

ΤΟ ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΟΝ *ΤΟΝΤΑ-ΡΑΜΠΑ* ΤΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και κυρίως από το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και μετά, αρκετοί ευρωπαίοι συγγραφείς αναζήτησαν την ανανέωση της έμπνευσής τους σε εξωτικούς πολιτισμούς είτε παρακινήμένοι από το αίσθημα κρίσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού¹ είτε ως μέσο κριτικής στην αποικιοκρατική πολιτική. Κυρίως η λογοτεχνία της πρωτοπορίας ενσωμάτωσε στοιχεία από την αισθητική των εθνογραφικών αντικειμένων της νέγρικης τέχνης ανάγοντάς τα σε μορφές υψηλής τέχνης.

Ο Νίκος Καζαντζάκης πολύ νωρίς, ήδη το 1917, αυτοπροσδιορίζεται προς τη μεριά της Ανατολής και υποστηρίζει την υπεροχή της έναντι της Δύσης. Σε επιστολή του στον Γιάννη Αγγελάκη, στις 5.12.1917, αναφέρει:

Η Φραγκιά δεν έχει τίποτα να μας δώσει, όλη μου η ψυχή, σαν του Μουσουλμάνου, όταν προσεύχεται, κάνει το ναμάζι του, είναι γυρισμένη κατά την Ανατολή! [...] Όλη μου η ψυχή καίει, σαν τη Δαμασκò το μεσημέρι, και ένας χορός αράπικος φουσά στα δέκα μου δαχτύλια». ²

Αυτή η αντίθεση Δύσης-Ανατολής διατρέχει ένα μεγάλο μέρος του έργου του. Ειδικά, η οικειοποίηση όψεων της Αφρικής ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και κυρίως μέσα από την επαφή του με το έργο του Γερμανού ανθρωπολόγου Leo Frobenius³. Το 1922-1923 επισκέπτεται στο Βερολίνο την έκθεση αφρικανικών μασκών, που είχε οργανώσει ο Frobenius, στο λεγόμενο «Μαύρο δεκαήμερο»⁴, έκθεση την οποία σχολιάζει σε επιστολή του το 1926 στην Ελένη Καζαντζάκη:

¹ Michael Bell, *Literature, Modernism and Myth. Belief and responsibility in the twentieth century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σ. 149.

² Την επιστολή παραθέτει η Ελένη Καζαντζάκη στο βιβλίο της με τίτλο *Νίκος Καζαντζάκης ο Ασυμβίβαστος: Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου. Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα, 1977, σ. 83-84. Για τη σχέση του Καζαντζάκη με την Ανατολή, βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Μερικές παρατηρήσεις και σκέψεις με αφορμή τη μεσοασιατική και απωανατολική γραμματειακή διάσταση στον Ν. Καζαντζάκη», *Ο Καζαντζάκης στον 21^ο αιώνα. Πρακτικά του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Νίκος Καζαντζάκης 2007: πενήντα χρόνια μετά»* (Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ηράκλειο και Ρέθυμνο, 18-21 Μαΐου 2007), επιμέλεια Σ. Ν. Φιλιππίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 107-144.

³ Για τη σύνδεση του έργου του Καζαντζάκη με την Αφρική, βλ. Σταμάτης Φιλιππίδης, «Ο *Τόντα-Ράμπα* του Καζαντζάκη: ένα πειραματικό μυθιστόρημα;», *Νίκος Καζαντζάκης: Σαραντα χρόνια από το θάνατό του: Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου (Χανιά 1-2 Νοεμβρίου 1997)*, επιμέλεια Κ. Μουτζούρης, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, Χανιά, 1998, σ. 270. Βλ. ακόμη, του ιδίου, «Αυθεντικότητα και αφρικανική τέχνη» στη μελέτη «Ο Λόγος του Πατρός και ο Λόγος του Υιού: Αυθεντική ζωή και αυθεντικός λόγος στο μυθιστόρημα *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο *Νίκος Καζαντζάκης: Το Έργο και η πρόσληψή του, Πεπραγμένα διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου, Γάλλος, 23-25 Απριλίου 2004)*, επιμέλεια Κ. Ε. Ψυχογιός, Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ηράκλειο, 2006, σ. 177-181.

⁴ Ελένη Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ο Ασυμβίβαστος: Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, ό.π., σ. 113.

Για την Αφρική νιώθω βαθύτατη συγγένεια. Σας έχω συχνά μιλήσει για τις μάσκες. Η Ραχήλ ένιωσε το μυαλό της να κλονίζεται επί πολλούς μήνες— με τόση ένταση είχαμε δει μαζί τις αφρικάνικες μάσκες κι ύστερα τη Sent Mahessa.⁵ (22.11.1926)

Ο Frobenius υπήρξε ένας από τους πρώτους Ευρωπαίους που προσπάθησαν να ανασυνθέσουν την ιστορία της προϊσλαμικής Αφρικής. οι ύμνοι του στην αφρικανικότητα και οι επιθέσεις του στην ευρωκεντρική ιστοριογραφία και τον δυτικό «υλισμό» επηρέασαν πολλούς συγγραφείς, όπως ο Pound, ο Senghor, ο Césaire και άλλοι.⁶ Ο Καζαντζάκης μελέτησε το έργο του Frobenius και άντλησε από το υλικό του τους μύθους και τις τελετουργίες που ενσωμάτωσε στην Οδύσσειά του (ραψωδίες Μ, Ν, Τ, Υ)⁷. Το 1931 μεταφράζει μάλιστα και δημοσιεύει στον *Κύκλο* ένα αφρικάνικο παραμύθι από τη συλλογή του Leo Frobenius: «Αφρικάνικα παραμύθια. Φαρ-Λι-Μας».⁸ Το παραμύθι περιγράφει την επίδραση που είχε η διήγηση ιστοριών του παραμυθά Φαρ-Λι-Μας στην αλλαγή του καθεστώτος διαδοχής βασιλιάδων στην Αφρική.

Το μεγάλο ενδιαφέρον του Καζαντζάκη για τον αφρικάνικο πολιτισμό διαφαίνεται και από τις πολλές επισκέψεις που πραγματοποιεί στα εκθέματα της Αποικιακής Έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1931, όπου ταξίδεψε μαζί με την Ελένη Καζαντζάκη⁹. Πρόκειται για μια έκθεση που προσπαθούσε να αναδείξει τους διαφορετικούς πολιτισμούς των αποικιακών κτήσεων της Γαλλίας. Ο Καζαντζάκης επισκέπτεται την έκθεση καθώς το υλικό τού είναι χρήσιμο για την *Οδύσσεια*, ωστόσο κατακρίνει τον επιφανειακό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα εκθέματα. Σε επιστολή του στον Αγγελάκη (28.7.1931) σχολιάζει ότι η έκθεση τού έκανε την «εντύπωση πρόστυχης καρτ ποστάλ»¹⁰ ή κάτι σαν «ανατολίτικο, παζάρι»¹¹. Σημειώνει πως «για να δει κανείς Αφρική, πρέπει να πάει στην Αφρική!»¹², ή πρέπει: «να κάνει αυτό που έκαμα εγώ, ίσως: διάβασα όλο τον Frobenius-40 τόμοι

⁵ Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ο Ασμβίβαστος: Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, ό.π., σ. 194.

⁶ Βλ. Suzanne Marchand, «Leo Frobenius and the Revolt against the West», *Journal of Contemporary History*, τ. 32, τχ. 2, (1997), σ. 153 και Michael J. C. Echeruo, «Negritude and History: Senghor's Argument with Frobenius», *Research in African Literatures*, τ. 24, τχ. 4, (1993), σ. 1-13.

⁷ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, επιμέλεια Ε.Χ. Κάσδαγλη, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1958, σ. 153.

⁸ Leo Frobenius, «Αφρικάνικα παραμύθια. Φαρ-Λι-Μας», *Ο Κύκλος*, τχ. 2, 1931, σ. 80-85. Στον «Φαρ-λι-μας» και στον Frobenius αναφέρεται και σε επιστολή του στον Πρεβελάκη, στις 17.3.1930. Βλ. Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα αυτόγραφα εκδιδόμενα με σχόλια, ένα σχέδιο εσωτερικής βιογραφίας και τη χρονογραφία του βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη*, επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα, 2014, σ. 209: «Θάμα είναι η εργασία του [Leo] Frobenius για την Αφρική, σε 40 τόμους μα γερμανικά, και τίποτα δεν μετάφρασαν οι Γάλλοι». Αναφέρει επίσης ότι στέλνει στον Πρεβελάκη μια *Anthologie Nègre*.

⁹ Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., σ. 252: «Ο Κ. είχε έρθει στο Παρίσι μαζί με την Ελένη κατά τα μέσα Ιουνίου 1931 για να δει την Αποικιακή Έκθεση· ο εξωτικός κόσμος που παρουσίαζε του ήταν χρήσιμος για την *Οδύσσεια*».

¹⁰ Θανάσης Αγάθος, *Επιστολές του Νίκου Καζαντζάκη προς την οικογένεια Αγγελάκη*, επιμέλεια-εισαγωγή-σχόλια Θανάσης Αγάθος, πρόλογος Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, Ηράκλειο-Μυρτιά, 2013, σ. 67.

¹¹ Αγάθος, *Επιστολές του Νίκου Καζαντζάκη προς την οικογένεια Αγγελάκη*, ό.π., σ. 66.

¹² Για την επιθυμία του Καζαντζάκη να ταξιδέψει στην Αφρική, βλ. Ελένη Κωβαίου, «Ο Καζαντζάκης και η Αίγυπτος», *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ.Ν. Φιλιππίδη*, εκδοτική επιμέλεια Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Πολυχρονάκης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο, 2009, σ. 179-181.

τεράστιοι!»¹³. Η ανάγνωση του έργου του Frobenius του προκαλεί ένα δυνατό όνειρο, στο οποίο ζει βαθιά την Αφρική, την Αφρική όπως ήταν πριν να πάνε εκεί οι Ευρωπαίοι.¹⁴ Παρόμοια στάση και κριτική προς την αποικιακή έκθεση άσκησαν και οι υπερρεαλιστές, γι' αυτό σε συνεργασία με τους κομμουνιστές δημιούργησαν τη δική τους αντι-έκθεση με τον τίτλο «Η αλήθεια για τις αποικίες». Αυτή η αντι-έκθεση κατακεραύνωνε την επίσημη έκθεση, και αναδείκνυε τα εγκλήματα της αποικιοκρατίας¹⁵.

Με βάση όλα τα παραπάνω διαφαίνεται ότι ο Καζαντζάκης συμπλέει κατά κάποιον τρόπο με την πρόσληψη της πρωτόγονης και αφρικάνικης τέχνης που πραγματοποιείται από τις αρχές του 20ού αι. στην αγγλική και γαλλική λογοτεχνία. Πιο συγκεκριμένα, στη γαλλική λογοτεχνία ο André Gide εκδίδει το έργο *L'Immoraliste* (1902), στο οποίο ο ήρωας ταξιδεύει στην Αφρική και βιώνει την απελευθέρωση από το παρελθόν του, τον πολιτισμό και την ηθική του συνείδηση. Αργότερα, το 1927, δημοσιεύει τις δικές του εντυπώσεις από το ταξίδι του στο Κονγκό, με τίτλο *Voyage au Congo*, όπου το αίσθημα φυγής του προηγούμενου έργου έχει αντικατασταθεί από τις περιγραφές για την εκμετάλλευση των Αφρικανών από τις γαλλικές εταιρείες. Το έργο δημιούργησε σκάνδαλο στο Παρίσι, χιλιάδες αντιτύπων πουλήθηκαν και άνοιξε ένας έντονος διάλογος.¹⁶

Οι ντανταϊστές και αργότερα οι υπερρεαλιστές οικειοποιούνται το πρωτόγονο και το καθιστούν βασική πηγή της έμπνευσής τους. Το 1927, ο υπερρεαλιστής Ph. Soupault εκδίδει ένα έργο με τίτλο *Le Nègre*, που αφορά δύο νέγρους.¹⁷ Ο ένας «Le Nègre blanc» («Ο λευκός νέγρος») ποθεί την εξουσία, φαντάζεται τον εαυτό του ως άλλο Ναπολέοντα και σύμφωνα με την αφήγηση δεν είναι ένας αυθεντικός νέγρος.¹⁸ Ο άλλος Νέγρος, που είναι αυθεντικός, αφού περιπλανηθεί στην Ευρώπη, αποφασίζει να επιστρέψει στην Αφρική, στις ρίζες του, σκοτώνοντας την Ισπανίδα ερωτική σύντροφό του, που συμβολικά ονομάζεται Ευρώπη.¹⁹

Και στον αγγλοσαξονικό χώρο ο Joseph Conrad, το 1902, δημοσιεύει το μυθιστόρημα *The Heart of Darkness*, που θα αποτελέσει ένα από τα κλασικά μυθιστορήματα του ευρωπαϊκού λογοτεχνικού κανόνα. Το έργο περιγράφει ένα ταξίδι στο Κονγκό και το σκότος στον τίτλο συμβολίζει την πρωτόγονη βαρβαρότητα της Αφρικής. Από το συγκεκριμένο έργο η φράση «Η Φρίκη! Η Φρίκη», που υποδηλώνει την αντίδραση του Ευρωπαίου απέναντι στη Μαύρη Ήπειρο, είχε επιλεγεί από τον Έλιοτ να τοποθετηθεί στην αρχή της *Έρημης χώρας*.²⁰ Πολλά έχουν ειπωθεί για τον ρατσισμό ή μη του μυθιστορήματος του Conrad, το οποίο εντάχθηκε στον χώρο της αποικιοκρατικής λογοτεχνίας και το όνομα του συγγραφέα ταυτίστηκε με

¹³ Αγάθος, *Επιστολές του Νίκου Καζαντζάκη προς την οικογένεια Αγγελάκη*, ό.π., σ. 67.

¹⁴ ό.π.

¹⁵ Jody Blake, «The Truth about the Colonies, 1931: Art Indigène in Service of the Revolution», *Oxford Art Journal*, τ. 25, τχ. 1, (2002), σ. 35-58.

¹⁶ Για το πώς προσλαμβάνει ο Gide την Αφρική στο έργο του, βλ. τη μελέτη του Phyllis Clark, «Gide's Africa», *South Central Review*, τ. 14, τχ. 1, (1997), σ. 56-73, όπου γίνεται ανάλυση των έργων *L'Immoraliste* και *Voyage au Congo*. Ακόμη, βλ. Carlos Lynes, «Northern Africa in André Gide's Writings», *PMLA*, τ. 57, τχ. 3, (1942), σ. 851-66.

¹⁷ Philippe Soupault, *Le Nègre*, Seghers, [Paris], 1975.

¹⁸ Ό.π., σ. 9-16. Πρόκειται για κεφάλαιο με τον τίτλο «Le Nègre blanc ou le mauvais exemple» και λειτουργεί εισαγωγικά στο υπόλοιπο κείμενο.

¹⁹ Βλ. την ανάλυση του Philip H. Solomon στη βιβλιοκρισία του έργου στο περιοδικό *The French Review*, τ. 50, τχ. 1, (1976), σ. 204-05. Βλ. Ακόμη τον σχολιασμό της Marie-Denise Shelton, «Le monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste», *The French Review*, τ. 57, τχ. 3, (1984), σ. 322-23.

²⁰ Βλ. M. Christopher Pecheux, «In Defense of 'Death by Water'», *Contemporary Literature*, τ. 20, τχ. 3, (1979), σ. 350.

τον χώρο της Αφρικής.²¹

Στη συνέχεια ο D.H. Lawrence, το 1915 στο *Ουράνιο Τόξο* και το 1920 στις *Ερωτευμένες γυναίκες*, εκφράζει μια μορφή πρωτόγονου συναίσθηματος και βάζει τους ήρωές του να μιλούν για την Αφρική. Στο *Ουράνιο τόξο* ο ήρωας (Άντον Σκρεμπένσκι), έχοντας ταξιδέψει στην Αφρική, εξάπτει τη φαντασία της φίλης του, Ούρσουλας, περιγράφοντας το τρομερό σκοτάδι της αφρικάνικης νύχτας και των αφρικάνικων τελετουργιών.²² Στις *Ερωτευμένες γυναίκες*, στο κεφάλαιο «Τοτέμ», στη θέα ενός αφρικάνικου γλυπτού αναπτύσσεται ένας διάλογος ανάμεσα στον Τζέραλντ και στον Μπίρκιν, για το αν αυτό συνιστά τέχνη ή μη. Ο Τζέραλντ, που σιχαίνεται οτιδήποτε αφρικάνικο, του αρνείται κάθε ίχνος πολιτισμού. Αντίθετα ο Μπίρκιν το εντάσσει στην υψηλή τέχνη, καθώς όπως υποστηρίζει «υπάρχουν εκατοντάδες αιώνες εξέλιξης, σε ευθεία γραμμή, πίσω από τούτο το ξόανο!» και συμπληρώνει πως πρόκειται για έναν «γνήσιο πολιτισμό της αίσθησης», έναν «πολιτισμό της σωματικής συνείδησης», «που του λείπει εντελώς το διανοητικό στοιχείο» και είναι «αισθησιακός ως το σημείο να είναι τελειωτικός, ύψιστος».²³

Ανάμεσα λοιπόν στις δυο λογοτεχνίες, τη γαλλική και την αγγλική, θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς σημαντικές ομοιότητες, καθώς επαναλαμβάνονται περίπου τα ίδια στερεότυπα για την αφρικανική ήπειρο. Θα μπορούσαν όμως να εντοπιστούν και σημαντικές διαφορές, κυρίως στην ιδεολογική αναπαράσταση του πρωτόγονου, καθώς η αντιαποικιακή πρόθεση εμφανίζεται εντονότερη στα κείμενα της γαλλικής λογοτεχνίας.²⁴

Η συνομιλία τώρα του Καζαντζάκη με το αφρικάνικο στοιχείο θα μπορούσε να συνδεθεί με τον D.H. Lawrence και τη θεματική της «ζωικής ορμής», όπως έχει υποστηρίξει ο Φιλιππίδης²⁵, έχει όμως και μια σαφή αντιαποικιακή διάσταση, κυρίως αν λάβει κανείς υπόψη του την κριτική που ασκεί στην Αποικιακή Έκθεση. Και σαφώς, όπως σημειώνει και ο Πρεβελάκης, συνδέεται με τον «συρμό[ς] του καιρού»²⁶, δηλαδή τη στροφή στην πρωτόγονη και νέγρικη τέχνη.

Ο Αφρικανός Τόντα-Ράμπα του Καζαντζάκη

Αρχική πρόθεση του Καζαντζάκη ήταν να γράψει ένα κινηματογραφικό σενάριο που θα αφορούσε τον Λένιν με κεντρικό ήρωα έναν Νέγρο της Αφρικής που κατά το προσκύνημά του στον τάφο του Λένιν θα βίωνε ένα δυνατό αφρικανικό όραμα²⁷. Όπως αναφέρει σε

²¹ Μια από τις νεότερες μελέτες που εξετάζει τον ρατσισμό και ιμπεριαλισμό στην *Καρδιά του Σκότους* του Conrad είναι του Peter Edgerly Firchow, *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*. The University of Kentucky Press, Lexington, 2000.

²² William Atkinson, «Africa: A Common Topos in Lawrence and Eliot», *Twentieth Century Literature*, τ. 37, τχ. 1, (1991), σ. 23.

²³ D. H. Lawrence, *Ερωτευμένες γυναίκες*, μετάφραση Γιάννης Λάμπας. Εξάντας, Αθήνα, 1980, σ. 84.

²⁴ Ο Messay Kebede, «Negritude and Bergsonism», *Journal on African Philosophy*, τχ. 3, (2003), σ. 3, αναφέρει ότι η νεγρική αναπτύχθηκε περισσότερο στη Γαλλία και λιγότερο στην Αγγλία κυρίως λόγω των διαφορετικών αποικιοκρατικών μεθόδων των δύο χωρών. Η Γαλλία εφάρμοσε μια αφομοιωτική πολιτική, ενώ η Βρετανία μια περιοριστική και κατασταλτική.

²⁵ Βλ. Φιλιππίδης, «Ο Τόντα-Ράμπα του Καζαντζάκη: ένα πειραματικό μυθιστόρημα;», *ό.π.*, σ. 266-271, όπου συσχετίζει την αφρικανικότητα του Lawrence στις *Ερωτευμένες γυναίκες* με το *Toda-Raba* του Καζαντζάκη.

²⁶ Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, *ό.π.*, σ. 152-154.

²⁷ Πάτροκλος Σταύρου, «Προεισαγωγικό σημείωμα», στο Νίκος Καζαντζάκης, *Τόντα-Ράμπα*, μετάφραση Γιάννης Μαγκλής, επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, εισαγωγή Ελένη Καζαντζάκη, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, 2005, σ. 7.

επιστολή του το 1928 στην Ελένη Καζαντζάκη «μονάχα ο κινηματογράφος μπορεί να διατυπώσει το *inconscient*, τα όνειρα, τις *visions*»²⁸. Οραματίζεται να γράψει ένα κινηματογραφικό έργο στο οποίο εκατομμύρια μάτια θα μπορούν να δουν όλη τη «ζωή του Λένιν, της Ρουσίας, της Γης, κάκτοι, μάσκες, αφρικανικά τοπία, τρομερές ελπίδες - ένα αφρικανικό όραμα, βαθύ, αδυσώπητο και γοργό σαν αστραπή»²⁹.

Τελικά, γράφει ένα μυθιστόρημα ή «εξομολόγηση σε φόρμα ρομάντσου», όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος, το *Τόντα-Ράμπα*. Το μυθιστόρημα γράφεται στα Γαλλικά το 1929 και δημοσιεύεται αρχικά το 1931 στο παρισινό περιοδικό *Revue des Vivants*, ενώ το 1934 κυκλοφορεί η πρώτη αυτοτελής γαλλική έκδοση (*Le Cahier Bleu*). Στον ελληνικό χώρο δημοσιεύονται, το 1929 και 1930 στο περιοδικό *Πρωτοπορία*, ο Πρόλογος και ο Επίλογος του μυθιστορήματος σε μετάφραση Π. Πρεβελάκη και το 1956 εκδίδεται από τον Δίφρο σε ελληνική μετάφραση του Γιάννη Μαγκλή.³⁰ Το μυθιστόρημα βλέπει τη Ρωσία σαν ένα μέρος συγχώνευσης όλων των «μισοβάρβαρων λαών της Ανατολής»³¹ και έχει ως βασικό ήρωά του έναν Νέγρο, τον Τόντα-Ράμπα.

Σε αυτό το πρώιμο πεζογραφικό κείμενο ο Καζαντζάκης μεταφέρει τις εμπειρίες του από τα ταξίδια του στη Ρωσία και κυρίως από το τέταρτο ταξίδι του, το 1928, κατά το οποίο ακολουθώντας τον Βόλγα πήγε προς την Αρμενία, μετά επέστρεψε στη Μόσχα και από εκεί διέσχισε τη Σιβηρία έως το Βλαδιβοστόκ και την ιαπωνική θάλασσα³².

Στο μυθιστόρημα εμφανίζονται οκτώ πρόσωπα και όχι ένα, όπως αρχικά ήθελε, που αποτελούν πλευρές μίας μόνης συνείδησης. Τα πρόσωπα του *Τόντα-Ράμπα* είναι ο Αζάντ, Αρμένης γερο-εργάτης, ο Κρητικός Γερανός, ο Κινέζος Σου-κι, η Πολωνοεβραία Ραχήλ, ο γιαπωνέζος ποιητής Αμίτα, ένας βουδιστής γερο-καλόγερος, ο Ανάντα και ο Άνθρωπος με τις μεγάλες μασέλες. Σύμφωνα με τον Καζαντζάκη αυτοί οι χαρακτήρες είναι οι διαφορετικές πλευρές της συνείδησής «κι υποσυνείδησής» του.³³ Ο Τόντα-Ράμπα είναι πάνω από όλες αυτές τις συνειδήσεις. Όπως εξομολογείται στην Ελένη σε γράμμα της 10ης Αυγούστου 1929 από το Γκότεσγκαμπ:

Μόλις έγραψα για τη Σοβιετική Ένωση μιαν εξομολόγηση σε φόρμα μυθιστορήματος, που ο κύριος ήρωας είναι ένας νέγρος, ο Τόντα-Ράμπα. Ελπίζω να διαβάσετε αυτό το βιβλίο και τότε ν' ανακαλύψετε στο νέγρο αυτόν το αληθινό μου πρόσωπο, το βαθύτερό μου εγώ, το αλεξανδρινοφάγο.³⁴

Τα πρόσωπα αυτά ξεκινούν από τον τόπο τους για να επισκεφτούν τη Σοβιετική Ένωση και να πάρουν μέρος στις εορταστικές εκδηλώσεις για τα δέκα χρόνια από την

²⁸ Ελένη Καζαντζάκη, «Εισαγωγή», στο Νίκος Καζαντζάκης, *Τόντα-Ράμπα*, ό.π., σ. 48.

²⁹ Ο.π. Για το σενάριο, βλ. επίσης Θανάσης Αγάθος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Gutenberg, Αθήνα, 2017, σ. 21-22.

³⁰ Οι χρονολογικές πληροφορίες αντλούνται από τα βιογραφικά σημειώματα του Πρεβελάκη στην έκδοση της αλληλογραφίας του με τον Καζαντζάκη: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 1984, σ. 125-126, 384, 539. Βλ. και Πάτροκλος Σταύρου, «Προεισαγωγικό σημείωμα», ό.π., σ. 10, 19, 20.

³¹ Νίκος Καζαντζάκης, *Τόντα-Ράμπα*, μετάφραση Γιάννης Μαγκλής, επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, εισαγωγή Ελένη Καζαντζάκη, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα, 2005, σ. 135. Στο εξής: *Τόντα-Ράμπα*.

³² Βλ. Φιλίππιδης, «Ο *Τόντα-Ράμπα* του Καζαντζάκη: ένα πειραματικό μυθιστόρημα;», ό.π., σ. 263.

³³ Ελένη Καζαντζάκη, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 12.

³⁴ Ελένη Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ο Ασμβίβαστος: Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, ό.π., σ. 273.

Επανάσταση. Ουσιαστικά αποτελούν διαφορετικές οπτικές γωνίες απέναντι στον μπολσεβικισμό και την πραγματικότητα της Σοβιετικής Ένωσης, μια πραγματικότητα κατά τον συγγραφέα σύνθετη, ρευστή και χλιοπρόσωπη. Σ' ένα μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος γίνεται μια εθνογραφική περιγραφή ασιατικών περιοχών της Σοβιετικής Ένωσης. Περιγράφονται οι πρωτόγονες συνθήκες διαβίωσης ενός κόσμου που ανήκει περισσότερο στην Ανατολή παρά στη Δύση. Απόψεις για τη σύγκρουση Δύσης και Ανατολής αναπτύσσονται μ' έναν δοκιμακό τρόπο στο μυθιστόρημα, ενώ η κριτική στην αγγλική κυρίως αποικιοκρατία είναι άμεση και έντονη.³⁵

Ο Τόντα-Ράμπα είναι ένας Αφρικανός που ακούει την κραυγή της Ρωσίας —ο αρχικός τίτλος του μυθιστορήματος ήταν «Η Μόσχα έκραξε» («Moscou a crié»)— και θα μεταβεί στη Ρωσία. Το μυθιστόρημα μάς μεταφέρει στην Αφρική στη μέση μιας αφρικάνικης γιορτής με δυνατό τον ήχο των τυμπάνων και τον Τόντα-Ράμπα ως ξέφρενο μάγο σε χορό να μοιράζει μάσκες. Στο σημείο αυτό η περιγραφή του μαύρου σώματος είναι αισθησιακή:

Πόδια πλατιά, πόδια φίνα, όμορφα νέγρικα κορμιά. Μυρουδιά από μόσχο, καλαμπόκι και ιδρώτα. [...] το μεγάλο δυνατό κορμί του [του Τόντα-Ράμπα] φαίνεται και χάνεται και ρίχνει ατσάλινες φεγγοβολές. Τα σιδερικά —κλειδιά, καρφιά, σφυρίχτρες, κουδούνια, αλογοπέταλα— ντιντινίζουν χαρούμενα και απειλητικά πάνω στο λαιμό του, τη ζώνη και τα μεριά του. [...] Σκάζει στα γέλια, τα δόντια του αστράφτουν ανάμεσα στα μεγάλα χείλη του.³⁶

Αντίθετα, η περιγραφή των γυναικών δεν είναι τόσο κολακευτική:

Ο χορός ξεσπά, οι γυναίκες με τα μακριά κρεμασμένα βυζιά ανάβουν φωτιές και στριγγλίζουν. [...] Οι γυναίκες χρεμετίζουν όπως φοράδες.³⁷

Ο Τόντα-Ράμπα φωνάζει προς τον θεό του:

— Φίντι-Μουκουλού! Φίντι-Μουκουλού! Φίντι-Μουκουλού! Όλα είναι όμορφα πάνω στη γης: κρέας, γυναίκα, καλαμπόκι!
»Όλα είναι όμορφα πάνω στη γης! Μα γιατί έφτιαξες τους πλούσιους; Γιατί έφτιαξες τους Άγγλους;³⁸

Η γήινη πλευρά της ζωής, οι απλές απολαύσεις του πρωτόγονου ανθρώπου αντιπαρατίθενται στον ιμπεριαλισμό των Άγγλων. Ο χορός τελειώνει καθώς ο Τόντα-Ράμπα μετατρέπει τη μάσκα του θεού του σε μάσκα του Λένιν. Ο Λένιν αντικαθιστά έτσι τον προηγούμενο ψεύτικο θεό, που έπαψε να τους ακούει, και συμβολικά προτείνεται η επανάσταση του αφρικάνικου λαού με οδηγό την προλεταριακή επανάσταση της Ρωσίας.

Στην εικόνα που σχεδιάζει ο Καζαντζάκης, αν εξαιρέσουμε το σημείο με τη μάσκα του

³⁵ Βλ. τον διάλογο του Αμίτα με έναν Άγγλο με «κάσκα αποικιακή, μάγουλα αιματώδικα, μασέλα χρυσή» (Τόντα-Ράμπα, σ. 128), ο οποίος παραπονιέται για το ότι δεν βρίσκει στη Σοβιετική Ρωσία ρούχα και καλές οδοντόπαστες. Ο Αμίτα αναφέρεται στον κίνδυνο που απειλεί τη Μεγάλη Βρετανία από το ενδεχόμενο μιας επανάστασης στις αποικίες.

³⁶ Τόντα-Ράμπα, σ. 82-83.

³⁷ Ο.π.

³⁸ Ο.π.

Λένιν, η περιγραφή του Αφρικανού είναι στερεότυπη, καθώς η όλη σκηνή δημιουργεί τον τρόπο της αφρικάνικης τελετουργίας (μαχαιροχτυπήματα της μάσκας, χείλη που αφρίζουν, άντρες που ουρλιάζουν),³⁹ προβάλλει τον ερωτικό αισθησιασμό, τη ζωτική δύναμη του Αφρικανού και αναδεικνύει τη λειτουργία του ενστίκτου: κρέας, γυναίκα, καλαμπόκι, είναι η ομορφιά της ζωής που ζητά ο Τόντα-Ράμπα από τον θεό του Φίντι-Μουκουλού.

Στη συνέχεια, ο πρωτόγονος αισθησιακός χορός δεν περιορίζεται μόνο στον Τόντα-Ράμπα, αλλά αφορά και άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος. Ο Γερανός, που κατάγεται από την Κρήτη και νιώθει Αφρικανός, παρακολουθεί ξέφρενους χορούς και θυμάται τον χορό του Διόνυσου σε ελληνικά αγγεία.⁴⁰ Σε άλλο σημείο θυμάται θρησκευτικούς αφρικάνικους χορούς της Σεντ Μ'αέζα, που τον έκαναν να νιώσει ότι ο «άνθρωπος μπορεί αξάφνου να ξεπεράσει τα σύνορα της ζωής και του θάνατου».⁴¹ Η Ραχήλ βιώνει μια ονειρική εμπειρία στην οποία χορεύει αισθησιακά.⁴² Η Ραχήλ ονειρεύεται ξυπνητή και βιώνει μια διαισθητική εμπειρία που ξεπερνά την πραγματικότητα.⁴³ Ο χορός της είναι πρωτόγονα ερωτικός, καθώς προγονικά πάθη και φλόγες ανεβαίνουν από τα σπλάχνα της.⁴⁴

Το μυθιστόρημα τελειώνει με το όραμα του Τόντα-Ράμπα, στο οποίο ο ίδιος αποκτά επικές διαστάσεις και υπέρμετρες ικανότητες, καθώς γαντζώνεται «από τα ακρότεια του Κρεμλίνου και στη συνέχεια:

Δρασκελά τη Μόσχα, ξεπερνά τις ουκρανικές πεδιάδες, μ' ένα πήδο περνά το Δνείπερο, φτάνει τη Μαύρη Θάλασσα. [...] πηδά από νησι σε νησι πάνω από το Αιγαίο πέλαγο, πατεί την Κρήτη, περνά τη λουλακιά θάλασσα, στήνει τα πλατιά χονδροπόδαρα πάνω στην Αφρική.⁴⁵

³⁹ Βλ. *ό.π.*, σ. 83, όπου: «Ο Τόντα-Ράμπα τραβά απ' το ζουνάρι του ένα μεγάλο γυρτό μαχαίρι. Τα χείλη του αφρίζουν. Κομματιάζει με μαχαιροχτυπήματα τη μάσκα, αλλάζει τη μύτη, προιόνιζει τη μεγάλη μασέλα, κόβει τα μακριά μαλλιά. Αφήνει γύρω από τον τριχωτό λαιμό το γιορντάνι με τα δόντια των οχτρών. Ο Τόντα-Ράμπα κόβει, κόβει, κόβει... [...] Αξάφνου οι άντρες ουρλιάζουν».

⁴⁰ *Ο.π.*, σ. 183: «Ο Γερανός έμενε ήσυχος και ακίνητος ανάμεσα στους ξέφρενους χορούς. [...] Αναθυμόταν με ευτυχία κάτι παλιά βάζα σε κόκκινο φόντο με μαύρες γυαλιστερές φιγούρες. Στο κέντρο κρατιέται ασάλευτος [...] ο Διόνυσος, η πηγή του χορού, της χαράς, του ιερού όργιου. Ολόγυρά του οι Φάυνοι και οι Σιληνοί και οι Μαινάδες, χτυπημένοι από το κρασί και τη χαρά, έχουνε χάσει την ισορροπία τους».

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 213: «Κάποτε είχε ιδεί τη Σεντ Μ'αέζα σε θρησκευτικούς αφρικάνικους χορούς, και σε μια στιγμή ένιωσε ότι ο πήλινος άνθρωπος μπορεί αξάφνου να ξεπεράσει τα σύνορα της ζωής και του θάνατου». Για τη Sent M'Ahesa, που χόρευε αρχαίους αιγυπτιακούς ή άλλους θρησκευτικούς χορούς και γέμιζε τα θέατρα, βλ. Ελένη Κωβαίου, «Ο Καζαντζάκης και η Αίγυπτος», *ό.π.*, σ. 187.

⁴² *Ο.π.*, σ. 230, όπου η Ραχήλ νομίζει πως ακούει τη φωνή ενός γερο-καλόγερου που την προτρέπει να ριχτεί μέσα στους δρόμους και να χορέψει: «“Ω πανέμορφο κορμί, ω περίφημο παιχνιδίσμα από φως και σκιά, ω συντρόφισσα Ραχήλ! Ρίξου μέσα στους δρόμους και χόρευε!” —Κι εγώ, ρίχτηκα μέσα στους δρόμους, και χόρευα, χόρευα τρελά φωνάζοντας: “Δεν είμαι εγώ η Ραχήλ, που χορεύει! Δεν είμαι εγώ, η Ραχήλ, που χορεύει! Κάποιος χορεύει μέσα μου”».

⁴³ Η Ραχήλ στο σημείο αυτό του μυθιστορήματος βιώνει μια ονειρική εμπειρία που την οδηγεί στον χορό. Αυτή η συνεργασία του ονειρού με την πραγματικότητα αποτελεί κοινό τόπο στην υπερρεαλιστική εμπειρία και γι' αυτό η Ραχήλ θα μπορούσε να συγκριθεί με την εμπνευσμένη κατά τον Breton (κατ' άλλους ψυχικά άρρωστη) Νάντια, μιαν αιθέρια κοπέλα που όταν διαβάζει ποιήματα «τα μάτια της... γεμίζουν απ' το όραμα κάποιου δάσους» (André Breton, *Νάντια* [γαλλ. έκδοση 1928]. Ύψιλον, Αθήνα, 1981, σ. 67).

⁴⁴ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 230: «Η Ραχήλ περνά γρήγορα τα στενορόμια, κατά μάκρος στα στεκάμενα νερά. Τα σαρκώδικα χείλια της είναι σφιγμένα. Φωνές τρεμουλιάρικες ανεβαίνουν βαθιά από τα σπλάχνα της. Προγονικά πάθη, φλόγες, πονεμένες κραυγές».

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 287.

Ο Τόντα-Ράμπα κρεμά στο στήθος του τη μάσκα του Λένιν και χορεύει⁴⁶ για να απελευθερώσει την Αφρική από την εκμετάλλευση και την καταπίεση των αποικιοκρατών. Ο Τόντα-Ράμπα, λοιπόν, απ' τη μια εκφράζει στερεότυπα στοιχεία της νεγρικότητας, καθώς εκφράζει τη ζωτική δύναμη του πρωτόγονου, το σκοτάδι της ψυχής και την ενστικτώδη κατανόηση της ζωής, και απ' την άλλη εκφράζει στοιχεία ιδεολογίας με ευρύτερη πολιτική θεώρηση.

Οι επιλογές του Καζαντζάκη στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα θέτουν έτσι ορισμένα ερωτήματα, όπως γιατί ο Αφρικανός είναι πάνω απ' όλους τους ήρωες και γιατί ο Καζαντζάκης επιχειρεί να εκφράσει μια εκδοχή νεγρικότητας, που υπήρξε μια κατά βάση μοντερνιστική μόδα του Παρισιού, χωρίς ο ίδιος να πειραματίζεται αισθητά με μοντερνιστικές πρακτικές;

Η απάντηση εδώ συνδέεται τόσο με τη φιλοσοφική σκέψη του Bergson όσο και με την επιρροή από την ισχυρή αντι-δυτική παρουσία του αφρικάνικου στον ευρωπαϊκό μεσοπόλεμο. Ο Τόντα-Ράμπα με την εκρηκτική ζωτικότητα, αποτελεί τη μέγιστη ενσάρκωση του *élan vital* (της ζωτικής ορμής) που αναφέρει ο Bergson⁴⁷. Πιο συγκεκριμένα, μεταξύ άλλων, σε κάποια στιγμή ο Τόντα-Ράμπα στρέφεται στον Κινέζο και ρωτά:

- Δεν έχεις εσύ όρεξη να χορέψεις; Δεν έχεις εσύ όρεξη ν' αρπάξεις το μαχαίρι και να το χώσεις στο μερί σου;
Μα ο Κινέζος στρέφεται κατάχλωμος, τα χείλη θεόστεγνα, γρυλίζει:
— Πάγε.⁴⁸

Κατά τον Bergson, η αίσθηση της «ζωτικής ορμής» αποκτάται κυρίως μέσω του ενστίκτου παρά μέσω της διάνοιας. Ο Bergson μάλιστα διαφωνεί με τη θεωρία του Lévy-Bruhl για την πρωτόγονη σκέψη, καθώς, όπως υποστηρίζει, δεν υπάρχει τίποτα μη λογικό, συνεπώς τίποτα προ-λογικό γύρω από τη σκέψη των πρωτόγονων, όπως υποστήριξε ο Lévy-Bruhl⁴⁹. Στο εξελικτικό ταξίδι του δυτικού κόσμου, κατά τον Bergson, η διάνοια εγκατέλειψε τη συμπληρωματική λειτουργία της διαισθητικής ενστικτώδους κατανόησης.⁵⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι στη σύγκριση ευρωπαϊκού/αφρικανικού ένας νέγρος υπερρεαλιστής, ο Senghor, τονίζει ότι «το ευρωπαϊκό διατηρεί το αντικείμενο σε μια απόσταση, το καθηλώνει και το στερεώνει. Ο Νέγρος αντίθετα δεν βλέπει το αντικείμενο, το νιώθει», γεγονός που του προσφέρει μια άλλη κατανόηση της ζωής⁵¹.

Ωστόσο, πώς συνδυάζεται ο μολοσεβικισμός και η σοβιετική επανάσταση με τον πρωτογονισμό και τη νεγρικότητα;⁵² Νομίζω η απάντηση δίνεται μέσα από τον Γερανό, που

⁴⁶ *Ο.π.*, σ. 288.

⁴⁷ Για την επίδραση του Bergson στον Καζαντζάκη, βλ. Peter Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, απόδοση στα ελληνικά Ασπασία Δ. Λαμπρινίδου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001, σ. 46-68.

⁴⁸ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 285.

⁴⁹ Henri Bergson, *Οι δύο πηγές της ηθικής και της θρησκείας*, μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 2006, σ. 113-14.

⁵⁰ Henri Bergson, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Γιάννης Πρελορέντζος, επιμέλεια-επίμετρο Γιάννης Πρελορέντζος, Πόλις, Αθήνα, 2005, σ. 137-51.

⁵¹ Kebede, «Negritude and Bergsonism», *ό.π.*, σ. 5.

⁵² Σύμφωνα με τον Peter Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, *ό.π.*, σ. 209, ο Καζαντζάκης πριν τον Τόντα-

μπορεί να θεωρηθεί προσωπείο του συγγραφέα⁵³. Η Ραχήλ όταν τον συναντά, ρωτά: «Τι ζητά αυτός ο Αφρικανός στην ΕΣΣΔ;»⁵⁴ και ο Γερανός απαντά: «ζητώ την κόκκινη γραμμή»⁵⁵. Αυτή η κόκκινη γραμμή δεν είναι η κομμουνιστική ιδέα, καθώς ο Γερανός αναφέρει σε επιστολή που συντάσσει προς τον γιο του ότι δεν τον ενδιαφέρει η Ρωσία αλλά «η φλόγα που κατατρώει τη Ρουσία»⁵⁶. Επίσης, ο Αρμένης εργάτης, ο Αζάντ, τον ρωτά γιατί ήρθε στη Ρουσία και ο Γερανός απαντά:

— Για να νιώσω καλύτερα αυτό το ρίγος. Για να δω από πιο κοντά την άβυσσο. Για να συνηθίσω την καρδιά μου να μην τρέμει. Δεν καταλαβαίνεις;

[...]

— Στην ΕΣΣΔ, σήμερα, η ανθρώπινη καρδιά χτυπά πιο δυνατά παρά σε οποιοδήποτε άλλο μέρος του κόσμου. Άλλοτε ήταν η Αθήνα ή η Μπεναρές ή η Μέκκα ή η Ιερουσαλήμ. Σήμερα είναι η Μόσχα. Εδώ είναι που η ανθρώπινη καρδιά αγωνίζεται στην εμπροστοφυλακή ματώνοντας την άβυσσο. Και αυτό μου δίνει το μεγάλο ρίγος, που είναι ο σκοπός της ζωής μου⁵⁷.

Αυτή η θεώρηση της άβυσσου δεν είναι μια αφηρημένη μεταφυσική σκέψη, αλλά συνδέεται στην οπτική του Γερανού, άρα και του Καζαντζάκη, με το τέλος του δυτικού πολιτισμού⁵⁸, σε αυτό το τέλος θα συμβάλει ο κομμουνισμός, ο οποίος αποσυνθέτοντας τον δυτικό πολιτισμό θα ετοιμάσει την νέα σπορά.⁵⁹ Σε αυτό το πλαίσιο η καταστροφή και ο Πόλεμος είναι αναπόφευκτα:

Ο Πόλεμος!...Ο Πόλεμος! Οι νέγροι, οι κινέζικοι δράκοι, το ιντιάνικο ρύζι, όλα στρατεύτηκαν για να υπηρετήσουν την τρομερή εικόνα, ύστερα, μονομιάς, η μαύρη μάσκα με το γιορντάνι από ανθρώπινα δόντια!⁶⁰

Γι' αυτό και το έργο τελειώνει με την πύρινη καταστροφή την οποία ονειρεύεται ο Τόντα-

Ράμπα «είχε δει τους μπολσεβίκους σαν κοσμογονικούς βαρβάρους».

⁵³ Για την άποψη ότι ο Γερανός λειτουργεί ως alter ego του Καζαντζάκη, βλ. Νικόλαος Α. Παπαδάκης, «Μια μετακίνηση στον χώρο και στις ιδέες, ο Γερανός στον Τόντα-Ράμπα του Καζαντζάκη», *Πεπραγμένα ΙΒ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 21-25.9.2016)*, ηλεκτρονική έκδοση με επιμέλεια της Εταιρίας Κρητικών Ιστορικών Μελετών, <https://12iccs.proceedings.gr/el/proceedings/category/38/34/115> (πρόσβαση 13-9-2025).

⁵⁴ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 217.

⁵⁵ Για την κόκκινη γραμμή και πώς ο Καζαντζάκης την ορίζει ως την πορεία του «ανάμεσα στους ανθρώπους, στα πάθη και στις ιδέες», βλ. Χριστίνα Ντουσιά, «“Με αλήθεια και φαντασία”. Ο Καζαντζάκης αυτοβιογραφούμενος», στο *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Roderick Beaton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σ. 546, 550, 552. Ο Φιλίππιδης στο «Ο Τόντα-Ράμπα του Καζαντζάκη: ένα πειραματικό μυθιστόρημα;», *ό.π.*, σ. 276, υποστηρίζει ότι η κόκκινη γραμμή έχει «νιτσεϊκή/βιταλιστική ιδεολογική βάση με τις μπερζονικές και σπενγκλεριανές προσθήκες».

⁵⁶ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 168.

⁵⁷ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 243.

⁵⁸ Οι ιδέες της αποσύνθεσης του δυτικού πολιτισμού συνδέονται με την επιρροή του Καζαντζάκη από τον Spengler, αλλά επίσης, σύμφωνα με τον Φιλίππιδη, και με τον Νίτσε και τον «ιδεολογικό κόσμο των αισθητιστών και των décadents». Για τον Καζαντζάκη και τον αισθητισμό, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο Καζαντζάκης και ο αισθητισμός: έλξη και άποψη», *Νίκος Καζαντζάκης: σαράντα χρόνια από το θάνατό του, Χανιά, 1-2 Νοεμβρίου 1997: Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου*, επιμέλεια Κώστας Μουτζούρης, Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων, Χανιά, 1998, σ. 127-153. Για τον συσχετισμό του Τόντα-Ράμπα με τις απόψεις του Spengler, βλ. Peter Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, *ό.π.*, σ. 344-345.

⁵⁹ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 268.

⁶⁰ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 281.

Ράμπα:

Ολόφλογο πουλί ρίχεται από κλαδί σε κλαδί [...] Ένας τίγρης...δύο τίγρεις...τρεις τίγρεις... πηδούν, τουμπάρουν και αναποδογυρίζουν, τα πόδια στον αγέρα, μέσα στις φωτιές....Αχού! το χέρι ενούς άρχοντα! Σηκώνεται προσταχτικό, σκάζει τράκες με το καμτσι του, πέφτει καμένο. Ωχ! Ωχ! Μια χρυσή μασέλα! Ο χρυσός λιώνει και κυλά και σβωλιάζει σε χοντρά δάκρυα μέσα στη στάχτη! Ωχ! γλυκιά μυρουδιά της σάρκας του οχτρού που καίγεται!⁶¹

Μετά από αυτή την καταστροφή που καίει τον παλιό κόσμο, ένας νέος κόσμος θα γεννηθεί και θα πρασινίσει⁶². Η βροχή δροσίζει τη γη, μέσα από τους σιταρόσπορους που σαλεύουν χαρούμενα και «σφίγγονται όπως αδέρφια», ένα μεγάλο κορμί με «μέτωπο αστραφτερό και βαρύ» θα διαμορφωθεί και θα είναι «το Λένιν!». Ο Τόντα-Ράμπα «ξεσπά σε κλάμα» από τη χαρά του⁶³.

Συνοψίζοντας, στη σκέψη του Καζαντζάκη η κομμουνιστική Ρωσία παίρνει τη μορφή μιας «εκκοσμικευμένης θρησκείας»⁶⁴. Επίσης, όπως υποστηρίζει στο *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, «Άβυσσος υπάρχει ανάμεσα στη σλάβικη και φράγκικη ψυχή».⁶⁵ Ο Ρούσος, κατά τον Καζαντζάκη, βάζει πάνω απ' όλα την ψυχή, «την όλο φως και σκοτάδι».⁶⁶ Η σλάβικη ψυχή αντιτίθεται στη λογική του Ευρωπαίου, που περιορίζεται στην εφαρμογή της λογικής συνάρτησης και «σπρώχνει τον άνθρωπο, πέρα από τη λογική, στην επικίνδυνη δημιουργία»⁶⁷. Συνεπώς, στη Ρωσία ο Καζαντζάκης μπόρεσε να βρει τις ανόθευτες πηγές μιας αντιλογοκρατικής θεώρησης της ζωής⁶⁸, αντίστοιχης με τη διαισθητική, μη ορθολογική αφρικάνικη σκέψη. Έτσι, Ρουσία και Αφρική στη σκέψη του Καζαντζάκη μπορούν να κάνουν την επανάσταση ενάντια στον παρηκμασμένο δυτικό πολιτισμό. Ο Τόντα-Ράμπα είναι ο επαναστάτης που με την ορμή και το ένστικτο θα κάνει την έφοδο για να πεθάνει το παλιό και να γεννηθεί το νέο.

⁶¹ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 292-293.

⁶² Ο Peter Bien, *Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, ό.π., σ. 202, υποστηρίζει ότι στον επίλογο του έργου εκφράζεται ένα «ήθος παραληρηματικού ακτιβισμού».

⁶³ *Τόντα-Ράμπα*, σ. 294.

⁶⁴ Γιάννης Δημητρακάκης, «Ο Καζαντζάκης ως ταξιδιωτικός συγγραφέας», στο Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, πρόλογος-σημείωμα Peter Bien, εισαγωγή Γιάννης Δημητρακάκης, Διόπτρα, Αθήνα, 2025, σ. 35

⁶⁵ Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, ό.π., σ. 63.

⁶⁶ *Ο.π.*

⁶⁷ *Ο.π.*

⁶⁸ Βλ. τον σχολιασμό του Γιάννη Δημητρακάκη, «Ο Καζαντζάκης ως ταξιδιωτικός συγγραφέας» στο Νίκος Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ρουσία*, ό.π., σ. 34, ο οποίος σημειώνει ότι είναι εμφανής στις αντιλήψεις του Καζαντζάκη η «αντιλογοκρατία».