

## Νικόλαος Α. Παπαδάκης

### Μια μετακίνηση στον χώρο και στις ιδέες, ο Γερανός στον Τόντα-Ράμπα του Καζαντζάκη

#### ABSTRACT

A MOVEMENT THROUGH SPACE AND IDEAS, *GERANOS* FROM KAZANTZAKIS' *TODA-RABA*

*Toda-Raba* was written in 1929. It is the first work in which Kazantzakis presents a modern Cretan hero, *Geranos*. This hero embodies the picture which Kazantzakis wanted to present abroad his birthplace and his compatriots. This novel, written in French, launched the international career of the Cretan writer.

Crete thus presented as an individual land of global interest, the stereotypical image of the island delivered by Homer into a place of class warfare.

*Geranos*, as an open-minded and multicultural Cretan, bears a strong similarity to the image Panait Istrati gives us of his Cretan companion, Kazantzakis: that of a social visionary.

Thus, with this work we have not only a literary adventure, a kind of Bildungsroman for the Soviet Union, but also the ideological movement of Kazantzakis from a communist utopia to what Kazantzakis calls *post-communism*.

This paper also aims to show the connection between *Toda-Raba* and Kazantzakis' experience at the time of his return, after years of absence abroad, to a small place, his birthplace Crete, and specifically Heraklion, through his effort to create a socialist party there.

This adventurous Cretan, *Geranos*, like Ulysses-Kazantzakis is at the end of his commitment to communism, at the beginning of his own views of post-communism, discovering that communism as a movement with a specific purpose and limits.

When Kazantzakis later recollects his experiences from his journeys to Russia in another book (*Russia: A Chronicle of Three Journeys in the Aftermath of the Revolution*), the flame of *Toda-Raba* no longer exists. Thus, *Geranos* as the writer's *persona* is the borderline of this transition. Kazantzakis the author is now ready to move on to other theories and ideologies, to embrace Buddhism and the heroic nihilism, which also exists in his literary *alter ego*.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Κρήτη, ταξίδι, Ε.Σ.Σ.Δ, κομμουνισμός, μετακομμουνισμός, εσωστρέφεια, εξωστρέφεια, Bildungsroman, persona, σοβιετικός ρεαλισμός, ηθογραφία

Σκοπός αυτής της μελέτης είναι να αναδείξει κυρίως δύο ζητήματα: α) ποια είναι η εικόνα που ο Καζαντζάκης θέλει να δώσει στο αναγνωστικό κοινό του για την Κρήτη και τους Κρητικούς μέσα από τον *Τόντα-Ράμπα* και β) κατά πόσον αυτή η εικόνα του για την Κρήτη συμπίπτει με εκείνη που περνάει στα υπόλοιπα έργα του, δηλαδή κατά πόσον και ο ίδιος εξελίχθηκε ως στοχαστής και ως λογοτέχνης. Επίσης ένας άλλος, έμμεσος στόχος είναι η ανάδειξη του

συγκεκριμένου έργου, του *Τόντα-Ράμπα*, στο ευρύ κοινό. Για να γίνω όμως πιο συγκεκριμένος, πρέπει να παραθέσω κάποια στοιχεία σχετικά με το έργο αυτό, το *Τόντα-Ράμπα*, καθώς και τις περιστάσεις στις οποίες γράφτηκε.

Η δημιουργική λοιπόν περίοδος του Νίκου Καζαντζάκη διακρίνεται σε τρία βασικά στάδια:

- 1) Από το 1906 ως το 1922, τα χρόνια δηλαδή που δημοσίευσε τα πρωτόλεια έργα του ως την Μικρασιατική Καταστροφή (*Όφεις και Κρίνο, Η αρρώστεια του αιώνος, Έως τότε, Φασγά, Ξημερώνει, Σπασμένες ψυχές, Πρωτομάστορας*),
- 2) τα χρόνια από το 1923 περίπου ως το 1938, το στάδιο που περιλαμβάνει τη σύλληψη, τη σύνθεση και τη δημοσίευση της *Ασκητικής* (1927), αλλά και του κορυφαίου για τον ίδιο έργου του, της *Οδύσειάς* του (1938, Πρεβελάκης 184, ξ΄-ξβ΄),<sup>1</sup> και,
- 3) τα χρόνια 1939-1957, δηλαδή την τελευταία και πιο γόνιμη και επιτυχημένη σχετικά με την καταξίωσή του εποχή, τις δύο δεκαετίες από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι τον θάνατό του.

Ο *Τόντα-Ράμπα*, λοιπόν, που κυοφορήθηκε και γράφτηκε το 1928-1929 (Πρεβελάκης 1984, 76 και 137-138), αποτελεί ένα έργο που ανήκει στο δεύτερο στάδιο της δημιουργικής πορείας του Καζαντζάκη, την εποχή που συνθέτει τα πιο φιλόδοξα, αλλά τελικά και τα λιγότερο εμπορικά έργα του (*Καζαντζάκη* 1983, 268-269 και 274-275).

Η πλοκή του έργου είναι σχετικά απλή: το 1927 σε διάφορα μέρη του κόσμου, στην Αμερική, την Ινδία, την Κίνα, καταφθάνουν τα νέα για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την Ρωσική Επανάσταση του 1917. Κάθε εργατική ομάδα στις χώρες αυτές πρέπει να στείλει έναν αντιπρόσωπό της στη Μόσχα ώστε να συμμετάσχει στον εορτασμό, να δει αυτοπροσώπως και να μεταφέρει την εμπειρία του από τη νέα σοβιετική κατάσταση, αλλά και να καταθέσει τις δικές του απόψεις για την ευημερία της κάθε κομμουνιστικής κοινωνίας που ζουν ο καθένας και η καθεμιά. Έτσι από την Κρήτη καλείται ο *Γερανός*, ένας συγγραφέας που ζει στο μοναστήρι Απεζανές. Στην πορεία του έργου βλέπουμε τον όμιλο των αντιπροσώπων αυτών να μεταβαίνει στη Μόσχα και σε άλλες σοβιετικές πολιτείες, όπου μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες τους, αξιολογούν θετικά ή και αρνητικά το όλο σοβιετικό σύστημα. Ο *Γερανός* σταδιακά αρχίζει και απογοητεύεται, κρίνει και κατακρίνει τον κομμουνισμό, ενώ στο τέλος, καθώς οι αντιπρόσωποι μεταβαίνουν στην Κόκκινη Πλατεία για προσκύνημα στο μαυσωλείο του Λένιν ο αντιπρόσωπος της Αφρικής, ο *Τόντα-Ράμπα*,<sup>2</sup> οραματίζεται εκστασιασμένος τη σταδιακή επικράτηση του κομμουνισμού σε όλο τον κόσμο μέσα από τη βίαιη ανατροπή, την κατάλυση του αστικού κόσμου.

---

<sup>1</sup> Βλ. και το γράμμα του Σεπτεμβρίου 1924 που απευθύνει στη δεύτερη σύζυγό του, την Ελένη, όταν αρχίζει τη συγγραφή του έργου αυτού, όπου ανάμεσα σε άλλα της εξομολογείται για την *Οδύσεια*: «Είναι το βιβλίο που θα κρατώ μαζί μου στον τάφο – όπως οι αρχαίοι Αιγύπτιοι κρατούσαν ένα ξύλινο μικρό καΐκι, για να περάσουν στον Άδη» (*Καζαντζάκη* 1983, 141).

Από εδώ και στο εξής θα τίθεται με τη γραφή του Καζαντζάκη, δηλαδή ως *Οδύσεια*, για να διαχωρίζεται από την ομηρική.

<sup>2</sup> Ο Αφρικανός αυτός είναι ο ήρωας με τον οποίο ταυτίζεται περισσότερο ο Καζαντζάκης, όπως εξομολογείται στην Ελένη σε γράμμα της 10ης Αυγούστου 1929: «Ελπίζω να διαβάσετε αυτό το βιβλίο και τότε ν΄ ανακαλύψετε στο νέγρο αυτόν το αληθινό μου πρόσωπο, το βαθύτερό μου εγώ, το αλεξανδρινοφάγο» (*Καζαντζάκη* 1983, 273).

## Α. ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΠΕΖΑΝΕΣ ΣΤΗ ΜΟΣΧΑ

## Η ΚΡΗΤΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Ο *Γερανός*, λοιπόν, είναι ένας ήρωας που χρησιμοποιείται ως ένας καθρέπτης, ένα κάτοπτρο, με σκοπό να δείχνει την εικόνα την οποία ο Καζαντζάκης ήθελε να περάσει, ειδικά στο εξωτερικό, για το νησί του και τους συμπατριώτες του στο δεύτερο αυτό στάδιο της δημιουργίας του. Η πρώτη αναφορά στην Κρήτη είναι αυτή:

«Η Κρήτη είναι ένας κόκκινος βράχος πάνω σε μια βαθυγάλαζη θάλασσα. Στο χάρτη η Κρήτη φαίνεται όπως ένα μακροκάραβο που ταξιδεύει ανάμεσα Ευρώπης, Ασίας και Αφρικής. Και πάνω σε τούτο το βράχο άνθρωποι εκμεταλλεύονται ανθρώπους. Μα πάνω σε τούτο το βράχο υπάρχουν μερικοί άντρες που υποφέρουν, παλεύουν και δε συγχωρούν: μερικοί καπνεργάτες χλωμοί κι αποφασιστικοί· ξεφορτωτές λιμανιώτες, ναύτες και κακομοιριασμένοι ανάπηροι από τον πόλεμο» (Καζαντζάκης 2005, 80-81).<sup>3</sup>

Κατανοούμε ότι ο Καζαντζάκης έχει πάρει ως υπόδειγμά του την πιο διάσημη περιγραφή της Κρήτης, την ομηρική. Είναι οι γνωστοί στίχοι (τ 172-173): «Κρήτη τις γαῖ' ἔστι ἐν μέσῳ οἴνωπι πόντῳ, /καλή καὶ πέρα, περιρρυτος...» (Goold 1975, 240), και, σε μετάφραση του ίδιου του Καζαντζάκη: «μια χώρα, η Κρήτη, μέσα βρίσκεται στο πέλαο το κρασάτο, /περίσσια πλούσια, θαλασσόζωστη, πανώρια...» (Καζαντζάκης - Κακριδής 1979, 257).<sup>4</sup>

Όμως την εικόνα αυτή την έχει μεταπλάσει προκειμένου να χωρέσει στη νέα, την κομμουνιστική περιγραφή του για την πάλη των τάξεων στο νησί. Φροντίζει να δώσει μόνο εκείνα τα στοιχεία από την κρητική ψυχοσύνθεση που θα ήταν προσिता σε έναν μοντέρνο ήρωα, την αγωνιστικότητα και το πάθος για ελευθερία που την αντιπαραβάλλει σε έναν τόπο όμορφο.

Η Κρήτη δεν είναι πια το παραδεισένιο νησί, ο τόπος που «ρέει μέλι και γάλα» όπως την περιγράφουν οι βυζαντινοί χρονογράφοι, όπως ο Ιωσήφ Γενέσιος (Beck et. al. 1978, 32-33),<sup>5</sup> μία νέα γη της επαγγελίας δηλαδή, αλλά παρουσιάζεται ως μία σύγχρονη κοινωνία υπό ζύμωση, με ανθρώπους με έντονες ιδεολογικές αναζητήσεις. Είναι απλώς ένας κόκκινος βράχος.

Ουσιαστικά έτσι ο Καζαντζάκης απορρίπτει την ομορφιά του νησιού ως πρωτεύον χαρακτηριστικό της, το θεωρεί δευτερεύον, και προκρίνει ως πρωτεύον στοιχείο της την ταξική πάλη που συντελείται και σε αυτόν τον τόπο. Αυτό βέβαια σημαίνει ένα υψηλό επίπεδο

<sup>3</sup> Η ιδέα του καραβιού που ταξιδεύει στον χώρο και στον χρόνο έχει περάσει επίσης στον Γιάννη Ρίτσο, στη συλλογή «3Χ111 τρίστιχα», που βλέπει αντίστοιχα την Μονεμβασιά, τη γενέτειρά του, ως τέτοια: «Κυρά Μονεμβασιά μου, πέτρινο καράβι μου. Χιλιάδες /οι φλόκοι σου και τα πανιά σου. Κι όλο ασάλευτη μένεις /να με αρμενίζεις μες την οικουμένη» (Προκοπάκη 2000, 413).

<sup>4</sup> Είναι εμφανές πως η μετάφραση παραλλάζει αρκετά. Ο Καζαντζάκης στην περιγραφή στον *Τόντα-Ράμπα* μένει πιο πιστός στην έννοια του *οἴνωπι πόντῳ*, αλλά αλλάζει τη *γαῖ[α]* σε βράχο, βάφοντας την μάλιστα και κόκκινη, πιθανόν για να δώσει τη σημειολογική έννοια της εν βρασμῷ κατάστασης, της μελλούμενης επανάστασης.

<sup>5</sup> «Καὶ ἀπολελόγητο [ο αρχηγός των Αράβων] πρὸς αὐτούς, ὅτι “τῆ προτεραῖα κατεγογγύζετέ μου, ὦ ἄνδρες ὁμόφυλοι, μὴ μεταναστεύειν ὑμᾶς πρὸς εὐζωίαν βεβουλημένου. Καὶ διὰ τοῦτο ἤγαγον ὑμᾶς ἐνταῦθα, ἐν ᾧ γάλακτος καὶ μέλιτος ἐστὶν ἀπορρώξ”». Οι φράσεις αυτές βέβαια είναι τυποποιημένες, προέρχονται από την *Αγία Γραφή*, αλλά τονίζουν με γλαφυρό τρόπο την παραδείσια φύση, τη γονιμότητα της Κρήτης στα μάτια των εισελθόντων.

πολιτισμικής ανάπτυξης. Μια τέτοια εικόνα αποτελεί φυσικά μία ακόμα απόδειξη της αγάπης του Καζαντζάκη για τον τόπο και τους συντοπίτες του.

Ας σημειωθεί εδώ ότι, όπως και ένα από τα πρώτα δράματά του, το *Έως πότε;* έχει ως θέμα την αντίσταση των Κρητικών εναντίον των δυναστών τους Βενετών, δηλαδή την επανάσταση του Γεωργίου Καντανολέοντα ή *Λυσογοιώρη* στα 1570, με πηγή τους *Κρητικούς Γάμους* (1871) του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου (Βien 2001, 303), αντίστοιχα και στον *Τόντα-Ράμπα* δεν λείπει η σύνδεση με το ηρωικό παρελθόν της Κρήτης και την αντίσταση ενάντια στους Τούρκους μέσα από τα γεγονότα της επανάστασης του Δασκαλογιάννη το 1770 στην περίοδο των Ορλωφικών (Σπανάκης 1971):

«Η Ρουσία, πάνω σε τούτο το αφρικανικό νησί, πάντα του φάνηκε, από την παιδικότητά του, μια μυθική χώρα, πολύχρωμη, σκεπασμένη χιόνι, απέραντη [...] Σαν κάτω από τον τούρκο ζυγό, μεθούσαν οι γέροι Κρητικοί, βάνανε στραβά το κόκκινο φέσι, μπαίνανε στους τούρκικους καφενέδες και, με κίντυνο της ζωής τους, τραγουδούσαν.» (Καζαντζάκης 2005, 81)

Στη συνέχεια ουσιαστικά μέσα από το επεξεργασμένο σε νέα μορφή ημιστίχιο του *τραγουδιού του Δασκαλογιάννη* «Το Μόσκοβη θα φέρω» (Γιανναράκης 2005, 24 και 26), που επαναλαμβάνεται στον *Τόντα-Ράμπα* ως «Λευτεριά! Λευτεριά! /Ο Μόσκοβος κατεβαίνει!» (Καζαντζάκης 2005, 81), υπάρχει η σύνδεση παρόντος-παρελθόντος.

Στη Ρωσία ήταν στραμμένοι οι Κρητικοί ως αναμένοντες βοήθεια στα τέλη του 18ου αιώνα, στη Ρωσία και πάλι περιμένει ο απόγονός τους ο *Γερανός* τη σωτηρία μέσω μιας άλλης επανάστασης ωστόσο, κοινωνικοπολιτικής και όχι απλώς εθνικής, μέσω της οκτωβριανής επανάστασης του 1917 και της προσδοκίας για επέκτασή της σε διεθνές επίπεδο.

Έτσι από το «ξανθό γένος» του Αγαθάγγελου και των αόριστων προσδοκιών απολύτρωσης που χειρίστηκαν επιδέξια οι Ρώσοι για να υποθάψουν επί Μεγάλης Αικατερίνης τους επαναστατικούς πόθους των λαών (Δημαράς 2000, 160-162), φτάνουμε στους σοβιετικούς συντρόφους του Στάλιν που θα φέρουν τη δικαιοσύνη και την κοινωνική ισότητα, όπως τουλάχιστον οραματίζεται ο Καζαντζάκης-*Γερανός*.

#### Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Η παράθεση της μικροϊστορίας, της τοπικής ιστορίας του νησιού με την αναφορά στους αγώνες των Κρητών επί τουρκοκρατίας, γίνεται για να τονιστεί πώς δεν αποτελεί ένα παροδικό χαρακτηριστικό της προσωπικότητας του κάθε Κρητικού, αλλά ένα χαρακτηριστικό της *ράτσας του*, όπως θα έλεγε γλαφυρά ο Καζαντζάκης (1985, 34-41), μόνιμο, σταθερό και όχι επίκτητο.

Βασικό στοιχείο λοιπόν στην ανάλυσή μας είναι ο συγκερασμός μέσω του Κρητικού ήρωα του *Τόντα-Ράμπα*, του *Γερανού*, και των αναφορών στον τόπο του της μικροϊστορίας και της μακροϊστορίας, του παραδοσιακού και του σύγχρονου, της εσωστρέφειας και της εξωστρέφειας. Ο Κρητικός ήρωας φέρνει στη Μόσχα την πατρίδα του, όπως και στην πατρίδα του ο ίδιος ο Καζαντζάκης δοκίμασε να φέρει τη Μόσχα και το σοβιετικό μοντέλο κρατικής λειτουργίας ως θεωρητικό υπόδειγμα, όπως θα αναλύσουμε αργότερα. Η πρώτη εικόνα του Γερανού είναι η εξής:

«Ο Γερανός ακούει και νιώθει όλους τους πόνους. Όμως προσπαθεί να τους απομονώσει πάνω από τα άτομα που υποφέρουν και να βρει μια μεταφυσική σύνθεση απ' όλους τούτους τους γήινους αγώνες.

Στο γέρικο μοναστήρι Απεζανές,<sup>6</sup> πάνω από τη Λιβυκή θάλασσα, ο Γερανός υποφέρει και παλεύει. Πασκίζει με λέξεις να εκφράσει και να σώσει την ψυχή του. Να εκφράσει και να σώσει την ψυχή του λαού που το τριγουρίζει. Το ψιλόλιγνο κορμί του σπαράζεται από το πνέμα.

Απόψε ο Γερανός, με το κεφάλι ριγμένο στο στήθος, ακούει αξάφνου μια φωνή δυνατή. Αναπηδά. Περπατά ανήσυχος στην ακροθαλασσιά. Ανασαίνει λαίμαργα τον αλατισμένο αγέρα. Το μυαλό του είναι όπως τεντωμένο τόξο:<sup>7</sup> Μόσχα! Μόσχα! Ποιος φώναξε; Α! Πόσο καιρό πεθυμούσε το ταξίδι τούτο!» (Καζαντζάκης 2005, 81)

Ο *Τόντα-Ράμπα*, σε επίπεδο ανάλυσης της κρητικής πραγματικότητας δείχνει επίσης το υψηλό επίπεδο των ανθρώπων που παρήγαγε η Κρήτη, αλλά και ένα επίπεδο εξωστρέφειας το οποίο σε μεταγενέστερα έργα του ο Καζαντζάκης δεν το φέρνει στο προσκήνιο, δείχνοντας μετέπειτα Κρητικούς ήρωες του περισσότερο ανατολίτες και εσωστρεφείς, αναλωνόμενους στα στενά όρια της τοπικής κοινωνίας του Κάστρου ή του χωριού. Σε αυτό το πλαίσιο ο *Τόντα-Ράμπα* είναι ένα έργο ιδιαίτερα καινοτόμο και αξιόλογο.

Ο *Γερανός*, ενώ αρχικά παρουσιάζεται ως συγγραφέας, ένας καταπιασμένος με το δύσκολο και κοπιαστικό παιχνίδι των λέξεων άνθρωπος, ένας εκτός δράσης διανοούμενος, αργότερα αλλάζει. Όμως και στην αρχική του κατάσταση, στις Απεζανές δεν αφουγκράζεται απλώς από μακριά, παθητικά τα κοινωνικά προβλήματα γύρω του, ούτε έχει αποκοπεί από την πραγματικότητα. Για τον λόγο αυτό άλλωστε επιδιώκει και κατορθώνει το ταξίδι στη Ρωσία. Εκεί, όπως θα δούμε, ξεκινάει να σχολιάζει δυναμικά τη νέα κατάσταση που συναντά ως ένας παθιασμένος παρατηρητής, σχεδόν σαν ένας ήρωας της δράσης.

Ο *Γερανός*, λοιπόν, ως απεικόνιση του Κρητικού των αρχών του 20ού αιώνα είναι ένας δυναμικός χαρακτήρας, που όλα τα κρίνει και τα επικρίνει από μία απόσταση, από ένα ανώτερο θεωρητικό επίπεδο. Εξελίσσεται ως ένα ανώτερο πνευματικά άτομο σε ειδικό ανατόμο της σοβιετικής πραγματικότητας, που ωστόσο χειρίζεται κάπως άγαρμπα το νυστέρι του σε σχέση με τους συντρόφους που συναντά και γνωρίζει στην πορεία του προσκυνήματος στην Ε.Σ.Σ.Δ. Έπειτα προσπαθεί να κινητοποιήσει τους άλλους αντιπροσώπους σε δράση.

Όμως το σύνθετο πρόβλημα της σοβιετικής πραγματικότητας που αντικρίζει τον ωθεί και πάλι να περιθωριοποιηθεί στο τέλος όπως στο μοναστήρι της πατρίδας του, να υποχωρήσει καλύτερα, και να δώσει τη θέση του στον άνθρωπο της δράσης, στον πρωτόγονο ή τον *βάρβαρο*, όπως συνήθως αποκαλείται στο έργο του Καζαντζάκη. Αυτή είναι μια πάγια άποψη

<sup>6</sup> Είναι σημαντικό να σταθούμε λίγο στο επίθετο «γέρικο» που χρησιμοποιεί ο Καζαντζάκης για το μοναστήρι: είναι ένα παλιό μοναστήρι, αλλά και μια γερασμένη κοινωνία αυτή στην οποία ζει ο *Γερανός*, με παρηκμασμένες καταστάσεις, όπως πιθανόν να φαίνεται η δική του ενασχόληση με τα θεολογικά ζητήματα. Η ιδέα της παρακμής των πολιτισμών στο έργο του Καζαντζάκη είναι έντονη και την γνωρίζουμε από πολλές αναφορές στα έργα του (Καζαντζάκης 1986, 28 και 40). Στην παρακμή αντιτάσσει συνήθως κάποιους βάρβαρους, ανώριμους πολιτισμούς που θα μεστώσουν σιγά-σιγά και θα δώσουν ένα νέο μεγάλο μήνυμα στην ανθρωπότητα. Στη Ρωσία θα το βρει αυτό, θα ανακαλύψει μια νέα ζωή, νεανική, ακμάζουσα.

<sup>7</sup> Άλλη μια εικόνα-ιδέα που υπάρχει σε πολλά κείμενα του Καζαντζάκη βλ. το motto στην *Αναφορά στον Γκρέκο*.

του Καζαντζάκη: «το θετικό, δημιουργικό ρόλο έκαναν πάντα οι *Βάρβαροι*» (Bien 2001, 203 και Πρεβελάκης 1984, 160), που απηχείται στο συγκεκριμένο έργο στον νέγρο *Τόντα-Ράμπα*. Ο βάρβαρος(-)ήρωας *Τόντα-Ράμπα* δίνει την τελική λύση μέσα από ένα διεθνιστικό όραμα, στο ΙΖ' κεφάλαιο του έργου, που καταλήγει στην επικράτηση του κομμουνιστικού μοντέλου όπως το προέκρινε ο Λένιν (Καζαντζάκης 2005, 285-294).

Έτσι προκρίνεται το ΕΜΕΙΣ και όχι το ΕΓΩ που μοιάζει κάπως αυτάρεσκα να προβάλλει ο *Γερανός* μέσα από την ειρωνική και παντεπόπτρια δική του θέαση. Δεν έχουμε δηλαδή, όπως θα περιμέναμε, την εναρμόνιση της ψυχής του με την παγκόσμια συγκίνηση, μία προσχώρηση στον διεθνισμό, αλλά και μία αίσθηση αδυναμίας του πολιτισμένου *Γερανού* να συνδράμει στην παγκόσμια ευημερία. Ο παραμερισμός του χάριν του πρωτόγονου *Τόντα-Ράμπα* ίσως δείχνει και κάτι άλλο: την αδυναμία ενός πεφωτισμένου έστω ατόμου από μία παλαιά *ράτσα* να δώσει λύση σε μεγάλα προβλήματα.

Αυτό όμως πώς αλλιώς μπορεί να μας ενδιαφέρει στην περίπτωση του Καζαντζάκη; Μπορεί να λειτουργήσει ακόμα και σε επίπεδο ιδεολογίας και λογοτεχνικής παραγωγής του Κρητικού συγγραφέα;

## B. Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

### I. ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΕΤΑΚΟΜΜΟΥΝΙΣΜΟ

Αν εξετάσουμε τώρα την ιδεολογία του Καζαντζάκη στα έτη πριν από το 1929 που συγγράφει τον *Τόντα-Ράμπα*, έτσι ώστε να δούμε κατά πόσο ανταποκρίνεται στην εικόνα που μας δίνει για τον *Γερανό*, θα διαπιστώσουμε τα εξής:

#### Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ-ΓΕΡΑΝΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1922-1929 (ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΜΟΣ)

Όταν ο Καζαντζάκης εμφανίζει απομονωμένο σχεδόν τον *Γερανό* στον *Τόντα-Ράμπα* στις Απεζανές μπορούμε να ερμηνεύσουμε και συμβολικά αυτή την κατάσταση ως απεικόνιση της δικής του πνευματικής κατάστασης εκείνης της περιόδου, ειδικά αν την συνδυάσουμε με τη χωρική μεταφορά του, όπως άλλωστε και του ήρωά του στην Μόσχα.

Ο διάσημος εκείνα τα χρόνια Ρουμάνος (με ελληνική καταγωγή) συγγραφέας Παναΐτ Ιστράτι μας δίνει την ίδια εικόνα για τον Καζαντζάκη στην κοινή πορεία και δράση τους τη διετία 1927-1928 στην Ε.Σ.Σ.Δ, αλλά και λίγο πιο μετά, την περίοδο δηλαδή που κυοφορείται και γράφεται ο *Τόντα-Ράμπα*. Μάλιστα, η πνευματική επιβολή του άγνωστου ακόμα στο διεθνές αναγνωστικό κοινό Καζαντζάκη στον αχαλίνωτο χαρακτήρα του Ιστράτι μας εντυπωσιάζει. Πέρα από τις αναφορές του στις σωματικές του διαστάσεις, στο ότι είναι ψηλός,<sup>8</sup> ο Ιστράτι εστιάζει ιδιαίτερα στις εξαιρετικές πνευματικές του ικανότητες.<sup>9</sup> Όσο μάλιστα προχωρά στην

<sup>8</sup> Αυτή είναι και η εικόνα του *Γερανού* όπως τον παρουσιάζει ο Καζαντζάκης (2005, 81): «το ψηλόλιγνο κορμί του». Στο ίδιο, 62: «Είναι ψηλός. Θαρρείς και το ασκητικό κορμί του αγωνίζεται, κάποτες παιχνιδιάρικα, κάποτες αιματηρά, με τα νύχια όλων των επιθυμιών [...] Νιώθω αμέσως πως έχω να κάνω με πολύ πιο δυνατό από μένα σε πολλά επίπεδα – και ιδίως σε ό,τι αφορά δράματα απ' τα περασμένα και συμπεράσματα για μελλούμενα» (*Ενας ταξιδιώτης, από το βιβλίο του Παναΐτ Ιστράτι «Προς την άλλη φλόγα»*).

<sup>9</sup> «Ο Κρητικός είχε μεγάλη τάξη [...] Α! με πόση δύναμη ριχνότανε σε κάθε αυταπάτη για να ανακαλύψει κάποτε

εξιστόρηση της κοινής τους πορείας, τόσο ο Ιστράτι ανεβάζει τον τόνο του εγκωμίου του, αποθεώνει σχεδόν τον Κρητικό συγγραφέα.

Όμως η συνοπτική και υπερβολική αυτή βιογραφία που πλάθει ο Ιστράτι για τον συνταξιδιώτη-σύντροφό του Καζαντζάκη, έχει πιο μεγάλο ενδιαφέρον για εμάς και το στίγμα που θέλουμε να δώσουμε ως προς ένα σημείο: την πνευματική εξέλιξη και την κοινωνική ανέλιξη των Κρητικών γενικά από υπόδουλους των Τούρκων σε μέλη της διεθνούς πρωτοπορίας των πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων.<sup>10</sup>

Ο Ιστράτι θεωρούσε τον Καζαντζάκη αφοσιωμένο κομμουνιστή, δεν αμφισβητεί στο χωρίο αυτό καθόλου την ειλικρίνεια της στράτευσής του και μάλιστα προβάλλει τον συνταξιδιώτη του ως ένα μεγάλο άνθρωπο της πνευματικής δράσης και ένα άτομο με μεγάλες σωματικές δυνατότητες στην υπηρεσία του κοινού τους αγώνα.<sup>11</sup>

Ούτε εγώ θα το αμφισβητήσω· απλώς θα δω τα στάδια της μεταμόρφωσης αυτής:

Η προσωπική μαρτυρία του Καζαντζάκη ως αυτόπτη του κομμουνιστικού συστήματος και ένθερμου υποστηρικτή του είναι αποτυπωμένη και στις επιστολές του στη δεύτερη σύζυγό του, την Ελένη, όπως θα δείξω παρακάτω, αλλά ιδιαίτερα στον Πρεβελάκη (1984, 56-122), καθώς και σε γραπτά όπως το *Ταξιδεύοντας: Ρουσία*, αλλά και στην *Ιστορία της Ρούσικης Λογοτεχνίας*, και φυσικά πέρα ως πέρα στον *Τόντα-Ράμπα* που εξετάζουμε εδώ.

Πέρα όμως από τον *Τόντα-Ράμπα*, τα υπόλοιπα κείμενά του τα επεξεργάστηκε και τα προσάρμοσε σε άλλες ιδέες. Μονάχα στο έργο αυτό έχουμε τις ανεπεξέργαστες πρώτες εντυπώσεις του, τις πλέον ενθουσιώδεις, από την επαφή του με το κομμουνιστικό σύστημα, καθώς και την υποχώρηση του από αυτόν τον ενθουσιασμό.

Ο Καζαντζάκης, αυτό έχει τη μεγαλύτερη σημασία, θεάται τον κόσμο και τις εξελίξεις στο διεθνές περιβάλλον ως ένας Ευρωπαίος λογοτέχνης που δεν έχει να ζηλέψει σε τίποτα τους υπόλοιπους συναδέλφους του. Αντίθετα, συμμετέχει ενεργά σε συνέδρια και με φλογερές ομιλίες εκθέτει τις κομμουνιστικές αρχικά απόψεις του με σθένος και επιμονή.

Έτσι, μέσα από έργο αυτό δεν έχουμε τη χωρική μετακίνηση του *Γερανού* μονάχα, δεν έχουμε μόνο μια λογοτεχνική περιπέτεια, ένα είδος Bildungsroman, μια μαθητεία του πρωταγωνιστή στο κομμουνιστικό πείραμα της δεκαετίας 1917-1927, αλλά και ένα παράλληλο μαθητείας: την αποτύπωση της ιδεολογικής μετακίνησης του Καζαντζάκη από την ελληνοκεντρική, την εθνικιστική οπτική του σε μία κομμουνιστική ευτοπία και στο τέλος στον *μετα-κομμουνισμό*, που θα εξηγήσουμε στη συνέχεια. Το έργο αυτό αποτελεί την τελική καταγραφή της δικής του εμπειρίας από την επιστροφή του στο Ηράκλειο, την προσπάθεια δημιουργίας ενός σοσιαλιστικού πυρήνα στον γενέθλιο τόπο, τη σοβιετική εμπειρία και τα τελικά συμπεράσματά του.

---

κάποια αστραφτερή πραγματικότητα! Δε γνώρισα ποτέ άνθρωπο που να'χε μεγαλύτερη δίψα για αγνότητα και ηρωισμό» (στο ίδιο, 63).

<sup>10</sup> «Γιός ενός χωριάτη Κρητικού με σιδερένια γροθιά και με πουγγί παραγεμισμένο από εγγλέζικες λίρες, αφού ποτίστηκε με όλη την αρχαία σοφία και τη σύγχρονη επιστήμη, ξεδίψασε, παράτησε τον πατέρα του, την τάξη του, την ίδια τη σοφία, για να πάει με τον μπολσεβικισμό πού 'τανε ακόμα αρχάριος κι ακόμα ηρωικός» (στο ίδιο, 64).

<sup>11</sup> «Η συντροφιά του: μία ευτυχία που σπαράζει. Του χρωστώ τη λατρεία που ένιωσα κοιτάζοντας τον αξιοθρήνητο ανθρώπινο βόρβορο, τον αναγκασμένο να ξετυλίγεται ακατάπαυστα κι ας τραντάζεται αιματερά» (στο ίδιο, 65).

Όπως γνωρίζουμε από τις επιστολές του (Καζαντζάκη 1983, 30),<sup>12</sup> αλλά και από την περίφημη *Απολογία* του στο δικαστήριο Ηρακλείου (Πρεβελάκης 1984, 221-231), από το 1924 ο Καζαντζάκης είχε προσπαθήσει να οργανώσει έναν σοσιαλιστικό πυρήνα στο Ηράκλειο για να κινητοποιήσει τις μάζες ενάντια στο παρηκμασμένο –όπως θεωρούσε– αστικό περιβάλλον που οδήγησε στη Μικρασιατική Καταστροφή και στην εκδίωξη από τις πατρογονικές εστίες της Ιωνίας.

Η αποτυχία της απόπειρας του, η ποινική δίωξη του, δεν τον αποθάρρυναν βέβαια και επανέλαβε στην Αθήνα αντίστοιχο εγχείρημα διαφωτισμού της κοινής γνώμης γύρω από το σοβιετικό πείραμα στις 11 Ιανουαρίου του 1928 στο θέατρο *Αλάμπρα* μαζί με τον Παναΐτ Ιστράτι (Πρεβελάκης 1984, 20-21).

#### Ο ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ *ΤΟΝΤΑ-ΡΑΜΠΑ* (ΜΕΤΑΚΟΜΜΟΥΝΙΣΜΟΣ)

Ωστόσο, ο συνδυασμός αυτής της επίσης αποτυχημένης προσπάθειας του 1928 για την οποία έφτασε να οδηγηθεί σε δίκη (Καζαντζάκη 1983, 225),<sup>13</sup> καθώς και η ψύχρανση των σχέσεων των δύο συντρόφων σταδιακά μέχρι το 1929 (Πρεβελάκης 1984, 21-22), μείωσαν στο ελάχιστο τον ενθουσιασμό του Καζαντζάκη για τη Σοβιετική Ένωση.

Έτσι, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα από τον εορτασμό των 10 χρόνων από τη σοβιετική επανάσταση μαζί με τον συνταξιδιώτη και σύντροφό του Παναΐτ Ιστράτι, δεν μπόρεσε τελικά να δώσει μία σειρά διαλέξεων και βιβλίων που είχε σχεδιάσει να γράψει για την Ε.Σ.Σ.Δ, η σκέψη του οδηγήθηκε στον αποκαλούμενο από τον ίδιο *μετακομμουνισμό* και στην αποδόμηση της κομμουνιστικής ευτοπίας σε ουτοπία.

Η επιστροφή, επομένως, του Καζαντζάκη στην Ελλάδα, όπου επεξεργάζεται τις εμπειρίες του από τα ταξίδια στο ρωσικό έδαφος, ειδικά στο *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, σηματοδοτεί πια την κριτική θεώρηση του κομμουνισμού, την στροφή του στον βουδισμό και μια ανανέωση της σχέσης του με τον νιτσεϊσμό, τον *ηρωικό μηδενισμό* που τον γοήτευσε στο πρώιμο στάδιο της λογοτεχνικής του παραγωγής.

Ο ίδιος άλλωστε ομολογεί απροκάλυπτα στον Βικτόρ Σερζ (Victor Serge), επίσημο μεταφραστή του Τρότσκι, σε επιστολή του στις 10 Αυγούστου 1929, ότι «δεν είμαι μαρξιστής κι επομένως για σας δεν είμαι ικανός να συλλάβω τη σύγχρονη πραγματικότητα» (Καζαντζάκη 1983, 273). Δεν έχουμε λόγο να μην τον πιστέψουμε.

Στα τέλη λοιπόν του 1929 ο Καζαντζάκης έχει παραιτηθεί από το προσωπείο του κομμουνιστή και του ανθρώπου της δράσης. Η μαθητεία του στον κομμουνισμό έχει τελειώσει πια. Αυτό

<sup>12</sup> Γράφει λοιπόν στις 15-7-1924 για αυτές τις απόπειρές του στην Ελένη Σαμίου, την αργότερα δεύτερη σύζυγό του: «Κι όταν γυρίζω, βράδυ πια, από τη θάλασσα κι είναι ακόμα αρμυρά τα χείλια, τα μαλλιά μου και τα φρένα μου, συναντούμαι κρυφά σ' ένα σπίτι με τους αρχηγούς εδώ της κομμουνιστικής κίνησης και καταρτίζουμε το σχέδιο της μελλούμενης μάχης. Είναι μια δεκαριά άνθρωποι απλοί, αμόρφωτοι, γερά μυαλά, θερμές διάπυρες ψυχές, είναι μια μάζα λαμπρή, ερωτεμένη [...] Πρέπει τη μάζα τούτη να οργώσω καλά, να την προσαρμόσω με τις σύγχρονες ανάγκες, να χρησιμοποιήσω τη σύγχρονη παγκόσμια δυσφορία από εδώ, από τη μικρή, λάμπουσα μέσα στο μπλάβο πέλαγο πατρίδα, και να βρω την πιο απλή, την πιο συναρπάζουσα σήμερα έκφραση της μυστικής μου θεογονίας. Θέλοντας και μη, ο πρώτος βαθμός της μύησης σήμερα είναι η Επανάσταση η κομμουνιστική» (Καζαντζάκη 1983, 29-31).

<sup>13</sup> Υπάρχει συγκεκριμένη αναφορά στο γράμμα του Καζαντζάκη της 8.3.1928 όπου αναγγέλλεται η δίκη για την 3.4.1928.



δεν σημαίνει βέβαια πως δεν υπάρχουν απηγήσεις των κομμουνιστικών ιδεών του και σε άλλα έργα του, όπως π.χ. στην *Οδύσειά* του (1938) με πολλά χωρία επαναστατικής δράσης του Οδυσσέα του και των άλλων πρωταγωνιστών του έργου μέχρι και τα όψιμα έργα του, όπως *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*.

## II. ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Καζαντζάκης μας ενδιαφέρει στο έργο αυτό επίσης όχι ως κοινωνός ή μη του κομμουνισμού,<sup>14</sup> αλλά απλώς ως ένας συγγραφέας με συγκεκριμένους λογοτεχνικούς στόχους και τρόπους. Ο *Γερανός* στο σημείο αυτό λειτουργεί όπως το αντίστοιχο αποδημητικό πτηνό: μεταφέρει τον ίδιο τον συγγραφέα σε ένα υψηλότερο επίπεδο λογοτεχνικής δημιουργίας.

Στον *Τόντα-Ράμπα* ο ήρωας είναι αναιμικός, άνευρος, πολυλογάς. Ξεκινά με καλές προθέσεις, σπάει την εσωστρέφειά του, φεύγει από την κλειστή κοινωνία που ζει και αρχίζει να λειτουργεί ως ένας άνθρωπος της δράσης. Ενώ λοιπόν ο αναγνώστης προσδοκά να δει πράξεις και ενέργειες ηρωικές, τελικά επικρατεί η εντελώς θεωρητική φύση του ήρωα. Ο πολύ ρεαλιστής ήρωας αυτοεγκλωβίζεται, ωθείται σε μία τακτική υποχώρηση. Η υπερβολικά θεωρητική αντιμετώπιση κάθε πτυχής του σοβιετικού συστήματος από τον Γερανό και η αντίστοιχα υπερβολικά εγκεφαλική επεξεργασία του έργου από τον Καζαντζάκη κουράζει.

Με αυτό τον τρόπο ο *Τόντα-Ράμπα* δεν βοήθησε άμεσα τον Καζαντζάκη να γίνει διάσημος, να κατακτήσει το αναγνωστικό κοινό της Ευρώπης, αφού οι εκδότες τον απέρριψαν. Ωστόσο, τον βοήθησε έμμεσα, κάνοντας τον να διαπιστώσει ποια στοιχεία της γραφής του έπρεπε να κρατήσει και ποια να εγκαταλείψει. Από αυτή την άποψη είναι ένα έργο-σταθμός.

Όταν, λοιπόν, ο Καζαντζάκης κατανόησε πως πρότυπα ήρωα όπως ο *Γερανός*, δοσμένα ρεαλιστικά, δεν μπορούν να γίνουν εύκολα αγαπητά, τότε προσπάθησε να στραφεί σε λιγότερο ρεαλιστικές απεικονίσεις της πραγματικότητας, σε ήρωες όπως ο *Καπετάν Μιχάλης* και η εν πολλοίς αληθοφανής, αλλά τελικά φαντασιακή εικόνα του Μεγάλου Κάστρου της παιδικής του ηλικίας. Δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο έργο που προσπαθεί να γράψει μετά τον *Τόντα-Ράμπα* είναι το εξίσου γαλλικά γραμμένο κείμενο *Ο Καπετάν Ελιάς ή Ο πατέρας μου*, μία πρώιμη μορφή του *Καπετάν Μιχάλη* με μια ηρωοποιημένη εκδοχή της ζωής του πατέρα του (Καζαντζάκη 1983, 271-272).<sup>15</sup>

Αν δούμε το όψιμο αυτό έργο του Καζαντζάκη, τον *Καπετάν Μιχάλη* (1951), ως συμπύκνωση ενός νέου τρόπου γραφής και θέασης του κόσμου, συγκριτικά με τον *Τόντα-Ράμπα*, θα λέγαμε τα εξής: η απόσταση στα δύο έργα είναι τεράστια σε επίπεδο συγγραφικό. Στον *Τόντα-Ράμπα*, πρωταγωνιστεί ένας εξευρωπαϊσμένος Κρητικός, δυτικού τύπου, ενώ στον *Καπετάν Μιχάλη* ένας Κρητικός-Ανατολίτης.

Βέβαια, και στο ένα και στο άλλο έργο ο ήρωας πολεμά για έναν ανώτερο σκοπό, χωρίς αυταπάτες για το τέλος του αγώνα, καθώς και το δικό του τέλος. Εντούτοις ο *Καπετάν Μιχάλης* είναι μία μορφή αγωνιστή βιταλιστική, ορμητική, εντελώς όμοια με τον Νέγρο, τον *Τόντα-Ράμπα*, σχεδόν καθόλου όμοιος με τον άλλο Κρητικό ήρωα, τον *Γερανό*.

<sup>14</sup> Το θέμα αυτό το έχει αναλύσει διεξοδικά ο Peter Bien στο δίτομο βιβλίο του για τον Καζαντζάκη, ειδικά στο έκτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου με τίτλο «Ο *Τόντα-Ράμπα* και το ξέφτισμα του κομμουνισμού» (2001, 198-232).

<sup>15</sup> Ίσως μια πρώτη δοκιμή του *μυθικού τρόπου* του Έλιοτ - Σεφέρη (Κήλυ 1987, 113-147).

Ακόμα και σε επίπεδο τελικού μηνύματος, ο ήρωας στον *Τόντα-Ράμπα* μένει ηττημένος και εξαφανίζεται άδοξα, χωρίς να πεθάνει. Στον *Καπετάν Μιχάλη*, αντίθετα, ο ηττημένος ήρωας πείθει και φεύγει ένδοξα πεθαίνοντας για τον εθνικό αγώνα, μια τοπική επανάσταση, δηλαδή έναν πιο περιορισμένο στόχο από ό,τι η παγκόσμια επανάσταση των σοβιέτ, αλλά πιο εύκολο να συγκινήσει τους αναγνώστες και δη τους Έλληνες και τους Κρητικούς που έχουν γαλουχηθεί μέσα από αλλεπάλληλες επαναστάσεις εναντίον των Τούρκων με το σύνθημα *Ελευθερία ή Θάνατος*.

Γενικά η θεωρητική επεξεργασία του θέματος κουράζει ίσως και δεν θέλγει στον *Τόντα-Ράμπα*, όχι διότι το έργο είναι πολύ κοντά στον τρόπο γραφής των σοβιετικών ρεαλιστών, ιδιαίτερα στον εξαιρετικά αγαπητό στον Καζαντζάκη, αλλά και τον Ιστράτι, Μαξίμ Γκόρκυ, παρά διότι δεν διαθέτει τα προτερήματά τους. Ο *Καπετάν Μιχάλης* αντλεί από έργα πιο παλιά την τέχνη της γραφής του, όπως πιθανόν τον *Ταράς Μπούλμπα* του Νικολάι Γκόγκολ με την περιγραφή της ζωής των Κοζάκων. Με άλλα λόγια, το όψιμο αυτό έργο του Καζαντζάκη πατάει γερά στη συγγραφική παράδοση του ρεαλισμού, και δη την ηθογραφία, ιδιαίτερα αγαπητή στην Ελλάδα.

Ο Καζαντζάκης είχε δηλαδή ήδη από το 1929 κατανοήσει την τροχιά που θα ακολουθούσε ως λογοτέχνης προκειμένου να γνωρίσει τη διεθνή επιτυχία μέσα από έργα που αναφέρονται στην ιδιαίτερη πατρίδα του, περιγράφοντας μία εσωστρεφή κοινωνία και προβάλλοντας φολκλοριστικά στοιχεία της, όπως η υπεράνθρωπη παλικαριά και η καταφρόνηση του θανάτου, π.χ. στο *Ο Βίος και η Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* και στον *Καπετάν Μιχάλη*. Έργα όπως οι αναφερόμενοι στον Εμφύλιο *Αδερφοφάδες*, όπου προσπάθησε να απεικονίσει μια Ελλάδα σε αληθινές συνθήκες και πρόσωπα που δρουν πιο ρεαλιστικά, τα εγκατέλειψε. Εκδόθηκαν μόνο μεταθανάτια.

Μετά από όλα αυτά θα έλεγα ότι ο Καζαντζάκης ύστερα από τον *Τόντα-Ράμπα* και μέσω αυτού λυτρώθηκε συγγραφικά με πολλούς τρόπους: 1) άρχισε να ασχολείται και πάλι σχεδόν αποκλειστικά με το μεγάλο του έργο, την *Οδύσειά του*, με νέα ορμή, 2) άρχισε να θεάται τον κόσμο πέρα από την κομμουνιστική/μετακομμουνιστική οπτική του, 3) μπόρεσε να αντιμετωπίσει ρεαλιστικά τη δική του παραγωγή, να εγκαταλείψει έργα υβριδικά, μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθιστορήματος, και να αρχίσει να παράγει έργα αμιγώς ηθογραφικά, μεταξύ των οποίων και τα περισσότερα από τα *κρητικά* έργα του, τα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, *Ο Καπετάν Μιχάλης*, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*. Εκεί παρουσιάζει τους Κρητικούς με τρόπο περισσότερο γραφικό και συγκινεί τους αναγνώστες.

Το πιο σημαντικό κατά την άποψή μου είναι να μην ξεχάσουμε ότι η πρώτη-πρώτη εικόνα που θέλησε να δώσει για τους συμπατριώτες και τον τόπο του ήταν εκείνη ενός λαού και ενός νησιού που έβγαλε έναν φωτισμένο και με υγιή ένστικτα ήρωα, τον *Γερανό*, κοινωνικό και πολιτισμένο, ικανό να συγκριθεί με τις ευγενέστερες μορφές της ανεπτυγμένης δυτικής κοινωνίας, όπως ήταν άλλωστε και ο ίδιος ο Νίκος Καζαντζάκης.

Για όλα αυτά, ο Καζαντζάκης και εμείς θα πρέπει να ευχαριστήσουμε τον *Τόντα-Ράμπα*. Εξάλλου αυτό είναι και το νόημα του τίτλου στα εβραϊκά, του *Τόντα-Ράμπα* δηλαδή, σύμφωνα με την Ελένη Καζαντζάκη: «Ευχαριστώ» (Καζαντζάκη 1983, 268).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Roderick Beaton (επιμ.) (2011), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ.
- Peter Bien (2001), *Καζαντζάκης, η πολιτική του πνεύματος*, τ. 1, Ηράκλειο, ΠΕΚ.
- Beck - Cambylis - Keydell (εκδ.) (1978), *Ιωσήφ Γενέσιος, Βασιλεία*, Βερολίνο, Teubner.
- Αντώνης Γιανναράκης (2005), *Κρητικά Άσματα μετά διστίχων και παροιμιών*, «Το Τραγούδι του Δασκαλογιάννη», Ρέθυμνο, Φίλοι της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης.
- Κ. Θ. Δημαράς (²2000), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση.
- Άρης Δικταίος (επιμ.) (³1993), *Νίκου Καζαντζάκη επιστολές προς Γαλάτεια*, Αθήνα, Δίφρος.
- G. P. Goold (εκδ.) (1975), *Ομήρου Οδύσσεια*, Λονδίνο, LOEB.
- Ελένη Καζαντζάκη (²1983), *Νίκος Καζαντζάκης, ο ασυμβίβαστος, βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Νίκος Καζαντζάκης (1985), *Ασκητική*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Νίκος Καζαντζάκης (1986), *Ταξιδεύοντας - Αγγλία*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Νίκος Καζαντζάκης (2005), *Τόντα-Ράμπα*, μτφ. Γιάννης Μαγκλής, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Νίκος Καζαντζάκης - Ιωάννης Κακριδής (μτφ.) (1979), *Ομήρου Οδύσσεια*, Αθήνα, Ιωάννης Κακριδής (αυτοέκδοση) και (2015), Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών / Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη.
- Έντμουντ Κήλυ (1987), *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Αθήνα, Στιγμή.
- Παντελής Πρεβελάκης (εκδ.) (²1984), *400 γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Χρύσα Προκοπάκη (επιμ.) (2000), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος.
- Στέργιος Σπανάκης (1971), *Η επανάσταση του 1770 και ο Δασκαλογιάννης*, Ηράκλειο.