ἑλένη!.. Φοβοῦμαι.. Δὲν εἶν' αὐτή.. Κρυώνω!

ΜΑΡΙΑ (Τὸν ἀγκαλιάζει —σὰν νὰ θέλῃ νὰ τὸν θερμάνῃ.) Ἀγάπη μου! ἀγάπη μου!

ΛΩΡΗΣ Κρυώνω!

ΜΑΡΙΑ Σοῦ δίνω τὰ φιλιὰ μου —τ' ἀκοῦς;

ΛΩΡΗΣ Κρυώνω!

ΜΑΡΙΑ (Ἀπελπισμένη —τὸν φιλεῖ καὶ κλαίει. Αὐτὸς ὠχρὸς τρέμει, τρέμει.) Τὰ φιλιὰ μου, τ' ἀκοῦς;

ΛΩΡΗΣ Ἀκούω ἐκεῖ πέρα... ἐκεῖ πέρα...

(Ἀπὸ μακριὰ σβυμένη, ἡρεμὴ χαρούμενη φτάνει ἡ φωνὴ τοῦ φλάουτου καὶ τῶν παιδιῶν:)

«ῶ! μὴν ἀργῆς! Μὴν ἀργῆς!
Πατέρα Ἥλιε!»

ΛΩΡΗΣ (Σηκώνεται ἔξαλλος καὶ θέλει νὰ τρέξῃ ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ἔρχεται ἡ φωνή.) Κ' ἐγώ! Κ' ἐγώ! (Κλονίζεται..)

ΜΑΡΙΑ

(Προσπαθεῖ νὰ τὸν κρατήσῃ, ἀπελπισμένη.) Ποῦ πᾶς; Δὲν
μπορεῖς! Μεῖνε.. ποῦ πᾶς;..

(Ὁ Λώρης ἀνοίγει τὰ χέρια του —σὰν νὰ θέλῃ ν' ἀγκαλιάσῃ τὴ
φωνὴ ποῦ ἔρχεται καὶ τραγουδεῖ τὸν Ἥλιο..)

ΛΩΡΗΣ

Κ' ἐγώ! κ' ἐγώ!

(Κάνει ἕνα βῆμα ἀκόμα, μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια:)

Κ' ἐγώ! κ' ἐγώ! (Κλονίζεται, ἐξαντλημένος.)

(Ἡ Εἰρήνη φτάνει τότε —ὁ Λώρης τὴ βλέπει, φωνάζει μὲ
ἀγωνία:)

Εἰρήνη!

(Ἡ Εἰρήνη τρέχει καὶ προφτάνει καὶ τὸν παίρνει στὴν ἀγκαλιά
της καὶ δὲν πέφτει.. Τὸν ἀκουμπᾷ σ' ἕνα δέντρο.. Σκύβει καὶ τὸν
φιλεῖ —πολλὴν ὥρα.. Πέφτουν ἀπάνω στὸν Λώρη, οἱ ἀσφοδέλοι
τὴν ὥρα ποῦ σκύβει ἡ Εἰρήνη.. Ὁ Λώρης ἀκίνητος, χλωμός,
μόλις προφτάνει καὶ λέει ξεψυχώντας:)

ΛΩΡΗΣ

Εἰ-ρή-νη!...

(Καὶ πεθαίνει. Ἡ Μαρία σέρνει φωνὴ καὶ πέφτει λιπόθυμη. Ἡ
Εἰρήνη τὸν κυττάζει καλὰ καλὰ καὶ κλαίει, κ' ἔπειτα φεύγει,
τρέχει, σὰν τρελλὴ καὶ φωνάζει: Μητέρα! Μητέρα!)

(Ὁ χορὸς ἀναπηδᾷ πάλι— Σιγά, σιγά, πένθιμα, τὸν
περικυκλώνει.. Τοῦ βγάζει ἀπὸ τὸ κεφάλι τὸ στεφάνι τὰ ρόδα καὶ
παίρνει τοὺς ἀσφοδέλους —καὶ τοὺς ξεφυλλίζει ἀπάνω του κι
ἀργομιλεῖ:)

ΧΟΡΟΣ

Ὠϊμέ! ὦϊμέ! ὦϊμέ!

Ἦρθες ἐνωρίς —ἦρθες ἀργά — —Νὰ γνωρίσῃς τὴ χαρά,
τὴ χαρά, τὴ χαρά, φαντάσου! —Ποῦνοιωσαν οἱ γονεῖς
σου καὶ θὰ νοιώσουν τὰ παιδιά σου —
δὲν ἦτανε γραφτὸ γιὰ σέ

—Ὠϊμέ! ὦϊμέ! ὦϊμέ!

(Σιγά, πολὺ σιγά, πέφτει ἡ αὐλαία.)

ΤΕΛΟΣ

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.