

## Βρασίδης Καραλής

### Ο «ΒΟΥΔΑΣ» ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΑΤΟΜΙΚΟΤΗΤΑΣ

Η συγγραφή του «*Βούδα*»<sup>1</sup>, όπως με προσοχή και μεθοδικότητα, περιέγραψε ο Peter Bien<sup>2</sup>, κράτησε περίπου τριάντα χρόνια. Ξεκίνησε το 1920, όταν ο Καζαντζάκης συνέλαβε για πρώτη φορά το σχέδιό του, και τελείωσε με την οριστική δημοσίευσή του το 1956. Στο διάστημα αυτό ο Καζαντζάκης διαμόρφωσε τις θεμελιακές θέσεις, του αφού θήτεσε σε πλήθος λατρείες και ιδεολογίες και αφού παρακολούθησε από κοντά τις περιπέτειες της εποχής του. Με βάση τον εθνικιστή του 1920, τον κομμουνιστή του 1928, τον απομονωμένο δημιουργό της Κατοχής και τον διάσημο συγγραφέα του '50, μπορούμε να υποθέσουμε ένα πυκνό δίκτυο επιπέδων που ενυπάρχει στην καταγραφή και την ιδεολογία του έργου και που σε κανένα άλλο έργο του δεν φθάνει σε τέτοιο βαθμό συμπύκνωσης και λειτουργικότητας.

Το πρώτο διάβασμα του «*Βούδα*» ξαφνιάζει απροσδόκητα τον αναγνώστη. Πριν απ' όλα, ούτε το υπόλοιπο θέατρο του Καζαντζάκη μας έχει συνηθίσει σε τέτοια μνημειακά πολυθεάματα, ούτε έχουμε μιαν ανάλογη προσπάθεια στο φτωχό μας δραματολόγιο<sup>3</sup>. (Υπάρχει βέβαια το θέατρο του Άγγελου Σικελιανού, αλλά αυτό αποτελεί μια παράλληλη περίπτωση, ώστε κάθε κρίση για το ένα, αφορά αναγκαστικά και το άλλο). Η συνθετότητα του έργου, η ομαλή αλλά και υψηλή

---

1. Δεν γνωρίζω να έχει γραφτεί κάποια μελέτη ειδικά για τον *Βούδα*. Θα πρέπει βέβαια να αναφέρω, εκτός από το κείμενο του Peter Bien (βλ. επόμενη σημείωση), το ιδιαίτερο κεφάλαιο για τον *Βούδα* στο βιβλίο του Νικοφόρου Βρεττάκου, *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία και το έργο του*. Επιμέλεια εκδόσεως Κ. Μητροπούλου. Εκδοτικός οίκος Π. Σύψας - Χρ. Σιαμαντάς, Αθήνα 1960, σσ. 167-181, καθώς επίσης και τις σποραδικές αναφορές μέσα στο βιβλίο της Κλεοπάτρας Λεονταρίτου, *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη. Η ποίηση της ζωής*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1981. Σημειώνω ότι και τα δύο βιβλία, του Βρεττάκου και της Λεονταρίτου, χαρακτηρίζονται από απροσδόκητη αφέλεια και ανεπίκαιρη πολυμάθεια, αντίστοιχα. Στο βιβλίο της Θεοδώρας Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Η τραγωδία «Μελίσσα»*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1985, σσ. 49-56, ο *Βούδας* προσεγγίζεται με μιαν ύποπτη bias. Στο περιοδικό επίσης *Journal of the Hellenic Diaspora* υπάρχει το πολύ προσωπικό άρθρο της Κατερίνας Αγγελάκη - Ρουκ, «Ο *Βούδας* του Καζαντζάκη: Φαντασμαγορία και αγώνας», Vol. X, No 4, Χειμώνας 1983, σ. 69 - 72.

2. Peter Bien, «Η δύσκολη και παρατεταμένη γέννα του Καζαντζακικού *Βούδα*», *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Νίκο Καζαντζάκη, Χριστούγεννα 1977, σσ. 97-110, — μια από τις πιο σημαντικές μελέτες που γράφτηκαν ποτέ για τον Καζαντζάκη.

3. Για τον λόγο αυτόν, η πρώτη παράσταση του έργου, με σκηνοθέτη τον Αλέξη Σολομό, έφερε σε απόγνωση τους θεατρικούς κριτικούς, οι οποίοι θεώρησαν την ευρύτητα και τον στοχασμό του έργου ως στοιχεία «αντιθεατρικά».

γλώσσα του, η ιδιόρρυθμη πλοκή και οι πυκνοί ιδεολογικοί υπαινιγμοί του, καταδεικνύουν ότι ο «*Βούδας*» αποτελεί την καλλιτεχνική συμπύκνωση και αναγωγή ευρύτερων και γενικότερων αιτημάτων του δημιουργού του.

Ο Καζαντζάκης θεωρούσε τον «*Βούδα*» ως τον καλύτερο, μαζί με την «*Οδύσσεια*», έργο του. Κάπου μάλιστα το αποκάλεσε «κύκνειο τραγούδι του»<sup>4</sup>. Η σπουδαιότητα που αποδίδει ο δημιουργός σε ένα έργο του μπορεί να μη δεσμεύει τον μεταγενέστερο αναγνώστη. Ο Παλαμάς, λόγου χάρη, θεωρούσε τη «*Φλογέρα του Βασιλιά*» ως το καλύτερο έργο του, πράγμα που δεν αληθεύει από πολλές απόψεις. Η δήλωση όμως αυτή μας υποδεικνύει ποιο είναι το καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο ο ίδιος ο δημιουργός τοποθετούσε το έργο του. Υπ' αυτήν την προοπτική, ο «*Βούδας*», όπως και η «*Φλογέρα*», δίνουν τις μορφικές και ιδεολογικές αξίες πάνω στις οποίες βασίστηκε, ή τις οποίες συνήγαγε κατά τη διαδικασία της σύνθεσης ο δημιουργός τους.

Στην περίπτωση μας κάτι τέτοιο είναι αυτονόητο. Ο «*Βούδας*» είναι το πιο σύνθετο μετά την «*Οδύσσεια*» έργο του Καζαντζάκη, τόσο από άποψη οικονομίας όσο και άποψη καλλιτεχνικής μεταφυσικής. Κανένα άλλο θεατρικό έργο του, δεν παρουσιάζει τέτοια ευρύτητα μέσωσ και σκοπών όσο αυτό, παρόλο που άλλα έργα, όπως η «*Μέλισσα*» ή ο «*Χριστόφορος Κολόμβος*», διακρίνονται για την παραστατικότερη τεχνική τους. Όλα επίσης τα υπόλοιπα θεατρικά του, από άποψη θεματολογίας, είναι έργα ευθύγραμμα· περιγράφουν τη σύγκρουση ενός ανθρώπου με το περιβάλλον του, το τέλος της οποίας μπορεί εύκολα να προβλεφτεί, όπως στον «*Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*» ή στον «*Καποδίστρια*». Ο «*Βούδας*» διακρίνεται και αυτός από μια ευθύγραμμη εξέλιξη. Η εξέλιξη όμως αυτή είναι ένας άξονας γύρω από τον οποίο συμπλέκονται πλήθος ιστορίες και επίπεδα. Αυτό το είδος της *πολλαπλής δόμησης* γύρω από μια ευθύγραμμη πλοκή, το έχουμε γνωρίσει και στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη. Στον «*Καπετάν Μιχάλη*» ή στο «*Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*» υπάρχει ένα πλήθος επεισοδίων που δεν πλέκεται γύρω από τα πρόσωπα του καπετάνιου ή του Μανολιού, όπως μια εύκολη και επιπόλαιη ανάγνωση θα υποστήριζε. Ο άξονας των δύο αυτών έργων είναι ο *χρόνος ως μέθοδος κατάταξης της πολυπρόσωπης και μεταβαλλόμενης πραγματικότητας*. (Μια παρόμοια τεχνική θα ξανασυναντήσουμε, σε ακραία μορφή, και στις «*Ακυβέρνητες Πολιτείες*» του Στρατή Τσίρκα). Μάλιστα, αν στο «*Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*» η αίσθηση του χρονικού τέλους μένει ανοιχτή, στον «*Καπετάν Μιχάλη*» —και εδώ βρίσκεται μεγάλο μέρος

4. Παντελή Πρεβελάκη, *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη*, 6<sup>ο</sup> έκδ., εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, σ. 715.

της σπουδαιότητας του έργου— μυθοποιητικός άξονας είναι το *ταυτόχρονο*, δηλαδή η συμπαράθεση και η συμπλοκή κάτω από κοινές συνθήκες πολλών ατομικών ιστοριών που λύνονται μαζί, όταν φθάσουν όλες ταυτόχρονα στην πληρέστερη ωριμότητά τους.

Η ίδια τεχνική εφαρμόζεται στον «*Βούδα*», με την παράλληλη προσθήκη των θεατρικών μέσων που προσφέρει η σκηνή. Ο «*Βούδας*» δεν περιγράφει την εξέλιξη μιας μόνο ιστορίας· θα μπορούσαμε μάλιστα να το χαρακτηρίζαμε ως το πλέον υπερκινητικό και επεισοδιακό έργο της δραματουργίας μας. Πράγματι, ως μύθος και ως θέαμα, παρουσιάζει έντονες δυσκολίες στην κατανόηση και στην εκτίμησή του. Εφόσον μάλιστα η μοναδική παράστασή του δεν εκτιμήθηκε όσο έπρεπε<sup>5</sup>, οι δυσκολίες αυτές εξογκώνονται και εμποδίζουν ακόμα και την ποιητική απόλαυσή του.

Το δοκίμιο αυτό γράφτηκε με τον σκοπό να εξομαλύνει αυτές τις δυσκολίες, να αναλύσει και να εκτιμήσει τον «*Βούδα*» από λογοτεχνική, θεατρική και ιδεολογική άποψη, χωρίς ωστόσο να απομονώνει μηχανικά τους παραπάνω συντελεστές. Ως τελικό στόχο του θέτει την αποκωδικοποίηση της ηθικής του, πράγμα το οποίο, κατά τη γνώμη μου, συγκεφαλαιώνει και την ουσία της δημιουργικής προσπάθειας του Καζαντζάκη. Γιατί είναι βέβαια γνωστό ότι κάθε μορφική επιλογή καθορίζεται από ιδεολογικά κριτήρια, δηλαδή από κοινωνικούς και υπερατομικούς προσδιορισμούς. Η ηθική όμως γνώση αναφέρεται σε κάτι μεταγενέστερο· στην ατομική στάση, με μια λέξη ας την πούμε ατομικότητα, που γεννάται κατά τη συνειδητοποίηση των κοινωνικών προσδιορισμών και ολοκληρώνεται με την ξεχωριστή πράξη. Η ατομικότητα στο έργο του Καζαντζάκη αποτελεί τη βασική σταθερή αξία—πέρα από την αισθητική απόλαυση— που προσέφερε αυτός στην ανθρωπιστική γνώση και αποτελεί το κεντρικό σημείο της μελέτης αυτής<sup>6</sup>.

5. Η μοναδική παράσταση δόθηκε από το Εθνικό Θέατρο στις 17-18 Ιουνίου 1978 στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού σε σκηνοθεσία-σκηνική προσαρμογή Αλέξη Σολομού. Οι κριτικές της παράστασης, όπως προείπα, χαρακτηρίζονται από ένα αίσθημα απορίας, σαν να μην έχουν καταλάβει οι κρίνοντες περί τίνος πρόκειται. Ξεχωρίζουν οι κριτικές του Νάσου Νικόπουλου, στην εφημερίδα *Αυγή*, 25-6-1978, του Αλκ. Μαργαρίτη, στην εφημερίδα *Νέα*, 27-6-1978, η εξαιρετικά διεισδυτική του Α. Μοσχοβάκη, στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 29-6-1978, και ως μνημείο εκθαμβωτικής άγνοιας του Θόδωρου Κρητικού, στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, φύλλο της 26/29-6-1978. Σ' αυτές θα πρέπει να προσθέσουμε την πολύ ενδιαφέρουσα συνέντευξη της κ. Ελένης Καζαντζάκη στη Βεατρίκη Σπηλιάδη (εφημ. *Η Καθημερινή*, 18-6-1978) και ένα σύντομο κείμενο του Αλέξη Σολομού «Ο *Βούδας*, το πιο τολμηρό όραμα του Καζαντζάκη» (εφημ. *Η Καθημερινή*, 14-5-1978)· το κείμενο αυτό παραμένει η μοναδική ουσιαστική προσπάθεια για την κατανόηση του *Βούδα*.

6. Ένα παράλληλο θέμα, εντοπισμένο στον Γιώργο Θεοτοκά, εξετάζεται από τον καθ. Π. Δ. Μαστροδημήτρη στο μελέτημά του, «Η εξέλιξη και τα ύστερα ενδιαφέροντα του

Η μακροχρόνια σύνθεση του «*Βούδα*» συνέβαλε αποφασιστικά στις ιδιαιτερότητες του έργου. Ως σύνθεση αντιλήψεων από διαφορετικές φάσεις της δημιουργικής και προσωπικής εξέλιξης του Καζαντζάκη, το έργο αρθρώνεται πάνω σε ένα εντυπωσιακό αριθμό σχεδίων και προθέσεων. Από άποψη πλοκής, παρουσιάζει ομοιότητες με τον «*Βραχόκηπο*», ιδίως στην ιστορία του γέρου άρχοντα και των παιδιών του. Από άποψη ιδεολογική, ο «*Τόντα Ράμπα*» διαφαίνεται σποραδικά, μαζί φυσικά με αρκετές θέσεις της «*Ασκητικής*». Από άποψη σύνθεσης τέλος, η ώριμη τεχνική της πολλαπλής δόμησης εφαρμόζεται κυριαρχικά.

Η υπόθεση του «*Βούδα*» είναι περίπλοκη. Στην αρχή εμφανίζεται ο Ποιητής που θέλει να σωματώσει το όραμα του νου του. Από το όραμα αυτό αποσπά το πρόσωπο του Μάγου. Ο Μάγος με τη σειρά του, πλάθει ένα χωριό της Κίνας δίπλα στον ποταμό Γιαγκ Τσε. Αφού για λίγο μας δοθεί το σκηνικό του χωριού, η δράση εστιάζεται στο πρόσωπο του γέρου άρχοντα που έρχεται σε σύγκρουση με τα επαναστατημένα παιδιά του. Τα δύο αδέρφια επιχειρούν να δαμάσουν τις πλημμύρες του ποταμού χτίζοντας φράγματα. Οι κατασκευές όμως δεν αντέχουν. Ο ποταμός τις συντρίβει και αρχίζει να πνίγει τους χωριάτες. Ο άρχοντας θυσιάζει στον ποταμό και τα δύο παιδιά του. Ο ποταμός συνεχίζει την καταστροφή. Ο Μάγος πλάθει επεισόδια της ζωής του Βούδα. Η Γ' Πράξη κυριαρχείται από οραματική πολυχρωμία και ταραχή. Εμφανίζονται δυο Έλληνες. Το άγαλμα του Βούδα μιλά. Η ανθρωπίνη τάξη καταρρέει. Ο ποταμός κατακλύζει τη σκηνή.

Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η πλοκή. Αναγκαστικά λείπουν οι διακριτικές λεπτομέρειες και τα επιμέρους στοιχεία που καθορίζουν τον ειδικό τόνο του έργου. Ο «*Βούδας*» χρειάζεται προσεκτική και λεπτομερή ανάγνωση για να κατανοηθεί και να παρασταθεί επιτυχημένα. Ως θεατρική αντίληψη, το έργο διίσταται από τη θεατρική αντίληψη του Μεσοπολέμου και της εποχής μας. Η σκηνική οικονομία του δεν απαιτεί τον περιορισμένο χώρο ενός δωματίου, όπου ορισμένα πρόσωπα συζητούν, διασκεδάζουν, πλήττουν ή συγκρούονται. Αντίθετα, απαιτεί χώρο ανοικτό και πλατύ που ίσως να μην δίνει καθόλου τήν εντύπωση θεατρικής εξέδρας. Παράλληλα, η συμπαρουσίαση εμβόλιμων επεισοδίων και το τελικό αποκορύφωμα της Γ' πράξης, όπου κάθε αληθοφάνεια και λογική συνέπεια ανατρέπεται, δίνουν στο έργο μια ασυνήθιστα βαθιά προοπτική, γεγονός που πρώτος θα αντιμετωπίσει ο σκηνοθέτης.

Ο ανυποψίαστος αναγνώστης πραγματικά θα αιφνιδιαστεί από την

περίπλοκη εξέλιξη και τη θεατρική αντίληψη του Καζαντζάκη, που θυμίζει όπερες του Ρίχαρντ Βάγκνερ και τη σκηνή του θεάτρου του Μπαϊρόιτ. Βέβαια δεν υποστηρίζουμε ότι ο Καζαντζάκης ακολούθησε παντού πιστά τις λεγόμενες ανάγκες της σκηνής, ούτε μπορούμε να αποδεχθούμε με άνεση αυτό το μνημειακό, κολοσιαίο και ολοκληρωτικό είδος θεάτρου, που μοιάζει να σκοπεύει στην εκμηδένιση του θεατή του. Ωστόσο, τέτοιες διαπιστώσεις είναι μόνο περιγραφικές. Η κριτική παρουσίαση του «*Βούδα*» συνεπάγεται τον αποχωρισμό του δράματος από τις προθέσεις του συγγραφέα του. Ο Καζαντζάκης είχε ορισμένες για κάθε έργο ιδεολογικές και αισθητικές προϋποθέσεις —και αυτές αφορούν τον ίδιο, τον ψυχαναλυτή και τον κοινωνιολόγο. Η εξέταση του «*Βούδα*» ως κειμένου και ως παράστασης μπορεί να οδηγήσει σε μιαν επανερμηνεία του, πράγμα που σημαίνει ότι μέσα από το πλαίσιο μιας θεωρίας θα του δώσουμε με ορισμένα μέσα και αρχές κάποια ικανοποιητική για την ώρα σημασία. Διότι η σημασία ενός κειμένου δεν εξάγεται από τα λόγια των ηρώων του ή τις πεποιθήσεις του συγγραφέα του· όλα αυτά είναι στοιχεία ενός δυναμικού συνόλου μορφικών χαρακτηριστικών που η συγκεκριμένη χρήση τους μέσα στο κείμενο καθορίζει την ειδική τους σημασία ή τις πιθανές της αναγωγές.

Όπως είπαμε, ο «*Βούδας*» χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα στη σύνθεσή του. Για το λόγο αυτό, τα επεισόδιά του δεν είναι ενιαία και πολύ συχνά το συναισθηματικό τους αντίκρισμα στον αναγνώστη και τον θεατή διασκορπίζεται από τα αλληπάλληλα στιγμιότυπα που παρεμβάλλονται. Επίσης συχνά άλλες θεατρικές τεχνικές, όπως οι αιφνιδιαστικές και ποιητικότερες άριες-μπαλλάντες των γυναικών και η χρήση κινηματογραφικών εικόνων, αποσυμπλέκουν τη συγκινησιακή συνοχή του έργου. Φυσικά, ανάμεσα σ' αυτά τα φαινομενικά ασύνδετα τεχνάσματα αναπτύσσονται άδηλοι δεσμοί, που μια ευαίσθητη θεατρική παρουσίασή τους μπορεί να αποκαλύψει. Πρόκειται δηλαδή για κενά που αφορούν εξωκειμενικές καταστάσεις και όχι εσωτερικές νοηματικές δομές. (Βέβαια, είναι δυνατό η θεατρική παράσταση να δώσει άλλο νόημα στο κείμενο, όπως θα δούμε αργότερα). Με γενικότατους όρους μιλώντας, ο «*Βούδας*» αποτελεί μιαν ακραία μορφή «*επικού θεάτρου*», που δεν σκοπεύει να αναπτύξει ολοκληρωμένες και σπουδαίες πράξεις ηρώων, αλλά να παρουσιάσει καταστάσεις πραγμάτων, χωρικούς συσχετισμούς προσώπων και μορφών, και τέλος, αλληλεπιδράσεις πράξεων και ιδεών σε μια ευρύτατη εικόνα, που συχνά γίνεται και ο κύριος σκοπός του δημιουργού της. (Ας μην ξεχνάμε την «οπτική ένταση»<sup>7</sup> που ήθελε ο Καζαντζάκης για τον

7. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης, ο Ασυμβίβαστος*, 6<sup>η</sup> έκδ. εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1983, σ. 232.

«*Βούδα*»). Η σημασία του λόγου σ' αυτή την εκθαμβωτική φαντασμαγορία δεν είναι μόνο γενεσιουργός, αλλά και ένα απαραίτητο μέρος της λειτουργίας της.

Ο Καζαντζάκης κατά τη διαμονή του στη Μόσχα, μετά το 1928, είχε εντυπωσιαστεί από το πειραματικό θέατρο του Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ<sup>8</sup> και μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι στο Βερολίνο, όπου έμεινε αρκετό χρόνο μέσα στη δεκαετία του 1920, είχε γνωρίσει το πολιτικό θέατρο του Πισκάτορ και τη γενική θεατρική ατμόσφαιρα της Γερμανίας, και ίσως τα πρώτα επεισοδιακά θεατρικά βήματα του Μπέρτολτ Μπρέχτ. Μια ανάγνωση του «*Βούδα*» σύμφωνα με τις αρχές του τελευταίου<sup>9</sup> θα είχε μεγάλη αποδεικτική αξία, εκτός βέβαια αν υποθέσουμε ότι ο Καζαντζάκης έφθασε μόνος του σε παρόμοιες λύσεις. Φυσικά, μια μπρεχτική ανάγνωση του «*Βούδα*» δεν θα έπρεπε να περάσει κάποια όρια· λόγου χάρη, δεν θα έπρεπε να συνδέσουμε το κείμενο με την παράστασή του, εφόσον το έργο αυτό δεν έχει τόσο ισχυρή θεατρικότητα όσο ο «*Γαλιλαίος*» του Μπρεχτ. Μπορούμε όμως διαβάζοντάς το μ' ένα παρόμοιο τρόπο να ερμηνεύσουμε ορισμένες στάσεις και χειρονομίες των χαρακτήρων με εγκυρότητα προσδίδοντας νέες αξιώσεις στο κείμενο. Έτσι όσα σε πρώτη ανάγνωση μπορεί να θεωρηθούν ασφυκτικές συμβάσεις του κλασικού θεάτρου, αποκτούν μια άλλη σημασία που επανερμηνεύει συνολικά τον «*Βούδα*». Ας θυμηθούμε επιπλέον ότι στο έργο βρίσκονται ενσωματωμένα τα υπολείμματα του ομότιτλου κινηματογραφικού σεναρίου που έγραφε ο Καζαντζάκης στη Μόσχα. Η παρουσία του κινηματογράφου στο έργο είναι άλλωστε πολύ έντονη και καθορίζει σημαντικές λεπτομέρειές του, όπως η εναλλαγή των σκηνών, η περίτεχνη συμπλοκή των εικόνων, το συμβολιστικό «στήσιμο» των προσώπων, πράγματα που γνώρισε σίγουρα ο Καζαντζάκης στην τέχνη του Σεργκέϊ Αϊζενστάιν και του Β. Πουντουκόβιν και εφάρμοσε με πρωτοτυπία στον «*Τόντα Ράμπα*». Ο θεαματικός χαρακτήρας του έργου επίσης του στο οποίο η εικόνα-σκηνή αποτελεί ένα ψηφιδωτό που η κάθε ψηφίδα του απαρτίζει μιαν επιμέρους ιστορία, φέρνει στον νου τον γεμάτο ένταση και αγωνία «μαζικό» κινηματογράφο του γερμανικού ιμπρεσιονισμού της προχιτλερικής εποχής (ας θυμηθούμε τη «*Μητρόπολη*» του Φ.

8. Νίκου Καζαντζάκη: *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, ε' έκδ., εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1969, σσ. 176-177 και 185. Περισσότερα για τον Βσέβολοντ Εμίλιεβιτς Μεγιερχόλντ, στο βιβλίο του: *Κείμενα για το θέατρο*, μετάφραση-επιμέλεια Αντώνης Βογιάζος, Πρώτος Τόμος 1891-1917, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα 1982.

9. Μπέρτολτ Μπρέχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μετ. Δ. Μυράτ, εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1972. Ανάλυση και κριτική παρουσίαση των απόψεων του Μπρέχτ από τον Μάρτιν Έσλιν, στο βιβλίο του ίδιου: *Μπρέχτ η ζωή και το έργο*, μετ. Φώντα Κονδύλη, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη, χ.χ., σσ. 166-220.

Λανγκ). Όλες αυτές οι επινοήσεις, και επομένως οι μηχανισμοί φανέρωσης ενός νοήματος, αποδοσμένες σκηνικά, σημασιοδοτούν ικανοποιητικά το έργο και αίρουν αρκετές δυσκολίες του αναγνώστη και του θεατή.

Στον «Βούδα» διακρίνουμε μια περίεργη διχοστασία. Ο τρόπος που εκφέρονται τα συναισθήματα και περιγράφονται τα γεγονότα φαίνεται να μην ταιριάζει με τον τρόπο που πρέπει να παρασταθούν. Αν ο «Βούδας» διαβαστεί κυριολεκτικά και παρασταθεί ανάλογα, θα δώσει την εντύπωση ενός φλύαρου, βαρετού και ακατάλληλου για παράσταση ποιητικού έργου. Ωστόσο, μ' αυτήν την προοπτική, πέρα από τη στενότητα φαντασίας που διαφαίνεται, βασικές σκηνές του δράματος μένουν διφορούμενες. Πώς θα χαρακτηρίζαμε π.χ. τα τρία πρόσωπα που φορά ο Μάγος και αλλάζει συμπεριφορά ανάλογα με τον τύπο του προσώπου; Τι δηλαδή σημαίνει η χρήση τεχνικών του γιαπωνέζικου και θιβετανικού θεάτρου σ' ένα τόσο δυτικό στη σύλληψή του έργο<sup>10</sup>; Η σκηνή αυτή μάλιστα καλό θα ήταν να συσχετιζόταν με την αντίστοιχη στο δεύτερο «*Ιβάν τον Τρομερό*» του Αϊζενστάιν<sup>11</sup> για να φανεί καλύτερα πώς λειτουργεί η ανάμιξη εκφραστικών μέσων από διαφορετικές παραδόσεις.

Στον ώριμο Καζαντζάκη, όπως και σε κάθε ώριμο καλλιτέχνη, υπάρχει μια εσωτερική διαβάθμιση φωνητικού τόνου στους χαρακτήρες και στα συναισθήματα που, αν δεν την παρακολουθήσουμε, χάνεται όλη η δύναμη του έργου τους. Έτσι, μέσα σ' ένα στέρεα αρχιτεκτονικά έργο αναπτύσσονται, από τους διαφορετικούς τονισμούς στην έκφραση των συναισθημάτων, τάσεις μεταβολής της κυριολεκτικής σημασίας του. Οι τάσεις αυτές συσχετιζόμενες με εξωκειμενικές καταστάσεις —εδώ, επειδή πρόκειται για θεατρικό δράμα, ο τρόπος παράστασης, τα σκηνικά, η διάθεση του θεατή— αποκαλύπτουν νέες αποχρώσεις συναισθηματικής έντασης και ροής των γεγονότων που επανατοποθετούν το έργο.

Επιπλέον, αν ο «Βούδας» παρασταθεί κυριολεκτικά θα μείνει σαν

10. Η επαφή του Καζαντζάκη με το θέατρο της Άπω Ανατολής έγινε το 1937, με το ταξίδι του στην Κίνα και την Ιαπωνία. Στο βιβλίο του *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία Κίνα*, έκτ. έκδ., εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1964, σσ. 90-93, 129-136 και 218-222, περιγράφει τις εντυπώσεις του από το θέατρο *No* και *Καμπούκι* της Ιαπωνίας, καθώς και από το λαϊκό θέατρο της Κίνας. Για την επαφή του με το θέατρο του Θιβέτ, δεν έχουμε άμεση μαρτυρία, αλλά η σύζυγός του δημοσίευσε, το 1947, στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχη 470-475, μετάφραση του έργου «Ο Τσιμεκουντάν» του «ποιητή καλόγερου Τάλε-λάμα», μαζί με μια σύντομη εισαγωγή στο Θιβετανικό Θέατρο. Στη μετάφραση αυτή θα πρέπει να ανιχνεύσουμε τη διακριτική παρουσία του Καζαντζάκη.

11. Π. Α. Ζάννα, *Ιστορία και Τέχνη στον «Ιβάν τον Τρομερό» του Αϊζενστάιν*, έκδ. Κέδρος Αθήνα 1977, ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «Ιστορία και Τέχνη, ο κινηματογράφος του Αϊζενστάιν και το θέατρο του Μπρεχτ», σ.σ. 71-78.

υπόδειγμα χρησιμοποίησης όλων των τεχνασμάτων του παραδοσιακού θεάτρου με τα γνωστά συναισθηματικά ξεσπάσματα, τις φοβερές μεταστροφές και αναγνώρισεις, το ηθικοπλαστικό δίδαγμα και τέλος την υπερβολική σπατάλη των αφηγηματικών χαρισμάτων ενός δημιουργού που λίγο πριν είχε δημοσιέψει ένα έπος. Με άλλα λόγια, θα αποδείκνυε έμπρακτα αυτό που ο George Steiner αποκάλεσε «Θάνατο της Τραγωδίας»<sup>12</sup>.

Εντούτοις, οι ασφυκτικές αυτές συμβάσεις που προσπαθούν να κλιμακώσουν τη δράση και την αγωνία αναπτύσσονται μέσα σ' ένα τόσο αντιφατικό πλαίσιο που παύουν να λειτουργούν με το δεδομένο τους αποτέλεσμα. Ας προσέξουμε ορισμένα σημεία του αντιφατικού πλαισίου. Ο «Βούδας» δεν είναι έργο με κέντρο. Κανένας χαρακτήρας του δε σηκώνει το βάρος της παράστασης. Αν υποστηρίζαμε, προχωρώντας στην ανάλυση της «βαθιάς δομής» του ότι το κέντρο του έργου είναι η «γγραφή» θα υποβαθμίζαμε ανεπίτρεπτα τον ειδολογικό χαρακτήρα του, δηλαδή τη θεατρικότητά του. Το κέντρο του «Βούδα» είναι η εικόνα, και μάλιστα η διαδικασία σύνθεσης κάθε εικόνας. Η αλληλοδιαδοχή τέτοιων εικόνων που πέφτουν η μια πάνω στην άλλη, δίνει στο έργο τον διασπασμένο και πολυεπίπεδο χαρακτήρα του. Ένα δεύτερο στοιχείο από το αντιφατικό πλαίσιο είναι οι χαρακτήρες που εμφανίζονται: ποιος είναι δηλαδή ο βασικός χαρακτήρας του που ενσαρκώνει αρτιότερα τις προθέσεις του συγγραφέα; Παρατηρώντας προσεκτικά θα λέγαμε ότι ο βασικός χαρακτήρας του έργου είναι και ο αφανέστερος. Πρόκειται για τον Ποιητή που προλογίζει το δράμα και εξαφανίζεται για πάντα από τη σκηνή. Θα ήταν μήπως παράλογο να υποστηρίζαμε ότι από εκεί και πέρα όλος ο «Βούδας» είναι το όραμα ή το παραλήρημα ενός διανοούμενου σε κατάσταση έντασης ή απογοήτευσης;<sup>13</sup>

Η πολλαπλότητα των ρόλων του Μάγου, παράλληλα, και η διαρκής ασυνέπιά του μέχρι το τέλος του έργου προεκτείνει το αντιφατικό πλαίσιο σε γενικότερο επίπεδο. Η Κίνα που αυτός δημιουργεί έχει κάτι το περίεργα αντικινηζικό πάνω της: μοιάζει να έχει δυτικοποιηθεί βίαια και να έχει χάσει την πρακτικότητα και τη γαλήνη του Κονφούκιου και του Λάου Τσε. Κανένας απόγονος των Κινέζων σοφών δεν θα ήταν τόσο φλύαρος, όπως επίσης και κανείς μαθητής του Βούδα δεν

12. George Steiner, *Ο Θάνατος της Τραγωδίας*, μετ. Φ. Κονδύλη, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη, χωρίς χρονολογία.

13. Το πρωταρχικό πρόσωπο του Ποιητή φαίνεται να παραμερίστηκε από την παράσταση του έργου· και μάλλον δεν παρουσιάστηκε καθόλου. Ο Ποιητής όμως αντιπροσωπεύει την βασική μεταφυσική άποψη του βουδισμού για τον υποκειμενικό χαρακτήρα της γνώσης. Η απογοήψη του επομένως ακρωτηρίασε το έργο από το θεμελιακό μεταφυσικό του υπόβαθρο.

θα ήταν τόσο υπερκινητικός. Όσο για τα παιδιά του γέροντα, σίγουρα πολύ μικρή σχέση έχουν με τους εθνικιστές του Τσαγκ-Κάι-Σεκ ή τους επαναστάτες «ακτιβιστές» του Μάο Τσε Τουνγκ. Όσο τέλος για την προσπάθεια του Καζαντζάκη υιοθετώντας συγκεκριμένους ιστορικούς τύπους να τοποθετήσει χρονικά το έργο του (κάποιος θα υποστήριζε ότι ο «Βούδας» εξελίσσεται την ίδια εποχή με το ταξίδι του «Βραχόκηπου») είναι, όπως φαίνεται στην Τρίτη Πράξη, περίεργα και σκόπιμα αποτυχημένη.

Όλες αυτές οι μορφικές, υφολογικές και ιδεολογικές επιλογές, που θα μπορούσαν να επεκταθούν σε σημαντικές λεπτομέρειες, επιφέρουν ριζική μεταβολή στην πρώτη εντύπωση του έργου. Θα ήταν επομένως χρήσιμο να επιχειρούσαμε εδώ ένα είδος εικονογράφησης του «Βούδα» σε μερικά βασικά σημεία που θα παρουσίαζε απτά ορισμένες διαστάσεις του.

Ο χώρος που εξελίσσεται η δράση θα μπορούσε να είναι το γραφείο ενός αστού, και στη θέση και στην ιδεολογία, συγγραφέα του μεσοπολέμου. Ο «Ποιητής» αυτός αντιπροσωπεύει το διανοούμενο της εποχής που διχαζόταν ανάμεσα στις αρετές του στοχασμού και στην περιπέτεια της κοινωνικής δράσης. (Ας αναλογιστούμε τους διανοούμενους που έσπευσαν στην Ισπανία ή και την αδυναμία των ιδίων να αποτρέψουν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο). Μήπως όλο το δράμα καταγράφει την απωθημένη ανάγκη του να λυτρωθεί με τον αγώνα; Όπως και να έχει το πράγμα, ο ποιητής αποτελεί έναν «*τύπο ιδεολογικής συμπεριφοράς*» σε μια ορισμένη χρονική στιγμή. Ο Μάγος που εμφανίζεται στη συνέχεια σαν υποστατοποίηση μιας ενυπάρχουσας δημιουργικής ενέργειας, συνιστά την απομόνωση στην ιστορία της υπερπροσωπικής ουσίας που ο δάσκαλος του Καζαντζάκη Α. Μπερξόν αποκάλεσε «ζωτική ορμή». Αυτό εξηγεί ικανοποιητικά και τις διαφορετικές στάσεις και προσωπεία του στο έργο. Το κινέζικο χωριό που εμφανίζεται σε μεγάλο βαθμό εξιδανικευμένο συγκεντρώνει αντιπροσωπευτικούς τύπους από διαφορετικές ταξικές προελεύσεις και προσπαθεί να συμπυκνώσει στα όριά του τις γενικές κοινωνικές διαφοροποιήσεις, μην ξεφεύγοντας γι' αυτό τον λόγο από κάποια σχηματικότητα. Ο γέρος άρχοντας επίσης ως εκπρόσωπος της παλιάς Κίνας, δηλαδή ενός προβιομηχανικού γεωργικού πολιτισμού, εμφανίζεται μεγαλόπρεπος και πατριαρχικός, προσπαθώντας να συνεισφέρει τις αξίες του παρελθόντος μέσα σ' ένα παρόν που συνεχώς τις διαψεύδει. Τα παιδιά του αντιπροσωπεύουν αυτό που γνώρισε πολύ καλά ο Καζαντζάκης από το 1910 ως το 1940: το μεταβατικό τύπο ανθρώπου όπως διαμορφωνόταν με την ανάπτυξη του πολιτισμού προς ένα νέο στάδιο. Ο εκούσιος θάνατος της κόρης —το ότι είναι γυναίκα έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τον Καζαντζάκη— αποδεικνύει

ότι η μετάβαση αυτή δεν συνδέεται μόνο με εξωτερικές καταστάσεις αλλά και με συνειδησιακές λειτουργίες. Ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης και το πρόσωπο του Μανταρίνου που μέσα στη δυναμική αλλαγή της ιστορίας μένει προσηλωμένος στο καταγραμμένο παρελθόν. Στο τέλος όμως αυτός γίνεται η μόνη ελπίδα διαιώνισης του ανθρώπινου μόχθου. Αξιοσημείωτοι επίσης είναι και οι δύο Έλληνες που εμφανίζονται στη Γ' Πράξη, ελεύθεροι και γυμνοί μέσα στην ασιατική βαρύτητα και ρητορική<sup>14</sup>. Ο τελικός χωρισμός τους με την προσκόλληση του ενός στη μυστικιστική ανατολή, συγκεκριμενοποιεί τον διχασμό ή τη διφυΐα της ελληνικής φυσιογνωμίας<sup>15</sup>. Οι χωρικοί επίσης που παρουσιάζονται με τη μορφή μιας άβουλης μάζας αποτελούν προσωπικές εκτιμήσεις του Καζαντζάκη για την εποχή των μαζών του μεσοπολέμου. Μολοντούτο, αποτελούν τη βάση στην ιεραρχία του υπόλοιπου οικοδομήματος που στήνει και χωρίς αυτούς η διαφοροποίηση των κύριων χαρακτήρων δεν έχει κανένα απολύτως νόημα.

Αν αυτά συνιστούν το υλικό υπόβαθρο τού δράματος, στο δεύτερο «πάτωμά» του βρίσκονται τα επεισόδια της ζωής του Βούδα και των μαθητών του και, επιπλέον, η κορύφωση όλων, ο θάνατος που έρχεται με τη μορφή του ποταμού Γιαγκ Τσε. Ο «Βούδας», σαν δράμα, θα ήταν ανολοκλήρωτος χωρίς αυτό το δεύτερο επίπεδο το οποίο συμπλέκεται και ως ένα σημείο συμφύρεται με την καθημερινότητα. Στον «Βούδα» ο Καζαντζάκης συνέθεσε τους δύο «Φάουστ» του Γκαίτε. Στα γράμματά του προς τον Παντελή Πρεβελάκη μάλιστα έγραφε ότι σκόπευε να γράψει έναν τρίτο «Φάουστ»<sup>16</sup>. Στον «Βούδα» ο Φάουστ —ο αναζητητής της αλήθειας— δεν εφευρίσκει τη γνώση, ούτε αυτή του αποστέλλεται από τους ουρανούς. Αλλά τη συναντά σ' ένα φυσικό

14. Ο Νικηφόρος Βρεττάκος, στο βιβλίο του της σημείωσης 1, υποστηρίζει ότι ο Καζαντζάκης παρενέβαλε στο έργο τους δύο Έλληνες κατά το 1943, απαντώντας έμμεσα στον Βασίλειο Λαούρδα, ο οποίος είχε κατηγορήσει την «Οδύσσεια» ως «αντι-ελληνική» (βλ. όπου και στη σημείωση 1, σ. 180). Η κ. Καζαντζάκη όμως αναφέρει (εφημ. *Η Καθημερινή*, 18-6-1978) ότι η σκηνή αυτή είναι η μόνη που διασώθηκε από τον πρώτο Βούδα του 1923, γεγονός που μοιάζει πιθανότερο. Αξίζει να σημειώσουμε ότι πολλά από τα σημεία του έργου θα διαφωτιστούν με την παράλληλη ανάγνωση του βιβλίου του Hermann Oldenberg: *Bouddha sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Berlin 1881, το οποίο ο Καζαντζάκης είχε διαβάσει στην γαλλική μετάφραση του A. Foucher (F. Alcan ed. Paris 3η έκδ., 1921), όπως αναφέρει ο Άρης Δικταίος στον πρόλογο της μετάφρασης του βιβλίου του Friedrich Nietzsche, 'Ετσι μίλησεν ο Ζαρατούστρας, ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν, Β' ξανακοιταγμένη έκδοση, έκδ. «Δωδώνη», Αθήνα 1980, σ. 30.

15. Παντελή Πρεβελάκη, *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη*, σ. 662 και 625-6, όπου δίνεται και «Σχεδιάσμα για τον Γ' Φάουστ».

16. Καρλ Γιουνγκ, *Αναλυτική Ψυχολογία*, μετ. Παν., Ιερομνήμονος, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, χ.χ., σ. 163 και εξής.

φαινόμενο, ή καλύτερα, η υπέρτατη γνώση, ο Βούδας, είναι το φυσικό φαινόμενο. Αυτή η αντίληψη του Καζαντζάκη συγκεφαλαιώνει τη βασική συμβολή του στη γνωσιολογία και με την εξηγητική αξία της υποδεικνύει τα ευρύτερα καλλιτεχνικά και ηθικά αιτήματα που συμπυκνώνονται στο έργο.

Με βάση λοιπόν το γραφείο του συγγραφέα που αποτελεί το σκηνικό πλαίσιο της πλοκής, θα πρέπει να προσθέσουμε στο βάθος της σκηνής μια κινηματογραφική οθόνη όπου θα προβάλλονται σε εικόνες οι εξαντλητικές περιγραφές. Έτσι τόσο οι περιγραφές της πλημμύρας, όσο και των άλλων επεισοδίων πρέπει να γίνονται σε μορφή αφήγησης από τους ηθοποιούς. Στην ίδια οθόνη θα προβάλλονται οι εμβόλιμοι μύθοι της ζωής του Βούδα, εφόσον δεν μπορούν να παρασταθούν σε περιφερειακές εξέδρες της σκηνής υπό μορφή σχολιαστικών μικρογραφιών, όπως στις βυζαντινές εικόνες. Η προβολή των μύθων θα πρέπει να γίνεται υπό τύπον παντομίμας, όπως και στο ανατολικό θέατρο, ενώ τα λόγια θα απαγγέλλονται από τα πρόσωπα της κεντρικής σκηνής. Ιδιαίτερη σημασία επίσης πρέπει να αποδοθεί στις λυρικές άριες που παρεμβάλλονται στο έργο —το τραγούδι της Ανθισμένης Κερασιάς στην Α΄ Πράξη είναι ένα από τα καλύτερα λυρικά ποιήματα που έχουν γραφτεί στη γλώσσα μας μετά τη Σαπφώ—, η παρουσίαση των οποίων θα πρέπει να γίνεται όπως στην όπερα. Οι προσωπίδες του Μάγου, όλο το θεατήριό του θιάσου και η κίνηση των ηθοποιών θα πρέπει να σχολιάζουν τη δράση και να ερμηνεύουν όχι μόνο τις προθέσεις και τα κίνητρα των χαρακτήρων αλλά και την ιδεολογική συμπεριφορά τους. Μια αποτελεσματική μέθοδος γι' αυτό θα ήταν, όσο αφορά την κίνηση, να εναλλάσσονται κινήσεις «στυλιζαρισμένες» με άλλες με ένταση και αληθοφάνεια. Η εμφάνιση των Ελλήνων επίσης θα πρέπει να γίνει υπό μορφή «θείκης επιφάνειας», η υποβλητική απλότητα της οποίας θα κυριαρχεί στη βαρυφορτωμένη σκηνή της Γ' πράξης (Ο Καζαντζάκης φαίνεται να έχει αναμίξει, σκόπιμα ή όχι, την Κίνα με την Ινδία και τον Ταοϊσμό με τον Ινδουϊσμό). Όσο αφορά τέλος τον Γιαγκ Τσε, εσωτερικά στοιχεία της ιδεολογίας του έργου, όπως ο ισχυρός αριστοκρατισμός, η υπεράνθρωπη δυναμικότητα και ο υπερτροφικός εγωισμός των χαρακτήρων, οδηγούν στην παράστασή του με τη μορφή μιας πυκνής και απρόσωπης μάζας που χωνεύει όλους τους χαρακτήρες μέσα της. Το όραμα, ή ο εφιάλτης, του πρωταρχικού αστού συγγραφέα που θεωρεί την ενσωμάτωσή του στο σύνολο, ή τη φύση, σχεδόν όμοια με θανατική καταδίκη, θα σβύνει μέσα σ' αυτή την αποκαλυπτική σκηνή.

## B

Ο «*Βούδας*» είναι γραμμένος σε πεζό λόγο αλλά με έντονο ρυθμό και κίνηση. Πέρα μάλιστα από τους κυματισμούς που έπρεπε να πάρει για να υποτυπωθούν σαφέστερα τα συναισθήματα, η πεζή μορφή του παρουσιάζει με εξαιρετική ευκαμψία μια αρκετά απροσδόκητη σύνθεση λαϊκού και λόγιου λεξιλογίου, που είναι βέβαια οικεία στον αναγνώστη της «*Οδύσσειας*». Οι τραγωδίες του Σικελιανού διακρίνονται για την έντονη ποιητικότητά τους και την προσπάθεια να συνθέσουν «υψηλό ύφος» στη νεοελληνική γλώσσα. Ο Καζαντζάκης υπηρέτησε και αυτός στο «υψηλό ύφος» και η «*Οδύσσεια*» φαίνεται να παραμένει το μόνο δείγμα του είδους στη σύγχρονη γλώσσα μας. Όμως η σύνθεση τέτοιου ύφους προσκρούει στις αλλαγές που επήλθαν στην εκφραστικότητά της έκτοτε. Αν και μπορεί να λειτουργήσει σ' ένα επικό κείμενο, η λειτουργία του στο θέατρο, όπου απαιτείται και η συμμετοχή του μέσου θεατή, περισσότερο, απωθεί παρά εντυπωσιάζει. Ο Καζαντζάκης στον «*Βούδα*» ανέλυσε τη ρυθμική του στίχου και τη διοχέτευσε σε εσωτερικότερους ρυθμούς που γίνονται σχεδόν υποσυνείδητα αντιληπτοί. Επειδή μάλιστα βασική δομική μονάδα του κειμένου δεν είναι η πρόταση αλλά η ακολουθία προτάσεων που υποβάλλουν συνολικά μια κινούμενη κατάσταση, μπορούμε σε πολλές περιπτώσεις να αποδώσουμε τις εκφραστικές ιδιορρυθμίες των προσώπων σε υφολογικά γνωρίσματα του ίδιου του Καζαντζάκη και στα λογοτεχνικά κινήματα που τον επηρέασαν.

Ωστόσο, αυτό δεν αξιολογεί θετικά το έργο σε όλα του τα σημεία. Στον «*Βούδα*» υπάρχουν στιγμές με μικρή ποιητική αξία που καλό θα ήταν να έλλειπαν. Ίσως να είναι γνώρισμα της εποχής μας να συντομεύει τα κείμενα του παρελθόντος, αλλά οι επαναλήψεις είναι τόσο έντονες και προφανείς ώστε καταντούν ενοχλητικές. Πάντα, στο έργο του Καζαντζάκη φαίνεται να υπάρχει μια έλλειψη συμμετρίας ή να πραγματώνεται μια καινούργια η οποία μας προσφέρεται απροειδοποίητα. Πέρα όμως από τη χρήση κανόνων που δεν συνάγονται από το κείμενο, κάποιος θα αναρωτιόταν αν από το έργο εξέρχεται μια ενιαία ποιητικότητα, με ιδιαίτερη έμφαση στο «ενιαία». Αυτό μας οδηγεί σε μια ευρύτερη θεώρηση.

Είναι δύσκολο να κρίνεις τον Καζαντζάκη ως συγγραφέα χωρίς να τον κρίνεις ταυτόχρονα ως στοχαστή και ως ποιητή. Όλες αυτές οι εκδηλώσεις της δημιουργικότητάς του έχουν τόσο επιδράσει η μιά πάνω στην άλλη ώστε δεν μπορούν να απομονωθούν. Ας πάρουμε για παράδειγμα ένα χωρίο του «*Βούδα*»:

Ο Ένας, γέρο Τσαγκ, χωρίστηκε, και φταίμε εμείς, ο Ένας  
χωρίστηκε, κι έγινε: Ζωή και Θάνατος.

Προτού να γεννηθούμε, ήταν Ένας· άμα πεθάνουμε, θα ξαναγι-

*νει Ένας· μπαίνουμε εμείς στη μέση και τον εμποδίζουμε.  
Έκλειψη Θεού, αυτό 'ναι η ζωή· ας αναμερίσουμε, γέρο-Τσαγκ,  
να φωτιστεί ακέραιο το πρόσωπό του.*

(Θέατρο Γ', σελ. 708)

Έχουμε μπροστά μας ένα απόσπασμα φιλοσοφικό σε ποιητική μορφή ή ποίηση με φιλοσοφικό υλικό; Αυτά δεν μπορούν, και δεν πρέπει να ξεχωριστούν εδώ, όπως δεν μπορούν να ξεχωριστούν στον Σικελιανό, τον Τάκη Παπατζώνη ή τη βυζαντινή υμνογραφία. Η κριτική των μορφικών χαρακτηριστικών ενός έργου παραπέμπει στην κριτική γενικότερων χαρακτηριστικών τα οποία αφορούν «*πνευματικές στάσεις και νοοτροπίες*». Η κριτική όμως τέτοιων χαρακτηριστικών οδηγεί σταδιακά στην κριτική από μια δεδομένη ηθική στάση, πολύ διαφορετική και γι' αυτό ακατάλληλη για την ανάλυση της ηθικής του εξεταζόμενου συγγραφέα. Επομένως, δεν μπορούμε να επιμείνουμε σε ιδέες που αφορούν την υποκειμενική του εκτίμηση του κόσμου. Δεν συντρέχει κανένας λόγος να επικρίνουμε την επίδραση του Νίτσε, του Μπερξόν, του Χριστού και του Βούδα, εφόσον όλες αυτές οι αναφορές αποτελούν σημεία αναγνώρισης του καλλιτεχνικού έργου. Ας δούμε πώς έβλεπε ο ίδιος ο Καζαντζάκης την προσπάθειά του:

*Δύσκολος άθλος ή τέχνη, αψηλή, επικίνδυνη απάνω από την  
άβυσσο ισορροπία, έχετε το νου σας!*

*Μήτε δεξά, στον γκρεμό της αλήθειας, μήτε ζερβά, στον γκρεμό  
της ψευτιάς, χορεύετε ίσια, στο ψιλό σκοινί της λευτεριάς,  
απάνω από το χάος —*

*Τούτος ο χορός είναι η Τέχνη.*

*«Να μιλάτε, να γελάτε, να κλαίτε, χωρίς θάρβαρες κραξιές και  
χειρονομίες, καθώς το συνηθούν οι ζωντανοί, σερσέμηδες  
ανθρώποι· υποτάζετε το λόγο, το γέλιο, το κλάμα στο αυστηρό,  
αρχοντικό περίγραμμα της αξιοπρέπειας του ανθρώπου!*

(Θέατρο Γ', σελ. 463)

Η ποιητική του Καζαντζάκη καθορίστηκε από ηθικές επιλογές πράγμα που σημαίνει πως όλη η αισθητική προσπάθειά του σκοπεύει σε ηθικές αξίες. Το πρόβλημα, ωστόσο, σ' αυτόν δεν αναφέρεται από το αν οι ηθικές του αξίες ισχύουν ακόμα ή απ' το αν τα ποιητικά του ευρήματα λειτουργούν μόνο σ' ένα δεδομένο κύκλο συμφραζόμενων. Τέτοιες κρίσεις ξεκινούν από λόγους ιδιοσυγκρασίας και παιδείας του μελετητή. Το κύριο πρόβλημα στον Καζαντζάκη, τελικά αυτό μπορεί να επεκταθεί και σε άλλους σημαντικούς δημιουργούς, είναι το κατά πόσο οι αξίες πάνω στις οποίες στηρίζεται αποκτούν με τη χρήση τους πολιτισμική σημασία, και αν οι αξίες που εξαγονται από αυτό μπορούν

να θεωρηθούν μέτρα περιγραφής και ερμηνείας του ανθρώπινου φαινομένου στην ολότητά του.

Σ' αυτήν την οπτική υπάρχουν φυσικά πολλές αντιρρήσεις. Ο Καζαντζάκης διαμορφώθηκε σε μια συγκεκριμένη εποχή και σε ορισμένες συνθήκες. Πολλές στάσεις του ερμηνεύονται μόνο υπό το πρίσμα εκείνων των καιρών, ενώ άλλες εύκολα ανάγονται στο διάλογό του με τα βιβλία που του άρεσαν. Δεν υπάρχει επομένως λόγος να θεωρήσουμε τις ιδέες του ως καθολικές αφηρημένες έννοιες. Οι αντιρρήσεις όμως αυτές παραγνωρίζουν το γεγονός ότι ο ίδιος ο Καζαντζάκης επεδίωξε να πάρει το έργο του μεταφυσική θεμελίωση και ότι δεν μίλησε μόνο για την προσωπική του εμπειρία αλλά για μια γνώση διαισθητική, αφηρημένη και υπερπροσωπική, που επανερμήνευε τον κόσμο και την ανθρώπινη συμμετοχή σ' αυτόν:

*Είμαι σύννεφο; Είμαι άνθρωπος; Ποιος ο ύπνος; Ποιος ο ξύπνος; Άραγε ξυπνώ ή μπας και μεταμορφώνουμαι; Ή μπας και τα δυο είναι αλήθεια; ή και τα δυο φαντασία; Ή τίποτα; Το Τίποτα που γεμίζει την άβυσσο;*

*Ω Βούδα, Βούδα, ακατάπαυτα η πάχνη γίνεται φρούριο και το φρούριο πάχνη· το κοιτάζω από το κάτω πάτωμα: φρούριο· το κοιτάζω από το πάνω πάτωμα: πάχνη...*

*Αχ, και τώρα μονάχα το νιώθω: η πάχνη, η πάχνη μόνάχα είναι το απόρρητο φρούριο!*

(Θέατρο Γ', σελ. 666)

Παρόμοιες στάσεις, φυσικά, μπορούν να ερμηνευτούν μέσα από τον Βουδισμό και τον Ταοισμό, ή μπορούν να συναντηθούν και στις περισσότερες θρησκείες του κόσμου. Εδώ όμως μας ενδιαφέρει το ειδικό θάρος που έχουν για το συγκεκριμένο άτομο και η ιδιαίτερη απόχρωση που δίνει αυτό το πρόσωπο σε μια «μεγάλη ιδέα» παράγοντας επί την «ιστορική του ατομικότητα». Υπ' αυτή την άποψη, όλο το έργο του Καζαντζάκη καταγράφει την αφύπνιση και την αναγωγή της ατομικότητας σε κοσμολογική αρχή σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο μέσα από μια περιπέτεια των ιδεών. Ο «*Βούδας*» ειδικά μετά την «*Οδύσσεια*», είναι το έργο όπου διαφαίνεται εντονότερα αυτή η αναγωγή και οι συνέπειές της. Καλό θα ήταν εδώ να θυμηθούμε ότι ο «*Βούδας*» είναι πριν απ' όλα έργο ιδεολογικών τύπων, ενσωματώνοντας σε κάθε πρόσωπο μια ιδιαίτερη θέαση της ζωής και σε κάθε επεισόδιο ένα ξεχωριστό εσχατολογικό όραμα. Οι ιδεολογικοί τύποι του πολύ συχνά υποκρύπτουν το συγκεκριμένο πρόσωπο, το ανθρώπινο πρόσωπο σε τόπο και χρόνο. Στον «*Καπετάν Μιχάλη*», όταν το πρόσωπο του ήρωα φθάνει στη μέγιστη ανάπτυξη των δυνατοτήτων του φθάνει ταυτόχρονα στο τέλος του. Το ίδιο γίνεται και στον «*Τελευταίο Πειρασμό*». Ακόμα και στο «*Χριστός Ξανασταυρώνεται*» ο

ήρωας νιώθει τη διαφοροποίηση από το περιβάλλον του, και επομένως δημιουργεί την ατομικότητά του, αμέσως μόλις ερωτευτεί. Όλοι οι ήρωες του Καζαντζάκη πεθαίνουν αμέσως μόλις νιώσουν τις εκδηλώσεις της ατομικότητάς τους — και ο έρωτας είναι μία από αυτές. Στο «Βούδα» η συνειδησιακή αυτή κατάσταση έχει φθάσει στην ακρότατη συνέπειά της.

Αν η «Οδύσσεια» αποτελεί την ανακάλυψη και την κορύφωση της ατομικότητας καθώς και την αναγωγή της σε ταξιδετική αρχή του κόσμου, ο «Βούδας» σημειώνει την καταστροφή της. Στο τέλος του έργου ο Βούδας ταυτίζεται με τον ποταμό Γιαγκ Τσε, τη γενική και απρόσωπη κοσμική τάξη και νομοτέλεια που αφομοιώνει και εξαφανίζει τον άνθρωπο στο πέρασμά της. Η επιλογή αυτή του Καζαντζάκη φαίνεται να υπονοεί έναν μηχανιστικό υλισμό βασισμένο στην ανακύκλωση της ύλης (ας μην ξεχνάμε τις οφειλές του στον Ντάρβιν και τον Νίτσε). Όμως είναι μόνο το πλαίσιο και όχι το κέντρο της φυσικής του φιλοσοφίας. Ολόκληρο το σύμπαν εδώ εμφανίζεται προσωποποιημένο: ως η προβολή των επιθυμιών μας στα φυσικά φαινόμενα. Αλλά η προσωποποίηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά η τάση του ανθρώπινου πνεύματος να δίνει οικεία μορφή στο ακαθόριστο, πράγμα το οποίο ο Καζαντζάκης διατυπώνει εύστοχα στον μονόλογο του πρώτου Έλληνα:

*Εμάς, ασκητή, άλλοι μας κυβερνούν θεοί, αχνίζουν τα ρουθούνια τους, η καρδιά τους χτυπάει, καθίζουν στα τραπέζια μας, κουκουβίζουν στα τζάκια μας ανεβαίνουν στα κρεβάτια μας, Σμίγουν με τις γυναίκες μας, σμίγουμε με τις θεές τους, ανακατεύονται τα αίματα, λαγαρίζει, λαμπρύνεται, θεώνεται η γεννόβολιά του ανθρώπου· γλυκαίνει, ζεσταίνεται, καλοσυνεύει η γενεά του θεού.*

*Πριν από μας, στρίγγλιζαν σαν όρνια και παραμιλούσαν οι αθάνατοι και δεν μπορούσαν σε απλό, νηφάλιο λόγο να στερεώσουν το νου τους·*

*Εμείς, απάνω από το χάος, κυνηγήσαμε τη λέξη, την κατεβάσαμε στη γη, της κόψαμε τα φτερά και τη στερεώσαμε απάνω στην άβυσσο,*

*Αφτέρουγη Νίκη!*

*Εμείς, τρογύρα από το Νου, σηκώσαμε κυκλώπεια τείχη και δεν αφήνουμε την παραφροσύνη να μπει.*

*Σαν το κοράλλι που, ριζωμένο στο ασύχαστο σπλάχνο του Ωκεανού, δουλεύει με ακατάλυτον αγώνα και μετουσιώνει σε πέτρα τη ροή.*

*Ανοίγει, απλώνεται, στερεώνεται, σωριάζει κουφάρι σε κουφάρι, μετατρέποντας το τρόπαιο του θανάτου σε σκαλοπάτι της*

ζωής, κι αγάλια αγάλια γίνεται νησί,  
 Τέτοιο ένα νησί οικοδομούμε κι εμείς, ω Λωτοφάγοι, του  
 ανθρώπου το μυαλό απάνω στο χάος!  
 Νικήσαμε τον τρόπο, στήνοντας μπροστά από την άβυσσο ένα  
 μικρό, γαλήνιο, πάνοπλο άγαλμα της Αθηνάς!»  
 Πιάσαμε μιαν πέτρα, σκαλίσουμε απάνω της ένα χαμόγελο, κι όλη  
 η πέτρα του κόσμου χαμογέλασε.

(Θέατρο Γ', σελ. 741-742)

Όμως η συνειδητοποίηση αυτού που θα ονομάζαμε «έλλογη μορφή» οδηγεί στην εξατομίκευση των γενικών συμβόλων (ο όρος με τη σημασία που του αποδίδει ο G. G. Jung<sup>17</sup>. Οι ιδεολογικοί τύποι του Καζαντζάκη εξαφανίζονται αμέσως μόλις εξατομικεύσουν τα γενικά σύμβολα και δράσουν σύμφωνα με τις επιθυμίες τους:

Λευτερώθηκα από τους Προγόνους, λευτερώθηκα από τα μνή-  
 ματα!

Πολύ αργά... πολύ αργά... Τη στιγμή που μπαίνω στα μνήματα...  
 (Θέατρο Γ', σελ. 695)

Με άλλα λόγια, οι ήρωες του Καζαντζάκη καταστρέφονται μόλις απελευθερωθούν από μεταφυσικές δεσμεύσεις. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση μας είναι ότι ουσιαστικά πρόκειται για αυτοκαταστροφή και για συνειδητή υποταγή σε μια τάση αυτοεκμηδένισης, που ο Καζαντζάκης κάπου αποκαλεί «άνωτατη υγεία, καθαρότατο νηφάλιο λογισμό» (Θέατρο Γ' σελ. 720). Κάτω από μια τέτοια εσχάτολογία, η ζωή τους μοιάζει οπωσδήποτε παράλογη, αν και όχι αναγκαστικά άσκοπη.

Ίσως να ήταν άδικο να χαρακτηρίζαμε αυτή την, σε τελική ανάλυση ηθική φιλοσοφία, ομφαλοσκοπική ή μια θεωρητική ακροβασία. Οι ενδοιασμοί του ίδιου του Καζαντζάκη προσωποποιούνται θαυμάσια εκεί όπου ο Μανταρίνος κάνει χάρτινα караβάκια τα γραπτά του για να επιπλεύσουν και να σωθούν, όπως η Κιβωτός, πάνω από τον Κατακλυσμό. Μελετώντας ένα τέτοιο όραμα θανάτου και κενού ο Καζαντζάκης οδηγούσε την ανθρώπινη δημιουργικότητα στη φιλοσοφικότερη και αυθεντικότερη προσπάθειά της: να αναιρέσει με τα μέσα της ζωής τό φόβο του θανάτου:

Χου-Μιγκ, πες ένα λόγο, ένα απλό λόγο, που άμα τον ακούσουν  
 οι άνθρωποι να μπορούν ν' αντικρύζουν το θάνατο.

Να μπορούν ν' αντικρύζουν το θάνατο, Χου-Μίγκ, χωρίς να  
 εξευτελίζονται.

(Θέατρο Γ', σελ. 762)

17. Ζακ Μονό, *Η Τύχη και η Αναγκαιότητα*, μετ. Π. Ν. Παπαδόπουλου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1971, σ. 70.

Αναμφισβήτητα, ο καλλιτέχνης Καζαντζάκης δίνει μια θρησκευτική απάντηση σ' ένα πρόβλημα ηθικής. Αν αναλύσουμε μάλιστα με όρους θρησκευτικής διαλεκτικής —κάθε διαλεκτική είναι κατά βάση θρησκευτική— την περιπέτεια της ατομικότητας στο έργο του, θα λέγαμε ότι η ανακάλυψη της ατομικότητας είναι η θέση. Σ' αυτήν ο άνθρωπος αναγνωρίζει τη διαφορά του από τους άλλους και αποσχίζεται αρνούμενος τις συνήθειες και τις ιδέες, όπως εκείνη του Θεού, που τους συνέχουν. Η επερχόμενη αντίθεση επιφέρει την καταστροφή και την εξαφάνιση, με ανθρώπινα ή φυσικά μέσα, της ύπαρξής του. Στη σκέψη του Καζαντζάκη, η αντίθεση ισοδυναμεί με την μετάνοια ενός πλανημένου πιστού. Η σύνθεση που κλείνει το υπαρξιακό αυτό σχήμα είναι η γενίκευση της καταστροφής σε καθολικό επίπεδο. Οι άνθρωποι πεθαίνουν από την κατάβαση του θεού Γιαγκ Τσε. Η αλαζονεία του ενός δεσμεύει και ενοχοποιεί την ανθρωπότητα.

Το πρόβλημα όπως διατυπώθηκε ίσως να μην είναι παρά μια ακραία σχηματοποίηση και θα μπορούσε να εκτεθεί ποικιλοτρόπως. Αποτελεί ωστόσο ένα πειρασμό που δεν μπορούσε να αποφύγουμε. Άς θυμηθούμε εκείνη τη σημαντικότετη δήλωση του Καζαντζάκη στην «Αναφορά στο Γκρέκο»:

*«η πίστη σου είναι ένα ανόσιο μωσαϊκό από πολλές απιστίες»*  
(Αναφορά, σελ. 328)

Μήπως η τελική καταστροφή του «Βούδα» υπαινίσσεται την κατάρρευση ενός κόσμου πυραμιδικού με κορυφή του τον Θεό, όπως επίσης και την καταστροφή ενός κόσμου σφαιρικού με κέντρο του τον άνθρωπο; Σε μια άλλη, αρκετά κακότεχνη ομολογουμένη τραγωδία του, «Τα Σόδομμα και τα Γόμορα», η σκηνή κλείνει με δυο φοβερά, από θρησκευτική άποψη, αμαρτήματα: την ύβρη και την αδιαφορία:

*«Στο καλό, γερό-ενάρετε, στο καλό, υπάκουο πρόβατο του Θεού! Και πες του αφεντικού σου: Χαιρετίσματα από το γέρο-Λωτ! Και πες του ακόμα*

*Δεν είναι δίκαιος, δεν είναι καλός· είναι παντοδύναμος. Παντοδύναμος, τίποτα άλλο!»*

(Θέατρο Γ', σελ. 443)

Αυτή η περήφανη και κάπως μελοδραματική απάντηση αντιπροσωπεύει μια ανθρώπινη στάση απέναντι σε κάποια αιώνια και εξαντλητικά προβλήματα που μάλλον δεν θα λυθούν ποτέ. Ενασχολούμενος ο Καζαντζάκης με τόσο γενικά προβλήματα παλινδρόμησε ανάμεσα σ' έναν τιτανισμό και σε μια σιωπηλή ταπεινοφροσύνη, ανάμεσα δηλαδή στην εξύψωση του ανθρώπου σ' ένα θεϊκό επίπεδο και στη σιωπή ενός ουδέτερου αγνωστικισμού. Από τα έργα του βλέπουμε ότι ενώ εξύψωσε πολλές ανθρώπινες ζωές στη θέση του εκπεσώντος Θεού,

σχεδόν πάντα ερωτοτροπούσε με το δεύτερο. Ο διχασμός αυτός, τόσο έντονος στο «Ζορμπά», υποτυπώνει τον μανιχαϊσμό ενός διανοούμενου που, ποτισμένος από την επιστημονική γνώση, προσπαθεί να ταξινομήσει ορισμένα μη-επιστημονικά προβλήματα με τις μεθόδους των φυσικών επιστημών. Πολλές φορές, επομένως, στον Καζαντζάκη συναντάμε τη λογοτεχνική διατύπωση ενός επιστημονικού, ψευδοπροβλήματος.

Εντούτοις, το πρωταρχικό δίλημμα του ανήκει στις φιλοσοφικές του προϋποθέσεις. Στη θεματολογία του, παρουσιάστηκε ως η σύγκρουση μιας ξεχωριστής προσωπικότητας με τον εαυτό της. Μέχρι να ωριμάσει, μέχρι δηλαδή να αναπτυχθούν κατάλληλα τα θέματά του, ο Καζαντζάκης μας έδωσε τις προσωπογραφίες επαναστατημένων τύπων αναδιαρθρώνοντας την ιστορική πραγματικότητα σύμφωνα με τις ανάγκες του ήρωά του. Για τον λόγο αυτό η σύγκρουση με το περιβάλλον, ό,τι δηλαδή δίνει στο δράμα την τραγικότητά του, είναι ασθενική και αδύναμη. Στον «Βούδα», στο ανθρώπινο περιβάλλον προτίθεται μια ακόμα ευρύτερη παρουσία, το εχθρικό φυσικό περιβάλλον. Ό,τι προηγουένως φάνταζε σημαντικό, τώρα εκμηδενίζεται και εκμηδενίζεται απολυτρωτικά. Ωστόσο δεν είναι ο θάνατος που φέρνει την κάθαρση αλλά η ανθρώπινη θέληση που τον αποδέχεται. Λίγο προτού πεθάνουν οι ήρωες του Καζαντζάκη σφύζουν από πληρότητα:

*«Έκαμα όλες τις χειρονομίες που κάνει ο άνθρωπος που πολεμάει... Είπα όλα τα γενναία, πέρφανα λόγια που ταιριάζει να πει ένας άρχοντας...*

*Ήδειασα. Ήδειασα. Μεί-Λινγκ, και κάνω τώρα την πιο στερνή, την πιο σοφή χειρονομία του ανθρώπου: Σταυρώνω τα χέρια. Σταυρώνω τα χέρια, Μεί-Λινγκ· σφαλνώ το στόμα· κρατώ όρθιο το κεφάλι, περιμένω. Τι περιμένω; Δεν ξέρω· περιμένω.*

(Θέατρο Γ', σελ. 670)

Καλό θα ήταν εδώ να θυμηθούμε την εκφραστική πληρότητα με την οποία ο ίδιος περιγράφει στο τελευταίο του έργο την προετοιμασία της «Οδύσσειας» («Αναφορά στο Γκρέκο» κεφάλαιο Λ, Όταν ο σπόρος της «Οδύσσειας» έδενε μέσα μου, σελ. 553-578). Από αυτήν την άποψη, όλο το έργο του Καζαντζάκη δεν αποτελεί απλώς, ανάλογα με το είδος του, την εξέλιξη ή την ωρίμανση μιας ορισμένης τεχνικής ή την ανάπτυξη και την εφαρμογή μιας μεγάλης ιδέας. Αντίθετα, το έργο του καταγράφει την προσωπική του πορεία αυτοανάπτυξης μέσα από τις καλλιτεχνικές μορφές. Για τον λόγο αυτό, ο Καζαντζάκης είναι ο μόνος γνήσιος μεταφυσικός ποιητής της λογοτεχνίας μας η προσπάθεια του οποίου απαντά ένα πολυσήμαντο οντολογικό περιεχόμενο που ξεπερνά κατά πολύ την ατομικότητά του.

## Γ

Η προσπάθεια να κατανοηθεί το άτομο που λέγεται Καζαντζάκης μέσα από βιβλία του είναι σε μεγάλο βαθμό απλή εικολογία. Ίσως γιατί ούτε μπορούμε να εμπιστευτούμε τα στοιχεία των βιβλίων, ούτε μπορούμε να τους απαντήσουμε με πληρότητα. Η προσπάθεια να αποκρυπτογραφηθούν οι προθέσεις ενός ατόμου με τη χρήση ενός μέσου το οποίο εξαρχής τις διαστρέφει, επιτείνει μόνο τη σύγχυση και την ασυνεννοησία. Από την άλλη μεριά, το μυστήριο και το θαύμα μιας ζωής, με όλη την πλημμύρα των εικόνων, των εντυπώσεων και των πεποιθήσεων που το αποτελούν, θα παραμένει πάντα ασύλληπτο. Τελικά, κάθε κριτική παρουσίαση οφείλει να γνωρίζει τα όριά της: ότι, από τη μια, δεν ξέρει αρκετά και, από την άλλη, ότι δεν μπορεί να μάθει περισσότερα. Της απομένει λοιπόν να συμπληρώσει, να αναπτύξει και να ξαναστήσει πίσω από τις λέξεις την κατάσταση που υπονοείται, γεγονός που τελικά αποτελεί και τη γονιμότερη όψη της.

Τα παραπάνω ειπώθηκαν γιατί κάθε είδους αναλυτική κριτική, όπως αυτή που προηγήθηκε, αφήνει κενά στην κατανόηση των έργων που εξετάζει. Σίγουρα, μέσα από τέτοιες ενδείξεις και υπαινιγμούς δεν μπορούμε να ανασυνθέσουμε ούτε το ανθρώπινο ούτε το δημιουργικό πνεύμα. Αν θέλουμε λοιπόν να παραμείνουμε πιστοί στο καταγραμμένο κείμενο, αναγκαστικά υποστατοποιούμε τις αφηρημένες συλλήψεις του. Είμαστε αναγκασμένοι, με άλλα λόγια, να ερμηνεύσουμε πραγματολογικά τους ιδεολογικούς τύπους του, χωρίς να τους αναγάγουμε σε ευρύτερες έννοιες. Δεν μας ενδιαφέρει πλέον η αναφορά του κειμένου στο περιβάλλον, αλλά η παραγωγή ενός περιβάλλοντος από το κείμενο. Οι αξίες που αυτό θα μας δώσει θα αποτελέσουν, σε τελική ανάλυση, καθοριστικές αρχές μιας νέας μορφής πραγματικότητας. Όσο πιο σύνθετες είναι αυτές οι αξίες τόσο μεγαλύτερη πολιτιστική σημασία αποκτούν, αφού απορρέουν από την εξειδίκευση του γενικού και απρόσωπου σε ατομικές ιδιαιτερότητες. Ο «Βούδας», καταγράφοντας την καταστροφή των ατομικών ιδιαιτεροτήτων, προχωρά στην άλλη άκρη. Η ατομικότητα βασανίζεται από την ενοχή της· ακόμα και για τον Καζαντζάκη, όπως και για κάθε άλλη θρησκευόμενη φυσιογνωμία, η ανθρώπινη αυτοτέλεια αποτέλεσε έναν φόβο που δεν έπρεπε να ξεπεραστεί.

Η ιδέα της καταστροφής της ατομικότητας στον «Βούδα» μπορεί να αναχθεί σε κοινωνικές αιτίες ή ακόμα, σε μια ακραία περίπτωση, σε ιδιοτροπίες των εκφραστικών αναγκών του Καζαντζάκη. Στην δεύτερη περίπτωση, σημαντική επίδραση φαίνεται να είχαν ορισμένες τάσεις του, τόσο προς την γλώσσα όσο και προς τον διανοητικό στοχασμό. Γιατί δεν φαίνεται να έχει εκτιμηθεί αρκετά το γεγονός ότι η γλώσσα αποτελεί μέρος του κόσμου, όπως το αντιλαμβάνεται ο καθέννας, και

όχι ένα βοηθητικό υποπροϊόν του. Πολύ συχνά ιδιοτυπίες της γλώσσας υπονοούν ειδικές οπτικές σύλληψης της πραγματικότητας, δηλαδή μη κοινές πραγματικότητες.

Παράλληλα ο Καζαντζάκης διαμορφώθηκε μέσα στο κλίμα δύο διαφορετικών τάσεων. Από τη μιά, η ισχυρή ακόμα επιστημονική παράδοση του αστικού δέκατου ένατου αιώνα, με κυρίαρχο μέτρο την αισιοδοξία για την ανθρώπινη γνώση και, από την άλλη, οι αντίρροπες τάσεις που αναπτύχθηκαν μετά το 1910 με την αναβίωση του θρησκευτικού ανορθολογισμού και της μεταφυσικής. Η ένταση αυτής της διαμάχης, οι αποχρώσεις της οποίας έχουν κεφαλαιώδη σημασία για τη λογοτεχνία, αναγκάζει τον Καζαντζάκη να συντρίψει το ατομικό όραμα κάτω από την αντίληψη μιας πρωταρχικής παραδείσιας ενότητας —μιας μαζικής συνείδησης— που όποιες μορφές και αν παίρνει στην ιστορία, φαίνεται να αποτελεί έναν βασικό άξονα της ανθρώπινης ψυχολογίας. Από αυτή την άποψη, όλος ο εξατομικευμένος κόσμος της δυτικοευρωπαϊκής λογοτεχνίας καταγράφει το πέρασμα από την ενότητα στην πολλαπλότητα, πέρασμα που διέσπασε απότομα την τάξη στις σχέσεις ανθρώπου και φύσης, χωρίς να προσφέρει μια καινούργια ισορροπία.

Φυσικά, ένας άνθρωπος και ένας καλλιτέχνης είναι πάντα κάτι περισσότερο από τις ιδέες και τις συνθήκες που τον διαμόρφωσαν. Μας ενδιαφέρει ωστόσο η λύση και η διέξοδος που το συγκεκριμένο άτομο έδωσε και επομένως οι προσωπικές του αξίες. Για τον Καζαντζάκη η απάντηση φαίνεται να βρίσκεται στην καλλιτεχνική δημιουργία —και δεν εννοώ— την καλλιτεχνική δημιουργία ως «γραφή» αλλά ως μια ειδική προσπάθεια της συνείδησης να ταξινομήσει τον κοινό κόσμο με ορισμένα μέσα κάτω από τις δικές της συνθήκες.

Αυτή η προσπάθεια να εξατομικευτεί το κοινωνικό και φυσικό σύμπαν οδήγησε στην δυναμική αυτονόμηση του ατόμου και στη μεγιστοποίηση της αυτοτέλειάς του απέναντι σε όσα οι προηγούμενοι αιώνες είχαν πιστέψει και κληροδοτήσει. (Μήπως ο διαρκής διάλογος του Καζαντζάκη με την Θρησκεία και η ανυπόφορη ενασχόλησή του με τον Θεό αποτελεί μια σπουδή πάνω στα επιβιώσιμα στοιχεία της παρακαταθήκης των αιώνων και επομένως στην σημερινή τους σημασία;) Οι ακρότητες της αυτοτέλειας αυτής οδήγησαν στον αποτυχημένο απόλυτο υποκειμενισμό, όπως και στο αντίθετό του. Όμως αυτή η κυμαινόμενη και ακαταστάλαχτη κατάσταση έφερε στην επιφάνεια βασικούς και πρωτόγονους φόβους του ανθρώπου. Για πρώτη φορά μόλις στον αιώνα μας, έγινε κατανοητό ότι ο άνθρωπος δεν αποτελεί ούτε κάτι το εξαιρετικό ούτε κάτι το ιδιαίτερο μέσα στο φυσικό περιβάλλον και ότι η σπουδαιότητα που απέδιδε ο ίδιος στον

εαυτό του και στα προβλήματά του είναι μάλλον μια θρησκευτική προβολή —μια σχέση επινοημένη εκ των υστέρων. Ο Καζαντζάκης με το τέλος του «*Βούδα*» εντάσσει ολοκληρωτικά το άτομο στο φυσικό του περιβάλλον. Και όχι μόνο το εντάσσει, αλλά φτάνει στην αντίθετη άκρη και το αφομοιώνει σε αυτο ρυθμίζοντας όλες τις αξίες του προς τη φορά της φυσικής κανονικότητας.

Από ιδιοσυγκρασία ίσως, ή από ανάγκη, δεν έκαμε τις αρμόζουσες διαφοροποιήσεις, οι οποίες θα επέτρεπαν μια δυναμική ένταξη του ανθρώπου στο φυσικό χώρο. Ενώ λοιπόν στην «*Οδύσσεια*» παρουσιάζεται ένα πλήρως εξατομικευμένο σύμπαν στον «*Βούδα*» γίνεται φανερό ότι κάτι δεν λειτουργεί σωστά σε αυτό. Ο Καζαντζάκης κατάλαβε και θέλησε να θεραπεύσει αυτή την κατάσταση που ο Ζακ Μονό διατύπωσε με γενικότατους όρους ως εξής: «Εμείς θέλουμε τους εαυτούς μας απαραίτητους, αναπόφευκτους, διατεταγμένους ανέκαθεν. Όλες οι θρησκείες, σχεδόν όλες οι φιλοσοφίες, ακόμα και ένα μέρος της επιστήμης, αποτελούν μαρτυρίες της ακαταπόνητης, της ηρωικής προσπάθειας της ανθρωπότητας να αρνιέται απελπισμένα την ίδια την συμπτωματικότητα της»<sup>18</sup>. Από θεωρητική κλίση, λοιπόν, έφερε την γνώση αυτή στην ακραία της συνέπεια. Δεν αναζήτησε μόνο μεθόδους ζωής μέσα στο δεδομένο περιβάλλον αλλά αναρωτήθηκε για τον σκοπό της ίδιας της ζωής, εξετάζοντας θεωρητικά ένα πρόβλημα που μόνο η εμπειρία της κάθε στιγμής μπορεί να λύσει. Η ζωή, κατά τον Καζαντζάκη, είναι ενδοτελής και δεν αναφέρεται σε κάτι έξω από αυτήν και τον χώρο της. Και αυτή την ενδοτέλεια, θα την συναντήσουμε με πλήθος ονόματα στον 20ο αιώνα, να σημειώνει την ριζική αποκοπή του ανθρώπου από τους θεσμούς του παρελθόντος ή να προοιωνίζει έναν καινούργιο ανθρωπολογικό προβληματισμό. Φυσικά και στη σχέση αυτή υπάρχουν ισχυρά στοιχεία ενός κόσμου «ιδεολογικού» που είναι αυτονόητο να συναντάμε σε κάθε φιλόδοξη και καθολική προσπάθεια.

Η αντίληψη του Καζαντζάκη αίρει το σχίσμα ανάμεσα στο ατομικό και το κοινωνικό, και το αντικαθιστά από το αντιθετικό ζεύγος «ανθρώπινο-φυσικό». Έτσι ενώ ο άνθρωπος αποτελεί μέρος του φυσικού περιβάλλοντος, αντιτίθεται σε αυτό με τις ηθικές του αξίες, δηλαδή με την κοινωνικότητά του. Τελικά, ο Καζαντζάκης φαίνεται να πιστεύει ότι ο άνθρωπος είναι μάλλον ένας ανεπιθύμητος και ένας παρείσακτος μέσα στο σύμπαν.

Βέβαια και η λύση αυτή είναι με την σειρά της απολύτως ανθρώπινη και, κατά μία άποψη, «ανιμιστική». Όπως πάντα, το πρόβλημα είναι σημαντικότερο από την λύση του. Αλλά το να ζει ο Καζαντζάκης στην αμφιβολία και την ρευστότητα της διαρκούς επεξεργασίας ενός προβλήματος είναι κάτι που δεν του ταίριαζε. Όπως κάθε άνθρωπος,

ήθελε θετικές και μόνιμες λύσεις. Ας αναλογιστούμε πόσες φορές επικαλείται στα έργα του τις «μικρές, σαρανταποδαρούσες βεβαιότητες», πόσες φορές τις αρνείται και πόσες φορές τις αναζητάει. Τελικά, η μόνη βεβαιότητα γι' αυτόν βρίσκεται αποκλειστικά στην Τέχνη. Η Τέχνη όμως δεν αποτελεί μεταφυσική βεβαιότητα. Είναι αναμφίβολα το πιο δραστικό υποκατάστατό της, όπου συχνά αφομοιώνονται οι τάσεις αυθυπέρβασης του ανθρώπου. Όμως και αυτή με τη σειρά της επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η μόνη αμετάτρεπτη βεβαιότητα που υπάρχει και μπορούμε να εμπιστευόμαστε, δεν ανήκει στη ζωή και δεν τη ζούμε.

#### SUMMARY

Vrasidas Karalis, *Kazantzakis's Buddha and the destruction of individuality*

In this essay, the author tries to analyze and estimate Nikos Kazantzakis's play *Buddha* in respect of its theatrical, literary and ideological presuppositions. Moreover, he proceeds to the decoding of the ethical values which underlie the play. Finally, he locates a certain kind of individualism which exists in the whole work of Kazantzakis and criticizes the ultimate solution which the Cretan writer gave to this problem in his last play.