



ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΝΤΑΙ

Λ. ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ ● ΚΙΝΕΖΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ● ΣΤΡ. ΤΣΙΡΚΑΣ ● ΜΑΝ. ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ ● ΜΕΜ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ●
ΙΑΣ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ● Τ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ ● ΣΤ. ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗΣ ● Β. ΤΣΑΚΙΡΙΔΗΣ ● ΡΕΝΑ ΤΖΑΝΑΚΑΚΗ ● Ζ. ΣΑΝΤΟΥΛ ●
Α. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ ● Κ. ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ ● ΧΟ - ΤΣΙΝΓΚ - ΤΣΙ ● ΤΙΝΓΚ - ΠΙ ● Γ. ΡΙΤΣΟΣ ● ΑΛ. ΞΕΝΟΣ ● Θ. ΦΩΤΙΑΔΗΣ ● Τ.
ΒΟΥΡΝΑΣ ● Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ ● Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ ● Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ ● Β. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ● Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ	REVUE D'ART
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ	REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
Διευθυντής : ΝΙΚΟΣ ΣΙΑΠΚΙΔΗΣ	Directeur : NIKOS SIAPKIDES
Τυπογραφ. : ΙΩΣΗΦ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ	Adresser toute la correspondance
Ζωοδ. Πηγής — Μάνης	concernant l'Administration et la
Γράμματα - Έμβάσματα : Γαμβέτα 6	redaction de la Revue :
Αθήνα	Rue Gambeta 6 — Athènes - Grèce

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ { Έσωτερικού : Έτήσια Δρχ. 120.— Έξάμηνη Δρχ. 60.
Έξωτερικού : Έτήσια Δολ. 8.—

ΤΟΜΟΣ Β'.—ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. — ΙΟΥΛΙΟΣ 1955 — Άρ. Τεύχους 7

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Λ. ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ Τό πρόβλημα του τραγικού χορού (μελέτη).
ΑΪ - ΤΣΙΝΓΚ, ΦΕΓΚ ΤΣΙΧ, ΠΙΕΝ ΤΣΙΧ ΛΙΝ, ΟΥΕΝ ΓΙ - ΤΟΥΟ, ΤΣΕΓΚ Κ΄
Ο ΤΣΙΑ, ΤΙΕΝ ΤΣΙΕΝ Κινέζικη ποίηση (απόδοση Κ-ς)
ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ Οι λουστροι του Άγλου Κωνσταντίνου (διήγημα)
ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ «Il grand ritourné» (μελέτη)
ΜΕΜΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, ΙΑΣΩΝ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, ΤΑΣΟΣ ΠΟΡΦΥΡΗΣ,
ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗΣ, ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΤΣΑΚΙΡΙΔΗΣ, ΡΕΝΑ ΤΖΑ-
ΝΑΚΑΚΗ ποιήματα
GEORGE SADOUL Τα πρώτα βήματα του νεορεαλισμού (μελέτη)
ΑΝΤ. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ Η καταγγελία (διήγημα)
ΧΟ ΤΣΙΝΓΚ - ΤΣΙ και ΤΙΝΓΚ - ΓΙ... Η κόρη με τ' άσπρα μαλλιά—Κινέζικη
δπερα (Εισαγωγή και απόδοση Κώστα Σταματίου)

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ : Οι πνευματικοί άνθρωποι και τὰ αίτήματα των καιρών—
14 Ιουλίου—Παλινωδίες—Μετά την Έπίδαυρο.
ΓΡΑΜΜΑΤΑ : Γιάννη Ρίτσου—Κ. Κουλουφάκου : Τὰ σύμβολα στην ποίηση.
Άλ. Ξένου : Η Έλληνική Μουσική Σχολή.
ΘΑΝ. ΦΩΤΙΑΔΗ : Ο «φάκελλος του Ρήγα».
ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΥΠΡΙΩΝ ΔΙΑΔΟΟΥΜΕΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΩΓΜΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥ-
ΜΑΤΟΣ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ : Κ. Άελοῦ : «Φιλοσοφικές δοκιμές». *Τακη Σταμα-
τόπουλου* : «Ο μεγάλος κίνδυνος του 1821». *Νίκου Παπαπερικλή* : «Γλυ-
κοχαράζει». *Νίκου Μόσχου* : «Κάτω από τή σκιά τής Άκρόπολης».
Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : Κ. Σκαοπέτη : «Ο Κληρονόμος». Κ. ΚΟΥΛΟΥ-
ΦΑΚΟΣ : Θ. Βλαχοδημήτρη : «Νέα από τήν πόλη του Νέστορα». *Φοιβου
Άνθέμη* : «Χιμαιρικές Σκιές».

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ : Παραστάσεις αρχαίου δράματος.—Ο Έρωτόκριτος.—
Τό πρώτο ψέμμα.—Δυό άσπρα τριαντάφυλλα.—Γυναίκες και λουλούδια.

ΜΟΥΣΙΚΗ

Β. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ : Ο Κορυδαλλός.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ : Κινέζικη ζωγραφική.—Έκθεση Πυλαρινού.
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ—ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ κλπ.

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΒΑΣΩΣ, Β. Κ., FERNAND LEGER.
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ : ΒΑΣΩ

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ : Διευθυντής - Ίδιοκτήτης Νίκος Σιαπκίδης,
Κολύμνου 34—Άθήναι.
Προϊστάμενος Τυπογραφείου : Ίωσήφ Προδρόμου, Ζωοδόχου Πηγής 31—Άθήναι.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ ΧΟΡΟΥ*

Του Α. ΚΟΥΚΟΥΛΑ

Ο σύγχρονος αναγνώστης ό έπηρεα σμένος από τὰ διαβάσματα τής νατουραλιστικής λογοτεχνίας και προπάντων ό σύγχρονος θεατής ό συνηθισμένος νὰ βλέπει τὸ σκηνικὸ θέαμα σὰ μιὰ φωτοτυπικὴ ἀναπαράσταση τής καθημερινῆς ζωῆς, ἀναρωτιέται συχνὰ μὲ ἀπορία : «Τί λόγο ἔχει ό χορὸς στὸ ἀρχαῖο δράμα»;

Κανείς δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀρνηθεῖ πὼς ἡ παραπάνω ἀπορία εἶναι φαινομενικὰ εὐλογη. Ἄφου σὲ τελευταία ἀνάλυση καὶ ἡ τραγωδία, παρὰ τὴν ἐξιδανίκευση καὶ τὸν καθολικὸ συμβολισμό τῶν δρωμένων τῆς, παραμένει στὴ βάση τῆς, ὅπως ἄλλωστε ὅλα τὰ δραματικὰ εἶδη, «μίμησις βίου», ό ὁμαδικὸς αὐτὸς παραστάτης τῶν ἀνθρωπίνων πράξεων, ό χορὸς, πὺ εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνίκανος ν' ἀλλάξει τὴν τροχιά τῆς μοίρας καὶ τὴ βουλή τῆς ἀνάγκης, τίποτα θετικὸ δὲν προσθέτει στὸ ἀρχαῖο δράμα μὲ τὴν ἀδιάκοπη παρουσία του.

Ὡς ἐδῶ ό σύγχρονος ἀναγνώστης ἢ θεατῆς πρέπει νὰ δέχεται χωρὶς καμιά δισκολία ἀπόψεις πὺ καὶ ἡ παλιότερη κριτικὴ τὶς συζήτησε σοβαρά. Πρῶτα πρῶτα πὺς ἡ παρουσία τοῦ χοροῦ, μιὰ καὶ τ' ἀρχαῖα θέατρα στὴν Ἑλλάδα δὲν χρησιμοποιοῦσαν αὐλαῖα, εἴταν ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μὴ μένει ἀδειανὴ ἡ σκηνὴ ὅταν ἀποσύρονταν οἱ ὑποκριτές, ἀποψη ὡστόσο μᾶλλον ἐπιπόλαιη, ἀφου ἔτσι κι' ἄλλιῶς ό χορὸς εἶχε ἀκτίνα δράσης ξέχωρη ἀπὸ τὴ σκηνή. Ὑστερα πὺς ἡ παρουσία τοῦ χοροῦ χρησίμευε γιὰ νὰ πιστοποιεῖ μονάχα τὴν ἐνότητα τόπου, ἀποψη ἀπλοϊκὴ ἐπίσης, ἀφου ἡ θεωρία τῶν τριῶν ἐνοτήτων εἶναι ἐπινόηση τῶν ἀπολογητῶν τοῦ γαλλικοῦ κλασικισμοῦ κι' ἀφου ἐξᾶλλου τὸ παράδειγμα τῶν «Εὐμενίδων» τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ «Αἴαντα» τοῦ Σοφοκλῆ πιστοποιεῖ πὺς ἡ ἐνότητα τόπου δὲν ἀποτελοῦσε κανὸνα ἀπαραδάτο γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα. Καὶ τέλος πὺς ό χορὸς ὑφίσταται ἀπὸ ἡσυχίαν, μὲ ἄλλα λόγια πὺς εἶναι μιὰ ἀπλή θρησκευτικὴ ἐπιβίωση, ἓνα κατάλοιπο ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ τῆς διονυσιακῆς λατρείας, ἀποψη πὺ μπο-

ρεῖ νὰ συζητηθεῖ καὶ σήμερα, ἐπειδὴ εἶναι ἡ μόνη πὺ ἔχει κάποιαν ἱστορικὴ ἀνταπόκριση καὶ σημασία.

Κι' ὅσο γιὰ τὶς δυὸ πρῶτες ἀπόψεις πὺ πᾶνε νὰ παρουσιάσουν τὸν τραγικὸ χορὸ σὰν ὑστερογενὲς φαινόμενο τοῦ ἀρχαίου δράματος, καμιά σοβαρὴ συζήτηση δὲν μπορεῖ πιά νὰ γίνει στὶς μέρες μας. Ὁ πυρήνας τοῦ ἀρχαίου δράματος καθὼς θὰ δοῦμε, βρίσκεται στὸν τραγικὸ χορὸ. Ἄνεξάρτητα ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τοῦ Ἀριστοτέλη πὺ κανείς δὲν ἀμφισβητεῖ τὴν ἀξιοπιστία τους, εἶναι λογικὸ νὰ δεχθοῦμε πὺς ἡ ὄρχηση, βασικὸ στοιχεῖο τοῦ διθυράμβου, εἶναι ἡ πρώτη ἱεραρχικὰ ἐκδήλωση πὺ ὑπηρέτησε τὴν ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἐκφραστεῖ. Ὑστερ' ἀπὸ τὴν τελευταίαν αὐτὴ διαπίστωση, ἡ τρίτη ἀποψη πὺ ἀναφέρεται στὴ σχέση τοῦ τραγικοῦ χοροῦ μὲ τὴ διονυσιακὴ λατρεία, ὅσο κι' ἂν εἶναι ἱστορικὰ ἀναμφισβήτητη, πάντως ἔχει δευτερεύουσα σημασία καὶ δὲν ἐξηγεῖ τὴν ἀπορία τοῦ ἀναγνώστη ἢ τοῦ θεατῆ μας.

Ἡ βασικὴ ὄρχηση, ἐνισχυμένη ἀπὸ τὸ μέλος καὶ τὸ λόγο, ἔγινε πράγματι μὲ τὸν καιρὸ μέσο γιὰ τὴν ἔκφραση τῆς θρησκευτικῆς πίστεως, ὅπως ἔγινε καὶ κάθε ἄλλη πρωτόγονη μορφή ἔκφρασης μόλις ξεπέρασε τὰ πρακτικὰ στάδια τῆς προ-ἀσκησης γιὰ τὴ ζωὴ, τῆς μαγείας καὶ τοῦ τοτεμισμού γιὰ νὰ προσαρμοστεῖ στὶς νέες ψυχικὲς καὶ πνευματικὲς ἀνάγκες τῆς κοινωνικὰ ἐξελιγμένης καὶ θρησκευομένης πιά ομάδας ἢ φυλῆς.

Ὁ τραγικὸς χορὸς εἶναι λοιπὸν κι' αὐτὸς στὸ ξεκίνημά του μιὰ πρώτη μορφή ἀποδέσμευσης ζωικῆς περισσεύσεως καὶ θρησκευτικῆς ἔκφρασης. Τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ τῆς διονυσιακῆς λατρείας σχετίζεται ἄμεσα μαζί του, ὅπως τὰ «δρώμενα» καὶ τὰ «δεικνύμενα» κάθε μαγικῆς πράξης καὶ τελετουργίας μὲ μιὰ πρωτογενὴ μορφή θεάτρου.

Στὴν εἰδικὴ ὡστόσο περίπτωσή μας ἡ γνώση μας γιὰ τὴ θρησκευτικὴ

* Ἀναθεωρημένη καὶ συμπληρωμένη μορφή παλιότερης ἐργασίας τοῦ Α. Κουκούλα, δημοσιευμένης τὸ 1941.

ύφη του τραγικού χορού και για τις μεταβολές που γνώρισε ίσαμε την εποχή του Εύριπίδη, όταν, καθώς επιμένουν πολλοί κριτικοί, ο χορός έχασε πια τον αρχικό χαρακτήρα του για να δίνει συχνά την έντύπωση μιας έπεισοδιακής συμπάραστασης ή μιας διακοσμησηκής προσθήκης, δε δικαιολογεί την αντίληψη πως ο χορός είναι μέσα στην όλη διάρθρωση του αρχαίου δράματος κάτι οργανικά περιττό ή παρέμβλητο.

Ο τραγικός χορός αποτελεί τη σπονδυλική στήλη του αρχαίου δράματος. Το γεγονός πως έχει κι αυτός σαν όλα τα άλλα γνωρίσματα της ιστορικής φυσιογνωμίας του αρχαίου δράματος (μέλος, όρχηση, μάσκες, σκεύη) μαγική, έθιμική ή θρησκευτική προέλευση, δε σημαίνει πως είναι μια άπλη έπιβίωση ή συνήθεια και πως μπορεί κανείς να κρίνει το αρχαίο δράμα σαν μορφή τέχνης, άποσυνθέτοντάς το στα επί μέρους στοιχεία του και μάλιστα άπομονώνοντάς το από τον τραγικό χορό.

Ο σύγχρονος λοιπόν άναγνώστης ή θεατής που άναρωτιέται «τί λόγο έχει ο χορός στο αρχαίο δράμα», άπορώντας ή δεχόμενος σήμερα άδασάνιστα άποψεις που και ή παλιότερη κριτική τις συζήτησε, καθώς είπαμε, χωρίς να μάς φωτίσει σε τίποτα, όρθώνει άθελά του ένα ψηλό τεΐχος ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν. Σα να καταδικάζει άνέκκλητα ή να τοποθετεί στην περιοχή της ιστορικής άποκλειστικά περιέργεάς μας όσες παλιές μορφές τέχνης άπαίτουν κάποια μύηση, κάποιαν άνανδρομική μέθεξη για την άποκάλυψη του μυστικού τους.

Μα καθώς θάταν άπαράδεκτο ν' άλλοιώναμε σύμφωνα με την ίμπρεσιονιστική ή έξπρεσιονιστική πείρα μας, έστω και νοερά, ένα ζωγραφικό πίνακα του Κράναχ ή του Θεοτοκόπουλου για να τον έναρμονίσουμε με τη σύγχρονη εύαισθησία μας, άλλο τόσο είναι άπαράδεκτο ν' άμφισβητούμε στο αρχαίο δράμα, μόνο και μόνο έπειδή από πρώτην όψη μάς ξενίζουν, όσα στοιχεία και γνωρίσματα συνιστούν την ίδιομορφία και την οργανική του ένότητα.

Κάθε έργο τέχνης άποτελεί ένα σύνολο, μιαν ένότητα. Η αισθητική συγκίνηση που μάς δίνει δεν είναι ποτέ άποσπασματική. Πηγάζει από την έσώτερη όργάνωση και σχέση των μερών που το άπαρτίζουν κι από την ίσορροπία της όλης δομής του. Με άλλα λόγια, για να μεταχειριστούμε την άριστοτελική όρολογία, πηγάζει από την όλοκληρία του.

Φυσικά, για να μάς συγκινήσει βαθύτε-

ρα και μονιμότερα το έργο τέχνης, άνάγκη πάσα ή δημιουργική πνοή που το διαποτίζει και το άντικειμενικά γενικό ενδιαφέρον της ιδέας που εκφράζει να βρίσκεται σε άντιστοιχία με την έντελέχεια της μορφής του. Όστόσο μια και ή σπουδαιότητα του μύθου ή του θέματος δεν έξασφαλίζει αυτή και μόνη την αξία του έργου τέχνης, έξυπακούεται πως ό,τι προέχει και στο αρχαίο δράμα είναι ή όλοκληρία της μορφής και ή πληρότητα της δομής του.

Όστε και το αρχαίο δράμα ο σύγχρονος άναγνώστης ή θεατής πρέπει να το δει πρώτα σαν σύνολο, σαν ένότητα και ύστερα σαν άντίκρουσμα ζωής με άντικειμενικό κύρος. Οί άντιρρήσεις όμως και οί έπιφυλάξεις του για την οργανική άναγκαιότητα του χορού μέσα στην όλη διάρθρωση του αρχαίου δράματος και οί μοιραίες παρερμηνείες και παρανοήσεις που έχουν σαν έπακόλουθο, μάς ύποχρεώνουνε να έξετάσουμε προσεχτικά το θέμα τούτο με άφετηρία τις παραπάνω άντιρρήσεις κι έπιφυλάξεις. Έτσι θάναί πιο εύκολο να καταλήξουμε σε θετικότερα συμπεράσματα.

Ακούμε συχνά, προπάντων ύστερ' από μια παράσταση αρχαίου δράματος που είδαμε στο Όδειο του Ηρώδη, στην Επίδαυρο ή στους Δελφούς, πολλά και διάφορα άναφορικά με τη ρυθμική συγκρότηση του λόγου, με το πρόδλημα της μάσκας και της σκευής, με το είδος της μουσικής ύπόκρουσης που χρησιμοποιείται γι' αυτό το σκοπό και τέλος με την τέτια ή διαφορετική κινησιολογική έκφραση και τον τρόπο της όμιλίας του τραγικού χορού.

Όστόσο οί βασικότερες από τις προβαλλόμενες άντιρρήσεις άναφέρονται ούτε λίγο ούτε πολύ σ' αυτή την ίδια την οργανική άναγκαιότητα του χορού, που ο πολυς κόσμος σήμερα τον άντιμετωπίζει σαν «άπρακτον κηδευτήν», άδυνατώντας να τον άντιληφτεί σαν οργανικό «μόριον του όλου». Άκόμα κι ο άναγνώστης ή ο θεατής που είτε από πραγματική εκτίμηση είτε από φόδο μήπως διαφορετικά θεωρηθεί άκατατόπιστος κι άμόρφωτος δέχεται άνεπιφύλακτα την καθολική σημασία του αρχαίου δράματος, άν όχι και την «έπικαιρότητα» που του άναγνωρίζει ο Έδμόνδος Ζαλού, άκόμα κι αυτός έπιμένει άνένδοτα στο κεφάλαιο του χορού.

Τα έπιχειρήματά του είναι περίπου τα έξής : «Άναγνωρίζω γενικά τον ύψηλό συμβολισμό του τραγικού μύθου. Πίσω από τις ύποθετικές πράξεις του

ἀρχαίου δράματος καὶ τὴν ἐπιβλητικὴν πρόσοψιν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς δομῆς τοῦ διαισθάνομαι τὴν ἐναγώνια πάλη τοῦ ἀνθρώπου νὰ συνδιαλλάξει τὸν πόθον τῆς ζωῆς μετὰ τὴν ἰδέαν τοῦ θανάτου. Διαισθάνομαι τὸν καταπληχτικὸν ἄθλο μίαν προνομιοῦχας φυλῆς ποὺ μπόρεσε χάρις στὴν ποιητικὴ φαντασία τῆς νὰ μετατρέψει τὸ τυπικὸ μίαν μυστικῆς καὶ ὀργιαστικῆς λατρείας σὲ μιὰν ἀσύγκριτη μορφὴ τέχνης ὅπου τὸ πάθος βρῆκε τὸν εὐτυχέστερο συγκερασμὸ τοῦ μετὰ τὸ πνεῦμα καὶ ὅπου ὁ ἄνθρωπος μόνον καὶ παντοτεινὸν θέμα τῆς τέχνης, παρουσιάστηκε στὶς πιὸ σκληρὰ καὶ συγκλονιστικὰ συγκρούσεις τοῦ μετὰ τὴ μοῖρα. Ἐξαφνα στὸν «Οἰδίποδα τύραννον» ἀναγνωρίζω τὸ δράμα τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ ὅσο κι' ἂν εἶναι δυνατὸς καὶ μέγας, εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐξομοιωθεῖ μετὰ τὸ Θεὸν κι' ἔρχεται στιγμὴ ποὺ συντρίβεται μπροστὰ στὴ μοῖρα. Ἀναγνωρίζω στὴν «Ἀντιγόνη» τὴν τραγικὴ σύγκρουση τοῦ φυσικοῦ μετὰ τὸν ἠθικὸ νόμον. Ὡστόσο ρωτῶ: στὸ διάβασμα καὶ πολὺ περισσότερο στὴ σκηρικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος ὁ χορὸς δυναμώνει ἢ ἀντίθετα ἀδυνατίζει τὸ καθαρὰ ἀνθρώπινον στοιχεῖον τοῦ;

Καὶ προσθέτει: «Ἔρω πολὺ καλὰ πῶς ὁ χορὸς εἶναι μιὰ ἐξέλιξη τοῦ ὑποχρηματικοῦ λυρικοῦ γένους. Γι' αὐτὸ ξεχωρίζω, ὅταν διαβάξω τ' ἀρχαῖα κείμενα, ἀκόμα καὶ τίς διαλεχτικὰς διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ διάλογον καὶ στὰ χορικά, ποὺ διατηροῦν πλεῖστα ὅσα χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς δωρικῆς προέλευσός τους. Ὡστόσο ἐπιμένω: Ἡ ἀδιάκοπη παρεμβολὴ τοῦ χοροῦ δὲν παίζει ἀνασταλτικὸν ρόλον στὴ φυσικὴ ἀνάπτυξιν τῆς σκηρικῆς δράσης; Κι' ἂν δεχθεῖ κανεὶς τὴ γνώμην τοῦ Ἀριστοτέλους πῶς ὁ χορὸς εἶναι «εἰς τῶν ὑποκριτῶν», αὐτὸς ὁ πολυπρόσωπος ὑποκριτὴς μετὰ τίς λυρικὰς μακρυγορίας, τὸ γνωμικὸν πληθωρισμὸν καὶ τοὺς ἀτελεύτητους θρήνους τοῦ, ἂν δὲν ἀδυνατίζει, καθὼς εἶπα παραπάνω, τὸ καθαρὰ ἀνθρώπινον στοιχεῖον τοῦ δράματος, μιὰ φορὰ δὲν ἐλαττώνει τὴν ἔντασιν καὶ τὴν πυκνότητά τῆς δραματικῆς πλοκῆς; Μπροστὰ στὴ νευρώδη ἐπιγραμματικότητά τῆς στιχομυθίας τοῦ ἀρχαίου δράματος ὁ πολύλαλος λυρικὸς καὶ γνωμικὸς οἶστρος τοῦ χοροῦ δὲν ἀποτελεῖ μιὰ φανερὴν ἀντινομίαν;»

Ἄς σημειωθεῖ πῶς ὡς ἐδῶ οἱ προβολόμενες ἀντιρρήσεις θίγουν τὴν καθαρὰ θεωρητικὴν πλευρὰ τοῦ ζητήματος. Ἄν εἴτανε νὰ ἐπεκταθοῦμε καὶ σ' ὅσας ἐπιφυλάξεις γεννᾶται στὸ θεατὴν μίαν σημερινῆς παράστασιν ἀρχαίου δράματος τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ στὴν πραχτικὴ ἐφαρμογή του, ἔξαφνα γιὰτις ἄλλες φορὰς ἀ-

παγγέλνει καὶ ἄλλες τραγουδᾶ, γιὰτις ὅσες φορὰς τραγουδᾶ τὸ μέλος βάζει σὲ δευτέρην μοῖραν τὸν ποιητικὸν λόγον, γιὰτις κινεῖται ἔτσι κι' ὄχι διαφορετικὰ καὶ ἄλλα παρόμοια, τότε θὰ βλέπαμε πῶς ἡ ἀντιρρητικὴ αὐτὴ ἐπιχειρηματολογία θὰ κινδύνευε στὸ τέλος νὰ πείσει τὸν καθένα γιὰ τὴν ὀρθότητά της.

Γιὰτις βέβαια ὁποῖος θὰ κρίνει τὸ ἀρχαῖον δράμα ἀπὸ σκοπιὰς πραχτικὰς κι' ὠφελιστικὰς, θέλοντας νὰ διακριθῶσι γυμνὸν κι' ἀμετουσίωτον τὸ ἀντίκρουσμα τῆς ἀλήθειας ποὺ περιέχει ἢ νὰ πιστοποιήσῃ ἂν ἡ ἀπτική τραγωδία ἔχει πράγματι τὴν «ἐπικαιρότητα» ποὺ τῆς ἀναγνωρίζει ὁ Ζαλοῦ καὶ μπορεῖ νὰ μᾶς συγκινήσῃ ἄκόμα καὶ σήμερον, δὲ θὰ δυσκολευόταν καὶ πολὺ νὰ βρεῖ τοὺς περισσότερους σύμφωνους μετὰ τὴν γνώμην πῶς ὄχι μόνον ὁ χορὸς, ἀλλὰ καὶ ὅλα τ' ἄλλα γνωρίσματα τῆς ἱστορικῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἀρχαίου δράματος, καθὼς εἶναι, προκειμένου γιὰ τὴν σκηρικὴν ἐρμηνείαν τοῦ, ἡ ὀρχησιν, τὸ τραγούδι, ἡ μουσικὴ συνοδεία καὶ τὴν σύγχρονον εὐαισθησίαν τοῦ κοινού σὲ τέτοιον βαθμὸν, ὥστε νὰ γίνεται προβληματικὴ ἡ ἄμεση ἐπαφὴ τοῦ τελευταίου μετὰ τὴν οὐσιαστικὴν μπορεῖ νὰ προσφέρει τὸ ἀρχαῖον δράμα.

Σὲ μιὰ παράστασιν μάλιστα ἀρχαίας τραγωδίας αὐστηρὰ σύμφωνη μετὰ τὴν ἱστορικὴν παράδοσιν, σὲ μιὰ παράστασιν ποὺ θὰ θελεῖ ν' ἀποδώσῃ μετὰ ἀκρίβειαν τὸ ἐξωτερικὸν τῆς περιγραμμῆς μετὰ ὅλες τίς γνωστὰς ἀπὸ τ' ἀρχαῖα κείμενα λεπτομέρειες, θὰ μπορούσε μετὰ τὸ δίκιον τοῦ νὰ ἰσχυρισθεῖ πῶς ἡ τέτιαν ἐρμηνείαν τῆς ἔχει στὶς μέρες μας ἐνδιαφέρον καθαρὰ ἀρχαιολογικόν, πῶς ἀντιστοιχεῖ περίπου μετὰ μιὰ μουσειακὴ ἀναστήλωσιν καὶ πῶς ἀπευθύνεται γι' αὐτὸ περισσότερο στὴ γνωστικὴν ἔφεσιν παρὰ στὴν αἰσθητικὴν κρίσιν τοῦ κοινού.

Ὡστόσο δὲ θὰ σταθοῦμε σὲ λεπτομέρειες, οὐσιαστικὰς, βέβαια, μὰ ἀσχετες μετὰ τὸ θέμα μας. Σκοπὸς τῆς προκειμένης μελέτης δὲν εἶναι νὰ δοῦμε καὶ πολὺ περισσότερο νὰ ὑποδείξουμε πῶς πρέπει σήμερον νὰ παίζεται τὸ ἀρχαῖον δράμα εἴτε σὲ ἀνοικτόν, εἴτε σὲ κλειστὸν χώρον. Σκοπὸς μας εἶναι ν' ἀνασκευάσουμε τίς τρέχουσες ἀντιρρήσεις γιὰ τὴν ὀργανικὴν ἀναγκαιότητα τοῦ χοροῦ μέσα στὴν ὅλη διάρθρωσιν τοῦ ἀρχαίου δράματος καὶ ὑπερθεματίζοντας ὅσα συνοπτικότερα ἀναφέρει ὁ Ἀριστοτέλης στὴν «Ποιητικὴν» τοῦ ν' ἀποδείξουμε πῶς ὁ χορὸς δὲν εἶναι ἀπλῶς «εἰς τῶν ὑποκριτῶν» τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἀλλ' ὁ κατ' οὐσίαν πρωταγωνιστὴς τοῦ.

Θὰ ἐπιμείνουμε γι' αὐτὸ στὴν ἐπιχειρηματολογία ποὺ ἀναφέρεται στὸ καθαρὰ θεωρητικὸ μέρος ἐπειδὴ ὅλες αὐτὲς οἱ φαινομενικὰ εὐλογεσ ἀπορίες κι' ἀντιρρήσεις ποὺ ἔξουν ἀπὸ τὰλλα δικαιολογοῦν καὶ τὴν ἀντίληψη μερικῶν ὀρθοδόξων πιστῶν τοῦ γυμνοῦ λόγου ποὺ ξεχνώντας πῶς τὸ θέατρο εἶναι ἓνα ποιητικὸ εἶδος τὸ ὁποῖο ὀλοκληρώνεται «ἐν χρόνῳ καὶ χώρῳ» διαλαλοῦν τὸ ἀριστοτελικὸ «ἢ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἤκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς» καὶ πιστεύουν πῶς ἀρκεῖ ἡ ἀπλή ἀνάγνωσις γιὰ νὰ γίνῃ προσιτὴ ἡ τραγωδία σὰν πλαστικὴ τελειώσις, ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ τεράστιαν αἰσθητικὴ πλάνη. Ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ σφαλερῆ ἀντίληψη πῶς τὸ ἀρχαῖο δράμα μπορεῖ νὰ κριθεῖ σὰν περιεχόμενον καὶ σὰν ἀντίκρουσμα ἱστορικῆς πραγματικότητος ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὀλοκληρία ποὺ παρουσιάζει σὰν καθαρὴ μορφή τέχνης.

Γιὰ νὰ καταδείξει κανεὶς τὸ μέγεθος τῆς πλάνης αὐτῆς, εἶναι ἀνάγκη νὰ κάνει μιὰν ἱστορικὴ ἀναδρομὴ σὲ πράγματα γνωστά, βέβαια, συχνὰ ὅμως παρανοημένα στὴ βάση τους. Μόνον ἔτσι θὰ φανεῖ καθαρὰ ἡ ἀδιαφιλονείκητὴ ἀλήθεια πῶς ὁ χορὸς περισσότερο ἀπὸ μιὰ τυπικὴ ἐπιδίωξις τῆς διονυσιακῆς λατρείας εἶναι ὀργανικὸ στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου δράματος καὶ πῶς τὸ τελευταῖο τοῦτο, ἀκόμα καὶ στίς μέρες μας, εἶναι ἀδιανόητο χωρὶς τὸ χορὸ. Ὅπως «*ante magis. uindae*», ἔτσι καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δράμα ὁ χορὸς.

Εἶναι σ' ὅλους γνωστὸ πῶς τὸ ἀρχαῖο δράμα χρωστᾷ τὴ γένεσίν του στὸν τραγικὸ χορὸ. Ὁ Ἀριστοτέλης κάνει τὴν αἰσθητικὰ βαρυσήμαντη διευκρίνησις πῶς τὸ δράμα ἔχει τὴν πρώτη ἀρχὴ του στοὺς ἐξάρχοντες τοῦ διθυράμβου. Γιατὶ ἡ διευκρίνησις τούτῃ εἶναι βαρυσήμαντη θὰ τὸ δοῦμε στὰ ἐπόμενα. (*) Γιὰ τὴν ὥρα μένουμε στὸν τραγικὸ χορὸ ποὺ εἶταν στὸ πρῶτο ξεκίνημά του καθαρὰ θρησκευτικὸς.

Οἱ ἀρχαῖες λατρεῖες ὄχι μόνον στὴν Ἑλλάδα, μὰ καὶ ἀλλοῦ, εἶχαν καθιερώσει πολλοὺς τέτοιους χορούς. Ἀκόμα καὶ σήμερα οἱ περισσότεροι χοροὶ τῶν πρωτόγονων λαῶν ἔχουν μαγικὸ, τοτεμικὸ καὶ γονιμικὸ χαραχτήρα, ἐξυπηρετοῦν δηλαδὴ λατρευτικούς καὶ θρησκευτικούς σκοπούς. Καὶ εἶναι πολὺ φυσικὸ. Ὅπως ἐδῶ, ἔτσι καὶ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα τὸ τραγούδι καὶ πρὸ πάντων ἡ ὄρχησις, ἀπὸ τίς πιὸ αὐθόρμητες καὶ πρωτόγονες καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ ἀνθρώπου, ἔπρεπε

πρὶν ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ νὰ ἐξυπηρετήσουν τίς ἀμεσότερες πραχτικὲς ἀνάγκες του: τὴ βιοτικὴ του ὀργάνωσις, τὴν πολεμικὴ προπαρασκευὴ του, τὴν ἀσκήσις τῆς μαγείας καὶ τοῦ λατρευτικοῦ χρέους του.

Ὡστόσο οἱ διάφοροι χοροὶ, γονιμικοὶ, πολεμικοὶ ἢ θρησκευτικοὶ, ποὺ συναντοῦμε στὴν Ἑλλάδα πρὶν καθιερωθεῖ ἡ λατρεία τοῦ Διονύσου, ὅσο κι' ἂν ἐξελιχθῆκανε μὲ τὸν καιρὸ, ὅσο δηλαδὴ κι' ἂν ἀποβάλανε στὴν ἱστορικὴ τους ἐξέλιξις τὸν ἀρχικὸ χαραχτήρα τους γιὰ νὰ πάρουνε νόημα καθαρὰ αἰσθητικὸ, ποτὲ δὲν ἐξελιχθῆκανε σὲ μορφή τέχνης ἀσχετὴ μὲ τὴν ὄρχησις. Οἱ διάφοροι βασικοὶ χοροὶ τῶν ἀρχαίων, ἀκόμα καὶ ἡ πολεμικὴ πυρρίχη ἐνδέχεται νὰ διατηρήσανε λιγότερα ἢ περισσότερα στοιχεῖα μιμητικῆς, ἐνδέχεται ν' ἀποχτήσανε μὲ τὰ χρόνια ἡπιώτερη, καθὼς θάλεγε ὁ Ἀθηναῖος, ἢ αἰσθητικότερη φυσιογνωμία, ὅμως ποτὲ δὲ στάθηκαν ἀφετηρία τέχνης ὅπου ὁ ποιητικὸς λόγος νᾶχει τὸ προβάδισμα.

Ἀκόμα κι' αὐτὰ τὰ ὄρχηστικὰ σχήματα ποὺ συνοδεύανε τὰ διάφορα γένη τοῦ χορικοῦ λυρισμοῦ τῶν ἀρχαίων (προσῳδιο, παιάνας, ὑπόρχημα, παρθένιο καὶ ἄλλα), ἀκόμα κι' αὐτὰ διατηρήσανε ὡς τὸ τέλος τὴν ἀρχικὴ φυσιογνωμία τους καὶ κρατήσανε τὴν ἰσοτιμία τους μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὸ λόγο. Τὸ παράδοξο ἀληθινὰ φαινόμενο ὄρχηστικοῦ γένους ποὺ ἐξελίχθηκε σὲ καθαρὴ μορφή ἔντεχνου λόγου τὸ διεκδικεῖ ἀποκλειστικὰ ὁ τραγικὸς χορὸς ποὺ καθιερώθηκε στὴν Ἑλλάδα μαζί μὲ τὴν καλλιέργεια τῆς ἀμπέλου καὶ τὴ λατρεία τοῦ Διονύσου καὶ ποὺ μὲ τὸ ρόλο ποὺ τελικὰ τοῦ διέγραψε ὁ Ἀρίστας στὸ διθύραμβο ἀποτέλεσε τὸν πυ-

(*) Ὅσα ὑποστηρίζουν ὁ Ράιχ, ὁ Νίλσον, ὁ Ριτογουαίη καὶ ἄλλοι ἀντικρούοντας τὴν ἀριστοτελικὴν θεωρίαν γιὰ τοὺς ἐξάρχοντες δὲν ἔχουν ἰδιαίτερη σημασία γιὰ ὅσους καθὼς ἐμεῖς πιστεύουν πῶς κι' ὁ τραγικὸς χορὸς ἀνήκει στὸν ἴδιο μαγικὸ καὶ θρησκευτικὸ κύκλο ποὺ καλλιέργησε τὸ μιμητικὸ ἐνοστιχὸ σὰ μέσο ἐκφρασεως καὶ ἀποδέσμευσης τῆς ζωικῆς περίσσειας τοῦ ἀνθρώπου ἢ καὶ σὰ λυτρωτικὴ διέξοδος τῶν φόβων ποὺ ξυπνοῦσε στὴν ψυχὴ του τὸ αἰνιγματικὸ παρὸν καὶ τὸ ἀκόμα ἀδηλότερο μέλλον του. Ἡ περὶ ἐξαρχόντων ἀριστοτελικὴ θεωρία διατηρεῖ συνεπῶς τὴν ἀξία τῆς ἀπὸ τὴν ἀποψη πῶς τὸ δράμα, ποὺ τὰ πρῶτα σπέρματά του πρέπει ἀσφαλῶς ν' ἀναζητηθοῦν σ' ἓνα μακρινότατο προϊστορικὸ παρελθόν, μπαίνει στὴν ἱστορίαν ὄχι πιά σὰ μαγικὴ ἀσκήσις ἢ σὰ θρησκευτικὴ τελετουργία, μὰ σὰν καθαρὴ μορφή τέχνης μαζί τὸ διονυσιακὸ διθύραμβο.

ρήμα του αρχαίου δράματος.

Τι εΐτανε λοιπόν αρχικά ὁ τραγικός χορός; Μὲ ποιά μορφή πρωτοεμφανίστηκε ὁ ἀρχέγονος αὐτὸς ὄρχηστικός θίασος ποὺ ἔμελλε νὰ παίξει ἓνα τόσο ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος; Ὁ τραγικός χορὸς εΐτανε στὴν ἀρχὴ ἓνας ὄμιλος ἐορτασῶν ποὺ ἤθελε χορεύοντας, νὰ ἐξάρει καὶ ὕστερα νὰ μιμηθεῖ τὰ πάθη τοῦ Διονύσου. Ὁ θρησκευτικὸς οἶστρος τῶν ἐορτασῶν ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὸ μιμητικὸ τους ἐνστίχτο ἀπὸ τὴν ἄλλη βρῖσκανε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ φυσικὴ κι' ἀπροβούλευτη διέξοδο. Ὁ νέος αὐτὸς θεὸς ποὺ τοὺς οἶστροῦλατοῦσε δὲν εΐτανε θεὸς μακάριος κι οὔτε κατοικοῦσε τὸν Ὀλυμπο. Εΐταν ἓνας θεὸς ἀληθινὰ πολὺπαθος. Προσωποποιῶντας τὴν ἄμπελο, ποὺ μαζὶ μὲ τὴν ἔλια ἀποτελοῦσαν τὶς μόνες σχεδὸν εὐλογίες τῆς ἀγῶνης αὐτῆς γῆς, ὁ νέος θεὸς εΐτανε φυσικὸ νὰ πενθεῖ τὸ θέρος καὶ τὸ χειμῶνα καὶ ν' ἐγωνίζεται σκληρὰ γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὸ θρίαμβό του τὸ φθινόπωρο καὶ τὴν ἀνοιξή, τὴν ἐποχὴ τοῦ τρύγου καὶ τῶν νέων κρασιῶν.

Οἱ περιπέτειες τοῦ Διονύσου, οἱ θλιβερὲς καὶ χαρούμενες μαζὶ, εΐχανε γι' αὐτὸ τὸ λόγο μιὰ ποικιλία ποὺ ξυπνοῦσε στοὺς πιστοὺς του τὰ πιὸ διαφορετικὰ συναισθήματα καὶ μαστίγωνε παρορμητικὰ τὴ μιμητικὴ τους διάθεση. Ὁ τραγικός χορὸς ἀρχισε λοιπὸν ἀπὸ τὶς ἀπλὲς θυσίες καὶ τὴν ἀπλὴ ὄρχηση ἴσαμε τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ διθύραμβος ἀπόχτησε λογοτεχνικὴ μορφή κι ἔγινε τὸ πιὸ σημαντικὸ σχεδὸν εἶδος τοῦ χορικοῦ λυρισμοῦ τῶν ἀρχαίων. Ὅσο δὲν ἦρθε ἀκόμα ἡ ὥρα τοῦ Ἀρίωνα οὔτε ὅταν ὁ διθύραμβος, καθὼς θὰ συμβεῖ ἀργότερα καὶ μὲ τὸ δράμα, ἀρχισε πιά νὰ ξεμακραίνει ἀπὸ τὴν ἀποκλειστικὴ περιοχὴ τῆς διονυσιακῆς λατρείας καὶ νὰ τιμᾷ κι ἄλλους θεοὺς. Ὁ τραγικός χορὸς κι ὁ λαϊκὸς διθύραμβος εΐταν ἀκόμα γνήσια διονυσιακός. Περιοριζότανε στὴ γιορτὴ τοῦ τρύγου καὶ ἄλλων ὑπομνηματικῶν τελετῶν τοῦ οἴνοδότη θεοῦ καὶ διακρινότανε γιὰ τὴν ἐνθουσιαστικὴ του διάθεση καὶ τὴν ὄργιαστικὴ του κίνηση. Περισσότερο ἀπὸ τὶς δεβαιώσεις τοῦ Πράκλου, οἱ «Βάκχες» τοῦ Εὐριπίδη μᾶς δίνουν μιὰν ἐντονη καὶ χαρακτηριστικὴν εἰκόνα τῶν διονυσιακῶν «ὄργιων» καὶ πιστοποιοῦν τὸ ἄλλωστε ἀναμφισβήτητο γεγονὸς πὼς καμιὰ ἄλλη ἀρχαία λατρεία, οὔτε ὁ ὄρφισμὸς οὔτε ἡ λατρεία τῆς Δήμητρας, ποὺ ὁ Διόνυσος τὶς ἀφομοίωσε μὲ τὸν καιρὸ, δὲν ξεπεράσανε σὲ παραφορὰ καὶ σὲ πάθος τὴ διονυσιακὴ.

Ὡς τὴν ἱστορικὴ τούτη στιγμή, ὁ τραγικός χορὸς ὑποκαθιστοῦσε στὴν ὑποθε-

τικὴ δράση τους τοὺς ἀκολουθοῦς τοῦ Διονύσου καὶ γι' αὐτὸ φοροῦσε προδιὲς τράγων, καθὼς φοροῦσαν οἱ Σάτυροι. Θυσιάζοντας, τραγουδώντας καὶ χορεύοντας, οἱ πρῶτοι κείνοι *ι γ α ν ε σ τ ῖ σ* τῆς διονυσιακῆς λατρείας τιμοῦσαν ἀπλὰ τὴ μνήμη τοῦ θεοῦ, δίνανε μιὰν ὑποτυπώδη ἔκφραση σ' ἓνα θρησκευτικὸ χρέος τους. Στὴν ἔκφραση τούτη δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα αἰσθητικὸ νόημα. Οὔτε τὸ ἐθιμικὸ καὶ λειτουργικὸ τυπικὸ, οὔτε τὸ τραγούδι, οὔτε ἡ ὄρχηση τῶν πρῶτων πιστῶν τῆς διονυσιακῆς λατρείας εἶχαν αὐτοπειθαρχία καὶ ὀρισμένη μορφή. Καὶ τὸ τυπικὸ αὐτοσχέδιο καὶ τὸ τραγούδι παραλήρημα καὶ ὁ χορὸς ἀπροσάρμοστους στοὺς νόμους τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ. Ἡ μαρτυρία τοῦ Ἀριστοτέλη («γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς...») ἔρχεται νὰ ἐπιβεβαιώσῃ ἀπλῶς μιὰν ὑπόθεση αἰσθητικὰ αὐτονόητη.

Ὁ χορὸς ὅμως αὐτὸς εἶχε κάποιον ἐξάρχοντα. Σίγουρα τὸν κορυφαῖον αὐτὸ τὸν εἶχε ἀπ' τὴν ἀρχὴ, μὰ ὁ ρόλος του μόνον μὲ τὸν καιρὸ ἀρχισε νὰ παίρνει σημασία κι' ἔκταση. Ὁ ἐξάρχων αὐτὸς εΐταν ἓνας τραγουδιστῆς ποὺ ἐξιστοροῦσε κάποιον θέμα σχετικὸ μὲ τὶς περιπέτειες τοῦ Διονύσου, ἐνῶ ὁ χορὸς συνοδεύε τὴν ἐξιστόρησή του μὲ κραυγὲς ἀναρθρες καὶ κινήσεις αὐτοσχεδίες στὴν ἀρχὴ, ἔπειτα ὁμοῦ συμφωνες μὲ κάποιον προμελετημένον σχέδιο. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι πολὺ πιθανή, ἀφοῦ ξέρουμε πὼς στὸν ἔχτο αἰῶνα ὁ Ἀρίωνας δὲν ἐπινόησε μὰ τελειοποίησε τὸ διθύραμβο καὶ πὼς στοὺς διθύραμβους τῆς παλιότερης ἐποχῆς τὰ λόγια τους τὰ τραγουδοῦσε ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς, ἀδιάφορο ἂν αὐτοσχέδιος ἢ ὄχι, ποὺ στεκόταν παράμερα ἀπὸ τὸ χορὸ καὶ ρύθμιζε μὲ τὸ σκοπὸ του τὶς κινήσεις τῶν χορευτῶν.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀρχίζει νὰ συντελεῖται μιὰ οὐσιαστικὴ μεταβολὴ στὴν ψυχολογικὴ σύσταση τοῦ τραγικοῦ χοροῦ, ποὺ παύει νὰ εἶναι ἓνας λίγον πολὺ ἀσύνταχτος ὄμιλος ἐορτασῶν. Ἄλλωστε καὶ τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ τῆς διονυσιακῆς λατρείας, βγαίνοντας ἀπὸ τὰ ἄντρα τῆς μυστικῆς μύησης γιὰ νὰ πάρει δημόσιο χαραχτήρα, ἀρχίζει νὰ παίρνει κανονικότερη ἂν καὶ ὄχι κοινωνικότερη μορφή. Ὁ χορὸς μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν ἐξάρχοντα δὲν αὐτοσχεδιάζει πιά. Τραγουδᾷ καὶ κινεῖται μὲ ρυθμὸ κι ἀρμονία. Τὸν προσχεδιασμένον ρόλο τοῦ ἐξάρχοντα τὸν ἀκολουθεῖ κι' αὐτός, ὁ χορὸς. Μ' ἄλλα λόγια τὸ πάθος κι' ἡ αὐθόρμητη ἐκδήλωση τοῦ μιμητικοῦ ἐνστίχτου τῶν ἐορτασῶν ἀρχίζουν νὰ πειθαρχοῦνε στὶς ἐπιταγὰς κάποιων κανόνων. Πλάϊ στὸ θρησκευτικὸ χρέος ἔρ-

χεται να πάρει τη θέση της ή δημιουργική, ή ποιητική φαντασία με όλους τους νόμους του αυτοπεριορισμού της. 'Η ώρα του 'Αρίονα είχε φτάσει. 'Ο διθύραμβος θα γίνει έντεχνος λόγος.

Να από ποιαν άποψη είναι σίσηθητικά βαρυσήμαντη ή διευκρίνηση του 'Αριστοτέλη πώς ή τραγωδία έλκει την καταγωγή της «από τών έξαρχόντων τόν διθύραμβον». 'Αληθινά, οί έξάρχοντες είταν οί πρώτοι ανάμεσα στο αυτοσχεδιαστικό τραγικό πλήθος που προικισμένοι με μιá ποιητική, με μιá καθαρά δημιουργική προδιάθεση, έπιχειρήσανε να δώσουνε μιαν όρισμένη σχηματοποίηση στο πάθος τους και να τó υποτάξουνε στο πνεύμα. Είδαμε λίγο παραπάνω πώς στην αρχή ό έξάρχων κι ό ποιητής είταν ένα και τó αυτό πρόσωπο. 'Ως τη στιγμή που αυτοσχεδιάζανε, κ' οί έξάρχοντες κι ό χορός, δέν μπορούσε ακόμα να γίνει λόγος για τέχνη. 'Η τέχνη είναι κατ' έξοχήν έννοια πειθαρχημένης έλευθερίας.

'Όστόσο ό έξάρχων δέν είταν τó κύριο πρόσωπο του διθύραμβου. 'Η τουλάχιστον ή δράση του δέν είταν αυτοτελής. 'Ο διθύραμβος, σά χορικό λυρικό είδος, είταν αναπόσπαστος από τόν όμαδικό συμπαραστάτη του που ολοκλήρωνε την κινησιολογική του έκφραση. 'Ο έξάρχων του διθύραμβου έξιστορούσε δ,τι ό τραγικός χορός έμελλε να σχηματοποιήσει έν χώρο. Με άλλα λόγια και στο διθύραμβο ό χορός έπαιζε πρωτεύοντα ρόλο. 'Ενδέχεται, ως τη στιγμή που ή δράση του ρυθμιζόταν από τόν έξάρχοντα, διερμηνέα τών προθέσεων του διθύραμβοποιού, να μην ξεμάκραινε από την περιοχή που του προσδιόριζε τó θέμα της έκλογής του τελευταίου. Γι' αυτό ό τραγικός χορός, πριν αυτονομηθεί από τó διθύραμβο, μένει στην ουσία του λυρικός με κυρίαρχο τó υποκειμενικό στοιχείο. 'Ο ίσχυρός πόθος του να ταυτισθεί όσο είτανε δυνατó με τó Διόνυσο και να ζήσει τά σφοδρά πάθη του, δέν εκφράζεται ακόμα με αντικειμενικό, με πλαστικό βάρος. Τó μιμητικό του ένστικτο υπακούει στις έπιταγές του διθύραμβοποιού και περιορίζεται στα μέσα που του εξασφαλίζουν τέχνες κατ' έξοχήν υποκειμενικές : ό λυρικός λόγος και τó μέλος, ή μουσική. 'Η όρχηστική του χορού στο διθύραμβο περιορίζεται κι' αυτή σε κινήσεις που ανταποκρίνονται περισσότερο στον υποκειμενικό συναισθηματισμό του διθύραμβοποιού παρά στις δικές του δυνατότητες και προπάντων στην ασύνειδη για την ώρα έπιθυμία του να ολοκληρωθεί σε μιá πλατύτερη κι' αντικειμενικότερη σύνθεση, να εκδηλωθεί έν χώρο σαν όπτική υποστά-

τωση, τέλος να γίνει όργανωμένη δράση.

'Ηρθε όμως μιá όρισμένη ιστορική στιγμή που ό τραγικός χορός του διθύραμβου ξεπέρασε τά έσκαμμένα. Θέλοντας να δώσει περισσότερη ζωντάνια και πλαστικότητα στις έξιστορήσεις του έξάρχοντα με τó έκδηλο λυρικό χρώμα τους και ακόμα θέλοντας να μετάσχει πιο ενεργά στη χαρά και στον πόνο, στις εύθυμες ή θλιβερές περιπέτειες του Διονύσου, αντιμετώπισε τó δίλημμα ή να άνεξαρτοποιηθεί από τόν έξάρχοντα, διερμηνέα τών προθέσεων του διαθυμβοποιού, ή να καταστήσει τόν τελευταίο τούτον όργανο τών δικών του ένδιαθέτων κλίσεων για να πλουτίσει τó περιεχόμενο τών έξιστορήσεων με τó δραματικό και τó πλαστικό στοιχείο, με τó διάλογο στην αρχή και με την μιμική και τη δράση πιο ύστερα. Και προτίμησε τó δεύτερο.

Τó συμπέρασμά μας αυτό σχετικά με την άποστασία του τραγικού χορού από τόν περιχαρακωμένο χώρο του διθύραμβου και την πλήρη αυτονόμησή του με αποτέλεσμα να δημιουργήσει τόν πυρήνα της τραγωδίας και του σατυρικού δράματος, ένισχύεται από τó ιστορικά άναμφισβήτητο γεγονός πώς και μετά τη διαμόρφωση του δράματος ό διθύραμβος διατήρησε την αυτοτέλειά του σαν όρισμένη μορφή χορικού λυρισμού. Διθύραμβικοί άγώνες όργανώνονταν τόν έχτο και τόν πέμπτο αιώνα παράλληλα με τούς δραματικούς. Με την όργανική μάλιστα εξέλιξη της μουσικής και τις καινοτομίες του Τιμόθεου και του Φιλόξενου, ό διθύραμβος του πέμπτου αιώνα, όσο κι' αν πύκνωσε τά δραματικά στοιχεία του και πλούτισε τά θέματα και τις υποθέσεις του έπηρεασμένος από την τραγωδία, δέν μπόρεσε να έξελιχθεί σε καθαρά δραματικό είδος. 'Ο νέος διθύραμβος, όπως κι ό νέος νόμος έξελιχθήκανε μάλλον σε μουσικά γένη, που ή έπιτυχία τους παρακίνησε τόν Περικλή να οίκοδομήσει είδικό χτίριο πλαίϊ στο δραματικό θέατρο, για τó «έπιδεικνυσθαι τούς μουσικούς», καθώς αναφέρει ό Σουίδας στη λέξη 'Ωδειό.

'Ετσι ό αρχικός χορός του διθύραμβου, χειραφετούμενος από τις έπιταγές του χορικού λυρισμού και καθιστώντας τόν έξάρχοντα κοινωνό τών δικών του προθέσεων, έγινε χορός δραματικός. Ούτε τó τραγούδι του είταν απλή αντίστροφη ή έπωδός, ούτε ή όρχησή του συνδυασμός άφηρημένων φορών και σχημάτων χωρίς έκδηλο μιμητικό χαρακτήρα, καθώς συνέβαινε στο διθύραμβο

καὶ μάλιστα στὸ λογοτεχνικὸ διθύραμβο τοῦ Ἀρίωνα. Ἄρχισε νὰ μιλά καὶ νὰ ὑποκαθιστᾷ τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα τῆς ἐπικῆς ἐξιστόρησης στὴ δράση τους καὶ στὴν ἀποστολὴ τους. Ἄρχισε νὰ παίζει μιμούμενος. Μὲ ἄλλα λόγια ἔδινε μιὰ πλατύτερη διέξοδο στὸ μιμητικὸ του ἔνστιχτο. Καὶ πιὸ καθαρά : ἄρχισε ν' ἀντικειμενικοποιεῖ πλαστικὰ τὶς ὑποκειμενικὲς προθέσεις του. Ἔχουμε σχετικὰ δυὸ βαρυσήμαντες μαρτυρίες, τοῦ Διογένη Λαέρτιου ποὺ δεβαιώνει ὅτι πρὶν ἀπὸ τὴ Θέσπη «μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν» καὶ τοῦ Ἀθηναίου ποὺ μᾶς πληροφορεῖ τὰ ἐξῆς: «Συνέστηκε δὲ καὶ ἡ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχεν».

Ἄν ὁμοῦς ὁ τραγικὸς χορὸς δὲν εἶχε ἀρχικὰ ὑποκριτὰς, μὲ τὸν καιρὸ θὰ καταστήσει πρόδηλη τὴν ἀνάγκη τους. Ὅταν ὁ ἕνας ἀπ' τὸ χορὸ ἄρχισε νὰ μιλά κι' ὁ ἄλλος ν' ἀπαντᾷ, ὅταν εἰσήγαγε τὸ διάλογο, τὴ δραματικὴ στιχομυθία μὲ τὸν ἐξάρχοντα, πρόβαλε ἀναγκαστικὰ κ' ἡ ἀνάγκη τοῦ καταμερισμοῦ τῶν ρόλων, ἡ ἀνάγκη τῆς προσωποποίησης τῶν δραματικῶν ἡρώων. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ δραματικὴ ποίηση θὰ διακόψει ὀριστικὰ κάθε χαλαρὸ ἄλλωστε δεσμὸ τῆς μὲ τὴν ἐπικὴ καὶ τὴ διθύραμβικὴ ποίηση. Ἀπὸ τὴν τελευταία θὰ διατηρήσει μόνο τὴν κυκλικὴν διάταξη τοῦ χοροῦ καὶ κάπως μετριασμένο τὸ «ἐνθουσιῶδες» ποὺ τῆς καταλογίζει ὁ Πρόκλος στὴ Χρηστομάθειά του. Ὁ διάλογος θὰ ἐξελιχθεῖ υιοραία σὲ μιμικὴ καὶ σκηρικὴ δράση, στὴ δράση ποὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Θέσπη ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου ἐξασφάλιζε ὁ μόνος ὑποκριτὴς τοῦ ἀρχαίου δράματος ἀλλάζοντας μάσκες ἢ ὑποδυόμενος διάφορους ρόλους.

Κάτω ἀπὸ τὶς εἰδικὲς αὐτὲς συνθήκες ὁ τραγικὸς χορὸς ἐμφανίστηκε ὀργανικὰ συνδεμένος μὲ τὸ δράμα. Τὸ δράμα βγήκε ἀπὸ τὰ σπλάχνα του σα δυνατὸ φύτρο ἀπὸ τὰ σπλάχνα τῆς γῆς. Τὰ ἀπὸ σκηνηὴς δρώμενα εἴταν ἀδιανόητα χωρὶς τὸ χορὸ γιὰ τὴν ἀποτελοῦσαν τὰ πλαστικὰ του δράματα, τὴν ὑλοποιημένη μορφή τοῦ πόθου του, ἀκόμα καὶ τῆς συναίσθηματικῆς ἢ ἰδεολογικῆς στάσης ποὺ ἔπαιρνε ὁ χορὸς μπροστὰ στὰ ὑπερβατικὰ γεγονότα ποὺ πλαστουροῦσε ἢ φαντασία του.

Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος, ὁ ἱστορικὸς κι' ὁ αἰσθητικὸς καθὼς θὰ δοῦμε παρακάτω, ποὺ τὸ ἀρχαῖο δράμα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ νοηθεῖ χωρὶς τὸ χορὸ καὶ τ'

ἄλλα εἰδικὰ γνωρίσματα τῆς ἱστορικῆς φυσιογνωμίας του, ἀκριβῶς χωρὶς τὰ γνωρίσματα κείνα ποὺ ξενίζουν τὸ σύγχρονο ἀναγνώστη ἢ θεατῆ.

Η αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῆς ἱστορικῆς αὐτῆς διαπίστωσης ποὺ κάναμε ὅσον ἀφορᾷ τὴν καταγωγή τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲ θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε ἀσφαλτα στὸ σκοπὸ μας, ἂν δὲν ἐπιμέναμε προηγουμένως καὶ σὲ μιὰν ἄλλη ἱστορικὴ ἔρευνα σχετικὰ μὲ τὶς οὐσιαστικὲς μεταβολὲς ποὺ σημαδεύουν τὸν τραγικὸ χορὸ στὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ.

Θ' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴν πρώτη καὶ λιγότερο οὐσιαστικὴ μεταβολὴ ποὺ σημαδεύει τὸ χορὸ τοῦ ἀρχαίου δράματος στὴν ἐξέλιξή του: στὴ μεταβολὴ ποὺ ἀναφέρεται στὴν ποσοτικὴ θὰ λέγαμε σημασία τοῦ ρόλου του.

Εἶδαμε πῶς πρὶν ἀπὸ τὸ Θέσπη «μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν». Ἔχουμε ὡστόσο κάθε λόγο νὰ πιστεύουμε ὅτι καὶ στὶς τραγωδίαις τοῦ Θέσπη καὶ τοῦ Φρύνιχου ποὺ δυστυχῶς δὲ γνωρίζουμε, ὁ χορὸς ἔπαιζε τὸν πρωτεύοντα ρόλο. Ἡ φήμη τοῦ τελευταίου γιὰ τὴ λυρικὴν ἔξαρση τῶν χορικῶν του καὶ γιὰ τὶς μουσικὲς κι' ὀρχηστικὲς του ἰκανότητες μᾶς πείθει πῶς ὁ χορὸς στὶς τραγωδίαις του εἴταν τὸ πρωταρχικὸ καὶ τὸ κύριο. Ὁ Πλούταρχος δεβαιώνει πῶς ὁ Φρύνιχος ἐπινόησε τόσες φορὲς καὶ σχήματα «ἔσση' ἐνὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται νύξ ἀλόη».

Ὡστόσο μπορεῖ νὰ χεῖ κανεὶς καὶ μιὰ προσωπικὴν ἀντίληψη γιὰ τὸν κυρίαρχο ρόλο ποὺ ἔπαιζε ὁ χορὸς στὸ πρωτογενὲς ἀρχαῖο δράμα, διαβάζοντας τὶς «Ἰκέτιδες» τοῦ Αἰσχύλου, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες σωζόμενες τραγωδίαις του. Ἀπὸ τοὺς 1070 περίπου στίχους τῆς νεανικῆς αὐτῆς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου, τοὺς 660 τοὺς ἀπαγγέλλει ἢ τοὺς τραγουδᾷ ὁ χορὸς, ἐνῶ στὶς κατὰ πολὺ μεταγενέστερες «Ἰκέτιδες» τοῦ Εὐριπίδη, ἀπὸ τοὺς 1230 περίπου στίχους τῆς τραγωδίας, ὁ χορὸς μόνο τοὺς 270 κρατᾷ γιὰ νὰ ἐκφράσει τὰ συναίσθηματα καὶ τὶς ἰδέες του.

Ἡ παραπάνω πρόχειρη στατιστικὴ σύγκριση δείχνει καθαρὰ πόσο ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ περιοριζόταν μὲ τὸν καιρὸ καὶ πόσο ἡ δράση τῆς τραγωδίας ἔπαιρνε ὀλοένα καὶ μεγαλύτερη ἔκταση καὶ σημασία. Ἄν μάλιστα δεχθούμε, ὅπως εἶναι δᾶ καὶ βέβαιο, πῶς ὁ Σοφοκλῆς μᾶς ἔδωσε τὴν τεχνικὰ ἀρτιότερη καὶ πιὸ σύμμετρη μορφή τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἔχει ἰδιαίτερη σημασία ἡ στατιστικὴ διαπίστωση πῶς ἀπὸ τοὺς 1530 περίπου στίχους τοῦ «Οἰδίποδα τύραννου», ὁ χορὸς

μόνο 280 περίπου στίχους κρατᾶ για τὸν ἑαυτό του.

Μὲ τὴν ἐξέλιξη λοιπὸν τοῦ ἀρχαίου δράματος ὁ χορὸς βλέπουμε πὼς περιορίζει ὀλοένα καὶ περισσότερο τὸν ἀρχαῖο μεγάλο καὶ πολυσήμαντο ρόλο του. Τὸν περιορίζει χωρὶς ὥστόσο νὰ χάνει τὴν ἄμεση κι' ὀργανικὴ σχέση του μὲ τὰ δρώμενα. Σὲ πολλὰς μάλιστα τραγωδίαις ὁ χορὸς ἀποτελεῖ τὸ κύριο ἐνδόσιμον τῆς δραματικῆς σύνθεσης («Ἰκέτιδες», «Τρωάδες», Φοίνισσες» κ. ἄ.). Ἐνδέχεται νὰ μὴ διαδραματίζει πιά μόνος, μὰ ἡ παρουσία του θεωρεῖται ἀπαραίτητη πάντα.

Ἀκόμα κι' ὅταν ἡ τραγωδία ἄρχισε νὰ παρακμάζει, ἀκόμα κι' ὅταν ὁ πελοποννησιακὸς πόλεμος καὶ οἱ νέοι πολιτικοὶ καὶ κοινωτικοὶ προσανατολισμοὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ δήμου χαλάρωσαν μαζί μὲ τὴν διαλεκτικὴν τοῦ Σωκράτη τοὺς δεσμούς του μὲ τὴν θρησκευτικὴν παράδοση, ἀκόμα καὶ τότε ὁ χορὸς παραμένει ἀκλόνητος στὴν ἔπαλξή του.

Ὁ Ἀγάθων, ὁ τελευταῖος ἀξιόλογος τραγικὸς ποιητὴς τῆς ἀρχαιότητος, ποὺ καθὼς μᾶς βεβαιώνει ὁ Ἀριστοτέλης, ἀδιαφοροῦντας για τὴν παράδοση, τόλμησε πρῶτος νὰ ἐκμεταλλεῖται στὸν «Ἀνθέα» τοῦ θέμα φανταστικόν, θέμα ποὺ δὲν εἶχε καμιά σχέση μὲ τὴν μυθολογία, τὸ θρύλο καὶ τὴν ἱστορία, τὸ χορὸ δὲν τόλμησε νὰ τὸν καταργήσει. Ὁ Σταγειρίτης ποὺ καθὼς φαίνεται τὸν ἐχτιμοῦσε ἰδιαίτερα, μᾶς πληροφορεῖ πὼς ὁ Ἀγάθων θεώρησε περιττὴ τὴν ὀργανικὴν σχέση τοῦ χοροῦ μὲ τὰ δρώμενα τῆς τραγωδίας, μὰ ποιθενὰ δὲν ἀναφέρει πὼς ὁ τολμηρὸς αὐτὸς καινοτόμος τὸν ἐξοστράκισε ὀλοτελα ἀπὸ τὴν κυκλικὴν ὀρχήστρα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου.

Στὰ ἔργα τοῦ Ἀγάθωνα ὁ χορὸς οὔτε «κηδευτὴς ἀπρακτος» δὲν εἶναι. Μόνον στὰ στάσιμα (διαλείμματα) γὰρ νὰ διασκεδάσει τὸ κοινόν, ἐχτελεῖ διάφορα ἐμβόλιμα, διάφορα χορομυμικὰ ἰντερμέτζα ἢ σκέτς, καθὼς θὰ λέγαμε σήμερον, ἄσχετα μὲ τὴν ὑπόθεσιν τῆς τραγωδίας. Ὅμως εἶναι παρὼν. Θὰ ἐκλείψει ὀλοτελα, ὅταν ἐκλείψει κι' ἡ ἴδια ἡ τραγωδία σὰ δραματικὸν εἶδος στὴν Ἑλλάδα.

Ἐξ ἄλλου ἡ ἀντίληψιν τοῦ Ὁράτιου πὼς ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας εἶταν ἕνας «μεσάζων» ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ στοὺς θεατὴς, ἕνας καλοπροαίρετος συμπαραστάτης καὶ σύμβουλος, ἕνας πελιπρόσωπος *raisonneur*, γὰρ νὰ μεταχειρισθῶμε τὴ σύγχρονον ὀρολογία, ὅσο κι' ἂν χρειάζεται συζήτηση, μιά φορά πιστοποιεῖ πὼς ἀκόμα καὶ στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια ὁ χορὸς εἶταν ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ τῆς τραγωδίας. Καμιά τραγωδία τοῦ Σενέκα, οὔτε αὐτὴ ἡ πραιτέξτα τοῦ «Ὀκτάβια»,

ἔργο ποὺ τὸ θέμα του εἶταν παρμένο ἀπὸ τὴ σύγχρονον ζωὴν, δὲν ἐμφανίζεται χωρὶς χορὸν καὶ μάλιστα χορὸν ἄμεσα κι' ὀργανικὰ σχετιζόμενον μὲ τὴν ὑπόθεσιν τῆς τραγωδίας.

Πολὺ σημαντικότερες ὥστόσο ἀπὸ τὴν παραπάνω στάθην οἱ μεταβολὰς ποὺ γνώρισε ὁ τραγικὸς χορὸς σὰν ἀντιπροσωπευτικὸς παράγοντας τοῦ ἀρχαίου δράματος καὶ σὰν οὐσιαστικόν, ἀπὸ τὴν καθαρὰ ποιητικὴν καὶ ποιητικὴν ἄποψιν, «μόριον τοῦ ὄλου».

Ὅταν ὁ τραγικὸς χορὸς χειραφετήθη ἀπὸ τὸ διθύραμβον διατηροῦσε ἐκδηλὸν τὸ σατυρικὸν χαραχτήρα του. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ χορὸς ποὺ πλαισιώνει τὸ δράμα πρὶν ἀπὸ τὸ θέσπιν, καὶ ἴσως κι' αὐτὴς τὶς τραγωδίαις τοῦ θέσπιν, εἶταν χορὸς σατύρων, συγκροτοῦσε δηλαδὴ τὸ μυθικὸν διονυσιακὸν θίασον ποὺ ὑποκαθιστοῦσαν στὸν πατροπαράδοτον ρόλον τοῦ οἱ *trigavestis* τῆς διονυσιακῆς λατρείας. Κι' αὐτὸ συμφωνοῦσε μὲ τὸν καθαρὰ ἀγροτικὸν χαραχτήρα ποὺ εἶχε ἡ τραγωδία πρὶν πολιτογραφηθεῖ στὸ ἄστυ γὰρ νὰ προσαρμοστεῖ στὶς ἀπαιτήσεις καὶ στὰ γούστα τοῦ κοινωτικὰ καὶ πολιτικὰ ἐξελιγμένου κοινοῦ τοῦ ἀθηναϊκοῦ δήμου.

Ὁ σατυρικὸς αὐτὸς χορὸς τῆς ἀρχέγονης τραγωδίας εἶχε σίγουρα πολλὰς ἀναλογίας μὲ τὸν χορὸν τοῦ διθύραμβου. Εἶταν παράφορος καὶ δίκαιος στὴν κινήσιολογικὴν του ἐκφρασην κι' ἔχουμε κάθε λόγο νὰ πιστεύουμε πὼς ἐρχότανε σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν σεμνότητα καὶ τὴν ἱεροπρέπεια ποὺ θελήσανε νὰ δώσουνε στὴν τραγωδίαν οἱ πρῶτοι προσωπικοὶ δραματικοὶ ποιητὴς. Αὐτοὶ ἄλλωστε διαλέξανε τὴν τελετουργικὴν ἐμμέλεια σὰν κύριον γνώρισμα τῆς κινήσιολογικῆς ἐκφρασης τοῦ χοροῦ τῆς τραγωδίας, ἐνῶ οἱ σάτυροι, νὰ νὰ διατηροῦν τὴν ἐπαφήν τους μὲ τὴν λαϊκὴν καὶ θρησκευτικὴν παράδοση, ἔπρεπε νὰ χορεύουν τὴν σίκινην ποὺ προσιδίαζε στὴν ὀργιαστικὴν φύσιν τους.

Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ γινόταν πρὸς χτυπητὴν ὅταν τὸ θέμα τῆς τραγωδίας εἶταν ἄσχετο μὲ τὶς περιπέτειες καὶ τὰ πάθη τοῦ Διονύσου. Τότε κι' αὐτὴ ἀπλῶς ἡ παρουσία τοῦ σατυρικοῦ χοροῦ ἀποτελοῦσε μιά φανερὴν ἀντινομία.

Ὅσο ὁ τραγικὸς χορὸς, καθὼς εἶδαμε, δὲν εἶταν ἐνεογούμενον προθέσεων ξένων ἀπὸ τὴν δικὴν του πρωτοβουλία. Ὁ τραγικὸς χορὸς δὲν εἶταν μόνον ὁ συλλογικὸς πρωταγωνιστὴς τοῦ ἀρχαίου δράματος, μὰ καὶ ὁ πρῶτος ἀνώνυμος δραματικὸς ποιητὴς. Αὐτὸς πλαστολογοῦσε ὡς τὴν ἐποχὴν ποὺ ὁ θέσπις καθιέρωσε τὸν πρῶτον ὑποκριτὴν κι' ἔκανε κανονικὴν διανομὴν τῶν ρόλων τῆς τραγωδίας.

Ὁ τραγικός, ὁ διονυσιακὸς λοιπὸν χορὸς τῆς ἀρχέγονης τραγωδίας ἀρχισε νὰ γίνεται δραματικὸς χορὸς πρὶν ἀπὸ τὸ Θεσπῆ, θέλοντας νὰ ὑπηρετήσῃ κι' ἄλλα θρησκευτικὰ χρέη του ἐξὸν ἀπὸ κείνα τῆς διονυσιακῆς λατρείας καὶ πρὸ πάντων νὰ δώσει νέες διεξόδους στὸν ἐνθουσιασμὸ του καὶ στὸ μιμητικὸ καὶ μεταμορφωτικὸ του ἔνστιχτο.

Ἡ λατρεία τοῦ Διονύσου ποὺ καλλιιεργήθη με φανατισμὸ σὲ διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας δὲν εἶτανε λατρεία μοναδική. Οἱ Ἕλληνες λατρεύανε κι' ἄλλους θεοὺς, προπάντων ἐπιχώριους, προστάτες πόλεων κι' ὄχι μόνο θεοὺς, μὰ καὶ ἥρωες καὶ ἄλλα ἀκόμα θρυλικὰ πρόσωπα.

Φαίνεται λοιπὸν πῶς ὁ διονυσιακὸς οἶστρος τῶν ἐορταστῶν ξεπερνοῦσε κάποτε τὸν περιχαρακωμένο χώρο τοῦ διονυσιακοῦ μύθου. Τὸ μιμητικὸ ἔνστιχτο τοῦ τραγικοῦ χοροῦ καὶ τοῦ ἐξάρχοντος ἢ φαντασία, μιὰ κι' ἐρεθίζονταν ἀπὸ τὴ διονυσιακὴ μέθη, προχωροῦσαν ἀκόμη πιὸ πέρα ἢ κυριολεκτικότερα ἔκαναν μιὰν ὀπισθοδρομικὴ πτῆση στὸ μυθικὸ καὶ θρυλικὸ παρελθὸν γιὰ νὰ σταματήσουνε σὲ μύθους ἢ θρυλικὰ συμβάματα πιὸ κοντινὰ καὶ ἐξίσου ἂν ὄχι περισσότερο οἰκεία.

Ἡ γνωστὴ ἱστορικὴ μαρτυρία τοῦ Ἡρόδοτου πῶς ἀπὸ πολὺ παλιὰ χρόνια τὰ τραγικὰ ἄσματα δὲν ἀναφέρονταν ἀποκλειστικὰ στὶς περιπέτειες καὶ στὰ πάθη τοῦ Διονύσου, μὰ ἔθιγαν ἐπίσης καὶ ὀπτικοὺς ἠρωϊκοὺς θρύλους, ἔρχεται νὰ πιστοποιήσει τὸ φαινόμενο τῆς οὐσιαστικῆς μεταβολῆς τοῦ τραγικοῦ χοροῦ, πού, καθὼς εἶπαμε, ἀρχισε νὰ χάνει σιγά - σιγά τὸν ὀργιαστικὸ, τὸν ὑπέρλογο χαραχτήρα ποὺ εἶχε τὴν ἐποχὴ τῆς πρώτης ἐμφάνισής του γιὰ νὰ εὐθυγραμμιστεῖ με τὰ νεότερα θρησκευτικὰ καὶ κοινωνικὰ διαφέροντα τῆς ἐξελισσόμενης ζωῆς.

Ἡ οὐσιαστικὴ αὐτὴ μεταβολὴ ἐγίνε στὴν Ἀττικὴ, στὴν ἀγαπημένη γωνιά τοῦ Ἀπόλλωνα, ὅπου τὸ δράμα, τὸ σπάνιο τοῦτο ἄνθος τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ τῆς Ἑλλάδας, φανερώθηκε με ὄλο τὸ ἐξαίσιό κι' ἀσύγκριτο κάλλος του. Ὁ Σουΐδας κι' ὁ Ζηνόβιος μποροῦν ἄφοβα νὰ ἐπιμένουν πῶς ὁ πρῶτος τραγικὸς ποιητὴς εἶταν ὁ Σικυώνιος Ἐπιγένης. Στὴ Σικυώνα, ὅπου ὁ τραγικὸς χορὸς κράτησε ὡς τὸ τέλος τὴ σατυρικὴν ὑφή του, ξέρουμε πολὺ καλὰ πῶς τὰ τραγικὰ ἄσματα δὲν πῆραν ποτὲ καθαρὰ δραματικὴ μορφή. Ξέρουμε ἐπίσης πῶς ἔμειναν μιὰ ἀπλή λειτουργικὴ ἐκδήλωση καὶ πῶς δὲν μπόρεσαν ποτὲ νὰ μετουσιωθοῦνε σὲ τέχνη. Στὴ Σικυώνα ἡ αἰσθητικὴ ἐπιταγὴ δὲν παραμέρισε τὸ θρησκευτικὸ χρέος.

Ἄλλωστε οὔτε καὶ τὸ κοινὸ τῆς πελοποννησιακῆς αὐτῆς πολιτείας εἶταν ὠριμο γιὰ νέους προσανατολισμοὺς καὶ ριζοσπαστικότερες λύσεις. Μιὰ φορὰ ποὺ ὁ Ἐπιγένης παρουσίασε σὲ διονυσιακὴ γιορτὴ διθύραμβο με θέμα τὰ παθήματα τοῦ Ἀδράστου, ὁ λαὸς, καθὼς λέει ὁ Σουΐδας, τὸν ἀποδοκίμασε φωνάζοντας: «Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον».

Ὅμως στὸ γόνιμο χῶμα τῆς Ἀττικῆς γῆς ὁ τραγικὸς χορὸς ἀνάλαβε ἕναν τεράστιο ἱστορικὸ κι' αἰσθητικὸ ρόλο καὶ μάλιστα χωρὶς νὰ σπάσει τὰ δεσμὰ τῆς θρησκευτικῆς παράδοσης. Γιατὶ στὴν Ἀττικὴ ὁ νεοφερμένος ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ θεὸς τῆς παραφορᾶς καὶ τοῦ πάθους ἀρχισε με τὸν καιρὸ νὰ νοιώθει ἰσχυρὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἀπόλλωνα ποὺ προσπάθησε καὶ τὰ κατάφερε στὸ τέλος νὰ τοῦ ἐπιβάλλει τὸ νηφάλιο πνεῦμα του, τὴν ὁρμονία, τὴν τάξη καὶ ν' ἀραιώσῃ σύμμετρα τοὺς μυρωμένους καπνοὺς τῆς μέθης του.

Ὡστε πολὺ πρὶν ἐμφανιστεῖ στὴν κοινίστρα ὁ Θεσπῆς, ὁ τραγικὸς χορὸς εἶχε τὴν εὐχέρεια ν' ἀλλάζει προσωπεῖα καὶ ρόλους κι' εἶχε γίνει χορὸς δραματικός. Τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ τῆς διονυσιακῆς λατρείας εἶχε χάσει τὴν ἀρχικὴ ἀκαμψία κι' ἀποκλειστικότητά του. Εἶτανε φανερὸ πῶς τὸ πρωτόγονο Ἀττικὸ δράμα, ἐπεκτείνοντας τὴν κυριαρχία του ἀπὸ τοὺς ἀγροτικοὺς δήμους στὸ ἄστυ, δέχτηκε βαθύτατα τὴν ἐπίδραση τῶν θρησκευτικῶν, τῶν κοινωνικῶν καὶ τῶν πολιτικῶν ἀνελιξεων τῆς ἐποχῆς. Ὁ κοσμογονικὸς καὶ θρησκευτικὸς μῦθος εἶταν μοιραῖο ν' ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ μύθους ποὺ τὸ συμβολικὸ νόημά τους ἀνταποκρινόταν σὲ ἀμεσότερα ἐνδιαφέροντα καὶ σὲ μιὰ πλουσιότερη καὶ θετικότερη ἐμπειρία.

Κάτω ἀπὸ τὶς συνεῆκες αὐτὲς ἡ σκηνηκὴ δράση ἔπαψε νὰ περιορίζεται ἀποκλειστικὰ στὶς περιπέτειες τοῦ Διονύσου καὶ τῶν ἀκολούθων του. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ χοροῦ ἀρχισε νὰ πλαταίνει. Τὸ θεὸ τοῦ πάθους διαδεχτήκανε στὴ σκηνὴ ἥρωες τοῦ θρύλου στὴν ἀρχὴ καὶ πρόσωπα ἱστορικὰ στὸ τέλος. Ὁ χορὸς, δίνοντας νέες διεξόδους στὶς ἐνδιάθετες κλίσεις καὶ στὸ μιμητικὸ του ἔνστιχτο, εἶταν φυσικὸ ν' ἀποβάλλει τὶς προβιῆς τῶν τράγων ποὺ φοροῦσε καὶ νὰ γίνει «οἰκειότερος». Εἶτανε μοιραῖο, ὅσο ἀπρομακρύνονταν ἀπὸ τὸ Διόνυσον, τόσο περισσότερο νὰ πλησιάζει τὸν ἄνθρωπο.

Ἔτσι ὁ χορὸς τῶν σατύρων ἐγίνε χορὸς ἠρώων. Κι' ὅταν ἦρθε τέλος μιὰ στιγμὴ ποὺ ἡ σύγχρονη ζωὴ, οἱ πολιτικὲς περιπέτειες, οἱ πόλεμοι κι' αὐτὰ ἀκόμα τὰ φλέγοντα ζητήματα τοῦ Δήμου ἀρχίσανε νὰ ἐκτοπίζον ἀπὸ τὸν ἱερὸν χώρον τῆς

θυμέλης τὸ Διόνυσο καὶ τοὺς ἀκολούθους του, τοὺς θεοὺς, τοὺς ἡμιθέους καὶ τοὺς ἥρωες, τότε ὁ τραγικὸς χορὸς, πρὸ ἀπὸ παράδοσης θὰ διατηρεῖ πιά τὴν ὀνομασίαν αὐτή, ἔγινε ἓνας χορὸς κοινῶν ἀνθρώπων πρὸ μιλοῦσαν νηφαλιώτερα ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐορταστὲς τοῦ Διονύσου, κάποτε μάλιστα τόσο λογικά, ὥστε καθὼς θέλει ὁ Ὀράτιος νὰ στέκονται ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ στὸ κοινὸ σὰ διερμηνεῖς ἢ μεσάζοντες, προσρισμένοι νὰ ἐξηγοῦν τὶς ἀπορίες του ἢ καὶ νὰ ἐκφράζουν τὶς σκέψεις του.

Φυσικά, στὴν τελευταία τούτη περίοδο τῆς ἱστορίας, δὲ «διαδραμάτιζε», δὲν πλαστουργοῦσε πιά ὁ χορὸς μετὸν ἐξάρχοντά του, μὰ ὁ προσωπικὸς δραματικὸς ποιητὴς πρὸς τὴν σειρά του τὸν μετὰ-τρεψε σὲ δικό του ὄργανο. Ὁμοῦς ὁ χορὸς εἶχε ξεπληρώσει τὴ μεγάλην ἱστορικὴ ἀποστολή του καὶ κράτησε ὀριστικὰ τὴν προνομιακὴ θέσιν του μέσα στὴν ὅλη διάρθρωση τοῦ ἀρχαίου δράματος ὅχι ad usum, οὔτε σὰ μιὰ τυπικὴ θρησκευτικὴ ἢ λειτουργικὴ ἐπιβίωση τῆς διονυσιακῆς λατρείας, μὰ σὰ λόγος ἰσοδύναμος μετὸν ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τῆς τραγωδίας παρμένης πιά στὴν τελικὴ κι ὀριστικὴ μορφή της.

Γιὰ νὰ πιστοποιηθεῖ ἀκόμα πιὸ πειστικὰ ἡ ἀνεξαρτησία τῆς ἐντεχνῆς τραγωδίας ἀπὸ τὶς πρώτες θρησκευτικὲς ρίζες τῆς καταγωγῆς της, πρέπει στὸ σημεῖο αὐτὸ ν' ἀνοίξουμε μιὰ σύντομη παρένθεση: Ἀσφαλῶς ὅταν ὁ τραγικὸς χορὸς πέταξε πρώτη φορὰ τὴν προδίαν του (*) γιὰ νὰ ἰδιοποιηθεῖ καινούργιους ρόλους, ἀκόμα καὶ στὸ κοινωνικὰ διαφοροποιημένο κοινὸ τοῦ Ἄστεος θὰ δρέθησαν ἀνθρώποι, πιστοὶ στὴν παλιὰ θρησκευτικὴ παράδοση, πρὸς ἐπαναλάβαν τὴν ἱστορικὴ ρῆσιν τῶν Σικυωνίων: «οὐδὲν πρὸς Διόνυσον».

Τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴ τὴν κάνει δεδαιότητα ἢ μαρτυρία ἀρχαίων κειμένων πρὸς συνάπτουν τὴν παραπάνω ρῆσιν μετὸν Θεόσπη. Εἰδικότερα ὁ Πλούταρχος δεδαιώνει πῶς ἀναφέρεται στὸ Φρύνιχο καὶ στὸν Αἰσχύλο. Ἄρα καὶ στὴν Ἀθήνα ξένιζε στὴν ἀρχὴ πολλοὺς ἀνθρώπους ἢ μεταβολὴ αὐτὴ τοῦ τραγικοῦ χοροῦ. Ἡ ἐξαφάνισιν τῶν σατύρων ἀπὸ τὴν κυκλικὴν ὀρχήστρα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου θεωρήθηκε σὰν ἱεροσυλία ἀπὸ μιὰ μερίδα τῆς κοινῆς γνώμης. Κι ἀκριβῶς σὲ μιὰ τέτια διάχυτη στὴν ἀτμόσφαιρα ἀξίωσίν της ὀφείλεται ἢ καινοτομία τοῦ Πρατίνου, πλάι στὴν τραγωδίαν νὰ καλλιεργηθεῖ τὸ σατυρικὸ δράμα σὰν εἰδικὸ θεατρικὸ εἶδος, σύμφωνα μετὸν τὶς θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις καὶ τὰ γούστα τῶν ἀγροτικῶν δήμων τῆς Ἀττικῆς.

Ἡ γνώμη τοῦ Δημητρίου πῶς τὸ σα-

τυρικὸ δράμα εἶταν μιὰ «τραγωδία παίζουσα», μιὰ προδρομικὴ μετὰ ἄλλα λόγια comedie largmoynie χωρὶς συγκλονιστικὲς δραματικὲς ἀποκορυφώσεις καὶ μ' εὐτυχὴ λύσιν, μετὰ herymy end καθὼς λέμε σήμερα, μόνον εἰδολογικὰ τὸ προσδιορίζει. Στὴν περίπτωσίν μας ὁμοῦς ὅ,τι προπάντων μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ παρορμητικὴ διάθεσιν πρὸς δημιουργίαν τὸ σατυρικὸ δράμα ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ πρὸς ἡ τραγωδία ἀρχισε νὰ μεσουρανεῖ. Κι' αὐτὴ ἡ διάθεσιν ἀνταποκρινόταν, καθὼς εἶδαμε, σ' ἓνα αἶτημα θρησκευτικῆς μᾶλλον τάξης πρὸς ἀντιδρούσαν στὴν πλήρη χειραφέτησιν τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴν παράδοσιν τῶν ἀγροτικῶν διονυσιακῶν τελετῶν. Διαφορετικὰ θάταν ἀκατανόητη ἢ συνοδοιπορία τῆς «νηπιαζούσης τραγωδίας» (ἔτσι χαρακτηρίζει ὁ Ἀριστοτέλης τὸ σατυρικὸ ἢ σειληνικὸ δράμα) πλάι μετὰ τὴν ἐντεχνῆ τραγωδίαν τῶν ποιητῶν τῆς ἀκμῆς.

Κλείνοντας τὴν παραπάνω παρένθεση, θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ χαρακτηρίσουμε σὰ θρησκευτικὴ ἢ λειτουργικὴ ἐπιβίωση τῆς διονυσιακῆς λατρείας τὸ ἴδιο τὸ σατυρικὸ δράμα ἢ τὴ συνήθειαν νὰ ὀργανώνονται οἱ δραματικοὶ ἀγῶνες καὶ οἱ θεατρικὲς παραστάσεις μέσα στὸ πλαίσιο τῶν ἀστικῶν διονυσιακῶν ἐορτῶν. Ἀκόμα θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστεῖσαν ἐπιβίωση τοῦ τυπικοῦ τῆς διονυσιακῆς λατρείας τὸ ἔθιμον νὰ ἐμφανίζονται οἱ διαγωνιζόμενοι δραματικοὶ ποιητὲς μαζί μετὰ τρεῖς τραγωδίας κι' ἓνα σατυρικὸ δράμα, ἓνα ἔργο δηλαδὴ ἀναγκαστικὰ σχετιζόμενον μετὰ τὸν οἰνοδότη θεὸν ἢ τουλάχιστον μετὰ τοὺς ἀκολούθους του (* *). Ὁ χορὸς ὁμοῦς σὰν ὀργανικὸ μέλος τῆς τραγωδίας δὲν μπορεῖ ὕστερα ἀπὸ ὅσα ἀναπτύξαμε ἔως τώρα νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀπλή ἐπιβίωση

(*) Ὅταν γίνεται γενικότατα λόγος γιὰ τὸν τραγικὸ χορὸν, ὁ ἀναγνώστης δὲν πρέπει νὰ συγχέει τὸν πρωτογενῆ τοῦτον ὀρχητικὸν θίασον μετὰ τὸν χορὸν τοῦ ἐντεχνου σατυρικοῦ δράματος πρὸς ἀντὶ γιὰ προβιῆς φοροῦσαν πότε «ἀμφιμάλλους χιτῶνας (Αἰλιανός) καὶ πότε «νεβρίδας ἢ αἰγᾶς» (Πολυδεύκης) μετὰ τὴν προσθήκην ἀλογοουρᾶς ἢ καὶ φαλλοῦ, καθὼς φαίνεται στὴν πασίγνωστη ἀγγειογραφία τοῦ Ruvo di Puglia (Μουσεῖον Νεαπόλεως).

(**) Ἡ γνώμη τοῦ Σλεγκελ πῶς ἡ ἀναγκαστικὴ προσθήκην στὴν τραγικὴ τριλογία κ' ἐνὸς σατυρικοῦ δράματος ἀνταποκρινόταν σ' ἓνα αἶτημα αἰσθητικῆς τάξης, δηλαδὴ στὴν ἀνάγκην τῆς ψυχῆς ν' ἀποκαταστήσει μετὰ τὴν εὐθυμία τὴν ἰσορροπία της ὕστερ' ἀπὸ τὶς συγκλονιστικὲς ἐντυπώσεις πρὸς δοκίμαζε μετὰ τὰ φοβερὰ συμβάματα τῆς τραγωδίας, φρονοῦμε πῶς δὲν εὐσταθεῖ ἀπόλυτα. Ὁ Γιουβενάλης, διατυπώνοντας μιὰν ἀνάλογον γνώμην γιὰ τὰ ἀτελλανὰ ἐξόδια,

της διονυσιακής λατρείας ή σαν άπλό κατάλοιπο ένός παλαιού έθιμου.

Ο σύγχρονος άναγνώστης ή θεατής από τις άπορίες του όποιου ξεκινήσαμε, σχετίζοντας τά παραπάνω με όσα διάβασε τυχόν για τó αρχαίο δράμα, μπορεί τώρα να διατυπώσει μια νέα και πάλι από πρώτην όψη λογικήν άπορία που άθελά του ίσως θά ένισχύσει άποφασιστικά την πρόοδο της έρευνάς μας και θά έκδιάσει ένα τελικό συμπέρασμα.

Θά πεί περίπου τά έξης: «Άφού ό τραγικός χορός έπαθε με τον καιρό τόσες και τόσες μοιραίες μεταβολές όχι μόνο αναφορικά με την έξωτερική μορφή και την ποσοτική σημασία του, μά και μ' αυτή την ίδια την έσωτερική σύσταση και τή φύση του, άφού οί προσωπικοί τραγικοί ποιητές έπιφέρανε στο είδος τόσες και τόσες γκωστές καινοτομίες, ό Θεόπτις τον πρώτο, ό Αίσχύλος τó δεύτερο κι' ό Σοφοκλής τον τρίτο ύποκριτή, δέ θά μπορούσε τάχα κάποιος ή κάποιος από τους τόσους δραματικούς ποιητές του αρχαίου κόσμου να καινοτομήσουν πιο ριζικά κι άποφασιστικά και στο κεφάλαιο του χορού; Δέ θά μπορούσαν δηλαδή να τον θεωρήσουν «κηδευτήν άπρακτον», καθώς έκανε ό Άγάθων, και σαν τέτιον να μην τον λάβουν καθόλου ύπόψη τους, καθώς έκαναν άργότερα οί ποιητές της μέσης και της νέας κωμωδίας;»

Η άπορία αυτή άξίζει τον κόπο να μάς άπασχολήσει ιδιαίτερα ως προς τó πρώτο μέρος της, γιατί δέν ύπάρχει τρό-

*Έχει ύπόψει του τó ρωμαϊκό κοινόν που δέ φημιζόταν καθόλου για την πνευματική του καλλιέργεια και για τó όποιο «*roeticae artis honor non erat*». Οί λόγοι λοιπόν που καθιέρωσαν τó σατυρικό δράμα στην Άττική είναι κυρίως θρησκευτικοί. Άλλωστε ή ίσορροπία της ψυχής δέν άποκαθίσταται άποκλειστικά με τó γέλιο και την εύθυμία. Κάθε τέχνη προκαλεί την οικεία της ήδονή και ή τραγωδία δέν εξαιρείται από τó γενικό κανόνα. Η άριστοτελική κάθαρση, «δι' έλέου και φόβου περαίνουσα» στην ψυχή του θεατή τά οίκτρα και φοβερά παθήματα των τραγικών ήρώων, άποκαθιστά με δικά της όλότελα μέσα την ίσορροπία της, χωρίς να έχει ανάγκη από την ένίσχυση του σατυρικού είδους και της κωμωδίας. Χωρίς ν' άποδέχεται κανείς άγενδοίασια παρακινδυνευμένες άντιλήψεις σαν του Vagneys και άλλων, είναι ύποχρεωμένος ν' άναγνωρίσει ότι και τó σατυρικό είδος, όπως και ή κωμωδία, πραγματοποιεί επίσης μιάν ειδική κάθαρση («*μεθ' ήδονής κούφισιν*»), άποβάλλοντας από την ψυχή του θεατή διαφοροετικές ενδιάθετες ροπές του, που ή καθημερινή ζωή δέν του δίνει την εύκαιρία ν' άποδεσμεύσει.*

πος να μιλήσουμε για τή μέση και τή νέα κωμωδία μέσα στα πλαίσια της προκειμένης μελέτης που άφορά άποκλειστικά τον τραγικό χορό κι' όπου ούτε καν έγινε λόγος για την άρχή της κωμωδίας σα θεατρικού είδους.

Άλλωστε, ό,τι άπομένει να πούμε για την εξήγηση της τελευταίας αυτής άπορίας δέ σχετίζεται τόσο με την ιστορική όσο με την καθαρώς αισθητική πλευρά του θέματός μας.

Σ έ κανένα σημείο της μελέτης μας δέ διαφαίνεται και ή άπλή έστω ύποψία πως τó αρχαίο δράμα δέν έχει θρησκευτική προέλευση όχι μόνο τυπικά αλλά και ουσιαστικά και γενικότερα.

Τυπικά, όπως στο *liber usualis* της καθολικής λειτουργίας μπορεί να βρεί κανείς τον πυρήνα των μεσαιωνικών μυστηρίων και θαυμάτων, έτσι και στο έθιμικό τυπικό των άγροτικών διονυσιακών έορτών μπορεί κανείς ν' ανακαλύψει τον πυρήνα του αρχαίου δράματος. Όσα είπαμε παραπάνω για τον τραγικό χορό τó πιστοποιούν άδιαφιλονέικητα.

Ουσιαστικά και γενικότερα θρησκευτική είναι ή καταγωγή κάθε τέχνης, θρησκευτική με την έννοια πως ή πίστη και ή λατρεία, από τις πρώτες κι όλες ρίζες τους που πρέπει ν' αναζητηθούν στη μαγεία, άποτελούνε μαζί με τά έθιμα και τις κοινές παραδόσεις μιάν έκφραση κοινωνικής ανάγκης, ένα μέσο φυλετικής κ' έθνικής άλληλεγγύης. Και τó σημειώνουμε τούτο για να μη νομιστεί πως ή θρησκευτικότητα, όπου μεταχειριζόμαστε τον όρο της, έχει για μάς την έννοια μιās άπριορικής προσταγής άσχετης από τις άντικειμενικές συνθήκες της ομαδικής ζωής του ανθρώπου.

Άπό την καθαρώς αισθητική πλευρά, θρησκευτική έπίσης είναι στο ξεκίνημά της κάθε άληθινή τέχνη από την άποψη πως ξεπερνώντας τó μερικό και τó έφήμερο, άγγίζει τó γενικό κι' ό,τι καθολικά ένδιαφέρει τον άνθρωπο, ό,τι σχετίζεται δηλαδή με τó βασικό πόθο του για τó υπέρτατο άγαθό της ζωής, την έλευθερία, και με την άγωνία του μπροστά στο θάνατο.

Καθώς όμως ούτε τó *liber usualis* της δυτικής έκκλησίας, ούτε οί διάφορες θρησκευτικές έορτές του μεσαιώνα έπαιξαν άνασταλτικό ρόλο στην εξέλιξη και στην αυτονόμηση των θεατρικών ειδών που τους προσφέρανε τó πρώτο μιμοδραματικό ύλικό τους, έτσι και στην άρχαιότητα τó τυπικό της διονυσιακής λατρείας δέν έμπόδισε τó δράμα να ευθυγραμμιστεί με τις νέες άπαιτήσεις, θρησκευ-

τικές, αισθητικές ή άλλες, του κοινωνικά διαφοροποιημένου αθηναϊκού κοινού του πέμπτου και του τέταρτου αιώνα.

Είναι λοιπόν ιστορικά κι' αισθητικά άσπρήριχτη ή αντίληψη που γέννησε την τελευταία αυτή άπορία, τάχα πώς οι άρχαίοι τραγικοί ποιητές, μέσα στις τέσσες καινοτομίες που έπιφέρανε, δεν τολμήσανε να θίξουν το καθεστώς του χορού από σεβασμό στη θρησκευτική παράδοση και στο παλιό τυπικό της διονυσιακής λατρείας που τον φέρανε στο προσκήνιο της ιστορίας.

Έξάλλου το θρησκευτικό αίσθημα υπόκειται κι' αυτό σε διαφοροποιήσεις ανάλογες με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Και οι άρχαίοι τραγικοί δεν έμειναν καθόλου άπαθείς μπροστά σ' αυτές. Γι' αυτό ενώ στον Αίσχύλο, μύστη των Έλευσινίων, το θρησκευτικό αίσθημα είναι βαθύ και μοιάζει με πατριαρχική θεοσέβεια, αντίθετα στο νεώτερό του Σοφοκλή το αίσθημα αυτό παρουσιάζεται κάπως εξασθενημένο και τέλος στον Ευριπίδη έπηρεασμένο από τον έλεγχο μιας άμείλιχτης συχνά κριτικής. Στην «Ίφιγένεια έν Αύλίδι» ο Ευριπίδης με παρρησία διαπιστώνει, μιλώντας για την Άρτεμη, πώς «τό της τύχης και τό της θεού νοσεί», στις δε «Βάκχες» του, που θεωρείται γενικά σαν τό «θρησκευτικότερο» έργο του, βάζει στο στόμα του Κάδμου λόγια που μπορεί να κλονίσουν τη λαϊκή πίστη για τη θεία δικαιοσύνη.

Κείνο που έχει ωστόσο μεγαλύτερη σημασία στην περίπτωση μας δεν είναι ή βαθμιαία εξασθένηση της τυπικής θρησκευτικότητας των άρχαίων τραγικών, της πίστης τους δηλαδή στο θεολογικό δόγμα. Είναι ή βαθμιαία εξασθένηση της διονυσιακής τους θρησκευτικότητας, που είναι ειδικής τάξης, ή βαθμιαία απομάκρυνσή τους από τις αυθεντικές πηγές της μυστικής μέθης και της αλλοφροσύνης του Έλευθερέως.

Αυτήν άκριβώς τη θρησκευτικότητα, αυτό τό ισχυρό και βαθύ διονυσιακό πάθος βλέπουμε να εξαφανίζεται σιγά σιγά από τό άρχαίο δράμα ανεξάρτητα από τις τέτιες ή διαφορετικές θεολογικές πεποιθήσεις των τραγικών ποιητών. Κι' όμως ο χορός που είταν τό δημιούργημα αυτού του πάθους, εξακολουθεί καθώς είδαμε, να μένει άκλόνητος στην έπαλξη του. Διατηρεί την πονομιακή θέση του μέσα στην δλη διάρθρωση της τραγωδίας, όχι μόνο όταν ο Αίσχύλος φτάνει στο απόγειο της πνευματικής έλευθερίας με τον «Προμηθέα δεσμώτη» του, μα και άργότερα όταν ο Ευριπίδης, μεταφέροντας στην περιοχή του συμβόλου και του μύθου τα φλέγοντα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της στιγμής («Ίκέτιδες», «Τρω

άδες» κ. ά.), άδιαφορεί για την υπερβατικότητα του τραγικού μεγαλείου και προσγειώνεται στο ρεαλισμό.

Ό μελετητής ο έπηρεασμένος από τις νιτσεικές θεωρίες, κρίνοντας τον παραπάνω υποτονισμό, θα μπορούσε να πεί πώς σημαδεύει την τελευταία άμυνα του νέου θεού που βλέπει τη λατρεία του να γκρεμίζεται. Παραγνωρίζοντας τό βαθύτερο νόημα του νιτσεικού συμβολισμού για τη σύγκρουση Διονύσου και Άπόλλωνα, θα ισχυριζόταν πώς πρόκειται για την τελευταία μάχη του Διονύσου με τό θεό της κοσμικής τάξης και ισορροπίας που του άμφισβητεί την άπόλυτη κυριαρχία του στον ιερό χώρο της άρχαίας θυμέλης.

Όμως δεν πρόκειται γι' αυτό. Τό ζήτημά μας δεν είναι πια θρησκευτικό. Άπ' τη στιγμή που ο χορός άρχισε να μετέχει στις περιπέτειες και άλλων προσώπων έξόν από τό Δόνυσο, από τη στιγμή που τό μιμητικό του ένστιχτο βρήκε διεξόδους άσχετες από τη διονυσιακή λατρεία για να γίνει στο τέλος ο ομαδικός υποκατάστατος μιας προσγειωμένης κοινής γνώμης, ή συνδιαλλαγή του Διονύσου με τον Άπόλλωνα είχε πια συντελεστεί. Τό υποκειμενικό με τό αντικειμενικό, κάνοντας άμοιβαίες παραχωρήσεις, μπήκανε στην ύπηρεσία του ίδιου σκοπού. Οι μυρωμένοι και πυκνοί καπνοί της πρωτεϊκής μέθης του Διονύσου, που άντλούσε τη δύναμή της από τις βαθύτερες και πιο μυστικές πηγές της ζωής, διαλύθηκαν κι' έγιναν μια φεγγερή και διάφανη όμίχλη, που μπορούσε να τη διαπερνά έλεύθερα ή ματιά της κοσμικής έποπτείας του Άπόλλωνα.

Τό ζήτημά μας δεν είναι λοιπόν θρησκευτικό. Ό χορός στην περίοδο της άκμής δεν είταν άπλή επιβίωση του λειτουργικού τυπικού μιας λατρείας που ουσιαστικά είχε πάψει πια να ύπάρχει. Όχι τάχα έπειδή θάταν παράλογη και ιστορικά άπαραδέχτη μια τέτοια έκδοχη. Τέτιες αντίνομες θρησκευτικές και κοινωνικές επιβιώσεις ύπάρχουν άπειρες στην ιστορία των λαών, μητριαρχικές παραδόσεις έν πλήρει άκμή πατριαρχικών καθεστώτων, άκόμα και τοτεμικά κάταλοιπα σ' έξελιγμένες θρησκείες, όπως ο Χριστιανισμός. Ό τραγικός χορός στην περίοδο της άκμής, έχοντας χάσει πια τον άρχικό χαρακτήρα του, είχε πάρει νόημα καθαρά αισθητικό, είχε γίνει στοιχείο και μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Και σαν τέτιο διεκδικούσε δικαιώματα κοινής άποδοχής και γενικής αναγνώρισης.

Ός τη στιγμή που ο τραγικός χορός είταν ένας αυτοσχέδιος όρχηστικός θιάσος που τραγουδώντας και χορεύοντας

έδινε μίαν άπρσβούλευτη έκφραση σ' ένα θρησκευτικό χρέος του, δι,τι έκανε δέν είχε ακόμα αίσθητικό νόημα. Είναι δέβαιο πώς έπηρεασμένος από τὸ κρασί και τὸ διονυσιακὸ ένθουσιασμό του δέν περιοριζόταν στη μίμηση τῶν παθῶν τοῦ οίνου-δότῃ θεοῦ, προσπαθώντας νὰ ταυτισθεῖ με τοὺς άκολούθους του, σατύρους ἢ σειληνοὺς. Είναι φανερό πώς προσπαθοῦσε με τὴν εὐκαιρίαν αὐτὴ νὰ στήρει μέσα στη φαντασία του μίαν ἰδεατὴ γέφυρα γιὰ ν' άποδράσει από τὸ καθημερινὸ και τὸ συνηθισμένο στὸ υπερβατικὸ και στὸ υπέρλογο.

Σ' αὐτὴν ὡστόσο τὴν πρώτη παρέκκλιση τοῦ τραγικοῦ χοροῦ από τὰ πλαίσια τοῦ καθόριζε τὸ αὐστηρὰ θρησκευτικὸ χρέος του δέν υπήρχε ακόμα δημιουργικὴ πρόθεση και νόημα αίσθητικό, καθὼς δέν υπάρχει οὔτε στοὺς έκστατικούς ἢ άποτρεπτικούς χοροὺς τῶν πρωτογόνων, οὔτε στὸ παιχνίδι τοῦ παιδιοῦ ποὺ μιμεῖται τὸν πατέρα, τὸ δικαστὴ ἢ τὸ στρατηγὸ, οὔτε στὴν άποδραστικὴ διάθεση τοῦ γανησι ποὺ έμφανίζεται τὶς άπόκριες στὸ δρόμο φορώντας τὴν πανοπλία τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἢ τὴν πένθιμη περιβολὴ τοῦ μελαγχολικοῦ πρίγκιπα τῆς Δανίας.

Όταν ὁμως ὁ τραγικὸς χορὸς άρχισε νὰ συνειδητοποιεῖ τὴν ένδιάθετη άποδραστικὴ κλίση του, όταν προγραμματικὰ πιά άρχισε νὰ δίνει μίαν άντικειμενικὴ μορφή κ' ένα στέρεο ὑλικὸ περίγραμμα στὴν ὑποκειμενικὴ του αἴσθηση γιὰ νὰ τῆς έξασφαλίσει διάρκεια και καθολικότητα, τότε άρχισε νὰ έπιτελεῖ μίαν κανονικὴν αίσθητικὴ λειτουργία. Στὴ δευτέρη αὐτὴ φάση τῆς εξέλιξής του ὁ τραγικὸς χορὸς δέν εἶταν πιά ένας άσύνταχτος ὄμιλος έορταστῶν ποὺ αὐτοσχεδίαζε έπηρεασμένος από τὸν ένθουσιασμό και τὴ μέθη του. Εἶχε φτάσει πιά στὸ σημεῖο νὰ ὑποτάζει, νὰ πειθαρχεῖ τὸ πάθος του και νὰ τὸ ξεπερνᾶ διὰ τοῦ πνεύματος. Εἶτανε δηλαδὴ ένας πολυπρόσωπος κ' άνώνυμος ποιητὴς ποὺ ὀλοκλήρωνε με τὸ παιχνίδι τοῦ ένα εἶδος ὀμαδικῆς λύτρωσης, δίνοντας ὄχι μόνο διέξοδο στὴ ζωικὴ του περίσσεια, ἀλλὰ και κάποιαν ὑλικὴ σχηματοποίηση, μίαν αίσθητὴ ὑποστάτωση στὰ λανθάνοντα πάθη και στὶς λανθάνουσες έπιθυμίες του. Με τὴν άριστοτελικὴ ὀρολογία θὰ λέγαμε πώς ὀλοκλήρωνε τὴν κάθαρση, παρμένη στὴν ὀρθότερη έκδοχὴ τῆς, με τὴ σημασία τῆς ὑποκειμενικῆς λύτρωσης τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ και ὄχι τοῦ θεατῆ ποὺ είναι άμφίβολο άλλωστε αν λυτρώνεται παντοῦ και πάντα διὰ τῆς τέχνης.

Με άλλα λόγια και πρὶν από τὸ θέσπη δισδραματίζοντας μόνος, καθὼς

δεβαῶνει ὁ Διογένης Λαέρτιος, ὁ χορὸς έκανε τέχνη, άντικε μενικοποιώντας τὴν ὑποκειμενικὴ του διάθεση και δίνοντας ταυτάχρονα μίαν προσωπικὴν έκφραση στὸν άντικειμενικὸ κόσμο ποὺ άγκάλιαζε ἢ φαντασία του. Με τὴν εὐκαιρία δηλαδὴ και τὸ πρόσχημα τοῦ θρησκευτικοῦ χρέους και με τ' ὀρισμένο λειτουργικὸ τυπικὸ τῆς παράδοσης, ὁ τραγικὸς χορὸς άντικαθίστοῦσε τὸν άνύπαρχτον ἀκόμα προσωπικὸ ποιητὴ τῆς τραγωδίας.

Δέν ξέρουμε αν πρόκειται γιὰ μίαν ὀλότελα νέαν ἰδέα. Δέν ξέρουμε αν ἢ περι «έξαρχόντων» άριστοτελικὴ θεωρία έχει ἢ μπορεῖ νάχει κάποιαν εἰδικότερη σχέση με τὴν έκδοχὴ μας. Βρίσκουμε ὡστόσο πώς μέσα στὴ φυσικὴ ἀλληλουχία τῶν παραπάνω στοχασμῶν, μπορούμε νὰ φτάσουμε στὸ από πρώτην ὄψη τολμηρὸ συμπέρασμα πώς ὁ χορὸς δέν είναι ὁ πρόδρομος τῆς τραγωδίας σὰ θεατρικὸ εἶδος, μὰ αὐτὴ ἢ ἴδια ἢ οὐσία κ' αὐτὸ τὸ ἴδιο ὀργανικὸ σῶμα τοῦ αρχαίου δράματος. Κι' ακόμα περισσότερο : πώς ὁ χορὸς, αν έπιμένει κανεῖς νὰ τὸν χαρακτηρίσει γιὰ πρόδρομο, εἶναι πραγματικὰ ὄχι τοῦ δράματος, μὰ τοῦ ἴδιου τοῦ Αἰσχύλου και τοῦ Σοφοκλῆ ὁ ὀμαδικὸς κ' άνώνυμος πρόδρομος.

Αν στηριχτεῖ κανεῖς άλλωστε πάνω στὰ ἴδια δεδομένα, θὰ μπορούσε νὰ ἰσχυριστεῖ κάτι ποὺ δκαιώνει ἀπόλυτα τὴν άποψη έρισμένης αίσθητικῆς σχολῆς, τάχα πώς τὸ έργο τέχνης στὴν πρώτη τουλάχιστον εμφάνισή του εἶταν προῖον συλλογικῆς προσπάθειας και ὀμαδικοῦ μόχθου. Θὰ μπορούσε δηλαδὴ νὰ ὑποστηρίξει πώς τὰ νένη τῶν ὀμηριδῶν εἶταν ὁ άνώνυμος κ' ὀμαδικὸς πρόδρομος τοῦ ὀμήρου, αν τελικὰ τὸν ὑπολάβουμε σὰν έξατομικεῦση μίας άοχικῆς ὀμαδικῆς δραστηριότητας και σὰν ἰστορικὴ προσωπικότητα.

Καθὼς ἔγινε λοιπὸν με τοὺς κώμους και τὶς άγροτικὲς πομπές τῶν Ἀθηναίων ποὺ πήρανε σιγὰ σιγὰ τὴ μορφή τῆς αρχαίας άπτικῆς κωμωδίας και άργότερα με τὰ χριστιανικὰ μυστήρια ποὺ εξέλιχθήκανε στὸ σύγχρονο θρησκευτικὸ κ' έπειτα ἰστορικὸ δράμα, ἔτσι και ἢ διονυσιακὴ λατρεία, καθιερώνοντας ένα λειτουργικὸ τυπικὸ ποὺ έξασφάλιζε από τὴ φύση του εὐρὸ στάδιο δράσης γιὰ τὸ μιμητικὸ και μεταμορφωτικὸ ένστιχτο τοῦ ανθρώπου κ' ἔδινε έξάλλου άπειρες εὐκαιρίες γιὰ τὴν ανάπτυξη και τὴν καλλιέργεια τῆς θεαματικῆς περιέργειας ἢ τοῦ θεατρικοῦ του ὀρμέμφυτου, δημιουργησε με τὸν καιρὸ μίαν παράδοση ποὺ σχετιζόταν περισσότερο με τὴν αίσθητι-

κή άγωγή παρά με τὸ θρησκευτικὸ χρέος τῶν πιστῶν τοῦ Διόνυσου. Ἔτσι ὁ τραγικὸς χορὸς δὲν συντηροῦσε ἀπλῶς ἓνα θρησκευτικὸ ἔθιμο, μὰ διέγραφε τὰ ὄρια μιᾶς πνευματικῆς δραστηριότητος ποῦ «καθαίρει» ἐξιδανικεύοντας τὴν πειστικὴν πραγματικότητα καὶ δίνει αἰσθητὴ μορφή στὸ δράμα τῆς φαντασίας καὶ στὸν ἀσύνειδο πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ μιὰ λυτρωτικὴν ἀπόδραση.

Ὅταν φάνηκαν οἱ πρῶτοι προσωπικοὶ δραματικοὶ ποιητῆς, ὁ Θέσπις, ὁ Χοιρίλος, ὁ Φρύνιχος, ὁ Πρατίνας καὶ ὁ Αἰσχύλος, ἡ λαϊκὴ παράδοσις εἶχε πιά δώσει μιὰν ἀποκρυσταλλωμένη σχεδὸν μορφή στὸ ἀρχαῖο δράμα. Τὸ θέατρο εἶχε πάρει πιά σὰ μέσο καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης καὶ σὰ «μίμησις θίου» ἓνα ὀρισμένο περὶγράμμα. Οἱ προσωπικοὶ αὐτοὶ ποιητῆς ἐπιφύεσαν πολλές τροποποιήσεις. «Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν», μὰς λέει ὁ Ἄριστοτέλης. Εἶναι ὡστόσο βέβαιον πὼς οἱ τροποποιήσεις αὐτῆς ἀποβλέπανε στὴν τεχνικὴ τῆς ἀρτίωσις καὶ στὴν οἰκονομία τῆς. Δὲν ἔθιγαν τὴν οὐσίαν τῆς, οὔτε τὸ βασικὸ-διάγραμμα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς δομῆς τῆς. Ἄφοῦ λοιπὸν τὸ ἀρχαῖο δράμα «ἔσχε τὴν αὐτοῦ φύσιν» μετὰ τὸν τραγικὸν χορὸν, ποῖος θὰ τολμοῦσε νὰ θίξει τὸ καθεστῶς τοῦ τελευταίου χωρὶς νὰ ὑποσκάψει τὰ ἴδια τὰ θεμέλια τῆς τραγωδίας; Ποῖος θὰ τολμοῦσε νὰ τὸν θεωρήσει σὰν ἀπλή ἐπιβίωσις τοῦ λειτουργικοῦ τυπικοῦ τῆς διονυσιακῆς λατρείας, ἀφοῦ ὁ Διόνυσος εἶχε πιά μεταβληθεῖ σὲ σύμβολον καὶ κίνητρο συνάμα τοῦ δημιουργικοῦ ὀργανισμοῦ, ποῦ μετὰ τὴν συνδοοὴν τοῦ Ἀπόλλωνα μετουσιώμετα! σ' ἔργα μόνον (δημιουργία), σ' ἔργα παντοτεινῆς συνδιαλλαγῆς τοῦ ὄντος μετὰ τὴν πραγματικότητα;

Ἄλλωστε ὁ σεβασμὸς στὴ λαϊκὴ παράδοσις, ἡ ἀριστερὴ ἀποδοχὴ τῶν καθιερωμένων ἐκφραστικῶν τρόπων τῆς καὶ τῶν νόμων ποῦ διαμόρφωσε ἡ εὐαισθησία κι' ὁ ἔθνικὸς γαστραγῆρας μιᾶς φυλῆς, σημαδεύει ἐκδηλὰ κάθε ἀληθινὴ τέχνη, κάθε τέχνη ἀντιπροσωπευτικὴ καὶ μενᾶλη ποῦ δὲ φτάνει ποτὲ στὸ χῶρον τοῦ οἰκουμενικοῦ, ἂν προηγουμένως, ξεκινῶντας ἀπ' τὴν ἰθαγενεὴν πηγὴν τῆς, δὲν ξεπεράσει τὰ ὄρια τοῦ ἔθνικοῦ.

Σίγουρα, οἱ πρῶτοι προσωπικοὶ ποιητῆς τῆς ἀττικῆς τραγωδίας θὰ μπορούσαν νὰ καινοτομήσουν ἀποφασιστικότερα. Ὁ διαλεκτικὸς Σωκράτης ποῦ, καθὼς λέει ὁ Νίτσε, κάθησε στὸ ἀμφιθέατρο γιὰ νὰ ἀσκήσει τὴν ἀμείλιχτην κριτικὴν του πᾶντα στὰ δρώμενα ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ὀρχήστρας, εἶχε χωρὶς ἀμφιβολία πολλοὺς προδρόμους. Οἱ ἀμ-

φιβολίες του γιὰ τὴν ἀγία σκοπιμότητα τοῦ ποιητικοῦ παιγνίου εἶχανε βασανίσει κι' ἄλλους πρὶν ἀπ' αὐτόν. Πρῶτος ὁ Σόλων, καθὼς μὰς βεβαιώνουν ὁ Πλούταρχος κι' ὁ Διογένης Λαέρτιος, σκέφθηκε νὰ ἐμποδίσει τὸν Θέσπιν νὰ διδάσκει τραγωδίας «ὡς ἀνωφελὴ τὴν ψευδολογίαν». Ὅσοσο κανεῖς, ὄχι προσωπικὸς ποιητῆς μὰ καὶ ἀπλὸς ἐξάρχων τοῦ αὐτοσχέδιου ἀττικοῦ δράματος, δὲν ἐπηρεάστηκε ἀπ' αὐτῆς. Τὸ παρόν, ὄχι μόνον στὴν περιοχὴ τῆς αἰσθητικῆς καλλιέργειας, μὰ καὶ σ' ὄλους τοὺς ἄλλους τομείους τῆς ἀνθρώπινης δράσης, εἶναι μιὰ γέφυρα ποῦ τὸ συνδέει μετὰ τὸ παρελθόν, μιὰ γέφυρα ποῦ ὀργανικὰ προεκτείνουμένη θὰ τὸ συνδέσει καὶ μετὰ τὸ μέλλον, εἶναι ἓνας ὑποχρεωτικὸς, θὰ λέγαμε, σταθμὸς στὴ διαλεκτικὴ πορεία τῆς ζωῆς.

Αὐτὴ τὴν παράδοσις, ποῦ ἔχει βέβαια θρησκευτικὴ προέλευσις, μὰ ποῦ ἡ κοινὴ εὐαισθησία τοῦ λαοῦ ἀπὸ τὸν ἔχτο κι' ὄλους αἰῶνας τὴν εἶχε μετατρέψει σὲ μέσο ἐκφρασης καὶ πλαστικῆς σχηματοποίησης συναισθημάτων καὶ στοχασμῶν, αὐτὴ καὶ μόνον σεβάστηκε οἱ προσωπικοὶ ποιητῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἐξέροντας σὰ γνήσιοι δημιουργοὶ πὼς ἡ ἀληθινὴ ποίησις εἶναι μιὰ ἐλεύθερη, φυσικὰ, ἀνασύνθεσις τοῦ πραγματικοῦ, ὑποταγμένη ὄμως σὲ κάποιους νόμους μέτρου καὶ ρυθμοῦ, διάλεξαν τ' ὀρισμένο περὶγράμμα ποῦ τοὺς εἶχε κληροδοτήσει ἡ παράδοσις, τὸ μετατρέψανε σὲ κανόνα καὶ μέσα στὸ περιορισμένο τοῦ πλαισίου θελήσανε νὰ ὑποτάξουν τὸ ἐλεύθερον πέταγμα τῆς φαντασίας τους.

Ὅχι μόνον οἱ τεχνικοὶ περιορισμοὶ τῶν καθιερωμένων ἡδυσμάτων τοῦ ἔμμετρου λόγου καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς γενικὰ διάρθρωσις, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ οἱ περιορισμοὶ τῆς θρησκευτικῆς καταγωγῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος καὶ τῆς οἰκονομίας χώρου τοῦ ἀρχαίου θεάτρου μετὰ ὄλους μαζί τὴν ἱστορικὴν καὶ πρακτικὴν ἀνάγκην του, ἀντὶ νὰ σταθοῦν ἐμπόδιον στὸν πρῶτον προσωπικὸν ποιητὴ τῆς τραγωδίας, ἀπεναντίας τοῦ διαγράψανε τὸ πλαίσιον ποῦ μέσα σ' αὐτὸ θὰ ὀλοκλήρωνε τὴν καλλιτεχνικὴν του πρόθεσις. Κι' ἀκόμα πιὸ καθαρά : τοῦ ἔστησαν τὸ τελευταῖον ὀρόσημον ὅπου θὰ σταματοῦσε τὸ πέταγμα τῆς ἡ δημιουργικῆς φαντασίας του.

Ἦρθε ἡ στιγμή νὰ ἐπαναλάβουμε τὸν ὀρισμὸν ποῦ χρησιμοποιήσαμε στὴν ἀρχήν, πὼς ἡ τέχνη εἶναι κατ' ἐξοχὴν ἐνωσια πειθαρχημένης ἐλευθερίας. Κι' ὄχι μόνον νὰ τὸν ἐπαναλάβουμε, μὰ νὰ τὸν ἐξηγήσουμε κι' ὄλους μετὰ ὄλη τὴν δυνατὴ σαφήνεια καὶ συντομία.

Ἡ ἐλευθερία τῆς δημιουργικῆς φαντασίας δὲν εἶναι ἀπεριόριστη. Πρῶτα πρῶτα περιορίζεται ἀπὸ τὴν ἀντιστατικὴν δύ-

ναμη τῆς ὕλης ποὺ πρόκειται νὰ ὑποτάξει στὴ θέλησή της (ξύλο, μάφμαρο, χρῶμα, γλῶσσα κ.ἄ.). Ἀνεξάρτητα ὁμοῦς ἀπὸ τοὺς ἐκ τῶν ἔξω περιορισμοὺς ποὺ ἀντιμετωπίζει, ἡ δημιουργικὴ φαντασία εἶναι ἀδιανόητη, χωρὶς κάποιους περιορισμοὺς ποὺ ἐπιβάλλει αὐτοπροαίρετα στὸν ἑαυτό της γιὰ τὴν ἐπιτέλεση τοῦ ἔργου της, σὲ κάποιους περιορισμοὺς ἐκ τῶν ἔσω. Γιατὶ χρειάζεται χαλινό. Ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου ποὺ εἶναι ὁ μοιραῖος σκοπὸς της προϋποθέτει τὴν αἴσθηση τοῦ περιπτου, τὴν αἴσθηση τοῦ μέτου κάποιον συνειδητὴ ἰκανότητα διαλογῆς. Αὐτὴ τὴν ἔννοια ἔχει ὁ νιτσεικὸς συμβολισμὸς γιὰ τὴν συνδιαλλαγή τοῦ Διονύσου μὲ τὸν Ἀπόλλωνα κι' αὐτὸ ἔννοοῦσε ὁ Γκαίτε ὅταν σὲ μιὰ ἐποχὴ αἰσθητικῆς ἀναρχίας διαλαλοῦσε πῶς τὸ ἔργο τέχνης εἶναι ἀσύνειδο καὶ συνειδητὸ μαζί, ἔργο ἐνστίχτου καὶ πνεύματος συνάμα.

Οἱ ἐφευρέτες τῶν νόμων, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἀρμονίας, οἱ Ἕλληνες, τὸχαν ἀνακαλύψει τοῦτο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ κάμανε δίκωμα καὶ συνείδησή τους. Οὔτε στὸ ἠθικόν, οὔτε στὸ πνευματικὸ πεδίο ἡ ἔννοια τῆς ἐλευθερίας εἶταν γι' αὐτοὺς ἀπόλυτη. Εἶταν ἔννοια σχετικὴ. Τὸ ξέρανε καὶ ἡ γνώση τους αὐτὴ στάθηκε ὁ ρυθμιστὴς ὄλων τῶν κοινωνικῶν καὶ πνευματικῶν πράξεων τους.

Καθὼς ὁ κοινωνικὸς νομοθέτης ὄριζε τὰ δεοντολογικὰ σύνορα τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας ποὺ εἶταν ἠθικὴ καὶ ἀποδοτικὴ μόνο σὰν ἔκανε ὅ,τι ἔπρεπε, ἐνῶ οὐσιαστικὰ εἶτανε στὸ χέρι της νὰ προχωρήσει περισσότερο, ἔτσι καὶ ὁ ποιητὴς δέχτηκε πρόθυμα κι' αὐτοπροαίρετα τὰ δεοντολογικὰ πλαίσια τῆς ἱστορικῆς αἰσθητικῆς κι' ἀποφάσισε νὰ ἐκφραστεῖ μέσα σ' αὐτά, ξέροντας πῶς καὶ ἡ πνευματικὴ ἐλευθερία τότε μόνο ἔχει νόημα, ὅταν δὲν κάνει αὐθαιρεσίες καὶ δὲν ξεπερνᾷ τὸ μέτρο καὶ τὸ πρέπον.

Ὅταν φάνηκαν οἱ προσωπικοὶ δραματικοὶ ποιητές, ἡ τραγωδία εἶχε πιά τὴν «αὐτῆς φύσιν». Ἐπιφέρανε, καθὼς εἶπαμε, πολλὰ συμπληρώσεις καὶ μεταβολές, προσθέσανε τὸ δεύτερο καὶ τὸν τρίτο ὑποκριτὴ, αὐξήσανε ἢ ἐλαττώσανε τὸν ἀριθμὸ τοῦ χοροῦ, καθ' ἑρῶσανε τὸ σκηρικὸ διάκοσμο, μὰ ὅλα αὐτὰ δὲν μεταβάλλανε καθόλου τὴν ὀργάνωσιν καὶ τὴ φύσιν τῆς τραγωδίας. Ἀκόμα οὔτε κι' αὐτὸς ὁ Εὐριπίδης, ποὺ στάθηκε στὸ μεταίχμιον ἀνάμεσα ἀκμῆς καὶ παρακμῆς καὶ ἴσως-ἴσως προαιστανθῆκε τὴ μοιραία καὶ οὐσιαστικὴ μεταβολὴ ποὺ θὰ γνῶριζε σὲ λίγο τὸ θέατρο μὲ τὴν ἐπικράτησιν τῆς σωκρατικῆς διαλεκτικῆς καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ, δὲν τόλμησε νὰ εἴ-

ξει τὴν ὀργανικὴ διάρθρωσιν τῆς τραγωδίας. Γιατὶ αὐτὸ θὰ ἰσοδυναμοῦσε μὲ τὴν οὐσιαστικὴν κατάργησιν τῆς.

Ἡ τραγωδία, καθὼς ἐξηγήσαμε εἶχε πάψει ἀπὸ καιρὸ νὰ εἶναι θρησκευτικὴ λειτουργία. Εἶχε μεταβληθεῖ σὲ λειτουργία κοινωνικὴ, σὲ καθαρὴ μορφή τέχνης. Καὶ τὴ μορφήν αὐτὴν ποὺ εἶταν ὀργανικὰ συνυφασμένη μὲ τὴν οὐσία του, τὸ ἀρχαῖο δράμα τὴν κράτησε ὡς τὸ τέλος. Ὁ τραγικὸς ποιητὴς ἐξακολούθησε νὰ ἐκφράζεται μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἱστορικῆς παράδοσης αὐτοπροαίρετα καὶ φυσικὰ, καθὼς ὁ μουσικὸς ἐκφραζότανε σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς ἀρμονίας, ποὺ μπορούσε βέβαια νὰ τοὺς πλεονάζει ἀλλὰ ποτὲ δὲ σκέφτηκε νὰ τοὺς καταργήσει, ἀφοῦ δίχως αὐτοὺς ἡ μουσικὴ θάταν ἕνας θόρυβος δίχως νόημα καὶ σκοπὸν.

Ἐν ἐπιμένουμε πῶς ἡ αἰσθητικὴ ἔρμηνεία ποὺ κάναμε διαλύει ὀριστικὰ τὶς ἀπορίες καὶ ἀναιρεῖ τελεσίδικα τὶς ὑπάρχουσες ἀντιρρήσεις. Ὅχι μόνο ἡ αἰσθητικὴ ἔρμηνεία, μὰ κι' αὐτὴ ἀκόμα ἡ κριτικὴ ἀνάλυσιν εἶναι μοιραῖο νὰ προσκρούει ἄλλοτε σὲ προκαταλήψεις κι' ἄλλοτε σὲ προσωπικὰ ἀποκλειστικότητες. *Varium ei mutabile semper* δὲν εἶναι μόνο τὸ αἰώνιο θῆλυ, μὰ καὶ ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια, ποὺ ὑπόκειται σὲ ἀδιάκοπες συμπληρώσεις, ἀναθεωρήσεις καὶ μεταβολές.

Στὸ σημεῖον ὡστόσο ποὺ ἔφτασε ἡ ἔρευνά μας, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, τελειώνοντας, πῶς ὅσο παράξενος θάταν ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι κείνο ποὺ μᾶς συγκινεῖ στὰ ἀμνηρικὰ ἔπη εἶναι τὸ ἀφηγηματικὸ ἀπλῶς ὑλικὸ τους, ὁ μῦθος δηλαδὴ καὶ οἱ περιπέτειες τῶν Ἀχαιῶν καὶ τῶν Τρώων καὶ ὄχι ἡ ποιητικὴ πνοὴ ποὺ τὸ ἐμψυχώνει καὶ ὁ τρόπος ποὺ μᾶς τὸ προσφέρει ὁ ποιητὴς, ἄλλο τόσο παράλογος θάταν κι' ὁ ἰσχυρισμὸς πῶς ἡ τραγωδία μᾶς συγκινεῖ μονάχα σὰν περιεχόμενο καὶ καθόλου σὰν περιέχον.

Καθὼς ἐξηγήσαμε στὴν ἀρχὴ τῆς προκειμένης μελέτης, ἡ αἰσθητικὴ χαρὰ ποὺ δοκιμάζουμε ἐπικοινωνώντας μὲ τὸ ἔργο τέχνης, ἐκπηγάζει κατὰ κύριον λόγον ἀπὸ τὴν ἐσώτερη ὀργάνωσιν καὶ τὴν ὀλοκληρία τῆς δομῆς του καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ περιεχόμενο ποὺ σχηματοποιεῖ καὶ ὀλοκληρώνει καὶ ποὺ δὲν εἶναι ποτὲ καθ' ἑαυτὸ ἐνδιαφέρον, ὅταν ἡ ἰδέα ποὺ ἐκφράζει δὲν βρίσκεται σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴν ἐντελέχεια τῆς μορφῆς του. Οἱ ἀπορίες κ' οἱ ἐνδοιασμοὶ ποὺ ἔχει ὁ σύγχρονος ἀναγνώστης καὶ θεατῆς γιὰ τὸ ἀρχαῖον δράμα εἶναι ἀπλούστατα σημάδι πνευματικῆς παρακμῆς. Ἀπόδειξιν πῶς δὲν

μπορεί να χαρεί αισθητικά, πώς δεν μπορεί να νιώσει το παιχνίδι της δημιουργικής φαντασίας και να χαρεί με τον τρόπο που ο ποιητής υλοποιεί τις μουσικές διαθέσεις του και δίνει μορφή στα πλαστικά του δράματα, ολοκληρώνοντας το νόημα της ζωής μας.

Το αρχαίο δράμα είναι από τις σημαντικότερες πνευματικές κατακτήσεις του ανθρώπου, μιὰ από τις μονιμότερες «έπικαιρότητες» που μάς πρόσφερε το καλλιτεχνικό του ένστιχτο και που μάς συγκινεί πάντα όχι μόνο σαν προσπάθεια λύτρωσης, αλλά προπάντων σα μορφή τέχνης. Μόνο έτσι όταν το δει κανείς, θα νιώσει την ασύγκριτη όμορφη και το άπαραμιλλο μεγαλείο του, που πραγματοποιεί όσο καμιά άλλη έκδήλωση της πνευματικής δραστηριότητας του ανθρώπου την έννοια του ύψηλου, το Erhaben της καντιανής αισθητικής. Τότε θα καταλάβει επίσης πώς ο ήδυσμένος λόγος του, ή άπειρη ποικιλία του, ο χορός και όλα τα άλλα γνωρίσματα της ιστορικής καθώς λέμε φυσιογνωμίας του, συναποτελούν την ουσία, διαρθρώνουν τη μορφή και ολοκληρώνουν την τελειώσή του.

Ειδικότερα για το χορό ο σύγχρονος αναγνώστης ή θεατής θα βλέπε μέσα στο φως της αισθητικής έρμηνείας που επιχειρήσαμε, πώς δεν είναι ούτε θρησκευτική ή λειτουργική επίβιωση, ούτε ο δομαδικός συμπαραστάτης και σύμβουλος του Όρατίου, ούτε τέλος ο «ιδανικός θεατής» του Σλέγκελ. Η τελευταία αυτή θεωρία του Γερμανού σοφού που συγκίνησε για πολλές δεκαετίες τους πανεπιστημιακούς κύκλους και τον κόσμο γενικά που είχε κάποια κατανόηση για το αρχαίο δράμα, δεν μπορεί πια να σταθεί στις μέρες μας. Έχει μιὰ βασική αντίνομία που πρέπει να έπιστημανθεί, πριν τελειώσουμε, έπειδή έμμεσα ενισχύει τις τρέχουσες αντιλήψεις, από τις οποίες ξεκινήσαμε προκειμένου να διερευνήσουμε το πρόβλημα του τραγικού χορού.

Όταν ο Σλέγκελ υποστηρίζει πώς ο χορός παίζει μέσα στην όλη διάρθρωση του αρχαίου δράματος το ρόλο «ιδανικού θεατή», ενός συμβολικού με άλλα λόγια θεατή που αντιπροσωπεύει το έθνικό πνεύμα και υπερασπίζεται το δίκαιο και τα γενικά συμφέροντα της φυλετικής κοινότητας των Έλλήνων, ενώ τόσο ορθά προσδιορίζει τη σημασία της αισθη-

τικής αποστολής του, ή όποια συνίσταται πράγματι στο να δέχεται πρώτος αυτός τις όδυνηρές έντυπώσεις από τις βίαιες πράξεις που προβάλλονται από σκηνής και να τις μεταδιβάξει ακόλουθως στο κοινό μετριασμένες και ξελαγαρισμένες δια του πνεύματος και της τέχνης, λησμονεί πώς ένας θεατής, έστω και ιδανικός, πρέπει να στέκεται πάντα έξτός. Ξένος προς την κύρια δράση της τραγωδίας, και πώς σαν τέτιος παύει ν' αποτελεί «μόριον του όλου».

Το από πρώτην όψη ώραιο τουτο «εϋρημα» του Σλέγκελ έρχεται ακόμα σε φανερήν αντίθεση με ό,τι ο ίδιος υποστηρίζει άλλου, υπογραμμίζοντας πώς το ουσιώδες στην αρχαία τραγωδία είναι ή ένότητά της έντύπωσης που προκαλεί μέσα στην άπειρη ποικιλία των συνθετικών στοιχείων της. Δεν μπορεί συνεπώς να ναι ο τραγικός χορός ένας «ιδανικός θεατής», άφου ή οργανική σχέση του με το κύριο σώμα του αρχαίου δράματος αναλογεί προς την μήτρα που ολοκλήρωσε την κύρησή του.

Αν ο τραγικός χορός έχει κάποιαν ιδανική ύπόσταση ξεχωρη από τ' οργανικό σύνολο της τραγωδίας, πράγμα άδιανόητο ύστερ' από όσα αναπτύξαμε στα προηγούμενα, τότε θα μπορούσε να πεί κανείς πώς ο χορός είναι ο ιδανικός ποιητής που έμεινε από παράδοση σαν τρίτος κι' άπρόσωπος υποκριτής κι' έπóπτης μέσα στην όλη διαρθρωση του αρχαίου δράματος και πώς δεν αντιπροσωπεύει παρά την όμιλουσα συνείδηση του ποιητή μπροστά στα υπερβατικά συμβάματα της φαντασίας του.

Κι' άληθινά είναι ο ιδανικός ποιητής από την άποψη πώς αυτός πρώτος στάθηκε ανάμεσα στην πραγματικότητα και στ' όνειρο, ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, και δίνοντας διέξοδο στη ζωική του περίσσεια και στο μιμητικό του ένστιχτο, μετάτρεψε σε πηγή αισθητικής χαράς και ψυχικής λύτρωσης το περιώδυνο ανθρώπινο δράμα και τη μοιραία και άδιάκοπη πάλη μας για την περιφρούρηση της ηθικής έλευθερίας μας και την αξιοποίηση της φυσικής κι' άνεπίγνωτης αντίδρασης μας μπροστά στην άπειλή του θανάτου.

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ΑΠΕΛΠΙΣΙΑ

Δέν υπάρχουν δέντρα στα βουνά,
δέν υπάρχουνε χορτάρια στα χωράφια,
τά ποτάμια δέν έχουνε νερό
κι' οί άνθρωποι δέν έχουνε πιά δάκρυα.

Α·Γ·—ΤΣΙΝΓΚ

BENETIA

Ποτέ δέ θά ξεχάσω
κείνη τήν πολιτεία ξαπλωμένη στα νερά, κάπου στη δύση.
Είναι ένα σύμβολο τής κοινωνίας τών ανθρώπων,
μιά σύναξη από χίλιες μοναξιές.

Ή κάθε μοναξιά είναι ένα νησάκι
κι' οί δεσμοί τής φιλίας πού σμίγουν νησί με νησί:
εταν σφίγγεις τò χέρι μου
στήνεις μιά γέφυρα πάνω άπ' τὰ νερά.

Όταν μου ρίχνεις ένα χαμόγελο
για μιά στιγμή άνοίγει ένα παράθυρο
σ' ένα σπιτάκι του γειτονικού νησιού.

Καθώς βαθαίνει ή νύχτα και μάς σφίγγει
κλείνουνε τὰ παράθυρα
κι' άπ' τὰ γεφύρια δέν περνάει κανένας.

ΦΕΓΚ ΤΣΙΧ

ΜΙΚΡΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

I

Στέκεις στη γέφυρα και κοιτάς τò τοπίο.
Και κάποιος άλλος—
ένας περιηγητής πού ήρθε νά δει τή χώρα
κοιτάει έσένα άπ' τò μπαλκόνι του.

II

Τò γλυκό φεγγάρι στολίζει τò παράθυρό σου
κι' έσύ στολίζεις τὰ δνειρά μου.

ΠΙΕΝ ΤΣΙΧ ΛΙΝ

ΣΚΑΚΙ

Ἄγαπημένη μου εἶσαι μιὰ πρωταθλήτρια
Ἔλα, πάμε νὰ παίξουμε μαζί μιὰ παρτίδα σκάκι
Σκοπός μου δὲν εἶναι νὰ κερδίσω.
Σκοπός μου εἶναι νὰ χάσω
καὶ τὸ κορμί καὶ τὴν ψυχὴ μου
καὶ νὰ τὰ κερδίσεις ἐσύ.

ΟΥΕΝ ΓΙ - ΤΟΥΟ

Η ΘΑΛΑΣΣΑ

Πατρίδα μου εἶναι ἡ θάλασσά μου.
Δὲν τὸ ἀρνιέμαι. Κι ὅπως λέν οἱ ἄνθρωποι
δὲν εἶμαι ἀμερόληπτος.
Ἄγαπῶ
αὐτὲς τὶς κόκκινες καρδιές
αὐτὰ τὰ ἠλιοψημένα πρόσωπα
ἀγαπῶ
ἀκόμα καὶ τὶς οὐλές ποῦχουνε στὰ κορμιά τους.
Δὲν μπορῶ νὰ κοιμηθῶ στὰ μεγάλα ξενοδοχεῖα
τῆς πολιτείας.
Ὅμως μέσα στὴν εὐωδιὰ τῶν ἄχερων
μέσα στὴν εὐωδιὰ τῶν ξεραμένων φασουλιῶν
μέσα στὴν εὐωδιὰ ἀπ' τὶς κοπριές τῶν ἀλογων
ξαπλωμένος πάνω στὸ γυμνὸ χῶμα τῆς γῆς μου
κοιμάμαι τὸ βαθύτερο ὕπνο μου.
Σὰς φαίνεται παράξενο;
Ρωτάω:
Ξέρεις κανα παιδί
ποῦ νὰ μὴν ἀγαπάει τὴ μάνα του;

ΤΣΕΚΓ Κ'Ο ΤΣΙΑ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΩΝ ΒΟΥΝΩΝ

Ὁ ἥλιος ἀναψε τὴ δάδα του
ἀπάνω στὸ βουνό.
Ἐμεῖς μαζεύουμε τὸ μπαμπάκι.

Μαζεύουμε τὸ μπαμπάκι
πε:νασμένοι
κουρασμένοι.
Τὸ βράδυ γυρνᾶμε στὸ σπίτι μας.

Τὸ μπαμπάκι μαζεύτηκε ἀπ' τὸ βουνό.
Ἐμεῖς δουλέψαμε σκληρὰ
ὅπως δουλεύουν τ' ἄλογα καὶ τὰ βώδια.

Μή φοβᾶσαι !
Ἄσε τὸν ἀγέρα νὰ φυσᾷ
ἄσε τὴ βροχὴ νὰ πέφτει.
Ἄργότερα
Θάναί ἐ δικός μας κόσμος.

TIEN TSIEN

Η ΛΕΥΤΕΡΙΑ ΕΡΧΕΤΑΙ ΝΑ ΣΕ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙ

Πρέπει νὰ πολεμήσουμε
γιὰ τοῦτο τὸ βασανισμένο τόπο.
Ἦξω ἀπ' τὸ παραθύρι
ὁ Σεπτέμβρης πλαγιάζει
πάνω σ' ὄλα τὰ χωράφια τῆς Ἀσίας.
ὦ Λευτεριά !..

Ἄπο τούτη τὴ ματωμένη γῆ
ἀπο τούτη τὴ γῆ τοῦ πεθαμένου ἀδερφοῦ μου
ἡ Λευτεριά ἔρχεται νὰ μᾶς βρεῖ
σάν ἓνα κύμα.
Σάν ἓνα πελώριο κύμα τῆς θάλασσας.

TIEN TSIEN

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΑΛΟΓΟ, ΤΟ ΠΙΣΤΟΛΙ ΚΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Τὸ μαῦρο ἄλογο,
τὸ πιστόλι,
τὸ τραγούδι . . .

Ἐμεῖς ἐδῶ στὴν Κίνα βαδίζουμε
κουβαλώντας τὸ ριζικό τῆς Κίνας
κι' ὄλα τὰ θάσανα
ἐνὸς ὀλάκερου λαοῦ.

Περπατήσαμε χιλιάδες Λι
σάν τοὺς προφήτες
ποὺ κουβαλοῦσαν κάποτε
τὸ σταυρό.

Ἐδῶ στὴν Κίνα ἐμεῖς βαδίζουμε.

TIEN TSIEN

(Ἀπόδοση Κ-ς.)

ΟΙ ΛΟΥΣΤΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

(Διήγημα)

Του κ. ΣΤΡΑΤΗ ΤΣΙΡΚΑ

ΓΡΑΦΩ αυτό το κομμάτι με την ελπίδα πως ελπο και κάποιος θα βρεθεί να το δώσει του 'Αργύρη για να το διαβάσει. Έτσι μόνο θα διαλύσω την παρεξηγήσή μου με τους λούστρους του 'Αγίου Κωνσταντίνου. Θα πείτε: 'Εδώ κόσμοι χάνονται. Τί σημασία έχει αν παρεξηγήθηκες μ' ένα λούστρο ή και περισσότερους, για να κάθεσαι τώρα να γράφεις κατεδατά δλάκαιρα, να βάζεις σε κόπο και τον καλοπροαίρετο άνθρωπο, που θα πάει να δώσει το περιοδικό; Δέν ξέρω. Ίσως για τους άλλους να μὴν έχει τόση σημασία. 'Εμένα όμως ή γνώμη αυτών των ανθρώπων μ' ενδιαφέρει. Νιώθω ένοχο απέναντί τους και θα βασανίζομαι ίσαμε που να ξεκαθαριστεί το πράγμα.

Φυσικά, δε λέγεται 'Αργύρης. Μά ούτε άκουσα να τον φωνάζουνε κι' αλλιώς. Γιαυτό λέω: Που ξέρεις; 'Η ζωή είναι γεμάτη από παράξενα.

Τόν έβγαλα έτσι γιατί μου θυμίζει ένα παλιό μου φίλο, ποδοσφαιριστή: τόν 'Αργύρη, που έπαιζε «μπάκ» στην 'Εθνική Αιγύπτου. Λέγανε πως είχε τὰ πιό γερά γόνατα του κόσμου. Με μιά κλωτσιά μπορούσε να γκρεμίσει τὸ πλίθινο τσιχαλάκι του Συλλόγου, στο Ράμπλι.

'Ο 'Αργύρης του 'Αγίου Κωνσταντίνου έχει τὰ ίδια προκλητικά μαλλιά με τόν άλλο, πυρόξανθα, σχεδόν πορτοκαλιά, σαν τὰ λουλούδια του πυράκανθου, που τὸ καλοκαίρι θα στολίζουνε τὸ μακρόστενο κηπαράκι τῆς έκκλησίας με τὰ χαμηλά σιδεροκάγκελλα, όπου ξεκουράζουμε τὴ ράχη τους οί λούστροι. Τὸ δέρμα του προσώπου του, πιτσιλισμένο με φακίδες, θυμίζει καρβέλι που τ' άρπαξε ή φλόγα του φούρνου. Μά τὸ πιό νόστιμο είναι πως έχουνε κι' οί δυο τίς ίδιες χειλάρες, ακούραστες στο να λένε τὸ κοντό τους και τὸ μακρύ τους κι' άλλοτε να ζαρώνουνε μ' ένα μορφασμό περιφρόνησης ή και πικρίας.

Αυτὰ πρόσεξα τὴν πρώτη φορά. 'Ερχόμουν από τὸ δωμάτιο που νοίκιασα λίγο πιό πέρα από τόν 'Αγιο Κωνσταντίνο και πήγαινα πρὸς τὴν 'Ομόνοια. Τὰ παπούτσια μου θέλανε γυάλισμα. Τὸ σκέφτηκα μιά, τὸ ξανασκέφτηκα προσπέρασα τὸ λούστρο που κάθεσαι στή γωνιά. Μπροστά στον 'Αργύρη σταμάτησα. Ίσως να μ' έκανε να τ' αποφασίσω τὸ σχῆμα μίας πιπεριάς που έλαμπε πλυμένη από τὴ χτεσινή βροχή. 'Ηταν 'Απρίλης. Τὰ δέντρα, σκέφτηκα, έχουν ένα δικό τους τρόπο να εκφράζονται. 'Εδωλα τ' άριστερό πόδι πάνω στο κασσελάκι. Με ρωτάει: Καφέ; 'Εγὼ άργησα να καταλάβω, του άποκρίθηκα στα κουτουρού: Ναι. Κι' άφαιρέθηκα κοιτάζοντας τὰ δέντρα και τούς διαδάτες. 'Οταν μου τὸ θυμίζε, κατέβαζα μηχανικά τὸ ένα πόδι κι' ανεβαζα τὸ άλλο. Τελείωσε, είδα πως εκανε καλή δουλειά, έδωλα και του έδωσα ένα τάλληρο, από συνήθεια.

Δέν παρατήρησα, τ' όμολογῶ, πως ήτανε σακάτης. Είχε φαρδύ θώρακα, ή μπλε ποδιά τῆς δουλειάς σκέπαζε τὸ μπροστινό του κορμιού του, τὰ χέρια του με τίς δοῦρτσες πηγαινοέρχονταν γοργά και σίγουρα κι' ελπος μαζί έδινε τὴν αίσθηση ενός ολοκληρωμένου και δυνατού άντρα. Καθόλου δέν πέρασε από τὸ νοῦ μου πως εκείνο τὸ γερό και χοντρό πόδι, που τεντωνότανε πλάι στο

κασσελάκι, δὲν εἶχε ταῖρι. Στραβώθηκα καὶ δὲν εἶδα οὔτε τὰ δεκανίκια, πού σίγουρα θᾶταν ἀκουμπισμένα στὰ κάγκελλα τοῦ μικροῦ κήπου, ἔπως τίς ἄλλες φορές, δταν πρόσεξα καλύτερα.

Δὲν εἶναι λοιπὸν γιὰ τὴν ἀναπηρία του πού ἀντὶ τοῦ ἔδωσα πέντε δραχμές. Ὅποιος μὲ ξέρει μπορεῖ νὰ μαρτυρήσει πὼς ἐλεημοσύνες, ἀπὸ δικοῦ μου, δὲν κάνω. Τοῦ πλέρωσα δυόμιση φορές τὴν ταρίφα, γιατί, ἀπὸ χρόνια, τόσα δίνω στὴν πατρίδα μου, τὴν Ἀλεξάντρεια. Εἶναι μιὰ προσωπική μου θεωρία γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ λούστρου. Τουλάχιστο, αὐτὸ εἶπα μέσα μου ἕσες φορές ἀναρωτήθηκα γιατί πλερώνω τόσο ἀκριβὰ τὸν Ἀγκόπ.

Ὁ Ἀγκόπ ἐρχεται δυὸ φορές τὴ βδομάδα στὸ γραφεῖο μου. Ἀντὶ δυὸ γρόσια τοῦ δίνω σελλίνι. Μουρμουρίζει στ' ἀράπικα κάτι ἀόριστες εὐχές, καμῶνεται πὼς δὲν ἔχει ρέστα, ἐγὼ τοῦ λέω: Δὲν πειράζει, κράτα τα, - καὶ φεύγει. Κάνει ὅμως παστρική δουλειά.

Ἀφοῦ γίνεται λόγος γιὰ τὸν Ἀγκόπ, πρέπει νὰ πῶ πὼς κάτι σ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο δὲ μ' ἀρέσει. Τί, ὅμως, ἀκόμα δὲν τὸ βρήκα. Δύσκολο νὰ συναντήσεις ἀρμένη στὴν Αἴγυπτο πού νὰ μὴν ξέρει ἑλληνικά. Ὁ Ἀγκόπ ἐπιμένει νὰ μοῦ μιλάει ἀράπικα. Πρόσεξα πὼς δταν συζητοῦνε μέσα στὸ γραφεῖο ἢ δταν μιῶ στὸ τηλέφωνο, τεντώνει τ' ἀφτί του τόσο πού ξεχνᾷ τὴ δουλειά του. Γιαυτὸ ὑποθέτω πὼς ἢ ἔχει πάρε - ὅσοε μὲ τὴν Ἀστυνομία ἢ μαζεύει πληροφορίες ἀπὸ τὴ δουλειά μας καὶ τίς λέει σὲ κάποιον πού μᾶς συνχωνίζεται.

Πὼς ἀπόμεινε αὐτὸς ὁ πάμπτωχος ἀρμένης στὴν Ἀλεξάντρεια, δταν εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ σωθεῖ ἀπ' τὴ μιζέρια πηγαίνοντας μὲ τοὺς ἄλους συμπατριῶτες του, τότε πού φεύγανε γιὰ τὴ Σοβιετική Ἀρμενία, ποτὲ δὲν μπόρεσα νὰ μάθω.

Μιὰ μέρα, ὅπως ἦτανε σκυμμένος καὶ μοῦ γυάλιζε τὰ παπούτσια, τὸν ρώτησα: Βρὲ Ἀγκόπ, μπᾶς κι εἶσαι τ α σ ν ἄ κ ;

Ἐνα ριγὸς πέρασε τὴ ράχη του. Σήκωσε τὸ κεφάλι καὶ στὸ μοῦτρο του, μοῦτρο βασανισμένης μαϊμοῦς, ζωγραφίστηκε κάτι σὰ θυμὸς ἢ διαμαρτυρία. Ἀμέσως ὅμως ἄλλαξε ἐκφραση. Φανέρωσε τὰ σάπια δόντια του: «Οἱ τασνάκ ἦταν ἀτρόμητοι. Σφάζανε γραμμὴ...»

Τί ἀπόκριση περίμενα νὰ πάρω, καθισμένος ἔπως ἤμουνα στὴν πολυθρόνα τοῦ κυρίου διευθυντή; Πάω λοιπὸν νὰ πιστέψω πὼς ὁ Ἀγκόπ ἀπόμεινε γιατί εἶχε ἓνα γυιὸ φυματικό, στὸ τελευταῖο στάδιο, τότε. Μιὰ - δυὸ φορές ἤρθε καὶ μοῦ ζήτηξε δανεικά.

Ἵποπτος τέλος πάντων ἢ συντριμμένος ἄνθρωπος, πού ἔχασε ἔλα του τὰ κουράγια δταν τοῦ πέθανε καὶ τὸ τελευταῖο παιδί, κάποια μέρα θὰ τὸ ξεδιαλύνω, τώρα πού γυρίζω στὴν πατρίδα μου. Πάντως εἶχε δυνατὸ ἀφτί καὶ μάτι σαῖτα.

Θυμᾶμαι ἓνα πρωτὶ, εἶχα πάρει γράμμα. Ἡ γαλανόλευκη κορδελλίτσα τοῦ ἀεροπορικοῦ γύρω στὸ φάκελλο ἔδειχνε ἀπὸ ποῦ ἐρχότανε. Τὸ διάβαζα, τὸ ξαναδιάβαζα κι' ἢ καρδιά μου ξεφλουδιζότανε κομμάτια - κομμάτια. Ὁ Ἀγκόπ σήκωσε τὰ μαϊμουδίσια μάτια του. Δάκρυσε. Σὰ νὰ διάβαζε κι αὐτός.

— Ἀπ' ἔξω ἤρθε, τί σοῦ λένε ;

— Ἀπ' τὴν Ἀθήνα. Γιὰ παντρολογήματα, τοῦ ἀποκρίθηκα.

Αὐτὴ ἢ δουλειά γίνηκε πρὶν πολλὰ χρόνια.

Τὸν Ἀγκόπ τὸν ξαναθυμήθηκα, πᾶνε δυὸ χρόνια, δταν ἔτυχε νὰ εἶμαι πάλι περαστικός ἀπὸ δῶ. Βρισκόμασταν ἓνα πρωῖνὸ στὸ Χαλάντρι, καθισμένοι στὸ καφενεῖο τῆς πλατείας. Ἐγὼ καὶ τὸ πρόσωπο πού ἔγραφε ἐκεῖνο τὸ γράμμα πού εἶχα πάρει πρὶν ἀπὸ καιροὺς στὴν Ἀλεξάντρεια. Ἦτανε μιὰ ὄρσοερὴ καὶ πολὺ φωτεινὴ μέρα, μέσα στὸ κατακαλόκαιρο. Οἱ γυναῖκες ξεμπράτσωτες, οἱ ἄντρες μὲ τὰ πουκάμισα, τὰ τραπεζάκια ὄλο ποτήρια μὲ νερὸ καὶ οὔζα καὶ πορτοκαλάδες καὶ μιὰ τσίγκνα ἐρχότανε ἀπ' τὴ γειτονικὴ ψη-

σταριά. Ἄντικρυ, ἀπὸ τὸ φούρνο πρὸ φκιάνει κάτι ψωμάκια σὰ βαρκοῦλες, ἔβγαινε μιὰ ὑπόζυνη κι ἐρεθιστικὴ μυρωδιὰ ἀπὸ προζύμι.

Κουβεντιάσαμε ἤρεμα. Λέγαμε γιὰ διάφορα πράματα κι ἔλο καταλήγαμε στὰ δικὰ μας περιστατικά. Ἡ μέρα ἦτανε γλυκειά, σχεδὸν γιορταστικὴ, ἐμᾶς ὅμως μᾶς βαστοῦσε μιὰ διάθεση γιὰ δάκρυα. Ἔτσι καταντᾷ ὁ ἄνθρωπος δταν ἀφήνεται νὰ τὸν πάρει τὸ ποτάμι ἀπὸ τὰ περασμένα καὶ τὸν χτυπᾷ ἡ ρόδα τοῦ μύλου μὲ τὰ φτερά της, ὅλο καθυστερημένες μεταμέλειες: Ἄν δέν.... Κι' ἄν δέν.....

Τότε, πάνω στὴν ὥρα, ἦρθε ὁ λοῦστρος πρὸ μου θύμισε τὸν Ἀγκόπ. Μεσόκοπος, λιγνός, σβέλτος, μὲ φάτσα ἀνατολίτη. Τοῦ ἔδωσα τὸ ἓνα μου πόδι.

— Ἄπὸ τὴν Αἴγυπτο εἶσαι; μού λέει.

— Πῶς τὸ κατάλαβες;

— Ἄπὸ τὰ παπούτσια σου. Ἔζησα ἐκεῖ καὶ τὰ ξέρω.

Τοῦ εἶπα κάτι στ' ἀράπικα. Μοῦ ἀποκρίθηκε ἀδίσταχτα, μὲ κείνη ὅμως τὴν προφορὰ τοῦ «τζιμ» πρὸ συνηθίζουσι οἱ ἄραβες τῆς Παλαιστίνης καὶ τῆς Συρίας.

— Δέν ἔκανες καιρὸ στὴν Αἴγυπτο, τοῦ λέω.

Τὸν ἐξόρισα λιγάκι. Στὸ τέλος τὸν κατάφερα νὰ μοῦ πεῖ τὴν ἱστορία του. Λεγότανε Νικόλας ἄν καὶ δέν ἔδειχνε καθόλου γιὰ ρωμιός. Ἴσως πάλι νᾶταν ἡ καταγωγή του ἀπὸ τὰ μέρη τῆς Κιλικίας. Πραματευτής, γύρισε ὀλόκληρη τὴν Ἀνατολή, τί Ἀντιόχεια, τί Δαμασκό, τί Βαβυλώνα, τί Τεχεράνη... Εἶχε ζήσει στὴν Αἴγυπτο κάποιον φεγγάρι καὶ μ' ἓνα καραβάνι χατζήδες πρὸ ἐπιστρέφανε ἀπὸ τὴ Μέκκα ἔφτασε ἴσαμε τὸ Μαρόκο. Κάμποσες φορές ἀπόχτησε περιουσία καὶ πάλι τὴν ἔχασε. Ξερὸ κεφάλι. Ὅμως τὸ κουράγιο του κουράγιο. Μιὰ στιγμὴ εἶπε ἀράπικα: «Τὸ καράβι δούλιαξε κι' ὁ καπετάνιος δέν πνίγηκε». Μ' ἄρεσε ἡ κουβέντα, ξεκαρδίστηκα στὰ γέλια.

— Τί λέει, τί λέει; ρώτησε ἀχόρταγα τὸ πρόσωπο πρὸ λέγαμε. Τῆς ἐξήγησα. Ἐκείνη μέσα στὸ μυαλό της ταίριαξε τὴν κουβέντα μὲ τὰ δικὰ μας ζητήματα. Ἄρχισε νὰ ρωτᾷ τὸ λοῦστρο γιὰ τοῦτο καὶ γιὰ κείνο, πάντα γιὰ τὴν Αἴγυπτο. Πολὺ τὴν ἀγαποῦσε τὴν πατρίδα μου. Θᾶθελε νὰ ἐρχότανε καμμιά φορά.

Νὰ μὴν τὰ πολυλογῶ, ἐκεῖνος ὁ λοῦστρος σταμάτησε τὴ ρόδα τοῦ μύλου, πρὸ μὲ τὰ φτερά της σκαμπίλιζε τὴν καρδιά μας καὶ μᾶς γέμιζε πιτσιλιές ὅλο πίκρα.

Ἄπ' ἀφορμὴ τὸ νερό εἶναι πρὸ μου πέρασε ἀπὸ τὸ νοῦ πῶς ὁ Νικόλας μποροῦσε νᾶταν ἔβραϊος. Κι' ἀπ' τὸ Νικόλα τὸ λοῦστρο, θυμήθηκα τὸ φίλο μου τὸν Ἐμπι, πρὸ τὰ κόκκαλά του ἀσπρίζουσι στὴν κοιλάδα τοῦ Λίρι ἀπὸ τὰ 1944, - καὶ τὴν ἀδελφή του τὴ Ντόρα, τὴν ἀνάπηρη, μὲ τὸ ξύλινο πόδι. Ἄς τὰ πῶ ὅμως μὲ τὴ σειρά τους.

Τὸ πρόσωπο πρὸ λέγαμε ρώτησε τὸ Νικόλα ἄν ἦταν εὐχαριστημένος τώρα πρὸ καταστάλαξε στὸ Χαλάντρι.

— Νὰ σᾶς πῶ, τῆς εἶπε. Εἶναι καλοὶ ἄνθρωποι. Καλὰ περνᾷ. Ἐνα πράμα μού λείπει, τὸ νερό. Δέν τ' ἀγαπᾷνε, πῶς νὰ σᾶς πῶ; Δέν πλένονται. Τὸ ντοῦς δέν τὸ ξέρουνε.

Τότε εἶπα μέσα μου: Δὲ γίνεται, τοῦτος ἐδῶ θάναι ἔβραϊος. Τέτοια ἀγάπη τοῦ νεροῦ, γιὰ τὴν τάξη του, μονάχα στοὺς ἔβραϊους τοῦ Τέλ - Ἀβιβ τὴν ἀντάμωσα. Ἦταν ὠραῖο ν' ἀκούς, - μὰ πρῶτ', μὰ μεσημέρι, μὰ μεσάνυχτα, - ν' ἀνοίγουνε τὰ ντοῦς καὶ νὰ τρέχουνε τὰ νερά, νὰ καθαρίζονται οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὸν ἰδρώτα καὶ τὴ σκόνη, σ' ὅποια γειτονιά καὶ νὰ βρισκόσουνε. Ἰστέρα σκέφτηκα τὸ φίλο μου τὸν Ἐμπι, δταν ζοῦσε στὴν Ἀλεξάνδρεια. Τὸ ἴδιο πάθος. Ἐρχότανε σπῆτι μου—θάτανε δέκα χρόνια νεώτερός μου μὰ

είχαμε συνδεθεί πολύ — κι άμέσως έτρεχε κάτω από τὸ ντούς. Τὸ άστείο ἦτανε κατόπι, όταν άγωνιζότανε νά οίκονομήσει τήν πυρόξανθη μαλλούπα του, πού έπεφτε και τοῦ γέμιζε τὰ μάτια με νερά.

Είχε, θυμάμαι, ένα δέρμα άγριεμένο, κατακόκκινο από τὰ σπυράκια. Τὸ προυκάμισό του ποτέ δέν έκλεινε σωστά, δλο και θά τοῦ έλειπε κανένα κουμπί. Τὸ πανταλόνι του κρεμότανε γιατί ξεχνούσε νά τοῦ περάσει ζώνη ἢ αν φοροῦσε σόρτ χακί, πού τὸ συνήθιζε, ξαφνιαζόσουν νά βλέπεις τὰ γόνατά του τὸ ἴδιο πιτσιλισμένα με σπιθουράκια δπως τὸ πρόσωπό του.

Ἦτανε φοδερὰ έξυπνος και σαρκαστικός, μ' ένα χιούμορ γεμάτο τσουκνίδες. Ἦρεμος, κι έμως άκατάστατος. Ἐτρωγε ζαμπόνι κι άμέσως κατόπι άδειάζε τήν κοῦπα με τή ζάχαρη. Ἡ μάνα του, ἡ γλυκειά Ρόζα, μόλις έμπαινε δ Ἐμπι στο σπίτι, σήκωνε τή ζάχαρη άπ' τὸ τραπέζι. Ἦτανε τότε πόλεμος και δύσκολα τή βρίσκαμε τή ζάχαρη.

Ἄν έξούσε, δ Ἐμπι τώρα θάταν ένας μικρός Ἄϊνστάϊν. Αὐτὸ υποστηρίζουν όσοι ξέρανε. Ἐνας καθηγητῆς τῶν μαθηματικῶν, δ Σαζέτ, ένας πολὺ μετρημένος και δισταχτικός άνθρωπος, εἶχε κυριευτεῖ μονομιᾶς από ένα θεϊκὸ πάθος, πού τὸν έβγαλε από τὰ φυσικά του. Πῆρε τοὺς δρόμους, έμπαινε σὲ Προξενεῖα, σὲ Ἰνστιτούτα, σὲ πλούσια σπίτια και ζητιάνευε μιὰ υποτροφία για τὸ μαθητῆ του. «Σὰς λέω πὼς πρόκειται για μεγαλοφυΐα» έλεγε και ξανάλεγε, άπορώντας πὼς άργούσανε νά τὸν πιστέψουνε. «Πρέπει νά τὸν στείλουμε στο Παρίσι. Για τὸ καλὸ τῆς ανθρωπότητας..... Τέτοια μυαλά γενιόυνται ένα κάθε ένατὸ χρόνια». Ἐπιασε άλληλογραφία με τὸν Λανζεβέν και τὸν Ζολιό-Κιουρί για νά τὸν πάρουνε κοντά τους. Ἦρθε δ πόλεμος κι εἶλα τὰ σχέδια ματαιώθηκαν. Τὸν πῆρε λοιπὸν και τὸν έβαλε στο πόδι του, καθηγητῆ στο Λυσὲ κι άποξεχνιόντουσαν πιά, δ Σαζέτ με τὸν Ἐμπι, λύνοντας προβλήματα διαφορικοῦ λογισμοῦ.

Αὐτὸ τὸ παιδί ἦταν ἡ έλπίδα τῆς Ρόζας με τὰ κάτασπρα μεταξωτὰ μαλλάκια και τῆς κόρης τῆς, τῆς Ντόρας, πού εἶχε ένα ξύλινο πόδι και πυρόξανθο τρίχωμα. Αὐτὸς ἦταν δ φίλος μου πού καμάρινα.

Ἐτσι, τῆ δεύτερη φορὰ πού εἶδα τὸν Ἀργύρη και πρόσεξα πὼς ἦτανε άνάπηρος, κοίταξα και τὰ μαλλιά του και θυμήθηκα τῆ Ντόρα. Ἄπ' αὐτὴν δ νοῦς μου πῆγε στον Ἐμπι.

Όταν σκοτώθηκε στο Λίρι, δ Ἐμπι ἦτανε πιά λοχίας τῶν Σπαχήδων στη γαλλική Λεγεώνα τῶν Ξένων. Τὸ πιὸ πολὺ πού φοδόμευνα, άμα πάψανε νά φτάνουνε γράμματά του κι άρχίσαμε νά βάζουμε τὸ κακὸ με τὸ νοῦ μας, ἦτανε μὴ σπάσει ἡ μάνα του, ἡ Ρόζα. Τῆ θυμόμυνα πὼς τάχε χάσει τὸ καλοκαίρι τοῦ 1941, όταν οἱ μεραρχίες τοῦ Χίτλερ ξεχυθήκανε στὶς ρούσικες πεδιάδες και πέφτανε οἱ πολίτερες ἡ μιὰ πίσω από τήν άλλη. Ἡ Ρόζα, κολλημένη στο ραδιόφωνο, άκουγε δλες τὶς ρούσικες εκπομπές. Εἶχε μιὰ άδελφή τῆς νοσοκόμα στο Κίεβο κι εἶλο μουρμούριζε: Ἄννα, Ἄννα..... Μπαίναμε σπίτι, με τὸ χαμόγελο πάντα για νά τῆς δίνουμε κουράγιο κι εκείνη μᾶς κοίταγε σὰ νά φταίγαμε.

— Τί νέα, μαμὰ Ρόζα;

Ἄπαντοῦσε δλο τὸ ἴδιο:

— Γιατί περνοῦνε, γιατί περνοῦνε;

— Θα σταματήσουνε, τῆς λέγαμε.

— Μὰ ποτε πιά;

Αὐτὰ θυμόμυνα και τρόμαζα, πὼς θά τῆ δεχτεῖ τῆ φοδερὴ εἶδηση. Ἡ Ρόζα έμως τὸ εἶχε πάρει άπόφαση από τότε, από τὸ σαρανταένα. Ἄπό μοναχή τῆς εἶχε καταλάβει πὼς για νά σταματήσει δ Χίτλερ χρειάζονταν θυσίες, προσωπικὲς θυσίες. Κι' από μέσα τῆς εἶχε προσφέρει τὸ πιὸ ακριβὸ τῆς

ἀγαθὸ σὲ τοῦτο τὸν κόσμο, τὸν Ἔμπι, τὸ μικρὸ Ἀϊνστάϊν. Γι' αὐτό, ὅταν ἔφτασε τὸ γράμμα τοῦ λοχαγοῦ του, ποῦ ἐξιστοροῦσε πόσο ἥρωϊκὰ σκοτώθηκε ὁ γιὸς της πάνω στὴ μάχη, ἡ Ρόζα ἔμεινε ἤρεμη, πολὺ ἤρεμη.

Πήγαμε νὰ τὴ δοῦμε: «Κοιτάξτε, μᾶς εἶπε, νὰ τὰ βγάλετε πέρα μοναχοί σας. Ὁ Ἔμπι τώρα ἔχει ἄλλη δουλειά». Τί νὰ τῆς ἀποκριθοῦμε; Σφίξαμε τὰ δόντια, στραφήκαμε στὴ Ντόρα ποῦ ἔμενε τώρα διπλὰ ὀρφανὴ καὶ δώσαμε ὄρα νὰ σταθοῦμε ἐμεῖς στὸ πόδι τοῦ σκοτωμένου ἀδελφοῦ.

Ἦρθε ἡ ζωὴ κατόπι, σὰν ἓνα μεγάλο κύμα ἀπ' τὸ ὄυθὸ τῆς θάλασσας καὶ τ' ἀναποδογύρισε ἔλα. Ξεχάσαμε τὸν ὄρα μας. Κάποτε θυμόμασταν τὴ Ντόρα. «Πλήγιασε πάλι τὸ κομμένο της πόδι. Ἰποφέρει φριχτά. Πρέπει νὰ βροῦμε τὰ χρήματα γιὰ ἓνα καινούργιο ξύλινο, νὰ ἐφαρμόζει καλύτερα». Λέγαμε καὶ τὸ ξεχνούσαμε. Καὶ ὁ ὄρα ν' ἀνεβοκατεβαίνει σκάλες. Δούλευε μανικιουρίστα γιὰ νὰ ζοῦνε μὲ τὴ Ρόζα.

Τώρα ὁμοίως ἡ Ντόρα δὲν παραπονιότανε πιά, τσιμουδιὰ δὲν ἔδγαζε. Στεκότανε σὰν ἄξια ἀδελφὴ τοῦ μικροῦ κοκκινοτρίχη ἦρωα ποῦ σκοτώθηκε στὸ Λίρι.

Φορὲς - φορὲς ἔρχεται στὴ μνήμη μου μιὰ ἄλλη Ντόρα, ποῦ δὲν τὴν εἶδα μὲ τὰ μάτια μου, μὰ ποῦ μοῦ τὴν περιγράψανε.

Στις 21 Ἰουνίου τοῦ 1942 παραδόθηκε τὸ Τομπρούκ στὸ Ρόμμελ μὲ εἰκοσιπέντε χιλιάδες στρατό. Πάνω, οἱ πολιορκημένοι τῆς Σεβαστούπολης ἀμύνονταν ἀπεγνωσμένα, κάνοντας θραύση στὸν ἐχθρό. Ἦρθε καὶ μὲ βρήκε ὁ Ἔμπι.

— Φίλε, τὸν πρόλαβα, δὲν πᾶμε καλά. Ἐδῶ οἱ Ρῶσοι περιμένουνε δευτέρου μέτωπο καὶ τοῦτοι παραδίνουνε τὰ φρούρια σὰ νᾶτανε τενεκεδάκια τῆς κονσέρβας. Μυρίζει προδοσία. Ἀκουσα κιόλας πὼς κάποιοι ὁμογενεῖς ἐτοιμάζουν ἐπιτροπὴ γιὰ νὰ ὑποδεχτεῖ τὸ Ρόμμελ προσφέροντας «γῆν καὶ ὕδωρ». Τὰ πάντα γκρεμίζονται. Δὲν ἐμπιστεύομαι κανένα. Τὸ μόνον σίγουρο εἶναι ὁ λαός, τὰ στρατευμένα παιδιὰ του. Θὰ πάω μαζί τους κι' ὅτι γίνεῖ ὁ στρατὸς θὰ γίνω κι' ἐγώ.

— Τὰ ἴδια ἐρχόμουν νὰ σοῦ πῶ, οὔτε λόγος. Δὲ μὲνω νὰ μὲ πιᾶσουνε στὴ φάκα οἱ Γερμανοί. Πρέπει νὰ δοῦμε ποῦ θὰ καταταχτῶ.

Σκέφτηκα. Ἔτσι, ὅπως ἦτανε καλομαθημένος κι' ἀκατάστατος φροδῆθηκα πὼς θὰ κακοπερνοῦσε στοὺς δικούς μας, μὲ τὴν τραχειὰ τους ντομπροσύνη. Δὲν ἤξερε καὶ τὴ γλώσσα.

— Λένε πὼς ὁ Ντὲ Γκὼλ παίρνει ἐθελοντές. Ἐκεῖ θάσαι καλύτερα. Μιλᾶς καὶ τὰ γαλλικά.

Φιληθήκαμε καὶ χωρίσαμε. Ἀποχαιρέτησα τὴ μάνα μου καὶ τίς ἀδελφές μου κι' ἔφυγα. Φαντάρος πιά, στὰ Ἱεροσόλυμα, ἔμαθα ἀπὸ κοινὸ μας φίλο πὼς ὁ Ἔμπι εἶχε καταταχτεῖ στὴ Λεγεώνα τῶν Ξένων, δηλαδὴ στὸ κάτεργο! Οἱ ἄλλες μονάδες τῶν Ἐλεύθερων Γάλλων δὲν δέχονταν ἐθελοντές μὲ ξένη ὑπηκοότητα. Κι' ἐγὼ ποῦ δίσταζα νὰ τὸν πάρω μαζί μου στοὺς Ἕλληνες...

Ἐγινε ἡ μάχη τοῦ Ἀλαμὲν καὶ τὸ Δεκέμβρη βρέθηκα μὲ ἀναρρωτικὴ στὴν Ἀλεξάνδρεια. Τότε ἔμαθα ἀπὸ τίς ἀδελφές μου τὸ σπάσιμον τῆς Ντόρας. Τὴ νύχτα ποῦ ἡ νεκρωμένη πόλη ξημερωνόταν δὲν ξημερωνόταν ἐλεύθερη, ἔφτασε σπίτι μας ἡ «κουτσὴ» μὲ μιὰ στοίβα βιβλία.

— Πάρτε τα, φώναζε, θὰ μὲ κάψουνε. Φύγανε καὶ μ' ἀφήσανε πίσω, ἀνάπηρη, ἐδραία καὶ κοκκινοτρίχισσα. Ὁ ἀδελφός σας εἶναι ἓνας ἄναντρος, ἄναντρος...

Φώναζε κι' ἐβούρτζε ἡ σκάλα τῆς πολυκατοικίας καθὼς βροντοῦσε τὸ ξύλινο πόδι της στὰ μαρμαρένια σκαλοπάτια, τρέχοντας νὰ χαθεῖ μέσα στοὺς κατασκότεινους δρόμους. «Εἶναι ἄναντρος...»

Φλεβάρη του 43 πέρασε κι' ο Έμπι με άποστολή από την Άλεξάντρεια. Φόραγε ένα άπίστευτα μακρύ και καταζαρωμένο πανωφόρι έκστρατείας, κίτρινα άρβυλα και τ'ό κόκκινο δίκωχο της Λεγεώνας. 'Ο κόσμος σταματούσε και τόν εξέταζε. Δεν τόν πέρνανε στα σοβαρά. «'Από τί μπουλούκι Ψυχαγωγίας του Στρατού νά ξεγλύπτησε τούτος έδω;» Θ' αναρωτιόντουσαν.

Περπατώντας χέρι - χέρι κάτω από μιάν αναπάντεχη λιακάδα, με μιá Μεσόγειο καταπράσινη στ' άριστερά μας και δεξιά τους στρατώνες της Σιλσίλας με τ' άντιαεροπορικά, έκκνα λόγο στον Έμπι για τ'α καμώματα της άδελφής του.

— Έ, φίλε, μου άποκρίθηκε. Τώρα θά μάθεις πώς έμας των Έβραίων δεν τό λέει ή περδικούλα μας;

Πιο κάτω, πολύ φυσικά, γιατί τόχε φέρει ή κουθέντα, μου διηγήθηκε πώς του όόσανε τόν πολεμικό σταυρό.

— 'Ο ήρωϊσμός, είπε, είναι ζήτημα βραδύτητας. "Όταν κάμανε τ'ό λάθος κι' άρχισε τ'ό πυροβολικό μας νά κοπανά τ'ό λοφέσκο που μόλις είχαμε καταλάβει, όλοι τ'ό δάλαμε στα πόδια. Έμένα με κόβανε τ'α άρβυλα, είχα νά σηκώσω στ'ή ράχη κι' όλόκληρη ραδιοτηλεγραφική συσκευή με ξεχάσανε. "Έφτασα τελευταίος στη «γραμμή αναδίπλωσης». Μου δώσανε τ'ό παράσημο για νά σκεπάσουνε τ'ή γκάφα του πυροβολικού, κατάλαβες;

Τόν πίστεψα τότε χωρίς νά διττάσω. Σήμερα όμως που τ'ό ξανασκεφτομαι, λέω πώς και τούτη ή έκδοση της παρασημοφόρησής του ήταν ένας από τους σαρκασμούς του μικρού Άϊνστάϊν.



Τή δεύτερη φορά, λοιπόν, που γυάλισα τ'α παπούτσια μου στον Άργύρη, πρόσεξα πώς του έλειπε τ' άριστερό πόδι. Τ'ό είπα, θαρρώ. "Ητανε πρωτ'. "Η έδός Άγίου Κωνσταντίνου είχε κίνηση. Κόσμος άνεβοκατέβαινε τ'α μαρμάρινα σκαλοπάτια της έκκλησίας. Μεγάλη έδομάδα. Άντίκρυ, στο ταμείο του Βασιλικού Θεάτρου, είχε σχηματιστεί μιá μικρή ουρά. Θά παίζανε τόν «Ευαγγελισμό» του Κλωντέλ. Άκούμπησα τ'ό παπούτσι μου στο κασσελάκι και σκεφτόμουνα τ'ή Ντόρα και τόν Έμπι. "Η Ντόρα και ή μάνα της είχανε καταφύγει στο Παρίσι, μανικιουρίστα ή κόρη και ή Ρόζα νά ζει με τ'ή σύνταξη που της πλέρωναν οι Γάλλοι για τόν Έμπι. Τί γίνηκαν οι έρκοι μας;

Ἦρθε ἕνας ἀστυφύλακας, κοντοστάθηκε μπροστά στον Ἀργύρη.

— Τίποτα ἀκόμα ;

— Τίποτα.

Μπά, Μπά, εἶπα μέσα μου. Τὴ δουλειὰ τοῦ Ἀγκέπ κάνει κι αὐτός ; Γύρισα τὸ κεφάλι καὶ κοίταξα πίσω μου, τίς πόρτες τοῦ Βασιλικοῦ. Τί νὰ παρακολουθοῦσε ;

Πέρασε κάποιος μὲ γκριζο κοστῦμι, καλσιδερωμένο πανταλόνι.

— Καλῶς τὸν κύριο Μαρῖνο, τί χαμπάρια ;

Ἄλλος πλησίασε. Ὁ ἀστυφύλακας εἶχε φύγει.

— Ἄς τὰ λέμε καλὰ. Ἐσύ ;

— Δὲ μοῦ λές, ἔκανε ὁ Ἀργύρης, ξέρεις ποῦ μπορῶ νὰ πουλήσω δυὸ ἐλιές ;

— Μά... σὲ ἐπιπλοποιό, μοῦ φαίνεται. Ἐκεῖ στὰ καρεκλάδικα, στὴν Ἀγία Εἰρήνη, θὰ βρεῖς.

— Λέω νὰ τίς κόψω γιατί δὲν εἶναι πιά χαῖρι. Πέροι φέρανε πενήντα ἐκάδες καρπὸ καὶ τὸν ἔδοσα ὅπως ἦτανε. Θέλει λάτρα ἢ ἐλιά, καταλαβαίνεις, κι ἐγὼ ἔτσι... Θέλουν ἀλάτισμα, θέλουνε, θέλουνε... Θὰ τίς κόψω. Ἐχω φυτεμένες κάτι βερυκοκκιές, θὰ φυτέψω καὶ κερασιές...

— Κανένα ἑκατομμύριο θὰ πιάσεις γιὰ τὸ κάθε δέντρο. Μὰ γιατί, ἡ κυρὰ δὲν ξέρει νὰ τίς φροντίσει ;

— Οὐ... αὐτὴ μὲ τὰ μυαλὰ ποῦ ἔχει τώρα...

Ὁ Ἀργύρης ἀναστέναξε. Ἐρριξε ἕνα ἄγριο βλέμμα πέρα σὰ νὰ φοβέριζε κάποιον.

— Δὲ μοῦ λές, εἶπε πάλι στὸν κύριο, τί κάνει ὁ γέρος σου, βαστιέται ;

— Καλὰ βαστιέται, τί νὰ πῶ ;

— Κοίτα μὴ σοῦ σπείρει κανένα ἀδελφάκι καὶ λιγροστέψει ἢ κληρονομιά.

Ἄλλος δὲ μίλησε.

— Τὴ βολέβει, τὴ βολέβει τὴ γυναίκα ;

— Τὴ βολέβει ἀμέ, βαστᾶνε τὰ κότσια του.

Κάτι ἄλλο πρόστεσε, ποῦ δὲν τὸ ἔπιασε τ' ἄφτι μου, μὰ πάντα γιὰ γυναίκα θὰ μίλαγε γιατί ὁ Ἀργύρης ἀναστέναξε πάλι καὶ τοῦ εἶπε :

— Ἐμᾶς, καημένε, μᾶς ἔφαγε τὸ 41. Ἀλλιῶς...

Τότε μονάχα κατάλαβα ποῦ εἶχε χάσει τὸ πόδι του.

Μοῦ τράβηξε ἑλαφρὰ τὸ πανταλόνι γιὰ νὰ καταλάβω πὼς τελείωσε. Κοίταξα, εἶδα πὼς εἶχε κάνει καλὴ δουλειὰ. Τοῦ ἔδοσα πάλι ἕνα τᾶλληρο κι ἔφυγα. Πίσω μου τὸν ἀκουσα νὰ λέει : Εὐχαριστῶ.

Τρίτη, μετὰ τὴ Λαμπρή, καθάρισε λιγάκι ὁ καιρός. Ξεκίνησα ἀπόγεμα στὶς πέντε νὰ κάνω μιὰ δόλτα. Εἶπα νὰ γυαλίσω τὰ παπούτσια μου. Ἡ πλατεία τοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου ἦτανε γεμάτη φανταρία. Πῆγα στὸν Ἀργύρη, στεκόταν ἕνας στρατιώτης καὶ γυάλιζε τ' ἄρβυλά του. Περίμενα κι ἐγὼ πλάι του ἂν καὶ παρακάτω, ἄλλος λοῦστρος, κι αὐτὸς ἀνάπηρος, ἦταν ἐλεύθερος. Ἦρθε ἡ σειρὰ μου, λέω τοῦ Ἀργύρη : Δὲ μοῦ ξεσκονίζεις λιγάκι τὰ ρεδέρ τοῦ πανταλονιοῦ ποῦ γεμίσανε σκόνες ;

— Τὰ εἶδα, μοῦ λέει. Μὰ ὄλες οἱ βούρτσες εἶναι λερωμένες. Ἀπὸ τὸ πρωτὶ δὲ σταματήσαμε μὲ τοὺς φαντάρους. Καὶ εἶναι ἄρβυλα, καταλαβαίνετε ; Δὲν εἶναι σὰν τὰ δικά σας, λεπτοκαμωμένα παπούτσια.

Ἐσκυψα καὶ δάλλθηκα ν' ἀδειάζω τὰ ρεδέρ τινάζοντας τὸ ὕφασμα μὲ τὸ νύχι. Ὁ Ἀργύρης κοίταξε τὸν οὐρανὸ ποῦ σκοτείνιαζε γρήγορα.

— Θὰ τὸ γυρίσει πάλι σὲ βροχή, εἶπε. Νισάφι, πιά. Τὴν περασμένη βδομάδα, ποῦ περιμέναμε νὰ δγάλουμε τίποτα γιὰ τὰ στραβὰ ἔξοδα τῆς Λαμπρῆς, ντίγκι - ντίγκι, δὲ σταμάτησε.

— Κατὰ πού βλέπω, τοῦ λέω, θὰ κατεβάσει πάλι.

— Βρέ, βρέ... Ποῦ τὸν πᾶς μωρὴ τὸ φάκελλο; Ποῦ τὸν ψάρεψες;

Γύρισα νὰ δῶ ποιανοῦ τὰ ἔλεγε αὐτά. Μιὰ μικροκαμωμένη κοπέλλα περνοῦσε κρεμασμένη στὸ μπράτσο μιανοῦ ἀξιωματικοῦ. Μὲ τ' ἀριστερὸ τῆς κράταγε ἓνα πράσινο ντοσιέ. Ὁ ἀξιωματικὸς βαστοῦσε ἓνα πέτσινο χαρτοφύλακα.

— Κοίτα, μωρέ, καμουφλάρισμα πρὸ σκαρφίστηκε ἡ βρώμα! Ποῦ τὸ ἔκοψε τὸ ξερὸ τῆς;

Τὸν κοίταξα ἐρωτηματικά.

— Κάνει πιάτσα ἐδῶ, καταλαβαίνετε; Μὰ νὰ σᾶς πῶ πῶς κάνει εἰκοσι, τριάντα δίζιτες τῆ μέρα..... Βρωμογυναίκες, δλες! Νά, νὰ κοίτα, θὰ τὸν πᾶει παρακάτω στὸ ξενοδοχεῖο, στὴν «Ἀταλάντη».

Τέντωσα τὸ λαιμὸ μου καὶ παρακολουθοῦσα τὸ ζευγάρι. Ὁ ἀξιωματικὸς θᾶτανε, φαίνεται, ταραγμένος γιατί δὲν ἀποκρίθηκε στὸ χαιρετισμὸ δυὸ φαντάρων. Πέρασανε τὴν «Ἀταλάντη» καὶ δὲ μπήκανε.

— Δὲ μπήκανε, τοῦ λέω. Μὰ νά, περνοῦνε ἀπέναντι. Θὰ τὸν πηγαίνει στὸ «Τίβολι».

— Κι' ὁ «Τίβολης» τὴν ἴδια δουλειὰ κάνει, μοῦ λέει ὁ Ἀργύρης.

Τοὺς ἔχασα.

— Πίσω ἀπ' τὸ περίπτερο ἔχει δρομάκι; ρωτῶ.

— Ὅχι, μοῦ λέει.

Ἐγώ, ὀρθίος, συνέχιζα τὴν παρακολούθηση καὶ γιὰ τοὺς δυὸ μας.

— Νά, τοῦ λέω, μπήκανε στὸ «Τίβολι».

— Καλὰ τὸ ἔλεγα. Τὴν ξέρω αὐτή. Μωρὲ τί σκαρφίστηκε...

Ἐφτυσε δίπλα κι' ὕστερα σκούπισε τῆς χειλάρεις τοῦ πάνω στὸ μανίκι τῆς μπλούζας τοῦ.

— Κοίτα, μωρέ, κατάντια...

Πρόστεισε κάτι πού μοῦ φάνηκε τολμηρό. Δὲν τοῦ ἔδωσα ἀπόκριση γιατί θυμήθηκα τὸν Ἀγκόπ καὶ τὸν ἀστουφύλακα τῆς ἄλλης φορᾶς.

Τελεῖωσε. Ἐβγαλα πάλι πέντε δραχμές. Τίς πῆρε, μοῦ χαμογέλασε, τοῦ εἶπα: γειά σου, — καὶ ἔφυγα.

Δυὸ μέρες ἀργότερα, Πέμπτη, περασμένο μεσημέρι. Ἀπὸ τὸ πρωτὶ στὸν κῆπο τοῦ Μουσείου, τὸ πρόσωπο πού λέγαμε κι' ἐγώ, κουβεντιάζαμε τὰ δικά μας. Τόσων χρόνων φρονιμάδα, τόση καρτερία, κινδυνέψανε νὰ πᾶνε ἄδικα. Ἡ ἀπριλιάτικη μέρα ἦτανε στίς δόξες τῆς, οἱ λευκες καὶ τὰ πλατάνια, οἱ εὐκάλυπτοι ἀξιέραστοι καὶ τὰ σπουργίτια τόσο ἀνυπεράσπιστα. Εἶδα τὸν ἔρωτα νὰ σέρνεται γονατιστὸς ἀπὸ τὸν κῆπο τοῦ Μουσείου ἴσαμε τὴν πόρτα τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου, ὅπως σέρνονται μὲ τὰ γόνατα οἱ πιστοὶ στὸ πανηγύρι τ' Ἀη Γιώργη, στὸ Κάϊρο. Κι' ἐγώ, ὄλο «ὄχι», ὄλο «δὲν πρέπει» ἔλεγα. Καὶ στὸ πίσω μέρος τοῦ κρανίου μου νὰ σκέφτομαι: Ἀρκετοὺς κόμπους ἔχει τὸ σκοινί τῆς ζωῆς σου καὶ δὲν ξέρεις νὰ τοὺς λύσεις. Φτάνει!

— Πάρε με γιὰ μισὴ ὥρα μονάχα στὴν κάμαρή σου, νὰ τῆ δῶ, μοῦ ἔλεγε.

Κι' ἐγώ: Ὅχι, ἄλλη φορᾶ.

Στὸ τέλος τ' ἀποφάσισε νὰ φύγει μονάχη τῆς. Βρισκόμασταν ἀκριβῶς μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ Βασιλικοῦ. Θυμήθηκα τὸν Ἀργύρη. Κοίταξα πέρα ἀπὸ τὴν ἀσφαλτο τοῦ δρόμου καὶ τσάκωσα τὸ δλέμμα τοῦ, πού μὲ τὴν ἄκρη τοῦ ματιοῦ μᾶς παρακολουθοῦσε. Τότε πιά ἡ ἀπόφασή μου γίνηκε ἀμετάκλητη.

Ἐφυγε ἐκείνη, πειδὸς ξέρε: πῶς. Ἐγὼ ἔσκυψα τὸ κεφάλι καὶ τράβηξα γιὰ τὸ δωμάτιό μου.

Κι' αὐτὸ πιά ἔγινε χτές, πρωτὶ. Πῆγα στὸν Ἀργύρη, ἀκούμπησα τὸ

παπουτσι μου κι' εκείνος άμέσως πήρε τις βούρτσες και καθάρισε τὰ ρεβέρ του πανταλονιού.

Δίπλα του ήρθε και στάθηκε ένας λιγνός με δεκανίκια. Του έλειπε τὸ δεξί. Φόραγε κυριακάτικα. Μά ήταν ὁ λούστρος τῆς άλλης γωνιάς, θυμήθηκα τὰ μούτρα του.

— Γειά σου, Μήτσο, του λέει ὁ Ἀργύρης. Γέννησε ἡ κυρά;

— Ναί, γέννησε χτές.

— Κορίτσι, ἔ;

— Ναί.

Ὁ Ἀργύρης κούνησε τὸ κεφάλι. Ἀρχίσανε μιὰ συζήτηση για τὸ πόσες μέρες είχε δικαίωμα νὰ μείνει ἡ λεχώνα στὸ «Θεραπευτήριο». Λογαριάζουν, εἶπε ὁ Μήτσος, ἀπὸ τὴν παραμονή.

Ἔτσι κατάλαβα πὼς ὁ Ἀργύρης ήταν ἕνα εἶδος συμβουλάτορας τῶν λούστρων του Ἁγίου Κωνσταντίνου.

Ἐπρεπε ν' αλλάξω πόδι μὰ εἶχα ἀφαιρεθεῖ. Τότε ἔνωσα τὸν Ἀργύρη νὰ με σκουντᾶ με τὴν βούρτσα, κάπως βάνουσα. Βιάστηκα ν' αλλάξω.

Κάτι θὰ εἶχε γνέψει του Μήτσου γιατί στεκότανε ἐκεῖ με τὰ δεκανίκια του και δὲν ἀπόσωνε τὴ συζήτηση.

Τελείωσε. Ἐβγαλα και του ἔδωσα πέντε δραχμές. Δυὸ δίφραγκα και μιὰ μονή. Πῆγα νὰ φύγω.

— Ἐ, ἔλα ἐδῶ!... μου φώναξε. Τέντωσε τὸ χέρι και μου γύρισε τις τρεῖς δραχμές: Ἐλεημοσύνες δὲν πέρνουμε, κύριε, κατάλαβες;

Σάσπισα. Χωρὶς νὰ τὸ καταλάβω εἶχα βάλει τις δραχμές πάλι στὴν τσέπη. Ἀπομακρύνθηκα ἀργά.

—.....σκορπᾶνε τὰ λεφτά....., τὸν ἄκουσα νὰ λέει ὄχι στὸ Μήτσο, ἀλλὰ στὸν ἄλλο λούστρο, τὸ γεραλέο με τὰ γυαλιά, πὶὸ πέρα,..... σκορπᾶνε τὰ λεφτά και τις ξεμυαλίζουνε, παντρεμένες γυναῖκες.....

Τί νὰ του πῶ; Πὼς νὰ του ἐξηγήσω μιὰ ἱστορία που ἄρχισε πρὶν εἴκοσι χρόνια και γέμισε πιτσιλιές ὄλο χολή και ξύδι τὴ ζωὴ τῶσων ἀνθρώπων; Πὼς νὰ του πῶ για τὰ φτερά τῆς ρόδας του μυλωνᾶ, που ἀνάμεσά τους χτυπιέται και ξαναχτυπιέται ἡ καρδιά μας χρόνια, τόσο που νὰ λησμονηθεῖνε ὄρκοι φοβεροὶ κι' ἡ Ντόρα ν' ἀνεβοκατεβαίνει τὰ πατώματα, κι' ἡ Ρόζα νὰ λέει πὼς λίγο-λίγο τραγανίζει τὸ μικροκαμωμένο σκελετὸ του Ἐμπι, στὸ Λίρι; Πὼς νὰ του μιλήσω ἐγὼ για τὸ 41 και για τοὺς ἀνάπηρους, όταν τοὺς καιει ἡ δίψα του σκοτωμένου ἐρωτικου σπασμου και γίνεται φαρμάκι που ξεσπᾶ πάνω στα δυστυχισμένα πλάσματα, δσα σηκώνουνε για καμουφλάρισμα ἕνα φάκελλο ὑπουργείου—κι' ἄλλοι καταντοῦνε σὰν τὸν Ἀγκόπ;

«Τὸ καράβι βούλιαξε μὰ ὁ καπετάνιος δὲν πνίγηκε!»

Αὐτὸ μονάχα νὰ μπροῦσα νὰ μηνύσω του Ἀργύρη. Θὰ καταλάβαινε και θὰ συγχωροῦσε. Θὰ ἐξηγοῦσε και στοὺς ἄλλους λούστρους του Ἁγίου Κωνσταντίνου, νὰ γαληνέψει πια ἡ ψυχὴ μου.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

“IL GRAN RIFIUTO,”

(ΚΑΒΑΦΗΣ - ΒΑΡΝΑΛΗΣ - ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΚΜΗ)

Του ΜΑΝΟΛΗ ΛΑΜΠΡΙΔΗ

Ἄν τὸ θέμα τῆς σχέσης τοῦ ὑπεροικοδομήματος μετὰ τὴν ὕλική βάση γενικά εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ δύσκολα προβλήματα τῆς Κοινωνιολογίας, τὸ ζήτημα τῆς συνείδησης —καὶ μάλιστα τῆς συνείδησης ποῦ κορφοβλάσταρὸ τῆς εἶναι ὁ φιλοσοφικὸς στοχασμὸς ἢ τὸ ἔργο Τέχνης— εἶναι, χωρὶς ἄλλο, τὸ πιὸ περίπλοκο. Πολλές φορές, ὁ πειρασμὸς μιᾶς ρεαλιστικῆς διερεύνησης καὶ ἡ γοητεία τῶν ἀπλῶν σχημάτων, ὁδηγοῦν σὲ χοντροκομμένες γενικεύσεις, ποῦ δὲν ταιριάζουν μετὰ τὴν ἰδιορρυθμία, τὴν εὐκίνησι καὶ τὸ δυναμισμό τοῦ ἀντικειμένου. Ὑπάρχει μιὰ μορφή φορμαλιστικοῦ λογισμοῦ, ποῦ φαντάζεται τὸν ἑαυτό του «διαλεκτικό». Δουλεύοντας μετὰ ἄκαμπτες, «καθαρές» κατηγορίες (ὅπως : τάξη, ταξικὴ συνείδηση, κεφαλαιοκρατία, λαός, ἀκμὴ, παρακμὴ κλπ.), φτάνει σ' ἐκτιμήσεις καὶ συμπεράσματα, ποῦ δὲν ἀναπαριστοῦν σωστά τὸ πραγματικό. Μιὰ τέτοια ἄποψη εἶναι αὐτὸ ποῦ κοινῶς ἐπικρατεῖ γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Καβάφη καὶ τοῦ Καρυωτάκη : ὅτι δηλαδὴ οἱ δυὸ αὐτοὶ ποιητὲς ἀπηχοῦν τὴν ψυχολογία, τὴν ἠθικὴ, τὴν ἰδεολογία τῆς ἀρχουσας τάξης, ποῦ, ἔχοντας ἐκπληρώσει τὸν ἱστορικὸ τῆς προορισμό, βρίσκεται σὲ παρακμὴ καὶ ἀποσύνθεση (*).

Οἱ σημειώσεις, ποῦ ἀκολουθοῦν, σκοποῦ ἔχουν νὰ δείξουν πῶς ἡ ποίηση τοῦ Καβάφη καὶ τοῦ Καρυωτάκη —ὅπως καὶ ἡ ποίηση τοῦ Βάρναλη ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά— δὲν ἐκφράζει τὴν ψυχολογία, τὴν ἠθικὴ καὶ τὴν ἰδεολογία μιᾶς ἀρχουσας τάξης σὲ παρακμὴ καὶ ἀποσύνθεση, ποῦ βλέπει ν' ἀπειλοῦνται τὰ ὕλικά της συμφέροντα καὶ τὴν κυριαρχία της νὰ κλονίζεται. Καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ ποιητὲς εἶναι ποιητὲς τῆς παρακμῆς ἑνὸς κόσμου—ὄχι ὅμως ποιητὲς τῆς ἀρχουσας τάξης. (**)

I. ΚΑΒΑΦΗΣ

Κεντρικὴ θέση στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη, κατέχει τὸ ποίημα μετὰ τὸν τίτλο : «Che fece... il gran rifiuto» : Σὲ μερικὸν ἀνθρώπου ἐρχεται μιὰ μέρα

ποῦ πρέπει τὸ μεγάλο Ναι ἢ τὸ μεγάλο τὸ
[Ἄχι
νὰ ποῦνε.

Καθὼς φαίνεται ἀμέσως, ὁ Ποιητὴς χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους σὲ δυὸ κατηγορίες : Σὲ μερικοὺς, ποῦ στὴ ζωὴ τους ἐρχεται μιὰ κρίσιμη ὥρα, ποῦ πρέπει ν' ἀντιμετωπίσουν τὴ ζωὴ, τὴν κοινωνία καὶ τὰ προβλήματα τῆς, μετὰ αὐστηρὴ σοβαρότητα καὶ εὐθύνη. Καὶ στοὺς ἄλλους, στοὺς ὁποίους ποτὲ δὲν ἐρχεται μιὰ τέτοια ὑπέρτατη στιγμή. Αὐτοὺς τοὺς ἀφήνομε ἀπ' ἔξω, καὶ περιορίζομαστε σ' ἐκείνους τοὺς μερικοὺς, ποῦ στέκονται στὸ ὑψιστὸ σημεῖο, ἀπ' ὅπου βλέπουν πανοραμικὰ τὴ ζωὴ, ἔτοιμοι νὰ διαλέξουν. Ποιὸ εἶναι τὸ πανόραμα, ποῦ ἀπλώνεται μπροστὰ τους ; Εἶναι ἓνα καθεστῶς, μετὰ τὴν καθιδρυμένης σχέσεις του, τοὺς θεσμούς του, τὴν ἀξίαν του, τὴν ἠθικὴ του. Ἄν λάβομε ὑπ' ὄψη μας ὅλο τὸ κλίμα τοῦ Καβάφη, μπορούμε, χωρὶς λάθος, νὰ ποῦμε πῶς πρόκειται εἰδικὰ γιὰ ἓνα καθεστῶς ὄχι σ' ὁποιοδήποτε στάδιο τῆς ἀνάπτυξής του, ἀλλὰ στὸ τελευταῖο του στάδιο, τὸ στάδιο τῆς παρακμῆς. Τὸ πρόβλημα ποῦ μπαίνει μπροστὰ σ' αὐτὸν ποῦ πρόκειται νὰ καθορίσει μιὰ γιὰ πάντα τὸ περιεχόμενο τῆς ἠθικῆς του στάσης, εἶναι ἓνα δίλημμα : Ἄν ν' ἀποδεχτεῖ στὸ σύνολό τους τὴν ἀξίαν τοῦ καθεστώτος τῆς ἀποσύνθεσης, ἢ νὰ τὴν ἀρνηθεῖ στὸ σύνολό τους. Ἄν νὰ συντονιστεῖ μαζί τους ἢ νὰ ταχτεῖ ἀντιμέτωπος. Πάρα πολλοί, χωρὶς συζήτηση, θεωροῦν αὐτονόητη καὶ πιὸ

(*) Πβλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου : Φαινόμενα ἀκμῆς καὶ παρακμῆς στὴ νεοελληνικὴ ποίηση, στὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», Φεβρ. 1955]2 σελ. 83 κ. ἐπ.

(**) Ὁ σκοπὸς τῆς μελέτης, συνεπῶς, εἶναι περιορισμένος καὶ ἐξειδικευμένος. Ἐντοπίζεται σὲ ὀρισμένα μόνο σημεῖα καὶ ὀρισμένες μόνο πλευρὰς τοῦ ἔργου τοῦ Καβάφη, τοῦ Βάρναλη καὶ τοῦ Καρυωτάκη. Πρόθεσή μας δὲν εἶναι ἡ ἀπόπειρα μιᾶς καθολικῆς αἰσθητικῆς ἐκτίμησης καὶ κοινωνικῆς σημασιολόγησής τοῦ ἔργου τους.

βολικιά τήν κατάφαση : Βολεύονται
μιά χαρά, είναι εύυπόληπτοι πολί-
τες, κι έχουν μιάν αναπαυμένη συ-
νειδηση. Στά μάτια του ποιητή φαί-
νεται ν' αξίζουν κάθε περιφρόνηση.
(: «Φανερώνεται άμέσως όποιος τδ-
χει έτοιμο μέσα του τδ Ναι, και λέ-
γοντάς το πέρα πηγαίνει στην τιμή
και στην πεποίθησή του», λέει περι-
παιχτικά). Κέντρο του ένδιαφέροντος
του ποιητή είναι ο **Άρνηθεις :**

*“Ο άρνηθεις δέν μετανοιώνει. “Αν ρω-
/τιούνταν πάλι
δχι θά ξανάλεγε...*

‘Η άρνησή του είναι απόλυτα συ-
νειδητή, μ' επίγνωση όλων τών όδυ-
νηρών συνεπειών. Δέν πρόκειται για
καμιάν αντίδραση τής στιγμής. Αυτό
τδ δχι είναι τδ σωστό.

*...όμως τόν καταβάλλει
έκείνο τδ δχι—τδ σωστό—εις όλην τήν
/ζωήν του.*

Αυτή ή στάση, πού είναι ή σω-
στη πλήρωση τής ζωής, έχει βαρύ
τίμημα. Κρατάει τόν άρνηθέντα έξό-
ριστο άπ' αυτό πού λένε «χαρά» τής
ζωής, του στερεϊ κάθε γαλήνη και
ήσυχία, τόν έκθέτει σε κάθε είδους
καταδίωξη, τόν τοποθετεί αυτόματα
έξω από τήν κρατούσα τάξη, πού
έχει τ' άγαθά και τήν εύτυχία. (‘Ως
παράδειγμα «εύτυχίας» ο Καβάφης
φέρνει λ.χ. τδ Νέρωνα, όπως «κοιμά-
ται βαθιά, ήσυχος, άσυνείδητος,
εύτυχής»).

‘Η λογική ολοκλήρωση μιās τέ-
τοιας ήθικής στάσης θά ήταν φυσικά,
νά βλέπαμε τόν άρνηθέντα νά ένώνει
τις δυνάμεις του με τήν τάξη τήν
καταπιεζόμενη για τήν άνατροπή του
καθεστώτος, πού αξίζει τήν άποδο-
κιμασία του. Τέτοιο πράγμα δέ θά
τδ βρούμε στην ποίηση του Καβάφη.
‘Ενας από τούς λόγους—άντικει-
μ εν ι κ ό ς αυτός—είναι τδ γεγονός
ότι τήν έποχή, πού τήν καλύπτει ή
ποίηση του Καβάφη, δέν ύπάρχει μιá
συνειδητή εργατική τάξη. Τδ ήθικό
συνειδητό άτομο, πού έκοψε τούς δε-
σμούς του με τήν κυρίαρχη τάξη
και έμεινε άπομονωμένο άπ' αυτήν,
μή βλέποντας τίποτε νά ύπάρχει άπ'
τήν άλλη μεριά, βρίσκειται απόλυτα
άπομονωμένο. Τδ χάσμα είναι φοβε-
ρά άνοιχτό όταν δέ διαγράφεται
καμιá αξιόλογη άνοδος. Είναι ή έπο-
χή πού τδ εργατικό κίνημα είναι ά-
δύνατο, προδομένο από τή σοσιαλδη-
μοκρατία και διαλυμένο. Φαίνεται
πώς όλη ή ζωή έτσι θά πάει, πώς ο
άξιος άγώνας θά μείνει άτελεσφόρη-
τος. «‘Ο ‘Εφιάλτης θά φανεί στο τέ-
λος, κι οί Μήδοι επί τέλους θά δια-

βοϋνε». Αυτή ή σίγουρη πρόβλεψη
άλλης μιās ήττας, είναι πού φωτίζει
με τδ δυνατότερο φως τήν ύψηλή ή-
θική αξία αυτής τής στάσης. ‘Ο Ποι-
ητής δέ βλέπει αξιότερη για τόν άν-
θρωπο μοίρα, κάτω από τέτοιες πε-
ριστάσεις («Θερμοπύλες»). ‘Ετσι, μιá
πού ή πράξη του πάει χαμένη, χωρίς
άποτέλεσμα, εκείνο πού μένει είναι
νά διατηρήσει κανείς άλώβητη τή
ζωή του με μιάν άτεγκτη αξιοπρέ-
πεια, γυρίζοντας τις πλάτες προς
τόν κόσμο πού άποδοκιμάζει. Γιατί
τί μεγαλύτερος έξευτελισμός από τή
συνάφεια μ' αυτόν τόν κόσμο, από
τις σχέσεις του τις γυμνές από νόη-
μα και φορτικές :

*Κι αν δέν μπορείς νά κάμεις τή ζωή σου
/όπως τήν θέλεις,
τοϋτο προσπάθησε τουλάχιστον
όσο μπορείς : μήν τήν έξευτελίζεις
μέσ' στην πολλή συνάφεια του κόσμου
μέσ' στες πολλές κινήσεις κι όμιλλες...
(«‘Οσο μπορείς»)*

‘Ομως αυτό δέν είναι άρκετά εύ-
κολο. Νά, «‘Η Σατραπεία», ένα από
τά πιό ώραία ποιήματα. Πόσοι είναι
έκείνοι πού στέργουν νά καταδικά-
σουν με τήν έκλογή τους τόν έαυτό
τους σε μιá μακροχρόνια στέρηση,
άφάνεια και διωγμό : Πόσοι άξιοι,
«καμωμένοι για τά μεγάλα τά έργα»,
λυγάνε, στραπατσάρονται. Παραι-
τούνται άπ' τά μεγάλα κι άξια ίδα-
νικά, μπαίνουν στην ύπηρεσία τών
κυριάρχων, για νά έξασφαλίσουν μιá
σχετικά άνετη μá έξευτελισμένη
ζωή :

*Και τί φοριχή ή μέρα πού ένδίδεις
(ή μέρα πού άφέθηκες κι ένδίδεις)
και φεύγεις όδοιπόρος για τά Σούσα
και πιαίνεις στον μονάρχην ‘Αρταξέρξην
πού έννοϊκά σε βάζει στην αυλή του
και σε προσφέρει σατραπείες και τέτοια.
Και συ τά δέχεσαι με άπελπισία
αυτά τά πράγματα πού δέν τά θέλεις.
“Αλλα ζητεί ή ψυχή σου, γι' άλλα κλαίει...
Αυτά πού θά στα δώσει ο ‘Αρταξέρξης,
αυτά πού θά τά βρεις στη σατραπεία.
Και τί ζωή χωρίς αυτά θά κάμεις.*

Δέν είναι περιφρόνηση ή έπιτίμη-
ση πού δείχνει ο Ποιητής. Είναι μιá
βαθύτατη λύπη, πού σου σφίγγει τήν
καρδιά : «Τί συμφορά...»—έτσι άρ-
χίζει.

Βλέπει κανείς γιατί «‘Η Σατρα-
πεία» είναι ένα ποιήμα, πού σχεδόν
ποτέ δέν τδ αναφέρνουν οί άστοί
διανοούμενοι, ή όσοι συνέβη νά έ-
χουν κάποτε ίδανικά, και τ' άνταλ-
λάξανε με «σατραπείες και τέτοια».

Κάτι όμως άλλα φρούτα τών έ-
ξευτελισμένων καιρών τής παρακμής,

δέν τὰ λυπᾶται καθόλου ὁ Ποιητής. Νά λ.χ. ὁ προδότης Δημάρατος :

«Πρῶτα τοῦ βασιλέως Δαρείου, κι ἔπειτα τοῦ βασιλέως Ξέρξη ὁ αὐλικός». Οἱ μέρες του περνοῦν γεμάτες μέριμνα κι ἀνία. Ἔχει χάσει κάθε χαρά. Ἐκορυφώθη ἡ δυστυχία του. Θᾶλεγε κανείς : ἀπό τίς τύψεις γιά τήν προδοσία. Ὁχι, δέν πρόκειται γι' αὐτό. Εἶναι γιὰτί «τὰ πράγματα τοῦ δείχνουν φανερά, πού οἱ Ἕλληνες θά βγοῦνε νικηταί», κι ὄχι οἱ Πέρσες, οἱ πάτρωνές του.

Ἡ ἐκεῖνος ὁ βυζαντινός ἄρχων πού κλαίει κι ὀδύρεται γιά τήν ἀτυχία του : Ὑπερίσχυσε ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνός, κι αὐτός βρέθηκε μέ τὸ μέρος τῶν ἡττημένων. Καί «τὸ εἶχε σκοπὸ νὰ πάει μέ τοῦ Κύρ-Γιάννη τὸ μέρος. Καί θά τό ἔκαμνε. Καί θά ἔταν τώρα εὐτυχισμένος, μέγας ἀρχοντας πάντα στεριωμένος, ἂν ὁ δεσπότης δέν τὸν ἔπειθε τήν τελευταία στιγμή». Τώρα; Νά πάει νὰ πέσει στὰ πόδια τοῦ Καντακουζηνοῦ ; Θά τὸν λυπηθεῖ ; («Ἰωάννης Καντακουζηνός ὑπερίσχυει»).

Κάτι ἄλλα ἐξευτελισμένα ὑποκείμενα, ὅπως εἶναι οἱ πολιτικάντηδες τῆς κυρίαρχης τάξης, τοὺς μυκτηρίζει. Πόσο χαριτωμένα εἰρωνεύεται στὸ «Ἄς φρόντιζαν» ἐκεῖνον τὸ νέο πού ἀφοῦ «κατήντησε σχεδὸν ἀνέστιος καί πένης», τρώγοντας τὰ χρήματά του στὴ μοιραία καί δαπανηρὴ Ἀντιόχεια, φτάνει στὴν ἀπόφαση πὼς «εἶναι στὰ γεμάτα ἐνδεδειγμένος νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν προσφιλεῖ πατρίδα του Συρίαν». Προσόντα : νέος μέ ὑγείαν ἀρίστην, κάτοχος τῆς Ἑλληνικῆς, φιλίες μέ ἀρχηγούς μισθοφόρων. Ξαίρει τοῦ Κακεργέτη βλέψεις καί παλιανθρωπιές καί τὰ λοιπά. Ὅθεν φρονεῖ κλπ.

Θ' ἀπευθυνθῶ πρὸς τὸν Ζαβίνα πρῶτα
κι ἂν ὁ μωρὸς αὐτὸς δέν μ' ἐκτιμῆσει
θά πάγω σιὸν ἀντίπαλό του τὸ Γρυπὸ.

Κι ἂν κι ὁ ἡλίθιος κι αὐτὸς δέν με προσ-
[λάβει

πηγαίνω παρευθὺς σιὸν Ὑρκανό...

Κι εἶν' ἡ συνείδησίς μου ἡσυχὴ
γιὰ τὸ ἀψήφιστο τῆς ἐκλογῆς...

Ἀλλὰ κατεστραμμένος ἄνθρωπος τί φταίω
[ἐγώ.

Ζητῶ ὁ ταλαίπωρος νὰ μπαλωθῶ...

Κι ἔτσι πάει κι αὐτὸς «οτὴν τιμὴ καί τὴν πεποίθησή του».

Ἴδου κι ἓνας λακὲς «ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων», ποιητής : Ὁ Φερνάκης, τῆς αὐλῆς τοῦ Μιθριδάτη, Διονύσου καί Εὐπάτορος. Ὑπερθεματίζει σὲ γλοιώδη κολακεία : Συνθέτει ποίημα ἐπικό, ἀνάγοντας τὴν καταγωγή τοῦ Μιθριδάτη στὸ Δαρεῖο ! Ὁ

Καβάφης βάζει τὸν ποιητὴ Φερνάκη ν' ἀπασχολεῖται μέ κωμικὴ σοβαρότητα μ' ἓνα πολὺ «βαθὺ» ζήτημα : Ν' ἀναλύσει τί αἰσθήματα θά εἶχε ὁ Δαρεῖος, παραλαμβάνοντας τὴ βασιλεία τῶν Περσῶν : «Ἴσως ὑπεροψίαν καί μέθην· ὄχι ὅμως—μᾶλλον σὴν κατανόηση τῆς ματαιότητος τῶν μεγάλων. Βαθέως σκέπτεται τὸ πρᾶγμα ὁ ποιητής». Πάνω σ' αὐτό, τοῦ ἔρχεται ἡ εἶδηση πὼς ἄρχισε ὁ πόλεμος μέ τοὺς Ρωμαίους.

Ὁ ποιητὴς μένει ἐνεός ! Τί συμφορὰ !
Ἐκεῖ πού τὸ εἶχε θετικὸ μέ τὸν «Δαρεῖο»
ν' ἀναδειχθεῖ, καί τοὺς ἐπικριτὰς του
τοὺς φθονεροὺς τελειωτικὰ ν' ἀποστομώσῃ.

Τέτοιες ὥρες πολέμου, πού ν' ἀσχοληθεῖ ὁ Μιθριδάτης, Διονύσος καί Εὐπάτωρ, μέ ἑλληνικὰ ποιήματα. («Ὁ Δαρεῖος»).

Κι ἓνας ἄλλος, γλύπτης αὐτός, πουλάει τὴν τέχνη του γιά τέρψη τῶν Κυρίων. Ἐπεξεργάζεται τὴ συνοδεία τοῦ Διονύσου—παραγγελία τοῦ Βασιλιᾶ τῶν Συρακουσῶν—«κι ὁ λογισμός του κάθε τόσο μελετᾶ τὴν ἀμοιβή. Τρία τάλαντα, πολὺ ποσόν. Μὲ τ' ἄλλα του τὰ χρήματα κι αὐτὰ μαζί σὴν μποῦν, ὡς εὐπορος σπουδαῖα πιά θά ζεῖ.» («Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου»).

Στὸ «Ἀπὸ τὴν Σχολὴν τοῦ περιωνύμου Φιλοσόφου», σατιρίζει τὴν ἠθικὴ καί πνευματικὴ γυμνότητα τῶν μορφωμένων τῆς ἀρχουσας τάξης. Νά ἓνας τυπικὸς ἀντιπρόσωπος : Ἐγινε μαθητὴς τοῦ Ἀμμωνίου Σακκά δυὸ χρόνια. Ἀλλὰ βαρέθηκε καί τὴ φιλοσοφία καί τὸ Σακκά. Κατόπι μπῆκε στὰ πολιτικά. Μὰ τὰ παράτησε. Κάτι πῆγε νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιά νεωτερικὲς θρησκευτικὲς ἰδέες. Μὰ ἄλλαξε γνώμη, γιὰτί θά τοῦ κόβανε ἀπὸ τὸ σπίτι τὸ χαρτζιλίκι.

Ἐπρεπεν ὅμως καί νὰ κάνει κάτι. Ἐγι-
[γεν ὁ θαμῶν
τῶν διεφθαρμένων οἰκῶν τῆς Ἀλεξαν-
[δρείας».

Τουλάχιστο γιά δέκα χρόνια θά πήγαινε ἔτσι—ὅσο θά βαστοῦσε ἡ ὀμορφιά του. Ὑστερα, «Ἴσως ἐκ νέου σιὸν Σακκά νὰ πήγαινε» ἢ σὲ κανέναν ἄλλον.

Ἡ τέλος δυνατὸν καί σιὰ πολιτικὰ
νὰ ἐπέστρεφεν—ἀξιεπαίνως ἐνθυμούμενος
τὲς οἰκογενειακὲς του παραδόσεις,
τὸ χρέος πρὸς τὴν πατρίδα, κι ἄλλα ἠχηρὰ
[παρόμοια».

Ὅμως ὁ Καβάφης δὲ μᾶς δίνει μόνο σκίτσα ἀτομικῶν ἐξευτελισμῶν. Στὴ μεγάλη τοιχογραφία τῆς

ἀποσύνθεσης ἑνὸς κόσμου, εἰκόνες ὁμαδικῆς ἐξαχρείωσης, πόλεων, κρατῶν, λαῶν, εἶναι σὲ πρῶτο πλάνο. Ὁ ποιητὴς συχνὰ φωτίζει τὴ διαφθορὰ καὶ τὴν ἐξαχρείωση ἰθυόντων καὶ λαοῦ στὰ ἀποικιακὰ καθεστῶτα : «Ἐν Δήμῳ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας», περιμένοντας νὰ νικήσει ὁ Ἀντώνιος στὴ ρήξη τοῦ μὲ τὸν Ὀκτάβιο στὸ Ἄκτιο, συντάξανε ἕνα ὄλο κολακεία καὶ δουλοπρέπεια ψήφισμα γιὰ νὰ τὸ δώσουν στὸν Ἀντώνιο, «τὸν νικητὴν τὸν ἐνδοξότατον, τὸν ἐν παντὶ πολεμικῷ ἔργῳ ἀνυπέβλητον, τὸν θαυμαστόν ἐπὶ μεγαλουργία πολιτικῆ κλπ.» Ὅμως οἱ εἰδήσεις ἦταν ἀπροσδόκητες : Νίκησε ὁ «ὀλέθριος Ὀκτάβιος». Τώρα ; Τίποτε. Διορθώνεται :

*Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ συντάξουμε νέον ἔγγραφον.
Τ' ὄνομα μόνον ν' ἀλλαχθῆι. Ἀντὶς ἐκεῖ στες τελευταῖες γραμμές, «Λυτρώσας τοὺς Ῥωμαίους
ἀπὸ τὸν ὀλέθριον Ὀκτάβιον,
τὸν δίκην παρωδίας Καίσαρα»
τώρα θὰ βάλουμε «Λυτρώσας τοὺς Ῥωμαίους
ἀπὸ τὸν ὀλέθριον Ἀντώνιον»
Κατὰ τὰ λοιπά, λαμπρὰ ταιριάζουν ὄλα.*

Στὴ «Δυσαρέσκεια τοῦ Σελευκίδου» βλέπομε τὸ Σελευκίδη Δημήτριον νὰ εἶναι συγχισμένος καὶ δυσαρεστημένος, ὄχι γιὰ τὰ γένη τους κατάντησαν παίγνιο τῆς Ῥώμης, ἕνα εἶδος ὑπηρέτες τῶν Ῥωμαίων, ἀλλὰ γιὰ τὸν πῆρε τὸ φιλότιμο ποῦ ἕνας Πτολεμαῖος ἔφτασε στὴ Ῥώμη σὲ κακὰ χάλια, χωρὶς λαμπρὲς στολές καὶ ἀκολουθίες, φτωχοντυμένος καὶ πεζός. Κι ἀμέσως τοῦ πρόσφερε ροῦχα, διαμάντια, ἄλογα κλπ., γιὰ νὰ παρουσιαστῆι καθὼς ταιριάζει σ' ἕνα Γραικὸ μονάρχη. «Ἄλλ' ὁ Λαγίδης ποῦ ἦρθε γιὰ τὴν ἐπαιτεία, τ' ἀρνήθηκε ὄλα». Ἐμφανίστηκε στὴ Σύγκλητο κακομοιριασμένος, «ἔτσι μὲ πιδ ἀποτέλεσμα νὰ ζητιανέψει».

Ὅμως τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς ἐξαχρείωσης τὸ βλέπομε στὴν «Εὐνοία τοῦ Ἀλεξάνδρου Βάλα» : Ὁ νέος ὁ πιδ δοξαστὸς στὴν Ἀντιόχεια, τοῦ Βάλα ἢ ἀδυναμία, ὁ λατρευτὸς, ἔλαβε μέρος σὲ ἀρματοδρομία, καὶ τοῦ ἔσπασε μιὰ ρόδα τοῦ ἀμαξιοῦ, κι ἔχασε, ἔτσι, μιὰν «ἀστεία νίκη». Μὰ δὲ συγχίζεται γι' αὐτό :

*Ἀῦριο, νὰ δεῖς, θὰ ποῦν πῶς ὁ ἀγὼν δὲν
[ἔγινε σωσιός.
(Κι ἂν ἤμουν ἀκαλαίσθητος, κι ἂν μυσικὰ
[τὸ εἶχα προστάξει
θὰ βγαζαν πρῶτο, οἱ κόλακες, καὶ τὸ κου-
[τσό μου ἀμάξι)...*

Πρὸς αὐτὸν τὸ χαλασμένο κόσμο, ὁ Ποιητὴς μέσα στὴν ποίησή του, ἀισθάνεται τὸν ἑαυτὸ του ἀπολύτως ξένον, ἐντελῶς ἀμέτοχο. Ὅμως ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἀρνησῆς του, δὲ βρίσκει καὶ πολλές μορφές ἀξίας, δημιουργικῆς πράξης ν' ἀντιπαραθέσει σ' αὐτὸν τὸν κατακλυσμὸ τοῦ ἐξευτελισμοῦ. («Θερμοπύλες», «Ἐπὲρ τῆς ἀχαϊκῆς συμπολιτείας συμπολεμήσαντες»).

Δὲν ὑπάρχει, λοιπόν, τρόπος νὰ βγοῦν οἱ ἄνθρωποι ἀπ' αὐτὴν τὴ μολυσμένην ἀτμόσφαιρα τῆς ἀποσύνθεσης τοῦ ξοφλημένου κόσμου ; Τὶς διαφορὲς προσπάθειες ποῦ γίνονται ἐκ τῶν ἔνδον γιὰ «ἐξυγίανση», κοινωνικὲς μεταρρυθμίσεις, λύση τοῦ κοινωνικοῦ προβλήματος μὲ ρετσοῦτες διαφόρων καθηγητῶν ἢ λόρδων, μεσσιῶν καὶ θαυματοποιῶν, ὁ ποιητὴς τίς βλέπει — πολὺ σωστά — ἐντελῶς γελοῖες νὰ καταλήγουν σὲ φιάσκο. (: «Ἐν μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἀποικίᾳ 200 π. Χ.») Ποῦ εἶναι λοιπόν οἱ προοδευτικὲς δυνάμεις τῆς κοινωνίας, οἱ κινητήριον μοχλοὶ τῆς ἀλλαγῆς, ποῦ θὰ βγάλουν τὸν κόσμο ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο ; Δὲν ὑπάρχουν ; Δὲν ἔχουν διαμορφωθῆι ἀκόμα ; Δὲν τίς ὑποπεύεται ὁ Ποιητὴς : Ἡ μήπως δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ ρίξει τὸ διαπεραστικὸ προβολέα τοῦ πνεύματός του πάνω τους ; Ἄς σταθοῦμε λίγο στὰ «Παράθυρα».

*...Μὰ τὰ παράθυρα δὲν βρίσκονται, ἢ δὲν
[μπορῶ
νὰ τὰ βρω. Καὶ καλύτερα ἴσως νὰ μὴν τὰ
[βρῶ.
Ἴσως τὸ φῶς θὰ ἴναι μιὰ νέα τυραννία.
Ποιὸς ξέρει τί καινούρια πράγματα θὰ
[δείξει.*

Σὰν τί μπορεῖ νὰ εἶναι αὐτὰ τὰ «καινούρια πράγματα» — σχετικὰ μὲ τὸ θέμα ποῦ ἐξετάζομε — ποῦ τὰ σκεπάζει ἀπὸ τὰ μάτια ἕνας μισοθελημένος ἀγνωστικισμὸς ; Εἶναι νέα καθήκοντα, ποῦ ἐπιβάλλονται στὴ συνείδηση τοῦ ἠθικοῦ καὶ ἐντιμοῦ ἀνθρώπου, βαριά καθήκοντα, ποῦ μαζὶ μὲ τὸ ὄχι ἐκεῖνο τὸ σωστό, ποῦ καταβάλλει σ' ὄλη τὴ ζωὴ, συνθέτουν γιὰ τὸ εὐαίσθητο, ἀδύναμο, εὐπαθὲς καὶ ἀσυνήθιστο στὴ σκληρότητα τῆς δράσης ἄτομο, μιὰν ἀβάσταχτη «νέα τυραννία». Ὅμως, σωστὸ εἶναι νὰ ποῦμε πῶς δὲν εἶναι μονάχα ἡ ὑποκειμενικὴ ἀτολμία δίπλα σὲ μιὰν ὑψηλὴ ἠθικὴ συνείδηση, ἐκεῖνο ποῦ γεννάει τὴ βαρεῖα μελαγχολία στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη. Δὲν εἶναι μόνο ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὰ παράθυρα, ἢ δὲν τολμάει νὰ τ' ἀνοίξει. Εἶναι καὶ τὸ ὅτι τὰ παράθυρα δὲ βρίσκονται. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἀντικει-

μενικός παράγοντας, πού σημειώσαμε πιδό πάνω, τής ανωριμότητας τών μαζών, πού έξουθενωμένες, έξαχρειωμένες, παραδομένες στην έπιρροή τής ιδεολογίας τής κυρίαρχης τάξης, δέ βρίσκονται στο ύψος του Ιστορικού χρέους των. Παραδέρνουν μέσα στη σύγχυση, την άβουλία. Μην έχοντας συνειδηση τής δύναμής τους, προσδοκούν μιá κάποια λύση —όπως και οί Ιθύνοντες για λογαριασμό τους— από τόν έρχομό τών «βαρβάρων». Κάτω από τέτοιες συνθήκες και τέτοια κατάσταση πνευμάτων —πού είναι οί συνθήκες άκριβώς έκεινες πού Ιστορικά προετοιμάζουν τδ έδαφος για τδ φασισμό και δίνουν δύναμη στους μεσίες και τούς «άρχηγους μέ πυγμή»— ή όποια δράση τών μοιραία απομονωμένων προχωρημένων συνειδητών ατόμων, καταντάει πράγματι στο κενό, άπολύτως άτελεσφόρητη :

*Είν' οί προσπάθειές μας τών συφορια-
[ομένων
Είν' οί προσπάθειές μας σαν τών Τρώων.*

«Δέν έχει πλοίο, δέν έχει όδό», άντικειμενικά πλέον, μέσα στα όρια μιás ατομικής ζωής.

Οί παραπάνω σύντομες σημειώσεις έλπίζω νά έδειξαν πώς ή πίκρα πού άπηχει ή ποίηση του Καβάφη, μπορεί νά έχει για ρίζες πολλές άλλες αίτίες, μέ κανέναν όμως τρόπο την ψυχολογική κατάσταση τής παρακμασμένης άρχουσας τάξης, πού άπειλοῦνται τά συμφέροντά της. 'Η άπελπισία του Καβάφη, τά άδιέξοδά του, ή δυσαρέσκειά του, ή μόνωσή του, δέν έχουν την πηγή τους στο κοινωνικό άδιέξοδο τής άστικής τάξης, πού είναι δῆθεν έκπρόσωπός της.

Όσο για τή «μη Ικανοποίηση από την ύγιá ευαισθησία», θά μπορούσε νά παρατηρήσει κανείς πώς αυτό δέν είναι καθόλου σύμπτωμα συμφύες μέ την Ιστορική παρακμή μιás τάξης. Τδ ξεστράτισμα του ένστίκτου από τόν κανονικό δρόμο είναι μιá άνωμαλία πού μπορεί νά τύχει στον καθένα—άνεξάρτητα από την ταξική του θέση. Τδ στοιχείο τής «ήδονής πού νοσηρως και μέ φθορά άποκτάνται», μέσα στην ποίηση του Καβάφη, μέ την όδυνηρήν ειλικρίνεια πού δίνεται—άν παραμερίσουμε την άπέχθεια πού προκαλεί στο όμαλό άτομο—προσθέτει έναν επί πλέον τόνο τραγικότητας στους τόσους άλλους τραγικούς τόνους. Έπειτα, σέ πολλά έρωτικά ποιήματα, δέν είναι φανερή ή Ιδιορρυθμία αυτή τών έρωτικών προσηλώσεων. Αύτά έχουν μιá

καθολικότητα, όσο και κάθε άλλο δυνατό έρωτικό ποίημα.

Δέν είναι σωστό σέ κάθε συναίσθημα, σέ κάθε ποίημα, στην ποίηση γενικά, ν' αναζητούμε, σώνει και καλά, έναν άμεσον ταξικό προσδιορισμό. (Περιττό νά σημειώσω πώς οί συμβολισμοί πού δίνω 'στ' άποσπάσματα πού παραθέτω, για τις άνάγκες του θέματος, δέν είναι οί μοναδικοί. Πολλά άξια ποιήματα έπιδέχονται πολλαπλές άλληγορίες και συμβολισμούς).

Και είναι πάρα πολλά πράγματα, πού έχουν διαταξικόν χαρακτήρα. Λ. χ. ή πικρή νοσταλγία τής νιότης, και ή όδύνη για τά χρόνια πού φεύγουν («Κεριά»). Οί «ιδανικές φωνές κι άγαπημένες εκείνων πού πεθάναν, ή εκείνων πού είναι για μās χαμένοι σαν τούς πεθαμένους», πού «κάποτε μέσ' στα όνειρά μας όμιλοῦνε». 'Η αναπόληση τής παλιás χαμένης ήδονής, οί σκιές τής άγάπης (: «Έπέστρεφε», «Δέν τά ηύρα πιά», «Έν έσπέρα» κλπ.). Τά γηρατειά :

*Τδ γήρασμα του σώματος και τής μορ-
[φής μου
είναι πληγή από φριχτό μαχαίρι.*

Δέν έχω έγκαριέρηση καμιά.

(«Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ποιητού εν Κομμαγηνη 595 μ. Χ.).

Όλη τούτη ή βαρεία θλίψη δέν έχει ταξική προέλευση. Δέν άπηχει τδ άδιέξοδο μιás άρχουσας τάξης σέ αποσύνθεση, ή την πίκρα μιás τάξης καταπιεσμένης.

* * *

II. ΒΑΡΝΑΛΗΣ

Κάποτε ό Ιδιος ό Βάρναλης νομίζω, είπε πώς γράφει έπαναστατικά ποιήματα, πού τά διαβάζουν οί άστοί. Στην αντιφατικότητα αυτής τής διαπίστωσης βρίσκεται ή ρίζα μιás από τις πιδό μεγάλες πίκρες πού διατρέχει τδ ποιητικό έργο του Βάρναλη («Σκλάβοι πολιορκημένοι», «Τδ φως πού καίει»).

Τέσσερα είναι τά πιδό χτυπητά χαρακτηριστικά στην ποίηση του Βάρναλη :

1) Τδ μεγάλο βάσανο τής φτώχειας, ό βαθύς κι άπέραντος καημός πού βγαίνει από την ψυχή του τυραγνισμένου πλήθους. 2) 'Η άνελέητη κριτική και ό διασυρμός τών «άξιων» τών κυριάρχων. 'Η άποκάλυψη τής ύποκρισίας, τής ψευτιάς, τής σαπίλας, τής άπανθρωπίας τής ιδεολογίας τών δυνατών. 3) 'Η προβολή τής Ιστορικά άναγκαίας διεξόδου ά-

πὸ τὴν κρίση, καὶ 4) Τὸ πιὸ τραγικό, ἢ πίκρα τοῦ ἄξιου, τοῦ προχωρημένου καὶ συνειδητοῦ ἀτόμου γιὰ τὴ διάστασή του μὲ τὸ περιβάλλον του, γιὰ τὴ μόνωσή του καὶ τὴν ἀδυναμία του. ἢ—πρᾶγμα ποῦ εἶναι τὸ ἴδιο— ἢ πίκρα ἀπὸ τὸ θέαμα τῆς ἀνωριμότητος, τῆς καθυστέρησης τοῦ πλήθους, ποῦ τὸ δέρνει ἢ ἀμορφωσιά, τὸ σκοτάδι, ἢ πρόληψη· ποῦ δὲν εἶναι σὲ θέση ν' ἀναγνωρίσει τὰ δικά του συμφέροντα. Στὴ σειρά τούτη τῶν σκέψεών μας, θὰ σταθοῦμε μονάχα σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο. Τὸ κρίνομε ἀπαραίτητο, γιὰ νὰ περάσομε στὴ σωστὴ κατανόηση τοῦ «καρυωτακισμοῦ»* :

Ὁ λαός, «ὁ καλὸς λαός», ὅπως παρουσιάζεται στὴν ποίηση τοῦ Βάρναλη, δὲν ἀντιπροσωπεύει καμιὰ δημιουργικὴ, προοδευτικὴ δύναμη, τὸν παράγοντα τῆς ἀνατροπῆς. Δὲν εἶναι μονάχα μιὰ ἀδρανῆς δύναμη. Εἶναι δύναμη ἀντιδραστικὴ. Μιὰ βαρεῖα λάσπη, ποῦ σταματᾷ τὴν ὁρμὴ τοῦ φουσκωμένου ποταμοῦ τοῦ Πνεύματος καὶ τῆς κοινωνικῆς ἀνάλυσης, ποῦ φέρνει πρὸς τὴν πρόοδο. Κοντὰ στὴ συμπόνια, ἀξίζει καὶ κάθε μυκτηρισμό, γιὰ τὴν τίποτε δὲν τὸν ξυπνάει ἀπὸ τὴ βαθειὰ του συντηρητικότητά, ἀπὸ τὴ νάρκη του, ἀπὸ τὴν προσκόλλησή του στὴν «παράδοση», δηλαδὴ στὶς προλήψεις, ποῦ ἀποτελοῦν τὸ ἀλυσόδεμά του :

- «*Ἐδῶ χάμου δυὸ κορφές—τὸ Ζακόνι κι [οἱ Γραφές].*
- «*Ὁ, τι ἀφῆσαν οἱ προγόνοι—πάσι ἀπὸ [παιδι σ' ἀγγόνι].*
- «*Ἀπ' τὴ σιγάτα πάω τὴν ἴσα—οιτὴ χαρὰ [τὴν παραδείσα].*
- «*Μελίσοι ὁ λαὸς καὶ θὰ χυμᾷ—σ' ὅποιον [τὸν ἐρεθίζει].*
- «*Μιὰ μονάχα ὑπάρχει ἀλήθεια—μαχμουρ- [λίκι καὶ συνήθεια].*

«Δὲν ξαίρεις, καημένε, τὴ λαϊκὴ ψυχὴ. Οἱ λαοὶ πιστεύουνε πιότερο τ' αὐτιά τους παρά τὰ μάτια τους. Πιότερο τὸ Μῦθο παρά τὰ γεγονότα. Πιότερο τὴ φαντασίαν τους ἀπὸ τὴν κρίση τους» («Ὁ Μονόλογος τοῦ Μώμου»). Ὅσοι θελήσανε νὰ φέρουν κάποιαν ἀλήθεια, κάποιον φῶς, κάποια λογικὴν ἰδέαν στὴ δυναστευμένην ἀνθρωπότητα, ἐξοντώνονται, ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς Κυρίους—ποῦ ἄλλωστε εἶναι σύμφωνο μὲ τὰ συμφέροντά τους—ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαό, ποῦ τὸ πνεῦμα του βρῖσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῆς ἰδεολογίας τῶν δυνατῶν.

(*Ἄν ἡ σκέψη σου—πρὶν ἀπὸ σένα δὲν εἶν' ἀπόκομμα—θεοῦ καὶ γέννα : Τὴ σκλάβαν σκέψη σου—σκλάβαν δετὴ σου τήνε πλάσανε—οἱ δυνατοί).*

Νὰ λ.χ. τὸ σύμβολο τοῦ Προμηθεῖα : «Ἐκλεψα τὴ φωτιά ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο καὶ τοὺς τὴν ἔφερα. Τοὺς ἀνέβασα ψηλὰ ἴσαμε τοὺς θεοὺς. Κι αὐτοὶ μὲ προδῶσανε». «Φαίνεται πῶς ἀπὸ τότε ποῦ καρφώθηκα πολὺ ψηλὰ, ἐγὼ ὁ Πνευματικὸς Λύχνος τοῦ Κόσμου, τὸ σκοτάδι πήχτωσε μέσα στὸ μυαλὸ καὶ τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων».

(«Ὁ Μονόλογος τοῦ Μώμου»)

Νὰ, τὸ σύμβολο τοῦ Ἰησοῦ : «Ὁχτροὺς τοῦ Θεοῦ ; Τότες ὁ λαὸς τῶν κουρελήδων, ποῦ εἶναι θρησκός (ὄλα κι ὄλα), ἀγρίεψε, ἔκανε συλλαλητήριο καὶ ζήτησε ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους τὸ θάνατό του». (δ.κ.π.) Ὁδύρεται ἡ Μάνα τοῦ Χριστοῦ :

*Ποῦ νὰ σὲ κρύψω, γιόκα μου...
θεριὰ οἱ ἀνθρώποι, δὲν μποροῦν τὸ φῶς
[νὰ τὸ σηκώσουν...
χίλιες φορὲς νὰ γεννηθεῖς, τόσες θὰ σὲ
[σταυρώσουν.*

Κι ὅταν ὁ Ποιητὴς ἀφήνει τὴν πικρὴν εἰρωνείαν καὶ τοὺς σαρκασμοὺς καὶ σκύβει καλόβολα πάνω ἀπὸ τὴ ναρκωμένη σκέψη τοῦ λαοῦ γιὰ νὰ τῆς μεταδώσει τὸ λυτρωτικὸ τοῦ μηνύμα, ἔχει τὴν αἴσθησιν τῆς μόνωσης καὶ τῆς ἐρήμωσης («Ἡ καμπάνα»). Ἡ καμπάνα ἤχηε στὸ κενό. Κανεὶς δὲν καταλαβαίνει τί λέει :

*Δὲν εἶναι κέντρισμα—νὰ σὰς κουνήσει
κορμιὰ ποῦ ἄλυσσ—τὰ ἔχει τσακίσει.
Σκέψη, ποιὸς ἄνεμος—θάν' ἀξιωθεῖ
νὰ σ' ἀνατάραξε—σκοτίος βαθύ ;
Πίσω ἀπ' τὰ λόγια μου—πικρὰ φαρμάκι
τί κόσμοι ἀπέραντοι—βυθοὶ λουλάκι !
Μάτι δὲ βρῖσκεται—νὰ θαμπωθεῖ
κι αὐτὶ δὲ βρῖσκεται—νὰ λιγωθεῖ !*

Αὐτὴ ἡ κατάστασις γεμίζει ἀπελπισία, πόνον καὶ τραγικότητα τὸν προικισμένο συνειδητὸ ἄνθρωπο ποῦ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἀρνήθηκε τὴν «καθεστηκυῖαν τάξιν», στερήθηκε κάθε χαρὰ καὶ ἀνάπαυσιν, κι ἀπ' τὴν ἄλλη διώχεται ἀπὸ τὸν κόσμον, ποῦ γιὰ τὸ ξεσκλάβωμά του ἀρνήθηκε τὰ πάντα. Δὲ γνωρίζω νὰ ὑπάρχουν πολλοὶ στίχοι ποῦ νὰ συμπυκνώνουν τὴν τῶν τραγωδία, ὅπως αὐτὸς ἔδω ἀπὸ τὴν «ἀγωνία τοῦ Ἰούδα» (Σκλ. Πολ.)

«Τὴν ἐρημιὰ βαρέθηκα κι ἡ Πόλι δὲ μᾶς [θέλει].

Μιὰ παρατεταμένη τέτοια κατάσταση φέρνει καὶ στὴ συνείδηση τοῦ ἀπομονωμένου ἀτόμου βαθεῖες ἀλλα-

(*) Ὁ ἐντοπισμὸς, ποῦ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀνάγκην τῆς μελέτης, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, δὲ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ βλέπομε μόνον αὐτὴ τὴν θέαν τοῦ ἔργου τοῦ Βάρναλη ὡς τὴν χαρακτηριστικότερη.

γές. Πολύ συνηθισμένο είναι τὸ φαινόμενο τῆς φθορᾶς πολλῶν ἀξίων δυνάμεων :

Ἐυκόλυτοι μ' ἕνα ραβδί κι ἕνα ταγάρι
[σιανρωτά,
τῆ μέρα νὰ κρυβόμαστε, τῆ νύχτα νὰ δρο-
[μᾶμε,
—ξυπνοῦν ἀλάργα τὰ σκυλιὰ καὶ μᾶς γαν-
[γίζουν σεροπετά·
πόσες ἡμέρες νηστικοί, θυμᾶμαι δὲ θυμᾶμαι!
ἄχ! δὲ βασιῶ, καρδούλα μου, κι ὅ,τι λο-
[γιαζέεις κάμε.

Χιτὲς καὶ σήμερα ἴδια κι ὁμοια, χρόνια
[μπρός, χρόνια μετὰ...
Ἡ ὑπαρξή σου σὲ σκοιᾶδια ὅλο πηχιότερα
[βουτιᾶ.
Τάχα ἢ θέλησή σου λίγη, τάχα ὁ πόνος
[σου μεγάλος ;
Ἄχ, ποῦ 'σαι, νιότη, ποῦ 'δειχνες, πῶς
[θὰ γινόμουν ἄλλος!

(«Σκλάβοι Πολιορκημένοι», Πρόλογος.)

Μιά ἀμφιβολία γιὰ τὴ σκοπιμότητα
τῆς θυσίας :

Ἄξιε, ποῦ πάει ἀνώφεια —κι ὁ λόγος κι ὁ
[χαμός σου.

(«Ὁ χορὸς τῶν Σεραφεῖμ» ἀπὸ
«Τὸ φῶς ποῦ καίει»).

Ἔτσι, κι ἡ ἐπαναστατικὴ ποίηση
σχεδὸν καταντάει χωρὶς σκοπὸ, σιὸ
κενὸ : «Ὅλα τοῦτα ἦτανε πλάσματα
τῆς φαντασίας μου, ἕνα ξέσπασμα
καὶ ξαλάφρωμα τοῦ στοχασμοῦ μου !
Μοῦ ἀρέσει κάπου κάπου νὰ μιλάω
μοναχός μου... Ποιὸς ξαίρει ; Ἴσως
κάποιος νὰ μὲ ἀκουσε... Ἄν ὄχι, θὰ
ἔρθει καιρὸς, ποῦ θὰ πληθαίνουνε τό-
σο οἱ Μῶμοι, ποῦ μονόλογοι σάν κι
αὐτόνε, θὰ 'ναι ὀλότελα περιττοί ! Μὰ
πρῶτα θὰ ἔχουμε περάσει τὸ γε-
φύρι...» («Ὁ μονόλογος τοῦ Μῶμου»).

Αὐτὴ ἢ κατάσταση δημιουργεῖ
μιὰ βαρειά καὶ ἀδιέξοδη διάθεση
στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ εὐπαθὴς
συνείδηση τοῦ Ποιητῆ δὲ βαστάει νὰ
ζεῖ σ' ἕναν τέτοιον καθολικὰ ξεπεσμέ-
νον, σάπιο καὶ κακὸν κόσμον. Δὲν τὸν
θέλει ἔτσι. *Νὰ φύγει, μακριὰ, ὅπως
ὅπως :*

Ἀμμόσκονη πολλὰ ψηλὴ, δίχως ἀγέρα
μῆτ' ἀχό,
πνίγει τὸν κόκκινο οὐρανό, ποῦ δίχως
ἥλιο ἀνάβει.
Λιγάκι ψηλὸς ἀερινό, μιὰ σιᾶλ' ἀνάσα—
ἀγκομαχῶ !
Ἄμποτε νὰ μὲ βούλιαζε ξυλάρμενο καράβι,
ὦ βράδν καλοκαιρινόν, ἢ μπόρα αὐτῆ,
ποῦ ἀστράβει ..

(«Ἡ ἀγωνία τοῦ Ἰούδα»)

Βοηθᾶτε οὐράνιες δύνამες, κι ἀνοίχτε μου
τὴν πιὸ βαθειά

τὴν ἄβυσσο, κρυφὰ ἀπ' τὸν κόσμο τοῦτο
νὰ γεννήσω !

λέει ἡ Παναγιᾶ

(«Οἱ πόνοι τῆς Παναγιᾶς» Σκλ. Πολ.).

Ἐλάτε, ἀέρες δυνατοί, μπουνέντες καὶ βο-
ριάδες,
πάριε τὴ βόχα, ποῦ νεκροὶ καὶ ζωντανοὶ
σκορπίζουν !

Ὅλ' οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ μέσα μου περνοῦν
καὶ μὲ σαπίζουν.

Μεγάλη γῆς κι ἀπέραντη, γεμάτη τὸ τρα-
γούδι
ποῦ βρῖσκει ἀγέρα τὸ πουλί, ραγάδα τὸ
μαμούδι,
δὲν ἦτανε ρημόνησο, γιὰ σπήλιο μὲς σιᾶ
δάση,
ἐκεῖ κι ἄνθρωποι καὶ Θεὸς νὰ μ' εἴχανε
ξεχάσει ;

(«Ὁ Πόλεμος—Ὁ Ἄντρας» Σκλ. Πολ.)

Ἔτσι νὰ σιέκω θάλασσα, παντοεινὲ ἔρω-
τά μου
μὲ μάτια νὰ σὲ χαίρομαι θολὰ
καὶ νὰ 'ναι τὰ μελλούμενα σιῆν ἄπλα σου
μπροσιὰ μου
πίσω κι ἀλάργα βάσανα πολλὰ.

Ὡς νὰ μὲ πάρεις κάποτε, μαριόλα σὺ
σιτοὺς κόρφους σου ἀψηλὰ τοὺς ἀνθισμέ-
νους
καὶ νὰ μὲ πᾶς πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴ μαύρη
τούτη Κόλαση,
μακριὰ πολὺ κι ἀπὸ τοὺς μαύρους κολα-
σμένους...

(«Τὸ Φῶς ποῦ καίει»—Πρόλογος).

III. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ

Προεκτείνοντας ὡς τὴν ἄκρη αὐτῆ
τῆ διάθεσης, ποῦ—ὅπως δείξαμε—δὲν
εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὴν πιὸ ἐπανα-
στατικὴ συνείδηση, θὰ συναντήσουμε
τὴ φοβερὴ χειρονομία τοῦ *Καρυωτάκη*.
Ἀηδισμένος ἐντελῶς ἀπὸ τὸν ἀστι-
κὸν κόσμο, καὶ μὴ βρίσκοντας τίποτε
ἀξιο ἄλλοῦ πουθενά, τραβάει τὴν Ἄρ-
νησή του ὡς τὴν ἔσχατη λογικὴ συ-
νέπεια, καὶ πραγματοποιεῖ τὴν ἐξοδο
«ἀπ' τὴ μαύρη τούτη κόλαση». Αὐτὴ
ἢ βαρειά ἀπελπισία, χωρὶς τὸ ἀντίβα-
ρο μιᾶς πολὺ δυνατῆς πίστεως τῶς δὲν
εἶναι ἐφικτὴ καμιὰ ξεχωριστὴ, ἀτομι-
κὴ λύτρωση, μπορεῖ νὰ τραβήξει σιὸ
γκρεμὸ τὸν εὐαίσθητο ποιητῆ :

«Θά 'πρεπε νὰ πέσω σ' ἄπατον γκρεμό,
θὰ 'πρεπε νὰ δέσω πέτρα σιὸ λαιμό,
ἄν, Ἰδέα, θεά μου, φλόγα μου ἀστρική
δὲν κοιτοῦσες χάμου νὰ κοιτάξω ἐκεῖ.
Ὡ! τί μαῦρα σκότη κι αἵματα πηχιά !
Ὅλ' ἢ ἀνθρωπότη κλαίει μὲ βογγητά !
—«Σωτηρία γιὰ σένα καὶ ξεχωριστὴ
δὲν ὑπάρχει (γιὰ Ἔνα !) πρὶν σωθοῦν
αὐτοί !»

(Βάρναλης : «Ἔνας - ὅλοι»).

«Αὐτοί»: Δηλαδή, αὐτοί «οἱ μαῦροι κολασμένοι», ποῦ εἶναι χωμένοι σέ σκοτάδι ἀδιαπέραστο ἀπὸ τὸ φῶς τῆς συνείδησης.

Ἔνα ἄλλο ἀνασταλτικὸ εἶναι—φυσικά—καὶ ἡ παχυδερμία. Μὰ ὅταν ὁ εὐαίσθητος ποιητὴς τυχαίνει νὰ μὴν ἔχει τὴ δύναμη νὰ στυλώσει μιὰ τόσο δυνατὴ πίστη μέσα στὴν ἀναστρη νύχτα, κι οὔτε εἶναι θωρακισμένος μὲ μιὰ τόσο μεγάλη παχυδερμία; Τότε δὲν εἶναι καθόλου ἄτρωτος, καὶ τὸ Μηδὲν δὲ δυσκολεύεται νὰ τὸν ρουφήξει. Οἱ κρίσεις ὅτι ἡ ἀπελπισία καὶ ὁ πανικὸς τῶν ἀστῶν, ποῦ τρέμουν μήπως τοὺς πάρουν τὰ ὑλικά ἀγαθὰ τους, εἶναι τάχα ἐκεῖνο ποῦ ἔφερε τὸ περίστροφο στὸν κρόταφο τοῦ Καρυωτάκη, εἶναι λαθεμένες. Ἄσε ποῦ οἱ ἀστοί, ὅταν ἀπειλοῦνται τὰ συμφέροντά τους, δὲν αὐτοκτονοῦν. Δολοφονοῦν. Ἔνας νεαρὸς τῆς παρέας τους ἀποκαλύπτει «χωρὶς αἰδῶ» κάτι ἐνδιαφέροντα πράγματα γιὰ τὰ ἔργα, τὶς ἡμέρες καὶ τὶς νύχτες τῶν ἀκριβῶν βλαστῶν τῆς πλουτοκρατίας: «Θυμᾶμαι ἕνα χειμωνιάτικο βράδυ στὸ σπῆτι τοῦ κ. Π., ποῦ ὁ ἴδιος ἔπαιζε στὸ πιάνο μερικὲς νότες τοῦ Σοπέν, καὶ ξαφνικὰ σηκώνεται, διορθώνει μὲ προσοχὴ τὴ θέση ἐνὸς κλαδιοῦ ἀμυγδαλιᾶς ποῦ βρισκόταν πάνω στὸ πιάνο, τακτοποιεῖ τὸ φωτισμὸ τοῦ πορτατίφ, καὶ μοῦ λέει μ' ὄλη τὴ σοβαρότητα τῶν δεκαοχτῶ χρόνων:

«Δὲν νομίζεις ὅτι τὸ κλαδί αὐτὸ εἶναι ἡ καλύτερη ἀντίκρουση τοῦ μαρξισμοῦ;». Αὐτὰ τὸν καιρὸ τῆς Κατοχῆς, ὅταν οἱ ἄνθρωποι πέθαιναν στοὺς δρόμους ἀπὸ τὴν πείνα καὶ τὰ πολυβόλα. Λοιπὸν, τὰ ἀξιολάτρευτα αὐτὰ παιδάκια δὲν περιορίζονταν στὸ ν' ἀναιροῦν τὸ μαρξισμὸ μ' αὐτὸν τὸ φινό τρόπο, καὶ νὰ παίζουν Σοπέν. Ἐπαιζαν καὶ μὲ πιστολάκια: Εἶχαν ἐνταχθεῖ σὲ δυναμικὴ στρατιωτικὴ ὁμάδα, ἀποφασισμένοι ν' ἀντιμετωπίσουν, ὡς μειοψηφία, μὲ τὶς σφαῖρες, τὴν «πλημμυρίδα τοῦ ζόφου», δηλαδή τὴν ἀντιξοότητα τῆς Ἱστορίας—διαβεβαιώνει ὁ ἴδιος νεαρὸς. (Βλέπε Ἐφημερίδα «Ἡ Καθημερινὴ» 17-11-54 σελ. 3: «Μιὰ μαρτυρία»). Πόσο λίγο μοιάζουν ὅλα τούτα μὲ Καρυωτάκη!..

Ὁ Καρυωτάκης βρίσκεται σὲ γοερὴ—καὶ *εὐσυνείδητη*—ἀντίθεση πρὸς τὸν κόσμον τῶν ἀστῶν, τὸ γεμάτο ψέμα καὶ ἀπανθρωπιά. Τὰ ἰδανικά ποῦ φλογίζουν καὶ καίνε τὸν Ποιητὴ, τὴ Λευτεριά, τὴν Ἀρετὴ, τὴν Ἀνθρωπιά, τὴν Ἀξιοπρέπεια, τὰ ἔχουν ἀπεμπολήσει οἱ ἀστοί. Ξεσκεπάζοντας μὲ πικρὸ σαρκασμὸ τὴν ὑποκρισία τους καὶ τὴ σαπίλα τους, δείχνει ὅλον τὸν πόνο τῆς τρυφερῆς ψυχῆς του. Νὰ μερικὲς

στροφές ἀπὸ τὴν ὠδὴ «Εἰς Ἀνδρέαν Κάλβον».

*Ἄλλὰ τὸ θεῖον ἔναυσμα
ἢ φωνὴ σου δὲν εἶναι
τώρα πλέον. Μᾶς ἔρχεται
μακρινὸς καὶ παράταιρος
ἦχος τυμπάνου.*

*Ὀλόκληρος αἰὼν
χείμαρος, τὴν Ἑλλάδα
ταραγμένος ἐσάρωσεν
ἀπὸ τὰ ἰδανικά σου
τὴν οἰκουμένην...*

*Ἴππους δὲν ἐπιβαίνουνσι
ἀμμή τὴν ἐξουσία
καὶ τοῦ λαοῦ τὸν τράχηλον
ἰδοῦ, μάχονται οἱ ἥρωες
μέσα εἰς τὰ νιάνσιγκ...*

...τὴν χώραν νέμεται...

*ἢ στρατιὰ τῆς ἠτιης
τοῦ λαοῦ τὴν ἀπόφασιν
ἀτεγκτον φοβεράν
περιφρονοῦσα.*

Καὶ ὁ «λαός»:

*Μικράν, μικράν, κατὰπτυτον
ψυχὴν ἔχουν αἱ μᾶζαι
ἰδιοτελῆ καρδίαν
καὶ παρειὰν ἀναίσθητον
εἰς τοὺς κολάφους.*

Ὅταν ὁ Καρυωτάκης γράφει:

*Ρίξε τὸ ὄπλο καὶ σωριάσου πρηνῆς
ὅταν ἀκούσεις ἀνθρώπους...
...ὅταν οἱ ἄνθρωποι θέλουν τὸ κακὸ
τοῦ δίνου ὄψη ν' ἀρέσει,
τοῦ δίνου λόγια χρυσά, ποῦ νικοῦν
μὲ τὴν πειθῶ, μὲ τὸ ψέμα,
ὅταν οἱ ἄνθρωποι διαφιλονικοῦν
τὴ σάρκα σου καὶ τὸ αἷμα...*

(«Ὑποθήκαι»)

δὲν «κατεβάζει τὴν ἀξία τοῦ ἀνθρώπου». Ὅταν χλευάζει τὶς μικροαστὲς «Ἰαπωνικὲς κοῦκλες», δὲν «ἐξοφανίζει τὴν ἀξία τοῦ ἀνθρώπου στὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας». Δὲν πρόκειται γιὰ παραποίηση τῆς πραγματικότητας καὶ ἰδιαίτερο χρωματισμὸ τῆς προσδομιένου ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ διάθεση τοῦ Ποιητῆ, ποῦ ἀπηχεῖ τάχα τὴν ἐχθρότητα τῶν ἀστῶν πρὸς τὶς λαϊκὲς μάζες. Αὐτὸ ποῦ ἐκφράζει, *ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτὸ ποῦ ὑπάρχει*. Τὴν ἴδια πραγματικότητα ἐκφράζει—καθὼς δεῖξαμε πρὸς πάνω—κι ὁ Βάρναλης. (Κι ἂν ὁ Καρυωτάκης εἰρωνεύεται τὶς μικροαστὲς, ὁ Βάρναλης σαρκάζει τὰ «κορίτσια τοῦ λαοῦ». Ἄς θυμηθοῦμε λ.χ. ἐκεῖνη τὴ «Βάσω μὲ βυζά», ποῦ εἶχε μιὰ ζηλευτὴ τύχη: ἀντὶς νὰ τῆς ξεροσκάζει ὁ ἥλιος τὸ πετσί στὰ χωράφια, νὰ παχαίνει σὲ κάποιον χαρέμι

«στά μαξιλάρια ξαπλωμένη, μασών-
τας τή μαστίχα»).

Όμως, αυτός είναι ο λαός; Είναι
σωστή αυτή η εικόνα;

Και ο «λαός» είναι μια κατηγορία,
πού δεν είναι απόλυτη, ταυτόσημη με
τόν έαυτό της, «καθ' έαυτήν». Συνε-
πώς: και είναι και δεν είναι έτσι. Εί-
ναι έτσι, μόνο σε μιάν όρισμένη στιγμή
του Ιστορικού processus. Δεν είναι
έτσι, κατά τó μέτρο πού χειραφετείται
άπό τήν πίεση τής Ιδεολογίας τών κυ-
ριάρχων, πού αί παρειαί του γίνονται
εύαίσθητοι εις τούς κολάφους, τó μα-
στίγιο του σαρκασμού τόν τσούζει,
κι ή Καμπάνα βρίσκει άπήχηση κι ή
ήχώ της πολλαπλασιάζεται μέσα στη
συνείδησή του. Μιά έξακολουθητική
συσσώρευση «μοριακών αλλαγών» στη
συνείδηση τών μαζών παράγει σε όρι-
σμένη στιγμή τó «διαλεκτικό άλμα»
τής μετατροπής τής ποσότητας σε
ποιότητα: ο λαός άπό άδρανές βάρος
ή φρένο, έμφανίζεται δύναμη έκρηκτι-
κή, πού εισβάλλει στο στίβο τής Ιστο-
ρίας και αίρει τήν κρίση. Όμως δεν
είναι αυτό τó τελευταίο, τó στάδιο πού
άπεικονίζεται στην ποίηση του Καβάφη,
του Βάρναλη—κατά μεγάλο μέρος—
και του Καρυωτάκη.

*Είναι πολλά του αιώνας μας τὰ χρέη
πολλές οί άμαρτίες πού θά διαβάσουν
οί γενεές όταν σε παρομοιάσουν
με τó πορτραίτο του Dogian Gray.
Λευτεριά, λευτεριά, σε νοσταλγούνε
μακρινά δάση, ρημαγμένοι κήποι...
«Λευτεριά»!..*

*Πεταλούδες χρυσές οί 'Αμερικάνοι
λογαριάζουν πόσα δολάρια κάνει
σήμερα τó υπερούσιο μετάλλό σου...*

(«Στò άγαλμα τής Έλευθερίας πού
φωτίζει τόν κόσμο»).

*Τις δάφνες του Σαγγάριου
ή Έλευθεριά φορέσασα
γοργά άπό μιάν χειρά
σ' άλλην περνά και σύρεται
δούλη στρατιώνος*

(«Εις Άνδρέαν Κάλβον»).

«Δουλεία στρατιώνος», πού σφίγγει
μέσα στο άγκαθερό συρματοπλεγμα
τά πάντα, άπό τó «Φουκαράκο» τó
«Μηχαλιό», ώς τήν ιδέα τής Έλευ-
θερίας. «Δουλεία στρατιώνος»! Υπάρ-
χει έπιγραμματικότερος χαρακτηρι-
σμός τής έποχής μας, τής έποχής του
«άστυνομικού κράτους»; Αυτή ή τρο-
μοκρατία, πάνω σ' ένα έδαφος άπέ-
ραντης φτώχειας και άθλιότητας, γεμί-
ζει πόνο και πένθος όλη τή ζωή τών
άνθρώπων και όλη τή φύση:

Ή πεδιάς και τó νεκροταφείον
(Πίναξ ήμιτελής)

Έχει πιά δύσει ο ήλιος του χειμώνα

και γρήγορα, σά θέατρο, σκοτεινιάζει,
ή σά να πέφτει πέπλο σε μιá εικόνα.

Άλλο δε βρίσκει ο άνεμος, ταραίζει
μόνο τ' άγκάθια στην πεδιάδα όλη,
μόνο κάποιο χαρτί σ' όλη τή φύση.

Μά τó χαριτωμένο περιβόλι
αίμα και δάκρυα τó 'χουνε ποτίσει.

Άδιάκοπα τὰ δέντρα ξεκινούνε,
κι οί πέτρινοι σταυροί σκίζουν σά χέρια
τόν ουρανó πού σύννεφα περνούνε,
τόν ουρανó πού είναι χωρίς άστέρια.
(Όραίο, φοριχτό κι άπέριττο τοπίον!

Έλαιογραφία μεγάλου διδασκάλου.

Άλλά του λείπει μία σειρά ερειπίων
κι ή έπίσημος άγχόνη του Παγκάλου).

Φαίνεται ο όρος «συνήθης χώρος
τών έκτελέσεων» δε θά είχε λανσα-
ριστεί ακόμα.

Ή χαρά τών φτωχών ανθρώπων
είναι τερατώδης, άπάνθρωπη: Ήταν
μιá φτωχεια άρμένισσα μ' έξη παιδιά,
σε μιá άθλια άποθήκη μαζί με πολ-
λούς άλλους πρόσφυνες. Μιά μέρα,
τó μικρότερο παιδί πέθανε: «Τ' άδέρ-
φια του παίζουν έξω στόν ήλιο. Ή
μητέρα ξαλαφρωμένη παραστέκει για
τελευταία φορά τó μωρό της. Οί άλ-
λες γυναίκες τή μακαρίζουν, γιατί θά
μπορέσει άπό αύριο να πιάσει δου-
λειά. Είναι σχεδόν εύτυχής. Κι ο νε-
κρός άκόμη περιμένει με τόση άξιο-
πρέπεια» («Τρεις μεγάλες χαρές»).

Και δεν άρνιέται «κατ' αρχήν» μόνο
τόν άστικόν κόσμο. Άποδοκιμάζει και
σαρκάζει τις καθημερινές έκδηλώσεις
και σχέσεις τών άστών, τήν κενότητά
τους, τó σνομπισμό τους:

Δελφική έορτή.

Στους Δελφούς έμετρήθηκε τó πνεύμα δύο
[Έλλάδων
ο Αισχύλος πάλι εξύπνησε τήν ήχώ τών
[Φαιδριάδων.

Lorgnons, Kodaks, opérateurs, στού
[Προμηθέα τόν πόνο
έδωσαν ιδιαίτερο, γραφικότατο τόνο.

Ένας λυγμός εκίνησε τ' άπίθανα αυτά
[πλήθη.

Κι όταν χωρίς να πέσει ή αυλαία, ή όμη-
[γυρις διελύθη
τίποτε δεν έτάρασε τήν ιερή εκκείπερα
σιγή. Κάποιος γυπαειός έσχισε τόν αί-
[θέρα...

Πρός αυτόν τόν κόσμο, βρίσκεται
όχι μόνο σε «μικρή», παρά σε μεγάλη
«άσυμφωνία» και σε τόνο μείζονα:

«Βέβαια. Έπρεπε να σκύψω μπρο-
στά στόν ένα και χαϊδεύοντας ήδονι-
κά τó μαύρο σεβιότ—πάφ, πάφ, πάφ,
πάφ—«Έχετε λίγη σκόνη, να είπω, κύ-
ριε Άλφα»... Έπρεπε να σκύψω, να
σκύψω, να σκύψω. Τόσο πού ή μύτη
μου να ένωθει με τή φτέρνα μου. Έ-
τσι βολικά κουλουριασμένος να κυλώ
και να φτάσω. Κανάγιες!

Τὸ ψωμί τῆς ἐξορίας μὲ τρέφει. Κουροῦνες χτυποῦν τὰ τζάμια τῆς κάμαρας μου. Καί σέ βασανισμένα στήθη χωρικῶν βλέπω νὰ δυναμώνει ἡ πνοή ποῦ θὰ σᾶς σαρώσει...» («Κάθαρσις»).

Ἡ ἄρνησή του καί ἡ διαμαρτυρία του εἶναι καθολικὴ καί σπαραχτικὴ:

... Ἄς ὑποθέσουμε πὼς δὲν ἔχουμε φτιάσει

ἀπὸ ἑκατὸ δρόμους στὰ ὄρια τῆς σιγῆς
κι ἄς τραγουδήσουμε—τὸ τραγούδι νὰ

νικητήριο σάλπισμα, ξέσπασμα κραυγῆς—
τοὺς πυρρὸς δαίμονες, στὰ ἔγκατα τῆς γῆς

καί, ψηλά, τοὺς ἀνθρώπους, νὰ διασκεδάσει.

(«Αἰσιοδοξία»).

Ὅταν καμιά φορά ἡ Ἀνθρωπότητα θὰ ἔχει περάσει ἀπὸ τὸ «Βασίλειο τῆς Ἀνάγκης» στὸ «Βασίλειο τῆς Ἐλευθερίας», καί τὸ Λογικὸ θὰ ἔχει ἀποκτήσει τὰ δικαιώματά του, ἐκεῖ ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀναρχία καί ὁ παραλογισμὸς, θὰ συγκαταλέξουν ἀνάμεσα στὰ κοινωνιολογικὰ παράδοξα τὸ ὅτι βρέθηκαν ἄνθρωποι ποῦ θεωροῦσαν αὐτὸν τὸν σπαραγμένο Καρυωτάκη, ποῦ ἔβαλε τὸ δάχτυλό του «εἰς τὸν τύπον τῶν ἡλῶν» τῆς τραγωδίας τῆς ἐποχῆς μας ὡς πνευματικὸν ἐκπρόσωπο τῆς σαπισμένης κυρίαρχης τάξης, «ἐγωῖστή δυσσρεστημένο μικροαστὸ, ποῦ ἡ ζωὴ του κύλησε μέσα στὸ ψέμα». Εἴμαστε βέβαιοι πὼς θὰ κυττάζουν ἀλλιῶς...

IV. Η ΜΟΝΩΣΗ

«Ἡ ὑπαρξὴ ὀρίζει τὴ συνείδηση». Οἱ διάφορες μορφές συνείδησης προκύπτουν ἀπὸ τὸ σύνολο ὀρισμένων παραγωγικῶν σχέσεων, ποῦ ἀντιστοιχοῦν σὲ μιὰ ὀρισμένη βαθμίδα ἀνάπτυξης τῶν ὑλικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων.

Κατὰ μιὰ λογικὴν ἀφαίρεση, αὐτὰ ἰσχύουν. Ἐπίσης ἰσχύουν καί στὴ ζωντανή ἱστορικὴ κοινωνία, ὅταν δὲ νοοῦνται μὲ τρόπο μηχανικὸ καί στατικό. Στὴν ἀέναα κινούμενη ἱστορικὴ κοινωνία αὐτὴ ἡ ἀντιστοιχία δὲν εἶναι διαρκής. Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων διαταράσσεται. Ἡ ἀποκατάσταση τῆς διαταραγμένης ἀντιστοιχίας τῶν παραγωγικῶν σχέσεων πρὸς τὶς παραγωγικὲς δυνάμεις, καί ἡ ἀνάλογη προσαρμογὴ τῶν διαφόρων μορφῶν συνείδησης, δὲν πραγματοποιεῖται κατὰ κάποιον αὐτόματον τρόπο. Ἡ κοινωνία δὲν τροποποιεῖ σιγὰ σιγὰ καί στὸ μέτρο ποῦ εἶναι ἀνάγκη τὴν ἀνθρώπινη συνείδηση, καί τοὺς θεσμούς, ἐπειδὴ αὐτὸ εἶναι ὑπαγορευμένο ἀπὸ

τὴν Κοινωνιολογία. Ἄν ἡ Κοινωνία ἦταν ἔτσι ὀρθολογικὰ ταχτοποιημένη, τότε ὅλην τὴν ἱστορία θὰ τὴν παρακολουθοῦσε κανεὶς ὅπως μιὰ παρτίδα σκάκι. Ὅμως ἡ κοινωνία εἶναι ἀπείρως πολὺπλοκη. Εἶναι βαθύτατα ἀντινομικὴ καί δυσαρμονικὴ. Κι αὐτὸ ἐκδηλώνεται καί στὸ ὅτι ἡ συνείδηση ἐνὸς ἀτόμου ἢ μιᾶς τάξης δὲν ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στὴ θέση ποῦ κατέχει μέσα στὴν κοινωνία. Οὔτε οἱ τάξεις εἶναι ὁμοιογενεῖς, οὔτε τὰ κόμματα οὔτε οἱ ἰδέες καί τὰ συνθήματα ἀνταποκρίνονται σὲ μιὰ μοναδικὴ τάξη. Αὐτὴ ἡ δυναμικὴ ἰδιορρυθμία τῆς κοινωνικῆς συνείδησης, ποῦ βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης εἶναι ἐκεῖνο ποῦ ἀποκλείει τὰ πολὺ ἀπλοποιημένα σχήματα. Ἡ συνείδηση δὲν ἀντιστοιχεῖ στὴν ὑπαρξή, παρὰ μονάχα σ' ἐξαιρετικὲς στιγμὲς τῆς ἱστορίας: Ὅταν οἱ μάζες, λαμβάνοντας ἐπίγνωση τῶν προβλημάτων ποῦ θέτει ἡ κοινωνικὴ κρίση, εἰσβάλλουν ἐνεργὰ στὴν περιοχὴ ὅπου κρίνονται τὰ ἴδια τους τὰ πεπρωμένα. Εἶναι οἱ «ἀστερόφωτες ὥρες τῆς Ἀνθρωπότητας»—γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε μιὰ ἔκφραση τοῦ Στέφαν Τσβάιχ. Ἡ μάζα, μὲ τὴν ὄθηση τῶν στοιχειωδῶν τῆς δυνάμεων, γκρεμίζει τὶς πύλες τῆς κοινωνικῆς ρουτίνας καί δίνει μιὰ νικητήρια ἔκφραση σὲς πιὸ βαθιὲς ἀνάγκες τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης. Σὲ τέτοιες στιγμὲς, ἡ ὑψηλότερη θεωρητικὴ συνείδηση τῆς ἐποχῆς ἐνώνεται μὲ τὴν ἄμεση δράση τῶν πιὸ πλατιῶν στρωμάτων, τῶν πιὸ ἀπομακρυσμένων ἀπὸ τὴ θεωρία καταπιεζομένων μαζῶν. Τὸ ἀσύνειδο ἱστορικὸ processus συμπίπτει μὲ τὴ συνειδητὴ του ἔκφραση. Αὐτὲς τὶς ὑπέρτατες στιγμὲς τὶς εἶπαν «στιγμὲς ἐξαιρετικῆς ἔμπνευσης μέσα στὴν ἱστορία». Ἐμπνευση συνήθως ὀνομάζομε τὴ δημιουργικὴ συγχώνευση τοῦ συνειδητοῦ μὲ τὸ ἀσυνειδητο. Οἱ λανθάνουσες δυνάμεις τοῦ ὀργανισμοῦ, τὰ βαθιά του ἔνστικτα, ἡ πιὸ φλογερὴ θέληση, πλάι σὲς πιὸ ὑψηλὲς γενικεύσεις τοῦ Πνεύματος, ἐκπυρσοκροτοῦν ἀπὸ τὰ βάθη τῆς κοινωνικῆς συνείδησης σὰ δύναμη ἡφαιστειακὴ, ποῦ γκρεμίζει τὸ παλιό, κι ὀποκαθιστᾷ τὴ νέα ἱσορροπία. Οἱ ἀρχηγοὶ νιώθουν τὰ βήματά τους νὰ συμπίπτουν μὲ τὰ βήματα τῆς ἱστορίας, καί τὴν ἀπόσταση τοῦ πνεύματος τους ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν μαζῶν ἐκμηδενισμένη. Ἡ ἀντίθεση: «συνειδητὸ ἄτομο»—«ἀσυνειδητοποιήτη μάζα», ἐξαφανίζεται.

Ὅμως αὐτὸ εἶναι τὸ ἔκτακτο, τὸ σπάνιο μέσα στὴν ἱστορία. Τὸ πιὸ συνηθισμένο εἶναι τὸ θέαμα ποῦ παρουσιάζεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἰδέες καί οἱ κοινωνικὲς σχέσεις μένουν

για πολλά χρόνια σε καθυστέρηση, σχετικά με τις νέες αντικειμενικές συνθήκες. Οι μάζες μένουν πίσω. Τις φωτερές στιγμές τις ακολουθούν περιοδοί αντίδρασης. Το ιδεολογικό επίπεδο πέφτει. Η πολιτική σκέψη όπισθοχωρεί σε στάδια ξεπερασμένα από καιρό. Η ιστορική αλυσίδα όμως δε σπάει—κι όταν οι μάζες απωθούνται από το ιστορικό προσκήνιο. Το χάσμα το καλύπτει η πρωτοπορία. Την ιστορική συνέχεια των ιδεών τη σώζει μια μικρή μειοψηφία φανατικών του πνεύματος, που οι ιδέες τους συμπυκνώνουν όλην την αποχτημένη πείρα του παρελθόντος. Η μικρή αυτή μειοψηφία για μία, μικρή ή μακρόχρονη περίοδο όλο κι απομονώνεται. Η λύτρωση, αυτούς τους καιρούς, μένει σαν υπόθεση της συνείδησης Ατόμων και όχι Ομάδων.

Ιδιαίτερη τραγικότητα παρουσιάζει το φαινόμενο σε περιόδους παρακμής. Η παρακμή, κατά πρώτο λόγο έκδηλώνεται στους κόλπους της κυρίαρχης τάξης, παράγοντας αντίστοιχες ψυχολογικές αντιδράσεις. Υπάρχει μια μορφή αγωνίας, που άπληχτεί την αγωνία μιας τάξης που φθίνει: Υπάρχει μια συγκεκριμένη ιστορική, πραγματική απειλή, που κατευθύνεται έναντι των προνομίων μιας τάξης που έπαψε πια να παίζει προοδευτικό ρόλο στην Ιστορία. Η απειλή αυτή βαραινει με τον δγκο της πάνω στη συνείδηση των προνομιούχων, σαν μια δύναμη σκοτεινή, υπερπροσωπική και ανεξέλεγκτη, και τη γεμίζει αγωνία και πανικό. Στα μάτια όσων δεν έχουν τον κυνισμό να δεχτούν γυμνή αυτήν την αλήθεια, ή πολύ αντιποιητική, πολύ ύλιστική και πολύ συγκεκριμένη αυτή πηγή αγωνίας, μένει άθεατη. Απωθείται. Και απομένει ή «Αγωνία» στην «καθαρή» της μορφή, μετέωρη στο κενό, σαν ένας άοριστος ζόφος που κατακλύζει τα πάντα, και χρωματίζει τη ζωή μαύρη κι άραχλη. Ο κόσμος εμφανίζεται κλονιζόμενος, γυμνός από νόημα, διαλυμένος, ασυνάρτητος. Το «άπρόσωπο» απειλεί την «προσωπικότητα». Το «άδιαφόριστο» περισφίγγει το «Μοναδικό». Υπάρχουν μερικοί «θεωρητικοί» και κυρίως κάμποσοι «καλλιτέχνες», με πολλήν εύαισθησία καμιά φορά, που άπληχτούν αυτήν την ψυχολογία, εκφράζοντας αυθεντικά την αποσύνθεση εκ των ενδον, αυτοβιογραφούμενοι, και βιογραφώντας την τάξη τους. Αυτό είναι μια μορφή συνείδησης της τάξης σε αποσύνθεση. Όμως δεν είναι αυτή ή δεσπόζουσα τάση. Αυτοί που τα συμφέροντά τους απειλούνται με τέτοιο τρόπο, δεν εγκαταλείπονται στην διάλυση, ξαπλωμένοι άδρανεϊς μέσα στο

φέρετρο που τους έτοίμασε ή Ιστορία. Αρπάχονται από τις πιο μισητές και πιο άπάνθρωπες ιδεολογίες, όπλίζονται με την ψευτιά, τη βία και το Κράτος, και χτυπούν όπου προφτάσει.

Ο Καβάφης κι ο Καρυωτάκης δεν εκφράζουν καμιάν απ' αυτές τις τάσεις. Δεν είναι ποιητές της ιδεολογίας των κλονιζομένων κυριάρχων. Εκφράζουν την παρακμή, μα όχι προ όμοιου της κυρίαρχης τάξης. Δεν αγωνιούν μήπως χάσουν κάτι—ή έστω μήπως χαθεί κάτι που αξίζει, και που χωρίς αυτό ο κόσμος θα γινόταν άσχημος. (Αυτό αποτελεί την ουσία της συντηρητικής ψυχολογίας). Εκφράζουν την παρακμή απ' έξω. Η στάση τους είναι αποδοκιμασία, χλευασμός, μυκτηρισμός των «αξιόων», περιφρόνηση και άηδία. Δεν ανήκουν ήθικα στην άρχουσα τάση, και δεν την εκπροσωπούν καλλιτεχνικά. Βρίσκονται αντιμετώποι της—κι όταν ακόμα στέκονται στο κενό, είτε γιατί το κενό υπάρχει αντικειμενικά, είτε γιατί οι ίδιοι δεν είναι από την πάστα των αγωνιστών, είτε και για τα δύο.

Γιατί, αυτό που λέμε παρακμή, δεν είναι πάντα κάτι που συνάπτεται άποκλειστικά και μόνο με μιάν ιστορικά ξεφλημένη τάση. Η παρακμή και ή άποσύνθεση, κάτω από όρισμένες συνθήκες, μπορεί να πάρει χαρακτηριστικά καθολικά, της κοινωνίας ολάκερης και όχι μόνο μιας τάξης. Κι αυτό συμβαίνει, όταν ή τάση ή ιστορικά έπιφορτισμένη να άρει την κοινωνική κρίση δεν έχει φτάσει στην έπίγνωση των προβλημάτων που θέτει ή κρίση, δεν είναι άρκετά συνειδητή και άρκετά όργανωμένη για να έπιτελέσει τελεσφόρα αυτό το έργο. Αυτή ή άρνητική προϋπόθεση έξασφαλίζει μια μακροχρόνια παράταση στην έπιθανάτιαν αγωνία των οχέσεων, που σα ζωντανοί βρυκόλακες κρατούν στην άσφυκτική τους περίπτυξη την Κοινωνία. Όμως μια τέτοια παρατεταμένη θανάσιμη αγωνία, που είναι δυνατόν να καλύψει και μιάν ολάκερη ιστορική περίοδο, διαποτίζει με τις όλέθριες τοξίνες ολάκερο τον κοινωνικόν οργανισμό. Παράγει φαινόμενα άποσύνθεσης και διάλυσης πολύ πέρα από τους κόλπους της αντιδραστικής τάξης: Δυνάμεις, άτομικές και όμαδικές, καταποντίζονται. Τα νεύρα δεν άντέχουν. Οι συνειδήσεις λυγοούν. Οι χαρακτήρες φθείρονται. Αυτοί που συστηματοποιοούν διανοητικά και ψυχολογικά αυτήν την καθολικήν άποσύνθεση, και την εκφράζουν καλλιτεχνικά, δεν είναι καθόλου εκπρόσωποι της κυρίαρχης τάξης.

Αυτήν την πολλαπλή κρίση εκφρά-

ζουν ο Καβάφης, ο Καρυωτάκης κι ο Βάρναλης φωτίζοντας έντονοτερα ο καθένας τους πότε τοῦτο, πότε τ' ἄλλο σύμπτωμα, ἀντιδρώντας παθητικότερα ἢ ἀγωνιστικότερα, ἄλλος πῶς πολὺ μὲ τὸ λογικὸ, ἄλλος πῶς πολὺ μὲ τὸ θυμικὸ, μὲ ἀηδία καὶ χλεύη, μὲ ἐπιείκεια ἢ μὲ φαρμακερὸ σαρκασμὸ, μὲ συμπάθεια ἢ μὲ ὀργή. Κατὰ ἓνα γενικότερο σχῆμα: Ὁ Καβάφης, ἀρνηθεὶς τὸ ὑπάρχον, καὶ φτάνοντας στὴν ἐπιγνώση ὅτι «δὲν ἔχει πλοῖο, δὲν ἔχει ὁδὸ»—ἀποτροσιβεῖται στὰ τεῖχη μιᾶς καθαρὰ ὑποκειμενικῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς. Ὁ Καρυωτάκης, συντρίβεται κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς ἱστορικῆς ἀντιξοότη-
τητας. Κι ὁ Βάρναλης, ἀποκλείοντας κι αὐτὸς μιὰν ἀτομικὴ λύτρωση, ὑπομένει μιὰ βαρεῖα ζωὴ, πιστεύοντας δυνατὰ στὴν ἀναγκαῖα κοινωνικὴν ἀπολύτρωση, γιὰ τὴν ὁποία μάχεται.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πῶς χτυπητὰ γνωρίσματα τῶν ἐποχῶν αὐτῶν—ποῦ ἐπακολουθοῦν κυρίως τὶς μεγάλες ἡττες—εἶναι τὸ χάσμα ἀνάμεσα στοὺς λίγους συνειδητοὺς ἀνθρώπους καὶ στὴν ἀσυνειδητοποιήτη μάζα. Ἡ ἀσυμφωνία ἀτόμου μὲ τὸ περιβάλλον του. Ἡ βαθύτατη ἀπογοήτευση καὶ πίκρα ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἀτομικοῦ παράγοντα νὰ κουνήσει τὶς σκοτισμένες μάζες. Συνεπῶς, ἡ *ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἀπομόνωση τοῦ ἀτόμου, ὁ «ἐρμητισμὸς», «τὰ τεῖχη», ἢ Ἄρνηση, δὲν εἶναι πάντα καὶ ἀναγκαῖα πνευματικὲς μορφές ἀντίδρασης*—ὅπως κατὰ κόρον λέγεται.

Διάσταση μεταξὺ κοινῶν καὶ συγγραφέα ὑπάρχει ὅταν ὁ συγγραφέας δὲν ἐκφράζει τὴν ἰδεολογία τοῦ λαοῦ. Κι ἡ ἀπομόνωση αὐτῆ τοῦ συγγραφέα εἶναι μὲν μορφή ἀντίδρασης, ὅταν ἡ ἰδεολογία τοῦ λαοῦ στὴ συγκεκριμένη ἱστορικὴ στιγμὴ συμβαίνει νὰ ἐκφράζει σωστὰ τοὺς ἀντικειμενικοὺς σκοποὺς τῆς Κοινωνίας. Αὐτὸ ὅμως οὔτε ἀναγκαῖο, μὰ οὔτε καὶ συνηθισμένο φαινόμενο εἶναι. Κάθε τι τὸ «λαϊκὸ», κάθε τι τὸ «μαζικὸ», δὲν εἶναι, ἀπ' αὐτὸ καὶ μόνον, προοδευτικόν. Ἐνα ἀπὸ τὰ πῶς μαζικὰ κόμματα τῆς ἱστορίας ὑπῆρξε τὸ ἐθνικοσοσιαλιστικόν, δηλαδὴ τὸ πῶς ἀντιδραστικόν. Ὅταν ἡ «ἰδεολογία» τοῦ λαοῦ εἶναι ἀπὸ πλάνες, συγχύσεις καὶ αὐταπάτες; Τότε συμβαίνει τὸ ἀντίστροφο: ἡ δημοκοπικὴ ἔξαρση τοῦ ἀλάθητου τῆς κρίσης τοῦ πλήθους, ἡ ὑποκριτικὴ λατρεία τοῦ λαϊκοῦ—αὐτὰ εἶναι μορφές ἀντίδρασης. Ὑπάρχει ἓνα σύστημα ἰδεῶν, ποῦ ἐκφράζει τὰ ἱστορικὰ συμφέροντα τῶν καταπιεζομένων—καὶ τῆς κοινωνίας—στὸ σύνολό τους. Ὅμως ἡ μεγάλη μάζα τῶν καταπιεζομένων δὲν οἰκιοποιεῖται παρὰ κομμάτια μόνον, σχετικὰ περιορισμένα, μὲ τὴν προσωπικὴ τῆς

πεῖρα. Σὲ μεγάλη ἔκταση μένει ὑποκείμενη στὴν ἐπιρροὴ τῶν ἄλλων τάξεων. Ὅλα τὰ προβλήματα τῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, ὅσα ἀφοροῦν στὸν ὑποκειμενικόν, δηλαδὴ στὸ ζωντανὸ καὶ δρώντα παράγοντα, μποροῦν ν' ἀναχθοῦν σ' ἓνα μόνον: Πῶς νὰ ὁδηγηθεῖ ἡ συνείδηση τῶν μαζῶν σὲ συμφωνία μὲ τὴν κατάσταση στὴν ὁποία τὸ ἱστορικὸ processus τὴν ἔχει τοποθετήσει. Αὐτὸ συντελεῖται μὲ διαδοχικὲς προσεγγίσεις, πᾶνω σιτὴ δρᾶση, μὲ τὸν καθημερινὸν ἀγῶνα. Σ' ὅλην ὅμως τὴ διαδρομὴ αὐτῆς τῆς ἱστορικῆς διαδικασίας ὡσποῦ ἢ Ἰδέα νὰ γίνῃ, ἔτσι, ὕλικὴ δύναμη, οἱ λίγοι προσωπικοὶ φορεῖς τῆς Ἰδέας βρίσκονται σὲ ἀσυμφωνία μὲ τὸ περιβάλλον τους, μακριὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος, ἰδεολογικὰ καὶ ψυχικὰ ἀπομονωμένοι, ἀκατανόητοι καὶ πολὺ συχνὰ ἐχθροί.

Αὐτονόητο πῶς κάθε μορφή πνευματικῆς ἀπομόνωσης δὲν πιστοποιεῖ ἀναγκαστικὰ καὶ τὴν παρουσία μιᾶς σφάρας ἀνώτερης διαύγειας.

Δὲν εἶναι σωστό, τὸν ὑπέρτατο σπαραγμὸ τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ, ποῦ σηκώνει κοντὰ στὴ δική του καὶ τὴν τραγωδία τοῦ ἀσυνειδητοῦ πλήθους—νὰ τὸν λέει μικροαστικὴ πλήξη. Ἐπίσης εἶναι λάθος νὰ τὸν ἐρμηνεύομε μὲ τὶς εἰδικὲς τοπικὲς συνθήκες μιᾶς μικρῆς καθυστερημένης χώρας. Ὁ κ. Τάσος Βουρνᾶς λ.χ. προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὴ μεγάλη Ἄρνηση τοῦ Βάρναλη ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς νεοελληνικῆς πραγματικότητος ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1918 - 1927 (*). «Τὸ ἔργο», λέει, «τοῦ Βάρναλη συνάπτεται ἀπόλυτα μὲ τὴν παιδικὴν ἡλικία τοῦ ἑλληνικοῦ ἐργατικοῦ κινήματος, κι' ἔχει ἔντονος τὶς ἀπηχῆσεις ἀπὸ τὰ πρῶτα βήματα τῆς ἐξέλιξής του». Καί, ὅπως «τὰ πρῶτα βήματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἐργατικοῦ κινήματος» ἦταν «ἄρνηση τῶν καθιερωμένων ἀξιῶν τῆς κυρίαρχης τάξης, ἄρνηση τῆς πολιτικῆς τῆς, ἄρνηση τῶν παραδόσεών της», ἔτσι καὶ ἡ ποίηση τοῦ Βάρναλη, «ποῦ συνάπτεται ἀπόλυτα μὲ τὴν παιδικὴν ἡλικία τοῦ ἑλληνικοῦ ἐργατικοῦ κινήματος», εἶναι ἄρνηση. Ἡ κοινωνιολογικὴ αὐτῆ ἐξήγηση εἶναι ἐντελῶς ἀνεπαρκής. Κι ἂν δεχτοῦμε πῶς κάτι λέει γιὰ τὴν κριτικὴ τῶν καθιερωμένων ἀξιῶν ποῦ ἀσκεῖ ὁ Βάρναλης, ἀφήνει ἀκάλυπτη ὅλη τὴ βαρεῖα πίκρα ποῦ ἀναδίνεται ἀπὸ τὴν ποίησή του, καὶ τὴν ἀπέραντη ἀπελπισία—ποῦ τὴ δείξαμε παραπάνω—ποῦ τὸν φέρνει ὡς τὴν ἰδέα «νὰ δέσει πέτρα στὸ λαιμὸ νὰ πέσει σ' ὄπατον γκρεμό». Ἀντὶ νὰ λέμε πῶς ὁ Βάρναλης ἐξέφρασε τὰ μπουσουλήματα τοῦ

(*) Βλ. «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», Φεβρ. 1955 Τεύχ. 2 σελ. 112.

βρεφικού νεοελληνικού εργατικού κινήματος, είναι πιο σωστό να ρίξουμε λίγο πιο μακριά τα μάτια μας, και να δοῦμε πώς αυτά τα χρόνια άκριβώς, στο στερέωμα βάραινε ή άπογοήτευση από άπανωτές τρομαχτικές ήττες τής ανθρωπότητας: Ἡ δικτατορία του Μουσσολίνι, ή συντριβή του εργατικού κινήματος στη Γερμανία, οι σφαγές στην Καντόνα και ή επικράτηση του Τσάγκ Κάι Σέκ. Ἡ συνεχής πτώση του συνειδησιακού επίπεδου των μοζών, και όλες εκείνες οι συνθήκες που άνοιγαν το δρόμο στο Χίτλερ και προετοίμαζαν το μεγάλο μσκελειό του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Μέσα σ' αυτό το κλίμα άνάσαιναν τα άνοιχτά πνεύματα. Αυτό το κλίμα έκφράζει κι ο Βάρναλης—πνεῦμα οίκουμενικό. Φυσικά, δέν παραγνωρίζομε και τους Πλαστήρηδες, Παγκάλους κλπ. έδώ στην Ἑλλάδα, και τή γενική καθυστέρηση του Ἑλληνικού λαού.

Αυτό το processus πτώσης, που μόλις ύποιυπώσαμε παραπάνω, είναι μόνο ή μιá δψη. Ὁ χαρακτήρας τής έποχής αυτής δέ δίνεται μόνον άπ' αυτό. Τα ίδια αυτά χρόνια παράλληλα θεμελιώνεται και οίκοδομείται το καθεστώς τής κοινωνικοποιημένης ιδιοκτησίας σε μιá τεράστια έκταση τής γής, γεγονός με κοσμοϊστορική σημασία. Ὅμως τόν τόνο στη συνείδηση των εὔπαθών ατόμων που ζούν μέσα στον καπιταλιστικόν κόσμο δέν τόν δίνει τόσο ή γιγαντιαία αυτή άνοδική προσπάθεια, όσο το άλλο εκείνο processus που έξεκόλαψε τή φοβερή πολεμική μηχανή των Ιμπεριαλιστών και κατέστησε δυνατή τή λειτουργία της, με κατάληξη τόν άφάνταστον άφανισμό άνθρώπινων ψυχών και έργων του άνθρώπινου μόχθου.

V. ΕΝΑ ΕΡΩΤΗΜΑ

Θά μπορούσαμε να θέσομε ένα έρώτημα: Στην περίπτωση μιás Ιστορικής πλημμυρίδας του εργατικού κινήματος ή ποίηση του Καβάφη και του Καρυωτάκη θά ήταν και θετικά επαναστατική; Αυτό είναι από τα ζητήματα εκείνα που οὔτε να τό βεβαιώσει κανείς θά μπορούσε, μά οὔτε και να τό άρνηθει—όταν μάλιστα λάβομε ύπ' όψη μας τήν περίπτωση Σικελιανού. Και όπως σημειώσαμε παραπάνω, δέν είναι σωστό να γυρεύομε παντού έναν άμεσο ταξικό προσδιορισμό. Ἡ ανθρωπινή συνείδηση γενικά, και προπαντός ή συνείδηση του πιο εὔπαθους ατόμου, του Ποιητή, είναι τόσο ρευστή, τόσο έλαστική, τόσο κυμαινόμενη, που θά ήτανε παραλογισμός ν' άναζητούμε μιá χωρίς ρήγματα λογική στερεότητα στην ποίηση μιás ολάκερης ζωής—σά να πρόκειται για κα-

νένα κοινωνιολογικό δοκίμιο. Το πνεῦμα και ή ψυχή του άνθρώπου κινείται πάνω κάτω στην κλίμακα όλων των άποχρώσεων, από τήν πιο μαύρη άπελπισία ως τήν πιο φωτεινή έλπίδα. Και το πιο παραμικρό άτομικό περιστατικό είναι δυνατόν να γεμίσει τόν Ποιητή χαρά κι έλπίδα, ή να τόν ρίξει στη θλίψη. Ἡ ψυχική ζωή παρουσιάζει άπειρες μεταπτώσεις, από τήν πίστη—στην άποκαρδίωση. Ἐπό τήν ταύτιση με τους άλλους άνθρώπους—στην πιο στεγανή μόνωση.

VI. ΙΔΕΩΝ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ

Το γεγονός ότι ο Καβάφης κι ο Καρυωτάκης χρωστούν τήν καθιέρωσή τους στην «ένοχη τόλμη» των άστών τής παρακμής, δέ σημαίνει πώς είναι και οι ίδιοι εκπρόσωποι «του λυρισμού τής παρακμής και τής άρρωστημένης ψυχολογίας του παρακμασμένου άστου». Δίνει μονάχα μιάν ακόμα έπιβεβαίωση του συνηθισμένου φαινομένου που βλέπομε στην Ιστορία των ιδεών. Ὅτι δηλαδή, οι ιδέες έχουν πολλές φορές περίεργες περιπέτειες. Κυκλοφορώντας στην αγορά, παραμορφώνονται, παίρνουν έναν άλλιώτικο δρόμο, κι ύπηρετούν σκοπούς άσχετους μ' εκείνους που ή λογική τους οὔσια καθορίζει. Οι παραμορφωτές άρπάζουν στον άέρα όρισμένες ιδέες, τις προσαρμόζουν στις δικές τους ανάγκες, στη δική τους ψυχικήν οίκονομία, στα πάθη τους, στις άυταπάτες τους, τις άποκόβουν από το πρωτότυπο, και τις αφήνουν να τραβήξουν ένα δικό τους δρόμο. Ὁ Julien Benda λ.χ. φέρνει για παράδειγμα τόν Poincaré: Ἐπό τή διαπίστωση του Poincaré ότι μερικές από τις έπιστημονικές αρχές δέν είναι άληθινές, παρά μονάχα βολικές, οι φιλισταίοι του σκοταδισμού φτιάξανε τή «χρεωκοπία τής έπιστήμης». Ἡ «ιδέα» τραβάει το δρόμο της, κι ο Poincaré αφήνεται πίσω. Ὅσοι έχουν μελετήσει τόν Freud, γνωρίζουν πολύ καλά ότι ο θεμελιωτής τής ψυχανάλυσης, πολεμώντας να έλευθερώσει τόν ανθρωπο από το άγχος των ένστίκτων, δέν είχε καθόλου σκοπό να τόν παραδώσει σιδεροδεμένον στην κοινωνική δουλεία. Ἐ, λοιπόν, ενώ ο Freud σ' όλη του τή ζωή ως τα στερνά του γνώρισε τόν πιο άγριο διωγμό—σήμερα βλέπομε, στην Ἄμερική, «έπίσημους» ψυχιάτρους—και παπάδες ακόμα—να χρησιμοποιούν τήν έννοια τής θεωρίας του για να πολεμήσουν κάθε ανθρωπινή συμπεριφορά, που έχει σκοπό να λιγοστέψει τήν κοινωνικήν άδικία. Κάθε τέτοια τάση τήν άξιολογοῦν ως «νεύρωση», τις εργατικές διεκδικήσεις ως παθολογικά «συμπτώματα». Ὅταν

κάνεις ἐξεγείρεται ἐναντίον τῆς ἀδικίας, ἔχομε μπροστά στα μάτια μας ἀναπαραγωγή τοῦ... οἰδιπόδειου συμπλέγματος καὶ ἀναβίωση τῶν ἐπικίνδυνων πρωτόγονων ἐπιθετικῶν τάσεων. Ὑποκατάστατο τοῦ Πατέρα - Ὑπέρ Ἐγὼ εἶναι τὸ Κράτος, ἡ «Κοινωνία», ὁ Ἐργοστασιάρχης. Κι ὁ μικρὸς Γυιὸς ποὺ σηκώνει ἀνόσιο κεφάλι—καὶ γι' αὐτὸ τοῦ πρέπει ἢ... ἐκτομή—εἶναι ὁ φτωχὸς ποὺ γυρεύει τὸ δίκιο του. Στὸ φρενοκομεῖο, λοιπόν, πού, ὡς γνωστό, δὲ διαφέρει καὶ πολὺ ἀπὸ τὴ φυλακὴ. Κι εἶναι ἀνάγκη νὰ θυμίσουμε πὼς ὁ «ὑπαρξισμὸς» τῆς «ἵπταμένης παράγκας» καὶ τὰ παρόμοια πολὺ λίγη σχέση ἔχουν μὲ «Τὸ ὄν καὶ τὸ μὴ ὄν» τοῦ Σάρτρ;

Ἄν, λοιπόν, ὀρισμένοι κύκλοι ἀπομονώνοντας ἢ παραμορφώνοντας μερικές ὀψεις τῆς καβαφικῆς καὶ τῆς καρυωτακικῆς ποίησης, βρῆκαν ἢ νόμισαν πὼς βρῆκαν τὴν ἔκφραση τοῦ ἑαυτοῦ τους—αὐτὸ δὲ θὰ πεῖ πὼς αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ ἀληθινὴ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Καβάφη καὶ τοῦ Καρυωτάκη καὶ πὼς θὰ πρέπει κανεὶς νὰ χαρίσει σ' αὐτοὺς τοὺς παρακμίες ὀλάκερο τὸν Καβάφη καὶ ὀλάκερο τὸν Καρυωτάκη. Ἄναμφισβήτητα καὶ ὁ Καβάφης καὶ ὁ Καρυωτάκης «βγαίνουν» ἀπὸ τὴν παρακμὴ. Ὅχι ὁμως λογικά, παρὰ διαλεκτικά. Ὅχι σὰν θέση, συντηρητικὴ τοῦ φθίνοντος παρὰ σὰν ἄρνησὴ του.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΛΑΜΠΡΙΔΗΣ



Fernand Leger

«Δυὸ φιγούρες μὲ λουλούδι» 1949

ΝΕΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

ΕΚΕΙ ΠΟΥ ΚΑΛΗΜΕΡΗΣΑ ΤΟΝ ΗΛΙΟ

(Ἀποσπάσματα)

Θυμάσαι

Μιά πρωτομαγιά πού μαζεύαμε μαργαρίτες ;

Ένα ξωκλήσι

τὸ καινούργιο φόρεμα τῆς θαλανιδιάς

κι ὁ Γιάννης πού φίλησε τὴν Ελένη

Μές στὴν ἀνοιξη.

Ένα κυπαρίτσι κι ἓνα τριαντάφυλλο,

Ἦθελα νάναί ευτυχισμένοι.

Ὁ Γιάννης

στὰ σύνορα.

Ἡ Ελένη ξέχασε τὴν ἀνοιξη.

Γιατὶ περιμέναμε τὸν πόλεμο.

Γιατὶ ὁ πόλεμος χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους.

Στὸ βάθος τοῦ νεροῦ—στὸ βάθος τοῦ χρόνου
ταξίδι ἀπέραντο.

Μέσα στὰ μάτια σου εἶναι χιλιάδες μάτια

Στὴν καρδιά σου χιλιάδες καρδιές

Στὴν ἀγάπη σου χιλιάδες ἀγάπες

Στὸν πόνο σου χιλιάδες πόνοι

Στὸ μίσος σου χιλιάδες πού μισοῦν.

Εἶδες ποτέ σου ἓνα στρατόπεδο ;

Κάθε πρωί,

Προτοῦ ἀνοιχτοῦν τῆς μέρας τὰ πατζούρια,

Στὸν συρανὸ κρεμνιόταν μιὰ πικρὴ τρεμούλα.

Γιὰ σένα,

Γιὰ τὸν ἀδερφό σου, πιδ πολὺ.

Κάποτε μιὰ ἐλπίδα παίδεθε τὰ μάτια,

Κάποτε ξεσυνήθισες νὰ ἐλπίζεις.

Κάθε πρωί

Προτοῦ νὰ σδήσει ἡ σιγαλιὰ τῆς πλάσης,

Κόβονταν ὁ τρόμος τῆς νύχτας

Γιὰ νάρθει

Ἡ ἀγωνία τῶν ἀριθμῶν :

»Πόσοι ;

»Πόσοι σήμερα ;

Πιδ σκελετὸς ἀπ' τοὺς σκελετοὺς

Ἀδερφέ μου

Πιδ τρομερὸς ἀπ' τοὺς δρυκόλακες !

Ποιός κρέμασε αψτόν τόν ρακένδυτο ήλιο ;
Ποιός κρέμασε αψτόν τόν αιμόφυρτο ήλιο ;

Ποιός φτύνει έτσι αβάσταχτα εδώ μέσα ;
Ποιός ουρλιάζει σάν πεινασμένος λύκος σταφτιά μας ;
Είμαι χιόνι ;
Είμαι κόκκαλιασμένες απ' τὸ κρύο οι πατούσες μας
Η καίνε ;
Ποιός σέ τύλιξε, σά βόας στις ενέδρες τής ζούγκλας ;
Τρίζουν
Τὰ κόκκαλά σου

Λίγο ακόμα...

Θάνατι ο πυρετός.
Κάποια αρρώστεια σου φέρνει τέτοια όνειρα.
Σαλέδω.
Είμαι υπνοβάτης ;
Πρέπει νά τρέχεις
Απαγορέδεται τὸ περπάτημα.
Πρέπει νά κυνηγιέσαι στὰ γόνατα
Απαγορέδεται όρθιος.
Πρέπει νά κυλιέσαι στήν κοιλιά
Απαγορέδεται νακουμπήσεις στὸ γόνατο.

Είμαι υπνοβάτης ;
Κάτι αναδέχτηκε σταφτί μου :
«Θά συνηθίσεις.

»Τὸ πρωί
»μπορεί
»νά σέ πάρουν.
»Μέχρι τὸ πρωί
»πρέπει νά έχεις συνηθίσει.

Ποιός θά φροντίσει
Νά σου φέρει λίγη νύχτα ;
Ποιός θά φροντίσει
Νά σου φέρει λίγη χολή
Εστω χολή
Εστω ξύδι
Λίγη όρροσιά.

Εφχαριστώ

Αψτὸ τὸ χᾶδι
Δέν είναι πολυτέλεια
Είμαι ανακούφιση.

Ποιός φρόντισε γι' αψτή τή σιγαλιά.
Ποιός φρόντισε γι' αψτή τήν υπέροχη στιγμή τοῦ ύπνου ;
Ποιός φρόντισε
Γι' αψτή
Τή βοήθεια
Τοῦ αναμένου τσιγάρου ;

Εσὺ ἀδερφέ μου
Εσεῖς ἀδερφοί μου ;
Ἐρχαριστώ.

Ποῖος εἶσαι ;
Ποιοὶ εἶστε ;
Καταλαβαίνω.

Τὸ πρωὶ
Ἀν θάρθουν νὰ μὲ πάρουν,
Μὴ φοβάσαι
Θὰ ἔχω συνηθίσαι
Ἐρχαριστώ.

ΜΕΜΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Α Γ Ρ Ο Τ Ι Κ Ο

Ψηλώνει τὸ χορτάρι
Πάνω ἀπὸ τὴ μαλακιὰ ράχη τοῦ τυφλοπόντικα
Πλάϊ στὶς ραγισμένες μας πατούσες
Κουβαλώντας τὴν κάψα τοῦ ἡλίου
Τὰ φιδίσια πουκάμισα
Τοῦ γερακιοῦ τὸν ἴσκιο
Καὶ τὴ ματιὰ μας.

Ἄγρότες. Ρίζες τὰ δάχτυλα
Στήθια πιθαμές.
Ἄγριελιές, πουρνάρια, πηγές—τὸ φεγγάρι
Καὶ τῶν τρυγωνιῶν τὸ κάλεσμα
Μὲς στὴν καρδιά μας.

Τσεκουριές στὰ χλωρὰ πλευρὰ τοῦ δάσου
Στ' ἀμάξια μας φορτώσαμε τὰ ξύλα
Κατεβάζουμε ἀπ' τὸ βουνὸ τὴ φλόγα
Στὶς πολιτείες.

Τὸ γυνὶ θὰ σκίσει τὰ χερσώματα
Ξέρουμε τὰ χέρια πού τὸ ἐπλασαν
Στὶς μαῦρες μίνες
Στὰ θερμασμένα χυτήρια
Μὲ τὸν καπνὸ καὶ μὲ τὸ κάρβουνο.
Δὲν εἴμαστε μονάχα χῶμα.
Διχαλωτὲς οἱ σκέψεις μας κινοῦν ἀπὸ ἀλάργα
Ὅπως τὸ γάλα π' ἀπ' τὴ γῆς περνᾷ στὸ χόρτο
Κι' ὕστερα στὸ αἷμα.

Τ' ἀλώνι ἀλειμένο κοκκινόχωμα
Τεντωμένο τομάρι
Ρούσας γελάδας.

Νιώσαμε τὸν πόνο τοῦ κλαδιοῦ
Κάτω ἀπ' τὸ χαλάζι
Τὸ στάρ' ἀλέσαμε.

Ἐνάψαμε τσιγάρο μὲ πυρόπετρα
Καὶ σκεφτήκαμε.
Πέρ' ἀπὸ τὸν κόπο καὶ τῆ γῆς
Κι' ἀπὸ τὶς πέντε αἰσθήσεις—δαγκάνες τοῦ κορμιοῦ μας
Δὲν εἶναι τίποτα.

Τὰ βράδια καθισμένοι στὰ κατώφλια
Μὲ τὰ μπράτσα πάνω στὰ γόνατα
Πετρώνουμε τὶς στιγμὲς καὶ τ' ἀστέρια
Κι' ἔχουμε τὰ μάτια μισόκλειστα
Σὰν ν' ἀγκαλιάζουμε τὸ κορμὶ μιᾶς γυναίκας.

ΙΑΣΩΝ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ

Ἦτανε τότε πού τὸ φεγγάρι τρόχιζε τὰ δόντια του στ' ἄσπρα σύννεφα
κι ἡ νύχτα ἔστελνε τοὺς ἴσκιους τῆς καὶ τοὺς χίλιους τρομαγμένους θορύβους
νὰ στήσουν ἐνέδρα στὸ κοφτερὸ λεπίδι τοῦ τραγουδιοῦ σου
ζητάγανε νὰ φυλακίσουν τ' ἀστέρια στὸ σκοτεινὸ κελλὶ τῆς ψυχῆς τους
νὰ κρατήσουν τὸν ἄνεμο πού μάλωνε μὲ τὴ χαίτη τ' ἀλόγου σου στὰ βλαμμέ-
[να τους στήθια
νὰ μποδίσουν τ' ἄλογο νὰ δρασκελίσει τοὺς αἰῶνες
κουβαλώντας στὴ ράχη του τὴ ματωμένη φωνή σου
τὴ φωνή τῆς αὐγῆς πού σοῦ χτένισε τὰ μαλλιά καὶ σοῦ σταύρωσε τὰ χέρια
τὴν κραυγή τοῦ γύπα πού σοῦ ξερίζωσε τὴν καρδιά
σὰν τούλαχε ὁ κλῆρος νὰ τὴν γυρίσει σ' ὄλο τὸν κόσμο.

ΤΑΣΟΣ ΠΟΡΦΥΡΗΣ

ΛΕΥΚΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ

Περιστέρι λευκὸ, τρυφερὸ περιστέρι.
Ἐπλωσε πάνω ἀπ' τὴ γῆ, τὸν λευκὸ ἴσκιό τῆς φτερούγας σου.
Ἐγκάλιασε τὸν ἄνθρωπο μέσα στὸ ζεστὸ δελουῖδο τῆς στοργῆς σου,
λευκὸ τρυφερὸ, περιστέρι.
Κάμε τὴν ἀγάπη σου λευκὰ φτερά καὶ σπεῖρε τὴν
στοῦς κάμπους καὶ τὰ διάσελα τῆς ματωμένης γῆς.
Πανώριο, λευκὸ περιστέρι.
Ράμφισε τὸ χῶμα τῆς καὶ φύτεψε γιὰ μᾶς τοὺς ἀνθρώπους
ἕνα πελώριο δάσος μ' ἐλπίδες
χαρούμενο, λευκὸ, περιστέρι.
Ζέστανε μὲ τὴν ἀνάσα σου
τὸ σκοτεινὸ, ψυχραμένον ὀρίζοντα.
Δεῖξε μας τὸν ἥλιο,
στοργικὸ περιστέρι.
Οἱ Λαοί, σοῦ κρεμάσαν στὰ φτερά τὴν ἀγωνία τους
καὶ σὲ καλοῦνε ἑκατομμύρια στόματα
Ἐλα!
Ἐραῖο, λευκὸ, τρυφερὸ περιστέρι.

Φλεβάρης 1955

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΑΚΗΣ

ΜΕΤΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Τῆς ἐφηβείας ἄτσιλος ὁ θάνατος.
Μέτρησα στὰ σοκάκια τὰ γαρύφαλα.
Δέν ἦταν πιά. Κεῖ πάνω - μακριά ἀπ' τὴ πόλιν
φιλήσαν τὰ χλωμά τους μέτωπα οἱ Βοριάδες.

Κι' ἀναθυμοῦνται τοῦ Συντάγματος τὰ φῶτα
κι' ἀναθυμοῦνται: δυὸ ματιές - φάρσι ποῦ σβήνουν
κι' ἀναρωτιοῦνται γιατί δέν ξανάρθε ἡ Ἄνοιξη
Καί σκύβουν κάτω ἀπὸ τὸ χῶμα καὶ σωπαίνουν...

Θὰ πῶ στὴ μάνα μου ν' ἀνάψει τὸ καντήλι.
Δυὸ χρόνια Πάσκα δίχως κόκκινα αὐγά
κι' οὔτε ποῦ μήνυμα θὰ στείλεις ἀδερφέ μου...

Τῆς ἐφηβείας προδόθηκαν οἱ δρόμοι
τάχα μπορῶ νὰ καρτερῶ τὰ χελιδόνια!

Θάνέβω στὴν κορφή τῆς λεύκας καὶ θὰ καλέσω
τ' ἀηδόνι ποῦ τὸ ἐξόρισεν ὁ θρήνος...

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΤΣΑΚΙΡΙΔΗΣ

ΑΠΡΙΛΗΣ ΣΤΑ ΕΡΕΙΠΙΑ

Ἡ νύχτα παίρνει γεύση πιὸ γλυκειά
πλάϊ στῆς Κνωσοῦ τ' ἀμπέλια.
Μαλαματένια ἀκούγεται ἡ φωνὴ
τοῦ δάτραχου
κοντὰ στὸ ρυάκι.
Ὡρα τὴν ὥρα εἶλο θαρρεῖς
μιὰ ρηγοπούλα θὰ φανεῖ
στῶν προφυλαίων τὴ σκάλα
ξέστηθη, μὲ σαντάλια ρόδινα
καὶ μὲ σκιετὰ μάτια μεγάλα.

ΡΕΝΑ ΤΖΑΝΑΚΑΚΗ

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Του GEORGE SADOUL

Όταν διαβάσει κανείς προσεχτικά τη σειρά του περιοδικού «Τσίνεμα»⁽¹⁾, θα δει ν' αναπτύσσεται μέρα με τη μέρα η τάση που σήμερα ονομάζουμε νεορεαλισμό.

Το όνομα οφείλεται στον Ουμπέρτο Μπάρμπαρο που το έδωσε το 1943 απ' τις στήλες του περιοδικού «Το Φίλμ». Ο Μπάρμπαρο, σεναριογράφος και ντοκυμανταρίστας, αντίπαλος εκδηλωμένος του καθεστώτος—δεν ήταν μόνο ο ανάδοχος αλλά και ο πνευματικός πατέρας του νεορεαλισμού στον αισθητικό και θεωρητικό τομέα. Σάν καθηγητής στο πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου, έπαιξε ένα ρόλο σημαντικό στη διαμόρφωση των νέων δημιουργών και μιá απ' τις ταινίες που πρόβαλλε συνεχώς στους μαθητές του ήταν το «Θωρηκτό Ποτέμκιν». Οί νέες θεωρητικές εργασίες του Πουντόβκιν αποτελούσαν τη βάση της διδασκαλίας του. Τόσο στα μαθήματα όσο και στα άρθρα του στο περιοδικό Μπιάνκο ε Νέρο, όργανο του Πειραματικού Κέντρου Κινηματογράφου που το διηύθυνε ο φίλος του Κιαρίνι αγωνίστηκε με συνείδηση και διαύγεια για τον σοσιαλιστικό Ιταλικό ρεαλισμό (που δεν τον ονόμασε φυσικά έτσι) και ενάντια στο φορμαλισμό (που τον έλεπε με το όνομά του). Ιδιαίτερα δριμύς ήτανε στην κριτική του ενάντια στην καθαρά φορμαλιστική θεωρία του μοντάζ στις ταινίες του Αϊζενστάιν και του Πουντόβκιν. Η στρατηγική του άγώνα του Μπάρμπαρο σε αισθητικό παιδίό στάθηκε η απαραίτητη βάση για την ταχτική του άγώνα των κριτικών του «Τσίνεμα».

Μέσα από τις δημοσιεύσεις τόσο του «Τσίνεμα», όσο και του Μπιάνκο ε Νέρο που επεξεργάστηκαν τις θεωρίες του νεορεαλισμού κάτω από το καθεστώς του Μουσσολίνι μπορούμε σήμερα να διακρίνουμε καθαρά τις κυριότερες πηγές της κίνησης:

Η σοβιετική διδασκαλία, ή γαλλική επίδραση, ο λογοτεχνικός βερσιμός, μερικά Ιταλικά φίλμ της περιόδου 1910—1920, τέλος το λαϊκό θέατρο σε διάφορες διαλέχτους.

Η θέρμη με την οποία οί νεορεαλιστές στράφηκαν προς το σοβιετικό κινηματογράφο (και που εκδηλώθηκε στο «Τσίνεμα» πριν ακόμα απ' τον Ιούνιο

του 1941) οφείλεται πρώτον στα βιβλία του Πουντόβκιν μεταφρασμένα από τον Μπάρμπαρο και που έγιναν το ευαγγέλιο των νέων κινηματογραφιστών. Μόνο τα «Ευθύμα αγόρια» του Αλεξαντρώφ και «οί νύχτες της Πετρούπολης» του Ροκάλ είχαν προβληθεί στους Ιταλικούς κινηματογράφους.

Υπήρχαν βέβαια στο Μιλάνο ή στη Ρώμη από μιá κόπια των ταινιών «Θωρηκτό Ποτέμκιν» και «Ζήτω το Μεξικό» του Αϊζενστάιν, το «Τέλος της Αγίας Πετρούπολης» και ή «Σαπίλα στην Ασία» του Πουντόβκιν αλλά ελάχιστοι μπορούσαν να τις δουν κι' αυτοί κρυφά. Επειδή οί ταινίες έλειπαν, ξαναγύρισαν στα βιβλία. Μελετούσανε με πάθος τα άρθρα και τις φωτογραφίες που δημοσίευαν οί Ιταλικές και γαλλικές επιθεωρήσεις. Παρά τις απαγορεύσεις, οί σοβιετικές θεωρίες επηρέασαν πολυάριθμους κινηματογραφιστές είτε άμεσα είτε έμμεσα με την επίδραση που είχαν στον γαλλικό και εγγλέζικο κινηματογράφο.

Όταν το 1942 σταμάτησε ή προβολή άμερικανικών ταινιών, οί γαλλικές ταινίες αντιπροσώπευαν το σημαντικότερο μέρος της ξένης παραγωγής παρά τις προσπάθειες του Γκαϊμπελς να επιβάλλει στο Ιταλικό κοινό τα έργα του γερμανικού κινηματογράφου. Έτσι ή γαλλική επίδραση συνεχίστηκε και μετά την κήρυξη του πολέμου.

Οί νέοι Ιταλοί κινηματογραφιστές έτρεφαν ένθουσιώδη θαυμασμό για τον Ρενέ Κλαίρ («Η λευτεριά είναι δική μας», «Κάτω απ' τις στέγες του Παρισιού»), για τον Ντυβιβιέ («Πεπέ Λε Μοκό», «Λά μπέλ έκίπ», για τον Καρνέ, («Το λιμάνι των αποκλήρων», «Ξημερώνει») αλλά προ πάντων για τον Ρενουάρ.

Ο Ρενουάρ, ο καλύτερος Γάλλος δημιουργός πριν από τον πόλεμο, ήταν γνωστός στην Ιταλία με τη «Σκύλλα» και το «Στό βυθό», ιδιαίτερα όμως με την «Μεγάλη Χίμαιρα».

Η λυπηρή διαμονή του στην Ιταλία (Ρώμη 1940-1941) αύξησε την επίδρασή του στους νέους κινηματογραφιστές που υποδέχτηκαν στα 1942 «Το άνθρωπινο κτήνος» σαν άριστούργημα. Διά μέσου του Ρενουάρ, το καλύτερο μέρος του γαλλικού ρεαλισμού της εποχής του Λαϊκού Μετώπου επέδρασε σημαντικά στη

γέννηση του νεορεαλισμού. Ο Ρενουάρ επέδρασε ιδιαίτερα στον Ροσελίνι και στον Βισκόντι ενώ ο Ρενέ Κλαιρ έπαιξε ρόλο αποφασιστικό στο σχηματισμό του ντε Σίκα και του Ζαβαττίνι. Οι νέοι Ιταλοί κινηματογραφιστές θαύμασαν επίσης με πάθος (μερικές φορές όχι σωστά) μερικές άλλες προσωπικότητες (και όχι σχολές) ξένων χωρών. Τσάπλιν, Τζών Φόρντ, Στρογγάιμ, Στέρνμπεργκ, Κάρλ Ντρέγιερ, Πάμπστ, τὰ λάθη όμως τών «καλλιγράφων» απέδειξαν αργότερα τόν κίνδυνο πού διατρέχει κανείς όταν έμπιστεύεται μόνο στην ξένη διδασκαλία. Γι' αυτό οι νέοι κινηματογραφιστές έγύρισαν στις παλιές Ιταλικές ταινίες πού διατηρούσαν τὰ μουσεία του κινηματογράφου.

Με την επίδραση του Μπάρμπαρο ανακάλυψαν αδιαφιλονίκητες όμορφιές σε παλιές αστυνομικές ταινίες του Γκιόνε «Ζαλαμόρ» και τὰ «κίτρινα ποντίκια», στην «'Ασσούντα Σπίνα» του Σερένα, στην «'Ιστορία ενός πιερότου» του Μπαλτασάρε Νεγκρόνι και προ πάντων στο «Χαμένοι στο Σκοτάδι» του βεριστή Νίνο Μαρτόλιο.

Τέλος, στράφηκαν στα λαϊκά θεάματα τών διαφόρων διαλέχτων, πάντα ζωντανά σ' όλη την 'Ιταλία.

Η προσφορά του ντε Φιλίππο ήταν σημαντική στην πιο καλή ταινία του Καμερίνι «Το τρίκωχο». Το όνειρο του Ζαβαττίνι, κατά τη διάρκεια του πολέμου, ήταν να ιδρύσει ένα κωμικό θέατρο με τους ήθοποιούς πούμίλαγαν διάφορες διαλέχτους: Μαζάριο, Τοτό, ντε Φιλίππο κ.τ.λ. Ταυτόχρονα προσέφυγαν στην τοπική λογοτεχνία, αλλά πρό πάντων στον Τζιοβάννι Βέρτζα, τὸ μεγάλο Ιταλό βεριστή σύγχρονο του Ζολά πού έδωσε στα «άγροτικά παραμύθια» και στο «Μοχθηρία» όλη τή δραματική μιζέρια της Νότιας 'Ιταλίας. Το «Τσίνεμα» αφιέρωσε στο Βέρτζα και στον κινηματογράφο μια σειρά από ενδιαφέροντα άρθρα του 'Αλικάτα και του ντε Σάντις.

Πώς ενώθηκαν αυτές οι διάφορες επιδράσεις για να καταλήξουν στη θεωρία του νεορεαλισμού, τὸ καταλαβαίνουμε καλά, όταν διαβάσουμε τὰ όσα έγγραφε ο ντε Σάντις αφού είδε τὸ «άνθρωπινο κτήνος». Λένε πώς ο Τζιοβάννι Βέρτζα ανακάλυψε τὸν έαυτό του διαβάζοντας τή Μαντάμ Μποβαρύ. «'Ελπίζουμε πώς «τὸ ανθρώπινο κτήνος» θά βοηθήσει τούς κινηματογραφιστές μας όχι βέβαια ν' ανακαλύψουν τὸν έαυτό τους, αλλά θά τούς ανοίξει τὰ μάτια στον κόσμο της ποίησης».

Κι' ο τρόπος για να δουν την Ιταλική πραγματικότητα ήταν, κατά τή νέα κριτική, να χρησιμοποιήσουν τή διδασκαλία του Ρενουάρ και του Βέρτζα.

Ο Γκιουζέππε ντε Σάντις έγγραφε

στα 1942—43, αφού κατέκρινε βίαια «Τή Στρίγγλα πού μέρωσε» του Παντζόλι «Πολεμάμε εδώ και κάμποσο καιρό από τις στήλες του «Τσίνεμα» για ένα ξύπνημα της συνείδησης πού να προσανατολίζεται προς τὸν ρεαλισμό. Οι άναγνωστες μας θά έχουν καταλάβει πώς μια τέτοια τάση δέ θά μπορούσε να περιοριστεί—όπως έχουν διάθεση μερικοί—μόνο στα όνόματα τών Ντυπόν, Ρενουάρ ή του Καρνέ αλλά θάπρεπε να δεθεί πάν' απ' όλα με τούς Κλαιρ Βίντορ, 'Αλεξαντρόφ, όπως και με τούς σύγχρονους Βέρτζα, Φλωμπέρ, χωρίς να ξεχάσουμε τὸν Κάφκα. 'Από παλιά συμπάθησαμε ένα κινηματογράφο πού θά ήταν ικανός να βγάλει Ιστορικά διδάγματα ακολουθώντας δρόμους άγωνιώδεις και άβέβαιους. 'Εάν τὸ «Ζαλαμόρ» ή τὸ «Χαμένοι στο Σκοτάδι» δέν αποτελούν μια καλλιτεχνική μαρτυρία πού να μπορούμε να αντιτάξουμε στο γαλλικό κινηματογράφο της άμέσου πριν τὸ πόλεμο εποχής, ωστόσο αυτά τὰ ταπεινά παραδείγματα είναι μια Ιστορική μαρτυρία πού ξεπερνά τὸ αισθητικό ενδιαφέρον. Θά μπορούσαμε να τὸ αποδείξουμε άνετα με μια μεγαλύτερη μελέτη πού θά ήταν ένα μέσο ν' αναιρέσουμε τήν κατηγορία του «γαλλισμού», κατηγορία πού έχει σαν στόχο όποιοδήποτε πιστεύει στις πιο πάνω αρχές.

Όσοι ασχολούνται με τὸν Κινηματογράφο στην εποχή μας έχουν άδικο να μη στραφούν προς τήν αναζήτηση μιας παράδοσης. Γι' αυτό θά έπρεπε να έγκαταλείψουν τὸ ενδιαφέρον τους για ένα όρισμένο είδος (μεταξύ τών οποίων τὸ χειρότερο και τὸ πιο διαδεδομένο είναι ή φορμαλιστικο-διανοουμενιστικογραφική τεμπελιά). Η τέχνη είναι ή επανασάρκωση της Ιστορίας. Οι λαοί γεννιούνται, μεγαλώνουν, φτάνουν στην ώριμότητα ανάμεσα απ' τήν ίδια τους τή ζωή χαμωμένη από συνήθειες, από άνάγκες πού πολεμάνε οι μέν, δέχονται οι άλλοι. Δέν μπορούμε να χωρίσουμε τὸν πολιτισμό απ' τή γή πού τὸν είδε να γεννιέται...».

Μετά τὸν ανασχηματισμό της Κυβέρνησης του Μουσσολίνι, ο ύπουργός Πολβερέλλι αντικατάστησε τὸν Παβολίνι στη λαϊκή μόρφωση. Το «Τσίνεμα» πήρε άφορμή από μια δήλωση του νέου ύπουργού και δημοσίεψε σαν άληθινός ήγέτης αυτό τὸ πραγματικό μανιφέστο του νεορεαλισμού.

«'Ακολουθήσαμε μια γραμμή πού είναι σύμφωνη με τις οδηγίες της Αυτού έξοχότητος του ύπουργού Πολβερέλλι. «Νά κυττάξουμε με πάθος τήν εποχή μας» είναι τὸ μόνο πού μπορούμε να κάνουμε σήμερα τὸ πιο υγιές, τὸ πιο ε-ποικοδομητικό. Δέν διεκδικούμε δικαιώματα προτεραιότητας, αλλά τὸ «Τσίνεμα» πάντα πολέμησε—Ιδιαίτερα στα τελευ-

ταία χρόνια—ώστε οί ταινίες μας ν' αντανακλούν την ψυχή και τις συνήθειες του λαού μας.

Πάντα επαναλάβαμε και σημειώσαμε την ανάγκη για τον κινηματογράφο μας, να δείξει την ιταλική ζωή, τον πολιτισμό μας, την ευαισθησία μας, τα χαρακτηριστικά και το πνεύμα του λαού μας. Και θέλουμε να συμπυκνώσουμε, μ' ένα όρισμό σχηματικό, τις αντιλήψεις μας για την Ιταλικότητα του κινηματογράφου αρχίζοντας από τα πιο βασικά.

1ο. Κάτω ή άπλοϊκή και επιτηδευμένη συμβατικότητα που αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής μας παραγωγής.

2ο. Κάτω οί γελοίες και φαντασιζές δημιουργίες άπ' όπου αποκλείονται οί απόψεις για τά ανθρώπινα προβλήματα.

3ο. Κάτω κάθε ψυχρή αναπαράσταση τών ιστορικών γεγονότων ή διασκευή μυθιστορημάτων όταν δεν τó απαιτεί μιά αυστηρή πολιτική ανάγκη.

4ο. Κάτω κάθε ρητορική που παρουσιάζει τούς Ιταλούς φτιαγμένους από την ίδια πάστα, γεμάτους από τά ίδια ευγενικά αισθήματα και με την ίδια συνείδηση τών προβλημάτων της ζωής».

Γυρνώντας ενάντια στο καθεστώς την ίδια του τή δημαγωγία, ή σύνταξη του «Τσίνεμα» έλεγε φανερά πως ή Ιταλία δεν έχει κατακλυστεί από «ευγενικά» πολεμικά αισθήματα, όπως τó διαφήμιζε ή «ρητορική» του Μουσσολίνι.

Η άνοδος του νεορεαλιστικού ρεύματος, στενά συνδεδεμένη με τόν αντιφασισμό, ήταν τόσο δυνατή, ώστε κατάληξε πριν νά πέσει ακόμα ο Μουσσολίνι, στη δημιουργία ταινιών σαν τó «Βραχνά» του Λουτσίνο Βισκόντι, τυπικό προϊόν της νεορεαλιστικής θεωρίας επεξεργασμένης από τούς συνεργάτες του «Τσίνεμα». Τέσσερις άπ' αυτούς, ο Άλιζάτα, ο Άντινιόννι, Τσιάννι, Πουτσίνι, και ο Γκιουζέππε ντε Σάντις συνεργάστηκαν έξ άλλου στο σενάριό της.

Ο Λουτσίνο Βισκόντι, απόγονος γνωστής μιλανέζικης οίκογένειας, ήταν ο βοηθός του Ρενουάρ, στην ταινία «Che partie de Campagne» και ή διαμονή του στη Γαλλία στην άκμή του Λαϊκού Μετώπου είχε γι' αυτόν αποφασιστική επίδραση.

Ήρθε στον Κινηματογράφο με την «Τόσσα», που άρχισε ο Ρενουάρ στη Ρώμη στα 1940 και που τελείωσε στα 1941 ο συνεργάτης του Κόχ. Ο Βισκόντι θέλησε ν' άρχισει σαν σκηνοθέτης διασκευάζοντας για τόν κινηματογράφο ένα άπ' τά «άγροτικά παραμύθια» του Βέρτζα «Τό μυαλό της Κραμίνιας». Έγραφε τó σενάριο με τή συνεργασία του ντε Σάντις και του Άλιζάτα, αλλά ο ύπουργός Παβολίνι αντίταχτηκε κατηγορηματικά σ' αυτό τó σχέδιο· τότε ο Βισκόντι στράφηκε προς τις «Μοχθηρίες», αλλά

σκόνταψε σε καινούργια άρνηση. Έγκαταλείποντας, παρά τή θέλησή του, τόν αγαπητό του Βέρτζα, ο Βισκόντι πήρε, περισσότερο για πρόσχημα παρά για θέμα, ένα άμερικάνικο αστυνομικό μυθιστόρημα του Τζέιμς Κάιην «Ο ταχυδρόμος χτυπά δυο φορές». Μετάθεσε τó επεισόδιο στην ιταλική ζωή με τή συνεργασία του Πουτσίνι και του ντε Σάντις. Ο Βισκόντι γύρευε τότε ένα «άνθρωπομορφικό κινηματογράφο».

Όταν ακόμα γυρίζονταν ο «Βραχνάς», ένας συνεργάτης του Βισκόντι, ο Άντόνιο Πιερράντζελι έδωσε τόν παρακάτω όρισμό για την ταινία από τις στήλες του «Τσίνεμα»:

«Ο «Βραχνάς» θά είναι μιά ταινία όπου δέ θά βλέπουμε ούτε βασιλικούς συζύγους ούτε εκατομμυριούχους άηδιασμενους από τή ζωή, αλλά μιά ολόκληρη άπογυμνωμένη, άποσαρξωμένη, άχόρταγη, αισθησιακή, λυσσασμένη άνθρωπότητα πλασμένη έτσι από τόν καθημερινό άγώνα για τήν επιβίωση και από τήν ικανοποίηση τών άκαταμάχητων ένστίκτων της».

Τά ανθρώπινα πλάσματα που δονούνται από τόσο οδυνηρές άλήθειες δέ θά μπορούσαν νά κινηθούν μέσα σε στούντιο, αλλά άνάμεσα σε άληθινά δέντρα, στο ύπαιθρο, στα λειβάδια, μέσα στη φύση ή μέσα στις κατεστραμμένες ζώνες τις γεμάτες δυστυχία, στα προάστεια, όπου κάθε πέτρα, κάθε δρομάκι, κάθε αύλή, διηγούνται με τήν άλλοίωση της πρωταρχικής τους φυσιογνωμίας, όλη τή μακροχρόνια ιστορία της καθημερινής όργης τών άνθρώπων.

Τέτοιες προθέσεις δέν διαλέγονται όπως μιά γραβάτα άπ' τή ντουλάπα· δείχνουν πλήρη ώριμότητα συνείδησης.

Αυτή άκριβώς ή ώριμότητα συνείδησης χαρακτήριζε τή γέννηση της πρώτης νεορεαλιστικής ταινίας τόν 20ό χρόνο του φασισμού.

Η στροφή αυτή, από τούς «πριγκηπικούς συζύγους» στη δυστυχία τών λαϊκών συνοικιών, δέν ήταν τίποτ' άλλο από θέση ύπερ τών άπόκληρων, που άγωνίζονται καθημερινά για τήν επιβίωσή τους. Στην ταινία «Βραχνάς» ο νεορεαλισμός εμφανίζεται διά μίας με τόν κύριο ουσιαστικό του χαρακτήρα που είναι λαϊκός. Μ' αυτήν την ταινία που σημείωσε τήν άρχή μίας νέας εποχής για τόν κινηματογράφο του, ο Ιταλικός λαός επιβάλλονταν στην οθόνη άκριβώς γιατί ή «καθημερινή του όργη» είχε πάρει κιόλας τή μορφή μίας υπόκωφης και βίαιης πάλης ενάντια στο καθεστώς και στον πόλεμο.

Αυτή ή συνείδηση δέν ήταν άλλωστε άμιγής.

Ακολουθώντας τήν κλασική ταχτική του «Κώδικα της σεμνοτυφίας» τών Άμερικανών, ή καθεστωτική λογοκρι-

σία ανακάτεψε στις απαγορεύσεις πολιτικού χαρακτήρα απαγορεύσεις ηθικής τάξης. Η εξέγερση των Ιταλών διανοουμένων ενάντια στις κοινωνικές απαγορεύσεις συνδέθηκε με την εξέγερση ενάντια στον πουριτανισμό. Αντίστροφα, όταν προβλήθηκε η ταινία της επετεύθησαν έντονα για τον «γαλλισμό» και την ανηθικότητά της.

Ο Βισζόντι διάλεξε το μυθιστόρημα του Τζέιμς Καίην γιατί η δραματική του πλοκή έμοιαζε με την πλοκή της Τερέζας Ραζέν του Ζολά, απ' την οποία ο Νίνο Μαρόλιο στα 1915 έβγαλε ένα αριστούργημα του βεριστικού Ιταλικού κινηματογράφου.

Ένα χειμώνα πριν να πέσει ο Μουσολίνι, ο «Βραχνάς» άνοιξε ένα παράθυρο στην Ιταλική πραγματικότητα. Το έγκλημα και η μοιχεία κατείχαν θέση—όπως στα Γαλλικά φιλμς του 1935—1939, αλλά όπως σ' αυτά (και πιθανόν περισσότερο συνειδητά) η μελέτη των ήθων έγινε μελέτη κοινωνική. Αν το περιβάλλον ήταν πιο λαϊκίζον παρά λαϊκό, πρέπει να κατηγορηθεί γι' αυτό λιγώτερο ο Βισζόντι και περισσότερο η λογοκρισία που απαγόρευσε να δώσουν στην οθόνη τον Βέρτζα και τους φτωχούς του αγρότες. Αυτή η Τερέζα Ραζέν του χρησίμευσε να κυττάξει βαθειά την Ιταλική πραγματικότητα, όπως η Μαντάμ Μποβαρύ οδήγησε τον Φλωμπέρ να δει την πραγματικότητα της Νορμανδίας. Χάρης στον Βισζόντι ο Ιταλικός κινηματογράφος σημείωσε στα 1940 ένα βήμα αποφασιστικό.

Ο «Βραχνάς» γεννήθηκε από μια εξαιρετική συρροή περιστάσεων. Αλλά το υπόγειο ρεύμα που έσπρωχνε προς τα μπρος το νεορεαλισμό, ήταν τόσο δυνατό που εκφράστηκε (λιγώτερο συστηματικά) σ' άλλες ταινίες. Έτσι την ίδια εποχή ο Μπλαζέτι διηύθυνε τα «Τέσσερα βήματα μες στα σύννεφα», ταινία ένδειχτική του νεορεαλισμού που γεννιότανε.

Νά πώς ήταν το σενάριο αυτής της επιφανειακά ασήμαντης ταινίας.

«Ένας παραγγελιοδόχος ζή μονότονα με την δύστροπη γυναίκα του σ' ένα άθλιο σπίτι στη Ρώμη. Κατά την διάρκεια μιας περιόδου καθεται τυχαία στο αυτοκίνητο δίπλα σε μια νέα κοπέλλα ή οποία δείχνει πως θέλει να πέσει στην αγκαλιά του. Καταλαβαίνει γρήγορα την απελπισία της. Είναι έγκυος και φοβάται τον πατέρα της που είναι άνθρωπος με αρχές. Για να τη σώσει λέει ότι είναι ο αρραβωνιαστικός της και πετυχαίνει τη συγγνώμη του πατέρα. Ύστερα απ' αυτό ο παραγγελιοδόχος ξαναβρίσκει τη γυναίκα του και την δίχως ορίζοντα ζωή του». Μ' αυτό το έπεισόδιο ο Μπλαζέτι πραγματοποίησε μια ταινία που είχε άσσο ενδιαφέρον. Το δεύτερο μέρος, σε μια οίκογένεια

αγροτική, που θυμίζει τους «γάμου-της Ζανέτ», ήταν μέτριο και συμβατικός. Αντίθετα, όλες οι σκηνές του αυτοκινήτου, που γυρίστηκαν στην παλιά επαρχία Σαμπίνα, ξεχείλιζαν από το πνεύμα της λαϊκής Ιταλίας.

Οι σκηνές αυτές, δυο έρωτευμένοι κι' ένα αυτοκίνητο, μια φανερό επίδραση του Φράνκ Κάπρα, είχαν μια συναρπαστική άθωα πρωτοτυπία ανάμεσα σ' ένα πλήθος ετερόκλητο που χειρονομούσε, ειρωνευότανε και ήταν γεμάτο ζωή. Η Ιταλίαμίλαγε με τα λόγια του οδηγού του αυτοκινήτου. Η «guiniberde» (λαϊκό όργανο) φασαριόζα και καπριτσιόζα, οι στριγγλιές, τα γέλια, οι ξαφνικοί θυμοί, οι εύκολες συγκινήσεις, οι βλάβες του αυτοκινήτου, ή ακαταστασία, ήταν εικόνα πολύ διαφορετική από την λουστραρισμένη Ιταλία που μās έδειχνε ή καθεστωτική προπαγάνδα.

Αυτή η χαριτωμένη ταινία, όπου όλα μās τα έδειχνε ξεχαρβαλωμένα, αποτελεί μαρτυρία για την εποχή: μια εποχή όπου οι ρωγμές στην μεγαλόστομη πρόσοψη του καθεστώτος άφηναν να φανεί ή γρήγορη κατάρρευσή του.

Συμπτωματικά άφηνε ο Μπλαζέτι τον πομπώδη τόνο των επίσημων κωμωδιών, για να παρασυρθεί από το λαϊκό κώμα.

Ο σεναρίστας-διαλογίστας Τσεζάρε Ζαβαττίνι φάνηκε πως είναι ο καταλληλότερος, ύστερα από την ταινία «τέσσερα βήματα στα σύννεφα» να παίξει αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη του νεορεαλισμού. Ο Ζαβαττίνι γεννήθηκε στα 1903 στην πεδιάδα του Πό, περιοχή γόνιμη και κατά παράδοση δημοκρατική.

Νέος ακόμα ήταν όνομαστός συγγραφέας και δημοσιογράφος στο Μιλάνο. Στα 1935 είχε μια μεγάλη επιτυχία στον Κινίφο, γράφοντας για τον Καμερίνι «Θά έδινε ένα εκατομμύριο», ταινία που έγινε τόσο της μόδας, ώστε το Χόλλυγουντ την ξαναγύρισε για λογαριασμό του. Έν τούτοις ο Ζαβαττίνι δεν αφιερώθηκε στον Κινίφο παρά μετά την εγκατάστασή του στη Ρώμη στην αρχή του πολέμου. Τότε δημοσίευσε στο «Τσίνεμα» τον «Καλό Τοτό», το σενάριο που ύστερα από δέκα χρόνια επίμονων αγώνων, έδωσε το «Θαύμα στο Μιλάνο». Αυτή η νουβέλλα εκλεινε την ουσία της μελλοντικής ταινίας.

Ο Ζαβαττίνι έγραψε πως ο «Τοτό» έχει μια ξαφνική ιδέα: Να νικήσει τον πόλεμο. Και όταν ή πολιτεία αποφασίζει να κινητοποιήσει εναντίά του τα κανόνια, από τις μπουζες τους, δεν βγαίνουν οβίδες αλλά τραγουδάκια της μόδας.

Τὴν ἐποχὴ πού ὁ πόλεμος εἶχε θεωρηθεῖ ἀπὸ τὸ Μουσσολίνι ὡς τὸ ὑπέρτατο καθήκον, αὐτὰ τὰ λόγια, «ἀθῶα» εἰπωμένα σ' ἓνα παραμῦθι, ἦταν δεῖγμα μεγάλου θάρρους.

Ὁ σύνδεσμος τοῦ Ζαβαττίνι καὶ τοῦ Βιττόριο ντὲ Σίκα στάθηκε σημαντικώτατος γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου. Δὲν εἶχαν προσεχτεῖ οἱ πρῶτες ἐμφανίσεις τοῦ Βιττόριο ντὲ Σίκα, γιὰ τὴν ἄρκετὸ καιρὸ ζῆν πρεμιέ στὸν φίλο του Καμερίνι. Ὁ ντὲ Σίκα ἐπιβλήθηκε μὲ τὴν «Τρεζζα Βενερθι» (1941), ἰδιαίτερα ὁμως μὲ τὸ «Ἐνας Γαριβαλδινὸς στὸ μοναστήρι».

Ὁ Γκιουζέππε ντὲ Σάντις, ἀφοῦ εἶδε τὴν ταινία, ἐλαφριά, γρήγορη καὶ ρυθμική, χτυπώντας γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα τοὺς ἄμεσους ἐχθρούς του, τοὺς «καλλιγράφους», κατέληγε στὸ ἄρθρο του: «Εἶναι λίγο πικρὸ νὰ διαπιστώνουμε πῶς τόσοι ἄνθρωποι σπαταλᾶνε τὸν καιρὸ τους παίρνοντας πλάγιους δρόμους ἐνῶ μόνον ὁ Βιττόριο ντὲ Σίκα μᾶς δίνει συγκεκριμένες ἀποδείξεις τοῦ σωστοῦ κινήτου προσανατολισμοῦ παρὰ τὴν ἀπλοϊκότητα τῆς γλώσσας του καὶ τὶς γραμματικὲς του ἀβεβαιότητες. Στους χαρακτήρες του καὶ στὰ αἰσθήματά του ὑπάρχει βέβαια ἓνας κόσμος πού διαμορφώνεται, ἀλλὰ ἀρκετὰ προσδιορισμένος». Ἡ διαμόρφωση αὐτοῦ τοῦ κόσμου γίνεται μὲ τὴ συνάντηση τοῦ ντὲ Σίκα καὶ τοῦ Ζαβαττίνι μὲ τὸν ὅποιο ἀρχίζει μιὰ μακρόχρονη συνεργασία μὲ τὸ «Τὰ παιδιά μᾶς κυττᾶνε» (1943) καὶ τὴν «Πόρτα τ' οὐρανοῦ» (1944).

«Τὰ παιδιά μᾶς κυττᾶνε» τοποθετήσαν μετὰ τὸ «Σκύσια». Βρῆκανε τὴ δραματικὴ του πλοκὴ λίγο συμβατικὴ, δείχνοντας μιὰ μητέρα πού ζῆ μὲ τὸν ἐραστή της νὰ κατακρίνεται αὐστηρὰ ἀπὸ τὸ γυιὸ της. Ἀλλὰ ἓνα τέτοιο θέαμα στὴν ἐποχὴ τῆς λογοκρισίας τοῦ Μουσσολίνι ἦταν τόσο τολμηρὸ πού ἡ εἴσοδος τῆς μάνας στὸ μοναστήρι δὲν μετρίαζε καθόλου τὴν τολμηρότητά του.

Μιλώντας γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἠθοποιοῦ ντὲ Σίκα, ἓνας συνεργάτης τοῦ «Τσίνεμα» ἐτόνισε, στὰ τέλη τοῦ 1942. «Ὁ ντὲ Σίκα δὲν εἶναι πιά ὁ ἐρμηνευτὴς τοῦ παλιοῦ καιροῦ πού ἐπαίξε σὲ σαγλὲς καὶ μπουρζουάδικες κωμωδίες. Βλέπουμε στὸν ντὲ Σίκα τὰ ἴχνη τῆς ἀνθρώπινης ὀριμότητας, πού εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὰ ἀνεβάσταχτα βάσανα τῶν ζωντανῶν ὄντων». Τὸ «ἀνυπόφορο βάσανο» τοῦ πολέμου ἐπιτάχυνε τὴν ὀριμότητα ἐνὸς ἀνθρώπου καλοῦ καὶ γενναϊοῦ. Δὲν ἄφησε τυχαῖα τὴν ἐλαφριά κωμωδία ὡς τὸν Καμερίνι γιὰ νὰ μπεῖ σ' ἓνα ἀρκετὰ σκοτεινὸ δράμα μὲ τὴν ταινία «τὰ παιδιά μᾶς κυττᾶνε».

Τὸ τραγικὸ στοιχεῖο κυριάρχησε ἀκόμα περισσότερο στὸ «Ἡ Πόρτα τ' οὐ-

ρανοῦ»—σειρὰ ἀπὸ μικρὲς δραματικὲς κωμωδίες, τοποθετημένες σ' ἓνα τραῖνο πού μετέφερε στὸ προσκύνημα τῆς Λωρὲν τοὺς ἀπελπισμένους, ὑποψήφιους νὰ δεχτοῦν τὸ θάνατο.

Ἡ πραγματοποίηση τῆς ταινίας συνεχίστηκε στὴ Ρώμη, τὸν τραγικὸ χειμῶνα 1943-44, ὅπου ἡ ἀνοχύρωτη πολιτεία ἄκουγε μ' ἀγωνία τὸ κανόνι τοῦ Montecastro, τὶς ὀβίδες πού ἔρριχναν οἱ πατριῶτες καὶ τοὺς τουφεκισμούς τῆς γκεσταπό. Τὸ ἔργο στὴν τραγικὴ του ἀτμηλησιὰ μοιάζει μὲ φυγὴ προσφύγων σ' ἓνα δρόμο πού βομβαρδίζεται.

Γιὰ τοῦτο «Ἡ Πόρτα τ' οὐρανοῦ» ἀφίνει βαθεῖα ἐντύπωση ἀκόμα καὶ ἂν τὸ θρησκευτικὸ του πρόσημα ἢ μερικὰ μέτρια ἐπεισόδια χάνονται ἀπὸ τὴ μνήμη.

Ἐν τούτοις ἡ ταινία αὐτὴ δὲν ἦταν ἀκόμα παρὰ μιὰ ὑπόσχεση, ὡς τὸ «τέσσερα βήματα στὰ σύννεφα», ὡς τὰ σχέδια τοῦ Ζαβαττίνι ἢ ὡς τὶς θεωρητικὲς διεκδικήσεις τῶν νεορεαλιστῶν.

Ἄς υποθέσουμε τώρα πῶς τὸ 1943 δὲν εἶχε γνωρίσει τὸ Στάλινγκραντ, ἀλλὰ τὸν τελικὸ θρίαμβο τοῦ Ἄξονα Βερολῖνο—Ρώμη—Τόκιο. Οἱ «καλλιγράφοι» θὰ εἶχαν καταντήσει στὸ νὰ μονογράφουν σοφὰ τὶς ἀφηγήσεις τῶν Ἰταλῶν Ντελλὺ καὶ Πῶλ Μπουρζὲ στὸ ὄνομα ἐνὸς Βιττόριο Μουσσολίνι (2) καὶ θὰ ζήτησαν τὴ ριζικὴ ἐκκαθάριση τοῦ «Τσίνεμα», τοῦ «Μπιάνκο ἔ Νέρο» καὶ τοῦ Πειραματικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου.

Ὁ «Βραχνάς», ἀπαγορευμένο ἀπὸ τὴ λογοκρισία (ἂν δὲν εἶχε καεῖ) θὰ ἦταν ἡ μόνη ἐκδήλωση τῆς λαϊκῆς πραγματικότητας στὸν ἰταλικὸ κινηματογράφο, ἀφοῦ προηγούμενα οἱ ἀγῶνες πού εἶχαν βρεῖ τὴν ἐκφρασὴ τους στὴν ταινία, θὰ εἶχαν πνιγεῖ στὸ αἷμα, στὶς ἐκτελέσεις καὶ στὶς ἐξορίες. Χάρης στους ἀγῶνες τῶν Ἰταλῶν πατριωτῶν—μὲ τοὺς ὁποίους εἶναι ἄμεσα δεμένος ὁ νεορεαλισμὸς—ἰδιαίτερα στὰ 1943-1945—χάρης στὶς θεωρητικὲς βάσεις τῶν φωτεινῶν μυαλῶν τῶν ἀντιφασιστῶν ὁ νεορεαλισμὸς μπόρεσε νὰ ἐμφανιστεῖ πάνοπλος στὴν Ἰταλία μὲ τὸ 1945. Ἐπρόκειτο νὰ γίνῃ τὸ σημαντικώτερο κινηματογραφικὸ γεγονός τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς, σ' ὅλες τὶς καπιταλιστικὲς χῶρες.

G. SADOUL (Ἀπόδοση Ἄντ. Ἄντ.)

1. Τὸ «Τσίνεμα» (Cinema) μὲ ὑπότιτλο «Ὁργανο τῆς φασιστικῆς δημοσπονδίας θεαμάτων» εἶχε διευθυντὴ τὸ Βιττόριο Μουσσολίνι, γυιὸ τοῦ Μουσσολίνι.

2. Ὁ Β. Μουσσολίνι, ἀντὶ νὰ εἶναι ἓνα ἐμπόδιο στὴ δουλειὰ τῶν νέων κριτικῶν, εἶταν ἀντίθετα ἓνα κάλυμμα γιὰ τοὺς ἀγῶνες πού διεξήγαγαν ἐναντὶα στους «Καλλιγράφους».

Η ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ

(Δ ι ή γ η μ α)

Τοῦ ΑΝΤΩΝΗ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗ

«Ἄν μπορούσα νὰ τὸν καταγγείλω στὴν ἀστυνομία»—σκέφτηκε ὁ σαραντάρης μαθηματικὸς Γιώργος Καλογήρου, βγαίνοντας ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ φίλου του Ντίνου Κασπίδη. Σταμάτησε γιὰ λίγο στὸ πεζοδρόμιο, κούμπωσε τὸ σακκάκι του καλὰ, ἔφτιαξε τὴ γραβάτα του, ταχτοποίησε τὸ γκρίζο του πουλόβερ, καὶ ξεκίνησε ἀνάδοντας τσιγάρο. Τὰ χέρια του τὸν ἐνοχλοῦσαν, ἔβαλε τ' ἀριστερὸ στὴν τσέπη τοῦ πανταλονιοῦ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ἔσαξε τὰ λίγα του μαλλιά. Περνώντας ἀπὸ μιὰ βιτρίνα, κοιτάχτηκε στὸ τζάμι τῆς λοξᾶ—εἶχε φτάσει στὴν ὁδὸν Ἀκαδημίας. Κοντοστάθηκε στὸ πεζοδρόμιο, μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ αὐτοκίνητα πέραγε μπροστὰ του. Νόμισε πὼς ὁ κόσμος τὸν κοιτάει, ὅτι τὸν βρῖσκουνε δειλὸ πού δὲν περνᾷ τὸ δρόμο, θέλησε νὰ προχωρήσει—ἓνα μικρὸ αὐτοκίνητο παρ' ὀλίγο νὰ τὸν κόψει. Ὁπισθοχωρώντας ἀνέβασε τὰ πόδια του ξανὰ στὸ πεζοδρόμιο, εἶχε γίνεи κατακόκκινος. Ἔβγαλε τὸ μαντήλι του νὰ σκουπιστεῖ, μὰ φρόντισε νὰ κοιτάξει δεξιὰ κι' ἀριστερὰ μπάς καὶ τὸν βλέπουν, μπάς καὶ εἶδαν τὴν προηγούμενη σκηνή. Ὅμως ὁ κόσμος συνεχίζει νὰ περνᾷ μπρὸς του, τὸ ἴδιο ἀδιάφορα ὅπως χθές, ὅπως τὸ ἴδιο ἀδιάφορα θὰ περνᾷ αὔριο... Τ' αὐτοκίνητα περνοῦσαν ἀκατάπαυστα κι' ὁ μαθηματικὸς στέκονταν ἄπραγος στὴ γωνιὰ τοῦ πεζοδρόμιου. Εἶχε ξεχάσει πὼς τὸν λένε, ποιὸς εἶναι, τί κάνει, τί ἔφτιαξε. Οὔτε ὅμως πρὸ σκεπτόταν νὰ περάσει ἀπέναντι. Σὲ μιὰ στιγμή νόμισε πὼς ἓνας διαβάτης ἔμοιαζε τοῦ Ντίνου. Τὴν ἴδια στιγμή ἔβαλε τὸ μαντήλι του στὴν τσέπη, πέρασε τὸ μισὸ δρόμο, αὐτοκίνητα περνοῦσαν μπρὸς καὶ πίσω του, βρῆκε εὐκαιρία καὶ βρέθηκε ἀπέναντι μ' ἓνα χαμόγελο δειλοῦ ἀθλητῆ πού κέρδισε τὸ ἀγώνισμα. Ἡ ὥρα ἦταν περασμένη, τὰ φῶτα ἀναβαν στοὺς δρόμους, οἱ ρεκλάμες μὲ τὸ Νεὸν ἄλλαζαν τὸ χρῶμα τῶν προσώπων κι' ὁ ἐρευνητῆς τῶν μαθηματικῶν ἐπιστημῶν, μὲ τὴν τονισμένη ἐλαφρὰ καμπούρα του, εἶχε φτάσει στὴν ὁδὸν Σοφοκλέους. Ὁ δρόμος ἦταν ἤσυχος, ξεκουράζονταν οἱ φάτσες τῶν σπιτιῶν ἀπὸ τίς φωνές τῶν πουλητάδων, τὰ ψυγεῖα τῶν χασάπικων φύλαγαν τὰ κρέατα, τὰ ψυγεῖα τῶν ψαράδων τὰ μεγάλα ψάρια, μερικοὶ σακάτηδες κοιμόντουσαν στὰ πεζοδρόμια, μιὰ μυρουδιά ἀπὸ ἐλιές, σακκιά καὶ πλούσιες ἀποθήκες γέμιζε τὸν ἀέρα.

Ὁ μαθηματικὸς Καλογήρου ἀκουσε ἓνα «ψίτ» καὶ γύρισε ἀμέσως τὸ κεφάλι. Τὴν ἴδια στιγμή νευρίασε πολὺ. Τὸ εἶχε πολλές φορές μελετήσει αὐτὸ τὸ «ψίτ» πρὸ ἀκούγονταν στοὺς δρόμους. Κι' ἦταν τίς περισσότερες φορές γιὰ νὰ φωνάξουνε τὸ σκύλο τους ἢ τὸν ὑπάλληλό τους. Τὸ ἤξερε πὼς δὲν θὰ πρέπει νὰ γυρίζει τὸ κεφάλι στὸ πρῶτο «ψίτ» ἀνώνυμο πού ἀκούγεται. Μὰ πάντα νόμιζε πὼς κάποιος φίλος τὸν καλεῖ, κάποιος ἄνθρωπος τὸν γνώρισε ἢ κανένας συνάδερφος ἀπ' τὸ στρατὸ ἢ τὸ πανεπιστήμιο—ποιὸς ξέρει. Γούτη τὴ φορά ἓνας ἄγνωστος καλοῦσε μιὰ γυναίκα. Νευριασμένος πρὸ πολὺ μπάς καὶ νόμισε ἢ γυναίκα πὼς αὐτὸς τὴ φώναξε, γρηγόρεψε τὸ βῆμα του. Δὲν εἶχε φτάσει στὴν ὁδὸν Πειραιῶς—ἔμενε στὴν πλατεῖα Κουμουندούρου—γύρισε μὲ καρδιοχτύπι τὸ κεφάλι, γιὰτί εἶχε ἀκούσει τ' ὄνομά του. Ἦτανε ὁ Πέτρος.

—Καλησπέρα, Γιώργη, τοῦ λέει ὁ φίλος.

—Γειά σου, αδιάφορα ή πολύ οίκεια τοῦ κάνει ὁ μαθηματικός. Τί νέα;

—Τί νέα; δὲν τᾶμαθες; τοῦ λέει ὁ Πέτρος.

—Ὁχι, τί συμβαίνει;

—Τοῦ Ἀλέκου τοῦ κόψανε τὸ πόδι σήμερα τὸ πρωί. Θὰ πάθαινε, λέει, γάγγραινα...

—Μπᾶ; κάνει ὁ μαθηματικός καὶ τοῦ πρότεινε νὰ πιοῦνε ἕνα γάλα στὴν Ὀμόνοια.

Δὲ δέχτηκε τὴν πρόσκληση ὁ Πέτρος, τὸν καληνύχτισε λίγο παράξενα κι' ἔφυγε. «Τοῦ κόψανε τὸ πόδι, λέει, σήμερα τὸ πρωί... ἀλλὰ ὑπάρχουνε τόσες δυστυχίες, πὺ σὰν τίς κοιτάξεις μιὰ - μιὰ ξεχωριστά, χάνεις τὸ μυαλό σου», σκέφτηκε ὁ Γιώργος Καλογήρου κατεβαίνοντας τὴν ὁδὸν Πειραιῶς. Θυμήθηκε ὅτι δὲν εἶχε φάει καὶ βασανίστηκε πολὺ ὥσπου νὰ διαλέξει τί θὰ ἔτρωγε. Στὸ τέλος προτίμησε ν' ἀγοράσει τρία αὐγά. Χώθηκε σὲ κάτι στενὰ νὰ βρεῖ μπακάλικα ἀνοιχτά. Καὶ σκέφτονταν τὸν τρόπο πὺ θὰ ζήταγε τρία αὐγά... «Θὰ πῶ: τρία αὐγά, σᾶς παρακαλῶ, κοιτώντας τὸ ταβάνι καὶ παίζοντας ταμποῦρλο μὲ τὰ δάχτυλά μου. Ἀλλὰ πάλι ὁ κόσμος θὰ μὲ κοιτάει μὲ τοὺς γυαλισμένους ἄγκωνές μου, τὴν ξεφτισμένη μου γραβάτα...». Ἐφτασε σ' ἕνα μπακάλικο, ἔκανε νὰ μπεῖ, ἔστριψε ὁμως ἀπότομα γελώντας μ' ἕνα τρόπο πὺλεγε: «μὲ συγχωρεῖτε ἔκανα λάθος στὴν πόρτα». Στὴν πραγματικότητα εἶχε δεῖ μιὰ νέα κοπέλλα πὺ γέλαγε μὲ τὸ μπακάλι. Βαδίζοντας ἀφηρημένα βρέθηκε σὲ μιὰ ταβέρνα. Φωνές καὶ τραγούδια καὶ καπνοὶ ἔβγαιναν ἀπὸ τὴν πόρτα. «Μεθυσμένοι ἄνθρωποι», σκέφτηκε μὴ σταματώντας νὰ βαδίζει, «ἄντε νὰ ξεμπλέξετε, ἂν σὲ πειράξουνε». Τὴν ἴδια στιγμή



σκέφτηκε ὅτι μπορεῖ νὰ τὸν πείραζαν καὶ νὰ τὸν τσίμπαγαν ἀκόμη —ὅπως μιὰ γυναίκα... Στὸ τέλος ὅλα εἶχαν κλείσει καὶ δὲν ἀγόρασε τίποτα, ἔφτασε μὲ χέρια ἀδειανὰ στὴν κάμαρά του.

Ἄναψε τὸ φῶς, ἔφερε μιὰ καρέκλα στὸ ντιθάνι, ἀκούμπησε ἀπάνω της ἕνα σταχτοδοχεῖο κι' ἔτσι, μὲ τὸ σακκάκι κουμπωμένο, τὴ γραβάτα σφιχτά καὶ ἄχαρα δεμένη, ξα-

πλώθηκε ἀποκαμωμένος.

«Κι' ὁμως θὰ τὸν καταγγείλω» σκέφτηκε, ἀφοῦ ἔκλεισε γιὰ λίγο τὰ μικρά του μάτια. «Θὰ τὸν καταγγείλω κι' ἄς εἶναι φίλος. Γιὰ μένα δὲν εἶναι τίποτα, εἶναι φίλος ὀνομαστικά... ἄλλωστε τί πάει νὰ πεῖ φίλος, δταν ὁ πατέρας μου ὁ ἴδιος...».

Γύρισε πολλὰ χρόνια πίσω μὲ εὐκολία πολλή, ὅπως τοῦ ἦταν εὐκολο νὰ ταξιδεύει μπροστά, ὅπως τοῦ ἦταν δύσκολο νὰ ζεῖ τὴν ὥρα τὴ συγκεκριμένη. Εἶδε τὸν ἑαυτό του τὴ νύχτα στὴν κάμαρα πὺ ἦτανε στρωμένη μὲ μαῦρο

χώρα, μ' αναμμένη τή λάμπα του πετρελαιοῦ ἀπάνω στο τραπέζι, νά διαβά-
ζει γιά τήν ἄλλη μέρα, γιά τήν παράλλη, νά μάθει πιότερα ἀπ' τόν καθη-
γητή. Ἦτανε χαρούμενος τότε όταν ἐπαιρνε καλό βαθμό, ἦταν ὁμως εὐτυχι-
σμένος, όταν, καταλαβαίνοντας τήν ἀδυναμία τοῦ δασκάλου γιά κάποιο θέμα,
ἀπαντοῦσε δίχως νά ρωτηθεῖ, ἀπ' τὸ θρανίο του. Κι' ὁ πατέρας πού κοιμό-
ταν σέ μιὰ γωνιά σ' ἓνα ἀδύνατο σιδερένιο κρεβάτι, νά σηκώνεται ἀμίλη-
τος, νά σήνει τή λάμπα καί νά ξαναπέφτει. Ἀκόμα, τύχαιναν φορές πού-
βλεπε τόν πατέρα του νά σηκώνεται κρυφά καί μέ προφύλαξη, όταν αὐτός
δῆθεν κοιμότανε, νά τοῦ ψάχνει τίς τσέπες, μάζευε ὅ,τι φιλά ἔβρισκε, γιά
νά τὰ πιεῖ τήν ἄλλη μέρα τὸ πρωί γιά νά μὴν τρέμει. Μὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι
μακρὰ. Τούτη τή στιγμή μιὰ ἰδέα τόν κατέχει: νά καταγγεῖλει τὸ Ντίνο.
Ἄνοιξε τὰ μάτια μου, ἀναψε τσιγάρο, ἔρριξε τή στάχτη πάνω στο γκρίζο
σκέπασμα τοῦ ντιβανιοῦ. Ὅταν ξανάβγαλε στάχτη τὸ τσιγάρο, δὲν πρόλαβε
νά τήν τινάζει, ἔπεσε πάνω στο σακκάκι του. Μὲ τήν παλάμη του ἀντὶ νά
τήν φυσήξει, τήν ἀπλωσε περσότερο. Νόμισε ὅτι πνίγεται. Θυμήθηκε μέ
μιὰς τήν πείνα του, τὸ Ντίνο καί τή μοναξιά. Ἀκόμα πὼς ἦτανε καταδι-
κασμένος νά ζεῖ μέσα στή στάχτη. Φοβισμένα πετάχτηκε ἀπ' τὸ ντιβάνι,
ἀνοιξε τὸ παράθυρο καί μύρισε τὸ μίγμα τοῦ καθαροῦ ἀέρα μέ τή μυρουδιά
τῶν ποδιῶν καί τοῦ ἀπλυτοῦ ἀρσενικοῦ, πού ἦταν γεμάτο τὸ δωμάτιο. Ἐ-
βλεπε τυφλά τή νύχτα, ἤθελε νά πιάσει τόν ἀέρα, πῆγε νά πιάσει τὸ ξύλο
τοῦ παραθυριοῦ, μὰ ἦτανε ὕλη νεκρή. Ἀπλωσε τὸ χέρι του στο κενό, ἀνοιξε
τὰ δάχτυλά του καί τὰ κλείσε ξανά. Τὸ παράθυρο τὸ ἄφησε ἀνοιχτό, πῆγε
στον κοιμῶ, κι' ἔβγαλε ἀπ' τὸ συρτάρι λίγο τυρὶ κι' ἓνα κομμάτι ξερὸ
ψωμί. Ἐναπῆγε στον «ἀέρα», χτύπαγε τὰ χεῖλη καί τή γλῶσσα του μέ τή
μασημένη τροφή, ρούφηξε ἔντονα τή μύτη του, καί σὰν κατάπιε τή μπου-
κιά, ἔκλεισε ἑρμητικὰ τὸ στόμα του. Μὲ τὸ σάλιο καθάρισε καλὰ τὸν οὐ-
ρανίσκο του, κοίταξε καλὰ τὸ ψωμοτύρι, ὕστερα μ' ἐπισημότητα ξανάρ-
χισε νά τρώει. Σπάνιες φορές τοῦ τύχαινε νά τρώει ἔτσι. Δὲ θυμότανε νά-
χει φάει πολλές φορές. Μόνο μπρὸς στον κίνδυνο τοῦ γελοίου δὲν ἔλεγε
στοὺς διάφορους γνωστούς του «ζήτημα εἶναι, ἂν ἔχω φάει δυὸ - τρεῖς φορές
στή ζωή μου».

«Ἦσυχά εἶναι τώρα ἔτσι μέ τὸ πόδι μου πάνω στο πεζούλι τοῦ παρα-
θυριοῦ», εἶπε μόνος του. Σὰν νά χαμογέλασε λιγάκι. Κατέβασε τὸ πόδι του
ἀπ' τὸ παράθυρο, πῆγε στο λουτρό νά πιεῖ νερό. Κοιτάχτηκε στο μυιγο-
βρωμισμένο καθρέφτη του πάνω ἀπ' τὸ λαβαστό. Δὲν ἦταν οὔτε ὁμορφος οὔτε
ἀσκημος. Δὲν ἦταν βέβαια ἀνθρωπος «σὰν ὅλους τοὺς ἄλλους», εἶχε δυὸ μά-
τια κοκκινισμένα ἀπ' τή δουλειά, μὰ ἔξυπνα. Ἴσως ἂν δούλεβε λιγώτερο, τὰ
μάτια του νά ἦτανε ἀνέκφραστα. Μὰ πάλι, ὁ ἴδιος ἔλεγε πὼς «δουλέβω ἔσω-
τερικά» καί τοῦτο τὸ πάλημα στή ζωή—δίχως οὐσιαστικὸ ἀντίπαλο ἐξ ἄλ-
λου—θὰ τοῦ ὁμόρφαινε τὰ μάτια, θὰ τοῦ ἔδινε φυσιολογία «στοχαστεῖ».
Εἶχε λίγα μαλλιά καί γραντζουνιές πολλές ἀπ' τήν τσατσάρα καί τὰ δά-
χτυλά του. Πολλές φορές, όταν τύχαινε σὲ παρέα, βασάνιζε τὸ κεφάλι του
πολύ, ἰδιαίτερα όταν τοῦ τύχαινε νά μὴ μιλάει—πρᾶμα σπάνιο ἄλλωστε.
Εἶχε φροντίσει νά βλέπει μερικὸς μόνον ἀνθρώπους, ἀνάμεσά τους καί τὸ
Ντίνο, πού εὐκολὰ δὲν τοῦ ἔκοβαν τὸ λόγο καί δύσκολα πολὺ τοῦ ἀντιμίλα-
γαν. Σταμάτησε γιά λίγο ἀπραγὸς μπρὸς στον καθρέφτη καί νόμισε ὅτι ὅλη
του ἡ ὑπαρξὴ σὰν δικάδες, σὰν μυαλό, σὰν ἀγάπη, σὰν κακία εἶχαν μαζευτεῖ
καί ἐκφραζόντουσαν σὲ «γραντζουνισμένη φαλάκρα», σὲ μοναξιά καί σὲ κάλ-
τσες σκισμένες καί τραθηγμένες στήν πατούσα, γιά νά μὴν τίς βλέπει ὁ κό-
σμος. Ἐπίασε τὸ ποτήρι, τὸ πλυσε καλὰ, γιὰ τὴν ἦταν βρώμικο ἀπὸ τὸ πρωινὸ
ξύρισμα καί γεμάτο τρίχες, ἤπιε νερό καί σὰν μπῆκε στήν κάμαρά του ἔβαλε
τὰ χέρια του στίς τσέπες τοῦ πανταλονιοῦ καί ἄρχισε νά κάνει βόλτες.

«Κι' ὁμως θὰ πρέπει νά φύγει ἀπὸ τή μέση», εἶπε καθαρά, ἀσυγκίνητα

και ψυχραιμα. «Τὸ ξέρω, τὸ ξέρω—συνέχισε—πὼς σήμερα τὸ βράδυ δὲν εἶμαι καλά, τὸ ξέρω ἐπίσης πὼς ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ εἶμαι τρελλός, νὰ εἶμαι και νὰ κάνω ὅ,τι θέλω, εἶμαι λεύτερος κι' ἐγώ, εἶμαι λεύτερος κι' ἐγώ... Θὰ τὸν καταγγείλω ἀνώνυμα—εἶπε ὕστερα ἀπὸ λίγο. Εἶναι δουλειὰ δική μου, ἂν ἔχω τύψεις, θὰ βρεθεῖ ἕνας στὴν περίπτωση ποὺ θὰ τὸ μάθουνε νὰ μὲ ὑπερασπίσει, θὰ βρεθοῦνε κι' ἄλλοι ποὺ θὰ μὲ καταγγείλουν στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων, δηλαδὴ και στὴ δική μου συνείδηση».

Ἐτοιμαζότανε νὰ ξαπλώσει στὸ ντιδάνι, ὅταν σταμάτησε ἀπότομα.

«Ἄν ἦταν χέρια ἀνθρώπινα, ἂν ἦταν χέρια μιᾶς γυναίκας ἢ φόδρα τῆς τσέπης μου», ψιθύρισε. «Μόλις χαιρετάω κανένα μου γνωστό, τὴ νοιώθω πολὺ

τὴ ζεστασιὰ τοῦ χεριοῦ του και φυλάω πολὺ μετὰ τὴν εὐχαρίστηση στὴ χούφτα μου.

«Ἄν ἦταν χέρια ἀνθρώπινα», ζανᾶπε, «ἂν ἦτανε λαϊμὸς γυναίκας, μόνον ἕνας λαϊμὸς γυναίκας, μόνον ἕνα μέτωπο παιδιοῦ — τοῦ παιδιοῦ μου».

«Πεινάω —συνέχισε—κουράστηκα, θέλω νὰ κλάψω»—ἔβαλε τὸ χέρι του στὰ μάτια του και τὰ σκούπισε. Ἐπεσε στὸ ντιδάνι, ἔβαλε τὰ χέρια πίσω στὸ κεφάλι. Ἐνόμισε ὅτι δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ στέ-



κεται ἔτσι, ἦταν μιὰ στάση ἀρχηγοῦ. Ἦταν μιὰ στάση ποὺ δὲν τοῦ πῆγαινε. Τὰ ἔβγαλε ἀπὸ τὸ σβέρκο του, τᾶρριξε δίπλα στὸ κορμί του. Αἰσθανότανε κουρασμένος, νόμιζε ὅτι ὁλος ὁ κόσμος τὸν σιχαίνεται, ὅτι βρωμάει, ὅτι εἶναι ἄπλυτος, ὅτι ἔχει λερωθεῖ, ὅταν νὰ ἦταν μικρὸ παιδί και δὲν ἐπρόκανε νὰ φωνάζει τὴ μητέρα του. Παραπονεμένα σκέφτηκε ὅτι ἔχουν ἄδικο νὰ τὸν βλέπουν ἔτσι, ἀφοῦ αὐτὸς τοὺς ἀγαπάει ὁλους. Σιγὰ-σιγὰ τὸ παράπονό του ἔπαιρνε τραγικὴ μορφή κι' ἀργὰ ἀρχισε νὰ ψιθυρίζει :

«Παλιὰ μέτραγα ἀριθμοὺς γιὰ νὰ μὲ πάρει ὁ ὕπνος κι' οἱ ἀριθμοὶ γίνονταν ἀνθρωποί, τὸ 5 τὸ φανταζόμουνα ὅταν ἕναν ἀνθρωπο σακάτη, τὸ 1 γίνονταν ἕνας ἀδύνατος ἀνθρωπος, τὸ 2 τὸ σύγκρινα μὲ μιὰ γυναίκα, ὕστερα ξεσηκωνόμουνα ἀντὶ νὰ κοιμηθῶ, θυμόμουνα τὸν Πυθαγόρα, τί εἶναι τὸ νερό, τί εἶναι τὸ σκοτάδι. Ἐβλεπα τὸν ἑαυτό μου νὰ περπατάει μέσ' στὴ νύχτα ἀνάμεσα στὴ δυστυχία τῶν ἀνθρώπων. Ἐγὼ ἤμουν γεμάτος ἀπὸ λάμψη και διάλεγα ἐγὼ ποιούς νὰ πρωτοφωτίσω, νὰ τοὺς ἀπαλλάξω ἀπὸ τὴ νύχτα τους, και βάδιζα. Ἦταν ἀνθρωποὶ ποὺ εἶχαν πέσει μπρούμυτα στὴ γῆ και κοίταγαν τὸ χῶμα. Σ' αὐτοὺς δὲν ἔδινα βοήθεια. Ὅμως ὅταν ἔβλεπα ἀνθρώπινα μάτια γεμάτα καρτερία και μοῦ ζήτηγαν τὸ φῶς περήφανα και ταπεινά, λὲς και πλούταινα περισσότερο, τοὺς φώτιζα τὸ δρόμο, σηκώνονταν και βάδιζαν. Ὑστερα μεγάλωσα. Πανεπιστήμιο και πείνα, κάστανα βρασμένα ποῦτρωγα ὁλημερίς, ἢ μάννα εἶχε πεθάνει, μελέτη, ἰδιαίτερα μαθήματα ποὺ ἔδιναν κι' ὁ

πατέρας που με πίεζε να γίνω ναυτεργάτης, γιατί «είμαστε άνικανοί έμεις οί φτωχοί για γράμματα». «Γιατί να μην έχω γίνει κι' εγώ παιδί; γιατί να μην υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην παιδική μου ηλικία και στον άνδρα; Όταν ήθελα ένα χάνι και δεν ήξερα πώς τὸ λένε ούτε πώς τὸ ζητάνε, δὲν τὸ εἶχα. Τώρα που τὸ ξέρω, δὲν τὸ ζητάω, τὸ περιμένω. Πόσο πολὺ κουράστηκα, πόσο θάθελα νὰ κουράζομαι σωματικὰ σ' ὄλη μου τὴ ζωὴ, πόσο θὰ ήθελα νὰ εἶμαι ἄρρωστος αἰώνια, νὰ ἔχω κάτι, νὰ με ρωτάνε τί ἔχω, ν᾿ρχονται νὰ με βλέπουνε».

Σηκώθηκε ἀπὸ τὸ ντιδάνι, πῆγε στὸν κομμὸ, κι' ἀπ' τὸ τρίτο συρτάρι, ἀφοῦ ἔψαξε ἀνάμεσα στὰ ροῦχα, στὰ βιβλία καὶ στὰ χαρτιά, βρῆκε αὐτὸ που ζήτηγε: ἓνα βεζύρη. Ἀμίλητος τὸν κοίταζε. Ὑστερα σήκωσε τὰ πανταλόνια του, ὅπως οἱ ψαράδες που θὰ μποῦν στὴ θάλασσα, ἀκούμπησε τὸ γυμνὸ του γόνατο στὸ πάτωμα κι' ἄρχισε νὰ παίζει. Κουράστηκε ὁμοίως τὸ γόνατό του, κάθισε πλάγια καὶ για πολλὴν ὥρα πότε ἔπαιζε τὸ κότσι, πότε τὸ ἔπαινε στὸ χέρι του, τὸ κοίταζε καὶ ξανάρχιζε τὸ παιδικὸ παιγνίδι. Σὲ μιὰ στιγμὴ σηκώθηκε, κατέβατε τὰ πανταλόνια του, ἔκρυψε τὸ βεζύρη στὸν κομμὸ καὶ κάθισε στὸ τραπέζι: του τὸ φορτωμένο με χαρτιά καὶ σημειώσεις.

Ἀναψε τσιγάρο για νὰ τοῦ φύγει ὁ ὕπνος. «Θέλω νὰ κοιμηθῶ—μουρμούρισε—καὶ νὰ κοιμηθῶ δὲ θέλω χάνω τίς ὥρες μου, τὸ ξέρω, καὶ δὲν κάνω τίποτα.

Ἀῦριο πάλι—συνέχισε—θὰ πιάσω τὸ Φερμά. Ἄν τὸν λύσω θὰ δῶ τὸ ἕνομά μου τίς διεθνεῖς ἐπιθεωρήσεις, στὰ συνέδρια, παντοῦ. Γιατί νὰ μὴ τὰ πάρουν ἔλα αὐτά, καὶ τίς τιμές καὶ τίς δόξες καὶ τοὺς σεβασμούς, καὶ νὰ μοῦ δώσουν μιὰ φιλία, μιὰν ἀνθρώπινη παρουσία καὶ νὰ ξεχαστῶ καὶ νὰ ζήσω;

Μὰ ὁ Ντίνος δὲν εἶναι φίλος μου; Γιατί ὁμοίως νὰ μοῦ φερθεῖ, ὅπως μοῦ φέρθηκε χτές τὸ βράδυ; Δὲ μίλαγε ποτὲ ἐναντιὰ μου. Χτές τὸ βράδυ δὲν μοῦ ἀντιμίλησε, ἀλλὰ δέχτηκε νὰ μένω στὴν κόκκινη πολυθρόνα δίχως νὰ παίρνω μέρος στὴ συζήτηση. Καὶ τὸ ἤξερε τὸ πόσο πολὺ με πείραζε. Τοῦ τῶχα πεῖ τόσες φορές, ὅχι καθαρὰ, μὰ τὸ εἶχε καταλάβει. «Ὅτι δὲν ἔχω τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὴ γνώση μου. Τί ἔχω; Ἐχω γυναίκα; Ἐχω παιδιά; Ἐχω μάννα ἐγώ; Γίνομαι ποτὲ μικρὸ παιδί στὴν ἀγκαλιὰ μιανῆς γυναίκας, ἀφοῦ δὲ μπόρεσα ν᾿μαὶ παιδί ὅταν ἔπρεπε; Τί ἔχω; Κανεῖς ἐμένα δὲν με ρώτησε τί κάνω. Εἶχαν ἔλοι κρεμαστεῖ ἀπὸ τὰ χεῖλη του—λὲς καὶ με ἐκδικιότανε. Ἀφοῦ τοῦ τῶχα πεῖ, ἀφοῦ τοῦ τῶχα πεῖ, ὅτι δὲν ἤμουνα ποτὲ παιδί, ὅτι δὲ γνώρισα τίποτα ἀπὸ τὴν παιδικὴ μου ηλικία. Καὶ κεῖνος μίλαγε για τὰ ὄωρα που τοῦστελνε ὁ πατέρας του ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό, για τίς φωτογραφίες που εἶχαν τὰ παιδικὰ βιβλία, για τίς μεγάλες ἱστορίες, κι' οἱ ἄλλοι τὸν διακόπτανε για νὰ τοῦ ποῦνε μιὰν ἀνάμνησή τους, ἓνα συγγραφέα παιδικοῦ παραμυθιοῦ πουχε ξεχάσει τὸνομά του. Κι' ἔλαμπαν ἔλοι ἀπὸ χαρὰ κι' ἀπὸ μελαγχολία που πιά δὲν ἦτανε παιδιά. Τί νὰ τοὺς ἔλεγα ἐγώ; Τί νὰ κλάψω; Τί ν' ἀγαπήσω; Τί νὰ θυμηθῶ ἐγώ; Μιὰ φορὰ μονάχα... ἡ μητέρα μου χάρισε ἓνα καινούργιο ροῦχο. Μὰ κάθε ὥρα που πέρναγε, ὅταν ἐγὼ τὸ κοίταζα καὶ τὸ ἐχάιδευα μ' ὄλη μου τὴν παλάμη, μοῦ φώναζε «πρόσεχε το», «πρόσεχε τὸ σακκάκι σου», «μὴ λερώσεις τὸ σακκάκι σου». Στὸ τραπέζι που καθόμαστε, τὸ κοίταζε καλὰ - καλὰ για ν᾿ἀβρει κανένα λεκὲ που εἶχα κάμει, μπᾶς καὶ τῶχα τσαλακώσε!..... Τὸ πρωὶ που ἔφευγα για τὸ σχολεῖο «πρόσεχε τὸ σακκάκι σου, δὲν ἔχομε λεπτὰ νὰ σοῦ ἀγοράζομε κάθε μέρα καὶ σακκάκι». Ἐβλεπα τ᾿ἄλλα παιδιά που παίζανε, που βρώμιζαν τὰ ροῦχα τους καὶ γρήγορα κι' ἀδιάφορα τὰ ξεσκονίζανε, δίχως νὰ δώσουν μεγάλη προσοχή. Κι' ἐγὼ καθόμουνα νὰ τοὺς κοιτάω ἀπὸ φόβο μήπως καὶ λερώσω τὸ πολυτιμὸ σακκάκι μου. Μὲ κοροϊδεύαν τ᾿ἄλλα τὰ παιδιά, με εἰρωνευόντουσαν ἀκόμα που φόρεσα κι' ἐγὼ μιὰ φορὰ καινούργιο ροῦχο καὶ δὲν καταδεχόμουνα νὰ παίζω καὶ μένα ἡ καρδιά μου πέταγε νὰ κυλιστῶ στὴ λάσπη, για νὰ ποδεῖξω

τὸ ἀντίθετο. Καὶ μιὰ μέρα, ἄλλο δὲν ἄντεχα. Κυλίστηκα στὴν αὐλὴ τοῦ σχολείου καὶ ὕστερα στὰ πεζοδρόμια μὲ τᾶλλα παιδιὰ, σὰν τρελλός. Ἵστερα κι' ἐγώ, ἀδιάφορα, καθάρισα τὸ καινούργιο μου σακκάκι, ὅτι τάχα δὲν μὲ νοιάζει κι' ἂν λερώθηκα. Μὰ μέσα μου ἔκλαιγα. Δὲν θάχα πιά ἓνα σακκάκι καινούργιο. Ὅταν πῆγα σπίτι, ἡ μητέρα μου μὲ ἔδειρε καὶ μπρὸς στὰ φοβισμένα μάτια τῆς πῆρα τὸ ψαλίδι, καὶ πρὶν προφτάσει νὰ μὲ ἐμποδίσει, τὸ ἔκαμα κομμάτια. Μοῦπε μόνο: «μὲ τὸ χαρακτήρα ποῦχεις, δὲ θὰ γίνεις καλύτερος».

Μὲ τὰ χέρια στὰ μηλίγγια, κοιτάει τὸ σκισμένο παιδικὸ σακκάκι, τῆπιασε μὲ τὰ χέρια του σὰν νὰ ζούλαγε ντομάτα, σὰν νὰ τὸ λυωνε μὲ τὰ δάχτυλά του. Γιατὶ νὰ μοῦ φερθεῖ ἔτσι; Πῶς νὰ τὸν καταγγείλω; Τί νὰ βρῶ; Τί πρόφαση νὰ βρῶ; Ἄν πέθαινε, ἂν τὸν κλείνανε γιὰ πάντα φυλακῆ, ἂν ἔφευγε, ἂν τὸν ἔκοβε τὸ αὐτοκίνητο. Τί νὰ βρῶ; Τί νὰ βρῶ, φώναζε σὰν τρελλός. Κι' ὅμως δὲ μπορῶ νὰ μένω ἔτσι, θὰ μοῦρθει τρέλλα, θὰ πάθω τίποτα, πρέπει νὰ τὸν ἐκδικηθῶ ὅπως μ' ἐκδικήθηκε. Ἀδύνατος εἶμαι—τὸ ξέρω. Ἴσως ἡ ἐκδίκηση νὰ μὲ ἀλλάξει, ἴσως νὰ μοῦ δώσει τὴ δύναμη ποὺ μοῦ λείπει. Δὲ μπόρεσα νὰ εἶμαι δυνατός—μελέτησα γιατί ἔπρεπε νὰ μελετήσω—ὅπως ἔκανε ὅλος ὁ κόσμος, δὲν ἀγάπησα τίποτα, ἀφοῦ ἡ ζωὴ μου ἦταν μιὰ ἀμύλλα, ἐνῶ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀγάπη, ἀγάπη γιὰ τὸ κακό, ἔστω, μὰ ἀγάπη. Ἀγαπᾶνε τὸ ψάρεμα μὲ πάθος, ἀγαπᾶνε τὸ κυνήγι, τὶς κοῦρσες, τί ἀγαπάω ἐγώ; τίποτα. Ὅχι, ὄχι, φώναξε μὲ μιὰ φωνὴ σπασμένη, ὄχι, ὄχι, ἀγαπάω, ἀγαπάω, θέλω ν' ἀγαπήσω, ἄς ἔρθει, ἄς φανεῖ ἓνας ἄνθρωπος νὰ πέσω στὰ πόδια του, νὰ τοῦ φιλήσω τὰ πόδια, νὰ κάμω ὅ,τι θελήσει—ἐγὼ ὁ μεγάλος μαθηματικός. Ἄς ἔρθει μιὰ γυναίκα, ἄς παρουσιαστεῖ μιὰ γυναίκα κι' ἄς μὴ μὲ ρωτήσῃ ἂν τὴν ἀγαπῶ, ἄς μὴ μὲ ρωτήσῃ πῶς μὲ λένε, τί κάνω, ἀπὸ ποῦ εἶμαι, τί ἔφτιαξα. Νὰ μὴν κοιτάει, δὲ θέλω νὰ μὲ κοιτάει, νὰ τὴν χαϊδεύω, θὰ κάθεται σ' ἓνα σκαμνὶ δίπλα στὴν καρέκλα μου, νὰ τὴν χαϊδεύω σιγανὰ, ἀμίλητα, θὰ φυλάξω στὸ βᾶθος τῆς ντουλάπας μου τὸ κουτί ποὺ θὰ γεμίσω μὲ τὰ μαλλιὰ ποὺ θάναι γεμάτοι οἱ ὠμοὶ τῆς, θὰ τήνε ξεχτενίσω νὰ πέσουν κι' ἄλλα μαλλιὰ καὶ θὰ τὰ μαζεύω ἓνα-ἓνα, σὰ νᾶμαστε παιδιὰ καὶ θὰ εἶναι σοβαρὴ σὰ μαθήτριά σχολείου, ποὺ θὰ κρατᾷ τὸ ρολοὺ μεγάλου ἀνθρώπου. Μετὰ θὰ σηκωθεῖ καὶ γελαστὰ θὰ μὲ ρωτήσῃ: «πεινάς;» κι' ἐγὼ ὤθηθην ὅτι δουλεύω, θὰ τῆς πῶ: «ὄχι, ἂν θέλεις ὅμως...».

Ἀναστένναξε ὁ μαθηματικὸς Καλογήρου στὴν καρέκλα του, «γιατὶ νὰ εἶμαι ἔτσι;» ρωτήθηκα ἐγὼ γιατί, θέμου, νὰ εἶμαι ἔτσι; Ἐνόμισε ὅτι εἶχε δουλέψῃ στὰ χωρὰ μέρη καὶ νύχτες πολλές καὶ συνέχεια, ἐνόμισε ὅτι εἶχε ζήσει σὲ φυλακῆ μὲ γερμανοὺς βασιανιστῆς καὶ τὸν εἶχανε παιδέψῃ, ἦταν τόσο κουρασμένος κι' οἱ σκέψεις του ἦταν γκρίζες, εἶχαν τόσο ἀνακατευτεῖ, δὲ μπορούσε νὰ τίς ξεδιαλύει, ἂν ἔβρισκε μιὰ δικαιολογία νὰ ἐκδικηθεῖ τὸ Ντίνο.

Σηκώθηκε ἀπὸ τὸ τραπέζι του, ἔκρυψε τὸ παιδικὸ σακκάκι στὸν κορμὸ, ξάπλωσε ντυμένος στὸ ντιβάνι. Κοίταξε ἀφηρημένα τὸ ταβάνι, ὕστερα τὰ μάτια του ἀγκάλιασαν σιγὰ-σιγὰ ὅλο τὸ δωμάτιο, σὰν ἀντίκρυσσε τὸ φῶς κατὰματα, ἀναγκάστηκε νὰ τὰ σφαλίσῃ. Ἐπαψε νὰ σκέφτεται, ἦταν τόσο κουρασμένος.

Ξαφνικὰ βρέθηκε ἀκουμπισμένος στὸ τραπέζι του νὰ γράφῃ ἓνα γράμμα γιὰ τὸν ἀστυνόμο τῆς περιφέρειας. Ἐγραψε: «Καταγγέλλω τὸ Ντίνο Κασπίδη, σὰν ἐνοχο γιὰ τὴ δολοφονία τοῦ Ἰπουργοῦ Θεολόγου». Ἐκλείσῃ τὸ φάκελλο, τὸν κοίταξε μερικὰ λεπτὰ πρὶν νὰ γράψῃ τὴν διεύθυνση. Ἐπίασε τὸ στυλὸ καὶ σημείωσε ὑπογραμμίζοντας τίς λέξεις: «Γενικὴ διεύθυνση ἀστυνομίας». Κατέβηκε γρήγορα τίς σκάλες κι' ἔρριξε τὸ γράμμα στὸ κουτί. Κοίταξε δεξιὰ κι' ἀριστερά, μὰ δὲν εἶδε κανένα γνωστόν. Εἶχε κιόλας ξημερώσει, ἄρχισε νὰ πέφτει ψιλὴ μαύρη βροχὴ κι' ὁ κόσμος πύκνωνε, ὅσο ἔρ-

χότανε ή μέρα. «Άλλωστε, πού νά ξέρουν τί έταχυδρόμησα», σκέφτηκε. Ξαναπήγε στο κουτί, σήκωσε τó χέρι του, σαν νάθελε ν' αφαιρέσει τó γράμμα πούχε γράψει για τόν αστυνόμο. «Γιατί φοδήθηκα—αναρωτήθηκε—αφού είμαι δυνατός τούτη τή στιγμή». Άναψε τσιγάρο και νόμισε ότι τόν είχανε δεμένο με τó κουτί του ταχυδρομείου. Άρχισε νά κάνει βόλτες, εκάπνιζε λυσσασμένα τρώγοντας και τόν καπνό. Έλυωνε όλον τόν καπνό πού ρούφαγε. Ξαφνικά είδε έναν αστυφύλακα πού έρχόταν καταπάνω του. Πήγε νά φύγει, πήγε νά φωνάξει πώς τó γράμμα δέν τ'όγραψε αυτός, πώς δέν έχουνε καμμιά απόδειξη για τήν ένοχή του και πώς κανείς γραφολόγος δέ μπορεί νά πιστοποιήσει σέ κεφαλαία γράμματα, όπως ήταν τά δικά του. Άρχισε νά τρέμει, νά κρυώνει, βρεχότανε, ήθελε νά πέσει μπρούμυτα με τó κεφάλι στο νερό πού κύλαγε στο αυλάκι του δρόμου, αφού ήτανε δεμένος και δέ μπορούσε νά φύγει. Όμως ó αστυφύλακας πέρασε κοντά του, ούτε πού τόν πρόσεξε. «Πρώτα χαιρέταγα και μερικούς ανθρώπους,—άρχισε νά μονολογεί ήσυχότερα τώρα κι' ερθίος στο πεζοδρόμιο ó μαθηματικός Καλογήρου. Τώρα δέν θά με χαιρετά κανείς. Τόμαθε όλος ó κόσμος κι' οί συνάδερφοί μου του έξωτερικού, γκρεμίστηκε και τó μόνο καταφύγιο πού είχα, ή δουλειά μου. Τί περιμένω τώρα πιά; για νά με δοῦνε κι' άλλοι άνθρωποι; Άνεδαίνοντας τίς σκάλες του σπιτιού του άργά-άργά, πιάνοντας με άγκομαχητό σά γέρος τά κάγκελλα τής σκάλας, συνεχίζει τó μονόλογό του με σκυμμένο τó κεφάλι.

«Θέλω νά μιλήσω στους ανθρώπους, νά τους εξηγήσω πώς τους αγαπώ πολύ. Τόν αγαπάω τó Ντίνο, έμένα κανείς δέν με αγάπησε, κανείς έμένα δέν με ρώτησε τί κάνω, αν έφαγα, κανείς δέ στάθηκε ν' ακούσει μιá παραξενιά μου ψεύτικη, ένα παράπονό μου ψεύτικο. μιá ιδιοτροπία μου. Κανείς δέ θέλησε ν' ακούσει ότι μπορεί νά μου άρέσει πολύ τó κρέας ή οί εκδρομές ή ότι πίνω πολύ τσιγάρο. Κανείς δέν είπε: τόν ξέρω δά τί λαίμαργος πού είσαι... γιατί είμαι μετρημένος άπ' τó φόβο τής κουδέντας των άλλωνε για μένα. Ήθελα νά είμαι άψεγάδιαστος, έστω και στα μικροζητήματα πού στολίζουν τή ζωή. Κατάντησα νά βγω άπ' τή ζωή, άπ' τους ανθρώπους, έγινα τίποτα, μιá μηχανή πού σκέφτεται τίς εξισώσεις και τά άλυτα θεωρήματα». Σταμάτησε σ' ένα κεφαλόσκαλο, για νά ξεκουραστεί. Αίσθανότανε άνυποψίαστα κουρασμένος. Κοίταξε τó σακκάκι πού φορούσε. «Τó ζηλεύω τó σακκάκι μου και τ' αγαπάω, δέχεται νά μου κάνει συντροφιά—συνέχισε—τά παπούτσια μου μου μιλάνε με τόν τρόπο τους, τó ψωμί πού πιάνω με τά δάχτυλά μου μου άνήκει, τó νερό πού πίνω δέ ντρέπεται νά με ξεδιψάσει, έστω κι' αν ή κίνηση είναι όλότελα μηχανική, έστω κι' αν ποτέ δέν τó ευχαρίστησα πλαταγίζοντας τά χείλη μου, όπως κάνει όλος ó κόσμος. Πού βρίσκομαι—είπε ξαφνικά. Τί γυρεύω στα σκαλιά; Μά δέ θέλω νά τόν καταγγείλω, όχι, όχι, δέν είναι άργά, φώναζε σαν δαιμονισμένος. "Όχι, όχι, δέν είναι άργά» κι' άρχισε νά κατρακυλά τίς σκάλες.

Έφτασε λαχανιασμένος στο κουτί, άγκάλιασε τó γραμματοκιδώτιο και φώναζε :

«Όχι, όχι, δέ θά τόν πιάσουνε τó Ντίνο, είναι άθώος, είναι φίλος μου, δέν είμαι μόνος μου», μά ó κόσμος πέραγε κοντά του και φυλάγονταν νά τόν άγγίξει.

Ό ταχυδρόμος φάνηκε. Φοβισμένα ó μαθηματικός άποτραβήχτηκε, άνοιξε ó υπάλληλος τó σάκκο του και μάζεψε τά γράμματα.

Ό Καλογήρου κοιτούσε τó κουτί, τó σάκκο και τόν ταχυδρόμο, σαν παιδί πού περιμένει νά του κόψει ή μάνα τó γλυκό πού αγαπάει. Μόνο πού ή ευχαρίστηση του παιδιού είχε μεταβληθεί σέ παρακλητική άγωνία και τó σάλιο σέ ξέραμα των χειλιών και τ' ούρανίσκου. Σε μιá στιγμή ó ταχυδρομικός υπάλληλος πριν νά κλείσει τó κουτί έβαλε τó χέρι του στο έσωτερικό

μπάς κι' έχει σκαλώσει κανένα γράμμα. 'Ο μαθηματικός νόμισε ότι ψάχνει για τὸ δικό του κι' όταν εἶδε τὰ χέρια τοῦ ὑπάλληλου ἀδειανὰ τοῦ φώναξε: πὼς «τὸ γράμμα μου τὸ πήρες καὶ βρίσκεται στὸ σάκκο σου».

'Ο ἄνθρωπος τὸν κοίταξε παράξενα, ἐτοιμαζόντανε νὰ φύγει, μὰ ὁ μαθηματικός τοῦ ἔπιασε τὸ χέρι. «Εἶναι ἄσπρος ὁ φάκελλος—τοῦ λέει—δόςσε μού το, σὲ παρακαλῶ, μετάνοιωσα καὶ σὲ περιμένω νὰ τὸ πάρω. Γιατὶ δὲ μὲ βοηθᾷς; δόςσε μού το, σὲ παρακαλῶ», μὰ ὁ ἄνθρωπος τὸν κοίταζε περίεργα. Βάζοντας τὰ κλειδιά στὴν τσέπη τοῦ τοῦ λέει: «'Απαγορεύεται αὐστηρῶς».

«Μὰ νὰ τὰ χαρτιά μου, οἱ ταυτότητές μου, εἶμαι ὁ καθηγητὴς Καλογήρου, πάρτα τὰ χαρτιά μου ἐξέτασέ τα, σὲ παρακαλῶ...». 'Ο ταχυδρόμος φάνηκε νὰ τὸν ἐπόνεσε, ἀνοιξε ξανά τὸ σάκκο γρήγορα, ἔψαχνε τὰ γράμματα. «Νά το, νά το—τοῦ λέει ὁ μαθηματικός—νά, αὐτὸ τὸ ἄσπρο φάκελλο». Κοιτάζοντάς τον τοῦ λέει λυπημένα ὁ ταχυδρόμος: «Δὲν ἔχει ἀποστολέα, ἀδύνατο». Τὸν χαιρέτησε καὶ ἔφυγε. 'Η σκέψη τοῦ μαθηματικοῦ ἐθόλωσε, τοῦ ἦρθε νὰ τὸν σκοτώσει, ἄρχισε νὰ οὐρλιάζει: «Σταμάτα, σταμάτησε, ἐγὼ εἶμαι ὁ φονιάς, θὰ σᾶς τὰ πῶ δλα, ἀφεῖστε τον τὸ Ντίνο, σταμάτησε, σταμάτα». Ἐνα καυτὸ πρᾶμα τοῦ γέμισε τὸ πρόσωπο, ἀνοιξε τὰ μάτια κι' εἶδε τὸν ἥλιο. Ἀνάσανε καὶ δάκρυσε.

ANT. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

Η ΚΟΡΗ ΜΕ Τ' ΑΣΠΡΑ ΜΑΛΛΙΑ

ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΟΠΕΡΑ

(Σκηνές από την Γ' και Ε' πράξη)

Των ΧΟ ΤΣΙΝΓΚ - ΤΣΙ
και ΤΙΝΓΚ - ΓΙ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ἐδῶ κι' ἑφτά αἰῶνες, τὸ πιὸ δημοφιλὲς θεατρικὸ εἶδος στὴν Κίνα εἶταν ἡ ὄπερα. Θάλεγε κανεὶς πὼς μὲ τις τεράστιες ἀλλαγὲς ποὺ γίνηκαν μέσα στὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια, τὸ κοινὸ θάλλαζε προτιμήσεις και θὰ ἔκλινε πρὸς κάποιαν ἄλλη θεατρικὴ μορφή λιγώτερο δεμένη μὲ τις παραδόσεις τοῦ παρελθόντος. Ὅσο ἴσως ἀπὸ αὐτὰ δὲ συνέβη. Ἀντίθετα ἡ σημερινὴ κυβέρνηση παραδέχτηκε πὼς ἡ ἀγάπη τοῦ Κινέζικου λαοῦ γι' αὐτὴ τὴ μορφή τέχνης ἔμεινε πάντα δυνατὴ και βαθειά, και προσπάθησε νὰ καλλιεργήσει τὴν ὄπερα ἀνανεώνοντας τὰ θέματά της. Ὁ πρόεδρος Μάο συνόψισε τὸ πρόβλημα στὴν παρακάτω συμβουλή: «Πρέπει ὅλα τὰ λουλούδια ν' ἀνθίζουν μαζί κι' ἀπ' τὸ παλιὸ νὰ προβάλλει τὸ καινούργιο».

Ἡ «κόρη μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά» εἶναι ἴσως τὸ πιὸ τυπικὸ—και τὸ πιὸ πετυχημένο—παράδειγμα ἀνανέωσης τῆς κλασσικῆς Κινέζικης ὄπερας. Τὸ θέμα της εἶναι ἓνα ἱστορικὸ γεγονὸς, ποὺ σιγά-σιγά μεταμορφώθηκε σὲ θρύλο. Μία νεαρὴ χωρικὴ ποὺ πουλήθηκε στὸ φεουδάρχην τῆς περιοχῆς, βασανίζεται, βιάζεται ἀπ' αὐτόν, καταφέρνει νὰ δραπέτευσει και νὰ κρυφτεῖ σὲ μιὰ σπηλιά. Ὁλος ὁ κόσμος τὴν θεωρεῖ πεθαμένη. Αὐτὴ ὡστόσο ζεῖ κι' ἀνατρέφει τὸ παιδί της παίρνοντας τὴ νύχτα τὰ φαγώσιμα ποὺ οἱ θρησκόληπτοι χωρικοὶ προσφέρουν στὸ ναὸ μιᾶς Θεᾶς τοῦ βουνοῦ. Ὅταν, στὰ 1938, ἀπελευθερώθηκε ἡ περιοχή, οἱ στρατιῶτες ἐρευνοῦν γιὰ νὰ διαλευκάνουν τὸ μυστήριον τῆς «Θεᾶς μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά». Τέλος ξαναβρίσκουν τὴ χαμένη κόρη, ὁλοτετα ἀλλαγμένη ἀπ' τις καιουχίες, γερασμένη, μ' ἄσπρισμένα μαλλιά, τιμωροῦν τὸ φεουδάρχην κι' ἡ ζωὴ ξαναπαίρνει τὸ δρόμο της.

Αὐτὴ ἡ πραγματικὴ ἱστορία διαδόθηκε ἀστραπιαία σ' ὅλη τὴν Κίνα και ἡ λαϊκὴ φαντασία τὴν ἔφτιαξε θρύλο, διήγησιν, τραγούδι, θέατρο. Στὰ 1945 δύο νέοι, ὁ Χὸ Τσίγκ Τσι και ὁ Τίγκ Γί, ὁ ἓνας συγγραφεὴς κι' ὁ ἄλλος συν-

θέτης, σύναξαν τις διαφορὲς παραλλαγὲς και τις ἀνάμιξαν σὲ μιὰ τελικὴ μορφή.

Προσωρινὰ τελικὴ: γιὰτι ἀπ' τὸ 1945 ὡς τὰ 1949, ἡ ὄπερα αὐτὴ, ὕστερα ἀπὸ κριτικὲς και ὑποδείξεις ἀπὸ θεατῆς, ἀνθρώπους ποὺ εἶχαν ζήσει τὸ γεγονὸς ἀπὸ κοντὰ, ἠθοποιοὺς και ἄλλους εἰδικούς στὰ ζητήματα τοῦ θεάτρου, ὑπέστη ἀναρίθμητες ἀλλαγὲς. Ἔτσι, τελικά, τὸ ἔργο μπορεῖ μᾶλλον νὰ παρουσιαστεῖ ὡς ἀποτέλεσμα μαζικῆς συνεργασίας.

Ἡ ἐπιτυχία τῆς «Κόρης μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά», εἶταν τεράστια. Στὰ 1949 γυρίστηκε σὲ ταινία ποὺ μέχρι σήμερα θεωρεῖται ὡς τὸ ἀριστούργημα τοῦ Κινέζικου Κινηματογράφου. Ἡ ἐπιτυχία αὐτὴ ὀφείλεται κυρίως στὴ βαθειὰ ἀρμονία ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ μορφή και τὸ περιεχόμενο. Ὁ Κινέζικος λαὸς δὲ μποροῦσε παρὰ νὰ συγκινηθεῖ, βλέποντας μιὰ εἰκόνα τῆς ἴδιας του τῆς ζωῆς, ἀκούγοντας τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου νὰ τραγουδοῦν τὰ πολύχρονα βᾶσανά του. Γιὰτι ἡ ὄπερα αὐτὴ, διηγεῖται δυστυχίες ποὺ εἶναι ἀκόμα κοντινές.

Ἡ «Κόρη μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά» ἀγαπήθηκε ἀπ' τὸ Κινέζικο κοινὸ γιὰ τὸ ρεαλισμὸ της, τὴ γλυκειὰ της ποίηση, τὴ γραφικὴ πλοκή τοῦ μύθου της και τὸ ἀδρὸ ζωγράφισμα τῶν διαφορῶν τύπων.

Δυστυχῶς ὁ ἀναγνώστης τῶν σκηνῶν ποὺ παραθέτουμε δὲ θᾶχει τὴ δυνατότητα νὰ γνωρίσει τὴ θελκτικὴ και συγκινητικὴ μουσικὴ ποὺ πλουτίζει τὸ ἔργο. Εἶναι κι' αὐτὴ ἓνα πετυχημένο μίγμα παραδοσιακῆς Κινέζικης μουσικῆς, λαϊκῶν τραγουδιῶν και κλασσικῆς μουσικῆς τῆς Δύσης. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ—τὸ καινούργιο ποὺ βγαίνει ἀπ' τὸ παλιὸ—μένει πάντα γνωρίμη στὸ Κινέζικο αὐτί, ἀλλὰ ταυτόχρονα γίνεται προσιτὴ και στὸ δικὸ μας.

Ἡ «Κόρη μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά» εἶναι τὸ σύμβολο μιᾶς ὑπέροχης ἐλπίδας: τῆς ἐλπίδας γιὰ μιὰ παγκόσμια κατανόηση. Πέρασε ὁ καιρὸς ποὺ ὁ ἓνας πολιτισμὸς γύριζε τὴν πλάτη στὸν ἄλλον,

ὅταν δὲ γύρευε νὰ τὸν καταστρέψει. Μὲ τὴν πίστιν, λοιπόν, ὅτι τίποτα τὸ ἀνθρώπινο δὲν πρέπει νὰ μένει ξένο ἀπ' τὴ γνώση μας καὶ τὴν εὐαισθησία μας,

δίνουμε στὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ, σὰ μικρὸ δείγμα ἐνὸς ξεχωριστοῦ εἴδους θεατρικῆς τέχνης, τὶς παρακάτω σκηνές ἀπ' τὴν «Κόρη μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά».

Ὁ Γιάνγκ, φτωχὸς χωρικὸς τοῦ Χὸ - Πέϊ, χρεωμένος ὡς τὸ λαιμὸ σιτὸν φεουδάρχη Χουάνγκ, συγκαιαίθεται τὴν παραμονὴ τῆς Πρωτοχρονιάς τοῦ 1935 νὰ πουλήσει τὴν κόρη του Χοὶ Ἔρ σιτὸν ἀφέντη. Τὴν ἴδια νύχτα πεθαίνει ἀπὸ θλίψη. Τὴν ἄλλη τὸ πρωτὶ, ὁ γέρο - Μοῦ ἀρπάζει τὴν κοπέλλα, παρ' ὅσες τὶς διαμαρτυρίες τῶν χωρικῶν καὶ τοῦ ἀρραβωνιαστικοῦ τῆς Τὰ Τσοῦν καὶ τὴν ὀδηγεῖ σιτὸ σπιτικὸ τοῦ φεουδάρχη. Στὰ γρήγορα, ὁ ἀφέντης Χουάνγκ βιάζει τὴν Χοὶ Ἔρ—πὺν ἢ μάννα τοῦ Χουάνγκ μετονομάζει σὲ Χοῦνγκ Χοὶ.

Στὴν ἀρχὴ τῆς τρίτης πράξης μαθαίνουμε πῶς, ἐνῶ ἡ Χοὶ Ἔρ εἶναι ἐφτά μηνῶν ἔγκυος, ὁ ἀφέντης πρόκειται νὰ ξαναπαντρευτεῖ.

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

ΣΚΗΝΗ Α'

Κα ΧΟΥΑΝΓΚ (Χαμηλόφωνα).—
Ἦρθε, γυιέ μου, αὐτὸς ὁ ἔμπορος
ἀπ' τὴν πόλιν;

ΧΟΥΑΝΓΚ.—Ὅχι, ἔχι ἀκόμα. Ἄρ-
γει νὰ φανεῖ. Χτὲς ἔστειλα πάλι νὰ
τὸν φωνάξουν.

Κα ΧΟΥΑΝΓΚ.—Πρέπει νὰ κάνουμε
γρήγορα. Ἡ καιλιὰ τῆς φρουσκώνει
κάθε μέρα πιδὸ πολὺ κι' ὁ γάμος σου
ζυγώνει. Ἄν περιμένεις ἀκόμα, ὁ
κόσμος θ' ἀρχίσει νὰ κουτσομπο-
λεύει καὶ τί θὰ γίνεῖ ἢ ὑπόληψή μας;

ΧΟΥΑΝΓΚ.—Ἄκουσε, Μάννα. Γι'
αὐτὲς τὶς μέρες εἶν' ἀρκετὸ πὺν ὁ
γέρο - Μοῦ τὴν ἔχει ἀπὸ κοντὰ. Θὰ
τὴν κρατήσει παράμερα. Ὑστερα,
κάπου θὰ βροῦμε μιὰ γωνιά νὰ τὴν
κλειδώσουμε.

Κα ΧΟΥΑΝΓΚ (ἐπιδοκιμάζοντας).—
Μπράβο! (θγαίνουν)

(Μπαίνει ὁ Μοῦ)

ΜΟΥ (μαζεύοντας τὶς προσκλήσεις καὶ
ρίχνοντας γύρω μιὰ ματιὰ πρὶν
βγεῖ).—Βρέ, νὰ ἢ Χοῦνγκ Χοὶ. Ὁ
ἀφέντης μοῦ σύστησε νὰ μὴ τὴν
ἀφήσω ροῦπι. Γιὰ νὰ δοῦμε...

(Κρίβεται πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα)

(Μπαίνει ἡ Χοὶ - Ἔρ, κουβαλώντας ἕνα
ξύλινο κουβᾶ. Εἶναι περίπου ἐφτά μη-
νῶν ἔγκυος, τὸ βλέμμα τῆς ἀφηρημένο.
Βαδίζει δύσκολα).

ΧΣΙ ΕΡ (Τραγουδάει).

Πέρασαν κιόλας ἐφτά μῆνες!

Σὰ νιδὸ χορτάρη πὺν τὸ πατεῖ βαρὺ λι-
[θάρι

Εἶμαι γεμάτη ἀπὸ ντροπὴ καὶ πίνω
[μαῦρο δάκρυ
Λέξη δὲ βρίσκω γιὰ νὰ πῶ τὴν τόση
[δυστυχία
Μαζουά μου ὁ κόσμος χάνεται κι' εἶ-
[μαι χωρὶς ἐλπίδα
πρέπει τὸ στόμα μου κλειστὸ κι' ὅλα νὰ
[τὰ ὑπομένω.

(Μπαίνοντας σιτὸ δωμάτιο βλέπει σιτὸ τρα-
πέζι τὸ χρωματιστὸ μετὰξί καὶ τὰ προσ-
κλητήρια).

ΧΣΙ ΕΡ.—Κύττα, κάποιος παντρεύ-
εται! Νάσαι τάχα ὁ ἀφέντης Χου-
άνγκ;

(Ὁ Μοῦ βήχει. Ἡ Χοὶ Ἔρ ἀναπνέει. Ὁ
Μοῦ μπαίνει).

ΜΟΥ.—Τί κάνεις ἐδῶ, Χοῦνγκ Χοὶ;

ΧΣΙ ΕΡ.—Ψάχνω νὰ βρῶ ζεστὸ νε-
ρὸ γιὰ τὴ γριά Κυρία.

ΜΟΥ.—Θᾶπρεπε νὰ χαίρεσαι! Χαί-
ρεις τί μαγειρεύω;

ΧΣΙ ΕΡ.—Πῶς νὰ τὸ ξέρω;

ΜΟΥ.—Νά, κύττα! (τῆς δείχνει τὰ
προσκλητήρια).

ΧΣΙ ΕΡ.—Τ' εἶν' αὐτὰ;

ΜΟΥ.—Τὰ προσκλητήρια γιὰ τὸ γά-
μο! Ὅλος ὁ κόσμος ἐτοιμάζεται γιὰ
τὶς χαρές. Πῶς, δὲν τὸ ξέρεις; Κι'
ἐσύ θᾶπρεπε νὰ χαίρεσαι! Θᾶπρε-
πε νὰ χαίρεσαι! Θᾶπρεπε νὰ γε-
λᾶς! (ἀλλάζοντας τόνο φωνῆς): Ἡ
γριά Κυρία εἶπε πῶς δὲν ἔπρεπε
νὰ παρουσιαστεῖς αὐτὲς τὶς μέρες...
Στάσου ἕνα λεπτὸ! (θγαίνει).

ΧΣΙ ΕΡ.—Μά, τί μοῦ λέει ὁ γέρο -
Μοῦ;...

(Μπαίνει ο Χούνγκ)

ΧΣΙ ΕΡ.—'Εσεϊς;

ΧΟΥΑΝΓΚ.—'Α! έσύ 'σαι Χούνγκ Χσί... (θέλει νά τήν άποφύγει).

ΧΣΙ ΕΡ (κρατώντας τον).—Θέλω νά σάς ρυτίσω...

ΧΟΥΑΝΓΚ.—'Οχι σήμερα Χούνγκ Χσί, δέν έχω καιρό!...

ΧΣΙ ΕΡ.—Θέλω νά σάς μιλήσω...

ΧΟΥΑΝΓΚ.— Πολύ καλά. ΜΩα! (παίρνει ένα προσκλητήριο κι' άκούει μ' ύφος άφηρημένο).

ΧΣΙ ΕΡ.—'Η κοιλιά μου φουσκώνει κάθε μέρα, τί θά γίνω; 'Ο κόσμος μέ κοροϊδεύει και μέ θρίζει. Θέλω νά πεθάνω... Πέστε μου τί θ' άπογίνω;

ΧΟΥΑΝΓΚ (θέλει νά φύγει). — Καλά, καλά...

ΧΣΙ ΕΡ (κρατώντας τον).—'Αφέντη, έσεϊς... (κλαίει).

ΧΟΥΑΝΓΚ.—Μην άρχινάς τώρα τίς κλάψες Χούνγκ Χσί! 'Η μέρα του γάμου ζυγώνει. Κάθησ' ήσυχη και νά φυλάγεται... Σήμερα, δέν έχω καιρό... (βγαίνει βιαστικός).

(Μπαίνει ή Τσάνγκ κρατώντας μεταξωτά ύφάσματα).

ΧΣΙ ΕΡ.—Θεία!

ΤΣΑΝΓΚ.—'Α! 'Εδω είσαι Χούνγκ Χσί!

ΧΣΙ ΕΡ.—Τί κρατάτε στο χέρι, θείτσα;

ΤΣΑΝΓΚ.— Τά ροδχα της νυφούλας.

ΧΣΙ ΕΡ.—Θάχουμε γάμο, θεία;

ΤΣΑΝΓΚ.—'Οχι θά σου λεγα γι' αυτό. 'Ελα μαζί μου στην κάμαρα...

(Παίρνει τή Χσί 'Ερ στο δωμάτιό της. 'Η έσωτερική κουρτίνα πέφτει.)

ΧΣΙ ΕΡ.—Λέγε μου, θεία.

ΤΣΑΝΓΚ.—Ξαίρεις, Χσί 'Ερ, σέ λίγο καιρό...

ΧΣΙ ΕΡ.—Ξαίρω.

ΤΣΑΝΓΚ.—Θάθελα νά καταλάβεις.

ΧΣΙ ΕΡ.—Καταλαβαίνω πολύ καλά, θεία, πάνε έφτά μήνες τώρα. Μά τί μπορώ νά κάνω; 'Αλλωστε μόλις μου είπε...

ΤΣΑΝΓΚ (άνήσυχη).—Τί λοιπόν;

ΧΣΙ ΕΡ.—'Ο 'Αφέντης Χουάνγκ μου είπε πώς θά μέ παντρευτεί...

ΤΣΑΝΓΚ.—Νά σέ παντρευτεί; Αυ-

τός; Μά, όνειρεύεσαι, Χούνγκ Χσί; Ψέμματα σου πε!

ΧΣΙ ΕΡ.— (μή καταλαβαίνοντας πιά).—Μά πώς μπορεί θεία;

ΤΣΑΝΓΚ (τραγουδάει):

'Ω, Χούνγκ Χσί. άθώα ψυχή!
Δέ θά παντρευτεί έσένα
Μά μιá κόρη άπό τήν πόλη,
'Από πάμπλουτη φαμίλια
Τσάο τήν φωνάζουν όλοι...

Μά στοχάσου το λιγάκι, Χούνγκ Χσί!
Γίνεται νά παντρευτεί ό 'Αφέντης μιá δούλα, μιá φτωγή κοπέλλα σάν έσένα ή σάν έμένα;

ΧΣΙ ΕΡ.—'Εχεις δίκιο, θεία! 'Εχασα τό μυαλό μου. 'Ο 'Αφέντης Χουάνγκ είν' έχθρός μου, κι' άν άκόμα μέ παντρευόταν θά μ' έκανε δυστυχισμένη... Μονάχα πού ή κοιλιά μου φουσκώνει μερα μέ τή μέρα και δέν ξαίρω τί θ' άπογίνω... 'Ελεγα...

ΤΣΑΝΓΚ.—Τάχω έλα σκεφτεί. Σάν γεννηθεί τό παιδί θά μου τό δώσεις και θά τ' αναθρέψω έγώ. 'Ετσι σά θά φύγεις άπ' τή φαμίλια των Χουάνγκ, θά μπρέσεις νά παντρευτείς... Δέν σου χα μιλήσει γι' αυτό τό γάμο... Δέ μπορούσα ποτέ νά σκεφτώ πώς θά φανταζόσουν...

ΧΣΙ ΕΡ.—Καταλαβαίνω, θεία. Αυτός θά παντρευτεί κι' έμένα μέ πετάει στην άκρη. Τί κακία ύπάρχει στην καρδιά του! Δέν είμαι πιά παιδί. Μου πήρε τήν τιμή μου, δέν τολμάω πιά νά σηκώσω κεφάλι. Έμως έγώ δέ μοιάζω του πατέρα μου: άκόμα και τό κοτόπουλο τινάζεται σάν θέλουν νά τό σφάζουν κι' έγώ είμαι άνθρωπος! 'Ακόμα κι' άν μέ σκοτώσει, θεία, έγώ θά του πώ αυτό το πού σκέφτομαι.

ΤΣΑΝΓΚ (κλαίει).—Χούνγκ Χσί, ποτέ μου δέ σέ πήρα για παιδί. Σ' άγαπάω. Ξέρω πώς έχεις κουράγιο.

ΧΣΙ ΕΡ.—Θεία! (Μέ τή φωνή σπασμένη άπ' τή συγκίνηση, ρίχνεται στην άγκαλιά της ΤΣΑΝΓΚ).

(Φωνές άπ' τά παρασκήνια: «Θεία Τσάνγκ, ή μεγάλη κυρά σέ θέλει!»).

ΤΣΑΝΓΚ.—Μέ φωνάζουν. Περίμενε, Χούνγκ Χσί, έρχομαι άμέσως. Πε-

ρίμενε. (Βγαίνει κλείνοντας τὴν πόρτα).

(Ἡ Χοὶ Ἔο ἀνίκανη νὰ συγκρατήσῃ τὴν ὀργή της ὁρᾷ ἔξω. Τὴν ἴδια στιγμή ὁ Χουάνγκ ἐτοιμάζονταν νὰ μπεῖ).

ΧΣΙ ΕΡ (μὲ δύναμη). — Ἀφέντη!

ΧΟΥΑΝΓΚ (ξαφνιασμένος). — Χούνγκ Χσί, τί κάνεις ἐδῶ;

ΧΣΙ ΕΡ (προχωρώντας). — Ἀφέντη, θά...

ΧΟΥΑΝΓΚ. — Μά, Χούνγκ Χσί, πρέπει νὰ μπεῖς μέσα. Δὲ θάταν καλὸ νὰ σὲ δρῶν στὴν αὐλή.

ΧΣΙ ΕΡ (φωνάζοντας). — Ἀφέντη Χουάνγκ!

ΧΟΥΑΝΓΚ. — Τί συμβαίνει; Γιατί φωνάζεις ἔτσι;

ΧΣΙ ΕΡ. — Τὴν παραμονὴ τῆς Πρωτοχρονιάς, ἔσπρωξες τὸν πατέρα μου στὸ θάνατο. Τὴν Πρωτοχρονιά μὲ κουβάλησες στὸ σπιτικό σου! Ἀπὸ τότε, ποτὲ δὲ μοῦ φέρθηκαν σὰν σὲ ἀνθρώπινον πλάσμα, μὰ πάν-

τα εἶμουν χειρότερη κι' ἀπ' τὴ λάσπη ποῦ πατάτε μὲ τὰ πόδια σας! Ἡ μητέρα σου συνεχῶς μὲ χτυπάει! (τὸν πλησιάζει) Καὶ σὺ μοῦ πῆρες τὴν τιμὴ μου!

ΧΟΥΑΝΓΚ. — Φιάνει! Γιατί μοῦ τὰ λὲς ὅλα αὐτὰ τώρα;

ΧΣΙ ΕΡ (πλησιάζοντας ἀκόμα). — Εἶμαι ἑπτὰ μηνῶν ἔγκυος, καὶ σὺ ἐτοιμάζεσαι νὰ παντρευτεῖς! Μὲ πέταξες σὰν νᾶμουν κουρέλι! Τί ἔχεις νὰ πεῖς; Ἐ! Τί ἔχεις νὰ πεῖς; (Ρίχνεται ἐπάνω του, μπήγει τὰ νύχια τῆς στὶς σάρκες του καὶ τὸν δαγκώνει).

ΧΟΥΑΝΓΚ (τὴ ρίχνει χάμω). — Τρελλάθηκα! (τὴ χτυπᾷ, καὶ φεύγει τρέχοντας).

ΧΣΙ ΕΡ (πετιέται ἀπάνω). — Θὰ ἐκδικηθῶ! Θὰ ἐκδικηθῶ! (τὸν καταδιώκει).

ΑΥΛΑΙΑ

Π Ρ Α Ξ Η Π Ε Μ Π Τ Η

Ἡ Χουάνγκ κι' ἡ μάνα του ἀπομονώνουν τότε τὴ Χοὶ Ἔο. Αὐτὴ ὅμως καταφέρνει νὰ δραπτεῖται. Κυνηγημένη, κρύβεται στὶς καλάμιες τοῦ ποταμοῦ. Ὅλοι νομίζουν πὼς πέθανε ἀπὸ πνιγμό. Στὴν πραγματικότητα, τρεῖς ὁλόκληρα χρόνια ζεῖ μόνη της, μέσα σὲ μιὰ σπηλιά, ὑποφέροντας συχνὰ ἀπ' τὴν πείνα καὶ τὸ κρύο. Μὲ τὸν καιρὸ, οἱ χωριάτες ἀρχίζουν νὰ βλέπουν αὐτὴν τὴν πρόωρα γερασμένη γυναῖκα σὰν τὴ «Θεὰ μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά».

Μά, στὰ 1938, ὁ ἀπελευθερωτικὸς στρατὸς καταλαβαίνει τὸ χωριό. Ἡ νέα διοίκηση συγκαλεῖ σὲ συνέλευση ὅλους τοὺς χωρικοὺς, ποῦ κατηγοροῦν τὸν τσιφλικὰ ποῦ τοὺς ἔκανε τόσα χρόνια νὰ ὑποφέρουν. Πρὶν ὅμως, ὁ νέος νομάρχης κι' οἱ τοπικοὶ ὑπεύθυνοι, ποῦ ἀνάμεσά τους βρίσκεται ὁ Τὰ Τσουν, ἀποφασίζουν νὰ ξεκαθαρίσουν τὸ μυστήριον τῆς «Θεᾶς μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά».

ΣΚΗΝΗ Β'

Εἶναι βράδυ.

* Ὁ Ναὸς τῆς Θεᾶς. Πάνω στὸ βωμὸ ὑπάρχουν ἀφιερῶματα. Εἶναι σκοτεινά.

Μπαίνει ὁ Τὰ Τσουν μ' ἓνα πιστόλι στὸ χέρι καὶ ὁ Τὰ Σὸ μ' ἓνα μαχαίρι κι' ἓνα δαδί ἐτοιμο γιὰ ἄναμα. Προιοῦ εἰσχωρήσουν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ, ρίχνουν μιὰ γρήγορη ματιὰ στὰ γύρω καὶ συγεννοοῦνται χαμηλόφωνα. Μπαίνουν. Ὁ Τὰ Τσουν δείχνει στὸ σύντροφό του μιὰ γωνιά, ὅπου κρύβονται.

* Ὁ ἄνεμος βοῦτίζει. Τὸ λυχνάρι πάνω στὸ βωμὸ σκορπίζει ἓνα θαμπὸ φῶς. Σιωπὴ.

* Ὁ Τὰ Τσουν φανερώνεται γιὰ μιὰ στιγμή,

μὰ ἀμέσως ξανακρύβεται στὸ σκοτάδι. Μουσικὴ ὑπόκρουση.

ΤΑ ΣΟ (Πυρετώδικα). — Τὰ Τσουν! Τὰ Τσουν!

ΤΑ ΤΣΟΥΝ (κάνοντάς του νόημα νὰ σωπάσει). — Σούτ! (πάλι γίνεται σιωπὴ).

(Μπαίνει ἡ Θεὰ μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά. Γλυσιτράει πῶς ἀπ' τὸ βωμὸ. Ὑστερα, μὴ βλέποντας κανέναν προχωρεῖ γιὰ νὰ πάρει τὰ φαγώσιμα δῶρα ποῦ βροῖσκονται πάνω στὸ βωμὸ).

(Ἡ Τὰ Τσουν καὶ ὁ Τὰ Σὸ ὁμοῦν).

ΤΑ ΤΣΟΥΝ (Δυνατά).—Ποιά είσ' έσύ;

ΧΣΙ ΕΡ (ξαφνιασμένη, βγάξει μια κρυγή και έρμάει πάνω στον Τά Τσουν. Αυτός πυροβολεί και ή ΧΣΙ ΕΡ πληγωμένη στο χέρι πέφτει. Μά γρήγορα ξανασηκώνεται και φεύγει τρέχοντας)

ΤΑ ΤΣΟΥΝ.—Γρήγορα. Πρέπει νά τήν πιάσουμε!

(Τò σκηνικό αλλάζει. Ένας όρεινός δρόμος. Η Χοί Έρ, κρατώντας τò ματωμένο χέρι της δλο και φεύγει. Τρέχει με δυσκολία. Πηδά πάνω από ένα λάκκο και εξαφανίζεται.)

Ό Τά Τσουν και ό Τά Σό τήν καταδιώκουν).

ΤΑ ΣΟ.—Πού πήμε; Πάλι τή χάσαμε!

ΤΑ ΤΣΟΥΝ (κυττάζοντας τή γή).—Τά ίχνη του αίματος σταματούν έδω... Έ! Τά Σό, κύττα! Ένα φως!

ΤΑ ΣΟ.—Θάλεγε κανείς μια σπηλιά.
(Ακούγεται τò κλάμα ενός μωρού).

ΤΑ ΤΣΟΥΝ (Στήνοντας αυτί).—Σά νά κλαίει μωρό. Πάμε προς τά κε!

(Πηδούν πάνω άπ' τò λάκκο)

ΤΑ ΤΣΟΥΝ.—Αναψε τò δαδί (Βγαίνουν άπ' τή σκηνή).

(Η μουσική συνεχίζεται. Φυσάει δυνατά. Πάλι αλλάζει τò σκηνικό. Τò έσωτερό τής σπηλιάς.)

Πάνω σ' ένα βράχο μια παλιά λάμπα. Είναι σκοτεινά και υγρά. Πάνω στο χώμα μερικά κουτσούρια, άγριοι καρποί, διάφορα άφιερώματα. Ένα μωρό σαλεύει και κλαίει. Η Χοί Έρ, τρελλή από φόβο, σκαρφαλώνει στη σπηλιά και κλείνει τήν είσοδο μ' ένα βράχο. Τò μωρό, βλέποντας τή μάνα του, απλώνει τά χεράκια του και φωνάζει «Μά!» Απέξω ακούγεται ή φωνή του Τά Τσουν: «Από δώ, Τά Σό, από δώ!» Μετακινούν τò βράχο, που κυλάει και εξαφανίζεται με θόρυβο στο βάθος τής κοιλάδας. Μπαίνουν στη σπηλιά. Ό Τά Σό βαστάει τò δαδί. Η Χοί Έρ χώνεται σε μια γωνιά, σκεπάζοντας τò παιδί με τò σώμα της).

ΤΑ ΤΣΟΥΝ (Προτεινοντάς της τò πιστόλι του).—Μίλα! Άνθρωπος είσαι για στοιχειό;

ΤΑ ΣΟ.—Άνθρωπος, για στοιχειό;

ΤΑ ΤΣΟΥΝ.—Μίλα, άλλιώς τραβάω!

ΧΣΙ ΕΡ (Μέ μίσος).—Είμαι...

ΤΑ ΤΣΟΥΝ.—Μίλα! Μίλα για νά γλιτώσεις τή ζωή σου!

ΧΣΙ ΕΡ.—Είμαι... (ό πόνος της ξεσπάει). Άνθρωπος είμαι, άνθρωπος, άνθρωπος! (τραγουδάει)

Είμαι από σάρκα κι' από αίμα!
Έχω μια καρδιά σαν τή δική σας!
Τί με ρωτάτε αν είμαι άνθρωπος;

ΤΑ ΤΣΟΥΝ.—Άπό πού είσαι;
ΧΣΙ ΕΡ.—(τραγουδάει)

Ένα ρυάκι τραγουδάει στού βουνού τά ριζά.

Η φαμίλια μου είναι άπ' τò χωριό Γιάν Κό!

ΤΑ ΤΣΟΥΝ και ΤΑ ΣΟ (κατάπληκτοι).—Και πώς βρέθηκες έδω;

ΧΣΙ ΕΡ.—Έξ αίτίας τής φαμίλιας σας, Χουάνγκ! (Τραγουδάει)

Σπρώξατε τόν πατέρα μου στο θάνατο!
Διώξατε τόν Τά Τσουν από κοντά μου!
(Ό Τά Τσουν κι' ό Τά Σό μένουν με τò στόμα άνοιχτό).

Θέλατε νά με σκοτώσετε,
μά δέν ήθελα νά πεθάνω!
Έρθα σε τούτη τή σπηλιά
και κάθε μέρα χάραξα
μια χαρακιά στο βράχο.
Δέν έχει πιά τόπο
νά χωρέσει τò μίσος μου!
Τò μίσος και ό πόθος για εκδίκηση
χαράχτηκαν στα βάθη τής καρδιάς μου!

Α! (Κλαίει)

Πιστεύατε πως πέθανα!

Μά γελαστήκατε όλοι! (Γελάει).

Είμαι μια φλόγα
που δέ θα σβύσετε ποτέ!

Ένα δέντρο
που ποτέ δέ θα ξεριζώσετε!

ΤΑ ΤΣΟΥΝ και ΤΑ ΣΟ.—Πώς σε λένε;

ΧΣΙ ΕΡ (τραγουδάει).

Είμαι ή πηγή στην έρημο!

Τò δέντρο 'πά στο λόφο!

Είμαι ή ΧΣΙ ΕΡ—που πάντα ζει!

(Ό Τά Τσουν και Τά Σό, ανακράζουν κατάπληκτοι).

ΧΣΙ ΕΡ.—Ξανάρθατε, έ; Με βρήκατε! Έρθε ή ώρα νά τελειώνω μαζί σας! Θέλω νά τελειώνω μαζί σας!

(Ρίχνεται εξαγριωμένη άπάνω τους. Στο φως του δαδίου, που κρατάει ό Τά Σό, αναγνωρίζει τόν Τά Τσουν).

Α! Έσύ! Έσύ! Τά Τσουν! (Λιποθυμάει).

ΤΑ ΤΣΟΙΝ.—Χοί Έρ! Χοί Έρ!
(Συνέρχεται).—Ήρθαμε νά σοῦ ζη-
τήσουμε νά ξαναγυρίσεις μαζί μας.

ΧΣΙ ΕΡ.—Νά ξαναγυρίσω; (Χτυ-
πάει τὸ κεφάλι τῆς μὲ τὰ χέρια
τῆς).

ΤΑ ΤΣΟΙΝ (μὲ πειστικότητα).—Δὲν
ξέρεις Χοί Έρ, πόσο ἄλλαξε ὁ κό-
σμος! Θυμᾶσαι ποῦ ὁ θεῖος Τσάο
μᾶς μίλαγε γιὰ τὸν Ἀπελευθερωτι-
κὸ Στρατό; Ή, λοιπόν, ξαναγύρισε.
Τὸν λένε Ὁγδοη Στρατιὰ Πορείας.
Ὁ Στρατός μας εἶναι ἐδῶ, κι' οἱ
φτωχοὶ γίναν ἀφέντες! Πρέπει νά
ξανάρθεις!

ΧΣΙ ΕΡ (χαμηλόφωνα, ὕστερα ἀπὸ
παύση).—Α! (Κουνάει τὸ κεφάλι
τῆς).

(Ὁ Τὰ Τσοῦν βγάζει τὸ σακκάκι του καὶ
τὸ ρίχνει σιτοῦς ὠμούς τῆς Χοί Έρ.
Ύστερα παίρνει τὸ μωρὸ στὴν ἀγκα-
λιά του, καὶ ὀδηγáει τὴν Χοί Έρ ἔξω
ἀπ' τὴ σπηλιά. Ξημερώνει. Ἀκούγεται
τὸ κελáιδισμα τῶν πουλιῶν. Ἀνεβαίνει
ὁ ἥλιος).

Στὰ παρασκήνια πολλές φωνές τραγουδοῦνε.

Ὁ ἥλιος ἀνάτειλε! Ὁ ἥλιος ἀνά-
|τειλε!

Ἐνα σπαθὶ ἀπὸ φῶς!

Ἐποφέραμε, ὑποφέραμε
αἰῶνες κι' αἰῶνες!

Μά εἶδαμε τὸν ἥλιο ν' ἀνατέλλει
διώχνοντας τίς σκιές τῆς νύχτας!

Ποῦ νά πῆγε ἡ Χοί Έρ μας;

Πάει καιρὸς ποῦ ἔφυγε.

Ὅμως σήμερα

θὰ πᾶμε στὸ βουνό,

θὰ γκρεμίσουμε τὴ σπηλιά,

γιὰ νά σώσουμε τὴ Χοί Έρ!

Γιὰ νά σώσουμε τὴ Χοί Έρ!

(Ὁ Τὰ Σὸ ὀδηγáει τὸν περιφερειακὸ ὑπεύ-
θυνο, τὴ θεία Βάνγκ, τὴ θεία Τσάνγκ,
τὸ γέρο-Τσάο κι' ἄλλους ἀκόμα στὸ
δρόμο τοῦ βουνοῦ. Μπαίνουν τραγου-
δώντας).

ΟΛΟΙ (τραγουδοῦν).

Ποῦ εἶναι ἡ Χοί Έρ;

Ποῦ εἶναι ἡ Χοί Έρ;

ΤΑ ΣΟ.—Κεῖ πάνω! Κυττάχτε!

ΟΛΟΙ. (τραγουδοῦν) Νά ἡ Χοί Έρ!

Ξανάρχεται μαζί μας!

(Προχωρᾶνε γιὰ νά τὴν ὑποδεχτοῦν. Ἡ
ὄψη τῆς Χοί Έρ τοὺς τρομάζει. Γιὰ
μιὰ στιγμή διστάζουν, μὰ ἡ θεία
Βάνγκ προχωρᾶει κατὰ πάνω τῆς).

ΒΑΝΓΚ.—Χοί Έρ!

ΤΣΑΝΓΚ (προχωρώντας κι' αὐτῆ).

—Χοί Έρ!

ΤΣΑΟ.—Χοί Έρ!

(Ξαναβρίσκοντας δὲλα αὐτὰ τὰ φιλικὰ
πρόσωπα ἡ Χοί Έρ δὲ μπορεῖ νά κρατή-
σει τὴ συγκίνησή τῆς. Τοὺς φωνάζει «Θεῖε
Τσάο! Θεία Τσάνγκ! Θεία Βάνγκ! Ρίχνε-
ται στὴν ἀγκαλιά τῆς Θείας Βάνγκ μὲ ἀνα-
φυλλητά. Ὅλοι τοὺς εἶναι συγκινημένοι
καὶ κλαῖνε. Ἡ Θεία Βάνγκ καὶ ἡ Θεία
Τσάνγκ χαϊδεύουν τ' ἄσπρα μαλλιά τῆς
Χοί Έρ).

Ο ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΣ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ

—Μπρός, φίλοι μου, μὴν εἴσατε
θλιμένοι! Σώσαμε τὴ Χοί Έρ!
Ἄρξο στὴ συγκέντρωση τοῦ χωριοῦ
θὰ δικάσουμε τὸν Ἀρχοντα Χου-
άνγκ. Καὶ τώρα, δρόμο γιὰ τὸ χω-
ριό.

ΟΛΟΙ (τραγουδοῦνε).

Φίλοι μου, μὴν κλαῖτε πιά.

Ἡ παλιὰ ζωὴ ἔκανε τοὺς ἀνθρώπους
|φαντάσματα,

Ἡ νέα ζωὴ κάνει τὰ φαντάσματα ἀν-
|θρώπους!

Σώσαμε τὴ δύστυχη ἀδελφὴ μας.

Ἡ νέα ζωὴ κάνει τὰ φαντάσματα ἀν-
|θρώπους!

Ξαναβρήκαμε τὴν ἀδελφὴ μας!

(Συνοδεύουν τὴν Χοί Έρ τραγουδώντας)

ΑΥΛΑΙΑ

Εἰσαγωγή καὶ ἀπόδοση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΟΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΑΙΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΚΑΙΡΩΝ

Στις ταραγμένες μέρες μας ζούμε, καθημερινά σχεδόν, γεγονότα με σοβαρότατες συνέπειες και βαθειά απήχηση που τελικά συμπυκνώνονται στις προσπάθειες που καταβάλλουν όλοι οι ελεύθεροι άνθρωποι του κόσμου για την προάσπιση των ανθρωπιστικών ιδανικών, του πολιτισμού, της ειρήνης. Σ' αυτήν όλη την κίνηση οι σημαντικότεροι πνευματικοί άνθρωποι σ' όλες τις χώρες, ανεξάρτητα από την πολιτική τους τοποθέτηση, συμμετέχουν ενεργά και πολλές φορές πρωτοστατούν. Ωστόσο στη χώρα μας μ' όλο που μια σειρά από τις διαπρεπέστερες φυσιογνωμίες της πνευματικής μας ζωής δεν επαψιν ποτέ να ανταποκρίνονται στα πανανθρώπινα αυτά αίτηματα, παρουσιάζεται το αποκαρδιωτικό φαινόμενο άλλοι πνευματικοί άνθρωποι που κατέχουν από τις πρώτες θέσεις να σιωπούν και να περιχαρακώνονται στη μόνωσή τους. Η λυπηρή αυτή κατάσταση προβάλλει έντονώτερα αν τη συγκρίνουμε με τις ενέργειες προσωπικοτήτων του εξωτερικού όπως ενός Σάρτρ, ενός Φρανσουά Μωριάκ, ενός Μπέρτραντ Ράσελ τελευταία, που ενώ ως λίγο πριν είχαν ο θερμότερος κήρυκας του ατομικού πολέμου, σήμερα ρίχνει όλο το βάρος του κύρους του στην πλάστιγγα της ειρήνης. Δεν θα μπορούσαν να καταλάβουν οι πνευματικοί άνθρωποι του τόπου μας που κωφεύουν στα αίτηματα του καιρού μας πως η αδιαφορία και η σιωπή όχι μόνο τους κάνει να ξεκόβονται από τα ζωντανά ρεύματα της εποχής και να χωρίζονται από το συνάνθρωπό τους, αλλά τελικά έχει σαν αποτέλεσμα να ξεραίνεται και να στερεύει ή ίδια τους η πνευματική δημιουργία ;

14 ΙΟΥΛΙΟΥ

Στις 14 Ιουλίου 1789 έπεφτε η Βαστίλλη, το τρομερό αυτό σύμβολο του απολυταρχισμού και της τυραννίας. Ο ήλιος που ανάτειλε στη Γαλλία απλώσε την ακτινοβολία του σ' όλο τον κόσμο και θέρμανε εκατομμύρια καρδιές. Ολόκληρη η κοινωνική και εθνική κίνηση του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, ξεκινάει από την ημέρα αυτή. Και η Ελληνική ελευθερία χρωστάει πολλά στη Γαλλική Επανάσταση. Ο Ρήγας, ο Κοραΐς, οι Φιλικοί τράφηκαν με τις φιλελεύθερες και δημοκρατικές αρχές του 1789. Το πόσο βαθιά συνειδητοποιημένη ήταν η αλήθεια αυτή και από τους ίδιους τους αγωνιστές το δείχνουν τα απλά λόγια του Κολοκοτρώνη : « Η Γαλλική Επανάσταση και ο Ναπολέων άνοιξαν τα μάτια όλου του κόσμου ».

Οι γραμμές αυτές δεν γράφονται σαν απλή φιλοφρόνηση προς το μεγάλο Γαλλικό Έθνος. Οι κρίσιμες στιγμές που περνάει ή ανθρωπότητα δίνουν καθολικώτερο νόημα στην επέτειο. Στις μέρες μας γίνεται η μεγαλύτερη επίθεση των δυνάμεων της πεισοδρόμησης ενάντια στις κατακτήσεις που κατοχύρωσε ο Καταστατικός Χάρτης των Δικαιωμάτων του Άνθρώπου.

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα ή 14η Ιουλίου αποκτάει σήμερα τεράστιες διαστάσεις σαν κληρονομιά παγκόσμια και σαν επίσημη επιταγή. Ο πνευματικός κόσμος που της χρωστάει ακόμα την καθιέρωση της Ελευθερίας της Σκέψης και της μετάδοσης των Στοχασμών, συμμετέχει στο γιορτασμό με την αντίληψη του χρέους του.

ΠΑΛΙΝΩΔΙΕΣ

Ο καλλιτεχνικός κόσμος και οι φίλοι του Θεάτρου και της τέχνης είναι ανάστατοι με τις ενέργειες που εκδηλώθηκαν εναντίον του θιασάρχη και πρωταγωνιστή κ. Μάνου Κατράκη. Όπως είναι γνωστό ο κ. Κατράκης θέλοντας να δημιουργήσει τις βάσεις για την ίδρυση ενός εθνικού λαϊκού Θεάτρου στην Αθήνα και στον Πειραιά ζήτησε και του παραχωρήθηκαν με συμβόλαιο το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά για το χειμώνα και ένας κατάλληλος χώρος στο Πεδίο του Άρεως για τη λειτουργία μεγάλου θερινού Θεάτρου. Έτσι με πολλούς κόπους και θυσίες προετοιμάζε τη νέα του αυτή καλλιτεχνική εξόρμηση, όταν ο κ. Νομάρχης Αττικής ακύρωσε την παραχώρηση του Δημοτικού Θεάτρου στον κ. Κατράκη και ή Αστυ-

νομική Διεύθυνση, χωρίς να έχει προηγηθεί δικαστική απόφαση, προσβάλλοντας τή σύμβαση μεταξύ θιασάρχου κι' 'Επιτροπής Μονίμων 'Οδοστρωμάτων, διέκοψε τις δοκιμές των ήθροποιών στο χώρο του 'Αλσους. Οί πιο πάνω ενέργειες προκάλεσαν αλγεινήν εντύπωση στην κοινή γνώμη γιατί όλοι αναγνωρίζουν πώς ή καλλιτεχνική προσπάθεια του κ. Κατράκη αποτελεί έγγυση για τήν πρόοδο τής θεατρικής τέχνης στον τόπο μας. Είναι χαρακτηριστικό πώς άμέσως όλες οι θεατρικές οργανώσεις, ό άθηναϊκός τύπος όμόφωνα, και γνωστές προσωπικότητες τής πολιτικής και κοινωνικής ζωής έκφράσανε τήν ανεπιφύλακτη κι' ενεργό συμπαράστασή τους στον πρωταγωνιστή τής ελληνικής σκηνης και με έντονα διαβήματα αξίωσαν να σταματήσει ή παρεμβολή οποιασδήποτε μορφής προσκομιμάτων στην αξιόλογη αυτή προσπάθεια. Διαπιστώνεται πιά ή γενική πεποίθηση πώς τελικά θά υπερπηδηθούν τά εμπόδια κι' ό κ. Κατράκης με τους διαλεχτούς συνεργάτες του θά συνεχίσουν και θά ολοκληρώσουν τήν καλλιτεχνική τους εξόρμηση στην 'Αθήνα και στον Πειραιά.

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟ

'Απ' όλες τις γωνίες τής 'Ελλάδας ένα πλήθος κόσμου ξεκίνησε και χρησιμοποιώντας κάθε μεταφορικό μέσο πήγε στην 'Επίδαυρο για να παρακολουθήσει τις παραστάσεις τής 'Αρχαίας Τραγωδίας. Σέ 60.000 υπολογίζονται οι θεατές που συνολικά συγκεντρώθηκαν στο αρχαίο θέατρο. Και θεατές που στο μεγαλύτερο μέρος ανήκουν στα έργαζόμενα στρώματα και τή νεολαία. Αυτό, νομίζουμε, είναι ή πιο χειροπιαστή απόδειξη πώς ό κόσμος διψάει για τέχνη, για θέατρο, διψάει για λαϊκή γιορτή. Φυσικά δέν μπορούμε να πούμε πώς όσοι πήγαν στην 'Επίδαυρο υπάκουαν σε μιάν άκατανίκητη ανάγκη να επικοινωνήσουν με τους τραγικούς. 'Η έκδρομή, ή περιήγηση, τό πανηγύρι, ή διάθεση για μιάν έναλλαγή στις καθημερινές εντυπώσεις, ή καλή διαφήμιση και οργάνωση είταν παράγοντες που παίξαν ένα πολύ σοβαρό ρόλο. Οί παράγοντες όμως αυτοί δέν θά πρέπει να υποτιμηθούν και να χαρακτηρισθούν σαν στοιχεΐα έξωαισθητικά που νοθεύουν τήν καλλιτεχνική σημασία παρόμοιων έκδηλώσεων αλλά αντίθετα να χρησιμοποιηθούν ευρύτερα, γιατί μόνο έτσι θά μπορέσει να μετατοπισθεί τό ενδιαφέρον τής μεγάλης μάζας του κόσμου από τά εύτελη θεάματα στις αξιες μορφές τέχνης. Όμως από δω και πέρα έμφανίζεται ένα άλλο πρόβλημα

πιο σοβαρό : πώς θά κρατηθούν και θά αύξηθούν αυτές οι 60.000, πώς θά αναπτυχθεί τό ενδιαφέρον τους για τήν τέχνη, πώς θά στραφεί στις σύγχρονες έκδηλώσεις. Νομίζουμε πώς αυτό θά μπορέσει να πραγματοποιηθεί αν οι παραστάσεις αυτές εύρυνθούν και αρχίσουν να δίνονται και σε περιοχές απομακρυσμένες άπ' τό Κέντρο (Μακεδονία, 'Ηπειρο, Κρήτη) και—τό σπουδαιότερο—αν παράπλευρα αναπτυχθεί ανάλογη κίνηση για τό σύγχρονο θέατρο. Όσο για τήν ένδεχόμενη αντίρρηση πώς δέν υπάρχουν τά κατάλληλα σύγχρονα έργα, ή γνώμη μας είναι τούτη: Πρώτα-πρώτα τά έργα που έπιτρέπουν να γίνει μιá καλή αρχή υπάρχουν (π.χ. ό «Διγενής» του Σικελιανού). 'Αλλά αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι πώς ή δημιουργία των κατάλληλων έργων προϋποθέτει τήν ύπαρξη των συνθηκών αυτών.

Τελικά τό συμπέρασμα, και πάλι, είναι ένα : Οί προσπάθειες τούτες θά πρέπει να τείνουν άμεσα στην ανάπτυξη του σύγχρονου μας πνευματικού πολιτισμού. Μόνο τότε θά δικαιωθούν και θά καρποφορήσουν.

Γράμματα

ΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

'Αθήνα 5-7-55

'Αξιότιμε κύριε Διευθυντά,
Στό Νο 6 τής «'Επιθεώρησης Τέχνης» διάβασα κάποια επιστολή σχετικά με τή μελέτη μου (άρθρο τήν αποκαλεί ό ευγενέστατος κ. επιστολογράφος) για τον 'Ελυάρ που είχε δημοσιευτεί στο 5ο τεύχος. Στην επιστολή, λοιπόν, αυτή άπασπάται άπ' τή μελέτη μου (υπερβολικά «γαλοπροαίρετα») μιá φράση (όχι ολόκληρη κι αυτή—άφαιρείται τό : «'Ο 'Ελυάρ, όσα κι αν χρωστάει στην ιστορία, (άρα χρωστάει), είναι στεριωμένος στο παρόν) και τής αντιπαρατίθεται μιá φράση του Γληνού : «'Από τους δρόμους που πέρασαν οι αρχαίοι 'Ελληνες και Ρωμαίοι θά περάσει αναγκαστικά για να βαδίσει πάρα πέρα κι ό νέος κόσμος, αν πρόκειται να σημαίνει συνέχεια και προκοπή του πολιτισμού και όχι ξαναγύρισμα σε περασμένα σκοτάδια και βαρβαρότητα» (υπογραμμίζω τώρα εγώ).

Μ' αυτή τή φράση ό κ. επιστολογράφος θέλησε να με φέρει στη δύσκολη θέση ν' αντιμετώπισω ένα Γληνό και να με αποστομώσει,—μ' όλο που ό Γληνός δέν αναφέρεται εδω στην αισθητική των ιστορικών και μυθολογικών συμβόλων μα στην ιστορική μελέτη και γνώση. Βέβαια, αν χρειαζόταν, κι αν είμουν αντίθετος με τό Γληνό δε θά

δίσταζα καθόλου να εκθέσω τις απόψεις μου και να τον αντιμετωπίσω. Ευτυχώς, το μόνο που μου χρειάζεται είναι να τον επικαλεστώ και μάλιστα να επικαλεστώ την ίδια εκείνη φράση του που μου αντιπαρέθεσαν κ' έτσι ίσως αυτή τη φορά αποστομωθεί ο κ. επιστολογράφος.

Νά, τώρα μερικές φράσεις απ' την ίδια μελέτη μου : «'Απ' όλο του τό έργου (του Έλυάρ) απουσιάζει ή λατρεία του παρελθόντος. Δεν καταφεύγει σ' αυτό, όπως εκείνοι που, δυσαρεστημένοι απ' την εποχή τους, αδύναμοι να την πολεμήσουν, δειλοί να την κοιτάξουν κατάματα και να πασκίσουν να την μεταπλάσουν, πισωδρομούν στο παρελθόν για να κρυφτούν και να ντυθούν τη νοσταλγία ενός όποιου χαμένου παραδείσου... "Ο,τι άξιο απ' τα παλιά, όποια δύναμη δημιουργική, τό ζεί (δ άληθινός ποιητής) σαν κίνητρο ζωής κι όχι σα νοσταλγία επιστροφής. όχι σαν πόθο νεκρανάστασης, πισωδρομησης κι αντιγραφής».

Μιά άλλη : «'Ο Έλυάρ έχει γνωρίσει όλους τους μεγάλους ποιητές όλων των χωρών και των χρόνων. «Διαθέτει μιάν άπέραντη ποιητική μνήμη. Γι' αυτό ή κάθε του λέξη, έχοντας στις φλέβες της την άφομοιωμένη αυτή πείρα, αυτό τό «αιώνιο αίμα», δημιουργεί ανεξάντλητες άντηχήσεις μένοντας ώστόσο έντελώς νέα και μοναδική, διαρκώς πλουτιζόμενη απ' τό τώρα και άκτινοβολώντας προς τό αύριο».

Κι ακόμη μιιά : «'Αλλωστε ή ποίηση, τό ξέρουμε, δεν είναι κάθε φορά μιιά καινούργια άρχή αλλά μιιά άλλη συνέχεια, κ' οι νέες μορφές δεν είναι παρά ένας άλλος τρόπος πρόσμιξης παλαιών μορφών μαζί με τα ιδιαίτερα δεδομένα της δρισμένης εποχής. Κι αυτά τα ιδιαίτερα δεδομένα είναι που χρωματίζουν κάθε φορά την ποίηση. Κ' ή προσφορά ενός κριτικού δε θάταν, θαρρώ, ύπερβολικά σημαντική, άν εξακρίβωνε και κατέγραφε τις σχέσεις του ποιητή με παλαιότερα κείμενα, μα τότε θάχε ξεχωριστή σημασία άν ανακάλυπτε τό ποσοστό της προσωπικής συνεισφοράς του ποιητή στην εποχή του, και τη σχέση ανάμεσα στο έργο του και στα ιδιαίτερα εκείνα γεγονότα που φωτίζουν αυτή την εποχή και της εξασφαλίζουν ένα καλύτερο μέλλον».

Όποιος ξέρει απλώς γραφή και ανάγνωση και διαθέτει μιιά στοιχειώδη αντίληψη και καλοπιστία άς κάνει μιιά σύγκριση ανάμεσα σ' αυτές τις περικοπές και στη φράση του Γληνού κι άς κρίνει άν είναι αντίθετες ή άν άλληλοπικυρώνονται. Αυτά.

Με πολλή τιμή
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

Φίλε κ. Διευθυντά,

Φαίνεται πως πολύ βαθιά αντιλαμβάνεται ό,τι διαβάσει ό επιστολογράφος της 18)5)55 κ. Δούκαρης που είχε την καλωσύνη να μās «θυμίσει» την περικοπή του Γληνού. Διαβάζοντας τό γράμμα του Έτριβα τά μάτια μου γιατί ως τά τώρα είχα την άφέλεια να νομίζω πως στο έδάφιο αυτό, ό εισηγητής του Δυναμικού Ρεαλισμού στην Ελλάδα έννοει πως ό νέος κόσμος (και μαζί του φυσικά κι ή τέχνη που αυτός εμπνέει και που με τη σειρά της τον βοηθάει να δημιουργηθεί) έχει χρέος να μελετήσει και ν' άφομοιώσει τό ύψηλό άνθρωπιστικό περιεχόμενο του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού πολιτισμού, τά δημοκρατικά ιδανικά του, τη ρωμάλεα του έφεση προς τό ώραίο και τό άγαθό (όπως αυτά προσδιορίζονται απ' τις δοσμένες κάθε φορά συνθήκες), και την φιλαλήθη και ρεαλιστική στάση του άντίκρου στις έκδηλώσεις της άνθρώπινης κοινωνίας και του ψυχικού κόσμου του άτομου.

Έτσι, ό νέος κόσμος συνοψίζοντας την πολύτιμη πείρα του παρελθόντος, την κάνει όργανο κι όδηγό για πάρα πέρα πρόοδο κι άνέλιξη.

Νά όμως που ό κ. Δούκαρης ήρθε να διαλύσει αυτή την «πλάνη». Και επιχειρεί να βάλει τό Γληνό να ύποστηρίξει, ούτε λίγο ούτε πολύ, πως ή σημαντικότερη προσφορά στην τέχνη του νέου κόσμου, είναι τό άναμάσημα έτοιμων συμβόλων απ' την τέχνη των παλιότερων εποχών και πως ή κούφια επανάληψη του αισθητικά μετουσιωμένου μυθολογικού κι ιστορικού ύλικού είναι ό τρόπος για να περάσει ό νέος κόσμος από τους δρόμους που άνοιξαν οι Έλληνες κι οι Ρωμαίοι !

Νά ύποθέσουμε πως δεν καταλαβαίνει τί διαβάσει ; Κρίνοντας απ' τό πως κατάλαβε τη μελέτη του φίλτατου Ρίτσου, δε νομίζω πως θά πέφταμε και πολύ έξω. Όμως τό πρᾶμα δεν είναι έτσι απλό. Ό επιστολογράφος προτιμάει να βρρίσκει στα κείμενα ό,τι νομίζει πως συμφωνάει με τις δικές του απόψεις, που φυσικά δεν τολμάει να τις διατυπώσει σαν τέτοιες. Γι αυτό άντιτάσσει τη φράση του Γληνού σε μερικές περικοπές της μελέτης του Ρίτσου, φροντίζοντας έπιμελώς να μην παραθέσει και την έλάχιστη προσωπική του άντίρρηση ή έστω γνώμη. Βολικότατο θόλωμα των νερών που χωρίς να τον δεσμεύει σε τίποτα του αφήνει κάθε έλευθερία για να ύποστηρίξει αύριο ότιδήποτε θέλει, ακόμα και πως «μα βέβαια εις έπίρρωσιν των όσων λέει ό Ρίτσος άνέφερα τό έδάφιο!»

Έκτός όμως από τοϋτο, ύπάρχει και μιιά άλλη καλοπροαίρετη εικασία στο λαμπρό δείγμα γραφής του επιστολογράφου μας.

«*Νομίζει*» λοιπόν ο κ. Δούκαρης πώς οί φράσεις αυτές (του Ρίτσου) με *βοηθούν να γράφω στο ίδιο τεύχος* πώς διαφωνώ με τη χρησιμοποίηση συμβόλων απ' τις παλιότερες εποχές κ.λ.π.

Οί αναγνώστες της 'Επιθεώρησης ίσως να θυμούνται πώς την τέτοια διαφωνία μου την είχα διατυπώσει απ' το πρώτο κιόλας τεύχος, στην κριτική για το βιβλίο του Φραγκόπουλου. Συνεπώς δεν περίμενα να δημοσιευτεί ή μελέτη για να με «ένισχύσει» στην άποψή μου αυτή. 'Ανεξάρτητα όμως κι απ' αυτό κι απ' τη διάθεση του επιστολογράφου μας, εγώ χαιρόμαι γιατί μου δίνεται μια ευκαιρία να δηλώσω ότι στο Γιάννη Ρίτσο, στη διδασκαλία του και στις συζητήσεις που χρόνια τώρα κάνω μαζί του γύρω από κάθε λογής θέματα, οφείλω πάρα πάρα πολλά. Όπως πάρα πολλά του οφείλουν και πολλοί άλλοι που ή δε βρήκαν ακόμα την ευκαιρία να το πουν ή δε θέλουν να το θυμούνται.

Νομίζω πώς αυτά για την ώρα αρκούν.

Με βαθειά εκτίμηση
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Κύριε Διευθυντά,

Στο τεύχος του 'Ιουνίου ή «'Επιθεώρηση Τέχνης» δημοσίεψε τη μελέτη του κ. Ξενάκη με τίτλο «οι σημερινές τάσεις της γαλλικής μουσικής».

Σ' αυτή τη μελέτη είδαμε και μερικές απόψεις του κ. Ξ. για τη νεοελληνική μουσική δημιουργία και την ιστορική τοποθέτηση των ρευμάτων της σύγχρονης γαλλικής μουσικής που μας έκαναν επιφυλακτικούς.

Στο εισαγωγικό του σημείωμα ο κ. Ξ. σε μια γενική και πολύ άοριστη τοποθέτηση που επιχειρεί του 'Ελληνικού μουσικού προβλήματος βιάστηκε να διατυπώσει τη γνώμη πώς στην 'Ελλάδα δεν υπάρχει μουσική σχολή. Νομίζουμε πώς ή παραπάνω άποψη δεν ανταποκρίνεται στη μουσική μας πραγματικότητα. 'Η μουσική κατάσταση που επικρατεί σήμερα στη χώρα μας μας υποχρεώνει να μην είμαστε βιαστικοί και κατηγορηματικοί στις τελικές μας κρίσεις για τη νεοελληνική μουσική δημιουργία.

Μελέτες ντοκουμενταρισμένες κι' αντικειμενικές για την τοποθέτηση και αξιολόγηση των έργων των συνθετών μας δεν υπάρχουν και ορισμένες κρίσεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς φανερώνουν πότερο σκοπιμότητα παρά αντικειμενικό κριτήριο.

Μην ξεχνάμε την προσπάθεια ορισμένων υπευθύνων στη μουσική μας ζωή να βάλουν τη μουσική δημιουργία των συνθετών της 'Εφτανήσου (Μαντζάρου,

Καρέρη, Σαμάρα κ.λ.) σε μη σωστή βάση όχι σύμφωνη με την νεοελληνική πραγματικότητα και να υποτιμήσουν τη σημασία της προσφοράς τους. 'Επειτα οί απαραίτητες προϋποθέσεις για να μορφώσουμε μια αντικειμενική κρίση για την έκταση και τους δρόμους που τράβηξε μέχρι σήμερα ή ελληνική μουσική είναι ανύπαρκτες.

Μην ξεχνάμε ότι ούτε μια επίσημη υπεύθυνη κρατική έκδοση ελληνικής σύνθεσης έχει γίνει, κι' ότι τα έργα παλιών και νέων συνθετών μένουν χρόνια στα συρτάρια δίχως να εκτελούνται.

Όμως απ' αυτά που άκούσαμε μέχρι σήμερα διαπιστώνουμε πώς υπάρχει ελληνική μουσική σχολή. Είναι εκείνη που στηρίζεται στις έθνικές μουσικές μας παραδόσεις. Είναι ή σχολή που θεμελίωσαν με το έργο τους οί πατριώτες έλληνες μουσουργοί που στάθηκαν κοντά στο λαό μας κι' εκφράσανε με γερσύνη κι' αισιοδοξία τη ζωή με τους πόθους, τα ιδανικά, τις λύπες και τις χαρές των απλών Ρωμιών. Ποιός μπορεί να παραγνωρίσει τις τέτοιες ρεαλιστικές επιτεύξεις που άκούμε σε έργα των συνθετών της 'Εφτανήσου Μαντζάρου, Καρέρη, Σαμάρα, Λαυράγκα, Λαμπελέτ, στους συνθέτες του 1910 Καλομοίρη, Βάρβογλη, Πετρίδη, Σκλάβο και σε νεώτερους όπως ο Νεζερίτης, Ευαγγελάτος, Παπαϊωάννου, Παλλάντιος, Καζάσογλου, Καρυωτάκης και τόσοι άλλοι που μέσα σε αφάνταστες δυσκολίες δημιουργούν το μουσικό τους έργο;

Είναι αλήθεια πώς μια νέα σχολή δίχως μακρόχρονη παράδοση, οάν εκείνη της γαλλικής, έχει τις αδυναμίες της. Και αυτό συμβαίνει σε κάθε νέα σχολή που βρίσκεται στην προσπάθεια της άφομοίωσης των ρευμάτων που παίρνει από τα έξω. Όμως σ' αυτό το σημείο πρέπει να καταλογίσουμε στο ενεργητικό των ελλήνων συνθετών το σπουδαίο γεγονός ότι συνειδητά ή άσυνειδητά απόδιωξαν οί περισσότεροι από το δημιουργικό τους έργο τις φορμαλιστικές τάσεις γιατί, όπως πολύ σωστά τόνισε σε τελευταία του διάλεξη στην 'Ακαδημία ο πρόεδρος των συνθετών κ. Μανώλης Καλομοίρης, «ή επικράτηση των κοσμοπολιτικών τάσεων σημαίνει τον θάνατο της εθνικής μας μουσικής».

Φυσικά, όπως στη Γαλλία, και στην 'Ελλάδα υπάρχουν συνθέτες που κατά τη διαπίστωση του κ. Ξενάκη άποσπαστηκαν από τις ανάγκες του κοινού ανθρώπου και ξέκοψαν από την άστείρευτη βρυσομάνα του λαϊκού τραγουδιού.

Μ' αυτό δεν θα πει πώς στην 'Ελλάδα και στη Γαλλία έπαψε να ζει το λαϊκό τραγούδι. Το χάσμα που άνοιχτηκε από καιρό ανάμεσα σ' αυτούς τους συνθέτες και στους άπλους ανθρώπους ό-

φείλεται σε καθαρά κοινωνικούς λόγους και όχι όπως αναφέρει ο κ. Ξενάκης σε αίτια τεχνολογικά, μορφολογικά. Είναι δυνατό να κρίνουμε τα φανερώματα της τέχνης μόνο στα τεχνολογικά μορφολογικά σημάδια, ξέχωρα από τα βαθύτερα ιδεολογικά κίνητρα που μορφοποιούν αυτές τις αισθητικές αντιλήψεις; Νομίζουμε πως όχι.

Έδω είναι σωστό να τονίσουμε ότι οι οπαδοί της τέχνης για την τέχνη στη Γαλλία δεν γίνονται διόλου πρωτοπόροι αναμασώντας τα έγχεφαλικά εργαστηριακά συνθέματα του Σέμπεργκ και των άλλων δώδεκα φθογγιστών είτε κατεβάζοντας τη μουσική τέχνη σε πρωτογονικά σκοτάδια αφού την ταΐσουν ν' αναπαραγαγει τους «κρότους» του ανθρώπινου σώματος, τις φωνές των πουλιών κλπ. και της άρνιούνται τον υψηλό κοι-

νωνικό προορισμό για εξύψωση των ανθρώπινων ιδανικών και τη διάδοση των ευγενικών συναισθημάτων των φωτεινών προοδευτικών ιδεών.

Μετά τιμής
Α. ΞΕΝΟΣ

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΑΣ

Η εικόνα του έξωφύλλου είναι της Βάσως. Της ίδιας είναι και η εικονογράφηση του διηγήματος του Στρ. Τσίρκα. Την εικονογράφηση του διηγήματος του Άντ. Άντωνιάδη την έκανε ο ζωγράφος Β. Κ. Επίσης δημοσιεύουμε τη σύνθεση του Φερνάν Λεζέ «Δυο φιγοῦρες με λουλούδι». Εκθέσεις του Λεζέ έγιναν έφετος στο Παρίσι, Λονδίνο, Ν. Υόρκη, Τόκιο, Γερμανία κλπ.

ΜΕΝΕΙ ΑΝΟΙΧΤΟΣ Ο "ΦΑΚΕΛΛΟΣ," ΤΟΥ ΡΗΓΑ

Είναι ευτύχημα πως τώρα τελευταία έχουμε αρκετές συμβολές στη μελέτη του θεματος Ρήγας. Εάν είναι γεγονός ότι πάμπολλα σημεία της ζωής του εθνομάρτυρα (και όχι πρωτομάρτυρα, όπως αδόκιμα τον ονομάζουν) θα μείνουν για πάντα άδιερεύνητα, είναι όμοια γεγονός, πως υπάρχουν ακόμα «πολλές φορές αναπάντεχα στοιχεία, που ή σύγκαιρη έρευνα τα παράβλεψε» και που μπορούν να φωτίσουν πλευρές, που άσχημα νομίζουμε σκοτεινές. Κάποτε πρέπει ή μορφή του Ρήγα με το φόντο της εποχής της να σταθεί στη θέση της. Κι' είμαστε ακόμη στο σημείο, που έχουμε μαζέψει ένα σωρό ψηφίδια από την πεσμένη εικόνα και δεν ήρθε κάποιος να την ανιστορήσει.

Οι τελευταίες εργασίες που κάτι προσθέτουν είναι: Ο Ρήγας του Α. Βρανούση (Β. Βιβλιοθήκη αρ. 10). Είχε περιπέτειες στο τύπωμά του κι' αυτό το βιβλίο, αλλά τέλος πάντων ή εισαγωγή του δίνει το μέτρο μιας συνθετικής δουλειάς στα προβλήματα του «φακέλλου» του Ρήγα. (Και είναι αρκετά και σοβαρά). Τα προβλήματα όμως κι' έδω δεν ξεκαθαρίζουν, δεν «τίθενται» καν καθαρά κι' έτσι πάει κι' αυτή ή μελέτη στράφι στην αναζήτηση, μεταξύ της ιστοριοδιφίας και της βιογραφικής ιστορίας.

Έχουμε τις αναζητήσεις του ύφηγητή Π. Ένεπεκίδη στα αρχεία της Βιέννας και μια ολόκληρη σειρά άρθρων στην έφημερίδα «Βήμα» που συνεχίζεται ακόμη (κατάλογός τους δημοσιεύεται στην έκδοση των «Θεσσαλικών Χρονικών» για τους συντρόφους του Ρήγα, Αθήνα 1955). Αλλά κι' αυτή ή έρευνα, καθαρά ιστοριοδιφική, φωτίζει

αγνά και μόνο από Βιεννέζικη θέση της εποχής, το φόντο του ήρωικού Ρήγα.

Έχουμε έντελως πρόσφατα ακόμη τα ανέκδοτα γράμματα Ρήγα—Λάγκενφελντ παρουσιασμένα με επιμέλεια, όπως επιμελημένα είναι και τα συμπεράσματά του στο τέλος (Έπιθ. Τέχνης, Νο 6) από τον Γ. Λάϊον.

Ο ίδιος Γ. Λάϊος προ ήμερών («Καθημερινή» 8 Ιουνίου 1955) έφερε σε φως, μεταξύ άλλων, καταγγελία του Μέτερνιχ ότι προδότης του Άλεξάνδρου Ύψηλάντη ήπηρεξε, ούτε λίγο ούτε πολύ ή Καποδίστριας και πρόκειται φυσικά ν' αρχίσει τώρα ιστορικό τσιμπούσι γύρω στο θέμα. Ήδη βλ. Κορδάτου, Κοραής και Καποδίστριας, «Αυγή» 12 Ιουνίου 1955).

Αν πάλι φύγουμε από την σύγχρονή μας Έλληνική περιοχή, θα δοῦμε πως έχουμε πρόσφατες εργασίες σε μια σειρά άλλα Κράτη, που όπως συνέβαινε προπολεμικά έτσι και τώρα, μένουν γνωστές μόνο από παραπομπές, σε ελάχιστους κι' αυτές επιστήμονες. Δεν έχουμε μεταφράσεις τους στα Έλληνικά, ουδέ καν μια μικρή τους περίληψη, για να μη σās πω το τρομερό, ότι εργασίες λ.χ. σαν του Ν. Ιοργα άγνοήθηκαν έ ν τ ε λ ῶ ς, απ' όλους τους βιογράφους του Ρήγα.

Έτσι στη Ρουμανία, γωρο που έζησε ή Ρήγας και ανάπτυξε δράση, έχουμε προπολεμικά αξιόλογες ιστορικές μελέτες, αλλά και μεταπολεμικά φαίνεται πως τους άπασχόλησε το θέμα (βλ. Δ. Οικονομίδη ή Ρήγας Φεραϊός εν Βλαχία, περιόδ. «Αθηνά» 53 (1949) σελ. 130—146, όπου υπάρχει περίληψη).

Στην Γιουγκοσλαβία επίσης, εκτός της μελέτης του Pantilic (Το μαρτύ-

ριον του Ρήγα Φεραίου, Βελιγράδι 1931), που έκτείνεται και σε θέματα πλατύτερα, όπως του «γιακωβινισμού» στην Αυστρία, Ουγγαρία κλπ. έχουμε και μία πρόσφατη δημοσίευση εγγράφων περι της παραμονής του Ρήγα και των συντρόφων του εις το Ζεμλίνο. (Και τα δύο δημοσιεύματα εξήτησα από την εδω Πρεσβεία και μόλις μπορέσω θά ανακοινώσω).

Αλλά και το μεγάλο μεράκι, τα Τουρκικά Αρχεία; Ανθρωποι με υπεύθυνη γνώμη μᾶς βεβαιώνουν ὅτι θά βρούμε θαυμάσια πράγματα της ιστορίας μας στα Τουρκικά Αρχεία (βλ. «Καθημερινή» 6.6.53).

Ποιός λοιπόν θά τὰ ἐρευνήσῃ;

Ακόμη πρέπει νὰ ὑπάρχουν ἄρθρα σὲ Σοβιετικὲς καὶ ἄλλες Εὐρωπαϊκὲς πηγές, γιὰ τὴν ἀπήχηση καὶ ἐπίδραση τῆς μεγάλης πολιτικῆς μορφῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ καὶ γενικώτερα τοῦ Ἀνατολικοῦ χώρου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, τοῦ Ρήγα.

Αλλά ἐδῶ δὲν ἀξιωθήκαμε νὰ φέρουμε σὲ φῶς μιὰ βιβλιογραφία (ἂς μὴν εἶναι «ἀπολύτως πλήρης») τοῦ Ρήγα καὶ τῆς ἐποχῆς του. Τῆ σημασία της τὴν καταλαβαίνουν ὄχι μόνον οἱ ἐπιστήμονες ποὺ καταπιάνονται μὲ τὸ γεμᾶτο προβλήματα αὐτὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ ὁ κάθε πατριώτης διανοούμενος.

Βλέπετε πόση δουλειὰ ἔχουμε ἀκόμη γιὰ τὸ μεγάλο τοῦτο θέμα. Κάθε λεπτομέρεια μπορεῖ νὰ προσθέσει πολλά, μέχρι τὴ στιγμή ποὺ θά φροντίσει αὐτὸς ποὺ θάρθει γιὰ τὴν σύνθεση τῆς εἰκόνας τοῦ Ρήγα, μιᾶς εἰκόνας γεμάτης μεγαλεῖο, θυσία καὶ ἐθνικὴ ψυχὴ.

Φέρνω σήμερα ἓνα μικρὸ παράδειγμα, ποὺ δείχνει πόσο μᾶς φεύγουν πολλές φορές οἱ λεπτομέρειες, αὐτὲς ἀκριβῶς ποὺ πολλές φορές εἶναι πολὺτιμες:

Στὴν ἐκδοση τοῦ Σπ. Θεοτόκη «Οἱ τελευταῖοι χαιρετισμοὶ τοῦ Ρήγα» (Ἀθήνα 1931) ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἔγγραφο ποὺ ἔχει τὸν τίτλο τοῦ βιβλίου, ὑπάρχει καὶ δεύτερο μὲ τὸν τίτλο «Μερικὲς πληροφορίες γιὰ τὸν Ρήγα Β». Καὶ τὰ δύο ἔγγραφα (τὸ πρῶτο στὰ γαλλικὰ καὶ τὸ δεύτερο ἰταλικὰ) βρέθηκαν στὸ ἀρχεῖο τοῦ Κυβερνήτη Ι. Καποδίστρια καὶ δὲν ξέρουμε ποιὸς τᾶγραψε. Γιὰ τὸ δεύτερο ὁ ἐκδότης του ὑποστηρίζει ὅτι γράφτηκε μὲ ἀπαίτηση τοῦ Κυβερνήτη καὶ ἀπὸ πληροφορίες τοῦ Γ. Καλαφάτη, συμπατριώτη καὶ φίλου τοῦ Ρήγα, ποὺ ἦταν παρὼν τὴν ὥρα ποὺ τὸν ἐπιαναν οἱ Αὐστριακοί.

Πάντως τίς «Πληροφορίες» αὐτὲς ἴσως δὲν τίς ἔχει γράψει ὁ ἴδιος ὁ Καλαφάτης, διότι ἀναφέρεται μέσα «...τίς πληροφορίες αὐτὲς ἐμάζεψα ἀπὸ τὸν κ. Γ. Καλαφάτη...» (βλ. παραπάνω σ. 37).

Ἔτσι δικαιολογεῖται πιθανὰ καὶ ἡ κακὴ γραφὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ λόρδου

Hervey στὸ ἰταλικὸ κείμενο καὶ συνακόλουθα καὶ στὴ μετάφραση.

Μὰ ποιὸς εἶναι ὁ Μυλόρδος αὐτός, ποὺ ὅπως γράφει τὸ κείμενο:

«Τὸ δωμάτιο τοῦ Ρήγα ἦταν πλάι στὸ διαμέρισμα τοῦ Μυλόρδου Χέρβεϋ, ἀρχιεπισκόπου τοῦ Μπρίστολ, ποὺ ἐνθουσιάστηκε ἀπὸ τὴν ἀξία τοῦ Ρήγα καὶ τὴν ἐπιχειρήσῃ του καὶ ποὺ ἐνήργησε ὅσο μπόρεσε γιὰ νὰ τὸν σώσει». (παραπάνω σ. 39).

Βρισκόμαστε τὸ Ξενοδοχεῖο τῆς Τεργέστης, ὅπου μόλις κατέβηκε πιάστηκε ὁ Ρήγας καὶ ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς Αὐστριακοὺς γιὰ πρόχειρη φυλακὴ του (19 Δοκέμβρ. 1797—5 Φεβρουαρίου, 1798).

Σ' ὅλη τὴν μετὰ τὸ 1931 βιβλιογραφία, ὅπου ἔφαξα, δὲν βρήκα καμιὰ περιέργεια ἀπὸ κανένα γιὰ τὸν ἀνθρώπον αὐτὸν ποὺ τόσα πράγματα μπορούσε νὰ συνεισφέρει στὴν ἱστορία τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ Ρήγα. Εἶναι ἀλήθεια, πῶς ὁ Σπ. Θεοτόκης ρίχνει μιὰν ἰδέα, τὴν πρώτη, ποὺ ἔμεινε καὶ μόνη της, σὲ μιὰ ὑποσημείωση πῶς «δὲν εἶναι ἀδύνατο νὰ ὑπάρχουν καὶ νὰ βρεθοῦν σὲ τίποτα ταξιδιωτικὲς σημειώσεις τοῦ δεσπότη πληροφορίες σπουδαῖες γιὰ τὸ Ρήγα».

Ποῦ νὰ μάθης λοιπόν γιὰ ἓναν ἀρχιεπίσκοπο παρὰ στὸν τόπο του; Ἐγραψα στὸν Λόρδο Δήμαρχο τοῦ Μπρίστολ καὶ ζητοῦσα πληροφορίες. Ἐλαβα τὴν ἀπάντηση ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀρχιεπίσκοπος στὸ Μπρίστολ ἀλλὰ στὴν περίπτωσή μας προφανῶς θά πρόκειται γιὰ τὸν Φρειδερίκο Αὐγούστον Hervey. Ἄρον Κόμην τοῦ Μπρίστολ. Καὶ ὅτι ἡ σύγχυση μὲ τὸν ἀρχιεπίσκοπο θά δημιουργήθηκε στὸν ἄγνωστό μας συγγραφέα τῶν «Πληροφοριῶν» ἀπὸ τὸ ὅτι ὁ ἀνωτέρω Λόρδος Hervey τοῦ Μπρίστολ ἐχειροτονήθη Ἐπίσκοπος τοῦ Derry στὴν Ἰρλανδία τὸ 1768.

Λοιπὸν ὑπαρκτὸν πρόσωπον ὁ «Μυλόρδος Hervey», ἀρα ἀλήθεια τὰ περὶ ἐνδιαφέροντός του γιὰ τὸ γείτονά του στὸ Ξενοδοχεῖο, φυλακισμένο Ρήγα, ἀρα μᾶλλον ἀληθινὰ ὅτι «ἐνήργησε ὅσο μπόρεσε γιὰ νὰ τὸν σώσει».

Ἀπὸ τὸ ὀλοσέλιδο βιογραφικὸ πορτραῖτο τοῦ κληρικοῦ Λόρδου Hervey στὸ λεξικὸ Ἑθνικῶν Βιογραφιῶν (Dictionary of national biography) βγαίνει πῶς ἦταν ἓνας ἀνήσυχος, μᾶλλον εὐνοϊκὸς πρὸς τίς νέες ἰδέες τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ἄφησε ἓνα σωρὸ βιβλία καὶ σημειώσεις, τυπωμένα καὶ χειρόγραφα, ποὺ τὰ περισσότερὰ του βρίσκονται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Μέσα ἐκεῖ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ ὑπάρχουν ὀρισμένα πράγματα γιὰ τὸν Ἐθνομάρτυρα, ἐντυπώσεις του, ἐκμηστηρεύσεις τοῦ Ρήγα, ἐνέργειες ποὺ ἴσως θά ἔκαμε. Τολμῶ νὰ πιστεύω, πῶς ὁ Λόρδος ἔκαμε κα

τόν ταχυδρόμο ανάμεσα στον Γάλλο πρόξενο της Τεργέστης Brechet και στον φυλακισμένο Ρήγα. (Ο Α. Βρανούσης (Ρήγας σ. 100) ισχυρίζεται πώς ο μόνος ξένος που μπόρεσε να πλησιάσει τον κρατούμενο Ρήγα ήταν «ο Έλληνας έφημέριος της Τεργέστης» και πώς μάλλον αυτός μετέφερε το σημείωμα. Νά όμως που τώρα βγαίνει και άλλος «υποπτος» στη μέση. Ευρωπαίος κληρικός, χωρίς τους κινδύνους και τη φοβία των ραγιαδών, ενθουσιασμένος με το Ρήγα, γιατί να μην είναι αυτός που μεταφέρει το σημείωμα στον Γάλλο πρόξενο και επιστρέφει με πληροφορίες του τελευταίου προς τον Ρήγα ;)

Δυστυχώς έμένα, όταν απευθύνθηκα άρμοδίως, μου ζήτησαν με τη μεγαλύτερη σ' αλήθεια ευγένεια χρηματικών ποσών μάλλον μεγάλο για να ψάξουν τα χαρτιά στο Λονδίνο. Έχει δέν μπορώ να πάγω, ως γίνει άφορμή το άρθρο τουτο να ενδιαφερθεί κανένας άνθρωπος με μεράκι.

Και θέλετε και κάτι άλλο, για να

τελειώνω : Πρέπει, χωρίς να περιμένουμε το Κράτος, να κάνουμε τ' αδύνατα δυνατά, να ιδρύσουμε ένα, έστω ολιγομελές αλλά με κέφι, είδος 'Ινστιτούτου, που θα το λέμε 'Ινστιτούτο Ρήγα (Πρόδρομοι του 1821).

Θά έρευνήσει, θα κατατάξει, θα βρει τρόπους να εκδώσει τόσα πράγματα που έθιξα εδώ και άλλα πολλά, γύρω στο σκοπό του. Με όρια, αν θέλετε, πλαύτερα δηλαδή από την Τουρκοκρατία και στενότερα από τα 'Ορλωφικά μέχρι το 21. Άνθρωποι υπάρχουν για τη δουλειά αυτή ικανώτατοι, το θέμα είναι πανεθνικής και Ευρωπαϊκής σύγχρονα σημασίας, τα προβλήματα που θα λυθούν θα συντελέσουν στην προκοπή των 'Ελλήνων, στο ανέβασμα της 'Επιστήμης μας.

Νά λοιπόν που πραγματικά αληθεύει ότι ο «φάκελλος» του Ρήγα μένει ανοιχτός και περιμένει να τον συμπληρώσουμε, να τον μελετήσουμε, να τον αγαπήσουμε.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ

ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ ΚΥΠΡΙΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΩΓΜΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ

Πήραμε από την Κύπρο και δημοσιεύουμε την πιο κάτω διαμαρτυρία για το διωγμό του πνεύματος στην Ελλάδα, που την υπογράφουν πολλοί Κύπριοι πνευματικοί άνθρωποι.

Έμείς οι πιο κάτω Κύπριοι διανοούμενοι και εκπρόσωποι του τύπου ύψώνουμε την πιο έντονη διαμαρτυρία κατά των έκδηλώσεων διωγμού του πνεύματος που φανερώνονται το τελευταίο καιρό στην Ελλάδα.

Διαλεκτοί συγγραφείς που τιμούν τα ελληνικά γράμματα διώκονται με τον πιο άπάνθρωπο κι άπολιτιστο τρόπο, για τα έργα τους και τον στοχασμό τους. Ένας τίμιος λογοτέχνης σαν το Θέμο Κορνάρο, δέκα ολόκληρα χρόνια, σαπίζει στις φυλακές και στην έξορία. Ο διαλεχτός πεζογράφος Μενέλαος Λουντέμης στέλνεται στην έξορία για το λογοτεχνικό του έργο κι ο Χιώτης ποιητής Φώτης Άγρουλές συμπληρώνει έφτά χρόνια στις φυλακές. Ο νέος ποιητής Γ. Μαντζομελέκης βρίσκεται στη φυλακή για τα ποιήματά του.

Η επίθεση αυτή ενάντια στο πνεύμα ολοκληρώθηκε τελευταία με τις διώξεις έκδοτων, την κατάσχεση έργων κλασικών συγγραφέων και την επίθεση κατά του κορυφαίου λογοτέχνη Νίκου Καζαντζάκη από μέρος της 'Ιερās Συνόδου.

Διαμαρτυρόμαστε έντονα ενάντια σ' αυτές τις αντιπνευματικές ενέργειες και ζητούμε την άμεση άπελευθέρωση

όλων των εξόριστων και φυλακισμένων λογοτεχνών και τον τερματισμό κάθε διωγμού κατα του πνεύματος. Είναι άπαράδεκτο να διώκεται το πνεύμα στη χώρα που γέννησε το φως.

Τεῦχος 'Ανθίας ποιητής, Γιάγκος Μιχαηλίδης μουσικοσυνθέτης, Νίκος Βραχίμης λογοτέχνης, Παῦλος Διασίδης ποιητής, Γιώργος Πιερίδης λογοτέχνης, Γ. Φάνος λογοτέχνης, Π. Μεράνος ποιητής, 'Αχιλλέας Πυλιώτης λογοτέχνης, 'Α. Κ. 'Ηλιάκης λογοτέχνης, Χριστόφορος Σάββα ζωγράφος, Νίνος Μικελλίδης ποιητής, Γιώργος Κωνσταντής ποιητής, Θεόδωρος Στυλιανού λογοτέχνης, Στέλιος Χριστοδουλίδης εκπαιδευτικός, Α. Χριστοφορε Λέης Ιστορικός, Δ. Γαλανός υπεύθυνος έφημερίδος «Ν. Δημοκράτης», Σ. 'Αγγελίδης διευθυντής έφημερίδος «'Εμπρός», Γ. Φιλής λογοτέχνης - Δρ της φιλοσοφίας, Α. Κωνσταντινίδης δημοσιογράφος.

Άπό το έρχόμενο τεῦχος
ή «'Επιθεώρηση Τέχνης»
θ' αρχίσει να δημοσιεύει το νέο
θεατρικό έργο

του ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ

ή **Η ΝΙΛΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΛΗ**

Ένα έργο που ανοίγει νέους ορίζοντες στο νεοελληνικό θέατρο.

Τὸ βιβλίο

Η ΜΕΛΕΤΗ

Κώστα Ἀξελού, Φιλοσοφικές δοκιμές, Ἀθήνα 1952, Ἐκδότης Α. Παπαζήσης.

Ἄνοιξα τὸ βιβλίο τοῦ Ἀξελού μὲ ἐνδιαφέρον καὶ περιέργεια καὶ τὸ κλεισα μὲ ἀπογοήτευση καὶ ἐντονώτατη δυσφορία. Ἀπογοήτευση γιατί ὁ συγγραφέας του δὲν μπόρεσε νὰ ξεπεράσει σὲ ποιότητα τὰ γραφτὰ τῆς ἐφηβείας του καὶ δυσφορία γιὰ τὴν κατάληξη ἑνὸς νέου πνευματικοῦ ἀνθρώπου, ποὺ ἄρχισε τὴν φιλοσοφική του σταδιοδρομία σὰ διαλεκτικός γιὰ νὰ φτάσει στὸ μηδενισμό, τὴν ἄρνηση τῆς διαλεκτικῆς, τῆς γνωσιολογίας, τοῦ μονισμοῦ, τῆς ἐπιστήμης καὶ ὅλ' αὐτὰ στὸ ὄνομα τῆς ἀναζήτησης μιᾶς θέσης τάχα «ἰσορροπησης», μ' ἄλλα λόγια μιᾶς ἀκροβασίας πάνω ἀπὸ τὴ φλεγόμενη ἄβυσσο τῶν ἰδεῶν.

Τὸ βιβλίο τοῦ Ἀξελού γεννάει ἀκόμα σκυθρωποὺς στοχασμοὺς γιὰ τὴν κρίση ποὺ περνᾷ ἡ φιλοσοφική σκέψη ἀνάμεσα σὲ μιὰ κατηγορία νέων ποὺ θέλησαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας μὲ μιὰν «αὐτοδύναμη» τάχα θεώρηση τῶν ἰδεῶν, ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση καταντᾷ ἐξοργιστικὸς ναρκισσισμὸς, στὸ ὄνομα μιᾶς ὑποκριτικῆς ἀνησυχίας γιὰ τὴ «μοῖρα» τοῦ στοχασμοῦ, τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἄλλων ἡχηρῶν παρόμοιων. Μ' ἓνα θελκτικὸ θράσος ἀναλαβαίνουν νὰ τὰ «σώσουν» ὅλ' αὐτὰ μὲ τὴ μέθοδο τῆς ριζικῆς ἀνατίναξής τους, χωρὶς καὶ νὰ ὑποπεύονται ὅτι ἀντὶ νὰ βάλουν δυναμίτες στὰ θεμέλιά τους, σφηνώνουν κατὰ ἡχηρότατες καὶ ἀκίνδυνες ἰδεολογικὲς τρακατροῦκες.

Οἱ φοιτητικὲς δοκιμὲς τοῦ Ἀξελού γιὰ τὴν Ἰσορροπηση, τὴν Παιδεία καὶ τὸν Ἡράκλειτο, εἶναι σκέτη ἐπιφυλλιδιογραφία. Σ' αὐτὲς ὁ συγγραφέας τους διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό του τὸν τίτλο τοῦ διαλεκτικοῦ, ὅμως ἂν κρίνει κανεὶς καὶ μόνο, ἀπὸ τὴ θύελλα τῶν ἀντιρρήσεων ποὺ ξεσήκωσαν μέσα στὸ φοιτητικὸ κόσμον ὅταν δημοσιεύτηκαν γιὰ πρώτη φορά ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια, μπορεῖ εὐκόλα νὰ ξεχωρίσει τὸν ἄνθρωπο ποὺ πραγματοποιεῖ ἠθελημένες καὶ ἀθέλητες δραπετεύσεις ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ φιλοσοφία, (αὐτὸ ἰδιαίτερα τὸ ὑποπτο φιλοσοφικὰ πάθος γιὰ ἀνεξαρτησία), γιὰ νὰ καταλήξει ἀργότερα στὸ μηδενισμό, ἐπιχειρώντας μὲ μιὰ ἀξιοθαύμαστη ἀφέλεια τὸ ἴδιο τετριμμένο ἰδεολογικὸ ἄλμα ποὺ δοκίμασαν στίς μέρες μας κάμποσοι ἐμπρόσωποι τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς φιλοσοφίας τῆς παρ-

ακμῆς (Μαλρό, Καμύ, Κέστλερ).

Γιὰ τὴν ὅλη πνευματικὴ του ἀποστασία πρὸς κατευθύνσεις τοῦ στοχασμοῦ ποὺ ἔχουν τὴ σεβάσμια ἡλικία τοῦ ἰδεαλισμοῦ, φαίνεται πὼς ὁ Ἀξελός θεωρεῖ προσωπικὰ ὑπαίτια τὴν ἱστορικὴ αἰτιοκρατία. Γενικὰ σ' ὀλόκληρο τὸ βιβλίο του παρατηρεῖται μιὰ τάση νὰ φορτώνει τὴ συνβίδηση τῆς ἱστορίας μὲ βαρεῖα «λάθη», ποὺ τὰ κατανέμει ἀκριβοδίκαια στὴν ἴδια τὴν ἱστορία (ἔπαψε νὰναι σανίδα σωτηρίας - γράφει), στὴ φιλοσοφία, στὴν ἐπιστήμη, στὴν τέχνη, γενικὰ σ' ὅλο τὸ πολιτιστικὸ ἐποικιδόμημα, διαλέγοντας γιὰ τὸν ἑαυτό του τὸ ρόλο ἑνὸς «μοντέρνου φλογεροῦ ἡρακλειτιανοῦ» (εἶναι ἡ δική του φράση...) ἐπιτιμητῆ. Ἡ τελευταία τούτη αὐτοτοποθέτησή του μέσα στὸ στίβο τῶν ἰδεῶν τοῦ δίνει τὸ φανταστικὸ δικαίωμα νὰ ὑπερπηδήσει, γαντζωμένος στὴν οὐρὰ ὁμοϊδεατῶν του, φορέων τῆς σύγχρονης παρακμασμένης δυτικῆς φιλοσοφίας, ὀλόκληρο τὸ τεράστιο οἰκοδόμημα τῶν κατακτήσεων τῆς ὑλιστικῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς ἐπιστήμης τῆς τελευταίας ἑκατονταετίας γιὰ νὰ στραφεῖ στὸν ἀπλοῖκὸ ὑλισμὸ τῶν προσωκρατικῶν. «Γιατὶ στρεφόμεστε πρὸς τοὺς προσωκρατικούς;». Μὰ γιὰ νὰ γλυτώσουμε ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη νὰ δώσουμε τὴν κατάφασή μας στὴν τεράστια ἱστορικὴ δύναμη ποὺ διεκδικεῖ τὴν εὐθύνη γιὰ τὴ διαδοχὴ τῆς ὑπαρξῆς καὶ τῆς κυριαρχίας τοῦ ἀστισμοῦ, ἀποκοιμίζουμε γλυκὰ-γλυκὰ τὴν «ἀγωνία» μας τὴ φιλοσοφική ποὺ συνταράζεται ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη τοῦ φλογεροῦ σύγχρονου κοινωνικοῦ γίγνεσθαι καὶ μεῖς σὰ γνήσιοι «στοχαστές» — πὲς καλύτερα προκρούστες—πασχίζουμε νὰ τεντώνουμε στὰ μέτρα τῆς σύγχρονης πραγματικότητας μιὰ φιλοσοφία ποὺ ἂν ἐξυπηρέτησε τὸ στοχασμὸ τῆς ἐποχῆς τῆς, ἀποτελεῖ γιὰ σήμερα κομικὸ ἄθυρμα στὰ χέρια ἑνὸς γίγαντα. Ἡ ἀναγωγή αὐτὴ σὲ μιὰ φιλοσοφία τόσο ἀπομακρυσμένη, ποὺ ἐξέφρασε ἓνα διαφορετικὸ κοινωνικὸ καὶ ἰδεολογικὸ συσχετισμὸ ἀπὸ τὸ σύγχρονο, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ στυγνὸτατη προδοσία τοῦ σήμερα μὲ συγκεκριμένο σκοπὸ νὰ διασωθεῖ, ὄχι τὸ «πνεῦμα» ἢ ὁ «πολιτισμὸς» ἢ ὁ «ἄνθρωπος» (μὲ μικρὸ ἢ κεφαλαῖο, ὅπως προτιμᾷ ὁ Ἀξελός...) ἀλλὰ ἡ κυριαρχία μιᾶς τάξης ἀπάνω σὲ ἄλλη τάξη, ἡ διαιώνιση τοῦ τρόμου, τοῦ μυστηρίου καὶ τῆς μυθικῆς ἐρμηνείας τοῦ κόσμου. Ἐπειτα ἡ προσωκρατικὴ φιλοσοφία μὲ τὴν «προφητικὴ» μεγαλοστομία τῆς, μὲ τὸν ἐξαγγελτικὸ τῆς χαρακτήρα καὶ τὴν ἱεροκρατούμενη σκοτεινότητά τῆς ἔρχεται γάντι γιὰ τὴ δουλειὰ ποὺ θέλουμε νὰ τὴ χρησιμοποιήσουμε. Δὲν εἶναι τυχαῖο λοιπὸν ἂν στὰ φιλοσοφικὰ φροντιστήρια τοῦ Παρισιοῦ, τῆς Βασιλείας, τῆς

Χαϊντελβέργης και του Φράϊμπουργκ, σ' αυτά τα συγχρονισμένα «ΝΑΤΟ εγκεφάλων», «γίνονται έρευνες πάνω στους προσωκρατικούς, ετοιμάζονται εκδόσεις, μεταφράσεις, σχόλια», όπως μας πληροφορεί ο 'Αξελός, ούτε ασφαλώς είναι τυχαίο που κλασικοί εκπρόσωποι της τέχνης της ευρωπαϊκής διάλυσης και παρακμής σαν τον Έλιοτ, το Χέλντερλιν και τον 'Αντρέ Μπρετόν, έγραψαν πάνω στο ίδιο θέμα: φιλοσοφία και τέχνη συγκλίνουν στον ίδιο στόχο, στο πώς δηλαδή θά θολώσουν τα νερά. πώς θ' άχρηστέψουν τις κορυφαίες κατακτήσεις του ανθρώπινου προοδευτικού στοχασμού, πώς θά διαιωνίσουν τη δουλοκτησία τους πάνω στις μεγάλες μάζες των εργαζομένων. Η προσπάθεια τούτη είναι πολύκλαδη και πολυδύναμη. Μήπως δέν κατάφεραν οι ναζι φιλόσοφοι να υποδουλώσουν έστω και νικημένοι, τη γαλλική άστική φιλοσοφία στη μεταφυσική του Χαϊντέγκερ και του Γιάσπερς, μεταφυτεύοντας στην πατρίδα του Διαφωτισμού και του Βολταίρου τον παρανοϊκό έξιστανσιαλισμό τους με την άθωα έτιζέττα της «μεταφυσικής άγωνίας του σύγχρονου ανθρώπου» ή «της τελευταίας λέξης της δυτικής φιλοσοφίας»—άσχετα αν, για λόγους έντυπώσεων, παίρνουν στην παρέα και δυο σλαβους, το Σεστώφ και τον Μπερντιάεφ; Κι' είναι τόσο εύρύχωρο το τσουβάλι της στροφής προς τους προσωκρατικούς, ώστε χωράνε μέσα και με πολλή άνεση ακόμα κι' οι παρανοϊκές μορφές της λεγόμενης μοντέρνας τέχνης. Τουλάχιστο έτσι μας βεβαιώνει ο 'Αξελός, που ορκίζεται ότι πιγάζουν «άπό τη σύλληψη της αισθητικής διάστασης του προσωκρατικού στοχασμού»!

* * *

Τά πράγματα δέν είναι καλύτερα στην επόμενη μελέτη του βιβλίου που επιγράφεται «'Αρχαία Ελλάδα και Ευρώπη».

'Από την πρώτη—πρώτη φράση ή ιστορική παραχάραξη κάνει την εμφάνισή της με το να λέγεται ότι ή προεκταση του 'Ελληνοχριστιανικού πολιτισμού συναπαντιέται μόνο στη «μοντέρνα ευρωπαϊκή και ευρωπαιοαμερικανική δύση». Τί σημαίνει αυτό; Τί άλλο άπό το ότι ο 'Αξελός παραδέχεται το ιστορικό ψέμα του χωρισμού του ένιαίου ευρωπαϊκού πολιτισμού σε «Δυτικό» και «'Ανατολικό». Και φυσικά, κατά τον 'Αξελό, δύση ίσον ανθρωπισμός, αναγέννηση, ελεύθερος στοχασμός και άνατολή ίσον θεοκρατία, κοινωνικός και πολιτικός καταναγκασμός, μυθική έρμηνεία του κόσμου. Μά είναι σοβαρά πράγματα αυτά; Πώς μπορεί να νοηθεί κατακερματισμένη ή ελληνοχριστιανική πολιτιστι-

κή παράδοση με αυθαίρετους γεωγραφικούς μεσημβρινούς ή παραλλήλους τραβηγμένους στον πνευματικό χάρτη κατά το κέφι μας; 'Εκτός πιά αν «ή μεταφυσική μας δίψα» είναι τόσο άβάσταχτη ώστε να χάνουμε το πεδίο ορατότητας άπό μπροστά μας. 'Από κει ο δρόμος θά τον φέρει σίγουρα πιά—όπως και τον φέρνει—στον 'Οσβαλντ Σπένζλερ, θεωρητικό του ναζισμού ή επί το δυτικοευρωπαϊκώτερο, του «φασιστικού δυτικοευρωπαϊκού ανθρώπου» κι' άπό δω ο κατήφορος είναι στρωμένος προς το Χούσερλ, το Χαϊντεγκερ, το Γιάσπερς, όλους αυτούς τους ναζιστικούς ήλιους της ανθρωποσοφίας που συγκλόνισε την ανθρωπότητα έδω και δεκαπέντε χρόνια, για να καταλήξει στην «άγωνιώδη» *μαύρη φιλολογία* των δυτικοευρωπαίων κηρύκων της άτελεισίας. Και το *ήθικό συμπέρασμα*, όπως έλεγαν οι χρηστομάθειες: 'Ολος ο διεφθαρμένος κοινωνικά, πολιτικά, πνευματικά και αισθητικά κόσμος της σύγχρονης ευρωπαϊκής παρακμής άντλεί τη «μεταφυσική του άγωνία» και την «τραγικότητά» του άπό την άρχαία Ελλάδα, είναι ο μοναδικός κληρονόμος της και—κατά συνέπεια—δικαιωματικά βιώσιμος με κάθε τρόπο, έστω και με την ένοπλη βία μιá κι' «ό πόλεμος μένει ή δύναμη που κινεί την ιστορία», όπως μας λέει ο 'Αξελός με μιá κατηγορηματικότητα που δέν θά την τολμούσε ούτε ο Λάϊμπνιτς!

* *

Το δοκίμιό του «Μάρξ και φρούντ» δέν άντέχει ούτε στον επεικειότερο έλεγχο. Και πολύ σωστά λέει ο Λ. Καραπαναγιώτης, κριτικός της «'Αγγλοελληνικής 'Επιθεώρησης» ότι «τά όσα γράφει για τη θεωρία της άποξένωσης (alienation)—άτελέστατα μάλιστα και δίχως ν' άγγίζει τον ουσιαστικό της πλοῦτο—του νέου Μάρξ, είναι σήμερα γνώριμα και στους πρωτοετείς ακόμα φοιτητές της Σορβόνης: πιθανότατα άλλωστε, οι φοιτητές αυτοί δέν μένουν τόσο άτυχεστάτα πιστοί στις θέσεις ένός Μαξιμιλιέν Ρυμπέλ που δήθεν *ανακάλυψε* το νέο Μάρξ, ούτε και διαχωρίζουν αυθαίρετα και με τυπικές μόνο επεξηγήσεις που γρήγορα ξεχνιούνται—τις διάφορες περιόδους της ζωής του Μάρξ. Στοιχειώδες καθήκον του κ. 'Α. ήταν να σημειώσει την ουσιαστική συνέχεια που υπάρχει μεταξύ του *άνθρωπολόγου* και του *κοινωνιολόγου* Μάρξ (σ. 83), τις προεκτάσεις της θεωρίας της άποξένωσης στη δεύτερή του περίοδο—που τόσο σοφά μελέτησε ένας 'Ανρὺ Λεφέμπρ—και τότε ίσως θά αντιλαμβανόταν ο ίδιος πόσο άνεδαφική είναι ή σύγκριση που κάνει και πόσο λαθεμένος είναι ο δρόμος που τράβηξε»

(Ἄγγλ. Ἐπ. τευχ. 8, σ. 361).

* *

Τὸ δοκίμιο «*Εὐρωπαϊκὸς μηδενισμὸς*» ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ αὐτοεξομολογητικὴ διατύπωση τῶν στοχασμῶν καὶ τῶν φιλοσοφικῶν προτιμήσεων τοῦ Ἀξελού. Ἡ στάση του τούτη εἶναι ἡ κλασικὴ στάση τῶν τρομοκρατημένων στοχαστῶν ἀπέναντι στο κοινωνικὸ πρόβλημα, τῶν ἀνθρώπων ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἰδοῦν καὶ νὰ βοηθήσουν τὸν κοινωνικὸ μετασχηματισμό. Σήμερα ποὺ οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι παίρνουν τὴ σωστὴ θέση μὲ τὸ ρεαλιστικὸ τους αἰσθητήριο, ἓνα σωρὸ διανοούμενοι μὲ ἀνήλιαγους σβέγκους καὶ μελανωμένα δαχτυλά «ἀγωνιοῦν» μπροστὰ στο πρόβλημα: «πῶς μπορεῖ ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος;» (σ. 105). Σὲ μιὰ ἄλλη ἐποχὴ, ὅταν ἡ αστικὴ τάξη σκαρφάλωσε μὲ τὶς ξιφολόγχες στὶς ἐπάλξεις τῆς ἐξουσίας καὶ τοὺς δρόμους τοῦ Παρισιοῦ τράνταζαν τὰ βήματα τοῦ μέλλοντος, ἓνας ἄλλος τρομοκρατημένος στοχαστὴς, ὁ Πασκάλ, καλοῦσε τοὺς ἀνθρώπους νὰ κλειστοῦν στὶς πιὸ σκοτεινὲς κάμαρες τοῦ σπιτιοῦ τους, νὰ σκύψουν πάνω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τους, νὰ γνωρίσουν τὴν ψυχὴ τους καὶ νὰ ξαναγυρίσουν στο Θεό. Γιατί ὄλ' αὐτὰ; Γιατί—ὅπως λέει ἓνας ἐκλεκτὸς σύγχρονος γάλλος στοχαστὴς—«μιὰ τάξη ποὺ ἀνεβαίνει ἐπιβεβαιώνει τὴν παρουσία καὶ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀνθρώπου καὶ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ κανένα μεταφυσικὸ μυστικισμό γιὰ νὰ νομιμοποιήσει τὴν ἐπικράτησή της. Μιὰ τάξη σὲ παρακμὴ ζητᾷ πάντα νὰ στολιστεῖ μὲ τὸ κῦρος αὐτῆς τῆς παρουσίας κι' αὐτοῦ τοῦ μεγαλείου, μὰ δὲν τὸ κατορθώνει παρὰ μὲ τὸ μεταφυσικὸ μυστικισμό».

Σήμερα ὁ Θεὸς τοῦ Πασκάλ ἔχει ἐκμοντερνιστεῖ· λέγεται *μηδενισμὸς*, *ἐξιστασιαλισμὸς*, *περσονναλισμὸς* (πόσο γρήγορα ἀτύχησε...). Ὅλοι τους, μὲ τὸν πιὸ φλύαρον τρόπο ἐκπροσωποῦν τὴν παρακμὴ ἐνὸς κόσμου, ποὺ μὲ τὸνα χέρι φτιάχνει πολεμικὰ σύμφωνα καὶ μὲ τ' ἄλλο κρατᾷ τὴν πέννα βουτηγμένη στο δηλητήριο καὶ τὸ βουρκο. Ἔτσι «ἡ διάσωση τῆς ἀλήθειας τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ προβλήματος τῆς ἐλευθερίας» (φυσικὰ τῆς ἐλευθερίας νὰ καταπιέξεις τοὺς ἄλλους...) εἶναι σιχαμεροὶ ἀκροβατισμοί, χρήσιμοι μόνο σὲ κείνους ποὺ τοὺς ἐπαγγέλλονται. Καὶ γιὰ νὰ πετύχουμε τὸ παιγνίδι μας «καταργοῦμε» τὴ διαλεκτικὴ, τὸ φιλοσοφικὸ μονισμό (ὁ πλουραλισμὸς πρέπει νὰ ἀπλωθεῖ τόσο πολὺ ὥσπου νὰ κλείσει μέσα του τὸ μονισμό) λέει ὄχι ὁ Ἀξελός, ἀλλὰ ὁ...ἀδελφός του (σ. 107 ὑποσ.), τὴ γνωσιολογία, τὴν ἐπιστήμη καὶ κάθε τι ποὺ ἀπόσπασε ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ τὸν κορμὸ τῆς μακρᾶιω-

νης ἐξέλιξής του μὲ μόχθο καὶ ἀγώνα. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα βασικά «δὲν εἶναι νὰ ἐξηγήσουμε τὸν κόσμον, ἀλλὰ νὰ τὸν μεταβάλλουμε».

Ἐπιμύθιο. Τίποτα γόνιμο, τίποτα συνεπὲς πρὸς τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ του σ' ἓνα βιβλίο φορτωμένο δανειακὴ «σοφία» καὶ στεῖρο ἐκλεκτικισμό. Δὲν μποροῦμε ὡστόσο ν' ἀθωώσουμε τὸν Ἀξελὸ μὲ τὸ ἐλαφρυντικὸ τῆς νεότητος. Οἱ προθέσεις του εἶναι φανερές, οἱ ἐπιτεύξεις του ὅμως εἶναι πενιχρότατες. Δὲν διστάζουμε λοιπὸν νὰ χαρακτηρίσουμε τὸ βιβλίο του, μαζὶ μὲ τὸν κριτικὸ τῆς «Ἀγγλοελληνικῆς Ἐπιθεώρησης», λάθος, ἀφοῦ ὅμως μεταθέσουμε κάπως τὴν ὀπτικὴ μας γωνία: γιὰ τὴ φυσικὰ οἱ «Φιλοσοφικὲς δοκιμὲς» τοῦ Ἀξελού δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνα καλοπροαίρετο λάθος...

Τάκη Α. Σταματόπουλου, Ὁ μεγάλος κίνδυνος τοῦ 1821, τὸ προσκύνημα στὸ Μοριᾶ. Ἀθήνα 1953.*

Ὁ Σταματόπουλος, ἀπὸ τὴ λιγοστὴ ἐργασία του ποὺ ἔχουμε ὑπ' ὄψη μας, φαίνεται νὰ εἶναι ἓνας πολὺ μελετημένος ἐρευνητὴς γύρω ἀπὸ τὰ προβλήματα τῆς νεοελληνικῆς μας ἱστορίας καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὰ καθέκαστα τοῦ ἀγώνα τῆς Ἀνεξαρτησίας μας. Ἐνα-δυὸ χρονικά του ποὺ εἶχαμε διαβάσει ὡς τὰ τώρα, ἔδειχναν πῶς κοντὰ στὸν κριτικὸ ἱστορικὸ νοῦ, διαθέτει καὶ λογοτεχνικὸ ταλέντο ἀξιόλογο. Τὰ γραφτά του εἶχαν μιὰ φλόγα καὶ μιὰ θαυμαστὴ λαϊκότητα, ποὺ ἔδιναν παλμὸ καὶ ζωντάνια στο ἱστορικὸ γεγονός. Μὲ τὴ μελέτη του γιὰ τὸ προσκύνημα στὸ Μοριᾶ παίρνει, δικαιοματικά πιά, μιὰ ζηλευτὴ θέση στὴν ἱστορικὴ ἐρευνα.

Μὲ τὸ πέσιμον τοῦ Μεσολογγιοῦ, τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1826, ἀρχίζει γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ ἐπανάσταση μιὰ κρίση, ποὺ μοιάζει μὲ χαροπάλεμα. Ἀντιδράσεις κοιζαμπασιδίκες, ἀντιζηλιεῖς καπετανεῖκες, ἐμφύλιοι πόλεμοι, ἡ παρουσία τοῦ Ἱμπραῆμ στὸ Μοριᾶ μὲ τακτικὲς δυνάμεις, ἡ προδοσία τῆς Εὐρώπης, ὄλ' αὐτὰ μαζὶ φέρανε τὸν Ἀγώνα στο πιὸ ἐπι-

* Ἡ στήλη τούτη χρωστᾷε στους ἀναγνώστες τῆς μιᾶς ἐξήγησης: συχνὰ καταπιάνεται μὲ τὴν κρίση βιβλίων ποὺ ἔχουν κυκλοφορήσει ἐδῶ καὶ δυὸ ἢ τρεῖς χρόνια. Φυσικὰ αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ ἀλλειψὴ ἐνημερότητας, γύρω ἀπὸ τὰ πρόσφατα βιβλία. Ἀντίθετα, θεωρεῖ χρέος τῆς νὰ μὴ παρασιωπήσει ὅ,τι καταφατικὸ μᾶς ἔδωσε τὸ κοντινὸ παρελθὸν στοὺς τομεῖς τῆς μελέτης, τῆς ποίησης καὶ τῆς πεζογραφίας, ἀφοῦ ἡ ἀλλειψὴ ἐνὸς θέματος σὰν τὴν «Ε. Τ.» καταδικάζε ἀναγκαστικὰ στὴ σιωπὴ καὶ τὴ φωνὴ τῆς κριτικῆς.

κίνδυνο σημείο του. Ἐξή χρόνια ἀγώνες, θυσίες καὶ σπονδὲς αἱμάτων φαίνονταν πῶς θὰ πᾶνε χαμένα τὴν ἀνοιξὴ καὶ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1827. Οἱ Ἀραπάδες, μὲ τὴν ἡγεσία εὐρωπαϊῶν ἀξιωματικῶν, ἀλωνίζουσαν τὸ Μοριᾶ, καταστρέφουν καὶ καίνε τὰ πάντα, ἐνῶ τὸ ἠθικὸ τοῦ μαχόμενου λαοῦ ὀλοένα καὶ πέφτει. Ὁ Ἰμπραήμ, ἐφαρμόζοντας τὴν ταχτικὴ τῆς «καμμένης γῆς», ξεπατώνει τὰ χωριά, κόβει σύρριζα τὰ δέντρα καὶ δίνει φωτιὰ στὴ γεωργικὴ παραγωγή. Τρόμος καὶ ἀπελπισία βασιλεύει στὸ Μοριᾶ.

Σὰ νὰ μὴν ἔφτανε αὐτό, ἡ προδοσία σηκώνει τὸ ἀθλιὸ κεφάλι τῆς. Καπεταναῖοι, κοτζαμπάσηδες, ὀλόκληρα χωριά προσκυνᾶνε καὶ περνοῦν στὶς γραμμὲς τοῦ ἐχθροῦ. Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ κλίμα τοῦ πανικοῦ ὁ Ἰμπραήμ ἀλλάζει ταχτικὴ καὶ ἀρχίζει τίς περιποιήσεις καὶ τὰ καλοπιάσματα στοὺς προσκυνημένους. Τὰ προσκυνοχάρτια δίνουν καὶ παίρνουν :

«Δίδεται τὸ ἡμέτερον ὑψηλὸν μπουγιουρδί—γράφουν τὰ κατάπτυστα αὐτὰ ἔγγραφα—ἐπειδὴ ἦλθον μὲ προθυμίαν εἰς τὸ μεγάλο μερχαμέτι μας, προσπίπτοντας ἐξ ὅλης τῆς θελήσεώς τους, προσκυνῶντας τὸ κραταῖον Δοβλέτι μας καὶ ἡμᾶς καὶ ζητοῦντες παρ' ἡμῶν τὸ ράγι. Βλέποντες λοιπὸν τὴν ἐμπιστοσύνην τους ὅπου ὑπόσχονται πρὸς ἡμᾶς τοὺς ἐδόθη τὸ ὑψηλὸν ράγι—μπουγιουρδί μας νὰ εἶναι προφυλαγμένοι τόσον ἀπὸ τὰ στρατεύματά μας ὡσάν καὶ ἀπὸ κάθε ἐναντίον ἢ τιμὴ τους, ἢ ζωὴ τους, καὶ ὅλον τὸ πρᾶγμα τους, ὅ,τι ἔχουν καὶ νὰ εἶναι διὰ πάντα κατὰ τὴν ὑπόσχεσίν τους πιστοὶ ραγιαδες, νὰ δουλεύουν τὸν τόπο τους καθὼς ὡς πρῶτα, χωρὶς νὰ ἔχουν καμίαν ὑποψίαν εἰς ὅ,τι ἐναντίον τοὺς ἀκολουθήσῃ ἀπὸ κακοὺς ἀνθρώπους καὶ ζορμπάδας, εὐθύς νὰ δίδουν εἶδησιν πρὸς ἡμᾶς, ὅπου νὰ τοὺς προφτάσῃ καὶ νὰ τοὺς φυλάξῃ ἢ ὑψηλὴ ἡμῶν δύναμις, καὶ οὕτως τοὺς ἐδόθη τὸ παρὸν ράγι—μπουγιουρδί μας εἰς ἡσυχίαν καὶ ἐνδείξιν τους».

Τὰ προσκυνοχάρτια τοῦτα ἔδιναν, κοντὰ στ' ἄλλα, στοὺς κατόχους τους τὴν εὐχέρεια νὰ κινουῦνται ἐλεύθερα μέσα ἀπὸ τίς γραμμὲς τῶν ἀραπάδων καὶ νὰ γάνουν ἐμπόριο τροφίμων. Καταλαβαίνει λοιπὸν κανεὶς τί πειρασμὸς εἶταν γιὰ τὴν ξενηστικομένη ἀγροτιά πού εἶχε χάσει τὰ πάντα.

Τὴν πυρκαϊὰ τοῦ προσκυνήματος τὴν τρέφει ἡ προδοσία τοῦ κοτζαμπασισμοῦ. «Πρῶτοι-πρῶτοι προσκύνησαν οἱ καπεταναῖοι τῶν ἀρχόντων» γράφει ὁ Κολοκοτρώνης. Ἐνας καπετάνιος ἀπὸ τὴ Ζουμπάτα τῆς Ἀχαγιᾶς, ὁ Νενέκος, ὁ-

πλαρχηγὸς τοῦ κοτζάμπαση τῆς Πάτρας Βενιζέλου - Ρούφου, παίρνει ἀνοιχτὰ τὸ δρόμο τῆς προδοσίας καὶ γίνεται ὄργανο τοῦ Ἰμπραήμ. Καὶ τότε ὁ θουλικὸς Γέρος, ὁ Κολοκοτρώνης, πού ὡς τὰ τότε ἀγωνιζόταν μὲ ἥπια μέσα νὰ σταματήσῃ τὸ προσκύνημα, ὀρῶνεται φοβερός. Ἐχοντας στὸ πλευρὸ τοῦ τὸ ἄνθος τῶν πολεμιστῶν τοῦ Μοριᾶ καὶ τοὺς ἡρωικοὺς καλόγερους τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου, ἐφαρμόζει ἀμείλιχτη ἐπαναστατικὴ τρομοκρατία κατὰ τῶν προσκυνημένων, πού δὲν ἐννοοῦν μὲ τὸ καλὸ νὰ ξαναγυρίσουν στὶς γραμμὲς τῆς πατρίδας. Καταδικάζει σὲ θάνατο, μὲ προσωπικὴ του διαταγὴ, τὸ Νενέκο, δίνοντας ἐντολὴ στοὺς πατριῶτες νὰ τὸν ἐκτελέσουν ἐπὶ τόπου ὅπου τὸν πετύχουν, ἐνῶ ἐλαφρὲς δυνάμεις του τρυπῶνουν ξαφνικὰ στὰ προσκυνημένα χωριά, σκίζουσαν τὰ προσκυνοχάρτια καὶ ξεκαθαρίζουσαν τοὺς προδότες. «Βάλτε φωτιὰ καὶ τσεκούρι, στήστε φούρκα καὶ παλούκι γιὰ τοὺς προσκυνημένους» εἶναι ἡ ἀτεγκτὴ διαταγὴ του. «Ὅποιο χωριὸ δὲν γυρίσει πίσω, εἶναι τὰ σπίτια του καημένα, τ' ἀμπέλια του καημένα, θὰ τ' ἀφανίσω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς!», σαλπίζει σ' ὅλο τὸ Μοριᾶ. Ἐνα Γιάννη ἀπὸ τὸ χωριὸ Μπουμπούκα, κατάσκοπο τοῦ Ἰμπραήμ, οἱ ἐλαφρὲς δυνάμεις τοῦ Γέρου τὸν ἐκτελοῦν καὶ ἐκθέτουν τὸ πτώμα του στὸ δημόσιο δρόμο μὲ τὸ ἀκόλουθο ἔγγραφο κρεμασμένο στὸ στήθος του :

«Τέτοιον καταφρονημένον θάνατον θὰ ἔχουν ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας ὅσοι ἐπροσκύνησαν εἰς τὸν Ἰμπραήμ καὶ δὲν μετανοήσουν νὰ κινήθωσαν κατ' αὐτοῦ ἄντρες καὶ γυναῖκες. Τοιοῦτον θάνατον θὰ λάβουν καὶ ὅσοι ἔχουν αὐτὸ τὸ ἀτιμὸν φρόνημα καὶ δὲν τὸ ἀποβάλλουν. Ἀκόμη καὶ ὅσοι ἐλεύθεροι Ἕλληνες, ἱερεῖς τε καὶ λαϊκοὶ δὲν πιάσουν τὰ ὄπλα εἰς τοιαύτην κρίσιμον περίστασιν καὶ δὲν τρέξουν ἐναντίον τοῦ ἐχθροῦ μὲ προθυμίαν. Ὁ Γενικὸς Ἀρχηγὸς τῆς Πελοποννήσου Θ. Κολοκοτρώνης».

Στὸν Ἰμπραήμ, πού τὸν φοβερίζει μὲ ἐνταση τῶν καταστροφῶν, ὁ Γέρος ἀπαντᾷ περήφανα :

«Αὐτὸ πού μᾶς φοβερίζεις νὰ μᾶς κόψεις καὶ νὰ μᾶς κάψεις τὰ καρποφόρα δέντρα μας, δὲν εἶναι τῆς πολεμικῆς ἔργον, διότι τὰ ἄψυχα δέντρα δὲν ἐναντιώνονται σὲ κανέναν μόνον οἱ ἄνθρωποι ὅπου ἐναντιώνονται ἔχουνε στρατεύματα καὶ σκλαβῶνεις καὶ ἔτσι εἶναι τὸ δίκαιο τοῦ πολέμου. Μὲ τοὺς ἀνθρώπους καὶ ὄχι μὲ τ' ἄψυχα δέντρα νὰ νὰ βάλεις ὄχι τὰ κλαριά νὰ μᾶς κόψεις, ὄχι τὰ δέντρα, ὄχι τὰ σπίτια πού μᾶς ἔκαψες, μόνον πέτρα πάνω

στην πέτρα να μη μείνει, ήμεις δὲν προσκυνούμε. Τὰ δέντρα μας ἄν τὰ κόψεις καὶ τὰ κάψεις, τὴν γῆ δὲν θέλει τὴν σηκώσεις καὶ ἡ ἴδια ἢ γῆς ὅπου τὰ ἔθρεψε μένει δική μας καὶ τὰ ματακάνει. Μόνον ἓνας Ἕλληνας νὰ μείνει, πάντα θὰ πολεμοῦμε καὶ μὴν ἐλπίζεις πῶς τὴν γῆ μας θὰ τὴν κάνεις δική σου, βγάλτο ἀπὸ τὸ νοῦ σου» ('Απομνημονεύματα, σ. 161).

Ἡ ἀτεγκτὴ καὶ πατριωτικὴ αὐτὴ στάση τοῦ Γέρου σώζει τὸν ἀγῶνα. «Εἰς τὸν καιρὸν τοῦ προσκυνήματος ἐφοβήθηκα μόνο διὰ τὴν πατρίδα μου, ὄχι ἄλλη φορὰ—γράφει. Ἐβασταξα τὸν κόσμον ἕως ὅτου ἔγινε ἡ ναυμαχία εἰς τὸ Νεόκαστρο» (ἡ ναυμαχία τοῦ Ναυαρίνου).

Καὶ πραγματικὰ ὄχι μόνο «βάσταξε τὸν κόσμον», ἀλλὰ ἀνέβασε καὶ τὸ ἠθικὸ του ὥστε ἡ ἐπανάσταση νὰ πάρει πάλι τὴν ἀπάνω βόλτα. Τὸ παλιὸ ἐπιθετικὸ πνεῦμα κατὰ τῶν Ἀραπάδων ποὺ κλείστηκε στὴν πολιορκία τοῦ Ναυαρίνου (1825) ξαναζεῖ. Καὶ μετὴν εὐκαιρία σημειώνω τέσσερις στίχους ἑνὸς λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ἀγνώστου, ποὺ ἀποθησαυρίστηκε ἐδῶ καὶ κάμποσα χρόνια ἀπὸ τὰ χεῖλη μιᾶς ἑκατοχρονίτισσας γριᾶς τῆς περιοχῆς Ναυαρίνου. Τὸ τραγούδι δείχνει τὸ πνεῦμα τῆς ἀντίστασης στὴ Μεσσηνία στὰ 1825:

Μὴ λές πῶς εἶσαι στὸ Μοριά, στοῦ Ἄρ-
[γους τὰ λημέρια
νὰ περπατᾶς περήφανος στοὺς κάμπους
[καβαλλάρης,
Ἐδῶ τὸ λένε Νεόκαστρο, τὸ λέν Παλια-
[βαρίνο,
τρῶν τὰ κατσούλια ζωντανὰ καὶ τὰ πον-
[τίκια ψόφια.

Τὸ τετράστιχο ἱστορικὰ ἀναφέρεται στὴν πολιορκία τοῦ Ναυαρίνου καὶ ἀπευθύνεται στὸν Ἱμπραήμ.

Ἀξίζει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι ὁ γεωγραφικὸς ὄρος *Μοριάς* ἀποδίνεται σὲ μιὰ περιορισμένη περιοχὴ, στὴν Ἀργολίδα καὶ εἶναι περίεργη ἡ ἐπιβίωση μιᾶς γεωγραφικῆς ἀντίληψης ποὺ ἀνάγεται στὴν καρδιά τῶν βυζαντινῶν χρόνων.

Τὴν ἐπικὴ σελίδα γιὰ τὸ προσκύνημα στὸ Μοριά ὁ Σταματόπουλος μᾶς τὴν ζωντανεύει μετὰ ἱστορικὴ μέθοδο καὶ ὠραία λογοτεχνικὴ ἀφήγηση. Τὸ βιβλίο του φέρνει τὴν ἱστορία κοντὰ στοὺς πολλούς, εἶναι ἔργο μετὰ παλμό καὶ λαϊκότητα. Εὐχόμαστε νὰ συνεχίσει τὴ δημιουργικὴ δουλειά του καὶ στ' ἄλλα ἐπεισόδια τοῦ Ἰσροῦ μας ἀγῶνα.

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Ο ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ

Νίκου Παπαπερικλῆ: «Γλυκοχαράζει» διηγήματα, Ἀθήνα, 1953.

Ἄ Ο Παπαπερικλῆς ξαίρει τὸ μυστικὸ

νὰ ἐπικοινωνεῖ βαθιὰ μετὰ τὸν ἀπλὸ ἀναγνώστη. Χωρὶς νὰ μεταχειρίζεται φτηνὰ μέσα, μπορεῖ καὶ ρίχνει τὴ χρυσὴ γέφυρα καὶ φτάνει ἴσια στὴν καρδιά τῶν ἀνθρώπων ποὺ διψοῦν γιὰ μιὰ θερμὴ καθάρια φωνή, γιὰ ζεστασιὰ καὶ ἀγάπη. Τί ἄλλο μπορεῖ νὰ διεκδικήσει γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς ἡ τέχνης;

Τὰ διηγήματά του ἔχουν παλμό, ζωντάνια, δραματικὸτητα, προσφέρουν στὴν παρατήρησή μας πολυεδρικές καταστάσεις καὶ ἀνθρώπινους τύπους μετὰ ἀπλῆ καὶ προοδευτικὴ ψυχολογία, μετὰ ἀγάπη γιὰ τὴν πρόοδο, τὴν εἰρήνη καὶ τὸν πολιτισμό. Πρωσωπικὰ δίνω τὴν προτίμησή μου στὸ διήγημα «Παπαλεβέντενα». Ἡ τιτανικὴ αὐτὴ γριὰ εἶναι ἓνα ὠραῖο σύμβολο καὶ μιὰ συνισταμένη τῶν βασανισμένων μανάδων τοῦ λαοῦ μας.

Τὸ βιβλίο τοῦ Παπαπερικλῆ ἔχει ἓναν ἀξιόλογο προορισμό: εἶναι γραμμένο γιὰ τὴν υπεράσπιση τῆς εἰρήνης. Ἐτσι καθὼς μᾶς θυμίζει τὰ «οἰκεία κακὰ» τοῦ τόπου μας καὶ τοῦ λαοῦ μας συγκινεῖ βαθύτατα. Καὶ, μὰ τὴν ἀλήθεια, τοῦ ἀξίζει πραγματικὰ τὸ πρόστιμο ποὺ οἱ Ἀθηναῖοι ἐπέβαλαν στὸν πατέρα τῆς ἱστορίας τὸ γέρο-Ἡρόδοτο, ὅταν διαβάζοντάς τους σελίδες ἀπὸ τὸ ἔργο του τοὺς ἔκανε νὰ κλάψουν ἀπὸ συγκίνηση καὶ εὐφροσύνη...

Νίκου Μόσχου: «Κάτω ἀπὸ τὴ σκιὰ τῆς Ἀκρόπολης», μυθιστόρημα, Ἀθήνα 1954.—Γ. Γιαννουλόπουλου: «Τὸ ἄσπρο κοράκι», νουβέλλα, Ἀθήνα 1954.

Ἄ Ο Μόσχος ἐπιχείρησε νὰ χτίσει ἓνα μυθιστόρημα μετὰ κάπως εὐρύχωρες διαστάσεις καὶ μετὰ ὑλικὸ παρμένο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ μιᾶς πολυάνθρωπης μεγαλοπόλης ὅπως ἡ σημερινὴ Ἀθήνα. Ἡ ἐπίδραση τῆς ἐπιφυλλιδιογραφίας διακρίνεται ἀπὸ τὶς πρώτες σελίδες. Ἡ δράση εἶναι ὀλότελα ἐξωτερικὴ, ἡ ἀφήγηση πλαδαρὴ, οἱ καταστάσεις πλαστὲς ἔτσι ποὺ νὰ καταντᾶνε ἀφελεῖς. Ἄ Ο Μόσχος θέλησε νὰ στηριχθεῖ στὸ ἐνδιαφέρον τῆς πλοκῆς τοῦ μύθου τόσο πολὺ, ὥστε τὸ μυθιστόρημά του θυμίζει τοὺς «Ἀθλίους τῶν Ἀθηνῶν» τοῦ Κορυδαλλοῦ. Τότε ὅμως ποὺ γράφονταν αὐτὰ τὰ πράγματα ὑπῆρχε κάποια ἀντιστοιχία στὸ μῦθο καὶ τὴν κοινωνικὴ προβληματικὴ. Σήμερα ἡ τέχνη ἔξετάζει βαθύτερα τὴν πραγματικότητα, ἀρνεῖται τὴ φτηνὴ φωτογραφικὴ ἀποτύπωση τῆς ζωῆς καὶ τὴν προβάλλει μόνο στὴ δυναμικὴ τῆς προέκταση. Ἄκόμα ἀποφεύγει τὸν πλαστὸ χαρακτήρα τῶν ὑπερβολικῶν δραματικῶν καταστάσεων, ποὺ εἶναι τόσο συνηθισμένες στὴ ζωὴ, γιὰ τὴν τέχνη φαίνονται σὰν πλαστὲς καὶ ὀλότελα ψεύτικες.

Το βιβλίο του Γιαννουλόπουλου μᾶς φέρνει αντιμέτωπους στο πρόβλημα τῆς σχέσης περιεχομένου καὶ μορφῆς. Ὁ συγγραφέας φιλοδοξεῖ νὰ ἀντλήσει τὸ ὑλικό του ἀπὸ τὴν κοχλαστικὴ περιοχὴ τῆς ζωῆς στὴ δυναμικὴ τῆς ἀνέλιξη. Ἄλλὰ δὲν τὸ κατορθώνει. Ἀπομένει στὸ τέλος ὀλότελα ἀδικαίωτος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ περιεχομένου. Ἀποτυχαίνει ἀκόμα γιατί βρῖσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς τέχνης, πού δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸ ἰσοζύγισμα περιεχομένου καὶ μορφῆς. Ἡ τέχνη δὲν εἶναι οὔτε κήρυγμα, οὔτε ρητορεία. Βγαίνει βέβαια καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἀνθρώπινης γνώσης, ἔχει ὅμως τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό νὰ ἀναπλάθει τὴν πραγματικότητα μὲ αἰσθητικὰ εἰκόνες. Κοντὰ στὸ περιεχόμενο, ἔχει ἀνάγκη καὶ ἀπὸ μορφικὰ ἐπιτεύγματα, μιὰ καὶ ἡ λειτουργία τῆς ἔχει αἰσθητικὸ χαρακτήρα. Δὲν ἀρκεῖ λοιπὸν ἡ καταφατικὴ στάση ἀπέναντι στὴν προοδευτικὴ πλευρὰ τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου· χρειάζεται καὶ ὁ τεχνίτης πού θὰ ὀργανώσει ὅλο αὐτὸ τὸ ὑλικό, πού θὰ κάνει τὶς ἀναγκαῖες ἀφαιρέσεις πρὶν προχωρήσει στὴ σύνθεσιν. Καὶ δυστυχῶς ὁ καλλιτέχνης λείπει στὴν περίπτωσιν πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ.

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Κώστα Σκαρπέτη : «Ὁ Κληρονόμος», μυθιστόρημα, Ἀθήνα 1954.

Κλείνοντας τὸ βιβλίο τοῦ κ. Κ. Σκαρπέτη μένει κανεὶς κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση μιᾶς παράξενης γοητείας, κατὰ πού θυμίζει τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς Ἐρὸϊκας ἢ σελίδων τοῦ Χάμσουν. Ἄν σταθοῦμε στὴν ἔρευνα τῶν ἐκλεκτικῶν συγγενειῶν, μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸ μεγάλο Νορβηγὸ κυρίως καὶ ἀπὸ τοὺς δικούς μας Κοσμᾶ Πολίτη, Λουντέμη (Τὰ π λ ο ἰ α δ ἔ ν ἄ ρ α ξ α ν) καὶ Γιάννη Σκαρίμπα. Τὸ ἑλλειπτικό, φευγαλέο ὕφος καὶ ὁ ὄνειρικός λυρισμὸς τῆς Ἐρὸϊκας, ἢ ἰδιορρυθμία τῶν τύπων καὶ ὁ αὐτάρεσκος σαρκασμὸς τοῦ Λουντέμη καὶ ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ Σκαρίμπα μὲ τὰ ἔντονα παρανοϊκὰ ὄνειρικά στοιχεία, εἶναι νομίζουμε τὸ κλίμα πού ἀναπνέει ὁ νέος μυθιστοριογράφος καὶ ποιητής.

Δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι οἱ ἐπιδράσεις αὐτὲς εἶναι ἀναφομοίωτες στὸν Κληρονόμο. Καὶ εἶναι φανερό πὼς ἡ λατρεία τοῦ παρὰ ξενοῦ ἐδῶ δὲν ἔχει καμιά ὑποπτη πρόθεσιν νὰ ξαφνιασῇ τὸν ἀναγνώστη καὶ νὰ δώσει στὸ συγγραφέα θέσιν ὑπεροχῆς, ἀλλὰ βγαίνει ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη ἐκφράσεως καὶ ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία. Ἄν ὑπάρχουν ἐξωτερικὲς αἰτίες σ' αὐτό, εἶναι, πιστεύουμε, ἀντικειμενικὲς, δηλαδή ἡ καταπιεσμένη ἔφεση τοῦ συγγραφέα νὰ

μιλήσει σταράτα γιὰ τὶς ἀντινομίες καὶ τὶς ἀσκήμιες τῆς σύγχρονης κοινωνικῆς ζωῆς καὶ γιὰ τὰ ἀνώτερα ἰδανικά πού ἔχει ὁ ἴδιος καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα ἔχει πληρώσει ἀκριβὰ.

Παράλληλα ὅμως πρέπει νὰ σημειώσουμε καὶ κάποια χαλαρότητα στὴν πειθάρχηση τῶν ἐξωλογικῶν τάσεων πού ὀδηγεῖ σὲ ἐξπρεσιονιστικὲς ὑπερβολὲς σκαριμπικῆς προέλευσης, ὅπου τὸ παρὰ ξενο γίνεται αὐτοσκοπός, μιὰ τάση πού κατεβαίνει ὡς τὸ κύτταρο τοῦ κειμένου, τὴ λέξη, καὶ προσπαθεῖ νὰ τῆς δώσει αὐτόνομη ὑπαρξὴ μὲ μυστηριακὲς ιδιότητες, ἀποστερώντας τὴν ἀπὸ τὸ λογικὸ τῆς περιεχόμενου καὶ παραμορφώνοντάς τὴν ἀκόμα καὶ μορφικὰ κάποτε. Νομίζουμε πὼς τὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ προσέξει ὁ συγγραφέας.

Ὁ κεντρικὸς ἥρωας τοῦ κ. Κ. Σ. εἶναι ἓνας ἐπαναστατημένος μὰ ἐλάχιστα ἐπαναστάτης ἐξαθλιωμένος διανοούμενος, πού παλεύει μὲ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα γιὰ νὰ κρατήσῃ τὴν πατρικὴ του κληρονομιά : τὸ περιβόλι καὶ τοῦ πατέρα του τὴ φανατισμένη πίστιν στὸ δίκιο. Μὰ πῶς εἶναι ὁ κληρονόμος τῆς μητέρας του, τῆς τρυφερῆς τῆς ἀφοσίωσης, τοῦ πλούσιου ψυχισμοῦ τῆς, τοῦ συναισθητισμοῦ τῆς.

Τελικὰ λοιπὸν οἱ πράξεις του δὲν ὀδηγοῦν πούθενά, ὁ ἴδιος περιπλέκει τὸ ἀδιέξοδό του κουβαλώνοντας μέσα του τὴν αὐτοκαταστροφὴ. Τὸ χειρότερο εἶναι πὼς δὲν μπορεῖ, οὔτε θέλει, νὰ μᾶς κρυφτεῖ ὅταν ἠδονίζεται στὴ μόνωσίν του, ὅταν σπαράζεται μὲ τὰ ἴδια του τὰ χέρια στὶς συναναστροφές καὶ κάθε πού θὰ ῥθει σὲ ἐπαφὴ μὲ ἄνθρωπο, ἀκόμα καὶ μὲ ρομαντικὲς γυναῖκες πού τὸν ἀγαπᾶνε μὲ ἀπελπισμένη παραίτηση, σὰν κάποιους ἀρρωστημένους ἥρωες τοῦ Ντοστογιέβσκυ. Ἐκεῖνο πού τὸν σώζει τελικὰ στὴ συμπάθειά μας καὶ στὴ μνήμη μας εἶναι ὁ δυναμισμὸς του καὶ τὸ πάθος του.

Ὁ κ. Σκαρπέτης εἶναι ἄνισος. Μᾶς δίνει σελίδες ἀδιάφορες, ψεύτικες καὶ κακογραμμένες καὶ σελίδες πού παρασέρνουν μὲ τὸ πάθος τους, τὴ λεπτὴ εἰρωνεία καὶ τὴ σάτιρά τους. Ἡ σκηνὴ π.χ. στὴ σταραποθήκη μὲ τὸ παζάρεμα ἀνάμεσα στὸν ἀγιογδύτη ἔμπορο καὶ τοὺς ἀνυπεράσπιστους ἀγρότες ἔχει τὴ θέσιν τῆς ἀνάμεσα στὶς καλύτερες τῆς πεζογραφίας μας. Καὶ δὲν εἶναι ἡ μοναδική. Ἡ συζήτηση στὸ μπακάλιο μὲ τὸν Καίσαρα, ἢ ἀχνὴ μορφὴ τῆς Ἀγγέλικας, τῆς μικρῆς παραδουλεύτρας, τὸ ἀδύνατο αὐτὸ πλάσμα πού γίνεται τύραννος, ἢ τελευταία σκηνὴ τοῦ βιβλίου καὶ πολλὲς ἄλλες δείχνουν σπάνια διεισδυτικὴ ἰκανότητα καὶ εὐχέρεια ἀφαίρεσης. Ὁ κ. Κ. Σ. ξέρει νὰ δη-

μιουργεί τύπους με διάρκεια, χωρίς κουραστικές περιγραφές, χωρίς να τους όριζει καν μέσα σε σταθερά περιγράμματα. Έτσι έχουν ρευστότητα αλλά και έσωτερική κίνηση αξιοζήλευτη.

Ύστερα απ' αυτό το φανέρωμα του ταλέντου, τα κριτήρια του ίδιου του συγγραφέα αλλά και των άλλων για τη δουλειά του πρέπει να είναι βέβαια αυστηρότερα. Και δεν μπορεί να έξηγηθεί ή παραμέληση της τεχνικής επιμέλειας του γραφτού του σε σημείο που να παραβιάζονται στοιχειώδεις κανόνες της στίξης. (Είναι αλήθεια πως ή άχαρακτήριστη προχειρότητα της έκδοσης μεγαλώνει πολύ τα έλαττώματα αυτά).

Αλλά, κατά τη γνώμη μας, εκείνο που θα βοηθούσε το αξιόλογο ταλέντο του συγγραφέα να βρει την πλήρη ανάπτυξή του, θα ήταν μια πιο αισιόδοξη στάση απέναντι στη ζωή. Γιατί ό ήρωάς του να προδίνεται πάντα από όλους σε όσους πίστεψε, γιατί να μη βλέπει κανένα φως στη νύχτα του; Γιατί ή άνθρωπιά του να είναι τόσο ντροπαλή και άπωθημένη; Τελικά δηλαδή, γιατί να μη συνδέσει τη μοίρα του με τη μοίρα των όμοιών του και να μοιραστεί μαζί τους την πίκρα του και τη δύναμή του; Ίσως ό Άλαντίν να είναι ή ένσάρκωση μιας κρίσης και ή λύτρωσή της.

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΠΟΙΗΣΗ

Θοδωρή Βλαχοδημήτρη : «Νέα από την πόλη του Νέστορα» 'Αθήνα 1954.

Ό κ. Βλαχοδημήτρης πιστεύει. Έχει μέσα του μιάν ακλόνητη πίστη στον άνθρωπο, στις κοινωνικές του δυνατότητες, στο μέλλον. Κόσμος του είναι ό κόσμος των εργαζόμενων κι ιδιαίτερα (ή μάλλον αποκλειστικά, τουλάχιστο στο βιβλίο), ό άγροτικός. Αυτού του κόσμου το δράμα και την έλπίδα έρχεται, κινημένος από μιάν βαθύτερη συγγένεια κι άνθρωπιά, να εκφράσει. Πόθος του είναι να φέρει ένα φωτεινό μήνυμα, βγαλμένο μέσα απ' την προσωπική του πείρα κι απ' τη γνώση που κέρδισε μελετώντας και ζώντας την ιστορία της πατρίδας μας. Φυσικά το θέμα που διάλεξε είναι πολύ μεγάλο κι αφάνταστα δύσκολο να ολοκληρωθεί τόσο από την άποψη της ιδεοπλασίας σαν υλικό όσο και της αισθητικής καταξίωσης σαν έκφρασης. Δεν είναι λοιπόν άφύσικο που το βιβλίο, έξω από μερικά πετυχημένα κομμάτια όπως ή λυρική στιγμή για τα πρωϊνά στην Πύλο, ή το κομμάτι της «Ευθύνης», στέκει χαμηλότερα απ' την ευγενική πρόθεση που το γέννησε. Σαν υλικό έχει το μειονέκτημα πως δεν κλείνει μέσα του όλόκληρη την

άγροτική τάξη ούτε τους δεσμούς της με τα άλλα κοινωνικά στρώματα. Μένει περισσότερο ή εξιστόρηση των βιωμάτων ενός άτομου χωρίς αυτό να γίνεται, έξω από μερικές μεριές, αντιπροσωπευτικός τύπος. Στο εκφραστικό μέρος πάλι, κάνει πολλές παραχωρήσεις στη φιλολογικότητα τόσο με την επανάληψη μιας όχι και πολύ λαμπρής εικόνας, (περιγραφής μάλλον), περιστεριών, όσο και με την όχι προσεγμένη χρήση του επιθέτου και του ρυθμού. Πρέπει όμως να πούμε πως αν ό κ. Βλαχοδημήτρης δεν λύνει με την πρώτη το πρόβλημα καταφέρει όμως να το θέσει και μπροστά στον εαυτό του και μπροστά στους άλλους. Τα πάρα πέρα είναι απλώς ζήτημα μόχθου κι αισιόδοξης επιμονής στο τι και στο πως και με ποιόν τρόπο θα το λύσει τελειότερα. Κι ό κ. Βλαχοδημήτρης, όπως φαίνεται απ' το βιβλίο του, διαθέτει πολλά εφόδια.

Φοίβου Ανθέμη : «Χιμαιρικές Σκιές» ποιήματα, 'Αθήνα 1954.

Μελαγχολική ευαισθησία χαρακτηρίζει τα ποιήματα του κ. Ανθέμη. Μια πρώιμη θλίψη, άταιρίαστη για τα χρόνια του, τον σπρώχνει να υιοθετεί μιάν άπαισιόδοξη στάση αντίκρου στα φαινόμενα της ζωής. Ίσως από μιάν άποψη, —άλλα μια μόνο—νάχει δίκιο. Στη σημερινή Ελλάδα ό έφηβος που βγαίνει στην κοινωνία γιομάτος όρμη, έλπίδες, όνειρα βλέπει ξαφνικά την όρμη του να σκοντάφτει σε κάθε λογής εμπόδια, την ευαισθησία του να τραυματίζεται συνεχώς, τα όνειρα και τις έλπίδες του να κουρελιάζονται πριν καλά καλά δούν το φως.

Οι αξίες που του είχαν δώσει να πιστέψει αποδείχονται κίβδηλες στην πρώτη σύγκριση με την πραγματικότητα. Κι όταν δεν βλέπει γύρω του, σε κάθε του βήμα, τον άνυψωτικό παράγοντα που θα του δημιουργήσει την πίστη στις καινούργιες αξίες, τότε άναγκαστικά καταλήγει στην άπαισιοδοξία. Ό κ. Ανθέμης με τα έφηβικά του ποιήματα είναι κατά κάποιο τρόπο τυπικός εκπρόσωπος αυτής της κατηγορίας νέων : «Τό βλέπω τό άρμα της άνοιξης να κυλά μακριά μου». (Άνοιξη).

Μά τούτη ή στάση δεν είναι μόνο κοινωνικά λαθεμένη, είναι κι ή πιο επιζήμια για έναν ποιητή επειδή τον σπρώχνει να κλειστεί στον εαυτό του. Δεν του αφήνει ούτε καν το περιθώριο να μελετήσει, ν' αποχτήσει βιώματα. Του κλονίζει την πίστη στις ίδιες τις γνωστικές του ικανότητες.

«Κι από πουθενά δε θάχουμε άποκρίση | για τό από που ήρθαμε | για τό που θα πάμε μιάν ήμέρα... | και χαμμιάν έξήγηση να δώσουμε δε θα

μπορούμε | στῆς ζωῆς τὸ νόημα τὸ βαθύ». (Ξεκίνημα). Μ' ὅλο πού στὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος ὁραματίζεται «τὴν ἡλιόφωτιστὴ μέρα τῆς σκέψης μας | πού κι ἡ τελευταία ἀπορία θὰ ξεψυχήσει», ἡ πτώση τοῦ φαίνεται προαποφασισμένη. Ὁ ἴδιος ὁ νοῦς εἶναι μιὰ ἀβυσσος πού θὰ πέσει μέσα τῆς «ριγμένους ἀπ' τὶς φτεροῦγες τῆς τολμηρῆς πορείας». Νὰ πιστέψουμε πὼς αὐτὴ εἶναι ἡ ὀριστικὴ στάση τοῦ κ. Ἀνθέμη; Φαίνεται πὼς κι ὁ ἴδιος δὲν τὸ πιστεύει. Τὸ πιὸ πρόσφατο ποίημα τοῦ βιβλίου δείχνει πὼς στὸ μεταξὺ ἔχει κοιτάξει κάπως βαθύτερα, προσεχτικότερα, πάει ν' ἀντιληφτεῖ τὰ πράγματα ὅπως ἔχουν ἢ ὅπως πρέπει νὰ γίνουν. Γι' αὐτὸ καλεῖ: «ἀδερφοί μου... | ἐνωμένοι σὰν τὸ χρόνο τὸν ἀκομμάτιστο | ἄς ξαναγεννηθοῦμε ἀπ' τὴ μητέρα τῆς σκέψης μας».

Γιατὶ ὁ ποιητὴς ἔχει πολὺ περισσότερὴ ὑποχρέωση ἀπ' τοὺς ἄλλους νὰ ἐρευνήσῃ τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα καὶ τὶς ἀντιδράσεις τῶν ἀτόμων καὶ τῶν ομάδων σ' αὐτά. Καὶ παίρνοντας ἀπὸ κεῖ τὸ ὕλικό του νὰ βελτιώνει ἀκούραστα τὰ ἐκφραστικά του μέσα γιὰ νὰ τὸ ἐκφράσῃ. Κι ὁ κ. Ἀνθέμης πρέπει νὰ δουλέψῃ μ' ἀπόφαση καὶ στοὺς δυὸ αὐτοὺς τομεῖς, ἀποφεύγοντας ὅσο πιὸ πολὺ μπορεῖ τὴν «εὐκολὴ φιλολογία».

Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

ΣΗΜ.—Στὴν κριτικὴ γιὰ τὸ βιβλίο «Φωνές ἀπ' τὴν πέτρα καὶ τὸν ἀνεμὸ» τοῦ κ. Ἰωαννίδη πού δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο τεῦχος τῆς «Ε. Τ.» ἡ φράση: «Ποιήματα πού μπορεῖ νὰ θέλγουν μὰ πού... κ.λ.π.», ἔγινε, ἀπὸ τυπογραφικὸ λάθος, «Ποιήματα πού μπορεῖ νὰ θέλουν μὰ πού...» Πράγμα πού ἀλλοιώνει ὀλότελα τὸ νόημα.

Τὸ θέατρο

Παραστάσεις Ἀρχαίου Δράματος

Μεγάλῃ δραστηριότητα ἔχει ἀναπτυχθεῖ τελευταία γύρω ἀπ' τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα. Καὶ δὲν εἶναι μόνο τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο» πού ἐγκαινίασε φέτος στὴν Ἐπίδαυρο εἰδικὸ «Φεστιβάλ». Τέσσερα πέντε ἀκόμα συγκροτήματα ἐμφανίστηκαν ἢ ἐτοιμάζονται νὰ ἐμφανισθοῦν στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδη τοῦ Ἀττικοῦ, στοὺς Δελφούς, στὸ ὠδεῖο τῶν Πατρῶν, στὴ Θεσσαλονίκη καὶ στὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα μὲ τοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας», τὴν «Ἀντιγόνη», τὸν «Αἴαντα», τὸν «Φιλοκτήτη». Ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχε δημιουργηθεῖ τέτοιο καὶ τόσο ζωντανὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς Ἀρχαίους Τραγικούς στὸν τόπο πού γεννήθηκαν κι' αὐτὸ δείχνει πὼς ἂν τὸ ἐπιτρέψουν οἱ γενικώτερες συνθήκες ἀπὸ τὴν μιὰ κι ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἂν ὄλες οἱ σχετικὲς

προσπάθειες πάψουν ν' ἀποβλέπουν στὴν ἀποκλειστικὴ προβολὴ δυὸ-τριῶν ἀτόμων καὶ βροῦν τὴν ἀνάλογη κρατικὴ συμπαράσταση, γρήγορα θὰ εἴμαστε σὲ θέση ὄχι μόνο νὰ δώσουμε πολύτιμα δείγματα ἐρμηνείας τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, ἀλλὰ καὶ ν' ἀποκτήσουμε ἓνα μέτρο ἀξίας γιὰ νὰ κρίνεται γόνιμα ὀλόκληρη ἡ καλλιτεχνικὴ μας ζωὴ. Σημαντικὲς προϋποθέσεις ὑπάρχουν καὶ δὲν χρειάζεται, νομίζουμε, ν' ἀναφερθοῦν.

Γιὰ τὴν ὥρα ἐλάχιστοι βρίσκουν τὴν εὐκαιρία νὰ δοκιμαστοῦνε. Οἱ περισσότερες ἀπόψεις καὶ θεωρίες βρίσκονται στὰ χαρτιά. Μεγάλο τὸ πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας τοῦ Ἀρχαίου Δράματος στὸ σύνολο καὶ στὰ καθέκαστά του κι' ἄς τίθεται ἀπλᾶ: Πὼς θὰ μπορέσει νὰ δοθεῖ ἀκέραιη καὶ γεμάτη ζεστασιά ἢ αἴσθησι τοῦ τραγικοῦ μὲ ὅλα τ' ἀνθρώπινα στοιχεῖα τῆς γιὰ νὰ δονήσῃ βαθύτερα τὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ σύγχρονου θεατῆ. Τὸ ὕλικό ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ προσφέρεται πλούσιο κι' ἔχει ἀντίκρουσμάς τις μέρες μας ἀνεκμετάλλευτο ἀκόμα. Ἡ ποίηση τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Εὐριπίδη, ξεπερνάει τὸ θρησκευτικὸ χαρακτήρα πού τὴν κέντρισε, διατηρεῖ ὀλόκληρο τὸ δραματικὸ τῆς ἀνάστημα καὶ παίρνει προεκτάσεις καθαρὰ κοινωνικὲς, ἀσύγκριτα ἀνθρώπινες. Αὐτὸ ἄλλωστε τῆς ἐξασφάλισε τὴν τόσο ἐκπληκτικὴ μακροβιότητα.

* * *

Ἀπὸ τίς παραστάσεις Ἀρχαίου Δράματος πού εἶδαμε τὸν περασμένο μῆνα, διαπιστώνει κανεὶς πὼς οἱ σκηνοθέτες, ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του, ἐπιμένουν νὰ βλέπουν τὸ πρόβλημα τοῦτο στατικά, μονόπλευρα, σὰν πρόβλημα μορφῆς πάνω ἀπ' ὅλα. Ὁ κ. Λῖνος Καρζῆς π.χ. στοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας», συνεχίζει τὴν εἰκοσι-οκτᾶχρονη προσπάθειά του ν' ἀναβιώσει, καθὼς λέει, τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα. Ἐνῶ οἱ σχετικὲς μαρτυρίες πού διασώθηκαν γιὰ τίς παραστάσεις τῆς Ἀρχαιότητος εἶναι ἀσήμαντες κι' ὀπωσδήποτε ἀμφισβητούμενες, ἐκεῖνος πασχίζει νὰ τίς πλησιάσει, νὰ τίς μιμηθεῖ καλύτερα, στὴ μορφῆ. Χρησιμοποιεῖ μάσκες καὶ κοθόρνους στοὺς ὑποκριτὲς, τονίζει τὸν τελετουργικὸ, θρησκευτικὸ χαρακτήρα στὴν κίνηση τοῦ χοροῦ μὲ σχηματικὲς, τυποποιημένες κινήσεις, μελοποιεῖ ὅλα τὰ χορικά. Ἐτσι ὅμως, ἀντὶ νὰ φέρει κοντὰ μας τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα τὸ ἀπομακρύνει, τοῦ ἀφαιρεῖ τὸν ἀποφασιστικώτερο παράγοντα τῆς θεατρικῆς τέχνης: Μιὰν ἄμεση συνταύτιση τῶν ὄσων γίνονται ἐπὶ σκηνῆς καὶ τῆς ἐμπειρίας τοῦ κοινοῦ. Καὶ οἱ παρα-

στάσεις θυμίζουν μουσειακές αναπαραστάσεις, άνίκανες τελικά νά ίκανοποιήσουν καί αὐτή τήν περιέργειά μας. Στούς «Ἐπτά ἐπί Θήβας», ὁ χορός μέ τή μονότονη θρηνητική του ἀπαγγελία τονισμένη τραγουδιστά, ἐκτός πού καταντοῦσε συχνά ἀκατανόητος—κι' ἡ ἐντατικώτερη προσοχή τῶν θεατῶν ἦταν ἀδύνατο νά παρακολουθήσει τὸ νόημα τοῦ λόγου—χειρονομοῦσε σπασμωδικά χωρίς ν' ἀκολουθεῖ ἔστω τούς καθορισμένους συμβολικούς νόμους τοῦ θεάτρου πού σέβονται τήν ἀπλή λογική τῶν ἀνθρωπίνων ἐκδηλώσεων. Καί ὁμως ὁ χορός ἐδῶ—γιά νά περιοριστοῦμε σ' αὐτή μόνο τήν τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου—δέν εἶναι παρά ὁ λαός τῶν Θηβῶν ὅταν βλέπει νά τὸν ὀδηγεῖ στή σκλαβιά ὁ ἀδελφοκτόνος ἀλληλοσπαραγμὸς τῶν παιδιῶν τοῦ Οἰδίποδα, τοῦ Ἐτεοκλῆ καί τοῦ Πολυνείκη κι' ἀγωνίζεται νά ἐμποδίσει τή γενική καταστροφή. Τὸ περιεχόμενο, μ' ἄλλα λόγια, τοῦ χοροῦ, κρύβει τόσο ζωντανὰ στοιχεῖα γιά μᾶς σήμερα, ὥστε ἂν τούς ἔδινε τήν ἀνάλογη σημασία ὁ κ. Καρζῆς θά ὀδηγοῦνταν σ' ἀσφαλέςτερο δρόμο γιά νά βρεῖ καί τὸν τρόπο τῆς ἐρμηνείας του. Τὸ περιεχόμενο καθορίζει τήν μορφή.

Ἄλλὰ κι' ὁ Ἐτεοκλῆς, τὸ κύριο πρόσωπο τῆς Τραγωδίας, καθηλωμένος στοὺς καθόρνους καί σφιγμένος κάτω ἀπ' τή μάσκα δέν κατάφερνε ν' ἀποκτήσει ἀνθρώπινη ὑπόσταση. Ἡ ἔπαρσή του κι' ἡ ἀπόφασή του νά κρατήσῃ τήν ἐξουσία παρά τήν συμφωνία ποῦχε κάνει μέ τὸν Πολυνείκη καί παρά τίς θεϊκές καί πατρικές κατάρτες πῶς θ' ἀλληλοεξοντωθοῦν τ' ἀμαρτωλά βλαστάρια τῆς γωνιάς τῶν Λαβδακιδῶν, δέ μπόρεσαν ν' ἀποκτήσουν σάρκα καί πάθος—ἔμειναν σχῆμα σχολαστικά διαγραμμένο, στήν προσπάθεια ν' ἀναποκολήσουμε τὸν ἀντίστοιχο ὑποκριτῆ τῆς Ἀρχαιότητας... Ὅσο γιά τίς μασκοφορεμένες ἀδελφές Ἀντιγόνη καί Ἰσμήνη, ὅπως τίς ἐρμήνευσαν δυὸ στελέχη τοῦ Λυρικοῦ Θεάτρου, μᾶλλον ἔδιναν τήν ἐντύπωση πρόχειρου μελοδράματος καί φυσικά ὁ θρῆνος τους πάνω στά πτώματα τοῦ Ἐτεοκλῆ καί τοῦ Πολυνείκη, χάθηκε μέσα σέ λαρυγγισμοὺς μαζί μέ τὸ νόημα τοῦ λόγου. Αὐτὸ ἦταν τὸ πιδό χτυπητὰ ἀδέξιο σημεῖο τῆς παράστασης.

Οἱ πιδό πάνω παρατηρήσεις μας δέν ἐμποδίζουν νά ἀναγνωριστεῖ ἡ προσπάθεια τοῦ κ. Καρζῆ νά χει μιά συνέπεια κι' ἕνα ὕφος ἢ ὅλη ἐργασία του κι' ὅτι συνολικά, χωρίς νά διαθέτει τ' ἀπαραίτητα μέσα, ἔδειξε πῶς φλέγεται ὁ ἴδιος ἀπ' τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα. Ἄν δέν ἔφτασε σέ ἀποτελέ-

σμα, τοῦτο καθῶς σημειώσαμε ὀφείλεται στήν ἐπιμονή του (γιατί ἔχει καί γνώση καί ἀφοσίωση) νά ἐξακολουθεῖ τούς πρώτους πειραματισμοὺς χωρίς ν' ἀποκομίζει κάθε φορά τὸ θετικὸ κέρδος σέ μιά νέα προσπάθεια, ν' ἀπορρίπτει ὅ,τι δοκιμάστηκε κι' ἀπότυχε καί προπαντὸς χωρίς νά ἐπισημαίνει στὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα τὰ βιώσιμα στοιχεῖα πού μποροῦν νά προκαλέσουν τήν δεχτικότητα καί τή συγκίνηση τοῦ σημερινοῦ θεατῆ. Ἀπὸ τούς ὑποκριτὲς ξεχώρισε στίς «Ἐπτά ἐπί Θήβας» ἡ κορυφαία τοῦ χοροῦ κ. Μαλαίνα Ἀνουσάκη. Ἡ θερμὴ, λαμπερὴ φωνή της πάλ्लεται ἄνετα στήν κλίμακα τοῦ τραγικοῦ πάθους, ἔχει σὰν ἠθοποιὸς ἐξοικειωθεῖ μέ τὸ κλίμα τοῦ ὕψηλοῦ κι' ἐντονου θεατρικοῦ λόγου κι' αὐτὰ τὰ σπάνια προσόντα ἐπιβάλλουν τὴ συχνότερη χρησιμοποίησή της στήν τραγωδία. Ὁ κ. Θ. Μορίδης (Ἐτεοκλῆς) δέν εὐνοήθηκε ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία γιά ν' ἀναπτύξει κι' ἐδῶ τίς ἱκανότητές του. Ὁ κ. Φοῖβος Ταξιάρχης (Ἀγγελιαφόρος) ἂν καί τώρα γνωρίζεται πρακτικώτερα μέ τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα σ' ἕνα ρόλο μεγάλης ἔκτασης, ἔδειξε πῶς καί τὸ παράστημα κι' ἡ φωνή του κι' ἡ θέρμη του τὸν βοηθοῦν νά προχωρήσει κι' ἄς μὴν εἶχε σ' ὀρισμένα σημεῖα ἀφομοιώσει ὀλοκληρωτικὰ τὸ κείμενο τοῦ ρόλου του.

* *

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν κ. Καρζῆ, ὁ κ. Ἀλ. Μινωτῆς πιστεύει, καθῶς λέει, στήν ρεαλιστικὴ ἐρμηνεία τοῦ Ἀρχαίου Δράματος. Εἶναι ἡ ἀποψη πού γενικώτερα ἔχει ἐπικρατήσῃ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ οὐσιαστικὸ ἀντίκρουσμα πού δίνει ὁ κάθε σκηνοθέτης ἢ μελετητῆς στὴ λέξη τῆς μόδας: ρεαλισμός... Ὁ κ. Μινωτῆς μέ τήν εὐκαιρία τῶν παραστάσεων τῆς «Ἐκάβης» καί τοῦ «Οἰδίποδα» διακήρυξε πῶς πρέπει ὁ χορός, ἡ ὀμιλία κι' ἡ κίνηση τῶν ὑποκριτῶν, τὸ ὕφος τῆς παράστασης, νά μὴν ξενίζουν τὸν θεατῆ, ν' ἀπλοποιηθοῦν, ν' ἀποκτήσουν ἕνα φυσικὸ ρυθμὸ καί τόνο. Ἐτσι θά πραγματοποιηθεῖ ἡ ἐπιδιωκόμενη ἐξοικείωση κι' ὅσο γιά τήν ἐνταση τοῦ ποιητικοῦ λόγου, αὐτὴ θά βρῖσκεται πάντα στὸ ὕψος της ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ κείμενο.

Στὴν «Ἐκάβη» ἐφαρμόζοντας αὐτὲς τίς ἀπόψεις του, ἀπάλλαξε τὸ χορὸ—τὸ μεγάλο πρόβλημα—ἀπ' τίς σχολαστικὰ τυποποιημένες κινήσεις, τοῦ ἔδωσε πλαστικότητα, λιτὲς ἐκφράσεις ἀνθρώπινες. Τὰ χορικά, ὅπου τὸ ζητοῦσε ἡ περίσταση, τὰ μοίρασε ἀπὸ ἕνα ἢ δυὸ στίχους στά μέλη τοῦ χοροῦ κι' ἡ ὀμαδικὴ ἀπαγγελία γινό-

ταν πάλι εκεί που ο χορός έκδηλωνε τὰ ομαδικὰ αίσθηματά. Τὸ μέλος χρησιμοποιήθηκε ὅπου οἱ στροφές ἔπαιρναν τὴ μορφή μοιρολογιοῦ. Αὐτὸ ἀπ' τὴν τεχνικὴ πλευρὰ, προωθοῦσε τὸ θέμα, τὸ δίχως ἄλλο. Εἶναι ὥστόσο γνωστὸ πὼς γιὰ τὸν Εὐριπίδη ἰδιαίτερα, ὁ χορὸς ἐπιβάλλεται σὰν πρωταγωνιστῆς, ἀποτελεῖ τὴ σπονδυλικὴ στήλη τοῦ δράματος. Πρέπει λοιπὸν νὰ κυριαρχεῖ, νὰναι ὀργανικὰ δεμένος μὲ ὅλα τὰ καθέκαστα τῆς τραγωδίας.

Ὁ κ. Μινωτῆς ποὺ φρόντισε τόσο νὰ τὸν ἀπλοποιήσῃ, τὸν ἄφησε σὲ δεῦτερο πλάνο, δὲν ὑπογράμμισε τὴ σημασία του καὶ τὴ συμμετοχὴ του στὴ δράση. Εἶχαμε, δηλαδή, «ρεαλιστικὴ μορφή» ἀλλὰ χωρὶς τὸ ἀνάλογο περιεχόμενον. Μὰ δὲν ἀρκεῖ ν' ἀντιμετωπίζεται μορφολογικὰ τὸ θέμα, δὲν ἀρκεῖ τὸ «ρεαλιστικὸ» παίξιμο, ἢ «ρεαλιστικὴ» κίνηση. Ἄν ἀναγνωρίζεται εἰλικρινὰ πὼς τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα διατηρεῖ στοιχεῖα ζωῆς συνταρακτικά, ἢ ρεαλιστικὴ μορφή δὲ μπορεῖ σὲ καμμιά περίπτωση νὰ τὰ μειώσῃ, οὔτε πολὺ περισσότερο νὰ τὰ παραγνωρίσῃ, χωρὶς νὰ ρίξῃ τὴν γενικὴ ἐρμηνεῖα στὸν νατουραλισμό, μακριὰ ἀπ' τὸ γνήσιο πνεῦμα τῆς τραγωδίας. Ἀντίθετα, μὲ τὴν προώθηση τοῦ περιεχομένου ποὺ γιὰ μᾶς τώρα, αὐτὸ ἔχει κυρίως σημασία, φτάνουμε πρὸς σίγουρα στὸν ἀληθινὸ ρεαλισμό. Καὶ τότε ἡ ἐρμηνεῖα γίνεται ἐσωτερικὴ, δὲν ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νὰ φανεῖ ὁ ποιητικὸς λόγος ἄτονος σὰν καθημερινὸ κουβεντολόι μιὰ καὶ θὰ τὸν ὑψώνει ἢ σωστὴ ἀξιολόγηση τοῦ περιεχομένου του.

Ἄν κι' οἱ σκηνοθετικὲς ἀπόψεις τοῦ κ. Μινωτῆ ὀδηγοῦν ἀπὸ συντομώτερο δρόμο στὴ λύση τοῦ προβλήματος, θέλοντας νὰ κάνουμε μιὰ σύγκριση μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ κ. Καρζῆ, καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα πὼς κι' ἐδῶ περισσότερο μορφολογικὰ ἐξετάστηκε κι' ἀντιμετωπίστηκε ἡ ἐρμηνεῖα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος. Ὁ σκηνοθέτης τῆς «Ἐκάβης» καὶ τοῦ «Οἰδίποδα» φαίνεται ἀκόμη ἀπασχολημένος νὰ ὀλοκληρώσῃ τὶς προσπάθειές του γύρω ἀπ' τὴν μορφή.

Μιλῆσαμε γιὰ τὸν χορὸ. Καὶ στὰ κύρια πρόσωπα ὁ κ. Μινωτῆς φρόντισε νὰ προσδώσῃ μιὰ οἰκειότητα μὲ τὴν κίνηση, τὸν λόγο, τὴν ἐκφρασὴ τους. Ἀλλὰ κι' ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση τῆς «Ἐκάβης» θᾶχαμε νὰ σημειώσουμε τὴν ἴδια μονόπλευρὴ ἀντιμετώπιση ἀπὸ μέρους τοῦ σκηνοθέτη. Μεγάλο βάρος τῆς τραγωδίας ἔπασσε στοὺς γερούς ὤμους τῆς Κας Κατίνας Παξινοῦ. Καὶ χρειάστηκε ἡ πο-

λύπειρη αὐτὴ τραγωδὸς νὰ ἐπιστρατεύσῃ ὀλοκληρὸ τὸ μεγάλο ταλέντο τῆς, τὴν βαθύτερη γνώση τῆς στὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα, τὴν σκηνικὴ τῆς ὀριμότητα, τὴν θερμὴ, γενναία φωνή τῆς, γιὰ νὰ σταθεῖ ὁ ρόλος τῆς Ἐκάβης στὸ ὕψος τοῦ τραγικοῦ—ἓνας ρόλος ποὺ ἢ γνωριμιὰ του καὶ μόνο γιὰ τὸν ὑποκριτῆ, ἀποτελεῖ ἄθλο πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ. Ἡ Κα Παξινοῦ τᾶβγαλε πέρα καὶ συγκίνησε μὰ ἓνας κάματος διέφευγε καὶ φανερονόταν σ' ὀρισμένες ἀπὸ τὶς μεγάλες στιγμὲς τοῦ ἔργου. Δὲν ἦταν πάντα συνταρακτικὸ τὸ πάθος τῆς Ἐκάβης. Κι' ἔλεγες τότε, πὼς προσέχτηκε περισσότερο τὸ «γράμμα» τοῦ λόγου, ἀπ' τὸ πνεῦμα καὶ τὴν καρδιά ποὺ τὸ δημιουργοῦσε.

Τί θὰ πεῖ ἄλλωστε σύγχρονη ἐρμηνεῖα ἐνὸς ἔργου, ἐνὸς ρόλου; Νὰ συγκεντρώνει ἢ σημερινὴ Ἐκάβη στὴν δραματικὴ τῆς ἔκφραση, ὅλον τὸν πόνο, τὴ δύναμη καὶ τὴ σκληρὴ πείρα τῆς μάνας τοῦ καιροῦ μας ποὺ ἀγωνίζεται καὶ πάσχει καὶ ὑψώνεται μὲ τὸ μαυρομάντηλο καὶ τὰ βασανισμένα της χέρια γιὰ νὰ σώσῃ ἀπὸ ἄδικο θάνατο τὰ παιδιὰ τῆς. Πάει πολὺ νὰ ζητᾶμε αὐτὴ τὴν ὀλοκληρωμένη ἐρμηνεῖα ἀπὸ μιὰ καλλιτέχνη σὰν τὴν Κα Παξινοῦ; Κάθε ἄλλο. Νομίζουμε πὼς ἐπιβάλλεται. Ἡ ζωὴ κι' ἡ τέχνη μένουν σήμερα πρὸς γερὰ δεμένες ἀπὸ ἄλλοτε, σὰν μάνα μὲ παιδί.

* *

Ὁ Εὐριπίδης καὶ στὴν «Ἐκάβη» καθὼς καὶ στ' ἄλλα του δράματα, παίρνει ἀδίσταχτα θέση σὲ κάθε ἀνθρώπινη πράξη καὶ σκέψη, σὲ κάθε κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ πρόβλημα. Εἶναι ὀδηγητῆς τοῦ λαοῦ. Φιλελεύθερο, δημοκρατικὸ πνεῦμα ξεκαθαρισμένο, στάθηκε μεγάλος ἐρευνητῆς. θαρραλέος κριτῆς καὶ πνευματικὸς οἰκοδόμος τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας. Οἱ συντηρητικοὶ τῆς ἐποχῆς του δὲν τὰ πέρασαν καλὰ μὲ τὸν Εὐριπίδη. Ἀλλὰ κι' ὁ Εὐριπίδης δὲν τὰ πέρασε καλὰ μὲ τοὺς συντηρητικούς. Πολλὲς φορές τὸν κατηγοροῦσαν ἀνοιχτὰ πὼς δὲν σέβεται τοὺς θεοὺς, τὸν πίκραναν, τὸν ἐμπόδισαν νὰ βραβευτεῖ στοὺς δραματικούς ἀγῶνες μὰ ἐκεῖνος δὲν ἔπαψε νὰ στιγματίζει τὴν διαφθορά, τὴν δουλεία, τὴν Σπαρτιατικὴ ὀλιγαρχία. Ἀλλὰ καὶ σὰν δραματογράφος στάθηκε μέγας καινοτόμος—εἶναι ὁ πρόδρομος τοῦ ρεαλιστικοῦ θεάτρου. Ὅλα τὰ πάρα πάνω στοιχεῖα ὑπάρχουν φλογερά, πυρακτωμένα στὴν «Ἐκάβη» του. Δὲν βλέπει τὴ γυναῖκα τοῦ Πριάμου σὰν βασίλισσα τῆς Τροίας ποὺ ἔχασε τὰ μεγαλεῖα τῆς ὕστερα ἀπὸ τὴν Ἑλλη-

νική κατάκτηση. Ἡ Ἐκάβη στὰ χέρια τοῦ Εὐριπίδη, εἶναι ἡ τραγική μάνα, ἡ σκλάβη πού δοκιμάζει πιά ὅλες τὶς πίκρες τῆς βίας καὶ τῆς σκλαβιάς. Μὴν ξεχνᾶμε πὼς γιὰ τὸν λαὸ γράφτηκε, ὄχι γιὰ τὶς βασιλίσσες. Θᾶπρεπε λοιπὸν μ' αὐτὸν τὸν ρεαλιστικὸ τρόπο νὰ ἐρμηνευτεῖ κι' ἀπ' τὸν σκηνοθέτη κι' ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές. Ὁφείλουμε ὡστόσο νὰ τονίσουμε πὼς ὁ κ. Μινωτῆς προβληματίζεται σοβαρὰ μὲ τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα, ὁ ὄγκος τῆς ἐργασίας εἶναι ἀληθινὰ τεράστιος, ἀπαιτοῦσε ξεχωριστὴ πνευματικὴ ἀντοχὴ καὶ θᾶμαστε ἄδικοι ἂν παραβλέπαμε τὴν προσφορά τοῦ σκηνοθέτη. Μὲ τὴν παράσταση τῆς «Ἐκάβης» ἔδειξε πόσο μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴν λύση τοῦ μεγάλου προβλήματος τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, φτάνει νὰ μείνει ἀδέσμευτος ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις πού ζητοῦν ἀποκλειστικά καὶ μόνο συγχρονισμό στὴν μορφή κι' ὄχι καὶ στὸ περιεχόμενο τοῦ θεάτρου.

* *

Ὁ κ. Κωτσόπουλος (Πολυμήστορας) σημείωσε, χωρὶς ὑπερβολή, θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία. Ἀδρά, συγκρατημένα καὶ μὲ πάθος ἀπέδωσε ὅλα τὰ σύνθετα αἰσθήματα τοῦ ρόλου του: Πονηριά κι' ἔπαρση καὶ σκληρότητα καὶ στοργή. Πουθενὰ δὲν ἔχασε τὴν ἰσορροπία, κυριαρχοῦσε, ἦταν δημιουργός. Τὸ ἴδιο κι' ὁ κ. Μινωτῆς στὸν πρῶο καὶ διακριτικὸ ρόλο τοῦ Ταλθίβιου. Μ' ἂν γιὰ τοὺς δοκιμασμένους καλλιτέχνες ταιριάζουν ἔπαινοι, δὲν ὑστέρησε πλάϊ τους ἡ δὶς Ἄννα Συνοδινού σὰν Πολυξένη. Τὸ πρῶτο βῆμα τῆς στὸν χῶρο τοῦ τραγικοῦ θεάτρου πού ὅλα πρέπει νὰ παίρνουν ἀνάλογη ἔκταση κι' ἔνταση, στάθηκε κάτι πάρα πάνω ἀπὸ ἐνθαρρυντικό. Ἐπαιξε μὲ πλούσιο συναίσθημα, μὲ κοριτσιίστικη δροσιά καὶ δραματικότητα στὶς σκηνές τοῦ χωρισμοῦ ἀπὸ τὴ μάνα τῆς ὅταν «περήφανη, ἐλεύθερη καὶ τίμια», βαδίζει στὴν θυσία. Ὁ κ. Ἀλ. Ἀλεξανδράκης ὑποχρεωμένος ἀπ' τὸν σκηνοθέτη ν' ἀπαγγεῖλει μακρόσυρτα τὸν μόνολογο τοῦ φαντάσματος τοῦ Πολύδωρου, ἔμεινε «ξένο σῶμα» στὴν ὅλη παράσταση, ἂν καὶ κατέβαλε φιλότιμη προσπάθεια ν' ἀνταποκριθεῖ στὶς ὁδηγίες πού τοῦ δόθηκαν. Οἱ ἄλλοι ἠθοποιοὶ κι' ἰδιαίτερα οἱ τέσσερις κορυφαῖες τοῦ χοροῦ κυρίες Κάκια Παναγιώτου, Ἐλ. Ζαφειρίου, Δ. Διαμαντίδου καὶ Κ. Καπιτσάνεα μαζί μὲ τὴν Κα Ἀθ. Μουστάκα (Βάγια) πολλὰ προσέφεραν γιὰ νὰ παρουσιαστεῖ ἕνα πειθαρχημένο καὶ ζωντανὸ σύνολο. Τὰ κοστούμεια, τέλος, τοῦ κ. Α. Φω-

κᾶ, τὸ ἀπλὸ σκηρικὸ τοῦ κ. Κλώνη (μονάχα ἐκείνη ἡ κουρτίνα στὴν εἴσοδο μπέρδευε τὰ πράγματα...) κι' ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Μ. Παλάντιου, ἐξυπηρέτησαν τὴν γενικὴ προσπάθεια.

* *

Συμπερασματικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε πὼς ἡ καθιέρωση «Φεστιβάλ Ἀρχαίου Δράματος» ἀνοίγει νέους ὀρίζοντες στὴν ἐκπολιτιστικὴ ζωὴ τοῦ τόπου κι' ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτυχία τῶν παραστάσεων στὴν Ἐπίδαυρο φανερώνει πὼς δὲν μᾶς λείπουν οἱ δυνατότητες. Βέβαια, κάτω ἀπ' τὶς σημερινές συνθήκες, ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει κίνδυνος νὰ περιοριστοῦν σ' ἕνα εἶδος «τουριστικῶν ἐπιδείξεων» στὴν καλύτερη περίπτωση, νὰ μείνουν ἐνδιαφέροντα ἐνὸς κύκλου προνομιούχων. Ἡ τέχνη ποτὲ δὲν πρόκοψε μέσα στὴ λαϊκὴ δυστυχία. Μὰ ἡ θέληση τοῦ λαοῦ μας νὰ ξεφύγει ἀπ' τὸ σημερινὸ οἰκονομικὸ, ἠθικὸ καὶ πνευματικὸ ἀδιέξοδο καὶ νὰ δημιουργήσῃ τὸν πολιτισμὸ τοῦ ἐκδηλώνεται σὲ κάθε εὐκαιρία (πόσοι λαχτάρησαν νὰ πᾶνε στὴν Ἐπίδαυρο καὶ δὲ μπόρεσαν!) ὡστε αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ὀδηγήσῃ ὄσους εἰλικρινὰ αἰσθάνονται τὸν κοινωνικὸ χαρακτήρα τῆς ἀποστολῆς τοῦ καλλιτέχνη. Καὶ σήμερα ἀκόμα, εἶναι δυνατό «νὰ πιάσει τόπο» μιὰ γόνιμη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα. Στὸ «Φεστιβάλ τῆς Ἐπιδάουρου» κάθε ἄλλο παρά δοκιμάστηκαν ὅλες οἱ δυνάμεις τοῦ θεάτρου μας. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἐπιβάλλει στοὺς ἀρμόδιους τὴν ὑποχρέωση νὰ εὐνοήσουν χωρὶς προκαταλήψεις ὄχι μόνο τὸν θίασο τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» πού ἀπασχόλησε σχεδὸν ὀλόκληρο τὸν κρατικὸ μηχανισμό, ἀλλὰ κάθε ζωντανὴ καλλιτεχνικὴ προσπάθεια. Εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ δείξουν πὼς δὲν δημοκοποῦν σκαρώνοντας μεμονωμένες «θεατρικὲς πανηγύρεις» καὶ πὼς βοηθοῦν τὴν πνευματικὴ ἀνοδο τοῦ ἔθνους καὶ τοῦ λαοῦ.

Θέατρο Ἐθνικοῦ Κήπου: «Ὁ Ἐρωτόκριτος».—**Θέατρο Κατερίνας:** «Τὸ πρῶτο ψέμμα».—**Γκλόρια:** «Δυὸ ἄσπρα τριαντάφυλλα».—**Ἀκροπόλ:** «Γυναῖκες καὶ Λουλούδια».

Ἡ πρωτοβουλία τοῦ κ. Ν. Χατζίσκου πέρυσι τὸ καλοκαίρι νὰ ἐγκαταστήσῃ θερινὸ θέατρο μέσα στὸν Ἐθνικὸ Κήπο, χαιρετίστηκε δίκαια σὰν μιὰ θεατρικὴ ὁραση γιὰ τὸ ἴδιον ὁ χῶρος ἐπιτρέπει τὴν χρησιμοποίησή του γιὰ μεγάλα λαϊκὰ θεάματα. Ἐπιτέλους δὲν θᾶχαν τὸ μονοπώλιο στὶς καλοκαιρινές σκηνές τῶν θεάτρων οἱ

γνωστές φαρσοκωμωδίες. Ήμειναν κατάπληκτοι οί όπαδοί τών ευκόλων συμβιβασμών τό περασμένο καλοκαίρι όταν «Ό Ρωμαίος κι' ή 'Ιουλιέττα» κατέρριπταν ρεκόρ είσπράξεων, ξεπερνώντας κι' αυτές τις «έμπορικώτατες» μουσικές έπιθεωρήσεις. Μά ή έπιτυχία τούτη έκτός πού καθιέρωσε ένα τέτοιο θέατρο, έδωσε θάρρος νά φανούν κι' άλλες ανάλογες πρωτοβουλίες. Και θά φτάσουμε νά βλέπουμε τό καλοκαίρι, πού είχε θεωρηθεί «ντέ φάκτο» έχθρός τών σοβαρών καλλιτεχνικών επιδιώξεων, καλύτερες προσπάθειες άπ' τόν... κατάλληλο γιά «μεγάλα έργα» χειμώνα. Ήταν καιρός νά ξεσκεπαστούν οί προφάσεις έν άμαρτίαις.

Φέτος ό κ. Χατζίσκος ανέβασε στό θεάτρό του ένα άπό τ' αντιπροσωπευτικώτερα δείγματα τής «Κρητικής πνευματικής 'Αναγέννησης», τόν «'Ερωτόκριτο» του Βιτσέντζου Κορνάρου πού έχει γαλουχήσει όλόκληρες γενιές και δέθηκε μέ τις λαϊκές μας παραδόσεις. Αυτό τό έμμετρο λυρικό έπος τών 10.000 στίχων, κρατάει άφομοιωμένες σέ μεγάλο βαθμό τις επιδράσεις του άπ' τήν 'Ιταλική 'Αναγέννηση (και σέ προέκταση τήν Γαλλική). Έχει κομμάτια γραμμένα μέ τήν ζεστασιά και τόν πλούτο τών έλληνικών παραμυθιών και θρύλων τής λεβεντιάς, χωρίς νά ξεφεύγει άπ' τόν περίγυρο τών κοινωνικών θεσμών εκείνης τής έποχής, πριν κατακτηθεί άπ' τούς Τούρκους ή Κρήτη τό 1669. Όλα αυτά πλάστηκαν μέ τήν δημιουργική χρησιμοποίηση τής λαϊκής γλώσσας και μπόρεσαν νά περάσουν ολοζώντανα στό στόμα του λαού. Διατηρεί λοιπόν αξιόλογα στοιχεία «ό 'Ερωτόκριτος» ή «Ρωτόκριτος» όπως τόν λέει ό συγγραφέας του, μιά και στους χαλεπούς καιρούς μας τίποτα σημαντικώτερο δέν καταφέρνει νά φανεί. Και πάλι όμως χρειάζεται θαρραλέα επέμβαση: Πρώτον γιά νά γίνει θέατρο (στό πρωτότυπο έχει άπλως διαλογική μορφή) και δεύτερο ή αναπαράστασή του νά πλημμυρίζει άπό λαϊκό χρώμα, έξυπνάδα, ζωντάνια.

Τήν διασκευή έδω γιά τό θέατρο τήν έκανε ό κ. Θ. Συναδινός. Ή μακρόχρονη θητεία του στην έλληνική δραματική παραγωγή τόν βοήθησε νά σεβαστεί όσο γινόταν τό κείμενο του Κορνάρου και νά άποδώσει θεατρικά όρισμένα κομμάτια. Αυτό ώστόσο τό πέτυχε μόνο στό δεύτερο μέρος του «'Ερωτόκριτου» πού είδαμε στό θέατρο του «'Εθνικού Κήπου». Όλόκληρο τό πρώτο μέρος περιορίζεται σέ άφηγήσεις, περιγραφές, έξηγήσεις. Μιάμιση ώρα περνάει ώσπου νά φτάσει στά ουσιαστικά γεγονότα του έργου—κι' αυτό χαλαρώνει τό ένδιαφέρον κι' άς

πασχίζει νά τό διατηρήσει μιά επίδειξη θεάματος. Όπωςδήποτε τό πρώτο μέρος μπορούσε κι' έπρεπε νά περιοριστεί και νά κλείσει μέ σκηνές δανεισμένες άπ' τό δεύτερο γιά νά δοκιμάσουμε πρό του διαλείμματος και μιά γεύση του δράματος.

'Αλλά οί οργανικές αδυναμίες στό έργο είναι βαθύτερες και κανέναν διασκευαστή δέν θά μπορούσε ίσως νά τις αντιμετώπισει χωρίς ν' άλλοιωθει ό χαρακτήρας του «'Ερωτόκριτου». Δίνονται σχηματικά τά διάφορα πρόσωπα (έκτός άπό τήν Βάγια και τήν 'Αρετούσα), στηρίζεται σέ θεαματικές σκηνές πού δύσκολα μέ τά υπάρχοντα μέσα πετυχαίνουν και κυριαρχεί κυρίως ένας ύμνος στού «έρωτα τή μπόρεση και στής φιλικής τή χάρη και στών άρμάτων τις ταραχές», καθώς σημειώνει ό ίδιος ό Κορνάρος.

Έτσι τό μεγαλύτερο βάρος πέφτει στην αναπαράσταση του δράματος. Λέμε αναπαράσταση κι' όχι παράσταση γιατί τό ίδιο τό ύλικό του έργου άπαιτεί νά δοθεί έντονώτατα τό ύφος και τό χρώμα τής έποχής του. Ό συνεργάτης μας κ. Κ. Πορφύρης σέ πρόσφατο σημείωμά του περιέγραφε πώς παιζόταν στή Ζάκυνθο ό «'Ερωτόκριτος» άπό τόν λαό, λίγο πρό του πολέμου ακόμα. Είχε καθαρά τήν συγκρότηση λαϊκού πανηγυριού μέ τόν πληθωρισμό και τά χωρατά του. Κάπως έτσι κι' έμείς φανταζόμαστε πώς θάπρεπε νά δει τήν έρμηνεία του «'Ερωτόκριτου» ό σημερινός σκηνοθέτης, λαμβάνοντας φυσικά υπόψη και τ' άπαραίτητα γιά τήν περίσταση καλλιτεχνικά «δεδομένα». Ό κ. Χατζίσκος όμως άκολούθησε τήν γνωστή όδó σαν ν' άνέβαζε ένα όποιοδήποτε έργο «έποχής»—καλοσιδέρωσε στην συμπεριφορά και στην όμιλία τ' άρχοντόπουλα, κούρδισε τά κύρια πρόσωπα λές κι' είχαν καθήκον νά μάς πείσουν άπόλυτα γιά τά βαριά τους καθήκοντα. Τό άποτέλεσμα ήταν νά μη συμμετέχει ό θεατής στό πανηγύρι, αλλά νά παρακολουθεί τις περιπέτειες ενός «τάδε» έργου μέ τόν άλφα μύθο. Σ' αυτό ευθύνεται κι' ό κ. Γ. 'Ανεμογιάννης πού έντυσε όλα τά πρόσωπα επιτηδευμένα σαν νάφτιαχνε «μινιατούρες». Τά κακόγουστα χρώματα και σχέδια τών κοστουμιών έδιναν τήν έντύπωση πώς ό ένδυματολόγος μελέτησε έπιφανειακά τό πνεύμα του συγγραφέα και τό πώς θάπρεπε σήμερα ν' άποδοθεί. Άπό τούς ήθοποιούς ή Κα Τ. Νικηφοράκη ('Αρετούσα) κατέβαλε φιλότιμες προσπάθειες ν' ανταποκριθεί σ' ένα ρόλο πού ήταν έξω άπ' τήν ίδιουσυγκρασία της κι' είχε στιγμές γνήσια δραματικές. Ό κ. Χατζίσκος ('Ερωτόκριτος) εύνοήθηκε πε-

ρισσότερο και δέν του ἔλειψε ἡ θέρμη κι' ἡ συγκίνηση. Ἡ Κα Χρ. Καλογερίκου (Βάγια) ἦταν ὅπως πάντα ἄψογη—τὸ ταλέντο της καταφέρει παντοῦ και πάντα νὰ προσαρμόζεται δημιουργικά—κι' ὁ κ. Θ. Μορίδης (διαλαλητής) ἦταν ὁ μόνος κατά τὴ γνώμη μας ποὺ βρῆκε τὸν τόνο τοῦ ἔργου κάνοντας γραφικώτατες χειρονομίες και χρησιμοποιώντας μιὰ φωνή κ' ἔκφραση πληθωρική, ἐγκάρδια, περιπαιχτική, αὐθόρμητα λαϊκή. Ἀκόμα ὁ κ. Γ. Παπᾶς, στὸν ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ ἀπάγει με χιούμορ κι' ἀλαφράδα τὸ μέρος του. Τ' ἄλλα νέα και δόκιμα στελέχη τοῦ μεγάλου αὐτοῦ συγκροτήματος δέν εἶχαν ἔδαφος γιὰ μιὰ ἀξιοσημείωτη ἐπίδοση.

Τὸ κοινὸ ἀπ' τὸν «Ἐρωτόκριτο» θὰ φύγει τελικὰ ἱκανοποιημένο. Θὰ περιμένε ὥστόσο κανεὶς νὰ χρησιμοποιήσει καλύτερα τὴν περυσινὴ του πείρα ὁ κ. Χατζῖσκος και τὶς δυνατότητες ποὺ τοῦ προσφέρθηκαν και πῶς θὰ τὸν ἀπασχολοῦσαν ὀλοκληρωτικὰ και σοβαρὰ τὰ προβλήματα ποὺ γεννᾶ ἡ λειτουργία λαϊκοῦ θεάτρου—ἂν βλέπει ἔτσι τὴν ἐργασία του...

* *

Ὁ θίασος τῆς Κας Κατερίνας ὕστερα ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια προτίμησε ν' ἀνεβάσει κι' ἓνα ἑλληνικὸ ἔργο παραμερίζοντας τὶς ἀνόητες «Καλλιτισίδες» και τ' ἀφελῆ «Ταξίδια ἀναψυχῆς» τοῦ ξένου δραματολογίου. Ἡ κωμωδία τοῦ κ. Ρούσσου «Τὸ πρῶτο ψέμμα» ξεπερνάει σ' ἐφευρετικότητα, σκηNIKὸ ἐνδιαφέρον και χιούμορ αὐτὲς τὶς «παγκόσμιες ἐπιτυχίες»—εἶναι καλογραμμένη και διασκεδαστική. Ἐχει με δυὸ λόγια ὄλα τὰ συστατικὰ γιὰ νὰ «πιάσει». Ὁ κ. Ρούσος χρησιμοποίησε ἐδῶ ὄλη του τὴν πείρα στὸ θέατρο και σκάρωσε ἓνα ἔργο ἄρτιο στὸ εἶδος του και με κάποια δόση κηρύγματος ὑπὲρ τῆς εἰλικρινείας τῶν ἀντρογύνων ὥστε νὰ ἱκανοποιεῖται κι' ἡ καλὴ προαίρεση τῶν θεατῶν. Θὰ μᾶς ἐπιτρέψει ὅμως νὰ διαφωνήσουμε με τὶς ἀπόψεις ποὺ ἐκθέτει στὸ θεατρικὸ πρόγραμμα πῶς ὁ ρόλος τῆς κωμωδίας εἶναι «μετριόπαθής» και «ἀνάλαφρος», καταδικασμένος νὰ ἀγγίζει μόνο τὰ «κακῶς κείμενα». Τὸν διαψεύδουν ὄλες οἱ γνήσιες πηγές τῆς θεατρικῆς αὐτῆς μορφῆς. Ἡ κωμωδία ἔλαμψε και καθιερώθηκε σὰν δύναμη κοινωνικὰ ἀποκαλυπτική και καταλυτικὴ τῆς κοινωνίας και τῶν ἀνθρώπων. Ἀλλὰ φαίνεται εἶναι τῆς μόδας τελευταῖα ὅταν οἱ ἀντικειμενικὲς συνθήκες κι' οἱ ὑποκειμενικὲς ἀδυναμίες δέν μᾶς εὐνοοῦν νὰ ἐκπληρώσουμε τὴν ἀποστολὴ μας νὰ προσπαθοῦμε ν' αὐτοδικαιωνόμαστε με «θεωρίες». Τὸ «πρῶτο ψέμμα» δι-

νει τὴν εὐκαιρία στὴν Κα Κατερίνα και στὸν θίασό της νὰ ἐμφανιστοῦν σὲ χαρακτηριστικώτατους ρόλους και νὰ ἐνισχύσουν ἀκόμα περισσότερο τὶς εὐχάριστες ἐντυπώσεις ποὺ ἀφήνει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Ἡ Κα Κατερίνα κρατᾶει τὸ ὕφος τῆς κωμωδίας μ' ἐκπληκτικὴ ἄνεση, φινέτσα, και μπρίο. Πλάϊ της δέν ὕστεροῦν καθόλου ὁ κ. Ν. Τζόγιας, ὁ κ. Λ. Καλλέργης, ὁ κ. Δ. Σταρένιος, ὁ κ. Τ. Φαρμάκης, ὁ κ. Κ. Οἰκονομίδης, ὁ κ. Δ. Κουκῆς και οἱ κυρίες Μ. Λαλοπούλου, Λιάνα Μιχαήλ και Σ. Εὐαγγελίδου.

* *

Δυὸ ἄλλες «πρῶτες» εἶχαμε τὸν περασμένο μῆνα. Ἡ ἐπιθεώρηση «Γυναῖκες και Λουλούδια» τῶν κ.κ. Ἀσημακοπούλου - Σπυροπούλου - Παπαδούκα - Μουζάκη ποὺ ἀνέβηκε στὸ θέατρο «Ἀκροπόλ» ἔχει κι' αὐτὴ σατιρικές σκηνές ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν πολιτικὴ και κοινωνικὴ μας ζωὴ, ἀλλὰ περισσότερο ρίχνει τὸ βάρος της στὸν ἐπιδειχτικὸ πλοῦτο τῶν σκηNIKῶν. Ὁλος ὅμως ὁ σκηNIKὸς πλοῦτος... παρατάχθηκε μᾶλλον γιὰ νὰ γεμίσει τὸ «μάτι» και νὰ ἐντυπωσιάσει, παρὰ γιὰ τὴν ἐξυπηρετοῦσε τὴν ἐρμηνεία σκηNIKῶν ποὺ τοὺς ἦταν ἀπαραίτητος στὴν αὐθεντικώτερη προβολὴ ἐνὸς ἐνδιαφέροντος θέματος. Ἐπίσης ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Μουζάκη ἐνισχυμένη κι' ἀπὸ τὰ βραχνὰ και ἐκκωφαντικὰ μεγάφωνα ἀκολουθοῦσε τὴν «γραμμὴ» τῆς πιὸ ἑξαλλης τζάζ με ἀποτέλεσμα ν' ἀπειλεῖ τ' ὀλιγώτερο τ' ἀκουστικὰ τύμπανα τοῦ κοινοῦ, ἂν ὄχι τὰ νεῦρα. Στὸ συγκρότημα τοῦ «Ἀκροπόλ» συμμετέχουν διαλεχτὰ στελέχη τῆς μουσικῆς σκηNIKῆς κι' ἡ παρουσία τους και μόνο εἶναι μιὰ ἐγγύηση γιὰ διασκέδαση ὅπως οἱ κ.κ. Ὁρ. Μακρῆς, Β. Αὐλωνίτης, Κυρ. Μαυρέας, Ν. Ρίζος και ἡ κ. Πόπη Ἀλβα.

Τὸ θέατρο «Γκλόρια» ἀνέβασε τὴν αἰσθηματικὴ κωμωδία τῆς ἀγγλίδας συγγραφέως Ντόντι Σμίθ «Δυὸ ἄσπρα τριαντάφυλλα» ποὺ εἶχε παιχθεῖ και πρὸ δεκαετίας στὸ θέατρο «Πάνθεον» με τὸν τίτλο «Σκωτσέζικα ἀκρογιάλια». Ἐπὶ δυόμιση ὥρες παρακολουθώντας τὸ ἔργο δέν καταφέραμε νὰ ἐξηγήσουμε τί ξεγέλασε τὸν θίασο Μιράντας—Κωνσταντᾶρα και σπατάλησε ἐδῶ τὶς δυνάμεις του. Ὁ μεταφραστῆς και διασκευαστῆς κ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος προσπάθησε φιλότιμα νὰ προσαρμόσει τὸ ἔργο στὰ μέτρα τοῦ θιάσου ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα παρέμεινε τὸ ἴδιο. Οἱ φλυαρίες, οἱ ἀφέλειες και οἱ αἰσθηματολογίες ἦταν ἀναπόφευκτο νὰ μείνουν και στίς τρεῖς πράξεις προκαλώντας τὴν πλήξη και τὴν ἀνία.

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ

Ἡ μουσική

Λυρική Σκηνή: «Ὁ Κορυδαλλός» τοῦ Φράντς Λέχαρ.

Τὸ Λυρικό μας Θέατρο ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού θεμελιώθηκε σὰν ἀνεξάρτητος καλλιτεχνικός ὀργανισμός καὶ ἀποσπάστηκε ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, φαίνεται πῶς ἦταν μοιραῖο νὰ φέρει μέσα του τὰ σπέρματα τῆς κακοδαιμονίας καὶ τῆς αὐτοδιάλυσης. Μὲ τὸ πρῶτο ξεκίνημα ἡ Λυρική Σκηνή, πού μάλιστα παρουσιαζότανε μὲ τὴν αἴγλη τοῦ κρατικοῦ ὀργανισμοῦ, ἔδωκε πολλές ἐλπίδες γιὰ τὴ διάδοση τῆς μελοδραματικῆς ιδέας στὸν τόπο μας, τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος στὰ πλατύτερα κοινωνικά στρώματα, τὴ βοήθεια καὶ τὴν ἀνάδειξη τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν. Πολλές αἰσιόδοξες προβλέψεις εἶχαν γίνει τότε καὶ πολλοὶ εἶχαν πιστέψει πῶς τὸ ὄνειρο γιὰ τὴ δημιουργία ἔθνικοῦ μελοδράματος ἔπαιρνε σάρκα καὶ ὄστα.

Τόσοι καὶ τόσοι εἶχαν μοχθήσει καὶ ἀγωνιστεῖ γιὰ μιὰ τέτοια ιδέα, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ἕνας ἀπλὸς ἀνθρώπος τοῦ λαοῦ, ὁ Ἰωάννης Καραγιάννης, ἄφηνε τὰ σύνεργα τῆς ραφτικῆς του γιὰ νὰ συγκροτήσῃ—στὰ 1888—τὸν πρῶτο μελοδραματικὸ Θίασο στὴν Ἑλλάδα, ὡς τὸ Διονύσιο Λαυράγκα πού ἀφιέρωσε τὴ ζωὴ του ὀλοκληρῆ καὶ σπατάλησε τὴν πατρικὴ του περιουσία γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος.

Μὰ ἡ Λυρική Σκηνή, ὅπως ἀρχικὰ εἶπαμε, ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς βήματα ἄρχισε νὰ παραπαίει καὶ στὴν πορεία τῆς πολλές φορές βρέθηκε στὰ πρόθυρα τῆς χρεωκοπίας, γιὰ νὰ φτάσῃ κατὰ τὸ τελευταῖο διάστημα νὰ περιφέρεται «ἀνέστιος καὶ πένης».

Ἀναζητώντας κανεὶς τὰ βαθύτερα αἷτια αὐτῆς τῆς κακοδαιμονίας θὰ σταθεῖ κυρίως σὲ δύο παράγοντες: Τὸν κρατικὸ παρεμβατισμὸ, πού ξεκινάει ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς πολιτικῆς ἐκμετάλλευσης, καὶ τὴν ἔλλειψη διοικητικῆς ἱκανότητος ἀπὸ ἐκείνους πού κατὰ καιροὺς διευθύνανε τὸ ἴδρυμα. Αὐτὰ τὰ αἷτια εἶναι ἡ ρίζα τοῦ κακοῦ, καὶ ἀπὸ ἐδῶ πηγάζουν ὄλα ἐκεῖνα πού τόσα χρόνια στάθηκαν οἱ τροχοπέδες στὴν πορεία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὀργανισμοῦ τῆς Ε.Λ.Σ. Αὐτὰ ἔφεραν τὴν ἐσωτερικὴν ἐξάρθρωση, μὲ τὶς συχνές ἐναλλαγές Δ. Συμβουλίου καὶ γενικοῦ διευθυντοῦ, καὶ δημιούργησαν τὶς διάφορες ἀλληλοσυγκρουόμενες κλίκες. Αὐτὰ ἐξέθρεψαν τὸν παραγοντισμὸ στοὺς κόλπους τῆς Λυρικῆς καὶ ἀποθράσυναν τοὺς διάφορους σα-

τραπίσκους. Ἡ ἔλλειψη μιᾶς γενικώτερης κατευθυντήριας καλλιτεχνικῆς γραμμῆς, πού, ἐκτὸς ἀπὸ τ' ἄλλα περιόρισε τὴ δράση τῆς Ε.Λ.Σ. μέσα στὰ ὄρια τῆς πρωτεύουσας, καὶ δὲν ἀξιοποίησε, δὲν προώθησε τὶς πλούσιες καλλιτεχνικὲς τῆς δυνατότητες, ὀφείλεται κι' αὐτὴ στὰ αἷτια πού ἀναφέραμε.

Κοντὰ σ' αὐτὰ εἶναι καὶ ἡ οἰκονομικὴ δυσπραγία πού μαστίζει ἀνεκαθεν τὸ ἴδρυμα αὐτό. Σήμερα ἡ οἰκονομικὴ δυσχέρεια—πολὺ περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε—πού ἀντιμετωπίζει ἡ Ε.Λ.Σ. εἶναι μεγάλη, καὶ ἡ κρατικὴ μέριμνα στὸ ζήτημα αὐτό θὰ πρέπει νὰ ἐκδηλωθεῖ ἄμεσα, μὲ μιὰ ἀξιόλογη, γιὰ νὰ μὴ ποῦμε γενναιόδωρη ἐπιχορήγηση. Μὲ ἐμβαλωματικὲς λύσεις δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ σωθεῖ μιὰ κατάσταση πού ὀπωδηποτε ἂν δὲ βελτιωθοῦν οἱ οἰκονομικοὶ ὄροι, προδικάζει τὸ κλείσιμο τοῦ λυρικοῦ μας θεάτρου.

Ἡ ὀπερέττα «Ὁ Κορυδαλλός» τοῦ Λέχαρ, πού γιὰ πρώτη φορά παρουσίασε ἡ Λυρική Σκηνὴ στὸ θερινὸ τῆς Θεάτρου τὴν προπερασμένη ἑβδομάδα, εἶναι ἔργο πού φυσικὰ δὲν ἐμφανίζει μεγάλες καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις, ὡστόσο ἔχει εὐχάριστη ὑπόθεση καὶ μουσικὴ. Τὸ λιμπρέττο βασιζέται σὲ κάποιον Οὐγγαρέζικον μυθιστόρημα, ὅπου δὲ λείπει τὸ λαϊκὸ στοιχεῖο καὶ μάλιστα χαρακτηριστικὰ καὶ ἐντονα διανθίζει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Γύρω ἀπὸ τὸ εἰδύλλιον ἀνάμεσα σὲ μιὰ ὁμορφὴ καὶ ἀγνή χωριατοπούλα, πού ζεῖ σ' ἕνα χωριὸ κοντὰ στὴ Βουδαπέστη, καὶ σ' ἕνα νεαρὸ ζωγράφον, πλέκεται ἡ ὄλη ὑπόθεση. Κοντὰ σ' αὐτοὺς ὁ γέρον παπποῦς τῆς κοπέλλας—ἕνας θυμόσοφος τύπος χωρικοῦ—μιὰ θεατρίνα ἀπὸ τὴ Βουδαπέστη, παλιὰ ἐρωμένη τοῦ ζωγράφου, ἕνας βαρῶνος ἐρωτευμένος κι' αὐτὸς μὲ τὴ θεατρίνα, καὶ ὁ παλιὸς ἀρραβωνιαστικὸς τῆς χωριατοπούλας, εἶναι τὰ κύρια πρόσωπα πού συνθέτουν, μαζὶ μὲ τοὺς δύο πρωταγωνιστὰς, τὴν ὄλη εἰκόνα τοῦ ἔργου. Ἐνα πλῆθος ἀπὸ εὐθυμοὺς χωρικοὺς, πού γυρνώντας ἀπὸ τὸ θερισμὸ διασκεδάζουν μὲ λαϊκὰ τραγούδια καὶ χοροὺς, παισιώνουν τὸ ἔργο.

Κοινὴ ἐρωτικὴ ἱστορία ἡ ὑπόθεση αὐτῆς τῆς ὀπερέττας, μὲ χαριτωμένα κωμικὰ ἐπεισόδια, μὲ αἰσθηματομοῦς τοῦ παλιοῦ καιροῦ, ὄχι ὄμως ἀποκρουστικὴ καὶ χυδαία.

Ὁ Φράντς Λέχαρ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ φημισμένους συνθέτες τῆς βιεννέζικης ὀπερέττας, παιδί ἀπὸ καταγωγὴ τῆς Οὐγγαρίας, ἔγραψε γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ μιὰ μουσικὴ πολὺ ταιριαστὴ, καλοβαλμένη καὶ εὐχάριστη. Βέβαια «Ὁ Κορυδαλλός», δὲν ἐμφανίζει τὸ

μουσικό πλούτο πού έχουν άλλα έργα του Λέχαρ, όπως λ.χ. «Η Εύθυμη Χήρα». Όσοσο η απλή και απαλή μελωδία του, το ωραίο λαϊκό Ούγγα-ρέζικο χρώμα—περισσότερο στα χορευτικά μέρη—ή λεπτή και διάφανη ένορχήστρωση, θέλγουν και γοητεύουν τον ακροατή.

Το ανέβασμα του έργου από την πλευρά της μουσικής έδειξε, γενικότερα, μια συνειδητή και έπιμελημένη δουλειά. Από τους σολίστες η Κα Ζωή Βλαχοπούλου, πού αναγκαστικά μεταπήδησε από την όπερα στην όπερέττα, στάθηκε περίφημα στο ρόλο της χωριατοπούλας Μάργκιτ, πού ταίριαζε στην καλλιτεχνική της ιδιοσυστασία. Απλή και απέριττη στο τραγούδι της και στην όλη της έκφραση, κατόρθωσε να ξεφύγει από την έπηρεία του στυλ της όπερας και να σταθεί σαν μια χαριτωμένη πριμαντόνα της όπερέττας.

Η Κα Ανθή Ζαχαράτου στο ρόλο της θεατρίνας Βίλμας παρουσίασε και πάλι τα θαυμαστά της προσόντα, πού την αναδεικνύουν ως έξαιρετη άρτίστα στο είδος της. Με καταπληκτικό μπρίο και ζωντάνια, με συναρπαστική χάρη και θέρμη, απέδωσε το ρόλο της και τα τραγούδια της.

Ο κ. Χρ. Εύθυμιού ως γέρο χωριάτης Πάλ, παρουσίασε ένα όλοζώντανο τύπο θυμόσοφου μά και καλοκάγαθου ανθρώπου. Έκείνος πού ύστέρησε φωνητικά, και πολύ περισσότερο σαν ήθοποιός, είναι ο τενόρος κ. Θάνος πού η Λυρική Σκηνή, άγνωστο για ποιό λόγο, εξακολουθεί να τον χρησιμοποιεί σε ρόλους πρωτεύοντες.

Ο κ. Καζαντζής παρά τη μακρόχρονη θητεία του στο θέατρο δεν κατόρθωσε ακόμη να μάθει να στέκεται σαν ήθοποιός, παρ' ό,τι από την πλευρά της μουσικής δεν ύστερεί. Έτσι στο ρόλο του βαρώνου Άρπαντ, δείχθηκε ψυχρός και άτονος.

Θαυμάσια γυμνασμένη ή χορωδία, έξαιρετική ή όρχήστρα, και πολύ περισσότερο το μπαλέτο και οι σολίστες του, με τους ωραίους και συναρπαστικούς του χορούς.

Από την πλευρά της σκηνοθεσίας το έργο ύστέρησε, παρουσιάζοντας—ιδιαιτέρα σ' ό,τι αφορά το σύνολο—άρκετες και χτυπητές άδυναμίες.

Β. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Εικαστικές τέχνες

Κινέζικη ζωγραφική (Ζάππειο).—Έκθεση Πυλαρινού (Παρνασσός).

Πρόθεσή μας δεν είναι να γράψουμε κριτική για τη σειρά των έργων της

Κινέζικης τέχνης, πού παρουσιάζονται στο Ζάππειο, στην έκθεση έργων της Έθνικης Πινακοθήκης. Θάτανε άρκετό αν διατυπώναμε μερικές σκέψεις πού θά βοηθούσανε το θεατή να νοιώσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του έργου αυτού και να πλησιάσει στην όμορφιά του. Κι άληθινά για έναν Έλληνα θεατή μια τέτοια βοήθεια φαίνεται άπαραίτητη. Ός τά χτές ακόμα ήτανε άπαραίτητη για κάθε Εύρωπαίο. Καλά πού τον τελευταίο καιρό το ένδιαφέρον για τ' Άνοτολίτικα έργα έγινε πιδ έντονο. Διαλέξεις, βιβλία κριτικής, άλμπουμ, έκθέσεις συλλογών κτλ. μπόρεσαν να δώσουν άρκετες πληροφορίες στους ένδιαφερόμενους. Στη χώρα μας, πάντα καθυστερημένη, τά έργα αυτά έχουν έλάχιστα παρουσιαστεί έτσι πού ο θεατής πού θά πλησιάσει άπροετοίμαστος αυτό το θαύμα κινδυνεύει να φύγει χωρίς να χει νοιώσει τί συμβαίνει με την τέχνη αυτή. Έργο βαθύτατα πνευματικό, δημιουργημένο μέσα σε συνθήκες τελείως διαφορετικές απ' τις δικές μας, μένει άπρόσιτο σ' ένα πρώτο πλησίασμα χωρίς προετοιμασία.

Το σπουδαιότερο μέσο για την κατανόηση της κινέζικης τέχνης πρέπει να μάς το δώσει ή πνευματική άτμόσφαιρα τέτοια όπως τη δημιούργησαν οι οικονομικές συνθήκες πού μέσα τους έζησε ο πανάρχαιος αυτός λαός. Τη φιλοσοφική στάση του καλλιτέχνη, τέτοια όπως την έκφράζει με το έργο του, του την παρέχουν οι θρησκευτικές προβουδιστικές κι άργότερα βουδιστικές του αντιλήψεις. Μαζί ύπάρχει και μια προηγμένη, όμαδικά και πλατύτατα καλλιεργημένη τεχνική. Ο γραμματισμένος Κινέζος έκφράζεται ζωγραφίζοντας. Άκόμα και ως τά σήμερα, καλύτερα ως πούμε ως τά χτές, ή γραφή των παράξενων εκείνων ψηφιδών, πού άπαρτίζουν το πολύπλοκο άλφάβητό του, πρέπει να γίνει καλλιτεχνικά με ένα μικρό πινελάκι βουτηγμένο στη σινική μελάνη. Και τά ψηφιά αυτά είναι μικρές τυποποιημένες παραστάσεις.

Όπως ή γραφή τους είναι ζωγραφιά, ή ζωγραφική τους είναι μια γλώσσα. Έκείνοι οι παλιοί κύλινδροι πού διηγούνται με σειρά από ζωγραφιές μιάν Ιστορία είναι δείγματα χαρακτηριστικά. Ο ζωγράφος είναι πάντα διανοούμενος και συχνότατα ποιητής. Έτσι ή άλλως ή ζωγραφιά και ή τέχνη του λόγου δένονται ανάμεσα τους στενά. Ο ζωγράφος είναι στοχαστής πού ζωγραφίζει τους στοχασμούς του και γι' αυτό ή ζωγραφική του είναι πάντα σοφή και μ' έντονη πνευματικότητα. Η φιλοσοφική του διάθεση τον προτρέπει στη μελέτη των

φυσικῶν στοιχείων, ὅπου ὁ ἄνθρωπος εἶναι κι αὐτὸς ἀπλῶς ἓνα ἰσότιμο μέρος. Ἔτσι ἡ κεντρικὴ θέση τῆς κινέζικης ζωγραφικῆς εἶναι ἡ ἀναζήτησις μιᾶς ἁρμονίας ὅπου συντονίζονται ὅλα τὰ ὄντα καὶ τὰ στοιχεῖα. Ἡ φύσις, τὰ ζῶα, τὰ φυτὰ κρατᾶνε κεντρικὴ θέση στὴ θεώρησις τοῦ ζωγράφου. Κοντὰ στὴ φαντασία μένει ἀκοίμητος ὁ Ἀνατολίτικος ὀρθολογισμὸς. Κοντὰ στὸ διακοσμητικὸ χαραχτήρα ὁ ρεαλισμὸς. Τὸ σχέδιον ἐκφράζει τὸ διανοητικὸ στοιχεῖο. Πολιτικὰ γεγονότα, πόλεμοι καὶ κατακτήσεις ἢ ἄλλες ἐθνικὲς περιπέτειες ποὺ θὰ φέρουν καὶ ξενικὲς ἐπιρροές, εἶναι τὸ πολὺπτυχο ποὺ μέσα του διαμορφώνεται τούτῃ ἡ τέχνη. Ὅμως τῆ σχέσις αὐτῶν τῶν γεγονότων μετὰ τὰ ἔργα δὲν εἶναι τώρα δὰ ἡ ὥρα νὰ τὴν ἐξετάσουμε.

Ὅπως κάθε τέχνη, ἔχει καὶ τούτῃ μιὰ σταθερὴ πορεία ἐξέλιξης. Παρὰ τις φανερὲς ἀναλογίαις ποὺ παρουσιάζει μετὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης στὴ Δύση, θάτανε λάθος ἂν ἐπιμέναμε νὰ δοῦμε καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἴδια πορεία μετὰ τὴ δυτικὴ τέχνη, θάτανε λάθος δηλ. ἂν μιλοῦσαμε γιὰ πριμιτιβισμό, κλασικισμό καὶ παρακμὴ, δίνοντας στοὺς ὄρους τῆ σημασία ποὺ ἔχουν στὴ δική μας ὀρολογία. Εἶπαμε πὼς οἱ συνθήκες ποὺ γέννησαν τὸ ἔργο τοῦτο εἶναι ὀλότελα διαφορετικὲς.

Στὴν ἐκθεσὴ παρουσιάζονται ἔργα ἀπ' τὸν τρίτον αἰῶνα μ.Χ. καὶ ὄθωθε. Τὰ παλιότερα τῆς δυναστείας τῶν Τσὶν (No 1 καὶ 2) εἶναι ἀποσπάσματα ἀπὸ ἓναν κύλινδρον. Εἰκονογραφεῖ ἓνα ποίημα. Τὸ σχέδιον κυριαρχεῖ, καὶ οἱ ἀναμνήσεις ἀπ' τὴν παλιότερη κινέζικη τέχνη εἶναι ἔντονες. Τὸ μοναδικὸ ἔργο τῆς ἐκθεσῆς ἀπὸ τὴ δυναστεία τῶν Τάνγκ, εἶναι μιὰ θαυμάσια χρωματιστὴ στάμπα (No 3) χαραγμένη πᾶνω σὲ πέτρα, ἓνα σύμπλεγμα γεμάτο δύναμη κι ὁμορφιά. Ἡ λιτὴ γραμμὴ του φτάνει σ' ἓνα οὐσιαστικώτατον ἀποτελεσμα. Τὰ δυὸ ὑπέροχα ἄσπρα ἄλογα, καμωμένα μετὰ τρόπο γραμμικὸν κυριαρχοῦν στὴν ἴδια δυναστεία. Ἀκολουθεῖ τὸ πορτραῖτον τοῦ αὐτοκράτορα Τσὶν Βέν Τι (No 5) καὶ τὸ ζωγραφικὸν ἀριστοῦργημα «ἐλάφια μέσα στὸ δάσος» (No 7). Ἐνῶ στὸ αὐτοκρατορικὸν πορτραῖτον τὸ χρῶμα λαφρὸν καὶ διακριτικὸν βοηθεῖ ἓνα πολὺ δυνατὸν σχέδιον, στὸ τοπίον μετὰ τὰ λάφια τὸ χρῶμα παρουσιάζεται τολμηρὸν κι ἁρμονικόν, μετὰ μιὰ δύναμιν καταπληχτικὴν. Ἀπὸ πᾶνω λεπτεῖς γραμμὲς ἔρχονται νὰ χαρακτηρίσουν τὸ ἀντικείμενον. Τὰ κόκκινα, τὰ ἄσπρα, τὰ πράσινα τοῦ πίνακα αὐτοῦ εἶναι μιὰ ἀπ' τις σοβαρότερες στιγμὲς τῆς κινέζικης ζωγραφικῆς. Στὴ δυναστεία τῶν Σάγκ Σὸγκ κυριαρχοῦν τὰ τοπία. Χρῶμα καὶ

σχέδιον ἀρχίζουν νὰ προχωροῦν παράλληλα καὶ κάπως ἰσορροποῦν. Μιὰ κάπως ἀκαδημαϊκὴ ἀντίληψις θὰ βρεῖ τὴν ἐκφρασὴν τῆς μετὰ τὸ πεντάχρωμον πουλί (No 23) ἔργο ἑνὸς αὐτοκράτορα καὶ δάσκαλου τῆς ζωγραφικῆς. Τὰ τοπία ἔχουν χάριν καὶ λιτότητα. Μικρὲς φιγούραι εἶναι σπαρμένες μέσα στὴ λιτὴ αὐτὴ διακοσμητικὴ φαντασμαγορία, ποὺ ὑποβάλλουν περισσότερον τὴ δύναμιν καὶ τὸ μεγαλεῖον τοῦ φυσικοῦ τῶν περιβάλλοντος. Ἄν ὅμως τις κυττάξει κανεὶς προσεχτικὰ, βλέπει πὼς καὶ ἡ πιὸ μικρὴ ἀπ' αὐτὲς εἶναι γερὰ σχεδιασμένη, καὶ πὼς κρατᾶ μιὰν οὐσίαν ποὺ τὴν κάνει καὶ μονάχῃ τῆς ἓνα μεγάλο θέμα. Κοντὰ στὴν εὐγένειαν τοῦ σχεδὸν μονόχρωμου σεληνόφωτου (No 15) βλέπει κανεὶς τὸ ρεαλισμὸν, στὸ Γυρισμὸν ἀπ' τὸ γλέντι (No 21) ποὺ δὲν τοῦ λείπει οὔτε τὸ λεπτὸν χιοῦμον καὶ δὲν ὑπολείπεται σ' ὁμορφιά. Τὰ πουλιά, ἔργα διακοσμητικῆς διάθεσις, ἔχουν καταπληχτικὰ ζωγραφικὰ εὐρήματα. Χωρὶς νὰ φαίνεται πὼς τὴν κυνηγᾶ ὑποβάλλει μ' ἓνα δικὸν του τρόπον τὴν λεπτομέρειαν. Ἐνα κλαδάκι, χῶρια ποὺ εἶναι χάρμα ὀφθαλμῶν, εἶναι καὶ μιὰ ὑπόθεσις συγκλονιστικὴ. Μετὰ τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Λιάγκ Καὶ τελειώνει κι αὐτὴ ἡ δυναστεία. Τὸ ἔργο τοῦτο δὲν τὸ χωρᾶ πιὰ ἢ ἀκαδημαϊκὴ ἀντίληψις. Εἶναι καταπληχτικὰ λιτό, βαθὺ καὶ ἀρκετὰ ἐλεύθερον ἔργο. Ἡ δυναστεία τῶν Γιουάν ἀρχίζει μετὰ τὸ περίφημον Ἄλογον στὸ παχνί, ποὺ τόσο καλά ὑποβάλλουν τὴ δύναμιν τῶν συμβόλων τῆς κεντρικῆς ἐξουσίας καὶ δείχνουν μεγάλη μαστοριά. Δυὸ ἔργα ἀγνώστων συγχρόνων ζωγράφων κυριαρχοῦν στὴν ἐπόμενὴ δυναστεία τῶν Μίνγκ. Τὸ ἓνα εἶναι τὸ πορτραῖτον μιᾶς οἰκογένειας, ὅπου ὑπάρχουν, μετὰ δυνατὸν ρεαλισμὸν καὶ γερὴ σύνθεσιν, ὅλα τὰ γνήσια γνωρίσματα μιᾶς ἀληθινῆς προσωπογραφίας, καὶ τ' ἄλλο, τὸ πορτραῖτον ἑνὸς καλόγερον ποὺ εἶναι ἓνα συγκλονιστικὸν ζωγραφικὸν ἀριστοῦργημα. Ἀκόμα καὶ τὸ φόντον του χωρὶς νὰναι τοπίον, ἀποδίδει ζωγραφικὲς ἀξίες ταιριαχτὲς μετὰ τὸ θέμα του. Τὰ πουλιά (No 37) εἶναι ἓνα ἔργο ἀνώτερης σύνθεσις, ρεαλιστικὸν καὶ μετὰ αἴσθημα πολὺ μοντέρνον.

Οἱ εἴκοσι στάμπες ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι καμωμένες κατὰ τὸ γνωστὸν κινέζικον τρόπον, σκαλισμένες πᾶνω σὲ πέτρα καὶ παρουσιασμένες σχεδὸν σὰν ἀνάγλυφα. Ἐργα λιτὰ στὰ ἐκφραστικὰ τους μέσα εἶναι πολὺ γερὰ στὴ σχεδιαστικὴν τους ἀντίληψιν καὶ κάποτε παρουσιάζουν ἀποτελέσματα ποὺ θὰ τὰ νόμιζες δημιουργήματα μιᾶς σύγχρονης τέχνης.

Ὅλα τὰ ἔργα τῆς κινέζικης ζω-

γραφικής τὰ χαρακτηρίζει ἢ ἀνώτερη τεχνική τους. Τὸ σχέδιό τους, τὸ βασικό στοιχείο τοῦ πίνακα, εἶναι πάντα καμωμένο πολὺ σωστά καὶ πολὺ ξεκάθαρα. Ἡ σχεδιαστική τους αὐτὴ δεξιότητι πολὺ σπάνια γίνεται αὐτοσκοπός. Ἡ σύνθεση εἶναι σοφά, πάνσοφα θάλεγα, καμωμένη. Ἄν ἐφάρμοζε κανεὶς τοὺς γνωστούς τρόπους τῶν τομῶν καὶ ἀναλύσεων εἶναι ἀμφίβολο ἂν κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦτα θὰ ξέφευγε ἔστω καὶ κατὰ τὸ ἐλάχιστο. Ὅμως τοῦτο δὲν θὰ πεῖ πῶς ἢ γνώση τῶν λύσεων αὐτῶν προὔπηρχε στὸν καλλιτέχνη, πῶς τὰ ἔργα τοῦτα ἔγιναν ὑποταγμένα στοὺς τεχνολογικοὺς αὐτοὺς κανόνες. Ὁ καλλιτέχνης ξέρει νὰ ζωγραφίζει σοφά, εἶναι ἕνας στοχαστὴς μὲ βαθειὰ γνώση τῆς αἰσθητικῆς τους. Κι ὅταν ἀκόμα ζωγραφίζει λεύτερα, αὐτὸ πῶς πολὺ τὸ νομίζει ἔτσι. Καὶ τότε εἶναι ἀσυναίσθητα ὑποταγμένος στοὺς κανόνες τῆς σοφῆς αὐτῆς τέχνης, εἶναι καὶ τότε κατὰ κάποιον τρόπο κλασικός. Ἔτσι τὰ ἔργα τοῦτα πλάϊ στὴν ποίηση καὶ τὴν ὀμορφιά ἔχουν μιὰ μεγάλη στερεότητα. Οἱ κάθε λογῆς ἀκροβατισμοὶ καὶ ἡ ἐκλέπτυνση τῆς φόρμας, δὲν ἐνοχλοῦν. Γιὰ τὸν ἴδιον λόγο καὶ δὲν εἶναι ἔργα ἀπλῆς διακοσμητικῆς. Εἶναι βέβαια γεγονός πῶς ὁ διακοσμητικὸς χαρακτήρας ὑπάρχει καὶ κάποτε ἔντονος σὲ πολλὰ ἔργα τῆς Κινέζικης τέχνης. Μάλιστα τὰ πρῶτα δείγματα τῆς ζωγραφικῆς τούτης, εἶναι ἔργα καθαρὰ διακοσμητικά, ὅπως εἶναι καὶ τὰ ἔργα καὶ τῶν ἄλλων ἀνατολίτικων λαῶν. Σὲ μερικὲς ἐποχὲς γυρίζει πῶς ἔντονη ἢ πῶς ἀσθενῆς ἢ ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς διακοσμητικῆς τάσης. Ὅμως καὶ παρ' ὅλα αὐτά, τὰ ἔργα τοῦτα εἶναι ὀριστικὰ ἔργα τῆς μεγάλης τέχνης, καὶ πολὺ συχνὰ ἀπ' τ' ἀριστουργήματά της. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀρκεῖται στὶς διακοσμητικὲς του λύσεις. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος λεπτὸς καὶ βαθὺς δέκτης τῶν ἐξωτερικῶν ἐντυπώσεων. Εἶναι ἕνα αἶσθημα ἀπὸ ὀμορφιά, ποίηση καὶ κάποτε πόνου καὶ ἡρεμοῦ πάθους ποὺ πλανιέται μέσα στὶς σοφές, ὕρθολογιστικὲς τούτες συνθέσεις. Ὑπάρχουν ἔργα ποὺ ἀδίσταχτα θὰ τάλεγε κανεὶς ρεαλιστικά. Ἀνήκουν σ' ἕνα ρεαλισμὸ βαθὺ ποὺ δὲ φοβᾶται νὰ πεῖ τὸ καθεὶ, γιὰ τὴν ξέρει νὰ τὸ στηρίζει καλλιτεχνικὰ κατὰ ἕναν τρόπο ἀπαράμιλλο. Ἄλλο τώρα ἂν κι ὁ ρεαλισμὸς αὐτὸς εἶναι πάλι στυλιζαρισμένος, ἂν ὁ καλλιτέχνης αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη τῆς σιγυριᾶς καὶ γι' αὐτὸ μεταχειρίζεται τὴ γλώσσα, τὰ διδάγματα τῆς παράδοσης. Τὸ ὅτι τὸ ὅποιο στυλιζαρισμὸς δὲν ἀφήνει τὸν καλλιτέχνη ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' τὰ

πράγματα, τὸ ὅτι καμμιά καλλιπέεια δὲν τὸν ἀπομακρύνει ἀπ' τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων, ἀποτελεῖ μιὰν ἐπαλήθευστα παραπάνω.

Ἡ γνώση τῶν ἰδιαιτέρων τεχνικῶν θεμάτων τῆς ζωγραφικῆς τούτης, βοηθᾶ ἀκόμα παραπάνω στὸ νὰ νοιώσει κανεὶς τὸ χαρακτήρα της. Τὰ χρώματα εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο φυσικά, τὸ μελάνι καὶ τὸ κοντύλι εἶναι τὰ κοινὰ μέσα τοῦ γραψίματος, καὶ τὸ πανὶ ποὺ πάνω του γίνεται ἡ ζωγραφιὰ τούτη εἶναι ἀπὸ μετᾶξι, ἔτσι ποὺ τὸ χρῶμα ἀποχτᾶ μιὰ χαρακτηριστικὴ διαφάνεια, μιὰν ἰδιαίτερη ποιότητα.

Προσπαθήσαμε νὰ δώσουμε τὰ πῶς χοντρά χαρακτηριστικὰ τούτης τῆς τέχνης, ποὺ ἔχει ἐπιδράσει τόσο πολὺ πάνω στὴν τέχνη τῶν ἄλλων λαῶν κι ἀκόμα ἐπιδρᾷ ὡς τις μέρες μας, ὡς ἕνα σοβαρὸ βαθμὸ, στὶς σύγχρονες τάσεις. Σ' ἀρκετὰ ἀπ' τὰ ἔργα τοῦτα φαίνεται καθαρὰ ἡ καταγωγή ἀρκείων, πολὺ μεταγενέστερων καλλιτεχνικῶν ἀντιλήψεων.

Ὅταν δεῖς τὰ ἔργα τοῦτα δὲ δυσκολεύεσαι καθόλου ν' ἀντιληφθεῖς πῶς οἱ σύγχρονοι κινέζοι καλλιτέχνες στηριγμένοι σὲ τέτοια παράδοση καὶ τοποθετημένοι μέσα σ' ἕνα εὐνοϊκὸ γιὰ τὴν τέχνη περιβάλλον παρουσιάζουν καὶ σήμερα κείνα τὰ καταπληκτικὰ ἔργα τους.

Φεύγεις χορτᾶτος ἀπ' τὰ ἔργα τοῦτα, ἔργα ποὺ τὸ μεγαλύτερο μειονέκτημά τους εἶναι τόσο σοφὰ καὶ τόσο τέλεια, τόσο ἄψογα θάλεγε τελειωμένο, πρᾶμα ποὺ ἀναγκαστικὰ μαζί μὲ τὴν ἀπόσταση τῆς ἐποχῆς, σοῦ προξενοῦν ἕνα κάποιον μπούχτισμα, ἕνα αἶσθημα ψυχρότητας.

* *

Τὸ πρῶτο αἶσθημα ποὺ σὲ καταλαμβάνει σὰν πρωτομπεῖς μέσα στὴ μικρὴ αἴθουσα τοῦ Παρνασοῦ, ὅπου ὁ ζωγράφος Σωτῆρης Πυλαρινὸς ἐκθέτει τὸ λιγοστὸ ἔργο του, εἶναι μιὰ ἄπωση. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου ἐπειδὴ μὲ τὸ ἔργο τοῦτο ὁ ζωγράφος δὲν ἔπιασε τὴν ἀνώτερη ὀμορφιά, ὅπως θὰ νόμιζε ἐνδεχομένως κανεὶς ἀνίδεος. Κανένας πᾶς σύγχρονος ἄνθρωπος δὲν περιορίζει τὴν τέχνη στὸ χαμηλὸ ἐπίπεδο ν' ἀποζητάει νὰ τέρψει τοὺς θεατὲς μὲ τὴν ὀμορφιά. Αὐτὸ γίνεται γιὰ τὸ ἔργο τοῦτο λείπει ἡ ἀνθρώπινη οὐσία. Ἄν καταπιαστεῖς νὰ δεῖς τί κρύβεται κάτω ἀπ' τις κλασικοφανεῖς τούτες μορφές θὰ μείνεις μὲ τὰ χέρια ἀδειανά. Ἡ κλασικότητά του περιορίζεται στὴν ἀπομίμηση κλασικῶν προτύπων στὶς τεχνικὲς λύσεις. Οἱ λύσεις αὐτές, ποὺ τις ἔμαθε καλά ὁ καλλιτέχνης στὶς μακρόχρονες σπουδές του στὸ ἐξωτερικὸ, γίνονται κάπως

μανιέρα. 'Υπάρχουν κάποτε, λύσεις, χωρίς να υπάρχουν οι ανάγκες που τις κάνουν απαραίτητες στα μεγάλα έργα της ζωγραφικής. Δεν έχει βέβαια το δικαίωμα να έχει κανείς καμμιά προκατάληψη πάνω στα θέματα της τεχνοτροπίας. Μονάχα οι φορμαλιστές αποζητούν μιά απ' τα πριν δοσμένη φόρμα, που τους γίνεται έξ αλλου και σκοπός του έργου. Δεν υπάρχουν γι' αυτό μουσειακές λύσεις, όπως τόσο συχνά ακούμε να λένε. 'Ο ζωγράφος έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει ό,τι θά τον εκφράσει καλύτερα. 'Υπάρχουν όμως αισθήματα μουσειακά, που τίποτα δε μπορεί να τα ξαναζωντανέψει και που ή επανάληψή τους δεν ξέρω αν έχει το δικαίωμα ν' απαιτήσει το σεβασμό και την αγάπη των σύγχρονων ανθρώπων. Δέ μπορώ να φανταστώ πως στο Βέλγιο ή την 'Ολλανδία μπορούν να γίνουν σεβαστά τέτοια αισθήματα. Γνωρίζω παραδείγματα που ζωγράφοι των χωρών αυτών χρησιμοποιούν τις κλασικές λύσεις για να εκφράσουν πολύ σύγχρονα αισθήματα. 'Ακόμα όμως περισσότερο πρέπει να πούμε πως ή ντόπια σκληρή πραγματικότητα τέτοιες καταστάσεις τις άπωθει.

"Αν αναζητήσεις τώρα να δεις τι προσφέρει στη δική του τάση ό καλλιτέχνης, πάλι δεν θα μείνεις Ικανο-

ποιημένος. Το σχέδιό του, το κύριο και μεγάλο χαρακτηριστικό της μεγάλης τέχνης που ό Πυλαρινός μιμείται είναι άτονο. 'Υπάρχουν μάλιστα μέρη έντελώς άσχεδιαστα, κι αυτό είναι καμωμένο, όπως λέγει ό ίδιος, επίτηδες. Και για το χρώμα του συχνά, παρά το γεγονός ότι ακολουθεί τη γνωστή τεχνολογία, θά μπορούσε κανείς να διατυπώσει αντιρρήσεις. 'Επίσης χαμηλή παρουσιάζεται ή πνευματικότητα του έργου του. Πολύ συχνά οι άλληγορίες του είναι μιά άπλη θεματογραφία.

Δέ χωρεί άμφιβολία πως ό Πυλαρινός βρίσκεται ακόμα στο στάδιο της αναζήτησης. Θάταν κρίμα αν σκοπός ενός νέου καλλιτέχνη έμενε ή κατάχτηση της κλασικής φόρμας μόνο. 'Από μερικές φωτογραφίες έργων που δεν παρουσιάζονται δείχνει παρήγορες τάσεις. Μόνο που δε μπορεί κανείς να προβλέψει απ' αυτές τι θά μπορούσε να κάνει. Κείνο που θά σώσει την κατάσταση είναι αν ό καλλιτέχνης στραφεί προς τη σύγχρονη ζωή, κι' όχι σά θέμα, μά σάν αισθημα.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΣΗΜ. Για την έκθεση της Κας 'Ερασμίας Μπερτσά θά γράψουμε στο ερχόμενο τεύχος μας.



"ΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ,"

'Ερ. Δανιηλίδη — Μπερτσά

('Απ' την έκθεση έργων της στο Γαλλικό 'Ινστιτούτο)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

—Τὸ τελευταῖο 2ο ἡμέρο εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας διάφορες ἀπόψεις σχετικές μὲ τὸ ζήτημα τῆς ἐνότητας τῶν Λογοτεχνικῶν μας Σωματείων. Στὰ δημοσιεύματα ὑποστηρίχθηκε ὅτι «ἡ ὑπαρξίς δεκάδος περίπου σωματείων μὲ ἑκατοντάδας μέλη, τὰ περισσότερα τῶν ὁποίων φυσικὰ κάθε ἄλλο παρά λογοτέχνη μποροῦν νὰ θεωρηθῶν δὲν ὑποβοηθεῖ καθόλου τὴν λύσιν τοῦ προβλήματος». Καὶ προτείνεται νὰ ἐκκαθαρισθῶν τὰ σωματεῖα καὶ νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας ἐνιαῖος λογοτεχνικός ὀργανισμός. Ὅπως ἐγινε γνωστὸ ἡ πλειοψηφία τοῦ λογοτεχνικοῦ μας κόσμου καὶ συγκεκριμένα οἱ διοικήσεις τῶν περισσότερων λογοτεχνικῶν σωματείων τάχθησαν κατὰ τῆς ἰδέας νὰ διαλυθῶν. Προτείνουν ὁμῶς τὴν ἰδρυση ἑνὸς Λογοτεχνικοῦ Ἐπιμελητηρίου στὸ ὁποῖο θὰ λάβουν μέρος οἱ ἀναγνωρισμένοι λογοτέχνες ὕστερα ἀπὸ «ἐπισταμένην ἐπιλογὴν». Ὅπως πληροφοροῦμαστε, μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα θὰ γίνουν σχετικὰ διαβήματα πρὸς τὸ ἀρμόδιο ὑπουργεῖο πού θὰ δώσει καὶ τὴν ὀριστικὴν λύσιν στὸ ζήτημα.

—Ὁ γνωστὸς ποιητὴς καὶ δημοτικός σύμβουλος Πειραιῶς κ. Νικηφόρος Βρεττάκος εἰσηγήθηκε στὸ Δῆμο Πειραιῶς νὰ ἀναλάβη πρωτοβουλία γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς εὐρύτερης πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς κίνησης στὸν Πειραιᾶ. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ πρόκειται νὰ συσταθεῖ μεγάλη ἐπιτροπὴ μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν κ. Βρεττάκο, στὴν ὁποία θὰ κληθῶν νὰ λάβουν μέρος ἐκπρόσωποι τῶν Λογοτεχνικῶν Σωματείων, τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Ἐπιμελητηρίου, τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καθὼς καὶ διαφόρων ὀργανώσεων τοῦ Πειραιᾶ, γιὰ νὰ καταρτίσει τὸ πρόγραμμα τῶν λογοτεχνικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων τῆς χειμερινῆς περιόδου. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα ὁ Δῆμος ἀντιμετωπίζει τὴν περίπτωση ἰδρυσης παιδικοῦ θεάτρου καὶ ἐκδοτικοῦ ὀργανισμοῦ πού θ' ἀναλάβει τὴν ἐκδοσὴ βιβλίων Πειραιωτῶν λογίων καὶ ἐπιστημόνων. Ἡ Ἐπιτροπὴ θὰ προτείνει ἐπίσης συγκεκριμένα μέτρα γιὰ τὴν ἰδρυση λαϊκῶν βιβλιοθηκῶν. Τέλος ἐπικρατεῖ ἡ σκέψη νὰ καθιερωθῶν ἐτήσια λογοτεχνικά βραβεῖα μὲ ἀξιόλογα ἐπαθλα.

—Σύμφωνα μὲ πληροφορίες ἡ ἐπιτροπὴ πού συστήθηκε ἀπὸ τὴν Ἱερά Σύνοδο τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, ὕστερα ἀπὸ αἴτηση τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, γιὰ νὰ μελετήσῃ τὰ καταδικασθέντα βιβλία τοῦ Νίκου Καζαντζάκη, τελείωσε τὸ ἔργο τῆς. Καὶ ἐπικρατεῖ ἀνάμεσα στὰ μέλη τῆς ἡ ἀποψη ὅτι

δὲν πρέπει νὰ ληφθεῖ καμμιά ἀπόφαση δεδομένου ὅτι κατὰ τὸν τρόπο πού τέθηκε τὸ ζήτημα ἀπὸ τὴν Ἱερά Σύνοδο τῆς Ἑλλάδος ἡ ἀπόφαση τοῦ Πατριαρχείου θὰ ὑπόκειται στὴν αἴρεση τῆς τελευταίας.

—Στὸ Διεθνὲς συνέδριο τοῦ «Πέν Κλάμπ» πού συνήλθε τελευταῖα στὴ Βιέννη ἐγινε δεκτὴ ἡ πρόταση τῆς ἑλληνικῆς ἀντιπροσωπείας, νὰ συνέλθει τὸ μεθεπόμενο συνέδριο τὸν Ἰούλιο τοῦ 1957 στὴν Ἀθήνα.

—Ὁ ἐκδοτικός οἶκος «Ἀετός» πού εἶχε ἰδρύσει τὴ «Βασικὴ Βιβλιοθήκη» πούλησε τὰ δικαιώματά του στὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Ζαχαροπούλου πού θὰ συνεχίσει τὴν ἐκδοσὴ καὶ τῶν ὑπόλοιπων τόμων.

—Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἔκανε ἀρχικὰ δεκτὴ τὴν πρόταση τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς Μόσχας, νὰ ἀποστείλει ἐκπρόσωπό της στὸ συνέδριο πού συνήλθε ἀπὸ 1-5 Ἰουλίου στὴ Μόσχα. Τελικὰ ὁμῶς ἡ ἀναχώρηση τοῦ κ. Πολίτη πού εἶχε ὀριθεῖ ἀντιπρόσωπος δὲν πραγματοποιήθηκε.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ

Κ. Ν. Σαρλ. Ὑπάρχει βέβαια θέμα μεταφράσεων καὶ σοβαρὸ μάλιστα καὶ μ' αὐτὸ θὰ καταπιαστοῦμε ἀργότερα. Ὅπωςδήποτε ἂν τὸ θέμα σὰς ἔχει ἀπασχολήσει εἰδικά, μπορεῖτε νὰ διατυπώσετε τὶς σκέψεις σας σ' ἕνα σημείωμα.

Β. Ζαφ. Δὲν ἐπιτρέπουμε σὲ κανένα νὰ ἀμφισβητεῖ τὴ συνέπειά μας στὶς διακηρύξεις μας γιὰ ἐλεύθερη συζήτηση. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκφράζεστε μὲ περισσότερο σεβασμὸ σ' ἕνα περιοδικὸ πού τοῦ στέλνετε μάλιστα καὶ συνεργασία σας. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ, νομίζουμε πὼς τὸ θέμα Ζαπάτα-Καζάν δὲν ἔχει πιά ζουμί γιὰ νὰ δικαιολογεῖται ἡ διαιώνισή του. Κι' ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ τὸ περιοδικὸ μας —ὅπως ἄλλωστε κι' ὅλα τὰ ἐντυπα— ἔχει σὰν ἀρχὴ νὰ μὴ δημοσιεύει ἐπιστολὰς μὲ ψευδώνυμο καὶ δίχως διεύθυνση.

Στρ. Παπακ., Σέρρες. Ἡ κριτικὴ τῶν ἀναγνωστῶν εἶναι εὐσπρόδεκτη καὶ μᾶς δίνει ἱκανοποίηση καὶ χαρὰ, ἀνεξάρτητα μὲ τὸ ἂν μᾶς βρῖσκει πάντα σύμφωνους. Στὴν περίπτωσιν πού θίγετε δὲ νομίζουμε ὅτι εἶναι ἔτσι τὰ πράγματα. Καὶ ὁ σαρκασμὸς ἔχει τὴ θέσιν του σὲ τέτοιες στιγμὲς. Ὅπωςδήποτε θὰ διαβιβάσουμε τὶς παρατηρήσεις σας στὸν κ. Σγούτα.

ΠΟΙΗΣΗ

Τασ. Πορφ. Κρατᾶμε τὸ «Φεντε-

ρίκο Γκαρθία Λόρκα».

Θοδ. Πολ. Από τὰ δυὸ ἀποσπάσματα πού μᾶς στείλατε νομίζουμε πὼς τὰ «Ἄγουρα Χρόνια» εἶναι τὸ πιὸ καλό. Ἔχουν ἀρκετοὺς στίχους ὅπου ἡ συγκίνησή σας μεταπλάθεται σὲ ποίηση. Τὸ μεγαλύτερό του μέρος ὡστόσο παραμένει ἓνα πλατυαστικὸ ἀφήγημα. Τὸ ἄλλο σας κομμάτι δὲν βρίσκεται στὸ ὕψος τοῦ θεματός του. Θὰ συμφωνούσατε νὰ κάνουμε μιὰ ἐπιλογή ἀπ' τὸ πρῶτο ;

Κυρ. Κοτζ. Ὁ «Πύργος τῆς Πίζας» ἔχει ἐνδιαφέρον, χάρι στὸ πρωτότυπο θέμα του. Ὅμως τελικὰ δὲν ἀρτιώνεται σὲ ποίημα. Παραμένει ἀπόπειρα. Στὴν «Πρωτομαγιά» ὑπάρχει ἀκόμα πάρα πολλὴ φιλολογικότητα.

Ἄρ. Περ., Μολάους. Τὸ ποίημά σας ἔχει συγκίνηση καὶ —γιὰ τὴν ἡλικία σας— ἀξιοπρόσεκτη τεχνικὴ στὴν ἔκφραση. Τοῦ λείπει ὅμως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ κι' ἔτσι εἶναι περισσότερο μιὰ παράθεση στίχων. Καὶ οἱ ἀσύνδετοι ἔσωτερικὰ στίχοι, ὅσο καλοί, κι' ἂν εἶναι ποτὲ δὲ φτιάχνουν ποίημα. Χρειαζέται ἀκόμα πολλὴ δουλειὰ καὶ πολλὴ μελέτη.

Σπ. Κοκ. Ὑπάρχουν μερικὰ σημεῖα στὰ ποιήματά σας πού ἡ πρόθεσή σας πραγματεύεται ποιητικά. Ἡ φιλολογία ὅμως καὶ καμμιά φορά ἡ φιλολογικότητα, βαραίνουν περισσότερο. Ἄπ' τὰ δυὸ κομμάτια σας προτιμοῦμε τὸ «ἐκτὸς σχεδίου» καὶ ἰδιαίτερα τὴν τελευταία στροφή.

Δημ. Λευκ. Οἱ στίχοι σας δείχνουν προχωρημένη ποιητικὴ ἔκφραση. Ἄν ὅμως οἱ καλοὶ στίχοι εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς προϋποθέσεις γιὰ νὰ γίνεῖ ἓνα καλὸ ποίημα δὲ σημαίνει πὼς ἀπ' τὴ στιγμή πού αὐτοὶ ὑπάρχουν τὸ καλὸ ποίημα ἔγινε. Τὸ σπουδαιότερο εἶναι ἡ ἐπεξεργασία τοῦ πρώτου αὐτοῦ ὑλικοῦ, ἡ ἀνάπτυξή σου, ἡ σπονδύλωσή του ἔτσι πού ν' ἀποκτήσει τὴ δική του ἔσωτερικὴ, αὐτόνομη ζωὴ καὶ κίνηση. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, ἐμεῖς τουλάχιστον, δὲν τὰ βλέπουμε στὰ ἀποσπάσματά σας.

Πετρ. Μακ., Ἰταλία. Τὰ παραδοσιακά σας ποιήματα ἔχουν πολλὰς τεχνικὰς ἀδυναμίες (μέτρο ἀσταθές, εὐκολες ρίμες, χασμωδίες). Τὸ «ὅταν ἔρχεται ἡ Αὐγὴ» πολὺ καλύτερο. Περιμένουμε κι' ἄλλη συνεργασία σας καὶ σ' ἄλλους τομεῖς.

Ἰσκ. Πριν. Τὰ ποιήματά σας δείχνουν πὼς ἔχετε δουλέψει στὸν ποιητικὸ λόγο κι' ἔχετε κατακτήσει ἀρκετὰ πράγματα. Ἀκόμα ὑπάρχει κάτι πού δὲν τὸ συναντᾶμε συχνά : στοχασμὸς ἐρευνητικὸς. Ὡστόσο κάποιον πέρασμα πού βασανίζει τὰ γραφτά σας ἐμποδίζει τὴ συγκινησιακὴ ἀνταπόκριση. Προσέξτε τοὺς χαρακτηρισμοὺς καὶ οὐς αὐτοχαρακτηρισμοὺς. Μ' αὐτὸν

τὸν τρόπο ὄχι μόνο δὲν ἀποκαλύπτεται ἡ οὐσία τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ ἐξατμίζεται. Λέτε π. χ. «τοῦτοι οἱ στίχοι εἶναι ἀπ' τὸ αἷμα μου | καμωμένοι ἀπ' τὸ θεό μου, ἀγώνα». Νομίζετε πὼς μπορεῖ ἔτσι νὰ πεισθεῖ ὁ ἀναγνώστης ;

Π. Ποστ, Κύπρος. Συγκινηθήκατε ἀπ' τὸ θέμα σας ἀλλὰ στὸ πιὸ σοβαρὸ σημεῖο τοῦ ποιήματός σας «Λεφτεριά», δηλαδή ἐκεῖ πού ἐτοιμάζεται ἡ μεταστροφή, λέτε : «Μιὰ μέρα ὁ νοῦς μου φωτίστηκε». Πῶς ; Ὡς διὰ μαγείας ; Ἡ δουλειὰ τοῦ ποιητῆ δὲν εἶναι νὰ δείχνει αὐτὸ πού ὄλοι βλέπουν, ἀλλὰ νὰ ἀναδείχνει, νὰ ἐρμηνεύει, νὰ ἀνασυνθέτει τοὺς βαθύτερους καὶ πολὺπλοκούς κοινωνικοὺς καὶ ψυχολογικοὺς στοχασμοὺς πού ὑπάρχουν πέρα ἀπ' τὸ ἐπιφανειακό.

Γερ. Λυκ. Ἡ ἀδημονία σας νὰ δεῖτε μιὰν ἀπάντηση εἶναι ἴσως δικαιολογημένη (μολονότι δὲν ὑποβλήθήκατε στὸν κόπο νὰ σκαφθεῖτε ὅτι δὲν εἴστε ὁ μόνος νέος πού γράφει καὶ στέλνει συνεργασία καὶ ὅτι γιὰ νὰ γίνουν μὲ σοβαρότητα τὸ διάβασμα καὶ οἱ ἀπαντήσεις χρειάζεται καιρὸς, ἀλλὰ περισσότερο χῶρος). Ἀδικαιολόγητα ὅμως εἶναι τὰ συμπεράσματα πού ἄμεσα ἢ ἔμμεσα καταλήγετε. Νομίζουμε πὼς δὲν χρειαζόταν καθόλου νὰ ἀναφερθεῖτε σὲ κλίκες, ἔστω καὶ γιὰ νὰ μᾶς πείτε πὼς σὲ μᾶς δὲν ὑπάρχουν. Ὅσο γιὰ τὴν προβολὴ τῶν νέων, ναί, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σκοποὺς μας, πού ἐντάσσεται ὅμως σὲ ἓναν πιὸ σοβαρὸ σκοπὸ : τὴν προβολὴ τῶν ἀξίων, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἡλικία. Τὸ «Ἀδερφέ μου» ἔχει συγκίνηση ἀλλὰ δὲν πάει πιὸ πέρα ἀπὸ περιοχὰς ἤδη ἐξαντλημένους. Τὸ «Ἐνα γράμμα γιὰ παντοῦ», ἀδύνατο. Καλύτερο νομίζουμε τὴν «Ὡρα τοῦ ἀνθρώπου».

Σταυρ. Μελ. Τὸ ποίημά σας ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μεγαλύτερη ἀνάπτυξη καὶ ἐπεξεργασία. Τότε μόνο θὰ ἀναδειχθοῦν καὶ τὰ καλά του σημεῖα.

Γιάν. Παπ. Τὰ ποιήματά σας τῆς παράδοσης, ἰδιαίτερα τὰ τρία σονέτα, εἶναι πολὺ ἀδύνατα. Ξεχωρίζει μονάχα τὸ «Νοσταλγικό». Ἡ ἀγάπη σας γιὰ τὸ χωριὸ καὶ τὴν ἀγροτικὴ ζωὴ δίνεται περισσότερο ἐξωτερικά. Τὸ «Μνήμη καὶ Πόλεμος» σημαδεύει ἓναν καινούργιο δρόμο καὶ σὲ περιεχόμενο καὶ σὲ μορφή, πού βρίσκεται ὅμως ἀκόμα στὴν ἀρχὴ του.

Σ. Παναγ. Προηγούμενη συνεργασία σας δὲν ἔχουμε πάρει. Προσέξτε τὸν ἐλεύθερο στίχο. Εἶναι δίκοπο μαχαίρι. Ἐνῶ ἀπ' τὴ μιὰ μεριά —ὅταν δουλεύει σωστὰ— ἀποδεσμεύει τὴν ποίηση καὶ τὴν ἀναδεικνύει, ἀπ' τὴν ἄλλη μπορεῖ ν' ἀνοίξει τὶς πόρτες στὴν πιὸ μεγάλη πεζολογικότητα πού τὴν κατα-

πνίγει. Για να μπορέσετε να αποφύγετε το δεύτερο και να πλησιάσετε το πρώτο, χρειάζεται ακόμα δουλειά.

Α. Μούρτ. 'Η φιλολογικότητα βαρβαίνει υπερβολικά στο ποίημά σας και εμποδίζει την—αληθινή του— συγκίνηση να πάρει τη θέση της.

'Ηλ. Καλ. Διαλέξατε ένα θέμα απ' την καυτερή πραγματικότητα, που όμως το χειριστήκατε έντελως πεζολογικά. 'Ετσι μπορεί να είναι αφήγημα, χρονογράφημα, περιγραφή, αλλά όχι ποίημα—έξω απ' την πρώτη του στροφή που όμως θυμίζει πάρα πολύ άλλα πρότυπα.

Α. Α. Ζ. 'Απαντάμε στο δεύτερο γράμμα σας. 'Απ' τα δύο ποιήματα προτιμάμε το «Τούτο το Πάσχα» δηλ. στην πρώτη μορφή του, έξω απ' το τέλος που βρίσκουμε πώς τώρα έγινε καλύτερο. Το κρατάμε, αν και η επίκαιρότητά του έχει περάσει.

Στ. Φλογ. 'Απ' τα τέσσερα ποιήματα που μās στείλατε ξεχωρίζει αναμφισβήτητα το «Γράμμα στον εξόριστο» και το κρατάμε. Είναι συγκινημένο ενώ τ'άλλα, χωρίς να τους λείπει ή συγκίνηση δεν στρώνονται έκφραστικά.

Δ. Σαπρ. 'Απ' τα τραγούδια σας λείπει εκείνη ή επεξεργασία που φτιάχνει τα καλλιτεχνικά έργα. 'Εχουμε τη γνώμη πώς πρέπει να επιμένετε πολύ περισσότερο πάνω στα γραφτά σας.

Β. Ρηγ. Στα τραγούδια σας κ. Ρήγα υπάρχει πολύς ρητορισμός. Κ' επιμένουμε πώς είναι ο μεγαλύτερος εχθρός της αληθινής Τέχνης.

Κάρ. Ρ. 'Εχετε πολύ δίκιο να πιστεύετε στον εαυτό σας και στην καρδιά σας που οι σύγγενέστατες προθέσεις της είναι έκδηλες στα ποιήματά σας. 'Αλλά μ' όλο που δεν θέλουμε να σās λυπήσουμε κι' άλλο, δεν θα μπορέσουμε... 'Οχι γιατί είναι παραδοσιακά. 'Αλλά για κάποιες τεχνικές αδυναμίες. 'Οπως ξέρετε ή τεχνοτροπία αυτή δεν ανέχεται μήτε χασμωδίες μήτε γεμίσματα. 'Οσο για τη μόρφωσή σας δ'αν αμφιβάλουμε. 'Ελπίζουμε, θ'α συγχωρήσετε σε καλοπροαίρετους φίλους μι'αν άτυχη έκφραση.

'Ορ. 'Αλεξ. 'Ετσι την θέλουμε κι' εμείς την «Ε. Τ.» κι' αυτό πασχίζουμε να πετύχουμε ξεπερνώντας όσο πιο πολύ μπορούμε κάθε φορά, τις κάθε λογής δυσκολίες. 'Η συνεργασία σας, σαν σύνολο, παρουσιάζει αδυναμίες στη σύνθεση. Κρατάμε μερικά αποσπάσματα. 'Αν συμφωνείτε γράψτε μας.

Β. Τσακ. 'Οπως βλέπετε όλο και προσπαθούμε το καλύτερο. 'Ωστόσο, έχουμε δει καλύτερα κομμάτια σας. Περισσότερο μās άρεσε το «Μετά τη νύχτα».

Α. 'Αλπ. Ευχαριστούμε για τις ευχές. Στείλτε μας κάτι πιο ώριμο όπου

να ακούγεται έντονώτερα ή δική σας φωνή.

Δίδα Κ. Καλ. Για την ώρα όχι βέβαια. Καλή σ'άν αρχή κι' ασφαλώς μπορείτε. Μά χρειάζεται ακούραστη δουλειά με πίστη, αισιοδοξία κι' ακοίμητον έλεγχο στο τί έχετε να πείτε και στο πώς θ'α το έξωτρικέψετε.

ΒΙΒΛΙΑ-ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ-ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

ΠΟΙΗΣΗ

Π. Τριαντάφυλλος : Το τραγούδι των εποχών, Λογοτεχνική Γωνιά, 1955.

'Αχιλλέα Πυλιώτη : 'Αφουγκραστείτε, Κύπρος 1955.

Ευγενίας Παλαιολόγου—Πετρώνδα : Προς το φώς, 'Εκδοτικός Οίκος 'Ορίζοντες, Αλεξάνδρεια 1954—1955.

'Ερωτική Συμφωνία, 'Αλεξάνδρεια 1950.

Μέση 'Ανατολή, 'Αλεξάνδρεια 1946.

ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ

Γιάννη Δ. Καψάλη : 'Η 'Ανάσταση, τραγωδία, 'Αθήνα 1955.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

'Εμμ. Καζάκιεβιτς : 'Αστέρι (μυθιστόρημα), μετάφραση απ' τα Γαλλικά.

Φαίδρας Αύγερινου με πρόλογο του 'Αραγκόν. 'Αθήνα 1955.

Charles Diehl : Θεοδώρα, Αυτόκρατειρα του Βυζαντίου, Μεταφραστής 'Αντώνης Μοσχοβάκης. 'Εκδόσεις Παρισιάνος.

ΜΕΛΕΤΕΣ

Χρήστου Πετρώνδα : Νέες Τάξεις, 'Αλεξάνδρεια 1954.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ-ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

«ΕΡΕΥΝΑ» της Καβάλας, φύλλο 39, 'Ιούνιος 1955. Συνεργάζονται : Δ. Νησιώτης, De Broglie, Β. Θεοφάνους, Ν. Κωνσταντινίδης, Παλαιός, Κ. Καζάνης, Κ. Κωνσταντινίδης. Στ. Βασαρδάνης κ.ά.

«ΤΑ ΦΟΙΤΗΤΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ» της Θεσσαλονίκης. Συνεργάζονται : Π. Ρέγκος, 'Ι. 'Αγγελίδης, Γ. Ξεπούλιας, Β. Βασιλικός, Χρ. Κυραλένης κ.ά.

«ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΓΕΝΙΑ». Συνεργάζονται : 'Ορέστης Λάσκος, 'Αντ. Σαμαράκης, 'Ιάσ. Δεπούνης, 'Αθηνα Ταρσούλη, Φ. 'Ανθέμης κ.ά.

«'Αγγλοελληνική 'Επιθεώρηση» τεύχος 8, άνοιξη 1955. Συνεργάζονται : 'Αγγελος Βλάχος, 'Α. Κίνγκλεϊκ, Θ. ντ'ε Κουίνου, Δ. Καταρτζής, Πήτερ Γκρήν, Χάνς Κέλλερ, 'Αλεξ. 'Αργυρίου κ.ά.

«Κρητική 'Εστία», τεύχος 51, Μάης. Συνεργάζονται : 'Αγγ. Καλοκαιρινός.

Στ. Καλλονᾶς, Ε. Φρόνιμος, Ἀγυλά-
της, Ι. Κοτσαυτάκης, Μ. Τάβλας, Ν.
Καζαντζάκης κ.ἄ.

«Φίλοι τοῦ ὑπαίθρου», τεῦχος 9,
Ἰούλιος - Σεπτέμβριος. Συνεργάζονται:
Ι. Παπαϊωάννου, Κλ. Μιμίκος, Ἐμμ.
Τζάκος κ.ἄ.

Λάβαμε ἐπίσης φύλλα τῶν ἑφημερί-

δων : «Πάροικος» τοῦ Καίρου, «Κυ-
κλαδικὸν Φῶς», «Τὰ Θερμιά», ὄργανο
τοῦ Συνδέσμου Κυθνίων, «Ἐλεύθερη
Θράκη» κ.ἄ.

«Ἡ ΝΙΚΑΙΑ», τεῦχος 5, Ἰούλιος.
Συνεργάζονται : Α. Καλαματιανός,
Στ. Τηλικίδης, Δ. Λιάτσος, Ἄντ. Εὐ-
γενίδης, Ἰ. Κοντούλης κ.ἄ.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Α΄ ΤΟΜΟΣ 1955 – ΤΕΥΧΗ 1-6 — ΣΕΛΙΔΕΣ 516
ΜΕ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΣΕ ΥΠΕΡΠΟΛΥΤΕΛΗ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ

ΠΩΛΕΙΤΑΙ ΣΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΜΑΣ (Γαμβέτα 6)
ΤΙΜΗ Α΄ ΤΟΜΟΥ ΔΡΧ. 75

(Ἀποστέλλεται καὶ στὶς Ἐπαρχίες καὶ Ἐξωτερικό)

*Οἱ συνδρομητὲς τῆς Ε. Τ., ἐπιστρέ-
φοντας τὰ τεύχη τους, παραλαμβάνου-
ν ἀμέσως τὸν βιβλιοδετημένο
τόμο καταβάλλοντας 15 δρχ.*

Ἐκυκλοφόρησε :

ΚΑΡΟΛΟΥ ΝΤΗΛ

**ΘΕΟΔΩΡΑ, ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΑ
ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ**

Μεταφραστῆς :

ἌΝΤ. ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ

Ἐκδότης :

ΠΑΡΙΣΙΑΝΟΣ

Σελ. 184 Δρχ. 30

Ἐκυκλοφόρησε :

ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΚΑΨΑΛΗ

Ἡ "ΑΝΑΣΤΑΣΗ,"

ΤΡΑΓΩΔΙΑ

συγχρονισμένη σὲ 4 πράξεις

Πωλεῖται σὲ ὅλα τὰ βιβλιο-
πωλεῖα Ἀθηνῶν & ἐπαρχιῶν

ΘΕΑΤΡΟΝ
—ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ—

ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ

ΠΛΑΤΕΙΑ ΒΙΚΤΩΡΙΑΣ (ΚΥΡΙΑΚΟΥ)

ΤΗΛΕΦ. 82-134

ΚΑΘΕ ΜΕΡΑ :

Ἡ μεγαλύτερη θεατρική ἐπιτυχία τῆς θερινῆς περιόδου

Γ. ΡΟΥΣΣΟΥ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΨΕΜΜΑ

ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΤΕΤΑΡΤΗ—ΠΕΜΠΤΗ—ΣΑΒΒΑΤΟ

ΛΑ·Ι·ΚΕΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΕΣ ΜΕ ΔΡΧ. 10

ΗΛΙΑ ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ

Η ΘΥΕΛΛΑ

Τὸ ἀριστούργημα τῆς μεταπολεμικῆς λογοτεχνίας

Κεντρικὴ πώλησις : ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 10

Ἐκδόσεις "ΤΕΧΝΗ"

ΚΩΝ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐλόκληρος ἢ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

Εἰσαγωγή, πρόλογος, σχόλια, σημειώσεις ὡς καὶ συμπληρωματικὴ ἱστορία τῆς περιόδου 1885 καὶ ἐντεῦθεν ὑπὸ τοῦ διαπρεποῦς ἱστορικοῦ καὶ ἀκαδημαϊκοῦ

ΝΙΚ. Α. ΒΕΗ

Κυκλοφορεῖ εἰς ἐβδομαδιαία τεύχη. Τιμὴ τεύχους Δρχ. 5

Ἐκδόσεις ΣΕΦΕΡΛΗ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ
ΕΙΣ ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ
ΟΙ
ΜΕΓΑΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ
ΤΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ἡ ζωὴ, τὸ ἔργο, οἱ ἔρωτες τῶν ἐπιφανεστέρων
Ἑλλήνων ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα :

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΒΟΥΛΓΑΡΟΚΤΟΝΟΣ
— Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ — ΕΛ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ — ΘΕΟΔΩΡΑ — ΚΑΤΣΑΝ-
ΤΩΝΗΣ — ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ — ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΣ — ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ —
ΣΩΚΡΑΤΗΣ — ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ — ΡΗΓΑΣ ΦΕΡΑΙΟΣ καὶ πλῆ-
θος ἄλλων διασήμων μορφῶν.

ΒΑΣΙΣΜΕΝΑ ΣΤΟΥΣ :

- Ἡρόδοτο, Θουκυδίδη, Πλάτωνα, Ξενοφώντα, Πλούταρχο,
Προκόπιο, Θεοφάνη, Κωνσταντῖνο Πορφυρογέννητο, Χαλ-
κοκονδύλη, Φραντζῆ, Τρικούπη, Φιλήμονα, Κασομούλη,
Σπηλιάδη, Μακρυγιάννη κλπ. κλπ.
- Στὰ ἀνέκδοτα ἔγγραφα τῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους καὶ
στὶς γνωστότερες μονογραφίες τῶν εὐρωπαϊκῶν ἱστο-
ρικῶν.
- ΥΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΝ ΔΙΑΚΕΚΡΙΜΕΝΩΝ ΦΙΛΟΛΟ-
ΓΩΝ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ.

ΚΑΘΕ ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 1ον

Π Ε Ρ Ι Κ Λ Η Σ

Ο ΚΕΡΑΥΝΟΣ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΑΙΩΝΑ
ΚΕΙΜΕΝΟ : ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

ΤΕΥΧΟΣ 2ον

ΜΕΓΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Ο ΤΙΤΑΝΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΟΣ
ΚΕΙΜΕΝΟ : ΤΑΣΟΥ ΒΟΥΡΝΑ

LOUIS REAU

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΚΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΙΣΑΜΕ ΣΗΜΕΡΑ

Πλούσια εικονογράφησι με τὰ καλύτερα ἔργα
τῶν διασημότερων καλλιτεχνῶν ὄλων τῶν ἐποχῶν

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κ. ΠΑΓΚΑΛΟΥ

Υ. Δ) τοῦ Καλῶν Τεχνῶν Ὑπουργ. Παιδείας

Τις μεγάλες ἱστορικές περιόδους προλογίζουν οἱ κορυφαίοι μερ
ἐπιστήμονες :

ΔΗΜ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ

Καθηγ. Ε.Μ. Πολυτεχνείου

ΓΙΑΝ. ΜΗΛΙΑΔΗΣ

Δ)ντῆς Μουσείου Ἀκροπόλεως

ΧΡΗΣΤ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Δ)ντῆς Ἐθν. Ἀρχαιολ. Μουσείου

ΜΑΝ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δ)ντῆς Μουσείου Μπενάκη

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΗΔΗ Ο Α' ΤΟΜΟΣ

ὁ ὁποῖος περιλαμβάνει ὀλόκληρη τὴν

ΑΡΧΑΙΑ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΛΑΩΝ.

Ἐκδοσις πολυτελείας δρχ. 60 - Ἐκδοσις ἀπλῆ δρχ. 40.

ΕΓΓΡΑΦΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

Γίνεται καθ' ἐκάστην τὸς ἐργασίμους ὥρας εἰς τὰ γραφεῖα μας
(Πανεπιστημίου 46 - σιτὰ Ἰντεάλ — τηλ. 614598) καὶ εἰς τὴν

Θεσσαλονίκην : Βιβλιοπωλεῖον Α. ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Τοιμισκῆ 71.
Εἰς τοὺς ἐγγραφομένους συνδρομητὰς κοὶ καταβάλλοντας τὴν
ἀξίαν τῶν 3 πρώτων τόμων ἐκπτώσις 10%.

Ἐκδόσεις : «ΦΑΡΟΣ» Ἀθῆναι