



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ - ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΚΑΙ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΗΘΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

Η συμβολή των λογοτεχνικών έργων με φιλοσοφικό περιεχόμενο στην ηθική φιλοσοφία

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Αναστασίας Π. Παπά

Διπλωματούχου Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτική Εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ, 1988

Διπλωματούχου Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, 1993

Επιβλέπων Καθηγητής : Πανταζάκος Παναγιώτης, Αναπληρωτής Καθηγητής ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέποντες : Βολονάκη Ελένη, Επίκουρος Καθηγ. Παν/μίου Πελοποννήσου
Καραβάς Ορέστης, Λέκτορας Παν/μίου Πελοποννήσου

Καλαμάτα, Νοέμβριος 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Σχέση Λογοτεχνίας με Φιλοσοφία – Τόπος Συνάντησης

1.1. Σύντομη ιστορική επισκόπηση	7
1.2. Λογοτεχνία και Γνώση	13
1.3. Η συζήτηση για τη μορφή και το περιεχόμενο	22
1.4. Η χρήση μύθων ως συνδεδετικός κρίκος μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας.....	25
1.5. Η συμβολή της ενσυναίσθησης και μεταφοράς στην ηθική λειτουργία της λογοτεχνίας	26
1.6. Λογοτεχνία και διεύρυνση εμπειριών.....	29
1.7. Η ηθικοφιλοσοφική διάσταση της λογοτεχνίας.....	31
1.8. Η οικουμενική διάσταση της λογοτεχνίας.....	32
1.9. Λογοτεχνία και μετασχηματίζουσα μάθηση.....	33
1.10. Νοητικά πειράματα στη λογοτεχνία.....	35
1.11. Λογοτεχνία και ιστορική μνήμη	36
1.12. Η απόλαυση της ανάγνωσης.....	36
1.13. Λογοτεχνία και Κριτικός στοχασμός	38
1.14. Λογοτεχνία και ανάλυση κακού	40
1.15. Μεταφυσική, υπαρξιακή διάσταση λογοτεχνίας	40
1.16. Φιλοσοφική Διάσταση Λογοτεχνίας.....	41
1.17. Συμπεράσματα	46

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Ηθικοφιλοσοφικές προκείμενες στο έργο του Ν. Καζαντζάκη: «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

2.1. Εισαγωγή.....	50
2.2. Σύντομο βιογραφικό του Νίκου Καζαντζάκη.....	52
2.3. Επιδράσεις στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη.....	54
2.4. «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά».....	55

2.4.1. Η υπόθεση με λίγα λόγια.....	55
2.4.2. Επιδράσεις στο έργο «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»	56
2.4.3. Η φιλοσοφική διάσταση του μυθιστορήματος	57
2.4.4. Το βιωματικό στοιχείο στο μυθιστόρημα.....	59
2.4.5. Ο Ζορμπάς ένας ήρωας αρχετυπικός	61
2.4.6. Έργο ανθρωποκεντρικό.....	63
2.4.7 Ένα έργο οικουμενικό	64
2.4.8. Η έννοια της ελευθερίας.....	65
2.4.9. Ο αγώνας του ανθρώπου	67
2.4.10. Αντιλογοκρατία - μετουσίωση της ύλης σε πνεύμα, θεωρία – πράξη	68
2.4.11. Συμφιλίωση του ανθρώπου με το σύμπαν.....	73
2.4.12. Ρόλος τέχνης – Χρέος πνευματικού ανθρώπου	76

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Ηθικοφιλοσοφική ανάλυση στο έργο του Αλμπέρ Καμύ: «Η εξορία και το βασίλειο»

3.1. Εισαγωγικά στοιχεία.....	78
3.2. Η εξορία και το βασίλειο	79
3.3. Ηθικοφιλοσοφική ανάλυση των ιστοριών	82
3.3.1. Το αίσθημα του παραλόγου.....	82
3.3.2. Αντίφαση σαν έκφραση του παραλόγου	83
3.3.3. Χρήση μεταφορών μύθων, συμβόλων και παραβολών	85
3.3.4. Η συμβολική παρουσία της φύσης.....	87
3.3.5. Η σιωπή ως σύμβολο.....	91
3.3.6. Το είναι και το φαίνεσθαι.....	92
3.3.7. Οι ηθικές προκείμενες των ιστοριών	94
3.3.8. Ανθρώπινη ηθική του μέτρου.....	99
Συμπεράσματα Δεύτερου Μέρους	102

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	106
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2	107
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3	108
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4	109
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5	110
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	111

«Τι είναι πραγματικά το μυθιστόρημα, αν όχι αυτός ο κόσμος όπου η δράση βρίσκει τη μορφή της, όπου δίνεται ένας επίλογος, όπου υπάρξεις αφοσιώνονται στις υπάρξεις, όπου κάθε ζωή παίρνει το πρόσωπο του πεπρωμένου. Ο μυθιστορηματικός κόσμος είναι η διόρθωση του πραγματικού κόσμου, όπως το επιθυμεί κατά βάθος ο άνθρωπος. Επειδή πρόκειται ακριβώς για τον ίδιο κόσμο. Ο πόνος είναι ο ίδιος, όπως και το ψέμα και ο έρωτας. Οι ήρωες μιλούν τη γλώσσα μας, έχουν τις αδυναμίες, τις δυνάμεις μας. Ο κόσμος τους δεν είναι ούτε πιο όμορφος ούτε πιο υποδειγματικός από τον δικό μας. Αυτοί όμως βαδίζουν μέχρι το τέλος του πεπρωμένου τους.»

Αλμπέρ Καμύ

«Ο επαναστατημένος άνθρωπος»

«Ο Μπρεχτ, που δεν είναι ακριβώς οπαδός της αυτονομίας της τέχνης, γράφει: «Ένα έργο που δεν επιδεικνύει ανεξαρτησία έναντι της πραγματικότητας και που δε χορηγεί στο κοινό ανεξαρτησία έναντι της πραγματικότητας, δεν είναι έργο τέχνης». «Σαν η “επιστήμη του ωραίου”, ή “επιστήμη του λυτρωμού και της εκπλήρωσης”. Η τέχνη δε μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, όμως μπορεί να συμβάλει στην αλλαγή της συνείδησης και των ορμών των ανδρών και των γυναικών που θα αλλάξουν τον κόσμο.»

Ο ίδιος διασαφηνίζει την άποψή του με τον παρακάτω μύθο: Ο κ. Κ. παρατηρούσε ένα πίνακα που έδινε σε μερικά αντικείμενα μια πολύ ιδιότυπη μορφή. Κι ο κ. Κ. είπε: Μερικοί καλλιτέχνες όταν μελετούν τον κόσμο την παθαίνουν όπως και πολλοί φιλόσοφοι. Καθώς μοχθούν για τη μορφή τους ξεφεύγει το περιεχόμενο. Κάποτε δούλευα σε έναν κηπουρό. Μια μέρα μου δίνει ένα ψαλίδι και μου λέει να κλαδέψω μια δάφνη. Τη δάφνη την είχαν μέσα σε μια γλάστρα και τη δάνειζαν σε διάφορες εκδηλώσεις. Για αυτό κι έπρεπε νάναι στρογγυλή σα σφαίρα. Αρχισα παρευτός να κλαδέω τα αγρόκλαδα, παιδευόμενοι ώρες ολάκερες μα δεν κατάφερα τίποτα. Κάποτε κλάδενα τη μια πλευρά περισσότερο, κάποτε την άλλη. Όταν στο τέλος κατόρθωσα να τη στρογγυλέψω η σφαίρα είχε γίνει μικρή σα σβώλος. Ο κηπουρός μου είπε απογοητευμένος: Καλά, βλέπω τη σφαίρα, πού είναι όμως η δάφνη;»

Μπέρτολτ Μπρεχτ

Απόσπασμα από το βιβλίο «Scripta Manent»

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η αφορμή για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας είναι απόρροια των πνευματικών μου αναζητήσεων πάνω στις δύο μορφές λόγου, τη Φιλοσοφία και τη Λογοτεχνία.

Ανατρέχοντας στο παρελθόν θα μπορούσα με βεβαιότητα να ισχυριστώ ότι η φιλοσοφία και η λογοτεχνία αποτελούσαν αγαπημένες ενασχολήσεις. Από πολύ νωρίς οι γονείς μου με παρότρυναν να διαβάσω λογοτεχνικά έργα που συνδύαζαν το φιλοσοφικό προβληματισμό με την αρτιότητα της μυθοπλασίας. Θα μπορούσα να ξεχωρίσω τον Παπαδιαμάντη, τον Καζαντζάκη, τον Ντίκενς και τον Μέλβιλ.

Στη φιλόλογο του Γυμνασίου μου οφείλω το θαυμασμό μου για το αρχαίο δράμα καθώς και το σύγχρονο θέατρο. Η εμπνευσμένη της διδασκαλία με βοήθησε να συνειδητοποιήσω τον αριστουργηματικό τρόπο με τον οποίο όλη η φιλοσοφία του ανθρώπου έχει συμυκνωθεί σε αυτό. Διαχρονικά θέματα όπως ο πόλεμος, η σχέση με το θείο, η αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην εμφάνιση που παραπλανεί, φωτίζονται με τρόπο θαυμαστό από το δράμα.

Τις πρώτες μου επαφές με τη φιλοσοφία σε αυτή την ηλικία την είχα από τη διδασκαλία των πατερικών κειμένων από ένα φωτισμένο θεολόγο. Ποτέ δεν έπαψα να ανατρέχω σε αυτά αφού είναι κείμενα ασύλληπτου φιλοσοφικού στοχασμού και αισθητικής ομορφιάς.

Η φιλόλογός μου στάθηκε ακόμη αιτία του θαυμασμού μου για τον Καζαντζάκη. Η προσέγγισή της στο έργο του και ο πραγματικός της θαυμασμός ανέδειξαν την πραγματική ουσία των έργων του. Από την ποίηση, είχα αρχίσει να αντλώ νέες συγκινήσεις που κινητοποιούσαν το στοχασμό μου με τρόπο κατακλυσμαίο. Ο Παλαμάς, ο Βρεττάκος, ο Καβάφης, ο Σεφέρης, ο Αναγνωστάκης και αργότερα ο T. S. Eliot, ο Wallace Stevens και ο Paul Vallery ήταν κάποιοι από τους αγαπημένους μου ποιητές που πρόσφεραν διέξοδο στις πνευματικές μου ανησυχίες.

Στο Λύκειο η φιλόλογος, μου ενέπνευσε αγάπη για τα αρχαία φιλοσοφικά κείμενα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, καθώς και για τα έργα του Camus. Αξέχαστη θα μου μείνει η ανάλυσή της σε ένα απόσπασμα της «πανούκλας» στα κείμενα της λογοτεχνίας. Η ίδια μου εμφύσησε την αγάπη της και για το σύγχρονο θέατρο συγκροτώντας ομάδες θεατρικές και ανεβάζοντας για τις σχολικές παραστάσεις τον «κύκλο με την κιμωλία» του Μπρεχτ.

Στις προπτυχιακές μου σπουδές συνέχισα την περιδιάβαση στα ίδια μονοπάτια της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας, καθώς πολλά υποχρεωτικά μαθήματα, αλλά και ακόμα περισσότερα επιλογής ήταν η Αρχαία και Ευρωπαϊκή φιλοσοφία, καθώς και η Λογοτεχνία. Οι Πανεπιστημιακές μου σπουδές μου έδωσαν τις βάσεις, αλλά και το επιπλέον κίνητρο να συνεχίσω όχι μόνο την κατ' ιδίαν ανάγνωση, αλλά και τις σπουδές μου.

Η παρακολούθηση του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ηθική Φιλοσοφία» ήταν για μένα μια πραγματική αποκάλυψη. Οι νέες γνώσεις, μαζί με αυτά που οι διαλέξεις των καθηγητών μου με ενέπνευσαν να συνεχίσω να γνωρίζω, ήταν πολλά. Αυτό όμως που έχει περισσότερο σημασία είναι ότι οι προσφυλίες μου αναγνώσεις των Schopenhauer, Νίτσε, Hume αλλά και του Ευριπίδη, του James, του Shakespeare και της Austen και πάνω από όλα του Καζαντζάκη και του Camus απέκτησαν μια άλλη διάσταση δίνοντας νέες σημασίες σε ηθικούς όρους και έννοιες καθώς και στη σύνδεσή τους.

Οι σπουδές μου αυτές αποτέλεσαν το ερέθισμα για την αναζήτηση απαντήσεων πάνω στις γνωστικές δυνατότητες της λογοτεχνίας και τη συμβολή της ως ηθικού φιλοσοφικού συνομιλητή. Ο πρόεδρος του τμήματος και καθηγητής μου Παναγιώτης Πανταζάκος διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην τελική του διατύπωση του θέματος, και ενθάρρυνε την επιλογή των Καζαντζάκη και Camus στο πρακτικό μέρος της εργασίας, προς επίρρωση της θέσης που υποστηρίζω.

Η μελέτη αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτυπώνει το φιλοσοφικό διάλογο για τη σχέση ηθικής φιλοσοφίας και λογοτεχνίας ενώ στο δεύτερο διερευνώνται οι φιλοσοφικές προκείμενες στα έργα «Εξορία και Βασίλειο» του Αλμπέρ Καμύ και «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» του Νίκου Καζαντζάκη.

Στο πρώτο μέρος μετά την εισαγωγή ακολουθεί μια συνοπτική ιστορική επισκόπηση της σχέσης φιλοσοφίας και λογοτεχνίας από την αρχαιότητα ως τους νεότερους χρόνους. Από την αναδρομή αυτή ελπίζουμε να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπιζόταν η συγκεκριμένη σχέση, καθώς και οι ηθικές υποδηλώσεις που προκύπτουν από την ενασχόληση των φιλοσόφων και ποιητών με το ζήτημα αυτό.

Στα επόμενα κεφάλαια θα εξεταστούν ορισμένες πτυχές που άπτονται του θέματος της παρούσας εργασίας, όπως οι απόψεις του Αριστοτέλη για τη λογοτεχνία και την γνωστική της διάσταση όπως και άλλων σύγχρονων φιλοσόφων καθώς και ο καθοριστικής σημασίας, προκειμένου για την όξυνση της ηθικής ευαισθησίας, παράγοντας της ενσυναίσθησης.

Επιπλέον θα διασαφηνιστούν οι τρόποι με τους οποίους επικοινωνούν η φιλοσοφία και η λογοτεχνία, οι διαφορές τους, αλλά κυρίως τα σημεία συνάντησής τους. Με την επιβεβαίωση των παραπάνω θεμάτων θα καταστεί δυνατή η υπεράσπιση της θέσης της παρούσας μελέτης.

Σκοπός της εργασίας μας είναι να αποδείξουμε ότι ορισμένα λογοτεχνικά έργα μπορούν να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ηθικής φιλοσοφικής σκέψης εφόσον θέτουν προβληματισμούς ακόμα και απαντήσεις συμμετέχοντας στην πρακτική αναζήτηση για το πώς πρέπει να ζούμε.

Το δεύτερο μέρος της μελέτης αναφέρεται στην ηθικοφιλοσοφική ανάλυση των δύο συγκεκριμένων έργων, έτσι ώστε να διαφανεί η ενδεχόμενη επιβεβαίωση των διαισθήσεων που εμπνέουν αυτή τη μελέτη, αλλά και των προεκτάσεων που μπορούν να αποκαλυφθούν μετά τη συγκεκριμένη πραγμάτευση. Η προσέγγιση των συγκεκριμένων έργων έχει στόχο να αποδείξει τα οφέλη της συγκεκριμένης ανάλυσης υπό το πρίσμα της ηθικής φιλοσοφίας.

Βασικό κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων δεν ήταν πρωτίστως η αισθητική τους αξία αλλά η συμβολή τους στην ηθική σκέψη και η ενδεχόμενη συνεισφορά τους στην ανάδειξη και διερεύνηση της φιλοσοφικής διάστασης της λογοτεχνίας. Πρόκειται για ρεαλιστικά μυθιστορήματα χαρακτήρων στα οποία οι συγγραφείς επιχειρούν να παρουσιάσουν ενδελεχώς την ανθρώπινη κατάσταση εμβαθύνοντας στα μύχια των σκέψεων και των συναισθημάτων των ηρώων, αλλά και παρέχοντας επαρκείς πληροφορίες σχετικές με το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρουν, έτσι ώστε να διευκολύνεται η εμπάθεια και η ενσυναίσθηση εκ μέρους του αναγνώστη.

Πρόθεση της ερευνητικής μελέτης δεν είναι να υποστηριχθεί ότι όποια πορίσματα προκύπτουν από τη συγκεκριμένη μελέτη των συγκεκριμένων έργων ισχύουν και για όλη τη λογοτεχνία στο σύνολό της αλλά να αναδειχθεί περισσότερο η ύπαρξη φιλοσοφικών προκειμένων και ηθικού στοχασμού σε ορισμένα λογοτεχνικά έργα καθώς και τις επιπτώσεις που αυτό συνεπάγεται. Σε μια εποχή που οι ανθρωπιστικές αξίες συνεχώς διακυβεύονται και τα ηθικά διλήμματα πολλαπλασιάζονται, η λογοτεχνία μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως φορέας αισθητικής απόλαυσης αλλά και σαν ένας σημαντικός παράγοντας ηθικού στοχασμού. Εφόσον αυτή η δυνατότητα επιβεβαιωθεί δεν θα πρέπει να αγνοηθεί αλλά να τύχει προσοχής όχι μόνο από τους λογοτέχνες, αλλά κυρίως από τους ηθικούς φιλοσόφους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να εμπεριέχουν και να υποδηλώνουν ηθικές και φιλοσοφικές πεποιθήσεις. Η λογοτεχνία προσφέρει ηθική γνώση και συμβάλλει μέσω της συμβολικής μεταφοράς και γνώση στην ενσυναίσθηση, η οποία παίζει καθοριστικό ρόλο στην όξυνση της ηθικής ευαισθησίας.

Η σχέση ύφους και περιεχομένου, η συμβολή των συναισθημάτων εν γένει, αλλά και του αναγνώστη ειδικότερα, στη διατύπωση των ηθικών κρίσεων και στην ανίχνευση ηθικών αξιών, η δυνατότητα συμμετοχής της ηθικής διάστασης στην αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων, αλλά και ο ρόλος λογοτεχνικών μέσων έκφρασης, όπως η μεταφορά στην ανάδειξη του γνωστικού υπόβαθρου της ηθικής, καθώς και πλήθος άλλων θεμάτων που προκύπτουν από τη φιλοσοφική διεύρυνση λογοτεχνικών κειμένων, καθιστούν γόνιμη τη σχέση μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας.

Κάποια μυθιστορήματα είναι πολύτιμοι και αναντικατάστατοι φορείς ηθικής φιλοσοφικής σκέψης. Εστιάζοντας, η λογοτεχνία το ενδιαφέρον της στο συγκεκριμένο και παρέχοντας επαρκείς αναλύσεις των συνθηκών, μέσα στις οποίες συμβαίνουν τα γεγονότα, αλλά και των εμπειριών, οι οποίες ενημερώνουν τις επιλογές των χαρακτήρων της, φαίνεται να αποκαλύπτει μια διάσταση ηθικής γνώσης που αφορά τις φιλοσοφικές ηθικές διερευνήσεις. Η σχέση ηθικής και λογοτεχνίας προκύπτει, επίσης, από το γεγονός ότι το ύφος του έργου επηρεάζεται από το περιεχόμενο. Η γνωστική διάσταση των συναισθημάτων μέσω της σύνδεσής τους με τις πεποιθήσεις, ακόμα και ο στοχασμός πάνω στις θεωρίες της ερμηνευτικής, ο οποίος είναι φιλοσοφικός, συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι αυτά συμμετέχουν στην ηθική καλλιέργεια και, ως εκ τούτου, στην ανάδειξη, με έναν ακόμη τρόπο, των μυθιστορημάτων, τα οποία τα προκαλούν, ως φορέων φιλοσοφικής και ηθικής γνώσης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην ομιλία του κατά την απονομή του βραβείου Νόμπελ ο Joseph Brodsky είπε: «Σε τελική ανάλυση, κάθε νέα αισθητική πραγματικότητα κάνει την ηθική πραγματικότητα του ανθρώπου πιο συγκεκριμένη». Και η τέχνη και η φιλοσοφία, ως φορείς και σχηματοποιήσεις και αναπαραστάσεις της ανθρώπινης διάνοιας, ανέπτυξαν στενές σχέσεις μέσω των εκπροσώπων τους, σχέσεις που χαρακτηρίζονται διαχρονικά από εναλλασσόμενες φάσεις, αμοιβαιότητας αλλά και αντιπαραθέσεων. Η φιλοσοφία άλλοτε αντιμετωπίζει με κάποια αλαζονεία την τέχνη και άλλοτε την προσεγγίζει με ιδιοτέλεια, διεκδικώντας όχι μόνο έναν ρόλο δίπλα στην καλλιτεχνική πρακτική αλλά και έναν δημιουργικό λόγο εντός της τελευταίας ως συστατικό στοιχείο της.

Φαίνεται, παρά την κοινή καταγωγή τους, να υπάρχει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στη φιλοσοφία και στη λογοτεχνία. Η πρώτη έχει το καθήκον να πει την αλήθεια και η δεύτερη σκοπό έχει να ψυχαγωγήσει και να αρέσει ακόμη και ως ψευδαίσθηση. Παρόλα αυτά, η εγγύτητα των δύο αυτών λόγων, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, δεν μπορεί παρά να προκαλεί τη σκέψη. Το φιλοσοφικό κείμενο, παρότι έχει ιδιαίτερους μηχανισμούς γραφής και ανάγνωσης, παρουσιάζει μια «λογοτεχνική πραγματικότητα της επιχειρηματολογίας», ενώ τα «συστατικά» των λογοτεχνικών κειμένων μπορούν να προκαλέσουν το έντονο ενδιαφέρον των φιλοσόφων, ακόμη και να τους οδηγήσουν να αναστοχασθούν τις δικές τους πρακτικές, υπενθυμίζοντάς τους την ιδιαίτερη σχέση της φιλοσοφίας με τη γλώσσα και τα εκφραστικά της μέσα.

Με την επικέντρωσή της στα πρακτικά προβλήματα η λογοτεχνία είναι ένας προνομιακός χώρος καθορισμού του περιεχομένου εννοιών, καθώς το σύμπαν των έργων οργανώνεται, έτσι ώστε να εξυπηρετεί την κατανόησή τους, κάτι που δε συμβαίνει στον πραγματικό κόσμο.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Σχέση Λογοτεχνίας με Φιλοσοφία – Τόπος Συνάντησης

1.1 Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Οι πρώτες φιλοσοφικές αντιλήψεις περί του ηθικού αναζητήθηκαν σε πρακτικά ερωτήματα για τον εαυτό μας και τους άλλους. Ο φιλόσοφος-καλλιτέχνης δεν διαχωρίζει τη φιλοσοφία από τη ζωή. Θέλει να βιώσει τη σκέψη του που ριζώνει πάντα σε μια ηθική.

Για τους Έλληνες του πέμπτου και των αρχών του τέταρτου αιώνα π.Χ., δεν υπήρχαν δύο χωριστά σύνολα ερωτημάτων στο χώρο της ανθρώπινης επιλογής και δράσης, τα οποία θα έπρεπε να μελετούν. Αντίθετα, τόσο η δραματική ποίηση όσο και αυτό που σήμερα αποκαλούμε φιλοσοφική έρευνα στην ηθική πλαισιώνονταν κατά κανόνα, από την άποψη των τρόπων αναζήτησης, από ένα και καθολικό ερώτημα: πώς πρέπει να ζει ο άνθρωπος. Σε αυτό το ερώτημα θεωρείτο ότι απαντήσεις παρείχαν αφενός ποιητές όπως ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, αφετέρου στοχαστές όπως ο Δημόκριτος και ο Πλάτων.

Τόσο οι φιλόσοφοι της ηθικής όσο και οι τραγικοί ποιητές αντιλαμβάνονταν λοιπόν ότι εμπλέκονταν σε μορφές παιδαγωγικής και επικοινωνιακής δραστηριότητας, σε εκείνο που οι Έλληνες ονόμαζαν ψυχαγωγία, κατά την οποία οι μεθοδολογικές και μορφικές επιλογές από μέρους του δασκάλου ή του συγγραφέα είχαν κατά ανάγκη μεγάλη σημασία για το επερχόμενο αποτέλεσμα.

Προτού εμφανιστεί στο προσκήνιο ο Πλάτων, οι περισσότεροι Αθηναίοι θεωρούσαν τους ποιητές (ειδικά τους τραγικούς ποιητές) τους βασικούς δασκάλους και στοχαστές της ηθικής στην Ελλάδα, τους ανθρώπους στους οποίους, πάνω από όλους, στρεφόταν η πόλη, και προκειμένου να βρει απάντηση στα ερωτήματά της γύρω από το πώς να ζει κανείς. (Nussbaum M. C., 2015, σσ. 40-41,43)

Ο Πλάτων διαχωρίζοντας τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα από την αλήθεια με την οποία συνάδει το αγαθό, αποκλείει τη συμβολή της λογοτεχνίας στην ηθική γνώση. Σύμφωνα με τον Πλάτων ο απατηλός κόσμος των πραγμάτων δεν είναι παρά απεικόνιση, απείκασμα, αναπαράσταση, μίμηση του πραγματικού κόσμου των ιδεών.

Κατά τρόπον ανάλογο προς την θεωρία του για την φυσική ομορφιά, ο Πλάτων, στο πλαίσιο της θεωρίας του για την καλλιτεχνική ομορφιά, υποστήριξε ότι το ωραίο που μας προσφέρει η τέχνη δεν είναι παρά μίμηση της τέλει ομορφιάς και, ως εκ τούτου, στερείται αξίας. Ο Πλάτων, προκειμένου να αιτιολογήσει τον ισχυρισμό του αυτόν, διατύπωσε δύο απόψεις για την τέχνη.

Σύμφωνα με την μία από τις απόψεις αυτές του Πλάτωνα, η τέχνη είναι βλαπτική και επικίνδυνη για την ζωή των ανθρώπων –σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που να πρέπει η πολιτεία, προς το συμφέρον τους, να λάβει μέτρα, ώστε να απαγορευθεί η άσκησή της. Η τέχνη αναπαριστώντας πράγματα του φυσικού κόσμου, καλλιεργεί την πλάνη και το ψέμα –και μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό από όσο οι αισθήσεις μας. Και τούτο, γιατί, κατά τον Πλάτωνα, το αντίγραφο ή το είδωλο ενός πράγματος είναι πάντοτε κατώτερο από το πρωτότυπο. Έτσι, τα έργα τέχνης ως αντίγραφα ή απομιμήσεις των απατηλών πραγμάτων είναι δύο φορές πιο μακριά από την αλήθεια, η οποία βρίσκεται στις ιδέες μόνο. Η ύπαρξη, λοιπόν, έργων τέχνης σε μια κοινωνία είναι βλαπτική για την ζωή των πολιτών της, καθόσον τους βυθίζει ακόμη πιο βαθιά στην πλάνη και το ψέμα από όσο η διαβίωσή τους σε ένα περιβάλλον που, ούτως ή άλλως, ως αντίγραφο του κόσμου των ιδεών, είναι απατηλό. Η τέχνη, όμως, κατά τον Πλάτωνα, είναι επικίνδυνη για την ζωή μας και για έναν, ακόμη, λόγο: επειδή είναι συνυφασμένη με επιθυμίες και πάθη, υπό την επήρεια των οποίων ο άνθρωπος ρέπει προς το κακό.

Εκτός, όμως, από την πλήρως απαξιωτική, απορριπτική αυτή θέση του για την τέχνη, ο Πλάτων, διατύπωσε για την τελευταία αυτήν, χωρίς να πάψει να την θεωρεί μίμηση, μιαν άλλη, πιο μετριοπαθή άποψη. Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με την άποψη αυτή του Πλάτωνα, μιμείται μεν πράγματα και γεγονότα του φυσικού κόσμου, αλλά, επειδή διακατέχεται από την θεία έμπνευση, τα αντίγραφα που παρουσιάζονται στα έργα του είναι πιο αξιόπιστα από τα αντίγραφα των πραγμάτων και των γεγονότων που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας. Η τέχνη δεν είναι, όπως ο ίδιος ο Πλάτων ισχυρίστηκε στην άλλη άποψή του που παρατέθηκε παραπάνω, απλώς μίμηση γεγονότων ή πραγμάτων του φυσικού κόσμου, αλλά είναι μίμηση, που χρησιμοποιεί σαν μέσο, για να επικοινωνεί ο θεός με τους ανθρώπους. (Πελεgrίνης, 2010, σσ. 329-332, 334-336)

Ο Πλάτων της Πολιτείας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι πολίτες της ιδεατής πολιτείας του δεν επιτρέπεται να αφεθούν ελεύθεροι στο να έχουν ως πρότυπα αξιών και ηθικών κανόνων, ή πάντως ως πηγές επίδρασης στη ζωή τους, την ποίηση και την τέχνη, όπως συνέβαινε -για παράδειγμα- με τους πολίτες της αθηναϊκής πολιτείας. Ο

λόγος είναι πως αυτή την ιδεατή πολιτεία, οι επιθυμίες και τα συναισθήματα, καθώς επίσης και η βούλησή τους, είναι στην υπηρεσία του απολύτου κυρίαρχου, που είναι ο ορθός λόγος.

Ο Πλάτων φτάνει στην απόρριψη της ποίησης. Η ποίηση, αναμοχλεύοντας συναισθήματα, απευθύνεται στο άλογο μέρος της ψυχής, εκεί που ο λόγος δεν μπορεί να παρέμβει και να διορθώσει τις εντυπώσεις. (Taylor, 1992, σσ. 21-23) Και πάλι, στον Φαίδωνα, μας λέει ότι η ψυχή συλλαμβάνει με τον καλύτερο τρόπο την αλήθεια όταν απαλλάσσεται όσο το δυνατόν περισσότερο από την επίδραση του σώματος και προσεγγίζει, αφ' εαυτού της, τα καθαρά αντικείμενα της γνώσης με τα οποία, μες στην αδιαίρετη καθαρότητά της, συνδέεται στενά (65A-D). (Πλάτων, 2014)

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα η ποίηση τρέφει και ενδυναμώνει τα συναισθήματα και τις ορέξεις μας, «ποτίζοντας» ακριβώς αυτά τα στοιχεία της προσωπικότητας που, σύμφωνα με την άποψή του περί ψυχής, «οφείλουμε να τα αφήνουμε να ξεραίνονται» (606B). (Πλάτων. Πολιτεία, 1977)

Αυτό σημαίνει, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, αποχή από ερεθίσματα υφολογικά τεχνάσματα, όπως μια συναρπαστικά ρυθμική γλώσσα· αποφυγή χρήσης εικαστικής ή αισθαντικής γλώσσας, που θα έτεινε να ενεργοποιεί τα αισθήματα και τη φαντασία· και, προπάντων, αποφυγή αναπαράστασης της έντονης συναισθηματικότητας ή οποιουδήποτε πράγματος το οποίο πιθανόν θα πυροδοτούσε μια σειρά από συνειρμούς ή αναμνήσεις που θα ενοχλούσαν ή θα διήγειραν τον αναγνώστη.

Οι φιλοσοφικές απόψεις του Πλάτωνα επηρέασαν βαθιά όλη τη φιλοσοφική παράδοση υποβαθμίζοντας το συναίσθημα και τα λογοτεχνικά στοιχεία ενός κειμένου, αναζητώντας την αμιγή διανοητική παραγωγή.

Οι Στωικοί ακολουθούν τον Πλάτωνα αποκηρύσσοντας εξίσου πλήρως τα συναισθήματα που δημιουργεί η λογοτεχνία. Θεωρούν ότι τα συναισθήματα είναι εσφαλμένες κρίσεις, οι οποίες αντίκεινται στη λογική και δεσμεύουν την ελευθερία του ανθρώπου.

Το μεσαίωνα και, μετά την απαξιωτική για τη λογοτεχνία στάση του Ιερού Αυγουστίνου, ο οποίος την απέρριπτε με το επιχείρημα ότι ήταν παγανιστική, η αισθητική θεωρία που αναπτύχθηκε από τον Θωμά Ακινάτη, φαίνεται να την αποκαθιστά.

Ο Σ. Βιρβιδάκης υποστηρίζει ότι στη Θεία Κωμωδία του Δάντη παρουσιάζονται εκτενώς θέσεις γνωστές από τη μεσαιωνική φιλοσοφία και θεολογία, ειδικότερα από το έργο του Θωμά Ακινάτη, αλλά και γενικότερα από την κυρίαρχη την εποχή εκείνη

αριστοτελική παράδοση. Στο βαθμό μάλιστα που οι συγκεκριμένες ιδέες δεν εκτίθενται απλώς, αλλά διαμορφώνουν ρητά το περιεχόμενο της ποιητικής δημιουργίας, δεν είναι εσφαλμένη η εκτίμηση πως εδώ διακρίνεται ένας μεγαλύτερος βαθμός εμπλοκής του φιλοσοφικού στοχασμού, πέρα από την απλή παρουσίασή του μέσω της λογοτεχνικής απόδοσης. Ωστόσο, η ορθότητα και ακρίβεια του στοχασμού στον οποίο στηρίζεται ο Δάντης δεν είναι το κύριο μέλημά του. Αυτό είναι, συνειδητά ή μη, η αρτιότητα της όλης ποιητικής του σύνθεσης. (Βιρβιδάκης, 2015, σσ. 132-133)

Φτάνοντας στους νεότερους χρόνους, αξίζει να αναφέρουμε το έργο του Sir Philip Sidney (1554-1586) «A Defence of Poesy», το οποίο γράφτηκε πριν το 1583, και στο οποίο ο συγγραφέας αναλαμβάνει να υπερασπιστεί την ποίηση από τους επικριτές της. Κατά τον Sidney, η ποίηση διδάσκει μέσω της ικανοποίησης που προξενεί. «Από όλες τις τέχνες η ποίηση βασιλεύει, γιατί όχι μόνο δείχνει τον τρόπο αλλά του δίνει μια τόσο γλυκιά προοπτική ώστε να σαγηνεύει κάθε άνθρωπο να εντρυφήσει σε αυτή. Τόσο δελεαστική είναι η εμπειρία της ποίησης που συγκρίνεται με αυτή που βιώνεις όταν προτού μπεις σε έναν αμπελώνα σου προσφέρεται ένα τσαμπί από σταφύλια που λαχταράς ποτέ να μην χάσεις την γλυκιά του γεύση στο στόμα. Σε πλησιάζει με λέξεις σε αναλογίες γοητευτικές σχεδόν μουσικές, ντυμένες με ιστορίες ικανές να κρατήσουν τα παιδιά μακριά από το παιγνίδι και τους ηλικιωμένους από την θαλπωρή της εστίας και αυτό χωρίς καμία προσποίηση με σκοπό την επιδίωξη της αρετής... Έτσι οι άνθρωποι χαίρονται να ακούν τις ιστορίες του Ηρακλή, του Αχιλλέα και του Αινεία και ακούγοντάς τους μαθαίνουν τη σωστή εκδοχή της σοφίας, της ανδρείας και της δικαιοσύνης, αρετών που αν γνώριζαν στο ελάχιστο τη φιλοσοφική τους αξία όρκο θα έδιναν να επέστρεφαν στο σχολείο πάλι.» (Sidney, σ. 7)

Η παραδοσιακή φιλοσοφία εφαρμόζει τις ορθολογικές αρχές των φυσικών επιστημών στη φιλοσοφία αναζητώντας την αμιγή διανοητική παραγωγή. Αυτό έκανε για παράδειγμα ο Spinoza, ο οποίος είναι απαλλαγμένος από πάθη, δεν επηρεάζεται από συναισθήματα ηδονής ή οδύνης. Στον Πρόλογο του τρίτου μέρους ο Σπινόζα αναφέρει ότι πρόκειται να πραγματευτεί «τη φύση και την ισχύ των συναισθηματικών Επηρειών και τη δύναμη του Πνεύματος πάνω τους [...], θεωρώντας τις ανθρώπινες ενέργειες και ορέξεις ακριβώς σαν να επρόκειτο για Ζητήματα γραμμών, επιπέδων ή σωμάτων». Ο Σπινόζα δανείζεται από τους αρχαίους γεωμέτρους τον τρόπο τοποθέτησης και επίλυσης προβλημάτων. Τα πάθη αποτελούν ένα σύνθετο ζήτημα, το οποίο πρέπει να αναχθεί σε απλά στοιχεία για να βρει λύση συνδέει αυτή την άποψη με την ίδια του την απόφαση να γράψει για τα ανθρώπινα όντα με τη γλώσσα της

γεωμετρίας: «Θα θεωρώ τις ανθρώπινες πράξεις και επιθυμίες ακριβώς ωςάν να καταγινόμεν με γραμμές, επιφάνειες και σώματα». (Γρηγοροπούλου, 2009, σσ. 50-51)

Ο Hume (1711-1776) είχε ένα γνήσιο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία. Ενδιαφέρον, το οποίο αντανακλάται στο μεγάλο αριθμό κειμένων που σχετίζονται με αυτή. Εκ πρώτης όψεως λοιπόν, ο ρόλος που επιφυλάσσει στη λογοτεχνία είναι αυτός του πεδίου άντλησης παραδειγμάτων, ενώ δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις όπου παραπέμπει σε ποιητές και γενικότερα λογοτέχνες, αναζητώντας στήριξη σε φιλοσοφικές θέσεις, όταν οι τελευταίοι εκφράζουν τέτοιες, όπως για παράδειγμα η αναφορά σε ρήση του Οράτιου, όταν αναφέρεται στην αμεσότητα μετάδοσης των συναισθημάτων και την εξάρτησή τους από τα συναισθήματα των συνανθρώπων του.

Σύμφωνα με τον Hume η λογοτεχνία μπορεί να ενισχύσει το συναίσθημα της ανθρωπιάς και της συμπάθειας και να προσφέρει τη δυνατότητα αυτής της διπλής αλλαγής του οπτικού μας πεδίου, πρώτον, για να νιώσουμε τα συναισθήματα των άλλων, αφού εξετάσουμε όλες τις προσφερόμενες συνθήκες και περιστάσεις της κατάστασής τους, και δεύτερον, μπαίνοντας στη θέση των άλλων, να στραφούμε και να κοιτάξουμε τον εαυτό μας και να σκεφτούμε τι είδους συναισθήματα οι δικές μας πράξεις θα γεννούσαν στους άλλους. (Hume, 1874-1875, σσ. 29-30)

Ο Λοκ αποκηρύσσει τα ρητορικά και συναισθηματικά στοιχεία ενός κειμένου θεωρώντας τα ατέλεια και κακοποίηση της γλώσσας. «Ο σκοπός της γλώσσας στην επικοινωνία με τους άλλους είναι κυρίως να γνωστοποιήσουν τις σκέψεις και τις ιδέες τους στον άλλον κάνοντάς το όσο πιο εύκολα και γρήγορα γίνεται μεταδίδοντας με αυτό τον τρόπο γνώση των πραγμάτων. Όταν η γλώσσα αποτυγχάνει αυτό το ρόλο της, τότε είτε χρησιμοποιείται με λάθος τρόπο ή είναι ανεπαρκής. (Locke, 2004, σσ. 8-9)

Ο Kant, στο «Κριτική της Κριτικής Ικανότητας», ισχυρίστηκε ότι η αισθητική κατάσταση, δηλαδή το σύνολο των σχέσεων ανάμεσα στον καλλιτέχνη, στο έργο του και στον αποδέκτη, αποτελεί ένα πεδίο στο οποίο επικρατεί ένας τρόπος σκέψης, η «αισθητική ορθολογικότητα», που είναι διαφορετικός από το πρότυπο ορθολογικότητας με βάση το οποίο είναι οργανωμένη η κοινωνική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο της αισθητικής κατάστασης ο τρόπος σκέψης εκφράζει τα βαθιά, αυθεντικά, ανθρώπινα συναισθήματα. Είναι «απροκατάληπτος», «συνεχόμενος» (ολιστικός) και «διευρυμένος» με την έννοια ότι συμπεριλαμβάνει τις απόψεις των άλλων. Συνεπώς, η αισθητική εμπειρία προσφέρει στον αποδέκτη τη δυνατότητα να

οργανώνει τις γνωστικές του ικανότητες με τρόπο που διαφέρει από τον κυρίαρχο και να αντιλαμβάνεται την εμπειρική πραγματικότητα με μια εναλλακτική προοπτική.

Αναφορικά με την ποίηση, την οποία, κατά την πραγμάτευσή της, αντιδιαστέλλει με τη ρητορική, ο Καντ θεωρεί ότι ο ποιητής, παρά τις αντίθετες εξαγγελίες του περί ενός απλού ψυχαγωγικού παιχνιδιού με Ιδέες, παρέχει τροφή στη διάνοια, μέσω αυτού ακριβώς του παιχνιδιού και δίνει ζωή στις έννοιες μέσω της φαντασίας. Ο ρήτορας ξεκινά αντίθετα εξαγγέλλει ένα ζήτημα αλλά στη συνέχεια το χειρίζεται ως εάν να ήταν απλώς ένα παιχνίδι με Ιδέες. Έτσι ο ποιητής, σε αντίθεση με το ρήτορα υπόσχεται λιγότερα αλλά δίνει περισσότερα.

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι αυτό που σήμερα αποκαλούμε αισθητική απόλαυση, για το Καντ παραπέμπει σε αυτό που αποκαλεί ύλη του αισθήματος. Μόνο η αναγωγή της απόλαυσης αυτής σε έξαρση (σε μια ηδονή πέρα από τα ατομικά όρια, η οποία ισχύει για την ανθρωπότητα εν γένει), μέσα από την αποτίμηση της μορφής και τη σύνδεσή της με ιδέες, δικαιώνει τον ιδιαίτερο ρόλο της τέχνης στην καλλιέργεια του ατόμου. Επομένως, αν ο Καντ δεν εμπιστεύεται τη συγκίνηση, αναγνωρίζει στη λογοτεχνία τη δυνατότητα να καλλιεργήσει την ανθρώπινη ψυχή, όταν εμπεριέχει ηθικές ιδέες. (Kant, 1966, σσ. 33-34)

Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα με τον Ρομαντισμό, η τέχνη και η λογοτεχνία διαχωρίζονται και δεν έχουν άλλο σκοπό παρά μόνο τον εαυτό τους. Η μυθοπλασία, όταν υποστηρίζεται από μερικές γενικές αλήθειες, δεν μπορεί να παράσχει αυθεντική γνώση από τη στιγμή που όσο αληθείς και αν είναι οι ισχυρισμοί της δεν μπορούν ποτέ να δικαιολογηθούν. Για αυτό η μυθοπλασία δεν μπορεί να μορφώσει από τη στιγμή που δεν διαθέτει γνώση που θα μπορούσε να προσφέρει. Έτσι, από διαφορετική γνωσιολογική οδό, ο σύγχρονος φιλόσοφος της λογοτεχνίας καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα που είχε συναγάγει και ο Πλάτων στο 10^ο Βιβλίο της Πολιτείας του. (Carrol, 2000, σ. 276)

Ακόμη μια πιο σύγχρονη φιλόσοφος η Άιρις Μέρντοχ που είναι παράλληλα και σπουδαία λογοτέχνης αναφέρει: «Και οι φιλόσοφοι διαφέρουν, φυσικά, μεταξύ τους και μερικοί είναι πιο “λογοτέχνες” από άλλους, τείνω, όμως, να πω ότι υπάρχει ένα ιδανικό φιλοσοφικό ύφος, το οποίο διαθέτει μια ιδιαίτερη απερίφραστη απλότητα και σκληράδα, ένα αυστηρό, ανιδιοτελές, ειλικρινές ύφος ... όταν ο φιλόσοφος μάχεται πρόσωπο με πρόσωπο, θα λέγαμε, με το πρόβλημά του, τότε νομίζω ότι μιλάει με ψυχρή, καθαρή, αναγνωρίσιμη φωνή». (Nussbaum M. C., 2015, σ. 491)

Για τον TS Eliot, ο οποίος υιοθετεί την αντίληψη της λειτουργίας της ποίησης ως καθαρά συγκινησιακής και όχι διανοητικής, δεν θα έπρεπε να μας απασχολεί ως βασική διάσταση η ποιότητα της συγκίνησης που μπορεί να μεταδώσει με αυτήν. Σύμφωνα με την ανάλυσή του, «η αλήθεια είναι ότι μήτε ο Σαίξπηρ μήτε ο Δάντης στοχάζονταν πραγματικά – δεν έχει δε καμία σημασία η σχετική αξία της σκέψης που δέσποζε στην εποχή τους, αλλά το υλικό που αναγκάστηκε ο καθένας τους να χρησιμοποιήσει ως φορέα των συναισθημάτων του». (Eliot, 2002, σσ. 151-155)

Χρειάστηκε να συμβούν δύο μείζονα επιστημολογικά γεγονότα κατά τον 20^ο αιώνα: η γλωσσική στροφή στη φιλοσοφία και η ανάπτυξη του μοντερνισμού στη λογοτεχνία, τα οποία οδήγησαν στη διαμόρφωση του συνθετικού-συγκροτησιακού μοντέλου. Ο Derrida ως φιλόσοφος και ο Joyce ως λογοτέχνης αποτελούν δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις στοχαστών, οι οποίοι μέσω της γλώσσας επαναπροσδιόρισαν ριζικά την σχέση φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Η γλώσσα δεν είναι το αναπαραστατικό κάτοπτρο μίας εξωγλωσσικής πραγματικότητας, αλλά το συγκροτησιακό στοιχείο της ίδιας της πραγματικότητας. (Eagleton, 1996, σσ. 114-116)

1.2 Λογοτεχνία και Γνώση

Η αναγωγή ερωτημάτων σχετικών με την αλήθεια σε ερωτήματα περί της γνωστικής διάστασης της λογοτεχνίας είναι αν ο αναγνώστης μπορεί να μάθει από τη λογοτεχνία, να καθοδηγηθεί, να αλλάξει τη ζωή του μέσα από μια γνωστική διάσταση ευρύτερη από την αλήθεια εάν υπάρχει συνάφεια μεταξύ αλήθειας και γνώσης.

Σε αντίθεση, προς την απαξιοτική στάση του Πλάτωνος απέναντι στην μίμηση ως καθοριστικό παράγοντα της τέχνης, η αντίληψη του Αριστοτέλη σχετικά με τον ρόλο της μίμησης στην λειτουργία της τέχνης υπήρξε θετική. Έτσι, ο Αριστοτέλης αναφερόμενος σε αν από τα βασικά είδη της ποίησης, την τραγωδία, υποστήριξε ότι βασικό συστατικό της είναι η μίμηση. Ο Αριστοτέλης, συγκεκριμένα, αρχίζει τον ορισμό του για την τραγωδία με την επισήμανση: «έστιν ουν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας».

Το ίδιο, όμως, κατά τον Αριστοτέλη, ισχύει, και με την ποίηση γενικώς, και ακόμη γενικότερα με την τέχνη. «Ο ποιητής είναι ένας μιμητής», λέει ο Αριστοτέλης, ο οποίος, «όπως, ο ζωγράφος ή οποιοσδήποτε άλλος καλλιτέχνης πρέπει, κατά ανάγκη,

να μιμείται πάντοτε τα πράγματα είτε όπως είναι, είτε όπως λέγεται ή φαίνεται ότι είναι, είτε όπως πρέπει να είναι». (Πελεργίνης, 2010, σσ. 337-338)

Για τον Αριστοτέλη ο μιμητικός χαρακτήρας της ποίησης δεν σημαίνει σε καμιά περίπτωση εξεικόνιση συγκεκριμένων πραγμάτων γεγονότων, αλλά συνδέεται κυρίως με καθολικές ή ιδεοτυπικές συνάψεις: «Από τα προαναφερθέντα γίνεται φανερό ότι δουλειά του ποιητή δεν είναι να λέει αυτό που συνέβη πράγματι αλλά κυρίως αυτό που θα μπορούσε να συμβεί, δηλαδή αυτό που είναι δυνατόν να συμβεί σύμφωνα με την πιθανή ή αναγκαία σύνδεση (των γεγονότων)» (Ποιητική 1451a 36κ.ε.)

Η ποιητική προσφέρει ουσιαστικά μια θεωρία της τραγωδίας (κεφ. 6-22). Ο Αριστοτέλης ορίζει την τραγωδία 1.ως μίμηση μιας σπουδαίας και ολοκληρωμένης πράξης, 2.με χρήση ελκυστικής γλώσσας.

Η πλοκή μιας τραγωδίας και οι χαρακτήρες που εμφανίζονται σε αυτήν πρέπει να είναι πλασμένοι με τρόπο που να εγείρει στον θεατή τα λεγόμενα τραγικά πάθη ή συναισθήματα του φόβου και του οίκτου (έλεος). Επιπλέον, η τραγωδία επιφέρει την κάθαρση από αυτά τα συναισθήματα. Ο Αριστοτέλης χαρακτηρίζει αυτήν την επίδραση ως ηδονή που προσιδιάζει στην τραγωδία. Ο οίκτος συνιστά την πρόπουσα συναισθηματική αντίδραση απέναντι στην άδικη δυστυχία κάποιου, ενώ ο φόβος ένα ουσιαστικά αυτοαναφορικό συναίσθημα, που οφείλεται στην πεποίθηση ότι θα μπορούσε να συμβεί και σε εμάς κάτι παρόμοιο με ό,τι συνέβη στον πρωταγωνιστή.

Η σαφής άποψή του υπέρ της μίμησης, την οποία εκφράζει στην αρχή του έργου της Ποιητικής, καθώς μάλιστα την αναγορεύει και αυτός σε βασικό πυλώνα του είδους της ποίησης, η οποία κατά εξοχήν αναλύεται στο εν λόγω έργο, δηλαδή της τραγωδίας, εξηγείται από το γεγονός ότι η ηδονή προκύπτει από τη λειτουργία ακριβώς της μίμησης, η οποία, αντί να εμπλέκεται σε μια δουλική απομίμηση, όπως ισχυρίζεται ο Πλάτων, προσφέρει στο θεατή γνώση των καθόλου είτε άμεσα (χωρίς συλλογισμούς), είτε έμμεσα (μέσω συλλογιστικής διαδικασίας), είτε μέσω της φαντασίας, είτε μέσω της συγκίνησης. Ως εκ τούτου, ο θεατής ουδόλως απογυμνώνεται, όπως υποστηρίζει ο Πλάτων, από τη λογική και την ηθική του σκευή, αντίθετα, όλα αυτά προϋποτίθενται από τον Αριστοτέλη, προκειμένου η ποίηση να πετύχει το διακριτό της ρόλο με βάση τα εσωτερικά αυτά κριτήρια. (Rapp, 2012, σσ. 68, 70-72)

Ο έλεος και ο φόβος για ατελείς ήρωες, καθώς και τα συντροφικά αισθήματά μας για την ιστορία τους –στοιχεία της λογοτεχνικής εμπειρίας που απεχθάνονταν τόσο η πλατωνική όσο και η στωική παράδοση, με διαφορετικούς τρόπους– γίνονται συστατικά για την αναγνώριση της ανθρώπινης αξίας. Η αριστοτελική διαδικασία στην

ηθική αρχίζει με το πολύ ευρύ και περιεκτικό ερώτημα: «Πώς πρέπει να ζει ένα ανθρώπινο ον;». Η Αριστοτελική σύλληψη επικεντρώνεται στα επιμέρους, τον σεβασμό στα συναισθήματα, καθώς και μια διστακτική και μη δογματική στάση απέναντι στις πολυπλοκότητες της ζωής που μας κάνουν να σαστίζουμε. (Nussbaum M. C., 2015, σσ. 60, 64-65, 756)

Το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης τοποθετεί την έννοια της μίμησης στο επίκεντρο της ποιητικής του θεωρίας παρουσιάζει ενδιαφέρον ενόψει και του γεγονότος ότι ο Πλάτων, στο 10^ο βιβλίο της Πολιτείας του, είχε επιτεθεί στην ποίηση με το επιχείρημα ότι ασχολείται μόνο με απεικασματα και δεν προσανατολίζεται στη γνώση της αλήθειας.

Η επιδίωξη της σαφήνειας δεν πρέπει να καθιστά τα λεγόμενα τετριμμένα· οφείλει, απεναντίας, να δίνει την εντύπωση του μεγαλοπρεπούς και του ανοίκειου, να εμπεριέχει δηλαδή κάποιο κοσμητικό στοιχείο. Για τον Αριστοτέλη, αντίθετα, το ανοίκειο και μεγαλοπρεπές είναι κάτι που προκαλεί την έκπληξη και τον θαυμασμό του αποδέκτη· πρόκειται για συγκινήσεις που ασκούν άμεση επίδραση στη σύμφυτη στον άνθρωπο επιδίωξη για γνώση και κατανόηση.

Τόσο στην πεζολογία όσο και στην ποίηση η μεταφορά διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο, γιατί είναι αυτή που συνδυάζει στον μέγιστο βαθμό τα γνωρίσματα της σαφήνειας, της χάρης και του ανοίκειου (Ρητορική 1404b 26 κ.ε.) (Αριστοτέλης, Ρητορική). Μια πετυχημένη μεταφορά είναι ευχάριστη, επειδή μπορεί με απλό τρόπο, συντελώντας έτσι στην εύκολη μάθηση, να «φέρει μπροστά στα μάτια μας» κάποιο περιεχόμενο, το οποίο διαφορετικά θα έπρεπε να παρουσιαστεί με δυσχερή τρόπο. Ξένη ή ανοίκεια είναι η μεταφορά, επειδή –σε σύγκριση με την κοινή έκφραση– παράγει έναν ασυνήθιστο συσχετισμό. Οι μεταφορές δεν λειτουργούν σε καμία περίπτωση μόνον ως κόσμημα· αντίθετα, κατά τον Αριστοτέλη κάθε μεταφορά περιέχει έναν υπονοούμενο ισχυρισμό και όποιος τον κατανοεί, μαθαίνει μέσω του πιο σύντομου δρόμου κάτι για το μεταφορικά χαρακτηριζόμενο αντικείμενο.

Ο Αριστοτέλης γράφει στη Ρητορική για τη χρήση της μεταφορικής γλώσσας: «Πράγματι η φράσις γίνεται υψηλότερα με την χρησιμοποίησιν άλλων λέξεων αντί των εντελώς κυριολεκτικών, διότι και με το λεκτικόν συμβαίνει εκείνο που παρατηρείται εις τας σχέσεις των ανθρώπων εφ' ενός μεν προς τους ξένους, αφ' ετέρου δε προς τους συμπολίτας των. Ιδού γιατί πρέπει η ομιλία μας (να μη είναι οικεία), αλλά ξενότροπος, διότι ό,τι είναι ξένον το θαυμάζομεν και ό,τι θαυμάζομεν είναι ευχάριστον.» (Αριστοτέλης, Ρητορική)

Ο Αριστοτέλης αποδίδει ανθρωπολογική και γνωστική διάσταση στη μίμηση αφού ο άνθρωπος αποκτά τις γνώσεις μέσω της μίμησης. Η χαρά πάλι που νιώθουμε όταν ερχόμαστε σε επαφή με προϊόντα της μίμησης μαρτυρά ότι η μίμηση διαθέτει και γνωστική διάσταση· για τον Αριστοτέλη, εξάλλου, η χαρά αυτού του είδους προέρχεται από μια μαθησιακή διαδικασία: από την αναγνώριση του γεγονότος ότι ένα καλλιτεχνικό προϊόν αποτελεί αναπαράσταση ενός πράγματος που μας είναι ήδη γνωστό (Ποιητική 1448b 12 κ.ε.) (Αριστοτέλης, 2007)

Κατά τον Αριστοτέλη, συναισθήματα όπως ο φόβος και ο οίκτος συνδέονται πάντα με συγκεκριμένες πεποιθήσεις, για παράδειγμα, με την πεποίθηση ότι η παρουσιαζόμενη αδικία αξίζει ή δεν αξίζει. Για τον σχηματισμό παρόμοιων πεποιθήσεων απαιτείται εγρήγορση της κριτικής ικανότητας του θεατή, η οποία είναι στοιχείο γνωστικό.

Πίσω από αυτό κρύβεται η εικόνα ότι τα πάθη είναι στοιχεία της προσωπικότητας, τα οποία ανταποκρίνονται και επιλέγουν. Δεν είναι πλατωνικές ορμές ή ανάγκες, αλλά διαθέτουν ένα υψηλό βαθμό παιδευτικής δύναμης και διακριτικής ικανότητας. Το συναίσθημα αποτελείται από πεποίθηση και αίσθηση, διαμορφώνεται από την αναπτυσσόμενη σκέψη και διαθέτει υψηλή διακριτική ικανότητα στις αντιδράσεις του. Εν ολίγοις, ο Αριστοτέλης δεν διαχωρίζει ρητά το γνωστικό ρόλο, και η γνωστική διαδικασία, για να είναι δεόντως ενήμερη, πρέπει να στηρίζεται στο έργο των συναισθηματικών στοιχείων.

Ο ίδιος στα «Ηθικά Νικομάχεια» (HN1106b21-3) αναφέρει ότι τα συναισθήματα είναι αυτά καθαυτά τρόποι οπτικής ή αναγνώρισης. Οι ανταποκρίσεις τους αποτελούν μέρος εκείνου στο οποίο συνίσταται η γνωστική διαδικασία, δηλαδή η αληθινή αναγνώριση. Το να ανταποκρίνεται κανείς «στο σωστό χρόνο όσον αφορά τα σωστά αντικείμενα, απέναντι στους σωστούς ανθρώπους, με τον σωστό στόχο και με τον σωστό τρόπο, είναι το δέον και το καλύτερο, και αποτελεί χαρακτηριστικό της αρετής. (Nussbaum M. C., 2015, σσ. 161, 163)

Ο Πλωτίνος έβλεπε την εικόνα ως μέσο στοχασμού και λογικής διατύπωσης, και όχι μόνο ως μέσο λογοτεχνικής έκφρασης. Τις εικόνες αυτές μπορούμε να ονομάσουμε «εξηγητικές», μια και το περιεχόμενό τους έχει γνωσιακό χαρακτήρα και μπορούν να υποστηρίξουν την ανάπτυξη μιας ιδέας, συνιστώντας έτσι έναν τρόπο διατύπωσης της φιλοσοφικής σκέψης. (Camus, 2011, σ. 118)

Πολλοί φιλόσοφοι έχουν φέρει αντιρρήσεις στη χρήση του συναισθήματος και της αφηγηματικής φαντασίας εντός της φιλοσοφίας. Μερικοί φιλόσοφοι σκέφτονταν

πράγματι ότι τα συναισθήματα μοιάζουν μάλλον με την πείνα και τη δίψα – με σωματικά αισθήματα που είναι κακά και παραπλανητικά, επειδή όποιος είναι δέσμιος αυτών δεν μπορεί να σκεφτεί σε βάθος και με καθαρότητα. (Nussbaum M. C., 2015, σ. 750)

Ένα από τα επίμαχα ζητήματα που τίθενται έμμεσα ή άμεσα στις σχετικές αναλύσεις αφορά τη δυνατότητα απόκτησης και τις μορφές της ηθικής γνώσης την οποία υποτίθεται πως μπορεί να αναζητήσει κανείς κατά τη μελέτη λογοτεχνικών κειμένων.

Η πιο σημαντική αντίρρηση για τη μη γνωστική διάσταση της λογοτεχνίας βασίζεται στο ρόλο των συναισθημάτων, τα οποία κατηγορούνται ότι παραμορφώνουν την ορθολογικότητα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η καλή αριστοτελική γραφή στην ηθική πρέπει να επικαλείται συναισθήματα και αφηγηματικές δομές, διότι η πραγματική πρακτική νόηση και κατανόηση είναι ένα σύνθετο ζήτημα που αφορά όλη την ψυχή. (Nussbaum M. C., 2015, σσ. 87, 166)

Προαπαιτούμενο για την αναγνώριση της πλοκής της λογοτεχνίας στο πεδίο των ηθικών διερευνήσεων την αποδοχή της σπουδαιότητας των συναισθημάτων. Η Nussbaum δίνει κυρίαρχο ρόλο στην ενασχόληση με την ηθική με αριστοτελικού όρους στα μυθιστορήματα τα οποία μας καλεί να προσεγγίσουμε ως είδη αριστοτελικής ηθικής σκέψης. (Nussbaum M. , 1990, σ. 390) Σύμφωνα με τους όρους της αρχαίας διαμάχης, ωστόσο, η ίδια η απόφαση να γράψει κάποιος μια τραγωδία –ή, μπορούμε τώρα να πούμε, ένα μυθιστόρημα– εκφράζει ήδη ορισμένες αξιολογικές δεσμεύσεις. Μεταξύ αυτών φαίνεται να είναι η δέσμευση στην ηθική σημασία των ανεξέλεγκτων συμβάντων, στη γνωσιολογική αξία του συναισθήματος, στην ποικιλία και μη συμμετρότητα των σημαντικών πραγμάτων.

Πράγματι τα μυθιστορήματα, επιστρατεύοντας τον αναγνώστη, ως συμμετοχο που ενδιαφέρεται για τις περιπέτειες των χαρακτήρων, καθιστούν κεντρικό θέμα την κοινή ανθρωπινότητά μας, υποδηλώνοντας πως το ζήτημα δεν είναι απλώς κάποιο ιδιοσυγκρασιακό συμβάν που συνέβη πραγματικά, αλλά η δυνατότητα ή οι δυνατότητες για ανθρώπινη ζωή. Οι συναισθηματικές δομές στις οποίες εμπλέκουν τον αναγνώστη περιλαμβάνουν, αυτές καθαυτές, συντροφικά αισθήματα για τους χαρακτήρες και μια αίσθηση κοινών δυνατοτήτων. (Nussbaum M. C., 2015, σσ. 61, 390, 757) Ωστόσο φαίνεται να υπάρχει μια σύγχυση μεταξύ των όρων «διατυπώνω» που αρμόζει στη φιλοσοφία και «δείχνω» που αρμόζει στον υπαινικτικό και μεταφορικό λόγο που χρησιμοποιεί η λογοτεχνία. Τα ποιητικά έργα, όπως και

γενικότερα τα λογοτεχνικά, διακρίνονται για την κυρίως αισθητική τους λειτουργία, ενώ τα φιλοσοφικά για τον γνωστικό ή οιονεί γνωστικό τους προσανατολισμό. (Βιρβιδάκης, 2015, σ. 129)

Ο Bernard Williams συνοψίζει την αδυναμία της ηθικής φιλοσοφίας να απαντήσει στα πρακτικά προβλήματα του πώς να ζει κανείς. Για τις σύγχρονες ηθικές θεωρίες, οι ηθικές αξίες μπορούν να είναι το καθήκον για τους δεοντοκράτες και η ωφέλεια για τους ωφελμιστές. Αυτές οι μορφές ηθικής μοιράζονται μια λανθασμένη εικόνα για το πως ο στοχασμός συνδέεται με τα πρακτικά προβλήματα της ζωής. Αλλά όπως ο Bernard Williams επεσήμανε το να ζεις ηθικά εμπεριέχει εκτός από τα παραπάνω όλα τα είδη των αξιών που δεν μπορούν να συγκριθούν σε μια κοινή κλίμακα όπως: ευγνωμοσύνη, φιλία, υποχρεώσεις, την αίσθηση της προσωπικής υπευθυνότητας, και την φιλοδοξία να γίνεις ένα συγκεκριμένο είδος ανθρώπου. (Williams, 2009, σσ. 20-40)

Ο A. Goldman στο βιβλίο του «Η φιλοσοφία και το μυθιστόρημα» υποστηρίζει ότι τα λογοτεχνικά έργα έχουν αισθητική αξία όταν συγχρόνως εμπλέκουν τις διανοητικές, τις αντιληπτικές, τις γνωστικές, τις επινοητικές και τις συναισθηματικές μας ικανότητες. Με το να διηγούμαστε τις ιστορίες των χαρακτήρων, συμπεριλαμβανομένου των ψυχικών διεργασιών τους για ένα μεγάλο διάστημα του χρόνου, κάποια μυθιστορήματα μας επιτρέπουν να βιώσουμε τις ηθικές προόδους των χαρακτήρων, θετικές και αρνητικές ώστε εστιάζοντας στο συγκεκριμένο να γνωρίσουμε τις ηθικές αλήθειες όπως κάνουμε με τις εμπειρίες της πραγματικής ζωής. Ο Goldman χρησιμοποιεί σαν ιδανικά παραδείγματα μυθιστορήματα όπως την «Περηφάνεια και Προκατάληψη» της Jane Austen, τον «Χακλεμπέρι Φιν» του Mark Twain και τον «Νοστρόμο» του Joseph Conrad. (Goldman, 2013)

Η συναφής με τη θεωρία της μυθιστορηματικής αλήθειας του λογοτεχνικού ρεαλισμού, υπογραμμίζει τη συνάφεια μεταξύ του λογοτεχνικού και του φιλοσοφικού ρεαλισμού, αντιμετωπίζοντας το δεύτερο ως ένα τρόπο σκέψης και τον πρώτο ως ένα τρόπο γραφής, οι οποίοι συνδέονται με τον πραγματικό κόσμο. Κατά το Μούλλερ η τέχνη δεν είναι όργανο φιλοσοφίας όπως θεωρούσε ο ρομαντικός αισθητισμός του Σέλλινγκ, αφού οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν υλικά, ενώ οι φιλόσοφοι νοήματα. Αυτό δείχνει ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να ανακαλύψει την απόλυτη αλήθεια με την τέχνη, αλλά με τη σκέψη. Αντίθετα, σύμφωνα με τον Έγελο ούτε η τέχνη υποτάσσεται στο λόγο ούτε ο λόγος στην τέχνη. Ούτε η αισθητική απορροφάται από την ηθική ούτε όμως και η ηθική εκπίπτει σε αισθητική. Ο λόγος για τους εγγελιανούς δεν είναι

ορθολογικός λόγος αλλά διαλεκτικός. Οριοθετεί τον εαυτό του αλλά δεν εξαντλείται σε αυτόν. Για αυτό και ο ορθολογισμός που αποθεώνει την υλική αρχή καταλήγει εν τέλει στο φανατισμό, στην επιβολή δηλαδή του μερικού στο συλλογικό, θεωρώντας ότι οι γενικεύσεις μπορούν να αποκαλύψουν την ουσία της ζωής και να υπερβούν τις αντιθέσεις. Η λογική όμως δεν μπορεί να ταυτιστεί πλήρως με την επιστημονική γνώση για αυτό και η επιστήμη δεν μπορεί να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον της φιλοσοφίας που θέλει να αναδειχθεί ως η επιστήμη του καθολικού. Αυτό σημαίνει ότι ο φιλόσοφος, ως η κατεξοχήν σκεπτόμενη αντίληψη όχι μόνο των μορφών και των λειτουργιών της ζωής που τις βλέπουμε αλλά και αυτών που δεν τις βλέπουμε, θα πρέπει να διαθέτει μια λογική ικανή να τον βοηθά να ανταποκριθεί στο συνθετικό του ρόλο διατυπώνοντας αληθινές κρίσεις ακόμη για αυτές τις αθέατες αξίες της ύπαρξης. Η λογική που θα βοηθήσει το φιλόσοφο να ανταποκριθεί στο δύσκολο ρόλο του είναι η διαλεκτική ενώ αρωγός της διαλεκτικής στέργει η αισθητική, η οποία καταγίνεται με το αθέατο και το πώς η τέχνη μπορεί να μας βοηθήσει να «δούμε» την ύπαρξή του. Για να το πούμε αλλιώς η αισθητική ως επιστήμη των αισθήσεων και της συναίσθησης μπορεί κατά τον Έγελο να βοηθήσει τους φιλοσόφους να μας κάνουν να συνειδητοποιήσουμε ότι η ζωή μας θα πρέπει να θεωρείται ολότελα ανθρώπινη μόνο αν κατανοούμε πλήρως τι είναι αυτό που ζούμε. (Πανταζάκος, 1998, σσ. 280-285)

Σύμφωνα με την Alice Crary ο λόγος συνεισφέρει στην ορθολογική κατανόηση. Η ικανότητα ενός ανθρώπου να σκέφτεται ορθολογικά προϋποθέτει ευαισθησίες, οι οποίες τον χαρακτηρίζουν ως κάτοχο μιας γλώσσας. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη άποψη περί ορθολογικότητας, τα είδη του λόγου, τα οποία καλλιεργούν τις ευαισθησίες του ατόμου, συνεισφέρουν άμεσα, μέσω της καλλιέργειας την οποία προσφέρουν, στην ορθολογική κατανόηση. Η Crary υιοθετώντας την πραγματική προσέγγιση της γλώσσας του Wittgenstein ανιχνεύει τις επιπτώσεις της στην ορθολογικότητα και στην ηθική και, στη συνέχεια, δίνει παραδείγματα αυτού που ορίζει ως διευρυμένη ορθολογικότητα της ηθικής σκέψης, αναφέροντας τις περιπτώσεις της λογοτεχνίας και της φεμινιστικής σκέψης, αναδεικνύοντας τη λογοτεχνία ως μία πηγή ηθικού στοχασμού. Συνεχίζοντας προσθέτει, ότι ορισμένα είδη του λογοτεχνικού λόγου περιλαμβάνουν ορθολογικές μορφές ηθικής καθοδήγησης, οι οποίες υποστηρίζονται όχι με ηθικά επιχειρήματα, αλλά με την εμπλοκή των συναισθημάτων μας. Με άλλα λόγια, όπως το διατυπώνει η ίδια: «Οι περιγραφές των αφηγηματικών τεχνικών των έργων... λειτουργούν ως υπενθύμιση της άποψης ότι ορισμένα λογοτεχνικά έργα μας

καθοδηγούν ορθολογικά, εξαιτίας τρόπων με τους οποίους απευθύνονται στις καρδιές μας».

Το μήνυμα που θέλει να μεταδώσει η ίδια, νομίζω ότι αποδίδεται στο παρακάτω απόσπασμα, το οποίο ταυτόχρονα, συνοψίζει και το μήνυμα του συγκεκριμένου μυθιστορήματος: «πώς η κατανόηση του κόσμου, η οποία μας επιτρέπει να διατυπώσουμε και να εφαρμόσουμε βάσιμες και σωστές ηθικές αρχές, απαιτεί τους πόρους μιας εκπαιδευμένης καρδιάς». Συνεχίζοντας, προσθέτει ότι τα μυθιστορήματα προκαλώντας τα συναισθήματά μας, κατορθώνουν να μας καθοδηγήσουν ηθικά με τρόπους ορθολογικούς, αντιμετωπίζοντας το πρόβλημα του ηθικισμού, χωρίς να το περιγράφουν απλώς, αλλά προκαλώντας συγκινησιακές αντιδράσεις, οι οποίες μας επιτρέπουν να έχουμε άμεση πρόσβαση σε όψεις του κόσμου, που η ηθικιστική οπτική μας εμποδίζει να κατανοήσουμε. Έτσι τα μυθιστορήματα, εξαιτίας της μορφής και του περιεχομένου τους, μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε και να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα του ηθικισμού. (Crary, 2009, σσ. 272, 280-281, 286, 288)

Τα συναισθήματα μπορούν ακόμα να συμβάλλουν σημαντικά στην προαγωγή της ηθικής ευαισθητοποίησης εξαιτίας της σύνδεσής τους με τις πεποιθήσεις. Στο βιβλίο της “Uphavals of Thought” η Nussbaum υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα δεν είναι εσφαλμένες κρίσεις, οι οποίες αντίκεινται στη λογική, αλλά αναγνωρίζει σε αυτά αναπόσπαστα συνδεδεμένα γνωστικά συστατικά. Εξετάζει συγκεκριμένα τα συναισθήματα της συμπόνιας και αγάπης αναγνωρίζοντάς τα ως αναπόσπαστα γνωσιακά συστατικά. (Nussbaum M. , 2001, σ. 479) Η αγάπη, το έλεος, ο φόβος και συγγενή συναισθήματα – όλα βασίζονται σε πεποιθήσεις με παρόμοιο τρόπο: περιλαμβάνουν την αποδοχή ορισμένων απόψεων για το πώς είναι ο κόσμος και για το τι έχει σημασία. Όλες οι μείζονες απόψεις, ωστόσο, αποδέχονται μία ή περισσότερες πεποιθήσεις τουλάχιστον ως αναγκαία συνθήκη για το συναίσθημα. Επειδή τα συναισθήματα ενέχουν τη γνωσιακή διάσταση είναι πολύ φυσικό να τα θεωρούμε ευφυή τμήματα της ηθικής δράση μας, τα οποία ανταποκρίνονται στις διεργασίες της διαβούλευσης και είναι ουσιώδη για την ολοκλήρωσή της. (Nussbaum M. C., 2015, σ. 90) Η Nussbaum επισημαίνει ακόμα ότι η ακαδημαϊκή φιλοσοφία δεν ευνοεί, στο σύνολο της, την άμεση αντίληψη των πραγμάτων, ενώ, όσοι το επιχείρησαν, στράφηκαν και στη λογοτεχνία, όπως ο Αριστοτέλης στράφηκε στο αρχαίο δράμα για τη διαφώτιση της πρακτικής καθοδήγησης, γεγονός που εκφράζεται και από το αίτημά του η διάκριση να εναπόκειται στην αντίληψη. (Nussbaum M. , 2001, σ. 51)

Σύμφωνα με την ίδια αν επιθυμούμε να αναπτύξουμε μια ανθρώπινη ηθική φιλοσοφία κατά μήκος αριστοτελικών γραμμών, πιστεύω πως θα ήταν καλό να μελετήσουμε τις αφηγηματικές και συναισθηματικές δομές των μυθιστορημάτων, θεωρώντας τες μορφές αριστοτελικής ηθικής σκέψης. (Nussbaum M. C., 2015, σ. 758)

Η συμπόνια, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, είναι το μάτι, μέσα από το οποίο οι άνθρωποι βλέπουν το καλό και το κακό των άλλων και αντιλαμβάνονται την πλήρη τους σημασία. Για αυτό και καταλήγει στην παρατήρηση ότι χωρίς τη συμπόνια, η αφηρημένη ματιά της υπολογιστικής νόησης είναι αξιακά τυφλή. Έτσι η συμπόνια, θεωρείται ότι βρίσκεται μέσα στα όρια του λόγου. Σύμφωνα άλλωστε και με τον Αριστοτέλη, μία πράξη είναι ηθικά ενάρετη, μόνο όταν αφορμάται από τα σωστά κίνητρα. Επομένως, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι το γεγονός ότι ένα άτομο κάνει το καθήκον του απέναντι στους συνανθρώπους του χωρίς συμπόνια, δεν είναι απλώς ατυχές και ηθικά αδιάφορο (Καντ), αλλά δείχνει ένα άτομο ηθικά ανεπαρκές. (Nussbaum M. , 2001, σ. 400)

Ο Noel Carroll συνδέει τη λειτουργία των συναισθημάτων με τις αρετές. Σύμφωνα με τον ίδιο τα συναισθήματα παίζουν ρόλο στον τρόπο που παρατηρούμε, τελειοποιούμε και αναγνωρίζουμε τις αρετές. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο αντιδρούμε συναισθηματικά στους χαρακτήρες που τοποθετούνται ποικιλοτρόπως στον τροχό των αρετών είναι αναπόσπαστο κομμάτι του προβληματισμού μας σχετικά με τι, για παράδειγμα, λογίζεται ως αρετή η κακία στις οικογενειακές σχέσεις η οποία θεωρείται αληθινή ικανότητα να συναισθανόμαστε μπαίνοντας στη θέση του άλλου. Οι συναισθηματικές αντιδράσεις μας όχι μόνο τραβούν την προσοχή μας σε ορισμένες ιδιότητες ενός χαρακτήρα, περισσότερο από όσο σε άλλες, αλλά επίσης επηρεάζουν την αναστοχαστική στάθμιση ορισμένων ιδιοτήτων σε σχέση με άλλες. (Carroll, 2008, σ. 311)

Αντίθετες απόψεις φαίνεται να εκφράζουν οι Peter Lamarque και Stein Olsen, οι οποίοι στο βιβλίο τους “Truth, Fiction and Literature” υιοθετούν μια μη γνωσιοκρατική άποψη ως προς τη βασική λειτουργία της λογοτεχνίας, η οποία δεν είναι γνωστική αλλά αισθητική. Επίσης υπερασπίζονται μια «μη αληθειακή» θεώρηση των προϊόντων της λογοτεχνικής δημιουργίας, χωρίς να αρνούνται την αναγνώριση των αισθητικών τους ποιοτήτων και της γενικότερης πολιτιστικής τους σημασίας, και υιοθετώντας μια διαχρονική και ανθρωπιστική κριτική προοπτική με αντικειμενικά ερείσματα. (Lamarque & Stein, 1994, σ. 187)

Η συζήτηση για τον ορθολογικό γνωστικό ρόλο του συναισθήματος έχει επεκταθεί ακόμα και στην Πολιτική Φιλοσοφία. Τον τελευταίο καιρό γράφονται πολλά έργα που αφορούν τον ρόλο του συναισθήματος στο νόμο και στη δικαστική κρίση. Δύο διαφορετικά πρόσφατα παραδείγματα είναι τα άρθρα “Aeschylus’ Law” και “Passion for Justice”. Αμφότερα τα άρθρα ενδιαφέρονται βαθιά για το ρόλο της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών υφών στον νόμο, και βλέπουν ότι αυτό το θέμα συνδέεται με το θέμα του ρόλου του συναισθήματος. «... Παρότι τα ανορθολογικά συναισθήματα μπορούν να διαστραφούν, να παραπλανούν ή να φλέγονται ανεξέλεγκτα, είναι αυτά καθαυτά πολύτιμα και μπορούν συνάμα να διανοίγουν, να διασαφούν και να εμπλουτίζουν την κατανόηση. Οι αξίες και τα επιτεύγματα ενός νομικού συστήματος –και των δικηγόρων, των δικαστικών και των πολιτών που συμμετέχουν σε αυτό– διαμορφώνονται από αυτό που προσφέρουν τα συναισθήματα... Αυτές οι παρατηρήσεις υποδηλώνουν μια σημαντική συσχέτιση λογοτεχνίας και νομικής, η οποία σπάνια διατυπώνεται ρητά. Η λογοτεχνία έχει τις δικές της αξιώσεις πάνω μας, ακριβώς επειδή καλλιεργεί είδη ανθρώπινης κατανόησης τα οποία ο ορθός λόγος δεν επιτελεί από μόνος του, και περιλαμβάνει τη διαίσθηση και το συναίσθημα. Αν, όπως υποδηλώνει η Ορέστεια, ο νόμος περιλαμβάνει ανορθολογικά στοιχεία και απαιτεί τα πιο περιεκτικά είδη κατανόησης, η λογοτεχνία μπορεί να παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη ενός δικηγόρου. Με το να συμπεριλάβουμε τις Ερινύες στη νομική τάξη – πράγμα που αντιπροσωπεύει τη σύνδεση των συναισθηματικών σφαιρών με το νόμο–, συνδέουμε την ίδια τη λογοτεχνία με τον νόμο και υπογραμμίζουμε την ιδιαίτερη θέση που μπορεί να έχει η λογοτεχνία στην ανάπτυξη του νομικού νου μέχρι αυτός να φτάσει στο πιο πλήρες και σύνθετο επίπεδο. (Gewirtz, 1988, σσ. 1043-1055), (Minow & Spelman, 1988, σσ. 37-76)

1.3 Η συζήτηση για τη μορφή και το περιεχόμενο

Ένα βασικό επιχείρημα για τη σχέση φιλοσοφίας-λογοτεχνίας καθώς και τη γνωστική της διάσταση βασίζεται στην άποψη ότι η μορφή είναι συνυφασμένη με το περιεχόμενο. Κάποιοι τρόποι σύλληψης του κόσμου δεν μπορούν να διατυπωθούν από την ακαδημαϊκή γλώσσα της φιλοσοφίας.

Αφού η επιλογή των εκφραστικών μέσων από το λογοτέχνη αντιπροσωπεύει την καταλληλότερη συμφωνία σύλληψης και έκφρασης. Έτσι ορισμένες πλευρές της ζωής

μπορούν να εκφραστούν με κατάλληλο και ακριβή τρόπο αποτελεσματικά από το λογοτέχνη, αφού τα μορφικά γνωρίσματα τα οποία κάνουν τα μυθιστορήματα να διαφέρουν τόσο πολύ από τις δογματικές αφηρημένες πραγματείες μπορούν να αποτελέσουν για μας την πηγή του φιλοσοφικού τους ενδιαφέροντος. (Nussbaum M. , 1990, σ. 173)

Ο James συνδέει τις ηθικές και μορφικές ιδιότητες της μυθοπλασίας, τις σχέσεις μεταξύ αισθητικής και ηθικής αντίληψης. Στο έργο του «η Τέχνη του μυθιστορήματος» (1884) ο Henry James εκθέτει τις βασικές αισθητικές του αντιλήψεις για το μυθιστόρημα. Επιστώντας την προσοχή στις απaráμιλλες ευκαιρίες που ανοίγονται στον μυθιστοριογράφο/συγγραφέα και την ομορφιά του μυθιστορήματος, το οποίο δημιουργεί ένα είδος, ο James ισχυρίζεται ότι «η πιο βαθιά αξία ενός έργου τέχνης θα είναι πάντα η αρετή του πνεύματος του συγγραφέα «και ότι κανένα καλό μυθιστόρημα ποτέ δε θα προκύψει από ένα επιφανειακό και επιπόλαιο πνεύμα.» (Baym, και συν., 1979, σ. 298)

Ο Mallarmé αναφερόμενος στη σχέση μορφής και περιεχομένου αποδίδει στον ποιητικό λόγο της φιλοσοφικής σκέψης την μετάδοση ενός μέσου στοχασμού. Η λογοτεχνία συναντά τη φιλοσοφία όταν ο λόγος της φιλοσοφικής σκέψης γίνεται ποιητικός. «... Η πυκνότητα των υποδηλούμενων αναφορών, η ακρίβεια της εννοιολογίας και του συλλογισμού, η ηθική και η μεταφυσική ορθότητα και βαρύτητα των ζητημάτων που έχουν τεθεί, όσο και η επιδίωξη της αλήθειας, όλα αυτά ανήκουν στη σφαίρα της φιλοσοφίας, δεν υπάρχουν όμως παρά μόνο λόγω του γεγονότος της ποιητικής διαδικασίας. (Καμπιόν, 1999, σ. 136)

Η αισθητική εμπειρία της λογοτεχνικής ανάγνωσης εξυπηρετεί αυτό τον σκοπό, για προσφέρει τη δυνατότητα για επεξεργασία πλήθος συμβόλων μέσω των οποίων γίνεται δυνατή η έκφραση ολιστικών και λεπτοφυών νοημάτων, η σκιαγράφηση συναισθηματικών καταστάσεων, η χρήση μεταφορών και γενικά η έκφραση διαφόρων όψεων της πραγματικότητας, που βοηθάει να συνειδητοποιείται οτιδήποτε δεν γίνεται εύκολα κατανοητό μέσω των ορθολογικών επιχειρημάτων.

Σύμφωνα με τους Lamarque και Olsen τα δύο κυρίαρχα χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας είναι η δημιουργική Φαντασία και η μιμητική της διάσταση. Σε αυτά τα χαρακτηριστικά, τα οποία είναι αλληλένδετα μεταξύ τους, οι συγγραφείς εντοπίζουν τη λογοτεχνική αξία. «Η μιμητική πλευρά συγκροτείται από το θέμα και εξαρτάται για την πραγμάτωσή της από το αντικείμενο και τη μορφή του, τα οποία μαζί αποτελούν τη δημιουργική-φαντασιακή πλευρά του έργου». (Lamarque P. , 2009, σ. 156)

Ο McGinn στο έργο του “Ethics, Evil, and Fiction” δικαιολογεί την προτίμησή του στα μυθιστορήματα με το επιχείρημα ότι στις πραγματικές εξιστορήσεις δεν υπάρχουν οι τεχνικές, τις οποίες χρησιμοποιεί η λογοτεχνία. Η συνέπεια, η διαφάνεια, η αισθητική φόρμα, το δημιουργικό ταλέντο επισημαίνονται από το McGinn ως ζωτικής σημασίας για την εκτίμηση της ουσίας των χαρακτήρων από τον αναγνώστη, καταφάσκοντας τη σχέση ύφους περιεχομένου. (McGinn, 1997)

Αλλά και στον Πλάτωνα η φιλοσοφία παρουσιάζεται ως επιστήμη, αλλά ασκείται ως τέχνη, η τέχνη με την οποία συγκρίνεται είναι η μουσική. Η αναζήτηση της σύνδεσης μεταξύ μορφής και περιεχομένου μπορεί να αποτελέσει το συνδετικό κρίκο μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας αφού το ύφος διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τις εκφραστικές και δηλωτικές λειτουργίες του περιεχομένου. (Βιρβιδάκης, 2015, σ. 219)

Ο Πλάτων παρά τις απόψεις του για το ύφος είδε καθαρά ότι ο φιλόσοφος ήταν ένας καλλιτέχνης που δημιουργούσε, σύμφωνα με την άποψή του περί ψυχής, μια ορισμένη εικόνα της αλήθειας και ότι η αφοσίωσή του σε αυτή τη δημιουργία οδηγούσε στην επιλογή ενός ύφους που θα την ενσάρκωνε κατά τον δέοντα τρόπο. Μια ακόμη παραδοχή του Πλάτωνος στην Πολιτεία (397c) αναδεικνύει μία ενδιαφέρουσα άποψη του για τη θεώρηση της λογοτεχνίας. Η άποψη αυτή αφορά την αλληλεπίδραση του περιεχομένου με το ρυθμό και την αρμονία (της συνοδευτικής μουσικής), επομένως και αυτού που εμείς αποκαλούμε ύφος. Άρα αφορά τη σύνδεση μορφής-περιεχομένου. (Πλάτων. Πολιτεία, 1977) Κάποια ολόκληρα έργα (π.χ. το Συμπόσιο¹) θεωρούνταν λογοτεχνικά.

Στο Φαίδρο, χωρίς να σταματήσει την αμφισβήτηση των ποιητών, επιτρέπει αυτού του είδους τη μανία στους φιλοσόφους, με αποτέλεσμα οι φιλόσοφοι να γίνονται φιλόσοφοι-ποιητές. Η μεταμόρφωση του Πλάτωνα σε ένα τέτοιο φιλόσοφο-ποιητή αντανακλάται και στις υφολογικές του επιλογές, αφού στον συγκεκριμένο διάλογο, χωρίς να εγκαταλείψει τον πεζό λόγο ή την επιχειρηματολογία, εισάγει τη μεταφορά, την προσωποποίηση και μια πολύμορφη, ρυθμική και επεξεργασμένη γλώσσα. Επικαλείται δηλαδή τόσο τα συναισθήματα και τη φαντασία όσο και στη διάνοια. (Nussbaum M. , 1986, σσ. 227-228)

¹ Η έκδοση του Συμποσίου (Cambridge, 1980) του Κ. Τζ. Ντόβερ έχει στο οπισθόφυλλο μια διαφήμιση: «Το Συμπόσιο του Πλάτωνα είναι το πιο λογοτεχνικό έργο του και εκείνο που όλοι οι φοιτητές κλασικής φιλολογίας θα θέλουν πιθανόν να διαβάσουν, ανεξάρτητα από το αν μελετούν την πλατωνική φιλοσοφία».

Ο Α. Ε. Taylor αναφερόμενος στο πλατωνικό ύφος γράφει «οι εραστές των λογοτεχνικών αριστουργημάτων έχουν κάθε λόγο να ευγνωμονούν ολόψυχα το γεγονός ότι, έστω μια φορά στην παγκόσμια ιστορία, ένας κορυφαίος φιλόσοφος συνέπεσε να είναι και έξοχος δραματουργός». (Taylor, 1992, σ. 45)

1.4 Η χρήση μύθων ως συνδετικός κρίκος μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας (Παράρτημα 1)

Η χρήση του μύθου στην φιλοσοφία είναι συνήθης τακτική. Στον Πλάτωνα θα αναφερθούμε μόνο σε λίγα παραδείγματα όπου η μυθοπλασία θεωρείται μέσο πλαισίωσης της αλήθειας. Ο μύθος του Σπηλαίου, της Πολιτείας, του Πρωταγόρα, του Φαίδρου αποτελούν αδιάσειστες αποδείξεις για την χρησιμότητα του. Η γραμμή μεταξύ μύθου και λόγου είναι αδιόρατη. Ο Πλάτων μπολιάζει την συγγραφή του με μύθους οι οποίοι μας εντυπωσιάζουν. Βέβαια, αυτή η απρόσμενη παρουσία μύθων μέσα στο αυστηρά φιλοσοφικό έργο του Πλάτωνα μπορεί, ύστερα από τη διεξοδική εξέταση του θέματος από ειδικότερους μελετητές, να ερμηνευτεί και να ενταχτεί στις μεθοδεύσεις που ο Πλάτων θεώρησε πρόσφορες για την επιτυχία των στόχων της συγγραφικής του προσπάθειας. Συγκεκριμένα, υποστηρίζεται ότι η παρουσία μύθων στους πλατωνικούς διαλόγους εξυπηρετεί σκοπιμότητες όπως οι ακόλουθες: α) Να αποφύγει την ξηρότητα της αυστηρά φιλοσοφικής έκφρασης, β) Να προϊδεάσει τον αναγνώστη για το τελικό αποτέλεσμα, γ) Να καλύψει τα γνωστικά κενά με τις ανεξάντλητες δυνατότητες της φαντασίας που του προσφέρει ο μύθος. Συγκεκριμένα ο Πλάτων, παίρνοντας τον μύθο από την παράδοση, του έδωσε δικά του μορφολογικά χαρακτηριστικά και τον προίκισε με περιεχόμενο που συχνά τον φέρνει κοντά στη φιλοσοφική αναζήτηση της αλήθειας. Αν αντιπαρατίθεται στον «λόγον» και τη διαλεκτική αποδεικτική πορεία, δε σημαίνει ότι πρέπει να τον απορρίψουμε από το οπλοστάσιο του φιλοσόφου, επειδή αντικαθιστά την αφηρημένη σκέψη με τη φαντασία, τη συλλογιστική πορεία με την αφήγηση, την επιχειρηματολογία με την υπαινικτική λειτουργία του – όπως το έκανε ο Πλάτων. Μπορεί ο μύθος να μην είναι δυνατό να επαληθευτεί, να μη στηρίζεται σε επιχειρήματα, εξυπηρετεί όμως με αποτελεσματικότητα πνευματικές ανάγκες. Η μοναδικότητά του έγκειται στο ότι, κατά την έκφραση του ανώνυμου συγγραφέα του “Περί Ύψους (XIII 1)” «αν και ο λόγος

του κυλά αθόρυβα μέσα σε μια τέτοια κοίτη, το ύφος του δεν παύει να έχει μεγαλείο». (Σπυρόπουλος, 2015, σσ. 25-27, 30-31, 33)

Ο Camus που τόσο θαυμάζει τον Πλάτωνα θα προτρέψει και αυτός στην ποιητικότητα του μύθου. Η μυθική σκέψη είναι σκέψη με εικόνες και η λογική της είναι και λογική συναισθήματος, όπως αυτή του ονείρου ή του έργου τέχνης και όχι η λογική της επιστήμης ή της φιλοσοφίας· κι αυτό το γνώριζε πολύ καλά ο Πλάτων, του οποίου οι μύθοι μοιάζουν με ενοράσεις του ποιητή ή του μάντη. Για τη σημασία των μύθων ο Καμύ γράφει στον «Επαναστατημένο άνθρωπο»: «Η τάση φυγής δεν φτάνει για να εξηγήσει την αδιάσειστη σπουδαιότητα του μυθιστορηματικού κόσμου, την επιμονή μας να παίρνουμε στα σοβαρά τους αναρίθμητους μύθους που μας προτείνει, εδώ και δύο αιώνες, η μυθιστορηματική μεγαλοφυΐα.» (Καμύ, 2013, σ. 418)

Με τη μελέτη των συμβολικών μορφών στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του πολιτισμού και με βασικό άξονα αναφοράς τη μυθική σκέψη, όπου θεμελιώνεται η μεθοδολογική αρχή ότι το τελετουργικό στοιχείο επενεργεί στη συμβολιστική διαμόρφωση του κόσμου, επικυρώνεται η συνύπαρξη μύθου και μεταφυσικής. Το μυθολογικό υλικό, καθώς ερευνάται από ορισμένους κλάδους της φιλοσοφίας (ηθική, οντολογία, γνωσιολογία) και σε συνάρτηση με την ποικιλία μεθόδων που ακολουθείται ως προς την επεξεργασία του, γίνεται νόμιμο μέρος του φιλοσοφικού λόγου. (Camus, 2011, σσ. 109, 330)

1.5 Η συμβολή της ενσυναίσθησης και μεταφοράς στην ηθική λειτουργία της λογοτεχνίας

Η φαντασία και η ενσυναίσθηση είναι οι δύο βασικοί άξονες της λειτουργίας της λογοτεχνίας ως συμπληρώματος της ηθικής φιλοσοφίας και συνδετικός μεταξύ τους κρίκος.

Ο όρος empathy (ενσυναίσθηση), έλκει την καταγωγή του από τα αρχαία ελληνικά, όπου ο όρος «εμπαθής» δήλωνε τον κινούμενο από το πάθος και την συγκίνηση άνθρωπο. Όπως φαίνεται, τη σύγχρονη σημασία του ως πρόσβαση στο περιεχόμενο της σκέψης των άλλων, την απέκτησε μόλις στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα, για να αγνοηθεί εκ νέου και να αναδειχθεί στη συνέχεια από την πειραματική ψυχολογία και τις κοινωνικές επιστήμες το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Η ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων μας παρέχει τη δυνατότητα θέασης της ανθρώπινης κατάστασης μέσα από την ενσυναίσθηση, η οποία ενεργοποιείται, όταν ο συγγραφέας μας παρέχει στο έργο του το υλικό με βάση το οποίο συγκροτείται η προσωπικότητα των ηρώων του, ενώ ταυτόχρονα, οριοθετούνται οι συνθήκες και το πλαίσιο όπου δρουν και αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους. Ο αναγνώστης μέσω της λειτουργίας της ενσυναίσθησης, μπορεί να αντιληφθεί, να κατανοήσει, να κρίνει και να εκτιμήσει αξίες, έννοιες και στάσεις ζωής μέσα από μια λειτουργία που είναι αποτέλεσμα της σύνθετης φαντασίας συναισθήματος και λογικής. Οι ηθικές του αντιλήψεις διευρύνονται, ενισχύονται ή ακόμα και μεταβάλλονται με τη βοήθεια συγκεκριμένων παραδειγμάτων, περιστατικών από τη ζωή των ηρώων.

Η Alice Cary αναφέρεται σε ένα απαραίτητο στοιχείο της ενσυναίσθησης, το οποίο είναι ο βιωματικός χαρακτήρας της μετατόπισης της οπτικής μας γωνίας, η οποία μας επιτρέπει να έλθουμε στη θέση του χαρακτήρα του έργου. Ο βιωματικός χαρακτήρας δεν είναι δυνατόν να καλυφθεί από την ενημέρωση, καθώς καμιά ενημέρωση δεν μπορεί να σε κάνει να βιώσεις «πως είναι να», αν εσύ ο ίδιος δεν κινητοποιηθείς και δεν εμπλέξεις τη φαντασία και τα συναισθήματά σου, ώστε να ταυτίσεις τις σκέψεις και τα συναισθήματα του λογοτεχνικού χαρακτήρα με τα δικά σου. (Cary, 2009, σ. 269)

Η ενσυναίσθηση μπορεί ακόμα να συμβάλλει και στην διεύρυνση της ορθολογικότητας αφού με την εμπλοκή των συναισθημάτων στην λογοτεχνία, μπορεί να οδηγηθούμε σε μια βιωματική εμπειρία των έργων. Η διαδικασία αυτή μας δίνει τη δυνατότητα πρόσβασης σε νοήματα που αφορούν την κατανόηση του κόσμου και την ηθική μας ανταπόκριση. Η μετατόπιση της οπτικής μας γωνίας, η οποία πραγματοποιείται, όταν ταυτιζόμαστε με τον ήρωα του λογοτεχνικού έργου μέσω της διαδικασίας της ενσυναίσθησης, καθίσταται δυνατή μόνο μέσα από την εμπλοκή της φαντασίας μας κατά την ανάγνωση του έργου και την υιοθέτηση της αλλότριας στάσης και περίπτωσης. Με αυτή τη διαδικασία συνδέονται, επίσης, ο στοχασμός και η εξαγωγή συμπερασμάτων όσον αφορά τη συμπεριφορά που τελικά υιοθετεί ένας λογοτεχνικός ήρωας σε σχέση με τη συμπεριφορά που ενδείκνυται να ακολουθήσει. (Lamarque P. , 2009, σ. 177)

Η φαντασία είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ενσυναίσθησης αφού όπως λέει ο Eco «είναι το μέσο που χρησιμοποιούμε για να δώσουμε νόημα στην ύπαρξή μας». Ίσως να ψάχνουμε μέσα στα κείμενα να βρούμε τη δική μας ιστορία, το πώς και γιατί ζήσαμε και ζούμε κι όταν αυτό συμβαίνει, τότε το κείμενο παίρνει ζωή, σάρκα και οστά, κι

αγαπιέται από τους αναγνώστες του, γιατί είναι ένα κείμενο που βιώνεται. (Έκο, 1994, σ. 10)

Αυτό μπορεί να συμβεί και στον καθένα όταν διαβάζει πολλές φορές μια ιστορία που ενώ είναι φανταστική έχει συγχρόνως τα στοιχεία αληθοφάνειας ενός πραγματικού ιστορικού γεγονότος που είχε συμβεί στον κόσμο κάποια στιγμή στο παρελθόν και ταυτόχρονα ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του στον ήρωα της ιστορίας.

Η χρήση της μεταφορικής της λογοτεχνίας συμβάλει στην ηθική και φιλοσοφική της διάσταση. Η Denham διερευνά λεπτομερώς τη γνωσιολογία της ηθικής κρίσης και επιχειρεί την πιστή περιγραφή της ηθικής λειτουργίας του λογοτεχνικού λόγου, κυρίως μέσω της λειτουργίας της μεταφοράς. Με αυτόν τον τρόπο αφήνει στη λογοτεχνία, ως τέχνη, περιθώρια αυτονομίας, αναγνωρίζοντας, ταυτόχρονα, τη δυνατότητά της να λειτουργεί και σε ένα πεδίο το οποίο δεν είναι παραδοσιακά «λογοτεχνικό», όπως αυτό της ηθικής γνωσιολογίας. Επιπλέον η λειτουργία της μεταφοράς συνδέεται με τη μεταφορικότητα της γλώσσας και συμβάλλει στην αναπαράσταση των ίδιων των ηθικών όψεων, καθώς οι ηθικές όψεις νέων ή εξαιρετικά ιδιαίτερων καταστάσεων δεν είναι δυνατόν να εκφραστούν από το καθιερωμένο κυριολεκτικό λεξιλόγιο των ηθικών όρων. Ο παραλληλισμός φαινομενολογικών μεταφορών και ηθικών κρίσεων με κριτήριο τις συνθήκες αληθείας τους, αναδεικνύει τη λειτουργικότητα της μεταφορικής γλώσσας της λογοτεχνίας στον εντοπισμό και την ανάδειξη ηθικών παραμέτρων. Αν και η κύρια προσπάθεια της Denham να αποδείξει τη συμβολή της λογοτεχνίας στη δικαίωση και επαλήθευση των ηθικών κρίσεων εστιάζεται στην ανάδειξη της χρήσης της μεταφοράς από τη λογοτεχνία, ως φορέα ηθικής καλλιέργειας, στο καταληκτικό κεφάλαιο του βιβλίου της, ισχυρίζεται ότι τα συμπεράσματα, τα οποία αφορούν τη μεταφορά, είναι δυνατόν να επεκταθούν για να δικαιολογήσουν τη γνωστική αξία των αφηγηματικών έργων συνολικά και τη συνεισφορά τους στα επιστημονικά εχέγγυα της ηθικής σκέψης. (Denham, 2000, σσ. 336, 339)

Βλέποντας τον κόσμο μέσα από τα «μάτια» του άλλου, υιοθετώντας τις στάσεις και τα συναισθήματά του σαν να ήταν δικά μας, δεν επιχειρούμε άσκοπες ασκήσεις, ισχυρίζεται η Denham, καθώς οι άλλοι, τους οποίους καλούμαστε να κατανοήσουμε, με αυτό τον τρόπο, στη λογοτεχνία είναι υπαρκτά πρόσωπα του πραγματικού κόσμου, μέσα στον οποίο ζούμε. Ολοκληρώνοντας, η Denham υποστηρίζει ότι η ποικιλία και η διαφοροποίηση της ανθρώπινης εμπειρίας αντανάκλα την πολυπλοκότητα της ηθικής

ζωής και ό,τι καλό προκύπτει από αυτήν και κανείς δε θα μπορούσε να αγνοήσει τη μια χωρίς να απολέσει, ταυτόχρονα και την άλλη.

Για τον Lamarque χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας είναι η λογοτεχνική γλώσσα. Τα σχήματα λόγου, όπως η παρήχηση και η μεταφορά, οι ρυθμικές δομές αλλά και η εξέχουσα φαντασία αντιμετωπίζονται από τη θεωρητική τάση του σημασιολογικού ορισμού ως μέσα απόδοσης ενός νοήματος πυκνού και διαστρωματωμένου, το οποίο θεωρείται χαρακτηριστικό γνώρισμα της λογοτεχνίας. Χωρίς τη μυθοπλασία, οι εμπειρίες μας είναι υπερβολικά περιορισμένες και τοπικές. Η λογοτεχνία μας βοηθά να στοχαζόμαστε και να σκεφτόμαστε όσα κατά τα άλλα θα ήταν πολύ μακριά για να τα νιώθουμε. (Nussbaum M. C., 2015, σ. 101)

1.6 Λογοτεχνία και διεύρυνση εμπειριών

Η λογοτεχνία συμβάλλει ακόμα στη διεύρυνση των εμπειριών μας αφού χωρίς αυτή, οι εμπειρίες μας είναι περιορισμένες και τοπικές. Σύμφωνα με τον Σπύρο Πλασκοβίτη «ο πεζογράφος μας αφηγείται. Στην απλούστερή του μορφή αυτό σημαίνει ότι μας δίνει μια μαρτυρία για πράγματα και πρόσωπα που εκείνος γνώρισε με το σκοπό να τα γνωρίσουμε κι εμείς και να ικανοποιήσουμε έτσι τη φυσική μας περιέργεια. Ο πεζογράφος, λοιπόν, από καταγωγής είναι ένας υπηρέτης της φαντασίας μας, ένας γοητευτικός, αν θέλετε, συνομιλητής, αλλά οπωσδήποτε «συνομιλητής» - άνθρωπος «οικείος». Η διάσταση της λογοτεχνίας είναι ανθρωπιστική αφού η διεύρυνση της γνώσης συμβάλλει στη διέγερση και η ύψωση της στάθμης της κοινής συνείδησης, ο εξαναγκασμός της, με την πειθώ και το διάλογο, να γνωρίσει και να τοποθετηθεί. Έτσι η «ιδεατή πολιτεία» παραμένει στο βάθος σκοπός και ελπίδα των πεζογράφων αυτής της κατηγορίας, όπως ήταν καθαρή επιδίωξη και των φιλοσόφων του ανθρωπισμού. Αυτός είναι και ο λόγος που οι μεγάλοι πεζογράφοι ήταν πάντα και φιλοσοφικοί συγγραφείς. Κι εδώ παρατηρούμε ότι η αποστολή που έδωσαν στον εαυτό τους οι κορυφαίοι πεζογράφοι του ήθους είναι καθαυτό αποστολή των ανθρωπιστικών φιλοσόφων. Στον Ντοστογιέφσκι αναδεικνύεται σε μεγάλο βαθμό της η ηθική φιλοσοφική διάσταση της λογοτεχνίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, στον Ντοστογιέφσκι, τον Κάφκα και τον Καμί – το μυθιστόρημα από τέχνη ηθών κορυφώθηκε πια σε τέχνη Ήθους, σε μια κατευθείαν μελέτη της δοκιμασίας του ανθρώπου με τα πρωταρχικά προβλήματα της ζωής, σε μια δραματική προσπάθεια να καθοριστεί η ηθική του στάση. (Πλασκοβίτης, 1986, σσ. 12-13, 136)

Για τον Μίλαν Κούντερα ο μυθιστοριογράφος είναι ένας εξερευνητής της ύπαρξης. Ο Κούντερα αντιπαραβάλλει επίσης τα μυθιστορήματα με την ιστορία, προσπαθώντας να αποδώσει τη φύση του μυθιστορήματος. «Το μυθιστόρημα», λέει «δεν εξετάζει την πραγματικότητα αλλά την ύπαρξη... το πεδίο των ανθρώπινων δυνατοτήτων, όλα όσα ο άνθρωπος μπορεί να γίνει, όλα όσα είναι ικανός να κάνει... Αλλά υπάρχω σημαίνει: είμαι μέσα στον κόσμο. Πρέπει λοιπόν να κατανοήσουμε και το πρόσωπο και τον κόσμο ως δυνατότητες». (Κούντερα, 2008, σ. 54) Ο Κούντερα εντοπίζει σε κάποια στοχαστικά μυθιστορήματα του Μουζίλ το πλησίασμα του μυθιστορήματος στη φιλοσοφία έτσι ώστε «εφεξής τίποτε από ότι μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο στοχασμού δεν αποκλείεται από την τέχνη του μυθιστορήματος». (Κούντερα, 1996, σ. 197) Αποδίδει επίσης στο μυθιστόρημα την ικανότητα να απορροφά άλλα είδη «...το μυθιστόρημα διαθέτει μια εξαιρετική αφομοιωτική ικανότητα: ενώ η ποίηση ή η φιλοσοφία δεν είναι σε θέση να ενσωματώνουν το μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα είναι ικανό να ενσωματώσει και την ποίηση και τη φιλοσοφία δίχως να χάσει τίποτα από την ταυτότητά του, η οποία ακριβώς χαρακτηρίζεται (αρκεί να θυμηθούμε το Ραμπελαί και τον Θερβάντες) από την τάση να αγκαλιάζει άλλα είδη, να απορροφάει τη φιλοσοφική και επιστημονική γνώση». Σχετικά με την ικανότητα του μυθιστορήματος να αφομοιώνει χωρίς πρόβλημα άλλες γνωστικές περιοχές, γράφει: «Σε ένα μυθιστοριογράφο το πάθος της γνώσης δεν έχει σχέση ούτε με την πολιτική ούτε με την Ιστορία ... Καμία αμφιβολία πως η Τρομοκρατία στον Ανατόλ Φρανς έχει φριχτή όψη,... ο μυθιστοριογράφος δεν έγραψε το μυθιστόρημά του για να καταδικάσει την Επανάσταση, αλλά για να εξετάσει το μυστήριο των πρωταγωνιστών της...». (Κούντερα, 2008, σσ. 75-76)

Ο Proust στο αυτοβιογραφικό του κείμενο «Ημέρες Ανάγνωσης» περιέγραφε πως το διάβασμα λογοτεχνίας ενεργοποιούσε τη φαντασία του και του επέτρεπε να αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο ή να ανακαλύπτει περιοχές της εσωτερικής του ζωής. (Proust, 2004)

Η επικέντρωση της λογοτεχνίας στις συγκεκριμένες καταστάσεις είναι αυτή ακριβώς η ιδιότητα που συμβάλλει στην διεύρυνση των εμπειριών μας για πράγματα και καταστάσεις που δεν γνωρίζουμε. Σύμφωνα με τους Lamarque και Olsen η φιλοσοφία θα πρέπει να αποφεύγει τις γενικές θεωρίες και να επικεντρώνεται στις συγκεκριμένες καταστάσεις μια άποψη που υποστηρίζει και ο Wittgenstein. Η λογοτεχνία αντιμετωπίζεται τότε ως πεδίο περιγραφών συγκεκριμένων καταστάσεων, οι οποίες λειτουργούν ως υπενθυμίσεις για τη φιλοσοφία. Οι συγγραφείς καταλήγουν

στο συμπέρασμα ότι ένας χαρακτηριστικός στόχος που απορρέει από τη λογοτεχνική πρακτική είναι η ανάπτυξη σε βάθος, μέσω του αντικειμένου και της μορφής, ενός θέματος το οποίο έχει, κατά μία έννοια κεντρικό ανθρώπινο ενδιαφέρον και το οποίο μπορεί με την αναδιοργάνωσή του να αποκτήσει καθολικό ενδιαφέρον. (Lamarque & Stein, 1994, σ. 450)

1.7 Η ηθικοφιλοσοφική διάσταση της λογοτεχνίας

Ο Singer στο βιβλίο του «The Moral of the Story» υποστηρίζει την ηθική διάσταση της λογοτεχνίας. Η υψηλή λογοτεχνία έχει τη δυνατότητα να θέτει ηθικά ερωτήματα και να παρακινεί τους αναγνώστες της να προβληματιστούν. Η φύση των λογοτεχνικών έργων να αναλύουν το συγκεκριμένο και περιστασιακό, και μάλιστα σε ένα περιβάλλον το οποίο τα νοηματοδοτεί, συμπληρώνει την ανάλυση των ηθικών ζητημάτων με στοιχεία, τα οποία λείπουν από την ανάλυση που επιχειρεί η ακαδημαϊκή φιλοσοφία, η οποία, παρόλο που διαθέτει σαφήνεια, αποδεικτική ισχύ και πειστικότητα, επικεντρώνεται, σε μεγάλο βαθμό, στο αφηρημένο, το γενικό και, συχνά, μη πραγματικό. Η ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας ειδικά της τραγωδίας να αναλύει ανθρώπινους χαρακτήρες και επιλογές και η διαπίστωση σχετικής αδυναμίας των φιλοσοφικών θεωριών να συμβάλλουν ουσιαστικά στην αναζήτηση λύσης σε πρακτικά ηθικά διλήμματα αναδεικνύουν τη συμβολή της τραγωδίας στο ηθικοφιλοσοφικό στοχασμό. Η ανάγνωση μυθιστορημάτων μπορεί ακόμα να συμβάλλει σημαντικά στην ηθική κατανόηση με την παρουσίαση των ανεξέλεγκτων συμβάντων και ανατροπών όπως ακριβώς γινόταν στις αρχαίες τραγωδίες.

Με το δράμα συνεχώς αξιολογούμε τις πράξεις μας και τις πράξεις των άλλων, παίρνουμε συνεχώς αποφάσεις πώς θα αντιδράσουμε σε διλήμματα που προκύπτουν, επομένως επεξεργαζόμαστε την διάσταση της ηθικής, συνειδητά ή ασυνειδητά. (Somers, 1994)

Ο ρόλος της λογοτεχνίας σαν αφετηρία φιλοσοφικού διαλόγου έχει γίνει το αντικείμενο μελέτης από τον Matthew Lipman. Ο Αμερικανός φιλόσοφος Matthew Lipman, καθηγητής Πανεπιστημίου Columbia, θεμελιωτής της φιλοσοφίας για παιδιά το 1969 πρότεινε ένα πλήρες αναλυτικό πρόγραμμα φιλοσοφίας για παιδιά και νέους στο οποίο σαν αφετηρία φιλοσοφικού διαλόγου χρησιμοποιούσε τη λογοτεχνία. Σύμφωνα με τη μέθοδό του, ανάλογα με την ηλικία παιδιών χρησιμοποιείται ένα

μυθιστόρημα, στο οποίο τα γνωστικά και συναισθηματικά ερεθίσματα των ηρώων λειτουργούν αφυπνιστικά για το ενδιαφέρον των νέων και αποτελούν αφετηρία διερευνητικού διαλόγου μεταξύ τους. Τόσο από την άμεση αυτή μαρτυρία του Lipman όσο και από το σύνολο του έργου του προκύπτει η εκλεκτική συγγένεια των απόψεών του με όψεις της δυτικής – κυρίως αμερικανικής – φιλοσοφικής και επιστημονικής παράδοσης, από τις οποίες αντλεί τα επιστημολογικά εργαλεία που στηρίζουν τη θεωρητική τεκμηρίωση, τους επιμέρους στόχους και τη μεθοδολογία των διδακτικών μετασχηματισμών που επιχειρεί: με την παράδοση της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας (Σωκράτης, Πλάτων), με τον αμερικανικό πραγματισμό (Peirce, Dewey, Mead), με την αναλυτική φιλοσοφία (Russell, Wittgenstein), με Αμερικανούς φιλοσόφους του 20^{ου} αιώνα που εργάστηκαν στους χώρους της λογικής, καθώς και της ηθικής και πολιτικής φιλοσοφίας (Buchler, Rawls), με την αναπτυξιακή ψυχολογία (Piaget, Vygotsky), με την κοινωνιολογική προσέγγιση (Durkheim). (Χατζηστεφανίδου, 2011)

Το μεθοδολογικό κομμάτι της πρότασης του Lipman μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή ‘εφαρμοσμένης φιλοσοφίας’ (M. Lipman, 2006, 59) ή καλύτερα εφαρμοσμένης μεθοδολογίας (λογικής και ρητορικής), ως ένας τρόπος δηλαδή άσκησης των παιδιών στις έννοιες, που τα βοηθά να προσανατολίσουν τη σκέψη τους προς την κατεύθυνση αναζήτησης/συγκρότησης νοημάτων και επίλυσης προβλημάτων. Σύμφωνα με τον Lipman η λογοτεχνία μπορεί να προωθήσει το φιλοσοφικό στοχασμό εφαρμόζοντας α) τη διερευνητική μάθηση στο πλαίσιο της (φιλοσοφικής) κοινότητας, β) τη διαδικασία της διαλογικής αντιπαράθεσης απόψεων και γ) την εκμάθηση των διαδικασιών στοχασμού και αναστοχασμού. (Lipman, 2006)

1.8 Η οικουμενική διάσταση της λογοτεχνίας

Η συμβολή της λογοτεχνίας στη διαμόρφωση του οικουμενικού πνεύματος είναι τεράστια. Αν και η ανάγνωση είναι καθαρά μια υπόθεση ιδιωτική το γεγονός ότι διαβάζεται από τόσο διαφορετικούς αναγνώστες σε όλο τον κόσμο διαμορφώνει μια αναγνωστική κοινότητα στην οποία τονίζεται ότι ο τελικός σκοπός και αντικείμενο του ηθικού στοχασμού είναι η συμβίωση που επιτυγχάνεται μόνο με την αλληλεγγύη.

Η καθολικότητα της λογοτεχνικής αναφοράς συνίσταται μόνο στο ότι μιλάει για κάθε άτομο που διαβάζει το κείμενο τη στιγμή που αυτό το άτομο το διαβάζει και περιέχει έναν εικαζόμενο δείκτη. Κάθε έργο μιλάει για το «Εγώ» που διαβάζει το

κείμενο και αυτό το «εγώ» δεν ταυτίζει τον εαυτό του με τον εικαζόμενο αναγνώστη για τον οποίον γράφει ο εικαζόμενος αφηγητής, αλλά με το πραγματικό υποκείμενο του κειμένου με τέτοιον τρόπο ώστε κάθε έργο γίνεται μια μεταφορά για κάθε αναγνώστη: ίσως η ίδια μεταφορά για τον καθέναν.

Η λογοτεχνία, επειδή απευθύνεται στην ανθρώπινη φύση εν γένει, τα καταφέρνει καλύτερα από τη φιλοσοφία και τη θρησκεία να ξεπεράσει όρια και αποκλεισμούς. Με αυτό τον τρόπο αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον στην ηθική διερεύνηση της λογοτεχνίας δεν είναι η λογοτεχνική αξιολόγηση του μυθιστορήματος με βάση ένα ακόμη κριτήριο, αλλά ο τρόπος ζωής, ο οποίος προκύπτει ως πρόταση από το συγκεκριμένο έργο και η σύγκριση αυτού του τρόπου ζωής με ατομικά, κοινωνικά και καθολικά μοντέλα ζωής και συνύπαρξης.

Τα μυθιστορήματα συνδέουν τους ανθρώπους μεταξύ τους διότι μιλούν στον αναγνώστη ως ανθρώπινο ον, όχι απλώς ως μέλος κάποιας τοπικής κουλτούρας· διασχίζοντας τα πολιτισμικά σύνορα πολύ ευκολότερα από ό,τι τα θρησκευτικά και φιλοσοφικά έργα. Καθώς απευθύνονται στην ανθρωπότητα των αναγνωστών τους, τους εμβαπτίζουν στις χαρακτηριστικές κινήσεις του ανθρώπινου χρόνου και στις περιπέτειες της ανθρώπινης περατότητας – σε μια μορφή ζωής στην οποία είναι φυσικό να αγαπούμε επιμέρους ανθρώπους και να μεριμνούμε για τα συγκεκριμένα γεγονότα που τους συμβαίνουν. (Nussbaum M. C., 2015, σ. 760)

1.9 Λογοτεχνία και μετασχηματίζουσα μάθηση

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που αποδίδεται στη λογοτεχνία είναι η συμβολή της στη νοητική διεργασία της μετασχηματίζουσας μάθησης. Ο Jack Mezirow εκκινώντας από την επεξεργασία της Φρεϊρικής έννοιας ανέπτυξε από το 1978 τη θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης, την οποία προσδιόρισε σαν τη «διεργασία μέσω της οποίας μετασχηματίζουμε τα προβληματικά πλαίσια αναφοράς (δομές σκέψεων, νοητικές συνήθειες, νοηματικές στοχαστικές και συναισθηματικά δεκτικές στην αλλαγή». Σύμφωνα με τον Mezirow η λογοτεχνία σε βοηθά να αμφισβητείς τις αξίες και τις πεποιθήσεις που βασίζονται σε προηγούμενες εμπειρίες μετασχηματίζοντας τα αισθήματά σου. Με τον αναστοχασμό ο αναγνώστης μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που σκέφτεται ή πράττει. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει προσωπική ή κοινωνική αλλαγή.

Η λογοτεχνία μας διδάσκει να κάνουμε ό,τι μπορούμε ώστε να συγκρίνουμε και να επιλέγουμε όσο καλύτερα μπορούμε, γνωρίζοντας πως καμιά σύγκριση δεν είναι ίσως υπεράνω μορφής, εφόσον στην πράξη πρέπει να μετασχηματίζουμε κάθε εναλλακτική λύση σύμφωνα με τους δικούς μας εξελισσόμενους όρους και να τη δοκιμάζουμε σε σχέση με τις πηγές των δικών μας φαντασιώσεων, με τη δική μας, ομολογουμένως ατελή, αίσθηση ζωής. (Mezirow, 2009, σ. 92)

Το ρόλο της λογοτεχνίας στη μετασχηματίζουσα μάθηση επισημαίνει και ο Sartre, ο οποίος στο δοκίμιο «Τι είναι Λογοτεχνία» γράφει ότι η ανάγνωση γίνεται πράξη ελευθερίας και δημιουργίας, προσφέροντάς μας τα εναύσματα για να διαμορφώνουμε μια διάθεση υπέρβασης και μετασχηματισμού των αλλοτριωτικών καταστάσεων της πραγματικότητας. (Σαρτρ, 1971)

Οι αναστοχαστικές κινήσεις της λογοτεχνικής δημιουργίας μοιάζουν ακόμα με εναλλακτικές απόπειρες απάντησης σε γνωστά φιλοσοφικά ερωτήματα. (Βιρβιδάκης, 2015, σ. 170) Καθώς παραβάλλουμε και αντιπαραβάλλουμε τις δικές μας παρατηρήσεις για τους χαρακτήρες με τις απόψεις των άλλων και ενώ σταθμίζουμε τις κρίσεις μας σε σύγκριση με αυτά που έχουν να πουν οι άλλοι, ακολουθούμε μια διαδικασία αναστοχαστικής ισορροπίας που αφορά την καταλληλότητα των εφαρμογών μας των εννοιών αρετής και κακίας. Η λογοτεχνία και η αφηγηματική τέχνη γίνονται έτσι ένα μέσο για να διερευνηθούν αυτά τα σχήματα προσώπων, μέσα από συζητήσεις (με τον εαυτό μας είτε με άλλους) στην αναστοχαστική ζωή του έργου μετά την ανάγνωση, θέαση ή ακρόασή του. Επιπλέον, μεγάλο μέρος αυτών των σχηματικών μορφών ανθρώπων έχουν σχηματιστεί από τις αντιλήψεις μας για την αρετή και την κακία – γιατί τι άλλο είναι ένας χαρακτήρας, στη ζωή η στην τέχνη, αν όχι ένα σύνολο από αρετές και κακίες; Πράγματι, δεν είναι τυχαίο ότι χρησιμοποιούμε την ίδια λέξη –χαρακτήρας– για να αναφερθούμε τόσο στα μυθοπλαστικά όντα όσο και στο σύνολο των αρετών των πραγματικών προσώπων. Ακόμα, η συνηθισμένη τάση να διαβάζει κάποιος επειδή τον ενδιαφέρει ο χαρακτήρας, οδηγεί αναπόφευκτα σε μια γενική θεώρηση της αρετής και της κακίας, καθώς, και πολύ συχνά, στον αναστοχασμό σχετικά με τη δυνατότητα εφαρμογής αυτών των εννοιών στην καθημερινή ζωή. (Carrol, 2008, σσ. 303-304)

1.10 Νοητικά πειράματα στη λογοτεχνία

Ένα άλλο κοινό φιλοσοφίας και λογοτεχνίας σύμφωνα με τον Carroll είναι η ύπαρξη των νοητικών πειραμάτων. Η φιλοσοφία χρησιμοποιεί μια μεγάλη κλίμακα από τεχνικές για να παράγει γνώση και μάθηση ανάλογες με εκείνες που βρίσκουμε στη λογοτεχνία. Τα νοητικά πειράματα, παραδείγματα και αντιπαραδείγματα συχνά είναι αφηγήσεις και γενικά μυθοπλασίες. Τα λογοτεχνικά παραδείγματα είναι πολύ πιο αποτελεσματικά στο να καθιστούν δυνατή την ηθική κατανόηση από ό,τι είναι τα αφηρημένα φιλοσοφικά επιχειρήματα. Είναι πολύ πιο πλούσια σε λεπτομέρειες από τα συνηθισμένα φιλοσοφικά επιχειρήματα και νοητικά πειράματα. Είναι, με μια λέξη, πιο συγκεκριμένα από τα συνηθισμένα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, και αυτός ο συγκεκριμένος χαρακτήρας, με τη σειρά του, σχετίζεται με την αποτελεσματική διέγερση της ηθικής αντίληψης. (Carroll, 2008, σσ. 279, 314-315)

Το νοητικό πείραμα έχει τις ρίζες του βαθιά στη Δυτική φιλοσοφική παράδοση. Η ιστορία του Πλάτωνα για το δακτυλίδι του Γύγη και η ιστορία του Καρτέσιου για τον Κακό Δαίμονα είναι και τα δύο νοητικά πειράματα. Τα νοητικά πειράματα αφθονούν στη σύγχρονη φιλοσοφική γραμματεία: η Μηχανή Εμπειριών του Nozick, η Πρωταρχική Θέση του Rawls κ.ο.κ. Επειδή, ουσιαστικά, καμία φιλοσοφική τεχνική δεν υιοθετείται χωρίς αμφισβήτηση έχουν διατυπωθεί κάποιες κριτικές για το νοητικό πείραμα. Ωστόσο, το νοητικό πείραμα αποτελεί αποδεκτή φιλοσοφική πρακτική.

Τα φιλοσοφικά ή τα αναλυτικά νοητικά πειράματα στόχο έχουν την κινητοποίηση της εννοιολογικής γνώσης –της a-priori γνώσης και / ή της γνώσης που εγγυάται την ικανότητά μας να εφαρμόζουμε έννοιες με δεξιότητα– προκειμένου να καταλήγουμε σε συμπεράσματα. Με άλλα λόγια, τα νοητικά πειράματα βασίζονται σε αυτό που ήδη γνωρίζουν, κατά κάποιον τρόπο, οι ικανοί χρήστες μιας έννοιας, προκειμένου να αποσαφηνίσουν την αντίληψή μας. Οι αναλυτικοί φιλόσοφοι συχνά χρησιμοποιούν νοητικά πειράματα, παραδείγματα και αντιπαραδείγματα με σκοπό να αποσαφηνίσουν όσα συνδέονται με την εννοιολογική ανάλυση – με σκοπό να διατυπώσουν, να διερευνήσουν, και / ή να θέσουν σε αμφισβήτηση ορισμούς, για να πειραματιστούν με τους τρόπους παρουσίασης ενός ερωτήματος ή ενός προβλήματος, για να προτείνουν ακριβείς διερευνήσεις, να αποκαλύψουν επαρκείς συνθήκες, να ανιχνεύσουν σχέσεις συνεπαγωγής και συμπερασμού, να προτείνουν αποδείξεις για τη δυνατότητα κάποιου πράγματος και να αποτιμήσουν ισχυρισμούς περί εννοιολογικής αναγκαιότητας. Τα μυθοπλαστικά φιλοσοφικά αφηγήματα αυτού του είδους θεωρούνται επιχειρήματα, αν και ενθυμηματικού τύπου. Βασίζονται στους ακροατές και τους αναγνώστες για να τα συμπληρώσουν. Τέτοια λογοτεχνικά νοητικά πειράματα λειτουργούν, μέσω της

διερεύνησης δυνατοτήτων με τη φαντασία, για να αναιρούν πεποιθήσεις σχετικά με το τι είναι αναγκαίο ή καθολικό ή αποτελεί ηθική υποχρέωση, προωθώντας έτσι τον στοχασμό του κοινού στο οποίο απευθύνονται, όπως κάνει ο Πλάτων στο Φίληβο, όταν αναγκάζει τον ηδονιστή να αντιμετωπίσει την προοπτική να περιοριστεί στη ζωή ενός ικανοποιημένου στρειδιού. Το παράδειγμα ενεργοποιεί τη σκέψη ανακαλώντας γνώση διαθέσιμη από πριν, αναδιφώντας την και αποσπώντας το συμπέρασμα. (Carroll, 2002, σσ. 279-283, 290, 303-304, 314-315)

1.11 Λογοτεχνία και ιστορική μνήμη

Μια ακόμη φιλοσοφική πτυχή της λογοτεχνίας είναι ο ρόλος που παίζει στη διατήρηση της ιστορικής μνήμης. Ο Ουμπέρτο Έκο αναφέρεται και στην δυνατότητα του μυθιστορήματος να συμβάλλει στη διαφύλαξη της μνήμης. Τα αφηγήματα «ιστορίες που διηγούνται ιστορίες» όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε αυτά ο Arthur Danto, έχουν την μοναδική δυνατότητα να μπερδεύουν το παρόν με το παρελθόν. Αυτό το μπερδεύμα της ατομικής και συλλογικής μνήμης επιμηκώνει τη ζωή μας, εκτείνοντάς την στο παρελθόν καθώς μέσα από τις διηγήσεις συμεριζόμαστε τη συλλογική μνήμη.

Αυτός είναι και ο λόγος που σύμφωνα με τον Έκο γοητευόμαστε τόσο από τα μυθιστορήματα. Το μυθιστόρημα μας προσφέρει την ευκαιρία να χρησιμοποιήσουμε τις πνευματικές μας δυνάμεις απεριόριστα, για να αντιληφθούμε τον κόσμο και να ανακατασκευάσουμε το παρελθόν. Ο μύθος έχει την ίδια λειτουργία με τα παιχνίδια. Παίζοντας, τα παιδιά μαθαίνουν να ζουν, διότι δοκιμάζουν καταστάσεις τις οποίες θα αντιμετωπίσουν ως ενήλικες. Κι είναι μέσα από τον μύθο που εμείς οι ενήλικες καλλιεργούμε την ικανότητά μας να οικοδομήσουμε την παρελθούσα και παρούσα εμπειρίας μας.

1.12 Η απόλαυση της ανάγνωσης

Η απόλαυση της λογοτεχνικής ανάγνωσης αποτελεί ένα ακόμη κίνητρο για τη μελέτη λογοτεχνικών έργων σαν πηγή ηθικού φιλοσοφικού στοχασμού. Το απλό ακαδημαϊκό αφηγηματικό ύφος που συναντάται συνήθως σε φιλοσοφικά άρθρα ακόμα και αν διατυπώνει ξεκάθαρα την αλήθεια δεν δημιουργεί το κατάλληλο κλίμα απόλαυσης. Στην αντίθετη περίπτωση που η μορφή διαμορφώνει το περιεχόμενο όμως

συμβαίνει στη λογοτεχνία η απόλαυση αποτελεί πραγματικό κίνητρο. Αυτό που μας μαθαίνει η περιπλάνηση στο «δάσος της αφήγησης» όπως το ονομάζει ο Έκο, είναι η ευχαρίστηση της περιπλάνησης. Όπως μας λέει: «Υπάρχουν δύο τρόποι να περπατήσεις μέσα στο δάσος. Ο ένας είναι να πάρεις ένα από τα μονοπάτια που θα σε βγάλουν το συντομότερο δυνατό από την περιπλάνησή σου. Ο άλλος είναι να συνεχίσεις να περπατάς και να αναρωτιέσαι γιατί κάποια από τα μονοπάτια είναι περισσότερο προσπελάσιμα από άλλα. (Έκο, 1994, σσ. 10, 173)

Εφόσον η απόλαυση σχετίζεται με την ανεμπόδιστη άσκηση των πνευματικών ικανοτήτων, τότε δεν υπάρχει λόγος να υποθέτουμε ότι η απόκτηση της εννοιολογικής γνώσης των αρετών, που εκμαιεύεται από τη λογοτεχνία, πρέπει να στερείται απόλαυσης, από τη στιγμή που ασκεί, αισθητά, τις ικανότητές μας να στοχαζόμαστε και να ανακαλύπτουμε. Η λογοτεχνία μας παρέχει αυτογνωσία σχετικά με το εννοιολογικό μας σχήμα και κοινωνική γνώση για τα ήθη μας, και τελειοποιεί τον γνωστικό μας χάρτη του κόσμου με αντικειμενικό στόχο να μπορούμε να κρίνουμε τους άλλους. Όλα αυτά συντελούνται με μια συμμετοχική μέθοδο που όχι μόνο μας ανταμείβει, αλλά μας απορροφά και μας συναρπάζει. (Carroll, 2002, σσ. 312-313)

Η λογοτεχνία και ειδικά το δράμα, σύμφωνα με την ερευνήτρια Hare , είναι ένα μέσον ευέλικτο και προσαρμόσιμο. Συμπυκνώνει τον συμβολισμό του θέματος και τον μετατρέπει σε παρατηρήσιμα κοινά δεδομένα, προκαλεί συζήτηση και ενασχόληση με επιλεγμένες οπτικές του θέματος, εξανθρωπίζει και εξατομικεύει, μετασχηματίζει αφηρημένα θέματα σε προσωπικά, ενώ επιτρέπει την άσκηση μέσω της βιωματικότητας, παράγει τον αυθορμητισμό και τη δημιουργικότητα και μπορεί να οδηγήσει στην ευχάριστη κατάκτηση μάθησης, η οποία όμως είναι σημαίνουσα. (Hare, 1978)

Η τέχνη μας λέει ο Κόλλινγκουντ, πρέπει να έχει έναν χαρακτήρα προφητικό. Όχι με την έννοια ότι προβλέπει μελλοντικά γεγονότα, αλλά με την έννοια ότι αποκαλύπτει όσα το ίδιο το κοινό δεν αντιλαμβάνεται. (Κιντή, 2015, σ. 186)

1.13 Λογοτεχνία και Κριτικός στοχασμός

Ο Adorno με το έργο του «Αισθητική Θεωρία» (2000) προχώρησε ακόμα ένα βήμα. Υποστήριξε ότι στο μέτρο που ενσωματώνουμε αισθητικά στοιχεία στον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε, δηλαδή στο μέτρο που προσεγγίζουμε ολιστικά και διαλεκτικά τις καταστάσεις και νοιαζόμαστε για τις αληθινές εκφάνσεις της ύπαρξης, είναι δυνατόν να δημιουργούνται στην καθημερινή πρακτική οι προϋποθέσεις για να απεγκλωβίζεται η συνείδησή μας από τους καταναγκασμούς της κοινωνικής πραγματικότητας. (Adorno, 2000)

Τέλος, αυτός είναι και ο λόγος που τα έργα τέχνης χαρακτηρίζονται από την αντισυμβατική υφή τους. Η δομή και το περιεχόμενό τους διαφέρουν από το σύνηθες, αντιτίθενται στα στερεότυπα, στην τυποποίηση, στο αυτονόητο. Μας εισάγουν σε αναζητήσεις στις οποίες δεν είμαστε μαθημένοι. Οι διάλογοι για την κατανόησή τους δεν ακολουθούν γνωστά χνάρια και κλισέ. Δεν μαντεύει κανείς εύκολα τα νοήματα· δεν υπάρχουν μονοσήμαντες εκφράσεις των καταστάσεων· οι ερμηνείες ου αναδύονται δεν είναι οι αναμενόμενες· οι λύσεις των συγκρούσεων δεν είναι σχηματικά «λυτρωτικές». Τα ερωτήματα που θέτει ο καλλιτέχνης δεν έχουν μία και μόνη «σαφή» απάντηση, όπως θα προσδοκούσε ο κυρίαρχος τρόπος σκέψης. Τα έργα τέχνης έχουν απεριόριστες δυνατότητες ερμηνείας. Δίνουν στον καθένα τη δυνατότητα να διαμορφώνει μια διαλεκτική σχέση μαζί τους, να τα προσεγγίζει με τον δικό του τρόπο και να ανακαλύπτει μέσα σε αυτά το δικό του νόημα.

Ο παρατηρητής που χρειάζεται να ενεργοποιήσει έντονα τις διανοητικές και ψυχικές δυνάμεις που διαθέτει προκειμένου να διεισδύσει στην ουσία του. Χρειάζεται να εμπλακεί συνειδητά στη διεργασία αντίληψης των νοημάτων, που υπάρχουν πίσω από την επιφάνεια και να δώσει τη δική του ερμηνεία. Όσο περισσότερο κατορθώνει να το κάνει αυτό τόσο πιο αποφασιστικά εισχωρεί στο πνευματικό περιεχόμενο του έργου και το αναδημιουργεί. Από τα παραπάνω επιχειρήματα των Adorno και Horkheimer απορρέει το επόμενο βασικό σκέλος του συλλογισμού τους, που αφορά στην κριτική λειτουργία της αισθητικής εμπειρίας. Τα έργα τέχνης εξαιτίας του αντισυμβατικού χαρακτήρα τους, της ολιστικής τους διάστασης, του αυθεντικού νοήματος ζωής που αποπνέουν και των πολλαπλών ερμηνειών που επιδέχονται, βρίσκονται σε αντίθεση με την εργαλειακή ορθολογικότητα, που είναι ενσωματωμένη στους μηχανισμούς της κοινωνικής πραγματικότητας. Τα χαρακτηριστικά της αυθεντικής τέχνης διαφέρουν από τα στερεότυπα σχήματα συμπεριφοράς, τις αλλοτριωμένες σχέσεις και τα κλειστά συστήματα αντιλήψεων, που διέπουν την κατεστημένη τάξη των πραγμάτων. Συνεπώς η επαφή με την τέχνη λειτουργεί σαν

πεδίο μέσα στο οποίο καλλιεργείται η κριτική συνείδηση. Προσφέρει κριτήρια, που μας βοηθούν να αποσπαστούμε από τις κυρίαρχες νόρμες, να αμφισβητήσουμε τις διαθέσεις και τις παραδοχές που είναι εγκαθιδρυμένες στις κοινωνικές και παραγωγικές σχέσεις και να συλλάβουμε την προοπτική ενός κόσμου καλύτερου από εκείνον στον οποίο ζούμε. (Marcuse, Adorno, Horkheimer, & Lowenthal, 1984, σ. 99)

Ο Effland παρουσίασε ορισμένα από τα πιο συγκροτημένα επιχειρήματα προκειμένου να εξηγήσει ότι η αισθητική εμπειρία και ειδικότερα η λογοτεχνία παρέχει μοναδικές ευκαιρίες για την ενίσχυση του στοχασμού και του κριτικού αναστοχασμού. Οι συμβολικές φόρμες που περιέχονται στα λογοτεχνικά έργα έχουν ευέλικτη διάρθρωση και διέπονται από μια λογική που χρησιμοποιεί την ολιστική προσέγγιση, τις μεταφορές και την αφήγηση προκειμένου να διαμορφώνονται τα νοήματα. Επιπλέον, η κατανόηση κάθε έργου τέχνης επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες που δεν αποκλείει η μία την άλλη, αλλά με την αλληλεπίδρασή τους προσδίδουν πλούτο στην προσέγγιση. Έτσι, η επαφή με αυτά μας εξοικειώνει με το να ερμηνεύουμε πολύπλοκα και αμφιλεγόμενα ζητήματα, να αντλούμε νόημα από ποικίλες καταστάσεις και να είμαστε δεκτικοί σε εναλλακτικές οπτικές πέρα από τις θεωρούμενες ως δεδομένες. Τα λογοτεχνικά έργα προσφέρουν εναύσματα για να κατανοήσουμε το κοινωνικό και το πολιτισμικό τους πλαίσιο, καθώς και ότι επιτρέπουν να αντιλαμβανόμαστε διαστάσεις όπως τα συναισθήματα, οι ηθικές αξίες, οι πνευματικές αναζητήσεις, που δεν μπορούν να κατανοηθούν με άλλο τρόπο. (Effland, 2002) Ταυτόχρονα, η συνάντηση των παλιών μας αντιλήψεων με τις νέες, που αναδύονται μέσα από την επαφή με την τέχνη, «έχει σαν αποτέλεσμα την ανακατασκευή του παρελθόντος» και έτσι ενισχύεται η ικανότητά μας να κατανοούμε την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο. (Dewey, 1980, σ. 285)

Στο έβδομο κεφάλαιο της αυτοβιογραφίας του ο Άντονι Τρόλοπ γράφει: «Η ικανότητα της τέχνης και ειδικά της λογοτεχνίας θέτοντας πολλές φορές αμφισβήτηση στις κυρίαρχες ιδέες που διέπουν μια κουλτούρα –τις ηθικές, τις πολιτικές ή ακόμη και τις θεωρητικές ιδέες– αποσταθεροποιούν τις κυρίαρχες ιδέες, προκαλώντας συχνά αντιπαραθέσεις, υποσκάπτοντας, ανατρέποντας και αποδυναμώνοντας τις κοινές αντιλήψεις. Τόσο με τον πεζό λόγο όσο και με την ποίηση, μπορούν να αναπτυχθούν ψεύτικα αισθήματα· μπορεί να δημιουργηθεί ψεύτικη τιμή, ψεύτικη αγάπη, ψεύτικη λατρεία· και τα δύο μπορούν να διδάξουν την κακία αντί της αρετής. Αλλά και τα δύο μπορούν εξίσου να εμφυσήσουν αληθινή τιμή, αληθινή αγάπη, αληθινή λατρεία και αληθινή ανθρωπιά. Και ο πιο σπουδαίος δάσκαλος είναι εκείνος ο οποίος θα διαδώσει στους περισσότερους. (Carrol, 2008, σσ. 269-270, 288-289)

1.14 Λογοτεχνία και ανάλυση κακού

Η λογοτεχνία μπορεί να εμπλακεί στη διερεύνηση φιλοσοφικών πτυχών σαν αυτές του υπαρξιακού φθόνου, καθώς η εξοικείωση με τέτοιους χαρακτήρες δεν είναι κάτι που εύκολα βρίσκει κανείς στο απόθεμα των εμπειριών ενός καθημερινού ανθρώπου. Η αναζήτηση της συμβολής της λογοτεχνίας στην ανάλυσή τους μοιάζει αναπόφευκτη. Ο McGinn παραπέμπει, για αυτό το σκοπό, στο έργο του Herman Melville, *Billy Budd*, αλλά και στον *Othello* του Shakespeare. Στα έργα αυτά ο McGinn προσεγγίζει ζητήματα όπως το θέμα του κακού μέσα, τα οποία μέσα από τη συμβολή των λογοτεχνικών αναλύσεων, παρουσιάζονται μέσα από το πρίσμα της συγκεκριμένης, χειροπιαστής οπτικής τους, σε μια άλλη διάσταση. Η ανάλυση του Σαιξπηρικού *Οθέλου* προσθέτει στην κατανόηση του έργου, συγκεκριμενοποιεί φιλοσοφικά θέματα και δικαιολογεί τη φιλοσοφική κριτική της λογοτεχνίας.

Συμπερασματικά τόσο η Nussbaum όσο και ο McGinn, εκτός από την αναγνώριση της γνωστικής διάστασης της λογοτεχνίας, εισηγούνται και τη γνωστική και ηθική αξιολόγησή της. (McGinn, 1997, σσ. 133-134)

1.15 Μεταφυσική, υπαρξιακή διάσταση λογοτεχνίας

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της φιλοσοφικής διάστασης της λογοτεχνίας είναι ότι μέσα από αυτά αναζητούμε να δώσουμε μια απάντηση σε οικολογικά, μεταφυσικά ερωτήματα. Όπως υποστηρίζει ο Eco μέσα από αυτές αναζητούμε έναν τρόπο για να δώσουμε νόημα στην ύπαρξή μας. Κατά τη διάρκεια της ζωής μας, άλλωστε, αναζητούμε μια ιστορία για τις ρίζες μας, που θα μας εξηγήσει γιατί γεννηθήκαμε και γιατί ζήσαμε. Μερικές φορές ψάχνουμε για μια ιστορία του κόσμου. Μερικές φορές η προσωπική μας ιστορία συμπίπτει με την ιστορία του σύμπαντος. (Eco, 1994, σ. 184)

Τα επαναλαμβανόμενα ερωτήματα που διατυπώνει ο McGinn αναφερόμενος στο μυθιστόρημα: «Γιατί μας συνεπαίρνει τόσο;», «Τι σημαίνει για μας;» και η απάντησή του: «Το τέρας είμαστε εμείς», τοποθετούν σαφώς το κέντρο του ενδιαφέροντός του όχι τόσο στη φύση του κακού, το οποίο επισημαίνεται ως μία μύχια πλευρά του εαυτού μας –αντίδραση στη συνειδητοποίηση της υπαρξιακής μας κατάστασης– αλλά στην

καταλυτική συμβολή του λογοτεχνικού αυτού είδους στην προσπάθεια αυτοσυνειδησίας με έναν τρόπο καταλυτικό. Μέσα από αυτό το πρίσμα θεωρούμενη, η όλη ιστορία παίρνει τη μορφή μιας σειράς αποκαλύψεων πτυχών της ψυχής μας, όπως η υπαρξιακή απομόνωση. (McGinn, 1997)

Η δημιουργία είναι ωστόσο ο κοινός τόπος συνάντησης φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Ο Bruno Cany αναφορικά με το θέμα αυτό θεωρεί τη δημιουργία σαν συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη φιλοσοφία και στην λογοτεχνία. Η δημιουργία που προκαλεί έκπληξη και θέτει επίσης ερωτήματα. Στην απορία ή στη διερώτηση, εδώ έγκειται ο δυναμισμός της σχέσης μας με τον κόσμο. Λογοτεχνική δημιουργία, ποιητική και αφηγηματική, από τη μια πλευρά, από την άλλη, φιλοσοφική δημιουργία. Έξω από τη δημιουργία καινούργιων κόσμων, ο ίδιος ο κόσμος φαίνεται πως χάνει το ενδιαφέρον του και δεν συνιστά πλέον πηγή έκπληξης. (Cany, 2015, σ. 217)

1.16 Φιλοσοφική Διάσταση της Ανάγνωσης

Ο στοχασμός και η συζήτηση για την ερμηνευτική του λογοτεχνικού κειμένου ο τρόπος δηλαδή ανταπόκρισης του αναγνώστη στο λογοτεχνικό έργο είναι άσκηση φιλοσοφική που προωθεί το φιλοσοφικό στοχασμό. Η ερώτηση που ανακύπτει σχεδόν αυτόματα είναι οντολογικού χαρακτήρα: Το κείμενο ανήκει στον αναγνώστη, ποιος όμως είναι ο αναγνώστης; Και κυρίως: ποιος είναι ο αναγνώστης σε σχέση με το κείμενο;

Σύμφωνα με τον Gadamer, το κείμενο ανήκει στον εαυτό του και στον αναγνώστη. Η πρώτη επαφή με αυτό, δημιουργεί μια αίσθηση οικειότητας, που προτείνεται με την εξαρτώμενη από τον ορίζοντά μας προκατανόηση (ή σύντομη εποπτεία). Την γενική ιδέα, δηλαδή, που σχηματίζουμε για το τι θα πει το κείμενο, πριν ακόμα το διαβάσουμε και που το κάνει να αναδύεται περισσότερο και όχι να παρουσιάζεται ως εκ του μηδενός. Στη σύγχρονη ερμηνευτική, ο συγγραφέας εκλείπει. Υπάρχει μόνον σαν ανάμνηση, σαν ίχνος. Ο αναγνώστης συνδιαλέγεται μόνον με το κείμενο. Το μόνον αληθές νόημα, είναι το καταγεγραμμένο. Κάθε προσπάθεια ανασύστασης των προθέσεων του δημιουργού, της ψυχικής του κατάστασης, ή του περιγυρού του, οδηγούν έξω από το κείμενο, σε ένα «παρακείμενο», που δεν προσφέρει εχέγγυα αλήθειας. (Gadamer, 1988)

Είναι προφανές ότι η ισχυρή θέση σύμφωνα με την οποία η ερμηνεία καθορίζεται μονοσήμαντα και σε απόλυτο βαθμό δεν ευσταθεί· επομένως το ζητούμενο είναι μια ασθενής μορφή προθεσιοκρατίας, η οποία διατηρεί την πεποίθησή μας ότι οι προθέσεις που διέπουν τη δημιουργία του έργου είναι πραγματικές. Έτσι θα μπορούσε να είναι πειστικότερη η αντίληψη μιας πεπερασμένης πολυσημίας των κειμένων, η ανάδειξη της οποίας υπόκειται στην εφαρμογή ορισμένων διυποκειμενικών κριτηρίων. (Βιρβιδάκης & Ρηντ-Τσόχα, 2008, σσ. 190-191) Αυτή ακριβώς η αναζήτηση της πολυσημίας αποτελεί στοχασμό φιλοσοφικό αφού το έργο υφίσταται μόνο όταν υπάρχουν αναγνώστες, οι οποίοι θα το ερμηνεύσουν. Όπως υποστηρίζει και ο Arthur Danto: Λογοτεχνία υπάρχει όταν για τον κάθε αναγνώστη «Εγώ», το «Εγώ» είναι το θέμα της ιστορίας. Το έργο βρίσκει το θέμα του μόνον όταν διαβάζεται. (Danto, 2008, σ. 390)

Η φιλοσοφική διάσταση της ανάγνωσης διαφαίνεται καθαρά και στον ρόλο της να αναδεικνύει τη διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και φαντασιακού στοιχείου. Ο Borges σε δύο σημεία μιλάει για την αυτονομία του κειμένου σε σχέση με τον δημιουργό του: «Είμαι οπαδός του να εξαντλώ όλες τις πιθανές ερμηνείες ενός γεγονότος. Από την άλλη, σκέφτομαι πως αυτό είναι έτσι κι αλλιώς η δουλειά του αναγνώστη. (...) Μου φαίνεται περίεργη η περίπτωση μερικών συγγραφέων που εκνευρίζονται και λένε: “Μα όχι, εγώ δεν θα ήθελα να πω αυτό το πράγμα”. Τι σημασία έχει αυτό που ήθελε να πει, αφού από την στιγμή που το έργο υπάρχει, είναι σαν πλάσμα του θεού, αυτόνομο.» (Borges, 1999, σ. 109)

Οι οπαδοί του Φορμαλισμού και της Νέας Κριτικής θα ασκήσουν μάλλον αρνητική κριτική στις παραπάνω απόψεις του Borges αφού αποκλείουν εκ των πραγμάτων τον αναγνώστη από την ερμηνεία.

Οι εκπρόσωποι της σύγχρονης ερμηνευτικής αποδίδουν το ρόλο της κατανόησης στην έννοια της συγχώνευσης των οριζόντων. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία ο δικός μας ιστορικός ορίζοντας συγχωνεύεται με τον ιστορικό ορίζοντα του έργου. Εξαρτάται από τι είδους ερωτήματα θέτουμε εμείς σε αυτό. Κάθε κατανόηση είναι παραγωγική, είναι πάντα η κατανόηση κάτι διαφορετικού, η συνειδητοποίηση νέων δυνατοτήτων του κειμένου, ένα είδος μετατροπής του. Μπορούμε να κατανοήσουμε το παρόν μόνο μέσω του παρελθόντος. Κατανοούμε κάτι μόνο όταν ο δικός μας ορίζοντας ιστορικών νοημάτων και υποθέσεων «συγχωνεύεται» με τον ορίζοντα μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένο το ίδιο έργο.

Στην αισθητική της πρόσληψης με βασικό εκπρόσωπο τον Hans Robert Jauss, τα ίδια τα λογοτεχνικά έργα παραμένουν σταθερά, ενώ μεταβάλλονται οι ερμηνείες τους: τα ίδια τα κείμενα και οι λογοτεχνικές παραδόσεις μεταβάλλονται ενεργά σε συνάρτηση με τους ποικίλους ιστορικούς «ορίζοντες» μέσα στους οποίους προσλαμβάνονται. (Χριστόπουλος, 2010)

Ο E. D. Hirsch επιμένει πως μία από τις πολλές ερμηνείες του κειμένου, εκείνη του ίδιου του συγγραφέα, πρέπει να εκλαμβάνεται ως κανονιστική: «Εάν το νόημα του κειμένου δεν ταυτίζεται με εκείνο που εννοεί ο συγγραφέας, τότε καμία ερμηνεία δεν είναι δυνατόν να αντιστοιχεί στο νόημα του κειμένου, αφού το κείμενο δεν έχει κανένα καθορισμένο ή καθορίσιμο νόημα».

Ο Wolfgang Iser είναι όμως αυτός που κατά την προσωπική μου άποψη εμπλέκει στο μεγαλύτερο βαθμό την ανάγνωση λογοτεχνικών έργων στο πεδίο των φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στο έργο του «Η Πράξη της Ανάγνωσης» (1978) θεωρεί ότι ο ρόλος του αναγνώστη στην ερμηνεία του κειμένου είναι καθοριστικής σημασίας, αλλά συγχρόνως υποστηρίζει ότι το κείμενο έχει μια αντικειμενική δομή, ακόμη κι αν αυτή πρέπει να συμπληρωθεί από τον αναγνώστη. Το πιο αποτελεσματικό λογοτεχνικό έργο, για τον Iser, είναι αυτό που εξαναγκάζει τον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει εκ νέου και με κριτικό τρόπο τους συνηθισμένους κώδικες και τις προσδοκίες του. Το έργο ανακρίνει και μετασηματίζει τις λανθάνουσες πεποιθήσεις που μεταφέρουμε σ' αυτό, «αποσταθεροποιεί» τους τετριμμένους μας τρόπους αντίληψης και μ' αυτό τον τρόπο μας αναγκάζει να αναγνωρίσουμε για πρώτη φορά ότι είναι τετριμμένοι. Αντί να ενισχύει τις δεδομένες αντιλήψεις μας, το αξιόλογο λογοτεχνικό έργο παραβιάζει ή καταπατά αυτούς τους συνηθισμένους τρόπους θέασης και έτσι μας διδάσκει νέους κώδικες κατανόησης. Αν με τις στρατηγικές της ανάγνωσης μεταβάλλουμε το κείμενο, συγχρόνως και το κείμενο μεταβάλλει εμάς. Η όλη ουσία της ανάγνωσης είναι ότι μας οδηγεί σε βαθύτερη αυτοσυνειδησία, ενεργεί ως καταλύτης για το σχηματισμό μιας περισσότερο κριτικής άποψης για την ταυτότητά μας. Είναι σα να διαβάζουμε τον ίδιο τον εαυτό μας, καθώς διαβάζουμε ένα βιβλίο. Η ανάγνωση για τον Iser δεν είναι μια ευθύγραμμη κίνηση, δεν είναι απλώς μια συσσωρευτική διαδικασία, καθώς οι αρχικές μας εικασίες δημιουργούν ένα πλαίσιο αναφοράς εντός του οποίου θα ερμηνεύσουμε όσα ακολουθούν, αλλά όσα ακολουθούν είναι πολύ πιθανό να μετασηματίσουν αναδρομικά τις αρχικές μας αντιλήψεις, τονίζοντας μερικά σημεία τους και υποβαθμίζοντας άλλα. Καθώς συνεχίζουμε την ανάγνωση, απορρίπτουμε υποθέσεις, αναθεωρούμε απόψεις, εξάγουμε όλο και πιο σύνθετες προβλέψεις. Κάθε πρόταση

ανοίγει έναν ορίζοντα ο οποίος επιβεβαιώνεται, αμφισβητείται ή υπονομεύεται από την επόμενη πρόταση. Διαβάζουμε προς τα μπρος και προς τα πίσω συγχρόνως, προβλέποντας και ενθυμούμενοι, αντιλαμβανόμενοι ίσως άλλες πιθανές πραγματώσεις του κειμένου τις οποίες έχει αρνηθεί η ανάγνωσή μας. Επιπλέον, όλη αυτή η πολύπλοκη διαδικασία συντελείται σε πολλά επίπεδα συγχρόνως, διότι το κείμενο έχει «φόντο» και «προσκήνιο», διαφορετικές αφηγηματικές οπτικές γωνίες, εναλλακτικά στρώματα νοήματος ανάμεσα στα οποία κινούμαστε διαρκώς. Η αισθητική αντίδραση δημιουργείται από την αλληλεπίδραση κειμένου και αναγνώστη, ο οποίος συμπληρώνει τα κάθε είδους κενά που υπάρχουν σε ένα κείμενο (π.χ. χαρακτηριστικά προσώπων, συμπεράσματα κ.ά.). Η παρουσία αυτών των κενών στο κείμενο προϋποθέτει την ενεργοποίηση του αναγνώστη κατά την αναγνωστική διαδικασία.

Ο Barthes στο βιβλίο του «Η Απόλαυση της Ανάγνωσης» (1973), σε αντίθεση με τον Iser που συγκεντρώνει κυρίως την προσοχή του στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, μελετά το μοντερνιστικό κείμενο που διαλύει κάθε ξεχωριστό νόημα σε ένα ελεύθερο παιχνίδι λέξεων επιδιώκοντας να αποδιοργανώσει τα καταπιεστικά συστήματα σκέψης με μια ακατάπαυστη μετατόπιση και ολίσθηση της γλώσσας. Ένα τέτοιο κείμενο απαιτεί όχι τόσο μια «Ερμηνευτική» όσο μια «Ερωτική»: εφόσον δεν υπάρχει κανένας τρόπος να το περιορίσουμε σε ένα συγκεκριμένο νόημα, ο αναγνώστης απλώς απολαμβάνει το ερεθιστικό γλίστρημα των σημείων, τις προκλητικές αναλαμπές νοημάτων τα οποία έρχονται στην επιφάνεια μόνο και μόνο για να καταδυθούν ξανά. Αιχμάλωτος αυτού του γεμάτου ζωντανία χορού της γλώσσας, απολαμβάνοντας την υφή των ίδιων των λέξεων, ο αναγνώστης δε γνωρίζει τόσο τη σκόπιμη απόλαυση της δημιουργίας ενός συνεκτικού συστήματος, όσο τη μαζοχιστική ηδονή τού να αισθάνεται τον εαυτό του να κατακερματίζεται και να διασκορπίζεται στους περίπλοκους ιστούς του ίδιου του κειμένου. (Barthes, 2005)

Ο Έκο θέτει όρια στις απεριόριστες ερμηνείες, που μπορούν να οδηγούν σε παρερμηνείες, διατυπώνοντας την άποψη ότι το κείμενο σε μια ορισμένη στιγμή και για μια ορισμένη αναγνωστική και ερμηνευτική κοινότητα θα πρέπει να έχει μια ορισμένη «σημασία», περιορίζοντας έτσι κάπως τη ρευστότητα της ερμηνείας. (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α' Τεύχος Α' Τάξη Γενικού Λυκείου, Βιβλίο Καθηγητή, σ. 15-19)

Το νόημα του κειμένου ανακαλύπτεται ή κατασκευάζεται; Αυτή είναι μια αληθινά φιλοσοφική ερώτηση που απάντησή της εμπλέκει σε μεγάλο βαθμό το φιλοσοφικό στοχασμό.

Σε μια εργασία κατά τα άλλα εχθρική προς τον μεταδομισμό, ο Jonathan Culler γράφει ότι «το νόημα μιας πρότασης δεν είναι μια μορφή ή μια ουσία παρούσα τη στιγμή της παραγωγής της και κείμενη πέρα από αυτή περιμένοντας να ανακτηθεί, αλλά μια σειρά εξελίξεων τις οποίες προκαλεί, όπως αυτές καθορίζονται από παρελθοντικές και μελλοντικές σχέσεις μεταξύ των λέξεων και των συμβάσεων των σημειωτικών συστημάτων». (Culler, 1975, σ. 132)

Σύμφωνα πάντως με τον Richards δεν αληθεύει το ότι αν ένα κείμενο σημαίνει κάτι, δε μπορεί να σημαίνει και κάτι άλλο και μάλιστα ασύμβατο προς το προηγούμενο νόημα. Η Νέα Κριτική δέχεται ως δεδομένο ότι «στην εμφάνισή τους μέσα σε ένα περιβάλλον, οι λέξεις περιλαμβάνουν, έστω δυνάμει, όλα τα νοήματα που είχαν ποτέ σε προηγούμενα πλαίσια». (Richards, 1938, σ. 256) Η άποψη αυτή του Richards συνάδει με τον κριτικό πλουραλισμό, οποίος σε γενικές γραμμές, υποστηρίζει ότι τα λογοτεχνικά κείμενα, σε αντίθεση με τα φυσικά φαινόμενα για τα οποία υφίσταται μία μόνον ορθή εξήγηση, επιδέχονται πολλές εξίσου αποδεκτές, αν και ασύμβατες, ερμηνείες. Οι κριτικοί πλουραλιστές μερικές φορές υποστηρίζουν, όπως ο Jones, ότι όλες οι ερμηνείες είναι αναγκαστικά μερικές, ότι η κριτική συνίσταται «πάντοτε... σε μία επιλογή ιδιοτήτων». Ο Jones υποστηρίζει ότι «η προσπάθεια να αποδώσουμε νόημα στο κείμενο, να το καταστήσουμε συνεκτικό», καθορίζεται απαραίτητα από το «σημείο θέασης, την οπτική γωνία από την οποία βλέπουμε κάτι, όσο (και από) την όψη του αντικειμένου που μελετούμε». (Goldman, 2013, σσ. 181-182, 193) Το συμπέρασμα είναι ότι αφού κάθε ερμηνεία εμπερικλείει κάποια οπτική γωνία και αφού καμιά οπτική δεν βρίσκεται σε περισσότερο προνομιούχα θέση σε σχέση με τις άλλες, οι διαφορετικές αναγνώσεις του κειμένου, ακόμα και αν φαινομενικά ασύμβατες, μπορεί να είναι εξίσου αποδεκτές.

«Η νέα στροφή της κριτικής εμπερικλείει μια αμφισβήτηση της έννοιας του αυτόνομου λογοτεχνικού έργου και της ιδέας ότι κάθε έργο έχει ένα σταθερό και προσδιορισμένο νόημα. Το λογοτεχνικό έργο μπορεί να ιδωθεί κατά ποικίλους τρόπους ως ανοικτό και απρόβλεπτα παραγωγικό. Η ανάγνωση ενός ποιήματος είναι μέρος του ποιήματος. Η ανάγνωση αυτή με τη σειρά της είναι παραγωγική. Παράγει πολλαπλές ερμηνείες στο πλαίσιο μιας αέναης δραστηριότητας χωρίς αναγκαία κατάληξη». (Miller, 1976)

Το νόημα επομένως εξαρτάται από τις προθέσεις του συγγραφέα ακόμα και όταν δεν το έχει συνειδητοποιήσει. Εφόσον οι προθέσεις του συγγραφέα εξαρτώνται από το τι θα μπορούσε να εννοεί κάποιος γράφων, το νόημα του κειμένου στο παρελθόν, ενώ

η κατανόησή του καθεαυτήν ανήκει στο μέλλον. Η κατανόηση ενός κειμένου αποτελεί ένα ιστορικό εγχείρημα υπό δύο έννοιες: όχι μόνον επιστρατεύει την ιστορία αλλά ξεδιπλώνει μέσα στον χρόνο και βασίζεται σε όλα όσα θα γνωρίσουμε, τώρα και στο μέλλον, για τον κόσμο, ο οποίος περιλαμβάνει και τους ίδιους τους εαυτούς μας. Η κατανόηση ενός κειμένου είναι τόσο εύκολη ή τόσο δύσκολη όσο το εγχείρημα αυτό. Ερμηνεύοντας ένα κείμενο έχουμε να κατανοήσουμε μια πράξη και έτσι να κατανοήσουμε ένα δρών υποκείμενο και κατά συνέπεια και άλλες πράξεις και άλλους «δρώντες» και ό,τι αυτοί εξελάμβαναν ως δεδομένο και ό,τι εννοούσαν, πίστευαν ή επιθυμούσαν. Για τον λόγο αυτό το κάθε κείμενο είναι ανεξάντλητο: το πλαίσιό του είναι ο κόσμος. (Νεχαμάς, 2008, σσ. 325, 330, 336-338, 341)

Ο ιδανικός αναγνώστης βρίσκεται κατά τη γνώμη μου πολύ κοντά στον «Σιωπηρό» αναγνώστη του Wolfgang Iser. Για τον Iser, ο αναγνώστης κάνει το κείμενο να αποκαλύψει την πολλαπλή δυνατότητα συνειρμών. Αυτή η αλληλεπίδραση με το ακατέργαστο υλικό του κειμένου όπως φράσεις, προτάσεις, πληροφορίες δεν λαμβάνει χώρα στο ίδιο το κείμενο, αλλά μπορεί να εμφανισθεί μόνο στη διαδικασία της ανάγνωσης. Αυτή η διαδικασία διατυπώνει κάτι που δεν είναι διατυπωμένο στο κείμενο και που αντιπροσωπεύει ωστόσο την πρόθεσή του. (Wolfgang, 1978, σσ. 278-287)

Η ανάγνωση τελικά είναι μια φιλοσοφική περιπέτεια. Ο Eco χρησιμοποιεί μια μεταφορά του Χόρχε Λούις Μπόρχες, η οποία περιγράφει τη μαγεία της περιπέτειας. «Όταν διαβάζουμε ιστορίες χανόμαστε σε ένα δάσος, το δάσος είναι ... ένας κήπος με διχαλωτά μονοπάτια. Ακόμα και αν τα μονοπάτια σε ένα δάσος δεν είναι ευκολοδιάβατα ο καθένας μπορεί να χαράξει το δικό του μονοπάτι, αποφασίζοντας να προχωρήσει αριστερά ή δεξιά ξεκινώντας από ένα συγκεκριμένο δέντρο και κάνοντας επιλογές ανάμεσα στα δέντρα που συναντάει στο διάβα του.» (Eco, 1994, σ. 17)

1.17 Συμπεράσματα

Όπως διαπιστώσαμε πολλά είναι τα σημεία συνάντησης της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας. Η λογοτεχνία εξαιτίας της προσήλωσής της στα «επιμέρους» μπορεί να εκφράσει πολλές φορές εξίσου καλά ακόμα και καλύτερα από τη φιλοσοφία φιλοσοφικό και ηθικό στοχασμό γύρω από το ερώτημα για το «πώς πρέπει κανείς να ζει». Επιπλέον επειδή η λογοτεχνία δεν επεξεργάζεται μόνο επί μέρους φιλοσοφικά προβλήματα όπως για παράδειγμα την αγάπη, την ελευθερία, τον θάνατο, τις

υπαρξιακές αγωνίες του ανθρώπου, αλλά πρωτίστως τις ιδέες, ο φιλοσοφικός της χαρακτήρας δεν αποτελεί πρόσθετο στοιχείο, αλλά δομικό συστατικό της ίδιας. Τα φιλοσοφικά επιχειρήματα της λογοτεχνίας επικεντρωμένα σε συγκεκριμένες καταστάσεις με απήχηση συναισθηματική, διαθέτουν πλοκή που κινεί το ενδιαφέρον και την έκπληξη και για αυτό το λόγο είναι πάντα πολύ πειστικά. Η ευστοχία τους αυτή ενισχύεται ακόμα πιο πολύ από την παρουσία εικόνων, μεταφορών και μυθοπλαστικών στοιχείων, στοιχεία που παρέχουν πολύτιμο επιπλέον υλικό για την ενίσχυση των φιλοσοφικών επιχειρημάτων. Τα μορφικά αυτά γνωρίσματα της λογοτεχνίας αλλά και το σύνθετο ποικίλο περιεχόμενό τους είναι ιδιότητες που καθώς διαφέρουν από τις αφηρημένες ιδέες και τον ορθολογισμό της φιλοσοφίας αποτελούν τις πηγές του φιλοσοφικού τους ενδιαφέροντος.

Ενδεδυμένη με το μαγικό πέπλο της καλλιτεχνικής αρτιότητας η λογοτεχνία διευκολύνει μέσω της ενσυναίσθησης τη φαντασιακή μας συμμετοχή σε ηθικά σημαντικές καταστάσεις, όπως την αντιμετώπιση ηθικών διλημάτων πάνω σε υπαρξιακά ζητήματα ζωής, αναγνωρίζοντας το ρόλο των αισθήσεων και της φαντασίας στην ηθική επιχειρηματολογία.

Τα λογοτεχνικά έργα καθώς απευθύνονται εξίσου και στο συναίσθημα, αλλά και στη λογική μπορούν να διερευνήσουν το πεδίο της φιλοσοφίας προτείνοντας μια ζωή πιο πλήρη και πιο πλούσια σε ηθικό επίπεδο. Η εμπλοκή των συναισθημάτων τα οποία γεννά η ανάγνωση ενός λογοτεχνικού έργου, αλλά και η εμπάθεια την οποία αυτά καθιστούν δυνατή ενισχύουν το γνωστικό ρόλο της λογοτεχνίας, αποδεικνύοντας πληρέστερα το ρόλο της στο κριτικό στοχασμό και αναστοχασμό για την ηθική πράξη. Η γνωστική κατανόηση, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της λογοτεχνικής ανάγνωσης ασκεί παιδευτική λειτουργία στον αναγνώστη και μπορεί να αυξήσει την επίγνωση για τον εαυτό μας, τη σχέση μας με τους άλλους ανθρώπους και το περιβάλλον ώστε να κάνουμε τη ζωή μας καλύτερη.

Η λογοτεχνία μπορεί ακόμα να μας παρέχει πρόσφορο πεδίο για την ανάλυση των χαρακτήρων, ζήτημα που δεν έχει γίνει συστηματικό αντικείμενο μελέτης από την ηθική φιλοσοφία. Ηθικές συγκρούσεις, πάθη και διλήμματα παρουσιάζονται με μεγαλύτερη διαύγεια στη λογοτεχνία και ειδικά στην τραγική ποίηση.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε τελικά να ισχυριστούμε ότι μέσα από τη συνάντηση φιλοσοφίας και λογοτεχνίας, η οποία πραγματοποιείται στα λογοτεχνικά έργα με φιλοσοφικό περιεχόμενο, οι διερευνήσεις των φιλοσοφικών προβλημάτων

εμπλουτίζονται και διευρύνονται ώστε τελικά οι δυο μορφές λόγου να αλληλοσυμπληρώνονται ξεπερνώντας την παλιά τους αντιπαλότητα.

Μπορούμε επομένως να δεχθούμε ότι στη «μυθοπλασία με εικόνες» ορισμό που δίνει ο Καμύ για τη φιλοσοφία και στη μυθοπλασία με ιδέες, είναι τελικά εφικτή η συνάντηση των δύο μορφών του λόγου, της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

«Και η χιών έστιλβε τήδε κακείσε ανάμεσα εις την επιφάνειαν του σκοτεινού δρυμόνος, λευκόν μυστήριον, σιωπηλόν, εν τη γλώσση των άστρων ανταποκρινόμενον, επάνω με την Πούλιαν, με τον πολικόν αστέρα, με την Άρκτον και με το Γαλαξίαν. Και δια της ριπής του Βορρά, όστις εφύσα εις τα φύλλα των παναρχαίων δένδρων, ο δρυμός, μεγαλοπρεπής, ασινή, υψώσει εναντίον του πέλεκυν ασεβή, διηγείτο εις γλώσσαν ακατάληπτον εις πάντας πόσους καιρούς και χρόνους είχε ζήσει, και πόσας γενεάς ανθρώπων είχεν ιδεί διαδεχομένας αλλήλας, χωρίς οι μεταγενέστεροι να διδάσκονται εκ της πείρας των προγενεστέρων και γίνονται λογικώτεροι.»

Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης

«Οι αλαφροΐσκιωτοι»

Peter Quince at the Clavier

«...In the green water, clear and warm,

Susanna lay.

She searched

The touch of springs,

And Found

Concealed imaging

She sighed,

For so much melody

Upon the bank, she stood

In the cool

Of spent emotions

She felt among the leaves,

The dew

Of old devotions...»

Wallace Stevens

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Ηθικοφιλοσοφικές προκείμενες στο έργο του Ν. Καζαντζάκη: «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

2.1 Εισαγωγή

Ο Καζαντζάκης δεν προέκυψε εκ του μηδενός. Είναι απότοκος –ως ατομική οντότητα και ως έργο– και εκφραστής (με τρόπο που διάλεξε ο ίδιος να είναι) της εποχής στην οποία έζησε και έπραξε. Γεννήθηκε και ανατράφηκε, συνέλαβε τις πρώτες εικόνες του κόσμου, μέσα στον αναβρασμό των τελευταίων, αιματηρών εξεγέρσεων της Κρήτης πριν από την Ένωση, γαλουχήθηκε με το όραμα και την προσδοκία της, έζησε τη δεκαετία της ξένης «προστασίας» του νησιού, μέθυσε νέος με το κρασί της λύτρωσης, έζησε το Διχασμό, τον Πρώτο πόλεμο, τους Βαλκανικούς πολέμους, τις εσωτερικές έριδες, την ανάταση, την αποκαρδίωση. Δεν ήταν απών. (Αλεξίου, 1997, σ. 2)

Ολόκληρο το έργο του Ν. Καζαντζάκη στηρίζεται στην ανάπτυξη θεμάτων αυθεντικά φιλοσοφικών, ιδίως μεταφυσικών και ηθικών. Ο ίδιος είχε συνειδητοποιήσει από νωρίς τον φιλοσοφικό χαρακτήρα του συγγραφικού του σχεδίου: «Θέλω να σχηματίσω μια ατομική, δική μου αντίληψη της ζωής, μια θεωρία του κόσμου και του προορισμού του ανθρώπου και σύμφωνα με αυτή, συστηματικά και με ορισμένο σκοπό και πρόγραμμα, να γράφω, ό,τι γράφω», έλεγε ήδη στα 1908. Η σκέψη του Καζαντζάκη είναι με μιαν ακριβή σημασία και υπό όλες τις απόψεις φιλοσοφία της ζωής. Θεμέλιο και κεντρικό θέμα της είναι το φαινόμενο της ζωής και ο βίος του ανθρώπου, ο τελικός σκοπός και ο προορισμός του. Η σταθερή μέριμνά του δεν είναι απλώς η θεωρητική αλήθεια και γνώση, αλλά εκείνη η αλήθεια που απαντά στα προβλήματα της ζωής, της πράξης και της ψυχής. Χαρακτηριστικά της είναι η αντίθεση στη νοησιοκρατία και η αδιάκοπη αναζήτηση της γνήσιας ζωής και της αυθεντικότητας. Η ομοιότητα με ένα άλλο σύγχρονο φιλοσοφικό κίνημα είναι προφανής και δεν είναι η μόνη: ο Καζαντζάκης είναι ένας υπαρξιστής. Ο Κ. Ανδρουλιδάκης κατατάσσει τη σκέψη του Καζαντζάκη στο μεγάλο κοσμοθεωρητικό ρεύμα της φιλοσοφίας της ζωής. Μερικά κύρια γνωρίσματά της είναι: η αντιλογοκρατία, η μεταφυσική απαισιοδοξία έως τον μηδενισμό, αλλά συγχρόνως η εναγόνια αναζήτηση του «Θεού» και η διονυσιακή κατάφαση της ζωής, η ζωτικοκρατία ή βιταλισμός, η ηθική και ηρωική αυτονομία, η

αναζήτηση της λύτρωσης μέσω της πνευματικής δημιουργίας. (Ανδρουλιδάκης, 1997, σσ. 13, 16-17)

Ο Κ. Δ. Δημαράς αναφερόμενος στον Καζαντζάκη γράφει ότι μετέχοντας ακέραια στη σύγχρονή του πνευματική ζωή, ανήκει μάλλον στην ευρύτερη ιστορία της παιδείας, παρά στη στενά λογοτεχνική ιστορία της νέας Ελλάδας. (Δημαράς)

Σύμφωνα με τον Αλέξη Ζήρα το περιεχόμενο των έργων του σπανίως ήταν απλώς λογοτεχνικό, αλλά απλώνονταν όλο σε ένα αχανές πεδίο γραμματολογικών, φιλοσοφικών, πολιτικών και θρησκευολογικών αναφορών. (Ζήρας, 2007, σ. 1202)

Ο Κώστας Μιχαηλίδης αποκαλεί το Ν. Καζαντζάκη: «ποιητή, δηλαδή δημιουργό που πλάθει ζωντανές μορφές. Δεν είναι αφηρημένος στοχαστής, που κινείται μόνο μέσα στον κόσμο των εννοιών.» Μέσα στον δημιουργό Καζαντζάκη υπάρχει έντονος ο σχεδιασμός της ιδέας, που όντας βίος, ζωντανή προσωπική παρουσία, δεν παύει να γίνεται βιοθεωρητικό πρόβλημα, αναμέτρηση με τον στοχασμό, σύγκρουση και υπερβατική, τραγική συχνά στην απόληξή της, ανάταση. (Μιχαηλίδης, 1988)

Σύμφωνα με την Ελένη Οικονομίδου-Kristitch η μεταφυσική «σχεδιά» του Ν. Κ. είναι πολυφωνική και συχνά σημειωτική-συμβολική στην έκφρασή της. Και τούτο, γιατί δεν αποτελεί φιλοσοφικό, καθαρά έλλογο σχέδιασμα, αλλά κατ' εξοχήν στοχαστική βίωση, που δεν χωρίζεται από την υπόλοιπή του. (Οικονομίδου-Kristitch, 1998)

Οι αντιφάσεις και τα δίπολα χαρακτηρίζουν τη φιλοσοφία του Ν. Καζαντζάκη. Ο διχασμός που βρίσκεται στη βάση της κοσμοθεωρίας του εντοπίζεται στην αντίθεση διονυσιακού και απολλώνιου, η οποία υπήρξε και ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστράφηκε ολόκληρη η εσωτερική ζωή του. Η επίδραση την οποία ασκεί πάνω του η διδασκαλία του Νίτσε εδραιώνει την αντιδιανοησιοκρατική του στάση, ενώ ο βιταλισμός του Bergson τον βοηθάει στον καθορισμό της μεταφυσικής του θέσης, σε αρμονική πάντοτε σχέση προς την ηθική του καθήκοντος και τον βουδιστικό μυστικισμό. Συγκερασμός όλων αυτών των πεποιθήσεων σε μια πρόιμη ομολογία πίστης στάθηκε η «Ασκητική» (1927), στην οποία συμπυκνώνεται ο γενικότερος προβληματισμός του περί μεταφυσικής και ηθικής. Είναι η πηγή από όπου άντλησε το πρωτογενές υλικό για να σχηματοποιήσει τους ήρωές του και την ιδιαίτερη κοσμοαντίληψη που εκφράζουν. (Vitti, 1978, σ. 304)

Η «Ασκητική» η οποία γράφεται αρκετά νωρίς, μέσα στη δεκαετία του '20 δεν είναι μόνο το κατεξοχήν «φιλοσοφικό» βιβλίο του Καζαντζάκη που συμπυκνώνει τον οντολογικό, μεταφυσικό και ηθικό του προβληματισμό, είναι ουσιαστικά, όπως

ομολογεί ο ίδιος στη δύση του βίου του, «ο σπόρος από όπου βλάστησε όλο μου το έργο.» (Αθανασοπούλου, 2008) Στην «Ασκητική», που εξακολουθεί να διαβάζεται πολύ στο εξωτερικό, και επίσης στην «Οδύσσεια», συμπυκνώνεται όλη η φιλοσοφία του Καζαντζάκη: η συνεχής υπέρβαση των στόχων, η εγκατάλειψη των ασήμαντων φροντίδων της καθημερινότητας και η καταξίωση ενός γνησιότερου τρόπου ζωής, που βασίζεται και στο ένστικτο, όχι τόσο στη ξερή λογική, στη γνώση και στην επιστήμη, που αποτελούν το μονόδρομο της εποχής μας. (Αλεξίου, 1997, σ. 3) «Η στερνή, η πιο ιερή μορφή της θεωρίας είναι η πράξη» («Ασκητική», σ. 63).

Στα χρόνια της ωριμότητάς του τα στοιχεία της φιλοσοφίας του ξανασυντίθενται σε αυτό που αποκάλεσε συνθηματικά «κρητική ματιά», στο θάρρος, δηλαδή, να ζει και να δουλεύει κοιτάζοντας τον θάνατο κατά πρόσωπο. Στα γεράματά του θα συνοψίσει για μια ακόμη φορά το πιστεύω του. «Από τη νεότητά μου, η θεμελιακή αγωνία μου, από όπου πήγασαν όλες μου οι χαρές κι όλες οι πίκρες ήταν τούτο: η ακατάπαυτη, ανήλεη, εντός μου πάλη ανάμεσα στο πνεύμα και τη σάρκα. Μέσα μου παμπάλαιες ανθρώπινες και προανθρώπινες σκοτεινές δυνάμεις· και η ψυχή μου ήταν η παλαιίστρα όπου οι δύο τούτοι στρατοί χτυπιούνταν και έσμιγαν. Ένιωθα πως αν ένας μονάχα από τους δυο νικούσε και εξόντωνε τον άλλον ήμουν χαμένος· γιατί αγαπούσα το σώμα μου και δεν ήθελα να χαθεί· αγαπούσα την ψυχή μου και δεν ήθελα να ξεπέσει. Μαχόμουν να φιλιώσω τις δυο αυτές αντίδρομες κοσμογονικές δυνάμεις, να νιώσουν πως δεν είναι οχτροί, είναι συνεργάτες και να χαρούν, να χαρώ και εγώ μαζί τους την αρμονία. (Αφιέρωμα: Νίκος Καζαντζάκης, 1958)

2.2 Σύντομο βιογραφικό του Νίκου Καζαντζάκη

(όπως παρουσιάζεται στο πλαίσιο της έκθεσης του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού) (Εκδόσεις Καζαντζάκη & Μουσείο Καζαντζάκη)

Ο Νίκος Καζαντζάκης γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης στις 18 Φεβρουαρίου 1883, Παρασκευή, ημέρα των ψυχών. Η γριά μαμή «τον φούχτωσε στα χέρια της, τον πήγε στο φως και τον κοίταξε καλά καλά, σαν να έβλεπε λες μυστικά σημάδια απάνω του, τον σήκωσε αψηλά κι είπε: “Ετούτο το παιδί, να μου το θυμηθείτε, μια μέρα θα γίνει δεσπότης”». («Αναφορά στον Γκρέκο», σελ. 75)

Ο Καζαντζάκης παντρεύτηκε δύο φορές. Ο πρώτος του γάμος, με τη Γαλάτεια Αλεξίου, κατέληξε σύντομα σε διαζύγιο. Η δεύτερη σύζυγός του ήταν η Ελένη Σαμίου.

Ο Καζαντζάκης ταξίδεψε πολύ μέσα στην Ελλάδα, την ηπειρωτική και τη νησιωτική, για να γνωρίσει «τη συνείδηση της γης και της φυλής μας», όπως λέει ο ίδιος, να δει από κοντά τους ανθρώπους της και τους τόπους της, να βυθιστεί στην ιστορία, στην παράδοση, στο μύθο της. Τα ταξίδια τον ευχαριστούσαν και έτρεφαν την ψυχή του. Ακόμη, σε συνδυασμό με τις μελέτες του και τις γνώσεις του, αποτελούσαν πηγή έμπνευσης και συγγραφής. Έτσι, ταξίδεψε σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, καθώς και σε τόπους της Μέσης Ανατολής, και έφτασε μέχρι τη Σιβηρία, την Ιαπωνία και την Κίνα. Με την Κύπρο συνδέθηκε πολύ και τάχθηκε σταθερά υπέρ των αγώνων της για ελευθερία.

Ο Νίκος Καζαντζάκης εμφανίστηκε στα γράμματα το 1906 με δοκίμια και άλλα κείμενα σε περιοδικά. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη του λόγου. Έγραψε ποίηση, μυθιστορήματα, θεατρικά έργα, τραγωδίες, φιλοσοφία, ταξιδιωτικά. Ακόμη, έκανε πολλές μεταφράσεις, όπως το έργο «Η Θεία Κωμωδία» του Δάντη, και διασκεύασε μεγάλο αριθμό παιδικών βιβλίων.

Βασικός άξονας των βιβλίων του είναι η εσωτερική ελευθερία και η αξιοπρέπεια του ανθρώπου, η κοινωνική δικαιοσύνη, η τόλμη –όπως εκφράζεται στο φιλοσοφικό του όρο «η κρητική ματιά»– να κοιτάξεις άφοβα το φόβο, να ζεις τη ζωή των θνητών και να συμπεριφέρεσαι σαν να είσαι αθάνατος, να αγωνίζεσαι για την καταξίωση της ψυχής, μιας ψυχής διαρκώς πεινασμένης και ανικανοποίητης, που κατατροπώνει και κατατρώει τη σάρκα και οδηγεί σε πνευματική υπέρβαση και λύτρωση. Η ζωή του, λέει ο ίδιος, ήταν ένας κακοτράχαλος ανήφορος, που τον ανέβαινε η σαρανταπληγιασμένη ψυχή του για να φτάσει το σκοτεινό, το μυστηριώδη όγκο του Θεού και να ενωθεί μαζί του.

Παρά το γεγονός ότι ήταν ένας ασκητής, ένας αναχωρητής, αναμείχθηκε και στα κοινά, ακόμη και στην πολιτική ζωή της Ελλάδας. Μεταξύ άλλων, υπήρξε Δημοτικός Σύμβουλος στο Δήμο Αθηναίων. Το 1947-1948 διετέλεσε Τμηματάρχης της ΟΥΝΕΣΚΟ στο Παρίσι, από όπου και πάλι παραιτήθηκε, κι ας ήταν σπουδαία εκείνη η θέση, για να μπορέσει απερίσπαστος να επιδοθεί στην αγνή και αφιλόκερδη πνευματική δουλειά, όπως είπε ο ίδιος.

Σήμερα, ο Νίκος Καζαντζάκης θεωρείται οικουμενικός συγγραφέας, ένας κλασικός. Είναι ο πιο πολυμεταφρασμένος Έλληνας συγγραφέας σε όλο τον κόσμο. Σχεδόν δεν υπάρχει άνθρωπος που ξέρει να διαβάσει και δε θα μπορέσει σε κάποια γλώσσα ή διάλεκτο να διαβάσει Καζαντζάκη.

2.3 Επιδράσεις στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη

Γέννημα της εποχής του ο Καζαντζάκης ταλαντεύεται ανάμεσα στην άρνηση και την κατάφαση, στο παν και στο τίποτα, στην ενέργεια, στη διαίσθηση και στο μυστικισμό της Ανατολής με επιδράσεις από τους: Νίτσε, Μπερξόν, Βούδα, Κομφούκιο, Σωκράτη, Βυζαντινούς μοναχούς και ανατολίτες ασκητές.

Ο Καζαντζάκης δέχτηκε μεγάλη επίδραση από τον Μπερξόν (1859-1942). Κυρίαρχη έκφραση του ρεύματος της φιλοσοφίας του είναι η «ζωική (ή ζωτική) ορμή» νοούμενη ως διηνεκής δημιουργία, ως ένα γίνεσθαι που αδιάκοπα μετασχηματίζεται, μεταμορφώνεται. Η ορμή αυτή, όπως την αντιλαμβάνεται και την παρουσιάζει ο νεοφώτιστος Κρητικός στο κείμενό του για τον «Henri Bergson», δημοσιευμένο στο Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου (1912) αλλά και στην Ασκητική (1922-23), είναι αιώνια και ακατάλυτη και εκδηλώνεται με δύο αντίθετες ροπές ή «ρεύματα»: το ρεύμα της ζωής –που ρέπει προς τη σύνθεση και την αθανασία–, και το ρεύμα της ύλης –που ρέπει προς την αποσύνθεση και τον θάνατο. Είναι σαφές ότι τα δύο αυτά ρεύματα αναπαριστούν σχηματικά τη διττή καταστροφική-αναγεννητική δράση της ζωικής ορμής, η οποία διαρκώς καταλύει ύλη και αναδημιουργεί μέσω της ύλης όλο και πιο περίπλοκες μορφές ζωής. (Αθανασοπούλου, 2008)

Από τον Μπερξόνα έμαθε πρώτα-πρώτα πόσο μεγάλη σημασία έχει στη ζωή –πιο πολύ κι από τη λογική– η σοφία της ανθρώπινης εμπειρίας. Έπειτα πως για να λυθούν μερικά από τα προβλήματά της χρειάστηκε στενή συνεργασία διάνοιας και διαίσθησης, γιατί, καθώς λέει ο Μπερξόνας, *«μόνον η διάνοια θα ζητήσει να λύσει μερικά προβλήματα, μα δε θα τα λύσει ποτέ· μόνον η διαίσθηση μπορεί να τα λύσει, μα δε θα τα ζητήσει ποτέ»*. (Αναπλιώτης, 2003, σ. 199) Δύο είναι τα διδάγματα που απεκόμισε ο επίδοξος φιλόσοφος από τον μεγάλο στοχαστή: η αντιλογοκρατία και η θεωρία για τη «ζωτική ορμή». Κατά τον Καζαντζάκη, η φιλοσοφία του Μπερξόν «καταπολέμησε το διανοητικισμό και περιόρισε το κύρος του κι επομένως το κύρος της Επιστήμης μόνο στα φαινόμενα της ύλης», ενώ «καθόρισε τη δύναμη και τις αδυναμίες της διαίσθησης κι επικαλέστηκε τη συνεργασία διαίσθησης και διάνοιας για τις φιλοσοφικές έρευνες». «Η ζωή είναι διαρκής δημιουργία, αναπήδηση προς τα απάνω, ζωικό ανάβρυσμα, *elan vital*... Η φιλοσοφία πρέπει να θέσει σε επικοινωνία τον ατομικό ρυθμό της συνολικής ζωής» (Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη, Αθήνα 1965). (Ανδρουλιδάκης, 1997) Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι ο Bergson κάνει

εναργέστατες τις νέες φιλοσοφικές έννοιες που εισάγει, χάρη σε μια δεξιότατη χρήση του λόγου που, όντως, εκτός από φιλοσοφικός, είναι και λόγος έντεχνος, γι' αυτό και στα 1927, τιμήθηκε με το Νόμπελ για τη Λογοτεχνία.

Βέβαια, όπως εύκολα διαπιστώνει κανείς από μια λεπτομερή εξέταση και της «Ασκητικής», αλλά και του μεταγενέστερου έργου του, ο Καζαντζάκης δεν διαμορφώνει την οντολογία του αντλώντας αποκλειστικά και μόνο από τη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου, αλλά συνδυάζει τις βασικές ιδέες της μπερξονικής θεωρίας (*ζωική ορμή, δυναμική των μεταμορφώσεων*) με ιδέες που παίρνει από άλλες πηγές (Δαρβίνος: *εξέλιξη των ειδών*, Νίτσε: *βούληση για δύναμη/κυριαρχία*, ορθόδοξος και ανατολικός μυστικισμός: *μετουσίωση του υλικού και σαρκικού στοιχείου σε πνεύμα μέσα από την αδιάκοπη άσκηση*), και καταλήγει σε μια προσωπική οντολογική σύλληψη. Σχηματικά μπορούμε να πούμε ότι ο Μπερξόν δίνει στον Καζαντζάκη τη βάση της οντολογίας του ενώ ο Νίτσε του δίνει τη βάση της μεταφυσικής και ηθικής θεωρίας του. (Αθανασοπούλου, 2008)

2.4 «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

2.4.1 Η υπόθεση με λίγα λόγια

Το «Βίος και πολιτεία» του Αλέξη Ζορμπά είναι, αναντίρρητα, το διασημότερο έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Πρόκειται για ένα βιβλίο-σταθμό στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τόσο από εμπορική άποψη (μεταφράστηκε σε όλες τις γλώσσες του κόσμου και μπήκε στη λίστα των best-sellers στις περισσότερες χώρες), όσο και από καλλιτεχνική. (Καζαντζάκης, 2014, σ. XIII)

Ο συγγραφέας γνωρίζεται τυχαία με τον Ζορμπά, έναν ελεύθερο εργάτη και αθλητικό άνθρωπο, τον παίρνει μαζί του σε ένα χωριό της Κρήτης, όπου βάζουν σε λειτουργία μια μεταλλευτική επιχείρηση. Ο επιστάτης του είναι ένας πρωτόγονος χωρικός, που δεν «γνωρίζει» τίποτε από «γράμματα» και καλλιεργημένη σκέψη, αλλά σκέπτεται δρα και αισθάνεται αυθόρμητα, σαν ένα πρωτόγονο. Αυτός τα μπλέκει με μια σαντζά Γαλλίδα, ναυαγισμένη από τον καιρό που οι «Προστάτιδες δυνάμεις» είχαν στείλει στρατό προδοσίας στην Κρήτη. Και ικανοποιεί την παράκερη αισθησιακή του ζωτικότητα. Ο Ζορμπάς δεν ξέρει τίποτε άλλο, παρά το φαγί, το πιωτό και τη γυναίκα: να ικανοποιεί τις στοιχειώδεις ορμές του. Όταν φαντάστηκε κάτι, πέρα από την ικανοποίηση των ορμών του, την κατασκευή ενός εναερίου πλέγματος για τη

μεταφορά ξυλείας, όταν θέλησε να προσγειωθεί κάπως στη ζωή, το εναέριο κατασκευάσμα του διαλύθηκε, γιατί ήταν μάλλον έργο στηριγμένο στη φαντασία, παρά στη γνώση. Κοντά του είναι ο επιχειρηματίας συγγραφέας, άνθρωπος τάχα 35 χρονών, που έχει αποφασίσει να κάνει έργο κοινής ωφέλειας, αφήνοντας να κοιμηθεί μέσα του ο διανοούμενος και οπαδός του Βούδα, οι επιταγές του οποίου συμβούλευαν την απραξία, την κατάργηση κάθε προσπάθειας, την άρνηση κάθε σκοπού και αξίας, στη ζωή, την ευδαιμονία της nirvana. Η επιχείρηση του συγγραφέα ναυάγησε, όπως ναυαγούν πολλά ωραία πράγματα στον κόσμο, που σκοτώνει τις αγαθές προθέσεις συχνά κατά τρόπο, που δεν βρίσκει καμιά εξήγηση. (Σπανδωνίδης, 2003, σσ. 53-54)

2.4.2 Επιδράσεις στο έργο «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

Το Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά είναι ένα μυθιστόρημα που καταφέρνει να συνταιριάζει τις επιρροές και από τον Νίτσε και από τον Bergson (δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο φιλόσοφοι αναφέρονται στον Πρόλογο του μυθιστορήματος, μαζί με τον Όμηρο, τον Βούδα και τον Ζορμπά. Ο Ζορμπάς έχει χαρακτηριστεί από τον Peter Bien ως «το διονυσιακό τέρας του Καζαντζάκη, ο αντίχριστός του, ο Ζαρατούστρας του». (Καζαντζάκης, 2014, σ. XXVIII) Ο Νίτσε του έδωσε αυτό που λέει ο Kimon Friar: «τη βεβαιότητα για την προτίμησή του στο διονυσιακό, στην αντίθεσή του με το απολλώνιο όραμα της ζωής, προτίμηση για το Διόνυσο, το θεό του κρασιού και των οργίων, της ζωής στην ανοδική τάση της, της χαράς στη δράση, της εκστατικής κίνησης και έμπνευσης, του ενστίκτου, της περιπέτειας και του ατρόμητου πόνου. (Αναπλιώτης, 2003, σ. 199)

Η έκφραση: «να μη φοβάσαι το Θεό, μήτε το διάολο», και η οποία αντιπροσωπεύει ένα περίπου «κοινό τόπο» μέσα στα κείμενα του Καζαντζάκη, πεζά και ποιητικά, εμπεριέχει μιαν αντίθεση του ανθρώπου προς τον θεό, που θα μπορούσε να εκληφθεί ως καθαρή νιτσεϊκή επίδραση. (Καζαντζάκης, 2014, σ. 340)

Παράλληλα, το μυθιστόρημα έχει χαρακτηριστεί από τον Aziz Izzet «ο φόρος τιμής του Καζαντζάκη στον δάσκαλό του Henri Bergson», με την έννοια ότι συναντούμε εδώ την απήχηση του Bergson «ότι το νόημα της ζωής και ο ίδιος ο σκοπός της πορείας της είναι η ελευθερία, δηλαδή το ελεύθερο ξέσπασμα και η βίωσή της». Ο ίδιος ο Καζαντζάκης ορίζει τη «ζωτική ορμή» (élan vital) ως τη διαρκή δημιουργία, το ζωικό ανάβρυσμα, που εκδηλώνεται με δύο ρεύματα, το ρεύμα της ζωής (που οδηγεί στην αθανασία) και το ρεύμα της ύλης (που οδηγεί στην αποσύνθεση). (Καζαντζάκης, 2014,

σ. XXIX) Η δροσερή σκιά του Bergson περνάει στο Ζορμπά και διαποτίζει ευεργετικά τη σκέψη του Καζαντζάκη, το νόημα της ζωής, συλλαμβάνεται όχι μέσα από ένα Φαουστικό γνωστικό οπλισμό, αλλά δια μέσου μιας φυσικής και αυθόρμητης αναπήδησης, όπως και η δημιουργία κατά την καλλιτεχνική ώρα: κάθε μέρα, που ο άνθρωπος ζει, κάθε μέρα ζώντας μια έκτακτη στιγμή, εννοεί τα πράγματα. (Σπανδωνίδης, 2003, σ. 55)

Ο τίτλος Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά αυτόν δείχνει για ήρωα του μυθιστορήματος. Κι όμως, ο σημασιακός άξονας βρίσκεται αλλού. Καθώς αυτός ο τίτλος είναι δανεισμένος από τα Συναξάρια των αγίων, μεταφέρει μια συγκεκριμένη σημαντική, που συνοψίζεται σε δύο σημεία: το ένα είναι η κατάκτηση της αγιότητας από το υπό δοκιμασίαν υποκείμενο· και το άλλο, συνάρτηση του πρώτου, είναι η προβολή τους ως παραδείγματος προς μίμηση. Το περιεχόμενο της αφήγησης είναι στην πραγματικότητα το χρονικό της μύησης του συγγραφέα-αφηγητή –που μέχρι τότε εμφανίζεται να ζει μέσα στη φαντασίωση των μυθοπλασιών του– στην αληθινή ζωή και τις αξίες της. Το προεξαγγέλλει ο συγγραφέας στον Πρόλογο του έργου (σ. 7): «ο Ζορμπάς με έμαθε να αγαπώ τη ζωή και να μη φοβούμαι το θάνατο». Πράξεις και συμπεριφορές του Ζορμπά, που με ένα κοινό μέτρο θα μπορούσαν να θεωρηθούν αποκλίνουσες, ο ήρωας-αφηγητής, ανάγοντάς τις στα βιοθεωρητικής τάξης διλήμματα που τον βασανίζουν, τις δικαιώνει και τις καθιστά πρότυπα για τη δική του ζωή. Μια κατάσταση που χαρακτηρίζει τον διανοούμενο-συγγραφέα είναι ότι ζει με τον φανταστικό κόσμο των μυθοπλασιών του και απέχει από τις χαρές και τις αξίες της πραγματικής ζωής: μια αποχή που δικαιώνεται φιλοσοφικά από τη βουδιστική κοσμολογία. (Καζαντζάκης, 2014, σ. 343)

2.4.3 Η φιλοσοφική διάσταση του μυθιστορήματος

Η φιλοσοφική διάσταση του μυθιστορήματος έχει πολλές φορές επισημανθεί και έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από πολλούς. Ο Μ.Γ. Μερακλής κάνει λόγο για «φιλοσοφική ηθογραφία», επειδή συνδυάζονται ο πρωτογενής φιλοσοφικός προβληματισμός του Καζαντζάκη και η αναλυτική περιγραφή του κλειστού ορίζοντα του μικρού κρητικού χωριού. (Beaton, 1996, σσ. 230-231)

Ο Kim Frier, κριτικός του περιοδικού «The New Republic», επιγράφει το σχετικό άρθρο του «Ένα μικρό αριστούργημα» και θεωρεί ότι το κοινό πρέπει να διαβάσει και να απολαύσει το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη στο επίπεδο του ρεαλιστικού

συμβολισμού επισημαίνοντας εκλεκτικές συγγένειες με τον Rousseau και τον Rabelais. Το ανυπόγραφο άρθρο του περιοδικού «Time» με τον εύγλωττο τίτλο “Life Force à la Grecque”, επιχειρεί μια ανάλυση του έργου, η οποία παρουσιάζει τον Ζορμπά ως έναν άνθρωπο της δράσης που αντιμετωπίζει τη ζωή με μιαν από τις πλέον καταφατικές φιλοσοφίες στη σύγχρονη πεζογραφία, έναν ήρωα που «ρίχνει στον κόσμο μεγαλύτερη σκιά από αυτήν που ο κόσμος ρίχνει πάνω του», αποτελεί διασταύρωση του Σεβάχ και του Σάντο Πάντσα, αντιπροσωπεύει τη Δύναμη της Ζωής και από την πρώτη εμφάνισή του «κάνει τους ήρωες του μεγαλύτερου μέρους της νεότερης λογοτεχνίας να μοιάζουν με δυσπεπτικά φαντάσματα». Ο Α. Κόμης το χαρακτηρίζει «μυθιστόρημα φιλοσοφικό». Πραγματικά διθυραμβικές είναι και οι κριτικές του σουηδικού τύπου, όταν το μυθιστόρημα κυκλοφορεί μεταφρασμένο από τον Böttje Knos: «Η μετάφραση του “Αλέξη Ζορμπά” είναι αληθινό απόκτημα για τη λογοτεχνία μας. Με παλλόμενη ποίηση ο συγγραφέας έχει συλλάβει το φως και τις σκιές της Κρήτης... Ο “Ζορμπάς” είναι από τα βιβλία που δεν τα ξεχνάς ποτέ. Ο κ. Κ. είναι ένας μεγάλος ερευνητής που θέλει να λύσει το αιώνιο πρόβλημα: τον Άνθρωπο. Ο G. D. Painter, κριτικός του περιοδικού “New Statement and Nation”, θεωρεί το έργο «μια ιστορία για το πνεύμα και τη σάρκα» (όπου τους δύο πόλους αντιπροσωπεύουν ο συγγραφέας και ο Ζορμπάς αντίστοιχα). (Καζαντζάκης, 2014, σσ. XXI, XXIII-XXIV)

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι ο ήρωας εκφράζει μια προσωπική αισθητική για τη ζωή, η οποία εμφορείται από ξέφρενο διονυσιασμό καταφάσκοντας έντονα για τις χαρές και τις ηδονές του ζην. Χρησιμοποιεί όλη την ορμή της ψυχής και του σώματός του για να ζήσει όσο πιο έντονα μπορεί. Ο φυσικός κόσμος για τον Ζορμπά είναι συστατικό στοιχείο της ύπαρξής του, χωρίς τον οποίο η συνέχιση της ζωής είναι ανέφικτος. Ο Βίος και η Πολιτεία του Ζορμπά αναδεικνύουν έναν άνθρωπο που ζει κατά αίσθησιν και οι πράξεις του δεν είναι αποκυήματα του ορθού λόγου. Είναι ο εκφραστής της ζωικής ορμής. Η κοσμοθεωρία του υπαγορεύει ότι ο άνθρωπος αυτοπραγματώνεται όταν αφήνεται στον ρυθμό της κοσμικής αρμονίας.

Μπορούμε, επομένως, να υποστηρίξουμε πως ο Ζορμπάς όπως όλοι οι ήρωες του Καζαντζάκη, αποτελούν σύμβολα του αγώνα για υπαρξιακή ελευθερία (πλήρωση, τελείωση). Όλοι τους έχουν ξεπεράσει τα συμβατικά όρια της μετρημένης ζωής και της τρέχουσας ηθικής και έχουν αναχθεί σε μια διάσταση υπερ-ανθρώπινη (στα μέτρα της ηθικής και ηρωικής αυτονομίας του νιτσεϊκού Υπερανθρώπου). (Αθανασοπούλου, 2008)

Στον Ζορμπά έχουν εντοπιστεί επιδράσεις της Πλατωνικής Πολιτείας. Ο Καζαντζάκης ήταν πολύ καλός γνώστης του πλατωνικού έργου. Πριν από λίγα χρόνια ο Ρόντρικ Μπήτον παρατήρησε πως η αρχή του Βίου και πολιτείας του Αλέξη Ζορμπά υπενθυμίζει τις πρώτες λέξεις της Πολιτείας του Πλάτωνα: «Κατέβην χθες εις Πειραιά [...]».

Ο ίδιος υποστήριζε ότι πρόθεση του συγγραφέα ήταν να προσδώσει στο μυθιστόρημα τη μορφή ενός σύγχρονου πλατωνικού διαλόγου (με τις εκτενέστετες συζητήσεις ανάμεσα στον Ζορμπά και το Αφεντικό-αφηγητή), χρησιμοποιώντας τη λέξη «πολιτεία» στον τίτλο και ξεκινώντας το πρώτο κεφάλαιό του με φράσεις («Τον πρωτογνώρισα στον Πειραιά. Είχα κατέβει στο λιμάνι...») που αποτελούν πιστή αντανάκλαση της περίφημης εισαγωγικής πρότασης από την Πολιτεία του Πλάτωνα («Κατέβην χθες εις Πειραιά...»). (Πασχάλης, 2007, σσ. 1156-1157)

Από τη στιγμή που αυτή η ομοιότητα διαπιστωθεί, γίνεται πλέον σαφές γιατί ο Καζαντζάκης απέρριψε τον αρχικό τίτλο του βιβλίου, που ήταν «Το συναξάρι του Ζορμπά», για χάρη ενός τίτλου που θα περιλάμβανε στοιχεία από τη ζωή του αγίου (Βίος και πολιτεία), αλλά και τη λέξη πολιτεία, την οποία χρησιμοποίησε ο Πλάτωνας για να περιγράψει το ιδανικό του κράτος. Ο πλατωνικός φιλοσοφικός διάλογος ξεκινάει, κατά το συνήθη τρόπο, με μια ρεαλιστική περιγραφή της καθημερινής τάχα ζωής. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο ο Καζαντζάκης, χρησιμοποιώντας ακόμη και τις ίδιες λέξεις με τον Πλάτωνα, ξεκίνησε μιαν αφήγηση, ολόκληρο το μυθιστόρημα δηλαδή, που προβάλλεται ως το σύγχρονο αντίστοιχο ενός πλατωνικού διαλόγου. Έχοντας αυτό υπόψη, κατανοούνται και δικαιολογούνται οι ατελείωτες συζητήσεις του Ζορμπά με το «αφεντικό» του αφηγητή, σχετικά με σοβαρότατα θέματα. Το μυθιστόρημα, εκτός από σύγχρονο συναξάρι είναι και ένας σύγχρονος πλατωνικός διάλογος. (Beaton, 1996, σ. 232)

2.4.4 Το βιοματικό στοιχείο στο μυθιστόρημα

Το βιοματικό στοιχείο είναι έντονο στο μυθιστόρημα αφού σε μεγάλο βαθμό η ύλη που χρησιμοποιείται στη βάση του μυθιστορήματος είναι οι εμπειρίες του συγγραφέα αφηγητή. Ο Γιώργος Ιωάννου ταυτίζει το συγγραφικό με το μυθιστορηματικό «εγώ» στο μυθιστόρημα υποστηρίζοντας ότι «αν και το μυθιστόρημα είναι γραμμένο στο πρώτο πρόσωπο, το πρόσωπο αυτό δεν είναι πλαστό, ξένο, μα το ίδιο το πρόσωπο του

συγγραφέα. Είναι ο Νίκος Καζαντζάκης ολόκληρος, με όλη τη ζωή και τα προβλήματά του. (Καζαντζάκης, 2014, σ. 109)

Αλλά και ο Στυλιανός Αλεξίου σχολιάζοντας την βιοματικότητα του «Ζορμπά» αναφέρει: «Το κύριο πραγματικό πρόσωπο που μεταφέρεται στο μυθιστόρημα είναι, βέβαια, ο Ζορμπάς. Και άλλοι τύποι του παλιού Ηρακλείου ξανάζησαν στο έργο του Καζαντζάκη. Ο Σταυριδάκης, επίσης, που είναι, επώνυμος και αυτός, πρόσωπο στο ίδιο μυθιστόρημα και μάλιστα πρόσωπο απών· ένας απών παίζει βασικό ρόλο στο «Ζορμπά» με τη ζωή και το θάνατό του. Είναι μια από τις μεγάλες πρωτοτυπίες του Κ., κάτι που δεν απαντάται, όσο ξέρω, σε άλλο συγγραφέα ξένο ή Έλληνα.» (Αλεξίου, 1997, σ. 4) Σύμφωνα με τον Πέτρο Σπανδωνίδη ο Καζαντζάκης στην περίπτωση του Ζορμπά οικοδόμησε ένα λογοτέχνημα διότι είχε ανάγκη να εκφράσει τον εαυτό του και σε αυτή την περίπτωση συμβαίνει η ιδέα να γεννιέται από τα σπλάχνα του έργου. Στην περίπτωση αυτή ο μύθος εκφράζει ένα βίωμα και οι ιδέες αποτελούν το λαμπύρισμα της ίδιας της ουσίας. Ο Καζαντζάκης σαν πνευματικός άνθρωπος και λογοτέχνης μεταμορφώνει τη λεπτομέρεια που έχει γίνει βίωμά του σε ένα λογοτεχνικό έργο. Ξεκινά από περιστατικά ασύνδετα –μακρινής ίσως πηγής ή κοντινής– λησμονώντας μερικές φορές την προέλευσή τους και τις γονιμοποιεί σε λογοτεχνήματα που κάτι θέλουν να πουν για την πορεία του Ανθρώπου και τα οράματά του. (Σπανδωνίδης, 2003, σσ. 67, 78)

Οπωσδήποτε, το μυθιστόρημα δεν αποτελεί ούτε καθαρή αυτοβιογραφία του Καζαντζάκη, ούτε βιογραφία του Γιώργη Ζορμπά, με την τυπική έννοια του όρου. Ο Καζαντζάκης, χρησιμοποιεί, βέβαια, ως πρώτη ύλη τις συζητήσεις του με τον Ζορμπά, αλλά μεταφέρει την προσωπική εμπειρία του λιγνιτωρυχείου από τη Μάνη στην Κρήτη και μολιάζοντάς την με πραγματικά περιστατικά από διαφορετικές περιόδους και φανταστικά περιστατικά, χωρίς να προσδιορίζει τον χρόνο της ιστορίας, περιοριζόμενος «μόνο στην εξιστόρηση ορισμένων περιστατικών. Πραγματοποιείται λοιπόν ένα μαγικό συνταίριασμα του μυθοπλαστικού με το πραγματικό αφού διαβάζοντας νιώθεις να αναπνέεις αέρα Κρήτης και Μάνης μαζί.

Στη βάση του βιβλίου υπάρχει ο μύθος της Κρήτης. Τη θέση της Μάνης την παίρνει η Κρήτη. Και η γελαστή ακρογιαλιά της «Καλογριάς» μετατοπίζεται αόριστα σε ένα ακρογιάλι της Κρήτης. Η Καλαμάτα γίνεται Μεγάλο Κάστρο –το Ηράκλειο. Ο Ταύγετος γίνεται Ψηλορείτης. Οι μανιάτες φορούν φουφούλα κρητικιά. Όλα αυτά είναι μια θελημένη μετατόπιση χρόνου και τόπου, ανθρώπων και πραγμάτων που γίνεται από τον Καζαντζάκη σε όλο το βιβλίο για να ξοφληθεί η μεγάλη οφειλή του προς τη

γενέθλια γη του. Και στη Μάνη υπάρχει το ηρωικό στοιχείο, όπως υπάρχουν κι ένα σωρό άλλα στοιχεία άγριων εθίμων, που τα έζησε και στην Κρήτη και τα χρησιμοποίησε για να υφάνει το μύθο του Ζορμπά. Η Πραστοβά, η «Καλογριά», η Στούπα –η Μάνη, δεν εκφράζουν απλώς ένα κομμάτι της ζωής του Καζαντζάκη. Εκφράζουν κάτι σπουδαιότερο: την πρώτη σύλληψη της ουσίας της ζωής από το Μεγάλο Στοχαστή. Κι ακόμη: την πρώτη σύλληψη της μαγικής σύνθεσης των δυο στοιχείων, του διονυσιακού και του απολλώνιου, που του έμπνευσε ο Ζορμπάς, και που τον οδήγησε, αργότερα, σε μιαν άλλη σύλληψη: στη διγενή σύνθεση του νεοελληνικού πολιτισμού. (Αναπλιώτης, 2003, σσ. 91, 96-97)

2.4.5 Ο Ζορμπάς ένας ήρωας αρχετυπικός

Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι ο Ζορμπάς είναι από τα λίγα μυθιστορηματικά πρόσωπα που ξέφυγαν από τα όρια της λογοτεχνίας, ένας ήρωας –κατά μία άποψη, ένας αντιήρωας– που άγγιξε την περιοχή του μύθου και συνδυάστηκε με ιδιότητες αρχετυπικές. Ο Ζορμπάς έγινε σύμβολο με οικουμενική, διαχρονική αξία. Λάτρης του χορού, του καλού φαγητού, υπέρμαχος της ελευθερίας, «ζώσα μαρτυρία του απόλυτα αισθησιακού και αντινοησιαρχικού ανθρώπου», γεμάτος από περιέργεια, βρίσκεται σε συνεχή κίνηση, γιατί συνέχεια ρίχνει μια φρέσκια ματιά πάνω στον εαυτό του και ολόκληρο τον κόσμο και είναι έτοιμος ανά πάσα στιγμή να βγάλει το Αφεντικό από την αδράνειά του και να γευτεί κάθε χυμό της ζωής. (Καζαντζάκης, 2014, σ. XXVI)

Η Τζίνα Πολίτη θεωρεί ότι ο Ζορμπάς δομείται πάνω στον τόπο του Νόστου, δηλαδή «της επιστροφής του αλλοτριωμένου υποκειμένου στις λησμονημένες, μητρικές πηγές της αυθεντικής ύπαρξης». (Πολίτη, 2001, σ. 19)

Στο «Ζορμπά», ο Καζαντζάκης είχε αφήσει να ξεσπάσει η νοσταλγία ενός «καλαμαρά» για την «πραγματιστική» ζωή που αναβρύζει από το φυσικό άνθρωπο. (Πρεβελάκης, 1993, σ. 41) Ο Καζαντζάκης λάτρευε τη φύση. Αγαπά τη φύση και την περιγράφει διαρκώς στο έργο του. Της αφιερώνει δύο κεφάλαια της «Ασκητικής». Στον Αλέξη Ζορμπά αναφέρει: *«Να ζέραμε τι λένε οι πέτρες, τα λουλούδια, η βροχή! Μπορεί να φωνάζουν, να μας φωνάζουν. Πότε θα ανοίξουν τα αυτιά του κόσμου; Πότε θα ανοίξουν τα μάτια μας να δούμε; Πότε θα ανοίξουν οι αγκαλιές μας, πέτρες, λουλούδια και βροχή κι άνθρωποι να αγκαλιαστούμε;»* (Καζαντζάκης, 2014, σ. 106)

Ο ήρωας μυθοποιεί με τον πιο εύλωτο τρόπο την αναζήτηση της αρχέγονης γλώσσας, η οποία εξέφραζε τον άνθρωπο όταν ζούσε κοντά στις φυσικές πηγές της

ύπαρξής του. Κατά τη θέση της Τζίνας Πολίτης, ο Ζορμπάς υποστηρίζει με τον πλέον εύλωτο τρόπο τη θέση αυτή του Μοντερνισμού, αφού «θεματοποιεί την κριτική της κρατούσας γλώσσας και της ιδεολογίας που στηρίζει την επιθυμία για την ανάκτηση της χαμένης, αρχέγονης, φυσικής εκείνης γλώσσας που σιωπά εντός μας». (Πολίτη, 2001, σσ. 25-26)

Ένα από τα αρχετυπικά στοιχεία που εντοπίζουμε στο Ζορμπά είναι η στιγμή που ο παππούς ταυτίζεται εσκεμμένα με την Ανάληψη του Χριστού που εικονίζεται στο τέμπλο του Αγίου Μηνά. Αλλά και το ανάγλυφο στο πατρικό σπίτι του αφηγητή, το οποίο είναι αντίγραφο από αρχαίο επιτύμβιο είναι ένα σύμβολο μυθολογικό, αρχετυπικό, το οποίο προδιαγράφει τη συνάντησή του με τον Ζορμπά.

Ο Ζορμπάς είναι ο αρχεγονικός ήρωας που ζει με πυξίδα. «Οι χαρές μου εδώ είναι μεγάλες, γιατί είναι πολύ απλές, καμωμένες από τα αιώνια στοιχεία: ανοιχτός αγέρας, θάλασσα, σιταρένιο ψωμί, και το βράδυ ένας καταπληκτικός Σεβάχ Θαλασσινός, που κάθεται διπλοπόδι μπροστά μου, ανοίγει το στόμα, μιλάει, κι ο κόσμος πλαταίνει. Κάποτε, όταν ο λόγος δεν τον χωράει, πετιέται απάνω, χορεύει· κάποτε, όταν κι ο χορός δεν τον χωράει, παίρνει το σαντούρι του στα γόνατα κι αρχίζει να παίζει.»

«Κατάλαβα πως ο Ζορμπάς ετούτος είναι ο άνθρωπος που τόσον καιρό τον ζητούσα και δεν τον έβρισκα· μια ζωντανή καρδιά, ένα ζεστό λαρύγγι, μια ακατέργαστη μεγάλη ψυχή, που ακόμα δεν αφαλοκόπηκε από τη μάνα της, τη Γης. Τι θα πει τέχνη, έρωτας της ομορφιάς, αγνότητα, πάθος –ο εργάτης ετούτος μου το ξεδιάλυνε με τα πιο απλά ανθρώπινα λόγια.» Ο Ζορμπάς «με το αετίσιό του μάτι» και με το αλάθειτό του «ψυχόρμητο» συμπεριφέρεται σύμφωνα με τον κώδικα του προσώπου που λειτουργεί ως συστατικό στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας του, όχι ως εκλογικευμένη ηθική συμπεριφορά. (Καζαντζάκης, 2014, σ. 340)

Χαρακτηριστικό του αρχετυπικού ήρωα είναι να αντιδρά σαν να βλέπει τα πράγματα για πρώτη φορά. Ο Μ. Μερακλής γράφει για το Ζορμπά: «Ο αγράμματος αυτός εργάτης, που όταν γράφει σπάζει τις πένες από την ανυπόμονη φόρα, είναι κυριευμένος, σαν τους πρώτους ανθρώπους που ξέφυγαν από τους πιθήκους ή σαν τους μεγάλους φιλόσοφους, από τα θεμελιακά προβλήματα της ζωής και τα ζει σαν άμεσες, επείγουσες ανάγκες. Όπως το παιδί, βλέπει κι αυτός τα πάντα για πρώτη φορά κι όλο ξαφνιάζεται και ρωτάει κι όλα του φαίνονται θάμα και κάθε πρωί που ανοίγει τα μάτια του και βλέπει τα δέντρα, τη θάλασσα, τις πέτρες, ένα πουλί, μένει με το στόμα ολάνοιχτο. Τι είναι το θάμα ετούτο; Φωνάζει. Τι θα πει δέντρο, θάλασσα, πέτρα, πουλί;» (Μερακλής, 1993, σ. 65)

2.4.6 Έργο ανθρωποκεντρικό

Από το έργο του Ν. Καζαντζάκη και Αλέξη Ζορμπά αναβλύζει ένας πηγαίος ανθρωποκεντρισμός. Σύμφωνα με τον Π. Πρεβελάκη ο ανθρωποκεντρισμός αυτός θεμελιώνεται στις αρχές του δυναμικού Ανθρωπισμού, με μεταφυσικές προεκτάσεις αστάθμητες κι ανεμπόδιστες. (Παπανικολάου, 1993, σ. 83)

Το μήνυμα του Καζαντζάκη μέσω του ήρωά του είναι ανθρωπιστικό κήρυγμα αγάπης και αλληλεγγύης των λαών. Αυτός είναι και ο λόγος που ο αφηγητής ομολογεί ότι από τον Αλέξη Ζορμπά έμαθε να αγαπά τη ζωή και να μη φοβάται το θάνατο. (Κουμάκης, 2004) Στο λόγο του στην απονομή του βραβείου ειρήνης ο Καζαντζάκης δηλώνει: «Να, γιατί η ευθύνη ενός ανθρώπου σήμερα είναι μεγάλη. Ξέρει τώρα πια πως κάθε του πράξη μπορεί να έχει αντίκτυπο στην ανθρώπινη μοίρα. Ξέρει πως οι άνθρωποι, όλοι οι άνθρωποι, άσπροι μαύροι, είναι ένα. Στην άκρα του κόσμου ένας να πεινάει, εμείς φταίμε: Δεν μπορούμε να είμαστε λεύτεροι, αν ένας στην άκρα του κόσμου παραμένει ακόμα σκλάβος.» (Καζαντζάκης, 1956)

Ο Καζαντζάκης ωστόσο δεν ωραιοποιεί την πραγματικότητα, προδίδοντας την ανθρωπιστική του ιδεολογία και για αυτό το λόγο δεν διστάζει να παρουσιάσει την αντιφατική εικόνα της πολυαγαπημένης του πατρίδας. Μια εικόνα που δεν είναι μονομερής, αλλά γεμάτη από αντιφάσεις, το ιστορικό παρελθόν, το πλήθος, άλλοτε σπαρταριστό και άλλοτε μανιασμένο, που από τη μία πλευρά υποδέχεται με θέρμη και φιλόξενη διάθεση τον Ζορμπά και το Αφεντικό και χορεύει με ευφροσύνη διάθεση και από την άλλη αντιμετωπίζει με απίστευτη σκληρότητα τη νεκρή Ορτάνς και ανάγει τη δολοφονία της χήρας σε «έργο ομαδικό, κοινό, όπου ο πατέρας του νέου που αυτοκτόνησε, ως “τελετάρχης”, είναι ο εκτελεστής, αλλά η ευθύνη είναι συλλογική». (Καζαντζάκης, 2014, σ. XXXVIII) Ο Καζαντζάκης στηλιτεύει την έκφραση αυτή του άτεγκτου πρωτόγονου νόμου της αυτοδικίας της χήρας, ο οποίος ωθεί τις συνειδήσεις του πλήθους στα βήματα μιας πρωτοφανούς σκληρότητας τελετουργίας. (Μερακλής, 1993, σ. 64) «Έχει βέβαια προηγηθεί η συμφιλιωτική παρέμβαση του Αφεντικού, ο οποίος πείθει τον Μανόλακα να μην στραφεί εναντίον του Ζορμπά επικαλούμενος την κρητική φιλοξενία και φιλοτιμία.» Η συμφιλιωτική παρέμβαση του αφηγητή θυμίζει τον αντίστοιχο διακανονισμό του Ντ' Αρράστ στην «πέτρα που μεγαλώνει». Η συμφιλίωση και η αδελφοσύνη είναι πάντα ο τελικός σκοπός και το μήνυμα. Η ύψιστη ανθρωπιστική αρετή είναι η συγχώρεση. Όπως λέει και ο Ζορμπάς: «Γιατί πρέπει να ξέρεις, αφεντικό, ο Θεός είναι άρχοντας μεγάλος· κι αυτό θα πει αρχοντιά: να συχωρνάς!». (Καζαντζάκης, 2014, σ. 117) Τα λόγια αυτά του Ζορμπά είναι τα λόγια

του Καζαντζάκη, ο οποίος θεωρεί ότι η πανανθρώπινη αδελφοσύνη δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά αφού επιτευχθούν οι επιμέρους αδελφοσύνες, των λαών οι ενότητες. Η αδελφοσύνη πλάθεται σε αναβαθμούς κι ο πρώτος, στέρεος αναβαθμός είναι η πυκνότητα αλληλεγγύης του λαού με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του. (Τσιρόπουλος, 1993, σ. 169)

2.4.7 Ένα έργο οικουμενικό

Μέσα από τη γραφή του Καζαντζάκη αποκαλύπτεται όχι μόνο η ελληνικότητα αλλά και η οικουμενικότητα, καθώς συνομιλεί με τους τραγικούς – Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου –, με τον Όμηρο, το Δάντη, το Νίτσε, το Μπερξόν, όπως στο απόσπασμα από το Ζορμπά: «Ο μόνος τρόπος να σώσεις τον εαυτό σου είναι να μάχεσαι να σώσεις τους άλλους [...], κραυγή του Προμηθέα καρφωμένη στο βράχο... Καρφωμένη τα χρόνια εκείνα η ράτσα μας στους ίδιους βράχους, φώναζε. Κινδύνευε, φώναζε πάλι ένα γιο της να τη ζώσει.» Ο Καζαντζάκης ομολογεί ότι με ιδέες και λέξεις πλάτυνε τον κόσμο του πέρα από την Κρήτη, όπως: «Έτσι μετατρέποντας σε Κρήτη αλάκερο τον κόσμο, μπόρεσα [...] να νιώσω τον αγώνα και τον πόνο του ανθρώπου». Έτσι χτίζεται ο ιδιότυπος, ο ανομοιογενής καζαντζακικός κόσμος, ένας κόσμος οικουμενικός, που από το ειδικό πάει στο καθολικό και μιλάει με τον παλμό του δημιουργού του. (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 17, 117)

Είναι λοιπόν αναντίρρητα ο Καζαντζάκης ένας οικουμενικός συγγραφέας. Στον Αλέξη Ζορμπά, γράφει: «Εγώ με την άδειά σου, τον αρχηγό αυτόν της ράτσας μας τον λέω Ακρίτα. Η λέξη αυτή μου αρέσει πιο πολύ, είναι πιο αυστηρή και πολεμόχαρη, γιατί ευθύς ως την ακούσεις τινάζεται μέσα σου πάνοπλος ο αιώνιος Έλληνας που μάχεται ακατάπαυστα στις άκρες, στα σύνορα. Στα κάθε σύνορα, εθνικά, πνευματικά, ψυχικά. Κι αν πεις και Διγενής, ακόμα πιο βαθιά στοράς τη ράτσα μας, την εξάισια σύνθετη Ανατολής και Δύσης».

Δείχνει έτσι με ενάργεια ότι ένας άνθρωπος πρέπει να έχει ρίζες, αλλά και συνάμα να ενδιαφέρεται για τους άλλους λαούς και πολιτισμούς, τις αληθινές αξίες, την «πνευματική απελευθέρωση του ανθρώπου», όπως γράφει, τη φύση. Εθνική πολιτιστική ιδιαιτερότητα, αλλά και οικουμενικότητα, να ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της σκέψης του, χαρακτηριστικά που διατηρούν όλη τους την επικαιρότητα, στο σημερινό, αλλά και στο αυριανό κόσμο. Οι έννοιες «πατρίδα» και

«φυλή» που αγαπάς, οι έννοιες «υπερπατρίδα» κι «ανθρωπότητα» που με έχουν σαγηνέψει, αποχτούν την ίδια αξία στον παντοδύναμον αγέρα της φθοράς.

Η έκφραση αλληλεγγύης προς τον συνάνθρωπο νικά ακόμα και το θάνατο. «Γιατί όταν βοηθάς τους άλλους, θάνατος δεν υπάρχει. Γέλασε, σαν να ήθελε να κοροϊδέψει την απηλή του πρόθεση. Μπορεί βέβαια να μην τους σώσουμε, πρόσθεσε· μα θα σωθούμε εμείς προσπαθώντας να σώσουμε. Έτσι δεν είναι; Αυτά δεν κηρύχνεις, δάσκαλέ μου; “Ο μόνος τρόπος να σώσεις τον εαυτό σου είναι να μάχεσαι να σώσεις τους άλλους...” Εμπρός, λοιπόν, δάσκαλε που δίδασκες... Έλα!» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 17, 103)

2.4.8 Η έννοια της ελευθερίας

Ανάμεσα στους στοχασμούς του Καζαντζάκη προέχει εκείνος που αφορά το νόημα της ελευθερίας το οποίο διαπερνά όλα τα έργα του, ακόμη περισσότερο στο έργο «Αλέξης Ζορμπάς» και αποκρυσταλλώνεται στο ταφικό του επίγραμμα: «Δεν ελπίζω τίποτα, δεν φοβούμαι τίποτα, είμαι λεύτερος». Λέει ο Ζορμπάς στον αφηγητή: «Του λόγου σου αφεντικό, έχει μακρύ σπάγγο, πας κι έρχεσαι, θαρρείς πως είσαι λεύτερος, μα το σπάγγο δεν τον κόβεις. Κι άμα δεν κόψεις το σπάγγο...»

Στο Ζορμπά η ελευθερία παίρνει πολλές μορφές. Άλλοτε η ελευθερία είναι ταυτόσημη με τη γενναιότητα: «Έτσι λευτερώνεται ο άνθρωπος, άκου με μένα, έτσι λευτερώνεται- σα χαροκόπος κι όχι σαν καλόγερος» και άλλοτε με την απαλλαγή από το φόβο του θανάτου: «πολλοί πιστεύουν στον Παράδεισο κι έχουν δεμένο το γάιδαρό τους. Εγώ δεν έχω γάιδαρο, είμαι λεύτερος και δε φοβούμαι την Κόλαση, όπου να ψοφήσει ο γάιδαρός μου. Ούτε ελπίζω στον Παράδεισο, όπου να φάει τριφύλλι. Είμαι αγράμματος, δεν ξέρω να τα λέω, μα του λόγου σου, αφεντικό, με καταλαβαίνεις.» Το θέμα της ελευθερίας παρουσιάζεται με αναβαθμούς ως την απόλυτη αναγκαιότητα. «-Λεύτερη./-Λευτερωμένοι κι από τη λευτεριά πιο πέρα». Αυτό σημαίνει λύτρωση από κάθε πεποίθηση και εξάρτηση, ακόμα και από το δεσμό με την πατρίδα: «-Γλύτωσες από την πατρίδα; -Γλίτωσα από την πατρίδα, γλίτωσα από τους παπάδες, γλίτωσα από τα λεφτά, ξεσκονίζω [...] αλαφρώνω. Πώς να στο πω; Λευτερώνουμαι, γίνουμαι άνθρωπος». Η ελευθερία σημαίνει και απαλλαγή από το θάνατο. Αναπτυγμένες οι σκέψεις του ταφικού επιγράμματος και της Ασκητικής βρίσκονται στον Αλέξη Ζορμπά στην αναζήτηση της απαλλαγής από το φόβο του θανάτου: «Του στερνού ανθρώπου, που ορφάνεψε από κάθε πίστη και πλάνη, που δεν περιμένει πια τίποτα, δε φοβάται πια

τίποτα, όλο του το χώμα κατάντησε πνέμα και το πνέμα δεν έχει πια πού να ρίξει τις ρίζες του να βυζιάξει και θα θραφεί...».

Η ελευθερία είναι παράλογη και στηρίζεται στην τρέλα και την αποκοτιά, γιατί όπως λέει και ο Ζορμπάς στον αφηγητή χρειάζεται τρέλα για να σπάσεις το σπάγγο και να ελευθερωθείς τελείως και όχι την κυριαρχία της λογικής στον «μπακάλη νου». «- Δύσκολο, αφεντικό, δύσκολο πολύ. Εδώ χρειάζεται τρέλα· τρέλα, το ακούς; Όλα για όλα!» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 168, 178, 236, 268, 304-305, 354)

Οι απόψεις του Ζορμπά για την ελευθερία είναι οι απόψεις του ίδιου του συγγραφέα. Είναι ο ίδιος στοχαστής ελεύθερος κι έχει με τρόπο τραγικό ζήσει τον αγώνα της αναζήτησης. Ο ίδιος γράφει: «Η καρδιά του ελεύτερου στοχαστή: όλες οι όψεις του στοχασμού του είναι ίδια αγαπημένες, προσωπίδες θλιμμένες ή χαρούμενες της ίδιας λαχτάρας». Και ξέρει πολύ καλά από προσωπική βίωση τι βάρος μεγάλο, τι ευθύνη βαριά είναι η λευτεριά. Εξομολογείται: «ο άνθρωπος δεν αντέχει την απόλυτη λευτεριά· μια τέτοια λευτεριά τον φέρνει στο χάος· αν ήταν μπορετό να γεννιόταν ο άνθρωπος με απόλυτη λευτεριά, το πρώτο χρέος του αν ήθελα να ήταν χρήσιμος απάνω στη γη, θα ήταν να περιορίσει τη λευτεριά αυτή· μονάχα σε ένα περιορισμένο αλώνι αντέχει ο άνθρωπος να δουλέψει. (Βώρος, 1993, σ. 104)

Η ελευθερία βέβαια στον Καζαντζάκη μπορεί να είναι μόνο σχετική ή απλά μια αυταπάτη, όπως και στον Καμύ. Στο Ζορμπά η χειρονομία του κομιτατζή «Γιώργαρου» καθίσταται σύμβολο «λευτεριά». Οι αιώνιες και απόλυτες αλήθειες είναι ελάχιστες και κοινότοπες: Αυτό σημαίνει ότι όλες οι αξίες δεν είχαν και δεν μπορούν να έχουν διαχρονική και καθολική ισχύ για την ανθρωπότητα. Σχολιάζοντας εσωτερικά την άποψη του Ζορμπά για τη χειρονομία του Γιώργαρου, ο αφηγητής παρατηρεί ότι το «να θυσιάζεσαι για μιαν ιδέα, για τη ράτσα σου, για το Θεό» είναι και αυτό σκλαβιά, μόνο που ο «αφέντης» στέκεται πιο ψηλά και ο άνθρωπος ζει μια αυταπάτη ελευθερίας. (Πασχάλης, 2007, σ. 1162)

Η Ελευθερία στον Καζαντζάκη παίρνει διάφορες μορφές: Ελευθερία στο Ζορμπά μπορεί να σημαίνει την γαλήνη της εσωτερικής ανεξαρτησίας αποτέλεσμα της απομάκρυνσης του ανθρώπου από το κοινωνικό σύνολο και τις δεσμεύσεις που του επιβάλλει. «Δε γνώριζα ψυχή στην πολιτεία, δε με γνώριζε ψυχή, ήμουν λεύτερος.» (Καζαντζάκης, 2014, σ. 159) Μπορεί ακόμα να σημαίνει απουσία φόβου και ελπίδας, όπως στην αποχαιρετιστήρια συζήτηση με τον Ζορμπά που ο αφηγητής υπόσχεται πως θα ξανασιμίζουν και θα χτίσουν το μοναστήρι που σχεδίαζαν: «χωρίς Θεό, χωρίς διάλο, με λεύτερους ανθρώπους». (Πασχάλης, 2007, σ. 1177)

Είναι ακόμη η ελευθερία αναγωγή της ανάγκης σε βούληση. «Κι ίσα ίσα ένιωθα απροσδόκητη λύτρωση. Σα να ανακάλυψα μέσα στο σκληρό, αγέλαστο κρανίο της Ανάγκης, σε μια μικρή γωνιά, τη λευτεριά να παίζει και παίζω μαζί της.» Η ελευθερία είναι και αυτάρκεια, λέει ο Ζορμπάς: «γίνηκα λεύτερος άνθρωπος. Έβλεπα πια τα κεράσια κι έλεγα: Δε σας έχω ανάγκη!» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 204, 296) Η έκφραση αυτή των εννοιών της ελευθερίας από τον Ζορμπά δείχνει έναν άνθρωπο που παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία προς τον αυτόνομο άνθρωπο του αρνητικού ή αθεϊστικού υπαρξισμού, που, σαν αντίδραση προς τον απόλυτο ή λογικό ιδεαλισμό, προς τη φιλοσοφία των ιδεών και τη φιλοσοφία των πραγμάτων, έστρεψε την προσοχή προς την ύπαρξη του ανθρώπου. (Μαραθεύτης, 1993, σ. 71)

2.4.9 Ο αγώνας του ανθρώπου

Για να προσεγγίσει την ελευθερία, ο άνθρωπος πρέπει συνεχώς να «ανεβαίνει». Η «ανάβαση» είναι πάντα το ύψιστο μέσο για τον Καζαντζάκη. Διαρκής ανάβαση και πάλη κάθε στιγμή για να φτάσουμε σε μια πορεία. Και μόλις φτάσουμε, να ανεβούμε ακόμα πιο ψηλά. Το σημαντικό για τον Καζαντζάκη, και σε αυτό συμφωνεί πάλι με τον Καμύ, δεν είναι η ελευθερία, αλλά ο διαρκής αγώνας για την ελευθερία. Ο άνθρωπος, πάντα στον Καζαντζάκη, βρίσκεται πάντα σε αγωνία και αναζητεί το θεό σε κάθε μορφή του, ένας εμπαθής ανταγωνιστής και ένας ασταμάτητος δρομέας, σε μονοπάτια απόμερα και σε γκρεμούς αβυσσαλέους. Κάθε στιγμή φλέγεται μέσα του και τον πυρώνει με τη θεία φωτιά του λογισμού και της συναισθηματικής αγωνίας. (Παναγιωτοπούλου, 1993, σ. 51) Ο γολγοθάς είναι το πραγματικό σκηνικό που πάνω του ξετυλίγεται το όραμα του σύμπαντος κόσμου, κι η έκκληση του θεού για βοήθεια μένει στον αιώνα. Ιδού λοιπόν, γιατί καμιά στατικότητα δεν γέμιζε την ανταριασμένη κείνη ψυχή, μα σε κάθε διάψευση ξέκρινε πióτερην απόλαση παρά απογοήτευση, στο νέο ξετίναγμα της αγωνίας του όλο και πióτερο χώμα από το «πήλινο» σώμα του γινόταν «πνέμα». (Τζαμαλίκος, 1993, σ. 158) «Κι άξαφνα σήκωνε ο Ζορμπάς αψηλά το λιγνό κοκαλάρικο λαιμό, φούσκωσε το στήθος κι έσυρε μιαν άγρια ανέλπιδη κραυγή. Και μονομιάς μπήκε σε τούρκικα λόγια η φοβερή κραυγή κι άρχισε να ανεβαίνει από τα σωθικά του Ζορμπά παλιός μονόκορδος σκοπός, όλο πάθος και πίκρα κι ερημιά.»

Προμηθεϊκός είναι ο αγώνας του ανθρώπου και όσο πιο ανέλπιδος τόσο πιο ηρωικός. «Έτσι, σβαρνίζοντας το μάτι μου στην παγκόσμια σκηνή, σε βλέπω πέρα, στα

θρυλικά λημέρια του Καύκασου, να παίζεις και συ και να αγωνίζεσαι να σώσεις ψυχές από τη ράτσα μας που κιντυνεύουν. Και συ, θαρρώ, περήφανος ως είσαι, θα χαίρεσαι που οι σκοτεινές δυνάμεις είναι τόσο πολλές κι ακαταγώνιστες· γιατί έτσι η πρόθεσή σου γίνεται πιο ηρωική, όντας σχεδόν ανέλπιδη, κι η εκστρατεία της ψυχής σου αποχτάει τραγικότερο μεγαλείο.» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 104, 306) Όπως ο ίδιος είτε, αναφερόμενος στο υποθετικό δίλημμα του Οδυσσέα, ανάμεσα στον πραγματισμό του «δεν υπάρχει Ελένη» και στην ρομαντική υπέρβασή του «η σημασία της Ελένης είναι ο αγώνας για αυτήν», ο άνθρωπος ή υποχωρεί και υποτάσσεται ή προχωρεί πιο πέρα και δοκιμάζει τις δυνάμεις του. Συνεπώς, για μια φορά ακόμα, σημασία δεν έχει ο σκοπός αλλά η προσπάθεια της προσέγγισής του· σημασία δεν έχει η κατάληξη αλλά ο αγώνας που δίνεται για να φτάσει κανείς ως εκεί. (Ζήρας, 2007, σ. 1203)

Η βαθύτατη μετοχή στη σκέψη του Καζαντζάκη, ένα πράγμα δείχνει καθαρά: Ότι το έργο του εν τέλει γεννήθηκε από ένα εσώτατο και κατακλυσμαίο αίτημα υπαρξιακής ελευθερίας. Το μεγάλο μήνυμα του Καζαντζάκη είναι ότι, έστω κι αν τούτη η ελευθερία είναι ανέφικτη σαν πραγμάτωση, είναι αυτή που θα παράσχει την υπαρξιακή δικαίωση, σα Στόχος πολιορκούμενος εις τον αιώνα. «Η ανώτατη αρετή δεν είναι να είσαι λεύτερος, παρά να μάχεσαι για την ελευθερία» (Ασκητική). (Τζαμαλίκος, 1993, σσ. 160-161)

2.4.10 Αντιλογοκρατία - μετουσίωση της ύλης σε πνεύμα, θεωρία – πράξη (Παράρτημα 5)

Ο Καζαντζάκης μισούσε την ξηρότητα του μονόπλευρου, πρακτικού, επιστημονικού, τεχνολογικού και ορθολογικού ανθρώπου. (Αλεξίου, 1997) «Συχνά όμως μιλούσα στους φίλους μου κι ανάσταινα μέσα μου τη μεγάλη ψυχή· καμαρώναμε του αγράμματος ανθρώπου το περήφανο και σίγουρο, πέρα από τη λογική, περπάτημα.» (Καζαντζάκης, 2014, σ. 310) Η αντιλογοκρατία χαρακτηριστικό της φιλοσοφικής του θεώρησης είναι η αντίθετη στη νοησιοκρατία και η αδιάκοπη αναζήτηση της γνήσιας ζωής και της αυθεντικότητας, χαρακτηριστικά που ενσαρκώνει ο Ζορμπάς. Ο Καζαντζάκης γράφει στην «Ασκητική»: «Η στερνή, η πιο ιερή μορφή της θεωρίας είναι η πράξη» («Ασκητική», α. 63) (Αλεξίου, 1997) Αυτές είναι οι βασικές σκέψεις του Καζαντζάκη, στην «Ασκητική», όπου διακρίνουμε δύο κεντρικά σημεία: α) ότι βασικός σκοπός της ανόδου του ανθρώπου προς την τελειότητα, προς το απόλυτο, προς το θεό, είναι η μετουσίωση της υλικής ζωής μας σε πνεύμα, β) ότι η ζωή μας χαρακτηρίζεται από μια ανικανοποίητη ροπή, μια «ανησυχία», που είναι μια

βασική δημιουργική δύναμη μέσα μας. Ο «Ζορμπάς» του έχει διδάξει να αγαπά τη ζωή και να συμμετέχει σε αυτή. Και πιστεύει τώρα, πως βρήκε τη λύση, λυτρώθηκε: το Τίποτε δε γεννάει ζωή, αλλά η Πράξη, η συμμετοχή. (Σπανδωνίδης, 2003, σ. 18) «Του στερνού ανθρώπου, που αρφάνεψε από κάθε πίστη και πλάνη, που δεν περιμένει πια τίποτα, δε φοβάται πια τίποτα, όλο του το χόμα κατάντησε πνέμα και το πνέμα δεν έχει πια που να ρίξει τις ρίζες του να βυζάζει και να θραφτεί...» (Καζαντζάκης, 2014, σ. 146) Η αντίθεση σε οποιαδήποτε μορφή ορθολογισμού, είναι η «ενσάρκωση της ζωτικής ορμής». Ο Ζορμπάς, όπως τον περιγράφει ο Καζαντζάκης, «ανόθευτος από τα συστήματα ελέγχου και πειθαρχίας που επιβάλλει ο πολιτισμός στο υποκείμενο[...] λύνει με το ένστικτο τα πολύπλοκα και “άλυτα” προβλήματα και η καρδιά του δεν έχει χάσει την “αρχέγονη παλικαριά” της». (Αθανασοπούλου, 2008)

Ο Ζορμπάς δίνει σώμα στις αφηρημένες έννοιες ζώντας ουσία. «Ας είναι καλά ο Ζορμπάς, ψιθύρισα, αυτός έδωκε σώμα αγαπημένο και θερμό στις αφηρημένες έννοιες μέσα μου που τουρτούριζαν, Όταν λείπει, αρχίζω πάλι να κρυώνω. Κι αναθίβανα όλες τις μέρες που πέρασα μαζί του, γεμάτες ανθρώπινη ουσία.» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. XXX, 146, 165)

Ειδικότερα, στον Αλέξη Ζορμπά ο συγγραφέας εγκωμιάζει τον πρακτικό άνθρωπο, το Ζορμπά και δίνει την εντύπωση ότι υποτιμάει τον άνθρωπο του γραφείου, της θεωρίας: «Είχε δίκιο! Εγώ που τόσο αγαπούσα τη ζωή, πώς είχα μπλεχτεί, χρόνια τώρα, στα χαρτιά και στα μελάνια! [...] γύρευα να ριχτώ στην πράξη [...] να ζήσω με απλούς ανθρώπους, εργάτες, χωριάτες, μακριά από τη συνομοταξία των χαρτοπόντικων [...]». Η αντίθεση του πνευματικού και του πρακτικού ανθρώπου με τη ζωική δύναμη, καθώς και οι δυο αναζητούν τρόπους επικοινωνίας με το βαθύτερο νόημα της ζωής. Συχνά αναζητάει καταφύγιο στον άνθρωπο της θεωρίας και καταφεύγει στο Βούδα και το Δάντη, όπως στον Αλέξη Ζορμπά: «Ο Βούδας. Μεγάλωνε, λάχιζε, άρχισε να κλοτσάει το στήθος μου, να φεύγει [...]. Έβγαλα από την τσέπη μου το μικρό μου Ντάντε το Συνταξιδιώτη.»

Ο στοχασμός κινείται ανάμεσα στο δρόμο του νου και το δρόμο του ενστίκτου, που αντιπαλεύουν και απασχολούν τον Καζαντζάκη σε όλη του τη ζωή. Ομολογεί ο συγγραφέας στο έργο ότι οι στοχασμοί του όχι μόνο δεν του κόβουν τα ήπατα, παρά είναι απαραίτητα προσανάμματα στη μέσα του φλόγα, γιατί συνεννοήθηκε με τον άορατο Σκηνοθέτη και παίζει χωρίς λιποψυχία το ρόλο του «στη γης», καθώς είναι και δική του βούληση, όπως φαίνεται και από το ακόλουθο απόσπασμα: «Γιατί; Γιατί είδα,

και συνεργάστηκα κι εγώ στο έργο που παίζω, στη σκηνή του Χατζαϊβάτη Θεού». (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 21-22, 118)

Η πράξη για τον Κ. είναι μετοχή. Συμμετοχή στη μυστηριώδη, τη φλογερή διαδικασία της Ζωής. «Η Πράξη είναι η πλατύτερη θύρα της λύτρωσης. Αυτή μονάχα μπορεί να δώσει απόκριση στα ρωτήματα της καρδιάς. Μέσα στις πολύγυρες περιπλοκές του νου, αυτή βρίσκει το συντομότερο δρόμο». Ανάμεσα στη Θεωρία και στην Πράξη, η δεύτερη υπερτερεί. (Τσιρόπουλος, 1993, σ. 172)

Η παρουσία διπολικών ζεύγων ζωή-θάνατος, ύλη-πνεύμα, θεωρία-πράξη είναι βασικό στοιχείο στο έργο. Ο άνθρωπος αγωνίζεται «να μετουσιώσει την ύλη και να την κάνει πνεύμα» η ιδέα «ήθελε να φάει κρέας [...] να μεστώσει, να γίνει πράξη. Η πάλη των αντίθετων απηχεί τη σύγκρουση σχετικά με πανανθρώπινα αγωνιώδη φιλοσοφικά και υπαρξιακά ερωτήματα. Ο Ζορμπάς βρίσκει τον παράδεισο στη καταξίωση του γνησιότερου τρόπου ζωής που βασίζεται στο ένστικτο. Ο Ζορμπάς είναι ο εκφραστής της ζωτικής ορμής της Μπερξονικής «elan vital» διακρίνεται για μια παρόρμηση πνευματική και δημιουργική απολαμβάνοντας τη ζωή με όλες τις αισθήσεις του. Όταν δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια κάνει γλώσσα του τον χορό. Με το χορό λυτρώνεται από την διαπάλη ψυχής και σώματος «Χύθηκε στο χορό [...]. Ένωθες μέσα στο σαρακοφαγωμένο αυτό ταγαριασμένο κορμί την ψυχή να μάχεται να συνεπάρει τη σάρκα και να χύνεται μαζί της, αστροβολίδα, μέσα στο σκοτάδι. Τίναζε η ψυχή το κορμί, μα αυτό έπεφτε, ο Ζορμπάς μαχούσαι να φτάσει το αδύνατο». Σε ένα άλλο σημείο αναφέρεται πάλι στη γλώσσα του σώματος. «Ε μωρέ, πού κατάντησαν οι άνθρωποι, φτου να χαθούνε! Αφήκαν τα κορμιά τους και βουβάθηκαν, και μονάχα με το στόμα μιλούνε. Μα τι να πει το στόμα, τι μπορεί να πει στο στόμα.» Ο Peter Bien διακρίνει φιλοσοφική λειτουργία στον χορό του Ζορμπά, συσχετίζοντάς τον –όπως και τη μουσική– με τη νιτσεϊκή αντιμετώπιση της μουσικής ως άμεσης έκφρασης του Ενός που βρίσκεται πίσω από τα καθέκαστα φαινόμενα και αντιτίθεται στη γλώσσα, «όργανο και σύμβολο της φαινομενικότητας»· κατά τον μελετητή, ο χορός και το τραγούδι είναι οι στοιχειώδεις τρόποι έκφρασης του πρωταρχικού ανθρώπου και συντρίβουν την εξατομίκευση, ενώ ο Ζορμπάς, όταν χορεύει και παίζει σαντούρι, είναι ο ίδιος ένα έργο τέχνης. (Καζαντζάκης, 2014, σσ. XXXI, 82, 85, 328-329)

Αυτός ο διχασμός, αυτό το δίπολο στην ψυχή του Καζαντζάκη ανάμεσα στο νου και στο σώμα στην σκέψη και στη δράση επαναλαμβάνεται συχνά στο έργο. Στο γράμμα στον ξενιτεμένο του φίλο στον Καύκασο γράφει ο αφηγητής: «Αγαπημένε, σου γράφω από ένα έρημο ακρογιάλι της Κρήτης, όπου συμφωνήσαμε, η Μοίρα κι εγώ, να

μείνω λίγους μήνες για να παίξω. Να παίξω τον κεφαλαιούχο, τον ιδιοκτήτη λιγνιτωρυχείου, τον επιχειρηματία, και αν πετύχει το παιχνίδι μου, να πω τότε πως δεν έπαιξα, παρά επήρα μια μεγάλη απόφαση κι άλλαξα ζωή. [...] Κι από χαρτοπόντικας έγινα, σκάβοντας, κάνοντας λαγούμια στη γη, τυφλοπόντικας.» «Άνθρωπος με αίμα ζεστό και στέρεα κόκαλα, που όταν πονάει πετάει χοντρά αληθινά δάκρυα κι όταν χαίρεται δεν ξανεμίζει τη χαρά του περνώντας τη από ψιλές μεταφυσικές κρησάρες.»

Στο Ζορμπά επιθυμία του ήρωα είναι να κάνει τη θεωρία πράξη, δηλώνεται κατηγορηματικά. «Καλά ξέρεις πως οι σκληρότατοι αυτοί στοχασμοί όχι μονάχα δε μου κόβουν τα ήπατα, παρά είναι απαραίτητα προσανάμματα στη μέσα μου φλόγα. Γιατί, καθώς λέει κι ο δάσκαλός μου, ο Βούδας, είδα. «Κι αφού είδα και συνεννοήθηκα κλείνοντας το μάτι στον αόρατο, γεμάτο κέφι και φαντασία. Σκηνοθέτη, μπορώ πια να παίξω άρτια, δηλαδή με συνοχή και χωρίς λιποψυχία, το ρόλο μου στη γη.» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 102-103, 256)

Όπως αναφέρει ο Στυλιανός Αλεξίου αυτό ήταν το ιδανικό του συγγραφέα όπου προβάλλεται στον Ζορμπά. Ο Ζορμπάς είναι το αντίθετο του «χαρτοπόντικα», όπως ο ίδιος ο Καζαντζάκης χαρακτηρίζει τον λόγιο. Ο ίδιος είχε επανειλημμένως δηλώσει στο έργο του, ότι στην πραγματική του ζωή δεν πραγματοποίησε το ιδανικό του. Έγινε συγγραφέας, αντί να γίνει άνθρωπος της δράσης, όπως ο Οδυσσεύς, ή αντί να γίνει ο άνθρωπος του ενστίκτου, όπως ο Ζορμπάς. Η πράξη είναι μετουσίωση της ύλης σε πνεύμα, ελευθερία, «σωτηρία του Θεού»: οι ιδέες αυτές είναι που μας φανερώνουν το κλειδί της φιλοσοφικής σκέψης του μεγάλου Κρητικού. (Αλεξίου, 1997) Σε μια επιστολή στη Γαλάτεια γράφει: «Να συμπλέξω την ιδέα μου με τις σύγχρονες ανάγκες (οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές). Η ιδέα η αφηρημένη, η άσαρκη, η φιλοσοφική – δεν μπορεί να χορτάσει την ψυχή τη σαρκοβόρα». (Καζαντζάκης & Πρεβελάκης, 1984, σ. 47)

Ο Ζορμπάς, όπως τον περιγράφει ο Καζαντζάκης, «ανόθευτος από τα συστήματα ελέγχου και πειθαρχίας που επιβάλλει ο πολιτισμός στο υποκείμενο [...] λύνει το ένστικτο τα πολύπλοκα και “άλυτα” προβλήματα και η καρδιά του δεν έχει χάσει την “αρχέγονη παλικάριά” της». (Καζαντζάκης, 2014, σ. XXX)

Ο ήρωας ζει ενστικτωδώς. Διακατέχεται από ένα *έξαλλο πόθο στη ζωή*, ένα πόθο αδρότατα γήινο και αχόρταγα αισθησιακό, και αντιμάχεται ό,τι μπαίνει εμπόδιο στην *ελεύθερη έκφραση* ατού του πόθου (τον ορθολογισμό δηλαδή και τις ηθικές επιφάσεις του). Είναι, εν ολίγοις, η ζώσα μαρτυρία του απόλυτα αισθησιακού και αντινοσησιαρχικού ανθρώπου· **η ενσάρκωση της ζωικής ορμής**. Η κοσμοθεωρία και,

κατά συνέπεια, η δικαίωση του ανθρώπου (η λύτρωση) έρχεται μέσω της άφεσής του στον ρυθμό της *φυσικής/κοσμικής αρμονίας*. (Αθανασοπούλου, 2008, σ. 5)

Ολόκληρο το κύριο μέρος, η περιπέτεια στο ερημικό ακρογιάλι της Κρήτης, γεμίζει από τη διαλεκτική αντιπαράθεση των δύο αντίθετων βιοκοσμοθεωρητικών προτύπων, μέσα από τους διαλόγους των δύο συντρόφων, τις προκλήσεις του περιβάλλοντος και του ίδιου του Ζορμπά, τις αντιδράσεις και τα σχόλια του αφηγητή. Η αντιπαράθεση συνοψίζεται σε ορισμένους βασικούς αντιθετικούς άξονες, που μέσα στο έργο εκφράζονται με πολλούς ομόλογους τρόπους. Τον ένα πόλο της αντιπαράθεσης ενσαρκώνει μόνιμα ο Ζορμπάς, μετά τα λόγια, τη στάση, τις επιλογές και τη δράση του. Τον άλλο πόλο συνθέτουν, ρητά οι υπαινικτικά, ο χαρακτήρας και οι αντιδράσεις του διανοούμενου, και κυρίως τα φιλοσοφικά και κοσμοθεωρητικά του πρότυπα. Ειδικότερα, οι δυνάμεις που συγκρούονται είναι, από τη μία, η ζωικές αξίες που αντιπροσωπεύει η εκρηκτική προσωπικότητα του Ζορμπά, και οι οποίες προϋποθέτουν ένα κοσμολογικό πλαίσιο μονιστικό· και, από την άλλη, οι πνευματικές αξίες που αντιπροσωπεύει η βουδιστική κοσμοθεωρία (σε μια δυτικής έμπνευσης εκδοχή της), οι οποίες παραπέμπουν σε ένα δυϊστικό κοσμολογικό πλαίσιο. Εδώ βρίσκεται και ο κύριος άξονας της αντιπαράθεσης, που επικαθορίζει όλους τους άλλους.

Στο επίκεντρο του μυθιστορήματος βρίσκεται η αντίθεση Ζορμπά και Αφεντικού, «δράκου» και «καλαμαρά», ανθρώπου της δράσης και ανθρώπου της θεωρίας, διονυσιακού και απολλώνιου στοιχείου, σάρκας και πνεύματος, λαϊκής θυμοσοφίας και άτολμου διανοουμενισμού ενστίκτου νοησιαρχίας, μία αντίθεση που δεν παύει να εξάπτει το ενδιαφέρον μέχρι και σήμερα και «να πυροδοτεί συζητήσεις για τέτοια δίπολα μου ανάγονται σε θεμελιώδη ζητήματα του σύγχρονου πολιτισμού». (Περαντωνάκης, 2008) «Τα λόγια τα δικά του ανέβαιναν από τα νεφρά του κι από τα σπλάχνα και διατηρούσαν ακόμα μέσα τους την ανθρώπινη ζέστα». Ολόκληρο το έργο το διατρέχουν οι δύο αντίπαλες βιοθεωρίες που παλεύουν στην ψυχή του αφηγητή από τις δύο αντίπαλες βιοθεωρίες που παλεύουν μέσα στην ψυχή του αφηγητή-συγγραφέα κερδίζει αυτή που εκπροσωπεί ο Ζορμπάς. Κι αυτό, με τη σειρά του, τι πάει να πει; Η αντίθεση φαίνεται να εκτονώνεται προς μία σύνθεση, όπου καταφάσκονται οι αξίες της ζωής χωρίς να αίρονται οι πνευματικές αξίες. (Καζαντζάκης, 2014, σσ. XXV, 284, 338, 344)

Ο κόσμος στο Ζορμπά νοηματοδοτείται από τη συμφιλίωση ανάμεσα στο πνεύμα και στη σάρκα. Ο Καζαντζάκης ήταν σε θέση να ξεχωρίζει τη δύναμη και την υπεροχή των πραγμάτων πάνω στις αφηρημένες έννοιες και στις «ιδέες», - κι ας τις λάτρευε

τόσο: «Ας είναι καλά ο Ζορμπάς, ψιθύρισα, αυτός έδωκε σώμα αγαπημένο και θερμό στις αφηρημένες έννοιες μέσα μου που τουρτούριζαν». (Μερακλής, 1993, σ. 66) Χρέος και σκοπός του ανθρώπου είναι να ανακτήσει την ακεραιότητά του μέσω της συμφιλίωσης των αντίρροπων στοιχείων που τον συγκρατούν (σώμα-ψυχή, σάρκα-πνεύμα, πράξη-σκέψη) χωρίς την οποία είναι αδύνατον να βιώσει την απόλυτη ελευθερία. Για να το επιτύχει αυτό άνθρωπος πρέπει να βιώσει την εμπειρία μιας ανάβασης σε έναν αγωνιστικό ανήφορο. «Έτσι, κατά ένα τρόπο γίνεται ένα από τα πιο τέλεια σύμβολα του υπαρξιστή ανθρώπου: του Σίσυφου του Καμύ, που σπρώχνει το βράχο να τον ανεβάσει στο βουνό, ενώ ξέρει ότι αμέσως θα κατρακυλήσει πάλι, η του Προμηθέα, που υποφέρει (...) κάθε μέρα και όμως δοξάζει το πνεύμα του ανθρώπου. Και πάνω από όλα υπάρχει η πράξη του ζην, η τρομερή τελική επιβεβαίωση. Αυτή είναι ίσως η πιο βαθιά ρίζα της μεγαλοσύνης του Καζαντζάκη». (Μασκαλέρης, 1997, σ. 29)

Η ηθική διάσταση στο έργο αν ανιχνεύεται στις αξίες που απορρέουν από αυτή τη μοναδική συμφιλίωση αφηρημένων ιδεών και «ζωτικής ορμής», την οποία φαίνεται να υπερβαίνει μέσα από την πεποίθησή του στην Ηρακλείτεια αρμονία του σύμπαντος.

2.4.11 Συμφιλίωση του ανθρώπου με το σύμπαν

Η επιστροφή στην αίσθηση της αρμονίας του σύμπαντος είναι η μόνη ελπίδα. Γιατί ό,τι γίνεται συντελεί στην αρμονία ενός συμπαντικού σχεδίου. Στον Αλέξη Ζορμπά, ο Καζαντζάκης διακρίνει τρία είδη ανθρώπων, αυτούς που βάζουν σκοπό να ζήσουν, καθώς λένε, τη ζωή του, να φαν, να πιούν, να φιλήσουν, να πλουτίσουν, να δοξαστούν... Έπειτα είναι αυτοί που σκοπό βάζουν όχι τη ζωή τους, παρά τη ζωή όλων των ανθρώπων, νιώθουν πως όλοι οι άνθρωποι είναι ένα και μάχονται να φωτίσουν, να αγαπήσουν, να ευεργετήσουν όσο μπορούν τους ανθρώπους. Και τέλος, είναι αυτοί που βάζουν σκοπό τους να ζήσουν τη ζωή του σύμπαντος, μετουσιώνοντας την ύλη σε πνεύμα. Η αδιάσπαστη ενότητα με το μύθο με το παρελθόν την ιστορικότητα της Ελλάδας είναι η απόλυτη έκφραση της διαχρονικότητας και της ενότητας είναι η ίδια η εικόνα των καθολικών ιδανικών της πατρίδας Ελλάδας, η σύμπραξη του Απολλώνιου και του Διονυσιακού στοιχείου. Το αίτημα της ισορροπίας υλικών και πνευματικών αξιών ο Καζαντζάκης το περιγράφει ως αίτημα που υπαγορεύεται από την ελληνική μεσογειακή φύση, όπου ύλη και πνεύμα συνυπάρχουν και συντίθενται ως πρωτογενή συστατικά ενός ενιαίου σύμπαντος. Μέσα σε αυτό το σύμπαν δεν χωρεί κανένας

δυτικός διχασμός του ανθρώπου σε σώμα και ψυχή, σε υλικά και ηθικά αιτήματα· η ενότητα υλικών και πνευματικών αξιών, που εγγυάται την ακεραιότητα: «Στην Ελλάδα τα δυο ετούτα χαριτωμένα αιώνια στοιχεία μπορούν να συγκεραστούν, να πάρει η ψυχή από το σώμα και το σώμα από την ψυχή και να φιλιώσουν· κι έτσι να μπορεί ο άνθρωπος στο θείο αλώνι της Ελλάδας να ζει και να πορεύεται ακέραιος.» Η σύνθεση αυτή παραπέμπει στην παραδοσιακή ελληνική αντίληψη, του ενιαίου σύμπαντος, αντίληψη που ανάγεται στην προσωκρατική φιλοσοφία. Στην αντίληψη του συγγραφέα ο τόπος όπου επιτυγχάνεται αυτό το τέλει συνταίριασμα είναι κάτω από το φως της Ελλάδας. Η ίδια έκφραση της ελληνικότητας και ενότητας «Ένα κόνισμα του αγίου Βάκχου, που είχα δει μέσα στην εκκλησία, είχε ξεχειλίσει την καρδιά μου ευδαιμονία. Έλληνας Διόνυσος κι άγιος Βάκχος έσμιγαν, είχαν το ίδιο πρόσωπο· κάτω από τα αμπελόφυλλα και τα ράσα τρικύμιζε το ίδιο λαχταριστό ηλιοκαμένο κορμί –η Ελλάδα.» Ο Νίκος Μαθιουδάκης συνοψίζει όλη την ουσία του έργου του Νίκου Καζαντζάκη με τα παρακάτω λόγια:

«Ο Νίκος Καζαντζάκης παραμένει “ιδεα-λογικά” ένας από τους πιο διαχρονικούς Νεοέλληνες συγγραφείς. Κατόρθωσε να ξεπεράσει τα σύνορα της χώρας του και να γίνει ένας συγγραφέας με οικουμενικό χαρακτήρα ξεδιπλώνοντας ένα συγγραφικό ταλέντο παγκόσμιας εμβέλειας, γνωστό και στις πέντε ηπείρους. Τα μαθήματα που λαμβάνουμε από τα έργα του αποτελούν την απόλυτα αρμονική συνύπαρξη της θεωρίας και της πράξης, δημιουργώντας την αίσθηση μιας άσπυγα ισόρροπης φιλοσοφικής θεώρησης που μεταδίδεται άμεσα κυρίως από τις λογοτεχνικές τεχνικές της πλοκής, την ανάπτυξη των χαρακτήρων και το γλωσσολογικό ύφος.»

Η ιδέα της φύσης ως επίγειου παράδεισου συνδυάζεται με το βίωμα της ευδαιμονίας, δηλαδή με την αίσθηση ότι η φύση προσφέρει στον άνθρωπο τις ιδεώδεις προϋποθέσεις για την ολοκλήρωση της ύπαρξής του. (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 208, 334, 367)

Ο συγγραφέας θέλει να αλλάξει ζωή, να «μπει στο σχολείο του Ζορμπά», να ζήσει απλά και φυσικά· τότε, λέει, «θα γέμιζα σάρκα την ψυχή μου· θα γέμιζα ψυχή τη σάρκα μου· θα φίλιωνα μέσα μου, επιτέλους, τους δυο προαιώνιους ετούτους οχτρούς...». Στο βίωμα της φύσης ως εγκόσμιου παράδεισου ενυπάρχει η αντίληψη της ενότητας του ανθρώπου με τη φύση και τις ζωικές αξίες, που δεν αφήνει περιθώρια διάκρισης ή αντιδιαστολής του ανθρώπινου από το φυσικό, αλλά, αντίθετα, συνθέτει το μυθικό πλαίσιο ενός ενιαίου σύμπαντος· και, παράλληλα, υποδηλώνει την εσωτερική αρμονία του ανθρώπου ως ψυχοσωματικής ενότητας. «Τι είναι λοιπόν η ψυχή; ... Τι κρυφή

ανταπόκριση ανάμεσά της κι ανάμεσα στη θάλασσα, στα σύννεφα, στις μυρωδιές; Σαν να είναι λέει και αυτές θάλασσα και σύννεφα και μυρωδιά.» «Οι χαρές μου εδώ είναι μεγάλες, γιατί είναι απλές καμωμένες από τα αιώνια στοιχεία: ανοιχτός αγέρας ... θάλασσα.» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 102, 172, 335)

Τα λόγια του Ζορμπά έρχονται να συναντήσουν την ηρωίδα του Καμύ στη «Μοιχαλίδα» όπου βρίσκει και αυτή την απόλυτη λυτρωτική αρμονία κάτω από τον έναστρο ουρανό. (Καμύ, 2002, p. 33)

Το 1957 είχαν προταθεί και οι δύο για το Νόμπελ λογοτεχνίας το οποίο πήρε ο Καμύ. Ο Καμύ έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για τον Καζαντζάκη και το έργο του.

Μόνο μέσα από τη μοναχική επαφή του ανθρώπου με τη φύση, ο άνθρωπος συνειδητοποιεί την ουσία της ζωής, το «χρέος» όπως το λέει ο αφηγητής. Στις ανούσιες συζητήσεις και φλυαρίες με τους ανθρώπους τα «κύματα και τα πουλιά βουβαίνονται». Στη μοναξιά βρίσκεις την αυτοσυνειδησία που θα σε οδηγήσει στην αλληλεγγύη. Όπως ακριβώς και στον Καμύ οι έννοιες των λέξεων «Μόνος ή αλληλέγγυος» ταυτίζονται, αφού η μοναξιά, ο ασκητισμός, είναι προϋπόθεση για την επίτευξη της αυτογνωσίας, η οποία θα οδηγήσει στο συνταίριασμα νου και καρδιάς. Όπως αναφέρει και ο Παντελής Πρεβελάκης «ο Καζαντζάκης ανήκει σε έναν τύπο ανθρώπου [...] που η καλύτερη ονομασία του θα ήταν ίσως «Ο Μονιάς». Τέτοιοι (άνθρωποι) ζουν κατά καιρούς σαν ασκητές, αναζητώντας επίμονα μιαν ικανοποιητική θεωρία για τον κόσμο και για τον άνθρωπο [...]» (Επιστολή ιβ') (Καζαντζάκης, 1993)

«Ετούτη είναι η αληθινή ευτυχία· να μην έχεις καμιά φιλοδοξία και να δουλεύεις σκυλίσια, σα να είχες όλες τις φιλοδοξίες· να ζεις μακριά από τους ανθρώπους και να τους αγαπάς και να μην τους έχεις ανάγκη. Να είναι Χριστούγεννα, να φας, να πιείς καλά, κι ύστερα να ξεφύγεις μόνος από όλα τα δολώματα, και να είναι τα άστρα από πάνω σου, ζερβά η γης, δεξιά η θάλασσα, και να νογάς ξαφνικά πως μέσα στην καρδιά σου η ζωή τέλεψε και το στερνό της τον άθλο κι έγινε παραμύθι.» Η αποκορύφωση της συμπαντικής αρμονίας εκφράζεται με μοναδικό τρόπο στα παρακάτω λόγια από τον αφηγητή: «έφαγε βιαστικά, αρπαχτά, και σε λίγο το ακρογιάλι αντιλαλούσε από το ροχαλητό του. Κι εγώ κάμποση ώρα έμενα άγρυπνος παρακολουθώντας στον αλαφρογάλαξο ουρανό τα αστέρια· έβλεπα αλάκερο τον ουρανό αγάλια να κουνιέται συνάστερος, και το καύκαλο του κεφαλιού μου σα θόλος αστεροσκοπέιου κουνιόταν κι αυτό παρακολουθώντας τα αστέρια. «Περισκοπείν άστρων δρόμους ώσπερ συμπεριθέοντα» -κοίταζε την πορεία των άστρων σα να περιστρέφεσαι και συ μαζί

τους... Η φράση αυτή του Μάρκου Αυρήλιου γέμισε την καρδιά μου αρμονία.» (Καζαντζάκης, 2014, σσ. 130, 237)

2.4.12 Ρόλος τέχνης - Χρέος πνευματικού ανθρώπου (Παράρτημα 3, 4)

Τη λυτρωτική αυτή εμπειρία της συμφιλίωσης του ανθρώπου με τις αρχέγονες δυνάμεις της φύσης ο Καζαντζάκης θα τη μετουσιώσει σε γραφή για να τη μεταδώσει και στους άλλους ανθρώπους. Γιατί το χρέος του πνευματικού ανθρώπου είναι να μεταδώσει και στους άλλους ανθρώπους αυτό που ο ίδιος θεωρεί ύψιστο σκοπό. Ο Καζαντζάκης αποδίδει στην τέχνη ρόλο ανθρωπιστικό. Ο Καζαντζάκης εκφράζει με δεξιοτεχνία το χρέος του πνευματικού ανθρώπου στο κάλεσμα για αλληλεγγύη μεταξύ των λαών και τη μετάδοση πνευματικών και ανθρωπιστικών αξιών σε μια ομιλία του στο BBC στο Λονδίνο το 1946. «Για να σταθεί σε ένα υψηλό επίπεδο ένας πολιτισμός πρέπει να κατορθώσει να φτάσει στην αρμονία του και ψυχής. Η σύνθεση αυτή πρέπει να τεθεί ως ανώτατος σκοπός του σημερινού μας πανανθρώπινου αγώνα, το κάλεσμα για αλληλεγγύη μεταξύ των λαών και το χρέος της τέχνης. [...] Το χρέος σήμερα του πνευματικού ανθρώπου είναι πιο μεγάλο και πιο δύσκολο, μέσα στο μεταπολεμικό χάος να ανοίξει δρόμο και να βάλει τάξει να βρει και να διατυπώσει το νέο παγκόσμιο σύνθημα, που θα δώσει ενότητα, δηλαδή αρμονία στο νου και στην καρδιά του ανθρώπου. Να βρει το λόγο τον απλό, που να αποκαλύπτει πάλι τους ανθρώπους τούτο το απλούστατο: πως όλοι είμαστε αδέρφια. Ταυτίζεται πάλι, όπως σε όλες τις δημιουργικές εποχές, ο ποιητής με τον προφήτη. Ας έχουμε εμπιστοσύνη στο πνέμα.» (Καζαντζάκης, 1946) Στο σημείο αυτό συναντιέται πάλι η σκέψη του με αυτή του Καμύ όταν μίλησε για το ρόλο του στρατευμένου καλλιτέχνη. Και για τον Καζαντζάκη όπως και για τον Καμύ η ποίηση, η τέχνη, η καθαρή, η άδεια από ιδέες και μηνύματα είναι ανεπαρκής, για αυτό το λόγο παραλλήλισε την άγωνα «καθαρότητα» της ποίησης με το άνοστο και στερημένο από γεύση και ιδιαίτερη «ουσία», νερό. Ο Καζαντζάκης απορρίπτει τη στείρα τέχνη, την τέχνη για την τέχνη, την στείρα από νοήματα και ιδέες. Στον Ζορμπά γίνεται λόγος για αυτή την ανούσια τέχνη στην περικοπή όπου παραλληλίζει αυτή τη μορφή τέχνης με την ποίηση του Mallarmé, μια ποίηση «χωρίς άνθρωπο, αίμα, ζωντανή, κοπριά». Γίνεται ακόμα λόγος για την έννοια της «καθαρής ποίησης»: «Καθαρή ποίηση, καθαρή μουσική, καθαρή νόηση: έτσι καταντάει στο τέλος των πολιτισμών η αγωνία του ανθρώπου: αφαίρεση και διακόσμηση». (Σπανδωνίδης, 2003, σ. 56)

Η συμφιλίωση νου και καρδιάς είναι επομένως δυνατόν να επιτευχθεί μέσω της Τέχνης αφού η φιλοσοφία από μόνη της είναι μάλλον ανεπαρκής. Με τέτοια ψυχολογικά δεδομένα, καταλαβαίνει κανείς ότι η Φιλοσοφία ως διανοητικό ενέργημα δεν ήταν η λύση για τον Καζαντζάκη. Το ξαναλέει κι ο ίδιος: «Η ιδέα η αφηρημένη η άσαρκη η φιλοσοφική, δεν μπορεί να χορτάσει την ψυχή τη σαρκοβόρα. Να θες από τη μια κάτι βαθύτερο κι αμεσότερο που δεν στο δίνει η Φιλοσοφία, να περνάς στην τέχνη για να πεις τα ανείπωτα. (Καζαντζάκης & Πρεβελάκης, 1984, σ. 40)

Η τέχνη λοιπόν, καλείται να υπηρετήσει τα πιο δυνατά βιώματα του Καζαντζάκη, τις υπαρξιακές αγωνίες και φιλοσοφικές αναζητήσεις του Καζαντζάκη. Ο Καζαντζάκης θα εναποθέσει και αυτός σαν τον Καμύ τη σωτηρία του ανθρώπου τέχνη, στις λέξεις και στο χρέος του πνευματικού προσώπου να μεταδώσει αυτή τη γεμάτη ουσία και νόημα τέχνη. Σε αυτή την περίπτωση η τέχνη είναι μαγική και υπενθυμίζει το χρέος μας για αλληλεγγύη και αδελφοσύνη αναλαμβάνοντας τον ανθρωπιστικό της ρόλο. «Μαγική ιεροπραξία, αλήθεια, είναι η τέχνη, σκοτεινές ανθρωποχτόνες δυνάμεις κατοικούν στα σωθικά μας, αποτρόπαιες ορμές να σκοτώσουμε, να γκρεμίσουμε, να μισήσουμε, να ατιμάσουμε· κι έρχεται η τέχνη με το γλυκό σουραύλι και μας λυτρώνει». (Καζαντζάκης, 2014, σ. 47)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Ηθικοφιλοσοφική ανάλυση στο έργο του Αλμπέρ Καμύ: «Η εξορία και το βασίλειο»

3.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Ο Αλμπέρ Καμύ είναι από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς και στοχαστές της εποχής μας. Γεννήθηκε το 1913 στην Αλγερία από πατέρα Γάλλο και μητέρα ισπανικής καταγωγής. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε με στερήσεις, αλλά κατόρθωσε να σπουδάσει σε Φιλοσοφική Σχολή. Έγραψε φιλοσοφικά δοκίμια (Ο μύθος του Σισύφου, 1942, Ο Επαναστατημένος άνθρωπος, 1951), μυθιστορήματα (Ο Ξένος 1942, Η Πανούκλα 1947) και θεατρικά έργα (Καλιγούλας 1945).

Ο στοχασμός του κινείται γύρω από το πρόβλημα του «παράλογου», του ιδιαίτερου εκείνου αισθήματος «που γεννιέται από την αντίφαση ανάμεσα στον πόθο του ανθρώπου και την παράλογη σιωπή του κόσμου», όπως λέει ο ίδιος, δηλαδή ανάμεσα στην απαίτηση του ανθρώπου να βρει το νόημα του κόσμου και στην απουσία κάθε νοήματος. Αναζητώντας κανόνες ζωής μέσα σ' έναν κόσμο δίχως νόημα, οδηγείται στην «εξέγερση», δηλαδή στη συνειδητοποίηση της υπεροχής των αξιών της ζωής απέναντι στη Βία, στο Κακό και στον Πόνο. Ξεκινώντας λοιπόν ο Καμύ από την απελπισία φτάνει όχι στο μηδενισμό, αλλά στην κατάφαση της ζωής και σε μια ανθρωπιστική ηθική.

Ο Αλμπέρ Καμύ δεν γνώρισε πατέρα. Όταν ήταν ενός έτους, ο πατέρας του τραυματίζεται θανάσιμα και πεθαίνει στα χαρακώματα του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Δεν θα μπορέσει ποτέ να αποδεχτεί και να κατανοήσει τη σύρραξη, τον πόλεμο, τη συμπλοκή, την τυφλή βία, την τρομοκρατία από όπου και αν προέρχεται, καθώς και τον παράλογο θάνατο. (Ξανθόπουλος, 2014, σσ. 62-63)

Η Ε. C. Kenned υποστηρίζει ότι τα λογοτεχνικά έργα του Camus εισάγουν τη τέχνη στη ζωή με το να προσφέρουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα της γλώσσας στον αγώνα εναντίον της μοίρας του. Σύμφωνα με την ίδια εάν αυτού του είδους η λογοτεχνία είναι ένα σχολείο ζωής, αυτό συμβαίνει γιατί είναι πρώτα ένα σχολείο τέχνης, αφού το μάθημα που αποκομίζουμε διαβάζοντάς τα δεν είναι απλά ένα μάθημα αισθητικής, αλλά και τρόπου ζωής. (Camus, 1985, σ. 216)

3.2 «Η εξορία και το βασίλειο»

Η μοναξιά του ανθρώπου, η αίσθηση της αποξένωσης μέσα στο δικό σου τόπο και ανάμεσα στους δικούς σου ανθρώπους είναι το βασικό θέμα των 6 ιστοριών που συνθέτουν την «εξορία» και το *Βασίλειο*, οι οποίες γράφονται γύρω στο 1952 όταν ο Καμύ ήταν σαράντα δύο ετών. Στο ώριμό του αυτό έργο του Καμύ εμφανίζεται να έχει αφήσει πίσω το σκοτάδι και τη βία του πολέμου και να αναγνωρίζει τουλάχιστον μια πιθανότητα να ξεπεραστούν οι περιορισμοί της καθημερινότητας. Στα διηγήματα της εξορίας οι ήρωες βιώνουν την αφύπνιση του αισθήματος του δικαίου.

Ο ίδιος λέει: «Το βασίλειο συμπίπτει με μια ζωή ελεύθερη και γυμνή, που πρέπει να βρούμε, προκειμένου να ξαναγεννηθούμε. Η εξορία μας δείχνει τους δρόμους προς αυτό, αρκεί να μην ξεχνούμε πως χρέος μας είναι να αρνιόμαστε τη δουλεία και την κατακτητικότητα μας». (Camus, 2011, σ. 236)

Στη νουβέλα του «Η μοιχαλίδα» (*La femme adultère*), παρουσιάζει μέσα από ένα λόγο μεταφορικό την πορεία της κεντρικής ηρωίδας του Ζανίν μέσα στην έρημο, μέχρις ότου «φτάσει» η στιγμή της υπέρβασης μέσα από τη συνειδητοποίηση του εαυτού της, μέσα στη μαγεία του έναστρου ουρανού. Την αποκαλυπτική εκείνη νύχτα που στην κορυφή του λόφου «ένιωσε μες στο πηχτό σκοτάδι τον ουρανό να κινείται πάνω από το κεφάλι της», εκεί, ύστερα από «το άσκοπο και αγωνιώδες ταξίδι μιας ζωής», σε αυτό το σημείο του λόφου, όπου «τα άστρα έπεφταν ένα ένα πάνω της», «απαλλαγμένη – επιτέλους– από το βάρος των όντων», «άφησε τη βροχή λίγο-λίγο να ανέβει από το σκοτεινό είναι της και να φτάσει σε συνεχόμενους κυματισμούς έως το στόμα της, γαμίζοντάς το στεναγμούς». Ήταν τούτα δάκρυα ή ήταν η βροχή; Μήτε κι η ίδια ήξερε ακριβώς. Το μόνο πια που ήξερε, το μόνο μάλλον που γνώριζε, ήταν ο εαυτός της.

Ο Αρνησίθρησκος είναι ένας πρώην καθολικός ιερέας, ο οποίος ανέλαβε να προσηλυτίσει μια πόλη με άσπλαχνους κατοίκους, διαποτισμένος από το αίσθημα της ενοχής, της ανάγκης για αυτοτιμωρία, υποταγή, ταπείνωση, στέρηση και μετάνοια. Επιδίδεται, για αυτό, στις πιο ακραίες μορφές της δοκιμασίας της αυτοσυγκράτησης: την πείνα και τη δίψα. Μα ακόμη και αυτές, όσο κι αν επιβεβαιώνουν τους μηχανισμούς αυτοελέγχου του, δεν αρκούν για τη διαδικασία της αυθυπέρβασης. Σε αυτήν ο Αρνησίθρησκος θα φτάσει, αφού δοκιμάσει τον πιο έντονο ψυχικό και σωματικό πόνο, όταν οι υποτελείς του φετίχ, του κόψουν τη γλώσσα. Μυημένος τότε στο μίσος και αιχμάλωτος –επιτέλους– στη στείρα γη της αλατένιας πολιτείας, της σκαμμένης στα

βάθη του αλατένιου βουνού, θα «απολαύσει» την υπέρτατη ευτυχία του μέσα από τη δύναμη του μίσους, που τον οδηγεί στο όνειρο της ευσπλαχνίας.

Στους «αμίλητους» ο Υβάρ, εργάτης που επιστρέφει στην εργασία του τη μέρα λήξης μιας απεργίας που απέτυχε, βιώνει με καρτερία την καθημερινότητά του. Με σκυμμένο το κεφάλι απέναντι στον προϊστάμενό του στο εργοστάσιο, θα φτάσει να γίνει και αυτός μνησίκακος αρνούμενος να πει μια λέξη στο αφεντικό του όταν η κόρη του χάνει τις αισθήσεις της. Επιστρέφοντας σπίτι το βράδυ γεμάτος τύψεις θα βιώσει το χαμένο όνειρο της επανάστασης στην ομορφιά του δειλινού που πέφτει στη θάλασσα και στην αγάπη της γυναίκας του.

Στη νουβέλα «ο Ζονάς ή ο καλλιτέχνης επί το έργο», η σύγκρουση του ήρωα ανάμεσα στον μοναχικό ερημίτη-καλλιτέχνη εαυτό του, που πασχίζει να φτάσει στην τελειότητα, μέσα από την περιπέτεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και στον αλληλέγγυο με τους φίλους και την οικογένεια εαυτό του τον συνθλίβει, αλλά και τον οδηγεί στη συνειδητοποίηση της πραγματικότητάς του. Με το τελευταίο του έργο, ένα λευκό πίνακα με τη φράση *Solitaire ou solidaire* (Ερημικός ή Αλληλέγγυος), το οποίο το ζωγραφίζει έγκλειστος στη σοφίτα του σπιτιού του, φτάνει στην αυτοσυνειδησία συνειδητοποιώντας τον αληθινό ρόλο του καλλιτέχνη.

Ο Νταρύ, ένας δάσκαλος σε μια απομονωμένη περιοχή δέχεται διαταγές από ένα αστυφύλακα να στεγάσει έναν φυλακισμένο Άραβα όλη τη νύχτα και το πρωί να τον οδηγήσει στη φυλακή. Ο δάσκαλος αλληλέγγυος και ειρηνιστής φέρεται ευγενικά στον φυλακισμένο, του προσφέρει πολλές ευκαιρίες να δραπετεύσει και στο τέλος του δίνει τροφή και χρήματα δείχνοντάς του το δρόμο προς την ελευθερία. Ο φυλακισμένος ωστόσο παίρνει το δρόμο που οδηγεί στη φυλακή. Ο Νταρύ συνειδητοποιεί στο τέλος το παράλογο της πράξης αυτής, αλλά παράλληλα και της δικής του τραγικής μοναξιάς, αφού και αυτός είναι σκλάβος μιας παράλογης επιθετικότητας των ανθρώπων ενάντια στους συνανθρώπους τους.

Στην τελευταία ιστορία η «πέτρα που μεγαλώνει» ο Καμύ διηγείται την άφιξη ενός μηχανικού σε μια απομονωμένη πόλη και την αποδοχή του από τους κατοίκους. Ο μηχανικός Ντ' Αρράστ είναι Γάλλος, η πόλη η Iguare είναι στη Βραζιλία. Η ιστορία ξεκινά με μια εκτεταμένη αναφορά του ταξιδιού στην Iguare περιγράφοντας λυρικά τη διάβαση ενός ποταμού με μια αυτοσχέδια σχεδία. Στην πόλη, ο Ντ' Αρράστ συναντά τους επισήμους και τον αρχηγό της αστυνομίας, ο οποίος δημιουργεί θέμα για το διαβατήριό του Ντ' Αρράστ. Ύστερα επισκέπτεται την φτωχή περιοχή κοντά στο ποτάμι όπου πρόκειται να σχεδιάσει ένα φράγμα αντιπλημμυρικό. Εκεί συναντά τον

Μάγαιρα, ο οποίος παίζει σημαντικό ρόλο στην ιστορία. Η Iguare έχει έναν βωμό με μια πέτρα θαύμα, η οποία μεγαλώνει. Ο μάγαιρας έχει κάνει ένα τάμα να μεταφέρει την πέτρα στην εκκλησία σε μια λιτανεία, αλλά το προηγούμενο βράδυ υποκύπτει στην αγάπη του για χορό με αποτέλεσμα την επόμενη μέρα να είναι τόσο αδύναμος ώστε να μην μπορεί να εκπληρώσει την υπόσχεσή του. Ο Ντ' Αρράστ σηκώνει την πέτρα και τη μεταφέρει προσπερνώντας την εκκλησία στην καλύβα του μάγαιρα, όπου την τοποθετεί στο κέντρο του δωματίου του. Η οικογένεια του μάγαιρα, οι οποίοι πριν ήταν κάπως επιφυλακτικοί τώρα τον προσκαλούν να δειπνήσει μαζί τους.

Η αίσθηση του παραλόγου που οδηγεί τους ήρωες στην μοναξιά, τη σιωπή και την απομόνωση είναι το κυρίαρχο στοιχείο στα διηγήματα της εξορίας. Στην συλλογή των έξι ιστοριών της «εξορίας και του Βασιλείου» ο Καμύ χρησιμοποίησε σύμβολα για να εξερευνήσει τη φύση του παραλόγου. Η εξορία είναι η αίσθηση που ανταποκρίνεται στον παραλογισμό της ύπαρξης, ενώ το Βασίλειο είναι αυτό που υπόσχεται να κατακτήσει το παράλογο και να δώσει ένα τέλος στην Εξορία. Κάθε ιστορία παρουσιάζει μια παράλογη περίσταση, η οποία ποικίλλει από την αιχμαλωσία και το βασανισμό έως μια απλή αποτυχία επικοινωνίας. Σε αυτές τις ιστορίες το παράλογο δεν εμφανίζεται σε περιπτώσεις κακοτυχίας όπως στην πανούκλα, αλλά σε καθημερινές στιγμές της ζωής που μπορούν να προκαλέσουν αισθήματα Εξορίας.

Στην Εξορία και το βασίλειο (*L'exil et le royaume*) η συγκεκριμένη εμπειρία, συνιστώντας τον βασικό μοχλό για τη διαδικασία της υπέρβασης, είναι αυτή που θα μεταφέρει τους ήρωές του από την εξορία στο βασίλειο. Σε όλες τις ιστορίες ο Καμύ αποδίδει τεράστια σημασία στη «βιωμένη εμπειρία», η οποία βασίζεται στη «βιωμένη σκέψη» μια φιλοσοφία που τον φέρνει πολύ κοντά στο Νίτσε. (Favre, 1979)

Ο ίδιος στο μύθο του Σίσυφου τονίζει τη σημασία της βιωμένης εμπειρίας γράφοντας: «Εφόσον αποδεκτώ ότι υπάρχει απόλυτη ελευθερία, αλλά έχει νόημα μόνο σε σχέση με το περιορισμένο πεπρωμένο της, τότε οφείλω να ομολογήσω ότι το σημαντικό δεν είναι να ζεις καλύτερα αλλά να ζεις περισσότερο. Να ζεις όσο περισσότερο γίνεται. Η ηθική ενός ανθρώπου και η κλίμακα των αξιών του εξηγούνται μόνο με την ποσότητα και την ποικιλία των εμπειριών που έχει συσσωρεύσει.» (Camus, 2005, σ. 87)

3.3 Ηθικοφιλοσοφική ανάλυση των ιστοριών

3.3.1 Το αίσθημα του παραλόγου

Η παράλογη κατάσταση συνιστά ένα κλίμα παραλογικότητας, μια αφετηρία για τη βίωση του παραλόγου. Το κλίμα της παραλογικότητας αναφέρεται στο μηχανικό χαρακτήρα της ζωής, στην έλλειψη επικοινωνίας, στο χωρίς αιτία βιαιότητα, στο αίσθημα της εγκατάλειψης, της απομόνωσης, σε όλα εν γένει τα αισθήματα εκείνα που φέρουν τον άνθρωπο έξω από τα όρια της αρμονίας του με το περιβάλλον. (Camus, 2011, σ. 252)

Ο ήρωας του «φιλοξενούμενου» έχει να επιλέξει μεταξύ του να παραδώσει τον ήρωα ή να τον ελευθερώσει. Αυτή είναι μια ηθική επιλογή και πιθανώς παίρνει τη σωστή απόφαση. Η πικρή ειρωνεία του φιλοξενούμενου που του καθιστά ίσως την πιο τραγική ιστορία του Καμύ είναι η παράλογη διαπίστωση ότι οι σωστές ηθικές επιλογές δεν αλλάζουν τον κόσμο. Εάν υπάρχει κάποιος «κακός στον «φιλοξενούμενο» είναι ο ίδιος όπως και στις άλλες ιστορίες, όχι ένα πρόσωπο ή η κοινωνία, αλλά το ίδιο το σύμπαν. Αυτό είναι το πραγματικά σιωπηλό, τελείως παθητικό και αδιάφορο στοιχείο σε κάθε ιστορία.

Ο Νταρύ στην Εξορία παραπαίει συνεχώς ανάμεσα στα αντιφατικά του αισθήματα για μια χώρα που ενώ τόσο συχνά την νιώθει εχθρική, εντούτοις την νιώθει πατρίδα του και την αγαπάει. «Σε αυτήν την αχανή χώρα, που είχε τόσο πολύ αγαπήσει, ήταν μόνος». (Καμύ, 2002, σ. 93)

Στον «αρνισθήρισκο» το στοιχείο του παραλόγου έγκειται στο ότι ο αρνισθήρισκο πιστεύει ότι η αποστολή του είναι να προσηλυτίσει τους βάρβαρους. Στην πραγματικότητα όμως αναζητά την τυραννία για να υποκύψει σε αυτή.

Η αίσθηση του παραλόγου στην ιστορία «Ο Ζονάς ή ο καλλιτέχνης επί το έργο» πηγάζει από τον ίδιο του τον εαυτό αφού είναι η συνεχής αυτοεξαπάτησή του και η συνεχή ανόητη αισιοδοξία του όταν όλα κοντεύουν να καταρρεύσουν. «Αντί να ζωγραφίζει, σκεφτόταν τη ζωγραφική, την κλίση του σε αυτήν». «Η ευτυχία του είναι απατηλή, κίβδηλη, δίνει τη θέση της στην αυτοαμφισβήτηση, στη σύγχυση. Κάθε βήμα προς την επιτυχία κουβαλά μαζί του κάποιο στοιχείο της τελικής του καταστροφής.» (Καμύ, 2002, σ. 120) Η αισθητική του θεωρία είναι νεκρή και στείρα, αφού αδυνατεί να παράγει την εικόνα της «ράφτρας» που ίσως καθιστούσε το έργο του φορέας ζωντανής επικοινωνίας με τον κόσμο. Το παράλογο είναι ότι μέχρι την τελική κατάρρευσή του στο τέλος, η ζωγραφική αποτελεί εμπόδιο για τον Ιωνά. Αποκτημένη

τόσο εύκολα, τόσο αφελώς αποδεκτή και απερίσκεπτα αναλώσιμη το μόνο που κατάφερε ήταν να του δημιουργήσει μόνο την ψευδαίσθηση μιας άνετης ζωής.

Η συνειδητοποίηση του παραλόγου είναι αυτή που οδηγεί τους ήρωες στη σιωπή και τη ματαιώση, όπου οι ήρωες συμπονούν τον εαυτό τους. «Όχι, τίποτα δεν γινόταν όπως το περίμενε», είναι η πικρόχολη διαπίστωση της Ζανίν.

Ο Νταρύ είχε πιστέψει ότι η μοναστική του ζωή, η μοναξιά του, η αγάπη του για τους άλλους και η αποδοχή του τόπου του είχαν δημιουργήσει μια αρμονία ανάμεσα σε αυτόν και στο σύμπαν του. Όμως δυστυχώς όλα ήταν μάταια, αφού στο τέλος συνειδητοποιεί ότι «Σε αυτή την αχανή χώρα, που είχε τόσο πολύ αγαπήσει, ήταν μόνος».

Το ίδιο συναίσθημα μοιράζεται και ο Υβάρ: «Και τούτη η αίσθηση της ευτυχίας έφευγε μαζί με τη νιότη». (Καμύ, 2002, σσ. 14, 58, 93)

Ο Νταρύ, ο Ιωνάς, η Ζανίν ακόμα και ο Ντ' Αρράστ δε διστάζουν να δουν κατάματα την πραγματικότητα. Οδηγούνται στην αυτογνωσία μετά από την απελπισία βίωσης του παραλόγου και δεν διστάζουν να επικρίνουν τον εαυτό τους. Όπως αναφέρει ο Καμύ στο μύθο του Σίσυφου όλοι οι ήρωες οικτίρουν τους εαυτούς τους, νιώθουν συμπόνια για αυτό είναι τολμηροί και τραγικοί. Γράφει ο Καμύ στο μύθο του Σίσυφου: «Κι εμείς οι ίδιοι επίσης, οικτίρουμε καμιά φορά τους εαυτούς μας. Είναι η μόνη συμπόνια που φας φαίνεται αποδεκτή.» Η συνειδητοποίηση του παραλόγου είναι ωστόσο παραγωγική αφού μετά την αυτοκριτική οι ήρωες μπορούν να οδηγηθούν σε αυτοσυνειδησία. «Το παράλογο, όπως συμβαίνει και με τη μεθοδική αμφιβολία, δρα πάνω σε *tabula rasa*. Μας αφήνει σε ένα κενό. Αλλά, όπως η αμφιβολία, μπορεί να κατευθύνει κάθε καινούργια έρευνα». (Camus, 2005, σσ. 124, 419)

Αυτό συμβαίνει στην ηρωίδα της «Μοιχαλίδας»: «Εκεί κάτω, της φάνηκε αίφνης πως κάτι την περίμενε που το αγνοούσε μέχρι τούτη τη μέρα και που εντούτοις δεν είχε πάψει ποτέ να της λείπει.», αλλά και στον Υβάρ στους «αμίλητους»: «Θα ήθελε να ήταν νέος και η Φερνάντ επίσης, και θα είχαν φύγει, θα είχαν πάει από την άλλη μεριά της θάλασσας.» (Καμύ, 2002, σσ. 26, 73)

3.3.2 Η Αντίφαση σαν έκφραση του παραλόγου

Εμφανή στην εξορία και στο βασίλειο είναι ο διχασμός, τα ζεύγη αντιθέτων, τα οποία εμφανίζονται συχνά σε όλα τα έργα του επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τον πολυσύνθετο κόσμο του Καμύ: «Κόλαση-Παράδεισος, Δίκαιο-Ανομία, Αρετή-Κακία,

Εξουσιαστής-Εξουσιαζόμενος, Πίστη-Απιστία/Προδοσία, Ύψος-Βάθος, Καλό-Κακό». (Ξανθόπουλος, 2014, σ. 25) Η ύπαρξη των αντιθέτων είναι αποτέλεσμα του εχθρικού παράλογου κόσμου που τους βυθίζει στην απομόνωση και στην αδυναμία να αναλάβουν τις ευθύνες τους (Νταρύ, Μοιχαλίδα, Ζονάς). Η ίδια βέβαια η αντίφαση θα τους βοηθήσει να βρουν πολλές φορές το μέτρο ανάμεσα στα δύο άκρα οδηγούμενη σε μια σχετική ελευθερία και αρμονία που συχνά πρέπει να επαναδιεκδικείται.

Η αντίφαση είναι μια έκφραση του παραλόγου στις ιστορίες. Οι εμπειρίες-βίωσης που προέρχονται από καταστάσεις διχασμού, εναντίωσης ή αντίφασης, που κυριαρχούν στις υπαρξιακές κρίσεις αυτών των ηρώων, διαμορφώνοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του εν καταστάσει όντος που οδηγείται στην υπέρβαση του εαυτού και την πραγμάτωσή του. (Camus, 2011, σ. 240)

Ο Καμύ έχει πει για την αντίφαση: «Εντούτοις, το πρώτο πράγμα που ανακαλύπτει η σκέψη αναλύοντας την ουσία της είναι μια αντίφαση. Ανώφελο να προσπαθήσω, σε αυτό το σημείο, να γίνω πειστικός. Εδώ κι αιώνες, κανείς δεν το απέδειξε με πιο ξεκάθαρο και λεπτό τρόπο από του Αριστοτέλη: “Άλλωστε, σε όλους αυτούς τους λογικούς συλλογισμούς συμβαίνει αυτό που ήδη τονίσαμε, δηλαδή να αυτοαναιρούνται.”». (Camus, 2005, σ. 33) Οι χαρακτήρες στην «εξορία και στο βασίλειο» είναι αντιφατικοί. Η ύπαρξή τους διχάζεται μεταξύ της μοναχικής και της αλληλέγγυας πλευράς της. Κάθε ιστορία δείχνει το άτομο που προσπαθεί αν και όντας αδύναμο, αργοπορημένο ή παραπλανημένο να μετατρέψει την μοναξιά σε αλληλεγγύη μέσα από την επικοινωνία.

Ο Νταρύ είναι και αυτός ένας οπαδός της ασάφειας, της αμφιβολίας. Ζει σε ένα οροπέδιο ανάμεσα στην έρημο και τον πολιτισμό, ανάμεσα στη γνώση και την αγωνία, στην φτώχεια και στην αφθονία. Αλλά ο κόσμος του βαδίζει ταχύτατα προς την πόλωση. «Και ξάφνου, απροειδοποίητα, τούτο το χιόνι, χωρίς το ξαλάφρωμα της βροχής [...] ζούσες σκληρά εδώ, χωρίς να υπολογίσεις και τους ανθρώπους που, άλλωστε, δεν καλυτέρευαν τίποτα. Όμως ο Νταρύ είχε γεννηθεί εδώ. Οπουδήποτε αλλού, ένιωθε εξόριστος.» Αντιφατικά είναι και τα αισθήματα του Ντ' Αρράστ για την Ευρώπη αλλά και για τη χώρα που τον φιλοξενεί. «Τούτη η γη ήταν αχανής, το αίμα και οι εποχές συγγέονταν μέσα της, ο χρόνος γινόταν ρευστός. Η ζωή εδώ ήταν ζυμωμένη με τη γη, και για να ενσωματωθείς σε αυτήν θα έπρεπε να πλαγιάσεις και να κοιμηθείς για χρόνια και χρόνια πάνω στο λασπερό ή ξερό χώμα. Εκεί, στην Ευρώπη, ήταν η ντροπή και η οργή. Εδώ, η εξορία ή η μοναξιά, ανάμεσα σε αυτούς τους νωχελικούς και δονούμενους τρελούς που χόρευαν για να πεθάνουν.»

Στους αμίλητους η ύπαρξη αντιφατικών αισθημάτων δεν είναι προνόμιο μόνο του βασικού ήρωα Υβάρ, αλλά και του αφεντικού του Λασσάλ. «Αγαπούσε πολύ τους εργάτες του. [...] Δεν είχε πάει όμως ποτέ στα σπίτια τους, [...] γιατί δεν γνώριζε παρά μόνο τον εαυτό του».

Στη σοφίτα του Ιωνά η απόλυτη σιωπή είναι αυτή που μπορεί να οδηγήσει στην αλληλεγγύη. Η αμφισημία της γλώσσας «solitaire ou solidaire», η οποία είναι από τη μια μεριά πηγή αυτοεξαπάτησης μετατρέπεται σε μέσο για ένα σημαντικό μήνυμα ελπίδας. «Η τύχη τον είχε βοηθήσει να βρεθεί τελικά μόνος του, χωρίς να αποχωριστεί τους δικούς του.» (Καμύ, 2002, σσ. 60, 77, 127, 161)

Ο Ντ' Αρράστ στην πέτρα που μεγαλώνει θα βρεθεί κοντά στον μάγιστρα περισσότερο λόγω των διαφορών και όχι τόσο για τις ιδέες που μοιράζονται. Την άποψη αυτή την έχει διατυπώσει ρητά ο Καμύ στο «μύθο του Σίσυφου». «Πράγματι, εκείνο που φέρνει κοντά τη μια νοημοσύνη με την άλλη είναι περισσότερο οι κοινές αντιφάσεις τους παρά τα όμοια συμπεράσματά τους. Το ίδιο συμβαίνει με τη σκέψη και τη δημιουργία.» (Camus, 2005, σ. 132)

Ακριβώς αυτές οι αντιφάσεις είναι που οδηγούν στην ανθρωπιστική ηθική του μέτρου και της ανεκτικότητας του Καμύ. Αφού όλα είναι σχετικά το μέτρο μπορεί να το δώσει μόνο ο άνθρωπος μέσα από τη συντροφικότητα και την πράξη.

3.3.3 Χρήση μεταφορών, μύθων, συμβόλων και παραβολών

Η χρήση της υπαινικτικής και μεταφορικής γλώσσας των μύθων και των παραβολών επενδύει με μοναδικά ευφάνταστο τρόπο τις ρεαλιστικές ιστορίες καθημερινών ηρώων κάνοντάς τις ακόμα πιο συγκεκριμένες και κατανοητές.

Η παρουσία του μεταφορικού στοιχείου μέσω της εικόνας κλιμακώνεται στα κείμενα του Camus μέσα από τη χρήση των μυθικών συμβόλων –σε μια πρώτη βαθμίδα της κλιμάκωσης– και των μύθων σε μια παραπέρα βαθμίδα της. Οι μύθοι μετατρέπονται έτσι σε πολυεδρικές και πολυσήμαντες εικόνες, που χάρη στην καθολικότητα και τη διαχρονικότητά τους δίνουν φιλοσοφικό νόημα στα γεγονότα της καθημερινής ζωής προσφέροντας ένα γνωσιολογικού χαρακτήρα περιεχόμενο στη βαθύτερη και αρχέγονη συνείδηση των ανθρώπων. (Camus, 2005, σσ. 120-121)

Ο Camus επηρεάστηκε από τον Πλωτίνο που θεωρούσε την εικόνα όχι μόνο ως αισθητικό μέσο αλλά και φορέα φιλοσοφικού στοχασμού. Αναφορικά με τη συμβολική γλώσσα των εικόνων, παρατηρούμε τη συγκρότησή της στην προοπτική της ανάπτυξης

εννοιών, όπως π.χ. της έννοιας της νοσταλγίας, της ενότητας, της εξέγερσης ή του παραλόγου. Η εικόνα του «χαμένου παραδείσου» ως μια εικόνα που ενεργοποιεί το πρόβλημα της έννοιας της νοσταλγίας, που, σύμφωνα με τον Camus, βρίσκεται στο κέντρο της θεματικής του Πλωτίνου. Η εικόνα του χαμένου παραδείσου βρίσκεται, επίσης, στο κέντρο του οράματος του Camus, συνιστώντας τον ορίζοντα της επίμονης αναζήτησης των βασικών ηρώων του. (Camus, 2011, σ. 119)

Η εξορία και το βασίλειο επανερμηνεύει τη βασική έννοια της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης ότι ο άνθρωπος εξορίστηκε από το Βασίλειο του Θεού εξαιτίας της αμαρτωλής του φύσης. Αλλά και η ιστορία του «Ιωνά και του αρνησίθρησκου» παραπέμπουν στην Αγία Γραφή. Και ο αρνησίθρησκος και ο Ιωνάς έκαναν λάθη, ο αρνησίθρησκος επειδή νόμιζε ότι θα υπηρετήσει το Θεό και ο Ιωνάς επειδή νόμιζε ότι ο Θεός (το αστέρι του) υπήρχε για να τον υπηρετεί. Ο αρνησίθρησκος πρέπει να μάθει την αλήθεια με τον πιο σκληρό τρόπο, θα του δώσουν αλάτι όταν τόσο διψά, ενώ ο Ιωνάς αφού εξαντλείται τελείως η υπομονή του θα γνωρίσει την αυτοσυνειδησία μαζί με το κουράγιο και την υπομονή.

Η πέτρα είναι ένα σημαντικό μυθολογικό σύμβολο του κόσμου του Καμύ. Ο μωσαϊκός νόμος πρόσταζε να λιθοβολούνται οι γυναίκες, αλλά και οι 10 εντολές χαραχτήκαν στην πέτρα. Στην ιστορία της «Μοιχαλίδας» η πιο αλησμόνητη αναφορά στην πέτρα γίνεται όταν η Ζανίν συνειδητοποιεί πόσο η έρημος ματαίωσε τις προσδοκίες της. Η πέτρα είναι ακόμα το βάρος της ευθύνης για την ανθρωπότητα συγγενής με την πέτρα του Σίσυφου. Ο Ντ' Αρράστ στην «πέτρα που μεγαλώνει» γίνεται ένα με το σύμπαν. Όταν εναπόθεσε την πέτρα στο κέντρο της καλύβας «άκουσε να ανεβαίνει από τα σωθικά του το κύμα μιας ακαθόριστης και ασθμαίνουσας χαράς που δεν ήξερε το όνομά της» ακριβώς όπως το νερό της νύχτας άρχισε να γεμίζει τη Ζανίν. (Καμύ, 2002, σσ. 33, 171)

Ένα ακόμα κυρίαρχο σύμβολο στην «Εξορία και το βασίλειο» είναι η εικόνα των σημείων που βρίσκονται ψηλά και απαιτούν από τους ήρωες να ανέβουν σε αυτά. Όλοι οι χαρακτήρες συνειδητοποιούν τα αισθήματά τους σε υψώματα. Η Ζανίν στο παραπέτο της, ο Νταρύ στο λόφο του, ο Ιωνάς στο πατάρι του και ο Ντ' Αρράστ στην εξέδρα. Εάν η αποκάλυψη συμβαίνει στα υψώματα, ωστόσο ο ήρωας πρέπει να επιστρέψει ώστε να επωφεληθεί από την εμπειρία του. Ο Ντ' Αρράστ αποτελεί παράδειγμα της πιο θετικής στιγμής της καθόδου. Ο Νταρύ και ο Υβάρ παραμένουν στα υψώματά τους στο τέλος των ιστοριών, όχι απαραίτητα τιμωρούμενοι, αλλά ακόμη

ανίκανοι να συγκροτήσουν την ευτυχία τους και να συμφιλιωθούν με τις συνθήκες της ζωής τους.

Τα απόμερα σημεία που οι ήρωες απομονώνονται λειτουργούν και αυτά συμβολικά αντανακλώντας την υπαρξιακή κατάσταση των ηρώων. Είναι φανερό πως η σοφία κάνει πραγματικότητα την φιλοσοφική κατάσταση του Ιωνά, όπως συμβαίνει με τη Ζανίν, το μπαλκόνι του Υβάρ, του Νταρύ το οροπέδιο ή το παρατηρητήριο του αρνησίθρησκου. Αρκετά απόμερες για να επιτρέψουν έναν αμερόληπτο διαλογισμό, αλλά και αρκετά κοντά ώστε να διατηρήσουν κάποια επαφή με τον κόσμο, όλα αυτά τα κρησφύγετα συμβολίζουν σε ένα βαθμό το παράδοξο της μοναξιάς και της αλληλεγγύης.

Και στις έξι ιστορίες η κούραση και η μοναξιά των ηρώων σωματοποιείται μεταφορικά με τη συχνή χρήση του βάρους που νιώθουν στο σώμα τους. Ακόμα και η εξωτερική τους εμφάνιση φαίνεται ότι λειτουργεί συμβολικά αφού οι ήρωες δείχνουν να κουβαλούν το βάρος της ύπαρξής τους. «Ο Ντ' Αρράστ με το βαρύ σαν κολοσσού κορμί του, με την τεράστια πλάτη του ο Νταρύ με το “τετράγωνο βαρύ σώμα του”. Το σώμα λειτουργεί σαν σημάδι της συνείδησης που βρίσκεται σε αφύπνιση όπως ακριβώς και τα καιρικά φαινόμενα.» «Με σκυμμένο το κεφάλι. [...] Ο δρόμος για το εργαστήριο δεν του είχε φανεί ποτέ τόσο μακρύς. [...] Εκείνο όμως το πρωινό, μια κούραση που έμοιαζε με το βάρος της ήττας.» (Καμύ, 2002, σσ. 57, 61, 78, 131)

Ο Καμύ επηρεασμένος από το Νίτσε δίνει έμφαση στη σημασία της σωματικής διάστασης του όντος, στην κατεύθυνση μιας σκεπτικιστικής τάσης απέναντι στις πνευματοκρατικές αντιλήψεις, καθώς και στην κατεύθυνση της σχετικοποίησης του θέματος της διχοτόμησης σώματος και ψυχής, που ίσχυε στην καρτεσιανή παράδοση. Ο Nietzsche, δια του προφήτη του Ζαρατούστρα, θα ξεχωρίσει τα έργα εκείνα που γράφτηκαν με αίμα: «Γράφοντας με αίμα μαθαίνεις ότι το αίμα είναι πνεύμα.» λέει, ενώ ο Camus, απευθυνόμενος σε εκείνους «που διαθέτουν πνεύμα», θα ρωτήσει: «Ξεχωρίζετε τις ιδέες που έχουν αίμα και πάθος; Ξαγρυπνάτε με αυτήν τη σκέψη;» (Camus, 2011, σ. 187)

Τα γεύματα που μοιράζονται οι ήρωες έχουν ένα σύνθετο τελετουργικό γεμάτο από νοήματα. Το ότι ο φίλος του Ντ' Αρράστ είναι μάγειρας δεν είναι τυχαίο. Ο Ντ' Αρράστ μοιράζεται πολλά γεύματα φιλοξενίας και πολλά επίσημα, αλλά το πιο σημαντικό είναι το δείπνο με τα μαύρα φασόλια που ο μάγειρας φτιάχνει ειδικά για τον Ντ' Αρράστ, το οποίο συνειρμικά συνδέεται με το μυστικό δείπνο της Γραφής.

3.3.4 Η συμβολική παρουσία της φύσης

Αναπόσπαστο στοιχείο και σύμβολο στα διηγήματα είναι η παρουσία της φύσης, του φυσικού χώρου. Κατά τον Camus, η ένταξη του ανθρώπου στο φυσικό του περιβάλλον δεν είναι μια απλή διαδικασία. Συνιστά μια διαλεκτική σχέση που εξελίσσεται σταδιακά και ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις. Κατά την πρώτη, διαπιστώνεται η σύγκρουση· κατά τη δεύτερη, επιχειρείται η εξοικείωση και, κατά την Τρίτη, επιτυγχάνεται η συμφιλίωση. (Camus, 2011, σ. 342)

Στη «Μοιχαλίδα», τον «Φιλοξενούμενο», «την πέτρα που μεγαλώνει» και στους «Αμίλητους» η ιστορία ξεκινά με τη δήλωση του φυσικού σκηνικού. Αυτή η περιγραφή στην αρχή συνδέει την ιστορία με τις προηγούμενες. Στις άλλες ιστορίες υπάρχει μια ιδιομορφία στις καιρικές συνθήκες, κρύο στην έρημο, χιονοθύελλα τον Οκτώβριο, ηλιόλουστη μέρα στην καρδιά του χειμώνα. Εφόσον και οι τρεις κεντρικοί ήρωες ανακαλύπτουν την «εξορία» τους κατά τη διάρκεια της ιστορίας, ο αταίριαστος καιρός φαίνεται να λειτουργεί σαν πρώιμος οϊωνός, σημάδι της αταίριαστης κατάστασή τους.

Και στις τέσσερις ιστορίες στην αρχή ο κεντρικός χαρακτήρας χάνεται στον ορίζοντα, η Ζανίν από την αμμοθύελλα, ο Νταρύ από την χιονοθύελλα, ο Ντ' Αρράστ από την ομίχλη και ο Υβάρ από την πρωινή λάμψη του ήλιου. Κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι μεταφορικά έχουν χάσει τον προσανατολισμό τους. Σαν να είναι εσώκλειστοι σε ένα ψυχικό κέλυφος, απομονωμένοι όχι μόνο από τους συνανθρώπους τους, αλλά επίσης και από τον φυσικό κόσμο. Οι ιστορίες τους σχετίζονται με την ρήξη του κελύφους ακόμη τουλάχιστον προσωρινά.

Οι αλλαγές στη φύση και στα καιρικά φαινόμενα αντανακλούν την εξέλιξη των χαρακτήρων. Έτσι τη στιγμή που η Ζανίν ανεβαίνει στο κάστρο τη νύχτα, ο άνεμος έχει πέσει και ο ουρανός είναι καθαρός. Τη δεύτερη μέρα στο «Φιλοξενούμενο» ο ήλιος βγαίνει πάλι, το χιόνι λιώνει και επανεμφανίζονται το μονοπάτι και τα βράχια. Ενώ το σώμα παρέχει μια μορφή προειδοποίησης, το φυσικό σκηνικό των ιστοριών είναι μια άλλη. Στην αρχή κάθε ιστορίας ο κεντρικός χαρακτήρας είναι αποπροσανατολισμένος πνευματικά και φυσικά. Μαζί με την αίσθηση της μοναξιάς ο Camus δημιουργεί μια ατμόσφαιρα αποπροσανατολισμού. Στην αρχή ειδικά της ιστορίας όπου ο Ντ' Αρράστ ταξιδεύει μέσα στη νύχτα και στην ομίχλη λαγοκοιμάται και ξυπνά νομίζοντας ότι βρίσκεται στην Ιαπωνία. «Τινάχτηκε, βρισκόταν τώρα στην Ιαπωνία». (Καμύ, 2002, σ. 137) Το ίδιο συμβαίνει και στις άλλες ιστορίες, η Ζανίν που οδηγεί μέσα στην ανεμοθύελλα, ο Υβάρ και ο αρνησίθρησκος στη τυφλή νύχτα, ο Νταρύ που κοιτά ένα τοπίο όμορφο από το χιόνι και ο Ιωνάς που κάθεται ώρες μόνος του στο σκοτάδι.

Ο ορίζοντας είναι ακόμη σημαντικό σύμβολο. Συχνά ο Camus αναφέρει ότι ο ορίζοντας συσκοτίζεται. Καθώς είναι ο τόπος επαφής μεταξύ της εύθραυστης καθαρότητας του ουρανού και της σκληρής πραγματικότητας της γης, εκφράζει ένα είδος αλήθειας. Ωστόσο η αλήθεια είναι απρόσιτη πάντα εφήμερη. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Καμύ οργάνωσε το φυσικό του περιβάλλον έτσι ώστε να παρέχει μια διακριτική συμβολική συνοδεία στις ψυχολογικές και φιλοσοφικές διακυμάνσεις της ιστορίας του. Ο ήλιος θα μπορούσε να δηλώσει βία και η θάλασσα συμφιλίωση. Το φυσικό περιβάλλον είναι ταυτόχρονα ένα ρεαλιστικό στοιχείο και ένα συμβολικό πλέγμα που αποτελεί τη βάση σημαντικών γεγονότων των ιστοριών της «εξορίας».

Ο χώρος λειτουργεί συμπληρωματικά με το χρόνο. Η παρουσία της ομίχλης και της σφοδρής ανεμοθύελλας, όπου οδηγούν στην αυτοσυνειδησία των ηρώων, συσκοτίζουν τον ορίζοντα για πολλή ώρα. Αυτός ο σποραδικός αποπροσανατολισμός εξελίσσεται σε μια σειρά από προβληματικές συναντήσεις με τον υλικό κόσμο. Οι φυσικές αισθήσεις αντανakλούν ακόμα ψυχολογικές αλλαγές όπως στην «Μοιχαλίδα».

Ο Camus κατασκευάζει τις ιστορίες έτσι ώστε να δώσει έμφαση στην ιδιομορφία του οικείου. Έτσι συνηθισμένα τοπία δείχνουν να έχουν αλλάξει και γνωστά αντικείμενα είναι μη αναγνωρίσιμα.

Στις περισσότερες ιστορίες το νερό και η θάλασσα εμφανίζονται φευγαλέα σαν εικόνες αρμονίας μεταξύ του ανθρώπινου και του υλικού σύμπαντος. Η θάλασσα στην «πέτρα που μεγαλώνει» είναι κοντά και ο μάγειρας έχει εργαστεί σε καράβι. Ο Ντ' Αρράστ βυθίζεται σε μια συμβολική λαοθάλασσα αυτή της πομπής. Στο τέλος το ποτάμι έχει γίνει αναπόσπαστο κομμάτι του Ντ' Αρράστ, αφού νιώθει την χαρά σαν ένα κύμα μέσα του. «Το νερό της νύχτας» είναι ένα σύμβολο ανείπωτης ζωογόνας επαφής με τη φύση. Το σύμπαν τις περισσότερες φορές είναι και αυτό παράλογο, εχθρικό. Σε μια ψυχή που ζητά ευσπλαχνία και συγχώρεση, ο κόσμος είναι ένα περιβάλλον εχθρικό. Στον αρνήθηρσκο η φύση είναι εχθρική. «Τι άγριος ήλιος! Ανατέλλει, η έρημος αλλάζει, δεν έχει πια το χρώμα του κυκλάμινου των βουνών.» (Καμύ, 2002, σσ. 37, 171)

Οι σχέσεις που διαμορφώνονται μέσα στο φυσικό περιβάλλον επιβάλλουν μιαν ακόμη αξία προϋποθεσιακή για την υπαρξιακή τέλεση: την αξία της αρμονίας. Έως ότου ο χώρος αποκαλυφθεί από τον άνθρωπο, είναι για αυτόν ξένος και αντίπαλος. Η αντιπαλότητα αυτή βιώνεται μέσα σε μιαν απόλυτη ένταση. (Camus, 2011, σσ. 344-345) «[...] βουνό, όλο μαύρες κορφές, με πλαγιές κοφτερές σαν σίδερο. [...] Σε αυτό το βαθούλωμα [...] όπου η μεσημεριανή κάψα απαγορεύει κάθε επαφή μεταξύ των

ανθρώπων, υψώνει ανάμεσά τους φράχτες από αόρατες φλόγες και ζεματιστά κρύσταλλα.» Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται και στα άλλα έργα όπως στο «Φιλοξενούμενο». «Ο αμετάβλητος ουρανός θα ξέχυνε το σκληρό φως του πάνω στις ερημικές εκτάσεις όπου τίποτα δεν θύμιζε την παρουσία του ανθρώπου». (Καμύ, 2002, σσ. 40-41, 80)

Ο παράλογος άνθρωπος διακρίνει έτσι ένα σύμπαν καυτό και παγωμένο, διαφανές και περιορισμένο, όπου τίποτα δεν είναι πιθανό αλλά όλα είναι δεδομένα, και μετά το οποίο τα πάντα καταρρέουν και μηδενίζονται. Τότε, μπορεί να αποφασίσει να δεχτεί να ζήσει σε ένα τέτοιο σύμπαν και να αντλήσει από αυτό τις δυνάμεις του, την άρνηση της ελπίδας και την πεισματική μαρτυρία μιας ζωής δίχως παρηγοριά. (Camus, 2005, σ. 86) Ο Νταρύ αγαπά τον τόπο του αν και πολλές φορές νιώθει εξόριστος σε αυτόν, «Σε αυτή την αχανή χώρα, που είχε τόσο πολύ αγαπήσει ήταν μόνος». (Καμύ, 2002, σ. 93) Μόνο στη συμφιλίωση του ανθρώπου με τη φύση είναι εφικτή η ισορροπία και μια ελευθερία σχετική, αλλά ωστόσο αληθινή

Η αρχή της μυθικής οντολογίας υπαγορεύει τη συνύπαρξη ανθρώπου και φύσης και τη διαπλοκή φυσικού και μεταφυσικού. Η διαλεκτική αυτή επαφή χαράσσεται μέσα από τη λεπτομέρεια των στάσεων, των κινήσεων και των συμπεριφορών των ανθρώπων, σε αναφορά με το φυσικό τους περιβάλλον. (Camus, 2011, σ. 336)

Για τον Καμύ η βασική αιτία για την έλλειψη ισορροπίας στην επαφή του ανθρώπου με τη φύση είναι η κυριαρχία του λόγου, ο απόλυτος ορθολογισμός. «Στις σύγχρονες λογοκρατικές κοινωνίες η ισορροπία μεταξύ ανθρώπου και φύσης έχει διαταραχθεί εξαιτίας της επιτάχυνσης του ρυθμού της πνευματικής ζωής. Τη θέση της λογικής του συγκεκριμένου, η οποία στη σημειολογία της μυθικής γλώσσας λειτουργούσε ως μετάφραση των φυσικών στοιχείων παίρνει η λογική της αφαίρεσης και του καθόλου. (Strauss, 1977, σσ. 97-130) Στη νουβέλα του «Γράμμα σε ένα φίλο Γερμανό» ο Καμύ στρέφεται ενάντια στον στείρα ορθολογισμό της εποχής του. «Εμείς ξεκινήσαμε από τη διάνοηση και τους δισταγμούς της, ανίκανοι απέναντι στην οργή. Αλλά να που η περιπλάνηση τώρα τέλειωσε. Έφτασε ένα παιδί νεκρό, για να προσθέσουμε στη διάνοηση την οργή και στο εξής είμαστε δυο ενάντια σε έναν.» (Καμύ, 1988, σ. 70)

Αυτή ακριβώς η ανάγκη του ανθρώπου να επανασυνδεθεί με τη φύση είναι εμφανής στις περισσότερες ιστορίες της «εξορίας», «το νερό της νύχτας, οι γιρλάντες από τα αστέρια, ... Τριζάτη κρύα πέτρα, ... η αλατένια πόλη με μεταξένια νερά, πλαγιές κοφτερές σα σίδερο, σπογγώδες ουρανό...», συνιστούν εικόνες, οι οποίες εκφράζουν

αυτή την επιθυμία. Πολλές φορές η επαφή με τη φύση είναι λυτρωτική. Η στιγμή της αυτοσυνειδησίας για την Ζανίν πραγματοποιείται στην εκστατική της συνάντηση με τη φύση. «Μπροστά της, τα αστέρια έπεφταν ένα-ένα, ύστερα έσβηναν ανάμεσα στις πέτρες της ερήμου, και κάθε λεπτό η Ζανίν ανοιγόταν όλο και περισσότερο στη νύχτα. Ανάσαινε, ξεχνούσε το κρύο, το βάρος των ανθρώπων, την παράφρονα ή την καθλωμένη ζωή, τη μακρόχρονη αγωνία της ζωής και του θανάτου. [...] Τότε, με μια αβάσταχτη γλύκα, το νερό της νύχτας άρχισε να γεμίζει τη Ζανίν, κατέκλυσε το κρύο, ανέβηκε αργά από το σκοτεινό κέντρο του είναι της και ξεχείλισε με ακατάσχετα κύματα ως το στόμα της που βογκούσε. Αμέσως μετά, ολάκερος ο ουρανός απλωνόταν πάνω της ενώ εκείνη βρέθηκε ξαπλωμένη ανάσκελα στην κρύα γη.» (Καμύ, 2002, σ. 33)

Ο άνθρωπος χρειάζεται να επανασυνδεθεί με το φυσικό του περιβάλλον, το οικοσύστημα στο οποίο ανήκει· χρειάζεται να συνειδητοποιήσει τους δεσμούς του με αυτό και να συνεχίσει την πορεία του μέσα σε αυτό. Τα προβλήματα αυτά, που τονίζονται ιδιαίτερα στα πλαίσια της αυτοκριτικής της τεχνοεπιστημονικής σκέψης που διανύουμε σήμερα, ήταν ορατά στον υπαρξιακό στοχασμό του Camus. Σε αυτόν, τα σημάδια της αγωνίας για την αστόχαστη εκ μέρους των ανθρώπων συμβίωσή τους με τη φύση απηχούν βασικές αρχές της μυθικής οντολογίας εκεί όπου αυτή συγκλίνει με την ηθική του περιβάλλοντος. (Camus, 2011, σσ. 340-341)

Η ένωση με το σύμπαν μπορεί να νικήσει ακόμα και το θάνατο. «Της φάνηκε πως ο κόσμος είχε μόλις ανακόψει την πορεία του και πως κανείς από δω κι εμπρός δεν θα γερνούσε πια ούτε θα πέθαινε». (Καμύ, 2002, σ. 27)

3.3.5 Η σιωπή ως σύμβολο

Αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης του παραλόγου από τους ήρωες είναι η απομόνωση, η σιωπή. Η σιωπή λειτουργεί και αυτή συμβολικά φανερώνοντας μια συγκλονιστική αίσθηση απομόνωσης και αποξένωσης από τον «Άλλον». Η σιωπή είναι μία από τις πρώτες συναντήσεις της ανθρωπότητας με το παράλογο. Το σύμπαν που περιμένουμε να μας μιλήσει για τη δόξα του θεού ή τουλάχιστον τα θαύματα της φύσης είναι στην πραγματικότητα μια σιωπηρή έρημος. Το νόημα πρέπει με εξαναγκασμό να το αναζητήσουμε σχεδόν με τη βία από τον κόσμο με μια μακρά και επίπονη προσπάθεια. Ένας άνθρωπος είναι πιο άνθρωπος χάρη στα πράγματα που αποσιωπά κι όχι σε εκείνα που λέει. (Camus, 2005, σ. 117) Στους «αμίλητους» η σιωπή είναι αγωνία

υπαρξιακή. Στον «φιλοξενούμενο» αν και ο Νταρύ μπορεί να μιλήσει Αραβικά, ο διάλογος με τον προσκεκλημένο του συνεχώς πάει στραβά. Στο τέλος η άρνηση του Νταρύ να ακούει, ίσως να του έχει κοστίσει το βασίλειό του. Ο Ιωνάς και ο Ντ' Αρράστ δημιουργοί και επαγγελματίες της ανώτερης τάξης του Δυτικού κόσμου ξεφεύγουν από την αφωνία που πρόσβαλε τους άλλους χαρακτήρες. Ο Ιωνάς θα καταλήξει βέβαια να υποφέρει από μια καλλιτεχνική αφωνία ισότιμη με τη σιωπή. «Στο ημίφως και σε τούτη τη σχεδόν σιωπή που, σε σύγκριση με ό,τι είχε ζήσει ως τότε, του φαινόταν σαν σιγή ερήμου ή τάφου, άκουγε ακόμα και τους χτύπους της καρδιάς του. (Καμύ, 2011, σσ. 126-127) Στη «Μοιχαλίδα» η Ζανίν οδηγείται στην αυτοσυνειδησία αφού βιώσει την απομόνωση και τη στέρηση. Το φυσικό περιβάλλον της ερήμου της Αλγερίας είναι ιδανικό και γίνεται σχεδόν αλληγορικό αφού λειτουργεί σαν καθρέπτης της υπαρξιακής μοναξιάς των ηρώων σε μια γυμνή ανούσια δημιουργία.

Στον «Αρνησίθρησκο» όπως και στη «Μοιχαλίδα» το σκηνικό που εξελίσσεται η ιστορία είναι η έρημος της Σαχάρα. Και στα δύο έργα ένας πνευματικά απομονωμένος Ευρωπαίος βιώνει μια νέα συντριπτική κοινωνική απομόνωση ανάμεσα σε μια ξένη φυλή, καθώς και φυσική απομόνωση αφού ζει σε μια ερημωμένη περιοχή. Η σιωπή είναι χαρακτηριστική και στη μοιχαλίδα όπου ο Μαρσέλ είναι σχεδόν λακωνικός, αλλά και στον αρνησίθρησκο ο οποίος δεν έχει γλώσσα. Για τον Καμύ η αφωνία λειτουργεί συμβολικά σαν αποτυχία της ανθρώπινης επικοινωνίας και έκφραση της αβάσταχτης και αθεράπευτης ανθρώπινης μοναξιάς. «Δύσκολο πράγμα να κρατάς το στόμα σου κλειστό», παραδέχεται ο Υβάρ με ένα αίσθημα ματαίωσης.

Στους «αμίλητους» η αίσθηση της απομόνωσης πλημμυρίζει το χάσμα μεταξύ των εργατών και της διεύθυνσης. Στην αρχή της μέρας οι εργάτες δεν μπορούν να μιλήσουν ούτε καν μεταξύ τους «οι εργάτες σόπαιναν, ταπεινωμένοι [...] οργισμένοι με την ίδια τη σιωπή τους». Ακόμα και στο σπίτι η ταπείνωση που βιώνει ο Υβάρ στην εργασία του, δηλητηριάζει τις οικογενειακές του σχέσεις. Και αυτό φαίνεται στις λιγομίλητες απαντήσεις στην γυναίκα του. «Τι θα του πείτε;», τον ρωτά η γυναίκα του. Και αυτός απαντά μονολεκτικά «Τίποτα». Επειδή ακριβώς γνωρίζουμε τις σκέψεις των ηρώων είναι εύκολο να συμπάσχουμε μαζί του. (Καμύ, 2002, σσ. 60-63, 65)

3.3.6 Το είναι και το φαίνεσθαι

Η συμβολική γλώσσα λειτουργεί πολλές φορές στις ιστορίες όχι μόνο για να δηλώσει αλλά και για να παραπλανήσει. Στην «εξορία και στο βασίλειο» ο

συμβολισμός είναι παντού διάχυτος αφού τα φαινόμενα απατούν και πολλά γεγονότα λειτουργούν παραπλανητικά. Η σύγκρουση δεν είναι πάντα εμφανής αφού ο πραγματικός αντίπαλος των ηρώων δεν είναι αυτό που φαινομενικά βλέπουμε. Στο φιλοξενούμενο για παράδειγμα ενώ ψάχνουμε για μια σύγκρουση μεταξύ του Νταρύ και του αιχμαλώτου, στο τέλος συνειδητοποιούμε ότι η πραγματική σύγκρουση συντελείται μέσα στον ίδιο.

Τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται. Η Ζανίν δεν έχει συνάψει σχέση με το στρατιώτη, οι εργάτες δεν αντιμετωπίζουν το αφεντικό, ο αιχμάλωτος δεν θα προκαλέσει τον Νταρύ, ακόμα και η δολοφονία του νέου ιεραπόστολου από τον αρνησίθρησκο έχει λιγότερο σημασία από ότι η ξαφνική του αλλαγή σε μια θρησκεία ευσπλαχνίας. Η πέτρα που ο Ντ' Αρράστ αρπάζει και μεταφέρει, είναι μια απάντηση για την πέτρα που ο Νταρύ εκτοξεύει μακριά, η πέτρα που μεγαλώνει είναι μια αντίθεση σε αυτή που η Ζανίν νιώθει να τρίζει στην σκόνη. Η κατασκευή του φράγματος δεν σηματοδοτεί τραγικές εξελίξεις όπως και η επιστροφή των σιωπηλών αντρών στην εργασία δεν οδηγεί σε σύγκρουση με το αφεντικό. Παντού υπάρχουν μονοπάτια. Στην πραγματικότητα τα φαινόμενα δεν μπορούν να είναι τυχαία όταν φαίνεται τόσο καθαρά ότι δηλώνουν κάτι. Ο Καμύ μας δίνει μόνο τις πράξεις του Ντ' Αρράστ σαν ένδειξη για την ψυχολογική του κατάσταση. «Ο Ντ' Αρράστ χωρίς να το καταλάβει πως, βρέθηκε στα δεξιά του, [...] όταν ανεξήγητα λοξοδρόμησε προς τα αριστερά». (Καμύ, 2002, σσ. 168, 170)

Οι ιστορίες δείχνουν τους ανθρώπους αντιμετώπους με την συνειδητοποίηση ότι τα πράγματα δεν είναι αυτό που φαίνονται. Ο βαθύς σκοπός είναι φυσικά, ο αναγνώστης να βιώσει τα ίδια αισθήματα με αυτά του ήρωα. Έτσι κάθε ιστορία προκαλεί μια προσδοκία από τον αναγνώστη, η οποία αποδεικνύεται εσφαλμένη. Υπάρχει μια συναλλαγή μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη που συμβαδίζει με αυτή που περιγράφεται στο κείμενο. Σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και ο τίτλος προκαλεί μια λάθος προσδοκία ή προετοιμάζει για μια ειρωνική παρανόηση. Η μοιχαλίδα δεν πραγματοποιεί μοιχεία, ο καλλιτέχνης στο έργο του δεν παύει να παράγει έργο. Οι αμίλητοι περιλαμβάνουν και το αφεντικό όπως και τους εργάτες, ο φιλοξενούμενος – l' hôte– μπορεί να σημαίνει και τον φιλοξενούμενο Άραβα, αλλά και τον οικοδεσπότη Νταρύ, καθένας σε άλλο ρόλο.

3.3.7 Οι ηθικές προκείμενες των ιστοριών

Η επιστροφή στο μυθικό και μέσω αυτής η επιστράτευση των αρχετυπικών προτύπων προβάλλει την ανθρωπιστική αξία της οικουμενικότητας σαν μέσο συναδέλφωσης μεταξύ των ανθρώπων. Το μυθικό είναι αυτό που πληροί το κενό της κοινωνικής συνείδησης. Είναι το στοιχείο που την ελέγχει και που διαμεσολαβεί ανάμεσα στον ον και στην κοινωνία. Μέσω των μύθων γίνεται δυνατή η αλληλοαναγνώριση των «ομοίων», η μεταξύ τους επικοινωνία και η καθημερινή τέλεση των δραστηριοτήτων τους. Η περιγραφή των τελετουργιών στην «πέτρα» που μεγαλώνει, οι ειδωλολατρικές λατρείες στον αρνησίθρησκο διαθέτουν την ποικιλία πολυπλοκότητα και ευελιξία που έχει να κάνει με την πολυδιάστατη υποδομή της κουλτούρας και των βιωμάτων του Camus αφού ως Γάλλος έζησε ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς, δύο ηπείρους και δύο μυθολογίες. (Camus, 2011, σσ. 406-407)

Η θεμελίωση της ηθικής θεωρίας του Camus στις νουβέλες της «Εξορίας και του Βασιλείου» θα αναζητηθεί στους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξη του «Άλλου» του συνανθρώπου. Σε όλες τις ιστορίες το βασικό θέμα είναι το ουσιώδες πρόβλημα των ανθρώπινων σχέσεων. Η εμπειρία της σχέσης με το «Άλλο» σαν «Ξένο».

Για τον Υβάρ στους «Αμίλητους», ο άλλος είναι το αφεντικό, για τον Νταρύ ο αιχμάλωτος. Το πρόβλημά τους είναι το ίδιο: πώς να διατηρήσουν μια ανθρώπινη σχέση μέσα σε ένα παράλογο κόσμο όταν η διαφορά στην κοινωνική τάξη πολλές φορές γίνεται εμπόδιο επικοινωνίας. Καθώς ο καθένας παλεύει μόνος με την συνείδησή του και τα αισθήματά του, η κόρη του αφεντικού του Υβάρ προσβάλεται από ξαφνική αρρώστια κάνοντάς τον να νιώθει ενοχές που δεν του μίλησε και οι «Αραβες αδελφοί» κάνουν έφοδο στο σχολείο του Νταρύ. Οι τίτλοι συνάδουν με την αντιστροφή των ρόλων αφού «Οι αμίλητοι» περιλαμβάνουν τελικά και το αφεντικό, ο οποίος σιωπά εξαιτίας της προσωπικής του τραγωδίας, αλλά και η λέξη «L' Hôte» είναι αμφίσημος όρος στα Γαλλικά αφού σημαίνει είτε «φιλοξενούμενος» είτε οικοδεσπότης.

Ο Camus θα πει κατηγορηματικά στον εξεγερμένο άνθρωπο: «Το άτομο δεν αποτελεί μόνο του την αξία που θέλει να υπερασπίσει. Χρειάζονται το λιγότερο όλοι οι άνθρωποι για να τη συνθέσουν». (Camus, 2011, σ. 153) Με άλλα λόγια το θέμα της συνύπαρξης και της αλληλεγγύης αποτελεί το βασικό θεματικό άξονα της ηθικής φιλοσοφίας του Camus. Ο Camus καταφέρνει να δώσει στην εμπειρία αυτού του παραλόγου, που μπορεί να εκφράσει καλύτερα από οτιδήποτε άλλο, την «κινητικότητα της συνείδησης προς τα έξω, σαν μια έκκληση προς τον κόσμο, γεγονός που

παραπέμπει στην παρουσία μιας συνείδησης καθαρά ανθρωπιστικής. (Grillet, σσ. 215-227)

Απαραίτητη βέβαια προϋπόθεση για να εκδηλωθούν τα ανθρωπιστικά αισθήματα είναι να έχει φτάσει ο άνθρωπος στην αυτοσυνειδησία την οποία ανακαλύπτει όταν μένει μόνος με τον εαυτό του. Μέσα στην μοναξιά ο άνθρωπος βρίσκει πρώτα τον εαυτό του για να μπορέσει να γίνει αλληλέγγυος. Στη νουβέλα «Ο Ζονάς ή ο καλλιτέχνης επί το έργο», δεν ήξερες αν ο ήρωας έγραφε στο λευκό πίνακα τη λέξη «solitaire ή solidaire» (Μοναχικός ή αλληλέγγυος). (Καμύ, 2002, σ. 130) Η αμφισημία των λέξεων «solitaire ou solidaire» συμβολίζει αυτή ακριβώς την παράδοξη κίνηση από το άτομο στο σύνολο.

Παρά την απομόνωση και τη μοναξιά τους οι ήρωες της εξορίας εξακολουθούν την έκκληση επικοινωνίας με τον «Άλλον». Οι μεγάλες ή μικρές δυσκολίες τους, τα διλήμματα που τους βασανίζουν αναγκάζουν το πνεύμα να ξεφύγει από τον ίδιο τον εαυτό του και το τοποθετεί απέναντι στον άλλον, όχι για να χαθεί σε αυτόν αλλά για να του δείξει συγκεκριμένα με το δάχτυλο το αδιέξοδο στο οποίο βρέθηκαν όλοι τους. (Camus, 2005, σ. 132)

Του Νταρύ η συμπεριφορά προς τους φυλακισμένους επιβεβαιώνει τη γενική στάση του απέναντι στους «Άλλους» σαν «Ξένους». Επιμένει στην ανθρώπινη ιδιότητα του αιχμαλώτου, στην ελευθερία του και στην ισοτιμία των σχέσεών του μαζί του. Ωστόσο όσο και αν ο Νταρύ είναι από τη φύση του αλληλέγγυος, στην περίπτωση αυτήν που γνωρίζει ότι ο Άραβας διέπραξε φόνο, δυσκολεύεται να εκφράσει αβίαστα την ανθρωπιά του. «Στο δωμάτιο, όπου κοιμόταν μόνος εδώ κι ένα χρόνο, αυτή η παρουσία τον ενοχλούσε. Τον ενοχλούσε επίσης γιατί του επέβαλλε ένα είδος αδελφосύνης που γνώριζε καλά και που την αρνιόταν κάτω από τις παρούσες συνθήκες». Τελικά βέβαια τρώνε μαζί, κοιμούνται στο ίδιο δωμάτιο. Ο Νταρύ εφοδιάζει στον Άραβα καταφύγιο, τροφή ακόμα και χρήματα και κάνει μια μικρή προσπάθεια να τον δια φωτίσει κυρίως για ηθική υπευθυνότητα. (Καμύ, 2002, σ. 88)

Ο αρνησίθρησκος θα μπορούσε να είναι και ο αποδιοπομπαίος τράγος των αναγνωστών. Η αλαζονεία του, η μισαλλοδοξία του και η δίψα του για δύναμη τον καθιστούν ένα τέρας και θα μπορούσαμε να συμμετέχουμε στην εκτέλεσή του αναγνωρίζοντάς την απόλυτα δικαιολογημένη. Ωστόσο δεν είναι ένας μονοδιάστατος ήρωας αφού ο ύστατος εαυτός του κυριαρχείται από τις ανώτερες αρετές του ανθρωπισμού, την ελπίδα, την φιλανθρωπία, το κουράγιο, την ευσπλαχνία και την

αγάπη. Καθώς τον καταδικάζουμε ανακαλύπτουμε ότι είναι ένας από εμάς που δεν αξίζει τον θάνατο, αλλά ένα χέρι βοήθειας που αλίμονο δεν του δόθηκε.

Ο Καμύ μέσα από τις νουβέλες θα κατηγορήσει έμμεσα τον θρησκευτικό φανατισμό και όλες τις ακραίες εμμονές που λειτουργούν σαν τροχοπέδη στο ανθρωπιστικό ιδεώδες. Στο ίδιο έργο στηλιτεύεται έμμεσα ο ολοκληρωτισμός, η απολυταρχία και ο φανατισμός σαν εκφάνσεις του παραλόγου μέσα από τον παραληρηματικό λόγο του ήρωα. «Πανίσχυρος, ναι, [...] ονειρευόμουν την απόλυτη εξουσία, αυτή που γονατίζει όλο τον κόσμο που [...] τον προσηλυτίζει τελικά. [...] Αυτοί είναι οι αφεντάδες μου και σαν αφέντες θέλουν να είναι μόνοι, να προχωρούν μόνοι, να βασιλεύουν μόνοι».

Ο αρνησίθρησκος στιγματίζεται σαν ένας ζηλωτής, ένας εχθρός. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι ο αρνησίθρησκος, δεν είναι ένας απλός «κακός», αλλά ένα σύμβολο όλης της ανθρωπότητας στις χειρότερες υπερβολές της βίας. Ακόμη βέβαια και αυτός ο τελείως χαμένος ως αποξενωμένος που υποφέρει στην εξορία του, λαχταρά να επιστρέψει στο βασίλειό του. Στο τέλος της νουβέλας κάνει ένα ύστατο κάλεσμα για ανθρωπιά και αλληλεγγύη. «Άφησε αυτό το πρόσωπο του μίσους, γίνε καλός τώρα, κάναμε λάθος, θα ξαναρχίσουμε, θα ξαναφτιάξουμε την πολιτεία της ευσπλαχνίας [...] άπλωσε το χέρι σου, δώσε...» (Καμύ, 2002, σσ. 42, 55)

Στο διήγημα «Ιωνάς» διαφαίνεται ξεκάθαρα η αντίληψη του συγγραφέα για την ηθική ευθύνη και τον ανθρωπιστικό ρόλο του καλλιτέχνη. Ο Ιωνάς αντιπροσωπεύει τον αντίποδα του ιδανικού καλλιτέχνη. Ο ήρωας αντανακλά τις πεποιθήσεις του Καμύ ότι χωρίς τη συνειδητή σύνδεση μεταξύ του κόσμου και του έργου τέχνης, ο καλλιτέχνης δεν είναι πια περισσότερο από ένα μηδενικό. Για τον Καμύ ο καλλιτέχνης έχει σημαντικό ρόλο να επιτελέσει στον κόσμο. Για αυτό το λόγο ο υπότιτλος της ιστορίας είναι ειρωνικός. Η ευτυχία του Ιωνά είναι κίβδηλη αφού συνίσταται στην αδυναμία του για πραγματικούς αδελφικούς δεσμούς.

Ο άνθρωπος Καμύ, ο καλλιτέχνης Καμύ, ο πνευματικός άνθρωπος αναδύεται πίσω από τα συγκεκριμένα διηγήματα. Στα λόγια που χάραξε ο Ιωνάς ήρωας του ομώνυμου διηγήματός του συμπυκνώνεται η πεμπτουσία της ανθρωπιστικής του σκέψης και διαφαίνεται συγχρόνως και η πρόθεση του συγγραφέα. Το χρέος του καλλιτέχνη, όπως είχε δηλώσει στην ομιλία του στη Σουηδία είναι «να τιμά πάντα την ελευθερία και την αλήθεια για να παραμείνει, εν τέλει, “μοναχικός” και “αλληλέγγυος”, συγχρόνως, αιώνιος συνήγορος κάθε ζωντανής ύπαρξης που δεν έχει πλέον προορισμό να “ξαναφτιάξει τον κόσμο”, αλλά μια αποστολή πιο σπουδαία [...] να εμποδίσει τον

κόσμο να χαλάσει.» Σε άλλο σημείο στο ίδιο έργο αναφέρει: «Ο καλλιτέχνης συγχωρεί στο τέλος της πορείας του αντί να καταδικάζει. Δεν είναι δικαστής, αλλά δικαιοδότης αιώνιος συνήγορος κάθε ζωντανής ύπαρξης. [...] Η τέχνη ενώνει εκεί όπου η τυραννία απομονώνει. Συνεπώς, είναι απολύτως φυσικό η τέχνη να αποτελεί δηλωμένο εχθρό για κάθε μορφή καταπίεσης.» (Καμύ, 2011, σσ. 29, 59, 61)

Στην ιστορία «η πέτρα που μεγαλώνει» τα ανθρωπιστικά αισθήματα της ανεκτικότητας και της αλληλεγγύης βρίσκουν το ιδανικό της έκφρασής τους. Το νήμα που ενώνει την ιστορία είναι ο Ντ' Αρράστ, αλλά δεν είναι μόνο η δική του επιθυμία και η θέλησή του που κινεί την πλοκή. Έχει έρθει στην Iguare της Βραζιλίας να χτίσει ένα φράγμα στο ποτάμι, αλλά η ιστορία τελειώνει πριν πραγματικά αρχίσει το έργο του. Επιβάλλεται με πολλούς τρόπους που φανερώνουν τα ανθρωπιστικά του αισθήματα. Επιμένει να μην τιμωρηθεί ο αρχηγός της αστυνομίας, ζητά να επισκεφτεί τη φτωχογειτονιά, και στο τέλος αρπάζει την πέτρα του μάγιστρα βοηθώντας να την κουβαλήσει την πέτρα και όλα αυτά επιδεικνύοντας πάντα μια ήρεμη αξιοπρέπεια.

Ο Ντ' Αρράστ επιλέγει την πράξη, η οποία αποδεικνύει το βάθος του και την πολυπλοκότητα των αισθημάτων του. «Έρχεται πάντα μια στιγμή» λέει ο Καμύ, «όπου πρέπει να επιλέξει κανείς ανάμεσα στη σκέψη και τη δράση». Αυτό σημαίνει ότι γίνεται άνθρωπος. «Αν επιλέξω τη δράση, μη νομίσετε ότι η σκέψη είναι για μένα μια άγνωστη γη. Δεν μπορεί ωστόσο να μου δώσει τα πάντα και, στερημένος από το αιώνιο, θέλω να συμμαχήσω με το χρόνο». (Camus, 2005, σ. 119)

Τα αισθήματα αλληλεγγύης απαιτούν από τον άνθρωπο να λάβει τις αποφάσεις του, να αναλάβει τις ευθύνες του. Απαιτούν να κάνει το μεγάλο βήμα από τη σκέψη στη δράση.

Έχω ανάγκη από τους άλλους, λέει ο Camus, που έχουν ανάγκη από μένα και από τον καθένα, στο βαθμό που κάθε συλλογική δράση στο επίπεδο της κοινωνικής ζωής υπηρετεί το «Εμείς», και για αυτό ο απώτερος στόχος για την ολοκλήρωση και την ευτυχία της ατομικότητας καταξιώνεται μέσα από την έννοια της «υψηλόφρονος συμπόνιας». Οι έννοιες της αγάπης, της συμπόνιας και της συμπάθειας είναι αυτές που ανταποκρίνονται στο αίτημα της αλληλεγγύης. (Camus, 2005, σσ. 154-155)

Ακόμα και πριν εκφράσει ο Ντ' Αρράστ το ανθρωπιστικό του ενδιαφέρον ο αναγνώστης μπορεί να αισθανθεί ένα νέο είδος αδελφικού συναισθήματος. Γύρω από τον Ντ' Αρράστ κινείται ένα πλήθος από εθνικότητες, φυλές και κοινωνικές τάξεις. Στην αρχή οι προσπάθειες του Ντ' Αρράστ για την επαφή με αυτούς αντιμετωπίζονται με εχθρικότητα. Αλλά και η σχέση του με τον αρχηγό της αστυνομίας περνά από

δοκιμασία αφού η αγενής απαίτησή του να του δείξει το διαβατήριο αναγκάζει τον δικαστή να ζητήσει την τιμωρία του αστυφύλακα. Ο Ντ' Αρράστ προσπαθεί να βρει μια συμβιβαστική λύση χωρίς να προσβάλει το τοπικό σύστημα, παροτρύνοντας τους να ξεχάσουν το γεγονός ώστε η διαμονή του στην Iguare να ξεκινήσει σε ένα κλίμα ομόνοιας και φιλίας. (Καμύ, 2002, σ. 153) Αναζητά και βρίσκει μέσα στο ίδιο του ηθικό κώδικα των κατοίκων την απόφαση για συγχώρεση, ενώ την ίδια στιγμή αναλαμβάνει πλήρη ευθύνη για την κρίση του. Αντί να βυθιστεί στην καλοπέραση της φιλοξενίας των κατοίκων του επιθυμεί να επικοινωνήσει με τους φτωχούς ανθρώπους που ζουν στις καλύβες. Όταν βλέπει ότι ο μάγειρας καταρρέει σέρνοντας την πέτρα στην πομπή, σηκώνει το βάρος στους δικούς του ώμους με τη διαφορά ότι δεν περνά από την εκκλησία, αλλά μεταφέρει την πέτρα στην καλύβα του μάγειρα. Εκεί περιμένει υπομονετικά την ετυμηγορία από την οικογένεια του μάγειρα και των φίλων του, η οποία πάλι είναι ευνοϊκή αφού τον προσκαλούν να καθίσει μαζί τους. Για άλλη μια φορά ο Ντ' Αρράστ κατάφερε να γίνει αποδεκτός από την κοινωνία των ξένων χωρίς να προδώσει τις δικές του πεποιθήσεις.

Ο Ντ' Αρράστ από την αρχή κατέχει μια δυνατή αίσθηση αδελφοσύνης με τους ανθρώπους και ενότητα με το σύμπαν, αυτή την οποία η Ζανίν αντιλαμβάνεται στιγμιαία στο παραπέτο. Ο αυθορμητισμός του, η ανεκτικότητα του και η ελευθερία του είναι εν μέρει μαθήματα που παίρνει και από τους κατοίκους της Iguare, ειδικά από τον μάγειρα. Ο Ντ' Αρράστ φαίνεται να επιθυμεί σφοδρά να γίνει αποδεκτός από τους κατοίκους. Εκτός από τις τυπικές αρετές των φτωχών, τον αυθορμητισμό, την απλότητα, την ευθύτητα ο μάγειρας βοηθά τον Ντ' Αρράστ να αποκτήσει βαθιά αντίληψη για την πίστη του και την αίσθηση ενός χώρου μέσα στο σύμπαν. Στην γεμάτη σκεπτικισμό ερώτηση του Ντ' Αρράστ: «Για πες μου όμως, ο καλός σου Ιησούς σε εισάκουσε πάντα;». Ο μάγειρας απαντά: «Πάντα, όχι καπετάνιε!». Ο Ντ' Αρράστ αμέσως θριαμβολογώντας του απαντά: «Τότε λοιπόν;». Αλλά ο μάγειρας ξεσπώντας σε ένα κρυστάλλινο και παιδιάστικο γέλιο τον αποστομώνει λέγοντας «Ε, λοιπόν είναι ελεύθερος να κάνει ότι θέλει. Δεν νομίζεις;» Η σχέση λοιπόν του μάγειρα με την πραγματικότητα είναι αδελφική, θεμελιωμένη σε έναν σεβασμό για την ελευθερία του «Άλλου». Σε αυτήν την περίπτωση την ελευθερία όλου του εξωτερικού σύμπαντος προσωποποιημένου με τον Ιησού. (Καμύ, 2002, σ. 152)

Ο Ντ' Αρράστ προσποιήθηκε για μια πίστη που δεν έχει, δείχνοντας έμπρακτα ότι πιστεύει μόνο στους ανθρώπους. Συνεπώς πετυχαίνει την αδελφική ένωση που αναζητούσε, με το να συμφιλιώνει τις δικές του αξίες με τις δικές τους. Στην ιστορία

πραγματοποιείται μέσω του Ντ' Αρράστ η συμφιλίωση των δύο συστημάτων δικαίου, η οποία ήταν εμπόδιο στην αρχή. Για τον Ευρωπαίο, η επιείκεια του Ντ' Αρράστ εκφράζει τα πιο ψηλά ιδανικά του φιλελεύθερου δικαίου ενώ η αίτηση των κατοίκων για τιμωρία του αστυφύλακα δείχνει εκδικητική και σκληρή. Όμως σε καμιά περίπτωση αυτό δεν δείχνει την ανωτερότητα του Ευρωπαϊκού δικαίου, αφού στο τέλος οι κάτοικοι αποδεικνύονται ότι μπορούν να ενσωματώσουν τη συγνώμη μέσα στο δικό τους ηθικό κώδικα ώστε η τελική λύση για το ερώτημα του δικαίου να αποτελέσει συγχρόνως μία συμφιλίωση των δύο πολιτισμών.

Ο σκεπτικισμός του Ντ' Αρράστ δείχνει να είναι ασυμβίβαστος με την γεμάτη προλήψεις πίστη του μάγαιρα. Αλλά ακόμη και σε αυτό το σημείο ο Ντ' Αρράστ πετυχαίνει μια συμφιλίωση επειδή ακούει με σεβασμό τις ιδέες του μάγαιρα για το Θεό, και επίσης επειδή η πίστη του μάγαιρα κατά παράξενο τρόπο μοιάζει με τον σκεπτικισμό του Ντ' Αρράστ. Αυτό συμβαίνει γιατί η πίστη του μάγαιρα δεν προσφέρει δογματικές απαντήσεις στις ερωτήσεις που βασανίζουν τον ήρωα, αφού το σύμπαν είναι τελικά αδιάφορο για τις ανθρώπινες ανάγκες. Έτσι οι προβληματισμοί του μάγαιρα συναντώνται στο ερώτημα για τη θέση των ανθρώπων στον κόσμο., πώς μπορούν οι άνθρωποι να δράσουν με υπευθυνότητα.

3.3.8 Ανθρώπινη ηθική του μέτρου

Στην ηθική του μέτρου και της ανεκτικότητας του Καμύ, ο άνθρωπος είναι αυτοσκοπός. Με αυτόν τον τρόπο η πέτρα που μεγαλώνει, ολοκληρώνει την εξέλιξη όλων των ιστοριών. Η βαθιά μοναξιά των προηγούμενων χαρακτήρων σήμαινε όχι μόνο την αίσθηση της αποξένωσης, αλλά και της αποκοπής τους από τον φυσικό κόσμο. Οι στιγμές της επιφώτισης εμπεριέχουν μια εφήμερη διαίσθηση της ενότητας με την έρημο, της συμφιλίωσης με τον φυσικό κόσμο που πολλές φορές ήταν εχθρικός, με το κροτάλισμα των λίθων και τα αστέρια που στροβιλίζονται. Σε αυτό το διαφορετικό κλίμα της ζούγκλας ακόμα και οι πέτρες μπορούν να ζωντανέψουν και να αρχίσουν να μεγαλώνουν.

Η θυσία του Ντ' Αρράστ πραγματοποιείται μέσα στα όρια του ανθρώπινου και όχι του υπερβατικού, στα όρια του μέτρου. Ο Ντ' Αρράστ διακηρύσσει ένα νέο δόγμα όταν προσπερνά την εκκλησία και αντί να εναποθέσει την πέτρα σαν ένδειξη θυσίας πάνω στο βωμό, επιστρέφει την πέτρα ανάμεσα στους ανθρώπους δημιουργώντας στην

πραγματικότητα ένα νέο βωμό. Η συμβολική κίνηση δείχνει ότι η θέση της πέτρας ανήκει μόνο εκεί ανάμεσα στους φτωχούς ανθρώπους.

Σε τούτο το ευάλωτο σύμπαν, οτιδήποτε είναι ανθρώπινο, και μόνο αυτό, αποκτά ένα πιο φλέγον νόημα. Πρόσωπα ανήσυχα, απειλούμενη αδελφοσύνη, φιλία τόσο δυνατή και τόσο σεμνή των ανθρώπων μεταξύ τους, αυτά είναι τα πραγματικά πλούτη διότι είναι φθαρτά. (Camus, 2005, σ. 122)

Η αρνητική πλευρά της διατήρησης του παραλόγου μπορεί να άνοιξε νέα ερευνητικά πεδία. Εδώ ο δημιουργικός παράλογος ήρωας ενεργεί αντανάκλαστικά αρνούμενος τη μεταφυσική εσωστρέφεια. Στο μέσο της κατάρρευσης των αξιών της εποχής του ο Καμύ επανακατασκευάζει έναν ηθικό κόσμο. Στρέφεται σε μια αρετολογική ηθική του μέτρου προσεγγίζοντας τους κοινωνικοπολιτικούς θεσμούς μέσα στο πνεύμα του ορίου και του μέτρου. Η ηθική του Καμύ αρνούμενη τον ωφελιμισμό και την δεοντοκρατία επικαλείται μια αρχαία προσωκρατική αρχή του μέτρου σαν το μόνο λογικό ηθικό κανόνα ζωής. (StarKey, σσ. 44-60)

Η ηθική του μέτρου ισχύει και για την έννοια της ελευθερίας, η οποία είναι και αυτή σχετική. Ο Καμύ αναγνωρίζει την ελευθερία πνεύματος και δράσης. Κάνει λόγο για ατομική ελευθερία που δεν είναι παντοτινή, αλλά πεπερασμένη όπως άλλωστε πεπερασμένη είναι και η ανθρώπινη ύπαρξη.

Ποτέ ο άνθρωπος δεν μπορεί να ελευθερωθεί τελείως από το φόβο του θανάτου. Ποτέ ίσως φευγαλέα όπως ο Ζανίν στην εκστατική στιγμή λύτρωσης της ένωσής της με το σύμπαν. «Κι αυτή φοβόταν μην πεθάνει. Αν ξεπερνούσα αυτό το φόβο θα ήμουν ευτυχισμένη...» «Ο άνθρωπος δεν μπορεί να κάνει τίποτα και εντούτοις είναι ικανός για τα πάντα. Σε τούτη την υπέροχη ελευθερία, καταλαβαίνετε γιατί τον εξυμνώ και ταυτόχρονα τον συντρίβω. Ο κόσμος τον αφανίζει κι εγώ τον απελευθερώνω. Του δίνω όλα τα δικαιώματά του. [...] Γιατί ο δρόμος του αγώνα με υποχρεώνει να συναντήσω τη σάρκα. [...] Το μεγαλείο άλλαξε στρατόπεδο. Βρίσκεται στη διαμαρτυρία και στη θυσία χωρίς μέλλον.» (Camus, 2005, σ. 120)

Μόνο όταν οι ήρωες συνειδητοποιήσουν τον παραλογισμό της μέχρι τότε ζωής τους μπορεί να οδηγηθούν όταν αυτοσυνειδησία η οποία αντιστοιχεί σε μια σχετική ελευθερία. Ο Ντ' Αρράστ είναι ο πιο ελεύθερος γιατί έχει συνειδητοποιήσει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τους άλλους ήρωες την σχετικότητα της ελευθερίας του. Πιστεύει μόνο στις πεπερασμένες ανθρώπινες δυνατότητες και συμβιβασμένες με τους προορισμούς κοινωνικούς ηθικούς που του επιβάλλονται από το διαφορετικό

περιβάλλον στο οποίο ήρθε για να εκτελέσει το έργο του. Βοηθώντας τον μάγιστρα ανέδειξε μια ηθική της ευθύνης στην οποία η πράξη έχει ύψιστη σημασία.

Αυτό που αποκαλύπτεται στο τέλος είναι ότι μέσα από την υπομονή, την αφοσίωση, την ταπεινότητα, την αυτοθυσία ο άνθρωπος μπορεί να ξεπεράσει την σιωπή και να επιτύχει κάποια σχετική μορφή αλληλεγγύης και ευτυχίας. Η πέτρα που μεγαλώνει συνοψίζει στη συλλογή των ιστοριών ένα όραμα σχεδόν ολοκληρωτικής συμφιλίωσης. Όχι μόνο όλοι οι άνθρωποι, αλλά και τα αντικείμενα με κάποιο τρόπο συνδέονται με ένα κοινό αίσθημα και ένα κοινό σκοπό. Ίσως το ηθικό νόημα που μπορούμε να αντλήσουμε από την ιστορία είναι να είμαστε έτοιμοι να αρπάξουμε τη στιγμή όταν έρθει. Η ελπίδα που μας προσφέρει ο Καμύ είναι ότι με το να κάνουμε τις επιλογές που μας παρουσιάζονται ίσως πράγματι ξεπεράσουμε την μοναξιά και την απελπισία μας πιστοποιώντας την ανθρώπινη αλληλεγγύη.

Ο άνθρωπος στον Καμύ είναι πράγματι «αυτοσκοπός». Αν θέλει να είναι κάτι, πρέπει να είναι σε τούτη τη ζωή. (Camus, 2005, σ. 121) Οι ήρωες της εξορίας έχουν στοιχεία της τραγικότητας των Σισυφικών ηρώων. Η Ελπίδα για απόλυτη ελευθερία είναι μάταιη αφού η μοίρα είναι μια ανθρώπινη υπόθεση και ο αγώνας μόνο έχει σημασία. Ο αγώνας και μόνο προς την κορυφή αρκεί για να γεμίσει μια ανθρώπινη καρδιά. Πρέπει να φανταστούμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο. (Camus, 2005, σ. 168)

Από μια τέτοια όμως άγρυπνη και χωρίς ελπίδα καμιάς υπεράνθρωπης βοήθειας αντιμετώπιση των πραγμάτων ο άνθρωπος, θα καταλήξει σε μια πλήρη αυτογνωσία, σε μια αντρίκεια αρετή. Με άλλους λόγους θα διατηρήσει την αξιοπρέπειά του, κι αυτό είναι ισοδύναμο με το να αποκτήσει την ελευθερία του. Ετούτη είναι μια καινούργια μεταφυσική, που αν δεν οδηγεί μέσα από τον άνθρωπο στο Θεό, οδηγεί ωστόσο στο ολοκληρωμένο μέγεθος του Ανθρώπου, έτσι που θα μπορούσε να πει κανείς ότι υποχρεώνει το Θεό να επιστρέψει στον Άνθρωπο. Γιατί ο Θεός είναι γνώση και είναι ελευθερία. Ο Καμύ είναι ένας πεζογράφος του ήθους που μας δίνει το δικαίωμα να σκεφτόμαστε την ευθύνη μας. (Πλασκοβίτης, 1986, σ. 11)

Το βασίλειο το οποίο πρέπει ο άνθρωπος να αναζητήσει για να ελευθερωθεί από την καλοπέρασή του δεν έχει χρόνο και τόπο. Είναι η αλληλεγγύη με όλη την ανθρωπότητα. Είναι η συνειδητοποίησή του να μετέχει σαν ελεύθερος άνθρωπος στην αναζήτηση της άπιαστης αλήθειας όταν ο αγώνας του απλού καθημερινού ανθρώπου είναι αυτός που έχει μόνο σημασία.

Ο Ντ' Αρράστ είναι ένα καθημερινός άνθρωπος που πιστεύει στη δύναμη του απλού ανθρώπου και όχι σε υπερβατικές μεταφυσικές δυνάμεις. Όπως ρητά αναφέρει

και ο Καμύ στο έργο του «ο καλλιτέχνης και η εποχή του»: στο τέλος των ιστοριών «η ελπίδα έρχεται από τη θέληση για απόφαση και δράση ενός απλού ανθρώπου». «Άλλοι θα πουν ότι αυτή την ελπίδα τη φέρνει ένας λαός· άλλοι, ένας άνθρωπος. Πιστεύω, αντιθέτως, ότι αυτή η ελπίδα υποκινείται, αναπτερώνεται και συντηρείται από χιλιάδες μοναχικούς, η δράση και το έργο των οποίων αναιρούν καθημερινά τα σύνορα και τα πιο χονδροειδή προσχήματα της Ιστορίας, ώστε να λάμψει φευγαλέα η αενάως απειλούμενη αλήθεια που ο καθένας τρέφει, μες στις πίκρες και τις χαρές του, για το καλό όλων.» (Καμύ, 2011, σ. 65)

Συμπεράσματα Δεύτερου Μέρους

Τα λογοτεχνικά έργα που εξετάσαμε καθιστούν μοναδικές περιπλανήσεις στον κόσμο της ύπαρξης και προσπάθειες να απαντηθούν αγωνιώδη ερωτήματα. Η πραγματικά αριστοτεχνική δεινότητά αφήγησής τους εκφράζει υποδειγματικά μια αίσθηση ζωής και ηθικών αξιών, τι έχει και τι δεν έχει αξία, τη στοχαστική μελέτη ηθικών αξιών, μέσα από τα παραδείγματα της ζωής των ηρώων, ακόμα και τις κοσμοθεωρίες των δημιουργών τους που προκαλούν τον αναστοχασμό και την κριτική σκέψη.

Με την εστίασή τους στο πραγματικό και το συγκεκριμένο σαν με μαγικό ραβδί αποσαφηνίζουν έννοιες ασαφείς και μυστηριώδεις. Με αυτό τον τρόπο εξηγούν κατά κάποιο τρόπο μέσα από παραδείγματα πραγματικά φιλοσοφικές έννοιες και ερωτήματα υπαρξιακά που έχουν σχέση με την κατανόηση του κόσμου, τις σχέσεις και τη ζωή. Συχνά λειτουργούν σαν φορείς ενίσχυσης μιας προϋπάρχουσας δικιάς μας ηθικής σύλληψης την οποία την ανασύρουν ή εκ νέου τη φωτίζουν.

Τα συναισθήματα που μας κατακλύζουν καθώς βιώνουμε τον κόσμο των ηρώων τους μας βοηθούν να προβληματιστούμε σχετικά με την ουσιαστική διάσταση συγκεκριμένων επιλογών και παραλείψεων και τις ηθικές τους προεκτάσεις, ενώ παράλληλα συντελεί στο φιλοσοφικό στοχασμό και στην ηθική μας γνώση μέσω της όξυνσης της ηθικής μας ευαισθησίας. Η γοητεία τους έγκειται ακόμα στο ότι αντανakλούν το ενδιαφέρον για το συνηθισμένο, τις καθημερινές ζωές και τα υπαρξιακά ερωτήματα και αγωνίες συνηθισμένων ανθρώπων. Το χαρακτηριστικό αυτό τους προσδίδει ρεαλιστικότητα και αληθοφάνεια προσκαλώντας μας να εμπλακούμε

στις μοίρες τους που τόσο μοιάζουν με τις δικές μας μέσω της ταύτισης και της ενσυναίσθησης.

Στην «εξορία και το βασίλειο» καθώς και στο Ζορμπά οι ήρωες έχουν ξεφύγει από την αληθινή ουσία της ύπαρξης τις αρχέγονες πηγές της ζωής και βιώνουν υπαρξιακή αγωνία. Ζουν μάλλον μια συμβατική ζωή. Ο αφηγητής του Ζορμπά ανακαλύπτει το νόημα της ζωής μέσα από την επαφή του με την εμπειρία της γνωριμίας με τον Ζορμπά με τις αισθητές πηγές της ύπαρξης. Οι ήρωες της εξορίας μέσω από μια βιωματική αποκαλυπτική εμπειρία. Τα φιλοσοφικά μηνύματα που αναδύονται από την ανάγνωση των βιβλίων σχετίζονται με το ερώτημα της πρακτικής φιλοσοφίας για το πώς πρέπει να ζούμε. Και στα δύο έργα προτείνεται η επιστροφή σε ένα μοντέλο μη αλλοτριωμένης αλλά αυθεντικής ζωής, κοντά στις φυσικές αρχέγονες πηγές ύπαρξης. Οι ήρωές τους, απλοί καθημερινοί άνθρωποι, θέτουν μεγάλα ερωτήματα στον αναγνώστη, προσπαθώντας και αυτοί οι ίδιοι να βρουν το μίτο της Αριάδνης στις υπαρξιακές αγωνίες τους.

Οι φιλοσοφικές ιδέες των έργων τροφοδοτήθηκαν και μπολιάστηκαν από καλλιτεχνική τους δεινότητα αφού η χρήση εικόνων, μεταφορών και μύθων αποδείχθηκε πολύτιμο υλικό για τις προκείμενες των φιλοσοφικών τους επιχειρημάτων. Το αποτέλεσμα ήταν να γίνουν τα ίδια αυτό που ο Bruno Gay αποκαλεί «ένα θέατρο σκέψης» μια μεταφορά της φιλοσοφίας, μια δημιουργία που απευθύνεται εξίσου στο συναίσθημα αλλά και στο νου.

Με αυτό τον τρόπο τίθεται σε λειτουργία η αναστοχαστική λειτουργία της φιλοσοφικής σκέψης καθώς και η δυνατότητά της να συνδυαστεί η γνωστική δυνατότητα του πνεύματος με την αισθητηριακή απόλαυση της ανάγνωσής τους. Οι συγγραφείς τους είναι διαπολιτισμικοί, ανήσυχοι, ονειροπόλοι στοχαστές που αφομοίωσαν τα πνευματικά βιώματα της εποχής τους ανταποκρινόμενοι με ουσιαστικό τρόπο στον αληθινό ρόλο του πνευματικού ανθρώπου δίνοντας ερμηνείες και απαντήσεις καθολικές και πανανθρώπινες.

Πολλά είναι τα κοινά τους θέματα όπως το αίσθημα να ζεις σαν ξένος, οι κλειστές στους ξένους πόλεις, η εναγώνια ανάγκη των ηρώων να βρουν το νόημα της ύπαρξης, το απελπισμένο κάλεσμα προς τους άλλους, η έκφραση της βίας, όπου στο Ζορμπά εκδηλώνεται με την αυτοδικία της χήρας και στην «Εξορία και το Βασίλειο» με την αντίστοιχη ωμότητα στον «ανεξίθρησκο». Η λύση που προτείνουν φαίνεται καθαρά να είναι η δημιουργική απομόνωση του ανθρώπου. Στη μοναξιά και στη στοχαστική επαφή με τη φύση και τον εαυτό τους οι ήρωες θα συναντήσουν την αυτοσυνειδησία

πρώτα για να μπορέσουν να πλησιάσουν τον «Άλλον» όχι πια σαν ξένο, αλλά σαν αδελφό.

Τα παραπάνω έργα είναι εκφραστές φιλοσοφικών αναζητήσεων όπου η λογοτεχνικότητα και το φιλοσοφικό περιεχόμενο αναπτύσσονται παράλληλα, αφού η χρήση των εκφραστικών μέσων υπηρετούν απόλυτα την έκφραση των φιλοσοφικών τους εννοήσεων. Ο Καμύ ίσως είναι περισσότερο ο φιλόσοφος που χρησιμοποίησε τον έντεχνο λόγο ενώ ο Καζαντζάκης ο λογοτέχνης που φιλοσόφησε. Με αυτό τον τρόπο ενεργοποίησαν στο έπακρο το συναίσθημα, τη φαντασία, την ενσυναίσθηση, αλλά και τον στοχασμό προκαλώντας τη σκέψη, τη γνώση και την ηθική επίγνωση. Η χρήση συμβόλων, μύθων, παραβολών και στα δύο έργα, καθώς και η συχνή αναφορά αντιφάσεων έχουν σαν σκοπό να προκαλέσουν προβληματισμό και να διασαφηνίσουν εννοιών, οι οποίες διαφορετικά θα παράμεναν διαφορούμενες ακόμα και ασύλληπτες.

Τα έργα μπορούν να θεωρηθούν αναντικατάστατα έργα ηθικής φιλοσοφίας εξαιτίας της κοινωνικής τους διάστασης ως έρευνας του ευ ζην, την ικανότητα βυθομέτρησης της ύπαρξης και το βάθος των ηθικών τους μηνυμάτων.

Σε μια εποχή της τεχνολογίας και των πληροφοριών με τις ανθρωπιστικές επιστήμες να υποτιμούνται όλο και περισσότερο, είναι συνεχιστές της παράδοσης της υψηλής λογοτεχνίας που έχει σαν αποστολή της να θέτει ερωτήματα για την ηθική και τη σημασία των ηθικών όρων. Τέτοια λογοτεχνία γίνεται φορέας οικουμενικών, υπερβατικών αξιών που λειτουργούν σαν ανάχωμα στο μηδενισμό και στην αλήθεια του καθενός. Με αυτό τον τρόπο τα συγκεκριμένα έργα λειτουργούν σαν άριστα παραδείγματα προς επιβεβαίωση, επίρρωση και επέκταση, του ρόλου που υποστηρίχτηκε ότι μπορεί να διαδραματίσει η λογοτεχνία, στην ηθική φιλοσοφία.

Ο τόπος συνάντησής τους είναι τελικά η μετουσίωση της υπαρξιακής αγωνίας και των δύο συγγραφέων σε γραφή, με την ελπίδα να νικήσουν οριστικά το θάνατο, κληρονομώντας μας λογοτεχνία στοχασμών, πολιτισμού και αξιών με διαχρονική και παγκόσμια εμβέλεια. Με λογοτεχνία που ευφάνταστα φιλοσοφεί ή μια φιλοσοφία ευφάνταστη.

«Αστόχαστος όποιος νομίζει ότι αρκούν για πάντα οι χαρές της ζωής»

Ευριπίδη Εκάβη

*«... Και γλώσσα και νόηση ανεμόφτερη
και την καλή μες σε πόλεις κυβέρνια του
έμαθε νόχη· και πώς
απ' τα υπαίθρια τα βέλη της νύχτιας παγωνιάς
και του κακού τανεμόβροχου
να φυλάγεται – ο παντοσόφιστος·
ανεφόδιαστον, τίποτα
δεν τον βρίσκει απ' ό,τι 'ναι νάρθει·
μόνο απ' το Θάνατο
γλυτωμό δε θα βρη πουθενά.»*

Σοφοκλέους Αντιγόνη

«Από το βιβλίο της J. D. Romilly»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Πλάτων, ένας έξοχος μυθοπλάστης

«ΣΩΚΡΑΤΗΣ: Δεν ταιριάζει σε ένα φιλόμουσο άνθρωπο να μην έχει ακούσει τέτοιου είδους διηγήσεις. Λένε δηλαδή ότι τα τζιτζίκια ήταν –ένα καιρό– άνθρωποι, από κείνους που έζησαν πριν γεννηθούν οι Μούσες· αργότερα, όταν γεννήθηκαν οι Μούσες και ακούστηκε για πρώτη φορά στον κόσμο το τραγούδι, μερικοί από τους παλιοκαιρίσιους εκείνους τόσο πολύ συνεπάρθηκαν από το αναγάλιασμα, που βάλθηκαν να τραγουδούν και αδιαφόρησαν για το φαγητό και πιωτό, ώστε πέθαναν χωρίς να το καταλάβουν ότι σωνότανε η ζωή τους.

Πέθαναν, και μετά φάνηκε στον κόσμο η ράτσα των τζιτζικιών –δικό τους βλάστημα– και οι Μούσες τους δώσανε αυτή τη χάρη: να μην έχουν στη ζωή τους καθόλου ανάγκη από τροφή, αλλά να τραγουδούν από τη στιγμή που γεννήθηκαν χωρίς να τρών και να πίνουν, ως την ώρα του θανάτου τους· τότε πάνε και βρίσκουν τις Μούσες και τους φέρνουν τα νέα: ποιος από τους ανθρώπους που ζουν στον κόσμο μας τις δοξάζει και ποιαν ξεχωριστά από τις εννιά. Με όσα τους λένε, η Τερψιχόρη δείχνει μεγαλύτερη αγάπη σε εκείνους που τη δοξάζουν με το χορό τους, η Ερατώ σε όσους τη δοξάζουν με τους έρωτές τους, και οι υπόλοιπες το ίδιο, ανάλογα με τη λατρεία που στην καθεμιά τους προσφέρουμε. Τέλος στην πρωτότοκη, την Καλλιόπη, και στην Ουρανία, τη δεύτερη, έρχονται και τους λένε τα ονόματα εκείνων που περνούν τη ζωή τους δοσμένοι στη φιλοσοφία και δοξάζουν τη μουσική τέχνη, που βρίσκεται κάτω από την ιδιαίτερη προστασία τους· και τότε αυτές, καθώς έχουν να κάνουν περισσότερο από τις άλλες Μούσες με στοχασμούς πάνω σε ότι συμβαίνει στα ουράνια, πάνω στα θεϊκά και τα ανθρώπινα, αφήνουν να ακουστεί η πιο αρμονική μελωδία.» (Ο μύθος των τζιτζικιών) (Σπυρόπουλος, 2015, σσ. 172-174)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

ΟΣΟ ΜΠΟΡΕΙΣ

*«Κι αν μπορείς να κάμεις τη ζωή σου όπως την θέλεις,
τούτο προσπάθησε τουλάχιστον
όσο μπορείς: μην την εξευτελίζεις
μες στην πολλή συνάφεια του κόσμου,
μες στες πολλές κινήσεις κι ομιλίες.*

*Μην την εξευτελίζεις πηαίνοντάς την,
γυρίζοντας συχνά κ' εκθέτοντάς την
στων σχέσεων και των συναναστροφών
την καθημερινήν ανοησία,
ως που να γίνει σα μια ξένη φορτική.»*
(Καβάφης, 2011, σ. 33)

Η μοναξιά σαν αξία στην πορεία προς την αυτοσυνειδησία

*«Κατά συνέπεια, η κοινωνία που καλείται «καλή κοινωνία», δεν έχει μόνο το μειονέκτημα
ότι μας παρουσιάζει ανθρώπους που δεν μπορούμε ούτε να επαινέσουμε ούτε να αγαπήσουμε,
αλλά και δεν μας επιτρέπει να είμαστε ο εαυτός μας όπως αρμόζει στην φύση μας· απεναντίας,
μας εξαναγκάζει, χάριν του αρμονικού συγκερασμού μας με τους άλλους, να συρρικνωθούμε,
ή μάλιστα και να παραμορφώσουμε οι ίδιοι τον εαυτό μας.»* (Schopenhauer, 2013, σ. 47)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Ο Ν. Καζαντζάκης μιλάει για την αποστολή του συγγραφέα

«Ένας πραγματικός μυθιστοριογράφος δεν μπορεί παρά να ζει μέσα στην πραγματικότητα του καιρού του και, ζώντας αυτή την πραγματικότητα, συνειδητοποιεί την ευθύνη του. Προσπαθεί λοιπόν να βοηθά τους ομοίους του, ν' αντιμετωπίζει και να λύνει, κατά το δυνατόν, τα πιεστικά προβλήματα της εποχής του. Το λογοτεχνικό έργο σήμερα, αν καθρεφτίζει την εποχή μας, είναι αναγκαστικά μια από τις πιο λεπτές και πιο αποτελεσματικές μορφές δράσης. Ή μάλλον μπορεί το ίδιο να γίνει το σπέρμα της δράσης. Ο μυθιστοριογράφος εφόσον συνειδητοποιεί την αποστολή του, προσπαθεί να σπρώξει την πραγματικότητα να πάρει τη μορφή που κρίνει ως την πιο ταιριαστή στον άνθρωπο. Σε άλλες εποχές, πιο ισορροπημένες, με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση, η ομορφιά μπορούσε ν' αρκέσει για την ικανοποίηση του ιδεώδους του συγγραφέα. Σήμερα ο συγγραφέας, αν είναι πραγματικά ζωντανός είναι ένας άνθρωπος που υποφέρει κι ανησυχεί βλέποντας την πραγματικότητα. Οδηγείται να συνεργασθεί με όλες τις δυνάμεις του φωτός που επιζούν ακόμη για να προχωρήσει λίγο το βαρύ πεπρωμένο του ανθρώπου. Ο συγγραφέας σήμερα, εφόσον μένει πιστός στην αποστολή του, είναι ένας μαχητής.» (Καλοκαιρινός)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Ο Καζαντζάκης, ο Καμύ και το βραβείο Νόμπελ

Με όσα εγκύριως άκουσα και ξέρω τα τελευταία 30 χρόνια, ένας λόγος της επιμονής του Καζαντζάκη να πάρει το Βραβείο Νόμπελ ήταν και ο οικονομικός. Πρώτα, για να διασφαλίσει την Ελένη για το μέλλον. Και μετά για τον ίδιο, τα χρήματα από το Νόμπελ θα του απόδιδωχαν τις έγνοιες και τις σκοτούρες και θα του επέτρεπαν απρόσκοπτη αφοσίωση στη συγγραφή, που ήταν πάντοτε ο πόθος του. Και ήθελε ακόμη, και αυτό ήταν το κορυφαίο σημείο στη συνείδησή του εν προκειμένω, να δώσει μεγάλη χαρά και τιμή στην Ελλάδα και στην Κρήτη του. Αποστρεφόταν τη Μελάδα και τους Ελληνάδες, όχι την Ελλάδα, «την Ελλάδα την αιώνια που κουβαλούσε μέσα του». «Μελάδα» είπε την Ελλάδα ο Αλέξης Μινωτής λόγω Μελά.

Η είδηση για τον απονομή του Νομπέλ Λογοτεχνίας το 1957 στον Αλμπέρ Καμύ βρήκε τον Καζαντζάκη νοσηλεύόμενο στην Πανεπιστημιακή Κλινική του Φράμπουργκ της Γερμανίας. Είπε τότε στην Ελένη του: «Λένοτσκα, ελάτε να με βοηθήσετε να στείλουμε ένα καλό τηλεγράφημα. Ο Χιμένεθ, ο Καμύ, να δύο άνθρωποι που άξιζαν το Νόμπελ! Εμπρός, ελάτε να στείλουμε κάτι θερμό!».

Ο Καμύ απάντησε αργότερα στη χήρα πλέον Ελένη Ν. Καζαντζάκη: «...Έτρεφα πάντα μεγάλο θαυμασμό και, αν το επιτρέπετε, ένα είδος στοργής για το έργο του συζύγου σας. Είχα τη χαρά να μπορέσω να εκδηλώσω και δημοσία στην Αθήνα αυτό το θαυμασμό, σε μια εποχή που η επίσημη Ελλάδα έκανε "μούτρα" στον πιο μεγάλο της συγγραφέα. Ο τρόπος, που δέχτηκε το φοιτητικό μου ακροατήριο αυτή τη μαρτυρία του θαυμασμού μου, αποτελούσε την πιο ωραία αναγνώριση που μπορούσε να λάβει το έργο και η δράση του συζύγου σας.

Και ακόμα δεν ξεχνώ ποτέ πως τη μέρα που λυπόμουν να δεχθώ μια διάκριση, που ο Καζαντζάκης άξιζε εκατό φορές περισσότερο, επήρα από εκείνον το πιο γενναιόδωρο από όλα τηλεγράφημα. Λίγο αργότερα κατάλαβα με τρόμο πως το μήνυμα αυτό ήταν γραμμένο λίγες μέρες πριν πεθάνει. Μαζί του χάθηκε ένας από τους τελευταίους μεγάλους καλλιτέχνες. Είμαι από εκείνους που αισθάνονται και θα εξακολουθήσουν να αισθάνονται το μεγάλο κενό που άφησε». (Σταύρου, 2000)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5

Απόσπασμα από τον Άμλετ του Shakespeare

*«Ποιος θα το σήκωνε τέτοιο φορτίο,
να ιδρώνει, να βογκάει κάτω από
το βάρος μιας ζωής βαριεστημένης,
εάν αυτός ο τρόμος για εκείνο
το πέραν του θανάτου, το μετά
(τη χώρα την ανεύρετη από όπου
κανένας ταξιδιώτης δεν γυρίζει),
δεν γινόταν φραγμός στη βούλησή μας
και δεν μας έκανε να προτιμάμε
τα τωρινά μας βάσανα παρά
να φύγουμε προς άλλα, άγνωστά μας.
Κι έτσι η συνείδηση μας κάνει όλους
Δειλούς, κι έτσι τη φυσική χροιά,
Τη λάμψη της απόφασης, σκεπάζει
Η νοσηρή σκιά του στοχασμού,
Κι έργα υψηλά, μεγάλα και σπουδαία,
Όταν βρεθούν μπροστά σε αυτή τη σκέψη
Αναχαιτίζονται και χάνουν την ορμή τους
Χωρίς να βαπτιστούν μέσα στην πράξη.»*
(Shakespeare, 2015, σ. 129)

Βιβλιογραφία

- Adorno, T. W. (2000). *Αισθητική θεωρία*. (Λ. Αναγνώστου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Barthes, R. (2005). *Απόλαυση, γραφή, ανάγνωση*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Baym, N., Gttesman, R., Holland, L. B., Kalstone, D., Murphy, F., Parker, H., . . . Wallace, P. B. (1979). *The Norton Anthology of American Literature* (Third εκδ., Τόμ. 2). New York, London: Norton and Company.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική-λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*. (Ε. Ζουργού, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Borges, J. L. (1999). *Borges Verbal*. Emecé.
- Camus, A. (1985). *"Intelligence and the Scaffold", Elen Conroy Kennedy in Lyrical and Critical Essays*. New York: Vintage Books.
- Camus, A. (2005). *Ο μύθος του Σίσυφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε.
- Camus, A. (2011). *Μύθος και λογική στον Albert Camus*. Αθήνα: Έννοια.
- Cany, B. (2015). Ποίηση και φιλοσοφία: Στο κατώφλι του ακατανόμαστου. Στο Γ. Δούκας, Δ. Ελευθεράκης, Γ. Λαμπράκος, Μ. Τοπάλη, & Χ. Χρυσόπουλος, *Ποιτική* (Κ. Ηροδότου, Μεταφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Carrol, N. (2000). *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research* (Τόμ. 110). Ethics.
- Carrol, N. (2002). Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge. *The Journal of Aesthetics and Art Cticismism*, 60(1).
- Carrol, N. (2008). Ο τροχός των αρετών: Τέχνη, Λογοτεχνία και ηθική γνώση. Στο Σ. Βιρβιδάκης, Κ. Ρηντ-Τσόχα, Μ. Φιλίππου, R. Howell, N. Carrol, A. Νεχαμάς, . . . A. C. Danto, *Δευκαλίων - Φιλοσοφία και Λογοτεχνία* (Σ. Ξυγκάκη, Μεταφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Crary, A. (2009). *Beyond Moral Judgment*. Harvard: University Press.
- Culler, J. (1975). *Structuralism Poetics*. New York: Ithaca.

- Danto, A. C. (2008). Η φιλοσοφία ως / και η / (της) λογοτεχνίας (ς). Στο Σ. Βιρβιδάκης, Κ. Ρηγντ-Τσόχα, Μ. Φιλίππου, R. Howell, N. Carrol, A. Νεχαμάς, . . . A. C. Danto, *Δευκαλίων - Φιλοσοφία και Λογοτεχνία* (Γ. Λαμπράκος, Μεταφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- De Romilly, J. (2002). *Αγαπάμε τα αρχαία ελληνικά*. (Α. Κόντος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ποταμός.
- Denham, A. (2000). *Metaphor and Moral Experience*. Oxford: Clarendon Press.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. USA: The Penguin Group.
- Eagleton, T. (1996). *Leterary Theory*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Effland, A. (2002). *Art and Cognition*. New York: Teachers College Press.
- Eliot, T. (2002). "Ποίηση και φιλοσοφία" Τ.Σ. Έλιοτ, *Δεν είναι η ποίηση που προέχει*. (Σ. Μπεκατώρος, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Favre, F. (1979). *Camus et Nietzsche: philosophie et existence*. Lettres Modernes.
- Gadamer, H. G. (1988). *Truth and Method*. New York: Crossroad.
- Gewirtz, P. (1988). *Aeschylus' Law*. Harvard: Law Review 110.
- Goldman, A. H. (2013). *Philosophy and the Novel*. Oxford: University Press.
- Grillet, R. A. (n.d.). *Monde trop plein, conscience vide*.
- Hare, J. (1978). *Breaking the News*. Psychdrama Session. Conference of Family Physician's, Cape Town.
- Hume, D. (1874-1875). "Of Tragedy" in *The Philosophical Works of David Hume (1874-1875)*, ed. T.H. Green and T.H. Grose (Τόμ. III). Boston: Little, Brown and Company.
- Kant, I. (1966). *Critique of Pure Reason*. Anchor Books.
- Lamarque, P. (2009). *The Philosophy of Literature*. Blackwell Publishing Ltd.
- Lamarque, P., & Stein, H. (1994). *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Lipman, M. (2006). *Η σκέψη στην εκπαίδευση*. (Γ. Σαλαμάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

- Locke, J. (2004). *An Essay Concerning Human Understanding* (Τόμ. 3, κεφ. 10). Digireads.com.
- Marcuse, H., Adorno, T. W., Horkheimer, M., & Lowenthal, L. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. (Σ. Ζήσης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ύψιλον/Βιβλία.
- McGinn, C. (1997). *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- Mezirow, J. (2009). *PGCE IT&CS University Led and School Direct*. (Κ. Illeris, Επιμ.) Ανάκτηση από <http://www.pgce.soton.ac.uk/IT/>: <http://www.pgce.soton.ac.uk/IT/Learning/Theories/ContemporaryTheoriesofLearning%20Learning%20theorists%20in%20their%20own%20words%20-%20Knud%20Illeris.pdf>
- Miller. (1976). *Stevens' Rock and Criticism as Cure, II*. Georgia Review.
- Minow, M. L., & Spelman, E. V. (1988). *Passion for Justice*. Cardozo: Law Review 10.
- Nussbaum, M. (1986). *The Fragility of Goodness*. Cambridge: University Press.
- Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge, Easy on Philosophy and Literature*. Oxford: University Press.
- Nussbaum, M. (2001). *Upheavals of Thought*. Cambridge: University Press.
- Nussbaum, M. C. (2015). *Έρωτος Γνώση*. (Γ. Λαμπράκος, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Proust, M. (2004). *Ημέρες ανάγνωσης*. (Μ. Πατεράκη-Γαρέφη, Μεταφρ.) Αθήνα: Ίνδικος.
- Rapp, C. (2012). *Εισαγωγή στον Αριστοτέλη*. (Η. Τσιριγκάκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Richards, I. A. (1938). *Interpretation in Teaching*. New York.
- Schopenhauer, A. (2013). *Εγχειρίδιο Πρακτικής Σοφίας*. (Δ. Υφαντής, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ροές.
- Shakespeare, W. (2015). *Άμλετ*. (Δ. Καψάλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδ. Gutenberg και Διονύσης Καψάλης.
- Sidney, S. (n.d.). (E. E. 1909–14, Επιμ.) Ανάκτηση από <http://www.bartleby.com/>: <http://www.bartleby.com/27/1.html>

- Somers, J. (1994). *Drama in the Curriculum*. London: Cassel.
- StarKey, L. (n.d.). *Parrhesia: A Journal Of Critical Philosophy*. (U. ο. Queensland, Επιμ.)
Ανάκτηση από <http://www.parrhesiajournal.org/>:
http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia21/parrhesia21_starkey.pdf
- Strauss, L. C. (1977). *Άγρια σκέψη*. (Ε. Καλπουρτζή, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαζήσης.
- Taylor, A. E. (1992). *Πλάτων ο άνθρωπος και το έργο του*. (Ι. Αρζόγλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Vitti, M. (1978). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Williams, B. (2009). *Η ηθική και τα όρια της φιλοσοφίας*. (Χ. Γραμμένου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδ. Αρσενίδης.
- Wolfgang, I. (1978). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Αθανασοπούλου, Α. (2008, Ιανουάριος-Μάρτιος). Για μια τυπολογία των καζαντζακικών ηρώων. *Φιλολογος*(131), σσ. 55-71.
- Αλεξίου, Σ. (1997, Νοέμβριος 2). Θυμούμαι τον Νίκο Καζαντζάκη. *Η Καθημερινή*.
- Αναπλιώτης, Γ. (2003). *Ο αληθινός Ζορμπάς και ο Νίκος Καζαντζάκης*. Αθήνα: Εκδόσεις ΔΡΟΜΩΝ.
- Ανδρουλιδάκης, Κ. (1997, Νοέμβριος 2). Η φιλοσοφική σκέψη του Καζαντζάκη. *Η Καθημερινή*.
- Αξελός, Λ. (2013). *Scripta Manent: Εγχειρίδιον Πολιτικής Παιδείας*. Αθήνα: Εκδόσεις "Στοχαστής".
- Αριστοτέλης. (2007). *Ποιητική*. (Σ. Ι. Δρομάζος, Μεταφρ.) Αθήνα: Κέδρος.
- Αριστοτέλης. (n.d.). *Ρητορική* (Τόμ. Πρώτος Τόμος). (Η. Φ. Ηλίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.).
- Αφιέρωμα: Νίκος Καζαντζάκης. (1958, Νοέμβριος). *Καινούργια Εποχή*(11), σ. 62.
- Βιρβιδάκης, Σ. (2015). Ποίηση και / ως φιλοσοφία. Στο Γ. Δούκας, Δ. Ελευθεράκης, Γ. Λαμπράκος, Μ. Τοπάλη, & Χ. Χρυσόπουλος, *Ποιητική*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Βιρβιδάκης, Σ., & Ρηντ-Τσόχα, Κ. (2008). Η σύγχρονη προβληματική της φιλοσοφίας της λογοτεχνίας. Στο Σ. Βιρβιδάκης, Κ. Ρηντ-Τσόχα, Μ. Φιλίππου, R. Howell, N. Carroll, A. Νεχαμάς, . . . A. C. Danto, *Δευκαλίων - Φιλοσοφία και Λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.

Βώρος, Φ. Κ. (1993). Ο Καζαντζάκης στη μέση εκπαίδευση. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

Γρηγοροπούλου, Β. (2009). Εισαγωγή. Στο S. Baruch, *Ηθική* (Ε. Βανταράκης, Μεταφρ.). Αθήνα: Εκκρεμές.

Δημαράς, Κ. Θ. (n.d.). *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Ίκαρος.

Εκδόσεις Καζαντζάκη, & Μουσείο Καζαντζάκη. (n.d.). *Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού*. Ανάκτηση από <http://www.fhw.gr/fhw/>: <http://www.fhw.gr/exhibitions/kazantzakis/gr/biografiko-kazantzakis.html>

Έκο, Ο. (1994). *Έξι περιπλανήσεις στο δάσος της αφήγησης*. (Α. Παπακωνσταντίνου, Μεταφρ.) Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ζήρας, Α. (2007). Η περιπλάνηση στον Καζαντζάκη ως φιλοσοφικός και λογοτεχνικός μύθος. Στο Φ. Γκιγκόπουλος, Δ. Αρμάος, Κ. Παλαιολόγος, Α. Βουγιούκα, Σ. Ιγγλέση Μαργέλλου, Κ. Πετράκου, . . . Χ. Μπουλώτης, *Νέα Εστία* (Τόμ. 162). Αθήνα: Βιβλιοπολείο "ΕΣΤΙΑ".

Καβάφης, Κ. Π. (2011). *Τα ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος.

Καζαντζάκης, Ν. (1946). Έκκληση στους διανοούμενους. *Life and Letters*(109).

Καζαντζάκης, Ν. (1956, Ιούνιος 28). Ο λόγος στην απονομή του βραβείου Ειρήνης. Βιέννη.

Καζαντζάκης, Ν. (1993). *Επιστολές προς Γαλάτεια*. Αθήνα: Δίφρος.

Καζαντζάκης, Ν. (2014). *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Καζαντζάκης, Ν., & Πρεβελάκης, Π. (1984). *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Καλοκαιρινός, Α. (n.d.). *Ιστορικό Μουσείο Κρήτης*. Ανάκτηση από <http://www.historical-museum.gr/>:
<http://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/gr/life/talkforfocus.php>

Καμπιόν, Π. (1999). *Μαλλαρμέ: Ποίησης και φιλοσοφία*. (Σ. Πασχάλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Καμύ, Α. (1988). *Γράμμα σε ένα φίλο Γερμανό*. (Τ. Τσαλίκη-Μηλιώνη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη.

Καμύ, Α. (2002). *Η Εξορία και το Βασίλειο*. (Ν. Καρακίτσου-Ντουζέ, & Μ. Κασαμπάλου-Ρόμπλεν, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε.

Καμύ, Α. (2011). *Ο καλλιτέχνης και η εποχή του*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε.

Καμύ, Α. (2013). *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*. (Ν. Καρακίτσου-Dougé, & Μ. Κασαμπάλου-Roblin, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδ. Πατάκη.

Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α' Τεύχος Α' Τάξη Γενικού Λυκείου, Βιβλίο Καθηγητή, σ. 15-19. (n.d.).

Κιντή, Β. (2015). Η γλώσσα και η γλώσσα της ποίησης. Στο Γ. Δούκας, Δ. Ελευθεράκης, Γ. Λαμπράκος, Μ. Τοπάλη, & Χ. Χρυσόπουλος, *Ποιητική*. Εκδόσεις Πατάκη.

Κουμάκης, Γ. (2004, Οκτώβριος 6). Ανάκτηση από www.kairatos.com.gr:
<http://www.kairatos.com.gr/kosmotheoriakazantzaki.htm>

Κούντερα, Μ. (1996). *Οι προδομένες διαθήκες*. (Γ. Η. Χάρης, Μεταφρ.) Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Κούντερα, Μ. (2008). *Η τέχνη του μυθιστορήματος*. (Φ. Δ. Δρακονταείδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εστία.

Μαραθεύτης, Μ. Ι. (1993). Οι θεατρικοί ήρωες του Νίκου Καζαντζάκη από τη σκοπιά των διαπροσωπικών σχέσεων. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

Μασκαλέρης, Θ. (1997). Ο Καζαντζάκης πέρα από τα σύνορά του. *Η Καθημερινή*, 29.

Μερακλής, Μ. Γ. (1993). Η φιλοσοφική ηθογραφία του Καζαντζάκη. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

Μιχαηλίδης, Κ. (1988). Οι μεταφυσικές αναζητήσεις του Νίκου Καζαντζάκη. *Διαβάζω*(190).

Νεχαμάς, Α. (2008). Ο εικαζόμενος συγγραφέας συγγραφέας: Ο κριτικός μονισμός ως ρυθμιστικό ιδεώδες. Στο Σ. Βιρβιδάκης, Κ. Ρηντ-Τσόχα, Μ. Φιλίππου, R. Howell, N. Carrol, Α. Νεχαμάς, . . . Α. C. Danto, *Δευκαλίων - Φιλοσοφία και Λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.

Ξανθόπουλος, Λ. (2014). Από την "Πτώση" στον "Ξένο" του Λουκίνο Βισκόντι. Στο Λ. Ξανθόπουλος, Ν. Μπακουνάκης, & Φ. Τσαλίγκογλου, *Καμύ - Η ευτυχία και το παράλογο αχώριστα παιδιά της ίδιας Γης*. Αθήνα: Καστανιώτη Α.Ε.

Οικονομίδου-Krstitch, Ε. (1998). Οι φιλοσοφικές επιδράσεις στην πνευματική περιπέτεια του Νίκου Καζαντζάκη. *Διαβάζω*, σ. 190.

Παναγιωτοπούλου, Ι. Μ. (1993). Το "Ανώμαλο ρήμα". Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

Πανταζάκος, Π. (1998). Το τραγικό στον Έγελο και στο Σοφοκλή. *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*(15).

Παπαδιαμάντης, Α. (1892). *Οι σελίδες του Νίκου Σαραντάκου*. Ανάκτηση από <http://www.sarantakos.com/>: http://www.sarantakos.com/kibwtos/mazi/ppd_elafro.html

Παπανικολάου, Κ. Ν. (1993). Ο Καζαντζάκης και η παιδεία. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.

Πασχάλης, Μ. (2007). Η κυοφορία του Ζορμπά και οι τέσσερις μαίες του: Όμηρος, Πλάτωνας, Δάντης και Σαίξπηρ. Στο Φ. Γκιγκόπουλος, Δ. Αρμάος, Κ. Παλαιολόγος, Α. Βουγιούκα, Σ. Ιγγλέση Μαργέλλου, Κ. Πετράκου, . . . Μπουλώ, *Νέα Εστία*. Αθήνα: Βιβλιοπολείο "ΕΣΤΙΑ".

Πελεγρίνης, Θ. (2010). *Εισαγωγή στην φιλοσοφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο Α.Ε.

- Περαντωνάκης, Γ. Ν. (2008, Φεβρουάριος). Ο κατά Καζαντζάκη και ο κατά Κακογιάννη Ζορμπάς. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη*, 14-15.
- Πλασκοβίτης, Σ. (1986). *Η πεζογραφία του ήθους*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πλάτων. (2014). *Φαίδων*. (Ι. Ε. Πετράκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εστία.
- Πλάτων. *Πολιτεία*. (1977). (Ι. Ν. Γρυπάρης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Πολίτη, Τ. (2001). *Η Ανεξακριβωτή σκηνή: Δοκίμια για τους Ν. Καζαντζάκη, Α. Τερζάκη, Μ. Καραγάτση, Σ. Τσίρκα - Α. Ντάρρελλ, Γ. Πάνου, Ρ. Γαλανάκη, Γ. Κιουρτσάκη, Δ. Δημητριάδη, ό.π.*
- Πρεβελάκης, Π. (1993). Ο Καζαντζάκης, Βίος και Έργα. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.
- Σαρτρ, Ζ. Π. (1971). *Τι είναι η λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις 70".
- Σπανδωνίδης, Π. (2003). *Νίκος Καζαντζάκης, ο γιος της ανησυχίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Δρόμων.
- Σπυρόπουλος, Η. Σ. (2015). *Πλάτων Μύθοι*. (Η. Σ. Σπυρόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε.
- Σταύρου, Π. (2000). Όταν δεν τους περίμεναν. *Το Βήμα*. Ανάκτηση από <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=126971>
- Τζαμαλίκος, Τ. (1993). Η δικαίωση ενός ηρωισμού. Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Τσι, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.
- Τσιρόπουλος, Κ. Ε. (1993). Νέα ανάγνωση της "Ασκητικής". Στο Π. Πρεβελάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Μινωτής, Μ. Δημάκης, Μ. Γ. Μερακλής, Μ. Ι. Μαραθεύτης, . . . Κ. Ε. Τσιρόπουλος, *Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Γραφικές Τέχνες.
- Χατζηστεφανίδου, Σ. (2011). www.philosophicalbibliography.com. Ανάκτηση από http://www.philosophicalbibliography.com/attachments/140_Xatjistefanidou-Eisigisi-2011.pdf

Χριστόπουλος, Δ. (2010, 4 8). *e-Τράπεζα Φιλολογικών Θεμάτων*. Ανάκτηση από <http://dimichri65.blogspot.gr/>: <http://dimichri65.blogspot.gr/2010/04/1.html>