



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(Ειδίκευση: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)**

***Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα, του Νίκου Καζαντζάκη:
Μία περιήγηση στην κουλτούρα της Άπω Ανατολής***

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του

Άγγελου Ν. Αραγιάννη

Πτυχιούχου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
(2020)

A.M: 1013202004001

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μαρίνα Γρηγοροπούλου, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια, Επιβλέπουσα

Γεώργιος Ανδρειωμένος, Καθηγητής, Μέλος Α΄

Σοφία Καπετανάκη, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια, Μέλος Β΄

ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2022

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ.....	4
1.1 Ταξιδιωτική λογοτεχνία: από την <i>Οδύσσεια</i> στον Νίκο Καζαντζάκη.....	5
1.2 Νίκος Καζαντζάκης: ο βίος και οι ταξιδιωτικές του περιπλανήσεις.....	9
1.3 Νίκος Καζαντζάκης: το έργο του και η σχέση του με την ταξιδιωτική λογοτεχνία.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΑ.....	16
2.1 Εισαγωγή στην ιστορία και την θρησκεία της Χώρας του Ανατέλλοντος Ηλίου.....	16
2.2 Εισαγωγή στο ιαπωνικό θέατρο και η επαφή με τον Νίκο Καζαντζάκη.....	21
2.3 Περιήγηση από την Σιγκαπούρη έως την Οζάκα.....	23
2.4 Περιήγηση από την Νάρα έως την Καμακούρα.....	29
2.5 Περιήγηση στο Τόκιο, την καρδιά της σύγχρονης Ιαπωνίας.....	39
2.6 Συμπεράσματα μετά την ολοκλήρωση της περιπλάνησης του συγγραφέα.....	42
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΑ.....	44
3.1 Εισαγωγή στην ιστορία και τη θρησκεία της Κίνας.....	44
3.2 Εισαγωγή στο κινεζικό θέατρο και στην τέχνη της ζωγραφικής.....	47
3.3 Περιήγηση στο Ουράνιο Βασίλειο.....	50
3.4 Η διακειμενικότητα ανάμεσα στο μυθιστόρημα <i>Ο Βραχόκηπος</i> και στο ταξιδιωτικό έργο <i>Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα</i>	56
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	59
Περίληψη.....	61
Abstract.....	62

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Νίκος Καζαντζάκης είναι ιδιαίτερα γνωστός στο ευρύτερο κοινό για τα μυθιστορήματά του, ωστόσο τα ταξιδιωτικά του έργα θα έπρεπε να ήταν εξίσου διακεκριμένα, καθώς η αξία τους είναι πραγματικά σημαντική. Ο Κρητικός συγγραφέας, ταξιδεύοντας σε πολλές χώρες, κατόρθωσε να υλοποιήσει την γεμάτη απόγνωση προσπάθειά του να κάνει τη σάρκα πνεύμα. Τα ταξίδια για εκείνον αποτελούσαν ένα διάλειμμα από την καθημερινότητα, ώστε να καλύψει τις ανάγκες του ανήσυχου πνεύματός του. Έτσι, η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την παρουσίαση και ανάλυση του κειμένου του Νίκου Καζαντζάκη, *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα* (1938), έργο που ελάχιστα έχει αποτελέσει αυτόνομο αντικείμενο συστηματικής λογοτεχνικής κριτικής και έρευνας. Η θεματική της εργασίας αυτής συνίσταται, λοιπόν, στην περιήγηση στους τόπους, τις κουλτούρες και τις κοινωνίες της Ιαπωνίας και της Κίνας. Στην αρχή της εργασίας αναφέρονται γνωρίσματα της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας ως είδους και γίνεται λόγος για την ενασχόληση του συγγραφέα με αυτήν. Στη συνέχεια, αναλύονται οι πόλεις και τα εθιμικό-πολιτισμικά χαρακτηριστικά των δύο χωρών της Άπω Ανατολής μέσα από την ματιά του οικουμενικού Κρητικού συγγραφέα. Στο πλαίσιο αυτό, συζητούνται ταξιδιωτικές εντυπώσεις, διαμεσολαβήσεις και επιρροές, καθώς και ορισμένες παράμετροι του συγκεκριμένου ταξιδιού που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην σύνθεση της *Οδύσειας*, της μεγάλης εποποιΐας του, αλλά και ποικίλων ανησυχιών του. Τέλος, διερευνώνται ευσύνοπτα οι διακειμενικές σχέσεις που εντοπίζονται ανάμεσα στο μυθιστόρημα *Ο Βραχόκηπος* (1936) και το μελετώμενο ταξιδιωτικό έργο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

1.1 Ταξιδιωτική λογοτεχνία: από την *Οδύσσεια* στον Νίκο Καζαντζάκη

Την σημερινή εποχή, χάρη στην ανάπτυξη της τεχνολογίας, οι άνθρωποι έχουν την ευχέρεια να ταξιδεύουν, όχι μόνο εντός των εδαφικών ορίων των κρατών τους, αλλά και εκτός αυτών. Σημαντικός παράγοντας, μεταξύ άλλων, που πρόσφερε στους ανθρώπους τη δυνατότητα να έρθουν σε νοερή επαφή με άλλα μέρη είναι και η ταξιδιωτική λογοτεχνία. Ο Νίκος Καζαντζάκης αναφέρει το εξής: «Το ταξίδι είναι σαν το κρασί, και πίνεις και δεν μπορείς να μαντέψεις τι οράματα θα κατέβουν στο κεφάλι σου. Σίγουρα, ταξιδεύοντας, βρίσκεις πάντα ότι μέσα σου έχεις. Χωρίς να το θες, από τις αναρίθμητες εντυπώσεις που πλημμυρίζουν τα μάτια σου κάνεις επιλογή και διαλέγεις ότι περισσότερο ανταποκρίνεται στις ανάγκες ή στις περιέργειες της ψυχής σου».¹ Με βάση την παραπάνω θεώρηση, η αξία του ταξιδιού είναι αδιαμφισβήτητα μείζονα, όχι μόνο επειδή φανερώνεται με όμορφο τρόπο μέσα σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, αλλά επειδή επηρεάζει άμεσα τον τρόπο σκέψης του ανθρώπου. Επιπρόσθετα, ο Κρητικός συγγραφέας εξηγεί ότι για εκείνον το ταξίδι υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες χαρές της ζωής του, «γιατί έτσι μπορείς όχι μονάχα να γνωρίσεις τον εαυτό σου, παρά, πολύ σπουδαιότερο: να ξεπεράσεις το ζουρλό περιήφανο το εγώ σου, βυθίζοντας το, αρμονίζοντας το μέσα στο αγωνιζόμενο και περιπλανώμενο στράτευμα του ανθρώπου.»² Ωστόσο, η ομορφιά και η σπουδαιότητα του ταξιδιού μέσα σε ένα λογοτεχνικό έργο, καθώς και η συγγένεια ανάμεσα στην ταξιδιωτική γραφή και την λογοτεχνία δεν εμφανίζονται πρώτη φορά στα ταξιδιωτικά έργα του Καζαντζάκη.

Αναλυτικότερα, ο εντοπισμός της αρχής της ταξιδιογραφίας στην *Οδύσσεια* του Ομήρου καταδεικνύει ότι η ταξιδιωτική εντύπωση θα μπορούσε άνετα να έχει προϋπάρξει, ως έργο της προφορικής παράδοσης, εφόσον το υλικό της αντλείται από

¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2006, σ. 95.

² Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2016, σ. 8.

μια από τις αρχαιότερες ανθρώπινες δραστηριότητες, την μετακίνηση.³ Με άλλα λόγια, το ταξίδι, έστω και μυθολογικό, το οποίο βρήκε την πρώτη λογοτεχνική έκφρασή του στην *Οδύσσεια*, άμεσα αποστασιοποιήθηκε από αυτό το αρχέτυπο, για να το εγγίσει ξανά στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν η ταξιδιωτική γραφή άρχισε να προσεγγίζει πάλι την λογοτεχνία.⁴ Τα κίνητρα για το ταξίδι και η λειτουργικότητα της ταξιδιογραφίας επιβάλλονταν, σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, από τις ιστορικές απαιτήσεις. Είναι ευρέως γνωστό ότι η ταξιδιωτική γραφή είχε αποβληθεί από την μήτρα της λογοτεχνίας, εξαιτίας των νόμων της ιστορίας. Έτσι, η ταξιδιογραφία παρέμεινε για αιώνες υποτιμημένη, καθώς μέσα στον χρόνο θεωρήθηκε δεδομένη και ευνόητη η θέση της ως αναπόσπαστου συμπληρώματος της πεζογραφίας. Το ταξιδιωτικό κείμενο δεν στόχευε στην αισθητική ικανοποίηση του αναγνώστη, αλλά είχε έναν παιδαγωγικό, γεωγραφικό και ιστορικό χαρακτήρα προς εξυπηρέτηση πρακτικών σκοπών.

Επιπλέον, φτάνοντας στην τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, ο Albert Thibaudet, στη μελέτη του *Le Genre Littéraire du voyage*, κατοχυρώνει την ταξιδιωτική εντύπωση ως λογοτεχνικό είδος. Διαχωρίζει το λογοτεχνικό είδος της ταξιδιωτικής εντύπωσης σε τρεις κατηγορίες και υπογραμμίζει ότι επιδέχεται τρεις συγγραφικούς τρόπους. Ο πρώτος είναι η περιγραφική ταξιδιωτική εντύπωση: οι συγγραφείς της κατηγορίας αυτής αναζητούν από το ταξίδι ένα υλικό για περιγραφή, έτσι ώστε να μπορέσουν να χρησιμοποιήσουν την καλή τους όραση σε συνδυασμό με την πένα τους. Ο δεύτερος είναι το κλασικό προσκύνημα: η συγκεκριμένη κατηγορία προσδιορίζεται από ουσιαστικά και γεωγραφικά χαρακτηριστικά: αξίζει να σημειωθεί πως ο κλασικός προσκυνητής είναι εκείνος που ψάχνει σ' έναν τόπο με μεγάλη ιστορία και παράδοση μια θεώρηση η οποία πηγάζει από την ιστορία και την παράδοση αυτή· είναι εκείνος που συναντά στο ταξίδι του μίαν επαλήθευση των γνώσεων και των ονειροπολήσεών του. Τέλος, ο τρίτος συγγραφικός τρόπος για την ταξιδιωτική εντύπωση είναι το ρομαντικό προσκύνημα: ο ρομαντικός προσκυνητής δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη οδό, αλλά τα ξεχωριστά ένστικτα της ψυχής του, αποζητώντας μια δύναμη ζωής και βλέποντας το ταξίδι ως μια ανανέωση της προσωπικότητάς του.⁵

³ Αννίτα Πανάρετου, *Ελληνική ταξιδιωτική λογοτεχνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2002, σ. 8.

⁴ Μαριάνθη Δ. Προκοπίου, *Νίκος Καζαντζάκης, Ταξιδεύοντας Αίγυπτος- Ποικίλες ερμηνευτικές εισόδους*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, σσ. 17-18.

⁵ Απόστολος Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σια Α.Ε., 1983, σσ. 84-85.

Συμπληρωματικά, ο διαχωρισμός του ταξιδιού ως δραστηριότητας από το ταξίδι ως λογοτεχνική έκφραση, ολοκληρώθηκε όταν το ταξίδι έπαψε να είναι νόστος και μεταμορφώθηκε σε αναχώρηση, ακολουθώντας τους κανόνες της εκάστοτε περιόδου. Σε όλη αυτήν την τεράστια περίοδο, η οποία ξεκινά από την *Οδύσσεια* και εκτείνεται έως τον αιώνα του ρομαντισμού, η ταξιδιογραφία οδεύει προς τη δική της πορεία, συνήθως παράλληλη, και ενίοτε κοινή, με εκείνην της λογοτεχνίας. Ωστόσο, πολλοί αναρωτιούνται με ποιον τρόπο θεσπίστηκε η εισχώρηση της ταξιδιωτικής γραφής στους κόλπους της λογοτεχνίας.⁶

Η ταξιδιωτική γραφή μετασηματίστηκε σταδιακά σε ταξιδιωτική λογοτεχνία, διότι σπουδαίοι λογοτέχνες την καλλιέργησαν συστηματικά και συνειδητά, φτάνοντας σε βαθμό να θεωρείται αυτούσιο λογοτεχνικό είδος. Ειδικότερα, δεν αποτελεί ένα λιτό ταξιδιωτικό έγγραφο, αλλά συνίσταται σε κείμενα, στα οποία η περιγραφή των τόπων και των τοπίων συνδράμει τον αναγνώστη να κατανοήσει τον ψυχικό κόσμο του συγγραφέα. Παράλληλα, η ταξιδιωτική λογοτεχνία κατασκεύασε και διατήρησε προκαταλήψεις, αναλήθειες και ιδεολογικές συνιστώσες, διότι οι περιηγητές, ως φορείς της δικής τους ιδεολογίας και κοσμοθεωρίας επέδειξαν την δική τους οπτική, κυρίως την ευρωπαϊκή, στον τόπο που επισκέπτονταν.⁷

Παρ' όλα αυτά, αυτό που κυρίως καθόρισε την ταξιδιογραφία, ως λογοτεχνικό είδος, ήταν η ματιά των ταξιδιωτών, η οποία αποδεσμεύτηκε από την πρακτική της οπτικής, δίνοντας στον χώρο μια λυρικότερη υπόσταση. Όσοι από τους περιηγητές είχαν την κλίση της τέχνης του λόγου, θεωρήθηκαν οι πρώτοι εκπρόσωποι της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια, επρόκειτο για μια αναπροσαρμοσμένη ματιά μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων, απολύτως ικανών και με μια δυνατή πένα, η οποία ήλθε μετά από μια μακραίωνη θητεία σε άλλα λογοτεχνικά είδη. Με αυτόν τρόπο, η ταξιδιωτική γραφή κληρονομεί πια τα χαρακτηριστικά που είναι χρήσιμα για να την εντάξουν στον μαγικό κόσμο της λογοτεχνίας.⁸

Επιπρόσθετα, οι χαρακτήρες της ταξιδιωτικής γραφής που υφίστανται είναι διαφορετικοί από τους ανθρώπινους και παρουσιάζονται απολύτως ισχυροί. Πυξίδα του συγγραφέα είναι οι τόποι της περιήγησης, ενώ στόχος του είναι να αντιληφθεί την μοναδικότητα τους και στην πορεία να τους αναπλάσει, αποδίδοντάς τους σε ικανοποιητικό βαθμό, καθώς στο βάθος αποτελούν τους ήρωες του κειμένου του.

⁶ Αννίτα Πανάρετου, *ό.π.*, σ. 11.

⁷ Γεώργιος Παπαντωνάκης, Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος, *Ελληνικής λογοτεχνίας- Τα ετεροθαλή*, Αθήνα, Ίων, 2011, σ. 309.

⁸ Αννίτα Πανάρετου, *ό.π.*, σ. 12.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο σκοπός της ταξιδιωτικής γραφής είναι η σκιαγράφιση του χαρακτήρα του τόπου. Η θέση και ο σκοπός του συγγραφέα εκκινούν από το στοιχειώδες σκεπτικό ότι τελικός σκοπός κάθε κειμένου είναι να αναγνωστεί. Έτσι, καλλιεργείται με φυσικότητα μια σχέση ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη. Ο συγγραφέας επιζητά να κομίσει και να μεταλαμπαδεύσει μια εντύπωση, ενώ ο αναγνώστης να αποδεχτεί και να δημιουργήσει μέσα του μια εικόνα και, ακόμα περισσότερο, μια αίσθηση. Ακόμη, ο συγγραφέας έχει την δυνατότητα να μετασχηματίσει το πορτραίτο του χώρου κατά το δοκούν, ωστόσο ο αναγνώστης επιθυμεί ή αξιώνει μια κατά το δυνατόν εγκυρότερη παρουσίαση του χώρου, εφόσον αντιλαμβάνεται και αξιοποιεί την ταξιδιωτική εντύπωση ως αντικαταστάτη της αυτοψίας.⁹

Αν κάποιος περιγράφει απλώς το ταξίδι σε μια ξένη χώρα, αν παρέχει ουσιώδεις και ορθές πληροφορίες για την κοινωνική κατάσταση, τα ήθη, τα έθιμα, τις παραδόσεις και τους θεσμούς μιας μακρινής και ανέγνωρης χώρας, αν προχωρεί κάτω από την γυαλιστερή και απατηλή επιφάνεια, για να εντοπίσει την ουσία, ή αν δεν ανυψώνεται, αξιοποιώντας το ελιξίριο της αναπλαστικής του φαντασίας, πάνω από την επιφάνεια και την κοινοτοπία, για να εκφράσει την ποίηση του τόπου όπου οδοιπορεί, δεν μπορεί να θεωρηθεί σε καμία περίπτωση πως παράγει λογοτεχνικό κείμενο, αλλά μόνο να θεωρηθεί πως κάνει ένα ρεπορτάζ ή μια πολιτική ανταπόκριση. Η ταξιδιωτική εντύπωση βρίσκεται αρκετά κοντά στο ρεπορτάζ, ειδικά όταν το δεύτερο γράφεται από δημοσιογράφους με έμφυτο συγγραφικό ταλέντο. Το ταξιδιωτικό ρεπορτάζ, όμως, υπηρετεί μια σκοπιμότητα και παγιδεύεται στον ωφελμιστικό του σκοπό: επιθυμεί να κατευθύνει, να ενημερώσει και να διδάξει με λακωνικό τρόπο τον αναγνώστη. Ωστόσο, αυτό που διαχωρίζει την αληθινή ταξιδιωτική εντύπωση από το ρεπορτάζ είναι η βούληση με την οποία άρχισε ο ταξιδιώτης, δημιουργώντας ένα έργο με διαχρονική σημασία, σε αντίθεση με την πρόθεση που έχει ο δημοσιογράφος, ο οποίος θέλει να πληροφορήσει.¹⁰

Στην Ελλάδα, η ταξιδιωτική λογοτεχνία έκανε την εμφάνισή της στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στο εκτεταμένο χρονικό διάστημα που προηγήθηκε, δεν υφίσταντο ταξιδιωτικές γραφές. Αρχικά, η αρχαία Ελλάδα μας παρέδωσε εκατοντάδες γραπτές καταθέσεις, περίεργες και φανερά ενδιαφέρουσες, που μας δίνουν πληροφορίες για τον τρόπο θεώρησης του κόσμου, στηρίζοντας όμως

⁹ Στο ίδιο, σσ. 13-15.

¹⁰ Απόστολος Σαχίνης, ό.π., σσ. 68-69.

περισσότερο την γνώση και λιγότερο την λογοτεχνία. Στην συνέχεια, το Βυζάντιο μείωσε την μετακίνηση και έκλεισε τους συγγραφείς στα σπουδαστήρια για μελέτη, παρέχοντάς τους τα εγχειρίδια των αρχαίων. Οι γραφές των Βυζαντινών προσεγγίζουν την τέχνη του λόγου, αλλά απέχουν αρκετά από την ταξιδιωτική εντύπωση. Έπειτα, φτάνοντας στον 19^ο αιώνα, μετά την ευόδωση της ελληνικής επανάστασης και την γέννηση του νεοσύστατου κράτους, οι περισσότεροι Έλληνες περιηγητές και ταξιδιογράφοι ρίχνουν τα βλέμματα τους προς την πατρίδα τους. Η ξένη επίδραση υπήρξε σημαντική, διότι τα ιστορικά γεγονότα δημιούργησαν ένα κλίμα περιηγητισμού από διάφορες χώρες. Μέσα σε αυτό το κλίμα, γονιμοποιείται η ταξιδιογραφική κατάθεση των λογοτεχνών της εποχής, οι οποίοι παρέδωσαν την σκυτάλη σε μια ομάδα συγγραφέων που σταθεροποίησε τη μορφή της ελληνικής ταξιδιωτικής λογοτεχνίας. Η ομάδα αυτή συνίσταται στους Δημήτριο Βικέλα, Αλέξανδρο-Ρίζο Ραγκαβή, Γεώργιο Δροσίνη, Ανδρέα Καρκαβίτσα και φυσικά σε άλλους. Ωστόσο, η περίοδος που η ταξιδιωτική λογοτεχνία βρίσκει εύφορο έδαφος να καρποφορήσει, είναι η περίοδος του Μεσοπολέμου τον 20^ό αιώνα. Συγκεκριμένα, οι ιστορικές και κοινωνικές εποχές αυτής της περιόδου υποβοήθησαν όσο ποτέ το ταξίδι, να λάβει, πέρα από αρχέγονη τάση, τον χαρακτήρα της φυγής. Ειδικά στην Ελλάδα, που βίωσε την Μικρασιατική καταστροφή του 1922, την συμφορά της προσφυγιάς, την πολιτική αποσταθεροποίηση και τον κοινωνικό διχασμό, η μετακίνηση έρχεται να επαληθεύσει τη ζωή, σβήνοντας την ακινησία του θανάτου και σφραγίζοντας την φυγή, όχι ως φιλολογική στάση, αλλά ως υγιή ψυχική ανάγκη. Τέλος, μέσα σε αυτό το κλίμα παρακμής, οι Έλληνες συγγραφείς, όντας πια ωριμότεροι, αναζητούν νέους ορίζοντες και καινούργιες ευκαιρίες δημιουργίας. Αξιοποιώντας τα εφόδια που έλαβαν από τους προγενέστερους, καταφέρνουν να με συνειδητό τρόπο να μετουσιώσουν την ταξιδιωτική εντύπωση σε λογοτεχνία.¹¹ Σε αυτούς τους συγγραφείς ανήκουν ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Κώστας Ουράνης, οι οποίοι θεωρούνται μάλιστα πατέρες της ελληνικής ταξιδιωτικής αφήγησης.

¹¹ Αννίτα Πανάρετου, ό.π., σσ. 19-33.

1.2 Νίκος Καζαντζάκης: ο βίος και οι ταξιδιωτικές του περιπλανήσεις

Ο Νίκος Καζαντζάκης γεννήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 1883 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Σ' αυτήν την τουρκοκρατούμενη πόλη μαθαίνει τα πρώτα του γράμματα, όμως η Επανάσταση του 1897 τον υποχρεώνει να φύγει και να εγκατασταθεί στην Νάξο. Από το 1902 έως το 1906 σπουδάζει νομικά στην Αθήνα και την περίοδο 1907-1909 συνεχίζει τις σπουδές του στο Παρίσι, όπου έρχεται σε επαφή με τη διδασκαλία του Μπερζόν. Το 1914 γνωρίζεται με τον Άγγελο Σικελιανό, με τον οποίο κάνουν περιοδεία στο Άγιο Όρος και την Πελοπόννησο. Τη διετία 1918-1919 επισκέπτεται την Ελβετία και την Ρωσία ως ανώτερος κρατικός υπάλληλος. Επίσης, το 1922 διαμένει στην Βιέννη και αργότερα στο Βερολίνο, παρακολουθώντας τις κοινωνικές ανισοροπίες που επικρατούσαν μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.¹²

Επιπρόσθετα, όσο ζούσε στο Βερολίνο, ξεκίνησε να μαθαίνει ρωσικά, στοχεύοντας να εγκατασταθεί στην επαναστατημένη Ρωσία και να αφοσιωθεί στην υλοποίηση του νέου κοινωνικού οράματος. Το 1925 πηγαίνει στην Σοβιετική Ένωση, απεσταλμένος της εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος*. Επισκέπτεται την Οδησό, το Λένινγκαρντ και την Μόσχα. Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι στα χρόνια 1925-1929 πραγματοποιεί συνολικά τρία ταξίδια στην Ρωσία, τα οποία θα αποτελέσουν την αφετηρία των ταξιδιωτικών εντυπώσεών του. Την άνοιξη του 1926 μεταβαίνει στην Παλαιστίνη. Το Πάσχα στους Αγίους Τόπους αποτελεί για εκείνον μια ξεχωριστή εμπειρία, διότι στην Ιερουσαλήμ παρατηρεί τη συνύπαρξη και την συμβίωση των τριών μεγάλων θρησκειών.¹³ Το 1926 πραγματοποιεί το πρώτο του ταξίδι στην Ισπανία, όπου παίρνει συνέντευξη από τον στρατηγό δικτάτορα Πρίμο δε Ριβέρα για λογαριασμό της εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος*. Ταυτόχρονα, έρχεται σε επαφή με τον Ισπανό ποιητή Χουάν Ραμόν Χιμένεθ, επισκέπτεται το Τολέδο και στέκεται με συγκίνηση μπροστά στους πίνακες του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco). Την ίδια χρονιά, επισκέπτεται για δεύτερη φορά την Ιταλία, συγκεκριμένα την Πίζα και την Φλωρεντία, για να θαυμάσει τα καλλιτεχνικά αριστουργήματα της ιταλικής

¹² Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015, σσ. 269-270.

¹³ Λίτσα Χατζοπούλου, *Νίκος Καζαντζάκης: Ταξιδεύοντας με φως και με σκοτάδι*, Αθήνα, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2007, σσ. 40-41.

Αναγέννησης.¹⁴ Στις αρχές του 1927 επισκέπτεται την Αίγυπτο, ειδικότερα τις Πυραμίδες, τον Νείλο, το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια. Από αυτήν την περιήγηση πλημμυρίζεται με εντυπώσεις, οι οποίες μετατρέπονται στο λογοτεχνικό υλικό που θα ενισχύσει το μεγάλο του έργο, την *Οδύσεια*.¹⁵

Μετά τον θάνατο της μητέρας του, τον οποίο πάλεψε να ξεπεράσει με απαιτητική πνευματική εργασία, επιχειρεί μόνος του ένα πολύμηνο δεύτερο ταξίδι στην Ισπανία (1932-1933). Στην Μαδρίτη συναντά ξανά τον Χιμένεθ, καθώς και άλλους Ισπανούς πνευματικούς ανθρώπους, ενώ ταυτόχρονα μεταφράζει ποιήματα της νεότερης ισπανικής ποίησης. Τον χειμώνα του 1935 επιβιβάζεται σ' ένα φορτηγό πλοίο για να πλεύσει για την Ιαπωνία. Η πρώτη του εντύπωση, αντικρύζοντας την χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου, είναι πως βρίσκεται στη Μεσόγειο. Εντούτοις, θα αντιληφθεί άμεσα τις ιδιαιτερότητες του ιαπωνικού πολιτισμού, ιδιαίτερα τη διχόνοια ανάμεσα στην παράδοση και στην τάση του εκσυγχρονισμού.¹⁶ Φεύγοντας από την Ιαπωνία, ταξιδεύει για περίπου δέκα μέρες στην Κίνα. Εντυπωσιάζεται από την «Απαγορευμένη Πόλη», ενώ δεν παραλείπει να επισκεφτεί ναούς, αρχοντικά και μικρά χωριά, τα οποία είναι βυθισμένα στην λάσπη και την ένδεια.¹⁷

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Καζαντζάκης υλοποιεί το τρίτο του ταξίδι στην Ισπανία μέσα στην τέφρα του Εμφυλίου Πολέμου. Απεσταλμένος της εφημερίδας *Καθημερινή*, επισκέπτεται μέρη των Δημοκρατικών και των φαλαγγιτών του Φράνκο. Μετά την Απελευθέρωση (1944) εντάσσεται στο προσκήνιο της πολιτικής και τον Ιούνιο του 1946 αναχωρεί για το Ηνωμένο Βασίλειο, όπου θα συναντήσει Βρετανούς διανοούμενους και καλλιτέχνες. Σε αυτή την συνάντηση βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τις ανησυχίες του για τα προβλήματα της ανθρωπότητας και του πολιτισμού που προκλήθηκαν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.¹⁸ Τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους εγκαθίσταται στο Παρίσι, όντας σύμβουλος λογοτεχνίας στην UNESCO. Τέλος, το καλοκαίρι του 1957, προσκεκλημένος από την κινεζική κυβέρνηση, ταξιδεύει στην Κίνα, η οποία είχε οργανώσει ένα οδοιπορικό «στο δρόμο των ποιητών» σε τραγουδισμένες από κινέζους λογοτέχνες περιοχές. Το τελευταίο ταξίδι υπήρξε η δεκαήμερη περιήγηση στην Ιαπωνία, η οποία σταμάτησε εξαιτίας μιας μόλυνσης που

¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 44-46.

¹⁵ Λίτσα Χατζοπούλου, ό.π., σσ. 51-52.

¹⁶ Στο ίδιο, σσ. 62-64.

¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 68-69.

¹⁸ Στο ίδιο, σσ. 70-74.

υπέστη ο συγγραφέας. Χτυπημένος από λευχαιμία, ο Καζαντζάκης πεθαίνει στις 26 Οκτωβρίου του 1957 στην πανεπιστημιακή κλινική του Freiburg της Γερμανίας.¹⁹

1.3 Νίκος Καζαντζάκης: το έργο του και η σχέση του με την ταξιδιωτική λογοτεχνία

Ο συγγραφέας μας είναι ιδιαίτερα γνωστός παγκοσμίως για τα μυθιστορήματα που έγραψε κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50, όμως ασχολήθηκε επίσης εξίσου επιτυχώς με την ποίηση, το θέατρο και τα ταξιδιωτικά κείμενα. Ο Κρητικός λογοτέχνης υπήρξε ένας άνθρωπος με σπουδαία πρότυπα. Τόσο ο ίδιος, όσο και οι κριτικοί της λογοτεχνίας, κατατάσσουν στη χορεία των μεγάλων δασκάλων του τον Όμηρο, τον Δάντη, τον Μπερζόν, τον Χριστό, τον Βούδα, τον Νίτσε, τον Λένιν και τον Γιώργη Ζορμπά.²⁰ Στο προσωπικό του αφήγημα, *Αναφορά στο Γκρέκο*, υπογραμμίζει το εξής: «Τέσσερα στάθηκαν τ' αποφασιστικά σκαλοπάτια στο ανηφόρισμά μου, και το καθένα φέρνει ένα ιερό όνομα: Χριστός, Βούδας, Λένιν, Οδυσσέας».²¹ Μέσω της γνώσης, των ταξιδιών, των εμπειριών και των ανθρωπίνων σχέσεων αναζητά την λύτρωση.²²

Ο λογοτεχνικός αγώνας του Καζαντζάκη ξεκίνησε το 1906 με τη δημοσίευση του μυθιστορήματος *Οφισ και Κρίνος* και τη συγγραφή του θεατρικού έργου *Ξημερώνει*. Το 1909, επηρεασμένος από το δημοτικό τραγούδι, έγραψε ένα άλλο θεατρικό έργο, *τον Πρωτομάστορα*. Κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της ζωής του βιοποριζόταν από την δημοσιογραφία, περιγράφοντας τα μακρινά ταξίδια του, ενώ παράλληλα μετέφραζε έργα της παγκόσμιας κλασικής λογοτεχνίας στα ελληνικά. Το θεωρούμενο ως φιλοσοφικό του πόνημα, *Ασκητική-Salvatores Dei*, γράφτηκε στην Βιέννη και το Βερολίνο μεταξύ 1922 και 1923, με κάποια αναθεώρηση που έγινε το 1927. Εντούτοις, το έργο που θεωρούσε ως το *magnum opus* του ήταν το επικό ποίημα *Οδύσεια*. Η συγγραφή αυτού του υπέρογκου έργου κράτησε δεκατέσσερα χρόνια, από το 1925 μέχρι την δημοσίευσή του το 1938. Με έναν προσεκτικά επιτηδευμένο συνολικό αριθμό 33.333 στίχων σε δεκαπεντασύλλαβο, η *Οδύσεια* είναι ίσως το εκτενέστερο ποίημα που γράφτηκε

¹⁹ Λίτσα Χατζοπούλου, ό.π., σσ. 88-90.

²⁰ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σσ. 161-162.

²¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2014, σ. 16.

²² Λίνος Πολίτης, ό.π., σ. 271.

ποτέ.²³ Όπως είναι γνωστό, το πρώτο του μυθιστόρημα, που δημοσιεύτηκε το 1946, είναι ο *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Έπειτα, το 1948 δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* και δύο χρόνια μετά τα μυθιστορήματα *Ο Καπετάν Μιχάλης* και *Ο τελευταίος πειρασμός*. Ακόμη, το 1953 εκδίδει το έργο *Ο φτωχούλης του Θεού* και το 1954 δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Οι Αδερφοφάδες*. Τέλος, το 1927 αρχίζει να μεταμορφώνει λογοτεχνικά τις ποικίλες ταξιδιωτικές εμπειρίες του στη σειρά ταξιδιωτικών κειμένων με γενικό τίτλο *Ταξιδεύοντας*.²⁴

Αξιοσημείωτο είναι ότι η ζωή του Καζαντζάκη χαρακτηρίζεται από μετακινήσεις, αποδημίες και περιπλανήσεις στη Μεσόγειο, στην Κεντρική Ευρώπη, στην Ασία και στην Ανατολή. Το ταξίδι ήταν για τον ίδιο μια δίοδος για να συγκεντρώσει εικόνες, ιδέες, ζωές και συνήθειες, τις οποίες επιθυμούσε να αφήσει να κατασταλάξουν μέσα του και αργότερα να ενωθούν με τα συναισθήματα και τις συγκινήσεις του. Το υλικό αυτό διοχετεύεται στο έργο του, προτρέποντας τον σε καινούργιες δημιουργίες. Ωστόσο, το ταξίδι τον εφοδιάζει και μια άλλη ματιά, μια ευρύτερη προοπτική. Επιπρόσθετα, παλεύει να μάθει σε βάθος κάθε τόπο που επισκέπτεται, μαθαίνοντας την γλώσσα του, συναντώντας επιφανείς, αλλά και απλούς πολίτες· παράλληλα, μελετά την τέχνη, την ιστορία και την καθημερινότητα του κάθε λαού. Από αυτήν την εμπειρία των διαρκών μεταβάσεων γεννάται η οικουμενική του αντίληψη ότι δεν υφίστανται ανώτεροι και υποβαθμισμένοι πολιτισμοί, αλλά κάθε πολιτισμός έχει συνδράμει οργανικά στην ιστορία και τον πολιτισμό της ανθρωπότητας.²⁵

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Καζαντζάκης υπήρξε ο πολυγραφότερος ταξιδιωτικός συγγραφέας της Ελλάδας και ταυτόχρονα ο πρώτος που παρουσίασε την ταξιδιωτική εντύπωση ως γνήσιο λογοτεχνικό είδος. Αρχικά, το 1907 ξεκίνησε να καταγράφει τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις, όταν ήταν ανταποκριτής στην εφημερίδα *Νέον Άστυ*. Αυτά τα κείμενα θεωρούνται περισσότερα οδοιπορικά παρά λογοτεχνικά και δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, με τα ψευδώνυμα «Ν.», «Κάρμα Νιρβαμή» και «Ακρίτας». Στη συνέχεια, τον Νοέμβριο του 1925 δημοσιεύει τις εντυπώσεις του από το ταξίδι στην Σοβιετική Ένωση στην εφημερίδα *Ελεύθερος Λόγος*, τα οποία αποτέλεσαν την βάση του έργου *Τί είδα στη Ρουσία* (1928). Οι εντυπώσεις από τα ταξίδια του αποκαλύπτονται αναλυτικά και με αισθητικές

²³ Roderick Beaton, ό.π., σσ. 165-166.

²⁴ Λίνος Πολίτης, ό.π., σ. 277-279.

²⁵ Λίτσα Χατζοπούλου, ό.π., σ. 11.

αξιώσεις, εξαιτίας της πληθωρικής γραφής του, στους διαδοχικούς τόμους της σειράς *Ταξιδεύοντας*. Η σειρά αυτή καθόρισε την σχέση του συγγραφέα με το ελληνικό αναγνωστικό κοινό και αποτέλεσε γοητευτικό μανδύα που σκίασε τους άλλους ταξιδιωτικούς δημιουργούς. Παρ' όλα αυτά, ο Καζαντζάκης είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει γόνιμα τις ταξιδιωτικές του εμπειρίες στα υπόλοιπα έργα του. Για παράδειγμα, τις εμπειρίες από την επίσκεψή του στην Παλαιστίνη, τις εντάσσει στον *Τελευταίο Πειρασμό* και από την επίσκεψή του στην Κίνα στον *Βραχόκηπο*. Ωστόσο, εκεί που τα ταξιδιωτικά κείμενα έχουν ακόμη ουσσιωδέστερο ρόλο είναι στην *Αναφορά στον Γκρέκο*, η οποία συνίσταται σε ένα οργανικά δεμένο σύνολο των περισσότερων ταξιδιών του συγγραφέα

Ειδικότερα, στη σειρά *Ταξιδεύοντας*, ο συγγραφέας δεν περιγράφει μόνο εξωτερικά τοπία που θαύμασε, πολιτείες που ερωτεύτηκε και μνημεία που επισκέφτηκε στις οιονεί ακατάπαυστες ταξιδιωτικές του περιπλανήσεις, αλλά δοκιμάζει να ζήσει ο ίδιος και να κατανοήσει την αληθινή ζωή των χωρών, όπου ταξίδεψε. Έτσι, βυθίζεται στη θερμή, σκληρή και παλλόμενη πραγματικότητα της καθημερινής, κοινής και άδοξης ζωής, αδιαφορώντας για το κάλλος. Δεν αναζητά, όπως συμβαίνει συνήθως στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις, το όμορφο για να το αποδώσει και να γράψει σελίδες λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, αλλά επιδιώκει το αληθινό και το ουσιαστικό. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι αυτό που τον ενδιαφέρει είναι οι επιτακτικές ανάγκες της εποχής του, η αγωνία και η βιαιότητά της. Η βάνουση εποχή του 20^{ου} αιώνα τον ανάγκασε να αρνηθεί την απαίτηση της καλαισθησίας και να στραφεί στο αίτημα της αλήθειας.²⁶ Μέσα σ' αυτόν τον αιματηρό και ταραχώδη αιώνα, ο Καζαντζάκης, προσπαθώντας να συλλάβει το νόημά του, γίνεται «πρωτόγονος» και επιθυμεί να γράψει με αίμα. Φυσικά, δεν είναι μόνο η συγκεκριμένη εποχή, αλλά και η διάπυρη ιδιοσυγκρασία και η εκρηκτική φύση του ακούραστου αυτού ταξιδιώτη, που τον ώθησαν προς αυτήν την στάση.

Γιατί η ψυχή του Καζαντζάκη αναταράσσεται από άγριους ανέμους και σκοτεινές δυνάμεις. Μια ιερή φλόγα και μια ανησυχία τον βασανίζουν και τον καίνε. Αυτές τις σκοτεινές δυνάμεις που ανεβαίνουν ασταμάτητα, φέρνοντας το καινούργιο, αγωνίζεται να τις αποτυπώσει στο χαρτί, με τα πλημμυρισμένα αγωνία ταξιδιωτικά του γράμματα. Ο Κρητικός συγγραφέας επιθυμεί να προκαλέσει το ρίγος και τον τρόμο στον ανυποψίαστο αναγνώστη, έτσι να τον κάνει να στοχαστεί και να

²⁶ Απόστολος Σαχίνης, ό.π., σσ. 91-92.

προβληματιστεί σχετικά με το παρόν και το μέλλον. Στα ταξιδιωτικά του βιβλία, όσο κι αν ενδιαφέρεται για τους αναγνώστες του, φαίνεται να δίνει προτεραιότητα στη σφυρηλάτηση της δικής του οντότητας. Έτσι, προσφέρει σημαντικές πληροφορίες, κατατοπίζει και περιγράφει αναλυτικά τον τόπο που επισκέπτεται, καθώς και τα μνημεία που τον διακρίνουν. Ωστόσο, ο ενημερωμένος αναγνώστης θα αισθανθεί πως όλη η ταξιδιωτική ανησυχία έχει ως πρωταρχικό σκοπό τον εφοδιασμό της προσωπικής γνώσης του Καζαντζάκη. Στα ταξιδιωτικά του έργα κινείται στους ξένους τόπους, κυκλοφορεί στις αγορές τους, εισέρχεται σε χώρους κατοίκησης, εργασίας και λατρείας, θέλοντας να εμβαθύνει σ' αυτούς και παράλληλα επιθυμώντας να επαληθεύσει την ατομική του πίστη απέναντι στη ζωή.²⁷ Με τα ταξίδια και τα ταξιδιωτικά του βιβλία ζητά να δικαιολογήσει, πρώτα στον εαυτό του και έπειτα στους άλλους, αυτήν την πίστη του απέναντι στον κόσμο. Και πίστη του είναι ο αγώνας, η ανοδική πορεία προς τα άνω, η μάχη, η στράτευση και ο υπερατομικός, ανώτερος ρυθμός που πραγματώνεται με αίμα.²⁸ Ο συγγραφέας επισημαίνει το εξής: «Όμως για ένα ήμουν, σε όλη μου τη ζωή, βέβαιος: πως ένας δρόμος, μονάχα, οδηγάει στον Θεό, ο ανήφορος. Ποτέ ο κατήφορος, ποτέ ο δρόμος ο στρωτός, μονάχα ο ανήφορος».²⁹

Επιπλέον, ο Καζαντζάκης αντιμετωπίζει τις χώρες στις οποίες ταξιδεύει ως προσωπικός και δημιουργικός στοχαστής, διότι καθετί που συναντά και χαίρεται η ματιά του οδηγείται στη γόνιμη διαδικασία της ανήσυχης σκέψης του. Ο Ευάγγελος Παπανούτσος αναφέρει σχετικά: «Εκείνο που έχει να σημειώσει η Γραμματολογία μας όταν θα μνημονεύει και θα σχολιάζει το έργο του είναι πρώτα ότι αυτός ο Κρητικός με την αετήσια ματιά ανήκει στην (ολιγάριθμη) κατηγορία των Λογοτεχνών που αντίκρισαν τον κόσμο και τη ζωή με μια βαθιά φιλοσοφική διάθεση προικισμένοι καθώς ήσαν με μεταφυσική φλέβα».³⁰ Ωστόσο, τους στοχασμούς που του γεννιούνται από την συνεχή περιήγηση του κόσμου, τους εκφράζει με εικόνες της καθημερινής ζωής, με συνομιλίες, και με περιγραφές και όχι με αφηρημένο και απρόσωπο τρόπο. Μέσα από τα πράγματα που βλέπει και αφηγείται, εμφανίζεται μια ζεστή και γεμάτη παλμό σκέψη, που για εκείνον είναι η μόνη πραγματικότητα. Για τον ίδιο, η καυτή ύλη της σύγχρονης ζωής έχει την μεγαλύτερη σημασία. Οι χώρες που επισκέφτηκε

²⁷ Στο ίδιο, σσ. 92-93.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 94.

²⁹ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, ό.π., σ. 477.

³⁰ Ε.Π. Παπανούτσος, «Συγγραφέας άλλης κλίμακας», *Νέας Εστία*, αρ. 1211, Αθήνα, Χριστούγεννα 1977, σ.25.

και έγιναν υλικό για τα ταξιδιωτικά του έργα δεν είναι τυχαίες. Οι χώρες αυτές (Αγγλία, Ισπανία, Αίγυπτος, Ρωσία, Ιαπωνία και Κίνα) συνάδουν με την ιδιοσυγκρασία και την προσωπικότητά του, διότι εκεί υπάρχει το ακατέργαστο, το πρωτόγονο και η ζεστή ουσία της ζωής.³¹ Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι τα ταξιδιωτικά του έργα διαπνέονται από μια εξομολογητική, υποκειμενική και εξομολογητική αύρα στην αφήγηση, έναν σεβασμό προς τον αναγνώστη και μια αίσθηση ίασης που απορρέει από τις μετακινήσεις του. Ο Καζαντζάκης πολλές φορές ταξίδευε, όχι μόνο για την γνώση, αλλά και για την ψυχική ηρεμία του νου και του σώματος. Αυτήν την ταξιδιωτική θεραπεία θέλησε να μεταδώσει μέσα από τα ταξιδιωτικά του κείμενα.

Αναμφίβολα οι παραπάνω απόψεις λαμβάνουν σάρκα και οστά στο έργο *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα* (1938), όπου ο Καζαντζάκης περιγράφει ζωντανά και ρεαλιστικά τα ήθη, τα έθιμα, το θέατρο, την τέχνη και την κοινωνική ζωή των δύο αυτών απροσπέλαστων για τους Δυτικούς χωρών και στο οποίο πρόκειται να εμβυθύνουμε περισσότερο στα επόμενα κεφάλαια. Ο ίδιος δεν είδε την Ιαπωνία και την Κίνα ως τόπους φυγής και λησμοσύνης για να περιγράψει ρομαντικές ομορφιές, αλλά ως πανάρχαια κέντρα με πλούσια παράδοση και ως κρυφές δυνάμεις με συνεχείς τάσεις ανέλιξης.³² Δεν είναι τυχαίο, εντέλει, ότι μέσα από την περιήγησή του στην Ιαπωνία γεννήθηκαν αιώνια αγάπη και σεβασμός, που μαρτυρούνται ήδη στον πρόλογο του έργου, όταν ο συγγραφέας υπογραμμίζει το εξής: «Όλες οι χώρες που γνώρισα, τις γνώρισα από τότε πιά με την αφή. Αλάκερη τη θύμηση τη νιώθω να μερμηγκιάζει όχι μέσα στο κεφάλι, παρά στις ρώγες των δαχτυλιών μου και στην επιδερμίδα μου όλη. Και τώρα που φέρνω στο νου μου την Ιαπωνία, τα χέρια μου μερμηδίζουν σα ν' αγγίζουν το στήθος αγαπημένης γυναίκας».³³

³¹ Απόστολος Σαχίνης, ό.π., σσ. 97-99.

³² Στο ίδιο, σ. 105.

³³ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 9.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΑ

2.1 Εισαγωγή στην ιστορία και την θρησκεία της Χώρας του Ανατέλλοντος Ηλίου

Η Ιαπωνία, στο τέλος της απύθμενης θάλασσας του Ειρηνικού, στο άκρο της αιώνιας Ασίας, από τον την πρώτη στιγμή που συστήθηκε στον κόσμο και από την πρώτη ώρα που την αντίκρυσαν τα αδηφάγα μάτια των ταξιδευτών της Ευρώπης, υπήρξε ένας τόπος που συγκίνησε, σαγήνευσε, προξένησε ανησυχίες, πλημμυρίζοντας παράλληλα τις καρδιές με αγωνία και ταραχή.³⁴ Αναλυτικότερα, αν και την σημερινή εποχή αποτελεί έναν υψηλό τεχνολογικό πολιτισμό, διαθέτει μια ιδιαίτερη παράδοση που ιστορικά φτάνει έως τον 6^ο ή τον 7^ο αιώνα, ενώ η προϊστορία της ανάγεται βαθιά στο παρελθόν. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορία της, με δική της βούληση, υφίστατο ως ένα από τα κατεξοχήν απομονωμένα κράτη. Το ιαπωνικό κράτος ιδρύθηκε το 660 π.Χ. από τον αυτοκράτορα Τζιμμού, κατά την παράδοση απόγονο της θεάς Άμμα Τεράζου. Η ιστορία της Ιαπωνίας διαμορφώνεται σε τρεις σημαντικές περιόδους. Οι χρονολογίες που ακολουθούν προσδιορίζουν τους κυριότερους σταθμούς για την εξέλιξη της χώρας κοινωνικά, πολιτικά, πολιτισμικά και στρατιωτικά, κυρίως κατά τους Μέσους (669-1543), τους Νεότερους (1543-1869) και τους Νεότετους Χρόνους (1869-έως σήμερα). Η τελευταία περίοδος είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι σε αυτήν θα κυριαρχήσει η μορφή του αυτοκράτορα Meiji (1868-1912), ο οποίος θεωρείται ο θεμελιωτής του σύγχρονου ιαπωνικού κράτους.³⁵

Την περίοδο Meiji (1868-1912) αποκαταστάθηκε το αυτοκρατορικό κύρος που είχε κλονιστεί την τελευταία δεκαετία της περιόδου Tokugawa (1600-1867) και η χώρα αναδύθηκε παγκοσμίως, πραγματοποιώντας μεταρρυθμίσεις σε θεσμικό, οργανωτικό και πολιτισμικό πλαίσιο, με μερική απόσυρση των παραδοσιακών αξιών που καρποφόρησαν στο εύφορο έδαφος της περιόδου Tokugawa. Ειδικότερα, την συγκεκριμένη περίοδο, ύστερα από αιώνες φεουδαρχικής εξουσίας ακολούθησε επαναστατική διαμάχη μεταξύ μιας παρωχημένης κρατικής φιλοσοφίας και κοινωνικής τάξης, η οποία δεν υλοποιήθηκε από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, αλλά από τον ίδιο τον αυτοκράτορα και μια άξια και οξυδερκή αριστοκρατία που τον

³⁴ Ζαφείρης Στάλιος, *Ιαπωνία*, Αθήνα, Ιδιωτική έκδοση, 1962, σσ. 9-11.

³⁵ Βιβέτ Κακλαμάνη, *Ιαπωνία*, Αθήνα, Ιδιωτική έκδοση, 1970, σ. 10.

στήριξε.³⁶ Ο ταχύτατος εκσυγχρονισμός της Ιαπωνίας σε αυτήν την κρίσιμη περίοδο οφείλεται στην επιτυχημένη οικείωση και προσαρμογή δυτικών προτύπων, μεθόδων και κατορθωμάτων στις ανάγκες της ιαπωνικής κοινωνίας. Η χώρα υιοθέτησε επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα από τη Δύση, όπως είχε αφομοιώσει πολιτισμικές αξίες από την Κίνα τον 7^ο και τον 8^ο αιώνα. Ακόμη, την περίοδο Taisho (1912-1926), η Ιαπωνία αναδείχθηκε σε παγκόσμιας εμβέλειας οικονομικό και πολιτικό παράγοντα. Εξελίχθηκε, δηλαδή, σε ισχυρή δύναμη της περιοχής, συμμετέχοντας ενεργά στα διεθνή, πολιτικά δρώμενα ως μέλος της Κοινωνίας των Εθνών.³⁷ Έπειτα, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η Ιαπωνία άνοιξε τα λιμάνια της, αυξάνοντας τις εμπορικές της συναλλαγές και έτσι άρχισε να έρχεται σε επαφή με δυτικά στοιχεία. Παράλληλα, οι Δυτικοί έμειναν εμβρόντητοι με την απίστευτη και αφάνταστη γη που ξετυλίχθηκε μπροστά τους. Ο κόσμος έκτισε μια εικόνα της ασιατικής χώρας, δίνοντάς της μορφή και χρώμα. Αυτό το κράτος ήταν για εκείνους η χώρα των χρυσανθέμων, των σαμουράι και της χλωμής γκέισας. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι ο θεσμός της γκέισας είναι από τους πιο γνωστούς και παρεξηγημένους στον κόσμο, με ρίζες βαθιές και μακριά κλωνάρια, ανοιχτά στη γιαπωνέζικη ζωή. Αν και υφίσταται και σε άλλα κράτη ο θεσμός αυτός (π.χ. Κίνα, Θιβέτ), γνώρισε ιδιαίτερη αναγνώριση στην Ιαπωνία, διότι μέσα στην μήτρα της ιαπωνικής κουλτούρας προσέλαβε λεπτότητα, ευγένεια και απλότητα, χαρακτηριστικά που αντικατοπτρίζουν την ιαπωνική κοινωνία.³⁸

Η Ιαπωνία μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα υπήρξε μια παρηκμασμένη χώρα, στην οποία η ζωή ήταν αδυσώπητη και οι κάτοικοι έπρεπε να παλέψουν με τους συνανθρώπους τους για να επιβιώσουν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γεννηθεί στην ψυχή του ιαπωνικού λαού μια σκληρότητα, όμοια με ατσάλι, η οποία δεν υποχωρεί και δεν συμβιβάζεται. Ο Ιάπωνας είναι σκληρός όχι μόνο με τους ξένους, αλλά κυρίως με τον ίδιο του τον εαυτό· δεν έχει μάθει να οικτρίει, αλλά να αγωνίζεται. Επίσης, χαρακτηρίζεται από ψυχραιμία και επιμονή, δύο πνευματικά

³⁶ Γρηγόριος Ζιάκας, *Θρησκείες, κοινωνίες και πολιτισμοί της Ασίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2016, σ. 565.

³⁷ George Gotsis, *Ιστορία και Πολιτισμός της Ιαπωνίας*, https://www.academia.edu/43957660/%CE%99%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%A1%CE%99%CE%91_%CE%9A%CE%91%CE%99_%CE%A0%CE%9F%CE%9B%CE%99%CE%A4%CE%99%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%A3_%CE%A4%CE%97%CE%A3_%CE%99%CE%91%CE%A0%CE%A9%CE%9D%CE%99%CE%91%CE%A3_%CE%A3%CE%A5%CE%9D%CE%A4%CE%9F%CE%9C%CE%97_%CE%95%CE%A0%CE%99%CE%A3%CE%9A%CE%9F%CE%A0%CE%97%CE%A3%CE%97_A_brief_overview_of_Japanese_history_?email_work_card=thumbnail

³⁸ Ζαφείρης Στάλιος, ό.π., σ. 145.

εφόδια που ώθησαν την χώρα στην εκβιομηχανοποίησή της στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Με άλλα λόγια, οι ιαπωνικές αρχές ενθάρρυναν τις μετακινήσεις των συμπολιτών τους στη Δύση για σπουδές και εργασία, εμπνεύστηκαν απ' αυτήν στοιχεία τεχνικής και κατάφεραν να δημιουργήσουν μια ισχυρή χώρα, χωρίς όμως να αλλοιώσουν τη δική τους ταυτότητα. Μολονότι έχουν εισαγάγει στην καθημερινότητα τους μια τυπικότητα, μια αξιοθαύμαστη ψυχραιμία και μια αξιοζήλευτη προσήνεια, οι Ιάπωνες είναι αμείλικτοι στον ατομικό και στον κοινωνικό τους βίο.³⁹

Σε αυτήν την οδό, το ιαπωνικό κράτος συγκροτεί μια δεξαμενή θρησκευτικών αντιλήψεων και πολιτισμών που συνδέθηκαν ομαλά μεταξύ τους και αποτελούν έως τις μέρες μας τον πλέον χαρακτηριστικό βιώσιμο συγκρητισμό, ο οποίος συνιστά μάλιστα τη βάση της ιαπωνικής θρησκείας. Τα βασικά συνθετικά της στοιχεία είναι ο ο Βουδισμός του Mahayana και ιδίως ο Σιντοϊσμός, η εθνική θρησκεία της Ιαπωνίας, η οποία γεννήθηκε από την ένωση μιας ποικιλίας αντιλήψεων και λατρειών προερχόμενων από λαούς και τόπους της αρχέγονης εποχής της. Στο μείγμα αυτών των θρησκειών θα εισαχθούν και ορισμένες αντιλήψεις της σκέψης και του πολιτισμού της Κίνας. Έτσι, ο όρος Σιντοϊσμός υποδηλώνει τη συγχώνευση πολλών λατρειών και αντιλήψεων διαφορετικής φυλετικής προέλευσης από την αρχέγονη Ιαπωνία, ενώ ο ιαπωνικός Βουδισμός διασφαλίζει μια πολύπλοκη κράση από πολλές βουδιστικές σχολές και αιρέσεις.⁴⁰

Ειδικότερα, ο Σιντοϊσμός (Shinto) αποτελεί το σύνολο των θρησκειών, των ηθών και των εθίμων, τα οποία δόθηκαν στον ιαπωνικό λαό από την αρχέγονη προϊστορική εποχή και έχτισαν την ιαπωνική παράδοση πριν από τον ερχομό των κινεζικών ιδεών και του Βουδισμού. Τρεις ερμηνείες δόθηκαν από επιφανείς θεωρητικούς για να εξηγήσουν τα ουσιώδη συστατικά του αρχέγονου Σιντοϊσμού. Σύμφωνα με την πρώτη, ο Σιντοϊσμός ήταν συνδεδεμένος με μια καθαρή προγονολατρεία, κατά τη δεύτερη με μια φυσιολατρία και κατά την τρίτη και με τα δύο αυτά στοιχεία. Η τελευταία ερμηνεία είναι η επικρατέστερη, διότι η λατρεία της φύσης, των προγόνων, των ουράνιων όντων, των πνευμάτων και των θεοτήτων, αποτελεί μια ενιαία κατηγορία. Ο αρχαίος Σιντοϊσμός συνιστούσε πρωτίστως μια φυσιολατρία, με την έννοια ότι οι ιερές δυνάμεις (kami) είναι φυσικές και συνάμα υπερφυσικά πνεύματα που ενθαρρύνουν την φύση. Στην ιστορία του η πίστη στις

³⁹ Στο ίδιο, σσ. 26-30.

⁴⁰ Γρηγόριος Ζιάκας, ό.π., σ. 566.

πνευματικές δυνάμεις που εμπνυχώνουν την φύση φαίνεται ότι αποτέλεσε την αρχική βαθμίδα. Όλα τα φυσικά αντικείμενα και φαινόμενα (π.χ. ήλιος, σελήνη, θάλασσα, φωτιά, αέρας και ούτω καθεξής), τα οποία στην τότε απλή γνώση της φύσης θεωρούνταν ως κάτι υπεράνθρωπο, λατρεύτηκαν ως kami. Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι κάθε ιερό του Σιντοϊσμού υποκρύπτει ένα αντικείμενο που λέγεται «θείο σώμα» (shintai) και που κατοχυρώνει την αγιότητα του ιερού. Το αντικείμενο αυτό ταυτίζεται με το πνεύμα και την ισχύ της θεότητας, καθιστώντας το κάτι ανώτερο από ένα απλό έμβλημα, και είναι αναγκαίο να προασπίζεται από κάθε ανθρώπινο μάτι, ώστε να διασφαλίζεται η πνευματική ακεραιότητα και καθαρότητά του.⁴¹

Επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, η προγονολατρεία θεάται ως χαρακτηριστικό γνώρισμα του Σιντοϊσμού. Αυτοκράτορες, ήρωες πολέμου, ιερείς, λατρεύτηκαν ως εμφανίσεις, με ανθρώπινη μορφή, της θεάς Αματεράσου. Η προγονολατρεία αποτελεί απόρροια του κοινωνικού οργανισμού της αρχαίας Ιαπωνίας, που ήταν δομημένος στη φυλή ή στη μεγάλη οικογένεια. Η φυλή ήταν η κοινωνία κάθε οικογένειας, η οποία διέθετε έναν κοινό πρόγονο. Κάθε φυλή είχε έναν κύριο του οίκου της, που θεωρείτο η κυρίαρχη αυθεντία της φυλής. Ο ανώτατος αυτός πρόγονος και αφέντης ονομαζόταν Ujino Kami και η διαδοχή του ήταν κληρονομική. Ο αρχηγός της φυλής είχε την τύχη να τιμάται κατά την περίοδο της ζωής του και να λατρεύεται έτι περισσότερο μετά τον θάνατό του. Η προγονολατρεία σχετιζόταν κυρίως με το αυτοκρατορικό γένος και ήταν πατριαρχική. Ωστόσο, αργότερα γενικεύτηκε και έκτοτε κάθε οικογένεια έχει τους «μικρούς» προγόνους της που σέβεται και λατρεύει. Έτσι, οι πρόγονοι εξακολουθούν να υπάρχουν και να ζουν μαζί με τους ζώντες απογόνους τους. Η πίστη ότι οι πρόγονοι ζουν σε έναν ιερό τόπο, όπου οι απόγονοι έχουν την δυνατότητα ανά πάσα στιγμή να εισέλθουν και να τους προσκυνήσουν, είναι βασικό χαρακτηριστικό της ιαπωνικής σκέψης.⁴²

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι ο Βουδισμός εισήχθη στην Ιαπωνία το 538 ή το 532 μ.Χ. μέσω της Κίνας και της Κορέας. Στην αρχή οι Ιάπωνες δεν μπορούσαν να κατανοήσουν τη μεταφυσική του Βουδισμού. Πιστεύοντας ότι διαθέτει απίστευτες ιδιότητες, εξέλαβαν τον Βούδα ως ένα αλλοδαπό kami, δηλαδή ως υπερφυσικό ον, μια δύναμη που εισχωρεί παντού και αποτελεί το αληθινό αντικείμενο του Σιντοϊσμού. Συμπληρωματικά, προσεύχονταν σε εκείνον από τις ιερές γραφές, για να κερδίσουν

⁴¹ Στο ίδιο, σσ. 581-584.

⁴² Στο ίδιο, σσ. 586-587.

γήινα αγαθά και να απομακρύνουν τα κακά.⁴³ Η ίαση των ασθενειών διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στη λατρεία του Βουδισμού. Μία από τις πιο σημαντικές σχολές του Βουδισμού είναι η σχολή του Ζεν, της οποίας οι ρίζες εδράζονται στην κινεζική «σχολή διαλογισμού». Πρώτος πατριάρχης της σχολής, η οποία δεν είχε ούτε κατοικία, ούτε μοναστήρι, θεωρείται ο ιστορικός Βούδας. Η σχολή Ζεν διδάσκει την ομόνοια όλων των πραγμάτων, αρνείται τη δογματική μεταφυσική χωρίς να προσμένει καμία υπερφυσική συνδρομή και αιτείται την εκπλήρωση του Ζεν αποκλειστικά με προσωπικό αγώνα, άσκηση, στοχασμό και περισυλλογή, στοιχεία που συνιστούν τη βασιλική οδό, προκειμένου ο άνθρωπος να κατακτήσει την απελευθέρωση από κάθε φόβο και επιθυμία και τελικά τη λύτρωση από την ίδια τη ζωή, θεώρηση η οποία σημάδεψε και την καζαντζακική σκέψη. Ο Βουδισμός του Ζεν, όταν υποβαθμίστηκε στην Κίνα, κατευθύνθηκε στην Ιαπωνία τον 7^ο αιώνα, διότι βρήκε εύφορο έδαφος να ευδοκιμήσει, εξαιτίας των ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν τον ιαπωνικό πολιτισμό. Αξίζει να θυμίσουμε εδώ τη μεγάλη πολιτιστική συνεισφορά του στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία. Η διδασκαλία του Ζεν ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες σχολές του ιαπωνικού βουδισμού. Οι σχολές του Jodo και του Nichiren επισημαίνουν την αναγκαιότητα της φυγής από τον παράλογο κόσμο της αγνωσίας, του πόνου, της εμπιστοσύνης σ' ένα ιδεώδες που εντοπίζεται πέρα από τα όρια του κόσμου και του ανθρωπίνου εγώ. Αυτό το ιδεώδες είναι η σωτήρια ισχύς που δίνει γενναιόδωρα ο Amida Βούδας.⁴⁴ Παρ' όλα αυτά, η βασική αρχή των σχολών αυτών είναι η λύτρωση των ανθρώπων από τον πόνο του κόσμου, προκειμένου να βρουν γαλήνη, ασφάλεια και ειρήνη, στρέφοντας το βλέμμα και τον εσωτερικό τους κόσμο στον υπερβατικό κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν να αποκτήσουν τις ιδιότητες και την φύση του Βούδα, προσεγγίζοντας εντέλει το ύψιστο αγαθό, την μακάρια κατάσταση της Νιρβάνα.

Προς την παραπάνω αρχή εναντιώνεται ο Βουδισμός του Ζεν με την σκέψη ότι η ευόδωση της ιδιότητας και της φύσης του Βούδα αντιπροσωπεύει την αναζήτηση της αλήθειας όχι μόνο σ' ένα κόσμο πέραν του παρόντος, αλλά κυρίως σ' ένα κόσμο μακριά από τον χώρο του συνειδητού προσωπικού μας εγώ, στα έγκατα του σκοτεινού ασυνείδητου, που βρίσκεται σε μια κατάσταση ύπνωσης. Ο στοχασμός, η αυτοσυγκέντρωση και ο διαλογισμός αποτελούν βασικά εργαλεία για να επιτευχθεί αυτή η πραγμάτωση. Ο όρος Ζεν είναι κατάλληλος μόνο αναφορικά

⁴³ Στο ίδιο, σσ. 589-590.

⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 596-599.

προς την ειδική μέθοδο στοχασμού και διαλογισμού. Η μέθοδος αυτή διδάσκει στον άνθρωπο να ηρεμεί και να στρέφει τον νου του προς τον επιδιωκόμενο σκοπό, δηλαδή αρχικά προς την εκπλήρωση της εσωτερικής γαλήνης και ύστερα του φωτισμού. Η διδασκαλία του Ζεν επιδιώκει, ακόμη, να οδηγήσει τον άνθρωπο διά της περισυλλογής σε μια κατάσταση πέρα από το ατομικό εγώ. Τελικός σκοπός του είναι να αφήσει ελεύθερη την ενστικτώδη φύση του ανθρώπου, η οποία βρίσκεται σε μια κατάσταση ηθικής αποτελμάτωσης και ύπνωσης.⁴⁵ Τέλος, σύμφωνα με την σχολή του Ζεν, η απάντηση στα δύσκολα και τα βαθιά υπαρξιακά ερωτήματα, όπως ποια είναι η φύση του ανθρώπου και του σύμπαντος, τι είναι ζωή και τι θάνατος, έγκειται στην στροφή του ανθρώπου προς τα μύχια της υπάρξεώς του και στην ενορατική κατόπτευση του είναι. Οι μαθητευόμενοι πιστεύουν ότι κατά τη διάρκεια της μελέτης και της άσκησης για τεράστιο χρονικό διάστημα, το ατομικό εγώ σταδιακά διαλύεται στο σύμπαν, ενώ το «μεγάλο εγώ» ενισχύεται. Συμπερασματικά, σκοπός του Ζεν είναι να αφυπνίσει τον άγνωστο άνθρωπο, ώστε να πραγματοποιηθεί η αυτογνωσία του αληθινού εγώ. Με αυτήν την αφύπνιση ακολουθεί η λύτρωση από το μικρό και πεπερασμένο εγώ, διανοίγοντας τον δρόμο στη γαλήνη και στην καθολικότητα.⁴⁶

2.2 Εισαγωγή στο ιαπωνικό θέατρο και η επαφή με τον Νίκο Καζαντζάκη

«Υπάρχει στον κόσμο μια τραγωδία βαθιά θρησκευτική, που έχει τις ρίζες της μέσα στο σπλάχνο της θεότητας, όπως και η αρχαία ελληνική τραγωδία. Γεννήθηκε και τούτη από το χορό, κι έχει τούτη το θεό πρωταγωνιστή της ήρωα. Η τραγωδία τούτη λέγεται *Νο*, που θα πει: παράσταση, εχτέλεση, δράμα».⁴⁷ Η παραπάνω αναφορά από τον Νίκο Καζαντζάκη είναι αφιερωμένη στο ιστορικό Ιαπωνικό θέατρο, το οποίο τον ενθουσίασε και τον επηρέασε σε μεγάλο βαθμό. Το ιαπωνικό θέατρο περιλαμβάνει δύο βασικές μορφές: το δραματικό θέατρο *Νο* και το σατιρικό *Κιόγκεν*. Η τραγωδία *Νο*, που οδήγησε και στην δημιουργία του *Κιόγκεν*, εμφανίστηκε τον 14^ο αιώνα. Αναλυτικότερα, γεννήθηκε στην Νάρα μέσα στον ναό του θεού Κασούγκα. Στην αρχή υπήρξε μια κωμική ιεροτελεστία, ένας χορός προς τιμήν της θεάς Αματεράσου, της θεάς του ήλιου. Ωστόσο, σταδιακά άρχισε να εξαπλώνεται, ταυτόχρονα με τον

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 600.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 601.

⁴⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 91.

Βουδισμό. Με αυτόν τον τρόπο το δράμα προσέλαβε βαθμιαία μια άλλη μορφή, καλύτερα αντί για πιο δομημένη και σύνθετη. Στην πορεία, όταν εισήχθησαν ο διάλογος θεού και ανθρώπου, οι μάσκες και τα σκηνικά σε συνδυασμό με τα κείμενα των μεγάλων δραματουργών, ολοκληρώθηκε το έργο με συνοχή, έχοντας διαλόγους και πλοκή.⁴⁸ Η αισθητική του θεάτρου *No* επηρεάστηκε από τον Βουδισμό, αλλά και από ιαπωνικές τέχνες, όπως η ανθοδετική και η ποίηση. Μια παράσταση περιελάμβανε παντομίμα, ακροβατικά και χορό, διασφαλίζοντας τον χαρακτήρα του χοροδράματος. Εντούτοις, κάποια χαρακτηριστικά του τα μεταλαμπάδευσε στο *Κιόγκεν* (παραδοσιακό κωμικό θέατρο). Το *Κιόγκεν*, είχε ως στόχο να καταστήσει τον θεατή κοινωνό ευχάριστων στιγμών της καθημερινότητας. Συνήθως διαδραματιζόταν ανάμεσα σε δύο παραστάσεις *No*, ώστε να εκτονώσει τον θεατή από συναισθηματική φόρτιση. Επιπρόσθετα, η σκηνή του *No*, απλή για να μην αποπροσανατολίζει τον θεατή, είναι προϊόν της αρχιτεκτονικής του Σιντοϊσμού. Το μοναδικό διακοσμητικό στοιχείο που βρίσκεται πάνω στην σκηνή είναι ένα πεύκο, κάτω από το οποίο στέκονται οι μουσικοί. Τα κουστούμια είναι κατασκευασμένα από μετάξι και έχουν πάνω ένα συμβολικό σχήμα, το οποίο αντιστοιχεί στον εκάστοτε ρόλο. Οι μάσκες των ηθοποιών συμβολίζουν το φύλο, την ηλικία και την κοινωνική τάξη του ήρωα. Το θέατρο *No* επικράτησε μέχρι τον 16^ο αιώνα, καθώς τον 17^ο αιώνα γνώρισε τεράστια υποβάθμιση, ανοίγοντας τον δρόμο για τον ερχομό του *Καμπούκι*.⁴⁹ Ο Καζαντζάκης μάς πληροφορεί ότι το *Καμπούκι* σημαίνει «χάνω την ισορροπία μου, κάνω τρέλες»⁵⁰. Ο μύθος αναφέρει ότι μια ιερή χορεύτρια σιντοϊκού ναού, η οποία ονομαζόταν Ο-Κούνι, έφυγε από τον ναό και κατέβηκε σε μια πλατεία του Κιότο, χορεύοντας, χτυπώντας ένα κουδούνι και τραγουδώντας ιερά τραγούδια. Αυτό το δρώμενο αποτελεί τη βάση του θεάτρου *Καμπούκι*.⁵¹ Το *Καμπούκι* έμεινε γνωστό για την ευπρεπή παρουσίασή του και για τις πολυτελείς εμφανίσεις των ηθοποιών. Αν και τον 18ο αιώνα παράκμασε, τον 19^ο αιώνα, χάρη στη στροφή της Ιαπωνίας προς τη Δύση, γνώρισε μια νέα άνθηση.

⁴⁸ Χριστίνα Μαλιαρίτη, *Διαβάζοντας: Ταξιδεύοντας Ιαπωνία, του Νίκου Καζαντζάκη*, <https://wordpress64426.wordpress.com/2020/05/25/%ce%b4%ce%b9%ce%b1%ce%b2%ce%ac%ce%b6%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%cf%84%ce%b1%ce%be%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%8d%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%ce%b9%ce%b1%cf%80%cf%89%ce%bd%ce%af%ce%b1-%cf%84%ce%bf>

⁴⁹ Ελένη Κ. Τουλούπη, *Ένα ξεχωριστό ταξίδι στο ιαπωνικό θέατρο*, <https://www.maxmag.gr/theatro/theatriki-ekpedefsi/ena-xechoristo-taxidi-sto-iaponiko-theatro/>.

⁵⁰ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 129.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 129.

Οι παραστάσεις *No* διαδραματίζονταν σε ξύλινα θέατρα των οποίων η διάταξη θεωρείται ότι προέρχεται από τους παλαιότερους χώρους των παραστάσεων σαρουγκάκου. Οι ορθογώνιες ή τετράγωνες σκηνές του *No* είναι ανοιχτές στις τρεις πλευρές τους και στηρίζονται σε γωνιακούς πεσσούς. Η τέταρτη πλευρά που χρησιμοποιούταν ως ατμόσφαιρα στα δρώμενα, καλύπτεται πάντα με ένα βασιλικό ζωγραφισμένο πεύκο. Μπροστά σε αυτό το μέρος της σκηνής παρατάσσονται οι μουσικοί, οι οποίοι αξιοποιούσαν τρία είδη τυμπάνου και ένα φλάουτο. Τα πρόσωπα που απαρτίζουν τον *Χορό* είναι καθισμένα σε δύο σειρές, κατά μήκος της δεξιάς προς τον θεατή πλευράς της σκηνής. Επίσης, οι τέσσερις γωνιακοί πεσσοί που στηρίζουν τη στέγη του *No* έχουν χαρακτηριστικές ονομασίες, γεγονός που επαληθεύει ότι ο ρόλος της παρουσίας τους δεν είναι μόνο αρχιτεκτονικός. Επιπρόσθετα, ο πρωταγωνιστής μαζί με τον δευτεραγωνιστή αποτελούν τα βασικά πρόσωπα του έργου. Τα *προσωπεία* του *No* αντιπροσωπεύουν μια εκτενή ποικιλία μορφών, χαρακτήρων που εντάσσονταν στα ολιγομελή έργα του. Η δημιουργία τους βασιζόταν σε ειδικούς τεχνικές που τα σκάλιζαν και τα ζωγράφιζαν, φτιάχνοντας μια μακροχρόνια παράδοση που μετέφεραν από γενιά σε γενιά. Επιπλέον, τα *σκηνικά* χαρακτηρίζονται από λιτότητα, διότι ήταν τα απολύτως απαιτούμενα αντικείμενα ή κτίσματα που επιδεικνύονταν στη σκηνή. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι οι ενδυμασίες σε αντίθεση με τα σκηνικά ήταν μεγαλειώδεις και βαρύτιμες, οι οποίες συχνά φτιαχνόταν από κομμάτια υφασμάτων διαφορετικών χρωμάτων. Τέλος, οι ηθοποιοί, όπως και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ήταν άνδρες και λάμβαναν ειδική εκπαίδευση, ώστε να μπορέσουν να ανταποκριθούν σε γυναικείους ρόλους. Απαραίτητο εργαλείο του ηθοποιού είναι η βεντάγια, της οποίας ο ρόλος είναι ιδιαίτερα ουσιώδης, διότι προσδιορίζει τις κινήσεις που εκτελεί κατά τη διάρκεια του χορού του.⁵²

2.3 Περιήγηση από την Σιγκαπούρη έως την Οζάκα

Ο Νίκος Καζαντζάκης ξεκίνησε την περιήγησή του για την Άπω Ανατολή το 1935, έχοντας πρώτο προορισμό την Ιαπωνία. Εκεί, στη «Βασίλισσα του Ειρηνικού»,⁵³ αισθάνεται ότι έχει να διαβεί έναν επικίνδυνο και ανηφορικό δρόμο. Η μεταρρύθμιση

⁵² Κλαίρη Παπαπαύλου, *No, Το κλασικό θέατρο της Ιαπωνίας*, Αθήνα, Παπαζήση, 2013, σσ. 21-24.

⁵³ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 50.

Meiji είχε ανοίξει τις οδούς, ώστε να εισέλθουν οι Δυτικοί με τις μηχανές και τα εργοστάσια, δημιουργώντας το πρώτο γιαπωνέζικο προλεταριάτο και τους πρώτους Ιάπωνες καπιταλιστές. Ο συγγραφέας νιώθει τη σύγκρουση ανάμεσα στην αρχαία ψυχή της χώρας αυτής και τον δυτικό πολιτισμό. Με άλλα λόγια, νιώθει τις παραδόσεις, τα έθιμα και τους θεούς να αντιτάσσονται στον υλικό ευδαιμονισμό, τη λατρεία της μηχανής και της ποσότητας που μεταμόρφωναν το πρόσωπο της Ιαπωνίας.⁵⁴ Αναρωτιέται αν στην μάχη η χώρα θα μπορέσει να ενώσει τις δύο αυτές αντιθέσεις και να δημιουργήσει μια ανώτερη σύνθεση. Στις 20 Φεβρουαρίου 1935 ο Καζαντζάκης επιβιβάζεται σε ένα φορτηγό που σαλπάρει για την Ιαπωνία, ως απεσταλμένος της εφημερίδας *Ακρόπολις*. Σε επιστολή του (η οποία γράφτηκε στις 22 Φεβρουαρίου του 1935, ενόσω βρισκόταν στο Σουέζ) προς τον Παντελή Πρεβελάκη αναφέρει τα εξής: «Μπαίνουμε πια στην Ερυθρά [Θάλασσα], αρχίζει το κίτρινο ταξίδι, αρχίζει πάλι η κεφαλή να γιομώνει. Έχω μια χαρά σιωπηλή, και λαχταρώ να δω τι θα βγει από τη νέα τούτη πειρατεία. Μια vision, ένα χρώμα νέο, μια καινούργια ανατριχίλα για την Οδύσσεια; Θα δούμε».⁵⁵

Ο Καζαντζάκης ξεκίνησε το ταξίδι του για την Ιαπωνία γνωρίζοντας μόνο δύο λέξεις, την λέξη *σακουρά*, που σημαίνει το άνθος της κερασιάς και την λέξη *κοκορό*, που σημαίνει καρδιά.⁵⁶ Η κερασιά, η οποία χαρακτηρίζεται για την απίστευτη οσμή της, αποτελεί το ιερό λουλούδι της Ιαπωνίας, το οποίο ανθίζει την άνοιξη, και γι' αυτό απαγορεύεται η κλάδευσή της. Επίσης, εκείνο που γνώριζε πριν το αντικρύσει με τα μάτια του, ήταν το επιβλητικό όρος Φούτζι, το ψηλότερο και ιερό βουνό της και ταυτόχρονα το σύμβολό της. Ο συγγραφέας αποκαλεί την Ιαπωνία «χελώνα των εθνών», της οποίας η καρδιά είναι το άνθος της βουνίσιας κερασιάς. Το ταξίδι του για την Ιαπωνία διήρκεσε ένα μήνα: στο βαπόρι, με το οποίο ταξίδευε, συνομιλούσε με ένα ήσυχο, ηλικιωμένο Γιαπωνέζο, ο οποίος του επισήμανε την λέξη *Φουντόσιν*. Ο Καζαντζάκης τον ρώτησε τι σημαίνει και εκείνος του απάντησε το εξής: «Να κρατάς την καρδιά σου ασάλευτη. Ασάλευτη μπροστά από την ευτυχία και τη δυστυχία. Είναι γιαπωνέζικη λέξη. Καμία άλλη γλώσσα δεν την έχει»⁵⁷. Ακούγοντας αυτήν την λέξη, ο Κρητικός συγγραφέας ήταν σίγουρος για τον προορισμό του, διότι για εκείνον ήταν μία από τις μεγαλύτερες του χαρές. Πριν φτάσει στην Ιαπωνία, πέρασε

⁵⁴ Έλενα Αβραμίδου, *Νίκος Καζαντζάκης: Η άπω-ανατολική ματιά*, Θεσσαλονίκη, Ένεκεν, 2019, σ. 21.

⁵⁵ Νίκος Καζαντζάκης, Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Β' Έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, 1984, σ. 443.

⁵⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 13.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 21.

από διάφορα ανατολικά λιμάνια, μέσα στο οποία κυριαρχούσε η αμαρτία και απουσίαζε η αρετή, δοκιμάζοντας τα όρια της ψυχής και των παρορμήσεών του.⁵⁸ Η πρώτη του στάση ήταν το λιμάνι της Κεϋλάνης, στο Κολόμπο, μια περιοχή γεμάτη από ανθισμένα δέντρα, γιασεμιά και γυναίκες. Ενώ οι συνταξιδιώτες του ασχολήθηκαν με την αγορά ρουμπινιών και πολύτιμων λίθων, εκείνος δέχθηκε την πρόταση ενός Σενεγαλέζου να επισκεφθεί έναν ναό του Βούδα. Ανέβηκε σε ένα παραδοσιακό, μικρό αμάξι, του οποίου η ονομασία είναι *ρικόσά*⁵⁹ και το οποίο κουβαλούσε τρέχοντας ένας ξυπόλητος άνθρωπος. Φτάνοντας στον Βουδικό ναό, ξεχώρισε τον Βούδα μέσα στο πλήθος από αγάλματα, θεούς και άγρια πνεύματα. Πάνω στον κεφάλι του είχαν τοποθετήσει χάρτινους ανεμόμυλους, για να γυρνούν όταν φυσάει και να συνθλίβουν τις επιθυμίες των ανθρώπων.⁶⁰ Πλησιάζοντας στα παράλια του Χονγκ Κονγκ, στο βαπόρι ο Καζαντζάκης γνώρισε έναν ηλικιωμένο Γιαπωνέζο, ο οποίος λεγόταν Καβαγιάμα Σαν. Μέσα από αυτήν την γνωριμία, ήλθε σε επαφή με κάποια χαρακτηριστικά του ιαπωνικού λαού. Ο Γιαπωνέζος γέροντας χαρακτηριζόταν από αγάπη για την φύση και την ποίηση, σοβαρότητα και προσήνεια. Επιπλέον, αυτό που τον ξεχώρισε στα μάτια του Καζαντζάκη ήταν ότι είχε ασπαστεί τον Χριστιανισμό, γεγονός που του έδωσε την ευκαιρία να συνειδητοποιήσει τον τρόπο με τον οποίο η θρησκεία της υπομονής και η λατρεία της μεταθανάτια ζωής μετουσιώνονταν στην ηρωική γιαπωνέζικη ψυχή.⁶¹ Ο Κρητικός συγγραφέας γνώριζε ότι ο Σιντοϊσμός είναι η βασική θρησκεία των Ιαπώνων, ωστόσο ο Γιαπωνέζος γέροντας του έδωσε κάποιες πληροφορίες λέγοντας το εξής: «Η γιαπωνέζικη ψυχή δέχεται πολύ εύκολα ξένες ιδέες. Δεν τις δέχεται δουλικά, παρά τις αφομοιώνει. Η αφομοιωτική της δύναμη είναι μεγάλη. Άμα τις αφομοιώσει, τις εναρμονίζει με όλες τις προηγούμενες ιδέες της. Και έτσι οι νέες ιδέες αποτελούν πια με τις παλιές ένα αρμονικό, αναπόσπαστο σύνολο».⁶² Έτσι, ο ίδιος υιοθέτησε από τον Χριστιανισμό το νόημα της θυσίας, όχι μόνο για να θυσιάζεται για τον αυτοκράτορα, τους θεούς, την γη και την οικογένεια, αλλά και για να θυσιάζεται στον βωμό της ανθρωπότητας, την ύψιστη θυσία.⁶³ Μετά την συζήτηση αυτή αποβιβάστηκαν στην κινεζική πολιτεία του Χονγκ Κονγκ, μια πόλη πλημμυρισμένη από ξωτικά καϊκία, συρρικνωμένους

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 23.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 24.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 26.

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 31.

⁶² Στο ίδιο, σ. 32.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 33.

δρόμους, σημαίες και επιγραφές με χρωματιστά ιερογλυφικά και μια αγορά γεμάτη από πάγκους με ψάρια, ρύζι, φρούτα και ζαχαροκάλαμα.⁶⁴

Η τελευταία στάση που έκανε το βαπόρι ήταν στην Σανγκάη, την «καταραμένη πολιτεία», όπως την αποκαλεί ο συγγραφέας.⁶⁵ Η διεθνής πολιτεία της Σανγκάης αποτελούσε μια πόλη ανοιχτή σε όλους, ένα παγκόσμιο κέντρο εμπορίου και ασωτίας. Ο Καζαντζάκης, αντικρίζοντάς την, βλέπει την έντονη επίδραση της Δύσης στις ανατολικές πολιτείες. Η Σανγκάη ήταν ένα μικρό χωριό ψαράδων, το οποίο μετατράπηκε σε μια δυτική πολιτεία, όπου οι ενάρετοι ψαράδες έγιναν «δαρμένοι, λιμασμένοι κουλήδες».⁶⁶ Περιδιαβαίνοντας τους δρόμους της, ο συγγραφέας παρατήρησε στην αρχή μια δυτική πόλη που αποτελούνταν από τράπεζες, γραφεία και εμπορικά καταστήματα, ωστόσο, εισχωρώντας στα βάθη της εντόπισε τη λάσπη, την ένδεια και γενικά την απάνθρωπη ζωή των κατοίκων. Υπογραμμίζει, ακόμη, ο συγγραφέας ότι τη νύκτα κυριαρχούν στην πόλη τα μισόφωτα υπόγεια με κόκκινα με μαύρους δράκους φανάρια για να υποδεχτούν τους Δυτικούς πολίτες. Η ατμόσφαιρα της Σανγκάης ήταν κάτι απεχθές που ερχόταν σε αντίθεση με τον στοχασμό και την αγνότητα, επιβεβαιώνοντας την θεώρηση του Καζαντζάκη για την ηθική παρακμή των Δυτικών. Χαρακτηριστική είναι σχετικά η ακόλουθη φράση: «Εδώ μπορείς να δεις πως εξευτελίζονται οι Άσπροι. Πως, αργά, ανήλεα, τους τρων και τους σαπίζουν τα δύο μεγαλύτερα δηλητήρια της Ανατολής, η γυναίκα και το όπιο».⁶⁷

Τις τελευταίες μέρες που βρισκόταν στο βαπόρι είχε για παρέα την *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, συγκεκριμένα την «Κόλαση», ταυτίζοντας τους δυτικούς συνταξιδιώτες του με το πνεύμα της ανίας, μιας μονότονης ενασχόλησης που σύμφωνα με τον Καζαντζάκη είναι ο αληθινός διάβολος.⁶⁸ Όταν άρχισε να διακρίνεται στον ορίζοντα η Ιαπωνία, το πρόσωπο του συγγραφέα άρχισε να ζωντανεύει και η καρδιά του να γαληνεύει, ένιωσε ότι είναι πολύ κοντά στον σκοπό του. Ταυτόχρονα, διαπίστωνε πόσο χαρούμενοι ήταν οι Ιάπωνες συνταξιδιώτες του βλέποντας την πατρίδα τους. Παρ' όλο που ο ιαπωνικός λαός είναι αυστηρός και χαρακτηρίζεται από τη συναίσθηση της ευθύνης, γνωρίζει το γέλιο. Μέσα στις φλέβες των Ιαπώνων κυλάει το γέλιο, το οποίο δεν μπόρεσαν να δαμάσουν και να

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 34.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 35.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 36.

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 39.

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 42.

περιορίσουν τόσοι αιώνες κομφουκιανικής και βουδιστικής νηστείας.⁶⁹ Εισερχόμενος στον ιαπωνικό κόλπο, ο Καζαντζάκης συνάντα μία από τις ομορφότερες θάλασσες του κόσμου και μια απερίγραπτη γοητεία εν γένει. Βλέποντας τα 940 νησιά τα οποία διακοσμούν την θάλασσα, ο συγγραφέας ταυτίζει την «τέταρτη γοργόνα του Ειρηνικού»⁷⁰ με την Ελλάδα και το κάλλος της Μεσόγειου. Επίσης, εντοπίζει μέσα στην θάλασσα την ιστορία της Ιαπωνίας, όταν θαλασσοπόροι και θαλασσομάχοι ταξίδευαν εισβάλλοντας στα κινέζικα λιμάνια και κομίζοντας τέχνες, μεταξωτά, θεούς και ιδέες.⁷¹ Ακόμη, αντικρίζοντας τα άνθη κερασιάς, που ανυπομονούσε να δει και να μυρίσει, έμεινε ενεδός όταν πληροφορήθηκε ότι απαγορευόταν η λήψη φωτογραφιών, επειδή ήταν πολεμική ζώνη. Κάτω από τα άνθη κερασιάς υπήρχαν κανόνια, πυροβολικά και χαρακώματα. Οι Ιάπωνες είχαν καταφέρει να δημιουργήσουν μια κράση ζωής και θανάτου.⁷²

Ο συγγραφέας μας διαπιστώνει ότι, όταν άνοιξαν οι πύλες της, δυστυχώς η επιρροή της Δύσης και του βιομηχανικού πολιτισμού δεν γινόταν να μην επηρεάσει μια χώρα σαν την Ιαπωνία. Ο καπιταλισμός, ο υπερπληθυσμός, το προλεταριάτο και η ανηθικότητα κυριαρχούσαν πια εκεί.⁷³ Αξίζει να σημειωθεί ότι η Ιαπωνία είναι μια μοιραία χώρα, η οποία παλεύει να ενώσει δύο τεράστιες αντιθέσεις, δημιουργώντας ένα ισχυρό κράτος. Πρόκειται για ένα μείγμα που συντίθεται από την ανατολική ψυχή και τον δυτικό μηχανικό πολιτισμό. Ο Καζαντζάκης εξηγεί αυτή την ένωση λέγοντας το εξής: «Οι παλιοί ιπότες της, οι σαμουράι, φορούσαν απάνω από μεταξωτό κιμονό βαριά σιδερένια πανοπλία τέτοια μάχεται ν' απομείνει, τρυφερή και πανίσχυρη, ευαίσθητη κι ανήλεη, η Ιαπωνία».⁷⁴ Μία από τις βασικές θεωρήσεις του συγγραφέα ήταν η μετατροπή της ύλης σε πνεύμα. Η Ιαπωνία είναι διχασμένη ανάμεσα στη λατρεία της μηχανής και στην πίστη της αρχαίας ψυχής, της παράδοσης και των θεών. Εντούτοις, προκειμένου να καταφέρει να αποφύγει την ηθική παρακμή και να φτάσει στην λύτρωση, είναι αναντίρρητη ανάγκη να δαμάσει τους άθλους της ύλης και να κατακτήσει τον μέγιστο άθλο, την «γιγαντωμένη ψυχή».⁷⁵

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 42.

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 49.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 45.

⁷² Στο ίδιο, σ. 46.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 47.

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 49.

⁷⁵ Το ίδιο.

Στην «γκείσα των εθνών»⁷⁶ ο πρώτος σταθμός του Καζαντζάκη ήταν η πόλη Κόμπε, ένα μέρος που αποτυπώνει την εργατιά, την πενία, αλλά και την ιαπωνική φυσική ομορφιά. Από την πρώτη του κιόλας μέρα αρχίζει να έρχεται σε επαφή με τις ιαπωνικές κοινωνικές συνήθειες. Οι Ιάπωνες ακολουθούν τον ρυθμό του ήλιου, ξυπνούν και κοιμούνται νωρίς, ενώ το ρύζι δεν απουσιάζει από την καθημερινή τους διατροφή. Ταυτόχρονα, ο ταξιδευτής μάς πληροφορεί για την υποταγή και τον σεβασμό της γυναίκας, η οποία προσκυνά τον άνδρα της με μια βαθιά υπόκλιση.⁷⁷ Ωστόσο, αυτό που περισσότερο κεντρίζει το ενδιαφέρον του Κρητικού συγγραφέα είναι ο Βούδας. Επισκέπτεται έναν μικρό βουδικό που αποτελείται από ξύλινο άγαλμα του Βούδα και μια σκάφη στην οποία οι πολίτες πετούσαν κέρματα με την επίκληση να εκπληρωθούν οι επιθυμίες τους.⁷⁸ Επιπρόσθετα, αυτό που ξεχωρίζει από την πρώτη στιγμή είναι η ευγένεια, η αξιοπρέπεια και η πειθαρχία του ιαπωνικού λαού, θεωρώντας πως είναι ο πλέον γενναίοφρων λαός στον κόσμο. Οι Ιάπωνες έχουν γαλουχηθεί να συγκρατούν τον εαυτό τους, κρύβοντας τον πόνο τους ενώπιον τρίτων, ώστε να μην γεμίζουν κανέναν με απαισιοδοξία.⁷⁹ Στο πλαίσιο αυτό, ο συγγραφέας επισημαίνει τις εξής τέσσερις μεγάλες εντολές που διέπουν την ψυχή του Ιάπωνα: «Να ζεις γαλήνια εχτελώντας το καθημερινό χρέος, να διατηρείς πάντα αγνή την καρδιά σου και να ενεργείς ακολουθώντας την φωνή της. Να σέβεσαι τους προγόνους, να κάνεις τη βούληση του Μικάδου βούληση δική σου και να την εχτελείς».⁸⁰

Χαρακτηριστική γοητεία της ιαπωνικής κοινωνίας συνιστά και το επάγγελμα της γκείσας, το οποίο αναλύει ο Καζαντζάκης. Οι γκείσες δεν ακολουθούν την καθημερινή ροή των υπόλοιπων Ιαπώνων. Το πρωί αφαιρούν τα πολλαπλά ρούχα τους και κοιμούνται, εξαιτίας της βραδινής κόπωσης· μάλιστα, κοιμούνται το πρωί, διότι τα πόδια τους είναι καταπονημένα από τον χορό και τα δάχτυλα των χεριών τους εξαντλημένα, επειδή παίζουν το τρίχορδο παραδοσιακό όργανο *σαμισέν*. Η ανάπαυσή τους δεν είναι εύκολη, αρχικά πρέπει να λύσουν την ζώνη τους με το φιόγκο (*ομπι*) και να βγάλουν το κιμονό. Στη συνέχεια, πλένουν με ανθόνερο το πρόσωπο τους και ακουμπούν το σώμα τους σε ένα πάπλωμα πάνω στην ψάθα. Έπειτα, τοποθετούν τον αυχένα τους σε ένα μικρό και σκληρό μαξιλάρι, ώστε να μην

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 50.

⁷⁷ Το ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 53.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 54.

⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 56.

διαστρεβλωθεί η *σιμάντα*, δηλαδή μια περίπλοκη αρχιτεκτονική μαλλιών. Να σημειωθεί, τέλος, εδώ, ότι η ενδυμασία και ο καλλωπισμός της γκέισας εκπορεύονται από την αρχαία παράδοση και δεν δέχονται επιρροές ούτε από άλλες χώρες, ούτε από τον εκσυγχρονισμό της μόδας.⁸¹

Στη συνέχεια, εφόσον ολοκλήρωσε την περιήγησή του στο Κόμπε, ο Καζαντζάκης, επισκέφτηκε την πολιτεία της Οζάκα. Εκεί, θα ερχόταν αντιμέτωπος με την μεταρρύθμιση του αυτοκράτορα Meiji, που έφερε την αναγέννηση στην χώρα, αλλά έθαψε την ιστορία των σπουδαίων πολεμιστών σαμουράι. Μετά την μεταρρύθμιση του 1868 οι σαμουράι δεν φορολογούνταν, έπαιρναν όμως μια μικρή σύνταξη από το κράτος. Οπότε, αναγκάστηκαν να ακολουθήσουν την φιλολογία, την δημοσιογραφία και την πολιτική. Μετατράπηκαν, λοιπόν, από φεουδάρχες σε σοσιαλιστές.⁸² Στην Οζάκα, ο συγγραφέας αντίκρισε το κακό πρόσωπο της Ιαπωνίας, αλλά και της ανθρωπότητας, παρατηρώντας το εξής: «Η Οζάκα σήμερα είναι ζωντανό θερίο και δαγκάνει αλίμονο σε όποιον σεριανάει στους δρόμους της άεργος και ποιητής».⁸³ Το πρωί είναι πόλη της δουλειάς και της υποδούλωσης και το βράδυ είναι πόλη της ραθυμίας και της αμαρτίας. Ειδικότερα, ο συγγραφέας βλέπει τα πρωινά γυναίκες όλων των ηλικιών να εργάζονται τουλάχιστον 14 ώρες σε αποθήκες και σε εργοστάσια για μισό γιεν διακινδυνεύοντας την υγεία τους, και από την άλλη παρακολουθεί τα βράδια τις γκέισες να συντροφεύουν τους εύρωστους οικονομικά εμπόρους και βιομηχάνους της πόλης.⁸⁴

2.4 Περιήγηση από την Νάρα έως την Καμακούρα

Ο Καζαντζάκης, αποχωρώντας από την Οζάκα, κατευθύνθηκε στην Νάρα, την ιερή πολιτεία, η οποία αποτέλεσε την πρώτη πρωτεύουσα της Ιαπωνίας (710-780 μ.Χ.). Η πόλη φημιζόταν για τους τεράστιους βουδικούς ναούς, το κολοσσιαίο άγαλμα του Βούδα και το μεγαλύτερο πάρκο της χώρας που φιλοξενούσε χίλια ελάφια και χίλια διακόσια πανύψηλα δέντρα. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής προς την Νάρα, καθώς ο συγγραφέας βρισκόταν στο τρένο, κοιτάζοντας από το παράθυρο το κάλλος της

⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 53-55.

⁸² Στο ίδιο, σ. 60.

⁸³ Στο ίδιο, σ. 64.

⁸⁴ Στο ίδιο, σσ. 64-66.

ιαπωνικής φύσης, ένα τυχαίο περιστατικό προσέλκυσε την προσοχή του. Αυτό το περιστατικό στάθηκε και αφορμή να αντιπαραβάλει την ιαπωνική με την ελληνική νοοτροπία. Βλέποντας δύο ποδηλάτες να συγκρούονται, περίμενε να έρθουν σε σφοδρή αντιπαράθεση, όπως θα συνέβαινε σε μια ελληνική πόλη. Αντιθέτως, χαιρετήθηκαν και συνέχισε ο καθένας την πορεία του. Η ευγένεια και η καλολογία αποτελούν βασικούς πυλώνες της ομαλής λειτουργίας της ιαπωνικής κοινωνίας και της αγαστής συνεργασίας των κατοίκων της.⁸⁵ Φτάνοντας στη Νάρα, την Μέκκα της Ιαπωνίας, αντιλήφθηκε μια ιστορική, ογκώδη πολιτεία. Επίσης, αν και στην πόλη δεν κατοικούσαν πλέον αυτοκράτορες, γεγονός που θα της προσέδιδε ιδιαίτερη πολιτική και πολιτισμική αξία, κατάφερε να διατηρήσει την ισχύ και την πολιτισμική της κληρονομιά χάρη στην παρουσία των θεών του Σιντοϊσμού και των ξύλινων βουδιστικών ναών. Εκείνη την περίοδο η Νάρα ήταν ένα κέντρο πιστών από όλα τα μέρη του κόσμου, στο οποίο προσέρχονταν για ομαδικό προσκύνημα. Ο Καζαντζάκης, σε μια επιστολή προς τον Παντελή Πρεβελάκη, η οποία γράφτηκε στις 27 Μαρτίου του 1935, επισημαίνει τα εξής: «Αγαπητέ αδελφέ, στην ιερή τούτη πόλη της Ιαπωνίας πάω κι έρχομαι από ναό σε ναό και Σας συλλογούμαι. Εξάισια ιερά, αγάλματα, αρχιτεκτονικές, χρώματα, πέτρινα φανάρια».⁸⁶ Την ημέρα που επισκέφθηκε την πόλη αυτή ο συγγραφέας ήταν η «Γιορτή των λουλουδιών».⁸⁷ Οι προσκυνητές είχαν τυλίξει τα κεφάλια τους με λευκές πετσέτες, πάνω στις οποίες ήταν ραμμένα λουλούδια και γράμματα. Επιπλέον, αυτές τις πετσέτες λουλουδιών, τις περιβόητες «χάνα μιτενούγκου»⁸⁸, χρησιμοποιούσαν την άνοιξη για να τιμήσουν τις ανθισμένες κερασιές. Ο Καζαντζάκης μάς παρέχει και μια ενδελεχή περιγραφή ενός τάγματος *μπικού*⁸⁹, δηλαδή μιας ομάδας βουδιστών μοναχών. Αυτοί οι αμίλητοι, συνοφρυωμένοι μοναχοί φορούσαν πλατύγυρα ψάθινα καπέλα, μακριά κίτρινα ράσα και κρατώντας ψηλό ραβδί είχαν φθάσει για να αποτίσουν φόρο τιμής στις ανθισμένες κερασιές. Αντικρίζοντας τους Ιάπωνες να διακοσμούν κάρα με λουλούδια, να κρεμούν γιρλάντες από άνθη στα βόδια τους και να πίνουν σάκε, αφήνοντας πίσω τα προβλήματα που τους ταλάνιζαν, ο συγγραφέας ταυτίζει την συγκεκριμένη γιορτή με τα αρχαία ελληνικά Ανθεστήρια. Υπογραμμίζει, λοιπόν, το

⁸⁵ Στο ίδιο, σσ. 73-74.

⁸⁶ Νίκος Καζαντζάκης, Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., σ. 444.

⁸⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 75.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 76.

⁸⁹ Το ίδιο.

εξής: «ο Διόνυσος παράτησε την Ελλάδα και κατέφυγε στα μακρινά τούτα ακρογιάλια ντυμένος τώρα κιμονό και μ' ένα ανθισμένο κλαρί κερασιά θύρσο στα χέρια του».⁹⁰

Τον Καζαντζάκη, φτάνοντας στο *ρυσόκάν*⁹¹ (παραδοσιακό ιαπωνικό ξενοδοχείο), όπου θα διέμενε σε όλη τη διάρκεια της παραμονή του στην Νάρα, υποδέχτηκαν θερμά οι ιδιοκτήτες του, δείχνοντας την ευγνωμοσύνη τους προς το πρόσωπό του. Ο λογοτέχνης ανταπέδωσε τον σεβασμό που έλαβε, ωστόσο αυτό που κυρίως τον εντυπωσίασε ήταν η φιλοξενία και η καθαριότητα του χώρου. Η καθαριότητα του σπιτιού είναι ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό της ιαπωνικής κουλτούρας, πράγμα που γέμισε την ψυχή του συγγραφέα με ικανοποίηση.⁹² Την επομένη μέρα επισκέφτηκε το πάρκο που προαναφέρθηκε και ήρθε σε επαφή με κάποια ψήγματα του Σιντοϊσμού. Μέσα στο πάρκο υπήρχαν οι ιερές θύρες του Σιντοϊσμού, οι οποίες ονομάζονται *τόρρι*,⁹³ που σημαίνει «ο Δρόμος του Θεού».⁹⁴ Για να μπορέσει κανείς να βρει την λύτρωση θα πρέπει να περάσει μέσα από αυτές. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο Σιντοϊσμός ήταν η πρωτόγονη θρησκεία των Ιαπώνων. Αγαπούσαν τους προγόνους της οικογένειάς τους, τον αυτοκράτορα και τους προγόνους του. Θεωρούσαν μάλιστα ότι οι νεκροί ζουν και διαχειρίζονται την ζωή των ζωντανών. Οι γονείς, όταν αποβιώνουν, μετατρέπονται σε πνεύματα *Καμί* και βρίσκονται σε αδιάκοπη επικοινωνία με τους απογόνους. Με άλλα λόγια, μοιράζονται μαζί τους τις χαρές και τις λύπες και τιμωρούν ή εκδικούνται τους ζωντανούς.⁹⁵ Υποχρέωση των Ιαπώνων, εάν επιθυμούσαν μια άρτια ζωή, ήταν να κάνουν θυσίες και προσευχές σε συνδυασμό με χορό και τραγούδια, έτσι ώστε να ευχαριστήσουν τους καλούς θεούς και να εξευμενίσουν τους κακούς. Προς επίρρωση των παραπάνω, οι Ιάπωνες έχουν επικεφαλής τους τον αυτοκράτορα. Ο αυτοκράτορας είναι ο ηγέτης τους, διότι θεωρείται ότι γεννήθηκε από τους θεούς και συγκεκριμένα από τον θεό Ήλιο. Ο ιαπωνικός λαός πιστεύει στην ανωτερότητά του έναντι των υπόλοιπων λαών και πρεσβεύει ότι η χώρα του είναι ο οίκος των θεών. Ο μεγαλύτερος από όλους τους θεούς είναι ο θεός Ήλιος, η Αματεράσου, που αποτελεί την ρίζα του αυτοκρατορικού δέντρου. Ας επισημανθεί ακόμη ότι οι σιντοϊκοί θεοί είναι οκτώ εκατομμύρια και

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 77.

⁹¹ Το ίδιο.

⁹² Στο ίδιο, σ. 78.

⁹³ Στο ίδιο, σ. 79.

⁹⁴ Το ίδιο.

⁹⁵ Το ίδιο.

κάθε τέχνη έχει τον δικό της θεό, ανάλογα με τα εργαλεία που χρειάζονται για την επίτευξη της καθεμιάς. Για αυτόν τον λόγο, όταν γίνεται η μεταβίβαση της τέχνης από πατέρα σε γιο, ακολουθεί μια ιερή τελετή. Θεωρείται αδήριτη ανάγκη να δελεάσουν πατέρας και γιος από κοινού τον ηγέτη θεό, έτσι ώστε να προασπίζει τον δεύτερο.⁹⁶

Αξιοσημείωτες είναι οι τρεις κολοσσιαίες αρχές του Σιντοϊσμού που προκύπτουν από την παραπάνω ιεροτελεστία, οι οποίες είναι οι εξής: υπακοή, προσευχή και θυσίες. Αναλυτικότερα, οι πιστοί οφείλουν να υπηρετούν και να υπακούουν τον αυτοκράτορα, εφόσον εκείνος είναι ο εκπρόσωπος των θεών. Έχουν την ηθική υποχρέωση να προσφέρουν θυσίες στους προγονικούς θεούς και να προσεύχονται στους οικογενειακούς προγόνους τους, αφού πρώτα λούσουν το σώμα τους με αλάτι και νερό, προκειμένου να επιτευχθεί η κάθαρση της ψυχής. Η αγάπη για τους θεούς είναι ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό της ιαπωνικής κοινωνίας: δεν είναι τυχαίο ότι σε όλους τους πολέμους στους οποίους έχει εμπλακεί η χώρα, είτε εντός συνόρων, είτε εκτός, οι στρατιώτες μάχονται και θυσιάζονται για τους προγόνους τους. Ο Καζαντζάκης εντρυφήσε στις επιταγές του Σιντοϊσμού για να κατανοήσει λεπτομερώς και να νιώσει σε βάθος την μήτρα της ιαπωνικής ψυχής. Πρώτη φορά ύστερα από τόσες περιπλανήσεις συνάντησε έναν παθιασμένο λαό που αδιαφορεί για τον θάνατο (χαρακτηριστικό του Καζαντζάκη που αναφέρεται στην *Ασκητική*) και πεθαίνει υπέρ πατρίδος και προς τιμήν των προγόνων του.⁹⁷ Επιπλέον, με αφορμή αυτήν την ασύλληπτη πίστη που συνάντησε στην Ιαπωνία, στοχάζεται πόσο διαφορετικός θα ήταν ο δυτικός κόσμος, εάν είχε μια τέτοια αφοσίωση και πίστη, παρά να παραμένει βυθισμένος στον Άδη της ατομικότητας, χωρίς συνοχή και ελπίδα.⁹⁸ Περνώντας από τις κόκκινες πόρτες του Σιντοϊσμού, ο συγγραφέας επισκέφθηκε έπειτα έναν μεγάλο ναό, μέσα στο εσωτερικό του οποίου βρισκόταν το μεγαλύτερο μπρούτζινο άγαλμα του κόσμου, ο Μέγας Βούδας. Αναφέρει σχετικά ότι «έχει ύψος 53 πόδια, τα ρουθούνια του έχουν τρία πόδια διάμετρο και το μεγάλο του δάχτυλο τεσσεράμισι πόδια μάκρος. Χρειάστηκαν για να χυθεί ο κολοσσός τούτος 438 τόνοι χαλκός, 8 τόνοι άσπρο κερί, 870 λίβρες χρυσάφι και 4.885 λίβρες υδράργυρος».⁹⁹ Ωστόσο, αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η αίτια της κατασκευής αυτού του τιτάνιου μνημείου. Κτίστηκε το 752 μ.Χ., δηλαδή την περίοδο

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 80.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 81.

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 82.

⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 83.

ακμής της Νάρας. Μια πανούκλα είχε θερίσει την πόλη και πολλοί πίστευαν ότι είχε εξαγριωθεί η θεά Αματεράσου, για τον λόγο αυτό και ο βασιλιάς διέταξε τη δημιουργία ενός αγάλματος. Έτσι, προέκυψε η βουδική μορφή της Αματεράσου, καθώς το άγαλμα ενσωματώνει δύο θρησκείες.¹⁰⁰ Αντικρύζοντας αυτό το μνημείο, ο συγγραφέας σαγηνεύεται όχι τόσο από την αρχιτεκτονική του, όσο από την ωραιότητά του και την σύνθεση σ' αυτό δύο διαφορετικών θεοτήτων: της εντόπιας και της ξενόφερτης. Έτσι, σε αυτό το άγαλμα αποτυπώνεται η δυναμική της ιαπωνικής ψυχής να μετουσιώνει καθετί που προσλαμβάνει σε ιαπωνικό στοιχείο. Μια θεμελιώδης διαφορά υφίσταται ανάμεσα στον Βουδισμό και την ιαπωνική ψυχή. Οι Βουδιστικοί ιεραπόστολοι κήρυτταν τη ματαιότητα κάθε ενέργειας και τον καθαρισμό της ψυχής από κάθε επιθυμία, ενώ οι θεοποιημένοι Γιαπωνέζοι πρόγονοι κήρυτταν την πραγμάτωση κάθε επιθυμίας. Ωστόσο, η γιαπωνέζικη ψυχή, σαν χωνευτήρι, δανείστηκε και έπειτα ενσωμάτωσε μερικά διδάγματα του Βουδισμού, παρά την αρχική άρνησή της προς σε αυτόν. Η γιαπωνέζικη ψυχή υιοθέτησε την αγάπη για την φύση, τη στωικότητα, το σθένος ενώπιον της δυστυχίας και του θανάτου, την ευπρέπεια και την ευαισθησία. Ακόμη, ενστερνίστηκε το ανθισμένο χαμόγελο που υφίσταται στα χείλη, ακόμα και αν ο άνθρωπος πάσχει.¹⁰¹ Μετά από αυτήν, την επίσκεψη ο Καζαντζάκης αισθάνθηκε να διεισδύει μέσα στην ψυχή του ο Βούδας: «Μισόκλεισα τα μάτια κι ένιωσα ανέγνοια τη θεία χάρη του Βούδα να κατεβαίνει απάνω μου και να γλείφει σα γλώσσα τα μελίγγια μου και το στήθος».¹⁰²

Ο συγγραφέας επισκέφθηκε, επίσης, το περίφημο μουσείο της Νάρας, μέσα στο οποία στεγάζονταν σπουδαία αγάλματα, ζωγραφιές πάνω σε πανί από μετάξι, καθώς και θεία αγγεία που προέρχονταν από το Θιβέτ, την Περσία και το Βυζάντιο.¹⁰³ Στη συνέχεια της παραμονής του στην πόλη, μετέβη σε ένα χωριό που βρισκόταν μια ώρα μακριά από την Νάρα, το οποίο ονομάζεται Χοριουγί. Σε αυτόν τον οικισμό βρίσκεται το αρχαιότερο μουσείο του Βούδα. Ο συγγραφέας αδημονούσε να συναντήσει το τιμαλφές της ιαπωνικής τέχνης, τη θεά του ελέους, την Καννόν, που βρίσκεται σε ένα γυναικείο μοναστήρι. Όταν μια μοναχή σήκωσε μια άσπρη μεταξωτή κουρτίνα και φανερώθηκε η Καννόν, ο Καζαντζάκης ένιωσε ότι όλοι του οι πόνοι γιατρεύτηκαν από τη φιλεύσπλαχη θεά, η οποία δεν πηγαίνει στους

¹⁰⁰ Το ίδιο.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 84.

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 85.

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 86.

δυστυχημένους ανθρώπους, αλλά κάθεται ασάλευτη στον θρόνο της.¹⁰⁴ Ο ίδιος την αποκαλεί «ακατάδεχτη θεά του Λυτρωμού».¹⁰⁵ Φημολογείται ότι αυτό το έργο δημιουργήθηκε από τον βασιλιά Σοτοκού, τον «Μεγάλο Κωνσταντίνο» του Βουδισμού στην Ιαπωνία.

Επιπλέον, στα άκρα του πάρκου της Νάρας υπάρχει ένας ξύλινος βωμός, μέσα στον οποίο γεννήθηκε η ιαπωνική τραγωδία. Ο Καζαντζάκης σε αυτόν τον ιερό περίβολο έρχεται σε επαφή μαζί της και την ταυτίζει με την αρχαία ελληνική τραγωδία, διότι η ιαπωνική τραγωδία είναι βαθιά θρησκευτική και έχει τις ρίζες της στο φυτώριο της θεότητας. Η τραγωδία *Νό* γεννήθηκε στον παλαιό, ξύλινο ναό του *Κασούγκα*, του ιερού χορού. Σε αυτόν τον ναό οι καλόγεροι χόρευαν στις γιορτές έναν κωμικό χορό με μουσική και παντομίμα μπροστά από μια φανταστική σπηλιά. Φορούσαν κωμικές μάσκες, χόρευαν έντονα και η μουσική τους ήταν κωμική και ονομαζόταν *σαρουγκάκου*, που σημαίνει: μουσική της μαϊμούς.¹⁰⁶ Στη συνέχεια άρχισαν να αναπαριστούν θεότητες και κυρίως τα θαύματά τους. Ο Βούδας ήταν πάντα ο βασικός ήρωας του χορού. Σε αυτόν τον χορό ενσωματώθηκε ο λόγος, ο οποίος έδωσε προσήνεια και συνάφεια στην πράξη. Επειδή ο λόγος του πρωταγωνιστή θεού ήταν ένας άγονος μονόλογος, στη σκηνή τοποθετήθηκε ο σύντροφος και ο δούλος του θεού, δηλαδή ο άνθρωπος, ώστε να προκύψει ένας εύφορος διάλογος μεταξύ θεού και ανθρώπου. Έπειτα, ήρθε η σειρά των δραματικών ηθοποιών, οι οποίοι προσέφεραν πάθος και κινητικότητα στον διάλογο, θεσιάζοντας τα όργανα της μουσικής και τους νόμους της τραγωδίας. Με αυτόν τον τρόπο διαχωρίστηκε η τραγωδία *Νό* από την κωμωδία *Κιόγκεν*. Η τραγωδία γραφόταν σε υψηλό τόνο και με αρχαϊκή γλώσσα, αντίθετα η κωμωδία γραφόταν στην γλώσσα του λαού και αντλούσε τα θέματά της από τα κακώς κείμενα της καθημερινότητας.¹⁰⁷ Ο Καζαντζάκης μάς αναφέρει τον Κάν-Αμί και τον γιο του Σέ-Αμί, οι οποίοι, τηρουμένων των αναλογιών, αντιστοιχούν στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή της Ιαπωνίας, διότι κόμισαν την επανάσταση και ρύθμισαν τη θρησκευτική τελετή του *Νό*.¹⁰⁸ Η διάταξη της τραγωδίας ακολουθούσε έναν συγκεκριμένο ρυθμό: αρχικά, παρουσιάζεται ο δευτεραγωνιστής, ο *Βακί*, και ύστερα έρχεται ο πρωταγωνιστής που αφηγείται στο κοινό την σκηνοθεσία και την ιερή παράδοση του ναού. Όλες οι

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 89.

¹⁰⁵ Το ίδιο.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 91.

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 92.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 93.

κινήσεις στα *Νό* είναι πλημμυρισμένες με θρησκευτικό μεγαλείο και απηγούν απλότητα, δημιουργώντας μια θλιβερή ατμόσφαιρα.¹⁰⁹ Έτσι, για να ελαφρυνθεί η καρδιά του θεατή ακολουθεί πάντοτε μια κωμωδία.

Μετά την θητεία του στην Νάρα, ο Καζαντζάκης αναχωρεί για την παλιά πρωτεύουσα της χώρας, το Κιότο. Σε αυτήν την πολιτεία θα έρθει σε επαφή με δύο ιδιαίτερες δραστηριότητες των Ιαπώνων: την τέχνη του κήπου και την τέχνη του τσαγιού. Στο Κιότο ο συγγραφέας παρατηρεί τους οδηγούς που μετέφεραν ανθρώπους (*ρίκσα*) που ήταν ταλαιπωρημένοι και η κατάσταση της υγείας τους κακή. Το συγκεκριμένο επάγγελμα υπονομεύει τα δικαιώματα και την αξιοπρέπεια των ανθρώπων, ωστόσο, παράδοξως, κυριαρχούσε στην Ιαπωνία, την χώρα της ευγένειας και του σεβασμού. Πολλοί από τους μεταφορείς οδηγούνταν στον θάνατο από φθίση, εξαιτίας των απάνθρωπων εργασιακών συνθηκών.¹¹⁰ Επίσης, στο Κιότο συγγραφέας εντοπίζει την λατρεία των Ιαπώνων για τα άνθη, αναφορικά με την αρχιτεκτονική τους διάταξη και τα χρώματά τους. Γι' αυτό μετέτρεψαν σε μεγάλη τέχνη τη διάταξη των λουλουδιών στα βάζα, την οποία ονόμασαν *ικεμπάνα*, δηλαδή «η τέχνη να ζωντανεύεις τα λουλούδια».¹¹¹ Η οργάνωση και η συντήρηση των λουλουδιών αποτελούν πυλώνα της μόρφωσης του ιαπωνικού λαού, καθώς δέχθηκε ισχυρή επίδραση από την βουδιστική θρησκεία. Επιπλέον, ο Κρητικός συγγραφέας ήρθε σε επαφή με την τέχνη του κήπου. Οι κήποι κυριαρχούν στα ιαπωνικά σπίτια και μοναστήρια. Η κηπουρική τέχνη έφτασε από την Κίνα και διαδόθηκε μέσω των βουδιστών μοναχών. Ένας μοναχός, φύλακας του κήπου του μοναστηριού Χονγκάνζι, στο κέντρο του Κιότο, εξηγεί στον συγγραφέα ότι «κάθε κήπος πρέπει να χει και το νόημα του, να υποβάλλει μια αφηρημένη έννοια: γαλήνη, αγνότητα, ερημία, η υπερηφάνεια κι ηρωικό μεγαλείο».¹¹² Με άλλα λόγια, ένας ιαπωνικό κήπος πρέπει να έχει το στοιχείο της αιωνιότητας και να εκφράζει την ψυχή των προγόνων. Υπάρχουν κήποι διακοσμημένοι με νερό και δέντρα, οι οποίοι απευθύνονται στους ανθρώπους του κόσμου, αλλά και οι βραχόκηποι που υποβάλλουν το μεγαλείο, την ερημία και την απροσέγγιστη θεότητα και οι οποίοι απευθύνονται σε ασκητές. Υφίσταται, όμως, και μια κατηγορία κήπων, οι διακεκριμένοι *τσά-νίβα* και είναι οι κήποι του τσαγιού που οδηγούν στο δωμάτιο που χρησιμεύει για την τελετή του

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 94.

¹¹⁰ Στο ίδιο, σ. 96.

¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 97.

¹¹² Στο ίδιο, σ. 106.

τσαγιού.¹¹³ Αυτό που επιθυμούν να παρουσιάσουν είναι η απομόνωση, η περισυλλογή, η λύτρωση από τον υλισμό και την ματαιότητα του κόσμου. Ο Καζαντζάκης εντυπωσιάστηκε από τους ιαπωνικούς κήπους, όπως φανερώνει η εξής φράση: «Θάμα είναι, αλήθεια, θάμα αγάπης κι υπομονής η τέχνη του κηπουρού στη Μακρινήν Ανατολή».¹¹⁴ Ακόμη, άρχισε να στοχάζεται μια διαφορετική και σπουδαία κηπουρική τέχνη, τη μεταμόρφωση μιας μικρής καρδιάς σε έναν απύθμενο κήπο, δίνοντας το νόημα που αρμόζει περισσότερο στον καθένα. Εντούτοις, ο καλόγερος του απάντησε πως είναι αρκετά δύσκολο να υλοποιηθεί κάτι τέτοιο, διότι πρώτοι είναι οι έξω κήποι, μετά ακολουθούν οι κήποι της καρδιάς και τελικά έπεται ο ανώτατος κήπος, δηλαδή ο Βούδας.¹¹⁵

Ο Καζαντζάκης, ευρισκόμενος στο Κιότο, ήρθε σε επαφή με μια ακόμη ιστορική ιαπωνική τέχνη, ενώ ήταν καλεσμένος στην τελετή τσαγιού, που ονομαζόταν *τσά-νό-γιού*, στην εργατική συνοικία του Νισιζίν. Το τσάι εμφανίστηκε στην αρχή ως φάρμακο και εξελίχθηκε έπειτα σε ποτό. Οι Κινέζοι τού απέδιδαν θαυματουργικές ιδιότητες (π.χ. μπορούσε να ξεκουράζει τα νεύρα, να δυναμώνει την όραση, να ηρεμεί την ψύχη κλπ.). Στις εκτενείς αγρυπνίες οι βουδιστές μοναχοί έπιναν τσάι για να μην λιποθυμήσουν από την κόπωση, διότι τους βοηθούσε στην ιερή τους ανάβαση.¹¹⁶ Τον 8^ο αιώνα εμφανίζεται στην Κίνα ως μία από τις πιο ευγενείς διασκεδάσεις. Στην Ιαπωνία, τον 15ο αιώνα εξυψώνεται σε θρησκεία του αισθητισμού, τον Τεϊσμό. Ο Τεϊσμός είναι μια λατρεία που βασίζεται στον θαυμασμό του Ωραίου μέσα στα χαμερπή περιστατικά της καθημερινής ύπαρξης και παράλληλα διδάσκει την καθαρότητα, την αρμονία και το μυστήριο της φιλευσπλαχνίας. Με άλλα λόγια, είναι μια γλυκιά προσπάθεια να λάβει σάρκα και οστά το εφικτό μέσα στο ανέφικτο της ζωής των ανθρώπων. Η φιλοσοφία του τσαγιού συνδυάζει την ηθική με τη θρησκεία και αναδεικνύει την σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Επίσης, συμβολίζει το αληθινό πνεύμα της δημοκρατίας της Ανατολής. Η μακροχρόνια απομόνωση της Ιαπωνίας από τον υπόλοιπο κόσμο ευνόησε την ανάπτυξή του. Επηρέασε σε έντονο βαθμό την αρχιτεκτονική, τα ήθη, τα έθιμα, τη λογοτεχνία και την ζωγραφική της Ιαπωνίας. Για τους Ιάπωνες συμβολίζει την τέχνη της ζωής

¹¹³ Το ίδιο.

¹¹⁴ Στο ίδιο, σ. 107.

¹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 108.

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 109.

τους.¹¹⁷ Ωστόσο, αυτό που τράβηξε το ενδιαφέρον του Καζαντζάκη ήταν η διαμόρφωση του οίκου, όπου στεγαζόταν η τελετή και η εθιμοτυπική διαδικασία της. Στον χώρο αυτό υπήρχε το μονοπάτι του κήπου που ενώνει την είσοδο με το περίπτερο του τσαγιού και η διάστασή του ήταν επτά μέτρα. Ο κήπος, άρτια διακοσμημένος με βράχους, δέντρα και φανάρια από πέτρα, δημιουργούσε ένα κλίμα μοναξιάς. Στα άκρα του μονοπατιού διακρινόταν μια κρήνη, ώστε οι επισκέπτες να πλένουν τα χέρια και το στόμα τους.¹¹⁸ Στο ιερό δωμάτιο υπήρχε ένα βάζο με λουλούδια κερασιάς και στην γωνία ήταν αναμμένη φωτιά στην οποία έβραζε η τσαγέρα. Οι Ιάπωνες τοποθετούσαν κομμάτια από σίδηρο μέσα στην τσαγέρα, ώστε να παράγεται ένας ήχος που θα θύμιζε στον επισκέπτη καταρράκτη ή θάλασσα. Στον τοίχο του δωματίου ήταν κρεμασμένη η εικόνα του Ρυακιού, του πατέρα του *τσά-νό-γιού*.¹¹⁹ Μέσα στον ιερό χώρο του τσαγιού το πνεύμα του Καζαντζάκη επηρεάστηκε από τη διαδικασία παραγωγής του, όπως φανερώνει η εξής φράση: «Βγήκα από τον κήπο. Όλη τούτη η σιωπή κι ο αργότατος ρυθμός του *τσά-νό-γιού* είχαν υποβάλει στο αίμα μου το ρυθμό της γαλήνης».¹²⁰

Ο συγγραφέας, μετά το Κιότο, έφτασε στην πόλη Καμακούρα. Μέσα από την περιήγησή του στο σώμα της Ιαπωνίας είχε καταλήξει σε ορισμένα συμπεράσματα για τον χαρακτήρα του ιαπωνικού λαού. Η τολμηρή ψυχή του Ιάπωνα χαρακτηρίζεται από την ανάγκη να χαρεί, να εργαστεί, να γεννήσει πριν έρθει ο θάνατος, απωθώντας την μοιρολατρία και την μεμψιμοιρία. Για αυτόν τον λόγο οι Ιάπωνες επέλεξαν για ανώτατα σύμβολά τους τον ανατέλλοντα ήλιο, ένα λουλούδι (το χρυσάνθεμο) και ένα ψάρι, τον κυπρίνο.¹²¹ Ο ήλιος συμβολίζει την γνώση, την ευγένεια, την αλληλεγγύη και τη γενναιότητα. Το χρυσάνθεμο αντιστέκεται και ανθεί μέσα στα χιόνια και ο κυπρίνος ανέρχεται με ένταση αντίθετα με το ρεύμα του ποταμού, κατορθώνοντας με τη δύναμή του να το νικήσει.¹²² Την περίοδο που επισκέφθηκε ο συγγραφέας την Χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου η εργασία στα χωράφια ήταν άτεγκτη, ωστόσο μόλις το 12% της γης ήταν καλλιεργήσιμο, και αυτό το γεγονός είχε ως αποτέλεσμα οι κάτοικοι να μετακινούνται από τα χωριά προς τους αστικούς ιστούς, επιβιώνοντας μέσα σε δυσμενείς συνθήκες. Έτσι, η Ιαπωνία οδηγήθηκε προς την βιομηχανοποίησή

¹¹⁷ Οκακούρα Κακούζο, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφρ. Αλίνα Πασχαλίδη, Αθήνα, Ερατώ, 2007, σσ. 21-24.

¹¹⁸ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 110.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 111.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 112.

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 113.

¹²² Στο ίδιο, σ. 114.

της, προκειμένου να μπορέσει να θρέψει τους ανθρώπους της. Με άλλα λόγια, τα χωριά συρρικνώθηκαν και τα εργοστάσια εξαπλώθηκαν σε όλη την επικράτεια της χώρας, εξαλείφοντας τον προγενέστερο πατριαρχικό βίο.¹²³

Στην Καμακούρα ο συγγραφέας επισκέφθηκε τον ναό του Χασιμάν¹²⁴, του θεού του πολέμου. Μέσα σε αυτόν στεγαζόταν η καρδιά της πολεμόχαρης πολιτείας. Όποιος επισκέπτης εισέρχεται στον ναό φαντάζεται ότι κατοικεί σ' αυτόν ένας σιωπηλός γίγαντας σαμουράι. Αυτό είναι το πνεύμα του Γιοριτόμο, ένα από τα υψηλότερα πρότυπα των σαμουράι. Ο ίδιος ξεχώρισε για την αδιάκοπη πίστη του στον Σιντοϊσμό, τον Βουδισμό, την φύση και τον αυτοκράτορα. Από αυτόν τον ναό γεννήθηκαν οι περιπλανώμενοι μεσαιωνικοί ιππότες της Ιαπωνίας, οι περίφημοι σαμουράι. Οι σαμουράι διακρίθηκαν για τα ανδραγαθήματά τους και αποτελούν ένα αναπόσπαστο και αξιομνημόνευτο κομμάτι της ιστορίας της χώρας. Πραγματοποίησαν μείζονα έργα με ανδρεία, αυστηρότητα και δικαιοσύνη για την άνθηση και την ομαλή λειτουργία της κοινωνίας, διατηρώντας ταυτόχρονα την ασφάλεια εντός των τειχών του αυτοκρατορικού παλατιού. Αξιοσημείωτο είναι ότι, σαν τα καζαντζακικά πρότυπα, υπήρξαν ασκητές και παράλληλα πολεμιστές, πιστεύοντας ότι με την αυταπάρνηση και με την αυστηρότητα της ζωής μπορούν να βρουν μέσα τους την λύτρωση. Οι ίδιοι υπογράμμιζαν το εξής: «Να πειθαρχείς το σώμα και την ψύχη σου, ν' ασκείς την θέληση σου, να θέτεις ως ανώτατο αγαθό όχι τη ζωή παρά την τιμή και το χρέος. Τίποτα δεν αξίζει ο κόσμος μπροστά στην ψύχη του ανθρώπου».¹²⁵ Περιφρονούσαν τον ηδονισμό και την ευζωία που επικρατούσε στο Κιότο και στις αυλές του αυτοκράτορα, γι' αυτό και διέμεναν στα βουνά ή στα σύνορα, όντας ακρίτες. Οι αρχές και οι εντολές των σαμουράι κωδικοποιήθηκαν και έτσι αναδύθηκε το *Μπουσιντό*, οδηγός της ιαπωνικής ιπποτοσύνης. Στο σημείο αυτό, θα ήταν σημαντική παράλειψη να μην αναφέρουμε την γιαπωνέζικη ιεραρχία των αξιών, η οποία είναι εξής: «1) Πάνω απ' όλα η τιμή και το χρέος, 2) υπακοή τυφλή στον αυτοκράτορα, 3) τόλμη, περιφρόνηση στο θάνατο, να είσαι έτοιμος κάθε στιγμή να πεθάνεις, 4) πειθαρχία ανήλεη στην ψυχή και το σώμα, 5) ευγένεια, γλυκιά συμπεριφορά στους φίλους, 6) εκδίκηση σκληρή στους εχθρούς, 7) γενναιοδωρία, η οικονομία είναι από τις μορφές της αναντρίας».¹²⁶ Ο Καζαντζάκης ταυτίζει τους σαμουράι με τον Δον Κιχώτη, ο οποίος με κωμικό τρόπο πάλευε να υπερασπιστεί ένα

¹²³ Το ίδιο.

¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 116.

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 117.

¹²⁶ Στο ίδιο, σ. 118.

υψηλό ιδανικό, αντιμετωπίζοντας τα νέα όπλα της εποχής του. Έτσι, οι εκπρόσωποι του Μπουσιντό, έχοντας ως ευαγγέλιο τις παραπάνω αρχές, δημιούργησαν μια νέα θρησκεία που θα διαμόρφωνε τη νέα γενιά Ιαπώνων, εφοδιάζοντάς την με περίσσεια υπομονή, σιωπή και πάθος.¹²⁷

2.5 Περιήγηση στο Τόκιο, την καρδιά της σύγχρονης Ιαπωνίας

Ολοκληρώνοντας την περιήγηση στην Καμακούρα, ο επόμενος σταθμός του Καζαντζάκη ήταν το Τόκιο, η πρωτεύουσα της Ιαπωνίας. Φτάνοντας εκεί, ο συγγραφέας αντίκρυσε μια πελώρια αστική πόλη πλημμυρισμένη με ουρανοξύστες, πάρκα στα πρότυπα της Αγγλίας, μικρά ξύλινα σπίτια με κήπους, ραδιόφωνα που έπαιζαν τζαζ μουσική, σοκάκια και σκοτεινούς δρόμους γεμάτους γκέισες και γυναίκες με ανδρικά χαρακτηριστικά, οι οποίες ονομάζονταν *μογκά* και βρίσκονταν στην αμερικανική καρδιά του Τόκιο, την Γκίνζα.¹²⁸ Ο συγγραφέας έμεινε ενεδός βλέποντας το διαφορετικό πρόσωπο της Ιαπωνίας και συλλογίστηκε πως εάν υπήρχαν εκπρόσωποι της παλιάς ιαπωνικής ψυχής θα ξεσπούσε ένας νέος εμφύλιος πόλεμος. Ο ίδιος γράφει: «Θα 'ρθει μέρα, και δε θ' αργήσει, που η παλιά γιαπωνέζικη ψυχή θα βάλει το ακριβότερο της κιμονό, θα στήσει τον πιο αψηλό περίτεχνο πύργο των μαλλιών της, θα πουδραριστεί και θα βαφτεί, κι ένα βράδυ, την ώρα που αρχίζουν τα ραδιόφωνα να ουρλιάζουν κι οι μοντέρνες κοπέλες να πίνουν κοκτέιλ, θα καθίσει στο πεζοδρόμι της Γκίνζα και θα κάμει χαρακίρι».¹²⁹ Μέσα σε αυτό το διόλου καλαίσθητο περιβάλλον, ο Καζαντζάκης γνωρίστηκε με μια νεαρή κοπέλα που υπερθεμάτιζε τον εκσυγχρονισμό της χώρας, την Γιοσιρό, και η οποία του έδωσε την αφορμή να περιγράψει με έναν λακωνικό και συναισθηματικά φορτισμένο μονόλογο την θέση της γυναίκας στην παλαιά ιαπωνική κοινωνία. Οι γυναίκες της Ιαπωνίας ταλανίζονταν από την πείνα, την υποδούλωση και την συρρίκνωση των δικαιωμάτων τους. Έτρωγαν ρύζι και σπανίως κρέας, ενώ δεν αθλούνταν και για αυτό τον λόγο τα σώματα τους ήταν υπερβολικά αδύνατα και ασθενή. Επιπρόσθετα, η ίδια επισημαίνει: «Το πρόσωπό μας έπρεπε να 'ναι μακρουλό σαν πεπόνι, το στόμα μας σα δαχτυλήθρα, κι ήταν τα γόνατα μας στραβά, γιατί από μωρά μας έδεναν στη ράχη

¹²⁷ Στο ίδιο, σ. 119.

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 120.

¹²⁹ Το ίδιο.

τους και στράβωναν τα πόδια μας».¹³⁰ Αξιοσημείωτο είναι ότι ήταν αναγκασμένες να παντρευτούν και να περάσουν το υπόλοιπο της ζωής τους με έναν άντρα που επέλεγαν οι γονείς τους. Η περιγραφή της Γιοσιρό φέρνει στον νου μας τα κορίτσια *Sukeban*, τα οποία από την δεκαετία του 1960 έως το 1980 έδωσαν την δική τους απάντηση στην καταπίεση και την υποταγή που πρόσβευε η χιλιόχρονη παράδοση, αρνήθηκαν την προκαθορισμένη θέση τους στην κοινωνία και ήρθαν σε ρήξη με την παράδοση και την κουλτούρα της χώρας.¹³¹

Κατόπιν, ο Καζαντζάκης επισκέφθηκε έναν παλιό ναό της θεάς Καννόν. Ο ναός αποτελείτο από ξύλινα σκαλοπάτια, δύο μεγάλα κόκκινα πιθάρια στην είσοδο του και βαθιές σκάφες, γεμάτες από νομίσματα που πετούσαν οι πιστοί για να δωροδοκήσουν την θεά του ελέους. Στην συνέχεια της περιήγησής του επισκέφθηκε το ιερό σπίτι του στρατηγού Νόγκι. Ο Νόγκι ήταν ένας από τους πιο πιστούς υπηρέτες του αυτοκράτορα Meiji: δεν είναι τυχαίο ότι όταν πέθανε ο αυτοκράτορας τον ακολούθησε και στον θάνατο, γράφοντας το όνομά του με χρυσά γράμματα στα βιβλία της ιστορίας της Ιαπωνίας. Έτσι, οι γυναίκες, όταν αγκαλιάζουν το βράδυ έναν τέτοιο άνδρα σαν τον Νόγκι, λαχταρούν τον γιο τους.¹³² Έπειτα, ο συγγραφέας έφτασε στην μήτρα του Τόκιο, στο παλάτι του Μικάδου. Την περίοδο εκείνη αυτοκράτορας ήταν ο Χίρ –Χίτο, ο 124^{ος} της γενιάς του. Ο αυτοκράτορας συνιστά ένα πρόσωπο ιερό που κανένας πολίτης δεν δύναται να αντικρύσει. Θεωρείται ότι δεν είναι θνητός, αλλά μια αφηρημένη έννοια, ένα σύμβολο που χαρακτηρίζεται από ουσία και δύναμη, ένας αληθινός *Τενσί* (γιος του ουρανού).¹³³ Ο περίφημος πρωθυπουργός της Ιαπωνίας, ο Ίτο, έγραφε τα εξής τρομερά λόγια: «Ο θρόνος θεμελιώθηκε τη στιγμή που ο ουρανός χωρίστηκε από τη γη. Ο αυτοκράτορας είναι ο γιός του ουρανού. Είναι θεός, είναι ιερός. Όλοι έχουν χρέος να τον προσκυνούν, είναι απαραβίαστος».¹³⁴

Επιπλέον, ο Καζαντζάκης ήρθε σε επαφή με ένα ακόμη είδος του ιαπωνικού θεάτρου, το *Καμπούκι*. Η τέχνη αυτή γεννήθηκε το 1600 στο Κιότο, όταν μια ιερή χορεύτρια σιντοϊκού ναού, η Ο-Κούνι, άρχισε να ψάλλει θρησκευτικά τραγούδια σε

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 121.

¹³¹ Χριστίνα Μαλιαρίτη, ό.π.,

<https://wordpress64426.wordpress.com/2020/05/25/%ce%b4%ce%b9%ce%b1%ce%b2%ce%ac%ce%b6%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%cf%84%ce%b1%ce%be%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%8d%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%ce%b9%ce%b1%cf%80%cf%89%ce%bd%ce%af%ce%b1-%cf%84%ce%bf/>

¹³² Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 125.

¹³³ Στο ίδιο, σ. 126.

¹³⁴ Το ίδιο.

μια λαϊκή πλατεία, κρατώντας ένα κουδούνι. Η Ο-Κούνι μαζί με τον σύντροφό της και άλλες χορεύτριες αποφάσισαν να ενωθούν σε σταθερό θίασο και να ιδρύσουν σκηνή. Τη πρώτη τους σκηνή οργάνωσαν στην κοίτη του ποταμού Κάμο, ξεκινώντας να δίνουν παραστάσεις-χορούς με συνοδεία από τύμπανα και φλογέρες.¹³⁵ Η εξάπλωση του θιάσου ήταν μεγάλη και γρήγορη, καθώς έρχονταν άνθρωποι από πολλές πολιτείες για να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να θεσπιστούν και άλλες σκηνές και να αρχίσουν οι περιοδείες, όμως το θέατρο προκάλεσε πολλά σκάνδαλα. Έτσι, το 1629 εκδόθηκε διαταγή που απαγόρευσε στις γυναίκες να ανεβαίνουν στην σκηνή για λόγους δημόσιας ηθικής. Η διαταγή αυτή επέφερε τη δημιουργία σχολών που θα δίδασκαν στους άνδρες να υποδύονται γυναικείους ρόλους, καθώς και να μαθαίνουν να ντύνονται και να κινούνται σαν γυναίκες. Οι άντρες που έπαιζαν γυναικείους ρόλους λέγονταν *Ονναγκάτα*, ωστόσο πολλές φορές την γυναικεία συμπεριφορά υιοθετούσαν και στην ιδιωτική τους ζωή. Το *Καμπούκι* έγινε ένας ζωντανός οργανισμός, ο οποίος είχε την ανάγκη σταδιακά να εξελίσσεται: γι' αυτό τον λόγο αφομοίωνε στοιχεία συχνά από άλλα είδη θεάτρου. Παραδείγματος χάριν, από το ξακουστό κουκλοθέατρο *Μπουνρακού* της Οζάκα προσέλαβε τη βεβιασμένη, μονοκόμματη κίνηση.¹³⁶ Οι ηθοποιοί του *Καμπούκι* θεωρούνταν οι χαμερπείς πολίτες της κοινωνίας, οι οποίοι είτε ήταν ζητιάνοι, είτε γενικότερα άνθρωποι του περιθωρίου. Στις απογραφές του πληθυσμού για εκείνους χρησιμοποιούσαν ειδικούς αριθμούς που είχαν και για τα ζώα. Εντούτοις, το 1868, όταν ο αυτοκράτορας Meiji δέχθηκε να παρακολουθήσει μια παράσταση του *Καμπούκι*, η θέση του ηθοποιού αποκαταστάθηκε και επιβλήθηκε ισότητα σε όλους τους ηθοποιούς. Ας σημειωθεί ακόμη ότι το επάγγελμα του ηθοποιού ήταν κληρονομικό, έτσι οι γιοι διαδέχονταν τους πατέρες τους, δημιουργώντας ολόκληρες δυναστείες.¹³⁷

Μετά το θέατρο *Καμπούκι*, ο Καζαντζάκης ήλθε σε επαφή με την ιαπωνική τέχνη. Η τέχνη των Ιαπώνων είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την φύση. Πιστεύουν ότι στηρίζει και συμπληρώνει τη φύση: μέσα από την πρώτη αναδύεται, λοιπόν, με μαεστρία η δεύτερη. Ο συγγραφέας εξηγεί ότι ο ιαπωνικός λαός καθορίζει την φύση και καθορίζεται από αυτήν, γεγονός το οποίο επαληθεύεται στην συμπεριφορά του, στο βάδισμά του και στον τρόπο οικοδόμησης ναών και οίκων. Κατά τις

¹³⁵ Στο ίδιο, σ. 129.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 130.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 131.

περιπλανήσεις του, ο ταξιδευτής λογοτέχνης διέκρινε έναν άλλο κόσμο πίσω από τις πρόδηλες ομορφίες της Ιαπωνίας, ο οποίος ανέπνεε στις τέχνες, τους ναούς και την ιαπωνική φύση.¹³⁸ Ο ίδιος τονίζει τα εξής: «Ξέρω τώρα πως κι η πιο μικρή κίνηση του Γιαπωνέζου είναι άρτια ρυθμισμένη με τη γυαλιστερή επιφάνεια του σιντοϊκού νερού που καθρεπτίζει τον κόσμο. Καταλαβαίνω τώρα γιατί ζωγραφίζουν έτσι οι Γιαπωνέζοι, γιατί αγαπούν τόσο τα λουλούδια και τα παιδιά, κι αρχίζω να μαντεύω τι σημασία έχει το χαμόγελο που μου φαινόταν ως τώρα ανεξιχνίαστο γύρα από τα γιαπωνέζικα χείλη».¹³⁹

2.6 Συμπεράσματα μετά την ολοκλήρωση της περιπλάνησης του συγγραφέα

Ο Καζαντζάκης, σε μια επιστολή προς τον Παντελή Πρεβελάκη, την οποία συνέταξε στις 21 Απριλίου του 1935 λίγο πριν αναχωρήσει για την Κίνα, επισημαίνει τα εξής: «οι ανθισμένες κερασιές, ο τεράστιος Βούδας στην Καμακούρα, που αναδύονταν, σαν Αφροδίτη, από τους άσπρους ανθούς, οι λοήσιμες νύχτες, το εξάισιο θέατρο του Kabuki-zakai του Νό, ζωγραφίες θείες σε παραβάν και σε τοίχους, ναοί κατακόκκινοι, γιομάτοι πορτοκάλια και μπανάνες στο Άγιο Βήμα, όλα αυτά τάραξαν την καρδιά μου».¹⁴⁰ Ολοκληρώνοντας την περιήγησή του στη μακρινή Βασίλισσα του Ειρηνικού διαχωρίζει, λοιπόν, τις χαρές (π.χ. Νάρα, Κιότο, αγάλματα, τραγωδίες Νό, πανέμορφους κήπους) από τις θλίψεις (π.χ. γυναίκες στα εργοστάσια, εργατικά γκέτο στην Οζάκα και το Τόκιο). Θεωρεί ότι η Ιαπωνία είναι η μοναδική χώρα που μπορεί να ανέλθει στο μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας, διότι οι Ιάπωνες επιζητούν την ωραιότητα, την απλότητα και τη χάρη, καλλιεργώντας μια στενή επαφή με την θρησκεία.¹⁴¹ Ωστόσο, την ταυτίζει και με την Σοβιετική Ρωσία. Η ταύτιση αυτή προκύπτει από την όμοια λατρεία της μηχανής, από το ίδιο συναίσθημα του κινδύνου που νιώθουν οι Ιάπωνες ότι ελλοχεύει πάντα και από το κοινό πάθος να φθάσουν και

¹³⁸ Χριστίνα Μαλιαρίτη, ό.π.,

<https://wordpress64426.wordpress.com/2020/05/25/%ce%b4%ce%b9%ce%b1%ce%b2%ce%ac%ce%b6%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%cf%84%ce%b1%ce%be%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%8d%ce%bf%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%ce%b9%ce%b1%cf%80%cf%89%ce%bd%ce%af%ce%b1-%cf%84%ce%bf/>

¹³⁹ Στο ίδιο, σ. 140.

¹⁴⁰ Νίκος Καζαντζάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., σ. 446.

¹⁴¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 150.

να υπερβούν τη Δύση.¹⁴² Επίσης, επιθυμούν να κατακτήσουν και να ελευθερώσουν ολόκληρη την Ασία. Ο συγγραφέας, βλέποντας μια νέα δύναμη να αναδύεται, εμμέσως διαβλέπει την είσοδο της Ιαπωνίας στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο έξι χρόνια αργότερα. Ο ίδιος γράφει: «Η νέα Ιαπωνία της δύναμης, με τις φάμπρικες και τα κανόνια, ξύπνησε και θεριεύει. Κι ο ήλιος πια που ανατέλνει στη σημαία της μοιάζει καταπληχτικά με διάπυρο μύδρο κανονιού».¹⁴³ Επιπλέον, επισημαίνει ότι εάν ποτέ υλοποιηθεί η ένωση της Ιαπωνίας με την Κίνα, θα μπορέσουν να λυτρωθούν και να συμπορεύονται μαζί, περιφρουρώντας η μία την άλλη και διαμορφώνοντας μια νέα Ανατολή, η οποία θα αντισταθεί στην ηθικο-πνευματική αποτελμάτωση του δυτικού πολιτισμού.¹⁴⁴

Ο Κρητικός συγγραφέας, λίγο πριν αφήσει την Ιαπωνία, μέσα στο τρένο για το επόμενο ταξίδι του προς την Κίνα, νιώθει να ξεδιπλώνεται στον νου του οτιδήποτε συνάντησε μέσα από την περιήγησή του σε αυτή τη χώρα. Όπως ο ίδιος σημειώνει: «Πλούτος πολύς, πλήθια παράταιρα στοιχεία, και δεν μπορούν να χωρέσουν σε μίαν αναρίθμητη μονάδα. Και ξάφνου η λύτρωση! Το περίγραμμα που ζητούσα, η απλή γραμμή που τα χωράει όλα, η σωτηρία».¹⁴⁵ Επίσης, υπογραμμίζει ότι η εικόνα της Ιαπωνίας είναι η μοναδική που προσεγγίζει την εικόνα της Ελλάδας. Το γεγονός αυτό οφείλεται στα εξής κοινά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα δύο κράτη: ακρογιάλια, ξανθές αμμουδιές, θάλασσα, βάρκες, βουνά. Στο βαγόνι του είδε τους Ιάπωνες συνεπιβάτες να κοιτάζουν με συγκίνηση το παράθυρο και να φωνάζουν «Φουζισάν». Έβλεπαν το άγιο βουνό και ιερό σύμβολο της χώρας, το Φούτζι, το οποίο ο συγγραφέας άφησε για το τέλος του ταξιδιού του και το οποίο καλλιέργησε στην ψυχή του το συναίσθημα της ελευθερίας και της ανώτατης ευτυχίας. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα παιδιά της Ιαπωνίας έχουν ζωγραφίσει στα τετράδια τους το Φούτζι και απ' αυτό μαθαίνουν να σχεδιάζουν στερεές απλές γραμμές προκειμένου να ενώνουν τη δύναμη με τη κομψότητα.¹⁴⁶ Πολλοί Ιάπωνες πιστεύουν ότι η καρδιά της Ιαπωνίας δεν είναι το άνθος της κερασιάς, αλλά το Φούτζι, το οποίο συνιστά μίαν άφθαρτη φωτιά, καλυμμένη με άβατα χιόνια.¹⁴⁷ Ο συγγραφέας, αντικρύζοντάς το, επαλήθευσε την ισχύ και την πυγμή της Ιαπωνίας, διαπιστώνοντας το εξής: «Μια χώρα που έχει

¹⁴² Στο ίδιο, σ. 151.

¹⁴³ Στο ίδιο, σ. 153.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 154.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 156.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 157.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 158.

ένα τέτοιο βουνό ανώτατο ρυθμιστή της ζωής της είναι σίγουρα μια μεγάλη χώρα που ενώνει τη δύναμη και τη χάρη, σιωπηλή, αποφασισμένη, επικίνδυνη».¹⁴⁸

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΤΑΞΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΑ

3.1 Εισαγωγή στην ιστορία και τη θρησκεία της Κίνας

Η Κίνα είναι μια τεράστια χώρα με μακραίωνη ιστορία, της οποίας η έκταση ισοδυναμεί με την έκταση ολόκληρης της Ευρώπης. Ως χώρα παρέμεινε επί μακρόν – και ίσως είναι ακόμη– σε κάποια απομόνωση που της δίνει τη δυνατότητα να διατηρήσει την ασφάλεια και την σταθερότητά της. Δεν είναι τυχαίο ότι σ’ αυτήν τη χώρα λίγα πράγματα αλλάζουν. Γι’ αυτόν τον λόγο οι Κινέζοι την ονόμασαν *Τιεν Χούα*, που σημαίνει «Κάτω από τους ουρανούς», ή *Σεζ-Χαϊ* που σημαίνει «Ανάμεσα στις τέσσερις θάλασσες».¹⁴⁹ Στο έδαφός της, το οποίο χαρακτηρίζεται από αφθονία, μπορεί κανείς να εντοπίσει όλους τους φανταστικούς τύπους που μπορούν να δώσουν η ένωση του ηλίου με την ομίχλη. Είναι μια χώρα πλούσια σε φυσικά κάλλη, αποτελείται από απόκρημνα βουνά, μεγαλοπρεπείς ποταμούς, καταρράκτες, εκτενή δάση και ερήμους. Ο καρποφόρος νότος της βρέχεται από τον ποταμό Γιανγκ-Τσε που έχει μήκος πέντε χιλιάδες χιλιόμετρα και ο βορράς της από τον Κίτρινο Ποταμό. Μέχρι σήμερα κανείς δεν γνωρίζει την ακριβή προέλευση των Κινέζων και την έγκυρη χρονολόγηση του πολιτισμού της χώρας.¹⁵⁰ Αναμφίβολα, πάντως, αυτός ο πολιτισμός πηγάζει από τα πλέον μυστήρια βάθη του χρόνου και της Ανατολής. Η φιλοσοφική αναζήτηση του απόλυτου, η υπέρτατη λεπτότητα του πνεύματος και η εμμονή στη μορφική τελειότητα, σε συνάρτηση με μια πολυτάραχη ιστορία, πλάθουν το πορτραίτο και την ψυχή μιας χώρας στην οποία «δεν βασιλεύει ποτέ ο ήλιος». Τα παραπάνω στοιχεία της προσφέρουν την ομόνοια στην μακρά πορεία χιλιάδων χρόνων.¹⁵¹ Η Κίνα, την περίοδο που την επισκέπτεται ο Νίκος Καζαντζάκης, χαρακτηρίζεται από ανισορροπία και εσωτερικές διαμάχες. Τον 20^ο αιώνα η χώρα

¹⁴⁸ Το ίδιο.

¹⁴⁹ Will Durant, *Ιστορία κ’ πολιτισμός της Κίνας*, μτφρ. Ανδρέας Φραγκιάς, Αθήνα, Εκλεκταί Σελίδες, 1955, σ. 11.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 11-13.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 1.

είναι υποχρεωμένη να πληρώσει υπέρογκες αποζημιώσεις προς τις ξένες δυνάμεις· έτσι αναγκάζεται να προσφύγει στον δανεισμό και να δεχθεί έλεγχο από τους Δυτικούς στα τελωνεία και στο μονοπώλιο του αλατιού, τους δύο βασικούς πόρους του κρατικού της προϋπολογισμού. Κυριαρχεί η ένδεια και ο διχασμός, πράγμα που σε έναν μεγάλο βαθμό οφείλεται στη διεφθαρμένη κυβερνώσα δυναστεία· ενώ δηλαδή, θα μπορούσαν οι κυβερνώντες να οδηγήσουν την χώρα στην εκβιομηχανοποίησή της και οι κάτοικοι να ξεφύγουν από τον εξαθλίωση και την υποδούλωση, την άφησαν «κρυμμένη» πίσω από τα τείχη της Απαγορευμένης Πόλης.¹⁵²

Ιδιαίτερα σημαντικό, επίσης, είναι το γεγονός ότι η θρησκεία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κινεζικής κοινωνίας. Η κοινωνία αυτή στηρίζεται σε μια μοναδική και παράξενη κράση θρησκείας, ηθικής και φιλοσοφίας. Κανένας λαός δεν συνδυάζει τόσες δεισιδαιμονίες με ορθολογισμό και ευσέβεια. Η θρησκεία των πρώτων κατοίκων της Κίνας συνέδεε την λατρεία των πνευμάτων, του ουρανού και του ήλιου με έναν σεβασμό γεμάτο ποίηση για την ευφορία της γης. Λάτρευαν τα δέντρα, τα βουνά, τον άνεμο, τους δράκους. Με άλλα λόγια, υφίστατο μια λατρεία που συμμετείχε στη μυστικιστική ανάμεσα στην επίγεια ζωή και τις δυνάμεις του ουρανού. Στις μεγάλες γιορτές οι αρχαίοι Κινέζοι τιμούσαν το θαύμα της ανάπτυξης και κάθε άνοιξη οι νεαρότεροι απ' αυτούς χόρευαν και έσμιγαν μέσα στα κτήματα για να δώσουν στη μητέρα γη το παράδειγμα της γονιμότητας. Στην πρωτόγονη αυτή θρησκεία του ουρανού και της γης εντοπίζονται τα δύο ημίσεια της μεγάλης κοσμικής οντότητας, τα οποία έχουν μεταξύ τους τις ίδιες σχέσεις που έχουν ο άνδρας και η γυναίκα, το Γιανγκ και το Γιν. Παράλληλα, η ουράνια τάξη και η ηθική συμπεριφορά της ανθρωπότητας θεωρούνται άρρηκτα συνδεδεμένα με τον αναγκαίο ρυθμό του σύμπαντος, το Τάο. Ο ανώτατος θεός είναι ο παντοδύναμος Ουρανός. Ωστόσο, με την προοδευτική εξάπλωση της φιλοσοφίας, μόνο ένα μέρος του πληθυσμού, έστω και διόλου ευκαταφρόνητο, έμεινε προσκολλημένο στην αντίληψη του προσωποποιημένου Ουρανού (π.χ. προσευχή στον Ρίεν), ενώ η αντίληψη του απρόσωπου ουρανού έγινε προνόμιο των πνευματικών ανθρώπων και αποτέλεσε την βάση της επίσημης θρησκείας. Από εκεί προέκυψαν τα δύο βασικά στοιχεία της ορθόδοξης κινεζικής θρησκείας: η παγκόσμια ξακουστή λατρεία των προγόνων και η

¹⁵² Θόδωρος Καρζής, *Ιστορία και πολιτισμός της Κίνας*, Αθήνα, Λιβάνη, 2000, σ. 155.

κομφουκιανή λατρεία του ουρανού και των μεγάλων ανθρώπων.¹⁵³ Ο κινεζικός λαός έκανε καθημερινά θυσίες για τις ψυχές των νεκρών και προσευχόταν στα πνεύματα, διότι πίστευε πως οι συγγενείς και οι πρόγονοι ζούσαν ακόμα σ' έναν απροσδιόριστο τόπο και μπορούσαν να τους βλάψουν ή να τους ευεργετήσουν.

Η θρησκεία που τελικά ενστερνίστηκαν οι σοφοί και το κράτος ήταν ευρύτερη και βαθύτερα συνδεδεμένη με την παραπάνω λαϊκή πίστη. Ο Κομφούκιος άρχισε σταδιακά να ανυψώνεται με αυτοκρατορικά διδάγματα στην πρώτη σειρά. Σε κάθε πόλη έχτισαν από έναν ναό για να τον τιμήσουν και συχνά ο αυτοκράτορας και οι κρατικοί υπάλληλοι προσέφεραν θυσίες στο πνεύμα και στη μνήμη του. Στα μάτια των λογίων δεν προοριζόταν για θεός, όμως για τον λαό ήταν ο αντικαταστάτης της θεότητας. Η κομφουκιανή πίστη επίσημα περιελάμβανε την αναγνώριση του *Σανγκ Τι*, της υπέρτατης δύναμης του κόσμου. Τούτη η θρησκεία ήταν απλή και ορθολογιστική, χωρίς να ικανοποιεί τη μεγάλη μάζα του κινεζικού λαού. Αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι οι θεωρίες της δεν επέτρεπαν την κυριαρχία της φαντασίας, δεν ανταποκρίνονταν στις προσδοκίες της ανθρωπότητας και δεν ενθάρρυναν τις δεισιδαιμονίες που κάνουν την καθημερινή ζωή εντονότερη. Η κινεζική ψυχή, κυρίως στο νότο, έτεινε προς τον μυστικισμό και δεν αποδεχόταν τον ψυχρό ορθολογισμό της κομφουκιανής θρησκείας, επιθυμώντας μια πίστη που θα έδινε στους ανθρώπους την παραμυθία της αιώνιας ζωής. Έπειτα, μερικοί λαϊκοί θεολόγοι άρχισαν να επηρεάζονται από τις συγκεχυμένες θεωρίες του Λάο Τσε. Ο Λάο Τσε και ο Τσουάγκ Τσε έβλεπαν τον Τάο σαν κανόνα ζωής και σαν μέσο για να βρει η κινεζική ψυχή την επί γης γαλήνη. Πολλοί άνθρωποι ισχυρίστηκαν ότι είχαν λάβει κατευθείαν απ' το χέρι του Λάο Τσε ένα ελιξίριο που εξασφάλιζε την αθανασία. Ο Λάο Τσε έγινε θεός και οι πιστοί του διατείνονταν πως είχε έρθει στον κόσμο γέρος και σοφός, αφού πρώτα πέρασε ογδόντα χρόνια μέσα στην κοιλιά της μητέρας του. Μέσα σε χίλια χρόνια ο Ταοϊσμός κατάφερε να συσπειρώσει εκατομμύρια οπαδούς. Τελικά, όμως, ηττήθηκε, όχι από τη λογική του Κομφούκιου, αλλά από μία νέα θρησκεία που είχε τα απαραίτητα εφόδια για να εμπνέει και να παρηγορεί τους θνητούς: τον Βουδισμό. Ο Βουδισμός, που ήρθε από τις Ινδίες και ξεκίνησε να διεισδύει στην Κίνα τον 1^ο αιώνα μ.Χ., δεν συνιστά μια σκοταδιστική θεωρία σαν τον Ταοϊσμό, ούτε μια ασκητική δοξασία, αλλά μια ζωντανή και χαρούμενη πίστη με θεότητες που έρχονται αρωγοί στον κάθε άνθρωπο και με έναν

¹⁵³ Will Durant, ό.π., σσ. 194-195.

ανθισμένο παράδεισο. Τέλος, η διδασκαλία του Βούδα κόμισε στην κινεζική κοινωνία καινούργιους θεούς, προσωποποιημένους και απρόσωπους, όπως τον Αμιτάμπχα που βασιλεύει στον παράδεισο και τον Κόναν Γιν, θεό στην αρχή και θεά (της συγχώρεσης) έπειτα.¹⁵⁴

3.2 Εισαγωγή στο κινεζικό θέατρο και στην τέχνη της ζωγραφικής

Το κινεζικό παραδοσιακό θέατρο, παρά τις διαφορές που εμφανίζει με το ιαπωνικό, διαθέτει κάποια κοινά χαρακτηριστικά μαζί του (π.χ. το στυλιζάρισμα, που βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση με τον ρεαλισμό του ιλουζιονιστικού θεάτρου της Δύσης). Ο βασικότερος εκπρόσωπος του κινεζικού θεάτρου είναι η περίφημη όπερα του Πεκίνου. Ωστόσο, μέχρι την εδραίωσή της μεσολάβησαν κάποια άλλα θεατρικά είδη, τα οποία κυριαρχούσαν για πολλούς αιώνες και συνιστούν τους προδρόμους της. Την αρχή του θεάτρου αυτού αποτέλεσαν οι προθεατρικές μορφές, οι οποίες εντοπίζονται σε θρησκευτικές τελετουργίες, με κύρια στοιχεία τον χορό και το τραγούδι, με στόχο τον κατευνασμό των θεών της βροχής και του ανέμου, έτσι ώστε να εξασφαλιστεί η ευφορία της γης και η επίτευξη στρατηγικών νικών. Ο χορός γινόταν ερασιτεχνικά από όλους τους κατοίκους, εντούτοις εμφανίστηκε ο Χορός των πνευμάτων, ο αυλικός χορός, στον οποίο συμμετείχαν επαγγελματίες ηθοποιοί και ο οποίος άκμασε την περίοδο 1766-1122 π.Χ. Τους επόμενους αιώνες, την συγκεκριμένη τέχνη μάθαιναν πολλοί άποροι άνθρωποι, ώστε να μπορούν να επιβιώνουν, διασκεδάζοντας τους ανώτατους άρχοντες. Ως πρώτος κινέζος ηθοποιός θεωρείται ο Yu Meng, ο τρελός του βασιλιά Chung (613-601 π.Χ.) στην αυτοκρατορία του Qiu. Έπειτα, την περίοδο 140-87 π.Χ. γεννήθηκε το θέατρο των σκιών. Οι φιγούρες κατασκευάζονταν από ξύλο, ύφασμα ή δέρμα. Χρησιμοποιούνταν λυχνάρια και κεριά για φωτισμό, ενώ ο χειριστής των φιγούρων τραγουδούσε και έπαιζε ρόλους. Επίσης, τον 3^ο και τον 10^ο αιώνα αναπτύχθηκε τον *canjunxi* (έργο του οργανωτή των αυτοκρατορικών διασκεδάσεων), ένα απολαυστικό παιχνίδι διαλόγων.¹⁵⁵

Το δράμα θεωρήθηκε πρωταρχικό χαρακτηριστικό του κινεζικού θεάτρου, ωστόσο διαφοροποιείται σε κάποια στοιχεία, ανάλογα με το γεωγραφικό τμήμα της χώρας. Το βόρειο δράμα άκμασε την περίοδο 1234-1300 και ξεκίνησε από την

¹⁵⁴ Will Durant, ό.π., σσ. 196-197.

¹⁵⁵ Μπάμπης Δερμιτζάκης, *Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας*, Κέρκυρα, εκδόσεις ΑΛΔΕ, 2010, σσ. 87-89.

περιοχή Tatu (Πεκίνο). Βασικός εκπρόσωπός του υπήρξε ο διάσημος δραματουργός Guan Hanqing, ο οποίος έγραψε 65 έργα και επονομάστηκε Αισχύλος της Κίνας.¹⁵⁶ Ενώσω το βόρειο δράμα άρχισε να περιθωριοποιείται, το νότιο αναπτυσσόταν με γοργούς ρυθμούς, προκειμένου να κυριαρχήσει από τον 16^ο αιώνα και εξής. Το νότιο δράμα διέθετε περισσότερες πράξεις σε σχέση με το βόρειο και είναι απόρροια του *Chu Kung Tiao* (πρόκειται για αφηγηματικό είδος, σύμφωνα με το οποίο μια ιστορία άδεται σε έναν ανυπολόγιστο αριθμό μελωδιών). Η γλώσσα του δράματος αυτού είναι λόγια, ενώ στο βόρειο παρατηρείται μεγάλη ποικιλία λαϊκότροπων εκφράσεων.¹⁵⁷ Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα γεννήθηκε η Όπερα του Πεκίνου μέσα από τους εξής τέσσερις θιάσους της επαρχίας Anhui: 1) *sanqing* (τρεις χαρές) 2) *sixi* (τέσσερις χαρές), 3) *hechun* (αρμονία της άνοιξης) και 4) *chuntai* (ανοιξιάτικη σκηνή).¹⁵⁸ Η Όπερα του Πεκίνου αποτελεί τη συνισταμένη του κλασικού κινεζικού θεάτρου. Σε αυτήν αναδεικνύονται περισσότερο οι εκτελεστές της, δηλαδή οι ηθοποιοί, οι ακροβάτες, οι τραγουδιστές και οι χορευτές, παρά οι θεατρικοί συγγραφείς, διότι τα έργα είναι συγχωνεύσεις και διασκευές δημιουργιών. Οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες ή ζωγράφιζαν τα πρόσωπά τους όπως τα πρόσωπα των ηρώων που υποδύονταν. Πριν από το ξεκίνημα της παράστασης συστήνονταν στους θεατές, προκειμένου να τους δείξουν την ψυχολογική και κοινωνική τους τοποθέτηση στο πλαίσιο του έργου. Επιπλέον, χρησιμοποιούνταν έγχορδα, πνευστά, τύμπανα και κύμβαλα, δημιουργώντας μια θορυβώδη και πλούσια μουσική συνοδεία. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι οι ακροβάτες συμμετείχαν στην αναπαράσταση μαχών και μονομαχιών, οι οποίες φανερώνονται μέσα από ένα καλλιτεχνικό άθυρμα σημαιών μαζί με πυροτεχνήματα και κρότους. Όταν πρωτοεμφανίστηκε αυτό το είδος, υπήρξε μια φανερή επιφύλαξη από πολλούς λόγιους της εποχής, καθώς θεωρούσαν ότι ήταν ένα επιλήψιμο είδος τέχνης: γι' αυτόν τον λόγο τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν άντρες. Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου αυτή η πρακτική αποδυναμώθηκε και οι γυναίκες διέπρεψαν πάνω στη σκηνή, συστήνοντας αποκλειστικά γυναικείους θιάσους.¹⁵⁹

Μια άλλη εντυπωσιακή τέχνη, η οποία χαρακτηρίζει την κινεζική κοινωνία, είναι η τέχνη της ζωγραφικής. Οι ρίζες της, χαμένες στα βάθη των αιώνων, ανιχνεύονται περίπου 4.000-6.000 χρόνια πριν. Η τέχνη αυτή κάνει την πρώτη

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 98.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 107.

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σσ. 124-125.

¹⁵⁹ Θόδωρος Καρζής, ό.π., σ. 377.

εμφάνισή της με μορφή γεωμετρικών σχημάτων πάνω σε πήλινα αγγεία. Ασφαλώς, ορόσημο για την άνθηση της κινεζικής ζωγραφικής αποτέλεσε η ανακάλυψη της γραφής.¹⁶⁰ Οι ζωγράφοι της Κίνας δεν εργάζονταν πάνω σε ύφασμα, αλλά σε μετάξι, με εξαίρεση την περίοδο που επικρατούσε η βουδιστική επιρροή, οπότε και ζωγράφιζαν τοιχογραφίες. Η τεχνική αυτή μας δίνει την εντύπωση του υπερβολικά λεπτού και ελαφριού. Τα περισσότερα έργα είναι ακουαρέλες, ενώ τα δυνατά και ζεστά χρώματα που χαρακτηρίζουν την ευρωπαϊκή ζωγραφική απουσιάζουν. Ως πρώτος δημιουργός της Κίνας θεωρείται η Λεϊ, αδελφή του άγιου αυτοκράτορα Σουν.¹⁶¹ Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι ήδη από το πρώτο μισό του 6^{ου} αιώνα η κινεζική ζωγραφική θέσπισε την φόρμα της, η οποία βασιζόταν στις εξής κύριες αρχές του ακαδημαϊκού ζωγράφου Χσίε Χο: «1) ο πίνακας πρέπει να είναι εμποτισμένος από ουσιαστικό δυναμισμό και πραγματική αίσθηση της ζωής, 2) ο πίνακας πρέπει ν' αντικατοπτρίζει το αντικείμενο με πιστότητα, 3) ο ζωγράφος οφείλει να ξεκινάει τον πίνακα με μια προσχεδιασμένη τοποθέτηση των στοιχείων του».¹⁶² Πάντως, ορισμένα πρωταρχικά χαρακτηριστικά διακρίνουν την κινεζική από τις υπόλοιπες σχολές ζωγραφικής. Αρχικά, οι Κινέζοι ζωγράφοι δούλευαν σε ρόλους ή τελάρα, περιφρονώντας την προοπτική και τη σκιά. Για εκείνους το παν ήταν η μορφή, την οποία προσπαθούσαν να πετύχουν όχι με τη λάμψη ή τη θερμότητα του χρώματος, αλλά με τον ρυθμό και την ακρίβεια της γραμμής. Η κινεζική ζωγραφική δεν επέδειξε κανένα ενδιαφέρον για τον ρεαλισμό. Επιθυμούσε περισσότερο να υποβάλει παρά να περιγράψει, αφήνοντας την αλήθεια για την επιστήμη και τιμώντας την ομορφιά. Οι εκπρόσωποί της, μέσα από τα έργα τους, εκδήλωναν την ειλικρινή αγάπη τους για την φύση. Το αίσθημα αυτό είχε διδάξει πρώτος ο Ταοϊσμός και είχε ενδυναμώσει στη συνέχεια ο Βουδισμός, με την πεποίθηση ότι στην πορεία της ζωής άνθρωπος και φύση ταυτίζονται.¹⁶³ Όπως στην κινεζική θρησκεία που χωρίζεται σε δύο κόσμους, τον Κομφουκιανισμό και τον Βουδισμό, έτσι και στην ζωγραφική οι καλλιτέχνες του βορρά αφοσιώθηκαν στην απλότητα και στη μετριοπάθεια του κλασικισμού, ενώ οι ζωγράφοι του νότου μετέφεραν τη φαντασία και το συναίσθημά τους στο χρώμα και τη μορφή.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σσ. 377-378.

¹⁶¹ Will Durant, ό.π., σσ. 154-156.

¹⁶² Θόδωρος Καρζής, ό.π., σσ. 381-382.

¹⁶³ Will Durant, ό.π., σσ. 163-164.

3.3 Περιήγηση στο Ουράνιο Βασίλειο

Ο Καζαντζάκης, ταξιδεύοντας στη Κίνα, την «χελώνα των εθνών»,¹⁶⁴ όπως την αποκαλεί, καθίσταται αυτόπτης μάρτυρας σημαντικών γεγονότων. Έρχεται σε επαφή με ανθρώπους που βρίσκονται στο κέντρο των εξελίξεων και αποτυπώνει τις πνευματικές αναζητήσεις και τις ιδεολογικές ζυμώσεις της εποχής. Παράλληλα, όμως, έρχεται αντιμέτωπος και με τις δικές του ανησυχίες, τις ιδιαίτερες πνευματικές του ανάγκες, τις εσωτερικές του διαμάχες και αντιφάσεις.¹⁶⁵ Υπογραμμίζει το εξής στο μυθιστόρημα *Ο Βραχόκηπος*: «Δεν το ξέρετε πως δεν κάνουμε άλλο ταξίδι παρά γύρω στην ψυχή μας; Το πολύ-πολύ, μέσα στην ψυχή μας. Δεν βρίσκουμε στην άλλη άκρη του κόσμου, στις πιο εξωτικές χώρες, παρά την ίδια μας την εικόνα».¹⁶⁶ Ο συγγραφέας, φτάνοντας στην Κίνα, αντικρύζει ένα κοινωνικό χάος. Εντοπίζει μια σύγκρουση ανάμεσα στις εντόπιες και τις ξένες δυνάμεις. Ήταν μια εποχή στην οποία αρχαίος κόσμος κατέρρεε και ο καινούργιος μαχόταν να πάρει τη θέση του. Επίσης, ο Καζαντζάκης παρατηρεί ότι οι στρατηγοί περνούσαν από το ένα στρατόπεδο στο άλλο έναντι χρηματισμού αμερικάνικων δολαρίων, ιαπωνικών γεν, ρωσικών ρουβλιών και αγγλικών λιρών. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι επισκέφθηκε την Κίνα για δεύτερη φορά το 1957, έτσι ώστε να μπορέσει να αφουγκραστεί και να διηγηθεί τις μεγάλες και βαθιές μεταρρυθμίσεις που είχαν συντελεστεί μετά την ανάληψη της εξουσίας από τους κομμουνιστές. Αξιοσημείωτη είναι η αγάπη και ο σεβασμός του προς την Κίνα, αισθήματα τα οποία επιβεβαιώνονται όταν αναφέρεται στην ένδεια και τις αδυναμίες της χώρας με λατρεία και όχι με υποτίμηση, σαν να επιθυμεί να απομακρύνει το κακό.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι ο Καζαντζάκης πίστευε πως η Κίνα είναι το ιδανικό μέρος για να καταπραϊνθούν οι πνευματικές του ανησυχίες. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η Κίνα για μένα είναι ένα καινούργιο λιβάδι όπου θα βοσκίσουν οι πέντε μου αίστησες».¹⁶⁷ Μπαίνοντας στα παράλια της χώρας βλέπει την απέραντη «Κινεζική πεδιάδα»,¹⁶⁸ η οποία έχει έκταση χίλια χιλιόμετρα μήκος και πεντακόσια χιλιόμετρα πλάτος, θρέφοντας 250 εκατομμύρια ανθρώπους. Διαβαίνοντας τα εδάφη της, θαμπώνεται από την αίγλη των τεράστιων βουνών και των χιονισμένων

¹⁶⁴ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 167.

¹⁶⁵ Έλενα Αβραμίδου, ό.π., σ. 18.

¹⁶⁶ Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Βραχόκηπος*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκης, 2010, σ. 69.

¹⁶⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 168.

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 169.

Ιμαλαίων. Ανάμεσα στα βουνά κυλούν τρεις πελώριοι ποταμοί: ο Κίτρινος, ο Γαλάζιος και ο Σι-Γιάγκ. Έπειτα, ο συγγραφέας αντικρύζει το κολοσσιαίο και μακρύ Σινικό τείχος, το οποίο έχει δέκα μέτρα ύψος και προασπίζει τα σύνορα της χώρας. Το μνημείο έχει κοινωνική και πολιτισμική αξία, διότι συμβολίζει την δύναμη του κινεζικού λαού. Ωστόσο, παρά το κάλλος της κινεζικής φύσης, ο ίδιος διέκρινε αμέσως ότι η χώρα βρισκόταν σε πολιτική και κοινωνική ανισορροπία, διότι έννοιες όπως πατρίδα, γλώσσα, ταυτότητα και θρησκεία είχαν διαστρεβλωθεί. Γι' αυτό και αναφέρει ότι «ο κάθε Κινέζος έχει μέσα στο κίτρινο στήθος του πλήθος ψυχές. Βαρβαρότητα και ραφιναρισμένη παρακμή, γεροντικό ξεμώραμα και πρωτόγονη τραχύτητα, αθεΐα και μυστηριώδεις πολύπλοκες θρησκευτικές έγνοιες».¹⁶⁹ Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι ο μεταξοσκώληκας αποτελεί το αληθινό σύμβολο της χώρας. Όπως αυτό το τεράστιο σκουλήκι στέκεται πάνω στα φύλλα, λερώνει και τρώει και ξαφνικά το φαγητό μετατρέπεται σε μετάξι, έτσι και το κινεζικό πνεύμα αναδύεται άτρωτο μέσα από τη λάσπη, την νόσο και την πενία.¹⁷⁰

Εισερχόμενος στο λιμάνι του Πεκίνου στο Τσίεν-Τσίν, ο Κρητικός συγγραφέας διαπίστωσε τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης των Κινέζων. Οι κάτοικοι έμεναν σε χαμόσπιτα πάνω σε λασπωμένους ποταμούς, ενώ οι γυναίκες, φορώντας ανδρικά ρούχα, προσπαθούσαν μέσα στη λάσπη να θρέψουν τις οικογένειές τους, τα παιδιά τους που υποσιτίζονταν. Εντούτοις, έμεινε έκπληκτος από την καθαρότητα του πνεύματος που χαρακτηρίζει τον κινεζικό λαό, παρά τις αντίξοες πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές καταστάσεις οι οποίες επικρατούσαν εκείνη την περίοδο. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο πλέον κυρίαρχο στοιχείο της πανάρχαιας κινεζικής σοφίας: ο λαός πρέπει να προσαρμόζει τον βίο του και να ακολουθεί τον ρυθμό των πραγμάτων, την ζωή.¹⁷¹ Η δύναμη του Τάο, της αρχέγονης θείας ουσίας βρίσκεται παντού, είναι ικανή να θεραπεύσει τα πάντα και εντοπίζεται στην καρδιά του κινεζικού λαού.¹⁷² Για τον Καζαντζάκη, το Πεκίνο είναι η ομορφότερη πολιτεία του κόσμου και εντός του υπάρχουν τρεις πολιτείες: η κινεζική, η τατάρικη και η αυτοκρατορική.¹⁷³ Φτάνοντας στην είσοδο της πρωτεύουσας της Κίνας, ο συγγραφέας διέκρινε τα γιγάντια τείχη και τους μισογκρεμισμένους πύργους της, οι θύρες των οποίων είχαν πάνω κεφάλια από ταύρο, ώστε τα κέρατα τους να απωθούν τα κακά

¹⁶⁹ Το ίδιο.

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 170.

¹⁷¹ Έλενα Αβραμίδου, ό.π., σ. 19.

¹⁷² Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, ό.π., σ. 171.

¹⁷³ Στο ίδιο, σ. 173.

πνεύματα.¹⁷⁴ Όταν έφθασε στο κέντρο της πολιτείας, ένωσε την κοινωνική σημαμία που ταλάνιζε ολόκληρο το κινεζικό βασίλειο, υπογραμμίζοντας το εξής: «Μπαίνει στο λαρύγγι σου και στα πνεμόνια σου η σαπημένη σάρκα της Κίνας. Κι όταν περάσαμε την καστρόπορτα και χωρίσαμε όλοι, άνθρωποι και ζώα, και πήρε ο καθένας το δρόμο του, ένα άλλο εξωτικό όραμα γιόμωσε τ' αυτιά μου, τα μάτια μου και τα ρουθούνια μου: το Πεκίνο».¹⁷⁵ Η πόλη αποτελούνταν από πλατιούς δρόμους, σοκάκια, χαμηλά σπίτια και εργοστάσια σιδήρου και μπρούτζου. Οι δρόμοι της ήταν πλημμυρισμένοι από δίτροχα αμάξια και κουλήδες που έτρεχαν λαχανιασμένοι μέσα στη λάσπη. Στην αγορά της πόλης ο Καζαντζάκης βρήκε καταστήματα που πωλούσαν μουχλιασμένα λαχανικά και φρούτα, μεταξωτά φανάρια, βεντάλιες, πράσινα πετράδια και μαγικά βοτάνια.¹⁷⁶

Στη συνέχεια της περιήγησής του στο Πεκίνο, ο ταξιδιωτικός συγγραφέας επισκέφθηκε την περίφημη Απαγορευμένη Πολιτεία. Η καστρόπορτά της ήταν διάπλατα ανοιχτή και μια ατέλειωτη ομορφιά ξεχύθηκε μπροστά στα μάτια του. Η Απαγορευμένη Πόλη αποτελούνταν από μαρμάρινες σκάλες, αγάλματα λιονταριών και μακροπόδαρων πελαργών από μπρούτζο, ολόχρυσα παλάτια, πανύψηλες ξεχαρβαλωμένες πόρτες, πάνω στις οποίες είναι τρεις καθιερωμένες λέξεις: «Τάι-Χού-Μεν»,¹⁷⁷ δηλαδή μεγάλη ευτυχισμένη θύρα. Στο εσωτερικό της υπήρχαν γελώνες από μάρμαρο, ένας αυτοκρατορικός δράκος, ένας φοινικάς και το *φέγκ*, το οποίο συμβόλιζε την αυτοκράτειρα. Ακόμη, το παλάτι του αυτοκράτορα ήταν περικυκλωμένο από ψηλά κόκκινα γιασεμί και πάνω στους τοίχους του φανερώνονται τεράστια ιερογλυφικά γράμματα. Ωστόσο, παρά τα σπουδαία μνημεία που είδε σε αυτήν την πολιτεία, αντιλήφθηκε ότι ο χώρος είχε εγκαταλειφθεί, διότι οι ξακουστοί κήποι της είχαν μαραθεί, τα γιασεμί και τα χρυσάνθεμα είχαν εξαφανιστεί, οι αυτοκρατορικές αίθουσες ήταν άδειες και οι τοίχοι της ήταν γκρεμισμένοι.¹⁷⁸ Μέσα σε αυτήν την πολιτεία υπήρχε ο ναός του Ουρανού, όπου ο αυτοκράτορας μια φορά τον χρόνο προσέφερε θυσίες στους προγόνους του, επειδή θεωρείτο γιος του Ουρανού και επειδή ένιωθε ότι έφερε μείζονα ευθύνη απέναντι στους ανθρώπους.¹⁷⁹ Ο αυτοκράτορας αποτελούσε για τον κινεζικό λαό ένα σημαντικό και ιερό σύμβολο,

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 174.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 175.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 176.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 178.

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 179.

¹⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 181.

γι' αυτόν τον λόγο δεν είχε την δυνατότητα να έρθει σε επαφή μαζί του. Ζούσε απομονωμένος στο παλάτι του μέσα στην Απαγορευμένη Πόλη, ακολουθώντας ένα αυστηρό πρωτόκολλο (π.χ. την άνοιξη έπρεπε να μένει στο ανατολικό παλάτι, φορώντας πράσινα ρούχα και το καλοκαίρι όφειλε να μένει στο νότιο παλάτι, ντυμένος με κόκκινα ρούχα). Επιπλέον, οι ευθύνες του θεωρούνταν υπεράνθρωπες, καθώς μεσολαβούσε ανάμεσα στον λαό και τον ουρανό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα όλες οι επιτυχίες και οι αποτυχίες του έθνους να αποδίδονται σ' εκείνον. Οι Κινέζοι πιστεύουν ότι ο αυτοκράτορας αποτελεί μια μήτρα μυστικών δυνάμεων, τις οποίες αξιοποιεί πάνω στην χώρα, ώστε να φέρει καλές σοδιές, ειρήνη και υγεία.¹⁸⁰ Στην προοπτική αυτή, ο χαρακτήρας του μεγαλειότατου επιβάλλεται να διακατέχεται από πέντε ανώτατες αρετές: τη δικαιοσύνη, τη γενναιοδωρία, την προσήνεια, την σύνεση και την πίστη στο καθήκον.¹⁸¹

Ο Καζαντζάκης, κατά τη διάρκεια της περιήγησής του, άρχισε να αντιλαμβάνεται την γιγαντιαία αξία του κινεζικού πολιτισμού. Η ζωγραφική, η γλυπτική, η ποίηση, η κοινωνική ευγένεια, η αγάπη του άνθους και της γυναίκας αποτελούν βασικά γνωρίσματά του. Ο συγγραφέας ξεχώρισε, επίσης, την σοφή και πολύπλοκη μαγειρική, ως την σπουδαιότερη τέχνη των Κινέζων. Ο ίδιος σημειώνει την εξής παρομοίωση: «Όπως στην καλλιτεχνική δημιουργία το αρχικό συναίσθημα μετουσιώνεται μέσα στο μυαλό του δημιουργού και βγαίνει το έργο της τέχνης, όμοια και τα πρώτα υλικά αλλάζουν όψη κι ουσία περνώντας από τα πάνσοφα κίτρινα δάχτυλα του Κινέζου μάγερ». ¹⁸² Επιπλέον, πρωταρχικό ρόλο στην καθημερινότητα των Κινέζων κατέχουν οι καρπουζόσποροι, εφόσον τους διδάσκουν να έχουν υπομονή και να εκτελούν για μεγάλο χρονικό διάστημα ομοιόμορφες κινήσεις, ώστε να γαληνεύουν τα νεύρα. Ο Καζαντζάκης μάς πληροφορεί μάλιστα οι κάτοικοι των επαρχιακών πόλεων χαρίζουν τα καρπούζια που παράγουν, για να τους δώσουν πίσω τους σπόρους.¹⁸³

Στην κινεζική γλώσσα υφίσταντο 135 κινέζικα ιδεογράμματα που γράφονται με τη ρίζα «γυναίκα»¹⁸⁴. Η ρίζα αυτή συνδέεται με τη ρίζα «ασπίδα» που σημαίνει ατιμία, εάν όμως επαναληφθεί τρεις φορές σημαίνει μοιχεία. Οι Κινέζοι θεωρούν ότι η γυναίκα είναι μια σκοτεινή και μυστηριώδης δολοφόνος ανδρών. Ο Καζαντζάκης,

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 182.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 183.

¹⁸² Στο ίδιο, σ. 184.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 186.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 189.

περπατώντας σε έναν δρόμο του Πεκίνου, παρατήρησε μια γυναίκα, η οποία είχε ανέβει στη στέγη του σπιτιού της και δεν σταματούσε να υβρίζει και να χειρονομεί. Έτσι, πληροφορήθηκε ότι οι ψυχές των γυναικών της Κίνας κυριεύονται από τη νόσο της λύσσας.¹⁸⁵ Η καθημερινότητα των γυναικών σχετίζεται με την οικιακή ζωή και έχουν έναν ήσσοнос σημασίας ρόλο στην κινεζική κοινωνία. Παρ' όλα αυτά, ξεχωρίζουν για κάποια όμορφα χαρακτηριστικά στην εμφάνιση τους, όπως είναι τα μακριά φρύδια, τα λεπτά ματιά και τα μακριά πόδια. Η εντονότερη ερωτική επιθυμία των Κινέζων είναι το γυναικείο πόδι. Έτσι, για πολλούς αιώνες, οι γυναίκες σε νεαρή ηλικία άρχισαν να τυλίγουν τα πόδια τους από φιλαρέσκεια, για να μην μεγαλώνουν.¹⁸⁶ Στο πλαίσιο αυτό, και πάντα σύμφωνα με τις γνωστές πεποιθήσεις του περί αναγκαιότητας κατανίκησης της σάρκας από το πνεύμα, ο συγγραφέας συμπεραίνει πως στην Κίνα η ηδονή είναι μια πρωτόγονη, ανελέητη πάλη και αντανakλά το μίσος δύο μεγάλων εχθρικών δυνάμεων που δημιουργούν και διαλύουν τον κόσμο: ο άνδρας που επιθυμεί να σηκωθεί πάνω στη γη και η γυναίκα που τον τυλίγει και τον ρίχνει στο χώμα.¹⁸⁷ Όπως επισημαίνει: «Η Κίρκη σίγουρα θα ήταν Κινέζα. Όλες οι άσπρες Σειρήνες πόσο φαίνονται αφελείς κι ακίντνες, πρωτόβγαλτες, αγράμματες στον έρωτα».¹⁸⁸

Συνεχίζοντας για αρκετές μέρες την περιήγησή του, ο συγγραφέας εντόπισε πολλές προκαταλήψεις του κινεζικού λαού. Αρχικά, οι Κινέζοι φοβούνται τη βροχή, διότι πιστεύουν πως όταν βρέχει ενώνονται ο Ουρανός με τη Γη. Το αρσενικό στοιχείο (*Γιανγκ*) και το θηλυκό (*Γιν*) σμίγουν και η έξοδος των πολιτών από την οικία τους συνιστά ιεροσυλία, γιατί πιστεύεται ότι τα αρχέτυπα του κόσμου εισβάλλουν ανάμεσα στο ανδρόγυνο. Η καθημερινή ζωή των Κινέζων ήταν ένα μαρτύριο, επειδή ένιωθαν ότι φοβέρες αόρατες δυνάμεις τους περικύκλωναν και τους παρακολουθούσαν (π.χ. εάν ένας κόκορας κράζει στη στέγη του τότε το σπίτι θα καεί και εάν σκύλος με άσπρη ουρά εισέλθει σε μια οικία, τότε κάποιος από την οικογένεια θα πεθάνει). Αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση του κινεζικού λαού με το θεό είναι σχέση συναλλαγής, δηλαδή αποτελεί μια σχέση δούνα και λαβείν. Με άλλα λόγια, οι πολίτες προσφέρουν θυσίες, χτίζουν ναούς και προσεύχονται, όμως απαιτούν οι θεοί να τους βοηθούν στις εργασίες τους. Ο Κομφούκιος δίδασκε ότι

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 190.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 191.

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 192.

¹⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 193.

είναι συνετό να προσφέρουν θυσίες στους θεούς σαν να είναι παρόντες.¹⁸⁹ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Καζαντζάκη, οι δύο βασικότερες προλήψεις που επηρεάζουν τις χαρές, τις θλίψεις και τις εργασίες των Κινέζων είναι το *Φόγκ-Τσουέ* και ο Δράκος.¹⁹⁰ Από τη μια πλευρά, το *Φόγκ* είναι ο άνεμος (αόρατο) και το *Τσουέ* είναι το ύδωρ (ορατό): ο αέρας και το νερό φέρνουν την καλή ή την κακή τύχη και οι Κινέζοι αγωνιούν για το τι οφείλουν να κάνουν, ώστε να έχουν καλή τύχη. Από την άλλη, ο Δράκος είναι το άλλο φόβητρο της Κίνας. Στο Πεκίνο, όπου κι αν στρεφόταν το βλέμμα του συγγραφέα, έβλεπε σε σημαίες, σε πόρτες, σε ζωγραφιές, αυτό το φανταστικό τέρας:¹⁹¹ ο Δράκος δεν έχει φτερά, αλλά μπορεί να πετάξει στα σύννεφα, συμβολίζοντας καθετί υψηλό: το βουνό, το μεγάλο δέντρο και τον αυτοκράτορα: αποτελεί το σύμβολο της δύναμης, καθώς όλα τα φυσικά φαινόμενα πηγάζουν από εκείνον.¹⁹²

Επιπλέον, ο Καζαντζάκης συνομιλώντας με έναν Γερμανό καθηγητή του Πανεπιστημίου του Πεκίνου, έμαθε ότι οι Κινέζοι δεν φοβούνται τον θάνατο, αλλά τους νεκρούς. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Κινέζος μετά τον θάνατό του αποκτά τέτοια δύναμη που όλοι του οι συγγενείς τον φοβούνται σαν να είναι δαίμονας ή θεός.¹⁹³ Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει το εξής: «Μήτε Βούδας Μήτε Κομφούκιος Μήτε Τάο. Ο αληθινός θεός της Κίνας είναι ένας: ο Πρόγονος. Η λατρεία των Προγόνων, αυτή είναι η παμπάλαιη θρησκεία του Κινέζου. Ο άνθρωπος που κατεβαίνει στη γη αποχτάει επικίντυνες δυνάμεις και πρέπει να τον καλοπιιάσουμε για να μη μας εξοντώσει».¹⁹⁴

Τέλος, το μεγαλύτερο λάφυρο που προσκόμισε ο συγγραφέας από το ταξίδι του στην Κίνα ήταν ο αλαβάστρινος Βούδας τον οποίο είδε σ' έναν ναό του Πεκίνου. Αν και στην πόλη επικρατούσαν οι άγριες φωνές και η δυσοσμία, μέσα στον ναό κυριαρχούσαν η σιγή και ευοσμία. Στο βάθος του, στο άνθος της νιότης του με χαμόγελο και ενδεδυμένος με βυσσινί χιτώνα, καθόταν ο Βούδας. Το άγαλμα του Βούδα προσέφερε στον συγγραφέα τη λύτρωση, την ελευθερία από τον ίδιο του τον εαυτό.¹⁹⁵ Μέσα από αυτήν την συνάντηση κατανόησε τη διδασκαλία του Βούδα και τη Νιρβάνα, σημειώνοντας το εξής: «Ζεις τη νιρβάνα: Μήτε εξαφάνιση, μήτε

¹⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 196.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 197.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 198.

¹⁹² Στο ίδιο, σ. 199.

¹⁹³ Στο ίδιο, σ. 203.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 204.

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 233.

αθανασία αφανίζεται ο καιρός κι ο τόπος, το πρόβλημα αλλάζει μορφή, φτάνει στην ανώτατη του μορφή που ξεπερνάει τον ανθρώπινο λόγο».¹⁹⁶

3.4 Η διακειμενικότητα ανάμεσα στο μυθιστόρημα *Ο Βραχόκηπος* και στο ταξιδιωτικό έργο *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα*

Ο Καζαντζάκης ταξίδεψε στην Άπω Ανατολή έχοντας μέσα στην καρδιά του την *Οδύσεια* και στην καρδιά της καρδιάς του την *Ασκητική*. Το χρέος του ανθρώπου, όπως αναφέρεται στην *Ασκητική*, είναι να εναρμονίσει τον ρυθμό της εφήμερης ζωής του στον ρυθμό της πορείας του αγωνιστή Θεού. Με την έννοια του Θεού, ο Καζαντζάκης προσπάθησε να ερμηνεύσει τον κόσμο μέσα σε μια ατελεύτητη ποιητική δημιουργία και να ιχνηλατήσει το πέρασμα της Μεγάλης Πνοής μέσα στη σύγχρονη ιστορία.¹⁹⁷ Αυτός ήταν ο πνευματικός σκοπός του ταξιδιού του στην Άπω Ανατολή. Εκεί, ο αγωνιστής Θεός είχε να αναμετρηθεί με τον Βούδα, μια μάχη ανάμεσα στον διονυσιακό πεσιμισμό με τον ολικό μηδενισμό.¹⁹⁸ Επιστρέφοντας από το ταξίδι του στην Ασία, το 1936 ο Καζαντζάκης γράφει το μυθιστόρημα *Ο Βραχόκηπος* για τον εκδότη Grethlein της Λειψίας. Ο ήρωας του μυθιστορήματος αξιώνεται να θεσπίσει μια θεωρία για τον προορισμό του ανθρώπου. Οδηγείται στον «Κήπο των Βράχων»¹⁹⁹ (επιρροή από τους ιαπωνικούς κήπους), έναν κήπο που παραπέμπει στην ελευθερία της ψυχής. Η κύρια δοκιμασία του συνίσταται στο ερωτικό πάθος που του προξενεί μια κινέζα γυναίκα, κόρη του σεβάσμιου μανδαρινού που τον φιλοξενεί. Ο Καζαντζάκης εδώ, όπως και στο *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα* (1938) περιγράφει τη σύγκρουση της σάρκας με το πνεύμα και αποκαλύπτει την αγωνία μιας υπερήφανης διάνοιας.²⁰⁰ Ωστόσο, η παρουσίαση των τόπων μέσα στους οποίους διαδραματίζεται η υπόθεση του έργου είναι όμοια με την ανάλυση που έκανε δύο χρόνια αργότερα ο συγγραφέας παρουσιάζοντας την περιήγησή του στην Ιαπωνία και την Κίνα. Παραδείγματος χάριν, ο συγγραφέας στο μυθιστόρημα αναφέρει για την Ιαπωνία το εξής: «Η Ιαπωνία με τα τρομερά πάθη, τα υποταγμένα σε μια πειθαρχημένη και πρόσχαρη μορφή, θα είναι ο οδηγός μου. Δεν

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 234.

¹⁹⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Βραχόκηπος*, πρόλογος και μετάφραση Π. Πρεβελάκη, Αθήνα, Εστία, 1971, σσ. 14-15.

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 18.

²⁰⁰ Στο ίδιο, σσ. 19-20.

ήξερα παρά δύο γιαπωνέζικες λέξεις όταν ξεκινούσα γι' αυτό το μεγάλο χρυσάνθεμο: σακουρά, άνθος κερασιάς, και κοκορό, καρδιά».²⁰¹ Επίσης, για την Κίνα υπογραμμίζει: «Βλέποντας την Κίνα, ξέχασα μεμιάς όλες τις χώρες που αγαπούσα, όλους τους φλογερούς μου γεωγραφικούς έρωτες, και στράφηκα ολάκερος προς τη νέαν ερωτική περιπέτεια προς τη χώρα με τα λοξά μογγολικά μάτια και το ασάλευτο, σκληρό, όλο μυστήριο χαμόγελο».²⁰² Τα παραπάνω αποσπάσματα του *Βραχόκηπου* υφίσταντο και στο ταξιδιωτικό έργο του συγγραφέα, επαληθεύοντας την διακειμενικότητα²⁰³, δηλαδή τις σχέσεις συμπαρουσίας, ανάμεσα στα έργα και την επιρροή που άσκησαν οι χώρες αυτές στο έργο του συγγραφέα.

²⁰¹ Στο ίδιο, σ. 24.

²⁰² Στο ίδιο, σσ. 113-114.

²⁰³ Να θυμίσουμε εδώ ότι η έννοια της διακειμενικότητας, εμπνευσμένη από εκείνη της διαλογικότητας του Bakhtin εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 από την Kristeva και αφορά την σχέση μεταξύ δύο ή περισσότερων κειμένων.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο συγκερασμός των ανωτέρω μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δίκαια ο Καζαντζάκης θεωρείται πατέρας της ελληνικής ταξιδιωτικής λογοτεχνίας, καθώς μέσα από το έργο *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα* παρουσιάστηκαν ενδελεχώς η ιστορία, η κοινωνία και ο πολιτισμός δύο σημαντικών χωρών. Μέσα από το ορμητικό του ύφος φανερώνεται ο θρησκευτικός και πολιτικός χαρακτήρας του έργου. Η περιήγηση του συγγραφέα στην Ιαπωνία και στην Κίνα οδήγησε στην αποκρυστάλλωση της κοσμοθεώρησής του, εφόσον ήρθε σε επαφή με την Βουδιστική και την προγονική θρησκεία, οι οποίες τον συντρόφευσαν για πολλές δεκαετίες. Σε αυτό το έργο διασταυρώνονται, επίσης, και πνευματικότερα θέματα: η ψυχολογία των λαών, τα τοπία, τα μνημεία και οι ήρωες του στοχασμού. Επιπλέον, αυτές οι χώρες αποτέλεσαν εύφορο έδαφος για να λυθούν οι πνευματικές ανησυχίες του συγγραφέα, ώστε να μπορέσει να ολοκληρώσει το μεγαλύτερο έργο του, την *Οδύσεια*. Άλλωστε, γίνεται αντιληπτό το γιατί αυτές οι χώρες υπήρξαν οι τελευταίοι προορισμοί του συγγραφέα λίγο πριν πεθάνει, καθώς ήθελε να αποχαιρετήσει τις χώρες που τον σημάδεψαν περισσότερο και του έδωσαν το υλικό να δημιουργήσει την μεγάλη του εποποιΐα. Πρώτιστα, όμως, ο Καζαντζάκης μέσα από αυτό το έργο φανέρωσε την αντίθεσή του προς την κυριαρχία της ύλης που πηγάζει από τη Δύση, αναδεικνύοντας το αγέρωχο πνεύμα της Ανατολής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- Durant Will, *Ιστορία κ' πολιτισμός της Κίνας*, μτφρ. Ανδρέας Φραγκιάς, Αθήνα, Εκλεκτά Σελίδες, 1955.
- Αβραμίδου Έλενα, *Νίκος Καζαντζάκης: Η άπω-ανατολική ματιά*, Θεσσαλονίκη, Ένεκεν, 2019.
- Δερμιτζάκης Μπάμπης, *Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας*, Κέρκυρα, εκδόσεις ΑΛΔΕ, 2010.
- Ζιάκας Γρηγόριος, *Θρησκείες, κοινωνίες και πολιτισμοί της Ασίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2016, σ. 565.
- Καζαντζάκης Νίκος, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2014.
- _____ : *Ο Βραχόκηπος*, πρόλογος και μετάφραση Π. Πρεβελάκη, Αθήνα, Εστία, 1971.
- _____ : *Ο Βραχόκηπος*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2010.
- _____ : *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2006.
- _____ : *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 2016.
- _____ : *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Β' Έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, 1984.
- Καρζής Θόδωρος, *Ιστορία και πολιτισμός της Κίνας*, Αθήνα, Λιβάνη, 2000.
- Κακλαμάνη Βιβέτ, *Ιαπωνία*, Αθήνα, Ιδιωτική έκδοση, 1970.
- Παναρέτου Αννίτα, *Ελληνική ταξιδιωτική λογοτεχνία*, Αθήνα, Σαββάλας, 2002.
- _____ : *Ελληνική ταξιδιωτική λογοτεχνία: Η μακριά πορεία των απαρχών ως το 19ο αιώνα*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.
- Παπαντωνάκης Γεώργιος, Κωτόπουλος, Τριαντάφυλλος, *Ελληνικής λογοτεχνίας- Τα ετεροθαλή*, Αθήνα, Ίων, 2011.

Παπαπαύλου Κλαίρη, *Νό, Το κλασικό θέατρο της Ιαπωνίας*, Αθήνα, Παπαζήση, 2013.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015.

Προκοπίου Μαριάνθη Δ., *Νίκος Καζαντζάκης, Ταξιδεύοντας Αίγυπτος-Ποικίλες ερμηνευτικές είσοδοι*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2014.

Σαχίνης Απόστολος, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου & Σια Α.Ε, 1983.

Στάλιος Ζαφείρης, *Ιαπωνία*, Αθήνα, Ιδιωτική έκδοση, 1962.

Χατζοπούλου Λίτσα, *Νίκος Καζαντζάκης: Ταξιδεύοντας με φως και με σκοτάδι*, Αθήνα, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2007.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την παρουσίαση και ανάλυση του έργου του Νίκου Καζαντζάκη, *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα*(1938), μέσα στο οποίο περιγράφονται οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις του συγγραφέα από το ταξίδι του στην Άπω Ανατολή το 1935.

Η θεματική της εργασίας αυτής συνίσταται, λοιπόν, στην περιήγηση στους τόπους, τις κουλτούρες και τις κοινωνίες της Ιαπωνίας και της Κίνας. Στην αρχή αναφέρονται γνωρίσματα της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας ως είδους και προσεγγίζεται η ενασχόληση του συγγραφέα με αυτήν. Στη συνέχεια, αναλύονται οι πόλεις και τα εθιμικό-πολιτισμικά χαρακτηριστικά των δύο χωρών της Άπω Ανατολής μέσα από την ματιά του οικουμενικού Κρητικού συγγραφέα· στο πλαίσιο αυτό, συζητούνται ταξιδιωτικές εντυπώσεις, διαμεσολαβήσεις και επιρροές, καθώς και ορισμένες παράμετροι του ταξιδιού που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα πορεία του δημιουργού και στην αποκρυστάλλωση της κοσμοθεώρησής του. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στις διακειμενικές σχέσεις που υφίστανται ανάμεσα στο ταξιδιωτικό έργο και το μυθιστόρημα *Ο Βραχόκηπος*.

Τέλος, δεδομένου ότι το μελετώμενο έργο ελάχιστα έχει αποτελέσει ανεξάρτητο αντικείμενο συστηματικής λογοτεχνικής κριτικής και έρευνας, μας παρέχεται η δυνατότητα, μέσω του πορτραίτου δύο σπουδαίων χωρών και πολιτισμών, να εμβαθύνουμε περαιτέρω στη συνθετική σκέψη του Καζαντζάκη, επιχειρώντας παράλληλα την προσπέλαση ενός θέματος με καινοτόμα στοιχεία.

Abstract

The proposed dissertation aims to present and analyze the work of Nikos Kazantzakis *Japan-China* (1938), which describes the author's travel impressions from his trip to the Far East in 1935.

The thesis theme is about a tour of the places, the cultures and the societies of Japan and China. In the beginning the characteristics of travel literature, its separation from travel writing and the author's occupation with it are mentioned. Then, the cities and the customary-cultural characteristics of the two countries of the Far East are analyzed through the eyes of the ecumenical Cretan writer in this context, travel impressions, mediations and influences are discussed, as some parameters of the specific journey played an important role in the later course of the creator and in the crystallization of his worldview. In addition, reference is made to the intertextuality that exists between the travel work and the novel *The Rock Garden*, in which historical and social elements of these countries are revealed.

Finally, since the studied work has hardly been an independent object of systematic literary criticism and research, it enables us, through the portrait of two great countries and cultures, to delve further into the synthetic thought of Kazantzakis, while attempting to approach a subject with a clear data.