

ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΟΝΔΥΛΗ

THE GREEK PASSION¹

ή

Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΕΝΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ
ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙ.

«(...) les noms Martinu et Kazantzaki seront liés à l'éternité(...)»²

Το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*³ ζωντάνευσε για πρώτη φορά στα μάτια των θεατών της μουσικής σκηνης του 20^{ου} αιώνα στις 9 Ιουνίου 1961 στη Ζυρίχη κάτω από τον τίτλο *The Greek Passion*. Ο Τσέχος συνθέτης Bohuslav Martinu⁴ ήταν αυτός που βασισμένος στο έργο του Έλληνα συγγραφέα και βρισκόμενος σε διαρκή επικοινωνία μαζί του δημιούργησε το λιμπρέτο και τη μουσική για την όπερα.

¹ Ο Πρεβελάκης σε υποσημείωση δίνει τον τίτλο: «Το ελληνικό [Άγιο] Πάθος». (βλ. Παντελής Πρεβελάκης (επιμ.): *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, σ. 685, υποσ.4). Με τον τίτλο «Ελληνικό Πάθος» παρουσιάστηκε η όπερα στο Ηρώδειο το 1975 ενώ «Ελληνικά Πάθη» αποδόθηκε από την παραγωγή της Όπερας Θεσ/νίκης κατά την παρουσίαση του έργου στο Επταπύργιο το 2005. Στην ελληνική γλώσσα όλα τα αντίστοιχα προσανατολισμού φωνητικά έργα με ορχήστρα έχουν καθιερωθεί στον πληθυντικό, π.χ. *St. Mathew Passion - Κατά Ματθαίον Πάθη*.

² Μπαρ.: «(...) τα ονόματα Μαρτινού και Καζαντζάκη θα συνδέονται αιώνια (...)». (Απόσπασμα από την επιστολή της Ελένης Καζαντζάκη στο Martinu στις 18 Φεβρουαρίου 1959). Για την ανέκδοτη αλληλογραφία Καζαντζάκη-Martinu βλ. Γιώργος Ανεμογιάννης (επιμ.): *Το χρονικό μιας δημιουργίας*, έκδοση του Ιδρύματος «Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη», Βάρβαροι Κρήτης 1986 (μεταφρασμένη στα ελληνικά) και Ružena Dostálová / Aleš Březina: *Řecké Pašije. Osud Jedné Opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinu*, Set out, Prague 2003 (στα γαλλικά / αγγλικά). Θερμές ευχαριστίες στους Αντώνη Λεβέντη και Βαρβάρα Τσάκα, εργαζόμενους στο μουσείο Καζαντζάκη, η βοήθεια των οποίων υπήρξε σημαντική για την πραγματοποίηση της παρούσας μελέτης.

³ Επίσημο χειρόγραφο 1948. (βλ. Ελένη Καζαντζάκη: *Νίκος Καζαντζάκης: Ο ασυμβίβαστος*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, σ. 554). Στην Ελλάδα εκδόθηκε

το 1954 από τις εκδόσεις Δίφρος του Γ. Γουνέλη. Νωρίτερα είχε εκδοθεί σε Σουηδία (1950), Νορβηγία και Γερμανία (1951)

⁴ Polička, Βοημία, 8 Δεκεμβρίου 1890 – Liestal, Ελβετία, 28 Αυγούστου 1959. Μαζί με τους Antonín Dvořák, Leoš Janáček και Bedřich Smetana αποτελεί την τετράδα των σημαντικότερων συνθετών τσέχικης καταγωγής. Το 1906 μπήκε στο ωδείο της Πράγας, για να σπουδάσει βιολί, αλλά απέτυχε στις εξετάσεις του δεύτερου έτους. Εξαιτίας αυτού, εγκατέλειψε το ωδείο και συνέχισε να μελετά μόνος του. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου έδειξε το ενδιαφέρον του για τη σύνθεση. Το 1923 έφυγε για το Παρίσι, για να συνεχίσει τις σπουδές του με τον γνωστό συνθέτη Albert Roussel. Δεν θα ξαναγυρίσει ποτέ στα πάτρια εδάφη. Κατά την παραμονή του στη γαλλική πρωτεύουσα συνέθεσε έργα τα οποία παρουσιάστηκαν με επιτυχία. Κατά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο όταν τα γερμανικά στρατεύματα κατέλαβαν το Παρίσι (1941), μετανάστευσε, μαζί με τη Γαλλίδα σύζυγό του, στις Η.Π.Α. Εκεί εντυπωσιάσε το Αμερικάνικο κοινό με τις δημιουργίες του. Έγραψε μουσική για πιάνο, ενόργανα σύνολα, συμφωνίες, έργα δωματίου, χορωδιακά, όπερες, μπαλέτα και κοντσέρτα. Το μουσικό του στυλ φέρει επιρροές από τη τζαζ μουσική, το μπαρόκ *concerto grosso* και τη τσέχικη μουσική παράδοση στα οποία αναμειγνύει την προσωπική του έμπνευση. Επίσης κάποιες από τις δημιουργίες του φέρουν ίχνη του Claude Debussy και του Igor Stravinsky, συνθετών που ο Martinu θαύμαζε (βλ. Stanley Sandie / Bashford

Σύμφωνα με τον μουσικόλογο, μελετητή του Martinu και διευθυντή του ινστιτούτου «Martinu» στην Πράγα, Aleš Březina, η όπερα υπάρχει σε δύο εκδοχές: την πρώτη εκδοχή, τη λεγόμενη και ως «εκδοχή του Λονδίνου», που προοριζόταν να παιχτεί στη Βασιλική Όπερα της βρετανικής πρωτεύουσας (Covent Garden) το 1958 και που τελικά παρουσιάστηκε το 1999 στο Bregenz Festspiele της Αυστρίας,⁵ τη συνέθεσε ο Martinu από το 1954 ως τον Ιανουάριο 1957. Τη δεύτερη, αυτή της Ζυρίχης, που είναι και η πιο γνωστή, τη συνέθεσε από το 1957 ως το θάνατό του, το 1959.⁶ Σύμφωνα πάντα με τον Aleš Březina, ο λόγος για τον οποίο ο Martinu έκανε δύο εκδοχές είναι ότι η καινοτομία⁷ της πρώτης σόκαρε το διοικητικό συμβούλιο της όπερας του Covent Garden το οποίο και την απέρριψε⁸.

Το γεγονός ότι ο Martinu μοίρασε την α' εκδοχή σε φίλους και ιδρύματα, ενώ κράτησε και έδωσε για παρουσίαση τη β', η οποία ήταν και η περισσότερο διαδεδομένη, δείχνει ότι ο συνθέτης θεωρούσε την τελευταία ως και την πιο ολοκληρωμένη. Κάτι που ο Březina δεν δέχεται, γιατί θεωρεί ότι, εκτός ορισμένων αδυναμιών, και οι δύο είναι εξίσου καλές⁹.

Ουσιαστικά πρόκειται για δύο διαφορετικές όπερες, καθώς οι αλλαγές που επέφερε ο Martinu κάνουν τις δύο εκδοχές να έχουν πολύ λίγες ομοιότητες. Η σημαντικότερη όμως διαφορά είναι το τέλος της όπερας. Στην πρώτη εκδοχή μετά το θάνατο του Μανολιού, οι κάτοικοι της Λυκόβρυσσης γιορτάζουν πάλι τα Χριστούγεννα σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Ψέλνουν το «Αλληλούια» και το «Δόξα εν Υψίστοις Θεώ», ενώ την ίδια στιγμή στη Σαρακήνα οι πρόσφυγες γιορτάζουν και αυτοί τα Χριστούγεννα έχοντας μαζί τους το σώμα του Μανολιού. Η δεύτερη κλείνει με την Κατερίνα της οποίας το θρήνο για το χαμό του Μανολιού συνοδεύουν η χορωδία των κατοίκων της Λυκόβρυσσης και η χορωδία των προσφύγων.

Η παρούσα μελέτη δεν έχει ως σκοπό να ασχοληθεί με τους βαθύτερους συμβολισμούς και τα νοήματα που περνάει το συγκεκριμένο έργο του Καζαντζάκη¹⁰, αντικείμενο μελέτης που απασχολεί τους αναλυτές του συγγραφέα, αλλά με τη μεταφορά του μυθιστορήματος στην οπερατική σκηνή του 20ού αιώνα. Πιο συγκεκριμένα θα ακολουθήσει μια αναφορά στη σύλληψη της ιδέας και στις προσπάθειες για τη σύνθεση του λιμπρέτου, το οποίο ο Τσέχος συνθέτης βάσισε πάνω στο κείμενο του Καζαντζάκη.

Christina (επιμ.): *The new grove dictionary of opera*. Τόμ. 3, Macmillan, London 1992, σ.237-239).

⁵ Με τη συμπαράγωγή της Βασιλικής Όπερας Covent Garden. Η πρώτη παρουσίαση της όπερας από αγγλικής πλευράς έγινε πάνω σε μια παράλλαγή του Brian Large στο New Theatre, στο Cardiff, στις 29 Απριλίου 1981 (βλ. S. Sandie / B. Christina, ό. π., Τόμ. 2, σ. 530).

⁶ Από το πρόγραμμα παρουσίας της πρώτης εκδοχής στην όπερα Θεσσαλονίκης τον Ιούνιο 2005, σ. 11 και από το πρόγραμμα παρουσίας της δεύτερης εκδοχής στην όπερα Národní Divadlo 13-15 Απριλίου 2006, σ. 131. Πολύτιμη υπήρξε η βοήθεια της υπεύθυνης της βιβλιοθήκης του Ινστιτούτου «Martinu», Zoja Seyckova, την οποία και ευχαριστούμε.

⁷ Μάλλον ο Březina εννοεί το τέλος της πρώτης εκδοχής, το οποίο συμπίπτει με το τέλος του μυθιστορήματος.

⁸ Ο γνωστός Τσέχος μουσικόλογος υποστηρίζει εκτός των άλλων ότι η απόρριψη της όπερας του Martinu προφανώς είχε σχέση και με την κρίση στην Κύπρο που υπήρχε εκείνη την εποχή και που περιέπλεξε τις σχέσεις μεταξύ Μεγάλης Βρετανίας και Ελλάδας (βλ. πρόγραμμα N. Divadlo, ό. π., σ. 140). Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι η συμφωνία Ζυρίχης-Λονδίνου, που υπογράφηκε το 1959, και η οποία αναγνώριζε την ανεξαρτησία της Κύπρου, παραχωρούσε στην τουρκική μειονότητα πολλές εξουσίες.

⁹ Πρόγραμμα από την παρουσίαση της πρώτης εκδοχής στην όπερα Θεσ/νίκης (ό. π., σ.11).

¹⁰ Η συγκεκριμένη έρευνα βασίστηκε στην ελληνική έκδοση του ο *Χριστός Ξανασταυρώνεται* (Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1965) και στην αγγλική (*Christ Recrucified*, translation by Jonathan Griffin, faber and faber, London 1962).

Μέσα από την αλληλογραφία των δύο ανδρών θα παρακολουθήσουμε βήμα-βήμα τη δημιουργία του λιμπρέτου, έτσι, όπως το διαμορφώνει αρχικά ο Martinu, και όπως το μεταφέρει τελειωτικά επί σκηνής βασιζόμενος πάντα και στις υποδείξεις του Καζαντζάκη. Στη συνέχεια θα εκτεθούν οι δύο εκδοχές¹¹ της όπερας και θα συγκριθούν με το μυθιστόρημα. Η έρευνα θα επικεντρώσει στα στοιχεία που ο Martinu διατηρεί στην όπερα, όπως χαρακτήρες, δράση και τόπος δράσης του έργου και θα προσπαθήσει να εξηγήσει τις αλλαγές, τις περικοπές, αλλά και τις καινοτομίες.

Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΗΣ ΙΔΕΑΣ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Το 1954 το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* παίζεται με μεγάλη επιτυχία σε Νορβηγία¹² και Φιλανδία. Πολλοί δημιουργοί ζητούν τα δικαιώματα για θεατρική ή κινηματογραφική διασκευή.¹³ Ανάμεσα σε αυτούς και ο Jules Dassin που το 1955 συναντά τον Καζαντζάκη, για να του δώσει στα αγγλικά το σενάριο μιας κινηματογραφικής ταινίας¹⁴ με τον τίτλο *Celui qui doit mourir*¹⁵.

Το Σεπτέμβριο του 1953 ο Martinu πηγαίνει στη Γαλλία, και πιο συγκεκριμένα στο Cimiez της Κυανής Ακτής, έπειτα από δωδεκάχρονη παραμονή στις Η.Π.Α. Έψαχνε θέμα για την επόμενη λυρική του δημιουργία, όμως τίποτα δεν τον ικανοποιούσε. Είχε αγοράσει στη Νέα Υόρκη το έργο του Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*¹⁶ το οποίο τον ενθουσίασε. Αποφάσισε να γνωρίσει τον Έλληνα συγγραφέα, καθώς είχε την πρόθεση να γράψει ένα λιμπρέτο με βάση το έργο αυτό.¹⁷ Επικοινωνήσε με τον εκδοτικό οίκο και πληροφορήθηκε ότι ο Καζαντζάκης ζούσε στις Antibes, απόσταση κάποιων χιλιομέτρων μακριά. Του έγραψε επιθυμώντας μια συνάντηση μαζί του η οποία ορίστηκε για τον Οκτώβριο του 1954¹⁸.

¹¹ Για τις δύο εκδοχές βλ. A. Brezina / R. Dostalova, ό. π.

¹² Π. Πρεβελάκης, ό. π., 1-3-1954.

¹³ Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μύητος, Αθήνα 2005, σ. 42, 45. Στην Ελλάδα παίζεται σε θεατρική διασκευή στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο το 1956 από τον Μάνο Κατράκη (βλ. επίσης Δημήτρης Πλάκας: «Χρονολόγιο Ν. Καζαντζάκη», *Διαβάζω*, 27 Απριλίου 1988, σ. 39).

¹⁴ E. Καζαντζάκη, ό. π., σσ. 617-618. Σε γράμμα της ίδιας προς την Αγνή Ρουσοπούλου αναφέρει ότι το έργο του Dassin «ίσως πάρει μουσική Martinu, αν του ταιριάζει», (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π., 6-7-1955). Άγνωστο γιατί αναφέρει κάτι τέτοιο. Η μουσική πάντως της συγκεκριμένης ταινίας είναι του Georges Auric.

¹⁵ Μτφρ.: «Αυτός που πρέπει να πεθάνει». Σενάριο από τους Ben Barzman, André Obey και Jules Dassin. Παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ των Καννών το 1957, παρόντος του Καζαντζάκη (βλ. Π. Πρεβε-

λάκης, ό. π., 4-5-1957. Επίσης: *Καθημερινή* 18-9-1956, *Εθνικός Κήρυκας* 19-10-1956, *Αυγή* 3/4-12-1957 και *Τα Νέα* 5-12-1957). Σε επιστολή προς το Martinu η Ελένη Καζαντζάκη αναφέρει ότι το συγκεκριμένο έργο ενθουσίασε τους Αμερικάνους (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostalová / A. Brezina, ό. π., 18-2-1959).

¹⁶ Το συγκεκριμένο έργο ως το 1949 είχε κάνει μεγάλη εκδοτική επιτυχία κάτι που ξάφνιασε τον Καζαντζάκη (βλ. Π. Πρεβελάκης, ό. π., 20-6-1948, 24-12-1948, 16 και 26-10-1949).

¹⁷ Charlotte Martinu: *Ma vie avec avec Bohuslav Martinu*, Orbis, Prague 1979, σ.110. Ευχαριστούμε τον εργαζόμενο της Bibliothèque de l' Opéra National στο Παρίσι, Jean François Tremouille.

¹⁸ Η χήρα Martinu υποστηρίζει ότι ήταν τέλη Σεπτεμβρη (βλ. Ch. Martinu, ό. π.) Όμως από την αλληλογραφία διαπιστώνεται ότι η συνάντηση ορίστηκε για τις αρχές Οκτώβρη, καθώς ο Καζαντζάκης έλειπε και θα γύριζε στις Antibes στις 2 Οκτωβρίου.

Στη συνάντηση ο Καζαντζάκης εξέφρασε τις αμφιβολίες του για την καταλληλότητα του *Ζορμπά* ως λιμπρέτο όπερας¹⁹ και πρότεινε στο Martinu το μυθιστόρημα *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* δίνοντάς του ένα αντίτυπο του βιβλίου στην αγγλική γλώσσα που μόλις εκείνη την εποχή είχε εκδοθεί²⁰. Είναι βέβαια άξιο απορίας, γιατί ο Καζαντζάκης προτιμά τη μεταφορά του μυθιστορήματος αυτού στη λυρική σκηνή και όχι τον *Ζορμπά*, που μάλιστα είχε βραβευτεί και ως το καλύτερο ξενόγλωσσο βιβλίο στη Γαλλία, αφού ο ίδιος δεν είχε ειδικές γνώσεις επί του θέματος αυτού. Ωστόσο μέσα από τις επιστολές του συγγραφέα στον προσωποποιό του φίλο Παντελή Πρεβελάκη μαθαίνουμε ότι η συγκεκριμένη δημιουργία εκείνη την εποχή έχαιρε μεγάλης επιτυχίας τόσο ως λογοτεχνικό όσο και ως θεατρικό έργο²¹, κάτι που προφανώς έκανε τον Καζαντζάκη να ελπίζει και σε μια εξίσου ανάλογη επιτυχία του στη μουσική σκηνή.

Παράλληλα η δράση του συγκεκριμένου μυθιστορήματος μπορεί να συνδεθεί με συγκεκριμένα πολιτικά γεγονότα που συμβαίνουν εκείνη τη χρονιά ανάμεσα σε Αγγλία και Κύπρο τα οποία αναγκάζουν την τελευταία να προσφύγει στον ΟΗΕ²². Αν και οι επιστολές του Καζαντζάκη που αναφέρονται στο συγκεκριμένο έργο δε έχουν πολιτική χροιά, παρόλο που ο ίδιος υπήρξε πολιτικά ενεργός, ίσως να υπάρχει περιπτωση ο συγγραφέας, γνωρίζοντας ότι η όπερα από την αρχή της δημιουργίας της είναι ένα είδος που έχει πολιτικές προεκτάσεις, να θεώρησε καλή την ιδέα να υποδηλωθεί μια υπάρχουσα πολιτική κατάσταση μέσα από την οπερατική δημιουργία του Martinu.

Η γυναίκα του Martinu, Charlotte, υποστηρίζει ότι ο σύζυγός της επηρεασμένος από τον Έλληνα συγγραφέα διάβασε το μυθιστόρημα και αποφάσισε να το μεταφέρει στη λυρική σκηνή²³. Μπορεί μεν ο Καζαντζάκης να έκανε την πρώτη υπόδειξη, είναι, εν τούτοις, πολύ πιθανόν ο Martinu διαβάζοντας το μυθιστόρημα να αντιλήφθηκε την οικουμενικότητα του θέματος και, δεδομένων επιπλέον και κάποιων προσωπικών καταστάσεων που τον έκαναν να ταυτιστεί με το δράμα των προσφύγων της Σαρακίνας, να συμφώνησε με την πρόταση του συγγραφέα.

Η δημιουργία του λιμπρέτου τον απασχολεί δύο χρόνια. Η κα Martinu αναφέρει ότι μέσα στα τρία χρόνια σύνθεσης του έργου ο σύζυγός της το άλλαξε πολλές φορές²⁴. Προσπαθεί να ακολουθηθεί όσο πιο πιστά γίνεται τη δράση του έργου, κάτι αρκετά δύσκολο. Η τέταρτη πράξη και το φινάλε τον προβληματίζουν περισσότερο. Από το Φεβρουάριου του 1956 ξεκινά τη σύνθεση της μουσικής²⁵. Για να έρθει πιο κοντά στην ελληνική μουσική παράδοση ζητά από τον Καζαντζάκη να του δώσει ελληνικά λαϊκά κομμάτια, ύμνους και ψαλμούς. Ο Έλληνας συγγραφέας γράφει στον αρχιμανδρίτη Νίκαας Κάλιστο Βαφιά²⁶ και την Αγνή Ρουσσοπούλου²⁷ να του στείλουν ηχογραφήσεις με θρησκευτικούς ύμνους-

¹⁹ Brian Large: *Martinu*, Duckworth, London 1975, σ. 127.

²⁰ Το 1954 ο εκδότης του Καζαντζάκη στην Αμερική Simon & Schuster δημοσίευσε σε αγγλική μετάφραση από τον Jonathan Griffin το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* με τον τίτλο *The Greek Passion*. Η ίδια μετάφραση κυκλοφόρησε στην Αγγλία με τον τίτλο *Christ Crucified*.

²¹ Π. Πρεβελάκης, ό. π., Πάσχα 1955.

²² Αξίζει να αναφερθεί ότι η Τσεχοσλοβακία, γενέτειρα του Martinu, τίθεται υπέρ αυτής της εγγραφής του

Κυπριακού στην ημερήσια διάταξη του ΟΗΕ, ενώ η Γαλλία, χώρα που εκείνη την εποχή φιλοξενούσε τους Καζαντζάκη και Martinu, τάχτηκε εναντίον.

²³ Ch. Martinu, ό. π. σ. 110.

²⁴ Ό. π., σ. 121.

²⁵ B. Large, ό. π.

²⁶ Επιστολή της 30-1-1955 (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π., και R. Dostálová / A. Březina ό. π.)

²⁷ Δικηγόρος που εκπροσωπούσε εκείνη τα χρόνια τον Νίκο Καζαντζάκη. Άμεση ήταν η κινητοποίησή της στην παράκληση του Καζαντζάκη να βοηθήσει

ψαλμωδίες και δημοτικά τραγούδια χορού, γάμου και μοιρολόγια. Επιπλέον, πριν ο Martinu αναχωρήσει για τη Νέα Υόρκη έλαβε από τον Καζαντζάκη μια λίστα φίλων του που θα μπορούσαν να τον βοηθήσουν σχετικά με το θέμα της ελληνικής μουσικής, κατά την παραμονή του στις Ηνωμένες Πολιτείες²⁸.

Τον Ιανουάριου του 1957 η μουσική για την όπερα έχει ολοκληρωθεί εκτός από την τελική σκηνή²⁹. Το κλείσιμο του έργου απασχολεί ακόμα τον Martinu και θέλει να συναντηθεί με τον Καζαντζάκη, για να το συζητήσουν. Αυτή η συνάντηση δε θα γίνει ποτέ, καθώς ο τελευταίος πεθαίνει στις 26 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου. Μέχρι το 1958 καμιά λύση για το φινάλε δεν τον ικανοποιεί. Την άνοιξη του ίδιου έτους ο Alfred Schlee των εκδόσεων Universal στη Βιέννη συναντά τον Martinu και του προτείνει να αλλάξει το τέλος της όπερας, το οποίο έκλινε με μια άρια³⁰ της χήρας³¹. Τελικά στις 15 Ιανουαρίου 1959 το έργο ολοκληρώνεται³² και κάτω από την πίεση της *Universal Edition* επιλέγει να δώσει ως τέλος της όπερας τον θρήνο της Κατερίνας για τον αδικοχασμένο Μανολίό που συνοδεύεται από μια διπλή χορωδία.

Μέχρι αυτό το σημείο παρουσιάστηκε η γενική άποψη της δημιουργίας του μουσικού έργου. Εφόσον όμως δεν πρόκειται για μια, αλλά ουσιαστικά για δύο όπερες, εκ των οποίων μάλιστα η δεύτερη είναι η πιο δημοφιλής και η περισσότερο παρουσιασμένη στις μέρες μας, είναι απαραίτητο να εξηγηθεί πώς προκύπτει αυτός ο διαχωρισμός της δημιουργίας.

Είχε διαδοθεί από νωρίς η πληροφορία ότι ο Martinu επεξεργαζόταν ένα μυθιστόρημα του Καζαντζάκη. Από το 1956 συζητούσε με τον Rafael Kubelik, μουσικό διευθυντή του Covent Garden, την περίπτωση για την πρεμιέρα του έργου στη Βασιλική Όπερα του Λονδίνου. Όμως τελευταία στιγμή τα πράγματα δεν πήγαν καλά, όπως αναφέρει ο ίδιος σε γράμμα του στο ζεύγος Καζαντζάκη³³. Έτσι το 1957 ο συνθέτης άρχισε συζητήσεις με τον Herbert von Karajan για την πιθανή παρουσίαση της όπερας στη Βιέννη, στην Staatsoper³⁴. Το κείμενο, ωστόσο, θα μεταφραζόταν στα γερμανικά και για το λόγο αυτό ο Martinu έπρεπε να επιφέρει κάποιες αλλαγές στο λιμπρέτο.

Αποτέλεσμα αυτών των τροποποιήσεων ήταν το Φεβρουάριο του 1958 να ξεκινήσει αλλαγές και στο μουσικό κείμενο. Καθώς δεν ήταν ευχαριστημένος με την εξέλιξη της δημιουργίας του, δεν μπορούσε να ορίσει μια συγκεκριμένη ημερομηνία παράδοσης του έργου και στο μεταξύ το ενδιαφέρον του Karajan μειώθηκε³⁵. Αργότερα αρχίζουν διαπραγματεύσεις με την όπερα της Ζυρίχης³⁶, όπου και τελικά θα παρουσιαστεί τον Ιούνιο του 1961

το Martinu: απευθύνθηκε για το μουσικό υλικό στους Φοίβο Ανωγειανάκη και Σίμωνα Καρά (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π., επιστολή του Καζαντζάκη στη Ρουσοπούλου, 20-6-1955, και επιστολές της Ρουσοπούλου σε Martinu και Καζαντζάκη, 7-7-1955 και 22-7-1955).

²⁸ B. Large, ό. π., σ. 129.

²⁹ B. Large, ό. π. και του ίδιου: *Martinu. An analysis and appraisal*, University of London, London 1963, σ. 310

³⁰ Aria: Απαιτητική σύνθεση για σόλο φωνή με συνοδεία ορχήστρας σε όπερα, ορατόριο. Τις πιο πολλές φορές η άρια αποτελεί μια ολοκληρωμένη μουσική φόρμα και συνήθως δεν συνεχίζει την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου (βλ. Reima Raijas: *Συνοπτικό λεξικό όρων της κλασικής μουσικής*, Μουσικός Οίκος

Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1996, σ. 15)

³¹ Ch. Martinu, ό. π., σ. 129-130

³² S. Sandie / B. Christina, ό. π. και B. Large, ό. π. σ. 131.

³³ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 15-9-1957.

³⁴ O Aleš Březina βασισμένος σε επιστολές του Martinu υποστηρίζει ότι ο Karajan ήθελε να παρουσιαστεί η όπερα και στη Σκάλα του Μιλάνου, αλλά και στο φεστιβάλ του Salzburg (βλ. Πρόγραμμα N. Divadlo, ό. π., σ. 140).

³⁵ B. Large: *Martinu*, ό. π., σ. 130.

³⁶ H Charlotte Martinu αναφέρει ότι από το 1957 ο Krah! είχε δηλώσει το ενδιαφέρον του στον σύζυγό της για την παράσταση του έργου στη Ζυρίχη (βλ. Ch.

η δεύτερη εκδοχή του *The Greek Passion* μεταφρασμένη στα γερμανικά από τους Helmut Wagner και Karl Heinz Füsse³⁷. Ούτε όμως ο Καζαντζάκης ούτε και ο Martinu ήταν εκεί, καθώς και οι δύο είχαν πεθάνει, ο πρώτος το 1957 και ο δεύτερος το 1959. Την παράσταση παρακολούθησαν οι χήρες τους.

Στην Ελλάδα η όπερα παίχτηκε για πρώτη φορά στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών στις 28 και 29 Αυγούστου του 1975, στο Ηρώδειο από την Εθνική Όπερα της Πράγας σε σκηνοθεσία Václav Kaslík, μουσική διεύθυνση Josef Kusíga και χορογραφία Vlastimil Gilek³⁸. Το θέμα μάλιστα θεωρήθηκε επίκαιρο λόγω των αντίστοιχων γεγονότων στην Κύπρο³⁹. Ο Γιώργος Λεωτσάκος χαρακτηρίζει την παράσταση «από τις ελάχιστες ορθές πρωτοβουλίες του θλιβερού φεστιβάλ»⁴⁰.

Η πρώτη εκδοχή του *The Greek Passion* πρωτοπαίζεται το 1999 στην Αυστρία και αυτό χάρις στο Březina ο οποίος εργάστηκε για τη συλλογή και τη συναρμολόγησή της, καθώς ο Martinu είχε δωρίσει σε φίλους και σε ιδρύματα τα φύλλα πάνω στα οποία την είχε συνθέσει. Η ίδια εκδοχή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα στο Επταπύργιο από την Όπερα Θεσσαλονίκης, τον Ιούνιο του 2005 με τον τίτλο *Ελληνικά Πάθη*⁴¹. Τη μουσική διεύθυνση είχαν οι Γιώργος Βαγιανός και Christian von Gehren, ενώ τη σκηνοθεσία, τα σκηνικά και τα κοστούμια έκανε η Pamela Howard. Συνέβαλαν επίσης η ορχήστρα της Εθνικής Όπερας της Τιμisoάρα και η χορωδία της Όπερας Θεσσαλονίκης.

Η ΟΠΕΡΑ ΟΠΩΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ MARTINU – KAZANTZAKH

Πληροφορίες για τη μεταφορά του μυθιστορήματος σε μουσικό δράμα αντλούνται, όπως προαναφέρθηκε, από την αλληλογραφία των δύο ανδρών που ξεκινά από το 1954 και σταματά το 1957, με το θάνατο του Καζαντζάκη, αλλά και από την αλληλογραφία τους με τρίτα πρόσωπα. Κάποιες ελάχιστες πληροφορίες δίνει και η σύζυγος του Martinu, Charlotte. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι πληροφορίες που δίνονται έχουν να κάνουν, ως επί το πλείστον, με την πρώτη εκδοχή του λιμπρέτου, αφού, σύμφωνα με το Březina, η δημιουργία της δεύτερης εκδοχής ξεκίνησε το 1957, χρονιά θανάτου του Έλληνα συγγραφέα.

Η πρώτη επικοινωνία μεταξύ Martinu – Καζαντζάκη ξεκινά με ένα γράμμα του πρώτου, με το οποίο του ζητά να δεχτεί να τον συναντήσει. Η επικοινωνία των δύο ανδρών συνεχίζεται κυρίως διά της αλληλογραφίας. Στην επιστολή της 14^{ης} Οκτωβρίου 1954⁴² ο Martinu δίνει στον Καζαντζάκη μια ιδέα του γενικού πλάνου του λιμπρέτου, σύμφωνα με το οποίο, θα συγκέντρωνε τη δράση στη μεταμόρφωση του Μανολιού, μετά την εκλογή του, για να ενσαρ-

Martinu, ό. π., σ.124).

³⁷ Από τις παραγωγές αξίζει να αναφερθούν του Bregenz το 1999 και εκείνη του Covent Garden το 2000, στις οποίες τα σκηνικά και η συν-σκηνοθεσία ήταν του Στέφανου Λαζαρίδη.

³⁸ Το *Βήμα* και η *Καθημερινή* κάνουν λόγο για την όπερα σε δημοσιεύματα στις 28-8-1975, χωρίς να διευκρινίζουν για ποιά από τις δύο εκδοχές πρόκειται. Προφανώς όμως πρόκειται για αυτήν της Ζυρίχης, αφού η εκδοχή του Λονδίνου πρωτοπαίζεται το 1999

και μέχρι τότε δεν έχει παιχτεί πουθενά.

³⁹ Ίσως τελικά να μην είναι και τόσο τυχαίο το γεγονός ότι η συγκεκριμένη όπερα συμπίπτει συνήθως με εθνικά θέματα ανάλογου χαρακτήρα...

⁴⁰ Από την κριτική του Γιώργου Λεωτσάκου δημοσιευμένη στο *Βήμα* στις 30-8-1975.

⁴¹ Μετάφραση του λιμπρέτου στα ελληνικά από την Χριστίνα Λαζαρίδη.

⁴² Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 14-10-1954.

κώσει τον Χριστό. Επίσης πρότεινε την παρουσία αφηγητή, ο οποίος πράγματι υπάρχει στην πρώτη εκδοχή της όπερας. Ο συνθέτης δηλώνει ότι δε θα μπορούσε να ακολουθηθεί πιστά όλο το βιβλίο, αλλά θα πρέπει να το συμπυκνώσει. Ο Καζαντζάκης δεν φέρνει καμιά αντίρρηση σε αυτό. Άλλωστε μπορεί να μην ήταν γνώστης, αλλά ήταν όμως λάτρης και θαυμαστής της μουσικής⁴³ και κατ'επέκταση του μουσικού θεάτρου.

Με την επιστολή της 21^{ης} Οκτωβρίου⁴⁴ ο Martinu δίνει ένα πιο μορφοποιημένο πλάνο, στο οποίο αναφέρεται για πρώτη φορά ότι η όπερα θα έχει τέσσερις πράξεις. Η πρώτη θα ακολουθεί σχεδόν ολοκληρωτικά τα δύο πρώτα κεφάλαια του βιβλίου του Καζαντζάκη, η δεύτερη θα έχει δύο σκηνές, όπου θα παρουσιάζονταν οι χαρακτήρες του Γιαννακού, της Κατερίνας, του Λαδά, του Μανολιού, καθώς και οι σκηνές της θεμελίωσης του χωριού και της εξομολόγησης του Μανολιού. Η τρίτη πράξη θα διαδραματιζόταν μέσα στην εκκλησία του Προφήτη Ηλία⁴⁵ και η τέταρτη θα περιείχε μια σκηνή με τον Μανολίο και τους «Απόστολους»⁴⁶, τη σκηνή με τον Αγά και τον Μανολίο και τέλος τον θάνατο του Μανολιού.

Το πλάνο της όπερας σύμφωνα με την επιστολή της 21^{ης} Οκτωβρίου 1954

Martinu	Καζαντζάκης
Πράξη I	I
	II
Πράξη II	III, IV
Σκηνή 1	
Σκηνή 2	
Πράξη III (εκκλησία Προφήτη Ηλία)	XI-XIII
Πράξη IV	II-VII-XII
	IX
	XXI

Στην ίδια επιστολή ο Martinu τονίζει ότι θα πρέπει στην όπερα να παραλειφτούν κάποια από τα συμβάντα του βιβλίου, όπως η λέπρα του Μανολιού, η δολοφονία του διασκεδαστή του Αγά (Γιουσουφάκι), τα γεγονότα που θα οδηγήσουν στη μάχη μέσα στο χωριό και ο θάνατος του καπετάνιου. Στη συνέχεια επισημαίνει την επικέντρωση της δράσης στον Μανολίο, ο οποίος θα περιστοιχίζεται από τους χαρακτήρες του Παλά-Φώτη, της Κατερίνας και του Γιαννακού, και τονίζει τη σημασία της χορωδίας.

Σε επόμενη επικοινωνία τους⁴⁷ αναφέρει τη δυσκολία του σχετικά με την προσαρμογή της τελευταίας πράξης, στην οποία σκέφτεται να εντάξει το γάμο του Νικολιού με το Λενιό,

⁴³ Π. Πρεβελάκης, ό. π., 11-5-1949.

⁴⁴ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 21-10-1954.

⁴⁵ Ο συνθέτης δεν διευκρινίζει αν στην εκκλησία του Προφήτη Ηλία θα λάμβανε χώρα το μυστήριο του γάμου από το κεφάλαιο XIII ή το κήρυγμα του Μανολιού, όπως στο κεφάλαιο XI.

⁴⁶ Είναι δύσκολο να οριστεί με ακρίβεια σε ποιο κε-

φάλαιο του μυθιστορήματος αντιστοιχεί η συγκεκριμένη σκηνή, καθώς ο Μανολός με τους συντρόφους του συναντιούνται στα κεφάλαια II, VII και XII. Αν λάβουμε υπόψη την αντίστοιχη σκηνή των δύο μεταγενέστερων λμπετών ίσως πρόκειται για τη σκηνή όπου διαβάζουν το Ευαγγέλιο, η οποία αντιστοιχεί στο έβδομο κεφάλαιο.

⁴⁷ Ό. π., 26-11-1954.

κάτι που σύμφωνα με τον ίδιο θα ηρεμούσε το κοινό από την ένταση και τη μελαγχολία των προηγούμενων πράξεων. Η ίδια πράξη θα συνέχιζε με τη λιτανεία του λαού της Σαρακήνας, την είσοδο του Αγά και τον θάνατο του Μανολιού⁴⁸.

Με άλλη επιστολή τον Ιανουάριο του 1955⁴⁹, αναθεωρεί το λιμπρέτο και δίνει καινούρια δομή. Βγάζει σκηνές από την τέταρτη πράξη, η οποία περιλαμβάνει τη συνάντηση των προεστών με τον Παναγιώταρο που αποφασίζουν για την καταδίκη του Μανολιού, τον γάμο Νικολιού-Λενιώς, τον αφορισμό του Μανολιού, την πάλη ανάμεσα στους δύο παπάδες και τη σκηνή του θανάτου του Μανολιού. Σύμφωνα πάντα με την ίδια επιστολή η εξομολόγηση του Μανολιού μεταφέρεται στην τρίτη πράξη και εγκαταλείπεται το περιστατικό της λέπρας, από το οποίο ο δημιουργός επιλέγει να χρησιμοποιήσει τις ανησυχίες και τα όνειρα του ήρωα. Στη συνέχεια αλλάζει το διάλογο του Μανολιού με την Κατερίνα και τοποθετεί στο τέλος της δεύτερης πράξης τη συνάντηση της χήρας με τον Γιαννακό, ο οποίος επιστρέφει από τη Σαρακήνα.

Το πλάνο της όπερας σύμφωνα με την επιστολή του Ιανουαρίου 1954

Martinu	Καζαντζάκης
Πράξη I	
Συνάντηση Μανολιού-Κατερίνας	III
Συνάντηση Γιαννακού Κατερίνας	IV
Πράξη III	
Εξομολόγηση/Εφιάλτες Μανολιού	VII/ IV
Πράξη IV	
Γάμος	XIII
Συνάντηση προεστών και Παναγιώταρου/ Αφορισμός Μανολιού	XIII/XIV/XV /XIV
Πάλη ανάμεσα στους δύο παπάδες	XX
Θάνατος Μανολιού	XXI

Το τουρκικό στοιχείο στην ίδια επιστολή παρουσιάζεται σαν «αγκάθι» που δρα ως ανασταλτικός παράγοντας στη δημιουργία του λιμπρέτου, καθώς ο συνθέτης προβληματίζεται σχετικά με το πώς θα παρουσιάσει τη δολοφονία του ευνοούμενου (Γιουσούφάκι) και θεωρεί «ενοχλητικές» για το ντεκόρ τις σκηνές με τον Αγά.

Στην επιστολή της 5^{ης} Φεβρουαρίου 1955 εκφράζονται οι προβληματισμοί του Martinu σχετικά πάντα με την τελευταία πράξη του έργου. Επίσης επισημαίνεται ως επικίνδυνη η παρουσία του αφηγητή, ενώ σε προηγούμενο γράμμα είχε κριθεί απαραίτητη.

⁴⁸ Σχετικά με το πρόβλημα της τελευταίας πράξης ο Καζαντζάκης του πρότεινε μια λύση (το αντίστοιχο γράμμα δεν παρατίθεται στην αλληλογραφία και ίσως έχει χαθεί. Σύμφωνα με τον Γ. Ανεμογιάννη, ό. π., σ. 30, λόγω των συχνών μετακινήσεων των δύο ανδρών είναι πιθανόν να έχουν χαθεί κάποιες επιστολές),

αλλά από το απαντητικό γράμμα του Martinu στις 25-2-1955 μαθαίνουμε ότι ο συνθέτης δεν τη βρίσκει ικανοποιητική (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π.).

⁴⁹ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π., Ιαν. 1955. Η επιστολή αυτή δεν περιέχεται στο βιβλίο των R. Dostálová / A. Březina.

Σύμφωνα λοιπόν με τις παραπάνω πληροφορίες αποκαλύπτεται ότι το τούρκικο στοιχείο δεν έχει αφαιρεθεί από το λιμπρέτο, καθώς βρισκόμαστε στο 1955, χρονιά κατά την οποία ο Martinu δουλεύει πάντα πάνω στην πρώτη εκδοχή της όπερας και δεν έχει καταλήξει ακόμα στην παράλειψή του. Ο συνθέτης είναι κατά πάσα πιθανότητα ενθουσιασμένος από το μυθιστόρημα και θέλει να χρησιμοποιήσει όσα περισσότερα μοτίβα γίνεται. Έτσι έχει αρχικά συμπεριλάβει μέρος του τούρκικου στοιχείου, αλλά φαίνεται ότι γενικότερα τον προβληματίζει. Γνωρίζει ότι τον δυσκολεύει στη σύνθεση του λιμπρέτου, αλλά είτε λόγω του θαυμασμού του για το έργο, είτε λόγω του σεβασμού που τρέφει προς το πρόσωπο του Καζαντζάκη, δεν έχει ακόμα αποφασίσει αν θα το αφαιρέσει εξ' ολοκλήρου. Ίσως να υπολογίζει και την πιθανή αντίδραση του συγγραφέα.

Στις 2 Ιουνίου ο Martinu τονίζει ότι βρίσκει τους θανάτους που υπάρχουν μέσα στο μυθιστόρημα πολλούς για μια όπερα. Είναι ήδη πεπεισμένος ότι δεν μπορεί να περιγράψει στο λιμπρέτο όλα τα γεγονότα του μυθιστορήματος, αλλά και πάλι δεν αντιμετωπίζει την ολοκληρωτική απομάκρυνση του τούρκικου στοιχείου, που θα τον διευκόλυνε ως ένα βαθμό. Ο Καζαντζάκης τον συμβουλεύει να ξεκινήσει τη σύνθεση της μουσικής, γιατί έτσι πιστεύει ότι θα βρει λύση στις δυσκολίες του λιμπρέτου⁵⁰.

Καθώς ο χρόνος περνάει, ο Martinu, που στο αρχικό πλάνο πρότεινε την πιθανότητα ενός αφηγητή, στη συνέχεια επισημαίνει την επικινδυνότητα του ρόλου, τελικά καταλήγει στην παρουσία του, θεωρώντας την ως την καλύτερη λύση⁵¹. Άλλες αλλαγές γνωστοποιούνται επιγραμματικά με τις επιστολές των 31 Οκτωβρίου 1955⁵² και 15 Νοεμβρίου 1955⁵³: πρόκειται για τροποποιήσεις κυρίως στην τρίτη και τέταρτη πράξη, χωρίς όμως να υπάρχουν λεπτομερείς πληροφορίες.

Από το ύφος της επιστολής της 29^{ης} Νοεμβρίου 1955⁵⁴ φαίνεται ότι ο Καζαντζάκης έχει πιθανότατα ενοχληθεί από το απογυμνωμένο στυλ του λιμπρέτου, αλλά δεν παραπονιέται. Πιθανόν να έχει καταλάβει ότι είναι δύσκολη η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στη λυρική σκηνή και απαιτούνται περικοπές στη δράση. Μόλις δύο χρόνια πριν το θάνατο του συγγραφέα και περίπου ένα χρόνο συστηματικής ενασχόλησης με το λιμπρέτο, ο Martinu δεν έχει λύσει ακόμα το πρόβλημα της τέταρτης πράξης.

Η αλληλογραφία από το σημείο αυτό και έπειτα, ενώ περνάει σε μια πιο φιλική διάσταση περιγράφοντας την καθημερινότητα των δυο ανδρών, αρχίζει να αραιώνει. Ίσως γιατί ο Martinu βρίσκεται και πάλι στις Η.Π.Α., γεγονός που δεν του είναι και τόσο ευχάριστο, όπως φαίνεται από τα γράμματά του. Προσπαθεί να εγκλιματιστεί και να δουλέψει, αλλά του είναι δύσκολο.

Το καλοκαίρι του 1956 ο συνθέτης δίνει νέες πληροφορίες για την πορεία της όπερας. Τελείωσε τη δεύτερη πράξη, η οποία κλείνει με χορωδία, και μετέθεσε στην τρίτη πράξη τη σκηνή της Κατερίνας με τον Γιαννακό. Στην αρχή της τέταρτης πράξης τοποθετεί τη σκηνή του γάμου, ο οποίος τελείται μπροστά στην εκκλησία, και ζητά ελληνικά τραγούδια που λέγονται σε αυτή την περίσταση. Θα μεταφέρει ακόμα στην ίδια πράξη την εξομολόγηση του Μανολιού⁵⁵.

Στο τέλος της ίδιας χρονιάς στέλνει στον Καζαντζάκη το κείμενο της σκηνής του Μανολιού⁵⁶ το οποίο, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, δεν ανταποκρίνεται αυτούσια στην αντίστοιχη

⁵⁰ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 2-6-1955.

⁵¹ Ό. π., 22-9-1955.

⁵² Ό. π., 31-10-1955.

⁵³ Ό. π., 15-11-1955.

⁵⁴ Ό. π., 29-11-1955.

⁵⁵ Ό. π., 29-7-1956.

⁵⁶ Ό. π., Δεκ. 1956. Πρόκειται για την εξομολόγη-

σκηνή του μυθιστορήματος και αυτό γιατί, για να το συνθέσει, έχει δανειστεί φράσεις και άλλων χαρακτήρων. Ίσως να είναι η πρώτη φορά που ο συνθέτης αποστέλλει κείμενο και όχι πλάνο. Και αυτό γιατί θέλει να έχει την πλήρη συμφωνία του συγγραφέα για τη συγκεκριμένη ανάμειξη.

Τον τελευταίο χρόνο πριν το θάνατο του Καζαντζάκη η αλληλογραφία ασχολείται και με θέματα διαδικαστικά, όπως τα δικαιώματα του βιβλίου, τα συμβόλαια, καθώς και το θέατρο, όπου θα παρουσιαστεί η όπερα. Ο θάνατος του Έλληνα συγγραφέα το 1957 δε σταματά την προσπάθεια του Martinu που συνεχίζει μόνος πλέον να βρει λύση στα προβλήματα του έργου του. Συνεχίζει την αλληλογραφία με τη χήρα Καζαντζάκη είτε για να της συμπαρασταθεί, είτε για να την ενημερώσει σχετικά με τα θέατρα που ζητούν την όπερα και τίποτα παραπάνω.

ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΗΝ ΟΠΕΡΑ (ΠΡΩΤΗ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΧΗ)

Πριν προχωρήσουμε στη σύγκριση του μυθιστορήματος και των λιμπρέτων θα ήταν χρήσιμο για την κατανόησή της να εκτεθεί μια περιληψη της δράσης του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη.

Περιληψη μυθιστορήματος:

Στη Λυκόβρυση υπάρχει συνήθεια να γίνεται, κάθε επτά χρόνια, η αναπαράσταση των Παθών και ο παπα-Γρηγόρης μαζί με τους προεστούς, τον άρχοντα, τον Πατριαρχέα, τον δάσκαλο, τον Χατζηνικολή, τον Γερό-Λαδά και τον καπετάνιο διαλέγουν τα πρόσωπα που θα λάβουν μέρος. Ως Χριστός εκλέγεται ο Μανολιός, βοσκός και παραγιάς του Πατριαρχέα, αρραβωνιασμένος με το Λενιό, κόρη εξώγαμη του άρχοντα. Ο Κωνσταντής, ο καφετζής, ο Γιαννακός, ο πραγματευτής και ο Μιχελής, γιος του Πατριαρχέα θα αναπαραστήσουν τους τρεις αγαπημένους μαθητές του Ιησού, Ιάκωβο, Πέτρο και Ιωάννη αντίστοιχα. Η Κατερίνα, η χήρα, τη Μαγδαληνή και ο Παναγιώταρος, ο γυψοφάς, τον Ιούδα. Ο καπετάνιος μένοντας μόνος κρίνει τους προεστούς (κεφάλαιο Ι).

Λίγο μετά την εκλογή, ο Μανολιός με τους συντρόφους του βρίσκονται μαζί, για να συζητήσουν, όταν φτάνουν στο χωριό πρόσφυγες από ένα άλλο ελληνικό χωριό οι οποίοι είναι καταδιωγμένοι από τους Τούρκους. Ζητούν βοήθεια από τους κατοίκους της Λυκόβρυσης, αλλά ο παπα-Γρηγόρης την αρνείται. Οι πρόσφυγες με αρχηγό τους τον παπα-Φώτη καταφεύγουν στο άγονο βουνό της Σαρακίνας (κεφάλαιο ΙΙ).

Την επόμενη μέρα ο Γιαννακός ετοιμάζεται να φύγει για τη δουλειά του. Συναντά τη γειτόνισσά του, την Κατερίνα, που του μιλά για τον Μανολιό, και τον Λαδά που έχει καταστρώσει σχέδιο, για να πλουτίσει σε βάρος των προσφύγων. Ο Γιαννακός προειδοποιεί τον Μανολιό για την χήρα, την οποία ο βοσκός συναντά αργότερα (κεφάλαιο ΙΙΙ). Στο μεταξύ στη Σαρακίνα οι πρόσφυγες ιδρύουν ένα καινούργιο χωριό. Ο Γιαννακός γυρνώντας από

ση του Μανολιού (Πράξη IV-σκηνή 2 α' εκδοχή και Πράξη IV-σκηνή 1 β' εκδοχή) που αντιστοιχεί στο κεφάλαιο VII. Το κείμενο που συνοδεύει την επιστολή ταιριάζει περισσότερο με την αντίστοιχη σκηνή της

α' εκδοχής. Στη β' εκδοχή έχει κρατήσει το νόημα και κάποιες φράσεις αναπροσαρμόζοντάς το (βλ. R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 188 και 214).

τη Σαρακήνα συναντά την Κατερίνα που πάει να δώσει την προβατίνα της στους φτωχούς της Σαρακήνας (κεφάλαιο IV).

Ο Μανολιός βόσκει τα κοπάδια του Πατριαρχέα μαζί με τον παραγιό του, τον Νικολιό, στο βουνό της Παναγιάς όπου πάει το Λενιό και τον επισκέπτεται. Το πρόσωπό του παραμορφώνεται και πιστεύει ότι τον έχει κυριεύσει ο Σατανάς. Βλέπει εφιάλτες με την Κατερίνα και το Λενιό. Μέσα του ξεσπά μια πάλη και αποφασίζει τελικά να μην παντρευτεί, αλλά να αφιερωθεί στο λόγο του Θεού. Έτσι μηνάει στο Λενιό να τον συναντήσει στο βουνό. Εκείνη βλέποντάς τον παραμορφωμένο τρομάζει και τον αφήνει. Φεύγοντας συναντά τον Νικολιό. Ο Γιαννακός επισκέπτεται τον βοσκό στο βουνό της Παναγιάς (κεφάλαιο V).

Ο κατετάνιος είναι βαριά άρρωστος. Πριν πεθάνει τον επισκέπτεται ο Αγάς με τον οποίο τον συνδέει φιλία. Ο Γιαννακός με τον Μιχελή επισκέπτονται τον Μανολιό να δούνε τι κάνει. Ο Μιχελής του αποκαλύπτει ότι το Λενιό αποφάσισε να παντρευτεί τον Νικολιό. Ο Μανολιός κατεβαίνει στο χωριό κρυφά και επισκέπτεται τη χήρα (κεφάλαιο VI). Αργότερα, μαζί με τους συντρόφους του μελετά τα ευαγγέλια προσπαθώντας να τα ερμηνεύσει. Τους εξομολογείται τον πόθο του για τη χήρα. Ο Παναγιώταρος, που στο μεταξύ δεν έχει αποδεχτεί ότι θα ενσαρκώσει τον Ιούδα, αλλά και ζηλεύει που η χήρα έχει αναπτύξει με τον Μανολιό ένα περίεργο είδος σχέσης επισκέπτεται τον τελευταίο (κεφάλαιο VII).

Το Γιουσουφάκι δολοφονείται και ο Αγάς φυλακίζει τους προεστούς μέχρι να βρεθεί ο ένοχος. Ο Γιαννακός ειδοποιεί τον Μανολιό να μην κατέβει στο χωριό (κεφάλαιο VIII), αλλά στο μεταξύ αυτός, που έχει νικήσει τη «λέπρα» προσφέρεται να θανατωθεί, για να σώσει τους συγχωριανούς τους. Ο Αγάς τον φυλακίζει και διατάζει να τον κρεμάσουν. Η Κατερίνα, για να τον σώσει παίρνει επάνω της το έγκλημα και ο Αγάς τη σκοτώνει (κεφάλαιο IX). Λίγο πριν την εκτέλεση του βοσκού η Μάρθα, γριά στις υπηρεσίες του Τούρκου, ανακαλύπτει τα ματωμένα από το έγκλημα ρούχα του Σείχη. Ο Αγάς τον απαγχονίζει. Ο Μανολιός σε συνάντηση με τους συντρόφους τους ανακοινώνει την απόφασή του να γίνει «Σεΐχης» του Χριστού (κεφάλαιο X).

Ο Νικολιός πληροφορεί τον Μανολιό για τον γάμο του με το Λενιό. Ο βοσκός κάνει κήρυγμα στο Πανηγύρι του Προφήτη Ηλία υπερασπίζοντας τα δίκαια των προσφύγων (κεφάλαιο XI). Ο Πατριαρχέας τσακινώται πρώτα με τον γιο του και έπειτα με τον παραγιό του. Ο τελευταίος φεύγει από τη δούλεψή του (κεφάλαιο XII) και πάει να μείνει με τους πρόσφυγες στη Σαρακήνα. Ο Παναγιώταρος κατηγορεί τον Μανολιό για Μπολσεβίκο. Στο γλέντι του γάμου Λενιώ-Νικολιού ο Πατριαρχέας με τον παπα-Γρηγόρη αποσύρονται, για να συζητήσουν για την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί (κεφάλαιο XIII).

Ο Αγάς επιστρέφει με νέο Γιουσουφάκι. Ο Πατριαρχέας πεθαίνει και ο παπα-Γρηγόρης κατηγορεί τον Μιχελή για τον θάνατό του. Ο γιος του άρχοντα αποφασίζει να αφήσει το βίος του στους φτωχούς της Σαρακήνας. Ο παπα-Γρηγόρης εξοργίζεται, τον διακηρύσσει ανισόδροπο, για να θεωρηθεί άκυρη η δωρεά, και αφορίζει τον Μανολιό, τον οποίο και θεωρεί υπαίτιο του κακού (κεφάλαιο XIV). Στη συνέχεια, με τη συμπαράσταση του Αγά, ξεσηκώνει το χωριό εναντίον του. Οι πρόσφυγες κινούν για τα χωράφια, αλλά βρίσκουν αντίσταση (κεφάλαιο XV).

Ο Μανολιός επισκέπτεται στο νοσοκομείο τη Μαριορή, την αρραβωνιαστικιά του Μιχελή και κόρη του παπα-Γρηγόρη, που είναι βαριά άρρωστη. Εκείνη κόβει τα μαλλιά της και τα στέλνει στον Μιχελή (κεφάλαιο XVI). Ο τελευταίος μετά τις κατηγορίες του παπά νιώθει τύψεις για τον θάνατο του πατέρα του. Ο δάσκαλος που τον επισκέπτεται διαπιστώνει ότι δεν είναι παράφρων, όπως λέει ο αδελφός του, και προσπαθεί μάταια να μεταπείσει τον παπά να κάνει πίσω (κεφάλαιο XVII).

Ο βαρύς χειμώνας βρίσκει το Λενιό έγκυο και τους πρόσφυγες να πεινοούν. Οι «Απόστολοι» πάνε να κλέψουν φαγητό (κεφάλαιο XVIII). Το νέο του θανάτου της Μαριόρης δε μαλακώνει τον παπα-Γρηγόρη που στρέφεται και πάλι εναντίον των προσφύγων (κεφάλαιο XIX). Πρόσφυγες και Λυκοβρυσιώτες πιάνονται μπροστά στα μάτια του αδιάφορου Αγά. Κατά τη συμπλοκή ο δάσκαλος σκοτώνεται (XX).

Ο Λαδάς και ο παπα-Γρηγόρης ζητούν από τον Αγά να πιάσει τον Μανολιό και εκείνος δίνει εντολή στον Παναγιώταρο να τον βρει. Ο Αγάς, παρόλο που τον λυπάται, παραδίνει το βοσκό στο έλεος του εξαγριωμένου πλήθους που μαζί με τον παπά τον παρασύρουν στην εκκλησία. Όταν ο παπα-Φώτης με τον Γιαννακό φτάνουν είναι πλέον αργά, ο Παναγιώταρος τον έχει σκοτώσει. Τα Χριστούγεννα έρχονται και ενώ οι κάτοικοι της Λυκοβρυσής γιορτάζουν τη γέννηση του Χριστού, οι πρόσφυγες θάβουν το πτώμα του Μανολιού και ξεριζώνονται, για να βρουν αλλού καταφύγιο (κεφάλαιο XXI).

A. Η δράση:

Στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη μέσα από πολλή δράση και πλήθος γεγονότων προβάλλονται ανθρωπίνες αδυναμίες και πάθη ως αναπόσπαστο τμήμα της ύπαρξης του ανθρώπου, αλλά και ο αγώνας του να τα ξεπεράσει. Είναι η διεισδυτική στο βάθος της ανθρωπίνης ύπαρξης, στον άνθρωπο που υποφέρει και πάσχει⁵⁷. Γι' αυτόν το λόγο ήταν πολύ δύσκολο για το Martinu να επιλέξει ποιά από τα γεγονότα να παρουσιάσει και ποιά να παραλείψει στην όπερα⁵⁸. Αρχικά, όπως διακρίνεται από τα γραμμάτια του στον Καζαντζάκη, έχει την πεποίθηση ότι θα μεταφέρει αυτούσια όλη τη δράση, όμως στη συνέχεια διαπιστώνει ότι του δημιουργεί πρόβλημα. Η μεταφορά βέβαια μυθιστορημάτων στη μουσική σκηνή προϋποθέτει άριστη γνώση της δράσης του έργου, εξοικείωση και κατανόηση της βιοθεωρίας του συγγραφέα και μακροχρόνια εργασία από μέρους του συνθέτη, ο οποίος καλείται, έπειτα από ώριμη σκέψη, να κάνει ένα ξεκαθάρισμα και μια καινούργια σύνθεση με βάση τα υπάρχοντα στοιχεία.

Πράγματι, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία των δύο ανδρών, ο Martinu στην προσπάθειά του αυτή αντιμετώπισε δυσκολίες διαφόρων ειδών – μερικές τον απασχόλησαν χρόνια, αν σκεφτεί κανείς ότι από το 1954 ως το θάνατό του το 1959 καταπιανόταν συνεχώς με τη συγκεκριμένη δημιουργία. Όσο και αν είχε το ζήλο να μεταφέρει αυτούσιο το μυθιστόρημα επί σκηνής, εκ των πραγμάτων δε γινόταν να περιληφθεί όλη η δράση στην όπερα, είδος συγκεκριμένης διάρκειας, στο οποίο η μουσική παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο με τη συχομυθία.

Ο Martinu, λοιπόν, αναγκαστικά έπρεπε να καταφύγει σε μια επιλογή δραματικών στοιχείων. Η δράση του μυθιστορημάτων έχει να κάνει με τα ανθρώπινα πάθη και αδυναμίες⁵⁹. Ο συνθέτης λοιπόν επέλεξε να μεταφέρει μόνο τα ελληνικά στοιχεία στην όπερά του, τα οποία σχετίζονται και συνοψίζονται στον τίτλο του έργου⁶⁰. Κατά συνέπεια το τουρκικό στοιχείο, που αρχικά είχε περιληφθεί, ως ένα βαθμό, στα πρώτα πλάνα του λιμπρέτου, δια-

⁵⁷ Απόστολος Σαχίνης: «Πεζογράφοι του καιρού μας», *Νέα Εστία*, Αθήνα (1967), σσ. 47-48.

⁵⁸ Όπως βέβαια θα διαπιστωθεί παρακάτω ο Martinu δίνει στο έργο τη δική του ταυτότητα με αποτέλεσμα να πρόκειται για μια καθαρά νέα δημιουργία και όχι

μίμηση του μυθιστορημάτων.

⁵⁹ Π. Πρεβελάκης, ό. π., 27-8-1948.

⁶⁰ Δεδομένου ότι δουλεύει στην αμερικάνικη έκδοση που φέρει τον τίτλο *The Greek Passion* (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 14-

γράφτηκε στη συνέχεια, όχι μόνο γιατί εξυπηρετεί την οικονομία του έργου και τις οπερατικές ανάγκες⁶¹, αλλά και γιατί ο δημιουργός ήθελε να επικεντρώσει το ενδιαφέρον της δράσης στην ελληνική πλευρά.

Η αφαίρεση του τούρκικου στοιχείου διευκολύνει, αλλά δε λύνει εντελώς το πρόβλημα, καθώς τα εναπομένοντα στοιχεία της δράσης και πάλι δεν δύνανται να παρουσιαστούν όλα αυτούσια. Κατά συνέπεια κάποια από τα ελληνικά δρώμενα που διαδραματίζονται στο βιβλίο δεν παρουσιάζονται στην όπερα. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο για την οικονομία του έργου, αλλά και γιατί τα συγκεκριμένα δεδομένα έχουν άμεση σχέση με τους Τούρκους. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Martinu κάνοντας περικοπές επιφέρει παράλληλα καινοτομίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η απομάκρυνση του Αγά από την όπερα έχει μοιραίως, ως συνέπεια, στην όπερα η Κατερίνα να ζει και μάλιστα να θρηνεί για τον χαμό του Μανολιού, ενώ στο μυθιστόρημα σκοτώνεται από τον Αγά.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης μουσικής δημιουργίας είναι ότι, αν και το μεγαλύτερο μέρος της δράσης της βασίζεται στο έργο του Καζαντζάκη, εν τούτοις ο Martinu δεν ακολουθεί πιστά τη διαδοχή των κεφαλαίων, αλλά επιλέγει να διαμορφώσει διαφορετικά την αλληλουχία των γεγονότων. Απόδειξη αποτελούν οι δύο παρακάτω πίνακες στους οποίους αναπαριστώνται οι σκηνές της όπερας σε συνάρτηση με τα κεφάλαια.

Έτσι στην πράξη I και των δύο εκδοχών παρουσιάζονται κάποια από τα γεγονότα που απαντώνται στο πρώτο, δεύτερο, τρίτο και έβδομο κεφάλαιο, αλλά με διαφορετική σειρά σε κάθε εκδοχή. Υπάρχει ωστόσο και μια διαφοροποίηση στις σκηνές μεταξύ των εκδοχών, καθώς σε αυτή του Λονδίνου τα γεγονότα διαδραματίζονται μέσα σε τρεις σκηνές, ενώ σε αυτή της Ζυρίχης μόλις σε μία και μόνο σκηνή. Επίσης έχει αφαιρεθεί από το λιμπρέτο της δεύτερης εκδοχής η σκηνή στην οποία ο καπετάνιος κρίνει τους προσετούς (σκηνή 2, α' εκδοχής).

Η δεύτερη πράξη, ακολουθώντας τη δράση του τρίτου κεφαλαίου, (ο Γιαννακός συναντά την Κατερίνα-σκηνή 1 και για τις δύο εκδοχές και έπειτα το Γερό-Λαδά-σκηνή 2 α' εκδοχή και σκηνή 1 β' εκδοχή), και του τέταρτου (ο Γιαννακός φτάνει στη Σαρακήνα-σκηνή 4 α' εκδοχή και σκηνή 3 β' εκδοχή), χαρακτηρίζεται από την έντονη παρουσία του Γιαννακού, καθώς ο συγκεκριμένος χαρακτήρας επικρατεί. Αξίζει να αναφερθεί ότι και οι δύο παραπάνω πράξεις ακολουθούν το αρχικό πλάνο του λιμπρέτου, το οποίο ο Martinu παραθέτει στην επιστολή της 21^{ης} Οκτωβρίου 1954.

Επιπλέον σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστούν οι διαφορές της πράξης II ανάμεσα στα δύο λιμπρέτα:

1. Η α' εκδοχή περιλαμβάνει τη σκηνή 3 στην οποία ο Γιαννακός προειδοποιεί τον Μανολιό για την Κατερίνα (κεφάλαιο III του μυθιστορήματος), δράση που δεν εμφανίζεται στη β' εκδοχή.

2. Στη σκηνή 2 του λιμπρέτου της Ζυρίχης παρουσιάζεται η συνάντηση του Μανολιού με την Κατερίνα (επίσης από το κεφαλαίο III), ενώ το ίδιο γεγονός στην εκδοχή του Λονδίνου εντάσσεται στην τρίτη σκηνή και λαμβάνει χώρα μετά από τη συνάντηση του Γιαννακού με τον Μανολιό.

Προχωρώντας στην τρίτη πράξη αποκαλύπτονται στο κοινό οι εφιάλτες του Μανολιού (σκηνή 1 και για τις δύο εκδοχές), σκηνή εμπνευσμένη από το τέταρτο κεφάλαιο. Στη συνέχεια ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με το Λενιό (κεφάλαιο IV), ενώ αμέσως μετά γίνεται η

10-1954).

⁶¹ Εφ' όσον πρόκειται για μία σκηνική δημιουργία

κατά την οποία η δράση εξελίσσεται σε όχι παραπάνω από δύο ή τρεις ώρες

πρώτη συνάντηση Λενιώ-Νικολιού (σκηνή 2 α΄ εκδοχή και σκηνή 1 β΄ εκδοχή), με την οποία τελειώνει το πέμπτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Ακολουθεί η επίσκεψη του Μανολιού στην Κατερίνα (σκηνή 3 α΄ εκδοχή και σκηνή 2 β΄ εκδοχή), όπως και στο έκτο κεφάλαιο. Τέλος στην τρίτη και τελευταία σκηνή της εκδοχής της Ζυρίχης διαδραματίζονται γεγονότα παρμένα από το IV, XI και VI, όπως η δεύτερη συνάντηση του Γιαννακού με τη χήρα, η προτροπή του Μανολιού για βοήθεια στους πρόσφυγες και η δυσaréσκεια των προεστών, το νέο για τον γάμο του Νικολιού με το Λενιό και η ανακοίνωση του γάμου από τον Νικολιό στον Μανολιό. Η ίδια δράση λαμβάνει χώρα και στην εκδοχή του Λονδίνου με τη διαφορά ότι τα γεγονότα κατανέμονται σε διαφορετικές σκηνές.

Αξίζει να επισημανθεί ότι η πράξη III και των δύο εκδοχών κλείνει με ένα περιστατικό εμπνευσμένο από το δέκατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, όπου ο Μανολιός διηγείται μια ιστορία σύμφωνα με την οποία ο Χριστός εμφανίστηκε με τη μορφή ενός φτωχού και ζήτησε ελεημοσύνη από έναν καλόγερο. Το συμβάν αυτό στην όπερα είναι διαφορετικά διαμορφωμένο: η Κατερίνα, που σε αυτό το σημείο στο έργο του Καζαντζάκη δεν ζει, αντιλαμβάνεται την παρουσία του φτωχοντυμένου Ιησού⁶². Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την ηχώ του Γιαννακού που σιζίζει τον αέρα με την επανάληψη της φράσης «ποιός είναι εκεί;» για να δημιουργήσει ένα ηχητικό αποτέλεσμα μυστικιστικό που προκαλεί ανάλογα συναισθήματα στο κοινό.

Η τέταρτη και τελευταία πράξη περιλαμβάνει γεγονότα από διαφορετικά κεφάλαια και σε διαφορετική αλληλουχία. Στη σκηνή 1 και των δύο εκδοχών δίνεται από το δέκατο τρίτο κεφάλαιο, ο εορτασμός του γάμου του Νικολιού με το Λενιό. Ακριβώς σε αυτό το σημείο στην α΄ εκδοχή ακολουθεί η συνομωσία των προεστών κατά του Μανολιού. Χαρακτηριστικό αυτής της σκηνής είναι ότι η δράση της δεν βρίσκεται αυτούσια στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, αλλά το νόημά της είναι εμπνευσμένο από ανάλογη δράση του δέκατου τρίτου, δέκατου τέταρτου και δέκατου πέμπτου κεφαλαίου. Στο δέκατο τρίτο ο Παναγιώταρος αναφέρει στον Πατριάρχη ότι ο Μανολιός είναι μπολσεβίκος και αργότερα ο άρχοντας με τον παπα-Γρηγόρη αποσύρονται μετά το γάμο για να μιλήσουν. Στο δέκατο τέταρτο ο παπα-Γρηγόρης βάζει τον Παναγιώταρο να κατασκοπεύει το Μανολιό και τους πρόσφυγες, ενώ στο δέκατο πέμπτο ο γυψοφάς ενημερώνει τον παπά για τις κινήσεις των αντιπάλων.

Τα επόμενα γεγονότα βρίσκουν αντιστοιχία στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο (ο αφορισμός του Μανολιού από τον παπα-Γρηγόρη και η υποστήριξή του από τους συντρόφους), στο έβδομο (η εξομολόγηση του Μανολιού), στο εικοστό πρώτο (η εντολή του παπά-Γρηγόρη να σκοτώσουν το Μανολιό και η δολοφονία του από τον Παναγιώταρο). Όλα τα παραπάνω ισχύουν και για τις δύο εκδοχές, αλλά η δράση της εκδοχής του Λονδίνου διαδραματίζεται σε τρεις σκηνές, ενώ σε αυτή της Ζυρίχης μόλις σε μία. Η ενοποίηση τριών σκηνών συμβαίνει, ίσως όχι τυχαία, όπως αναφέρθηκε και για την πράξη I. Για ποιο λόγο στις πράξεις I και IV στη β΄ εκδοχή ο Martinu συμπεριλαμβάνει όλα αυτά τα γεγονότα σε μια σκηνή δεν είναι γνωστό.

Άλλη μια διαφορά είναι ότι το τέλος της εκδοχής του Λονδίνου συμπίπτει πάνω κάτω με εκείνο του μυθιστορήματος: ο Μανολιός πεθαίνει. Τα Χριστούγεννα έρχονται και από τη μια οι κάτοικοι της Λυκόβρους γιορτάζουν τη γέννηση του Χριστού έχοντας ξεχάσει τι

⁶² Το 1914, έπειτα από μια επίσκεψη στο Άγιο Όρος, ο Καζαντζάκης περιγράφει στην *Αναφορά* (σσ. 284-289): «Πρώτη φορά επιστρέφοντας από το Άγιο Όρος, ένιωσα πως ο Χριστός γυρίζει πεννασμένους και άστε-

γος, κινδυνεύει και ήρθε η σειρά του ανθρώπου να τον σώσει». Παρόμοια εικόνα του Χριστού δίνεται στο *Συμπόσιο* (βλ. επίσης Κ. Πετράκου, ό. π., σ. 214).

έχει συμβεί, από την άλλη οι πρόσφυγες, έχοντας το σώμα του Μανολιού, αποφασίζουν να βρουν άλλου την τύχη τους. Σε αυτό το σημείο η εκδοχή της Ζυρίχης κλείνει με τον θάνατο του Μανολιού, από το εικοστό πρώτο κεφάλαιο, ως συνέπεια της εμπλοκής ανάμεσα στους Λυκοβρυσιώτες και τους πρόσφυγες, δράση που συνδέεται με το εικοστό κεφάλαιο. Η καινοτομία της όπερας, όπως αναφέρθηκε βέβαια και στις δύο περιπτώσεις, είναι η Κατερίνα που παραμένει ζωντανή και κλείνει το μουσικό δράμα με το δίστιχο:

*Αυτού του νέου τ'όνομα στο χιόνι είναι γραμμένο,
Το πήρε ο ήλιος κι έλιωσε και το νερό και χάθη...»⁶³*

Στο μυθιστόρημα με το παραπάνω δίστιχο θρηνεί τον νεκρό Μανολιό μια γριούλα κατά τη διάρκεια της ταφής του.

Κλείνοντας με την παρουσίαση της δράσης των δύο λιμπρέτων του Martinu και την αντιπαραβολή τους με το μυθιστόρημα πρέπει να υπογραμμιστεί κάτι εξίσου σημαντικό: ουσιαστικά το πλάνο του λιμπρέτου, εκτός κάποιων διαφορών, έχει σχηματιστεί ήδη από το 1955. Ο Martinu συνέχισε να κάνει τροποποιήσεις συνεχώς, για να προκύψει τελικά από αυτές τις αλλαγές η δεύτερη εκδοχή. Η επιστολή του τον Ιανουάριο του 1955 στον Καζαντζάκη επιβεβαιώνει τα παραπάνω.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει επίσης να τονιστεί ότι οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο εκδοχές δεν περιορίζονται μόνο στις σκηνές και τη δράση, αλλά πρωτίστως σε επίπεδο στιχομυθίας και κατά συνέπεια μουσικής σύνθεσης κάτι που διαπιστώνεται από την ανάγνωση των δύο ποιημάτων, την ανάλυση των δύο μουσικών κειμένων και την ακρόαση των δύο εκδοχών.

Σκηνές-Κεφάλαια: α' εκδοχή

Martinu- α' εκδοχή	Καζαντζάκης
Πράξη I, σκηνή 1: Ανάληψη Καθηκόντων	I
σκηνή 2: Το Λενιό ρωτά το Μανολιό για το γάμο	III
Ο καπετάνιος χρίνει τους προεστούς	I
σκηνή 3: Ανάγνωση της βίβλου από τους Αποστόλους	VII
Αφίξη προσφύγων	II
Πράξη II, σκηνή 1: Γιαννακός Κατερίνα έξω από το σπίτι	III
σκηνή 2: Γιαννακός-Λαδάς	III
σκηνή 3: Ο Γιαννακός προειδοποιεί το Μανολιό για την Κατερίνα	III

⁶³ «The name of the young man was written on the snow, the sun has risen, the snow has melted, and has

borne away the name upon the waters...».

Μανολιός-Κατερίνα	III
σκηνή 4: ίδρυση πόλης από τους πρόσφυγες+Γιαννακός	IV
Πράξη III, σκηνή 1: Οι εφιιάλτες του Μανολιού	IV
σκηνή 2: Συνάντηση Μανολιού-Λενιώς	IV
Συνάντηση Νικολιού-Λενιώς	V
σκηνή 3: Επίσκεψη του Μανολιού στην Κατερίνα	VI
σκηνή 4: Συνάντηση Γιαννακού/Κατερίνας στο πηγάδι	IV
σκηνή 5: Κήρυγμα Μανολιού- δυσαρέσκεια προεστών	XXI
Ο Μιχελής λέει στο Γιαννακό για το γάμο Λενιώς/Νικολιού	VI
Ο Νικολιός ανακοινώνει στο Μανολιό το γάμο του με το Λενιό	XXI
Ο Μανολιός και οι «Απόστολοι» μιλούν για το Χριστό που εμφανίζεται φτωχοντυμένος. Η Κατερίνα τον αντιλαμβάνεται. Ηχώ του Γιαννακού	X
Πράξη IV, σκηνή 1: Γλέντι γάμου	XIII
σκηνή 2: Συνωμοσία προεστών	XIII/XIV/XV
Ο αφορισμός του Μανολιού από τον παπα- Γρηγόρη	XIV
Οι «Απόστολοι» παίρνουν το μέρος του Μανολιού.	XIV
Η εξομολόγηση Μανολιού	VII
Ο Παναγιώταρος σκοτώνει το Μανολιό	XXI
σκηνή 3: Η Κατερίνα θρηνεί	-
Χριστούγεννα στα δύο χωριά	XXI

Σκηνές-Κεφάλαια: β' εκδοχή

Martinu- β' εκδοχή	Καζαντζάκης
Πράξη I, σκηνή 1:	Κεφάλαιο
Ανάληψη ορών	I
Οι «Απόστολοι» διαβάζουν τη βίβλο	VII

Το Λενιό ρωτά το Μανολιό για το γάμο	III
Άφιξη προσφύγων	II
Πράξη II, σκηνή 1:	
Συνάντηση Γιαννακού-Κατερίνας έξω από το σπίτι της	III
Συνάντηση Γιαννακού-Λαδά	III
σκηνή 2: Συνάντηση Μανολιού-Κατερίνας	III
σκηνή 3: Ο Γιαννακός στη Σαρακήνα-ίδρυση χωριού από τους πρόσφυγες	IV
Πράξη III, σκηνή 1:	
Οι επιτάλτες του Μανολιού	IV
Συνάντηση Μανολιού-Λενιώ	IV
Συνάντηση Λενιώ-Νικολιού	V
σκηνή 2: Επίσκεψη του Μανολιού στην Κατερίνα	VI
σκηνή 3: Συνάντηση Γιαννακού-Κατερίνας (στο πηγάδι)	IV
Κήρυγμα Μανολιού- δυσαρέσκεια προεστών	XI
Ο Μιχελής λέει στο Γιαννακό για το γάμο Λενιώ/Νικολιού	VI
Ο Νικολιός ανακοινώνει στο Μανολιό το γάμο του με το Λενιό	XI
Ο Μανολιός και οι «Απόστολοι» μιλούν για το Χριστό που εμφανίζεται φτωχοντυμένος Η Κατερίνα τον αντιλαμβάνεται. Ηχώ του Γιαννακού	X
Πράξη IV, σκηνή 1:	
Γλέντι γάμου	XIII
Ο παπα Γρηγόρης αφορίζει το Μανολιό	XIV
Οι «Απόστολοι» παίρνουν το μέρος του Μανολιού.	XIV
Εξομολόγηση Μανολιού	VII
Εμπλοκή Λυκοβρυσιώτες-πρόσφυγες	XX
Ο Παναγώταρος σκοτώνει το Μανολιό	XXI
Η Κατερίνα θρηνεί μαζί με τις δυο χορωδίες.	—

Δράση: α' και β' εκδοχή

α' εκδοχή	β' εκδοχή
Πράξη Ι	
Σκηνή 1- Διανομή ρόλων	Σκηνή 1- Διανομή ρόλων
Σκηνή 2- Λενιό Μανολιός Ο Καπετάνιος κρίνει προεστούς	Ανάγνωση Βίβλου Λενιό Μανολιός
Σκηνή 3- Ανάγνωση Βίβλου Αφιξη Προσφύγων	Αφιξη Προσφύγων
Πράξη ΙΙ	
Σκηνή 1- Γιαννακός/Κατερίνα	Σκηνή 1- Γιαννακός/Κατερίνα
Σκηνή 2- Γιαννακός/Λαδάς	Γιαννακός/Λαδάς
	Σκηνή2- Μανολιός/Κατερίνα
Σκηνή 3- Γιαννακός/Μανολιός Μανολιός/Κατερίνα	
Σκηνή 4- Γιαννακός/Πρόσφυγες	Σκηνή3- Γιαννακός/Πρόσφυγες
Πράξη ΙΙΙ	
Σκηνή 1- Οι εφιάλτες του Μανολιού	Σκηνή 1- Οι εφιάλτες του Μανολιού
Σκηνή 2- Μανολιός/Λενιό Λενιό/Νικολιό	Μανολιός/Λενιό Λενιό/Νικολιό
Σκηνή 3- Μανολιός/Κατερίνα (σπίτι της)	Σκηνή 2- Μανολιός/Κατερίνα (σπίτι της)
Σκηνή 4- Γιαννακός Κατερίνα (πηγάδι)	Σκηνή 3- Γιαννακός Κατερίνα (πηγάδι)
Σκηνή 5- Κήρυγμα Μανολιού	Κήρυγμα Μανολιού
Πράξη ΙV	
Σκηνή 1- Γάμος	Σκηνή 1- Γάμος
Σκηνή 2- Συνομοσία προεστών Αφορισμός Εξομολόγηση-θάνατος Μανολιού	Συνομοσία προεστών Αφορισμός-εξομολόγηση Μανολιού Εμπλοκή-θάνατος Μανολιού
Σκηνή 3- Χριστούγεννα στη Λυκόβρυση και τη Σαρακήνα	-

Β. Οι χαρακτήρες:

Στον παρακάτω πίνακα διαπιστώνεται εύκολα ποιούς από τους ήρωες του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη διατηρεί ο Martinu στα λιμπρέτα της πρώτης και δεύτερης εκδοχής. Όλοι οι τούρκικοι χαρακτήρες έχουν απαλειφτεί⁶⁴.

Επιπλέον από ελληνικής πλευράς υπάρχουν δευτερεύοντα πρόσωπα τα οποία έχουν παρλειφτεί και στις δύο εκδοχές. Αυτό συμβαίνει, όπως ήδη αναφέρθηκε, για τη διευκόλυνση

⁶⁴ Αν και στα αρχικά πλάνα του λιμπρέτου, που είχε γνωστοποιήσει μέσω γραμματός του στον Καζαντζάκη, είχε εντάξει μέσα στην όπερα τους χαρακτήρες του

Αγά, του διασκεδαστή του και του Σεΐχη (βλ. ανέκδοτη αλληλογραφία Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 21-10-1954 και 26-11-1954).

των οπερατικών αναγκών. Ήδη ο αριθμός των ηρώων, τον οποίο επιλέγει ο Martinu να ενσαρκώσει στις δημιουργίες του, είναι αρκετά μεγάλος για όπερα, όχι όμως για την όπερα του 20^{ου} αιώνα στην οποία υπάρχει ελευθερία και διαφορετικότητα. Η επιλογή των χαρακτήρων γίνεται με βάση τη δράση, έτσι ώστε πολλοί από τους ήρωες να αφαιρούνται, εφόσον η πλοκή, στην οποία εμπλέκονται, δεν έχει συμπεριληφθεί στο συγκεκριμένο οπερατικό έργο.

Εκτός από τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των δύο λιμπρέτων και του μυθιστορήματος, πρέπει να επισημανθούν, επίσης, κάποιες διαφορές και στους χαρακτήρες ανάμεσα στις δύο εκδοχές της όπερας. Πρόκειται για τον δάσκαλο και τον καπετάνιο, που εμφανίζονται μόνο στην αρχική εκδοχή και όχι στη δεύτερη. Οφείλεται, όχι μόνο στη διαφορά πλοκής ανάμεσα στις δύο εκδοχές, αλλά και γιατί ο Martinu χειρίζεται αυτούς τους ρόλους λίγο στην πρώτη εκδοχή και αποφασίζει να τους απομακρύνει έπειτα, αφού αφαιρεί μαζί με αυτούς και τις σκηνές στις οποίες βρίσκονται. Θέλοντας να απλοποιήσει τη δημιουργία του έκρινε προφανώς τη δράση των σκηνών αυτών ελάχιστης σημασίας.

Μια άλλη βασική διαφορά μεταξύ των δύο λιμπρέτων είναι ο αφηγητής. Ήδη από την προσωπική αλληλογραφία Καζαντζάκη – Martinu μαθαίνουμε την ύπαρξη αφηγητή. Ο Τσέχος συνθέτης τον είχε αναφέρει στο πλάνο του⁶⁵, στη συνέχεια τόνισε την επικινδυνότητα του ρόλου⁶⁶ και τέλος τον κρατά στην πρώτη εκδοχή έπειτα και από προτροπή του Έλληνα συγγραφέα⁶⁷.

Τι κάνει τον δημιουργό να εντάξει αρχικά στο λιμπρέτο του τον ρόλο αυτό και έπειτα να τον εξαλείψει; Σε αυτό το στάδιο που βρισκόταν η δημιουργία, ίσως να έχει πειστεί, ότι η παρουσία αφηγητή είναι απαραίτητη για την εξέλιξη της όπερας. Στη συνέχεια όμως και καθώς η πρώτη εκδοχή έχει ολοκληρωθεί, αλλά ο Martinu δεν εγκαταλείπει τις ανησυχίες του, για να την καλυτερεύσει, αποφασίζει ότι η λύση του αφηγητή δεν αρμόζει, γιατί ίσως να αποπροσανατολίζει τους θεατές. Άλλωστε η έλλειψη αφήγησης στη δεύτερη εκδοχή δεν είναι κάτι που αφήνει κενά.

Ένα άλλο στοιχείο που είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί για τους ήρωες της όπερας έχει να κάνει με τον ρόλο του Λαδά, ο οποίος είναι απαγγελτικός. Το μέρος του δηλ. δεν είναι ούτε τραγουδιστικό⁶⁸ ούτε και μουσικά απαγγελτικό⁶⁹. Ωστόσο δεν πρόκειται για έναν νεωτερισμό του Martinu, καθώς σε πολλά προγενέστερα οπερατικά έργα του 20^{ου} αιώνα υπάρχουν ανάλογοι απαγγελτικοί, μη τραγουδιστικοί χαρακτήρες. Ο συνθέτης, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής του, συνδυάζει στο έργο του, ευστόχως, μέρη τραγουδιστικά, μουσικά απαγγελτικά αλλά και καθαρά απαγγελτικά, δηλ. απαγγελία χωρίς τη συνοδεία της μουσικής. Η διαδοχή τραγουδιού, μουσικής απαγγελίας και σκέτης απαγγελίας δίνει ποιικιλία στο έργο με αποτέλεσμα να μην πλήττουν οι θεατές. Χρησιμοποιώντας άλλωστε και την απλή θεατρική απαγγελία ο Martinu τονίζει τη θεατρικότητα του έργου του.

Το γεγονός ότι διαλέγει τον ρόλο του Λαδά για την απλή απαγγελία είναι και για να διαφοροποιήσει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα από τους άλλους, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τα «σκοτεινά» χαρακτηριστικά του. Εφόσον πρόκειται για έναν ήρωα που στην όπερα, και ειδικά στη δεύτερη εκδοχή, έχει λιγότερη σημασία από αυτή που έχει στο μυθιστόρημα, το κοινό δεν ενοχλείται τόσο όταν η απλή απαγγελία αντικαθιστά σε μερικά μέρη τη μουσι-

⁶⁵ Ο. π., 14-10-1954.

⁶⁶ Ο. π., 5-2-1955.

⁶⁷ Ο. π., 22-9-1955.

⁶⁸ Τραγουδιστικά μέρη της όπερας είναι οι άριες, τα

χορωδιακά και τα φωνητικά σύνολα δύο, τριών, τεσσάρων (κ.τ.λ.) ατόμων.

⁶⁹ Η απαγγελία με τη συνοδεία της ορχήστρας είναι συχνή στην όπερα.

κή. Εξάλλου δεν είναι ο μοναδικός χαρακτήρας της λυρικής δημιουργίας που απαγγέλει. Εί-
ναι όμως ο μόνος που δεν τραγουδά.

Σημαντικό ρόλο και για τις δύο εκδοχές της όπερας παίζουν οι δύο χορωδίες: αυτή των κατοίκων της Λυκόβρυσης και εκείνη των προσφύγων. Από τις επιστολές φαίνεται ότι ο Martinu θέλει να δώσει σημαντικό ρόλο στη χορωδία, κάτι στο οποίο συμφωνεί και ο Καζαντζάκης⁷⁰. Η σπουδαιότητα των χορωδιών φαίνεται από τον τρόπο με τον οποίο τις χρησι-
μοποιεί στην όπερα ο Martinu. Καθόλη τη διάρκεια του έργου η χορωδία κάνει αισθητή την παρουσία της. Και οι δύο χορωδίες φέρονται ως δύο αυτόνομοι και κυρίαρχοι χαρακτήρες που εμπλέκονται στην κυρίως δράση. Αναμφισβήτητα δεν θα ήταν υπερβολή, αν λέγαμε ότι εκτός των άλλων χαρακτηριστικών, η δημιουργία του Martinu σίγουρα έγινε δημοφιλής και χάρις τον ρόλο των δύο χορωδιών. Και σε αυτό πρέπει να προστεθεί ότι δεν είναι τυχαία η αλλαγή του φινάλε στη δεύτερη εκδοχή, που συμβαίνει, όχι μόνο για λόγους πρακτικούς, αλλά και για να εντυπωσιάσει με τις δυο χορωδίες να κλείνουν την όπερα.

Πρόσωπα

Καζαντζάκης	Martinu-α΄ εκδοχή	Martinu-β΄ εκδοχή
Μανολιός, βοσκός, παραγός του Πατριαρχέα	Μανολιός	Μανολιός
Κατερίνα, χήρα-παστρικιά	Κατερίνα	Κατερίνα
Παπα-Γρηγόρης	παπα-Γρηγόρης	παπα-Γρηγόρης
Μαριορή, κόρη του παπά- Γρηγόρη και αρράβ. του Μιχελή	–	–
Χατζηνικολής, δάσκαλος, αδελφός του παπά-Γρηγόρη	Δάσκαλος	–
Πατριαρχέας, πλούσιος	Πατριαρχέας	Πατριαρχέας
Μιχελής, γιος του Πατριαρχέα	Μιχελής	Μιχελής
Λενιό, παρακώρη του Πατριαρχέα, αρράβ. του Μανολιού	Λενιό	Λενιό
Γερο-Λαδάς,	Λαδάς	Λαδάς
Κυρά Πηνελόπη, γυναίκα του Λαδά	–	–
Κωνσταντής, καφετζής	Κωνσταντής	Κωνσταντής
Γυναίκα του Κωνσταντή	–	–
Γιαννακός, πραματευτής	Γιαννακός	Γιαννακός
Νικολιός, βοσκός, παραγός του Μανολιού	Νικολιός	Νικολιός
Παναγιώταρος, Γυψοφάς	Παναγιώταρος	Παναγιώταρος
Κυρά Γαρουφαλιά, Γυναίκα του Παναγιώταρου	–	–

⁷⁰ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, 24-10-1954.

Κόρες του Παναγιώταρου	–	–
Καπετάν Φουρτούνας	Καπετάνιος Φουρτούνας	–
Κυρα-Μανταλένα, θεία του Μανολιού	Κυρα-Μανταλένα	Κυρα-Μανταλένα
Αντώνης, μπαρμπέρης	Αντώνης	Αντώνης
Δημήτρης, χασάπης	Δημήτρης	–
Χαράλαμπος, καντηλανάφτης	–	–
Γερο-Χριστοφής, αγωγιάτης	–	–
Δεσπότης	–	–
Γριά Γυναίκα από Λυκόβρυση	Γριά Γυναίκα	Γριά Γυναίκα
Κάτοικοι από τη Λυκόβρυση	Χορωδία Κάτοικων της Λυκόβρυσης	Χορωδία Κάτοικων της Λυκόβρυσης
Παπα-Φώτης	Παπά Φώτης	Παπά Φώτης
Λουκάς	–	–
Δεσποινί	Δεσποινί	Δεσποινί
Γέρος άνδρας από τους πρόσφυγες	Γέρος άνδρας	Γέρος άνδρας
Πρόσφυγες	Χορωδία Προσφύγων	Χορωδία Προσφύγων
Κυρ Γεράσιμος, φίλος του Παπα Φώτη	–	–
Αγάς	–	–
1 ^ο Γιουσсуφάκι	–	–
2 ^ο Γιουσсуφάκι	–	–
Σείχης	–	–
Μάρθα, γριά γυναίκα στις υπηρεσίες του Αγά	–	–
	Αφηγητής	–

Γ. Σκηνικά:

Ο Καζαντζάκης μέσα στο έργο του δίνει περιγραφές τοπίων, πάνω στις οποίες έχει βασίσει τις δικές του σκηνογραφικές προτιμήσεις ο Martinu. Το εντυπωσιακό μάλιστα είναι ότι αν και η όπερα αποτελείται από τέσσερις μόλις πράξεις, εν τούτοις υπάρχουν κάποιες φορές εναλλαγές σκηνικών μέσα στην ίδια πράξη.

Σχετικά με τις τοποθεσίες, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της όπερας, πρέπει να επισημανθούν τα εξής: κεντρικός άξονας είναι το χωριό της Λυκόβρυσης στη Μικρά Ασία⁷¹. Από εκεί και πέρα δίνονται περιγραφές κάποιων συγκεκριμένων σκηνικών του χωριού, όπως η εκκλησία, η πλατεία, το σπίτι και ο κήπος της Κατερίνας, ο στάβλος του Γιαννακού, ή τοπίων εκτός χωριού, όπως το βουνό της Σαρακήνας, όπου καταφεύγουν οι πρόσφυγες, το βουνό της Παναγίας, όπου καταφεύγει ο Μανολιός, και το πηγάδι του Αι-Βασίλη όπου δι-

⁷¹ Π. Πρεβελάκης, ό. π., 27-8-1948.

αδραματίζονται γεγονότα μεταξύ Γιαννακού-Μανολιού, Γιαννακού-Κατερίνας και Μανολιού-Κατερίνας. Γενικά λοιπόν τα σκηνικά που περιγράφει ο Martinu δεν προβληματίζουν ιδιαίτερα, καθώς τα περισσότερα έχουν επιλεχτεί να ακολουθούν τη δράση της όπερας και να συμβαδίζουν με το μυθιστόρημα.

Αξιίζει επίσης να αναφερθεί ότι δεν υπάρχουν πολλές και μεγάλες διαφορές μεταξύ των σκηνικών των δύο εκδοχών. Ουσιαστικά οι διαφορές που υπάρχουν είναι σε επίπεδο λεκτικό. Μία και μόνο διαφοροποίηση υπάρχει: στην α' εκδοχή υπάρχουν δύο σκηνές, στις οποίες τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα μπροστά από την κατεβασμένη κουρτίνα.

Όπως διαπιστώνεται από τα γράμματα του Martinu στον Καζαντζάκη, επιγραμματικές και λίγες είναι οι σκέψεις του συνθέτη σχετικά με τα σκηνικά και τα κοστούμια⁷² που προτιμά για την όπερα. Τον Ιανουάριο του 1955 επισημαίνει το μελανό σημείο που θα δημιουργήσει στο σκηνικό το τούρκικο στοιχείο: βρίσκει ενοχλητικές για το ντεκόρ τις σκηνές με τον Αγά στην πρώτη πράξη και το χαγιάτι στο κέντρο του χωριού, όχι μόνο γιατί δεν εξυπηρετεί, αλλά και γιατί δυσκολεύει την άφιξη των προσφύγων. Τον προβληματίζει, πολύ λογικά, η σκηνική παρουσία. Πώς θα μπορέσει να υπάρξει ένα μεγάλο πλήθος ατόμων, πρωταγωνιστές και δύο χορωδίες, μέσα σε ένα φορτωμένο σκηνικό.

Έτσι για αυτήν την πράξη υποδεικνύει ένα νυκτερινό υπαίθρο με έναν εντυπωσιακό ουρανό, μια πεδιάδα όπου, όπως λέει ο ίδιος, «νιώθει» το αχανές διάστημα τη στιγμή που φτάνουν οι πρόσφυγες⁷³. Απορρίπτει την εικόνα του χωριού, γιατί μικραίνει τις διαστάσεις της σκηνής και αφαιρεί το αίσθημα της ευρυχωρίας.

Φαίνεται να τον απασχολεί η έννοια του χώρου: δεν θέλει ντεκόρ «βαριά», αλλά προτιμά μια αφαιρετική σκηνογραφία, καθώς γνωρίζει ότι υπάρχουν στιγμές κατά τις οποίες η σκηνή θα είναι ασφυκτικά γεμάτη από κόσμο. Δεν είναι μόνο οι πολλοί ρόλοι, αλλά και η διπλή χορωδία στην οποία, όπως προαναφέρθηκε, δίνει την ίδια σημασία με τους χαρακτήρες. Σωστά, λοιπόν, αντιλαμβάνεται ότι δεν πρέπει να υπερφορτωθεί το σκηνικό.

Ωστόσο η σκηνή 1 της πράξης I και των δύο εκδοχών⁷⁴ ακολουθεί την περιγραφή στην αρχή του κεφαλαίου I: πρόκειται για την πλατεία του χωριού με την εκκλησία, το καφενείο του Κωνσταντή και από πίσω το βουνό της Σαρακίνης, σκηνικό που ο Martinu έχει αρχικά απορρίψει. Οι χαρακτήρες είναι συγκεντρωμένοι στην πλατεία και η ατμόσφαιρα είναι γιορτινή. Δεν πρόκειται λοιπόν για την εικόνα μιας υπαίθρου. Προτίμησε, ίσως, να ακολουθήσει και στις τοποθεσίες τις περιγραφές του Καζαντζάκη, αφού στάθηκε αρκετά κοντά στη δράση. Ανάλογα βέβαια με το πώς θα το χειριστεί ο εκάστοτε σκηνογράφος, μπορεί να δώσει το αίσθημα της απλοχωρίας.

Στη συνέχεια της ίδιας πράξης του λιμπρέτου της εκδοχής του Λονδίνου ο Μανολιός κάθεται πάνω σε ένα βράχο⁷⁵. Οι πληροφορίες για το συγκεκριμένο σκηνικό είναι και στις

⁷² Συγκεκριμένα για τα κοστούμια υπάρχει μία και μόνο αναφορά του Martinu προς τον Καζαντζάκη, στην οποία ο συνθέτης δείχνει την προτίμησή του για «πολύχρωμα αστικά κοστούμια» και όχι κοστούμια φολκλόρ (βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π., 7-5-1955 και την απάντησή του Καζαντζάκη, 9-5-1955).

⁷³ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π., Ιαν. 1955. Η επιστολή δεν περιλαμβάνεται στο βιβλίο των R. Dostálová / A. Březina.

⁷⁴ Πληροφορίες για το σκηνικό της πράξης I, σκηνή 1 της α' εκδοχής δεν δίνονται στην έκδοση της εκδοχής (βλ. R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 157). Όμως στη μετάφραση του λιμπρέτου στα τσέχικα, η οποία παρατίθεται στο ίδιο βιβλίο, εμφανίζεται η περιγραφή αυτού του σκηνικού. Ίσως ο Martinu να την έχει παραλείψει, ενώ ο Březina μεταφράζοντας την εκδοχή να το προσθέτει συμπεραίνοντας το από τα συμφοραζόμενα ή τη β' εκδοχή.

⁷⁵ Α' εκδοχή, πράξη I, σκηνή 2: «Manolios is sitting on

δύο εκδοχές ελλείπεις και δεν είναι ξεκάθαρο, αν ο Μανολιός βρίσκεται στο χωριό, στο βουνό της Παναγίας, ή κάπου αλλού. Σχετικά με αυτό γίνονται οι εξής παρατηρήσεις, λαμβάνοντας υπ' όψη τη δράση της σκηνής σε συνάρτηση με το μυθιστόρημα: ο Μανολιός συναντά το Λενιό τρεις φορές μέσα στη δημιουργία του Καζαντζάκη. Η πρώτη είναι στην αυλή του σπιτιού του Πατριαρχέα, όπου το Λενιό τον ρωτά για το γάμο (κεφάλαιο III). Οι άλλες δύο είναι στο βουνό της Παναγίας, όπου το Λενιό πάει και τον βρίσκει. Σε μια από αυτές τις δύο τελευταίες συναντήσεις, σύμφωνα με την ελληνική έκδοση του μυθιστορηματος, ο Μανολιός κάθεται σε ένα «ορθολίθι»⁷⁶. Στην όπερα, αν και η δράση της συγκεκριμένης σκηνής αντιστοιχεί σε γεγονός από το τρίτο κεφάλαιο, εν τούτοις το σκηνικό είναι εμπνευσμένο από το πέμπτο κεφάλαιο, στο οποίο Μανολιός και Λενιό συναντιούνται για τρίτη φορά στο βουνό της Παναγίας.

Τα σκηνικά της σκηνής 1 της πράξης II και των δύο εκδοχών αναπαριστούν το σπίτι του Γιαννακού και αυτό της Κατερίνας μαζί με τον κήπο κάτι που αντιστοιχεί στην περιγραφή του τρίτου κεφαλαίου. Στη συνέχεια η δράση της σκηνής 2 της α' εκδοχής διαδραματίζεται μπροστά από την κατεβασμένη κουρτίνα, ενώ στο μυθιστόρημα ο διάλογος μεταξύ Λαδά – Γιαννακού λαμβάνει μέρος στην αυλή του Λαδά. Πρόκειται για μια πρωτοτυπία του Martinu, την οποία χρησιμοποιεί μόνο σε αυτή την εκδοχή. Αυτό συμβαίνει πιθανότατα για να τονιστεί το κλίμα αισχροκέρδειας και συνωμοσίας που δημιουργούν οι προθέσεις του Λαδά, ο οποίος σε αυτή τη συνάντηση προσπαθεί να πάρει τον Γιαννακό με το μέρος του και να εκμεταλλευτεί τους πρόσφυγες.

Παραμένοντας στην ίδια πράξη, η δράση της σκηνής 3 της α' εκδοχής και της σκηνής 2 της β' εκδοχής, η οποία λαμβάνει χώρα στο πηγάδι του Άι-Βασίλη, στηρίζεται επίσης στο τρίτο κεφάλαιο. Η τελευταία σκηνή και των δύο εκδοχών, τέταρτη και τρίτη αντίστοιχα, αντιπροσωπεύει ένα ερημωμένο μέρος στη Σαρακίνα, όπου έχουν εγκατασταθεί οι πρόσφυγες, σκηνικό εμπνευσμένο από το τέταρτο κεφάλαιο.

Στην πράξη III δημιουργείται ένα πρόβλημα σχετικά με την εκδοχή του Λονδίνου, καθώς δεν υπάρχει περιγραφή του τόπου στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα⁷⁷. Ο θεατής της όπερας θα αναγνωρίσει το μέρος βασιζόμενος στο μυθιστόρημα, όπου η δράση παίρνει μέρος στο βουνό της Παναγίας. Έτσι ουσιαστικά τα αρχικά σκηνικά των δύο εκδοχών ταυτίζονται, καθώς η σκηνή 1 και για τις δύο εκδοχές διαδραματίζεται στο βουνό της Παναγίας. Το ίδιο συμβαίνει και για τα επόμενα, καθώς η σκηνή 3 της α' εκδοχής και η 2 της β' παρουσιάζει ένα δωμάτιο στο σπίτι της Κατερίνας. Εν συνεχεία η τέταρτη σκηνή της α' εκδοχής⁷⁸ αναπαριστά τον δρόμο προς το βουνό της Παναγίας, ενώ η τρίτη σκηνή της β' το δρόμο που οδηγεί στη Σαρακίνα. Αν και η διαφορά έγκειται στο όνομα της τοποθεσίας, ουσιαστικά το σκηνικό παραμένει πάνω κάτω το ίδιο, όπως και η δράση.

Παραμένοντας πάντα στην ίδια πράξη, σε ό,τι αφορά στο σκηνικό της τελευταίας σκηνής της α' εκδοχής οι πληροφορίες δεν είναι και τόσο κατατοπιστικές: Οι προεστοί μαζεύονται στη σκηνή, αλλά δε γίνεται αναφορά για ποιο μέρος πρόκειται. Κρίνοντας από το γε-

the rock» (βλ. R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 162).

⁷⁶ Ορθή πέτρα. Στην αγγλική έκδοση του μυθιστορηματος δίνεται ως «jutting stone», από το ρήμα «jut» που μεταφράζεται στα ελληνικά «προεξέχω».

⁷⁷ R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 176. Άγνωστο αν αυτό συμβαίνει από αμέλεια της έκδοσης ή από παράλειψη του Martinu.

⁷⁸ Για την πράξη III, σκηνή 4 της α' εκδοχής πρέπει να τονιστεί η φράση που υπάρχει στο λιμπρέτο «the same landscape as the beginning of the III act» (βλ. R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 179). Η φράση αυτή μπερδεύει, καθώς στην αρχή της ίδιας πράξης, ίσως από παράλειψη, δε δίνεται καμία αναφορά για τον τόπο, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα.

γονός ότι ο Γιαννακός είναι κρυμμένος πίσω από ένα βράχο⁷⁹ και τους ακούει, πιθανότατα το σκηνικό να παραμένει το ίδιο με αυτό της προηγούμενης σκηνής. Στο κεφάλαιο XI, από όπου και η δράση της συγκεκριμένης σκηνής, οι προεστοί δείχνουν τη δυσaréσκειά τους από το κήρυγμα του Μανολιού που λαμβάνει χώρα στο πανηγύρι του Προφήτη Ηλία στο βουνό. Το γεγονός ότι πρόκειται για ένα μέρος εκτός του χωριού βολεύει το Martinu, ο οποίος επιλέγει να κρατήσει το ίδιο σκηνικό και να μην κάνει αλλαγή.

Σε γράμμα⁸⁰ του Martinu γίνεται λόγος ειδικά για τη σκηνή του γάμου, η οποία θα λάβει χώρα μπροστά στην εκκλησία και τελικά παρουσιάζεται στην τελευταία πράξη. Σε απάντησή⁸¹ ο Καζαντζάκης περιγράφει μια τυπική γαμήλια τελετή σε ελληνική εκκλησία, καθώς και τον στολισμό της εκκλησίας, για να τον βάλει στο κλίμα ενός ελληνικού παραδοσιακού γάμου.

Η πλατεία του χωριού, όπως και στην πρώτη πράξη, παρουσιάζεται στην πράξη IV, σκηνή 1. Οι χωριανοί γιορτάζουν στους γάμους του Νικολιού με το Λενιό. Στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη το γλέντι του γάμου γίνεται στο σπίτι του Πατριαρχέα. Ο Martinu θέλησε να κρατήσει το αρχικό σκηνικό, για να μην περιπλέξει τα πράγματα, καθώς στη συνέχεια αυτής της σκηνής θα εμφανιστεί ο Μανολιός και θα ακολουθήσει η διαμάχη που θα οδηγήσει στο θάνατό του. Εφόσον λοιπόν στην όπερα η εμπλοκή ακολουθεί αμέσως μετά το γάμο, το σκηνικό της πλατείας είναι η καλύτερη λύση για να αποφευχτεί η αλλαγή σκηνικού μέσα στην ίδια σκηνή.

Ωστόσο στη σκηνή 2 της ίδιας εκδοχής πέφτει νύχτα και η κουρτίνα κατεβαίνει για άλλη μια φορά. Αυτό συμβαίνει γιατί ο δημιουργός θέλει για να τονίσει το αρνητικό κλίμα που έχει δημιουργηθεί εναντίον του Μανολιού και να αντιπαραθέσει τη συνωμοσία των προεστών με το χαρούμενο πνεύμα των εορτασμών του γάμου.

Η τελευταία σκηνή αυτής της πράξης κλείνει πάλι, όπως και το μυθιστόρημα, με το βουνό της Σαρακήνας. Όσο για την πράξη IV της β' εκδοχής τα πράγματα είναι απλούστερα, καθώς το σκηνικό παραμένει το ίδιο από την αρχή ως το τέλος: όλη η δράση λαμβάνει χώρα στην πλατεία του χωριού.

Τόπος

Καζαντζάκης	Martinu-α' εκδοχή	Martinu-β' εκδοχή
Κεφ. I: Η πλατεία του χωριού, ο καφενές του Κωνσταντή στην άκρη της πολιτείας, πίσω από τον πλάτανο, η εκκλησία του χωριού.	Πράξη I: Η πλατεία της Λυκόβρυσης, ένα χωριό στην πλαγιά του βουνού της Σαρακήνας. Στην πλατεία υπάρχει μια εκκλησία και το καφενείο του Κωνσταντή. Μια ηλιόλουστη Πασχαλιάτικη Κυριακή. Η λειτουργία τελείωσε και οι χωριανοί φεύγουν από την εκκλησία, μαζί τους είναι και οι προεστοί, ο Πατα-Γρηγόρης, ο Πατριαρχέας ο πλούσιος και ο Λαδάς, ο τσιγκούνης.	Πράξη I σκηνή 1: Ομοίως με την α' εκδοχή

⁷⁹ «Yannakos is hiding behind a rock» (βλ. R. Dostálová / A. Březina, ό. π., σ. 181).

⁸⁰ Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina,

ό. π., 29-7-1956.

⁸¹ Ό. π., 10-8-1956.

Κεφ. III: Η αυλή του σπιτιού του Πατριαρχέα. Κεφ. V: Βράχος (ορθολίθι) που κάθετα ο Μανολιός στο βουνό της Παναγιάς.	Σκηνή 2: Ο Μανολιός κάθετα στον βράχο βυθισμένος στις σκέψεις του. Το Λενιό τον παρατηρεί. Το Λενιό πλησιάζει.	
Κεφ. III: Σκοτεινό αχούρι όπου κοιμόταν το γαϊδουράκι του Γιαννακού. Το σπίτι της γειτονιάς του, της χήρας, η πόρτα της είναι ανοιχτή	Πράξη II, σκηνή 1: Στα αριστερά ένας σκοτεινός στάβλος με έναν γαίδαρο. Στα δεξιά η πόρτα του σπιτιού της χήρας (Κατερίνα) και ένας μικρός κήπος.	Πράξη II, σκηνή 1: Έξω από το σπίτι του Γιαννακού. Κοντά ο γαίδαρος του Γιαννακού. Απέναντι το σπίτι και ο κήπος της Κατερίνας. Στο βάθος το βουνό της Σαρακίνας.
Κεφ. III: Ο γερο-Λαδάς κάθετα στην αυλή του, στο πεζούλι πίσω από την πόρτα.	Σκηνή 2: Αυτή η σκηνή παίζεται μπροστά από την κουρτίνα. Λαδάς και Γιαννακός πηγαίνουν μπροστά στη σκηνή. Η κουρτίνα πέφτει αργά.	—
Κεφ. III: Το παλιό πηγάδι του Αι-Βασίλη έξω από το χωριό.	Σκηνή 3: Έξω από το χωριό σε ένα παλιό πηγάδι. Πίσω το βουνό της Σαρακίνας. Ο ήλιος πέφτει στη γη.	Σκηνή 2: Έξω από το χωριό στο πηγάδι του Αι Βασίλη. Είναι μεσημέρι και ο Μανολιός βγάζει νερό.
Κεφ. IV: Το βουνό της Σαρακίνας.	Σκηνή 4: Το βουνό της Σαρακίνας. Ένας βραχώδης, ερημωμένος τόπος.	Σκηνή 3: Ομοίως με τη σκηνή 4 πράξη II της α' εκδοχής
Κεφ. V: Το βουνό της Παναγιάς, όπου ο Μανολιός βόσκει τα κοπάδια. Το μαντρί	Πράξη III, σκηνή 1: Η νύχτα πέφτει. Ο Μανολιός σκεπάζεται με μια κουβέρτα και κοιμάται. Ονειρεύεται...	Πράξη III, σκηνή 1: Η καλύβα του Μανολιού στο βουνό της Παναγιάς. Είναι βράδυ και ο άνδρας είναι καλυμμένος με κουβέρτα.
Κεφ. VI: Η αυλή της χήρας με τις γλάστρες, η κάμαρα με το κρεβάτι της, από πάνω του το εικόνισμα της Παναγιάς.	Σκηνή 3: Ένα μικρό δωμάτιο στο σπίτι της Κατερίνας. Βράδυ. Στον τοίχο η εικόνα της Παναγιάς φωτισμένη από ένα μικρό καντήλι. Στη γωνία μια λάμπα λαδιού καίει. Μουσική ακούγεται από μακριά. Ο Μανολιός χτυπά την πόρτα.	Σκηνή 2: Ένα μικρό δωμάτιο στο σπίτι της Κατερίνας. Είναι σκοτάδι. Η Κατερίνα κάθετα στο παράθυρο. Ακούει να της χτυπούν.
Κεφ. IV: Ο Γιαννακός γυρνώντας από τη Σαρακίνα πήρε τον κατήφορο. Στάθηκε να φάει στη ριζα του βουνού (σ. 100) Κεφ. V: Ο Γιαννακός πήρε το δρόμο για το βουνό να πάει να βρει το Μανολιό.	Σκηνή 4: Το ίδιο μέρος, όπως στην αρχή της πράξης III με μια μικρή αλλαγή. Η καλύβα του Μανολιού δεν είναι πια εκεί. Ο δρόμος προς το βουνό. Ηλιόλουστη μέρα. Ο Γιαννακός έρχεται από το βουνό τραγουδώντας, η χαρά του έχει δώσει φτερά.	Σκηνή 3: Ο δρόμος που οδηγεί στη Σαρακίνα. Είναι μια ηλιόλουστη φωτεινή μέρα. Ο Γιαννακός τρώει.

	Σκηνή 5: Ο παπα-Γρηγόρης, ο Πατριαρχέας και ο Λαδάς. Πίσω στη σκηνή θόρυβος από ανθρώπους που μιλούν. Ο Γιαννακός είναι κρυμμένος πίσω από έναν βράχο.	—
Κεφ. XII: Το σπίτι του Πατριαρχέα	Πράξη IV σκηνή 1: Η πλατεία της Λυκόβρυσης με την εκκλησία. Τα σκαλοπάτια της εκκλησίας. Το Λενιό και το Νικολιό βγαίνουν από την εκκλησία.	Πράξη IV: Το χωριό της Λυκόβρυσης και η εκκλησία, όπως στην πρώτη πράξη. Οι χωριανοί γιορτάζουν το γάμο της Λενιώς με τον Νικολιό.
	Σκηνή 2: Μπροστά από την κουρτίνα και ενώ έχει πέσει σκοτάδι (...). Η κουρτίνα ανεβαίνει. Το ίδιο σκηνικό με την προηγούμενη σκηνή.	—
Κεφ. XXI: Το αρχοντικό του Πατριαρχέα (...), ο γεμάτος πέτρες ανήφορος της Σαρακήνας	Σκηνή 3: Χειμώνας στο βουνό της Σαρακήνας. Οι πρόσφυγες ξεκουράζονται. Ο παπα-Φώτης κάθεται σε έναν βράχο και ονειρεύεται. Είναι μεσάνυχτα.	—

Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Η δημιουργία του Martinu θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια θρησκευτική όπερα. Η παρτιτούρα⁸² φέρει επιρροές από ορθόδοξες ελληνικές⁸³ ψαλμωδίες στα χορωδιακά μέρη, δημοφιλή τραγούδια της τσέχικης μουσικής παράδοσης στα μέρη των δύο ιερέων, παλιές λειτουργίες και ποιμενικά.

Η μουσική είναι δραματική –κυρίως στην α΄ εκδοχή καθώς στη β΄ υπάρχει μείωση δραματικών στοιχείων, γεγονός που την κάνει μουσικά πιο στατική από την α΄ – με απότομη αλλαγή στυλ, όπως εναλλαγή τονικότητας –ατονικότητας, μετατροπή της απλής απαγγελίας σε *arioso*⁸⁴ *recitativo*⁸⁵, το οποίο χρησιμοποιείται σε στιγμές δραματικής έντασης, και πέρα-

⁸² Σύμφωνα με τον online κατάλογο έργων του ινστιτούτου Martinu στην Πράγα ο συνθέτης αφιέρωσε την όπερα στους Sacher Paul, Graf Herbert και Otto Teo (βλ. <http://www.martinu.cz/katalog/martinu/catshow.php?idfield=294&language=en> και <http://www.martinu.cz/katalog/martinu/catshow.php?idfield=366&language=en>)

⁸³ Ο Martinu, πριν να ξεκινήσει τη μουσική σύνθεση, έκανε μια σε βάθος έρευνα στην ελληνική ορθόδοξη εκκλησιαστική, αλλά και παραδοσιακή μουσική. Αυτό αποδεικνύεται από την αλληλογραφία Καζαντζάκη-Martinu.

⁸⁴ Ο όρος *arioso* σημαίνει «με τον τρόπο της άριας». Σύμφωνα με αυτό το είδος κάποια τμήματα της απαγγελίας μπορούν να τραγουδηθούν σε στυλ άριας. Αυτό συμβαίνει, όταν στο λυρικό έργο ο συνθέτης, αντί της κανονικής απαγγελίας, προτιμά τη λυρική έκφραση προκειμένου να δώσει τη δραματικότητα (βλ. S. Sandie / B. Christina, ό. π., Τόμ.1, σ.189 και Τόμ.3, σσ.1251-1254 και R. Rajas, ό. π., σ. 15). Το *arioso* μαζί με την επικέντρωση του ενδιαφέροντος στον χαρακτήρα του Μανολιού είναι στοιχεία έντονα κυρίως στην α΄ εκδοχή της όπερας.

⁸⁵ Ρετσιτατίβο (*recitare*: απαγγέλλω, παριστάνω):

σμα από το σόλο αρμονικό ύφος στο νέο-ιμπρεσιονιστικό ολόκληρης της ορχήστρας. Όλα αυτά δηλώνουν την αντιπαράθεση των συναισθημάτων. Οι διάλογοι είναι σύντομοι κατά τη διάρκεια της δράσης και υπάρχει ακρίβεια στην ομιλία⁸⁶. Σε περάσματα υπερέντασης ή οραμάτων⁸⁷, η ορχηστρική κατασκευή είναι πολύπλοκη βασισμένη σε διαφορετικό ηχόχρωμα. Ο μελωδικός πλούτος συγκεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στο μέρος της Κατερίνας και στα χορωδιακά. Άλλα μουσικά χαρακτηριστικά είναι τα *glissandos*⁸⁸ στα έγχορδα, η τεχνική *flutterzunge*⁸⁹ των φλάουτων, ο συνδυασμός βιόλας-κλαρινέτου-πιάνου και η χρήση ξυλόφωνου, αγγλικού κόρνου και ακορντεόν.

Το κείμενο υποστηρίζεται επάξια από τη μουσική η οποία διανθίζεται με διαφόρων ειδών ρυθμικά και μουσικά μοτίβα⁹⁰ ή περιστασιακές ηχητικές επινοήσεις⁹¹, γνωρίσματα που αντιστοιχούν σε κάποιον χαρακτήρα ή αντιπροσωπεύουν μια ιδέα. Πιο συγκεκριμένα η μουσική αναγνώριση των χαρακτήρων του παπα-Γρηγόρη και του παπα-Φώτη δίνεται από συμβολικά θέματα, ενώ οι χαρακτήρες του Κωνσταντή – Ιάκωβου και του Γιαννακού – Πέτρου περιγράφονται αρχικά από μια ημιτελή⁹² *cadenza*⁹³, του Μιχελή – Ιωάννη από μια πλάγια⁹⁴,

τραγουδιτική απαγγελία. Τραγούδιμα το οποίο ακολουθεί τον φυσικό ρυθμό του λόγου. Εμφανίζεται ειδικά σε παλιές όπερες ή ορατόρια. Προωθεί την εξέλιξη της υπόθεσης ανάμεσα στα χορωδιακά μέρη και τις άριες (βλ. επίσης *Recitativo secco*: ρετσιτατίβο με απλή συνοδεία συγχοριών (του τσέμπαλου) και *recitativo accompagnato*: ρετσιτατίβο με συνοδεία ορχήστρας, πιο μελωδικό από το *recitativo secco*. Βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 51)

⁸⁶ Guy Erisman: *Martinu un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, Arles 1990, σ. 331.

⁸⁷ Εφιάλτες Μανολιού.

⁸⁸ Glisser: γλιστρώ (γαλλ.). «Γλίστρημα» από μια νότα στην άλλη (υψηλότερη ή χαμηλότερη), ώστε να ακουστούν οι φθόγγοι που περιέχονται στο διάστημα (βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 31).

⁸⁹ *Flutterzunge* (flattern: φτερουγίζω, κυματίζω (γερω.)/ *Zunge*: γλώσσα (γερω.)). Οδηγία στα πνευστά όργανα (φλάουτο, κλαρινέτο, τρομπέτα) για παίζιμο με ειδικό τρεμολάισμα της γλώσσας, περίπου όπως στη συνεχή προφορά του *o* (βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 29).

⁹⁰ *Motif/motiv/motive*. Το μικρότερο νοητό μουσικό σχήμα (τουλάχιστον δύο φθόγγοι), που αποτελεί συνήθως κεντρικό τμήμα ενός θέματος ή είναι ίδιο θέμα. Αποτελείται από σύντομη μελωδία (ή απόσπασμα μελωδίας) ή από χαρακτηριστικό, ανεξάρτητο από τη μελωδική γραμμή, ρυθμό ή χαρακτηριστική διαδοχή συγχοριών. Μπορεί να είναι επίσης συνδυασμός από όλα τα παραπάνω αναφερόμενα στοιχεία. Ένα θέμα μπορεί να περιλαμβάνει περισσότερα από ένα μοτίβα (βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 43). Σύμφωνα με τον Δημήτρη Θέμελη, είναι αρκετά δύσκολο να καθορίσει κανείς τι

είναι μοτίβο. Πρόκειται για το πιο μικρό συγκρότημα φθόγγων που επαναλαμβάνεται συχνά. Τα ρυθμομελωδικά όρια ενός μοτίβου δεν χρειάζεται να είναι αυστηρά καθορισμένα, αρκεί να γίνονται επαναλήψεις (βλ. Δημήτρης Γ. Θέμελης: *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 23-34. Βλ. επίσης Walter Piston: *Αρμονία*. Μτφ. Κ. Π. Καράμπελας-Σγουρδας και Β. Μούσκουρης, Νικολαΐδης, Αθήνα 2001, σσ. 139-144). Ο Wagner ήταν αυτός που εισήγαγε πρώτος στα έργα του το σύστημα των μοτίβων τα οποία αντιπροσωπεύουν ή ένα χαρακτήρα ή μια ιδέα ή ένα αντικείμενο.

⁹¹ B. Large: *Martinu*, ό. π., σ. 131.

⁹² Μισή ή ημιτελής πτώση είναι οποιαδήποτε πτώση τελειώνει στη συγχορδία της δεσποζουσας (V). Αν θεωρούσαμε ότι η αυθεντική πτώση είναι ανάλογη με την τελεία, τότε η μισή πτώση είναι πιο πολύ σαν κόμμα, δηλώνοντας παροδική διακοπή σε μια ανολοκλήρωτη πρόταση (βλ. W. Piston, ό. π., σσ. 251-254).

⁹³ *Cadere*: πέφτω, συμπίπτω, 1. στην αρμονία=πτώση. Διαδοχή (βασικών) συγχοριών που οδηγεί σε κατάληξη στο τέλος μιας φράσης, μιας περιόδου ή ενός μέλους του μουσικού έργου, 2. δεξιοτεχνικό σόλο του σολίστ σε κοντσέρτα ή σε μεγάλες άριες. Το 17^ο-18^ο αι. η καντέντα ήταν αυτοσχεδιασμός του σολίστ. Από το 19^ο αι. οι συνθέτες προτιμούν συνήθως να γράφουν οι ίδιοι τις καντέντσες, ορίζοντάς τις σημαντικά μέρη της σύνθεσης με περιτεχνη επεξεργασία των θεμάτων του έργου (βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 19. Βλ. επίσης S. Sandie / B. Christina, ό. π., Τόμ.1, σσ. 670-675).

⁹⁴ Η πλάγια πτώση (IV-I) χρησιμοποιείται συχνότατα μετά την αυθεντική, ως επιπρόσθετο τελείωμα ενός

του Μανολιού – Ιησού από μια τέλεια⁹⁵ και της Κατερίνας – Μαγδαληνής από μια ατελή⁹⁶.

Η παραπάνω επιλογή δεν είναι τυχαία για τους συγκεκριμένους χαρακτήρες. Σκόπιμα ο συνθέτης επιλέγει την *cadenza* του Μανολιού να είναι τέλεια, καθώς ο ήρωας έχει κληθεί να αναπαράσχει το γιο του Θεού. Η θείκη υπόσταση, που αντιπροσωπεύει, παραπέμπει στο φως, το καλό, το δίκαιο, την αλήθεια, την τελειότητα και την αυθεντικότητα. Αυτό άλλωστε θέλει να υποδηλώσει μουσικά και η τέλεια *cadenza* του ήρωα. Εκείνη του Μιχελή (πλάγια) διαφοροποιείται από αυτή των Κωνσταντή και Γιαννακού (ημιτελή), καθώς ο συγκεκριμένος χαρακτήρας αντιπροσωπεύει τον πρώτο από τους αγαπημένους μαθητές του Χριστού και όχι μόνο. Πιθανότατα ο Martinu με αυτή τη διαφοροποίηση να θέλει να δηλώσει την αρχοντική του καταγωγή. Γιατί όμως χρησιμοποιεί την πλάγια-εκκλησιαστική και όχι κάποιο άλλο είδος; Ίσως επειδή σύμφωνα με μυθιστόρημα ο συγκεκριμένος ήρωας στο τέλος αποφασίζει να ασκητεύσει.

Όσο για την *cadenza* της Κατερίνας ο δημιουργός την επιλέγει θελημένα να είναι ατελής, καθώς η ηρωίδα αναπαριστά τη Μαγδαληνή, ένα αμαρτωλό πρόσωπο, αντίθετο δηλ. στη θείκη τελειότητα, το οποίο αρχικά υπάρχει, για να δυσκολέψει το έργο του Μανολιού, όμως στο τέλος τάσσεται στο πλευρό του. Στην τρίτη πράξη όμως, η *cadenza* της Κατερίνας μεταλλάσσεται στο θέμα του παπα-Γρηγόρη και του παπα-Φώτη, όταν εκείνη παραδίνεται τον πόθο της για τον Μανολιό. Η μεταλλαγή αυτή φανερώνει ότι ανάμεσα στους δύο ήρωες (Κατερίνα – Μανολιό) στέκεται εμπόδιο η επίσημη θρησκεία, η οποία αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπο του παπα-Γρηγόρη και η αντίσταση ενάντια στην αδικία και τη φτώχεια που αντιπροσωπεύει ο παπά-Φώτης. Με το μέρος του δεύτερου τάσσεται ο Μανολιός και έτσι εκ των πραγμάτων οι ήρωες αναγκάζονται να βάλουν φραγμό στα «θέλω» και στα συναισθήματά τους για το γενικό καλό.

Αργότερα, στην τέταρτη πράξη, και οι καντέντζες των «Αποστόλων», μετατρέπονται σε τέλειες, όταν εκείνοι σπεύδουν να υπερασπιστούν τον Μανολιό, ο οποίος αγωνίζεται για μια καλύτερη τάξη πραγμάτων. Συνεπώς η μετατροπή αυτή φανερώνει την υποστήριξη των «Αποστόλων» σε αυτό που πρεσβεύει ο ήρωας.

Οι υπόλοιποι ρόλοι δεν είναι μουσικά σκιαγραφημένοι κατά τον ίδιο τρόπο. Κάποιοι αναγνωρίζονται από μουσικά χαρακτηριστικά και κάποιοι άλλοι από τη χρήση ενός συγκεκριμένου οργάνου. Για παράδειγμα η μουσική του Παναγή – Ιούδα είναι συντεθειμένη από δεύτερες και ένατες, το ανιόν *glissando* αντιπροσωπεύει το Λενιό, ενώ μια τονισμένη φράση, η οποία αποτελεί βάση για το μουσικό μοτίβο του γάμου, εκτελεσμένη από αγγλικό κόρνο χαρακτηρίζει τον Νικολιό⁹⁷.

μέρους μιας σύνθεσης. Από τονικής πλευράς, η υποδεσπόζουσα φαίνεται να είναι πολύ ικανοποιητική ύστερα από την έμφαση που έχει δοθεί στη δεσπόζουσα και την τονική. Λέγεται και εκκλησιαστική πώση. Ο λόγος είναι ότι αποτελούσε κοινή πρακτική σε χορικά και εκκλησιαστική εν γένει μουσική, κάτι σαν επέκταση της τελικής πώσης (βλ. W. Piston, ό. π., σσ. 255-258)

⁹⁵ Αυθεντική (ή τέλεια) πώση είναι το αρμονικό στερεότυπο V-I. Αρμονικά θα είναι πολύ ισχυρή (W. Piston, ό. π., σσ. 247-249).

⁹⁶ Η χρήση της αυθεντικής πώσης δεν περιορίζεται μόνο σε τελικές φράσεις. Συχνά εμφανίζεται και αλλού, αλλά με λιγότερο καταληκτική αίσθηση. Η διά-

ταξη με την τελειωτική αίσθηση, όπου η δεσπόζουσα και η τονική είναι σε ευθεία κατάσταση και στο τέλος ακούγεται η νότα της τονικής στη σοπράνο, γενικά ονομάζεται τέλεια πώση και όλες οι άλλες μορφές της αυθεντικής πώσης ορίζονται ως ατελείς που σημαίνει λιγότερο τελικές. Η έκβαση στην τονική διαμέσου της δεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή, θεωρείται γενικά ότι έχει λιγότερο τελειωτικό πωτικό αποτέλεσμα. Αν η τονική είναι σε αναστροφή, είναι πιθανό η φράση να επεκτείνεται έτσι, ώστε η τελική πώση να συμβεί αργότερα (βλ. W. Piston, ό. π., σσ. 250-251).

⁹⁷ B. Large: *Martinu*, ό. π., σσ. 132-133 και του ίδιου: *Martinu. An analysis and appraisal*, ό. π., σσ. 314-316.

Σημαντική εξίσου για την όπερα είναι η ενορχήστρωση που αντιπροσωπεύει και αυτή κάποιον χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα τα ξύλινα πνευστά τον παπα-Γρηγόρη, τα έγχορδα τον Μανολίο, το ακορντεόν, όργανο που δε χρησιμοποιείται συχνά στην όπερα⁹⁸, την Κατερίνα και τα κρουστά τον Λαδά⁹⁹. Ο Martinu διαλέγει τα ξύλινα πνευστά για τον χαρακτήρα του παπα-Γρηγόρη, καθώς το ηχόχρωμα της συγκεκριμένης ομάδας παραπέμπει στην αυστηρότητα και στην τάξη. Το ηχόχρωμα των εγγόρδων που χρησιμοποιούνται για τον Μανολίο είναι καταλληλότερο να αποδώσει το συναισθηματικό κόσμο του ήρωα. Το ακορντεόν επιλέγεται για την Κατερίνα και πλαισιώνει την τρυφερή σκηνή – τρίτη για την εκδοχή του Λονδίνου και δεύτερη για την εκδοχή της Ζυρίχης – της τρίτης πράξης κατά την οποία η ηρωίδα συναντά τον Μανολίο στο σπίτι της. Η χρήση του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου ίσως να παραπέμπει στην αντίσταση του ρόλου της χήρας προς τη συμβατικότητα της κοινωνίας. Όσο για τα κρουστά είναι ομάδα οργάνων που ανάλογα με το πώς θα χρησιμοποιηθούν, μπορούν να ευχαριστήσουν ή να ενοχλήσουν το αυτί του ακροατή. Στη δημιουργία του Martinu και σε συνδυασμό με τον απαγγελτικό ρόλο του Λαδά έχουν επιλεχτεί να αντιπροσωπεύσουν έναν χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι αγαπητός στο κοινό.

Τα τέσσερα μοτίβα που ο Martinu χρησιμοποιεί είναι τα εξής :

A. «Ο σταυρός»

Ένα συνεχόμενο μοτίβο σε έκτες παράλληλες το οποίο πρωτοεμφανίζεται σε ορχηστρική μορφή στην ουβερετούρα και αμέσως μετά στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, όταν ο παπα-Γρηγόρης κάνει αναφορά στον σταυρό¹⁰⁰. Ο Martinu χρησιμοποιεί αυτό το μοτίβο, για να εκφράσει αλληλένδετη σχέση μεταξύ διαφορετικών καταστάσεων, όπως για παράδειγμα, το περδεδεμένο μυαλό του Μανολιού – Ιησού που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην επιθυμία για την Κατερίνα και στο έσχατο των παθών. Πλατύτερα το μοτίβο βρίσκει αναφορές σε οποιοδήποτε ανθρώπινο δίλημμα.

B. «Κύριε Ελέησον»

Μια σειρά από τέσσερις συγχορδίες που καταλήγουν στην τονική, σε αναστροφή 6/4, εμφανίζεται στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης, όταν η χορωδία των προσφύγων ζητά από τους κατοίκους της Λυκόβρυσης βοήθεια τραγουδώντας το «Κύριε Ελέησον». Αυτό είναι και το κυρίαρχο μοτίβο της όπερας και συνδέεται με τη συμπνία και την ευσπλαχνία, την οποία αποζητούν οι πρόσφυγες, αλλά ταυτόχρονα και με την επίσημη εκκλησία που στο έργο αντιπροσωπεύεται από τον παπα-Γρηγόρη, καθώς το μοτίβο βασίζεται στην αντίστοιχη εκκλησιαστική ψαλμωδία.

Ωστόσο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η μελωδία του «Κύριε Ελέησον», η οποία είχε σταλεί στον συνθέτη από τον Αρχιμανδρίτη Κάλιστο Βαφία, έπεται από παράκληση του

⁹⁸ Ο Martinu το έχει χρησιμοποιήσει και σε άλλες συνθέσεις του, όπως και στην όπερα *Julietta*. Προφανώς το ακορντεόν συνδέεται με τις επιρροές που έχει ο συνθέτης από τη τζαζ μουσική, τη μουσική παράδοση της χώρας του και τη γαλλική μουσική της εποχής

που ο Martinu είναι στη Γαλλία.

⁹⁹ Πρόγραμμα N. Divadlo, ό. π., σσ. 143-145.

¹⁰⁰ «How can I become worthy to bear the terrible weight of the Cross!».

Καζαντζάκη, δεν έχει χρησιμοποιηθεί αυτούσια. Ο Martinu μεταχειρίζεται μόνο κάποια βασικά στοιχεία, στα οποία προσθέτει τη δική του μουσική έκφραση¹⁰¹.

Γ. «Η ανιδιοτελής αγάπη»

Το μοτίβο που συνδέεται με τον χαρακτήρα της Κατερίνας και εκφράζει τη μεταλλαγή της φυσικής αγάπης για τον Μανολίο σε πνευματική αντιπροσωπεύει την ανιδιοτελή αγάπη. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στη σκηνή 4-πράξη ΙΙΙ της εκδοχής του Λονδίνου ή σκηνή 3-πράξη ΙΙΙ της εκδοχής της Ζυρίχης, όπου κατά τη διάρκεια της συνάντησής της με τον Γιαννακό η Κατερίνα τραγουδάει: «and it is as if all the children in the world were mine».

Δ. «Η ζωή στο χωριό» ή «το μοτίβο του γάμου»

Ένα βίαιο, ορμητικό μοτίβο παραδοσιακής προέλευσης, που χρησιμοποιεί αυξημένες τετάρτες, χαρακτηρίζει τη ζωή στο χωριό της Λυκόβρυσης. Έχει χρησιμοποιηθεί στην τρίτη πράξη ως βάση για το κομμάτι που παίζει με τη φλογέρα του το Νικολό, για να σαγηνεύσει το Λενιό. Χρησιμοποιείται ωστόσο και για το γάμο του ζευγαριού στην αρχή της τέταρτης πράξης.

Όπως έχει προαναφερθεί, τα χορωδιακά παίζουν σημαντικό ρόλο στη δράση και δίνουν μια βιβλική διάσταση και στις δύο εκδοχές της όπερας. Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά είναι εκείνο στο τέλος του έργου, όπου ο Martinu συνθέτει ένα δυνατό και συμπαγές οκταμερές πολυφωνικό μέρος, το οποίο δεν απέχει πολύ από το πνεύμα της λειτουργίας¹⁰² και θυμίζει ορατόριο¹⁰³.

Ο Martinu μεταχειρίζεται δύο διαφορετικά είδη μελωδικής απαγγελίας, πρωτότυπα και πολύ καλά επεξεργασμένα, τα οποία δίνουν το στίγμα των χαρακτήρων και των καταστάσεων. Το πρώτο είδος, που υπάρχει πλούσιο στην πρώτη εκδοχή, ενώ έχει εξαλειφθεί στη δεύτερη, πηγάζει από τη μελωδία της λέξης που απαγγέλλεται και συνοδεύεται με μικρές ορχηστρικές παρεμβάσεις. Για το δεύτερο, επειδή η όπερα λαμβάνει χώρα σε εκκλησιαστικό περιβάλλον, ο συνθέτης έχει βασιστεί στην τεχνική της ψαλμωδίας: μεγάλα τμήματα μελωδικής απαγγελίας εμφανίζονται σε τελετουργική γλώσσα, η οποία βασίζεται στην ψαλμωδία, όταν η ατμόσφαιρα είναι ανάλογη. Ο Martinu χρησιμοποιεί αυτό το είδος, όταν έχει τον λόγο ένας από τους δύο ιερείς, όπως για παράδειγμα στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, όπου ο παπα-Γρηγόρης κάνει διανομή των ρόλων, ή όταν βρίσκονται επί σκηνής οι «Απόστολοι» και το περιεχόμενο των όσων λέγονται έχει σχέση με τους καινούργιους ρόλους τους, λόγω χάρη η σκηνή της πρώτης πράξης κατά τη διάρκεια της οποίας διαβάζουν τη Βίβλο. Και οι δύο τεχνικές επιτρέπουν το γρήγορο διάλογο¹⁰⁴.

Εν κατακλείδι οι αντιθέσεις, η εναλλαγή λαϊκού-θρησκευτικού στυλ και η χρήση μουσικών δεδομένων, σε συνδυασμό με το προσωπικό στυλ, και την έμπνευση του δημιουργού εί-

¹⁰¹ B. Large: *Martinu. An analysis and appraisal*, ό. π., σ. 311.

¹⁰² B. Large: *Martinu*, ό. π., σ. 132.

¹⁰³ Oratorio: μεγάλο πολυμερές έργο για χορωδία (με ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο), σόλο φωνές και ορχήστρα,

με θρησκευτικό συνήθως περιεχόμενο και δραματικό χαρακτήρα, χωρίς όμως τα σκηνικά δρώμενα της όπερας (βλ. R. Rajas, ό. π., σ. 45).

¹⁰⁴ Πρόγραμμα N. Divaldo, ό. π., σσ. 146-147.

να τα στοιχεία που συνθέτουν την παρτιτούρα του μουσικού δράματος. Ο μουσικός πλούτος και η ποιικιλία που πηγάζουν από την όπερα είναι ικανά, όχι μόνο να αποδώσουν μουσικά τις διάφορες καταστάσεις, αλλά και να μονοπωλήσουν το ενδιαφέρον του κοινού απομακρύνοντας την τυποποίηση της μουσικής.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μεταφορά στη μουσική σκηνή ενός θεατρικού ή λογοτεχνικού έργου δεν είναι πρωτόγνωρη για τον κόσμο της όπερας. Ωστόσο δεν γίνεται, όπως διαπιστώθηκε, εύκολα. Ακόμα πιο δύσκολο είναι, όταν πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, όπως αυτό του Καζαντζάκη. Ο αναγνώστης που έχει διαβάσει τη συγκεκριμένη δημιουργία του Έλληνα συγγραφέα και έχει εντυπωσιαστεί, ίσως παρακολουθώντας την όπερα του Martinu να απογοητευθεί από την απλούστευση, τη γρήγορη δράση και το «κόψιμο» σκηνών και χαρακτήρων και ίσως εννοηθεί από κάποιες αλλαγές στα γεγονότα.

Δεν πρέπει όμως να την δει με τα μάτια ενός αναγνώστη μυθιστορήματος και να την απορρίψει. Πρέπει να της δώσει μια ευκαιρία εξετάζοντάς την από διαφορετική οπτική γωνία, κρίνοντάς την ως θεατής μιας μουσικής δημιουργίας. Τότε σίγουρα θα το δει διαφορετικά. Γιατί πέραν της απλούστευσης, ο Martinu προσπάθησε να σταθεί όσο πιο κοντά γίνεται στο μυθιστόρημα και να περάσει, παρόλες τις τροποποιήσεις, προσθήκες και αφαιρέσεις, τα νοήματα που περνάει στο έργο του ο Καζαντζάκης. Και έπειτα από πολύχρονη ενασχόληση το κατάφερε: τα ανθρώπινα πάθη, πιο ειδικά, τα πάθη και οι αδυναμίες της ελληνικής φυλής καθρεπτίζονται σε μια όπερα με λιμπρέτο στην αγγλική γλώσσα και μουσική, όσο περισσότερο γίνεται ελληνική, συντεθειμένη από έναν συνθέτη, Τσέχο στην καταγωγή, ο οποίος ωστόσο γνωρίζει από πάθη και αδυναμίες.

Ο Martinu έγραψε σε μια επιστολή του προς τη χήρα Καζαντζάκη:

«Chère Madame,

Nous pensons à vous ces jours de Paque, c'est là où commence la tragédie de Greek Passion où le Christ is ressuscité»¹⁰⁵.

Ο Χριστός σταυρώθηκε και ξανασταυρώνεται κάθε μέρα από τον άνθρωπο. Ξανασταυρώνεται ακόμα μια φορά μέσα στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, ξανασταυρώθηκε και στην όπερα του Martinu. Σίγουρα οι δύο αυτές τελευταίες σταυρώσεις, περί των οποίων ο λόγος, είναι από τις πιο ξεχωριστές και αριστουργηματικές, η κάθε μία στο είδος της.

¹⁰⁵ Μπαρ.: «Αγαπητή Κυρία, σας σκεφτόμαστε αυτές τις μέρες του Πάσχα. Σ' αυτές αρχίζει η τραγωδία του *Ελληνικού Πάθους*, όπου ο Χριστός ξανασταυρώνεται

(...)» (Απόσπασμα από την επιστολή του Martinu στη χήρα Καζαντζάκη στις 4 Μαρτίου 1958. Βλ. Γ. Ανεμογιάννης, ό. π. και R. Dostálová / A. Březina, ό. π.).