

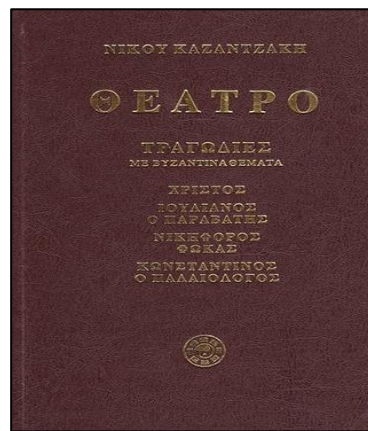


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

*ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ» ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: «ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»*



Διπλωματική Εργασία

Οι βυζαντινές τραγωδίες του Νίκου Καζαντζάκη:

Νικηφόρος Φωκάς, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος

Του

Σωτηρίου Επ. Παναγόπουλου

Πτυχιούχου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, 2018

A.M: 1013201804013

Τριμελής Επιτροπή Αξιολόγησης:

Γρηγοροπούλου Μαρίνα, Επίκουρος Καθηγήτρια, Επιβλέπουσα

Ανδρειωμένος Γιώργος, Καθηγητής, Μέλος

Καπετανάκη Σοφία, Μ. Επίκουρος Καθηγήτρια, Μέλος

Καλαμάτα, 2020

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	3
Πρώτο Κεφάλαιο.....	6
Νίκος Καζαντζάκης: ο βίος, το έργο και η σχέση του με το Βυζάντιο.....	6
1.1 Βιο-εργογραφία.....	6
1.2 Καζαντζάκης και Βυζάντιο.....	14
Δεύτερο Κεφάλαιο.....	16
Τα θεατρικά έργα ως λογοτεχνικά κείμενα.....	16
2.1 Πλοκή και χαρακτήρες.....	16
2.1.1 <i>Νικηφόρος Φωκάς</i>	16
2.1.2 <i>Ιουλιανός ο Παραβάτης</i>	26
2.1.3 <i>Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος</i>	39
2.2 Φιλοσοφικές αντιλήψεις και επιδράσεις.....	49
2.3 Το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο συγγραφής.....	58
Τρίτο Κεφάλαιο.....	62
Από τη λογοτεχνική συγγραφή στη θεατρική πράξη.....	62
3.1 Σκηνικές οδηγίες.....	62
3.2 Θεατρική πράξη και καζαντζακική ιδεολογία.....	73
Συμπεράσματα.....	78
Βιβλιογραφία.....	80
Περίληψη.....	85
Abstract.....	86

Εισαγωγή

Αφετηρία για την ενασχόλησή μου με τις τραγωδίες του Καζαντζάκη με βυζαντινά θέματα αποτέλεσε ο μεταίχμιος χαρακτήρας αυτών των έργων. Ιστορικά, η θεματική του Βυζαντίου, έως και τις αρχές του 20^{ού} αιώνα, δεν αποτέλεσε συχνά αντικείμενο λογοτεχνικής και επιστημονικής πραγμάτευσης, ενώ το Βυζάντιο δεν αποτέλεσε πάντα συνδεδετικό κρίκο ανάμεσα στην ελληνική αρχαιότητα και το νεοελληνικό κράτος. Λογοτεχνικά, ο Καζαντζάκης είναι ένας εξαιρετικά εκλεκτικός συγγραφέας που παραμένει οιοσδήποτε ανένταχτος και ως προς τις ιδέες του.

Θεωρώ εξαιρετικά σημαντική τη μελέτη των βυζαντινών τραγωδιών του Καζαντζάκη. Η τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος καλλιεργήθηκε από την αρχαιότητα και έχουν μεγάλο ενδιαφέρον οι διαστάσεις που προσλαμβάνει στον 20^ό αιώνα. Η βυζαντινή θεματική και η πρόσληψή της από τον Καζαντζάκη παρέχει μια ικανοποιητική εικόνα για τον τρόπο θέασης της βυζαντινής παρακαταθήκης και ιστορίας από τους Έλληνες λόγιους και συγγραφείς του πρώτου μισού του 20^{ού} αιώνα. Ακόμη και για άλλους τομείς σκέψης και δημιουργίας, όπως η φιλοσοφία και το θέατρο, η μελέτη της καζαντζακικής βυζαντινής τριλογίας είναι μείζονος σημασίας. Τα τρία έργα συμπυκνώνουν με τρόπο μοναδικό την αναζήτηση, την ιδεολογία και την κοσμοθεώρηση του συγγραφέα. Η εικόνα του Θεού, επίσης, προκαλεί διαλεκτικά τη σύγχρονη θεολογική επιστήμη, όπως και την εκκλησία της εποχής του.

Μέσα από τη βυζαντινή θεματική ο Καζαντζάκης τοποθετήθηκε ιδεολογικά, παρήγαγε λογοτεχνία και οραματίστηκε τη θεατρική μεταφορά των τραγωδιών του. Στο μεταίχμιο των ιδεολογιών ο ίδιος και στο μεταίχμιο της ιστορίας μας το Βυζάντιο συνθέτουν μια σκοτεινή εικόνα που καλεί τον σύγχρονο φιλόλογο να τη φωτίσει. Ασαφής και πολυσήμαντη είναι και η στάση του Καζαντζάκη απέναντι στο Βυζάντιο. Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία δεν αποτελεί συστηματικό ερμηνευτικό σχολιασμό της βυζαντινής τριλογίας του Καζαντζάκη, αλλά ούτε και προσπάθεια να ανιχνευθούν τα θεατρικά ή αντιθεατρικά στοιχεία των έργων. Πυρήνας της είναι ο πολύ λεπτός ιδεολογικός σύνδεσμος ανάμεσα στην καζαντζακική σκέψη και τη βυζαντινή θεματική.

Γιατί ο Καζαντζάκης επέλεξε το Βυζάντιο; Αποκαλυπτικό είναι το μελέτημα του Παναγιώτη Ροϊλού *Το Βυζάντιο και ο ηρωικός πεσιμισμός στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη* από τον συλλογικό τόμο σε επιμέλεια Roderick Beaton *Εισαγωγή στο*

έργο του Καζαντζάκη. Οι διακυμάνσεις αυτής της σχέσης αποδεικνύονται επίσης ως ένα σημαντικό ερευνητικό ζήτημα, καθώς επιδρούν άμεσα σε ιδεολογικές μεταστροφές που γίνονται αντιληπτές μέσα από τη σύγκριση της νεότερης και της ωριμότερης βυζαντινής του τραγωδίας. Ακόμη, μια πλήρη εικόνα για τη θεατρική παραγωγή της εποχής του Καζαντζάκη παρέχει η εκτενής μελέτη της Κυριακής Πετράκου *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο.*

Αναφορικά με τη δομή της εργασίας, στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν ο βίος και η εργογραφία του Νίκου Καζαντζάκη, καθώς και η γνώση για τον άνθρωπο, για τις επιδράσεις που δέχτηκε και για την εποχή που έζησε.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα διερευνηθούν η πλοκή και οι ήρωες των τριών βυζαντινών τραγωδιών του Νίκου Καζαντζάκη (*Νικηφόρος Φωκάς, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*). Οι τρεις τραγωδίες παρατίθενται με χρονολογική σειρά συγγραφής και πρώτης έκδοσης. Έπειτα, θα αναζητηθούν οι φιλοσοφικές επιρροές που οδήγησαν στην συγγραφή των έργων, αλλά και οι λογοτεχνικές επιδράσεις που δέχτηκε ο Καζαντζάκης. Επιπλέον, θα καταγραφούν τα ιστορικά συμφραζόμενα και οι πολιτικές εξελίξεις που στιγματίσαν την περίοδο συγγραφής των έργων. Θα εξεταστεί ακόμα η έννοια του τραγικού ηρωισμού του δημιουργού. Στόχος είναι η διαμόρφωση μιας σφαιρικής εικόνας για κάθε έργο. Η συνολική αυτή εικόνα διαρθρώνεται στους άξονες της πλοκής, των φιλοσοφικών και ιδεολογικών στοιχείων και της ιστορικής πραγματικότητας. Ποια είναι η ιστορία που επεξεργάζεται ο Καζαντζάκης κάθε φορά; Σε ποιον βαθμό διαφέρει από την βυζαντινή ιστορία η λογοτεχνική ιστορία που πλάθει; Ποιοι είναι οι ήρωες; Ποιες σχέσεις αναπτύσσονται μεταξύ τους; Πρόκειται για ήρωες-ανθρώπινους τύπους που επαναλαμβάνονται στα έργα, με βάση αναλογίες και κοινούς τρόπους έκφρασης και συμπεριφοράς (λόγοι και πράξεις); Ποιες ιδεολογικές αρχές της καζαντζακικής κοσμοθεωρίας διαφαίνονται; Μεταβάλλεται η ιδεολογία του Καζαντζάκη από έργο σε έργο και από δεκαετία σε δεκαετία; Ποια γεγονότα της προσωπικής του ζωής, αλλά και της γενικότερης ιστορικής πραγματικότητας της εποχής του τον σημάδεψαν και πώς το στίγμα τους αποτυπώθηκε στα λογοτεχνικά του δράματα; Είναι πολύ εύκολο να διατυπώσει κανείς την άποψη ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται για να αιτιολογηθούν οι αναλογίες ανάμεσα στη βυζαντινή ιστορική πραγματικότητα και στον ιστορικό ορίζοντα της εποχής του Καζαντζάκη. Ο Νίτσε μάλιστα πίστευε πως «η ιστορία δεν είναι τίποτα άλλο παρά δύσκολοι καιροί που δημιουργούν δυνατούς ηγέτες, οι οποίοι εξασφαλίζουν την ειρήνη. Η ειρήνη γεννά πιο αδύναμους

ανθρώπους, των οποίων η αδράνεια επιφέρει δύσκολους καιρούς»¹. Οι δυνατοί δεν είναι παρά ενσαρκώσεις του ίδιου του ηρωικού πνεύματος. Η άποψη αυτή, σε συνδυασμό με τον συχνά νιτσεικής καταβολής καζαντζακικό ήρωα, απαιτούν ιδιαίτερη και προσεκτική προσέγγιση των μελετώμενων έργων.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης θα διερευνηθεί η σχέση του Καζαντζάκη ως συγγραφέα με το θέατρο και η διασκευή ή μη των έργων του γι' αυτό. Έτσι, θα μελετηθούν οι σκηνικές οδηγίες μέσα στα ίδια τα δράματα, οι λογοτεχνικές κριτικές, οι θεατρικές παραστάσεις και οι θεατρικές κριτικές –θετικές και αρνητικές– που σώζονται. Κάποιοι θεώρησαν τις βυζαντινές τραγωδίες του Καζαντζάκη ως έναν συνειρμό ιδεολογιών, άλλοι ως κομμουνιστική προπαγάνδα και άλλοι πάλι ως λογοτεχνικά και θεατρικά αριστουργήματα. Εδώ θα τεθούν μερικά ακόμη ερωτήματα: ο Καζαντζάκης έγραφε τα έργα του για να παρασταθούν στο θέατρο ή όχι; Ποια ήταν η πορεία των λογοτεχνικών του δημιουργημάτων στο θέατρο; Τήρησε στο ακέραιο στη θεατρική μεταφορά τον ιδεολογικό και λογοτεχνικό τόνο των τραγωδιών;

Αρχικά, ο τρόπος εργασίας περιέλαβε την μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Η προσέγγισή μου είναι ως επί το πλείστον κειμενοκεντρική, ενώ οι βυζαντινές τραγωδίες του Νίκου Καζαντζάκη συνεξετάστηκαν τόσο σε διαχρονική, όσο και σε συγχρονική κλίμακα.

Η βασική δυσκολία που αντιμετώπισα στην έρευνά μου ήταν οι πηγές για τον Καζαντζάκη. Ανεξάρτητα από το κριτικό πρόσημό τους, αυτό που κατέστησε δύσκολη την προσπέλαση των πηγών ήταν ο αριθμός τους. Τεράστιος αριθμός μελετών έχει γραφεί για το καζαντζακικό έργο γενικά, ενώ ελάχιστος είναι ο αριθμός συνεισφορών για τη σχέση του συγγραφέα με το Βυζάντιο ειδικότερα. Ακόμη, οι επιδράσεις που μπορεί να ανιχνεύσει κανείς στην καζαντζακική γραφή ξεκινούν από τη Βίβλο και την αρχαία τραγωδία και φτάνουν μέχρι τον Σαίξπηρ, τον Νίτσε και τον Ίψεν. Προδήλως, λοιπόν, η σκέψη των έργων του καλύπτει ένα ευρύ φάσμα, όλα τα στοιχεία του οποίου ασφαλώς εξετάζονται μέσα από το πρίσμα του θεατρικού έργου ως λογοτεχνικού κειμένου μιας ιστορικής περιόδου.

¹ Παρατίθεται στο: Roderick Beaton (επιμ.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα, 2011, σ. 214.

Πρώτο Κεφάλαιο

Νίκος Καζαντζάκης: ο βίος, το έργο και η σχέση του με το Βυζάντιο

1.1 Βιο-εργογραφία

Ο Νίκος Καζαντζάκης (Ηράκλειο Κρήτης 1883-Freiburg Γερμανίας 1957) συγκαταλέγεται στους Έλληνες λογοτέχνες και στοχαστές που σημάδεψαν με το έργο και τη δράση τους την πνευματική και λογοτεχνική ζωή –εντόπια και διεθνή– του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Γεννημένος σε ένα περιβάλλον όπου το ελληνικό στοιχείο συνυπήρχε από αιώνες με τον κατακτητή (Βένετοι, Τούρκοι), βίωσε σε μεγάλο βαθμό τις εντάσεις στην κρητική νήσο κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα².

Αφορμή για να μεταβεί από την Κρήτη στη Νάξο για δύο χρόνια αποτέλεσε η επανάσταση του 1897. Η πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα τον βρήκε στην Αθήνα. Από το 1902 μέχρι το 1906 σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών³.

Εκείνη την περίοδο άρχισε να γράφει και να δημοσιεύει κείμενά του. Το έργο του Νίκου Καζαντζάκη δύσκολα θα μπορούσε να το εναρμονίσει κανείς με τις γενικότερες συνισταμένες ή τις λογοτεχνικές νόρμες της ελληνικής παραγωγής της περιόδου⁴. Ο Καζαντζάκης καταπιάστηκε με ποικίλα αντικείμενα: λογοτεχνία (ποίηση και κυρίως πεζογραφία και θέατρο), μετάφραση, διασκευή, σεναριογραφία, δημοσιογραφία, λογοτεχνική κριτική.

Με το θέατρο ασχολείται συστηματικά ήδη από το 1907 και υπέβαλε τα πρώτα του έργα σε διαγωνισμούς της εποχής. Το 1907 συμμετείχε στον Παντελίδειο διαγωνισμό δράματος, υποβάλλοντας το τολμηρό για την εποχή έργο *Ξημερώνει*⁵. Αποσπάσματα του έργου δημοσίευσε παράλληλα στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, εκφράζοντας στον διευθυντή του περιοδικού τις υψηλές φιλοδοξίες για το δημιούργημά του. Δεν υπήρξε αναγνώριση στον διαγωνισμό και όταν αργότερα παρουσιάστηκε η ευκαιρία το έργο να δραματοποιηθεί από τον θίασο Κοτοπούλη-Βονασέρα, ο Καζαντζάκης τήρησε αρχικά επιφυλακτική και τελικά αρνητική στάση⁶.

²Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2017, σ. 269.

³ Στο ίδιο, σ. 269.

⁴ Το ίδιο.

⁵ Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα, Μίλητος, 2005, σ. 21.

⁶ Στο ίδιο, σ. 25.

Τουλάχιστον μέχρι το 1930 συνόδευε τα δράματά του με τη φράση «Αυτό το έργο δεν γράφτηκε καθόλου για το θέατρο»⁷.

Η σχέση του με το θέατρο άρχισε ήδη από την παιδική του ηλικία στην Κρήτη. Σύμφωνα με την *Αναφορά στον Γκρέκο*, η πρώτη παράσταση που παρακολούθησε –και αυτή μισή– ήταν οι *Λησται*⁸ του Σίλερ. Το ενδιαφέρον του για το θέατρο που γεννήθηκε τότε μπορούσε να το καλλιεργήσει και μέσα από της μετέπειτα σπουδές του στην Αθήνα, μια πόλη με έντονη θεατρική ζωή και προϋπάρχουσα θεατρική παράδοση. Πρώτα ως θεατής και στη συνέχεια ως συγγραφέας δραμάτων εντάχθηκε πλήρως στον θεατρικό χώρο⁹. Μετά την πρώτη του εμφάνιση με το *Ξημερώνει* ακολούθησαν την ίδια χρονιά (1907) τα δράματα *Έως πότε;* και *Κωμωδία* (με υπότιτλο *Τραγωδία μονόπρακτη*). Το δεύτερο δράμα ενδεχομένως γράφτηκε το 1908 ή το 1909. Αμφότερα υποβλήθηκαν στον Παντελίδειο διαγωνισμό. Το πρώτο δημοσιεύτηκε και σε δύο περιοδικά, ενώ το δεύτερο παρόλο που απορρίφθηκε έλαβε έπαινο¹⁰. Το 1908 ο Καζαντζάκης υπέβαλε το δράμα *Φασγά* στον ίδιο διαγωνισμό. Η μη τήρηση, ωστόσο, του κανόνα περί ανωνυμίας του συγγραφέα οδήγησε σε απόρριψη του έργου.

Παράλληλα, η παραμονή του συγγραφέα στο Παρίσι (1907-1909) περιορίστηκε σε ενασχόληση με πολιτισμικά και δημοσιογραφικά θέματα. Επηρέαστηκε από τις ακαδημαϊκές παραδόσεις του Μπερζόν και επιδίωξε να εξοικειωθεί με τη νιτσεική φιλοσοφία. Από τον Νίτσε υιοθέτησε τον τραγικό ήρωα και την υπέρβαση. Από το Παρίσι επέστρεψε τον Απρίλιο του 1909 με νέα θεατρικά έργα και νέες συμμετοχές σε θεατρικούς διαγωνισμούς. Τότε πιθανότατα δημοσίευσε και την *Κωμωδία*.

Κατά την επόμενη δεκαετία (1910-1920) η θεατρική παραγωγή του σταμάτησε, τουλάχιστον μέχρι το 1915. Μόνο το έτος 1910 πάντως στάθηκε περισσότερο κομβικό από τα προηγούμενα για τη λογοτεχνική και θεατρική παρουσία του Καζαντζάκη. Έγραψε τότε και υπέβαλε στον Λασσάνειο διαγωνισμό το δράμα *Θυσία ή Πρωτομάστορας*, έργο βασισμένο στο δημοτικό τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας. Ήταν η τελευταία χρονιά διοργάνωσης του διαγωνισμού και η

⁷ Στο ίδιο, σ. 29.

⁸ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 51.

⁹ Στο ίδιο, σσ. 52-53.

¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 56-57.

πρώτη φορά που βραβεύθηκε έργο του Καζαντζάκη. Σηματοδοτήθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο η δυναμική του εμφάνιση στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής¹¹.

Για τα επόμενα πέντε χρόνια δεν έγραψε θεατρικά έργα. Ασχολήθηκε με την λογοτεχνική κριτική, όντας μάλιστα πολύ αυστηρός και ταυτόχρονα ευθύς. Αντικείμενο της κριτικής του υπήρξαν θεατρικά έργα συγχρόνων του, τα οποία ο ίδιος παρακολούθησε. Ενδεικτικά αναφέρονται η *Μαρία η Πενταγιώτισσα* του Παύλου Νιρβάνα και η *Μελάχρα* του Παντελή Χορν¹².

Το 1914 ο Καζαντζάκης συνάντησε και συνδέθηκε αμέσως φιλικά με τον Άγγελο Σικελιανό, με τον οποίο επισκέφθηκαν το Άγιο Όρος. Η επίσκεψη αυτή τον σημάδεψε με τη μορφή του Χριστού, τον οποίο άρχισε να πλάθει μέσα του. Δίπλα στο Χριστό έπλασε και τη μορφή του Οδυσσέα, του Νικηφόρου Φωκά, του Ηρακλή, του Προμηθέα. Όλοι ενσαρκώσεις της ίδιας ψυχής, της δικής του. Αργότερα προστέθηκε και ο Βούδας¹³. Μέχρι το 1920 είχε ολοκληρώσει τις τραγωδίες και σκόπευε να τις δημοσιεύσει. Η τετραλογία κατέληξε τελικά τριλογία, καθώς ο *Ηρακλής* αποτελείαπολεσθέν έργο. Στην αρχή δεν εκδόθηκε, γιατί μάλλον δεν ικανοποιούσε ακόμα η μορφή του τον Καζαντζάκη –όπως συνέβη και με τον Βούδα. Αλλά και στη συνέχεια δεν έγινε γνωστή η κατάληξή του και το περιεχόμενό του¹⁴. Συνήθως πρώτα τις δημοσίευε σε περιοδικά –συχνά τα πρωτόλεια– και μετά από αναλυτική επεξεργασία προέβαινε σε έκδοση¹⁵.

Το 1915 αναμείχθηκε σε μεταλλευτικές δραστηριότητες στη Μάνη, η ενασχόληση με τις οποίες του επιφύλαξε τη γνωριμία με τον Γιώργη Ζορμπά, τον άνθρωπο που «κρύβεται» πίσω από τον λογοτεχνικό ήρωα Αλέξη Ζορμπά στο ομώνυμο έργο. Το 1918-1919 ταξίδεψε ως κρατικός υπάλληλος στην Ελβετία και έπειτα στη Ρωσία για τον επαναπατρισμό των Ελλήνων του Καυκάσου¹⁶.

Η δεκαετία του '20 ήταν για τον Καζαντζάκη μια περίοδος ταξιδιών και κοπιαστικής προσπάθειας προκειμένου να εκδοθούν οι τραγωδίες του. Το 1922 έγραψε τον *Οδυσέα*, έργο που παρουσιάζει έναν σύγχρονο ήρωα. Πρόκειται για έναν ήρωα που εκπλήσσει το κοινό σε ένα κείμενο του οποίου η έκταση, το ύφος, η

¹¹ Στο ίδιο, σ. 51.

¹² Στο ίδιο, σσ. 59-63.

¹³ Λίνος Πολίτης, όπ., σσ. 271-272.

¹⁴ Κυριακή Πετράκου, όπ., σσ. 65-66.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 66.

¹⁶ Λίνος Πολίτης, όπ., σ. 270.

γλώσσα και η εικονοποίηση αφηρημένων ιδεών το καθιστούν δύσκολα προσπελάσιμο για τον αναγνώστη¹⁷.

Την ίδια χρονιά, ο συγγραφέας αναχώρησε για τη Βιέννη και μετά για το Βερολίνο, όπου επιδόθηκε στη γερμανική μετάφραση του *Οδυσέα*. Παράλληλα, απέστειλε τον *Νικηφόρο Φωκά* για έκδοση στην Αμερική¹⁸. Τα χρόνια αυτά στη Γερμανία ήταν σημαντικά, διότι συνέγραψε την *Ασκητική*, έργο που συμπυκνώνει την έως τότε πολιτική και μεταφυσική πίστη του Καζαντζάκη. Δημοσιεύτηκε τελικά το 1927, με τον υπότιτλο *Salvatores Dei*. Η παραμονή του εκεί τον έφερε σε μία πρώτη επαφή με τον κομμουνισμό¹⁹. Μέχρι το 1927-1928 είχαν εκδοθεί και ο *Χριστός* και ο *Νικηφόρος Φωκάς* στην Ελλάδα. Επιπλέον, ήδη από το 1922 ο Καζαντζάκης είχε αρχίσει να συγγράφει τον *Βούδα*. Πέρασαν, όμως, πολλά χρόνια επεξεργασίας του έως ότου τελικά να τον δημοσιεύσει σε τόμο μαζί με άλλες του τραγωδίες (1955).

Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1924. Την ίδια χρονιά διώχθηκε, γιατί κατηγορήθηκε ότι αναπτύσσει κομμουνιστική δράση. Το διάστημα 1925-1929 ταξίδεψε τρεις φορές στην κομμουνιστική Σοβιετική Ένωση. Τα ταξίδια του Νίκου Καζαντζάκη στην Ε.Σ.Σ.Δ. (1925-1930) δεν υπήρξαν καθοριστικά μόνο αναφορικά με την πολιτική του σκέψη, αλλά και αναφορικά με τη γενικότερη κοσμοθεωρία του²⁰.

Στη Ρωσία επισκέφθηκε το θέατρο. Τις εμπειρίες από την παραμονή του στη χώρα και από τις θεατρικές παραστάσεις αποτύπωσε στο μυθιστόρημα *Τόντα Ράμπα*. Εκεί καταφάνηκε η υποκριτική και η ψυχή στο πλαίσιο του ρωσικού εργατικού θεάτρου²¹.

Ασφαλώς, η ρωσική εμπειρία διεύρυνε και το πεδίο των ενασχολήσεών του. Για πρώτη φορά ο Καζαντζάκης ασχολήθηκε με το σενάριο. Απεναντίας, σχεδόν αδιαφόρησε και αντιτέθηκε στην οργάνωση των Δελφικών Εορτών από τον αδελφικό του φίλο Σικελιανό, θεωρώντας την εκδήλωση ματαιοπονία για τον ποιητή. Μάλιστα, αν και βρισκόταν στην Ελλάδα εκείνο το διάστημα πριν ξαναφύγει για τη Ρωσία, απέφυγε να παρευρεθεί²².

¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 272-275.

¹⁸ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 67.

¹⁹ Λίνος Πολίτης, όπ., σσ. 272-273.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 270.

²¹ Κυριακή Πετράκου, όπ., σσ. 68-72.

²² Στο ίδιο, σσ. 73-74.

Παρακολουθώντας ρωσικό κινηματογράφο άρχισε να γράφει σενάρια που φιλοδοξούσε να γνωρίσουν μεγάλη επιτυχία. Κομβικής σημασίας ήταν για αυτόν και η πολιτική μορφή του Λένιν, τόσο ώστε να του εμπνεύσει ένα κινηματογραφικό σενάριο που δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Την ίδια εποχή που η Μ. Κοτοπούλη στην Ελλάδα έδειχνε ενδιαφέρον για τον ρόλο της Θεοφανούς στο έργο *Νικηφόρος Φωκάς*, ο Καζαντζάκης ήδη είχε λάβει την έγκριση για το σενάριό του *Το κόκκινο μαντήλι* (1928). Άγνωστη όμως παραμένει η τύχη του. Το σενάριο *Άγιος Παχώμιος και Σία* του ίδιου έτους φαίνεται ότι πωλήθηκε σε κινηματογραφικό στούντιο, ενώ η πρόθεσή του για ένα σενάριο με θέμα τον Λένιν δεν πρέπει να πέρασε στην πράξη. Το 1930 έγραψε και την *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*, δίνοντας στο δράμα τη θέση που του αναλογεί ως λογοτεχνικό είδος. Ούτε τα σενάρια *Βούδας* (1931-1932) – με στοιχεία και από την τραγωδία *Βούδας-Μουχαμέτης* (1932)– και *Το δεκαήμερο του Βοκάκιου* υλοποιήθηκαν, παρά το ενδιαφέρον ακόμη και Ιταλών σκηνοθετών για το τελευταίο. Ο Καζαντζάκης, πάντως, δεν παραιτήθηκε ποτέ από την επιθυμία συγγραφής σεναρίων²³.

Αν τη δεκαετία του '20 δεν παρήγαγε θεατρικά έργα και επιδόθηκε μόνο στην επεξεργασία και δημοσίευσή τους, στη δεκαετία του '30 ανέκαμψε. Παράλληλα, η γλωσσομάθεια και τα ταξίδια του (στη Γαλλία και την Ισπανία τη διετία 1932-1933 και στην Ιαπωνία και τη Κίνα το 1935) επέτρεψαν ένα πλούσιο μεταφραστικό έργο. Μετέφρασε έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας στα ελληνικά²⁴. Δεν ήταν τυχαίο ότι ο Καζαντζάκης, όταν αναγνωρίστηκε στην Ελλάδα (μέσα 20^{ού} αιώνα κ.ε.), ήταν ήδη διεθνώς αναγνωρισμένος δημιουργός και στοχαστής.

Αρχίζοντας από το 1932 διασκεύασε στα γαλλικά τον *Νικηφόρο Φωκά*, τον οποίο επιθυμούσε να δραματοποιήσει στη Γαλλία, χωρίς όμως αποτέλεσμα²⁵. Την περίοδο 1933-1939 έγραψε μια σειρά από ποιήματα, γνωστά και ως *Τερτσίνες*, καθώς είναι ποιήματα ιταλικής επίδρασης στη στιχουργία και έχουν θέμα τα πρόσωπα που έπαιζαν ρόλο στην προσωπική του διαμόρφωση²⁶. Ο Καζαντζάκης συνέχισε το ίδιο διάστημα τις μεταφράσεις ξενόγλωσσων έργων στα ελληνικά.

Το ταξίδι του στην Ιαπωνία και στην Κίνα τον Απρίλιο του 1935 τον τροφοδότησε με την ιδέα να γράφει το *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει*, κωμωδία εμπνευσμένη και από το κινεζικό θέατρο Kabuki-za και το ιαπωνικό θέατρο Nô. Το

²³ Στο ίδιο, σσ. 75-78.

²⁴ Στο ίδιο, σσ. 79-80.

²⁵ Στο ίδιο, σ. 78.

²⁶ Λίνος Πολίτης, όπ., σ. 275.

1936 η ελληνική μετάφραση του *Πριν απ' το ηλιοβασίλεμα* του Χάουπτμαν από τον Καζαντζάκη δραματοποιήθηκε από το Εθνικό Θέατρο. Πέρα από αυτή τη μετάφραση σώζονται μόνο άλλες δύο: ο *Φάουστ* του Γκαίτε και η *Καταχθόνια μηχανή* του Κοκτώ²⁷.

Η θεατρική παραγωγή του συγγραφέα μας συνεχίστηκε το 1937 με την τραγωδία *Μέλισσα*, την οποία έναν χρόνο αργότερα μάταια προσπαθεί να πείσει τους ιθύνοντες του Εθνικού να δραματοποιήσουν²⁸. Το 1938, μετά από επτά γραφές επεξεργασίας και με τον αρχικό πυρήνα να υπάρχει ήδη από το 1924, δημοσίευσε την *Οδύσεια*²⁹. Την επόμενη χρονιά, μετά από πρόσκληση του Βρετανικού Συμβουλίου επισκέφθηκε το Λονδίνο και ύστερα το Στράτφορντ. Εκεί συνέλαβε την ιδέα να γράψει μια νέα τραγωδία, τον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*. Το 1939 ολοκλήρωσε τη συγγραφή του έργου και ταυτόχρονα επεξεργαζόταν ξανά τον *Νικηφόρο Φωκά*, προσδίδοντάς του περαιτέρω θεατρικότητα³⁰.

Ήδη έχει αρχίσει ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και το τέλος του 1939 βρήκε τον Καζαντζάκη στην Αίγινα³¹. Η λογοτεχνική δημιουργία του έφτασε στο αποκορύφωμα της μέσα στις συνθήκες της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου. Από το 1941 είχε αρχίσει την συγγραφή του έργου *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Το μυθιστόρημα ολοκληρώθηκε μετά το τέλος του πολέμου (1946). Το άλλο μυθιστόρημα της δεκαετίας αυτής είναι το έργο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1948). Με το τέλος του πολέμου, ο συγγραφέας δραστηριοποιήθηκε σε όλους τους τομείς (πολιτικό, ιδεολογικό, κοινωνικό και φυσικά πνευματικό). Συμμετείχε μάλιστα σε πολιτικό κόμμα με βραχύβια δράση και διετέλεσε υπουργός άνευ χαρτοφυλακίου³².

Στα θεατρικά έργα της δεκαετίας αυτής συγκαταλέγονται τα δράματα: *Προμηθέας (ο Πυρφόρος)*, *Καποδίστριας*, *Σόδομα και Γόμορρα*, *Κούρος ή Θησέας*, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* και *Χριστόφορος Κολόμβος ή Χρυσό Μήλο*³³. Ο *Προμηθέας* αποτελεί τριλογία, ενώ ο *Καποδίστριας* είναι το πρώτο έργο του Καζαντζάκη που δραματοποιείται από το Εθνικό Θέατρο (1946). Αμφότερα συνεγράφηκαν στα χρόνια της Κατοχής 1943-1944 μαζί με το πρώτο σχέδιο του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*. Ο *Καποδίστριας* ως έργο συνιστά παράκληση για

²⁷ Κυριακή Πετράκου, όπ., σσ. 82-84.

²⁸ Στο ίδιο, σσ. 85-87.

²⁹ Λίνος Πολίτης, όπ., σ. 275.

³⁰ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 87.

³¹ Στο ίδιο, σ. 88.

³² Στο ίδιο, σ. 90.

³³ Στο ίδιο, σ. 92.

ομόνοια στα χρόνια του Εμφυλίου, οπότε και εκδόθηκε (1946). Μετά από πολλές προσπάθειες, αυτό το έργο δραματοποιήθηκε στο Εθνικό Θέατρο.

Την ίδια χρονιά (1946) το έργο του Καζαντζάκη άρχισε να απολαμβάνει αναγνώρισης και εκτός συνόρων. Η *Μέλισσα* διασκευάστηκε και δραματοποιήθηκε από έναν θίασο στη Γαλλία, ενώ το *Σόδομα και Γόμορρα* γνώρισε μεταφραστική και θεατρική επιτυχία στο εξωτερικό³⁴.

Ωστόσο, ο ιδεολογικός κόσμος του Καζαντζάκη ενόχλησε την Ελληνική Εκκλησία και η Ιερά Σύνοδος τον απείλησε με αφορισμό. Ανεπιθύμητος στο πολιτικό κλίμα του Εμφυλίου, τον Ιούνιο του 1946 ο Καζαντζάκης έφυγε για το Cambridge στην Αγγλία και αμέσως μετά εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου διετέλεσε σύμβουλος λογοτεχνίας της UNESCO. Από το 1948 διέμενε στην Αντίπολη που του θύμιζε την Κρήτη³⁵. Τα έργα του από τότε και στο εξής γνώρισαν μεγάλη αναγνώριση στο εξωτερικό, μεταφράστηκαν, διασκευάστηκαν και ανέβηκαν σε θέατρα της Ευρώπης και της Αμερικής.

Η θεατρική καταξίωση του συγγραφέα άρχισε, λοιπόν, την τελευταία δεκαετία της ζωής του παράλληλα με τη συγγραφή μυθιστορημάτων. Ο *Καπετάν Μιχάλης* (1950), *Ο Τελευταίος Πειρασμός* (1951), *Ο φτωχούλης του Θεού* (1952), *Οι Αδερφοφάδες* (1954) και τέλος η *Αναφορά στον Γκρέκο*, η οποία δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του (1961)³⁶.

Το 1953 επιχείρησε τη γαλλική μετάφραση της *Μέλισσας* και του *Θησέα*³⁷. Την ίδια περίοδο το μυθιστόρημά του *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* γνώρισε μεγάλη επιτυχία στις σκανδιναβικές χώρες, όπου μεταφράστηκε, διασκευάστηκε και δραματοποιήθηκε³⁸. Το 1955 ο θίασος του Λαϊκού Θεάτρου, με επικεφαλής τον Μάνο Κατράκη το δραματοποίησε³⁹. Τον ίδιο χρόνο, εκδόθηκαν οι τόμοι με τις τραγωδίες του Καζαντζάκη και έναν χρόνο αργότερα απέσπασαν το κρατικό βραβείο. Επρόκειτο για μιαν αναγνώριση που θα μπορούσε να επέλθει και νωρίτερα, το 1946, αν η υποψηφιότητα του Καζαντζάκη και του Σικελιανού για το Νόμπελ Λογοτεχνίας δεν κρινόταν εκπρόθεσμα, μεταξύ άλλων και εξαιτίας την υπονόμευσης της υποψηφιότητας από το ίδιο το ελληνικό κράτος.

³⁴ Στο ίδιο, σσ. 93-94.

³⁵ Λίνος Πολίτης, όπ., σ. 270.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 278.

³⁷ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 93.

³⁸ Στο ίδιο, σσ. 93-94.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 94.

Τέλος, για τις εμπειρίες που αποκόμισε από τα ταξίδια του ο Καζαντζάκης έγραψε τα έργα με γενικό τίτλο *Ταξιδεύοντας*, τα οποία συμπεριλαμβάνουν τις εντυπώσεις του από τα μέρη, τα οποία επισκέφθηκε ή και διέμεινε: «Ιταλία, Ισπανία, Γερμανία, Αγγλία, Γαλλία, Αίγυπτος, Σινά, Ρωσία, Κίνα, Ιαπωνία, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, Πελοπόννησος»⁴⁰.

Το τελευταίο ταξίδι της ζωής του το πραγματοποίησε το 1957 στην Κίνα, ως προσκεκλημένος της κινεζικής κυβέρνησης. Λίγους μήνες αργότερα, στις 26 Οκτωβρίου άφησε την τελευταία του πνοή σε κλινική της πόλης Freiburg της Γερμανίας, όπου νοσηλευόταν με λευχαιμία. Η Ελληνική Εκκλησία, αν και δεν τον αφόρισε, αρνήθηκε να πράξει τα τελετουργικά δέοντα της ταφής κατά το ορθόδοξο τυπικό. Παρ' όλα αυτά, οι συμπατριώτες του τιμητικά τον ενταφίασαν στην Κρήτη σε έναν από τους προμαχώνες των βενετσιάνικων τειχών του Ηρακλείου⁴¹.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 279.

⁴¹ Λίνος Πολίτης, όπ., σσ. 270 – 271.

1.2 Καζαντζάκης και Βυζάντιο

Όπως είναι γνωστό, ο Καζαντζάκης έζησε σε μια εποχή κατά την οποία η Μεγάλη Ιδέα οδήγησε τον Ελληνισμό σε πλήθος περιπετειών μέχρι την πλήρη διάψευσή της το 1922⁴².

Η αναζήτηση του Έλληνα και της ελληνικότητας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ανίχνευσε στο Βυζάντιο τον συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην αρχαιότητα και το νεοελληνικό κράτος. Το Βυζάντιο απασχόλησε θεματικά τους συγγραφείς του 20^{ου} αι. σε επίπεδο μυθιστορήματος (*Για την Πατρίδα*, Πηνελόπη Δέλτα)⁴³ και θεατρικού έργου (*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, Άγγελος Τερζάκης)⁴⁴. Μέχρι την Μεταπολεμική Γενιά που εγκατέλειψε τη θεματική του Βυζαντίου, το τελευταίο αποτέλεσε ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και συνυφάνθηκε με το πατριωτικό όραμα.

Η σχέση του Νίκου Καζαντζάκη με το Βυζάντιο είναι αρκετά ιδιότυπη. Πέρα από το ιδανικό του πατριωτισμού που ο συγγραφέας ασπαζόταν έντονα μέχρι και τη γνωριμία του με τον κομμουνισμό (δεκαετία του '20), στο Βυζάντιο ανίχνευσε κομμάτια του εαυτού του. Για τον μελετώμενο συγγραφέα, οι βυζαντινοί αυτοκράτορες, πέρα από εξέχουσες προσωπικότητες της βυζαντινής ιστορίας, αποτέλεσαν και τραγικά πρόσωπα κατά τη νιτσεική έννοια⁴⁵. Πρόκειται για δυνατούς μέσα στην τραγικότητά τους ήρωες, οι οποίοι, μολονότι αντιμετωπίζουν εχθρότητα και περιθωριοποίηση από το κοινωνικό τους περιβάλλον, αγωνίζονται μέχρι εσχάτων. Η νίκη θα έρθει γι' αυτούς μέσα από την υπομονή σε έναν κόσμο αντίξοο, χωρίς ελπίδα. Νίκη είναι η λύτρωση, η ελευθερία και η απελευθέρωση από την ίδια την ελευθερία, σημαντικότερα ιδεώδη στην κοσμοθεωρία του συγγραφέα⁴⁶.

Όπως ο Ιουλιανός, ο Καζαντζάκης συχνά θεωρήθηκε ιδεολογικά αιρετικός. Πάντα αισθανόταν ότι βρίσκεται στο μεταίχμιο δύο κόσμων⁴⁷. Στον *Νικηφόρο Φωκά* εκφράζει τις μεταφυσικές του ανησυχίες. Είχε προηγηθεί, φυσικά, και η επίσκεψη στο Άγιο Όρος (1915)⁴⁸. Ο Καζαντζάκης αξιοποίησε ιστορίες και μύθους γνωστούς στο κοινό, εμβαθύνοντας σε αυτές όπως οι αρχαίοι δραματουργοί. Στον *Κωνσταντίνο*

⁴² Παναγιώτης Ροϊλός, «Το Βυζάντιο και ο ηρωικός πεσιμισμός στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», μτφρ. Θ. Κατσικερός, *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. R. Beaton, σσ. 209-210.

⁴³ Πηνελόπη Δέλτα, *Για την Πατρίδα*, Αθήνα, Εστία, 2013.

⁴⁴ Άγγελος Τερζάκης, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, Αθήνα, εκδ. Εθνικού Θεάτρου, 1936.

⁴⁵ Roderick Beaton, *οπ.*, σσ. 207-208.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 214.

⁴⁷ Στο ίδιο, σσ. 214-215.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 219.

Παλαιολόγο αξιοποιεί τον σκοτεινό θρύλο γύρω από την εξαφάνισή του⁴⁹. Ένας αποστάτης, ένας δολοφονημένος και ο τελευταίος αυτοκράτορας, λοιπόν, τίθενται στο κέντρο των βυζαντινών τραγωδιών του δημιουργού· όλοι είναι ήρωες μεταίχμιακοί, εκδοχές της ίδιας της ψυχής του Καζαντζάκη.

Πρέπει να σημειωθεί, πάντως, ότι ο Καζαντζάκης ποτέ δεν εξέφρασε σαφή θέση για τον βυζαντινό πολιτισμό, αν και εκείνος προσέφερε πολλά καινοτόμα στοιχεία στο συγκρητιστικού χαρακτήρα κοσμοείδωλο του δημιουργού. Στη νεότητα του ο συγγραφέας είλκετο από την αλυτρωτική ιδεολογία, αλλά δεν έχει πρωτίστως εθνικό ενδιαφέρον για το Βυζάντιο. Γενικά, σε όλη του τη ζωή, το Βυζάντιο δεν ήταν γι' αυτόν αντικείμενο εξύμνησης, αλλά πηγή έμπνευσης. Τήρησε ιδιότυπη στάση απέναντί του, επιλέγοντας όσα στοιχεία χρειάζεται για τη φιλοσοφική και τη λογοτεχνική ανάπτυξη του έργου του⁵⁰.

Κατά τον Θεοχάρη Δετοράκη, δύο πτυχές του Βυζαντίου επηρέασαν περισσότερο τον λογοτέχνη μας: (α) η θρησκεία και ο τρόπος προσέγγισής της από ασκητές και μυστικούς (εξάλλου ο Καζαντζάκης ήδη από την παιδική του ηλικία είχε υπόψη του τους βίους Αγίων και τα συναξάρια) και (β) η ιστορία, μέσω της ζωής των τραγικότερων βυζαντινών αυτοκρατόρων⁵¹.

Ο συγγραφέας εστιάζει, λοιπόν, στην ηρωική διάσταση⁵² των τριών βυζαντινών αυτοκρατόρων και όχι σε ιστορικές ή πολιτισμικές ιδιαιτερότητες. Έτσι, οι τραγωδίες αυτές συμμετέχουν στη δόμηση της λογοτεχνικής μυθολογίας του και επιδιώκουν την αναγωγή του εθνικού και ιστορικού στοιχείου στο μεταφυσικό-φιλοσοφικό⁵³.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 222.

⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 208-209.

⁵¹ Βλ. περισσότερα: Θεοχάρης Δετοράκης, «Ο Καζαντζάκης και το Βυζάντιο», *Παλίμψηστον*, 4, 1987, σσ. 183

⁵² Βλ. περισσότερα: Παναγιώτης Ροϊλός, όπ., σσ. 207-224.

⁵³ Στο ίδιο, σ. 214.

Δεύτερο Κεφάλαιο

Τα θεατρικά έργα ως λογοτεχνικά κείμενα

2.1 Πλοκή και χαρακτήρες

2.1.1 Νικηφόρος Φωκάς

Η τραγωδία διαδραματίζεται στο Ιερό Παλάτι στις 10 Δεκεμβρίου 969 μ.Χ., ημέρα δολοφονίας του Νικηφόρου Φωκά από τη σύζυγό του Θεοφανώ και τον εραστή της, Ιωάννη Τσιμισκή, ανιψιό του αυτοκράτορα. Το έργο έχει χαρακτηριστεί ιστορικό-μεταφυσικό και μάλιστα έχει διατυπωθεί η άποψη ότι πρόκειται για την *Ασκητική* προσαρμοσμένη στις θεατρικές συμβάσεις⁵⁴.

Το Α' Επεισόδιο⁵⁵ τοποθετείται χρονικά στο δειλινό. Έξι σκλάβες λαμβάνουν διαδοχικά τον λόγο. Η Ρούσα, η Σαρακηνή, η Βουλγάρα, η Κρητικιά και η Μικρασιάτισσα αφηγούνται η καθεμία πως αιχμαλωτίστηκαν σε εκστρατείες του Νικηφόρου. Τελευταία μιλά η Κυπριώτισσα, η οποία εν αντιθέσει με τις άλλες και παραδόξως δεν καταριέται τον αυτοκράτορα. Η Σαρακηνή έχει κατασκευάσει ένα κέρινο ομοίωμα του Νικηφόρου, το οποίο ο Χορός διαμελίζει. Ένας ευνούχος, ο Τζουτζές, ενώ μάταια προσπαθεί να αρπάξει τη Βουλγάρα, παρατηρεί το διαμελισμένο ομοίωμα. Φόβος τώρα καταλαμβάνει τις γυναίκες, μήπως μαρτυρήσει την πράξη τους στον αυτοκράτορα. Ευτυχώς «μουγκὸ τὸν ἔκαμε ὁ Θεός»⁵⁶.

Μια σκλάβα Αρμένισσα, την οποία είχε στείλει η αυτοκράτειρα Θεοφανώ σε αποστολή που αφορούσε τον Ιωάννη Τσιμισκή, φτάνει ασθμαίνουσα. Ο Ιωάννης Τσιμισκής κρατείται περιορισμένος σε πύργο στον Βόσπορο. Στην αίθουσα του θρόνου προβαίνει η Θεοφανώ με τη συνοδεία της. Δεν δείχνει ευδιάθετη, όσο κι αν ο Πρωτοσπαθάριος προσπαθεί να τη χαροποιήσει. Αποκρίνεται πως «μονάχα τὸ λαμπρὸ παιχνίδι τοῦ θανάτου / τῆ δύσκολη μπορεῖνὰ φράνειπιά ψυχῆ μου!»⁵⁷. Η

⁵⁴ Κυριακή Πετράκου, *ὀπ.*, σ. 282.

⁵⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, β' τόμος, *Νικηφόρος Φωκάς*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 1998, σσ. 323-366.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 333.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 339.

βασίλισσα καλεί την Αρμένισσα και διώχνει τη συνοδεία της, ώστε να μιλήσουν ανοιχτά. Ο Τσιμισκής διάβασε την επιστολή της βασίλισσας και της επιρρίπτει όλες τις ευθύνες. Εάν τον θέλει στο Ιερό Παλάτι, ας τον απελευθερώσει η ίδια από τις φυλακές. Παρουσιάζεται την ίδια στιγμή μπροστά της ο αρχιευνούχος του παλατιού Μιχαήλ που είχε σταλεί να παρακολουθεί τις κινήσεις του Νικηφόρου.

Ο Μιχαήλ, μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, ακολούθησε τον αυτοκράτορα ως το μοναστήρι. Εκεί ο αυτοκράτορας υποσχέθηκε ειρήνη, συμφιλίωση με τους εχθρούς και σιτάρι για τον λαό. Ο Νικηφόρος, ενώ μεταλάμβανε από τον δεσπότη, ένωσε «αἷμα μιὰ στάλα τοῦ Χριστοῦ»⁵⁸ να χύνεται στο χέρι του. Κρύβοντας την πληγή, ανέβηκε στο άλογο και ξεκίνησε την πορεία της επιστροφής. Μία γυναίκα από τη στέγη του σπιτιού της εκσφενδόνισε μια πέτρα που χτύπησε τον βασιλιά στο κεφάλι. Το πλήθος αναθάρρηψε και τον πετροβολούσε. Περιέργως, ο Νικηφόρος δεν αντέδρασε. Ο Χορός των σκλάβων γυναικών ενημερώνει για την άφιξη του Νικηφόρου τη Θεοφανώ, η οποία κρύβεται πίσω από τον αυτοκρατορικό θρόνο, για να αρχίσει το «παιχνίδι του θανάτου». Ο Χορός των γυναικών υποδέχεται τον Νικηφόρο που ζητά τον Μιχαήλ και τους δημάρχους, όπως και την επαναφορά του στρατηγού Βούρτση από την Αντιόχεια, την οποία πολιορκεί εδώ και καιρό.

Ξαφνικά, ακούει μια φωνή. Η Θεοφανώ γελά πίσω από τον θρόνο και ο Νικηφόρος νομίζει πως είναι ο Χριστός. Η Θεοφανώ συνεχίζει το παιχνίδι, λέγοντας πως θέλει «Τὴ ζωὴ σου!»⁵⁹. Ο Νικηφόρος ζητά από τον Χριστό να τον σκοτώσει και κυλιέται στο πάτωμα αναφωνώντας «Ἡμαρτον!»⁶⁰. Είναι η στιγμή για την βασίλισσα να αποκαλυφθεί. Ο Νικηφόρος την αποκαλεί «Ἄχ, ἄχ, γλυκύτατε καρπὲ τῆς ἁμαρτίας!»⁶¹. Τρέμει τον Χριστό. Η Θεοφανώ θεωρεί πως ο Νικηφόρος έχει πλέον γεράσει, αν και αυτός το αρνείται. Αυτό μάλλον δικαιολογείτον πόθο της για τον νεαρό Τσιμισκή. Ο Νικηφόρος θέλει να τον σκοτώσει.

Η Θεοφανώ αμφίσημα απαντά πως της αρέσουν οι δυνατοί και τον καλεί χωρίς όπλα και στρατιώτες να αντικρίσει τον Τσιμισκή. Ο Νικηφόρος, για να καταστεί και πάλι ελκυστικός στη Θεοφανώ, διατάζει τον Μιχαήλ να απελευθερωθεί ο Τσιμισκής και επιτρέπει να κινείται ελεύθερα στο Ιερό Παλάτι. Ο αυτοκράτορας καλεί τη Θεοφανώ να χαρούν τον έρωτά τους. Μάλλον υποκριτικά η βασίλισσα ρωτά

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 345.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 355.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 356.

⁶¹ Το ίδιο.

«Καὶ τὸ Θεό;»⁶² και ο Νικηφόρος ζητά να σβήσουν τα φώτα και να αποχωρήσουν όλοι. Μια φωνή όμως που, όπως αποδεικνύεται ακούει μόνο αυτός, τον συνταράσσει. Ο Νικηφόρος πιστεύει πως πρόκειται για τον Χριστό. Σωριάζεται κάτω και παράλληλα φωνές ακούγονται: «Αντιόχεια!»⁶³. Η Θεοφανώ ξαφνιάζεται στο άκουσμά τους.

Στο Β' Επεισόδιο⁶⁴ ένα πλήθος ψάλλει «Τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ τὰ νικητήρια» και ο Νικηφόρος είναι ημιλιπόθυμος. Οι σκλάβες πληροφορούν την αυτοκράτειρα Θεοφανώ για τη νίκη του Βούρτση που επιστρέφει από την Αντιόχεια και εισέρχεται στο Ιερό Παλάτι μαζί με τους πολεμιστές του. Το γεγονός αυτό αναστατώνει τον Νικηφόρο, λόγω του παλαιού χρησμού που προβλέπει τον θάνατό του σε περίπτωση άλωσης της Αντιόχειας. Η Θεοφανώ οικειοποιείται τη νίκη. Ο στρατηγός αφηγείται το χρονικό της πολιορκίας και της κατάληψης της Αντιόχειας, παρουσιάζοντας τη βασίλισσα ως Παναγία. Αφηγείται μάλιστα ένα όνειρό του, στο οποίο εμφανίστηκε η Παναγία, σημάδι που τον ενθάρρυνε να διατάξει επίθεση και οδήγησε στην τελική νίκη. Σε αυτό το σημείο, ο αυτοκράτορας βρίσκει την ευκαιρία για μια παρέκβαση σχετικά με την ανδρεία του στρατηγού, σκηνή που απηχεί το πολεμικό συμβούλιο των στρατηγών στο Γ' Επεισόδιο του *Ιουλιανού του Παραβάτη*⁶⁵.

Ο Νικηφόρος κατηγορεί τον Βούρτση για συνωμοσία με τον Τσιμισκή εναντίον του. Διατάζει να συλληφθεί και να φυλακιστεί. Στο παλάτι φτάνει τώρα ο Τσιμισκής. Στο μεσοδιάστημα, ο Νικηφόρος έχει μετανιώσει. Η Θεοφανώ γελά και για άλλη μια φορά εκφράζεται διφορούμενα: «Κύριε, γελῶ μὲτις ἀδύναμες γνηχῆς ποῦ σούρνουν φωνές, γιατί φοβούνται· οἱ δυνατοὶ μοῦ ἄρῆσουν»⁶⁶. Με νέα διαταγή φυλακίζει ξανά τον Τσιμισκή στον πύργο. Η εξέλιξη αυτή δεν φαίνεται να ανησυχεί τους δύο ερωτευμένους συνωμότες.

Οι Δήμαρχοι των Πράσινων και των Βένετων απολογούνται στον αυτοκράτορα για την επιθετική συμπεριφορά του λαού απέναντί του. Αρχικά, ο δήμαρχος των Πρασίνων εκφράζει τη λαϊκή δυσαρέσκεια για την πείνα, την επαχθή φορολογία, τους συνεχείς πολέμους και τις επιθέσεις των Ρώσων στην Κωνσταντινούπολη. Ο δεύτερος δήμαρχος επικαλείται τις θεομηνίες και τις κακές

⁶² Στο ίδιο, σ. 362.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 366.

⁶⁴ Στο ίδιο, σσ. 367-415.

⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 288-296.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 379.

σοδειές, θεωρώντας υπαίτιο τον αυτοκράτορα. Οι διαμαρτυρίες και οι παρακλήσεις του λαού δεν συγκινούν τον Νικηφόρο. Οι δήμαρχοι τον προσκυνούν και αποχωρούν. Η Θεοφανώ, καταπονημένη από τις λογομαχίες επιθυμεί να αποσυρθεί, αλλά ο Νικηφόρος διστάζοντας μείνει μόνος. Τότε η Θεοφανώ παραπονιέται για την απουσία του συζύγου της από τη συζυγική κλίνη. Του υπενθυμίζει τα λόγια του κατά την πρώτη τους ερωτική επαφή: «Εἶμαι Θεός!». Η ίδια ισχυρίζεται πως «Θεὸ τ' ὄ,τι δὲ φτάνει ἡ δύναμή μας λέμε!»⁶⁷.

Ο Νικηφόρος διατάζει τον Μιχαήλ να ασφαλιστούν όλες οι πόρτες και να μην ενοχλήσει κανείς τους δύο συζύγους. Ο αυτοκράτορας έχει αποφασίσει να αμαρτήσσει για μία τελευταία φορά, πριν ακολουθήσει μοναστικό βίο. Αρχίζει στο εξής μια σειρά από περιστατικά που συνεχώς θα συνταράζουν τον Νικηφόρο. Βλέπει δύο κίτρινα μάτια να παραμονεύουν. Σαφής εδώ ο υπαινιγμός στην κουκουβάγια και τον επερχόμενο θάνατο που αυτή συμβολίζει. Τελικά δεν είναι παρά τα μάτια της Θεοφανώς που λάμπουν στο σκοτάδι. Οι δύο σύζυγοι έρχονται σε ερωτική επαφή. Ο τρομαγμένος αυτοκράτορας σκέπτεται ακόμα τον Θεό, όσο και αν η ηδονή της σάρκας τον ελκύει. Η Θεοφανώ προσπαθεί να στρέψει την προσοχή του σε εκείνη. Αναφέρει τώρα τον Τσιμισκή. Ο Νικηφόρος εξοργίζεται. Του προτείνει να παντρέψουν τον Τσιμισκή με κάποια από τις Βουλγάρες βασιλοπούλες, ιδέα στην οποία αρέσκεται ο Νικηφόρος, εφόσον έτσι θα είναι δυνατή και η συμφιλίωσή του με τον νέο.

Αναπάντεχα, η πόρτα του κοιτώνα ανοίγει. Δεν είναι κανείς. Την ίδια στιγμή, στην άλλη πόρτα του δωματίου ακούγεται δυνατός χτύπος. Έπειτα, δύο, τρεις. Ο Νικηφόρος είναι αναγκασμένος να ανοίξει, ενώ η Θεοφανώ εισέρχεται στον κοιτώνα. Το επεισόδιο θα κλείσει με τη σκηνή συνομιλίας του Νικηφόρου με το φάντασμα του πνευματικού του Αθανασίου. Ζητά από τον Αθανάσιο να τον γλιτώσει. Ο Αθανάσιος του προτείνει να μονάσει. Ο Νικηφόρος ζητά μια νύχτα παράταση. Ο Αθανάσιος μια νύχτα στο κελί του είδε τον Νικηφόρο να φαντασιώνεται όμορφα γυναικεία σώματα, ενώ διάβαζε τους ψαλμούς του Δαβίδ. Το όνειρο καταλήγει σε ένα αιματηρό επεισόδιο που προοικονομεί τη δολοφονία του Νικηφόρου. Ο αυτοκράτορας αποδέχεται τον θάνατό του και επιθυμεί να βιώσει την τελευταία στιγμή της ζωής του ως αθάνατης. Κουράστηκε να φοβάται τον Θεό και να διακατέχεται από αυτόν τον τρόπο. Απορρίπτει την πρόταση του πνευματικού του. Τον χλευάζει, έως ότου η θέα

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 394.

του Αρχαγγέλου που κρατά το σπαθί τον ξαφνιάζει. Οι φτερούγες του Αρχαγγέλου ζωγραφίζονται με μαύρο χρώμα από τα μάτια του Ιουλιανού. Μια άλλη φωνή ακούγεται τώρα, αυτή του Χριστού.

Το Γ' Επεισόδιο⁶⁸, ένα μικρό ιντερμέδιο μέσα στην Αγία Σοφία, εισάγεται με μια προσευχή του Νικηφόρου προς τον Χριστό. Στο μεταξύ, εισέρχονται κρυφά στον ναό η Ρούσα και η Αρμένισσα. Έντρομες βλέπουν τον αυτοκράτορα να συνομιλεί με τα εικονίσματα. Ακούγεται τότε ο Χριστός να λέει «σώσε με!». Ο Νικηφόρος ομολογεί πως δεν περίμενε έτσι τον Θεό του. Ο Χριστός τώρα επιβάλλει τη δύναμή Του. Ο Νικηφόρος σε μια παραστατική εικόνα υμνεί τον έρωτα που γεννιέται από τη ζωή και τον θάνατο. Ο Χριστός παρακάμπτει τον έρωτα και απαντά με μια εξίσου παραστατική εικόνα, όπου από τον πυθμένα της θάλασσας αγωνίζεται να ανέλθει στην επιφάνεια και να αναπνεύσει. Ο Νικηφόρος ζητά συγχώρεση. Ο Χριστός τον καλεί να συνεχίσει να αγωνίζεται και να μην προδώσει τα όσα του εμπιστεύτηκε. Ζητά από τον Χριστό την αθανασία που του υποσχέθηκε. Ο Χριστός εξηγεί στον Νικηφόρο πως δεν ήρθε στη γη για να φέρει την ειρήνη, αλλά για να αγωνιστεί με πόλεμο γι' αυτήν. Φεύγει και είναι πλέον πολύ αργά για να ακολουθήσει ο Νικηφόρος τον μοναστικό βίο. Οι δύο γυναίκες αποχωρούν και αυτές για να μεταφέρουν τα νέα στη Θεοφανώ. Ο Νικηφόρος, μόνος και συντετριμμένος, αναλογίζεται την «Ανώτατή» του «Ευθύνη», έννοια καίρια στο καζαντζακικό σύμπαν⁶⁹.

Η τελευταία πράξη του δράματος⁷⁰ έχει ως αφετηρία τον Χορό των γυναικών που αδημονούν για την ώρα της δολοφονίας. Ακόμη και η Θεοφανώ αναμένει το σφύριγμα του Βούρτση για να τεθεί σε εφαρμογή το κακόβουλο σχέδιο. Ο μόνος που μπορεί να το προδώσει το σχέδιο είναι ο πιστός στον Νικηφόρο Τζουτζές. Τελικά και αυτός αποδεικνύεται άπιστος στον αυτοκράτορα, εφόσον ενδίδει στον ερωτικό πειρασμό της Βουλγάρας. Μετά από παρότρυνση του Χορού η Βουλγάρα δέχεται να τον κρατήσει απασχολημένο. Καταφτάνουν η Αρμένισσα και η Ρούσα και πληροφορούν τις υπόλοιπες για όσα συνέβησαν στην Αγία Σοφία. Ακούγεται ένα σφύριγμα. Ρίπτουν από το παράθυρο σχοινιά και τραβούν όλες μαζί. Είναι ο Βούρτσης που τις καλεί να σωπάσουν. Μαζί του ανεβαίνουν και άλλοι τρεις συνωμότες και κρύβονται όλοι μαζί στον γυναικωνίτη.

⁶⁸ Στο ίδιο, σσ. 416-434.

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 433.

⁷⁰ Στο ίδιο, σσ. 435-477.

Φτάνουν τώρα η Κυπριώτισσα, η Θεοφανώ και ο αρχιευνούχος Μιχαήλ. Η Θεοφανώ πληροφορείται από την Αρμένισσα τις κινήσεις του Νικηφόρου. Διατάζει τις γυναίκες να αδειάσουν την αυτοκρατορική κλίνη από τα όπλα και τη Ρούσα να της φέρει ένα μικρό ξίφος για να το κρύψει στον κόρφο της. Εκμυστηρεύεται στον Μιχαήλ τον φόβο της για τον μελλοντικό αυτοκράτορα και εραστή της, τον Τσιμισκή. Η Θεοφανώ επιθυμεί τώρα να ακούσει από την Αγία Γραφή την ιστορία της Ιουδήθ που σκότωσε τον άνδρα της. Ο Μιχαήλ διαβάσει το σχετικό χωρίο. Μόλις φτάνει στην κρίσιμη στιγμή, όπου η Ιουδήθ κόβει στα δύο τον λαιμό του άνδρα της με το τσεκούρι, το χωρίο συνεχίζει να απαγγέλει ο Νικηφόρος που εμφανίζεται ξαφνικά. Ο αυτοκράτορας διατάζει τον Μιχαήλ να φωνάξει τον αδερφό του Λέοντα για να αναλάβει τον αυτοκρατορικό θρόνο. Κρυφίως η Θεοφανώ διατάζει εκ νέου τον Μιχαήλ να στείλει Βαράγγους στρατιώτες στην οικία του Λέοντα.

Η αυτοκράτειρα προσπαθεί να θυμίσει στον Νικηφόρο τις ένδοξες στιγμές των εκστρατειών του. Ο Νικηφόρος, ενθυμούμενος το ενοχικό του παρελθόν, αποκαλύπτει πως ο ίδιος σκότωσε τον Ρωμανό, δηλητηριάζοντάς τον. Κίνητρο της δολοφονίας «ν' ἀρπάξω / τὰ δυὸ πού φλόγισαν κορμιὰ τὰ γερατιά μου: / τῆ Θεοφανώ καὶ τὸ λαμπρὸ κορμὶ τῆς Πόλης!»⁷¹. Ο Νικηφόρος επιχειρεί να φύγει. Ο Χορός τον εμποδίζει, λέγοντάς του πως πρέπει να πληρώσει. Τελικά, ο αυτοκράτορας ενδίδει στη σωματική ηδονή και εισέρχεται με την Θεοφανώ στον κοιτώνα.

Η Κυπριώτισσα καταφτάνει τρέχοντας και τις πληροφορεί για τα γέλια και τις χαρές μέσα στον κοιτώνα και για τη σιωπή που ακολούθησε. Χλωμή η Θεοφανώ εξέρχεται από το δωμάτιο. Ζητά παράταση χρόνου, αλλά είναι αργά. Ο Τσιμισκής σφυρίζει και το σχέδιο δολοφονίας τίθεται σε εφαρμογή. Ο Χορός υποδέχεται τον Τσιμισκή, όπως κάποτε υποδέχτηκε τον Νικηφόρο: «Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος»⁷². Η Θεοφανώ ανησυχεί για τον Τσιμισκή, αλλά εκείνος παραβλέπει τις ανησυχίες της και επικεντρώνεται στην εκτέλεση του σχεδίου δολοφονίας. Καταφθάνουν ο Βούρτσης και οι τρεις συνωμότες και με οδηγό τη Θεοφανώ κατευθύνονται όλιστον κοιτώνα.

Ακούγονται χτυπήματα σπαθιών και το «Δόξα σοι ὁ Θεός»⁷³ τρεις φορές από το στόμα του Νικηφόρου. Η Σαρακηνή περιγράφει όλη τη σκηνή της δολοφονίας. Ο Νικηφόρος δέχτηκε τα χτυπήματα σαν να τα περίμενε. Ακόμη και ο Τσιμισκής κατελήφθη από δέος μπροστά στη θέα του αυτοκράτορα. Ο Βούρτσης χτυπά πρώτος,

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 455.

⁷² Στο ίδιο, σ. 469.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 472.

έπειτα οι υπόλοιποι και τη χαριστική βολή του δίνει η βασίλισσα. Ο Χορός φωνάζει τρεις φορές «Άγιος» και ο Τσιμισκής περιβάλλει με σεβασμό τους λόγους του για τον νεκρό αυτοκράτορα. Διατάζει να απομακρύνουν τη Θεοφανώ και εκείνη λυσσασμένη αντιστέκεται. Η ηρωική αισιοδοξία, νιτσεικής καταβολής, είναι φανερή στο τελευταίο δίστιχο: «Ταιριάζει πιάσ' έμας, πιό πέρα άπ' τή χαρά, / γιαάγῶνες δύσκολους πολύ, να ξεκινήσουμε!»⁷⁴.

Σε αυτό το έργο, όπου ο συνεχής αγώνας συνυφαίνεται με τη μεταφυσική αγωνία, ο πρωταγωνιστικός ρόλος μοιράζεται ανάμεσα στον Νικηφόρο Φωκά και στη Θεοφανώ. Ήδη στα τελευταία έργα του συγγραφέα μας οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονταν εξαιρετικά επεξεργασμένοι, τόσο ώστε ο Καζαντζάκης να προορίζει τη Θεοφανώ για πρωταγωνίστρια της τραγωδίας⁷⁵. Εντούτοις, επέλεξε τελικά τον Νικηφόρο Φωκά. Το αποτέλεσμα ήταν ο πρώτος ολοκληρωμένος γυναικείος χαρακτήρας, εξίσου ολοκληρωμένος με τον ανδρικό χαρακτήρα του Νικηφόρου⁷⁶.

Ο Νικηφόρος Φωκάς βρίσκεται σε ένα διαρκές δίλημμα: ταλαντεύεται ανάμεσα στην αγιότητα και την πολεμοχαρή και ηρωική του φύση με δραματικές απολήξεις τη Θεοφανώ και τον πνευματικό του Αθανάσιο αντίστοιχα⁷⁷. Οι δύο αυτές ιδιότητες, μάλιστα, μοιάζουν σαν μια συμπλοκή του Χριστού και του Οδυσέα, ηρώων που πλάθει, επίσης, την ίδια περίοδο. Από τη μια πλευρά, ο Νικηφόρος είναι πολεμιστής και από την άλλη επιθυμεί να είναι καλός χριστιανός. Πρόκειται για δύο ιδιότητες ασυμβίβαστες μεταξύ τους⁷⁸.

Ο Νικηφόρος ταλαντεύεται ανάμεσα σε μια ασκητική ζωή, στην οποία τον προτρέπει ο πνευματικός του Αθανάσιος και η οποία κυριαρχείται από την ευσέβεια και τον φόβο προς τον Θεό, και σε μια κοσμική αδηφαγία. Ο αυτοκράτορας επιζητεί τη δύναμη και τη δόξα. Έχει κατακτήσει χώρες, διαπράττοντας σφαγές και έχει ανέλθει στην εξουσία, εκμεταλλευόμενος άλλους. Ο ίδιος παραδέχεται πως σκότωσε τον Ρωμανό, αν και ιστορικά η ευθύνη αποδίδεται στη Θεοφανώ. Ο Καζαντζάκης φαίνεται να εξισώνει εδώ τις εγκληματικές τάσεις των δύο πρωταγωνιστών του⁷⁹, σκιαγραφώντας έναν ενοχικό για τα εγκλήματα του παρελθόντος Νικηφόρο⁸⁰.

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 477.

⁷⁵ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 259.

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 271.

⁷⁷ Παναγιώτης Ροϊλός, όπ., σσ. 220-221.

⁷⁸ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 262.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 275.

⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 271.

Στο πλαίσιο του διαρκώς παρόντος αυτού διλήμματος, ο Νικηφόρος θεωρεί την ερωτική ολοκλήρωση ύψιστο αμάρτημα· αν το διαπράξει, θα παρεκκλίνει οριστικά από τον μοναστικό και ασκητικό βίο. Η παρορμητικότητά του αποκαλύπτεται μέσα από τις συνεχείς μεταστροφές του μέχρι να ενδώσει εντέλει στον πειρασμό της σάρκας, λίγο πριν από τη δολοφονία του⁸¹. Οι ηθικές αντιστάσεις του εδράζονται στη χριστιανική ηθική της πραότητας και της υποχωρητικότητας, την οποία ο Νίτσε χαρακτηρίζει τουλάχιστον υποδουλωτική⁸².

Ο ίδιος ο Νικηφόρος παραδέχεται πως είναι υπερβολικός στην πίστη και στον θυμό⁸³. Πράγματι, είναι οξύθυμος και αυτό διαφαίνεται στις αντιδράσεις του απέναντι στον Βούρτση, τους δημάρχους και τον Τσιμισκή. Όσο για την πίστη του, αυτή ταλανίζεται από μεταφυσικούς φόβους και υπαρξιακή αγωνία⁸⁴. Οι ψευδαισθήσεις του πνευματικού του Αθανασίου και του Αρχαγγέλου δεν είναι παρά ψυχικές προβολές και οράματα⁸⁵. Η μεταφυσική του αγωνία θα κορυφωθεί στο ιντερμέδιο στην Αγία Σοφία, όπου ο Νικηφόρος συνομιλεί με το εικόνισμα του Χριστού. Το ρεαλιστικό παράλογο, σε αυτό το σημείο, έγκειται στο γεγονός ότι τον διάλογό τους παρακολουθούν και οι σκλάβες⁸⁶.

Ο Χριστός στον *Νικηφόρο Φωκά* στην αρχή παρουσιάζεται αδύναμος και ικετευτικός απέναντι στον Νικηφόρο. Βιάζεται να αντιδράσει, όπως και ο ήρωας, αλλά τελικά επιβάλλει τη δύναμή Του. Έχει έρθει στον κόσμο για να πολεμά και η φύση Του είναι διττή: δημιουργική και καταστροφική⁸⁷. Δεν φαίνεται να απαντά στα ερωτήματα του Νικηφόρου για την αθανασία που του υποσχέθηκε ή για τη μεταθανάτια ζωή. Ο μεταίχμιακός Νικηφόρος, που διχάζεται ανάμεσα στο ιδανικό της αγιότητας και το ιδεώδες του πολεμοχαρούς στρατηγού-αυτοκράτορα, ανήκει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, σε ένα ιστορικό-ερωτικό τρίγωνο ιψενικού τύπου⁸⁸.

Ο πρώτος ολοκληρωμένος γυναικείος χαρακτήρας, η αυτοκράτειρα Θεοφανώ, έχει ήδη δύο υιούς από δύο διαφορετικούς συζύγους. Ιστορικά της αποδίδεται ακόμη και η δολοφονία του πεθερού της Κωνσταντίνου

⁸¹ Στο ίδιο, σ. 272.

⁸² Στο ίδιο, σ. 273.

⁸³ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 338.

⁸⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 266.

⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 267.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 272.

⁸⁷ Στο ίδιο, σσ. 272-273.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 276.

Πορφυρογέννητου. Στον *Νικηφόρο Φωκά* είναι πρακτική και σκεπτικίστρια⁸⁹. Συλλαμβάνει το σχέδιο της δολοφονίας του συζύγου της και το εφαρμόζει σταθερά και μεθοδικά, αν και έχει επίγνωση ότι με το τέλος του Νικηφόρου θα επέλθει και το δικό της τέλος⁹⁰. Η Θεοφανώ μπορεί να θεωρηθεί νιτσεικότερη και από τον υπεράνθρωπο του Νίτσε, καθώς ο φιλόσοφος δεν είχε συμπεριλάβει τις γυναίκες στους υπεράνθρώπους⁹¹. Αναφορικά με τον υπεράνθρωπο του Νίτσε, δύο είναι τα βασικά στοιχεία για τη σύλληψη της συγκεκριμένης έννοιας: «η αναγέννηση του ηρωικού πνεύματος» και «η συμφιλίωση» του υπεράνθρώπου «με έναν κόσμο δίχως νόημα, ελπίδα και παρηγοριά»⁹².

Ο σκεπτικισμός της αυτοκράτειρας προσλαμβάνει ακραίες διαστάσεις, όταν η Θεοφανώ χλευάζει τον Θεό. Φτάνει μάλιστα στο σημείο, απευθυνόμενη στον Νικηφόρο, να τον αποκαλέσει «Θεό του»⁹³. Η Θεοφανώ έλκεται τώρα από τον ξανθομάλλη ανιψιό του συζύγου της Ιωάννη Τσιμισκή. Η σχέση της, ωστόσο, με τον νεαρό άνδρα είναι ιδιαίτερα ανταγωνιστική και η αγάπη σχεδόν ανύπαρκτη⁹⁴. Ο Τσιμισκής αδιαφορεί για τη Θεοφανώ, ενώ εκείνη του προσφέρει αρωγή για να δραπετεύσει. Η προκλητική του απάντηση πως ο ίδιος δεν μπορεί να πράξει τίποτα και όλα εξαρτώνται από την Θεοφανώ οδηγεί την αυτοκράτειρα στη σύλληψη και στην οργάνωση ενός σχεδίου δολοφονίας, εξαντλώντας όλο το ενδιαφέρον της πάνω του και παραμελώντας τις κρατικές υποθέσεις.

Η υπερβολική φροντίδα της για τον Τσιμισκή έρχεται σε έντονη αντίστιξη εκ πρώτης όψεως με την προσπάθειά της να σαηνεύσει τον Νικηφόρο και να έρθουν σε ερωτική επαφή, αποτρέποντάς τον έτσι από τον ασκητικό βίο. Αφενός, η γοητεία της είναι το κατάλληλο δέλεαρ για να λειτουργήσει το σχέδιο δολοφονίας που μηχανεύεται· είναι αδίστακτη και δεν κωλύεται από ηθικές αναστολές, όταν προέχει η επίτευξη των στόχων της⁹⁵. Αφετέρου, τίθεται και ζήτημα τιμής. Το γεγονός ότι ο Νικηφόρος θέλει να εγκαταλείψει τα εγκόσμια βιώνεται από τη Θεοφανώ ως προσωπική απόρριψη. Αυτοσκοπός της, λοιπόν, γίνεται να παραβιάσει και να «άρει»⁹⁶ τον ασκητισμό του Νικηφόρου και στη συνέχεια να τον δολοφονήσει. Κατά

⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 265.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 275.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 273.

⁹² Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 214.

⁹³ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 358.

⁹⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 276.

⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 275.

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 276.

τη γήτευση και την ερωτική τους επαφή αναζωπυρώνεται παράλληλα και ο έρωτάς της για τον Νικηφόρο, το «σκοτεινό sex-appeal» του οποίου πάντοτε τη προσείλκυε⁹⁷.

Αυτή η συμπεριφορά της είναι ενδεικτική για το γενικότερο ψυχολογικό της προφίλ. Είναι μια γυναίκα της πολιτικής κονίστρας που αναζητά την ολοκλήρωσή της σε δυνατούς άνδρες. Θα μπορούσε να ασκήσει και μόνη της την εξουσία, κηδεμονεύοντας τους υιούς της, όπως πολλές αυτοκράτειρες (π.χ. Ειρήνη η Αθηναία, Θεοδώρα)⁹⁸. Ακόμη και η άσκηση της εξουσίας είναι μια δραστηριότητα που ολοκληρώνεται για τη Θεοφανώ μέσα από την εύρεση και την παρουσία ενός συζύγου, διά μέσου του οποίου αναζητά και την ερωτική της ολοκλήρωση. Όταν ο σύζυγος αυτός την απορρίπτει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, εκείνη συναισθηματικά τραυματίζεται και η απόρριψη μετατρέπεται σε θυμό. Έτσι, επιχειρεί να τον υπονομεύσει, πρώτα ηθικά και μετά πολιτικά, και έπειτα να τον φονεύσει.

Ο Τσιμισκής παρουσιάζεται από τον Καζαντζάκη με πολύ λεπτές αποχρώσεις. Αναμφίβολα, είναι ένα «δύσκολο αρσενικό»⁹⁹ και απειλεί να εκθρονίσει τον Νικηφόρο¹⁰⁰. Το φοβερό αυτό πατριαρχικό αρσενικό αναδεικνύεται στο τέλος του έργου άξιος διάδοχος του Νικηφόρου, χωρίς, ωστόσο, να λείπουν από τον χαρακτήρα του τα στοιχεία του μισογυνισμού. Τόσο ο ίδιος, όσο και ο προπομπός της συνομοσίας και του σχεδίου δολοφονίας Βούρτσης, απευθύνονται με άσχημο και άγριο τρόπο στις γυναίκες του Χορού. Στη σύγκρουση των δύο φύλων αντιπαρατίθενται οι γυναίκες (Θεοφανώ και Χορός), ηθικοί αυτουργοί του εγκλήματος, καθώς και ο Βούρτσης, ο Τσιμισκής και οι υπόλοιποι συνωμότες που προσπαθούν να τις χαλιναγωγήσουν. Σύμφωνα με την Κυριακή Πετράκου, σε μια βαριά ατμόσφαιρα δολοφονίας τέτοιες σκηνές δείχνουν κωμικές, ανεξάρτητα από την πρόθεση του συγγραφέα, η οποία δεν φαίνεται να ήταν τέτοια¹⁰¹.

Οι σχέσεις Νικηφόρου-Θεοφανώς-Τσιμισκή διαγράφονται με ενάργεια στο γνωστό ψενικό ιστορικό τρίγωνο. Αμφότεροι οι άνδρες ερωτεύονται τη Θεοφανώ, αλλά δεν υποτάσσονται σε εκείνη. Οι δύο θανάσιμοι εχθροί αποδέχονται ο ένας τον άλλον στο τέλος του έργου. Ο Νικηφόρος αφήνει τον Τσιμισκή να τον δολοφονήσει,

⁹⁷ Στο ίδιο, σσ. 276-277.

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 277.

⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 261.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 265.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 277.

θεωρώντας τον άξιο διάδοχο του, ενώ ο Τσιμισκής αναγνωρίζει τη μεγαλοπρέπεια και την ανωτερότητα του Νικηφόρου, επιδεικνύοντας σεβασμό προς το πρόσωπό του. Συμφωνούν ακόμη και ως προς την περιφρόνηση της Θεοφανώς σε συμβολικό επίπεδο. Ο Νικηφόρος βράδια ολόκληρα είχε να επισκεφθεί την αυτοκρατορική κλίνη, όπως η ίδια η Θεοφανώ παραδέχεται. Ο Τσιμισκής απωθείται από την τελευταία ερωτική πράξη της Θεοφανώς με τον Νικηφόρο, αν και από την αρχή η σχέση τους υπήρξε περισσότερο ανταγωνιστική παρά ερωτική¹⁰². Η Θεοφανώ επιβιώνει τελικά σαν σκιά της ιστορίας¹⁰³.

Με βάση τα προαναφερθέντα, ο *Νικηφόρος Φωκάς* δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αστικό δράμα. Σε ένα αστικό δράμα κυριαρχούν αποκλειστικά πρόσωπα της πολιτικής εξουσίας. Παρακολουθεί κανείς, δηλαδή, μια σειρά από σχέδια, συννομώσεις, πολιτικούς ελιγμούς και συμφέροντα. Στον *Νικηφόρο Φωκά* δεν παρακολουθούμε το σχέδιο της δολοφονίας, αλλά την μεταφυσική αγωνία του Νικηφόρου ως κύριο θέμα. Δίκαια, λοιπόν, το έργο ανήκει στο είδος της τραγωδίας¹⁰⁴.

Η επόμενη τραγωδία του Καζαντζάκη με βυζαντινό θέμα, αντλεί έμπνευση από έναν ιδιαίτερο αυτοκράτορα της πρωτοβυζαντινής περιόδου, τον Ιουλιανό τον Παραβάτη.

2.1.2 Ιουλιανός ο Παραβάτης

Είναι η νύχτα της 25^{ης} προς 26^η Ιουνίου 363 μ.Χ. στην έρημο, πέρα από τον Ευφράτη¹⁰⁵. Ο Ιουλιανός έχει στρατοπεδεύσει εκεί και μάχεται εναντίον των Περσών, με τους οποίους συμμαχούν οι Χριστιανοί¹⁰⁶. Στο Α' Επεισόδιο¹⁰⁷ διαλέγονται η χριστιανή Μαρίνα, ερωμένη του Ιουλιανού, και η βάγια, υπηρέτρια της βασίλισσας Ελένης. Η Μαρίνα ανησυχεί για τον Ιουλιανό που μάχεται. Ρωτά τη βάγια για τη βασίλισσα Ελένη, την αντίζήλό της. Ακόμη και η Ελένη τη μέρα εκείνη

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 276.

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 271.

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 277.

¹⁰⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα, Ιουλιανός ο Παραβάτης*, β' τόμος, όπ, σ. 125.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 129: «Ο Ήσους Χριστός νικάει! Χαρούμενα μαντάτα! Σφιχτά τὸν ἔχουν ζώσει οἱ Πέρσες καβαλάροι, κιτρίνισε σὰν τὸ κερὶ, κι ὀρθέσχημῆξαν καὶ τὸν χτυποῦν τοῦ Ἀρχάγγελου οἱ φτεροῦγες!».

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σσ. 125-201.

«θαρρεῖςχαμογελοῦσε»¹⁰⁸. Είναι μια εγκαταλελειμμένη σύζυγος. Η χριστιανική πίστη και ο πόθος για τον θάνατο του Ιουλιανού συνδέει τις δύο γυναίκες. Η Ελένη παρουσιάζεται απογοητευμένη, κυρίως διότι η ερωμένη του συζύγου της δεν μπορεί να του αφαιρέσει τη ζωή¹⁰⁹.

Ένας Χριστιανός, ο Στέφανος, πληροφορεί τη Μαρίνα ότι μέχρι τώρα ο Ιουλιανός ηττάται. Εύχεται να τον σκοτώσει σύντομα. Η κοπέλα μοιράζεται με την Βάγια ένα κακό όνειρο, στο οποίο είδε να σκοτώνεται μαζί με τον Ιουλιανό, όνειρο που προοικονομεί και το τέλος της τραγωδίας¹¹⁰. Έχει επιφορτιστεί από τον Επίσκοπο με το ιερό καθήκον να σκοτώσει τον Ιουλιανό. Ακολουθεί ο διάλογός της με τον τυφλό Επίσκοπο¹¹¹, ο οποίος, όταν την βάφτιζε «τὸ παρθένο ξάφνου τὸ σπλάγχο του ἔνωσενὰ τρέμει ἀπὸ τὸν πόθο ...»¹¹². Η ερωμένη σκέφτεται, στην αρχή, να κρυφτεί για να τον αποφύγει. Με μια συνωμοτική διάθεση ο δεσπότης τη ρωτά γιατί ακόμα δεν έχει δηλητηριάσει τον εραστή της με το φαρμάκι που κρύβει στο σταυρό της. Η Μαρίνα είτε θα σκοτώσει τον Ιουλιανό και θα έχει την ευχή του, είτε θα πορευτεί μαζί με τον Σατανά. Η κοπέλα, τελικά, δέχεται να φονεύσει τον Ιουλιανό, ο οποίος νικηφόρα εισέρχεται στη σκηνή του.

Τον Ιουλιανό συνοδεύει και επικροτεί πλήθος στρατιωτών. Ο Επίσκοπος επιτίθεται στον αυτοκράτορα με βαρείς χαρακτηρισμούς και μετανιώνει που τον άφησε να ζήσει, χαρακτηρίζοντάς τον «Φίδι, στῆς Ἐκκλησιᾶς τὸν κόρφο»¹¹³. Παρηγοριά του Ιουλιανού είναι η Μαρίνα, την οποία επαινεί μαζί με τον πατέρα της και δάσκαλό του Μάξιμο που βρίσκεται στην Αθήνα. Ενώ στεφανώνει τρεις άνδρες που διακρίθηκαν στη μάχη, ένας στρατιώτης μεταφέρει στον αυτοκράτορα το δυσάρεστο νέο της λειψυδρίας. Καταφθάνει και ένας μαντατοφόρος. Είναι ένας μαθητής του Μάξιμου από την Αθήνα, ο οποίος πληροφορεί τον Ιουλιανό για τον θάνατο του δασκάλου. Η Μαρίνα θρηνεί για τον πατέρα της, αλλά ο Ιουλιανός πιστεύει στην αθάνατη ψυχή του. Ιστορικά, βέβαια, ο Μάξιμος πέθανε μετά τον θάνατο του ίδιου του Ιουλιανού¹¹⁴. Μάλιστα, αποχαιρέτησε τον κόσμο με μια προτροπή προς τον Ιουλιανό: «μὴ λυγίσσεις!»¹¹⁵. Απέστειλε μαζί και ένα άγαλμα του

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 127.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 134.

¹¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 130-131.

¹¹¹ Στο ίδιο, σσ. 135-142.

¹¹² Στο ίδιο, σ. 127.

¹¹³ Στο ίδιο, σ. 146.

¹¹⁴ Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 338.

¹¹⁵ Νίκος Καζαντζάκης, όπ., σ. 161.

Διονύσου, του οποίου τα μάτια είχαν αφαιρέσει οι Χριστιανοί. Το θέαμα είναι αβάστακτο για τον Ιουλιανό. Τον απασχολεί τι απέγιναν τα σμαραγδένια μάτια του θεού Διονύσου. Ο μαθητής τον ενημερώνει ότι αυτά τα μάτια τα σφήνωσαν οι Χριστιανοί σε μια εικόνα της Παναγίας, την οποία ο Ιουλιανός οργισμένος ορκίζεται να βρει και να τα ξεσφηνώσει. Στέλνει τότε τον μαθητή να κυνηγήσει ένα πουλί και να ερμηνεύσει τα σπλάγχνα του.

Ο αυτοκράτορας γνωρίζει ότι κάποιοι συνωμοτούν κρυφά εναντίον του¹¹⁶. Μέσα στη σκηνή παραμένουν πλέον μόνο ο ίδιος, η Μαρίνα και ο γραφιάς του. Ο γραφιάς τού υπενθυμίζει τη σωματική εξαθλίωση του ίδιου και όλου του στρατεύματος. Τον παρακινεί να πει κρασί, να αφεθεί στον έρωτα και να γελάσει, ώστε να αναπαυθεί και να λυτρωθεί από τη μέχρι τώρα νηστεία και παρθενία του¹¹⁷. Η Μαρίνα κλαίει και εξομολογείται στον Ιουλιανό την ανησυχία της. Φοβάται πως αν κοιμηθεί ο Ιουλιανός, θα τον δολοφονήσουν οι Χριστιανοί. Ακούγεται κραυγή κουκουβάγιας. Ο Ιουλιανός την καθησυχάζει. Ακούει και αυτός την κουκουβάγια, αλλά δεν θέλει να το παραδεχθεί¹¹⁸. Αναπολεί τον αρραβώνα του με τη Μαρίνα. Η σχέση τους δεν ολοκληρώθηκε ποτέ¹¹⁹.

Εξαντλημένος, κοιμάται στην αγκαλιά της. Δύο φρουροί ανακοινώνουν ξαφνικά ότι οι Πέρσες τούς έχουν περικυκλώσει. Απαιτούν από τη Μαρίνα να ξυπνήσει τον αυτοκράτορα. Εκείνη αρνείται. Εμφανίζονται ο επίσκοπος και τρεις συνωμότες. Η Μαρίνα ξυπνά τον Ιουλιανό και καλεί στη σκηνή τους στρατιώτες, τους αξιωματικούς και τον γραφιά. Οι συνωμότες συλλαμβάνονται. Ο Ιουλιανός ζητά να αφεθούν όλοι ελεύθεροι. Οι εχθροί σύντομα τον καλούν εκ νέου στο πεδίο της μάχης.

Μέσα στη σκηνή μένουν τώρα η Μαρίνα, ο επίσκοπος και οι τρεις συνωμότες. Ο επίσκοπος τη θεωρεί προδότρια¹²⁰. Έχει συνειδητοποιήσει, ασφαλώς, την αγάπη που τρέφει η Μαρίνα για τον Ιουλιανό. Μία μόνο οδός σωτηρίας της απομένει πια. Ο επίσκοπος την προσκαλεί τα μεσάνυχτα σε αγρυπνία για να της εκμυστηρευτεί το καινούργιο του σχέδιο. Εκείνη δέχεται και ο επίσκοπος αποχωρεί. Ακολουθεί προσευχή της Μαρίνας να φανερωθεί ο Χριστός στον Ιουλιανό. Σύντομα ο γραφιάς εισέρχεται στη σκηνή και πληροφορεί την Μαρίνα ότι ο Ιουλιανός, ενώ

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 165.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 169.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 172.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 171. Ο ίδιος ο Ιουλιανός χαρακτηρίζει την Μαρίνα «άμόλευτη».

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 180.

καταδίωκε τους εχθρούς και φώναζε «Ένίκησά σε, Ναζωραΐε!»¹²¹, έπεσε από το άλογο. Η Μαρίνα ταραγμένη βλέπει να φέρνουν τον Ιουλιανό μέσα στη σκηνή.

Ο Ιουλιανός και η Μαρίνα μένουν ξανά μόνοι. Ο αυτοκράτορας είδε τον Χριστό να ανεβαίνει στον ουρανό χαμογελαστός και ολοφώτιστος. Ο μεταιχμιακός αυτός ήρωας έχει απομυθοποιήσει πλέον τους δώδεκα θεούς. Αυτό σημαίνει «χαλασμός» για εκείνον. Σύντομα επανέρχεται στη σκηνή ο γραφιάς, φέρνοντας στον Ιουλιανό μεταξωτά φορέματα, σανδάλια, στολίδια και τρεις Περσίδες. Ο Ιουλιανός, όμως, τα θεωρεί αυτά υλικές απολαύσεις του ταπεινού ανθρώπου. Νιώθει νεκρός και ζητά από τον γραφιά να τον τυλίξει με μεταξωτά ενδύματα¹²².

Είναι πια μεσάνυχτα. Η αλλαγή της βάρδιας στο στρατόπεδο υπενθυμίζει στη Μαρίνα την αγρυπνία. Ο Ιουλιανός το γνωρίζει. Παρά τις συμβουλές της να αναπαύσει το εξαντλημένο του σώμα, εκείνος αποφασίζει να μείνει άγρυπνος, ελπίζοντας να ξημερώσει «καινούριος ήλιος»¹²³. Δεν υπάρχουν γι' αυτόν θεοί. Αιφνιδίως, ένας φρουρός ανακοινώνει στον Ιουλιανό ότι έφτασαν οι μαντατοφόροι από το μαντείο των Δελφών. Ο Ιουλιανός μάταια αναθαρρεύει. Ο χρησμός δεν είναι παρά μια διαβεβαίωση ότι ο Απόλλωνας δεν υπάρχει. Ο αυτοκράτορας ξεσπά σε άγριο γέλιο.

Το Β' Επεισόδιο¹²⁴ εισάγεται με τον διάλογο των δύο φρουρών της σκηνής του Ιουλιανού, του Χριστιανού και του Εθνικού. Καταβάλλονται αμφοτεροι από τη δίψα. Ο Χριστιανός εκμυστηρεύεται τότε στον Εθνικό μια ιστορία για ένα θαύμα. Ακούγοντάς την ο Εθνικός παρουσιάζεται αρκετά δύσπιστος¹²⁵. Το ενδιαφέρον των δύο φρουρών εστιάζεται στον Ιουλιανό, ο οποίος περιφέρεται και μιλάει μόνος του. Μια κραυγή κουκουβάγιας τον τρομάζει. Διατάζει τους στρατιώτες να σκοτώσουν το πουλί, το οποίο από μόνο του πέφτει στα χέρια Εθνικού. Ο αυτοκράτορας το παίρνει στα χέρια του.

Στο μεταξύ, παρουσιάζεται μεθυσμένος ο γραφιάς. Πληροφορεί τον Ιουλιανό ότι είδε στη διάρκεια της αγρυπνίας τους Χριστιανούς να πυρπολούν ένα σκιάχτρο του. Ανάμεσα στα λόγια του ξεχωρίζει η άποψη που εκφράζει για τη δύναμη της πίστης: (οι θεοί) «Ζοϋνῶσο ή ψυχή του ανθρώπουμεγάπη, με τρομάρα τούς

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 184.

¹²² Στο ίδιο, σ. 195.

¹²³ Στο ίδιο, σ. 198.

¹²⁴ Στο ίδιο, σσ. 202-264.

¹²⁵ Στο ίδιο, σσ. 204-205.

πιστεύει»¹²⁶. Εμφανίζονται τότε μπροστά στον Ιουλιανό οι δύο φρουροί που είχε στείλει η Μαρίνα, ενώ ο Ιουλιανός κοιμόταν, για τις φωτιές στα γύρω βουνά¹²⁷. Περιγράφουν ένα απίστευτο γεγονός. Έβλεπαν τις φωτιές να μετακινούνται όλο και υψηλότερα. Ξαφνικά αντιλήφθηκαν ότι δεν επρόκειτο για βουνό, αλλά για έναν γέροντα που φώναζε πως έφτασε το τέλος.

Ο γραφιάς θρηνεί. Έρχεται η Μαρίνα. Ο Ιουλιανός μοιράζεται μαζί της ένα όνειρο που καταλήγει σε θάλασσα αίματος. Η Μαρίνα το ερμηνεύει ως θετικό σημάδι. Του αποκαλύπτει πως τόσο καιρό σχεδιάζουν να τον σκοτώσουν και πως τον παραπλανούν στην έρημο για τον ίδιο σκοπό. Ο Ιουλιανός τότε αναρωτιέται γιατί η Μαρίνα δεν αποπειράθηκε να τον δηλητηριάσει τόσες φορές που τον κέρασε κρασί¹²⁸. Εκείνη του εξηγεί ότι περίμενε πότε θα πιστέψει στον Χριστό και αμέσως επιχειρεί να χύσει το φαρμάκι. Ο Ιουλιανός την εμποδίζει με τα εξής λόγια: «Δικό μου τὸ φαρμάκι, μὴν τὸ χύνεις· ὁμορφοστὸν ἄσπρο σου λαιμὸ μαργαριτάρι ὁ Χάρος»¹²⁹.

Ο αυτοκράτορας θέλει να μάθει περισσότερα για τα σχέδια των Χριστιανών. Η Μαρίνα του φανερώνει το σχέδιο με τιςπισώπλατες κονταριές, αν και ο Ιουλιανός φαίνεται να το έχει ήδη αντιληφθεί. Η σκέψη του Ιουλιανού στρέφεται στη βασίλισσα Ελένη. Η κοπέλα τον πληροφορεί πως πρώτη αυτή στην αγρυπνία μαχαίρωσε το σκιάχτρο του και γελούσε¹³⁰. Ο Ιουλιανός διατάζει τους φρουρούς να φέρουν αμέσως στη σκηνή του τη βασίλισσα.

Ενώ δίνει αυτή τη διαταγή, πλήθος στρατιωτών φέρνει στη σκηνή του Ιουλιανού έναν γέροντα ασκητή. Ο ηλικιωμένος αυτός είχε καρφώσει στην άμμο έναν ξύλινο σταυρό στη ρίζα του οποίου υπήρχε η εικόνα της Παναγίας. Ισχυριζόταν το τέλος του Ιουλιανού. Αυτό που τον συνταράσσει είναι ότι στην εικόνα βρέθηκαν μπηγμένα δύο σμαραγδένια μάτια, τα οποία αφαιρέθηκαν από το άγαλμα του Διονύσου¹³¹. Αποφασίζει να αφαιρέσει τα μάτια. Τα χέρια του ματώνουν. Η Μαρίνα αρπάζει το εικόνισμα αποκαλώντας τον «Αντίχριστο» και αποχωρεί. Ο ασκητής με ήπια φωνή προβλέπει το τέλος του αυτοκράτορα και οι φρουροί τον απομακρύνουν.

¹²⁶ Στο ίδιο, σ. 213. Μια φράση που με παρεμφερή τρόπο διατυπώνει και η Θεοφανώ στον *Νικηφόρο Φωκά*.

¹²⁷ Στο ίδιο, σσ. 174-175.

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 224.

¹²⁹ Το ίδιο.

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 227.

¹³¹ Στο ίδιο, σ. 159.

Καταφτάνει η βασίλισσα Ελένη υποβασταζόμενη από τη βάγια. Ο Ιουλιανός θαυμάζει την ομορφιά της και ζητά να μείνουν μόνοι. Ο αυτοκράτορας αρχίζει τώρα την ερωτική του εξομολόγηση. Αναδρομικά αναφέρει την αιματηρή ιστορία της δολοφονίας της οικογένειάς του από τον αδερφό της Ελένης, Κωνσταντίο. Ο Ιουλιανός εξωθεί την Ελένη να παραδεχτεί τη νύχτα της δολοφονίας και την ευθύνη που φέρει. Η ίδια ποτέ δεν το αρνήθηκε. Την καλεί να ομολογήσει την αγάπη που τρέφουν ο ένας για τον άλλον παρά τις θρησκευτικές τους διαφορές¹³². Απελπισμένη η βασίλισσα αποτείνεται στον Χριστό. Η ερωτική πράξη ακολουθεί αναπόφευκτα.

Ο φακός εστίασης στρέφεται πάλι στον Χριστιανό και τον Εθνικό. Δοκιμάζουν να παίξουν ένα παιχνίδι για να καταλάβουν «πώς κάνουν ένα οι τρεις και τὸ ένα κάνει τρία»¹³³. Η λειτουργικότητα του αριθμού τρία θα επισημανθεί και για τρίτη φορά μέσω της αναφοράς στην Αγία Τριάδα. Συνεχίζεται με την άφιξη τριών μαντατοφόρων, οι οποίοι φέρνουν σημαντικές πληροφορίες στον Ιουλιανό και ζητούν από τους δύο φρουρούς να καλέσουν τον αυτοκράτορα. Ξαφνικά, από τη σκηνή εξέρχεται ο Ιουλιανός και ζητά να παίξει και αυτός με τους δύο φρουρούς. Πίσω του ακολουθεί η βασίλισσα. Ο αυτοκράτορας θέλει να παίξει στοιχηματίζοντας τη μοίρα της βασίλισσας. Χάνει και η βασίλισσα ντροπιάζεται. Ο αυτοκράτορας τώρα θέλει να στοιχηματίσει την ψυχή του που προσωποποιείται στην νεκρή κουκουβάγια¹³⁴. Χάνει και πάλι. Η βασίλισσα του ζητά να συνετιστεί και να μείνουν μόνοι. Αυτός όμως προτρέπει τους φρουρούς και τους μαντατοφόρους να μείνουν, απευθύνοντας στη βασίλισσα λόγους εξευτελιστικούς. Η βασίλισσα αποχωρεί ντροπιασμένη.

Η προσοχή του πλέον στρέφεται στη Μαρίνα. Την αναζητά. Θυμάται πως έφυγε τρέχοντας με την εικόνα της Παναγίας στην αγκαλιά. Καλεί τότε τον γραφιά. Του ζητά να καταγράψει το περιστατικό με τον ασκητή. Είναι έτοιμος τώρα να ακούσει τους μαντατοφόρους. Ο πρώτος τον πληροφορεί ότι ξεχείλισε ο ποταμός στην Ολυμπία και κατέστρεψε αγάλματα και ιερά. Ο δεύτερος, ιερέας της Αρτέμιδος, για ανάλογη καταστροφή –πυρκαγιά– του ναού της θεάς στην Έφεσο. Ο Ιουλιανός αναρωτιέται για την αδυναμία των θεών, όπως άλλοτε ο Νικηφόρος παραξενευόταν με την απαίτηση του Χριστού να Τον σώσει. Ο τρίτος μαντατοφόρος πληροφορεί τον

¹³² Στο ίδιο, σ. 239.

¹³³ Στο ίδιο, σ. 242.

¹³⁴ Στο ίδιο, σσ. 208-209.

Ιουλιανό για την αδυναμία των Χριστιανών να κτίσουν τον ναό τους στην Ιερουσαλήμ.

Η βάγια, θρηνώντας, αναγγέλλει τον θάνατο της Αυγούστας, η οποία κρεμάστηκε. Ο Ιουλιανός ζητά απεγνωσμένα να μάθει τα στερνά της λόγια. Η βασίλισσα έδωσε τέλος στη ζωή της σιωπηλή και χωρίς δάκρυα. Ακολουθεί η προδοσία από τους Χριστιανούς. Πλήθος στρατιωτών ενημερώνει τον Ιουλιανό για την κατάληψη των γύρω κορυφών από τους Πέρσες. Απέναντι στις υποδείξεις του πλήθους για υποχώρηση προς τα καράβια και φυγή ο Ιουλιανός επαναλαμβάνει τρεις φορές, γελώντας, «Καλῶσόρισαν!»¹³⁵.

Το τρίτο και τελευταίο επεισόδιο του δράματος¹³⁶ αρχίζει με τη λειτουργία στο στρατόπεδο των Χριστιανών. Ο Στέφανος θεωρεί τον εαυτό του αμαρτωλό, διότι, από σεβασμό προς τον Ιουλιανό, έναν τόσο μεγάλο ηγέτη και στρατηλάτη, δεν τολμούσε να τον σκοτώσει. Μετά από αυτή την αποκάλυψη, ο Επίσκοπος αρνείται να τον κοινωνήσει αν δεν φέρει σε πέρας το χρέος του¹³⁷ και ο Στέφανος αποχωρεί, αφού του ευλογήσει το κοντάρι. Φτάνει από τα βουνά ένας μαντατοφόρος που τους πληροφορεί πως οι Πέρσες ζητούν μικρή παράταση χρόνου, μέχρι να καταλάβουν όλες τις γύρω κορυφές. Οι Χριστιανοί καλούνται να κρατήσουν τον Ιουλιανό στην έρημο και να μην τον αφήσουν να επιστρέψει στα πλοία. Η Μαρίνα καταφτάνει με την εικόνα της Παναγίας στην αγκαλιά της, συνοδευόμενη από τον ασκητή. Οι Χριστιανοί αντικρίζουν τα τυφλωμένα –βαμμένα με αίμα– μάτια της Παναγίας στην εικόνα. Η Μαρίνα αποκαλύπτει τον υπαίτιο.

Ο Επίσκοπος καλεί την Μαρίνα να παραμερίσει τα συναισθήματά της για τον Ιουλιανό και στο επερχόμενο συμβούλιο στρατηγών να τον αποτρέψει από την φυγή προς τα καράβια που θα συγκαλέσει. Είναι η μόνη σωτηρία της. Εκείνη, χρησιμοποιώντας τη χαρακτηριστική παρομοίωση «πέτρα ἕμια στοῦ Θεοῦ τήσκοτεινῆ σφεντόνα!»¹³⁸, τον διαβεβαιώνει ότι θα εκτελέσει το καθήκον της. Παραδίδει την εικόνα στον Επίσκοπο και φεύγει.

Ξημερώνει, αλλά οι Χριστιανοί κοιτάζουν έκπληκτοι την έκλειψη ηλίου που συμβαίνει. Το ίδιο τρομαγμένος στέκεται και ο Ιουλιανός έξω από τη σκηνή του. Αισθάνεται ότι η ώρα του τέλους του έφτασε. Είναι πια μόνος και νιώθει λυτρωμένος. Στη σκηνή εισέρχεται ο γραφιάς. Η έκλειψη ηλίου τελειώνει και

¹³⁵ Στο ίδιο, σ. 264.

¹³⁶ Στο ίδιο, σσ. 265-319.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 267.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ. 273.

χαρμόσυνα τύμπανα χτυπούν. Αρχίζει τώρα ένας φιλοσοφικός διάλογος μεταξύ Ιουλιανού και γραφιά. Ο γραφιάς πρεσβεύει ότι η μοίρα είναι ανυπέρβλητη ακόμη και για τον ίδιο τον Θεό, ενώ ο Ιουλιανός πιστεύει στην υπεροχή της ψυχής που δύναται να διαγράψει πορεία μη καθορισμένη από τη μοίρα. Ο αυτοκράτορας διατάζει τον γραφιά να καλέσει τους στρατηγούς να παρουσιαστούν ενώπιόν του.

Ο γραφιάς φεύγει και κάποιος άλλος εισέρχεται στη σκηνή. Πρόκειται για τον Μαθητή. Ο Ιουλιανός δεν ενδιαφέρεται πλέον για οιωνούς και ερμηνείες σπλάχνων πουλιών. Ωστόσο, ο μαθητής, πιστός στις εντολές του αυτοκράτορα, ξεσκεπάζει το πουλί. Είναι ένας μαύρος κύκνος. Το πουλί αυτό γεννά στον Ιουλιανό μνήμες από τα παιδικά του χρόνια. Πάντα αισθανόταν πως ήταν μια «μαύρη γλυκιά ψυχή»¹³⁹. Κλαίγοντας διατάζει τον μαθητή να θάψει τον κύκνο. Η προτροπή του μαθητή να αφήσει τον αγώνα πυροδοτεί μια σειρά από ερωτήματα που ανασύρουν από την ψυχή του Ιουλιανού τις μνήμες από τη δολοφονία της οικογένειάς του. Ο Ιουλιανός συμβιβάστηκε με τους δολοφόνους για να ζήσει και να αγωνιστεί εναντίον τους. Μετά την εξομολόγηση αυτή, ορκίζει τον μαθητή να τον θεραπεύσει. Συγκινημένος ο μαθητής ορκίζεται.

Η Μαρίνα φτάνει στη σκηνή και ο μαθητής αποχωρεί κατόπιν διαταγής του Ιουλιανού. Ο αυτοκράτορας μοιράζεται μαζί της την αγάπη του για εκείνη. Η Μαρίνα του ζητά να σωπάσει. Κλαίει. Ο Ιουλιανός δεν θέλει να τον λυπάται και της εξηγεί ότι δεν φοβάται τον θάνατο. Η Μαρίνα, στο μεταξύ, θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο εξόντωσής του. Αμφισβητεί την τόλμη του να παραμείνει στην έρημο και να αγωνιστεί, ισχυριζόμενη πως είναι σίγουρη ότι ο Ιουλιανός, κατά την κρίσιμη αυτή στιγμή, θα διαφύγει στα καράβια. Παρ' όλα αυτά τον διαβεβαιώνει ότι θα βρίσκεται πάντα στο πλευρό του.

Έρχεται η ώρα του συμβουλίου των στρατηγών. Ο Ιουλιανός καλωσορίζει τους τρεις στρατηγούς και τους υπενθυμίζει τη δύσκολη κατάσταση, στην οποία έχει περιπέσει το στράτευμά τους. Καλεί τους νεότερους να μιλήσουν πρώτοι. Πρώτος μιλά ο Νέος Στρατηγός. Κλίνει προς τη λύση της φυγής. Έπειτα, ο Άντρας Στρατηγός επιστά την προσοχή όλων στη δίοδο φυγής: κάποιες κορυφές δεν είχαν ακόμα καταληφθεί από τους εχθρούς. Για τον Άντρα Στρατηγό, πολεμιστής είναι αυτός που μάχεται με κάποια ελπίδα, αλλά όχι ανέλπιστα¹⁴⁰. Δύο στρατιώτες φέρνουν την είδηση πως μόνο μια κορυφή απομένει απάτητη. Ο Ιουλιανός τούς

¹³⁹ Στο ίδιο, σ. 283.

¹⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 291.

διατάζει να φύγουν και να επιστρέψουν μόνο αν έχουν το χαρμόσυνο νέο πως και η τελευταία διέξοδος καταλήφθηκε. Αυτό ακούγεται παρανοϊκό στους στρατηγούς. Σειρά έχει τώρα ο Γέρος Στρατηγός που επικαλείται την εμπειρία του και θεωρεί ως ύψιστο ιδανικό την ανθρώπινη ζωή. Του υπενθυμίζει ότι δεν έχει δικαιοδοσία στις ζωές των στρατιωτών. Ο Ιουλιανός προβάλλει ως επιχείρημα την ανυποληψία που θα τους στιγματίσει, αν τραπούν σε φυγή. Το γέλιο της Μαρίνας, ωστόσο, και η αναφορά της στον Μέγα Αλέξανδρο θα τον οδηγήσουν στη λήψη της τελικής απόφασης. Ο γραφιάς τον προειδοποιεί για τις προθέσεις της Μαρίνας. Η αναφορά του γραφιά στην Παναγία συνταράσσει τον Ιουλιανό. Διατάζει όλους όσους βρίσκονται μέσα στη σκηνή του να αποχωρήσουν.

Στην αυτοκρατορική σκηνή βρίσκεται πλέον ο Ιουλιανός με μία εικόνα της Παναγίας, την οποία κρατά ο Επίσκοπος. Στην αρχή ο αυτοκράτορας νομίζει ότι συνομιλεί με την Παναγία και αναρωτιέται αν ήρθε το τέλος του. Μόλις αντιλαμβάνεται τον επίσκοπο του ζητά να αναμετρηθούν πρόσωπο με πρόσωπο, χωρίς φόβητρα. Ο αυτοκράτορας δηλώνει πως δεν φοβάται και ο Επίσκοπος τον αναθεματίζει. Ο Νέος Στρατηγός πληροφορεί τον Ιουλιανό πως ο στρατός ξεσηκώθηκε και ζητά να υποχωρήσει στα καράβια. Όλοι τον παρακινούν να σεβαστεί την κοινή γνώμη, εκτός από την Μαρίνα που με προκλητικά λόγια τον οδηγεί στην αντίθετη απόφαση.

Ο Ιουλιανός, αν και έχει αντιληφθεί την πρόθεση της Μαρίνας, δεν θα αλλάξει γνώμη. Διατάζει να κάψουν τα καράβια για αποφυγή της ντροπής. Οι στρατηγοί μάταια συζητούν μυστικά από τον αυτοκράτορα πώς θα υπονομεύσουν την παράλογη απόφασή του¹⁴¹. Η τελευταία διέξοδος καταλήφθηκε από τους Πέρσες. Ο Ιουλιανός διατάζει όλους να πολεμήσουν. Απευθύνεται στη Μαρίνα: «Μαρίνα, έκαμα τὸ χατίρι σου... ἄχ! καὶ τὸ δικό μου!»¹⁴². Της ζητά μία τελευταία χάρη. Να του κλείσει αυτή τα μάτια. Η Μαρίνα θέλει να πεθάνει¹⁴³.

Ο Ιουλιανός ορμά στη μάχη χωρίς πανοπλία. Η Μαρίνα ανησυχεί. Ύστερα, ο επίσκοπος και μερικοί άλλοι χριστιανοί εισέρχονται στην αυτοκρατορική σκηνή και ευγνωμονούν τη Μαρίνα. Ακούγεται μια κραυγή. Ο Επίσκοπος είναι σίγουρος ότι επρόκειτο για τη φωνή του Ιουλιανού. Η Μαρίνα δεν αισθάνεται καλά. Ο Στέφανος

¹⁴¹ Στο ίδιο, σσ. 302-303.

¹⁴² Στο ίδιο, σ. 305.

¹⁴³ Στο ίδιο, σ. 306.

πληροφορεί τους Χριστιανούς ότι λάβωσε τον αυτοκράτορα και μεταλαμβάνει. Τα λόγια χαράς της Μαρίνας δεν συνάδουν με τις κραυγές πόνου της.

Ο Στέφανος, όπως και ο Ιουλιανός, παρουσιάζει προβλήματα συνείδησης¹⁴⁴. Είναι δύσκολο να σκοτώσει έναν τόσο σπουδαίο στρατηλάτη. Εδώ απηχείται μια αντίληψη που εξέφρασε και ο Γσιμισκής, πριν σκοτώσει τον Νικηφόρο.

Ακολουθεί η μεταστροφή του Πήγασου, του Γούμενου και πολλών άλλων εθνικών στον Χριστιανισμό. Φυσικά, ο επίσκοπος τους αποκαλεί προδότες. Απευθύνεται τώρα στη Μαρίνα για να θέσει σε εφαρμογή το τελευταίο μέρος του σχεδίου: να δηλητηριάσει τον Ιουλιανό. Παρά τον αρχικό δισταγμό της, αποφασίζει να το κάνει. Ο αυτοκράτορας εισέρχεται στη σκηνή υποβασταζόμενος από άλλους. Είναι τραυματισμένος στη σπονδυλική στήλη. Ο μαθητής προσπαθεί να τον θεραπεύσει. Η Μαρίνα του δίνει κρασί και ο μαθητής με τη συνδρομή του γραφιά καθαρίζουν την πληγή.

Ο αυτοκράτορας είναι διψασμένος. Ζητά κρασί από το χέρι της Μαρίνας. Εκείνη του προσφέρει, ρίχνοντας πρώτα δηλητήριο στο ποτήρι. Ο Ιουλιανός παραμιλά. Πίνει και καλεί την Μαρίνα να του κλείσει τα μάτια. Η Μαρίνα προσπέφτει κλαίγοντας στα πόδια του και ο Ιουλιανός αρθρώνει τρεις τελευταίες λέξεις: «Ένίκησές με, Ναζωραΐε!»¹⁴⁵. Η τραγωδία επισφραγίζεται με τον πανικόβλητο γραφιά να προσπαθεί να θυμηθεί ακριβώς τα όσα έγιναν και να τα καταγράψει, ενώ πλήθος Χριστιανών αλαλάζει.

Είναι σημαντικό να σκιαγραφηθεί πρώτα ο Ιουλιανός, αυτός ο πρωταγωνιστής του μεταιχμίου. Ιστορικά ο Ιουλιανός έλαβε τη χριστιανική αγωγή. Το γεγονός αυτό ίσως εξηγεί την αγάπη για τους εχθρούς του, τους οποίους δεν τιμωρεί, όταν αποκαλύπτονται οι μηχανορραφίες τους¹⁴⁶. Ο αυτοκράτορας δεν έχει να αντιμετωπίσει μόνο εξωτερικούς εχθρούς (Πέρσες), αλλά βάλλεται συνεχώς και από τους εσωτερικούς του αντιπάλους (τους Χριστιανούς), οι οποίοι επίσης συνεργάζονται με τους πρώτους¹⁴⁷.

Παρά τη χριστιανικότητα επιείκειά του, φαίνεται πως έχει λάβει διαφορετική κατεύθυνση από αυτήν του δασκάλου του, του Επισκόπου. Εμμένει στη νεκρή πλέον αρχαία ελληνική ειδωλολατρική θρησκεία¹⁴⁸. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί από το

¹⁴⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 352.

¹⁴⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 319.

¹⁴⁶ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 338.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 341.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 342.

γεγονός ότι από μικρή ηλικία τηρούσε τις χριστιανικές συνήθειες κατά το τυπικό, αλλά ενδόμυχα είχε ασπαστεί το δωδεκάθεο¹⁴⁹. Στο έργο συνειδητοποιεί βαθιά μέσα του πως τον διακατέχει ο Χριστός, ο «Ναζωραίος», αλλά εξακολουθεί να αγωνίζεται. Προσπαθεί να αφηθεί στις αισθητικές απολαύσεις και αναζητά εμμονικά το αρχαίο ελληνικό πνεύμα¹⁵⁰. Ο αγώνας του είναι βαθύτατα εσωτερικός, με σκοπό στον οποίο ούτε ο ίδιος πιστεύει¹⁵¹. Ο Ιουλιανός συμβολίζει τον αιώνιο άνθρωπο που μάχεται για τη χαρά και την απελπισία της μάχης ορμώμενος από την ανάγκη της λύτρωσης της δικής του ψυχής. Απορρίπτει όλες τις μηδαμινότητες που τον περιζώνουν¹⁵².

Επιπλέον, παράδοξο είναι ότι ο Ιουλιανός τελικά αποδεικνύεται «χριστιανικότερος των χριστιανών»¹⁵³. Όχι μόνο επειδή επιτρέπει στους εχθρούς του να ζήσουν, αλλά κυρίως επειδή παρουσιάζει όλες τις χριστιανικές αρετές: αγάπη, επιείκεια, διαρκείς και έντονους προβληματισμούς για τη συνείδησή του¹⁵⁴. Αντίθετα, οι Χριστιανοί δεν παρουσιάζουν καμία αρετή ή επιείκεια. Δεν έχουν απομακρυνθεί και τόσο από τον παγανισμό, από τη στιγμή που καίνε ομοιώματα και χρησιμοποιούν μαγεία¹⁵⁵. Έτσι, ο χριστιανισμός των Χριστιανών καθίσταται προβληματικός, όπως ακριβώς και ο παγανισμός του Ιουλιανού¹⁵⁶.

Το βασικό υπαρξιακό ζήτημα για τον Ιουλιανό είναι ότι δεν μπορεί να αισθανθεί κοντά του κάποια θεία παρουσία. Ο σκεπτικισμός που κληρονόμησε από τη μαθητεία του στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία τον κάνει να δυσφορεί που οι θεοί της προτίμησής του είναι νεκροί, σε αντίθεση με τον «εύγλωττο Θεό» των Χριστιανών¹⁵⁷. Δεν είναι παρά ένας αλαφροϊσκιωτος εγκόσμιος ασκητής που λόγω της έξαρσης των χριστιανικών οραμάτων βλέπει οράματα¹⁵⁸. Δεν μπορεί να αντέξει το μεταφυσικό κενό, καθώς αναζητά το απόλυτο και απεχθάνεται τους συμβιβασμούς¹⁵⁹. Ακόμη και την ύστατη στιγμή, θεωρεί τη φυγή προς τα καράβια μικρόψυχο συμβιβασμό¹⁶⁰.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 354.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 343.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 346.

¹⁵² Στο ίδιο, σσ. 358-359.

¹⁵³ Στο ίδιο, σ. 344.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 351.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 345.

¹⁵⁶ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 219.

¹⁵⁷ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 353.

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 344.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 346.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 354.

Σε όλες αυτές τις εσωτερικές και εξωτερικές πιέσεις αντιδρά διαισθανόμενος τον θάνατο που πλησιάζει. Ενίοτε μάλιστα μεθοδεύει υποσυνείδητα τη δολοφονία του από την Μαρίνα, ειδικά όταν την προτρέπει να μην χύσει το δηλητήριο που προορίζεται για τη δολοφονία του¹⁶¹. Εδώ εντοπίζονται ψήγματα της αυτοκαταστροφικής τάσης του Ιουλιανού, την οποία, φυσικά, ο ίδιος ονομάζει αρετή¹⁶². Πρότυπά του είναι δύο μεγάλοι στρατηλάτες: ο Αχιλλέας και ο Μέγας Αλέξανδρος. Συχνά υποτιμά τον εαυτό του σε σύγκριση με τους δύο στρατηλάτες, με φανερό το σύμπλεγμα κατωτερότητας. Ο αναιμικός αυτός διανοούμενος μεταμφιέζεται σε έναν άνθρωπο της δράσης που παρά το έργο του νιώθει ότι βρίσκεται στη σκιά της ιστορίας¹⁶³.

Ο αυτοκράτορας, η Ελένη και η Μαρίνα απαρτίζουν ένα ιψενικής έμπνευσης τρίγωνο. Ως ηρωίδα, η Μαρίνα απηχεί τη Μακρίνα από το έργο *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος* (1873) του Ίψεν. Εκεί βέβαια η Μακρίνα παρουσιάζεται ως αδελφή του Γρηγορίου Ναζιανζηνού και αισθάνεται για τον Ιουλιανό μια έλξη τόσο ανεκδήλωτη, ώστε η σύνδεση των δύο να καταστεί ανεπαίσθητη. Στον *Ιουλιανό* του Καζαντζάκη, η Μαρίνα είναι η δεκαεξάχρονη όμορφη κόρη του Μαζίμου. Η Μακρίνα του Ίψεν έχει μικρότερο ρόλο και βρίσκεται μπροστά σε έναν μη συνειδητό έρωτα που την οδηγεί στην αυτοκτονία¹⁶⁴. Η Μαρίνα του Καζαντζάκη θα οδηγηθεί στην αυτοχειρία από την ίδια της τη μαζοχιστική στάση, καθώς και από την αμαζονική ιδιοσυγκρασία της. Η γοητεία της σε μια εποχή πρωτοχριστιανικού φανατισμού την προσομοιάζει με πόρνη, η οποία χρησιμοποιεί τη γυναικεία της φύση ως δέλεαρ προκειμένου να φονεύσει τον Ιουλιανό. Αν και είναι ερωτευμένη μαζί του, δεν μπορεί να αναπτύξει φυσιολογική ερωτική σχέση με τον άνδρα που στόχο έχει να σκοτώσει¹⁶⁵. Η προδοσία της πληγώνει τον Ιουλιανό. Η Μαρίνα τηρεί μόνο πνευματική επαφήμαζί του, σύμφωνα με τα χριστιανικά προστάγματα, στο ίδιο μήκος κύματος του πουριτανισμού του Ιουλιανού. Αυτή η αποχή της καθιστά και μοναδικό περιεχόμενο της ζωής της το χρέος να συντροφεύει πνευματικά τον Ιουλιανό, με την ελπίδα ότι κάποτε επιτέλους θα μεταστραφεί στον Χριστιανισμό¹⁶⁶. «Αν νικηθεί» ο έρωτάς της για τον Ιουλιανό θα την οδηγήσει σε συναισθηματικό αδιέξοδο, ενώ «αν νικήσει» οι

¹⁶¹ Στο ίδιο, σ. 344.

¹⁶² Στο ίδιο, σ. 348.

¹⁶³ Στο ίδιο, σ. 347.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 338.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 339-340.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σσ. 343-344.

Χριστιανοί θα της αφαιρέσουν τη ζωή¹⁶⁷. Στην πορεία του έργου φτάνει να εξομολογηθεί στον Ιουλιανό τα σχέδια δολοφονίας εναντίον του και τις προθέσεις της βασίλισσας Ελένης, λειτουργώντας έτσι ως «διπλός πράκτορας»¹⁶⁸. Τελικά θα μοιραστεί μαζί του τον δηλητηριασμένο οίνο και θα οδηγηθεί στον εκούσιο θάνατο¹⁶⁹.

Η Ελένη, αν και νόμιμη σύζυγος, είναι το τρίτο πρόσωπο στην επισημοποιημένη πλέον σχέση του Ιουλιανού και της Μαρίνας. Ιστορικά, η βασίλισσα Ελένη πεθαίνει νωρίτερα από την εκστρατεία¹⁷⁰, ενώ στο έργο αυτοκτονεί. Δεν είναι σαφής η αιτία της αυτοκτονίας: αποκάλυψη της ηδονής που αντίκειται στο χριστιανικό ιδεώδες ή εξευτελισμός λόγω του Ιουλιανού σε μια ακραία έκφραση του μισογυνισμού του¹⁷¹; Με σθένος υπομένει την εγκατάλειψή της από τον Ιουλιανό και την ύπαρξη της Μαρίνας¹⁷². Βασικό πρόβλημα της σχέσης Ιουλιανού και Ελένης είναι η ιστορία αντιπαλότητας των δύο οικογενειών και η σφαγή της οικογένειας του Ιουλιανού από τον αδελφό της Ελένης Κωνσταντίο. Πάντως, τόσο η Ελένη, όσο και η Μαρίνα, φωτίζονται μόνο σε συνάρτηση με τον Ιουλιανό, γεγονός που διαφοροποιεί αυτό το ψενικό ιστορικό τρίγωνο από το αντίστοιχο του *Νικηφόρου Φωκά*, όπου σε αδρές γραμμές σκιαγραφείται μόνο ο Τσιμισκής.

Από τα δευτερεύοντα πρόσωπα, ο Επίσκοπος είναι ένας αξιομνημόνευτος ήρωας. Όπως αναφέρθηκε ήδη, τυφλώθηκε από την ομορφιά της Μαρίνας, όταν γυμνή τη βάφτιζε, αλλά είναι βέβαιος ότι κατέχεται από τη θεία έμπνευση¹⁷³. Η τυφλότητα και ο θρησκευτικός φανατισμός του απηχούνται υστερότερα με τον Ηγούμενο στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Ο Ηγούμενος έσωσε τον Ιουλιανό από τη σφαγή του Κωνσταντίου και είναι ο πνευματικός του πατέρα¹⁷⁴. Ο γραφιάς πάλι βρίσκεται στο μεταίχμιο των δύο θρησκείων και έχει κατακτήσει την πνευματική τελειότητα. Δεν ταρασσεται από εξωλογικές αντιλήψεις. Γενικά, ο Καζαντζάκης δεν επιμένει στον δευτεραγωνιστή του¹⁷⁵.

¹⁶⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 183.

¹⁶⁸ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 348.

¹⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 355.

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 338.

¹⁷¹ Στο ίδιο, σ. 351.

¹⁷² Στο ίδιο, σ. 339.

¹⁷³ Στο ίδιο, σσ. 340-341.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 342.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 346.

Η μορφή του Ιουλιανού, σχετικά ήρεμη, δεν εκφράζει τόση ανησυχία, όση εκείνη του Νικηφόρου. Ο ήρωας έχει ωριμάσει μέσα στο μυαλό του Καζαντζάκη και η αποδοχή του τέλους είναι ταχύτερη και ενσυνείδητη. Ακόμη πιο μεστή είναι η επόμενη μορφή που θα μας απασχολήσει, εκείνη του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στο ομώνυμο έργο.

2.1.3 Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος

Η τραγωδία *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* τοποθετείται δραματικά στη νύχτα της 28^{ης} προς την 29^η Μαΐου 1453 μ.Χ. στην Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για το τελευταίο εικοσιτετράωρο, τόσο της πόλης, όσο και του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου ΙΑ' Παλαιολόγου. Το Α' Επεισόδιο¹⁷⁶ αρχίζει με μια έντονη εικόνα. Είναι μεσάνυχτα και πλήθος κόσμου συρρέει στην πλατεία μπροστά από το Ιερό Παλάτι. Οι καμπάνες χτυπούν πένθημα και τα κανόνια στο πεδίο της μάχης συνεχίζουν να πυροβολούν.

Η φρουρά του Παλατιού κλείνει τις πύλες, έτσι ώστε να μην εισέλθει ο λαός. Δύο ηλικιωμένοι διακρίνονται ανάμεσα στο πλήθος. Ο πρώτος παρακαλεί την Παναγία να βοηθήσει τον λαό να εισέλθει στο παλάτι και να εκφράσει το ένα και μοναδικό αίτημά του: «στάχτη και κουρνιαχτόςνὰ γίνουν Φράγκοι κι Άγαρηνοί!»¹⁷⁷. Ο δεύτερος είναι απαισιόδοξος: «Ή Παναγιά κλαίει· χαθήκαμε!» φωνάζει έντρομος ο λαός¹⁷⁸ και με αγωνία περιμένει να ακούσει τα νέα που φέρνει ένας τρίτος γέροντας.

Στο κελί του Ηγούμενου, επικεφαλής των ανθενωτικών της πόλης, έφτασε μια επιστολή. Ο δούκας Λουκάς Νοταράς τη διάβασε. Ύστερα την έδωσε σε ένα Καλογεράκι για να την αναγνώσει δυνατά, ενώ ο ίδιος εισέρχεται στο Ιερό Παλάτι. Το γράμμα, συντεταγμένο από τον ίδιο τον Ηγούμενο με βάση τα όσα ακριβώς άκουσε από τον θείο λόγο, είναι σαφώς δυσοίωνο. Ο Θεός εγκαταλείπει την Κωνσταντινούπολη, ως πόλη «πομπεμένη»¹⁷⁹, στο έλεος του κατακτητή.

Καταφθάνουν τώρα, για να εισέλθουν στο Ιερό Παλάτι, ο Γενοβέζος στρατηγός Γιουστινιάνης και ο καρδινάλιος Ισίδωρος, απεσταλμένος του Πάπα στην Κωνσταντινούπολη. Ο λαός τούς επιτίθεται. Μία δυνατή, ωστόσο, φωνή τους

¹⁷⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, όπ., σσ. 481-498.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 482.

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 483.

¹⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 487.

συγκρατεί. Πρόκειται για τον άρχοντα Καρυστινό, ο οποίος επίσης έρχεται στο Παλάτι για το πολεμικό συμβούλιο. Μία άλλη φωνή συγκλονίζει τώρα το πλήθος: «Έφτασε, έφτασε, έφτασε ο πρώτος αρχάγγελος της Αποκάλυψης»¹⁸⁰. Είναι η φωνή του και ακούγεται τρεις φορές. Ο διάκονος αυτός, υπεύθυνος για την εικόνα της Παναγίας, διακηρύσσει ότι έφτασε η Δευτέρα Παρουσία και καθίσταται αντικείμενο χλευασμού και αμφισβήτησης από τους τρεις γέροντες.

Ο λαός, περικυκλωμένος από τους Τούρκους, καταπιεσμένος από τους Φράγκους και εγκαταλελειμμένος από τη θεϊκή αρωγή, μάταια προσπαθεί να αναγκάσει τον Πυροβάτη να σωπάσει. Ακολουθούν τρία δρώμενα. Ο Πυροβάτης σταματά πρώτα έναν διερχόμενο πολεμιστή ζητώντας να μάθει τον λόγο που αυτός πολεμά, παρόλο που το μέλλον διαφαίνεται τόσο δυσοίωνο. Έπειτα σταματά την κόρη του Νοταρά Άννα και τη συνοδό της Βάγια. Ο Πυροβάτης επαινεί την ομορφιά της και την παραμερίζει, ώστε να προφτάσει να φιλήσει για τελευταία φορά τον αγαπημένο της πριν πεθάνει. Τέλος, σταματά έναν λουτράρη, τον αγκαλιάζει και με μια συμβολική και ταυτόχρονα ειρωνική διατύπωση τον προτρέπει να απαλλάξει την Πόλη από το όνειδος. Ο Πυροβάτης κατηγορεί τους πολίτες για την αμαρτωλή ζωή τους και τους καταριέται. Μια είδηση ανατρέπει τα δεδομένα. Η τεθλιμμένη Παναγία «αρματώθηκε» κατά τον Ηγούμενο. Πλήθος κόσμου συμμετέχει στη λιτανεία και ψάλλουν όλοι τον Ακάθιστο Ύμνο. Ο Πυροβάτης τους χλευάζει και διαβλέπει τον θάνατο που έρχεται.

Στο Β' Επεισόδιο¹⁸¹ η δράση μεταφέρεται μέσα στο Ιερό Παλάτι, στην αίθουσα του θρόνου, όπου διεξάγεται το πολεμικό συμβούλιο προκειμένου να ληφθεί απόφαση για τη συνέχεια. Το συμβούλιο αυτό είναι μια σκηνή που συναντούμε και στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*¹⁸². Ο Κωνσταντίνος, χλωμός, κάθεται στον θρόνο του. Ο Νοταράς επιτίθεται στον καρδινάλιο Ισίδωρο και στον Γιουστινιάνη. Αυτοί απαντούν χαρακτηρίζοντάς τον προδότη. Ο άρχοντας Καρυστινός αντιλαμβάνεται το αγεφύρωτο μίσος και ζητά την παρέμβαση του αυτοκράτορα.

Ο Κωνσταντίνος ζητά από όλους ομόνοια και συνεργασία. Εναποθέτει τις ελπίδες του τόσο στη θεϊκή, όσο και στην ανθρώπινη βοήθεια. Περιμένει νέα από τον Κρητικό Χαρκούτση, τον οποίο έστειλε να συγκεντρώσει βενετσιάνικα πλοία. Ταυτόχρονα, ο Ισίδωρος τον διαβεβαιώνει ότι ο Πάπας θα στείλει σταυροφόρους. Ο

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σσ. 490-491.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 499-531.

¹⁸² Στο ίδιο, σσ. 289-304.

Παλαιολόγος έχει στείλει και τον πιστό του Φραντζή να ζητήσει συμφιλίωση από τον Ηγούμενο. Ο Νοταράς καλεί τους Δυτικούς να εγκαταλείψουν την πόλη. «Καλύτερα σαρίκι Τούρκου παρά κουκούλα φράγκικη να βάλει ή Πόλη!»¹⁸³ λέει, απηχώντας μια φράση γνωστή από την *Ιστορία* του Δούκα¹⁸⁴. Παρά τις συμβιβαστικές διαθέσεις του αυτοκράτορα και του Καρυστινού, το μίσος είναι άσβεστο. Ο αυτοκράτορας διατάζει τον καθένα να παρουσιαστεί στον πύργο, τον οποίο έχει αναλάβει να υπερασπίζεται. Οι δούλοι του Παλατιού, αμέσως μετά το πολεμικό συμβούλιο, ζητούν συγχώρεση από τον αυτοκράτορα. Μπροστά στην Άλωση της Πόλης και τον φόβο του θανάτου τού εξομολογούνται πως τον έκλεβαν και τον καταριούνταν με ξόρκια. Εκείνος απογοητευμένος τους συγχωρεί και τους διώχνει.

Φτάνει τότε ο Φραντζής. Τα νέα είναι δυσάρεστα. Ο Ηγούμενος αρνείται να συμφιλιωθεί και στο όνομα της Παναγίας απαιτεί ο φιλοδυτικός προδότης αυτοκράτορας να εγκαταλείψει την πόλη. Ο Κωνσταντίνος καλεί τους άρχοντες του λαού να παρουσιαστούν ενώπιόν του. Όπως τον πληροφορεί ο Φραντζής, ο λαός πεινά και επιθυμεί την παύση του πολέμου. Οι τρεις αρχηγοί του λαού εισέρχονται στην αίθουσα του θρόνου, φωνάζοντας «Άνταρσία! Άνταρσία! Άνταρσία!»¹⁸⁵. Οι άρχοντες διαμαρτύρονται στον αυτοκράτορα ότι ο λαός άνοιξε τις αποθήκες τους και αρπάζει τις προμήθειες. Του ζητούν να επιβάλει την τάξη, αν κάποτε του πρόσφεραν υπηρεσίες. Ο λαός κραυγάζει. Οι τρεις γέροντες, εκπρόσωποι του λαού, ζητούν ακρόαση από τον αυτοκράτορα. Ακολουθεί σύγκρουση μεταξύ των αρχόντων και των γερόντων. Οι γέροντες προβάλλουν το αίτημα για ειρήνη και αντιμετώπιση της πείνας. Οι άρχοντες απειλούν τον αυτοκράτορα ότι, αν δεν αποκαταστήσει την τάξη, θα αποταθούν στον Ηγούμενο ή ακόμη και στους Τούρκους. Ο Φραντζής έντρομος πληροφορεί τον Κωνσταντίνο για την άφιξη απεσταλμένου του σουλτάνου Μωάμεθ.

Ο Κωνσταντίνος τον υποδέχεται και ο απεσταλμένος ανακοινώνει το μήνυμα του Σουλτάνου. Ο Μωάμεθ δίνει μία τελευταία ευκαιρία στην Πόλη και τον λαό της να παραδοθεί ειρηνικά και υπόσχεται να του επιτρέψει να διαβεί στο εξής στο δεσποτάτο του Μυστρά. Ακολουθεί σύντομο συμβούλιο, στο οποίο οι άρχοντες και οι γέροντες, κάθε ομάδα για τα δικά της συμφέροντα, προτρέπει τον αυτοκράτορα να

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 503.

¹⁸⁴ Νικόλαος Τωμαδάκης, *Περί Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως (1453)*, Θεσσαλονίκη, Πουρνάρας 1993, σ. 28. Η φράση σώζεται ως «κρειττότερόν ἐστιν εἶδέναι ἐν μέσῃ τῇ πόλει φακίολιονβασιλεῦον Τούρκων ἢ καλύπτρανΛατινικὴν».

¹⁸⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *ὄπ.*, σ. 513.

δεχθεί τον συμβιβασμό. Ο αυτοκράτορας, εντούτοις, δεν λαμβάνει υπόψη τίποτα πέρα από την τιμή των προγόνων.

Η απάντηση του Κωνσταντίνου είναι κατηγορηματικά αρνητική: «Δέν παραδίνουμε τήν Πόλη»¹⁸⁶. Ο αγγελιαφόρος δηλώνει πως θα μεταφέρει την απάντησή του αυτολεξεί στον Σουλτάνο και πριν αποχωρήσει ζητά από τον αυτοκράτορα να του μεταφέρει προσωπικά μίαν εμπιστευτική πληροφορία. Οι άρχοντες και οι γέροντες απομακρύνονται. Ο αγγελιαφόρος μεταφέρει στον Κωνσταντίνο τα λόγια ενός Βεζίρη, μυστικού συμμάχου του αυτοκράτορα¹⁸⁷. Ο Βεζίρης αυτός, μέσω του απεσταλμένου, διαβεβαιώνει τον αυτοκράτορα πως έπραξε ό,τι ήταν δυνατόν για να αποτρέψει την Άλωση.

Ο αγγελιαφόρος προτρέπει τον Κωνσταντίνο να φύγει. Ο αυτοκράτορας αρνείται, αν και έχει την ευκαιρία. Ο αγγελιαφόρος αποχωρεί. Ο λαός ακούει τους ψαλμούς από τη λιτανεία και θεωρεί μοναδική του ελπίδα την Παναγιά. Ο Κωνσταντίνος πιστεύει στην ψυχή. Οι άρχοντες τον αμφισβητούν και τους διώχνει. «Τετέλεσται» αναφωνεί ο Κωνσταντίνος και ο Φραντζής μάταια προσπαθεί να τον ενθαρρύνει. Ο αυτοκράτορας είναι απελπισμένος και ταυτόχρονα επιδεικνύει θάρρος. Λέει στον Φραντζή «έτούτη είναι ή Δευτέρα Παρουσία!»¹⁸⁸ και τον διατάζει να μεταβεί στο λιμάνι για να ελέγξει εάν έφτασε ο Χαρκούτσης μαζί με την αποστολή. Μόνος προσπαθεί να ενθαρρύνει την ψυχή του, την οποία παρομοιάζει με πουλί¹⁸⁹.

Στο επόμενο επεισόδιο¹⁹⁰ ο δραματικός χώρος είναι τα τείχη της Πόλης και συγκεκριμένα η Πύλη του Ρωμανού. Ο φρουρός της βάρδιας αποκοιμείται και ονειρεύεται διαδοχικά τρεις μάγισσες, τρεις αστρολόγους και τρεις καλόγερους που φωνάζουν αντίστοιχα «Εχάθη», «Βασίλεψε», «Δεϋτετελευταϊονάσπασμόν»¹⁹¹. Απέναντι στα δυσοίωνα αυτά όνειρα, μόλις ξυπνά δίνει το σύνθημα για όλες τις βάρδιες να φωνάζουν «Ο ΊησοϋςΧριστός νικάει!».

Στο στρατόπεδο φτάνουν η κόρη του δούκα Νοταρά, Άννα και η βγάγια της. Η Άννα έχει έρθει στο στρατόπεδο αποφασισμένη να βρει τον αγαπημένο της Γιουστινιάνη, ο οποίος έχει να την επισκεφθεί τρεις ημέρες. Ο Γιουστινιάνης φτάνει

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 525.

¹⁸⁷ Νικόλαος Τωμαδάκης, *όπ.*, σσ. 46-47. Ο Βεζίρης ιστορικά είναι ο Χαλίλ Πασάς ή Πασίας, τον οποίο ο Μωάμεθ κατηγορήσε για προδοσία.

¹⁸⁸ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 531.

¹⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 283. Αντίστοιχη παρομοίωση υπάρχει και στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σσ. 532-562.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σσ. 533-534.

και η βάγια κρύβεται. Οι δύο ερωτευμένοι ανταλλάσσουν τώρα τα τελευταία τους λόγια. Η Άννα θέτει στον στρατηγό το δίλημμα: Άννα ή Πόλη; Ο Γιουστινιάνης, ήρωας γνήσια καζαντζακικός εδώ, αποφαινεται πως η τιμή του άνδρα υπερβαίνει την ερωτική επιθυμία. Η Άννα, αγανακτισμένη με τον Θεό, καταριέται τον Γιουστινιάνη να τον «βρεϊ τής γυναικός ό πόνος»¹⁹². Οι δύο ερωτευμένοι χωρίζουν και στο θέαμα της άφιξης του αυτοκράτορα η βάγια παρακαλεί την Άννα να αποχωρήσουν. Τον Κωνσταντίνο ακολουθούν εδώ και ώρα οι μάνες των νέων που πολεμούν για την Πόλη. Ο αυτοκράτορας τις συμβουλεύει να μην προσπαθούν να αποτρέψουν κάτι που είναι θέλημα θεού με θρήνους, οίμωγές και παρακλήσεις. Εκείνες αποχωρούν. Παράλληλα, καταφθάνουν και οι μαντατοφόροι που είχε στείλει ο αυτοκράτορας στα Βαλκάνια για να ζητήσει πολεμική συνδρομή. Οι προσπάθειες αποδείχθηκαν άκαρπες.

Η τελευταία ελπίδα του Κωνσταντίνου, ο Χαρκούτσης, παρουσιάζεται μαζί με τον Φραντζή. Ο Χαρκούτσης δεν κομίζει ευχάριστα νέα. Κανένα φραγκικό πλοίο δεν υπάρχει σε όλο το Αιγαίο. Παρ' όλα αυτά, ο Κρητικός διατηρεί την ψυχραιμία του και γελά σε τέτοιο βαθμό που προκαλεί την έκπληξη του αυτοκράτορα. Ο Χαρκούτσης έχει έρθει με σαράντα συμπατριώτες του να υπερασπιστούν τη Βασιλεύουσα. Ο Φραντζής αναρωτιέται με ποια ελπίδα προέβη σε μια τέτοια πράξη. Ο Κωνσταντίνος ζητά να μείνει μόνος με τον Χαρκούτση. Αναγνωρίζει την ανδρεία του και την ανωτερότητα της ψυχής του. Όπως και ο αυτοκράτορας, έτσι και ο Κρητικός, αν και όλα είναι δυσοίωνα και προδιαγράφουν ένα καταστροφικό μέλλον, αποφασίζει με γενναιοψυχία να υπερασπιστεί την Πόλη. Ο Κωνσταντίνος τον διατάζει να έρθει με το στράτευμά του. Ο Φραντζής, πάλι, ενημερώνει τον αυτοκράτορα πως ο Ηγούμενος τον αναζητά για να τον αποτρέψει από το να λάβει αυτός «άπό τò χέρι τής Παναγιᾶς τῆ ρομφαία»¹⁹³.

Ο Ηγούμενος δεν βλέπει καλά. Μόλις ο ίδιος ο Κωνσταντίνος γνωστοποιεί την παρουσία του, ο Ηγούμενος αρνείται να δεχτεί πως υπάρχει πλέον ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος. Ο αυτοκράτορας δηλώνει την ύπαρξή του κατηγορηματικά. Ο Ηγούμενος τον κατηγορεί για προδοσία και του ζητά να παραιτηθεί από την εξουσία. Οι άρχοντες επιδοκιμάζουν τον Ηγούμενο: «Άξιος! Άξιος! Άξιος!»¹⁹⁴, όπως άλλοτε ο Χορός τον Νικηφόρο Φωκά στο ομώνυμο έργο¹⁹⁵.

¹⁹² Στο ίδιο, σ. 541.

¹⁹³ Στο ίδιο, σ. 549.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 556.

Ο Κωνσταντίνος αφαιρεί από το κεφάλι του το στέμμα και το φοράει ο Ηγούμενος. Ο βασιλιάς δέχεται τον Ηγούμενο ως νέο βασιλιά, αν πράγματι αυτό είναι το θείο θέλημα.

Δίπλα στον Ηγούμενο στέκεται ο Πυροβάτης που μαζί με άλλους κρατούν το εικόνισμα της Παναγίας και έπεται η λιτανεία. Όλοι προσμένουν την εμφάνιση της αρματωμένης Θεοτόκου. Ο Ηγούμενος προσεύχεται μαζί με σύσσωμο τον λαό. Τα μάτια της Παναγίας στο εικόνισμα δακρύζουν. Μια αστραπή λάμπει στον ουρανό. Η αγωνία και η προσδοκία όλων υπερβαίνει κάθε όριο. Η σιωπή αναιρεί και την τελευταία πιθανότητα. Ο Ηγούμενος, απελπισμένος, αναφωνεί «Τετέλεσται»¹⁹⁶. Διατάζει το πλήθος και τους άρχοντες να πορευθούν στην Αγία Σοφία και να κλειστούν μέσα στον ναό. Μένει μόνος με τον αυτοκράτορα, στον οποίο εξομολογείται την απελπισία του. Ο Κωνσταντίνος προτάσσει σε αυτή την ύστατη ώρα την αξία της απελπισίας έναντι των μάταιων ελπίδων. Προτρέπει τον Ηγούμενο να κλειστεί και αυτός στην Αγία Σοφία. Ο Ηγούμενος, με δάκρυα στα μάτια, αποχαιρετά τον Κωνσταντίνο που ετοιμάζεται να παραδοθεί στον έσχατο αγώνα της ζωής του με αυτόν τον λόγο: «Καλήνάντάμωση, παιδί μου, μέστισιςβαθιέςαγκάλες του Θεού».

Η τελευταία πράξη του δράματος¹⁹⁷ τοποθετείται στον ναό της Αγίας Σοφίας. Το πλήθος που βρίσκεται κλεισμένο εκεί προσεύχεται και θρηνεί. Διεξάγεται η τελευταία λειτουργία. Ο Πυροβάτης διαβλέπει το τέλος. Ο Ηγούμενος απευθύνει ύστατη έκκληση στον Θεό. Ο Πυροβάτης σε ένα όραμά του βλέπει τι συμβαίνει έξω στα τείχη. Μέσω του οράματός του, η δράση μεταφέρεται στο πεδίο της μάχης, όπου στο μάγουλο της Στρατηλάτισσας Παναγίας υπάρχει πληγή σε σχήμα μισοφέγγαρου και η Θεοτόκος δεν μπορεί πια να μιλήσει¹⁹⁸. Ο Πυροβάτης οραματίζεται το τέλος του Κωνσταντίνου. Δεν τολμά, ωστόσο, να εκστομίσει κάτι τέτοιο. Τη δυσάρεστη είδηση κομίζει ο Φραντζής που εισέρχεται στον ιερό ναό.

Ο τελευταίος περιγράφει τη μάχη και τον αποκεφαλισμό του Κωνσταντίνου από έναν Τούρκο στρατιώτη. Τα τελευταία λόγια του αυτοκράτορα ήταν: «Αχ δεν υπάρχει χριστιανός εδώ κανένας / να πάρει το κεφάλι μου;»¹⁹⁹. Μόλις αναγγέλλεται ο θάνατος του Κωνσταντίνου, ο λειτουργός καλεί τους πιστούς να μεταλάβουν. Ο

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σσ. 350-351.

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 561.

¹⁹⁷ Στο ίδιο, σσ. 563-581.

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 568.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 573.

Ηγούμενος προσπαθεί να τους ενθαρρύνει να ελπίσουν στο θαύμα. Η ομαδική παράκρουση κορυφώνεται, όταν οι πιστοί οραματίζονται την Παναγία να οδηγεί τον Κωνσταντίνο στην αιώνια ζωή. Όλοι ελπίζουν μέχρις εσχάτων και ας ακούγονται τα ουρλιαχτά των Τούρκων από έξω. Ο Ηγούμενος αρπάζει στην αγκαλιά του το εικόνισμα της Παναγίας και στη θέα των Τούρκων που κρατούν μαχαίρια στα δόντια τους απευθύνει ύστατη παρηγοριά: «Σώπασε, κυρά-Δέσποινα, μην κλαίς και μη δακρύζεις. Πάλι με χρόνους, με καιρούς, πάλι δικιά μας θα 'ναι»²⁰⁰.

Ξεκινώντας από τη μορφή του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, αξίζει να αναφερθεί εδώ η κριτική του Αιμίλιου Χουρμούζιου για τον ήρωα. Ο τελευταίος αυτοκράτορας του Βυζαντίου σκιαγραφείται από τον Καζαντζάκη ως ενσυνείδητος. Έχει συναίσθηση του υψηλού χρέους του και η «ανέλπιδη αναμονή» του θανάτου μετουσιώνεται σε «δημιουργικό κίνητρο» για τον ήρωα που συγκαταλέγεται στους «ήρωες της ενέργειας»²⁰¹. Ενέργεια σημαίνει ότι αγωνίζεται σε όλη του τη ζωή μέχρι την ύστατη στιγμή. Αγωνίζεται για την ίδια την αξία του αγώνα, έτσι ώστε να κατακτήσει την κορυφή, παραμένοντας πιστός στο καζαντζακικό κοσμοείδωλο²⁰².

Στην αρχή του έργου ο Κωνσταντίνος παρουσιάζεται θλιμμένος να κάθεται στον βασιλικό θρόνο του. Είναι ένας μοναχικός άνθρωπος, ο οποίος με τη στάση ζωής του και τον αγώνα του θα θυσιαστεί στο πεδίο της μάχης ως ένας από τους υπερασπιστές της πόλης. Ο ίδιος αναγνωρίζει την υπεροχή του και απέναντι σε αυτήν αισθάνεται βαριά την ευθύνη να αγωνιστεί. Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, κατά τον Πέτρο Χάρη²⁰³, έχει κατακτήσει την ελευθερία του. Η αποδοχή του θανάτου και η εκπλήρωση του χρέους στο ακέραιο, παρά τη συνείδηση του επερχόμενου τέλους, καθιστά τον αυτοκράτορα ανώτερο.

Η αριστοκρατική-υπαρξιστική ιδεολογία του Καζαντζάκη συμπυκνώνεται στην αντιπαράθεση του Παλαιολόγου προς τη μάζα. Πεθαίνει σαν όλους τους άλλους, αλλά πεθαίνει και ως ο ανώτερος όλων. Υπερέχει και η υπεροχή αυτή του προσδίδει ευθύνη. Ενώ η πραγματικότητα –ιστορική και ψυχική– αποδομείται, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος εκπληρώνει το χρέος του μέσω της ψυχικής του ανάτασης. Ο θάνατός του δεν παρουσιάζεται δραματικά ως συμβάν. Αντιθέτως,

²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 581.

²⁰¹ Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Μια τραγωδία υψηλού ήθους Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», στο *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. Roderick Beaton, όπ., σ. 228.

²⁰² Κυριακή Πετράκου, όπ., σ. 529.

²⁰³ Στο ίδιο, σ. 531. Ο Πέτρος Χάρης αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου δύο κατηγορίες χαρακτηριστικών.

μαθαίνουμε γι' αυτόν από τον Φραντζή, ένα πρόσωπο που κατατάσσεται στα *dramatis personae* και παραμένει πολιτικό στήριγμα του αυτοκράτορα μέχρι το τέλος²⁰⁴.

Η αφήγηση του Φραντζή για τον θάνατο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου αποτελεί ένα δεύτερο επίπεδο αφήγησης, με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να αποστασιοποιείται από το συμβάν. Αυτή συνιστά την ιδανική συνθήκη για τον Καζαντζάκη, πρόθεση του οποίου είναι να αναγάγει τον Παλαιολόγο σε εθνικό σύμβολο και θρύλο. Στο τελευταίο αυτό επεισόδιο ο αυτοκράτορας μυθοποιείται, γεγονός που αποτέλεσε αντικείμενο της λογοτεχνική κριτικής και μετέφρασε την επιλογή του Καζαντζάκη ως επανάπαυση στον λαϊκό θρύλο²⁰⁵. Ο «μαρμαρωμένος βασιλιάς» είναι ενδεικτικός χαρακτηρισμός που συμπυκνώνει μύθους, θρύλους και πολιτισμικό πλούτο μιας ευρύτατης προφορικής λογοτεχνίας από την εποχή της Άλωσης μέχρι τα χρόνια του Καζαντζάκη²⁰⁶. Από τον προαναφερόμενο μοναχικό άνθρωπο ο κεντρικός ήρωας περνά στον θρύλο και συνιστά εθνικό σύμβολο.

Επιπλέον, στο έργο μας καθίσταται αντιληπτή η μεταίχμιακότητα του ήρωα. Όπως και οι άλλοι πρωταγωνιστές βυζαντινών τραγωδιών (Νικηφόρος Φωκάς, Ιουλιανός ο Παραβάτης), ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος αντίκειται σε μίαν αντίξοη πραγματικότητα, μετουσιώνοντας την απελπισία σε κραυγή ψυχικού θάρρους²⁰⁷. Πέραν αυτού, ο συγκεκριμένος ήρωας συμπυκνώνει όλα τα χαρακτηριστικά των ηρώων που αποτέλεσαν το επίκεντρο των τραγωδιών του Καζαντζάκη: του Οδυσέα, του Προμηθέα, του Κούρου (ή Θησέα), του Καποδίστρια²⁰⁸. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι αναμφίβολα ωριμότερα στον Παλαιολόγο από ότι στον Νικηφόρο Φωκά ή στον Ιουλιανό τον Παραβάτη. Δεν είναι τυχαίο ότι μόνο στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* εκφράζεται ρητά και η βασική αρχή της ηρωικής αισιοδοξίας:

Να πολεμάς χωρίς ελπίδα·

Και να νογάζ βαθιά ν' αυξάνει η δύναμή σου

Στην άκρα απελπισιά²⁰⁹.

²⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 517. Ο Φραντζής, ένας από τους ιστορικούς της Άλωσης, αποτελεί εδώ δραματικό πρόσωπο.

²⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 530.

²⁰⁶ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 222.

²⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 223.

²⁰⁸ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 230.

²⁰⁹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 548.

Η άποψη αυτή βρίσκεται εδώ την ολοκληρωμένη μορφή της, ήδη από το μέσον του έργου. Στις άλλες δύο τραγωδίες μια τέτοια διατύπωση σε καμία περίπτωση δεν παρουσιάζει τόσο υψηλό βαθμό συνειδητότητας και κατάκτησης της καζαντζακικής κορυφής. Μόνο εδώ βρίσκεται αποκρυσταλλωμένη και απολύτως παγιωμένη.

Ο έτερος μεγάλος αρχηγός είναι ένας φανατικός εκκλησιαστικός ηγέτης με φανερά τα τραυτά του σημεία²¹⁰. Πρόκειται για τον Ηγούμενο, τον γνωστό και ιστορικά ως Γεώργιο Σχολάριο, Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως μετά την Άλωση²¹¹. Φέρει και αυτός ευθύνη. Είναι κοντόφθαλμος, καθώς αγνοεί τις προσπάθειες συμβιβασμού του αυτοκράτορα για χάρη της αμόλυπτης από υποχωρήσεις στους Δυτικούς πίστης και δεν μπορεί να αντιληφθεί την ανάγκη πολιτικών ελιγμών αυτήν την έσχατη ώρα. Ταυτόχρονα, είναι και αληθινά πιστός, γι' αυτό και αδυνατεί να αποδεχθεί τον υποβιβασμό του θεσμού που εκπροσωπεί²¹².

Η όποια αρνητική κριτική δεν σημαίνει ότι ο Πατριάρχης δεν αναδεικνύεται σε μια ηγετική και στρατιωτική μορφή, δραματικά ισότιμη με τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. Ανάμεσα στους δύο ήρωες, τον ηγούμενο και τον αυτοκράτορα, αναπτύσσεται φιλονικία για την τιμή της εξουσίας σε μια ιστορικά κρίσιμη στιγμή. Αμφότεροι εκδηλώνουν το πάθος και την αγάπη τους για την Πόλη²¹³. Προκειμένου να αποφύγει μια εγωιστική στάση μπροστά στον μέγιστο κίνδυνο, ο αυτοκράτορας παραδίδει την βασιλική κορώνα στον Ηγούμενο που πιστεύει ότι η Παναγία θα πραγματοποιήσει θαύμα. Όταν οι ελπίδες του αποδεικνύονται φρούδες, οι δύο γενάρχες ομονοούν και στην αγωνιώδη διαπίστωση του ηγούμενου πως ο Θεός τους πρόδωσε, ο Κωνσταντίνος αποκρίνεται ως εξής: «Εμείς δεν τον προδίνουμε»²¹⁴. Αυτή η απάντηση συμπληρώνεται από την προτροπή του αυτοκράτορα στον ηγούμενο να ηγηθεί πλέον του λαού²¹⁵. Απηχείται εδώ η γενική άποψη του Κωνσταντίνου στο έργο για τον ρόλο της εκκλησίας, έναν ρόλο κατά κύριο λόγο ιστορικό. Γι' αυτόν, η εκκλησία διατηρεί την εθνική συνείδηση²¹⁶.

Αξίζει να σχολιαστούν και δύο άλλοι ήρωες του έργου, ο Πυροβάτης και ο Χαρκούτσης. Ο πρώτος παρουσιάζει σημαντική αναλογία με τον Ασκητή στον

²¹⁰ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

²¹¹ Αντώνιος Δ. Παναγιώτου, *Το μεγαλείο της πώσης*, Αθήνα, Αρμός, 2017, σσ. 773-775.

²¹² Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

²¹³ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 231.

²¹⁴ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 561.

²¹⁵ Στο ίδιο, σ. 562. Ο αυτοκράτορας ζητά από τον ηγούμενο να διαφεντέψει τα γυναικόπαιδα στην Αγία Σοφία.

²¹⁶ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

Ιουλιανό τον Παραβάτη. Με την ιδιότητα του προφήτη προβλέπει το δυσοίωνα μέλλον που προδιαγράφεται και σαν τον σαλό του Θεού επαναλαμβάνει συνεχώς τα ίδια λόγια. Κατακρίνει και τους ισχυρούς και τους ανίσχυρους. Ο Πυροβάτης έχει αναλάβει έναν ρόλο προφύλαξης της κοινότητας από τα δεινά, έναν ρόλο μη αναγνωρίσιμο από την επίσημη Εκκλησία²¹⁷. Ο δεύτερος ήρωας, που συνδέεται με την καταγωγή του ίδιου του συγγραφέα, εκπροσωπεί τον κοινό άνθρωπο. Εδώ εντοπίζεται η μεταπολεμική στροφή του Καζαντζάκη προς την εξίσωση του κοινού ήρωα με τον κεντρικό. Ο μεγαλοπρεπής Κωνσταντίνος Παλαιολόγος μοιράζεται την ίδια ιδεολογία ζωής με τον άσημο Κρητικό: αγώνας για τον αγώνα μέχρι την ύστατη στιγμή της απελπισίας.

Δεν κρίνεται σκόπιμη μια εξαντλητική σκιαγράφηση των υπόλοιπων ηρώων του δράματος. Άλλωστε, είναι φανερό ότι όλα τα δευτερεύοντα πρόσωπα συμμετέχουν στην ομαδική αγωνία που χαρακτηρίζει το έργο σε ολόκληρη την έκτασή του. Η συλλογική αγωνία μετουσιώνεται σε ατομική και αντιστρόφως. Την ίδια στιγμή, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος μετατρέπεται από άνθρωπο σε θρύλο. Έτσι, τα δευτερεύοντα πρόσωπα δεν φωτίζουν παρά πτυχές της φυσιογνωμίας του κεντρικού ήρωα²¹⁸.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον κρίνεται το τέλος του έργου. Όχι μόνο από την άποψη της μυθοποίησης του αυτοκράτορα, αλλά και από την άποψη της διαύγειας του νοήματος. Μην έχοντας σημασία για τον Καζαντζάκη, η τύχη των ηρώων παραμένει στο τέλος άγνωστη. Η σύγκρουση και η σφαγή των Ελλήνων από τους Τούρκους δεν αναφέρεται ρητά, αλλά υπονοείται από το αμφίσημο τέλος: ενώ ο λαός μέχρι την τελευταία στιγμή προσπαθεί να διαφυλάξει την πίστη του στη δύναμη της σωτηρίας, η σκηνική οδηγία που παρουσιάζει τους Τούρκους να εισέρχονται στην Αγία Σοφία σφίγγοντας μαχαίρια στα δόντια τους προφανώς εξεικονίζει το αντίθετο.

Θεματικά και αυτό το έργο κινείται στην γραμμή της υπαρξιακής αγωνίας που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του Καζαντζάκη, παρά το γεγονός ότι αποτελεί ένα από τα πλέον συμβατικά έργα του, εκφράζοντας το εθνικό-πατριωτικό αίσθημα²¹⁹. Η τραγωδία βρίσκεται στο μεταίχμιο της ιστορίας και του θρύλου, όπως ακριβώς και ο κεντρικός ήρωας. Σε δεύτερο πλάνο παρουσιάζεται ο ιστορικά αδύνατος έρωτας που εκφράζεται σε μια σκηνή μεταξύ των δύο ερωτευμένων, της

²¹⁷ Στο ίδιο, σ. 528.

²¹⁸ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 231.

²¹⁹ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 222.

Άννας Νοταρά και του Γιουστινιάνη²²⁰. Ο διάλογός τους δεν είναι τίποτα άλλο από μιαν αντιπαράθεση ανάμεσα στον πόλεμο και τον έρωτα, ο οποίος επίσης –αν κρίνει κανείς από τη συνομιλία τους– αποτελεί ένα είδος πολέμου.

Η έννοια του αγώνα που πραγματεύονται και οι τρεις τραγωδίες συνιστά την αφετηριακή βάση των φιλοσοφικών προβληματισμών του Καζαντζάκη. Αγωνιστής ορίζεται ο «αισιόδοξος» μέσα στην απελπισία του ήρωας και αντίπαλός του ο ίδιος του ο εαυτός ως δέσμιος των μηδαμινοτήτων και των άλλων. Έτσι, η βυζαντινή τριλογία του Νίκου Καζαντζάκη αντικατοπτρίζει μια φιλοσοφία που αξίζει να εξεταστεί σε συνάρτηση με τις λογοτεχνικές, αισθητικές και ιδεολογικές επιρροές του.

2.2 Φιλοσοφικές αντιλήψεις και επιδράσεις

Αν μια ιδέα κυριαρχεί στον *Νικηφόρο Φωκά*, αυτή είναι η υπαρξιακή αγωνία. Η μεταφυσική διάσταση της σκέψης του Καζαντζάκη τον απομάκρυνε σε μεγάλο βαθμό από τη βιωματική αρχή του έργου του²²¹. Η κοσμοθεωρία του είναι αποτέλεσμα ζυμώσεων διάφορων ιδεολογιών και επιρροών. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο Νίτσε και οι θεωρίες του για τον διονυσιακό μηδενισμό, τον υπεράνθρωπο και την έκπτωση του δυτικού πολιτισμού. Δεν μπορούν να παραλειφθούν, όμως, ο μυθικός κόσμος του Ομήρου, η βουδιστική θρησκεία της ολιστικής απάρνησης, ο αριστοκρατικός πατριωτισμός του Δραγούμη και ο μεσσιανικός χριστιανισμός του Τολστόι. Και δεν μπορεί να μην τονιστεί ο πρωτεύων ρόλος του Μπερξόν και τα διδάγματά του για την ελεύθερη βούληση και τη ζωτική ορμή²²².

Η μηδενιστική προσέγγιση είναι ενδεικτική για την προσωπικότητα του υπεράνθρωπου. Ο νιτσεϊκής καταβολής καζαντζακικός ήρωας συμφιλιώνεται συνειδητά με έναν κόσμο χωρίς ελπίδα. Ενώ όλοι και όλα είναι εναντίον του, ο ήρωας αυτός έχει αναλάβει την υπέρτατη ή ανώτατη ευθύνη και συνεχίζει να αγωνίζεται.

²²⁰ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

²²¹ Χρήστος Αλεξίου, «Ιδεολογία και πραγματικότητα στον Καζαντζάκη», στο *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. Roderick Beaton, *όπ.*, σ. 593.

²²² Στο ίδιο, σ. 599.

Ποια είναι η υπέρτατη ευθύνη για τον Νικηφόρο Φωκά; Σε όλο το έργο αναζητά την αθανασία, αλλά κατά το δραματικό ιντερμέδιο ο Χριστός δεν ικανοποιεί τη μεταφυσική περιέργειά του²²³. Η υπέρτατη ευθύνη δεν σχετίζεται με το κράτος. Άλλωστε, αμιγώς ιστορικά, η πολιτική του Νικηφόρου Φωκά υπήρξε φιλολαϊκή, ενώ στο έργο δεν δείχνει ζωνηρό ενδιαφέρον για τις κρατικές υποθέσεις.

Η ανώτερη ευθύνη που έχει αναλάβει ο Νικηφόρος, επαναφέροντας στην μνήμη μας την *Ασκητική* με το δόγμα *Salvatoresdei*, είναι να διασώσει την ιδέα του Θεού και αγωνιζόμενος για τη διατήρησή της να επιδιώξει να πληρώσει το υπαρξιακό του κενό²²⁴. Ο μοναδικός τρόπος για να καταστεί αυτό δυνατό είναι να αποσυρθεί από την εξουσία και να αναλάβει τα ηνία ένας νέος «ήλιος», ο Τσιμισκής²²⁵. Η Θεοφανώ συγκρίνει συχνά στο έργο τα νιάτα και τα γηρατειά. Ο Νικηφόρος έχει φτάσει πλέον στο τέρμα και την τελευταία του ημέρα βλέπει τη ζωή του από την αρχή, σαν να την ξαναζει. Σ' αυτό συνίσταται ουσιαστικά η υπαρξιστική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία το τέλος νοηματοδοτεί τη ζωή του ανθρώπου²²⁶. Η μεταφυσική αγωνία αποκτά κατ' αυτόν τον τρόπο διαχρονικότητα και παραμερίζει στο έργο του Καζαντζάκη την πραγμάτευση μιας «ζέουσας πραγματικότητας της εποχής του ίδιου του συγγραφέα»²²⁷.

Ο Καζαντζάκης, πλάθοντας τη μορφή του Νικηφόρου, προδήλως επηρεάστηκε και από τη μονογραφία του Γερμανού Βυζαντινολόγου G. L. Schlumberger για τον βυζαντινό αυτοκράτορα. Ο καζαντζακικός Νικηφόρος, όμως, πρέπει να φτάσει στην παραδοχή της περατότητας της ύπαρξής του και να συνεχίσει να αγωνίζεται, ακόμα και όταν ο Θεός ζητά τη σωτηρία Του μέσα από το ανθρώπινο πνεύμα²²⁸.

Ο κριτικός Κλέων Παράσχος επισημαίνει την ταυτόχρονη συγγραφή του δράματος τόσο με την *Ασκητική*, όσο και με τον *Χριστό*. Η θρησκεία είναι ένας αγώνας ζωής για τον Καζαντζάκη και ο Χριστός, όπως και ο ίδιος το δηλώνει στον Νικηφόρο Φωκά (στο Γ' Επεισόδιο), ήρθε σε αυτόν τον κόσμο για να πολεμήσει²²⁹.

Ο Καζαντζάκης πιστεύει πως μέσα από αγώνες –υλικούς και πνευματικούς– και μέσα από βάσανα και απώλειες η ύλη τείνει να γίνει πνεύμα. Αυτό το χρέος

²²³ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 274.

²²⁴ Στο ίδιο, σ. 278.

²²⁵ Στο ίδιο, σ. 277.

²²⁶ Στο ίδιο, σ. 271.

²²⁷ Χρήστος Αλεξίου, *όπ.*, σ. 599.

²²⁸ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σσ. 274-275.

²²⁹ Στο ίδιο, σσ. 279-280.

μπορούν να το αναλάβουν μόνο άτομα που είναι ανώτερα και ξεχωριστά²³⁰. Την άποψη αυτή τη βρίσκουμε αναθεωρημένη στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, όπου και ο κοινός άνθρωπος Χαρκούτσης μπορεί να αναλάβει την υπέρτατη ευθύνη.

Αξιοσημείωτο είναι το δίλημμα που θέτει η Θεοφανώ στον αυτοκράτορα: εγώ η γυναίκα σου ή ο Θεός²³¹; Γυναίκα σημαίνει απόρριψη του μοναστικού βίου και συνέχεια μέσω ενός αρσενικού παιδιού. Ωστόσο, ο Νικηφόρος δεν είναι καθόλου θετικός στην απόκτηση υιού και άρα διαδόχου. Πιθανή είναι εδώ η ψυχολογία Κρόνου²³². Αυτή η ψυχολογία πιθανότατα τον καθιστά διστακτικό και επιφυλακτικό στο θέμα απόκτησης απογόνου. Από την άλλη, το όραμα του πνευματικού του υποδεικνύει την ασκητική ζωή που μπορεί να του εξασφαλίσει τη συγχώρεση από τον Θεό.

Παρενθετικά, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι το όραμα είναι ένας κοινός τόπος στη βυζαντινή τριλογία του Καζαντζάκη. Το όραμα του Αθανασίου ανακαλεί το όραμα της πληγωμένης στο μάγουλο Παναγιάς²³³ ή το όνειρο του Ιουλιανού που βλέπει τον εαυτό του να πνίγεται σε θάλασσα αίματος.

Το θέμα της γυναίκας, επιπρόσθετα, επικρατεί ιδεολογικά στο έργο. Οι γυναίκες του Χορού αντιμετωπίζονται ως ασήμαντα όντα²³⁴ και ο Νικηφόρος αποκαλεί τη Θεοφανώ «Άτιμη» και «Αναστασώ»²³⁵. Ο γυναικείος Χορός έλκει την καταγωγή του από τον Χορό των γυναικών σε κλασικά έργα της αρχαίας λογοτεχνίας (*Εκάβη*) και της κρητικής αναγέννησης (*Ερωφίλη*)²³⁶. Είναι εκδικητικός και εχθρικός προς τον Νικηφόρο, για τον οποίο τρέφει δολοφονικά αισθήματα.

Παρουσιάζεται έντονη και η αρχέγονη πάλη των δύο φύλων: ο άντρας διαλέγεται με τον Θεό και αναλαμβάνει την υπέρτατη ευθύνη θέτοντας τη γυναίκα σε δεύτερη μοίρα. Εκείνη με τη σειρά της αντεπιτίθεται και ασκεί βία. Μοναδική προέκταση του εγώ της είναι η επιθυμία για απόκτηση αρσενικού παιδιού²³⁷. Ο ανταγωνισμός τους εντοπίζεται και σε σεξουαλικό επίπεδο, απηχώντας τη μέθοδο του Στρίντμπεργκ: «Πρόκειται για μια οδυνηρή διελκυστίνδα των έλξεων, των απώσεων, των αρνήσεων και των υποχωρήσεων, η οποία μεταμφιέζεται στην

²³⁰ Στο ίδιο, σ. 268.

²³¹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 393.

²³² Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 265.

²³³ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 568.

²³⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 269.

²³⁵ Πρόκειται για το όνομά της πριν γίνει αυτοκράτειρα.

²³⁶ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 278.

²³⁷ Στο ίδιο, σ. 277.

επιθυμία για κυριαρχία και επιβολή του ενός φύλου επάνω στο άλλο»²³⁸. Η Θεοφανώ απορρίπτεται από τον Τσιμισκή και προσπαθεί να φονεύσει τον Νικηφόρο, ώστε έχουσα την εξουσία να επιβληθεί στον Τσιμισκή, αν και ξέρει μέσα της ότι μάλλον το αντίθετο θα συμβεί. Ο Νικηφόρος την απορρίπτει συναισθηματικά και η Θεοφανώ επιχειρεί να τον σαγηνεύσει, γεγονός που απωθεί τον Τσιμισκή. Μόλις ο τελευταίος ανέλθει στον θρόνο θα αδιαφορήσει για τη Θεοφανώ, επιβάλλοντας την εξουσία του.

Τέλος, αναφορικά με τα διακείμενα του *Νικηφόρου Φωκά*, είναι καταφανείς οι σαιξπηρικές καταβολές του μοτίβου δολοφονίας του άνδρα από τη γυναίκα και τον εραστή της²³⁹. Δεν απουσιάζει ούτε και η αναφορά στην Αγία Γραφή. Το επεισόδιο της Ιουδήθ, μάλιστα, θεματικά συγγενές με το δράμα, αξιοποιείται εύστοχα από τον Καζαντζάκη²⁴⁰.

Ο καζαντζακικός Ιουλιανός δανείζεται στοιχεία από τον ιψενικό και από αυτόν του Κλέωνα Ραγκαβή. Ο Ίψεν παρουσιάζει έναν Ιουλιανό σε απόλυτη μοναξιά. Το χαρακτηριστικό αυτό συνυφαίνεται με την υπαρξιακή αγωνία του Καζαντζάκη και την απόλυτα νιτσεϊκή προσωποποίηση του αείζωου ηρωικού πνεύματος²⁴¹. Από τον Ραγκαβή που γράφει τον *Ιουλιανό* του στα 1865, ο Καζαντζάκης έχει υιοθετήσει τα ρομαντικά στοιχεία του ήρωα. Ο ήρωας του Ραγκαβή ερωτεύεται μια γυναίκα που προτιμά να αυτοκτονήσει παρά να τον παντρευτεί²⁴². Από τον Ραγκαβή ο Καζαντζάκης δανείζεται τη συνύπαρξη του συμπλέγματος κατωτερότητας και της αντίληψης του ήρωα για την ανωτερότητά του –ο Ιουλιανός νιώθει κάτι παραπάνω από απλός άνθρωπος²⁴³– καθώς και το μοτίβο της χριστιανής ερωμένης που προσπαθεί να προσηλυτίσει τον παγανιστή αυτοκράτορα²⁴⁴.

Ο Καζαντζάκης πρέπει να είχε διαβάσει, ακόμη, τον Ιουλιανό του Μερεσκόφσκι. Αναμφίβολα, είχε μελετήσει τον Λιβάνιο, τους Πατέρες της εκκλησίας και φυσικά γραπτά του ίδιου του αυτοκράτορα²⁴⁵.

Είναι εμφανής η κλίση του συγγραφέα προς την έκσταση και τον οποιασδήποτε φύσης φανατισμό. Οι παθιασμένοι αποτελούν για τον Καζαντζάκη το

²³⁸ Στο ίδιο, σ. 276.

²³⁹ Στο ίδιο, σ. 259.

²⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 269.

²⁴¹ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 218.

²⁴² Στο ίδιο, σ. 217.

²⁴³ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 352.

²⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 338-339.

²⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 337.

«άλας της γης»²⁴⁶. Δεν είναι τυχαίο ότι σε ολόκληρη τη βυζαντινή τριλογία κυριαρχεί η εικόνα της ψυχής που φωνάζει δυνατά στην άβυσσο, γνώριμη εικόνα στο καζαντζακικό σύμπαν. Κι ο ρομαντικός ήρωας ξεσπά σε γέλια μπροστά στην επερχόμενη καταστροφή και «χαίρεται» για τον όλεθρο²⁴⁷.

Δεν απουσιάζει, επίσης, και η ταξική πάλη, την οποία ο Καζαντζάκης θίγει εμμέσως πλην σαφώς στον διάλογο του Χριστιανού και του Εθνικού στην αρχή του Β' Επεισοδίου. Οι δύο φρουροί συζητούν για τα δικά τους προβλήματα, αναφερόμενοι στα προνόμια των αρχόντων²⁴⁸. Αντίστοιχα, διατυπώνονται τα αιτήματα των Δημάρχων στον *Νικηφόρο Φωκά* και τα αιτήματα των γερόντων και του λαού στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*.

Ο έρωτας παρουσιάζεται ως τροχοπέδη σε κάθε υψηλό σκοπό. Εξαιτίας του η Μαρίνα αδυνατεί να σκοτώσει τον Ιουλιανό. Κατ' αναλογία, ο Νικηφόρος Φωκάς οφείλει να απαρνηθεί τον έρωτα, κι ας είναι παντρεμένος με τη Θεοφανώ, προκειμένου να κατακτήσει την ασκητική ζωή. Τελικά, όμως, ενδίδει στον έρωτα. Η σχέση μεταξύ Ιουλιανού και Ελένης βασίζεται στο συζυγικό μίσος τύπου Στρίντμπεργκ²⁴⁹.

Έντονη είναι και η συμβολιστική διάθεση του Καζαντζάκη. Ως σύμβολο του θανάτου, το οποίο σφραγίζει τον Ιουλιανό από τη γέννησή του, μετέρχεται ένα ανώτερο πουλί, έναν μαύρο κύκνο²⁵⁰. Το αρχικό «Ενίκησά σε, Ναζωραίε» μετατρέπεται στην στερνή κραυγή «Ενίκησές με, Ναζωραίε». Οι ιστορικοί αμφισβητούν την ιστορικότητα της φράσης, αλλά ο Καζαντζάκης μένει πιστός εδώ στην ιδεολογία του περί αξιοπιστίας της παράδοσης²⁵¹.

Επιπρόσθετα, ο Καζαντζάκης έχει επηρεαστεί από τη σαιξπηρική θεματική του συντετριμμένου και αποτυχημένου κεντρικού ήρωα (π.χ. Ριχάρδος, Άμλετ, κ.ά.)²⁵². Αξιοσημείωτη κρίνεται και η επιρροή του σαρτρικού κενού που βρίθει δυνατοτήτων, τις οποίες ο άνθρωπος επιλέγει αναπόφευκτα²⁵³. Προσπαθώντας να καλύψει αυτό το κενό, ο Ιουλιανός οδηγείται σε μοιραίες επιλογές.

²⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 341.

²⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 345.

²⁴⁸ Το ίδιο.

²⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 349.

²⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 353.

²⁵¹ Στο ίδιο, σ. 355.

²⁵² Στο ίδιο, σ. 357.

²⁵³ Στο ίδιο, σ. 362.

Ο ίδιος ο λογοτέχνης διατείνεται ότι στο πλαίσιο της προετοιμασίας συγγραφής του έργου *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* είχε διαβάσει μόνο την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* του Παπαρρηγόπουλου. Με μια προσεκτική ανάγνωση, όμως, προκαλούνται ασφαλείς εικασίες πως ο δημιουργός βασίστηκε, επίσης, στο *Χρονικό* του Φραντζή και στην *Ιστορία* του Δούκα²⁵⁴. Το κεντρικό μήνυμα του έργου αποτελεί ταυτόχρονα και θεμέλιο λίθο της υπαρξιακής ιδεολογίας του συγγραφέα μας: το μεγαλείο του ελληνισμού στις έσχατες ιστορικές στιγμές έγκειται στη σωτηρία όχι μονάχα της Ελλάδας, αλλά κυρίως της ανθρώπινης ψυχής. Έτσι, και στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* το βαθύτερο ζητούμενο δεν είναι μόνο να σωθεί η Πόλη από τους Τούρκους, αλλά κυρίως να μην υποκύψει η ανθρώπινη ψυχή στην απελπισία²⁵⁵.

Αυτό το χρέος αναλαμβάνει ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος και μάλιστα «αυτοπροαιρέτως»²⁵⁶. Ο ηγέτης είναι πρόθυμος να θυσιαστεί για να πάψουν οι εσωτερικές έριδες. Είναι ένας άλλος Καποδίστριας που –μολονότι γνωρίζει πως οι προσπάθειες συμβιβασμού είναι μάταιες– δεν παύει να προσπαθεί και να επιδιώκει τη συμφιλίωση πριν από το ολέθριο τέλος. Η μορφή του ίδιου του Καποδίστρια, καθώς και των υπόλοιπων τραγικών ηρώων του ομώνυμου έργου, επέδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου.

Ο τελευταίος αυτοκράτορας είναι ένας «desperado»²⁵⁷. Όντας στο περιθώριο και εγκαταλελειμμένος από τον Θεό οδεύει με την ηρωική του αισιοδοξία προς την απόλυτη ηρεμία και αυτοκυριαρχία. Το πρόβλημα δεν είναι τόσο συλλογικό, όσο ηθικό: ο Παλαιολόγος δεν σταματά να αγωνίζεται για την ψυχή του κι ας έχει χαθεί κάθε ελπίδα, επειδή αυτό είναι το χρέος του έναντι της ψυχικής του υπεροχής. Το γεγονός αυτό μπορεί να εξηγήσει καλύτερα γιατί ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος καθιερώνεται ως το εθνικό σύμβολο του σκλαβωμένου λαού²⁵⁸. Δεν απουσιάζει, φυσικά, και το νιτσεικό στοιχείο του ήρωα: «λεύτερα ακλουθώ τον δρόμο της ανάγκης»²⁵⁹.

²⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 517.

²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 524.

²⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 517.

²⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 525.

²⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 526.

²⁵⁹ Νίκος Καζαντζάκης, όπ., σ. 511.

Σε αυτό το δίπολο Πόλη-Κωνσταντίνος, που μπορεί να διατυπωθεί και ως φθαρτή σωτηρία-άφθαρτος αφανισμός²⁶⁰, δύναται να προστεθεί και το θέμα της ελπίδας. Ο διάλογος Φραντζή-Χαρκούτση²⁶¹ στο Γ' Επεισόδιο είναι χαρακτηριστικός:

Φραντζής: Ωιμέ, μα αν χάσουμε την Πόλη, τι απομένει;

Χαρκούτσης: Η ελπίδα.

Φραντζής: Μα αν τη χάσουμε κι αυτή;

Χαρκούτσης: Η ψυχή μας.

Η ψυχή προτάσσεται έναντι της ελπίδας ως ύστατη απάντηση στο επερχόμενο τέλος. «Όλο το έργο διέπεται από την ταλάντευση ανάμεσα στην φθοροποιό ελπίδα και στην ανέλπιδη αναμονή του αναπόφευκτου»²⁶², όπως επισημαίνει ο κριτικός Αιμίλιος Χουρμούζιος. «Η ομαδική αγωνία, ο κάματος, το μαράζωμα και η θρησκευτική καταληψία παραλύουν το αγωνιστικό πνεύμα»²⁶³, συνεχίζει. Οι έγνοιες της διαβίωσης και οι εσωτερικές έριδες προβάλλουν ανούσιες ενώπιον της απειλής του μέλλοντος.

Υφίστανται, επίσης, θρησκευτικές αναφορές. «Τετέλεσται», «Έφτασε, έφτασε. έφτασε ο Τρίτος Αρχάγγελος της Αποκάλυψης»: δύο φράσεις με σαφή υπαινιγμό αφενός στα Πάθη και την Ανάσταση του Ιησού Χριστού και αφετέρου στη Δευτέρα Παρουσία²⁶⁴. Σε συνδυασμό με το πατριωτικό-εθνικό στοιχείο, οι θρησκευτικές αναφορές καθιέρωσαν αυτό το έργο ως το πλέον συμβατικό ανάμεσα στις καζαντζακικές τραγωδίες. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν εμπόδισε την κριτική να προσδώσει και σε αυτό αρνητικό πρόσημο²⁶⁵.

Ακόμη, στο έργο μας εκφράζεται και η ιδέα της θυσίας του ηγέτη²⁶⁶. Είναι και εδώ δυνατή η παράλληλη εξέταση με τη θρησκεία, όπου ο Χριστός σταυρώθηκε για τους ανθρώπους. Αντίστοιχα, τηρουμένων των αναλογιών πάντα, ο Κωνσταντίνος θυσιάζεται για την ίδια την αξία του αγώνα και της θυσίας. Αγαπά την Πόλη και τον λαό του, αλλά ταυτόχρονα υπερέχει ψυχικά, καθώς δεν ελπίζει μάταια.

²⁶⁰ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 230.

²⁶¹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 546.

²⁶² Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 227.

²⁶³ Το ίδιο.

²⁶⁴ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 223.

²⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 224.

²⁶⁶ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 228.

Αναμένει με θάρρος το τέλος. Αυτή η δυνατή ψυχή αναλαμβάνει το ύψιστο χρέος να θυσιαστεί, αλλά προσπαθεί ακόμη και την ύστατη στιγμή να επιτύχει την ομόνοια που θα επιτρέψει ένα αξιοπρεπές τέλος.

Η θυσία είναι πάντα εκούσια, όπως υπάρχει πάντα και η επιλογή της φυγής. Ο Τούρκος αγγελιαφόρος προτρέπει τον Κωνσταντίνο να φύγει, εφόσον δεν υπάρχει ελπίδα σωτηρίας²⁶⁷. Αντίστοιχα, ο Ιουλιανός θα μπορούσε να επιλέξει την υποχώρηση προς τα πλοία μέσα από το τελευταίο δυνατό πέρασμα, αλλά διατάζει να καούν²⁶⁸. Ακόμη και ο Νικηφόρος Φωκάς θα μπορούσε να μονάσει και να γλυτώσει από το σχέδιο δολοφονίας του. Παρ' όλα αυτά, απέρριψε τη δυνατότητα που του έδωσε το φάντασμα του πνευματικού του Αθανάσιου²⁶⁹. Η δυνατότητα διαφυγής αρχικά και η απόρριψή της κατόπιν ενσωματώνει στην έννοια της αυτοθυσίας το καζαντζακικό «αυτοπροαιρέτως». Επομένως, δεν πρόκειται για απλή θυσία, αλλά για αυτοθυσία.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι και οι δύο ασυμβίβαστες πλευρές, οι Δυτικοί (Γιουστινιάνης, Καρδινάλης Ισίδωρος) και οι Ορθόδοξοι Χριστιανοί (Νοταράς, Καρυστινός), με πιο ακραίο εκφραστή των θέσεών τους τον Ηγούμενο, αντιμετωπίζονται κριτικά από τον Καζαντζάκη. Ο συγγραφέας αναγνωρίζει το δίκαιο, αλλά και το άδικο κάθε πλευράς²⁷⁰. Οι Δυτικοί έχουν προσφέρει στρατιωτική συνδρομή στους Ρωμαίους και η συνδρομή τους αυτή μόνο ωφέλιμη μπορεί να αποβεί για την Πόλη και την υπεράσπισή της. Οι ενισχύσεις, εντούτοις, που υπόσχονται αργούν να φανούν και οι ανθενωτικοί τούς αμφισβητούν. Οι τελευταίοι θεωρούν ότι η παρουσία των Δυτικών σε μια τόσο κρίσιμη στιγμή μόνο επιζήμια είναι και ότι στη στάση τους υποκρύπτονται παπικά συμφέροντα. Για τον Νοταρά, μάλιστα, ο τουρκικός ζυγός είναι προτιμότερος από τη φραγκική παρουσία²⁷¹.

Μεταξύ άλλων, τονίζονται και θέματα μικρότερης εμβέλειας. Οι άρχοντες είναι υλιστές²⁷² και προκειμένου να διατηρήσουν την περιουσία τους απειλούν τον βασιλιά πως, αν δεν τους αποκαταστήσει, θα αποταθούν στον Ηγούμενο ή ακόμη και στον Σουλτάνο. Το θέμα, επίσης, της κοινωνικής τάξης είναι κυρίαρχο: επικρατούν οι άρχοντες επί του στερημένου λαού; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στον λαό και στον

²⁶⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σσ. 526-529.

²⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 302.

²⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 409.

²⁷⁰ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

²⁷¹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 503.

²⁷² Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 527.

άρχοντα; Τι σημαίνει αξίωμα και ποια δύναμη πηγάζει από αυτό; Η απάντηση του Καζαντζάκη έγκειται στην ανώτερη ψυχή που δεν υπολογίζει κανένα συμφέρον ή υλικό αγαθό. Ο Κωνσταντίνος, παρά της παρακλήσεις των αρχόντων και των γερόντων-εκπροσώπων του λαού²⁷³, θα εκπληρώσει το χρέος του, έννοια ιερή για τον συγγραφέα μας. Είναι εμφανές εντέλει ότι ο Καζαντζάκης μετέρχεται το ιστορικό ένδυμα για να ασκήσει σύγχρονη πολιτική και κοινωνική κριτική²⁷⁴.

Μια άλλη παράμετρος που δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί είναι ο έρωτας και η γυναίκα. Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* η γυναικεία παρουσία δεν είναι τόσο έντονη, όπως στα άλλα δύο έργα της βυζαντινής τριλογίας. Η Άννα Νοταρά ξεχωρίζει για τον μεγάλο έρωτα που τρέφει για τον εραστή της Γιουστινιάνη και επιπρόσθετα για την επιμονή της να μάθει τι είναι σημαντικό για εκείνον: ο έρωτας ή ο πόλεμος. Η απάντηση του γενναίου πολεμιστή προκαλεί την κραυγή της Άννας: «Ο Θεός να δώσει, / Φράγκε να σε βρει της γυναικός ο πόνος»²⁷⁵.

Η στάση της Άννας απέναντι στον Θεό είναι ερωτικά εγωιστική. Πιστεύει πως «αυτός ποτέ δεν θέλει»²⁷⁶ να σμίξει ερωτικά με τον αγαπημένο της, πράγμα που παρουσιάζει εξαιρετική ομοιότητα με τη στάση της Θεοφανώς στον *Νικηφόρο Φωκά*. Στο επόμενο παράθεμα είναι φανερή η πρόταξη του έρωτα έναντι του Θεού:

Θεό ό,τι δεν φτάνει η δύναμή μας λέμε!

Όταν στην κλίνη μου με κράταες, για θυμήσου
τι ξεφωνούσες με χαρά την πρώτη νύχτα...²⁷⁷

Τι προηγείται τελικά; Είναι παρεκτροπή από τον θείο δρόμο η γυναικεία σαγήνη; Η γυναίκα χρωματίζεται αρνητικά, ειδικά στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*. Η γυναίκα είναι ο πειρασμός που πρέπει να αποφύγει ο Νικηφόρος Φωκάς. Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* η Άννα ως γυναίκα ζητά γάμο και τεκνοποιία, όπως και στον *Νικηφόρο Φωκά* η Θεοφανώ κατά την ερωτική της επαφή με τον άνδρα της.

²⁷³ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σσ. 523-524.

²⁷⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 526. Κάτι ανάλογο έχει ήδη επιχειρήσει και ο Σαρτρ στο έργο του *Μύγες*.

²⁷⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 541.

²⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 540.

²⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 394.

Ωστόσο, η επιθυμία τεκνοποιίας μοιάζει τελικά παράδοξη σε μια κρίσιμη στιγμή, όπως αυτή της Άλωσης²⁷⁸.

2.3 Το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο συγγραφής

Ο *Νικηφόρος Φωκάς* γράφεται την ίδια περίοδο με την *Οδύσεια*, τον *Χριστό*, την πρώτη γραφή του *Βούδα* και την *Ασκητική*. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία οι εξελίξεις πυκνώνουν: έχουν προηγηθεί οι δύο Βαλκανικοί Πόλεμοι, ξεσπά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ακολουθεί η Μικρασιατική Εκστρατεία και καταστροφή. Πληθαίνουν οι λαϊκές αντιλήψεις ότι έφτασε η ώρα της Αποκάλυψης και ο Χριστός γίνεται ο στρατηλάτης του έθνους σε αυτή την πολεμική περίοδο²⁷⁹. Ο συγγραφέας θα συνεχίσει να επεξεργάζεται το έργο και στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, εποχή κοινωνικής, οικονομικής, πολιτικής, πολιτισμικής και εντέλει ηθικής κρίσης²⁸⁰.

Η μορφή του Νικηφόρου απασχολεί τον Καζαντζάκη ήδη πριν από το 1914, οπότε και επισκέφθηκε το Άγιο Όρος μαζί με τον αδελφικό του φίλο Σικελιανό. Στη μονή της Μεγίστης Λαύρας που χρηματοδοτήθηκε από τον πνευματικό του Νικηφόρου και μετέπειτα Άγιο, τον Αθανάσιο, ο Καζαντζάκης είδε την ολόχρυση στολή του Νικηφόρου Α΄²⁸¹. Εμπνεύστηκε, λοιπόν, την τραγωδία αυτή από εκείνο το ταξίδι σε συνδυασμό με τις μεταφυσικές του ανησυχίες και την επιθυμία του ίδιου και του Σικελιανού να ιδρύσουν μια θρησκεία.

Ο *Ιουλιανός ο Παραβάτης* με την πρώτη ματιά φαίνεται ιστορικά ανεπίκαιρος. Η μορφή του Ιουλιανού απασχολούσε τον Καζαντζάκη από καιρό. Ο Σεπτέμβριος του 1939 βρίσκει τον λογοτέχνη στο Λονδίνο²⁸². Είναι μια εποχή γενικότερου πολιτικού αναβρασμού. Μόλις έχει υπογραφεί το αγγλο-ρωσικό σύμφωνο και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος βρίσκεται προ των πυλών. Σ' αυτή τη δίνη, ο *Ιουλιανός* γράφτηκε γρήγορα και ορμητικά, όπως και η *Μέλισσα*, μέσα σε δύο εβδομάδες (19/9/1939-1/10/1939)²⁸³. Ο Καζαντζάκης βρίσκει στον Ιουλιανό τον εαυτό του, περισσότερο από όσο στον Οδυσέα. Όπως και ο Ιουλιανός, ο δημιουργός διατηρεί

²⁷⁸ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 522.

²⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 272.

²⁸⁰ Χρήστος Αλεξίου, *όπ.*, σ. 594.

²⁸¹ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 259.

²⁸² Στο ίδιο, σ. 339.

²⁸³ Στο ίδιο, σ. 335.

αμφιθυμική στάση απέναντι στον Χριστιανισμό. Εξίσου αμφίσημα αξιολογεί ο συγγραφέας μας και το έργο του²⁸⁴.

Ο Καζαντζάκης αναζητά το απόλυτο στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Μια από τις εκφάνσεις του απόλυτου κάποιοι τη χαρακτήρισαν «ελληνικότητα». Την αναζητά σε όλο το φάσμα της ελληνικής ιστορίας: Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Νέο Ελληνικό Κράτος. Στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη* επιλέγει την μεταβατική εποχή του 4^{ου} αιώνα μ.Χ.²⁸⁵: τότε ο Χριστιανισμός εξαπλώνεται ακατάπαυστα, ενώ ορισμένοι διανοούμενοι, όπως ο Ιουλιανός, χρησιμοποιούν τη νεκρή αρχαία ελληνική θρησκεία ως συνδετικό κρίκο μεταξύ τους παρά ως μεταφυσική πίστη. Ο Ιουλιανός, παρά το αξιόλογο φιλοσοφικό και πολιτικό του έργο, υπέπεσε σε ένα σημαντικό σφάλμα που τον οδήγησε και σε ψυχολογικό αδιέξοδο: προσπάθησε να εξισορροπήσει δύο αντίθετες μεταξύ τους θρησκείες. Αυτός ο αυτοκράτορας είναι το σύμβολο της διάθεσης ενέργειας σε κάτι το ανεπίκαιρο. Τηρουμένων των αναλογιών, και ο Καζαντζάκης διαπιστώνει ότι το γερμανο-ρωσικό σύμφωνο της εποχής του επιχειρεί να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα: τον φασισμό και τον κομμουνισμό²⁸⁶.

Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* είναι δημιούργημα της περιόδου που τοποθετείται χρονικά αμέσως μετά την Κατοχή και στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1945-1949)²⁸⁷. Μέσα σε συνθήκες εθνικού διχασμού μπορεί κανείς να αντιληφθεί τον λόγο για τον οποίο ο Καζαντζάκης επέλεξε να δώσει έμφαση όχι τόσο στη σύγκρουση Ελλήνων και Τούρκων, όσο στις εσωτερικές έριδες που κατέτρωγαν τους κατοίκους της Πόλης, άρχοντες και λαό, ενώ η Άλωση γινόταν πια ορατή. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι το έργο γράφεται αμέσως μετά την άλλη τραγωδία που περιγράφει ένα τέτοιο κλίμα διχασμού, τον *Καποδίστρια*²⁸⁸. Αμφότερα είναι επίκαιρα ως προς τη διαμάχη του ελληνικού λαού που στιγμάτισε την ελληνική μεταπολεμική ζωή για πολλές δεκαετίες.

Προβάλλονται, λοιπόν, τα αιτήματα του λαού στους άρχοντες, ενώ διακριτές είναι οι κοινωνικές τάξεις: λαός και γέροντες βρίσκονται σε αντίθεση με τους άρχοντες και την αριστοκρατία του παλατιού. Η αναλογία με την πάλη της αστικής τάξης στην εποχή που ο Καζαντζάκης έζησε και συνέγραψε είναι εμφανής: τόσο

²⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 356.

²⁸⁵ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 219.

²⁸⁶ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σσ. 257-258.

²⁸⁷ Παναγιώτης Ροϊλός, *όπ.*, σ. 222.

²⁸⁸ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 525.

εμφανής, ώστε προκάλεσε αντιδράσεις κατά τη ραδιοφωνική μετάδοση του έργου²⁸⁹. Ο Καζαντζάκης κατηγορήθηκε συχνά για κομμουνιστικές αντιλήψεις, παρόλο που ιδεολογικά είναι τόσο εκλεκτικός που δεν μπορεί να ενταχθεί στον κομμουνισμό, όπως και σε κανένα άλλο ιδεολογικό κατασκεύασμα²⁹⁰.

Σημαντική για το πλαίσιο μέσα στο οποίο παρήχθη το δράμα είναι η διαχρονική σύγκρουση Κράτους και Εκκλησίας που παρουσιάζει ο Καζαντζάκης στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Ο Κωνσταντίνος και ο Ηγούμενος είναι οι δύο κεφαλές του Κράτους και της Εκκλησίας αντίστοιχα που με το ίδιο πάθος αγωνίζονται για την Πόλη. Η συναλληλία και η ομόνοια θα επέλθουν όταν θα είναι πια αργά²⁹¹. Για τον Καζαντζάκη, η Εκκλησία πρέπει να διατηρήσει την εθνική συνείδηση και να επιδιώξει τη συνέχεια του γένους. Ακριβώς αυτό υποδεικνύει και ο Κωνσταντίνος στον Ηγούμενο στην τελευταία τους συνάντηση, λίγο πριν η Πόλη χαθεί²⁹².

Η Μάχη της Κρήτης στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (20/5/1941-1/6/1941), σε συνδυασμό φυσικά με την όλη επίδραση της γενέτειράς του στον συγγραφέα, ενέπνευσε, επίσης, στον Καζαντζάκη την ιδέα να ενσωματώσει στο έργο και το κρητικό στοιχείο. Ο Χαρκούτσης και η παράδοση των Κρητικών Παλαιολόγων συνιστούν μια ευφυή ένταξη του στοιχείου καταγωγής του και της νήσου που στη μνήμη των Ελλήνων αποτέλεσε πρόσφατα πρότυπο ηρωισμού. Ο Χαρκούτσης και οι άνδρες του, όπως οι κάτοικοι της Κρήτης έναντι των επίλεκτων χιτλερικών δυνάμεων, δεν ήταν πολλοί. Ωστόσο, αγωνίστηκαν για την ίδια την αξία του αγώνα και όχι γιατί διέθεταν στ' αλήθεια πιθανότητες επικράτησης²⁹³.

Τέλος, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί η αξιοποίηση από τον Καζαντζάκη του θρύλου του «μαρμαρωμένου βασιλιά»²⁹⁴. Ο εθνικός αυτός μύθος πλάστηκε ήδη από τα χρόνια της Άλωσης και διασώθηκε από την προφορική παράδοση όλων των αιώνων που μεσολάβησαν μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Με τη Μεγάλη Ιδέα που σημάδεψε τον ελληνισμό από τα μέσα του 19^{ου} μέχρι τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ο θρύλος αναζωπυρώθηκε· εν προκειμένω, ο

²⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 526.

²⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 527.

²⁹¹ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σ. 561.

²⁹² Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 226.

²⁹³ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 528.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 530.

Καζαντζάκης τον αξιοποίησε μαζί με την ευρεία του διάδοση, καθιστώντας τον θεμέλιο λίθο μιας ολόκληρης τραγωδίας.

Η ανωτέρω συσχέτιση με την ιστορία θέτει το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Καζαντζάκης συνέθεσε τις βυζαντινές του τραγωδίες. Ένα έργο ανήκει στην εποχή του. Έχει, όμως, και στοιχεία που το καθιστούν διαχρονικό και αποτελούν τον κοινό παρονομαστή των οριζόντων προσδοκιών διαφορετικών εποχών. Το κοινό στο οποίο θέλησε να απευθυνθεί ο Καζαντζάκης δεν είναι μόνο το αναγνωστικό, αλλά και το θεατρόφιλο. Για τον λόγο αυτό οφείλουμε να εξετάσουμε στη συνέχεια πώς ο δημιουργός αυτός πραγματώνει τη μετάβαση από τη λογοτεχνική συγγραφή στη θεατρική παράσταση των δραμάτων.

Τρίτο Κεφάλαιο

Από τη λογοτεχνική συγγραφή στη θεατρική πράξη

3.1 Σκηνικές οδηγίες

Μια πρώτη εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο οραματιζόταν ο Καζαντζάκης τις βυζαντινές τραγωδίες του στη θεατρική σκηνή μάς παρέχουν οι σκηνικές οδηγίες που ενσωμάτωσε στα λογοτεχνικά του έργα, αφού τα επεξεργάστηκε για το θέατρο. Περισσότερες από τις μισές οδηγίες και στα τρία έργα αναφέρονται στην εμφάνιση ή την αποχώρηση των συντελεστών από τη σκηνή. Το ενδιαφέρον του παρόντος κεφαλαίου εστιάζεται στις σκηνικές οδηγίες, οι οποίες εκτός από σκηνογραφικό παρουσιάζουν και ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Καθοδηγούν, δηλαδή, τους εκάστοτε ηθοποιούς να ερμηνεύσουν με συγκεκριμένο τρόπο τον ρόλο.

Αφετηρία μας αποτελεί ο *Νικηφόρος Φωκάς*. Πρόκειται για ένα έργο στο οποίο οι σκηνικές οδηγίες δεν παρουσιάζονται σε σταθερή βάση, αλλά είναι αρκετά λεπτομερείς. Στην αρχή κάθε επεισοδίου ενδέχεται να είναι απαραίτητη η διεξοδική περιγραφή, όπως συμβαίνει στο Α' Επεισόδιο του έργου:

«Δειλινό, 10 του Δεκέμβρη 969. Πόλη, Ιερό Παλάτι. Ανοίγει η αυλαία. Προσκήνιο. Μια δεύτερη αυλαία κλείνει τη σκηνοθεσία. Έξι σκλάβες αρχοντοπούλες, καθεμιά ντυμένη με τη φορεσιά του τόπου της είναι ξαπλωμένες πίστομα χάμω, σα να ενεδρεύουν. Στη μέση μαγκάλι προύτζινο, κάρβουνα αναμμένα. Τινάζονται βλέποντας να μεσανοίγει η αυλαία και να προβαίνει ο ευνούχος Πρωτοσπαθάρης»²⁹⁵.

Τέτοιες σκηνικές οδηγίες είναι συνηθισμένης έκτασης και αποδεικνύονται χρήσιμες στην αρχή κάθε επεισοδίου. Η αναλυτική περιγραφή επεκτείνεται, όμως, και στο μέσο του κάθε επεισοδίου. Ακολουθούν δύο παραδείγματα:

[1] «Πετάει τα κλειδιά, σωριάζεται χάμω. Με ψιλές χαρούμενες φωνές τρέχει ο Χορός να τον καμαρώσει πεσμένο, εξουθενωμένο χάμω. Ο τζουτζές χύνεται ν' αρπάζει τη Βουλγάρα. Μα μεμιάς οι σκλάβες όλες πετιούνται στο

²⁹⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, β' τόμος, *Νικηφόρος Φωκάς*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 1998, σ. 323.

προσκήνιο ξαφνιασμένες και αφουγκράζονται. Ακούγονται από μακριά βούκινα, τούμπανα, ψαλμωδίες»²⁹⁶.

[2] «Η βουή πληθαίνει, τα παράθυρα αντιλαμπίζουν από τα δαδιά, ανοίγουν οι πόρτες διάπλατες, μπαίνει ο Βούρτσης με τους πολεμιστές, ξεσπών θριαμβευτικές φωνές: «Εσύ νικάς! Εσύ νικάς!». Ο Νικηφόρος τινάζεται απάνω αγριεμένος. Προχωράει αμίλητος, αναμερίζει τις γυναίκες, τραβάει κατά τον Βούρτση. Αυτός πισωδρομάει τραυλίζοντας»²⁹⁷.

Τέτοιου είδους περιγραφές σκηνικών οδηγιών τοποθετούνται σε σημεία κατά τα οποία το επεισόδιο εξελίσσεται ακόμα, ενώ διέπονται από πολυπλοκότητα και αναλυτικότητα.

Στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη* οι σκηνικές οδηγίες σπάνια είναι εκτενείς, με εξαίρεση τις σκηνικές οδηγίες της αρχής κάθε επεισοδίου, ενώ στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* η μεθόδευση των σκηνικών εντοπίζεται κάπου ανάμεσα στις προηγούμενες δύο.

Αξιοσημείωτος είναι ο δραματικός χρόνος έναρξης των έργων, τον οποίο υπαγορεύουν οι σκηνικές οδηγίες. Στον *Νικηφόρο Φωκά* είναι το «Δειλινό». Στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη* είναι η «Νύχτα». Στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* ακούγεται «Μακρινή φωνή νυχτοφύλακα: Μεσάνυχτα!»²⁹⁸ - κυριαρχεί το έρεβος. Ο Καζαντζάκης πειραματίζεταίμε το σκοτάδι, όταν οι σκλάβες στον *Νικηφόρο Φωκά* μιλούν διαδοχικά και αυτή που μιλά κάθε φορά υποχρεωτικά θα «μπαίνει στο φωτεινό κύκλο. Άμα 'πομιλήσει, να βυθίζεται πάλι στο σκοτάδι σαν ν' αφανίζεται»²⁹⁹. Η συγκεκριμένη σκηνική οδηγία προφανώς αποσκοπεί στο να επιτύχει την αντίθεση φωτός και σκότους σε ένα δεύτερο συμβολικό επίπεδο, δηλαδή σε επίπεδο ζωής και θανάτου.

Θα ήταν χρήσιμο να εξεταστούν ορισμένες ακόμη σκηνικές οδηγίες από τον *Νικηφόρο Φωκά*. Η κυκλωτική κίνηση του Χορού κυριαρχεί σε όλο το έργο:

[1] «Οι γυναίκες την [Θεοφανώ] τριγυρίζουν ανήσυχες»³⁰⁰.

²⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 366.

²⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 371.

²⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 481.

²⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 324.

³⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 334.

[2] «Ο Χορός κυκλώνει τη Θεοφανώ»³⁰¹.

[3] «... και κυκλώνουν τη Θεοφανώ»³⁰².

[4] «Οι γυναίκες τους κυκλώνουν σκληρίζοντας χαρούμενα»³⁰³.

[5] «Ο Χορός χιμάει και την κυκλώνει, βγάζοντας χαρούμενες ψιλές φωνές»³⁰⁴.

Γενικότερα, ο Χορός των γυναικών παρουσιάζεται κινητικά δραστήριος. Χαρακτηριστική είναι και η σκηνική οδηγία κατά την οποία «ακουμπούν όρθιες οι γυναίκες στα χρυσά ψηφιδωτά»³⁰⁵ ή αυτή σύμφωνα με την οποία «ο Χορός πισωδρομώντας ακουμπάει στα ψηφιδωτά»³⁰⁶.

Η σκηνοθεσία, επίσης, του «παιχνιδιού θανάτου» της Θεοφανούς δεν διαμορφώνεται τυχαία: «Η Θεοφανώ κρύβεται πίσω από το θρόνο, κάτω από το μεγάλο ψηφιδωτό του Χριστού. Ο Χορός πέφτει πίστομα χάμω. Έρχεται ο Νικηφόρος με συνοδεία. Πίσω του από κοντά ο τζουτζές»³⁰⁷. Η σκηνοθεσία συνεχίζει: «Ακούγεται γέλιο πίσω από το θρόνο. Ο Νικηφόρος σταματάει, κοιτάζει με τρόμο το ψηφιδωτό του άγιου Χριστού, απάνω από το θρόνο»³⁰⁸. Το ίδιο αγριεμένος είναι ο Χριστός στο ψηφιδωτό του Ιερού Παλατιού και στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*: «Μεγάλη αίθουσα του θρόνου. Πίσω από τον θρόνο μέγας ψηφιδωτός Χριστός, άγιος ...»³⁰⁹.

Έντονες σκηνές είναι αυτές που ο κωφάλαλος τζουτζές αγκαλιάζει τα πόδια του Νικηφόρου, γιατί γνωρίζει το τραγικό τέλος του αυτοκράτορα, αλλά δεν μπορεί να τον προειδοποιήσει παρά κραυγάζοντας:

[1] «Ο τζουτζές κουλουριάζεται γρούζοντας σε μία γωνία»³¹⁰.

[2] «Ο τζουτζές πετιέται από τη γωνιά και βγάνει σπαραχτική κραυγή. Τυλίγεται τρέμοντας στα πόδια του Νικηφόρου»³¹¹.

³⁰¹ Στο ίδιο, σ. 339.

³⁰² Στο ίδιο, σ. 367.

³⁰³ Στο ίδιο, σ. 440.

³⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 467.

³⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 353.

³⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 459.

³⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 350.

³⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 353.

³⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 499.

³¹⁰ Στο ίδιο, σ. 353.

³¹¹ Στο ίδιο, σ. 361.

[3] «Ο τζουτζές σωριάζεται στα πόδια του Νικηφόρου και ξεσπάει σε θρήνο. Ο Νικηφόρος σκύβει και τον χαϊδεύει»³¹².

Ο Καζαντζάκης επιμένει στα πρόσωπα του έργου να εντάσσει και τις φωνές. Ειδικότερα, στο Γ' Επεισόδιο ακούγεται η φωνή του Χριστού «ξεπνευμένη»³¹³. Στο Δ' Επεισόδιο η φωνή γίνεται κραυγή. Η «κραυγή του Νικηφόρου» ακούγεται τρεις φορές, τη δεύτερη «λιγότερο δυνατά» και την τρίτη «ξεψυχισμένη πια»³¹⁴. Ο Καζαντζάκης θεωρεί πως η ψυχή που έχει λυτρωθεί φωνάζει μόνη στην άβυσσο, αυτό τονίζει τόσο διά στόματος των ηρώων του, όσο και διά μέσου των σκηνικών οδηγιών του:

[1] «Ο Νικηφόρος πέφτει πίστομα χάμω, βγάζοντας φωνή μεγάλη»³¹⁵.

[2] «Σέρνει φωνή»³¹⁶.

[3] «Ο Νικηφόρος σέρνει φωνή και τινάζεται κατά το ψηφιδωτό κόνισμα του Χριστού»³¹⁷.

Ταυτόχρονα, όλη η φύση συμμετέχει στα δρώμενα, αυξάνοντας τη σκηνική ένταση του έργου: «καταιγίδα»³¹⁸. «Ακούγεται τώρα φοβερή η βουή της τρικυμίας»³¹⁹ και «η φοβερή βουή της θάλασσας»³²⁰. «Βροντή δυνατή»³²¹. «Εξω από το ανοιχτό παράθυρο» πάλι ακούγεται «η βουή της θάλασσας»³²². Δεν απουσιάζουν, φυσικά, τα εξωλογικά στοιχεία: Στο Β' Επεισόδιο «η θύρα σφαλνάει τώρα απότομα μόνη της κι ο Μιχαήλ Αρχάγγελος ορθώνεται με το σπαθί του στο κατώφλι»³²³. Νωρίτερα ένα «αόρατο χέρι την (πόρτα) ανοίγει σιγά σιγά»³²⁴. Στο Δ' Επεισόδιο «το κόνισμα του Αρχαγγέλου, στη θύρα του κοιτώνα βίτισε»³²⁵.

³¹² Στο ίδιο, σ. 462.

³¹³ Στο ίδιο, σ. 415.

³¹⁴ Στο ίδιο, σ. 472.

³¹⁵ Στο ίδιο, σ. 415.

³¹⁶ Στο ίδιο, σ. 416.

³¹⁷ Στο ίδιο, σ. 464.

³¹⁸ Στο ίδιο, σ. 435.

³¹⁹ Στο ίδιο, σ. 436.

³²⁰ Στο ίδιο, σ. 463.

³²¹ Στο ίδιο, σ. 464.

³²² Στο ίδιο, σ. 472.

³²³ Στο ίδιο, σ. 413.

³²⁴ Στο ίδιο, σ. 400.

³²⁵ Στο ίδιο, σ. 453.

Τις έντονες αυτές σκηνές ακολουθεί σιωπή. Άλλοτε υπάρχει σιγή και μετά από λίγο «ο Νικηφόρος ξεσπάει σε σπαραχτικό γέλιο»³²⁶, άλλοτε η σιγή είναι «μεγάλη»³²⁷. Ο Καζαντζάκης, όπως με τη φωνή και τη σιγή, αρέσκεται στη συνύπαρξη αντίθετων καταστάσεων επί σκηνής. Από τη μία «έρχεται η Κρητικιά, χορεύοντας από την πολλή χαρά» και από την άλλη «έρχεται η Σαρακηνή, μοιρολογώντας»³²⁸.

Αντιτίθενται μεταξύ τους, ακόμη, η αρχική και η τελική κατάσταση των ηρώων. Η Θεοφανώ, στην αρχή, αν και θλιμμένη, έχει διάθεση για παιχνίδια. «Σκύβει και χαϊδεύει»³²⁹ τον Νικηφόρο. «Με τα χέρια της του σφαλνάει τα μάτια χαϊδευτικά»³³⁰. Στη γυναίκα αυτή βασίζονται τα τολμηρά ερωτικά στοιχεία που εισάγει στο έργο ο Καζαντζάκης³³¹. Ακόμη και στις στιγμές που οργανώνει το σχέδιο της δολοφονίας³³² παρουσιάζεται νηφάλια και δεν διστάζει να «γνέφει εμπιστευτικά στους Βαράγγους» ή να «χαμογελάει κρυφά στον Τσιμισκή»³³³. Γελά η ίδια σαρκαστικά, όπως η Μαρίνα στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*³³⁴. Τίποτα από τα παραπάνω δεν προΐδεάζει τον θεατή για τη Θεοφανώ που στο τέλος του έργου «αρπάζεται με λύσσα απ' τις κολόνες» και «σέρνει φωνή»³³⁵.

Σχετικά με τον Νικηφόρο, η πορεία είναι αντίστροφη. Στην αρχή του έργου, παρουσιάζεται αρκετά νευρικός: «Ο Νικηφόρος απλώνει το χέρι στην πληγή του κεφαλιού του, το κατεβάζει, βλέπει τα αίματα, αγριεύει. Πάει και έρχεται μουγκρίζοντας και το πρόσωπο του έχει γεμίσει αίματα»³³⁶. Κατόπιν «πετάει στο ψηφιδωτό το σπαθί του, μα ευτύς σωριάζεται χάμω, θρηνώντας»³³⁷. Στο Β' Επεισόδιο αρχίζει να απελευθερώνεται «σκύβοντας να φιλήσει»³³⁸ τη Θεοφανώ. Ακόμα, «κοιτάζει ξαφνιασμένος στο βάθος την πόρτα του κοιτώνα» και

³²⁶ Στο ίδιο, σ. 372. Το γέλιο του αυτοκράτορα αποτελεί μια εικόνα που επαναλαμβάνεται στο έργο. Ο Νικηφόρος γελά σαρκαστικά (σ. 413).

³²⁷ Στο ίδιο, σ. 472.

³²⁸ Στο ίδιο, σ. 369.

³²⁹ Στο ίδιο, σ. 356.

³³⁰ Στο ίδιο, σ. 362.

³³¹ Η Θεοφανώ σε μια στιγμή, χαμογελώντας προκλητικά, σκύβει στο ντιβάνι. Στο ίδιο, σ. 395.

³³² Η οργάνωση της δολοφονίας διέπεται από μυστικότητα και αυτό τονίζει η λέξη «κρυφά» των σκηνικών οδηγιών. Στο ίδιο, σσ. 362, 457.

³³³ Στο ίδιο, σ. 382.

³³⁴ Στο ίδιο, σ. 295.

³³⁵ Στο ίδιο, σ. 477.

³³⁶ Στο ίδιο, σ. 353.

³³⁷ Στο ίδιο, σ. 356.

³³⁸ Στο ίδιο, σ. 396.

«τρομαγμένος σκουντάει τη Θεοφανώ»³³⁹. Λίγο αργότερα «κάνει να μπει στον κοιτώνα, μα πισωδρομάει τρομαγμένος»³⁴⁰. Στο Δ' Επεισόδιο οι σκηνικές οδηγίες («σκύβει με τρόπο και τη φιλάει» και «την αρπάζει στην αγκαλιά του και μπαίνει στον κοιτώνα»)³⁴¹ οδηγούν τελικά τον αυτοκράτορα στον ερωτικό πειρασμό που θα αποβεί μοιραίος.

Στον *Νικηφόρο Φωκά* έντονο παραμένει, τέλος, το πρόβλημα του χώρου. Ήδη από τις πρώτες σκηνικές οδηγίες καθίσταται σαφής η ύπαρξη δύο αυλαίων. Η μία είναι εξωτερική και η άλλη εσωτερική. Από τη μεσαία αυλαία εισέρχονται πρόσωπα, όπως ο τζουτζές και η Αρμένισσα³⁴². Η εσωτερική αυλαία, στη συνέχεια, ανοίγει οριστικά και φαίνεται η αίθουσα του θρόνου³⁴³. Ακαθόριστο παραμένει το σημείο από το οποίο προβαίνει η Θεοφανώ και η μεγάλη συνοδεία της. Γενικότερα, οι σκηνές πλήθους που δημιουργεί ο Καζαντζάκης δημιουργούν ένα ζήτημα τοποθέτησης του πλήθους αυτού στον χώρο.

Αυτές, βέβαια, δεν είναι παρά μικρές ασάφειες έναντι του προβλήματος του χώρου στο Β' Επεισόδιο. Υποτίθεται πως στη διάρκεια του επεισοδίου η δράση από την αίθουσα του θρόνου μεταφέρεται στην αυτοκρατορική κλίνη³⁴⁴. Οι δύο σύζυγοι, λοιπόν, βρίσκονται στον κοιτώνα. Ωστόσο, όταν η πόρτα χτυπήσει τρεις φορές και ο Νικηφόρος αναγκαστεί να ανοίξει, η σκηνική οδηγία αναφέρει πως «η Θεοφανώ μπαίνει στον κοιτώνα. Σφαλνάει την πόρτα»³⁴⁵. Αν βρίσκονταν ήδη στον κοιτώνα, πώς η Θεοφανώ εισέρχεται εκ νέου σ' αυτόν; Αυτό το σκηνογραφικό ζητούμενο δεν προκαλεί ζήτημα στο λογοτεχνικό έργο, αλλά κατά τη μεταφορά του στη θεατρική σκηνή οπωσδήποτε θα προβλημάτιζε τους συντελεστές.

Στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*, οι σκηνικές οδηγίες είναι συνοπτικότερες. Σταθερό –πλην ελάχιστων σκηνών– τόπο του δράματος αποτελεί το «πολεμικό τσαντήρι του Ιουλιανού» στην «έρημο, πέρα από τον Ευφράτη»³⁴⁶. Μόνο στο πρώτο τμήμα του Γ' Επεισοδίου η δράση μεταφέρεται στο «στρατόπεδο των

³³⁹ Στο ίδιο, σ. 400.

³⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 413.

³⁴¹ Στο ίδιο, σσ. 464-465.

³⁴² Στο ίδιο, σσ. 332-334.

³⁴³ Στο ίδιο, σ. 336.

³⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 395.

³⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 402.

³⁴⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, β' τόμος, *Ιουλιανός ο Παραβάτης*, όπ., σ. 125.

Χριστιανών»³⁴⁷. Στο έργο αυτό ο Καζαντζάκης δίνει έμφαση στις σκηνές πλήθους. Ενδεικτικά, μια τέτοια σκηνή περιγράφεται στην ακόλουθη οδηγία:

«Έρχεται πλήθος αλαλάζοντας. Περικυκλώνουν τον Ιουλιανό. Σάλπιγγες. Ο Ιουλιανός γνέφει κι οι σάλπιγγες παύουν. Προχωράει, σηκώνει τα χέρια. Δέεται»³⁴⁸.

Πάντα μέσα στο πλήθος ακούγεται η φωνή του άλλου ή των άλλων. Πρόκειται για πρόσωπα μη καθορισμένα. Είναι οι «άλλοι»³⁴⁹ έναντι στον «μόνο»³⁵⁰. Ο Ιουλιανός δεν μένει τυχαία μόνος. Η Μαρίνα, επίσης, είναι «μόνη»³⁵¹. Ο αυτοκράτορας σε αρκετές στιγμές γελά σαρκαστικά³⁵². Ο κεντρικός ήρωας άλλοτε «χαμηλώνει τη φωνή με τρόπο»³⁵³ και άλλοτε «ξάφνου φωνάζει με τρόπο»³⁵⁴ ή μιλά δυνατά, σε αντιπαράθεση με την «ήρεμη, γλυκιά φωνή»³⁵⁵ του επισκόπου. «Φωνάζει»³⁵⁶, συλλογίζεται και βογκά με πόνο³⁵⁷. Λίγο πριν πεθάνει, ο μαθητής του καθαρίζει την πληγή³⁵⁸ σε μια σκηνή που θυμίζει την αντίστοιχη της Καινής Διαθήκης. Όταν «πέφτει νεκρός», την ίδια στιγμή, «πετιούνται οι χριστιανοί αλαλάζοντας»³⁵⁹. Δίπλα στον θάνατο η ζωή, μια αντίθεση που τόσο έντονα σκιαγραφεί εδώ ο Καζαντζάκης.

³⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 265.

³⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 142.

³⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 144. Αντίστοιχα, άγνωστα πρόσωπα από το πλήθος των στρατιωτών με το όνομα Άλλος παίρνουν τον λόγο στο τέλος του Β' Επεισοδίου. Στο ίδιο, σσ. 263-264.

³⁵⁰ Ο Ιουλιανός είναι πολλές φορές μόνος. Μιλάει μόνος ή σκέφτεται μόνος. Στο ίδιο, σσ. 165, 172, 197, 198, 200, 225.

³⁵¹ Σε αντιστοιχία με τον Ιουλιανό, η Μαρίνα μένει σε πολλές σκηνές μόνη. Στο ίδιο, σσ. 167, 170, 189, 196, 315, 317. Φανερόνται έτσι οι βαθύτερες σκέψεις της και ο εσωτερικός της κόσμος. Η Μαρίνα διακατέχεται από αμφιθυμικά συναισθήματα για τον Ιουλιανό. Όταν πληροφορείται πως δέχτηκε καίριο πλήγμα στη μάχη, αφενός σέρνει φωνή πόνου και οι Χριστιανοί την κοιτάζουν ξαφνιασμένοι και αφετέρου χαιρέται και γελά. Στο ίδιο, σ. 312.

³⁵² Στο ίδιο, σ. 162. Είναι αρκετά ενδιαφέρουσα η εξέλιξη του γέλιου του μέσα στο έργο. Ο αυτοκράτορας ξεσπά σε άγριο γέλιο, στο ίδιο, σ. 201, το οποίο γίνεται πρώτα πικρό, στο ίδιο, σ. 209 και μετά ήσυχο και πικρό, στο ίδιο, σ. 281. Τελικά ξαναγίνεται σαρκαστικό, στο ίδιο, σ. 289.

³⁵³ Στο ίδιο, σ. 160.

³⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 162.

³⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 229.

³⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 293.

³⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 295.

³⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 316.

³⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 319. Μια άλλη έντονη αντίθεση παρατηρείται ανάμεσα στα πένθημα και στα χαρμόσυνα τύμπανα που χτυπούν στο Γ' Επεισόδιο (σσ. 275-277).

Στη συγκεκριμένη τραγωδία προτάσσεται έντονα ο θεατρικός διάλογος. Όπως και στην αρχαία τραγωδία, ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί εδώ τη διπλή απόταση και τις αντιλαβές, καθώς παρουσιάζεται στα δύο ακόλουθα παραδείγματα:

[1] «Κοιτάζει τον επίσκοπο να φεύγει. Στρέφεται στους δικούς του:
Στους συντρόφους του:»³⁶⁰.

[2] «Μαθητής
Αχ κοίταξέ τον...
Ιουλιανός

Α!

Μαθητής

Τυφλός!

Ιουλιανός

Τυφλώθη ο γήλιος»³⁶¹.

Η παρουσία του τριαδικού σχήματος ή νόμου των τριών είναι, επίσης, συχνή στις σκηνικές οδηγίες. Ο Επίσκοπος «φτύνει τρεις φορές»³⁶². Τρεις φορές ακούγεται το κουρνιαχτό κουκουβάγιας, όλο και εγγύτερα κάθε φορά³⁶³. Στο Β' Επεισόδιο φτάνουν τρεις μαντατοφόροι. Ακόμη και οι στρατηγοί είναι τρεις³⁶⁴. Παράλληλα, στις σκηνικές οδηγίες που περιγράφουν εξωλογικά φαινόμενα μπορούμε να προσθέσουμε κατά χρονολογική σειρά τις ακόλουθες:

[1] «[Η Μαρίνα] σούρνει φωνή σαν να βλέπει κάποια αόρατη παρουσία στον αγέρα, πάνω από τον Ιουλιανό»³⁶⁵.

[2] «Ο Ιουλιανός μπροστά από το τσαντήρι του κοιτάζει τρομαγμένος τον ήλιο, που κοντεύει πια να σκεπαστεί όλος»³⁶⁶.

³⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 148. Διπλή απόταση υπάρχει και στον *Νικηφόρο Φωκά*, όπου η Θεοφανώ απευθύνεται στη συνοδεία της πίσω και μετά στην Αρμένισσα (σ. 341).

³⁶¹ Στο ίδιο, σ. 159.

³⁶² Στο ίδιο, σ. 168.

³⁶³ Στο ίδιο, σ. 176. Το κουρνιαχτό κουκουβάγιας είναι σύμβολο του θανάτου. Η τριαδική δομή και η αύξηση της έντασης του ήχου κάθε φορά ανακαλεί το τριπλό όλο και πιο δυνατό χτύπημα της πόρτας στον *Νικηφόρο Φωκά*. Κι άλλα ζώα προοικονομούν τον θάνατο στο έργο: τα τσακάλια (σσ. 199, 275) και τα κοράκια (σ. 305). Τα τσακάλια, ως προάγγελοι του θανάτου, εμφανίζονται και στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* (σ. 489).

³⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 292.

³⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 178.

[3] «Ο Ιουλιανός πετιέται ορθός, βλέπει το φάσμα της Παναγίας. Με τρόμο στριμώχνεται πισωδρομώντας ολοένα προς τη γωνία»³⁶⁷.

Σε σχέση με την πρώτη γραφή του έργου, ο Καζαντζάκης περιέκοψε το επεισόδιο με την περιγραφή της νύχτας κατά την οποία δολοφονήθηκε η οικογένεια του Ιουλιανού³⁶⁸. Αντίθετα, δεν διστάζει να είναι τολμηρός στις ερωτικές σκηνές, όπως σ' αυτή με τη βασίλισσα Ελένη³⁶⁹. Το ίδιο εκδηλωτικός ερωτικά είναι ο Καζαντζάκης και στις σκηνές στις οποίες ο Ιουλιανός και η Μαρίνα μένουν μόνοι οι δυο τους:

«Γέρνει στα γόνατα της Μαρίνας. Χαϊδεύει τα μαλλιά του κοιμισμένου Ιουλιανού»³⁷⁰.

Η μελέτη των σκηνικών οδηγιών δεν θα μπορούσε φυσικά να αποκλείσει παραδείγματα και από τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Οι συνήθειες μακροσκελείς σκηνικές οδηγίες στην αρχή κάθε επεισοδίου είναι πλέον σύμβαση για τον δημιουργό:

[Επεισόδιο Α'] «Καμπάνες λυπητερές, βουή λαού, μακριάθε, κανονιές και νταούλια. Άξαφνα σιγή. Μακρινή φωνή νυχτοφύλακα: «“Μεσάνυχτα! Σώσον, Κύριε, τον λαόν σου!”». Ακούγεται λαός που καταφτάνει. Η βάρδια φωνάζει: “Σφαλήχτε τις πόρτες του Ιερού Παλατιού. Έρχεται ο λαός!”. Ξανακούγεται πιο κοντά τώρα η φωνή: “Μεσάνυχτα! Σώσον, Κύριε, τον λαόν σου!”. Ανοίγει η αυλαία: Πλατεία του Παλατιού, στο βάθος η Αγία Σοφία. Καταφτάνουν απανωτά κύματα λαού. Μπροστά ο πρωτόγερος α'. Δίπλα του

³⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 275.

³⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 296.

³⁶⁸ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σσ. 346-347.

³⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 330.

³⁷⁰ Νίκος Καζαντζάκης, *όπ.*, σσ. 173-174. Μια αντίστοιχη ερωτική σκηνή, όπως αυτή της βασίλισσας Ελένης και του Ιουλιανού ή του Ιουλιανού και της Μαρίνας υπάρχει και στον *Νικηφόρο Φωκά*. Πάντα τις σκηνές αυτές πλαισιώνει μια ατμόσφαιρα αγωνίας. Όπως η Μαρίνα ανησυχεί μήπως ο Ιουλιανός αποκοιμηθεί και τον σκοτώσουν, έτσι και ο Νικηφόρος, παρά τη γοητεία της Θεοφανούς, είναι έντονα ανήσυχος και νευρικός.

ένας χτυπάει νταούλι πένθιμα. Οι μεγάλες πόρτες του Παλατιού σφαλνούν βροντώντας»³⁷¹.

[Επεισόδιο Β'] «Μεγάλη αίθουσα του θρόνου. Πίσω από το θρόνο μέγας ψηφιδωτός Χριστός, άγριος, δίπλα του η Παναγία η δεόμενη. Τριγύρω ψηφιδωτά, οι μεγάλοι αυτοκράτορες του Βυζαντίου. Παχιά παραπετάσματα, “βήλα”, αντί για πόρτες με κεντημένους δικέφαλους αετούς. Πολυκάντηλα αναμμένα όταν ανοίγει η αυλαία, όλοι, ο Μέγας Δούκας Νοταράς, ο Καρυστινός, ο Γιουστινιάνης, ο Καρδινάλης Ισίδωρος πετιούνται απάνω, αγριεμένοι. Στο θρόνο, χλωμός, θλιμμένος, ακίνητος, ο Κωνσταντίνος»³⁷².

[Επεισόδιο Γ'] «Τείχη και πύργοι της Πόλης. Πύλη του Ρωμανού. Μια βάρδια ακουμπισμένη στις πολεμίστρες, κοιτάζει το τουρκικό στρατόπεδο. Βουή, νταούλι και φωτιές»³⁷³.

[Επεισόδιο Δ'] «Αγία Σοφία. Χτυπούν οι καμπάνες λυπητερά. Η εκκλησία γεμάτη από φωνές, θρήνοι, σιγαλινές ψαλμωδίες. Στην αρχή λίγα κεριά αναμμένα στα μανουάλια, καντηλιανάυτες ανάβουν αργά τα πολυκάντηλα, φωτίζονται, τα ψηφιδωτά, οι κολόνες, τα γυναικόπαιδα. Ξεχωρίζει, φωτισμένο, μέγα ψηφιδωτό του Αρχάγγελου Μιχαήλ: μαύρες φτερούγες με χρυσές ούγιες, κόκκινα καμπάγια, τρικυμισμένη ρομφαία, σαν φλόγα. Στο δεξιό χορό φωνή μονότονη σιγοψέλνει: «Ελέησον με ο Θεός κατά το μέγα έλεος σου ...». Φωνές απηλογοούνται: «Κύριε, ελέησον! Κύριε, ελέησον!». Άξαφνα δυνατές κανονιές. Σέρνει φωνή ο λαός, η εκκλησία τραντάζει»³⁷⁴.

Οι τέσσερις αυτές εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες φανερώνουν τη μεταβολή του τόπου ανά επεισόδιο. Από την πλατεία έξω από το Ιερό Παλάτι μεταβαίνουμε στην αίθουσα του θρόνου μέσα σ' αυτό. Έπειτα, η σκηνική δράση μεταφέρεται στα

³⁷¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, β' τόμος, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, όπ., σ. 481. Πρόκειται για μια επιβλητική σκηνή πλήθους. Να σημειωθεί ότι τέτοιες κρίσιμες σκηνές ο Καζαντζάκης δεν έχει διαχειριστεί από το *Έως Πότε*; (Βλ. Κυριακή Πετράκου, όπ., σσ. 528-529).

³⁷² Στο ίδιο, σ. 499.

³⁷³ Στο ίδιο, σ. 532.

³⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 563.

τείχη και τελικά μέσα στην Αγία Σοφία. Αυτό καθιστά κατανοητές τις μεγάλες σκηνικές απαιτήσεις μιας τέτοιας θεατρικής παράστασης.

Συνεκτικό στοιχείο ανάμεσα στα διάφορα επεισόδια αποτελεί ο Ακάθιστος Ύμνος, στίχοι του οποίου εμφανίζονται στις σκηνικές οδηγίες ξεκινώντας από το πρώτο επεισόδιο και καταλήγοντας στις τελευταίες στιγμές πριν από τη σφαγή μέσα στην Αγία Σοφία³⁷⁵. Στο έργο εμφανίζεται πάλι η κραυγή και στον αντίποδά της η σιγή³⁷⁶. Ο Κωνσταντίνος, ως κεντρικός ήρωας, παρουσιάζεται μόνος³⁷⁷. Η σκηνική οδηγία που τον θέλει να «δίνει» στον Ηγούμενο «την κορόνα»³⁷⁸, όπως άλλοτε ο Ιουλιανός στο ομώνυμο έργο «βγάζει από τα μαλλιά του και πετάει» στον επίσκοπο «το διάδημα»³⁷⁹, τονίζει την ανωτερότητα του ήρωα.

Δύο σημεία απομένουν προς σχολιασμό: ο Τούρκος απεσταλμένος και η τελική σκηνή του έργου. Ο Τούρκος απεσταλμένος του σουλτάνου παρουσιάζεται βαρυφορτωμένος με χρυσά ενδύματα, αντικατοπτρίζοντας έτσι τον πλούτο της Ανατολής. Η τελική σκηνή του έργου είναι μάλλον απαισιόδοξη και αντιδιαστέλλεται προς την κεντρική φράση «Πάλι με χρόνια με καιρούς, πάλι δικά μας θα 'ναι»³⁸⁰:

«Συντρίβουνται οι μεγάλες πόρτες. Από τ' ανοίγματα ξεχωρίζουν φριχτές, όλο αίματα, οι μορφές των Τούρκων. Κρατούν το μαχαίρι στα δόντια. Η αυλαία πέφτει γρήγορα»³⁸¹.

Έχει προηγηθεί, άλλωστε, μια έντονη θεατρική σκηνή με το πλήθος να βρίσκεται σε παραλήρημα μέσα στην Αγία Σοφία. Αγγελικές ρήσεις ακούγονται πριν από τη σφαγή, ενώ οι ιερείς μάταια προσπαθούν να συγκρατήσουν το ποίμνιο³⁸². Τίθεται ένα ζήτημα για το πώς οι πιστοί βρίσκονται μέσα στην Αγία Σοφία, αλλά φαίνεται ότι βλέπουν ζωντανά τη μάχη στα τείχη της Κωνσταντινούπολης μέσω και

³⁷⁵ Ο Ακάθιστος ύμνος ψάλλεται από το Α' Επεισόδιο (σ. 498) και επανέρχεται σε ορισμένες ακόμη κρίσιμες στιγμές του έργου (σσ. 528, 549, 561, 564).

³⁷⁶ Ο Κωνσταντίνος ενίοτε «φωνάζει συνεπαρμένος» (σ. 528) και ενίοτε σωπαίνει (σσ. 505, 525, 529).

³⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 505.

³⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 556.

³⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 299.

³⁸⁰ Βλ. σχετικά και το εξής έργο: Γιώργος Ανδρεωμένος, *Πάλι με χρόνια με καιρούς*, Αθήνα, εκδ. Ι. Σιδέρης, 2011.

³⁸¹ Στο ίδιο, σ. 581.

³⁸² Κυριακή Πετράκου, *οπ.*, σ. 529.

του οράματος του Πυροβάτη. Εδώ ο Καζαντζάκης επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια σκηνή που χαρακτηρίζεται από υποβλητικότητα³⁸³.

Οι σκηνικές οδηγίες μπορεί να μαρτυρούν τον τρόπο με τον οποίο ο Καζαντζάκης φανταζόταν την παράσταση των έργων του, αλλά όχι και τον τρόπο με τον οποίο όντως παραστάθηκαν τα δράματα. Άλλωστε, από την έκδοση μέχρι την παράσταση τα έργα αυτά ακολούθησαν μιαν ασυνήθιστη πορεία, την οποία θα εξετάσουμε στο επόμενο υποκεφάλαιο.

3.2 Θεατρική πράξη και καζαντζακική ιδεολογία

Σε αυτό το υποκεφάλαιο πρόκειται να μελετηθεί η θεατρική πορεία καθενός από τα τρία έργα με βυζαντινά θέματα. Πότε και από ποιους θιάσους παραστάθηκαν; Ποια ήταν η απήχηση που είχαν; Πώς συνυφάνθηκε ο τρόπος παράστασής τους με την έκφραση της καζαντζακικής φιλοσοφίας και ιδεολογίας;

Όταν ο Νικηφόρος Φωκάς εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1927, συνοδευόταν από την κρίση του Καζαντζάκη πως «το έργο τούτο δεν γράφτηκε καθόλου για το θέατρο»³⁸⁴. Αυτή η άποψη του μπορεί να οφειλόταν είτε στο χαμηλό επίπεδο των θεατρικών παραστάσεων του καιρού του, είτε στο γεγονός ότι ο ίδιος ο Καζαντζάκης αγνοούσε τις παραστασιακές αρετές των θεατρικών έργων της εποχής³⁸⁵.

Η κριτική επιφύλαξε θετική υποδοχή για τον *Νικηφόρο Φωκά*. Η Έλλη Λαμπρίδη ξεχωρίζει τα θαυμάσια χορικά του έργου. Πιστεύει πως ο *Νικηφόρος Φωκάς* «δεν είναι ένα έργο προς τέρψη του κοινού, αλλά μια αφορμή για βαθύ στοχασμό»³⁸⁶. Την ασάφεια του χώρου επισημαίνει ο Κλέων Παράσχος. Στην κριτική του αξιολογεί το έργο ως «εσωτερικό δράμα που βιώνει ο άνθρωπος στην ψυχή του με περιορισμό των μηδαμινοτήτων και των δευτερευόντων γεγονότων και πράξεων»³⁸⁷.

Η κριτική της Γαλάτειας Καζαντζάκη, που είναι πλέον πρώην σύζυγός του συγγραφέα, συμπεριλαμβάνει και έναν ορισμό για τον κεντρικό ήρωα των βυζαντινών τραγωδιών. «Ο Καζαντζάκης αγαπά τον ήρωα που μάχεται πάνοπλος και

³⁸³ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *όπ.*, σ. 233.

³⁸⁴ Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 278.

³⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 284.

³⁸⁶ Παρατίθεται στο Κυριακή Πετράκου, *όπ.*, σ. 279.

³⁸⁷ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 280.

το πιο σπουδαίο, μοναχός. Γιατί η θρησκεία του κ. Καζαντζάκη αποκλείει να ζητούμε επικουρία από κανέναν»³⁸⁸. Συμπληρώνει ότι ο ήρωας δεν είναι ο κοινός άνθρωπος, ούτε όμως και κάποιος καθημερινός τύπος. Η εκλεκτική αυτή κοσμοθεώρηση εγκαταλείφθηκε από τον Καζαντζάκη, όπως αποδεικνύεται μέσα από τον κοινό άνθρωπο Χαρκούτση που φέρει την ανώτερη ευθύνη. Ο Φώτος Πολίτης πάλι εγκρίνει τη θεατρική παράσταση του *Νικηφόρου Φωκά*³⁸⁹.

Ο ίδιος ο Καζαντζάκης δεν έχει εμπιστοσύνη στον θίασο Κοτοπούλη-Μελά της Ελεύθερης σκηνής για να ανεβάσει το έργο του. Αν και οραματίζεται τον Αιμίλιο Βεάκη σαν Νικηφόρο Φωκά, διστάζει. Η Μαρίκα Κοτοπούλη πιστεύει πως πρέπει το έργο να διασκευαστεί. Ειδιάλλως, θα είναι «ανιαρότατο»³⁹⁰.

Μια ελπίδα διαφαίνεται το 1932, όταν ο Renaud de Jouvenel υπόσχεται στον Καζαντζάκη να ανεβάσει το έργο ο θίασος των Pitoeff. Ο ίδιος ο Καζαντζάκης επιμελήθηκε τη μετάφραση του *Νικηφόρου Φωκά* στα γαλλικά. Τελικά, όταν συνειδητοποίησε ότι δεν μπορούσε να τελειοποιήσει τη γαλλική παράσταση και το σχέδιο ματαιώθηκε από τη γαλλική πλευρά, η όλη ιδέα εγκαταλείφθηκε. Από το 1934 ο Μινωτής κατέβαλλε σημαντικές προσπάθειες να πείσει το Εθνικό Θέατρο να ανεβάσει το έργο. Η αντίδραση του Φώτου Πολίτη στάθηκε εμπόδιο. Πιθανολογείται και ανάμειξη του κρατικού μηχανισμού στην υπόθεση απόρριψης του έργου. Αυτό οδήγησε τον Καζαντζάκη σε μια σημαντική υποχώρηση: τη θεατρική αναπροσαρμογή του *Νικηφόρου Φωκά*. Η έκδοση του 1939 προσδίδει ερωτισμό στο έργο. Κατά την άποψη, βέβαια, της Κυριακής Πετράκου, υπάρχει ένα δραματουργικό σφάλμα στο Γ' Επεισόδιο, όταν οι δύο σκλάβες φαίνονται να αντιλαμβάνονται τον διάλογο μεταξύ Νικηφόρου και Χριστού, δημιουργώντας έτσι σαφές ρεαλιστικό παράδοξο. Ακόμη και η προσπάθεια του θιάσου Μυράτ-Ζουμπουλάκη στη δεκαετία του 1970, με σκηνοθέτη τον Αλέξιο Σολομό, απέβη άκαρπη³⁹¹.

Θα χρειαστεί να έρθει το 1984 για να δραματοποιηθεί το έργο από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Χανίων. Επρόκειτο για μια πρωτότυπη παράσταση με ελεύθερη σύλληψη. Η σκηνοθεσία –ένα μεγάλο κλουβί μέσα στο οποίο έπαιζαν οι ηθοποιοί και γύρω ήταν καθισμένο το κοινό– υπερέβη την έλλειψη θεατρικότητας και σκηνικής οικονομίας. Μόνο με μια εναλλακτική σκηνοθεσία και ηθοποιία θα μπορούσε να

³⁸⁸ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 282.

³⁸⁹ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 283.

³⁹⁰ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 284.

³⁹¹ Στο ίδιο, σ. 285.

εναρμονιστεί η θεατρική παράσταση του έργου με την υπαρξιστική καζαντζακική σκέψη³⁹².

Αντιθεατρικότητα εντοπίζουν πολλοί κριτικοί και στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*, ο οποίος εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1945. Πολύ θετική υπήρξε η κριτική του Αιμιλίου Χουρμούζιου που διακρίνει το χάρισμα του Καζαντζάκη να παράγει θέατρο σημαντικό για το ήθος των νέων με αυτόχθονα στοιχεία³⁹³. Εύχεται μάλιστα να παιχτεί το έργο στο Βασιλικό Θέατρο. Θεωρεί, σε αντίθεση με την Γαλάτεια Αλεξίου, τους ήρωες του Καζαντζάκη σύγχρονους και επίκαιρους. Οι ήρωες αυτοί αγωνίζονται για τη χαρά και την απελπισία της μάχης με σκοπό την αποδέσμευση από τις μηδαμινότητες³⁹⁴.

Το 1948 ο Georges Carmier προτείνει στον Καζαντζάκη να μεταφράσει το έργο στα γαλλικά, με σκοπό να το δραματοποιήσει θιάσος νέων σε νεανικό θεατρικό διαγωνισμό. Το έργο δραματοποιήθηκε ως *Saint Julien l'Apostat*. Επιδοκιμάστηκε, αλλά δεν βραβεύθηκε. Ο ίδιος ο Καζαντζάκης ομολογεί: «μα χαίρουμε που δε θα 'μαί εκεί, γιατί ο Ιουλιανός είναι πια μακριά μου, πίσω μου»³⁹⁵. Στην Ελλάδα, τον Φεβρουάριο του 1959 –ο Καζαντζάκης είχε πια αποβιώσει– το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει τον *Ιουλιανό τον Παραβάτη*. Είναι μια εποχή που ολόκληρο το έργο του Καζαντζάκη αναγνωρίζεται εγχώρια και διεθνώς. Ο Άλκης Θρύλος κρίνει ότι όλα τα έργα του συγγραφέα είναι αντιθεατρικά με εξαίρεση τον *Χριστόφορο Κολόμβο* και τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* και ότι όλοι οι ήρωες του είναι εξαρχής ηττημένοι³⁹⁶. Πάντως, η παράσταση τήρησε τον υψηλό τόνο του έργου. Η σκηνοθεσία και η ηθοποιία δεν υπήρξαν σε καμία περίπτωση λιτές και δόθηκε έμφαση στην κινησιολογία. Κατά των Βάσο Βαρίκα, αν στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη* απουσιάζει η θέρμη και η αμεσότητα, δεν συμβαίνει το ίδιο και με την κατεργασία και την οργάνωση του λόγου³⁹⁷.

Ο Μπάμπης Κλάρας διακρίνει τη δυσφορία την οποία αισθάνεται ο ήρωας που πλάθει ο Καζαντζάκης και κατ' επέκταση ο ίδιος ο συγγραφέας. Το εγώ του ήρωα συμπυκνώνει τα προβλήματά του σε έναν κόσμο, στον οποίο ανήκει μεν, υποφέρει δε. Έτσι και ο ίδιος ο Καζαντζάκης δυσανασχετεί απέναντι στην αριστερά

³⁹² Στο ίδιο, σ. 286.

³⁹³ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 363.

³⁹⁴ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 364.

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ.339.

³⁹⁶ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 365.

³⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 366.

προς την οποία μια περίοδο κλίνει, αποδεικνύοντας ότι στην πραγματικότητα είναι ανένταχτος και ανεξάρτητος ιδεολογικά. Αυτό δηλώνει και με το «Ενίκησάς με, Ναζωραίε», ακόμη κι αν ο συντάκτης της *Εστίας* το παρερμήνευσε ως κομμουνιστική ιδεολογία³⁹⁸. συγκεκριμένα, ο καθαρευουσιάνος κριτικός της *Εστίας* κάνει λόγο για έναν «απαράδεκτο Ιουλιανό» που υβρίζει τα πάντα, για έναν «απαράδεκτο Καζαντζάκη» και για ένα «κοκτέιλ ιδεολογιών»³⁹⁹.

Ο Κλάρας, από την πλευρά του, θεωρεί ότι εδώ υπάρχει υπέρμετρη θεατρικότητα. Στις αδυναμίες του έργου περιλαμβάνει το γεγονός ότι τα πρόσωπα και οι πράξεις τους δεν είναι παρά πρόσχημα ανάπτυξης ιδεών. Με άλλα λόγια, ενώ ο Καζαντζάκης διαθέτει το φιλοσοφικό υπόβαθρο για να εκφράσει την τραγική ουσία της ζωής, όπως ο ίδιος τη συνέλαβε, το ίδιο αυτό υπόβαθρο «υπονομεύει την έκφρασή του»⁴⁰⁰. Μια επιπλέον αδυναμία κρίνεται η συσσώρευση πολλών γεγονότων στη σειρά. Σύμφωνα με τον Μιχάλη Καραγάτση, ο *Ιουλιανός ο Παραβάτης* είναι «ένα έργο δράσης ιδεών»⁴⁰¹. Προκειμένου να το παρακολουθήσει κάποιος, θα πρέπει να διαθέτει υψηλή ιστορική και φιλοσοφική κατάρτιση. Θεωρεί, δηλαδή, ότι το έργο διακρίνει ο διανοητικός αριστοκρατισμός που χαρακτηρίζει τα έργα του Καζαντζάκη, ακόμη και κατά τη μεταφορά τους επί θεατρικής σκηνής⁴⁰². Το έργο αυτό μεταδόθηκε και ραδιοφωνικά το 1963-1964 σε μια καλή παραγωγή του Λαϊκού ραδιοφώνου⁴⁰³.

Τέλος, για τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, είναι γνωστή η επιθυμία του Καζαντζάκη να παιχτεί το έργο, ήδη από το 1953, η οποία ωστόσο δεν ευοδώθηκε. Το 1955 το κείμενο διαβάστηκε με ύφος μετρημένο και τόνο αυστηρό, όπως του άρμοζε, από τον θίασο Μυράτ στο θέατρο Κοτοπούλη.

Το ίδιο το δράμα εκφράζει ως κεντρικό μήνυμα την πίστη στη μυστική αντοχή της φυλής⁴⁰⁴. Στις 29 Μαΐου 1953, με αφορμή την επέτειο της Άλωσης και τη συμπλήρωση πεντακοσίων χρόνων από το γεγονός, το έργο μεταδόθηκε ραδιοφωνικά. Προκάλεσε και πάλι την αντίδραση της *Εστίας* σε αυτή την τόσο κρίσιμη πολιτικά εποχή. Αυτή τη φορά παρερμηνεύτηκε η φράση «Πάλι με χρόνια με καιρούς, πάλι δικά μας θα 'ναι» ως κομμουνιστική προπαγάνδα του Καζαντζάκη στην

³⁹⁸ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 369.

³⁹⁹ Το ίδιο.

⁴⁰⁰ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 367.

⁴⁰¹ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 368.

⁴⁰² Το ίδιο.

⁴⁰³ Στο ίδιο, σ. 370.

⁴⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 532.

αριστερή προοπτική ικανοποίησης των Σλαβικών αξιώσεων στη Μακεδονία⁴⁰⁵. Τον Μάρτιο του 1965 η τραγωδία δραματοποιήθηκε από το Κολλέγιο Αθηνών. Στην παράσταση αυτή παραλείφθηκαν για τεχνικούς λόγους η πρώτη και η τελευταία σκηνή. Παγκόσμια ήταν η πρώτη παράσταση του έργου και είχε επιτυχία. Αναγγέλθηκαν πολλές παραστάσεις στο εξωτερικό, η πραγματοποίηση των οποίων παραμένει άγνωστη⁴⁰⁶.

Το 1960 μεταδόθηκε για δεύτερη φορά ραδιοφωνικά από το Ε.Ι.Ρ. σε διασκευή του Τάσου Παππά. Την ίδια στιγμή το έργο γνώρισε αξιόλογη σταδιοδρομία και ως όπερα του Μανώλη Καλομοίρη. Μετά την έκδοση του έργου από την *Νέα Εστία*, ο Καζαντζάκης το χάρισε στον Καλομοίρη. Όπως άρχισε τη λυρική του δημιουργία με τον *Πρωτομάστορα*, έτσι και θα την επισφραγίσει με τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Τον Αύγουστο του 1962, όταν ο Καλομοίρης είχε πια πεθάνει, η όπερα ήταν έτοιμη για παράσταση. Ακολούθησαν πολλές επαναλήψεις της σε Ελλάδα και εξωτερικό⁴⁰⁷.

Είναι αξιοσημείωτη, λοιπόν, η πορεία και η αναγνώριση των τραγωδιών του Καζαντζάκη. Ο συγγραφέας, ακόμη κι αν δεν είχε εξ αρχής αυτή την πρόθεση, κληροδότησε σημαντικά έργα και στο θέατρο.

⁴⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 533.

⁴⁰⁶ Το ίδιο.

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 534.

Συμπεράσματα

Οι πρώτες από τις συμπερασματικές σκέψεις μου αφορούν τον ίδιο τον Νίκο Καζαντζάκη ως συγγραφέα. Πρόκειται για έναν ιδιότυπο δημιουργό, με την έννοια ότι δεν επιθυμεί να ενταχθεί ιδεολογικά κάπου. Κατ' αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιεί και το Βυζάντιο, δηλαδή στον βαθμό που τον ενδιαφέρει για την αφήγηση της εκάστοτε ιστορίας και της ύπαρξης του κάθε ήρωα. Ο καζαντζακικός ήρωας είναι μόνος. Όλοι σχεδόν διάκεινται εχθρικά απέναντί του και οι συνθήκες διαβίωσής του είναι ιδιαίτερα αντίξοες. Αγωνίζεται για την αξία του αγώνα και πολεμά για την λύτρωση της ψυχής του. Καμία μηδαμινότητα δεν του εξασφαλίζει μια θέση στην άβυσσο, όπου μόνος θα κραυγάζει. Γιατί στο σύμπαν του Καζαντζάκη δεν υπάρχουν σύντροφοι ή επίκουροι.

Όλοι οι βυζαντινοί αυτοκράτορες που επιλέγονται ως πρωταγωνιστές των έργων ζουν και δρουν στο μεταίχμιο δύο καταστάσεων. Ένα μεγάλος στρατηλάτης, αλλά νευρωτικός ηγέτης που διχάζεται ανάμεσα στην ηδονή της σάρκας και τον μοναστικό βίο επιζητά την αθανασία, αντί να μάχεται για αυτή. Ένας αιρετικός ηγεμόνας, που αποδεικνύεται χριστιανικότερος των χριστιανών, αφότου οι ειδωλολατρικές του αντιλήψεις εκπέσουν προδίδεται από όλους και πεθαίνει. Κι ο «τελευταίος» αυτοκράτορας σε συνθήκες διχασμού και απελπισίας προσπαθεί να επιτύχει την ομόνοια και την ελπίδα για το ανέλπιστο. Όλοι δεν είναι παρά ενσαρκώσεις του ίδιου ηρωικού πνεύματος.

Αναμφίβολα, από την αρχαία τραγωδία απομένει η σύμβαση του χώρου και του χρόνου. Ο Καζαντζάκης εμπλουτίζει το αρχαιοελληνικό είδος με τον Υπεράνθρωπο του Νίτσε, το ψενικού τύπου ερωτικό τρίγωνο και μια σειρά ψυχολογικών αντιδράσεων του Στρίντμπεργκ. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα φωτίζουν ορισμένες πτυχές του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωα. Στα λόγια τους ο Καζαντζάκης ενσωματώνει ψήγματα της ιδεολογίας του. Έννοιες όπως η υπέρτατη ή ανώτερη ευθύνη, ο Θεός, η ψυχή, η κραυγή, το γέλιο και η σιγή, πάντα παρούσες στον καζαντζακικό κόσμο, χαράσσονται στο μυαλό του αναγνώστη και πλάθονται στην πορεία του έργου.

Αντιλήψεις και απόψεις του Καζαντζάκη αναθεωρούνται ενίοτε από έργο σε έργο. Αν στην αρχή της πορείας του ο αριστοκρατικός υπαρξισμός του υπαγορεύει την ανάθεση της υπέρτατης ευθύνης μόνο σε ανώτερους ανθρώπους, η διαμόρφωση,

παραδείγματος χάριν, του Χαρκούτση στον ώριμο *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, μάλλον υπαινίσσεται αυτή τη μεταστροφή του. Ο Καζαντζάκης υπερβαίνει τις επιδράσεις του εντάσσοντας μια γυναίκα, τη Θεοφανώ, στους υπερανθρώπους ή δημιουργώντας στο ίδιο έργο, τον *Νικηφόρο Φωκά*, έναν Χορό μαζοχιστικό και αυτοκαταστροφικό σε αντίθεση με τον γυναικείο Χορό στην *Ερωφίλη*, όπου οι γυναίκες χαρακτηρίζονται απλώς από δολοφονική διάθεση.

Ο Καζαντζάκης έζησε το πολυτάραχο πρώτο μισό του 20^{ού} αιώνα. Βαλκανικοί πόλεμοι, δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι και ανάμεσά τους η Μικρασιατική Καταστροφή, Εμφύλιος πόλεμος στην πατρίδα μας. Ο συγγραφέας ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο και ασχολήθηκε και με άλλα αντικείμενα, όπως οι ανταποκρίσεις, η σεναριογραφία και η διασκευή και μετάφραση έργων. Διώχθηκε για τις πολιτικές και φιλοσοφικές του απόψεις. Αν υπήρξε αρχικά ένας αριστοκρατικός εθνικιστής, μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας στράφηκε οψιμότερα σε άλλες κατευθύνσεις.

Τα αμφίσημα σχόλια για τα έργα του μόνο ένα πράγμα υποδηλώνουν: ότι δεν περνούν απαρατήρητα και ότι σημαίνουν κάτι διαφορετικό για το θέατρο. Η θεατρική σκηνή άργησε να υποδεχθεί τα έργα του Καζαντζάκη, όσο κι αν ο ίδιος προσπάθησε να πείσει τους υπεύθυνους να τα ανεβάσουν. Στην αρχή ήταν διστακτικός απέναντι στους θιάσους και δεν δεχόταν να επιφέρει μεταβολές στα έργα. Στην πορεία, ωστόσο, έγινε δεκτικότερος στις αλλαγές και διασκεύασε τα έργα του για το θέατρο ή προέβη και σε ξενόγλωσσες μεταφράσεις. Οι μεταφράσεις αυτές μάλιστα γνώρισαν μεγάλη ακμή στις δύο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του. Η πορεία των έργων του στο εξωτερικό υπήρξε θαυμάσια. Αναγνωρίστηκε, λοιπόν, και το θεατρικό του έργο όχι μόνο εγχώρια, αλλά και διεθνώς.

Εν κατακλείδι, πρέπει όλοι να συναισθανθούμε την ιδιαιτερότητα του Καζαντζάκη ως συγγραφέα και την ιδιομορφία των έργων του ως λογοτεχνικών κειμένων. Ο *Νικηφόρος Φωκάς*, ο *Ιουλιανός ο Παραβάτης* και ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* βρίσκονται στο μεταίχμιο της εποχής τους: ανάμεσα στο θεατρικό και το αντιθεατρικό, το σχετικό και το απόλυτο, την ιστορία και τη λογοτεχνία, την πραγματικότητα και τον θρύλο.

Αυτή την εύθραυστη γραμμή ακολουθεί εντέλει ο Νίκος Καζαντζάκης στη βυζαντινή τριλογία και της αφήνει ανεξίτηλο το αποτύπωμά του.

Βιβλιογραφία

1. Έργο Αναφοράς

Καζαντζάκης Νίκος, *Θέατρο - Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα*, β' τόμος, Αθήνα, εκδόσεις Καζαντζάκη, 1998.

2. Εργογραφία Νίκου Καζαντζάκη

- Πρωτότυπο έργο

Καζαντζάκης Νίκος, «Η αρρώστια του αιώνας», *Πινακοθήκη*, ΣΤ' (Μάρτιος-Μάιος 1906), σσ. 8-11, 26-27, 46-47.

_____ : «Η επιστήμη εχρεωκόπησε;», *Παναθήναια*, 19 (Νοέμβριος 1909), σσ. 71-75.

_____ : «Η Τέχνη και η Εποχή», *Νέα Εστία*, 38, 1945, σ. 511.

_____ : *Συμπόσιον*, Αθήνα, Ελ. Καζαντζάκη, 1971.

_____ : «Το δράμα και ο άνθρωπος σήμερα», *Νέα Εστία*, 56, 1954, σσ. 1636-1638.

_____ : *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Αθήνα, εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Β' έκδοση, 1984.

_____ : *Όφεις και κρίνο*, Σημειώσεις - Σχόλια αντί Προλόγου - Επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2002.

_____ : *Ασκητική. Salvatores Dei*, Αθήνα, 1945 [με ξυλογραφίες Γιάννη Κεφαλληνού].

_____ : *Αδερφοφάδες*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2009.

_____ : *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2014.

_____ : *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, 1981.

_____ : *Καπετάν Μιχάλης*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2012.

_____ : *Ο Βραχόκηπος*, πρόλογος και μετάφραση Π. Πρεβελάκη, Αθήνα, Εστία, 1960.

_____ : *Ο Τελευταίος Πειρασμός*, Αθήνα, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, 1973.

- _____ : *Ο Φτωχούλης του Θεού*, Αθήνα, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, 1981.
- _____ : *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2012.
- _____ : *Σπασμένες ψυχές*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2008.
- _____ : *Τερτσίνες*, Αθήνα, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, 1960.
- _____ : *Τόντα Ράμπα*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2005.

- Μεταφραστικό έργο

Μακιαβέλι Νικολό, *Ο ηγεμόνας*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα, 1961.

Μπερξόν Ανρί, *Το γέλοιο*, 1914.

Νίτσε Φρίντριχ, *Η γέννησις της τραγωδίας*, 1912.

3. ΆΛΛΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

Δέλτα Πηνελόπη, *Για την Πατρίδα*, Αθήνα, εκδ. Εστία, 2013.

Τερζάκης Άγγελος, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, Αθήνα, εκδ. Εθνικού Θεάτρου, 1936.

4. ΜΕΛΕΤΕΣ

- Ελληνόγλωσσες

Beaton Roderick (επιμ.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Bien Peter, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τ. 1, μτφρ. Α. Λαμπρινίδου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001.

_____ : *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τ. 2, μτφρ. Α. Κατσικερός, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.

Jauss Hans-Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης-τρία μελετήματα*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα, Εστία, 1995.

Αλεξίου Έλλη, *Για να γίνει μεγάλος-Βιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1978.

Αλεξίου Χρήστος, «Ιδεολογία και πραγματικότητα στον Καζαντζάκη», στο: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. Roderick Beaton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σσ. 593-630.

- Ανδρειωμένος Γιώργος, *Πάλι με Χρόνια με καιρούς*, Αθήνα, εκδ. Ι. Σιδέρης, 2011.
- Αργυροπούλου Χριστίνα (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης και Εκπαίδευση, 50 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, Ελληνοεκδοτική, 2008.
- Βουγιούκα Αθηνά, *Η ποίηση της πραγματικότητας και η πραγματικότητα της ποίησης. Η «Αναφορά στον Γκρέκο» του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, Κλεψύδρα, 1999.
- Βρεττάκος Νικηφόρος, *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του*, Αθήνα, Βιβλιοαθηναϊκή, 1960.
- Γραμματάς Θεόδωρος, *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1983.
- _____ : *Κρητική Ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, Τολίδης, 1992.
- Γρηγοροπούλου Μαρίνα, «Η Εικονοποιία της καζαντζακικής Αναφοράς», προλογικό κείμενο (επιστημονική εισαγωγή), στο Καζαντζάκης, Νίκος, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2014, σσ. XIII-XXXIV.
- Δετοράκης Θεοχάρης, «Ο Καζαντζάκης και το Βυζάντιο», *Παλίμψηστον*, 4, 1987, σσ. 183-198.
- Καζαντζάκη Ελένη, *Νίκος Καζαντζάκης - Ο ασυμβίβαστος. Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του* [έργο γραμμένο στα γαλλικά και μεταφρασμένο στα ελληνικά από τη συγγραφέα του: *LeDissident. Biographie de Nikos Kazantzaki, vu à travers ses lettres, ses carnets, ses textes inédits*, Paris, LibrairiePlon, 1968], κριτικήεκδ. Π. Σταύρου, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 1977.
- Καραλής Βρασίδης, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας. Δοκίμιο επί της οντοποιίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, Αθήνα, εκδ. Κανάκη, 1994.
- Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας (εκδ.), *Νίκος Καζαντζάκης: το έργο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου που έλαβε χώρα στο Ρέθυμνο στις 23, 24, 25 Απριλίου 2004, Ηράκλειο, 2006.
- Παναγιώτου Αντώνιος Δ., *Το μεγαλείο της πτώσης*, Αθήνα, Αρμός, 2017.
- Περαντωνάκης Γιώργος - Χατζηγεωργίου Παναγιώτα, *Βιβλιογραφία για τον Νίκο Καζαντζάκη (1906-2012)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.
- Πετράκου Κυριακή, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα, Μίλητος, 2005.
- Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2017.
- Πουλιόπουλος Νίκος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα. Η κοσμοθεωρία του. Η πολιτική του ιδεολογία και δράση*, τ.1, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1972 και τ.2, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1975.

Πρεβελάκης Παντελής, «Σχεδιάσμα εσωτερικής βιογραφίας και χρονογραφία του Βίου του Νίκου Καζαντζάκη», στο Νίκος Καζαντζάκης, *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Αθήνα, εκδ. Ε. Ν. Καζαντζάκη, 1984, σσ. 1-75.

_____ : *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Αθήνα, Εστία, 1958.

Ροϊλός, Παναγιώτης, «Το Βυζάντιο και ο ηρωικός πεσιμισμός στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», μτφρ. Θ. Κατσικερός, στο: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. R. Beaton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σσ. 207-224.

Σπηλιοπούλου Ιωάννα (επιμ.), *Ο Νίκος Καζαντζάκης και η πολιτική*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2019.

Σταματίου Γιώργος, Π., *Η γυναίκα στη ζωή και στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997.

_____ : *Ο Καζαντζάκης και οι αρχαίοι*, Αθήνα, 1983.

Σταυροπούλου Έρη-Αγάθος, Θ. (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης-παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθοποιήσεις*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου που έλαβε χώρα στην Αθήνα το 2007, Αθήνα, Γκοβόστης, 2011.

Σταύρου Πάτροκλος, *Ο υπαρξιακός Καζαντζάκης. Η μακρά πορεία προς τον «Καπετάν Μιχάλη»*, κριτική εκδ. Ζ. Βενάρδος, Αθήνα, Δρόμων, 2001.

Σταφυλάς Μιχάλης, *Ο Καζαντζάκης κάτω από το φως της διαλεκτικής*, Αθήνα, εκδ. Σ. Δ. Βασιλόπουλος.

Τωμαδάκης Νικόλαος, *Περί Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως (1453)*, Θεσσαλονίκη, Πουρνάρας, 1993.

Υφαντής Παναγιώτης, *Ήρωας συνάμα κι άγιος. Το ανθρωπολογικό ιδεώδες του Νίκου Καζαντζάκη και ο Φραγκίσκος της Ασίζης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.

Χουρμούζιος, Αμίλιος, «Μια τραγωδία υψηλού ήθους Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», στο: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμ. Roderick Beaton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σσ. 225-233.

- Ξενόγλωσσες

Bien Peter, *Kazantzakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1972: Nikos Kazantzakis novelist, Bristol/New York, Bristol Classical Press-UK/Aristide D. Karatzas Publisher-U.S.A., «Studies in Modern Greek», 1989.

- Αφιερώματα Περιοδικών

Journal of Modern Literature, Special Number, t. 2, no 2, Philadelphia, 1971-1972.

Le Regard crétois, περιοδική έκδοση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη (Société Internationale des Amis de Nikos Kazantzaki), αρ. 1-40, Saint-Genis-Pouilly (France), Ιαν. 1990 - Δεκ. 2013.

Διαβάζω, τχ. 377, Σεπτέμβριος 1997.

Διαβάζω, τχ. 480, Δεκέμβριος 2007.

Ελίτροχος, τχ. 15, Πάτρα, Καλοκαίρι 1998.

Η Λέξη, τχ. 139, Μάιος-Ιούνιος 1997.

Καινούργια Εποχή, Αθήνα, Δίφρος, Άνοιξη 1978.

Καινούργια Εποχή, Αθήνα, Δίφρος, Φθινόπωρο 1958.

Νέα Εστία, τ. 102, τχ. 1211, Αθήνα, Χριστούγεννα 1977.

Νέα Εστία, τ. 162, τχ. 1806, Δεκέμβριος 2007.

Νέα Εστία, τ. 62, τχ. 729, Αθήνα, 15-11-1957.

Νέα Εστία, τ. 66, τχ. 779, Αθήνα, 25 Δεκεμβρίου 1959.

Νέα Εστία, τ. 72, τχ. 848, Αθήνα, 1-11-1962.

Νέα Εστία, τ. 90, τχ. 1067, Αθήνα, Χριστούγεννα 1971.

Τετράδια Ευθύνης, τχ. 3, Ευθύνη- Εκδόσεις των Φίλων, 1977.

Το Δέντρο, τχ. 155-156, Μάιος 2007.

5. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΕΡΓΟ

Alexandrovich Vasiliev A., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας 324-1453*, επίτομο, μτφρ. Δ. Σαβράμη, Αθήνα, Πελεκάνος, 2006,

Περίληψη

Η θεματική της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας συνίσταται στην εξέταση των τραγωδιών βυζαντινής έμπνευσης του Νίκου Καζαντζάκη.

Έτσι, μελετώμενα έργα είναι ο *Νικηφόρος Φωκάς*, ο *Ιουλιανός ο Παραβάτης* και ο *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*. Πρώτα παρουσιάζονται η βιο-εργογραφία του Κρητικού συγγραφέα και διανοητή και η σχέση του με το Βυζάντιο. Στη συνέχεια, με διαρκείς αναφορές στα ίδια τα έργα, εξετάζονται η υπόθεση, οι χαρακτήρες, τα φιλοσοφικά νοήματα που τα διέπουν και τα ιστορικο-κοινωνικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία γεννήθηκαν· σε συνάρτηση με τα φιλοσοφικά νοήματα, ειδικότερα, αναδύονται σημαντικές πτυχές του καζαντζακικού στοχασμού και των ιδεολογικών επιδράσεων σ' αυτόν από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή του λογοτέχνη. Τέλος, η πραγμάτευση συμπεριλαμβάνει, ασφαλώς, το ενδιαφέρον ζήτημα της μεταφοράς των συγκεκριμένων έργων στο θέατρο· διερευνώνται τόσο ο τρόπος παράστασής τους στη θεατρική σκηνή, όσο και η γεφύρωσή τους με το κοσμοείδωλο του Νίκου Καζαντζάκη.

Κοντολογίς, στόχο της εργασίας αυτής αποτελεί η προσέγγιση της σχέσης μεταξύ της βυζαντινής θεματικής και της καζαντζακικής σκέψης και λογοτεχνικής δημιουργίας.

Abstract

The content of the present post-graduate study concerns the examination of certain Byzantine tragedies written by Nikos Kazantzakis. The works under examination are *Nikiforos Fokas*, *Ioulianos Paravatis* and *Konstantinos Paleologos*.

First, the biography and the literary works of Nikos Kazantzakis as an author and thinker are presented as well as his involvement with the Byzantium.

Secondly, the plot of the works in question, the characters, the philosophical ideas, which are found throughout the literature involved, in addition to the historical and social context in which they were born, are being studied with constant references to the works themselves.

Especially, in connection to the underlying philosophical principles, important aspects of Kazantzakis' frame of thought emerge. Furthermore, the impact of ideological influences which cover from antiquity to the author's present day are also highlighted.

Moreover, the study deals with the very interesting issue of the works being transferred from the pen to the stage. The adaptation of these works to suit the performance on stage as well as bridging Kazantzakis' worldview are further examined.

In conclusion, the purpose of the present study is to explore Kazantzakis' way of thinking along with his literary creations with the Byzantium.