

Ο ΟΜΗΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Στὸ λογοτεχνικὸ κανόνα τοῦ Καζαντζάκη τὸ ἔμμετρο δράμα τοῦ Ὀδυσσεῆς κατέχει σημαντικὴ θέση, ἀφενὸς γιατί μᾶς παρουσιάζει μιὰ πρῶϊμη ἀντίληψη τοῦ μυθολογικοῦ ἥρωα ποὺ ἔμελε νὰ καταστεῖ τὸ τελικὸ φερέφωνο τοῦ ποιητῆ καὶ ὁ κύριος ἐκφραστὴς τῆς σύνθετης φιλοσοφίας του, ἀφετέρου, γιατί μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐξετάσουμε λεπτομερειακὰ πὼς χρησιμοποιοῦσε ὁ ποιητὴς γνωστὲς πηγές προκειμένου νὰ συνθέσει κατὶ τὸ πρωτότυπα δικό του.

Ὁ Ὀδυσσεὺς πρέπει νὰ γράφηκε τὸ 1915, λίγο μετὰ τὴν ἐπίσκεψιν τοῦ Καζαντζάκη στὸ Ἅγιον Ὅρος μετὸν Σικελιανό. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἔγραψε κι ἄλλα δύο ποιητικὰ δράματα, *Χριστὸς καὶ Νικηφόρος Φωκᾶς*. Τὸ 1922, ὅταν βρίσκονταν στὴ Βιέννη, ὁ ποιητὴς κατάρφερε νὰ διαθέσει τὸν Ὀδυσσεῆ ἀντὶ 10 ληρῶν Ἀγγλίας. Τὴν ἴδια χρονιά πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ Ἀλεξανδρινὸ περιοδικὸ *Νέα Ζωή* (1922)¹, ἐνῶ ἡ πρώτη του ἐκδοσις σὲ βιβλίον ἔβγαλε ἀπὸ τὸν οἶκον «Στοχαστὴς» τὸ 1928. Στὴν ἐκδοσις τοῦ «Δίφρου», 1955, καθὼς καὶ στίς μετέπειτα τῆς κ. Ἑλένης Καζαντζάκη, τὸ κείμενον τοῦ Ὀδυσσεῆ παρουσιάζει μερικὲς μικροαλλαγές —κυρίως στὴ γλωσσικὴ διατύπωση— καὶ μιὰ αὐξησιν τῶν ἐνδεκασύλλαβων στίχων τοῦ γύρω στὸ 10%. Θεματολογικὰ καὶ ἀπὸ ἀποψη χαρακτηρισμῶν τῶν προσώπων ἡ ἐξέλιξις τῆς ὑπόθεσις δὲν ὑπάρχουν διαφορές. Ὁ Καζαντζάκης, ἀγάπησε αὐτὸ τὸ ἔργο ἐξ ἀρχῆς, τὸ ἀνέφερε στὰ γράμματα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης συχνά, τὸ μετέφρασε σε πεζὸ στὰ γαλλικὰ ὁ ἴδιος καὶ προσπάθησε νὰ βρεῖ κάποιον Γάλλο ποιητὴ νὰ τὸ μετατρέψει σὲ ἔμμετρο, ἐνῶ φρόντισε νὰ τοῦ γίνῃ καὶ μιὰ γερμανικὴ μετάφρασις. Τὸ 1930 ὁ Philéas Lebesgue ἐπαίνεσε τὸ ἔργο στὸν *Mercur de France*, ὁ Καζαντζάκης ὅμως δὲν πίστευε ὅτι ὁ Γάλλος φιλέλληνας πολυκαταλάβαινε τὰ ἔργα του².

1. Ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον Α. Γερανός.

2. Βλέπε ἀναφορὰς στίς διαφορὰς ἐπιστολές του, Παντελῆ Πρεβελάκη, *Τετρακόσια Γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στὸν Πρεβελάκη* (Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Ἑλένης Καζαντζάκη, 1965), σελ. 74, 85, 92, 94, 96, 98. Ἐπίσης, *Ἐπιστολὲς πρὸς τὴν Γαλάτεια* (Ἀθήνα: Δίφρος, 1958), σελ. 22, 48, 51, 53, 54, 59, 64, 67, 78, 88, 96, 158 καὶ 289.

Ἐναυσμα γιὰ νὰ προβῶ σὲ μιὰ σύγκριση τοῦ Ὀδυσσεά μετ' τὴς λογοτεχνικῆς πηγῆς του μοῦ ἔδωσε ἡ δήλωση τοῦ Πρεβελάκη ὅτι, «ὁ Ὀδυσσεύς ἦταν ἔργο πολὺ ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ δράμα *Τὸ τόξο τοῦ Ὀδυσσεά* τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν»³ (*Der Bogen des Odysseus*, 1914), στὸ ὁποῖο ὁ Καζαντζάκης ἀναφέρεται σ' ἐπιστολῇ του πρὸς τὴν Γαλάτεια (9 Αὐγούστου 1922) γράφοντας ὅτι θὰ ἀφιερῶσει τὸ δράμα του «στὸν Χάουπτμαν ποὺ ἔχει κάνει ἕναν Ὀδυσσεά κι αὐτός». Στὴν πραγματικότητά μῶς ἡ ἀφιέρωση ἔγινε στὴ «Lenotschka Dybouk» (*Dybbuk*)⁴, δηλαδή, στὴν Ἑλένη Σαμίου. Ὅπως δὴ ποτε, αὐτὴ ἡ μνεία τοῦ ποιητῆ, καθὼς καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιοκρισία του στὴν Ἀκρόπολη (14 Ἀπριλίου 1907), «Τὸ νέον ἔργον τοῦ Χάουπτμαν», δείχνουν ὅτι ὁ Γερμανὸς συγγραφέας καὶ τὰ ἔργα του εἶχαν ἀπασχολήσει τὸν Καζαντζάκη πολὺ πρὶν γράψῃ τὸν Ὀδυσσεά του. Πιθανὸν ὁ Καζαντζάκης νὰ στράφηκε πρὸς τὸν Γερμανὸν θεατρικόν, πεζογράφον, καὶ ποιητὴ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Χάουπτμαν τὸ 1907 ἐπισκέφθηκε τὴν Ἑλλάδα —νέο ποὺ ἀπασχόλησε τὸν τύπον τῆς ἐποχῆς. Οἱ θετικότερες νεορομαντικῆς ἐντυπώσεις τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ἀποτελέσαν τὸ ὕλικόν τοῦ γοητευτικοῦ ταξιδιωτικοῦ βιβλίου του, τὴν ἐπομένη χρονιά, *Ἑλληνικὴ Ἀνοιξή* (*Griechischer Frühling*, 1908). Ἀπὸ τὰ περιεχόμενα αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, ἰδιαιτέρα ἀπὸ τὴς ἐπιστημονικῆς ἐξηγήσεις ποὺ ὁ Γερμανὸς νατουραλιστὴς ἀποδίδει σὲ πολλὰ πρόσωπα καὶ πράγματα τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας, διασυνδέοντές τα ἀναλογικά μετ' τὸ σύγχρονον βίον καὶ λαϊκὸν πολιτισμὸν τῶν Ἑλλήνων, βγάζει κανεὶς χρήσιμα συμπεράσματα γιὰ τὴν μορφή ποὺ ἔδωσε τὸ 1914 στὸ Ὀμηρικὸν ὕλικόν ποὺ μετέτρεψε σὲ ποιητικὸν δράμα μετ' τίτλον *Τὸ τόξο τοῦ Ὀδυσσεά*. Μολονότι ἡ νατουραλιστικὴ προκατάληψις καὶ τεχνοτροπία ποὺ εἶχαν κάνει τὸ Χάουπτμαν διάσημον στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα — μετ' ἔργα ὅπως τὸ τραγικὸν *Οἱ ὕφαντουργοὶ* (*Die Weber*, 1892) — εἶχαν παύσει νὰ χαρακτηρίζουν ἀπόλυτα τὰ κείμενά του, τὸ νεοκλασσικὸν δράμα του γιὰ τὸν νόστο τοῦ Ὀδυσσεά δὲν εἶναι τελειῶς ἀπαλλαγμένο ἀπὸ νατουραλιστικὸς ἀπόηχους, ὅπως ἡ ἐπίδρασις τοῦ περιβάλλοντος, ἡ κοινωνικὴ πίεσις, ἡ ἐπιβίωσις τοῦ ἰσχυροτέρου, ἡ ἀνάγκη ἐλέγχου τῶν ἐνστικτῶν καὶ παρορμήσεων κ.τ.τ. Θεματικὸς ἀπόηχος καὶ μοτίβον ἀπὸ *Τὸ τόξο τοῦ Ὀδυσσεά* βρίσκει κανεὶς σχετικὰ εὐκόλως στὸν Ὀδυσσεά τοῦ Καζαντζάκη, ὅπως εἶναι καὶ φυσικόν, δεδομένου ὅτι καὶ τὰ δύο ἔργα ἀπηχοῦν ἰδέας τῆς κοινῆς τους ἐποχῆς. Ἐν τούτοις δὲν θὰ συμφωνοῦσα μετ' τὸν ἀείμνηστο Πρεβελάκη περὶ βλαπτικῆς ἐπίδρασης τοῦ Γερμανοῦ στὸν Κρητικόν

3. Π. Πρεβελάκη, *Ὁ Ποιητὴς καὶ τὸ Ποίημα τῆς Ὀδυσσεΐας* (Ἀθήνα: Ἑστία, 1958), σελ. 456.

4. Βλέπε ἐκδόση «Στοχαστὴ» 1928.

συγγραφέα γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο ὅτι ὁ Ὀδυσσεύς εἶναι ἔντονα Ὀμηρικὸς στὴν ὑπόθεση καὶ λεκτικὴ του διατύπωση, ἐνῶ ἀπὸ θεατρικὴ τεχνικὴ καὶ ψυχολογικὴ ἀπεικόνιση τῶν χαρακτήρων εἶναι πολὺ κοντὰ στὰ Εὐριπιδικὰ πρότυπα. Γιὰ νὰ γίνεῖ αὐτὸ ἀντιληπτὸ ἄνετα, θὰ πρέπει ὁ ἀναγνώστης νὰ διαβάσει προσεχτικὰ τὴν Ὀδύσεια τοῦ Ὀμήρου στὴν ἑμμετρὴ μετάφραση ποὺ τῆς ἔκανε ὁ Καζαντζάκης μετὰ τὴν βοήθεια τοῦ Ἰω. Κακριδῆ γιὰ νὰ δεῖ τὴν ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα τοῦ γλωσσικοῦ ὀργάνου τῆς μετὰ τὴ γλώσσα τοῦ δράματος Ὀδυσσεύς ποὺ εἶναι προγενέστερά της κατὰ τρεῖς περίπου δεκαετίες. Διαβάζοντας τὸ πρωτότυπο, ἢ ἄλλῃ μετάφραση, ἐπισκιαίζεται αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα. Ἀφετέρου, ὁ Πρεβελάκης πιθανὸν νὰ παρασύρθηκε στὴν ὑπερβολικὴ του κρίση γιὰ τὸ γερμανικὸ δράμα ἀπὸ μιὰ βίαια ἀνάγνωση τοῦ γερμανικοῦ πρωτοτύπου ἢ μιᾶς γαλλικῆς μετάφρασης. Ἄς δοῦμε ὅμως πῶς ἐπεξεργάστηκε ὁ Χάουπτμαν τὴν Ὀμηρικὴ Ὀδύσεια τὸ 1914.

Φυσικὰ, ὁ τίτλος τοῦ ἔργου του δηλώνει ἐξαρχῆς ὅτι ὁ Χάουπτμαν ἐντυπωσιάστηκε ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο «τῆς δοκιμασίας μετὰ τὸ τόξο» ποὺ περιγράφει ὁ Ὀμηρος στὴ ραψωδιὰ Χ κυρίως, καὶ ἤθελε νὰ τὸ δραματοποιήσῃ μέσα σ' ἓνα ρεαλιστικὸ καὶ πειστικὸ πλαίσιο γεγονότων ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ ἀρχαίου ἔπους. Γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ θεατρικὴ ἀληθοφάνεια, ὁ Χάουπτμαν περιώρισε τοὺς μνηστῆρες τῆς Πηνελόπης στοὺς ἐξῆς τέσσαρες: Ἀντίνοος, Ἀμφινόμος, Εὐρύμαχος καὶ Κτήσιππος. Περιώρισε ἐπίσης καὶ τοὺς βοσκούς τοῦ Ὀδυσσεύς σὲ δύο: στὸν συμπαιθέστατο χοιροβοσκὸ Εὐμαῖο, καὶ στὸν ἀντιπαθέστατο καὶ προδοτικὸ γιδοβοσκὸ Μαλεναθέα, ὁ ὁποῖος ἔχει καὶ μιὰ ἐξίσου ἀντιπαθητικὴ θυγατέρα, τὴν ξετοσίπωτη Μελάνθω. Διατήρησε τὴν ἡλικιωμένη Εὐρύκλεια, στὴ μορφὴ καὶ λειτουργίᾳ ποὺ ἔχει στὴν Ὀδύσεια, ἐνῶ αὐξήσε τὸν ἀριθμὸ τῶν δούλων καὶ ὑπηρετῶν στὸ παλάτι σὲ τριάντα, ὀνομάζοντας τὰ ἐξῆς δευτερεύοντα πρόσωπα: Νοήμων, Γλαῦκος, Λυκοῦργος, Ἰδομενεύς, Ἐκτωρ, Λάμων, Δρυάς, καὶ Εὐφορίων. Ἄν καὶ τὰ περισσότερα εἶναι Ὀμηρικοὶ ἀπόηχοι, στὴν Ὀδύσεια ἔχουν διαφορετικὲς ιδιότητες (π.χ., ὁ Ἐκτωρ, ποὺ ἐδῶ ἀποτελεῖ ἀπλὴ συνωνυμία μετὰ τὸν ἐντιμὸ ἥρωα τῶν Τρώων)⁵.

Σημαντικὴ εἶναι ἡ ἀλλαγὴ ποὺ ὁ Χάουπτμαν ἐπέφερε στὸν γηρεὸ Λαέρτη ποῦ, κυριολεκτικὰ, ἀποτελεῖ σκιά τοῦ παλαιοῦ ἑαυτοῦ του. Ἡ βιολογικὴ κατὰπτωση τοῦ πρῶην βασιλιά, ἰδίως στὴ Γ' Πράξη, συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ διανοητικὴ κατὰσταση ποὺ θυμίζει γεροντικὴ ἀποβλάκωση πολὺ ἀπέχουσα ἀπὸ τὰ γηρατειὰ ποὺ περιγράφει ὁ Ὀμηρος. Ὁ Λαέρτης τοῦ Χάουπτμαν ἀποτελεῖ νατουραλιστικὸ παράδειγμα τῆς ἀνθρώπινης ἐξαθλίωσης ποὺ ἔχει προκληθεῖ

5. Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*: Band II, *Dramen* (Berlin: Propyläen Verlag, 1965), πίνακας προσώπων τοῦ Ὀδυσσεύς.

ἀπὸ τὶς τρομερὲς δυστυχίες καὶ ἀντιξοότητες τοῦ βίου. Δὲν εἶναι ὁ χρόνος μόνον ποῦ ἔχει καταβάλλει τὸν Λαέρτη· ἡ λύπη γιὰ τὸν χαμένο γιό του καὶ ἡ ντροπὴ γιὰ τὴν κατάντια τοῦ σπιτικοῦ του δράσανε καταλυτικὰ στὸ πνεῦμα καὶ τὸ σῶμα τοῦ πρῶν ἱκανότατο ἡγέτη.

Ἡ μεγαλύτερη ὅμως διαφορὰ τοῦ Χάουπτμαν ἀπὸ τὸν Ὅμηρο εἶναι τὸ πρόσωπο τῆς Πηνελόπης. Ἀποφεύγοντας τὸν κίνδυνο νὰ τὴν παρουσιάσει ἐξιδανικευμένη, ἡ ἀπομιμητικὴ, ἀν ἀκολουθοῦσε τὸν Ὅμηρο, ἡ νὰ τὴν ἀδικήσει καὶ ἀπομουθοποιήσει ἀν πρωτοτυποῦσε στὴ ψυχασύνθεσή της, ὁ ἐφευρετικὸς Γερμανὸς προτίμησε νὰ τὴν ἀφήσει ἐκτὸς σκηνῆς. Φυσικά, ἄλλα πρόσωπα ἀναφέρονται συχνότατα σ' αὐτήν. Οἱ κρίσεις ἢ γνῶμες τους ὅμως δὲν ταυτίζονται. Ἔτσι ὁ ἀναγνώστης ἀφήνεται νὰ σχηματίζει τὴν νοερὴ εἰκόνα της μόνος του. Ἀντιπαθητικοὶ χαρακτήρες, ὅπως ἡ Μελάνθω καὶ οἱ μνηστῆρες, περιγράφουν τὴν Πηνελόπην νὰ φλέγεται ἀπὸ πόθο γιὰ τὸν Ἀντίνοο ἢ τὸν Εὐρύμαχο. Ἀντίθετα, ἡ Εὐρύκλεια, ὁ Εὐμίαος, ὁ Τηλέμαχος καὶ ἡ ἀγαπημένη του Λευκώνη (προσθήκη τοῦ Χάουπτμαν) ἐπαινοῦν τὴν πίστη της στὸν Ὀδυσσεά καὶ ἐκφράζουν λύπη καὶ συμπάθεια γιὰ τὴν δυστυχία της.

Καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς τοῦ Χάουπτμαν διαφέρει ἀρκετὰ ἀπὸ τὸν Ὅμηρικόν. Εἶναι καὶ αὐτὸς θῦμα τῶν ὧν ἔχει ὑποφέρει, εἴτε ἀπὸ τοὺς θεοὺς (π.χ., Ποσειδῶν), εἴτε ἀπὸ τὶς δικές του ἀδυναμίες. Γιὰ τὸν Χάουπτμαν ἡ Κίρκη συμβολίζει, ἀνθρωπομορφικά, τὴν ζωὴν ἀποχαλύνωση τοῦ σέξ, ἐνῶ ἡ Καλυψὼ συμβολίζει τὴν λησμονιὰ τῆς καλοπέρασης καὶ ἀδιαφορίας. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αὐτὸς ὁ Ὀδυσσεὺς ἀντιδρᾷ στὰ διάφορα συμβάντα συχνὰ προσεγγίζει στὰ ὅρια τῆς ἡλιθιότητος ἢ τῆς παραφροσύνης. Ὁ διάσημος Ἱρλανδὸς ἑλληνιστὴς W. B. Stanford, σχολιάζοντας τὸν ἥρωα τοῦ Χάουπτμαν, ἔγραψε: «Δυσνόητο πλάσμα. Στὸ περίγραμμά του εἶναι ἀναγνωρίσιμα Ὅμηρικός, ἀλλὰ ὁ νοῦς καὶ τὰ κίνητρά του εἶναι πῶς σκοτεινὰ ἀπὸ σὲ ὅποιαδήποτε προγενέστερη φάση τῆς ἀρχαίας ἢ τῆς μοντέρνας παράδοσης»⁶. Ὅπως δὴποτε, αὐτὸς ὁ ἀπομουθοποιημένος Ὀδυσσεὺς διαθέτει ἀκόμη ἀποθέματα νοομυϊκῶν δυνάμεων—πέρασε τὰ τέστ τῆς «φυσικῆς ἐπιλογῆς», κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ Δαρβίνου—καί, τελικά, τοῦ μένει νὰ κερδίσει καὶ στὴν «δοκιμασία τοῦ τόξου» ποῦ εἶχε διατάξει ἡ Πηνελόπη προκειμένου νὰ θέσει τέρμα στὴν ἀβελιότητα τώρα ποῦ πιστεύει ὅτι συμπληρώθηκε ἡ εἰκοσαετία ποῦ τῆς εἶχε τάξει ὁ ἄντρας της νὰ τὸν περιμένει, ἐνῶ ἔχει πιά ἀνδρωθεῖ καὶ ὁ γιὸς της.

Ἀπομουθοποιημένος εἶναι καὶ ὁ Τηλέμαχος τοῦ Χάουπτμαν, Ὁραῖος, δίκαιος, πιστὸς στὴ μνήμη τοῦ πατέρα του, ὁ ρεαλιστικὸς αὐτὸς νέος ἐπιθυμεῖ

6. Μετάφρασή μου ἀπὸ, W. B. Stanford, *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Oxford University Press, 1963), pp. 205-8.

νὰ δώσει τέλος στὸ πρόβλημα τῆς μητέρας του, ἀποδεχόμενος στωϊκὰ τὴ λύση τοῦ γάμου της ὥστε νὰ γίνει κι αὐτὸς νοικοκύρης σ’ ὅ,τι τοῦ ἀπομένει. Ἡ ἀναποφασιστικὸτητα τῆς μητέρας του καὶ οἱ θρασεῖς πιέσεις τῶν μνηστήρων ὅμως ἐξασθενίζουν τὴν ψυχικὴ του ἀντοχὴ καὶ τὸν κάνουν νὰ σκέπτεται τὴν φυγὴ τοῦ ἀπὸ τὴν Ἰθάκη, μαζὶ μὲ τὴν Λευκώνη, καὶ τὴν ἀναζήτησιν νέας πατρὶδας στὰ ξένα.

‘Ο Χάουπτμαν ἀναφέρεται συχνὰ καὶ στοὺς ‘Ολυμπίους θεοὺς ποὺ λατρεύονται ἀπὸ τοὺς κατοίκους. Τοὺς ἀποκαλεῖ «δαίμονες» καὶ φαίνεται νὰ τοὺς θεωρεῖ προϊόντα τῆς λαϊκῆς δεισιδαιμονίας, ἡ ὁποία ἀποδίδει θετικὰ γεγονότα στοὺς μὲν καὶ ἀρνητικὰ στοὺς δέ, ἀδιάκριτα καὶ αὐθαίρετα. Σ’ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ὁ Καζαντζάκης διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ τὸν Χάουπτμαν.

Ἄν καὶ οἱ Θεοὶ ποὺ ἀναφέρει ὁ Καζαντζάκης δὲν ἔχουν θεολογικὴ ἢ μεταφυσικὴ ὑπόσταση, ἐντούτοις ἀντιπροσωπεύουν καταστάσεις ἢ δυνάμεις ποὺ ὑπάρχουν καὶ λειτουργοῦν στὸ σύμπαν, σὲ μιὰ σχέση σύγκρουσης ἢ ἀλληλοσυμπλήρωσης. Ἔτσι ἡ Ἀστάρτη καὶ ἡ πολύμαστος Ἀφροδίτη, ποὺ ὁ Καζαντζάκης παρουσιάζει στὸ ἔργο του νὰ λατρεύονται ἀπὸ τοὺς ἀδιάντροπους μνηστῆρες καί, ἐνωρίτερα, ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ‘Οδυσσεύα ὅταν ἦταν ἔρμαιο τῆς Κίρκης, ἐμφανῶς ὑπογραμμίζουν τὴν ἡθικὴ παρολυσία ποὺ ἔχει ἐπιβληθεῖ στὸ παλάτι καὶ τὸ νησί τοῦ ‘Οδυσσεύα κατὰ τὴν ἀπουσία του. Χαρακτηριστικὰ ὁ βωμὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς —θεᾶς τῆς σοφίας καὶ φρόνησης— ἔχουν πεταχτεῖ σὲ μιὰ γωνιά παραμελημένα. Ἡ Ἀθηνᾶ, ὅμως —καὶ ὅ,τι αὐτὴ συμβολίζει— ἐμφανίζεται κάθε τόσο στὸν ἥρωα καὶ τὸν συμβουλεῖ τί νὰ πράξει. Μόνο μὲ τὴν βοήθειά της ὁ ‘Οδυσσεύς τοῦ Καζαντζάκη μπορεῖ νὰ ἐλέγξει τὸν ψυχικὸ του βρασμό, νὰ συγκρατῇ τὸ ξέσπασμα θυμοῦ καὶ ἀγανάκτησης καὶ νὰ μπορέσει νὰ σχεδιάσει καὶ διευθύνει τὶς ἐνέργειες ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ μπορέσει ν’ ἀνακτήσει τὴν οἰκογένεια καὶ τὴ βασιλεία του. Ἡ διανοητικὴ δύναμη (Ἀθηνᾶ) ἐπιτρέπει στὸν ‘Οδυσσεύα νὰ συγκρατεῖ καὶ καθοδηγεῖ τὸν Τηλέμαχο, τὸν Εὐμαῖο καὶ τὸν ἑαυτὸ του —συχνὰ λέγοντας ψέματα ἢ ἀποκρύβοντας τὴν ταυτότητά του. Ἔτσι στὸν ‘Οδυσσεύα βλέπουμε μιὰ ἀντιπαλότητα, ἢ ἀντιπαράθεση, τῶν θεῶν ἡ ὁποία θυμίζει τὴν πρακτικὴ τοῦ Εὐριπίδη, ὅτου ὁποῖοι τὰ δράματα, συνήθως, ἓνα ζεύγος θεοτήτων προκαλεῖ καὶ ἐνισχύει τὴν σύγκρουση δύο θνητῶν ποὺ κυριαρχοῦνται ἀπὸ τὶς δύο ἀκρατεῖς θέσεις τῶν θεῶν —π.χ., ἡ σύγκρουση τῆς Ἀπολλωνίας μὲ τὴ Διονυσιακὴ ὑπόσταση στὶς Βάνχες. Στὸ δράμα τοῦ Καζαντζάκη ἡ πνευματικὴ δύναμη ἐπιβάλλεται καὶ κατανικᾷ τὸν κόσμο τῶν ὁρμῶν καὶ παθῶν, ὁ ἄνθρωπος νικᾷ τὸ ζῶν⁷.

7. Ἐνα προσφιλὲς θέμα του σὲ δράματα καὶ μυθιστορήματά του.

‘Ο Κρητικός ποιητής όμως έμαθε πολλά από τόν Γερμανό σ’ ἕ,τι ἀφορᾷ στή σκηνική οικονομία τοῦ δράματός του καί στήν ἀληθοφάνεια τῆς πλοκῆς του. Ἀντί τῶν πενήντα μνηστήρων τῆς Ὀδύσσειας τοῦ Ὀμήρου, ὁ Καζαντζάκης χρησιμοποιεῖ μόνο πέντε: Ἀγέλαος, Ἀντίνοος, Λειώδης, Κτήσιππος, καί Εὐρύμαχος. Τόσο αὐτός ὅσο καί ὁ Χάουπτμαν ἀγνόησαν τόν ἀγέλαδάρη Φιλοίτιο ἐνῶ ὀνομάτισε ὑπηρετικό προσωπικό: Λίνος, Χλόη, Γοργώ, Λευκοθέα, Ἐριφίλη, Λήδα, Φαίδρα, Εὐρυνόμη κ.ἄ. —ποῦ μόνο ἡ τελευταία ἔχει Ὀμηρική ἀντιστοιχία. Ὡστόσο, δέν ἀκολούθησε τόν Γερμανό στοῦ τρόπου ποῦ ἔκλεισε τὸ ἔργο. Ὁ Χάουπτμαν μετέφερε τὴ σκηνὴ μὲ τὴν δοκιμασία τοῦ τόξου στοῦ σπίτι τοῦ Εὐμαίου. Οἱ τέσσερις μνηστήρες πῆγαν ἐκεῖ διότι ἐκεῖ εἶχε στείλει τὸ τόξο ἡ Πηνελόπη καί ὁ χοιροβοσκός τὸ ἐτοίμαζε γιὰ χρῆση. Ἐνῶ στοῦ ἑνα δωματίου τοῦ σπιτιοῦ ἀναμένουν ἀνυπόμονα ὁ Ὀδυσσεύς, ὁ γιός του, καί ὁ χοιροβοσκός, οἱ τέσσερις ἐρωτύλοι νεαροί, στοῦ ἄλλου δωματίου, ρίχνονται σ’ ἑνα ὄργιο οἰνοποσίας καί σέξ. Ὅταν βγαίνουν τρικιλίζοντας καί ἀποβλακωμένοι ἀπὸ τίς καταχρήσεις, προσπαθοῦν ἕνας, ἕνας νὰ τεντώσουν τὸ τρομερὸ τόξο ἀλλὰ ἀποτυγχάνουν —ὅπως εἶχε ἀποτύχει στήν ἴδια προσπάθεια καί ὁ Τηλέμαχος.

Μετὰ ἀπ’ αὐτοὺς, ὁ ἤδη ξεκούραστος καί ψυχικά ἀνανεωμένος Ὀδυσσεύς, ποῦ εἶδε ζωντανούς ὅλους τοὺς ἀγαπημένους του καθὼς καί πιστοὺς ὑπηκόους, ἀρπάζει τὸ ἀλάνθαστο ὅπλο καί τοξεύει χωρὶς καμμιὰ δυσκολία τοὺς τέσσερις μεθυστακὲς νεαροὺς. Δὲν χρειάστηκε οὔτε σχέδια νὰ κάνει, οὔτε νὰ συντονίσει τίς ἐνέργειές του μὲ αὐτὲς 2-3 ἄλλων, ὅπως ἔκανε ὁ Καζαντζάκης ἡρώας ἀκολουθώντας τὸν Ὀμηρο. Πιστὸς στήν Ὀδύσσεια ἔμεινε ὁ Καζαντζάκης διατηρώντας τὴν σκηνὴ τῆς δοκιμασίας μὲ τὸ τόξο μέσα στοῦ ἀνάκτορο. Ὅπως δὲ ἴσως, ἡ μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀντιπάλων του σὲ πέντε κάνει τὴ σκηνὴ ρεαλιστικὴ καί πιστευτὴ στὸν Ὀδυσσεύα.

Ὁ Χάουπτμαν ἔκλεισε τὸ ἔργο του, μετὰ τὸν σκοτωμὸ τῶν τεσσάρων, μὲ τὰ ἐξῆς περιφρονητικὰ γιὰ τὴν σύζυγό του λόγια ποῦ ἀπευθύνει στοῦ γιό του ὁ ἐκτελεστής Ὀδυσσεύς:

*Τί θὰ πῆ ἡ μητέρα σου, Τηλέμαχέ μου,
ποῦ ἐγὼ τόσο γρήγορα τῆς χάλασα τ’ ἀγαπημένα της παιχνίδια;⁸*

Ἀντίθετα μὲ τὸν Χάουπτμαν, ὁ Καζαντζάκης δὲν δείχνει τὴν σφαγὴ τῶν πέντε μνηστήρων ποῦ μεθοῦν καί γλεντᾶνε στὴ μεγάλη αἵθουσα τοῦ ἀνακτόρου.

8. Μετάφρασή μου τοῦ γερμανικοῦ, Was wird die Mutter sagen, Telemach, / dass ich ihr schonstes Spielzeug schon zerschlug? *Dramen*, p. 942.

Τοῦ ἀρκεῖ νὰ τοὺς παρουσιάσει ἕναν, ἕναν νὰ προσπαθοῦν νὰ ταυνοῦν τὸ τόξο καὶ ν’ ἀλληλολιδοροῦνται καθὼς ὅλοι τους ἀποτυγχάνουν. Κατόπιν ὁ Τηλέμαχος ἐπιτρέπει στὸν μεταμφιεσμένο σὲ ζητιάνο πατέρα του νὰ προσπαθήσει κι αὐτὸς μετ’ τὸ τόξο. Ἀκολουθώντας σχεδὸν κατὰ λέξη τὸν ‘Ομηρο, ὁ Καζαντζάκης παρουσιάζει τὸ ἀλάθητο τόξο ν’ ἀνταποκρίνεται στὴ στιβαρὴ λαβὴ τοῦ ‘Οδυσσεά σὰν νὰ εἶναι ἔμψυχο πλάσμα ποὺ ἀναγνωρίζει τὸν πραγματικό του ἀφέντη. Παραφράζοντας τὴν ‘Οδύσεια, «ἡ δ’ ὑπὸ καλὸν ἀεῖσε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδὴν» (ραψωδία φ, 411), γράφει:

*Εἶμαι ὁ Δυσσεύς, καὶ τὸ πιστὸ δοξάρι
μὲ γνώρισε, στὰ χέρια μου χορεύει
κι ὅλο χαρὰ ἡ νευρὰ χελιδονίζει! (σελ. 505)*

Φυσικά, οὐδεὶς ἀμφιβάλει γιὰ τὸ τί θὰ ἐπακολουθήσει: οἱ πέντε θρασεῖς κι ἀνήθικοι μνηστήρες θὰ πληρώσουν τελικὰ γιὰ τὰ αἴσχη, τ’ ἀμαρτήματα καὶ τίς ἀνομίες τους. Ὁ Καζαντζάκης, ὅμως, προκειμένου νὰ διατηρήσει τὴν ἀδημονία τοῦ κοινοῦ του δὲν δείχνει τὸν σκοτωμὸ τους. Περιορίζεται στὰ γέματα εἰρωνείας θριαμβευτικὰ ἀλλὰ δίκαια λόγια μετ’ ὅποια ὁ ‘Οδυσσεύς κλείνει τὸ ἔργο:

*Οἱ θύρες μανταλώθηκαν, κι ἀρχίζει,
γαμπροί, μὲς στὶς φαρδιὲς ἀλλές μου ὁ γάμος!
Ἐ σὺ γυναῖκα, στὴ γωνιὰ στριμώξου,
στὸ ἀνάστα τῆς σφαγῆς μπορεῖ ἡ σαῖτα—
ἔχε τὸ νοῦ κυρὰ — νὰ σὲ λαβώσει!
Εἶμαι ὁ Δυσσεύς, καὶ τὸ πιστὸ δοξάρι
μὲ γνώρισε, στὰ χέρια μου χορεύει
κι ὅλο χαρὰ ἡ νευρὰ χελιδονίζει!
Καὶ στὶς βαριές μου φοῦχτες λάμπει ὁ θάνατος
γαλήνια, ὡς κεραυνὸς σὲ δίκαιο χέρι!*

Ἡ κάπως ὑποτιμητικὴ ἀποστροφή τοῦ ἥρωα πρὸς τὴν γυναῖκα του —ποὺ δὲν τὸν εἶχε ἀναγνωρίσει μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμή— ἴσως νὰ προδίδει κάποια προκατάληψη τοῦ Καζαντζάκη ἀπέναντι στὴν παροιμιώδη τιμιότητα τῆς Πηνελόπης. Στὴ διαδικασία μετ’ τὸ ἀλύγιστο τόξο, μᾶς τὴν εἶχε δεῖξει νὰ δίνει μετ’ λαχτάρια ὁδηγίες στὸν Εὐρύμανο πὼς νὰ τὸ ταυνοῦν, ὁμολογώντας ὅτι αὐτὸν προτιμᾷ ἀπὸ ὅλους —μιὰ ἀνθρώπινη ἐκδήλωση ποὺ ὅμως κάνει τὴν τίμια Πηνελόπη πρὸ ἀνθρώπινη καὶ ἀποδεκτὴ.

Παραμένοντας πολὺ κοντὰ στὸν ‘Ομηρο, ὁ Καζαντζάκης ἐκσυγχρονίζει τὸν μῦθο χωρὶς ν’ ἀπομακρύνει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἥρωικὴ παράδοση τοῦ ‘Ομή-

ρου. Ὁ Ὀδυσσεύς του κατορθώνει νὰ ὑλοποιήσει τὸν νόστο του κατὰ κύριο λόγο βασιζόμενος στὸν ἑαυτὸ του. Φυσικά, ἡ Ἀθηνᾶ τὸν βοηθάει, ἀλλὰ ὁ Ποσειδῶνας καὶ ἄλλοι ἀθάνατοι τὸν ἐμποδίζουν. Μὲ μιὰ μικρὴ δόση Νιτσεϊκοῦ Ὑπεράνθρωπου καὶ Μπεργκسونικῆς «ζωτικῆς ὁρμῆς» (*l'élan vital*) ὁ Καζαντζακὶκὸς ἥρωας ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στὰ Διονυσιακὰ καὶ Ἀπολλώνια ἄκρα—ἐτσι ἐπιτυγχάνει.

Πολὺ διαφορετικὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἰδεολογία, ὁ Χάουπτμαν παρουσιάζει τὸν Ὀδυσσεά του περισσότερο σὰν ἓνα παθητικὸ ὄν τὸ ὁποῖο δρᾷ καὶ ἀντιδρᾷ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση δυνάμεων καὶ παραγόντων ποὺ δὲν ἐπιδέχονται κα-
νένα ἀνθρώπινο ἔλεγχο ἢ σχεδιασμό. Στὸ *Τόξο τοῦ Ὀδυσσεά* τὰ δρώμενα συν-
τυχαίνουν στὰ πρόσωπα τοῦ δράματος τὰ ὁποῖα, κυρίως, ἐναρμονίζονται μὲ
τὶς συνθῆκες ἢ καταστάσεις ποὺ ἄλλοι τοὺς δημιουργοῦν: ὁ Τηλέμαχος παθη-
τικὰ σχεδιάζει ν' ἀποδημήσει, ἡ μητέρα του παθητικὰ θὰ δεχθεῖ τὸν νέο γά-
μο, ὁ Ὀδυσσεύς παθητικὰ περιμένει στὸ καλύβι τοῦ Εὐμαίου νὰ δεῖ τί θὰ
κάνουν οἱ νεαροὶ μνηστῆρες μὲ τὸ τρομερὸ του τόξο, ὁ Λαέρτης πάσχει ἀπὸ
γεροντικὸ μαρασμὸ ὅταν ἄνθρωποι καὶ χρόνος τοῦ φέρονται μὲ σκληρότητα,
ἐνῶ ἀναζωογονεῖται καὶ ξαναβρίσκει τὸν παλιὸ του ἑαυτὸ ὅταν ὅλα ἔρχονται
κατ' εὐχὴν, ὅπως μᾶς δείχνει ὁ νατουραλιστὴς Γερμανός.

Νομίζω ὅτι ἡ στάση τοῦ Καζαντζάκη εἶναι πιὸ συνεπής, χωρὶς νὰ εἶναι
ὀλιγότερο ρεαλιστική. Ὁ Ὀδυσσεύς του εἶναι ρεαλιστικὸ καὶ πειστικὸ ἔργο
—ὁ ἥρωας του, ἡρωικὸς μὰ ἀνθρώπινος. Μετὰ τὴν ἐποχὴ τῆς *Ἀσκητικῆς*
του (1923), ὅταν ἡ Μπεργκσονικὴ καὶ Νιτσεϊκὴ θεωρία ἔδωσαν μιὰ πολὺ
πιὸ ἀκραία καὶ δυσκολοπαράδεχτη ὑπόσταση στὸν Καζαντζακικὸ ἥρωα, συν-
ελήφθηκε στὸ νοῦ του καὶ καταγράφηκε στὸ χαρτί τὸ ἱερὸ τέρας τῶν νεο-
ελληνικῶν λογοτεχνικῶν ἡρώων— ὁ τρομερὸς κι ὑπεράνθρωπος Ὀδυσσεύς
τῆς ἐπικῆς του *Ὀδύσειας* (1938). Ἀπὸ τὸ ἡρωικὸ (καθόλου τραγικὸ) δρά-
μα τοῦ 1915 ὅμως παίρνουμε μιὰ ἔστω καὶ ἀμυδρὴ ἰδέα τοῦ τί μποροῦσε νὰ
κάνει μὲ τὸν Ὀμηρικὸ πανελλήνιο ἥρωα ὁ διεθνιστὴς καὶ πρωτο-υπαρξιακὸς
συγγραφέας, ὁ Νίκος Καζαντζάκης.

M. B. RAIZIS, "Kazantzakis's drama *Odysseus*"

The precursor of Kazantzakis's monumental epic *The Odyssey* (1938) was the verse drama *Odysseus* (1922) which first appeared in book form in 1928. Although its main source is the Homeric *Odyssey*, especially rhapsody XXI with the test with the great bow, Gerhart Hauptmann's German verse drama *The Bow of Odysseus* (1915) contributed a good deal of the naturalistic spirit and realistic details to it. The essay actually focuses on the differences and similarities or analogies among the three texts, and concludes with the fact that the Cretan writer learned much from the German, and received encouragement to attempt a new literary portrait of the Homeric hero, fitting the ideological trends of the 1920s, but remained much closer to the ancient epic than the more biased German writer.

M. B. R.