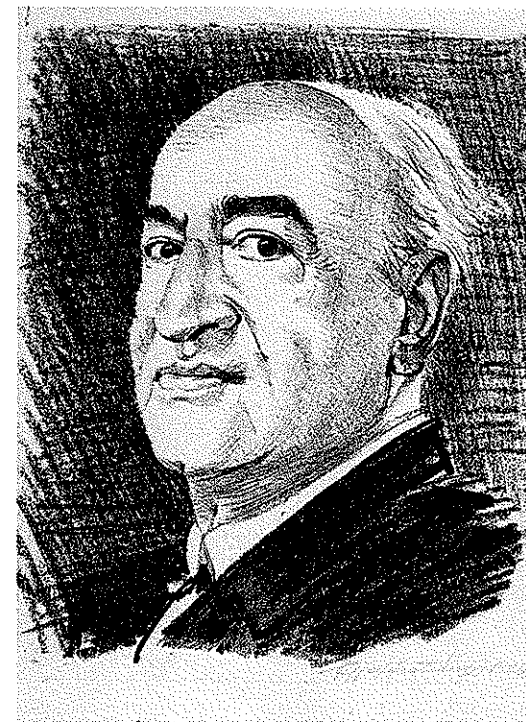


Ἀφιέρωμα στον Παντελῆ Πρεβελάκη

Ἐκατό χρόνια ἀπό τή γέννησή του



(1909-1986)

Μηνολόγιο

ΝΙΚΟΣ ΛΑΖΑΡΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΚΟΡΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ Π. ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ
Ν. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ
ΒΕΝΙΑ ΒΕΡΓΟΥ
Γ. Δ. ΠΑΓΑΝΟΣ

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ
Παντελής Πρεβελάκης

ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ
Μύθος και ιστορία στον Πρεβελάκη

Κ. Α. ΔΗΜΑΔΗΣ
*Παντελής Πρεβελάκης, ὁ πρωταγωνιστής
τοῦ πεζογραφικοῦ ιστορισμοῦ (1937-1950)*

Ν. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
Σημειώσεις στον Πρεβελάκη

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
*Μοντερνισμός και πολυπολιτισμικότητα
στό Χρονικό μιᾶς πολιτείας (1938): ἕνα
ξεκίνημα χωρίς συνέχεια*

ΜΑΡΙΝΑ ΑΡΕΤΑΚΗ
*Ἡρώες και ἀγωνισμοί: ἡ ἐπική διάσταση
τοῦ Δέντρο*

ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ
*Θέατρο και μυθιστόρημα στον Πρεβελάκη
Διασυνδέσεις και ἀλληλεπιδράσεις*

ΚΩΣΤΑΣ ΑΝΔΡΟΥΛΙΔΑΚΗΣ
*Πρεβελάκης και Καζαντζάκης
Διάσταση και ὁμολογία*

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ-
ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ
Ἀλληλογραφία
Φιλολ. ἐπιμ.-Σημειώσεις: Κώστας Μπουρναζάκης

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ
*Ἀπό τήν ἀλληλογραφία Π. Πρεβελάκη-
Γ. Μανουσάκη*

Θησαυρίσματα

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ
ἽΟ οἶκος τῆς Τέχνης και τοῦ Τύπου

ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΗΣ
ἽΗ ἀλλοτρίωση τῆς «Ἰθάκης»

Μαρία Ἀθανασοπούλου

Θέατρο καὶ μυθιστόρημα στὸν
Παντελῆ Πρεβελάκη: διασυνδέσεις
καὶ ἀλληλεπιδράσεις

Σέ ἀντίθεση πρὸς τὴ μυθιστορηματικὴ παραγωγή τοῦ Παντελῆ Πρεβελάκη, γιὰ τὴν ὁποία ἡ κριτικὴ παρουσιάζει τὴν περίπου ὁμόφωνη τοποθέτηση ὅτι κινεῖται ἀνάμεσα στὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ «μυθιστόρημα τῆς διαμόρφωσης»,¹ δίνοντας ἔμφαση στὴ μυθολογημένη ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου τῆς Κρήτης ἀπὸ τὸ «Σηκωμό» τοῦ 1866 ὡς τὴν Ἑνωσὴ (1912), καὶ τὴν ἀναγωγή τοῦ Ρεθύμνου (καὶ τῆς Πηγῆς εἰδικότερα) σέ ἓνα οὐτοπικὸ σύμπαν λαϊκῆς ἰσοπολιτείας καὶ φυσικῶν δικαιωμάτων, γιὰ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Πρεβελάκη, ἡ λογοτεχνικὴ κριτικὴ (καὶ στὸ βαθμὸ πού ἐλέγχω τὰ δεδομένα, ἡ θεατρολογικὴ κριτικὴ) ἐμφανίζεται κάπως ἀμήχανη καὶ διχασμένη, ἀπηχώντας ὡς πρὸς αὐτὸ τὴν ποικιλομορφία τοῦ ὕλικου τῆς. Ἡ νεότερη πανεπιστημιακὴ κριτικὴ ἀποτιμᾷ θετικὰ τὸν πρῶμο θεατρικὸ Πρεβελάκη τοῦ μονόπρακτου *Μίμου* (1928) καὶ τῆς *Μοναξιάς: Δράματος σέ τέσσερις πράξεις καὶ τρεῖς εἰκόνες* (1937), ἀναφερόμενη στὰ δυτικὰ συγγραφικὰ πρότυπα καὶ τίς τολμηρὲς σκηνηκίε λύσεις πού παρουσιάζει. Πηγολογικά, ἐντοπίζει τὸν πρωτοπόρο Ἴταλὸ θεατρικὸ συγγραφέα Λουίτζι Πιραντέλλο καὶ τὸν ἐκπρόσωπο τῆς

Ἡ Μαρία Ἀθανασοπούλου γεννήθηκε τὸ 1966 στὴν Ἀθήνα.

¹ Ἐποπτικὴ περιγραφή τοῦ λογοτεχνικοῦ (πεζογραφικοῦ, ποιητικοῦ, θεατρικοῦ) ἔργου τοῦ Π. Πρεβελάκη, στὸ Ἀντώνης Δεκαβάλλης, *Εἰσαγωγή στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ Παντελῆ Πρεβελάκη*, Κέδρος, Ἀθήνα 1985. Οἱ μυθιστορηματικὲς τριλογίαι τοῦ Πρεβελάκη περιλαμβάνουν τὰ ἔργα: (α) *Ὁ Κρητικός*: i. *Τὸ δέντρο* (1948), ii. *Ἡ πρώτη λευτεριά* (1949) iii. *Ἡ πολιτεία* (1950), (β) *Οἱ δρόμοι τῆς δημιουργίας*: i. *Ὁ ἥλιος τοῦ θανάτου* (1959), ii. *Ἡ κεφαλὴ τῆς Μέδουσας* (1963), iii. *Ὁ ἄρτος τῶν ἀγγέλων* (1966), (γ) *Ἐρημίτες καὶ ἀποσυνάγωγοι* (ἀπὸ τὴν ὁποία ἔγραψε δύο τόμους): i. *Ὁ ἄγγελος στὸ πηγάδι* (1970), ii. *Ἀντίστροφη μέτρηση* (1974). Ὅπως διεισδυτικὰ παρατηρεῖ ὁ Δεκαβάλλης ἡ θητεία του στὸ θέατρο «τὸν ἔφερε ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ τρίτου προσώπου [...] στὸ πρῶτο πρόσωπο, τὴν ἐξομολογητικὴ φωνὴ τῆς δεύτερης τριλογίας του» (σ. 52).

ρωσικής πρωτοπορίας Νικολάι Έβρέινωφ στον *Μίμο*, τή Νορβηγίδα νομπελίστα (1928) πεζογράφο Ζίγκριντ Οΰντσετ στη *Μοναξιά*.² Αντίθετα για τό επικών επιδιώξεων ιστορικό δράμα τής μεσαιάς περιόδου του θεατρικού Πρεβελάκη ή κριτική αποφαίνεται ότι ο ποιητής έμεινε «έκτός εποχής», καθώς

ή επιθυμία του νά διασώσει μέ τό έργο του σημαντικές παραδόσεις τόν κατέταξε σέ ένα δευτερεύον ρεύμα του μεταπολεμικού θεάτρου, πού περιλαμβάνει κυρίως τό ποιητικό δράμα, [...] όρθολογικό και εύκολα κατανοητό, παρά τίς πρωτότυπες λύσεις, τίς μεταβολές ή τίς άνατροπές γνωστών μύθων, τίς μυθολογικές ή άλληγορικές φιογούρες και άλλες έπινοήσεις [...].³

σέ έποχή κατά τήν όποία νεότεροι συγγραφείς και θίασοι προτιμούν, και έξασκοούν ήδη,

τό πιό σύγχρονο είδος θεάτρου, μέ τίς κατακερματισμένες φόρμες και τά λίγο πολύ κρυπτικά νόηματα.⁴

Γιά νά τό πούμε σχηματικά, ό θεατρικός Πρεβελάκης έμφανίζεται —ως προς τήν ήμερομηνία γραφής τών έργων του— σύγχρονος του Κεχαΐδη, του Ζιώγα, του Μουρσελά, του Καμπανέλλη, ενώ ήλικιακά και τεχνολογικά υπάγεται στη γενιά του '30, ειδικά δέ ως προς τήν προτίμησή του στο άνανεωμένο ιστορικό δράμα συνομιλεί μέ τούς "Άγγελο Τερζάκη και Γιώργο Θεοδοκά.⁵ Ποιά είναι αυτά τά έργα;

Πρόκειται κατ' αρχήν για τήν τριλογία: *Η άρρώστεια του αιώνα*, πού περιλαμβάνει τά έργα: α. *Τό ιερό σφάγιο: Τραγωδία σέ τρείς μέρες* (1952); β. *Λάζαρος: Τραγωδία μονόπρακτη* (1954), και γ. *Τά χέρια του*

² Έποπτική περιγραφή του θεατρικού Πρεβελάκη (έξαιρουμένου του θέματος τών επιδράσεων), στο Μάιρη Βοσταντζή, *Τό θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Οι Έκδόσεις τών Φίλων, Άθήνα 1985. Ειδικά για τόν *Μίμο*, βλ. σ. 27 κ.έ., για τή *Μοναξιά*, βλ. σ. 35 κ.έ. Θεατρολογική άνάλυση τής *Μοναξιάς*, και πρόταση για τίς πηγές της, στο: Β. Πούχγερ, «Τό πρώιμο θεατρικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη. Η μεγαλούπολη ως τόπος ύπαρξιακής άπομόνωσης στο δραματικό έργο *Μοναξιά* [1937]», *Καταπακτή και Υποβολείο*, Εργο, Άθήνα 2002, σ. 253-65. Για τήν επίδραση του «θεατρισμού» του Ρώσου έμigré Νικολάι Νικολάεβιτς Έβρέινωφ στον *Μίμο*, βλ. Α. Γλυτζουρή, «Δύο έννοι στην ίδια πόλη», περ. *Παράβασις*, τχ. 5, 2004, σ. 81-91.

³ Κυριακή Πετράκου, «Παράδοση και πρωτοτυπία στο θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη», *Θεατρολογικά miscellanea*, Διάλογος, Άθήνα 2004, σ. 351-352.

⁴ Ο.π.

⁵ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Τό έλληνικό ιστορικό δράμα (Άπό τόν 19ο στον 20ό αιώνα)*, Πανεπιστημιακές Έκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 196.

ζωντανού Θεού: *Δράμα σέ τρείς πράξεις* (1955), για τό ιστορικό *Δράμα σέ τέσσερις πράξεις: Τό ήφαιστειο*, πού άφορά στο όλοκαύτωμα του Άρκαδίου τό 1866 (1962) — τέλος, για τά ύστερα, μεταηθογραφικά του *Τό χέρι του Σκοτωμένου: Δράμα σέ τρείς μέρες* (1971), και *Δύο Κρητικά Δράματα* (1974),⁶ καθώς και για τήν κωμωδία *Μουσαφिरαίοι στο Στεπαντσόκοβο* (1972), πού ως μοναδικό δείγμα δουλειάς του στο είδος συνήθως μένει έκτός συζήτησης.

Σκοπός του παρόντος άρθρου, και ως συμβολή στην άποσαφήνιση τής φυσιογνωμίας του θεατρικού Πρεβελάκη, είναι νά παρουσιάσει όρισμένες τεχνολογικές και θεματικές σταθερές πού συνέχουν τό μυθιστορηματικό και τό θεατρικό έργαστήρι του — δείχνοντας, και άξιολογώντας θετικά, μέσα από τήν προβολή τής επανάληψης τών θεμάτων του από τό ένα λογοτεχνικό είδος στο άλλο, τήν ένότητα του συγγραφικού του έργου. Προχωρώ άμέσως στα χαρακτηριστικά τών έργων αυτών:

1. Όλα άνεξαιρέτως τά θεατρικά του Πρεβελάκη άναχωνεύουν μία λογοτεχνική πηγή. Ό φερώνυμος «μίμος» του πρώτου δράματος, άποτελεί πρώτη εκδήλωση στον Πρεβελάκη του θέματος του έξαιρετικού πρωταγωνιστή, του «μονιά» ή «έξόριστου επί τόπου», θέματος πού επεξεργάζεται ο Καζαντζάκης επί μισό αιώνα και στο όποιο δίνει παραδειγματική μορφή στον *Πρωτομάστορα* (1916), θέματος πού έχει ήδη δώσει ο Παλαμάς στην *Τρισεύγενη* (1903), ενώ έμφανίζεται σταθερά και στη μυθοπλαστική μεταγραφή του Καζαντζάκη ως Νταμολίνου, στον *Ήλιο του θανάτου* (1959), τήν *Κεφαλή τής Μέδουσας* (1963) και τόν *Άρτο τών άγγέλων* (1966) του Πρεβελάκη.⁷ Άς μή μās διαφεύγει τέλος ή παρουσία του άναστοχαστικού, ουσιαστικά κειμενικού μοτίβου του «θεάτρου έν θεάτρω» στον *Μίμο*: στο σαλόνι μιάς οικογένειας, ό μίμος έnsαρκώνει διαδοχικά τά πρόσωπα τής Μάνας, του Έργάτη, του Ναύτη, του Στρατιώτη, πνίγεται στον πόνο τών προσώπων αυτών και τελικά καλεί τό κοινό σέ ένα είδος επανάστασης.⁸

⁶ Πρόκειται για τά: *Η δεύτερη έντολή: Δράμα μονόπρακτο και Τό τρελό αίμα: Δράμα σέ τρείς πράξεις*, πού τυπώθηκαν και κυκλοφόρησαν μαζί, τόν Νοέμβριο του 1974.

⁷ Βλ. ένδεικτικά, Π. Πρεβελάκης, *Ό ήλιος του θανάτου*, Βιβλιοπωλείον τής «Εστίας», Άθήνα 1998, σ. 322 — ή θειά Ρουσάκη για τόν Νταμολίνο: «του λόγου σου ξεניתεύτηκες, άποκρίθηκε ή θειά: μηδέ φεύγεις, μηδέ έρχεσαι».

⁸ Β. Πούχγερ, *Καταπακτή και ύποβολείο*, ό.π., σ. 254.

Ἄν γιὰ τὴ *Μοναξιά*, πού παρουσιάζει τὸ θέμα τῆς μοναχικῆς δασκάλας καὶ ὀρφανεμένης μητέρας, τὸ πρότυπο εἶναι —κατὰ τὴ θεατρολογικὴ ἔρευνα— ἡ Νορβηγίδα συγγραφέας, τὸ Ἱερό Σφάγιο ξαναγράφει θέματα ἀπὸ τὴ νουβέλα τοῦ ἴδιου τοῦ Πρεβελάκη Ὁ Θάνατος τοῦ Μεδίκου (1939), μολονότι ἡ σχέση ἐξάρτησης τῶν δύο κειμένων εἶναι χαλαρή,⁹ ἐνῶ τὸ δραματουργικὸ περιβάλλον ἔμπνευσης τοῦ Ἱεροῦ σφαγίου πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸν γαλλικὸ ὑπαρξισμό τῶν Σάρτρ καὶ Καμῦ.¹⁰ Ἡ τρίπρακτὴ αὐτὴ τραγωδία σέ πεζὸ λόγο μέ ἔμμετρα σχόλια καὶ θρήνους τοῦ Χοροῦ στὸ τέλος τῆς Γ' Πράξης (ἀπασχολεῖ συνολικὰ εἰκοσιένα ὁμιλοῦντα πρόσωπα μαζί μέ τὸ Χορό), διαδραματίζεται στὴ Φλωρεντία καὶ τὸ Φιέζολε τὸ Πάσχα τοῦ 1478, καὶ ἔχει ὡς θέμα τὴ δολοφονία τῶν ἡγεμόνων Λορέντζο καὶ Τζουλιάνο τῶν Μεδίκων, ἀπὸ ἐκπροσώπους τοῦ Πάπα καὶ τοῦ Οἴκου τῶν Πάτσι. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἐγχώρια δράματα πού ἀσχολοῦνται μέ γεγονότα ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας καὶ παράδοσης. Πλούσιες ὑποσημειώσεις τοῦ Πρεβελάκη στὸ ἔργο παραπέμπουν σέ ἓνα καθαρά δυτικὸ αἰσθητικό/ἱστοριογραφικὸ σύμπαν ὡς ἐνδεδειγμένο πλαίσιο ἀνάγνωσης τοῦ ἔργου (Μπούρκχαρτ (Burckhardt), Μπέντα (Benda), Βαλερύ, Ὀρτέγκα ὁ Γιάσσετ (Ortega y Gasset), Μαλρώ καὶ Χαϊντερλιν εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ ὀνόματα πού φιγουράρουν στὶς σημειώσεις αὐτές).¹¹

Στὰ *Χέρια τοῦ ζωντανοῦ Θεοῦ*,¹² μιὰ ἀφήγησις τοῦ στάρετς Ζωσιμᾶ ἀπὸ τοὺς Ἀδελφούς Καραμαζώφ ἀποτελεῖ πρωτεύουσα πηγή τοῦ ἔργου, ἐνῶ δευτερεύουσα πηγή θεωρεῖται ἡ *Πρὸς Ἑβραίους* ἐπιστολὴ τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, πού προβάλλει τὴν ἰδέα τοῦ ἠθικοῦ νόμου, ὁ ὁποῖος τιμωρεῖ ἀκόμη καὶ ἐκεῖ πού ἀστοχεῖ ὁ ἀνθρώπινος.

⁹ Συγκριτικὰ μέ τὸ θεατρικὸ, ἡ ἀφήγησις στὴ νουβέλα εἶναι πιὸ «οἰκονομικὴ», ὁ χρόνος κυλᾷ γρηγορότερα. Ἀκόμη ἔχουμε ἔμφαση στὸ ἐρωτικὸ θέμα, ὄχι στὸ θέμα τῆς γραφῆς (ὅπως στὸ Ἱερό σφάγιο), ἐνῶ ἔχουμε καὶ κάποια διαφοροποίηση ὡς πρὸς τὴν ἐκβάσις τῆς σχέσης τῶν ἀδελφῶν μέ τὴ Σιμονέττα. Ἡ νουβέλα δίνεται βασικὰ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ Τζουλιάνο. Ἀντίθετα στὸ θεατρικὸ προηγεῖται ἡ ὀπτικὴ τοῦ Λορέντζο. Ἡ Σιμονέττα παρουσιάζεται σταθερὰ καὶ στὰ δύο ἔργα μέσα ἀπὸ τίς εἰκαστικὲς ἀναπαραστάσεις τῆς, σέ ἔργα τῶν Μποττιτσέλλι καὶ Πολαγιούλο.

¹⁰ Κ. Πετράκου, *Θεατρολογικὰ miscellanea*, ὁ.π., σ. 337-339.

¹¹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ ἑλληνικὸ ἱστορικὸ δράμα*, ὁ.π., σ. 462.

¹² Μ. Βοστταντζῆ, *Τὸ θέατρο τοῦ Παντελεῖ Πρεβελάκη*, ὁ.π., σ. 130. Κατὰ τὴν τελικὴ παρουσίᾳ τῆς Τριλογίας, ὁ Πρεβελάκης τοποθέτησε τὰ *Χέρια τοῦ ζωντανοῦ Θεοῦ* πρὶν ἀπὸ τὸν *Λάζαρο*, ἂν καὶ εἶχε γραφεῖ ἀργότερα.

Ὁ Μιχαὴλ Γεώργιεβιτς σκοτώνει σέ μιὰ στιγμὴ πάθους τὴ γυναίκα πού ἀγαπᾷ, καὶ ἡ τύχη τὸν προφύλασσει ἀπὸ τὴ δικαιοσύνη. Σκοτισμένος ἐξομολογεῖται τὸ φόνο στὸν λοχαγὸ Νικόλα καὶ στὴ συνέχεια τὸν σκοτώνει. Πάλι δὲν γίνεται ἀντιληπτός, ἀντίθετα προάγεται στὸ τάγμα ὅπου ἀνήκει (στὸ ἑλληνικὸ ἔργο — γιὰ τὸ ρωσικὸ εἶναι ὑπάλληλος). Ἐντέλει ὁ ἀντισυνταγματάρχης Μιχαὴλ Γεώργιεβιτς Ντουμπρόσκι ὁμολογεῖ δημόσια τὸν διπλὸ φόνο, γιὰ τὸν δὲν ξέρε πῶς νὰ διαχειριστεῖ τίς τύψεις του.¹³ Τὸ ἔργο, πού ἀνέθηκε τὸν χειμῶνα τοῦ 1956-57 ἀπὸ τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο, ἔλαβε τὴν ἀρνητικὴ κριτικὴ τοῦ Καραγάτση, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε ὅτι ὁ συγγραφέας ἀπέτυχε νὰ μεταγράψει στὰ καθ' ἡμᾶς τὸν Ντοστογιέφσκι.¹⁴ Ἡ ἀφοσίωσις τοῦ Πρεβελάκη στὸν Ρῶσο πεζογράφο πάντως θά συνεχιστεῖ καὶ στοὺς *Μουσαφειραῖους* στὸ *Στεπαντσίκωβο* (1972), πού ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ κωμικὸ μυθιστόρημα τοῦ Ντοστογιέφσκι *Χωριὸ Στεπαντσίκωβο* (1859).

Στὸν *Λάζαρο*, μονόπρακτὴ τραγωδία μέ πεζὸ διάλογο καὶ ἔμμετρα χορικά, ἀναχωνεύεται ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, ἂν καὶ τὸ ἔργο ἀρχίζει ἐκεῖ πού τελειώνει ἡ ἀφήγησις τοῦ Εὐαγγελίου. Ὁ Λάζαρος ἐπιστρέφει στίτι του, μέ τίς ἀδελφές του Μάρθα καὶ Μαρία. Οἱ Ρωμαῖοι ἀντιλαμβάνονται τὴν ἀνάστασή του ὡς διατάραξη τῆς τάξης καὶ ἐπιθυμοῦν νὰ ἐπιστρέψει ὁ Λάζαρος στὸν τάφο. Ὁ Λάζαρος ἀπορρίπτει τίς σχετικὲς διαπραγματεύσεις μέ τὸ κατεστημένο τοῦ Ναοῦ, καὶ τελικὰ δολοφονεῖται ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους. Πρόκειται γιὰ ἔργο τὸ ὁποῖο, μέσα ἀπὸ στοιχειώδη δράση, στοχεύει νὰ ἀντιπαρατάξει τὸ θρύλο καὶ τὸ μῦθο στὸ ἀδιέξοδο τοῦ νεότερου εὐρωπαϊκοῦ ὀρθολογισμοῦ, πού δὲν μπόρεσε νὰ ἀποτρέψει τίς πολεμικὲς φρικαλεότητες τοῦ 20οῦ αἰῶνα.¹⁵

Στὸ τετράπρακτο δράμα σέ πεζὸ διάλογο, καὶ τοὺς τρεῖς ἔμμε-

¹³ Βλ. ὁ.π., σ. 90-91. Σημαντικὲς μετατροπὲς τῆς πλοκῆς ἀπὸ πλευρᾶς Πρεβελάκη ἀξιοποιοῦν τὴ συμβολικὴ δυναμικὴ τοῦ ρωσικοῦ πεζοῦ: ἡ δράση μεταφέρεται ἀπὸ τὴν Πετροῦπολη σέ μιὰ συμβολικὴ πόλη-φρούριο τῶν συνόρων, ἡ ἀνάλυση τῆς ἀνθρώπινης παραβατικότητας παρουσιάζεται ἀπὸ ὑπαρξιακὴ, καὶ ὄχι ἀπὸ ταξικὴ σκοπιά. Ὁ Πρεβελάκης ἀπαλείφει πλῆθος πληροφοριῶν γιὰ τὸ παρελθὸν καὶ τὸ περιβάλλον τοῦ ἥρωα, ἐνῶ ἡ ἀρχὴ τῆς μεταστροφῆς του ξεκινᾷ ἀμέσως μετὰ τὴ μονομαχία.

¹⁴ Βλ. Μ. Καραγάτση, «Τὰ "Χέρια τοῦ ζωντανοῦ Θεοῦ"» τοῦ Π. Πρεβελάκη», ἐφ. *Βραδυνή*, 17.5.57, τῶρα στὸ *Κριτικὸ Θέατρο 1946-60*, εἰσαγ.-ἐπιμ. Ἰωσήφ Βιδιλάκης, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθήνα 1999, σ. 493-497.

¹⁵ Βλ. Θ. Χατζηπανταζῆς, *Τὸ ἑλληνικὸ ἱστορικὸ δράμα*, ὁ.π., σ. 463-464.

τρος μονολόγους σέ ένδεκασύλλαβο, *Τό ήφαιστειο*, παρακολουθοῦμε τίς τελευταίες μέρες τοῦ Ἀρκαδίου καί τήν ψυχολογική καί ὑλική πορεία τῶν ἐγκλειστων πρός τό Ὀλοκαύτωμα. Ἡ ἐπιλογή τοῦ ἐγχωρίου, ήρωϊκοῦ θέματος, ἡ χρήση τῶν συμβολικῶν μορφῶν τῆς Κρήτης, τῆς Δόξας καί τοῦ Ψηλορείτη, ἡ χρήση τῆς ένδεκασύλλαβης τερτσίνας στά «χωρικά», καί τό γεγονός ὅτι —ὅπως στήν *Ἐρωφίλη* (περ. 1600)— ὄλοι οἱ πρωταγωνιστές πεθαίνουν στό τέλος τοῦ ἔργου, καθιστοῦν σαφές πῶς ὁ Πρεβελάκης βλέπει τό ἔργο του ὡς συνέχεια τοῦ ἔργου τοῦ Χορτάτση, ἀντίληψη πού ἄλλωστε καταθέτει σέ ὑποσημείωσή του στή μετάφραση τοῦ ἔργου *Ἡ ζωή εἶναι ἕνα ὄνειρο*, τοῦ Καλντερόν, ὅπου καταγράφει τήν ἐπιθυμία νά:

προσθέσω στά ὀκτώ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου τῆς Ἀναγέννησης δύο τρία ἀκόμη ἔργα τῆς ἴδιας ἐποχῆς καί νά σταθῶ δίπλα στούς ἄλλοτινοῦς δραματογράφους τῆς Κρήτης, καί μάλιστα τοῦ Ρεθύμου.¹⁶

Ἡ δεύτερη πηγή του εἶναι ὁ Σολωμός. Ὁρατές εἶναι στό ἔργο οἱ ἀναφορές στό παράλληλο παράδειγμα τῆς πολιορκίας τοῦ Μεσολογίου,¹⁷ ἐνῶ ἔχουμε καί ἀπήχηση ποιητικῶν μοτίβων ἀπό τούς «Ἐλεύθερους Πολιορκημένους» (1833-44) τοῦ Σολωμοῦ (τό μοτίβο τῶν τουφεκιῶν — Γ' Πράξη τό μοτίβο τοῦ μεμονωμένου ἀγωνιστῆ στά μετόπισθεν — ἐδῶ τοῦ κοριτσιοῦ μέ τό φανάρι πού περιφέρεται ρωτώντας: «Ποιά θέλει νά ῥθει νά καεῖ στό λαγούμι» — Γ' Πράξη ἐπίσης). Σαφῶς ὁ Πρεβελάκης ἀντιλαμβάνεται τό *Ἡφαιστειο*, ὡς πρός τή θεματική καί τήν παιδευτική λειτουργία του, καί σάν διάδοχο τῶν ἔργων μεγάλης πνοῆς τοῦ Σολωμοῦ. Τό θέμα τοῦ «Σηκωμοῦ τοῦ 1866», δουλεῦει ἐδῶ γιά τρίτη φορά ὁ Πρεβελάκης. Ἔχει προηγηθεῖ ἡ μυθολογική του ἀναπαράσταση σέ τμήμα τοῦ πρώτου τόμου τῆς τριλογίας *Ὁ Κρητικός: Τό δέντρο* (γρ. 1942-45, δημ. 1948)¹⁸ καί ἡ αὐτοτελής, «χωρίς μυθιστορηματικά στοιχεῖα πέρα

¹⁶ Βλ. Β. Ποῦχνερ, *Καταπακτή καί ὑποβολεῖο*, ὁ.π., σ. 256 (σημ.), προερχόμενο ἀπό τή Βοσταντζή, ὁ.π., σ. 21.

¹⁷ Βλ. Π. Πρεβελάκης, *Τό ήφαιστειο*, Οἱ Ἐκδόσεις τῶν Φῶν 1981: κατ' ἀρχήν ἔχουμε ὀνομαστική ἀναφορά στόν Σολωμό στόν «Πρόλογο» τοῦ ἔργου, ὁ.π., σ. 15. Ἀκόμα, μέσα στό κείμενο: (α) Προμετωπίδα ἀπό τό «Ἑλληνικό Καράβι» (1851) τοῦ Σολωμοῦ σέ μετάφραση Καλοσγούρου, (β) Πράξη Α', Σκηνή Β', τή φράση τοῦ Γούμενου: «Ἐίδαμε τειχά στό Μεσολόγγι πού βαστήσανε μήνες τά κανόνια.», (γ) Πράξη Β', Σκηνή Α', τή φράση τοῦ Γούμενου: «Μᾶς ἔγνε μάθημα τό Εἰκοσιένα.» κ.ο.κ.

¹⁸ Βλ. Π. Πρεβελάκης, «Πρόλογος», *Τό ήφαιστειο*, ὁ.π., σ. 20-21.

ἀπό τήν καλλιέργεια ἑνός λόγου λαϊκότροπου»,¹⁹ πραγμάτευσέ του στό χρονικό *Παντέρμη Κρήτη* (1945).²⁰ Τό διαρθρωτικό πρότυπο γιά νά περάσει τό ὀλοκαύτωμα σέ θεατρική μορφή ἀντλεῖται, πάντως, κατά δήλωση τοῦ ἴδιου, ἀπό τήν ισπανική «τραγωδία σέ τέσσερις ἡμέρες» *Numancia* (1582) τοῦ Θερβάντες (1547-1616) — ἔργο τό ὁποῖο εἰσηγεῖται ἕναν τύπο ἀντικλασικῆς τραγωδίας ὅπου οἱ πυκνές τραγικές καταστάσεις συνδυάζονται μέ τή χάρη τοῦ κόσμου τῶν θαυμάτων, τοῦ ἀντιρεαλιστικοῦ θαυμάσιου.²¹

Τό κλίμα παραλλάσσει στά λιτά, αὐτοχθονίζοντα δράματά του *Τό χέρι τοῦ σκοτωμένου: Δράμα σέ τρεῖς μέρες* (1971), καί *Δύο κρητικά δράματα* (1974). Τό *Χέρι τοῦ σκοτωμένου* πραγματεύεται τό θέμα τοῦ «γδικιωμοῦ», πού ἐμφανίζεται στόν τρίτο τόμο τῆς τριλογίας *Ὁ Κρητικός: Ἡ πολιτεία* (1950), καί ἀργότερα πάλι στόν *Ἡλιο τοῦ θανάτου* (1959). Τοποθετεῖται χρονικά στά 1906, ἕνα ἔτος μετά τήν ἐπανάσταση στό Θέρισσο, κάνοντας ἔτσι μιά προσπάθεια παραλληλισμοῦ τοῦ μύθου του μέ τόν πρόσφατο —τήν ἐποχή τῆς σύλληψης τῆς ἱστορίας, πού ἀνάγεται στά χρόνια σύνθεσης τῆς *Πολιτείας* (1948-1949)— *Ἐμφύλιο Πόλεμο*.²² Ὁ Κωσταντής, ἥρωας πού συναντᾶμε στήν *Πολιτεία*, ὡς «μονιάς» καί «ξένος», προτείνει στή χήρα τοῦ σκοτωμένου νά ἀποδράσει ἀπό τόν καταναγκασμό τῆς κλειστῆς κοινωνίας, ὅπως αὐτή ἐκδηλώνεται στήν πρακτική τῆς αὐτοδικίας, καί νά τόν ἀκολουθήσει στό δρόμο τῆς ἐλεύθερης ἐπιλογῆς — ἠθικῆς καί ἐρωτικῆς. Ἡ χήρα, ἀφοῦ τόν μαχαιρώσει, τοῦ ἐξομολογεῖται τόν ἔρωτά της, τήν ὥρα πού ἐκεῖνος ξεψυχᾷ. Πρόκειται γιά τό δράμα μέ

¹⁹ Βλ. Α. Κασρινάκη, «Π. Πρεβελάκη, *Ὁ Κρητικός: Ἡ ἐποχή τῆς ἱστορίας καί ἡ ἐποχή τῆς συγγραφῆς*», στό Μ. Τρούλης (ἐπιμ.), 90 χρόνια ἀπό τήν *Ἐνωσή τῆς Κρήτης μέ τήν ἐλεύθερη Ἑλλάδα*, Ρέθυμο 2007, σ. 223-239: 224. Τό ἄρθρο ἐστιάζεται στίς παραλλήλεις ἀνάμεσα στήν ἀναπαριστώμενη στόν τρίτο τόμο τῆς τριλογίας, *Ἡ πολιτεία*, «ἀδελφαμάχη» πρίγκιπα Γεωργίου καί Βενιζέλου, καί τόν ἐλληνικό *Ἐμφύλιο* πού μαίνεται τήν ἐποχή τῆς συγγραφῆς του (1949-50).

²⁰ Ὅπως παρατηρεῖ ἡ Βοσταντζή, *Τό θέατρο τοῦ Παντελεῆ Πρεβελάκη*, ὁ.π., σ. 135-136: «Τό δραματικό εἶδος καθεῦδει ἀπλῶς στόν πυρήνα τῆς ἀφήγησης, κυοφορώντας ἕνα καινούργιο ἔργο.»

²¹ Π. Πρεβελάκης, *Τό ήφαιστειο*, ὁ.π., σ. 22. Σχετικά μέ τή *Numancia*, βλ. wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes (πρόσβαση 9.9.2009). Ἄς ἀναφέρω ἀκόμη ὅτι ὁ Πρεβελάκης θεωρεῖ τό *Ἡφαιστειο* συμβολή στόν τύπο τοῦ «ὑπαίθριου θεάτρου» («Πρόλογος», ὁ.π., σ. 23), καί ὡς πρός αὐτό συσχετίζεται μέ τόν *Λάζαρο*.

²² Μ. Βοσταντζή, *Τό θέατρο τοῦ Παντελεῆ Πρεβελάκη*, ὁ.π., σ. 149. Ἡ ἐξάρτηση ἀπό τό μυθιστόρημα εἶναι στενότερη (βλ. πῶς κάτω).

τή μεγαλύτερη εξάρτηση από τον μυθιστορηματικό Πρεβελάκη. Στόν δεύτερο τόμο του *Κρητικού*: *Η πρώτη λευτεριά*, ο Κωσταντής Μαρκαντώνης, πρωτοπαλίκαιο του βενιζελισμού, παντρεύεται τήν εκλεκτή της καρδιάς του Βαγγελιώ. Όμως στόν τρίτο τόμο ο γάμος διαλύεται, καθώς η Βαγγελιώ γίνεται καλόγρια, ενώ ο Κωσταντής έρωτεύεται παράφορα και τελικά παντρεύεται τή χήρα του ένωμοτάρχη που έχει σκοτώσει στην «άδερφαμάχη», υποδηλώνοντας έτσι τή βούληση του Πρεβελάκη «γιά κοινωνική συνδιαλλαγή, γιά κοινωνική ειρήνη».²³ Τήν ελάχιστη πειστική αυτή λύση έρχεται νά αναθεωρήσει ο Πρεβελάκης στό *Χέρι του σκοτωμένου*, που υπό τήν έννοια αυτή μπορεί νά διαβαστεί σαν ύστερόγραφο έργασίας τής τριλογίας.

Αντίστοιχα αναθεωρητικές κινήσεις χαρακτηρίζουν τά *Δύο κρητικά δράματα*. Στή *Δεύτερη έντολή*, οι τύψεις οδηγούν μιά παντρεμένη γυναίκα νά πείσει τόν έραστή της νά σκοτώσει τόν άντρα της, ενώ στή συνέχεια ντύνεται ή ίδια τά ρούχα του υποψήφιου θύματος και σκοτώνεται στή θέση του. Στό τρίπρακτο δράμα *Τό τρελό αίμα*, ο σύζυγος, επιστρέφοντας άνικανος από τόν πόλεμο, σκοτώνει τόν άδελφό τής έγκυου γυναίκας του, γιατί υποψιάζεται ότι εκείνη έχει κοιμηθεί μαζί του, οδηγώντας και τήν ίδια στην αυτοκτονία. Πρόθεση του Πρεβελάκη στό «γυμνό και άπερίφραστο»,²⁴ ύστερο δραματικό του θέατρο είναι νά δείξει «ότι και ο παραδοσιακός χώρος είχε άλυτα προβλήματα»²⁵ — έπιτελώντας μιά θεαματική άντιστροφή του άξιακού συστήματος που κατασκεύασε στό πρώιμο μυθιστορηματικό του έργο, και έμβληματικά στό *Χρονικό μιās πολιτείας* (1938). Τό αποτέλεσμα είναι ένα υβρίδιο μορφών και τάσεων: νατουραλιστικό ως προς τήν πρόφαση των πρωτόγονων «κρητικών» πρακτικών που επικαλείται, έπικό ως προς τούς άρχετυπικούς μύθους που αναμολχλεύει, ποιητικό ως προς τό στοιχείο τής αφαίρεσης και των συμβολισμών (αυτό άφορα και στό κρητογενές δράμα *Τό ήφαιστέιο*), όχι όμως και μπρεχτικό, τό άγροτικό δράμα του Πρεβελάκη διακονεί τή συναισθηματική μέθεξη, όχι τή διανοητική κατανόηση, του άναγνωστικού και θεατρικού κοινού του, ενώ όσον άφορα στό συγγραφικό

²³ Βλ. Α. Καστρινάκη, «Π. Πρεβελάκη, *Ο Κρητικός*», ό.π., σ. 237.

²⁴ Μ. Βοσταντζή, *Τό θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, ό.π., σ. 158.

²⁵ Κ. Πετράκου, *Θεατρολογικά miscellanea*, ό.π., σ. 349.

έργαστήρι του Πρεβελάκη, λειτουργεί σαν αναθεωρητικό σχόλιο στις είδυλλιακές υπερβολές μέ τις όποιες είχε περιβάλει τόν κόσμο τής υπαίθρου στό παρελθόν. Η πορεία του θεατρικού Πρεβελάκη από τόν πρωτοποριακό *Μίμο* του '28, ως τά άγροτικά δράματα του 1974, παραμένει πορεία άνάσχεσης του μοντερνισμού του και άποσιώπησης των όποιων νεωτερικών επιδράσεων.

Ένα στοιχείο εμφανίζεται λοιπόν σταθερό στην πεντηκονταετή δραματουργική πορεία του Πρεβελάκη: ή εξάρτηση του θεατρικού κειμένου από ένα λογοτεχνικό, που λειτουργεί ως πηγή, άν και όχι πάντα ως πρότυπο, του δράματος. Τό συγγραφικό αυτό γνώρισμα θεματοποιείται στά μυθιστορήματα του Πρεβελάκη, έπιτρέποντάς μας νά μιλάμε γιά δίδυμες εκδηλώσεις των προσφιλών θεμάτων του στά είδη του μυθιστορήματος και του δράματος. Πλείστες είναι οι στιγμές στά μυθιστορήματα μιās άναγνωστικής διαμεσολάβησης των βιωμάτων των ήρώων, και του ύλικού τής έμπνευσής τους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στην *Κεφαλή τής Μέδουσας* (1963), όταν πλέον οι δύο πρωταγωνιστές έγκαταστάθηκαν στην Αίγινα, ο Λοΐζος Νταμολίνος «συνήθιζε ν' αρχίζει τή μέρα του διαβάζοντας τήν «Οδύσεια», διότι «Τόν είχε γοητέψει ή πολυσημία των μύθων της και τόν έτερπε νά τούς έρμηνεύει μέσα από τήν έμπειρία του αιώνα μας» (ή μυθοπλασία φιλτράρεται από τή ζωή).²⁶ Επίσης χαρακτηριστικά, σέ άλλο σημείο τής *Κεφαλής τής Μέδουσας* καταγράφεται ή άντίστροφη πορεία (ή ζωή, τό βίωμα, ή έμπνευση φιλτράρονται από τή μυθοπλασία): ο Λοΐζος περιγράφει τή φρίκη που αισθάνεται όταν βλέπει «τούς ήθικούς νόμους νά λιγοθυμούν και νά πεθαίνουν» παρο-

²⁶ Βλ. Π. Πρεβελάκης, *Η κεφαλή τής Μέδουσας*, Βιβλιοπωλείον τής «Εστίας», Αθήνα 2000, σ. 93. Είναι σταθερό γνώρισμα του έργου νά φιλτράρεται ή έρμηνεία τής *Οδύσειας* από τις πεποιθήσεις και τά βιώματα των πρωταγωνιστών. Πιο κάτω στην ίδια σελίδα (σ. 93) διαβάζουμε *καζαντζακικά*: «Η μακριά συμβίωση του *Οδυσσέα* μέ τήν Καλυψώ συμβόλιζε τήν εγκατάλειψη στην ήδύτητα τής ζωής, τήν παραίτηση του ανθρώπου από τόν άνώτερο προορισμό του». Και, σέ συνδυασμό μέ τήν, τρέχουσα τίς πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, γιαννοπούλεια αποτίμηση τής «έλληνικής γραμμής», διαβάζουμε άργότερα (σ. 111) στό ίδιο κεφάλαιο γιά τήν έπιστροφή του *Οδυσσέα* στην *Ιθάκη*: «Αλλά μόλις πατάει έλληνικό χώμα, στή χώρα των Φαιάκων, τά τέρατα εξαφανίζονται, και κάτω από τ' άπολλώνια φώτα, προβάλλει νά τόν υποδεχτεί ή βασίλοπούλα Ναυσικά, ανθρώπινη και θνητή [...] ό περίπλους στις άζενες θάλασσες τελειώνει μέ μιά θαρκαρόλα». Ακολουθεί μάλιστα τήν πρόταση αυτή άνόνομο άπόσπασμα, μέ θέμα τή «θαρκαρόλα» από τόν Κάλβο: «[...] και πλέωσι γέμοντα έρωτος / και φωνών μουσικών / θαλάσσα ξύλα».

μοιάζοντας τόν εαυτό του μέ τόν Πέτερ Σλέμιλ από «τό φανταστικό διήγημα του Σαμίσο, γιά τόν άνθρωπο πού έχασε τόν ίσκιό του».²⁷ Τά αποσπάσματα, πού συνοψίζουν μία πάγια πρακτική του μυθιστοριογράφου Πρεβελάκη, έχουν μεγάλο ειδικό βάρος — διότι ή Κεφαλή της Μέδουσας αναπλάθει μία κατεξοχήν στιγμή μαθητείας του Πρεβελάκη στον Καζαντζάκη, τή συγκατοίκησή τους στην Αίγινα, σποραδικά τό καλοκαίρι του 1927 όταν ο Καζαντζάκης επέξεργάζεται τήν *Ὁδύσεια*, καί συστηματικά τό καλοκαίρι του 1933.²⁸

2. Ὡς συνέπεια τῆς ἐξάρτησης τοῦ θεατρικοῦ κειμένου ἀπό ἕνα λογοτεχνικό, συχνότατη εἶναι στά δράματα τοῦ Πρεβελάκη ἡ θεματοποίηση τοῦ ἥρωα ὡς καλλιτέχνη —καί μάλιστα ὡς ποιητή— μέ τρόπο πού ἐπαναλαμβάνει τήν ἀντίστοιχη θεματική τῶν μυθιστορημάτων του «τῆς διαμόρφωσης», αἰφνιδιάζοντας μέ τήν ἀσυμμετρία πού παράγεται τόν ἀναγνώστη, ὁ ὁποῖος θά προσδοκοῦσε, ἴσως, τόν ἐγκιβωτισμό μίας συμμετρικῆς, ὡς πρὸς τό εἶδος πού δουλεύεται, εἰκόνας τοῦ καλλιτέχνη μέσα στό δράμα (κατά τό παλαιότερο μοντέλο τοῦ «θεάτρου ἐν θεάτρῳ» στόν Μίμο). Τρανταχτό παράδειγμα τό *Ἱερό σφάγιο*, ὅπου ὁ πρωταγωνιστής Τζουλιάνο τῶν Μεδίκων, παρότι ἄρχοντας τῆς Φλωρεντίας, ἀποδίδει μεγαλύτερη σημασία στόν κοινωνικό ρόλο τοῦ διανοούμενου, καί εἰδικά τοῦ ποιητή, ἀπό ὅ,τι στό ρόλο τοῦ ἡγεμόνα. Κύρια ἀσχολία του τίς μέρες τῆς ἡγεμονίας του παραμένει ἡ συγγραφή, σέ συνεργασία μέ τόν φίλο-ποιητή Ἄγγελο Πολιτσιάνο, τοῦ ποιήματος «Τό Κονταροχτύπημα τοῦ Τζουλιάνου τοῦ Μεδίκου», σέ «ἡδύ νέο ὕφος» καί τοσκάνικη διάλεκτο —ὄχι στή λατινική πού ἦταν ἡ γλώσσα τῆς διοίκησης καί τῆς Ἐκκλησίας—, ἀπό τό ὁποῖο στό τέλος τῆς Α΄ Πράξης ἀκοῦμε τέσσερις δεκαπεντασύλλαβους.²⁹ Τά πρόσωπα εἶναι ἱστορικά, τά κείμενα ὑπαρκτά.³⁰ Ὁ ποιητής Ἄντζελο Πολιτσιάνο

²⁷ Ὁ.π., σ. 52-53.

²⁸ Βλ. Ἀννίτα Παναρέτου, «Συμβολή στή χρονολογία τοῦ βίου τοῦ Παντελεῖ Πρεβελάκη», Παντελεῖ Πρεβελάκης: Οἱ ὁρμὸι τοῦ ζωντανοῦ χρόνου, Καστανιώτης, Ἀθήνα 1996, σ. 163-246: 176, 184.

²⁹ Βλ. Π. Πρεβελάκη, *Τό Ἱερό σφάγιο*, ὁ.π., σ. 41 καί 46 ἀντίστοιχα.

³⁰ Σημειῶνω παρενεθικά, (*Τό Ἱερό σφάγιο*, ὁ.π., σ. 73) τήν ἀναφορά τοῦ Τζουλιάνο στόν Δάντη στή Β΄ Πράξη, Σκηνή Δ΄, ὡς διακεμένου πού ἐπιτρέπει τή συνεννόηση τῶν ἥρωων — ἀφήνοντας ὅμως στό σκοτάδι τόν ἀναγνώστη, ἂν δέν ἀνατρέξει στοὺς στίχους πού ἀναφέρονται ἀλλά δέν παρατίθενται στό ἔργο: «Τοῦ στέλνω ἕνα Δάντη (τῆς δίνει τό βιβλίο πού κρατοῦσε) νά διαβάσει τό τρίτο Κάντο ἀπό τήν «Κόλαση». Τοῦ προτείνω ἕνα αἶνιγμα: Σέ ποιό στίχο τότε θυμήθηκε ὁ ἀδελφός του.»

(Angelo Poliziano 1454-1494), ὄντως συνέδεσε τή σταδιοδρομία του μέ τόν Οἶκο τῶν Μεδίκων. Τό ποίημά του «Stanze per la giostra» ἔμεινε ἀτελές ἐξαιτίας τῆς δολοφονίας τοῦ Τζουλιάνο.

Ἄς δοῦμε τό χειρισμό τοῦ θέματος πού ἐπινοεῖ ὁ Πρεβελάκης. Σάν διανοούμενος, κατά τό πρότυπο τοῦ Ἄμλετ (1601),³¹ ὁ Τζουλιάνο ἀποφαίνεται στό τέλος τῆς Α΄ Πράξης: «Τό πάθος μου δέν μετατρέπεται σέ δράση».³² Σάν ἀναχωρητής, κατά τό πρότυπο τοῦ Καζαντζάκη, μολονότι γνωρίζει τή συνομωσία τῶν Πάτσι, ἐπιλέγει νά φυλακίσει τό πρόσωπο πού θά ἀπέτρεπε τό δολοφονικό σχέδιο, ὥστε νά ολοκληρώσει μέ τό αἷμα του τό ποίημα τοῦ Πολιτσιάνο. Ὅπως ρωτᾷ χαρακτηριστικά τόν Πολιτσιάνο στό τέλος τῆς Β΄ Πράξης:

Τί θάλεγες ἂν σοῦ ἔδινά τήν ὕλη γιά μία ποίηση ἀμετακίνητη, σάν πρωτόγονο ἄγαλμα, σύμποδο, ἀλύγιστο, μέ τά μάτια καρφωμένα στό ἀνεξερεύνητο; Δέν θάταν πιό ἀντάξιο τῆς μεγάλης ἀγωνίας πού τροφодότησε ὁ ἄθεος αἰώνας μας;³³

Γιά τό λόγο αὐτό, ἀργότερα στήν ἴδια σκηνή παραγγέλνει στόν Πολιτσιάνο: «Ἐχε πάνω μου τά μάτια σου. Γίνου ὁ καθρέφτης τῆς κάθε πράξης μου.»³⁴

Ἡ σκηνή ἔχει ἐνδιαφέρον. Ὅχι μόνο γιατί ἐδῶ ὁ Πρεβελάκης, κατά τήν ἐφαρμογή τῆς τεχνικῆς τοῦ *mise en abîme*³⁵ στό θέατρο, ἐπιλέγει νά διαθλάσει τήν εἰκόνα του καί νά βάλλει ἕναν ποιητή στό κέντρο του. Ὅχι μόνο γιατί μέ τήν τάση αὐτή συνοψίζει τή βαθιά πεποίθηση τοῦ ἴδιου ὅσο καί τοῦ Καζαντζάκη ὅτι ἡ συγγραφή εἶναι ἡ ὑψιστή ἀποστολή. Ὅχι μόνο γιατί ἔτσι καταφέρνει νά ἐγκιβωτίζει στό ἔργο μεταποιητικά σχόλια γιά τό πῶς κατανοεῖ τήν τέχνη ὡς μίμηση («νά ἀνταναντακλάται», «πρωτόγονο ἄγαλμα» εἶναι οἱ φράσεις πού χρησιμοποιεῖ: *ut pictura poesis* ἄρα, κατά τό πρότυπο τῆς ολοκληρωμένης ἀρχαίας τέχνης πού παρομοιάζεται στοὺς ρομαντικούς μέ ἄγαλμα), ἀλλά γιατί,

³¹ Ὁ συσχετισμός μέ τόν Ἄμλετ (Πράξη Ε΄, σκηνή Β΄, σ. 342-347) προτείνεται ἀπό τόν Πρεβελάκη στίς σημειώσεις τοῦ ποιήματος, ὅπου ὁ ἥρωας ζητᾷ ἀπό τόν Ὁράτιο νά τόν δικαιώσει μέσα ἀπό τή συγγραφή ἑνός ἔργου γιά τή ζωή του. Βλ. *Τό Ἱερό Σφάγιο*, ὁ.π., σ. 139.

³² Ὁ.π., σ. 48.

³³ Ὁ.π., σ. 87.

³⁴ Ὁ.π., σ. 89.

³⁵ Πρόκειται γιά τό τέχνασμα πού μᾶς δίνει τό ἐργαστήρι τοῦ συγγραφέα νά ἀνταναντακλάται μέσα στό ἔργο του.

κυρίως, τά ποιητολογικά αὐτά μοτίβα ἀπηγοῦν θέσεις γιά τήν τέχνη τοῦ συγγραφεῖν πού κατ' ἐπανάληψιν καταθέτει ὁ Πρεβελάκης στά μυθιστορηματά του, τεκμηριώνοντας τήν ἐντύπωση τῆς δημιουργικῆς συνέχειας τῶν θεμάτων του, ἀπό τό ἕνα εἶδος στό ἄλλο.

3. Πρόκειται γιά τό τρίτο κοινό γνώρισμα τῶν μυθιστορημάτων καί τῶν δραμάτων τοῦ Πρεβελάκη — δηλαδή τόν συστηματικό ἐγκιβωτισμό αὐτοσχολίων ποιητικῆς στά ἔργα, αὐτοσχολίων πού συχνά λαμβάνουν καί τή μορφή τῶν διακαλλιτεχνικῶν ἀναλογιῶν. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι στήν ἐναρξη τῆς *Κεφαλῆς τῆς Μέδουσας*, καί πάλι, ὁ «διδάχος» Δοῖζος καί ὁ νεαρός Γιωργάκης, ἡ persona τοῦ Πρεβελάκη στό ἔργο, ἐπισκέπτονται τό ἐργαστήρι τοῦ γλύπτη Στέφανου, ἔργο τοῦ ὁποῦ εἶναι ἕνας ἔφηβος ἀπό χαλκό. Μέ ἀφορμή τό ἔργο αὐτό, διεξάγεται μιά σοβαρή συζήτηση γιά τή μιμητική λειτουργία τῆς τέχνης, τή σχέση τέχνης καί περιβάλλοντος, καί τήν ιστορικότητα τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν — πρόκειται γιά χωρία πού ἀναπλάθουν θέσεις τοῦ Καθηγητοῦ τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης Πρεβελάκη³⁶ γιά τίς σχέσεις τῶν «ἔργων τοῦ λόγου» καί τῶν «ἔργων τῶν πλαστικῶν τεχνῶν», ὡς παράλληλων ἐκδηλώσεων τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος, ὅπως αὐτές κατατίθενται στό *Δοκίμιο γενικῆς εἰσαγωγῆς στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης* τοῦ 1934.³⁷ Διαβάζουμε ἐνδεικτικά στό μυθιστόρημα:

Οἱ καλλιτέχνες τῆς ἀρχαιότητος δέν εἶχαν παρά νά ὑποταχθοῦν στήν ψυχῇ τοῦ αἰῶνα τους, κ' οἱ μορφές ἀναπνεύσαν ἀπό τά χέρια τους. Σήμερα τίς θρυσματίζει μέσα στά χέρια μας μιά βασκανία. Γιά νά βρεῖ τήν ἐνότητα τοῦ πνεύματός του, ὁ καλλιτέχνης ὀφείλει νά θρυσματίζει... Νά θρυσματίζει! — Ὁ καλλιτέχνης στόν αἰῶνα μας εἶναι δυναμιστής!³⁸

Ἐπιστρέφοντας στό *Ἱερό Σφάγιο*, καί ἀντίστοιχα γιά τήν τέχνη τῆς

³⁶ Βλ. Α. Παναρέτου, «Συμβολή στή χρονολογία», ὁ.π., σ. 191. Ὁ διορισμός του στή θέση τοῦ τακτικοῦ καθηγητῆ στήν ΑΣΚΤ ἐγένετο τόν Ὀκτώβριο τοῦ 1939, μετά ἀπό σύντομη θητεία στή δραματική σχολή τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

³⁷ Τό *Δοκίμιο γενικῆς εἰσαγωγῆς στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης*, Ἀθήνα 1934, ἀποτελεῖ αὐτοτελή δημοσίευση τῆς εἰσαγωγῆς τῆς διδακτορικῆς του διατριβῆς *Ὁ Γκρέκο στήν Κρήτη καί τήν Ἰταλία* (ΑΠΘ, 31.5.35) — βλ. Α. Παναρέτου, «Συμβολή στή Χρονολογία», ὁ.π., σ. 183, 186 ἀντίστοιχα.

³⁸ Π. Πρεβελάκης, *Ἡ κεφαλὴ τῆς Μέδουσας*, ὁ.π., σ. 58. Σέ ἕνα προγενέστερο σημεῖο (σ. 50) τοῦ κεφαλαίου ἐπίσης διαβάζουμε πολυσήμαντα: «Ὁ ἀρχαῖος ἔφηβος εἶχε τούς Ὀλυμπίους ἀποπάνω του. Ὁ σύγχρονος ἔχει τά βομβαρδιστικά. Τό ἀγαλμα καθρεφτίζει αὐτό πού ἔχει ἀπό πάνω του.»

ζωγραφικῆς, θά δοῦμε τόν Καρδινάλιο, τόν Λορέντζο, καί τόν Πολιτσιάνο νά ἐρμηνεύουν τό νόημα τῆς ζωῆς καί τῶν πράξεών τους μέσα ἀπό τήν παρατήρηση τῶν πινάκων τοῦ Μποττιτσέλλι *Ἡ Γέννηση τῆς Ἀφροδίτης*, *Ἡ Ἀφροδίτη μέ τόν Ἄρη καί Ἄνοιξη*, πού κρέμονται στούς τοίχους τοῦ Παλάτσο Μέντιτσι, ξεκινώντας ἀπό τήν πρόταση τοῦ Λορέντζο, (Πράξη Γ', Σκηνή Α')

Ἀγαπητέ μου Πολιτσιάνο, θάχεις τήν καλωσύνη νά διαβάσεις γιά τήν Ἐξοχότητά του τά βουβά αὐτά ποιήματα [τοῦ δείχνει τούς τρεῖς πίνακες] πού τό κοντύλι τοῦ Μποττιτσέλλι τρύγησε στά χεῖλη σου.

Τή φράση βαρυσήμαντα σχολιάζει ὁ Καρδινάλιος στή συνέχεια, ὡς ἐξῆς:

Ἀλήθεια! Mutum est pictura poema. Βωδόν ἢ γραφική ποίημα [Στόν Πολιτσιάνο.] Σᾶς ἀκούω, χεῖλη πού ἐμπνέετε τούς ζωγράφους.³⁹

Καί ἂν τό *Ἱερό Σφάγιο* λόγω τῆς γενικότερης λογιόσύνης του, καί καθῶς ἀντλεῖ τό ὕλικό του ἀπό τόν *Θάνατο τοῦ Μέδικου*, πού γράφεται τή χρονιά κατά τήν ὁποία ὁ Πρεβελάκης ἐκλέγεται στήν ΑΣΚΤ, θεωρεῖται «μάρτυς ἐξαιρεταῖος» ἀναφορικά μέ τήν πυκνότητα τῶν σχολίων ποιητικῆς στόν τύπο τῶν εἰκαστικῶν καί γλυπτικῶν μεταφορῶν στόν θεατρικό Πρεβελάκη, θά ἐκπλαγοῦμε νά συναντήσουμε μορφές τόσο ἀπόμακρες ἀπό τό πεδίο τῆς εἰκαστικῆς καί λογοτεχνικῆς κριτικῆς, ὅσο ὁ Γούμενος Γαβριήλ στό *Ἡφαίστειο*, νά ἐπιδίδονται σέ δραστηριότητες πού προσιδιάζουν μᾶλλον σέ τεχνοκριτικό: δηλαδή στήν ἐρμηνεῖα οἰωνῶν καί συμβόλων, καί στή διαπίστωση τῆς ἐγγενοῦς πολυσημίας τους (Πράξη Β', Σκηνή Γ')

Ὁ Καπετάν Νικόλας [δείχνει τό Βενιανάκη] ἄκουσε χτές, καθῶς περνοῦσε μπρός ἀπό τήν ἐκκλησιά, ἕνα βούισμα στό ἀγιοθύριδο. Ζύγωσε κι εἶδε ἕνα μελίσσι πού ἔχε κάμει τίς πίτες του μέσ στήν τρύπα. Ἐκεῖνος τό ξήγησε πῶς τό φαρμάκι θά γίνει μέλι στά χεῖλη μας. Κι ἐγώ ὁ ἴδιος, τήν περασμένη ἑβδομάδα, πού πῆγα στή Μονή τῶν Ἀσωμάτων νά παραλάβω τά μολυβομπάρουτα τοῦ Κοινοῦ, εἶδα χιλιάδες ἄστρα νά χύνονται, σά νά ἔχε πιάσει φωτιά ὁ οὐρανός. Μά δέν εἶπα: «Ἄσκημο σημάδι, θά χαθοῦμε!» Μόνο ἀνάκραξα: «Εἶναι οἱ ψυχές τῶν σκοτωμένων μας, οἱ μάρτυρες τῆς πίστης πού ἔχουνε χαρά στόν οὐρανό!»⁴⁰

³⁹ Π. Πρεβελάκης, *Τό Ἱερό σφάγιο*, ὁ.π., σ. 96-97 κ.έ.

⁴⁰ Π. Πρεβελάκης, *Τό Ἡφαίστειο*, ὁ.π., σ. 77.

Τά θέματα του ήρωα ως ποιητή, των εικαστικών και γλυπτικών μεταφορών για τη λογοτεχνία, και της πράξης της έρμηγείας είναι, με άλλα λόγια, όπως προσπάθησα να υποδείξω, σταθερά επανερχόμενα στον Πρεβελάκη, και ανεξάρτητα από το λογοτεχνικό είδος στο οποίο εμφανίζονται.

Δέν θά έπιμείνω στο θέμα των «διδάχων», των «όδηγών», των μυητικών μορφών που κατακλύζουν τον δραματικό (ό Γούμενος στο *Ηφαίστειο*, ό καλόγερος Μανασής στο *Χέρι του σκοτωμένου*, ή νεκρή Σιμονέτα ως άλλη Βεατρίκη στο *Ιερό σφάγιο*, κ.ο.κ.) όσο και τον άφηγηματικό Πρεβελάκη (και πάλι ό Μανασής στον *Κρητικό*, ή θεία Ρουσάκη στον *Ήλιο του θανάτου*, ό Νταμολίνος στην *Κεφαλή της Μέδουσας* και τον *Άρτο των άγγέλων*, μά και οι άπαξιωμένες μορφές του *Ήγούμενου* στον *Άγγελο στο πηγάδι* και του Καθηγητή στην *Άντίστροφη μέτρηση* με τους όποιους οι πρωταγωνιστές τελικά συγκρούονται). Πρόκειται για ένα από τά σταθερότερα άφηγηματικά και δραματικά σχήματα του Πρεβελάκη, προφανώς βιογραφικής προέλευσης (ή μαθητεία του στον Καζαντζάκη), που χρήζει χωριστής έπεξεργασίας. Έδω θά σταθώ μόνο σε κάποιες δομικές αναλογίες και τεχνολογικές συνέχειες ανάμεσα στον δραματικό και τον άφηγηματικό Πρεβελάκη, ανοίγοντας τό βήμα προς τά συμπεράσματά μου.

4. Έχει γίνει νομίζω σαφές ότι στα θέματά του ό δραματικός Πρεβελάκης επαναλαμβάνει τον άφηγηματικό. Κάτι παρόμοιο μπορούμε να πούμε ότι ισχύει για τους άρθρωτικούς μηχανισμούς των δραμάτων του, που περιλαμβάνουν λύσεις τις όποιες συναντάμε στα μυθιστορήματα. Ο κυριότερος τέτοιος μηχανισμός είναι ή δολοφονία, ή όποια, ως όριακή κοινωνική πράξη, οδηγεί τά έργα στην κορύφωσή τους και κατόπιν στη «λύση» τους. Στο *Ιερό σφάγιο* έχουμε τή δολοφονία του Λορέντζο από τον Φραντσέσκο ντά Πάτσι και τήν κουστωδιά του, στα *Χέρια του ζωντανού Θεού* τή δολοφονία του λοχαγού Νικόλα από τον ταγματάρχη Γεώργιεβιτς, στον *Λάζαρο* τό φόνο του επώνυμου ήρωα από τους Ρωμαίους, στο *Ηφαίστειο* όμαδική, ύποβοηθημένη(!) αυτοκτονία όλων των Έλλήνων πρωταγωνιστών (άν και έδω, έφόσον έχουμε δράμα συνόλου κάπως διαφοροποιούνται τά πράγματα), στο *Χέρι του σκοτωμένου* τή δολοφονία του Κωσταντή από τή Μαρία, στη *Δεύτερη έντολή* τή δολοφονία της Γυναίκας από τον Άντρα, στο *Τρελό αίμα* τή δολοφονία του Λευτέρη από τον Μανούσο. Μέ άλλα λόγια, μόνο οι πρωταγωνιστές της

κωμωδίας *Μουσαφिरαίοι* στο *Στεπαντσίκωβο* διαφεύγουν τή μοίρα των δολοφονημένων ήρώων των «σοβαρών» έργων του, ενώ και οι ύπαρξιακές καταρρεύσεις του μίμου στον *Μίμο* και της Έλένης στη *Μοναξιά* μπορούν να θεωρηθούν προανακρούσματα της ίδιας δραματουργικής τάσης. Ο Πρεβελάκης δέν αξιοποιεί έδω, απλώς, άρχές της τραγωδίας, όπως τις γνωρίζουμε από τον Άριστοτέλη, αλλά επαναφέρει σε δραματικό καλούπι μοτίβα από τό άφηγηματικό του έργο. Αναφέρω ένδεικτικά τό τέλος του *Ήλιου του θανάτου* με τή βίαιη δολοφονία άντεκδίκησης της θείας Ρουσάκης, με τήν όποια, όπως χαρακτηριστικά λέει ή πρωταγωνίστρια πριν ξεψυχήσει: «Τό γυρίσαμε τό αίμα που χρωστούσαμε!»,⁴¹ και τήν πολιτική δολοφονία του Κάρλ στην Αίγινα, στην *Κεφαλή της Μέδουσας*, με τήν όποια δίνεται όριστική λύση στο επικίνδυνο φλέρτ του Γιωργάκη με τον κομμουνισμό,⁴² για τό όποιο ό Λοΐζος άποφθέγγεται:

«Ο συγχρωτισμός μ' έναν κομμουνιστή είναι για τον καλλιτέχνη χειρότερο από τή συμβίωση μ' έναν παραλυτικό. (σ. 136)

5. Τόσο στα μυθιστορήματα, όσο και στα θεατρικά του Πρεβελάκη, λειτουργικό ρόλο παίζουν οι μονόλογοι, οι έξομολογήσεις των ήρώων του. Τό τέχνασμα κατασκευάζει δραματικά πρόσωπα μέσα στην άφήγηση, και αντίστοιχα επιτρέπει, με τήν άνεμπόδιση ροή του, μιά άφηγηματικού τύπου έκθεση των παρελθόντων γεγονότων στο θέατρο. Χαρακτηριστικότερη ως προς αυτό ή έξομολόγηση του Άντισυνταγματάρχη Μιχαήλ, στην Γ' Πράξη των *Χεριών του ζωντανού Θεού*: «Άφορμή του έγκλήματος στάθηκε ή έρωτική μου ζήλεια...» και άμέσως πιο κάτω: «Δεκατέσσερα χρόνια πάλεψα μ' αυτό τό έγκλημα...» κ.λπ.⁴³ Είναι σαφές ότι έδω έχουμε τήν άρχή μιάς μακράς άφήγησης γεγονότων, που θάινει παράλληλα με τή διερεύνηση της ψυχολογίας του ήρωα. Κάτι άνάλογο συμβαίνει στα μυθιστορήματα. Σε μακροσκελείς έγκλιωτισμένους μονολόγους, που διακόπτονται από προ-

⁴¹ Π. Πρεβελάκης, *Ο ήλιος του θανάτου*, ό.π., σ. 333.

⁴² Π. Πρεβελάκης, *Η κεφαλή της Μέδουσας*, ό.π., σ. 132: «Θέλω να 'ρθω μαζί σου! Είναι με όλη τήν όρμή της καρδιάς μου. — Γενναϊόδωρα νιάτα! Η δύναμή σας θ' αναγεννήσει τον κόσμο! Ανάκραξε ό Κάρλ και σωριάστηκε έξαντλημένος στο κρεβάτι του.»

⁴³ Π. Πρεβελάκης, *Τά χέρια του ζωντανού Θεού*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1983, σ. 136-137.

σχηματικές μόνο παρεμβάσεις του συνομιλητή, ο Λοΐζος Νταμολίνος καταθέτει —για παράδειγμα— άπνευστί τό όραμά του στά κεφάλαια όκτώ και έννιά τής Κεφαλής τής Μέδουσας. Τό τέχνασμα θά τό δοϋμε νά επαναλαμβάνεται για τήν πλειονότητα τών «μυητικών μορφών» του άφηγηματικού Πρεβελάκη. Έχουμε δηλαδή μίαν ένδιάθετη άφηγηματικότητα στά δράματα, και τουτο γιατί —άντιστρόφως— κατά τήν καιρία διατύπωση τής Μαίρης Βοσταντζή αναφορικά μέ τή σχέση Παντέρμης Κρήτης και Έφαιστείου:

Τό δραματικό είδος καθέδαι άπλώς στον πυρήνα τής αφήγησης, κυφορώντας ένα καινούργιο έργο.⁴⁴

6. Κατά παρόμοιο τρόπο, έχουμε όπτικές —σκηνικές οϋσιαστικά— λύσεις στην προώθηση τής πλοκής στά μυθιστορήματα, ως οϋσιαστική μαρτυρία τής σύγκλισης δραματικού και μυθιστορηματικού Πρεβελάκη. Τέτοια είναι ή περίπτωση τής σκηνης πού πυροδοτεί τον μεγάλο στοχασμό του Λοΐζου Νταμολίνου για τον «άποσυνάγωγο» στην παραλία τής Αίγινας τήν έπαύριο τής φυγάδευσης τών τριών πειρασμών Όλγας, Φανίτσας και Έλένης από τή γειτονιά τους στην Κεφαλή τής Μέδουσας:

Στό καφενεϊο τής προκυμαίας τό μόνο δροσιστικό πού βρήκαμε νά πιούμε ήτανε τό τσάι: ό πάγος τούς είχε λείψει από τήν πολυκοσμία τής Κυριακής. "Όσπου νά ξεδιψάσουμε, ήπιαμε ξεροσφύρι πέντ' έξι φλιτζάνια τσάι ό καθένας μας. [...] Καταλάβαμε πώς από τά διπλανά τραπέζια μās κοροϊδεϋαν. "Ο Λοΐζος στραβομουτσούνιασε: κάθε έπαφή πού είχε μέ τήν κοινωνία κατάληγε σ' ένα τρακάρισμα — Αϋτή είναι ή μοίρα του άποσυνάγωγου! μουρμούρισε.⁴⁵

Μιά αδιόρατη άνταλλαγή βλεμμάτων δηλαδή και ένα απολύτως μιναλιστικό γεγονός δίνει τό έναυσμα για μία σημαντική τοποθέτηση.

Σκηνική είναι έξάλλου, δηλαδή όπτική, και ή λύση του θεαματικού άτιου, πού προκρίνεται για νά περιγραφεί τό ζωογόνο πνεϋμα τής Πηγής στο δέκατο κεφάλαιο του "Ηλιου του θανάτου:

Ποιό ήταν τό παραμυθένιο ζωο πού φάνηκε μεμιάς; "Ητανε μήπως τό άτι του Αι-Γιώργη, πού χτύπησε και κείνο τά πέταλά του μπρός σε μία βρύση, όταν ό άγιος πήγε νά λευτερώσει τό νερό και νά γλιτώσει τή

⁴⁴ Μ. Βοσταντζή, Τό θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη, ό.π., σ. 135-136.

⁴⁵ Π. Πρεβελάκης, Η κεφαλή τής Μέδουσας, ό.π., σ. 217.

βασίλοπούλα; "Ητανε τό άτι του Αι-Δημητρη, πού ξέσκισε μέ τά δόντια του τον Άράπη; "Οχι! Τουτο ήταν ένα άλογο από τον κόσμο τό δικό μας, πού έσπυρνε τή χιονάτη του χαιτή ίσαμε κάτω στο λιθόστρατο, έξυνε τήν πέτρα μέ τό νύχι του και πετούσε φωτιές [...] —Καλέ είναι ένας άγγελος άληθινός! είπε ένας άλλος. —"Άγγελος! Δέν του λείπουν παρά τά φτερά!

κ.λπ.⁴⁶ Προσωπικά, πιστεύω ότι τό άτι όφείλει κάτι στον έξεικονισμό του Πηγάσου πού συναντάμε στον «Άκροκόρινθο» του Σικελιανού, συνέτο τό όποιο πηγολογικά πιστώνεται στο Voyage en Sparte του Μπαρές (Barès, 1906), αλλά αϋτό είναι άλλη ιστορία. Έκείνο πού έχει σημασία είναι ή όπτική διαχείριση τών συμβολισμών πού έχουμε εδω, μέ τρόπο πού ανακαλεί άντίστοιχους χειρισμούς τών όπτικών συμβόλων στον δραματικό Πρεβελάκη — όπως τό κορίτσι μέ τό φανάρι πού περιφέρεται ρωτώντας στο Έφαιστειο ή τό Κρητικόπουλο πού αναλαμβάνεται στους οϋρανούς καθάλα στο βαρέλι μέ τό μπαρούτι στο τέλος του ίδιου δράματος. Είναι ενδιαφέρον νά παρατηρήσουμε ακόμη ότι τά δύο σύμβολα (τό άτι, τό παιδί) συμβάλλουν στη διάσπαση τής ρεαλιστικής ψευδαίσθησης στα συμφραζόμενα όπου έμφανίζονται — κίνηση πού επίσης θεωρώ κοινό τεχνοτροπικό γνώρισμα του δραματικού και του μυθιστορηματικού Πρεβελάκη: αναφέρομαι βέβαια στη λελογισμένη ύπονόμευση τής άληθοφάνειας στα έργα του, ή όποία έχει συζητηθεί για τά δράματα, αλλά όχι, έξ όσων γνωρίζω, για τά μυθιστορήματα. Νά λοιπόν ένα από τά παράπλευρα όφέλη τής παράλληλης άνάγνωσης πού έπιχείρησα εδω: ό φωτισμός τών λανθανουσών ρητορικών στρατηγικών όρισμένων τύπων γραφής του Παντελή Πρεβελάκη, κατά τή συνάντησή τους μέ έργα στα όποια βρίσκονται σε πλήρη άνάπτυξη.

Συμπέρασμα: στη συζήτηση πού προηγήθηκε στόχο είχα νά δείξω τό ένιαϊο συγγραφικό έργαστήρι του Πρεβελάκη, τεκμηριώνοντας τήν τάση του νά επαναφέρει θεματικές και τεχνοτροπικές σταθερές —μέ πρώτη και καλύτερη τά αϋτοσχόλια ποιητικής— άνεξάρτητα από τό είδος γραφής πού κάθε φορά καλλιεργεί. Η συζήτησή μου αϋτή στάθηκε διερευνητική, γιατί διερευνητική είναι ή ταυτότητα του ύλικου πού πραγματεύτηκε. Ο θεατρικός Πρεβελάκης, ύποστήριξα, είναι ένας συγγραφέας σε άναζήτηση στίγματος. Τό έργο του διαιρεί-

⁴⁶ Π. Πρεβελάκης, Ο ήλιος του θανάτου, ό.π., σ. 115-116.

ται εύκρινως, ως προς τις περιόδους παραγωγής του, σέ τρείς φάσεις. Όμως, ως προς τό υποείδος πού κάθε έργο του υπηρετεί, εμφανίζει ταλαντεύσεις και διαφοροποιήσεις. Ό τρόπος γραφής του παραμένει εύκολονόητος σέ όλο τό φάσμα τών έργων — ώστόσο οι τεχνοτροπίες και οι θεματικές του παραλλάσσουν. Μετά τό νεανικό του φλέρτ μέ τό πρωτοποριακό «μεταδραματικό» θέατρο (*Μίμος*), δοκιμάζεται στό «άστικό δράμα» (*Μοναξιά*), τό ιστορικό δράμα έθνικης και κοσμοπολίτικης θεματικής (τριλογία: *Η άρρώστεια του αιώνα και Ηφραί-στειο*), καταλήγοντας στό άγροτικό δράμα μυθολογικών άποκλίσεων. Μέσο γιά νά καταδειχθεί ή περιφερειακή, όπως υποστηρίζω, θέση του δράματος στην έκτεταμένη και σπουδαία λογοτεχνική παραγωγή του Παντελή Πρεβελάκη, υπήρξε έδω ή φιλολογική και ήμισα θεατρολογική μέθοδος τών παράλληλων χωρίων. Γιά τά «πραγματι-στικά» δεδομένα τής παραγωγής αυτής, δηλαδή γιά τό άνέβασμα όρισμένων από τά έργα σέ παραστάσεις, γιά τήν οίκονομία τών πολιτισμικών πρακτικών και γιά τό δίκτυο προσώπων πού όδήγησαν τόν Πρεβελάκη στό θέατρο (λ.χ. τί ρόλο έπαιξε στην άπόφασή του ή τοποθέτηση τό 1943 του φίλου, συνοδοιπόρου τής Γενιάς του '30, Άγγελου Τερζάκη, στή θέση του διευθυντή του Έθνικού Θεάτρου;) θά γράψω μιά άλλη φορά.⁴⁷

⁴⁷ Γιά τά ζητήματα πού άκροθιγώς αναφέρω στό σημείο αυτό, βλ. τήν κατατοπιστι-κότατη μελέτη του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, *Τό θέατρο στην Ελλάδα (1940-2000): μιά επισκόπηση*, Καστανιώτης, Άθήνα 2005.