



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

**«Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική πράξη και
Διδακτική»**

ΤΙΤΛΟΣ ΓΡΑΠΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

**Ο θεατρικός σουρεαλιστικός «Χριστόφορος Κολόμβος» και
οι φιλοσοφικές και θεοκρατικές προεκτάσεις του.**

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: Σκούντζου Ευσταθία

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: Θεατρολογία

Επιβλέπων καθηγητής: Κος Μπλέσιος Αθανάσιος

Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής:

Κος Πυροβολάκης Ευτύχης , Κα Μουντράκη Ειρήνη

ΝΑΥΠΑΙΟ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

Πρόλογος-Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τον θαυμασμό και την ανάταση που προήλθε προσεγγίζοντας το συγκεκριμένο έργο του Καζαντζάκη και κατ'έπекταση τον θαυμασμό προς τον ίδιο τον Συγγραφέα και το πνευματικό έργο του. Παράλληλα ευχαριστώ τους αξιότιμους καθηγητές που με τα πολύτιμα σχόλιά τους αλλά και τα επαινετικά λόγια τους συμμετείχαν στην διαδικασία παρουσίασης της εργασίας.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

| | |
|-----------------------------|-----|
| Πρόλογος - Ευχαριστίες..... | i |
| Περίληψη | iv |
| Abstract. | v |
| Εισαγωγή..... | vii |

ΚΥΡΙΩΣ ΣΩΜΑ

| | |
|---|-----------|
| Ενότητα 1^η: Οι φιλοσοφικές παράμετροι του θεατρικού έργου «Χριστόφορος Κολόμβος»..... | 1 |
| 1.1 Η συνάφεια του Καζαντζακικού Κολόμβου με τον υπεράνθρωπο του Νίτσε..... | 1 |
| 1.2 Η απομάκρυνση του Καζαντζάκη από τον Νίτσε και η προσέγγιση του με τον Καρλάϋλ | 10 |
| 1.3 Η αναφορά του Συγγραφέα στην Σοπενουερική αντίληψη του κόσμου..... | 12 |
| 1.4 Η ομοιότητα του πεσιμιστικού ηρωϊσμού του Κολόμβου με την πεσιμιστική βουλησιαρχία του Σοπενάουερ | 14 |
| 1.5 Η Θεία υπόσταση του Κολόμβου σύμφωνα με την θεωρία του Έγκελου | 17 |
| 1.6 Η ομοιότητα του έργου με τα ρευστά και μεταβλητά στοιχεία του Θεάτρου Μπαρόκ | 19 |
| 1.7 Ο θεατρικός Σουρεαλιστής «Χριστόφορος Κολόμβος» | 23 |
| 1.8 Η συνάφεια του έργου με τον υπαρξισμό του Sartre, του Camus, με το θέατρο του παραλόγου και της σκληρότητας του Artaud..... | 28 |
| 1.9 Ο ποιητικός «Χριστόφορος Κολόμβος» και ο μύθος της αντιθεατρικότητάς του | 38 |
| | |
| Ενότητα 2^η Η Μπερξονική Élan- Vital του Κολόμβου και η ψυχαναλυτική Προσέγγιση..... | 44 |
| 2.1 Η ζωτική ορμή του Μπερξόν..... | 44 |
| 2.2 Η αλληλεξάρτηση του έργου με τον ψυχολογικό κόσμο του συγγραφέα και του θεατή – αναγνώστη..... | 50 |
| 2.3 Χαρακτηριστικά της αφηγηματικής σκέψης του Καζαντζάκη στο έργο | 51 |
| 2.4 Ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου βάσει της Φροϋδικής θεωρίας | 53 |
| 2.5 Οι δομές του θεατρικού λόγου του Καζαντζάκη και η σημειωτική εκδοχή της | |

Λακανικής ψυχανάλυσης 59

Ενότητα 3^η: Μύθος και Ιστορία - Ο «Χριστόφορος Κολόμβος»

και η Ισπανία.....64

3.1 Το βασίλειο του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας και οι υπερπόντιες
επεκτάσεις.....64

3.2 Ο ονειροπόλος και οραματιστής Χριστόφορος Κολόμβος 67

3.3 Η μεγάλη ψυχή της Ισαβέλλας και της Ισπανίας 72

3.4 Η μεταφυσική ιδεολογία της θεϊκής υπόστασης του ήρωα και η Ιερότητα
του Πνεύματος 77

3.5 Η ομοιότητα του θεατρικού «Χριστοφόρου Κολόμβου» με το ισπανικό
θρησκευτικό δράμα και με την γραφή του Πέδρο Καλδερόν - Ντέλα Μπάρκα.... 81

Ενότητα 4^η: Η θρησκευσιολογική διάσταση του “Χριστόφορου

Κολόμβου”..... 85

4.1 Η πίστη του Κολόμβου ως θεμελιακό στοιχείο της υπαρξιακής
του αυτοκατάφασης.....85

4.2 Τα κοινά σημεία της θρησκευτικότητας του ήρωα με τον Καθολικισμό 91

4.3 Η υπεράνθρωπη προσωπικότητα του Χριστόφορου Κολόμβου, τα
πνευματικά μυστικιστικά φαινόμενα και ο θεοσοφισμός 96

4.4 Η υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων του ενχριστούμενου Κολόμβου 100

Συμπεράσματα..... 103

Βιβλιογραφία 106

Ευρετήριο ονομάτων..... 111

Ευρετήριο όρων..... 115

Περίληψη

Ο Καζαντζάκης δημιούργησε το θεατρικό έργο «Χριστόφορος Κολόμβος» μεταξύ των ετών 1944-1949 και είναι ίσως το πλέον παραστασιμότερο από όλα τα υπόλοιπα θεατρικά του έργα. Το ονόμασε «τραγωδία» και μάλιστα μυστικιστικού τύπου διότι περιέχει πλήθος φιλοσοφικών, ιδεαλιστικών, μυστικιστικών και μεταφυσικών στοιχείων που αντικατοπτρίζουν μάλιστα και την ίδια την φιλοσοφία του Συγγραφέα.

Επίσης περιέχει πολλά στοιχεία θρησκευτικού περιεχομένου που απορρέουν τόσο από τον Χριστιανισμό όσον και από τον Καθολικισμό σε μία ιδανική σύνθεση, διότι ο Καζαντζάκης υπήρξε βαθιά θρησκευόμενος και η ιδέα του Χριστού και του Εσταυρωμένου καθόρισαν τη ζωή του, αλλά με ένα πνεύμα ελευθερίας και διάθεσης για Ζωή που πήγαζε επίσης από την βαθιά ενασχόληση και μελέτη του της φιλοσοφίας του Nietzsche, του Schopenhauer, του Bergson, του William James και από τον θαυμασμό του για τους ήρωες και την ηρωϊκή τους ψυχή.

Από τον Nietzsche θαύμαζε την ανωτερότητα και τον ηρωϊσμό των εκλεκτών ανθρώπων που δημιουργούν τον δικό τους θεό, ικανοποιώντας το καλό, το αληθινό και το ισχυρό καθώς και τα δυνατά τους πάθη, αλλά παρ'όλα αυτά παραμένουν απαισιόδοξοι και μοναχικοί προφυλάσσοντας περισσότερο την συνείδησή τους παρά την φήμη τους σύμφωνα με τον πεσιμισμό του Σοπενάουερ, ενώ δέχεται την ενορατική μυστικιστική ιδιοσυγκρασία των ηρώων που συνδέεται όμως με τις μπερξονικές ζωοδοτικές σχέσεις της Ζωής. Θρησκευολογικά ο ήρωας συνδέεται με το «θείον» με μία σύζευξη μεταξύ παραδοξότητας, υπερβατικότητας, ενόρασης και έκστασης μαζί με δημιουργικότητα και αγώνα για την κατάκτηση του ονείρου του. Επίσης ο συνδυασμός της δημιουργικότητας με την ενόραση των ηρώων σχετίζεται με τον πραγματισμό του James, σύμφωνα με τον οποίο οι άνθρωποι εφευρίσκουν την πραγματικότητα και την επινοούν δημιουργώντας την οι ίδιοι χωρίς να την ανακαλύπτουν απριωρικά σαν δεδομένη.

Το έργο βασίζεται μεν στο ιστορικό γεγονός της ανακάλυψης από τον Κολόμβο της Νέας Ηπείρου, της Αμερικής, που αργότερα και με τις μεταγενέστερες ανακαλύψεις των εξερευνητών Κορτές και Πιζάρο κατέστη μια απέραντη αυτοκρατορία που περιελάμβανε το Ν.Δ. τμήμα της Αμερικής, ολόκληρη την Ν. Αμερική πλήν της Βραζιλίας, την Κεντρική Αμερική, τις Δυτικές Ινδίες και το Μεξικό, αλλά κινείται επίσης στην περιοχή του ονείρου, της φαντασίας, της μεταφυσικής και της θρησκείας, χαρακτηρίζεται δε περισσότερο ως «Θέατρο Λόγου» ή «Brain Theatre», ενώ κρίνεται πρωτοποριακό εάν αναλυθεί φιλοσοφικά, θρησκευολογικά και ψυχολογικά.

Καλλιτεχνικά μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί ως σουρεαλιστικό και μετα-μοντέρνο και σίγουρα μπορεί να παρασταθεί με τα σημερινά προηγμένα τεχνολογικά μέσα σε ένα κλίμα απόλυτης ελευθερίας και ενός σκηνοθετικού πλουραλισμού και αντι-κομφορμισμού.

Abstract

N.Kazantzakis created the play "Christopher Columbus" between the years 1944-1949 and is perhaps the most representative of all his other theatrical works. He called it a "tragedy" and in fact of a mystical type because it contains many of philosophical, idealistic, mystical and metaphysical elements that even reflect the philosophy of the Author himself.

It also contains many elements of religious content, which derive from both Christianity and Catholicism in an ideal composition, because Kazantzakis was deeply religious and the idea of Christ and the Crucified defined his life, but with a spirit of freedom and disposition for a life that also stemmed from his deep involvement and study of the philosophy of Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, William James and his admiration for heroes and their heroic soul.

From Nietzsche he admired the superiority and heroism of the chosen people who create their own god, satisfying their good, true and powerful as well as their strong passions, but nevertheless they remain pessimistic and lonely, protecting their conscience more than their reputation, according to Schopenhauer's pessimism, while accepting the insightful mystical temperament of the heroes but which is connected with the Bergsonic life-giving relations of Life. Religiously, the hero is associated with the "divine" with a combination of paradox, transcendence, insight and ecstasy along with creativity and the fight for the conquest of his dream. Also, the combination of creativity with the insight of the heroes is related to James's pragmatism, according to which people invent reality, by creating it themselves without a priori discovering it as a given.

The work is based on the historical fact of the discovery by Columbus of the New Continent, America, which later and with the later discoveries of explorers Cortes and Pizarro became a vast empire that included the North West part of America, all of South America except Brazil, Central America, the West Indies and Mexico, but also moves in the realm of dreams, fantasy, metaphysics and religion, and is more commonly referred to as the "Theater of Speech" or "Brain Theater", while it is considered pioneering if analyzed philosophically, religiously and psychologically.

Artistically it can also be characterized as surreal and post-modern and it can certainly be performed with today's technologically advanced media in an atmosphere of absolute freedom and a directorial pluralism and anti - conformism.

Εισαγωγή

Το θεατρικό έργο «Χριστόφορος Κολόμβος» χαρακτηρίζεται ίσως ως το πλέον παραστασιμότερο από όλες τις τραγωδίες του Καζαντζάκη με έντονο το «ατμοσφαιρικό» και το μεταφυσικό στοιχείο αλλά και το καλύτερα δομημένο όσον αφορά στη θεατρική του μορφή. Παρ' όλη τη γοητεία που ασκούσε ανέκαθεν στον Καζαντζάκη η δραματική γραφή και την πρωτοποριακή ιδιότητά του ως δραματουργού, που αναγνωρίστηκε όμως πολύ μετέπειτα, ο Καζαντζάκης διατηρούσε μία πεσιμιστική διάθεση για συνεργασία με το θεατρικό «γίγνεσθαι», κυρίως το εγχώριο και ενδιαφερόταν περισσότερο για την προβολή των δικών του προσωπικών ιδεαλιστικών, φιλοσοφικών και θρησκευτικών προβληματισμών και πεποιθήσεων στα έργα του.

Η τραγωδία του «Χριστόφορου Κολόμβου» γράφτηκε μεταξύ των ετών 1944-1949 και περιστρέφεται γύρω από ιστοριοκεντρικούς, μυθολογικούς και θρησκευτικούς πόλους. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί βασίζεται εμμονικά στο Δημοτικιστικό ρεύμα και στο Κρητικό ιδίωμα λόγω της καταγωγής του και το έργο του αντικατοπτρίζει έμμεσα την κατάφωρη εσωτερική προσωπική περιπέτεια του ήρωα με τους υπόλοιπους ρόλους να λειτουργούν ως προεκτάσεις του, δηλαδή χαρακτηρίζεται περισσότερο ως ένα μονοφωνικό εγκεφαλικό θέατρο ή ως ένα τραγικό μονόδραμα με έντονα τα στοιχεία του μυστικισμού, του αποκρυφισμού και του θεοσοφισμού ενώ θεατρολογικά ομοιάζει με το θέατρο της προ – Διαφωτισμικής Ευρώπης, τις τραγωδίες του Μπαρόκ και τις Αλληγορίες του Μεσαίωνα.

Προκειμένου να αναλυθεί υιοθετήθηκε ως τρόπος προσέγγισης η ποιοτική έρευνα, η οποία λόγω του ότι έχει φιλοσοφική, επιστημολογική και ερμηνευτική χροιά κρίθηκε ως η καταλληλότερη προκειμένου να αναδείξει την ιδιαιτερότητα και τη μοναδικότητα του ήρωα «Χριστόφορου Κολόμβου» αλλά και των υπολοίπων προσώπων του έργου, όπως επίσης και να εστιάσει όχι μόνον στον τρόπο δραστηριότητάς τους, αλλά κυρίως στον τρόπο σκέψης τους, στους προβληματισμούς και τους στοχασμούς τους επιχειρώντας μια ανάλυση των λόγων τους και των συνομιλιών τους. Πίσω από την δράση και τα λόγια του ήρωα υποκρύπτονται αφανείς πτυχές και προοπτικές θεώρησης του κόσμου, που σε ορισμένα σημεία υποδηλώνουν και τις όμοιες και τις αυτές θεωρήσεις του Συγγραφέα, όπως επίσης και βαθύτερες αιτίες και μηχανισμοί συσχετίσεων που έχριζαν μιάς πολυπαραγοντικής και συστημικής ανάλυσης.

Έτσι κατέστη δυνατή η ανίχνευση όχι μόνο της ενέργειας ή της δράσης του ήρωα αλλά και η μορφή, η υπόσταση και ο σκοπός των αιτιοτήτων μέσω του συμβολισμού, της διαίσθησης, του ενστίκτου, του αξιακού συστήματος, των λέξεων, των εικόνων και των

κατηγοριών που υπάρχουν στο έργο ούτως ώστε να αναδεικνύεται ο δυναμισμός αλλά και η ρευστότητα και η εμπειρική και θεωρητική διάσταση της προσωπικότητας του ήρωα.

Επίσης αυτού του είδους η ανάλυση πέραν του σημασιο-ψυχολογικού, δομικού, ερμηνευτικού, αφηγηματικού και υπαρξιο-φαινομενολογικού χαρακτήρα, έχει πλαισιοθετηθεί κοινωνικο-πολιτισμικά, ιστορικά, πραγματιστικά και χωρο-χρονικά, χωρίς να είναι απαλλαγμένη από έναν ιδεολογικό αλλά και καλλιτεχνικό προσδιορισμό φωτίζοντας έτσι πολυπρισματικά το έργο και όχι μονόπλευρα μέσα από μία απόλυτη οπτική γωνία.

Σήμερα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρωτοποριακό λόγω του υπάρχοντος Σκηνοθετικού αντι-κομφορμιστικού πλουραλισμού στα θεατρικά δρώμενα και της προηγμένης τεχνολογίας, προσιδιάζον επίσης με το ρεύμα της «performance poetry», ενώ σύμφωνα με την μεταμοντέρνα εκδοχή των διαχρονικών αρχαίων τραγωδιών, αντικατοπτρίζει την «Οιδιπόδεια» Σοφόκλεια τραγωδία με όλην την τραγική ουσία και οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης, που ως πιστή ερμηνεύτριά της αποτελεί την κορυφή της ποιήσεως.

Τα μεταφυσικά στοιχεία του έργου και οι θεοσοφισμοί του προσιδιάζουν στις σύγχρονες επιστημονικές αντιλήψεις περί του γνωστικού συστήματος του ανθρώπου, όπου η διαισθητικότητα και οι εμπειρίες είναι αυτές που αναπτύσσουν και αναδιοργανώνουν το σύνολο των γνώσεων, κάνοντας δυνατή τη μετάβαση του ανθρώπου σ' έναν άλλο ενεργητικό τρόπο σκέψης και στην ανάπτυξη μιας μετα – γνωστικής ικανότητας πέραν της παθητικής δεκτικότητας και της απλής αθροιστικής διαδικασίας των υπάρχοντων επιστημονικών θεωριών και της παραγωγής και επαλήθευσης υποθέσεων, καθιστώντας έτσι δυνατή την εκ βάθρων αναδημιουργία της γνωστικής του πραγματικότητας όπου θα μπορεί να εξετάζει και να στοχάζεται πάνω στα αντικείμενα της σκέψης του.

Το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθόν και το μέλλον, το υψηλό και το χαμηλό, το ανακοινώσιμο και το μη ανακοινώσιμο εμπλέκονται στο έργο και παύουν να αντιφάσκουν, ο δε θεατής απαλλαγμένος από τα δεσμά της λογικής και του αποπνικτικού παραπετάσματος του μέλλοντος, παραδίδεται στην καλλιτεχνική καινοτομία που έχει ως πρόθεση ακόμη και να ξεπεράσει τα σύνορα της τέχνης.

Ενότητα 1^η: Οι φιλοσοφικές παράμετροι του θεατρικού έργου

«Χριστόφορος Κολόμβος»

1.1 Η συνάφεια του Καζαντζακικού Κολόμβου με τον υπεράνθρωπο του Νίτσε

Η καλλιτεχνική ταυτότητα της δραματουργίας του Καζαντζάκη αλλά και οι δεσμοί συμπεριφορών της προσωπικότητάς του ήταν σαφώς επηρεασμένες από το ευρύτερο νεορομαντικό περιβάλλον και ο ναρκισσισμός όπως και η λατρεία της προσωπικότητας, που ήταν όμως καλλιεργημένη σύμφωνα με τις νέες ρομαντικές απόψεις, οι οποίες υπήρχαν βέβαια στους ρομαντικούς και από μία μοντέρνα εκδοχή αποκρυφιστικών αξιωμάτων και μυστικισμού, αποτελούσαν στοιχεία της βάσης του ιδιότυπου θεατρινισμού του.

Η τραγική φιγούρα του Νίτσε, με το βαρύ, πομπώδες ύφος των Γερμανών ρομαντικών, η αιώνια θλίψη και η αμφιθυμία του, αποτέλεσαν στοιχεία λατρείας του Καζαντζάκη προς αυτόν και αναμφιβόλως στοιχεία ταύτισης με το πρότυπο του μαρτυρικού ήρωα που συμβολίζει την τραγική υπέρβαση του εαυτού και που αντιπροσώπευε ο Νίτσε.

Η λατρεία του Καζαντζάκη για την ηρωική εμφάνιση των μεγάλων ανδρών στην κοινωνική σταδιοδρομία των ανθρώπων, δηλαδή των ηρώων, ήταν βέβαια στραμμένη σαφώς κατά του Διαφωτισμού και ένας σπουδαίος λόγος για αυτό ήταν ότι «ένα από τα πολλά δεινά της Γαλλικής επανάστασης ήταν ότι σταμάτησε την παραγωγή μεγάλων ηρωικών μορφών»¹, κάτι με το οποίο συμφωνούσε και υπογράμμιζε και ο διάσημος κοινωνικός φιλόσοφος Τόμας Καρλάϊλ. Ένας από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους των ανώτερων αυτών ρομαντικών μορφών, ένας πραγματικός τραγικός ήρωας της παρακμής ήταν και ο Νίτσε, για τον οποίο ο Καζαντζάκης έτρεφε απεριόριστο θαυμασμό και λατρεία. «Ήταν για τον Καζαντζάκη «μία υπέροχος τραγική μορφή, εγκλείσασα έν εαυτήν όλη την αγωνία και την αντινομία της τρικυμιάδους εποχής μας, όλην την ταντάλειον δίψαν της αλήθειας [...] όλην δ' αφετέρου την ασυστηματοποίητον ορμήν προς νέα ευγενικότερα ιδανικά»(1959:40).²

¹Αντ. Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ.284.

²Ο.π., σ.280, από το Καζαντζάκης Ν.1959 *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας*.

Για τα περισσότερα φιλοσοφικά έργα του Νίτσε που είναι γραμμένα σε μια γλώσσα αντίθετη από την φιλοσοφική και με άρνηση της παραδοσιακής φιλοσοφικής έκφρασης, είχαν ασχοληθεί πολλοί από τους σπουδαιότερους στοχαστές και φιλοσόφους όπως ο Heidegger, ο Deleuze, ο Karl Jaspers, ο Walter Kaufmann κ.α. και υπάρχει σαφώς μια μεγάλη επιρροή σε αυτά από την φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Σοπενάουερ.

Σε μια προσπάθεια αποκρυπτογράφησης του οράματος του Νίτσε για τον υπεράνθρωπο - τον ήρωα - ανακαλύπτει κανείς τις ομοιότητες με τον «Χριστόφορο Κολόμβο».

Όταν ο Χριστόφορος λέει στον γέροντα Ηγούμενο «έχε εμπιστοσύνη σε μένα γέροντα..... Πιστεύω πως η μεγάλη ψυχή μπορεί να δημιουργήσει το ανύπαρχτο. αυτό' ναι το πιο μεγάλο μυστικό μου» ή όταν λέει στην Ισαβέλλα: «Ανύπαρχτο λέμε ότι ακόμα δεν πεθυμήσαμε.... Η πεθυμιά φτάνει! Αυτή μονάχα δημιουργάει τον κόσμο» μοιάζει με τους αναζητητές της γνώσης, τους «υπέροχους ανθρώπους» που είναι κυνηγοί και κυνηγούν πολλά θηράματα παραμερίζοντας τα εμπόδια και νικώντας τις προκαταλήψεις. «Σε αντίθεση με τον Ζαρατούστρα όμως, δεν είναι “ήρεμοι” αλλά προκαλούν, όπως δείχνει ο χαρακτηρισμός τους, τον σεβασμό και τον φόβο».³

Οι υπέροχοι αυτοί άνθρωποι έρχονται συνέχεια αντιμέτωποι με τον εαυτό τους, σε μία προσπάθεια να τον ξεπεράσουν δαμάζοντας τα δικά τους ανίγματα και τους δικούς τους δαίμονες και παρόλο ότι υπάρχουν στη Γη, μένουν αποκομμένοι από αυτήν σε μία διαρκή αναζήτηση της γνώσης καθιστάμενοι έτσι «γνήσιοι φιλόσοφοι, δηλαδή δημιουργοί αξιών».⁴

Έτσι ο Καζαντζάκης σε αυτό το έργο τοποθετεί τις βάσεις του ηρωολατρικού οικοδομήματος, δίνοντας τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ταυτότητας, της απόστασης από τους κοινούς θνητούς ιδωμένης όμως υπό το πρίσμα της πεπατημένης αιώρησης της Παρακμής, γιατί πρόκειται για μία ηρωολατρία για την ηρωολατρία που έχει χαρακτήρα πεσιμιστικό. Σύμφωνα με κάποιους προβληματισμούς του Νίτσε σχετικά με την ελεύθερη βούληση που χαρακτηρίζει τους ήρωες, ισχυρίζεται ότι «για το άτομο η αρχή της ελεύθερης βούλησης μπορεί να σημαίνει ανεξαρτησία, διαχωρισμό του εαυτού από την κοινωνία [...] η απόλυτη ελευθερία της βούλησης και η ανεξαρτησία της μοίρας θα μετέτρεπαν τον άνθρωπο σε Θεό, ενώ η αρχή της μοιροκρατίας θα τον μετέτρεπε σε αυτόματο».⁵

³ Ζήσης Σαρίκας: *Το όραμα του υπεράνθρωπου*, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα 2014, σ.126.

⁴ό.π.:σ.126

⁵Ronald Hayman: *Friedrich Nietzsche: η τραγική ζωή μιας μεγαλοφυΐας*, μτφρ Μαρία Αναγνώστου, εκδ, Νεφέλη, Αθήνα 2005, σ.91

Ο Νίτσε όμως προβληματίζεται μήπως ενδεχομένως η ελεύθερη βούληση είναι η υπέρτατη δύναμη της μοίρας επειδή αυτή είναι από μόνη της μία αναγκαιότητα διότι η μεν ιδιοσυγκρασία υπόκειται σε εξωτερικές πιέσεις ενώ η ελεύθερη βούληση είναι αυθαίρετη και επιπλέον εάν οι άνθρωποι και τα Έθνη γενικότερα παραδεχθούν τη Θεία βούληση και όχι την ελεύθερη τότε οδηγούνται σε δειλία και απραξία. Ισχυρίζεται ότι «δεν θα πρέπει να αρκούμαστε στην προοπτική της αιωνιότητας στον παράδεισο, αλλά να προσπαθούμε να κάνουμε τη γη πιο παραδεισένια»⁶ ενώ πιστεύει ότι η αμφιβολία και η σύγκρουση οδηγούν τον άνθρωπο στην ωριμότητα και συνεπώς στην βελτίωση του κόσμου, ενώ η σύγχυση που του δημιουργεί ο προβληματισμός για τον “άλλο κόσμο” καταδεικνύει την ήδη παγιωμένη απογοήτευσή του για την ανθρώπινη κατάσταση και το αδιέξοδο.

Πράγματι σε κάποιο εξελικτικό στάδιο της ζωής των ηρώων η ελεύθερη βούληση τους έκανε να νοιώθουν υπερήφανοι και επιδεκτικοί των ευθυνών των πράξεών τους, εν αντιθέσει με τους αδύναμους ανθρώπους που δεν τολμούσαν να πράξουν ελευθέρως. Αυτή όμως η ελεύθερη βούληση ήταν απόρροια της ύπαρξης κάποιων αναγκών στον ψυχισμό των δυνατών που υπαγόρευε αυτήν την ελευθερία, ενώ στα αδύναμα και πειθήνια άτομα εξέλειπαν τέτοιες ανάγκες. Άρα η ελεύθερη βούληση δεν δύναται να υφίσταται ως τέτοια αφού δεν αποτελεί χαρακτηριστικό των αδυνάτων, ενώ στους δυνατούς παίρνει την μορφή της κάλυψης βασικών αναγκών της ιδιοσυγκρασίας τους.

Σε ένα δοκίμιό του με τίτλο “Μοίρα και Ιστορία” γράφει: « Η δύναμη της συνήθειας, η δίψα για το υψηλό, η απόρριψη όλων όσα υπάρχουν, η διάλυση όλων των κοινωνικών δομών, η υπόνοια ότι για δυο χιλιάδες χρόνια η ανθρωπότητα ενδεχομένως παραπλανήθηκε από ένα φάντασμα, το να έχει κανείς συναίσθηση της ίδιας του της αλαζονείας- όλα αυτά συμπλέκονται σε μία αμφίρροπη μάχη, έως ότου η οδύνη της εμπειρίας, η θλίψη του συμβάντος μας οδηγήσει εκ νέου στις παλαιές πεποιθήσεις [...] όμως καλά-καλά δεν ξέρουμε αν η ίδια η ανθρωπότητα δεν συνιστά παρά ένα βήμα, μία πρόοδο του συμπαντικού “γίνεσθαι”, της εξέλιξης - αν η ανθρωπότητα δεν είναι παρά μία αυθαίρετη εκδήλωση του Θεού».⁷

Μήπως όταν εμφανίζονται οι Άγγελοι καταμεσής του ωκεανού στα κατάρτια του πλοίου του Κολόμβου, δεν τρομάζει και ο ίδιος ο Κολόμβος νομίζοντας ότι έχει οπτικές παραισθήσεις και όταν οι ναύτες του τον ρωτούν με ποιους συνομιλούσε δεν

⁶ ό. π.: σ.92

⁷ Ό.π.: σ.90,91

τους απαντά; «Με κανέναν, κανέναν...Μιλούσα με την ψυχή μου»⁸, ενώ όταν ανακαλύπτουν τη Νέα Γη, ο Κολόμβος δεν σηκώνει ούτε καν τα μάτια για να την δει· την έβλεπε ήδη εδώ και οκτώ χρόνια.

Όταν οι ναύτες του τον ρωτούν αν χαίρεται, ο Χριστόφορος απαντά «(ήσυχα, απελπισμένα, πολεμώντας να ξεφύγει από όλα τα αγκαλιάσματα, να μείνει μόνος): Χαίρουμαι...Χαίρουμαι ...(κι απότομα ξεσπάει σε λυγμούς)».⁹

Σύμφωνα με την κριτικό θεατρολόγο Ελένη Βαροπούλου, ο Χριστόφορος Κολόμβος συνδέεται αναπόφευκτα με τον Νιτσεϊκό Ζαρατούστρα και η «δραματική ανέλιξη της τραγωδίας είναι [...] δυσανάλογη προς το παραλήρημα των ηρώων, έτσι όπως είναι δοσμένοι από την αρχή με τις αντιφάσεις τους κληροδότημα της μοίρας».¹⁰

Η απελπισία του Χριστόφορου όταν αντίκρισε τη Νέα Γη ομοιάζει πολύ με την θεωρία του Νιτσεϊκού Ζαρατούστρα που κατανοεί πως «Θεός» και «άλλος κόσμος» είναι δικά του κατασκευάσματα και δεν πιστεύει σε δυϊσμούς αφού μόνος του ξεχώρισε σώμα και ψυχή «μόλις συνειδητοποιήσει ότι μέτρο και αξία των πραγμάτων είναι το “Εγώ”, το “Εγώ” που θέλει, που δημιουργεί, που εκτιμά, που αξιολογεί, το “Εγώ” με όλες τις αντιφάσεις και συγχύσεις του».¹¹

Ο Υπεράνθρωπος αντιλήφθηκε γρήγορα ότι «ο Θεός ήταν ατελές δημιούργημα και παραφροσύνη του ανθρώπου και ο άλλος κόσμος κάτι ανύπαρκτο».¹²

Ο Νίτσε χωρίς να παραγνωρίζει την ύπαρξη και την αξία των θρησκειών, εν τούτοις αναγνωρίζει μόνον τις θρησκείες που δημιουργούνται από τους ανώτερους ανθρώπους, τους ήρωες και δεν αποτελούν προϊόντα της ανθρώπινης αδυναμίας. Έτσι όταν δημιουργείται ένας Θεός που αποδοκιμάζει την ανωτερότητα και τους εκλεκτούς, ηρωϊκούς ανθρώπους, και επιδοκιμάζει το πνεύμα περί ισότητας, δήθεν ηθικής, καλοσύνης και συμπόνιας, στην πραγματικότητα περιφρονεί την συντριπτική δύναμη της ζωής και οδηγεί προς τον εκφυλισμό και την εκμηδένιση.

Ο Χριστόφορος, όπως και κάθε Καζαντζακικός ήρωας, γνωρίζει εκ των προτέρων ότι ο αγώνας του είναι καταδικασμένος να αποτύχει και πίσω από κάθε πίστη του ελλοχεύει μία αμφιβολία και μία πεσιμιστική μάταιη προσδοκία, ένα απέραντο κενό στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα υποκατάστατο προκειμένου να αποφύγει τον

⁸ Ν.Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τόμος Γ', εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998(ανατ. της έκδ. του 1956), σ.286

⁹ ό.π.: σ.289

¹⁰ Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ.511.

¹¹ Ζήσης Σαρίκας: *Το όραμα του Υπεράνθρώπου*, εκδ.Πανοπτικόν, Αθήνα 2014, σ.49.

¹² Ο.π.: σ.289

ανέλπιδο και απαισιόδοξο «μηδενισμό» ζώντας σε μία κατάσταση ψευδαίσθησης ενός άπιαστου ιδανικού.

Όμως οι περισσότεροι άνθρωποι που δεν είναι ήρωες, αυτά τα «αρρωστιάρικα ζώα» όπως τους αποκαλεί ο Νίτσε, διακατέχονται από «έναν τρόπο απέναντι στις αισθήσεις, απέναντι στο ίδιο το λογικό, αυτόν τον φόβο μπροστά στην ευτυχία και στην ομορφιά, αυτή την επιθυμία φυγής από κάθε “φαίνεσθαι”, αλλαγή, “γίγνεσθαι”, θάνατο, ευχή και από την ίδια την επιθυμία - όλα αυτά σημαίνουν, ας τολμήσουμε να το καταλάβουμε, μια θέληση για μηδέν, μια αποστροφή για τη ζωή, μια άρνηση αποδοχής των θεμελιωδών προϋποθέσεων της ζωής [...] ο άνθρωπος προτιμά να θέλει το μηδέν από το να μη θέλει τίποτα».¹³

Από την δυναμική μορφή του Κολόμβου που συνάγεται από τα λόγια του «ποτέ σου καπετάν Αλόνσο, ποτέ σου καπετάν Χουάν δεν θα βρείτε καινούργια γης, μάθετέ το από μένα, γιατί μέσα στο σπλάγχο σας δεν την έχετε! Πρώτα μαθές γεννιέται η καινούργια στεριά στην καρδιά μας και ύστερα ξεπροβαίνει μέσα από τη θάλασσα»¹⁴ αναφαίνεται επίσης η ακατάπαυστη επιθυμία της ψυχής του να πλησιάσει το ακατόρθωτο, αυτό το ψυχικό αλλά και σωματικό άγχος που αφήνει να φανεί και η ιδιομορφία της ηθικής του ήρωα.

Σύμφωνα με τον Νίτσε, στους περισσότερους φιλόσοφους από κάθε “ επιστήμη της ηθικής” έλειπε αυτό το ίδιο το πρόβλημα της ηθικής καθώς και η υποψία ότι υπήρχε στους προβληματισμούς αυτούς κάτι εξίσου προβληματικό και ότι το μόνο αποτέλεσμα της προσπάθειάς τους ήταν να διατυπώνουν μια λόγια μορφή της ήδη υπάρχουσας μορφής της ηθικής που προέκυπτε όμως μέσα από γενικόλογες θεωρήσεις, από αυθαίρετες περικοπές και από τυχαίες συνόψεις, ενώ κατά την νιτσεική θεώρηση το πρόβλημα της ηθικής πρέπει να προκύψει και να αναλυθεί μέσα από τη σύγκριση πολλών ηθικών και να μην θεωρηθεί ούτε καν σαν πρόβλημα, αλλά σαν ένα είδος άρνησης της εξέτασης και της ανάλυσης αυτής.

Εκείνο το οποίο πιστεύει είναι ότι η ουσία του κόσμου αυτού είναι η θέληση για δύναμη και αμφισβητεί στο θέμα αυτό της ηθικής την άποψη του Σοπενάουερ, αν και «ο Νίτσε είναι αναμφίβολα ο φιλόσοφος στον οποίον ο στοχασμός του Σοπενάουερ έχει

¹³ Φρίντριχ Νίτσε: *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα 2010, σ.225.

¹⁴ Ν. Καζαντζάκης *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα, τομ. Γ'*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998(ανατ. της έκδ. του 1956), σ.177

αφήσει τα βαθύτερα ίχνη».¹⁵

Όπως και ο Θεός του Νίτσε δημιουργείται από τους ισχυρούς και τους εκλεκτούς, έτσι και η ηθική του εκπηγάξει από το ισχυρό ένστικτο της ζωής, αυτό που προέρχεται από τους δυνατούς και εκλεκτούς της Γης που έχουν ως σκοπό να ικανοποιήσουν το καλό, το αγαθό, το χρήσιμο και το αληθινό όχι όμως αυτά καθ' εαυτά ως έννοιες αλλά ως μέσα για την δική τους επιβολή και εξουσία. Αυτό σημαίνει ότι πιστεύει σε ένα αριστοκρατικό ήθος που σχετίζεται με τη χαρά της ζωής, τον εγωισμό, την ικανοποίηση των ζωτικών αναγκών αλλά και την τάση για εξουσία αντιπαρατιθέμενο με την μετριότητα, τον εκφυλισμό, τον πόνο, την δυστυχία, την ήττα και την ταπεινοφροσύνη. Εμμέσως επομένως στρέφεται κατά του ιουδαϊκο- χριστιανικού δημοκρατικού ήθους και της ελεύθερης βούλησης που κατ' αυτόν δεν υπάρχει, διότι η ελευθερία αντικαθίσταται από την ανάγκη που προκύπτει από την διαφορετική φυσική ιδιοσυστασία του καθενός. Έτσι τα αδύναμα άτομα δεν υπόκεινται σε δυνατά πάθη ούτε διαθέτουν ισχυρές ανάγκες διότι έχουν αδύναμη ιδιοσυστασία. Επιπλέον η αδυναμία αυτή οδηγεί στον πεσιμιστικό μηδενισμό διότι αντίκειται στη φυσική ιδιοσυστασία η οποία προκύπτει από την ικανοποίηση της θέλησης και όχι της συνείδησης. Η συνείδηση απαιτεί από τον άνθρωπο τη θυσία της δικής του ενέργειας, του δικού του πάθους και του δικού του εγωισμού προς χάριν των άλλων· έτσι όμως επέρχεται μείωση τόσο της ζωτικότητας όσο και του αυτοσεβασμού του ατόμου που οδηγεί έτσι στην ταπείνωση, στην κούραση, στον εκφυλισμό και στην αλλοτρίωση της υγιούς πρωτογενούς, γενεσιουργού αρχής των ζωτικών του ενστίκτων που δεν είναι άλλα από την δύναμη, την επιβολή και την χαρά της ζωής. Βέβαια ο Καζαντζάκης υιοθέτησε αρκετές από τις ιδέες του Νίτσε αλλά τις προσάρμοσε και στα δικά του πιστεύω που ήταν επηρεασμένα και από άλλους φιλοσόφους, όπως του Σοπενάουερ και του Μπερξόν και η ιδέα του νιτσεϊκού υπερανθρώπου έτεινε περισσότερο προς μια μη σωματοποιημένη πνευματικότητα, προς μια εκμηδένιση της ύλης η ακριβέστερα προς μια μετουσίωσή της σε πνεύμα που ήταν

¹⁵: Arthur Schopenhauer: *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση*, μέρος Α', Βιβλία Α' & Β', επίμετρο του επιμελητή, μτφρ Βάλια Κακοσίμου – Δημήτρης Υφαντής, εισαγωγή – σχόλια – επίμετρο, επιμέλεια Δημ. Υφαντής, εκδ.Ροές φιλοσοφική βιβλιοθήκη, Αθήνα 2020, σ.418. Σύμφωνα με τον επιμελητή, σε μία πρόσφατη ελληνική έκδοση του έργου του Νίτσε: Φρίντριχ Νίτσε: *Ακμή και παρακμή της ελληνικής τραγωδίας* υπάρχει ένα κείμενο του ίδιου με τίτλο: *Ο Σοπενάουερ ως παιδαγωγός*, και σε μία επιστολή του προς την σύζυγο του μεγάλου συνθέτη Ρίχαρντ Βάγκνερ, Κόζιμα, γράφει ότι διαφωνεί με τον Σοπενάουερ σε όλα τα θεμελιώδη ζητήματα, ενώ στο κείμενό του, με τίτλο *Απόπειρα Αυτοκριτικής* του έργου του *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* γράφει ότι λυπόταν γιατί, παρ'όλο που χρησιμοποίησε Καντιανές και Σοπενουεριανές διατυπώσεις, εξέφρασε αξιολογήσεις καινούργιες που ήταν όμως θεμελιωδώς αντίθετες προς το πνεύμα του Κάντ και του Σοπενάουερ. Όμως η επίδραση του Σοπενάουερ στο έργο του και στα συγγράμματά του αποτυπώνεται ιδιαίτερα στο έργο *Παράκαιροι στοχασμοί*, και στο έργο *Schopenhauer als Erzieher: O Σοπενάουερ ως παιδαγωγός*, ό.π., σ.418,419.

γι' αυτόν η κορύφωση και η ολοκλήρωση της ζωής, η συμφιλίωση της ακρότατης ελπίδας με την ακρότατη απελπισία πέρα από κάθε λογική και βεβαιότητα, πράγμα που διαφαίνεται και στον μεταφυσικό χαρακτήρα του ήρωά του Χριστόφορου.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Καζαντζάκης ήταν ένας ρομαντικός συγγραφέας που έτρεφε αφ' ενός μεν απέχθεια προς τον αστικό υλισμό και τον φιλελευθερισμό, αφ' ετέρου δε έρρεπε προς την ρομαντική φιλοσοφική παράδοση που είχε ως εκπροσώπους τον πρώϊμο Νίτσε, τον Σοπενάουερ αλλά και τον Κάντ και τον Χέγκελ.

« Το προϊόν του ιδεολογικού καθορισμού του συγγραφέα συνίσταται στον μύθο ενός εγκοσμιακού μεταφυσικότροπου «Ρυθμού που κατευθύνει σωτηριακά, δηλαδή προοδευτικά με την ρομαντική έννοια του όρου, την κίνηση της [...] Ζωής[...] όπως απέδειξε η πολιτιστική ρομαντική «βιολογία» του Μπερξόν, η διαίσθησή του θα υπενθυμίζει ότι [...] εκτός από την «καθαρή λογική» [...] υπάρχει μέσα τον κόσμο κάτι άλλο «αυτογενές»[...]. Η κοσμοθεωρία του Καζαντζάκη [...] είναι ο άμεσος [...] απόγονος του Γερμανικού Sturm und Drang και των πρωτορομαντικών».¹⁶

Η τάση των ρομαντικών να πιστεύουν στα όνειρα φαίνεται στη στιχομυθία του Χριστόφορου με την Ισαβέλλα, όταν η τελευταία μπαίνει στην Αίθουσα του θρόνου στα Ανάκτορα της Αλάμπρα της Γρανάδας, όπου, όταν ανοίγει η πόρτα και παρουσιάζεται ο Κολόμβος, αναγνωρίζει ο καθένας από τους δύο, το όνειρό του στο πρόσωπο του άλλου, και όταν μιλούν για τα νησιά που πρέπει να ανακαλυφθούν, ο Χριστόφορος λέει: « Αν δεν υπάρχουν, τότε εγώ γιατί γεννήθηκα; Υπάρχουν γιατί υπάρχω. Χαρά σ' εκείνον, βασίλισσα που κρατάει τη μέρα τα ονειράτα της νύχτας και μάχεται να τα βάλει σε πράξη. Αυτό θα πει νιότη, αυτό θα πει πίστη, έτσι μονάχα ο κόσμος μεγαλώνει!»¹⁷

Σύμφωνα με τον Νίτσε η πεντάμορφη όψη των κόσμων του ονείρου αποτελεί μια απαραίτητη προϋπόθεση, ένα προαπαιτούμενο για κάθε σημαντικό μέρος της ποίησης της ζωής, όπως τον διαβεβαίωναν χιλιάδες αποδείξεις ποιητών, ενώ, όταν η πραγματικότητα του ονείρου αποκτά την τελειότητά της, τότε την εκλαμβάνουμε σαν απλή φαινομενικότητα όπως φαινομενικότητα αποτελεί και η πραγματικότητα που ζούμε και υπάρχουμε και μόνον ο άνθρωπος ο προικισμένος με φιλοσοφικό πνεύμα αντιλαμβάνεται ότι αυτή η πραγματικότητα υποκρύπτει μια άλλη εντελώς διαφορετική φαινομενικότητα. Όπως ο φιλόσοφος εκτιμά και μελετά την πραγματικότητα της ύπαρξης, έτσι και ο καλλιτέχνης και το ελεύθερο πνεύμα μελετά την πραγματικότητα του

¹⁶: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η ποίηση της ζωής*, Πολιτισμικές αντιθέσεις-υπερβάσεις και προοπτικές, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1981, σ.123, 134.

¹⁷: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα, τόμος Γ'*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998(ανατ. της εκδ. του 1956), σ.244.

ονείρου και ερμηνεύει τις εικόνες του ανάλογα με την φύση τους· είτε είναι διαυγείς και ακτινοβόλες είτε παραγμένες, θλιμμένες και σκοτεινές οπότε ερμηνεύει έτσι τη ζωή και εφευρίσκει τον εαυτό του είτε ως χαρούμενη ύπαρξη είτε σαν το πρώτο μέρος της «Θείας Κωμωδίας» του Δάντη, δηλαδή την κόλαση με τις εντυπωσιακές περιγραφές του Άδη και με τις φοβερές τιμωρίες που επιβάλλονταν στις αμαρτίες.

Η «Θεία Κωμωδία» που απεικονίζει με τραγικό τρόπο την οδυνηρή ζωή του Δάντη του οποίου ο Καζαντζάκης «υπήρξε μέγας και πιστός μετά λόγου θαυμαστής και θιασώτης»,¹⁸ αυτήν την μεγάλη ηρωική ψυχή του τραγικού ποιητή που έζησε χωρίς πατρίδα πάνω στη γη, είναι ένα «ανεξερευνητο πλάσμα πλήρες μυστικισμού».¹⁹

Ο Δάντης ήταν η ενσάρκωση του πάσχειν, κανείς δεν τον αγαπούσε, ούτε τον ανακούφιζε ενόσω έπασχε και αυτός ατένιζε το αιώνιο Σύμπαν και την τρομακτική του πραγματικότητα χωρίς ποτέ να ξαναδεί την Φλωρεντία αλλά μόνο την κόλαση, το καθαρτήριο και τον παράδεισο που αποτελούν μέρη ενός μεγάλου οικοδομήματος, αυτό του κόσμου του Δάντη που είναι ένας μεγαλειώδης, επιβλητικός και υπερφυσικός ναός και του οποίου το πνεύμα ως εντατικό και βαθύτατο εισέρχεται διαμέσου οποιουδήποτε πράγματος στην καρδιά του Σύμπαντος.

Η δύναμη της ενοράσεως του Δάντη ήταν μεγάλη όπως και η ένταση της διάνοιάς του αλλά και το μεροληπτικό εν μέρει πνεύμα του απετέλεσαν χαρακτηριστικά της μεγαλοφυίας του και η καθολική εσωτερικότητά του, η οξεία φιλοσοφική του αντίληψη και το πνεύμα του εισχώρησαν στην ουσία των όντων. Ο Καζαντζάκης σε μία επιστολή του γράφει: «Δίπλα στον Dante κάθε άνθρωπος είναι καρικατούρα».²⁰

Στην άλλη περίπτωση των σκοτεινών εικόνων «τα ξαφνικά εμπόδια, οι ειρωνείες της τύχης, οι αγωνιώδεις αναμονές [...] ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια του, όχι μονάχα σαν θέαμα φαντασμάτων - γιατί τις σκηνές αυτές τις ζει και τις υποφέρει - κι ούτε ακόμη σαν κάποια φευγαλέα εντύπωση πως πρόκειται για μια απλή φαινομενικότητα».²¹

¹⁸: Κάρολος Μητσάκης: *Η Κρητική ματιά, Μελέτες για τον Νίκο Καζαντζάκη*, (Καζαντζάκης και Dante: Ν. Καζαντζάκης «Επιστολή 198 της 25-4-1934»), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ.17. Σύμφωνα με τον ίδιο ο Καζαντζάκης γνώριζε άριστα το έργο του μεγάλου Φλωρεντινού και μετέφρασε στα Ελληνικά τη *Θεία Κωμωδία*, την οποία διάβαζε σε καθημερινή βάση και με την οποία ξεκινούσε τη μέρα του, ακριβώς όπως ένα καλός χριστιανός διαβάζει την Καινή Διαθήκη, δηλαδή το λόγο του Θεού. Ο ίδιος ο Καζαντζάκης [...] αναφέρει: «Διαβάζω τον Dante συχνά, κυρίως κάθε πρωί, πριν πιάσω δουλειά, και βρίσκω να αναπνέω τον αέρα που έχω ανάγκη» του ίδιου, σ.17.

¹⁹: Thomas Carlyle: *Οι ήρωες*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα 2020, σ.92.

²⁰: Κάρολος Μητσάκης: *Η Κρητική ματιά, Μελέτες για τον Νίκο Καζαντζάκη*, (Καζαντζάκης και Dante: Ν. Καζαντζάκης «Επιστολή 198 της 25-4-1934»), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ.17.

²¹: Φρίντριχ Νίτσε: *Η γέννηση της τραγωδίας*, εκδ. Γκοβόστης, απόσπασμα από τις σημειώσεις που μας εδόθησαν στο Πανεπ., σ.13.

Η ανάγκη του ονείρου που μας βοηθά να ξεφεύγουμε από την «χοντροφτιαγμένη» πραγματικότητα είχε παρασταθεί από τους Έλληνες με την ακτινοβόλο μορφή του Απόλλωνα που με το φως του ακτινοβολεί, «κυβερνά την πανώρια φωταύγεια του εσωτερικού κόσμου της φαντασίας. Η ανώτερη αλήθεια, η τελειότητα των καταστάσεων αυτών του ονείρου [...] αποτελούν το συμβολικό ανάλογο του δώρου της προφητείας και των Τεχνών γενικά».²²

Στην πρώιμη νιτσεική ηθική φιλοσοφία η βαθύτερη ουσία της πραγματικότητας (η πρωταρχή) είναι η βούληση, η οποία όμως διασπάται σε ατομικές βουλήσεις λόγω της άπειρης πολλαπλότητας των όντων και αποτελεί την πηγή του «πάσχειν», το οποίο όμως αποκτά λυτρωτικό χαρακτήρα χάριν της τέχνης. Οι «ελεύθεροι στοχαστές», χάρις στο περίσσειμα «ελεύθερης θέλησης» νιώθουν οικεία σε πολλές χώρες του πνεύματος, χωρίς να παρασύρονται από προτιμήσεις, προκαταλήψεις, καταγωγή, συγκυρίες ανθρώπων, από κόπωση λόγω περιπλάνησης. Είναι πάντα ερευνητές με δίψα για το ασύλληπτο, για κάθε δουλειά που απαιτεί κοφτερό μυαλό, έτοιμοι για κάθε τόλμημα· «είμαστε φειδωλοί στο να μαθαίνουμε και να ξεχνάμε, επινοητικοί σε σχήματα, μερικές φορές περήφανοι για πίνακες κατηγοριών, μερικές φορές σχολαστικοί [...] είμαστε γεννημένοι, ορκισμένοι ζηλόφθονοι φίλοι της μοναξιάς, της πιο βαθιάς, πιο μεσονύχτιας, πιο μεσημεριατικής μοναξιάς μας - τέτοιο είδος ανθρώπων είμαστε, εμείς τα ελεύθερα πνεύματα».²³

Έτσι και ο Χριστόφορος ένιωσε τη ζωή του να καίγεται, «πήραν τα μυαλά του αέρα», μπαρκάρισε ναυτικός και αποφάσισε να κυριεύσει τον κόσμο εξαιτίας ενός οράματος που είδε και που άκουσε μία φωνή στο σκοτάδι της πλώρης: « Χριστόφορε, γυιέ του ανυφαντή, χαίρε· ο Θεός είναι μαζί σου [...] Χριστόφορε Κολόμβε, Ναύαρχε του Ωκεανού, Αντιβασιλέα της Ιντίας, χαίρε!»²⁴

Και ο Χριστόφορος απαντά: « στην ψυχή που θα παραδώσω στον Θεό Ηγούμενε, άγιε Ηγούμενε, τα λόγια ετούτα τ' άκουσα [...] μα από μέσα μου βγήκε η φωνή, από πάνω μου κατέβηκε, ποιος μίλησε; εγώ; ο Θεός; ο δαίμονας; μάχουμαι να βρω, δεν μπορώ να ξεχωρίσω! Μα από την ώρα εκείνη η ζωή μου, σαν να 'πεσε επάνω της κεραυνός, πήρε φωτιά, καίγεται!...».²⁵

²²: ό .π.: σ.13

²³: Φρίντριχ Νίτσε: *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα 2010, σ.79, 80.

²⁴: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα, τόμος Γ'!*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998(ανατ. της εκδ. του 1959), σ.215.

²⁵: ό.π.:σ.215

Είναι λοιπόν η μεγάλη ψυχή του εκλεκτού Καζαντζακικού υπερανθρώπου, η ψυχή του χαρισματικού ήρωα που διέθετε έναν χαρισματικό Νου, έναν Νου όμοιον με τον θεϊκό που κυβερνά τη φύση χωρίς τους νόμους των αιτιωδών σχέσεων που πηγάζουν από τη θεωρία της εξέλιξης του επιστημονικού κόσμου του 19ου αιώνα. Είναι ο χαρισματικός ήρωας που απορρίπτει τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό και την νεωτερική ταυτότητα, αλλά που είναι ακόμη σε ένα υβριδικό θρησκευτικό - ηρωολατρικό στάδιο που ακροβατεί μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας.

1.2 Η απομάκρυνση του Καζαντζάκη από τον Νίτσε και η προσέγγιση του με τον Καρλάυλ.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ο υπεράνθρωπος του Καζαντζάκη άρχισε να αποκτά θεολογικές προεκτάσεις και ο συγγραφέας «απομακρύνεται από τον Νίτσε και προσεγγίζει τον Καρλάυλ τη στιγμή ακριβώς που χτίζει τη δική του ηρωολατρία ως λύτρωση».²⁶

Η κάποια απομάκρυνση ή μάλλον η τροποποίηση πολλών εκ των ιδεών του Νίτσε αναφάνεται όχι στην ίδια την διατριβή του αλλά σε ένα δοκίμιο του με τίτλο «Για τους Νέους μας», που έγραψε γύρω στο 1910 όπου λέει: «Ο Νίτσε που κατάντησε; Να υψώσει σε δεκάλογο νέο τις ιδιότητες του δικού του οργανισμού κι αν μένει τίποτα από τον Νίτσε είναι μόνο ο ρυθμός, που μπορεί όμως λογικότατα να μας οδηγήσει ... σε κορυφές ολικά αντίθετες του νιτσεϊκού Υπερανθρώπου».²⁷ Αργότερα πρόσθεσε «Αγάπησα τον Νίτσε για τα ερωτήματα που έθεσε ... όχι όμως και για τις απαντήσεις....».²⁸

Ο Τόμας Καρλάυλ, ένας αντιπροσωπευτικός λόγιος συγγραφέας που γεννήθηκε το 1795 σε ένα μικρό χωριό στη μεθόριο μεταξύ Αγγλίας και Σκωτίας, κατάφερε να αποδώσει με το λογοτεχνικό του έργο όχι μόνον την κρισιμότητα της κατάστασης που περνούσε η πρώτη βιομηχανική χώρα στον κόσμο αλλά και να παρουσιάσει σε ένα μνημειώδες έργο τις συγκρουόμενες δυνάμεις που έλαβαν χώρα σε ένα από τα μεγαλύτερα δραματικά ιστορικά γεγονότα της παγκόσμιας ιστορίας, αυτό της Γαλλικής Επανάστασης.

²⁶: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ.295

²⁷: Peter Bien: *Ν.Καζαντζάκης Η Πολιτική του Πνεύματος*, τ. Α', (Καζαντζάκης 1910α:237),μτφρ.

Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2001, σ. 48

²⁸: ό.π.(Jouvenel 1958:102, 1962 580), σ.44

Η κορυφή της αξιακής πυραμίδας του Καζαντζάκη, στην οποία βρίσκονταν τα ιδεώδη ενός ανέλπιδου και αυταρχικού ηρωϊσμού και μία πίστη στο αξίωμα «ο ηρωϊσμός για τον ηρωϊσμό», ο οποίος όμως ήταν παθητικός, ανέλπιδος, πεσιμιστικός και βαθύτατα συντηρητικός και κομφορμιστικός, έτεινε στην διαμόρφωση ενός χαρισματικού ήρωα με έντονο το στοιχείο της θεότητας. Ως εκ τούτου η αξιακή πυραμίδα του Καζαντζάκη και το ηρωολατρικό αξίωμά του συμφωνούσε με την φιλοσοφική σκέψη του Καρλάυλ όπου «έχει σημασία γιατί έχει τη θέση της και την αξία της μέσα στο σύμπαν και στην ιστορία [...] και η ιστορία φτιάχνεται από τους μεγάλους ηγέτες».²⁹

Έτσι και ο Χριστόφορος λέει στην Ισαβέλλα: «Η δύναμη του αληθινού ανθρώπου δεν έχει μετρημό. Ποιός μπορεί να μετρήσει την πνοή του Θεού; ποιός μπορεί να πάρει μέτρο και να μετρήσει ως που μπορεί να φθάσει η θυγατέρα του Θεού, η ψυχή μας; αμαρτία μεγάλη Βασίλισσα, να βάζεις σύνορα στην ψυχή [...] είναι σαν να ταπεινώνεις το Θεό».³⁰

Τα προνομιούχα πνεύματα που εμφανίζονται στην κοινωνία των ανθρώπων και δίνουν σάρκα και οστά στα όνειρα και στις ελπίδες της ψυχής τους, που καθορίζουν πνευματικά και ηθικά τις τύχες τους και τις κατευθύνουν είναι οι Καρλαϊλικοί ήρωες που παίρνουν την μορφή άλλοτε του προφήτη ή του ποιητή, του στρατηγού ή του μεταρρυθμιστή και εφαρμόζουν με την ενέργεια και τη δράση τους μια θεία ηρωϊκότητα στην κοινωνική σταδιοδρομία και ότι ωραίο και υψηλό επίτευγμα βρίσκεται στον κόσμο είναι απλώς η εξωτερική εμφάνιση, η πρακτική εφαρμογή της ενσάρκωσης των μεγαλεπίβολων ιδεών αυτών των μεγάλων ανδρών.

Ο Καζαντζακικός “θεάνθρωπος” ήταν μία μεταλλαγή, ένας συνδυασμός μεταξύ του νιτσεισμού και της ηρωολατρίας του Καρλάυλ και μέλημα του Καζαντζάκη στην τραγωδία του ήταν να αναδείξει τη θεία ουσία του ήρωα, ή ακόμα την έννοια της «πρωταρχής» που ταυτίζεται με το Θεό. Και εκείνο που ονομάζεται θρησκεία και πίστη στον Θεό δεν είναι η ομολογία και η διαβεβαίωση αυτού του πράγματος που αφορά στην εξωτερική όψη του ανθρώπου, αλλά είναι ο σκεπτικισμός του ανθρώπου, η σύνδεσή του με τον αόρατο κόσμο που έχει σχέση με τους ζωτικούς δεσμούς του με το απέραντο, αχανές Σύμπαν, είναι ο τρόπος που συναισθάνεται τον εαυτό του, τον προορισμό του επί της Γης και τα καθήκοντά του.

Αυτά τα χαρακτηριστικά έχει ο Καζαντζακικός ήρωας που εντρυφεί στα ύψη της

²⁹: Thomas Carlyle: *Οι ήρωες*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα 2020, σ.11

³⁰: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα, τόμος Γ΄*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998(ανατ. της εκδ. του 1959), σ.248-249.

καθαρής νόησης και της γνώσης και ατενίζει με οδύνη αλλά και με θάρρος την «άβυσσο», ενώ τρέφει μια βαθιά απέχθεια προς την υλικότητα και την φθαρτότητα της ρηχής εγκοσμιολατρίας, εν αντιθέσει προς το υψηλό, το πνευματικό και το αιώνιο.

Οι Καρλαϊλικοί όμως υπεράνθρωποι ίσως ενδιαφέρονται περισσότερο για την άσκηση της πολιτικής εξουσίας από τους Καζαντζακικούς, αποτελούν όμως παρ'όλα αυτά μια βασική διέξοδο του Καζαντζάκη από την παρακμή και τον οδηγούν σε ένα είδος πνευματικής μάλλον παρά κοινωνικής εξέγερσης, ενώ «η θέση του Καρλάϊλ διαφέρει από εκείνη των συντηρητικών συμπατριωτών του καθόσον [...] ευνοεί την ενίσχυση του Στέμματος [...] ως προσωρινό στήριγμα καθ'οδόν προς την ριζική μεταρρύθμιση [...] και η εξουσία του βασιλιά δεν έχει μεγάλη σημασία χωρίς μιά αριστοκρατία ικανή να κυριαρχήσει και να κυβερνήσει».³¹

1.3. Η αναφορά του Συγγραφέα στην Σοπενουερική αντίληψη του κόσμου

Όπως αναφαίνεται στη δεύτερη πράξη του έργου όπου ο καπετάν Αλόνσος θεωρεί την τύχη υπεύθυνη για την ανακάλυψη νέων τόπων από τους ανθρώπους, ενώ ο ξένος - Κολόμβος- θεωρεί το έργο του Θεόσταλτο και ότι ο Χριστός τον έκανε “σκεύος εκλογής” για να τον περάσει από τον ωκεανό στη Νέα Γη, έχουμε τη σύγκρουση δύο κόσμων, “ του ορατού και του αοράτου”³² όπου τον μεν ορατό εκπροσωπεί ο Ηγούμενος, τον δε αόρατο ο σκληροτράχηλος Κολόμβος που την μοίρα του καθόρισε ο Θεός και δεν μπορεί να ξεφύγει από το πεπρωμένο του, εξελισσόμενος έτσι σε τραγικό ήρωα της αττικής τραγωδίας.

Σύμφωνα με την Νιτσεική αντίληψη στην “Γέννηση της τραγωδίας” μέσα από τον βίαιο ανταγωνισμό και τις ανοιχτές συγκρούσεις του “Απολλώνειου” και του “Διονυσιακού” πνεύματος και χάρις στο μεταφυσικό θαύμα της Ελληνικής “βούλησης” που πρέπει να εκληφθεί σύμφωνα με την σοπενουερική έννοια της “βούλησης” ή της θέλησης για ζωή, ο Κολόμβος κυριεύεται από την αρχή της “ατομικότητας” διαποτισμένος από την Απολλώνεια ηρεμία, ενώ φρικό και ανατρέπει, σαστισμένος από τις γνωσιολογικές μορφές των φαινομένων, την αρχή της “αιτιοκρατίας”.

³¹: Thomas Carlyle: *Οι ήρωες*, Παναγιώτης Κονδύλης: *Συντηρητισμός*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα 2020, σ.232.

³²: Κάρολος Μητσάκης: *Η Κρητική Ματιά, Μελέτες για τον Ν. Καζαντζάκη*, Τραγωδία Χριστόφορος Κολόμβος(1949), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ.79

Έτσι έχει απόλυτη εμπιστοσύνη στην αρχή της “ατομικότητας” όπως διακηρύσσει ο Σοπενάουερ με το παράδειγμά του με τον άνθρωπο που τον έχει πλανέψει «ο πέπλος της Μάγια»³³. Όπως ένας ψαράς, μέσα στη βαρκούλα του, εμπιστεύεται τον εαυτό του στο ευκολόσπαστο πλεύσμά του, ενώ γύρω του η φουρτουνιασμένη θάλασσα, απέραντη, σηκώνει και σπα βουνά από αφρισμένα κύματα που ουρλιάζουν, έτσι και το απομονωμένο άτομο παραμένει γαλήνιο κι ατάραχο, ακόμα κι όταν είναι τριγυρισμένο από έναν κόσμο θλίψεων, αν στηρίζεται μ’ εμπιστοσύνη στην αρχή της ατομικότητας (Principium individuationis).³⁴

Η έμφαση του Καζαντζάκη στον Σοπενάουερικό “πέπλο της μάγια” συνέβαλε κατά πολύ στην ύφανση της στόφας του Καζαντζακικού ηρωϊκού φιλοσοφικού πεσιμισμού καθώς και στην τεκμηριωμένη απέχθεια και απογοήτευσή του προς τον αστικό κόσμο και στην ενίσχυση της ιδεαλιστικής του προδιάθεσης και της συμμόρφωσής του προς την Σοπενάουερική ακύρωση της “βούλησης”. Η ακύρωση της βούλησης είναι σύμφωνη με την έννοια του ατομικού επιμέρους βουλευτικού ενεργήματος του ατόμου που έχει καθ’ ανάγκη ένα κίνητρο και όχι με την βούλησή του εν γένει, η οποία συνιστά εκδήλωση του νοητού του χαρακτήρα και έχει ουσία ως το πράγμα καθ’ εαυτό μέσω του διαισθητικού τρόπου προσέγγισης ενός ιδεατού κόσμου και μέσω της κατασκευής ενός τεχνητού κόσμου που μόνον αυτός μπορεί να προσφέρει λύτρωση και ανακούφιση.

³³: Arthur Schopenhauer: *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, Μέρος Α’, βιβλία Α & Β, μτφρ Βάλια Κακοσίμου – Δημήτρης Υφαντής, εισαγ. Σχόλια, επίμετρο, επιμέλεια: Δημήτρης Υφαντής, εκδ. Ροές, Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2020, σ. 103. Το πέπλο ή ο ιστός της θεάς Μάγια (maya) συμβολίζει στην ινδουιστική φιλοσοφία τη Χίμαιρα, της οποίας είναι δέσμιο το τυφλωμένο ανθρώπινο εγώ, το οποίο δεν αναγνωρίζει τη βαθύτερη ενότητα όλων των όντων ό.π σ. 103. Σύμφωνα με την πανάρχαια σοφία των Ινδών, από την οποία ο Σοπενάουερ είχε επηρεασθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό από τα ύστερα φοιτητικά του χρόνια μέχρι και το τέλος της ζωής του, αντλούσε έμπνευση και διδαχή τόσο από τον αρχαίο ινδουισμό (βραχμανισμό) όσο και από τον βουδισμό και η μεταφυσική θεωρία του περί της «βούλησης» φαίνεται να έχει τις ρίζες της στην ερμηνεία του «Βράχμαν» ως βούλησης. Η μεταφυσική θεωρία του «Βράχμαν» πρεσβεύει ότι αυτό, δηλαδή το «Βράχμαν» συνιστά την υπέρτατη αρχή, την άπειρη αιώνια, άφθαρτη και αμετάβλητη, την έσχατη κοσμική οντότητα την υποκειμένη κάτω από την πολλαπλότητα και απατηλότητα των αισθητών όντων, ενώ το «Άτμαν» συνιστά την επίσης αιώνια, άφθαρτη και αμετάβλητη ουσία του ατόμου. Αυτά τα δύο, μεταφραζόμενα σε όρους Δυτικής Φιλοσοφίας αντιπροσωπεύουν, το μεν «Βράχμαν» το «υπέρτατο ον», ή το «Απόλυτο», ενώ το «Άτμαν» την «Ψυχή» ή το «Εγώ» του ανθρώπου. Το Βράχμαν και το Άτμαν είναι, όπως θεωρεί η διδασκαλία των «Ουπανισάδων», δηλαδή των αρχαίων φιλοσοφικών ιερών κειμένων των σοφών Ινδών, ένα και το αυτό και ο άνθρωπος λυτρώνεται από τα πάθη της ύπαρξής του και από τον ατέρμονα κύκλο της μετενσάρκωσης μόνον δια της καταβύθισης, μέσω του διαλογισμού, στον εαυτό του, όπου εκεί αναγνωρίζει την ταυτότητα της ουσίας του, δηλ. της σύζευξης του Άτμαν με το Βράχμαν, ο.π., σ. 400, 401

³⁴: Φρίντριχ Νίτσε: *Η γέννηση της τραγωδίας* από τις σημ. που μας εδόθησαν στο Πανεπ. σ. 14

1.4 Η ομοιότητα του πεσιμιστικού ηρωϊσμού του Κολόμβου με την πεσιμιστική βουλησιαρχία του Σοπενάουερ

Ο όρος «βούληση» κατά τον Σοπενάουερ απέκτησε ευρύτητα και σημαίνει γενικά μια ροπή προς κάτι, επομένως συνδέεται με την κίνηση και την αλλαγή που πραγματοποιείται βέβαια σε ένα ευρύ πλέγμα εξελίξεων και η πραγματικότητα συνδέεται με αυτές τις εξελίξεις, παρ' όλο που θεωρείται διαφορετική και ανεξάρτητη. Η ανάδειξή της ως ανεξάρτητης και αποδεσμευμένης από τις έννοιες της αιτίας, ώστε να μην υφίσταται θέμα αλληλεπίδρασης του καθεαυτού πράγματος με την φαινομενικότητα, οφείλεται στον Σοπενάουερ και επομένως μπορεί να ταυτιστεί με κάποια αφηρημένη έννοια του εσώτερου κόσμου του ανθρώπου. Άρα και η βούληση αναγνωρίζεται ως μια εξώκοσμη και άλογη δύναμη και συνιστά την εσωτερική αρχή κάθε φαινομένου διαθέτοντας ένα ευρύτερο εννοιολογικό φάσμα από αυτό που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο συγκροτώντας έτσι τον κόσμο έξω από το πλαίσιο της παράστασης του υποκειμένου. Έτσι η ελεύθερη βούληση δεν σχετίζεται με τα στενά πλαίσια της συμμόρφωσης προς τους κοινωνικούς κανόνες που εξασφαλίζουν απλά την ευρυθμία και την αρμονία της κοινωνίας αλλά αποκτά μεταφυσική οντότητα που ορίζει όχι μόνον το φάσμα των φαινομένων της πραγματικότητας, αλλά όλες τις εκφάνσεις της δημιουργικότητας και δραστηριότητας του ανθρώπου που μπορεί έτσι να είναι μάταιες και ακαθοδήγητες. Γι' αυτό οι ανθρώπινες επιθυμίες ποτέ δεν ολοκληρώνονται αλλά απλώς μετασχηματίζονται με μια νέα δυναμική, οπότε ο άνθρωπος παραμένει διαρκώς ανικανοποίητος ενώ σύμφωνα με τον Σοπενάουερ και την μονιστική του θεώρηση, θα έπρεπε να εξαλειφθούν ή να ακυρωθούν προκειμένου να αποδεσμεύσουν τον άνθρωπο, αφού κατά βάση όλα τα πράγματα είναι κατ' ουσίαν ίδια. Επομένως η φύση του ανθρώπου μπορεί μεν να προσλαμβάνει εμπειρικά την φαινομενική πραγματικότητα αλλά στα ενδότερα του ψυχικού τους κόσμου υπάρχει μια αρχή που είναι απροσπέλαστη από την εμπειρία και συνδέεται με έναν μεταφυσικό χαρακτήρα που είναι επίσης και ανιστορικός, δηλαδή «τα τεκταινόμενα είναι πάντοτε παρόμοια, λίγο πολύ τα ίδια χωρίς να φανερώνουν κίνηση και κατεύθυνση»³⁵, ενώ οι εμπειρίες είναι συνήθως αρνητικές και φθαρτικές και σχετίζονται συνήθως με τον πόνο, το άλγος, το «πάσχειν» εκφράζοντας έτσι τον Σοπενάουερικό πεσιμισμό.

³⁵:Arthur Schopenhauer: *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, μέρος Α!, βιβλία Α& Β, μτφρ. Βάλια Κακοσίμου- Δημήτρης Υφαντής, εκδ. Ροές, Αθήνα 2020, σ. 421

Έτσι εξηγείται η απαισιοδοξία και η μοναχικότητα του Κολόμβου που μετά την ανακάλυψη της Νέας Γης, παρέμεινε μόνος και βαθύτατα λυπημένος και κατηφής· συμβαδίζει επομένως με την κατάφαση στην απομάκρυνση και στην αποφυγή του συμβατικού τρόπου ζωής και της ενιαίας αρχής και ουσίας που χαρακτηρίζει τους απλούς και μέτριους ανθρώπους έναντι του υπερανθρώπου που τον διακρίνει ένα ιδιαίτερο ήθος και μια ορισμένη στάση ζωής με κάποια ιδιαίτερα φιλοσοφικά χαρακτηριστικά. Ο άνθρωπος βάσει αυτών δρα ελεύθερα ανεξάρτητα από την γνώμη των άλλων που αν την υπολόγιζε, θα οδηγείτο στην πλήξη και στην ανία, ενώ οι ελεύθερες πράξεις του ευρίσκονται συνήθως πέραν και έξω από αυτόν, δηλαδή τον υπερβαίνουν ικανοποιώντας έτσι περισσότερο την συνείδησή του παρά την φήμη του. Ο ψυχοθεραπευτής Irvin Yalom που ασχολήθηκε με την ζωή και το έργο του πεσιμιστή Γερμανού φιλοσόφου σε ένα απόφθεγμα του γράφει: «Ο Σοπενχάουερ λέει ότι μια καλή συνείδηση αξίζει περισσότερο από μια καλή φήμη» διότι οδηγεί στην ελευθερία, στην ανεξαρτησία και στον ψυχικό πλούτο. Όμως σύμφωνα με την πεσιμιστική και τραγική αντίληψη της ζωής από τον Σοπενάουερ, η άρση του εγωϊσμού των όντων επιτυγχάνεται με τον φαινομενικό κατακερματισμό της ταυτότητάς τους με μια αναγνώριση που έχει διαισθητικό χαρακτήρα, ενώ «η πλήρης και ολοκληρωτική λύτρωση της βούλησης από τον εαυτό της»³⁶ επιτυγχάνεται μόνον με την ολική άρνηση της βούλησης που επιτυγχάνεται δια του ασκητισμού, πράγμα που και ο ίδιος ο Καζαντζάκης ενστερνίστηκε για ένα διάστημα της ζωής του. Στην προκειμένη όμως περίπτωση της βαθύτατης λύπης του ήρωα παρά την επιτυχία του, έχουμε μια ριζική διαφορά ως προς την σύλληψη της βούλησης από τον Νίτσε, ο οποίος «αφανίζει ολοσχερώς την αυθεντική πεσιμιστική και τραγική αντίληψη της ζωής [...] και η λύτρωση επιτυγχάνεται με τον συγκερασμό της Διονύσιας μέθης και του Απολλώνειου ονείρου στο τραγικό έργο τέχνης[...] που σημαίνει πλήρη κατάφαση της βούλησης».³⁷

Η κατάφορη ιδεαλιστική ρομαντική ισοπέδωση προέρχεται από την ρήση του Νίτσε «είτε ο Χριστός οδηγεί το πνεύμα ανάμεσα στα χρυσά σύννεφα της μελαγχολικής δύσεως, είτε ο Νίτσε ανάμεσα στα οργισμένα νέφη που τα ξεσκίζουν οι κεραυνοί, το αποτέλεσμα είναι το ίδιο. Το βάπτισμα του φωτός είναι το αυτό».³⁸

³⁶:ό. π. σ. 420

³⁷:ό. π. σ. 421, 422

³⁸: Ματθιόπουλος Ε.: *Η τέχνη πετροφουί εν οδύνη. Η πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκρατικής στην Ελλάδα*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2005, σελ. 349 Π. Νιρβάνας *Ελληνικός Νίτσεισμός*, ελλην. Πινακοθήκη 1911, σ. 170- 171.

“Όπως ανεφέρθη παραπάνω στα θέματα τα σχετικά με την “βούληση” αλλά και το “βούλεσθαι” γενικά, υπάρχει ένας ουσιώδης διαχωρισμός μεταξύ τους· η μεν βούληση εκεί όπου διαφωτίζεται από την γνώση, γνωρίζει πάντοτε τι θέλει εδώ και τώρα, διότι το κάθε βουλευτικό ενέργημα έχει κάποιον συγκεκριμένο σκοπό, ενώ το “βούλεσθαι” δεν καθορίζεται από κανέναν, όπως ακριβώς στη φύση το κάθε φαινόμενο που λαμβάνει χώρα σε ορισμένο τόπο και χρόνο καθορίζεται από κάποιο αποχρόν αίτιο, ενώ η δύναμη που το καθορίζει και που εκδηλώνεται σε αυτό ή σε οποιοδήποτε άλλο, υπόκειται σε μια βούληση άνευ θεμελίου διότι συνιστά μια βαθμίδα εμφάνισης του πράγματος καθ’ αυτού. Έτσι και οι ανθρώπινες επιθυμίες παρ’ όλο ότι εμφανίζονται σαν έσχατος στόχος του “βούλεσθαι”, όταν επιτευχθούν, παύουν να έχουν ενδιαφέρον και το όλο παιχνίδι της ικανοποίησης της επιθυμίας και της μετάβασης στην επόμενη, αποτελεί την “ευτυχία” όταν ο ρυθμός είναι γρήγορος ή την πηγή του “πάσχειν” όταν ο ρυθμός είναι αργός. Όταν δε απουσιάζει τελείως, τότε έχουμε το φαινόμενο της εξοντωτικής πλήξης (Langueur). Η δε βούληση σύμφωνα με τον φιλόσοφο αποτελεί την μεταφυσική ουσία της πραγματικότητας, ενώ η μοναδική αυτογνωσία της βούλησης συνολικά είναι η παράσταση, ολόκληρος ο κόσμος της εποπτείας· εποπτείας εκείνου που εποπτεύει, που αποτελεί το υποκείμενο με τον κόσμο να αποτελεί το αντικείμενο και αυτά ισχύουν και για το παρελθόν και για το παρόν και για το μέλλον, δηλαδή για τον ίδιο τον χρόνο και για τον ίδιο το χώρο. Το δε υποκείμενο είναι το γινώσκον και ουδέποτε γινωσκόμενο και δεν χαρακτηρίζεται ούτε από πολλαπλότητα, ούτε από ενικότητα.

Ο Κολόμβος του Καζαντζακικού ομώνυμου έργου διακατέχεται από την διακαή επιθυμία να ανακαλύψει τα Νησιά εδώ και οκτώ χρόνια: «Είχε μεθύσει από τα’ άστρα καβάλα στην πλώρη. Κοίταζε μακριά κατά τη δύση την αδειανή θάλασσα. Έλιωνε σαν τον μεταξοσκούληκα, που είναι πια γεμάτος μετάνοια και βγάζει από τα σπλάχνα του και πλέκει το κουκούλι. Όμοια θαρρείς ο Δον Κιχώτης της θάλασσας [...] δημιουργούσε, σάρκα από τη σάρκα του, την νέαν ήπειρο».³⁹

Ο πεσιμιστικός ηρωισμός του Καζαντζάκη και του ήρωά του, ο οποίος μόλις ανακάλυψε την Νέα Ήπειρο ξέσπασε σε λυγμούς αλλά και η τραγική μοίρα του πραγματικού Κολόμβου όπου μετά την ανακάλυψή του οδηγήθηκε αλυσοδεμένος στην πατρίδα του, έχει τα χαρακτηριστικά της πεσιμιστικής βουλευσιάρχιας του Σοπενάουερ όπου η τέχνη της παρακμής και των παρακμιακών ηρώων της συνδυάζει τον πεσιμιστικό

³⁹: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, τραγωδίες με διάφορα θέματα, τομ. Γ'* εκδ. Καζαντζάκη (ανατ. Από την εκδ. του 1956), Αθήνα 1998, σ. 113-114.

ιδεαλισμό και καλλιεργεί μια νεορομαντική συμπεριφορά που αντανακλά ή συγγενεύει με τους ρομαντικούς της προγόνους σε μια προσπάθεια καθήλωσης της επιβίωσης ρομαντικών ιδανικών. Ο Σοπενάουερ υπήρξε αναμφίβολα ένας στοχαστής – σύνδεσμος ανάμεσα στον Ρομαντισμό και στον Νεορομαντισμό και η παρουσία του καθίσταται ιδιαίτερα απτή και σαφής όχι τόσο σε ότι αφορά στις φιλοσοφικές του θέσεις αλλά στην θεώρησή του όσον αφορά ορισμένα καίρια ερωτήματα π.χ. «στην περιφρόνηση για τον κοινό άνθρωπο, στο ιδιαίτερο ήθος μιας ορισμένης στάσης ζωής (στο αίτημα π.χ. μίας άνευ όρων φιλαλήθειας) [...] στο οξύ κριτικό πνεύμα και στον φιλοσοφικό λόγο που βρίθει παρομοιώσεων και μεταφορών».⁴⁰

1.5 Η Θεία υπόσταση του Κολόμβου σύμφωνα με την θεωρία του Έγκελου

Στο “Χριστόφορο Κολόμβο” αλλά και σε πολλά άλλα έργα του ο Καζαντζάκης αναδεικνύεται σε θρησκευτικό φιλόσοφο που έχει σαφώς μεταφυσικό χαρακτήρα, ενώ όπως ανεφέρθη ανωτέρω τα περισσότερα θέματά του τα αντλεί έχοντας ως υπόδειγμα και μοντέλο τα λογοτεχνικά κινήματα του 19^{ου} μάλλον αιώνα παρά του 20^{ου} και έχει επίσης μέγιστη σημασία ότι αυτά είναι αντικατοπτρισμός της ίδιας του της προσωπικότητας όντας ένας λανθάνων ήρωάς τους που καταθέτει εν είδει εξομολόγησης την ίδια του την ψυχή, καθιστώντας έτσι τα έργα αχώριστα από τον καλλιτέχνη. Υπήρξε ένας συγγραφέας «που έχει ως μοντέλο όχι τους συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα, αλλά τους μεγάλους πεζογράφους του 19^{ου} αιώνα».⁴¹ Ο Κολόμβος του έργου καθόρισε και ενίσχυσε τον στόχο του να ανακαλύψει τη Νέα Γη από ένα θρησκευτικό όραμα, «ένα όραμα εν είδει Ευαγγελισμού».⁴² «Χριστόφορε Κολόμβε, γιέ του ανυφαντή, χαιρέ· ο Θεός είναι μαζί σου».⁴³ Διακρίνεται λοιπόν ένας εξανθρωπισμός του Θείου και μια μετενσάρκωση του Θεού στον άνθρωπο και στο πνεύμα του, γεγονός που παραπέμπει στην εγγελιανή φιλοσοφία από την οποία επίσης είχε επηρεασθεί ο Καζαντζάκης και είχε δώσει θεοκρατικές προεκτάσεις στους ήρωες των έργων του. Σύμφωνα με τον Κ. Παπαϊωάννου, Έλληνα καθηγητή φιλοσοφίας, συγγραφέα και μεταφραστή που έζησε και δραστηριοποιήθηκε κυρίως στο Παρίσι κατά το πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα και πολύ καλό γνώστη της εγγελιανής φιλοσοφίας, υπήρξε μια σειρά μελετών και μεταφρασμένων

⁴⁰: Arthur Schopenhauer: *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση*, Μέρος Α', βιβλία Α & Β, μτφρ Βάλια Κακοσίμου – Δημήτρης Υφαντής, εισαγ. Σχόλια, επίμετρο, επιμέλεια: Δημήτρης Υφαντής, εκδ. Ροές, Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2020, σ. 419.

⁴¹: Φιλίππιδης Σ.: *Αμφισιμίες*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, σ. 156

⁴²: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 493

⁴³: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος. Τραγωδίες με διάφορα θέματα, τ.Γ*, εκδ. Καζαντζάκη (ανατ. της εκδ. του 1956), Αθήνα 1998, σ. 215

κειμένων του Γερμανού φιλοσόφου από αυτόν, στα οποία αντικατοπτρίζεται με μεγάλη ακρίβεια η συνολική αντίληψη του συγγραφέα για αυτόν και έτσι, βάσει των κειμένων του και των μεταφράσεών του θα παρατεθεί συνοπτικά μια δική του ερμηνεία – απόδοση του Χέγκελ που επηρέασε τον Καζαντζάκη και την “μεταχριστιανική” του θρησκεία μέσα από τις νέες ιστορικές συγκυρίες που δημιουργήθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η δυϊστική λογική μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου έπαψε να ισχύει εις βάρος του αντικειμένου και επικράτησε ο απόλυτος ιδεαλισμός. Ο Θεός αυτοπραγματώθηκε μέσα από την ανθρώπινη ιστορία και ενσαρκώθηκε στον άνθρωπο και στο πνεύμα του, ενώ η ιστορία του ανθρώπου είναι η ιστορία της ολοκλήρωσης του Θεού και του πνεύματος. «Ο άνθρωπος είναι Θεός και επομένως κύριος, απόλυτος κύριος της φύσης».⁴⁴ Οι αγνοί και ηθικοί άνθρωποι που απειλούνται συνεχώς από έναν “παντοτινό θάνατο” και όταν η φύση δεν επαρκεί για να τους ωθήσει στη ζωή και να τους απαλλάξει από τον πόνο και τους ασφυκτικούς περιορισμούς του κατεστημένου, αγγίζουν και επηρεάζουν τον αυριανό ποθούμενο κόσμο της “συμφιλίωσης”. Έτσι ο άνθρωπος ωθείται στη σοφία της “ωριμότητας”, αναζητεί τον κόσμο του θείου Λόγου που τον επωμίζεται ως όριο και εσωτερικό νόμο, αναγνωρίζει τον θείο Λόγο «σαν το Ρόδο πάνω στο σταυρό του παρόντος [...] ο κόσμος είναι η πραγματοποίηση του Θεού Λόγου· μόνο στην επιφάνειά του κυριαρχεί το παιχνίδι του άλογου τυχαίου».⁴⁵ Στην φαινομενολογία του Έγκελου το “ναι” της τελικής αναγνώρισης είναι ο εμφανιζόμενος Θεός που υπάρχει μόνον ανάμεσα σε αυτούς που θεωρούν και αναγνωρίζουν τον εαυτό τους σαν Καθαρή Γνώση. Στην εποχή του Έγκελου, αυτήν του επαναστατικού “Sturm und Drang” στην Ευρώπη, ο κόσμος έμπαινε σε μια κατάσταση “βακχικής μέθης” και φρενήρους κινητικότητας, το δε Σύμπαν επεκτείνετο μέχρι το άπειρο· έτσι οι πολώσεις της ανθρώπινης ψυχής ανασύρονται στην επιφάνεια και παρ’ όλο που εμφανίζουν αντιφάσεις, επειδή ακριβώς οξύνονται στο έπακρον, μετατρέπονται σε ένα άρρηκτο και αδιαίρετο σύνολο που καλύπτει όλες τις διαστάσεις και όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης εμπειρίας. Μέσα από αυτές, δηλαδή την «Πίστη και την Γνώση, τον Θεό και τον κόσμο, τον Λόγο και την Ιστορία, το Άτομο και την Κοινότητα, την Θρησκεία και την Πολιτική, την Ηθική και την Δράση»⁴⁶ αποκαλύπτεται η βαθιά δυστυχία και ο διχασμός του ανθρώπου που οδηγεί στην αντίθεση της υποκειμενικότητας με την αντικειμενικότητα και στη γενικότερη έκφραση του Χριστιανικού δυϊσμού. Ο άνθρωπος όμως, το Άτομο και η ανθρώπινη

⁴⁴: Κώστας Παπαϊωάννου: *Χέγκελ*, μτφρ Γιώργος Φαράκλας, επιμ. Μιχάλης Παπανικολάου, Χριστίνα Σταματοπούλου, Εναλλακτικές εκδόσεις, σ. 19

⁴⁵: Ό. π., σ. 46

⁴⁶: Ό. π. 6. 54

πραγματικότητα είναι ενιαία, συνολικά και ενυπάρχουν υποστασιοποιημένα από τη διάνοια μέσα στο Όλον, καθώς τα διάφορα επίπεδα ύπαρξης δεν μπορούν να απομονωθούν και να «θεωρηθούν χωριστά, είναι αζεχώριστα συνδεδεμένα» (N, 27 [W1, 42]).⁴⁷ Ανάμεσα στον Θεό και τον Άνθρωπο, δεν υπάρχει πλέον το χάσμα της αντικειμενικότητας ούτε ανάμεσα στα Πνεύματά τους, τα οποία είναι ισότιμα, αφού ο άνθρωπος είναι πλέον τρόπος ύπαρξης της Θεότητας, η δε ζωή αποτελεί πραγματικότητα του ιδεαλισμού και η διαρκής πράξη της είναι ο απόλυτος ιδεαλισμός. «Το απόλυτο δίνεται μέσα από την δια των αισθήσεων ενόραση: στην θρησκεία το Απόλυτο μετατοπίζεται από την αντικειμενικότητα της τέχνης μέσα στην εσωτερικότητα του υποκειμένου και γίνεται παράσταση» (A,140[A1, 111· W13, 142]).⁴⁸

1.6 Η ομοιότητα του έργου με τα ρευστά και μεταβλητά στοιχεία του θεάτρου

Μπαρόκ

Οι απόψεις των μελετητών σχετικά με το θέατρο του Καζαντζάκη δίστανται. Ορισμένοι συγγραφείς θεωρούν ότι η σχέση του με το θέατρο ήταν αμφίθυμη έως αρνητική, ως αποτέλεσμα της ιδιότυπης Καζαντζακικής θεώρησης γι' αυτό, και παρ' ότι ξεκίνησε κατ' αρχήν ευοίωνα και με όραμα ανανέωσης του εγχώριου Ελληνικού θεάτρου όσον αφορά στη δραματουργία κυρίως και όχι στην σκηνοθετική προσέγγιση, κατέληξε αργότερα σε χολωμένη αλλά και περιφρονητική αποχή για πολλούς και διάφορους λόγους. Κατ' αρχήν επειδή είναι γνωστή η λατρεία που έτρεφε ο Καζαντζάκης για τον Νίτσε, επειδή έβλεπε σ' αυτόν πολλές ομοιότητες με το πρότυπο του Καζαντζακικού υπερήρωα, πολλές απόψεις του επικράτησαν αργότερα στην φιλοσοφία του, έτσι ώστε να αποστρέφεται το νεότερο ελληνικό θέατρο διότι κατά τη γνώμη του το ρεπερτόριό του έβριθε από έργα ανούσια και ελαφρά και το πολιτισμικό επίπεδο του ακροατηρίου δεν ήταν τόσο υψηλό αλλά συμβιβαστικό και συναινετικό. Έτσι συμφωνούσε και με τον Νίτσε που έλεγε: «επιτυχία στο θέατρο με κάνει να χαμογελώ με ειρωνεία και περιφρόνηση. Αποτυχία με κάνει να σταματώ και να προσέξω. Είχε δίκιο. Αν πετύχει το έργο στη σκηνή αυτό σημαίνει ότι εχαμήλωσε και άγγιξε την ψυχή του πλήθους» (Ακρόπολις, 23/5/1907).⁴⁹

⁴⁷: Κώστας Παπαϊωάννου: *Χέγκελ*, μτφρ Γιώργος Φαράκλας, επιμ. Μιχάλης Παπανικολάου, Χριστίνα Σταματοπούλου, Εναλλακτικές εκδόσεις, θεωρίας 13, N. Theologische Jungendschriften, εκδ. H. Nohl, Τυβίγγη 1907 (Minerva, Frankfurt 1966 (Bl. W1) W1,2.....: Werke in 20 Bänden, εκδ. E. Moldenhauer & K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt 1969-71

⁴⁸: Ο.π., σ. 111: A: *Ästhetik*, εκδ. F. Bassenge, Aufbau – Verlag, Berlin 1955, Αναφ. Του μτφρ. A1,2: *Ästhetik* (2^η εκδ. του F. Bassenge), Europaeische Verlagsanstalt, Frankfurt 1965

⁴⁹: Γλυτζουρήs Α: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 495

Επιπλέον η επαφή του συγγραφέα με το δράμα εκπορευόταν κυρίως από την ενασχόλησή του με την δημοσιογραφία και την λογοτεχνία αλλά και η υψηλή πνευματικότητά του και η αισθητική του που προήρχετο από τις φιλοσοφικές του γνώσεις, τις θρησκευτικές του ανησυχίες, τους υπερβατικούς στόχους με τα οραματικά-ονειρικά στοιχεία, την ηθική και την έμπνευσή του από τις αρχαίες τραγωδίες, τον έκαναν να αποκτήσει μια σαφή αντιθεατρική συμπεριφορά, την οποία επίσης εξεδήλωνε με μια φράση και γραπτώς στην αρχή πολλών από τα έργα του και η οποία κατέστη χαρακτηριστική του ιδιαίτερου ύφους του: «Τούτο το έργο δεν γράφτηκε καθόλου για το θέατρο».

Οι προσωπικές του υπαρξιακές ανάγκες προέκυπταν από έναν βαθύτατο ιδεαλισμό που ήταν σαφώς επηρεασμένος από προ-διαφωτισμικές αντιλήψεις, νεορομαντικές συμπεριφορές, λόγιο ρομαντικό κλασικισμό αλλά και αναρχικό αντιαστικό πνεύμα, ενώ και το ίδιο το θεατρικό κατεστημένο της εποχής του, τουλάχιστον το νεοελληνικό, εκπροσωπούσε το θεσμό μιας παρατημένης αστικής κοινωνίας με το αντίστοιχο κοινό να είναι «πρόθυμο να απολαύσει, έστω και κάπως... την υποκριτική και τα προσχήματα της καθημερινότητας (Sennett 1999:55)»⁵⁰. Το θέατρο του Καζαντζάκη σύμφωνα με πολλούς μελετητές πλησιάζει το θέατρο της προ-διαφωτισμικής Ευρώπης και τις τραγωδίες του Μπαρόκ λόγω της ομοιότητάς του με πολλά στοιχεία από τα προαναφερθέντα θέατρα. Το θέατρο του Μπαρόκ λόγω χάριν χρησιμοποιεί πολλά οξύμωρα ή και παράδοξα σχήματα όπως επίσης και το στοιχείο της υπερβολής και της αντίθεσης, κάτι το οποίο ενυπάρχει εν αφθονία στο “Χριστόφορο Κολόμβο” μαζί με την εσωτερική πνευματική του μορφή και τη θρησκευτικότητά του. Σε σύγκριση με το Μπαρόκ που στη γέννησή του καθοριστικό ρόλο έπαιξε η εναντίωση στην προτεσταντική αντίληψη περί προορισμού του ανθρώπου, του προσδίδει, όσον αφορά στην ελευθερία του, μια ιδέα περί σωτηρίας που αφήνει πολλά περιθώρια άσκησης της. Στον κόσμο του Μπαρόκ τίποτε πάγιο δεν υπάρχει, τα πάντα είναι υπό διαμόρφωση και αέναη κίνηση, τα πάντα είναι μεταβλητά και η ολότητα ανιχνεύεται στην σύνθεση των διαφορών. Το Σύμπαν βρίσκεται ανοικτό στη διάθεση του ανθρώπου δίχως προκαθορισμένους κανόνες και όρια ενώ όλα μπορούν να υπερβληθούν από τον άνθρωπο προκειμένου να αγωνισθεί σαν ήρωας για να επιτύχει και να αλλάξει την μοίρα του και τον κόσμο. Παρά την κάποια ασάφεια του όρου “Μπαρόκ” που προήλθε από την κατά κόρον χρήση του σε διάφορες εποχές και από πολλούς μελετητές, «το Μπαρόκ αποτελεί

⁵⁰: Ό.π., σ. 505

νεολογισμό στη λογοτεχνία»⁵¹ και προέκυψε από την αντίδραση του Ρωμαιοκαθολικού κόσμου στην διαμαρτυρούμενη Μεταρρύθμιση. Σύμφωνα με τον Peter Bien, στο έργο “Χριστόφορος Κολόμβος” ο τραγικός ήρωας αγωνίζεται να καταδείξει ακριβώς αυτήν την τραγικότητα της ψυχής του και το παράδοξό της μέσα από σχήματα τόσο σουρεαλιστικά αλλά και ρεαλιστικά με ιστορικές ακρίβειες και με ψυχολογικές προεκτάσεις προκειμένου ο θεατής να έλθει σε επαφή όχι με τον ίδιο τον Κολόμβο αλλά με τον μύθο του και μέσω αυτού με τα αγαπημένα «αιώνια σύμβολα του Καζαντζάκη».⁵²

Ομοίως και στο θέατρο του Μπαρόκ, όπου ο κόσμος προσεγγίζει ή είναι κατ’ ουσίαν ένα “*theatrum mundi*”, ο άνθρωπος κατακλύζεται από ψευδαισθήσεις, μεταφυσικά θρησκευτικά στοιχεία, ευμετάβλητη έως και καθόλου ευτυχία, αβεβαιότητα και ρευστότητα όσον αφορά στην κατάσταση του, μετεωρισμό ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα, ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση.

Όπως λέει και ο Χριστόφορος στο έργο: «Αλάκερη η ζωή μου είναι ένα κρουστό υφαντό κι έχει στημόνι την αλήθεια και φάδι, πιτήδειο, φανταχτερό, το ψέμα. Σκύβω απάνω από τη ζωή μου – δεν μπορώ να ξεχωρίσω, ορκίζομαι, το φάδι από το στημόνι».⁵³ Η αμφιταλάντευση αυτή μεταξύ αληθινού και ψεύτικου, μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, οδηγεί το υποκείμενο και το εγώ του σε πλήρη διάσταση με τα δεδομένα του πραγματικού, επομένως η σχέση του με τον έξω κόσμο διαταράσσεται και δεν υπάρχει ούτε κανονικότητα ούτε ευρυθμία· το άτομο ζει στη μεταβατικότητα των αέναων διεργασιών των μεταβολών της ύλης και το τυχαίο και αναστρέψιμο επικρατεί παντού καταργώντας το κέντρο του Σύμπαντος εν όψει ενός άλλου πολλαπλού σχήματος με εξίσου πολλαπλά κέντρα. Αυτό εκφράζει με τον προβληματισμό του ο Χριστόφορος: «Υπάρχουν τάχατες δύο μονάχα πράγματα ολότελα ξεχωριστά, στον κόσμο: Η αλήθεια

⁵¹: Μαρία Σπυριδοπούλου, Άννα Ταμπάκη, Αλεξία Αλτουβά. : *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού θεάτρου – Από την Αναγέννηση στον 18^ο αιώνα, ο Χρυσός αιώνας της Ισπανίας, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα*, εκδ. Κάλλιπος www.kallipos.gr, Αθήνα, 2015, σ. 128.

⁵²: Peter Bien: *Ν.Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, τ. Β’, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 440. Κατά την άποψη του ίδιου το έργο εκπροσωπεί ένα από τα προσωπικά οράματα του Καζαντζάκη για την ανακάλυψη και εγκαθίδρυση ενός νέου, καλύτερου κόσμου στην πολύπαθη Ελλάδα μετά την αποχώρηση των Γερμανών το 1944 με την υλοποίηση του οράματος του Κολόμβου στο έργο. Αντ’ αυτού τα δεινά, η δυστυχία, οι προδοσίες, οι προσωπικές απογοητεύσεις, η κόλαση του αλληλοσπαραγμού ταλαιπώρησαν και πάλι την Ελλάδα κατά τη περίοδο 1944-1949, όπως ακριβώς το όνειρο του Κολόμβου· έγινε μεν πραγματικότητα αλλά αυτή η ίδια η υλοποίησή του συνιστούσε και την άρνηση του ονείρου με τη συνακόλουθη δυστυχία τόσο στη Νέα Γη όσο και στον προσωπικό κόσμο του ήρωα, ό.π. σ. 441.

⁵³: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ’, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα (ανατ. της εκδ. του 1956), σ. 213

κι η ψευτιά; Για μπας και υπάρχει κι ένα άλλο, που το πρόσωπό του κυλάει σαν το νερό, κυλάει και μεταπλάθεται, και δεν είναι πια ψευτιά και δεν είναι ακόμα αλήθεια;».⁵⁴

Οι μορφές αγίων και τα αιώνια σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Καζαντζάκης στο έργο, ομοιάζουν με τα χαρακτηριστικά του θρησκευτικού δράματος του Ισπανικού θεάτρου του χρυσού αιώνα, όπου στο είδος «comedia de santos» εξιστορούνται δραματοποιημένοι οι βίοι των αγίων με σκοπό να αποκαλυφθεί στους θεατές το ‘‘άφατο’’ και το ‘‘θείο μήνυμα’’ με όρους απτούς και κατανοητούς μέσα από μια σκηνική αναπαράσταση ρεαλιστική και συμβολική συγχρόνως, όπως ακριβώς είναι και το Καζαντζακικό έργο που τα απλά αντικείμενα (όπως η αποτύπωση του Σταυρού στην παράσταση του 1980 στο Ελληνικό Λαϊκό θέατρο με τον Μάνο Κατράκη στον ομώνυμο κεντρικό ρόλο) έχουν έντονο συμβολικό χαρακτήρα μετατρεπόμενα σε υπερβατικά στοιχεία ενός ουράνιου κόσμου.

Το παραστατικό δυναμικό της τραγωδίας αυτής του Καζαντζάκη είναι έντονο και το βαθύτερο νόημά της ξεπερνά τους πεπερασμένους ορίζοντες των προσδοκιών ενός ορισμένου κοινού σε ορισμένο τόπο και σε ορισμένη εποχή και ο τύπος του ήρωα Χριστόφορου, ενώ αρχικά βρισκόταν στο περιθώριο εξ’ αιτίας μιας αμαρτίας που είχε διαπράξει έχοντας παραβιάσει κάποια μορφή δικαίου, μεταστρέφεται μετατρεπόμενος σε Θεοφόρο ήρωα διατηρώντας μέσα του πάντοτε ζωντανή την πίστη του σε έναν μεσσιανικό μεγαλοϊδεατισμό. «Η ιδεολογία του μεσσιανισμού διοχετεύεται στη συγκεκριμένη τραγωδία μέσα από μανιχαϊστικές αντιθέσεις, μονολιθικές φιγούρες, πρωτογενή σύμβολα».⁵⁵

Το έγκλημα που διέπραξε ο Κολόμβος στο έργο ήταν ότι αναγκάστηκε να σκοτώσει έναν Πορτογκέζο που θα πρόδιδε το μυστικό, που μόνο αυτός έπρεπε να γνωρίζει, στον βασιλιά του, με αποτέλεσμα να χαθούν οι θησαυροί της Καστίλιας και το αποδίδει σε σημάδι του Θεού. Το μυστικό ήταν ότι σύμφωνα με την χάρτα έπρεπε να χαράζει πορεία όλο δυτικά για να πάει από τη Δύση στην Ανατολή για να ανακαλύψει τη Νέα Γη. «Ηγούμενος: Έτσι λοιπόν για τη δόξα του Θεού και της Καστίλιας, σκότωσες; [...] Δεν το’ καμες για το δικό σου το συμφέρο; Είσαι βέβαιος; Είσαι βέβαιος, δυστυχισμένε; Χριστόφορος: Όχι δεν είμαι βέβαιος».⁵⁶

⁵⁴: Ο.π., σ. 222

⁵⁵: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2005, σ. 511

⁵⁶: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ’ εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998 (ανατ. της εκδ. του 1956), σ. 220

1.7 Ο θεατρικός Σουρεαλιστής «Χριστόφορος Κολόμβος»

«-Κ. Δημ., επιθυμώντας, την Αμερ., που πριν από επιθ. του δεν υπήρχε. Πως δημιουργ. η Αμερ. Sans le souffle του Κ. A[u] fur et è mesure. Όταν λιποψυχ. η Αμερ. έσβηνε. Όταν πίστεβ, τινάζ τα βουνα, σχηματίζ οι κοιλάδες

- Ο πατέρ του Κ = Υφαντής. Όμοια κι αφτός ύφαινε Αμερ. και συνάμα σφυρηλατούσε αλυσίδες του.

- Κατάλυση τόπου και χρόνου και κάθε λογικής Παιχνίδ[ι] λέφτερο».⁵⁷

Τα παραπάνω, δηλαδή η επικεφαλίδα και οι παρατηρήσεις είναι από ένα αδημοσίευτο σημειωματάριο του Καζαντζάκη και καταδεικνύουν την επιθυμία του να γράψει κάτι πειραματικό τονίζοντας τα σουρεαλιστικά στοιχεία, καταλύοντας τον τόπο, το χρόνο, τη δράση και τη λογική της Αριστοτελικής ποιητικής και κάνοντας πολλές διασκευές μέσα στο σύντομο χρονικό διάστημα των τριών μηνών του έτους 1949 που το έγραψε και που του είχε δώσει αρχικά τον προσωρινό τίτλο «Το χρυσό Μήλο».

Μέσα στο έργο υπήρχε όντως η πράξη IV, η σκηνή του ουρανού με έντονο το σουρεαλιστικό ύφος, την οποία καθ' υπόδειξη του Παντελή Πρεβελάκη, αφαίρεσε, αφ' ενός διότι αμφέβαλε τόσο για την πρόσληψή της από τους θεατές, όσο και για την πιστή αναπαράσταση του οράματός του από τους σκηνοθέτες, αλλά σε αντικατάσταση αυτής, μάλλον σαν τροποποίησή της, έγραψε μια σκηνή με έντονα κινηματογραφικά στοιχεία όπου απεικονίζεται ο Κολόμβος εντελώς εξαντλημένος στη βάση ενός καταρτιού του πλοίου του να λαμβάνει την είδηση από ένα αηδόνι που του παρουσιάζεται, ότι πράγματι η επιθυμία του είχε αίσιο τέλος και ότι πραγματοποιήθηκε.

Σύμφωνα με τον Peter Bien, η είδηση που μεταφέρει το αηδόνι συμπίπτει με την παραδοσιακή τεχνική «της αποκαλυπτικής πρόβλεψης των μελλοντικών γεγονότων»⁵⁸ και δεν είναι σουρεαλιστική, πράγμα που όμως αντιτίθεται με τις συλλογικές ή ατομικές τάσεις και ρεύματα που εμφανίστηκαν στην ιστορία του κινηματογράφου, όπως η Νουβέλ Βάγκ, η ευρωπαϊκή και η αμερικανική Avand-garde ή η δημιουργική κορύφωση μεγάλων σκηνοθετών, οι οποίοι κατά την δεκαετία του 1920 και εντεύθεν ασχολήθηκαν στην αισθητική τους αναζήτηση με τη γέννηση μιας νέας τέχνης και κουλτούρας, ενός νέου οράματος που ήταν αναμφίβολα θεμελιωμένο στην παράδοση ενός φιλοσοφικού

⁵⁷: Peter Bien: *Καζαντζάκης, Η πολιτική του πνεύματος*(από αδημοσίευτο σημειωματάριο του Καζαντζάκη) Β', Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 439

⁵⁸: ό.π., σ. 440

ιδεαλισμού και είχε κατά βάση ιδεολογικό υπόβαθρο. Ο ιδεαλισμός αυτός ήταν κατά βάση ανοικτός σε φαινόμενα που δεν ήταν δυνατόν να εξηγηθούν από την επιστήμη ως σωστά ή εσφαλμένα ή ακόμα καλύτερα σε φαινόμενα που αντικατοπτρίζουν την έννοια του “Πέραν”, στην απόδοση του ονείρου και στην αναπαράσταση του υποσυνείδητου και που ήταν μεν ορατά σαν παραστατικές εικόνες και εν μέρει προσφερόμενα για ανάλυση, αλλά δεν ήταν απόλυτα κατανοητά με τους κανόνες της λογικής. Αυτό το ρεύμα ονομάστηκε «Σουρεαλισμός» και δεν αφορούσε μόνον στην τέχνη του κινηματογράφου αλλά και στην μουσική, τη ζωγραφική και την ποίηση. Το παραστασιακό δυναμικό των έργων του Καζαντζάκη συνέπιπτε κατά πολύ με την υψηλή αισθητική και το βαθύ περιεχόμενο των ποιητικών έργων και ο ίδιος ωθούμενος από μια ρομαντική διάθεση ήταν ελεύθερος να αναπτύξει τα θέματά του σε «όποιο μήκος προέκυπτε από τις εσωτερικές του δραματουργικές ανάγκες»⁵⁹ και η κινηματογραφικότητα των έργων του και γενικά το ονειρικό – ποιητικό του στοιχείο θα μπορούσε κάλλιστα να αποδοθεί μακράν των συμβατικών στοιχείων μιας κλασσικής θεατρικής παράστασης αλλά αντίθετα κάνοντας γνωστό το οικείο εν πολλοίς “ρομαντικό σχίσμα ανάμεσα στον υψιπετή κόσμο της ποίησης και στο υλικό πατάρι της σκηνης”.⁶⁰ Μια από τις σπουδαίες συνεισφορές των Σουρεαλιστικών κινηματογραφικών ταινιών ήταν να φέρουν πιο κοντά τους θεατές με μια ανεπαίσθητη ουσία που δεν είχε σχέση με την πραγματική ζωή αλλά με τον χώρο των ονείρων, με όλα του τα σύμβολα που δεν είναι απόρροια της γλώσσας και της αναπαραστατικής ικανότητας του νου, αλλά με την απόκρυφη ζωή, εκεί όπου έχουν χώρο ακόμη και οι μάγοι και οι άγιοι, στον χώρο του νου όπου εκφράζονται υποθέσεις της σκέψης και η εσωτερική συνείδηση, «που δεν έχει ανάγκη από μια αργή και βαρυσήμαντη λογική για να ζήσει και ν’ ανθίσει».⁶¹

Ο Σουρεαλιστικός κινηματογράφος δημιουργήθηκε μεταξύ των ετών 1924 και 1929 σαν προέκταση του βωβού κινηματογράφου και δεν είχε καμία σχέση με τους οικονομικούς περιορισμούς η αντίθετα με την ελευθερία του τότε κυρίαρχου οικονομικού μοντέλου, αλλά ανέπτυξε μια ποιητικότητα που ήταν ως επί το πλείστον οπτική, ήταν μια προέκταση του ρομαντισμού, ήταν “μια τέχνη της σιωπής”⁶² που έφερνε τον θεατή σε μια άβολη μάλλον κατάσταση μπροστά στην έννοια του Αλλόκοτου

⁵⁹: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 630

⁶⁰: Αντ. Γλυτζουρή: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 512

⁶¹: Antonin Artaud: *Η μαγική τέχνη και ο κινηματογράφος*, από το βιβλίο: *Κινηματογράφος, από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό και ως την επανάσταση*, Συλλογικό, επιμ. Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα, σ. 120

⁶²: ό.π. σ. 80

και του Άγνωστου, με την ανατρεπτική του ποιότητα, μια ποιότητα “αποκλειστικά χαρακτηριστική της μυστικής κίνησης και του υλικού των εικόνων”.⁶³ Πως μπορούμε να αμφισβητήσουμε το σουρεαλιστικό ύφος των σκηνών στις οποίες οι ναύτες της Σάντα Μαρία στασιάζουν και πανικοβάλλονται, ενώ το πλοίο κλυδωνίζεται άγρια και πέφτει σε δίνη και ο Χριστόφορος διακατεχόμενος από θεολογική και προφητική έξαρση ακούει το κελάηδημα ενός αηδονιού που τον πληροφορεί ότι τα Νησιά θα εμφανισθούν σε λίγο και το ακούν όντως και αυτοί, ενώ αηδόνι δεν υπάρχει! Τον θεωρούν Μάγο και τρελό: «Χριστόφορος: Άπιστες, χοντρές, όλο σάρκα ψυχές! Πρώτα γεννιέται, μάθετέ το, το τραγούδι του αηδονιού, κι ύστερα το αηδόνι! Τώρα, τώρα θα το δείτε!». ⁶⁴

Ο Κολόμβος, διακατεχόμενος από οπτικές παραισθήσεις, βλέπει τον ωκεανό να ανοίγει και να ησυχάζει, ενώ δύο Άγγελοι τον πλησιάζουν και ο ένας του δείχνει «κινηματογραφικά» τα νησιά του, όπως ακριβώς τα φανταζόταν εδώ και οκτώ χρόνια τώρα, ενώ ο Άλλος τον προειδοποιεί να μην τα πλησιάσει γιατί θα αρχίσει το μαρτύριο· ο Χριστόφορος δεν εισακούει την παραίνεση του άλλου Αγγέλου και συνεχίζει να βλέπει το όραμά του που τώρα μετατρέπεται σε φρικιαστικό· βλέπει τον εαυτό του αλυσοδεμένο με καρφωμένες τις σημαίες των νησιών στην πλάτη του όπως στις ταυρομαχίες στην Ισπανία, κατόπιν τον βλέπει να τον σέρνουν και να τον ρίχνουν αλυσοδεμένο στο αμπάρι του πλοίου, ενώ φωνές, οιμωγές και κλάματα ακούγονται από τους αθώους ανθρώπους των νησιών που του φωνάζουν να τους λυπηθεί και να γυρίσει πίσω: «Λυπήσου μας, φωνάζουν, λυπήσου μας, φεύγα! Καλά είμαστε, ευτυχισμένοι, δεν μας λείπει τίποτα, δε θέμε τίποτα, εδώ είναι ο Παράδεισος...Καπετάν Χριστόφορε, λυπήσου μας, γύρνα πίσω! Χριστόφορος: Γιατί με διώχνουν; τι τους έκαμα; Τους φέρνω το Χριστό να σώσει την ψυχή τους. Φωνές: Δε θέμε, δε θέμε, φεύγα! Δε θέμε ψυχή, μας φτάνει το κορμί μας! [...] Όξω, όξω, φευγάτε άσπροι δαιμόνοι!»⁶⁵

Οι μεταφυσικές αυτές αναζητήσεις του Κολόμβου μας μεταφέρουν στη γνωστή ρήση του Αντρέ Μπρετόν, ενός από τους σοβαρούς ηγέτες του Παρισινού Νταντά και της νέας αυτής εκδήλωσης εξέγερσης και ελευθερίας, σύμφωνα με την οποία αναφάίνεται η ύπαρξη ενός σημείου που το πραγματικό και το φανταστικό παύουν να θεωρούνται αντιφατικά και η συμφιλίωση των αντιθέτων γίνεται πραγματικότητα ενώ η διαισθητική και ο ορθολογισμός ευρίσκονται σε θαυμαστή ισορροπία όπως επίσης και

⁶³: ό. π., σ. 118

⁶⁴: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ.Γ., εκδ. Καζαντζάκη (ανατ. της εκδ. του 1956), Αθήνα 1998, σ. 277

⁶⁵: Ό.π.. σ. 281-282

τα δίπολα ιδεαλισμός και υλισμός, έμπνευση και κριτική ανάλυση, μαγεία και επιστήμη, νοητό και συγκεκριμένο, ενόραση και δράση.

Ο Μπρετόν διαχωρίζει σαφώς τις δραστηριότητες του σουρεαλιστή αφ' ενός ως ανθρώπου κοινωνικού στοχαστή, αφ' ετέρου ως ποιητή, προφήτη και οραματιστή. Οι δραστηριότητες και των δύο δεν αλληλοαναιρούνται αλλά συμπορεύονται, στον οραματισμό και στην δονκιχωτική επιθυμία του να συμφιλιώσει τον Άνθρωπο στο σύνολο της εμπειρίας του και στο νοητό σημείο όπου ο πνευματικός κόσμος των γεγονότων, συναντάται. Ο Σουρεαλισμός σύμφωνα με το μανιφέστο του Σουρεαλισμού είναι: «Καθαρός ψυχικός αυτοματισμός, με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει προφορικά και γραπτά ή με οποιοδήποτε τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης με απουσία κάθε λογικού ελέγχου και κάθε αισθητικής ή ηθικής προκατάληψης. Ο Σουρεαλισμός βασίζεται στην πίστη σε μια νεώτερη πραγματικότητα ορισμένων τύπων αυτοσχεδιασμού που έχουν αγνοηθεί ως τώρα' στην παντοδυναμία του ονείρου και στο αδιάφορο παιχνίδι της σκέψης».⁶⁶ Αλλά ακόμη πιο σουρεαλιστική είναι η δεύτερη πράξη του έργου όπου «στη μικρή φτωχική εκκλησιά με σπασμένα τα τζαμοστάσια και στο μεσόφωτο, διακρίνεται το άγαλμα της Παναγίας σε φυσικό μπόι να συνομιλεί με το άγαλμα του Χριστού αντίκρυ. Ακούγεται σιγανή, παρακλητική η φωνή της Παναγίας και ήσυχη και βαριά η φωνή του Χριστού [...] Παναγία: Ιησού Χριστέ, γιέ μου [...] λυπήσου τον.... Γιατί τον έσπρωξες [...] και πήρε τη θάλασσα[...] που πάει; Καίγεται, χάνεται άδικα [...] το ξέρεις, δεν υπάρχουν θαυματουργά νησιά, δεν υπάρχουν χρυσά κατώφλια.... Χριστός: Γιατί να τον λυπηθώ Μάνα; Τον αγαπώ, γιατί να τον λυπηθώ; Με πήρε κιόλα απάνω στον ώμο του, δεν καταδέχεται πια την ευτυχία! Τι λες και συ Χριστόφορε, σαραντάπηχε αγωγιάτη μου, που λάμπεις απάνω στο τζαμοστάσι της εκκλησιάς; Μετανιώνεις; Θεε να γυρίσεις πίσω; Άγιος Χριστόφορος (γελώντας, με βροντερή φωνή): Ποτέ!»⁶⁷ Ο Άγιος Χριστόφορος βρισκόταν στο μοναδικό ακέραιο τζαμοστάσι της μικρής εκκλησιάς που έλαμπε πολύχρωμο και κουβαλούσε στον ώμο του το θείο βρέφος. Ο Σουρεαλιστικός χαρακτήρας της δεύτερης σκηνής είναι αναμφισβήτητος και ο συγγραφέας τον εξέφρασε μέσω του χαρίσματος της ενόρασης του συναισθήματός του, συγχωνεύοντας δύο φαινομενικά αντιφατικές καταστάσεις, του ονείρου και της πραγματικότητας, σε ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας που μπορεί

⁶⁶: Αντρέ Μπρετόν: *Τι είναι Σουρεαλισμός*, μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος, επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, σ. 140

⁶⁷: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, τραγωδίες. Με διάφορα. Θέματα*, Τ. Γ΄., εκδ. Καζαντζάκης, Αθήνα 1998, σ. 195,196,197

να ονομασθεί και υπερπραγματικότητα. Σύμφωνα με ένα σπουδαίο στοχαστή του Σουρεαλισμού, τον Αραγκόν, αναφέρεται στο έργο του «Κύμα ονείρων» του 1924 το εξής: «Θα' πρεπε να γίνει κατανοητό ότι το πραγματικό είναι μια σχέση όπως κάθε άλλη· οι ουσίες των πραγμάτων καθόλου δεν συνδέονται με την πραγματικότητα, τις οποίες συλλαμβάνει ο νους και οι οποίες είναι επίσης πρωταρχικές, όπως η τυχειότητα, η ψευδαίσθηση, το φανταστικό, το όνειρο. Αυτές οι διαφορετικές ομάδες ενώνονται και εναρμονίζονται σ' έναν κοινό τόπο, στην υπερπραγματικότητα – μια σχέση που μέσα της όλες οι άλλες συγκλίνουν, αποτελεί τον κοινό ορίζοντα των θρησκευιών της μαγείας, της ποίησης, της μέθης κι' όλης της ταπεινής ζωής.....».⁶⁸

Ο Μπρετόν ισχυρίζεται ότι η φαντασία βρίσκεται ίσως σε ένα σημείο που ίσως ξαναπάρει τα δικαιώματά της και θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπ' όψιν τις δυνάμεις εκείνες του πνεύματός μας που κρύβονται στα βάθη του και να τις υποβάλλουμε κι' αυτές στον έλεγχο της λογικής μας, αν και δεν υπάρχει απριοδικά κανένα μέσο για την διεξαγωγή αυτού του εγχειρήματος, αλλά που αποτελεί μια καλή αρχή έμπνευσης για τους σοφούς και για τους ποιητές και επίσης οι ψυχαναλυτές θα μπορούσαν να επωφεληθούν από αυτό. Το μέρος του ονείρου αποτελεί ένα αξιόλογο μέρος της ψυχικής δραστηριότητας του ανθρώπου και καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του η χρονική διάρκειά του δεν υστερεί από αυτήν των στιγμών της εγρήγορσης. Θα έπρεπε επομένως να τύχει περισσότερης προσοχής και μελέτης, πράγμα με το οποίο ασχολήθηκε δικαίως ο Freud « που κατηύθυνε την κριτική του στο όνειρο» ⁶⁹. Ομοίως και ο Καζαντζάκης χαρακτηριζόταν από μια τελειώς επιφανειακή και αντιφατική αστικοποίηση που δεν ήταν βέβαια άσχετη με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον της εποχής του αλλά ήταν ακόμη απόρροια της πεποίθησής του για την ανθρώπινη ανισότητα και για την ύπαρξη ατομικών και ομαδικών διαφορών και συνοδευόταν επίσης από την επιβεβαιωμένη παραδοσιακή θρησκευτική άποψή του περί εγγενούς ηθικής κατάπτωσης των ανθρώπων. Κατά τον ίδιο τρόπο και οι Σουρεαλιστές «ήλθαν σε αντίθεση με το λογοτεχνικό αστισμό εφ' όσον

⁶⁸: Αντρέ Μπρετόν: *Τι είναι Σουρεαλισμός*, μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος, επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, σ. 146

⁶⁹: Αντρέ Μπρετόν: *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, σ. 14. Σύμφωνα με τον ίδιο, το πνεύμα του ανθρώπου ικανοποιείται απολύτως με ό,τι του συμβαίνει όταν βρίσκεται σε ονειρική κατάσταση διότι δεν τίθεται το αγωνιώδες ερώτημα της πιθανότητας. Το πνεύμα αφήνεται ελεύθερο να οδηγηθεί και τα γεγονότα παίρνουν την τροπή τους χωρίς το φόβο να αναβληθούν. Δεν έχει κανείς ταυτότητα ή όνομα μέσα στο όνειρο και μπορεί κανείς ελεύθερα να δεχθεί πλήθος επεισοδίων που σε κατάσταση εγρήγορσης δεν θα μπορούσε, πράγμα που σημαίνει ότι η λογική του ονείρου θα μπορούσε κάλλιστα να είναι πολύ πιο ευρεία από την άλλη, την κανονική και δίνει επίσης στο όνειρο μια μορφή εντελώς φυσική. Όταν όμως ο άνθρωπος ξυπνά, επανέρχεται αυτόματα σε μια κατάσταση ρεαλιστική, η αφύπνιση είναι σκληρή και διακόπτει απότομα τη γοητεία του ονείρου, ό.π. σ. 14

απέρριπταν τους περιορισμούς της αστικής ζωής»⁷⁰ και διεκήρυσσαν τον απόλυτο αντικομφορμισμό στη διαδικασία μετάφρασης του πραγματικού κόσμου. Στον πίνακα γύμνια και κομφορμισμός της αστικής ζωής της μέσης τάξης, απέδιδαν τον εθνικισμό και τη λογική στον διανοητικό τομέα, την επιρροή της εκκλησίας, του κράτους και της οικογένειας στον ηθικό τομέα και την πρόδηλη ανάγκη για εργασία στον κοινωνικό τομέα. Έτσι αντιτίθεντο απόλυτα σε ολόκληρο τον παραπάνω πίνακα «ανακαλύπτοντας με έκπληξη [...] ότι οι ίδιοι είναι επαναστάτες [...] στο πνευματικό επίπεδο».⁷¹

1.8 Η συνάφεια του έργου με τον υπαρξισμό του Sartre, του Camus, με το

θέατρο του παραλόγου και της σκληρότητας του Artaud

Το ύφος των μεταπολεμικών δραμάτων του Καζαντζάκη ακολούθησε και αυτό την χροιά της σκοτεινής εποχής ύστερα από τον τρομερό παγκόσμιο πόλεμο, τον εμφύλιο και την ψυχροπολεμική τακτική των δυο υπερδυνάμεων υποκαθιστώντας το χάος του εξωτερικού κόσμου με μια εσωτερικότητα που την διέκρινε η υποκειμενικότητα απέναντι στον χρόνο που μπορούσε να είναι μακρύς ή λίγος και όπου οι νοητικές καταστάσεις προβάλλονταν ως αλληγορικές εικόνες. Μπορεί να διέκρινε τον Λόγο του συγγραφέα ένας μεγαλοϊδεατισμός με υψηλούς τόνους, υπερμεγέθεις ήρωες και μεστό φιλοσοφικό περιεχόμενο που προήρχετο τόσο από τις φιλοσοφικές του γνώσεις και την ενασχόληση του με την ιδεολογική, ηθικολογική και φιλοσοφική κριτική, όσο και με την γενικότερη κοσμοθεωρία του για τον κόσμο, την ιστορία και την ανθρώπινη κατάσταση, δεν έπαυε όμως να παρακολουθεί τις τρέχουσες δραματικές ιστορικές εξελίξεις εκείνης της τραγικής εποχής και να διατυπώνει μια οικουμενική θεώρηση για τον άνθρωπο στην οποία διεκρίνετο μια αισιόδοξη, αν και θλιμμένη, διαλεκτική στάση και μια πίστη για την ευθύνη και στήριξη των ανθρώπων μεταξύ τους. Σε ένα ανέκδοτο γράμμα του που αναφέρεται στα «Δοκίμια κριτικής» του Δ. Νικολαρέϊζι, γράφει : «Η ιστορική φρίκη που περνούμε τέτοιον τόνο έχει; Κάθε μέρα που περνάει, κάθε ώρα (με τις ώρες πια πρέπει να μετρούμε) δικαιώνει όλο και πιο πολύ την πεποίθησή μέσα μου πως ζούμε μεγάλες δημιουργικές (κι επομένως και καταστροφικές) στιγμές, που ποτέ δεν είχαν ήσυχη, discrète, λιγόλογη φωνή. Κάθε σκέψη και πράξη μου οφείλει να είναι συντονισμένη με την εποχή μας, οφείλει να είναι “ηρωική” [...] διακρίνω και ζω τις δημιουργικές

⁷⁰: C.W.E. Bigsby: *Νταντά & Σουρρεαλισμός*, μφτ Ελένη Μοσχονά, εκδ. Methuen & co Ltd Ερμής, Γ' Ανατ. Μάρτιος 1989, σ. 65

⁷¹: *Ο.π.*, σ. 65

προθέσεις του καιρού μας· τώρα πια νοιώθω, αρχίζει η Σύνθεση. Η Μοίρα επήρε φόρα, το Όχι όλο και μετουσιώνεται και γίνεται τρομαχτικό [...] Ναι».⁷²

Ο Σάρτρ είχε πει ότι οι ιδέες του Καζαντζάκη είναι καλές και τα θεατρικά του έργα που έχουν ένα στομφώδες ύφος επηρεασμένο από το αρχαίο ύφος και το αρχαίο δράμα “αναφέρονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στους Αισχύλο, Σοφοκλή, Ίψεν, Σω, Πιραντέλο, Σάρτρ, Κλωντέλ, Σαίξπηρ, Μέτερλικ, Ρακίνα και Μπρεχτ”⁷³ και πραγματεύονται προβλήματα που έχουν σχέση με τη ζωή, το θάνατο, την απομόνωση, τη θρησκεία και τη μεταφυσική και μεταδίδουν την εσωτερική ενόραση του συγγραφέα για την ανθρώπινη ύπαρξη, το ατομικό του όραμα για τον κόσμο και την ατομική του υπαρξιακή αίσθηση, έχουν επομένως μεγάλη ομοιότητα με το θέατρο του Παραλόγου και την υπαρξιακή φιλοσοφία, ενώ ο ποιητικός τους συμβολισμός και το οραματικό-ονειρικό περιεχόμενό τους αποτελούν προάγγελο ενός μετα-μοντέρνου θεάτρου. Το παράλογο σαν δραματικό είδος δεν είναι αποκομμένο και ανεξάρτητο από τα παλαιότερα είδη της θεατρικής φιλολογίας και δεν υπήρξε τίποτα περισσότερο παρά ένας προάγγελος της εμφάνισης των πιο αντιπροσωπευτικών συγγραφέων του είδους όπως ο Beckett, ο Ionesco, ο Genet, και ο Adamov, ενώ οι πρόδρομες μορφές του ανάγονται ήδη «ως τους μίμους της αρχαιότητας, την Commedia dell’ Arte, ως τον Edward Lear και τον Lewis Carole, ως τον Jarry, τον Strindberg και τον πρώιμα επηρεασμένο από τον Rimbaud, Brecht, ως τους Ντανταϊστές και τον Tristan Tzara [...] ως τους Σουρεαλιστές και το θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud, ως τον Kafka και τον Joyce».⁷⁴

Βέβαια μεταγενέστεροι φιλόσοφοι και συγγραφείς, όπως ο Sartre και ο Camus, παρουσιάζουν επίσης έργα του θεάτρου του παραλόγου αλλά ο τρόπος τους είναι περισσότερο διαλεκτικός, εν αντιθέσει με το “εξελικτικό” αντίστοιχο είδος που παρουσιάστηκε από ακόμα νεότερους συγγραφείς και που βασιζόμενο απόλυτα στο όνειρο και στην φαντασία όπως το ποιητικό θέατρο, αναπτύσσει εν τούτοις μια άλλη ευρύτερη συνομιλία με το κοινό και όχι ένα ποιητικό διάλογο. Η πιο ουσιαστική και βαθύτερη ουσία του θεάτρου αυτού πέραν της σατυρικής, είναι ότι φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με την αυτούσια και καθαρή ύπαρξή του πέραν της τυχαιότητας των

⁷²:Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 628: Δ. Νικολαρεΐζης: *Ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καζαντζάκη*, Δοκίμια κριτικής, Φέξης, Αθήνα 1962, σ. 239-240

⁷³Peter Bien: *Καζαντζάκης, Η Πολιτική του Πνεύματος*, Τ. Β΄., Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 449

⁷⁴: Arnold P. Hinchliffe: *Το παράλογο*, μτφρ. Μοσχονά, εκδ. Methuen & Co Ltd, Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 21

ιστορικών ή κοινωνικών συνθηκών και ο λόγος του έχει έντονη συγγένεια με την λογοτεχνία του ονείρου και της φαντασίας, ενώ στις εικόνες του διακρίνεται έντονα το αλληγορικό στοιχείο και οι ψευδαισθήσεις που τον προκαλούν να δεχθεί την κατάσταση του με τις υπαρξιακές ανησυχίες, τα μεταφυσικά κενά και ίσως και την έλλειψη νοήματος, ευρισκόμενος έτσι σε ένα είδος σύγχρονης μυσταγωγικής εμπειρίας όπως ακριβώς και ο Χριστόφορος. Αλλά και η βασίλισσα Ισαβέλλα του έργου παρουσιάζεται ως διακατεχόμενη από προφητικά όνειρα, ψευδαισθήσεις και σουρεαλιστικές εικόνες· αφού πείσθηκε ότι με τους συμβατικούς τρόπους αδυνατεί να βρει λύση στο πρόβλημα της Ισπανίας, με τον λαό πεινασμένο, τα χιλιάδες ορφανά, την έλλειψη χρημάτων υπό μορφήν χρυσού εκείνη την εποχή, την εκδίωξη των Εβραίων και των Σαρακηνών που εκτός των άλλων είχαν δημιουργήσει στη χώρα την ανάπτυξη ενός κλίματος φανατισμού, στρέφεται στον Χριστόφορο μέσω ενός περιέργου ονείρου που είδε, όπου αποδίδει ότι της το έστειλε ο Χριστός και όπου βλέπει μια τρικάταρτη караβέλλα γεμάτη χρυσάφι και με πλήρωμα μαϊμούδες να προσεγγίζει τα εξωτικά νησιά. Σε ένα από τα νησιά αυτά το πλήρωμα του πλοίου αρχίζει να κτίζει ένα οικοδόμημα με τούβλα από χρυσάφι, ενώ από το αμπάρι ξεπροβάλλει ένας Εσταυρωμένος με την μορφή όχι του Ιησού αλλά ενός ψηλού ηλιοκαμένου καλόγερου που δεν ήταν άλλος παρά ο Κολόμβος. Μέσα σ' αυτήν την ονειρική κατάσταση και αφού πρώτα έχουν επικοινωνήσει με τις σιωπές: «[...]Εμαθα ν' ακούω τη σιωπή σου, ξέρω πως αυτή 'ναι η φωνή σου - ακούω»⁷⁵ αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον μέσα στο όνειρο και αρχίζουν να συνομιλούν. Μάλιστα ο Χριστόφορος βλέπει την Ισαβέλλα με τη μορφή της Παναγίας, όπως την έχει δει στο δικό του όνειρο, ντυμένη στα πράσινα όπως τα κύματα της θάλασσας και με χαρακτηριστικό μια πληγή στο μέτωπό της που έχει το σχήμα ενός μισοφέγγαρου.

Έτσι η Ισαβέλλα χρησιμοποιεί το όνειρο σαν ένα ρεαλιστικό υποκατάστατο, ενώ ο Καζαντζακικός ήρωας Χριστόφορος, πέρα από τη φιλοσοφική και θρησκευτική του θεώρηση όπου εκλαμβάνει τον εαυτό του ως Θεόσταλτο και Θεοφόρο βασιζόμενος στα υπερβολικά του οράματα, καταλήγει σε ένα είδος αφόρητης αλλά ατρόμητης απελπισίας, μιας αίσθησης απώλειας και μιας αίσθησης μιας σωτηρίας που βρίσκεται μόνον στα άκρα σε στιγμές οραματικές ή σε στιγμές έντασης. Είναι η περίφημη Καζαντζακική “άβυσσος” που ο ήρωας αντιμετωπίζει με “Κρητική ματιά”. Στο έργο του Andre Malraux “The tragic imagination: Η τραγική φαντασία” αναφέρονται ως κύρια χαρακτηριστικά των ηρώων

⁷⁵: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ.Γ', εκδ. Καζαντζάκης, Αθήνα 1998, σ.237

του η εξυπνάδα, η πνευματική διαύγεια, η κοινωνική αποστασιοποίηση καθώς δύσκολα επικοινωνούν με τους ανθρώπους, η εμμονή τους σε μεγαλειώδεις ιδέες, ενώ προβλέπουν ότι μόνο μέσω της τέχνης ο τίμιος άνθρωπος μπορεί να βρει πραγματικούς συντρόφους που θα είναι ή άγιοι ή σοφοί ή ήρωες και στη βασανιστική αναζήτησή τους για αυθεντικότητα και νόημα της ζωής βρίσκουν μόνον ακραίες καταστάσεις που δεν είναι ιδιαίτερα ευτυχισμένες, αλλά ο πόνος, το αίμα, τα βασανιστήρια, η μοναχική επανάσταση- όλων αυτών περικλεισμένων από το φάσμα του θανάτου- είναι τελικά το πεπρωμένο τους. Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα με το υπαρξιστικό έργο του Ernest Hemingway, του εκπατρισμένου Αμερικανού συγγραφέα, “Οι νεκροί θεοί”, όπου «οι ήρωες του [...] αισθάνονται και αυτοί ναυτία (σ’ ορισμένες περιπτώσεις στην κυριολεξία) και ο θάνατος των θεών [...] τους αναγκάζει να δημιουργήσουν έναν κώδικα [...] είναι ο κώδικας για εκείνους που συχνά αντιμετωπίζουν τον θάνατο αλλά δεν τον φοβούνται».⁷⁶ Ακόμη και η φιλοσοφία του Sartre έχει πολλά κοινά σημεία με την κοσμοθεωρία του Καζαντζάκη κυρίως σε ό,τι αφορά στην άσκοπη και ματαιόπονη ηρωολατρία, στην βαθιά του πίστη για την ανθρώπινη ανισότητα και στην απώλεια εκείνης της ηθικής οντολογίας που θα οδηγούσε στο να διάγει κανείς έναν έντιμο βίο βασιζόμενος στο δίκαιο του υποκειμένου, στην απλή ευτυχία της καθημερινότητας και στην αποφυγή του πόνου. Ο Καζαντζακικός ήρωας διακατέχεται από την σαρτρική αντίθεση στην ειλικρίνεια και στην κακή πίστη κλίνοντας τελικά προς την ειλικρίνεια. Η κακή πίστη είναι αυτή με την οποία πορεύονται οι περισσότεροι άνθρωποι στη ζωή υποκρινόμενοι προς εαυτόν και προς τους άλλους ότι δεν υπάρχει οδός διαφυγής από την πεπατημένη, ακόμη κι αν δεν το επιθυμούν, ότι δεν μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο όντας δέσμοι ισχυρών πεποιθήσεων και επικλήσεων προς το καθήκον, ενώ ο Sartre υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να αποφασίσει αν θα ακολουθήσει την πεπατημένη ή όχι βασιζόμενος στην αγχώδη ελευθερία που πηγάζει από την αναγνώριση του «Μηδέν». Σύμφωνα με την Mary Warnock στο έργο της “Η φιλοσοφία του Sartre” «Το να μιλάμε για την ουσία ενός πράγματος σημαίνει ότι μιλάμε σαν να πρέπει υποχρεωτικά να είναι αυτό που είναι και να συμπεριφέρεται όπως συμπεριφέρεται. Τα συνειδητά όντα δεν έχουν ουσίες. Στη θέση ενός ουσιώδους πυρήνα, αυτά δεν έχουν τίποτε. Τα όντα καθ’ αυτά δεν έχουν δυνατότητες ή μάλλον όλες οι δυνατότητές τους πραγματώνονται δια μιας τη στιγμή της δημιουργίας».⁷⁷ Ομοίως και ο ήρωας είναι ήρωας στο μέτρο που πραγματώνει τον

⁷⁶: Arnold P. Hinchliffe: *Το παράλογο*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Methuen & Co Ltd, Ερμής Ε.Π.Ε., Αθήνα 1988, σ. 39

⁷⁷:ό. π., σ. 42,43

εαυτό του, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η προβολή του, τίποτε άλλο παρά το σύνολο των πράξεών του και η ίδια του η ζωή, ενώ υπάρχει πρωτευόντως ένας ισχυρός δεσμός μεταξύ της απολυτότητας της ελεύθερης εκλογής του - απόφασης και της σχετικότητας του ευρύτερου πολιτισμικού συνόλου που προκύπτει από τέτοιες επιλογές. Κάνοντας αυτές τις επιλογές διαμορφώνει και την ηθική του και δίνει ένα εσχατολογικό νόημα στην αναζήτηση της ελευθερίας του που προκύπτει από την εύρεση της αλήθειας του, δηλαδή ο άνθρωπος είναι εκείνος που δίνει νόημα στη ζωή του, η οποία απριωρικά δεν έχει κανένα νόημα και η αξία της είναι αυτή που προκύπτει από το νόημα που θα της δώσει. Ως προς την εκλογή του νοήματος πρέπει οι στόχοι του να είναι υπερβατικοί. «Δεν μπορεί να υπάρχει παρά μονάχα επιδιώκοντας σκοπούς που τον υπερβαίνουν και τον ξεπερνούν»⁷⁸ όπως και οι Καζαντζακικοί ήρωες, που κάνοντας την υπέρβαση αυτή βρίσκονται στο κέντρο τους που και αυτό με τη σειρά του βρίσκεται μέσα στο σύμπαν της ανθρώπινης υποκειμενικότητας· προκύπτει επομένως το συμπέρασμα ότι πρόκειται για έναν “υπαρξιακό ανθρωπισμό” σύμφωνα με τον οποίο ο άνθρωπος, προκειμένου να προβεί στην υπέρβαση, πρέπει αναγκαστικά να βγει εκτός ορίων του εαυτού του, να βγει πέραν του εαυτού του στο υποκειμενικό του σύμπαν που δεν είναι ο υπερβατικός Θεός αλλά ο υπερβατικός του εαυτός. Μολονότι φαινομενικά η διαπίστωση αυτή καταλήγει ίσως στο συμπέρασμα περί μιας αθεϊστικής θεώρησης, το θέμα προφανώς δεν εξαντλείται εδώ, απλώς διατυπώνει την άποψη ότι είτε υπάρχει Θεός είτε όχι δεν αποτελεί για τον υπαρξισμό πρόβλημα καθ’ εαυτό, δηλαδή η ύπαρξη Θεού ή η ανυπαρξία του, αλλά είναι έσχατο μέλημα του ανθρώπου να βρει τον εαυτό του πέραν αυτού, διότι σύμφωνα με την σαρτρική αντίληψη περί υπερβατικότητας του εγώ, «το Εγώ (Je) και το Εγώ (Moi) δεν είναι παρά ένα και το αυτό».⁷⁹ Έτσι επειδή δεν προκαλείται απελπισία από την ύπαρξη ή μη του Θεού καθ’ ότι δεν είναι αυτό το προς επίλυση πρόβλημα, δεν υπάρχει επίσης πρόβλημα ως προς τις θρησκευτικές ή και μεταθρησκευτικές αναζητήσεις του Καζαντζάκη, του οποίου ο μεγαλοϊδεατισμός αγκάλιασε δυσθεώρητες διαστάσεις καθώς επικρατούσαν θρησκευτικοί ήρωες, ημίθεοι και εξερευνητές όπως ο Κολόμβος, εν αντιθέσει με άλλους υπαρξιακούς δραματουργούς, οι οποίοι λόγω της αυτο-

⁷⁸: Ζαν Πωλ Σάρτρ: *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, μτφρ. Αντώνης Χατζημουσής, Εκδ. Αθήνα 2020, σ. 71. Στο ίδιο εγχειρίδιο αναφέρεται ότι ο υπαρξιακός ανθρωπισμός δεν οδηγεί στην ανακάλυψη ενός υπερβατικού θεού, πράγμα βέβαια που αντιτίθεται στην Καζαντζακική ηρωολατρία, τόσο στην πρώιμη όσο και την μεταγενέστερη, που είναι σαφώς εξαρτημένη από το Μεσσιανικό πρότυπο του Εσταυρωμένου και παρέμενε δέσμια των θρησκευτικών πεποιθήσεων με τις οποίες είχε γαλουχηθεί ο συγγραφέας παιδιόθεν λόγω της στενής επαφής του με την Ορθόδοξη Εκκλησία, αλλά στην πραγματικότητα του ίδιου του εαυτού του ανθρώπου που απολήγει έτσι λογικά και εσχατολογικά σε μια συνεπή αθεϊστική θέση, ό. π. σ. 72,73, ό.π. σ. 48

⁷⁹: Ζαν Πωλ Σαρτρ: *Η υπερβατικότητα του Εγώ*, μτφρ. Αλέξης Ζήρας, εκδ. Αρμός, Αθήνα, σ. 48

αναφορικότητάς τους, του υποκειμενισμού τους και του δυστοπικού χαρακτήρα τους, εξέφραζαν έναν άλλο συμβολιστικό μικρόκοσμο, ο οποίος ελάχιστα εμφάνιζε τις σκοτεινές και ανεξέλεγκτες δυνάμεις του «ασυνειδήτου».

Ως γνωστόν ο Sartre εκπροσωπούσε τον άθεο υπαρξισμό, βάσει του οποίου η ύπαρξη προηγείται της ουσίας και ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος και να είναι υπεύθυνος για όλα όσα κάνει. Εάν κατ' αυτόν υπήρχε Θεός, τότε ο άνθρωπος θα αποτελούσε πραγμάτωση της έννοιάς του μέσα στον νου του Θεού, δηλαδή η ουσία του θα προηγείτο της ύπαρξής του, ενώ στην αντίθετη περίπτωση της μη ύπαρξης Θεού ο άνθρωπος ή άλλως η «ανθρώπινη πραγματικότητα» πρώτα υπάρχει αναδύομενος μέσα στον κόσμο, άρα προηγείται η ύπαρξη, και μετά ορίζει τον εαυτό του, δηλαδή την ουσία του. Επιπλέον αφού ο ίδιος ορίζει τον εαυτό του, δεν μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο παρά μόνον ό,τι ο ίδιος θέλει να είναι, δηλαδή είναι μια υποκειμενική προβολή ή άλλως όπως ο ίδιος έχει προβάλει τον εαυτό του. Τον υποκειμενισμό αυτό δεν μπορεί να τον υπερβεί ο άνθρωπος, πράγμα που αποτελεί το βαθύτερο νόημα του υπαρξισμού, ενώ η εικόνα αυτή που ο άνθρωπος επιλέγει για τον εαυτό του έχει πολύ μεγάλη σημασία διότι έχει καθολική ισχύ σε όλους τους ανθρώπους και η ευθύνη του γι' αυτήν είναι τεράστια μιας και δεσμεύει ολόκληρη την ανθρωπότητα. Αυτή όμως η επιλογή και αυτή η ευθύνη που επωμίζεται, προϋποθέτει μεν την ελευθερία αλλά γεννά και μια απέραντη μοναξιά διότι τότε ο άνθρωπος παραμένει τελείως μόνος χωρίς κανένα σημείο αναφοράς, κανένα «αποκούμπι». Αυτή είναι η περίφημη «άβυσσος» του Καζαντζάκη, την οποία ο άνθρωπος πρέπει να αντικρίζει με ηρεμία και στωικότητα και αυτή είναι η μοναξιά και η λύπη του Κολόμβου όταν ανακαλύπτει την Νέα Γη – δεν χαίρεται όπως οι σύντροφοί του, αλλά απομένει μόνος ξεσπώντας σε λυγμούς.

Άρα ο άνθρωπος είναι μόνος, είναι υπεύθυνος των πράξεών του και των παθών του, είναι ελευθερία και δεν υπάρχει ντετερμινισμός ώστε να μπορεί να εξηγήσει την συμπεριφορά του επικαλούμενος κάποιες αξίες ή προσταγές. Αυτό όμως ενδεχομένως να τον οδηγήσει στην απελπισία διότι κανένας Θεός δεν υπάρχει για να προσαρμόσει τον κόσμο και τα ενδεχόμενά του στη δική του θέληση, αφού ο άνθρωπος βασίζεται μόνον σε ό,τι εξαρτάται από αυτήν ή ακόμη και στις πιθανότητες που θα καθιστούσαν τις πράξεις του εφικτές. Η θεώρηση αυτή ομοιάζει με την ρήση του Ντεκάρτ «Νίκα τον εαυτό σου μάλλον παρά τον κόσμο», δηλαδή να προσπαθείς και να πράττεις χωρίς να ελπίζεις, πράγμα που ομοιάζει με τα «πιστεύω» του Καζαντζάκη περί μη ύπαρξης πίστης, φόβου και ελπίδας αλλά περί ύπαρξης ελευθερίας.

Όμως σύμφωνα με την υπερβατικότητα του Εγώ του Sartre, το Εγώ (Je) και το Εγώ (Moi) «δεν είναι παρά οι δύο όψεις [...] της ατέρμονης σειράς των ανασκοπημένων συνειδησεών μας».⁸⁰

Η Καζαντζακική άβυσσος που ο υπερήρωας του έργου συναντά με την εκπλήρωση του σκοπού του, ομοιάζει με το χάος του κόσμου που ο νους του ανθρώπου συνειδητοποιεί όταν στον παράλογο κόσμο που ζει επικρατεί έλλειψη επικοινωνίας και έλλειψη ενότητας, όπου τα πάντα εξισώνονται στο όνομα μιας ηθικής της εξέγερσής του, με την αρετή και την αμαρτία να αντιπαλαίουν στο όνομα της αυταρχικής του επιβεβαίωσης που βέβαια υποβόσκουν πίσω από την μορφή της παντοδύναμης μοίρας. Σε αυτό συμφωνεί και ο Albert Camus που η σκέψη του κινείται περίπου στα ίδια μονοπάτια με αυτήν του Sartre, του Heidegger ή του Jaspers, αν και δεν συστήνεται ως φιλόσοφος μάλλον παρά ως συγγραφέας και αποδέχεται το αίσθημα του παραλόγου ως έναυσμα για δράση του ανθρώπου μέσα σ' ένα κλίμα πάθους και ελευθερίας. Ο Καζαντζακικός ήρωας διατηρεί μια επαναστατική στάση: «Ισαβέλλα: Δε φτάνει η πεθυμιά! Χριστόφορος: Φτάνει! Αυτή μονάχα δημιουργάει τον κόσμο. Πως νίκησες θαρρείς τους άπιστους και τους έριξες στη θάλασσα; [...] Βασίλισσά μου, να' ξερες όπως το ξέρω εγώ, πόσο η πεθυμιά' ναι παντοδύναμη, θα μπορούσαμε, εμείς οι δυο να σώσουμε τον κόσμο»⁸¹ «Χριστόφορος: Όσο πιο μεγάλη η ψυχή και πιο πλατύ το αλώνι όπου μέσα θα μπει και θα παλέψει...».⁸² Ο Camus περιγράφοντας το αίσθημα του παραλόγου εξηγεί ότι η επαναστατική στάση του ανθρώπου εκπορεύεται από την χρησιμοποίησή της ενάντια σε αυτό, παρακινούμενος από την πνευματική διαύγεια που του γεννά το άγχος της παραδοχής του τραγικού παράδοξου της ανθρώπινης μοίρας και θεωρεί ότι τέσσερα ανθρώπινα πρότυπα μπορούν να την αναπτύξουν· αυτό του Don Juan, αυτό του ηθοποιού που η σκηνή του συμβολίζει το υποκειμενικό σύμπαν του ανθρώπου που περικλείεται όμως από «παράλογα τείχη»⁸³, αυτό του κατακτητή όπως είναι ο Κολόμβος και αυτό του καλλιτέχνη. Πιστεύει ότι η δημιουργία είναι αυτή που δίνει μια μορφή στη μοίρα αλλά ο δημιουργός ή ο κατακτητής πρέπει να παραδεχτεί ότι το έργο του, που μπορεί να είναι είτε από όπως τα νησιά του Κολόμβου είτε όχι, όπως μπορεί να είναι η αγάπη, η χαρά ή η ευτυχία, μπορεί να μην υπάρχει. Στον αγώνα του με

⁸⁰: ό.π., σ. 48

⁸¹: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, .τ. Γ', εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998, (ανατ. της έκδ. του 1956), σ. 240-241

⁸²: ό. π., σ. 246,247

⁸³: Arnold Hinchliffe: *Το Παράλογο*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Methuen & Co Ltd, Ερμής Ε.Π.Ε., Αθήνα 1998, σ. 57

αναμειγμένο το πάθος και το πνεύμα ανακαλύπτει ότι «τίποτα[...]δεν έχει πραγματικό νόημα[...] συνειδητοποιεί έτσι το πόσο απόλυτα ανώφελη είναι κάθε ατομική ζωή[...] καθώς και τον παραλογισμό της ζωής».⁸⁴ Συνειδητοποιεί ότι αυτό που τον κρατά δέσμιος είναι η ανυπαρξία και το απατηλό όνειρο ενός άλλου κόσμου, ενώ ο παραλογισμός της ζωής του επιτρέπει να προβαίνει σε υπερβατολογικές πράξεις γνωρίζοντας ότι δεν πρόκειται για θεϊκό μύθο αλλά για το δράμα της επίγειας ζωής, το οποίο το ζει μεν με πάθος αλλά και με μια λογική σύνεση ότι δεν υπάρχει αύριο. Στο βραβευμένο έργο του Albert Camus “Ο μύθος του Σίσυφου” αναφέρεται ότι η μοίρα του Σίσυφου όπως και κάθε ανθρώπου είναι τραγική από τη στιγμή που την αναγνωρίζει, όταν αναγνωρίζει ότι οι συντριπτικές αλήθειες χάνονται και η μοίρα μας είναι ίδια με αυτήν του Σοφόκλειου Οιδίποδα, πράγμα που παραδέχεται και ισχυρίζεται και ο ίδιος ο Καζαντζάκης και η κατασκευή του συνδέεται με την προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα υποκατάστατο για να ξεπεράσει τη φρίκη του μηδενισμού γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι η προσπάθειά του είναι καταδικασμένη να αποτύχει. Ο παρακμιακός καλλιτέχνης, ο παράλογος άνθρωπος και η ανέλπιδη και βαθιά πεσιμιστική προσπάθειά του μοιάζουν με το βράχο του Σίσυφου που τον σηκώνει αέναα αρνούμενος τους θεούς δημιουργώντας μόνος του το πεπρωμένο του μέσα στο δικό του αδέσποτο σύμπαν. Κι εκείνος, όπως ο Οιδίπους, «κρίνει ότι όλα είναι καλά. Τούτο το σύμπαν [...] δεν του φαίνεται άγονο ούτε ασήμαντο. Κάθε κόκκος αυτής της πέτρας, κάθε ορυκτό θραύσμα [...] σχηματίζει από μόνο του έναν κόσμο».⁸⁵ Το θέατρο του Καζαντζάκη περισσότερο στοχαστικό και λιγότερο ενδιαφερόμενο για την λογοτεχνία, τις θεατρικές τάσεις και φόρμες καθ’ εαυτές, και διαφωνώντας με τους αρνητικά διακείμενους κριτικούς που εκπροσωπούσαν το συμβατικό θεατρικό κατεστημένο και τον σκηνοθετικό κομπορμισμό, ασχολείται θεωρητικολογώντας με τον κόσμο, την ανθρώπινη κατάσταση, τη μεταφυσική, το πνεύμα, «στην προβολή μιας ψυχολογικής πραγματικότητας και με ανθρώπινα πρότυπα σκεπασμένα με την αχλύ ενός αιώνιου μυστηρίου».⁸⁶ Σύμφωνα με τον Ιονέσκο, «το θέατρο του παραλόγου επικοινωνεί χωρίς αμφιβολία με τη βασική λειτουργία της τραγικής αλήθειας [...] εδώ έχουμε να κάνουμε με αρχέτυπα του θεάτρου, με την ουσία του θεάτρου, με την γλώσσα του θεάτρου».⁸⁷ Οι κατασκευές αυτές τους Καζαντζάκη

⁸⁴: Αλμπέρ Καμύ: *Ο μύθος του Σίσυφου*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου- Ντουλέ, Μαρία Κασαμπάλου- Ρομπλέν, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 158

⁸⁵: *Ο.π.*, σ. 168

⁸⁶: Μάρτιν Έσλιν: *Το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1996, σ. 473

⁸⁷: *Ο.π.* σ. 474

επομένως διαθέτουν το στοιχείο της «θεατρικότητας» υπό την έννοια ότι ξεφεύγουν από τα στενά πλαίσια της πραγματικότητας δίνοντας έμφαση στους “υπέροχους κόσμους του ουρανού, του υπερφυσικού”⁸⁸ γιατί ο συγγραφέας κάθε άλλο παρά παραμελούσε τους θεατρικούς χώρους των έργων του παριστάνοντας το “θέατρο του νου”, αφού οραματιζόταν την όλη σκηνική και δραματική διαδικασία που είχε τελικά πολλά κοινά σημεία με τα βασικά ρεύματα και επαναστατικά κινήματα της εξελικτικής θεατρικής πορείας όπως αυτά των αποφασιστικών εκπροσώπων της, Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Σω.

Επικρατεί η άποψη ότι το θέατρο του Καζαντζάκη είναι θέατρο του λόγου όπου σύμφωνα με τις ρομαντικές απόψεις ο συγγραφέας ωθούμενος από τις ευρύτερες δραματουργικές του ανάγκες μπορούσε να επεκτείνει σε μακρείς μονολόγους την εμβάθυνσή του σε επί μέρους φιλοσοφικά, θρησκευτικά ή μεταφυσικά θέματα χωρίς να λαμβάνει υπ’ όψιν ή να ενδιαφέρεται για τυχόν κούραση του θεατή, πράγμα που φαινομενικά αντιτίθεται προς τις απόψεις ενός άλλου σημαντικού εκπροσώπου του υπερρεαλιστικού κινήματος, του Antonin Artaud. Ο Antonin Artaud που πίστευε πάνω απ’ όλα ότι ήταν ποιητής και που είχε δηλώσει ότι μπορούσε κάλλιστα να ισχυρισθεί ότι απείχε από τη ζωή, χωρίς αυτό να αποτελεί μια απλή λογοτεχνική έκφραση, ενώ διεκρίνετο για μια έλλειψη προσκόλλησης και συγκέντρωσης σε κάτι συγκεκριμένο, πράγμα που επίσης είναι χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας, ισχυρίζετο ότι η σκηνή είναι ένας συγκεκριμένος χώρος που απαιτεί την δική του προσωπική γλώσσα που δεν πρέπει να ομοιάζει με τη λογική γλώσσα της πραγματικότητας αλλά με μια άλλη που απευθύνεται κυρίως στις αισθήσεις και που να δημιουργεί υπογείως ρεύματα από αντιστοιχίες, αναλογίες και εντυπώσεις· μια γλώσσα ποιητική που δεν έχει ανάγκη από λέξεις αλλά από σήματα, χειρονομίες, στάσεις και σύμβολα που αναπαριστούν είτε την φύση, είτε ιδέες και νοοτροπίες και που ενδύεται όλες τις όψεις των χρησιμοποιούμενων μέσων στο θέατρο, όπως τη μουσική, το χορό, τους τονισμούς, την αρχιτεκτονική, το φως, τη μίμηση, την παντομίμα, το μορφοπλαστικό στοιχείο. Δεν παραδέχεται την αποκλειστική δικτατορία του λόγου που χαρακτηρίζει το Δυτικό Θέατρο, την παντοδυναμία του κειμένου που εκφέρεται με λόγια από τους ηθοποιούς, ενώ όλα τα υπόλοιπα στοιχεία, αυτά της γλώσσας, της χειρονομίας, των στάσεων, των τονισμών, της παντομίμας και των συμβολισμών θεωρούνται και αντιμετωπίζονται ως έλασσον θεατρικό μέρος και κυρίαρχο μέλημά του είναι να αποδώσει χαρακτήρες και έννοιες· όμως «ποιος το είπε ότι το θέατρο δημιουργήθηκε με προορισμό να κάνει αναλύσεις

⁸⁸: Μάρτιν Εσλιν: *Πέρα απ’ το παράλογο*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, σ.33

χαρακτήρων, να λύνει ανθρώπινες συγκρούσεις; [...] όλες αυτές οι φτωχο-έγνοιες, οι προκαταλήψεις [...] γεμίζουν έμπυο τον φρόνιμο, προσωρινό εδώ και ωστόσο για τα εγκόσμια τυρβάζονται ανθρωπάκο, τον άνθρωπο – πτώμα θα έλεγα».⁸⁹ Το θέατρο κατά την γνώμη του έχει ανάγκη να επαναφέρει και να ισχυροποιήσει τους δεσμούς του με τον «κίνδυνο», είτε αυτός θα έχει τη μορφή του απρόβλεπτου και απροσδόκητου, του φανταστικού και απρόοπτου, είτε θα το χαρακτηρίζει μια μορφή αναρχικής ποίησης που θα θέτει σε «επαναλειτουργία όλες τις σχέσεις αντικειμένου με αντικείμενο και [...] που είναι αναρχική στο μέτρο που η εμφάνισή της είναι η συνέπεια μιας αταξίας που μας φέρνει πιο κοντά στο χάος...».⁹⁰ Ο «Κίνδυνος» είναι το εγχείρημα του Κολόμβου να ανακαλύψει τη Νέα Γη και αναρχική είναι η ηρωϊκή στάση του, καθώς και πλείστα όσα απρόβλεπτα και απροσδόκητα συμβαίνουν στο μακρινό ταξίδι του· ακόμα και ο φόνος που αναγκάστηκε να διαπράξει θεώρησε ότι ήταν ένα σημάδι που ζητούσε από τον Θεό που του έστειλε τον «ναύτη-πιλότο που ήξερε το μυστικό του δρόμου για τον Νέο Κόσμο [...] ήταν μέσα στο σχέδιο του Θεού για την πραγματοποίηση του ταξιδιού από την Δύση προς την Ανατολή»⁹¹. Σύμφωνα με τον Κάρολο Μητσάκη, είναι δυνατόν ο Χριστόφορος να μην κατατρώχεται από αισθήματα ενοχής επειδή νομίζει ότι ο φόνος ήταν μέρος του θεϊκού σχεδίου και η συμπεριφορά του μπορεί να χαρακτηρίζεται από μια «Ιησουιτική ηθική του τύπου: ο σκοπός αγιάζει τα μέσα»⁹², και να πιστεύει ότι είναι αθώος. Παρ' όλα αυτά όμως αργότερα λυγίζει κάτω από το βάρος των κατηγοριών του ηγούμενου, οπότε έχουμε μια «διαβούλευση της ηθικής ισορροπίας του τραγικού ήρωα»⁹³ που επιμένει να τιμωρηθεί καταντρόπιαστος και αλυσοδεμένος, αφού όμως πρώτα έχει βρει τα νησιά του. Υπάρχει δηλαδή στο έργο μια πνοή μεταφυσικού τρόμου που απαντάται ως θεμέλιο στις περισσότερες αρχαίες τραγωδίες· είναι η αληθινή ποίηση με το μεταφυσικό της βεληνεκές, με τις μεταφυσικές της τάσεις που “παρασύρει τελικά τη σκέψη να υιοθετήσει θέσεις βαθύτερες που θα μπορούσαν να ονομασθούν δρώσα μεταφυσική [...] και μας οδηγεί να εγκαταλείψουμε την σημερινή ανθρώπινη και ψυχολογική αντίληψη περί θεάτρου και να προτιμήσουμε στη θέση της την θρησκευτική και μυστική, απόκρυφη εκείνη σύλληψη».⁹⁴

⁸⁹: Αντονέν Αρτώ: *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, σ. 47

⁹⁰: *Ο.π.*, σ. 48, 49

⁹¹: Κ. Μητσάκης : *Η Κρητική Ματιά, Μελέτες για τον Ν. Καζαντζάκη*, Τραγωδία «Χριστόφορος Κολόμβος»(1949), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 80

⁹²: *Ο.π.*, σ. 81

⁹³: *Ο.π.*, σ. 82

⁹⁴: Αντονέν Αρτώ: *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, σ. 50,52

1.9 Ο ποιητικός «Χριστόφορος Κολόμβος» και ο μύθος της αντιθεατρικότητάς του

Από τα δεκαεννέα θεατρικά έργα του δραματολογίου του Καζαντζάκη και το χρονολόγιό τους προκύπτει ότι ο «Χριστόφορος Κολόμβος» ή το «Χρυσό Μήλο» και ο «Κούρος» ή «Θησέας» είναι αυτά που γράφτηκαν τελευταία, συγκεκριμένα το 1949 ενώ τα πλέον πρώιμα, δηλαδή το “Ξημέρωμα”, η “Φασγά” και “Έως πότε” το 1907. Στο διάστημα των τριών τελευταίων δεκαετιών μεταξύ των ετών αυτών και μετά τους πρώιμους πειραματισμούς του που ήταν επηρεασμένοι από τις γενικότερες θεατρικές τάσεις της εποχής του με στοιχεία αστικού δράματος και ευρωπαϊκού μοντερνισμού, που καταδεικνύει όμως παράλληλα και το συνειδητό μη ενδιαφέρον του για την εγχώρια νεοελληνική σκηνή που χαρακτηριζόταν από ανασχές, διλήμματα, δυστοπικά επώδυνα κωλύματα και καθυστερήσεις στο να ενστερνιστεί την νεοτερικότητα, στράφηκε παρακινούμενος από προσωπικά ιδεολογικά και ηθικά κίνητρα στη φόρμα της αρχαίας τραγωδίας, στο ποιητικό θέατρο και το θέατρο του λόγου χρησιμοποιώντας μεγαλειώδες ελληνοπρεπές ύφος και εξεζητημένη γλωσσική έπαρση αντλώντας τα θέματά του από την Ελληνική, την παγκόσμια ιστορία, την μυθολογία, τη φιλοσοφία αλλά και τα Ιερά κείμενα. Η “θεατρικότητα” ή μη των έργων του απηχούσε έναν ιδιότυπο εσωστρεφή θεατρικισμό με πολλές αντιφάσεις όσον αφορά στην νεωτερική τους ταυτότητα και πολλούς προβληματισμούς, ιδίως ως προς την ωφελιμότητα της ελληνικής σκηνής του 19^{ου} αιώνα και μια αντιθεατρική στάση που είχε διαμορφωθεί γενικότερα στα πλαίσια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Επιπλέον υπήρχε εκ μέρους του μια αμφιθυμία ως προς την τέχνη της υποκριτικής και του ηθοποιού γενικότερα, διότι λόγω των μεταφυσικών του αναζητήσεων, της μεταχριστιανικής του θρησκείας και του μεγαλοϊδεατισμού του, οι ρόλοι των έργων του απαιτούσαν έναν ιδιαίτερο τύπο ηθοποιού με έντονο το στοιχείο της δημιουργικότητας και του «διονυσιακού εκστατισμού»⁹⁵, δηλαδή «υπερμεγέθεις ηθοποιούς»⁹⁶ για να αποδώσουν ρόλους υπερμεγεθών ηρώων και όχι μονομερείς ηθοποιούς του νατουραλιστικού θεάτρου που για να αποδώσουν έναν ρόλο ανατρέχουν στις εξελικτικές αιτιώδεις φάσεις των κειμένων των θεατρικών συγγραφέων, αναζητώντας τα κίνητρα του συγκεκριμένου προς ερμηνεία χαρακτήρα. Ο τρόπος αυτός προσέγγισης που χαρακτήριζε τους περισσότερους Έλληνες ηθοποιούς της εποχής του βασιζόταν κατ’ εξοχήν στην Αριστοτελική λογική και στον Καρτεσιανισμό όπου ο

⁹⁵: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 629

⁹⁶: ό. π., σ. 632

χαρακτήρας έπρεπε να αναπτύχθει όσο το δυνατόν εγγύτερα προς το “εικός και αναγκαίον”.⁹⁷ Σύμφωνα με τον κριτικό θεάτρου Κώστα Γεωργουσόπουλο στην ομιλία του περί παραστασιμότητας των θεατρικών έργων του Ν. Καζαντζάκη κατά την διάρκεια της ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων του Ν. Καζαντζάκη, το θέατρο του συγγραφέα είναι ποιητικό θέατρο, θέατρο δραματικού λόγου, θέατρο καταστάσεων, όπως είναι το θέατρο του Μπέκετ ή του Πίντερ, στο οποίο ο ηθοποιός δεν προβληματίζεται να βρει αναγκαστικά μια αιτιώδη σχέση στα λεγόμενα του ρόλου του διότι απλούστατα και ο συγγραφέας που το έγραψε ασχολείται με μια επίπονη προσπάθεια να συλλάβει την φαινομενολογία των καταστάσεων, καθώς το κείμενό του δεν ακολουθεί την κλασική δραματολογία με την στοιχειώδη δομή της αρχής, της μέσης και του τέλους, αλλά είναι ένα κείμενο ποιητικό με εντυπωσιακή δυναμική των εικόνων και των ιδεών, που στην προκειμένη περίπτωση του “Χριστόφορου Κολόμβου” αλλά και άλλων έργων του Καζαντζάκη έχει τραγικό πυρήνα. Αν ο ηθοποιός δεν πεισθεί για την τραγικότητα της κατάστασης και την δραματικότητα του ήρωα δεν θα αποδώσει σωστά το έργο. Το 1975 ανέβηκε από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη ο “Χριστόφορος Κολόμβος” στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και σκηνογραφία Σπύρου Βασιλείου. Ο Αλέξης Σολομός, σκηνοθέτης και συγγραφέας με πολλές πρωτοποριακές σκηνοθετικές προσεγγίσεις και συγγραφή θεατρικών βιβλίων στο ενεργητικό του, όπως το “Θεατρικό λεξικό”, το “Εστί θέατρον”, την “Ηλικία του θεάτρου”, το “Θεατρικό τετράδιο”, τον “Ζωντανό Αριστοφάνη”, το “Κρητικό Θέατρο”, το “Καλή μου Θάλεια” κ.α., συνάντησε τον Καζαντζάκη στο μεταπολεμικό Λονδίνο, όντας ακόμη πρωτοετής φοιτητής στην εκεί Δραματική Ακαδημία, ο οποίος του εμπιστεύτηκε τα χειρόγραφα της τραγωδίας του “Μέλισσα” λέγοντάς του: “Όταν την ανεβάσετε, μπορείτε να κάνετε ό,τι αλλαγές θέλετε. Σας την εμπιστεύομαι”⁹⁸, αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά το ήθος του και την εσωτερικότητά του. Για τον Αλέξη Σολομό ο Καζαντζάκης αποτελούσε τον αγαπημένο του συγγραφέα και τον θαυμαστό άνθρωπο, τον πιο Αισχυλικό από τους νεοέλληνες θεατρικούς δημιουργούς: «Τιτάνας στο αγκάλιασμα της ύλης, γίγαντας στο άπλωμα της δράσης, Κύκλωπας στο πελέκημα της κάθε του φράσης, αδιαφορεί για τους κοινούς

⁹⁷: Κώστας Γεωργουσόπουλος: *Η προβληματική παραστασιμότητα των θεατρικών έργων του Ν. Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Ν. Καζαντζάκη, Κρητική εστία, Αθήνα 10/10/1998, έκδοση Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Ν. Καζαντζάκη, Ελληνικό Τμήμα, Αθήνα 2000, σ. 72

⁹⁸: Αλέξης Σολομός: *Παραστάσεις έργων του Καζαντζάκη*, Από τα Ανωτέρω Πρακτικά της Ημερίδας, σ. 111

τόπους και τρόπους, πλάθει - ονειρεύεται, προφητεύει».⁹⁹ Ανέβασε τον “Χριστόφορο Κολόμβο” μετά από πολλά χρόνια με τον θίασο του Μάνου Κατράκη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, όπως αναφέρεται παραπάνω, προσπαθώντας πάντα να παραμείνει όσο πιο πιστός και τίμιος μπορούσε στην προσαρμογή του έργου στη σκηνή και έχοντας ως αρχή του την αξιοκρατική σχέση μεταξύ συγγραφέα και σκηνοθέτη ως “αφεντικού και δούλου”, ώστε ακόμη και εν απουσία του δραματουργού να νοιώθει “αδιάκοπα την αυστηρή εποπτεία του αφέντη του”¹⁰⁰, αφού θεωρούσε τον Καζαντζάκη ως αυστηρό δημιουργό του οποίου δύσκολα η ορμή καθυποτάσσεται σε θεατρική πράξη, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας, παρά την αμφισβήτηση πολλών κριτικών της εποχής του ότι τα έργα του είναι περισσότερο ποιήματα ή πεζογραφήματα και όχι παραστάσιμα, δημιουργούσε ένα “θέατρο του εγκεφάλου”, όπως το αποκαλούσε ο Παλαμάς αλλά και ο φιλέλληνας Λόρδος Μπαίρον, ένα “brain theatre”, στο οποίο σκηνοθετούσε με το μυαλό του. Έτσι και η σκηνοθετική σύλληψη του Αλέξη Σολομού, σύμφωνα με τον Κ. Γεωργουσόπουλο, «παρουσίασε στις σκηνές του έργου του τις δραματικές στιγμές του Κολόμβου με λόγο λυρικό, με όνειρα συμβολικά και προβολή ψυχογραφική»¹⁰¹, ο δε Κατράκης με την δραματικότητα της φωνής του απέδωσε θεατρικότητα τον Κολόμβο όπως άλλωστε και κάθε πεζό ή ποίημα, αφού όταν απαγγέλει δεν είναι απλά ένας αναγνώστης αλλά «όλη η παράδοση η εκκλησιαστική [...] όλη η ορθόδοξη παράδοση που συναξάρει ολόκληρη την εμπειρία του Ελληνισμού».¹⁰² Γεγονός είναι ότι ο Κολόμβος υπήρξε ένα από τα παραστασιμότερα και θεατρικότερα έργα του Καζαντζάκη και πέραν του θεματολογικού και ιδεολογικού επιπέδου, υπήρξε εκ μέρους του ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για το δραματουργικό, αισθητικό και θεατρολογικό μέρος. Αυτό προήρχετο εκ της ενημέρωσής του ακόμη και για τα πρωτοποριακά θεατρικά σχήματα καθώς ο ίδιος έδινε λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες στον θίασο πριν την παράσταση, αν και φαινομενικά αδιαφορούσε για την σκηνική συγκεκριμενοποίηση και ήταν προκατειλημμένος εναντίον της τέχνης του αστικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Το είδος του θεάτρου αυτού, προς το οποίο διέκειτο αμφίθυμα ο συγγραφέας, υπηρετούσε την αντίληψη ενός νεοτερικού υποκειμένου, όσον αφορά στην θεατροποίηση της καθημερινότητας, που επικρατούσε κατά κόρον στη δημόσια σφαίρα της αστικής κοινωνίας του ίδιου αιώνα. Ο Κωστής Παλαμάς, της

⁹⁹: Ο. π., σ. 117

¹⁰⁰: Ο. π., σ. 117

¹⁰¹: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 626

¹⁰²: Κ. Γεωργουσόπουλος: *Η προβληματική παραστασιμότητα των θεατρικών έργων του Ν. Καζαντζάκη, από τα πρακτικά της ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη*, Αθήνα 2000, σ. 73

ιδεολογικής παράδοσης του οποίου υπήρξε πιστός μαθητής ο Καζαντζάκης, δεν δεχόταν τη γνωστή περίφημη φράση του «τούτο το έργο δεν γράφτηκε καθόλου για το θέατρο» και έγραψε: «Όχι. Είναι και παραείναι για το θέατρο, αν ίσως και στοχαστούμε τον κόσμο που θα το ακούσει ιδεατά διαλεχτό, κάτι σαν τον κόσμο που γροικώντας τον Οιδίποδα επί Κολωνώ ή την Τρικυμία κατέχει τη χάρη να συγκινείται από τέτοια πράγματα. Όχι, αν παρασταθεί μπροστά σε ανθρώπους που είναι τ' αυτιά τους ευαίσθητα και η ψυχή τους μπασμένη στα μυστικά του ρυθμού».¹⁰³ Ήδη στη δεκαετία του '90 υπήρξε η πειραματική παράσταση μιας τραγωδίας του, συγκεκριμένα της «Μέλισσας», που ήταν πρωτοποριακή ως προς την θεατρικότητα και τα βαθύτερα νοήματα του λόγου του, αποδεικνύοντας ότι ο μεγαλοϊδεατισμός του, οι μεταφυσικές του ανησυχίες, οι υπαρξιακές του αναζητήσεις, το μεταχριστιανικό του πνεύμα και τα οραματικά – ονειρικά στοιχεία των έργων του προηγούνταν της εποχής του και ήσαν κατάλληλα να αξιοποιηθούν παραστασιακά από πρωτοποριακά και ευφάνταστα θεατρικά σχήματα αναδεικνύοντας την υψηλή αισθητική και το βαθύ τους περιεχόμενο σε μια εποχή όπου το ποιητικό θέατρο αποτελεί τον ευρύτερο και ατέρμονα ορίζοντα του σημερινού σκηνοθετικού πλουραλισμού που σκοπό έχει να νοηματοδοτήσει και να αξιοποιήσει τα κείμενα ελεύθερα στο φως μιας άλλης προηγμένης εποχής. Συγκεκριμένα η πειραματική παράσταση της «Μέλισσας» έγινε στη Θεσσαλονίκη «από την θεατρική ομάδα του εκεί Πανεπιστημίου βασισμένη σε μια σύνθεση του ποιητικού συμβολισμού του θεατρικού κειμένου και της θεωρίας του χάους, προβαλλόμενης μαθηματικά και γραφικά σε οθόνη υπολογιστή».¹⁰⁴ Ο πρωτοποριακός συγγραφέας του θεάτρου του παραλόγου Samuel Beckett ισχυριζόταν ευθαρσώς ότι πρέπει να βρεθεί ένα καινούργιο είδος τέχνης που θα αναγνωρίζει τη θεωρία του χάους και ότι σκοπός του καλλιτέχνη πρέπει να είναι να εξομαλύνει τη χαώδη κατάσταση εφευρίσκοντας μια νέα καλλιτεχνική μορφή που θα είναι η νέα αισθητική μορφή που θα διανοίγει έναν νέο δρόμο επικοινωνίας. Στον Μπεκετικό κειμενικό χώρο και σε γλωσσικό επίπεδο όσον αφορά στην επικοινωνία, έχουμε μια απογύμνωση και αποψίλωση της γλώσσας, δηλαδή αποσπάσματα φράσεων που ισοδυναμούν σ' αυτό το επίπεδο με το χάος, το οποίο όμως συνδέεται με μια συνάφεια ή τάξη ώστε να γίνεται γλώσσα. Σύμφωνα με τον Maturana η διάδραση μεταξύ των ανθρώπων που οδηγεί στην δημιουργία του στοχασμού και της συνείδησης, γίνεται στο γλωσσικό πεδίο και οι άνθρωποι λειτουργούν «μέσα σε ένα πεδίο δομικής σύζευξης

¹⁰³: Βάλτερ Πούχνερ: *Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Ν. Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά της ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 2000, σ. 25

¹⁰⁴: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 630

συνάπτοντας αναδρομικές αλληλοδράσεις με άλλους ανθρώπους μέσω του λόγου».¹⁰⁵ Για τον Beckett αλλά και για τους περισσότερους πρωτοποριακούς δραματουργούς δεν ενδιαφέρει η εξάντληση του νοήματος, αλλά η ανάδειξή του σε σημασία. Αυτή η σημασία του νοήματος συνδέεται με την μεταφυσική, εφ' όσον “θέτει το νόημα ως το μοναδικό αντικείμενο της ανθρώπινης επιθυμίας”¹⁰⁶. Σύμφωνα όμως με τον Albert Camus, η επιθυμία και το «επιθυμώ ή θέλω» σημαίνει «προκαλώ τα παράδοξα», δηλαδή είμαι έρμαιο του χάους των δυνατοτήτων και η αναντιστοιχία μεταξύ του χάους και της τάξης που προκύπτει από το «κατανοώ ή καταλαβαίνω», «υποθάλλει το ασταθές, [...] την εντροπία της επικοινωνίας»¹⁰⁷, την τυχαιότητα και την συστημική αποδιοργάνωση. Όμοια, σύμφωνα με τον συγγραφέα της “Comedy of Entropy” Patrick O’ Neill η ζωή, η γλώσσα και η λογοτεχνία είναι εφικτές μόνο μέσω αυτής της εντροπίας, η δε φιλοσοφία και η τέχνη είναι κόρες του χάους σύμφωνα με τους Gilles Deleuze και Felix Guattari.

Σύμφωνα με τον Henry Bergson, η μεταφυσική είναι και αυτή μια επιστήμη που ξεπερνά όμως τις συμβατικές θετικές επιστήμες διότι βασίζεται στην ενόραση και όχι στην ανάλυση· η ενόραση είναι η προσπάθειά μας να συλλάβουμε το άπειρο, είναι η αδιαίρετη σύλληψη και μια ανεξάντλητη εξαρίθμηση, ένα είδος “διανοητικής συμπάθειας με την οποία μεταφερόμαστε στο εσωτερικό ενός αντικειμένου για να συνυπάρξουμε με ό,τι έχει ως μοναδικό και συνεπώς ανέκφραστο”¹⁰⁸ και βρίσκεται πάντοτε πίσω από την ανάλυση, δηλαδή αν υπάρχει μια κινητήρια δύναμη που ωθεί στην ανάλυση, αυτή η δύναμη εκπορεύεται και αναδύεται από μια άλλη ικανότητα «εντελώς διαφορετική της πράξης της ανάλυσης».¹⁰⁹ Είναι ο ποιητικός συμβολισμός που διατρέχει επίσης και το έργο του Καζαντζάκη με τον ιδεατό κόσμο των νησιών του Κολόμβου που επί οκτώ ολόκληρα χρόνια τον είχε στο νου του, είναι η παρουσία του Χριστού και της Παναγίας στη μικρή φτωχική εκκλησία στην άκρη του Ατλαντικού που συνομιλούν με τον Άγιο Χριστόφορο, είναι οι δύο Άγγελοι που παρουσιάζονται και ο ένας από αυτούς δείχνει “κινηματογραφικά” στον Κολόμβο τα εξωτικά νησιά με εικόνες της Γης της Επαγγελίας, με δάση, πουλιά, νερά, ανθρώπους ξένοιαστους και αθώους σε όμορφα ακρογιάλια. Η μετάβαση στον ιδεατό αυτό κόσμο γίνεται μόνον μέσω της συμβολιστικής ποίησης και εμπεριέχει, όπως είναι φυσικό, μια εικονοποιϊά σκοπίμως θολή ή και

¹⁰⁵: Θωμάς Τσακαλάκης: *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική, Η Μηχανή Μπέκετ*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2018, σ. 253,254

¹⁰⁶: Ο. π., σ. 37

¹⁰⁷: Ο. π., σ. 33

¹⁰⁸: Henry Bergson: *Εισαγωγή στη μεταφυσική*, εισ. – μτφρ. Νίκος Μακρής, εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2006, σ. 23

¹⁰⁹: Ο. π., σ.61

συγκεκριμένη, ώστε η προσοχή του θεατή να εστιάσει στην ιδέα καθεαυτή, όπου τα διάφορα σύμβολα αποτελούν μερικές και θολές η ανεπαρκείς φανερώσεις.

Οι ουσίες που κρύβονται στον ιδεατό κόσμο βρίσκονται πίσω και πέραν των αντικειμένων του πραγματικού κόσμου και μόνον οι προικισμένοι, αυτοί που ο Παλαμάς αποκαλεί “ιδεατά διαλεχτούς”, είναι ικανοί να καταλάβουν το ποιητικό θέατρο και τους δημιουργούς του που μπορεί να ανακηρυχθούν σε ποιητές προφήτες ή ποιητές οραματιστές και που έχουν την δυνατότητα να δημιουργούν επιδέξια ένα εξωπραγματικό κόσμο μεταμορφώνοντας την πραγματικότητα. Η εικονοποιία αυτή του ποιητικού θεάτρου χρησιμοποιεί σύμβολα ενός ιδεατού κόσμου που δεν απεικονίζουν απλά τον προσωπικό συναισθηματικό και πνευματικό κόσμο του δημιουργού τους, αλλά αποτελούν σύμβολα του απέραντου και άπειρου ιδεατού κόσμου στον οποίο η πραγματικότητα αποτελεί απλά μια ατελή απεικόνιση. Ο Καζαντζάκης, έντονα επηρεασμένος από τις εμπνευσμένες μπερζονικές θεωρίες, υιοθέτησε πράγματι για πολλά από τα έργα του την ποιητική μορφή στην οποία η φαντασία και η διαίσθηση παίζουν σημαντικό ρόλο και αποτελούν πτυχές της συμβολιστικής λογοτεχνίας. Η ιδεαλιστική ατμόσφαιρα του έργου του συμπίπτει με την «αντίληψη ενός ιδεατού κόσμου που βρίσκεται πέρα και πάνω από την πραγματικότητα».¹¹⁰

Ως γνωστόν ο Καζαντζάκης άρχισε να γράφει τον «Χριστόφορο Κολόμβο» τον Μάιο του 1949 και τον τελείωσε σύντομα, τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου με τον τίτλο «Χρυσό Μήλο» ενώ τον Οκτώβριο τον ολοκλήρωσε και τον χαρακτήρισε ως «Μεγάλη Τραγωδία». Στο έργο είχε συμπεριλάβει και την σουρεαλιστική η υπερφυσική σκηνή του Ουρανού, μια ενότητα περίπου 12 σελίδων, την οποία αργότερα αφαίρεσε καθ’ υπόδειξιν του Παντελή Πρεβελάκη διότι κατ’ αρχήν θεώρησε ότι θα ήταν καλή για το θέατρο αλλά

¹¹⁰: Charles Chadwick: *Συμβολισμός*, μτφρ. Στέλλα Αλεξοπούλου, εκδ. Methuen&CO Ltd, Ερμής ΕΠΕ, Αθήνα 1989, σ. 11. Στο ίδιο δοκίμιο αναφέρεται ότι η βαθμιαία ανάκληση ενός αντικειμένου σκοπό έχει να φανερώσει μια διάθεση ή μια ψυχική κατάσταση και το «αντικειμενικό σύστοιχο» και η συσχετισμένη με αυτό ψυχική διάθεση δεν πρέπει να φανερώνονται ευκρινώς αλλά πρέπει να υπονοούνται. Κατά τον 19^ο αιώνα μάλιστα όπου η παρακμή της Χριστιανικής πίστης οδήγησε τον κόσμο σε αναζήτηση τρόπων φυγής από την σκληρή πραγματικότητα, έγινε αντιληπτό ότι ο μόνος τρόπος επίτευξης του σκοπού αυτού ήταν η ποίηση και όχι η θρησκεία ή ο μυστικισμός και έτσι δημιουργήθηκε η «Συμβολική Σχολή», της οποίας πρόδρομοι και κυριότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Baudelaire, Verlaine, ο Rimbaud και ο Mallarmé ενώ ο Jean Moreas το 1886 δημοσίευσε το Μανιφέστο του Συμβολισμού όπου διεκήρυσσε ότι σκοπός της νέας κίνησης ήταν να δοθεί εξωτερική μορφή στις «ιδέες» και εννοεί προφανώς την “ιδέα” με τη σημασία της Πλατωνικής φιλοσοφίας και ενός τέλει υπερφυσικού κόσμου. Άλλα πρόσωπα που συμμετείχαν στην Συμβολιστική Σχολή ήταν ο Rene Chil, Stuart Merrill, Francis Vielé – Griffin και Gustave Kahn. Ο Mallarmé, για να δώσει ένα παράδειγμα, δήλωσε ότι με την ποίησή του έχει δημιουργήσει όχι κάποιο πραγματικό «λουλούδι» αλλά το «κουσιαστικό λουλούδι» που δεν βρίσκεται μεταξύ των λουλουδιών αυτού του κόσμου· δηλαδή κάθε από και πραγματικό λουλούδι ξεπερνιέται, για να δώσει τη θέση του σε ένα άλλο διαφορετικό που προβάλλει μέσα από ένα γνωστό «κάλυκα» και εκπροσωπεί την τέλεια ιδέα του άνθους, ό.π., σ. 10,12,13,15,17

όχι για διάβασμα επειδή έπεφτε ο τόνος· το έργο όμως περιέχει άλλες υπερφυσικές σκηνές που έχουν αναφερθεί παραπάνω και γενικά παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το έργο του Paul Claudel: «Le Soulier de Satin» («Το Ατλαζένιο Γοβάκι») που ήταν ένας εκ των τριών πιο αξιοσημείωτων Συμβολιστών δραματουργών που έφεραν ισχυρή την Βαγκνερική επίδραση πάνω τους, διότι πέραν της ποιήσεως η ιδεαλιστική πλευρά του Συμβολισμού επέδρασε επίσης στο θέατρο της Γαλλίας κυρίως τον 19^ο αιώνα, ο δε Wagner κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα είχε πολύ μεγάλη επιρροή στη Γαλλία όπου ιδρύθηκε προς χάριν του το 1885 η «Revue Wagnerienne», δηλαδή η «Βαγκνερική επιθεώρηση» που προέτρεπε τους θεατρικούς συγγραφείς να γράφουν τα έργα τους με μια μυστηριακή διάθεση, με πλήθος φανταστικών σκηνών και χρήση της ποιητικής γλώσσας. Οι άλλοι δύο επιφανείς δραματουργοί που έγραψαν συμβολιστικά έργα πλην του Claudel, τον οποίο θαύμαζε ο Καζαντζάκης, ήταν ο Villier del' Isle Adam και ο Maurice Maeterlinck. Το «Ατλαζένιο Γοβάκι» του Claudel γράφτηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αλλά ανέβηκε στη σκηνή την δεκαετία του 1940 και είχε ως θέμα τα μεγάλα χριστιανικά ζητήματα της αμαρτίας και της σωτηρίας, και περιείχε σκηνές με τις υπερφυσικές φιγούρες του Χριστού και της Παναγίας όπως ακριβώς η δεύτερη σκηνή του «Χριστόφορου Κολόμβου».

Ενότητα 2^η Η Μπερξονική Élan- Vital του Κολόμβου και η ψυχαναλυτική προσέγγιση

2.1 Η ζωτική ορμή του Μπερξόν

Ως γνωστόν κατά την χρονική περίοδο που ζούσε ο Καζαντζάκης στο Παρίσι, φοιτούσε στη Σορβόνη, στο Collège de France και στην Ecole des Hautes Etudes όπου παρακολουθούσε μαθήματα φιλοσοφίας και φιλολογίας, ενώ ήταν και μαθητής του Γάλλου φιλοσόφου Henry Bergson. Επηρεασμένος σαφώς από την Νιτσεική φιλοσοφία και μάλιστα στην εποχή που αυτή αποτελούσε «σωστό παραλήρημα»¹¹¹ στις τάξεις των καλλιτεχνών και των διανοουμένων τόσο της Γαλλίας όσο και ολόκληρης της Ευρώπης, εν τούτοις κρατούσε μια κριτική στάση απέναντί της όσον αφορά ορισμένες ακραίες ιδεολογικές προεκτάσεις και αποκλίσεις αλλά εννοιολογικά υπήρξε ως γνωστόν καθοριστική στα πλαίσια του έργου του, ενώ λόγω της συγγενείας της και εν μέρει της ισοτιμίας της με τις μπερξονικές απόψεις περί ηθικής βούλησης, οντολογικής υπόστασης του ανθρώπου και γενικότερα περί κοσμολογικών αρχών, υπήρξε τόσο αυτή όσο και η

¹¹¹: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η ποίηση της ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, σ. 237

φιλοσοφία του Μπερζόν εννοιολογικοί διαλεκτικοί χώροι όπου τοποθετημένο το λογοτεχνικό του έργο, αν και φαινομενικά διηρημένο σε συμβάντα του εξωτερικού κόσμου όπως είναι τα δράματα και οι τραγωδίες του και στην εσωτερική του διαισθητική και εννοιακή υποδομή, εν τούτοις παρουσίαζε μια αδιαφοροποίητη ενοποίηση που αντικατοπτρίζει τόσο τη ρεαλιστική όσο την συμβολική διάσταση της Καζαντζακικής κοσμοθεωρίας.

Δεχόμενος τη γνωσιολογική διάσταση της Μπερζονικής φιλοσοφίας, αν και δεν απορρίπτει ολοκληρωτικά την πρώτη συνιστώσα της που είναι η νόηση, βρίσκεται όμως σε διανοητική διαμάχη με την επιστήμη που βασίζεται στη νόηση και στη διάνοια και δέχεται περισσότερο την ενόραση ως συνδεόμενη αμεσότερα με τις υποσυνείδητες δυνάμεις του ανθρώπου και που ονομάζεται «ποιητικά – καρδιά»¹¹², λόγω της μυστικιστικής ιδιοσυγκρασίας και του αισθητισμού του που δεν απομονώνει όμως τελείως το ωραίο από τον ρεαλισμό αλλά το συνδέει με τις ζωοδοτικές σχέσεις της ζωής. Ο Μπερζόν διακηρύσσει την περίφημη αρχή της ζωτικής ορμής (*élan vital*) που είναι μια “καθαρή ενέργεια που θέλει να πάρει ζωή”¹¹³ συνεργαζόμενη για τούτο με την ύλη, η οποία αφού ολοκληρώσει τον κύκλο της μεταπίπτει πάλι σε ενέργεια και το σχήμα αυτό εκφράζεται δυϊστικά ως εξής: α) «η ζωτική δύναμη εφορμά προς τα πάνω, προς την δημιουργικότητα, την κίνηση, την ετερογένεια και την αυτογνωσία και β) η ύλη πιέζει προς τα κάτω, προς την σταθερότητα και την ομοιογένεια».¹¹⁴ Ο Καζαντζάκης αποδέχεται αυτόν τον ορισμό και θεωρεί αυτές τις δύο συνιστώσες σαν δύο ρέματα που «πηγάζουν από τα έγκατα μιας αρχέγονης ουσίας»¹¹⁵ που πρέπει να τις συμπεριλάβουμε και τις δύο στην σύλληψη των οραμάτων μας σαν ένα αρμονικό σύνολο και έτσι οδηγούμαστε εξελικτικά στην ένωση με το Θεό, στην μετουσίωση της ύλης σε πνεύμα

¹¹²: Θεοδ. Γραμματάς: *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη Αθήνα-Γιάννινα 1983, σ. 140

¹¹³: Peter Bien: *Καζαντζάκης η Πολιτική του Πνεύματος*, τ. Α', μτφρ. Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2001, σ. 48

¹¹⁴: ό.π., σ. 48,49. Όπως ισχυρίζεται ο Μπερζόν, η Ζωή αποτελείται κατ' αρχήν από την ύλη, η οποία περιέχει πηγμένα μέρη από την ίδια της την ουσία. Όταν η ζωτική δύναμη (*élan vital*) δημιουργήσει την Ζωή, τότε η ύλη από την οποία αποτελείται έχει την τάση να απορρίπτει τα πηγμένα μέρη της και να μετασχηματίζεται σε ενέργεια προχωρώντας έτσι συνέχεια μέσω του μετασχηματισμού και της μετουσίωσης σε κατάσταση εξαύλωσης. Έτσι οι μορφές ζωής πάνω στη Γη μετουσιώνονται, οι πέτρες γίνονται φυτά, τα φυτά ζώα, τα ζώα άνθρωποι και οι αισθήσεις και οι νοητικές ιδιότητες του ανθρώπου επίσης μετασχηματίζονται' η αίσθηση γίνεται ένστικτο, νοημοσύνη και τελικά αυτογνωσία και πάλι μέσω ενός αέναου κύκλου η αλλαγή μετουσιώνεται σε ακινησία και η ετερογένεια σε ομοιογένεια. Με τη διαδικασία του θανάτου συμβαίνει μια αποτίναξη όλων των ετερογενών πηγμάτων της ύλης, με αποτέλεσμα να μεταπίπτει η ύλη σε ζωτικότητα χωρίς κανένα πλέον εμπόδιο, μετατρέπόμενη έτσι σε ολοκλήρωση. Άρα ο θάνατος είναι η κορωνίδα της ζωής και η εκμηδένιση πλέον ολοκληρώνεται. Ό.π. σ. 48

¹¹⁵: ό.π., σ. 49

και της σωματικότητας σε συνείδηση. Εάν όμως θεωρήσουμε χωριστά την διάνοια από την ενόραση, τότε η πρώτη προσκρούει σε αδιέξοδο αφού βασίζεται στα λογικά σχήματα της κατανόησης και κατ' επέκτασιν της ερμηνείας που είναι όμως στατική και χωρίς ζωή, ενώ η ενόραση επειδή βασίζεται στο ένστικτο, στη διαίσθηση και στην κίνηση προσφέρει μια αυθεντική γνώση που έχει σχέση με τα φαινόμενα της ζωής και της εξέλιξης που ευρισκόμενα εκτός της διάνοιας κατορθώνουν να προσεγγίσουν την ουσία της πραγματικότητας, το πραγματικό ον. Στο εννοιολογικό σχήμα του Καζαντζάκη τα εκφραστικά μέσα δια των οποίων προσεγγίζει εννοιακά την διαίσθηση και το ένστικτο, αποτελούν ο μύθος και η συμβολική γραφή που επειδή εμπεριέχουν τον Λόγο και τη γλώσσα, εξωτερικεύουν τις βαθύτερες συλλήψεις του νου, απέχοντας όμως από τα λογικά στοιχεία, γεγονός το οποίο προσδίδει διαφορετικές και ποικίλες ερμηνείες, διαφορετικές όψεις και προοπτικές και παρ' όλο ότι δεν είναι μοναδικές, αν και υποκειμενικές, αποτελούν "κωδικοποιημένα" συστήματα επικοινωνίας με αρχέγονο όμως και ουσιαστικό τρόπο με τους ανθρώπους. Επειδή δε ο εννοιακός τρόπος επικοινωνίας ταυτίζεται με την συνείδηση που έχει προέλθει όμως από την ζωτική δύναμη της μετουσιωμένης ύλης, έχομε τον μπερξονικό συνειδησιακό χρόνο ή άλλως την "δημιουργική ψυχή" και τον οργανικό μύθο που προβάλλεται στο Καζαντζακικό έργο μετασηματισμένος και ανασηματοδοτημένος, ούτως ώστε να δημιουργεί καινούριες προοπτικές του αρχικού ιστορικού προτύπου. Έτσι η ιστορία του Κολόμβου μετασηματίζεται σε οργανικό μύθο μέσω της Καζαντζακικής τέχνης και οδηγεί σε μια νέα μεταφυσική που στηρίζεται όχι απλώς στη διάνοηση αλλά σε άλλες βαθύτερες και διαισθητικότερες γνωστικές δυνάμεις του ανθρώπου. Ο Καζαντζακικός υπερήρωας Κολόμβος δια του Μπερξονισμού είναι ο «εξελικτικός οργανισμός»¹¹⁶ δια μέσου του οποίου περνά σαν ρεύμα η γενετική ενέργεια της ζωής που προέρχεται από την ζωτική δύναμη της μετουσιωμένης ύλης, «στην ανάβαση της προς την συνείδηση και την υπερσυνείδηση».¹¹⁷ Παράλληλα δε με τον οργανικό μύθο, «ο Χριστόφορος Κολόμβος» είναι πλήρης ποιητικών εικόνων και συμβόλων που συμβάλλουν κατά πολύ στην λειτουργικότητα του έργου αφού είναι πολυδιάστατες και γεμάτες πολλαπλές σημασίες εξωτερικεύοντας έτσι επιπροσθέτως τις μυστικές εννοιακές εμπειρίες του. Η συνείδηση των Καζαντζακικών ηρώων ή η υπερσυνείδηση, είναι σύμφωνα με την φιλοσοφία του Μπερξόν η έδρα της βούλησης για Ζωή και παράλληλα αποτελεί μια «απαίτηση για δημιουργία [...] ενώ με τα γενικότερα ψυχομεταφυσικά διδάγματά του [...] πιστεύει ότι η

¹¹⁶: ό. π., σ. 53

¹¹⁷: ό. π., σ. 53

εξέλιξη που συντελέστηκε μέσω εκατομμυρίων ανθρώπων και μέσω άπειρων μονοπατιών αποτελεί την ύψιστη και ακαταμάχητη από κάθε νομοτέλεια έμπρακτη μαρτυρία της βούλησης της Ζωής για τη Ζωή». ¹¹⁸ Με τον «μπερξονικό δε ιδεαλιστικό μηχανισμό κοσμικής αισιοδοξίας» ¹¹⁹ που θέτει σε εφαρμογή ο συγγραφέας παρέχεται η δυνατότητα «δημιουργικής εξέλιξης» σε όλες ανεξαιρέτως τις εκφάνσεις της Ζωής.

Επιπλέον η συνείδηση του είδους (Ανθρώπου) παίρνοντας ώθηση μέσα από την κοσμική ζωή δια της ζωτικής δύναμης (élan vital) θέτει, ως ελεύθερο ον που είναι, σε λειτουργία ορισμένες «θεϊκές δυνάμεις» μεγιστοποιώντας έτσι την λανθάνουσα θεϊκή φύση του που ισοδυναμεί με την απόλυτη ελευθερία και την Ανθρωπιά, η δε φυσική προσταγή για πρωτοβουλία ελευθερίας είναι στα πλαίσια του Καζαντζακικού εννοιολογικού χώρου μια ρασιοναλιστική παράθεση στο ρυθμό της οποίας πρέπει σύμφωνα με τον συγγραφέα να προσαρμόσουμε το ρυθμό της μικρής μας ζωής. Σύμφωνα με τον Peter Bien στην ανάλυσή του για τον “Χριστόφορο Κολόμβο”, το έργο γράφτηκε από τον Καζαντζάκη προκειμένου να καταθέσει τα προσωπικά του βιώματα για την κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα μεταξύ των ετών 1944- 1949 που περιλάμβανε την αποχώρηση των Γερμανών και τον τραγικό εμφύλιο. «Το έργο περιλαμβάνει αρχικά το όνειρο ενός ταξιδιού σε έναν “νέο κόσμο” [...] αλλά η πραγματοποίηση του ονείρου συνιστά και την άρνησή του· αντί για τον παρθένο παράδεισο που είχε ονειρευτεί ο Κολόμβος δημιουργεί μια κόλαση σκλαβιάς, δυστυχίας [...] το έργο περιγράφει αυτά που συνέβησαν στην Ελλάδα μεταξύ 1944-1949». ¹²⁰ Κατ’ άλλους όμως μελετητές το έργο δεν συνιστά καθόλου την περιγραφική απεικόνιση των δεινών της Ελλάδας κατά τα ταραγμένα εκείνα έτη, αλλά μέσα από τα διερευνητικά υπαρξιακά μονοπάτια της σκέψης του συγγραφέα, θέλει να καταγράψει την δύναμη της θέλησης, της ανθρώπινης βούλησης και της αποτελεσματικής επιβολής της πάνω στα πράγματα, που στέφεται είτε από επιτυχία είτε από αποτυχία όπως σε άλλες τραγωδίες του συγγραφέα, χωρίς αυτό να έχει σημασία, γιατί στο βάθος η αποτυχία συνιστά ένα είδος επιτυχίας, όπως και η προσπάθεια του ήρωα να «σηματοδοτήσει [...] με κάποιο θετικό τρόπο τη ζωή και τις αποφάσεις της». ¹²¹ Στην προκειμένη περίπτωση το εγχείρημα του Κολόμβου στέφεται από επιτυχία και συμβολίζει εκτός των άλλων την ατέρμονη

¹¹⁸: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η Ποίηση της Ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, σ. 246

¹¹⁹: *ό.π.*, σ. 246

¹²⁰: Peter Bien: *N. Καζαντζάκης, Η Πολιτική του πνεύματος*, τ. Β’, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 441

¹²¹: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 504

προσπάθεια υλοποίησης των αρχικών οραματικών συλλήψεων του ανθρώπου που μέσα από την πολυπλοκότητα της πράξης, κατορθώνει, ενοφθαλμίζοντας παράλληλα την ιδέα στη φαντασία και στη συνείδηση και των άλλων ανθρώπων, να προσεγγίσει τον σκοπό του και τα όνειρά του.

Το όλο όμως εγχείρημα χαρακτηρίζεται από μια τραγική αξιοπρέπεια, από μυθική δύναμη και εν τέλει από υπέρβαση του ρεαλισμού, αναγόμενο έτσι σε αιώνιο σύμβολο που αποκτώντας μια κοσμική διάσταση και μια ηθική Δύναμη που είναι η βούλησή του, πραγματοποιεί μια ιεραρχική ανάβαση προς μια «ενιαία ελευθερωτική προσπάθεια (Γίγνεσθαι)»¹²² αποδεικνύοντας ότι η λύτρωση που ονομάζεται αλλιώς και Μεσσίας ή Μεσσιανισμός, εξαρτάται από τις ανθρώπινες πράξεις και πηγάζει, δημιουργείται από αυτές.

Ο Καζαντζακικός ήρωας, προκειμένου να υπερβεί την υπαρξιακή του απελπισία και θέτοντας σε εφαρμογή την ελεύθερη βούλησή του τείνει προς την Σωτηρία δια της μυστηριώδους αυτής ζωτικής δύναμης μέσω της κίνησης, της σύνθεσης, της ετερογένειας, της αυτογνωσίας και της αθανασίας. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζεται από έναν ρυθμό, τον ρυθμό της ενόρασης και της βούλησης ή καρδιάς όπως ποιητικά ονομάζεται και είτε ανθρωπολογικός είναι είτε μεταφυσικός οδηγεί προς την Λύτρωση και την Σωτηρία τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό και κοσμικό επίπεδο δια της ιεραρχικής ανάβασης προς το ελευθεροποιόν “γίγνεσθαι”. «Η πνευματική γιγνομενολογία του (Θεολογία) έχει για Θεό το είδος (άνθρωπο, συνείδηση) και την πράξη (ιστορία) και σ’ αυτόν τον Θεό στρέφει τον απελπισμένο και αποδυναμωμένο ηθικά άνθρωπο της εποχής του».¹²³

Το Μεσσιανικό κήρυγμα του Χριστόφορου προς τον Ηγούμενο αποδεικνύει τις πνευματικές προθέσεις και τις ιδεολογικές εξάρσεις του συγγραφέα. «Δεν υπάρχουν αμαρτίες, άγιε Ηγούμενε, όχι δεν υπάρχουν αμαρτίες· υπάρχουνε μονάχα αμαρτωλοί· κι εγώ ό,τι αμαρτία κι αν κάνω, απομένω πάντα αγνός, καθαρός σαν τη φλόγα [...] η αμαρτία είναι κι αυτή στη δούλεψη του Θεού [...] είμαι ο καινούριος Μωσής, κι ο Ατλαντικός είναι η έρημός μου κι ετούτη η τσούρμα που φοβάται και λαχάνιασε είναι ο λαός μου [...] το πρόσωπό μου άλλαξε, λίγνεψε. Έγινε απαράλλαχτο με του Θεού. Γι’ αυτό μάχουμαι οι άνθρωποι να μου μοιάσουν. Γι’ αυτό δε λυπούμαι το λαό μου που περνάει την αρμυρή

¹²²: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η ποίηση της ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, σ. 250

¹²³: ό.π., σ. 248

τούτη έρημο και φωνάζει. Ας φωνάζει· κάθε ψυχή για να σωθεί, πρέπει να περάσει μια έρημο· κάθε λαός».¹²⁴ Ο νέος Θεός λοιπόν που βρήκε ο Καζαντζάκης στην φιλοσοφία του Μπερξόν και που απεικονίζει στο έργο του είναι αυτή η εξελικτική πορεία του Κολόμβου. Ο Χριστόφορος δια της πρωτογενούς ουσίας του που επέβαλε με την πήξη της την ζωή του, την μετέτρεψε, μετά την μετουσίωσή της, σε δημιουργική ενέργεια· η επιβολή δε των πράξεών του προήλθε από την ελεύθερη βούλησή του που δεν υπόκειται σύμφωνα με την Μπερξονική θεωρία σε κανέναν ντετερμινισμό, αλλά αυτές οι πράξεις είναι ελεύθερες διότι εκφράζουν την ενδόμυχη εσωτερική του κατάσταση, που δεν είναι σταθερή αλλά ρευστή, άμεση και μεταμορφώσιμη και υπόκειται στην ετερογένεια και στην ποιότητα του χρόνου· σαν ρευστή και μετουσιωμένη που είναι συνιστά την λεγόμενη “δημιουργική εξέλιξη” της ψυχής που εκφεύγει κάθε ντετερμινιστικής αιτιοκρατίας, αφού όλες οι στιγμές της είναι ανομοιόμορφες, επειδή κάθε αιτία κατά την μεταλλαγή της δεν είναι ποτέ η ίδια, επομένως και το επιφερόμενο αποτέλεσμα είναι πάντα διαφορετικό. Μόνον οι πράξεις που αφορούν στις κοινωνικές, επαγγελματικές ή επιστημονικές ενασχολήσεις είναι προβλέψιμες στην ομοιογενή έκτασή τους διότι υπόκεινται σε νόμους και είναι μη ελεύθερες, ενώ οι άλλες που εκφράζουν «την πιστή και ολοκληρωτική έκφραση του αληθινού εγώ»¹²⁵ και την εσωτερική υπόσταση ανεξαρτήτως ποσότητας, ομοιογένειας και χώρου συνιστούν την κίνηση, την εξέλιξη, την δημιουργία, το ζωικό ανεύρυσμα, την “élan vital”. «Υπάρχει τουλάχιστον μια πραγματικότητα, την οποία όλοι συλλαμβάνουμε εκ των έσω με την ενόραση και όχι με την απλή ανάλυση. Είναι το καθαρό μας πρόσωπο στη ροή του διάμεσου του χρόνου. Είναι το εγώ μας που διαρκεί».¹²⁶

¹²⁴: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος*, θέατρο, τ. Γ'. τραγωδίες με διάφορα θέματα, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998 (ανατ. της εκδ. του 1956), σ. 265,266,267

¹²⁵: Peter Bien: *Ν. Καζαντζάκης, η πολιτική του πνεύματος*, τ. Α' , Πανεπ. Εκδ. Κρήτης. Ηράκλειο 2001, σ. 56

¹²⁶: Henry Bergson: *Εισαγωγή στην μεταφυσική*, μτφρ. Νίκος Μακρής, εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2006, σ. 24. Σύμφωνα με τον ίδιο, το πλήθος των σθεναρών πράξεων, των εσωτερικών τάσεων και των κινητικών συνηθειών του εσωτερικού εαυτού, του “εγώ” όταν προσανατολίζονται από έξω προς τα μέσα, συνθέτουν μια κυκλική διευρυνόμενη επιφάνεια, που ενώ εξαφανίζεται βαθμιαία από τον εξωτερικό κόσμο, τείνει στον πιο ενιαίο και συνεκτικό βάθος του “εγώ” σαν μια συνέχεια ροής, η οποία παρ’ όλο ότι δεν όμοια με τίποτε άλλο ρευστό, εν τούτοις αρχικά παρουσιάζεται σαν μια συνεχής διαδοχή καταστάσεων που αλληλοεισχωρούν μεταξύ τους σε μια συνεχή εξέλιξη, χωρίς βέβαια να είναι ταυτόσημες, σαν τις χιλιάδες αποχρώσεις και διαβαθμίσεις ενός ανεπαίσθητου φάσματος, που ενώ κατ’ αρχήν λόγω της συνεχούς ροής και της ενότητας, πολλαπλότητας και διαιρετότητας που μπορεί να είναι πεπερασμένη ή άπειρη, παρουσιάζονται ως συνδεδεμένες μεταξύ τους, ως έννοιες που εξυπηρετούν στην ουσία εν τω βάθει επιστημονική ανάλυση του αντικειμένου, τελικά δεν μπορούν να υποκαταστήσουν την ενόραση, δηλαδή τη μελέτη του αντικειμένου σε ό,τι πιο ουσιώδες και ιδιαίτερο έχει η φύση του. Αυτή η μελέτη είναι κατά τον Μπερξόν η μεταφυσική που οφείλει να υπερβεί τις έννοιες για να φθάσει στην ενόραση, ό. π. ,σ. 25,26,28,29,30.

2.2 Η αλληλεξάρτηση του έργου με τον ψυχολογικό κόσμο του συγγραφέα και του θεατή - αναγνώστη

Ο “Χριστόφορος Κολόμβος” όπως και κάθε θεατρικό ή λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από την προσωπικότητα, τον υποκειμενισμό ή την αποβλεπτική πραγματικότητα του συγγραφέα, ούτε εκτός της φύσης της δημιουργικής λογοτεχνικής του διαδικασίας και των βιογραφικών του περιστάσεων, οι δε ήρωες ή στην προκειμένη περίπτωση ο ήρωας, προκειμένου να κατανοηθεί και να αναλυθεί, θα ήταν χρήσιμο να χρησιμοποιηθούν κάποιες μέθοδοι ή εργαλεία της ψυχολογίας. Βέβαια οι κλασσικές ψυχολογικές προσεγγίσεις που προκύπτουν από τις αντίστοιχες κατευθύνσεις και ρεύματα της ψυχολογίας έχουν ως προδρόμους τους αναλυτές εκείνους που είναι εκπρόσωποι της ρομαντικής ιδεολογίας του 19^{ου} αιώνα και θεωρούν ότι οι μυθολογοπλαστικές εκφράσεις απορρέουν κυρίως από την ψυχική, πνευματική και συναισθηματική κατάσταση του συγγραφέα τους και αντικατοπτρίζουν τα προσωπικά οράματα και τις εμπειρίες του, πολλά δε από αυτά περιέχουν σπέρματα της κλασσικής φροϋδικής ψυχαναλυτικής θεωρίας. Οι προσεγγίσεις αυτού του είδους που το κέντρο βάρους τους αποτελούν η ιδιοσυγκρασία, η προσωπικότητα και οι συνειδητές και ασυνειδητές διαδικασίες της δημιουργικότητας του συγγραφέα, αποτελούν τις λεγόμενες εκφραστικές προσεγγίσεις και εναλλακτικά ονομάζονται επίσης και προσεγγίσεις της «κριτικής της συνείδησης» ή «Σχολή της Γενεύης» επειδή οι περισσότεροι εκπρόσωποί της δίδαξαν στο αντίστοιχο Πανεπιστήμιο. Έτσι στο θεατρικό ή και στο λογοτεχνικό έργο προέχει και αντικατοπτρίζεται ο «βίόκοσμος» του συγγραφέα, η συνείδησή του σε όλη της την καθημερινότητα που δεν αποτελείται μόνον από τις εμπειρίες και τον βιογραφικό του εαυτό αλλά ενσαρκώνει όλον τον νοητικό και ψυχικό κόσμο του καθώς και τον αποβλεπτικό του ορίζοντα, αντιτίθεται δε στις αντικειμενικές και θετικιστικές προσεγγίσεις του φορμαλισμού όσο και στις ευρύτερες ιστορικιστικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις. Ο δε θεατής ή ο αναγνώστης προκειμένου να προβεί στην διαδικασία της πρόσληψης πρέπει να θέσει σε λειτουργία την διαδικασία της “ενσυναίσθησης” και της “ταύτισης”, ούτως ώστε η ίδια του η συνείδηση να γίνει η συνείδηση του συγγραφέα μέσα σε μια κατάσταση απόλυτης προσήλωσης και δεκτικότητας. Αυτού του είδους η προσέγγιση που περιγράφεται επίσης ως “συνείδηση της συνείδησης κάποιου άλλου” προέρχεται από την φιλοσοφική θεωρία της “φαινομενολογίας” του Γερμανού φιλοσόφου Edmund Husserl (1859- 1938), του οποίου μαθητής υπήρξε ο Martin Heidegger που αργότερα ανέπτυξε μια δική του θεωρία αντίθετη προς το περιεχόμενο της θεωρίας του δασκάλου του.

Συγκεκριμένα ο Heidegger κατά την μακρόχρονη διάρκεια των φιλοσοφικών του αναζητήσεων, έκανε την περίφημη στροφή με την ολοκληρωτική κατίσχυση της μεταφυσικής σκέψης που είχε εδραιωθεί στο Πλατωνικό έργο, αλλά είχε εμφανιστεί και ως δυνατότητα ήδη στους προσωκρατικούς. Όμως ο προβληματισμός του για ζητήματα μεταφυσικής υπήρξε μεγάλος, υπήρξε πληθώρα έργων του σχετικά με τις θεμελιώδεις έννοιες αυτής, όπως η προέλευση, η ιστορία της, οι εσωτερικές αντιφάσεις και αντινομίες που εμπερικλείει και ο εντοπισμός της στην Νιτσεϊκή σκέψη.

Εκτός αυτού, πέραν της μεταφυσικής που αμφισβητεί αλλά περιγράφει ως υπερβατική πορεία των όντων προς το «μηδέν», αναφέρεται και στην ελευθερία και στην συμβολή της ποίησης σε αυτήν, όπου ο άνθρωπος μακράν της απλής λεκτικής απόφασης οδηγείται δια αυτής(της ποίησης) στην καθαρότητα της γνωστικής πραγματικότητας, στον αναστοχασμό και στην κριτική πραγμάτευση. Στο έργο του “Είναι και Χρόνος” ο Heidegger φαντάζεται τη γη ως έναν ελάχιστο κόκκο άμμου ανάμεσα στο αχανές διάστημα, στην επιφάνεια του οποίου υπάρχει το σύνολο των έλλογων όντων που η διάρκεια ζωής τους δεν καλύπτει ούτε μια κίνηση του δείκτη των δευτερολέπτων. Στο ίδιο έργο τίθεται ο προβληματισμός του: «Γιατί να υπάρχουν τα όντα και όχι το τίποτε;»¹²⁷ Αντίθετα η «φαινομενολογία» του Husserl βασίζεται στην διερεύνηση των φαινομένων μέσω της συνείδησης και υπήρξε ο προάγγελος της ανάπτυξης του υπαρξισμού.

2.3 Χαρακτηριστικά της αφηγηματικής σκέψης του Καζαντζάκη στο έργο

Η διαδικασία της αφήγησης έχει σαφώς ψυχολογικά ερείσματα και αναμφισβήτητα θεωρείται ως ένας από τους θεμέλιους λίθους της ψυχολογίας και κάθε αφήγηση και ιστορία έχει μια οντολογική υπόσταση που συνδέεται με τη φαντασία και τις ανακατασκευές της μνήμης. Οι δραματικές πράξεις του έργου με τις αντίστοιχες νοηματοδοτήσεις συμβαίνουν σε ένα ανοικτό και δυναμικό πλαίσιο που έχει σχέση με την δημιουργικότητα του συγγραφέα, τις εκφραστικές του ικανότητες και τις δυνατότητες του “γίνεσθαι”, είναι μέρος της ανθρώπινης φύσης και αντικατοπτρίζει τις γνωσιακές του διαδικασίες που συνετέλεσαν στη συγκρότηση της συνείδησης και της ταυτότητάς του.

Η δομή της αφήγησης του έργου, μιας και πρόκειται για τραγωδία, ενώ ξεκινά ως προοδευτική με κατεύθυνση της κίνησης προς ένα σκοπό, στη συνέχεια γίνεται παλινδρομική με κατεύθυνση αντίθετη προς την αρχική, αφού ο Χριστόφορος

¹²⁷: Μάρτιν Χάιντεγκερ: *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, εισαγωγή, μετάφραση, επιλεγόμενα Χρήστου Μαλεβίτση, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1973, σ. 34, 35.

Κολόμβος, αν και ανακάλυψε τη Νέα Γη, στο τέλος ξεσπά σε λυγμούς αλυσοδεμένος εκεί από όπου ξεκίνησε. Ο τραγικός δηλαδή ήρωας παρά τον αγώνα του, στο τέλος ηττάται. Ο Καζαντζάκης διαμόρφωσε τον Κολόμβο πέρα από την ιστορικότητα της μορφής του, ως έναν χαρακτήρα φορτισμένο και εμποτισμένο με νόημα, με πλήθος σημασιών που στο τέλος παίρνει τα ηνία και κατευθύνει την ιστορία εκεί όπου αυτός επιθυμεί δημιουργώντας σχέσεις πραγματικής επικοινωνίας με τα άλλα πρόσωπα του έργου με έναν τρόπο που σκιαγραφεί την πραγματικά υφιστάμενη διαλογικότητα μεταξύ αυτού και του συγγραφέα. Έτσι αποκλείεται ο εγκλωβισμός μέσα στο κείμενο και αντ' αυτού επικρατεί η πολυφωνία ως αδιαπραγμάτευτη αντίθεση στις αρχές του στρουκτουραλισμού. Επιπλέον με την διαμεσολάβηση του ήρωα επιτυγχάνεται η σύνδεση μεταξύ της ζωής και της τέχνης και ο θεατής ταυτιζόμενος με τον ήρωα συμμετέχει στο γεγονός της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η αφήγηση του Καζαντζάκη στο έργο εκφράζει μια τραγική ιστορία γεμάτη μυστήριο και είναι συγκινησιακή, μεταφορική και μεταφυσική· ουσιαστικά εκφράζει την ενδόμυχη κατάσταση του συγγραφέα που ενδιαφέρεται για την δραματική πορεία του ήρωα και σίγουρα εδράζεται στην συναισθηματική εμπλοκή τόσο του ίδιου όσο και του θεατή και στην ενσυναίσθηση και εμβαθύνοντας στην κατάσταση του ήρωα εκφράζει τους βιωματικούς, υπαρξιακούς και υποκειμενικούς προβληματισμούς του.

Το μυστήριο και οι μεταφορές που χρησιμοποιεί, όπως και η παραδοξότητα ορισμένων αποκαλύψεων, μαρτυρά επίσης και την φαντασιακή εμπλοκή του που εμπεριέχει και ψήγματα του πραγματικού και περιλαμβάνει είτε καθαρά φαντασιακές μορφές, όπως του Χριστού, της Παναγίας, των Αγγέλων, είτε φαντασιακά αντίγραφα προσώπων ή αντικειμένων όπως είναι τα υπόλοιπα πρόσωπα και τα αντικείμενα του έργου που συμπεριφέρονται σαν να είναι πραγματικά παρόντα. Στο θέμα της φαντασίας και της φαντασιακής εμπλοκής του συγγραφέα και σύμφωνα με τον Coleridge που επηρέασε τον Καζαντζάκη όπως και άλλοι στοχαστές της διάνοησης που αναφέρονται παραπάνω, γράφει «για την αυτο-εμπειρία της διάνοιας την ώρα της νοητικής λειτουργίας και συνεχίζει: Υπάρχουν οπωσδήποτε δύο δυνάμεις που ενεργούν και που- σε σχέση η μια με την άλλη- είναι και ενεργητικές και παθητικές.

Αυτό όμως είναι αδύνατο χωρίς τη μεσολάβηση μιας ικανότητας που είναι μαζί και ενεργητική και παθητική. Στη φιλοσοφική γλώσσα, είμαστε υποχρεωμένοι να αποκαλέσουμε την μεσολαβητική αυτή ικανότητα- σε όλη της την κλίμακα και όλες της

2.4 Ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου βάσει της Φροϋδικής θεωρίας

Όπως είναι γνωστό, σύμφωνα με την θεωρία του Freud, ο ψυχισμός του ανθρώπου διαιρείται σε τρία μέρη: το Αυτό (Id), το Υπερεγώ (Superego) και το Εγώ (Ego). Στον καλλιτέχνη ή ειδικότερα στον συγγραφέα συμβαίνουν διάφορες συγκαλύψεις και μεταμφιέσεις των ασύνειδων επιθυμιών του που βρίσκονται κυρίως στο Αυτό (Id) βάσει κάποιων μηχανισμών άμυνας αλλά κυρίως βάσει της λεγόμενης «μεγαλοφυΐας» του, ούτως ώστε να μετατρέπει τις ενστικτώδεις αυτές επιθυμίες σε έργα τέχνης. Κατ' αρχήν οι μηχανισμοί άμυνας που είναι βασικά η προβολή, η συμπύκνωση, η μετάθεση και ο συμβολισμός, χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα με έμφαση κυρίως στη μετάθεση και στον συμβολισμό, διότι θέλει να συγκαλύψει με τρόπο πειθαρχημένο και συγκροτημένο, ικανοποιώντας υψηλότερους στόχους, τα απωθημένα αντικείμενα των βαθύτερων επιθυμιών του υποκαθιστώντας τα με άλλα ανώτερα, υψηλότερα και ηθικότερα, με σκοπό όχι μόνον να ικανοποιήσει το φαντασιακό δυναμικό του αλλά και τις υπαρξιακές, πνευματικές και ψυχικές ανάγκες τόσο του ίδιου όσο και των αναγνωστών και θεατών του έργου του. Βέβαια ο Καζαντζάκης δεν διαπνέεται από αισιόδοξες αντιλήψεις εξέλιξης αλλά μάλλον από μάταιες προσδοκίες και άπιαστα ιδανικά όπως οι πεσιμιστές ήρωές του και συγκεκριμένα ο Χριστόφορος που, παρά την επιτυχία της ανακάλυψης της Νέας Γης, στο τέλος αποδέχεται το «τρομακτικό κενό» που ελλοχεύει πίσω από την πίστη του. Με τις δημιουργικές όμως διαδικασίες ο συγγραφέας κατορθώνει εν μέρει τουλάχιστον και προσωρινά να ξεπεράσει τις προσωπικές του συγκρούσεις και απωθήσεις, αν και ουσιαστικά πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που κατασκευάζει ένα υποκατάστατο εαυτού προκειμένου να ξεπεράσει τα υπαρξιακά του κενά και την αίσθηση του «τίποτε», κρατώντας όμως μια υπερηφάνεια και μια αγέρωχη στάση μπροστά στην συνεπαγόμενη από τον μηδενισμό οδύνη.

¹²⁸: R. L. Brett: *Φαντασίωση και φαντασία*, μτφρ. Ιουλιέτα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, εκδ. Methuen & Co Ltd, Ερμής, Αθήνα 1973, Α' Ανατύπωση 1986, σ. 61. Ο Coleridge διατύπωσε αυτήν την άποψη επηρεασμένος από την φιλοσοφία του Kant και του Schelling και αυτό αναφέρεται στην «Λογοτεχνική Βιογραφία» του στην οποία διακρίνει την πρωτογενή και την δευτερογενή φαντασία. Η πρώτη βοηθά στην αντίληψη των αντικειμένων και στον σχηματισμό εννοιών, ενώ η δεύτερη συνδέεται με την «ιδέα» και διακηρύττει ο ίδιος ότι «η – ιδέα- με την υψηλότερη έννοια της λέξης δεν μπορεί να αποδοθεί παρά με ένα σύμβολο. Η δευτερογενής φαντασία του Coleridge συμφωνεί με το τρίτο επίπεδο φαντασίας του Kant, την “αισθητική φαντασία” που εξυπηρετεί τον Λόγο και εφοδιάζει τον Νου με ιδέες που, σύμφωνα πάλι με τον Kant, διαιρούνται σε δύο κατηγορίες: στις Ρασιοναλιστικές ιδέες που είναι εννοιολογικές και στις Αισθητικές ιδέες που μπορούν να αποκαλεστούν και Σύμβολα. Έτσι η Αισθητική φαντασία μεσολαβεί μεταξύ του Λόγου και της Αντίληψης μέσω των Συμβόλων», του ίδιου, ό. π., σ. 62, 63».

Όμως με το έργο του κατορθώνει να λειτουργήσει σε επίπεδο διϋποκειμενικότητας δίνοντας στον θεατή την λύτρωση και την ανακούφιση από την άντληση των δικών του ασυνείδητων πηγών ικανοποίησης που χωρίς την τέχνη του έργου θα ήταν απροσπέλαστες. Δομώντας το έργο του ο Καζαντζάκης κατορθώνει να ανασύρει από το υποσυνείδητό του τις «καθλώσεις» που είχαν δημιουργηθεί από προηγούμενες επιθυμίες και να τις μετουσιώσει φαντασιακά σε άλλα αντικείμενα ή πρόσωπα που κατά κάποιον τρόπο ομοιάζουν με τα αντικείμενα ή πρόσωπα των πρώτων «καθλώσεων» του, ο δε θεατής απελευθερώνοντας τις ασυνείδητες επιθυμίες και δυνάμεις του, απελευθερώνει ουσιαστικά το Εγώ του, που σε αντίθετη περίπτωση θα αποτελούσε τροχοπέδη για κάθε δημιουργική εξέλιξη ή ενέργεια. Επίσης οι διάφορες στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας αλλά και ο ήρωας προκειμένου να αντιμετωπίσει τις εντάσεις που απειλούν τις αξίες του, όπως είναι η μετουσίωση, η προβολή, η εκλογίκευση και η απομόνωση, οδηγούν στην υπέρβαση των υποσυνείδητων και ενστικτωδών δυνάμεων που καταπιέζουν την πνευματικότητά τους, αναγόμενες έτσι σε αξίες που ιδεοποιούν την πραγματικότητα. Όσον αφορά στο «Εγώ» «που περιλαμβάνει τους μηχανισμούς άμυνας του ατόμου, τους τρόπους δηλαδή με τους οποίους αυτό επιχειρεί να συμβιβάσει τις εσωτερικές του συγκρούσεις [...] εξασφαλίζοντας για τον εαυτό του κάποιο βαθμό προσαρμογής με τις περιορισμένες δυνατότητες της εξωτερικής πραγματικότητας»¹²⁹ συμβαίνει στην περίπτωση του Καζαντζάκη να καταδικάζεται από το υπερευαίσθητο και ιδανικό Υπερεγώ λόγω των θλιβερών αλλά και τρομακτικών βιωμάτων της παιδικής του ηλικίας που εντάσσονται σε μια περίοδο ισχυρών ανακατατάξεων τόσο σε αξιακό επίπεδο όσο και σε επίπεδο ιστορικών μεταβολών που δημιούργησαν έναν αντιφατικό και διχασμένο κόσμο. Η εποχή στην οποία γεννήθηκε ήταν ταραγμένη από ανακατατάξεις και μετασχηματισμούς, σε μια περίοδο απελευθερωτικών αγώνων και συνεχούς διαμάχης μεταξύ Κρητικών και Τούρκων, χριστιανών και μουσουλμάνων και με μοναδικό χρέος την απελευθέρωση της πατρίδας από τους κατακτητές, αλλά και σε περίοδο έντονης πολιτισμικής παρακμής που χαρακτηριζόταν από πεσιμιστικό ιδεαλισμό, με έντονη όμως ρευστότητα και χωρίς διακριτά στοιχεία, αφού η ταυτόχρονη σχεδόν αποδοχή του ρεαλισμού και του Αντι-

¹²⁹: Μάριος Α. Πουρκός (επιμέλεια): *Λογοτεχνία, Διαλογικότητα, ψυχολογία, Κριτικές προσεγγίσεις*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα 2011, σ. 60. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι εσωτερικές συγκρούσεις συμβαίνουν ανάμεσα στις εγωιστικές ή ναρκισσιστικές απαιτήσεις του *id* και τις επιταγές του Υπερεγώ και είναι ένας δύσκολος συμβιβασμός για το άτομο μεταξύ τριών αρχών: της αρχής της ηδονής, με βάση την οποία λειτουργεί το *id*, της αρχής των πρέπει και δεν πρέπει, που δομούν το λειτουργικό σύστημα του *Superego* και της αρχής της πραγματικότητας, πάνω στην οποία βασίζεται το *ego*, του ίδιου ό. π. σ. 60.

ρεαλισμού, η παλινόστηση του ιδεαλισμού μαζί με την κρίση της αστικής κοινωνίας και των αξιών της, η νεοελληνική παράδοση του αστικού ρεαλισμού, ο επιστημονισμός και ο θετικισμός, όλα αυτά μαζί δημιούργησαν μια σύγκρουση και μια ρευστότητα, ενώ στην συνείδηση του Καζαντζάκη η πρόσληψη του Ρομαντισμού και «το ρομαντικό κίνημα είχε ταυτιστεί χονδρικά ως μια δράκα υπερευαίσθητων και αιθεροβαμόνων ποιητών»¹³⁰ και διεπίστωνε ότι ζούσε σε ένα πολιτισμικό κλίμα που έμοιαζε με τον Μεσαίωνα όπου ούτε η προηγούμενη παράδοση είχε εξαφανισθεί, ούτε η μέλλουσα ανακατάταξη δεν είχε ακόμη εμφανισθεί. Επιπλέον, η καθημερινή βία από τις σφαγές των ορθόδοξων χριστιανών από τους μουσουλμάνους και οι ηρωικοί αγώνες των υπόδουλων Κρητικών τραυμάτισαν αθεράπευτα την ψυχή του. Έτσι η ιδέα της ελευθερίας, ο ηρωισμός, ο πόθος της ανεξαρτησίας, αλλά και το αδικαίωτο και παράλογο της ύπαρξης, η μεταφυσική αγωνία, η ματαιότητα των ενεργειών, άφησαν ανεξίτηλα το αποτύπωμά τους στον ψυχισμό του. Έτσι «αρχίζει να πραγματοποιείται το φαινόμενο της ψυχικής προβολής που χαρακτηρίζει το έργο του Καζαντζάκη [...] καθώς ο ίδιος δεν είναι πολεμιστής, ούτε ζει στην ηρωική εποχή των προγόνων του μεταφέρει το εννοιολογικό φορτίο της ελευθερίας σ' ένα καθαρά διανοητικό επίπεδο».¹³¹ Με τον μηχανισμό της προβολής μετατρέπει τον αγώνα για ελευθερία σε πάλη μεταξύ καλού και κακού, μεταξύ του πνεύματος και της ύλης, ενώ σε ένα υποκειμενικό και ασυνείδητο επίπεδο η πάλη αυτή οφείλεται στη διάσταση μεταξύ των δυο γονεϊκών προτύπων' του βίαιου και σκληρού πατέρα και της γαλήνιας και τρυφερής μητέρας και σε αυτό συνηγορούν πέραν του διχασμένου οικογενειακού περιβάλλοντος, η συνειδητοποίηση της ευρύτερης παρακμής του πολιτισμού και η αίσθηση του κενού που του δημιουργεί το ανυπόστατο της θρησκείας και των μεταφυσικών υποσχέσεων μπροστά στην «ανακάλυψη του θανάτου και της απότομης και αναίτιας αντικατάστασης της ύπαρξης από την ανυπαρξία».¹³² Έτσι η σκέψη του βάσει του διπόλου καλό – κακό, πνεύμα – ύλη, ελευθερία – εθελοδοουλεία, μετατρέπεται σε δυϊστική, ενώ στη συνείδησή του επέρχεται ταύτιση του υποκειμενικού με το αντικειμενικό, για την ενοποίηση των οποίων αγωνίζεται στο έργο του, ενώ η αποκάλυψη του μεταφυσικού κενού τον οδηγεί στην απαισιοδοξία και στη μοναξιά, με αντιστάθμισμα την τάση για αιωνιότητα και αθανασία. «Είναι πολύ πιθανό το Εγώ να μην μπορεί να υποφέρει μόνιμα τον διαχωρισμό του ιδανικού Εγώ και να αναγκάζεται έτσι προσωρινά να παλινδρομεί [...] στο όνειρο και στη νεύρωση. Το αποκλεισμένο αυτό

¹³⁰: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 391.

¹³¹: Θεόδωρος Γραμματάς: *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα. Γιάννινα 1989, σ. 101

¹³²: 'Ο.π., σ. 98

Εγώ αγωνίζεται να περάσει τις πύλες που φρουρούνται από αντιστάσεις: στην υγιή, ξύπνια ζωή καταφεύγουμε σε ιδιαίτερα τεχνάσματα για να αφήσουμε το απωθημένο αυτό κομμάτι να περάσει προσωρινά στο Εγώ μας, παρακάμπτοντας τις αντιστάσεις και αποζητώντας την ηδονή». ¹³³ Σύμφωνα με τον Κάρολο Μητσάκη, ο Καζαντζάκης υπήρξε σε όλη του τη ζωή ένας αθεράπευτος “possédé” που δυναστευόταν από έναν έρωτα σπάνια για μια γυναίκα και πολύ πιο συχνά για μια Ιδέα, την οποία ενσάρκωνε στη Γη ένας μεγάλος μύστης ή προφήτης ή Άγιος. Όταν ήταν νέος, πριν ανέβει στην Αθήνα για σπουδές, γνώρισε στο Ηράκλειο μια νεαρή Ιρλανδέζα, δασκάλα της Αγγλικής γλώσσας, για την οποία ένοιωσε ιδιαίτερη φυσική έλξη και μετά από μια εκδρομή στον Ψηλορείτη όπου ολοκλήρωσε τη σχέση του μαζί της, κατατρυχόταν για τέσσερα ολόκληρα χρόνια από την γοητεία αλλά και την φρίκη του περιστατικού αυτού, σαν μια αρρώστια που υποτροπιάζει: «Ανέβηκα ακρόνυχτα τη σκάλα να μην τρίζει κι ακούσει ο πατέρας μου, έπεσα στο κρεβάτι· έτρεμα, πότε πετούσα φλόγες, πότε τουρτούριζα· θα είχα πυρετό [...] την άλλη μέρα, κατά το μεσημέρι που ξύπνησα, έτρεμα ακόμα. Τρεις μέρες βάσταξε η αγωνία ετούτη· [...] την τέταρτη μέρα, χωρίς να’ χω καθαρά σκοπό κανένα στο νου μου, τινάχτηκα από το κρεβάτι [...] πήρα την πένα κι’ άρχισα να γράφω [...] η Ιρλαντέζα δεν με τυραννούσε πια, είχε φύγει από μένα, είχε ξαπλώσει στο χαρτί, δεν μπορούσε πια να ξεκολλήσει από κει· γλύτωσα». ¹³⁴ Σύμφωνα πάλι με τον Freud, μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας τον παράγοντα της περιοδικής εξέγερσης του Εγώ κατά του Υπερεγώ και στις δύο περιπτώσεις της μελαγχολίας που μαζί με την μοναξιά βασάνιζε τον Καζαντζάκη της ψυχογενούς και της αυθόρμητης. Στην μεν αυθόρμητη το Υπερεγώ τείνει σε μια ιδιαίτερη αυστηρότητα που πολλές φορές έχει σαν αποτέλεσμα την παροδική άρση του, ενώ στην περίπτωση της ψυχογενούς μελαγχολίας «το Εγώ παροτρύνεται σε εξέγερση της κακομεταχείρισης που υφίσταται από το Ιδανικό Εγώ, σε περίπτωση ταύτισής του μ’ ένα αντικείμενο που έχει απορριφθεί». ¹³⁵

Γενικά η θεωρία της ψυχανάλυσης, ως απορρέουσα κυρίως από την ίδια της τη μορφή και από τον τρόπο που αναπτύχθηκε ξεκινώντας από φιλοσοφικές θεωρήσεις και στηριζόμενη σε προσωπικές εμπειρίες του ίδιου του Freud και των ασθενών του, αποδεικνύεται ως έχουσα μεγάλη αξία και εμβέλεια ακόμη και σήμερα, καθώς και η

¹³³: Σίγκμουντ Φρόυντ: *Ψυχολογία των Μαζών και Ανάλυση του Εγώ*, μτφρ. Κλαιίρης Τρικεριώτη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977, σ. 70

¹³⁴: Κάρολος Μητσάκης: *Η Κρητική Ματιά, Μελέτες για τον Ν. Καζαντζάκη*, Καπετάν Μιχάλης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 52, 53

¹³⁵: Σίγκμουντ Φρόυντ: *Ψυχολογία των Μαζών και Ανάλυση του Εγώ*, μτφρ. Κλαιίρης Τρικεριώτη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977, σ. 72, 73

πολυπληθέστερη από πλευράς λειτουργιών που την υπηρετούν, αν και από πολλούς αμφισβητείται ως προς την αποτελεσματικότητά της και από τις έννοιες που περιέχει που δύσκολα αποδεικνύονται, όπως η δομή της προσωπικότητας, το ασυνείδητο κτλ. Εξ ίσου όμως πολλοί είναι και αυτοί που τις υποστηρίζουν. Οι αντιστάσεις που αναπτύσσει το άτομο στην διαμάχη του μεταξύ του Εγώ και του Υπερεγώ είναι επίσης οι μεταβιβάσεις και οι αντιμεταβιβάσεις, που βάσει των τεχνικών που χρησιμοποιούνται, όπως ο ελεύθερος συνειρμός, η ανάλυση και η ερμηνεία των ονείρων, η ανάλυση παραπράξεων, η ύπωση κτλ., καθιστούν δυνατόν να απελευθερωθεί το άτομο από τις απωθήσεις στο ασυνείδητο. Ο Καζαντζάκης χρησιμοποιούσε πολύ τον συμβολισμό στο έργο του, όπως η αναγωγή του Χριστόφορου σε ήρωα- σύμβολο, τα θρησκευτικά σύμβολα στην εκκλησιά του Ατλαντικού, το αηδόνι και το κελάηδισμά του πάνω από το κεφάλι του, τα φτερά και τα δύο μεγάλα πουλιά που περνούν από πάνω του. «Η κατανόηση των συμβολισμών έχει ιδιαίτερη σημασία στη διαδικασία της ψυχανάλυσης, γιατί οι περισσότερες εμπειρίες θεωρείται ότι παίρνουν συμβολικό χαρακτήρα ιδίως όταν απωθούνται. Στον συμβολισμό δε αυτόν στηρίζεται ένα μεγάλο μέρος της προσπάθειας για ερμηνεία των ονείρων».¹³⁶ Ο ίδιος ο Freud είχε δηλώσει ότι η διαδικασία της ψυχανάλυσης έχει φιλοσοφικό χαρακτήρα διότι διερευνά διανοητικές διεργασίες, ο δε Καζαντζάκης είχε αναλυθεί ο ίδιος στην Βιέννη όπου έζησε και έδρασε ο Freud, από έναν μαθητή του, τον Στέγκελ, ο οποίος «είχε αποδώσει τη δερματίτιδα του προσώπου του σε ψυχολογικά αίτια και συγκεκριμένα σε σεξουαλικές απωθήσεις».¹³⁷ Σύμφωνα με τον ψυχίατρο – λογοτέχνη Αριστοτέλη Νικολαΐδη στο έργο του «Ο Στοχαστής Καζαντζάκης και το έπος του», η ψυχανάλυση διαπερνά όλο το έργο του Καζαντζάκη όπως επίσης και ο μανδύας του ασκητισμού και του μυστικισμού του υποκρύπτει αρχαϊκές σαδομαζοχιστικές τάσεις, ενώ η επιθετικότητα που συναντάται σε αρκετά σημεία του έργου του αποκαλύπτει την ασυνείδητη επιθυμία του να εκδικηθεί τον πατέρα του που κατά βάθος μισούσε και φοβόταν σε όλη του τη ζωή καθώς και την αντικειμενότητα προγεννητική σχέση με την μητέρα του στην οποία «το υποκείμενο δεν έχει αποσπασθεί από το αρχικό του αντικείμενο, αντίθετα προσκολλάται σε αυτό απεγνωσμένα και εκφράζει το φόβο της εγκατάλειψης, όπως ακριβώς ένα παιδί στην περίοδο της ζωής του που εξαρτάται απολύτως από την μητέρα».¹³⁸

¹³⁶: Ευστάθιος Γ. Δημητρόπουλος: *Συμβουλευτική και Συμβουλευτική Ψυχολογία*, εκδ. Γρηγόρη, σ. 53

¹³⁷: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 609

¹³⁸: Ο.π., σ. 613

Η επιθετικότητα του συγγραφέα αλλά και το δίπολο ηδονή – οδύνη διαγράφονται φανερά και στην τρίτη σκηνή του έργου όπου τα πελώρια αφρισμένα κύματα του Ωκεανού κοντεύουν να καταπιούν την κορβέτα του Χριστόφορου, αλλά ο ίδιος δεν τα παρατά: «Θεέ θαλασσοκράτορα [...] έξω από την κορβέτα μου μάνιασε ο Ωκεανός [...] και θέλει να με πνίξει· μέσα στο καράβι μου οσμίζομαι το φόβο, την προδοσία, την ατιμία: Με παράτησες, Θεέ μου, στη μέση του Ωκεανού, μα εγώ δεν σε παρατώ· έλιωσε η σάρκα μου, χύθηκε από το κουβέρτι στη θάλασσα, μα απόμειναν τα κόκαλά μου και περιπλέκονται γύρω σου και σε αγκαλιάζουν».¹³⁹

Οι διαταραχές αυτές της συμπεριφοράς που απορρέουν ως συμπέρασμα από το κείμενο, δηλαδή οι καταστροφικές αλλά και οι μεγαλομανιακές τάσεις, το συναίσθημα ενοχής, η τρυφερότητα και η αγάπη προς το Θεό παρ' όλη την προδοσία, μαρτυρούν κάποιο τραυματικό γεγονός που το άτομο γενικά έχει υποστεί στην πρώτη παιδική ηλικία και το έχει απωθήσει στο υποσυνείδητο ή μια καθήλωση στον απόλυτα αυτάρκη ναρκισσισμό που ακολουθεί μετά την γέννηση ο ψυχισμός του παιδιού με μια αδυναμία αντίληψης του μεταβλητού εξωτερικού κόσμου εμμένοντας στην τρυφερότητα που απαιτεί κάθε παιδί από τα αγαπημένα του πρόσωπα. «Η άμεση παρατήρηση καθώς και το συμπληρωματικό φως που έριξε η ψυχανάλυση στα κατάλοιπα της παιδικής ηλικίας δεν αφήνουν καμμία αμφιβολία πως τα συναισθήματα τρυφερότητας και ζήλειας συγχωνεύονται με τους σεξουαλικούς στόχους, και εξηγούν με πόσο απόλυτο τρόπο το παιδί παίρνει το αγαπημένο πρόσωπο σαν αντικείμενο όλων των αδιαμόρφωτων ακόμα σεξουαλικών τάσεών του».¹⁴⁰

Έτσι, αυτά τα φροϋδικά ολισθήματα, όπως λέγονται, ερμηνεύουν την προσωπικότητα στις λεπτομέρειες και στη σημασία που αποκαλύπτει η ανάλυση των χαρακτηριστικών της σκέψης και της συμπεριφοράς και αναφέρονται αλλιώς και ως ψυχοδυναμική προσέγγιση. Ο Καζαντζάκης όμως απασχολείτο σε μεγάλο βαθμό με τα λεγόμενα υπαρξιακά προβλήματα και τις μεταφυσικές αγωνίες που αναλύονται βάσει της υπαρξιακής προσέγγισης που είναι «μια σχολή σκέψης που θεωρεί ότι η προσωπικότητα διέπεται από τις συνεχείς επιλογές και αποφάσεις του ατόμου στο πλαίσιο της πραγματικότητας της ζωής και του θανάτου».¹⁴¹

¹³⁹: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, Θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ.Γ', εκδ.

Καζαντζάκη, (ανατύπωση της έκδοσης του 1956), επιμέλεια Εμμανουήλ Κάσδαγλη, Αθήνα 2021, σ. 263

¹⁴⁰: Σίγκμουντ Φρόυντ: *Ψυχολογία των μαζών και Ανάλυση του Εγώ*, μτφρ. Κλαίρης Τρικεριώτη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977, σ. 78

¹⁴¹: D.L. Schaxter, D.T. Gilbert, D.M. Wegner, M.K. Nick: *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*, Γενική επιστημ. Επιμ. Στέλλα Βοσνίδου, μτφρ. Έλσα Κοπάση, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σ. 485

Οι καλλιτέχνες, εν αντιθέσει με τους απλούς ανθρώπους, οι οποίοι αντί να στοχάζονται σχετικά με το θάνατο και το νόημα, δεν επιδιώκουν όπως αυτοί επιφανειακές απαντήσεις, αλλά βιώνουν το υπαρξιακό άγχος και το δέος – τρόμο που γεννούν τέτοιοι προβληματισμοί και το αντιμετωπίζουν όπως ο Καζαντζάκης με θάρρος που μας προτρέπει να αντικρίζουμε την “άβυσσο” με “Κρητική ματιά”. Η προσέγγιση αυτή απαιτεί την αποδοχή του “εγγενούς άγχους” και του “τρόμου της μη ύπαρξης” που αποτελούν εξάλλου μέρος της ζωντανής ύπαρξης και σύμφωνα με τους υπαρξιστές αποτελούν μια υγιή λύση στην αντιμετώπιση αυτών των θεμάτων και μια «ανοχή του πόνου της ύπαρξης».¹⁴²

2.5 Οι δομές του θεατρικού λόγου του Καζαντζάκη και η σημειωτική εκδοχή της Λακανικής ψυχανάλυσης.

Ο θεατρικός «Χριστόφορος Κολόμβος» αλλά και κάθε θεατρικό έργο του Καζαντζάκη είναι κυρίως θέατρο “Λόγου” και σύμφωνα με τον κριτικό Κώστα Γεωργουσόπουλο, «ο ρωμαλέος ποιητικός λόγος του παρά την επική του μεγαλοστομία γίνεται δραστικός στη φωνή του θεατή [...] ένας γνήσια ποιητικός λόγος με παλμό και τέχνη στιχουργική, λόγος τρεχούμενος που διεγείρει και αναδομεί [...] ο “Χριστόφορος Κολόμβος” είναι το καλύτερο που έγραψε για τη σκηνή ο δημιουργός του [...] ο πυκνός του διάλογος, η εσωτερική του πνευματική μορφή και η αγωνιστική του διάσταση κερδίζουν το ενδιαφέρον του καλλιεργημένου θεατή μέχρι τέλους».¹⁴³ Το έργο του Καζαντζάκη είναι βασισμένο στο είδος της τραγωδίας και πραγματεύεται ένα θέμα της παγκόσμιας ιστορίας· τα κίνητρά του όμως είναι σαφώς ιδεολογικά και τα διακατέχει ένας μεγαλοϊδεατισμός θεωρητικολογώντας πάνω σε θέματα που άπτονται περισσότερο της ανθρώπινης κατάστασης, της μεταφυσικής και του πνεύματος, ενδιαφερόμενος λιγότερο για την λογοτεχνία αυτή καθαυτή και ακόμα λιγότερο για το θέατρο. Τίθεται όμως το ερώτημα κατά πόσον η λογοτεχνία και η θεατρικότητα συνεργάζονται ή ανταγωνίζονται ή αν ευρίσκονται σε μια υψηλή διαλεκτική σχέση μεταξύ τους· γεγονός όμως είναι ότι ο λόγος του Καζαντζάκη πέραν των χαρακτηριστικών του που σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, όπως ο Κ. Γεωργουσόπουλος, ο Μανώλης Σκουλούδης, ο Άγγελος Δόξας, η Ελένη Βαροπούλου, η Ελευθερία Ντάνου κ.α., είναι πλήρης σε

¹⁴²: Ο.π., σ. 485

¹⁴³: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, από το: «ο Καποδίστριας από το εθνικό θέατρο», Επίκαιρα 9 Δεκ.1976, ανυπ., σ.624 και από το Μ.Κλάρας: ο Καποδίστριας στο Εθνικό, Βραδυνή, 8 Νοεμ.1976, σ.625 και από Στέλιος Αρτεμάκης: *Τέχνη υψηλών στόχων στο Δημοτικό Πειραιώς*, Ελεύθερος Κόσμος, 11 Νοεμβρίου 1975, σ.625, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005

νοήματα, χωρίς να στερείται αισθητικής, ποιητικότητας, ορμητικότητας, εσωτερικής συγκρότησης και ενδιαφέροντος για τον θεατή είναι επιπλέον πλήρης και σε φιλοσοφικές έννοιες. Σύμφωνα με τον Χριστόφορο Χαραλαμπίκη, «ο λόγος αυτός με τις διακυμάνσεις του ανάμεσα στην ακρότητα και τη μεσότητα θεωρήθηκε από έναν σύγχρονο γλωσσολόγο ότι εκφράζει τον γλωσσικό του σκεπτικισμό στα πλαίσια μιας ιδεολογικο- ηθικής και φιλοσοφικής κριτικής, η οποία είναι απόλυτα συνεπής με την όλη κοσμοθεωρία του».¹⁴⁴

Στο θέατρο του συγγραφέα κυριαρχεί ο Λόγος, ενώ η θεατρική τέχνη του αντικατοπτρίζει εμμέσως πλην σαφώς την αμφίθυμη σχέση του με αυτήν, η οποία έπαιξε κυρίως αναπαραγωγικό ρόλο στην ενσάρκωση του Λόγου του· οι ήρωες του έργου του αρχικά αποδέχονται τους ρόλους τους ως παράσταση, στην συνέχεια όμως καταβυθίζονται και απορροφώνται από αυτούς και κατασκευάζουν ένα δράμα με έντονο τον κοσμολογικό χαρακτήρα και την αυτο-αναφορικότητα, ενώ ο κεντρικός ήρωας καθίσταται εντεταλμένος του συγγραφέα να αποδώσει το Λόγο του πάνω στη σκηνή όντας πλάσμα της φαντασίας του σε μια παράσταση όπου η ίδια η ζωή αναπαρίσταται ως ψευδαίσθηση.

Παρ' όλο που ο Καζαντζάκης χρησιμοποιούσε την καθαρεύουσα ιδίως στις επιστολές του και ανάλογα με τα άτομα στα οποία απευθυνόταν, εν τούτοις υπήρξε θιασώτης του Δημοτικισμού και η στράτευση του σε αυτόν διαμόρφωσε μια άλλη κατάσταση περισσότερο ιδεαλιστική και λιγότερο κοινωνική, έτεινε δε προς την ποιητική τέχνη και τις γλωσσοπλαστικές ιδιότητες των ποιητών, πράγμα που συνέτεινε στην διαμόρφωση και στην καλλιέργεια του είδους του λογοτεχνικού δράματος, παρά στην ανάδειξη της θεατρικής τέχνης έστω και με πειραματικές άλλου είδους συμβάσεις.

Ο Ποιητικός λόγος έχει άμεση σχέση με την επιστήμη της Γλωσσολογίας, διότι αφ' ενός μεν η ποίηση εμπλουτίζει τη γλώσσα και την εξελίσσει, εφ' ετέρου δε ο ποιητής λαμβάνει αποφασιστική βοήθεια από την Γλωσσολογία καθώς η ποιητική δημιουργία είναι συνάρτηση της γλωσσικής αποτύπωσης των θεμάτων, πραγμάτων ή ιδεών που αυτή πραγματεύεται και επομένως η ποίηση δεν ευρίσκεται αποκλειστικά και μόνον στην ουσία της αλλά εξαρτάται κατά πολύ και από την αποτύπωσή της, δηλαδή την μορφή της.

¹⁴⁴: Χριστόφορος Χαραλαμπίκης: *Ο γλωσσικός σκεπτικισμός του Ν. Καζαντζάκη*, τ. Κρητολογικά μελετήματα, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2001, σ. 326

Σύμφωνα με τον γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure, «η γλώσσα είναι μορφή και όχι υλική ουσία»¹⁴⁵ δηλαδή το περιεχόμενό της ισοδυναμεί με την μορφή της, παρ' όλο ότι χρησιμοποιεί τόσο ύλη όσο και εκφραστικά μέσα, δηλαδή σκέψεις κ.τ.λ. (ύλη) και ήχους, φθόγγους κ.τ.λ. (έκφραση).

Επομένως υπάρχει ταύτιση μεταξύ “μορφής” και “περιεχομένου” και οποιαδήποτε αλλοίωση ή μετασχηματισμός του πρώτου στοιχείου επιφέρει αλλαγή στο επόμενο και αντιστρόφως. Η δε ποίηση σύμφωνα με τον John Keble, «σε μια σειρά διαλέξεων που δημοσιεύτηκαν το 1844 με τίτλο “On the Healing of Poetry”, υποστήριξε ότι η ποίηση αποτελεί μια θεραπευτική διέξοδο των απωθημένων, καταπιεσμένων κρυφών και παράφορων συναισθημάτων του δημιουργού της, τα οποία όμως δεν εκφράζονται άμεσα, αλλά μέσα από τα παραπετάσματα και τις συγκαλύψεις της τέχνης του λόγου, λειτουργώντας έτσι ως βαλβίδα ασφαλείας, που προφυλάσσει το άτομο από το έντονο άγχος των εσωτερικών του συγκρούσεων....».¹⁴⁶

Ο Καζαντζακικός πεσιμισμός με σχέσεις συγγένειας ή και αντανάκλασης με τον Ρομαντισμό και κατ' επέκταση με τον Συμβολισμό, τον Αισθητισμό και την Παρακμή χρησιμοποιούσε την Τέχνη και τον Ποιητικό Λόγο ως μέσον φυγής και λύτρωσης από την πραγματικότητα και τον Στυγνό Ρεαλισμό και Μοντερνισμό, προσεγγίζοντας τον κόσμο με ένα διαισθητικό τρόπο και τις ιδέες σε κατάσταση καθαρού διαλογισμού. Διαφωνούσε επομένως ριζικά με τις αρχές και τις ιδέες του Διαφωτισμού και του Ορθολογισμού και το ενδιαφέρον του εστιαζόταν σε παράγοντες και διαδικασίες που ευρίσκονταν μακράν ή και τελείως έξω από το έλλογο υποκείμενο χρησιμοποιώντας ένα γλωσσικό ιδίωμα κωδικών και δομών που υπόκειται σε ανεξέλεγκτες διεργασίες ασύνειδων καταναγκασμών δημιουργώντας ένα “υποβαστάζον σύστημα λογοτεχνικών συμβάσεων και κανόνων συνδυασμού”¹⁴⁷ που λειτουργούσε σε ένα ασυνείδητο επίπεδο.

Για τον προσδιορισμό του συστήματος αυτού των λογοτεχνικών συμβάσεων, θεμελιώδη ρόλο παίζει η “δομιστική” κριτική βάσει της θεωρίας της δομικής γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure, από τον οποίο επηρεάστηκε ο Lacan που αποκαλείται επίσης και “Γάλλος Freud” διότι ανέπτυξε μια ψυχαναλυτική θεωρία χρησιμοποιώντας τους όρους της θεωρίας του Freud με βάση γλωσσολογικές θεωρίες.

¹⁴⁵: Ferdinand de Saussure: *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1979, σ. 161

¹⁴⁶: Μάριος Πουρκός (επιμέλεια): *Λογοτεχνία, Διαλογικότητα, Ψυχολογία, Κριτικές προσεγγίσεις*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα 2011, σ. 58

¹⁴⁷: ό. π., σ. 42

Συγκεκριμένα, βάσει της φροϋδικής θεωρίας διέκρινε και αυτός τρία στάδια που σχετίζονται όμως με την λειτουργία της γλώσσας, δηλαδή το Φανταστικό στάδιο που αντιστοιχεί στην προγλωσσική φάση όπου δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο, το Συμβολικό που ακολουθεί την κατάκτηση της γλώσσας και συμπίπτει αναγόμενα στη θεωρία του Freud στη φάση της παρεμβολής του πατέρα ανάμεσα στο ζεύγος παιδιού- μητέρας και επομένως ταυτίζεται με το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και τον φόβο του εννουχισμού και τέλος ένα ενδιάμεσο μεταξύ των δύο προηγούμενων στάδιο που ονομάζεται Στάδιο του Καθρέπτη (mirror stage) όπου το παιδί αναγνωρίζει τον εαυτό του και αναπτύσσει την αίσθηση του Εγώ του.

Εισερχόμενο το παιδί στο στάδιο του Συμβολικού διαμορφώνει το ατομικό του “ασυνείδητο” που σύμφωνα με την Λακανική θεωρία «είναι δομημένο όπως μια γλώσσα», ούτως ώστε όλες οι απωθημένες επιθυμίες που υπάρχουν εξ άλλου και στο φροϋδικό ασυνείδητο, εκφράζονται παραμορφωμένες από το “συνειδητό” υπό μορφήν χασμάτων και ρωγμών της συνειδητής ομιλίας και συμπεριφοράς καθώς επίσης και στα γλωσσικά σχήματα λόγου, στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην λογοτεχνία.

Έτσι και ο Καζαντζακικός Λόγος και τα λογοτεχνικά του νοήματα βάσει της δομιστικής προσέγγισης «δεν κατέχουν αξία αλήθειας ούτε σχετίζονται με πραγματικότητες που υφίστανται πέραν του ίδιου του λογοτεχνικού κειμένου, καθορίζονται από ένα σύστημα αμετάβλητων συμβάσεων, κωδίκων και κανόνων συνδυασμού (άρρητη γραμματική) που λειτουργούν και πηγάζουν από ένα υπόρρητο σύστημα, το οποίο ασυνείδητα κατέχει τόσο ο συγγραφέας του έργου όσο και ο αναγνώστης του».¹⁴⁸ Ο Καζαντζάκης συνέθετε έργα που συμμετείχαν σε ποιητικούς διαγωνισμούς, αλλά η εποχή κατά την οποία έζησε το Γλωσσικό ζήτημα ήταν υψίστης

¹⁴⁸: ό. π. σ. 42,43 Σύμφωνα με τους υποστηρικτές της δομιστικής κριτικής, τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης δεν είναι οι παραδοσιακοί τύποι της ουμανιστικής προοπτικής που κυριάρχησε κατά την περίοδο της Αναγέννησης και τον Διαφωτισμού, δηλαδή δεν είναι άτομα με συνεκτική ταυτότητα, αυτοσυνείδηση, βούληση, στόχους, εκφραστική και σχεδιαστική πρόθεση αλλά λειτουργούν ως μια “ασυνεχής ταυτότητα” που καθορίζεται από διάφορες ψυχοσεξουαλικές παραμέτρους και ασυνείδητους καταναγκασμούς όπως συμβαίνει και κατά τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις. Αργότερα όμως κατά την δεκαετία του 1960 ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Derrida εισήγαγε τη νέα κριτική θεωρία της “αποδόμησης”, που διαδέχτηκε την “δομιστική” θεωρία και εν μέρει την ανατρέπει, διότι ισχυρίζεται ότι στο σύστημα της γλώσσας απουσιάζει ένα “κέντρο” που λόγω της αδυναμίας του να αναπαριστά και να φθάνει πέρα από τα ρηματικά σημεία στα πράγματα αυτά καθ’ εαυτά, δεν είναι ικανό να εδραιώσει τα όρια, τη συνοχή και την ενότητα ενός λογοτεχνικού έργου ούτε να τα διασφαλίσει, επομένως δεν μπορεί ο αναγνώστης να αποφανθεί για τα οριστικά και τελεσιδικά νοήματα αυτού, τα οποία καθίστανται εφικτά μόνο μέσω του “σχεσιακού” και διαφορικού παιχνιδιού της γλώσσας, που την ίδια στιγμή ματαιώνει η αναβάλλει την δυνατότητα της ύπαρξης αυτών (των τελεσιδικών νοημάτων). Αυτό συμβαίνει διότι σε κάθε κείμενο, λόγω της φύσης της γλώσσας, λειτουργούν εσωτερικές αντικρουόμενες δυνάμεις που κατά την ανάγνωση αποδομούν και διασπείρουν τη φαινομενική συνοχή της δομής και των νοημάτων του κειμένου, του ίδιου ό. π., σ. 44,45,46

σημασίας και αποτελούσε την αιχμή του δόρατος λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών, όπου η χώρα αναζητούσε εναγωνίως έναν εθνικό δραματικό ποιητή και «σε μια πρώτη φάση ο Καζαντζάκης συμμετείχε ενεργά σ' εκείνη τη γενιά των νεωτεριστών Ελλήνων δραματουργών που επιχειρήσαν να διαμορφώσουν ένα μοντέρνο αστικό δράμα μακριά από τις χλαμύδες και τις στάνες του αιώνα που έφευγε [...] σημαντικό ρόλο σ' αυτήν την κατάληξη έπαιξε η μορφή του Παλαμά».¹⁴⁹

Ο Παλαμάς ήδη από τις αρχές του 1890 προσχώρησε ενθουσιωδώς στο στρατόπεδο των Δημοτικιστών αναδεικνυόμενος σε μαχητικότερο πρωταγωνιστή του Δημοτικιστικού κινήματος, παρ' ότι άνθρωπος σεμνός, ήπιος και χαμηλών τόνων, διότι αντιλαμβανόταν την γλώσσα ως ένα σύστημα ζωντανό ευρισκόμενο σε διαρκή εξέλιξη με μορφή, περιεχόμενο και κανόνες που την διέπουν και που συγκροτούν ολόκληρη την επιστήμη της Γλωσσολογίας, τον δε Ποιητικό λόγο και το Ποιητικό γλωσσικό υποσύστημα ως έχον άμεση σχέση με τη Γλώσσα- σύστημα. Ως εκ τούτου διαμόρφωσε σταδιακά μια ολόκληρη «θεωρία του ποιητικού λόγου οι βασικές θέσεις της οποίας [...] έχουν διατυπωθεί και υποστηριχθεί πολύ πριν η σύγχρονη ποιητική, με βάση τη βοήθεια της θεωρητικής Γλωσσολογίας, στρέψει την προσοχή μας στο Ποίημα ως Λόγο».¹⁵⁰

Αξίζει να σημειωθεί ότι όπως οι δομιστές, οι αποδομιστές αλλά και ο Nietzsche και ο Martin Heidegger έθεσαν υπό αμφισβήτηση όρους όπως “νόημα”, “γνώση”, “αλήθεια”, “ταυτότητα”, έτσι και ο Freud, δια της ψυχαναλυτικής του θεωρίας ανέτρεψε τις προϋπάρχουσες και παραδοσιακές κατά κάποιον τρόπο θεωρίες περί συνεκτικότητας της ατομικής συνείδησης και περί του ενιαίου του εαυτού. Αυτό συνέβη διότι νέες φιλοσοφικές, κοινωνιολογικές και λογοτεχνικές θεωρίες και στοχαστικές διερευνήσεις ήρθαν στο προσκήνιο και άρχισε να διαφαίνεται ότι δεν είναι μόνον το κείμενο που έχει υπερβατικό νόημα, αλλά ότι και η ίδια η αντίληψη του συγγραφέα αλλά και του αναγνώστη περιέχουν παρόμοιες χρήσεις, που είναι όμως δυναμικές, ρευστές, σύνθετες και περιεκτικές. Ακόμη και η ψυχανάλυση του Freud, «διαπιστώνουμε ότι είναι μια μακρόχρονη και περίπλοκη διαδικασία, που έχει στόχο της τον πυρήνα από τον οποίο ξεκινούν οι [...] καταστάσεις και που στηρίζεται στη γλώσσα, στον λόγο για την

¹⁴⁹: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 511

¹⁵⁰: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού: (ομιλία της Εναρκτήριας Συνεδρίας): ΕΛΕΤΟ: 11^ο Συνέδριο *Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία*, Αθήνα 9-11 Νοεμβρίου 2017, σ. 20.

Αποκάλυψή του [...] είναι μια διαδικασία έκφρασης με το λόγο που επιτρέπει στο άτομο να συνειδητοποιήσει τις συγκρούσεις του».¹⁵¹

Ενότητα 3^η: Μύθος και Ιστορία - Ο «Χριστόφορος Κολόμβος» και η Ισπανία

3.1 Το βασίλειο του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας και οι υπερπόντιες επεκτάσεις.

Ο Φερδινάνδος και η Ισαβέλλα μετά το τέλος του εμφυλίου στην Ισπανία το 1479 ένωσαν τις δυνάμεις τους συνενώνοντας τα δύο βασίλεια, της Αραγωνίας και της Καστίλλης επιτυγχάνοντας έτσι την δημιουργία μιας ενοποιημένης χώρας σε πολιτικό επίπεδο, πράγμα πολύ σημαντικό για την ανάπτυξη κλίματος ομόνοιας και ευημερίας μεταξύ των δύο λαών αλλά και για τον απεγκλωβισμό της Καστίλλης από το θέμα της διευθέτησης των συνόρων με την Αραγωνία ούτως ώστε να μπορεί απερίσπαστη να επιδοθεί στην εκδίωξη και την καταστροφή και του τελευταίου Ισλαμικού οχυρού στην περιοχή· επιπλέον δε με την προσάρτηση των εδαφών της Γρανάδας, η Καστίλλη θα μπορούσε, όπως και το επέτυχε άλλωστε, υπό την ηγεσία των δύο αυτών καθολικών βασιλέων να επιφέρει σημαντικές διπλωματικές επιτυχίες και συμμαχίες στην Ευρώπη καθώς και την εφαρμογή πλουραλιστικών ιδεών όσον αφορά στην αύξηση του γοήτρου και της ισχύος της Ισπανικής μοναρχίας, την αύξηση της θρησκευτικής ενότητας και του συνασπισμού του λαού περίξ της καθολικής Εκκλησίας, την μετάβαση του παραδοσιακού οικονομικού μοντέλου συντήρησης του πληθυσμού του Μεσαίωνα στο δυναμικό μοντέλο ανασυγκρότησης και ευρωστίας της οικονομίας, την ανάπτυξη του Καστιλιάνικου ουμανισμού και την αύξηση της δύναμης της Καστιλιάνικης αριστοκρατίας.

Από το 1450 έως το 1800 περίπου, δηλαδή κατά την διάρκεια των τριών και μισό αιώνων συνετελέσθη στην Ευρώπη το εξαιρετικά ενδιαφέρον και υπερμεγέθες γεγονός της λεγόμενης «Οικονομικής Επανάστασης» όταν η οικονομία και η Ευρωπαϊκή οικονομική δραστηριότητα γνώρισαν τεράστια ανάπτυξη και επιπλέον απετέλεσαν και το κατόφλι για τη επακόλουθη «Βιομηχανική Επανάσταση».

Ένας σημαντικός παράγων που μετατόπισε επίσης “το γεωπολιτικό βάρος”¹⁵² των Ισπανικών ιδεωδών από τη Μεσόγειο στον Ατλαντικό και δημιούργησε την σημαντικότερη αλλαγή της ημιαστικής και τοπικής οικονομίας συντήρησης στο

¹⁵¹: Μαρία Νασιάκου: *Η ψυχολογία Σήμερα- Κλινική Ψυχολογία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1982, σ. 112.

¹⁵²: J. Vicens Vives: *Σύντομη ιστορία της Ισπανίας*, μτφρ., σχόλια, επιμ., προλ. Δημ. Φιλιππής, εκδ.. Αίολος Θεοβάντες, Αθήνα 1927, σ. 109

“δυναμικό παγκόσμιο καπιταλιστικό καθεστώς”¹⁵³, ήταν οι υπερπόντιες ανακαλύψεις οι οποίες βέβαια σαν εξερευνητικά εγχειρήματα είχαν αρχίσει και πριν από τον Κολόμβο και οφείλονταν κυρίως στις Ισπανικές και Πορτογαλικές φιλοδοξίες για ανάπτυξη του εμπορίου με την Ανατολή που προγενέστερα μονοπωλούσαν οι πόλεις της Βενετίας και της Γένοβας.

Το μονοπώλιο αυτό είχε ως αποτέλεσμα την πληρωμή υπερβολικά μεγάλων ποσών από τους κατοίκους της Ιβηρικής χερσονήσου για τα εισαγόμενα προϊόντα, όπως τα μπαχαρικά, τα φάρμακα και τα μεταξωτά υφάσματα. Επίσης ευνοϊκό ρόλο για τις υπερπόντιες κατακτήσεις έπαιξε η επιτυχής Ισπανική υπεροχή και η εκδίωξη των Ισλαμικών δυνάμεων από την Ιβηρική χερσόνησο, η επιθυμία να μεταδοθεί ο θρησκευτικός ζήλος και η Ιεραποστολική τάση των Ισπανών προς τους υπερπόντιους “ειδωλολάτρες” και η ανάπτυξη της ναυτικής τεχνολογίας και των γεωγραφικών γνώσεων.

Στο εσωτερικό της Ισπανίας η σταθεροποίηση της πολιτικής και της θρησκευτικής εξουσίας, η αποκατάσταση της οποίας οφείλετο κυρίως στην εδραίωση της Ισπανικής μοναρχίας, στον Καστιλιάνικο ουμανισμό και στην ανερχόμενη οικονομική και πολιτιστική άνθηση, επέτρεψε στο ζεύγος των Καθολικών βασιλέων να ασκήσουν μια φιλόδοξη εξωτερική πολιτική που βασίστηκε : «στη χρηματοδότηση των υπερπόντιων ταξιδιών του Γενουάτη Χριστόφορου Κολόμβου [...] μετά την κατάκτηση του Μεξικού και του Περού που οδήγησε στην εισροή αμερικανικού χρυσού και ασημιού»¹⁵⁴ η Ισπανία του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας κατέστη ένα από τα ισχυρότερα κράτη της Ευρώπης.

Κατά τα πρώτα χρόνια της βασιλείας των δύο Ισπανών μοναρχών καθιερώθηκε στη χώρα και ο θεσμός της “Ιεράς Εξέτασης”¹⁵⁵ που οδήγησε στον διωγμό των Εβραίων και η τακτική αυτή συνεχίστηκε έως ότου εξαλειφθούν τελείως όλες οι εναπομείνουσες

¹⁵³: E.N. Burns: *Η Ευρωπαϊκή ιστορία, Δυτ. Πολιτισμός, Νεότεροι χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, επιμέλεια- πρόλογοι Ι.Σ. Κολιόπουλος, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, σ. 229

¹⁵⁴: Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Αλεξία Αλτουβά: *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού θεάτρου, από την αναγέννηση στον 18^ο αιώνα*, «Ο Χρυσός αιώνας της Ισπανίας», εκδ. Κάλλιπος: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, www.kallipos.gr, Αθήνα 2015, σ. 126

¹⁵⁵: J. Vicens Vives: *Σύντομη ιστορία της Ισπανίας*, μτφρ. Δημ. Φίλιππης, εκδ. Αίολος- Θερβάντες, Αθήνα 1997, Η Ιερά εξέταση (Inquisition): από την λέξη inquisition: ήταν η έρευνα για να προσδιοριστεί αν υπάρχει ή όχι άλλη θρησκευτική αίρεση που λειτουργήσει και διήρκησε στην Ισπανία για περίπου τέσσερις αιώνες (1487- 1874) και τιμωρούσε τις αποκλίνουσες θρησκευτικές απόψεις και τους εκφραστές τους. Τον θεσμό αυτό εξασκούσαν οι «Ιεροεξεταστές» με τα τρία δικαστήρια: το τοπικό, της βασιλικής Αυλής και το Ανώτατο της Ιεράς Εξέτασης, ό. π. σ. 92

θρησκευτικές μειονότητες των ετερόθρησκων πληθυσμών, όπως οι μουσουλμάνοι της Γρανάδας και της Καστίλλης που υποχρεώθηκαν ή σε διωγμό ή σε εκχριστιανισμό.

Κατά τις τρεις επόμενες γενεές η διακυβέρνηση της Ισπανίας βασίστηκε στην «πεπατημένη» του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας και στον Θρησκευτικό τομέα διάφοροι θεολόγοι, ιεραπόστολοι, μυστικιστές και ασκητές καθόρισαν με το έργο τους την Ισπανική εκκλησιαστική ζωή. Ενδεικτικά «αναφέρεται η ίδρυση του Τάγματος του Ιησού από τον Ιγνάτιο ντε Λογιόλα».¹⁵⁶ Οι Ιησουίτες ή το τάγμα της Αδελφότητας του Ιησού ήσαν οι κύριοι υπεύθυνοι για την επιτυχία της “Καθολικής Μεταρρύθμισης”.¹⁵⁷ Όσον αφορά στις κατακτήσεις του Χριστόφορου Κολόμβου, ο οποίος αρχικά είχε στραφεί προς τους Πορτογάλους για την υποστήριξη του εγχειρήματός του και μετέπειτα προς τον Φερδινάνδο και την Ισαβέλλα από όπου έλαβε την μέγιστη αρωγή για τους λόγους που προαναφέραμε, αυτές “έβαλαν θεμέλια για την ισπανική κυριαρχία σε ολόκληρο σχεδόν τον Νέο Κόσμο”¹⁵⁸ αν και ο Κολόμβος ήταν πεπεισμένος ότι ανακάλυψε τις Ινδίες ταξιδεύοντας δυτικά και όταν πέθανε δεν είχε μάθει ουσιαστικά τι είχε επιτύχει. Με την συμπλήρωση δε των κατακτήσεων των μεταγενέστερων Κορτές και Πιζάρο δημιουργήθηκε μια απέραντη αυτοκρατορία «που περιελάμβανε το νοτιοδυτικό τμήμα των σημερινών Ηνωμένων Πολιτειών, τη Φλόριδα, το Μεξικό, τις Δυτικές Ινδίες, την Κεντρική Αμερική και ολόκληρη τη Νότια Αμερική, με εξαίρεση τη Βραζιλία που καταλήφθηκε από την Πορτογαλία».¹⁵⁹

¹⁵⁶: ό. π. σ. 110: Την ίδια εποχή εμφανίστηκαν και οι μεγάλοι Ισπανοί ουμανιστές όπως οι αδελφοί Βαλντές και ο Χουάν Λουίς Βίβες, αναβαθμίστηκαν οι ουμανιστικές σπουδές και εμφανίστηκαν επίσης οι μυστικιστές Αγία Τερέζα του Ιησού και Άγιος Ιωάννης του Σταυρού, ό.π. 110. Ο Ignatius Loyola, (1491-1556) ήταν ευγενής Ισπανός από τη χώρα των Βάσκων με την ιδιότητα του στρατιώτη του Βασιλιά αλλά όταν τραυματίστηκε σε μια μάχη κατά των Γάλλων κατά την εποχή της Προτεσταντικής Επανάστασης στη Γερμανία μελέτησε τη βιογραφία του Ιησού και τους θρύλους γύρω από τη ζωή του, συγκλονίστηκε και επηρεάστηκε τόσο βαθιά, ώστε αποφάσισε να γίνει στρατιώτης του Ιησού· μετά από μια περίοδο αυτοβασανισμών και ψυχωσικών καταστάσεων, μελέτησε περισσότερο για την πίστη στον Ιησού στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού και έπειτα ίδρυσε το 1534 την Αδελφότητα του Ιησού που αποτελείτο αρχικά από μια ομάδα αφοσιωμένων μαθητών που υποχρεώνονταν σε μοναστικούς όρους και δεσμεύονταν να πάνε στην Ιερουσαλήμ για προσκύνημα. Το 1540 η Αδελφότητα εγκρίθηκε από τον Πάπα Παύλο τον Γ΄ και όταν πέθανε ο Loyola αριθμούσε 1500 μέλη. Ήταν από τα μαχητικότερα θρησκευτικά τάγματα με στρατιωτική οργάνωση και όπλα την πειθώ, την ευφράδεια, την διδαχή αλλά και άλλες περισσότερο εγκόσμιες μεθόδους επιρροής, αν ήταν αναγκαίο. Άλλοι υπηρέτησαν τον τρομερό θεσμό της «Ιεράς Εξέτασης», άλλοι έγιναν ιερείς, άλλοι έδιναν συγχωροχάρτια και ασκούσαν εξομολογήσεις κατόπιν αδείας του πάπα. Σκοπός τους ήταν να προσηλυτίσουν στον Καθολικισμό Βουδιστές, Μουσουλμάνους, ειδωλολάτρες των κατακτηθέντων ηπείρων, του Περού, της Ινδίας κ.α. Επίσης ίδρυσαν κολέγια, καθιέρωσαν επιστημονικά σεμινάρια και κατέκτησαν διδακτικές θέσεις σε εκπαιδευτικά ιδρύματα σε Ευρώπη και Αμερική, ό. π. σ. 219, 220

¹⁵⁷: E.M. Burns : *Ευρωπαϊκή ιστορία, ο Δυτικός πολιτισμός: Νεότεροι χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, σ. 217

¹⁵⁸: ό. π. σ.232

¹⁵⁹: ό. π., σ. 232

3.2 Ο ονειροπόλος και οραματιστής Χριστόφορος Κολόμβος

Γεγονός είναι ότι η προσωπικότητα του Κολόμβου παραμένει ακόμη και σήμερα αινιγματική και δύσκολα προσδιορίσιμη γιατί τα διατιθέμενα ιστορικά στοιχεία είναι λίγα και αμφιλεγόμενα, κανείς όμως δεν μπορεί να αμφισβητήσει την σημαντικότητα συμβολή του στην ανθρώπινη ιστορία και την τόλμη του να πιστέψει και να ταξιδέψει στο άγνωστο υλοποιώντας και ενδυναμώνοντας τους μύθους και τους θρύλους και κάνοντας πράξη τα οράματα και τα όνειρά του. Πολλές πόλεις της Ισπανίας και της Ιταλίας διεκδικούν τον Κολόμβο ισχυριζόμενες ότι είναι οι γενέτειρές του, άλλοι πάλι συγγραφείς ισχυρίζονται ή ότι κατάγεται από οικογένεια Γάλλων πειρατών, ή ότι έχει Εβραϊκή καταγωγή και κατάγεται ή από την Μαγιόρκα, την Γαλικία ή την Βαρκελώνη, ενώ, επειδή σύμφωνα με τον E.M. Burns οι Νορβηγοί είχαν φθάσει στην Βορειοαμερικανική Ήπειρο γύρω στο 1000 μ.Χ., ορισμένοι συγγραφείς θεωρούν ότι ο Κολόμβος έχει Νορβηγικές ρίζες και ονομάζεται Scolvus. «Ο Δανός βασιλιάς Χριστιανός έστειλε το 1476 μια αποστολή στη Γροιλανδία. Μαζί της ταξίδεψε ένας πλοηγός ονόματι Johannes Scolvus [...] Αυτός έγραφε το όνομά του Scolvus, Kolnus, Kolonus- δηλαδή Κολόμβος».¹⁶⁰ Όμως οι περισσότερες ιστορικές μαρτυρίες συγκλίνουν στο γεγονός ότι γεννήθηκε στη Γένοβα κατά πάσα πιθανότητα το 1451, ενώ σ' ένα γράμμα που έστειλε από την Σεβίλλη προς τον φίλο του Banci de San Giorgio στη Γένοβα το 1502 γράφει: «Στην πόλη Γένοβα έχω τις ρίζες μου, εκεί γεννήθηκα. Αν και το σώμα μου είναι εδώ, η καρδιά μου είναι πάντοτε εκεί».¹⁶¹ Η ζωή του Κολόμβου μοιάζει με θρύλο και εξάπτει τη φαντασία γιατί η ανακάλυψη του “Νέου Κόσμου”, αν και σήμερα είναι ένας απλός γεωγραφικός όρος, στην εποχή του, αυτήν του 15^{ου} αιώνα, φάνταζε σαν ένας όρος γεμάτος δεισιδαιμονίες και θρησκευτικές προκαταλήψεις, σαν μια ουτοπία και ανάταση που θριαμβεύει πάνω στην ύλη και σαν μια πλάνη και ένας μύθος που εμπεριέχει εν “τω γίνεσθαι” έντονο το δυναμικό στοιχείο για έναν οραματιστή που, αν και ξεκίνησε με ταπεινή καταγωγή, επέτυχε να γίνει Ναύαρχος της μεγάλης Δύναμης της Ισπανίας και Αντιβασιλέας στις τεράστιες ανακαλυφθείσες από αυτόν χώρες αλλά που πέθανε μόνος, σχεδόν ξεχασμένος βυθισμένος σε ανήκουστες απογοητεύσεις αλλά με ζωντανό ακόμη το όνειρο να γίνει ο ελευθερωτής της Ιερουσαλήμ. Τα όνειρα και τα οράματά του δεν τα χρωστούσε στη λογική του αλλά στις προφητείες, στα Ευαγγέλια και στην πίστη του.

¹⁶⁰: Herman Lindqvist: *Χριστόφορος Κολόμβος, Οραματιστής ή τυχοδιώκτης*, μτφρ. Γ.Α. Γεωργίου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, σ. 29

¹⁶¹: ό.π., σ. 31

Ο Κολόμβος, αν και διάβαζε ιστορικά και γεωγραφικά βιβλία της εποχής του, εξακολουθούσε να έχει ως “κύρια πηγή για τις γνώσεις του τη Βίβλο”.¹⁶² Το κύριο γεωγραφικό βιβλίο του Κολόμβου ήταν το *Imago Mundi* του Καρδινάλιου Pierre d’ Ailly που περιείχε αποσπάσματα και περιλήψεις Ελλήνων και Λατίνων Σοφών για γεωγραφικά θέματα αλλά και διάφορα ρητά αρχαίων Ελλήνων Σοφών· το βιβλίο αυτό το είχε πάντα σύμφωνα με τον Herman Lindqvist, ο Κολόμβος στα ταξίδια του στον Ατλαντικό ενώ και τα άλλα βιβλία που διάβαζε βρίσκονται διατηρημένα στη Σεβίλλη όπου εγκαταστάθηκε στο τέλος της ζωής του, στο Μουσείο και στον καθεδρικό Ναό της πόλης. Όμως παρά τον πλούτο των γνώσεών του για την εποχή που οφειλόταν στα διαβάσματά του πάνω στις σκέψεις του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη, του Κικέρωνα, του Σενέκα, του Πλούταρχου και του Πλίνιου, πίστευε περισσότερο στις προφητείες του Ησαΐα και στην κυρίαρχη σκέψη να διαδοθεί το Ευαγγέλιο και ο λόγος του Θεού σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης. Σε μια επιστολή του προς τους Βασιλείς της Ισπανίας λίγο πριν το τέλος της ζωής του γράφει: «Για να κάνω το ταξίδι μου στις Ινδίες δεν με βοήθησε ούτε η λογική ούτε τα Μαθηματικά ούτε οι γεωγραφικοί χάρτες· απλούστατα πραγματοποιήθηκαν οι προφητείες του Ησαΐα. Πριν έρθει το τέλος του κόσμου, πρέπει να εκπληρωθούν όλες οι προφητείες, να κηρυχθεί το Ευαγγέλιο σ’ όλη τη Γη [...] με την ανακάλυψή μου θέλησε ο Θεός να κάνει μεγάλο θαύμα». ¹⁶³ Ορισμένα απόκρυφα κείμενα της Βίβλου όπως και τα ιερά κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας απασχολούσαν πολύ τον Κολόμβο όπως και τα οράματα και οι οιωνοί των οραματιστών, των οιωνοσκόπων και των μάντεων που βρίσκονταν σε σημειώσεις των βιβλίων του Πλούταρχου. Σε κάποια απόκρυφα κείμενα του Τέταρτου βιβλίου του Έσδρα της Βίβλου αναφέρεται ότι υπάρχουν και άλλα μη κατοικημένα και σκεπασμένα με νερά μέρη της Γης προς την πλευρά της Ανατολής, το οποίο πίστευε και ο Κολόμβος όπως επίσης το ελάμβαναν σοβαρά υπόψη και πολλοί πατέρες της Εκκλησίας όπως ο Άγιος Αυγουστίνος. Τον Κολόμβο τυλίγει η αίσθηση του Υπερανθρώπου, του σταλμένου από τον Θεό και κάθε δοξασία και ισχυρισμός από τους αμέτρητους φαντασιοκόπους που γνώρισε στα ταξίδια του γίνεται αυθεντικό και τροφοδοτεί την ορμή του και τα όνειρά του κάνοντας εγγύτερη τη γειτνίασή του με το Θείο. Σε κάποια χειρόγραφα του που συνέταξε περί τα τέλη της ζωής του μνημονεύει ένα χωρίο «από την “Μήδεια” του Σενέκα με την ακόλουθη έννοια: ύστερα από χρόνια, θα’ ρθει μιά εποχή που ο Ωκεανός θα ξεσκίσει τα δεσμά των

¹⁶²: ό.π., σ. 59

¹⁶³: Jacob Wasserman: *Χριστόφορος Κολόμβος, ο Δον Κιχώτης του Ωκεανού*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, εκδ. Πάπυρος Press, Ltd, Αθήνα 1971, σ. 17, 18

πραγμάτων, θ' ανοίξει ο τεράστιος κύκλος της Γης, η θεά της θέλησης θ' αποκαλύψει κόσμους καινούριους».¹⁶⁴ Λίγο πριν ο Κολόμβος παρουσιασθεί στους Βασιλείς, ο δογματικός και αυστηρός Καρδινάλιος της Ισπανίας είχε κάνει μια έρευνα σχετικά με το άτομό του και τα λεγόμενά του και συμφώνησε ότι δεν αντιλέγει προς τις Άγιες Γραφές αλλά «επικαλείται ρητά [...] τα λόγια του προφήτη [...] όπου θα συναντηθούν τα πέρατα του κόσμου και θα ενωθούν όλοι οι λαοί, οι γλώσσες και οι λαλιές κάτω από το λάβαρο του Σωτήρος».¹⁶⁵ Πριν όμως παρουσιασθεί στους Μονάρχες είχε εγκαταλείψει την Πορτογαλία όπου είχε μείνει για οκτώ χρόνια προσπαθώντας να πείσει τον βασιλιά Ιωάννη Β' για να στηρίξει το εγχείρημά του και να χρηματοδοτήσει τα μεγαλεπήβολα σχέδιά του έχοντας κάνει πολλά ταξίδια στον Ατλαντικό προς Βορρά και προς Νότο με διάφορα Πορτογαλικά και Γενοβέζικα πλοία. Έτσι προβιβάστηκε σε Cristovão Colom που έμελε να γίνει σαν τον «Manuel Pessagno και τους άλλους πετυχημένους Γενοβέζους· Ναύαρχος. Τουλάχιστον. Βρισκόταν ήδη σε καλό δρόμο».¹⁶⁶ Έτσι είχε χτυπήσει την πόρτα του φραγκισκανικού Μοναστηρίου La Rabida που ήταν κοντά στο λιμάνι Palos της Ισπανίας. Στο Μοναστήρι υπήρχαν σημαντικοί κοσμογράφοι και αστρονόμοι, όπως ο ηγούμενος Juan Perez που είχε υπηρετήσει στην Αυλή της Βασίλισσας και ήταν προσωπικός εξομολογητής της και ο πατέρας Antonio de Marchena, κοσμογράφος που γνώριζε πολλά για το σύμπαν, οι οποίοι αφού διασταύρωσαν τις ιδέες του Κολόμβου, που στην Ισπανία είχε γίνει πλέον Cristóbal Colón, με τα βιβλία της Μονής του Σενέκα, του Αριστοτέλη, τη Βίβλο και το Imago Mundi του Καρδινάλιου Pierre d' Ailly, συμφώνησαν μαζί του και κάλεσαν και άλλους θαλασσοπόρους και ναυτικούς για να τους συμβουλευτούν. Ο Κολόμβος εμφανίστηκε στο Μοναστήρι φτωχικά ντυμένος σαν ζητιάνος εξαντλημένος και απογοητευμένος από τις προηγούμενες πίκρες και αρνήσεις· όμως οι γνώσεις του, οι βαθείς στοχασμοί του, οι φανταστικές εικόνες που περιέγραφε, η ανωτερότητα και η πίστη του που του προσέφερε μεγάλη αυτοπεποίθηση έπεισαν τον ηγούμενο και τον καλόγερο. «Όλοι εσείς είστε πιασμένοι και κρέμεστε από τα φουστάνια της τύχης· άλλο θεό, μαθές, οι άπιστοι δεν έχουν! Μα εγώ κρέμουμαι από τα χέρια του Χριστού. Μια χάρτα είναι το μυαλό μου, χαραγμένη από το Μέγα χαρτογράφο, το Θεό».¹⁶⁷ Αλλά και η Ισαβέλλα, όταν επιτέλους

¹⁶⁴: ό. π., σ. 19

¹⁶⁵: ό. π., σ. 33,34

¹⁶⁶: Herman Lindqvist: *Χριστόφορος Κολόμβος, Οραματιστής ή τυχοδιώκτης*, μτφρ. Γ.Α. Γεωργίου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 2004, σ. 60

¹⁶⁷: Ν. Καζαντζάκης: *Θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', εκδ. Καζαντζάκη, Ανατ. της πρώτης έκδοσης του 1956, επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, Αθήνα 2021, σ. 177

τον δέχτηκε μαζί με τον Φερδινάνδο, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον παρ' όλο ότι αρχικά πίστεψε ότι ο Κολόμβος υποσχόταν το αδύνατον· ο μεν Φερδινάνδος εγκατέλειψε γρήγορα γιατί σαν βασιλιάς της Αραγονίας και της Καταλονίας έλεγχε μόνον τη Μεσόγειο, η δε Ισαβέλλα συγκινήθηκε από τη γλαφυρότητα και την γραφικότητα της ιστορίας του Κολόμβου· ήταν ψυχή ποιητική, καλλιεργημένη και ευαίσθητη και της άρεσε η ποίηση και η μουσική. Ο Κολόμβος μιλούσε για πολλή ώρα μέχρι που βράδιασε, για τη Σωτηρία της ψυχής των ανθρώπων που βρίσκονταν στην άλλη πλευρά του Ωκεανού, μιλούσε για την απελευθέρωση της Ιερουσαλήμ με τη βοήθεια του χρυσαφιού που θα έφερνε από την Ασία, για την εκδίωξη των Μωαμεθανών από την ιερή πόλη και την ανύψωση εκεί της σημαίας της Καστίλλης. Όσο για το χρυσάφι που χρειάζεται «θα της το φέρει αυτός. Γεννήθηκαν μαζί την ίδια μέρα και θα συνεργαστούν στον ίδιο σκοπό. Ανάμεσά τους άλλωστε στέκεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ [...] Η Ισαβέλλα άθελά της πείθεται βαθμιαία. Φτάνει σχεδόν να του διηγηθεί το όνειρό της».¹⁶⁸ Αρχικά ο Κολόμβος δεν εισακούστηκε αμέσως, διότι εκτός των ιερών σκοπών που εξέθεσε ώστε να μεταδοθεί ο “Λόγος του Κυρίου” σε όσο το δυνατόν περισσότερα μέρη ήταν δυνατόν, έθεσε και άλλους όρους που εξυπηρετούσαν την αυτοπεποίθηση και την αίσθηση παντοδυναμίας και αξίας που τον κατείχαν. Τους είχε γράψει σε ένα τσαλακωμένο χαρτί και δεν δίστασε να τους εκφωνήσει μπροστά στους βασιλείς «1) Αυτός και οι απόγονοί του θ' ανήκουν πάντα στην τάξη των ευγενών. 2) Θα του δοθεί ο τίτλος του Ναυάρχου του Ωκεανού και αυτός ο τίτλος θα είναι για πάντα κληρονομικός από πατέρα σε γιό. 3) Θα διοριστεί Αντιβασιλέας και Κυβερνήτης των Ινδιών και Νησιών και όλης της χερσαίας Γης που θα ανακαλύψει στην άλλη πλευρά της θάλασσας. Θα έχει δικαστική εξουσία πάνω στις περιοχές και στις χώρες του και οι τίτλοι Αντιβασιλέας και Κυβερνήτης θα είναι κληρονομικοί για πάντα. 4) Αυτός και οι απόγονοί του θα λαμβάνουν για πάντα τουλάχιστον το δέκα τοις εκατό από όλο το χρυσάφι, το ασήμι, τους πολύτιμους λίθους, τα μαργαριτάρια και τα μπαχαρικά που θα μεταφέρονται από τις περιοχές που θα ανακαλύπτει. 5) Αυτός και οι απόγονοί του θα λαμβάνουν για πάντα το οκτώ τοις εκατό από τα κέρδη των πλοίων στις καινούριες περιοχές».¹⁶⁹

Η αρχική απόρριψη των μεγαλεπήβολων αξιώσεών του μετετράπη αργότερα σε αποδοχή με τη μεσολάβηση του επιχειρηματία Luis de Santangel, του πατέρα de Beza, της μαρκησίας de Moya και του συζύγου της Andrea de Cabrera και του προστατευτικού

¹⁶⁸: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 496

¹⁶⁹: Herman Lindqvist: *Χριστόφορος Κολόμβος, Οραματιστής ή Τυχοδιώκτης*, μτφρ Γ.Α.Γεωργίου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 2004, σ. 88,89

δικτύου γνωριμιών που είχε εν τω μεταξύ δημιουργήσει. Ο Κολόμβος θεωρούσε ότι το όνομά του θα γίνει γνωστό σε όλο τον κόσμο, όχι μόνο μέσω της Ισπανίας αλλά κυρίως μέσω της πίστης του προς τον Θεό, την Αγία Τριάδα και προς τους λόγους του Προφήτη Ησαΐα που αναφέρονται στο βιβλίο του στα σχετικά χωρία του 24^{ου} και 65^{ου} Κεφαλαίου: «Υμνους ακούμε από τα πέρατα της Γης [...] θέλω να χτίσω έναν νέο Ουρανό και μια Νέα Γη»¹⁷⁰ όπως επίσης και στην Πίστη του στους μυστηριώδεις λόγους του βιβλίου του Ιώβ: «Από που λοιπόν προέρχεται η Σοφία και που έχει την έδρα του ο Νους; Είναι κρυμμένος από τα μάτια των ζωντανών, είναι κρυμμένος από τα πετούμενα του ουρανού. Μόνον η Άβυσσος και ο Θάνατος λένε: με τ' αυτιά μας ακούσαμε τη φήμη του, ο Θεός γνωρίζει το δρόμο και ξέρει την έδρα του, γιατί αυτός έδωσε στον άνεμο το βάρος του και στο νερό τ' ορισμένο του μέτρο»¹⁷¹. Η Πίστη αυτή συνέτεινε στο να εισακουσθεί το όραμά του. Έτσι ο Βασιλιάς και η Βασίλισσα εξέδωσαν ένα επίσημο έγγραφο όπου περιγραφόταν η αποστολή του και πίστεψαν και αυτοί στο όνειρο για την ύπαρξη και άλλων βασιλέων άγνωστων που βρίσκονται στην άλλη πλευρά του Ωκεανού. Ενοικίασαν τρεις караβέλες που ήταν διαθέσιμες, γιατί όλες οι υπόλοιπες χρησιμοποιήθηκαν για τον διωγμό των Εβραίων και των Μωαμεθανών που σύμφωνα με διάταγμα που εξέδωσαν έπρεπε να εκδιωχθούν ή να εκχριστιανιστούν προκειμένου να γίνει η Ισπανία αμιγώς θρησκευτική χώρα: πολλοί από αυτούς βαφτίστηκαν Χριστιανοί αλλά μεγάλος αριθμός τους έπρεπε να αφήσει τη χώρα για άλλα λιμάνια της Μεσογείου και της Αφρικής. Ο Κολόμβος με τον Juan Pèrez πήγαν στο Palos και βρήκαν την караβέλα Pinta, την Santa Clara που όλοι αποκαλούσαν Niña από το όνομα του ιδιοκτήτη της Juan Niño και την τρίτη που θα ήταν η ναυαρχίδα του Κολόμβου και ήταν η «La Gallega διότι ήταν φτιαγμένη στην Γαλικία, αλλά ο Κολόμβος την ονόμασε Santa Maria».¹⁷² Της έδωσε το όνομα της Παναγίας γιατί μπαίνοντας στο τζαμοστάσι όπου ο Χριστός, η Αγία Μητέρα του και ο Άγιος Χριστόφορος συνομιλούσαν, γονάτισε μπροστά της ανάβοντας μια λαμπάδα λέγοντας ότι επιθυμία του είναι να τελειώσει πάνω στη Γη το χρέος του, να διαβεί το στενό ρέμα που τους χωρίζει και που οι άνθρωποι το λένε θάνατο και να καθίσει μπρος στα πόδια της να της μιλά και να την ακούει, για να μη γυρίζει τον κόσμο και τις έρημες θάλασσες φωνάζοντας, αλλά να ακούσει την Άγια φωνή της να του αποκρίνεται.

¹⁷⁰: Jacob Wassermann: *Χριστόφορος Κολόμβος, Δον Κιχώτης του Ωκεανού*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, εκδ. Papyros Press, Ltd, Αθήνα 1971, σ. 37

¹⁷¹: ό. π. σ. 37, 38

¹⁷²: Herman Lindqvist: *Χριστόφορος Κολόμβος, Οραματιστής ή τυχοδιώκτης*, μτφρ. Γ.Α. Γεωργίου, εκδ. Γκοβόστη, σ. 96

3.3 Η μεγάλη ψυχή της Ισαβέλλας και της Ισπανίας

Ενώ στις υπόλοιπες τραγωδίες του Καζαντζάκη η γυναίκα παρουσιάζεται ως αποστασιοποιημένη από τον ηρωικό κόσμο των ανδρών, αδύναμη και πολύ διαφορετική ως προς τα πνευματικά τους γνωρίσματα, στην τραγωδία «Χριστόφορος Κολόμβος» η γυναίκα και συγκεκριμένα η βασίλισσα Ισαβέλλα είναι η μόνη που παρουσιάζεται ως μεγάλη ψυχή που ο ρόλος της είναι περίπου ισοδύναμος με αυτόν του Χριστόφορου. Όπως ο άνδρας που κατά τον συγγραφέα είναι ο εκλεκτός του Θεού και μέσα του καίει άσβεστη η θεϊκή φλόγα, έτσι και η Ισαβέλλα μαζί με τον Κολόμβο «εμπνέεται από το ίδιο Μεσσιανικό πνεύμα και θα καθορίσουν τη μοίρα του κόσμου, γιατί ο Θεός τους εμπιστεύεται τη σωτηρία του».¹⁷³ Όπως ο Κολόμβος στο τολμηρό του εγχείρημα ακολουθεί το δρόμο της μοναξιάς, της αυταπάρνησης, της πνευματικής του ανάβασης, του Γολγοθά του, όπως όλοι οι τραγικοί ήρωες του συγγραφέα, έτσι και η Ισαβέλλα «τον βλέπει στα όνειρά της να καταδιώκεται, να χλευάζεται και να σταυρώνεται όπως ο Χριστός».¹⁷⁴ Δεν μπορεί να αντισταθεί στην εντύπωση που της προκαλεί η εσωτερική του φλόγα και η σχέση ανάμεσά τους παίρνει αργότερα «κάποια σφραγίδα μυστικής λεπτότητας [...] σ' όλα τα κατοπινά γράμματα που της στέλνει [...] κρύβεται ένας τόνος που απευθύνεται λιγότερο στην αρχόντισσα και περισσότερο στη γυναίκα»¹⁷⁵. Η ψυχή της Ισαβέλλας δεν είναι «αδύναμη και μικρή [...] δεν είναι από άλλους μικρότερους κόσμους».¹⁷⁶ Στο Ανάκτορο της Γρανάδας, στην Αλάμπρα, στην αίθουσα του θρόνου, η βασίλισσα Ισαβέλλα, ψηλή με ρουσόξανθα μαλλιά και πρόσωπο ηλιοκαμένο, με μια πληγή στο μέτωπο βαθιά σαν μισοφέγγαρο στέκεται μπροστά στον Εσταυρωμένο, προσκυνά τα αιματοβαμμένα πόδια του και έπειτα σηκώνεται όρθια και του αναφέρει τις σκέψεις της για την Ισπανία, τα όνειρά της και το χρέος της σαν Βασίλισσα: «Μεγάλε Συναγωνιστή, όλα τα παχιά χώματα της Ανδαλουσίας καλά τα ξέρεις, ολάκερη την Ισπανία καλά την ξέρεις, τα πόδια σου αιματώθηκαν κυνηγώντας επτά αιώνες, από τη Ναβάρρα και το Μπούργκος ως την Γρενάδα και τον Ατλαντικό, τους άπιστους [...] όλη τη μέρα γύριζα από χωριό σε χωριό, από ρημάδια σε ρημάδια [...] και σε φώναζα να προβάλεις μέσα από τις γκρεμισμένες εκκλησιές [...]. Αρχηγέ, να βρούμε θεραπεία στην

¹⁷³: Roderic Beaton: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιλογή κριτικών κειμένων, Olga Omatos: *Χριστόφορος Κολόμβος, ένας τραγικός ήρωας*, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 238

¹⁷⁴: ό. π., σ. 239

¹⁷⁵: Jacob Wassermann: *Χριστόφορος Κολόμβος, ο Δον Κιχώτης του Ωκεανού*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, εκδ. Papyros Press Ltd, Αθήνα, 1971, σ. 34.

¹⁷⁶: Roderic Beaton: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιλογή κριτικών κειμένων, Αγγέλα Καστρινάκη: *Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άπωση*, Παν. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 7

πεινά, στη γύμνια, στο θάνατο [...] βοήθα με να τους σώσω [...] να πονέσω όλον τον πόνο, να πεινάσω όλη την πείνα της Ισπανίας, να πεθάνω όλο της το θάνατο [...] θα πολεμήσω!»¹⁷⁷

Έτσι είναι και η Ισπανία: κατά τον Καζαντζάκη είναι ο Δον Κιχώτης ανάμεσα στα έθνη και εξαντλείται προκειμένου να σώσει τη Γη σε μια δονκιχωτική εκστρατεία πέρα από τη λογική, όπου η ευτυχία, η φρόνηση, η ειρήνη και η καλοπέραση δεν έχουν θέση παρά το όνειρο μιας χίμαιρας που κυβερνάται από την δονκιχωτική κραυγή της παραφροσύνης, «δηλαδή της βαθύτατης λαχτάρας του λογικού [...] τη φωνή του φλεγόμενου καλόγερου της Σεβίλλιας [...] που στάθηκε για πολλούς αιώνες η φωνή της Ισπανίας: «Ας χτίσουμε έναν τέτοιο ναό, που να μας πάρουν για τρελούς!»¹⁷⁸

Η ενιαία ψυχή της Ισπανίας είναι ο Δον Κιχώτης και ο Σάντος που είναι και οι δύο ένα: ο Δον Κιχώτης ήταν ένας ήρωας που ξεκίνησε να σώσει τον κόσμο αρματωμένος με παμπάλαια όπλα τη στιγμή που είχαν βγει άλλα καινούρια, κανόνια και τουφέκια: περιπλανώμενος στους δρόμους για να σώσει τους φτωχούς και τους αδύνατους, συναντά αρκετές φορές μπροστά του μια άμαξα με αμαξά ένα κακάσχημο δαιμόνιο. Η άμαξα είναι φορτωμένη με λογής – λογής περίεργα πρόσωπα, ενώ η πρώτη μορφή που εμφανίστηκε μπροστά του κατά την περιπλάνηση του ήταν αυτή του ίδιου του θανάτου που είχε όμως ανθρώπινο πρόσωπο. Στα πόδια του καθόταν ένας άλλος Θεός, ο Έρωτας που κρατά το τόξο, τη φαρέτρα και τα βέλη του αλλά δεν έχει δεμένα τα μάτια του και «ήταν ένας άγγελος με δυο μεγάλα ζωγραφιστά φτερά. Από τη μία ήταν ένας αυτοκράτορας μ' ένα στέμμα στο κεφάλι που έμοιαζε χρυσό [...] στη συνέχεια ερχόταν ένας αρματωμένος ιππότης».¹⁷⁹

Έχουμε λοιπόν τις αναπαραστατικές μορφές του θρησκευτικού θεάτρου της Ισπανίας που γνώρισε μεγάλη ακμή κατά τον αιώνα 1580-1680 και ονομάστηκε χρυσός αιώνας του ισπανικού δράματος, που είναι ο Θάνατος, ο Έρωτας, ο Αυτοκράτορας και ο Άγγελος, μορφές που συναντώνται και στις περισσότερες τραγωδίες του Καζαντζάκη όπως και στον “Χριστόφορο Κολόμβο” όπου εμφανίζονται τα υπερβατικά πρόσωπα του Χριστού, της Παναγίας, των Αγγέλων, του Αγίου Χριστόφορου με το θείο βρέφος καθώς και «ένα έγχρωμο Vitrail (“τζαμοστάσι το λέει ο Καζαντζάκης) [...]”. Στην τραγωδία του

¹⁷⁷: Ν. Καζαντζάκης: *Θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', Ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956, επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, εκδ. Καζαντζάκης, Αθήνα, 2021, σ. 232, 233

¹⁷⁸: Ν. Καζαντζάκης: *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, επιμ. Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2016, σ. 14

¹⁷⁹: Cervantes Suavedra Miquel De: *Δον Κιχώτης*, τ. Β', μτφρ. Ματθαίου Ηλίας, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, σ. 437

Καζαντζάκη δεν τηρούνται οι Αριστοτελικές ενότητες, πιθανότατα από επίδραση του κλασικού Ισπανικού θεάτρου».¹⁸⁰

Αλλά στις απαρχές όλων των θεάτρων εντοπίζεται η θρησκευτική λατρεία, που υπάρχει επίσης έντονη στον Κολόμβο, ενώ η πρώτη ύλη του δράματος είναι η μίμηση και οι ιεροπραξίες των ιερών προτύπων που συναντώνται επίσης στο ισπανικό θρησκευτικό δράμα προς τόνωση ‘του θρησκευτικού συναισθήματος του ισπανικού λαού’.¹⁸¹ Για την ισπανική ψυχή η συναίσθηση του «τίποτα» και το ονειρώδες της ζωής είναι τα πιο χαρακτηριστικά, τα προσωπικά οράματα του κάθε Ισπανού που μοιάζουν πολύ με την μοίρα όλης της ανθρωπότητας και οι προσωπικές του περιπέτειες, όπως του οραματιστή Κολόμβου, είναι οι περιπέτειες όλου του κόσμου.

Στο δύσκολο ταξίδι της ζωής η Ισπανική ψυχή έχει περισσότερο ως οδηγό τη διαίσθηση και όχι τη λογική· δεν απορτίζεται από αναλυτική μέθοδο, τεχνική και υπομονή αλλά από πάθος, εκλεκτισμό και γρήγορη σύνθεση. Η ατομικότητά της έχει σμιλευτεί στις ατέλειωτες ερημιές της χώρας, στη μοναξιά, στην ηρωική μέθοδο της νίκης, στην υπερηφάνεια και στην έλλειψη του φόβου· η τραγικότητα της ζωής δεν αφήνει περιθώρια για ευγένειες, ηδονές και στολίδια, αλλά η υπόνοια ότι όλα είναι όνειρο καταδεικνύει την ματαιότητά της και δίνει στους ήρωες μίαν αντοχή, μια εγκαρτέρηση, ένα στωικό ήσυχο χαμόγελο χωρίς μάταια παράπονα. Η ουσία της ισπανικής φυλής βρίσκει την αρτιότητά της, στην βαθιά, πικρή και αιώνια Δονκιχωτική ψυχή που μακριά από τα φθαρτά και εφήμερα του καιρού του πολέμησε και υπέφερε για τα ιδανικά του, και για την Μεγάλη Ιδέα.

Η Ισπανική ψυχή αγαπά τον Εσταυρωμένο με το καρμίνι αίμα που τρέχει στα «βαθιά σκαλισμένα ξύλινα αγάλματα με τα φανταχτερά χρώματα, με τα χοντρά σα βεβίθια δάκρυα και τις βαθιές ανοιγμένες πληγές [...] σπάνια βλέπεις στην Ισπανία “Ανάστασες” [...] ένας τέτοιος θεός τι ανάγκη μας έχει; [...] μα ο Σταυρωμένος είναι κοντά μας, ένα μαζί μας, λίγο θέλει να’ ναι άνθρωπος σαν κι εμάς».¹⁸²

Στο Μπούργκος, στο φρούριο και στην αυστηρή πολεμική πολιτεία της Καστίλλης, ο συγγραφέας μπαίνοντας στην υπερμεγέθη Γοτθική Μητρόπολη αντικρίζει

¹⁸⁰: Κάρολος Μητσάκης: *Η Κρητική Ματιά*, Τραγωδία «Χριστόφορος Κολόμβος»(1949), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 68, 69

¹⁸¹: Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Αλεξία Αλτουβά: *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού θεάτρου, από την αναγέννηση στον 18^ο αιώνα*, «Ο Χρυσός αιώνας της Ισπανίας», Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, εκδ. Κάλλιπος www.Kallipos.gr, Αθήνα 2015, σ.130.

¹⁸²: Ν. Καζαντζάκης: *Ταξιδεύοντας Ισπανία* επιμέλεια Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2016, σ. 29,30

σε μια χρυσή κόγχη τον Εσταυρωμένο ανάμεσα σε ασημένια καντήλια και λαμπάδες «μεγάλος, ένα μπόι, ένας Χριστός από δέρμα και αληθινές τρίχες. Η παράδοση τον φέρνει από την Ανατολή, έργο του Νικόδημου που το έφκιασε αντιγράφοντας το αληθινό σώμα του Χριστού [...] αφήκαν γυμνό το στήθος του, πλημμυρισμένο αίμα. Έτσι στην Μητρόπολη τούτη έσμιζαν οι δύο ήρωες [...] η σκληρότητα, η αντρεία, η βία [...] δίπλα του το πάθος, η εγκαρτέρηση, η θυσία, η θηλότητα, ο Σταυρωμένος Χριστός».¹⁸³

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οι θεόρατες εκκλησίες όπως η τεράστια γοθτική Μητρόπολη του Μπούργκος δεν δείχνουν τη δύναμη του Θεού αλλά την πίστη, την υπερηφάνεια και τη δύναμη των ηρώων που δεν διαθέτουν οι κοντόφθαλμες και περίτρομες μικρές ψυχές που λαχταρούν μόνο την ηρεμία, την καλοπέραση, την ασφάλεια και την ειρήνη. Η ειρήνη για τον συγγραφέα είναι η θυγατέρα του πολέμου. Στην Γ' πράξη του θεατρικού «Χριστόφορου Κολόμβου», στην αίθουσα του θρόνου των ανακτόρων της Αλάμπρας όπου μπήκε η Ισαβέλλα για να προσευχηθεί αλλά και να δώσει αναφορά σαν πραγματική πολεμίστρια στον Ιησού, στέκει ένας «Μεγάλος Σταυρός κι απάνω του Σταυρωμένος ένας Χριστός ανατριχιαστικά ζωντανός, καμωμένος από δέρμα, ντυμένος με κουρέλια, βαμμένος, με αληθινά μαλλιά, μουστάκια και γένια, με κατακόκκινα αίματα που τρέχουν από τις πέντε πληγές του. Γύρα, απάνω στους τοίχους, ξεσκισμένες μουσουλμανικές σημαίες, λάφυρα πολέμου».¹⁸⁴

Μέσα στην ταραχή και την ανάταση που ένιωσε ο συγγραφέας αντικρύζοντας τις πανύψηλες γοθτικές εκκλησίες, θυμήθηκε και το μεγαλόπρεπο τρίπατο Μοναστήρι που χτίστηκε προς τιμήν του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη της Ιταλίας γεμάτο με πολύχρωμες τοιχογραφίες, περίτεχνα βιτρό, χρυσά ευαγγέλια και άλλα αντικείμενα που καθόλου όμως δεν ταίριαζαν με την απλοϊκή και ταπεινή ψυχή και την πίστη του Αγίου που το θεωρούσε παλάτι και φρούριο ξένο προς αυτήν. Ο Καζαντζάκης αγαπούσε πολύ τον Άγιο και είχε κατορθώσει να κατακτήσει την ελευθερία επιβάλλοντας θεληματικά τις εσωτερικές ανάγκες της ψυχής του ανθρώπου πάνω στις εξωτερικές, νικώντας την πραγματικότητα και μετουσιώνοντας τις άσχημες πλευρές της, όπως την πείνα, την αρρώστια, το κρύο, την αδικία, σε όμορφες στιγμές του ονείρου, όπως ο Χριστόφορος· ο Άγιος Φραγκίσκος υπήρξε ποιητής και αν οι ιδέες που πίστευε και κήρυσσε ήταν πιο προσιτές και πιο κοντά στην πραγματικότητα, δεν θα είχαν κανένα υψηλό ενδιαφέρον ούτε κάποια επίδραση στην ψυχή των ανθρώπων. Ο κάθε ποιητής, όπως ο Άγιος

¹⁸³: ό. π., σ. 29

¹⁸⁴: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956, επιμέλεια Εμμανουήλ Κάσδαγλης, Αθήνα 2021, σ. 230

Φραγκίσκος και ο Χριστόφορος, πολεμά για την ακεραιότητα της ψυχής, της εσωτερικής ελευθερίας που έστω και αν δεν το επιτρέπουν οι εξωτερικές συνθήκες, δια της υπέρβασης μέσα στην φαντασία εφευρίσκουν τρόπο λύτρωσης, ολοκληρώνοντας έτσι το Ρομαντικό τους “εγώ”. Ο ποιητής ευρίσκεται σε απαγορευμένους χώρους της φαντασίας και των υπερβάσεων και δεν υπόκειται στην επήρεια των “λογικών” και πρακτικών ανθρώπων που θεωρούν τα κηρύγματά του σαν ουτοπίες που δεν πρόκειται να επιφέρουν καμία αλλαγή, ενώ πολλές φορές τον περιγελούν και τον παραγνορίζουν όπως όταν παρουσιάστηκε στο Φραγκισκανικό Μοναστήρι του Ατλαντικού ο Κολόμβος και τον περιέλασε ο Χουάν: « Χουάν (ειρωνικά): οχτώ χρόνια κι’ ακόμα δεν φύσηξε πρίμος αέρας; Ξένος: Μη γελάς, Πάτερ Χουάν, μην περγελάς, θα φυσήξει! Και θα’ ναι ανατολικός [...] αν κατεβάσω το ράσο μου θα δεις σταμπαρισμένη την υδρόγειο σφαίρα! [...] Καπετάν Αλόνσος (σιγά, αγριεμένος): Που τη βρήκες; Οχτώ χρόνια! Χουάν: Ποιος είναι, καλέ, ο δρόμος που θ’ ανοίξεις; (Γελάει). Μπας κι έβαλες πλήρη κατά την επίγεια Παράδεισο που λεν τα παραμύθια;».¹⁸⁵ Η επίγνωση του ποιητή που νοιώθει βαθιά ότι κάνει το χρέος του ευρισκόμενος σε χώρους του αόρατου, του απόλυτου και της ελευθερίας, ότι λειτουργεί με τον δικό του πνευματικό τρόπο, ότι προσεγγίζει το Θεό με το αυτάρεσκο αίσθημα του ρομαντικού, τον κάνει να ανέχεται να τον εμπαίζουν οι λογικοί και πρακτικοί άνθρωποι γιατί είναι «ο αγαπημένος του Θεού». Οι πράξεις του αποκτούν ευγένεια διότι υπηρετούν μια υπέρτατη ιδέα που όταν πραγματοποιηθεί θεωρητικά ενώνεται με το Θείο που μπορεί να έχει και άλλα παρόμοια ονόματα, όπως Ελευθερία, Δικαιοσύνη η Ποίηση.

«Ο Άνθρωπος – Θεός είναι το απόλυτο παράδοξο και είναι επίσης απολύτως βέβαιο ότι η λογική θα συντριβεί στην αντιπαράθεση με αυτό [...] δεν είναι αδύνατον για έναν άνθρωπο πλούσια προικισμένο με φαντασία και αληθινό αίσθημα, εκπρόσωπο ενός χριστιανισμού [...] να λέει ότι πιστεύει πως αυτός ο ξεχωριστός άνθρωπος υπήρξε Θεός [...] όμως η Γραφή μιλά ακόμα για ένα σκάνδαλο που προκαλείται από τον Χριστό και που η δυνατότητά του κείται σ’ ένα ιστορικό παρελθόν. Στην πραγματικότητα αυτό το σκάνδαλο δεν σχετίζεται με τον Χριστό ως Χριστό, ως Θεό [...] σχετίζεται με έναν ξεχωριστό άνθρωπο, αγνό και απλό που εισέρχεται σε αντιπαράθεση με την καθεστηκυία τάξη»¹⁸⁶. Συνεχίζοντας την περιήγηση του στο Μπούργκος ο συγγραφέας προσπαθεί μέσα στη συγκίνηση, στο δέος και στις σκέψεις του να ξετρυπώσει τα μυστικά που

¹⁸⁵: Ο.π., σ. 175, 176

¹⁸⁶: Σόρεν Κίρκεγκααρντ: *Για το μυστήριο του ανθρώπου*, μτφρ. Μερόπη Ν. Σπυροπούλου, εκδ. Ευθύνη της σειράς «Αναλόγιο», Αθήνα 2002, σ. 104, 105

κρύβονται στην άλλοτε ηρωϊκή πόλη· μέσα από τα στενά δρομάκια, στα ερειπωμένα αρχοντικά, τους κήπους πλάι στις όχθες του ποταμού Αλλανθόν, ανάμεσα σε παλιά δοξασμένα οικόσημα, σε θυρεούς και σε ετοιμόρροπα πυργόσπιτα με τα λιοντάρια και τους αετούς πάνω στις στήλες τους, σε παλιά ερειπωμένα εργαστήρια, βρίσκεται στη μεγάλη πλατεία· στο βάθος «το εξαίσιο παλιό παλάτι όπου η βασίλισσα Ισαβέλλα δέχτηκε τον μεγαλομάρτυρα Κολόμπο, σα γύριζε θριαμβευτικά από το νέο κόσμο που ανακάλυψε [...] πως μπήκε από την πόρτα τούτη και γιόμωσε την αυλή με όλη την παρδαλή φανταχτερή συνοδεία του ο Κολόμπος, ο ‘Δον Κιχώτης της Θάλασσας’ ... Όλη τούτη η χορταριασμένη σήμερα αυλή θα ξεχειλίσει με πολύχρωμα πουλιά και ζώα εξωτικά, με φυτά άγνωστα, με καρπούς μυστηριώδικους, με χοντρούς βώλους χρυσάφι. Σαν Καρναβάλι της Ιστορίας».¹⁸⁷

3.4 Η μεταφυσική ιδεολογία της θεϊκής υπόστασης του ήρωα και η Ιερότητα του Πνεύματος.

Οι ήρωες όπως ο Κολόμβος ως προς την εσωτερική τους φύση είναι φτιαγμένοι από το ίδιο υλικό· η ψυχή τους είναι μεγάλη όπου κατανοώντας τη θεϊκή σημασία της ζωής αγωνίζονται και μοχθούν νικηφόρα εμπνεόμενοι από το φως και τη φωνή του αόρατου ουρανού· όπως οι προφήτες αποκαλύπτουν το μυστήριο του Σύμπαντος, συνδέοντας τους απλούς ανθρώπους με το Θείο, με τον αόρατο Άγιο.

Πέραν της αίσθησης και της νόησης που είναι μέρη της ανθρώπινης συνείδησης τίθεται και η τρίτη διάσταση, η «θεία μέθεξη» που λόγω της «θείας χάριτος» μεταμορφώνει συνολικά τον άνθρωπο – ήρωα ώστε όλες οι αντιληπτικές του ικανότητες και κατ' επέκτασιν οι ανθρωπολογικές και θεολογικές του θεωρήσεις να απορρέουν ως φυσική κατάληξη στην θεοπτία και θεογνωσία. Η ανθρώπινη σοφία υπερβαίνοντας πλέον τα αδιέξοδά της από την αβεβαιότητα των διάφορων φιλοσοφικών σχετικισμών περιέρχεται στην εμπειρία του ίδιου του Θεού υπό την προϋπόθεση βέβαια της πίστης και της αντίληψης των πραγμάτων υπό τον φωτισμόν του Θείου Πνεύματος. Την ίδια άποψη έχει και ο συγγραφέας για την επίδραση του Πνεύματος στους ανθρώπους που κατά τους σκληρότατους Μεσαιωνικούς πολέμους μέσα σε καθημερινούς κινδύνους χωρίς καμμία άνεση και ασφάλεια οι δημιουργοί έχτιζαν εκκλησίες, ζωγράφιζαν, έγραφαν με τη βοήθεια των δυνάμεων των ψυχών. «Πως φύσηξε το Πνέμα και πως σηκώθηκαν οι πέτρες και πως ανέβηκαν όλα τούτα τα πέτρινα θάματα και στάθηκαν στον

¹⁸⁷ Ν. Καζαντζάκης: *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, επιμέλεια Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2016, σ. 33

αγέρα [...] η θρησκεία του Ισπανού δεν είναι δόγμα αφηρημένο και άψαχνο, μακρινή νοητή επαφή με τον απροσπέλαστο Θεό. Είναι θερμός εναγκαλισμός, είναι χέρι και πληγή – το χέρι του ανθρώπου που βυθίζεται στην πληγή του Θεού. Κι η Παναγία [...] δεν είναι μια παρθένα απρόσιτη [...] είναι σα μιά από τις χωριατοπούλες της Ανταλουσίας και της Καστίλιας».¹⁸⁸

Κάθε άνθρωπος που διδάσκεται από την πνευματικότητα των ηρώων, διδάσκεται ουσιαστικά από το Πνεύμα και δρώντας ανακαλύπτει και μια νέα διάσταση του Σύμπαντος που όντας άπειρο δεν μπορεί βέβαια να γίνει κατανοητό στο σύνολό του, γι' αυτό και οι ενέργειες και οι αντιλήψεις του ανθρώπου είναι άστατες, εφήμερες και υποκείμενες στους νόμους του θανάτου· του θανάτου όμως μόνον του σώματος και όχι της ψυχής, κάθε δε αληθινή – ουσιώδης σκέψη που απασχολεί την ανθρώπινη καρδιά είναι ένα ειλικρινές βλέμμα του ανθρώπου προς την αλήθεια του Θεού που επιζεί σε κάθε μεταβολή, ως «αιώνια και άφθαρτη κτήση της ανθρωπότητας».¹⁸⁹ Η ιστορία του ανθρώπου στην γενικότερη ιστορία της ανθρωπότητας διογκώνεται έτσι σε μεγαλύτερα ιστορικά αθροίσματα, σε νέες εποχές, «το όρος του καθαρτηρίου του Δάντη δεν βρίσκεται πλέον στον Ωκεανό του άλλου ημισφαιρίου, αφού ο Κολόμβος οδήγησε εκεί τα πλοία του».¹⁹⁰ Σε κάθε επομένως μεταβολή προϋποτίθεται αληθινή, ακράδαντη πίστη. Την ανάγκη του ανθρώπου να συμμετάσχει στο Θείο και να επικοινωνήσει με το Σύμπαν σαν κάτι άλλο πολύ πιο δραστικό, ισχυρό και ριζικό από την απλή ελευθερία του ανθρώπου από τον άνθρωπο, μαρτυρεί και η στροφή του προς την Μεταφυσική: «Ξένος: Δεν σφαλνώ εγώ τα μάτια για να δω το Θεό, τ' ανοίγω. Και πριν λίγες εβδομάδες που διάβαινα τα σύνορα και πατούσα το χώμα και τις πέτρες της Ισπανίας [...] κάτω από μιά ήμερη βελανιδιά, στον ίσκιο, είδα να στέκεται και να μου χαμογελάει η Παναγιά [...] τα μάτια της πράσινα σμαράγδια δεν έκλαιγαν [...] γελούσαν [...] ως με είδε, άπλωσε το χέρι της· ένα μήλο χρυσό μου φάνηκε [...] “Παναγιά Παρθένα” φώναξα “τι ναι το μήλο ετούτο που μου χαρίζεις;» Μα αγεράκι φύσηξε γλυκό [...] και το όραμα αφανίστηκε».¹⁹¹ Σύμφωνα με τον Μάριο Μπέγζο και υπό το πρίσμα του υπαρξισμού βλέπει τη στροφή της σημερινής ανθρωπότητας προς την Μεταφυσική, διότι βάσει του Ευρωπαϊκού διαφωτισμού που βασίζεται στην ατομικιστική ανθρωπολογία και στην ελευθερία του ανθρώπου από τον άνθρωπο, δεν αρκείται σε αυτό αλλά διαβλέπει την ανάγκη της

¹⁸⁸: Ο.π., σ.28

¹⁸⁹: Thomas Carlyle: *Οι ήρωες*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα 2020, σ. 117

¹⁹⁰: Ο.π., σ. 116, 117

¹⁹¹: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2021, σ. 178, 179

Ελευθερίας του ανθρώπου από το άτομό του, από το Εγώ του, καθώς και την εύρεση του ίδιου του του εαυτού, οπότε προκύπτει η ανάγκη της εμπίωσης της ελευθερίας του ατόμου ως επικοινωνίας με το Σύμπαν και κυρίως ως συμμετοχής της με το Θείο. Ο υπαρξισμός που επικαλείται ο ερευνητής επανεισαγάγει την φιλοσοφική ανθρωπολογία σε μια προσπάθεια άρσης της νεωτερικής διάστασης της ανθρώπινης ύπαρξης και ως εκ τούτου «η φιλοσοφική έννοια του ανθρώπινου προσώπου, η οποία επειδή διαμορφώθηκε κατ' εξοχήν μέσα στις θεολογικές και χριστολογικές έριδες ως εικόνα των θείων υποστάσεων, προσλαμβάνεται εκ νέου συνυφασμένη με αυτά τα πολιτιστικά της συμφραζόμενα».¹⁹² Ο Καζαντζάκης λόγω των θρησκευτικών του ανησυχιών και προβληματισμών και ρέποντας προς την ηρωολατρία παραπέμπει οπωσδήποτε στην ζεύξη ρομαντισμού και Χριστιανισμού αντιπαραβαλλόμενος προς τον απεχθή Μοντερνισμό, την ορθολογική εξαστικοποίηση και τον υλισμό. Στα βάθη της ψυχής του «μένει μια γωνίτσα κρυφή όπου κάθετα ακοίμητη η νοσταλγία των περασμένων καιρών [...] ότι κι' αν λέμε- έγραφε- κάποια ομορφιά υπάρχει ακόμη στους στενούς και σκοτεινούς δρόμους που φέρνουν πίσω στο μεσαίωνα, κι' ένας πύργος χαλασμένος γεννά στην ψυχή μας περισσότερες ομορφιές» (Ακρόπολις, 29 Απριλ. 1907)».¹⁹³

Η ιδεολογία του σύγχρονου πολιτισμού που βασίζεται στον ορθολογισμό, στην νεωτερική φιλοσοφία και στον Μοντερνισμό και απορρέει από τις αρχές του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στερείται κάθε φιλοσοφικού βάθους χωρίς καμία μεταφυσική ή υπερφυσική υπέρβαση, αφορά δε σε όλο της το εύρος και την παγκοσμιοποιημένη σύγχρονη σκέψη και δεν αναφέρεται καθόλου σε κεντρικές οντολογικές αρχές και σε ανώτερα νοητά πρότυπα, που προκειμένου για το Θείο και την Πίστη είναι το “αληθώς όντως ον”. Συγκεκριμένα η νεωτερική σύγχρονη φιλοσοφία έχει αντιθεολογικό και αντιμεταφυσικό χαρακτήρα και θεωρεί νεωτερικούς τους φιλοσόφους του παρελθόντος που αντιτίθενται προς τις θεοκρατικές και τις φυσιοκρατικές αντιλήψεις θεωρώντας ότι ο Θεός και η φύση λογιζόμενοι σιωπηλοί δεν μπορεί να ταυτίζονται με την αλήθεια. «Θα ήταν υπερβολή να εκλάβουμε τις ίδιες αρχές της επιστημονικής ορθολογικότητας και του ανθρώπου καθεαυτού [...] ως νέου είδους, άλλου τύπου δηλαδή, μεταφυσικές αρχές. Αυτό δικαιολογείται με βάση το γεγονός ότι οι αρχές αυτές δεν αφίστανται διόλου από το πεδίο της γνωσιολογίας όπου αποτελούν απλά και μόνον τη μεθοδολογική βάση της

¹⁹²: Μάριος Μπέγζος: *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία της θρησκείας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, σ. 36

¹⁹³: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, εκδ. Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 387

νεωτερικής φιλοσοφίας στην προσπάθειά της να αυτοκαθορισθεί [...] οι ίδιες αρχές με άλλα λόγια δεν αποτελούν αντικειμενικές πραγματικότητες υπό την έννοια των οντολογικών αρχών».¹⁹⁴ Ο ανορθολογισμός, ο αυταρχισμός και η χριστιανική προπαίδεια του Συγγραφέα, η απογοήτευση προς τον αστικό κόσμο, η ιδεαλιστική του προδιάθεση, όλα έτειναν προς έναν φιλοσοφικό πεσιμισμό που παρουσίαζε συνάψεις ή μάλλον ήταν επηρεασμένος από τη συνύπαρξη πολλών ρομαντικών μορφών του χώρου της διάνοησης όπως του Γκαίτε, του Νοβάλις, του Κόλεριτζ, του Καρλάυλ, του Σίλερ, του Φίχτε και του Σέλιγκ.

Ιδιαίτερα οι Σιλερικές απόψεις περί της κατασκευής μύθων στα καλλιτεχνήματα του, επηρέασε τον συγγραφέα διότι είχαν εμμονή με την ηθική και τη μεταφυσική και στηρίζονταν σ' ένα ψυχολογικό ιδεώδες άμεσα συνυφασμένο με τον ηθικό νόμο και το ηθικό χρέος και εισήγαγαν την έννοια της “ωραίας ψυχής”. Ο Σίλερ ήταν άμεσα επηρεασμένος από την Καντιανή φιλοσοφία και ήταν ενταγμένος, όπως ο Λέσιγκ, ο Βίνκελμαν, ο Χέρντερ, ο Λαϊζεβιτς, ο Λέντς, ο Χάινριχ Βάγκνερ και ο Φρίντριχ Μύλλερ στο κίνημα της “Θύελλας και Ορμής” ή “Sturm und Drang” που δημιουργήθηκε το 1767-1787 στην Ευρώπη ως μια ανατρεπτική κίνηση και αντίδραση των νέων πνευματικών ανθρώπων ενάντια στον ορθολογισμό και τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό δίνοντας έμφαση σε νέες καλλιτεχνικές και ηθικές αξίες και δημιουργώντας έτσι τον πρώιμο Γερμανικό Ρομαντισμό. Η “ωραία ψυχή” του Σίλερ ευρίσκετο σε απόλυτη αρμονία μεταξύ του ηθικού χρέους και της προσωπικής τάσης προς το “υψηλό” ή και το “ιδεώδες” και η επαφή του με τον Γκαίτε ενίσχυσε περισσότερο τις ποιητικές του καταβολές και ικανότητες. Παρομοίως και ο Καζαντζάκης πραγματεύεται στο έργο του τα μακρόπνοα συμπαντικά οράματα του ήρωα Κολόμβου σαν ένας γνήσιος ρομαντικός ποιητής, αυτά που η μοίρα δεν τα προορίζει για τους απλούς και πρακτικούς ανθρώπους που πιστεύουν σε κάθε τι πεπερασμένο και απτό, αλλά για τους ήρωες, τους εκλεκτούς της γης. Ο Κολόμβος «μιλώντας για τον εαυτό του, δίνει συνάμα και τον ορισμό του ανθρώπινου μεγαλείου [...] η ταπεινοφροσύνη για τα πλάσματα σαν αυτόν δεν είναι αρετή, αλλά αμαρτία, αφού αποτελεί τροχοπέδη για τις σπουδαίες πράξεις».¹⁹⁵ Ο θρησκευτικός προβληματισμός του Καζαντζάκη και οι μεταφυσικές του ανησυχίες, σε συνδυασμό με την ηρωολατρία και τους υπερβατικούς στόχους που έθετε, δημιούργησαν ένα άλλο

¹⁹⁴: Κωνσταντίνος Γεωργιάδης: *Εικών και Λόγος του Θεού*, εκδ. Σαΐτα, Καβάλα 2015, σ. 56,60

¹⁹⁵: Χαρά Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου: *Η θεατρική αισθητική του Ν. Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά ημερίδας της Διεθνούς εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη, εκδ. Διεθν. Εταιρ. Φίλων Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα 2000, σ. 14

πρότυπο Θεού που δεν συμφωνούσε τόσο με τις επίσημες απόψεις των εκκλησιών όλων των Χριστιανικών δογμάτων αλλά προσέγγιζε μάλλον την εικόνα του Θεού της Παλαιάς Διαθήκης και κυρίως την αναδημιουργία αυτής σαν παραίσθηση μέσα στο πνεύμα των ηρώων του έργου του, που θα λειτουργεί σαν ένας θεός πολεμιστής. «Οραματίστηκε ένα νέο Χριστό, δυναμικό και επιθετικό που θα ενέπνεε στους μαθητές τρόπο και λατρεία ώσπου στο τέλος θα αγκάλιαζαν με πάθος το τραγικό πεπρωμένο τους: amor fati».¹⁹⁶ Στην δεύτερη μεταφυσική σκηνή του έργου όπου συνομιλούν τα αγάλματα του Χριστού και της Παναγίας στο τζαμοστάσι της εκκλησιάς του Ατλαντικού, ο Χριστός λέει στην Παναγία ότι δεν πρόκειται να λυπηθεί τον Κολόμβο ούτε πρόκειται να έχει σωτηρία γιατί τον διάλεξε για το θεόσταλτο έργο να περάσει τον Ωκεανό παίρνοντάς τον στους ώμους του για να διδάξει τον Λόγο του Θεού στους ιθαγενείς του Νέου Κόσμου· η Παναγία γνωρίζει καλά τις δυστυχίες που περιμένουν τον Κολόμβο και παρακαλεί τον Γυιό της να τον γυρίσει πίσω: «Παναγία: Γυιέ μου, λυπήσου τον· ξέρεις εσύ καλά τι τον περιμένει· η αχαριστία, η αρρώστια, η φτώχεια, οι αλυσίδες! Άπλωσε το χέρι, γύρισέ τον πίσω! Χριστός: Μάνα, βάζω το χέρι μου στην καρδιά του ν' αγριέψει· έτσι μονάχα ο κόσμος μπορεί να μεγαλώσει[...] από τη στιγμή που γεννήθηκε τον διάλεξα [...] και πια δεν έχει σωτηρία [...] εγώ τον είπα Χριστόφορο και πια, θέλει δεν θέλει, θα με πάρει στον ώμο του και θα με περάσει στον Ωκεανό! [...] Γιατί να τον λυπηθώ, Μάνα; Τον αγαπώ, γιατί να τον λυπηθώ;».¹⁹⁷ Έτσι αναγνωρίζεται η αισθητική θέση του συγγραφέα απέναντι στη θρησκεία που έχει οπωσδήποτε μεταφυσική χροιά αλλά αποκλείει τη δουλική σχέση ανθρώπου-Θεού εμπνεόμενη από μια τάση υπέρβασης της ατέλειας και της στιγμής προς την αθανασία και την αιωνιότητα του πνεύματος, της ψυχής και της φαντασίας που ισοδυναμούν μέσω του συμβολισμού του Λόγου με την ίδια την θρησκεία. Η ρομαντική ψυχή του Συμβολιστή συγγραφέα πλάθει και δημιουργεί έναν ήρωα αντι-Θεό που απεικονίζει την άπειρη δυνατότητα του όντος για εξέλιξη και για κατάκτηση μέσω του πάθους του για μια ισοδύναμη με την Θεϊκή, Ελευθερία.

3.5 Η ομοιότητα του θεατρικού «Χριστοφόρου Κολόμβου» με το ισπανικό θρησκευτικό δράμα και με την γραφή του Πέδρο Καλδερόν - Ντέλα Μπάρκα

Ο θεατρικός «Χριστόφορος Κολόμβος» ενισχύει το θρησκευτικό συναίσθημα του θεατή όντας πλήρης θρησκευτικής φιλοσοφίας που μέσα από την έμπνευση των εσωτερικών εμπειριών του συγγραφέα και των εσωτερικών διανοητικών,

¹⁹⁶: Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 579

¹⁹⁷: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956, επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, εκδ. Καζαντζάκης, Αθήνα 2021, σ. 196

συναισθηματικών και πνευματικών του δυνάμεων μετατρέπει την ύλη σε πνεύμα διατυπώνοντας παράλληλα μεταφυσικές και μεσσιανικές αλήθειες στη διαρκή προσπάθειά του για αναζήτηση και εύρεση του Μεσσία. Ομοίως, αυτό συμβαίνει και στα θρησκευτικά δράματα της Ισπανίας του Χρυσού Αιώνα (1580 – 1680) που είναι εμπνευσμένα από τα αντίστοιχα θρησκευτικά δράματα του Μεσαίωνα και που εκφράζουν και αυτά με απτά μέσα, είτε συμβολικά είτε ρεαλιστικά, το άφατο και το θείο μήνυμα, οι δε πρωταγωνιστές ανάγονται στην μορφή του ήρωα.

Έτσι και ο Κολόμβος, παρ'όλο ότι σκότωσε τον ναυτικό που γνώριζε το μυστικό ότι έπρεπε να ακολουθήσει πορεία όλο Δυτικά για να βρει την Ανατολή, το ερμήνευσε ως ανάγκη και θέλημα θεού, όπως και οι ήρωες των θρησκευτικών δραμάτων όπου παρά τις κάποιες αδικίες ή παραβατικές συμπεριφορές που τυχόν διέπρατταν, θεωρείτο ότι παρακινούνται από ανώτερα κίνητρα βασιζόμενοι στη θεία έμπνευση και στην θεϊκή ευσπλαχνία. Έτσι οι ήρωες των θρησκευτικών δραμάτων διατηρούν πάντα μέσα τους ζωντανή την πίστη στον Θεό και τα συμβολικά και απλά μέσα που χρησιμοποιούνται σε αυτά τα έργα μετατρέπονται σε υπερβατικά σημεία της αποκάλυψης.

Έτσι και ο θεατρικός «Χριστόφορος Κολόμβος» είναι ένα «θέατρο Λόγου» με πλήθος συμβολικών εικόνων, ιδεών, με πλούσια εσωτερική πνευματική μορφή, εγκεφαλικά σχήματα και υψηλό ποιητικό λόγο, συμβολικά όνειρα και εμφάνιση οραμάτων και χρονικών μετατοπίσεων. Οι Άγγελοι που εμφανίζονται κατέρχονται από ψηλά και καταργείται η ενότητα του τόπου και του χρόνου αφού ο Κολόμβος μετά από πολλά μερόνυχτα αγρυπνίας βρίσκεται σε ένα σημείο όπου συναντάται το Θείο και το ανθρώπινο. Τα Ισπανικά θρησκευτικά δράματα ονομάζονται και αλλιώς “comedias de santos” και “autos sacramentales” και οι κυριότεροι εκπρόσωποί τους και συγγραφείς τέτοιων έργων που υπήρξαν παράλληλα και ιερείς είναι ο Λόπε ντε Βέγκα, ο Τίρσο ντε Μολίνα και ο Πέδρο Καλδερόν ντέλα Μπάρκα. Ο τελευταίος (1600-1681) τελειοποίησε το θεατρικό είδος των “autos sacramentales” και τα κυριότερα θρησκευτικά του έργα είναι “η Λατρεία του Σταυρού” και το “Μεγάλο θέατρο του Κόσμου”, στα οποία κυριαρχεί η κεντρική ιδέα της θέλησης του Θεού που αναθέτει ο Ίδιος τους ρόλους που θα παίξει ο καθένας στη διάρκεια της ζωής του στην μεγάλη Σκηνή του Κόσμου που προσομοιάζει και με την γνωστή ρήση του Σαίξπηρ ότι “όλος ο Κόσμος είναι μια Σκηνή”. Το πιο γνωστό όμως έργο του Καλντερόν είναι το “η Ζωή είναι Όνειρο” που παρουσιάζει σαν παραμύθι αλληγορικό το μυστήριο της ζωής, προσφεύγοντας στον

συμβολισμό και στην αλληγορία και προσδίδοντας σε αυτό ένα βαθύ ηθικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο.

«Η πιο βαθιά, η πιο χαρακτηριστική κραυγή της ισπανικής ψυχής. Η Συναίσθηση του Τίποτα. Όνειρο η ζωή. Από τον πιο ταπεινό χωριάτη ίσαμε τον Καλδερόν και τον Θερβάντες, η βαθιά, η τραγική πίστη πως όνειρο είναι η ζωή [...] Ναι, ναι, ονειρεύομαι, λέει ο Καλδερόν στο δράμα του. Η ζωή είναι όνειρο».¹⁹⁸

Στο έργο του Καλδερόν επικρατεί η σύγχυση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης όπως συμβαίνει και στον Κολόμβο, η σύγκρουση μεταξύ του “είναι” και του “φαίνεσθαι”, η διαμάχη μεταξύ της ελεύθερης βούλησης και της προδιαγεγραμμένης μοίρας και η θεώρηση της ζωής που συνδέεται με την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης υπόστασης όπου συναρτώνται η αλήθεια και η πλάνη, η ουσία και τα φαινόμενα, τα πρόσωπα και τα είδωλα.

«Αφού ποτέ δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το τι είναι αληθινό και τι όχι, και αφού η ευτυχία δεν είναι δεδομένη ούτε διαρκεί για πάντα [...] τα τελευταία λόγια του Σιγισμούνδου το επιβεβαιώνουν: «Γιατί απορείτε που ένα όνειρο ήταν δάσκαλός μου, και τρέμω από την αγωνία μήπως ξυπνήσω και ξαναβρεθώ κλεισμένος στη φυλακή μου; Κι έτσι να μη γίνει, μόνο να τ’ ονειρεύομαι μου φτάνει».¹⁹⁹ Στην αισθητική των έργων αυτών, τόσο του «Ονείρου» όσο και του «Κολόμβου» επικρατεί η πολυπλοκότητα και η ρευστότητα της ίδιας της ζωής μέσα σε ένα κλίμα αστάθειας με ακανόνιστα και σκοτεινά σημεία που είναι χαρακτηριστικά του θεάτρου Μπαρόκ με τις μυστικιστικές τάσεις και με έντονο το μεταφυσικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο. Ο ήρωας Κολόμβος είναι η προσωποποίηση μιας μεγάλης ιδέας όπως και οι ήρωες του Καλδερόν στα έργα του οποίου ο συγγραφέας «ξεκινά τις περισσότερες φορές από τις ιδέες για να συναντήσει τα πρόσωπα»²⁰⁰ και οι θεατές βλέποντας τα έργα αυτά καλλιεργούν την τάση τους για το υπερβατικό, αυτό που ο Χριστόφορος στο έργο αναφέρει σαν κάτι άλλο, τελείως ξεχωριστό από την αλήθεια και το ψέμα που δεν μπορεί να το παραστήσει, δεν έχει όνομα, δεν υπάρχει, που κυλάει σαν το νερό και μεταπλάθεται.

¹⁹⁸: Ν. Καζαντζάκης: *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, επιμ. Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκης, Αθήνα 2016, σ. 22,23

¹⁹⁹: Άννα Ταμπάκη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Αλεξία Αλτουβά: *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού θεάτρου, από την αναγέννηση στον 18^ο αιώνα*, Σπυριδοπούλου Μαρία «Ο Χρυσός αιώνας της Ισπανίας Siglo d' oro», Ελληνικά ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, εκδ. Κάλλιπος www.Kallipos.gr, Αθήνα 2015, σ. 151

²⁰⁰: ό, π., σ. 149 από το *Calderon* μτφρ. Π. Πρεβελάκη, ζ'.

Ο Ηγούμενος του Μοναστηριού μένει έκθαμβος μπροστά στα λεγόμενα του Κολόμβου και δεν ξέρει τι να πιστέψει: «Ηγούμενος: φοβούμαι να' μαι μαζί σου [...] σκύβω απάνω από την ψυχή σου και ζαλίζουμαι... φλόγες θωρώ, κόλαση, παράδεισο δεν ξεχωρίζω [...] Χριστόφορε Κολόμβε, πώς να σε πω; Μπαίγνιο του Σατανά, αποσταλμένο του θεού [...] ο νους μου σαστίζει! Δεν ξέρω, να πάρω την αγιαστούρα και να ζορκίσω από μέσα σου τον δαίμονα ή να σκύψω και να σου φιλήσω τα πόδια;».²⁰¹

Ο Καζαντζάκης λοιπόν «μοχθεί να πλάσει το νέο Θεό [...] ξεκίνησε από την πλασματική εγκοσμιακή κατηγορία Ιδέα – Δύναμη (Idée – Force) [...] στην οποία επαναδιοχέτευσε τις ατομικές προσπάθειες των ανθρώπων (εγώ). Έχοντας δηλαδή ελευθερώσει (θεώσει) το υποκείμενο, το εξαφανίζει «θεολογικά» στην συνολική αφαίρεση της ουσίας του (ελευθερία) ώστε να ικανοποιεί παράλληλα [...] την ανάγκη του να χρειάζεται κάποιο Θεό».²⁰²

Τα “Autos sacramentales” του Καλδερόν αντανakλούν όπως και ο “Χριστόφορος Κολόμβος” έναν πνευματικό ζήλο, μια μυστικιστική τάση, μια αντιπαράθεση ανάμεσα στο πεπρωμένο και στην μοίρα ενάντια στην ανθρώπινη θέληση, εμπλουτισμένα με πολλά στοιχεία του παράδοξου και εκκεντρικά σχήματα, με συγκρουόμενα αλληπάλλληλα φαινόμενα ψευδαισθήσεων μέσα σε μια διαρκή ροή κίνησης των φυσικών πραγμάτων και των ανθρώπινων καταστάσεων και σε μια ατμόσφαιρα τολμηρής και επιβλητικής φαντασίας. Άλλωστε και ο Καζαντζάκης ηρέσκετο να αποκαλεί το έργο του ως “mystique baroque” τραγωδία, διότι πράγματι όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν χαρακτηριστικά του θεάτρου Μπαρόκ.

²⁰¹: Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ' ανατύπωση της έκδοσης του 1956, επιμ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλη, Αθήνα 2021, σ. 227, 228

²⁰²: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η ποίηση της ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, σ. 360. Σύμφωνα με την ίδια, ο Καζαντζάκης αναγνωρίζει την ανάγκη του ανθρώπου για ισορροπία της ψυχής, επομένως την ανάγκη του να πιστέψει στο Θεό και στην αθανασία, στην ανάγκη του για μια νέα αλήθεια, μια νέα αντίληψη ελευθερίας, της ζωής και της Ηθικής που η λογική αδυνατεί να συλλάβει, αφήνοντας έτσι το υποσυνείδητο ανικανοποίητο· έτσι η ψυχή εμπνεόμενη από μια βολονταριστική τάση για καθολικές ανατάσεις δημιουργεί έναν συνεχώς «αποκαλυπτόμενο» υπαρξιακό χρόνο που τείνοντας προς την άπειρη τελειοποίησή του δεν είναι πια «φοβία» αλλά «φαντασία», είναι δημιουργία που την σπρώχνει προς τον οραματισμό της ακεραιότητάς της και προς την επιτέλεση «πράξης», δηλαδή ιστορίας. Έτσι από ειδολογική άποψη το όραμα του Θεού αποτελεί την θαυματουργή προβολή της άπειρης δυνατότητας για εξέλιξη, της ίδιας σ. ,360, 361, 362.

Ενότητα 4^η: Η θρησκευολογική διάσταση του “Χριστόφορου Κολόμβου”

4.1: Η πίστη του Κολόμβου ως θεμελιακό στοιχείο της υπαρξιακής του αυτοκατάφασης

Η έντονη ανάγκη του Συγγραφέα και το έμμοιο πάθος του για εμπλουτισμό της παραδοσιακής θρησκευτικής του ταυτότητας που διήρχετο κρίση λόγω των διαφόρων επιρροών είτε από τον Καθολικισμό είτε από τη επιρροή του από τα “νεωτερικά καινά δαιμόνια” της ευρωπαϊκής επιστήμης, του δημιούργησαν έντονα ένα θρησκευτικό προβληματισμό που βρισκόταν πάντα στο επίκεντρο των αναζητήσεών του και έτεινε προς μια προσπάθεια και μια συνεχή διαδικασία αναζωογόνησης του Χριστιανισμού, καταπολέμησης του υλισμού και επαναβεβαίωσης του θρησκευτικού του προσανατολισμού δημιουργώντας έτσι ένα είδος “μεταχριστιανικής” άποψης της Εκκλησίας, μιας νεοχριστιανικής καλλιτεχνικής τάσης και ενός νέου Χριστού που να ανταποκρίνεται σε ένα ηρωικό μεν αλλά και μαρτυρικό αρχέτυπο που να προβάλλει νέες αξίες διατηρώντας όμως αναλλοίωτη την τραγική φιγούρα του Εσταυρωμένου. Η παραδοσιακή θρησκευτικότητα του Καζαντζάκη τουλάχιστον όσον αφορούσε στον Χριστό παρέμεινε ακέραια σε όλη του τη ζωή όπως μαρτυρά και ομολογεί τη χρονιά του θανάτου του, το 1957, ότι είχε μια σχέση μαζί του περίεργη, χρόνια και ανίατη και ότι η ενασχόλησή του με τον Χριστιανισμό υπήρξε επίσης χρόνια και ισόβια. Στο έργο “Χριστόφορος Κολόμβος” η παρουσία της έντονης θρησκευτικότητας καταδεικνύεται σε όλες τις σκηνές: στην μεν Πρώτη ο Ηγούμενος του Μοναστηριού της Παναγίας του Ατλαντικού συνομιλεί με τον πατέρα Χουάν και τον καπετάν Αλόνσο, στη Δεύτερη, όπου υπάρχει επίσης και έντονος ο σουρεαλιστικός χαρακτήρας, συνομιλούν το άγαλμα του Χριστού με το άγαλμα της Παναγίας και τον Άγιο Χριστόφορο που φέρει στον ώμο του το θείο βρέφος μέσα στη μικρή, φτωχική και με σπασμένα τζαμοστάσια εκκλησία, στην Τρίτη στην αίθουσα του θρόνου και του ανακτόρου της Αλάμπρα, στη Γρανάδα, στέκει ένας Μεγάλος Εσταυρωμένος ανατριχιαστικά ζωντανός τον οποίο προσκυνά και έπειτα δίνει αναφορά η βασίλισσα Ισαβέλλα και στην Τέταρτη πάνω στην караβέλλα Σάντα Μαρία πάνω στον αφρισμένο Ωκεανό και τη φοβερή τρικυμία στέκεται ήρεμος αλλά ξεπνεμένος και σκελεθρωμένος ο Χριστόφορος φορώντας το ίδιο μπαλωμένο ράσο και στο λαιμό του το χρυσό σταυρό που του χάρισε η βασίλισσα Ισαβέλλα.

Προκύπτει λοιπόν η ανάγκη να εξετασθεί κατά πόσον η θρησκευτικότητα του Συγγραφέα συμπίπτει με τον Λόγο του στο έργο, δηλαδή εάν ο Λόγος και η Πίστη του συγκρίνονται μεταξύ τους ή ευρίσκονται σε οριακή σχέση και τοποθετούνται

μεταιχμιακά. Όσον αφορά στο θρησκευτικό φαινόμενο υπάρχουν πολλοί τρόποι διερεύνησης του όπως ο φιλοσοφικός, ο ψυχολογικός, ο κοινωνιολογικός ή ακόμη και ο φαινομενολογικός, δηλαδή η εξέταση του φαινομένου υπό το πρίσμα της συγκριτικής θρησκευσιολογίας.

Βέβαια ο ήρωας του έργου Χριστόφορος διαπνέεται από ένα έντονο είδος Πίστης όπου η έννοια του «Θείου» επιδρά σε όλους τους τομείς της ζωής του καθιστώντας την έτσι ενιαία διαπνέουσα όλον τον εαυτό του ανεξαρτήτως των καλών ή και κακών πράξεων που διέπραξε η διαπράττει και επιφέρουσα έτσι μια καθολική θρησκευτική ταύτισή του με αυτό (το “Θείον”). Οι κατακτήσεις που βιώνει ο Χριστόφορος κυμαίνονται μεταξύ της ελευθερίας και της εξάρτησης από τον Θεό, μεταξύ της υπερβατικότητας και της εγκοσμιότητας, της Ελπίδας αλλά και της απελπισίας και της χροιάς της ιερότητας αλλά και της ακεραιότητας των διαφόρων εμφανίσεων της ζωής του.

Η ελευθερία του πνεύματος του Χριστόφορου διαφαίνεται σε πολλά σημεία του έργου όπως: π.χ. σε ένα σημείο στην Τέταρτη πράξη: «Χριστόφορος: Δεν υπάρχουν αμαρτίες, άγιε Ηγούμενε, όχι, δεν υπάρχουν αμαρτίες· υπάρχουν μονάχα αμαρτωλοί· κι εγώ ό,τι αμαρτία κι αν κάμω, απομένω πάντα αγνός, καθαρός, σαν τη φλόγα. Γιατί, όσες βρώμες κι αν δεχτεί η φλόγα, τις κάνει φλόγα!». ²⁰³ Η εξάρτησή του όμως από τον Θεό διαφαίνεται στο ότι δεν θέλει να τον αποποιηθεί παρ’ όλο που παραμένει μόνος και αβοήθητος στη μέση του αφρισμένου ωκεανού: «Χριστόφορος: Με παράτησες, Θεέ μου, στη μέση του Ωκεανού, μα εγώ δεν σε παρατώ· έλιωσε η σάρκα μου [...] απόμειναν τα κόκαλά μου [...]. Ω τρισκότεινο, αρμυρό κατάρτι της ελπίδας! Κι όπου πας, θα πάω κι εγώ μαζί σου!» ²⁰⁴

Οι επιλογές του Χριστόφορου στη ζωή δεν είναι καθόλου εφήμερες αλλά διαπνέονται από μια αιώνια σημασία και αυτό καταδεικνύεται στα λόγια του: «Έχω δει, καλόγερε, τρεις φορές ως τώρα τον θεό, όχι στον ύπνο μου, παρά με ανοιχτά τα μάτια, γεμάτα δάκρυα [...] και ξέρω το πρόσωπό του. Προτού τον δω, ήμουν κι εγώ σαν τους άλλους ανθρώπους που μοιάζουν γουρούνια, βουβάλια και πρόβατα. Μα από τη μέρα που τον πρωτόδα, έκλαψα, πόνεσα, πεθύμησα, αγωνίστηκα- και το πρόσωπό μου άλλαξε, λίγνεψε. Έγινε απαράλλαχτο με τον θεό. Γι’ αυτό μάχουμαι οι άνθρωποι να μου

²⁰³: Ν. Καζαντζάκη: *Χριστόφορος Κολόμβος, Θέατρο, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ.Γ’ (ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956), επιμ.. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2021, σ. 265.

²⁰⁴: ό. π., σ. 263

μοιάσουν. Γι' αυτό δε λυπούμαι το λαό μου, που περνάει την αρμυρή ετούτην έρημο και φωνάζει. Ας φωνάζει· κάθε ψυχή για να σωθεί, πρέπει να περάσει μίαν έρημο· κάθε λαός!».²⁰⁵

Η ελπίδα του που πηγάζει από τον προσανατολισμό του σε μια θεϊστική εμπιστοσύνη και σε μια συνειδητή ή και ασυνείδητη επιθυμία να συσχετισθεί με πάθος με το «Θεϊόν» αλλά και από την πεποίθησή του ότι η πίστη του αποτελεί θεμελιακό στοιχείο της ίδιας του της ύπαρξης που λειτουργεί τόσο εξωστρεφώς ως κτητική, ωφελμιστική και αυταρχική όσο και εσωστρεφώς ως λειτουργική και δυναμική για αυτοκατάφαση και αυτοτελείωση, διαφαίνεται επίσης σε πολλά μέρη του έργου όπως στην Δεύτερη σκηνή που αποτελείται προς τον ηγούμενο: «Έχε εμπιστοσύνη σε μένα γέροντα...Πιστεύω πως η μεγάλη ψυχή μπορεί να δημιουργήσει το ανύπαρχτο· αυτό· ναι το πιο μεγάλο μυστικό μου... Άλλη παρηγοριά δεν έχω, μήτε άλλα άρματα»²⁰⁶ ή στην Τέταρτη σκηνή όπου λέει: «Φτάνουμε πια στη Γη της επαγγελίας, που τρέχει μέλι και γάλα· φτάνουμε στο τέλος του ταξιδιού. Ηγούμενος: Στο θάνατο! Χριστόφορος: Στη νίκη, στη δόξα, στην Αντίλια!».²⁰⁷

Όσον αφορά στην ιερότητα των πράξεων αλλά και των σκέψεων του Χριστόφορου, αυτές εκπηγάζουν από τους βαθύτερους πόθους του για νοηματοδότηση αλλά και συνειδητοποίηση του έσχατου νοήματος της ζωής που του δημιούργησαν ένα θρησκευτικό και μεταφυσικό σχήμα της ιδέας του Θεού και την αναγωγή του σε μια τελική έσχατη Αξία που προήλθε σταδιακά από την θρησκευτική του αύξηση.

Η θρησκευτική αύξηση του Χριστόφορου ή αλλιώς η ψυχοπνευματική του ανέλιξη προήλθε από την προοδευτική του μετάβαση από ένα απλό άτομο σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, το οποίο ως φορέας ενός απεριόριστου αριθμού ποιοτικών εμπειριών και νοημάτων με την μορφή της πνευματικής εμβάθυνσης και της ηθικής βελτίωσης, ήρθε σε επαφή με την χαρισματική γνώση περί υπάρξεως του θεού. Αυτό μαρτυρείται σε πολλά σημεία του έργου όπως σε κάποιο σημείο της στιχομυθίας μεταξύ Κολόμβου και Παναγίας στη Δεύτερη σκηνή του έργου: «Χριστόφορος: δέξου απόψε, Κυρά μου, μυστικό αρραβώνα μας, ετούτο το χρυσό μήλο, που απίθωσε ένα πρωί η χάρη σου επάνω στην απαλάμη μου, θυμάσαι; Κάτω από την ήμερη βελανιδιά, στα σύνορα της Ισπανίας [...] Είμαι ο Χριστόφορος Κολόμβος, ο πιστός δούλος σου· οδοιποράς

²⁰⁵: ό. π., σ. 267

²⁰⁶: ό. π., σ. 228

²⁰⁷: ό. π., σ. 267

γυμνοπόδα απάνω στις πέτρες της Ισπανίας, με το γιό σου στην αγκάλη· κι εγώ σε ακολουθώ και δε μιλώ και προσμένω να στραφείς και να μου γνέψεις [...] Στράφηκες, μου χαμογελάς, μου απίθωσες στον ώμο το γιό σου και μου 'δειξες τον Ατλαντικό».²⁰⁸

Σε άλλο σημείο λέει: «Καρδιά μου, μην ντραπείς, μη φοβηθείς, μολόγα τα πάντα· άδειασε, καθάρισε· έρχεται ο Θεός! Άνοιξε καρδιά μου, να μπει, να ζεσταθεί, να μην τριγυρίζει απόξω, ερημοσπίτης [...] Σ' ένα μονάχα αναπαύεται και γαληνεύει, σα να' ναι το πατρικό του σπίτι- Στην καρδιά του ανθρώπου».²⁰⁹ Στον Καπετάν Αλόνσο που τον απειλεί να τον σκοτώσει με ένα μαχαίρι απαντά: «Του κάκου φωνάζεις και βρίζεις· δε θυμώνω, δε φοβούμαι. Φορώ κατάσαρκα το Θεό, μαχαίρι δεν μπορεί να με τρυπήσει.

Καπετάν Αλόνσος: Μου στριμώχτηκες εδώ στα πόδια της Παναγιάς και θαρρείς πως είσαι αθάνατος. Τόση εμπιστοσύνη λοιπόν έχεις, θεομπαίχτη, στην πέτρα; Χριστόφορος: Άπιστη, ανήμπορη ψυχή που δεν έχεις τη δύναμη να πάρεις ένα κομμάτι πέτρα και να δεις μέσα της ολάκερο τον Παντοδύναμο θεό!»²¹⁰

Έτσι εξηγείται η οντολογική ολοκλήρωση και η υπαρξιακή αυτοκατάφαση του Κολόμβου μέσα από την ολότητα της επικοινωνίας του με το “Θείο”, σαν μια μυστική εμπειρία και μια εκστατική κατάσταση ή σαν ένα «θεραπευτικό βίωμα όταν ιδιάζοντα φαινόμενα ψυχολογικού ενδιαφέροντος επισυμβαίνουν στο πεδίο της θρησκευτικής εμπειρίας, προκαλούνται από βιώματα πίστης και διασυνδέονται άμεσα με την αίσθηση παρουσίας του ιερού στη ζωή του ανθρώπου».²¹¹

Η μετάβαση του Χριστόφορου από ένα απλό άτομο σε πρόσωπο επέφερε όπως προείπαμε την θρησκευτική αύξησή του αφού ήρθε σε επαφή με την χαρισματική γνώση περί υπάρξεως του Θεού. Ο Χριστόφορος βασίστηκε σε μια θεολογική οντολογία που του παρείχε το απαραίτητο περιεχόμενο επαφής με την κοσμική πραγματικότητα και αποτέλεσε τη βάση και την δυναμική αφετηρία της θεολογικής του σκέψης και όχι το

²⁰⁸: ό. π., σ.198, 199

²⁰⁹: ό. π., σ. 200

²¹⁰: ό. π., σ. 202

²¹¹: Μάριος Μπέγζος: *Ψυχολογία και θρησκεία*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2011, σ. 20,21 Σύμφωνα με τον ίδιο, όταν συμβαίνουν αυτά τα φαινόμενα, οι ψυχολόγοι αυτονομούνται από την Γενική Ψυχολογία και τα καθιστούν αντικείμενα σπουδής σε έναν ιδιαίτερο κλάδο της Ψυχολογίας που ονομάζεται «Ψυχολογία της θρησκείας» της οποίας η ιστορία τριχοτομείται σε τρεις κλάδους εν σχέσει με την ψυχαναλυτική τομή· στην «προψυχαναλυτική» φάση, στην «ψυχαναλυτική» και τέλος στην «μεταψυχαναλυτική» που πραγματεύεται διευρύνοντας έτσι τους ορίζοντές της, λεπτομερέστερα θρησκευτοψυχολογικά φαινόμενα όπως αυτά της προσευχής, της μεταστροφής, της έκστασης κ.α. Για την επιμέρους διερεύνηση αυτών των φαινομένων όπως και άλλων σαν την εξομολόγηση, τον μυστικισμό, τον διαλογισμό κτλ. επιλαμβάνεται ο «συστηματικός» κλάδος της ψυχολογίας που τα αναλύει ως συγκεκριμένα φαινόμενα και εξειδικευμένα προβλήματα που απαιτούν πέραν της θρησκευτολογικής και ψυχολογική αντιμετώπιση ως περιλαμβάνοντα εμφανώς κάποιες ψυχολογικές παραμέτρους, του ίδιου σ. 20, 21,22

τέλος της βάσει της προσωποκεντρικής φιλοσοφίας που συναντά τον “θεολογικό προσανατολισμό” της πατερικής παράδοσης της Ορθόδοξης Εκκλησίας και όχι της δυτικής θεολογίας που στηρίζεται περισσότερο στην νομική παρά στην μεταφυσική.

«Στην Ανατολή η θεολογία βασίζεται στη μεταφυσική, ενώ στη Δύση στηρίζεται στη νομική, ασκείται από εκχριστιανισμένους νομικούς (Τερτυλλιανός), πολιτικούς (Αμβρόσιος) ή ρήτορες [...] και ενδιαφέρεται για θέματα πρακτικά, ηθικά ή σωτηριολογικά παρά θεωρητικά και μεταφυσικά».²¹² Έτσι στην Δύση η θεολογική σημασία του προσώπου υπεκατεστάθη σε ατομικότητα και όχι ως κίνηση προς άλλο πρόσωπο λόγω ακριβώς της απουσίας της γνώσης του Θεού. Η γνώση όμως του Θεού σύμφωνα με την προσωκρατική θεώρηση της Ορθόδοξης Εκκλησίας προϋποθέτει την προσωπική συμμετοχή του ανθρώπου, που δρα σε καθεστώς ελευθερίας και αντικατοπτρίζει έτσι την ενέργεια των προσώπων της Αγίας Τριάδας. «Ο άνθρωπος αληθεύει μόνον ως πρόσωπο και όχι ως άτομο. Και η αλήθεια δεν διδάσκεται αλλά γίνεται».²¹³ Η γνώση του Θεού από τον Κολόμβο διαφαίνεται στα σημεία του έργου όπου ακούει φανερά την φωνή Του και από την βεβαιότητά του ότι ο Θεός θα του στείλει σημάδια: «Χριστόφορος: Δεν με χωρούσε πια το μονοκάρτατο καράβι όπου δούλευα στην πρώτη σκάλα που αράξαμε, στο Πόρτο Σάντο, ξεμπάρκαρα... Γιατί; Τι γύρευα; Ποιόν περίμενα; Ήμουν σίγουρος πως ο θεός θα μου πέσει σημάδι. Δεν γίνεται, έδωκε το λόγο του, θα τον κρατήσει! Περίμενα, το λοιπόν μέρες και νύχτες περπατούσα πάνω κάτω στο γυρογάλι [...] κι έκλωθα ακατάπαυστα στο νου μου τα φοβερά, προφητικά λόγια: «Ναύαρχε του Ωκεανού, Αντιβασιλέα της Ιντίας, χαίρει!» Θεέ μου, φώναζα, βοήθα με να τελέσω το θέλημά σου!»²¹⁴ Σε ένα άλλο σημείο στην Τέταρτη σκηνή αναφέρει επίσης: «θαρρείτε πως εγώ, με το δικό μου μυαλό, βρήκα το δρόμο το μυστικό, που φέρνει στη γης με τα χρυσά κατώφλια; Όχι, όχι, δεν κίνησα από δικού μου· ακούστε!

²¹²: Μάριος Μπέγζος: *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2004, σ. 163. Σύμφωνα με τον ίδιο η λατινική Πατερική γραμματεία είναι επηρεασμένη από τον Κικέρωνα και τη ρητορική παράδοση και χαρακτηρίζεται από τον μοραλισμό και τον νομικισμό και οι Πάπες της Δυτικής Εκκλησίας προήρχοντο από τις τάξεις των νομομαθών και όχι των θεολόγων ή των φιλοσόφων. Όμως ο παπισμός διέπραξε το μέγιστο ατόπημα να ανατρέψει την ισορροπία του ρωμαϊκού και του καθολικού στοιχείου της Δυτικής Εκκλησίας μετατρέποντας έτσι τον Ρωμαιοκαθολικισμό σε μια εκχριστιανισμένη μορφή του Ρωμαϊκού νομικισμού και όχι στην Ρωμαϊκή- λατινική εκδοχή του ορθόδοξου καθολικισμού και έτσι συνετέλεσθη στην Δυτική Ευρώπη η θρησκευτικοποίηση του Χριστιανισμού που έγινε πρόδρομος της εκκοσμίκευσης και αντί για τον εκχριστιανισμό της Ρώμης συνέβη ο εκρωμαϊσμός του Χριστιανισμού, του ίδιου σ. 163, 164, 165

²¹³: Ν. Νησιώτη: *Προλεγόμενα εις την θεολογικήν γνωσιολογίαν*, εκδ. Μήνυμα 4^η έκδοση, Αθήνα 1986, σ. 11, 33

²¹⁴: Ν. Καζαντζάκη: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ' (ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956), επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, Αθήνα 2021, σ. 216

Άπλωσε μια μέρα η Παναγία του Ατλαντικού το χέρι της και μου' δωσε χαιρετισμό ένα χρυσό μήλο· Το' δε ο πάτερ Χουάν, ας μαρτυρήσουν!»²¹⁵

Η θρησκευτική εμπειρία του Κολόμβου εκφράστηκε άμεσα σε πράξεις με έναν δυναμισμό και τόλμη που προήλθε από την αίσθηση της ενέργειας που του έδωσε το θρησκευτικό του συναίσθημα, δηλαδή δεν επρόκειτο απλά για πράξεις που, ενώ βέβαια καταδηλούν την ελευθερία του ανθρώπου, στην προκειμένη περίπτωση εκτός αυτής (της ελευθερίας) αναφέρονται και επιδιώκουν σκόπιμα την ένωση με μια υπερβατική θεότητα ή με το “Θείον” ως προερχόμενες εκ μιας θρησκευτικής και υπερβατικής συνείδησης που διαμορφώθηκε τόσο από δυναμικούς πνευματικούς και υπερβατικούς παράγοντες όσο και από θεωρητικά και αφηρημένα συστήματα ιδεών που έχουν σχέση τόσο με την Πίστη όσο και με τον οντολογικό σκοπό της ζωής. Η δημιουργικότητα, η ενεργητικότητα και η ακεραιότητα του προσώπου Κολόμβου δεν αναιρείται αλλά ευρίσκεται σε πλήρη σύμπνοια με την Οικουμενικότητα της ενότητας της Εκκλησίας και ως θρησκευτικά και πνευματικά ορθή, εκτός του ότι απορρέει από το νοητικό, γνωσιακό και λογικό επίπεδο του Χριστόφορου, ανάγεται επί πλέον «στο φιλοσοφικό- θεολογικό (αξιολογικό) πρόβλημα για την (υποστατική) αλήθεια»²¹⁶ που θεολογικά και εκκλησιολογικά κρίνεται εκ των «έσωθεν [...] αρχών και μέτρων ως προς το κριτήριο ορθοδοξίας».²¹⁷ Απορρέει επίσης από την αγιότητα που προκύπτει από την “εν Χριστώ” θεούμενη εμπειρία, που αποτελεί τον Κανόνα της Πίστεως και της Αλήθειας. Επειδή όμως πρέπει να δει κανείς τον Καζαντζάκη στην ολότητά του προκειμένου να προσπαθήσει να αποσαφηνίσει κάποιες πτυχές της προσωπικότητάς του και κατ’ επέκταση και της θρησκευτικότητάς του, θα πρέπει σύμφωνα με έναν μελετητή του, τον Peter Bien, να λάβει υπ’ όψιν του ότι στην εξέλιξή του συμπαρέσυρε μαζί του όλο το παρελθόν του, αλλά κατ’ ουσίαν παρέμενε αμετάβλητος και όχι στάσιμος. Η σωστή λέξη σύμφωνα με τον μελετητή είναι η “διάρκεια”, δηλαδή η «διαδοχή χωρίς διακοπή» και όχι η ακινησία. Υπήρχαν κάποιες βασικές στάσεις ως χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του που εξυπηρετούσαν βασικά κάποιες ψυχολογικές και πνευματικές του ανάγκες με αρχικά πρώτιστη την ελευθερία. Τα διάφορα εξελικτικά στάδια και οι περιστασιακές πίστες του σε διάφορες θρησκευτικές αλλά και πολιτικές πεποιθήσεις και ιδεολογίες δεν ήταν παρά «μια περιστροφική κίνηση γύρω από τον εαυτό της, μια εναλλαγή που περιβάλλει τη

²¹⁵: ό. π., σ. 274

²¹⁶: Τσιτσιγκός Σπυρίδων: *Προθεωρία στην ψυχολογία της αίρεσης*, εκδ. Tremendum, σ. 47

²¹⁷:ό. π., σ. 47

διάρκεια»²¹⁸ ενώ ουσιαστικά ο πυρήνας της προσωπικότητάς του παρέμενε αναλλοίωτος και «πραγματικά αυτό που πάνω απ' όλα απασχολούσε τον Καζαντζάκη ήταν η ατομική σωτηρία»²¹⁹ και γι' αυτό είχε επιλέξει ως καταλληλότερο μέτρο για το έργο του μια φράση από την “Κόλαση” του Δάντη «come l' uom s' eterna» δηλαδή πως ο άνθρωπος μπορεί να κάνει τον εαυτό του αιώνιο σώζοντάς τον από τον θάνατο και την απελπισία. Υπ' αυτήν την έποψιν προσκολλήθηκε κατά καιρούς σε διάφορα καθεστώτα, πολιτικά, καλλιτεχνικά και θρησκευτικά, εθνικισμό, κομμουνισμό, σοσιαλισμό, μετακομμουνισμό, αισθητισμό, βουδισμό και κινδύνευσε να πέσει «σε κάμποσες άλλες λέξεις ακόμα «αιωνιότητα», «έρωτας», «ελπίδα», «πατρίδα», «θεός»[...] άλλαξα μονάχα λέξη· κι' αυτό το' λεγα “λυτρωμό” (Καζ. 1959δ:213)»²²⁰ αλλά συνειδητοποίησε και ο ίδιος ότι «φαίνεται πως δεν υπάρχει καθεστώς που να με ανέχεται, και πολύ σωστά, αφού δεν υπάρχει καθεστώς που ν' ανέχουμαι» (Πρεβ. 1965β:498)».²²¹ Σύμφωνα με μια του δήλωση σε επιστολή του προς τον Π. Πρεβελάκη λέει: «έπαψα να ταυτίζω την τύχη της ψυχής μου – τη σωτηρία μου – με την τύχη οποιασδήποτε ιδέας. Ξέρω πως οι ιδέες είναι κατώτερες από μια δημιουργική ψυχή (Πρεβ. 1965β:464-465)».²²²

4.2 Τα κοινά σημεία της θρησκευτικότητας του ήρωα με τον Καθολικισμό

Ως γνωστόν όταν γεννήθηκε ο Καζαντζάκης στο Ηράκλειο της Κρήτης το 1883, η πόλη ήταν ακόμα τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ενώ το 1889 όταν έγινε η πρώτη απόπειρα απελευθέρωσης του νησιού από Κρήτες επαναστάτες, χωρίς όμως επιτυχία, η οικογένειά του κατέφυγε για έξι μήνες στην Ελλάδα. Με την δεύτερη όμως απόπειρα μεταξύ των ετών 1897- 1898, αυτή τη φορά επιτυχημένη, ο Καζαντζάκης για ασφάλεια κατέφυγε στη Νάξο όπου παρακολούθησε τα μαθήματα του Σχολείου Γάλλων μοναχών στα Γαλλικά και ήρθε σε μια πρωτογενή επαφή με τον λατινικό πολιτισμό και τη Δυτική Σκέψη ενώ αργότερα από το 1907 και εντεύθεν βρίσκεται στο Παρίσι και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις με μικρά διαστήματα επιστροφής στην Ελλάδα, όπου έρχεται σε επαφή με την Ευρωπαϊκή διάνοηση παρακολουθώντας Νίτσε, Μπερξόν, Μπαρές κ.α. και αντιδρώντας στην παράδοση του Διαφωτισμού. «Η περίπτωση μάλιστα της Αναγεννήσεως του Καθολικισμού στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν ένας ξεκάθαρος ρεβανσισμός του Βατικανού [...] εκείνο που γοήτευσε ιδιαίτερα τον Καζαντζάκη στην

²¹⁸: Peter Bien: *N. Καζαντζάκης, Η πολιτική του πνεύματος*, τομ. Α' μτφρ. Ασπασία Λαμπρινίδου, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2001, σ. 7

²¹⁹: ό. π., σ.2

²²⁰: ό. π., σ. 7,6

²²¹: ό. π., σ. 5

²²²: ό. π., σ. 6

[...] επαφή με τις απόψεις του Μπαρέζ στο Παρίσι ήταν η αναζωπύρωση του θρησκευτικού συναισθήματος που χαρακτήριζε τώρα τον λογοτέχνη της Παρακμής». ²²³

Μεταξύ των άπειρων ταξιδιών του στον κόσμο που αγαπούσε τόσο πολύ όπως εξάλλου και τα όνειρα, ο Καζαντζάκης ταξίδεψε και τρεις φορές στην Ισπανία· στο πρώτο ταξίδι το 1926 ταξίδεψε στις 29 Αυγούστου του έτους, με το βαπόρι «Αττική», επισκέφτηκε τη Βαρκελώνη, τη Μαδρίτη, το Τολέδο, την Κόρδοβα και συνέχισε την πορεία του προς την Ανδαλουσία, όπου επισκέφτηκε την Σεβίλλη και την Γρανάδα. Στη Σεβίλλη ως γνωστόν βρίσκεται ο τάφος του Χριστόφορου Κολόμβου, μέσα στη γιγαντιαία Μητρόπολη της πόλης, όπως επίσης και ένα εικόνισμα του Αγίου Φραγκίσκου που σύμφωνα με τον Νικηφόρο Βρεττάκο κρίνοντας τον «Φτωχούλη του Θεού» θεωρεί ότι ο Άγιος συγγενεύει με την πραγματική ιδιοσυγκρασία του Συγγραφέα περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον. «Η πραγματική ομοιότητα του Καζαντζάκη με τον Φραγκίσκο δεν βρίσκεται στον ασκητισμό που και οι δύο αναμφίβολα εκδηλώνουν, αλλά στην αφοσίωσή τους στην εσωτερική ζωή [...], στην προσήλωσή τους στην ελευθερία. Για τον Φραγκίσκο το υπέρτατο αγαθό είναι ο Θεός» ²²⁴ και είναι αλήθεια ότι ο Καζαντζάκης κατά διαστήματα προσπάθησε να ζήσει έχοντας ως πρότυπο τον Φραγκίσκο. Στα άρθρα που έγραψε ο Συγγραφέας για τις εντυπώσεις του από τις πόλεις αυτές όπως και για τα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα που διαδραματίστηκαν εκεί, υπάρχει συνάφεια με αυτά που αναγράφονται και στο βιβλίο «Ταξιδεύοντας Ισπανία». Του έκανε φοβερή εντύπωση η γιγαντιαία Μητρόπολη της Σεβίλλης που την θεώρησε ως το σπίτι ενός άλλου θεού· μέσα στον γαλάζιο ίσκιο και θαμπωμένος από τα ζακουστά μάρμαρα του Αλκάθαρ, διέκρινε την εικόνα του Αγίου Φραγκίσκου που κρατούσε στα χέρια ένα κρανίο, τη μελλούμενη μάσκα του όταν ο θεός τον καλέσει στην Αυλή του και το πρόσωπό του Αγίου που ο Καζαντζάκης τον αποκαλούσε «αδερφό» αλλά και «Καραγκιόζη του θεού» φωσφόριζε όλο πάθος και χλωμάδα.

«Πιο πέρα σ' ένα τοίχο είναι ζωγραφισμένος ο Άγιος Χριστόφορος που διαβαίνει τον ποταμό κρατώντας στους ώμους του τον Χριστό βρέφος. Μπροστά από τη ζωγραφιά υψώνεται μέγα μαρμαρένιο φέρετρο [...] είναι ο τάφος του Χριστόφορου Κολόμβου. Και χάρη στις πλαγιές είναι χαραγμένες οι τρεις μοιρόγραφτες караβέλες που ξεκίνησαν να

²²³: Αντώνης Γλυτζουρή: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ.370

²²⁴: Peter Bien: *Καζαντζάκης, Η Πολιτική του Πνεύματος*, τομ. Β' , Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 587

βρουν το Νέο Κόσμο: η Σάντα Μαρία, η Πίντα και η Νίνια».²²⁵ Την ίδια ταραχή και ανάταση ένωσε ο Καζαντζάκης όταν επισκέφτηκε τη Γοτθική Μητρόπολη του Μπούργκος της Καστίλιας με τα ψηλά όρθια τόξα, τους μυτερούς θόλους, το γαλάζιο σκοτάδι στις γωνίες και τη μαγική λάμψη που διαχέονταν από τα πολύχρωμα τζαμοστάσια. Στο Μπούργκος υπάρχει το Ερειπωμένο παλιό αλλά εξάισιο παλάτι όπου η Βασίλισσα Ισαβέλλα δέχτηκε τον Μεγαλομάρτυρα Κολόμβο και το ύψος της Γοτθικής Μητρόπολης, όταν ο Συγγραφέας άφηνε την πόλη ξημερώματα για να συνεχίσει το ταξίδι του προς το υψηλό, ασκητικό οροπέδιο της Καστίλιας, Βαγιαντολί, κάτω από τα μεγάλα άστρα της αυγής, του φάνηκε άγριο και απειλητικό· πράγματι, σύμφωνα με τον ιστορικό Β. Στεφανίδη, όπως οι αιχμές των κωδωνοστασίων των γοθικών ναών φαίνονται σαν να διατρυπούν τον ουρανό και να εισέρχονται σε αυτόν, έτσι και η σχολαστική θεολογία ζητούσε να εισχωρήσει στα ουράνια και στα “θεία” και να τα κατακτήσει δια του ορθού λόγου, ενώ σύμφωνα με τον φιλόσοφο Σπ. Κυριαζόπουλο στον Γοτθικό ναό δεν κατέρχεται ο Θεός στον κόσμο για να καλύψει τον άνθρωπο, αλλά ο άνθρωπος ανέρχεται στον ουρανό για να ανακαλύψει τον Θεό. Επίσης σύμφωνα με άλλους ιστορικούς και φιλοσόφους της θρησκείας, η γοτθική τέχνη είναι η έκφραση της ουσιοκρατίας του Δυτικού πνεύματος εν είδει καθολικής αποκάλυψης και «το χαρακτηριστικό γνώρισμα της γοθικής αισθητικής είναι η υπερβατικότητα που θα αντανακλά το θεμελιώδη μεταφυσικό δυαλισμό φυσικού- υπερφυσικού στον Μεσαίωνα».²²⁶ Ο δυαλισμός αυτός επεκτείνεται και σε άλλα δίπολα όπως «ανθρώπινη φύση- θεία χάρη», «κράτος- εκκλησία», «φιλοσοφία- θεολογία», «γνώση- πίστη» με προβάδισμα της υπερβατικότητας έναντι της ενδοκοσμικότητας εξ’ ου και το υπερφυσικό της γοθικής τέχνης. Το Δυτικό Ευρωπαϊκό πνεύμα εκφράζεται επίσης με τα δίπολα «καθολικότητα- προσωπικότητα», «ενότητα- ελευθερία», «εξομοίωση- διαφοροποίηση», «αντικειμενικό κύρος- υποκειμενική, προσωπική ερμηνεία» με σαφή υπεροχή των πρώτων στοιχείων των παραπάνω ζευγών, έτσι ώστε οι εκφραστές του πνεύματος αυτού να διακρίνονται για την «σχολαστική σκέψη» και τον «ουσιοκρατικό ολισμό».²²⁷ Έτσι εκλείπει η προοπτική και παραθεωρείται η προσωπογραφία, ενώ η διάσπαση της ενότητας της πραγματικότητας σε δύο πεδία, το υπερφυσικό και το ενδοκοσμικό ή το υπερβατικό και το φυσικό δημιουργεί τον δυαλισμό μεταξύ φύσης και θείας χάρης. Σύμφωνα όμως με τον Γ. Φλωρόφσκυ, μεγάλο πατέρα της Ορθοδοξίας, στο “πρόσωπο” η προσωπικότητα

²²⁵: Ν. Καζαντζάκης: *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, επιμ. Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2016, σ. 113

²²⁶: Μάριος Μπέγζος: *Ευρωπαϊκή Φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2004, σ. 172

²²⁷: ό. π., σ. 171

και η προσωπική ερμηνεία είναι η εικόνα του Θεού στα πνευματικά όντα: «ο προσωπικός χαρακτήρας μπορεί να διατηρηθεί μόνο μέσα σε μια μόνιμη θέση με τον Θεό· αν χωρισθεί από τον θεό, η προσωπικότητα χάνεται, προσβάλλεται από πνευματική στείρωση. Η απομονωμένη προσωπικότητα, η οποία κλείνεται στον εαυτό της, συχνά χάνει τον εαυτό της».²²⁸

Στη λατινική όμως θεολογία, από την οποία επίσης είχε εμπνευσθεί ο Συγγραφέας, υπάρχει μια απώλεια της προοπτικής της κοινωνίας, μια υποχώρηση στα ενδότερα της ατομικής εσωτερικότητας σύμφωνα και με τον Αυγουστίνο, ο οποίος θεωρείται «αφετηρία της νομικής ηθικής του 5^{ου} αιώνα [...] χάρη στον Αυγουστίνο η Δυτική σκέψη προσανατολίζεται σε μια θεολογία ανθρωπολογική και ψυχολογική».²²⁹ Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον ήρωα Χριστόφορο, που διακατέχεται από “ανθρωπομονισμό” παραμερίζοντας την κοσμολογία και την εσχατολογία. Η θρησκευτική συνείδηση του Κολόμβου είναι μονομερής και μονοδιάστατη σύμφωνα με το σχήμα «από το εξωτερικό στο εσωτερικό και από το εσωτερικό στο ανώτερο»²³⁰, η δε ψυχή του κυριαρχείται από τον Λόγο, τον οποίο και ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί καθ’ υπερβολήν στο έργο του, δημιουργώντας το «θέατρο του Λόγου». Όπως και στην Γοτθική τέχνη υπάρχει ο δυαλισμός μεταξύ φυσικού και υπερβατικού και γνώσης και θείας χάρις, έτσι και στον Αυγουστινισμό που αποτελεί το θεμέλιο της Λατινικής θεολογίας επέρχεται η διάσπαση της πραγματικότητας σε δυο πεδία: το φυσικό ή ενδοκοσμικό και το υπερφυσικό ή υπερβατικό και γεννάται το ερώτημα «εάν η πίστη αφορά στο υπερφυσικό και η ζωή ταυτίζεται με το φυσικό, τότε πια καθιερώνεται ο διχασμός ανάμεσα στην πίστη και στη ζωή»²³¹, πράγμα που χαρακτηρίζει την υπερβατική φύση του Κολόμβου και τον ατομικισμό του. Ο Κολόμβος γίνεται από μόνος του ένας άνθρωπος- θεός, αυτόνομος, αυθύπαρκτος, ελεύθερος και απομονωμένος, ενώ ο Χριστός εξανθρωπίζεται μονοδιάστατος εις βάρος της θεότητάς του. Η εσωστρέφεια του Κολόμβου τείνει προς μια «ψυχολογική χριστολογία» με έμφαση στον ψυχολογικό παράγοντα του «θρησκευτικού φαινομένου» με χαρακτηριστικά την μονομέρεια, την υπερβολή και τον απόλυτο προορισμό, πράγμα που καθιστά την θεία χάρη ως αυθαιρεσία και την χριστιανική σκέψη ιδιαίτερα σκληρή και αυταρχική. Ομοιάζει επομένως η θρησκευτικότητά του με την Αυγουστίνεια θεωρία και σύμφωνα με τον θεολόγο Χάρνακ

²²⁸: Γ. Φλωρόφσκυ: *Δημιουργία και απολύτρωση*, μτφρ. Π. Πάλλη, εκδ. Π. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη, 1983, σ. 98

²²⁹: Μάριος Μπέγζος: *Ψυχολογία και θρησκεία*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2011, σ. 80, 81

²³⁰:ό. π., σ. 82

²³¹:ό. π., σ. 85

«ο Αυγουστίνος είναι ο πατέρας της Ρωμαϊκής Εκκλησίας [...] των βιβλικιστών και των μυστικιστών [...] και η μοντέρνα εμπειρική φιλοσοφία (ψυχολογία) χρωστούν πολλά σ' αυτόν (Α. Harnack, ό.π,299)».²³² Ο Αυγουστίνος είχε δείξει μεγάλο ενθουσιασμό για τη φιλοσοφία του Πλάτωνα και ισχυριζόταν ότι, αν οι Πλατωνιστές άλλαζαν μερικές φράσεις τους, θα μπορούσαν να γίνουν Χριστιανοί, όμως το εύρος της γνώσης του σχετικά με την Πλατωνική φιλοσοφία ήταν ημιτελές, παρ' όλα αυτά όμως «έχει πια τεκμηριωθεί αδιάσειστα από την κριτική έρευνα ότι ο Αυγουστίνος ήταν Πλατωνιστής και τελούσε υπό την επήρεια του νεοπλατωνισμού».²³³

Επίσης εθήτησε στον Μανιχαϊσμό ενώ η νεοπλατωνική επιρροή του οφειλόταν κυρίως στο παρακμιακό πολιτισμικό φαινόμενο που σημειώθηκε στη Δύση κατά τον 5^ο αιώνα που είχε ως αποτέλεσμα την απογοήτευση του ανθρώπου της Δύσης εκείνη την εποχή και την προσφυγή του ως εκ τούτου στην εσωστρέφεια. Γι' αυτό και η “μετα-χριστιανική” θρησκευτικότητα του Καζαντζάκη χαρακτηρίζεται από την Παρακμή και από την συμβολική (μη-μιμητική) μεταφυσική της τέχνης που ήταν «πολύ εξοικειωμένη με την νεο-πλατωνική»²³⁴, νεορομαντική παράδοση. Αλλά και η Παρακμή, της οποίας θιασώτης υπήρξε ο ιδεαλιστής Συγγραφέας ως γνήσιος παρακμιακός λογοτέχνης, είχε μια Πανθειστική απόχρωση και απέρρευε από την ευρύτερη ρομαντική παράδοση· «αρκεί να θυμηθεί κανείς ότι σ' αυτήν την παλινόρθωση του ιδεαλισμού πρωτοστάτησαν εκπρόσωποι της Καθολικής Εκκλησίας που αισθάνονταν κι εκείνοι ότι είχε σημάνει η ώρα να πάρουν την εκδίκησή τους από τους άθεους φιλοσόφους του 18^{ου} αιώνα και τους επιγόνους τους».²³⁵ Γεγονός πάντως είναι ότι το θρησκευτικό χριστιανικό υπόστρωμα υπήρχε βαθύ και έντονο στον Καζαντζάκη, το οποίο ανανέωνε ή τροποποιούσε κατά την διάρκεια του βίου του, όμως η σχέση του με τον Χριστό υπήρχε ανίατη και ισόβια όπως είχε πει «σαν μια κύστη που την αφαιρούμε και αυτή ξαναβγαίνει». Επιπλέον η σχέση του με την εμφάνιση του υπαρξισμού είναι και αυτή απόρροια του θρησκευτικού φαινομένου που εισήχθη από τον Αυγουστινισμό στην Δυτική θεολογία όπως και η ψυχολογία στην ανθρωπολογική εσωτερικότητα που τόσο ομοιάζει με την ψυχολογία του Κολόμβου. Επισημαίνεται ακόμη και η έμφαση στην υπερβολή και στην μονομέρεια που χαρακτηρίζουν τον Κολόμβο, αν και αυτά τα στοιχεία καταλογίζονται ως αρνητικά στην Αυγουστίνηα θεολογία ως διαταρακτικά «της εύθραυστης αλλά και απαραίτητης

²³²:ό. π, σ. 90

²³³: Μάριος Μπέγζος: *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2004, σ. 87

²³⁴: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 368

²³⁵: ό. π, σ. 370

ισορροπίας της θεολογίας μεταξύ ανθρωπολογίας και κοσμολογίας, ψυχολογίας και εσχατολογίας, υποκειμενισμού και κοινωνισμού».²³⁶

4.3 Η υπεράνθρωπη προσωπικότητα του Χριστόφορου Κολόμβου, τα πνευματικά μυστικιστικά φαινόμενα και ο θεοσοφισμός.

Στην εποχή του Καζαντζάκη τα όρια μεταξύ αστικού ορθολογισμού και ρεαλισμού που είχαν ως βάση τον ματεριαλισμό και από την άλλη του πνευματισμού, αποκρυφισμού και νεορομαντισμού - εσωτερισμού, ήταν ασαφή και δυσδιάκριτα και ο σύγχρονος άνθρωπος αδυνατούσε να δώσει μια κατεύθυνση και έναν σκοπό στη ζωή του οδηγούμενος έτσι στην απογοήτευση και την απελπισία. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί εκ των θετικιστικών φιλοσόφων του 19^{ου} αιώνα στράφηκαν κατά την διάρκεια της πορείας τους στον θεοσοφισμό και στην μελέτη πνευματικιστικών φαινομένων διότι δεν ήταν απαλλαγμένοι από την εκκλησιαστική θεολογία αν και είχαν εντυφλήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα στην αθεολόγητη διαποίμανση.

Επιπλέον στην κρίσιμη δεκαετία του 1920 και με το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου μια άλλη θεολογία γεννιέται στην Ευρώπη ως επακόλουθο της πολιτικής και πολιτιστικής κρίσης, η «διαλεκτική θεολογία της κρίσης» διαπνεόμενη από την διαμαρτυρία μάλλον παρά από την φιλελεύθερη συναίνεση και τον συμβιβασμό. Η χριστιανική πίστη επιστρέφει στην Βιβλική της αυθεντικότητα σύμφωνα με το πρότυπο της Αβρααμικής πίστης, εσωτερικεύεται και η σωτηρία ιδιωτεύει. Επικρατεί επίσης ο “ανθρωπομονισμός” και το “παράδοξο” στην προσωπική εμπίωση του Χριστιανισμού, ενώ αναδεικνύεται ο υπαρξισμός από τον Λούθηρο μέχρι τον Κίρκεγκααρντ.

Ο Καζαντζάκης σε μια κατάσταση μόνιμης και αγωνιώδους προσπάθειας να διασώσει αλλά και να επαναβεβαιώσει την θρησκευτική του ταυτότητα, με τον μετεωρισμό ανάμεσα στην Παρακμή, την ηρωολατρία και τα νεωτερικά καινά δαιμόνια των ιδεαλισμών της Ευρώπης, αλλά πάντοτε πιστός στην ιδέα του Χριστού είτε παλαιός και πεθαμένος ήταν, είτε ένας νέος, προδρομικός Νυμφίος, δημιουργεί στο έργο του έναν ήρωα- άγιο, έναν θεοφόρο- λυτρωτή, έναν χριστιανικό θεάνθρωπο όπως τον ήρωα Χριστόφορο Κολόμβο, ο οποίος διεκρίνεται για την υπερβατική διάσταση του χαρακτήρα του επιχειρώντας να δώσει στον εαυτό του μια ευρύτερη οντολογική χροιά και να ενωθεί ή να συναντηθεί με το “Θεϊόν”. Ως γνωστόν με όλες τις πράξεις του αλλά και με όλες τις πεποιθήσεις του ανάγεται σε μια υπεραίσθητή πραγματικότητα επιθυμώντας την ένωση

²³⁶:Μάριος Μπέγζος: *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2004, σ. 92

με μια υπέρτατη ύπαρξη που είναι σύμφωνα με την χριστιανική πνευματικότητα Χριστολογική, Θεοτοκολογική, Αγγελολογική και Αγιολογική. Έχει αναφερθεί σε προηγούμενα σημεία της μελέτης, η συνομιλία του με τον Χριστό, την Παναγία, τους Αγγέλους και τον Άγιο Χριστόφορο, που έχει χαρακτηριστική δηλαδή προσωπική χροιά αλλά και συγκινησιακό και πνευματικό βάθος και διακρίνεται για την αυταπάρνηση, την αφοσίωση και την εμπιστοσύνη προς τα θεϊκά αλλά και για την προσφορά και την υποταγή του στο Θείο θέλημα. Η φαντασία του Κολόμβου χρησιμοποίησε διάφορα σύμβολα όπως το χρυσό μήλο που του έδωσε η Παναγία, το χρυσό σταυρό που του έδωσε η Ισαβέλλα, το αηδόνι που του κελάηδησε για το αίσιο τέλος του εγχειρήματός του πάνω στην κορβέτα του στον Ωκεανό, προκειμένου να αναπαραστήσει ένα άλλο είδος πραγματικότητας που δεν μπορούσαν οι σύντροφοί του να δουν, αποτυπώνοντας έτσι μια μοναδική και ανεπανάληπτη προσωπική εμπειρία της σχέσεώς του με τον Θεό. Η θρησκευτική αυτή εμπειρία του Κολόμβου δεν μπορεί να εκληφθεί απαραίτητα ως ψευδαίσθηση ή ως υποκειμενισμός έναντι ενός αντικείμενου που όμως δεν ανήκε στον πραγματικό κόσμο, αλλά μπορεί να εκληφθεί ως μια μυστικιστική εμπειρία ή άλλως εμπειρία πίστεως προς το “Θεϊόν” ή προς τον Ιησού και γενικά ως εμπειρία του υπερβατικού. Επίσης ο Κολόμβος δια της θρησκευτικής του εμπειρίας κατέδειξε σημεία κοινωνικής εμπειρίας και ιστορικής πρωτοπορίας ως ένα εξέχον ιστορικό πρόσωπο και μέγας εξερευνητής που ανεκηρύχθη αργότερα. Ακόμα και ο Καζαντζάκης όπου «στην απόπειρα μετασχηματισμού της ανθρώπινης φύσης σε θεία κρύβονταν πάντα οι “εσωτερικές” σχέσεις μιας ναρκισσιστικής πληγής με την Παρακμή»²³⁷, έτσι ώστε να χαρακτηριστεί το μεταχριστιανικό του αίσθημα ως αίρεση από την επίσημη Εκκλησία της Ελλάδας και να απαγορευτεί «η σορός του να εκτεθεί σε λαϊκό προσκύνημα»²³⁸ στην Αθήνα όταν μετεφέρθη από το Freiburg im Breisgau της Γερμανίας όταν απεβίωσε το 1957 σε ηλικία 74 ετών, επεξεργαζόταν και εμπλούτιζε συνεχώς τον Χριστιανικό του προσανατολισμό, ώστε η επονομαζόμενη “αίρεσή” του να ευρίσκεται μέσα στην πίστη και όχι να της εναντιώνεται. Εξάλλου και διάφοροι χαρακτηριζόμενοι ή αυτοαποκαλούμενοι άθεοι, ειδωλολάτρες ή αθεϊστές που όμως λόγω της ικανότητάς τους και της δημιουργικής τους ορμής στην Τέχνη ή στην Επιστήμη, κατ’ ουσίαν είναι κρυπτο- χριστιανοί, αφού λόγω της δημιουργικής τους αυτής ικανότητας έχουν λάβει την Θεία χάρη υπό μορφήν θείας ενέργειας. Μια τέτοια δημιουργική ορμή

²³⁷: Αντώνης Γλυτζουρής: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 378

²³⁸: Peter Bien: *N. Καζαντζάκης, Η πολιτική του Πνεύματος*, τομ. Α' απόδοση στα ελληνικά, Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2001, Χρονολόγιο, σ. xxxi.

μπορεί να δημιουργήσει μια τόσο ισχυρή θρησκευτική εμπειρία και μια τέτοια ισχυρή αίσθηση του “ιερού” ώστε να συμπεριλάβει ακόμη και παντογνωστικές και υπερουράνιες ή συμπαντικές εμπειρίες. Επιπλέον η θρησκευτική εμπειρία του Κολόμβου ενήργησε τόσο στο συνειδητό όσο και στο ασυνείδητο τμήμα της όλης ψυχοσωματικής του υπόστασης, έτσι ώστε να επέλθει μια καθ’ ολοκληρίαν αλλαγή στον τρόπο ζωής του που εκδηλώθηκε τόσο νοητικά, συναισθηματικά και βουλητικά όσο και ασυνείδητα και ενορατικά. Στον νοητικό τομέα εκδηλώθηκε ως σκέψη και διάνοηση, στον συναισθηματικό τομέα ως ενθουσιασμός και φαντασία, στον δε βουλητικό τομέα ως έντονη επιθυμία να εκπληρώσει την θέληση του Χριστού. Ας μην ξεχνούμε ότι για οκτώ ολόκληρα χρόνια διακατείχεται από τον διακαή πόθο να κατακτήσει τη Νέα Γη με μεγάλο ενθουσιασμό, φαντασία και πολλές προσπάθειες που αρχικά απεδείχθησαν ατελέσφορες αλλά δεν τον πτόησαν, στον δε ενορατικό τομέα συνομιλούσε με τον Χριστό, την Παναγία και τους Αγγέλους. Τα οράματα αυτά του Κολόμβου ως ασύνειδες ενορατικές εκφάνσεις μπορούν επίσης να εκληφθούν όχι μόνον ως θρησκευτικές εμπειρίες αλλά και ως μυστικιστικές διότι το βαθύτερο «Είναι» του βίωσε την υπερβατική εμπειρία ως ανάβαση στον χώρο του υπεραίσθητου. Εξ’ άλλου ο Καζαντζάκης είχε χαρακτηρίσει το έργο του «Χριστόφορος Κολόμβος» ως «mystique baroque» τραγωδία, διότι στο ανθρώπινο μυαλό του Χριστόφορου Κολόμβου λειτουργούσε πέραν της κοινής λογικής, μια υπερβατική διάσταση που τον διαφοροποιούσε από του άλλους και λόγω αυτής απέκτησε την θρησκευτική εμπειρία. Σύμφωνα με τον Συγγραφέα, η διάσταση αυτή μπορεί να αποκληθεί «πνεύμα» και «Ζωή και άνθρωπος [...] είναι στα μάτια του ρομαντικού Καζαντζάκη μια οργανική ενότητα και ο κόσμος ένας καθολικός άνθρωπος, φορέας και σύμβολο υπέρτατο του “Πνεύματος”, η “εικόνα” του η ίδια, όπως έλεγε ο Νοβάλις».²³⁹ Πράγματι, οι γνήσιες μυστικιστικές εμπειρίες ίσως υποδηλώνουν την ύπαρξη ενός θεϊκού τμήματος στον εγκέφαλο του ατόμου και αν και συνδέονται τόσο με ψυχολογικά μυστικιστικά φαινόμενα, όσο και με θεολογικά και έχουν διατυπωθεί και από τις δύο πλευρές διάφορες θεωρίες ερμηνείας του φαινομένου, ίσως έχουν και μια βάση βιολογική αλλά και μια φιλοσοφική και καλλιτεχνική διάσταση που συνδέεται επίσης και με την δημιουργικότητα. Επίσης γεννάται ο προβληματισμός εάν οι μυστικιστικές θρησκευτικές εμπειρίες αποτελούν θεμελιακό πυρηνικό και πρωτογενές θρησκευτικό στοιχείο ή εάν επηρεάζονται από το θρησκευτικό, πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον του ανθρώπου. Πάντως τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του

²³⁹: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η Ποίηση της Ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1981, σ.352

μυστικισμού του Κολόμβου είχαν επίσης έντονη την παρουσία του Χριστού, που ουδέποτε λησμόνησε ο Καζαντζάκης, διότι συνδέονταν από μια σειρά διπόλων που συσχετίζονται με την Σταύρωση αλλά και την Ανάστασή Του, δηλαδή με την παραδοξότητα του φαινομένου και τον συνδυασμό αντίθετων ζευγών όπως χαρά και λύπη, δημιουργικότητα αλλά και έλλειψη ενδιαφέροντος για κάθε τι υλικό, αίσθηση έξαψης και έκστασης αλλά και απόγνωσης, αλλά πάνω από όλα από μια αίσθηση “ιερότητας” και μιας γνώσης ενορατικής που ναι μεν αντιλαμβάνεται το πεπερασμένο του εαυτού, αλλά ενώνεται με το “Θείον” και το υπερβατικό. Άλλωστε και ο Καζαντζάκης, σύμφωνα με την Λεονταρίτου, καταλαμβάνεται χωρίς να μπορεί να απαλλαγεί από την «οιδιπόδεια αδυναμία της μεταφυσικής (θρησκευτικής) ανάγκης, σε μια κάποια της μορφή [...] φαίνεται, ο πειρασμός Θεός, απωθημένος στο υποσυνείδητο του συγγραφέα, όποτε έβρισκε την ευκαιρία, ξαναγύριζε στην επιφάνεια με κάποιο νέο προσωπείο, άλλοτε του ιδεαλισμού, άλλοτε της λαχτάρας για αγιοσύνη, άλλοτε της απόλυτης ελευθερίας...».²⁴⁰

Η επίκλησις των υπερφυσικών δυνάμεων από τον Κολόμβο, όπου σε πολλά σημεία του έργου αναφωνεί το όνομα του Θεού, του Χριστού και της Παναγίας πηγάζει όχι μόνον από την ανάγκη να προσδώσει έμφαση στους λόγους του, αλλά κυρίως για να εκφράσει την μυστηριακή ένωση του ανθρώπινου προσώπου του με τον Σταυρο-Αναστάσιμο Λόγο. Όταν πλησιάζει να φθάσει στα Νησιά βλέπει οραματικά ένα αηδόνι γαντζωμένο στα άρμενα της καραβέλας και ακούει το γλυκό κελάηδισμά του: «Χορός Ναύτες: Να το! Γατζωμένο στ’ άρμενα! Ένα αηδόνι! Ένα αηδόνι! Το θάμα! Το θάμα! Μήστητί μου, Κύριε! Χριστόφορος: (Σωριασμένος στη ρίζα του καταρτιού με το κεφάλι εκστατικό κατά τον ουρανό) Θεέ μου!».²⁴¹ Ο Σταυρο-Αναστάσιμος Λόγος εκφράζει τόσο την τραγικότητα της ζωής δηλαδή το «σταυρούσθαι», όσο και την Ανάσταση δηλαδή «την επαναφορά του θετικού: την εσωτερική ειρήνη, μακαριότητα και χαρά [...] την ψυχο-πνευματική του ύπαρξη και την διαπροσωπική του κοινωνία».²⁴² Πάντως το φαινόμενο της επίκλησης των υπερφυσικών δυνάμεων ενδιαφέρει πέραν της θεολογίας και πολλούς άλλους επιστημονικούς κλάδους όπως την ψυχολογία, κοινωνιολογία, λαογραφία και γλωσσολογία και «η απλή κλητική “Θεέ” απαντάται εις την λογίαν ποιήσιν [...] και εις την Ελληνικήν [...] είναι συχνοτάτη η χρήσις της κλητικής “Θεέ”

²⁴⁰ ό. π., σ. 358,359

²⁴¹ Ν. Καζαντζάκης: *Χριστόφορος Κολόμβος, θέατρο, τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', Αθήνα 2021, (ανατύπωση της πρώτης έκδοσης του 1956), επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, εκδ. Καζαντζάκη, σ. 278

²⁴²: Σπυρίδων Τσιτσιγκός: *Προθεωρία στην ψυχολογία της αίρεσης*, εκδ. Tremendum, σ. 69

συνοδευομένης υπό της κτητικής ανωνυμίας “μου”: Θεέ μου! [...] χρησιμοποιείται η επιφώνησις προς δήλωσιν χαράς, πόνου, αγωνίας, φόβου, ανυπομονησίας, απελπισίας και παρόμοιων συναισθηματικών καταστάσεων [...] το “Μήστητί μου, Κύριε!” ευρίσκεται επίσης εις στερεοτύπους φράσεις ληφθείσας εκ της Αγίας Γραφής ή προσευχών της Θείας Λειτουργίας». ²⁴³

4.4 Η υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων του ενχριστούμενου Κολόμβου

Παρ’ όλο ότι το πρόβλημα των αποδείξεων περί υπάρξεως του Θεού και τα υφιστάμενα κενά του θρησκευτικού λόγου αποτελούν για την ορθολογικότητα μια αυθαίρετη προσπάθεια, εν τούτοις η φιλοσοφία της θρησκείας μπορεί τουλάχιστον να αποδείξει ότι ο Θεός δεν συλλαμβάνεται με την λογική και επομένως το αντικείμενο της Πίστης δεν μπορεί να τύχει ορθολογιστικής διαχείρισης. Εάν όμως ειδωθεί υπό το πρίσμα μια ευρύτερης ανθρωπολογικής οπτικής τότε το πρόβλημα ή ερώτημα περί της υπάρξεως Θεού αποκτά μια καθολικότερη σημασία μεταξύ της σχέσεως Λόγου και Πίστης και ανάγεται στο χώρο του οντικού προσδιορισμού, η δε λογική εισχωρεί λίγο έως πολύ στον μυστικιστικό χώρο και η σημασία του «Θείου» αποκτά έναν άλογο μεν αλλά αυτονόητο χαρακτήρα. Η εισχώρηση της Λογικής στον χώρο του Μυστηρίου δημιουργεί έτσι μια διαλεκτική σχέση μεταξύ ανακάλυψης και Αποκάλυψης, υπό την έννοια ότι η μεν ανακάλυψη είναι απόρροια της νομοτέλειας και της κανονικότητας που χαρακτηρίζουν τον ανθρώπινο βίο, η δε Αποκάλυψη συσχετίζεται με την Οντολογία και την ενουσίωση του Θεού στον όλο άνθρωπο, δηλαδή με το απόλυτο «Είναι» το οποίο βρίσκεται μέσα στα όντα, έτσι ώστε να μην απολυτοποιείται η ανθρώπινη ερώτηση περί του «Είναι», αλλά να «προσβλέπει στο εν Θεώ Είναι της όλης ανθρωπότητας ως το βασικό ερώτημα της όντως ζωής». ²⁴⁴ Η συνείδηση επομένως του ανθρώπου δεν είναι απλώς έλλογη, αλλά έχει μία υπερβατική φορά και κατακτώντας την θεμελίωσή της «νομιμοποιείται υπερβατολογικά με την υπαγωγή της στο «Θείο»». ²⁴⁵

²⁴³: Νικ. Γ. Κοντοσόπουλου: *Η επίκλησις των υπερφυσικών δυνάμεων*, ανατύπωση εκ του “Λειμωναρίου”, εκδ. Α/φων Μυρτίδη, Αθήνα 1973, σ. 106, 107, 108

²⁴⁴: Ιωάννης Γ. Κουρεμπελές: *Θεολογία και θρησκεία*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 114. Σύμφωνα με τον ίδιο, όταν ο Λόγος βρίσκεται σε απόλυτη ενότητα με τον Θεό, εικονίζεται στον όλο άνθρωπο και παρ’ όλο ότι γίνεται ομοούσιος με το οντολογικά «έτερο», παραμένει στο θεϊκό περιβάλλον, δηλαδή ενανθρωπίζεται προκειμένου να ενυποστασιάσει τη δημιουργημένη εικόνα του. Αυτή η ενυποστασία είναι η σωστική πρόταση ζωής του Θεού προς τον άνθρωπο, και τα δημιουργήματά του, δηλαδή οι άνθρωποι, ως έλλογα πεπραγμένα του Λόγου και ως εικόνες του Θεού, θεωρούν στον Χριστό το «εν υποστάσει Είναι» της άφατης θεότητας, του ιδίου, σ. 114

²⁴⁵: Kai Nielsen: *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της θρησκείας*, Πρόλογος και μετάφραση Βασιλείου Αδραχτά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002. σ. χχ από τα παραλειπόμενα στο περί Θεού ερώτημα του Β.Αδραχτά.

Έτσι η θρησκεία βρίσκεται μέσα στον όλο άνθρωπο και στο Πνεύμα του που γεννά τον Θεό: «η αληθινή θρησκεία είναι η φουερμαχική μελέτη του Ανθρώπου που γεννά το Πνεύμα (Θεό)». ²⁴⁶ Ο Καζαντζάκης επομένως και ο ήρωας του Χριστόφορος μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ανανεωτής της αφηρημένης μεν αλλά υπαρκτής υπερβατικής έννοιας του Θεού μέσα στον άνθρωπο στον οποίο μια έκφρασή της αποτελεί η πνευματικότητα και ο μυστικισμός του και που βασίζεται στην οντολογική αποκάλυψη της ενότητας της δυαδικής ουσίας μεταξύ του Εγώ του ανθρώπου και του «Είνα» του Θεού που ευρίσκονται μέσα σ' ένα «ανθρωπολογικό στεγανό» ²⁴⁷ και εκφράζεται μέσω των υπερφυσικών και υπερβατικών προβολών του ανθρώπου. Η δυαδική αυτή ενότητα ευρίσκεται σε άμεση επικοινωνία μεταξύ της και μπορεί να αποκαλεσθεί ακόμη ως γνήσια επικοινωνία μεταξύ ύλης και πνεύματος μέσα στο «Όλον Πνεύμα – Συνείδηση». ²⁴⁸

Έτσι και ο Χριστόφορος η άλλως Θεοφόρος Κολόμβος εκτός της υλιστικής του μορφής διεκρίνετο και για την πνευματικότητα και μυστικιστική του εμπειρία, εκ της οποίας ηδύνατο όχι απλώς να υπερ-εκτιμήσει τις δυνατότητές του αλλά και μέσω αυτών να φέρει εις πέρας το θεάρεστο έργο του. Από την απόλυτη υπόσταση του μπόρεσε να αναχθεί σε μια ιδέα που οδηγούσε στο άφθαστο “εκείθεν”, δηλαδή στον Θεό.

Υπό το πρίσμα αυτό θεωρούμενος ο άνθρωπος οδηγείται σε μια νέα σύλληψη των βασικών εννοιών και αναγκών της ζωής, όπως της Ηθικής, της Ελευθερίας, της Αγάπης με μια νέα βουλησιαρχική τάση για ανάταση, προκειμένου να δώσει υπόσταση και στο ασύνειδο μέρος της ψυχής του που η Λογική αδυνατεί να ικανοποιήσει. Η ιδέα δηλαδή που οδηγούσε στο Εκείθεν, στο Θεό, ξεκίνησε από τον ίδιο τον άνθρωπο μέσα στην εγκοσμιότητά του και περιείχε τόσο τα φυσικά, εγκόσμια φαινόμενα όσο και τα συνειδησιακά. Υπ' αυτήν την έποψιν η θρησκευτικότητα του Κολόμβου ομοιάζει με την αντίληψη της εξελικτικής – σχεσιακής θεολογίας για τον Θεό, όπου δεν υπάρχει απολυτότητα και ακινησία του, αλλά υπάρχει το “πράττειν” του Θεού, δηλαδή η συνεργασία του με τους ανθρώπους και «το γίνεσθαι του Θεού συνδέεται αναπόσπαστα με το ατομικό “γίνεσθαι” των καθ' έκαστα πλασμάτων του κόσμου μας». ²⁴⁹ Όμως σε μια γνήσια θεολόγηση η σχετικοποίηση ή ο ρελατιβισμός που επικρατούν στους

²⁴⁶: Κλεοπάτρα Λεονταρίτου: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η Ποίηση της Ζωής*, εκδ.

Θεμέλιο, Αθήνα, σ. 353

²⁴⁷: ό.π., σ. 351

²⁴⁸: ό.π., σ. 351

²⁴⁹: Roderic Beaton(επιμέλεια): *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη, επιλογή κριτικών κειμένων*, Darren J.N. Middleton: *Ο Ν. Καζαντζάκης και η εξελικτική θεολογία*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ 642.

σύγχρονους μεταμοντέρνους καιρούς μας δεν έχει προφανώς τον τελευταίο λόγο, διότι ο άνθρωπος προκειμένου να απαλλαγεί από το βάρος των πολλών δυνατοτήτων επιλογής της σχετικοποίησης, «επιστρέφει νοσταλγικά στις «χαμένες» απόλυτες αλήθειες και αξίες του παρελθόντος».²⁵⁰

Γεγονός είναι πάντως ότι το πρόβλημα μεταξύ απολυτοποίησης και σχετικοποίησης του θρησκευτικού συναισθήματος, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες διαμάχες στο χώρο της θεολογίας αλλά μάλλον συγκλίνει προς την άποψη ότι «στη μεταμοντέρνα πρωτοπορία των εναλλακτικών κινημάτων υπάρχει σύμπτωση και σύγκλιση (όχι ταύτιση!) θεμελιωδών κοσμοθεωρητικών επιλογών [...] το αίτημα είναι να επιτευχθεί η συνάντηση της προνεωτερικής παράδοσης με την εναλλακτική μετανεωτερική πρωτοπορία».²⁵¹ Ομοίως και πολλοί μελετητές αναφέρουν ότι ιστορικά πολλοί θεολόγοι και ιερείς της Δυτικής θεολογίας όπως ο Αυγουστίνος, ο Φίλων ο Αλεξανδρεύς, ο Άνσελμος, ο Θωμάς Ακινάτης κ.α. προβληματίζονταν στην θεμελιωμένη «στο έργο του Αριστοτέλη άρνηση της σχετικότητας, της χρονικότητας, της εξάρτησης, της παθητικότητας και της εγγενούς πολυπλοκότητας του Θεού»²⁵² και το πρόβλημα ευρίσκει τη λύση του στην «συμφιλίωση του ακίνητου και απόλυτου Θεού με τον Θεό που ανταποκρίνεται στις προσευχές μας και συγκινείται από τους αγώνες μας»²⁵³. Έτσι και ο Καζαντζάκης υπήρξε φιλοσοφικά βαθιά θρησκευόμενος και ποτέ δεν απαλλάχθηκε από την επήρεια του παραδοσιακού θεολογικού πνεύματος, πράγμα που μεταλαμπαδεύσε και στον Θεοφόρο ήρωά του Χριστόφορο Κολόμβο, ο οποίος ως μέλος μιας θεανθρώπινης ζωής νοηματοδότησε την ύπαρξή του αφού εδέχθη την θεϊκή εν-φυσίωση στην υπόστασή του, γεφύρωσε μεθυπερβατικά το χάσμα μεταξύ Θεού και εκκοσμίκευσης και βίωσε την παραδοξότητα του μυστηρίου της θεανθρωπινότητας.

²⁵⁰: Ιωάννης Γ. Κουρεμπελές: *Θεολογία και θρησκεία*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 111

²⁵¹: Μάριος Μπέγζος: *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2004, σ. 287

²⁵²: Roderic Beaton (επιμέλεια): *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη, επιλογή κριτικών κειμένων*, Darren J.N. Middleton: *Ο Ν. Καζαντζάκης και η εξελικτική θεολογία*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 644.

²⁵³: ό. π., σ. 644

Συμπεράσματα

Επειδή η λογοτεχνία και η τέχνη γενικότερα είναι ο χώρος όπου ο άνθρωπος δοκιμάζει τις ενδότερες αναζητήσεις του, έτσι και ο θεατρικός “Χριστόφορος Κολόμβος” αποτελεί ένα προϊόν της ιδιότυπης θεατρικής δραματικής γραφής του Καζαντζάκη γραμμένο ύστερα από απόφαση του ίδιου με έναν παλαιομοδίτικο ποιητικό λόγο και μέτρο και με προφητικό και στομφώδες ύφος, πολυσέλιδο και σχετικά εύκολα παραστάσιμο εν συγκρίσει με τα υπόλοιπα θεατρικά του, που το ονόμασε “τραγωδία” και μάλιστα “mystique baroque” τραγωδία, διότι πράγματι πρόκειται για ένα δραματικό έργο κοσμολογικής τάξης όπου η ζωή αντιμετωπίζεται ως παράσταση με ψευδαισθητικό χαρακτήρα αφού εμπερικλείει ιδιαίτερες φιλοσοφικές και θρησκευτικές παραμέτρους.

Είναι γεγονός ότι η Καζαντζακική τραγωδία περιέχει πολλά σημεία φιλοσοφικού χαρακτήρα αλλά εκείνο που επαναλαμβάνεται όχι μόνο στον “Χριστόφορο Κολόμβο” αλλά και στα περισσότερα θεατρικά του Καζαντζάκη, είναι η ενσάρκωση ορισμένων συγκεκριμένων προτύπων και ανθρωπίνων χαρακτήρων που ανταποκρίνονται φιλοσοφικά στις προσωπικές και υποκειμενικές αντιλήψεις του συγγραφέα και κινούνται προς μία συγκεκριμένη φιλοσοφική σύλληψη του κόσμου. Έτσι ο ήρωας Χριστόφορος Κολόμβος κατέχει την πρωταγωνιστική φυσιογνωμία του έργου με μειωμένη ανάδειξη και προβολή των υπολοίπων και επί μέρους προσώπων και ιδεών του έργου και έντονη επεξεργασία και προβολή των χαρακτηριστικών στοιχείων της προσωπικότητάς του που διαπνέονται από έναν ιδεαλιστικό εκλεκτικισμό ασκητικού τύπου, έναν δημιουργικό εγωκεντρισμό και σαφή υπεροχή της σχετικότητας, της αμφισημίας και της προθετικότητας έναντι της αντικειμενικής βεβαιότητας της γνώσης.

Ο ήρωας Χριστόφορος ανταποκρίνεται κατά πολύ στο πρότυπο του Υπερανθρώπου του Nietzsche, η φιλοσοφία του οποίου άσκησε καταλυτική επίδραση στην κοσμοθεωρία του Καζαντζάκη ως προς την αποθέωση του Εγώ, την ολική ανατροπή της δομής της σύγχρονης ηθικής και του δικαίου του καιρού του ως απόρροια του ανθρωπισμού και της ισότητας του Διαφωτισμού και της Γαλλικής επανάστασης, ως προς τον Μηδενισμό και ως προς τον σεβασμό προς τους θεούς που προκύπτουν ως προϊόντα ανθρωπίνης δύναμης και ανωτερότητας.

Αλλά πλην του Nietzsche, η φιλοσοφία δύο άλλων ακόμη στοχαστών καθόρισαν ουσιαστικά και σταθεροποίησαν την φιλοσοφική διάθεση του Καζαντζάκη και δημιούργησαν το ανθρωπολογικό πρότυπο του ήρώα του και αυτές ήσαν ο πραγματισμός του Ουίλιαμ Τζαίμς και η εξελισσόμενη και ρέουσα σκέψη του Μπερζόν με εγγενή την ελαστικότητα και την ρευστότητα του φαινομένου της ζωής καθώς και την ανάδειξη του

βιταλισμού και της Élan Vital, δηλαδή της δημιουργικής μη - ντετερμινιστικής σκοπιμότητας.

Στην Ποιητική του έργου αναφέρονται με έντονο κυριαρχικό χαρακτήρα οι καταλυτικές εκφράσεις και λέξεις της “Αβύσσου”, του “Τίποτα” αλλά και η μοναδικότητα του “Πνεύματος” ή της Ψυχής, του Νου και της Καρδιάς. Ο Νους του Χριστόφορου είναι ένα κράμα φαντασίας ως ονειρικής εκδήλωσης και ως διαίσθησης και εμπειρίας διαπλαστικής και όχι καθοριστικής που ξεφεύγει από τους περιορισμούς της εννοιολογικής σκέψης και είναι συνυφασμένη με την συναισθηματική σφαίρα και με όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης πολυπλοκότητας. Διακρίνεται επίσης και η επιθυμία του για λύτρωση από τον πόνο και την οδύνη της ύπαρξής του, πράγμα που είναι χαρακτηριστικό της ψυχής των ηρωϊκών ανθρώπων, αλλά που τελικά έχει ψευδαισθητικό χαρακτήρα.

Έτσι προκύπτει η “Αβυσσος”, ο μυστικιστικός και ο σουρεαλιστικός χαρακτήρας του έργου και διαφαίνεται η παρεμπόδιση της εσωτερικής επίγνωσης που διασπά εν μέρει την ενωτική διάσταση της ύπαρξης του ήρωα.

Θρησκευολογικά, το θρησκευτικό αίσθημα του Κολόμβου είναι θέμα εσωτερικής ανάγκης του ήρωα αλλά και του ίδιου του Συγγραφέα και δεν βασίζεται σε δόγματα που οικοδομούνται σε αντικειμενικά κριτήρια αλλά αποτελεί μία πολύμορφη απεικόνιση του προτύπου της έννοιας “Θεός” που άλλωστε έχει και ο καθένας μέσα του και είναι προϊόν διαισθητικής ενόρασης και σύλληψης που βασίζεται στην υπέρβαση των στείρων και ακίνητων εννοιών και στην δημιουργία άλλων διαφορετικών, κινητικών και ρευστών παραστάσεων. Η θρησκευτικότητα του Κολόμβου θεμελιώνεται οντολογικά διότι βασίζεται στην ενσυνείδητη εξάρτησή του από το Υπερβατικό που πέραν της φιλοσοφικής, κοσμολογικής και ηθικής ένδειξης περί της ύπαρξης Θεού, αφορμάται και από την Αποκάλυψη, δηλαδή την παραδοξότητα της Πίστης, με την οποία επέρχεται η αυτο-κατάφαση της ύπαρξής του και η τάση ένωσής του με το «Θείον».

Το έργο λόγω του πλούτου και του πλήθους των νοημάτων, των συναισθημάτων, της φαντασίας, των φιλοσοφικών, μεταφυσικών, θεολογικών, ιδεαλιστικών αναζητήσεων, των συμφιλιωτικών της ύλης και του πνεύματος στιγμών, της ενορατικής και διαισθητικής υφής του όπου η Ζωή αποκτά ρέουσα οντότητα, επιδέχεται πλήθος ερμηνειών και αναλύσεων και αυτό το καθιστά πρωτοποριακό προσδίδοντάς του την αποδομιστική τάση και την επαναδημιουργία των νοημάτων του ανάλογα με τα σχήματα σκέψης των αναγνωστών-θεατών του και ανάλογα της αλληλεπίδρασης όλων των παραγόντων της καλλιτεχνικής δημιουργίας που το διέπουν.

Κατ' αρχήν αναλύθηκε εκφραστικά σύμφωνα με την ρομαντική προδιάθεση του Συγγραφέα, ερμηνευτικά αποσαφηνίζοντας την φιλοσοφική, ιδεαλιστική και θεολογική τοποθέτησή του, πλαισιοθετημένα σύμφωνα με τα ιστορικά, κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα των συνιστωσών του, διαλογικά σύμφωνα με την αλληλεπίδραση και αλληλενέργεια όλων των παραγόντων του και φαινομενολογικά όσον αφορά στα υπαρξιακά και οντολογικά στοιχεία του βίοκοσμου και της Συνείδησης του συγγραφέα.

Λόγω όμως του ελεύθερου και πρωτοποριακού του σχήματος, το έργο θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο έρευνας της μετα-δομιστικής προσέγγισης στην οποία το φιλοσοφικό φαινόμενο της «πολυσημίας» του Derrida, διασπά την συνοχή του νοήματος σε αμέτρητες εναλλακτικές επιλογές ή ακόμη και την αναιρεί χωρίς να παύει να εξαρτάται και από την πρόσληψη του θεατή-αναγνώστη, ο οποίος κάθε φορά επαναδημιουργεί ή διαφοροποιεί το νόημα.

Θεατρολογικά το έργο συγκλίνει στη δημιουργία μιας “σκηνής του εγκεφάλου” σύμφωνα με την Παλαμική ιδεαλιστική παράδοση και ενός “brain theatre” του Λόρδου Byron όπου γεννάται ο Ποιητικός Λόγος, καθώς και στην δημιουργία ενός “Θεάτρου του Λόγου” όπου ο ίδιος ο Λόγος Ανασταίνεται υπερβαίνοντας την λογική και ομιλώντας στο επίπεδο της οντολογίας, καθιστά δυνατή την σημασιολόγηση της πραγματικότητας και φωτίζει προδρομικά και προοπτικά το μέλλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Έλληνες συγγραφείς

Γεωργιάδης Κωνσταντίνος 2015: *Εικόν και Λόγος του Θεού*, εκδ. Σαΐτα, Καβάλα.

Γεωργουσόπουλος Κώστας 1998: *Η προβληματική παραστασιμότητα των θεατρικών έργων του Ν. Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Ν. Καζαντζάκη, Κρητική εστία, Αθήνα 10/10/1998, έκδοση Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Ν. Καζαντζάκη, Ελληνικό Τμήμα, Αθήνα 2000.

Γλυτζουρή Αντ. 2009: *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Πανεπ. Εκδ.Κρήτης, Ηράκλειο.

Γραμματάς Θεοδ. 1983: *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Ν. Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα.

Δημητρόπουλος Γ. Ευστάθιος: *Συμβουλευτική και Συμβουλευτική Ψυχολογία*, εκδ. Γρηγόρη.

Καζαντζάκης Ν 1998 : *Χριστόφορος Κολόμβος, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τόμος Γ', εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα (ανατ. της έκδ. του 1956).

Καζαντζάκης Ν. 2021: *Θέατρο, Τραγωδίες με διάφορα θέματα*, τ. Γ', εκδ. Καζαντζάκη, Ανατ. της πρώτης έκθεσης του 1956, επιμ. Εμμανουήλ Κάσδαγλης, Αθήνα.

Καζαντζάκης Ν. 2016: *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, επιμ. Νίκος Μαθιουδάκης, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα.

Κονδύλης Παναγιώτης 2020: *Συντηρητισμός από το βιβλίο: Thomas Carlyle: Οι ήρωες*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα.

Κοντοσόπουλος Γ. Νικ. 1973: *Η επίκλησις των υπερφυσικών δυνάμεων*, ανατύπωση εκ του «Λειμωναρίου», εκδ. Α/φων Μυρτίδη, Αθήνα.

Κουρεμπέλης Γ. Ιωάννης 2014 : *Θεολογία και θρησκεία*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.

Λεονταρίτου Κλεοπάτρα 1981: *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη, η ποίηση της ζωής*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα.

Μαθιόπουλος Ε. 2005: *Η τέχνη περοφουεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκρατικής στην Ελλάδα*, εκδ. Ποταμός, Αθήνα, Π. Νιρβάνας *Ελληνικός Νιτσεισμός*, ελλην. Πινακοθήκη 1911.

Μητσάκης Κ 1999: *Η Κρητική ματιά, Μελέτες για τον Νίκο Καζαντζάκη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα

- Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου Χαρά 2000: *Η θεατρική αισθητική του Ν. Καζαντζάκη από τα πρακτικά ημερίδας της Διεθνούς εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη*, εκδ. Διεθν. Εταιρ. Φίλων Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα
- Μπέγζος Μάριος 1994: *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία της θρησκείας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Μπέγζος Μάριος 2011: *Ψυχολογία και θρησκεία*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα.
- Μπέγζος Μάριος 2004: *Ευρωπαϊκή φιλοσοφία της θρησκείας*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα
- Νασιάκου Μαρία 1982: *Η ψυχολογία Σήμερα- Κλινική Ψυχολογία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.
- Νησιώτης Ν. 1986: *Προλεγόμενα εις την θεολογικήν γνωσιολογίαν*, εκδ. Μήνυμα 4^η έκδοση, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου Κώστας: *Χέγκελ*, μτφρ Γιώργος Φαράκλας, επιμ. Μιχάλης Παπανικολάου, Χριστίνα Σταματοπούλου, Εναλλακτικές εκδόσεις.
- Πετράκου Κυριακή 2005: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη 2017: (ομιλία της Εναρκτήριας Συνεδρίας): ΕΛΕΤΟ: 11^ο Συνέδριο *Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία*, Αθήνα 9-11 Νοεμβρίου.
- Πουρκός Α. Μάριος 2011(επιμέλεια): *Λογοτεχνία, Διαλογικότητα, ψυχολογία, Κριτικές προσεγγίσεις*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα.
- Σαρίκας Ζήσης 2014: *Το όραμα του υπεράνθρωπου*, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα.
- Σολομός Αλέξης: *Παραστάσεις έργων του Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά ημερίδας της Διεθνούς εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη, εκδ. Διεθν. Εταιρ. Φίλων Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα.
- Ταμπάκη Άννα, Σπυριδοπούλου Μαρία, Αλτουβά Αλεξία 2015: *Ιστορία και Δραματολογία Ευρωπαϊκού θεάτρου – Από την Αναγέννηση στον 18^ο αιώνα*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, εκδ. Κάλλιπος www.kallipos.gr, Αθήνα.
- Τσακαλάκης Θωμάς 2018: *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική, Η Μηχανή Μπέκετ*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα.
- Τσιτσιγκός Σπυρίδων: *Προθεωρία στην ψυχολογία της αίρεσης*, εκδ. Tremendum
- Φιλίππιδης Σ.: *Αμφισημίες*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα.
- Χαραλαμπίκης Χριστόφορος 2001: *Ο γλωσσικός σκεπτικισμός του Ν. Καζαντζάκη*, τ. Κρητολογικά μελετήματα, Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο.

Ξένοι συγγραφείς

Artaud Antonin: *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.

Artaud Antonin: *Η μαγική τέχνη και ο κινηματογράφος*, από το βιβλίο: *Κινηματογράφος, από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό και ως την επανάσταση*, Συλλογικό, επιμ. Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα.

Beaton Roderic 2015: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμέλεια και επιλογή κριτικών κειμένων, Αγγέλα Καστρινάκη: «Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άπωση», Παν. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο.

Beaton Roderic 2015: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμέλεια και επιλογή κριτικών κειμένων, Darren J.N. Middleton: «Ο Ν. Καζαντζάκης και η εξελικτική θεολογία», Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο.

Beaton Roderic 2015: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, επιμέλεια και επιλογή κριτικών κειμένων, Olga Omatos: «Χριστόφορος Κολόμβος, ένας τραγικός ήρωας», Παν. εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο.

Bergson Henry 2006: *Εισαγωγή στη μεταφυσική*, εισ. – μτφρ. Νίκος Μακρής, εκδ. Δρόμων, Αθήνα.

Bien Peter 2001: *Ν.Καζαντζάκης, Η Πολιτική του Πνεύματος*, τ. Α', μτφρ. Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο

Bien Peter 2007: *Ν.Καζαντζάκης, Η πολιτική του πνεύματος τ.Β'*, Πανεπ. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο.

Bigsby C.W.E. 1989: *Νταντά & Σουρεαλισμός*, μτφτ Ελένη Μοσχονά, εκδ. Methenen & co Ltd Ερμής, Γ' Ανατ. Μάρτιος.

Breton André: *Τι είναι Σουρεαλισμός*, μτφρ. Σπύρος Ηλιόπουλος, επιμ. Άρης Μαραγκόπουλος, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα.

Breton André: *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.

Brett R. L. 1986: *Φαντασίωση και φαντασία*, μτφρ. Ιουλιέτα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, εκδ. Methuen & Co Ltd, Ερμής, Αθήνα 1973, Α' Ανατύπωση 1986.

Burns E.N.: *Η Ευρωπαϊκή ιστορία, Δυτ. Πολιτισμός, Νεότεροι χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, επιμέλεια- πρόλογοι Ι.Σ. Κολιόπουλος, εκδ. Επίκεντρος, Αθήνα.

Camus Albert 2005: *Ο μύθος του Σίσυφου*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου- Ντουλέ, Μαρία Κασαμπάλογλου- Ρομπλέν, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.

Carlyle Thomas 2020: *Οι ήρωες*, εκδ. Αντίδοτο, Αθήνα

- Chadwick Charles 1989: *Συμβολισμός*, μτφρ. Στέλλα Αλεξοπούλου, εκδ. Methuen&CO Ltd, Ερμής ΕΠΕ, Αθήνα.
- Cervantes Suavedra Miquel De: *Δον Κιχώτης*, τ. Β', μτφρ. Ματθαίου Ηλίας, εκδ. Εξάντας, Αθήνα.
- Esslin Martin 1996: *Το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Esslin Martin: *Πέρα απ' το παράλογο*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Florofsky G. 1983: *Δημιουργία και απολύτρωση*, μτφρ. Π. Πάλλη, εκδ. Π. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη.
- Freud Sigmund 1977: *Ψυχολογία των Μαζών και Ανάλυση του Εγώ*, μτφρ. Κλαίρης Τρικεριώτη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα.
- Hayman Ronald 2005: *Friedrich Nietzsche: η τραγική ζωή μιας μεγαλοφυΐας*, μτφρ. Μαρία Αναγνώστου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα.
- Heidegger Martin 1973: *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, εισαγωγή, μετάφραση, επιλεγόμενα Χρήστου Μαλεβίτση, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Hinchliffe P. Arnold 1998: *Το παράλογο*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, εκδ. Methnen &Co Ltd, Ερμής, Αθήνα.
- Kierkegaard Søren 2002: *Για το μυστήριο του ανθρώπου*, μτφρ. Μερόπη Ν. Σπυροπούλου, εκδ. Ευθύνη της σειράς «Αναλόγιο», Αθήνα.
- Lindqvist Herman: *Χριστόφορος Κολόμβος, Οραματιστής ή τυχοδιώκτης;*, μτφρ. Γ.Α. Γεωργίου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα
- Nielsen Kai 2002: *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της θρησκείας*, Πρόλογος και μετάφραση Βασιλείου Αδραχτά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα. σ. χχ.
- Nietzsche Friedrich 2010: *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα
- Nietzsche Friedrich: *Η γέννηση της τραγωδίας*, εκδ. Γκοβόστης, απόσπασμα από τις σημειώσεις που μας εδόθησαν στο Πανεπιστήμιο.
- Nietzsche Friedrich 2010: *Πέρα από το καλό και το κακό*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Πανοπτικόν, Αθήνα.
- Puchner Walter 2000: *Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Ν. Καζαντζάκη*, από τα πρακτικά της ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας φίλων Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα.
- Sartre Jean-Paul 2020: *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, μτφρ. Αντώνης Χατζημουσής. Εκδ. Αθήνα.
- Sartre Jean-Paul: *Η υπερβατικότητα του Εγώ*, μτφρ. Αλέξης Ζήρας, εκδ. Αρμός, Αθήνα.

Saussure Ferdinand De 1979: *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

Schaxter D.L., Gilbert D.T., Wegner D.M., Nick M.K.: *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*, Γενική επιστημ.Επιμ. Στέλλα Βοσνίδου, μτφρ. Έλσα Κοπάση, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.

Schopenhauer Arthur 2020: *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση*, μέρος Α΄, Βιβλία Α΄ & Β΄, επίμετρο του επιμελητή, μτφρ Βάλια Κακοσίμου – Δημήτρης Υφαντής, εισαγωγή – σχόλια – επίμετρο, επιμέλεια Δημ. Υφαντής, εκδ.Ροές φιλοσοφική βιβλιοθήκη, Αθήνα.

Vives J. Vicens 1927: *Σύντομη ιστορία της Ισπανίας*, μτφρ., σχόλια, επιμ., προλ. Δημ. Φιλιππής, εκδ.. Αίολος Θερβάντες, Αθήνα.

Wassermann Jacob 1971: *Χριστόφορος Κολόμβος, Δον Κιχώτης του Ωκεανού*, μτφρ. Γιάννης Λάμψας, εκδ. Parygos Press, Ltd, Αθήνα.

Ευρετήριο Ονομάτων

- Άγιος Φραγκίσκος, *σελ.* 76,93
Αιγύ Πιέρ ντε (Ailly Pierre de), *σελ.* 76
Ακινάτης Θωμάς, *σελ.* 103
Αλάμπρα, *σελ.* 7, 73
Αλλανθόν, *σελ.* 77
Αμβρόσιος, *σελ.* 90
Αμερική κεντρική, *σελ.* ν, 67
Ανατολή, *σελ.* 23, 37, 65, 69, 75, 83, 90
Άνσελμος, *σελ.* 103
Ανδαλουσία, *σελ.* 73,93
Ανταλουσία, *σελ.* 78
Αντάμοφ (Adamov), *σελ.* 29
Αντρέα ντε Καμπρέρα (Andrea de Cabrera), *σελ.* 70
Απόλλωνας, *σελ.* 9
Αραγωνία, *σελ.* 64, 65
Αριστοτέλης, *σελ.* 78,70, 103
Αρτώ Αντονέν (Artaud Antonin), *σελ.* 37,38
Ατλαντικός, *σελ.* 49, 65, 68, 69, 73, 88
Αυγουστίνος, *σελ.* 69, 95, 96, 103
- Βαρκελώνη, *σελ.* 67, 93
- Βαροπούλου Ελένη, *σελ.* 4,60
- Βασιλείου Σπύρος, *σελ.* 40
- Βενετία, *σελ.* 65
- Βραζιλία, *σελ.* 67
- Γαλικία, *σελ.* 67,72
- Γένοβα, *σελ.* 65,68
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, *σελ.* 40,60
- Γη της Επαγγελίας, *σελ.* 88
- Γιάσπερς(Jaspers), *σελ.* 2,34
- Γουόρνοκ Μαίρη(Warnok Mary), *σελ.* 32
- Γρανάδα, *σελ.* 7, 65, 66, 73, 86, 93
- Δάντης (Dante), *σελ.* 8, 79, 92
- Δημοτικό θέατρο Πειραιά, *σελ.* 40
- Δον Ζουάν (Don Zuan), *σελ.* 35
- Δον Κιχώτης, *σελ.* 16, 69, 71, 73, 74, 77
- Δόξας Άγγελος, *σελ.* 60
- Δυτικές Ινδίες, *σελ.* ν ,67
- Έγγελος, *σελ.* 17,18
- Εσταυρωμένος, *σελ.* ν, 30, 32, 73, 75, 86
- Ευρώπη, *σελ.* i, 20, 45, 66, 97
- Ζαρατούστρα, *σελ.* 2,4,6
- Ζενέ(Genet), *σελ.* 29
- Ησαΐας προφήτης, *σελ.* 68,69,71
- Θέατρο μπαρόκ, *σελ.* i, 19,20,21,84,85
- Θέατρο του κόσμου(Theatrum Mundi), *σελ.* 21,83
- Θεός,*σελ.* 1,3,4,6,9,11,12,17-19,32-34,37,46,49, 58, 69-72,74,75,77-83, 85, 87-90, 92-95, 98, 100-,103, 105
- Ιβηρική χερσόνησος, *σελ.* 65
- Ιερουσαλήμ, *σελ.* 66, 68, 70
- Ίμαγκο Μούντι (Imago Mundi), *σελ.* 68, 70
- Ιονέσκο (Ionesco), *σελ.* 29, 36
- Ίψσεν Χένρικ (Ibsen Henrik), *σελ.*
- Ισαβέλλα, *σελ.* 2,7,11,30,34,64,66,70,72,73,75,77, 86, 93,97
- Ισπανία, *σελ.* 21,25,30,64-75,78,79,83,84,88,93,94
- Ιταλία, *σελ.* 67,76

- Ιώβ, *σελ. 71*
- Καζαντζάκης, *σελ. i, v, 1, 2, 4-11, 15-19, 21-25, 27-30, 35, 39-46, 48-50, 52, 54, 56-61, 63, 70, 73 -76, 78-82, 84, 85, 91-95, 97-100, 102, 103*
- Καλδερόν Πέδρο ντε λα Μπάρκα (Calderón Pedro de la Barca), *σελ. 82, 83*
- Καμύ Αλμπέρτ (Camus Albert), *σελ. 34, 35*
- Καπετάν Αλόνσος, *σελ. 5, 12, 76, 86, 89*
- Καρλαϊλ Τόμας (Carlyle Thomas), *σελ. 1, 8, 10, 11, 12, 79*
- Κάρολ Λούις (Carole Lewis), *σελ. 29*
- Καστίλια, *σελ. 78, 94*
- Καταλονία, *σελ. 70*
- Κατράκης Μάνος, *σελ. 40*
- Κάφκα (Kafka), *σελ. 30*
- Κικέρων, *σελ. 68, 90*
- Κίρκεγκααρντ Σόρεν (Søren Kierkegaard) *σελ. 97*
- Κλοντέλ Πωλ (C Claudel Paul), *σελ.*
- Κολόμβος, *σελ. i, v, 1, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 27, 30, 33, 35, 37-39, 41, 47-50, 52, 58, 60, 64, 67-74, 76, 78, 79, 81, 92, 83-88, 90, 95, 98-100, 102, 104*
- Κορτές (Cortés), *σελ., v, 67*
- Κύκλωπας, *σελ. 40*
- Λακάν Ζάκ (Lacan Jacques), *σελ. 62*
- Λίαρ Έντουαρντ (Lear Edward), *σελ. 29*
- Λίντκβιστ Χέρμαν (Lindqvist Herman), *σελ. 68, 70-72*
- Λογιόλα Ιγνάτιος (Loyola Ignatius), *σελ. 66*
- Λόρδος Μπάιρον (Byron), *σελ. 40, 106*
- Λόπε ντε Βέγκα (Lope de Vega), *σελ. 83*
- Μάγια (Maya), *σελ. 13*
- Μαγιόρκα, *σελ. 67*
- Μαλρώ Αντρέ (Malraux André), *σελ. 30*
- Μαρσένα Αντόνιο ντε (Marchena Antonio de), *σελ. 69*
- Μέλισσα, *σελ. 40-42*
- Μητσάκης Κάρολος, *σελ. 8, 12, 37, 56, 57, 74*
- Μόγια Ντε (Moya de), *σελ. 71*
- Μπάνσι ντε σαν Τζιόρτζιο (Banci de san Giorgio), *σελ. 68*
- Μπαρές Μωρίς (Barrés Maurice), *σελ. 92*
- Μπέζα ντε (Beza de), *σελ. 71*
- Μπέκετ Σάμιουελ (Bekett Samuel), *σελ. 42*
- Μπέρνς Ε.Μ (Burns E.M.), *σελ. 67*
- Μπερξόν Ανρύ (Bergson Henry), *σελ. 6, 45-47, 49, 50, 105*
- Μπιέν Πίτερ (Bien Peter), *σελ. 21, 24, 47*
- Μπούργκος, *σελ. 73, 75, 77, 94*
- Μπρετόν Αντρέ (Breton Andre), *σελ. 26, 27*
- Μπρέχτ Μπέρτολτ (Brecht Bertold), *σελ. 29*
- Νέα Ήπειρος, *σελ., 17*
- Νέος Κόσμος, *σελ. 37, 48, 67, 77, 94*
- Νικολαΐδης Αριστοτέλης, *σελ. 58*
- Νικολαρείζης Δ., *σελ. 29*
- Νίνια (niña), *σελ. 72*
- Νίνιο Χουάν (Niño Juan), *σελ. 72*
- Νίτσε Φρίντριχ (Nietzsche Friedrich), *σελ. 1-7, 9, 10, 13, 15, 20, 81*
- Ντάνου Ελευθερία, *σελ. 60*
- Νταντά *σελ. 25*
- Ντανταϊστές, *σελ. 29*
- Ντεκάρτ Ρενέ (Descartes René), *σελ. 34*

- Ντεμπόρ (Debord) , σελ.42
Ντεριντά(Derrida) , σελ., 61,106
- Μεξικό, σελ.67
Μεσαίωνα, σελ. i,55,65,80,83,94
- Μεσόγειος, σελ.65,70
Μεσσία, σελ.65,70
Μέτερλινκ Μωρίς(Maeterlinck Maurice) , σελ.44
- Παλαμάς σελ.,40,41,43,63
Πάλος(Palos) σελ.,70,72
Παναγία σελ., 26,31,43,45,53,72,74,78,82,
86,88,90,98,99,100
Παπαϊωάννου Κ. σελ., 108
- Πεζάνιο Μανουέλ (Pessagno Manuel) σελ.,69
Περέζ Χουάν(Perez Juan) σελ.,70
Περού σελ.,66
Πιζάρο Φρανσίσκο(Pizarro Francisco) σελ.,67
Πίντα σελ.,94
Πίντερ Χάρολντ(Pinter Harold) σελ.,39
Πλάτων σελ.,68,96
Πλίνιος σελ.,68
Πλούταρχος σελ.,68,69
Πορτογαλία σελ.,69
- Πρεβελάκης Παντελής σελ.,23,44,84,92
- Ραμπίντα Λα (Rabida La) σελ.70
Ρεμπώ Άρθουρ(Rimbaud Arthur) σελ.,44
- Σαίξπηρ Ουίλλιαμ (Shakespeare William)
σελ.,29,83
- Σάντα Μαρία σελ.,86
Σανταγκέλ Λουί ντε(Santangel Luis de) σελ.,71
Σάντσο σελ.,73
Σάρτρ Ζαν Πώλ (Sartre Jean -Paul) σελ.,29,31,33
Σασσύρ Φερδινάντος ντε (Saussure Ferdinand de)
σελ.,61,62
Σεβίλλη σελ.,67,68,92
Σενέκας σελ.,68,69
Σίλλερ Φρίντριχ (Schiller Friedrich) σελ.,80
Σκόλβους Γιοχάνες (Scolvus Johannes) σελ.,67
Σκουλούδης Μανώλης σελ.,60
Σολομός Αλέξης σελ., 40
Σοπενάουερ Άρθουρ (Schopenhauer Arthur)
σελ.,5, 6,7,13,14,15,17
Στρίντμπεργκ Άουγκουστ (Strindberg August)
σελ., 29
- Οιδίπους, σελ.,35
- Φασγά σελ.,38
Φερδινάνδος σελ.,64,66,67,70
Φίλων Αλεξανδρεύς σελ.,103
Φλόριδα σελ.,67
Φλωρεντία σελ.,8
Φλωρόφσκυ Γ. σελ.,94
Φρόυντ Σίγκμουντ (Freud Sigmund) σελ.,27,53,
57,58, 62,64
- Χαϊντεγκερ Μάρτιν(Heidegger Martin) σελ.,
Χαραλαμπίκης Χριστόφορος σελ.,60
Χεμινγκγουαίη Έρνεστ (Hemingway Ernest)
σελ.,31
Χέγκελ, Έγκελος σελ. 18,17
Χούσερλ Εντμουντ (Husserl Edmund) σελ.,51

Χριστός σελ.,12,15,26,30,72,73,75,76,77,81,82,86,
93,95,96,98,99,101

Χριστόφορος

σελ.,i,v1,2,4,5,7,9,11,12,16,17,21,23,25,26,30,34,37-
39,46,49,50,52,53,58-60,64,67-
69,71,72,74,76,79,82-90,93,99-104

Χρυσό Μήλο σελ.23,38,43

Ωκεανός σελ.,58,69

Ευρετήριο όρων

- Αβάντ- γκάρντ(Avand-garde) σελ.,23
Άβυσσος σελ.,31,33,34,71,105
Αθεϊστές σελ.,98
Αίρεση σελ.,66,91,98,100
Αιτιοκρατία σελ.,12,49
Ανθρωπομονισμός σελ.,97
Αντικειμενικότητα σελ.,19
Αντι-κομφορμισμός σελ.,ii,28

Αποκρυφισμός σελ.i,1,97,,
Απολλώνειο πνεύμα σελ.12
Απολυτοποίηση σελ.102
Απομόνωση σελ.,29,54
Αστισμός σελ.,28
ΑΣυνείδητο σελ.,56,57,62,99
Αυτο-κατάφαση σελ.,88,89,105
Αυτο-τελείωση σελ.,88

Βιβλικιστές σελ.,96
Βιταλισμός σελ.,105
Βούληση σελ.,2,3,6,13,14,16,17,49
Brain Theatre σελ.,vi,viii,40,106

Γλωσσολογία σελ.,61,62,64,100

Δημιουργική ψυχή σελ.,47,92
Δημιουργικότητα σελ.,v,14,39,51,52,100
Δημοτικισμός σελ.,i,61,63
Διονυσιακό πνεύμα σελ.,12
Διαφωτισμός σελ.,1,39,62,63,79-81,92, 104
Δομισμός σελ.,62,63,64,106

Δυαλισμός σελ.94,95
Δυϊσμός σελ.4,19
Δυϊστική λογική, δυϊστικά σελ.18, 46

Εκκοσμίκευση σελ.,90,103
Εκλογίκευση σελ.,54
Εκστατισμός σελ.,39
Ελευθερία
σελ.,2,6,21,32,34,47,56,60,76,79,87,91
Εμβίωση σελ.,97
Ενικότητα σελ.,
Ενόραση σελ.,v,26,29,42,45,46,50
Εντροπία σελ.,42
Ενχριστούμενος σελ.,101
Εξαστικοποίηση σελ.80
Εσχατολογία σελ.,95,97
Ετερογένεια σελ.,46,49

Ζωϊκό ανεύρυσμα σελ.,50
Ζωτική ορμή σελ.,

Ήρωας σελ.,v,1,4,10,12,17,21,31,32,34,48,50,52,
54,61,73,84,86,102,104
Ηρωολατρία σελ.,2,10,80,81,97

Θεανθρωπινότητα σελ.,103
Θέατρο εγκεφάλου σελ.,40
Θεοσοφισμός σελ.,i,97
Θεοφόρος σελ.,102
Θύελλα και Ορμή σελ.,81

Ιδεαλισμός σελ.,24,26

Κομφορμισμός σελ.,28
 Κοσμολογία σελ.,95
 Κρητική ματιά σελ.,8,12,31,37,57,59,74
 Κρυπτο-χριστιανοί σελ.,99

 Λόγος σελ.1,30,60,61,63,68,71,80,86,100,
 101,106

 Μεγαλοϊδεατισμός σελ.,28,33,41,60
 Μελαγχολία σελ.,57
 Μετάθεση σελ.,54
 Μετα-μοντέρνο σελ.,vi,29
 Μεταφυσική σελ.,13,14,16,29,30,36,38,
 41,42,43,47,49,50,52,53,55,56,59,60,78, 79, 80-
 82,84,88,89,90,94,96,100,105,
 Μετα-χριστιανικό σελ.,18,39,41,86,96,98
 Μετουσίωση σελ.,7,46
 Μηδενισμός σελ.,5,6,54,104
 Μοιροκρατία σελ.,3
 Μοντερνισμός σελ.,10,62,80
 Μπαρόκ σελ.,i,20,21,84
 Μπερζονισμός σελ.,47
 Μυστικισμός σελ.,102

 Ναρκισσισμός σελ.,1,59
 Νεορομαντικός σελ.,1,7,17,20,45,47,48,
 85,96,99,102
 Νουβέλ Βάνγκ σελ.,24
 Ντετερμινισμός σελ.,34,49

 Ομοιογένεια σελ.,46,50
 Οντολογία σελ.,86,101
 Ορθολογισμός σελ.,26,62,80,81,97
 Ουμανισμός σελ.,65,66

 Παράδοξο σελ.,77,85,97
 Παρακμή σελ.,6,12,44,62,96
 Παράλογο σελ.,29,34,35,55
 Πεσιμισμός σελ.,62,80
 Πλήξη σελ.,15,16

 Πνεύμα σελ.,v,4,6,-8,15,17,18,20,27,35,
 41,46,56,72,78,81,82,94,102

 Ποίηση σελ.,7,38,44,45,47,48,61,70,99,102
 Ποιητική σελ.,105
 Προβολή σελ.,i,32,33,36,40,85,104

 Ρεαλισμός σελ.,45,62
 Ρελατιβισμός σελ.,103

 Ρευστότητα σελ.,105
 Ρομαντισμός σελ.,17,25,62,81

 Σουρεαλισμός σελ.,24-28
 Στροκτουραλισμός σελ.,52
 Συμβολισμός σελ.,29,43,44,54,57,58,62,83
 Σύμπαν σελ.,8,11,18,21,32,35,36,42,79
 Συμπύκνωση σελ.,54
 Συνειδησιακός χρόνος σελ.,46
 Σχετικοποίηση σελ.,103

 Υλισμός σελ.,7,26,80
 Υπαρξισμός σελ.,28,32,33,79,97
 Υπεράνθρωπος σελ.,1,2,4,10,12
 Υπερβατικός σελ.,32,64,84,94,95,100,105
 Υπερήρωας σελ.,19,34,47
 Υπερρεαλισμός σελ.,36
 Υποκείμενο σελ.,16,22,58,62
 Υποσυνείδητο σελ.,24,59,85,100

Φαινομενολογία σελ.,18,39

Φορμαλισμός σελ.,51

Φοϋερμαχική μελέτη σελ.102

Ψυχανάλυση σελ.,57,58,64