

# Η Ιδεολογία της Αυθεντικότητας και ο Ζορμπάς του Ν. Καζαντζάκη

ΤΖΙΝΑ ΠΟΛΙΤΗ

*Εδώ, ο αρχετυπικός άνθρωπος εξαγνίστηκε  
από τις ψευδαισθήσεις του πολιτισμού, κι αυτό  
που αποκαλύφθηκε ήταν ο αυθεντικός άνθρωπος.*

Φ. Νίτσε  
*Η Γέννηση της Τραγωδίας*

## Ι Το Πλαίσιο

ΟΤΑΝ οι θρησκευτικές αφηγήσεις που αφορούσαν στην Αρχή και στο Τέλος του κόσμου και του ανθρώπου αμφισβητήθηκαν, η διάταξη αυτού του Λόγου μετασηματίστηκε και οι επιστήμες ανέλαβαν να φανταστούν «εκ νέου» και να κατασκευάσουν «αφηγήσεις» περί της καταγωγής του Σύμπαντος, της Γης, του Ανθρώπου, της Γλώσσας, της Κοινωνίας, του Κράτους, του Νόμου, της Ιδιοκτησίας, ακόμα και αυτής της ίδιας της Θρησκείας. Έτσι, τη θέση του άχρονου Παραδείσου ήρθε να καταλάβει η Φύση και τη θέση του Παντογνώστη Δημιουργού ο Άνθρωπος. Η «Πτώση» των προπατόρων μας από την αιωνιότητα στο χρόνο, μετασηματίστηκε στη μετάβαση του Ανθρώπου από την κατάσταση της Φύσης στην κατάσταση του Πολιτισμού και, συνακόλουθα, οι δύο αυτοί όροι εισήλθαν σε ένα αξιακό σύστημα που όριζε θετικά ή αρνητικά τον ένα ή τον άλλο πόλο της αντίθεσης ανάλογα με την τοποθέτηση, μέσα στην ιστορία, της δυτικής σκέψης απέναντι στο αξίωμα της «προόδου» που θεμελιώνει την έννοια του «Πολιτισμού».

Όπως ο «Χαμένος Παράδεισος» και η νοσταλγική ανάμνηση της Ψυχής του τόπου της καταγωγής της, έτσι και η κατάσταση του Ανθρώπου στη «Φύση» συνδέθηκε με τον κώδικα της μεγάλης νοσταλγίας για την απώλεια μιας «αυθεντικότητας» την οποία σκέπαζε η λήθη και της οποίας η ανάμνηση δεν μπορούσε να μπει σ' ένα σύστημα αναπαραστάσεων γιατί ήταν «εκ φύσεως» άφατη.

Την εποχή του Διαφωτισμού και στη συνέχεια του Ρομαντισμού, όπου αρχίζει να σηματοποιείται ο κριτικός λόγος της «αλλοτρίωσης» του εκπολιτισμένου ανθρώπου και της ανταγωνιστικής, εμπορευματικής κοινωνίας του από τις φυσικές ρίζες, η ιδεολογία της «αυθεντικότητας» πήρε τη μορφή ενός παιδευτικού προγράμματος το οποίο, με βάση το ιδεολόγημα του «ευγενούς αγρίου», προέτρεπε την επι-

στροφή στη Φύση προκειμένου να διδαχθεί το υποκείμενο του πολιτισμού από τα παιδικά του χρόνια τις φυσικές βάσεις της Ηθικής και της Αισθητικής, οι οποίες εξευγένιζαν τα ανθρώπινα πάθη.

Από τα τέλη του 19ου αιώνα και μετά, η διάταξη του Λόγου που αφορούσε στις χαμένες μέσα στα βάθη του χρόνου καταγωγικές αρχές, επηρεάστηκε βαθύτατα από τη φιλοσοφική και ψυχαναλυτική σκέψη κι από τις νέες «περι καταγωγής» αφηγήσεις που η σκέψη αυτή σχημάτισε. Καθοριστικό στοιχείο της νέας διάταξης του Λόγου αυτού ήταν η αναίρεση της «διαχρονικότητας» και του ηθικού παράγοντα. Τόσο η «διαχρονικότητα», που θεμελιώνει το γραμμικό χρόνο της προόδου, όσο και η «ηθική», βρέθηκαν πως ήταν πολιτισμικές κατασκευές στην υπηρεσία του ελέγχου, της καταπίεσης και της «λήθης» της φυσικής, αυθεντικής κατάστασης του Ανθρώπου.

Αντίθετα με την Ψυχή, η οποία έφερε μέσα της την ανάμνηση της χαμένης της καταγωγής και μόνο ο θάνατος, που την απελευθέρωνε από τη σάρκα, της έδινε τη δυνατότητα της Επιστροφής στην αυθεντική της κατάσταση, στις διαστρωματώσεις της ψυχής του σύγχρονου ανθρώπου βρέθηκε πως κρυβόταν καταχωνιασμένη η καταγωγή της σάρκας και της επιθυμίας της, η οποία θα απελευθερωνόταν από τα δεσμά του πολιτισμού και θα επανακτούσε την «αυθεντικότητά» της μόνο με τη ριψοκίνδυνη *επιστροφή του απωθημένου*. Το παλιό «εκτός σάρκας», χάριν της ψυχής, μετασηματίστηκε σε «εκτός» της συμβολικής τάξης του Λόγου, χάριν του άγριου σώματος που κάθε άνθρωπος και κάθε πολιτισμός έκρυβε μέσα του.

Η «επιστροφή του απωθημένου» δεν οδηγούσε σε κάποιο χαμένο φυσικό παράδεισο, σε κάποια ανέμελη ζωή ενός «εγγενώς» καλού παιδιού, τη σωστή διαπαιδαγώγηση του οποίου θα αναλάμβανε η παιδαγωγός μητέρα Φύση. Οδηγούσε στις φαλλικές, σκοτεινές μητέρες της Ύπαρξης, στο αμοραλιστικό, διονυσιακό πάθος, στις αδιαμεσολάβητες ορμές του πρωτόγονου σώματος, στη σαγήνη της αβύσσου και του θανάτου.

Η ιδεολογία της «αυθεντικότητας» και η επιθυμία να διαπε-

ράσει ο σύγχρονος, δυτικός άνθρωπος –με τα λόγια του Καζαντζάκη– την «κρούστα του πολιτισμού» προκειμένου να καταδυθεί στην «άβυσσο» και ν' ανασύρει, να βιώσει τον «άλλο», τον «αυθεντικό» εαυτό που κρυβόταν κάτω από τις ορθολογικές μεταμφιέσεις των κοινωνικών ρόλων και τις επιταγές των κοινωνικών θεσμών, σημάδεψε, όπως είναι γνωστό, βαθύτατα τις δομές της μοντέρνας τέχνης και λογοτεχνίας. Ακόμα, οδήγησε στην αναδιάταξη του Μεγάλου Κανόνα και στην επαναξιολόγηση, στο επίπεδο του φαντασιακού, του γεωγραφικού άτλαντα αντιστρέφοντας πλήρως το αξιακό σύστημα του Ουμανισμού. Τη θέση του κλασικού πήρε τώρα το αρχαϊκό, τη θέση του αναγεννησιακού η διαδιάστατη μορφή της βυζαντινής εικόνας, τη θέση της αναπαραστατικής τελειότητας, η μάσκα, το αφηρημένο, γεωμετρικό σχήμα, η τέχνη του εξωτικού «άλλου». Μ' άλλα λόγια, το βλέμμα και, γενικότερα, οι αισθήσεις του δυτικού ανθρώπου χρειάστηκε να «μετεκπαιδευτούν».

Η επαναδιαπραγμάτευση του αντιθετικού ζεύγους Φύση/Πολιτισμός, οδήγησε, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, σε μια επαναξιολόγηση του γεωγραφικού άτλαντα στο επίπεδο του φαντασιακού. Έτσι, οι ψυχρές, γκριζες, βιομηχανοποιημένες, καπιταλιστικές χώρες του Βορρά, οι οποίες συγκροτούσαν την υποκειμενικότητα πάνω στον ορθολογισμό, στην ηθική της εργασίας, της αποταμίευσης και της εγκράτειας, χάριν της προόδου και του Πολιτισμού, υποτιμήθηκαν. Αντίθετα, οι χώρες του Νότου, με τον αδυσώπητο ήλιο, το διάφανο, εκτυφλωτικό φως, τη σαγηνευτική φύση και την υπανάπτυκτη, αγροτική ακόμα οικονομία, όπου η υποκειμενικότητα δεν καθοριζόταν από τους θεσμούς της συναλλαγής, αλλά από τη γιορτή, τη σπατάλη, την απόλαυση της σάρκας και το πάθος, χάριν μιας μυστικής αρμονίας του υποκειμένου με τους ρυθμούς της αμοραλιστικής Φύσης, οι θεριές αυτές χώρες δοξάστηκαν.

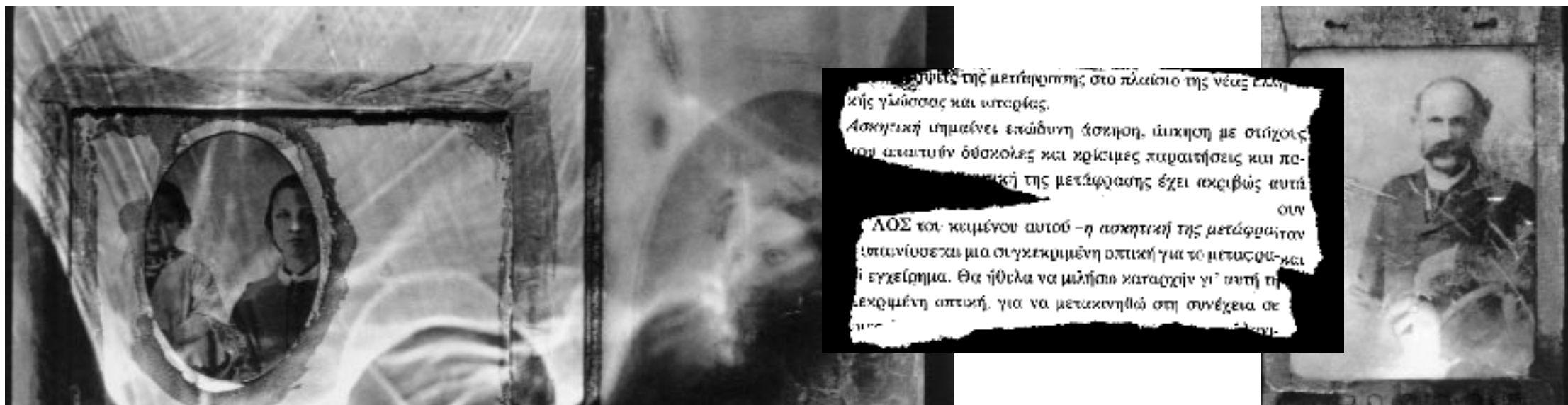
Έτσι, πολλά μυθιστορήματα δομήθηκαν πάνω στον τόπο του Νόστου, δηλαδή, της επιστροφής του αλλοτριωμένου υποκειμένου στις λησμονημένες, μητρικές πηγές της αυθεντικής ύπαρξης, στην *Καρδιά του Σκότους*. Αναφέρω ενδεικτικά τους μυθιστοριογράφους, Τζ. Κόνραντ, Ντ. Χ. Λώρενς, Ε. Μ. Φώστερ, Α. Ζιντ, Τόμας Μαν, Ε. Χέμινγουαι. Μια από τις σημαντικότερες πλευρές του Μοντερνισμού, στη φιλοσοφία, στη λογοτεχνία, στη μουσική και γενικότερα στην τέχνη, σε σχέση με το αντιθετικό ζεύγος Πολιτισμός/Φύση, πριμοδοτήσε το «άλλο» του δυτικού πολιτισμού, δηλαδή τη φύση και το πρωτόγονο ως το «αυθεντικό».

Αυτό το «νέο βλέμμα» ήταν που έφερε από την αφάνεια στο φως τον Μακρυγιάννη, τον Θεόφιλο, ακόμα τον Ντουανιέ Ρουσσώ, και στη διαμόρφωση αυτού του «νέου βλέματος» συνέβαλε σημαντικά, πιστεύω, και ο Καζαντζάκης με το έργο του. Μέσα σ' αυτό το ιστορικό, πολιτισμικό πλαίσιο το οποίο πολύ συνοπτικά περιέγραφα, θα εξετάσω και το *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*.

### Η Το Διάκενο

«Ερχόμαστε από μια σκοτεινή άβυσσο; καταλήγουμε σε μια σκοτεινή άβυσσο; το μεταξύ φωτεινό διάστημα το λέμε Ζωή», γράφει ο Καζαντζάκης στην *Ασκητική*<sup>1</sup>. Στο *Ζορμπά*, όπως και σ' όλα τα μυθιστορήματα του Νόστου προς την αυθεντικότητα, ή αλλιώς προς την Ουτοπία του αυθεντικού εαυτού, το τοπογραφικό σχήμα αντιστρέφεται αφού το «φωτεινό διάστημα, η «Ζωή», το «εντός» των συνόρων της παρενθέσεως, είναι αυτό που προσφέρει το ιδρυτικό πλαίσιο της περιπέτειας, ενώ η εξω-εδαφική «σκοτεινή άβυσσος» είναι αυτή που έρχεται να καταλάβει το διάκενο.

Η παράδοξη αυτή αντιστροφή, όπου το *όλον* εγκιβωτίζεται στο *μέρος*, το πέραν των συνόρων στο «εντός» των συνόρων, κατα-



...πλάτος της μετάφρασης, στο πλαίσιο της νέας ελληνικής γλώσσας και ιστορίας. *Ασκητική* σημαίνει επώδυνη άσκηση, άσκηση με στίχους που απαιτούν δύσκολες και κρίσιμες παρατηρήσεις και ποιητική της μετάφρασης έχει ακριβώς αυτή την ποιότητα. ΟΛΣ του κειμένου αυτού –η *ασκητική της μετάφρασης*– απαιτείται μια συγκεκριμένη οπτική για το μεταφραστικό έργο. Θα ήθελα να μιλήσω καταρχήν γι' αυτή τη συγκεκριμένη οπτική, για να μετακινηθώ στη συνέχεια σε άλλα θέματα.

λύει την τάξη της ιστορικής χρονικότητας κι ανοίγεται προς την ά-χρονη ρωγμή, την «αρχέγονη, μυστηριώδη πηγή»<sup>2</sup>. Ο καιρός, παύει να είναι πια «μια μαθηματική διαδοχή από γεγονότα» (165), γίνεται «ρυθμική ανακύκλωση» (179), «το μυστικό φίδι που δαγκώνει την ουρά του». Η γη, «γεννά και τρώει τα παιδιά της, τα ξαναγεννάει, τα ξανατρώνει. Τέλειος κύκλος» (183). Αν το «Πρώτο Χρέος», όπως διαβάζουμε στην *Ασκητική*, είναι η παραδοχή των συνόρων του ανθρώπινου νου, το «Δεύτερο Χρέος» είναι η άρνησή τους και η «έξοδος» από αυτά: «Δεν δέχομαι τα σύνορα... Πέρα! Πέρα! Πέρα! ...περπατώ σ' αφρόχειλα της άβυσσος...δρασκελώ το ανάμεσα στους δυο γκρεμούς μονοπάτι» (14-17). Ωστόσο, όπως το φωτεινό διάστημα –η Ζωή– σύντομα σβήνει, έτσι και η «εξαίφνης», αποκαλυπτική επιστροφή του απωθημένου ξαναβυθίζεται στη λήθη και η παρενθεση αυτής της εξω-εδαφικής περιπέτειας, κλείνει τα σύνορα προς την άβυσσο.

Όταν το μυθιστόρημα αρχίζει, ο αφηγητής, ο οποίος όχι τυχαία μένει «ακατανόμαστος» (οι μόνοι ονομαστικοί προσδιορισμοί που του αποδίδονται είναι: «καλαμαράς», «χαρτοπόντικας», «αφεντικό», «δάσκαλος», «κεφαλαιούχος»), ήδη βρίσκεται στο «ξεκίνημα». Έχει πάρει σοβαρές αποφάσεις, να

«αλλάξει στράτα», ν' αφήσει για ένα διάστημα «τα χαρτιά», να φύγει από τη χώρα του Βορρά όπου ζει, να πάει στην Κρήτη και εκεί να εκμεταλλευτεί «ένα παρατημένο ορυχείο λιγνίτη» (20). Πράξη, δηλαδή, η οποία θα τον οδηγήσει από την άψυχη, λευκή επιφάνεια του χαρτιού, στα σκοτεινά τριόσθαθα της γης. Ήδη έχει υποστεί έναν επώδυνο αποχωρισμό από έναν αγαπημένο φίλο-μαθητή, που και αυτός έχει «αλλάξει στράτα» αναλαμβάνοντας μια επικίνδυνη, ανθρωπιστική αποστολή στον Καύκασο. Ο αποχαιρετισμός μαθητή-δασκάλου συνοδεύεται από ένα προαισθήμα θανάτου και τη συμφωνία ότι το μήνυμα του «τέλους», αν έρθει, θα μεταδοθεί με τη σκέψη. Πράγματι, έτσι και γίνεται. Ο αφηγητής, σε κάποια μελλοντική στιγμή του μύθου, θα διαπισθάνει ότι ο φίλος του δεν υπάρχει

που κοιτάζεται στον καθρέφτη, ο αφηγητής, κατά τη διάρκεια του μύθου, θα αναγνωρίσει στα μάτια του «άλλου» το δικό του χαμένο βλέμμα και στον άγνωστο «γέρο», τον «αυθεντικό», πρωτόγονο εαυτό που φωλιάζει μέσα του: «Πίσω από την πήλινη ρεούμενη μάσκα σου ένα πρόσωπο χιλιοχροניתικο ενεδρεύει»<sup>3</sup>, γράφει ο Καζαντζάκης στην *Ασκητική*. Ο Ζορμπάς, ως η «ετερότητα», ως το «άλλο» του Πολιτισμού και του διανοούμενου αφηγητή, δεν είναι παρά η επιστροφή της απωθημένης, καταγωγικής αρχής. Με αυτή την έννοια, το *ξεκίνημα* του αφηγητή προς το άγνωστο είναι ταυτόχρονα και η *επιστροφή* του στο οικείο. Η περιπέτεια, λοιπόν, που θα διαδραματιστεί στο εξω-εδαφικό διάκενο, θα είναι μια «Ιεροτελεστία της Άνοιξης», μια σταδιακή «αποφλοιώση» του αφηγητή

πια. Η επαλήθευση του ανιμιστικού τρόπου «επικοινωνίας», που υπερβαίνει τις χωρικές αποστάσεις και επικυρώνει την παντοδυναμία της σκέψης, γίνεται έτσι μια μετωνυμική πιστοποίηση πως μέσα στον Ορθολογισμό, εκπρόσωπος του οποίου είναι ο αφηγητής μας, ελλοχεύει ακόμα η πρωτόγονη, μαγική ψυχή.

Στα μυθιστορήματα αυτά του Νόστου προς τον «αυθεντικό» εαυτό, ο ανδρικός δεσμός παρουσιάζεται ισχυρότερος από κάθε άλλον και η θέση του φίλου-ανταγωνιστή δεν μένει ποτέ κενή. Ο Ζορμπάς θα έρθει να καταλάβει την κενή αυτή θέση και στο πρόσωπό του θα παιχτεί όλο το δράμα της απωθημένης, αυθεντικής «ταυτότητας» του αλλοτριωμένου, ακατανόμαστου αφηγητή.

Το αντίωμο συντελείται στο «σύνορο» μεταξύ ξηράς και θάλασσας, δηλαδή στο λιμάνι, όπου ο αφηγητής περιμένει το καράβι για να ξεκινήσει, και μέσα από μια διαφάνεια, ένα τζάμι - όριο που χωρίζει, χωρίς να κρύβει, το μέσα από το έξω: «στράφηκα απότομα, κοιτάξα πίσω μου, κατά τη τζαμπορτα. Αστραπή πέρασε το νου μου η ελπίδα: “Θα δω πάλι το φίλο μου” ...γελάστηκα; ένας γέρος είχε κολλήσει το μούτρο του στο τζάμι και με κοίταζε» (21). Όπως ένα πρόσωπο

από τις επιστροφαιώσεις και τις μάσκες του Πολιτισμού, μια διάτρηση της «κρούστας του νου» και μια κατάδυση από το *φαίνεσθαι* στο *είναι*, από τον «ίσκιο... στο κρέας» (20), από την ψευδή συνείδηση, τα αφηρημένα ιδεολογήματα και τους εξουσιαστικούς θεσμούς, στην φυσική ελευθερία, το άγριο σώμα και το διονυσιακό πάθος. Από τις «μικρές σαρανταποδαρούσες βεβαιοτήτες», στη «Μεγάλη Βεβαιότητα» (301), που είναι η Ζωή προς το Θάνατο, «ταυτόχρονα το ξεκίνημα κι ο γυρισμός»<sup>4</sup>.

Μέσα στο διάκενο της περιπέτειας, τα δρώμενα καθώς και οι δράστες θα εν-σαρκώσουν τη διαλεκτική ανάμεσα στον αυτοκριτικό Λόγο του Πολιτισμού, και στον φαντασιακό, περι καταγωγής Μύθο του. Ο μυθιστορηματικός τόπος της Αναζήτησης θα πάρει το σχήμα της ανάδρομης επιστροφής προς τη χαμένη αυθεντικότητα, προς τις πηγαίες, αποτρόπαιες ορμές της σάρκας οι οποίες, όπως τα απολιθώματα στη γη, περιμένουν βουβές μέσα στον πολιτισμένο άνθρωπο τη στιγμή της «εκπύρωσής» τους: «Φωνές σκοτεινές ανέβαιναν από το σπλάγχο μου: ήξερα ποιος φώναζε: μιά στιγμή να 'μενα μόνος, μούγκριζε μέσα μου αγκουσεμένος από ακατανόμαστες επιθυμίες... και προσδοκούσε από μένα τη λύτρωση» (44). «Ουρλαχτά ακούστηκαν μέσα μου, φοβεριστικά,

σφιχτομπλεγμένα, ανυπόμονα - μέσα μου ήταν η τίγρη και φώναζε» (75), γράφει ο αφηγητής. Και ο Αγγλοσάξονας Μπέρναρντ, στα *Κύματα* της Β. Γουλφ μας πληροφορεί: «Να το παλιό χτήνος... ο άγιος τριχωτός άντρας που βουτάει τα δάχτυλά του μέσα σε σχοινιά από άντρα... που η ομιλία του, λαρυγγώδης, έρχεται από τα σπλάχνα του - πολύ καλά, είναι εδώ. Άνευ αδειάς, κοντοκάθεται μέσα μου»<sup>5</sup>.

### III Ο Χορός

Αν ο κόσμος μας είναι η γλώσσα μας, και αν ο «πολιτισμένος» αυτός κόσμος είναι ένας κόσμος που προδωσε τις ανθρωπιστικές υποσχέσεις του και προσδοκίες μας, τότε υπεύθυνη είναι η γλώσσα που τον κατασκεύασε κι αυτή είναι που πρέπει να καταγγελλθεί και να αποδομηθεί. Η άποψη αυτή αποτέλεσε μία από τις βασικότερες προγραμματικές θέσεις του Μοντερνισμού και η Λογοτεχνία, όπως είναι γνωστό, προχώρησε στη συστηματική απο-διάρθρωση της θεσμοποιημένης γλώσσας.

Η «έκπτωση» της γλώσσας σε ένα εργαλειώδες όργανο, το οποίο σπέρνει έναν πολιτισμό της αλλοτρίωσης και της υποκρισίας, οδήγησε στην αναζήτηση της χαμένης, αρχέγονης εκείνης γλώσσας, η οποία εξέφραζε τον άνθρωπο όταν ζούσε κοντά στις φυσικές πηγές της ύπαρξής του. Δηλαδή, στη χειρονομιακή εκείνη γλώσσα, η οποία άρθρωνε τα στοιχειώδη πάθη της ψυχής και όπου οι «δυϊσμοί» της συμβολικής σχέψης δεν είχαν θέση. Όπου, για να χρησιμοποιήσουμε τη σύγχρονη ορολογία, η έκφραση σήμαινε την «παρουσία» και όχι την «απουσία», τους παλμούς και ρυθμούς του σκοτεινού μητρικού σώματος και όχι τη γραμμική διάταξη της συμβολικής τάξης του Πατέρα.

Η καταγωγή αυτή κρυβόταν μέσα στην ίδια τη γλώσσα, στις απολιθωμένες πια μεταφορές της, και μέσα στο ανθρώπινο «θυμικό», κι εμφανιζόταν όταν αυτό απελευθερωνόταν από τον έλεγχο του λογικού και τα επιχρίσματα του πολιτισμού. Το *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* είναι ένα από τα μυθιστορήματα που μυθοποιεί με τον πιο εύγλωττο τρόπο την προγραμματική αυτή θέση του Μοντερνισμού, αφού θεματοποιεί τόσο την κριτική της κρατούσας γλώσσας και της ιδεολογίας που στηρίζει, όσο και την επιθυμία για την ανάκτηση της χαμένης, αρχέγονης, *φυσικής* εκείνης γλώσσας που σιωπά εντός μας.

Αυτό που έχει αρχίσει να συνειδητοποιεί ο αφηγητής και που τον σπρώχνει προς τη μεγάλη περιπέτεια του Νόστου είναι πως ο Πολιτισμός και η γνώση τον έχουν καταδικάσει να ζει έγκλειστος στο δεσποτήριο της γλώσσας. Θέλει να δοκιμάσει «τη μακροπόθητη χαρά» να μην έχει να κάνει πια «με λέξεις παρά με ζωντανούς ανθρώπους» (64). Αντιλαμβάνεται ότι τόσο ο κόσμος, όσο και η υποκειμενικότητά του είναι γλωσσικές κατασκευές, αυθαίρετα σημεία τα οποία αποξενώνουν το υποκείμενο από τον κόσμο και το ίδιο το υποκείμενο από τις ορμές, τα πάθη και τις επιθυμίες του. Δηλαδή, από τον «αυθεντικό» εαυτό του. Έτσι, φτάνει στο συμπέρασμα πως το σύστημα της γλώσσας είναι θεμελιωμένο πάνω

στην απάνθρωπη θυσία του σώματος. Ο νόστος του αφηγητή, «η φοβερή μυστική πορεία» θα πάρει τη μορφή μιας εσωτερικής κατάδυσης προκειμένου να ανασύρει από τη λήθη την προ-ομιλητική, χειρονομιακή ρίζα της αυθεντικής έκφρασής του: «Είμαι γιομάτος άναρθρες φωνές και σκοτάδι· κυλιούμαι όλο δάκρυα κι αίματα μέσα στη ζεστή τούτη φάτνη της σάρκας μου», γράφει ο Καζαντζάκης στην *Ασκητική*<sup>6</sup>.

Η ένδεια της γλώσσας και η ανικανότητά της να εκφράσει την αμεσότητα του πάθους και τις αδιαμεσολάβητες εκείνες στιγμές *κοινωνίας* ανθρώπου και φύσης, ανθρώπου με άνθρωπο και ανθρώπου με το είναι του, την καθιστά όργανο περιττό. Στον εξω-εδαφικό χωροχρόνο του διάκενου όπου τα διαχωριστικά όρια καταργούνται, ο αφηγητής ζει «κατά-σαρκα, χωρίς τη μεσολάβηση του λογικού, με άφραστη βεβαιότητα, την αρχή, την ακμή και την εξαφάνιση του κόσμου... χωρίς τις παραπλανητικές λέξεις». Ζει, με άλλα λόγια, τη βεβαιότητα της ολότητας. Η συμβολοποίηση, η αναπαράσταση στην ομιλία ή στη γραφή της ενορατικής έκστασης, όπου το υποκείμενο βιώνει την *ταυτότητά* του με το Απόλυτο, θα άγγιζε τα όρια της προδοσίας: «Δεν ήθελα να το δω να φυλακίζεται, να εξευτελιζεται μέσα στις λέξεις» (77). Άλλωστε, οι εμπειρίες αυτές είναι εξ ορισμού «άφατες» και άρα ασύμβατες με τα περιορισμένα όρια της συμβολικής γλώσσας.

Έτσι, στο *Ζορμπά*, ο θεσμός της γλώσσας συστηματικά αποδομείται. Ο διανοούμενος αφηγητής, αφού ζήσει την ανεπάρκεια του γλωσσικού οργάνου, πρέπει να μαθητεύσει και στη λήθη, πρέπει, δηλαδή, να *ξεμάθει* τη γλώσσα ώστε να ανακτήσει τη μνήμη εκείνης της άλλης, της αυθεντικής και άμεσης γλώσσας του άγιου προγόνου του που ήταν *ένα* με τη μητέρα Φύση.

Οι θεωρίες για την καταγωγή και τα στάδια εξέλιξης της γλώσσας, που είδαν το φως κατά τον 18ο αιώνα, και η υιοθέτησή τους σε ένα μεγάλο βαθμό από τις επιστήμες της Βιολογίας, της Ανθρωπολογίας και της Ψυχολογίας, αποτέλεσαν ένα από τα σημαντικότερα μυθοποιητικά διακείμενα της μοντέρνας λογοτεχνίας. Ο Αββάς Ντι Μπος είχε υποστηρίξει ότι «οι ήχοι της μουσικής είναι τα σημεία των παθών τα οποία θεομοθετήθηκαν από τη Φύση και από την οποία αντλούν την ενέργειά τους, ενώ οι έναρθρες λέξεις δεν είναι παρά τα αυθαίρετα σημεία των παθών»<sup>7</sup>. Ο Κοντινιάκ παρατήρησε πως στις αρχές της, η Γλώσσα αποτελούσε μια αδιαίρετη ενότητα μουσικής και ποίησης. Η ποίηση και η μουσική γεννήθηκαν φυσικά μαζί. Η εισαγωγή των αυθαίρετων, θεσμοποιημένων σημείων, οδήγησε σταδιακά στο διαχωρισμό τους. Έτσι, η ζωτικότητα και ποικιλία της Γλώσσας κερδίστηκαν σε βάρος της αρχικής, πηγαίας εκφραστικότητας της αρχέγονης ποιητικής γλώσσας, ενώ η μουσική ακολούθησε τη δική της αυτόνομη πορεία<sup>8</sup>. Τα στάδια εξέλιξης της γλώσσας και του πολιτισμού που πρότεινε ο Τζιανπατίστα Βίκο στο θεμελιακό έργο του *Scienza nuova*, είχαν, όπως είναι γνωστό, τεράστια επιρροή όχι μόνο στη θεματική αλλά και στη δομή του μοντέρνου μυθιστορητήματος.

Ο Αλέξης Ζορμπάς, είναι μία από τις ουσιαστικότερες μυθι-

στορηματικές εν-σαρκώσεις του θεωρητικού αυτού διακείμενου. Όπως ο Μάγος της φυλής, ή ο Μέγας Ιερέας, οδηγεί τον αλλοτριωμένο διανοούμενο, ο οποίος βιώνει βασιανιστικά τη γλωσσική ένδεια και έλλειψη, πίσω στις αρχέγονες πηγές της εκφραστικής πληρότητας:

Ο Ζορμπάς... έβαλε το σαντούρι πάνω στα γόνατά του κι άρχισε να παίζει... φωνές άγιες, το ανθρώπινο λαρύγγι ξαναγύριζε σε προανθρώπινα χρόνια, όπου η κραυγή ήταν μια αφηλή σύνθεση και συμπύκνωση ό,τι σήμερα λέμε μουσική, ποίηση και πάθος. «Αχ! βαχ!» φώναζε από το σπλάχνο του ο Ζορμπάς, κι όλη η φενηή κρούστα που λέμε πολιτισμό ράγιζε, και πηδούσε από μέσα το θάνατο θεριό, ο μαλλιάρος θεός, ο τρομερός Γορίλας (163).

Αν ο πολιτισμός οδήγησε στην πολυγλωσσία της Βαβέλ, με αποτέλεσμα να κατακεραματιστούν οι άνθρωποι σε γλωσσικές κοινότητες ασυνεννοησίας, ο χορός και το τραγούδι που αναβλύζουν από τις σκοτεινές πηγές του σώματος παρέμειναν –σε πείσμα του πολιτισμού– οι αυθεντικοί κώδικες της αδιαμεσολάβητης, ανθρώπινης επικοινωνίας. «Εμωρέ, που κατάντησαν οι άνθρωποι, φτου να χαθούνε! Αφήκαν τα κορμιά τους και βουβάθηκαν, και μονάχα με το στόμα μιλούνε. Μα τι να πει το στόμα;» (85), λέει ο σοφός Ζορμπάς ο οποίος, όταν πάει στη «Ρουσία», συννενοείται θαυμάσια με το Ρώσο φίλο του μέσω του χορού:

«Θα σηκώνουνταν τότε να χορέψει: να χορέψει ό,τι ήθελε να μου πει. Το ίδιο κι εγώ. Ό,τι δεν μπορούσαμε να πούμε με το στόμα, θα το λέγαμε με τα πόδια, με τα χέρια, με την κοιλιά ή με άγιες κραξίες... Του δηγήθηκα χορεύοντας τα πάθη μου, τα ταξείδια, πόσες φορές παντρεύτηκα, τι τέχνες έπιασα... Όλα, όλα τα κατάλαβαινε... Μιλούσαν τα πόδια μου, τα χέρια μου, μιλούσαν τα μαλλιά μου, τα ρούχα μου. Κι ένας σονιάς που κρέμουνταν από το ζωνάρι μου, κι αυτός μιλούσε (85-6).

Έτσι, ο αφηγητής μπαίνει «στο σκολεϊό του Ζορμπά» για ν' αρχίσει να μαθαίνει «τη μεγάλη, την αληθινή αλφαβήτα» (86). Στη μαθητική του πορεία, συνειδητοποιεί πως οι μεγάλες «έννοιες» δεν είναι παρά κούφιας ιδεολογίας και πως οι άνθρωποι δεν είναι παρά κουρδισμένα αυτόματα που προφέρουν ίσα-ίσα «μερικές συλλαβές, κάποτε ούτε καν συλλαβές, άναρθρες φωνές, *ένα α! ένα ου!* κι ύστερα σάψζουν» (103). Οι αντιστάσεις του, ωστόσο, είναι μεγάλες. Ξέρει πως για να φτάσει στο *αυθεντικό*, το βαθύτερο υπόστρωμα της ζωής, του θανάτου και του εαυτού, πρέπει, όπως τον συμβουλεύει ο Ζορμπάς, να κάνει όλα του «τα κιτάπια ένα σωρό» και να τους βάλει «φωτιά» (106). Ξέρει ότι η «λέξη» είναι «το παντοδύναμο ξόρκι «του αβυσσαλέου σαρκικού πάθους, όμως ταυτόχρονα ξέρει πως οι ίδιες οι λέξεις είναι «πηγάδια» μέσα στα οποία κινδυνεύει να πέσει ο άνθρωπος και να χαθεί (184). Ωστόσο, είναι όταν πια η παρένθεση της »γιορτής« έρχεται να κλείσει μαζί με τη σιγουριά της επιστροφής στο ακίνδυνο «οι-

κείο», που ο αφηγητής δέχεται ν' αφήσει το σώμα του να «μιλήσει»: «Έλα, Ζορμπά», φωνάζει, «μάθε με να χορεύω!» «Εμωρέ! τώρα που χορεύεις και του λόγου σου και μαθαίνεις τη γλώσσα μου», αναφωνεί ο Δάσκαλος, «τι έχουμε να πούμε!». Η αλήθεια είναι, βέβαια, ότι σχεδόν όλα τα έχουν ήδη πει με την πολιτισμένη γλώσσα του αφηγητή! Εκτός από το μόνο, το σημαντικότερο ίσως, που τώρα, πριν τον οριστικό τους αποχωρισμό, θα «μιλήσουν» με τη βουβή γλώσσα τα δυο τους σώματα. Σε μια σκηνή έντονου ερωτισμού, σκηνή που απαντιέται και σε άλλα τέτοια μυθιστορήματα, όπως, π.χ., στο *Ερωτευμένες Γυναίκες* του Λώρενς και στο *Γιούγκερμαν* του Καρράστη, τα δύο σώματα θα εκφράσουν την υποσυνείδητη, ανδρική επιθυμία για *ένωση* με το *όμοιο*: «Σκούσαμε στα γέλια κι οι δυο και παλεύαμε πάνω στα χοχλάδια ώρα πολλή· κι απότομα σωριαστήκαμε κι οι δυο χάμω, ξαπλώσαμε στα βότσαλα του γιαιού και κοιμηθήκαμε αγκαλιασμένοι» (296). Στην πρωτόγονη σκηνή, η πάλι ανάμεσα στα αρσενικά είναι για να κατακτήσουν το «άλλο», το θηλυκό αντικείμενο του πόθου. Εδώ, ο ανδρικός δεσμός παρουσιάζεται δυνατότερος του βιολογικού, αφού, σύμφωνα με το μύθο, σ' αυτόν βασίζεται η καταγωγή της κοινωνίας και του πολιτισμού.

### IV Το «Μυστήριο»

Είναι κοινός τόπος ότι στο φαντασιακό της Δύσης ο Πολιτισμός είναι γένους αρσενικού, ενώ η Φύση γένους θηλυκού, και ότι οι παραστάσεις και συμβολοποιήσεις που αφορούν στη «φύση» της Φύσης, χαρακτηρίζονται από μια βαθύτατη αμφισβησία. Η μία όψη της φύσης είναι αυτή της ευεργετικής και καλής τροφού, του φωτός και της ανεξάντλητης ομορφιάς, που οδηγεί το ανθρώπινο βλέμμα στην έκσταση και στο θαυμασμό. Η άλλη, είναι αυτή της φαλλικής μητέρας, της σκοτεινής και χθόνιας με τις αρχέγονες, τυφλές δυνάμεις της ταυτόχρονα παραγωγικές και καταστροφικές, που προκαλεί τον τρομό και το δέος. Και στις δύο περιπτώσεις, ο άνθρωπος, στη σχέση του με τη μητρική φύση, λογίζεται ως παιδί, αρσενικό, βέβαια, εφόσον στο επίπεδο του κοινωνικού φαντασιακού το οποίο συντάσσεται από την ανδρική φαντασία, «φύση» και «θήλυ» ταυτίζονται.

Στα μυθιστορήματα όπου ο ήρωας ξεκινά «σε αναζήτηση της χαμένης αυθεντικότητας», η τυπολογία της Φύσης που αναφέραμε πιο πάνω είναι αξιωματική. Έτσι, στη διαδικασία «αποφλοιώσής» του από τα επιχρίσματα του πολιτισμού, ο αφηγητής, με τη βοήθεια του Ζορμπά, απορρίπτει τις έννοιες που διαμορφώνουν την ταυτότητα με βάση την υϊκή γενεαλογία - «πατρίδα», «φυλή», «διοκτησία», ή με βάση την παγκοσμιοτητα-«υπερπατρίδα», «ανθρωπότητα», εφόσον και οι δύο κατηγορίες ορίζουν το υποκείμενο σε σχέση με το γραμμικό, ιστορικό χρόνο, τον πατρικό νόμο και την ηθική. Η επιστροφή στην πρωταρχή σημαίνει την εγκατάσταση στο μητρικό κόλπο της γης, την αποδοχή της μητρικής γενεαλογίας του αίματος και όχι του ονόματος, την εμπειρία της αχρονίας, το ά-νομου και του συμβιωτικού αδιαφοροποίητου.

Ο Ζορμπάς, όπως τον περιγράφει ο αφηγητής, ανόθευτος από τα συστήματα ελέγχου και πειθαρχίας που επιβάλλει ο πολιτισμός στο υποκείμενο –«δεν πήγε στο σκολεϊό και το μυαλό του δεν χάλασε»– λύνει με το ένστικτο τα πολύπλοκα και «άλυτα» προβλήματα και η καρδιά του δεν έχει χάσει την «αρχέγονη παλικαριά της». Κι αυτό, γιατί ο Ζορμπάς «ακουμπά ολάκερος από τις πατούσες ως το κεφάλι στο χώμα... Αγγίζει, σμίγει, γίνεται ένα με τη Μάνα» (74). «Η ακατέργαστη, μεγάλη ψυχή {του}...ακόμα δεν αφαλοκόπηκε από τη μάνα της τη Γης» (25). Στον πρωτόγονο κόσμο του Ζορμπά η σχάση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, η αντιπαράθεση νου και κόσμου, είναι άγνωστη. Ο Ζορμπάς «σοφίλιαζε με τον κόσμο... όλα αρμόδευαν με τη σάρκα του άμεσα» (144). Με άλλα λόγια, ο κόσμος του Ζορμπά είναι ένας κόσμος που αγνοεί την αναπαράσταση.

Όταν ο αφηγητής αρχίζει να ανακαλύπτει μέσα του τις αυθεντικές πηγές της ύπαρξης και να συνειδητοποιεί πως ο πολιτισμός και οι αφηρημένες έννοιες πάνω στις οποίες θεμελιώνεται είναι πιο φοβερός, καταπιεστικός και επικίνδυνος για τον άνθρωπο από τις τυφλές, αρχέγονες δυνάμεις της Φύσης, εγκαταλείπει τη θέση του παρατηρητή, αποτάσσει τον κόσμο του Πατέρα όπου ο άνθρωπος «άδειασε... μήτε σπέρμα πια, μήτε κόπρο, μήτε αίμα... όλα τα πράγματα κατήνησαν λέξεις» (146), και στρέφεται προς την αδιαμεσολάβητη, *στοιχειώδη*, σωματική σχέση με τη «μητέρα» Φύση:

Εσύ υπάρχουν, εσύ μονάχα, φώναξα από μέσα μου, ώ πέτρα και χώμα και νερό και αγέρα· κι εγώ 'μαι, ώ Γης, ο στερογεννήτος σου και κρατώ το βυζί σου και βυζαίνω και δεν το αφήνω. Με αφήνεις και ζω μονάχα μια στιγμή, μα γίνεται η στιγμή βυζί και βυζαίνω...μου φάνηκε πως είχα γλυτώσει από ένα μεγάλο κίντυνο, κι είχα πάλι αρπαχτεί σφιχτά από το βυζί της Μάνας και βύζαινα (184-5).

Ο άθλος της επιστροφής ζητάει από τον ήρωα να διαπεράσει τον υμένα του πολιτισμού, «τη στερωμένη χροούστα του μυαλού», και να εισχωρήσει στο «επικίνδυνο σκοτεινό κανάλι, που σμίγει την κάθε ανθρώπινη στάλα με το μεγάλο ωκεανό» (131). Η άλλη όψη της Φύσης, ως τρομερής, φαλλικής μητέρας, εμφανίζεται σ' όλη της τη μεγαλοπρέπεια και ετερότητα στο όνειρο του αφηγητή μετά την ολοκλήρωση της ερωτικής πράξης με τη σαγηνευτική χήρα:

Μιά γιγάντισσα Αραπίνα κάθονταν κουκουβιστά στο χώμα και μου φάνηκε πως ήταν κυκλώπιος αρχαίος ναός από μαύρο γρανίτη. Κυκλοφορούσα, λέει, με αγωνία γύρω τρογύρα της να βρω την είσοδο· το μπόι μου μόλις έφτανε το δαχτυλάκι του ποδιού της· κι άξαφνα, ως απογύριζα τη φτέρνα της, είδα μια μαύρη πόρτα σα σπηλιά· και μια βαριά φωνή ακούστηκε:

Έμπα!

Και μπήκα (244).

Έτσι, η αναζήτηση της «αυθεντικότητας» οδηγεί την επιθυμία πίσω στη σκοτεινή, απέραντη μήτρα της ύπαρξης, στην *αδιάκριτη αρχή*, στο *σώμα-σήμα* της μητέρας Φύσης όπου ζωή και θάνατος είναι ένα.

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο η Φύση φαντασιώνεται ως το *θηλυκό άλλο* του Πολιτισμού, οδηγεί, μέσα στα αφηγήματα αυτά του Νόστου, στο σχηματισμό ενός αγωνιώδους λόγου που αφορά στην «αυθεντική» φύση της γυναίκας, στους «φυσικούς» όρους της φυλικής διαφοράς και στην «αυθεντική» σχέση του αρχέτυπου ζεύγους: *άρρεν/θήλυ*. Ο λόγος αυτός, του προσδιορισμού του *άλλον*, στιγματίζεται από βαθιές αντιφάσεις, αφού αναπαράγει όλες τις στερεότυπες παραστάσεις που ενοικούν στο φαντασιακό του δυτικού πολιτισμού σχετικά με τη «φύση» της γυναίκας, σε αντίθεση με τις οποίες αρθρώνεται η ταυτότητα του άρρενος.

Έτσι, αν η επιστροφή στις σκοτεινές μητέρες της Ύπαρξης μετατρέπει τον άνδρα σε «βυζανιάρικο», η σχέση του με τη γυναίκα τον ωθεί να *απωθήσει* την επιθυμία της μητρικής εξάρτησης και να μεταμορφωθεί σε παντοδύναμο φαλλό. Δεν είναι τυχαίο ότι το παραπάνω όνειρο βρεφικής παλινδρόμησης ο αφηγητής το βλέπει αφού έχει ικανοποιήσει στο έπακρο τις γενετήσιες ορμές του με τη χήρα.

Ο Αφηγητής, συνειδητοποιημένο «θύμα» του Πολιτισμού, αναζητώντας την αυθεντικότητά του, στην πραγματικότητα αναζητεί το χαμένο αισθησιακό του σώμα. Έτσι, ο παραδοσιακός, θρησκευτικός τόπος της «ψυχομαχίας» μετασχηματίζεται στην εποχή μας σε «σωματομαχία». Ως το «έτερον ήμισυ» του σωματικού, ερωτικού Ζορμπά, ο διανοούμενος Αφηγητής είναι ανέραστος. Καμιά γυναικεία μορφή δεν αναδύεται στη μνήμη του από το παρελθόν, εκτός από μια κοπέλα που είχε «κάτι το αποφασιστικό και το αντρίκιο» (60), την οποία είχε συναντήσει κάποτε τυχαία σ' ένα μουσείο αλλά την «τρόμαξε» με τους διαλογισμούς του. Αντίθετα, οι σχέσεις στις οποίες επιστρέφει η μνήμη του και τις οποίες ακόμα διατηρεί είναι με το *όμοιο*, δηλαδή με τους δύο «πλάνητες» φίλους του που είναι ο ένας στον Καύκασο κι ο άλλος στην Αφρική. Έτσι, ο Ζορμπάς αναλαμβάνει το ρόλο του βοηθού, για την ανεύρεση του χαμένου, ερωτικού σώματος αλλά και του μύστη αφού αποκαλύπτει στον αφηγητή τη μυστική φύση του *άλλον*, που είναι η γυναίκα.

Σε αντίθεση με τον Φρόνιτ, ο οποίος στη διάλεξή του για τη «Θηλυκότητα» σημείωνε ότι «καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, οι άνθρωποι χτυπούν το κεφάλι τους πάνω στο αίνιγμα της φύσης της θηλυκότητας»,<sup>9</sup> επιχειρώντας με τη σειρά του να ερμηνεύσει και ο ίδιος το «αίνιγμα», ο Ζορμπάς περιφρονεί τη μέθοδο της ερμηνείας και λύνει το πρόβλημα ταυτολογικά: *Το αίνιγμα της φύσης της γυναίκας είναι ότι η φύση της είναι αινιγματική*. Εφόσον δεν μπορούμε να ερμηνεύσουμε την *αινιγματικότητα* το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να την περιγράψουμε σε σχέση με το *μη-αίνιγμα* που είναι ο άνδρας: «Τι μυστήριο είναι τούτο; ... τι θα

πει γυναίκα;» (63), ρωτάει ο Ζορμπάς, και απαντάει κατηγορηματικά: «Μυστήριο είναι η γυναίκα» (90), «ατέλειωτη υπόθεση», «ατέλειωτη ιστορία» όπως και «το φαί» (78) είναι «κάτι άλλο, όχι άνθρωπος... Είναι ένα πράγμα ακατανόητο η γυναίκα» (99-100).

Έτσι, προκειμένου να περιγραφεί, η «γυναίκα» εισέρχεται σε μια αλυσίδα μεταφορών που την ταυτίζουν είτε με φυσικά στοιχεία, είτε με όντα που προέρχονται από το ζωικό βασίλειο: «Η γυναίκα είναι μια πηγή δροσερή, σκύβεις, θωράς το πρόσωπό σου, και πίνεις, πίνεις... ύστερα έρχεται ένας άλλος που διψάει, σκύβει κι αυτός, θωράει το πρόσωπό του και πίνει. Κι ύστερα ένας άλλος... Αυτό θα πει πηγή· αυτό θα πει γυναίκα» (95). Η γυναίκα είναι «αγελάδα», είναι «φοράδα», το κορμί της χήρας



είναι σαν «ψάρι σπαρταριστό», η χήρα φαντάζει στον αφηγητή σαν «θεριό», σαν «τίγρισα... ανθρωποφάγα» (108).

Η ανατομία της γυναίκας οδηγεί σε μεταφορές που σχετίζονται με τα «έγκατα», το σκοτάδι, τα βρωμερά απόβλητα. Η «πρωτόγονη» Σλάββα είναι για το Ζορμπά «το αληθινό μεταλλείο» και η επιθυμία του τον προστάζει: «χώσου με τα μούτρα, άνοιξε γαλαρίες» (94). Ο ηλίθιος του χωριού προκειμένου να υποδείξει την αδιαφοροποίητη καταγωγή όλων των θνητών εξομοιώνει την «κοιλιά της μάνας» με τον «υπόνομο», μεταφορά η οποία εγείρει το θαυμασμό του αφηγητή: «Μονάχα ένας Σαιξπήρος, συλλογίστηκα, θα μπορούσε... να βρει μιαν τόσο ωμή ρεαλιστική έκφραση, που να ξεσκαπάζει όλο το σκοτεινό, βρωμερό μυστήριο της γέννας» (111).

Η ταύτιση γυναίκας και φύσης λειτουργεί αμφίδρομα αφού και η φύση εισέρχεται σε μια μεταφορική σειρά που την ταυτίζει με τη γυναίκα. Έτσι, η θάλασσα «ανασπενάζει σα γυναίκα» (175), ή «μονοχρίζει... αναγλύφεται, σα θεριό» (77). Το άδεντρο βουναλάκι μεταμορφώνεται σε εξάισιο σουρεαλιστικό πίνακα, αφού παρομοιάζεται «με ανάγεργο πρόσωπο γυναίκας» όπου «κάτω από το πηγούνι της, στο λαϊμό, περνούσαν καστανόμαυρες οι φλέβες του λιγνίτη» (36).

Με βάση το αξίωμα ότι η γυναίκα δεν είναι άνθρωπος, το οποίο συνάγεται από το συλλογισμό του Ζορμπά ότι: *Άνθρωπος είναι αυτός που θέλει να 'ναι λεύτερος. Η Γυναίκα δε θέλει να 'ναι λεύτερη. Άρα: η Γυναίκα δεν είναι Άνθρωπος* -το οποίο επιβεβαιώνεται και εμπειρικά από την επίμονη άρνηση της Λόλας: «-Δε θες να 'σαι λεύτερη; φώναξα. -Όχι, δε θέλω! δε θέλω! δε θέλω!» (162) - ο Ζορμπάς έχει φτάσει στο συμπέρασμα ότι εφόσον η εξατομίκευση είναι ιδίον του ελεύθερου ανθρώπου, δηλαδή, του άνδρα, η γυναίκα, όπως και το αντικείμενο, δεν εξατομικεύεται αλλά προσδιορίζεται γενικά ως «το θηλυκό γένος» (53,159, 222). Όπως το αντικείμενο, έτσι και η γυναίκα διακρίνεται μόνον ως κτητική αντωνυμία: «Το χωράφι του Χ, η γυναίκα του Π». Γι' αυτό και «η αληθινή

γυναίκα», ως *αντικείμενο* του ανδρικού πόθου, «περισσότερο χαίρεται για τη χαρά που δίνει παρά για τη χαρά που παίρνει από τον άνδρα» (279). Ανεξάρτητα από τη δική της, την προσωπική επιθυμία -«μπορεί να μη σε θέλει καθόλου, να σε συχαίνεται μάλιστα», διδάσκει ο Ζορμπάς, ωστόσο, «θέλει πάντα όποιος τη δει να την πεθυμήσει» (58).

Εφόσον η γυναίκα αποτελεί μια συνομοταξία των «φυσικών» αντικειμένων, η γυναίκα *υπάρχει* εκτός χρόνου, νόμου και κοινωνίας. Γι' αυτό, η γυναίκα ξεχνά, δεν έχει μνήμη: «Χίλιες φορές να πέσει, χίλιες φορές σηκώνεται παρθένα... γιατί δεν θυμάται» (90). Ο βιασμός της γυναίκας δεν αποτελεί αξιόποινη πράξη εφόσον είναι αρεστός στην «αυθεντική» φύση του θύματος: «Στην αρχή έκλαιγαν οι αφιλότιμες, γραρζουνιόνταν, γρατσουνίζαν, μα σιγά σιγά μέρωναν, σφαλνούσαν τα μάτια, σκλήριζαν ευχαριστημένες. Γυναίκες, βλέπεις...» (85). Ως εκ τούτου, οι νόμοι της πολιτείας και της θρησκείας είναι άδικοι και σκληροί για τη γυναίκα. Ο Ζορμπάς, θα διαχώριζε το γυναικείο από το ανδρικό Δίκαιο. Γιατί ο άνδρας, «δέκα, εκατό, χίλιες εντολές... άντρας είναι, μαθές, σηκώνει. Όμως καμιά για τη γυναίκα». Έτσι, η γυναίκα, εξορισμένη από το Νόμο του Πα-

τέρτα, επιστρέφεται στο «φυσικό», μητρικό, προ-κοινωνικό Δίκαιο και ταυτίζεται με τη λησμονημένη, καταγωγική αρχή. Ο άνδρας ως «διαβάτης» (95) του ιστορικού χρόνου, ως παραγωγός της κοινωνικής σκηνης, ανήκει στο φως και στο σώμα της εργασίας. Η γυναίκα ως πηγή, ως γη, ανήκει στο σκότος και στο άγριο σώμα της γιορτής: «Η μέρα», διδάσκει ο Ζορμπάς «είναι για δουλειά... η μέρα είναι άντρας. Η νύχτα είναι για το γλέντι· η νύχτα είναι γυναίκα. Μην τα μπερδεύουμε!» (191).

Δυστυχώς, όμως, τα πράγματα κάπου μπερδεύονται και το κείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τις αντιφάσεις του. Γιατί, αν το «διάκενο» είναι ο χωροχρόνος της περιπέτειας που ανοίγεται στη σκηνή της καταγωγικής αρχής προς την οποία οδηγείται από την επιθυμία ο διανοούμενος αφηγητής προκειμένου να αποδυθεί τις μεταμφιέσεις του Πολιτισμού και να επανεύρει την «αυθεντική», «φυσική» του ύπαρξη –τη *γυμνή* του *αλήθεια*, κι αν ο Ζορμπάς είναι ο *άλλος* αλλά στην πραγματικότητα ο «αυθεντικός», λησμονημένος *ίδιος*, τότε στο διάκενο, το οποίο βρίσκεται υπό το καθεστώς της αρχέγονης μητρικής Φύσης, δεν μπορεί να ισχύουν συμβάσεις και κατηγορίες που ανήκουν στον άλλο όρο της αντίθεσης, δηλαδή, στον Πολιτισμό. Δεν μπορεί καν να ισχύσει η αντίθεση, αφού η προ-πολιτισμική κατάσταση του Ανθρώπου στη Φύση δεν γνωρίζει το δυϊσμό.

Κι όμως. Ο «αυθεντικός» Ζορμπάς που «σοφιάζει» με τον κόσμο, που δεν ξεχωρίζει το νου από τη σάρκα, το υποκείμενο από το αντικείμενο, υπογράφει στο γράμμα του: «Εγώ, ο Αλέξης Ζορμπάς» (162), και μιλάει μ' έναν πολύ πληροφορημένο περί το «εγώ» λόγο για *δυο* Ζορμπάδες, έναν εξωτερικό κι έναν εσωτερικό. Διερωτάται: «Ως πότε θα παλεύουν οι δυο Ζορμπάδες;» (157). Συνακόλουθα, βλέπουμε πως ο «αυθεντικός» Ζορμπάς είναι ήδη εγκατεστημένος μέσα στο λόγο της αυτοσυνειδησίας και άρα βιώνει έναν εαυτό διχασμένο σε υποκείμενο και αντικείμενο: Το *εγώ* και το *όνομα*.

Έτσι, και οι αναπαράστασεις μέσα από τις οποίες ο Ζορμπάς περιγράφει το αρχέτυπο «άλλο», το «αίνιγμα», το «μυστήριο» που είναι το «θηλυκό γένος» σε αντιπαράβολη με το «αρσενικό», μαρτυράει την ύπαρξη της αντίθεσης Φύση/Πολιτισμός ως ήδη και από πάντα παρούσα. Μαρτυράει, επίσης, πως η φανταστική μυθοπλασία που αφορά στην καταγωγική αρχή και στην «αυθεντικότητα» του όντος δεν είναι παρά ένας λόγος εξουσιαστικός που κατασκευάζει και ορίζει το κοινωνικό φύλο έτσι ώστε να αναπαράγεται ένα αξιακό σύστημα το οποίο *εκ-τοπίζει* το γυναικείο φύλο στο προ-κοινωνικό, προ-ομιλητικό στάδιο της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους. Αυτός είναι και ο λόγος που στα μυθιστορήματα του Νόστου προς την οντική αυθεντικότητα η σχέση με το «άλλο», το «θηλυκό γένος», είναι εφήμερη και περιστασιακή, ενώ η σχέση με το «ίδιο», σταθερή και «ιερή». Η μυθοποίηση, η δραματοποίηση του ανδρικού δεσμού επικυρώνει

ως *φυσικό δεδομένο* την υπάρχουσα κοινωνική, πολιτισμική δομή και εξορκ(κ)ίζει στη χαίνουσα άβυσσο της μήτρας ή στο γαλακτώδη μαστό της «Παράδεισος» την *Αρχή* που είναι όχι ο Λόγος αλλά η Γαία-Μήτηρ.

#### V. Ο μετα-λογοτεχνικός κώδικας

Όπως είπαμε πιο πάνω, η αυτο-συνειδησία διασπά ακόμα και τον πρωτόγονο Ζορμπά σε υποκείμενο και αντικείμενο, έτσι ώστε να τίθεται σε αμφισβήτηση η κρίση του αφηγητή ότι ο ήρωάς του, όμοια με τους «μεγάλους ποιητές» και τους «πρώτους ανθρώπους» δημιουργούσε κάθε μέρα τον κόσμο, γιατί «ζούσε χωρίς την παραμορφωτική μεσολάβηση του λογικού» (147-8). Ωστόσο, και το ίδιο το κείμενο που τον περιέχει και το οποίο στοχεύει στην ανάσχυση από τη λήθη μιας πηγαίας, αυθεντικής και αδιαμεσολάβητης γραφής, που θα αντιστοιχεί με τον φανταστικό ήρωά της, έτσι ώστε αφήγηση και αφήγημα κάποτε να συμπέσουν, να «ταυτιστούν» όχι βέβαια χρονολογικά αλλά στην θεμελιακή οντολογία του ύφους, παρουσιάζει τη σχάση της αυτοσυνειδησίας αφού περιέχει έναν περί του εαυτού του λόγο. Ο αυτοσυνειδητός λόγος διασχίζει όλο το κείμενο και αφορά είτε στην ανεύρεση των «αυθεντικών» πηγών της λογοτεχνικής έμπνευσης, είτε στην αναζήτηση εκείνης της άλλης, της φυσικής, *σωματικής* γραφής την οποία ο σύγχρονος πολιτισμός έχει καταδικάσει στη λήθη.

Πυρήνας του λόγου αυτού είναι το 12ο κεφάλαιο, όπου με αφορμή «τα τραγούδια του Μαλλαρμέ» και τις θέσεις της «καθαρής ποίησης», ο αφηγητής, μαζί με τους Αρτώ και Μπατάιγ, συνειδητοποιεί ότι ενώ το «ανθρώπινο στοιχείο», δηλαδή, «ο έρωτας, η σάρκα, η κραυγή» είναι «άξεστο» και «ακάθαρτο», η μοντέρνα ποίηση το καθιστά «παιχνίδι διάφανο» που δεν το βαραίνει «μήτε ένας κόμπος αίμα», αφού το διυλίζει μέσα στην «υψικάμινο του νου» (145). Κοντολογίς, η λογοτεχνία έχει αφαιρέσει το σώμα από τις λέξεις οι οποίες, άδειες τώρα, αποτελούν τα διάφανα υλικά μας «αρχιτεκτονική{ς} του αέρα» (145).

Στο κεφάλαιο αυτό, ο αφηγητής επιτελεί ένα τεράστιο διακειμενικό άλμα το οποίο, σε μια στιγμή «επιφοίτησης», του αποκαλύπτει ότι ο μακρινός Βούδας είναι και το αρχέτυπο της σύγχρονης καθαρής ποίησης, η «καθαρή ψυχή που 'χει αδειάσει... είναι το «Τίποτα». Άρα, ο Βούδας είναι ο πρώτος αλλά και ο «στερνός άνθρωπος» που κάθεται «στην άκρη της ερημιάς του κι αποσυνθέτει τη μουσική σε βουβές μαθηματικές αναλογίες» (146). Μ' αυτόν, *αρχίζει και τελειώνει* ο κύκλος του πολιτισμού της καθαρής νόησης και της αλλοτρίωσης. Η συνειδητοποίηση αυτή τον οδηγεί πίσω στις πηγές της «αυθεντικής» έμπνευσης και δημιουργίας από τις οποίες θα πηγάσει τώρα ένας νέος κύκλος πολιτισμού και μια λογοτεχνία της σάρκας και του αίματος. Έτσι, αναλαμβάνει να «εξορκίσει» μέσω της γραφής το Μέγα Αρνητή:

Το να γράψω το Βούδα έπαυε πια να 'ναι φιλολογικό παιχνίδι· ήταν αγώνας με μια μεγάλη καταλυτική δύναμη μέσα μου, αγώνας με το μεγάλο τ' Όχι... αρχισα να γράφω. Δεν ήταν τώρα πια γράψιμο, ήταν πόλεμος, κνήγη ανήλεο, πολιορκία και ξόρκι να ξεπροβάλλει το θεριό από τη μονιά του. Μαγική ιεροπραξία, αλήθεια, είναι η τέχνη, σκοτεινές ανθρωποχτόνες δυνάμεις κατοικούν στα σωθικά μας, αποτρόπαιες ορμές να σκοτώσουμε, να γκρεμίσουμε, να μισήσουμε, ν' ατιμάσουμε κι έρχεται η τέχνη με το γλυκό σουραύλι και μας λυτρώνει» (145-6).

Η «αυθεντική» πηγή της έμπνευσης και της τέχνης, λοιπόν, αναβλύζει από τη σάρκα, τις οπές, τις αρτηρίες και τα σκοτεινά αποτρόπαια *πάθη* του σώματος. Σε αυτή τη φυσική, μητρική αρχή πρέπει να επιστρέψει η λογοτεχνία προκειμένου οι λέξεις ν' αποκτήσουν και πάλι το σώμα τους, η απουσία να δώσει τη θέση της στην παρουσία και η «αρχιτεκτονική του αέρα» ν' αντικατασταθεί από την «αρχιτεκτονική» της Γης που ανοίγεται στο «φοβερό γκρεμό», στον ιερό «τρόμο» της «άβυσσος». Εκεί, δηλαδή, όπου «αρχίζει η Ποίηση» (276).

Κι όμως, ο αφηγητής, ακόμα και μέσα στο διάκενο του φανταστικού αυτού ταξιδιού, δεν κατορθώνει να εγκαταλείψει τη θέση του παρατηρητή και να ξεφύγει από το προπατορικό αμάρτημα της αναπαράστασης. Μετά την άγρια σφαγή της Χήρας άρχισε, όπως μας λέει, «να μετατοπίζ{ει} την πραγματικότητα, να της αφαιρ{ει} το αίμα, τη σάρκα, τα κόκκαλα», να περιτυλίγει το αποτρόπαιο γεγονός «με εικόνες και τεχνάσματα» που το καταντούσαν «ακίντυνο» (255).

Το ανθρώπινο βλέμμα δεν αντέχει στη θέαση της πραγματικότητας. Τη συναντά μόνο μέσα από τις εικόνες, τα σύμβολα και τους νόμους της αιτιότητας. Η επιστροφή του απωθημένου και της χαμένης αυθεντικότητας δεν μπορεί να υπάρξει παρα μόνο ως αναπαράσταση, ως εικόνα, ως *μυθοπλασία*... Μόνο «η θεμελιακή οντολογία», όπως έχει παρατηρήσει ο Αντόρνο, προσποιείται πως έχει μίαν αφετηρία η οποία κείται κάπου εκτός»<sup>10</sup>.

Ο πολιτισμός, όπως είπαμε πιο πάνω, δεν ανέχεται τη σπατάλη. Έτσι, μετά το μεγαλειώδες γκρέμισμα του μεταλλείου, η Γιορτή τελειώνει και η «παρένθεση» του νόστου κλείνει. Σε τελευταία ανάλυση, το «κέρδος» το οποίο απεκόμισε ο αφηγητής δεν ήταν η «αυθεντικότητα» της ύπαρξης και του εαυτού αλλά η γνώση πως:

όλα αυτά είναι παιδιά της εδικής μας ανησυχίας και παίρνουν στον ύπνο τη λαμπρότατη στολή του συμβόλου. Εμείς οι ίδιοι τα δημιουργούμε· δεν ξεκινούν από μακριά να μας βρουν· δεν είναι μηνύματα που μας έρχονται από παντοδύναμες σκοτεινές περιοχές· είναι δικές μας, χωρίς έξω από μας αξία, εκπομπές (302).

Ο αφηγητής επιστρέφει εκεί απ' όπου τελικά ποτέ δεν έφυγε στον Πολιτισμό, στο «χαράτι» και στο «μελάνι» που τον αξίω-

σαν να φανταστεί το *άλλο* τους, δηλαδή, την αρχέγονη Φύση, τη «σάρκα» και το «αίμα». Τώρα, ως «συγγραφεύς», γίνεται και ο «φονεύς» του «αυθεντικού» *άλλου* του. Μάταια προσπαθεί ν' αντισταθεί «στο χέρι που σπρώχνει το χέρι» του, μάταια τον προειδοποιεί το προαισθήμα πως «αν το κάμει αυτό, θα πει πως ο Ζορμπάς αληθινά κιντυνεύει» (303). Με άλλα λόγια, πως η πράξη της γραφής σημαίνει και το φόνο του πράγματος, πως βιογραφία και βιογραφούμενος θα «ξεψυχήσουν» μαζί. Τελικά, όπως μας πληροφορεί ο συγγραφέας στον πρόλόγο του, ο «αυθεντικός», «αρχέτυπος» άνθρωπος, ο Ζορμπάς, «ξέπεσε κι έγινε φιλολογικό, αλίμονο, θέμα» (8). Ας θυμηθούμε εδώ τον Αντρέ Ζιντ και το *Envoi* με το οποίο τελειώνει το *Le Voyage d' Urien*:

Κυρία μου! Σας ξεγέλασα:

Δεν κάναμε ποτέ το ταξίδι αυτό.

{...}

Το ταξίδι αυτό δεν είναι παρά το όνειρό μου.

{...}

Όλο τούτο το βιβλίο δεν είναι παρά ένα ψέμα.\*

\* Μετάφραση δική μου.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αθήνα, 1945, σ. 9.
2. Ν. Καζαντζάκη, *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη:1981, σ. 63. Εφεξής, η σελίδα θα δίνεται σε παρένθεση μετά το παράθεμα.
3. σ. 31.
4. *Ασκητική*, σ. 12.
5. *The Waves*, London, Grafton Books:1987, σ. 195. Μετάφραση δική μου.
6. σ. 25.
7. Βλέπε: James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence*, (New Haven: Yale University Press, 1981) σ.198.
8. Βλέπε: Hans Aarslef, *From Locke to Saussure*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), σ. 379-80. Επίσης, πάνω στο θέμα αυτό βλέπε: Jina Politi, «The Written and the Unspoken» στον Τόμο: *English Studies in Transition* (London: Routledge, 1993), σσ. 51-72.
9. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, «Femininity», vol. II, London, Penguin: 1991, σ. 146.
10. Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity* (Evaston: Northwestern University Press, 1973), σ. 99. Μετάφραση δική μου.