

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ

Τα μερεμέτια του *Πρωτομάστορα**

Ο ΠΩΣ είναι γνωστό, *Ο Πρωτομάστορας* γράφτηκε το 1908 και στάλθηκε από το Ηράκλειο την άνοιξη του 1909 στον Λασσάνειο Ποιητικό Διαγωνισμό ως «δράμα δίπρακτο» με τον τίτλο *Θυσία*. Αμέσως μετά τη βράβευσή του, τον Μάη του 1910, δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια* με τον τίτλο *Ο Πρωτομάστορας* και τον χαρακτηρισμό «Τραγωδία» (αρχικά σε τεύχος του περιοδικού και αργότερα σε αυτόνομη έκδοσή του). Τέλος, ανάμεσα στα 1913 και 1915 ο Μανόλης Καλομοίρης το διασκεύασε σε τρίπρακτη όπερα, που παρουσιάστηκε στην Αθήνα τον Μάρτη του 1916 και τυπώθηκε την ίδια χρονιά.¹ Αν διασχίσει κανείς το πέλαγος της καζαντζακικής βιβλιογραφίας, θα διαπιστώσει, σχετικά εύκολα, ότι *Ο Πρωτομάστορας* αποτελεί την πιο σχολιασμένη τραγωδία του Καζαντζάκη· θεωρείται σημαντική όχι μόνον ως προς την εξέλιξη της δραματουργίας του αλλά και της ευρύτερης ιδεολογικής του συγκρότησης αφού, ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, η καλλιτεχνική του δραστηριότητα ήταν, κατά κύριο λόγο, θεατρική. *Ο Πρωτομάστορας* βρίσκεται στο σταυροδρόμι εκείνο από το οποίο ο συγγραφέας αποχαιρετά τη νεανική παραγωγή και μπαίνει στη φάση της ωριμότητας, είναι το 'αρχέτυπο' των μεταγενέστερων τραγωδιών του. Η μετάβαση αυτή συντελέστηκε αξιοποιώντας μια, προσφιλή τότε, τακτική των δημοτικιστών ποιητών: τη δραματοποίηση δημοτικών τραγουδιών, σύμφωνα με τις υποδείξεις του Πάννη Ψυχάρη και του Αργύρη Εφταλιώτη.² Στην καζαντζακική

* Η εργασία αποτελεί επεξεργασμένη μορφή ανακοίνωσης στο διεθνές επιστημονικό συνέδριο «Νίκος Καζαντζάκης 2007: Πενήντα χρόνια μετά» που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο Κρήτης τον Μάη του 2007 στο Ρέθυμνο. Ευχαριστώ θερμά για τη βοήθειά τους τον Αλέξη Πολίτη και τη Πούλα Μπούνταλη, καθώς επίσης το Τμήμα Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης και το Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη.

1 Καλομοίρης 1916. Για μια παρουσίαση της τραγωδίας, πληροφορίες για τη συγγραφή της καθώς και τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Πετράκου 2005: 187-212.

2 Για το θέμα βλ. ενδεικτικά Γεωργοπούλου 2002: 227-33, Πετράκου 2006: 133-51, Πεφάνης 1998: 92-109, Πεφάνης 1998-2000: 273-323, Πούχγερ 1992: 309-30.

διασκευή του «Γιοφυριού της Άρτας», ο Πρωτομάστορας δέχεται να θυσιάσει την αγαπημένη του επειδή πιστεύει ότι είναι σημαδεμένος από τη μοίρα για μια ξεχωριστή ηρωική αποστολή. Η 'θυσία' είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίζεται το γιοφύρι που οδηγεί τον ήρωα στον καζαντζακικό υπεράνθρωπο, το συστατικό στοιχείο που τον διαφοροποιεί από την αγέλη των θεριστών και τον χρίζει ταγό της ομάδας των μαστόρων. Σε αντίθεση με άλλες διασκευές του δημοτικού τραγουδιού, στο τέλος του έργου, το 'adaγίο' δίνει γρήγορα τη θέση του σε μια σκηνή αποθέωσης του ήρωα, που κατόρθωσε να επιβεβαιώσει την ηρωική του ταυτότητα.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος ενός μικρού ερευνητικού προγράμματος που εκπονείται στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών. Αποσκοπεί να φέρει στο φως νέο, αθησαύριστο αρχειακό υλικό και, στη συνέχεια, να εξετάσει το κείμενο ως προϊόν μιας εξελικτικής διαδικασίας που αφορά, όπως είπαμε, στην κρίσιμη μετάβαση από τα νεανικά έργα στη φάση της ωριμότητας. Η έρευνα ξεκίνησε με μια σύγκριση ανάμεσα στο χειρόγραφο της *Θυσίας* που έστειλε ο Καζαντζάκης στον Λασσάνειο Ποιητικό Διαγωνισμό το 1908 (και το οποίο σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη) και στο κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1910.³ Όπως θα δούμε, η αντιπαραβολή έφερε στο φως σχετικά λίγες αλλά ενδιαφέρουσες διαφορές. Στη συνέχεια, η έρευνα εντόπισε στο Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη:

(1) μια σειρά από πλούσιες χειρόγραφες σημειώσεις (αφαιρέσεις, προσθήκες και ερμηνευτικά σχόλια) του συγγραφέα πάνω στο τυπωμένο κείμενο της αυτοτελούς έκδοσης των *Παναθηναίων* του 1910 (στο περιθώριο και τις λευκές σελίδες της έκδοσης).⁴

(2) τρία λευκά λυτά φύλλα, αποκομμένα από ένα μεγαλύτερο μπλοκ, με ενιαία σελιδαρίθμηση (σ. 33-37), γραμμένα κι από τις δύο όψεις με μαύρο μελάνι, τα οποία περιέχουν ερμηνευτικά σχόλια, προσθήκες και αλλαγές του συγγραφέα στο έργο. Η πρώτη σελίδα φέρει τον τίτλο «Πρωτομάστορας», γραμμένο με μπλε κραγιόν και πλαισιωμένο αριστερά και δεξιά από δύο γραμμές με κόκκινο κραγιόν. Στην ίδια σελίδα υπάρχουν δυο σημαντικές ενδείξεις: (α) ο υπότιτλος «B' Version του Πρωτομ.[άστορα]» και (β) ο χαρακτηρισμός του (με μολύβι) ως «pendant του Νικηφόρου», ταίρι δηλαδή της τραγωδίας *Νικηφόρος Φωκάς*,

3 Το κείμενο στάλθηκε στο διαγωνισμό από το Ηράκλειο «Προς τον Κύριον Σπυρ. Λάμπρον, Καθηγητήν του Εθν. Πανεπιστημίου Αθήνας» και φυλάσσεται στο Παράρτημα Χειρογράφων Ψ-27 της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Περισσότερες πληροφορίες στο <http://www.nlg.gr>. Ως «Ο Πρωτομάστορας» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης στα *Παναθήναια* (Έτος Γ', τχ. 233-234, 15-30 Ιουνίου 1910, σ. 131-44) και, στη συνέχεια, σε αυτοτελή έκδοση, ως ανασελιδοποιημένο ανάτυπο (Έκδοσις «Παναθηναίων», Αθήνα, 1910, σ. 48).

4 Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, ΕΕΚ 190_1-48. Περισσότερες πληροφορίες στον κατάλογο της βιβλιοθήκης του Μουσείου στο <http://www.kazantzakis-museum.gr>. Πρόκειται, προφανώς για το προσωπικό ανάτυπο του συγγραφέα αλλά δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι προοριζόταν για το τυπογραφείο. Οι σημειώσεις δεν είναι καθαρογραμμένες και δεν υπάρχουν επίσης λευκά φύλλα ανάμεσα στις τυπωμένες σελίδες.

με την οποία γνωρίζουμε ότι ο Καζαντζάκης καταπιανόταν μετά το 1915.⁵ Η χρονολόγηση της δεύτερης βερσιόν προκύπτει από δύο ακόμα χειρόγραφες σημειώσεις του συγγραφέα στην πρώτη σελίδα. Η πρώτη παραπέμπει σε κριτική του Άλκη Θρύλου για το έργο που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο *Νουμά* την άνοιξη του 1916 με αφορμή την παράσταση της όπερας του Καλομοίρη (Θρύλος 1916). Η δεύτερη σχετίζεται μ' ένα σχόλιο του συγγραφέα για το χορό της τραγωδίας, με ημερομηνία 30 Αυγούστου 1916.⁶

Καθώς κάποιες από τις σημειώσεις του Καζαντζάκη στο τυπωμένο κείμενο απαντώνται και στο χειρόγραφο σχέδιο της «B' Version», θα πρέπει να προέρχονται από την ίδια περίπου περίοδο. Ενδεχομένως, με αφορμή την παράσταση της όπερας, ο Καζαντζάκης ξαναδιάβασε το έργο και αισθάνθηκε ότι έπρεπε να γίνουν τόσο σημαντικές αλλαγές ώστε να προχωρήσει σε μια νέα εκδοχή του. Είναι πιθανόν ότι σημείωσε αρχικά τα σχόλια και τις αλλαγές πάνω στο τυπωμένο κείμενο του 1910. Στη συνέχεια, προσπάθησε, όπως φαίνεται, να τις καθαρογράψει, να τις εμπλουτίσει και να τις 'οργανώσει' καλύτερα στις λευκές σελίδες του σημειωματάριού του με πρόθεση να προχωρήσει σε μια «B' version». Σε κάθε περίπτωση, όταν μιλάμε για τον *Πρωτομάστορα*, πρέπει να έχουμε υπόψη μας τρεις εκδοχές: το «δίπρακτο δράμα» *Θυσία* του 1908, την τραγωδία *Πρωτομάστορας* του 1910 και το ανολοκλήρωτο σχέδιο της «δεύτερης βερσιόν» του 1916. Οι διαφορές ανάμεσα στα κείμενα του 1908 και 1910 είναι πολύ λιγότερες από εκείνες του 1916, καθώς ο Καζαντζάκης είχε μπει πλέον σε μια άλλη φάση της εξέλιξής του. Στην πραγματικότητα, οι αλλαγές το 1916 ήταν τόσο σημαντικές και δημιουργούσαν τέτοιες αντιφάσεις στο κείμενο, ώστε το έργο έπρεπε να γραφεί σχεδόν απ' την αρχή για να συμπεριλάβει τις νέες σκέψεις που είχαν κατακλύσει το συγγραφέα μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και την εμπειρία του Αγίου Όρους. Ενδεχομένως, γι' αυτό το λόγο εγκατέλειψε, όπως όλα δείχνουν, το εγχείρημα και προτίμησε να ασχοληθεί με τις νέες τραγωδίες που είχε αρχίσει να κυοφορεί από το 1915 περίπου: τον *Νικηφόρο Φωκά*, τον *Ηρακλή*, τον *Οδυσσέα* και τον *Χριστό* (Πρεβελάκης 1959: 8-9). Ωστόσο, οι μεταγενέστερες και ατελέσφορες αυτές διορθώσεις και προσθήκες του *Πρωτομάστορα* προδίδουν την κατεύθυνση, τη ροπή της εξέλιξης του συγγραφέα, αναδεικνύουν με μεγαλύτερη ευκρίνεια τους συνδέσμους ανάμεσα στα νεανικά έργα της περιόδου 1906-1910 και τις τραγωδίες που ολοκλήρωσε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο· δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο η μεταγενέστερη δραματουργία της 'ωριμότητας' αναπτύχθηκε ως φυσική απόρροια της πρώιμης. Με την έννοια αυτή, δεν είναι τυχαίο ότι χαρακτήρισε, όπως είπαμε, το έργο «ταίρι» του *Νικηφόρου Φωκά*.

Το μικρό αυτό δοκίμιο δεν αποσκοπεί, φυσικά, ούτε να προχωρήσει σε μια εξαντλητική φιλολογική παρουσίαση των νέων δεδομένων ούτε σε μια

5 Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, ΑΥΤ 6_A-E.

6 «Θυμίσου χορευτή Καράτζιβας που μούπε Ρουσόπουλος, 30-8-16».

απαρίθμηση των επιμέρους διαφορών ανάμεσα στις τρεις ‘γραφές’ του έργου. Αναμφίβολα, η διερεύνησή τους μπορεί να συζητηθεί κάτω από πολλές προοπτικές και να αναδείξει άλλες τόσες πτυχές. Εδώ θα συζητηθούν ορισμένα μόνον από τα αλληπάλληλα ‘μερεμέτια’ του *Πρωτομάστορα* μέσα από μια πολύ συγκεκριμένη οπτική γωνία: τη μετάβαση από τη θυσία των γυναικείων ‘παρακμιακών’ στοιχείων στη λατρεία του καζαντζακικού υπεράνθρωπου που, με το πέρασμα των χρόνων, έπαιρνε όλο και περισσότερο τον χαρακτήρα της θρησκείας ‘θεοφόρων’ τραγικών ηρώων. Η πορεία αυτή είναι εμφανής ακόμα κι αν συγκρίνει κανείς τον τίτλο του χειρόγραφου που στάλθηκε στον Λασσάνειο μ’ εκείνον της έκδοσης του 1910: από το «δίπρακτο δράμα» *Θυσία* χωρισμένο σε επιμέρους σκηνές, περνάμε στην «τραγωδία» *Ο Πρωτομάστορας*, χωρισμένη σε δύο μέρη: το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από την πράξη της θυσίας στο πρόσωπο του θύτη, του νικηφόρου ήρωα.

Σε γενικές γραμμές, στις δύο πρώτες γραφές, τα αδύναμα στοιχεία είχαν πιο έντονη παρουσία, ήταν περισσότερο ζωηρά και ενεργητικά και καταπολεμούνταν με μεγαλύτερη δυσκολία. Εδώ ανήκει ο χορός των θεριστάδων. Η δειλία, η αρρώστια, ο φόβος, το αίσθημα υποταγής απέναντι στη μοίρα που τον χαρακτηρίζει υποτροπιάζουν με το πέρασμα των χρόνων και η αντίθεση με τη ‘διονυσιακή’ δύναμη και υγεία που εκπροσωπεί ο χορός των μαστόρων, γίνεται πιο έντονη το 1916. Έτσι, διαβάζουμε στην πρώτη σελίδα του σχεδίου της «B’ Version» την παρακάτω επεξήγηση: «Όχλος = φόβος, υποταγή, δουλεφτάδ.[εσ] πικροί, βασανισμ.[ένοι]». Και στη δεύτερη σελίδα: «Θεριστάδ.[εσ] = οι σκλάβοι της ζωής· υπομ.[ονή], εγκαρτέρ.[ηση], φόβος, υποταγή». Με ακόμα πιο μελανά χρώματα αποδίδονται οι γυναίκες των θεριστών απέναντι στις δυνάμεις της μοίρας: το «έντρομες» γυναικούλες στο χειρόγραφο του 1908, γίνεται «περίφοβες τρέχουν απ’ εδώ, τρέχουν απ’ εκεί» στο τυπωμένο κείμενο, όπου στις απελπισμένες κραυγές τους έχει προστεθεί επίσης η φράση «Παρθένα, βοήθησέ μας!» (9). Στην πρώτη γραφή υπήρχε επίσης «ένα κοριτσάκι χαρούμενο» που έβλεπε τη Σμαράγδα να καταφτάνει φέρνοντας δώρα. Το 1910 αφαιρέθηκε ως περιττό. Ο εκπρόσωπος του εκθηλυμένου Αισθητισμού στο έργο είναι αναμφίβολα ο νεαρός, «όμορφος, χλωμός» (10) Τραγουδιστής, που εξυμνεί με τα λόγια και τη φλογέρα του την ομορφιά στο πρόσωπο της Σμαράγδας. Δεν είναι τυχαίο που η φιγούρα του αποκτά ολοένα και πιο αρνητικά πρόσημα στη συνείδηση του συγγραφέα καθώς λειτουργεί ως πρόσκομμα στην ανοδική πορεία του ήρωα. Έπειτα από την πρώτη του είσοδο, τα μέλη του χορού «τόνε διώχνουν σε μια γωνιά, ανάμεσα στις γυναίκες» (12) και, στη συνέχεια, για ένα μεγάλο διάστημα, μένει «ήσυχχα» μόνος στη γωνιά του, ασχολούμενος με τη φλογέρα του (κάπου-κάπου μόνον «ξεπετιέται μια νότα γλυκειά» ανάμεσα στο θόρυβο των διαλόγων).⁷ Το 1910, η παρουσία του γίνεται ακόμα πιο

7 Η φράση μάλιστα «τη στιγμή που κανένας δεν περίμενε μια τόσο αναπάντεχη αρκαδική γαλήνη» (12), που δηλώνει ακόμα περισσότερο την απόστασή του από τα γεγονότα της σκηνής,

παθητική και περιθωριακή, είναι πλέον σαφώς ένα εμπόδιο πλέον στο δρόμο του ήρωα. Έτσι, μετά τη φράση «Μια τρίχα των μαλλιών της αξίζει πιο πολύ απ' όλα σου τα γιοφύρια!», ο συγγραφέας έχει προσθέσει: «Καλήτερα να κάθομαι στην ακροποταμιά να κλαίω και να δέρνομαι, να μην μπορώ να προσπεράσω και νάρχεται η Σμαράγδα να μου χαμογελά να γαίνω, παρά νάχω σιδερένια μπροστά μου τα γιοφύρια και περνάω απάνω τους καβάλλα!» (44).

Η ολοένα και μεγαλύτερη άπωση του θηλυκού-αδύναμου στοιχείου εκδηλώνεται όμως, κυρίως, απέναντι στην Σμαράγδα. Στο χειρόγραφο κείμενο της *Θυσίας*, αν και ο ήρωας τη σέρνει στο θάνατο, είναι τουλάχιστον ευγενής, «την αναβαστάζει. Θέλει να της δώσει δύναμη να προχωρήσει», «της γλυκομιλεί». Το 1910 οι παραπάνω οδηγίες δεν υπάρχουν. Υπάρχει απλά η απαίτηση από την Σμαράγδα να μην τρέμει καθώς εντοιχίζεται (45). Και πάλι όμως, τόσο στο χειρόγραφο του 1908 όσο και στην έκδοση του 1910 η Σμαράγδα παρέμενε μια εξιδανικευμένη μορφή. Ήταν το εμπόδιο στη μοίρα του ήρωα στο βαθμό που απλά είχε διαπράξει το λάθος να γεννηθεί γυναίκα. Οκτώ χρόνια αργότερα όμως, έχει αρχίσει να 'δαιμονοποιείται' στη συνείδηση του Καζαντζάκη, να μεταμορφώνεται σε μια αράχνη που παίρνει χαιρέκακα τη δύναμη από το αρσενικό και προσπαθεί να το τυλίξει στον ιστό της. Έτσι, στην τρίτη σελίδα του σχεδιάσματος της δεύτερης βερσιόν διαβάζουμε την παρακάτω ερμηνευτική και συνάμα σκηνική οδηγία: «Σφίγγοντας δόλια μα σαγηνευτικά τα χέρ.[ια] της γύρω απ' το λαιμό του – όχι τόσο από αγάπη όσο από τη λεπτή γυναίκεια ηδονή της νίκης στους άντρες – θα του ζητούσε καταστρέφοντας το γιοφ.[ύρι] να χτίσει σπίτι'. Και να δέχεται, πλανεμ.[ένος] από τη Γυν.[αίκα]...». Στη δεύτερη σελίδα ο Καζαντζάκης έχει σημειώσει τα παρακάτω:

«Ο Πρ.[ωτομάστορας] να μη ζητά απότομα το 'σπίτι' από τον Άρχοντα. Βαθμηδόν να φαίνεται πως ενικήθηκε, πως σκοπεύει να παρατ.[ήσει;] τον κίντ.[υνο;] και την τέχνη. Σα μιλά με Σμαρ.[άγδα] Να φαίν.[εται] πως είναι συντριμ.[ένος] από αγάπη, αδύνατος, ελαττωμένος. Οι μαστόρ.[οι] του παρατήρ.[ησαν] ήδη πως έκαμε λάθη σ[το] χτίσιμο, αλλού ο νους του... Τη στιγμή που θα γκρεμίζ.[εται] το γιοφ.[ύρι] η Σμ.[αράγδα] να τον κυτάζει θριαμβεύοντας και ο Πι.[ρωτομάστορας] σ' ένα λυγμό του θάνοιωθε τον ξεπεσμό του».⁸

δεν υπήρχε στο χειρόγραφο δράμα του 1908.

8 Παρόμοιες σκέψεις είχε σημειώσει ο συγγραφέας πάνω στη σελίδα τίτλου του προσωπικού του ανέπτυου: «Ο Πρ.[ωτομάστορας] να μη ζητά απότομα το 'σπίτι' από τον Άρχ.[οντα] Βαθμηδόν να φαίνετ[αι] πως νικήθ[ηκε] πώς σκόπευε να παρατ.[ήσει;] τον κίντ.[υνο;] και την τέχνη. Σα μιλά με Σμαρ.[άγδα] Να φαίν.[εται] πως είναι συντριμ.[μένος] από αγάπη, αδύν.[ατος], ελατωμ.[ένος] Οι μαστόρ[οι] του παρατήρ.[ησαν] ήδη πως έκαμε λάθη στο χτίσιμο, αλλά ο νους του. Σμ.[αράγδα] του ζητά αφίνοντας το γιοφ.[ύρι] να χτίσει το σπίτι».

Με εξαίρεση ίσως τον ιδιαίτερο τύπο της Μαγδαληνής, που 'γεννά' την ανάσταση του Χριστού στην ομώνυμη τραγωδία, η νέα επεξεργασία του *Πρωτομάστορα* συμβαδίζει με την εξέλιξη του συγγραφέα και σ' αυτό το ζήτημα, με τις αμέσως επόμενες δηλαδή γυναικείες φιγούρες των τραγωδιών του: στον *Οδυσσέα* ο Καζαντζάκης θα αμφισβητήσει την πίστη της Πηνελόπης, στον *Χριστό* οι γυναίκες θα αποκλειστούν εξ αρχής από το ιερό μυστήριο ενώ στο 'ταίρι' του *Πρωτομάστορα*, τον *Νικηφόρο Φωκά*, κυριαρχεί η μορφή της Θεοφανώς, η πιο μοχθηρή ίσως γυναικεία μορφή στη δραματολογία του. Η αλήθεια είναι ότι η παραπάνω τάση 'δαιμονοποίησης' δεν μπορούσε να συμβιβαστεί εύκολα με την εξιδανικευμένη και περήφανη Σμαράγδα του 1908 και ίσως αυτός να είναι ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους η δεύτερη βερσιόν δεν προχώρησε περισσότερο. Δύο χειρόγραφες σημειώσεις στην τρίτη και τη δεύτερη σελίδα, αντίστοιχα, του σχεδιάσματός της προδίδουν εύγλωττα την αμηχανία: «Πρέπει καλά να ξεδιαλύνω: κάθε άτομ.[ο] [η] αγάπη καταστρέφει, δεν είναι 'αγνή'; Ή μόνο ωρισμ.[ένες] αγάπες; (και τέτοια νάταν της Σμ[αράγδας];)». Ο συγγραφέας παραπέμπει στη συνέχεια σε σχόλιό του στην προηγούμενη σελίδα για το χαρακτήρα της ηρωίδας του: «αφελής Ελληνοπούλα, αγ.[απά] και δίνεται, χωρίς φιλοδ.[οξία], όλη. Κι όταν νοιώθει πως η αγ.[άπη] της εμποδίζ.[ει] τον Πρ.[ωτομάστορα] και τον απειλεί, πεθαίνει, απλά, χαρούμ.[ένα] από περίσσεια αγάπη κι ο θάν.[ατος] = ένα από τα λαμπρά πρόσωπα του Έρωτα».

Προς αυτήν την κατεύθυνση της σύνθεσης, μέσω της ταύτισης του έρωτα με το θάνατο, κινείται μια ακόμα ενδιαφέρουσα αλλαγή: ενώ στις δύο πρώτες γραφές η ηρωίδα θυσιάζεται αυτόβουλα, το 1916 είναι η δύναμη του αρσενικού που την εμψυχώνει με τη δική του βούληση για να τη σύρει στο θάνατο. Στην τρίτη σελίδα των παραπάνω σημειώσεων υπάρχει η εξής οδηγία: «Ο Πρ.[ωτομάστορας] να της δυναμώνει και να υψώνει το ψ.[υχικό] Όταν μιλά περήφ.[ανα], αυτή τρέμει, και λέει: Μίλα ακόμη! Έτσι σιγά σιγά ο Πρ.[ωτομάστορας] τη μαθαίνει νάναι άξια για τη Θυσία. Τόνη λέει ψυχοπατέρα μου!».⁹ Βέβαια, ήδη στο τέλος του χειρογράφου που στέλνει στον Λασσάνειο το 1908, υπάρχει η ακόλουθη σημείωση του συγγραφέα: «Θέλησα ν' απλοποιήσω την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού αφαιρώντας την ιδέα του 'αδερφού'». Με τις παρεμβάσεις του 1916 όμως καθίσταται περισσότερο σαφές, ήδη από την πρώτη σελίδα του σχεδίασματος της δεύτερης βερσιόν, ότι «Η Γυν.[αίκα] = το μαλακό πλάσμα που θυσιάζ.[εται] για ανώτερο σκοπό ζωής». Έτσι, κρυσταλλώνεται καλύτερα στη συνείδηση του συγγραφέα σε τι έγκειται η θυσία: «Στη θυσία κ' οι δυο να υψών.[ονται]: ο Πρ.[ωτομάστορας] γιατί θα θυσιάζ.[ει] την αδυν.[αμία] του και τη Γυν.[αίκα] που παράφ.[ορα] αγαπά· η Σμ[αράγδα] γιατί ενώ α' = Γυν.[αίκα] που

⁹ Παρόμοια χειρόγραφη οδηγία υπάρχει και δίπλα στη σελίδα τίτλου της έκδοσης: «Ο Πρ.[ωτομάστορας] δυναμώνει Σμ.[αράγδα] της υψών[ει] ψ[υχικό]. Όταν μιλά περήφ.[ανα] αυτή τρέμ[ει] και λέει: Μίλα ακόμα! Έτσι σιγά σιγά γίν[εται] άξια για τη θυσία».

πλάνεβε, τώρα υψώνεται σε γυν.[αίκα] που θυσιάζ.[ει] τη ζωή της σε ανώτ.[ερη] δημιουργ.[ική] στιγμή μυστικής γυναικείας μητρικότητας».

Οι τρεις τελευταίες λέξεις μας οδηγούν στον πυρήνα της κεντρικής σύγκρουσης του έργου: την εξουδετέρωση του ερωτικού στοιχείου ως αδύναμου μέσα από μια οπτική γωνία που συνδέεται με το μυστικισμό και τον ασκητισμό. Οι θεριστές εναντιώνονται στα σχέδια του Άρχοντα, ο οποίος επιδιώκει να βάλει «το χαλινάρι της σκλαβιάς» στον ποταμό που «φοβερίζει και βουά» σα «θεριό» (8) που το έχουν υποτάξει. Στην πρώτη σελίδα του σχεδιάσματος του 1916 ο Καζαντζάκης σημειώνει: «Ο ποταμός = τ' άγρια στοιχεία, οι υπόγειες δυνάμεις» και στη δεύτερη σελίδα: «Ποταμός = η βαρεία, μουντή δύν.[αμη] της ύλης». Πρόκειται για τις σκοτεινές εκείνες δυνάμεις που απειλούν και πάλι το δημιουργό και το έργο του, που επιχειρούν για μια ακόμα φορά μετά τον Λώρη του Φασγά και τον Ορέστη στις *Σπασμένες ψυχές* να ακυρώσουν την πραγμάτωση προς τον καζαντζακικό υπεράνθρωπο. Η λύση είναι μία: εξόντωση. Η φύση είναι αυτή που πρέπει να θυσιαστεί, στο πρόσωπο της 'καταπράσινης' Σμαράγδας, ο σκοτεινός υλικός κόσμος των ερωτικών παρορμήσεων, που αντιμετωπίζονται ως πάθη που πρέπει να χαλιναγωγηθούν και να 'εντοιχιστούν'. Στην πρώτη σελίδα του σχεδιάσματος ο Καζαντζάκης δείχνει να έχει συνειδητοποιήσει πιο καλά τις εξελίξεις που είχε δρομολογήσει ο ίδιος οκτώ χρόνια νωρίτερα: «Ο άνθρ.[ωπος] πολεμά με τη φυσ.[ική] δύναμη. Αγώνας τρομερός. Για να τη νικήσει πρέπει πρώτα να νικήσει τον εαυτό του. Θυσία: η Γυν.[αίκα] του παίρν.[ει] τη δύν.[αμη] – η αγάπη σ' άτομο. Να τη θυσιάσει· δηλ. να θυσ.[ιάσει] τις πιο γλυκειές του ατομ.[ικές] χαρές».

Η νίκη απέναντι στην ύλη, τον έρωτα και την απόλαυση οδηγεί από μια άλλη διαδρομή τον Καζαντζάκη στα χωράφια της θρησκείας· σ' ένα είδος ασκητικού μυστικισμού που συμπεριλαμβάνει την εκμηδένιση της ζωής και τη χαρούμενη αποδοχή του θανάτου καθώς και την ταύτιση του τελευταίου με τον έρωτα. Στο *Ιντερμέδιο* της τραγωδίας υπάρχουν δύο αντιθετικά ημιχόρια με γύφτισες, όπου το ένα προτρέπει τον ήρωα να παραδοθεί στη γυναίκα, το άλλο να την αποφύγει. Στη σελίδα 33 του τυπωμένου κειμένου ο συγγραφέας δείχνει πως το 1916 έχει προχωρήσει σε μια σύνθεση, κι έτσι σημειώνει στο περιθώριο δύο νέες ατάκες: «Γύφτ. – Αχ νάμουν εγώ, να πέθ.[αινα] για το χατήρι του Αγαπητικού, στεριώνοντας με το απαλ[ό] κορμί μου ένα μεγάλ[ο] έργο. Ω Θάν.[ατε], ως γλυκύτατο πρόσωπο του Έρωτα, επάκ. με! – Ευχ.[αριστώ] σε, Θεέ μου, γιατί 'μαι αγνή κι αφίλητη και θα γεράσω στο σπίτι μου, τιμημένη!». Πόσο διαφορετικά ηχούν τα παραπάνω λόγια από μια φράση που υπήρχε μόνο στην πρώτη γραφή του 1908 στον αμέσως επόμενο μονόλογο της ηρωίδας: «Στείρα, χέρσα, ανώφελη κατεβαίνω στον Άδη. Ω!». Σ' ένα άλλο χειρόγραφο σχόλιο στο περιθώριο της σελίδας 44, η θυσία εξισώνεται με «υπέρτατη τώρα ερωτική πράξη».

Ανάμεσα στα 1910 και 1916 ο Καζαντζάκης επιχειρεί μια όσμωση μπερξονισμού και ελληνορθόδοξου μυστικισμού. Αν και ενθουσιασμένος από το

εθνικιστικό παραλήρημα των Βαλκανικών Πολέμων καταπιάστηκε συστηματικά με τον Μπερξόν και δημοσίευσε τη μελέτη του για τον Γάλλο φιλόσοφο (Καζαντζάκης 1912). Στις 20 Νοεμβρίου 1914, στη Μονή Ιβήρων σκεφτόταν ότι «η μοναστική ζωή, κι έτσι ως είναι – αμόρφωτη κι ανήθικη» παραμένει «ανώτερη από [την] κοινωνική» ενώ δύο μέρες μετά σημείωνε: «Μια ιδέα: αναδιοργάνωση ελληνικού ασκητισμού. Πώς το Άγιον Όρος να γίνει η εστία μιας πνευματικής ζωής» (Καζαντζάκη² 1983: 68-69). Ένα χρόνο αργότερα, προέβαλε το χριστιανικό μυστικισμό στην ελληνική αρχαιότητα. Στις 3 και 4 Σεπτεμβρίου 1915 γράφει: «Ενίκησα και λίγνεσα σαν τον Ηρακλή που είδε τον Άδη κι ανέβηκε στο φως συλλογισμένος [...] Οι άνθρωποι πώς παρεξηγούν την άγια μορφή του Ηρακλή, που είναι όλος μυστικός ήρωας: αγνός, όλος ψυχή, ασκητισμό, αγώνα, βαθύτατη θλίψη κι εσωτερικό τελικό καθαρό. Εδώ οι μετόπες: το συναξάρι του, το μαρτυρολόγι. Ενίκησε το σώμα του την ύλη μ' επιμονή, θανατηφόρα συχνά άσκηση». (Καζαντζάκη² 1983: 74-75). Ήδη, η σύλληψη της *Θυσίας* το 1908 είχε, σε σπερματική ακόμα μορφή, τα παραπάνω ασκητικά χαρακτηριστικά, όπως εύστοχα σημείωνε πάνω στο χειρόγραφο ο κριτής του Λασσάνειου ποιητικού διαγωνισμού.¹⁰

Η πορεία ωστόσο ολοκληρώνεται μετά τη μυστικιστική εμπειρία του Αγίου Όρους. Έτσι, ο Πρωτομάστορας του 1916 είναι πλέον αγνός από ύλη. Με την απόφασή του να καταστεί 'υγιής', θυσιάζοντας κάθε 'γυναικεία' αδυναμία, η ίδια αυτή η θυσία γίνεται ο θεμέλιος λίθος μιας νέας θρησκείας που, με το πέρασμα των χρόνων, θα εμπλουτίζεται διαρκώς με νέες και ποικίλες ιδεολογικές προσμίξεις. Σταδιακά, άρχισε να παίρνει τα χαρακτηριστικά μιας λατρείας αρσενικών ηρώων, το αρχέτυπο των οποίων, ωστόσο, βρίσκεται στον Πρωτομάστορα. Οι μάστορες, «τα μαύρα χελιδόνια της άνοιξης του Νου» (47), στις σημειώσεις του 1916, είναι εκείνοι που «υμνούν *τη δύν*.[αμη] του ανθρ.[ώπου], που χαλιν[ώνει] τα στοιχειά και τα δαιμόνια».¹¹ Απέναντι στα φοβισμένα αγελαία ζώα, τους θεριστές, οι «Γύφτοι = οι λεύτεροι της ζωής: ορμή, ανταρσία, έλλειψη ηθ.[ικής] και νόμου, πλάστες». Η αποστροφή προς το λαό είναι μεγαλύτερη το 1916 απ' ό,τι το 1908: «(Σαν έρθουν οι θεριστάδ.[ες] λέν: Να το κοπάδι, πάμε πίσω σ[το] χορό μας, τι τους σιχάινουμ[ε])».¹² Στη δεύτερη βερσιόν ο συγγραφέας έχει προσθέσει και τις Γυναίκες των μαστόρων, που, έχουν θετικά πρόσημα μόνον

10 Προς το τέλος του χειρογράφου που στάλθηκε στον Λασσάνειο, στο σημείο όπου ο χορός επαινεί τον ήρωα («Νικητής και καβαλλάρης πέρασε τα στενά της νιότης, όπου ορθόστητη παραμονεύει και σκοτώνει η Γυναίκα!»), ο κριτής σχολιάζει: «Εντελώς ασκητική ιδέα!». Το σχόλιο διατυπώθηκε και στο δημοσιευμένο κείμενο της κρίσης του διαγωνισμού, με εισηγητή τον Σ. Κ. Σακελλαρόπουλο: «Η ιδέα αυτή δεν φαίνεται εις ημάς πολύ διάφορος των ιδεών αίτινες ενέπνευσαν τον ασκητικόν βίον» (1910: 121).

11 Η χειρόγραφη σημείωση εμφανίζεται στην πρώτη σελίδα του τυπωμένου κειμένου και, απαράλλακτη, στην τελευταία σελίδα του σχεδιάσματος της δεύτερης βερσιόν.

12 Παρόμοια δίπλα στη σελίδα τίτλου της έκδοσης ο συγγραφέας έχει σημειώσει: «(Σαν έρθ. [ουν] οι θεριστάδ.[ες] λέν: Να το κοπάδι, φεύγομε[!])».

ως μητέρες όμως, παιδιών, αρσενικών, βέβαια: «υμνούν [τον] Έρωτα» εκείνον «που δίνει και πλάθει γιουούς, το στήθος που βυζαίνει τον κάλλιον. Νικούμε με τον Έρωτα τον Χάρο. – ο στρατός της σωτηρίας οι – μάνες. Μία πεθ.[αίνει] και δέκα γεννούμε».¹³

Στη νέα επεξεργασία του έργου αποτυπώνονται επίσης επιδράσεις από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε, η οποία είχε εκδοθεί από τον Φέξη στη μετάφραση του Καζαντζάκη το 1912: «Χορός = η βαθύτ.[ερη] ουσία της ζωής. Θεία μανία, όλο το σώμα αιγλοβολεί ψυχή, τα γόνατα πληγ.[ώνει] (γιατί τα χτυπά σ' γης), οι νόμοι οι φυσικοί καταργούνται (υψώνεται ο χορευτής και πετά) θυμάται το χρώμα που γεννήθη κι οι άλλοι γύρα, ήσυχτοι σε θρησκ.[εντική] περισυλλογή. Λέει: Κλαδέφτε με για ν' αλαφρώσω. Ο Διόνυσος πνέει απάνω του αλάκαιρος, σφοδρότερ.[ος] από την Αφροδ. Και τον Άρη». Και πιο κάτω: «Οι γυν.[αίκες] με αυστηρό πρόσωπο, κάτου τα μάτια, βακχίδες: Θρ.[ησκεία;] και Έρωτας». Το διονυσιακό στοιχείο χρησιμοποιείται για να εξυμνήσει το θρίαμβο του ήρωα απέναντι στην αρρώστια: «Όλοι μαζί: παραδομ.[ένοι] σ' ένθεη μανία του χορού αντροκαλιούνται το Θάν.[ατο]. Είμ.[αστε] οι Πλάστες: έργα και παιδιά. Από τόπο σε τόπο μαθαίν.[ουμε] τους μισερούς ανθρ.[ώπους] πώς να νικούν τη Μοίρα τους».

Επιπλέον, το 1916 η θέση του ήρωα στο πρώτο μέρος της τραγωδίας είναι πιο επικίνδυνη απ' ό,τι το 1910, εξαιτίας της επιρροής που του ασκεί η Σμαράγδα. Έτσι στο περιθώριο της σελίδας 16 της έκδοσης έχουν προστεθεί οι παρακάτω διάλογοι:

«Πρ.[ωτομάστορας]: Στα έργα μου πετιέται η μορφή σου ξάφνου και λέω: όλα τα μάταια έργα τούτα δεν αξίζουν ένα φιλί σου...

Σμ.[αράγδα]: Μη φύγεις! Ένα σπιτάκι... δεν μπορώ να πηγ.[αίνω] από τόπο σε τόπο ... Μια φωλιά σ' ένα κλαδί της γης κ' εγώ να σε προσμένω...

Πρ.[ωτομάστορας]: Βαρέθηκα τα γιοφ.[ύρια] Ένα σπίτι τώρα νειρεύομαι να χτίσω... Να οργών.[ουμε] κι εμείς τη γης, την αγαθή Μάνα.

[Σμαράγδα] Τι θα ζητήσεις από το[ν] πατ.[έρα] μου; Συνηθίζ[ει] πάντα ένα μεγ.[άλο] δώρο.

Πρωτομάστορας: Θα δεις... θα δεις το μυστ.[ικό] μου... ».

Απέναντι στην απειλή της Σμαράγδας όμως ορθώνεται ένας εντελώς νέος ρόλος που έχει προστεθεί το 1916: ο Γέρο-Μάστορας που εκπροσωπεί την υγιή, στιβαρή φωνή της πατριαρχίας και ο οποίος παρεμβαίνει σε κρίσιμες στιγμές. Όταν, για παράδειγμα, οι Μάστορες αισθάνονται προδομένοι και διαμαρτύρονται στον αρχηγό τους (15) ο συγγραφέας βάζει στο στόμα του τις εξής φράσεις:

¹³ Η ίδια φράση υπάρχει δίπλα στη σελίδα τίτλου της έκδοσης και στην πέμπτη σελίδα του σχεδιάσματος της δεύτερης βερσιόν.

«Ο γέρο Μάστορας τότε μαλώνει: Άλλαξες Πρ.[ωτομάστορα]! Το μάτι σου θόλωσε ο νους σου βόσκει στα σύννεφα, τα πόδια σου δε σε κρατούν πια πάνω στη γης παληκαρίσια. Μόλεψες τη θεία φύση σου, Πρ.[ωτομάστορα]. Πρώτη βολά το έργο των χερ[ιών] σου γκρεμίζ.[εται] Ντροπή Σου! Αναστενάζ[εις], μουρμουρίζ[εις], λες και ξελές τις προσταγές, σε ρήχν[ει] κάτω ο ποτ[αμός] 3 βολές.».

Ακολουθούν κοφτές αλλά αιχμηρές παρεμβάσεις: όταν οι Μάστορες αναστενάζουν («Αλλοίμονο στους κόπους μας», 28) ο συγγραφέας βάζει τον Γερο-Μάστορα να συμπληρώνει: «Ξέπεσες!». Όταν ο Άρχοντας απαιτεί από τον ήρωα να υποδείξει την αίτιο και ο ήρωας τίθεται ενώπιον των ευθυνών του, ο συγγραφέας διαγράφει τη φράση του Άρχοντα («Πηγαίνετέ τον! Α! δε θες να μολοήσεις! Δε θες!», 37) και προσθέτει τον παρακάτω διάλογο:

«Ο γέρο μαστ.[ορας] –Αφήστε τον! Αν δεν έχει τη δύν.[αμη] να μολοήσει, καλήτερα να πεθάνει.
Πρ.[ωτομάστορας] Ας πεθάνω! Καλήτερα. Για τη ζωή μου δε νοιάζ.[ομαι]. Άλλο μου τρώει την καρδιά.»

Έπειτα απ' αυτό, όταν πια είναι ορατός ο κίνδυνος του θανάτου του Πρωτομάστορα, η εξόντωση της γυναίκας καθίσταται 'θεμελιώδες' ζήτημα για τον ήρωα. Γι' αυτόν το λόγο, στη δεύτερη βερσιόν, ο Πρωτομάστορας υποφέρει λιγότερο, εμφανίζεται πιο αταλάντευτος και άτεγκτος στις αποφάσεις του. Έτσι, σύμφωνα με μια χειρόγραφο αλλαγή του 1916, που απαντάται και στο σχεδιασμα, τα λόγια του Πρωτομάστορα (42) «'Σώπα και μην κλαις. Ζήσαμε εμείς' κ.λπ. πρέπει εκείνη που πιο υποφ.[έρει] να πει δηλ.[αδή] η Σμαρ.[άγδα]». Μέσα από μια καζαντζακική οπτική, ο ήρωας έχει γίνει πιο άξιος του ονόματός του το 1916. Με το πέρασμα των χρόνων, το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε από μια παθητική θυσία της Σμαράγδας σε μια περισσότερο ενεργητική και αυτόβουλη πράξη του Πρωτομάστορα. Με τη μετακίνηση του κέντρου βάρους από τη θυσία στον ήρωα, η Σμαράγδα έτεινε πλέον να μεταβληθεί σε υποχείριό του. Στην τρίτη σελίδα του σχεδίασματος της δεύτερης βερσιόν συναντά κανείς την παρακάτω επισήμανση: «Τη Γυν.[αίκα] που τον πλάνεψε (να λέει η Μάνα) πρέπει μόνος του ο Πρ.[ωτομάστορας] να μολοήσει. Γιατί να προσθέτει ο ποιητής: 'Η μοναχή η Γυν.[αίκα]; Χαλνά την υπέροχ[η] σύλληψη, υπέροχη όχι μόνο για το δραματ.[ικό] ενδιαφέρο που δυνατότητα αμέσως συναρπάζ[ει] μα και για την αλήθεια της φιλοσ.[οφικής] σκέψης: Για νάχει αξία πρέπει με τη δικιά του τη Θέληση να γίνει ο σκοτωμός. Δύν.[αμη] έχει μόνον ό,τι πλάθεται, θεληματικά σ[τα] βάθη του είναι'». Η διόρθωση αυτή μεταθέτει την ευθύνη ακέραη στον ήρωα. Παρόμοια, ο οργισμένος Άρχοντας δεν απευθύνεται το 1916 στο χορό (31-32)

αλλά ρίχνει πια όλο το βάρος της απόφασης στους ώμους του Πρωτομάστορα διορθώνοντας το τυπωμένο κείμενο ως εξής: «Ως να γυρίσω από το γιοφύρι θέλω να μου τη μαρτυρήσεις!».

Μετά τις παραπάνω αλλαγές ο ήρωας κέρδιζε συνεχώς σε ανάστημα. Από μια άποψη, ο αγώνας που παρουσιάζει η τραγωδία αφορά, βέβαια, σε μια προσωπική του υπόθεση. Έτσι, όταν ο Γέρος θεριστής προσπαθεί να μειώσει τον ήρωα («Είσαι άνθρωπος. Τίποτα παραπάνω. Τι φωνάζεις; Δεν είσαι Θεός!»), εκείνος του απαντά: «Είμαι άνθρωπος. Τι παραπάνω θέλω;» (19). Στην πρώτη γραφή του έργου, μάλιστα, το 1908, υπήρχε μια ακόμα φράση που στη συνέχεια αφαιρέθηκε: «Καθένας του εαυτού του είναι Θεός!». Με το πέρασμα των χρόνων, ωστόσο, ο ατομικός κόσμος του ήρωα άρχισε να αποκτά όλο και πιο οικουμενικές διαστάσεις. Η κεντρική σύγκρουση που παρουσιάζει το έργο αφορούσε, βέβαια, και το 1916 στον εσωτερικό του κόσμο. Έτσι, ο συγγραφέας εξηγούσε, στην πρώτη κιόλας αράδα του σχεδίασματος της δεύτερης βερσιόν: «Ο ανθρ.[ωπος] που πρέπει να νικήσει τον εαυτό του για να θεμελιώσει το έργο του». Ωστόσο, την ίδια στιγμή, ο εντελώς υποκειμενικός αυτός κόσμος συγχέεται με τον αντικειμενικό. Έτσι, όταν η Μάνα προβλέπει «αφανισμούς και σύγκλυσες» (30) μια προσθήκη του 1916 στο περιθώριο της σελίδας, δείχνει την αλλαγή ρότας: «Όλο το χωριό θα βουλιάξει...». Από την προσωπική περιπέτεια του ήρωα εξαρτάται πλέον η τύχη όλης της κοινότητας. Μέσα από αυτήν την αλλαγή, ο ήρωας μετασχηματίζεται το 1916 σε ηγέτη. Στην πρώτη κιόλας σελίδα των σημειώσεων, ο συγγραφέας σημειώνει: «Λαός (γύφτοι) = ακολουθούν τον αρχηγό». Μάλιστα, ο «Ξανθός Λεβέντης» (25) μεταμορφώνεται σε ταγό, όταν ακριβώς θεμελιώνει το γιοφύρι που τον κάνει 'υπεράνθρωπο', όταν γίνεται δηλαδή μάρτυρας συνάμα και ασκητής, κατισχύοντας, πρώτα απ' όλα, στη θεότητα του έρωτα, την Αφροδίτη. Μια ακόμα σημείωση στην τρίτη σελίδα του σχεδίασματος δείχνει καθαρά τον αντίπαλο του νέου αυτού αρχηγού: «Το χωριό όπου χτιζ.[ει] ο Πρ.[ωτομάστορας] = νάναι περίφ.[ημο] για τις ωρ.[αίες] γυν.[αίκες] του. Θρύλοι για την παλιά Αφροδ.[ίτη] (την 'Κερά του Γιαλού')».¹⁴ Από μια ορισμένη οπτική γωνία, το σημαντικότερο ίσως στοιχείο στην εξέλιξη του Πρωτομάστορα είναι, τελικά, η θεϊκή ουσία την οποία έχει αποκτήσει μέσα από αυτή τη νίκη, το γεγονός ότι ανάμεσα στα 1910 και 1916 ο καζαντζακικός ήρωας γίνεται 'θεοφόρος' ηγέτης. Χωρίς να απομακρύνεται από τη νιτσεική σκληρότητα, συνθέτει μια νέα ταυτότητα μέσα από τη ζεύξη νεορομαντικού μπερξονισμού και ελληνορθόδοξου μυστικισμού. Στην πρώτη σελίδα του σχεδίασματος της «B' Version» διαβάζουμε: «Μοίρα: Γ' έλαν προς τα πάνω, σκληρό και δίκαιο». Ενώ, σύμφωνα με ερμηνευτική σημείωση που έχει γράψει ο ποιητής πάνω στη σελίδα τίτλου της έκδοσης, ο «Πρ.[ωτομάστορας]

¹⁴ Παρόμοια χειρόγραφη σημείωση υπάρχει και στη σελίδα τίτλου του ανάτυπου: «Το χωριό, όπου χτιζ[ει] ο Πρ.[ωτομάστορας] = περίφ.[ημο] για τις ωρ.[αίες] γυν.[αίκες] του. Θρύλοι για την παλιάν Αφροδ.[ίτη] ('Κερά')».

= ένα από τα προσωπεία του πάσχοντος Θεού κυριεμ.[ένος] από γυν.[αίκα] δένεται σ[την] ύλη και χρειάζ.[εται] effort laboureur να σωθεί – σώζοντας το Σώμα του». Ίσως αξίζει να επαναλάβει κανείς ότι στη χειρόγραφη προσθήκη της σελίδας 15 του τυπωμένου κειμένου, ο αυταρχικός Γέρο-Μάστορας θα τον ντροπιάσει με τη φράση: «Μόλεψες τη θεία φύση σου, Πρ.[ωτομάστορα]».

Η μετατόπιση από τη θυσία των αδύναμων, των θηλυκών και των υλικών στοιχείων στη λατρεία των υγιών, αρσενικών και θεοφόρων ηρώων, είναι παράλληλη με τη μετάβαση από την οδύνη ενός «δράματος» της Παρακμής στο θαυμασμό μιας 'νεοκλασικής' «τραγωδίας». Οι παραπάνω πορείες συναρτώνται προς τη γενικότερη εξέλιξη του ίδιου του δραματουργού: από τη φάση της επίδρασης του Νεορομαντισμού και του γαλλικού νιτσεισμού στην πρώτη δεκαετία του αιώνα προς τη διαμόρφωση ενός δραματουργικού υβριδίου κλασικιστικού Αισθητισμού. Από ιδεολογική άποψη, επιβεβαιώνεται και πάλι η έντονη έλξη που ασκούσαν στον Καζαντζάκη εκείνες οι αυταρχικές, πρωτοφασιστικές συμπεριφορές που συνεπάγονταν την απαξίωση της ανθρώπινης ζωής, τη βία που ασκείται για την εξόντωση του αδύναμου, την ανθρωποθυσία του 'κατώτερου' με στόχο την επικράτηση μιας ανώτερης ιδέας για την οποία είναι προορισμένος ο ταγός. Τα φίλτρα της πρόσληψης είχαν σημαντικές, όπως φαίνεται, νεοελληνικές ιδιαιτερότητες, η περιγραφή των οποίων, ωστόσο, ξεπερνά κατά πολύ τα όρια αυτής της μικρής παρουσίας.



Αντώνης Γλυτζουρής

Επίκουρος καθηγητής Θεατρολογίας
Πανεπιστήμιο Κρήτης
glytzouris@phl.uoc.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Γεωργοπούλου, Βαρβάρα 2002. “Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση.” Στο: Βιβιλάκης, Ιωσήφ (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, 227-33. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών - Εκδόσεις Ergo.
- Θρύλος, Άλκης 1916. “Ο *Πρωτομάστορας*.” *Ο Νουμάς*, 583: 16-17, 584: 26-28, 585: 41-43, 586: 59-60.
- Καζαντζάκη, Ελένη ²1983. *Νίκος Καζαντζάκης, ο ασυμβίβαστος*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Καζαντζάκης, Νίκος 1912. “H. Bergson.” *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, Β: 310-34.
- Καλομοίρης, Μανώλης 1916. *Ο Πρωτομάστορας. Μουσική τραγωδία με τρία μέρη και ιντερμέδιο. Διασκευή από την ομώνυμη τραγωδία του Πέτρου Ψηλορείτη*. Αθήνα.
- Πετράκου, Κυριακή 2005. *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*. Αθήνα: Μίλητος.
- Πετράκου, Κυριακή 2006. “Ο Νεκρός αδελφός δεν πέθανε: Είναι ακόμα μαζί μας.” *Παράβασις* 7: 133-51.
- Πεφάνης, Γιώργος 1998. “Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης.” *Θέματα Λογοτεχνίας* 8: 92-109.
- Πεφάνης Γιώργος 1998-2000. “Το τραγούδι του Γιοφυριού της Άρτας ως γέφυρα μεταξύ δημοτικής ποίησης και δράματος.” *Παρουσία* 13-14: 273-323.
- Πούχγερ, Βάλτερ 1992. “Η παραλογή και το δράμα. Μία προτίμηση”, *Το Θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, 309-30. Αθήνα: Παϊρίδης.
- Πρεβελάκης, Παντελής 1959. “Ν. Καζαντζάκης. Συμβολή στη χρονογραφία του βίου του.” *Νέα Εστία* 66: 2-30.
- Σακελλαρόπουλος, Σ. Κ. 1910. “Ο *Πρωτομάστορας*.” *Παναθήναια* 232: 119-21.



ANTONIS GLITZOURIS

The Master Builder's repairs

Summary

NIKOS Kazantzakis' *The Master Builder* (published 1910) is probably his most significant play not only in terms of the evolution of his dramaturgy but also as far as his further ideological formation is concerned. The present paper brings to light new archival material and attempts to examine the above tragedy as a product of an evolutionary process concerning the crucial transition from the youth works to the phase of maturity. In particular, research has spotted in Nikos Kazantzakis' Museum a series of the author's rich handwritten notes (removals, additions and interpretative comments) which refer to an incomplete draft of a "B' Version" of *The Master Builder* (1916). The essay proceeded to a comparison between the above findings and the manuscript of *Sacrifice* (1908) which is kept in the National Library and the text of *The Master Builder* which was published in 1910. It was found out that the shift of the centre of gravity from the sacrifice of the weak, the feminine and the material elements to the worship of the healthy, masculine and god bearing heroes functions parallel to the transition from the pain of a "drama" of Decline to the admiration of an authoritative neoclassical "tragedy". The above transitions have confirmed the fact that the protofascist ideologist have since then intensely appealed to Kazantzakis.