ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Θέατρο και κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική πράξη και Διδακτική»

ΤΙΤΛΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ:

«Βυζαντινοί απόηχοι στο νεοελληνικό θέατρο: Η αυτοκράτειρα Θεοφανώ»

Μαρία Γιαννακούλη

Α.Μ.: 5052202002004

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Βαρβάρα Γεωργοπούλου

Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής: Αθανάσιος Μπλέσιος, Δέσποινα Κοσμοπούλου

ΝΑΥΠΛΙΟ 2022

Περιεχόμενα

Πρόλογος III

Περίληψη V

Abstract VI

Εισαγωγή 1

1.1 Ιστορικό διάγραμμα της εποχής κατά την οποία έζησε κι έδρασε η Θεοφανώ 3

1.1.1 Η δολοφονία του Νικηφόρου Φωκά 7

1.1.2 Το πρόσωπο της Θεοφανώς κατά τους ιστορικούς 10

2.1 Το ιστορικό δράμα ως θεατρικό είδος 13

2.1.1 Η Θεοφανώ ως κεντρική ηρωίδα ιστορικών δραμάτων στη νεοελληνική δραματουργία 14

2.1.2 Το ιστορικό δράμα τον 19ο αιώνα 15

2.1.3 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Δημητρίου Βερναρδάκη 16

3.1 Το ιστορικό δράμα τον 20ό αιώνα 19

3.1.1 Ο Αριστομένης Προβελέγγιος ως δραματουργός 21

3.1.2 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου: Υπόθεση της τραγωδίας 22

3.1.3 Σχολιασμός του δράματος του Προβελέγγιου 26

3.1.4 Η μορφή της Θεοφανώς στο έργο του Προβελέγγιου 30

4.1 Ο Νίκος Καζαντζάκης ως δραματουργός 35

4.1.1 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη: Υπόθεση της τραγωδίας 37

4.1.2 Σχολιασμός του *Νικηφόρου Φωκά* του Καζαντζάκη 44

4.1.3 Το πρόσωπο της Θεοφανώς στο έργο του Καζαντζάκη 49

5.1 Ο Γιώργος Θεοτοκάς ως δραματουργός 52

5.1.1 Η *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά: Υπόθεση της τραγωδίας 55

5.1.2 Σχολιασμός της *Λάκαινας* του Γιώργου Θεοτοκά 60

5.1.3 Η μορφή της Θεοφανώς στη *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά 63

6.1 Ο Άγγελος Τερζάκης και το θέατρο 66

6.1.1 Η *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη: Υπόθεση της τραγωδίας 69

6.1.2 Σχολιασμός της *Θεοφανώς* του Άγγελου Τερζάκη 73

6.1.3 Η μορφή της Θεοφανώς στο δράμα του Τερζάκη 76

7.1 Συγκριτικός σχολιασμός των τραγωδιών υπό το πρίσμα του προσώπου της Θεοφανώς 78

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ 83

Πρόλογος

Το αρχικό ερέθισμα για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας υπήρξε η μελέτη του έργου *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών σπουδών μου. Η γοητευτική γραφή του Τερζάκη και το ενδιαφέρον μου για τα ιστορικά πρόσωπα και τα γεγονότα, ειδικά η δεσπόζουσα μορφή της Θεοφανώς, με κατεύθυναν σε μια προσωπική περαιτέρω διερεύνηση μέσω της οποίας προσανατολίστηκα και στα υπόλοιπα ομόθεμα θεατρικά έργα. Αρκετά τέτοια έργα έχουν γραφτεί και καλύπτουν χρονικά τη δραματουργική παραγωγή συγγραφέων τόσο του 19ου όσο και του 20ού αιώνα. Από το σύνολο αυτών των έργων, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη μελέτη των έργων του 20ού αιώνα που είναι γραμμένα σε γλώσσα δημοτική και που μεταξύ των συγγραφέων τους διακρίνεται μια σχετική χρονική και λογοτεχνική εγγύτητα και συνάφεια. Άλλωστε η πραγμάτευση του συνόλου των έργων θα ήταν ανέφικτη στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής εργασίας και θα απαιτούσε μια χρονικά και ποιοτικά ευρύτερη και ογκωδέστερη έρευνα λόγω του πλήθους των έργων που θα έπρεπε να μελετηθούν.

Τα έργα που μελετώνται είναι ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου, ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη, η *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά και η *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη. Η γνωριμία μου με τα μυθιστορήματα και τα στοχαστικά έργα των τριών τελευταίων ξεκινά από την εφηβική μου ηλικία και με συντροφεύει ως σήμερα. Είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον για μένα να μελετήσω τους λογοτέχνες και διανοητές αυτούς και από την σκοπιά της θεατρικής τους δημιουργίας. Είχε επίσης εξαιρετικό ενδιαφέρον η ευχάριστη «ανακάλυψη» του Αριστομένη Προβελέγγιου ως δραματουργού εφόσον στο παρελθόν οι γνώσεις μου για τον συγκεκριμένο λογοτέχνη ήταν περιορισμένες.

Η βίωση της έρευνας και της μελέτης αυτής υπήρξε για μένα μια απόπειρα πνευματικής διείσδυσης σε ένα απύθμενο πεδίο γνώσεων, στοχασμών και συσχετίσεων που διεύρυνε τους ορίζοντες του νου μου. Η επαφή μου με την ευρύτητα του θέματος αποτέλεσε αφορμή για έναν επαναπροσδιορισμό της σκέψης μου γύρω από την νεοελληνική δραματουργία.

Η μέθοδος με την οποία εργάστηκα είναι κυρίως η διακειμενική εξέταση καθώς επίσης και η δραματουργική ανάλυση υπό το πρίσμα της εστίασης στο πρόσωπο

της Θεοφανώς στο κάθε έργο. Καθοριστικής σημασίας ήταν η συλλογή του κειμενικού υλικού στο οποίο βασίστηκε η μελέτη. Η έρευνα ήταν βιβλιογραφική και δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς διεξοδική αναζήτηση σχετικών πηγών σε βιβλιοθήκες όπως αυτή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αλλά και η Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης» χάρη στην οποία είχα πρόσβαση σε πολύ παλαιές και σπάνιες εκδόσεις καθώς και στο «Αρχείο Άγγελου Τερζάκη» που φυλάσσεται εκεί. Απαραίτητη επίσης ήταν και η διαδικτυακή έρευνα μέσω της οποίας είχα τη δυνατότητα πρόσβασης σε ψηφιακές βιβλιοθήκες και αρχεία.

Για την πραγματοποίηση και τη βελτίωση της εργασίας αυτής πολύτιμη υπήρξε η καθοδήγηση και οι υποδείξεις της επιβλέπουσας καθηγήτριας κυρίας Βαρβάρας Γεωργοπούλου στην οποία θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου. Επίσης ευχαριστώ για τη συνεπίβλεψη της εργασίας μου τον καθηγητή κύριο Αθανάσιο Μπλέσιο και την καθηγήτρια κυρία Δέσποινα Κοσμοπούλου.

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η μελέτη της μορφής της Θεοφανώς στα θεατρικά έργα *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου, *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη, *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά και *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη. Αρχικά παρουσιάζεται ένα διάγραμμα των γεγονότων της βυζαντινής ιστορίας που πλαισιώνουν τη ζωή και τη δράση της Θεοφανώς. Για κάθε ένα από τα συγκεκριμένα έργα μελετήθηκαν οι συνθήκες υπό τις οποίες οι δημιουργοί τους τα έγραψαν καθώς και οι απόψεις που εκφράστηκαν από τους μελετητές για αυτά. Επιχειρείται επίσης εμβάθυνση στην οπτική του κάθε δραματουργού ως προς την παρουσίαση του προσώπου της Θεοφανώς.
Λέξεις - κλειδιά: Θεοφανώ, βυζαντινή ιστορία, Νικηφόρος Φωκάς, Προβελέγγιος, Καζαντζάκης, Θεοτοκάς, Λάκαινα, Τερζάκης

Abstract

The purpose of this dissertation is the study of the figure of Theofano in the drama *Nicephorus Fokas* by Aristomenis Proveleggios, *Nicephorus Fokas* by Nikos Kazantzakis, *Lakaina* by Giorgos Theotokas and *Theofano* by Aggelos Terzakis. First we present a diagram of the events of Byzantine history that frame the life and action of Theophano. For each drama were studied the conditions under which their creators wrote them, as well as the opinions by the scholars about them. There is also an attempt to deepen the perspective of each playwright regarding the presentation of the personality of Theofano.
Key words: Theofano, Byzantine history, Nicephorus Fokas, Proveleggios, Kazantzakis, Theotokas, Lakaina, Terzakis

Εισαγωγή

Για τη νεοελληνική δραματουργία το Βυζάντιο και η ιστορία του αποτέλεσαν πηγή άντλησης θεμάτων. Περισσότερο από κάθε άλλο θέμα όμως χρησιμοποιήθηκε το ερωτικό κι εγκληματικό τρίγωνο Νικηφόρου Φωκά - Θεοφανώς - Ιωάννη Τσιμισκή που παραπέμπει σε αισχυλικά και σαιξπηρικά δραματουργικά δεδομένα.[1] Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η μορφή της Θεοφανώς στα έργα *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου, *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη, *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά και *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται αρχικά τα ιστορικά γεγονότα εντός των οποίων αναφέρεται η δράση της Θεοφανώς από τη θέση του βασιλικού θρόνου. Στο ίδιο κεφάλαιο εξετάζεται το ιστορικό συμβάν της δολοφονίας του Νικηφόρου Φωκά καθώς και οι αναφορές των βυζαντινών και νεότερων ιστορικών στο πρόσωπο της Θεοφανώς ως βάση της έμπνευσης των έργων νεοελλήνων δραματουργών.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται συνοπτική εισαγωγή στο ιστορικό δράμα ως θεατρικό είδος καθώς επίσης και μια εισαγωγή στο σύνολο της νεοελληνικής δραματουργικής παραγωγής έργων με κοινό πυρήνα τη δράση της Θεοφανώς. Επιπλέον στο κεφάλαιο αυτό ακολουθεί ένα υποκεφάλαιο αναφερόμενο στο ελληνικό ιστορικό δράμα του 19ο αιώνα. Το δεύτερο κεφάλαιο κλείνει με μια σύντομη παρουσίαση του *Νικηφόρου Φωκά* του Δημητρίου Βερναρδάκη καθώς η παράσταση του οποίου έγινε ο προπομπός των κατοπινών έργων που αποτελούν το κυρίως αντικείμενο της εργασίας.

Το τρίτο κεφάλαιο αρχίζει με μια σύντομη παρουσίαση των συνθηκών δημιουργίας του ιστορικού δράματος κατά τον 20ό αιώνα και την μεσοπολεμική και μεταπολεμική περίοδο στην Ελλάδα. Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζονται υποκεφάλαια που αναφέρονται στον Αριστομένη Προβελέγγιο ως δραματουργό, στην υπόθεση του έργου του Νικηφόρος Φωκάς και στον σχολιασμό του έργου και, τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο επιχειρείται μια προσέγγιση της Θεοφανώς όπως ο Προβελέγγιος την παρουσιάζει στην τραγωδία του.

Στο τέταρτο, πέμπτο και έκτο κεφάλαιο παρουσιάζονται αντίστοιχα τα έργα του Νίκου Καζαντζάκη, Γιώργου Θεοτοκά και Άγγελου Τερζάκη. Στο κάθε κεφάλαιο

[1] Κυριακή Πετράκου. *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*. Αθήνα: Μίλητος, 2017, σ. 201

υπάρχουν υποκεφάλαια που αφορούν γενικά τη δραματουργική παραγωγή των συγγραφέων, τις υποθέσεις και το σχολιασμό των έργων που μελετώνται και παρουσίαση του προσώπου Θεοφανώς στο καθένα από τα έργα αυτά.

Η εργασία κλείνει με έναν συγκριτικό σχολιασμό όλων των τραγωδιών που μελετήθηκαν υπό το πρίσμα του προσώπου της Θεοφανώς, όπως οι συγγραφείς την ενσάρκωσαν με την δική του ο καθένας ματιά.

1.1 Ιστορικό διάγραμμα της εποχής κατά την οποία έζησε κι έδρασε η Θεοφανώ

Τα γεγονότα συμβαίνουν εν μέσω της βασιλείας της Μακεδονικής Δυναστείας στο Βυζάντιο. Με τον θάνατο του Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου το 959, σε ηλικία πενήντα τεσσάρων ετών, τον θρόνο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας ανέλαβε ο εικοσάχρονος γιος του, Ρωμανός Β' τον οποίο, σε ηλικία έξι ετών, ο πατέρας του τον είχε στέψει συμβασιλέα το 945.[2] Ο Ρωμανός Β' από το 956 ήταν ήδη παντρεμένος με τη Θεοφανώ κι είχαν αποκτήσει τον πρώτο τους γιο (ο δεύτερος, ο Κωνσταντίνος, γεννήθηκε μετά από τρία χρόνια), τον μέλλοντα αυτοκράτορα Βασίλειο Β΄.[3] Ο νεαρός Ρωμανός, παρά την αρμόζουσα σε ηγεμόνα αγωγή που του δόθηκε από τον λόγιο πατέρα του, προτιμούσε την διασκέδαση, το κυνήγι, το σφαιριστήριο και τις ακόλαστες συναναστροφές.[4] Εξαιτίας μάλιστα αυτής της διαγωγής του και του πόθου του να κυβερνήσει μόνος του κι όχι ως συμβασιλέας αλλά και εξαιτίας του φιλόδοξου χαρακτήρα της Θεοφανώς, δεν έλειψαν και οι κατηγορίες για επανειλημμένες απόπειρες να δηλητηριάσει τον πατέρα του.[5] Μάλιστα, όταν ανέλαβε τον θρόνο, δεν δίστασε να υποκύψει στην επιθυμία της Θεοφανώς και να εξορίσει από το παλάτι τις πέντε αδερφές του και να της στείλει σε μοναστήρια για καλόγριες, παρά τις ικεσίες και τους οδυρμούς των ιδίων και της μητέρας του αυτοκράτειρας Ελένης για την οποία μονάχα έκανε μια εξαίρεση, αφήνοντάς την να παραμείνει στο παλάτι όπου και έζησε το σύντομο υπόλοιπο της ζωής της γηραιά και ανήμπορη.[6]

Ο Ρωμανός και η Θεοφανώ πήραν στα χέρια τους την πλήρη εξουσία αντικαθιστώντας με άτομα της αρεσκείας τους την πλειονότητα των αυλικών που υπήρχαν επί Κωνσταντίνου Ζ΄ με ελάχιστες εξαιρέσεις, ανάμεσα στις οποίες και ο αξιωματούχος μέγας δρουγγάριος Ιωσήφ Βρίγγας που πλέον ήταν παντοδύναμος και διοικούσε ουσιαστικά αυτός ως «παρακοιμώμενος» του αυτοκράτορα.[7] Ο Βρίγγας μολονότι δεν ήταν ενάρετος ήταν όμως δραστήριος και μια από τις επιτυχίες του υπήρξε η πραγματοποίηση του διακαούς του πόθου να εκδιωχθούν οι Σαρακηνοί από τα βυζαντινά εδάφη. Η αρχή έγινε με την εκστρατεία στην Κρήτη την οποία ο Βρίγγας

---

[2] Gustave Schlumberger. *Ο Αυτοκράτωρ Νικηφόρος Φωκάς*. Μετάφραση Ιωάννης Λαμπρίδης. Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1905. σ. 12, σ. 15

[3] Georg Ostrogorsky. *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*. Τόμος δεύτερος. Μετάφραση Ιωάννης Παναγόπουλος. Αθήνα: Ιστορικές Εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, 1979. σ. 163

[4] Ιωάννης Ζωναράς. *Επιτομή Ιστοριών*. Ioannis Zonarae, Epitomae Historiarum, III, CB. Βόννη: Pinderl, Büttner, Wobst, 1897.σ. 490

[5] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 15

[6] Ό.π., σ. 35-36

[7] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π.

εμπνεύστηκε και οργάνωσε και ο Ρωμανός Β' δέχτηκε να γίνει παρά τις αντιρρήσεις του αυτοκρατορικού συμβουλίου.[8]

Στην πολιορκία της Κρήτης καθώς και σε επόμενες επιτυχημένες εκστρατείες κατά των Σαρακηνών αναδείχτηκε και πρωτοστάτησε ο μέγας στρατηγός Νικηφόρος Φωκάς. Ο Νικηφόρος Φωκάς προερχόταν από τον οίκο των Φωκάδων της Καππαδοκίας ο οποίος απαριθμούσε γενναίους στρατηγούς χάρη στους οποίους η αυτοκρατορία είχε πολεμήσει τους Πέρσες παλαιότερα και κατόπιν τους Άραβες. Είχε ήδη οριστεί αρχιστράτηγος όλων των στρατευμάτων των ανατολικών βυζαντινών θεμάτων από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο τον Πορφυρογέννητο.[9] Ο βίος του ήταν στρατιωτικός και ασκητικός και χαρακτηριζόταν από αξιοθαύμαστη δύναμη αλλά και ευσέβεια.[10] Είχε βαθιά φιλία με τον Αθωνίτη μοναχό και ιδρυτή της Μεγίστης Λαύρας Αθανάσιο, τον μέλλοντα Άγιο Αθανάσιο της ορθοδοξίας, στον οποίο είχε υποσχεθεί ότι θα περνούσε τα τελευταία χρόνια της ζωής του μονάζοντας κι ο ίδιος. Μάλιστα, κατά το τελευταίο διάστημα της πολιορκίας του Χάνδακα, ο Αθανάσιος, υποκύπτοντας στις θερμές παρακλήσεις του Νικηφόρου, έφτασε στην Κρήτη δίνοντας έτσι θάρρος στα στρατεύματα και παρέμεινε μαζί τους έως την τελική τους νίκη.[11] Προς ανταπόδοση, ο Νικηφόρος φρόντιζε τη μονή Λαύρας με χορηγίες και απαλλαγή φόρων.[12]

Η ανακατάληψη του Χάνδακα, μετά από την εκατόχρονη κατοχή της Κρήτης από τους Άραβες, σηματοδοτούσε το πέρασμα της Κρήτης στη βυζαντινή αυτοκρατορία κι αποτέλεσε μία πολύ σημαντική νίκη του Νικηφόρου Φωκά.[13] Στη συνέχεια κλήθηκε στα ανατολικά της αυτοκρατορίας όπου και αντιμετώπισε τους εχθρούς στα εδάφη της Κιλικίας και της Συρίας. Στο μεταξύ, στην Κωνσταντινούπολη, ο Ρωμανός Β΄, άφησε την τελευταία του πνοή τον Μάρτιο του 963, σε ηλικία 24 ετών.[14] Αιτία του θανάτου του κατά τους χρονικογράφους της εποχής ήταν ασθένεια από τις καταχρήσεις του έκλυτου βίου του αλλά δεν λείπει και η άποψη του Λέοντος Διακόνου που υποδεικνύει τη Θεοφανώ ως αυτουργό του φόνου του αυτοκράτορα.[15] Η Θεοφανώ, με τον θάνατο του συζύγου της, επεδίωξε να αποτρέψει την επιτρόπευση των μικρών

[8] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 42
[9] Ό.π., σ. 54
[10] Ό.π., σ. 55
[11] Ό.π., σ. 363
[12] Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Η΄. Γενική επιμέλεια βυζαντινών τόμων: Διονύσιος Ζακυθηνός. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1979, σ. 102
[13] Georg Ostrogorsky, ό.π., σ. 164
[14] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 493
[15] Λέων Διάκονος. *Ιστορία*. Leonis Diaconi Caloënsis Historiae, CB. Bonnae: Hase, 1828. σ. 31

υιών της από τον μισητό της Βρίγγα και γι' αυτό ήρθε σε μυστικές συνεννοήσεις με τον Νικηφόρο Φωκά τον οποίο, έβλεπε ως προστάτη από τους κινδύνους που διέτρεχαν οι υιοί της.[16] Οι συνεννοήσεις αυτές είχαν ως πυρήνα τους τον έρωτα που έτρεφε ο Νικηφόρος για τη Θεοφανώ η οποία με τα θέλγητρά της τον κατηύθυνε.[17] Η επάνοδος του Νικηφόρου στην Κωνσταντινούπολη χαρακτηρίστηκε από την ενθουσιώδη υποδοχή του από τον λαό, την αριστοκρατία και τη Σύγκλητο.[18] Μπροστά στον κίνδυνο να επικρατήσει ο Φωκάς, ο Βρίγγας τον κάλεσε στο Παλάτι με σκοπό να τον τυφλώσει και να τον αποπέμψει αλλά ο Φωκάς, αντιλαμβανόμενος τα σχέδια του Βρίγγα, κατέφυγε στον ναό της Αγίας Σοφίας για να έχει άσυλο όπου και ήρθε σε επικοινωνία και με τον Πατριάρχη Πολύευκτο.[19] Ο Πολύευκτος υποστήριξε στη Σύγκλητο τον Νικηφόρο και την έπεισε έτσι ώστε να απενεργοποιηθεί η επιβουλή του Βρίγγα εναντίον του.[20] Ο Νικηφόρος γύρισε τότε στα ανατολικά θέματα όπου και κράτησε στάση αναμονής. Παρόλα αυτά, ο Βρίγγας εξακολούθησε μυστικά τις προσπάθειες εξόντωσης του Νικηφόρου αποζητώντας στήριξη κι από στρατηγούς, ένας από τους οποίους ήταν και ο Ιωάννης Τσιμισκής, ο πιο ισχυρός και δημοφιλής, μετά τον Φωκά, στρατηγός.[21] Ο Τσιμισκής όμως ειδοποίησε τον Νικηφόρο για τα σχέδια του Βρίγγα και, μαζί με έναν άλλον στρατηγό, τον Ρωμανό Κουρκούα, προέτρεψαν τον Νικηφόρο να πάρει την εξουσία από τον Βρίγγα και να στεφθεί αυτοκράτορας πραγματοποιώντας στάση και βασιζόμενος στη στρατιωτική του δύναμη και υποστήριξη.[22] Τα γεγονότα αυτά έλαβαν χώρα στην Καισάρεια της Καππαδοκίας, στον τόπο δηλαδή όπου το γένος των Φωκάδων και οι συγγενείς τους, οι Μαλεΐνοι, είχαν τα κτήματά τους.[23] Στην Κωνσταντινούπολη τα νέα έγιναν δεκτά με ευχαρίστηση επειδή ο λαός μισούσε τον υπερόπτη Βρίγγα του οποίου απέτυχαν οι απόπειρες να επαναφέρει υπέρ του τα πράγματα.[24]

Στις 16 Αυγούστου του 963 ο Νικηφόρος Φωκάς αφού στέφθηκε από τον Πατριάρχη Πολύευκτο έγινε επίσημα, σε ηλικία 51 ετών, ο νέος αυτοκράτορας του Βυζαντίου και επίτροπος των δύο ανηλίκων βασιλιάδων Βασιλείου και

---

[16]Gustave Schlumberger. Ο Αυτοκράτωρ … σ. 298
[17] Ό.π., σ. 299
[18] Ό.π., σ. 305
[19] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 32
[20] Ό.π., σ. 34
[21] Ιωάννου Σκυλίτζη. *Σύνοψις Ιστοριών*. Ioannis Scylitzae synopsis historiarum. Editio princeps. Ed. J. Thurn. (Corpus fontium historiae byzantinae, v. V. Berlin: de Gruyter, 1973, σ. 256
[22] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 496 · Λέων Διάκονος, ό.π., σ.39
[23] Ιστορία Ελληνικού Έθνους, ό.π., σ. 101
[24] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 327

Κωνσταντίνου.[25] Ο νέος αυτοκράτορας διόρισε δικούς του ανθρώπους σε διάφορα αξιώματα. Ένας από αυτούς ήταν και ο πολύ σημαντικός στρατηγός Ιωάννης Τσιμισκής, που έγινε δομέστικος δηλαδή ανώτατος στρατιωτικός διοικητής στο ανατολικό μέρος της αυτοκρατορίας.[26] Επίσης, ο Βασίλειος, ο νόθος γιος του αυτοκράτορα Λακαπηνού, έγινε πρόεδρος, τίτλος που ισοδυναμούσε με εκείνον του προέδρου της Συγκλήτου.[27] Όσον για τον Βρίγγα, αυτόν ο Νικηφόρος τον εξόρισε στη μακρινή Παφλαγονία όπου και έζησε μονάχα δύο χρόνια ακόμα κλεισμένος σε μοναστήρι, μακριά από την πολιτική σκηνή.[28]

Το κίνητρο του γάμου του Νικηφόρου Φωκά με τη Θεοφανώ ήταν αφενός η ερωτική έλξη που του ασκούσε η καλλονή βασίλισσα αλλά και η νομιμοποίηση της θέσης του αφού είχε λάβει την εξουσία με σφετερισμό.[29] Με τον γάμο αυτό δεν συμφωνούσαν οι μοναχοί που συνόδευαν τον Νικηφόρο, ο οποίος ζούσε κι ο ίδιος ασκητικό βίο με νηστείες και θεοσέβεια, και πόσο μάλλον ο φίλος του μοναχός Αθανάσιος.[30] Ο Αθανάσιος, όταν πληροφορήθηκε ότι ο Νικηφόρος πρόκειται να παντρευτεί, έφτασε στην Κωνσταντινούπολη και προσπάθησε μάταια να τον μεταπείσει.[31] Από την άλλη πλευρά, η Θεοφανώ ως χήρα αυτοκράτειρα με δυο ανήλικα παιδιά διέτρεχε κινδύνους, επομένως τη συνέφερε να ενωθεί με τον ισχυρό στρατηγό και να τον καταστήσει προστάτη για την ίδια και τους υιούς της.[32] Έτσι, στις 20 Σεπτεμβρίου του έτους 963, πραγματοποιήθηκε ο γάμος μεταξύ Νικηφόρου Φωκά και Θεοφανώς στη *Νέα* ανακτορική εκκλησία της Κωνσταντινούπολης.[33]

Η διακυβέρνηση του Νικηφόρου Φωκά χαρακτηρίστηκε από την αντίθεση της με την αντι-αριστοκρατική στάση των προηγούμενων αυτοκρατόρων.[34] Τολμηρή υπήρξε και η νομοθέτησή του κατά της συσσώρευσης μεγάλης γαιοκτησίας και πλούτου από τα μοναστήρια καθώς και η απαγόρευση ίδρυσης νέων μονών που εκείνη την εποχή είχαν πληθύνει.[35] Οι στρατιωτικές του όμως επιτυχίες αποτέλεσαν την πιο λαμπρή πλευρά της βασιλείας του καθώς κατέλαβε σημαντικές περιοχές στην

---

[25] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 48
[26] Ό.π., σ. 49
[27] Ό.π.
[28] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 499
[29] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 415
[30] Ό.π., σ. 419
[31] Κάρολος Ντιλ. *Βυζαντινές μορφές*. Μετάφραση Στέλλα Βουρδουμπά. Αθήνα: Εκδόσεις Μπεργαδή, 1969, σ.244
[32] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 418
[33] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 49 - Schlumberger, ό.π., σ. 418
[34] Georg Ostrogorsky, ό.π., σ. 167
[35] Ό.π., σ. 168

Ανατολή.[36] Παρόλα αυτά, οι φόροι που επέβαλε προκειμένου να επιτευχθούν οι στρατιωτικές αυτές νίκες προκάλεσαν την ισχυρή αγανάκτηση του λαού η οποία ήρθε να συμπληρώσει την δυσαρέσκεια του Κλήρου και των μοναχών. Από την άλλη, ο λαός δυσαρεστήθηκε πολύ όταν, ύστερα από μεγάλο λιμό που επήλθε στο Βυζάντιο, ο αυτοκράτορας Νικηφόρος αισχροκέρδησε πουλώντας στο λαό ακριβότερο το σιτάρι από τις βασιλικές σιταποθήκες, αδιαφορώντας για το ότι είχε πια καταστεί «*δημοκατάρατος*» και μάλιστα καυχώμενος ότι έπραττε ευεργετικά για τον λαό.[37] Η απομόνωση του Νικηφόρου από συμμάχους εντάθηκε όταν καθαίρεσε από το αξίωμα του δομέστικου τον ανιψιό του στρατηγό Ιωάννη Τσιμισκή και τον έστειλε πίσω στην πατρίδα του. Η αριστοκρατική δυναστεία των Κουρκούα, αρμενο-παφλαγονικής καταγωγής, από την οποία προερχόταν ο Τσιμισκής ήταν η «*αντιπολίτευση*» της εξουσίας των καππαδοκών Φωκάδων και αυτό οδήγησε στην εξολόθρευση του Νικηφόρου.[38] Εντούτοις η Θεοφανώ είχε τους δικούς της λόγους που την οδήγησαν να συμμαχήσει με τον εξόριστο Τσιμισκή αλλά και να πείσει τον Νικηφόρο να επαναφέρει τον Τσιμισκή στην βασιλεύουσα ώστε να πραγματοποιήσει το σχέδιό της για τη δολοφονία του Νικηφόρου.

1.1.1 Η δολοφονία του Νικηφόρου Φωκά

Από τους βυζαντινούς χρονικογράφους αντλούμε ποικίλες απόψεις για τα αίτια που οδήγησαν τη Θεοφανώ στη δολοφονία του Φωκά. Ο Ζωναράς γράφει ότι ο Νικηφόρος είχε απομακρυνθεί ερωτικά από τη σύζυγό του είτε λόγω κορεσμού είτε λόγω της εγκράτειας που έπρεπε να έχει ως θρησκευόμενος.[39] Το γεγονός αυτό δεν

---

[36] Ό.π., σ. 171

[37] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 514-515. Όμως ο Παπαρρηγόπουλος γράφει: «… *όλες οι κοινωνικές τάξεις που τα συμφέροντά τους προσβάλλονταν απ' τις διάφορες διατάξεις, με τις οποίες ο βασιλιάς αγωνιζόταν να προσφέρει κάποια νέα ζωή στο κράτος, ξεσηκώθηκαν εναντίον του. Και όπως συμβαίνει συνήθως, οι χρονογράφοι και μάλιστα οι μεταγενέστεροι χρονογράφοι, που συμμερίσθηκαν αυτά τα πάθη, έριξαν πάνω του διάφορες κατηγορίες τις οποίες ή δεν τις βρίσκουμε καθόλου ή τις συναντούμε πολύ μετριότερα να αναφέρονται απ' τον πιο αξιόλογο απ' τους σύγχρονους, απ' το Λέοντα το Διάκονο.*» βλ. Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου. *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*. τ. Ε΄. Μετάφραση επιμέλεια Αλέξανδρος Τσιούνης. Αθήνα: Φάρος, 1983. (Πρώτη έκδοση, 1853.) σελ. 215

[38] Βασιλική Ν. Βλυσίδου. «Η βυζαντινή αριστοκρατία και η κρατική εξουσία (9ος-10ος αι.)». Στο: *Βυζαντινό κράτος και κοινωνία: Σύγχρονες κατευθύνσεις της έρευνας*, σ. 107-123. Αθήνα: Ηρόδοτος Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ), 2003. σ. 122

[39] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 516: «*ἐρωτικῶς δὲ σφόδρα πρίν διακείμενος ὁ Νικηφόρος προς την Θεοφανὼ μετέπειτα τῆς πρὸς αὐτὴν συνουσίας ἀπεῖχετο ἢ κορεσθεὶς ταύτης ἢ καὶ δι' ἐγκράτειαν μίξεως ἀπεχόμενος*»

ήταν αρεστό στη Θεοφανώ που πλέον έτρεφε αισθήματα μίσους για τον αυτοκράτορα. Κατά τον Ζωναρά, η έχθρα και το σχέδιο εξόντωσης του Νικηφόρου προέρχονταν από τον φόβο της Θεοφανώς καθώς είχε πληροφορηθεί ότι ο σύζυγός της σκόπευε να μονάσει και να κληροδοτήσει τον θρόνο στον αδελφό του, Λέοντα Φωκά, κι όχι στους νόμιμους διαδόχους, τους υιούς της. Οι φοβερές πληροφορίες ήθελαν μάλιστα τον Νικηφόρο να δίνει εντολή ευνουχισμού για τους δυο βασιλόπαιδες.[40] Κάτι τέτοιο σήμαινε την ολοσχερή απώλεια της εξουσίας για τη Θεοφανώ και την οικογένειά της και, κατά συνέπεια, το τέλος της Μακεδονικής δυναστείας.[41] Ο ίδιος ιστορικός όμως δίνει και μια άλλη πιθανή αιτία για την δολοφονική ενέργεια της Θεοφανώς: τον έρωτά της για τον ευειδή Ιωάννη Τσιμισκή.[42] Για την απέχθεια της Θεοφανώς προς τον Νικηφόρο κάνει λόγο και ο Σκυλίτζης.[43] Ο χρονικογράφος Μιχαήλ Γλυκάς λέει ότι η Θεοφανώ αποστρεφόταν την ερωτική συνεύρεση με τον Νικηφόρο αφού εκείνος είχε πια προτιμήσει έναν βίο ασκητικό χαρακτηριστικά του οποίου ήταν η αποχή από την σαρκική ένωση και η χαμευνία δηλαδή η συνήθης τακτική των ασκητών να κοιμούνται στο έδαφος.[44] Την ίδια χρονική περίοδο συνέβησαν και δύο ακόμα δυσάρεστα για τον Νικηφόρο Φωκά γεγονότα. Ο καίσαρας Βάρδας Φωκάς, πατέρας του Νικηφόρου, πέθανε λίγες ημέρες μετά από μια προφητεία την οποία ένας μοναχός φανέρωσε στον Νικηφόρο και σύμφωνα με την οποία επρόκειτο κι ο Νικηφόρος να πεθάνει σύντομα.[45]

Η Θεοφανώ είχε μέσα στο παλάτι μυστικές συναντήσεις με τον Ιωάννη Τσιμισκή όπου από κοινού αποφάσισαν τη θανάτωση του Φωκά.[46] Για τον Ιωάννη δεν ήταν δύσκολο να βρει συνωμότες ανάμεσα σε άλλους δυσαρεστημένους από την πολιτική του Νικηφόρου Φωκά. Οι κυριότεροι από αυτούς ήταν ο στρατηγός Μιχαήλ Βούρτζης και ο Λέων Πεδιάσιμος αλλά και ο Λέων Αβαλάντης, ο Θεόδωρος ο

---

[40] Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 516 «*βούλεσθαι τὸν Νικηφόρον τα βασιλείδια τῶν παιδογόνων στερῆσαι μορίων καὶ τὸν ἀδελφὸν βασιλεῦσαι τὸν Λέοντα*»

[41] Νικόλαος Σταυρακάκης. Ιστορία της ιατρικής: Ο ευνουχισμός στο Βυζάντιο. *Αρχεία Ελληνικής Ιατρικής*, 34(2): 255-260. σ. 258: «*πολύ συχνά ελάμβανε χώρα και ανάμεσα στα μέλη των αυτοκρατορικών οικογενειών, μιας και απέτρεπε τους απογόνους να διεκδικήσουν τον θρόνο λόγω μη αρτιμέλειας του σώματος*»

[42] Ιωάννης Ζωναράς, σ. 516: «*ἢ ἔρωτι τοῦ ἀνδρὸς ἁλοῦσα (ἦν γὰρ τῷ κάλλει διαπρεπείς καὶ τοῦ εἴδους χάριτας ἀφιείς)*»

[43] Ιωάννου Σκυλίτζη, ό.π., σ. 279: «*Ἡ δέ βασιλίς Θεοφανώ ἀποστρεφομένη τήν συνουσίαν τοῦ Νικηφόρου…*»

[44] Μιχαήλ Γλυκά. *Βίβλος Χρονική*. Michaellis Glycae Annales, CB. Βόννη: Bekker, 1836, σ. 572: «*ἡ μέντοι Θεοφανὼ τήν τοῦ Νικηφόρου συνουσίαν ἀπεστρέφετο. τίνος ἕνεκεν; ὅτι βίον ἐκεῖνος εἶχε σώφρονα, σαρκικῶν ἀπεῖχετο μίξεων, χαμευνίας ἔχαιρεν. ὅθεν οὐκ ἀρεσκομένη τούτοις ἡ Θεοφανώ τόν Τζιμισχῆν μεταπέμπεται, κατά γε την ἑαυτοῦ καθήμενον οἶκον. ἔφθασε γάρ ὁ Φωκᾶς διά τινά ὑποψίαν παραλύσας αὐτόν τῆς τοῦ δομεστίκου ἀρχῆς.*»

[45] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 83 «*ἐμοί τῷ σκώληκι παρά τῆς προνοίας ἀπεκαλύφθη, βασιλεῦ, μεταστῆναί σε τῶν τῇδε τῷ μετά τόν παρελθόντα Σεπτέμβριον τρίτῳ μηνί*»

[46] Ό.π., σ. 85

επονομαζόμενος Αντζυποθεόδωρος καθώς και πολλοί έμπιστοί τους.[47] Λίγες ώρες πριν διατελεσθεί ο φόνος, στην εσπερινή υμνωδία, ένας κληρικός έδωσε ένα σημείωμα στον Νικηφόρο. Στο σημείωμα αυτό υπήρχε σαφής προειδοποίηση για τον κίνδυνο που διέτρεχε η ζωή του.[48] Η έρευνα των διαμερισμάτων του παλατιού όμως υπήρξε χωρίς αποτέλεσμα. Η Θεοφανώ εξαπάτησε τον Νικηφόρο ώστε να αφήσει τον κοιτώνα του ανοιχτό λέγοντάς του ότι θα πάει κι η ίδια εκεί αργότερα αφού πρώτα θα φρόντιζε κάποιες φιλοξενούμενες στο παλάτι.[49] Ο Νικηφόρος προσευχήθηκε, ανέγνωσε τις γραφές κι αποκοιμήθηκε στο πάτωμα όπως συνήθιζε επάνω σε δέρμα λεοπάρδαλης και φορώντας τον τρίχινο μανδύα του μοναχού θείου του Μιχαήλ Μαλεΐνου, έχοντας κοντά του τις εικόνες του Χριστού και της Παναγίας.[50] Στο μεταξύ ο Τσιμισκής με τους συνεργούς του εισέβαλαν με τη βοήθεια των υπηρετών στον πύργο και η Θεοφανώ τους οδήγησε στον κοιτώνα του Νικηφόρου. Ήταν ξημερώματα της ενδεκάτης Δεκεμβρίου και έπεφτε χιόνι όταν έγινε η επίθεση κατά του αυτοκράτορα από τους ξιφοφόρους εχθρούς του καθώς μας περιγράφουν οι βυζαντινοί ιστοριογράφοι. Χτυπούσαν μανιωδώς με τα σπαθιά τους τον Νικηφόρο ο οποίος μονάχα πρόλαβε να πει «Θεοτόκε βοήθει» και «Κύριε βοήθει» πριν εκπνεύσει σε ηλικία 57 ετών.[51] Ο Τσιμισκής έγινε ο επόμενος αυτοκράτορας του Βυζαντίου. Ο πατριάρχης Πολύευκτος όμως δεν τον έστεψε παρά μονάχα όταν υπάκουσε να εξορίσει τους συναυτουργούς του στη δολοφονία καθώς και τη Θεοφανώ την οποία εξόρισε στη Δαμίδεια μονή που βρισκόταν στο θέμα των Αρμενιακών το 969.[52] Έμεινε εξόριστη έως το 976 γιατί, μετά το θάνατο του Τσιμισκή, τον αυτοκρατορικό θρόνο ανέλαβε ο υιός της Βασίλειος που την επανέφερε στην Κωνσταντινούπολη. Έζησε το υπόλοιπο της ζωής της στο παλάτι χωρίς ανάμειξη στην πολιτική.

---

[47] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 85 · Ιωάννης Ζωναράς, ό.π., σ. 518

[48] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 86 «*γνωστόν ἔστω σοι, βασιλεῦ, ὡς ὄλεθρός σοι ταύτῃ τῇ νυκτί ἐπικαττύετται χαλεπός. ὅτι δὲ ἀληθῆ ταῦτα, ἡ γυναικωνῖτις ἐρευνηθήτω, ἐν ᾗ ἄνδρες ἔνοπλοι καταληφθήσονται, οἱ την σήν μέλλοντες αὐτουργῆσαι σφαγήν*» - Σκυλίτζης: 281 «*ὦ βασιλεῦ ἀσφάλισαι σεαυτόν. Κίνδυνος γάρ σοι κατά ταύτην τήν νύκτα οὐ μικρός ἀρτύεται*» - Ζωναράς, ό.π., σ. 519

[49] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 86

[50] Ό.π.

[51] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 88 · Ζωναράς, ό.π. σ. 519

[52] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 90

1.1.2 Το πρόσωπο της Θεοφανώς κατά τους ιστορικούς

Οι θεατρικοί συγγραφείς που στα έργα τους πραγματεύτηκαν τα γεγονότα γύρω από τη δολοφονία του Νικηφόρου Φωκά προφανώς βασίστηκαν σε ιστορικά κείμενα για να σκιαγραφήσουν τη Θεοφανώ. Στους βυζαντινούς χρονικογράφους δεν υπάρχει εκτενής αναφορά στον χαρακτήρα της κι ό,τι έχει γραφτεί υποκύπτει στην εύνοια των ιστορικών προς τη Μακεδονική Δυναστεία ή ακόμα και στον φόβο να εκφραστούν με μεγαλύτερη ελευθερία λόγω του γεγονότος ότι ήταν σύγχρονοι της Θεοφανώς.[53] Άλλοι από αυτούς λένε ότι καταγόταν από παλιά αριστοκρατική οικογένεια της Κωνσταντινούπολης. Εκείνοι που δεν διέκειντο και τόσο θετικά προς τα ανάκτορα μίλησαν για την ταπεινή καταγωγή της κι άφησαν υπονοούμενα για συμμετοχή της Θεοφανώς σε περισσότερους θανάτους αυτοκρατόρων πέραν εκείνου του Νικηφόρου, δηλαδή στο θάνατο του πεθερού της Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου αλλά και στον αιφνίδιο θάνατο του πρώτου της συζύγου της Ρωμανού Β΄.

Αναμφισβήτητη και μοιραία ήταν η ομορφιά της. Ο Λέων ο Διάκονος αναφέρεται στη Θεοφανώ με τα ακόλουθα λόγια: «*ἥτις ἐξ ἀσήμου μέν γένους φυεῖσα, κάλλει δέ και σώματος ὥρᾳ πασῶν τῶν τότε γυναικῶν ὑπερφέρουσα …*».[54] Πατέρας της ήταν ο Κρατερός, ένας φτωχός ταβερνιάρης, καταγόμενος από τη Λακωνία.[55] Το όνομά της, πριν γίνει αυτοκράτειρα, ήταν Αναστασία ή Αναστασώ. Θεοφανώ ονομάστηκε μετά για να φανεί ότι την είχε ο Θεός επιλέξει και φανερώσει.[56] Για τη γνωριμία της με τον Ρωμανό που σήμαινε και την εισαγωγή της στο βασιλικό οίκο δεν υπάρχουν στοιχεία όμως πιθανό είναι να προήλθε από διαγωνισμό ομορφιάς πράγμα που συνηθιζόταν στο Βυζάντιο όταν γύρευαν μια πολύ όμορφη σύζυγο για κάποιον βασιλιά.[57]

Οι ραδιουργίες της άρχισαν όταν, με το που ανέβηκε στον θρόνο μαζί με τον αυτοκράτορα πρώτο σύζυγό της Ρωμανό, φρόντισε να τον πείσει να διώξει από το παλάτι τη μητέρα του και τις αδελφές του οι οποίες ήταν καλλιεργημένες κι αξιοθαύμαστες πριγκίπισσες. Με αυτό τον τρόπο η Θεοφανώ εξουδετέρωσε κάθε

---

[53] Κατερίνα Νικολάου - Ειρήνη Χρήστου. «Οι αντιλήψεις των Βυζαντινών για την άσκηση της εξουσίας από γυναίκες (780-1056)». *Byzantina Symmeikta [Online]*, 13 (1999): 49-67, σ. 60
[54] Λέων Διάκονος, ό.π., σ. 31
[55] Από αυτό και το μειωτικό προσωνύμιο Λάκαινα για τη Θεοφανώ.
[56] Κάρολος Ντιλ. *Βυζαντινές μορφές*. Μετάφραση Στέλλα Βουρδουμπά. Αθήνα: Εκδόσεις Μπεργαδή, 1969, σ. 231
[57] Ό.π.

πιθανότητα να επέμβουν ποτέ στα αυτοκρατορικά ζητήματα οι συγγενείς του άντρα της και απέμεινε το μόνο του κοντινό πρόσωπο μαζί με τους δυο γιους που του γέννησε. Παρά τις αντιστάσεις που προσπάθησαν να υψώσουν οι κοπέλες τελικά κατέληξαν σε μοναστήρια, σε διαφορετικό η καθεμιά τους. Παίρνοντας παράδειγμα τη σκληρότητα απέναντι σε εκείνες, ο Λέων ο Διάκονος μιλώντας για τον θάνατο του νεαρού Ρωμανού δεν κρύβει και τις φήμες ότι μπορεί και να τον θανάτωσε δηλητήριο που προήλθε από τον γυναικωνίτη.[58] Κάτι τέτοιο όμως ίσως και να μην έχει λογικό έρεισμα γιατί μένοντας χήρα η Θεοφανώ με δυο ανήλικους γιους (επιπλέον είχε και δύο κόρες) διέτρεχε πολύ μεγαλύτερους κινδύνους.

Λογικό όμως φαίνεται να στραφεί, εξαιτίας ακριβώς αυτής της ευάλωτης θέσης της, στον δυνατότερο άντρα του περίγυρού της τον στρατηγό Νικηφόρο.[59] Υπό την προστασία του Νικηφόρου, η Θεοφανώ και τα τέσσερα παιδιά της, κυρίως τα δύο που ήταν αγόρια και συμβασιλείς, από τον φιλόδοξο Βρίγγα που ήταν ο κυριότερος κίνδυνος.[60] Χρησιμοποίησε λοιπόν τα θέλγητρα της ακατανίκητης ομορφιάς της για να γίνει ο Νικηφόρος πιστός λάτρης της ή μήπως ήταν κίνηση συμφέροντος η ένωσή τους απέναντι στον από κοινού εχθρό τους Βρίγγα; Σίγουρα ο Νικηφόρος, με τον γάμο αυτόν, ισχυροποίησε τη θέση του.[61] Οι ιστορικοί όμως θεωρούν ότι ο Νικηφόρος συγχρόνως πόθησε τη Θεοφανώ και την παντρεύτηκε ως τη «*γλυκύτερη αμοιβή*»[62] για όλους του τους αγώνες.

Απεναντίας, η Θεοφανώ φαίνεται πως δεν αγάπησε τον Νικηφόρο. Ο Παπαρρηγόπουλος αναφέρει: *«[…] όπως φαίνεται απ' το χαρακτήρα της ποτέ δεν αγάπησε κανένα κι οπωσδήποτε δύσκολα μπορούσε να αφοσιωθεί σε άνδρα μεγάλο και όχι ωραίο εξ αιτίας της νεαρής της ηλικίας*».[63] Το ενδιαφέρον της στράφηκε στον Τσιμισκή. «*Ήταν φυσικό ν' αρέσει στη Θεοφανώ, μέσα στην πλήξη όπου περνούσε η καθημερινή ζωή της. Και τότε πια το πάθος την έσπρωξε στο έγκλημα*» γράφει ο Κάρολος Ντιλ.[64]

Η Θεοφανώ πιθανόν να οδηγήθηκε στην πράξη της δολοφονίας του συζύγου της φοβούμενη ότι οι γιοι της κινδυνεύουν πια από τον Νικηφόρο είτε επειδή νικήθηκε

---

[58] Ό.π., σ. 235
[59] Ό.π., σ. 236
[60] Ό.π., σ. 240
[61] Schlumberger ό.π. σ. 416, 419
[62] Κάρολος Ντιλ, ό.π., σ. 243
[63] Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου. *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, τ. Ε΄. Μετάφραση επιμέλεια Αλέξανδρος Τσιούνης. Αθήνα: Φάρος, 1983. Πρώτη έκδοση, 1853, σ. 209
[64] Κάρολος Ντιλ, ό.π., σ. 248

από τον έρωτά της για τον Τσιμισκή. Οι βυζαντινογράφοι εξηγούν επίσης το μίσος της Θεοφανώς για τον Νικηφόρο με την ερωτική απροθυμία του λόγω της ασκητικής του διαβίωσης. Ενδιαφέρον όμως έχει το πώς οργάνωσε από εκεί και πέρα το σχέδιο του φόνου. Ο Schlumberger την περιγράφει *«[...] πανούργος άμα και εμπαθής, την φύσιν εύκαμπτος, αλλά δραστηρία και αμετάπειστος, ηθικώς διεφθαρμένη τελείως εκ της πρώτης αυτής ανατροφής [...]»*.[65] Η Θεοφανώ λόγω του χαρακτήρα της κι έχοντας επίγνωση της δύναμης που ασκούσε η ομορφιά της κατάφερε να κατευθύνει τον Νικηφόρο προς τον θάνατο. Εκείνο όμως που δεν είχε προβλέψει ήταν η εκδίωξή της από τον Τσιμισκή που την απαρνήθηκε αμέσως μετά τον φόνο.

> *Η Θεοφανώ με την ενεργητικότητα που τη χαρακτήριζε και με την συναίσθηση της ομορφιάς της - μόλις ήταν τότε είκοσι εννέα χρόνων - δεν θέλησε να παραδεχθεί την κακοτυχία της. Λίγους μήνες υστερότερα δραπέτευσε από τη φυλακή της κι έτρεξε να καταφύγει στο άσυλο της Αγία Σοφίας. Να υπολόγιζε άραγε στην αγάπη του εραστή της; [...] Ή μήπως ξεγελιόταν πιστεύοντας ότι και μια μονάχα ματιά από τα όμορφα μάτια της, θα ήταν αρκετή για να τον κατακτήσει και πάλι;*[66]

Η επιστροφή της αυτή ήταν μάταιη καθώς ο υπουργός του Τσιμισκή, μη σεβόμενος καν τον χώρο του ασύλου, διέταξε να την διώξουν δια της βίας. Στην τελευταία της συνάντηση με τον άλλοτε εραστή της ο βυζαντινογράφος Σκυλίτζης γράφει ότι η Θεοφανώ εξύβρισε τον Τσιμισκή και τον υπουργό του προτού πάρει το δρόμο της εξορίας: «*ἐνυβρίσασα πρότερον εἰς τόν βασιλέα πολλά καί ἐς τόν Βασίλειον, Σκύθην καί βάρβαρον ἀποκαλέσασα και κατά κόρρης αὐτῷ κονδύλους ἐπιτρίψασα*».[67]

Από τις λίγες αναφορές στα κείμενα της ιστορίας που στάθηκε δυνατό να παρουσιαστούν παραπάνω γίνεται αρκούντως αντιληπτό πόση γοητεία άσκησαν τα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα στους δραματουργούς που τα πραγματεύτηκαν και πόσα ερωτήματα μπορούν να γεννηθούν για την ψυχολογία και τα κίνητρα των πράξεων των προσώπων που έδρασαν σε αυτά. Η τραγική πορεία μιας γυναικείας μορφής και η αναπάντεχη τροπή των γεγονότων αποτελούν ενδιαφέρον υλικό για έναν δραματουργό που αναζητά να εμβαθύνει και να φωτίσει μέσω της τέχνης αυτά που στην ιστορία εμφανίζονται μόνο ως γεγονότα.

---

[65] Gustave Schlumberger, ό.π., σ. 861
[66] Κάρολος Ντιλ, ό.π., σ. 252
[67] Ιωάννου Σκυλίτζη, ό.π., σ. 285

2.1 Το ιστορικό δράμα ως θεατρικό είδος

Το δραματουργικό είδος του ιστορικού δράματος έχει ως χαρακτηριστικό του την άντληση των θεμάτων του από την ιστορία. Μπορεί αφενός να εστιάζει σε ιστορικά γεγονότα ή σε ιστορικές μορφές που είχαν σημαίνοντα ρόλο στον ρου της ιστορίας ή, αφετέρου, μπορεί να έχει ως φόντο του την ιστορία προκειμένου να αναδείξει γεγονότα ή αλήθειες. Στην πρώτη εκδοχή, χρησιμοποιούνται συχνά εξωθεατρικά στοιχεία που επιδιώκουν να αποδώσουν το ιστορικό γεγονός σε μέγεθος ανάλογο με την πραγματικότητα ώστε το έργο να προκαλεί εντύπωση.[68] Σε αυτή όμως την περίπτωση υπάρχει το ενδεχόμενο το ιστορικό δράμα να υστερεί αισθητικά. Συχνά η παραγωγή αυτού του είδους ιστορικών θεατρικών έργων πυροδοτείται ύστερα από σημαντικά ιστορικά συμβάντα. Η στόχευση σε στοιχεία όπως η δημιουργία εντυπωσιασμού και ο στείρος διδακτισμός έχουν ως αποτέλεσμα την έλλειψη διαχρονικής αξίας σε τέτοια έργα.[69]

Στη δεύτερη περίπτωση ο συγγραφέας αξιοποιεί ως αφόρμηση ιστορικά γεγονότα του πρόσφατου ή του απώτερου παρελθόντος προκειμένου να παρουσιάσει τις σκέψεις του μέσα σε ένα πλαίσιο αισθητικών απαιτήσεων. Τα πρόσωπα και τα γεγονότα της ιστορίας, αφομοιωμένα και μεταπλασμένα από τον θεατρικό συγγραφέα, λειτουργούν ως βάση ώστε ο δημιουργός να ζωντανέψει θεατρικές μορφές και να παρουσιάσει την οπτική του πάνω σε πανανθρώπινα διαχρονικά ζητήματα.[70]

Τα πρώτα θεατρικά δημιουργήματα που σηματοδοτούν την πρόσληψη της ιστορίας με τέτοιον τρόπο είναι οι αρχαίες τραγωδίες *Μιλήτου Άλωσις* και *Φοίνισσαι* του Φρυνίχου καθώς και οι *Πέρσαι* του Αισχύλου. Από την Αναγέννηση τα θεατρικά έργα με ιστορικό θέμα αυξάνονται.[71] Στην Αγγλία της ελισαβετιανής εποχής δημιουργείται το ιστορικό δράμα και τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα έργα *Εδουάρδος Β΄* του Μάρλοου και *Ερρίκος ΣΤ΄* και *Ιούλιος Καίσαρ* του Σαίξπηρ. Στην υπόλοιπη Ευρώπη, ιστορικά δράματα γράφτηκαν ενδεικτικά από τον Αλφιέρι στην Ιταλία, τον Γκαίτε και τον Σίλλερ στη Γερμανία, τον Ουγκώ στη Γαλλία και από τον Πούσκιν στη Ρωσία.

---

[68] Πετρούλα Ξιφαρά. Ιστορικό δράμα. *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 28, σ. 183. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ.183
[69] Ό.π.
[70] Ό.π.
[71] Ό.π.

2.1.1 Η Θεοφανώ ως κεντρική ηρωίδα ιστορικών δραμάτων στη νεοελληνική δραματουργία

Η γοητευτική προσωπικότητα της Θεοφανώς και τα γεγονότα γύρω από τη δολοφονία του Νικηφόρου Φωκά έδωσαν έμπνευση και σε αρκετούς νεοέλληνες δραματουργούς. Τα δράματα με αυτό το θέμα, αρχίζοντας από το παλαιότερο δημοσιευμένο, είναι τα ακόλουθα: *Νικηφόρος Φωκάς* του Αντώνιου Αντωνιάδη (1879), *Νικηφόρος Φωκάς* [*Αυτοκράτωρ του Βυζαντίου*] του Παναγιώτη Ζάνου (1904), *Νικηφόρος Φωκάς* του Δημήτριου Βερναρδάκη (1908), *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου (1914), *Τσιμισκής* του Φώτου Πολίτη (1915), *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη (1927), *Η Βυζαντινή νύχτα* ή *Η Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά (1946), *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη (1953) και *Φόνος στο ιερό παλάτι* του Γιώργου Ρούσσου που παραστάθηκε το 1971 αλλά δεν εκδόθηκε ποτέ.[72] Στο σύνολό τους διατρέχουν το εκτενές χρονικό φάσμα σχεδόν ενός αιώνα και το καθένα τους αντανακλά όρους και συνθήκες της εποχής του εκάστοτε δημιουργού. Η ενασχόληση με το θέμα αυτό δίνει γενικώς στο ελληνικό δράμα την ευκαιρία να αψηφήσει την αριστοτελική αντίληψη για το «ήθος» και να προχωρήσει τολμηρά σε μια πιο σύγχρονη οπτική της ανθρώπινης προσωπικότητας.[73]

Τα δράματα που έχουν γραφτεί πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ανήκουν σε κοινές ιστορικές συγκυρίες κι επιχειρούν, υπό την επήρεια του λεγόμενου τότε «ιψενικού τριγώνου», να εκφράσουν (χωρίς ωστόσο να τηρούν τις αντικειμενικές προϋποθέσεις) μια σύμπλευση με μοντέρνες ευρωπαϊκές κριτικές αντιλήψεις για το θεσμό του αστικού γάμου.[74] Επίσης, παρουσιάζουν τον χαρακτήρα της Θεοφανώς αταλάντευτα κυριευμένο από την ορμή για ικανοποίηση των εγωιστικών και ποταπών παθών της και οπωσδήποτε καταδικαστέο.[75] Ο όλεθρος από την αχαλίνωτη σεξουαλικότητα της Θεοφανώς πρόβαλε τον σκανδαλισμό και τους φόβους της ελληνικής κοινωνίας της προπολεμικής εποχής εξαιτίας των υποτιθέμενων κινδύνων εμπρός στο νεοφυές αίτημα για την ερωτική αυτοδιάθεση της γυναίκας.[76]

Τα έργα των Αντωνιάδη, Ζάνου και Βερναρδάκη είναι γραμμένα σε γλώσσα καθαρεύουσα και σε στίχο ιαμβικό δωδεκασύλλαβο.[77] Ο Προβελέγγιος έγραψε τον

---

[72] Θόδωρος Χατζηπανταζής. *Το ελληνικό ιστορικό δράμα (από το 19ο στον 20ο αιώνα)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2006. σ. 156
[73] Ό.π.
[74] Ό.π.
[75] Ό.π., σ.157
[76] Ό.π., σ. 159
[77] Ό.π., σ. 335, 404, 408

Νικηφόρο Φωκά του στη δημοτική γλώσσα και σε ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο. Στη δημοτική επίσης είναι γραμμένα και τα έργα της μεταπολεμικής δραματουργίας με το ίδιο θέμα, δηλαδή ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Καζαντζάκη, η *Λάκαινα* του Θεοτοκά και η *Θεοφανώ* του Τερζάκη.

2.1.2 Το ιστορικό δράμα τον 19ο αιώνα

Κατά τον 19ο αιώνα, η θεατρική δημιουργία στην Ελλάδα συσχετίζεται με το ζήτημα εδραίωσης «εθνικής» σκηνής. Το θέατρο που αναπτύχθηκε κατά τις δύο δεκαετίες που προηγήθηκαν της επανάστασης, το λεγόμενο «προεπαναστατικό θέατρο», ταυτίζεται με την ιδεολογική αφύπνιση και τη δημιουργία εθνικής ταυτότητας στους Νεοέλληνες. Κατά την εικοσαετία 1800- 1821 το ελληνικό θέατρο, που είναι γέννημα του νεοελληνικού Διαφωτισμού, εμφορείται από τις ευρωπαϊκής προέλευσης αντιλήψεις περί «κοινωνικής αποστολής» του θεάτρου συνάμα κι από το γαλλικό επαναστατικό πνεύμα.[78]

Τα ιστορικά θέματα υπερτερούν ως πηγές έμπνευσης, γεγονός που βρισκόταν σε άμεση σύνδεση με την εδραίωση της εθνικής ταυτότητας μέσω της ενσωμάτωσης των διαχρονικών στοιχείων που συνθέτουν την εθνική φυσιογνωμία και που συνέθετε την έννοια του «εθνικού θεάτρου».[79] Η θεατρική γραφή έχρηζε ανανέωσης καθώς διέβαινε το μεταίχμιο μεταξύ «νεοκλασικής τραγωδίας» και «ιστορικού δράματος», πράγμα που οδήγησε σε έναν μορφολογικό και θεματολογικό συγκερασμό από στοιχεία νεοκλασικά και στοιχεία ρομαντικά εντός ενός νέου κυρίαρχου «εθνικού» πλαισίου. Εξάλλου, και στους χώρους του «αλύτρωτου ελληνισμού», τα έργα που δημιουργούνταν διαπνέονταν από στόχους «πατριωτικούς» εναρμονιζόμενα με την πολιτική της Μεγάλης Ιδέας.[80]

Έτσι, το προεπαναστατικό θέατρο χαρακτηρίζεται από έργα που σκόπευαν να αφυπνίσουν το αίσθημα αγάπης για την πατρίδα, την ελευθερία και τη δημοκρατία. Η προώθηση μιας ιδεολογίας προάσπισης της έννοιας της δημοκρατίας είναι έντονη στο προεπαναστατικό ρεπερτόριο και είναι εμφανής τόσο σε έργα που από την Ευρώπη που

---

[78] Άννα Ταμπάκη. Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Στο *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος-20ος αι.). Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*, σ.37-58. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1997, σ. 47
[79] Ό.π., σ. 48
[80] Ό.π.

μεταφράζονται στα ελληνικά όσο και στην ελληνική δραματουργία σε έργα όπως είναι ο *Τιμολέων* του Ζαμπέλιου ή το έργο *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του Λασσάνη.[81] Γεωγραφικά η όλη αυτή πνευματική κίνηση ανθίζει στους χώρους της Διασποράς και αντανακλά τις εθνικές βλέψεις της ανερχόμενης ελληνικής τάξης.

Ωστόσο τα ρομαντικά στοιχεία που εμφανίζονται σταδιακά τόσο στη μορφή όσο και στη θεματολογία προσανατολίζουν τη δραματουργική παραγωγή προς την «ιστορική τραγωδία» και το «ρομαντικό δράμα». Τα ίδια τα επαναστατικά γεγονότα αποτέλεσαν χορηγό θεματολογίας στη δραματουργία· ως πηγές έμπνευσης λειτούργησαν γεγονότα όπως η έξοδος του Μεσολογγίου, ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη και του Αθανάσιου Διάκου.[82] Κατά τον 19ο αιώνα, εν κατακλείδι, παρήχθησαν ιστορικές τραγωδίες γραμμένες στην καθαρεύουσα των οποίων τα θέματα αντλούνταν από την αρχαιότητα ή το Βυζάντιο και σε αυτή την δραματουργική παραγωγή πρωτοστάτησαν ο Ιωάννης Ζαμπέλιος, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο Δημήτριος Βερναρδάκης και ο Σπυρίδων Βασιλειάδης.[83]

2.1.3 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Δημητρίου Βερναρδάκη

Ο Δημήτριος Βερναρδάκης γεννήθηκε το 1833 στη Λέσβο. Σπούδασε στην Αθήνα και στη Γερμανία όπου κι απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα φιλοσοφίας. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Φιλολογία και Ιστορία αλλά εργάστηκε κι ως έφορος στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Ενεπλάκη στο γλωσσικό ζήτημα υπέρ της δημοτικής με το δημοσίευμά του «*Περί ψευδαττικισμού έλεγχος*». Από το έργο του ως δημοσιογράφος, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας το τελευταίο έχει τη μεγαλύτερη βαρύτητα.

Το πρώτο του θεατρικό έργο του, *Μαρία Δοξαπατρή*, δημοσιεύθηκε το 1857, αντλεί το θέμα του από τη Φραγκοκρατία και είναι κατάφωρα επηρεασμένο από τον Σαίξπηρ.[84] Στα προλεγόμενα αυτού του έργου προσπάθησε να δώσει την ώθηση για τη δημιουργία ενός ρεπερτορίου εθνικής δραματουργίας προβάλλοντας ένα μανιφέστο

---

[81] Άννα Ταμπάκη, ό.π., σ. 49
[82] Άννα Ταμπάκη, ό.π., σ. 52
[83] Βαρβάρα Γεωργοπούλου. Παπαφλέσσας: Ένα ιστορικό δράμα του Σπ. Μελά. Στο *Επιστημονική επιθεώρηση τεχνών του θεάματος*, τεύχ. 1, σ.75-95. Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2009, σ. 76
[84] Λίνου Πολίτη. *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009, σ. 182

περί εθνικού δράματος.[85] Σε αυτό διακήρυττε ως μόνο τρόπο σωτηρίας του ελληνικού θεάτρου τη μίμηση της τεχνικής του Σαίξπηρ και υποδείκνυε ως κατάλληλη πηγή θεμάτων για τους δραματουργούς μόνο τη βυζαντινή και την προεπαναστατική εποχή αλλά στην μετέπειτα πορεία του, αναγνωρίζοντας την πλάνη του, άρχισε να αξιοποιεί και θέματα παρμένα από την αρχαία Ιστορία.[86] Αυτή του τη μεταστροφή έχει ως χαρακτηριστικό της το συγκερασμό στοιχείων ρομαντικών και κλασικιστικών αλλά κυρίως διέπεται από τις συνισταμένες τόσο του εθνικού όσο και του θρησκευτικού στοιχείου.[87]

Στην πράξη, η μεταστροφή σηματοδοτείται το 1858 που δημοσίευσε το έργο *Κυψελίδαι*. Το 1858 επίσης έγραψε τη *Μερόπη* που μαζί με το έργο του *Φαύστα*, που γράφτηκε το1865, αποτελούν τα πιο αξιόλογα δραματικά του δημιουργήματα.[88] Η *Αντιόπη* ανέβηκε στη σκηνή το 1895 και το τελευταίο του έργο *Νικηφόρος Φωκάς* έγινε παράσταση το 1905 από το Βασιλικό Θέατρο.

Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Βερναρδάκη είναι ένα έμμετρο πεντάπρακτο δράμα σε καθαρεύουσα. Ο στίχος του είναι ιαμβικός δωδεκασύλλαβος. Χαρακτηρίζεται από δραματουργική αδεξιότητα και αδύναμη σκηνική οικονομία.[89] Η πρεμιέρα της παράστασης του έργου από το Βασιλικό Θέατρο έγινε στις 6 Μαρτίου του 1905.[90] Παρά τις ευοίωνες προοπτικές που έδινε η προσέλευση του κοινού στην πρώτη παράσταση, τελικά πραγματοποιήθηκαν μονάχα πέντε γιατί το κοινό δεν έμεινε ικανοποιημένο.[91] Οι κριτικές των εφημερίδων σε γενικές γραμμές δεν ήταν θετικές ως προς τις περισσότερες από τις πτυχές τόσο του ίδιου του θεατρικού κειμένου όσο κι από τη σκηνική του υλοποίηση.[92] Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος έγραψε στα Παναθήναια «*Λείπει ο μύθος ή καλλίτερα λείπει η πλοκή. Αι σκηναί διαδέχονται η μία την άλλην με την απλότητα αφηγήσεως, με την ηρεμίαν ιστορικής διδασκαλίας, εις ύφος μάλλον*

---

[85] Μίμης Βάλσας. *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Μετάφραση, εισαγωγή σημειώσεις: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου. Αθήνα: Ειρμός, 1994, σ. 400
[86] Ό.π.
[87] Άννα Ταμπάκη. Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος και η Μαρία Δοξαπατρή. *Παράβασις* τ. 9 (2009), σ. 587-611, σ. 588
[88] Μίμης Βάλσας, ό.π., σ. 405
[89] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 409
[90] Γεώργιος Βαλέτας. *Ανάλυση του Νικηφόρου Φωκά ανεκδότου δράματος του Δημ. Ν. Βερναρδάκη, (ανατύπωση από το πανηγυρικό τεύχος του Ποιμένος, Οκτ.-Νοέμβ. 1934).* Μυτιλήνη: Τύποις Δημοκράτου, χ. χ., σ. 3
[91] Κυριακή Πετράκου. Νικηφόρος Φωκάς: το «κύκνειο άσμα» του Βερναρδάκη. Στο: *Μνήμη Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη, 1833-1907: τιμητικές εκδηλώσεις για τα 100 χρόνια από το θάνατό του: πρακτικά συνεδρίου (Μυτιλήνη, 28 και 29 Νοεμβρίου 2008)*, σ. 169-184. Επιμέλεια Παναγιώτης Σκορδάς. Μυτιλήνη: Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου, 2010, σ. 172
[92] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 173-177

ιστοριογράφου παρά ποιητού» και καταλήγει ότι το έργο αυτό είναι κατώτερο από τα προηγούμενα του Βερναρδάκη γιατί του λείπει η νεανική πνοή κι επικρατεί σε αυτό «*ψυχρότης*» και «*γεροντικός μαρασμός*».[93]

Ο *Νικηφόρος Φωκάς* ήταν το τελευταίο πόνημα του Βερναρδάκη δυο χρόνια πριν το θάνατό του. Η υποδοχή του έργου στην εποχή του, μέσα σε ένα κλίμα σφοδρών ανανεωτικών τάσεων των δημοτικιστών και λόγω των εγγενών του αδυναμιών, ήταν κακή. Οι μεταγενέστεροι μελετητές τη δικαιώνουν. Το έργο στη νεότερη εποχή χαρακτηρίζεται «βαρετό, δυσάρεστο».[94] Το σίγουρο είναι όμως ότι έγινε η αφορμή να έρθει μια σειρά νέων δραματουργών που καταπιάστηκαν με το ίδιο θέμα και δημιούργησαν εξαιρετικά έργα.

[93] Γρηγόριος Ξενόπουλος. «Βασιλικόν Θέατρον: Ο Νικηφόρος Φωκάς, δράμα εις πράξεις πέντε υπό Δ.Ν. Βερναρδάκη». *Παναθήναια* Θ΄, ετ. Ε΄, 15/3/1905, 344-346, σ. 345

[94] Γιάννης Σιδέρης. «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας». *Θέατρο*, τχ. 9, (1963):26-46, σ. 46

3.1 Το ιστορικό δράμα τον 20ό αιώνα

Ενώ το Ιστορικό Δράμα είχε κατά τον 19ο αιώνα καλλιεργηθεί με τον ρομαντισμό, στο γύρισμα του αιώνα και στα πλαίσια του αστικού εκσυγχρονισμού οι δραματουργοί φρόντισαν να αφήσουν πίσω τους το ρομαντικό Ιστορικό Δράμα της καθαρεύουσας και να αφιερωθούν στην αστική ηθογραφία. Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, υπήρξε μια παραγωγή πατριωτικών δραμάτων που δεν πληρούσαν όμως ούτε τις στοιχειώδεις αισθητικές απαιτήσεις.[95] Μετά το πέρασμα των τριών πρώτων δεκαετιών και με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, οι δημοτικιστές δραματουργοί επανέρχονται στο Ιστορικό Δράμα θέλοντας να το αξιοποιήσουν ως διέξοδο στο τέλμα του ηθογραφικού ρεαλισμού που επικρατούσε.[96]

Από μια γενιά συγγραφέων που έχουν περάσει από τα βιώματα της κατάρρευσης της Μεγάλης Ιδέας και της Μικρασιατικής Καταστροφής ξεκινά μια παραγωγή ιστορικών δραμάτων που διαφέρουν από εκείνα του 19ου αιώνα όχι μονάχα ως προς τη γλώσσα, που τώρα είναι η δημοτική, αλλά και ως προς την αντιαριστοτελική δομή τους όπως και ως προς τη φυσιογνωμία των κεντρικών ηρώων, τη νοοτροπία τους και τις αξίες τους.[97] Τώρα δεν επιλέγονται πια «*προσωπικότητες μονοκόμματες, με μεγάλες αρετές και μεγάλες κακίες*» αλλά πιο γήινες, ασταθείς μορφές.[98] Οι νέοι δραματουργοί δομούν τα έργα τους με επεισόδια εναρμονισμένα με όρους «*συναρμολόγησης μιας μοντέρνας κινηματογραφικής ταινίας*»· τα γεγονότα εξελίσσονται αποσπασματικά σαν μια σειρά «*φευγαλέων εντυπώσεων*» που μπορεί να ονομάζονται «εικόνες» ή «επεισόδια» κι οι συγγραφείς αποφεύγουν τους καθιερωμένους όρους πράξη και σκηνή.[99] Το ιστορικό δράμα παρείχε ένα δεκτικό έδαφος για την εφαρμογή των νέων αισθητικών ρευμάτων και νέων τεχνικών δραματουργίας και έργα όπως ο *Λόρδος Βύρων* του Αλέκου Λιδωρίκη, ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* του Άγγελου Τερζάκη, ο *Ιουλιανός* του Νίκου Καζαντζάκη και τα έργα του Σπύρου Μελά *Ιούδας* και *Παπαφλέσσας*.[100]

---

[95] Βαρβάρα Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 78
[96] Θόδωρος Χατζηπανταζής. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017, σ.460
[97] Ό.π., σ. 462
[98] Ό.π., σ. 463
[99] Ό.π., σ. 462
[100] Βαρβάρα Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 78

Άλλοι δημιουργοί της εποχής που καταπιάστηκαν με το ιστορικό δράμα ήταν επίσης κι ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Βασίλης Ρώτας, ο Άγγελος Σικελιανός κι ο Παντελής Πρεβελάκης.

3.1.1 Ο Αριστομένης Προβελέγγιος ως δραματουργός

Ο Αριστομένης Προβελέγγιος (1850- 1936) γεννήθηκε στη Σίφνο. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών και συνεχίζοντας τις σπουδές του στη Γερμανία έγινε διδάκτορας Φιλολογίας και Ιστορίας της Τέχνης.[101] Ήταν θεατρικός συγγραφέας και ποιητής. Λογοτεχνικά ανήκε στη *Γενιά του 1880* και αμφιταλαντεύτηκε μεταξύ παλιού και νέου όταν η περίφημη γενιά του ’80 αποκήρυσσε τον ρομαντισμό μαζί με την καθαρεύουσα· ηλικιακά ήταν παλαιότερος από τους πρωτοπόρους λογοτέχνες του 1880 και στα πρώτα του έργα χρησιμοποιούσε την καθαρεύουσα. Η καθοριστική στροφή στη δημοτική έγινε μετά τη συμμετοχή του στον Α΄ Φιλαδέλφειο διαγωνισμό το 1890.[102] Το πρώτο του θεατρικό έργο ήταν το δράμα *Ρήγας* που το έγραψε το 1888 κι εκδόθηκε το 1920. Ο *Άσωτος υιός* γράφτηκε το 1901 αλλά εκδόθηκε πολύ αργότερα, το 1925. Με το δράμα του *Κόρη της Λήμνου* ο Προβελέγγιος βραβεύτηκε το 1891 στον Λασσάνειο Διαγωνισμό. Ακολούθησαν τα έργα του *Ιόλη* το 1911, το *Προς τη νίκη προς τη δόξα* το 1913 και *Το δίλημμα* το1916. Με την τραγωδία του *Νικηφόρος Φωκάς* ο συγγραφέας βραβεύτηκε στον Αβερώφειο Διαγωνισμό το 1913 και το έργο εκδόθηκε το 1914. Έγραψε ακόμα τις τραγωδίες *Φαίδρα* το 1916 και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* το 1927.[103]

Το γεγονός ότι ο Προβελέγγιος (όπως και άλλοι δραματουργοί όπως ο Ραγκαβής και ο Βερναρδάκης) άντλησε τα θέματά του από τη μυθολογική και ιστορική πραγματικότητα ήταν επακόλουθο του κλίματος της εποχής κατά την οποία έζησε· στο β΄ μισό του 19ου αιώνα στο χώρο της λογοτεχνίας υπάρχει μαρασμός και προσκόλληση σε έναν ψυχρό ρομαντισμό ενώ η πρωτοσύστατη κοινωνία είναι ακόμα ασχημάτιστη και αισθητικά ακαλλιέργητη ούτως ώστε να μην παρουσιάζει σύγχρονους προβληματισμούς που αφορούν πολύπλοκα κοινωνικά φαινόμενα από τα οποία θα μπορούσε ένας δραματουργός να εμπνευστεί τα θέματά του.[104] Ο Προβελέγγιος γαλουχημένος με την κλασική παιδεία ήταν βαθύς γνώστης της, πράγμα που είναι εμφανές στα δράματά του που κυριαρχούνται από σχολαστικά συμπυκνωμένα νοήματα, κυριολεξία και από ένα απλό κι ευγενές ύφος.[105]

---

[101] Αλέξανδρος Αργυρίου. «Προβελέγγιος Αριστομένης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό,* 8, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991, σ. 370
[102] Λίνου Πολίτη, ό.π., σ. 188
[103] Αλέξανδρος Αργυρίου, ό.π., σ. 370
[104] Κυριακή Μαμώνη. «Το θεατρικό έργο του Προβελέγγιου». *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 80, (1951): 845-847, σ. 845
[105] Ό.π.

Η δραματουργία του Προβελέγγιου διαθέτει τα ίδια χαρακτηριστικά με την ποίησή του, δηλαδή διέπεται από φιλοσοφική σκέψη, βαθιά ανθρωπιά, ιδεαλιστική διάθεση και θρησκευτική πίστη και είναι πρόδηλη η πεποίθησή του για την ηθοπλαστική δύναμη του θεάτρου. Ως προς την επιλογή των θεμάτων του επηρεάστηκε από το πνευματικό κλίμα της εποχής του αλλά κατάφερε και να αποστασιοποιηθεί από αυτό καθώς απέφυγε τον ρητορισμό κι εκφράστηκε με απλό λαϊκό λόγο, με σαφήνεια, αληθοφάνεια και ποιητικότητα στα δραματικά του έργα.[106]

3.1.2 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου: Υπόθεση της τραγωδίας

Πράξη Α΄. Στην αίθουσα του θρόνου βρίσκονται η Αγάθη και η Σοφία. Η πρώτη ξεδιπλώνει την ανάμνησή της από τον διωγμό που υπέστησαν αυτή και οι αδερφές της στο παρελθόν όταν ο αδερφός τους αυτοκράτορας Ρωμανός (πρώτος σύζυγος της Θεοφανώς) είχε πειστεί από τη Θεοφανώ να προβεί σε αυτή την ενέργεια. Τώρα, από καλοσύνη του Νικηφόρου της επιτράπηκε να επιστρέψει αλλά δεν αντέχει άλλο να βρίσκεται κοντά στην ακόλαστη Θεοφανώ που συνεχώς την εξευτελίζει και θέλει να ζητήσει χάρη από τον Νικηφόρο να την στείλει πάλι στο μοναστήρι. Η Σοφία της λέει να μην φύγει γιατί ο Τσιμισκής την αγαπά και πρέπει να μείνει κοντά του. Η Αγάθη όμως έχει πληγωθεί από τις φήμες που θέλουν τον Τσιμισκή εραστή της Θεοφανώς.

Μπαίνει ο Τσιμισκής αλλά βλέπει την Αγάθη βαρύθυμη να εκφράζει την προτίμησή της για το μοναστήρι κι ακόμα όταν αυτός τη διαβεβαιώνει ότι είναι αγαπητή, εκείνη φεύγει. Στη συνέχεια ο Τσιμισκής σε έναν διάλογο με τη Σοφία μαθαίνει για τις υποψίες της Αγάθης κι οι θεατές πληροφορούνται πώς έχουν τα πράγματα: ο Τσιμισκής εκμεταλλεύεται το πάθος της Θεοφανώς για να πετύχει τους κρυφούς του σκοπούς να ανέβει στο θρόνο και μάλιστα με γυναίκα του την πριγκίπισσα Αγάθη. Ζητά από τη Σοφία να διαβεβαιώσει την Αγάθη για την αγάπη του χωρίς όμως να φανερώσει το κρυφό σχέδιό του.

Η Σοφία βγαίνει από τη σκηνή και εισέρχονται οι συνωμότες Τορνίκης, Βαλάντης και Πεδιάσιμος. Πλησιάζουν τον Τσιμισκή και χαμηλόφωνα του ζητούν να επισπεύσει την εξόντωση του Νικηφόρου. Ο Βαλάντης μισεί τον Νικηφόρο γιατί εκείνος φυλάκισε τον αδερφό του. Ο Πεδιάσιμος τονίζει την απανθρωπιά και τη

[106] Ό.π., σ. 847

σκληρότητα του αυτοκράτορα προς τον λαό. Ο Τορνίκης μιλά για την τάξη των Πατρικίων που έχει εξαθλιωθεί οικονομικά εξαιτίας των βασιλικών νόμων. Οι συνομιλητές απαριθμούν τα παράπονα του λαού από τη διακυβέρνηση του αυτοκράτορα όπως η βαριά φορολογία κι οι εκστρατείες που εξουθένωσαν το λαό και καταλήγουν ότι ο Νικηφόρος είναι μισητός από τον λαό και γι' αυτό είναι ευκαιρία τώρα να δράσουν. Ταυτόχρονα επισημαίνουν την πιθανότητα να έχουν κινήσει ήδη υποψίες στον αδερφό του Νικηφόρου, τον Λέοντα Φωκά. Ξαφνικά μπαίνει ο Λέων και σε μια σύντομη συνομιλία με τον Τσιμισκή ανταλλάσσουν υπαινιγμούς.

Μπαίνει ο Νικηφόρος και η Θεοφανώ. Καθώς όλοι οι υπόλοιποι φεύγουν, ο αυτοκράτορας ζητά από τον Λέοντα να του βρει τον Αθανάσιο και να του τον φέρει μα ο άλλος λέει πως τον αναζήτησε ήδη κι είναι εξαφανισμένος. Ο Νικηφόρος και η Θεοφανώ μένουν μόνοι τους. Η Θεοφανώ του παραπονιέται ότι με τις πολεμικές επιχειρήσεις είναι μακριά της κι εκείνος της εκδηλώνει τη λατρεία του. Στον υποτιθέμενο φόβο της για τη ζωή του που κινδυνεύει στο πεδίο των μαχών, ο Νικηφόρος την καθησυχάζει και της εκφράζει την αφοσίωσή του. Η Θεοφανώ φεύγει από τη σκηνή.

Έρχεται ο παρακοιμώμενος του αυτοκράτορα Βασίλειος και συνομιλούν για την πολιτική κατάσταση στην αυτοκρατορία. Όλοι είναι δυσαρεστημένοι από τις διατάξεις του Νικηφόρου: ο λαός πιστεύει ότι ο Λέων αισχροκερδεί εις βάρος του με την πώληση του σιταριού, η Σύγκλητος, οι ευγενείς, οι πατρίκιοι, οι δήμοι αγανακτούν. Ο Νικηφόρος καλεί τον Λέοντα για να διαλευκάνει το ζήτημα του σιταριού αλλά ως προς τα υπόλοιπα δεν κάμπτεται και πιστεύει ότι πράττει δίκαια. Ακόμη, λέει ότι σκοπεύει να επιχορηγήσει τις χήρες και τα ορφανά των στρατιωτών που σκοτώθηκαν στον πόλεμο. Ο Βασίλειος φεύγει.

Εισέρχεται ο Αθανάσιος. Ο Νικηφόρος τον υποδέχεται με χαρά αλλά ο Αθανάσιος εκφράζει την απογοήτευσή του για την εξέλιξη του Νικηφόρου σε αυτοκράτορα καθώς και για τον γάμο του με τη Θεοφανώ. Του υπενθυμίζει επίσης ότι αθέτησε την υπόσχεσή του να ασκητέψει μαζί του στο Άγιο Όρος. Ακόμα του υπενθυμίζει τους όρκους που είχε δώσει όταν ήταν στρατηγός στον τότε αυτοκράτορα Ρωμανό ότι ποτέ δεν θα σφετεριζόταν τον θρόνο από τον ίδιο ή τους γιους του. Ο Νικηφόρος εξηγεί ότι δεν θα έβλαπτε ποτέ τα παιδιά του πρώην βασιλιά κι ότι ο στόχος των εκστρατειών του είναι η εδραίωση του χριστιανισμού στην οικουμένη καθώς και η ανακατάληψη των Αγίων Τόπων. Ο Αθανάσιος τον συμβουλεύει να επαγρυπνεί και δεν κάνει δεκτές τις παρακλήσεις του Νικηφόρου να μείνει κοντά του στην

Κωνσταντινούπολη. Τον παροτρύνει να αφήσει τον θρόνο και να ασκητέψει και τον αφήνει μόνο φεύγοντας. Έρχεται ο Λέων κι αφού αρνείται τις φήμες για κατάχρηση που του γνωστοποιεί ο Νικηφόρος κατόπιν κινεί υποψίες εναντίον του Τσιμισκή στον Νικηφόρο και τον συμβουλεύει να διώξει τον Τσιμισκή από το παλάτι.

Πράξη Β΄. Στον χώρο του γυναικωνίτη βρίσκεται η Θεοφανώ με τις έμπιστές της. Μπαίνει ο στρατηγός Μεσονύκτης, έμπιστος του Τσιμισκή για να ρωτήσει τη Θεοφανώ πότε μπορεί να δεχτεί τον Τσιμισκή. Πάνω στη συνομιλία τους φανερώνεται η ακριτική καταγωγή του άντρα και η βασίλισσα του ζητά να της αφηγηθεί τον θρύλο του Διγενή Ακρίτα και της αμαζόνας Μαξιμώς. Ο Μεσονύκτης φεύγει για ειδοποιήσει τον Τσιμισκή κι η Θεοφανώ εξομολογείται στην έμπιστή της Άννα τους φόβους της για την ψυχρή στάση του Τσιμισκή και τις υποψίες της για την Αγάθη την οποία θέλει να εξορίσει σε μοναστήρι. Η Θεοφανώ εκφράζει τα έντονα συναισθήματά της για τον Τσιμισκή και ταυτόχρονα την απέχθειά της για τον Νικηφόρο. Επίσης τον μέμφεται ότι φέρεται υποτιμητικά στους γιους της.

Στην επόμενη σκηνή συναντιέται το ζευγάρι των εραστών Θεοφανώ και Τσιμισκής. Εκείνη τον εξωθεί προς τη δολοφονία αλλά εκείνος εκφράζει τους ενδοιασμούς του και αντιπροτείνει την τύφλωση και την εξορία του Νικηφόρου. Η Θεοφανώ απορρίπτει κάθε πρόταση του Τσιμισκή αλλά κι εκείνος της αντιλέγει ότι δεν αισθάνεται μίσος σε τέτοιο βαθμό ώστε να φτάσει στον φόνο κι ότι μπορεί και με άλλο τρόπο να εξουδετερώσει τον Φωκά. Η Θεοφανώ επιμένει ότι για να γίνει ο Τσιμισκής αυτοκράτορας επιβάλλεται να σκοτώσει τον Νικηφόρο ειδάλλως θα συμβεί το αντίστροφο. Τον αγκαλιάζει αλλά ξαφνικά μπαίνει ο Νικηφόρος και μόλις που προλαβαίνουν οι εραστές να απομακρυνθούν. Ο Νικηφόρος πιστεύει την αθωότητα της Θεοφανώς αλλά κατηγορεί ευθέως τον Τσιμισκή ότι τον επιβουλεύεται. Ο Τσιμισκής αρνείται τα πάντα και θυμίζει στον Νικηφόρο την βοήθεια που του προσέφερε ώστε να ανέβει στον θρόνο. Η αψιμαχία τους τελειώνει κι ο Τσιμισκής αποχωρεί.

Η Θεοφανώ κι ο Νικηφόρος μένουν μονάχοι. Εκείνος της ζητά να του πει αν εκείνο που αντίκρυσε ήταν αλήθεια ή αν το φαντάστηκε από τον πόνο του. Η Θεοφανώ τον πείθει για την αθωότητά της για την οποία ήταν ούτως ή άλλως διατεθειμένος να πειστεί. Τελικά όμως ο Νικηφόρος ομολογεί ότι κάτι άλλαξε μέσα του και φεύγει.

Πράξη Γ΄. Μέσα σε μια αίθουσα του παλατιού ο αρχιθαλαμηπόλος Μιχαήλ και η ζωστή πατρίκια Άννα μιλούν για τα πρόσφατα γεγονότα. Στον ιππόδρομο έγινε συμπλοκή κι ο λαός αποδοκίμασε έντονα τον αυτοκράτορα. Ο Τσιμισκής εξορίστηκε. Ο Νικηφόρος δεν θέλει να δει κανέναν, ούτε τη Θεοφανώ. Έρχεται ο Νικηφόρος και

λέει στον Μιχαήλ ότι πια οι υποψίες του για την σύζυγό του τον βασανίζουν, φοβάται ότι εκείνη αγαπά τον Τσιμισκή. Μετανιώνει που δεν άκουσε τον Αθανάσιο και εύχεται να τον είχε τώρα κοντά του. Στέλνει τον Μιχαήλ να του φέρει τον υμνογράφο Γαβριήλ για τον οποίο του είχε μιλήσει ο Αθανάσιος.

Εισορμά η Θεοφανώ παρά την προσπάθεια του Μιχαήλ να την εμποδίσει αφού ο βασιλιάς είχε δώσει διαταγή να μην τον πλησιάσει. Μένουν μόνοι τους. Αυτή θέλει να τον πείσει για την αθωότητά της αλλά τελικά ο Νικηφόρος της ομολογεί ότι παρά τις υποψίες που τον βασανίζουν το μόνο που του αρκεί είναι να την έχει δίπλα του έστω κι αν είναι αμαρτωλή, ακόμα κι αν θα τον σκότωνε, αυτός δεν μπορεί να ζήσει μακριά της. Η Θεοφανώ συμβουλεύει τον ευάλωτο σύζυγό της να επανακαλέσει από την εξορία τον Τσιμισκή γιατί είναι ο μόνος που θα του συμπαρασταθεί τώρα που ο Νικηφόρος δεν έχει την εύνοια του λαού και ο θρόνος του είναι επισφαλής. Ο Νικηφόρος δεν μπορεί να αντισταθεί, της λέει ότι θα ανακαλέσει τον Τσιμισκή και παραδέχεται ότι της παραδίδει τη ζωή του στα χέρια της.

Στην επόμενη σκηνή ο Λέων επισκέπτεται τον Νικηφόρο ο οποίος του αποκαλύπτει ότι ανακάλεσε τον Τσιμισκή και του ζητά να τον σκοτώσει με την πρώτη ευκαιρία. Ο Λέων του μιλά για την Αντιόχεια στην οποία οι στρατηγοί του τον περιμένουν για να την πορθήσουν. Ο Νικηφόρος αρνείται να πάει εκεί γιατί, όπως αποκαλύπτει στον αδερφό του, φοβάται τον χρησμό που του είχε δώσει ένας μάντης σύμφωνα με τον οποίο η εκπόρθηση της Αντιόχειας θα συνεπαγόταν και τον θάνατο του Νικηφόρου. Ξαφνικά όμως από τους δρόμους ακούγεται πλήθος να δοξολογεί τον Νικηφόρο και να ζητωκραυγάζει. Οι στρατηγοί μπαίνουν στο παλάτι και με χαρά αναγγέλλουν στον αυτοκράτορα ότι κυρίευσαν την Αντιόχεια. Χωρίς να ξέρουν την αιτία ο Νικηφόρος αποδοκιμάζει την πράξη τους, τους αποκαλεί προδότες και φεύγει θυμωμένος. Όλοι πίσω του μένουν άναυδοι και απογοητευμένοι.

Ο Φωκάς παραδίνεται στην απελπισία του χρησμού. Είναι σίγουρος ότι τα πάντα τέλειωσαν και γι' αυτό βγάζει το στέμμα του ελεεινολογώντας τον εαυτό του και πετάει από πάνω του την πορφύρα για να φορέσει το ράσο του. Παραδέχεται ότι σε τίποτα δεν τον ωφέλησε που έγινε βασιλιάς, ότι ήταν όλα ένα λάθος. Έρχεται στο παλάτι ο Γαβριήλ ο υμνογράφος κι ο Νικηφόρος του ζητά να γαληνέψει την ψυχή του.

Στην επόμενη σύντομη σκηνή βρίσκονται ο Τσιμισκής με την Αγάθη και μιλούν για την αγάπη τους. Εκείνη του λέει για τους κινδύνους που διατρέχουν τώρα που επέστρεψε από την εξορία. Ακολουθεί επόμενη σκηνή όπου ο Τσιμισκής κι η Θεοφανώ

σχεδιάζουν τον φόνο του Νικηφόρου για την ίδια αυτή νύχτα που θα ερχόταν. Μέχρι και την ύστατη αυτή στιγμή ο Τσιμισκής εκφράζει τους δισταγμούς του. Αλλάζει η σκηνή. Τώρα εμφανίζεται ο Νικηφόρος με τον μικρό Βασίλειο, τον γιο της Θεοφανώς. Ο Βασίλειος εκφράζει τον θαυμασμό που τρέφει για τον πατριό του. Ο βασιλιάς προφητεύει τη μέγιστη δόξα που θα αποκτήσει ο Βασίλειος και του χαρίζει το ξίφος του.

Πράξη Δ΄. Η Θεοφανώ δέχεται στον γυναικωνίτη τους συνωμότες αλλά ξαφνικά ένας από αυτούς, ο Πέτρος Φωκάς μετανοεί κι αρνείται να λάβει μέρος στη δολοφονία. Οι υπόλοιποι κρύβονται ώσπου να έρθει μέσα ο Νικηφόρος. Μπαίνει ο βασιλιάς συνοδευόμενος από τον Γαβριήλ. Μιλούν για ένα προειδοποιητικό δελτάριο που έλαβε ο Νικηφόρος το οποίο προμηνύει τη δολοφονία του. Ύστερα ο Γαβριήλ απαγγέλλει τον ύμνο που συνέθεσε για τον Νικηφόρο. Αυτός γαληνεμένος θέλει να συμφιλιωθεί με τους στρατηγούς του, να παραδώσει το στέμμα στον μικρό Βασίλειο και να φύγει για το Άγιο Όρος. Με τις σκέψεις αυτές αποκοιμιέται.

Η Θεοφανώ φέρνει τους συνωμότες στον κοιτώνα του Νικηφόρου, αυτοί μπαίνουν κι η Θεοφανώ έξω από την πόρτα ακούει που τον σκοτώνουν. Οι δολοφόνοι βγαίνουν, η Θεοφανώ πάει να πιάσει το χέρι του Τσιμισκή αλλά εκείνος δεν το δέχεται. Ύστερα όλοι οι άντρες πάνε να ετοιμάσουν την ανακήρυξη του Τσιμισκή σε νέο αυτοκράτορα.

Η Θεοφανώ μένει μόνη και ένας αξιωματικός έρχεται να της δώσει τη διαταγή του Τσιμισκή: ως το πρωί πρέπει να την οδηγήσουν μακριά, σε μοναστήρι. Επίσης μαθαίνει πως τώρα η Αγάθη είναι η νέα βασίλισσα. Η Θεοφανώ σε σκοτοδίνη αντιλαμβάνεται το μέγεθος της προδοσίας του Τσιμισκή και το ότι είναι εντελώς μόνη. Τότε καταλαβαίνει ότι ο μόνος υπερασπιστής της ήταν ο Νικηφόρος και τον θρηνεί μετανιωμένη ώσπου λιποθυμά μπροστά στην πόρτα του κοιτώνα του.

3.1.3 Σχολιασμός του δράματος του Προβελέγγιου

Το 1912 πραγματοποιήθηκε από το Βασιλικό Θέατρο παράσταση του *Νικηφόρου Φωκά* του Αριστομένη Προβελέγγιου ενώ το επόμενο έτος το έργο κέρδισε το Α΄ βραβείο στον Αβερώφειο διαγωνισμό. Η γλώσσα του έργου είναι «*αβέβαιη*» δημοτική καθώς ο συγγραφέας στο κείμενο της τραγωδίας του χρησιμοποιεί γλωσσικές επιλογές τόσο καθαρευουσιάνικες όσο και ιδιωματικές. Στο ίδιο πλαίσιο αβεβαιότητας βρίσκονται και οι μετρικές του επιλογές καθώς ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος ρυθμικά

και υφολογικά είναι ασταθής.[107] Οι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι φανερώνουν την επιρροή της *Φλογέρας του βασιλιά* του Παλαμά στην ποιητική του Προβελέγγιου.[108] Ο Προβελέγγιος γλωσσικά είχε αφομοιώσει τον δημοτικισμό έως τα όρια που ο ίδιος έκρινε ότι ανταποκρίνεται στην προσωπική του ομιλία, χωρίς να αφεθεί πλήρως και χωρίς να αποποιηθεί τελείως τα ίχνη της λόγιας ομιλίας.[109]

Ο δραματουργός δεν «*πλάθει τύπους*» στην τραγωδία αυτή καθώς τα πρόσωπα παρουσιάζονται όμοια με τα ιστορικά δεδομένα.[110] Ο Νικηφόρος γίνεται άβουλος κι ανίσχυρος εξαιτίας του έρωτα μολονότι πρόκειται για έναν ισχυρό ηγεμόνα, η Θεοφανώ παρουσιάζεται ακόλαστη και φιλόδοξη ενώ ο Τσιμισκής είναι μετέωρος μεταξύ αρετής και κακίας. Παρόλα αυτά η τραγωδία δεν θα μπορούσε καθόλου να θεωρηθεί κοινότοπη αφού η έντασή της βασίζεται όχι στα ίδια τα τραγικά τεκταινόμενα αλλά κυρίως στις ψυχικές συγκρούσεις προσώπων και χαρακτήρων.[111] Εκείνο μονάχα που τη ζημιώνει είναι ένας ρομαντικός απόηχος που τη διακρίνει ο οποίος δεν συμβάλλει στη δημιουργία συγκίνησης.[112]

Η τραγωδία *Νικηφόρος Φωκάς* του Αριστομένη Προβελέγγιου διαφέρει από τις προηγούμενές της ως προς την πρόθεση του δημιουργού της να αποτυπώσει την περίπλοκη ψυχολογία των πρωταγωνιστών της. Τόσο ο Νικηφόρος όσο και ο Τσιμισκής παρουσιάζονται να έχουν αντιφατικές σκέψεις και συναισθήματα ώστε καταλήγουν να αμφιταλαντεύονται μεταξύ ασύμβατων στόχων. Αντίθετα, ο χαρακτήρας της Θεοφανώς εμφανίζεται συμπαγής και αταλάντευτος ώστε να οδηγείται άκαμπτα κι ανενδοίαστα στις επιδιώξεις της.[113]

Ο συγγραφέας με πυκνή διατύπωση και με αβίαστο τρόπο στην αρχή του έργου με τον διάλογο Αγάθης - Σοφίας και Σοφίας – Τσιμισκή δίνει πολλές πληροφορίες τόσο για το παρελθόν όσο και για τα γεγονότα του παρόντος, για τα συναισθήματα των ηρώων, για την ιδεολογία του καθενός. Με τη συνομιλία των συνωμοτών επίσης πληροφορούμαστε για τις συνθήκες που επικρατούν και που οδηγούν μοιραία στο θάνατο του Νικηφόρου. Με όλα τα παραπάνω φαίνεται ότι ο συγγραφέας θέλει από την αρχή του έργου να κάνει μια πλήρη εισαγωγή στο θέμα έτσι

---

[107] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 423
[108] Ό.π., σ. 423, 159
[109] Γιώργος Θέμελης. *Προβελέγγιος-Δροσίνης-Πολέμης-Στρατήγης-Καμπάς*. Αθήνα: Αετός, Βασική Βιβλιοθήκη, 24, 1953, σ.8
[110] Κυριακή Μαμώνη, ό.π., σ. 846
[111] Ό.π.
[112] Ό.π.
[113] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 422

ώστε ακόμα κι ο θεατής που δεν έχει γνώση των ιστορικών γεγονότων να μπορεί άνετα να παρακολουθήσει την εξέλιξη της παρούσας τραγωδίας. Η Σοφία λειτουργεί ως το πρόσωπο δια του οποίου ο συγγραφέας μιλά στους θεατές και τους δίνει πληροφορίες σχετικές με την υπόθεση του έργου. Μας θυμίζει τα έργα του ρομαντισμού η παρουσία του έμπιστου προσώπου, χάρη στο οποίο οι θεατές μαθαίνουν τις σκέψεις των πρωταγωνιστών.

Ο Προβελέγγιος από τους πρώτους κιόλας στίχους του έργου και μέσα από τα λόγια της Αγάθης μας δίνει μια γλαφυρή περιγραφή της Θεοφανώς. Όταν «*με μάγια καταχθόνια*» σκλήρυνε την ψυχή του Ρωμανού ώστε να διώξει τις αδερφές του αυτή χαιρόταν «*μ' ένα ύφος θριαμβευτικό μ' ένα σπασμό στα χείλη, ειρωνικό*» κι ακόμα λέει «*μια Λάμια κάθεται στο άγιο τον θρόνο/ κι έχει το κρίμα στην καρδιά, την κόλασι στο νου της*»[114]

Υπάρχουν σκηνοθετικές οδηγίες του Προβελέγγιου σε όλο το έργο και αφορούν κυρίως τον τρόπο που οι ηθοποιοί θα παίξουν σε κάποια σημεία του έργου. Κι ο ίδιος ο συγγραφέας είχε παίξει σε ερασιτεχνική θεατρική παράσταση, όταν νεαρός φοιτητής βρισκόταν στη Γερμανία,. Μάλιστα την παράσταση αυτή είχε παρακολουθήσει τότε ο σπουδαίος Γερμανός ηθοποιός Πόσσαρτ ο οποίος συμβούλεψε τον Προβελέγγιο να αφιερωθεί στην υποκριτική.[115]

Ο συγγραφέας στέκεται πολύ κοντά στα ιστορικά γεγονότα. Ο κύριος λόγος που η Θεοφανώ εχθρεύεται τον Νικηφόρο είναι ο φόβος που αισθάνεται ότι διατρέχουν οι γιοι της από τον Νικηφόρο. Επίσης, σε άλλο σημείο, κάνει ένα ιστορικό σχόλιο για τη βυζαντινή εποχή μέσα από το λόγο της Αγάθης που λέει «*Κοντά στο βρέφος το Πορφυρογέννητο/ παραμονεύει ράσο καλογερικό […] Το μαρτυρούνε γύρω μας τα χίλια μοναστήρια*» κι αλλού «*Τα μάτια μου είδαν τόσα/ τόσα φρικτά κι ανήκουστα γι' απόκτηση του θρόνου*».[116] Αξιοπρόσεχτο είναι το σημείο όπου ο Νικηφόρος εξιστορεί στη Θεοφανώ πως με το όραμα της μορφής της προχωρούσε στις μάχες «*μεσ' στην κλαγγή των όπλων η μορφή σου/ μ' αγγελικό χαμόγελο εμπρός μου λάμπει*».[117] Παρόμοια εικόνα περιγράφει ο στρατηγός Βούρτσης στην Θεοφανώ σχετικά με την κατάληψη της Αντιόχειας στο έργο *Νικηφόρος Φωκάς* του Καζαντζάκη. Πιθανόν από την

---

[114] Αριστομένης Προβελέγγιος. *Νικηφόρος Φωκάς. Τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1925, σ. 4
[115] Κυριακή Μαμώνη, ό.π., σ. 845
[116] Αριστομένης Προβελέγγιος, ό.π, σ. 5, 6, 10
[117] Ό.π, σ.17

περιγραφή αυτή να εμπνεύστηκε μετέπειτα κι ο Καζαντζάκης για την δική του.[118] Μετά τον Καζαντζάκη, παρόμοια εικόνα περιγράφει, δια στόματος Νικηφόρου αυτή τη φορά, και ο Θεοτοκάς στη *Λάκαινα* αλλά δεν γνωρίζουμε εάν έχει επηρεαστεί από τον Προβελέγγιο ή από τον Καζαντζάκη.[119]

Μιλώντας για τα πολεμικά, ο Νικηφόρος διακηρύσσει ότι σκοπεύει να αποζημιώσει τις χήρες και τα ορφανά των στρατιωτών που χάθηκαν στις μάχες και επαινεί αυτούς που θυσιάζουν τη ζωή τους στη μάχη

> «*…κάθε γι' αυτούς θυσία/ είναι δίκαια. Δόσε τους! Το κράτος προστατεύει,/ τρέφει το κράτος τους πιστούς, που επρόταξαν τα στήθη/ και βρήκαν τέλος τίμιο για τ' άγια κι' ιερά του./ Τα πάντα για το στράτευμα! Δόξα, τιμή, ζωή μας/ είν' ο στρατός!*».[120]

Δεδομένου του χρόνου που γράφτηκε το έργο, δηλαδή το 1912, υπάρχει η πιθανότητα ο Προβελέγγιος να κάνει έναν υπαινιγμό και στη σύγχρονή του εποχή και στον νικηφόρο ελληνικό στρατό του Α΄ Βαλκανικού Πολέμου.

Ο Προβελέγγιος βάζει την ηρωίδα Σοφία να εκφράζει άποψη για την αξία του αληθινού έρωτα

> «*Έως τώρα δεν αγάπησες. Εγνώρισες τα πάθη,/ που αφήνουν στείρα την ψυχήν, όταν περάση η ορμή των./ Αλλ' είνε πλούτος της καρδιάς, την ευλογία φέρνει/ ο αληθινός ο έρως*».

Σχετική με το ευμετάβολο του έρωτα είναι κι η απόφανση της Θεοφανώς σε άλλο σημείο του έργου «*Είνε η καρδιά λαβύρινθος, δεν έχει εμπιστοσύνην*».[121] Ο συγγραφέας δείχνει να έχει δώσει ιδιαίτερη φροντίδα στην παρουσίαση της ψυχολογίας του Νικηφόρου, σαν να συμπάσχει μαζί του. Ο Νικηφόρος παρουσιάζεται ως ένας γνήσια ερωτευμένος άνθρωπος. Όλες του οι αντιστάσεις πέφτουν η μία μετά την άλλη στο θέλημα της Θεοφανώς. Χάνει την προσωπικότητα, τη λογική του σκέψη και εθελοντικά διακινδυνεύει, με αντάλλαγμα μονάχα την παρουσία της Θεοφανώς κοντά του.[122] Από την άλλη πλευρά, η Θεοφανώ ενορχηστρώνει το έγκλημά της βασιζόμενη αφενός στην αδυναμία που βλέπει ότι της έχει ο Νικηφόρος κι αφετέρου στην ικανότητά της να

---

[118] Νίκου Καζαντζάκη. Θέατρο, τόμος δεύτερος. *Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα. Χριστός, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Νικηφόρος Φωκάς, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1956, σ.373
[119] Γιώργος Θεοτοκάς. *Θεατρικά έργα Β'. Πέφτει το βράδυ. Αλκιβιάδης. Ο τελευταίος πόλεμος. Η Λάκαινα. Σκληρές ρίζες. Η άκρη του δρόμου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1966, σ.183
[120] Αριστομένης Προβελέγγιος, ό.π, σ. 21
[121] Ό.π., σ. 10, 40
[122] Ό.π., σ. 65 «*Συ βασιλεύεις σήμερα! Κι ο θρόνος κι η ζωή μου/ τα πάντα είναι στα χέρια σου*»

υποκρίνεται τόσο πιστευτά δήθεν πως κάνει τα πάντα για το καλό του συζύγου της διαλύοντας κάθε αμφιβολία του και εξουδετερώνοντας τη λογική του με επιχειρήματα.

Η τελική σκηνή του θρήνου της Θεοφανώς φανερώνει τη συντριβή της και παραπέμπει σε αρχαία τραγωδία. Ο Προβελέγγιος, χωρίς να χρειαστεί ούτε να παραποιήσει αλλά ούτε και να αφαιρέσει οποιοδήποτε κομμάτι των ιστορικών γεγονότων εισχώρησε βαθιά στην ψυχολογία των πρωταγωνιστών του ζωντανεύοντας την Ιστορία. Μιλώντας με δεδομένα των παραστατικών τεχνών της σημερινής εποχής, μπορούμε να πούμε ότι το έργο αυτό θα ήταν δυνατό να αξιοποιηθεί ως μια έξοχη βάση για ένα *δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ* με θέμα τη δολοφονία του Νικηφόρου Φωκά.

3.1.4 Η μορφή της Θεοφανώς στο έργο του Προβελέγγιου

Ο Προβελέγγιος με έμμεσο τρόπο δίνει την ταυτότητα της Θεοφανώς αντιπαραβάλλοντάς την με την Αγάθη. Δια στόματος Τσιμισκή η Αγάθη χαρακτηρίζεται «*άγγελος φωτός*» ενώ η Θεοφανώ «*δαίμονας του σκότους*».[123] Όσο σκληρή και άκαμπτη είναι η Θεοφανώ τόσο ευαίσθητη και ενάρετη είναι η Αγάθη. Οι δυο γυναίκες είναι τα αντίθετα άκρα. Η μορφή της Θεοφανώς γίνεται εναργέστερη καθώς τίθεται συγκριτικά στο πλάι της η Αγάθη, πράγμα που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για να τονίσει ακόμα περισσότερο την κακία της Θεοφανώς.

Στα πρώτα λόγια που απευθύνει στον Νικηφόρο, η Θεοφανώ συμπεριφέρεται και μιλά σαν μια τυπική αφοσιωμένη σύζυγος. Εκφράζει την επιθυμία της να έρθουν ειρηνικότερες ημέρες κι αυτό γιατί ο άντρας βρίσκεται συνεχώς απασχολημένος στις πολεμικές επιχειρήσεις και την αφήνει μόνη της. Επίσης τον επαινεί για τα κατορθώματά του και τη δόξα του. Σε ένα γύρισμα της κουβέντας της όμως αναφέρεται στους ένδοξους στρατηγούς και ειδικά στον Τσιμισκή. Από αυτό καταλαβαίνουμε ότι, με την ομιλία της, από τη μια κερδίζει με υποκριτικό ενδιαφέρον την εμπιστοσύνη του Νικηφόρου και από την άλλη στοχεύει να τον επηρεάσει υπέρ του εραστή της.

Η δύναμή της είναι η ομορφιά της κι αυτή ασκεί εξουσία τεράστια στον Νικηφόρο, τέτοια που αυτός την παρομοιάζει με άγγελο.[124] Η Θεοφανώ γνωρίζει ότι κατέχει αυτό το πανίσχυρο όπλο και ξέρει να το χρησιμοποιεί. Μάλιστα ακούγοντας από την αφήγηση ότι ακόμα και ο αήττητος ήρωας Διγενής νικήθηκε από τα γυναικεία

[123] Ό.π., σ. 83
[124] Ό.π., σ.57

κάλλη, η Θεοφανώ γίνεται αλλόφρων, καθώς σημειώνει ο Προβελέγγιος, και αναφωνεί θριαμβευτικά «*Ο Διγενής ο ανίκητος στης Μαξιμώς τα πόδια*»,[125] συνειδητοποιώντας ότι κι αυτή είναι παντοδύναμη χάρη στην όμορφη όψη της.

Όμως σε μια εκ βαθέων εξομολόγησή της προς την έμπιστή της Άννα, η Θεοφανώ παραδέχεται ότι, ακούγοντας την ιστορία του Διγενή και της Μαξιμώς, έπεσε σε μελαγχολία γιατί ο Τσιμισκής φαίνεται ψυχρότερος. Γι' αυτό η Θεοφανώ θέλει να εξορίσει την Αγάθη, την αντίζηλό της. Επιπλέον, η ελευθερία του ζευγαριού της ιστορίας έκανε τη Θεοφανώ να επιθυμεί ακόμα πιο σφοδρά την απελευθέρωσή της από τον Νικηφόρο κοντά στον οποίο η ζωή της φαντάζει με κόλαση κι η αφοσίωσή του την κάνει να ασφυκτιά και να αδημονεί μια ζωή ελεύθερη δίπλα στον Τσιμισκή. Ομολογεί ότι δεν της αρκούν οι μυστικές συναντήσεις τους κι ότι θα ήθελε να είναι μαζί του την κάθε στιγμή.[126] Βλέπουμε ότι ο Προβελέγγιος σκιαγραφεί την ψυχολογία της ηρωίδας σύμφωνα με την κοινή λογική. Είναι σύνηθες να αισθάνεται ανασφάλεια μια ερωτευμένη γυναίκα που, από ένστικτο, αντιλαμβάνεται την έλλειψη αφοσίωσης από την πλευρά του αγαπημένου της κι είναι σύνηθες να επιθυμεί τη διαρκή παρουσία του κοντά της.

Ο συγγραφέας όμως δεν παραλείπει να αφήσει την ηρωίδα του να μιλήσει και ως μητέρα. Από τη σκοπιά αυτή, η Θεοφανώ θεωρεί ότι ο Νικηφόρος συμπεριφέρεται εχθρικά στους πορφυρογέννητους γιους της, σαν να ήταν υποτελείς ή ακόλουθοί του ενώ είχε δώσει όρκο ότι θα είναι κηδεμόνας τους κι όχι βασιλιάς τους.[127] Αυτό το κάνει η Θεοφανώ για να παρουσιάσει την επιτακτικότητα μιας ανατροπής ως προϊόν όχι μονάχα της δικής της λαχτάρας για τον έρωτα του Τσιμισκή αλλά κι ως φόβου για τον κίνδυνο που διατρέχουν οι γιοι της από τον Νικηφόρο. Χρησιμοποιεί ακόμη ένα λόγο για τον οποίο πρέπει να βγει από τη μέση ο Νικηφόρος ή απλώς θέλει να «νομιμοποιήσει» ό,τι πρόκειται να πράξει.

Στη συζήτησή της με τον Τσιμισκή η Θεοφανώ χρησιμοποιεί επιχειρήματα για να εξαλείψει τους ενδοιασμούς του να σκοτώσει τον Φωκά.[128] Πρώτα απ' όλα του υπενθυμίζει ότι ο Νικηφόρος σκοπεύει από μίσος να σκοτώσει εκείνος τον Τσιμισκή. Ύστερα του λέει ότι η ίδια ζει ένα μαρτύριο και του ζητά να την απαλλάξει από αυτό και τέλος αναφέρεται και στον κίνδυνο που διατρέχουν τα παιδιά της. Για όλου αυτούς

[125] Ό.π., σ. 39
[126] Ό.π., σ. 41
[127] Ό.π., σ. 41, 44
[128] Ό.π., σ. 43

τους λόγους τονίζει ότι πρέπει επειγόντως να φονευθεί ο Νικηφόρος. Σφραγίζει το τέλος της επιχειρηματολογίας της με έναν εναγκαλισμό προς στον Τσιμισκή. Βλέπουμε ότι η Θεοφανώ παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως μια έξυπνη γυναίκα, ως μια καλή ρήτορας που ξέρει να χρησιμοποιεί επιχειρήματα προκειμένου να πείσει. Όμως η προσπάθειά της δεν εξαντλείται στην επίκληση της λογικής αλλά χρησιμοποιεί και την επίκληση στο συναίσθημα θέλοντας από τη μια να την λυπηθεί για το «μαρτύριό» της να βρίσκεται μαζί με τον Νικηφόρο ενώ από την άλλη αγκαλιάζει τον εραστή της ξυπνώντας έτσι μέσα του τον πόθο. Καθώς μάλιστα τον αγκαλιάζει του λέει ότι αυτή η ίδια θα φροντίσει να τον πείσει με την αγάπη της να ξεπεράσει κάθε δισταγμό κι έτσι θα τον οδηγήσει στο θρόνο. Θέλει να δημιουργήσει στον Τσιμισκή ένα όραμα για τη μελλοντική του βασιλεία ώστε να αυξήσει την λαχτάρα του να σφετεριστεί το θρόνο. Με τα λεγόμενά της όμως κάνει σαφές στον Τσιμισκή ότι, για την πραγματοποίηση αυτού του οράματος, η ίδια αποτελεί την κινητήρια δύναμη.

Αμέσως μετά ακολουθεί η συνομιλία της με τον Νικηφόρο. Καταλαβαίνουμε πώς είχε φανταστεί ο ποιητής τη μορφή της Θεοφανώς. Ένα πρόσωπο αγγελικό, υπερκόσμιας ομορφιάς, υπεράνω πάσης υποψίας, ένα πρόσωπο που και μόνο η θωριά του είναι ικανή να κερδίσει την εμπιστοσύνη.[129] Η Θεοφανώ παρουσιάζεται από τον Προβελέγγιο να υποκρίνεται στον Νικηφόρο με πολλή μεγάλη άνεση, με την άνεση που μόνο μια φύση εγκληματική θα μπορούσε. Εκτός από το πρόσωπό της, που ήταν έτσι κι αλλιώς ικανό να πείσει τον Νικηφόρο, στη συνέχεια η Θεοφανώ αξιοποιεί πάλι και τη επιχειρηματολογική της ικανότητα. Στις επίμονες κι απελπισμένες ερωτήσεις του συζύγου της καταφέρνει να τον κάνει να αμφιβάλλει για ό,τι είδε με τα ίδια του τα μάτια (δηλαδή τον εναγκαλισμό Θεοφανώς και Τσιμισκή) μέχρι που του διαλύει κάθε υποψία και ακυρώνει τη λογική του πείθοντάς τον ότι δεν είδε τίποτα.

Σε έναν επόμενό τους διάλογο, όταν ο Νικηφόρος προσπαθεί να την απαρνηθεί κινούμενος από τις υποψίες του, η Θεοφανώ φτάνει στο απόγειο της υποκρισίας της παριστάνοντας ότι η αδικία την πνίγει κι ότι είναι παντελώς απελπισμένη από την καταφρόνια του Νικηφόρου που άλλοτε της έλεγε λόγια λατρείας. Πάει να φύγει υπονοώντας ότι το μόνο καταφύγιο σε αυτή της την «απελπισία» θα ήταν ο θάνατος, πράγμα που λύγισε αμέσως τον Νικηφόρο. Το

[129] Ό.π., σ. 45 «*Η αθωότης λάμπει στα μάτια σου*» και σ. 48 «*το ειλικρινές σου βλέμμα, το ύφος σου*»

επιστέγασμα της υποκριτικής της στάσης είναι η φράση της προς τον σύζυγό της: «*Ημουν δική σου πάντοτε*».[130]

Στη συνέχεια η Θεοφανώ, αφού βλέπει ότι έχει κάμψει κάθε αντίσταση του Νικηφόρου, βρίσκει την κατάλληλη ευκαιρία να τον πείσει να επαναφέρει τον Τσιμισκή.[131] Εδώ η Θεοφανώ επιστρατεύει ξανά την οξυδέρκειά της τονίζοντας στον Νικηφόρο ότι κινδυνεύει από εσωτερικούς αντιπάλους κι ότι έχει ανάγκη τη βοήθεια του Τσιμισκή. Η στάση της είναι εμπαικτική απέναντι στον άνθρωπο που της δείχνει άκρα εμπιστοσύνη. Φτάνει μάλιστα να πέσει στα πόδια του παρακαλώντας τον να ανακαλέσει τον Τσιμισκή γιατί, δήθεν, αυτό είναι το καλύτερο για να σώσει ο αυτοκράτορας τη ζωή του που κινδυνεύει. Η άνεση με την οποία η ηρωίδα υποκρίνεται δημιουργεί στους θεατές ισχυρά αρνητικά αισθήματα προς το πρόσωπό της και την καθιστά ιδιαίτερα αντιπαθή.

Ο συγγραφέας βάζει την ίδια τη Θεοφανώ να λέει ότι είναι ειρωνεία της μοίρας που ο Νικηφόρος παραδίδεται τυφλός κι ανύποπτος στη γυναίκα ενώ υποπτεύεται και υποψιάζεται όλους τους άλλους που είναι στην πραγματικότητα φίλοι του.[132] Αναγνωρίζει την ψυχολογική ποδηγέτηση που έχει επιβάλλει στον Νικηφόρο και δεν νιώθει την παραμικρή ενοχή. Μάλιστα τονίζει ότι ο Νικηφόρος φταίει γιατί είναι άπιστος και επίορκος και μόνος του δημιούργησε τις προϋποθέσεις που τον οδηγούν στην τιμωρία του. Επίσης αναφέρεται και στην έννοια της μοίρας αποποιούμενη κάθε προσωπική της ευθύνη για το έγκλημα Ο Προβελέγγιος σε κανένα σημείο του έργου δεν αφήνει τη Θεοφανώ να νιώσει αμφιβολίες ή δισταγμούς. Της αφαιρεί κάθε ανθρώπινη πτυχή και την παρουσιάζει ως ένα ον που στερείται κάθε ίχνος ανθρωπιάς. Δεν έχει στιγμές αδυναμίας μπροστά στο έγκλημα. Για να γίνει πιο έντονη η στάση της αυτή, ο ποιητής με την τεχνική της αντίθεσης παρουσιάζει τον Τσιμισκή, τελευταία στιγμή, να αναρωτιέται αν πάει να κάνει το σωστό και να αμφιβάλλει. Σε όλους αυτούς τους ενδοιασμούς η Θεοφανώ είναι αλύγιστη ώσπου στο τέλος και ο Τσιμισκής επανέρχεται στο σχέδιό τους κι είναι έτοιμος να παραδοθεί στις «*δυνάμεις του σκότους*» που «*θριαμβεύουν και γελούν*»[133] αναγνωρίζοντας τις σκέψεις του ως «*ολόστερνη φωνή*»[134] της συνείδησής του και ως μια εσωτερική πάλη του καλού με το

[130] Ό.π., σ. 62
[131] Ό.π., σ.63
[132] Ό.π., σ.86
[133] Ό.π., σ.88
[134] Ό.π.

κακό. Η Θεοφανώ αντίθετα δεν παρουσιάζεται από τον συγγραφέα να αμφιταλαντεύεται, δεν έχει συνείδηση κι αυτό την καθιστά μη ανθρώπινη, αφύσικη.

Ενδεχομένως η όλη της στάση να έχει δομηθεί από τον συγγραφέα «μονοκόμματη» ώστε η τελική της μεταστροφή, μέσω της συντριβής της, να είναι ακόμα πιο τραγική. Μόνο όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Τσιμισκής την πρόδωσε ομολογεί ότι η ίδια για χάρη του κακούργησε και πρόδωσε. Απευθυνόμενη στον νεκρό Νικηφόρο αποκαλεί τον εαυτό της «*φόνισσα*».[135] Ο συγγραφέας αφήνει για το τέλος την ανθρώπινη πλευρά της Θεοφανώς. Σε όλη την προηγηθείσα διάρκεια του έργου η Θεοφανώ έχει μια κτηνώδη αταραξία στην οποία την έχει οδηγήσει η πνευματική τύφλωση. Ο συγγραφέας σκιαγραφεί τη μορφή της Θεοφανώς με τρόπο λιτό αλλά καίριο. Δεν είναι μορφή πολύπλοκης ψυχολογίας, είναι μια κοινή δολοφόνος. Συνεπαρμένη από τη δύναμη που της γεννά μέσα της ο έρωτάς της για τον Τσιμισκή, η μανία για εξουσία και κυρίως το μίσος για αυτόν που της αποστερεί τη συνύπαρξη με τον Τσιμισκή φτάνει αλόγιστα στην ηθική αυτουργία της δολοφονίας. Μονάχα όταν τα σχέδιά της καταστρέφονται καταλαβαίνει το μέγεθος της μοναξιά της. Οι θεατές ωστόσο δεν αισθάνονται έλεος για τη Θεοφανώ. Κι αυτό γιατί και πάλι ο οδυρμός της είναι εγωιστικός. Δεν κλαίει τον αδικοχαμένο Νικηφόρο ούτε καταδικάζει την αποτρόπαιη πράξη της. Ελεεινολογεί τον εαυτό της για το κακό που της συνέβη και μέσα σε όλα αυτά σκέφτεται ότι τελικά το συμφέρον της ήταν κοντά του γιατί αυτός της παρείχε τη μέγιστη ασφάλεια.

Ο Προβελέγγιος παρουσιάζει τη Θεοφανώ ως έναν χαρακτήρα παρορμητικό, απερίσκεπτο, ανώριμο. Ως ένα διεφθαρμένο πλάσμα που θεωρεί τους άλλους ανθρώπους υποχείριά του και παίζει με ανθρώπινες ζωές με μοναδική προτεραιότητα το ατομικό της συμφέρον.

[135] Ό.π., σ. 111

4.1 Ο Νίκος Καζαντζάκης ως δραματουργός

Το πρώτο έργο του Καζαντζάκη, το *Ξημερώνει*, περιγράφει ένα ιψενικό τρίγωνο· ακολουθεί το έργο *Έως πότε;*.[136] Το έργο *Φασγά* είναι το επόμενό του θεατρικό πόνημα και αποτελεί ένα έργο εξπρεσιονιστικό.[137] Στην *Κωμωδία: τραγωδία μονόπραχτη* είναι φανερή η επιρροή από το θέατρο του παραλόγου.[138] Ο Καζαντζάκης για την τραγωδία *Πρωτομάστορας* βασίστηκε στην παραλογή του *Γεφυριού της Άρτας* κι είναι επηρεασμένη από τη φιλοσοφία του Νίτσε.[139] Όλα τα παραπάνω έργα γράφτηκαν το διάστημα 1906-08. Το 1915 έγραψε την τραγωδία *Χριστός*, επηρεασμένος από την επίσκεψή του στο Άγιο Όρος. Με τις τραγωδίες που έγραψε το 1922, *Βούδας* και *Οδυσσέας*, διαφαίνονται οι νέοι διανοητικοί του προσανατολισμοί.[140] Το 1927 εκδίδεται για πρώτη φορά ο *Νικηφόρος Φωκάς*. Πριν από τον πόλεμο ο Καζαντζάκης έγραψε τις τραγωδίες *Μέλισσα*, το 1937, και *Ιουλιανός ο Παραβάτης* το 1939. Το διάστημα 1944-1949 ο συγγραφέας εκπόνησε ακόμα τις τραγωδίες: *Προμηθέας, Καποδίστριας, Κούρος ή Θησέας, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Σόδομα και Γόμορρα* και *Χριστόφορος Κολόμβος*.[141] Μετέφρασε επίσης και ξενόγλωσσα έργα όπως τον *Φάουστ* του Γκαίτε. Ο Καζαντζάκης ομολογούσε ότι έτρεφε μεγάλη αγάπη για τη δραματουργία κι ότι θα ήθελε να είχε ασχοληθεί νωρίτερα και περισσότερο στη ζωή του με αυτήν.[142] Διάλεξε τις καλλιτεχνικές μορφές του έπους και του δράματος, οι οποίες στην πατρίδα του την Κρήτη είχαν καλλιεργηθεί συστηματικά από τον 16ο αιώνα.[143]

Σε όλα τα έργα του Καζαντζάκη τα επώνυμα πρόσωπα της σκηνής (ανάμεσά τους και ο αυτοκράτορας Φωκάς) δεν αποτελούν τους πραγματικούς ήρωες των έργων αλλά ο πραγματικός ήρωας είναι ο ίδιος ο Καζαντζάκης, αποκαλύπτοντας έτσι τις πτυχές του δικού του χαρακτήρα κι εκφράζοντας τις προσωπικές του εσωτερικές εντάσεις που γυρεύουν τη λύτρωση.[144] Όλα τα έργα του Καζαντζάκη αποτελούν

---

[136] Βάλτερ Πούχνερ. «Ο Νίκος Καζαντζάκης ως θεατρικός συγγραφέας». Στο *Νίκος Καζαντζάκης. Ημερίδα αφιερωμένη στον μεγάλο δημιουργό Νίκο Καζαντζάκη*. Κύκλος Ομιλιών, 177-180. Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2007, σ. 178
[137] Ό.π.
[138] Ό.π.
[139] Λίνου Πολίτη. Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009, σ. 271
[140] Ό.π.
[141] Ό.π.
[142] Κυριακή Πετράκου. *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*. Αθήνα: Μίλητος, 2005. σ. 87
[143] Βρασίδας Καραλής. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας. Δοκίμιο επί της οντοποιίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας*. Αθήνα: Κανάκη, 1994, σ. 31
[144] Γεωργία Κακούρου-Χρόνη. *Νίκος Καζαντζάκης-Νικηφόρος Βρεττάκος. Δύο δημιουργοί συνομιλούν μέσα από το έργο τους*. Αθήνα: Φιλιππότη, 1994, σελ. 89

παραλλαγές του ίδιου θέματος και μύθου κι ότι ο κεντρικός ήρωας του εκάστοτε έργου είναι πάντα ο ίδιος χαρακτήρας, η ίδια προσωπικότητα, όποιο όνομα θρυλικής ή ιστορικής μορφής κι αν έχει.[145] Κέντρο του κάθε έργου είναι ένας ήρωας που αντιπαρατίθεται με τους πολλούς.[146] Κατά την οπτική μιας πλευράς μελετητών, η εμμονική επαναπροσέγγιση συγκεκριμένων δεδομένων, τα οποία επανέρχονταν στους φιλοσοφικούς στοχασμούς και στη λογοτεχνία του Καζαντζάκη, οδήγησε τα δραματικά του δημιουργήματα σε μια μορφή ποιητικού θεάτρου μεστού από υψηλά νοήματα και λυρική διάθεση αλλά στερημένου από τις συγκρούσεις μιας δραματικής πλοκής ώστε εντέλει να γίνεται αντιθεατρικό.[147]

Στον αντίποδα των παραπάνω, ο Πούχνερ εντοπίζει έντονη δραματικότητα στις τραγωδίες του Καζαντζάκη και αντιτίθεται στο «*μύθο*», όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά λέει, περί αντιθεατρικότητας των τραγωδιών του κρητικού συγγραφέα. Η κακώς εννοημένη από τους μελετητές φράση που σημειώνει στους προλόγους ορισμένων έργων του ο Καζαντζάκης (τα έργα *Νικηφόρος Φωκάς*, *Χριστός* και *Οδυσσέας*, που εκδόθηκαν το διάστημα 1927-1928, ο συγγραφέας τα συνόδευσε με την περίφημη φράση «*Αυτό το έργο δεν γράφτηκε καθόλου για το θέατρο*»[148]) δημιούργησε αυτόν τον μύθο όμως, κατά τον Πούχνερ πάντα, ο δραματουργός λέγοντας ότι τα έργα του δεν είναι για το θέατρο εννοεί ότι δεν είναι για την ελληνική σκηνή της εποχής του Μεσοπολέμου όπου κυριαρχούσε το μπουλβάρ, η οπερέτα, η επιθεώρηση και άλλα είδη.[149] Το βαθύτερο νόημα της στερεότυπης αυτής σημείωσης είναι πως ο συγγραφέας δεν δεχόταν να δεσμευτεί από τις δυνατότητες κάποιου συγκεκριμένου θεάτρου και του ήταν αδιάφορη η σκηνική υλοποίηση εφόσον η εγωκεντρική δημιουργικότητα του Καζαντζάκη προοριζόταν για μια εσωτερική παράσταση *«με μοναδικό θεατή τον εαυτό του»* πράγμα που, ενώ σε άλλες προσωπικότητες θα σήμαινε μια νοσηρή ενδοστρέφεια, για τον Καζαντζάκη σημαίνει τη δημιουργία ενός θεάτρου συναρπαστικού.[150] Παρόλο που ήταν δύσκολο για την

---

[145] Άλκης Θρύλος. «Το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη». Στο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*. Αθήνα: Δίφρος, 1961, σ. 175

[146] Λίνου Πολίτη. Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009, σ. 276

[147] Θόδωρος Γραμματάς. *«Κρητική ματιά»: Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη, 1992. σελ. 41,48

[148] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 29

[149] Βάλτερ Πούχνερ. «Ο Νίκος Καζαντζάκης ως θεατρικός συγγραφέας». Στο *Νίκος Καζαντζάκης. Ημερίδα αφιερωμένη στον μεγάλο δημιουργό Νίκο Καζαντζάκη*. Κύκλος Ομιλιών, 177-180. Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2007. σελ. 178

[150] Βάλτερ Πούχνερ. Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη. Στο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2000, σ. 269-270.

εποχή που γράφτηκαν τα έργα να ανεβαστούν, λόγω του πληθωρικού τους χαρακτήρα από άποψης σκηνοθεσίας, σκηνικών δυνατοτήτων και τεχνικών μέσων, ο συγγραφέας είχε οραματιστεί τη σκηνική τους υλοποίηση καθώς, ταυτόχρονα με τη συγγραφή τους, σκηνοθετούσε νοερά τα θεατρικά του έργα.[151]

Στο πέρασμα του χρόνου ήταν πια σύνηθες το γεγονός τα έργα του Καζαντζάκη να δημιουργούν μια πόλωση της κριτικής και του κοινού από τον έντονο ενθουσιασμό μέχρι την ένθερμη απόρριψη και ανάλογη υποδοχή είχαν και όσοι θίασοι επιχείρησαν να μεταφέρουν στη σκηνή κάποια από τα έργα αυτά. Αυτό πιθανόν να προκαλείτο από «*αφομοιωμένα αισθητικά πρότυπα*» τα οποία δεν άφηναν περιθώρια για τη δημιουργία «*μέθεξης*» στο σύγχρονο ποιητικό θέατρο για το οποίο πολλοί άνθρωποι του θεάτρου κι ένα μέρος του κοινού δεν έβρισκαν λόγω ύπαρξης και το θεωρούσαν πληκτικό.[152] Η εγχώρια κριτική της εποχής αδυνατούσε να αντιληφθεί ότι ο Καζαντζάκης από το ξεκίνημά του κιόλας υπήρξε ένας ταλαντούχος και ολοκληρωμένος δραματουργός αφού την εμπόδιζε η αντιπάθειά προς τον επαναλαμβανόμενο πυρήνα των θεμάτων του κι επιπλέον η κριτική παρέμενε αγκιστρωμένη στα δραματουργικά πρότυπα του αστικού θεάτρου και των σχολών του «καλοφτιαγμένου έργου» του προηγούμενου αιώνα απορρίπτοντας διαφορετικές δραματουργικές φόρμες.[153]

4.1.1 Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Νίκου Καζαντζάκη: Υπόθεση της τραγωδίας

Α΄ Πράξη. Καθώς πληροφορούμαστε από τις σκηνοθετικές οδηγίες του ίδιου του συγγραφέα, η δράση εκτυλίσσεται το δειλινό της 10ης Δεκεμβρίου του 969 στο χώρο του Ιερού Παλατιού στην Κωνσταντινούπολη. Μπροστά μας βρίσκονται έξι γυναίκες οι οποίες είναι σκλάβες, η κάθε μία φερμένη κι από άλλον τόπο από τους πολέμους του αυτοκράτορα. Είναι η Ρούσα, η Σαρακηνή, η Βουλγάρα, η Κρητικιά, η Μικρασιάτισσα και η Κυπριώτισσα. Ο χώρος σκοτεινός κι όλες τους πεσμένες κάτω «*πίστομα*». Εμφανίζεται ο Πρωτοσπαθάρης, μιλάει για τη δόξα του αυτοκράτορα ο οποίος πρόκειται να έρθει σύντομα εκεί κι ύστερα φεύγει. Οι σκλάβες μιλούν τώρα

[151] Βάλτερ Πούχνερ. *«Ο Νίκος Καζαντζάκης…* , σ. 180
[152] Κυριακή Πετράκου. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Καζαντζάκη από τον Τάκη Μουζενίδη. Στον τόμο: *Θεατρολογικά miscellanea*, 201-216. Αθήνα: Δίαυλος, 2004, σ. 216
[153] Βάλτερ Πούχνερ. Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη. Στο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2000, σ. 270.

σιγανά μεταξύ τους κι η καθεμιά τους διηγείται τις συμφορές της. Όλες τους μισούν τον Νικηφόρο, τον υπαίτιο για τα δεινά τους, κάποιες τον καταριούνται. Η Σαρακηνή μάλιστα έχει φτιάξει κέρινο ομοίωμά του που όλες μαζί τελικά το διαμελίζουν.[154] Εισέρχεται η Αρμένισσα και λέει πως είδε τον βασιλιά που ήρθε στη λειτουργία και μετάλαβε αλλά κάνει νύξη και για ένα μυστικό που γνωρίζει και σχετίζεται με τον Τσιμισκή, τον οποίο μυστικά συνάντησε αφού πέρασε τον Βόσπορο.

Ακολουθεί η είσοδος της Θεοφανώς με τη συνοδεία της. Ο Πρωτοσπαθάρης γυρεύει τρόπους να την διασκεδάσει μα αυτή του απαντά «*Μονάχα το λαμπρό παιχνίδι του θανάτου/ τη δύσκολη μπορεί να φράνει πια ψυχή μου!*» προμηνύοντας όσα πρόκειται να συμβούν.[155] Κατόπιν η αυτοκράτειρα συνομιλεί κρυφά με την Αρμένισσα θέλοντας να μάθει τι έγινε στη μυστική συνάντηση με τον φυλακισμένο Τσιμισκή στην οποία η ίδια την έστειλε για να τον ειδοποιήσει με γράμμα της ότι ο Νικηφόρος την επόμενη ημέρα επρόκειτο να αναχωρήσει για το Άγιο Όρος διορίζοντας νέο αυτοκράτορα τον αδερφό του Λέοντα Φωκά. Το μήνυμα του Τσιμισκή προς τη Θεοφανώ ήταν να του ανοίξει τις πόρτες της φυλακής τα μεσάνυχτα για να μπει στο Παλάτι.

Πάνω στην ώρα έρχεται κι ο άλλος συνεργάτης της αυγούστας, ο αρχιευνούχος παρακοιμώμενος του βασιλιά Μιχαήλ. Περιγράφει την έλευση του Νικηφόρου στον ναό και τη γαλήνη του πριν εκείνος λάβει τη Θεία Κοινωνία.[156] Το καλό μαντάτο που έφερε όμως ο Μιχαήλ στη Θεοφανώ ήταν ότι τη στιγμή που ο Νικηφόρος μεταλάμβανε, μια σταγόνα της Θείας Κοινωνίας έπεσε στο χέρι του ανοίγοντάς του πληγή, πράγμα που έκανε τον αυτοκράτορα να φύγει κακήν κακώς από την εκκλησία. Μέσα στην πόλη ξεσηκώθηκε οχλοβοή, υποκινημένη από τους Δημάρχους της πόλης, εναντίον του Νικηφόρου που κατέληξε σε πετροβολητό τέτοιο που μια πέτρα έφτασε να του τραυματίσει το πρόσωπο μα οι φρουροί του οι Βαράγγοι τελικά τώρα τον έφερναν συνοδεία στο παλάτι. Οι σκλάβες κοιτάζουν έξω και περιγράφουν πως τον βλέπουν να ξεπεζεύει και να έρχεται. Η Θεοφανώ λέει «*Ήρθε η στιγμή! Λαμπρό, ζεστό κορμί μου βόηθα/ σε άλλον κανένα εγώ δεν έχω εμπιστοσύνη!*» και κρύβεται πίσω από τον θρόνο.[157]

Μπαίνει στο παλάτι ο Νικηφόρος, οι κράχτες κι οι σκλάβες τον δοξολογούν μα τους διώχνει αγριεμένος. Ζητά από τον Μιχαήλ να του φέρει εκεί τους Δημάρχους

---

[154] Νίκου Καζαντζάκη. *Θέατρο, τόμος δεύτερος. Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα….*, ό.π., σ. 323-333
[155] Ό.π., σ. 339
[156] Ό.π., σ. 343
[157] Ό.π., σ. 349

και να ειδοποιήσει τον στρατηγό Βούρτση που μάχεται στην Αντιόχεια να μην την κυριεύσει, φοβούμενος τον χρησμό που έλεγε ότι ο αυτοκράτορας θα πεθάνει όταν παρθεί η Αντιόχεια.

Τότε ακούει την κρυμμένη πίσω από τον θρόνο Θεοφανώ να γελά δυνατά και ο Νικηφόρος νομίζει ότι είναι του Χριστού η φωνή που ακούει. Απευθύνεται σε αυτόν λέγοντάς του τα παράπονά του και ζητώντας του να εκτιμήσει τις τόσες θυσίες που έχει κάνει στο όνομά του, τους τόσους αγώνες κατά των απίστων.

«*Και τώρα πια που μόνοι μείναμεν οι δυο μας,/ το δίκιο μου σου σφεντονώ κατάστηθά σου/ ναι, ναι, το κρίμα ζώνει τα νεφρά μου, κι όλη/ στο βούρκο του κορμιού μολεύτηκε η ψυχή μου!/ Την αμαρτία τη γεύουμαι, όμως την πλερώνω/χρόνια δεν έβαλα κρασί στο στόμα, χρόνια/ το λαχταρώ κι αλάργα το κρατώ το κρέας/ μαύρο, χοντρό τυλίγει ράσο το κορμί μου,/ το ξέρεις, κάτω απ' την πορφύρα, και με τρώει./ […] τώρα/ ξαντίμεμα τι σου ζητώ; Νερό μια στάλα,/ στου αγώνα μου την ερημιά να δροσερέψω/ την άγια, Κύριε, σου ζητώ μικρή γυναίκα μου! […] Μα εσύ απ' το δισκοπότηρο με οργή πηδώντας/ με χτύπησες και μου άνοιξες πληγή στο χέρι/ τι σού 'καμα; Γιατί με πολεμάς; Ό,τι είχα,/ ω στόμα αχόρταγο του Θεού, μου το 'χεις φάει/ τι θες ακόμα;*»[158]

Η κρυμμένη Θεοφανώ απαντά «*Τη ζωή σου!*». Ο Νικηφόρος προσφέρει ο ίδιος το σπαθί του για τον σκοτώσει ο «*Λυτρωτής*» καθώς τον προσφωνεί και σωριάζεται θρηνώντας. Εκπλήσσεται ευχάριστα όταν, αντί για τον Θεό, η γυναίκα του βρίσκεται δίπλα του και τον χαϊδεύει. Τον παροτρύνει να σώσει την ψυχή του με άλλον τρόπο: «*Αν την ψυχή πονάς, σηκώσου, τάγισέ τη/ πεινάει κι αυτή και λαχταράει κορμί, το ξέρεις*». Η απάντηση έρχεται αβίαστα από τον άντρα: «*Δε θέλω! Στέκεται ο Θεός ανάμεσά μας,/ ορθό σπαθί, και μας χωρίζει· μη με αγγίζεις!*».[159] Η Θεοφανώ του θυμίζει ότι στην αρχή δεν τα λογάριαζε όλα αυτά και τον κατηγορεί πως γέρασε. Φτάνει κιόλας σε σημείο να υπαινιχθεί ότι εφόσον την παραμελεί υπάρχει κι ο Τσιμισκής. Εκείνος ακούγοντας ένα τέτοιο ενδεχόμενο απειλεί να σκοτώσει τον νέο ενώ δεν το θέλει. Η Θεοφανώ εξακολουθεί να τον προκαλεί υποτιμώντας τις αντοχές και τις δυνάμεις του κι ως επιστέγασμα των προκλήσεών της λέει: «*Οι δυνατοί μου αρέσουν, και διαλέγω, […] το αδρό κορμί μου πηδάει και λεύτερο ακολουθάει τον άξιο άντρα!*».[160] Στην επανειλημμένη απειλή του άντρα της ότι θα σκοτώσει τον αντίζηλο η Θεοφανώ τον

[158] Ό.π., σ. 354-355
[159] Ό.π., σ. 357
[160] Ό.π., σ. 360

προκαλεί να το κάνει με τα χέρια του για να της θυμίσει τη νιότη του. Ο Νικηφόρος αποφασίζει να απελευθερώσει τον Τσιμισκή και να επιτρέψει να έρχεται στο παλάτι καθώς επίσης και να πει στους Δημάρχους ότι συναινεί στα αιτήματά τους. Νιώθει δυνατός, η Θεοφανώ του λέει πως τον καμαρώνει κι αυτός αποφασίζει να αψηφήσει το Θεό και να της δοθεί όπως παλιά. Εκείνη τη στιγμή έρχεται κι ο Πρωτομάστορας για να του φέρει τα κλειδιά του πύργου του Βουκολέοντα τον οποίο είχε διατάξει ο αυτοκράτορας να φτιαχτεί για να αισθάνεται εκεί μέσα ασφαλής από επιβουλές. Ακούγονται ανεξήγητες φωνές που καλούν το βασιλιά κι αυτός πέφτει κάτω αναμένοντας την οργή του Θεού. Ξαφνικά απ' έξω τυμπανοκρουσίες και ψαλμωδίες ακούγονται. Η Αντιόχεια κυριεύθηκε. Ο Χορός των σκλάβων πανηγυρίζει για την επικείμενη εκπλήρωση του χρησμού.

Β΄ Πράξη. Στο παλάτι μπαίνει ο στρατηγός Βούρτσης και διηγείται τα πολεμικά γεγονότα, με τη βασίλισσα να τον ακούει ενθουσιωδώς ενώ ο βασιλιάς είναι βαρύθυμος. Στο τέλος ξεσπάει βγάζοντας και πετώντας το κράνος και το σπαθί του Βούρτση και διατάζει να τον φυλακίσουν γιατί τον παράκουσε. Λέει ότι δεν το κάνει από φόβο για χρησμούς αλλά γιατί του στέρησε τη χαρά να κυριεύσει ο ίδιος την Αντιόχεια. Καταφθάνει κι ο Τσιμισκής και ο Μιχαήλ ζητά από τον Νικηφόρο να του ανοίξει τις πόρτες. Ο Νικηφόρος οργίζεται με τον Βούρτση και διατάζει να τον φυλακίσουν. Πλησιάζει απειλητικά και τον Τσιμισκή και διατάζει να τον περιορίσουν ξανά στον πύργο. Έρχονται κι οι Δήμαρχοι, ο Βένετος κι ο Πράσινος και του εξηγούν την αιτία της οργής του λαού εναντίον του. Κουράστηκαν από τους πολέμους και τη φτώχεια και θεωρούν υπεύθυνο τον Νικηφόρο.

Το βασιλικό ζεύγος μένει μόνο. Η Θεοφανώ ετοιμάζεται για ένα λουτρό και απευθύνει ερωτικά καλέσματα στον Νικηφόρο. Με τα λόγια της επίσης τον προκαλεί να νικήσει τον ύστατο εχθρό του, τον Θεό. Ο άντρας κάμπτεται λέγοντας «*Πώς λάμπει το κορμί σου απόψε, αφορεσμένη!/ […] ω Κόλαση, οι βρυσούλες σου όλες τρέχουν μέλι!*».[161] Αποφασίζει να παραδοθεί για τελευταία φορά στον έρωτα της Θεοφανώς και σκύβει να την φιλήσει αναφωνώντας «*Ω Κόλαση, γλυκιά παρηγοριά του ανθρώπου!*».[162] Ακούγεται όμως φοβερή αστραπή κι ο Νικηφόρος την λαμβάνει ως σημείο οργής του Θεού. Στους δισταγμούς που εκφράζει ο Νικηφόρος, λέγοντας πως βλέπει κι ακούει παράξενα πράγματα, η Θεοφανώ δηλώνει ότι θέλει να συλλάβει γιο μαζί του κι όταν ο

[161] Ό.π., σ. 393
[162] Ό.π., σ. 396

άντρας της χάνει κάθε έλεγχο εκείνη τον παρακαλεί να επαναφέρει τον Τσιμισκή για να τον παντρέψουν με κάποια από τις Βουλγάρες πριγκίπισσες που φιλοξενούνταν στο παλάτι. Αυτός συμφωνεί και θεωρεί καλό να συμφιλιωθεί έτσι με τον ανιψιό του. Ξαφνικά ο Νικηφόρος κάποιον αντιλαμβάνεται να χτυπά δυνατά την πόρτα. Λέει πως είναι ο Θεός κι αφήνει τη Θεοφανώ για να τον συναντήσει ενώ εκείνη του υπόσχεται ότι θα τον περιμένει στον κοιτώνα τους. Είναι όμως ο πνευματικός του ο Αθανάσιος.

Στον διάλογο που ακολουθεί ο Αθανάσιος καλεί τον βασιλιά να φύγουν αμέσως για το Άγιο Όρος για να σωθεί η ψυχή του. Ο Νικηφόρος ζητά λίγη ώρα ακόμα στα εγκόσμια. Ο πνευματικός του τον προειδοποιεί ότι κινδυνεύει κι αυτό το γνωρίζει γιατί ο ίδιος ο Θεός του το φανέρωσε. Ο Νικηφόρος ακούγοντας το ζοφερό όραμα του Αθανασίου καταλαβαίνει ότι ο δρόμος του είναι προδιαγεγραμμένος από τον Θεό και λυτρωμένος πια, χάρη στην ίδια του την απελπισία, περιμένει σύντομα το θάνατο. Μα πριν πεθάνει θέλει να χαρεί λίγη από την επίγεια απόλαυση. Αποχαιρετά τον Αθανάσιο και πάει να βρει τη γυναίκα στον κοιτώνα.

Όμως την πόρτα του φράζει ο Αρχάγγελος Μιχαήλ μα ο Νικηφόρος αμφισβητεί την παρουσία του και λέει πως είναι παραίσθηση δική του. Ακούει να τον καλεί η φωνή του Θεού. Ο Νικηφόρος τον προκαλεί να γίνει κι αυτός άνθρωπος αν θέλει να παλέψουν. Τότε η φωνή του Χριστού ακούγεται: «*Ω Νικηφόρε/ Νικηφόρε/ Νικηφόρε, δε με λυπάσαι;*» κι ο άνθρωπος ανταπαντά «*Εγώ, Χριστέ μου;!*».[163]

Γ΄ Πράξη. Ολόκληρη η πράξη αυτή αποτελεί ιντερμέδιο. Η δράση εκτυλίσσεται στο εσωτερικό της Αγιά Σοφιάς όπου βρίσκεται ο Νικηφόρος και στη συνέχεια μπαίνουν δυο από τις σκλάβες και τον παρακολουθούν κρυφά. Ο Νικηφόρος, συντετριμμένος από την εμφάνιση του Χριστού προηγουμένως, προσεύχεται εμπρός στα εικονίσματα. Καλεί τον Χριστό να έρθει, να του μιλήσει. Οι δούλες παρακολουθούν κι αυτές έκπληκτες. Ο Χριστός κατεβαίνει από το τέμπλο και λέει στον Φωκά «*Σώσε με!*».[164] Ο Νικηφόρος εκφράζει στον Χριστό την απογοήτευσή του, δεν θέλει έναν αδύναμο Θεό αλλά έναν θεό πολεμιστή. Ο Χριστός εμψυχώνεται από τα λόγια του ανθρώπου και δυναμώνει πια εκπλήσσοντας τον Νικηφόρο. «*Σηκώσου!/ Είμαι ο Κύριός σου κι ο Θεός σου! […] γεννήθηκα να πολεμώ σώμα με σώμα*!»[165] Καλεί τον Νικηφόρο να γίνει για χάρη του μια αιώνια πολεμική μηχανή μα ο βασιλιάς του λέει «*Κουράστηκα· η πνοή σου πια ας περάσει/ σε νεώτερό μου! […] κι αν δύνεται ας*

[163] Ό.π., σ. 415
[164] Ό.π., σ. 420
[165] Ό.π., σ. 425

μου μοιάσει!».[166] Ο αυτοκράτορας σαν πληρωμή για τις θυσίες του, ζητά από τον Χριστό την αθανασία και θέλει να τον ακολουθήσει με το να γίνει μοναχός αλλά ο Χριστός αποχωρεί. Ο βασιλιάς νιώθει ότι ο Θεός τον άγγιξε δίνοντάς του την «*Ανώτατη του ανθρώπου Ευθύνη*».[167]

Δ΄ Πράξη. Οι σκλάβες ανυπόμονες από τη χαρά τους ανεβάζουν με δίχτυ στον πύργο τον πρώτο από τους συνωμότες, τον Βούρτση. Εκείνος κρύβεται στον γυναικωνίτη και περιμένει τα μεσάνυχτα να έρθει και ο Τσιμισκής. Όσο για τον μουγγό έμπιστο τζουτζέ του Νικηφόρου, αυτός δωροδοκήθηκε ερωτικά από τη Βουλγάρα για να έρθει με το μέρος τους. Έρχεται μυρωδάτη από το λουτρό της η Θεοφανώ με συνοδεία της τον αρχιευνούχο Μιχαήλ που την επαινεί για την ομορφιά της. Του εκφράζει τον ανασφάλειά της για τον Τσιμισκή. Ο Μιχαήλ, που κι αυτός έχει ενδοιασμούς για τον Τσιμισκή, την παροτρύνει να τα μαρτυρήσει όλα στον Νικηφόρο. Η Θεοφανώ τελικά λέει «*ο πιο τρανός μου αρέσει ο κίντυνος, το ξέρεις*» κι αλλάζει κουβέντα.[168] Βάζει τον Μιχαήλ να της διαβάσει την Ιουδήθ. Μετά από ώρα, την ανάγνωση διακόπτει ο Νικηφόρος. Διαισθάνεται τον θάνατο, τη σφαγή του. Στέλνει τον Μιχαήλ να του φέρει τον αδερφό του Λέοντα Φωκά. Η Θεοφανώ μιλώντας κρυφά στον Μιχαήλ εμποδίζει την ενέργεια αυτή και στη συνέχεια ξυπνά με τα λόγια της τη νοσταλγία του έρωτά τους στον Νικηφόρο. Εκείνος όμως ανυπομονεί να απαλλαγεί απ' το σώμα για να φτάσει στον Θεό. Εξομολογείται μπροστά σε όλους ότι αυτός ήταν που σκότωσε με δηλητήριο τον προηγούμενο αυτοκράτορα και σύζυγο της Θεοφανώς, τον Ρωμανό. Ξαλαφρωμένος πια θέλει να φύγει από το παλάτι και τα εγκόσμια. Όταν στη συνέχεια όμως πάει να βγάλει τα βασιλικά ενδύματα, πέφτει από το ζωνάρι του ένα γράμμα που είχε ξεχασμένο. Με αυτό κάποιος τον ειδοποιούσε ότι η ζωή του κινδυνεύει από τον Τσιμισκή και τη βασίλισσα και γι' αυτό να ψάξει τον γυναικωνίτη. Ο Νικηφόρος θυμωμένος απευθύνεται στη σύζυγό του αποκαλώντας τη με το πραγματικό της όνομα, Αναστασώ, κι απειλεί να τη σκοτώσει. Στο μεταξύ επιστρέφει ο Μιχαήλ που είχε πάει να ψάξει τον γυναικωνίτη και καθησυχάζει τον βασιλιά. Η Θεοφανώ απευθύνει ένα ύστατο ερωτικό κάλεσμα στον Νικηφόρο: «*Ποτέ δε σ' έχω λαχταρίσει σαν απόψε!*» «*Κι εγώ! Κι εγώ!*» της απαντά εκείνος στενάζοντας.[169] Αυτός σχεδιάζει τις πράξεις του: τη νύχτα θα την περάσει με τη γυναίκα του, το πρωί θα

[166] Ό.π., σ. 429
[167] Ό.π., σ. 434
[168] Ό.π., σ. 445
[169] Ό.π., σ. 464

εκδικηθεί τον Τσιμισκή σκοτώνοντάς τον κι ύστερα θα αναχωρήσει για το Άγιο Όρος. Παραδίνεται στον έρωτα της Θεοφανώς.

Η Αρμένισσα ειδοποιεί τη Θεοφανώ ότι ο Τσιμισκής περιμένει να του δώσει σήμα για να ξεκινήσει το σχέδιό τους. Εκείνη κάνει τις σκλάβες να φοβηθούν πως το μετάνιωσε παραμιλώντας: «*Ακόμα μια στιγμή την άγρια λευτεριά μου/ να τη χαρώ κι αργά να την 'ποχαιρετήσω*» κι η Αρμένισσα καταλαβαίνει ότι «*Τ' άγρια βαρβάτα νιάτα, τ' άσπλαχνα, φοβάται·/ Πιο βολικιά κι υπάκουη του γέρου η γλύκα!*».[170]

Αποφασιστικά η Θεοφανώ διατάζει τις γυναίκες να ανεβάσουν με το δίχτυ τον Τσιμισκή και να βάλουν σε εφαρμογή το σχέδιο του φόνου. Αυτός αφού ανεβαίνει στέλνει να του φωνάξουν τους υπόλοιπους που ως τώρα κρύβονταν στα δωμάτια του γυναικωνίτη. Η Θεοφανώ τού παραπονιέται «*κι ένα δε βρίσκεις λόγο τρυφερό για μένα! […] Είναι καιρός ακόμα να σωθώ, τι αλί μου/ γλύκα καμιά δεν ξεχωρίζω στη ματιά σου·*».[171] Μπροστά, με τη λαμπάδα αναμμένη, η Θεοφανώ καθοδηγεί τους συνωμότες στον κοιτώνα όπου κοιμάται ο Νικηφόρος. Αρχικά δεν τον βρίσκουν στην κλίνη του και νομίζουν ότι το σχέδιό τους αποκαλύφθηκε, τρομάζουν κι ο Βούρτσης πετά κάτω το σπαθί του. Τότε ο τζουτζές τους καθοδηγεί. Βρίσκουν το βασιλιά πεσμένο καταγής πάνω σε αρκουδίσιο τομάρι κάτω απ' το εικονοστάσι. Ξυπνά και βλέποντάς τους κάνει γαλήνια τον σταυρό του μα απευθύνεται στο Θεό με ντροπή που τον πρόδωσε πλαγιάζοντας με τη γυναίκα. Ο Τσιμισκής τον κοιτάζει χωρίς να μιλά. Ο Νικηφόρος τον παροτρύνει να του πάρει τη ζωή «*να, πάρε το κεφάλι μου και την κορόνα! […] ποτέ τόσο δεν ήμουν έτοιμος σαν τώρα!*».[172] Η Θεοφανώ πιάνει το χέρι του Βούρτση με το σπαθί και του φωνάζει να χτυπήσει τον Νικηφόρο στο κεφάλι. Τα τελευταία λόγια του αυτοκράτορα είναι τρεις φορές «*Δόξα σοι ο Θεός!*». Τα επόμενα χτυπήματα έρχονται αλλεπάλληλα μα δεν ξεψυχά παρά μονάχα όταν βυθίζει το μαχαίρι της στην καρδιά του η Θεοφανώ. Οι δούλες πανηγυρίζουν μα ο Τσιμισκής τις διατάζει να μοιρολογήσουν με σεβασμό σκυφτές τον Νικηφόρο Φωκά σαν άξιο ήρωα. Διατάζει να γνωστοποιηθεί σε όλη την οικουμένη ότι αυτός πια είναι ο νέος αυτοκράτορας και να εξοριστεί η Θεοφανώ σε μοναστήρι «*τι δεν πρέπει δίπλα στον μπροστάρη/ της γης τόσο γλυκό να ζει κορμί γυναίκας*». Εκείνη φωνάζει και αρπάζεται από τις κολώνες κι ο Τσιμισκής διατάζει να την πάρουν από μπροστά του γρήγορα λέγοντας «*δε στέργω εγώ*

[170] Ό.π., σ. 468
[171] Ό.π., σ. 469
[172] Ό.π., σ. 475

να πέσω στα μάγια της φωνής και του ανοιγμένου κόρφου» […] «*Ταιριάζει πια σ' εμάς, πιο πέρα απ' τη χαρά,/ για αγώνες δύσκολους πολύ να ξεκινήσουμε!*».[173]

4.1.2 Σχολιασμός του *Νικηφόρου Φωκά* του Καζαντζάκη

Η εποχή του Μεσοπολέμου στην ελληνική λογοτεχνία και δραματουργία χαρακτηρίζεται από τη διάθεση των δημιουργών να αφήσουν πίσω τους την ηθογραφία καθώς τα ρεύματα του ρεαλισμού, του νατουραλισμού και του συμβολισμού δίνουν τη θέση τους σε αυτά του εξπρεσιονισμού και του ποιητικού ρεαλισμού.[174] Η ύφεση που ακολούθησε τη μικρασιατική καταστροφή δίνει κι αυτή τη θέση της σε μια διάθεση αναγέννησης στο νεοελληνικό θέατρο, καρπός της οποίας υπήρξε και η δημιουργία του Εθνικού Θεάτρου.[175]

Το ιστορικό δράμα *Νικηφόρος Φωκάς* άρχισε να γράφεται από τον Νίκο Καζαντζάκη το 1915, εκδόθηκε το 1927 από τις εκδόσεις *Στοχαστής* και ξαναδουλεύτηκε από τον συγγραφέα ώστε να ξαναεκδοθεί το 1939 από τις εκδόσεις *Πυρσός*.[176] Πρόκειται για μια τραγωδία γραμμένη σε ελεύθερο στίχο, στη δημοτική γλώσσα κι αποτελείται από τέσσερις πράξεις. Η δημοσίευση της τραγωδίας *Νικηφόρος Φωκάς* είχε ως επί το πλείστον θετική υποδοχή. Δημοσιεύματα του αθηναϊκού τύπου της εποχής από διανοούμενους όπως ο Παντελής Πρεβελάκης, ο Κλέων Παράσχος, ο Βασίλης Ρώτας, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, η Έλλη Λαμπρίδη, ο Φώτος Πολίτης αλλά και δημοσιεύματα στο εξωτερικό όπως αυτά του Ph. Lebesgue και του L. Russel εξυμνούν τις αρετές του έργου.[177]

Ο Καζαντζάκης όμως δεν είδε το έργο του να ανεβαίνει στη σκηνή. Ένα τέτοιο γεγονός δεν ευδοκίμησε όχι γιατί έλειψε το ενδιαφέρον από ηθοποιούς και θεατρικές σκηνές όσο γιατί ο ίδιος ο δημιουργός του δεν εμπιστευόταν τους αθηναϊκούς θιάσους της εποχής, όπως την *Ελευθέρα Σκηνή* και τη Μαρίκα Κοτοπούλη που είχε εκδηλώσει την πρόθεσή της να ανεβάσει το έργο. Από την άλλη, απόπειρα για παράσταση στο εξωτερικό, που ενθέρμως έγινε αποδεκτή από τον συγγραφέα, τελικά δεν ευοδώθηκε

---

[173] Ό.π., σ. 477
[174] Κυριακή Πετράκου. *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*. Αθήνα: Μίλητος, 2005, σ. 29
[175] Ό.π., σ. 31
[176] Έλλη Αλεξίου – Γεώργιος Στεφανάκης. *Νίκος Καζαντζάκης. Γεννήθηκε για τη δόξα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1983. σ.35 - Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη. *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα- Γιάννινα: Δωδώνη, 1985, σ. 58
[177] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 278-283

καθώς και μεταγενέστερες πρωτοβουλίες στον ελληνικό χώρο, όπως εκείνη του Αλέξη Σολομού να ανεβάσει το έργο το 1970 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, ματαιώθηκαν τελικά.[178] Ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Καζαντζάκη για πρώτη φορά έλαβε χώρα ως παράσταση το 1984 στα Χανιά από το ΔΗ. ΠΕ. ΘΕ. Χανίων, σε σκηνοθεσία του Παύλου Παγανόπουλου και περιόδευσε σε πόλεις και χωριά της Κρήτης ενώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Θεοφανώς είχε η Μαρία Τζομπανάκη και αυτόν του Νικηφόρου Φωκά είχε ο Δημήτρης Αρώνης.[179] Στις 25 Νοεμβρίου του 1997 ο *Νικηφόρος Φωκάς* του Καζαντζάκη παρουσιάστηκε ραδιοφωνικά από την ΕΡΑ 3.[180] Εντύπωση προκαλούν οι πολλές και διεξοδικές σκηνοθετικές οδηγίες που ο ίδιος ο συγγραφέας παραθέτει στο κείμενο του έργου αυτού. Οι υποδείξεις του αφορούν τεχνικά μέσα, ενδυματολογικά στοιχεία, δραματουργικά τεχνάσματα, ακουστικά εφέ αλλά και ψυχολογικές αντιδράσεις, χειρονομίες και στάσεις των ηρώων και είναι τέτοιες που κάνουν τον Πούχνερ να λέει χαρακτηριστικά ότι «*ο Καζαντζάκης σκηνοθετεί*».[181]

Κατά τους μελετητές, η καθοριστική έμπνευση για τη συγγραφή της τραγωδίας *Νικηφόρος Φωκάς* δόθηκε στον συγγραφέα αφενός από το αντίστοιχο χωρίο του έργου του Παλαμά *Η Φλογέρα του βασιλιά* αλλά και από την επίσκεψη του Καζαντζάκη στη Μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος για την ίδρυση της οποίας ο αυτοκράτορας του Βυζαντίου είχε ενισχύσει οικονομικά τον Αθωνίτη Αθανάσιο.[182] Το θέμα του έργου κινείται από δύο βασικούς άξονες φιλοσοφικού προβληματισμού, τη σχέση του ανθρώπου με το Θεό και τη σχέση του άντρα με τη γυναίκα.[183]

Στην τραγωδία ο αυτοκράτορας Νικηφόρος Φωκάς ζει την τελευταία ημέρα της ζωής του και σε αυτήν τη μέρα βιώνει πιο έντονα από ποτέ τον συνειδησιακό διχασμό μεταξύ αφενός της ευσέβειας και της τάσης του για τον εξαγνιστικό μοναχισμό και αφετέρου της απληστίας για δύναμη και δόξα που κερδίζεται με τις ανθρωποβόρες πολεμικές επιχειρήσεις.[184] Από την άλλη, ο συγγραφέας ταυτίζει τη μοίρα του

---

[178] Αλέξης Σολομός. Ο θεατρικός Καζαντζάκης. Στο: *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*, σσ. 206-215, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997, σελ. 214 - Κυριακή Πετράκου. *Ο Καζαντζάκης…* σ. 285

[179] Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη. *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα- Γιάννινα: Δωδώνη, 1985, σ. 60

[180] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 47

[181] Βάλτερ Πούχνερ. Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη. Στο: Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2000, σ. 263

[182] Κυριακή Πετράκου, ό.π. σ. 259 – Κωστή Παλαμά. *Η Φλογέρα του βασιλιά. Με την ηρωική τριλογία.* Αθήνα: Εστία, 1910. σ. 38-46 (*Δεύτερος Λόγος*)

[183] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ.425

[184] Κυριακή Πετράκου, ό.π, σ. 280

πολεμιστή Νικηφόρου, που κατόρθωσε τόσες νίκες στο πεδίο των μαχών, με τη μοίρα ολόκληρης της βυζαντινής αυτοκρατορίας όπου επικρατούσαν οι έριδες για το θρόνο, οι ακατάπαυστοι πόλεμοι, η ανέχεια του λαού και ο ξεπεσμός του κλήρου.[185]

Ο Χριστός παρουσιάζεται στο έργο σαν ένας αιώνια πολεμοχαρής Θεός πράγμα που καθιστά την περί Θεού φιλοσοφία του συγγραφέα καταδικασμένη εν τη γενέσει της εφόσον ένας τέτοιος Θεός δεν μπορεί να συμπορευτεί με τον άνθρωπο που στηρίζεται στην ελπίδα για να ζήσει κι όχι σε μια εκδικητική απελπισία.[186] Ο λόγος για τον οποίο ο Χριστός, συνομιλώντας με τον Νικηφόρο, δηλώνει ότι σκοπός δικός του και της θρησκείας του είναι ο πόλεμος, ανιχνεύεται στον πολεμικό χαρακτήρα της εποχής κατά την οποία γράφτηκε και ξαναδουλεύτηκε το έργο από τον Καζαντζάκη. Το χρονικό αυτό διάστημα περιείχε τους βαλκανικούς πολέμους, τον πρώτο παγκόσμιο αλλά και τη μικρασιατική καταστροφή.[187]

Ο Καζαντζάκης, γράφοντας τον *Νικηφόρο Φωκά*, δεν περιορίστηκε στα ιστορικά περιστατικά και στις συγκρούσεις που συνιστούν το δράμα αλλά θέλησε να φανερώσει ένα διαφορετικού είδους δράμα πιο προσωπικό και πιο βαθύ ώστε ο Νικηφόρος ως ήρωας να εμφορείται από ιδεολογίες και μεταχριστιανικούς στοχασμούς.[188] Σε αυτό του το έργο ο συγγραφέας εκφράζει τη θρησκευτική και μεταφυσική αγωνία του.[189] Έχει υποστηριχθεί ότι τόσο το υπερβατικό στοιχείο όσο και η παθητική στάση του ήρωα απέναντι στο θάνατο εξυπηρετούν «*τη φιλοσοφία*» του έργου αλλά το στερούν από ουσία κι ότι η μεταφυσική χροιά θα ήταν αρκετά για να τοποθετήσουν τα έργα του Καζαντζάκη «*αξιολογικά, σε μια κατώτερη κλίμακα*» ακόμα κι αν ήταν αριστουργήματα.[190] Έχει επιπλέον λεχθεί ότι η τραγωδία αυτή χαρακτηρίζεται από αντιθεατρικότητα και περιορισμένο δραματικό ενδιαφέρον λόγω του ότι η εξέλιξη της δράσης σε «*επίπεδο εσωσυνειδησιακό*» δύσκολα μπορεί να κοινοποιηθεί στον θεατή ώστε να του γίνει προσπελάσιμη.[191] Αρνητικά έχει επίσης κριθεί στο έργο η παρουσίαση αόρατων δυνάμεων και οι επικλήσεις σε φωνές που

---

[185] Νίκος Πουλιόπουλος. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα. Η κοσμοθεωρία του. Η πολιτική του ιδεολογία και δράση*. Τόμος 1. Αθήνα: Παπαζήση, 1972. σ. 378

[186] Νικηφόρος Βρεττάκος. *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του*. Επιμέλεια Κωστούλα Μητροπούλου. Αθήνα: Σύψας- Σιαμαντάς, 1960. σ.595

[187] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 272

[188]Νικηφόρος Βρεττάκος. ό.π, σ. 589

[189] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 27

[190] Νικηφόρος Βρεττάκος, ό.π., σ.595

[191] Θόδωρος Γραμματάς. *«Κρητική ματιά»: Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη, 1992, σελ. 41,48

παρεμβαίνουν από το υπερπέραν γιατί μειώνουν τη δραματική πλοκή και κάνουν το έργο «*θεατρικά φλύαρο και πλαδαρό*».[192]

Στη συνομιλία του Νικηφόρου με τον Χριστό αναδεικνύονται και οι ιδέες του Καζαντζάκη περί Θεού και θρησκείας. Ο καζαντζακικός Χριστός εμφανίζεται στο έργο αυτό (όπως και σε άλλα έργα του συγγραφέα) να ζητά βοήθεια από τον άνθρωπο αντί να μπορεί Αυτός να τον βοηθήσει. Ο Θεός, όπως τον βλέπει ο «*μεταχριστιανός*» Καζαντζάκης ασπαζόμενος το νεοδαρβίνειο βιταλισμό του Bergson, είναι μια «*ζωτική ορμή»* που ως πνευματική δυναμικότητα εκφράζεται μέσα από μια διαδικασία εξέλιξης της ύλης και χρέος των ανθρώπων είναι να μιμούνται τον Θεό, εξελισσόμενοι διαρκώς και «*μετουσιώνοντας την ύλη σε πνεύμα*» καθώς χαρακτηριστικά έλεγε ο Καζαντζάκης στα έργα του.[193]

Ο *Νικηφόρος Φωκάς* έχει χαρακτηριστεί βαθύ θρησκευτικό δράμα, εξομολόγηση και προσευχή.[194] Ο ήρωας ηθελημένα αποζητά «*τον πέλεκυ των δολοφόνων του*» για να απαλλαγεί από το φθαρτό σαρκίο του και να απελευθερώσει την ψυχή του από το σώμα του εγκληματία στρατηλάτη και φτάνει να παλέψει σώμα με σώμα με τον Χριστό που κατέρχεται από το τέμπλο ώσπου τελικά να καταφέρει να μετατρέψει την ύλη σε πνεύμα και να εκπληρώσει το λόγο ύπαρξής του ως ανθρώπινη οντότητα.[195] Η Γαλάτεια Καζαντζάκη γράφοντας για τον *Νικηφόρο Φωκά* επισημαίνει ότι το έργο αυτό είναι το «*θρησκευτικό κρέντο του κ. Καζαντζάκη βαλμένο στη Τέχνη*»· ο Καζαντζάκης θεωρεί ότι ο άνθρωπος που αναζητά τον Θεό δεν έχει παρά να τον γυρέψει μέσα του, δεν υπάρχει έξω από τον άνθρωπο «*μάτι ή αυτί*» που να παρακολουθεί τις προσευχές ή τις νηστείες για να ανταμείψει τον άνθρωπο κι ούτε εγκαταλείπει ο Θεός τον άνθρωπο αλλά ο άνθρωπος εγκαταλείπει και ξεχνά τον Θεό ή

---

[192]Θεόδωρος Γραμματάς. «Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη». *Διαβάζω*, τχ. 51 (Μάρτιος 1982), 40-61. σελ. 48

[193] Peter Bien. «Καζαντζάκης ο θρησκομανής». *Φιλόλογος*, τχ. 131 (2008): 31-39, σελ. 34-35 - Darren J. N. Middleton. *Novel Theology: Nikos Kazantzakis's Encounter with Whiteheadian Process Theism*. USA: Mercer University Press, 2000, σ. 6

[194] Τηλέμαχος Μουδατσάκις. Ν. Καζαντζάκης: Νικηφόρος Φωκάς. Η έννοια της συνεικόνισης με βάση τη λήψη του βιβλικού χωρίου της «Ιουδίθ». Στο *Μνήμη Παντελή Πρεβελάκη - Νίκου Καζαντζάκη*. Επιμέλεια Παπαδογιαννάκης, Ν., 179-191. Ρέθυμνο: Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνης, 2000 σ. 191

[195] Ό.π.

αγνοεί ότι τον έχει εντός του.[196] Την ίδια θεωρία αναπτύσσει ο Καζαντζάκης και στην *Ασκητική* του.[197]

Η τραγωδία αυτή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες που έχουν έναν κεντρικό ήρωα, άντρα συνήθως, διότι τόσο ο Νικηφόρος όσο και η Θεοφανώ μοιράζονται τον πυρήνα της θεματικής.[198] Μάλιστα στα αρχικά σχέδιά του ο συγγραφέας έδινε τον τίτλο *Θεοφανώ* σε αυτό του το έργο.[199] Η Θεοφανώ αποτελεί τον αρτιότερο γυναικείο θεατρικό χαρακτήρα του Καζαντζάκη και παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως αντίβαρο του χαρακτήρα του Νικηφόρου τόσο στον εγωισμό όσο και στην έλλειψη αναστολών μπροστά στην εκπλήρωση των επιθυμιών της, έτσι δηλαδή όπως θα ήταν και η ιστορική Θεοφανώ.[200] Στο συσχετισμό της με τον Νικηφόρο και στον εν γένει συσχετισμό άντρα-γυναίκας, η γυναίκα παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως ένας μεγάλος φραγμός στο δρόμο του άντρα προς τον Θεό, ως ένας αναπόφευκτος θανάσιμος βρόγχος και ως ερωτικός όλεθρος αφού σε όλο το έργο η Θεοφανώ επιχειρεί διαρκώς να εκμαυλίσει ερωτικά τον Νικηφόρο προκειμένου να τον εκτρέψει από τους μεγαλόπνοους στόχους του.[201] Η συνείδηση του Νικηφόρου ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του Αθανασίου του αγιορείτη μοναχού. Έρχεται από το μοναστήρι για να σώσει τον αγαπητό του φίλο, να σώσει την ψυχή του που κινδυνεύει να γίνει έρμαιο του πειρασμού. Όμως αυτό που έχει κάνει τον Αθανάσιο να σπεύσει δεν είναι ίδια η παρουσία της Θεοφανώς όσο ο ανίερος οραματισμός του Νικηφόρου γιατί και στο έργο αυτό καθώς και σε άλλα έργα του Καζαντζάκη «*η πιο κολάσιμη αμαρτία είναι ο οραματισμός και οι κατά μόνας διεγερμένες αισθήσεις*» γεγονός που αντανακλά στους οραματιζόμενους ήρωες του συγγραφέα την προσωπική του ερωτική ανωριμότητα.[202]

Από όλες τις τραγωδίες με θέμα τη δολοφονία του αυτοκράτορα Νικηφόρου μονάχα η καζαντζακική Θεοφανώ είναι αυτουργός αφού εκείνη, κι όχι κάποιος από τους συνωμότες όπως στα υπόλοιπα έργα, είναι που καρφώνει το «*βυζομάχαιρό*» της στην καρδιά του κοιμώμενου Νικηφόρου.[203] Η αυτουργία της Θεοφανώς του

---

[196] Γαλάτεια Καζαντζάκη. «Η πνευματική μας κίνησις. Νικηφόρος Φωκάς. Κριτικό σημείωμα». *Πρωία*. 7 Ιανουαρίου 1928, σ. 3

[197] Νίκος Καζαντζάκης. Ασκητική. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη (Πάτροκλος Σταύρου), 2014. Πρώτη έκδοση: 1927, σ. 85 *«Όχι ο Θεός θα μας σώσει· εμείς θα σώσουμε το Θεό, πολεμώντας, δημιουργώντας, μετουσιώνοντας την ύλη σε πνεύμα»*

[198] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 271

[199] Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη. *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα- Γιάννινα: Δωδώνη, 1985, σ.45

[200] Κυριακή Πετράκου, ό.π σ. 275

[201] Θόδωρος Χατζηπανταζής. *Το ελληνικό ιστορικό δράμα…* , σ.425

[202] Λιλή Ζωγράφου. *Ν. Καζαντζάκης. Ένας τραγικός*. Αθήνα: Κέδρος, 1960, σ. 78

[203] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ.425

Καζαντζάκη την φέρνει σε παραλληλισμό με τη μυθική Κλυταιμνήστρα.[204] Όχι τυχαία αλλά σε συνάρτηση με την αυτουργία, ο συγγραφέας παρουσιάζει επίσης την Θεοφανώ να ακούει με ευχαρίστηση την αφήγηση του βιβλικού χωρίου που εξιστορεί το θάνατο του Ολοφέρνη από την Ιουδίθ.[205] Η συνεικόνιση μεταξύ Ιουδίθ και Θεοφανώς που επιτυγχάνει ο Καζαντζάκης συμβαίνει με τη συναίρεση των δύο προσώπων μέσα από ένα σύστημα γλωσσικών σημείων καθώς και με τη μεταγραφή των χαρακτηριστικών της Ιουδίθ δια μέσου των χαρακτηριστικών της Θεοφανώς ώστε απαραίτητα να υπάρξει ομοιότητα στις κινήσεις μεταξύ των δύο ηρωίδων εν όψει του επερχόμενου φόνου.[206] Η Θεοφανώ είναι η πιο μισητή γυναικεία μορφή σε ολόκληρο το καζαντζακικό έργο.[207] Ο συγγραφέας παρέλαβε το πρόσωπο αυτό από την Ιστορία ήδη στιγματισμένο από ένα έγκλημα που ξεπερνά κάθε όριο ηθικής τάξης, ακόμα και για τα σκοτεινά δεδομένα της ιστορικής εποχής κατά την οποία συνέβη.[208]

4.1.3 Το πρόσωπο της Θεοφανώς στο έργο του Καζαντζάκη

Με την πρώτη κιόλας φράση της η Θεοφανώ του Καζαντζάκη δηλώνει εξαρχής ότι η ψυχή της είναι «*δύσκολη*» πια και ότι μόνο το «*παιχνίδι του θανάτου*» θα ήταν ικανό να την κάνει να ευχαριστηθεί.[209] Είναι αποφασισμένη κι έτοιμη να προχωρήσει στην εξόντωση του Νικηφόρου. Ψεύδεται λέγοντας πως τις πράξεις της υπαγορεύει ο φόβος ότι ο Νικηφόρος θα κληροδοτήσει το στέμμα στον αδερφό του κι έτσι τα δικά της παιδιά θα εκτοπιστούν.[210] Κι αυτό γιατί στην πραγματικότητα για την Θεοφανώ δεν υπάρχει η έννοια του φόβου, δεν υπάρχει τίποτα να την φοβίζει. Πιστεύει ότι όλα όσα πράττει είναι ορισμένα από τη μοίρα κι ότι ακολουθεί το γραφτό της.[211] Αυτός είναι ένας τρόπος να απεμπολήσει την προσωπική της ευθύνη για τις ενέργειές της. Μεταθέτοντας στο πεπρωμένο τα αίτια των αποτρόπαιων πράξεων, πιστεύει ότι

---

[204] Σταυρούλα Τσούπρου. «Η Θεοφανώ ως κειμενική ηρωίδα: Κώστας Κυριαζής, Γιώργος Θεοτοκάς, Άγγελος Τερζάκης». *Διαβάζω*, τχ.510 (Σεπτέμβριος 2010), 83-87, σ.83

[205] Στην προγενέστερη τραγωδία *Θεοφανώ* του Προβελέγγιου η Θεοφανώ ψυχαγωγείται με την ιστορία της μάχης του Διγενή με την αμαζόνα Μαξιμώ.

[206] Τηλέμαχος Μουδατσάκις, ό.π., σ. 190

[207] Γιώργος Σταματίου. *Η γυναίκα στη ζωή και το έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: χ.ε., 1975, σ. 191

[208] Ό.π.

[209] Νίκου Καζαντζάκη. *Θέατρο…* , σ.339 και σ. 350 *«… το μέγα παιχνίδι του θανάτου που αγαπώ ν' αρχίσει!»*

[210] Ό.π., σ. 341

[211] Ό.π., σ. *348 «Με υποταγή τα πάντα οδεύουν στη βουλή μου· γραφτό, φαρδύ πλατύ το δρόμο σου άνοιξα, έμπα!»*

όλα γίνονται όπως τα είχε σχεδιάσει η μοίρα την οποία η Θεοφανώ πρόθυμα υπηρετεί. Οι υπεκφυγές αυτές ατσαλώνουν την αυτοπεποίθησή της έτσι ώστε να βρίσκει τη δύναμη που χρειάζεται ένας χαρακτήρας που αμετανόητα ρέπει προς τον όλεθρο, τόσο των συνανθρώπων όσο και τον δικό του.

Στη συνάντησή της με τον Νικηφόρο, συντάσσοντας τις δυνάμεις της, δηλώνει ότι το κορμί της είναι το όπλο της.[212] Σκοπός της είναι να ξελογιάσει τον εγκρατή Νικηφόρο και να τον αποπροσανατολίσει. Δεν της αρκεί που γνωρίζει ήδη ότι ο Νικηφόρος θα πεθάνει· θέλει και να τον υποτάξει όσο αυτός είναι ακόμα ζωντανός. Η Θεοφανώ αδιάντροπα ομολογεί στον σύζυγό της ότι προτιμά τον νέο και ζωηρό Τσιμισκή εφόσον ο Νικηφόρος την παραμελεί και την αποφεύγει ερωτικά. Με αδιάλειπτες υπενθυμίσεις του φέρνει στη μνήμη γεγονότα του παρελθόντος. Χλευάζει την τωρινή του αδυναμία φέρνοντάς την συνεχώς σε σύγκριση αφενός με τον παλιό δυναμικό του εαυτό και αφετέρου με τον Τσιμισκή. Ο Καζαντζάκης παρουσιάζει μια ανάλγητη γυναίκα που χρησιμοποιεί τόσο τα θέλγητρα του έρωτα όσο και την κοφτερή της γλώσσα προκειμένου να κάμψει την κάθε αντίσταση του άντρα. Ο Νικηφόρος αρκετές φορές την ξορκίζει αντικρύζοντας στο πρόσωπό της τον πειρασμό.

Η Θεοφανώ του Καζαντζάκη δεν είναι απλώς άθεη αλλά είναι και υβρίστρια του Θεού.[213] Γελοιοποιεί τις πνευματικές αναζητήσεις του Νικηφόρου κι η ίδια προβάλλει μια άλλου είδους, δική της πίστη στη ζωή, στον έρωτα, στη δύναμη και στην εξουσία.[214] Λειτουργεί με τα ένστικτά της κι απορρίπτει κάθε πνευματικότητα.[215] Όταν προσκαλεί τον Νικηφόρο στην ερωτική κλίνη δηλώνει ότι θέλει να γεννήσει τον γιο του· οραματίζεται όμως έναν γιο που θα είναι δυνατότερος από τους γονείς του γιατί από τη μια δε θα «*φοβάται το Θεό σα σκλάβος*»,[216] όπως ο Νικηφόρος, κι από την άλλη θα πραγματοποιήσει τις μύχιες επιθυμίες της μητέρας του, της Θεοφανώς. Η ηρωίδα του Καζαντζάκη θεωρεί φόβο και σκλαβιά την πίστη στο Θεό και συνάμα θεωρεί ότι μια βελτιωμένη εκδοχή του εαυτού της, ένας γιος, θα μπορούσε να κατορθώσει όσα αυτή δεν μπόρεσε, γιατί η γυναικεία της φύση δεν της το επέτρεψε, αλλά ο νους της χώρεσε κι έθρεψε.

---

[212] Ό.π., σ. 349
[213] Ό.π., σ. 357, 362, 394
[214] Ό.π., σ. 443 *ΘΕΟΦΑΝΩ «Χλωμός και σταυρωμένος ο Θεός του, ας κλαίει·/ μα εμάς αληθινός, όλο κορμί και νιάτα,/ ξανθός εγδικητής Θεός μας διαφεντεύει.»*
[215] Ό.π., σ. 393 *ΘΕΟΦΑΝΩ «Παλεύεις με ίσκιους και φαντάσματα, κι αφήνεις/ το μόνο σίγουρο αγαθό στη γης, τη σάρκα·/ δεν τη λυπάσαι; Δεν τη θες; Για κοίταξέ με!»*
[216] Ό.π., σ. 398

Ο Καζαντζάκης, ακολουθώντας μια δική του επινόηση διαφορετική από τα ιστορικά γεγονότα, βάζει την Θεοφανώ να σκοτώνει η ίδια τον Νικηφόρο. Μιας τέτοιας δυναμικής μορφή δεν θα μπορούσε να είναι απλώς η ηθική αυτουργός. Η Θεοφανώ του Καζαντζάκη διψά για αίμα ως αποκορύφωμα της ορμής των ενστίκτων της. Στο τέλος, η αντίδρασή της όταν ο Τσιμισκής την εξορίζει σε μοναστήρι αναφέρεται πολύ επιγραμματικά σε σκηνικές οδηγίες από τον συγγραφέα. Όμως οι λέξεις του είναι συγκεκριμένες. Με «*λύσσα*» προσπαθεί να κρατηθεί από τις κολώνες και «*σέρνει φωνή*».[217] Μας προκαλεί εντύπωση που η Θεοφανώ του Καζαντζάκη, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε αντίστοιχες τραγωδίες άλλων δραματουργών, δεν έχει λεκτική αντίδραση στην προδοσία που υφίσταται. Ο Καζαντζάκης ενδεχομένως κρίνει τα λόγια στη συγκεκριμένη σκηνή ως περιττή φλυαρία και φανερώνει την ένταση της τελευταίας παρουσίας της ηρωίδας του με αντιδράσεις που θυμίζουν μια τίγρη που έπεσε σε ενέδρα, νοηματοδοτώντας έτσι και την ίδια τη φύση της Θεοφανώς του.

[217] Ό.π., σ. 477

5.1 Ο Γιώργος Θεοτοκάς ως δραματουργός

Ο Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε το 1905 στην Κωνσταντινούπολη και πέθανε στην Αθήνα το 1966, σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, συνέχισε τις σπουδές του σε διάφορα πεδία στο Παρίσι και το Λονδίνο και επέστρεψε στην Αθήνα όπου και έζησε εργαζόμενος ως δικηγόρος.[218] Υπήρξε διανοούμενος της γενιάς του '30. Έγραψε έργα θεωρητικού περιεχομένου, μυθιστορήματα, κριτική, ιστορικά και λαογραφικά μελετήματα. Η στροφή του προς τη δραματουργία όμως ήρθε την περίοδο του πολέμου στον οποίο έλαβε κι ο ίδιος μέρος ως στρατιώτης στο αλβανικό μέτωπο.[219] Κάτω από τη ναζιστική κατοχή, ο Θεοτοκάς θέλησε μέσω της θεατρικής του γραφής να «*μυθοποιήσει την ελληνικότητα*» κι αυτό το επιχείρησε επιλέγοντας θέματα από την εγχώρια λαογραφία και από θρύλους της ελληνικής ιστορίας θεωρώντας ως διέξοδο για τη θεατρική δημιουργία «*τη σύλληψη ενός Νεοελληνικού Μύθου*».[220] Βασικό γνώρισμα των θεατρικών του έργων ήταν η επίμονη προσπάθειά του να δέσει τη λαϊκή παράδοση με την εγχώρια πνευματική ζωή.[221] Ακόμα και πριν γράψει θεατρικά έργα η κλίση του προς το θέατρο γίνεται εμφανής από τα στοιχεία θεατρικότητας που ανιχνεύονται μέσα στα μυθιστορήματά του κι, εξάλλου, είχε παρακολουθήσει άφθονες παραστάσεις στην Ευρώπη καθώς επίσης είχε καταπιαστεί και με τη θεατρική κριτική.[222] Ο Θεοτοκάς επειδή είχε την αντίληψη ότι το θέατρο ενέχει τη λογοτεχνία και τέτοιο πρέπει να είναι, στα έργα του επιχειρεί το συγκερασμό θεάτρου και λογοτεχνίας.[223] Εκτός από θεατρικός συγγραφέας όμως είχε και με άλλους τρόπους αναμειχθεί με το θέατρο. Ασχολήθηκε σε διοικητική θέση με το Εθνικό Θέατρο κατά τα έτη 1945-46, 1950-52 και 1963-64 καθώς επίσης και με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το 1961, στου οποίου την ίδρυση συνέβαλε πολύ.[224]

Πριν την έκδοση του πρώτου έργου ο Θεοτοκάς είχε κάνει απόπειρες να γράψει θεατρικά. Τα πρωτόλεια αυτά όμως δεν εκδόθηκαν ποτέ κι ευρίσκονται μόνο

---

[218] Αλέξανδρος Αργυρίου - Κώστας Γεωργουσόπουλος. «Θεοτοκάς Γιώργος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4, σ. 69-70. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991 σ.69

[219] Θανάσης Παπαθανασόπουλος. *Επισημάνσεις στο χώρο της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1992, σ. 25

[220] Κατερίνα Μουστακάτου. «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά: οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας». *Παράβασις*, τ. 9 (2009), 281-292. σ. 284

[221] Πέτρου Χάρη. *Έλληνες Πεζογράφοι*. Τόμος τέταρτος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1973, σ. 130

[222] Κατερίνα Μουστακάτου, ό.π., σ. 282

[223] Ό.π., σ. 281

[224] Ό.π., σ. 281, 290

ως χειρόγραφα. Πρόκειται για τα έργα *Εύα* (1929), *Βία* (1930), και *Οι Τούρκοι*.[225] Τα κατοπινά και γνωστά σήμερα θεατρικά έργα του Θεοτοκά από νωρίς έπαψαν να κυκλοφορούν το καθένα μεμονωμένα και δημοσιεύτηκαν συγκεντρωμένα από την *Εστία* σε δυο πολυσέλιδους τόμους, από τους οποίους ο πρώτος κυκλοφόρησε το 1965 κι ο δεύτερος το 1967. Τα έργα του πρώτου τόμου ο συγγραφέας συνδυάζει «*τα λαϊκά στοιχεία με τη σύγχρονη πνευματικότητα*», παίρνοντας τα θέματά του από λαϊκούς θρύλους και τις παραδόσεις ώστε οι γνώριμες για τον λαό μορφές που θα παρουσιάζονταν στα έργα αυτά να γίνουν αβίαστα αποδεκτές από το θεατρικό κοινό και, μαζί με αυτές, οι θεατές να προσλάβουν και να αφομοιώσουν και τη νέα γνώση που ήθελε να μεταδώσει ο δημιουργός τους.[226] Στα έργα του δεύτερου τόμου, ο Θεοτοκάς έδωσε θέματα κυρίως από την Ελληνική Ιστορία την οποία όμως δεν υπηρετεί δουλικά αλλά, σε σημεία που χρειάζεται, τη διαπλάθει με τρόπο τέτοιο ώστε να εξυπηρετείται, αφενός, η ίδια η δομή του έργου αλλά κυρίως να διευκολύνεται η «*εμφάνεια του μηνύματός του*».[227] Πέρα όμως από την προσήλωση του στα ελληνικά και λαϊκά πολιτιστικά και ιστορικά δεδομένα, ο Θεοτοκάς στη συγγραφή των έργων του είχε επηρεαστεί κι από συγγραφείς της λογοτεχνίας του δυτικού πολιτισμού όπως ο T.S. Eliot, ο P. Claudel, ο Eugene O' Neill, ο François Mauriac, ο André Gide, ο Ρώσος Μπόρις Πάστερνακ αλλά κι από σκηνοθέτες όπως ο Max Reinhardt και ο Jacques Copeau.[228]

Γύρω στα τέλη της δεκαετίας του1950 ο συγγραφέας προσανατολίζεται σε μια βαθμιαία αυξανόμενη αναζήτηση του Θεού κι αυτό φαίνεται στα λογοτεχνικά και θεατρικά του έργα όπου αυξάνεται η ενασχόληση με τις πηγές της Ορθοδοξίας, με τον λόγο της Καινής Διαθήκης και με την «*ελληνική χριστιανική σοφία*».[229] Βέβαια οι θρησκευτικές του ανησυχίες ήταν πάντα συνυφασμένες με τον ευρύτερη πολιτική και κοινωνική οπτική του συνολικού του έργου.[230] Θεωρούσε ότι η κλασική παράδοση ενυπήρχε στην βυζαντινή ορθόδοξη παράδοση κι αυτό αποτελεί ειδοποιό πολιτισμικό στοιχείο που διακρίνει τον ελληνικό πολιτισμό από την ευρωπαϊκή χορεία.[231]

---

[225] Κυριακή Πετράκου. *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*. Αθήνα: Μίλητος, σ. 18
[226] Θανάσης Παπαθανασόπουλος, ό.π., σ. 27
[227] Ό.π.
[228] Αρετή Βασιλείου. «Επί ξυρού ακμής». *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2012, σ. 36-38
[229] Ό.π., σ. 39
[230] Ό.π., σ. 46
[231] Ό.π., σ. 45

Στον πρώτο τόμο περιλαμβάνονται τα έργα: *Αντάρα στ' Ανάπλι, Το γεφύρι της Άρτας, Όνειρο του Δωδεκάμερου, Το Κάστρο της Ωριάς, Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας, Συναπάντημα στην Πεντέλη* και *Το τίμημα της λευτεριάς* ή *Κατσαντώνης*. Στο πρώτο του δράμα, *Αντάρα στ' Ανάπλι,* που γράφτηκε το 1942, ο συγγραφέας ως θέμα του έχει τα γεγονότα γύρω από τη δολοφονία του Καποδίστρια αλλά επιχειρεί να απευθυνθεί και στη σύγχρονή του πολιτική πραγματικότητα όταν αντιλήφθηκε τις εμφύλιες διαμάχες που θα ακολουθούσαν στην χώρα μετά τον πόλεμο. Για το ίδιο έργο εξάλλου είχε δημιουργηθεί ζήτημα λογοκλοπής από τον κατοπινό *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη κι ήταν θέμα για το οποίο ο Θεοτοκάς είχε θιχτεί. Στο επόμενό του έργο *Το γεφύρι της Άρτας* (1942), ο συγγραφέας λαμβάνει το θέμα από το ομότιτλο δημοτικό τραγούδι. Στο *Όνειρο του Δωδεκάμερου* (1943) υπάρχουν άμεσες λαογραφικές καταβολές αφού το θέμα σχετίζεται με τον θρύλο των καλικαντζάρων. Στο έργο του 1944, *Το Κάστρο της Ωριάς*, το θέμα αντλείται από το ομότιτλο δημοτικό τραγούδι και πρόθεση του δημιουργού υπήρξε να υιοθετηθούν εντός του έργου στοιχεία από τις τεχνικές του κουκλοθεάτρου και του θεάτρου σκιών. Την ίδια χρονιά, στο τελευταίο σκληρό διάστημα της Κατοχής και σε μια προσπάθεια να απαλύνει το ζόφο της πραγματικότητας που ζούσε, ο Θεοτοκάς γράφει *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, έργο ευχάριστο, που το θέμα του προέρχεται από την ακριτική παραλλαγή *Του Μαυριανού και της αδερφής του*. Το *Συναπάντημα στην Πεντέλη* (1947) αναφέρεται στην εποχή της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄ και στο φθόνο μεταξύ των ενωμοταρχών και των ληστών φυγόδικων των βουνών. Με *Το τίμημα της λευτεριάς* ή *Κατσαντώνης*, ο Θεοτοκάς κλείνει οριστικά την ενασχόλησή του με την αξιοποίηση των λαογραφικών πηγών και πραγματεύεται τον θρύλο κι όχι την ιστορία γύρω από τον ήρωα.[232]

Στον δεύτερο τόμο περιλαμβάνονται τα έργα: *Πέφτει το βράδυ, Αλκιβιάδης, Ο τελευταίος πόλεμος, Η Λάκαινα, Σκληρές ρίζες* και *Η άκρη του δρόμου*. Για τη *Λάκαινα* υπάρχει ξεχωριστό κεφάλαιο στην παρούσα εργασία. Για το έργο *Πέφτει το βράδυ* (1941) ο Θεοτοκάς πήρε την έμπνευση από την Καινή Διαθήκη, πραγματεύεται το θέμα της απώλειας θρησκευτικής πίστης στον σύγχρονο άνθρωπο κι αποτελεί το πρώτο του θεατρικό πόνημα.[233] Ο *Αλκιβιάδης* γράφτηκε το 1956-57 και επιχειρεί να φωτίσει, ταυτόχρονα με μια ανάδειξη του ιστορικού πλαισίου της αρχαίας χρονικής περιόδου,

[232] Θανάσης Παπαθανασόπουλος, ό.π., σ. 29-35
[233] Αρετή Βασιλείου, ό.π., σ.33

τον αμφιλεγόμενο κι αινιγματικό χαρακτήρα και την ψυχολογία του πρωταγωνιστή. Το έργο *Ο τελευταίος πόλεμος* έχει ως έμπνευσή του, χωρίς όμως να είναι πιστό στον μύθο, τις Τρωάδες του Ευριπίδη. Το δράμα *Σκληρές ρίζες* δημιουργήθηκε με αφορμή ένα σύγχρονο με την εποχή του συγγραφέα δικαστικό θέμα βεντέτας και γράφτηκε το διάστημα 1956-57. Τέλος, *Η άκρη του δρόμου*, που ο συγγραφέας την έγραψε το 1960, αφορά θέματα θρησκευτικού χαρακτήρα.[234] Μετά την έκδοσή τους, οι αντιδράσεις της κριτικής από πλευράς του Λαούρδα, του Μελά και του Μπαστιά ήταν αρνητικές αλλά υπήρξε και θετική υποδοχή του έργου του όπως αυτή που εξέφρασε στην κριτική του ο Στέλιος Ξεφλούδας.[235] Αρκετά από τα έργα του Θεοτοκά παίχτηκαν στη σκηνή και χειροκροτήθηκαν με ειλικρίνεια από το κοινό στο οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας θέλησε, με τα έργα του, να προσφέρει ένα είδος «κοινωνικής παιδείας» και φρονηματισμού.[236]

5.1.1 Η *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά: Υπόθεση της τραγωδίας

Στην πύλη του παλατιού στέκονται οι τρεις Μοίρες της λαϊκής παράδοσης. Είναι γριές και μαυροφορεμένες. Η μία κρατά τη ροκά και γνέθει, η άλλη κρατά αδράχτι και τυλίγει το νήμα και η τρίτη κρατά ψαλίδι για να κόβει το νήμα. Προσφωνούν την Κωνσταντινούπολη μιλώντας για τον πολύπαθο βίο της και προφητεύουν ότι πρόκειται να συμβούν πολλά ακόμα σε αυτόν τον τόπο. Έρχεται αγγελιοφόρος ο οποίος φέρνει χαρμόσυνη είδηση: ο Νικηφόρος καταφθάνει αφού κυρίευσε την Αντιόχεια. Όλου ζητωκραυγάζουν αλλά κάποιες γυναίκες θυμούνται τον χρησμό κι ανησυχούν. Ο αγγελιοφόρος εξηγεί ότι ο Νικηφόρος αγνόησε τον χρησμό πάνω στη ζέση του πολέμου. Όλος ο λαός δοξολογεί τον Νικηφόρο.

Εμφανίζεται η Θεοφανώ. Μαθαίνοντας τα νέα, την αρχική ανησυχία της περί χρησμού την διαδέχεται η υποχρέωση να γιορτάσει τον ερχομό του Νικηφόρου. Φεύγουν ο αγγελιοφόρος με τις δέσποινες του παλατιού και μένει η Θεοφανώ μόνη με τον Τσιμισκή. Από τα λεγόμενά του γίνεται φανερό ότι έχουν ήδη συνάψει ερωτική σχέση. Η Θεοφανώ τον ειρωνεύεται και τον προκαλεί να σκοτώσει τον Νικηφόρο αλλά ο Τσιμισκής της ζητά να μην είναι αυτός που θα σκοτώσει τον Νικηφόρο. Η γυναίκα εκφράζει πόσο ανυπόφορη της έχει γίνει πια η παρουσία του Νικηφόρου:

---

[234] Θανάσης Παπαθανασόπουλος, ό.π., σ. 35-39
[235] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 39
[236] Θανάσης Παπαθανασόπουλος, ό.π., σ. 39

«*Ο όγκος του με πλακώνει. Με πνίγουν τ' αχαλίνωτα τα γερατιά του, τα μπρούντζινα τα χέρια του, τα μάτια του κάρβουνα πυρωμένα.*»[237]

Κι ύστερα, απευθυνόμενη ειρωνικά στον Τσιμισκή λέει

«Αν ήσουν άξιος, στρατηγέ του γυναικίτη, θα όρθωνες αντίκρυ του τη δική σου μεγαλοσύνη, κι αντί για κλέφτης νυχτοπάτης κι αγιογδύτης, θα γινόσουν εσύ στην Οικουμένη και στην κλίνη μου Βασιλιάς»[238]

Εντούτοις, ο Τσιμισκής αντιστέκεται και εξηγεί ότι δεν θέλει να αφαιρέσει τη ζωή από έναν βασιλιά. Η Θεοφανώ αποκαλύπτει ότι ο Νικηφόρος είχε σκοτώσει τον προηγούμενο αυτοκράτορα Ρωμανό, τον πρώτο της σύζυγο, και την είχε κλέψει. Ο Τσιμισκής δεν την πιστεύει και της ανταπαντά ότι εκείνη ήταν που ώθησε τον Νικηφόρο να κάνει κάτι τέτοιο, όπως και τώρα το ίδιο κάνει με αυτόν. Την καταριέται γιατί βλέπει ότι τον παρασύρει σε ανοσιούργημα που δεν θέλει να διαπράξει και γονατίζει αδύναμος μπροστά της προτού εκείνη φύγει.

Έρχονται οι Συνωμότες. Τον παροτρύνουν να σκοτώσουν τον αυτοκράτορα γιατί έχει γίνει ανυπόφορη η νομοθεσία του για την τάξη των ευγενών και δεν το ανέχονται. Ούτε τις πολεμικές εκστρατείες υποφέρουν πια και θέλουν ειρήνη. Ο Τσιμισκής επιχειρηματολογεί ότι κι ο ίδιος στρατηγός είναι και αγαπά τη μάχη κι ότι πιο πιθανό είναι να αγαπήσει τη γαλήνη ο Νικηφόρος που είναι ηλικιωμένος παρά ο ίδιος που ως νέος βράζει το αίμα του. οι συνωμότες επιμένουν κι εκείνος αποφασίζει να δεχτεί τη μοίρα του. Μπαίνουν μέσα στο παλάτι.

Ο λαός κι οι τραγουδιστές δοξολογούν με άσματα τον βασιλιά τους και τη νίκη του στην Αντιόχεια. Εμφανίζεται η Θεοφανώ με τον γιο της συμβασιλέα Βασίλειο Β΄. οι δέσποινες την δοξολογούν. Τελικά, καταφθάνει κι ο Νικηφόρος. Ο λαός, οι τραγουδιστές, οι κράχτες τον δοξολογούν για τη μεγαλοσύνη του. Ο Νικηφόρος ευχαριστημένος εκφράζει την αγάπη του για τον λαό και εξηγεί ότι όλα τα κάνει για να εκδιώξει τους απίστους από την οικουμένη στερεώνοντας το χριστιανικό βασίλειο. Η Θεοφανώ γονατίζει μπροστά του και τον υμνεί για το καλό που της έκανε να την παντρευτεί όταν χήρευσε και να προστατεύει εκείνη και τα παιδιά της. Ο Νικηφόρος δείχνοντάς της τη λατρεία του καλεί τον λαό να την υμνήσει.

Μέσα από το πλήθος προβάλλει ο Αθανάσιος μονολογώντας περί αμαρτίας. Ο Νικηφόρος ακούει τη φωνή του και τον αναγνωρίζει. Ο Αθανάσιος όμως του λέει ότι

---

[237] Γιώργος Θεοτοκάς. *Θεατρικά έργα Β'. Πέφτει το βράδυ. Αλκιβιάδης. Ο τελευταίος πόλεμος. Η Λάκαινα. Σκληρές ρίζες. Η άκρη του δρόμου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1966.σ. 169

[238] Ό.π.

εκείνος δεν τον αναγνωρίζει γιατί έχει μετατραπεί σα κάτι άλλο από αυτόν που ήξερε. Τον κατακεραυνώνει με τα λόγια του: αθέτησε τον όρκο του να ασκητέψει μαζί του στο Άγιο Όρος, έγινε βασιλιάς αντί για μοναχός, κάνει πολέμους για τη δόξα της βασιλείας την οποία έλαβε με έγκλημα. Ο Νικηφόρος αιτιολογεί την βασιλική του εξουσία ως χρέος του στον Θεό προκειμένου να στερεώσει παντού τον χριστιανισμό και κατηγορώντας τον Αθανάσιο ότι ανήκει στη μερίδα των εχθρών του τον διώχνει. Εκείνος φεύγει λέγοντας «*Δύστηνε σε λυπούμαι, μα χέρι πια να σου δώσω δεν μπορώ […] σ' αφήνω στη μοίρα που σε περιμένει και που τη διάλεξες μοναχός*».[239] Οι δέσποινες, οι τραγουδιστές και ο λαός ακούγοντας τα λόγια αυτά του Αθανασίου ψυχανεμίζονται ότι κάτι κακό θα συμβεί κι αποφασίζουν να κουρνιάσουν και να παρακολουθήσουν.

Ο Νικηφόρος μόνος του προσεύχεται. Αναγνωρίζει ότι μέσω του Αθανάσιου τον ειδοποιεί ο ίδιος ο Θεός. Του απευθύνεται και τον ρωτά σε τι δεν έπραξε καλά και εκφράζει την απειλή και τον φόβο που νιώθει. Αναρωτιέται αν ο Θεός σκοπεύει να τον τιμωρήσει για τον φόνο του Ρωμανού και δικαιολογείται και γι' αυτή του την πράξη. Οι τρεις Μοίρες προμηνύουν ευθαρσώς πλέον τον θάνατο του Νικηφόρου και λένε ότι αυτό θα είναι η θεία δικαιοσύνη.

Ο Νικηφόρος ακούει φωνές και νιώθει ότι χάνει το λογισμό του. παραμιλά στον Θεό και λέει:

> «*Κύριε, είναι πιστευτό για γυναίκας λαχτάρα να ρίχτηκα σε τέτοιο κρίμα, αν δε μ' έσερνε δική σου καθοδήγηση, περίτεχνα γυρισμένη για το καλό της πίστης σου; Κύριε, τόσο να τυφλώθηκα; Που και τούτη την ώρα τη σταυρική, όπου μαζί σου εξηγιούμαι, νιώθω πως δεν μπορώ χωρίς το πλάσμα αυτό! Κύριε, δεν μπορώ! Δε με βλέπεις πως καίομαι σα λαμπάδα στο εικονοστάσι σου; Πονώ και λιώνω, δεν ξέρω ποιος είμαι πια!*»[240]

Τότε μπροστά στον Νικηφόρο προβάλλει ένα όραμα: η Θεοφανώ γυμνή. Με το σπαθί του επιτίθεται στον αέρα ώσπου το όραμα εξαφανίζεται. Ζητά από τον Θεό να τον βοηθήσει, βρίσκεται σε απόγνωση.

Προβάλλει τώρα το φάντασμα του βασιλιά Ρωμανού Β΄ ματωμένο. Ο Νικηφόρος τον ρωτά γιατί είναι ματωμένος αφού τον είχε σκοτώσει με δηλητήριο. «*Το φαρμάκι που σου πότισα δεν το 'νιωσες πως ήταν εντολή εξ ουρανού; Μάρτυράς μου ο Κύριος, σ' αγάπησα […]*».[241] Δικαιολογείται αλλά το φάντασμα δεν του απαντά στις

[239] Ό.π., σ. 186
[240] Ό.π., σ. 191
[241] Ό.π., σ. 192

ερωτήσεις και ο Νικηφόρος νιώθει ότι τον περιγελά, χτυπά με το σπαθί του, το φάντασμα χάνεται κι ο Νικηφόρος πετάει κάτω το σπαθί του και γονατίζει, δέρνει το στήθος του συντετριμμένος.

Έρχεται η Θεοφανώ παίρνει το πεσμένο σπαθί στα χέρια της και προσπαθεί να τον καθησυχάσει. Τον συμβουλεύει να πέσει να κοιμηθεί ενώ εκείνος της εμπιστεύεται το σπαθί του. Καθώς ο Νικηφόρος αποκοιμιέται η Θεοφανώ μονολογεί «*Ήρθε η ώρα, Νικηφόρε να σε λευτερώσω απ' την αγωνία σου, απ' το βάρος των μεγαλείων σου, απ' τα φαντάσματά σου. Να λευτερωθώ μαζί σου κι εγώ. Επιτέλους, λεύτεροι κι οι δυο μας, λεύτεροι…*» Στη συνέχεια η βασίλισσα οδηγεί τους συνωμότες στον κοιμισμένο βασιλιά κι εκείνη παραφυλάει. Τα λόγια των συνωμοτών δείχνουν ότι εκείνοι έχουν συναίσθηση της ιστορικής στιγμής που ορίζουν. Ο Τσιμισκής σε έναν μονόλογο εξιστορεί τη διαδοχική σειρά των φόνων: ο Νικηφόρος σκότωσε τον Ρωμανό και τώρα ήρθε η σειρά του να φονευθεί κι αυτός από τον επόμενο βασιλιά.

Στέκοντας από πάνω του και κρατώντας το σπαθί του Νικηφόρου (που του είχε δώσει η Θεοφανώ), ο Τσιμισκής ξυπνά τον βασιλιά. Εκείνος του λέει ότι καιρό τώρα ήξερε ότι θα ερχόταν αυτή η στιγμή. Αυτό που τον κάνει όμως να εκπλαγεί είναι το σπαθί γιατί αντιλαμβάνεται ότι η Θεοφανώ τον πρόδωσε. Τη φωνάζει μάταια με το όνομά της. Ο λαός ακούει το φονικό κι αναστατώνεται. Στην πύλη του παλατιού ο συνωμότες φέρνουν να δει ο λαός το κομμένο κεφάλι του Νικηφόρου. Η Θεοφανώ απευθύνεται στον λαό και παρουσιάζει τη θανάτωση του Νικηφόρου ως δίκαιη τιμωρία για τον φόνο του Ρωμανού. Οι δέσποινες την κατηγορούν. Αυτή παρόλο που, καθώς λέει δεν έχει ανάγκη να τη δικαιώσει ο λαός, τους εξηγεί ότι ανέχτηκε τον Νικηφόρο τόσα χρόνια για το καλό των παιδιών της και της αυτοκρατορίας. Οι τραγουδιστές μοιρολογούν για τον χαμένο τους βασιλιά. Η Θεοφανώ τους συστήνει τον Τσιμισκή ως τον καινούριο βασιλιά και θέλει να τους τον επιβάλει. Οι συνωμότες δοξολογούν τον Τσιμισκή αλλά ο λαός αγανακτεί για την προδοσία και είναι έτοιμος να πάρει τα όπλα για να εκδικηθεί.

Ξαφνικά όμως έρχεται ένας αγγελιοφόρος και φέρνει άσχημα νέα. Στη χώρα επιτίθεται ο Σβιατοσλάβος με το στρατό του. ο λαός τότε ζητά από τον Τσιμισκή να σώσει την Πόλη. Έρχεται ο πατριάρχης Πολύευκτος κι ο Τσιμισκής του ζητά να τον ανακηρύξει βασιλιά ώστε η βασιλεία του να είναι ευλογημένη. Αυτός του βάζει ως όρους πρώτον να ρίξει όλο το βάρος της δολοφονίας στη αποκλειστικά στη Θεοφανώ ώστε να τιμωρηθεί και, δεύτερον, να αποσύρει τις Νεαρές Διατάξεις του Νικηφόρου οι οποίες έθιγαν τα συμφέροντα της εκκλησίας. Ο Τσιμισκής αρχικά παρακαλεί τον

Πολύευκτο να συγχωρέσει τη Θεοφανώ αλλά ο λαός επεμβαίνει και ζητά μανιασμένα την τιμωρία της μοιχαλίδας. Ο Τσιμισκής σωπαίνει για λίγο και κοιτάζοντας στον ουρανό οραματίζεται την αυτοκρατορία με όλη τη δόξα της. Τελικά γονατίζει μπροστά στον Πολύευκτο που τον αναγορεύει επίσημα αυτοκράτορα. Ο κόσμος τον επευφημεί ζητωκραυγάζοντας.

Η Θεοφανώ βγαίνει από την πύλη του παλατιού, προσκυνά με χαρά κι αυτή τον νέο αυτοκράτορα. Όταν όμως ο Τσιμισκής της εξηγεί ότι πρέπει για το καλό της χώρας να θυσιάσουν την αγάπη τους κι ότι δεν θα είναι πια μαζί εκείνη του θυμίζει ότι έως τώρα χάρη σε εκείνη είχε αυτός καταφέρει να φτάσει τόσο ψηλά κι ότι οι μοίρες τους θα έπρεπε να ήταν για πάντα δεμένες. Αυτός της εξηγεί ότι η ζωή της στο εξής θα κυλήσει μέσα σε μοναστήρι. Η Θεοφανώ με πικρία λέει ότι είναι μόνη, ότι ατύχησε με τους άντρες της, ότι ούτε τελικά το έλεος του Θεού δεν είναι γι' αυτήν και πηγαίνει μέσα στο παλάτι για να αυτοκτονήσει. Στην πύλη φέρνουν τα πτώματα του Νικηφόρου και της Θεοφανώς για να αποχαιρετήσει ο λαός. Ο Τσιμισκής δίνει το πρόσταγμα του πολέμου και καλεί να ξεχαστούν τα περασμένα.

Προβάλλοντας μέσα από το πλήθος ο Αθανάσιος προλέγει και τον θάνατο του Τσιμισκή γιατί αυτή θα είναι η δίκαιη πορεία των πραγμάτων. Μάλιστα του λέει ότι δεν θα έχει θάνατο στο πεδίο της μάχης αλλά από γνώριμό του χέρι υπονοώντας τη Θεοφανώ. Ο Τσιμισκής αδιαφορεί για τα λεγόμενα του μοναχού και φεύγει για τη μάχη.

Μένουν στη σκηνή ο Πολύευκτος κι ο Αθανάσιος. Σε μια μάχη λόγων ο Πολύευκτος υποστηρίζει ότι οι πνευματικοί ποιμένες θα πρέπει να είναι πιο επιεικείς με τους ανθρώπους γιατί είναι αδύναμοι από τη φύση τους. Ο Αθανάσιος, από την άλλη πλευρά, πιστεύει στη μεγαλοσύνη της ανθρώπινης ψυχής όταν έρθει κοντά στον Λόγο του Θεού και κατηγορεί τον Πολύευκτο ότι δεν είναι σωστός ως προς τη θρησκεία. Ο Πατριάρχης διώχνει τον Αθανάσιο. Στην τελική σκηνή παρουσιάζονται οι τρεις Μοίρες αλλά αυτή τη φορά είναι νεαρές, ασπροντυμένες με μακριά χρυσαφένια μαλλιά. Από άνω τους, σαν οπτασία, στέκεται μες στην πορφύρα το παιδί ο Βασίλειος, αυτός που πρόκειται σύντομα να γίνει ο αυτοκράτορας που οδήγησε το Βυζάντιο στη μέγιστη ακμή του. Οι Μοίρες τραγουδούν την αέναη αναγέννηση των πάντων και την εναλλαγή του φωτός μετά από κάθε σκοτάδι, την μελλοντική έλευση νέων καιρών και νέων ανθρώπων.

5.1.2 Σχολιασμός της *Λάκαινας* του Γιώργου Θεοτοκά

Ο συγγραφέας έχει σημειώσει ότι τα πρόσωπα αυτής της τραγωδίας είχαν εντυπωθεί στο μυαλό του από την εφηβική του ηλικία στην γενέτειρά του Κωνσταντινούπολη, τότε που διάβασε το έργο του Καρόλου Ντηλ *Βυζαντινές Μορφές* αλλά και αργότερα, όταν τις ξανασυνάντησε στο *Δεύτερο Λόγο* του ποιητικού έργου *Φλογέρα του Βασιλιά* του Κωστή Παλαμά.[242] Η μνήμη του ανακάλεσε τις μορφές αυτές όταν, στην ωριμότητά του πια, επισκέφθηκε το Άγιο Όρος και τους Αγίους Τόπους.[243] Η επιθυμία του να γράψει ένα έργο με θέμα τα γεγονότα της βυζαντινής εκείνης ιστορίας δεν αναχαιτίστηκε από το γεγονός ότι ήδη υπήρχαν θεατρικά με το ίδιο θέμα γιατί τα προϋπάρχοντα έργα, μολονότι ήταν αρκετά, δεν τον ικανοποιούσαν ποιοτικά.[244] Πριν το έργο πάρει την τελική του μορφή, ο συγγραφέας αμφιταλαντεύτηκε αρκετά σχετικά με τη μορφή που θα είχε, τον τόπο και τον χρόνο της υπόθεσης, τον τίτλο αλλά και το κατά πόσο θα ήταν δυνατό να ανέβει στη σκηνή.

Η πρώτη δημοσίευση έγινε το 1944 υπό τον τίτλο *Η βυζαντινή νύχτα* στη Νέα Εστία και χαρακτηριζόταν από τον δημιουργό ως δράμα σε πέντε πράξεις.[245] Η οριστική μορφή του έργου με τίτλο *Λάκαινα* χαρακτηρίστηκε από τον Θεοτοκά τραγωδία κι έχει επεισόδια που διαχωρίζονται με χορικά, κατά το πρότυπο της αρχαίας τραγωδίας, ενώ το κείμενο είναι γραμμένο σε ποιητική πρόζα εκτός από τα χορικά τα οποία είναι έμμετρα και προορισμένα για να τραγουδηθούν.[246]

Η δράση συμπυκνώνεται από τον συγγραφέα σε ένα εικοσιτετράωρο και εκτυλίσσεται ολόκληρη μπροστά στην ανακτορική πύλη καθώς, επίσης, τηρούνται και οι τρεις βασικές ενότητες αλλά το έργο δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρχαιόθεμο κλασικιστικό δράμα αλλά μάλλον βυζαντινό, δηλαδή με θέμα ρομαντικό· στα ρομαντικά έργα του 19ου και 20ου αιώνα υπάρχει μια πρόσμειξη κλασικιστικού και ρομαντικού ύφους καθώς επίσης και μια ελευθερία ως προς τη δυνατότητα απόκλισης από τα ιστορικά γεγονότα αλλά και μια απόπειρα εκμοντερνισμού των θεμάτων.[247] Ομοίως, ο Θεοτοκάς διατηρεί από την ιστορία ή από τον παραδεδομένο θρύλο όσα στοιχεία του είναι χρήσιμα ενώ παρέκκλινε όπου θεώρησε ότι αυτό ήταν

[242] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 201
[243] Αρετή Βασιλείου, ό.π., σ.35, 40
[244] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 202
[245] Ό.π., σ. 205
[246] Ό.π., σ. 202-205
[247] Ό.π., σ. 218

δραματουργικά αναγκαίο.[248] Ο Θεοτοκάς, γράφοντας ιστορικό δράμα, καθώς δήλωνε, επεδίωκε την υπέρβαση της ιστορίας ερμηνεύοντάς την ακόμα κι αν έπρεπε να πάει κόντρα στα ιστορικά γεγονότα, γεγονός που υπήρξε στην εποχή του αίτημα των καιρών.[249]

Η διαλεκτική σχέση του συγκεκριμένου έργου με άλλα έργα γίνεται εμφανής σε διάφορα σημεία. Η ανάπτυξη της τραγωδίας *Λάκαινα* παραπέμπει σε μια βυζαντινή εκδοχή της Ορέστειας του Αισχύλου.[250] Στους στίχους όπου η Θεοφανώ εξηγεί στον λαό, ο οποίος συνοψίζεται στα πρόσωπα του Χορού, τους λόγους για τους οποίους η ίδια θεωρεί δίκαιη την πράξη της να σκοτώσει τον Νικηφόρο, διαφαίνεται μια σύνδεση με τον λόγο της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.[251] Ομοιότητα μπορεί επίσης να εντοπιστεί, μεταξύ της σκηνής του Νικηφόρου με τις Μοίρες και του ιντερμεδίου από το αντίστοιχο έργο του Καζαντζάκη.[252] Στο σημείο όπου εμφανίζεται το ματωμένο φάντασμα του Ρωμανού διακρίνεται η ομοιότητα με την εμφάνιση των φαντασμάτων του Ντάνκαν και του Μπάνκο στο έργο του Σαίξπηρ *Μάκβεθ*.[253]

Η *Λάκαινα* είναι ένα από τα έργα του Θεοτοκά που διαποτίζονται σε όλη τους την έκταση από την «*ορθόδοξη εικονοποιία*».[254] Όπως συμβαίνει και στον *Νικηφόρο Φωκά* του Καζαντζάκη, έτσι και στη *Λάκαινα* του Θεοτοκά υπάρχει το στοιχείο της «*θεοφάνειας*» (ή «*επιφάνειας*»), με την εμφάνιση του Θεού στη σκηνή.[255] Με τη λεκτική διαμάχη μεταξύ του Αθωνίτη Αθανασίου και του Πατριάρχη Πολύευκτου ο Θεοτοκάς παρουσιάζει συμβολικά την αντίθεση ανάμεσα στην αυστηρή «*μοναστική εξουσία*» και στην «*εκκοσμικευμένη θρησκευτική εξουσία*», όπου οι δύο αντίθετες πλευρές πρεσβεύουν τη στηλίτευση κάθε ηθικής εκτροπής κι αθέτησης του λόγου του Θεού από τη μια πλευρά και την ανάμειξη της εκκλησίας στην πολιτική από την άλλη πλευρά αντίστοιχα.[256] Στην συμβολιστική τελευταία εικόνα του έργου, οι Μοίρες μιλούν για το μέλλον και τον ερχομό ανθρώπων χαρούμενων και ξεπροβάλλει η οπτασία του μελλοντικού αυτοκράτορα Βασιλείου Β' ο οποίος θα φέρει την Βυζαντινή Αυτοκρατορία στη μέγιστη ακμή της. Στην εικόνα αυτή ανιχνεύεται η αφομοίωση από τον Θεοτοκά της αισιόδοξης πίστης της Ορθοδοξίας στο χαρμόσυνο μήνυμα της

[248] ό.π., σ. 218
[249] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 221
[250] Αρετή Βασιλείου, ό.π., σ. 35
[251] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 212
[252] ό.π., σ. 209
[253] ό.π., σ. 210
[254] Αρετή Βασιλείου, ό.π., σ. 34
[255] ό.π., σ. 33
[256] ό.π., σ. 35

Ανάστασης με την υπέρβαση και κατάργηση του θανάτου από την επικράτηση της βασιλείας του Θεού.[257] Για την ίδια αυτή σκηνή του έργου έχει εκφραστεί και η άποψη ότι η παρουσία και ο λόγος των Μοιρών δίνουν έναν «*ξεκάθαρα εξωιστορικό χαρακτήρα*» στα ατομικά πάθη των ηρώων, ακόμα κι αν αυτοί είναι πρόσωπα με σημασία ιστορική, και τα εντάσσουν στον Κύκλο της Ζωής, στην αέναη εναλλαγή φθοράς και αναγέννησης, καθιστώντας έτσι αυτά τα πάθη ασήμαντα υπό το πρίσμα της Ιστορίας.[258]

Η Θεοφανώ του Θεοτοκά παρουσιάζεται ως το τέλος παθιασμένη για έρωτα, φιλόδοξη, σκληρή και υποκρίτρια αλλά και κυνικά ειλικρινής, όπου αυτό την συμφέρει, εφόσον μάλιστα η δομή του έργου απαιτεί την απολογία της απέναντι στο λαό του οποίου όμως η γνώμη τής είναι αδιάφορη.[259] Ο συγγραφέας έχει συνθέσει την ψυχολογία της ηρωίδας του «*κάπως νιτσεϊκά και καζαντζακικά*» καθώς την παρουσιάζει ως ένα άτομο που επιζητά να ικανοποιήσει τόσο τις προσωπικές του επιθυμίες όσο και τις φιλοδοξίες του για μια εξέχουσα θέση στον κόσμο, ζώντας έξω από κάθε φραγμό και μέτρο.[260] Στην ίδια γραμμή κινούνται από τον συγγραφέα και οι άλλοι δύο πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες, ο Νικηφόρος και ο Τσιμισκής. Ο Νικηφόρος δεν συμμερίζεται τις θυσίες του λαού προκειμένου να πραγματοποιηθούν οι εκστρατείες του και κυνικά αποποιείται την ευθύνη για τον φόνο του Ρωμανού τοποθετώντας τον στο πλαίσιο της θείας βούλησης.[261] Ο Τσιμισκής παρότι αρχικά έχει ένα αίσθημα δικαιοσύνης τόσο απέναντι στη Θεοφανώ όσο και απέναντι στον Νικηφόρο, τελικά ξεπερνά τους ενδοιασμούς του ακολουθεί τον δρόμο για τον οποίο τον προορίζει η μοίρα ή ο θεός. Όμως ο μόνος από τα πρόσωπα του έργου που έχει μέσα του τον θεό είναι ο Αθανάσιος που είναι συνεπής στην πίστη της αξίας του αναχωρητισμού κι επιμένει σε αυτήν, σε αντίθεση με τους άλλους οι οποίοι δεν έχουν μεταφυσικές αγωνίες και ρέπουν στην άσκηση πολιτικής. Στην παρουσίαση αυτών των χαρακτήρων μπορεί να υποτεθεί μια υποδήλωση του συγγραφέα για τα τεκταινόμενα της εποχής του, όταν κάποιοι Έλληνες θεωρούσαν χρέος τους να θυσιάσουν, σαν μάρτυρες της χριστιανοσύνης, τον εαυτό τους για έναν ανώτερο σκοπό, εθνικό ή

[257] Αρετή Βασιλείου, ό.π., σ. 42
[258] Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Το ελληνικό ιστορικό δράμα…,* σ. 451
[259] Σταυρούλα Τσούπρου. «Η Θεοφανώ ως κειμενική ηρωίδα: Κώστας Κυριαζής, Γιώργος Θεοτοκάς, Άγγελος Τερζάκης». *Διαβάζω*, τχ.510 (Σεπτέμβριος 2010), 83-87, σ.84
[260] Κυριακή Πετράκου, ό.π., σ. 220
[261] ό.π., σ. 221

πολιτικό, ενώ άλλοι θεωρούσαν ότι υπηρετούσαν έναν ανώτερο σκοπό προασπίζοντας με ηθικά κι ανήθικα μέσα τον εαυτό ή τα συμφέροντά τους.[262]

Η *Λάκαινα* του Θεοτοκά δεν παραστάθηκε στη σκηνή· μονάχα σε ένα «Λογοτεχνικό Πρωινό» του Κ.Θ.Β.Ε, αφιερωμένο στον Γιώργο Θεοτοκά, παρουσιάστηκε μία σκηνή της στις 3 Ιανουαρίου του 1965.[263]

5.1.3 Η μορφή της Θεοφανώς στη *Λάκαινα* του Γιώργου Θεοτοκά

Η Θεοφανώ του Θεοτοκά είναι μια γυναίκα με ισχυρή φιλοδοξία. Παραδέχεται ότι από τη νεανική της ηλικία λαχτάρησε τη δόξα αντί για τη στοργή και την αγάπη, όπως θα ήταν φυσιολογικό για ένα νέο κορίτσι.[264] Η ίδια ομολογεί ότι είχε συνεργαστεί με τον Νικηφόρο για τη δολοφονία του προηγούμενου συζύγου της, Ρωμανού. Κι αυτό γιατί η δύναμη του Ρωμανού ήταν επιφανειακή, ήταν χαρακτήρας μαλθακός σε αντίθεση με τον Νικηφόρο που την γοήτευσε με την ψυχική του δύναμη. Κι όμως αυτό δεν της ήταν αρκετό γιατί, όντας ακόμα νέα γυναίκα, ξύπνησε μέσα της ο ερωτικός πόθος για τον Τσιμισκή. Ο πόθος αυτός την οδήγησε στη δολοφονική ενέργεια.

Προκαλεί τον Τσιμισκή να επισπεύσει τον σχεδιασμένο φόνο του Νικηφόρου και επειδή ο Τσιμισκής διστάζει εκείνη τον χλευάζει και του μιλά υποτιμητικά. Ο Τσιμισκής καταριέται τη Θεοφανώ για αυτά που τον αναγκάζει να πράξει και την αποκαλεί «*άγρια, ανελέητη φύτρα*»[265] προσάπτοντάς της ότι αρέσκεται στο να πέφτουν στην ποδιά της οι κεφαλές των βασιλιάδων. Ο Θεοτοκάς έχει σκιαγραφήσει την ηρωίδα του ως ένα πρόσωπο αδίστακτο κι αυτό φαίνεται τόσο από τα δικά της λεγόμενα όσο κι από τα λόγια του Τσιμισκή και του λαού. Δόξα, δύναμη κι έρωτας είναι οι τρεις δυνάμεις που κυβερνούν την ψυχή της.

Απέναντι στον Νικηφόρο συμπεριφέρεται με πράξεις υπερβολής: προστάζει γιορτή για την επιστροφή του από την Αντιόχεια, γονατίζει μπροστά του και τον ευχαριστεί, τον παρομοιάζει με τον Χριστό.[266] Λειτουργεί με την κολακεία και την υποκρισία που χειρίζεται εύκολα, ως μια συνηθισμένη συμπεριφορά προς τον σύζυγό της. Η Θεοφανώ κάνει τα πάντα για να παραμένει το πιο έμπιστο πρόσωπο του

---

[262] Ό.π., σ. 221
[263] Ό.π., σ. 224
[264] Γιώργος Θεοτοκάς. *Θεατρικά έργα Β'...*, σ.169
[265] Ό.π.
[266] Ό.π., σ.183

Νικηφόρου. Καταχράται την εμπιστοσύνη που της δείχνει, πρώτα τον καθησυχάζει και μετά παραμονεύει σαν αρπακτικό τη στιγμή που θα επιτεθεί. Μένει ασυγκίνητη όταν εκείνος φωνάζει σπαρακτικά το όνομά της τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την προδοσία της.[267]

Αμέσως μετά τη διάπραξη του φόνου, η Θεοφανώ χωρίς ίχνος ντροπής κάνει διάγγελμα στον συγκεντρωμένο λαό.[268] Αποκαλεί δίκαιη τιμωρία τον θάνατο του Νικηφόρου, γιατί είχε αυτός αμαρτήσει δηλητηριάζοντας στο παρελθόν τον Ρωμανό κινούμενος, κατά τα λεγόμενά της, από αρχομανία και πάθος για τη δόξα. Η ηρωίδα του Θεοτοκά έχει την ικανότητα να παρουσιάζει το άσπρο μαύρο. Προβάλλει στο θύμα της, τον ασκητικό Νικηφόρο, τα δικά της πάθη κι ακόρεστες μανίες. Λέει ακόμα ότι η ίδια τον ανέχτηκε δίπλα της για το καλό των υιών της και του λαού. Κι όταν τολμούν οι τραγουδιστές κι οι Δέσποινες να υπερασπιστούν τον σκοτωμένο βασιλιά τους, η Θεοφανώ, σαν αρχηγός ολοκληρωτικού καθεστώτος, επιδεικτικά απαντά ότι αδιαφορεί για τη γνώμη τους. Φτάνοντας στο απόγειο της αναίδειάς της κι ανταπαντώντας στον αποτροπιασμό που εξέφρασαν γι' αυτήν οι Δέσποινες, η Θεοφανώ καγχάζει ότι αυτή είναι γυναίκα δυνατή κι εκείνες αδύναμες, ότι την ζηλεύουν γιατί στέκει πάνω από όλες αφού η αρετή τους δεν είναι τίποτα άλλο παρά μεταμφιεσμένος φόβος κι ατολμία. Εκείνες χαρακτηρίζουν τη Θεοφανώ βδέλυγμα του γυναικείου φύλου.[269]

Βλέπουμε ότι ο Θεοτοκάς αφήνει την ηρωίδα του να βγάλει στην επιφάνεια τον ψυχισμό της μέσα από έναν στρεψόδικο λόγο. Είναι προφανές ότι η Θεοφανώ πιστεύει τα όσα λέει και δεν αποτελούν τα λόγια της μια προσπάθεια αποφυγής των ευθυνών της. Κι αυτό γίνεται σαφές εφόσον δεν την νοιάζει να δικαιολογηθεί, δεν την ενδιαφέρει να πείσει τον λαό, της φτάνει που η ίδια κλεισμένη στο πελώριο πλέγμα του εγωισμού της, είναι ικανοποιημένη με τις πράξεις της. Είναι τόσο βαθιά πλανημένη από την ίδια της την αλαζονεία που όντως πιστεύει ότι έχει κάνει το σωστό κι ότι η πράξη της ήταν απόδοση δικαιοσύνης. Η Θεοφανώ του Θεοτοκά φτιάχνει μια μισαλλόδοξη θεωρία μέσα στην οποία χωράει μόνο η ίδια και οι απόψεις της και βαδίζει σπέρνοντας το θάνατο.

Τα τελευταία λόγια της πριν την αυτοκτονία της δείχνουν μια γυναίκα που για πρώτη φορά στη ζωή της αντιλαμβάνεται ότι δεν ορίζει πια τις ζωές των ανθρώπων που σχετίζονται μαζί της κι ότι υπάρχουν κι άλλες δυνάμεις εκτός από τη δική της (η

[267] Ό.π., σ. 197
[268] Ό.π., σ.198
[269] Ό.π., σ.200

οποία έχει πια καταρρεύσει). Θυμάται ότι υπάρχει και ο Θεός του οποίου την επιείκεια τολμά να επικαλεστεί. Βλέπει εντέλει ότι υπάρχουν κι άλλοι άνθρωποι γύρω της. Την ίδια στιγμή όμως είναι που νιώθει και τελείως μονάχη της γιατί όλοι είναι μακριά της. Γι' αυτό και ως πλάσμα τόσο μοναχικό και απελπισμένο δεν της μένει άλλος δρόμος από την αυτοκτονία την οποία ο Θεοτοκάς επινόησε αντιβαίνοντας τα ιστορικά γεγονότα.

6.1 Ο Άγγελος Τερζάκης και το θέατρο

Ο Τερζάκης ανήκε σε ένα μικρό σύνολο Ελλήνων δραματουργών που στην εποχή τους ονειρεύτηκαν κι έκαναν προσπάθεια να πετύχουν μια αναγέννηση στο θεατρικό χώρο βασισμένη σε αληθινή γνώση του θεάτρου και της σκηνικής εμπειρίας.[270] Άνθρωποι που σχετίστηκαν μαζί του μαρτυρούν το πάθος του για το θέατρο και την άριστη γνώση της δραματουργικής τέχνης πράγμα που συνέβαλε να γίνει αποδεκτός στο χώρο του θεάτρου από την πρώτη του κιόλας παρουσία.[271] Πρώτο από τα θεατρικά του έργα παραστάθηκε το 1936 ο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, βυζαντινό δράμα, το οποίο εκδόθηκε το 1961. Μαζί με το *Ο σταυρός και το σπαθί* και τη *Θεοφανώ* που έγραψε αργότερα αποτελούν τη βυζαντινή τριλογία του Τερζάκη η οποία τον καθιέρωσε ως τον «*ανανεωτή του ιστορικού δράματος*» στον 20ο αιώνα.[272] Δεύτερο ήταν το *Γαμήλιο Εμβατήριο* που δημοσιεύθηκε το 1937 και ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή τον επόμενο χρόνο. Η βυζαντινή τραγωδία *Ο σταυρός και το σπαθί* παίχτηκε το 1939 κι εκδόθηκε το 1950. Οι *Είλωτες* είναι ένα δράμα που γράφτηκε το 1939 κι εκδόθηκε το 1941. Την επόμενη χρονιά έγινε η παράσταση του έργου *Ο Εξουσιαστής* που είναι μονόπρακτο κι εκδόθηκε πολύ αργότερα, το1980. Ακολούθησε η τρίπρακτη κωμωδία *Ο Ζηλιάρης*, το 1943, της οποίας το κείμενο δεν σώζεται. Το επόμενο θεατρικό έργο του Τερζάκη είναι *Το μεγάλο παιχνίδι*, μια ποιητική φάρσα που παίχτηκε το 1944 και το κείμενό της παραμένει χωρίς έκδοση. Έπειτα έρχεται το έργο *Αγνή* της οποίας παράσταση έγινε το 1949 αλλά δεν σώζεται το κείμενο. *Ο θρύλος του Μυστρά* ανέβηκε στη σκηνή και εκδόθηκε το 1950 καθώς πάλι και το 1980. Επόμενη είναι η ιστορική τραγωδία *Θεοφανώ* που γράφτηκε το 1953 και πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο το 1956. Το έργο *Νύχτα στη Μεσόγειο* είναι μια ιστορική κωμωδία η οποία εκδόθηκε και παίχτηκε το 1957 και την ίδια χρονιά παίχτηκε και η παράσταση *Τα λύτρα της ευτυχίας* της οποίας το κείμενο έχει χαθεί. Το 1962 πραγματοποιείται παράσταση του ιστορικού δράματος *Θωμάς ο Δίψυχος* κι εκδίδεται από την *Εστία* χωρίς χρονολογία έκδοσης, το ίδιο έτος παίχτηκε η κωμωδία *Η κυρία με τα άσπρα γάντια* ενώ το 1964 εκδίδεται το μονόπρακτο *Σαράντα χρόνια*. *Ο Πρόγονος* εκδίδεται και γίνεται

---

[270] Ι.Μ Παναγιωτόπουλου. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*. τ. Β΄ *Ανήσυχα Χρόνια*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1980, σ. 135

[271] Δημήτρης Μυράτ. Ο θεατρικός Τερζάκης. Στο *Οψέ οι μύλοι των θεών: Κείμενα για το θέατρο*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1998, σσ. 185-191, σ. 188: «*Με το πρωτόλειό του, τον Αυτοκράτορα Μιχαήλ, το 1936, μπήκε με πάταγο στο χώρο του νεοελληνικού θεάτρου […]*»

[272] Ιωσήφ Βιβιλάκης. Για το ιερό και το δράμα: θεατρολογικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Αρμός, 2004, σ. 444

παράσταση το 1970 κι ακολουθούν οι εκδόσεις των έργων *Απόψε ή την αυγή* το 1974, *Η θυσία ή Ισαάκ* το 1977 και *Θωμάς Τροκεμάδας* το 1980.[273]

Η συμβολή του Τερζάκη στο ελληνικό θέατρο όμως δεν ήταν μόνο από τη σκοπιά του δραματουργού. Από το 1937 θήτευσε στο Εθνικό Θέατρο, αναλαμβάνοντας διάφορες κατά καιρούς διοικητικές θέσεις με πιο σημαντική εκείνη της Διεύθυνσης Δραματολογίου όπου και έμεινε έως το 1969 και υπηρέτησε το όραμα του Φώτου Πολίτη για ένα ρεπερτόριο ποιότητας στην κρατική σκηνή. Παράλληλα από το 1950 έως το 1971 δίδαξε Ιστορία Θεάτρου και Δραματολογία στη Δραματική Σχολή του Εθνικού, ασχολήθηκε με τη μετάφραση θεατρικών έργων και από το 1947 έκανε κριτική θεάτρου στην εφημερίδα *Το Βήμα*. Ως θεωρητικός του θεάτρου εκπόνησε πολλά δοκίμια με σημαντικότερο το *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα*. [274]

Ως δραματουργός ο Τερζάκης ευτύχησε να δει τα έργα του να ανεβαίνουν στη σκηνή κι οι σύγχρονοί του άνθρωποι του θεάτρου εκτίμησαν εξ αρχής το έργο του. Οι δραματουργικές του αρετές του εστιάζονται στην στέρεη αρχιτεκτονική των έργων του, στα πλούσια νοήματα του άρτιου και ποιητικού του λόγου και στον γνήσιο υπαρξιακό του προβληματισμό που δύναται να προσεγγιστεί και από ψυχαναλυτική σκοπιά.[275]

Στις τραγωδίες του Τερζάκη κάποιοι μελετητές και κριτικοί εντοπίζουν σαιξπηρικούς παραλληλισμούς.[276] Ο συνδυασμός της «*μαγείας*» που είχαν ασκήσει στον Τερζάκη αφενός ο ιστορικός χαρακτήρας του ελισαβετιανού θεάτρου κι αφετέρου το Βυζάντιο είχαν ως απότοκο την βυζαντινή του τριλογία· υπάρχει μια αναλογία μεταξύ των ιστορικών τραγωδιών του Σαίξπηρ που αναφέρονται στον 15ο αιώνα με τις τερζακικές τραγωδίες που αφορούν την περίοδο ακμής του Βυζαντίου με κοινή παράμετρο τις συγκρούσεις ενός βασιλιά με τον ίδιο τον εαυτό του και τους γύρω του.[277] Ορισμένοι έμεμψαν τον Τερζάκη για «*σαιξπηρολογία*» αλλά οι βυζαντινοί του ήρωες δεν είναι «*ξεθωριασμένοι Αμλέτοι και Ριχάρδοι*» καθώς μέσα από αυτούς διαφαίνεται ο ίδιος ο δραματουργός, «*ο στοιχειωμένος και υπερευαίσθητος, μ' όλες τις*

---

[273] Βάλτερ Πούχνερ. Η δραματουργική ιδιοτυπία του Αγγέλου Τερζάκη: Πρόχειρες σημειώσεις ενός πρόωρου απολογισμού. Στο *Συμπόσιο Άγγελος Τερζάκης: 20 χρόνια από το θάνατό του. Πρακτικά Συμποσίου*, 77-82. Ναύπλιο: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης», 2000, σ. 81

[274] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ. 451

[275] Ό.π., σ. 443

[276] Γεωργουσόπουλος Κώστας. Ύβρις και αμαρτία. Στο *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. τ.2., Ελληνικό θέατρο*, σ. 321-324. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1990-2000, σ. 322

[277] Βάιος Παγκουρέλης. Τα ίχνη της συνέχειας. Στο *Πριν από την αυλαία* σ. 223-230. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989, σ. 226

νεανικές του αγωνίες κι απορίες μεταφερμένες ολόισια απ' το βυθό της ψυχής στην επιφάνεια του θεατρικού σανιδιού».[278]

Όλοι οι ήρωές του συνιστούν την ενιαία συνείδηση και φανερώνουν τη μόνιμη αγωνία του Τερζάκη η οποία γίνεται γνωστή και μέσα από τα δοκίμιά του εκεί όπου ασκεί έλεγχο στις έννοιες, στις πράξεις και στις παραλείψεις του αιώνα κατά τον οποίο έζησε. Επηρεασμένος από το φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού και από τον Αλμπέρ Καμύ, ο συγγραφέας αποτύπωσε ως κληρονομιά στους ήρωές του την αβεβαιότητα της ύπαρξης όπως κι ο ίδιος το βίωσε κατά την μεταπολεμική περίοδο.[279] Στη δραματουργία του όμως ο Τερζάκης δεν δείχνει να ενδιαφέρεται να λειτουργήσει ως παράγοντας σε μια προσπάθεια κάλυψης του κενού αξιών και του ιδεολογικού αποπροσανατολισμού της εποχής του και να προτείνει νέα ιδεολογικά συστήματα προσανατολισμού· αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η παρατήρηση αυτής της αναζήτησης, η μελέτη του αδιεξόδου, δηλαδή το πώς αντιδρούν οι άνθρωποι απέναντι στο αδιέξοδο.[280] Σε αντιδιαστολή με τον Θεοτοκά που αναζήτησε μια ανανέωση της δραματουργίας παίρνοντας ως βάση της στοιχεία της ορθοδοξίας και της λαϊκής παράδοσης, ο Τερζάκης, είτε έχοντας ως φόντο το αστικό τοπίο της σύγχρονής του πραγματικότητας είτε χρησιμοποιώντας το Βυζάντιο ως ιστορικό μανδύα, θέτει πάντα στο κέντρο των αναζητήσεών του τον άνθρωπο σε καταστάσεις οριακές.[281]

Σε όλα τα βυζαντινά έργα του Τερζάκη υπάρχει συχνά το στοιχείο του υπερβατικού με το οποίο ο δραματουργός φανερώνει τον προβληματισμό του γύρω από το ιερό και το μυστήριο που τον απασχολούν και σε δοκίμιά του. Το περιβάλλον των βυζαντινών του τραγωδιών ευνοεί την παρουσία του θείου που γίνεται αντιληπτή στους ήρωες που δεν έχουν απωλέσει το αίσθημα του ιερού.[282]

Οι κεντρικοί βυζαντινοί ήρωες του Τερζάκη λειτουργούν χωρίς να τους βαραίνουν αναστολές κι ενοχές για τις πράξεις τους (ακόμα και για τα εγκλήματα) και παρότι έχουν επίγνωση της θεϊκής παντοδυναμίας συμπεριφέρονται σαν να μην

---

[278] Αλέξης Σολομός. Για τον Τερζάκη. Στο: *Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη για τα εβδομηντάχρονά του*. Αθήνα: *Τετράδια Ευθύνης* αρ.4, 1977, σ. 26

[279] Βαρβέρης, Γιάννης. Ο Άγγελος της τραγωδίας. Στο: *Τερζάκης, Άγγελος: Πριν από την αυλαία*, σσ. 231-235. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989, σ. 232-233

[280] Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ.79

[281] Ό.π., σ.80

[282] Πολυξένη Μπίστα. Η «ιερή τάξη των πραγμάτων» : στοιχεία του υπερβατικού στα βυζαντινά έργα του Άγγελου Τερζάκη. *Στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά*. Επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ.2, 255-264. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, σ. 256, 260

υπάρχει Θεός έτσι ώστε ο κόσμος μέσα στον οποίο ζουν να μην είναι ουσιαστικά ο βυζαντινός αλλά ο ελληνικός με περίβλημα χριστιανικό.[283] Οι επίλογοι των τραγικών ηρώων του Τερζάκη, των μοναχικών αυτών «*ηττημένων ηρώων*», παραπέμπουν στην αρχαία τραγωδία κορυφώνοντας το τέλος της πορείας τους.[284] Ο Τερζάκης καταφεύγοντας στο υλικό της βυζαντινής ιστορίας θέλησε να αποδώσει τη συνοχή του ελληνικού πολιτισμού με τον συγκερασμό της αρχαιοελληνικής ύβρεως με τη χριστιανική αμαρτία, της άτης των τραγικών με την κόλαση και της μυθικής δίκης με το μαρτύριο του χριστιανισμού.[285]

Οπωσδήποτε όμως ο Τερζάκης, αξιοποιώντας θέματα από τη βυζαντινή ιστορία στις τραγωδίες του, δεν έχει πρόθεση να εξιδανικεύσει το Βυζάντιο ούτε να εκφράσει κάποιον μεγαλοϊδεατισμό αλλά θέτει τον πυρήνα της προσοχής του στο υπαρξιακό δράμα και στην προσωπική πορεία του κεντρικού χαρακτήρα του κάθε έργου.[286] Όπως ο ίδιος ο Τερζάκης ομολογεί, είχε επιλέξει το Βυζάντιο γιατί το θεωρούσε «*περιβάλλον έντονης και πυκνής δραματικότητας*» και γιατί «αγάπησε το Βυζάντιο σαν Έλληνας» ζώντας σε μια εποχή όπου η τάση προς τον εξευρωπαϊσμό και το «*πνεύμα της δυτικής παρακμής*» οδηγούσε σε άμβλυνση της «*φυλετικής μας συνείδησης*».[287]

6.1.1 Η *Θεοφανώ* του Άγγελου Τερζάκη: Υπόθεση της τραγωδίας

Το έργο αρχίζει με πάροδο ενός Χορού που αποτελείται από τις πέντε κόρες του Κωνσταντίνου Ζ΄, Ζωή, Αγάθη, Θεοδώρα, Θεοφανώ και Άννα, ντυμένες με ράσα καλογερικά. Αναζητούν εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα τους κι έχουν σκοπό να ακολουθούν κατά πόδας τη μισητή τους τωρινή βασίλισσα «*τη Λάκαινα, τη λύκαινα*», όπως την αποκαλούν. Το Α΄ επεισόδιο εκτυλίσσεται μέσα σε μυστικιστική ατμόσφαιρα στην Καισάρεια, στο πεδίο των μαχών όπου ο αυτοκράτορας Νικηφόρος έχει μαζί του και τη σύζυγό του Θεοφανώ. Η σκηνή αρχίζει με την αλυσοδεμένη Σαρακηνή σκλάβα της Θεοφανώς που είναι τιμωρημένη απ' την αφέντρα της με το μαρτύριο της στέρησης νερού και ικετεύει για νερό έναν καλόγερο που βρίσκεται εκεί, ο οποίος της το αρνείται γιατί είναι αλλόθρησκη. Η τιμωρία έχει ως αιτία της ότι η σκλάβα, με τις μαντικές της

[283] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ. 467, 445
[284] Ό.π.
[285] Γεωργουσόπουλος Κώστας, ό.π., σ. 322
[286] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ. 460
[287] Άγγελος Τερζάκης. Το δράμα κι η ιστορία. Στο: *Πριν από την αυλαία* σ. 215-218. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989, σ. 216-217

ικανότητες, είχε κάνει δυσοίωνες προβλέψεις για τη Θεοφανώ. Το παρατεταμένο μαρτύριο έχει ως σκοπό να καταφέρει η σκλάβα να αντιστρέψει το πεπρωμένο της κυρίας της, πράγμα αδύνατο. Ο καλόγερος είναι απεσταλμένος του Αθανάσιου του Αθωνίτη, φίλου και πνευματικού το Νικηφόρου.

Έρχονται οι στρατηγοί Βούρτσης και Βαλάντης που περιμένουν από στιγμή σε στιγμή τον στρατηγό Τσιμισκή με το φουσάτο του για ενωθεί με τον στρατό του βασιλιά ώστε να συνεχιστεί η εκστρατεία τους. Ο καλόγερος δίνει στον αυτοκράτορα ένα γράμμα από τον Αθανάσιο μα όταν αυτός το διαβάζει ταράζεται και ζητά να μείνει μονάχος. Η σκλάβα όμως παραμένει. Ο βασιλιάς μονολογεί ρωτώντας τον Θεό γιατί είναι τόσο άσπλαχνος μαζί του. Μπαίνει αθόρυβα η Θεοφανώ και βλέποντάς τον τόσο λυπημένο του ζητά να δει την επιστολή αλλά αυτός αρνείται. Στη συνέχεια, όταν αυτός κουρασμένος ξεχνιέται, του αρπάζει την επιστολή και τη διαβάζει.

Η Θεοφανώ θυμώνει γιατί ο Αθανάσιος γράφει στον Νικηφόρο ότι δεν έκανε καλά που την παντρεύτηκε κι ότι θα έχει κακό θάνατο κοντά της. Τότε του λέει πως αφού εκείνος ενδιαφέρεται για τη σωτηρία της ψυχής του τότε κακώς έκανε παλιά εκείνη και δεν ενδιαφέρθηκε για τη δική της ψυχή υπονοώντας κάτι σχετικά με τον θάνατο του Ρωμανού όμως ο βασιλιάς δεν της επιτρέπει να ολοκληρώσει το λόγο της. Τελικά ο Νικηφόρος αποφασίζει να την στείλει πίσω στην Κωνσταντινούπολη, στο παλάτι συνοδεία του έμπιστού του Τσιμισκή και φεύγει. Η Θεοφανώ ξεσπά στη σκλάβα με το επίμονο παράλογο αίτημά της αλλά η σκλάβα της λέει τελικά ότι η ζωή της θα αλλάξει μόνο όταν διασταυρωθεί με τη ζωή ενός νέου και ξανθού άντρα. Καταφθάνει με το φουσάτο του ο Τσιμισκής κι η Θεοφανώ που θέλει να πάει να ετοιμαστεί για να εμφανιστεί στο θρίαμβο. Η σκλάβα όμως την κρατά από το πόδι και τελικά η Θεοφανώ βλέπει τον Τσιμισκή και θαμπώνεται.

Στο Β΄ επεισόδιο η δράση έχει μεταφερθεί στο παλάτι της Πόλης. Ο Τσιμισκής έχει δεχτεί ένα ανώνυμο κάλεσμα για μυστική συνάντηση και μαζί του έχει έρθει κι ο στρατηγός Βαλάντης. Η πρόσκληση τελικά ήταν από τη Θεοφανώ που μένοντας μόνη τελικά με τον Τσιμισκή του ζητά προστασία κυρίως από τον Λέοντα Φωκά τον κουροπαλάτη αδερφό του Νικηφόρου που τη μισεί και από όλους τους εχθρούς της. Του αποκαλύπτει ότι τρέφει αισθήματα γι' αυτόν από τότε που τον αντίκρυσε στην Καισάρεια. Ακούγοντας κάποιον να έρχεται, η Θεοφανώ κρύβεται. Έρχονται οι στρατηγοί Βαλάντης και Βούρτσης. Ο Βούρτσης πληροφορεί ότι ο Νικηφόρος σταμάτησε την εκστρατεία κι επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη κι ότι έδωσε διαταγή να φύγει ο Τσιμισκής και να πάει στα κτήματά του στην Ασία αφού πια δεν

είναι δομέστικος αλλά ο βασιλιάς τον διόρισε λογοθέτη. Ο Τσιμισκής πικραίνεται πολύ. Οι στρατιωτικοί φεύγουν και ξανάρχεται η Θεοφανώ. Τελικά ο άντρας υποκύπτει στον έρωτά της.

Το Γ΄ επεισόδιο εκτυλίσσεται στο κουβούκλι της βασίλισσας στο παλάτι του Βουκολέοντα. Είναι νύχτα κι η Θεοφανώ με την κοιτώνισσα και τη σκλάβα περιμένουν εναγωνίως τον Τσιμισκή που πρόκειται να έρθει για μια συνάντηση με την ερωμένη του πια Θεοφανώ. Απρόσμενα μπαίνει ο Νικηφόρος. Απολογείται στη γυναίκα του που την έχει παραμελήσει και σκοπεύει να περάσει εκείνη τη νύχτα μαζί της. Αυτή τον αποφεύγει δήθεν κουρασμένη και νυσταγμένη. Ο βασιλιάς της εξομολογείται ότι είναι εξαρτημένος από αυτήν και γι' αυτό σταμάτησε τις μάχες ώστε να βρίσκεται κοντά της. Της αποκαλύπτει τις φήμες που θέλουν να τον απατά με τον Τσιμισκή και φτάνει να την ρωτήσει μήπως ο Τσιμισκής την πλησίασε ερωτικά όταν γύριζε στην Κωνσταντινούπολη συνοδευόμενη από εκείνον. Η Θεοφανώ του λέει ότι πράγματι ο Τσιμισκής δεν τη σεβάστηκε. Ο Νικηφόρος φεύγει.

Στο μεταξύ ο Τσιμισκής δεν μπαίνει από την είσοδο που τον περιμένουν αλλά σκαρφαλώνει από το παράθυρο γιατί έξω είχε συναντήσει έναν φρουρό που τελικά σκότωσε. Η βασίλισσα αποκαλύπτει ότι επιβεβαίωσε στον Νικηφόρο τις υποψίες του για τη σχέση τους. Ο Τσιμισκής απορεί γιατί εκείνη έκανε κάτι τέτοιο κι αντιλαμβάνεται ότι πλέον κινδυνεύει άμεσα η ζωή του. Της εκδηλώνει με λόγια την οργή του που τον έφερε προ τετελεσμένου. Παραδέχεται ότι μαζί με τους φίλους του στρατηγούς έχουν προετοιμάσει στην πόλη το έδαφος για μια εκθρόνιση του Νικηφόρου αλλά δεν θα ήθελε να φτάσει και στο σημείο να τον σκοτώσει. Εκείνη του λέει να ακολουθήσει τη μοίρα του να γίνει ο επόμενος αυτοκράτορας. Έρχονται οι υπόλοιποι συνωμότες: ο Βούρτσης, ο Βαλάντης, ο Ατζυποθεόδωρος, ο Πεδιάσιμος και ο Ισαάκ του Βαχραάμ. Ο καθένας εκθέτει κι από ένα λόγο για τον οποίο πρέπει ο Νικηφόρος να καθαιρεθεί. Ο Τσιμισκής τους εξηγεί ότι τα περιθώρια εξαντλήθηκαν και τώρα είναι η ώρα να δράσουν. Εκείνοι ζητούν εξηγήσεις για την επίσπευση των αρχικών τους σχεδίων.

Ξαφνικά μπαίνει η σκλάβα κι ειδοποιεί ότι έρχονται οι άνθρωποι του Λέοντα του κουροπαλάτη να ερευνήσουν. Οι συνωμότες φοβούνται μήπως τους πρόδωσαν και κρύβονται σε σκοτεινές γωνιές. Αυτοί που ερευνούσαν τελικά δεν μπήκαν μέσα. Ο Τσιμισκής εξηγεί ότι οι καταστάσεις τους έχουν φέρει σε μια μονάχα λύση: να σκοτώσουν τον Νικηφόρο. Σχεδιάζουν την επίθεση. Τους βάζει να ορκιστούν πως θα

το κάνουν μαζί του αλλά δεν θέλουν να ορκιστούν σε κάτι από τα ιερά. Προβάλλει η Θεοφανώ και τους υποδεικνύει να ορκιστούν στο δικό της όνομα.

Το Δ΄ επεισόδιο εμφανίζονται, όπως και στην αρχή του έργου, οι πέντε κόρες του Κωνσταντίνου Ζ΄ οι οποίες προμηνύουν τον θάνατο του Νικηφόρου. Μετά βρισκόμαστε στο κουβούκλι του Νικηφόρου. Αυτός φορά το ράσο. Μόλις ξύπνησε από έναν θόρυβο. Μπαίνει η Θεοφανώ. Την υποδέχεται λέγοντας «*Ἰδού ἤγγικεν ὁ παραδιδούς με*», θυμίζοντας τα λόγια του Χριστού για τον Ιούδα.[288] Του λέει ότι όσα του είπε για τον Τσιμισκή ήταν ψέματα. Ο Νικηφόρος της δηλώνει ότι το έχει πάρει απόφαση πως θα τον σκοτώσουν. Της μιλά για πολλά προειδοποιητικά μηνύματα που του γράφουν και για το τελευταίο που έλεγε ότι απόψε θα πεθάνει και γι' αυτό να ελέγξει τον γυναικωνίτη. Για μια στιγμή η Θεοφανώ του ζητά να την αγκαλιάσει αλλά τελικά επανέρχεται στην αρχική της στάση. Ο Νικηφόρος τη ρωτά τι ήταν αυτό το σχετικό με τον Ρωμανό που τότε στην Καισάρεια δεν την είχε αφήσει να του πει. Τη ρωτά πώς πέθανε ο Ρωμανός και πώς πέθανε ο Κωνσταντίνος. Αυτή του απαντά «παίρνω μαζί μου όλα τα έργα μου».[289] Ο βασιλιάς της εκφράζει την ευγνωμοσύνη του.

Μπαίνει ο Πρωτοσπαθάριος και ανακοινώνει ότι βρέθηκε ο σκοτωμένος φρουρός έξω από το παλάτι. Γι' αυτό πρέπει να ελέγξουν. Όμως στον γυναικωνίτη δεν τους αφήνει να μπουν ο Νικηφόρος γιατί έχει εμπιστοσύνη στη Θεοφανώ πια. Μετά ο Νικηφόρος, βέβαιος πια ότι θα τον σκοτώσουν, παίρνει κοντά του τον καλόγερο και του ζητά να ακούσει και να μεταφέρει κατά λέξη στον Αθανάσιο την εξομολόγησή του. Εξομολογείται ότι στη ζωή του δεν μπόρεσε να αποφύγει ολοκληρωτικά την ηδονή της σάρκας. Ύστερα ξαπλώνει καταγής πάνω σε τομάρι τίγρης κι αποκοιμιέται βάζοντας τον καλόγερο να ου λέει μια προσευχή.

Χτυπά η Θεοφανώ και ξεμανταλώνουν την πόρτα. Μπαίνει μέσα μαζί με τους συνωμότες. Ανακαλύπτουν ότι το κρεβάτι του Νικηφόρου είναι αδειανό και πιστεύουν ότι κάποιος τους πρόδωσε. Τρομάζουν. Αποφασίζουν να φύγουν πηδώντας στη θάλασσα για να μην τους πιάσουν οι φρουροί. Πριν φύγουν όμως θέλουν να σκοτώσουν τον καλόγερο που έγινε μάρτυρας αυτής της σκηνής. Εκείνος, για να σώσει τη ζωή του, τους δείχνει τον ξαπλωμένο στη γη Νικηφόρο και το σκάει. Ο Τσιμισκής ξυπνά τον Νικηφόρο. Πρώτα τον χτυπά με το σπαθί ο Βαλάντης, δεύτερος ο Βούρτσης. Βλέποντάς ο Νικηφόρος τον Τσιμισκή από πάνω του τον λέει προδότη και του λέει

[288] Άγγελου Τερζάκη. *Θέατρο. Γαμήλιο Εμβατήριο, Θεοφανώ, Θωμάς ο Δίψυχος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, χ. χ., σ. 149
[289] Ό.π., σ. 153

ότι κι αυτός από κακό θάνατο θα φύγει. Το τελειωτικό χτύπημα το δίνει ο Τσιμισκής κι ο Νικηφόρος παθαίνει.

Μπαίνει η Θεοφανώ. Κυνικά λέει «*Πάρτε από τη θέα μου αυτά τα λείψανα*» κι οι συνωμότες τραβούν στην άκρη τον νεκρό.[290] Ο Τσιμισκής βιάζεται να βγει έξω για να αντιμετωπίσει και να εξουδετερώσει τους ανθρώπους του Νικηφόρου. Λέει στη Θεοφανώ να τον περιμένει εκεί. Αυτή προτείνει να τον περιμένει στο δικό της κουβούκλι αλλά δεν την αφήνει. Οι άντρες φεύγουν. Οι ήχοι των σπαθιών απέξω ξεμακραίνουν ώσπου χάνονται. Η Θεοφανώ πάει να βγει και αντιλαμβάνεται ότι την έχουν κλειδώσει μέσα. Σύντομα καταλαβαίνει ότι ο Τσιμισκής την πρόδωσε. Ακούει να σημαίνουν τα σήμαντρα και καταλαβαίνει ότι ο Τσιμισκής στέφεται αυτοκράτορας χωρίς αυτήν. Οδύρεται μιλώντας για την αδικία που της συνέβη. Στο τέλος απευθύνεται στο Θεό που πάντοτε αρνιόταν την ύπαρξή του και του λέει ότι τώρα την έκαψε σαν δέντρο που το χτυπάει κεραυνός. Σωριάζεται κάτω. Τη σκηνή κλείνει ο Χορός των καλογριών που κρατά εξιλαστήριες λαμπάδες.

6.1.2 Σχολιασμός της *Θεοφανώς* του Άγγελου Τερζάκη

Ο Τερζάκης ως αφορμή για να γράψει τη Θεοφανώ είχε μια παρότρυνση από τη Μαρίκα Κοτοπούλη τρεις περίπου δεκαετίες προτού η πρότασή της υλοποιηθεί. «*Θέλω να μου γράψεις μια βυζαντινή αυτοκρατόρισσα*» του είχε πει.[291] Η παραίνεση αυτή επανερχόταν από την ηθοποιό συχνά αλλά μονάχα μετά από μια δεκαετία από την αρχική παρότρυνση η Κοτοπούλη, καθώς μας αφηγείται ο Τερζάκης, έγινε πιεστική κι έτσι η Θεοφανώ γράφτηκε. Όμως η Κοτοπούλη δεν έτυχε ποτέ να παίξει αυτή τη βυζαντινή τραγωδία, γιατί στο μεταξύ την εγκατέλειπαν οι δυνάμεις του μνημονικού της και δεν μπορούσε να μάθει νέους ρόλους. Τελικά το έργο δημοσιεύεται το 1953. Ο Τερζάκης ομολογεί πως στη δική του τραγωδία *Θεοφανώ* «*τον κέντησε αμέσως από την αρχή ο πειρασμός να σκύψει πάνω στο δράμα όχι του θύματος, αλλά του ενόχου*»[292] εν αντιθέσει με ό,τι συμβαίνει σε προγενέστερες ομόθεμες τραγωδίες νεοελλήνων δραματουργών που δίνουν την «*πρώτη θέση*» στον Νικηφόρο Φωκά, που «*είναι ο συμπαθέστερος*». Αυτό που του τράβηξε την προσοχή για να γράψει τη Θεοφανώ ήταν,

---

[290] Ό.π., σ.159
[291] Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1971-1972. Πρόγραμμα παράστασης. *Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 2*, Δεκέμβριος 1971.σ. 10
[292] Ό.π., σ. 10

καθώς λέει, το γεγονός ότι στο ιστορικό αυτό επεισόδιο διέκρινε «*κάποιαν άλλη, εξωιστορική σημασία… Γι' αυτήν γράφτηκε η Θεοφανώ*».[293]

Από τους περισσότερους κριτικούς η *Θεοφανώ* θεωρείται έργο ωριμότητας του Τερζάκη καθώς σε αυτό ο συγγραφέας στοχεύει στο να δημιουργήσει «*ανεξάρτητους από τον εαυτό του ανθρώπους*» έτσι ώστε και η Θεοφανώ και ο Νικηφόρος είναι μορφές ζωντανές, χωρίς σχηματοποίηση και στατικότητα.[294] Ο συγγραφέας δίνει μια πρόταση για το πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο αρχαίος Χορός παίζοντας έναν πρωταγωνιστικό ρόλο σε έργα σύγχρονα.[295]

Οι πέντε γυναίκες, αδελφές του Ρωμανού, μας θυμίζουν τον αρχαίο χορό και με τις κατάρες τους για δικαίωση του πατέρα τους καθώς και με τα προφητικά τους λόγια για τον θάνατο του Νικηφόρου εισάγουν τον θεατή σε μια «*ποιητική και μυστική ατμόσφαιρα*».[296] Στο ίδιο μεταφυσικό κλίμα λειτουργεί και η Σαρακηνή δούλα με τις μαντικές της ικανότητες.[297]

Η Θεοφανώ είναι μια όμορφη, φιλόδοξη, σκληρή κι αδίστακτη γυναίκα· ο Νικηφόρος την ονομάζει «*σκληρή τίγρισσα*» και ο Αθανάσιος «*γέννημα του Άδη*» ενώ από την άλλη πλευρά, ο Νικηφόρος σκιαγραφείται από τον συγγραφέα ως αδάμαστος στρατηλάτης με έντονο θρησκευτικό συναίσθημα.[298] Η Θεοφανώ, παρά την αδίστακτη φύση της, δεν παύει όμως να είναι μια μορφή μοναχική και την ερημιά της την εκφράζει λέγοντας «*Ζούμε στον κόσμο τούτο μονάχος ο καθένας…*» αλλά και στην τελική σκηνή όπου παραδέχεται την απόλυτη μοναξιά της εγκαταλελειμμένη τόσο από τους ανθρώπους όσο κι από τον θεό εξαιτίας της άρνησής της να συμβιβαστεί με την όποια ηθική τάξη.[299]

Κατά τον Γεωργουσόπουλο, η *Θεοφανώ* του Τερζάκη είναι μια τραγωδία που «*καλπάζει προς την κάθαρση με καθαρή πορεία, χωρίς τεθλασμένη και στρεβλές γραμμές*» με σαφήνεια στη σκηνική οικονομία, με δραστική ισχύ στον λόγο και με αυθεντικότητα στις δραματικές συγκρούσεις.[300] Απεναντίας, ο Καραγάτσης, χωρίς να αμφισβητεί την τεράστια αξία του έργου, θεωρεί «*πεποιημένη, βεβιασμένη και μη πειστική*» την κάθαρση στην οποία φτάνει η τραγωδία με τον τελικό μονόλογο της

---

[293] Ό.π., σ. 10
[294] Άλκης Θρύλος. *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμος Ζ΄. Αθήναι: Ακαδημία Αθηνών, 1977- (1981), σ. 57-58
[295] Ό.π., σ. 57
[296] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ.464
[297] Ό.π.
[298] Πολυξένη Μπίστα. *Γυναικεία προσωπογραφία στο πεζογραφικό έργο του Άγγελου Τερζάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός, 1998, σ. 171
[299] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ.465, 467 - Άγγελου Τερζάκη. *Θέατρο…*, σ. 152
[300] Γεωργουσόπουλος Κώστας, ό.π., σ. 322

βασίλισσας διότι, συγκρίνοντας τα ιστορικά δεδομένα με τα δεδομένα που θέτει ο Τερζάκης στο έργο του, συμπεραίνει ασυνέπειες στον χαρακτήρα και στις ενέργειες της θεατρικής Θεοφανώς που δεν έχουν καμία λογική εξήγηση καθώς επίσης εντοπίζει και σημεία του έργου όπου ένας θεατής που δεν έχει γνώση των ιστορικών γεγονότων θα αδυνατούσε να κατανοήσει.[301]

Στη *Θεοφανώ*, όπως και στα άλλα βυζαντινά έργα του Τερζάκη, ο συγγραφέας επιλέγει τις λέξεις των ηρώων βάσει του νοήματός τους, εξωτερικού και εσωτερικού, και κυρίως βάσει της επίδρασης που ασκούν απευθείας στην εσώτερη συνείδηση, γεγονός που αποτελεί αποστασιοποίηση του Τερζάκη από το απλό λεξιλόγιο του νατουραλισμού και φτάνει κάποιες στιγμές ως την εκζήτηση.[302]

Η *Θεοφανώ* του Τερζάκη για πρώτη φορά ανεβαίνει το 1956 από το Εθνικό με πρωταγωνίστρια την Έλσα Βεργή σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη· το 1958 παίζεται στη Θεσσαλονίκη και, μεταφρασμένο, το 1960 στην Γιουγκοσλαβία καθώς και το 1961 στην Αμερική.[303] Το έργο παίχτηκε από το Εθνικό Θέατρο το 1971 σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη, πρωταγωνιστές την Ελένη Χατζηαργύρη, τον Νίκο Τζόγια και τον Στέλιο Βόκοβιτς, σκηνογραφία κι ενδυματολογία του Γιάννη Καρύδη και μουσική του Μιχάλη Αδάμη· η πρεμιέρα έλαβε χώρα την 16η Δεκεμβρίου.[304]

Το 1980 ο θίασος Έλσας Βεργή και Χρήστου Φράγκου ανέβασε το έργο τη θερινή περίοδο στο θέατρο του Λυκαβηττού.[305] Το 1991 η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών ανέβασε στην Κεντρική Σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος τη *Θεοφανώ* του Τερζάκη σε σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη με την Φιλαρέτη Κομνηνού στο ρόλο της Θεοφανώς.[306] Το 1995 ο Σπύρος Ευαγγελάτος στο *Αμφι-Θέατρο*, ανέβασε το έργο σε σκηνοθεσία δική του και την Λήδα Τασοπούλου στο ρόλο της Θεοφανώς.[307]

---

[301] Μ. Καραγάτσης. *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*. Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβιλάκης. Αθήνα: Εστία, 1999, σ. 441

[302] Βαρβάρα Γεωργοπούλου. Θεωρία δράματος και μοντέλα εφαρμογής τη μεσοπολεμική περίοδο: Η περίπτωση του Άγγελου Τερζάκη. Στο *Άγγελος Τερζάκης. Αγωνιών και άγρυπνος. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*. Επιμέλεια Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, σ. 93-103. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2021, σ. 97

[303] Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1955-1956. *Πρόγραμμα παράστασης. Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 7*, Μάρτιος 1956, σ. 7

[304] Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1971-1972. *Πρόγραμμα παράστασης. Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 2*, Δεκέμβριος 1971, σ. 7

[305] Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ, http://eliaserver.elia.org.gr

[306]Αρχείο ΚΘΒΕ. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη https://www.ntng.gr

[307] Ιωσήφ Βιβιλάκης, ό.π., σ.450

6.1.3 Η μορφή της Θεοφανώς στο δράμα του Τερζάκη

Από τις πρώτες κιόλας εικόνες του έργου έμμεσα διαφαίνεται ο χαρακτήρας της Θεοφανώς από την κατάσταση και τα λεγόμενα των άλλων προσώπων του έργου. Η Θεοφανώ έχει την οίηση ότι μπορεί για χάρη της να αλλάξει ακόμα και το πεπρωμένο. Για τον λόγο αυτό έχει υποβάλλει την σκλάβα μάντισσα σε μαρτύριο ζητώντας της να κατορθώσει το ακατόρθωτο, να παρέμβει στη μοίρα. Η εγωκεντρικότητά της, η αλαζονεία της και η αψήφηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας είναι φανερά στον θεατή, προτού καν η ίδια η ηρωίδα κάνει την εμφάνισή της.

Η Θεοφανώ του Τερζάκη κινείται διαρκώς υπό την επήρεια της μοίρας. Πιστεύει σε αυτήν και αγωνίζεται να την αλλάξει όταν της προμαντεύεται κάτι κακό ενώ, από την άλλη, αφήνεται σε αυτήν και την ακολουθεί τυφλά όταν το προμάντεμα είναι ευχάριστο. Τελικά θέλει να ορίσει η ίδια τη μοίρα της κι αυτό φαίνεται κι από την απαίτησή της προς τη μάντισσα.

Ο Τερζάκης βάζει συχνά την ηρωίδα του να εξομολογείται τα συναισθήματα και τις σκέψεις της, σαν να ακούμε έναν εσωτερικό της μονόλογο. Έτσι, την ακούμε να λέει πόσο αγωνίστηκε για να ανέβει ψηλά κι ότι έχει κρύψει τις πληγές του αγώνα αυτού κάτω από την πορφύρα.[308] Καταλαβαίνουμε πόσο την κυριεύει ο τρόμος της εναλλαγής των καταστάσεων γιατί δεν θα άντεχε να χάσει τα κεκτημένα της. Είναι αυτός ο αδιάλειπτος φόβος του ένοχου ανθρώπου, εκείνου που φοβάται μη χάσει ό,τι κέρδισε επειδή ακριβώς έχει συνείδηση της αδικίας που διέπραξε για να κερδίσει. Η επίγνωση της παροδικότητας των ένοχων επιτευγμάτων της οδηγεί τη Θεοφανώ στην αυτοκαταστροφή ενώ νομίζει ότι πράττει το εντελώς αντίθετο. Για τον Τερζάκη, ο τραγικός ήρωας εμφορείται από «*έναν παράδοξο οίστρο, μιαν ανεπίγνωστη ορμή, που τον αναγκάζει να αναζητά τον προορισμό του, την τελείωσή του δια της καταστροφής*» κι αυτό το ονομάζει «*τραγικό πνεύμα*»· αυτός που δεν είναι προορισμένος από τη φύση του για τραγικός ήρωας, ο κοινός άνθρωπος, σε ένα ξέσπασμα του δράματος συνθηκολογεί, συμβιβάζεται ενώ οι τραγικοί ήρωες έχουν γεννηθεί αποκλειστικά για να δώσουν «*κοσμολογική σημασία στην υπόθεση που χειρίζονται*».[309]

Ο Τερζάκης, σε αντίθεση με τους άλλους δραματουργούς, εμφανίζει τη σύναψη της ερωτικής σχέσης Θεοφανώς και Τσιμισκή εν τη γενέσει της κι όχι ως

---

[308] Άγγελου Τερζάκη. *Θέατρο*… ό.π., σ. 105

[309] Άγγελου Τερζάκη. *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα: Δοκίμιο*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1989, σ. 22, 23

κατάσταση που προϋπάρχει των γεγονότων που διαδραματίζονται μπροστά στον θεατή. Έτσι βρίσκει την ευκαιρία να δείξει μια ακόμα πτυχή της Θεοφανώς, τη θηλυκότητα, τον αισθησιασμό και τον ερωτισμό που αποπέμπει ώσπου να καταφέρει να κατακτήσει τον Τσιμισκή.[310] Μάλιστα εδώ θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι η Θεοφανώ κεντρίζει το ερωτικό ενδιαφέρον του Τσιμισκή χωρίς να λέει λόγια ερωτικά, μιλώντας υπαινικτικά και μεταφορικά, σχεδόν ποιητικά. Τα λόγια της είναι διακριτικά, μετρημένα, όχι προκλητικά. Φανταζόμαστε ότι, εάν βλέπαμε τη συγκεκριμένη σκηνή σε παράσταση, η Θεοφανώ θα επιτύγχανε τη σαγήνη με μια αδιόρατη θελκτικότητα στις κινήσεις, στο βλέμμα της, στη χροιά της φωνής της έτσι ώστε ο ερωτισμός να «πλανάται στον αέρα». Η υπαινικτικότητα και η ποιητικότητα είναι σίγουρα ένα χαρακτηριστικό του λόγου της Θεοφανώς του Τερζάκη που υπάρχει σε όλο το έργο.

Η ηρωίδα του Τερζάκη καταφέρνει με τις ενέργειές της να παγιδεύσει τον Τσιμισκή και να τον φέρει προ τετελεσμένου κάνοντάς τον να νιώσει οργή γι' αυτήν και να την αποκαλεί «*οχιά*» και «*φόνισσα*».[311] Από την άλλη φέρνει και τον Νικηφόρο σε απόγνωση που πλησιάζει την τρέλα, αρχικά επιβεβαιώνοντας, με λόγια κοφτερά κι εξίσου κοφτερές σιωπές, τις υποψίες του για τον εραστή της κι ύστερα αναιρώντας τις για να τον καθησυχάσει. Ενεργεί, εκ πρώτης όψεως, σατανικά εις βάρος αμφότερων των ανδρών. Σε μια δεύτερη ανάγνωση όμως διακρίνεται μια ξέφρενη κι επικίνδυνη τροχιά στην οποία θέτει εν πλήρη επίγνωση τον ίδιο της τον εαυτό ρισκάροντας τις συνέπειες από τα λόγια της και «παίζοντάς τα όλα για όλα».

Η Θεοφανώ στην τραγωδία του Τερζάκη έχει και μια μικρή στιγμή ανθρώπινης αδυναμίας κατά την οποία αμφιταλαντεύεται· για λίγο νιώθει την ανάγκη να φωλιάσει στην ασφαλή και δυνατή αγκαλιά του Νικηφόρου.[312] Αστραπιαία όμως φέρνει στο νου της το πεπρωμένο της και λέει πως η στιγμή αυτή χάθηκε, επανερχόμενη στην αρχική σκληρότητά της. Με απάνθρωπη σκληρότητα συνεχίζει να πράττει κινούμενη πια αυτόματα, σαν να έχει υπνωτιστεί από τη δύναμη της μοίρας που την καθοδηγεί, καθώς πιστεύει. Το αποκορύφωμα του κυνισμού και της ωμότητάς της είναι όταν μετά τον φόνο αποκαλεί τον νεκρό Νικηφόρο απλώς «*λείψανα*».[313] Η Θεοφανώ του Τερζάκη έχει έναν μακροσκελή μονόλογο όταν μετά την προδοσία του

[310] Άγγελου Τερζάκη. *Θέατρο*… ό.π., σ. 113-115 και σ. 122-123
[311] Ό.π., σ. 135
[312] Ό.π., σ. 151-152
[313] Ό.π., σ. 159

Τσιμισκή περνά από την τύφλωση στην ενάργεια, από τη θολότητα των μαντεμάτων στο ξεκαθάρισμα των πραγματικών γεγονότων, από την απουσία του Θεού στο αντίκρισμά του έστω και με θυμό, πριν την τελική της κατάρρευση.

7.1 Συγκριτικός σχολιασμός των τραγωδιών υπό το πρίσμα του προσώπου της Θεοφανώς

Διατρέχοντας κανείς την Ιστορία του Βυζαντίου διαπιστώνει εύκολα ότι, όσο κι αν σήμερα μας φαίνεται αδιανόητο, η αλληλοεξόντωση των υποψηφίων για τον αυτοκρατορικό θρόνο ήταν κάτι το συνηθισμένο. Συνωμοσίες, φόνοι, ακρωτηριασμοί, τυφλώσεις κι εξορισμοί ήταν τα μέσα για να αναρριχηθεί ο εκάστοτε σφετεριστής ή να κατοχυρώσει την εξουσία του ο εκάστοτε βασιλεύων. Γιατί τα γεγονότα ενός ακόμα φόνου στην βυζαντινή αυτοκρατορική αυλή κέντρισαν το ενδιαφέρον τόσων δραματουργών, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε. Το διαφορετικό με τη συγκεκριμένη δολοφονία, αυτό που κάνει το θέμα αυτό της Ιστορίας δελεαστικό για τον δραματουργό, και κατ' επέκταση για το θεατρικό κοινό, βρίσκεται σε διάφορες συνιστώσες.

Μία από αυτές είναι ότι στα ιστορικά αυτά γεγονότα εμπλέκεται το θέμα ενός παράνομου έρωτα που κινεί τα νήματα, δεν είναι μόνο η εξουσία η αιτία. Δεν μπορούμε να ξέρουμε εάν ο έρωτας γέννησε τη συνωμοσία ή εάν οι κοινές πολιτικές βλέψεις ήταν αυτές που πρωτοέφεραν τον Τσιμισκή με τη Θεοφανώ κοντά και ο έρωτας προέκυψε μετά, ως επιστέγασμα των κοινών σκοπών. Επίσης πιθανό είναι κάποιος από τους δύο να «παγίδευσε» τον άλλον μέσω του έρωτα ώστε να τον καταστήσει συνεργό του. Οι δραματουργοί, καθώς είδαμε στις υποθέσεις των έργων, επιλέγουν όποια εκδοχή κρίνουν πρόσφορη για το έργο του ο καθένας.

Μια άλλη συνιστώσα είναι ότι εγκέφαλος της πλεκτάνης υπήρξε μια γυναίκα. Αλλά κι αυτό δεν ήταν κάτι το εντελώς ασυνήθιστο στο Βυζάντιο. Κι άλλες βυζαντινές αυτοκρατόρισσες διέπραξαν εγκλήματα, δεν ήταν ίδιον μονάχα των αντρών η πρακτική αυτή. Τι το διαφορετικό είχε αυτή η γυναίκα; Γιατί γέννησε όχι μόνο τα δράματα της νεοελληνικής δραματουργίας αλλά η φήμη της είχε ήδη γεννήσει από την σύγχρονή της εποχή στα στόματα του λαού δημώδεις θρύλους;[314] Η απάντηση ίσως βρίσκεται

[314]Gustave Schlumberger. *Ο Αυτοκράτωρ…*, σ.879

στο ότι ήταν πολύ όμορφη και κυρίως στο ότι θέλησε να διαχειριστεί η ίδια τη σεξουαλικότητά της. Για την εποχή της αλλά και για τις μεταγενέστερες εποχές, ακόμα και για την εποχή κατά την οποία γράφτηκαν τα πρώτα δράματα με αυτό το θέμα, η αυτοδιάθεση της γυναίκας ήταν κάτι το ακραίο. Ακραία ήταν και η ομορφιά της Θεοφανώς. Συνδυάζοντας στο πρόσωπό της δύο ακραίες ιδιότητες, η Θεοφανώ ήταν ήδη φαινόμενο σπάνιο για τις κοινωνίες της εκάστοτε εποχής, ήταν ήδη «τέρας» (με την αρχαιοελληνική σημασία) ακόμη και πριν διαπράξει τον φόνο. Ήταν γεννημένη για να φτάσει εκεί, αυτή ήταν η μοίρα της.[315]

Η κυριότερη όμως συνιστώσα που κάνει τα ιστορικά γεγονότα γύρω από το πρόσωπο της Θεοφανώς να είναι ικανό υλικό για την «κατασκευή» μιας γερής τραγωδίας είναι η ανατροπή. Εάν δεν ερχόταν η τελική ανατροπή με την άρνηση του Τσιμισκή να κρατήσει στο πλευρό του τη Θεοφανώ το ιστορικό θέμα δεν θα είχε τις προδιαγραφές για να γίνει τραγωδία. Τα γεγονότα της Ιστορίας έχουν από μόνα τους, δεν χρειάζεται να τις επινοήσει ο συγγραφέας, τις αριστοτελικές προϋποθέσεις (κυρίως την *περιπέτεια* λόγω της ανατροπής). Η τραγωδία έγκειται ακριβώς στην άνοδο και την πτώση της Θεοφανώς, στην ύβρη και στη νέμεση στο πρόσωπό της.

Επικεντρώνοντας την προσοχή ειδικά στο πρόσωπο της Θεοφανώς βλέπουμε ότι ο καθένας από τους δραματουργούς έδωσε τη δική του οπτική πάνω στην πραγμάτευση της τραγικής πορείας της Θεοφανώς. Σκόπιμο είναι να δούμε τα εξεταζόμενα έργα και τους συγγραφείς και κατά χρονική σειρά γιατί, εκτός από την πνευματική ιδιοσυγκρασία του καθενός, τη δημιουργία τους επηρεάζει και η εποχή και οι κοινωνικές συνθήκες που πλαισιώνουν τον κάθε δραματουργό.

Ο Προβελέγγιος παρουσιάζει τη Θεοφανώ όπως θα τη φανταζόμασταν λίγο πολύ όλοι μας διαβάζοντας την Ιστορία. Πανούργα, φιλόδοξη, αδίστακτη και φιλήδονη. Αυτό στο οποίο διαφέρει όμως από τους άλλους συγγραφείς είναι ότι παραθέτει και το εκ διαμέτρου αντίθετο πρόσωπο, την Αγάθη. Η Θεοφανώ ό,τι κάνει το κάνει κυρίως γιατί θέλει να ζήσει τον έρωτά της με τον Τσιμισκή και ο Νικηφόρος τής είναι εμπόδιο. Δεν της περνά από το μυαλό ότι ο Τσιμισκής μπορεί να τη χρησιμοποιεί. Αντιθέτως η Αγάθη ζητά εχέγγυα και δεν παρασύρεται από τον Τσιμισκή ώσπου να πειστεί ότι αυτός την αγαπά. Η Αγάθη παρουσιάζεται ως η μετρημένη,

---

[315] Τερζάκη, Άγγελου. Θέατρο…, σ. 151 «*ΘΕΟΦΑΝΩ: Νικηφόρε, μη μ' αφήνεις, έλεος!... μη μ' αφήνεις σου λέω! […] Ένα πλοίο βουβό σηκώνει την ώρα τούτη μαύρα πανιά μέσα στη θύελλα και με καρτερεί, μου γνέφει, θα με πάρει. […] κρύψε με, φράξε μου τ' αυτιά να μην ακούω. Σκότωσέ με. Το ριζικό μου με κράζει. ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ: Θεοφανώ!... Είχες λοιπόν μέσα σου τέτοιες φωνές και δεν τις γνώριζα; […] ποια είσαι εσύ; Άγγελος ή δαίμονας;*»

σοβαρή γυναίκα, αυτή που τελικά αξίζει να διαλέξει ο άντρας. Η Θεοφανώ είναι η γυναίκα που επιχειρεί να αλλάξει τη ζωή της. Όταν στο τέλος καταλαβαίνει ότι ο Τσιμισκής την ξεγέλασε, αμέσως η σκέψη της επιστρέφει στον Νικηφόρο γιατί μόνο αυτός θα την προστάτευε. Η όλη διαχείριση του Προβελέγγιου αντανακλά τις αντιλήψεις της εποχής του. Η γυναίκα εξυπακούεται ότι θα είναι υπό την προστασία ενός άντρα είτε αυτός είναι ο σύζυγος είτε ο επόμενος σύζυγος. Ειδάλλως είναι απροστάτευτη άρα χαμένη. Η οπτική αυτή του Προβελέγγιου «*αποτελεί ενδεχομένως το μοναδικό νοητό τρόπο άμυνας της εγχώριας ανδροκρατούμενης παραδοσιακής κοινωνίας απέναντι σε αυτό που αντιλαμβάνεται ως αναπάντεχη γυναικεία επέλαση*».[316] Η τελική της συντριβή τη νουθετεί αλλά είναι αργά πια. Ο Προβελέγγιος επιχειρεί να νουθετήσει και τις γυναίκες της εποχής του που έχουν επηρεαστεί από τα ευρωπαϊκά κοινωνικά ρεύματα που διακήρυτταν τη γυναικεία χειραφέτηση.

Η Θεοφανώ του Καζαντζάκη είναι μια γυναίκα απελευθερωμένη από την άποψη ότι έχει το θάρρος να εκπέμπει επίμονα τα ερωτικά της καλέσματα στον σύντροφό της και να του προκαλεί τόσο τον πόθο όσο και τη ζήλια προκειμένου να κερδίσει την υποταγή του. Ο κοσμοπολίτης Καζαντζάκης πράγματι στη ζωή του σχετίστηκε με κοινωνικούς κύκλους μέσα στους οποίους υπήρχαν γυναίκες διανοούμενες, γυναίκες χειραφετημένες. Η ακατάπαυστη πάλη του να κατανοήσει το θείο όμως είναι αυτή που, στο συγκεκριμένο έργο, φέρνει σε αντίθεση τη μορφή της Θεοφανώς με εκείνη του Νικηφόρου. Στην προσπάθειά του να μείνει εγκρατής εκείνη τον προκαλεί και τον χλευάζει. Στην προσπάθειά του να μην ολιγοπιστήσει εκείνη δηλώνει άθεη. Ο Νικηφόρος είναι συνεχώς μετέωρος λόγω του ότι δεν μπορεί να φτάσει στο στόχο του· η Θεοφανώ είναι σταθερή γιατί είναι μηδενίστρια, κυνική, συμβιβασμένη με τη γήινη, την υλική φύση της. Εκείνος έχει πνευματικές αναζητήσεις, η Θεοφανώ είναι ζωώδης. Η γυναίκα είναι το βάρος που τραβά ανελέητα τον άντρα προς τη γη, που δεν τον αφήνει να κάνει την ύλη πνεύμα. Ο Τσιμισκής όμως, ως μια καλύτερη εκδοχή άντρα, καταφέρνει να απαρνηθεί το δέλεαρ της Θεοφανώς και να στρέψει το βλέμμα του σε νέους αγώνες. Ο Καζαντζάκης είναι ο μόνος από τους δραματουργούς που δεν αφήνει την ηρωίδα του να απαντήσει, δεν υπάρχει αντίδραση στην προδοσία κι αυτό ενδεχομένως σηματοδοτεί και την άρση του λόγου ύπαρξης του προσώπου της Θεοφανώς εφόσον δεν υπάρχει πια και ο Νικηφόρος. Η Θεοφανώ του

[316] Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π., σ.159 και σ.157

Καζαντζάκη υπάρχει στο έργο για να αναδεικνύεται, μέσω της αντίθεσης εν είδει φωτοσκίασης, τη μορφή του Νικηφόρου που είναι ένα alter ego του συγγραφέα.

Στη *Λάκαινα* του Θεοτοκά έντονο είναι το στοιχείο της κοινωνικής πλαισίωσης της όλης δράσης. Σχεδόν πάντοτε στη σκηνή υπάρχουν, μαζί με τους πρωταγωνιστές, κι εκπρόσωποι του λαού και η κοινή γνώμη όχι μόνο εκφράζεται αλλά κι αποφασίζει, κάνει πολιτική. Στο ίδιο πλαίσιο ενσωματώνεται και ο ρόλος της εκκλησίας. Όλο το δράμα είναι ειδωμένο μέσα από τα μάτια του λαού. Ο τίτλος *Λάκαινα* αντικατοπτρίζει τη γνώμη του λαού για τη βασίλισσα. Ο λαός μέσα στο δράμα αυτό έχει συναίσθηση του ότι γίνεται μέτοχος μιας ιστορικής καμπής, το ίδιο γνωρίζει κι ο Θεοτοκάς στη ζωή του. Έζησε τη νεαρή του ηλικία εν μέσω πολέμων κι αναταραχών. Η Θεοφανώ του Θεοτοκά είναι μια ανάλγητη καταπιέστρια, μια δικτάτορας που ο λαός όμως τελικά την έριξε. Την οπτική αυτή νοηματοδοτεί επίσης και το διαφορετικό τέλος που δίνει ο συγγραφέας. Δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από τον θάνατο της Θεοφανώς και μάλιστα την αυτοκτονία. Για να ξεκινήσει κάτι καινούριο πρέπει να καταστραφεί ολοσχερώς το παλιό. Κι αυτό γιατί ο Θεοτοκάς ξέρει από την ίδια του τη ζωή ότι μετά από τον πόλεμο έρχεται η ειρήνη κι από τις θρησκευτικές του αντιλήψεις ξέρει ότι πρέπει να προηγηθεί ο θάνατος για να έρθει η ανάσταση. Η Θεοφανώ του Θεοτοκά είναι η παλαιά εποχή που πεθαίνει γιατί απέτυχε ώστε να ανατείλει η ελπίδα της επερχόμενης καλύτερης εποχής κι αυτό δεν μπορεί παρά να επιβεβαιώνει ότι το έργο αυτό του Θεοτοκά είναι και πολιτικό.

Στη Θεοφανώ του Τερζάκη βλέπουμε το ξεκίνημα της σχέση της με τον Τσιμισκή. Η Θεοφανώ όχι μόνο δίνει την αφορμή αλλά και επιδιώκει να συναφθεί ερωτική σχέση με τον Τσιμισκή. Κι αυτό γιατί της το προφήτεψε η σκλάβα μάντισσα. Η Θεοφανώ λοιπόν ανέλαβε εθελοντικά να υποταχτεί σε αυτό που της δόθηκε ως πεπρωμένο κι έκανε τα πάντα για να εκπληρώσει το ριζικό της. Η καταστροφή της ήταν μοιραία. Ο Τερζάκης έγραφε στις σημειώσεις του «*Η Θεοφανώ είναι τύπος δαιμονιακός μα και βασανισμένος. Συστρέφεται κάτω από την αιχμή του δαίμονά της, σφαδάζει*» και ακόμα «*Ο Θεός γι' αυτήν [τη Θεοφανώ], μια και δεν εξασφαλίζει την αιωνιότητα της επίγειας ζωής, είναι εχθρός. (Τον πολεμάει κατά πρόσωπο χωρίς θρησκευτική υποκρισία).*»[317] Το τέλος της είναι η ολοκληρωτική συντριβή γιατί αυτό που την ταλάνιζε πάντα, ο φόβος της μοναξιάς, την χτύπησε. Και τότε, σαν αστραπή, θυμάται

[317] Άννα Ταμπάκη. Διάλογος με την ιστορία. Ένα σχεδίασμα. Στο *Άγγελος Τερζάκης. Αγωνιών και άγρυπνος. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*. Επιμέλεια Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, σ. 67-81. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2021, σ.79-80

την ύπαρξη του Θεού. Μάλιστα του μιλά, νιώθει κι από αυτόν εγκατάλειψη ενώ αυτή ήταν που τον αρνιόταν.

Όμως παρόλο που θυμώνει με το Θεό, το γεγονός και μόνο ότι θεωρεί πιθανή την ύπαρξή του είναι ένα βήμα εμπρός. Γιατί επιτέλους τον αναζητά. Εκδιωγμένη από τον κόσμο (από ένα σύστημα που την πέταξε έξω), στρέφεται από τα μάταια, τα εγκόσμια, τα επιφανειακά, τα κίβδηλα (όπως οι μαντείες) στα όντως όντα, στα εσώτερα, στην ψυχή κι επομένως στον Θεό. Όλη αυτή της η πορεία ήταν ένας δρόμος για να βρει τον Θεό; Το θέμα της πίστης στο Θεό απασχολούσε έντονα τον Τερζάκη και το είχε διατυπώσει τόσο μέσα από τα μυθιστορήματά του όσο και στο δοκιμιακό του λόγο.[318] Ενδεχομένως, η «*εξωιστορική σημασία*» που ώθησε τον Τερζάκη να καταπιαστεί με το θέμα της Θεοφανώς να περικλείει και το ζήτημα της αναζήτησης του Θεού από έναν άνθρωπο που είναι ένοχος.[319]

Όλοι οι δραματουργοί έθεσαν τα ιστορικά γεγονότα ως έναν καμβά μπροστά από τον οποίο ο καθένας τους ανέπτυξε τη δική του φιλοσοφική θεώρηση πάνω σε ζητήματα που προκύπτουν από την ιστορία. Κανείς δεν έμεινε αυστηρά προσκολλημένος στα ιστορικά γεγονότα αλλά όλοι τους, σε ορισμένα σημεία, τα υπερέβησαν ο κάθε συγγραφέας σύμφωνα με τη δική του οπτική, προκειμένου να αναπτύξουν τη σκέψη τους. Σε όλων τα έργα η Θεοφανώ είναι φιλόδοξη, σκληρή και αδίστακτη. Αυτή είναι μια βάση κοινή για όλους. Πέρα από αυτή τη βάση όμως ο κάθε συγγραφέας έδωσε μια Θεοφανώ ξεχωριστή που σημαίνει και αληθινή.

---

[318] Άγγελου Τερζάκη. *Δίχως Θεό*. Αθήνα: Αετός, 1951, σ. 161 «*Εμείς βλέπεις, καλέ μου, είμαστε σήμερα ένας κόσμος που έχασε το Θεό του. Η ιδέα της θεότητας απουσιάζει από τη ζωή, το βλέπεις, κι' απόμεινε στη θέση της ένα είδωλο. Τι θα γίνουμε δίχως Θεό; πες μου.*»

[319] Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1971-1972. *Πρόγραμμα παράστασης. Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 2*, Δεκέμβριος 1971, σ. 10 «*Και πάλι, το επεισόδιο τούτο μιας άλλης εποχής δε θα με σταματούσε αν δεν νόμιζα πως ξεκρίνω μέσα του κάποιαν άλλη, εξωιστορική σημασία… Γι' αυτήν γράφτηκε η Θεοφανώ*»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αλεξίου, Έλλη - Στεφανάκης, Γεώργιος. *Νίκος Καζαντζάκης. Γεννήθηκε για τη δόξα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1983.

Αργυρίου, Αλέξανδρος - Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Θεοτοκάς Γιώργος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 4*, σ. 69-70. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991.

Αργυρίου, Αλέξανδρος. «Προβελέγγιος Αριστομένης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8, σ. 370. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991.

Βαλέτας, Γεώργιος. *Ανάλυση του Νικηφόρου Φωκά ανεκδότου δράματος του Δημ. Ν. Βερναρδάκη, (ανατύπωση από το πανηγυρικό τεύχος του Ποιμένος, Οκτ.-Νοέμβ. 1934)*. Μυτιλήνη: Τύποις Δημοκράτου, χ. χ.

Βαρβέρης, Γιάννης. Ο Άγγελος της τραγωδίας. Στο: *Τερζάκης, Άγγελος: Πριν από την αυλαία*, σ. 231-235. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989.

Βασιλείου, Αρετή. *«Επί ξυρού ακμής». Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2012.

Βάλσας, Μίμης. *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Μετάφραση, εισαγωγή σημειώσεις: Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου. Αθήνα: Ειρμός, 1994.

Βιβιλάκης Ιωσήφ. *Για το ιερό και το δράμα: θεατρολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αρμός, 2004.

Bien, Peter. «Καζαντζάκης ο θρησκομανής». *Φιλόλογος*, τχ. 131 (2008): 31-39.

Βλυσίδου, Βασιλική Ν. «Η βυζαντινή αριστοκρατία και η κρατική εξουσία (9ος-10ος αι.)». Στο: *Βυζαντινό κράτος και κοινωνία: Σύγχρονες κατευθύνσεις της έρευνας*, σ. 107-123. Αθήνα: Ηρόδοτος Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ), 2003.

Βρεττάκος, Νικηφόρος. *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του*. Επιμέλεια Κωστούλα Μητροπούλου. Αθήνα: Σύψας- Σιαμαντάς, 1960.

Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. Παπαφλέσσας: Ένα ιστορικό δράμα του Σπ. Μελά. Στο *Επιστημονική επιθεώρηση τεχνών του θεάματος*, τεύχ. 1, σ. 75-95. Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2009.

Γεωργοπούλου, Βαρβάρα. Θεωρία δράματος και μοντέλα εφαρμογής τη μεσοπολεμική περίοδο: Η περίπτωση του Άγγελου Τερζάκη. Στο *Άγγελος Τερζάκης. Αγωνιών και άγρυπνος. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*. Επιμέλεια Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, σ. 93-103. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2021

Γεωργουσόπουλος, Κώστας. *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*. τ.2., Ελληνικό θέατρο. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1990-2000.

Γλυκά, Μιχαήλ. *Βίβλος Χρονική*. Michaellis Glycae Annales, CB. Βόννη: Bekker, 1836.Διαθέσιμο στο https://greekdownloads.wordpress.com/category/corpus-scriptorum-historiae-byzantinae-cshb/ Προσπελάστηκε 7/1/2022.

Γραμματάς, Θεόδωρος. «Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη». *Διαβάζω*, τχ. 51 (Μάρτιος 1982), 40-61.

---. *«Κρητική ματιά: Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη, 1992.

Ζωγράφου, Λιλή. *Ν. Καζαντζάκης. Ένας τραγικός*. Αθήνα: Κέδρος, 1960.

Ζωναράς, Ιωάννης. *Επιτομή Ιστοριών*. Ioannis Zonarae, Epitomae Historiarum, III, CB. Βόννη: Pinderl, Büttner, Wobst, 1897. Διαθέσιμο στο https://greekdownloads.wordpress.com/corpus-scriptorum-historiae-byzantinae-cshb/ Προσπελάστηκε 11/1/2022.

Θέμελης, Γιώργος. *Προβελέγγιος-Δροσίνης-Πολέμης-Στρατήγης-Καμπάς*. Αθήνα: Αετός, Βασική Βιβλιοθήκη, 24, 1953.

Θεοτοκάς, Γιώργος. *Θεατρικά έργα Β'. Πέφτει το βράδυ. Αλκιβιάδης. Ο τελευταίος πόλεμος. Η Λάκαινα. Σκληρές ρίζες. Η άκρη του δρόμου*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1966.

Θρύλος, Άλκης. «Το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη». Στο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, σ. 170-199. Αθήνα: Δίφρος, 1961.

---. *Το ελληνικό θέατρο*. Τόμος Ζ΄. Αθήναι: Ακαδημία Αθηνών, 1977- (1981).

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Τόμος Η΄. Γενική επιμέλεια βυζαντινών τόμων: Διονύσιος Ζακυθηνός. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1979.

Καζαντζάκη, Γαλάτεια. «Η πνευματική μας κίνησις. Νικηφόρος Φωκάς. Κριτικό σημείωμα». *Πρωία.* 7 Ιανουαρίου 1928, σ. 3. Διαθέσιμο στο https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=38465&seg= Προσπελάστηκε 9/2/2022.

Καζαντζάκη, Νίκου. *Θέατρο, τόμος δεύτερος. Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα. Χριστός, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Νικηφόρος Φωκάς, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1956.

Νίκος Καζαντζάκης. Ασκητική. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη (Πάτροκλος Σταύρου), 2014. Πρώτη έκδοση: 1927

Κακούρου-Χρόνη, Γεωργία. *Νίκος Καζαντζάκης-Νικηφόρος Βρεττάκος. Δύο δημιουργοί συνομιλούν μέσα από το έργο τους*. Αθήνα: Φιλιππότη, 1994.

Καραγάτσης, Μ. *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*. Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβιλάκης. Αθήνα: Εστία, 1999.

Καραλής, Βρασίδας. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας. Δοκίμιο επί της οντοποιίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας*. Αθήνα: Κανάκη, 1994.

Λέων, Διάκονος. *Ιστορία*. Leonis Diaconi Caloënsis Historiae, CB. Bonnae: Hase, 1828. Διαθέσιμο στο: https://greekdownloads.wordpress.com/category/corpus-scriptorum-historiae-byzantinae-cshb/ Προσπελάστηκε 19/1/2022.

Μαμώνη, Κυριακή. «Το θεατρικό έργο του Προβελέγγιου». *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 80, (1951): 845-847.

Middleton, Darren. *Novel Theology: Nikos Kazantzakis's Encounter with Whiteheadian Process Theism*. USA: Mercer University Press, 2000. Διαθέσιμο στο: https://books.google.co.in/books?id=M2QJhmgpKjUC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false Προσπελάστηκε 18/12/2021.

Μουδατσάκις, Τηλέμαχος. Ν. Καζαντζάκης: Νικηφόρος Φωκάς. Η έννοια της συνεικόνισης με βάση τη λήψη του βιβλικού χωρίου της «Ιουδίθ». Στο *Μνήμη Παντελή Πρεβελάκη - Νίκου Καζαντζάκη*. Επιμέλεια Παπαδογιαννάκης, Ν., 179-191. Ρέθυμνο: Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνης, 2000.

Μουστακάτου, Κατερίνα. «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά: οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας». *Παράβασις*, τ. 9 (2009), 281-292.

Μπίστα, Πολυξένη. *Γυναικεία προσωπογραφία στο πεζογραφικό έργο του Άγγελου Τερζάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός, 1998.

---. Η «ιερή τάξη των πραγμάτων» : στοιχεία του υπερβατικού στα βυζαντινά έργα του Άγγελου Τερζάκη. Στο *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά.* Επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ.2, 255-264. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015.

Μυράτ, Δημήτρης. Ο θεατρικός Τερζάκης. Στο: *Οψέ οι μύλοι των θεών: Κείμενα για το θέατρο.* Αθήνα: Καστανιώτης, 1998, σσ. 185-191.

Νικολάου, Κατερίνα & Χρήστου, Ειρήνη. «Οι αντιλήψεις των Βυζαντινών για την άσκηση της εξουσίας από γυναίκες (780-1056)». *Byzantina Symmeikta [Online], 13 (1999): 49-67.* doi:https://doi.org/10.12681/byzsym.859

Ντιλ, Κάρολος. *Βυζαντινές μορφές*. Μετάφραση Στέλλα Βουρδουμπά. Αθήνα: Εκδόσεις Μπεργαδή, 1969.

Ξενόπουλος, Γρηγόριος. «Βασιλικόν Θέατρον: Ο Νικηφόρος Φωκάς, δράμα εις πράξεις πέντε υπό Δ.Ν. Βερναρδάκη». *Παναθήναια* Θ΄, ετ. Ε΄, 15/3/1905, 344-346. Διαθέσιμο στο https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=38838&seg= Προσπελάστηκε 23/11/2021

Ξιφαρά, Πετρούλα. Ιστορικό δράμα. *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 28, σ. 183. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999.

Ostrogorsky, Georg. *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους. Τόμος δεύτερος*. Μετάφραση Ιωάννης Παναγόπουλος. Αθήνα: Ιστορικές Εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, 1979.

Παγκουρέλης, Βάιος. Τα ίχνη της συνέχειας. Στο *Πριν από την αυλαία* σ. 223-230. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989.

Παλαμά, Κωστή. *Η φλογέρα του βασιλιά. Με την ηρωική τριλογία*. Αθήνα: Εστία, 1910. Διαθέσιμο στο http://digital.lib.auth.gr/record/148635. Προσπελάστηκε 7/1/2022.

Παναγιωτόπουλου, Ι.Μ. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. τ. Β΄ Ανήσυχα Χρόνια*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1980.

Παπαθανασόπουλος, Θανάσης. *Επισημάνσεις στο χώρο της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1992.

Παπαρρηγόπουλου Κωνσταντίνου. *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*. τ. Ε΄. Μετάφραση επιμέλεια Αλέξανδρος Τσιούνης. Αθήνα: Φάρος, 1983. Πρώτη έκδοση, 1853.

Παπαχατζάκη – Κατσαράκη, Θεοδώρα. *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα- Γιάννινα: Δωδώνη, 1985.

Πετράκου, Κυριακή. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Καζαντζάκη από τον Τάκη Μουζενίδη. Στον τόμο: *Θεατρολογικά miscellanea*, 201-216. Αθήνα: Δίαυλος, 2004.

---. *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*. Αθήνα: Μίλητος, 2005.

---. Νικηφόρος Φωκάς: το «κύκνειο άσμα» του Βερναρδάκη. Στο: *Μνήμη Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη, 1833-1907: τιμητικές εκδηλώσεις για τα 100 χρόνια από το θάνατό του: πρακτικά συνεδρίου (Μυτιλήνη, 28 και 29 Νοεμβρίου 2008)*, σ. 169-184. Επιμέλεια Παναγιώτης Σκορδάς. Μυτιλήνη: Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου, 2010.

---. *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*. Αθήνα: Μίλητος, 2017.

Πολίτη, Λίνου. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009.

Πουλιόπουλος, Νίκος. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα. Η κοσμοθεωρία του. Η πολιτική του ιδεολογία και δράση*. Τόμος 1. Αθήνα: Παπαζήση, 1972.

Πούχνερ, Βάλτερ. Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη. Στο: *Διάλογοι και διαλογισμοί: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2000, σσ. 251-270.

---. Η δραματουργική ιδιοτυπία του Αγγέλου Τερζάκη: Πρόχειρες σημειώσεις ενός πρόωρου απολογισμού. Στο *Συμπόσιο Άγγελος Τερζάκης: 20 χρόνια από το θάνατό του. Πρακτικά Συμποσίου*, 77-82. Ναύπλιο: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Ο Παλαμήδης», 2000.

---. «Ο Νίκος Καζαντζάκης ως θεατρικός συγγραφέας». Στο *Νίκος Καζαντζάκης. Ημερίδα αφιερωμένη στον μεγάλο δημιουργό Νίκο Καζαντζάκη. Κύκλος Ομιλιών*, 177-180. Πειραιάς: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, 2007.

Προβελέγγιος, Αριστομένης. *Νικηφόρος Φωκάς. Τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1925. Διαθέσιμο στο http://e-library.iep.edu.gr/iep/collection/browse/item.html?code=01-42162&tab=01 Προσπελάστηκε 24/7/2021

Schlumberger, Gustave. *Ο Αυτοκράτωρ Νικηφόρος Φωκάς*. Μετάφραση Ιωάννης Λαμπρίδης. Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1905. [α΄ έκδ. Paris: 1890]. Διαθέσιμο στο https://digital.lib.auth.gr/record/122896/?ln=el Προσπελάστηκε 11/12/2021

Σιδέρης, Γιάννης. «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας». *Θέατρο*, τχ. 9, (1963):26-46.

Σκυλίτζη, Ιωάννου. *Σύνοψις Ιστοριών*. Ioannis Scylitzae synopsis historiarum. Editio princeps. Ed. J. Thurn. (Corpus fontium historiae byzantinae, v. V) Berlin: de Gruyter, 1973. Διαθέσιμο στο https://greekdownloads.wordpress.com/category/corpus-fontium-historiae-byzantinae-cfhb/ Προσπελάστηκε 11/1/2022.

Σολομός, Αλέξης. Για τον Τερζάκη. Στο: *Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη για τα εβδομηντάχρονά του*. Αθήνα: Τετράδια Ευθύνης αρ.4, 1977.

---. Ο θεατρικός Καζαντζάκης. Στο: *Το πολύχρωμο θέατρο και άλλα σημειώματα*, σσ. 206-215. Αθήνα: Καστανιώτης, 1997.

Σταματίου, Γιώργος. *Η γυναίκα στη ζωή και το έργο του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: χ.ε., 1975.

Σταυρακάκης, Νικόλαος. «Ιστορία της ιατρικής: Ο ευνουχισμός στο Βυζάντιο». *Αρχεία Ελληνικής Ιατρικής*, 34(2):255-260. Διαθέσιμο στο https://www.mednet.gr/archives/2017-2/pdf/255.pdf Προσπελάστηκε 23/1/2022.

Ταμπάκη, Άννα. Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Στο *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος-20ος αι.). Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*, σ.37-58. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1997.

---. Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος και η Μαρία Δοξαπατρή. *Παράβασις* τ. 9 (2009), σ. 587-611.

---. Διάλογος με την ιστορία. Ένα σχεδίασμα. Στο *Άγγελος Τερζάκης. Αγωνιών και άγρυπνος. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας*. Επιμέλεια Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, σ. 67-81. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2021.

Τερζάκη, Άγγελου. Θέατρο. Γαμήλιο Εμβατήριο, Θεοφανώ, Θωμάς ο Δίψυχος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, χ. χ.

---. *Δίχως Θεό*. Αθήνα: Αετός, 1951.

---. Το δράμα κι η ιστορία. Στο: *Πριν από την αυλαία* σ. 215-218. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989.

---. *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα: Δοκίμιο*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1989.

Τσούπρου, Σταυρούλα. «Η Θεοφανώ ως κειμενική ηρωίδα: Κώστας Κυριαζής, Γιώργος Θεοτοκάς, Άγγελος Τερζάκης». *Διαβάζω,* τχ.510 (Σεπτέμβριος 2010), 83-87.

Χάρη, Πέτρου. *Έλληνες Πεζογράφοι. Στρατής Μυριβήλης - Γιώργος Σεφέρης - Γιώργος Θεοτοκάς - Κωστής Μπαστιάς - Άλκης Θρύλος - Πηνελόπη Δέλτα - Κωστής Παλαμάς (Β). Τόμος τέταρτος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1973.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Το ελληνικό ιστορικό δράμα (από το 19ο στον 20ο αιώνα)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2006.

---. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1955-1956. *Πρόγραμμα παράστασης. Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 7, Μάρτιος 1956*. Διαθέσιμο στο http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=191&programID=607&programFileDisk=Y1956PL12PR1PG011_sc.jpg Προσπελάστηκε 11/08/2021

Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Θεατρική περίοδος: 1971-1972. Πρόγραμμα παράστασης. Άγγελου Τερζάκη Θεοφανώ. Τραγωδία σε πέντε επεισόδια. Δελτίον παραστάσεων αρ. 2, Δεκέμβριος 1971. Διαθέσιμο στο http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=741 Προσπελάστηκε 11/08/2021

Αρχείο ΚΘΒΕ. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4784 Προσπελάστηκε 13/11/2021

ΕΛΙΑ Ψηφιοποιημένες συλλογές http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=324870 Προσπελάστηκε 18/11/2021