

15 ΑΡ ΜΑΡΤΙΟΣ 1956



ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΝΙΚΟΣ ΣΙΑΠΚΙΔΗΣ

Γράμματα—Εμβάσματα: Νίκο Σιαπκίδη, Γαμβέτα 6, Αθήνα

REVUE D'ART

REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS

Directeur: ΝΙΚΟΣ ΣΙΑΠΚΙΔΗΣ Rue Gambeta 6 — Athènes - Grèce

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Έσωτερικού: Έτήσια Δρχ. 120.—Έξάμηνη Δρχ. 60.
Έξωτερικού: Έτήσια Δολ. 8.—Αίγυπτος Τιμ. Τεύχ. Δ.Γ. 15

ΕΤΟΣ 2 — ΤΟΜΟΣ Γ'. — Μάρτιος 1956 — Άρ Τεύχους 15

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μ. Μ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ	Φαινόμενα άκμής και παρακμής στη Νεο-ελληνική ποίηση (μελέτη)
ΧΑΛΛΑΝΤΟΡ ΛΑΞΕΝΣ	Ναπολέον Βοναπάρτης (Νουβέλλα. Συνέχεια)
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΛΕΟΝΑΡΔΟΣ	Τέσσερα ποιήματα
ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ	Βόλφγκ Άμαντέους Μότσαρτ (μελέτη)
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΓΚΛΗΣ	Ό καπτα-Σκαρμός κι' ό καπτα-Σαλαμάστρας (διήγημα)
ΑΛΕΞΗΣ ΔΡΙΜΑΡΗΣ	Περπατώντας μαζί (ποίημα)
Μ. ΒΕΛΟΥΔΗΣ	Τραγούδι (ποίημα)
ΖΑΝ ΖΑΚ ΜΑΓΙΟΥ	Τό Κινέζικο θέατρο (μελέτη)
ΛΟΥΚΑΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ	Προίμιο (ποίημα)
Ε. ΚΑΜΠΕΡΟΣ	Κατακόμβες (ποίημα)
ΔΗΜ. ΚΟΝΤΗΣ	Ό Άντωνίτσα μας (διήγημα)
ΡΑΙΡΗ ΜΑΥΕΡ	Στοιχεία ζωγραφικής τεχνικής

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ: Ό πνευματικός κόσμος παίρνει την τύχη του στα χέρια του—Όι έξόριστοι συγγραφείς—Πρώτη έκδήλωση—Άλέξανδρος Σβώλο—Ό δίκη του Λουντέμη.

ΤΕΥΚΡΟΥ ΑΝΘΙΑ: Χαιρετισμός στους πνευματικούς ανθρώπους.

Μ. Α.: Ό ποίηση και ό σύγχρονος άνθρωπος.

ΜΙΧ. Π. Σ.: Νίκος Νικολαΐδης.

Ν. ΙΓΓΛΕΣΗΣ: Βυζαντινό θέατρο.

Β. ΡΩΤΑΣ: Ένας έπικός ποιητής.

ΛΟΓΟΙ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΟΓΟΙ

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άντρέα Φραγκιά, Άνθρωποι και σπίτια. Κ.

ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ: Γεωργίας Δεληγιάννη-Άναστασιάδη. Άσμα Στοργής. Α. Θεοδωρακόπουλου, Σχήμα κραυγής. Βασ. Κούλη, Θητεία στην έρημο. Άντρο. Τσούρα, Πόλεμος. Μάχης Μουζάκη, Φωνές του Όνιου. Δημ Παπαδόπουλου, Ό δέκατος τρίτος λόγος του γύφτου.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ: Ό νεράιδα—Στρατηγήματα έραστών—Ό εβδομη ημέρα της Δημιουργίας—Ό άρχοντας—Τό κορίτσι με τό κορδελλάκι—Άγριόπαπια—Τό τελευταίο βάλς—Κορυδαλλός.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΝΤ. ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ: Πουλημένη από τη μητέρα της—Ριφιφι—Τά μεγάλα γυμνάσια—Τό Τζιτζικι.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ: Όσπανική ζωγραφική—Έκθέσεις: Άτελιέ—Ν. Καραγάτση—Γ. Κοσμαδόπουλου—Έπ. Λιώκη—Σ. Πραμαντιώτου.

ΞΕΝΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ. ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ κ.τ.λ.

ΕΙΚΟΝΕΣ

Τό έξώφυλλο: ΟΡΕΣΤΗΣ ΚΑΝΕΛΗΣ: Σχέδιο. Έντός κειμένου: ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ξυλογραφία του 15ου αΐωνα. ΧΡ. ΔΑΓΚΛΗΣ: Όρείς ξυλογραφίες. ΔΥΟ ΚΙΝΕΖΙΚΕΣ ξυλογραφίες. ΖΩΡΖ ΜΠΡΑΚ: Όως (ανάγλυφο). ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ ΜΠΟΣ: Σχέδιο (Φλαμανδική τέχνη). ΙΑΣΩΝ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: Πορτραίτο (φαγεντιανή γή). ΤΕΥΚΡΟΣ ΑΝΘΙΑΣ (φωτογραφία). Είκοινογοράφηση κειμένου: Π. ΓΡΑΒΑΛΟΣ: Σχέδιο στη νουβέλλα του Λάξνες. ΝΕΣΤΩΡΑΣ: Σχέδιο στο διήγημα του Γ. Μαγκλή.

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ: Διευθυντής Νίκος Σιαπκίδης, Καλύμνου 34
Προϊστάμενος Τυπογραφείου: Όσσήφ Προδρομόμου, Ζωοδόχου Πηγής 31—Άθήνα

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ Β' ΤΟΜΟΣ Γ' ΜΑΡΤΙΟΣ 1956 ΤΕΥΧΟΣ 15

ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΑΚΜΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Του Μ. Μ. ΠΑΠΑ-ΓΩΑΝΝΟΥ

III *

ΓΙΑ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ που κυριαρχεί στην 'Ανθολογία του, ούτε λέξη δέ λείπει στους προλόγους του ο ανθολόγος. Πρόθεσή του δέν είναι νά κάνει μιὰ 'Ανθολογία μόνο τῆς λυρικής ποίησης—μέ τή σημασία που δίνει ο ίδιος στόν ὄρο αυτόν—μιᾶς δηλ. ἐκδήλωσης τῆς νεοελληνικής ποίησης. Θέλησε αὐτή τήν ποίηση νά τήν παρουσιάσει ὡς ἀπόσταγμα τῆς ἑλληνικῆς καρδιάς καί τοῦ ἑλληνικοῦ νοῦ, ὥστε νά σχηματίζει κανείς τήν ἀντίληψη πῶς ἡ ἑλληνική ποίηση ἀπ' τήν ἀρχή τῆς ἰσομε τὰ σημερινά της, εἶναι ἄρρωστη, ἄμεσα ὑποκειμενική, φυγόκοσμη, ποίηση τῶν ἀπλῶν τόνων, ἀποκλειστικά ἐρωτική, φυσιολατρική, αὐστηρά προσωπολογική, ἀκοινωνήτη: «Ὁ ἀνθολόγος προσπάθησε ὅπως κι' ἄλλοι, νά προσφέρει ἕνα μεγάλο μπουκέτο, ἀπό λογιῆς-λογιῆς λουλούδια, τωρινά, ἀλλοτινά, ἀπόκοσμα, βουνίσια, κηπευτικά, τῆς γλάστρας, τῆς σέρας,

τοῦ ἐργαστηρίου, ντόπια, ξενοφερμένα, ξωτικά, μέ χρώματα χτυπητά, μουντά, ἀχνά, ἄλλα ἀνοιγμένα, ἄλλα μισάνοιχτα, ἄλλα μπουμπούκια ἀκόμα, τῆς αὐγῆς, τοῦ μεσημεριοῦ, τῆς δύσης, εὐωδερὰ, τοῦτα, ἄνοσμα ἐκεῖνα, μέ θανατερές ἀπόπνοιες πολλά, ἀξιοσυμπάθητα ὅμως ὅλα—κάποτε καί μέ τό ὑστερημά τους—, μέ περισσή στοργή μαζεμένα καί σ' ἕνα ἐλκυστικό σύνολο ἀρμοσμένα...». Τό ἀπόσπασμα αὐτό ἀπ' τόν πρόλογο τῆς γ' ἐκδοσης, δέ λείπει ὀλόκληρη τήν ἀλήθεια. Ἀφίνει νά φανεῖ πῶς προσπάθησε νά κλείσει στίς σελίδες τῆς 'Ανθολογίας λουλούδια ἀπ' ὅλα τὰ εἶδη κι' ὅλων τῶν τόπων, ὅμως ἀληθινά μονάχα ἕνα εἶδος μᾶς προσφέρει, τό λυρικό, σέ πολλές ποικιλίες, δείχνοντας φανερά τή συμπάθειά του πρὸς τό νοσηρό λυρισμό. Τήν ἐπική ποίηση τήν ἀπόκλεισε, τό ἴδιο καί τή σατιρική καί τή δραματική καί γενικά τήν ποίηση—κι' ὅταν ἀκόμα εἶναι λυρική—τή φιλελεύθερη καί ἀγωνιστική.

* Τό I καί τό II μέρος τῆς κριτικῆς μου αὐτῆς πού δημοσιεύτηκε στό 2ο τεῦχος τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» (Φεβρουάριος 1955) ἔγινε ἀφορμή γιά πολλές συζητήσεις. Ἀκολούθησαν οἱ μελέτες πού δημοσιεύτηκαν στήν «Ε. Τ.», τοῦ Μ. Λαμπρίδη, τοῦ Τάσου Βουρνά, τοῦ Μάρκου Αὐγέρη. Καί κάτι ἄλλο: Ἡ κριτική μου ἔκανε τό Στρατῆ Τσίρκα νά καταπιαστεῖ μιὰ ὥρα ἀρχήτερα μέ τή μελέτη τοῦ Καβάφη.

Δέν πῆρα μέρος στή συζήτηση καί

νά ἐξηγήσω γιατί. Ἡ κριτική μου εἶχε στόχο τό κήρυγμα τῆς ἀπαισιοδοξίας πού ἔβγαινε ἀπό τήν «'Ανθολογία» τοῦ Ἡρ. Ἀποστολίδη. Ἐπίσης εἶχε στόχο τό κήρυγμα τῆς «καθαρῆς» ποίησης, τῆς ἀπολιτικῆς. Ἐκρίνα τόν Ἀποστολίδη, πῶς σωστά μάλιστα οὔτε τόν Ἀποστολίδη, ἀλλά τή «γενιά τοῦ 30», τοὺς κύκλους ἐκείνους πού ἔχουν καί σκορπᾶνε τό πνεῦμα τῆς ἀπαισιοδοξίας καί τῆς ἀπομόνωσης τοῦ ποιητῆ. Δέν ἐκρίνα τόν Καβάφη καί τόν Καρυωτάκη. Ἡ ποίησή τους, ἡ ἀπαισιοδοξία, μοῦ ἔ-

Ἄν λείπει ἡ ρωμαντικὴ μεσαιωνικὴ ποίηση, τῆς κρητικῆς ἀκμῆς ἡ ποίηση, ὁ Ἐρωτόκριτος. ἡ Ἐρωφίλη, ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ Βοσκοπούλα κλπ., αὐτὸ ὀφείλεται στὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθολόγου, αὐτὸ ποῦ τὸ καθορίσαμε παραπάνω. Δὲν πάει πίσω ἀπ' τὸν 18ον αἰώνα. Ἡ νεοελληνικὴ ποίηση γιὰ τὸν ἀνθολόγο ἀρχίζει μὲ τ' «Ἀνθη Εὐλαβείας» (1708), γιὰτὶ ἀπὸ τότε ἔχουμε στὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα μικρὸ λυρικὸ ποίημα, τραγουδάκι, μὲ γνωστὸ τῶνομα τοῦ ποιητῆ του. Τὰ ποιήματα τῆς Κύπρου τοῦ 16ου αἰώνα ἔντονα προσωπικά, ἐπειδὴ, ἴσως δὲν εἶναι γνωστὰ τὰ ὀνόματα τῶν ποιητῶν τους ἢ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι μεταφράσεις ποιημάτων τοῦ Πετράρχη, δὲ θέλησε ὁ ἀνθολόγος νὰ τὰ περιλάβει στὴν Ἀνθολογία του. Ἀλλὰ κατὰ σύμπτωση ἀπ' τ' «Ἀνθη Εὐλαβείας» ἐνῶ παίρνει τρία ποιήματα, δυὸ θρησκευτικὰ τοῦ Κολομπῆ Φρ. καὶ τοῦ Ἄντ. Στρατηγοῦ, κι' ἓνα σατιρικὸ τοῦ Βενέριου, δὲν κρίνει ἄξιο καὶ ἀντιπροσωπευτικὸ γιὰ τὴν Ἀνθολογία του τὸ σονέτο, ποῦ τὸ διατρέχει ἓνα ρίγος πατριωτικὸ. Ἴσως κι' ἐδῶ γιὰτὶ ὁ σονετογράφος ἔμεινε ἀνώνυμος ἢ καὶ γιὰτὶ ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψη, ἡ πρόληψη, πῶς ἡ πατριωτικὴ ποίηση δὲν εἶναι ποίηση. Ὅπως κι' ἂν τὸ πάρει κανεὶς, τὸ σονέτο «Εἰς τὴν Ἑλλάδα» τῆς συλλογῆς «Ἀνθη Εὐλαβείας» ἔχει τὴ θέση του σὲ μιὰ Ἀνθολογία τῆς νεοελληνικῆς ποίησης. Μ' αὐτὸ ἀρχίζει ἡ ποίηση τῶν Ἑλλήνων τῆς δυτικῆς καὶ κεντρικῆς Εὐρώπης, μὲ ξυπνημένη τὴν ἐθνικὴ συνείδηση. Τὸ παραθέτουμε :

*Στὴ σκιὰν ἐνὸς δένδρου ὕπνον κειμένος
ἀνέπνεον βαθύν, μὰ μὲ καρδίαν
περίλυπον, γιὰτὶ τὴν εὐτυχίαν
τῆς Ἑλλάδος στὸν νοῦν μου εἶχα καὶ σθένος,
ὅταν μίαν φωνὴν εἶς ὑπνωμένος*

δωσε τὰ ἐπιχειρήματα γιὰ τὸ σκολό μου, γιὰ τὴν πολεμικὴ μου—ἂν θέλετε.

Ὁ Μ. Λαμπρίδης τὰ ἀναποδογύρισε τὰ πράγματα. Δὲν κατάλαβε; Τὸ ἔκαμε ἐπίτηδες; Ψιλοπράγματα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἐνδιαφέρει. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι θλιβερό :

Ἔγινε μιὰ προσπάθεια ἰδεολογικῆς ἀποκατάστασης τοῦ Καβάφη καὶ ὑποκατάστασης τοῦ Βάρναλη. Μάλιστα, ὁ Λαμπρίδης ἔθεσε ζήτημα Βάρναλη, τὸν ἔβγαλε κι' αὐτὸν ποιητὴ τῆς παρακμῆς. Ἔτσι ἡ κριτικὴ μου κατὰ τῆς ἀπαισιοδοξίας ἔγινε μὲ τὸ Λαμπρίδη πολεμικὴ κατὰ τῆς τάσης τῆς αἰσιοδοξίας, καὶ ἰδιαίτερα ἐναντίον τοῦ Βάρναλη, τοῦ Τάσου Βουρνᾶ καὶ ἑμένα. Αὐτὸ τὸ λάθος τὸ ἀνέχθη καὶ τὸ μεγάλωσε ὁ Μάρκος Αὐγέρης μὲ ὅσα ἔγραψε σὲ πολλὰ σημεῖα τῆς μελέτης του καὶ ἰδιαίτε-

*οῦμαι, ξύπνα, γροικῶ· τί ἀθυμία,
τί ὕπνος εἶν' αὐτός; ποίαν δυστυχίαν
ἔχεις, καὶ κοίτεσ' εἶσι τεθλιμμένος.*

*Ξυπνῶ καὶ βλέπω εὐθύς ἄνω νὰ μένει
ἢ ἴδια Ἀθηνᾶ μὲ παρορησίαν
κι' εἶσι ἀπὸ ψηλὰ μοῦ συνιυχαίνει.*

*Τῆς Ἑλλάδος τῆς πρὶν τὴν εὐδοξίαν
χρόνος τινὰς ποτὲ δὲν τὴν μαραινεῖ,
γιὰτὶ ἀμάραντος εἶναι ἡ σοφία.*

Ἀσφαλῶς, ἡ μεσαιωνικὴ μας ποίηση καὶ ἡ κρητικὴ ποίηση, ἐπικὴ καθὼς εἶναι καὶ μυθιστορηματικὴ ἀλλὰ καὶ λυρικὴ ὅταν εἶναι, δὲ χωρεῖ στὰ καλούπια τῆς Ἀνθολογίας τοῦ Ἀποστολίδη, ἄς εἶναι κι' ἀπ' τὶς πιὸ σπουδαῖες καταχτήσεις τῆς ἐθνικῆς μας λογοτεχνίας.

«Ὅ,τι ἔχει θέση σὲ μιὰ ἱστορία τῆς ποίησης—γράφει ὁ ἀνθολόγος—μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει σὲ μιὰ ἀνθολογία ὅσο μεγάλη κι' ἂν εἶναι. Ἔτσι ὅταν εἶναι τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο, ὅταν ὁμως δὲν εἶναι κι' ἀπλὰ καλύτερα μπαίνει, τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο, ὅταν ὁμως δὲν εἶναι, ὅπως καὶ δὲν εἶναι κάποτε, τότε δὲν μπαίνει κι' ἄς λένε ὅτι θέλουν—καὶ μὲ τὸ δίκιο τους ἄλλωστε—ἡ κριτικὴ κ' ἱστορία τῆς λογοτεχνίας». Σὰ νὰ θέλουν νὰ ποῦνε τὰ παραπάνω, πῶς, ὁ ἀνθολόγος εἶναι κάτι ἀλλιώτικο ἀπ' τὸν κριτικὸ κι' ἀπ' τὸν ἱστορικὸ τῆς λογοτεχνίας. Καὶ καλὰ ἀπ' τὸν ἱστορικὸ. Μὰ κι' ἀπ' τὸν κριτικὸ: Τί εἶναι ὁ ἀνθολόγος ποῦ θὰ ξεχωρίσει τὸ καλύτερο μέσα σι' ἀντιπροσωπευτικότερα.

Ὁ ἀνθολόγος μας δὲ θέλει λοιπὸν νὰ δεσμευτεῖ ἀπὸ καμιά ἴσαμε σήμερα γνωστὴ ἰδιότητα ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀξιολόγηση τῆς ποίησης καὶ γενικὰ τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου. Οὔτε κριτικὸς, οὔτε ἱστορικὸς, οὔτε μελετητῆς φιλόλογος. Κάτι αὐθαίρετο γιὰ νὰ μπορεῖ ν' αὐθαίρετζί («κι' ἄς λένε ὅτι

ρα μὲ τὸ νομμάτι ποῦ ἀφορᾷ τὸ Βάρναλη. Ὁ Βάρναλης δὲν εἶναι ἔτσι ὅπως μᾶς τὸν δίνει ὁ Μ. Αὐγέρης. Κάθε ἄλλο παρὰ ἰδεολογικὰ σκάρτη εἶναι ἡ ποίηση τοῦ Βάρναλη.

Δὲ μπορούσα νὰ παρασυρθῶ σ' αὐτὸν τὸν πανηγυρισμὸ τοῦ πνεύματος τῆς ἀπαισιοδοξίας καὶ τὸ ἀνάθεμα τοῦ Βάρναλη ποῦ ἔγινε ἀπ' τὸ Λαμπρίδη. Καὶ δὲν παρασύρθηκα. Ἔχω πάντως ὑπόψη μου ν' ἀπαντήσω στὸν κατάλληλο χρόνο. Τώρα ποῦ κλείνει χρόνος ἀπὸ τότε ποῦ δημοσιεύτηκε τὸ πρῶτο μέρος τῆς μελέτης μου καὶ ἄρχισε ἡ συζήτηση, ἄς κοιτάξουν στὸ καλῶς τους πόσα μαγαζάκια αὐγὰ μαζέψανε οἱ ὁπαδοὶ τῆς ἀπαισιοδοξίας ποίησης καὶ τῆς «ἀντικειμενικότητας» στὴν κριτικὴ.

Μ. Μ. Π.

θέλουν») να μην είναι υποχρεωμένος να δώσει λόγο. Μιά νέα τέτλια αρμοδιότητα πώς μπορεί να πλαστεί: "Όμως όχι, ο ανθολόγος πρέπει να είναι, για να δώσει την αντιπροσωπευτική από κάθε πλευρά—φιλολογική, ιστορική, λογοτεχνική—ποιητική ανθολογία, και ιστορικός, και κριτικός και φιλόλογος. Μόνο ο ανθολόγος που θα υπηρετούσε το δόγμα «ή τέχνη για την τέχνη» όπως ο 'Αποστολίδης—θα ζητούσε ν' απαλλαγεί απ' τὰ καθ' αὐτὸ καθήκοντά του.

Ἡ μὲ ἀλφαβητική σειρά τῶν ὀνομάτων τῶν ποιητῶν, καταχώρηση τῆς ὕλης θεωρήθηκε καλύτερη ἀπ' τὸν ἀνθολόγο, ἀσφαλῶς γιατί τὸν βοηθεῖ ν' ἀποφύγει τὴν ἀξιολόγηση τῶν ποιητῶν, πού βέβαια εἶναι πράγμα ἀκατόρθωτο σὲ μιὰ Ἀνθολογία. Ὅμως μαζί ἐξάλειψε καὶ τὴν εἰκόνα τῆς ἱστορικῆς διαδρομῆς τῆς νεοελληνικῆς ποίησης. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ θὰ δίνονταν ἂν ὁ ἀνθολόγος—δουλεύοντας σὰν ἱστορικός καὶ σὰν κριτικός—διάλεγε τὰ καλύτερα καὶ ἀντιπροσωπευτικότερα ποιήματα κάθε ἐποχῆς. Ἀναγκαστικά μιὰ τέτλια ἀνθολογία θὰ παρουσίαζε τὴν ὕλη της κατὰ χρονολογικὴ σειρά, καὶ ὁ ἀναγνώστης θὰ εἶχε στὴ διάθεσή του ὄχι μόνο τὰ καλύτερα καὶ ἀντιπροσωπευτικότερα μὰ καὶ τὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ποίησης. Ἡ ἀνθολογία αὐτὴ δὲ θ' ἄφινε ἔξω οὔτε τὸ δημοτικὸ τραγούδι... Θὰ χῶριζε τὴν ἀνθολογία στὰ μέρη πού διαιρεῖται ἡ ἱστορία τῆς ἔθνικῆς μας ποίησης: Μεσαίωνα, Ἀναγέννηση, Διαφωτισμός, Ρωμαντισμός, Ἀστική πνευματικὴ μικροαναγέννηση, Ἀστική πνευματικὴ παρακμὴ, Λαϊκὴ πνευματικὴ ἀναγέννηση κλπ.

Ἀπ' τὸ Μεσαίωνα θὰ διάλεγε ἀπ' τις παραλογές, τ' ἀκριτικὰ τραγούδια καὶ τὰ μεσαιωνικὰ μυθιστορήματα. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση θὰ δινε κυπριακὴ καὶ κρητικὴ ποίηση. Μὲ τ' «Ἀνθη Εὐλαβείας» θὰ ἄρχιζε τὴν προσωπικὴ ποίηση πού φέρνει τὰ πρῶτα ἴχνη τῆς ἔθνικῆς ἐλληνικῆς συνείδησης καὶ θ' ἄνοιγε τὴν ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ, ὅπου ἐκτός τοῦ Σουλωμοῦ, Κάλβου, Βηλαρά, Χριστόπουλου, θὰ εἶχαν δικαίωμα νὰ περιληφθοῦν καὶ ὁ Ρήγας καὶ ὁ Περραιβός καὶ ὁ Κοραῆς καὶ ὁ ἀνώνυμος ποιητὴς τοῦ «Ρωσοαγγλογάλλου» καὶ ὁ Μαρτελάος κλπ. Ἀκόμα καὶ Φαναριῶτες ποιητές.

Μιὰ τέτλια ἀνθολογία πού νοῦς φιλόλογου, ἱστορικοῦ καὶ κριτικοῦ θὰ ὀργάνωνε, θὰ ἔδινε τὴν ἐλευθερία στὸν ἀνθολόγο νὰ παρουσιάσει σὰν ποιητὴ καὶ τὸ στρατηγὸ Μακρυγιάννη καὶ τὸν Κολοκοτρώνη, «γνωστοὺς ποιητὴς δημοτικῶν ἀσμάτων» κατὰ τὸ Νικόλαο τὸν Πολίτη. Μήπως δὲ θὰ ταν κεφάλαιο σημαντικὸ τῆς ἔθνικῆς μας ποίησης ἓνας

Μακρυγιάννης κι' ἓνας Κολοκοτρώνης: Ἡ μήπως ἔτσι θὰ βάζαμε τὸν Ἑλληνα καὶ τὴν Ἑλληνίδα νὰ σκεφεῖ καὶ λίγο πάνω στίς λογισμὸ λογισμὸ φλυαρίες γιὰ τὸ «ταλέντο» καὶ τὸν «ποιητὴ» καὶ θὰ τοῦ ἀποκαλύπταμε πῶς πρὶν ἀπ' ὅλα ποίηση εἶναι πίστη ζωῆς, ὕψηλὸ φρόνημα ζωῆς καὶ ποιητῆς εἶναι ὑπεύθυνη μέσα στὴν πατρίδα καὶ τὴν κοινωνία τῆς πατρίδας προσωπικότητα;

Τὰ λίγα ποιήματα τοῦ Μακρυγιάννη εἶναι θησαυρός γιὰ τὴν ποίησή μας. Ἰδιαιτέρως γιὰ τὸ μελετητὴ τοῦ ποιητικοῦ γεγονότος φωτίζουν τὰ δυσκολότερα προβλήματα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ τῆς ἀτομικῆς καὶ τῆς ὁμαδικῆς. Τὰ λίγα αὐτὰ γνωστὰ ποιήματα τῶν στρατηγῶν τῆς ἐπανάστασης ἀποκαλύπτουν τὸ μυστήριον τῆς γένεσης τοῦ κλέφτικου τραγουδιοῦ καὶ γενικὰ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ κλέφτης εἶταν μαζί καὶ πολέμαρχος καὶ ποιητῆς. Ἡ κλεφτουριά δὲν εἶχε μονάχα δική της πολεμικὴ ζωὴ ἀπὸ παλιὰ παραδομένη, μὰ καὶ δικό της ὀλοκληρωμένο ἱστορικὸ πνευματικὸ, ψυχικὸ, λαϊκὸ πολιτισμὸ. Παραθετούμε τὰ τραγούδια τοῦ Κολοκοτρώνη καὶ τοῦ Μακρυγιάννη:

ΤΟΥ ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ

Καλὰ τρώμε καὶ πίνουμε καὶ λιανοτραγου-
[δᾶμε,
δὲν κάνουμε κι' ἓνα καλό, καλό, γιὰ τὴν
[ψυχὴ μας;
—ὁ κόσμος φκιάνουν ἐκκλησιές, φκιάνουν
[καὶ μοναστήρια—
νὰ πᾶμε νὰ φυλάξουμε σιτῆς Τρίγας τὸ γιο-
[φύρι,
πὸν θὰ περάσει ὁ βόϊβοντας με τοὺς
[ἀλυσωμένους,
νὰ κόψουμε τοὺς ἀλυσους νὰ βγοῦν οἱ
[σκληβωμένοι;

ΤΟΥ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ (1)

Ὁ Ἥλιος ἐβασίλευσε,
Ἑλληνά μου, βασίλευσε,
καὶ τὸ Φεγγάρι ἐχάθη
κι ὁ καθαρός Ἀγγερινός πὸν πάει κοντὰ
στὴν Πούλια,
τὰ τέσσερα κουβέντιαζαν καὶ κορυφοκου-
[βεντιάζουν.
Γυρίζει ὁ Ἥλιος καὶ τοὺς λέει, γυρίζει
[καὶ τοὺς κρένει:
«Ἐψές ὅπου βασίλευσα πίσου ἀπὸ μιὰ
[ραχούλα,
ἀκ' σα γυναίκεια κλάματα κι' ἀντρῶν τὰ
[μοιρογιολόγια

1. Τὸ τραγούδι αὐτὸ ἐγίνε ἀπ' τὸ Μακρυγιάννη στὴν Ἀκρόπολη, τὸ 1826, στὸ «τραπέζι τῆς συμφιλίωσης μὲ τὸν Γζούρα». Βλ. Ἀπομνημονεύματα Μακρυγιάννη.

γι' αὐτὰ τὰ ῥωϊκὰ κορμιά στὸν κάμπο
[ξαπλωμένα,
καὶ μὲς στὸ αἶμα τὸ πολὺ εἶν' ὅλα βουτη-
[μένα.
Γιὰ τὴν πατρίδα πηγανέ σιὸν Ἄδη τὰ
καημένα».

Ἄπ' τὸ ρωμαντισμὸ θὰ ἔδινε πι-
στοτότερη εἰκόνα καὶ δὲ θὰ ἀπέκλειε
οὔτε τὸ ποιητικὸ θέατρο, οὔτε τὴ σά-
τιρά του, οὔτε τοὺς ἀνώνυμους σατι-
ριστὲς τῆς ἀπολυταρχίας καὶ τοὺς τρα-
γουδιστὲς τῶν ἡρώων τῶν ἀντιοθωνικῶν
ἐπαναστάσεων. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο θὰ
προχωροῦσε καὶ στὶς νεότερες ἐποχές.
Ὁ ρωμαντισμὸς ἔχει πολὺ ἀδικηθεῖ
ἀπὸ τὸ δημοτικισμὸ. Τὸν χλεύασε, τὸν
ξετίναξε ὁ δημοτικισμὸς τὸ ρωμαντισμὸ
γιὰ τὴν καθαρεύουσά του. Πέρα ἀπ'
τὴ γλώσσα ὁ ρωμαντισμὸς ἔχει νὰ μᾶς
προσφέρει ἐνδιαφέροντα πράγματα. Τὸ
πατριωτικὸ καὶ φιλελεύθερο πνεῦμα
ποῦ ὑπάρχει στὸ ρωμαντισμὸ λείπει
ἀπ' τὴν ἀστική ποίηση τοῦ 1880.

Μαλακῶν ἀομάτων φίλοι, ἐκ καρδίας σῶς
[λυποῦμαι,
ἐὰν χύνω τὴν ἀνίαν εἰς τὰ ὦτα σας· ἀλλ' ὁμως
ἄλλα δὲν μ' ὑπαγορεύει τῶν καιρῶν αὐτῶν
[ὁ τρόμος,
χορδὴν ἄλλην δὲν θὰ κρούσω, καὶ συγγνώ-
[μην ἐξαιτοῦμαι.
(«Δί ἐπαναστάσεις τοῦ 1848»).

Εἶναι λόγια τοῦ Στέφανου Κουμα-
νούδη αὐτά, τοῦ σπουδαίου λόγιου
καὶ καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου, τοῦ
19ου αἰώνα. Δὲν παραδέχομαι πῶς καὶ
ἀπὸ μιὰ ἀνθολογία ποιότητας θὰ μπο-
ροῦσε νὰ ἀποκλειστεῖ ὁ ποιητὴς τῶν
σονέτων τῶν ἀφιερωμένων στὴν νικη-
μένη ἐπανάσταση τῆς Ἰταλίας τοῦ 1848 :

Παράθυρα κλειστὰ τῶν παλατιῶν,
εἶπετε μ' εἶν' ἀλήθεια ἢ μῦθος,
πῶς πρῶην ἐξ ὑμῶν χαρίεν πληθος
ἐπρόβαλλε προσώπων γυναικείων,
καὶ ἔβλεπε σιροταῦς τῶν ἐγχωρίων,
πῶς νικηταὶ μ' ἀγέρωχον τὸ ἦθος
ἐπέσιρρεφον, κ' ἐκόμπαζεν ὁ λίθος
ὑπὸ ποδῶν πατούμενος ἀνδρείων ;...
Ἴστοι μεταλλοστήρικτοι μεγάλοι
μὲ τὰς τριπλὰς ἐπάνωθεν σημαίας
τῆς Κύπρου, καὶ τῆς Κρήτης καὶ Μωρέως,
λαλεῖτε ! ἢ αἰδῶς σᾶς καταβάλλει

1. Ἡ «Ἀνθολογία τῆς δημοτικῆς
πεζογραφίας» τοῦ Γ. Βαλέτα εἶναι ἔρ-
γο ἐμπνευσμένου φιλόλογου. Πολλὰ θὰ
εἶχε νὰ παρατηρήσει κανεὶς πάνω :

α) Στὴ γλώσσα σὰ στοιχεῖο βασικὸ
στὴν ἔρευνα γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν
ιστορικῶν ἀρχῶν τῆς νεοελληνικῆς λο-
γοτεχνίας καὶ τοῦ χαρακτήρα τῆς λογο-
τεχνίας μας.

β) Στὶς ἐπιστημονικὲς ιστορικὲς ἀν-
τιλήψεις τοῦ ἀνθολόγου ποῦ μαρτυ-

ἐνῶ νῖδον ἐλευθερίας νέας
τὸν Ἕλληνα μὲ βλέπετε ; βεβαίως !

Μόνον ἔτσι θὰ δίνονταν ἡ ἀληθινὴ
εἰκόνα τῆς νεοελληνικῆς ποίησης καὶ ὁ
ἀναγνώστης τῆς Ἀνθολογίας θὰ εἶχε
νὰ ὠφεληθεῖ πάρα πολλὰ καὶ ἀπ' τὴν
ἀποψη τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης καὶ
ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ἱστορικῆς ἐνημέρω-
σης. Ἀλλὰ καὶ μόνο μιὰ τέτλια ἀνθο-
λογία θὰ παρουσίαζε τὸν πραγματικὸ
χαρακτήρα τῆς νεοελληνικῆς ποίησης
θὰ δίδασκε τὸ ἦθος ποῦ κλείνει μέσα
τῆς ἡ ποίησή μας. Μαζὶ μ' αὐτὰ θὰ ἄ-
φινε νὰ φανεῖ πῶς γιὰ νὰ ξεπεταχτεῖ
ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Κάλβος ἔπρεπε προη-
γούμενα νὰ καλλιεργήσει τὸ στίχο μὲ
τὸ πατριωτικὸ ἦθος ὁ Ρήγας καὶ ὁ Κο-
ραῆς καὶ ὁ ἀνώνυμος γιακοβίνος τοῦ
«Ρωσοαγγλογάλλου», ἔπρεπε νὰ προε-
τοιμάσει τὸ ἔδαφος ὁ Βηλαράς λύνον-
τας προβλήματα τῆς στιχουργικῆς καὶ
καθιερώνοντας μέσα στὴν ἐντέχνη ποίηση
τὴ στιχουργικὴ τῆς λαϊκῆς ποίησης.

Ἡ κατὰ ἐποχὲς διαίρεση τῆς ἀνθο-
λογίας καὶ ἡ κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ
καταχώρηση τῶν ποιημάτων θὰ ὑπο-
χρέωνε τὸν ἀνθολόγο σὲ μιὰ ὑποδει-
γματικὴ ἀντικειμενικότητα. Ἔτσι θὰ
δείχνονταν πότε ἡ ποίησή μας γνώρισε
τὴν ἀνθιση καὶ πότε τὸ μαρασμὸ. Ἀ-
κόμα καὶ ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ θὰ φαί-
νονταν καθαρὰ πῶς ποίηση παρακμῆς
ἔχουμε σ' ἐποχὲς δυσάρεστες γιὰ τὸν
τόπο μας. Ὁ ἀναγνώστης θὰ μπορού-
σε τότε μόνος του νὰ κάνει τὸν πα-
ραλληλισμὸ, ποιητῆ καὶ κοινωνίας, τέ-
χνης καὶ ζωῆς, καὶ τότε θὰ ἔφτανε στὴ
διαπίστωση πῶς ἡ ποίηση, ἡ τέχνη γε-
νικά, εἶναι ἔκφραση τῆς κοινωνίας ἢ
τῶν κοινωνικῶν ομάδων καὶ πῶς οἱ κοι-
νωνικὲς ομάδες ποῦ πεθαίνουν εἶναι
αὐτὲς ποῦ θρέφουν τὴν ποίηση τῆς πα-
ρακμῆς, ἐνῶ ἀντίθετα οἱ κοινωνικὲς ὀ-
μάδες ποῦ ἀνεβαίνουν δημιουργοῦν τὴν
πνευματικὴ ἀνθιση καὶ προκαλοῦν τὴν
ποιητικὴ εὐφορία.

Μιὰ ἀνθολογία ἔτσι διαιρεμένη ἀ-
παραίτητο θὰ εἶταν, νὰ συνοδευτεῖ ἀπὸ
μιὰ διαφωτιστικὴ εἰσαγωγή στὴν νεοελ-
ληνικὴ ποίηση, ἀπὸ μελετητὴ φωτισμέ-
νο. ἀπὸ τὴ φιλοσοφία καὶ τὴν κοινωνιο-
λογία. (1)

ριοῦνται ἀπ' τὶς διαιρέσεις ποῦ ἔδωσε
στὴν ἀνθολογία του.

γ) Στὰ βιογραφικὰ σημειώματα.

Ἡ γλώσσα δὲ μπορεῖ νὰ ληφθεῖ
ὑπόψη σὰ βασικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν
ἔρευνα τῶν ἱστορικῶν ἀρχῶν τῆς λογο-
τεχνίας μας, γιατί ἡ γλώσσα στὴν ἐξέ-
λιξή της δὲν παρακολουθεῖ τὴν κοινο-
νικὴ ἐξέλιξη ἄμεσα. Π. χ. ἡ ἑλληνικὴ
γλώσσα ἀρχίζει ν' ἀλλάζει ἀπ' τὰ πρῶ-
τα χρόνια τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἡ νεο-

Ὁ ἀνθολόγος ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ποιότητα, τὴν ποιότητα «ἐξω τόπου καὶ χρόνου». Ὁ Παλαμᾶς ἀναγνωρίζεται σὰν ἕνας ἀπ' τοὺς πιὸ σπουδαίους κριτικούς μας. Στὸ παρακάτω ἀπόσπασμα (1892) ἐκφράζει τὴ γνώμη του γιὰ τὸ Ρήγα. Ἔχει γενικότερο ἐνδιαφέρον: «Κάπου ὁ Ρενὰν μὲ τὴ χάρη τῆς διαλεχτικῆς του, ἀνεκήρυξε τὸν μασσαλιωτικὸν ὕμνον τοῦ Ροζέ ντέ Λίλλ, ὡς τὸ μᾶλλον περισπούδαστον ποιητικὸν προῖον τῶν νεότερων χρόνων. Ἄν κανεὶς ζυγίσει μὲ τὴν πλάστιγγα τῆς κοινωνικῆς σημασίας καὶ τῆς ἐθνικῆς ἐπιβολῆς τὸ ἔργο τοῦ Φεραίου, κατὰ πολλὰ ἐμπνευσμένο ὄχι μόνον ἀπ' τὴν ἰδέαν τῆς μεγάλης Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἄσμα τῆς ἐπαναστάσεως ταύτης, θὰ ἠδύνατο νὰ ἐπαναλάβει κάτι ἀνάλογον, δίχως νὰ θεωρηθεῖ καὶ πολὺ παραδοξολόγος.

ἐλληνικὴ ἐθνότητα ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται ἀργότερα, μέσα στὴν περίοδο τῆς μετανάστευσης τῶν λαῶν (3ος αἰώνας καὶ ὀψίως). Μόνον ἡ μελέτη τοῦ κοινωνικοῦ «γίγνεσθαι» θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καθορίσουμε τὴν ἀρχὴ τῆς λογοτεχνικῆς μας ἱστορίας. Εἶναι ἕνας τομέας ἀνεξερεύνητος. Ὅμως ἡ ὁμαδικὴ τέχνη βγαίνει ἀπ' τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ. Τὰ ἀκριτικά τραγούδια εἶναι χρονολογημένα, τοῦ 9ου αἰώνα. Ἄπ' τὸ ἦθος τῶν παραλογῶν καὶ ἀπ' τὴ διάδοσή τους στὰ Βαλκάνια καὶ τὴν ἄλλη Εὐρώπη, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴ γλωσσικὴ τους μορφή πού εἶναι νεότερη, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πὺς εἶναι ἀρχαιότερες τῶν ἀκριτικῶν τραγουδιῶν, ἴσως τῆς περιόδου τῆς μετανάστευσης τῶν λαῶν. Εἶναι παλιὰς ὁμαδικῆς ζωῆς μαρτυρίες οἱ μῦθοι τῶν παραλογῶν. Ὁ Κυριακίδης ἰσχυρίζεται («Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημόδου νεοελληνικῆς ποιήσεως» 1934) πὺς οἱ παραλογεῖς εἶναι μαρτυρίες τῆς σύνδεσης τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας μὲ τὴ νεοελληνικὴ. Ἡ νεοελληνικὴ ποίηση ἀδύνατον εἶναι ν' ἀποτελεῖ δημιούργημα κοινωνίας μὲ διαφοροποιημένα ἄτομα. Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ κοινωνία στὴν ἐποχὴ πού γεννιέται ἡ τραγωδία ἔχει χάσει τὸν ὁμαδικὸ χαρακτήρα καὶ μόνον ἔθιμα τῆς παλιᾶς κοινότητος ἐπιζοῦν ἀκόμα. Ἡ ἀρχαία τραγωδία εἶναι ποίηση προσωπικῆ. Οἱ παραλογεῖς εἶναι ποίηση ὁμαδική. Ἄπ' τὴν κοινωνία μὲ τὸ διαφοροποιημένο ἄτομο δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ μετάβαση στὴν παλιὰ κοινότητα (ἢ σὶς ἄλλες πιὸ νεότερες μορφές τῆς ὁμαδικῆς, κοινωνικῆς ὁργάνωσης). Νέος κοινωνικὸς βίος ἀρχίζει στὸ χῶρο τῆς Ἑλλάδας στοὺς αἰῶνες τῆς μετανάστευσης τῶν λαῶν βασιζόμενος πάνου στοὺς δεσμούς τῶν πρωτόγονων λαῶν πού πλημ-

Διότι σήμερον ἡ τέχνη δὲν τιμᾶται ἀσυζητητῆ, καὶ ἀνεπιφυλάκτως ὑπὸ πολλῶν, ἐκ τῶν φιλοσοφούντων περὶ τοῦ ὠραίου, ὡς δύνამις ἀντλοῦσα ἐξ αὐτῆς καὶ μόνης πᾶσαν ἰσχὺν καὶ πᾶσαν εὐμορφίαν, ἄνευ ἄλλου τινὸς σκοποῦ, ξένου πρὸς τὴν ἀγνήν, καλλιτεχνικὴν συγκίνησιν... Ἡ ποίησις αὕτη, καὶ τοιαύτη στέκεται εἰς περιωπὴν ἀνωτέραν τῆς φιλοπαίγμονος καὶ ψοφοδεοῦς Μούσης τῶν ψευδανακρεοντείων καὶ τῶν αἰσωπειῶν ἀπομιμήσεων. Μὲ τὴν κλαγγὴν τῶν θουρίων τοῦ Φεραίου ἡ ποίησις συνδέεται πρὸς τὴν μεγάλην ἐλληνικὴν κοινωνίαν, λαμβάνει συνείδησιν, εὐρείαν τώρα καὶ ὑψηλήν, τῆς ἀποστολῆς αὐτῆς». Εἶναι ἕνας ἀφορισμὸς τῆς «καθαρῆς ποιήσεως» ἀπ' τὸν Παλαμᾶ σ' ἐποχὴ πού ἐπηρεάζονταν ἀπὸ ἰδέες πού εἶχαν ἀρκετὰ ἀγαθὲς σχέσεις μὲ τὴν κοινωνιολογία καὶ τὴν

μυρίζουν τὴν Εὐρώπη. Ἡ ὁμαδικὴ νεοελληνικὴ ποίηση (δημοτικὰ τραγούδια) βγαίνει ἀπ' τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ αὐτῶν τῶν χρόνων καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει πηγαία σχέση μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία.

Τὸ ἀντίστοιχο τοῦ ὁμαδικοῦ ποιητικοῦ λόγου πρέπει νὰ εἶναι ὁ ὁμαδικὸς προφορικὸς πεζὸς λόγος, τὰ παραμῦθια. Ἄν ἡ δουλειὰ πού ἐγίνε μὲ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, εἶχε γίνε καὶ μὲ τὰ λαϊκὰ παραμῦθια, ἴσως τότε θὰ μποροῦσε ν' ἀρχίσει ἡ ἔρευνα γιὰ νὰ καθοριστεῖ πότε ἀρχίζει ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς πεζογραφίας.

Ὁ χαρακτήρας τῆς λογοτεχνίας ἐπίσης δὲν καθορίζεται ἀπ' τὴ γλῶσσα (καθαρεύουσα = συντήρηση, δημοτικὴ = πρόοδος), μὰ ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ἰδεολογία π. χ. Κάλβος, Ροῖδης, Καλλιγᾶς, Παπαδιαμάντης καθαρευουσιάνοι. Βλαστός, Ἀποστολάκης, Κόντογλου, Μυριβήλης, δημοτικιστές.

Οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Βαλέτα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς πεζογραφίας, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συζητηθοῦν σὲ μιὰ ὑποσημείωση. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ γνώμες του γιὰ τοὺς πεζογράφους. Κατὰ τὴ γνώμη μας ὑπάρχουν σημαντικὰ λάθη μεθοδολογικά. Ὅμως τὰ λάθη αὐτὰ δὲν εἶναι τόσα καὶ τέτια πού ν' ἀχρηστεύουν τὸ ἔργο τοῦ Βαλέτα. Ἄλλωστε τὸ πιὸ πολύτιμο εἶναι τὰ κείμενα. Κι' αὐτὰ μπορεῖ νὰ τὰ δεῖ ὁ ἀναγνώστης ἀνεπηρέαστος. Ὅταν λάβει κανένας ὑπόψη τὴν ἀπουσία ἀπ' τὴν νεοελληνικὴ βιβλιογραφία μιᾶς ἱστορίας τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας ἐπιστημονικῆς καὶ τῆς δυστυχία τῶν γραμμάτων μας ἀπ' τὴν ἀπουσία αὐτή, τότε μπορεῖ νὰ συστήσει νὰ διαβάξονται οἱ εἰσαγωγὲς τοῦ α' καὶ β' τόμου καὶ τὰ σχεδιάσματα ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας μας.

Ἡ σύσταση δὲν περιλαμβάνει καὶ

ιστορική μέθοδο ἑρμηνείας τῶν φαινό-
μενων τῆς τέχνης. Μπορεῖ ὁ Παλαμᾶς
νὰ δεῖ σωστά τὴν ποίηση τοῦ Ρήγα
καὶ νὰ τὴ σηκώσει ψηλά.

Ἡ ποιότητα, ἡ ἀξία τῆς ποίησης
εἶναι σχετικὴ καὶ μὲ τὸ πῶς καὶ μὲ
τὸ τί ἐκφράζει. Μένοντας μόνο στὸ
πῶς ὁ ἀνθολόγος, διαλέγοντας τὰ κα-
λύτερα σὲ ποιότητα—μὲ τὴν ἔννοια
ποῦ δίνει ὁ ἴδιος στὴ λέξη—ἀπέκλεισε
ἀπ' τὴν ἀνθολογία μαζί μὲ ἄλλους καὶ
τὸ Ρήγα. Γέμισε τὴν ἀνθολογία του μὲ
ἀποσπάσματα ἀσήμαντα καὶ ἀνόητα,
ὅμως τὸ δίστιχο τοῦ Ρήγα :

*Καλύτερα μιᾶς ὥρας ἐλεύθερη ζωὴ
παρὰ σαράντα χρόνια σκλαβιά καὶ φυλακή.*

ὁ στίχος τοῦ Βαλαωρίτη :

*Τ' ἀντρειωμένου ὁ θάνατος δίνει ζωὴ στὴ
[νιότη.*

τὴν εἰσαγωγή τοῦ γ' τόμου γιατί αὐτὴ
στηρίζεται σ' ἓνα βασικὸ μεθοδολογικὸ
λάθος. Πιστεύει ὁ Βαλέτας πὼς φορέας
τῆς πνευματικῆς ἀναγέννησης καὶ τοῦ
πνεύματος τοῦ δημοτικισμοῦ, ποῦ φά-
νηκαν στὴν περίοδο τῆς ἀστικῆς ἀνό-
δου στὴν Ἑλλάδα, εἶναι ὁ ἔξω ἑλλη-
νισμός :

«Ὁ δημοτικισκὸς ὡς τὰ 1922 δηλαδή
ὡς τὴ Μικρασιατικὴ καταστροφή... εἴ-
ταν ἢ ἔμεινε ἓνα κίνημα τοῦ ἔξω ἑλ-
ληνισμοῦ, κίνημα καθαρὰ ἀστικό, ποῦ
ἔρχεται ἀπ' ἔξω καὶ ζητάει νὰ ἐπιβλη-
θεῖ καὶ νὰ κυριαρχήσει στὴν καθυστε-
ρημένη, ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὰς Ἑλλάδα,
γιὰ νὰ τὴν ξεσκλαβώσει ἀπ' τὰ δεσμά
τοῦ ἄγονου καὶ στείρου ἀρχαιολατρι-
κοῦ δασκαλισμοῦ, καὶ νὰ τὴν συγχρο-
νίσει πνευματικὰ καὶ κοινωνικά, ὥστε
μὲ μιὰ ρεαλιστικὴ πολιτικὴ ν' ἀπολυ-
τρώσει τὰ σκλαβωμένα τμήματα» (σελ.
81). Τὸ κίνημα τὸ πολιτικὸ, κοινωνικὸ,
πνευματικὸ, γλωσσικὸ, εἶναι βέβαια ἀ-
στικό, ποῦ ἔχει τὶς ρίζες του μέσα στὴν
Ἑλλάδα τῆς ἐποχῆς τοῦ Γεωργίου τοῦ
Α'. Ὁ ἴδιος ὁ Βαλέτας στὴν εἰσαγωγή
τοῦ β' τόμου δίνει δικαιολογημένα τό-
ση σημασία στὸ κίνημα τῶν Σκιαδι-
στῶν (1859). Ἐπειτα ἡ ἔξωση τοῦ Ὀ-
θωνα εἶναι κείνη ποῦ ἀνοίξε στὴν ἀστι-
κὴ τάξη τὸ δρόμο πρὸς τὴν κυριαρχία.
Οἱ προϋποθέσεις γιὰ ἀλλαγὴ στὸν κοι-
νωνικὸ, πολιτικὸ τομέα, γιὰ πνευματι-
κὴ ἀναγέννηση, ὑπῆρχαν μέσα στὴν
Ἑλλάδα. Ἄν δὲν ὑπῆρχαν, ὅποια-
δήποτε βοήθεια ἀπ' ἔξω, θὰ ἔμοια-
ζε μὲ σπόρο ποῦ πέφτει σὲ βράχο καὶ
ὄχι σὲ χῶμα. Τὰ ἴδια τὰ κείμενα τοῦ
β' τόμου, μιᾶν γι' αὐτὲς τὶς ἐσωτερι-
κὲς προϋποθέσεις, ποῦ ὑπῆρχαν στὰ
πρῶτα χρόνια τῆς ἐποχῆς τῆς ἀστικῆς
ἀνόδου (1863—1909). Ἡ θεατρικὴ πα-
ραγωγή εἶναι ἓνας μάρτυρας γιὰ τὴν

τὸ δίστιχο τοῦ Σολωμοῦ :

*Δυστυχομένε μου λαὲ καὶε κι' ἀγαπημένε,
πάντοι' εὐκολοπίστευτε καὶ πάντα προδομένε*

ἢ τούτῃ τὴ στροφή ἀπ' τὸ «Μπότσαρη»
τοῦ Ζαλοκώστα :

*Ὁ ἀγὼν δὲν ἐπεράνθη
μὴ δεχθῆτε ἡθὴ ξένα·
τῆς ἐλευθερίας τὰνθη
εἶναι δῶρα τοῦ θεοῦ,
ποῦ ἀυξάνουν φυτευμένα
εἰς τὰ σπλάχνα τοῦ λαοῦ.*

δὲ χωροῦσαν στὴν ἀνθολογία του.

Κι' ὅμως σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα τοῦ
προσπαθεῖ ὁ ἀνθολόγος νὰ δώσει κύ-
ρωση λαϊκὴ. Γράφει στὸν πρόλογο τῆς
α' ἐκδόσεως «...κι' ὅταν μπορεῖ συνολι-
κὰ νὰ εἰπωθεῖ γι' αὐτόν, (τὸν ἀνθολό-
γο), πῶς δὲν ἐπηρεάστηκε καθόλου ἀ-
πὸ αἰσθήματα καὶ προΐδεασμούς, ἀπὸ

ὑπαρξὴ τέτιων προϋποθέσεων. Εἶναι
γνωστὸ πὼς πρὶν φανεῖ ὁ Ψυχάρης ἡ
δημοτικὴ αὐξάνει τὶς καταχτήσεις μὲ
γρηγοράδα.

Ὁ Πολίτης δὲν εἶναι μιὰ ἄλλη ἀπό-
δειξη πάνω σ' αὐτό ; Μὰ μήπως ὁ Ροῦ-
δης μὲ τὶς διαλέξεις του στὸν «Παρ-
νασσὸ» καὶ τὴν πολεμικὴ του κατὰ τοῦ
Ἄγγελου Βλάχου, ἔντεκα χρόνια πρὶν
ἀπ' τὸ «Ταξίδι» τοῦ Ψυχάρη; Χωρὶς
ἐσωτερικὲς κοινωνικὲς, οικονομικὲς, πο-
λιτικὲς προϋποθέσεις, πνευματικὴ ἀνα-
γέννηση καὶ δημοτικισμὸς δὲν εἶταν δυ-
νατὴ. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ ἀστικὴ τά-
ξη στὰ κέντρα τοῦ ἔξω ἑλληνισμοῦ εἴ-
ταν περισσότερο ἀναπτυγμένη. Γι' αὐτὸ
ἱκανὰ στελέχη ἔρχονται στὴν Ἑλλάδα,
παίρνουν εὐκολὰ στὰ χέρια τους τὴν
ἡγεσία τοῦ γλωσσικοῦ ἀγῶνα ποῦ εἶχε
ἀρχίσει πρὶν καὶ βοηθοῦν στὴν παρα-
πέρα ἀνάπτυξή του. Ὅχι ὅμως σ' ὅλους
τοὺς τομεῖς. Οἱ κορυφαῖοι λογοτέχνες,
Παλαμᾶς, Δροσίνης, Ξενόπουλος, Καρ-
καβίτσας, Παπαδιαμάντης, Κονδυλάκης,
κ.λ.π. εἶναι ντόπιοι, καὶ ἐκφράζουν ντό-
πια ρεύματα.

Καὶ ἡ αἰολικὴ σχολὴ πλάσμα τοῦ
Βαλέτα εἶναι καὶ μάλιστα τρομερό. Ἴ-
σως ἔπρεπε νὰ τὴ δημιουργήσει γιὰ νὰ
περιλάβει καὶ μερικὸς λογοτέχνες σὰν
τὸ Μυριβήλη, τὸν Κόντογλου, τὸ Βε-
νέζη, καὶ ν' ἀποκλείσει ἐπιδειχτικὰ
τοὺς Ἰμβριώτη, Φωτιάδη, Ἡλιοῦ.

Ἄς εἶναι. Ἡ Ἀνθολογία τῆς δημο-
τικῆς πεζογραφίας καὶ παρὰ τὰ σοβαρὰ
λάθη τοῦ ἀνθολόγου εἶναι πολὺτιμη.
Πολὺτιμη τὴν κάνουν τὰ κείμενα. Ἡ
ἐκλογή τους μαρτυρεῖ τὴ φλόγα ποῦ
καίει μέσα στὰ στήθια τοῦ Βαλέτα. Κι'
αὐτὴ ζεσταίνει τὶς δύο χιλιάδες σελί-
δες καὶ κάνει τὴν Ἀνθολογία του ἀκρι-
βὸ ἀπόχτημά μας.

φανατισμούς και προσηλώσεις σε σχολές και δόγματα, παρά αντιστράφηκε όταν χρειάστηκε ως το ανώτατο δυνατό σημείο προς τις βαθύτερες αρχές του θυσιάζοντας πολλές φορές το κατά τη γνώμη του καλύτερο στο απλώς καλό, γιατί τδβρισκαν καλύτερο οι περισσότεροι—έτσι πού να μπορεί κανείς να πει, πώς στην ανώτερη σημασία ή ανθολογία του έχει την αξία μιας μαρτυρίας για τα αισθητικά κριτήρια των πολλών πού ζούσαν ενεργά την εποχή τους». Ούτε λίγο ούτε πολύ, κατά τον ανθολόγο, την ευθύνη για την καταχώρηση στην 'Ανθολογία του των: «'Ομνύει», «Κάτω απ' το σπίτι», «'Απ' τές έννιά κλπ.» του Καβάφη, τή φέρουν οι «πολλοί». «Πρέπει να σφίξει την καρδιά του (ο ανθολόγος) και να θυσιάσει αγάπες κι' αγάπες πού δέ λέν τίποτα στους άλλους...» (πρόλογος γ' έκδοσης). «Πολλοί», «άλλοι» είναι όροι ταυτόσημοι με τον όρο «λαός», «πλατύ αναγνωστικό κοινό». Και οι «πολλοί» και οι «άλλοι» είναι ο λαός, το πλατύ αναγνωστικό κοινό πού δέν καταλαβαίνει από «καθαρή ποίηση» και ζητάει απ' τον «καλλιεργημένον» ανθολόγο, να κάνει άβαριες. 'Αφού έκανε ότι νόμισε πώς έπρεπε να κάνει σύμφωνα με το πνεύμα των «ολίγων», προς την κατεύθυνση της νοσηρής ή φυγόκοσμης και άπολιτικής λυρικής ποίησης, τής ποίησης δηλ. των «ολίγων», αφού έβρισε τους «πολλούς» λέγοντας στην κριτική και στην Ιστορία τής λογοτεχνίας «κι' άς λένε ότι θέλουν», τώρα τους ξαναβρίζει τους «πολλούς» δικαιολογούμενος, πώς αν δέ μπόρεσε να μείνει περισσότερο συνεπής στο πνεύμα των «ολίγων» το φταιξιμο τδχουν οι «πολλοί» οι «άλλοι». Αυτόι οι «άλλοι» όμως δέν είναι δυνατόν άντι του «'Εθνικού ύμνου» να προτιμούσαν το «Κάτω απ' το σπίτι» του Καβάφη:

*Χτες περπατώντας σε μιá συνοικία
απόκεντρη, πέρασα κάτω από το σπίτι
πού εμπαινα σαν ήμουν νέος πολύ.
'Εκει το σώμα μου είχε λάβει ο 'Ερως
με την εξαίσιá του ισχίν.*

*Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπή-
[θηκες,
όχι μονάχα τα κρεβάτια πού πλάγιασες, κλπ.*

'Η ανθολογία έχει βέβαια όπως το λέει ο ανθολόγος την αξία μιας μαρτυρίας, όχι όμως για τα αισθητικά—περισσότερο ιδεολογικά—κριτήρια των «πολλών», μά των «ολίγων», δηλ. του κόσμου πού τον περιβάλλει και τον επηρεάζει. Οι «ολίγοι» είναι πού αποθεώνουν τον Καβάφη και τον αποθεώνουν για το άδυνατότερο ιδεολογικά μέρος τής ποίησής του. 'Αν πραγματι-

κά ή ανθολογία του ήθελε να ίκανοποιήσει τις επιθυμίες των πολλών θ' άνοιγε τις σελίδες της στο Ρήγα, στον Κάλβο, στον άρνητη και γκρεμιστή Παλαμά, στο Βαλαωρίτη, το Σικελιανό, το Βάρναλη:

'Ο ανθολόγος επιχειρεί να μάς πείσει πώς μόνον ή «ποιότητα» του κάθε ποιήματος, ή ποιότητα, ή αξία ή λογοτεχνική κάθε κομματιού και ή δημοτικότητα του ποιήματος του στάθηκαν οδηγοί στην έκλογή του. Είναι τυχαίο τάχα πώς απ' όσα άποσπάσματα και ποιήματα του Σολωμού καταχωρεί, λείπει και ή λέξη «έλευθερία»; 'Ασφαλώς ο ανθολόγος δέν το έπιδίωξε. 'Ομως αφού το κριτήριό του είχε συνηθίσει να δέχεται μόνο την ποίηση τή δίχως πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα, είταν έπόμενο αυτόματα ν' άποκλειστεί ή έλευθερία κι' απ' το Σολωμό κι' απ' την ανθολογία. 'Αλλ' άραγε οι δυο πρώτες στροφές του «'Εθνικού ύμνου» δέν κλείνουν μέσα τους τους καλύτερους στίχους όλόκληρου του ποιήματος; Δέν είναι οι πιο δημοφιλείς στίχοι πού στόλισαν τά χείλη κάθε Έλληνα, πού γραγουδήθηκαν πάνω απ' τους τάφους των άγωνιστών για την πατρίδα, πάνω απ' τους άνοιχτούς τάφους του Παλαμά και του Σικελιανού;

Το παρακάτω παράδειγμα θα δείξει πώς διαλέγει το ύλικό του ο ανθολόγος. Σχετικά πάλι με το Σολωμό. Τους «'Ελεύθερους Πολιορκημένους» τους έμπνεύστηκε ο ποιητής απ' την πολιορκία και την έξοδο του Μεσολογγιού. 'Απ' τ' άποσπάσματα πού καταχωρούνται στην ανθολογία λείπει ή νοηματική αύτοτέλεια, δέ δίνουν στους άναγνώστες πού δέν ξέρουν τους «'Ελεύθερους Πολιορκημένους»,—και οι περισσότεροι άγνοούν το Σολωμό των άποσπασμάτων—να καταλάβουν πώς πρόκειται για ποιήματα έμπνευσμένα απ' την επανάσταση του είκοσιένα, γιατί καν δέν ύπάρχει σ' αυτά ή πολεμική άτμόσφαιρα. Μαζί με τ' άποσπάσματα πού περίλαβε, θα μπορούσε να περάσουν στην ανθολογία και κομμάτια σαν τά παρακάτω για να διευκολύνεται κάπως ο άναγνώστης στην κατανόηση των «'Ελεύθερων Πολιορκημένων». 'Ακόμα περισσότερο θα βοηθούσε σ' αυτό ή δημοσίευση όλόκληρου Σχεδιάσματος με τις σημειώσεις του. Σολωμός είναι ούτός.

(1)

*Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βα-
[σιλεύει.
λαλεί πουλί, παίρνει σπειρί, κ' ή μάνα το
[ζηλεύει.
Τά μάτια ή πείνα έμαύρισε· στα μάτια ή
[μάνα μνέει.*

στέκει ὁ Σουλιώτης ὁ καλὸς παράμερα, καὶ
 — « Ἔρμο τουφέκι σκοτεινὸ, τί σ' ἔχω γῶ
 Ὀπου σὺ μουγίνες βαρὺ, κι' ὁ Ἄγαρινὸς
 [κλαίει.
 [σὸ χέρι;
 [τὸ ξέρει».

(5)

. Στὴν πειστωμένη μάχη.
 Σφοδρὰ σκιριτοῦν μακρὰ πολὺ τὰ πέλαγα
 καὶ τὰ γλυκοχαράματα, καὶ μὲς τὰ μεση-
 κι' ὅταν θολώσουν τὰ νερά, κι' ὅταν
 Φοβοῦνται γύρω τὰ νησιά, παρακαλοῦν
 κ' οἱ ξένοι, ναύκληροι μακρὰ πικροαί-
 « Ἀραπιᾶς ἄι, Γάλλου νοῦς, σπαθὶ Τουρ-
 πέλαγο μέγα βράζ' ὁ εχθρὸς πρὸς τὸ φτω-
 [κ' οἱ βράχοι,
 [μέρια.
 [ἐβγοῦν τ' ἀστέρια.
 [καὶ κλαίνε,
 [κ' οἱ ξένοι, ναύκληροι μακρὰ πικροαί-
 [νονται καὶ λένε :
 [κιᾶς μολύβι,
 [χὸ καλύβι».

Ὁ ἀνθολόγος καταβάλλει προσπάθεια ν' ἀφαιρέσει κάθε μαχητικὸ στοιχεῖο ἀπ' τὸ Σολωμό. Θέλει ὀπωσδήποτε νὰ δώσει μιὰ ἐρμηνεῖα στὸ Σολωμὸ ἄλλη ἀπὸ κείνη πού ἔχει δοθεῖ καὶ πού τὸν θέλει ψάλτη τῆς ἐλευθερίας. Ὁ ἀνθολόγος ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τὸ αἰσθητικὸ στοιχεῖο τῆς Σολωμικῆς ποίησης, ἀποσπασμένο ἀπ' τὸ ἠθικόν. Ἐπιδιώκει νὰ δείξει μονάχα τὶς μορφοπλαστικὲς ἀρετὲς τοῦ Σολωμοῦ, ὄχι καὶ τὶς ἠθικὲς ἀρχές πού κινοῦν τὴν ἐμπνευσή του.

Τὰ ἀποσπάσματα ἀνήκουν στὸ Β' Σχεδιάσμα τῶν «Ἐλευθέρων Πολιορκημένων». Εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιοσημεῖωτο τὸ τελευταῖο δίστιχόν τοῦ (5). Αὐτοῦ τοῦ δίστιχου ὑπάρχουν πολλές δοκιμὲς καὶ παραλλαγές στὰ πολεμικὰ ἀποσπάσματα. Δίνεται ξανὰ μέσα σ' ἓνα ἀπόσπασμα (II) ἀπ' τὸ Γ' Σχεδιάσμα :

Μὲς τὰ χαράματα συχνὰ καὶ μὲς τὰ μεση-
 καὶ σὰν θολώσουν τὰ νερά, καὶ τ' ἄστρα
 ξάφνου σκιριτοῦν οἱ ἀκρογιαλιές, τὰ πέ-
 « Ἀραπιᾶς ἄι, Γάλλου νοῦς, βόλι Τουρ-
 Πέλαγο μέγα πολεμᾶ, βαρεῖ τὸ καλυβάκι.
 Κι' ἄλιά! σὲ λίγο ξέσκεπα τὰ λίγα στήθια
 ἀθάνατῆ'σαι, πὺ ποτέ, βροντῆ δὲν ἦσ-
 Στὴν πλώρη, πὺ σκιριτᾶ, γυριὸς, τοῦτᾶ
 Δειλιάζουν γύρω τὰ νησιά, παρακαλοῦν
 καὶ μὲ λιβάνια δέχεται καὶ φῶτα τὸν καῖμό
 [μέρια,
 [σὰν πληθύνουν
 [λαγα κ' οἱ βράχοι,
 [κιᾶς τόπ' Ἄγγλου!
 [μένουν
 [χάζεις ;
 [π' ὁ ξένος ναύτης :
 [καὶ κλαίνε,
 [τους

Ὁ σταυροδόλιτος ναὸς καὶ τὸ φτωχὸ ξωκ-
 Τὸ μῖσος ὁμως ἔβγαλε καὶ κεῖνο τῆ φω-
 « Ἐραοῦ, τ' ἀγκίστρι π' ἄφισες, ἄλλοῦ νὰ
 [κλήσι.
 [νή του :
 [ρίξεις ἄμε»

Στὴν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου ἀποσπάσματος (II δὶς) ὕστερα ἀπ' τὸ στίχο «Ἀθάνατῆ σε κ.λ.π.» ἔρχεται ὁ στίχος :
 παντερημιὰ τῆς γνώρας μου, θέλω μ' ἐμὲ
 [νὰ κλάψεις.

Ἀπ' αὐτὰ τὰ δύο ἀποσπάσματα ὁ ἀνθολόγος δίνει τοὺς τρεῖς παρακάτου στίχους μπερδεμένους (σ. 551 δ' ἔκδ.).

Ἐραοῦ, τ' ἀγκίστρι π' ἄφισες, ἄλλοῦ νὰ
 Πέλαγο μέγ' ἀλίμονο ! βαρεῖ τὸ καλυβάκι.
 Παντερημιὰ τῆς γνώρας μου, θέλω μ' ἐμὲ
 [ρίξεις ἄμε.
 [νὰ κλάψεις.

Ὅλο τὸ βάρος καὶ στὶς δύο του μορφές τὸ ἀπόσπασμα τοῦ II τοῦ Γ' Σχεδίασματος, τὸ ρίχνει στοὺς στίχους :

Ἀραπιᾶς ἄι, Γάλλου νοῦς βόλι, Τουρ-
 πέλαγο μέγα πολεμᾶ, βαρεῖ τὸ καλυβά-
 [κιᾶς, τόπ' Ἄγγλου!
 [κι (II)

ἢ
 Ἀραπιᾶς ἄι, Γάλλου νοῦς, βόλι Τουρ-
 πέλαγο, μέγ' ἀλίμονο ! βαρεῖ τὸ καλυβά-
 [κιᾶς τόπ' Ἄγγλου!
 [κι (II δὶς)

πού θέλει νὰ πεῖ πῶς τῆ μικρῆ φρουρὰ τοῦ Μεσολογγιοῦ τὴν πολεμᾶει «πέλαγο μέγα», ἢ τουρκαραπιὰ. βοηθούμενη ἀπὸ μηχανικοὺς Γάλλους, Ἰταλοὺς καὶ Ἄγγλους. Ὁ ἀνθολόγος δίνει μόνον τὸ δεύτερο στίχο πού ἐρμηνεύει καὶ συμπληρώνει τὸν πρῶτο, τὸ βασικὸ στίχο, γιὰ ν' ἀποφύγει νὰ ἐπαναλάβει τὸ μεγάλο λόγο τοῦ Σολωμοῦ, πῶς τὸ μικρὸ Μεσολόγγι, τὸ «καλυβάκι», τὸ βαροῦν ἢ Τουρκιὰ μ' ἐπικεφαλῆς ἀξιωματικοὺς «φιλέλληνες» Ἄγγλους, Ἰταλοὺς, Γάλλους.

Πόσες σελίδες τέτιοι μεμονωμένοι στίχοι ἢ μεμονωμένα ἀποσπάσματα, πού δὲ λένε τίποτα στὸν ἀναγνώστη μέσα στὴν ἀνθολογία. Ὁ ἀνθολόγος ἐδῶ δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ νοήματα πού κλείνουν μέσα τους τὰ ποιήματα, μὰ γιὰ τὴ μαστοριά τοῦ στιχουργοῦ. Ἄλλοῦ, ὅπου τὸ περιεχόμενο τῶν ποιημάτων εἶναι νοσηρὸ, ἐνδιαφέρεται καὶ παραενδιαφέρεται γιὰ τὸ νόημά τους.

Ἡ μανία τῶν ἀστῶν τῆς παρακμῆς : Τέχνη χωρὶς περιεχόμενο ζωῆς. Μόνον περιεχόμενο θανάτου, θέλουν.

Τὰ παραδείγματα πού ἀκολουθοῦν, θ' ἀποδείξουν πῶς αὐτὸ εἶναι τὸ «πιστεύω» τοῦ ἀνθολόγου.

Μόνον ο Κάλβος δὲ θὰ μπορούσε νὰ πειθαρχήσει στὴ «λυρική» μανία τοῦ ἀνθολόγου, γιατί δὲν ὑπάρχει στίχος του, πού νὰ μὴν εἶναι ἀφιερωμένος στὴν ἐλευθερία, στὸν ἀγώνα γιὰ τὴ λευτεριά καὶ τὴν ἀρετή, δηλ. στὴν Ἑλληνική Ἐπανάσταση. Κι' ὅμως καὶ τὴ γνωριμιὰ μὲ τὸν Κάλβο δὲν τὴν βοηθάει ἢ ἀνθολογία. Ὁ Κάλβος εἶναι ὁ προπαγανδιστὴς ποιητὴς τῆς ἐπανάστασης καὶ μέσα στοὺς Ἕλληνες τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, καὶ μέσα στοὺς λαοὺς τῆς, εἶναι ὁ ἀγκιτάτορας ποιητὴς, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα. Ἐγραψε τὶς «Ὁδὲς» του γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσει, τὰ φιλελληνικά κομιτάτα τῆς Εὐρώπης. Αὐτὰ τὰ φιλελληνικά κομιτάτα μετάφρασαν ἀμέσως στὰ γαλλικά τὶς «Ὁδὲς» τοῦ Κάλβου. Γιὰ κάθε γεγονός σημαντικὸ τοῦ ἀγώνα (Δραγατσάνι, Σάμος, Κανάρης, Βύρων) ὁ Κάλβος ἐφτιαχνε καὶ μιὰ ὠδή γιὰ νὰ τὸ ἐκλαϊκέψει, νὰ ἐξάρει τὸν ἥρωισμό τῶν ἀγωνιστῶν καὶ νὰ προκαλέσει τὸν ἐνθουσιασμό τῶν φιλελεύθερων Εὐρωπαίων καὶ τὴ συμπάθειά τους γιὰ τὸν ἑλληνικὸ ἀγώνα. Ἐνας... χρονογράφος ὅπως θάλεγε ὁ Σεφέρης! Πάνω σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἐρ-

1. Στὸν πρόλογο τῆς «Ἀνθολογίας Ἑλλήνων λυρικῶν ποιητῶν» τῶν Κλ. Παράσχου καὶ Σ. Λευκοπαρίδη βρίσκουμε κανεὶς τὴν ἐξήγηση τῆς τάσης νὰ λογοκρίνονται τὰ ποιήματα καὶ νὰ δίνονται στὶς ἀνθολογίες ἢ οπου ἄλλου, κομματιασμένα. Ἡ ἔγνοια τους νὰ περιλάβουν στὴν ἀνθολογία τους μόνο ποιήματα καθαρά λυρικά τοὺς «ἔδωσε τὸ θάρρος νὰ κάνουν μερικὲς περιζοπὲς σὲ ποιήματα, πού, χωρὶς αὐτὲς θὰ ἔμεναν μ' ἕνα ρητορικὸ φόρτο, ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν καθαρότητα τοῦ λυρικοῦ τόνου των». Τὸν καθαρισμὸ αὐτὸν τῆς ποίησης ἀπὸ τὰ «μὴ λυρικά» στοιχεῖα τῆς, τὸν τολμήσανε καὶ στο Σολωμὸ. Τὰ ἀποσπάσματα τὰ κάνουν μικρότερα ἀποσπάσματα. Ἴσως γιὰ νὰ... ὀξύνουν τὸ πρόβλημα τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Σολωμοῦ!! Ὅσο γιὰ τὸν Κάλβο, πολὺ πρὶν ἐκφράσει τὴν εὐχή του ὁ Σεφέρης, εἶχαν, ὁ «Παράσχος καὶ ὁ Λευκοπαρίδης, πετύχει αὐτὸ πού ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς δὲν εἶχε τὴν πρόνοια νὰ κάνει. Τὸ καθαρίσμα ἀπ' τὰ μὴ λυρικά στοιχεῖα καὶ τὸ κομματάσιμα τῶν ὠδῶν του. Ἀπ' τὶς ὠδὲς του «Ὁ φιλόπατρις», «Εἰς θάνατον», «Εἰς τὸν Ἱερὸν λόγον», «Εἰς Χίον», «Ὁ ὠκεανός», καμιά δὲ δίνεται ὀλόκληρη. Ἀπ' ὅλες λείπουν στροφές. Καὶ τί περίεργο! Καὶ γιὰ τὸν Παράσχο καὶ γιὰ τὸν Ἀποστολίδη, τὰ σημεῖα πού φανερώνουν φιλελευθερισμὸ, πατριωτισμὸ, ἀγωνιστικὴ διάθεση, εἶναι ἀποβλητέα. Ἀπ' τὴν ὠδή «Αἰ εὐχαί», πού καὶ παρακάτω ἀναφέρεται, δίνεται στὴν ἀνθολογία τοῦ Παρά-

γάστηκε ὁ Κάλβος, μὲ θέρμη, μὲ πάθος. Εἶχε, τὴν ὥρα πού ἔγραφε τὶς ὠδὲς του, ὅλην τὴν ἔξαψη τοῦ πολεμιστῆ πού ζεῖ τὴ φωτιά τοῦ πολέμου, μεταφέρονταν στὸν κάθε τόπο πού ὑμνοῦσε, στὸ Δραγατσάνι, στὴ Σάμο, δίπλα στὸν Μπάυρον. Οἱ στίχοι του βγαίνουν ἀπὸ μέσα του ὅπως ἐβγαίνει τὸ βόλι ἀπ' τὸ καριοφίλι τοῦ Μεσολογγίτη, καυτὸ καὶ ταχύ. Τὴν ἔμπνευση τὴν κινοῦσε ὁ σκοπός. Κι' ὁ σκοπός εἶταν ἱερός, μέγας!

Γιὰ τὶς ὠδὲς αὐτοῦ τοῦ ποιητῆ ἀγκιτάτορα, ὁ Σεφέρης εὐχήθηκε νὰ μᾶς εἶχαν δοθεῖ σὲ ἀποσπάσματα, ὅπως τοῦ Σολωμοῦ. «Πόσο καλύτερη θὰ εἶτανε ἢ μοῖρα του ἂν μᾶς ἄφινε, ὅπως ὁ Σολωμός, μονάχα ἀποσπάσματα. Ποιὸς ξέρει, θὰ βρίσκαμε ἴσως ψάχνοντας παλιὰ ἀρχεῖα, καμιά δίκη ἢ κανένα ἄλλο ἱστορικὸ πού θὰ δικαιολογοῦσε τὶς διαλείψεις του. Ἡ ψυχολογία ὅλα τὰ ἐξηγεῖ. Καὶ θὰ συμπληρώναμε τὰ κενὰ τῶν ὠδῶν μὲ τὴν ἀπαρηγόρητη πίκρα μας γιὰ μιὰ χαμένη μεγαλοφυΐα μαζί μὲ τὴν ἡδονὴ πού μᾶς παρέχουν τὰ ἐρείπια» (1) («Δοκιμές», σ. 56). Εἰρωνεύεται τὴν ψυχολογία ὁ Σεφέρης

σχοῦ μόνο ἢ τελευταία, ιη', στροφή.

*Δεν με θαμβώνει πάθος
κανένα· ἐγὼ τὴν λύσαν
κιτυπᾶω καὶ ὀλόρθος στέκομαι
σιμὰ εἰς τοῦ μνήματός μου
τ' ἀνοιχτὸν στόμα.*

Ἀλλὰ στὴν προηγούμενη στροφή, τὴν ιζ', ὁ Κάλβος σαλπίζει:

*... Αἶ, ὅσον εἶναι
τυφλὴ καὶ σκληροτέρα
ἢ τυραννίς, τοσοῦτον
ταχύτερος ἀνοίγονται
σωτήριοι θύραι.*

Ἡ τελευταία στροφή (ιη') ἀποκομμένη ἀπ' τὴν ὠδή τῆς δὲ λέει τίποτα. Μόνον ὅταν διαβάσει κανεὶς τὴν ὠδή στὸ σύνολό τῆς, καταλαβαίνει τὸ νόημα πού δίνει ὁ Κάλβος στὴ στροφή αὐτή. «Αἰ εὐχαί», εἶναι ἡ περίφημη ὠδή τοῦ Κάλβου, γιατί σ' αὐτὴν ἀπαγγέλλει τὸ κατηγορητήριο ἐναντίον τῶν κρατῶν τῆς δύσης, τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Γαλλίας, γιὰ τὸν ψεύτικο φιλελευθερισμὸ τους:

σι'

*Τὸ χέρι ὅπου προσφέρετε
ὡς προστασίας σημεῖον
εἰς ξένον ἔθνος, ἐπνίξε
καὶ πνίγει τοὺς λαοὺς σας
πάσαι κι' ἀκόμα.*

η'

*Ὅταν ὑπὸ τὰ σκήπτρα σας
νέους λαοὺς καλεῖτε,*

ἀλλὰ οἱ λέξεις ἀπ' τὸ ἀπόσπασμά του : μοίρα, πίκρα, χαμένη, ἡδονή, ἐρείπια, φανερώνουν τὴν ψυχολογία του. Ὁ Σεφέρης γράφει τὰ δοκίμιά του τὰ κριτικά, ὅπως καὶ τὰ ποιήματά του, πηδώντας ἀπὸ θέμα σὲ ἄλλο θέμα, ἀπὸ μιὰ συναισθηματικὴ κατάσταση σ' ἄλλη καὶ κάνοντας χιούμορ «λεπτό». Μὲ ἐλαφρότητα διατυπώνει τὴν εὐχή του γιὰ τὸ κομμάτιασμα τῶν ὠδῶν τοῦ Κάλβου, θέμα σοβαρό, λύνει τὸ πρόβλημα τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Σολωμοῦ μὲ τρόπο χιουμοριστικὸ καὶ μαζὶ κοροϊδεύει καὶ τὴν προσπάθεια τῶν φιλόλογων νὰ ἐξηγήσουν τὸ πρόβλημα τῆς ἀποσπασματικότητος τοῦ Σολωμικοῦ ἔργου.

Ἐνας ἄλλος ἐκπρόσωπος τῆς ἀστικῆς ποίησης, ὁ Ὀδυσσεύς Ἐλύτης, φτάνει στὸ σημεῖο νὰ θεωρήσει τὸν Κάλβο πρόδρομο τοῦ σουρεαλισμοῦ. Βρίσκει μάλιστα πῶς ἡ Ἑλληνικὴ ἐπανάσταση διέστρεψε τὴ λυρικὴ φύση τοῦ Κάλβου! Κι' ἀναζητᾷ μέσα στοὺς στίχους του τὰ σημάδια τοῦ «καθαροῦ λυρισμοῦ», ἐκεῖνα ποὺ θὰ φανέρωναν ποιὸς θὰ εἶταν ὁ Κάλβος... ἂν εἶταν πλούσιος καὶ δὲ ζοῦσε στὴν ἐποχὴ τῆς Γαλλικῆς ἐπανάστασης. Ἀπὸ τίς ἴδιες θο-

νέους ἰδρωῖτας θέλετε
ἴσαίς διὰ νὰ πληρώσητε
πλουσιοπαρόχως,

θ'

τὰ ξίφη ὅπου φυλάγουσι
τὰ τρέμοντα βασιλείά σας,
τὰ ξίφη ὅπου τρομάζουν
τὴν ἀρετὴν καὶ σφάζουσι
τοὺς λειτουργούς της.

ι'

Θέλετε θησαυροὺς
πολλοὺς διὰ ν' ἀγοράσητε
κρότους χειρῶν καὶ ἐπαίνους,
καὶ τ' ἄπιστον θυμιάμα
τῆς κολακείας

ια'

Ἡμεῖς διὰ τὸν Σταυρὸν
ἀνδρείως ἱπερμαχόμεθα
καὶ σεῖς ἐβοηθήσατε
κονφὰ τοὺς πολεμοῦντας
Σταυρὸν καὶ ἀλήθειαν.

ιβ'

Διὰ νὰ θεμελιώσητε
τὴν τυραννίαν τιμᾶτε
τὸν Σταυρὸν εἰς τὰς πόλεις σας,
καὶ αὐτὸν ἐπολεμήσατε
εἰς τὴν Ἑλλάδα.

ιστ'

Καὶ ἂν ὁ θεὸς καὶ τ' ἄρματα
μᾶς λείψωσι, καλύτερα
πάλιν νὰ χρεμετίσωσι

θές πηγές πίνουν νερὸ καὶ ὁ Σεφέρης καὶ ὁ Ἐλύτης καὶ ὁ Ἀποστολίδης.

Ἐνῶ στὸν Καβάφη δίνει εἴκοσι σελιτὸν Κάλβο τὸν κλείνει μέσα σὲ δέκαδες, σελίδες. Στὸ μέρος «στίχοι καὶ ἀποσπάσματα» καταχωρεῖ ἀποσπάσματα ἢ χωρὶς, ἢ μὲ ἐλαττωμένη νοηματικὴ αὐτοτέλεια, ὅπως καὶ στὸ Σολωμό, καὶ γίνεται προσπάθεια νὰ μὴν ἀκούγονται τέτιες φωνές :

Ὅσοι τὸ χαλκίον χέρι
βαρὺ τοῦ φόβου αἰσθάνονται
ζυγὸν δουλείας ἄς ἔχωσι
θέλει ἀρετὴν καὶ τόλμην
ἢ ἐλευθερία

ἢ
ὦ Ἑλλάς! ὦ πατρίς μου!
ἐλπίδων γλυκυσμάτων
Μήτηρ! Σὲ βλέπω ἀκόμα
ζῶσαν καὶ μαχομένην
καὶ ἀναλαμβάνω.

ἢ
... τὴν νίκην
ἔψωσε ὦ λύρα. Ἄν ἤρωες
δοξάζονται τὸ θεῖον
φιλεῖ τοὺς ἕμνους.

Σ' αὐτὴν τὴν ἀνθολογία δὲν χωρεῖ!

στὸν Κιθερῶνα Τούρκων
ἄγριαι φοράδες,

ιζ'

παρὰ... (προσιότητας νᾶχωμεν)

Τόσο ὁ Παράσχος ὅσο καὶ οἱ ἄλλοι ἀνθολόγοι καὶ ὁ Σεφέρης κομματιάζουν τὸν Κάλβο γιὰ τὴν μέση τους τὸν ἀρνοῦνται, καὶ τὸν ἀρνοῦνται γιὰ τὸ φιλελευθερισμὸ τοῦ. Ὁ Σεφέρης ἐπειδὴ αἰσθάνεται ἔνοχο τὸν ἑαυτοῦ καὶ καταλαβαίνει πῶς θὰ βάλει τὸν ἀναγνώστη σὲ ὑποψίες μὲ τὸ ξεχώρισμα τῶν λυρικῶν κομματιῶν, σπεύδει ν' ἀπολογηθῆι: «Τὰ συμπεράσματά μου δὲν εἶναι αὐτὰ ποὺ εἶναι γιὰ τὴν γυρεύω τάχα νὰ κρατήσω ἀπὸ τὸν Κάλβο μόνο τὰ κομμάτια «καθαρῆς ποίησης».—δὲν συμφωνῶ μὲ ὅσους πιστεύουν πῶς εἶναι αὐταπόδειχτο τὸ ἀξίωμα ποὺ λέει ὅτι «πατριωτικὴ» ποίηση δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει» (σ. 60). Θεωρεῖ νόμιμη τὴν πατριωτικὴν ποίηση μ' ἓναν ὄρο: Νὰ μὴ θέλουμε νὰ πιστεύουμε πῶς μιὰ μέτρια ὑμνολογία εἶναι ποίηση, ἐπειδὴ ὁ ἀγῶνας ποὺ ἐξυμνεῖ εἶναι ὁ δικός μας. Γιατὶ τότε δὲν κάνουμε ποίηση, κάνουμε πολιτικὴ. Ὅταν ἓνα ποίημα εἶναι ἄρτιο, δηλ. κλείνει μέσα του ποίηση, τί ἐνδιαφέρει τὸ Σεφέρη ἂν ὁ ποιητὴς του ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή του ἀπ' τοὺς πατριωτικούς, πολιτικούς, κοινωνικούς ἀγῶνες; Αὐτὸ θὰ ἐνδιέφερε μόνο στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ψάχναμε νὰ βροῦμε ποιῆς εἶναι οἱ πηγές ἐκεῖνες ποὺ

ή ὠδή τοῦ Κάλβου «Εὐχαί» :

*Τῆς θαλάσσης καλύτερα
φουσκωμένα τὰ κύματα
νὰ πνίξουν τὴν πατρίδα μου
ὡσὰν ἀπελπισμένην,
ἔρημον βάρκαν.*

*Στὴν στεριάν, στὰ νησιά
καλύτερα μίαν φλόγα
νὰ ἰδῶ παντοῦ χυμένην,
τρώγουσαν πόλεις, δάση,
λαοὺς καὶ ἐλπίδας.*

*Καλύτερα, καλύτερα
διασκορπισμένοι οἱ Ἕλληνες
νὰ τρέχωσι τὸν κόσμον,
μὲ ξαπλωμένην χεῖρα
ψωμοζητοῦντες.*

παρὰ προσιάτας νᾶχωμεν.

Καταχωροῦμε ἄλλες τρεῖς στροφές,
αὐτὴ τῆ φορά ἀπ' τῆ «Βρετανικὴ μου-

σα», τὴν ὠδή στὸ Βύρωνα, ποὺ σ' αὐ-
τὲς φανερῶνεται πόσο τιμοῦσε τὴν πέν-
να τοῦ ὁ Κάλβος, γιὰ ποιούς ἔγραφε
τοὺς ὕμνους :

*Ἴδου ἢ Ἑλλάς σοῦ ἐτοίμασεν
ὄχι τὸν χρυσὸν κύκλον
τὸν τοὺς κροτάφους φλέγοντα
τῶν ἀργῶν βασιλέων
ἢ τῶν τυράννων·*

*ἀλλὰ στέφανον ἕτερον,
στολὴν ἔνδοξον, ἔντιμον,
ἀξίαν νοὸς δικαίου,
ἀνδρὸς ἀξίαν γενναίου
φιλελευθέρου·*

*στέφανον αἰωνίων
κλάδων ἀφθάρτων, λάμποντα
ὄχι διὰ τοὺς κροτούντας
ποιητὰς τὸ μονόχορδον
τῆς κολακείας...*

Μ. Μ. ΠΑΠΑ-ΓΩΑΝΝΟΥ

περισσότερο κινοῦν τὴν ἔμπνευση τοῦ
ποιητῆ. Ἄν ὁ ἀντικειμενικὸς κόσμος,
ἢ κίνηση τῶν ἰδεῶν, οἱ κοινωνικοὶ
ἀγῶνες, μποροῦν νὰ ὠθήσουν τὴν ἔμ-
πνευση στὸ ὕψος τῆς μεγάλης ποίη-
σης, τὴν ποίηση αὐτὴ εἶσαι ὑποχρε-
ωμένος νὰ τὴν ἀναγνωρίσεις, χωρὶς
ὄρους, μὲ ὁποιοδήποτε χαραχτήρα κι'
ἂν σοῦ προσφέρεται: πατριωτικὸ, πο-
λιτικὸ, κοινωνικὸ, κομματικὸ... Ἄν
ὁ ποιητὴς τὴν ἀγάπη του, στὴν πατρί-
δα, στὴν πρόοδο, στὸ κόμμα (ὄλ' αὐτὰ
ἔρχεται ἢ ἐποχὴ, ἢ μεγάλη στιγμή, ποὺ
γίνονται ἕνα, π.χ. Τριζούπης, Βενιζέ-
λος, Ἐθνικὴ ἀντίσταση) κατορθῶνει
νὰ τὴ δώσει μ' ἐκφραση καλλιτεχνική,
τότε αὐτὸς ὁ ποιητὴς, θέτει καὶ δὲν δέ-
χεται ὄρους, γίνεται νομοθέτης τῆς τέ-
χνης. Ὁ λόγος εἶναι γιὰ τὴν ποίηση κι'
ὄχι γιὰ τὴ «μέτρια ὑμνολογία». Ἀλλὰ
πῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ μέτρια ὑμνο-
λογία=πολιτικὴ, ἀληθινὴ ποίηση=πα-
τριωτισμός! Ὁ Σεφέρης μέσα του ξεχω-
ρίζει καὶ κρατᾷ τὴν «καθαρὴ ποίηση»,
τὴν ἄλλη γιὰ νὰ τὴν ἀπορρίψει τὴ χαρα-
χτηρίζει «πολιτικὴ». Καθαρὰ σύγχρονος
ἀστυνομικὸς τρόπος. Ἡ ἀστικὴ τάξη
χαρακτηρίζει μεγάλο ποιητὴ τὸν Καβά-
φη ἰδιαίτερα γιὰ τὴ τραγούδησε τὴ σε-
ξουαλικὴ διαστροφή, θεωρεῖ ἐξαιρετα
καὶ τὰ τραγούδια ἐκεῖνα τοῦ Καβάφη
τὰ ἔμπνευσμένα ἀπ' τὴ σεξουαλικὴ
διαστροφὴς του. Ὅμως τὴν ποίηση ποὺ
τὴν ἔμπνεει ἢ ἀγάπη στὸ κόμμα τὸ πο-
λιτικὸ, στὴν πολιτικὴ ποὺ πάει ν' ἀλ-
λάξει τὴ μορφή τῆς κοινωνίας καὶ ν'
ἀνοίξει τὸ δρόμο στὴν ἀνθρώπινη εὐη-
μερία, στὸν πολιτικὸ ἀρχηγό, τὸ κοινω-
νικὸ ἀναμορφωτὴ, δὲν τὴ δέχεται.

Γιὰ ν' ἀποδείξει σωστὸ τὸν ἰσχυρι-
σμό του ὁ Σεφέρης φέρνει σὰν παρά-
δειγμα τὴ στροφή κζ' ἀπ' τὴν ὠδή «Ἡ-
φαίστεια». Χρησιμοποιεῖ τὴ μέθοδο τοῦ
κομματιάσματος ἐνὸς ποιήματος. Καὶ
λέει: δὲς ἀσήμαντη στροφή. Ἐνα ποίη-
μα εἶναι ὠραῖο σὰ σύνολο καὶ ὄχι κομ-
ματιασμένο. Θὰ πεῖς ἢ ἀ' στροφή εἶναι
καλύτερη ἀπ' τὴ γ'. Στὴ β' ἀδυνατίζει
ἢ ἔμπνευση, μὰ στὴ δ', καὶ ε', σί (ἢ
ἀρίθμηση δὲν ἔχει ἀντιστοιχία μὲ τὴν
ὠδή) πετάει ψηλά. Ἡ σύγκριση γίνεται
ἀνάμεσα σὲ κομμάτια, τοῦ ἴδιου συνό-
λου. Καὶ οἱ καλύτερες στροφὲς παίρνουν
τὴν ἀξία τους μέσα στὸ ὁλόκληρο ποίη-
μα ἀπ' τὴ συνοχὴ τους μὲ τὴς ὑπόλοι-
πες στροφὲς ἔστω κι' ἂν αὐτὲς εἶναι πα-
ρακατιανές. Σπάζοντας τὸ ποίημα σὲ κα-
λὰ καὶ ἄσχημα κομμάτια, σὲ λυρικά καὶ
ἐπικά καὶ περιγραφικά κλπ. ἀφαιροῦμε
τὴν ψυχὴ του, τὸ νόημα, τὸ κυριότερο
δηλαδή, τὴν πηγὴ τῆς ἔμπνευσης. Καὶ αὐ-
τὰ τὰ ἀριστουργήματα τῆς παγκόσμιας
ποίησης ἀποτελοῦνται ἀπὸ στίχους δυ-
νατοὺς καὶ ἀδύνατους. Κανένα ποίημα
μὲ κάποια ἔκταση, δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει ἀρ-
τιότητα πάντοτε καὶ στὸ πιὸ μικρὸ κομ-
μάτι, τὴ στροφή, τὸ στίχο. Ἡ ποιότητά
τους παίζει. Αὐτὰ εἰπώθησαν ἄλλωστε
καὶ ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ καὶ ἀπὸ τὸ Βαλα-
ωρίτη καὶ τοὺς ἄλλους δικούς μας καὶ
ξένους. Οἱ ὠδὲς τοῦ Κάλβου δὲ μπορεῖ
νὰ κομματιαστοῦν χωρὶς νὰ καταστρα-
φοῦν. Ὅσοι τὸ κάνουν αὐτό, τὸ κάνουν
γιὰτὶ δὲν μποροῦν ν' ἀκοῦν τὴ φωνή
του. Ὅσοι καθαρίζουν τὴν ποίηση τὴν
καθαρίζουν ἀπ' τὸ πολιτικὸ, πατριωτι-
κὸ, ἀγωνιστικὸ πνεῦμα τῆς. Τὰ ἄλλα
ὄλα δικαιολογίας.

ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΒΟΝΑΠΑΡΤΗΣ

(Νουβέλλα)

ΤΟΥ ΧΑΛΛΑΝΤΟΡ ΛΑΞΕΝΣ
(Βραβείο Νόμπελ 1955)

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ μπήκε υπηρέτης σ' ενός χτηματία του Ντιγκράν. Ήτανε φθινώπορο. Το Ντιγκράν ήταν μια από εκείνες τις φάρμες που είναι γνωστές σ' όλη τη χώρα, μια φάρμα που σύμφωνα με τα παλιά φορολογικά τεφτέρια είχε δώδεκα χιλιάδες πήχες λόγγο, μια φάρμα με πολυάριθμο προσωπικό και πολλή δουλειά χειμώνα — καλοκαίρι. Δεν έχουμε το δικαίωμα να κρύψουμε πως το αφεντικό του Ντιγκράν είχε τρεις θυγατέρες και πως σ' όλη την περιοχή και πολύ πιο πέρα λίγες κοπέλλες είχαν τόσο μεγάλη πρόικα όσο αυτές. Και σίγουρα θα ήταν τρέλλα να πάει ένας φτωχός να δοκιμάσει την τύχη του σ' αυτά τα κορίτσια. Έμεναν λοιπόν οι τρεις αδερφάδες στο σπίτι, πάνου στο



Π. Γράβαλος :

Σχέδιο

άνθισμα της νειότης τους και δεν είχε δώσει ο πατέρας τους ακόμα υπόσχεση γάμου σε κανέναν. Λέγανε πως είχαν στήσει τη φωλιά τους ψηλά, μα πως ήταν ικανές και να κατέβουν, αν παρουσιαζόταν ή ευκαιρία και να κορτάρουν ακόμα και τους υπηρέτες. Και να που παρουσιάστηκε ένας νεαρός υπηρέτης με γυαλιά και με δυο κυριακάτικα κουστούμια, που είχε σκαρφαλώσει τις πιο ψηλές βουνοκορφές.

Μ' όλο που ήτανε μικροφτιαγμένος, τον εξέτάσανε άμέσως με περιέργεια, προπαντός η δεύτερη, που δεν έχανε καμιά ευκαιρία να έκθειάζει τα σπάνια ή τα παράξενα πράγματα κι' οι νέοι ήταν σπάνιοι στην περιοχή. 'Ο Νούντ πάλι — ή με το πραγματικό του όνομα Τζών Γκούντουντσον — είχε κι' αυτός μάτια για να βλέπει, ιδιαίτερα τη δεύτερη από τις τρεις αδερφάδες. Με λίγα λόγια, όταν έφτασαν σε σκοτεινές νύχτες, δεν ήταν σπάνιο τα θράδουα να

έχουν κι' οι δυο κάποια δουλειά, την ίδια ώρα, στη σοφίτα. Η κοπέλλα έπιανε τότες κουδεντούλα μαζί του. Στεκόντανε κι' οι δυο τους πολλή ώρα βρθιοι κοντά στο φεγγίτη. Τούκανε χίλιες έρωτήσεις. Αυτός απαντούσε. Αυτή γελούσε. Μιλούσαν για το λιμάνι και κάθε λογής πράγματα που μπορούσε κανείς να βρει στα μαγαζιά. Γιατί κι' οι δυο αγαπούσαν κάθε τι που μπορεί να φτιάχνει αυτός ο πολιτισμένος κόσμος και γιατί κι' οι δυο αγόραζαν ό,τι μπορούσαν. Καμιά φορά του ζητούσε η κοπέλλα να της δανείσει τα γυαλιά του. Τάβαζε στη μύτη της κι' έσκαζε στα γέλια. Στο τέλος άκουγόταν μια φωνή από κάτω που έκαλούσε τον ένα από τους δυο.

Ἡ κοπέλλα θάφρευγε ὕστερα ἀπὸ τὰ Χριστούγεννα γιὰ τὴν πόλη. «Δὲ μοῦ λὲς ἐσὺ πρὸς φορᾶς ὅλη τὴν ὥρα τὰ γυαλιὰ, τοῦ εἶπε, τί σκέφτεσαι ἀλήθεια νὰ κάνεις στὴ ζωὴ;» Αὐτὸς ἄφισε ἀναπάντητη τὴν ἐρώτησή της, κάρφωσε μπροστὰ τὰ μάτια του, ζάρωσε ἐλαφρὰ τὸ μέτωπο κι' ἡ ματιά του ἔγινε σκοτεινὴ καὶ θεληματικὴ. Τὴν κυρίεψε μεγαλύτερη περιέργεια καὶ εἶπε: «Πές μου εἰλικρινὰ τί σκέφτεσαι νὰ κάνεις! Μοῦ θυμίζεις ἔτσι κάτι προσωπογραφίες!» «Κανένας δὲν θὰ μάθει ποτὲ τί θὰ γίνω», εἶπε αὐτὸς μὲ τὴν πιὸ ἀπαίσια φωνή. «Μπᾶς καὶ πᾶς νὰ γίνεις δήμαρχος;» ρώτησε αὐτή. «Πῶς σοῦ πέρασε αὐτὴ ἡ ἰδέα;» «Μ' ἀφοῦ φορᾶς γυαλιὰ, ὅπως ὁ δήμαρχος» τοῦ εἶπε.

«Τὰ γυαλιὰ μου εἶναι πολὺ πιὸ φίνα ἀπὸ τοῦ δημάρχου». «Κι' οὔτε θὰ δεχόμουν ποτὲ αὐτὴ τὴ θεσοῦλα, ἀκόμα κι' ἂν μὲ παρακαλοῦσαν. Καὶ ἀκόμα λιγότερο θὰ τὸ ζητοῦσα ἐγώ». Τὸν κοίταξε ἐκεῖ, ὄρθια, μέσα στὸ χλωμὸ φῶς πρὸς ἔμπαινε ἀπὸ τὸ φεγγίτη. Χαμήλωσε τὰ μάτια. Ἰστερα τὸν ξανακοίταξε. Λὲς καὶ ἦταν δυνατό, νὰ τὸν παρακαλέσουν νὰ γίνεῖ δήμαρχος! Μὰ τί ἦταν τέλος πάντων αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος; Γιὰ πολλὰς μέρες ρωτοῦσε καὶ ξαναρωτοῦσε τὸν ἑαυτὸ της, δίχως νὰ λείπει κανέναν τίποτα. Νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια ἕνα ἄτομο πρὸς δὲν ἤθελε νὰ γίνεῖ δήμαρχος ἀκόμα κι' ἂν τὸν παρακαλοῦσαν, ἀνέβαινε πολὺ στὴν ἐκτίμησή της. Μὰ δὲν τολμοῦσε νὰ μιλήσει γι' αὐτὸ τὸ πράγμα σὲ κανέναν, γιατί φοβοῦταν πῶς θὰ τὸν πάρουν γιὰ τρελλό. Ἄς ἤξερε ὅλος ὁ κόσμος πῶς δὲν ἦταν τίποτα ἄλλο ἀπὸ γιὸς μιᾶς φτωχῆς γυναικούλας, ὑπῆρχε καὶ κάτι πρὸς δὲν ἔπρεπε ἡ κοπέλλα νὰ τὸ λησμοναίει ποτέ: πῶς δὲν ἔλειπαν παραδείγματα δραστήριων νέων πρὸς μ' ὅλη τὴν ταπεινὴ καταγωγὴ τους, ἔφτασαν μόνοι τους, μὲ τὴ δουλειὰ τους, πολὺ ψηλά. Τῶς διαβάσει σὲ πολλὰ βιβλία. Μπορεῖ νὰ ἦταν καὶ τοῦτος, ἕνας ἀπ' αὐτούς. Πέρασαν κάμποσες βραδυὲς χωρὶς νὰ ἴδουθουν. Ἐκεῖνο τὸ βράδυ εἶχε πάει ἡ κοπέλλα νὰ βρεῖ κάτι σ' ἕνα ντουλάπι: στὸ βᾶθος τῆς σοφίτας. Πολὺ συχνὰ τῆς τύχαινε νὰ πηγαίνει τὸ βράδυ γιὰ νὰ γυρέψει κάτι. Βγῆκε κι' ἐκεῖνος ἀπὸ τὴν κάμαρά του πρὸς ἦταν στὴ σοφίτα καὶ τοῦ ἐξήγησε πῶς ἤθελε νὰ πάρει κάτι ἀπὸ τὸ ντουλάπι. Κι' ἐπειδὴ φοβοῦταν τὸ σκοτάδι τοῦ ζήτησε νὰ τὴ συνοδέψει.

Ἦταν σκυμμένος στὸ ντουλάπι, στὴ γωνιὰ τῆς σοφίτας, κάτου ἀπὸ τὴ λοξὴ σκεπή. Τὸ σκοτάδι ἦταν ἐκεῖ σὰν τὸ μελάνι. Μηχανικὰ ἀγκαλιάστηκαν καὶ φιλήθηκαν πολλὴ ὥρα. Τὰ χεῖλια τοῦ κοριτσιοῦ ἦτανε μαλακὰ καὶ ὑγρὰ καὶ μποροῦσε νὰ κρατήσῃ τὴν ἀνάσα της πιὸ πολὺ ἀπ' αὐτόν. Μὰ ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἀκούστηκαν βήματα στὴ σκάλα κι' ἡ κοπέλλα χάθηκε, λησμονώντας ἐκεῖνο πρὸς γύρευε νὰ βρεῖ. Μὰ μπορεῖ καὶ νὰ τὸ βρῆκε.

Πέρασανε πολλὰς ἡμέρες, ἀλλὰ δὲν ξαναβρέθηκαν ποτὲ πιά μόνοι. Κάθε βράδυ περίμενε ἐκεῖνος στὴ σοφίτα. Μ' αὐτὴ δὲν πήγαινε. Κι' ἂν τὴν συναντοῦσε τὴν ἡμέρα, ἐτύχαινε νὰ εἶναι ἀπασχολημένη μ' ἄλλες δουλειές. Παρατήρησε ὡστόσο πῶς τὸ πρόσωπό της εἶχε πάρει μιὰ νέαν ἔκφραση. Τὴν ἀγαποῦσε. Ἀπὸ τὴν αὐγὴ ἴσαμε τὸ βράδυ αὐτὴ κάτεχε τὴ σκέψη του. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ γιορτὴ τοῦ Ἁγίου Ἰουλίου τὴ συνάντησε σ' ἄλλο μέρος, στὴν ἐκκλησιὰ. Ἐπρεπε νὰ σιγουριστεῖ ἡ ἐκκλησιὰ γιὰ τὴ λειτουργία τῶν Χριστουγέννων. Στεκότανε λοιπόν, μπροστὰ στὴν ἅγια τράπεζα καὶ φοροῦσε ἕνα χοντρὸ πλεχτὸ τζιποῦνι κι' ἐξεσκόνιζε τὰ μανουάλια. Διάσχισε κι' αὐτὸς ταπεινὰ τὴν ἐκκλησιὰ καὶ εἶδε τὴν ὁμορφοῦλα του μπροστὰ στὸ Χριστό. Ἐδῆλε τὸ σκουφί του.

«Δὲν θέλησες νὰ μοῦ ξαναμιλήσεις» εἶπε. «Ἄ!» ἔκανε αὐτὴ γελώντας. «Μήπως γιατί δὲν ἔμαθες ὅ,τι μὲ ρώτησες τὴν ἄλλη φορὰ;» «Τί σὲ ρώτησα τὴν ἄλλη φορὰ;» «Μὲ ρώτησες τί σκέφτομαι νὰ κάνω στὴ ζωὴ».

Τὴν πλησίασε ἀκόμα πιὸ πολὺ καὶ ἀπίθωσε ἀπάνου της ἕνα ἀπύθμενο κι' αὐστηρὸ βλέμμα, ἐκεῖνο τὸ βλέμμα πρὸς ἦταν καμιά φορὰ θεληματικὸ καὶ σκοτεινὸ μὰ συχνότερα ἀδέξιο καὶ ὀλοσυρό. Εἶπε: «Θέλω νὰ γίνω μεγάλος ἄνθρωπος. Καὶ θὰ γίνω μεγάλος ἄνθρωπος». «Ἐδῶ, στὸν τόπο;» ρώτησε αὐτὴ

έκπληκτα κι' έσταμάτησε νά ξεσκονίζει. «Όχι, είπε αυτός, είναι αδύνατο νά γίνει κανείς μεγάλος άνθρωπος σ' αυτόν τόν τόπο. Δέν μπορεί νά γίνεις μεγάλος όταν κάνεις τόν υπηρέτη στη φάρμα. Μισεύω σέ λίγο. Θά με περιμένεις;» «Αν δέν λείψεις πολύν καιρό», τού είπε μέ ταραγμένη φωνή. «Καταλαβαίνεις τί λέω, δέν πρέπει νά λείψεις πολύν καιρό».

Θά τ'όθελε πολύ νά τής δώσει τήν υπόσχεση πώς θά βιαστεί, μά δέν τόλμησε γιατί προαισθανότανε πώς ίσαμε νά καταφέρει νά κατακτήσει τόν κόσμο και νά γίνει μεγάλος άνθρωπος είχε νά δώσει σκληρές μάχες κι' είχε νά πλερώσει άκριδώς τις νίκες. «Έχω μπροστά μου μακρύν άγώνα» είπε. «Πρέπει νά κερδίσω πολλές νίκες. Ξέρω πώς αυτό θά ναι σκληρό. Μά και οί Σταυροφόροι τού παλιού καιρού δέν πάλεψαν κι' αυτοί; Μή δέν έγινε τó ίδιο και μέ τούς βασιληάδες εκείνους πού υποτάξανε δλάκερη τή γή, όπως π.χ. μέ τó Ναπολέοντα; Μ' άφού μου δίνεις τó λόγο σου πώς θά με περιμένεις δέ θά φοβηθώ τίποτα. Έτσι;»

«Ναι» είπε αυτή ταραγμένη σαν μικρό παιδί και τόν κοίταξε βαθειά στα μάτια. Είχε έτσι αναποδογυρίσει αυτός τήν αντίληψη του για τόν έξωτερικό κόσμο, κι' όλες τις έννοιες τού δυνατού και τού μή δυνατού μέσα στο χρόνο και τó χωρο πού αυτή δέν ήξερε πιά τί έπρεπε νά σκέφτεται και τί νά μή σκέφτεται.

Θέλησε νά τή φιλήσει. «Όχι!», τού είπε ντροπαλά, «δέν κάνει εδώ». «Ποιός ξέρει, μπορεί νά κάνω τίποτα και γι' Αυτόν», είπε ó Νούντ κοιτάζοντας τó Χριστό πάνου στην Άγια τράπεζα. Και τότες φιληθήκανε.

«Και τώρα πήγαινε» τού είπε, γιατί φοβότανε μήν μπει κανένας και τούς δει. Ήταν μέρα μεσημέρι.

*
* *

Καράβια έρχονται και φεύγουν. Βρίσκεται για μιá φοράν ακόμα στο κατάστρωμα ένός βαποριού και κοιτάζει τούς ευτυχισμένους ανθρώπους πού πρόκειται νά ταξιδέψουν. Για μιá φοράν ακόμα, σκέφτεται κι' αυτός νά μπαρκάρει για τó έξωτερικό. Μ' άκουσε νά λένε πώς σήμερα φτάνει ή δεύτερη από τις τρεις αδερφάδες, πού έλειπε πάνου από δύο χρόνια.

Κι' αποφάσισε νά περιμένει νά ξαναγυρίσει για νά μπορέσει νά τήν άποχαιρετήσει. Δέν κατάφερε βλέπεις νά κάνει αυτό τó πράγμα όταν είχε φύγει αυτή. Όταν θά τήν άποχαιρετήσω, σκεφτότανε, δέν θά υπάρχει πιά τίποτα πού θά μ' έμποδίσει νά μισέψω.

Άγόρασε, μέ τά λεφτά του καινούριες μπότες και έμεινε στην προκυμαία. Ήθελε νά έπιδείξει τις μπότες του στην πόλη. Πρέπει νά πούμε πώς τήν εποχή εκείνη οί μπότες ήταν σπάνιο πράγμα, ακόμα και για ένα δήμαρχο χωριού. Πλήρωσε τó λογαριασμό στο χάνι, δίχως νά βγάλει μιλιά σέ κανέναν μά έπήγε νά σεργιανίσει τις μπότες του στις ρούγες. Έμπαινε και ξανάμπαινε στα μαγαζιά, λές κι' είχε καμιά δουλειά σ' αυτά. Ρώτησε στο πρακτορείο πόσο έχει τó εισιτήριο για ένα ταξίδι. «Έκατό κορώνες» τού είπαν. Ο άνθρωπος αυτός είχε ρωτήσει τó ίδιο πράγμα έκατό φορές! Ποτέ του δέν είχε έκατό κορώνες.

Λίγες ώρες έμειναν μονάχα ίσαμε τó γυρισμό τής δεύτερης από τις τρεις αδερφάδες. Άς έλπίσουμε πώς θά καταφέρω νά τήν κάνω νά καταλάβει πώς έχω πάντα τó σκοπό νά ταξιδέψω, πώς πρέπει νά ταξιδέψω και πώς θά ταξιδέψω κι' ό,τι κι' αν θέλουν ός πούν γι' αυτό οί άνθρωποι, πώς θά ταξιδέψω σέ μακρυνούς τόπους για νά εκπληρώσω ψηλούς σκοπούς, όπως κι' οί άλλοι νέοι, πού ξεκινήσανε από ταπεινή καταγωγή, τρυπώσανε στον κόσμο κι' ανέβηκαν ψηλά μέ τήν γροθιά τους.

Εκείνη άκριδώς τή στιγμή έφθασε ή δεύτερη από τις τρεις αδερφάδες.

Τὴ συνοδεύε ἓνας νέος, πρὸ αὐτὸς δὲν τὸν εἶχε ἰδεῖ ποτέ. Ἦταν ὁ γιὸς τοῦ δημάρχου πρὸ εἶχε πάει στὴ Δανία νὰ μελετήσῃ τὴν αὐτοδιοίκηση. Φόραγε ἓνα σκουρόχρωμο παλτό, τὸ παλτὸ τῆς στολῆς τῶν ἀνωτέρων διοικητικῶν ὑπαλλήλων, ἓνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ παλτὰ πρὸ δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς στὸν τόπο. Ὁ Τζὼν Γκούντμουντσον στεκότανε στὴν ἀποβάθρα. Μ' αὐτὴ δὲν τὸν ἀναγνώρισε, δὲν τὸν εἶδε καὶ ὅταν αὐτὸς ἔκανε μερικὰ βήματα κατὰ πάνου τῆς, τὰ μάτια τῆς γυρῖσανε ἀλλοῦ. Ἡ φαμίλια τοῦ δημάρχου ἐρχότανε σινάμενη - κουνάμενη νὰ τοὺς ὑποδεχτεῖ. Ἦρθαν καὶ ἄλλοι πολλοὶ σπουδαῖοι ἀνθρώποι νὰ τοὺς ἀνταμώσουν. Τράβηξε κατόπιν ἐκεῖνη γιὰ τὴ μικρὴ πόλη, ἐκεῖ ψηλά, στὸ πλευρὸ τοῦ νέου μὲ τὸ παλτὸ τοῦ διοικητικοῦ λειτουργοῦ καὶ τὴν ἀκολουθοῦσε ἡ φαμίλια τοῦ δημάρχου καὶ τὰ ἄλλα σπουδαῖα προσώπα. Καὶ τὸ κατόπι τους μιὰ ἀνίκητη στρατιά. Καὶ ὁ Τζὼν Γκούντμουντσον ἔμεινε μόνος, ὄρθιος πάνω στὴν ἀποβάθρα. Δὲν εἶπε γι' αὐτὸ τὸ πράγμα λέξη σὲ κανέναν. Καὶ κανένας δὲν ἔμαθε τὸ τί γινόταν μέσα του. Ἐπειτα τράβηξε σὰν ὑπνοβάτης γιὰ τὰ μαγαζιά, γιὰ νὰ ρωτήσῃ ἂν εἶχανε παλτὰ. Εἶχαν ἓνα φρικτὸ μαῦρο παλτὸ, μὲ πολὺ μακρὰ μανίκια, ἐνῶ τὸ ἴδιο τὸ παλτὸ πήγαινε μέχρι τὰ γόνατα. Τὸ ἀγόρασε. Εἶχε λοιπὸν κι' αὐτὸς ἓνα παλτὸ. Μὰ δὲν τοῦ μείναν ἄλλα λεφτὰ καὶ ὀυθισμένος στὶς σκέψεις του διάσχισε τὴν πόλη καὶ σκαρφάλωσε στὸ λόφο. Ἐμεινε κάμποση ὥρα ξαπλωμένος σ' ἓνα κούφωμα μὲ τὸ πρόσωπο μέσα στὸ χορτάρι. Ἡ σκοτεινιά ἀπλώθηκε πάνου στὴ θάλασσα καὶ πάνου στὴν ἐξοχή. Ἐκεῖ κάτω, στὴν πόλη τοῦ νταραβερῖου, ἔσβυσαν οἱ φωνῆς τῆς μέρας. Ἐάφνου ἀντήχησε ἡ σειρήνα τοῦ καραβιοῦ, πρὸ σφύραγε γιὰ τὴν ἀναχώρηση. Ἐνα σφύριγμα, δεῦτερο σφύριγμα.

Ὅλοι οἱ μεγάλοι ἄντρες καταφύγανε τὸ λιγότερο μιὰ φορὰ σὲ ἔκνομα μέσα μιὰ καὶ σ' ἓναν κόσμον ἐχθρικό γιὰ τὸ ἄτομο, ἡ μεγαλωσύνη δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑποταχτεῖ στοὺς κοινοὺς νόμους. Ἀποφάσισε λοιπὸν κι' αὐτὸς ν' ἀνέβει στὸ καράβι πρὶν σφυρίξει τρίτη φορὰ. Ὁ νέος εἶχε τὸ καινούριο του παλτὸ καὶ τίς καινούριες του μπότες. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἦταν πολὺ μικρὸς γιὰ τίς μπότες καὶ πολὺ μεγάλος γιὰ τὸ παλτὸ μὰ ἔτσι εἶτε ἀλλοιῶς δὲν τὸν κοίταζε κανένας μὲ μάτια ἐχθρικά. Δὲν ἤρθε σὲ κανέναν ἡ ἰδέα νὰ τὸν ἐμποδίσῃ ν' ἀνέβει στὸ καράβι. Ἦστερα ἀπὸ λίγον ἔλασκάρανε τὰ παλαμάρια, τὸ βαπόρι ἐβγήκε ἀπὸ τὸ λιμάνι. Ἐβαλε πλώρη γιὰ τὴν ἀνοιχτὴ θάλασσα, γι' ἄλλους τόπους, γιὰ καλύτερους τόπους.

Λογάριασε πὼς τὸ πιὸ σίγουρο θὰ ἦτανε νὰ κρυφτεῖ τὸ βράδυ ἀνάμεσα σ' ἓνα φορτῖο βαρέλια στὸ κατάστρωμα. Μ' ἄρχισε ὕστερα ἀπὸ λίγον νὰ βρέχει κι' ἔκανε δυνατὸ κρῦο. Κι' ἀκόμα εἶχε λησμονήσει τὴν προηγούμενη νὰ φάει. Πείναγε τρομερά. Κι' ἔτσι, ὅταν ἄρχισε νὰ κουνάει τὸ καράβι, τὸν ἔπιασε ἡ θάλασσα καὶ γλύστρησε ἔξω ἀπὸ τὸν κρυψῶνα του κι' ἔσκυψε ἀπάνου ἀπὸ τὴν κουπαστὴ κι' ἄρχισε νὰ ξερνάει. Μερικοὶ ἀπὸ τὸ πλήρωμα κοιτάζανε παραξευγεμένοι αὐτὸ τὸ μοναχικό ἐπιβάτη, πρὸ βρισκόταν στὸ κατάστρωμα ἐκεῖνη τὴν ὥρα καὶ ξερνοῦσε. Ἦστερα ἄρχισε νὰ γλυκοχαράζει. Καθόταν, μουσκεμένος ὡς τὸ κόκκαλο, πάνου σ' ἓνα βαρέλι, μὲ γάμπες καὶ μπράτσα κρεμασμένα, μὲ τὸ κεφάλι σκυμμένο στὸ στῆθος, μὲ μάτια κατακόκκινα καὶ μὲ τὰ χέρια καὶ τὸ πρόσωπο μπλάβα ἀπὸ τὸ κρῦο κι' εἶχε τὴν ἐντύπωση πὼς μὲ τὸ ξερατὸ εἶχε βγάλει τὴν ψυχὴ του. Οἱ ἀνθρώποι πηγαινοερχόντανε τριγύρω του. Τέλος κάποιος τὸν ἄγγιξε στὸν ὦμο. Ἀνασήκωσε μὲ κόπο τὸ κεφάλι.

«Ποιὸς εἶστε;» τὸν ρώτησε ὁ ἀνθρωπος πρὸ φόραγε χρυσᾶ γαλόνια. Ὁ Τζὼν Γκούντμουντσον κοίταξε τὸν ἀνθρωπο ἀποδλακωμένα καὶ ἠλίθια καὶ δὲν ἀπάντησε. «Ποῦ πηγαίνετε;» «Ἐγὼ;» εἶπε ὁ Τζὼν Γκούντμουντσον, «ὄπου πάει τὸ καράβι.»

«Ἐχετε εἰσιτήριο;» Καμιά ἀπάντηση. Τὸ κεφάλι τοῦ ἐπιβάτη ἔπεφτε στὸ στῆθος ὄλο καὶ περισσότερο. Ὁ ναυτικὸς συνέχισε νὰ τὸν ρωτᾷ ἀκόμα.

Τὸ κεφάλι τοῦ ἐπιβάτη δὲν μπορούσε νὰ κατέβει περισσότερο. Στὸ τέλος ὁ ναυτικός δὲν εἶχε νὰ κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ σκουπήσει τὸν ἐπιβάτη. Καί τότε φάνηκε πὼς αὐτὸς δὲν εἶχε εἰσιτήριο. Τὸ πράγμα αὐτὸ προξενεῖ πάντοτε αἰσθησὴ πάνω σ' ἓνα πλοῖο, ὅταν δὲν ἔχει κανεὶς εἰσιτήριο, μ' ὄλο πού αὐτὸς ὁ τίτλος μεταφορᾶς δὲν ἀποτελεῖ αὐτὸς καθαυτὸς ἀπόδειξη πὼς ἔχει κανεὶς δουλειὰ στὸν ξένο τόπο πού πηγαίνει. Πάει νὰ πιστέψει κανεὶς πὼς τὰ καράδια θεωροῦν τιμητικὸ νὰ κουβαλοῦν ἀνθρώπους πού νοιώθουν πρὶν ἀπ' ὅλα εὐχαρίστηση νὰ πηγαίνουν ἀπὸ ἓναν τόπο σὲ ἄλλο, δίχως νὰ μιλήσουμε γιὰ ἐκείνους πού ἔχουν νὰ κανονίσουν ἐκεῖ σοβαρὲς δουλειές τους. Ὅποιος δὲν ἔχει εἰσιτήριο πάνω στὸ πλοῖο μένει ξάφνου μοναχός. Μπαίνει στὴ δικαιοδοσία τοῦ νόμου. Τὸ μοναδικό του ἔγκλημα εἶναι πὼς πρέπει κι' αὐτός, ὅπως κι' οἱ ἄλλοι, νὰ φτάσει στὸν προορισμό του. Ἀναρωτιοῦνται ὅλοι μὲ ταραχή: «Τί θὰ γίνει μ' αὐτὸ τὸν ἄνθρωπο;» Ὁ καπετάνιος ἔχει χρέος νὰ τὸν παραδώσει στὶς λιμενικὲς ἀρχές τοῦ ἐπόμενου λιμανιοῦ. Μὰ ὑπάρχουνε καπετανέοι τόσο κακοὶ ὥστε νὰ φερθοῦν ἔτσι στοὺς δυστυχημένους ἀνθρώπους πού εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ φτάσουν στὸν προορισμό τους; Οἱ καλοὶ καπετανέοι γυρεύουν ἓναν τρόπο νὰ κανονίσουνε τὰ πράγματα καὶ βρίσκουν κάποιον τέχνασμα νὰ καταστρατηγήσουνε τὸ νόμο. Θὰ μπορούσε μάλιστα νὰ φανταστεῖ κανεὶς πὼς αὐτοὶ καταλαβαίνουν καλύτερα ἀπὸ τὸ νόμο τοὺς φτωχοὺς ἀνθρώπους. Ἔτσι λοιπὸν ἓνας ἀπὸ τὸ πλήρωμα ἐπῆρε τὴν ἄδεια ν' ἀγοράσει ἀπὸ τὸν Τζὼν Γκούντμουντσον ὅ,τι ἦτανε δικό του, μ' ἄλλα λόγια τὶς μπόττες του καὶ τὸ παλτό του κι' ἔτσι νὰ μπορέσει νὰ πλερώσει τὸ εἰσιτήριό του. Σ' ἀντάλλαγμα τοῦ δόσανε ἓνα ντρίλλινο μπλάβο πανταλόνι, ἓνα μάλλινο σακάκι κι' ἓνα ζευγάρι παλιὰ ξυλοπάπουτσα. Ἔτσι δὲ θὰ ξεμπαρκάριζε ἐλόγουμνος στὸν ξένο τόπο. Καὶ πρὶν νὰ φτάσει τὸ καράδι στὸ λιμάνι, οἱ ναῦτες μαζώζανε μεταξὺ τους μερικὲς κορῶνες καὶ τὶς δώσανε στὸν Τζὼν Γκούντμουντσον γιὰ νὰ μπορέσει νὰ καταχτήσει τὸν κόσμον.

(Συνεχίζεται)

ΧΑΛΛΑΝΤΟΡ ΛΑΞΕΝΣ

(Μετάφραση Κ.Π.)



Γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰώνα

Τ Ε Σ Σ Ε Ρ Α Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α Τ Ο Υ Γ Ι Ω Ρ Γ Ο Υ Π Α Π Α Λ Ε Ο Ν Α Ρ Δ Ο Υ

Α Θ Η Ν Α 1 9 5 0

Ίσως στη ζωή μας δεν γίνεται να τραγουδάμε
να τραγουδάμε δυνατά, μελωδικά, στον πάνω τόνο
Έχει καημούς ή ζωή μας
Έχει πένθη
Πένθη από ανθρώπους και όνειρα.

Ίσως στη ζωή μας δεν γίνεται να τραγουδάμε
να τραγουδάμε δυνατά, μελωδικά, στον πάνω τόνο
Δέν μπορούμε να ξεδιπλώσουμε ελάκαιρη τη σημαία μας
τη δικιά μας σημαία
της καρδιάς και της αλήθειας.
Πάμε δυο - δυο
τρεις - τρεις
όχι παραπάνω.
Συναντάμε στους δρόμους κάποιος φίλο μας
μια φορά το μήνα.
Άλλοτε ξυπνάγαμε και βραδιαζόμαστε μαζί!
δεκάδες φίλοι
Τραγουδούσαμε και ζωγραφίζαμε στους δρόμους
έναν ελάκερο λαός ανάμα,
Άλλοτε...
Τώρα ακούμε τον μονόλογο των επισήμων
Ακούμε τη δουερή σιωπή του πλήθους
Την ατάραχη επιφάνεια της όργης του
μόλις ξεχωρίζουμε.
Προχωράμε μες στη νύχτα
Δέ μιλάμε
Αγγίζουμε τις ζεστές παλάμες μας με δύναμη
Και κοιταζόμαστε εαθιά.

ΟΤΑΝ ΧΑΜΟΓΕΛΑΣΕΙΣ

Ανοιξε λοιπόν τα χείλη σου
Τα χείλη σου, όταν χαμογελάσεις
ανοίγουν ένα παράθυρο προς την άνοι-
ξη
Και τότε θέλω να σου τραγουδήσω
τά πιο όμορφα τραγούδια του κόσμου.
Δέν έχω καλή φωνή
Όμως, πιστέψέ με

Ακούω όλα τα τραγούδια μέσα μου
Όταν χαμογελάσεις.
Όταν τα χείλη σου φωτίζουνε την
[άνοιξη
Ο κόσμος γίνεται ζεστός κι ωραίος
Οί άνθρωποι καλοί κι αγαπημένοι
Κι ός περνάνε αδιάφοροι

Τότε νιώθω πώς μπορώ να περπατήσω
για να τους φέρω ό,τι πόθησε ο καθένας
Μπορώ να βλέπω για χρόνια τον ου-
τεμαχισμένο σε τετράγωνα

Απ' το παράθυρο της φυλακής
Μπορώ να κλείσω και τα μάτια, ένα
βλέποντας το χαμόγελό σου
να φωτίζει όλων των ανθρώπων τα

ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΩΝ ΩΡΩΝ

Γράφω.

Αγαπημένη μου, λαχταράς να δεῖς μιὰ
Δέν έχουμε για είσιτήρια.

Δυὸ ὥρες σχόλης θὰ περάσουν πάλι
Δυὸ ὥρες τῆς ζωῆς μας ποὺ φεύγουν
καὶ δέ γυρνᾶνε πιά.

Δυὸ ὥρες σὰν ἓνα βάζο με μαραμένα
Δυὸ ὥρες μ' ἓνα μολύβι στὴν καρδιά...

Θὰ μᾶς γεμίσουν ξαφνικά ἀπὸ χαρὰ
καθὼς μᾶς ταξιδεύουνε ἀθόρυβα τῆ
πρὸς τ' ὄνειρο τοῦ ἀνθρώπου.

Ὅκτώ καὶ δέκα...

καὶ ἔντεκα...

καὶ δώδεκα...

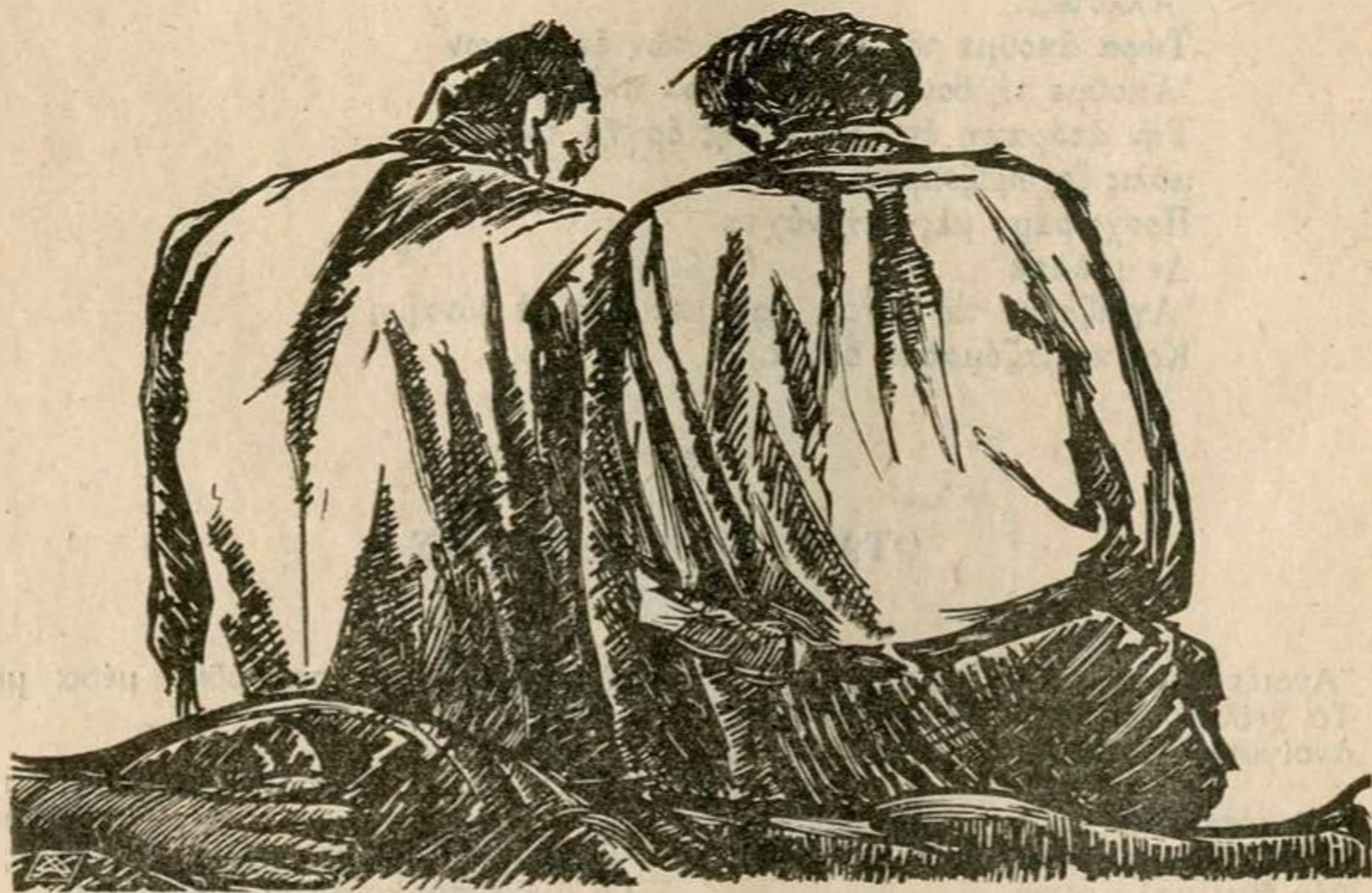
Θὰ περάσει κι ἡ νύχτα τούτη
Θὰ ξημερώσει μιὰ καινούργια μέρα
κάτι ὅλοένα θ' ἀλλάζει στὸν κόσμο.

Ὅμοια θάρθουν κι οἱ ἄλλες μέρες
Οἱ μέρες ποὺ ὑπολείπονται
γιὰ νὰ γεμίσει ἡ πλάση ἀπὸ χαρούμε-

Ἀπὸ μεστὰ λόγια
Ἀπὸ ὁμορφιά
Ἀπὸ ἀτέλειωτη ὁμορφιά.

Ὅκτώ καὶ δέκα πέντε.
Πέντε λεπτά πιὸ κοντὰ
πρὸς τ' ὄνειρο τοῦ ἀνθρώπου
Φωνές με φτάνουν
ἤρεμες, βαθιές
σὰν ἀκόρντα μιᾶς μουσικῆς
ποὺ ἀκούγεται μέσα σου
γεννημένη ἀπ' ὅλη τὴ θεὰ τῆς ζωῆς.

Ἐννιά παρὰ τέταρτο
Μισὴ ὥρα πιὸ κοντὰ.
Εἶναι ἀπερίγραπτη εὐτυχία νὰ νιώθεις
τὰ σταθερὰ καὶ ρωμαλέα βήματα τού-



Χρ. Δαγκλῆς

Ἐξόριστοι (ξυλογραφία)

ΕΝΑ ΓΕΛΙΟ ΣΑΝ ΑΣΤΕΡΙ ΦΩΤΕΙΝΟ

Στόν Δ. Γ.

Μπορεῖ τάχα ἓνα γέλιο νᾶναι κάτι
| παραπάνω ἀπόνα γέλιο :

Μπορεῖ.

Νᾶναι ἔξαφνα ἓνας ὀρίζοντας πού πά-
| νω του ἀκουμπᾶνε

τά παιδικά ὄνειρα τῶν ἀνθρώπων.

Μπορεῖ.

Ἔνα γέλιο σάν τὸ δικό σου
μπορεῖ νὰ σέ πιάσει ἀπὸ τὸ χέρι
καὶ νὰ διαβεῖς στητὸς κι ἀγέρωχος
τὴν ἀθλιότητα τῆς ζωῆς πού μᾶς περι-
| ζῶνει.

Τὸ φαρδὺ κι ἀνοιχτόκαρδο γέλιο σου

Τώρα δὲν ὑπάρχει

Δέ βρίσκεται πιά στόν κόσμο

νὰ καθρεφτίζει μὲ ζωηρὰ χρώματα

τὰ μάτια τῶν συντρόφων πού στηλώ-
| νονταν πάνω του

ὄταν μιλοῦσες.

Τὸ γέλιο σου. Δῆμο.

ἀνάστανε ζωὴς ὀλάκαιρες σάν ἀνοι-
| ξιάτικο χῶμα

Τὸ γέλιο σου ἔπειθε

πιότερο ἀπ' τὰ λόγια σου

πῶς γίνεται νὰ πλαστεῖ ἀπ' ὄλους μας

ἓνας ἀσύγκριτα πιὸ ὁμορφος κόσμος.



Χρ. Δαγκλῆς

Ξολογραφία

ΒΟΛΦΓΚΑΝΓΚ ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ ΜΟΤΣΑΡΤ

Του ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ

ΓΙΟΡΤΕΣ Μότσαρτ. Σ' ὄλο τὸν κόσμον κάθε καλλιτέχνης, μικρὸς ἢ μεγάλες ὀρχήστρες, ἐπαγγελματίες ἢ ἐρασιτέχνες μουσικοί, ὅλοι αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη νὰ γιορτάσουν τὰ διακόσια χρόνια ἀπ' τὴ γέννησή του.

Δίπλα στὰ φεστιβάλ, στὶς συναυλίες, στὰ ρεσιτάλ καὶ στὶς βραδυὲς Μότσαρτ, ἓνα πλῆθος ἀπὸ ἄρθρα, προγράμματα, διαλέξεις καὶ ἀναμνηστικὲς ἐκδόσεις. Ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ ἐποχὴ μεταβατικῆ, ἀγωνιώδη ὅπου τὰ πάντα ξανατοποθετοῦνται ἢ ἀπορρίπτονται. Ὅπου κάθε πνευματικὴ ἀξία—ἰδιαίτερα ἡ καθιερωμένη—γίνεται καθημερινὰ ὁ στόχος τῆς πιὸ βίαιης κριτικῆς. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ μελωδία—γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὴ μουσικὴ—τὸ ἀβίαστο τραγούδι σ' ἓνα συμφωνικὸ ἔργο ἀποτελεῖ προδοσία ὅπου τὸ πᾶν εἶναι : νὰ μὴν ἀρέσεις καὶ νὰ ὑποπέψεις αὐτὸ πὺ σου ἀρέσει.

Σ' ἓνα τέτιο κλίμα, ἀναρωπιέται κανεὶς ποιὸ σκοπὸ ἔχουν ὅλες αὐτὲς οἱ γιορτὲς Μότσαρτ, τί εἶναι πὺ τὶς ὑπαγορεύει σὲ παγκόσμια κλίμακα. Τὸ καθήκον πὺ ἐπιβάλλουν τὰ διακόσια χρόνια ἀπ' τὴ γέννησή του; Ἡ ἢ ἀνάγκη πὺ αἰσθανόμαστε νὰ γιορτάσουμε κάτι πὺ μᾶς δίνει χαρὰ; Τὸ ἔργο πὺ ἔχει τὴ δύναμη ν' ἀνθέξει τὸ πέρασμα δυὸ περίπου αἰῶνων χωρὶς νὰ χάσει τίποτα ἀπ' τὴ νεανικὴ του δροσιά. Ἀπ' τὴν ὑπέρτατη ἀπλότητα μαζί ὅμως καὶ σοφία ἀπ' τὸ φῶς πὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐκπέμπει : πηγὴ δύναμης γιὰ τὸν σύγχρονο συνθέτη καὶ λυτρωτικὴ χαρὰ γιὰ τὸν ἀπλὸ ἀκροατή.

Ὁ Βόλφγκανγκ Ἀμαντέους Μότσαρτ γεννιέται στὸ Σάλτσμπουργκ τῆς Αὐστρίας στὶς 27 τοῦ Γενάρη τὸ 1756.

Στὸν πατέρα του Λεοπόλδο, μουσικὸ στὴν ὑπηρεσία τοῦ πρίγκιπα—ἀρχιεπισκόπου τοῦ Σάλτσμπουργκ, χρωστᾶ τὴ μουσικὴ του μόρφωση. Τεσσάρων χρονῶν ἀρχίζει νὰ συνθέτει μικρὰ κομματάκια γιὰ κλαβερὸν καὶ δυὸ χρόνια ἀργότερα, ἔξη μόλις ἐτῶν, ἀρχίζει νὰ δίνει κοντσέρτα στὶς πιὸ μεγάλες τότε εὐρωπαϊκὲς πόλεις, Βιέννη, Μόναχο, Στουτγάρδη, Παρίσι.

Ὁκτῶ ἐτῶν, ἐκδίδει τὶς πρῶτες του σονάτες καὶ συνεχίζει τὰ ταξίδια του στὴν Ὀλλανδία, στὴ Γαλλία, καὶ στὴν Ἀγγλία.

Τὸ 1766 τὸν ξαναβρίσκουμε στὸ Σάλτσμπουργκ νὰ μελετᾶ μόνος του καὶ νὰ συμπληρώνει τὶς μουσικὲς του γνώσεις.

Ἀπὸ τὸ 1769 ὡς τὸ 1773 πηγαίνει ἀρκετὲς φορὲς στὴν Ἰταλία. Στὰ μουσικά της κέντρα γράφει καὶ ἀνεβάζει μὲ ἐπιτυχία τὶς πρῶτες του ὄπερες. Ἡ κούραση ὅμως ἀρχίζει νὰ καταβάλλει τὸν εὐαίσθητο ὄργανισμὸ τοῦ μικροῦ Βόλφγκανγκ, πὺ τὸ 1773 ἀναγκάζεται νὰ δεχτεῖ τὴ θέση τοῦ μουσικοῦ στὴν αὐλὴ τοῦ πρίγκιπα—ἀρχιεπισκόπου τοῦ Σάλτσμπουργκ. Στὰ χρόνια πὺ ἀκολουθοῦν, μάταια θὰ παλαίψει γιὰ νὰ κερδίσει καὶ πάλι τὴν ἐλευθερία του. Περισσότερο ὑπηρέτης παρὰ μουσικός, εἶναι ἀναγκασμένος νὰ ἐκτελεῖ ἔγκαιρα τὶς διάφορες μουσικὲς παραγγελίες γιὰ τὶς θρησκευτικὲς καὶ κοσμικὲς γιορτὲς τῆς αὐλῆς. Στὸ Παρίσι καὶ στὴ Βιέννη, πὺ ζητᾶ μιὰ ὁποιαδήποτε ἄλλη θέση, τὸν ἔχουν ξεχάσει.

Στὰ 1791, ἡ τύχη θὰ τοῦ γελήσει γιὰ τελευταία φορὰ. Ἡ καταπληκτικὴ ἐπιτυχία τοῦ «Μαγεμένου αὐλοῦ» τοῦ χαρίζει δόξα καὶ χρήματα. Εἶναι ὅμως ἀργὰ πιά. Ἐξαντλημένος ἀπ' τὰ ταξίδια καὶ τὴν πνευματικὴν ὑπερκόπωση, πεθαί-

νει στις 5 του Δεκέμβρη, τὸ 1791, πρὶν προλάβει νὰ τελειώσει τὸ τελευταῖο του ἔργο, τὸ Requiem· τὴν πένθιμη λειτουργία, ποὺ μέρη της τραγούδησαν λίγοι καλοὶ φίλοι στὴν κηδεῖα του.

Εἶναι ἀλήθεια περίεργο, ὥστόσο ὅλη σχεδὸν ἡ βιβλιογραφία ποὺ ἔχουμε, βλέπει στὸ πρόσωπο τοῦ Μότσαρτ τὸ μουσικὸ φαινόμενο—θαῦμα, ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἐποχὴ του.

Ἡ καταπληκτικὴ πρωιμότητα τοῦ ταλέντου του παρασύρει ἀκόμα καὶ σοβαροὺς μελετητὲς σὲ κρίσεις, ποὺ ἔρχονται σὲ ἄμεση ἀντίθεση μὲ τὸ ἱστορικὸ ὕψος ποὺ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι χρησιμοποιοῦν.

Τεσσάρων ἐτῶν συνθέτει· ἕξη ἐτῶν δίνει κοντσέρτα μὲ καταπληκτικὴ ἐπιτυχία· ὀκτὼ ἐτῶν ἐκδίδει τὶς πρῶτες σονάτες καὶ δώδεκα ἐτῶν γράφει τὴν πρώτη του ὄπερα· ὅλα αὐτὰ ἐκπλήσουν καὶ σασιτίζουν. Τόσο ἀντίθετα στὸ κοινὸ μέτρο, εἶναι ἀλήθεια ὅτι δὲ δέχονται εὐκόλα μιὰ ἱκανοποιητικὴ ἐρμηνεία.

Τὸ φαινόμενο ὅμως τῆς πνευματικῆς πρωιμότητας τοῦ Μότσαρτ, ὅσο καὶ ἂν εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ ἀπ' τὴν καθαρὰ βιολογικὴ του πλευρά, δὲ μᾶς ὑποχρεώνει καθόλου νὰ τὸν δοῦμε· ἕναν μουσικὸ ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου. Ν' ἀρνηθοῦμε δηλαδὴ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε στὴ διαμόρφωσή του ἡ πνευματικὴ γενικὰ κατάσταση καὶ ἰδιαίτερα ἡ μουσικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ—δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα—ὅπως σὲ τόσες ἄλλες πρὶν-κλασσικὲς αὐλὲς τῆς Γερμανίας, εἶται καὶ στὸ Σάλτσμπουργκ κυριαρχεῖ τὸ γαλλικὸ καὶ ἰταλικὸ πνεῦμα.

Ἡ ἀκτινοβολία τῶν γαλλικῶν κλασσικῶν γραμμάτων εἶναι τεράστια. Ἄς κοροϊδεύει ὁ Βολταῖρος ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ μικρὲς αὐλὲς, προσπαθοῦν μάταια νὰ μιμηθοῦν τὴν αὐλὴ τοῦ Λουδοβίκου 14ου καὶ τῶν διαδόχων του. Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τῶν Βερσαλλιῶν, παραμένει ἰδανικὸ πρότυπο γιὰ πολλὲς δεκαετίες σ' ὀλόκληρη τὴν κεντρικὴ Εὐρώπη. Τὸ ἴδιο θαυμάζουν καὶ ἀπομιμοῦνται τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μορώ τοῦ Λά Τούρ, καὶ τοῦ Περονώ.

Παράλληλα ὅμως ἡ καθολικὴ αὐλὴ τοῦ Σάλτσμπουργκ δὲν ξεχνᾷ καὶ τοὺς πνευματικούς της δεσμοὺς μὲ τὴν ἁγία Ρώμη. Μὲ τὴν ἴδια συμπάθεια δέχεται καὶ τὴν ἀκτινοβολία τῆς ἰταλικῆς τέχνης καὶ ἰδιαίτερα τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς. Ὁ Τιέπολο καὶ ὁ Καναλέττο εἶναι τὸ ἴδιο γνωστοὶ στὴ Βιέννη καὶ στὸ Σάλτσμπουργκ ὅσο καὶ στὴ Βενετία. Τὸ αὐστηρὸ τυπικὸ τῆς ἁγίας ἑδρας, ἐπιβάλλει καὶ αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του ἕνα πνευματικὸ μέτρο στοὺς ταπεινοὺς τοῦ ὑπηκόους.

Τὴν ἴδια ὅμως ἐποχὴ ἀρχίζει στὴ Γερμανία ἡ ἀναγέννηση στὰ γράμματα καὶ στὶς τέχνες, ὁ χρυσὸς αἰῶνας τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας.

Τὸ 1764 ὁ Βίνζελμαν ἐκδίδει τὴν «Ἱστορία τῆς τέχνης στὴν ἀρχαιότητα». Τὸ βιβλίο αὐτό, ποὺ εἶχε γενικὰ μεγάλη ἀπήχηση, ἰδιαίτερα μάλιστα στὴ Γερμανία, δίνει τὸ σύνθημα τῆς μελέτης τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς τέχνης.

Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἔχουμε τὸν Λάνγκχανς, ποὺ δημιουργεῖ τὰ πρῶτα του ἔργα στηριζόμενος στὰ πρότυπα τῆς ἐλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Στὴ ζωγραφικὴ ὁ Μένγκες καθιερῶνει τὸ νεοκλασικὸ ὕφος καὶ στὴ γλυπτικὴ ἐπιβάλλεται ἡ δυνατὴ μορφή τοῦ Τρίπελ. Τὴ μεγαλύτερη ὅμως ἀναγέννηση ἔχουμε στὰ γερμανικὰ γράμματα μὲ τοὺς Κλόπστοκ, Βίλαντ, Λέσιγγ, Χέρντερ, Γζαῖτε, Σίλλερ, Κάντ κ.ἄ., πνευματικὲς μορφές, ποὺ γρήγορα ἐπιβάλλονται σὲ εὐρωπαϊκὴ κλίμακα.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα γάνει τὰ πρῶτα πνευματικὰ του βήματα ὁ Μότσαρτ, μὲ δάσκαλο, ὅπως εἶπαμε, τὸν πατέρα του, ποὺ δὲν εἶταν ἕνας ἀπλὸς μουσικὸς, ἀλλὰ ἕνας μορφωμένος ἀστός.

Οἱ διάφοροι μελετητὲς τοῦ Μότσαρτ, ἐνῶ μιλοῦν μὲ θαυμασμὸ γιὰ τὴν καταπληκτικὴ πνευματικὴ του πρωιμότητα καὶ τὶς ἐξαιρετικὲς φυσικὲς του ἱκανότητες, ξεχνοῦν τὴ σημασία ποὺ ἔχουν γιὰ τὴν ἀφομοίωση τοῦ πνεύματος καὶ τῶν ἄλλων καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μουσικὴ. Ὁ Μότσαρτ ἀρκεῖ νὰ

δει ένα έργο και κατέχει το πνεύμα του· αρκεί ν' ακούσει ή νά διαβάσει μια φορά κάτι και το αποστηθίζει. Στα γράμματα του πατέρα του, όπως και του ίδιου, βρίσκουμε άπειρες τέτοιες πληροφορίες: Συνθέτει με τη μεγαλύτερη ευκολία σε οποιοδήποτε στυλ, ή γυρίζοντας από μία συναυλία, γράφει από μνήμης όλόκληρη τη λειτουργία από σόλι, χορωδία και ορχήστρα, που άκουσε.

Άκόμα, ό Μότσαρτ ταξιδεύει, όπως ξέρουμε, από έξη ετών. Γνωρίζει τις μεγαλύτερες πόλεις της Ευρώπης και έρχεται σ' έπαφή με τον πνευματικό τους κόσμο.

Πώς είναι λοιπόν δυνατόν νά πιστέψει κανείς, ότι οι ευαίσθητες αισθήσεις του είταν κλειστές στις γύρω του πνευματικές έκδηλώσεις; στα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα που άλληλοσυγκρούονται στην πνευματική αναγέννηση που συντελείται τότε στη Γερμανία;

Τό ότι στη βιβλιοθήκη του δε βρίσκουμε παρά ελάχιστους κλασικούς· τό ότι δεν έχει μελοποιήσει παρά ένα μόνο τραγούδι του μεγάλου Γκαίτε, τη Βιολέτα, και ότι στα γράμματά του—άθωα αλλά μεστά από κρίση και ευστοχες πάντα παρατηρήσεις—δεν αναφέρει παρά μόνο για τη μουσική και τά προβλήματά του, όλα αυτά δε μπορούν νά μās οδηγήσουν στο συμπέρασμα ότι είταν άδιάφορος στις άλλες γύρω του πνευματικές έκδηλώσεις.

Ό Μότσαρτ, είτε τό θέλει, είτε όχι ζει μέσα σ' ένα αναγεννητικό κλίμα. Δέχεται την επίδρασή του, την άφομοιώνει όμως στον δικό του πνευματικό τομέα, τη μουσική.

Πρίν προχωρήσουμε όμως, είναι ανάγκη νά ρίξουμε μια γρήγορη ματιά στην ιστορική εξέλιξη της μουσικής στη Γερμανία, άπ' την αναγέννηση ως τό 18ο αιώνα.

Η προώθηση της άστικής τάξης στο προσκήνιο της κοινωνικής ζωής, είχε, όπως είταν φυσικό, και τις συνέπειές της, στη μουσική τέχνη.

Έπειτα από τους έρωτοτραγουδιστές (Minnesänger), τους γερμανούς δηλαδή τρουβαδούρους του 12ου και 13ου αιώνα, στις διάφορες γερμανικές πόλεις σχηματίζονται τον 13ο με 14ο αιώνα άπ' τις επαγγελματικές τάξεις, οι σχολές των άρχιτραγουδιστών (Meistersinger): μουσικά σωματεία, που είχαν σκοπό τη μελέτη της μουσικής και της ποίησης. Όσο κι' αν οι σχολές αυτές είχαν, όπως ξέρουμε, ένα σχολαστικό χαρακτήρα, καλλιέργησαν βαθιά και σοβαρά τη μουσική, που άπομακρυνόταν έτσι σιγά - σιγά άπ' τά χέρια της εκκλησίας, άποκτόντας όλο και περισσότερο κοσμικό περιεχόμενο.

Την πρώτη όμως μεγάλη ώθηση στη μουσική αναγέννηση της Γερμανίας, έδωσε ό Λούθηρος, τον 16ο αιώνα. Τη μεταρρύθμιση που φέρνει στην εκκλησία, τη βλέπουμε και στη μουσική. Τό προτεσταντικό χοριζό (Choral) είταν ένα άπλό τις περισσότερες φορές λαϊκό τραγούδι, σε γερμανική φυσικά γλώσσα, με άπλή άρμονική συνοδεία, που τραγουδιόταν άπ' όλο τό εκκλησίασμα.

Βλέπουμε δηλαδή κι' εδώ την αντίθεση προς την καθολική εκκλησία, που εξακολουθούσε νά χρησιμοποιεί στη μουσική της την πολύπλοκη πολυφωνία του μεσαίωνα, σε λατινικό πάντα κείμενο· συνθέσεις που άπευθύνονται στο μυαλό και όχι στην καρδιά.

Στό προτεσταντικό χοριζό, που ρίζωσε τόσο βαθιά στη γερμανική ψυχή, έχουμε μια άπ' έκδηλώσεις της άφύπνησης της γερμανικής εθνικής συνείδησης, που προσπαθεί ν' άπομακρυνθεί άπ' την θρησκευτική και πολιτική κηδεμονία της Ρώμης.

Τις βάσεις αυτές για τη μουσική γερμανική αναγέννηση, αναστέλλει ό τριακονταετής πόλεμος (1618—1648), που αφήνει πίσω του μια χώρα κομματιασμένη, οικονομικά και πνευματικά καταστραμένη. Οι διάφορες πριγκιπικές αυλές, όπως στρέφονται πολιτικά, άλλες προς την Ίταλία και άλλες προς τη Γαλλία, τό ίδιο και άγκαλιάζουν τον πολιτισμό τους. Η γαλλική και ίταλική μουσική κατακτούν τά πάντα. Μαέστροι, τραγουδιστές, εκτελεστές, χορωδοί, όλοι ίταλοί ή γάλλοι,

πλημμυρίζουν τή Γερμανία. Συχνά, γερμανοί μουσικοί παίρνουν ιταλικό ὄνομα γιά νά μπορέσουν νά βροῦν κάποια θέση.

Σ' ἓνα τέτοιο κλίμα εἶναι πολύ δύσκολο νά δημιουργηθεῖ ἐθνική μουσική. Προσπάθειες, ὅπως τοῦ Schütz, πού γράφει τήν πρώτη γερμανική ὄπερα, «Λάφνη», δέ βρίσκουν καμιά ἀνταπόκριση.

Μόνον ὁ λαός κρατᾷ ἀκόμα μέσα του τίς μουσικές του ρίζες : τὸ λαϊκὸ τραγούδι καὶ τήν ἐκκλησιαστικὴ μελωδία.

Ἡ καταστραμένη ὁμως Γερμανία γρήγορα θά βρεῖ καὶ πάλι τὸ δρόμο της. Μιά νέα οικονομικὴ ἀνθήση θά δώσει καινούργια αἴγλη στίς περιγυλιζέες της ἀλλές καὶ μαζί θ' ἀφυπνήσει τήν ἐθνικὴ συνείδηση. Γερμανοὶ συνθέτες καὶ ἐκτελεστές ἀρχίζουν ν' ἀντικαθιστοῦν σιγά - σιγά τοὺς ἰταλοὺς καὶ γάλλους μουσικούς. Οἱ πρῶτες προσπάθειες γιά μιὰ ἐντεχνή γερμανικὴ μουσικὴ βρίσκουν τώρα ἀπήχηση, τόσο στὸν ἀπλὸ λαό, ὅσο καὶ στίς μορφωμένες τάξεις.

Τότε, τέλος 17ου μὲ 18ου αἰώνα, ἀρχίζουν ν' ἀναπτύσσονται : τὸ «λίντε»—ἐντεχνο τραγούδι—τὸ «Singspiel»—μικρὴ λυρικὴ κωμῶδια, πού γίνεται ἡ βάση τῆς γερμανικῆς ὄπερας—ὅπως καὶ οἱ διάφορες φόρμες τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, ὅλα αὐτὰ βασισμένα στοὺς μελωδικούς καὶ ἀρμονικούς νόμους τοῦ λαϊκοῦ χοροῦ—τραγουδιοῦ καὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελωδίας (Choral).

Ἀπ' τὴ μεγάλη σειρά τῶν μουσικῶν πού ἀνάπτυξαν τὴ γερμανικὴ μουσικὴ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, ξεχωρίζουν ὁ I. Σ. Μπάχ (1685—1750) καὶ ὁ Γ. Φ. Χαϊντελ (1685—1759) πού δημιούργησαν μὲ τὸ ἔργο τους τὴν προκλασικὴ μουσικὴ τοῦ 18ου αἰώνα. Στὸ προκλασικὸ στυλ—ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τῶν μεγάλων δημιουργῶν Μπάχ καὶ Χαϊντελ—κυριαρχεῖ ἡ πολυφωνικὴ τεχνικὴ, μὲ καταλήξεις—πτώσεις ἀρμονικῆς.

Ὅταν ὁ Μότσαρτ ἀρχίζει νά ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ μουσικὴ καὶ νά γράφει τίς πρῶτες του μελωδίες, δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα, γύρω του, παντοῦ, ἐξακολουθοῦν νά παλεύουν δυὸ μουσικὰ στυλ : τὸ πολυφωνικὸ καὶ τὸ ὁμοφωνικὸ (ἢ ἀρμονικὸ)· ὁ παλιὸς κόσμος μὲ τὸν καινούργιο· οἱ καλλιτεχνικῆς ἐπιβιώσεις τοῦ μεσαιῶνα μὲ τὴν ἀναγέννηση, πού πάει νά διαμορφώσει τὸ κλασικὸ ἰδανικὸ στὴν τέχνη τῶν ἤχων. Χωρὶς νά ἐπεκταθοῦμε σὲ λεπτομέρειες—τὸ εἶδος καὶ ὁ γῶρος τοῦ περιοδικοῦ δὲν τὸ ἐπιτρέπουν—θὰ περιορίσουμε στὰ κύρια, βασικὰ χαρακτηριστικὰ του, αὐτὸ πού ὀνομάζουμε κλασικὸ στυλ. Μὲ γνώμονα πάντα : τὴν ἰσορροπία μεταξὺ περιεχομένου καὶ μορφῆς, ἡ κλασικὴ μουσικὴ χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴ χρησιμοποίησι καὶ καθιέρωσι τοῦ ὁμοφωνικοῦ στυλ, ἢ διαφορετικὰ, ἀρμονικοῦ στυλ. Σὲ μιὰ μιὰ σύνθεσι δηλαδή, ὅλες οἱ φωνές—ἀρμονικῆς ἢ φωνητικῆς—ὑποβαστάζουν, συνοδεύουν μία, τὴν κύρια φωνή. Αὐτὴ πού διατυπώνει καὶ τὸ θέμα, τὴ μουσικὴ δηλαδή ἰδέα τοῦ ἔργου.

Ἀντίθετα ὁ μεσαιῶνας χρησιμοποίησε καὶ ἀνάπτυξε τὸ πολυφωνικὸ στυλ. Σ' αὐτό, ὅλες οἱ φωνές ξετυλίγονται καὶ ἀναπτύσσονται διαρκῶς, χωρὶς καμιά νά ὑψώνεται σὲ κύρια φωνή, σὲ φωνὴ πού κυριαρχεῖ, πού ἐπιβάλλεται στίς ἄλλες. Ἐπὶ πλέον στὸ πολυφωνικὸ στυλ δὲν ὑπάρχει τὸ θέμα. Δὲν ὑπάρχει δηλαδή ἡ συγκεκριμένη ἀτομικὴ ἔκφρασι, ἢ λυρικὴ κραυγὴ, ὅπως θά ἔλεγε ὁ ποιητής.

Ἡ διαμόρφωσι τοῦ ὁμοφωνικοῦ στυλ καὶ τοῦ μουσικοῦ θέματος, ἀρχίζει κυρίως ἀπὸ τὴν ἀναγέννησι καὶ συμβαδίζει μὲ τὴν προσπάθεια τοῦ ἀτόμου ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τὴν καλλιτεχνικὴ κληρονομιά τοῦ μεσαιῶνα καὶ νά ἐκφραστεῖ ἐλεύθερα. Ὁμοφωνικὸ στυλ καὶ μουσικὸ θέμα ἀποτελοῦν τὴν ἀτομικὴ ἔκφρασι στὴν κλασικὴ μουσικὴ. Κύριοι ἐκπρόσωποι τῆς κλασικῆς μουσικῆς εἶναι ὁ Χάυντεν, ὁ Μότσαρτ, καὶ ὡς ἓνα σημεῖο, ὁ Μπετόβεν.

Ἡ πρώτη μουσικὴ πού ἀκούει ὁ μικρὸς Βόλφγκανγκ εἶναι τὰ ἔργα τοῦ πατέρα του—σονάτες, συμφωνίες, ὀρατόρια, σερενάτες—πολλὰ γραμμένα μὲ τὸ νέο, ἔστω καὶ σὲ πρωτόγονη ἀκόμα μορφή, ὁμοφωνικὸ στυλ.

Τὸ ἴδιο ἄλλωστε συμβαίνει καὶ μὲ τὴ μουσικὴ πού ἀκούει στὴν αὐλὴ τοῦ Σάλτσμπουργκ.

Σπουδαιότατο ακόμα ρόλο παίζουν τα ταξίδια, που αρχίζει απ' τα έξη του, όπως είπαμε, χρόνια. Στις διάφορες αυλές, ο Μότσαρτ ακούει και γνωρίζει τα έργα των συγχρόνων του μουσικών, τα περισσότερα γραμμένα με το νέο στυλ. Όμως δεν ακούει μόνον, ούτε απλώς γνωρίζει με τη μελέτη τα διάφορα έργα. Δέχεται και την ευεργετική τους επίδραση, όπως αποδεικνύουν όλες οι σοβαρές ως τα σήμερα μουσικολογικές μελέτες.

Ο Μότσαρτ στρέφεται απ' την πρώτη στιγμή προς το νέο στυλ, παίρνοντας κι' απ' το παλιό, την πολυφωνική παράδοση, ό,τι ζωντανό και υγιές.

Απ' τους συγχρόνους του, ο πρώτος που είχε αποφασιστική επίδραση στη διαμόρφωση του Μότσαρτ, ήταν ο πατέρας του, ο Λεοπόλδος Μότσαρτ (1719—1787).

Μουσικός της αυλής ο Λεοπόλδος Μότσαρτ, είχε τη φήμη αξιου και γόνιμου συνθέτη. Απ' τα έφτα παιδιά που έκανε με την Άννα—Μαρία Πέρτλιν, δυο μόνον έζησαν : ο Βόλφγκανγκ και η Νάννερλ. Στη μόρφωση των παιδιών αυτών, γενική και μουσική, αφιερώνει έκτοτε τη ζωή του ο Λεοπόλδος : τόσο, ώστε παύει και να συνθέτει ακόμα απ' την εποχή που αρχίζει ο Βόλφγκανγκ. Απόφαση που έχει κάποια σημασία, όταν σκεφθούμε ότι ως τότε είχε γράψει πολλές συμφωνίες, κοντσέρτα, σερενάτες, δώδεκα ορατόρια, όπερες, εκκλησιαστική μουσική, κ.ά. Τη μουσική αυτή—που είχε δεχτεί την επίδραση της σχολής της Μανχάϊμ—έχει πρότυπό του ο Βόλφγκανγκ στα πρώτα του βήματα.

Ιδιαίτερη όμως σημασία για τον Βόλφγκανγκ έχει και η θεωρητική διδασκαλία του πατέρα του, που τον έξοπλίζει με μιὰ στέρεη και αυστηρή αντιστικτική τεχνική. Επιπλέον, ο πατέρας του είναι και ο δάσκαλός του για το κλαβεςέν και το βιολί : όργανα, που όπως ξέρουμε έπαιζε ο μικρός Βόλφγκανγκ με μεγάλη άνεση. Κι' εδώ, όπως φαίνεται, οι γνώσεις και οι ικανότητες του πατέρα—Μότσαρτ ήταν σημαντικές. Η μέθοδός του για το βιολί—απ' τις παλαιότερες που έχουμε—είταν ή πρώτη που υιοθετήθηκε γενικά απ' τους μουσικούς της εποχής.

Μετά τον πατέρα του, ο μουσικός που εξασκεί επίδραση στον Μότσαρτ είναι ο Ιωάννης—Χριστιανός Μπάχ (1735—1782), ο Μπάχ του «Λονδίνου» ή της «Αγγλίας» όπως λεγόταν, ένδέκατος γιός του μεγάλου Μπάχ.

Τη μουσική του, όπως και τον ίδιο, γνωρίζει ο Μότσαρτ στο Λονδίνο : εκεί υπηρετεί ως μουσικός, στην αυλή της βασίλισσας Καρλόττας. Το έργο του, που και σήμερα ακόμα εκτελείται, είναι μιὰ προσπάθεια σύνθεσης του παλιού στυλ με το νέο : του στυλ «savaní» με το στυλ «galant», όπως λεγόταν διαφορετικά, τότε, το πολυφωνικό και το όμοφωνικό στυλ.

Ο Μότσαρτ, γρήγορα νιώθει, όπως γράφει σ' ένα του γράμμα, ότι έπρεπε κι' ο ίδιος να κάνει το ταξίδι, που είχε κάνει πριν ο Ιωάννης—Χριστιανός Μπάχ : απ' το Βορρά στο Νότο, και πάλι στο Βορρά : τη σύνθεση δηλαδή των δύο στυλ, που αντιπροσώπευαν τότε : ή βόρεια Γερμανία και ο νότος—Ιταλία, Γαλλία.

Σε άλλο του πάλι γράμμα, αφού πρώτα γράφει πόσο αγαπά τη μουσική του Ιωάννη—Χριστιανού Μπάχ, συνεχίζει : «...Για δική μου άσκηση ξανάγραψα την άρια Non so d'onde viene, κλπ., που είχε έμπνεύσει στον Μπάχ μιὰ θαυμάσια σύνθεση. Ο σκοπός μου ήταν : επειδή ήξερα καλά τον Μπάχ, και ακριβώς γιατί μου άρεσε ή σύνθεση αυτή τόσο, να δώ αν μπορώ να γράψω στα ίδια λόγια, μουσική που να μη μοιάζει μ' εκείνη του Μπάχ... Κι' αλήθεια το κατ'άφερα».

Ο μουσικός όμως που είχε τη μεγαλύτερη επίδραση στον Μότσαρτ, ήταν ο Ιωσήφ Χάυντν. (Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να παραλείψουμε και την επίδραση του Μιχαήλ Χάυντν, 1737—1806, αδελφού του Ι. Χάυντν, που ήταν απ' το 1762 άρχιμουσικός στην αυλή του άρχιεπισκόπου του Σάλτσμπουργκ).

Ο Ιωσήφ Χάυντν, (1732—1809), που λαθεμένα θεωρείται ο «πατέρας» της συμφωνίας, είναι ο πρώτος που έφτασε σ' ένα ύψηλό σημείο τις φόρμες της νεότερης μουσικής : τη συμφωνία, το κοντσέρτο, τη σονάτα, το ζουαρτέττο, το τρίο

κλπ. Ὁ Χάυντν ἀναπτύσει καὶ τελειοποιεῖ ἐνῶνι τὸ αὐστηρὸ πολυφωνικὸ ὕφος τοῦ βορρᾶ μὲ τὸ ἀνάλαφρο μελωδικὸ ὕφος τοῦ νότου καὶ δίνει στὶς φόρμες τῆς ἐνόργανης μουσικῆς τὴν κλασικὴν τους μορφὴν. Δὲν εἶναι ὁμοίως ὁ δημιουργὸς τους. Γιατὶ πρὶν ἀπ' τὸν Χάυντν, ὅλες αὐτὲς τὶς φόρμες—σὲ ὑποτυπώδη ἀλήθεια μορφὴ—τίς βρίσκουμε σὲ ἰταλοὺς συνθέτες, ὅπως τὸν Τζ. Σαρμαρτίνι (1701—1775) καὶ ἰδιαίτερα στοὺς συνθέτες τῆς σχολῆς τῆς Μανχάιμ. Ι. Στάμιτς (1717—1757), Φρ. Ρίχτερ (1709—1789) κ.ά.

Ὁ Μότσαρτ γνωρίζει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ μουσικὴν τοῦ Χάυντν, καὶ συγκεκριμένα μερικὰς συμφωνίας του, ὅταν βρισκόταν στὴ Βιέννη, τὸ 1768. Ἀργότερα θαυμάζει τὰ ἔξι κουαρτέττα του, ἔργ. 20, ποὺ τὴν ἐπίδρασίν τους βρίσκουμε στὰ ἰσάριθμα κουαρτέττα ποὺ συνθέτει ἀμέσως, Κ. 168—173. Τέτια παραδείγματα θὰ εἶχε ν' ἀναφέρει κανεὶς πολλά. Σήμερα ὁμοίως, ποὺ ἡ μουσικολογικὴ ἐρευνα ἔχει ἐξαντλήσει τὸ θέμα, κανεὶς πιά δὲν ἀμφισβητεῖ τὴν ἐπίδρασιν ποὺ εἶχε ὁ Χάυντν στὴ μουσικὴν ἐξέλιξιν τοῦ Μότσαρτ.

Ἐκεῖνο μόνον ποὺ πρέπει νὰ τονίσουμε, εἶναι τὸ εἶδος, ἡ ποιότητα τῆς ἐπίδρασιν αὐτῆς.

Ὡς τὸν Χάυντν, ἡ ἐπίδρασιν ποὺ δέχτηκε ὁ Μότσαρτ ἀπ' τοὺς διάφορους μουσικοὺς εἶταν περισσότερο ἐξωτερικὴ. Ἄκουσε, μελέτησε καὶ ἀφομοίωσε στοιχεῖα ἐνὸς νέου στυλ, ναί. Μιᾶς μουσικῆς ὁμοίως τόσο κατώτερης σὲ ποιότητα ἀπ' τὴ δικήν του. Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς μουσικοὺς, πολὺ λίγα ἔργα κατόρθωσαν νὰ ἀντισταθοῦν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Στὸ πρόσωπο ὁμοίως τοῦ Χάυντν, ὁ Μότσαρτ ἀναγνωρίζει τὸν μουσικὸν αὐτόν, ποὺ μαζί του, θ' ἀποτελέσουν τοὺς δύο μεγάλους κλασικοὺς τῆς μουσικῆς τέχνης.

Ἀπ' τὸ ἔργο του, ὁ Μότσαρτ δὲν ἀντλεῖ μόνον στοιχεῖα, τρόπους, λεπτομέρειες. Δέχεται τὴν ἐπίδρασιν τοῦ κλασικοῦ ὕφους καὶ τῆς κλασικῆς φόρμας τοῦ ὕφους, ποὺ ἔχει ἤδη κερδίσει τὴν ἰσορροπία μεταξὺ περιοχόμενου καὶ μορφῆς.

Ἄν ὁ Χάυντν τελειοποιεῖ, ὅπως εἶπαμε, καὶ καθιερώνει τὴν κλασικὴν φόρμα, ὁ Μότσαρτ, εἶναι ἐκεῖνος ποὺ τὴν προικίζει μὲ λυρισμὸν.

Στὸν πρῶτον νιώθει κάποτε τὸ βάρος τῆς φόρμας. Ἐνῶ στὸν δεύτερον, τὰ πάντα ἔχουν γίνῃ συναίσθημα, μουσικὸς παλμὸς. Κάθε φράσιν, κατάληξιν ἢ μοτίβον, ὅλα δονοῦνται ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴν ζωὴν. Σ' ἓνα ἀλλέγγο ἢ σ' ἓνα ἀντάντε τοῦ Μότσαρτ, στὰ ροντὸ ἢ στὰ μενουέτα του, δὲν αἰσθάνεσαι πιά τὴν φόρμα.—Κι' ἄς ἔχει τὸ αὐστηρὸν τους περίγραμμα—ἀλλὰ μόνον μουσικὴν. Καὶ μαζί της τὸν ἄνθρωπον, ἄλλοτε εὐθυμον, χαρούμενον καὶ ἄλλοτε δύσθυμον, λυπημένον, πάντα ὁμοίως μέσα σὲ μιὰ δραματικὴν κλίμακα, ἔτσι ὅπως τὴν περιορίζει τὸ κλασικὸν ἰδανικόν. Χωρὶς δηλαδὴ τὸ πάθος καὶ τὶς ἀντιθέσεις ποὺ μᾶς δίνουν ἀργότερα ὁ Μπετόβεν καὶ ὁ ρομαντισμὸς.

Ἡ σύντομη αὐτὴ διαδρομὴ, μᾶς βοήθησε, ὅπως πιστεύουμε, νὰ δοῦμε ὅτι ὅσο καὶ ἂν ἡ τέχνη τοῦ Μότσαρτ εἶναι μεγάλη «θεία», ὁ ἴδιος δὲν παύει νὰ εἶναι ὁ καρπὸς—ὁ πιὸ ὄριμος ἂν θέλετε—τῆς πνευματικῆς ἀναγέννησιν τῆς Γερμανίας, στὸ δεύτερον μισὸν τοῦ 18ου αἰῶνα.

Ὁ Μότσαρτ ἔγραψε 626 ἔργα. Σ' αὐτὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ἀκόμα 132, ἀτέλειωτα ἔργα. Ἡ ἀρίθμησίν τους ἔγινε ἀπὸ τὸν L. von Köchel : Χρονολογικὸς καὶ θεματικὸς πίνακας τῶν ἔργων τοῦ Β. Α. Μότσαρτ, 1862.

Σημαντικώτερα ἔργα :

Συμφωνικὴ μουσικὴ : 41 συμφωνίες (ἀπ' τὶς ὁποῖες οἱ πιὸ γνωστὲς εἶναι οἱ τρεῖς τελευταῖες, Μι ὕφ. μεῖζ., Σὸλ ἔλασ, καὶ Ντὸ μεῖζ.) 31, σουίτες, ντιβερτιμέντι, σερενάτες, κ.ά., 6 κοντσέρτα γιὰ βιολὶ καὶ ὀρχήστρα, 25 κοντσέρτα γιὰ πιάνον καὶ ὀρχήστρα, κοντσέρτα γιὰ ἄλλα ὄργανα (κλαρινέττο, κόρνου) καὶ ὀρχήστρα κ.ά.

Μουσική δωματίου : 26 κουαρτέτα, 7 κουίντέτα, τρίο, 42 σονάτες για βιολί και πιάνο, 17 σονάτες για πιάνο, κ.α.

Ἐκκλησιαστική μουσική : Ἐνα Requiem, 15 λειτουργίες, μοτέτα, ὕμνους, κ.α.

Ὁπερες : (οἱ πρῶτοι γνωστοί) Bastien und Bastienne, La finta semplice, La finta giardiniera, Ἰδομενέας, Ἀρπαγή ἀπ' τὸ σεράϊ, Οἱ γάμοι τοῦ Φίγγαρο, Δὸν Ζουάν, Così fan tutte, Μαγεμένος αὐλός.

Φωνητική μουσική για κοντσέρτα : ἄριες, ροντό, ντουέτα, κ. α. Τραγούδια, κ.λ.π.

Ἀπ' τὴν πλούσια βιβλιογραφία για τὸν Μότσαρτ ἀναφέρουμε τὰ σημαντικότερα ἔργα : Otto Jahn, W.A.M., 4 τόμοι 1856—9, ἔπανεκ. ἀπὸ τὸν H. Abert 1919—21— T. de Wyzewa και G. de Saint—Foix, W.A.M. sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance a la pleine maturité (1756—1777), 5 τόμοι, 1912—1945 A. Kolb, M.—J. Chantavoine, M.—Alf. Einstein, M., κλπ.

Για τὴν δισκογραφία τοῦ Μότσαρτ εἶναι ἀδύνατον ν' ἀσχοληθοῦμε ἰδιαίτερα, μιὰ κ' ἔχουμε ἤδη καταχραστῆ τις φιλόξενες σελίδες τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης». Ἀναφέρουμε μόνον ὅτι οἱ πρῶτοι μεγάλοι μαέστροι και καλλιτέχνες—ἐκτελεστές ἔχουν γυρίσει τὰ σημαντικότερα ἀπ' τὰ ἔργα του.

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ



Χρ. Δαγκλῆς :

Ἵπνος στὴ σκηνή (ξύλογραφία)

Ο ΚΑΠΤΑ-ΣΚΑΡΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΠΤΑ-ΣΑΛΑΜΑΣΤΡΑΣ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΜΑΓΚΛΗ

Ο ΚΥΡ—ΓΙΑΝΝΗΣ ὁ κουρέας μὲ τὸ φουντωτὸ χοντρὸ κεφάλι καὶ τὰ παχειὰ μάγουλα ἀνασηκώνει: κάθε τόσο ἀνυπόμονα τὴ ματιὰ καὶ βλέπει τὸ κρεμασμένο στὸν τοῖχο ρολοῖ. Κάθεται: ἀναπαμένος στὴ φαρδιά πολυθρόνα τοῦ κουρέιου του, μὰ ξεκάθαρα φαίνεται ἡ ἀνυπομονησίᾳ του. Ὅλοένα σηκώνεται, πηγαίνει στὴν πόρτα καὶ προβάλλει τὸ χοντρὸ κεφάλι. Ὅστερα νευριασμένος γυρίζει, κοιτάζει πάλι τὸ ρολοῖ καὶ ξανακάθεται. Ἡ ὥρα ἀργοκυλᾷ. Οἱ δείχτες σιμώνουν τὶς τέσσερις. Σηκώνεται μονομιᾶς καὶ κοιτάζει ξανὰ ἔξω. Ἀπὸ τὸ ἀντικρινὸ καλντερίμι: κατεβαίνει ξερὸς ἤχος: τίκ—τάκ, τίκ—τάκ, τίκ—τάκ.

Ὁ κύρ Γιάννης γελαστὸς πευιέται σθέλτος ὡς τὴν πόρτα τοῦ διπλανοῦ μαγαζιοῦ καὶ κάτι λέει χαρούμενος. Ὁ κύρ Φώτης, ὁ τσαγκάρης, παρατᾷ μιὰ σιγμὴ τὴ δουλειὰ καὶ τρέχει στὴν πόρτα. Πρῶτα προβάλλει ἡ στρογγυλὴ κωλιά κ' ὕστερα τὸ αἵματώδικο πρόσωπο χαμοσκύδει, κάτι σφυρίζει στὸ διπλανὸ φούρνο καὶ ὁ φούρναρης μὲ τὸν παραγιό του πετιοῦνται στὸ παράθυρο δίχως σακάκι κι' ἀνασκουμπωμένοι.

Ἀφουγκράζονται: ἀγναντεύοντας τὸ στενορίμι. Τὸ πρόσωπό τους, ἔχει πάρει μιὰ πονηροῦτσικη πειραξίτικη ἔκφραση, ταπεινή.

Σὲ λίγο νάσου φαίνεται ὁ καπτὰ—Σκαρμός, μὲ τὰ δυὸ ροζασμένα μπαστούνια στὰ χέρια, ποὺ κατεβαίνει τὸ καλντερίμι σκαμπανεβάζοντας καὶ σέρνοντας ξωπίσω του τὰ μισοπαραλυμένα ποδάρια. Κάποτε, χρόνια τώρα, τὰ σύντριψε ὁ μολυσμένος ἀγέρας τοῦ σκάφαντρου.

—Ψίτ.. Ψίτ.. εἶδοποιεῖ ὁ κουρέας περήφανος γιὰ τὴν πρωτεβουλία του, ἄμα σηκώσω ψηλὰ τὸ χέρι—οὔλοι μαζί.

Οἱ ἄλλοι γνέφουνε σύμφωνοι.

Ὁ καπτὰ—Σκαρμός ἔχει τὸ κεφάλι ριγμένο μπροστὰ καὶ παλεύει μὲ ἀγκομαχητὰ χτυπόντας τὰ δεκανίκια στὸ πλακοστρωμένο στενό.

Εἶναι ἀδύναμος, μὲ σουρωμένα μάγουλα καὶ κᾶτασπρα ἄγρια μουστάκια.

Μπόρες τῆς θάλασσας καὶ μπόρες τῆς στεριᾶς πέρασαν ἀπάνω του κι' ἀφήσανε τὰ χνάρια τους στὸ τσακισμένο κορμί καὶ στὸ ἀδυνατισμένο πρόσωπο. Ὅμως ἡ καρδιά κρατήθηκε παιδική. Ἐνας λόγος φτάνει νὰ τότε γιομίσει χαρὰ ἢ νὰ τοῦ δώσει τὴ θλίψη. Ἡ ἄρμη τῆς θάλασσας τότε γέρασε πρόωρα καὶ τοῦ δῦτη τὸ φόρεμα τοῦ πῆρε τὴ ζωντάνια ἀπὸ τὰ πόδια.

Καὶ ἔμως ἀκόμη δὲ θέλει νὰ πιστέψει πὼς γέρασε καὶ τὰ πόδια του κατάντησαν μισοπαράλυτα. Τ' ἀρέσουνε τὰ παινέματα καὶ οἱ κουθέντες ποὺ ἱστοροῦνε τὴν παλιὰ λεβεντιὰ του. Ἀναγαλλιᾶζει κάθε φορὰ ποὺ τ' ἀκούει. Μὰ στὴν πρώτη προσδλητικιὰ λέξη τὸ φρένο του σαλεύει. Ἀγριεύει κι' ἀφρίζει. Αὐτὸ τὸ γνωρίζουν καλὰ οἱ ἀνθρωπάκηδες τοῦ νησιοῦ καὶ τὸ μεταχειρίζονται γιὰ νὰ κάνουνε χάξι...

—Ὁρα καλή, λέει σιμώνοντας στὸ κουρεῖο καὶ χαμοστέκεται νὰ πάρει ἀνάσα.

—Καλῶς τονε, λένε τρεῖς—τέσσερις φωνές καὶ κρυφογελᾷνε περιπαιχτικὰ συναμεταξύ τους.

—Κακόμοιρα νειάτα!.. λέει κοροϊδευτικὰ ὁ κουρέας καὶ κουνάει τάχα-

τες λυπημένα τὸ κεφάλι! Ἔ, ποῦ ἐκεῖνα τὰ χρόνια, καπτὰ—Σκαρμέ! Ἄπο δῶ, σὰν τάχατες νὰ μὴ τὸν ξέρανε, γυρίζει καὶ λέει στοὺς ἄλλους χειρονομώντας, ἦτανε βλέπεις ὁ καλύτερος δύτες στὸν ντουριά. Καυγάδες κάναν οἱ καπεταναῖοι ποιὸς νὰ τὸν πρωτοπάρει στὸ τσοῦρμὸ του.

Ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς ἀκούει φχαριστημένος καὶ κουνάει συγκαταβατικὰ τὸ κεφάλι.

—Ἔ, τί νὰ κάνουμε; Αὐτὰ ἔχει ἡ ζήση. Μεγαλεῖα ἀπὸ τῆ μιὰ καὶ φτώχεια ἀπὸ τὴν ἄλλη, μιᾶ λυπημένα καὶ κάνει νὰ φύγει.

Μὰ ὁ φούρναρης τρίβει μὲ τὴν ἀλευρωμένη χερσοῦκλα τὸ ἀξύριστο πρόσωπο καὶ μιᾶ ἀπότομα, τάχατες θυμωμένα.

—Πᾶψε, μωρὲ κύρ Γιάννη, πᾶψε ν' ἀκούσουμε. Ἄντε, γαπτὰ—Σκαρμέ, λέγε νὰ μάθουμε τί ἔγινε παρακάτω.

—Μίλα λεβέντη μου, καπτὰ—Σκαρμέ, μίλα ἐσὺ καὶ μὴ φοβᾶσαι κανένα, λέει ὁ κύρ Φώτης ὁ παπουτσῆς. Σταματᾶ πάλι ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς, ἀνακορδίζεται χαμογελαστά. Ξαστέρωσε:

—Νὰ φοδηθῶ! Δὲν εἴμαστε καλά. Κανένα δὲ φοβᾶται ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς. Κανένα. Ἀνακορδίζεται, χαμογελᾶ, καὶ χαϊδεύει τὴ μουστάκα μὲ τὴν κοφτὴ τῆς χέρας. Μιᾶ:

—Μιὰ βολὰ ποῦ λέτε φτάσαμε στὸν Τράχηλα. Τὰ νερὰ κοφτὰ καὶ μαῦρα, φοβᾶσαι ποῦ τὰ κοιτᾶς. Στα-

ματᾶ ἡ ἀνάσα, βλέπεις. Κόβεται ἡ ὄρεξη μὲ τὸ μαχαίρι. Ποιὸς νὰ βουτήξει, ποῦ λένε πῶς τὸ μέρος κρύβει ψάρι;

—Ποιὸς ἄλλος; Ποιὸς; ρωτᾶει καὶ ὁ κύρ Γιάννης;

—Ὁ πιὸ παλικάρᾶς σ' ὄλο τὸ νησί, μιλάει ὁ Φούρναρης. Ὁ...

—Ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς. Φωνάζουνε ὅλοι μαζί καὶ στὰ πρόσωπά τους φαίνεται τάχατες ν' ἀπλώνεται ἡ ἀγαλλίαση.

Καὶ κείνος ἀκουμπισμένος στὰ ροζασμένα μπαστούνια του, μὲ τὸ κεφάλι λίγο ἀναγερμένο, μὲ φεγγαρίσιο χαμόγελο ἀπλωμένο σ' ὄλο τὸ κακογερασμένο, στεγνὸ μὰ ἡμερὸ πρόσωπο, μὴ νοιώθοντας πάλι τὸ ἀνάμπαιγμα, ἀκούει νὰ τὸν ὕμνουσιν καὶ ὀλόκληρη ἡ ἀγαθὴ ψυχὴ του φαίνεται ἔπως παιδί.

—Κατέβηκες ποτέσ σαράντα ὄργιες, καπτὰ—Σκαρμέ, κόβει τὴ θερμὴ ἀτμόσφαιρα ὁ κύρ Φώτης μὲ τὴ μασημένη προφορὰ του.

—Σαράντα; Καὶ τ' εἶναι σαράντα, ὄρέ;... Βάλε σαρανταπέντε καὶ πενήντα, λέει ἐκεῖνος φουσκώνοντας περήφανα τὰ μάγουλα καὶ μὲ τὴ μαγκούρα στὸ χέρι κάνει δυὸ - τρεῖς ἀνοιχτὲς χειρονομίες. Ἔ, ποῦσαι... κατεδαίνεις στὸν



Σχέδιο Νέστωρα

πάτο και τὸ γράδι εἶναι ἄσπρο. Ὅμως ὁ κουλαουζέρης φωνάζει τριάντα— τέσσερις, τριάντα—πέντε... Ἄμῃ τὰ ξέρουμε δὲ τούτα τὰ μασκαράλκια. Τὸ φέρεμα μᾶς ρούφηξε τὸ γαῖμα...

—Ἐ, μπορεῖ νᾶτανε μόνο και τριάντα, λέει ὁ φούρναρης γιὰ νὰ τόνε πειράξει, κι' ἀνασηκώνει μὲ τὴν ἀπαλάμη τὰ πεισμένα μαλλιά ἀπ' τὸ φαλακρὸ κεφάλι. Ἐσὺ σαι στὸν πάτο και δὲν γνωρίζεις τί γίνεται ἀπάνω.

—Σωστά, σωστά, λένε οἱ ἄλλοι ἐπιδοκιμαστικὰ και κλείνουν ὁ ἕνας στὸν ἄλλο τὸ μάτι.

Ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς θυμώνει μονομιᾶς, ἀγριεύει, θέλει νὰ μιλήσει, μὰ τρέμουν τὰ σιγόνια του και χτυπάει βροντερὰ τὸ δεξιὸ δεκανίκι στὶς πέτρες.

—Βρέ, φωνάζει στὰ τελευταῖα, ἐσὺ εἶσαι ὄξω ἀπὸ τὸ φούρνο και δὲν ξέρεις τί γίνεται μέσα :

—Ἐγὼ... ἐγὼ... μιᾶ ὁ ἄλλος και χτυπᾶ τὸ στῆθος μὲ τὴν ἀπαλάμη. Ἐγὼ ξέρω τί γίνεται, μὰ τὰ ψωμιά δὲν ξέρουνε τί γίνεται ἀπόξω. Τὰ ἴδια και σύ, σὰν τὸ ζυμᾶρι εἶσαι.

—Ἄ, σιχτήρ, λέει θυμωμένος ὁ παράλυτος κι' ἀναμασᾶ περιπαιχτικὰ τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ φούρναρη. Σκύβει τὸ κεφάλι και σφίγγοντας νευρικὰ τὰ δεκανίκια ἀκολουθᾶ τὸ δρόμο του.

Ὁ τσαγκάρης, ὁ φούρναρης και ὁ παραγιὸς του ἀγναντεύουνε ἀνυπόμονα τὸν κουρέα. Ἐκεῖνος τοὺς γνέφει καθησυχαστικὰ και σηκώνει τὸ κεφάλι ἀπάνω.

Τάχατες περιμένετε ἀκόμη λίγο. Ἀφεῖστε τον νὰ πάει παρακάτω.

Σὰν τὸν ἀφήσανε και προχώρησε καμιά δεκαπενταριά μέτρα, ὁ κουρέας σηκώνει τὸ χέρι, δίνει τὸ σύνθημα κι' ἀρχίζουν ἔτσι μαζί.

—Μάϊνα και χάθηκα... μάϊνα και πνίγουμε... Δὲν ξαναμπαίνω στὴ θάλασσα...

Ὁ γέρος σφουγγαράς ξεσπιέται σὰ νὰ τὸν ἄγγιξε φίδι. Γυρίζει τὸ κεφάλι και τὸ μισοπαραλυμένο κορμί και ξέφρενα, παραλοῖσμένος, οὐρλιάζει.

—Δὲν ἔχει μάϊνα. Δὲν ἔχει μάϊνα ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς. Ἀγέρα... ἀγέρα, ἔλο μπρός.

Τὴ δάμασε τὴ θάλασσα ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς.

Τὸ στόμα του ἀφρίζει και τὰ χέρια τρέμουν. Φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι στὸ ζερβὸ και τοῦ πασάρει τὸ δεκανίκι. Ἵστερα τεντώνει τὴν ἀπαλάμη μὲ τὰ δάχτυλα ἀνοιχτά.

Νά, κερατάδες... ἀγιογδύτες... τιποτένιοι. Δὲν ἔχει, μάϊνα ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς.

Ἀγέρα... ἀγέρα... ἔλο μπρός.

Οἱ ἄλλοι κρυμένοι πίσω ἀπὸ τὸν παραστάτη τῆς πόρτας προβάλλουν τόνα μάτι και οὐρλιάζουν.

Μάϊνα... μάϊνα και χάθηκα...

Ὁ γέρο—Σκαρμὸς καρφωμένος στὴ θέση του τραβάει φασκελιές και ἐλαστημᾶ πασκίζοντας νὰ κρατηθεῖ στόνα του δεκανίκι.

Ἀπὸ χρόνια, σχεδὸν κάθε μέρα, γίνεται τὸ ἴδιο παιχνίδι. Στὶς τέσσερις ἀκριδῶς πού ὁ καπτὰ—Σκαρμὸς πηγαίνει στὸ παραλιακὸ καφεενεδάκι ν' ἀνταμῶσει τὸ γέρο φίλο του, τὸν καπτὰ—Σαλαμάστρα. Ὁ καπτὰ—Σαλαμάστρας φτάνει πάντοτε πρῶτος και περιμένει ἦσυχά—ἦσυχά.

Περιμένοντας θὰ ρουφήξει θορυβῶδικα τὸν καφεδάκο του, και θὰ στρίψει ἕνα τσιγαράκι χοντρὸ σὰ δάχτυλο. Ρουφᾶ τὸν καπνὸ και μισοκλείνει ἡδονικὰ τὰ ἦμερα ματάκια.

Ἐχει πατήσει ἀπὸ καιρὸ τὰ ἐξδομηνηταπέντε, μὰ φαίνεται πιδ γέρος. Εἶναι κοντούτσιος, κοίλαρᾶς και τὸ κεφάλι του δὲ φτάνει στὸν ὦμο του καπτὰ—Σκαρμού. Τὰ μάτια μικρούλικά και γαλανά, παθημένα ἀπὸ τὴν ἀρμη και τὸν ἥλιο, μὰ τὰ σκληρὰ φρύδια του, ἔπως εἶναι δυὸ δάχτυλα χοντρὰ πεταμέ-

να έξω, μοιάζουνε λιγάκι με πυκνοφυτεμένα βουρλα. Φορεί πάντα τὸ ἴδιο λεκιασμένο χοντρὸ χακί, ποῦ τώρα στερνά ὀλοένα στενεύει. Κάθεται ἀμίλητος καὶ κατσουφιασμένος, μὰ ἡ ψυχὴ του εἶναι τρυφερὴ ὅπως θάλασσα γαληνεμένη. Καὶ νά, ἀπὸ τὸ βρώμικο παραθυράκι, ἀγναντεύει τὸν καπτὰ—Σκαρμὸ ποῦ σκαμπανεδιάζοντας σιμώνει. Ἡ ψυχὴ του ἀναγαλλιᾶζει. Τὸ χαμόγελό της ἀνεβαίνει στὰ χεῖλή. Ὁ ἄλλος φτάνει στὸ κατώφλι, περνᾷ τὸ δεξιὸ δεκανίκι στὰ τρία δάχτυλα καὶ μετ' ἄλλα δυὸ λέπτερα πιάνει τὸν παραστάτη τῆς πόρτας καὶ ἀνεβαίνει τὴν πέτρα τοῦ κατωφλιοῦ. Ὅστερα σκύβει τὴ λιγνὴ ζαρωμένη φάτσα, κοιτάει τὴ συνειθισμένη γωνιά καὶ βλέποντας τὸν καπτὰ—Σαλαμάστρα χαμογελᾷ.

—Ὅρα καλὴ, καλῶς τὸν καπτὰ—Σκαρμὸ, προλαβαίνει ὁ σύντροφος καὶ λέει χαρούμενα.

—Ὅρα καλὴ, καλῶς τὰ κάνεις καπτὰ—Σαλαμάστρα, μιλάει καὶ ὁ ἄλλος εὐτυχισμένος καὶ ἀπὸ τὸν καυγᾶ δὲν ἀπομένει τίποτα μέσα στὴν παιδικὴ καρδιά του. Ὅλα τάχει ξεχάσει: Σὰν αὐτὰ, σκέφτεται, ἐμεῖς ἔχουμε ἀνταμώσει φουρτουῦνες καὶ φουρτουῦνες...

Τώρα κάθονται ἀγνάντια, ἀμίλητοι, γερασμένοι, κακοπαθισμένοι.

Κοιτάζουνε τὸ δρόμο ἀπ' τὸ μονάκριβο παραθυράκι καὶ δὲ μιλάνε. Καμιὰ φορὰ ἡ σκέψη τοῦ καπτὰ—Σκαρμοῦ γυρνᾷ στὰ παλιά, στὰ νειάτα καὶ τὰ κλωθογυρίζει. Μὲ τὸ τρεμάμενο χέρι θὰ στρίψει τὸ ξεφτισμένο μουστάκι καὶ σὰ νᾶχει διηγηθεῖ ἐλόκληρες ἱστορίες θὰ πεῖ φωναχτά.

—Αὐτὰ ποῦ λες καπτὰ—Σαλαμάστρα. Αὐτὰ καὶ τίποτις ἄλλο.

—Αὐτὰ μαθές, καπτὰ—Σκαρμέ.

Καὶ οἱ δυὸ φίλοι θὰ κουνήσουνε σύφωνοι τὸ κεφάλι καὶ θὰ σιωπᾶσουν ξανά ὦρες ἐλόκληρες.

Τώρα στερνά, χρόνος δὲν ἔκλεισε, οἱ σχέσεις τους ἔχουνε πλουτίσει. Μὲ τὸ ἀναμα τῆς λάμπας θὰ φανεῖ στὴν πόρτα ὁ γέρο—Πρόεδρος τοῦ νησιοῦ. Εἶναι καὶ αὐτὸς κοντόχοντρος, μὲ μεγάλα μουστάκια ἀσπρόξανθα ἀπ' τὸ τσιγάρο καὶ μαλλιά σύριζα κομένα. Μὲ κάτι μεγάλα ἀφτιά, ριγμένα στὰ έξω ὅπως χερούλια σουπιέρας.

—Καλησπέρα, καπεταναῖοι, θὰ πεῖ γελαστὰ καὶ θὰ καθήσει. Ἡ μιλιὰ του εἶναι φαγωμένη καὶ σβυστή, γιατί βγαίνει ὀλότελα ἀπὸ τὴ μύτη.

Ὅς καθήσει, θ' ἀνοίξει τὸ μπλὲ ξεθωριασμένο σακάκι καὶ θὰ τραβήξει τὴν καρδιάνα τὴ δεμένη μὲ χοντρή χρυσὴ ἀλυσίδα, θὰ δεῖ τὴν ὦρα, θὰ σηκώσει τὰ φρύδια καὶ θὰ πεῖ τὴν ἴδια κουβέντα: «Ἄργησε πάλι ὁ εὐλογημένος». Πάνω στὴν ὦρα θὰ προβάλλει καὶ ὁ φαρμακοτρίφτης. Θὰ βάλει στὸ κατώφλι τὸ κοντὸ ποδάρι καὶ μετ' τὴ βρόχθια τοῦ μπαστουνιοῦ θ' ἀνεδιάσει καὶ τὸ μακρὸ. Μετὰ θὰ σταθεῖ ἔτσι, μὲ τὸν ἕνα ὦμο χαμογελᾷ καὶ τὸν ἄλλο σηκωμένο, θὰ σκύψει τὸ κεφάλι καὶ πίσω ἀπ' τὰ γυαλιά, μὲ τὴ γοργὴ πονηρὴ ματιά του, θὰ κοιτάξει ἕναν—ἕνα χωριστὰ, τοὺς τρεῖς σύντροφους.

Ὅταν θὰ καθίσουν ἀγνάντια ὁ ἕνας στὸν ἄλλο, θὰ σαλιώσουν τὰ δάχτυλα μὲ τὴ γλώσσα καὶ ὁ πρόεδρος θὰ πεῖ:

—Ἔ, τί λέτε; Κάνουμε καὶ ἕνα σκαμπίλι;

Ἄπὸ μῆνες τώρα συνεχίζεται αὐτὴ ἡ δουλειὰ χωρὶς δυὸ κουβέντες νὰ σταυρωθοῦν παραπάνω, χωρὶς δυὸ λεπτὰ νὰ χάσει ὁ καθένας ἀπὸ τὴν ὦρα του.

Στὸ σκαμπίλι οἱ δυὸ γεροκαπεταναῖοι εἶναι ἄσσοι. Καημὸ τῶχουν οἱ ἄλλοι νὰ κερδίσουν. Κάθε βράδι θὰ πιῶνε τζάμπα τὸν καφεδάκο τους ἢ θὰ φᾶνε τὸ λουκουμάκι τους καὶ μετὰ «καληνύχτα—καλό σου ξημέρωμα», ξαπολιοῦνται φχαριστημένοι ὁ καθένας γιὰ τὸ δρόμο του.

Ὅμως ἐκείνη τὴ βραδιά ὁ διάρολος θέλησε νὰ τοὺς πειράξει. Παίζουν οἱ καπεταναῖοι καὶ χάνουν.

Τὸ χαμόγελο τοῦς κόπηκε στὸ στόμα. Σηκώνονται μὲ τὰ κεφάλια σκυμένα καὶ θλιμένα.

Ὁ Πρόεδρος χαμογελᾷ ἀγαθὰ καὶ λέει ρουθουνάτα :

— Εἰς ὑγείαν σας καὶ αὔριο μὲ τὸ καλὸ τὰ ξαναλέμε.

Μὰ ὁ φαρμακοτρίφτης τοῦς φαρμακώνει :

— Ἄν σ' ἀρέσει μπάριμπα Λάμπρο, λέει, ξαναπέρνα ἀπὸ τὴν Ἄντρο καὶ καθησμένος ὅπως εἶναι γελᾷ σκυστὰ, παίξει τὰ δάχτυλα στὸ τραπέζι καὶ χαιρέκακα παρακολουθεῖ τὶς ζαρωμένες φάτσες τῶν χαμένων ποῦ φεύγουν χωρὶς νὰ καληνυχτίσουν.

Τὸ ἴδιο βράδι πλαγιασμένος στὸν κρέδωτο ὁ καπτὰ — Σκαρμὸς χαμοναστενάζει ἄϋπνος. Μιὰ κουτὴ, πεισματάρικη σκέψη, καρφώθηκε στὸ μυαλό του. Ἄξάνου ἢ καρδιά του χτυπᾷ. Ἄπ' τὴ χαρὰ του νοιώθει τὸ αἷμα νὰ σαλέδει. Ἀνασηκώνεται, φορεῖ διαστικὰ τὸ παντελόνι, τὸ σακάκι καὶ τὶς ζυλωμένες μπότες, ἀρπάζει τὰ ροζασμένα μπαστούνια καὶ πετιέται στὸ δρόμο.

Ψῆλὰ ὁ οὐρανὸς λαμπαδοφέγγει. Τὸ μισοφέγγαρο στὴ φήρα τοῦ χαμοφωτίζει τὰ στενά. Ἀκούγεται τὸ ἀλαφρὸ ροχαλητὸ τῆς θάλασσας ποῦ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸ καλντερίμι. Θάναι κοντὰ τρεῖς. Γὰ δεκανίκια χτυπᾷνε σκληρὰ τὰ πετροστρωμένα δρομάκια.

Ὁ καπετάνιος σκαμπανεβάζει σὰ φελούκα στὴν τρικυμιά.

Σὲ μισὴ ὥρα — τρία κάρτα φτάνει μπρὸς στὸ σπίτι τοῦ γέρο — Σαλαμάστρα.

Χτυπάει τὴ μαγγούρα δυνατὰ στὴν πόρτα. Φωνάζει :

— Κοιμᾶσαι, καπτὰ — Σαλαμάστρα ; Ἔ, καπτὰ — Σαλαμάστρα, ἐσένα λέω, κοιμᾶσαι ;

— Ποῦ νὰ κλείσω μάτι, καπτὰ — Σκαρμέ, ἀπαντᾷ ὁ ἄλλος ἀπὸ μέσα ἀναστενάζοντας κι' ἀνακαθίζει στὸ στρώμα του. Δὲ μὲ παίρνει ὕπνος, καπτὰ — Σκαρμέ. Μωρέ, ἀκοῦς νὰ χάσουμε ; Τέτιο ρεζίλικι δὲν τὸ ἀντέχω... θὰ σκάσω.

— Ὑπομονή, καπτὰ — Σαλαμάστρα, τί νὰ γένει ; Γραφτό μας ἦτανε καὶ τοῦτο, ἀπαντᾷ ὁ ἄλλος μὲ φωνὴ σβυσμένη. Ξέρεις ὅμως ἓνα λόγο, καπτὰ — Σαλαμάστρα ; Ἄντις λέω γιὰ τὸ ἐννιά μπαστούνι νᾶριχνες τὸ βάλὲ καρῶ θὰ κερδίσαμε σίγουρα.

Ὁ ἄλλος δὲν ἀπαντᾷ ἀμέσως. Χαμοσκέφτεται μιὰ στιγμὴ καὶ λογαριάζει. Μονομιᾶς φωνάζει.

— Μωρὲ καλὰ τὸ λές, καπτὰ — Σκαρμέ, καλὰ τὸ λές. Δίκιο ἔχεις. Τὸ ἄτιμο τὸ ἐννιά μπαστούνι μᾶς ρεζίλιψε. Αὔριο θὰ τοῦς σιγουρίσω.

Μερεύει. Ἀγάλι — ἀγάλια ξαπλώνεται ἡσυχος, ἱκανοποιημένος. Χασμιέται μιὰ, δύο, τρεῖς, κλείνει τὰ πονεμένα ματάκια κι' ἀποκοιμιέται.

Καὶ ὁ καπτὰ — Σκαρμὸς ἀναπηδώντας ὅπως ἀκρίδα, γυρνᾷ στὸ ρημάδι τοῦ γαληνεμένου, μισογελόντας περήφανα κάτω ἀπὸ τὰ χοντρά μουστάκια.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΓΚΛΗΣ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

ΠΕΡΠΑΤΩΝΤΑΣ ΜΑΖΙ

Ἡ φωνή μου δέν κρύβει τὴν μοίρα τῆς
ἓνα σύγνεφο μονάχο σὰν τὸ οφουγγά-
|ρι σὲ ψαράδικο χέρι.
Ποῦ ν' ἀκουμπήσεις τὴν πνοή σου, βα-
|ρειὰ σὰν τὰ μάτια
τοῦ κουρασμένου ὁδοιπόρου ; Ποῦ νὰ
|έγκαταλείψεις
τὰ μάτια σου, κόκκινα καὶ τραχειὰ
|σὰν τὴ φλόγα τοῦ ὄξυγόνου ;
Δέν ὑπάρχει ὁ ἄνεμος ν' ἀνασάνουμέ.
Ἄς φόβος μας κρεμασμένος στὸν τοῖχο
σὲ κάθε δρόμο νὰ τὸν ξαναβλέπουμε.
Ἡ κούραση λησμονιέται
ὅταν ξέρεις πῶς πρέπει νὰ κουραστεῖς.
Μὰ αὐτή, τὴ λαχανιασμένη βρώμικη
|μέρα
τὴ γεμάτη ἐτοιμοθάνατη φρόνηση
πῶς νὰ τὴν ξεχάσεις ;

Τότε σὲ ἄκουσα : «Θὰ περπατήσουμε
μαζί», εἶπες.

Ἄθῆνα
εἶσαι μουσκεμένη
περπατᾶς μὲ τ' ἀδιάβροχο
βρεγμένη μέχρι τὸ κόκκαλο
αἰστάνεσαι δική μας
ἄνθρωπος.
Ζαρώνουν τὰ βλέφαρά σου
ἀπ' τὴν ὑγρασία
καὶ τὰ βήματά σου μπερδεύονται
στὶς πλάκες τοῦ πεζοδρομίου.
Κυνηγημένη,
πέταξες τὸ γνώριμο σκουῖφο σου
σ' ἓνα βαρέλι μὲ σκουπίδια.
Μιά φωτεινὴ ρεκλάμα
ἢ σπίθα τοῦ ματιοῦ σου
τρέχει
νὰ προλάβει τοὺς τρανταγμοὺς
τῆς καρδιάς σου.
Ἄλαφιασμένη,
ἀνοίγεις τὸ βῆμα σου
συντρίβοντας τὸ κάρβουνο
τῆς ἐλπίδας
στὴν ἀλύγιστη
τρυφερὴ
δύναμη τῶν χεριῶν σου.
Στήνεις τ' αὐτί-
κι' ἀκοῦς τὴ φωνή
ποῦ ξεδιπλώνω
κρεμασμένος
ἔξω ἀπ' τὰ παράθυρα τῆς γῆς μου.
ὦ ! χαμόγελο
ποῦ χαράζεις τὴν εὐγνωμοσύνη μέ-
|σα μου.
χαμόγελο ποῦ ζεῖς,

ἐνθουσιασμένη ἄνοιξη σιτὸ αἷμα μου'
δέν μοῦ ξεφεύγεις !
Ἡ καρδιά τῆς πατρίδας μου
εἶναι ἀπὸ ἄσφαλο.
Κάτω ἀπ' τὴ στέγη τῆς
μεθοῦν τὰ σύγνεφα
σφραγίζοντας τὰ χεῖλια τ' οὐρανοῦ.
Ἐτοιμάζομαι γιὰ τὴ μάχη.
Ἄς ἰδρώτας
σχεδιάζει μπρούντζινα
νομίσματα σιτὸ πρόσωπό μου.
Ὅπου γεννιέται ἓνα λουλουδι
κραυγάζει μὲ πάθος
τὴν πίκρα μου
νὰ ξεοδευτεῖ.
Ἄ ! Βούλα, Βούλα
μικρὴ μου Βούλα
τὰ μάτια μου
κλαδεύουν
τὸν ἔρωτα τοῦ προσώπου σου.
Ἡ γλῶσσα μου
καυτὴ
λυώνει ἀνάμεσα σιτὰ δόντια
σὰ μιὰ στάλα βροχὴ
σιτὸ τζάμι τοῦ παραθυριοῦ σου.

Αἷμα καὶ δάκρυα.
Χειροκροτήματα.
Καρδιοχτύπια.
Πικροὶ οἱ δρόμοι.
Στάχτη τὰ σπίτια.
Ἄναπάντεχη ἢ καρδιά—μας.
Μεγαλόσωμο τ' ὄνειρό—μας.
Τσαλακωμένη
ἢ φιλικὴ χειρονομία.
Ἄς χρόνος
εἶναι μιὰ καυτὴ
ἄμμος
σιτὰ δάχτυλά μας.
Βούλα, μικρὴ μου
ἔλα κλάψε
μαζί μου.
Εἶμαι ἓνας ζητιάνος
τῆς χαρᾶς.
Μαράθηκαν οἱ δρόμοι
κάτω ἀπ' τὰ βήματά μου.
Ξαπλώνω τὸ κορμί μου
στὴν ἔγνοια τῆς ὥρας.
Εἶμαι τὸ φύλλο τοῦ δέντρου,
ἢ ρίζα κάθε ὄνειρου.
Τὰ μάτια μου καρπίζουν
τὴν προσπάθεια τῶν συντρόφων μου.
Εἶμαι τὸ αἷμα καὶ τὸ δάκρυ,
ἢ γεύση τοῦ σιδήρου σιτὰ δόντια.
Μεγαλώνω ἐκεῖ
ποῦ ἀρχίζει ἢ μηχανή

νά παίρνει στροφές.
Είμαι ή σημαία στην 'Ακρόπολη
Τό βήμα του έργατικού ανθρώπου
Τά μάτια του πεινασμένου σκύλου
Βούλα, έλα
κλάψε μαζί μου.
Τό κλάμμα είναι γιατρικό
για μās που πονάμε τή ζωή.

"Έχω βέβαια τήν καρδιά μου.
Μή ζητάτε μεζούρα.
θά τήν άρπάξω,
θά τήν σκίσω,
θά τήν ποδοπατήσω !
θέαμα.
Ξεκαρδιστείτε λοιπόν !
"Ω ! Μά δχι,
δέν θά σās δώσω
αύτη τή χαρά.
Θά πάω μέχρι τέλους !
Περήφανος μέσα
στήν έπαναστατική—μου
λογική.
Δρασκελώντας τό χώρο
τών πρωτοπόρων μου
συναισθημάτων
θ' άντισταθώ !
"Όσο θέλετε
μαστιγώστε τήν έμπνευσή μας
"Όσο θέλετε
μαστιγώστε τόν άνεμο
"Όσο θέλετε
μαστιγώστε τά σύγνεφα
"Όσο θέλετε
μαστιγώστε τήν αλήθεια
"Όσο θέλετε
μαστιγώστε τά δνειρά μας
τά βήματα, τήν καρδιά—μας...
θά ματώσουν.
Ναί.
Νά είστε όμως βέβαιοι
για τήν άντοχή—μας !

Βούλα,
περπατώντας μαζί
(καταλαβαίνεις ;)

άλέθουμε τήν έλπίδα—μας
στή μηχανή του ήλιου.
Στήν κραυγή τής στοργής σου
ξοδεύω τά βήματά μου
κι' ή περήφανη ματιά μου
άναπνέει τά χωράφια
τής πατρίδας μου.
Οί στίχοι μου μετριοῦνται
μέ τά στάχια των μαλλιών—σου
κι' άν τό χαμόγελο
ένώνει τά μάτια μας
ή φτώχεια, ή άνημποριά
τό δίκιο
ένώνουν τούς ανθρώπους.
Δέν μπορώ ν' άποφύγω
τή σημαία
που ζεσταίνει τά στήθια μου
κι' έπιμένει νά τραντάζει
τήν καρδιά μου.
Δέν περπατάω μέ τή σιωπή.
Δέν μέ νικάει ή μνήμη.
Τά βάσανα, λέω, είναι βάσανα
κι' ή θυσία, λέω, είναι θυσία.
Γεννήθηκα στην πατρίδα—μου
και πατρίδα—μου είναι ή 'Ελλάδα.
Χειροκροτάω τά ποτάμια—της
τά δέντρα
τά βουνά, τούς συντρόφους
που μοχθοῦν μαζί της.
Αυτόν τό Μαγιακόφσκυ
που άνασταίνω περ' άπ' τήν αυτοκτο-
νία του
τόν τρέφω μέ ψωμί κι' έλιές
και μέ τόν πόνο του λαοῦ μου.
Δέν είμαι ποιητής
για νά φοράω
πένθιμο περιβραχιόνιο.
Είμαι ποιητής
για νά φέρνω ζέστα, τραγούδι
μηχανές, κεραυνούς και
τρυφερότητα
για νά μπορώ νά χαμογελώ
μ' όλα μου τά δόντια.
"Α ! Βούλα, Βούλα,
έτούτ' ή στερνή κραυγή του έρωτά μου
είναι λιμάνι αίσιοδοξίας στο στήθος
σου

ΑΛΕΞΗΣ ΔΡΙΜΑΡΗΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Πλάϊ στο ήρεμο ποτάμι.
Έχω θάψει τά δνειρά μου
και στην καρδιά μου
έχω πει νά μην πονεί...

Μ. ΒΕΛΟΥΔΗΣ

ΤΟ ΚΙΝΕΖΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Του ΖΕΑΝ - ΖΑΚΥΕΣ ΜΑΥΟΥΧ

Ένας γέρος από ξύλο που κινείται με σπάγγους, μ' άσπρα μαλλιά σ' α χιόνι και ρυτίδες χορεύει για μια μια στιγμή κι ύστερα πιά δε παλεύει. Και νά ή ζωή του θνητού ανθρώπου.

(Ποίημα που άγαπούσε πολύ ο Αυτοκράτορας Μιγκ - Χουάγκ, σ' ά γερατειά του)

“ΟΛΟΣ ό κόσμος είναι μια σκηνή. ό κάθε άνθρωπος κι ή κάθε γυναίκα είναι κ' ένας ήθοποιός» έλεγε ό Ζάκ. Τήν ίδια σκέψη ακριβώς έκανε κ' ένας άπ' τους πιο πονεμένους αυτοκράτορες τής παλιάς Κίνας, που λάτρευε με πάθος τό θέατρο.

Ό φεουδαρχικός ζυγός, ή άθλιότητα, ή δυστυχία δέν έμπόδισαν τόν κινέζικο λαό νά δημιουργήσει τό δικό του θέατρο και σήμερα νά μ' άς ξαφνιάζει με τήν άφθαστη συνθετική του δύναμη και εκφραστικότητα.

«Τό κινέζικο θέατρο, λέει ό Τσέου-Γιάγκ, είναι μια τέχνη δραματικής έκφρασης που έχει σαν άρχή τή σύνθεση του τραγουδιού, του χορού και του δράματος».

Πρόκειται για τό παλιό θέατρο, τής παράδοσης, που μοιάζει με τή δικιά μας όπερα με τή διαφορά πώς σ' αυτό ή μουσική και τό τραγούδι δέν έχουν τήν ίδια παράλογη και τεχνητή υπεροχή.

Καθώς φαίνεται αυτά τά τραγούδια δέθηκαν με λαϊκούς χορούς δραματικού χαρακτήρα, που μνημόνευαν ή πάνηγυριζαν τις νίκες, τις δυστυχίες, τις παραδόσεις τής κοινότητας κι από τότε αποτελούσαν στοιχεία θεατρικά.

Παρ' όλο που κάθε παραλληλισμός είναι άστήριχτος, άρκει νά σκεφθούμε πώς και σ' ένα έργο του Σαίξπηρ με τήν ίδια ευκολία και καμιά φορά χωρίς νά τό προβλέπεις, περνάς από τήν πρόζα στον άπλό στίχο κι άπ' τόν άπλό στίχο στο τραγούδι ή στην άπλη ρίμα. Αντίθετα από τόν Σαίξπηρ, στο κινέζικο θέατρο, ή χειρονομία κι ή κίγηση έχουν μια θαυμαστή ένότητα: Η παντομίμα κι ή χορογραφία είναι μαζί και εκφραστικές και τυποποιημένες καθώς ή ήρεμη κίνηση και παντομίμα γίνεται συγκλονιστική, άέρινη, κι ή πιο χοντρή, εξαιρετικά λεπτή και χαριτωμένη. Οί θεατρικές σχολές κατασκευά-

ζαν, τόν παλιό καιρό, με άγριες μέθοδες, ήθοποιούς που ήταν συνειδητοί και κυρίαρχοι όλων των μερών και τμημάτων του σώματός τους για νά γίνει ολοκληρωτικά εκφραστική και ή παραμικρότερη κίνησή του, νά δείχνει τή μετρημένη και ρυθμισμένη ακρίβεια ενός χορού. Σήμερα ό βάρβαρος τρόπος διδασκαλίας αντικαταστάθηκε με τήν υπομονή, τόν ενθουσιασμό και τή μελέτη των σπουδαστών που άρχίζουν από 5 χρονών νά μαθητεύουν στο Μεγάλο αυτό Σχολείο.

Αυτός είναι ό καρπός μιας πανάρχαιης παράδοσης που έμεινε μ' ευλάβεια κοντά στο άγρυπνο και ευαίσθητο κοινό. Πολυσύνθετη παράδοση, σημειώνουμε. Στο πλατύ έδαφος του κινέζικου πολιτισμού μέτρησαν πάνω από 100 τύπους έργων με τή δικιά τους μορφή και τις δικές τους ιδιομορφίες, από τά Πάγκ-τσέ, άπλές δραματικές μπαλάντες του Χο-Πέϊ μέχρι τήν όπερα του Σζέ-Χάν, μεγάλη κληρονομιά δραματική τής δυναστείας Γιονάν, σύνθεση χορού, μουσικής και τραγουδιών, σφραγισμένα με μια σάτιρα εξαιρετικά πρωτότυπη και που τά θέματά τους δανείστηκε συχνά τό ιστορικό μυθιστόρημα «Τά τρία Βασίλεια». Συχνά λένε πώς ό «χρυσός αιώνας» του κινέζικου θεάτρου άρχίζει από τόν XII και XIII αιώνα. Άλλά είναι δύσκολο σ' έναν άπλό έρασιτέχνη νά ξέρει σε ποιά εποχή γράφτηκε αυτό ή εκείνο τό έργο του σημερινού ρεπερτορίου. Ένα άριστούργημα σαν τό «Λιάγκ-Σάν-πό και Τσου γιν-τάϊ» είναι άνώνυμο και τό κείμενο του έχει τόσες παραλλαγές όσες κ' ένα λαϊκό γαλλικό τραγούδι. Αυτή και μόνη ή παρατήρηση σφραγίζει τόν αυθεντικό λαϊκό χαρακτήρα αυτής τής τέχνης.

Άνάμεσα στους πιο τέλειους και πιο ραφινάτους τύπους που έμειναν, πρέπει νά τοποθετήσουμε τήν όπερα Κουν-Τσου, που βασίζεται στους πα-

λιούς μουσικούς σκοπούς του Τσέ-Κιάγκ και του Κιάγκ-Σού, γνωστή τον XVI αιώνα. Ένας από τους συγγραφείς που η ιδιοφυΐα του σφράγισε πιο δυνατά το κινέζικο θέατρο ήταν τον VXII αιώνα, ο ποιητής Χούγκ-Τσέγκ, συγγραφέας του «Παλατιού της αιώνιας νεότητας». Έρχεται ύστερα ο ποιητής Χούγκ-Τσέγκ που έγραφε στην εποχή των πρώτων Μαντσού όταν οι εκδηλώσεις της εθνικής αντίστασης ενάντια σ' αυτούς τους εισβολείς χτυπιόντουσαν άγρια. Η τόλμη του δραματουργού που δεν έμεινε καθόλου άτιμώρητη, ξαφνιάζει καθώς ξεσκεπάζει ανέλεητα τους κόλακες και τους στρατηγούς και την άτιμη συμμαχία τους με τον άρπαγα καταχρηστή.

— «Αυτοί οι σάπιοι κόλακες, αυτά τα άχρηστα σκυλιά που τόσο μιλούσαν για πίστη και οίκτο μόλις ήρθ' η καταστροφή αναποδογύρισαν [τη φορεσιά τους για ν' αποκτήσουν πλούτη και θέσεις...».

Βάζει στη σκηνή έναν ηρωικό μουσικό που διακηρύσσει τον πατριωτισμό του και πετά στα μούτρα του άρπαγα το λαγούτο του. Ο Χούγκ-Τσέγκ έγραψε λοιπόν ένα έργο μαχητικό και εξαιρετικά θαρραλέο, σαν κι αυτά που βρίσκουμε σ' όλη την ιστορία της Κίνας.

Η όπερα του Πεζίνου που το δραματολόγιό της απαρτίζεται από έργα, τις πιο πολλές φορές, ανώνυμα, παρουσιάζει ένα χαρακτήρα γνήσια λαϊκό, στο περιεχόμενο, στη γλώσσα, στη μουσική. Αποτελείται από τύπους ή «στερεότυπους», ανάλογους! Ο Τσέγκ ή ο ήρωας, γενικά ώριμος, με μια μαύρη μακρυνά γενειάδα που αντιπροσωπεύει την τμή, το κέρως και τη μεγαλοπρέπεια. Ύστερα ο Χσιάο-τσέγκ, νέος, με ανάστημα που αλλάζει πιο συχνά, και που μπορεί να είναι βοσκός ή βάρβαρος στρατηγός, ο Όνοβτσέγκ, ή ο «νέος ιππότης». Από τη μεριά της γυναίκας, βρίσκεται η ήρωίδα, ή Τάν και η νέα ήρωίδα, ή Τσιγκ-γί, γενικά αγνή, έξυπνη, ενάρετη. Είναι στολισμένη ευχάριστα και ξαφνιάζει τον ευρωπαίο θεατή το έντονο ροδοκόκκινο χρώμα της. Μετά απ' αυτούς τους πρωταγωνιστές είναι οι ήθοιοι με τα πρόσωπα ζωγραφισμένα με τόση ποιικιλία χρωμάτων και σε τόσο ξεχωριστά διαστήματα που νομίζει ότι φορούν μάσκες και θαυμάζει αυτά τα μάγουλα, αυτά τα χείλια να δονούνται με καταπληκτική ευκίνησία ανάλογα με τα αισθήματα που θέλουν να εκφράσουν. Είναι οι τσιγκ, σκληρά και άγρια παιδιά, και κορίτσια, είναι οι φού-τσιγκ, λίγο πιο γελοίοι, είναι οι τσου, μπουφόνοι και των δύο φύλων. Ακολουθεί μια ολόκληρη γλίμακα από δευτερεύοντα

πρόσωπα. Ανάλογα με την τάξη στην οποία ανήκει το κάθε πρόσωπο καταλαβαίνεις, μόλις εμφανιστεί στη σκηνή, πώς θα φερθεί. Ορισμένα «έπαγγέλματα» κοντά μας, όπως τον παλιό καιρό ή «καμαριέρα» ή ο «ευγενής πατέρας» μας επιτρέπουν να καταλάβουμε αυτή την σχετική σταθερότητα του ρόλου. Η «μάσκα» μεγαλώνει τον προσδιορισμό αυτό. Όταν εμφανίζονται πρόσωπα σκεπασμένα με πετσι άσπρου λύκου, ξέρεις πώς είναι προδότες επειδή το άσπρο θεωρείται μακάβριο χρώμα. Αντίθετα το μαύρο συμβολίζει την άπλοικιά βία. Το γαλάζιο είναι σημάδι κακίας.

Το θέατρο παντού και πάντα είναι συμβατικό κι αν μας παραξενεύει λιγότερο το δικό μας είναι γιατί αποκτήσαμε τη συνήθεια να συγχέουμε τη συμβατικότητα με την πραγματικότητα. Ο κινέζος θεατής, άπροετοίμαστος, θάταν τόσο μακριά από την Κομεντι-Φρανσαιζ όσο και ο γάλλος από την όπερα του Πεζίνου. Κι όμως το κινέζικο θέατρο συγκεντρώνει περισσότερες δυνατότητες έκφρασης στο οπτικό πεδίο, μιλά στα μάτια μια γλώσσα πιο σοφή, πιο σύνθετη και πιο πλούσια. Επινουητικά, αποφεύγει την χοντροκομμένη αναπαράσταση του πραγματικού. Βοηθά σ' αυτό κι η κινέζικη γραφή που δεν είναι σαν τις άλλες γλώσσες γιατί σ' αυτήν το κάθε ψηφίο έννοει περισσότερα, είναι ένα μέσο, πιο τέλειο, επικοινωνίας.

Εξ αιτίας αυτού του πνεύματος της τυποποίησης και της τέχνης κι όχι μόνο επειδή οι αυτοκράτορες Μαντσού ήταν πουριτανοί και δεν αγαπούσαν τις αρετίστες, για πολλούς αιώνες οι ήθοιοι έπαιζαν και τους πιο προκλητικούς ακόμα γυναικείους ρόλους.

Σε αντίθεση με διάφορα εκφυλισμένα θέατρα της επαρχίας, η όπερα του Πεζίνου, αγνοεί τα σκηνικά, το σωρό των κομπάρσων κι ό,τιδήποτε θ' απασχολούσε τη σκηνή χωρίς να εκφράζει απαραίτητες καταστάσεις, όπως με τη γραφή, σύντομα σύμβολα, με αναμφισβήτητη ουσία, τυποποιημένα, όλο χάρη, φέρνουν τη θέση τους. Το Έλισσαβετιανό θέατρο εάν ήθελε να δείξει πώς μια σκηνή ξετυλιγότανε στην άκρογαλιά τοποθετούσε μια έπιγραφή με τη λέξη «Θάλασσα».

Στην Κίνα δε μπορούν να συλλάβουν μια τέτια ήττα της φαντασίας, ούτε ακόμα πώς η θάλασσα μπορεί ν' απεικονιστεί σε γαλάζια επιφάνεια. Το πρόσωπο φορά και τα σκηνικά και όλα όσα του αναλογούν. Ο διαβάτης του «Ποταμιού της άνοιξης» με την συμβολικιά ένδυμασία του και με το κουπι είναι μαζί και άνθρωπος και καράβι και ποτάμι. Καθώς τον βλέπετε να γλυστρᾷ από τη μια άκρη της σκη-

νης ὡς τὴν ἄλλη ἀπορεῖτε. Ἡ φρεσκάδα τοῦ νεροῦ κι ὁ παφλασμός του εἶναι μπροστά σας, μέσ' στὸ κεφάλι σας. Αὐτὸς ὁ νέος και μεγαλοπρεπὴς ἀρχηγὸς μὲ τὸ μεγάλο φτερό στὸ κεφάλι, πού στις κρίσιμες στιγμές τ' ἀρπάζει μὲ τὰ νευρικά του δάχτυλα, μὲ φλόμπουρα στὴν πλάτη, εἶναι ἐδῶ, μπροστά μας, μ' ὅλες τίς στρατιές του, ὅσες και τὰ φλόμπουρα ἀν στή βάρβαρη Δύση ἐπιμένετε νὰ λογαριαστοῦν. Οὔτε ὀρδές, οὔτε κάστρα χρειάστηκαν. Καὶ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ μεταφερθεῖ στὴ σκηνὴ ἓνα γελοῖο τετράποδο γιὰ νὰ καταλάβει τὸ κοινὸ πὼς ἱπεύει. Τοῦ ἀρκεῖ ἓνα μαστίγιο πού θ' ἀφήνει κάτω ὅταν ξεπεξεύει. Ὅλα τὰ στάδια μιᾶς ἐπίθεσης πάνω σὲ ἄλογο, κι ὅλα τὰ δραματικά ἐπεισόδιά της ἐκφράζονται παραστατικώτατα μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ βήματα, χειρονομίες, πηδήματα, σὲ διαστήματα τόσο ἀπόλυτα, συγκεκριμένα, κατηγορηματικά και μακρὰ ἀπὸ κάθε ρεαλισμό. Δὲν χρειάζεται νὰ πολλαπλασιάσουμε τὰ παραδείγματα. Εἶναι ἡ ἀρχὴ πού ἔχει σημασία. Ὅσο γιὰ τὰ ζῶα. Δόξα τῷ Θεῷ οἱ κινέζοι δὲν μᾶς στεροῦν ἀπὸ τὴν ἀπολαυστικὴ παρουσία ὄλων αὐτῶν πού εἶναι μαζί και γελοῖα και φοβερά. Τί θαυμάσιοι δράκοι! τί καταπληκτικοὶ τίγρεις! τί γλώσσες! τί δόντια! τί μάτια! τί χαιῖτες! και χαριτωμένες βηματάρες πού κάνουν τὰ παιδιὰ πού κατοικοῦν στις γούνες μέσα.

Χωρὶς σκηινικά, χωρὶς λόγια, χωρὶς ἀκόμα νὰ μιλήσουν, οἱ ἠθοποιοὶ μᾶς βάζουν μέσα στὴν ἐννοια τῆς συνέχειας τοῦ χρόνου και τοῦ τόπου μὲ μιὰ διπλὴ συμβολικὴ ἐρμηνεία. Σηκώνουν τὸ πόδι μ' ἓναν ὀρισμένο τρόπο, περπατοῦν μ' ἓναν ὀρισμένο ρυθμὸ και καταλαβαίνουμε πὼς ταξιδεύουν, πὼς τὰ βήματά τους εἶναι ἀποστάσεις. Βουνὰ και ποτάμια, ναοὶ και γεφύρια ἐμφανίζονται ἐκεῖ πού προορίζονται, στὸ κεφάλι μας. Ἡ ὑποβλητικὴ γλώσσα πού μιλοῦν, εἴτε ἡ μιμική, εἴτε τὰ ἀπλὰ ἐξαρτήματα, εἶναι καμιά φορά διεθνῆς. Στὴ σκηνὴ πού ὁ φωτισμὸς δὲν ἄλλαξε, ἓνα φανάρι ἀρκεῖ γιὰ νὰ πει πὼς εἶναι νύχτα. Μιὰ τούφα ἀλογότριχες—ἐδῶ ἀνεβαίνουμε στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας—εἶναι τὸ πνεῦμα πού ἐκδηλώνεται. Μιὰ μαύρη σημαία εἶναι ἡ καταιγίδα. Καὶ ὅλες οἱ χειρονομίες ὅσο πιὸ σπουδαῖες εἶναι, κανονικὰ κρύβονται κάτω ἀπὸ τὰ μεγάλα μανίκια ἀρχαίων στολῶν, ὅλο τὸ παιχνίδισμα κι αὐτῶν ἀκόμα τῶν μανικιῶν (πού μπροστά του κι οἱ πιὸ προικισμένοι δικηγόροι μας θὰ γλωμιᾶσουν ἀπὸ ζήλεια) πόσα φανερώματα στὰ περονίσματα τῶν δυνατῶν και λεπτῶν συγκινήσεων, ἐκφράζουν και μαζί παραξενεύουν τὸν ἀμύητο. Μὲ τὴν ἐκφραση, τὴν ὑπερέκφραση, τῶν δυνατῶν και βίαιων συγκινήσεων, μὲ

τὴν κραυγὴ, τόσο ἐξαιρετικά και σοφὰ τονισμένη ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀριστοτέχνες πού παρασέρνει σὲ ἔξαλλα χειροκροτήματα ὅπως μιὰ ὁμορφὴ «τιράντα» σὲ μᾶς. Στὸ κατακόρυφο τῆς δράσης ὅλο τὸ κορμί κινεῖται ἀπὸ τὴν ὑπερβολὴ τῆς συγκίνησης, δονεῖται στὴν ἀρχὴ ἀπὸ ἀνυπομονησία, ὕστερα ἀπὸ ἀγωνία και τρόμο ὅταν ὁ ἥρωας τῶν Τριῶν Θεομηνιῶν καταλαβαίνει πὼς εἶναι μιὰ ἀπ' τίς τρεῖς. Γίνεται ἓνας ἱλιγγιώδης ἀνεμοστρόβιλος γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸν ἱλιγγο μιᾶς πρυσπάθειας και μιᾶς ἐπικείμενης πτώσης, ὅπως ὅταν ὁ γενναῖος Λι-Κοὸς ἐπειδὴ ἀγαποῦσε πολὺ τὸ κρασί ἀπὸ ρύζι κοντεύει νὰ ἀποτύχει στὴν ἀποστολὴ του. Μὲ λίγες λέξεις, πολὺ περισσότερο κι ἀπ' τὸ δικὸ μας, τὸ κλασικὸ θέατρο αὐτοῦ τοῦ ἐρασιτέχνη λαοῦ τῶν ἰδεογραμμῶν και τῶν καλλιγραφιῶν, εἶναι μιὰ γλώσσα μοναδική, πού τὸ κάθε σύμβολό της εἶναι και χορογραφία, ἀλλὰ κάθε χορογραφία εἶναι και σύμβολο.

Στὸ κινέζικο θέατρο ὅ,τι καταπιέζει τὴ ζωὴ—ἡ αὐταρχικότητα, τὰ βάνουσα γερατειὰ—ξεσκεπάζεται χωρὶς οἶκτο ἀντίθετα ἀπὸ τὸ κλισέ πού θέλει τοὺς κινέζους σκλάβους ἀπὸ σεβασμὸ δῆθεν και τοῦ πιὸ ξεμωραμένου γερόντου. Ἡ καμαριέρα κοροϊδεύει τὸν ἀρχοντα, ὀπλισμένη μ' ἓνα σκαλιστῆρι τῆς φωτιᾶς νικᾷ τὸν στρατηγὸ σὲ μονομαχία.

Προσθέτουμε πὼς ἀν κάθε κίνηση εἶναι ἤδη ἓνα πρότυπο χοροῦ, ὁ χορὸς κάτω ἀπ' ὅλες τίς μορφές του, ἀλλὰ εἰδικὰ τὸ ἀκροβατικὸ και στρατιωτικὸ μπαλλέτο, εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς δόξες αὐτῶν τῶν θεαμάτων.

Μὲ τίς πολεμικὲς τοὺς ἐνδυμασίες βάρβαρης λαμπρότητας, ἠθοποιοὶ πού εἶναι καταπληκτικοὶ ἀθλητές, μαζί μὲ τὴ μυϊκὴ δύναμη, πού ἐπιτρέπει στὰ πηδήματά τους νὰ χάνουν τὴν αἰσθησι τοῦ βάρους και νὰ δίνουν τὴν ψευδαἰσθησι πετάγματος ἢ κωπηλασίας, τὸ θέλγητρο, ἢ εὐχέρεια, ἢ χάρη και ἢ εὐκολία τους, χαρίζουν τὴν ἴδια εὐτυχία στὸν θεατῆ πού ἔχει τὴν ψευδαἰσθησι πὼς μαζί τους χορεύει και συγκινεῖται. Δὲν ὑπάρχει εἰδικὴ θέση γιὰ τὴν ὀρχήστρα. Οἱ μουσικοὶ σὲ μιὰ γωνιὰ τῆς σκηνῆς παίζουν μέσ' στη σιωπὴ ὅπως οἱ ἠθοποιοὶ μέσ' στὸ διάστημα, μὲ τὰ κύμβαλα και τὰ ταμποῦρα τους σκορποῦν ὑπόκωφους ἤχους, ἀπὸ τὰ ταμπλώ τους γλυστρά γλυκὰ ἢ βαθιὰ νοσταλγία αὐτῶν τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν, πού οἱ ἄνθρωποι ὄλης τῆς γῆς ξαναβρίσκουν τὴν πανάρχαια ἀδερφωσύνη τους, μεταδίνουν τὴ χάρη ἐρωτικῆς μελωδίας, τὰ μουσικὰ ὄργανα πού διατηροῦνται χιλιετηρίδες ὀλόκληρες, τὰ διάφορα φλάουτα, τὸ μαντολίνο πού λέγεται πίπα και μοιάζει μὲ χρωματιστὴ ἀρχαία σφραγίδα, οἱ ἄγριες τρομ-

πέττες που μιμούνται τη βουή των μαχών, δίνουν στην κινέζικη όπερα μια όμορφα άντρίκια και δοξασμένη.

Όλ' αυτά θα άρχουσαν για να θεωρηθεί το κινέζικο θέατρο σαν αποκάλυψη μοναδική. Άλλα δέν είναι μόνο αυτό.

Συγκεκριμένα το εκφραστικό μητρώο του αρχαίου θεάτρου είναι πολύ πλατύ και άληθινά καταπληκτικό για ένα θέατρο λυρικό. Όσες κι αν είναι οι τυποποιήσεις της μιμικής και της φωνής δέν εμποδίζουν την ανθρώπινη καρδιά να εκφραστεί, όπως με συγκίνησε το αρχαίο ινδικό θέατρο στο Καλινταζό, με συνταρακτική δροσιά. Οι μικροί τρισμοί ενός τρυφερού και τραγικού έργου όπως το Λιάγκ Σάν-πό και

νω διασχίζει ένα στενό δρομάκι μαζί του, την γονατίζει μαζί του μπροστά στο ιερό της εκκλησιās, παίζει σα να φαντάζεται πως ήταν έρωτευμένοι κι οι δύο. Κι αυτός, όταν επί τέλους κατάλαβε και γρήγορα-γρήγορα έτρεξε στο σπίτι της για να συγκρουστεί με την άρνηση του πατέρα της, στη σσηνή του απελτισμένου αποχαιρετισμού πολύ απλά εξηγεί πως άρρώστησε και πως θα πεθάνει, πως ήδη δέν νιώθει καμιά όρεξη και καμιά ευχαρίστηση, να φάει.

Όταν ένα έργο σαν το Λιάγκ Σάν-πό έμεινε άνωθυμο μετά από τόσους αιώνες, πιστεύεις ότι σ' αυτό βρίσκεται ή άμεση έκφραση της μεγαλοφυίας της φυλής. Άφου αυτό το αρχαίο έργο δια-

πνέεται από μια θαυμαστή διαμαρτυρία για τα δικαιώματα του ανθρώπου και της καρδιάς και είναι τόσο σύμφωνο με το καινούργιο, το σύγχρονο πνεύμα. Συγκεκριμένα, αν ή Δημοκρατία καταδιώκει τον έρωτισμό, είναι γιατί πιστεύει στην σπουδαιότητα και στην αξία του άληθινού έρωτα που σ' αυτόν διαπιστώνεται ή έλευθερία της εκλογής και ή αξιοπρέπεια των δύο όντων. Το δράμα ξετυλίγεται εδώ, όπως άλλου, ανάμεσα στην έλευθερία του άτομου και στις δυνάμεις της οικογενειακής και κοινωνικής καταπίεσης. Ένας πατέρας πουλά την κόρη του για ύλικα όφέλη, γιατί επίγειες δυνάμεις ή



Θένγκ - Ι - Τσι :

Ό χυρικός φεύγει για τον πόλεμο

Τσου Γίν-τάϊ είναι που με κατάχτησαν περισσότερο στην ερμηνεία που είδα.

Ό κουτός σπουδαστής που δέν μύριστηκε πως επί τρία χρόνια μια κοπέλλα ντυμένη άντρίκα μοιραζότανε τη στέγη του, την κοιτάζει όνειροπαρμένος και της λέει, σα ν' άπευθύνεται σε κανένα άγόρι. «Είναι παράξενο, όλο αυτό τον καιρό που ζούμε μαζί, δέν κατάλαβα ποτέ πως είχατε τρυπημένα αυτιά». Η κοπέλλα που ζάνει μαζί του ένα μικρό ταξίδι, ζάνει το πάν για να τον φωτίσει σε ζητήματα που άφορούν το φύλο της και τα οισθήματά της. Έ-

θείες άπαγορεύουν τον έρωτα για λόγους κοινωνικής τάξης. Θριαμβεύει ή άγάπη, όπως πάντα, έστω και μετά το θάνατο, περιορισμός που λογαριάζεται έτσι κι άλλουως.

Στον συγκινητικό μύθο της Τισεράντης και του Μπουβιέ, ή ήρωική πίστη της Τισεράντης νικά τη βίαιη θέληση της θεās Χσι Βάγκ-μόν αλλά με μια άδιάκοπη θυσία άφου ή αιωνιότητα τοποθετεί την ευτυχία της στη μοναδική τον χρόνο συνάντηση.

Το παραμύθι του «Άσπρου φειδιού» παρουσιάζει ένα φειδι-νεράιδα (έρχεται στο νοϋ ή Λάμια του Κήτς) μετα-

μορφωμένη σε πανώρια κόρη που έρωτεύεται ένα νέο. Τον παντρεύεται αλλά άμέσως μετά την κυριαρχεί ένα άγριο μίσος και θρησκομανία που την κυνηγά λυσσασμένα. Κλεισμένη σε μια παγόδα, με αδάμαστη πίστη, απελευθερώνεται και ο έρωτας θριαμβεύει. Αυτή ή ηρωική άποψη του κινέζικου θεάτρου δεν εκδηλώνεται από έσωτερική ανάγκη παρά μόνο στον έρωτα και στα υποκειμενικά αισθήματα. Συγκεκριμένα υπάρχουν στο θέατρο γνήσιες χερσονομίες που άλλοτε ακόμα διαδεχόντουσαν ή μια την άλλη έτσι που οι θεατές τη γνώριζαν από πριν απ' έξω και μπαινόβγαιναν στο θέατρο όποια στιγμή προτιμούσαν.

Τό άρχαιο επικό ιστορικό ή μυθικό ύλικό γνωρίστηκε σε έργα ανάλογα σχεδόν με τα δικά μας. Οί Ταραχές στον ούρανό, για παράδειγμα, που είναι εμπνευσμένο από τό παλιό μυθιστόρημα Προσκύνημα στη δύση, δίνει την ευκαιρία στο κοινό να εκτιμήσει τον ηρωικό άρχηγό των θεατρίνων Σονέν Βού - Κούγκ και τά κατορθώματά του.

Η ιστορία της Κίνας παρουσιάζεται στη σκηνή παραστατικώτατα με τη σύνθεση του μυθικού και του φανταστικού, έλαφροῦ ή σοβαροῦ στοιχείου. Οί κινέζοι αγαποῦν να δίνονται όλες οί ανθρώπινες περιπέτειες με την έκταση του χρόνου και με τό βάθος του παρελθόντος. Ο ήρωας των Τριών Θεομηνίων που δαμάστηξαν, που ξετυλίγεται στα πλαίσια μιας άπλης πολιτείας, ζούσε, μάς λένε, στη δυναστεία των Τσιν στον τρίτο αιώνα. Ο άρχηγός των άνταρτών που ο Λι-Κοέ είναι ο βοηθός του δροῦσε τον ΧΙ αιώνα. Οί ένδυμασίες, ο τρόπος της ζωής, όλα τονίζουν τον χαρακτήρα του παρελθόντος. Μένεις κατάπληκτος μπροστά στο γεγονός πως ή επανάσταση κατόρθωσε να δημιουργήσει, μόλις νίκησε, την δικιά της κλασική «όπερα» την Κόρη με τ' ασπρα μαλλιά.

Δέν τό κατάφερε χωρίς να εμπνευστεί από ένα τοπικό μῦθο, χωρίς να έξουχίσει τους καιρούς έτσι που τά φανταστικά φαινόμενα της άρχής και οί λύσεις του τέλους να δίνουν στα ίδια πρόσωπα ένα διπλό χαρακτήρα. τωρινό και μυθικό. Αυτά όλα δέν εμποδίζουν τά επαναστατικά αποφθέγματα, πάνω στο θέμα της Στρατιάς της πορείας, προσαρμοσμένα στα λαϊκά τραγούδια, να δίνουν μια ασυνήθιστη έντύπωση, προσωρινά αξιόλογη. Νομίζω πως θα γίνουν ακόμα πολλές «όπερες κλασικές». Οί παλιές συνήθειες είναι πάρα πολύ πεισματάρικες. Ορισμένες μπόρεσαν πρακτικά να εξαφανιστούν. Η συνήθεια του Πεζίνου (άντίθετη με της Χιάγκ-Τσέου

και της Σαγκάης που οφείλεται στους αυτοκράτορες Μαντσού) να παίζονται από άνδρες οί γυναικείοι ρόλοι κοντεύει σήμερα να ξεχαστεί. Άλλά όλη ή τεχνική είναι δεμένη με τις αιωνόβιες παραδόσεις, που καλλιεργήθηκαν σε στενό χώρο, με συμπτωματικές αναμνήσεις, διατηρούμενες ευλαβικά. Η μουσική είναι σχεδόν εκκωφαντική γιατί παλιά οί παραστάσεις δινότουσαν σε ανοιχτούς χώρους και δέν άλλαξε ή δύναμή της για να προσαρμοστεί στις κλειστές αίθουσες.

Οί ένδυμασίες, οί γενειάδες, τό μακιγιάζ, είναι παμπάλαια και αναλλοίωτα περίπου. Οί κόθορνοι, λένε, θυμίζουν πως ή Κίνα είχε σχέσεις με την Ίνδία και με την άρχαία Ελλάδα και τό θεάτρό της. Ο λαός μένει πιστός στα πατρογονικά του έθιμα που αντιπροσωπεύει τό άρχαιο θέατρο, αλλά ή Δημοκρατία του έδωσε μια νέα αναγκαιότητα, να παίρνει μέρος στην εκπολιτιστική του διαπαιδαγώγηση, να δημιουργήσει τό θεάτρό του όπως τη λογοτεχνία του, σαν έκφραση της νέας προσωπικότητάς του, της νέας θέλησής του, της νέας ευαισθησίας του. Έργάτες, αγρότες, στρατιώτες, επιθυμοῦν να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους, να βροῦν τον εαυτό τους, στη σκηνή με μια πιο άμεση κατανόηση και θεληματικά ύψωνονται, θεληματικά ξαναπλάθουν την πείρα τους δραματοποιώντας την. Αυτό είναι και καλό και απαραίτητο, αλλά δέν θα καταστρέψει σύντομα την έκτυφλωτική επιτυχία της κλασικής όπερας.

Τό ίδιο πρόβλημα -τύπος εμπαινε στη Νέα Κίνα όπως στον τομέα του θεάτρου και στη ζωγραφική, στην αρχιτεκτονική και σε κάθε άλλη σπουδαία άποψη της εθνικής κουλτούρας. Είναι ή πληθωρική ιεραρχικότητα, άκινησία και σταθερότητα. Δέν είναι μόνο ή Κίνα και γιατί πέτυχε ή κοινωνική επανάσταση, που εκδηλώνει ξαφνικά αυτή την ανάγκη της αλλαγής και της δράσης, αλλά όλη ή Ασία. Παντού βλέπεις να χτυπιούνται καινούργια έθνη ένάντια σε πανάρχαιους πολιτισμούς, ή θέληση και πιο βαθιά ή ανάγκη της δημιουργίας του νέου ένάντια στη συνήθεια, στην παράδοση, στους τύπους και σ' όλους τους συντελεστές της επανάληψης. Τό πρόβλημα μπαίνει, νομίζω, έτσι. Οί πολιτισμοί μπορούν μόνοι τους ν' αλλάξουν, να έξελιχθούν αποφασιστικά, χωρίς να χάσουν την αυθεντικότητά τους. Πρόσθετο και δευτερεύον πρόβλημα, σπουδαίο όμως, έστω κι αν είναι ίκανοί να μεταμορφωθούν από τον άρχηγό τους, είναι ίκανοί να ξεφύγουν από την επιρροή, από τό ψυχαναλυτικό κῦρος του πολιτισμού που τόσο καιρό ήταν ή δύναμη αντίξρου στην

αδυναμία τους, και εννοούν τον ευρωπαϊκό, τον δυτικό πολιτισμό;

Η υιοθέτηση της ένδυμασίας μας από τους ανθρώπους όλων των εθνών δεν έχει άλλες αιτίες, εκγυρες. Η νέα Κίνα δε μένει αδιάφορη μπροστά στις κατακτήσεις του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αλλά το φωτισμένο πνεύμα των σοφών της βεβαιώνει πως τα μεγάλα εκπολιτιστικά της προβλήματα δεν θα επιλυθούν άμα ακολουθήσουν τα ευκολα μονοπάτια. Ένας φιλόσοφος σαν τον Μάο-Τσέ-Τούγκ, στην πιο κρίσιμη χαμπή του επαναστατικού πολέμου, στα



1942, συγκαλούσε στο Γενάν διάσκεψη για τη συζήτηση του μέλλοντος της κινέζικης κουλτούρας, ύστερα απ' τη νίκη. Τότε αναγνωρίστηκε ο διπλός χαρακτήρας αυτής της κουλτούρας. Απ' τη μιά μεριά ήταν η ζωτική αναγκαιότητα για τη δημιουργία του καινούργιου και τίποτα να μη μείνει έξω από τη μεγάλη ιδεολογική μεταμόρφωση, αλλά ταυτόχρονα, κοινή πεποίθηση όλων ήταν να διατηρηθεί στη Σοσιαλιστική Κίνα η απέραντη κληρονομιά του παρελθόντος. Αυτό που ξαφνιάζει είναι το ότι στην Κίνα το μεγάλο εθνικό παρελθόν είναι ακόμα ζωντανό.

Αυτά τα ζωηρά ρεύματα που την εμπυζώνανε στο εξής δε μπορούσαν να μην άγγιξουν και το θέατρο.

Μιά σειρά από δραματικές μορφές παρουσιάστηκαν αμέσως. Το θέατρο κατά το Δυτικό πρότυπο, που γράφτηκε από συγγραφείς σαν τον Λάο-Σέ, ήταν πρώτ' απ' όλα ιδεολογικό, δυναμικό, παραδειγματικό, και ανθρώπινο μαζί. Η διατήρηση όμως της εθνικής παράδοσης κάτω από καινούργιες και πιο ευλύγιστες μορφές εκδηλωνότανε με τη

δημιουργία πολυάριθμων έργων Πιγκ-Τσοού, που παιζόντουσαν από ομίλους νέους γιομάτους ενθουσιασμό και χαρά για την τέχνη τους. Το έργο Πιγκ-Τσοού, έχει στοιχεία όπερέτας και κωμωδίας. Περισσότερο κωμωδίας.

Στο οικογενειακό και αστικό πλαίσιο, εργάτες και αγρότες του καιρού μας συζητούν ζωηρά για τα προβλήματα της σύγχρονης ζωής. Αποκαλύπτουν και ενθαρρύνουν μαζί την εξέλιξη των ήθων, που προσδιορίζεται από την κοινωνική επανάσταση.

Ενώ τα κλασικά έδειχναν την ελευθερία του ανθρώπου κι ακόμα περισσότερο της επαναστατημένης γυναίκας ενάντια στις πολυάριθμες και ωμές καταπιέσεις, με λίγα λόγια, την τυρανισμένη και μαχητική ελευθερία, τώρα τα καινούργια έργα με απλοϊκή συχνά χαρά την παρουσιάζουν νικήτρια.

Η δικαιοδοσία της νέας δημοκρατίας επεμβαίνει συχνά για να δώσει λύσεις στις πολύ μπλεγμένες καταστάσεις για τον λαϊκό δικαστή ή τον πολιτικό καθοδηγητή. Φωνή λαού... Όλη η κοινωνότητα καλείται μαζί για να αποκαταστήσει την αλήθεια των γεγονότων και με αυστηρότητα, χωρίς να ναι ωμή, να απονεμίσει δικαιοσύνη και να πετάξει στα σκουπίδια τους πιο άρνητικούς τύπους του παλιού καιρού, την προξενήτρα, τον τσιφλικά, που με το χρήμα που κέρδισε από τον ιδρώτα και το αίμα των αγροτών αγοράζει μια γυναίκα σαν να αγοράζε ένα χτήμα. Δίνει στους απλούς ανθρώπους να καταλάβουν πως έχουν στα χέρια τους ακατανίκητη δύναμη απ' όπου αυτή η κοινωνία εξαρτιέται.

Στρατιώτες, εργάτες, χωρικοί, εμπυζωμένοι από τη ζεστασιά της εκλογής τους, έζησαν ένα μεγάλο και δοξασιμένο δράμα. Κατακτήσανε και ένσαρκώσανε το ήρωικό. Και η ιδέα ήρθε μόνη της, φυσικά, γιατί η μεγαλοφυΐα του λαού είναι εμφανής, δραματική και λυρική, γιατί αδιάκοπα στη διάρκεια της ιστορίας της σημειώθηκε το πέρας από ένα τραγούδι σε ένα χορό, από τον χορό στη δραματική σκηνή—ή κωμωδία όπερέτα πιγκ-σοού θεμελιώθηκε έτσι στα ρυθμικά και λυρικά θέματα του γιάγκ-ζό ή στη μεταφύτευση του ρυζιού—στρατιώτες και εργάτες θεωρούσαν πολύ απλό το να έπωφεληθούν από κάθε ήρεμία ή νίκη για να χαράζουν το παρομύθι της ιστορίας τους και για να το μυηθούν ή να το δραματοποιήσουν. Η καταπληκτική ιστορία της Πύλης αρ. 6 αξίζει να αναφερθεί με λίγα λόγια. Οι εργάτες του σταθμού της διαλογής στο Τιέν-Τσιν ήταν όπως όλο το άθλιο κινέζικο προλεταριάτο, ή λεία μιας κατηγορίας εκμεταλλευτών ιδιαίτερα αισχρών, που είχαν

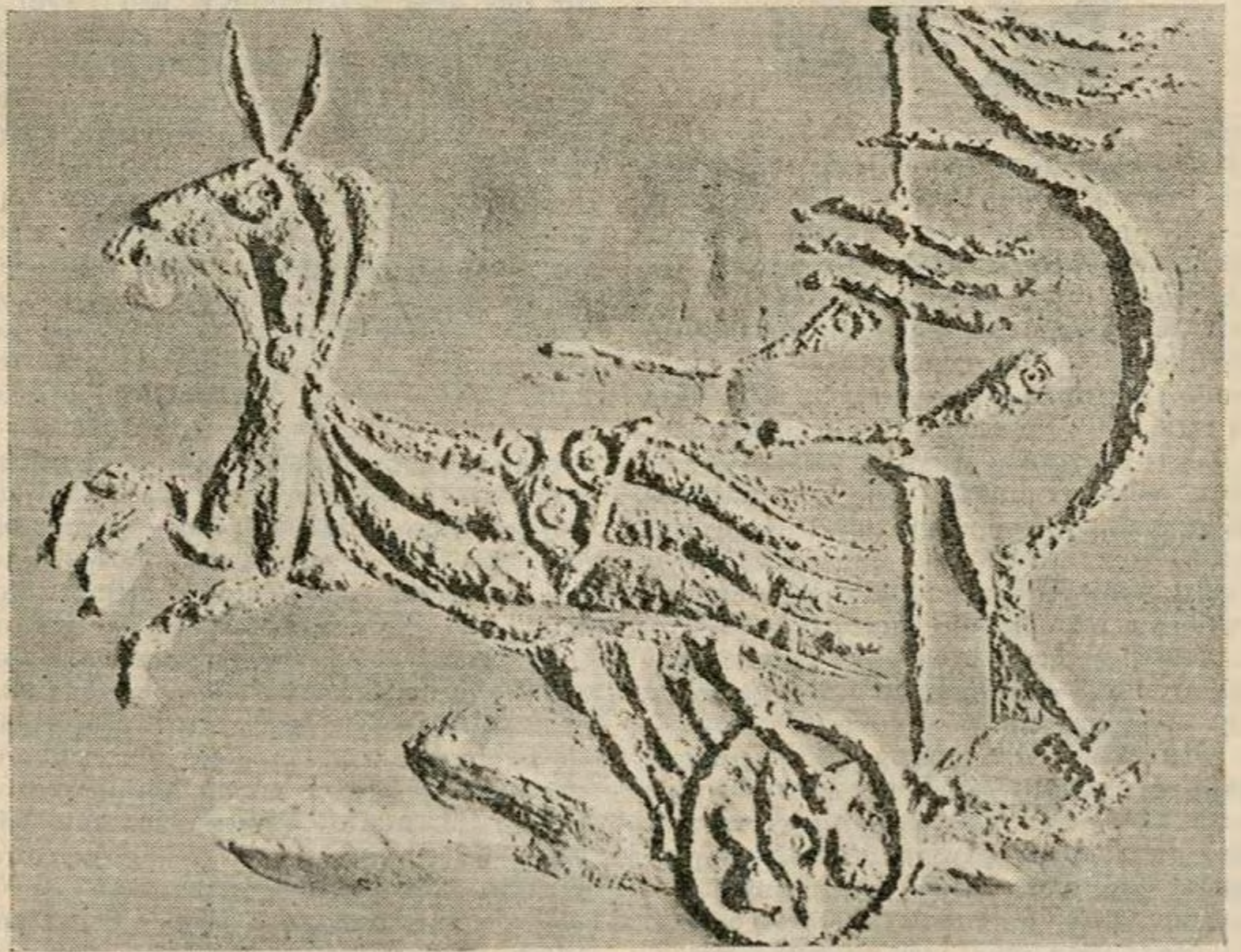
αποκτήσει τὸ δικαίωμα ἀπὸ τὴν τότε σά-
 πιαδιοίκηση νὰ ἐξοντώσουν τὰ ἐργατικά
 χέρια δίνοντας μεροκάματα πείνας.
 Αὐτοὶ οἱ δυνατοὶ κακοποιοὶ ἔοπερναν
 τὸν τρόμο γιὰ νὰ παραλύσει κάθε ἀπό-
 πειρα ἀντίστασης ἐνάντια στὴν τυραν-
 νία τους. Ἡ περίπτωση ἐνὸς ἐργάτη
 ποὺ φτάνει στὸ σημεῖο νὰ πουλήσει τὴν
 κόρη του, γιὰ νὰ σώσει τὴν ἀρρωστη
 μάννα του ποὺ παρ' ὄλ' αὐτὰ πεθαίνει,
 μπορεῖ νὰ φανεῖ στὴ δύση σὰν μελο-
 δραματικὴ καὶ πολὺ χοντροκομμένη.
 Στὴν Κίνα, δυστυχῶς, φανέρονε μιὰ
 καθημερινὴ κοινοτυπία. Μόλις λοιπὸν
 ἡ ἀπελευθέρωση ἔφτασε καὶ σ' αὐτούς,
 οἱ ἐργάτες τῆς Πύλης ἀρ. 6 σκέ-
 φτηκαν νὰ συμφωνήσουν μὲ τοὺς γραμ-
 ματιζομένους καὶ μετὰ ἀπὸ μερικὲς
 συναντήσεις, συζητήσεις καὶ δοκιμὲς
 στὴ σκηνή, νὰ ἀναπαραστήσουν δραμα-
 τικά τὴν ἱστορία τοῦ μαρτυρίου τους
 καὶ τὴν ἀπολύτρωσή τους.

Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς κριτικῆς αὐτῆς,
 ποὺ πρὶν ἀπάνω μίλησα, ἦταν τόσο καθα-
 ρὸ γι' αὐτὴ τὴν περίπτωση ποὺ οἱ ἐρ-

γάτες καὶ ἄλλων πόλεων ποὺ δὲν εἶχαν
 ἀκόμα ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τοὺς ἐκμε-
 ταλλευτῆς, τὸ κατόρθωσαν ἀφοῦ εἶδαν
 αὐτὸ τὸ ζωντανεῖα τῆς πάλης τῶν συν-
 τρόφων τους στὴ σκηνή. Εἶναι αὐτονόη-
 το πῶς ἂν ἡ κλασικὴ ὄπερα δὲν δια-
 τηριόταν καὶ ταυτόχρονα δὲν λατρευό-
 τανε ἀπὸ τὸ λαϊκὸ κοινόν, αὐτὸ τὸ και-
 νούργιο θέατρο θὰ μπορούσε νὰ ἀποβῆ
 σὲ βάρος τῆς τάσης του γιὰ ὁμορφιά,
 γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ καλλιγραφία, γιὰ
 τὴν καθαρὴ χάρη ποὺ εἶναι ἕνας ἀπὸ
 τοὺς θησαυροὺς αὐτοῦ τοῦ λαοῦ. Ἐν-
 τίθετα πιστεύω προσωπικά πῶς ἡ ὕπαρ-
 ξη ἐνὸς θεάτρου δυναμικοῦ, μαχητικοῦ,
 ἰδεολογικοῦ, ἀφιερωμένου στὴν ἐκφρα-
 ση τοῦ «σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ» μπο-
 ρεῖ μόνον νὰ ἐπιτρέψει στὸ ἀρχαῖο θέα-
 τρο νὰ διατηρηθεῖ σταθερὰ καὶ νὰ πά-
 ρει μέρος στὴν τόσο πλούσια σύνθεση
 ποὺ ἀποτελεῖ τὸν καινούργιο πολιτισμό.

JEAN-JACQUES MAYOUX

(Μεταφρ. Μιχ.Π.Σ.)



Ζὼρζ Μπράκ :

Ἦως (ἀνάγλυφο)

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Π Ρ Ο Ο Ι Μ Ι Ο

Του ΛΟΥΚΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

I

Θά μιλήσω για κείνους που δέν μπορούν νά μιλήσουν
γι' αυτούς που καίνε τὰ τελευταῖα τους θρησκευτικά βιβλία—
γιατί πολύ τ' ἀγάπησαν
γιατί πολύ τούς βασάνισαν
γιατί πολύ τούς πρόδωσαν—
καί θάνα ο λόγος μου βαρὺς τριγυρισμένος
ἀπὸ βάτα καὶ συρματοπλέγματα
σπασμένες φωνές καὶ παιδικὰ συνθήματα

Θά μιλήσω ἀπλά
μασώντας ἓνα φύλλο δάφνη ἀπ' τὴν αὐλή μας :
νά καταπιῶ τὴν πίκρα τῆς νά ἡρεμήσω.
Νά ζωντανέψουν τὰ μάτια μου νά χωρέσουν
ὄλο τὸ χῶμα καὶ τὸ φῶς τοῦ χωραφιοῦ μας
ὄλη τὴν πίκρα τῆς γενιᾶς μας καὶ τῆς γενιᾶς
τοῦ πατέρα μας καὶ τῆς γενιᾶς
τοῦ πάππου τοῦ πατέρα μας : ὄλων ἐκείνων
πού δούλεψαν τὸ χῶμα καὶ τὴν πέτρα
μέ τὰ σκληρὰ τους δάχτυλα τὰ δάχτυλα
πού δέ γνώρισαν τὴν πολυτέλεια μιᾶς Κυριακῆς
τῆ θαλπωρῆ ἑνὸς χειρόκτιου
πού γίναν ἓνα μέ τὸ χῶμα καὶ τὴν πέτρα
τὰ δάχτυλα πού ξέραν νά ὑπομένουν
νά σταυρώνουν τὸ ψωμί
καὶ νά σταυρώνονται.

II

Ἐπάρχουν ἄνθρωποι πού λένε «κάποτε»
μ' ἓνα τρόπο σά νά λένε «εὐτυχία»
κάποτε ἀγαποῦσαν μιὰ γυναίκα σ' ἓναν πράσινο λόφο
κάποτε ὁ λόφος ἦταν μιὰ πράσινη γυναίκα
ἕστερα ἔγινε ἄγγελος
ἕστερα θεὸς—ὁ θεὸς
ἔγινε μιὰ σκοτεινὴ σπηλιά.
Ἡ πράσινη γυναίκα μιὰ πυγολαμπίδα ἢ
Εὐρυδίκη πού κατέβηκε στὸν Ἄδη
ὁ πράσινος λόφος ἓνας λόφος ἀπὸ πέτρα
κι' ὁ ἥλιος ἓνας ἀνήλεος δυνάστης.

Οἱ ποιητὲς καταφεύγουν πάντα σ' αὐτὸ προσπαθοῦν
νά ξεχάσουν τὴν εὐγενικιά τους θλίψη μέσα του
ὑπάρχουν ποιητὲς πού κατεβαίνουν σὲ βάραθρο
ὁ ἓνας λέει : γυρεύω τὸ Φῶς
ὁ ἄλλος : γυρεύω τὸ Ἄγνωστο
ὁ ἄλλος : γυρεύω τὸ Καινούργιο μέσα στὸ Ἄγνωστο μὰ ἐγώ
πού μέτρησα τὰ κέρματα τῆς πίκρας ἓνα ἓνα
πληρώνοντας μέ σφρίγγος τὸ αἶνιγμα τῆς Σφίγγας
καίγοντας τὴ φωνὴ ὥσπου νά γίνει διάφανη
δέ θέλω νά τὰ ξέρω δέ ζητῶ
νά φέρω τίποτε καινούργιο στὸ φῶς
μοῦ φτάνει αὐτὸ τὸ φῶς πού ξετυλίγω στὰ δάκτυλά μου
εἶναι καθάριο σὰν τὰ μέτωπα τῶν παιδιῶν
δυνατὸ σὰν τὰ μαλλιά τους σὰν τὰ μαλλιά

τῆς νέας γυναίκας στὸ αὐγινὸ παράθυρο
τὸ νιώθω νὰ λάμπει στὰ νέα ματόκλαδά μου
μὲ τὴν ὄρμη μιᾶς χρυσαλλίδας
ποὺ πάει νὰ γίνει πεταλούδα.

Οἱ ἄνθρωποι ποὺ λένε κάποτε μιλοῦν
γιὰ τὸ χαμένο φῶς μιᾶς παραδείσιας ὀπτασίας
σκέφτομαι τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἡ ζωὴ τους
εἶναι μιὰ περιδίνηση γύρω στὴ Στιγμὴ
δὲν ἔχουν καιρὸ νὰ θυμοῦνται
δὲν ἔχουν τίποτε νὰ θυμοῦνται
τὸ χτές καὶ τὸ προχτές μιὰ ἀδιάσπαστη ἀλυσίδα
τὸ νόημα τῆς : κούραση καὶ ὀδύνη.

III

Πέρα ἀπ' τὸ ὄνειρο ὑπάρχει ὁ ἄνθρωπος
μέσα στὸ ὄνειρο ὑπάρχει ὁ ἄνθρωπος
δῶθε ἀπ' τὸ ὄνειρο ὑπάρχει ὁ ἄνθρωπος—
ἡ ζωὴ ἀρχίζει ἀπὸ κάτω, ἀνεβαίνει κλιμακωτὰ
πρῶτο τὸ χῶμα ποὺ διψάει
ὕστερα τὸ φῶς διαθλώντας τὶς ἐπιφάνειες
κι' ὕστερα ἡ φλόγα : μιὰ στήλη ὡς τὸν οὐρανὸ

Γιατὶ καὶ ὁ ἄνθρωπος εἶναι μιὰ στήλη ὡς τὸν οὐρανό...

Σημ. Ὁ τελευταῖος στίχος τοῦ «Προσέμιου» χρωσιέται στὸν ποιητὴ Δημήτρη Δούκαρη, ὁ ὅποιος καὶ τὸν ἐμπνεύσθηκε κατὰ τὴν ἀνάγνωσή του. Τὸ ποίημα τελείωνε διαφορετικὰ, μὲ δύο—τρὶς ἀκόμα στίχους. Υἱοθέτησα αὐτόν.

Λ. Θ.

Κ Α Τ Α Κ Ο Μ Β Ε Σ

Τί στύλωσες τὰ μάτια σου
ποὺ λές τρυπᾶν τὸ βράχο ;
Σὰ νὰ γροικῶ τὸ χτύπο
τῆς ταραγμένης σου καρδιάς.

Τί στάθη : Μόλις γύρισες
ἀπ' τὴν ὠραία τελετὴ,
ποὺ διάβηκε μέσ' ἀπ' τὴν ἀνοιξη,
στὸ πανηγύρι τοῦ Θεοῦ σου.
Ὁλόγυμνος ἐλούστηκες τὸ φῶς
κι' ἀνάσανες τὸν ἥλιο, τὸν ἀέρα...
Μὲ τὴν καρδιά σου σάλπισες
τῆς νειότης τὸ τραγούδι
καλπάζοντας στοῦ ἐνθουσιασμοῦ
τὸ ἄλογο καβάλα...
Τώρα τί στέκεις κάτωχρος
κλειδώνοντας στὰ χέρια
κατ' ἀπὸ τὸ πηγούνι ταραχῆ ;

Φάνηκαν λεγεῶνες Φαρισαίων,
Νέρωνες. Διοκλητιανοὶ καὶ σφάζουν ;
Σοῦ κάψανε τὸ σπίτι σου ;
Τ' ἀδέρφι σου τρελλάνανε μπροστά
σου ;
Κόψαν τὰ στήθια τῆς γυναίκας σου ;
Εἶδες τὰ δόντια τῶν θεριῶν ;
μὴ τὸ Θεό σου σφάξανε
ἀπάνω στὴν καρδιά σου ;

Θωρῶ μέσα στὰ μάτια σου

τὴν πυρκαγιά π' ἀνάψαν...
Θωρῶ... ἐρήμωσαν τὴν πόλη...
Πλατάγιασαν στοὺς δρόμους
μαῦρα τοῦ τρόμου τὰ φτερά...

Τώρα π' ἀρχίνησε διωγμός,
ἀνοιξε μέσ' στὴν ἐρημιὰ,
βαθιὰ στῆς γῆς τὰ σπλάχνα
κ α τ α κ ό μ β ε ς.

Φύλαξ' ἐκεῖ τὴν πίστη σου,
θάψε τὸ μάρτυρά της,
μέσ' στὴν καρδιά τῆς μάνας γῆς,
στὴ σιωπὴ τῆς πέτρας,
βαθιὰ στὴν κρῦα σκοτεινιά
ἱεουργοῦν στὴ σιγαλιὰ
κρυφὰ τὸ φῶς κι' ἡ ἀντηλιά
ποὺ κράτησ' ἡ καρδιά σου.

Ὅμως συχνὰ καὶ μυστικὰ
νὰ βγαίνεις καὶ νὰ χαιρετᾶς
τὸν ἥλιο καὶ τὴν ξαστεριά
τοῦ ρόδου τὸ χαμόγελο,
τοῦ κάμπου τὴν ὑπόσχεση,
καὶ τὴν ἐλπίδα τῶν πουλιῶν,
τὴ βίβλο ποὺ σοῦ ξέσκισαν
τὸν τάφο τ' ἀδερφοῦ σου
τὸ σπίτι σου ποὺ γκρέμισαν
τὴν πόλη ποὺ σοῦ κάψαν.

Ε. ΚΑΜΠΕΡΟΣ

Η ΑΝΤΩΝΙΤΣΑ ΜΑΣ

(Διήγημα)

Τοῦ ΔΗΜ. ΚΟΝΤΗ

ΠΕΡΠΑΤΟΥΣΑ μόνος, ἔπως ἔκανα πάντοτε. Εἶχα κέφι. Δὲν πονοῦσα κι' ἤμουνα εὐτυχισμένος τόσο πολὺ, πού τὸ νόμιζα θεία εὐνοια κι' ἄς ἤμουν ἀναγκασμένος νὰ προσκυνᾶω κάτι χάπια! Ἡ ὥρα ἦταν περασμένη, ἔτσι πού δὲν λεγόντανε σοῦρουπο, μὰ εὔτε καὶ νύχτα. Ἀριστερά μου ἦτανε ἓνα ρηχὸ φόντο ἀπὸ πεῦκα κι' ἔπειτα ὁ χαμηλὸς τοῖχος πού συμμαζεύει τὸ χυμένο σὲ περίπτερα Ἀσκληπιεῖο καὶ χωρίζει τοὺς σακᾶτες ἀπ' αὐτοὺς πού μποροῦν νὰ κυλοῦν στὴν ἄσφαλο. Δεξιὰ τὰ περίπτερα μὲ τὰ σπλάχνα γεμάτα ἀπὸ κρεβάτια ζεστὰ καὶ στοργικά. Μπρὸς μου ἄσπριζε ἡ λεωφόρο τοῦ νοσοκομείου, πού θύμιζε περιποιημένη ἐπαρχία...

Καλὰ κουμπωμένος, χαιρόμουνα ξένοιαστα κι' ἀόριστα γιὰ ἔλα καὶ γιὰ τίποτα. Εἶχε ὑγρασία καὶ ψύχρα πολὺ, ἔτσι πού μαζὶ μὲ τὴ σταχτιά καταχνιά ἔκαναν ἓνα ἕμορφο Φλεβάρη ἑκατὸ τὰ ἑκατό... Ἡμουνα καὶ ξεχασμένος. Οὔτε θυμόμουνα, εὔτε λογάριαζα, εὔτε συγκρίσεις ἔκανα. Εἶχα στείλει στὸ διάβολο τὴ σκέψη καὶ ζοῦσα μὲ τίς αἰσθήσεις... Μποροῦσα νὰ τραγουδήσω κιόλας, μὰ δὲν ἤθελα. Ἄλλωστε τραγουδοῦσαν γύρω μου καὶ τὰ πιὸ δροῦδὰ πράγματα. Θᾶχανα τὴ μουσικὴ τῆς σιωπῆς. Πού καὶ πού κάποιος μὲ προσπερνοῦσε κι' ἄλλοτε κάποιος ἄλλος φαινότανε στὸ μισόθαμπο σκοτάδι, πλησίαζε καὶ χάνονταν διαστικὰ πίσω μου. Δὲν τοὺς πρόσεχα ἀπὸ χαρὰ κι' ἀπὸ φόβο. Δὲν ἔχουν ἄλοι τους παρὰ γκριμάτσες οἴκτου ἢ σκληρὸ καμάρι νὰ προβάλλουν. Πράγμα εἶν' ἡ ἀλήθεια, ἴσως ἔχι ἀφύσικο. Μὰ μένα δὲ μ' ἀρέσει.

Τὸ κρῦο, ὦρα μὲ τὴν ὦρα, δυνάμωνε. Ἐτσουζε τὸ πρόσωπο καὶ χρωμάτιζε τίς μύτες. Στὸ δάθος γιὰ μιὰ στιγμή, ξεχώρισε ἓνα βᾶδισμα συρτό, κοφτό, διαστικὸ μὰ ἔχι γρήγορο. Μόνο ἡ ἀνάγκη κι' ἡ προσπάθεια νὰ γίνει πιὸ γοργὸ διάκρινε στὴν κίνηση τῆς σιλουέτας. Προχωροῦσε κατὰ τὸ μέρος μου. Ἀρρωστος δὲν μπορεῖ νᾶταν. Καμιὰ ἀπ' τίς ἀναπηρίες πού γνωρίζω ἔδῳ μέσα δὲν ἔμοιαζε νᾶναι. Κι' ὕστερα φαινόταν μαυροντυμένη ὕπαρξη...

Δὲν σταμάτησα ν' ἀλλάζω τὰ βαριά μου βήματα—τέτια ἦταν κι' ἄς εἶχα ἄλη τὴν εὐτυχία τοῦ κόσμου—καὶ περίμενα χωρὶς ν' ἀφήσω ἀπ' τὰ μάτια μου τὸν ἄνθρωπό μου. Κάποια στιγμή ἀναψαν τὰ φῶτα καὶ λίγο μετὰ μπόρεσα νὰ ξέρω γιὰ τὴ σκιά πού μ' ἀπασχολοῦσε. Ἦταν τὸ φῶς πίσω τῆς μὰ τὴν ξεχώριζα θαυμάσια.

—Καλησπέρα γιαγιά...

Εἶπα κι' ἀφαιρέθηκα μὲ τὸ κατόρθωμά μου. Εἶμαι πολὺ κακροῦζικος καὶ ξαφνιαστήκα μ' αὐτὴ μου τὴν ἔμπνευση. Νὰ χαιρετήσω ἐγὼ πρῶτος ἓναν ἄγνωστο; Κι' ἂν δὲ μὲ χαιρέταγε; Τὸ προσβλημένο μου φιλότιμο; Καὶ πάνω σ' ἔλα θ' ἀλώνιζε κι' αὐτὸς ὁ караγκιόζης μέσα μου καὶ θὰ χόρευε γύρω ἀπ' τὸ ἀγνωστὸ ἐγὼ μου!.. Ὅλα αὐτὰ τὰ φρικτὰ πράγματα θόλωσαν τὸ μυαλό μου, δὲν ἄκουσα ἂν πῆρα ἀπάντηση στὸ «καλησπέρα». Πρέπει ἔμωσ νὰ μοῦπε γιὰτι ἦταν σταματημένη καὶ μὲ κοίταζε. Αὐτὸ μὲ ἠσύχασε καὶ συνέχισα.

— Δὲν κρυώνεις γιαγιά:

Κάτι μ' ἀπάντησε, δὲν θυμᾶμαι τί. Ἦταν φανερὸ ἔμωσ πῶς κρύωνε. Ἐτρεμε τὸ σαγῶνι τῆς καὶ τῆς ἔκανε πιὸ δύσκολη τὴν ἀρθρωση πού παραμόρφωνε ἡ ἀπουσία τῶν δοντιῶν.

—Τί ἔχεις παιδάκι μου ;

Ξεδιάλεξα κατόπι αὐτῆς τίς λέξεις ἀπ' τ' ἀσταμάτητα λόγια πού μασοῦσε.

—Ἄρρωστος εἶμαι.

—Τὰ πόδια, ἔ ;

—Ναί.

Ἀκολούθησαν εὐχές καὶ φράσεις καὶ κινήσεις ἐλαφρῆς δυσαρέσκειας γιὰ τίς βουλές τοῦ Κυρίου καὶ πολὺ λύπησιν γιὰ τὴν κατάστασή μου.

—Ἐσὺ πού πᾶς γιαγιάκα τέτια ὦρα ;

—Στὴν Ἀντωνίτσα μας, δὲν ἔχομεν τὴν Ἀντωνίτσα μας τὸ κοριτσάκι μας ἄρρωστο ;

—Τί ἔχει ;

—Δὲν εἶναι παράλυτο τόσα χρόνια ;

Μοῦ ἀπαντοῦσε κι' ἀποροῦσε πού δὲν τὰ ἤξερα. Αὐτὸ μοῦκανε ἐντύπωση.

—Τί τὴν ἔχεις τὴν Ἀντωνίτσα ;

—Τῆς κόρης μου τ' ὄρφανὸ δὲν εἶναι ;

Καὶ δῶ ἀπόρησε. Τῆς φαινόνταν παράξενο πού δὲν γνῶριζα τὴν Ἀντωνίτσα, τὴν ἄρρώστια τῆς καὶ τὴν ὄρφανία τῆς. Πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ μὴ ξέρω κάτι πού γιὰ κείνη ἦταν ὄλα ; Πού νὰ φανταστεῖ πῶς μποροῦσε νὰ μὴν ξέρω τὴν Ἀντωνίτσα πού δὲν ἔφευγε καθόλου ἀπ' τὴν ἔγνοια τῆς. Ἦταν κι' ἄλλο τίποτα ἐκτὸς ἀπ' τὸ κοριτσάκι τους ; Τί περισσότερο ; Ὅλες οἱ ἄλλες κοπελλίτσες κι' οἱ μικρότερες κι' οἱ πιὸ μεγάλες ἦταν γι' αὐτὴν τὸ χτέσ καὶ τὸ αὔριο τῆς Ἀντωνίτσας. Ἔτσι ἦταν ἡ Ἀντωνίτσα, ἔτσι θὰ γινόνταν ἡ Ἀντωνίτσα. Οἱ συνομήλικες τῆς καίγαν τὴν καρδιά. Φούσκωνε τὸ στήθος τῆς μὲ παράπονο.

— Ἀχ ! Δόξα σοι ὁ Θεός. Χίλιες νᾶναι οἱ δόξες του. Γιατὶ καὶ μᾶς ἡ Ἀντωνίτσα μας...

Κι' ἡ συνέχεια χώνευε σ' ἓνα συγκρατημένον πνιχτὸ ψιθυριστὸ κλάμα, πού ἔκανε νὰ πεταλουδίξουν πολλές φορές τὰ γέρικα μάτια τῆς.

Καὶ προσπερνοῦσε καὶ σταυροκοπιόνταν πιὸ σκυφτῆ, πιὸ ἀφηρημένη, πιὸ βιαστικῆ. Πάντα βιαζόνταν. Νὰ προλάβει νὰ ζήσει περισσότερο. Νὰ μὴν καθυστερήσει, νὰ μὴ χάσει οὔτε λεπτὸ κι' ἦταν μετρημένος ὁ καιρὸς τῆς κι' ἴσως νὰ μὴν ἔφτανε. Ποιὸς ξέρει πότε θὰ σηκωνόνταν, πόσο θὰ καθόνταν ἀκόμη. Ἄς ἦταν δοξασμένον τ' ὄνομά Του...

Κι' ἐγὼ νὰ μὴν ξέρω τίποτα ! Εἶχε μιὰ ἀσκητικὴ μορφή. Στενόμακρο πρόσωπο θαθεῖα χαραγμένο, ξερό καὶ μαυριδερό. Μαντήλι μαῦρο ξέθωρο στὸ κεφάλι πλαισίωνε μιὰν ἔκφραση χαμένη σὲ μιὰν ἀδιάκοπη ἀπασχόληση, δυνατῆ καὶ ὀδυνηρῆ. Μαυροφορεμένη, σὰν μὲ ράσο ὡς κάτω. Στὰ πόδια τῆς εἶχε κάτι μεταξὺ παπουτσιῶν καὶ παντόφλας. Δὲν μποροῦσε νὰ ξεχωρήσεις. Ἐκεῖνο πού ξεχώριζε καλὰ ἦταν ἡ μεγάλη τους ἡλικία κι' ἡ ἐγκατάλειψη. Κρατοῦσε στὰ χέρια ἓνα μικρὸ μπουκαλάκι λάδι δουλωμένο μὲ χαρτί καὶ κάτι ἄλλο σ' ἔφημερίδα ὄλο κι' ὄλο ἴσα μὲ μιὰ παλάμι. Ὅλα τῆς πολὺ φτωχά. Μιζέρια κι' ἄρρώστια. Κι' ἐγὼ δὲν ἤξερα τίποτα ! Κάθησα καὶ τὸ καλοσκέφτηκα συνεχίζοντας τὸν περίπατό μου. Κι' ἀκόμη τὸ σκέφτομε... Νᾶχεις μιὰ κόρη νὰ τὴν παντρέψεις μὲ χίλια βάσανα, μὲ χίλια φαρμάκια. Ἰστερα νὰ πικρένεσαι κάθε μέρα μὲ τὴ γκρίνια ἐκείνου καὶ μὲ τὴν ἀνέχεια τους. Νὰ μαραζώνει ἡ κόρη σου καὶ νὰ κλαίει καὶ νὰ περιμένει μωρό. Νὰ γεννηθεῖ κοριτσάκι καὶ νὰ φέρνι μαζί του περισσότερὴ ἀναποδιά καὶ νὰ γίνει πιὸ βαρὺ τὸ σπιτικό. Νὰ ξεπεταχτεῖ μὲ ἀτέλειωτα δάκρυα καὶ στέρση καὶ πρὶν προλάβεις νὰ τὸ δεῖς νὰ τοῦ κολήσῃ ἡ φθίση στὰ κόκκαλα καὶ νὰ παραλύσει. Νᾶχεις καὶ γεράματα. Κι' ὄλ' αὐτὰ ἐγὼ νὰ μὴ τὰ ξέρω. Χάθηκε στὸ σκοτάδι τραδώντας γιὰ τὸ περίπτερο πούχε τὴν Ἀντωνίτσα, τὴν Ἀντωνίτσα μας...

ΔΗΜ. ΚΟΝΤΗΣ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Του RALPH MAYER

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΩΝ

ΚΑΘΕ χρωστική ουσία όφείλει τὸ χρώμα της στὸ εἶδος τῶν φωτεινῶν ἀκτίνων ποὺ ἀπορροφᾷ καὶ ἀντανεκλᾷ. Τὸ λευκὸ φῶς (φῶς τῆς ἡμέρας) ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα ἀριθμὸ κυμάνσεων ἢ δονήσεων διαφορετικοῦ μήκους κύματος. Ἄν ἀπομονώσουμε κάθε ἓνα ἀπὸ αὐτὰ τότε παρουσιάζει τὴν ἰδιότητα νὰ δημιουργεῖ ἓνα ἰδιαίτερο χρωματικὸ αἶσθημα στὸ μάτι. Μιὰ ἀκτίνα λευκοῦ φωτὸς πέφτει πάνω σὲ μιὰ χρωστικὴ οὐσία. Αὐτὴ ἀπορροφᾷ κύματα μήκους ὀρισμένου καὶ ἀντανεκλᾷ τὰ ἄλλα. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ καθορίζει τὸ χρώμα της. Τὸ βερμιγιὸν π.χ. ἀπορροφᾷ τὰ κύματα ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τοῦ γαλάζιου καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ κύματα ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τοῦ κίτρινου, καὶ ἀντανεκλᾷ τὰ κόκκινα κύματα. Ἡ οὐλτραμαρίνα ἀπορροφᾷ ὅλα σχεδὸν τὰ κύματα ἐκτὸς ἀπὸ τὰ γαλάζια. Τὸ ἀνοιχτὸ κάδμιο ἀπορροφᾷ ὅλα ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κίτρινα. Τὰ λευκὰ ἀπορροφοῦν ἐλάχιστο φῶς ἢ δὲν ἀπορροφοῦν καθόλου. Οἱ μαῦρες χρωστικὲς οὐσίες ἀπορροφοῦν τὸ περισσότερο φῶς καὶ ἀντανεκλοῦν λίγο. Ἡ ἐνέργεια τῶν φωτεινῶν κυμάτων μεταβάλλεται κατὰ τὴν ἀπορρόφηση σὲ θερμότητα.

Ὡστόσο, καμιά ἀπὸ τίς χρησιμοποιούμενες χρωστικὲς οὐσίες δὲν μᾶς δημιουργεῖ τὸ αἶσθημα ἐνὸς καθαροῦ χρώματος. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ μπορούμε νὰ τίς θεωρήσουμε ἐλαττωματικὲς ἢ νοθευμένες. Τὸ βερμιγιὸν ἀντανεκλᾷ μαζί μὲ τὸ κόκκινο καὶ μιὰ ὀρισμένη ποσότητα κίτρινου, ἢ ἀλιγαρίνη ἀντανεκλᾷ μαζί μὲ τὸ κόκκινο καὶ κάμποσο γαλάζιο. Γι αὐτὸ τὸ βερμιγιὸν τὸ λέμε κίτρινωπὸ κόκκινο καὶ τὴν ἀλιγαρίνη, γαλαζωπὸ κόκκινο.

Μιὰ ἄλλη αἰτία ποὺ τὰ ὑλικά χρώματα δὲ μᾶς δίνουν ἓνα καθαρὸ χρωματικὸ αἶσθημα, βρίσκεται στὸ ὅτι αὐτὰ ἀντανεκλοῦν ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειά τους, σὰν καθρέφτες, μιὰν ὀρισμένη ποσότητα λευκοῦ φωτὸς ποὺ ἀραιώνει τὴν ἐνταση τοῦ χρώματος. Ἡ ἀραίωση αὐτὴ ποικίλλει, ὅπως ἐξηγήσαμε παραπάνω, ἀνάλογα μὲ τὴ φύση τοῦ ἔκδοχου.

Τὰ τρία χρώματα ποὺ ἀναφέραμε ὡς τώρα λέγονται βασικά (κόκκινο, κίτρινο, γαλάζιο). Ὄταν ἓνα ἀπ' αὐτὰ ἀναμιχτεῖ μ' ἓνα ἄλλο δημιουργεῖται ἓνα δεῦτερο χρωματικὸ αἶσθημα: πράσινο, βιολέ ἢ πορτοκαλί. Αὐτὸ τὸ σύστημα ἀνάμιξης χρωμάτων εἶναι γνωστὸ μὲ τὸ ὄνομα ἀφαιρετικὴ μέθοδος, ἐπειδὴ τὸ δεῦτερο χρώμα ἀφαιρεῖ ἢ ἀπορροφᾷ ἀπὸ τὸ ἄσπρο φῶς περισσότερα ἀκόμα κύματα ἀπ' ὅσα ἀπορροφοῦσε τὸ πρῶτο χρώμα μόνο του. Ὄταν χρησιμοποιούμε τρεῖς ἢ περισσότερες χρωστικὲς οὐσίες διαφορετικοῦ χρώματος, πετυχαίνουμε τίς σπασμένες ἀποχρώσεις. Ἐξ αἰτίας τῆς «νοθευμένης» φύσης τῶν χρωματικῶν ἐντυπώσεων ποὺ δίνουν οἱ χρωστικὲς μας οὐσίες (ἐπειδὴ ἢ κάθε μιὰ ἀντανεκλᾷ μερικὰ κύματα μήκους διαφορετικοῦ ἀπ' τὸ κυρίαρχο κύμα) ὅλα τὰ μείγματα θὰ περιέχουν προσμίξεις συστατικῶν μικρότερης σημασίας, κ' ἔτσι τὸ ἀποτέλεσμα ὁποιοῦδήποτε μείγματος δύο χρωμάτων εἶναι πάντα πιὸ μουντό, λιγώτερο λαμπερὸ ἢ πιὸ λασπωμένο ἀπ' τὸ ἀποτέλεσμα ποὺ δίνει μιὰ μόνο χρωστικὴ οὐσία. Τὸ ἐμερῶντ μᾶς δίνει ἓνα καθαρὸ, λαμπερὸ σμαραγδιὸ πράσινο ἀνόθευτο σὲ σύγκριση μὲ ὁποιαδήποτε ἀπομίμηση τοῦ ἐμερῶντ ποὺ θὰ πετυχαίνονταν ἀπὸ τὴν πρόσμιξη γαλάζιου μὲ

κίτρινο έπειδή δέν άντανεκλά κανένα από τὰ κόκκινα κύματα πού θ' άντανεκλούσε ένα τέτιο μείγμα. Παρόμοια, οί ζωγράφοι άντιλαμβάνονται ότι τὰ μείγματα τριών χρωμάτων θά είναι άκόμα περισσότερο «σπασμένα».

Συμπληρωματικά χρώματα είναι αυτά πού τó ένα άπορροφά όλόκληρο τó ποσό του λευκού φωτός πού άντανεκλά τó άλλο. Τó κόκκινο και τó πράσινο, τó γαλάζιο και τó πορτοκαλί, τó κίτρινο και τó βιολέ είναι τὰ τρία άπλά ζευγάρια συμπληρωματικών.

Τὰ φωτεινά κύματα συχνά τὰ συγκρίνουμε με τὰ ήχητικά κύματα. Δύο διαφορετικά μουσικά όργανα μπορούν νά παίξουν ταυτόχρονα δύο διαφορετικές μουσικές νότες σέ τρόπο πού ή άνάμιξη των δύο ήχων νά δίνει ένα καθαρό και άπλό αποτέλεσμα. Άλλά εάν πάρουμε δύο διαφορετικές χορδές και τις κουρδίσουμε και παίξουμε ταυτόχρονα, τó δημιουργούμενο αποτέλεσμα θά είναι σύμπλοκο άν όχι συγκεχυμένο.

Ό Laurie προτείνει τήν παραδοχή μιās αναλογίας άνάμεσα στις χρωστικές ουσίες, τις χορδές, και τὰ ραδιοφωνικά κύματα, οί χρωστικές ουσίες είναι ύλικά προικισμένα με τήν ιδιότητα νά συντονίζονται σ' ένα όρισμένο φωτεινό κύμα.

Όταν μιá διαφανής χρωστική ουσία άναμιχτεί μ' ένα λευκό με σκοπό νά του δώσει μιάν άπόχρωση, δέν λειτουργεί όλόκληρωτικά σαν νά ήταν ένα ύλικό χρώμα, πού δίνει στη μάζα του μείγματος τó χρώμα τής έπιφάνειάς της γιατί ή διαφάνειά της συμβάλλει πολύ στην καθαρότητα του τόνου πού δίνει τó μείγμα. Οί χρώσεις ή τὰ μείγματα των άδιαφανών χρωμάτων είναι συνήθως πιό μουντά. Όταν άναμίξουμε δύο άδιαφανείς χρωστικές ουσίες και κοιτάξουμε τó μείγμα με τó μικροσκόπιο θά δοϋμε ότι τὰ σωματίδια τής μιās είναι μπλεγμένα με τὰ σωματίδια τής άλλης και βρίσκονται τó ένα πλάϊ στο άλλο. Τó καθένα τους άντανεκλά φωτεινές άκτίνες. Τó ποσό του λευκού φωτός πού άντανεκλά ή έπιφάνεια του μείγματος ίσούται με τó άθροισμα των ποσοτήτων πού άντανεκλούν όλα τὰ ξεχωριστά σωματίδια και των δύο χρωστικών ουσιών.

Όταν χρησιμοποιούμε μιá διαφανή χρωστική ουσία, όπως ή άλιγαρίνη, για νά χρωματίσουμε ένα λευκό, τó αποτέλεσμα πού δίνεται είναι σαν κάθε λευκό σωματίδιο νά βρισκότανε μέσα σ' ένα διαφανή κόκκινο φάκελλο. Τó φως περνάει μέσα από τὰ διαφανή σωματίδια και τó άντανεκλώμενο από τήν έπιφάνεια ποσό φωτός θά είναι μικρότερο άπ' όσο θά άντανεκλόταν άν είχαν χρησιμοποιηθεί δυό άδιαφανείς χρωστικές ουσίες. Και ή άντανάκλαση πού γίνεται τείνει νά προκύψει κυρίως από μιá πηγή—τήν άδιαφανή χρωστική ουσία. Ό Fischez ύπογραμμίζει αυτήν τήν ιδιότητα πού έχουν τὰ χρώματα για τίντες.

Καμιá φορά στο στάδιο τής ξήρανσης ενός πίνακα, γίνεται κάποια χρωματική άλλαγή πού άποτελεί έξαίρεση κάποιου γενικού φυσικού ή όπτικού κανόνα. Αυτό όφείλεται πάντα σέ κάποια ιδιαίτερη φυσική ή χημική ιδιότητα των ύλικών πού χρησιμοποιήθηκαν. Π.χ. οί ζωγράφοι πού χρησιμοποιούν ύδάτινα μέσα σέ άδιαφανείς τεχνικές όπως ή γκονάς ή ή γκαζείνη, παρατηρούν ότι τὰ γκρίζα ή τὰ άλλα μείγματα πού περιέχουν μαϋρες χρωστικές, όταν στεγνώσουν γίνονται σκουρότερα άντι άνοιχτότερα. Αυτό μπορεί νά έξηγηθεί από τή διαφορετική πυκνότητα και τó λεπτό διαμερισμό των σωματιδίων των διαφόρων χρωστικών ή από κάποιες άλλες φυσικές ιδιότητες ή από μιá κίνηση των διασκορπισμένων σωματιδίων, πού συνέβη όταν τó στρώμα του χρώματος ήταν άκόμα νωπό και έφερε περισσότερα μαϋρα στην έπιφάνεια. Άλλά ή συμπεριφορά τής μπογιās δέν είναι κατά κανόνα παραπλανητική. Κάτω από παρόμοιες συνθήκες δουλειās μπορούμε νά προσδοκούμε παρόμοια αποτελέσματα και ό ζωγράφος πού έχει μάθει τὰ χαρακτηριστικά κάθε μιās

ἀπ' τις χρωστικές ουσίες πού χρησιμοποιεῖ. εἶναι σέ θέση νά ἐλέγχει τὰ ἀποτελέσματά τους.

ΑΘΡΟΙΣΤΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Όταν τὸ λευκὸ φῶς περνάει μέσα ἀπὸ ἓνα πρίσμα ἀναλύεται στὰ συστατικά του καὶ οἱ ἀκτίνες βγαίνουν ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ἀκολουθώντας τὴ διάταξη τοῦ οὐράνιου τόξου ἢ τοῦ ἡλιακοῦ φάσματος. Οἱ κόκκινες ἀκτίνες πού βρίσκονται στὸ ἓνα ἄκρο τοῦ φάσματος ἔχουν τὸ μεγαλύτερο μῆκος κύματος. Οἱ μαβιές ἀκτίνες, στὸ ἄλλο ἄκρο, ἔχουν τὸ μικρότερο μῆκος κύματος.* Ἡ γωνία διάθλασης εἶναι μεγαλύτερη πρὸς τὸ μέρος τῶν μώβ ἀκτίνων καὶ μικρότερη πρὸς τὸ μέρος τῶν κόκκινων. Οἱ ὑπέρυθρες καὶ οἱ ὑπεριώδεις ἀκτίνες δὲν εἶναι ὀρατές κάτω ἀπὸ τις συνηθισμένες συνθήκες.

Συνθέτοντας τις ἔγχρωμες ἀκτίνες μπορούμε ν' ἀναμίξουμε τὸ χρωματιστὸ φῶς ὅπως μπορούμε ν' ἀναμίξουμε καὶ τὰ ὑλικά χρώματα. Ἀλλὰ στὴν περίπτωση αὐτὴ σὰν βασικά χρώματα εἶναι τὸ πορφυρό, ἓνα μέσο πράσινο καὶ ἓνα μπλέ βιολέ. Αὐτὸ τὸ σύστημα ὀνομάζεται ἀθροιστικό, ἐπειδὴ οἱ ἀποχρώσεις πού προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀνάμιξη, πετυχαίνονται μὲ τὴν προσθήκη φωτεινῶν ἀκτίνων ἀντὶ μὲ τὴν ἀφαίρεση ἢ τὴν ἀπορρόφησή τους. Τὰ ἀποτελέσματα τῶν διαφανῶν βαφῶν ἢ τῶν γκλασέ (ἀντίθετα μὲ ἐκεῖνα τῶν ἀδιαφανῶν χρωμάτων) μοιάζουν λίγο μὲ τὴν περίπτωση τῶν ἀθροιστικῶν χρωμάτων γιατί οἱ διαφανεῖς χρωστικές ουσίες ἀντανაკλοῦν λιγώτερο λευκὸ φῶς στὴν ἐπιφάνειά τους ἀπ' ὅτι οἱ ἀδιαφανεῖς.

Οἱ ὀπαδοὶ τῆς γαλλικῆς ἐμπρεσιονιστικῆς σχολῆς χρησιμοποιοῦσαν τὴν ἀθροιστικὴ μέθοδο ἀντικαθιστώντας τὴν πρόσμιξη τῶν χρωμάτων μὲ τὴν παράθεση μικρῶν στιγμάτων ἀπὸ ἀμιγῆ χρώματα. Όταν κοιτάζουμε ἓνα τέτιο πῖνακα ἀπὸ τὴν κατάλληλη ἐπόσταση οἱ φωτεινές ἀκτίνες πού ἀντανακλῶνται ἀπ' αὐτὰ τὰ γειτενεύοντα χρώματα, συγχωνεύονται καὶ δημιουργοῦν στὸ μάτι μας γιὰ σύνθετη ἀπόχρωση, πού συχνά εἶναι ὀλότελα διαφορετικὴ ἀπὸ κείνη πού θὰ δημιουργόταν ἂν τὰ χρώματα εἶχαν ἀναμιχθεῖ στὴν παλέττα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι καθαρὸ καὶ ἔχει μιὰν ἰδιαίτερα παλλόμενη καὶ φωτεινὴ ποιότητα. Παρόμοιο ἀποτέλεσμα, καθὼς ξέρουν ὅλοι οἱ ζωγράφοι πετυχαίνουμε ὅταν τὰ μικτὰ χρώματα δὲν ἔχουν ὀλότελα ἀνακατωθεῖ στὴν παλέττα ἀλλὰ ρίχνονται στὸ μουσαμῆ ὕστερα ἀπὸ ἓνα χαλαρὸ ἀνάδεμα. Αὐτὴ ἡ ἀθροιστικὴ συμπεριφορὰ τῶν φωτεινῶν ἀκτίνων ἐξηγεῖ πολλὰς φορές ἰδιωτυπίες καὶ τάσεις τῶν χρωστικῶν μειγμάτων μ' ὄλο πού παίζει δευτερεύοντα ρόλο στὶς σημερινές μεθόδους ζωγραφικῆς.

* Χ � ω μ α τ ι κ ῆ π ρ ο ο π τ ι κ ῆ. Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς νεότερης ἐπιστήμης, ἡ σειρά πού ἔχουν τὰ χρώματα στὸ φάσμα καθορίζε: καὶ τὸ ρόλο τους στὴν ἐρμηνεία τοῦ χώρου. Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τις νεότερες θεωρίες, τὰ χρώματα πού μᾶς δίνουν τὸ βάθος εἶναι τὰ κόκκινα, καὶ διαδοχικὰ ἔρχονται πρὸς τὰ ἔξω (σύμφωνα μὲ τὴ θέση πού κατέχουν στὸ φάσμα) τὸ πορτοκαλί, κίτρινο, πράσινο, γαλάζιο καὶ τελικά τὸ μώβ πού ἔχει καὶ τὸ μικρότερο μῆκος κύματος.

Φυσικά γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ χώρου μὲ τὸ χρῶμα δὲ φτάνει πάντα ἡ χρῆση του μὲ τὴν πάρα πάνω τάξη. Ἐξω ἀπὸ τοὺς ἄλλους τρόπους προοπτικῆς (γραμμικῆ, ἀτμοσφαιρικῆ) πού ἐφ' ὅσον χρησιμοποιοῦνται παίζουσι βέβαια τὸ δικό τους ρόλο στὴν ἐρμηνεία τοῦ χώρου, καὶ ἄλλοι συντελεστὲς ἐπενεργοῦν ἀκόμα καὶ σὲ μιὰν ἀποκλειστικὰ χρωματικὴ προοπτικὴ. Ὅπως λ.χ. τὸ σχῆμα καὶ τὸ μέγεθος τοῦ χρωματικοῦ πεδίου, τὸ παρακείμενο χρῶμα, ὁ τόνος, ἡ ψυχολογικὴ σημασία τοῦ χρώματος κ.λ.π.

(Σημ. Ε.Τ.)

ΔΙΑΧΕΟΜΕΝΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Ένα χρωματικό αποτέλεσμα που συχνά βλέπουμε στη φύση ή που μπορούμε να το δημιουργήσουμε χρησιμοποιώντας όριμένα υλικά, είναι αυτό που προκαλείται από τη διάθλαση του φωτός προς όλες τις κατευθύνσεις χωρίς την μεσολάβηση χρωστικής ουσίας. Τα λαμπρά χρώματα όρισμένων πτερωμάτων και όρυκτων δημιουργούνται έξ αιτίας της διάχυσης του φωτός από έπιφάνειες που από κατασκευής μοιάζουν μ' ένα σύνολο από μυριάδες μικροσκοπικούς φακούς ή πρίσματα. Οι χρωματικοί ιριδισμοί στις σαπουνόφουσκες ή στις κηλίδες του πετρελαίου που έπιπλέον στο νερό έξηγούνται από το γεγονός ότι τα λεπτά αυτά στρώματα παρουσιάζουν το φαινόμενο του ιριδισμού όταν βρίσκονται ανάμεσα σε δυο σώματα με διαφορετικό δείκτη διάθλασης. Στην περίπτωση των κηλίδων του πετρελαίου τα σώματα αυτά είναι το νερό και ο άέρας. Τα αποτελέσματα αυτά δέν έχουν και πολλή σχέση με τη ζωγραφική. Χαρακτηρίζονται από μιάν ένταση, μιá λαμπρότητα και συχνά από μιá σχεδόν μεταλλική λάμψη που μόνο κατά προσέγγιση μπορούμε να την πετύχουμε με τις χρωστικές ουσίες που διαθέτουμε.

ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗ ΤΕΧΝΗ



Γερώνυμος Μπόε

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

Ο ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΠΑΙΡΝΕΙ ΤΗΝ ΤΥΧΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΟΥ

Οι λογοτέχνες, οι καλλιτέχνες, ο κόσμος όλος των ανθρώπων που με θυσίες και μόχθους οικοδομούν τον πολιτισμό της πατρίδας μας, χωρίς ή πολιτεία να τους έχει αναγνωρίσει ούτε τη θέση που τους ανήκει ούτε το έργο που επιτελούν, δείχνουν τον τελευταίο καιρό με διάφορες σοβαρές ενέργειές τους πώς πια έχουν αποφασίσει να πάρουν τις τύχες τους στα χέρια τους. Με διαβήματα, με παρουσιάσεις, με διαμαρτυρίες, με διακηρύξεις, με άμεση συμμετοχή στους πολιτικούς αγώνες όχι μόνο διεκδικούν τα ιδιαίτερα αιτήματά τους αλλά και παίρνουν θέση στα γενικότερα ζητήματα που απασχολούν τον τόπο μας, παραμερίζοντας παράλληλα τις όποιεσδήποτε μικροαντιθέσεις που μπορεί να τους χώριζαν και πραγματοποιώντας μιαν ολοένα ευρυνόμενη ενότητα. Κι' αυτός αληθινά είναι ο μόνος τρόπος για να προωθηθεί ή υπόθεση της τέχνης αλλά και για να κερδίσουν τη θέση που δικαιωματικά ανήκει στους ανθρώπους που την υπηρετούν. Άλλοιώς πάντα θα βρίσκονται στο περιθώριο, όσο κι' αν τα χιλιοειπωμένα μεγαλόστομα λόγια που λέγονται από στόματα επίσημα και ανεπίσημα, βεβαιώνουν για το αντίθετο.

ΟΙ ΕΞΟΡΙΣΤΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Η δραματική έκκληση του εξόριστου συγγραφέα Θέμου Κορνάρου που δημοσιεύτηκε πριν λίγες μέρες σε πρωινή εφημερίδα, επαναφέρει με μεγαλύτερη ακόμα οξύτητα το ζήτημα των φυλακισμένων και εξοριστών λογοτεχνών και καλλιτεχνών.

«Κλείνω μέσα σε τέσσερα μπουκάλια τα τέσσερα τουτα αντίγραφα. Τα παραδίδω στην αφρισμένη θάλασσα, πού, δέ γίνεται, σε κάποιο ακρογιάλι θα τα φέρει.

Παρακαλώ τους ψαράδες, τους ναύτες, το χωροφύλακα ή τον εργάτη να τ' αντιγράψουνε και να τα μοιράσουνε στον κόσμο, στις εκκλησίες, στα σχολειά, στους πολιτευόμενους, στις εφημερίδες, στην Ακαδημία. Παντού».

Έτσι αρχίζει ο βασανισμένος συγγραφέας, που οχτώ χρόνια τώρα ζει όχι απλώς μακριά απ' την τέχνη και τη δημιουργική εργασία, μα μέσα σε αληθινά τρομερές συνθήκες—κατώτερες κι απ' τη πιο στοιχειώδη αντίληψη για τον άνθρωπο και τη ζωή. Και συνεχίζει περιγράφοντας την τραγωδία χιλιάδων ανθρώπων εγκαταλειμμένων μέσα στη θύελλα, το χιόνι, την πεύνα και την έρημιά. Ανάμεσα σ' αυτούς τους

ανθρώπους ξεπαγιάζοντας και πεινώντας βρίσκονται κι ο Θέμος Κορνάρος, ο Μενέλαος Λουντέμης, ο Σάκης Ρετουνάς, ο Τάσος Σπυρόπουλος, ο Μανώλης Φουρτούνης, ο χαράκτης Χρήστος Δαγκλής. Άνθρωποι που ολόκληρη τη ζωή τους την αφιέρωσαν στην υπηρεσία του πολιτισμού της χώρας τους, άνθρωποι που γράψαν τις πατριωτικές ανθρώπινες σελίδες του «Χαϊδαριού» και του «Συννεφιάζει», βρίσκονται πίσω απ' τα σίδηρα, φτύνουν αίμα και το σπουδαιότερο οί τόσο πολύτιμες για το έθνος δημιουργικές τους δυνάμεις μένουν άχρησιμοποίητες.

Έχουμε τη γνώμη πως στην εισήγηση αυτή του Κορνάρου πρέπει ν' απαντήσουμε όλοι. Κι οί εκκλησίες, και τα σχολειά κι οί εφημερίδες κι ή Ακαδημία. Οί διανοούμενοι του τόπου μας που ιδιαίτερα τον τελευταίο καιρό μ' ένα πλήθος έκδηλώσεις δείξαν πώς ξέρουν να σηκώνουν επάξια στους ώμους τους το μεγάλο και ιερό βάρος της πνευματικής ευθύνης, πρέπει με κάθε τρόπο να απαιτήσουν την απόλυση των εξοριστών λογοτεχνών και καλλιτεχνών. Είναι ένα έργο αυτό, τόσο ύψηλό, όσο και ένα πνευματικό δημιουργήμα.

ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΗΛΩΣΙΣ

...Ἡ ἐπιστολή τοῦ χαρακτή κ. Τάσου πού δημοσιεύτηκε στὴν καλλιτεχνική στήλη ἀπογευματινῆς ἐφημερίδας, εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πρῶτες ἐνέργειες πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ καὶ μιὰ πνευματικὴ πράξη ἀντάξια ἐνὸς ἀληθινοῦ καλλιτέχνη.

Μετὰ τὴν ἐπιστολή του ὁ κ. Τάσος, ἀφοῦ πρῶτα ὑπογραμμίζει τὴν ἔλλειψη κάθε κατηγορίας ἐναντίον τοῦ ἐξοριστοῦ συναδέλφου του Χρήστου Δαγκλῆ, ζητεῖ τὴν ἀπόλυσή του.

Τὸ γεγονὸς ἀκριβῶς ὅτι καμιὰ ἐντελῶς κατηγορία δὲν βαραίνει τοὺς ἐξοριστοὺς συγγραφεῖς καὶ καλλιτέχνες, εἶναι πού κάνει ἀκόμα περισσότερο τραγικὴ καὶ ἀπάνθρωπη αὐτὴ τὴν «κατακράτησή» τους μακριὰ ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη.

Γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς μιὰ πνευματικὴ ὑποχρέωση τῶν διανοουμένων τῆς χώρας μας, νὰ ἀπαιτήσουν τὴν ἄμεση ἀπόλυσή τους. Εἶναι καθῆκον τους πρὸς τὴν Ἀλήθεια καὶ τὸν Ἄνθρωπο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΒΩΛΟΣ

Ὁ πρόωρος θάνατος τοῦ Ἀλεξάνδρου Σβώλου, δὲν στέρησε μονάχα τὴν πολιτικὴ κοινότητα ἀπὸ ἓνα σεμνὸ, ἐντιμο καὶ συνεπῆ ἀγωνιστὴ. Στέρησε καὶ τὴν πνευματικὴ Ἑλλάδα ἀπὸ ἓναν ξεχωριστὸ πνευματικὸ ἄνθρωπο, ἓνα μεγάλο ἐπιστήμονα, μετὰ πλατεῖς ὀρίζοντες καὶ ἀπαράμιλλο ἦθος, ἓναν ὑπεροχο Δάσκαλο, πού τίς πανεπιστημιακὲς του παραδόσεις θὰ τίς θυμῶνται πάντα μετὰ συγκίνηση οἱ παλαιοὶ μαθητὲς του. Ὁ Ἀλέξανδρος Σβῶλος, εἶχε διαδεχθεῖ στὴν Πανεπιστημιακὴ ἔδρα τοὺς Σαρίπολους καὶ ὄχι μονάχα δὲν ὑπολείφθηκε ἀπ' αὐτούς, ἀλλὰ ἀνέβασε τὴν ἔδρα του σὲ βῆμα τῆς Προόδου καὶ τῆς Ὑπεράσπισης τῶν δημοκρατικῶν θεσμῶν καὶ τῆς Ἐλευθερίας τῆς Σκέψης. Κι ἂν ἐκεῖνοι πού εἶχαν ὑποχρέωση δὲν ὑψώσαν τὴ φωνή τους νὰ διαμαρτυρηθοῦν ὅταν διωχνόταν ὁ Σβῶλος ἀπὸ τὸ ἐπιστημονικὸ του λειτουργημα ἐκεῖνος πού ζημιωνόταν δὲν ἦταν αὐτός, παρὰ τὸ Πανεπιστήμιο πού εἶται γινόταν φτωχότερο.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», στὴν ὁποία ὁ Ἀλέξανδρος Σβῶλος εἶχε δεῖξει πάντα τὴ συμπάθειά του, πενθεῖ μαζί μετὰ ὅλο τὸν πνευματικὸ κόσμον καὶ ὅλο τὸν Ἑλληνικὸ Λαὸ τὴν ἀπώλειά του. Γιατὶ πιστεύει, πὼς μετὰ τὸ θάνατό του, ὅπως εἶπε ἐπιγραμματικὰ ἓνας πολιτικὸς ἀρχηγός, ἡ Ἑλλάδα ἐγίνε φτωχότερη.

Ἡ ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΛΟΥΝΤΕΜΗ

Στις 13 Μαρτίου δικάζεται ὁ Μενέλαος Λουντέμης γιὰ τὸ βιβλίο του

«Βουρκομένες μέρες». Θὰ τὸν μεταγάγουν ἀπὸ τὸ νησί τῆς ἐξορίας του γιὰ νὰ τὸν δικάσουν γιὰτὶ σιὸ βιβλίο του αὐτὸ ἔδειξε ὅλη τὴν τραγικότητα καὶ τὸν πόνο τοῦ ἐμφύλιου σπαραγμοῦ, καταδίκασε τὸ μῖσος καὶ ἀποθέωσε τὴν ἀγάπη, τὴν εἰρηνικὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Ὁ Λουντέμης σέρνεται ἄρρωστος στὰ κρατητήρια τῶν μεταγωγῶν, στὰ ἀμπάρια τῶν καραβιῶν τῆς ἀγόνου γραμμῆς, στὰ ξερονήσια, ἀντὶ νὰ τιμηθεῖ ἀπὸ τὴν Πολιτεία, γιὰτὶ δὲν ἔδωσε γῆν καὶ ὕδωρ σιὸν κατακτητὴ ἀλλὰ ἀγωνίστηκε πλάι σιὸ λαὸ μας μετὰ τὸ ἀδύνατο σῶμα του καὶ τὴ δύνατὴ του ψυχῆ. Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὸ ζήτημα Λουντέμη—ἐξοριστῶν λογοτεχνῶν καὶ καλλιτεχνῶν, ἡ δίκη ἐπαναφέρει τὸ θέμα τῶν ἀντιπνευματικῶν διώξεων πού μετὰ τίς περιπτώσεις Λειβαδίτη, Καζαντζάκη κ.λ.π., λογοκρισίας σιὸ θέατρο, ἀναστάτωσαν τὸ πανελλήνιο καὶ δυσφήμησαν τὴν πατρίδα μας σιὸ ἐξωτερικόν. Μήπως πρόκειται ν' ἀναβιώσει τὰ πνεῦμα τοῦ διωγμοῦ τοῦ βιβλίου πού ὁ πνευματικὸς κόσμος μετὰ τὴ συμπαράσταση ὅλου τοῦ λαοῦ τὸ καταδίκασε καὶ τὸ ἀνάκοψε τότε; Ἄν εἶναι ἔτσι, ἄλλη μιὰ φορὰ οἱ ὑποκινητὲς τοῦ μίσους θὰ δοῦν τὸν πνευματικὸν κόσμον καὶ τὸ κοινὸ νὰ ὑπερασπίζονται μετὰ ἀποφασιστικότητα τὴν τραυματισμένη πνευματικὴ ἐλευθερία. Ἀλλὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ δικαιοσύνη, ὅπως σιὴν περίπτωση Λειβαδίτη, τῶν ἐκδοτῶν τοῦ βιβλίου γιὰ τοὺς Ρόζεμπεργκ καὶ τόσες ἄλλες θὰ τιμήσει τὴν παράδοσή της καὶ ἀθωώνοντας τὸ Λουντέμη θὰ καταδικάσει τίς διώξεις τοῦ πνεύματος πού ντροπιάζουν τὴν πατρίδα μας.

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ

Ο

ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΜΕ ΤΟ

ΤΑΜΠΟΥΡΛΟ

Πωλεῖται σ' ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΤΕΥΚΡΟΥ ΑΝΘΙΑ

Πήραμε με συγκίνηση από τον Τεῦκρο Ἀνθία τὸν πιὸ κάτω χαιρετισμὸ τοῦ πρὸς τὴν «Ε.Τ.» πού τὸν ἔστειλε ἀμέσως μετὰ τὴν ἀποφυλάκισή του.

Ἀπλώνω σήμερα τὸ χέρι τῆς ἀγάπης μου σὲ σᾶς. Ἕλληνες ἀδερφοί: πνευματικοὶ ἄνθρωποι τῆς πατρίδας τοῦ φωτός, ἀναπνέοντας ἔξω ἀπ' τὰ συρματοπλέγματα καὶ τοὺς τοίχους τῆς φυλακῆς. «Ἐλεύθερος» ; Ὅσο μπορεῖ ἕνας ἄνθρωπος νὰ εἶναι ἐλεύθερος σὲ μιὰν εἰρκτὴ τοπικὴ καὶ γενικὰ ἐγκαθιδρυμένη ἀπὸ τὸ δυτικὸ «πολιτισμὸ».

Τὸ ὅτι ζῶ καὶ σᾶς ἀπευθύνω σήμερα τὸν πιὸ θερμὸ χαιρετισμὸ τῆς μισῆς ἀλλὰ ἀπέραντης καρδιάς μου, τὸ χρωστάω καὶ στὴ δική σας συμπάρασταση. Δέν ἦτανε μικρὰ τὸ σημεῖωμα τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» γιὰ μένα. Ἦταν τεράστιο ὅταν τὸ διάβασα στὸ σιρατόπεδο τῆς Δεκέλειας. Εἶναι μεγάλη χαρὰ νὰ νιώθεις, ὅτι στὰ χρόνια τῆς ἀπανθρωπίας ζεῖ κι' ἀναπνέει βαθιὰ ἡ ἀνθρωπιά.

Δεχθεῖτε ὅλη τὴν ἀγάπη μου, ἄνθρωποι πανέλληνες.

Γειά - χσρά

ΤΕΥΚΡΟΣ ΑΝΘΙΑΣ

Λευκωσία - Κύπρου
7 τοῦ Φεβράρη. 1956



Η ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Μιά διμύσια συνδιάλεξη στὸ «Ἀθηναῖον»

Ἡ πρωτοβουλία τοῦ Συλλόγου «Ἀθηναῖον» νὰ ὀργανώσει συνδιαλέξεις με θέματα πνευματικὰ ἀμέσου ενδιαφέροντος, ὅπως «ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος καὶ ἡ ποίηση», εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἀξιέπαινη. Ἡ ἀξία μιᾶς τέτοιας ιδέας ἔγκειται ἀκριβῶς στὴ συζήτηση πού ἀνταποκρίνεται στὴν ἀνάγκη τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων νὰ συνδιαλεχθοῦν με τὸ ζωντανὸ λόγο, νὰ ἀνταλλάξουν ἀπόψεις καὶ ν' ἀκούσουν καὶ ν' ἀπαντήσουν στὸ ἀκροατήριον. Καὶ γι' αὐτὸ ἴσα-ἴσα θὰ ἔπρεπε ἡ βαρύνουσα τῆς ὀργάνωσης νὰ πέσει στὴν ἀνικαιμενικότητα τῆς συζήτησης, νὰ προσκληθοῦν δηλαδὴ καὶ νὰ εἶναι συνεισηγητὲς καὶ ἐκπρόσωποι ὄλων τῶν τάσεων πού ἔχουν βέβαια πολλὰ νὰ πουν, γιὰτὶ δέν εἶναι συζήτηση μεταξὺ ὁμοφρονούντων, στίς γενικὲς γραμμὲς τουλάχιστον. Δυστυχῶς, αὐτὸ δέν ἔγινε στὴν πρώτη διάλεξη τοῦ «Ἀθηναίου». Ἀκόμα θὰ ἔπρεπε, ἀφοῦ ἡ πρωτοβουλία τῶν ὀργανωτῶν προέβλεψε γιὰ τὴν ἠχογράφηση καὶ ἀναμετάδοση τῆς

συζήτησης ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, νὰ ἀπαγορευθεῖ στους κυρίους τοῦ Ε.Ι.Ρ. νὰ λογοκρίνουν με τὰ δικά τους γνωσιὰ κριτήρια τὴ συζήτηση πού ἀκολούθησε τίς εἰσηγήσεις, ἀφαιρώντας τίς κυριώτερες ἀντιρροήσεις πού διατυπώθηκαν ἀπὸ ἀκροατές. Ἡ εὐθύνη βαρύνει ἐξ ἴσου καὶ τὸν ὑπεύθυνον τοῦ ραδιοφώνου κ. Νιίμη Ἀποστολόπουλο.

Ἐλισσημαίνουμε τίς ἀρνητικὲς αὐτὲς πλευρὲς τῆς πρώτης συνδιάλεξης τοῦ «Ἀθηναίου» ἐπειδὴ θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλες. — Ἀναγγέλθηκε κιόλας ἡ ἐπομένη με θέμα τὸ μυθιστόρημα. — Ἀν οἱ πνευματικὲς αὐτὲς συγκεντρώσεις ἀποβλέπουν στὴν προαγωγή τῆς ἐλεύθερης συζήτησης πρέπει νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὴν κάποια μονομέρεια τῆς πρώτης καὶ ἀπὸ τὴ λογοκρισία τοῦ Ε.Ι.Ρ. πού διοφθαλμίζει καὶ τοὺς πνευματικούς ἀνθρώπους καὶ τὸ «Ἀθηναῖον».

Ἡ πρώτη συνδιάλεξη τοῦ «Ἀθηναίου» πραγματοποιήθηκε στίς 31 τοῦ περασμένου Γενάρη. Τὸ θέμα ἦταν :

«Ο σύγχρονος άνθρωπος και ή ποίηση». Προκαθορισμένοι όμιλητές: Ο κ. Τ. Παπατζώνης (είσηγητής) και οι κ. κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Αλκης Θρύλος, Βάσος Βαρίκας, και Ε. Παπανούτσος. Από τὸ άκροατήριό πήραν μέρος κυρίως οι κ. κ. Δ. Δούκαρης και Κ. Ι. Δεσποτόπουλος.

Τις άπόψεις που σκιαγραφήθηκαν θά μπορούσαμε να χωρίσουμε σε τρεις ομάδες:

α) Αισθητικοκρατική άποψη (Τ. Παπατζώνης κυρίως, αλλά και Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Α. Θρύλος και Β. Βαρίκας).

β) Τεχνικοκρατική άποψη (Ε. Παπανούτσος, αλλά και Κ. Ι. Δεσποτόπουλος).

γ) Κοινωνικοοικονομική άποψη (Δ. Δούκαρης, Κ. Δεσποτόπουλος).

Ο κ. Τ. Παπατζώνης, ως είσηγητής, ξεκινώντας από τα διάφορα μηνύματα άπαισιοδοξίας, που έρχονται από διάφορα μέρη σχετικά με την τύχη της ποίησης στην εποχή μας, εξέτασε όλα τα σημεία που σχετίζονται με τὸ θέμα, μ' έναν τρόπο όμολογουμένως άπλό και θετικό, όμως άρκετά έμπειρικό και επιφανειακό.

Άναφερόμενος σε αξιόλογα αισθητικά έπιτεύγματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, διατύπωσε τή γνώμη ότι δε δικαιολογείται καμιά άπαισιοδοξη άποψη για τὸ μέλλον της ποίησης.

Ός μόνο άνησυχητικό θεωρεί τήν ύποταγή της πνευματικής δημιουργίας σε συνθήματα επιβαλλόμενα από δυνάμεις έξωαισθητικές. Αυτό έχει ως συνέπεια τὸ μαρασμό της τέχνης, όπως παρατηρείται κυρίως στα λεγόμενα «όλοκληρωτικά» καθεστῶτα.

Θίγοντας τὸ θέμα της «αριστοκρατικότητας» της τέχνης είπε ότι ή ποίηση, από τὸν ίδιο της τὸν ιδιότυπο χαρακτήρα, φυσικό είναι ν' άπευθύνεται σε περιορισμένους κύκλους, κι όχι στις πλατιές «μάζες».

Ο κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος υποστήριξε τήν ίδια άισιόδοξη άποψη, ένισχύοντάς την με τή στατιστική διαπίστωση της άφθονίας των ποιητικῶν συλλογῶν που εκδίδονται κάθε χρόνο, τήν ξόδεψη του λογοτεχνικού βιβλίου, και τὸ ενδιαφέρον του κοινού γενικά.

Η κ. Αλκης Θρύλος διαπίστωσε μιὰ πτώση της ποιότητας των ποιητικῶν προϊόντων των τελευταίων χρόνων, και διατύπωσε όρισμένες σωστές παρατηρήσεις για τή λεγόμενη «μοντέρνα» ποίηση, ή οποία όχι σπάνια ξεστρατίζει από τὸ νόημα της τέχνης, παρέχοντας τὸ θέαμα μιᾶς εύκολης, άχρωμης, άτονης και άπρόσωπης όμοιομορφίας, όπου ή προσωπική, άυστηρά αισθητική έκφραση και μορφή, που ά-

νυψώνει κάτι στην περιοχή της τέχνης, λείπει. Παρ' όλ' αυτά δε βλέπει μιὰ καθολική πτώση, κι είναι άισιόδοξη.

Ο κ. Β. Βαρίκας, άγγιξε μερικά από τα καιρία σημεία του θέματος, χωρίς όμως να έπιμείνει σε μιὰ βαθύτερη εξέτασή τους. Είπε πως κάθε μορφή τέχνης, όταν πρωτοσφρανίζεται, είναι έπαναστατική. Τὸ προσωπικό όραμα του καλλιτέχνη, με τή μορφή αίρεσης, νέας σχολής, συγκρούεται με τήν επικρατούσα κατάσταση. Όμως, με τήν εξέλιξη, τὸ άτομικό όραμα μιᾶς στιγμής γίνεται κοινό όραμα των μεταγενέστερων γενεῶν. Ό,τι είναι παραγνωρισμένο ή για περιορισμένον αριθμό φιλοτέχνων, γίνεται κανονικό, κοινό κτήμα. Η έπανάσταση μετατρέπεται σε κατάσταση. Λοιπόν, ό μηχανισμός αυτός δε λειτουργήσει προκειμένου για τις αισθητικές σχολές των τελευταίων χρόνων. Ούτε ό φουτουρισμός, ούτε ό κυβισμός, ούτε ό υπερρεαλισμός αξιώθηκαν να κατακυρωθούν ιστορικά. Δεν έγιναν κατάσταση. Ένα άλλο σημείο στο όποιο στάθηκε ό κ. Β. είναι τὸ ότι σήμερα δεν υπάρχει ένιαία συνείδηση. Η συνείδηση είναι κερματισμένη. Οι άνθρωποι χωρίζονται σε στενούς κύκλους κλειστούς, χωρίς έπαφή, χωρίς κατανόηση. Κι ό ποιητής κινείται μέσα σ' αυτούς τους περιορισμένους κύκλους.

Έν συνεχεία έπεσήμανε τὸν κίνδυνο ενός έπερχόμενου νέου μεσαίωνα. Επίσης τὸν κίνδυνο από τις κρατικές παρεμβάσεις στο πνεύμα, και ιδίως τὸν κίνδυνο από τὸ ένδεχόμενο δημιουργίας ανελεύθερης συνείδησης στις μάζες.

Ο κ. Ε. Παπανούτσος διέκρινε τήν ποίηση με τήν πλατύτερη έννοια (Ποίηση με κεφαλαίο, όπως είπε: τὸ έν ήμιν όνειρώδες) από τήν ποίηση—έμμετρο λόγο. Ο ποιητικός λόγος, είπε, στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου δεν έχει τή θέση που είχε άλλοτε. Η τεχνική διαμόρφωση της σημερινής ζωής οδηγεί στο να προσδέχεται ό σύγχρονος άνθρωπος τὸ ωραίο πιο πολύ με τήν όραση. Ο χώρος του κατά παράδοση ποιητικού λόγου έχει άπογυμνωθεί κατά ένα μεγάλο μέρος από τήν Ποίηση, ή οποία άντιστοίχως έχει διαρρεύσει προς άλλες περιοχές (κινηματογράφος, τηλεόραση, αρχιτεκτονική κλπ). Έτσι ό ποιητικός λόγος περιορίστηκε άρκετά, κέρδισε όμως σε κίθαρότητα. (Θά μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι αυτό ισχύει γενικά, και όχι ειδικά για τή σημερινή εποχή. Πάντα οι όπτικές έντυπώσεις είχαν μεγάλη θέση στην καθόλου αισθητική συγκίνηση (άρτον και θεάματα).

Στην ποίηση με τή στενή έννοια, στον ποιητικό λόγο—συμπέρανε ό κ. Παπανούτσος—μπορεί να υπάρξει κά-

ποια κάμψη. Ὅμως ἡ Ποίηση γενικά, σὰν ὄνειρική διάθεση, σὰν ὁρμή και ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου—ἐφόσον ὁ φυσικοπνευματικὸς ὁργανισμὸς του δὲν ὑποστῆ ριζικὴν ἀλλοίωση ἀπὸ τὴ μοντέρνα τεχνικὴ (ἀτομικὴ ἐνέργεια κλπ.)—θὰ ὑπάρχει πάντα.

Σὲ συνέχεια ἔλαβαν τὸ λόγο ἀπὸ τὸ ἀκροατήριον.

Πρῶτος ὁ κ. Δ ο ὕ κ α ρ η ς ἔκαμε τρεῖς παρατηρήσεις σ' ὅσα εἶπε ὁ κ. Παπατζώνης καὶ μιὰ παρατήρηση στις ἀπόψεις τοῦ κ. Βαρίκα.

α) Ἡ ποίηση — εἶπε — ἀπευθύνεται στὸν ἀνθρώπο γενικά, σ' ὀλόκληρη τὴν ἀνθρωπότητα, ἄρα καὶ στις πλατιῆς μάζες. Ἄν τυχὸν οἱ μάζες βρίσκονται μακριὰ ἀπὸ τὴν ποίηση (ἀπὸ τὰ ἀγαθὰ τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ γενικά), αὐτὸ ὀφείλεται ὄχι σὲ αἷτια κατηγορίας αἰσθητικῆς, ἀλλὰ κυρίως σὲ αἷτια κοινωνικοοικονομικά. Δηλαδή ἂν ὑποθέσουμε λυμένα ὀρισμένα κοινωνικοοικονομικά ζητήματα πὸν πιέζουν ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ἀνθρωπότητας, τότε στὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὸ κοινὸ θὰ εἶχομε ἄλλα δεδομένα. Ὁ συσχετισμὸς θὰ ἦταν διαφορετικὸς.

β) Στὴν ἀπαρίθμηση τῶν αἰσθητικῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ α' μισοῦ τοῦ 20οῦ αἰῶνα, παραλείφτηκε — παρατήρησε — κατὰ περιεργὸν τρόπο τὸ ὄνομα τοῦ Μαγιακόφσκυ, πὸν εἶναι τόσο σημαντικὸς ὅσο τουλάχιστο καὶ ἄλλοι ποιητῆς πὸν ἀναφερθῆκανε.

γ) Κρίνεται ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τὸ νὰ ὑπηρετεῖ κανεὶς ὀρισμένα ιδεώδη. Ὅμως, ἀπὸ τὸν Πίνδαρο ὡς τὸ Μαγιακόφσκυ, ἀπειρία ποιητῶν ὑπῆρξεσαν ἰδανικά, χωρὶς τοῦτο ν' ἀποκλείει τὴν αἰσθητικὴν ἀξία τοῦ ἔργου τους. Ἡ ἀρχαία Ἑλληνικὴ ποίηση εἶναι τέχνη μὲ «θέση». (Ὁ Πίνδαρος ἔπαινε καὶ χρήματα). «Μιὰ ἀκόμα ζωντανὴ ἀπόδειξη αὐτοῦ — εἶπε ὁ κ. Δούκαρης — εἶναι τὸ ὅτι ἐσεῖς, κ. Παπατζώνη, μ' ὄλο πὸν εἶστε «χριστιανὸς» (δηλαδή σ τ ρ α τ ε υ μ ἔ ν ο ς) δὲν ἐμποδιστήκατε νὰ γράψετε ποιήματα, τὰ ὀποῖα σὲ μένα τουλάχιστον ἔδωσαν μεγάλη αἰσθητικὴ συγκίνηση».

Ὁ κ. Παπατζώνης παραδέχτηκε ὅτι δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι κ' ἔτσι («πιθανόν, πιθανόν»).

Σὲ ὅσα εἶπε ὁ κ. Βαρίκας γιὰ τὸν κίνδυνον ἐπερχόμενου μεσαίωνα, ὁ κ. Δούκαρης παρατήρησε ὅτι τὰ πραγματικὰ κοινωνικά δεδομένα δίνουν ἀντίστροφον εἰκόνα: Τώρα εἶναι πὸν βρισκόμαστε σ' ἓνα εἶδος μεσαίωνα, ἀπὸ τὸν ὀποῖο πᾶμε νὰ βγοῦμε. Καὶ καίνο πὸν πράγματι ἐπικρατεῖ εἶναι ἀκριβῶς ἡ διαμόρφωση ἑνὸς ἄλλου τρόπου ζωῆς καὶ σκέψης, πὸν θ' ἀποτελεῖ τὴν ἀρνη-

ση τοῦ μεσαίωνα καὶ τὴν καταξίωση τοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ κ. Βαρίκας διευκρίνισε ὅτι λέγοντας «μεσαίωνα» ἤθελε ἀπλῶς νὰ περιγράψει ἓνα περιορισμένο χρονικὸ διάστημα, ὀπου ἓνας πολιτισμὸς ἔρχεται νὰ διαδεχθῆ ἓναν ἄλλον.

Ἐποβληθῆκανε καὶ δυὸ-τρεῖς ἄλλες ἐρωτήσεις ἀκόμα ἀπὸ ἀκροατῆς, καὶ ἔπειτα μίλησε ὁ κ. Κ. Ι. Δ ε σ π ο τ ὶ ο υ λ ο ς, ὁ ὀποῖος εἶπε ὅτι οἱ τέσσερες πρῶτοι ὀμιλητῆς δὲν ἀντιμετώπισαν στὴν οὐσία τὸ θέμα, πὸν εἶναι κατ' ἀρχὴν ἀνθρωπολογικὸ. Καταλόγισε ὀρθότητα στὴν ἐκφρασθεῖσα ἄποψη ὅτι εἶναι πρωταρχικὸς ὁ κοινωνικοοικονομικὸς καθορισμὸς καὶ στὰ φαινόμενα τῆς τέχνης. Δὲν ἐπέμεινε ὀμως στὴν ἀνάπτυξη. Ὁθῶντας πῖ ὀ πέρα τὴν ἄποψη τοῦ κ. Παπανούτσου, εἶπε ὅτι οἱ γιγάντιες τεχνικὲς κατακτήσεις, στὰ χέρια ἀσύδοτων κερδοσκοπικῶν ἐπιχειρήσεων ἐγκυμονοῦν κινδύνους γιὰ τὴν ἰδία τὴν ὑπόσταση τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Μιὰ συνεχιζόμενη μαζικὴ παραγωγή ἀνθρωποειδῶν ρίχνει χαμηλὰ τὸ ἀνθρώπινο εἶδος, ἀφανίζοντας τὴν πνευματικὴ του ὑπόσταση. Ἀντίθετα ἢ ἰδία ἢ τεράστια αὐτὴ τεχνικὴ δαμασμένη ἀπὸ μιὰν ἀξία τῆς ἐποχῆς μας πολιτικὴν ἐξουσία, ἀνοίγει ἀπάνταστες προοπτικὰς γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπου, γιὰ τὴν ἀπόλαυση τῶν ἔργων τέχνης, καὶ τὴν πνευματικὴν δημιουργία.

Ἐδῶ ἔκλεισε ἡ συζήτηση. Πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε τὸν ἄψογον τρόπο, μὲ τὸν ὀποῖον τὴ διηύθυνε ὁ γνωστὸς ζωγράφος κ. Χ α τ ζ η κ υ ρ ι ἄ κ ο ς — Γ κ ῖ κ α ς.

Συνεργεῖο τοῦ Ε.Ι.Ρ. μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν κ. Ντίμη Ἀποστολόπουλο, ἠχογράφησε τὴ συζήτηση, πὸν ἀναμεταδόθηκε στις 6 τοῦ Φεβρουαρίου ἀπὸ τὸ β' πρόγραμμα. Ἡ ἀναμετάδοση ἔγινε μὲ ἀρκετὰς περικοπῆς. Οἱ παρατηρήσεις τῶν κ.κ. Δεσποτοπούλου καὶ Δούκαρη κόπηκαν ἐντελῶς καὶ δὲν μεταδοθῆκανε. Αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ κλίματος πὸν ἐπικρατεῖ στὴ χώρα μας τὰ τελευταῖα χρόνια.

Βέβαια ἡ συζήτηση αὐτὴ γιὰ τὴν ποίηση δὲν ἐξάντλησε τὸ θέμα. Ἡ πλατεία ὀμως συμμετοχὴ τοῦ κοινου, ἀπόδειξε πῶς τὰ πνευματικὰ προβλήματα ἔπαψαν πῖ νὰ ἀπασχολοῦν μονάχα ἓνα στενὸ κύκλον ἀνθρώπων καὶ γι' αὐτὸ στὸ μέλλον θὰ πρέπει νὰ γίνονται καὶ συχνότερα μὰ καὶ νὰ ἐξασφαλίζονται ὀλες οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐξέταση τῶν ζητημάτων ἀπὸ ὀλες τὶς πλευρῆς. Καὶ τότε ἢ προσφορὰ τοῦ «Ἀθηναίου» θὰ εἶναι πὸν πῖ ὀλοδοτικὴ.

Μ. Α.

ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

Τὰ Νεοελληνικά Γράμματα ἔχασαν στίς 24 Φεβρουαρίου ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀκούραστους καὶ πιστοὺς μαχητές τους. Ἐχασαν τὸν Νίκο Νικολαΐδη, τὸν ἀπαράμιλλο τεχνίτη διηγηματογράφου, τὸν ἀνεκτίμητο ἄνθρωπο.

Πέθανε, σὲ ἡλικία 70 χρονῶν, μετὰ ἀπὸ μακρόχρονη ἀρρώστεια, στὸ Ἑλληνικὸ Κοινοτικὸ Νοσοκομεῖο τοῦ Καΐρου. Δὲ μπόρεσε ν' ἀντέξει παρὰ πάνω ἢ πονεμένη του καρδιά. Κι' ἔσβυσε ὁ συγγραφέας πού εἶχε κάνει τὴ ζωὴ του Τέχνη καὶ τὴν Τέχνη ἠφαιστειο Ζωῆς.

Ὁ Ν. Νικολαΐδης γεννήθηκε στὴ Λευκωσία τὸ 1884. Δούλεψε, παιδί ἀκόμα, βοηθὸς σ' ἕνα βιβλιοδετεῖο ὅπου γνωρίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὸν κόσμον τῶν βιβλίων. Σὲ ἡλικία 15 χρονῶν κι ἀφοῦ μαθήτευσε στὸ ἐργαστήρι ἑνὸς ἀγιογράφου, γύρισε τὸ νησί του, ἀπὸ μοναστήρι, σὲ μοναστήρι, ζωγραφίζοντας. Αὐτὸ ἦταν τὸ πρῶτο του βάπτισμα στὴν κολυμπήθρα τῆς ζωῆς τῶν φτωχῶν καὶ τῶν ταπεινῶν ἀνθρώπων, πού τὸν προετοίμασε γιὰ τὸ κατοπινὸ του ἀνέβασμα. Φοίτησε γιὰ λίγο καιρὸ στὸ Πολυτεχνεῖο τῆς Ἀθήνας καὶ ταξίδεψε πολὺ πουλώνοντας τὶς ἀγιογραφίας του γιὰ νὰ ζήσει. Τὰ ταξίδια ἦταν περιπλανήσεις. Κοιμῶταν σὲ ἄστυλα, στοὺς ἀγρούς καὶ στοὺς κήπους τῶν πόλεων, νησιτικὸς πολλές φορές, γιὰ νὰ δαῖ, γιὰ νὰ γνωρίσει ἀνθρώπους καὶ νὰ χαρεῖ τὴ λευτεριά πού τοῦ πρόσφερε αὐτὴ ἡ ἰδιόρρυθμη σπουδὴ. Ἀπ' τὸ 1915 μέχρι τὸ 1923 ἔμεινε στὴν Ἀθήνα καὶ μετὰ ἐγκαταστάθηκε μόνιμα πιά στὸ Κάιρο, ὅπου ἔγραψε καὶ τὰ περισσότερα του ἔργα χωρὶς νὰ παραλείπει ὅμως νὰ σημειώνει τὴν Κύπρο σὰν τὸν τόπο τῆς ἐκδοσῆς τους.

Ὁ Νικολαΐδης ἦταν ἀπὸ τοὺς πρώτους καὶ καλύτερους ἀγωνιστὲς τοῦ Δημοτικισμοῦ. Τὸ λυρικό του ὄνειρόδραμα «Τὸ γαλάζιο λουλούδι» παίχτηκε τὸ 1919 ἀπὸ τὸν Αἰμίλιο Βεάκη, τὸν Χρ. Νέζεο καὶ τὴν Ἀθανασία Μουστάκα. Ἀκολούθησαν τὰ θαυμάσια «Διηγήματα», τὰ πεζοτράγουδά του «Ἀνθρώπινες καὶ Ἀνθινες ζωές», τὸ α' μέρος ἑνὸς μυθιστορήματος «Τὸ Στραβόξυλο» πού τὰ ὑπόλοιπα 2 μέρη δὲν ἔχουν ἐκδοθεῖ μέχρι τώρα, καὶ οἱ τόμοι μὲ τὰ διηγήματα «Ὁ Σκέλεθρας», «Ἡ Καλὴ Συντρόφισσα», «Πέρ' ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό», τὸ μυθιστόρημά του «Τὰ τρία καρφιά» καὶ πρὶν 2 χρόνια τὸ ἀριστούργημά του, κατὰ τὴ γνώμη μας τὸ «Βιβλίον τοῦ Μοναχοῦ» πού τὸ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὴ διαμονή του στὰ μοναστήρια τῆς πατρίδας του. Αὐτὸς ὁ ὕμνος στὴ χαρὰ πού εἶναι μαζί καὶ ἕνα ἀμείλικτο κατηγορῶ ἐνάντια στὴ βία καὶ τὴν ὑπο-

κρισία τοῦ καλογερισμοῦ γράφτηκε σὲ ἰδιόχειρη μεταβυζαντινὴ γραφὴ μὲ βινιέτες καὶ πλουμιστά, ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Νικολαΐδης φρόντιζε τὶς ἐκδόσεις του πού δυστυχῶς ἔχουν ἐξαντληθεῖ, γιατί ἔβγαιναν σὲ ὀλιγάριθμα ἀντίτυπα.

Ὁ Νικολαΐδης σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, ἀκόμα καὶ στίς ὥρες πού χαροπάλευε στὸ κρεβάτι τοῦ Νοσοκομείου, ὑπερασπίστηκε παλληκαρῶς, τὰ ἰδανικά πού ἔθρεψαν τὴν τέχνη του. Μισοῦσε θανάσιμα τὸν πόλεμο, τὴ σκλαβιά τῶν λαῶν, μὲ πίστη ἀκλόνητη ὑπερασπιζότανε, τὸ δίκαιο καὶ τὴ λευτεριά τῆς ἀλύτρωτης πατρίδας του. Πονοῦσε γιὰ τὸ μαρτύριο τοῦ λαοῦ μας καὶ τελευταῖα εἶχε ἐνώσει τὴ φωνή του μὲ τὴ φωνὴ τῶν Αἰγυπτιωτῶν λογοτεχνῶν γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Κορνάρου, τοῦ Λουντέμη καὶ τὴν ἀποκατάσταση τῶν πνευματικῶν ἐλευθεριῶν στὸν τόπο μας. Ἦταν βέβαιος γιὰ τὴ νίκη τῶν Λαῶν πού θὰ θεμελιώσει μιὰν εἰρηνικὴ καὶ καλύτερη ζωὴ.

Γιὰ τὸν Νίκο Νικολαΐδη ἡ ἀλήθεια, ἡ φύση, ὁ ἔρωτας, ἡ ὁμορφιά, ἦταν λατρεῖες κι ἡ δημιουργικὴ ἀπεικόνισή τους, εἴτε μὲ τὸν στίχο, εἴτε μὲ τὸ διήγημα, εἴτε μὲ τὸν ζωγραφικὸ πίνακα, εἶχε τὴν ἀξία ἱεροτελεστίας. Δούλευε τὶς πρώτες ὕλες πού τοῦ πρόσφεραν σὰν χειροῦργος καὶ σὰν ἐξερευνητής. Οἱ λέξεις γιὰ τὸν Νικολαΐδη ἦταν ὕλη ζωντανή, μὲ ψυχὴ. Γι' αὐτὸ τὶς πονοῦσε. Αὐτὴ ἡ εὐλάβειά του στὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς τέχνης δὲν ἦταν ἀρρωστημένη, φορμαλιστικὴ, ἀνεδαφικὴ. Ἦταν γνήσιος, ἀκέραιος, πηγαῖος, ἐκφραστὴς τοῦ πόνου καὶ τοῦ πάθους. Μισοῦσε τὴν παραχάραξη τῆς ζωῆς.

Κι ὅμως, αὐτὸς ὁ μεγάλος στυλίστας καὶ ρεαλιστής, ἀγνοήθηκε τόσο πού τὸ ἔργο του νὰ εἶναι σχεδὸν ἄγνωστο στὸ πλατὺ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τῆς Ἑλλάδας. Μονάχα στὴν Αἴγυπτο καὶ στὴν πατρίδα του, ἐκτιμήθηκε σωστὰ καὶ ἀγαπήθηκε πολὺ.

Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ παράδειγμα: Πέρσι ἡ Αἰγυπτιώτισσα ποιήτρια Ἀμαλία Νικολαΐδου μίλησε μὲ πολὺ σεβασμὸ καὶ θαυμασμὸ γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Νίκου Νικολαΐδη, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς βραδυᾶς ἀφιερωμένης στὸ μεγάλο μας λογοτέχνη. Κι ἦταν ν' ἀπορεῖς καὶ νὰ ἐξίστασαι μετὰ, ἀκούοντας διάφορους ἄλλους ὁμιλητὲς τῆς βραδυᾶς, σὰν τὸν Στρατῆ Μυριβήλη λόγον χάρη, ν' ἀγνοοῦνε ἐπιδεικτικά, ἐξοργιστικά, τὸ ἔργο του καὶ νὰ γεμίζουν τὸ λόγο τους μὲ ἐπαίνους γιὰ τὸν Πρόεδρο τοῦ Παρνασσοῦ, ν' ἀ-

ναπτύσσουν τή δράση του και νά υπογραμμίζουν τή συμβολή του Συλλόγου αυτού στην ανάπτυξη των Νεοελληνικών Γραμμάτων!

Παρ' όλ' αυτά νομίζουμε πώς είναι ακόμα καιρός νά γνωρίσει ό Έλληνικός λαός τό έργο του Νίκου Νικολαΐδη

μέ μία έκδοση των 'Απάντων του και μέ μία κριτική τοποθέτησή του απ' τους άξιους μελετητές του. 'Η κληρονομία του, είναι πολύτιμη και φωτεινή. Χρέος μας είναι νά τήν αξιοποιήσουμε.

Μιχ. Π. Σ.

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Μία πολύτιμη έκδοση)

Τό ότι ή ιστορία του θεάτρου και ειδικότερα του Μεσαιωνικού, είναι μία ιστορία μέ πολλά κενά, μία ιστορία πού έχει «πηδήσει» κάμποσα κεφάλαια, αυτό δεν θά μπορούσε κανείς νά τ' άρνηθει. 'Ωστόσο, ό μελετητής εκείνος πού θ' αποφάσιζε ν' ακολουθήσει τό δύσβατο μονοπάτι του θεατρικού Μεσαίωνα, θά μπορούσε νά συμβουλευτεί μιάν άρκετά πλούσια βιβλιογραφία. Τουλάχιστον καμιά δεκαριά γενικώτερες μελέτες ή και μονογραφίες, θά τον βοηθούσαν σημαντικά. Τά κείμενα—άπό τό αρχαιότερο «λειτουργικό δράμα» ως τήν τελειοποιημένη θεατρική του μορφή, τό «μυστήριο» κι' απ' τις ανάλαφρες «moralite» ως τά ιταλικά «intermezzi» και τις άγγλικές «margues» τής αναγεννήσεως, προδρομικές μορφές τής όπερας—θά τά βρει κατά ένα μεγάλο τους μέρος έκδομένα και σχολιασμένα. 'Αλλά και «ζωντανό», ακόμα, θά μπορούσε νά τό χαρεί τουτό τό θέατρο. Μεγάλα θέατρα τής Ευρώπης, ιδίως στα πολυάριθμα θεατρικά πανηγύρια («φεστιβάλ»), δεν διστάζουν ν' ανεβάσουν ένα μεσαιωνικό μυστήριο. Στο 'Ομπεραμεργκάου, συνεχίζεται μιá αρχαιότατη παράδοση, μέ τήν παράσταση των Παθών. Μόλις τό 1951, οι άγγλοι δεν δίστασαν νά δώσουν καινούργια λάμψη στα «Μυστήρια» τής 'Υόρκης, μιá σειρά δραμάτων πού παιζόνταν πάνω σε κάρρα από τις «συντεχνίες» των εργατών και των τεχνιτών του Yorkshire, και πού τά χειρόγρατά τους είχαν χαθεί. 3¹, αιώνες τώρα!

'Ο Δυτικός Μεσαίωνας, λοιπόν, στις θεατρικές του εκδηλώσεις, δεν παραμένει άγνωστος. 'Ισως θά μπορούσε ν' αντιτείνει, κανείς, και νά μας πληροφορήσει πώς ή Δύση είχε θέατρο τότε!.. Ναι! : είναι αναμφισβήτητο! Οι άπαρχές του Δυτικού Μεσαιωνικού θεάτρου πέφτουν στον 11ον αι., ενώ ή άκμή του μάς οδηγεί στον 13ο. Τί γινόταν όμως στον Έλληνικό χώρο ως τότε; 'Ενας γερμανός επίσκοπος, ό Λουϊπράνδος, πού έφτασε στην Κωνσταντινούπολη σαν πρέσβυς γύρω απ' τό 950, περιγράφει έκπληκτος μιá παράσταση στο ναό τής

'Αγίας Σοφίας! «'Ακόμα και τήν ανάληψη του προφήτη 'Ηλία, γιορτάζουν οι μωροί Έλληνες μέ θεατρικές παραστάσεις!». 'Ο τόνος του δεν είναι καθόλου κολακευτικός γι' αυτά τά πρωτοφανέρωτα θεάματα, κι' αυτό μάς βεβαιώνει γιά τ' ότι δεν είχε δει ποτέ ως τότε στη χώρα του κάτι παρόμοιο!

'Αντίθετο, τό Βυζάντιο έχει νά επιδείξει μορφές θρησκευτικού θεάτρου, άπό τον 4ον αι. 'Ο επίσκοπος Πατάρων Μεθόδιος, έγραψε στις αρχές του αιώνα αυτού ένα «Συμπόσιο», όπου δέκα παρθένες συζητούν γιά τήν άγνία και όπου, μέ μιá «κορυφαία» και τις υπόλοιπες «χορό», ψάλλουν ύμνους. Τό 10ον αι., ό Πατριάρχης Θεοφύλακτος μπάζει τό θέατρο, μέ έπαγγελματίες ηθοποιούς, μέσα στην ίδια τήν 'Αγία Σοφία! Διάφοροι ιερωμένοι, όπως ό Πτολεμαΐδος Συνέσιος, ό Σελευκείας Βασίλειος και ό 'Ιωάννης ό Δυμασκηνός, γράφουν οι ίδιοι κομμάτια λειτουργικού θεάτρου. 'Από τήν ίδια εποχή περίπου (άκαθόριστη ακόμα απ' τή φιλολογική έρευνα), έχουμε ένα ολόκληρο πολύπρακτο «Μυστήριο», πού οι σκηνοθετικές του σημειώσεις σώθηκαν στον κώδικα του Παλατινού, στο Βατικανό. 'Εν' άλλο δράμα, άνωνύμου συγγραφέως (μερικοί υποστηρίζουν πώς είναι ό Γρηγόριος Ναζιανζηνός), μάς σώζεται ολόκληρο: είναι ό «Χριστός πάσχων»!

'Αλλ' εκτός απ' τό θρησκευτικό, υπήρχε στο Βυζάντιο και «λαϊκό» θέατρο. Μπορεί νά βασιλευαν σ' αυτό οι «μιμάδες» και οι «μίμοι», τουτό όμως δεν σημαίνει και ότι έλειπεν έντελώς ό λόγος, τό κείμενο. 'Ισως περιορίζονταν τό τελευταίο σ' έναν άπλούστατο «καμβά», όπου, καθώς άργότερα στην «commedie dell' arte», αυτοσχεδίαζαν οι ηθοποιοί. Δεν τό γνωρίζουμε. Γνωρίζουμε, όμως, ότι από τον 11ον αι., άρχισαν νά γράφουν θέατρο και διάφοροι «λόγιοι» τής εποχής, όπως ό Νικηφόρος Βασιλάκης και ό Πτωχοπρόδρομος.

Νά, λοιπόν, ένα πλουσιώτατο υλικό, ένας μεγάλος τομέας έρεύνης, πού λίγοι τον έχουν άκραγγίξει ως τώρα, κι' αυ-

τοι απ' την καθαρά φιλολογική του με-
ριά: ο Σάβας, ο Λάμπρου, ο Λάσκα-
ρης, ο Βάλσας και η Βενετία Κοτά.
Τα έργα και τα ντοκουμέντα που δια-
σώζονται, κομμάτια σκόρπια, ερείπια
που γυρεύουν τον αναστηλωτή τους, α-
πλώνονται απ' το «Μυστήριο» ως την
«inoçalité», απ' το «λαϊκό» ως το «λό-
γιο» θέατρο. Πρόκειται για έναν πλή-
ρη κύκλο θεατρικής δραστηριότητας,
αρχαιότερης και σύγχρονης με αυτήν
του Δυτικού Μεσαίωνα, που παραμένει
σχεδόν άγνωστη! Η έρευνα, η αναδρο-
μή στις πηγές και η συστηματική με-
λέτη του Βυζαντινού θεάτρου, θα γέ-
μιζαν, ασφαλώς εν' από τα πολλά κε-
φάλαια που έχει «πηδήσει» η ιστορία
του θεάτρου.

Έχει ιδιαίτερη σημασία, λοιπόν, η
έκδοση από τον κ. Πέτρο Μαρκάκη ε-
νός άγνωστου (και λέμε άγνωστου
γιατί κανείς μελετητής δεν τό ανέφερε
ως τώρα), θεατρικού έργου του ιδιότυ-
που εκείνου Βυζαντινού λογίου, του
Πτωχοπρόδρομου. Η «Κατομουαχία»
(ποντικογατοπόλεμος, μεταφράζει ο κ.
Μαρκάκης), είναι μια ιλαροτραγωδία
από 384 ίαμβικούς τρίμετρους. Άς μη
φανεί παράξενο τό μέγεθος της, αφού
και στην Έλληνιστική εποχή ακόμα,

εμφανίζονταν κωμωδίες με 300 μόνον
στίχους. Οί ηρωες του έργου, είναι ο
Κρέϊλλος (Κρεατογάφτης), βασιλιάς των
ποντικών, ο Τυροκλέπτης, η Όμευνέτις
(γυναίκα του Κρέϊλλου) και ένας Άγ-
γελος· τό έργο έχει και χορό, από πον-
τικοπούλες παρθένες! Γενικά, πρόκει-
ται για ένα χαριτωμένο κομμάτι, που—
κρατώντας τις αναλογίες βέβαια—θα
λέγαμε ότι καλύπτει ένα κενό στις γνώ-
σεις μας για τό μεσαιωνικό θέατρο.

Η έκδοση, όμως, όπως βλέπουμε
απ' τό ξώφυλλο, παίρνει τον αριθμό
1 σε μια σχεδιαζόμενη, φαίνεται, ευρύ-
τερη σειρά του «Βυζαντινού θεάτρου»,
ίσως οί έρευνες του κ. Μαρκάκη μās
δώσουν την ευκαιρία να χαρούμε και
άλλα κομμάτια της μεσαιωνικής θεατρι-
κής μας φιλολογίας. Η φιλολογική,
σχολιασμένη και προλογημένη έκδοση,
σαν κι' αυτή για την οποία μιλάμε, εί-
ναι μια πολύτιμη προσφορά, που ευχό-
μαστε να συνεχιστεί και με τό συνθε-
τικό εκείνο έργο για τό Βυζαντινό θέα-
τρο, που λείπει τόσο απ' τή βιβλιογρα-
φίας μας. Σαν μια τέτοια άπαρχή, χαι-
ρετίζουμε την εμφάνιση έργου του
Πτωχοπρόδρομου, «Κατομουαχία».

Ν. ΙΓΓΛΕΣΗΣ

ΕΝΑΣ ΕΠΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

Στά γραφεία της «Επιθεώρησης Τέ-
χνης», όπου είχα καθήσει και κά-
ποιον περίμενα, μπήκε ένας άγνωστός
μου νέος, μάλλον ψημένος άντρας,
έκατσε απέναντι σ' ένα τραπέζι, έ-
βγαλε φύλλα χαρτί και γραφίδα και
βάλη να γράφει με ζήλο. Είδα πώς
ο άνθρωπος έγραφε στίχους κι ο νους
μου έβιάστη να σχηματίσει για αυτόν
φτηνήν ιδέα: πώς θά 'ταν κάποιος
από κείνους τούς στιχοπλόκους που
γίνονται φόρτωμα στα περιοδικά.

Έγραφε κόλλες, συνέχεια και ασκόν-
ταφτα, σά να 'ξερε τόσο καλά τό
μάθημά του απόξω, που η πέννα του
έτρεχε νεράκι.

Απόσωσε τό γράψιμο και κάτι
κουβέντιασε με κάποιον αρμόδιον έ-
κεί. Υπόθεσα πώς του φορτωνότανε
για να 'βαζε τό «ποίημα» στο περιο-
δικό. Κάποιος μου τόν σύστησε: «Ο
κύριος Τσιτσιπής, ο κύριος...»

Άγνωστός μου κι ο άνθρωπος και
τό 'νομά του. Πρόσθεσαν «είναι ο ποι-
ητής Τσιτσιπής».

Μέσα μου η φτηνή ιδέα που είχα
σχηματίσει απ' την αρχή χοροπήδα-
γε με φαιδρότητα. Αυτός αντίθετα
έδειξε εύθους ένδιαφέρον για μένα και
δίχως τσιριμόνιες, άμ' έπος άμ' έρ-

γον, έβάλη να μου άπαγγείλει ποι-
ημα, τό ποίημα ίσα-ίσα που 'γραφε
πριν τόσην ώρα. τρεις η τέσερες κόλ-
λες. Έκαμα ν' αντίσταθώ, κάτι μουρ-
μούρισα, αλλά εκείνος τή δουλειά
του: είχε αρχίσει και τόλεγε τό
ποίημα νεράκι.

Μου τό είπε όλο. Τό άπάγγειλε
χωρίς να βάζει τέχνη. βιαστικά και
προσέχοντας μόνο· να δώσει τό νόη-
μα.

Μ' δλη μου την πεισματικήν αντί-
σταση δεν κατάφερα να μήν ακούσω
πρώτα. προσέξω ύστερα, ένθουσια-
στώ στο τέλος. Ήταν ένα μακρύ δι-
ήγημα σε στίχους δεκαπεντασύλλα-
βους, στρωτούς και δεμένους κι έλε-
γε για κάποιον γέρο που 'χε χάσει
τ' άλογό του, μόνον στη ζωή σύν-
τροφό του, και τόβρε στο τέλος. Οί
στίχοι κύλαγαν γεροί, καθαροί και
μεστοί από χρώμα λαϊκό, πηγαίο,
έλληνικό. Γλώσσα Ρουμελιώτικη, πλού-
σια, λαμπρή.

Όταν τέλειωσε, ο θαυμασμός είχε
σαρώσει από τόν νου μου την πρώτη
ιδέα τή φτηνή. Πάλι όμως μου έφάνη
πώς σε κάτι ήταν λειψό αυτό τό ποι-
ημα για να τέλεγα άριστούργημα. Εί-
πα του Τσιτσιπή: «Όραίοι στίχοι,

ώραία γλώσσα, μά νομίζω τὸ θέμα φτηνό, ὁ ἥρωας κι ἡ πράξη δυσανάλογα μὲ τὸ ντύμα τους...» κάτι τέτοιο εἶπα δὲ θυμᾶμαι πιά ἀκριβῶς.

Ἔστερ' ἀπὸ μιά βδομάδα ξαναντάμωσα τυχαῖα στὸ ἴδιο μέρος τὸν Τσιτσιπή. Κράταγε ἀντίτυπα τοῦ βιβλίου του «Καρμάλα», ὅπως τὸ λέει. Ἔνα ὁμορφοντυμένο βιβλίο μὲ ὠραῖο ξώφυλλο, μὲ εἰκόνα ἐνοῦ χωριάτη μὲ κατσίκι στους ὤμους. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀπὸ ἓνα ἀγαλμα, ξύλο πελεκητό, ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ. Ὁ Τσιτσιπῆς θέλησε νὰ μοῦ χαρίσει καὶ μένα ἓνα βιβλίο τοι.

Πῆρα τὸ βιβλίο καὶ θέλησα στὸ σπῆτι μου νὰ ρίξω μιά ματιά, ἀλλὰ γοητεύτηκα τόσο πού παράτησα κάθε ἄλλη δουλειά καὶ στρώθηκα εὐθύς καὶ τὸ διάβασα ὅλο.

Τὸ διάβασμά του ἦταν σὰ νὰ γιόμισε ἡ καρδιά μου καὶ ν' ἀναφτερώθῃ ὁ νοῦς μου. Ἡ ποίηση πού ἐδιάβασα ἐρχόταν κατευθείαν ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, τὸν Θεόκριτο, τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ὁλοζώντανο αὐτὸ πού λέμε καὶ λέει ὁ κόσμος «Ἑλληνικὸ Πνεῦμα». Τὸ ἦθος, ἡ λεβεντιά, ἡ ἀνθρωπιά, ἡ ὁμορφιά τῆς ζωῆς κι ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς, ἡ εὐγένεια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τοῦ ἀθάνατου Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τοῦ ἀγωνιστῆ λαοῦ, τοῦ χορευταρᾶ λαοῦ τοῦ πολιτισμένου Ἑλληνικοῦ λαοῦ, πού ἔδωσε καὶ παλαιὰ καὶ τελευταῖα καὶ μπορεῖ νὰ δώσει μαθήματα πολιτισμοῦ.

Νὰ ἓνας τέλειος ποιητῆς. Νὰ ἓνα βιβλίο μὲ ὄχτῳ ποιήματα, ὄχτῳ ἀριστουργήματα. Τελειότητα στίχου, δύναμη περιγραφικῆ, ζωντάνεμα ἀνθρώπων, κι ἀπὸ ἄποψη γλωσσικῆ ἓνα ὠραῖο καὶ μετ' ἄλλο μάθημα γιὰ ὄλους· μὰ πάνω ἀπ' ὅλα μέσα σ' αὐτὰ τὰ ὄχτῳ ποιήματα φυσάει πλούσιο καὶ ζωντανὸ τὸ Ἑλληνικὸ πνεῦμα, τὸ ἴδιο ἐκεῖνο πού ἔδω καὶ χιλιάδες χρόνια ἔφερε τὴν Ἑλληνικὴν ἀνοιξη, τὸ ἴδιο ἐκεῖνο πού ὕμνησαν καὶ ὕμνουν οἱ μορφωμένοι τοῦ κόσμου. Μὰ ὑπάρχει τέτοιο πνεῦμα;

Ἐμεῖς ξέραμε, πῶς αὐτὸ τὸ ἀθάνατο πνεῦμα, αὐτὴ ἡ κληρονομιά ὑπάρ-

χει ζωντανὴ τουλάχιστον μέσα στὸν Ἑλληνικὸ λαὸ τὸν σημερινό. Μόνο πού δὲ μπορούσαμε νὰ τὸ ἀποδείξουμε. Γιατὶ καὶ τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι κι ὅτι ἄλλο σὲ ἄλλον τομέα τῆς τέχνης, στὸν χορὸ, ἀκόμη καὶ γκλίτσα πελεκητῆ εἶτε ἓνα ὕφαντὸ κι ὅ,τι ἄλλο ἔφτιασε καὶ φτιάχνει ὁ λαὸς τοῦτος γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴ ζωὴ του, ὅλ' αὐτὰ δὲν ἐχτιμήθηκαν ποτὲ ἀρκετά, οὔτε σωστά, σὰν σημερινές ἀξίες. Γιατὶ στὸν λαὸ τοῦτον ἐγινε καὶ γίνεται συστηματικῆ ὅσο καὶ καταχθόνια στρέβλωση γιὰ νὰ χάσει τὴ γλώσσα του καὶ νὰ ξεχάσει τὴν κληρονομιά του, αὐτὸ ἴσα - ἴσα τὸ ὑπέροχο πνεῦμα του.

Τοῦτος τώρα ὁ ποιητῆς, ὁ Τσιτσιπῆς, μὲ τὰ ὄχτῳ, ἄς τὰ εἰποῦμε, «εἰδύλλια» πού ἔχει τὸ βιβλίο του «Καρμάλα», παρουσιάζει ὀλοζώντανο ἴσα ἴσα αὐτὸ τὸ πνεῦμα, αὐτὸ κι ὄχι ἄλλο, τὸ ΕΛΛΗΝΙΚΟ, ὄχι μίμηση, ὄχι ἐπιτήδευση: ὄχι ξεθυμασμένη ἀνάμνηση, παρ' αὐτὸ τὸ ἴδιο σφοδρὸ, πλούσιο, νέο, ζωντάνο, γνήσιο, ζωογόνο, τὸ πνεῦμα πού ἔμπνεψε ἓναν Ὅμηρο. Γράφω ἓνα Ὅμηρο κι ὄχι ἓναν Θεόκριτο, κι ἄς τὰ χαρακτήρισα τὰ ποιήματα αὐτὰ τοῦ Τσιτσιπῆ «εἰδύλλια», γιατί, ἂν αὐτὰ τὰ ποιήματα, μὲ τὰ καθημερινὰ τους θέματα, δὲν πρέπει νὰ καταταχθοῦν στὰ ἠρωϊκὰ ἔπη, τὸ πνεῦμα τους ὡστόσο εἶναι τὸ ἀνώτατο ἠρωϊκὸ, φυσάει νὰ πλάσει ἠρωϊκὲς μορφές καὶ τὸ καταφέρνει, γιατί οἱ μορφές τοῦτες, οἱ χωριάτικες κι ἀπλές, ἔχουν ὅλες φτερὰ καὶ στὰ φτερά τους φυσάει ἀέρας λευτεριᾶς, ἀνθρωπιᾶς, λεβεντιᾶς, τὸ πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων.

Γεῖά, σου ποιητῆ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, Δημήτρη Τσιτσιπῆ, σὲ χαιρετάω καὶ κρατάω τὸ βιβλίο σου σὲ ξεχωρὸ μέρος στὴ βιβλιοθήκη μου, κοντὰ στὸν Ὅμηρο καὶ στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, γιατί συχνὰ θὰ διαβάζω ἓνα βιβλίο, πού ἔχει στίχους σὰν ἐτοῦτον:

«Ἡμουν ἐγὼ κι ἡ γκλίτσα μου κι ὀλοῦθε γύρω Ἀπρίλης».

B. ΡΩΤΑΣ

Λ Ο Γ Ο Ι Κ Ι Α Ν Τ Ι Λ Ο Γ Ο Ι

Ὁ κ. ΠΑΝΟΣ ΚΑΡΑΒΙΑΣ βάλθηκε στὰ σοβαρὰ καὶ μὲ ὑπερβολικὴ μετριοφροσύνη νά... ἀναθεωρήσει τὸν ἱστορικὸ ὕλισμό. Σὲ μιά ἐπιφυλλίδα του στὴν «Ἐλευθερία», ὅπου ἀνακατώνονται καὶ συζητοῦνται σὲ ἔννοιες καὶ σὲ ὄρους (π.χ. οἱ ἱστορικοὶ νόμοι καὶ οἱ θεωρίες τῆς ἱστορίας εἶναι τὸ ἴδιο πραγμα γιὰ

τὸν κ. Καραβία), γίνεται προσπάθεια νὰ ἀνασκευασθεῖ ὁ ἱστορικὸς ὕλισμός, γι' ὁ καλύτερος τρόπος γι' αὐτὴ τὴ δουλειά εἶναι ἡ παραποίηση του. Τὸ μόνο ἐλαφρυντικὸ γιὰ τὸ νεοφανῆ φιλόσοφο τῆς ἱστορίας εἶναι ὅτι βρίσκεται σὲ ἀγγελικὴ ἄγνοια τοῦ θέματος πού πάει νὰ συζητήσει. Γράφει λοιπόν: «ὁ

«επιστημονικός» σοσιαλισμός και «ιστορικός ή οικονομικός υλισμός» συνέβαλαν σημαντικά στην κατανόηση των ανθρώπινων πραγμάτων, μα δεν έλυσαν βέβαια όλα τα ανθρώπινα προβλήματα». Ίσαμε εδώ πάμε καλά, μ' όλο που ποτέ δεν ισχυρίσθηκε ο ιστορικός υλισμός πως έλυσε όλα τα ανθρώπινα προβλήματα. ('Αφίνουμε τό... παρατσούκλι «οικονομικός» που κολλάει στον ιστορικό υλισμό, που δείχνει πως έχει ακούσει να μιλάνε για τη θεωρία αυτή μονάχα οι άρνητές της και οι έκχυδαϊστές της). Και προχωρεί: «'Αντίθετα, σε μερικές περιπτώσεις ο ιστορικός υλισμός πήρε ένα θρησκευτικό ή μεταφυσικό χαρακτήρα που άρνήθηκε τον λογικόν έλεγχον κι' έκανε ν' ανατρέψει τις βάσεις της εξέλιξης». Λίγο πιο πάνω έχει ξεκαθαρίσει τι έννοει μ' αυτές τις φράσεις: «'Ο ιστορικός νόμος όσο ξέρουμε, φαίνεται πως ισχύει και λειτουργεί σε μικρές ιστορικές περιόδους, δείχνει το «ρεϋμα», το αδιάκοπο γίνεσθαι της ιστορίας, και ίσως μεγάλους σταθμούς της, αλλά δεν μπορεί να λειτουργήσει με ακρίβεια τέτοια ώστε να προαθορίζει συγκεκριμένες μορφές του μέλλοντος ή του διαρκούντος παρόντος. Στα μικρότερα χρονικά διαστήματα, φαίνεται πως παίζει αποφασιστικώτερο ρόλο ο ανθρώπινος παράγων». Σπουδαία ανακάλυψη. Μα την ιστορία τη γράφουν οί άνθρωποι και στις μεγάλες και στις μικρές ιστορικές περιόδους κι' αυτό είναι ένα από τα σοβαρότερα κεφάλαια του ιστορικού υλισμού: ή μελέτη του ρόλου της προσωπικότητας στην ιστορία. Το ότι δεν τό ξέρει ή κάνει πως δεν τό ξέρει αυτό τό δείχνει ή... μύτη της Κλεοπάτρας! Γράφει λοιπόν πως ο ιστορικός υλισμός «παράβλεψε τους έξωοικονομικούς προσδιοριστικούς παράγοντες της ατομικής ψυχολογίας και την ως ένα βαθμό έλευθερία της ανθρώπινης βούλησης, που δεν αντιμάχεται, μα συνυπάρχει με τους προσδιορισμούς. 'Η επέμβαση της Κλεοπάτρας—για να πάρομε ένα απλό μα χτυπητό παράδειγμα—υπαγόρευσε ιστορία και στον 'Ιούλιο Καίσαρα, που ξεσήκωσε μια πολεμική έξοστρατεία για λογαριασμό της, για τό χατήρι της, έξ αιτίας της σεξουαλικής σαγήνης της. Μα ή επέμβαση της γοητευτικής εκείνης θυγατέρας των Σελευζιδών στον 'Αντώνιο, ή καταστροφή του έξ αιτίας της, και ή άνοδος του 'Οκτάβιου, υπήρξαν άλληλένδετοι προσδιοριστικοί παράγοντες που έφεραν την κατάργηση της δημοκρατίας και την έπιβολή του Αύγουστου στη Ρώμη, τον τερματισμό της δυναστείας των Πτολεμαίων και του τελευταίου ίχνους ανεξαρτησίας στην Αίγυπτο και διαμόρφωσαν την ιστορία για διακόσια τόσα χρόνια».

Μ' άλλα λόγια για να υποστηρίξει

τη μηχανιστική οικονομιστική του άποψη, που δεν έχει καμιά σχέση με την επιστημονική εξήγηση του ρόλου της προσωπικότητας στην ιστορία, ο κ. Καραβίας δεν διατάζει να παραποιήσει την ίδια την ιστορία: ή Δημοκρατία δεν υπήρχε από καιρό (Μάριος, Σύλλας, Πομπήϊος, τριανδρίες) και θα έφτανε ή Ρώμη στην Αυτοκρατορία και χωρίς τη «σεξουαλική σαγήνη» της Κλεοπάτρας.

Οι άπόψεις ωστόσο αυτές του κ. Καραβία δεν είναι άποτελεσμα... «θεωρητικής άνησυχίας». Έχουν πρό πάντων πρακτικό στόχο: Οί προβλέψεις του ιστορικού υλισμού έχουν αξία μονάχα για μαζρές περιόδους. Μπορεί να λείει πως ή ανθρωπότητα βαδίζει προς τό σοσιαλισμό, μα αυτό μπορεί να γίνει και σε... δύο χιλιάδες χρόνια. Γιατί επεμβαίνει ο «άνθρώπινος» παράγων και του κλείνει τό δρόμο. Κυττάξτε τι γίνεται στην 'Αμερική. Αυτό είναι τό επιμύθιο του έπιφυλλιδογράφου!

«Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΕΜΜΕΤΡΟΥ ΛΟΓΟΥ» ώθησε την κ. Άλκη Θρύλο να καταπιαστεί (σε έπιφυλλίδα της σε πρωινή έφημερίδα) για μιάν άκόμη φορά με την αναζήτηση των αιτίων «της νόσου» και με τον προσδιορισμό του βαθμού σοβαρότητάς της. Το θέμα όμως είναι πολύ σημαντικό και δύσκολο κι ή διερεύνησή του άπαιτεί ευρύτατο φιλοσοφικό υπόβαθρο, επιστημονική μέθοδο, κι άκόμη θαρραλέα, συνεπή, κι άμερόληπτη κρίση. Φοβούμαστε πως τά προσόντα αυτά δεν τά διαθέτει ή κ. Α. Θ. Διαφορετικά δεν θα έγραφε πως: «'Η πιο αποφασιστική (άπό τις αιτίες άρρώστειας) υπήρξε πιθανόν ή... έφεύρεση της τυπογραφίας (!) που κατάργησε την άνάγκη του μέτρου για να έντυπωθεί ένα κείμενο στη μνήμη και να διατηρηθεί». Και πως έξ αιτίας της ο πεζός λόγος παραγκώνισε την ποίηση κλπ. κλπ. Ούτε θα επανελάμβανε τη παιδρή άποψη σύμφωνα με την οποία «τά κλασσικά εικονογραφημένα παραμορφώνουν» βέβαια τά άριστουργήματα της λογοτεχνίας, «αλλά ή ιδέα που δίνουν για αυτά έπαρχει σ' ένα ευρύ κοινόν» και συνεπώς «ο πεζός λόγος άπειλείται κι αυτός με τη σειρά του να παραμεριστεί άπ' την εικόνα». Θα είχαμε να παρατηρήσουμε ότι οί καλές τέχνες ή οί διάφοροι κλάδοι της ίδιας τέχνης δεν είναι άπό τη φύση τους ανταγωνιζόμενα μεταξύ τους είδη. Ίσα ίσα επειδή ή κάθε τέχνη εκπροσωπεί ένα διαφορετικό βύθρο θέώρησης, μιá διαφορετική γωνία προσέγγισης και ταυτόχρονα έναν διαφορετικό τρόπο άποκάλυψης και έξωτερίκεψης του γύρω ή του έσω μας κόσμου, όχι μόνο δεν μπορεί να παραγκωνίζει τις άλλες αλλά αντίθετα τις συμπληρώνει και συμπλη-

ρώνεται απ' αυτές. 'Ακόμα, επειδή ή κάθε τέχνη χάρη στους δικούς της εκφραστικούς τρόπους έρεθίζει άλλες κατηγορίες ψυχοδιανοητικών μηχανισμών, φωτίζει ορισμένες πλευρές του κόσμου με τέτοιο τρόπο ώστε καμιά άλλη δεν μπορεί να την αντικαταστήσει στη δουλειά αυτή. 'Ο κινηματογράφος λ.χ. δεν αντικατέστησε και δεν μπορεί να αντικαταστήσει το θέατρο ούτε ή εικόνα το λόγο. Κι όσο ό τεχνικός πολιτισμός θα προοδεύει τόσο και καινούργιες ποικιλίες καλών τεχνών θα δημιουργούνται χωρίς καμιά απ' αυτές να εκμηδενίζει τις παλαιότερες. 'Αν έν τούτοις σήμερα ορισμένα είδη τέχνης φαίνονται πως πάνε να υποκαταστήσουν ορισμένα άλλα, ή αίτια πρέπει να αναζητηθεί, ακριβώς εκεί που αποφεύγει να ψάξει ή κ. Ούράνη.

Στην κοινωνικοοικονομική διάρθρωση ενός συστήματος που όχι μόνο συστηματικά υποθάλλει τη γενική άμορφωσιά ή καλλιεργεί τη χυδαία χρησιμοθηρική απόκτηση ορισμένης κατηγορίας γνώσεων αλλά και που με τον εξαντλητικά άγχώδη ρυθμό ζωής, το χαμηλότατο βιοτικό (άρα και πολιτιστικό) επίπεδο και τους ψυχικούς κλονισμούς των πολέμων εμποδίζει και την ομαλή ανάπτυξη της τέχνης και την άμεση επικοινωνία της με το ευρύ κοινό. 'Όσο όμως αποφεύγουμε να δούμε τα πράγματα κατάματα και να τα πούμε με τ' όνομά τους, τόσο ή «νόσος» θα γίνεται βαθύτερη και τόσο πιο άνωφελος θα είναι οί κάθε λογής ιερεμιάδες απ' τη μιὰ και άνεδαφικές οί «αίσιοδοξίες» από την άλλη.

ΕΝΤΕΛΩΣ ΑΝΑΛΟΓΕΣ παρατηρήσεις θα είχε να κάνει κανείς και για ένα σημείωμα του κ. Πέτρου Γλέζου στη Ν. 'Εστία της 15)2)1956, ό οποίος θίγοντας τó ίδιο θέμα ανακαλύπτει μεμαξύν άλλων τερπνών και μιάν ακόμη αίτια του κακού στην «δημοκρατικοποίηση της παιδείας... που ένω δεν συνοδεύεται με πλήρη τά μέσα για ολοκληρωτική και υπεύθυνη μόρφωση του πλήθους, απλώνεται, πολύ και μάλιστα προς ίκανούς και άνίκανους, προικισμένους και άδικημένους από τη φύση, ευαίσθητους και άδιάφορους και καταλήγει έτσι να δημιουργεί ψευτομορφωμένους ανθρώπους». 'Η δημοκρατικοποίηση της «παιδείσεως» φταίει λοιπόν. Κι όχι τόσο γιατί δεν συνοδεύεται με τά πλήρη μέσα, όσο κυρίως γιατί «απλώνεται πολύ... και νοθεύει την άγνή δεκτικότητα του άμόρφωτου λαού». Να περιοριστεί λοιπόν ακόμη περισσότερο ή παιδεία. Και να παρέχεται μονάχα στους εκλεκτούς, τούς καθαρόαιμους και τούς ευαίσθη-

τους τύπου κ. Π. Γλ., που τó μόνο που οί λεπτεπίλεπτες κεραίες της αισθαντικότητάς του συνέλαβαν μέσα απ' τά τελευταία καθημερινά γεγονότα είταν οί πινακίδες με την επιγραφή: «Προσοχή! Κίνδυνος 'Ολισθήσεως!» που βρίσκονταν στην όχθη μιās λιμνούλας του 'Εθνικού Κήπου. 'Ολόκληρο σημείωμα αφιερώνει ό κ. Π. Γλ. στο ίδιο περιοδικό για τó συνταραχτικό αυτό θέμα που έχει τούτη τη βαθυστόχαστη κατακλείδα: «Δέν θα ήταν καλλίτερα από καιρό σε καιρό, κάποιος μικρός ή έστω και μεγάλος ρεμβαστής να «όλισθαίνη» και να βρέχεται λίγο στο γλυκό νερό της λίμνης, παρά όλοι οί θαμώνες του Κήπου να δέχωνται την ψυχρολουσία των προβλεπτικών και συνετών, όμως έκνευριστικών προειδοποιήσεων ;»

'Ας μάς συγχωρέσει ό κ. Π. Γλ. που θα τον διακόψουμε από τó ρεμβασμό του, αλλά όφείλουμε να του επαναλάβουμε την επιγραφή των πινακίδων: «Προσοχή! Κίνδυνος 'Ολισθήσεως!» Κι αυτή τη φορά δεν διακινδυνεύει να πέσει στα ρηγά νερά της λίμνης του κήπου αλλά στη βαθιά θάλασσα του σκοταδισμού.

Τό βιβλίο

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

'Αντρέα Φραγγιά: 'Ανθρωποι και σπίτια, μυθιστόρημα, 'Αθήνα 1955.

Τό βιβλίο του κ. Α. Φραγγιά πρέπει να χαιρετιστεί σαν γεγονός βαρυσήμαντο στα λογοτεχνικά μας πράγματα. 'Όχι μόνο γιατί ένας πεζογράφος εμφανίζεται με τó πρώτο κιόλας έργο του ώριμος, φτασμένος θα λέγαμε, μά και γιατί ή ίδια πεζογραφία μας κάνει ένα βήμα μπροστά μ' αυτό.

'Η ελληνική πεζογραφία με κοινωνιστική παράδοση έχει σταθεί στο μεσοπόλεμο, όπου προικισμένοι πεζογράφοι μας όπως ό Βουτυράς, ό Παρορίτης, ό Πικρός κ. ά. έψυχογράφησαν την καινούρια τάξη που ανέβαινε και τούς μικροαστούς. Μά από τη μιὰ μεριά ό ρομαντισμός της άλητογραφίας— που τον είχαν κάνει ιδιαίτερα γοητευτικό γίγαντες του λόγου όπως ό Χάμσον και ό Γκόρνυ—κι' από την άλλη ή έξατομίκευση των περιπτώσεων και τó παράδοξο, ή προφητική άλληγορία σαν μέσο έκφρασης περιόρισαν τη σημασία της τέχνης αυτής της πλειάδας σε προστάδιο αναζητήσεων, τόσο προσανατολισμού όσο και έκφραστικών, που θα μπορούσε να ονομαστεί προδρομικό. Οί νεώτεροι της σχολής που μετέχουν και στη μεσοπολεμική και στη

μεταπολεμική εποχή—Κατηφόρης, Λεβάντας—δεν αποσπάστηκαν άκόμα από τη μεσοπολεμική ψυχολογία, τουλάχιστον σ' ό,τι δικό τους έχει έκδοθει, ενώ ο Λουντέμης κι ο Κορνάρος επείγονται πρώτα ν' αποθέσουν το τεράστιο συγκινησιακό φορτίο της Αντίστασης και του εμφύλιου πολέμου, ιδιαίτερα πιεστικό σ' αυτούς, ίσως επειδή σαν βίωμα παρατείνεται στην έξορία.

Ο κ. Φραγγιάς άνοίγει τη μεταπολεμική—μετανιστασιακή καλύτερα—περίοδο της κοινωνιστικής πεζογραφίας μας και μάλιστα χαρακτηριστικά ή εποχή του μύθου του είναι ή μετά την άπελευθέρωση (1945). Ο πόλεμος και ή Αντίσταση είναι σημαδεμένα και στους ανθρώπους και στα σπίτια, στα καψαλισμένα έρείπια της όδομαχίας, στα κάδρα με τους ήρωες που έχουν μόνο μικρό όνομα, στα πρόσωπα και στις ψυχές των ανθρώπων που προσπαθούν να συνδέσουν το κομμένο νήμα της ζωής τους, να βρουν ψωμί και χαμόγελο. Η άγωνία για να τα βρουν αυτά τα ζωτικά άπαραίτητα είναι έφιαλτική, καθώς σου μεταδίδεται άκέραια σε κάνει να άγχομαχάς, να πονάς και να ντρέπεσαι μ' όχι και να λυγίζεις. Η δύναμη που ένυπάρχει μέσα σ' αυτή τη δυστυχία, ή θέληση για ευτυχία, άναδείχεται παντοδύναμη χωρίς ρητορικά μέσα, φυσικά και άβίαστα. Έτσι παρ' όλη τη μιζέρια των έξωτερικών εικόνων, ή πίστη στη ζωή ένισχύεται, χωρίς να προτείνεται βέβαια καμιά κούφια αισιοδοξία.

Κεντρικό θέμα του βιβλίου—είναι το δράμα της άνεργίας, το κινήγι του μεροκάματου, ή άγωνία να το βρείς όταν δεν τόχεις και να μην το χάσεις όταν το έχεις. Άπ' ό,τι ξέρουμε, τουλάχιστον στη χώρα μας, ή σύγχρονη αυτή τραγωδία εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων ποτέ δεν δόθηκε με τέτια ένάργεια, τόσο ρεαλιστικό βάθος. Οι αισθητικές μορφές που βρίσκει ό συγγραφέας για να την άποδώσει είναι κάποτε συγκλονιστικές. «Λένε πως ό νυχτοφύλαγας μπορεί ν' άπολύσει άνθρωπο», λέει ένας εργάτης σ' έναν άλλο. Δεν λέει: μπορεί να σε άπολύσει. ν' άπολύσει όποιον θέλει κ.τ.λ. αλλά όπως ακριβώς θ' άλεγε: μπορεί να σκοτώσει άνθρωπο. Αυτή ή μοναδική έκφραση στη γλώσσα μας προκειμένου για φόνο, που ό εργάτης αυτόματα τη μεταχειρίζεται προκειμένου για άπόλυση, είναι τόσο επιγραμματικά τραγική που δεν θ' άπορούσε ν' αντικατασταθεί με την πιο πετυχημένη ψυχολογική άνάλυση του υποαπασχολούμενου εργάτη.

Πάμπολες εικόνες, μικρές κουβέντες, παρατηρήσεις δείχνουν σπάνια διεισδυτική δύναμη, ευαισθησία και πλαστική ικανότητα. Το άποτύπωμα της παλάμης

του Θανάση πάνω στον πηλό, που μένει όταν ή μηχανή του έχει κόψει πιά το χέρι και τα παιδιά του που άνάβουν ένα κερι και το μπήγουν στον πηλό σ' ά να κηδεύουν το χέρι του πατέρα, είναι άπ' αυτές που μένουν για πάντα στη μνήμη με την πλαστική τους τελειότητα. Το παραμορφωμένο από τη φωτιά πρόσωπο του Παρασκευά γίνεται ωραίο όταν ή μουντζούρα της δουλειάς σκεπάζει το έγκλημα και στις στιγμές αυτές ό Παρασκευάς πλησιάζει με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση τους ανθρώπους και τα κορίτσια που τον άποφεύγουνε, ή νομίζει πως τον άποφεύγουνε. Τί θ' άπορούσε να συμβολίσει καλύτερα τη δύναμη της δουλειάς που έπουλώνει προπαντός τα ψυχικά τραύματα του πολέμου; Τέτιες αισθητικές μορφές με προεκτάσεις, που καθιερώνονται σ' ά σύμβολα στη λογοτεχνία μας είναι πάρα πολλές και μόνο τη δυσκολία έπιλογής έχει κανείς προκειμένου να τις σημειώσει. Η Άγγελική που περιμένει την έπιστροφή του Πέτρου από την όμηρία μένοντας μόνη της ώρες και μέρες στο παράθυρο του καμένου σπιτιού, ή στενοχώρια της με τον άδελφό που ήρθε από τη θάλασσα και δεν μπορεί πιά να την βοηθήσει παρά μονάχα με λεφτά, ή ψυχολογία του Άργύρη που όταν βάζει μπροστά τη μηχανή στο φόρτε, ύστερα από πολύμηνη άνεργία λέει από μέσα του: «Πούσαι, Γεωργία, να με δεις!» κι όταν άπολύεται αυθημερόν με την άπεργία δεν σκουπίζει όλη τη μουντζούρα από το πρόσωπό του γιατί «ποιός ξέρει πόσον καιρό θ' ά μείνει καθάρο», είναι μερικές εικόνες που τυχαία έρχονται στη μνήμη μου αυτή τη στιγμή.

Το μυθιστόρημα δεν έχει πλοκή, ούτε κεντρικούς ήρωες. Κινεί μάζες, όπως λένε, αλλά ή μάζα της εργατικής συνοικίας δεν είναι άμορφη, ούτε έχει καμιά τυποποίηση. Υπάρχουν όλες οι διαβαθμίσεις χαρακτήρων και ψυχολογική κίνηση μέσα στον ίδιο τύπο. Η άνεργη μάζα δεν είναι μι' ά μάζα με κοινά χαρακτηριστικά που υποδιαιρείται σε άτομα. Υπάρχουν τύποι άνεργων με την ιδιοσυστασία τους που συγκροτούν την άνεργη μάζα: Ο Θανάσης που καταφέρνει να βρίσκει λίγο-πολύ ένα μεροκάματο—ή άτσιδα θ' άλεγαμε, που κάνει από μερεμέτια και ψευτοπράματα με πηλό μέχρι και τη δουλειά μηχανικού που του στοιχίζει το δεξί του χέρι—ό Άργύρης, ό μηχανικός, που έξω από τις μηχανές είναι άνίκανος να κερδίσει το ψωμί του παρ' όλη του την καλή θέληση, ό Κοσμάς που βρίσκει όπωσδήποτε δουλειά χωρίς να διαθέτει περισσότερα τεχνικά προσόντα από τους άλλους, ό κ. Γεωργιάδης που ένω είναι ό ίδιος άνεργος ύπόσχεται δουλειά στους άλλους, ό άνεργος

πού φεύγει πρωί-πρωί από το σπίτι του και γυρίζει το βράδυ γιατί ντρέπεται να τον ξερουν για άνεργο στη γειτονιά, είναι μερικοί χαρακτηριστικοί τύποι που πολλαπλασιάζονται σε άπειρία τύπων μέσα στη μάζα. Κανένας απ' αυτούς δεν είναι κεντρικός ήρωας με την κλασική αντίληψη. Όλοι περνάνε και ξαναπερνάνε μέσα σ' ένα φωτισμένο πλαίσιο, σαν εκράν, μερικοί κάπως συχνότερα.

Μεταχειριζόμαστε αυτό τον κινηματογραφικό όρο γιατί η τεχνική του μυθιστορήματος είναι κινηματογραφική. Αυτή η πολλαπλότητα, η έλλειπτικότητα στη διαγραφή των καταστάσεων, η ελευθερία φωτισμού διάφορων πλάνων με γοργή εναλλαγή είναι όπως δήποτε επηρεασμένη από τον Έρεμπουργκ αλλά η επίδραση φαίνεται σε αποφασιστικό σημείο αφομοιωμένη.

Πολύ καλή είναι η κατανομή του βάρους που κάνει ο συγγραφέας στις τρεις κατηγορίες του χρόνου: παρελθόν—παρόν—μέλλον. Το παρόν είναι κυρίαρχο και δεν επιτρέπει καμιά επιστροφή στα περασμένα που ως τόσο είναι βαθιά χαραγμένα στους ανθρώπους και στα σπίτια. Μόνο ό,τι είναι θετικό από το παρελθόν μπορεί να στηρίζει τους ανθρώπους. Ο Άργυρης στις στιγμές της πιο μαύρης απελπισίας ρίχνει το βλέμμα του στο κάρφο του Άριστεΐδη, του παιδιού που «μέσα σ' ένα λεπτό τὰ είπε όλα με μιὰ πράξη» κι όλο λέει να θυμηθεί να ρωτήσει τη Γεωργία ποιός ήταν. Κι ο Θανάσης στις τελευταίες γραμμές του βιβλίου, βάζει αντίηλο το κομμένο του χέρι από συνήθεια, αλλά το κρατάει εκεί «κανονικά» γιατί κι αυτό πρέπει σε κάτι να χρησιμεύει. Αντίθετα, τὰ παλιά όνειρα της Άγγελικης για ταξίδια στις θάλασσες δεν μπορούν να της μιλήσουν πιά και μόνο ο Πέτρος που ύπόφερε πιο πολύ απ' αυτήν στην όμηρία θά την βοηθήσει να ξαναφτιάξει τη ζωή της.

Ο πίνακας της ζωής που δίνει ο κ. Α.Φ. δεν είναι πλήρης κι αυτό είναι βέβαια μιὰ αδυναμία του βιβλίου. Πώς είναι δυνατόν λ.χ. στη ζωή των εργατών του να μη βαραίνει καθόλου το σωματείο—αυτή η λέξη δεν αναφέρεται ούτε μιὰ φορά—το ταμείο ανεργίας, η μετανάστευση, η εφημερίδα, η πολιτική;

Όμως αυτό που δίνει το βιβλίο είναι άρκετό, είναι πολύ. Όταν βλέπουμε μυθιστορήματα σαν το «Άνθρωποι και σπίτια» αποκτάμε τή βεβαιότητα ότι θά έλθουν και ευρύτερες συνθέσεις που θά δώσουν ολοκληρωμένο το σύγχρονο μύθο της ελληνικής πραγματικότητας. Ο κ. Φραγγιάς απόδειξε ότι υπάρχουν και στη νέα γενιά οι δυνάμεις για το μεγάλο αυτό έργο.

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΟΙΗΣΗ

Γεωργίας Δεληγιάννη - Άναστασιάδη: Άσμα Στοργής. Ποιήματα. Άθήνα 1956.

Ένα βιβλίο αληθινής στοργής και τρυφερότητας είναι το βιβλίο της Κας Δεληγιάννη—Άναστασιάδη. Κυρίαρχο θέμα σ' όλα τὰ ποιήματα είναι η αγάπη της μάνας για το παιδί της, η ανησυχία της, η φροντίδα στο προσκέφαλο της άρρώστειας του: «...Μουγκρίζει άράπης στη λογιά | για να σε κόψει, δυόσμο.— | Ξορκίζω σε, θανατικό | να πᾶς άλλου να μάσεις | εκείνους που παρακαλούν | ταχειά πολὺ να φτάσεις.— | Έμένα το παιδάκι μου | γελά και κανακίζει. | Σαν ποταμάκι είναι μικρό | και πάει κι αυγατίζει.— | Έμένα το παιδάκι μου | τ' αγέρι θέλει γι' αἶτι. | Θέλει το κῆμα μπιστικό | και το βουνό παλάτι». Ένας τόνος πονεμένης τρυφερότητας είναι διάχυτος απ' τήν άρχή ως το τέλος. Άκόμα και στα πρώτα ποιήματα του Κύκλου «Άνοιξη», όπου η μητρική αγάπη εκδηλώνεται με λυρική απλότητα που θυμίζει ανάλογα λαϊκά μοτίβα: «Στόν άπατο της θάλασσας | φουντώνει το κοράλι | και στοῦ παιδιού μου τήν καρδιά | κληματαριά μεγάλη». Η Κας Δεληγιάννη Άναστασιάδη χειρίζεται με πολλή λεπτότητα το γνωστότατο αυτό θέμα και το ανανεώνει εκτείνοντας τήν ανησυχία της για τὰ παιδιά όλου του κόσμου, που τὰ απειλεί το φάσμα ενός καινούργιου πολέμου. Ίδιαίτερα ο κύκλος: «Χωρίς φωλιά» αναφέρεται στα έγκαταλειμένα παιδιά, που μεγαλώνουν μέσα στην άδιαφορία και τήν ψυχρότητα αντιμετωπίζοντας τή μόνηση, και τους μύριους κινδύνους της ζωής όταν η κοινωνία δε νοιάζεται να τους εξασφαλίσει λίγη ζεστασιά και προστασία. Έξω απ' τήν τυπική επίδειξη φιλανθρωπίας. Κοντά στις άρετές του αυτές το βιβλίο παρουσιάζει και μιὰ σοβαρή κάπως αδυναμία. Συχνά τὰ ποιήματα μακραίνουν ή γίνονται γλυκερά και αναλυτικά ίσαμε τήν εξάντληση. Όσο τόσο οι άρτιες στιγμές του είναι άρκετές για να το κάνουν ένα καλό κ' ενδιαφέρον βιβλίο.

Δουκά Θεοδωρακοπούλου: Σχήμα Κραυγής. Ποιήματα - Άθήνα 1954.

Το «Σχήμα Κραυγής» του κ. Θεοδωρακόπουλου είναι ένα από τὰ πιο καλά βιβλία νέων που είδαμε. Παρά το γεγονός ότι κινείται σ' έναν άπροσδιόριστο χώρο, (όπου στάσεις και διαθέσεις εναλλάσσονται και άλληλοαναιρούνται, χωρίς να κυριαρχεί καμιά και χωρίς να κατασταλάζουν κάπου η έστω να σημαδεύουν έντονώτερα το πέρασμά τους), καταφέρνει να μᾶς δώσει ένα πειστικό σκίτσο της ψυχικής κατάστασης του νέου

πού δυσκολεύεται να προσανατολιστεί μέσα στη ζωή. Τα ποιήματά του χαρακτηρίζονται από λεπτότητα αισθημάτων, καλλιέργεια, και έρευνητική έφεση. Ο κ. Θεοδωρακόπουλος φαίνεται πως ξέρει το μυστικό να φτιάχνει σωστούς στίχους. Κι αν τα ποιήματά του δεν είναι ακόμα πολύ καλά και δεν βρίσκονται όλα στο ίδιο ύψος, αυτό οφείλεται περισσότερο στις ξένες επιδράσεις που υπάρχουν και στην ουσιαστική έλλειψη μιας όποιας τοποθέτησης. Για την ώρα απλώς θεάται, χωρίς πουθενά να συμμετέχει αληθινά. Σημειώνω ιδιαίτερα το ποίημα «Η συγκομιδή ενός απογεύματος» που δείχνει καλύτερα από κάθε άλλο και τις ικανότητες του κ. Θ. και τη δυνατότητα μιας ουσιαστικότερης προσφοράς, αύριο.

Βασίλη Κούλη: Θητεία στην Έρημο. Έκδόσεις Σύγχρονης Βιβλιοθήκης. Αθήνα 1955.

Προϊσιμμένος άνθρωπος παρουσιάζεται και ο κ. Β. Κ. Τα ποιήματά του, έχουν τεχνική αρτιότητα και δείχνουν άνθρωπο που συνδυάζει την αίσθηση του ποιητικά σωστού μαζί με την ικανότητα χρησιμοποίησης των στοιχείων που του δίνουν οι προσωπικές του περιπέτειες. Αλλά το γεγονός ότι περιορίζεται ακριβώς στο στενό ατομικό του χώρο, δίχως να προσπαθεί να πλατύνει το οπτικό του πεδίο, καθώς και το ότι γάπως εύκολα ικανοποιείται από τους επιτυχημένους στίχους του αφαιρούν από το βιβλίο του την ένταση και τη βαρύτητα που θα μπορούσε να έχει. Αν ο κ. Β.Κ. θελήσει να πάει λίγο πιο πέρα από την ειρωνία της μικροαστικής χαμοζωής και τον έλεγχο έξερευνημένων λίγο πολύ περιοχών, είναι (νομίζω) βέβαιο πως θα μάς δώσει πολύ ενδιαφέροντα ποιήματα.

Αντρέα Τσούρα: Πόλεμος. Ποιήματα. Αθήνα 1954.

Η αντιπολεμική διάθεση που αποτελεί βασικό γνώρισμα των ανθρώπων της εποχής μας βρίσκει όλο και πλατύτερα την έκφρασή της μέσα στην ποίηση του τόπου μας και ιδιαίτερα μέσα στα βιβλία των νέων. Δε μπορούσε να γίνει αλλιώς. Ο πόλεμος έχασε πια την παλιά ειδυλλιακή του αίγλη, τον μανδύα της δόξας και «άλλα ήχηρά παρόμοια». Έμεινε με γυμνή τη στυγνή μορφή του: Ο πόλεμος που κατοχυρώνει τα συμφέροντα των λίγων εκείνων που κερδίζουν απ' αυτόν ενώ για όλο τον άλλο κόσμο—σαν άτομα και σαν κοινωνίες—είναι πηγή καταστροφών, δυστυχίας και πόνου άβάσταχτου. Αυτό του πόνου έκφραση είναι και το αντιπολεμικό βιβλίο του κ. Τσούρα. Ο άνθρωπος επαναστατεί—έξεγείρεται προ-

στά στον πρόωρο χαμό των νέων, προστα στο πένθος και νοιώθει την ανάγκη να φωνάξει: «Δεν έχει άλλη γη για τους νεκρούς»! Έν τούτοις το ποίημα, παρά την έκτασή του, δεν έχει παντού την ένταση που δυνάμει ένυπάρχει μέσα στο θέμα. Ο κ. Τσούρας δεν το συνέλαβε συνθετικά, δεν φρόντισε να δει το θέμα του από περισσότερες γωνιές, ώστε να δώσει στο έργο του μεγαλύτερη πυκνότητα και βάρος. Πρέπει όμως να του αναγνωρίσουμε ότι έχει κάνει σημαντικά βήματα, σε σύγκριση με το πρώτο του βιβλίο («Συνομιλία με τους άνεμους» 1950) όπου μόλις δυο μικρά ποιήματα και λίγους στίχους θα μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς. Από τα άλλα ποιήματα του βιβλίου θα αναφέρω τά: «Μάταιη προσδοκία», «Ότι αγαπήσαμε», το «Αιτιλο» κι απ' το «Κάποτε θα θερμίσεις» όσο βρίσκεται στη σελίδα 35. Αντίθετα το «απόψε» πνιγμένο στη φιλολογικότητα και την επιτήδευση πρέπει, θαρρώ, να του σταθεί υπόδειγμα προς αποφυγήν.

Μάχης Μουζάκη, Φωνές του Ίονιου. Ποιήματα—Ζάκυνθος 1955.

Οι «Φωνές του Ίονιου» είναι ένα μικρό βιβλίο γεμάτο από θερμό αίσθημα. Βασικό θέμα ο έρωτας Ένας έρωτας βασανισμένος όχι από έσωτερικά φαγώματα, ψυχονευρώσεις, κι αναλυτικές ένδοσκοπήσεις, αλλά από την ωμή βία που επιμένει χρόνια ολόκληρα να κρατάει δέσμους ανθρώπους. Κι όμως ο έρωτας αυτός μ' όλη τη μακρόχρονη δοκιμασία δεν γονατίζει. Αντίθετα γίνεται ουσιαστικό συστατικό της ζωής γιατί η πίστη στο κοινωνικό ιδανικό τον οπλίζει με καρτερικότητα, απελευθέρωση και σιγουριά για το καλύτερο αύριο. Ωστόσο το υλικό τουτο δε βρῆζε ανάλογη επεξεργασία. Μένει σχεδόν ολότελα άμετάπλαστο, σαν πρώτη ύλη.

...Τούτο το Πάσχα | δεν θα μάς στείλει | κόκκινα γαρούφαλα | και περιστέρια | κάτασπρα | ο Μαρίνης | —θυμάσαι; | Είχε δυο μάτια | καλωσύνη | σαν τον χτυπούσαν | κι έσταζε αίμα | κι ένα χαμόγελο | λυπητερό | π' όλο χαμογελούσε | την αλήθεια. | Χείλη που λαχταρούσαν | τη σταγόνα | το νερό | μα όλο χαμογελούσαν | την αγάπη. | Σε μια γωνιά της Αττικής | Τούτο το χαμόγελο σπαίρνει... Αυτό είναι και το αρτιότερο κομμάτι του βιβλίου. Φυσικά δεν είναι άρκετό. Η κ. Μουζάκη πρέπει να δουλέψει πολύ και να διαβάσει πολύ, ώστε να είναι σε θέση να πετύχει την ποιητική μετουσίωση του υλικού που τόσο άφθονο διαθέτει.

Δημήτρη Παπαδόπουλου: Ο Δέκατος τρίτος λόγος του γύφτου. Τρι-

λογία. Ἀθήνα 1955.

Ἀπό προοδευτικές αντιλήψεις ἐμφορούμενος ὁ κ. Παπαδόπουλος θέλησε νὰ συγχρονίσει—ἢ πιὸ σωστά νὰ ἐξελίξει «πιὸ πέρα» καὶ νὰ φέρει στὸ ὕψος τῶν σημερινῶν ἀπαιτήσεων τὸ σύμβολο ποὺ μᾶς χάρισε ὁ Παλαμᾶς μετὰ τὸν Δωδεκάλογο. Παρὰ τὴν ὁποια ἐπιτυχία τῆς ἢ προσπάθεια εἶταν ἀπ' τὴν ἴδια τὴν ἀρχὴ τῆς καταδικασμένη. Ὁ Παλαμᾶς ἔγραψε τὸ σημαντικότερο αὐτὸ ἔργο του καὶ τὸ ἐξλείψε. Τὸ νὰ θέλουμε ξαφνικά νὰ τὸν συμπληρώσουμε χρησιμοποιώντας ὄχι μόνον τὸ σύμβολο ποὺ μᾶς ἔδωσε ἀλλὰ καὶ τοὺς ἴδιους ἐκφραστικούς τρόπους τοῦ ποιητῆ, νοθεύοντας τοὺς μάλιστα μετὰ τὴν παρεμβολὴ ὀλόκληρων κομματιῶν ὅπου χρησιμοποιοῦμε τὴ φωνὴ τοῦ Βάρναλη εἶναι—γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω μιὰν ἐλαφριά ἐκφραση—ἀσέβεια. Ἀπὸ τὸ βιβλίον λείπει ὀλόκληρα ὁ προσωπικὸς τόνος. Ἴσως ὁ κ. Παπαδόπουλος κοπίασε ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸν ἐξαφανίσει. Ναι, μὰ τότε ἡ προσφορά του δὲν ἔχει λόγον ὑπαρξῆς σὰν ποιητικὸ ἔργο. Μένει μονάχα τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Ἀλλὰ φανταστεῖτε ἂν ξαφνικά στὴ Σοβ. Ἐνωση ἀποφάσιζαν νὰ συμπληρώσουν ἐτσι καὶ νὰ συγχρονίσουν τὸν Λ. Τολστόϊ νὰ ποῦμε ἢ στὴν Ἀγγλία τὸν Σαίξπηρ. Ἄν ὁ κ. Παπαδόπουλος θέλει καὶ μπορεῖ ἄς δουλέψει ὁ ἴδιος μετὰ τὴ δική του φωνὴ τὰ θέματά του καὶ νὰ ναι σίγουρος πὼς ὅσο καὶ μικρὴ ἢ προσφορά του, θὰ εἶναι σημαντικότερη ἀπ' ὅσο ἢ μίμηση—σὲ μερικὲς στιγμὲς εἶναι ἀλήθεια πάρα πολὺ πετυχημένη—τοῦ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Βάρναλη.

Τὸ θέατρο

«Ἐθνικὸ Θέατρο»: «Ἡ Νεράϊδα» καὶ «Τὰ στρατηγήματα ἐραστῶν».— «Δεύτερη Σκηνὴ»: «Ἡ Ἑβδομὴ Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας» καὶ «Ὁ Ἄρχοντας».— Δημοτικὸ Θέατρο Πειραιῶς: «Τὸ Κορίτσι μετὰ τὸ κορδελλάκι».— Θέατρο Τέχνης: «Ἀγριόπαπια».— Θέατρο Μουσούρη: «Τὸ τελευταῖο βάλς». Θέατρο Κοτοπούλη: «Κορυδαλλός».

Οἱ καλλιτεχνικοὶ ἀπολογισμοὶ γιὰ τὴ χρονιά ποὺ μᾶς πέρασε, δὲ μᾶς ἄφησαν χώρον ν' ἀναφερθοῦμε στὰ νέα θεατρικὰ ἔργα τῶν δυὸ τελευταίων μηνῶν. Ἔτσι μαζεύτηκαν ἀρκετὲς «πρῶτες», μὰ πάλι θ' ἀναγκαστοῦμε νὰ σημειώσουμε χωρὶς ἐπίμονες ἀναλύσεις ὅτι νομίζουμε πὼς θὰ πρέπει νὰ ἐλέγχεται στὴν πορεία τῆς δραματικῆς μας Τέχνης μετὰ γόνιμες συζητήσεις.

Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα ἐγκαινιάστηκαν οἱ παραστάσεις τῆς «Δεύτερης Σκηνῆς» τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου». Μᾶς

δόθηκε ἄλλοτε ἢ εὐκαιρία νὰ ποῦμε πὼς τὸ πρόβλημα τῶν ἐλληνικῶν ἔργων δὲν ἀντιμετωπίζεται μετὰ «ἡμίμετρα». Τὸ θέμα ἔχει ξεκαθαριστεῖ πιὰ καὶ ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου στιγματίσανε τὴν ἐγκληματικὴ ἀστοργία ποὺ δείχνουν οἱ ἐκάστοτε Διοικήσεις τῆς κρατικῆς σκηνῆς στὴν ἐγγῶρια δραματικὴ παραγωγή. Ὡστόσο, οἱ σοβαρότατες ἐπιφυλάξεις μας γιὰ τὴ «λύση» τῆς «Δεύτερης Σκηνῆς», δὲ μᾶς ἐμποδίζουν ν' ἀναγνωρίσουμε πὼς ἡ λειτουργία τῆς ἀποτελεῖ κάποιον βῆμα γιὰ τοὺς νέους ἰδιαίτερα συγγραφεῖς. Κι' ὁμως αὐτὸ τὸ βῆμα, ὑπάρχει κίνδυνος νὰ μὴ φανεῖ στὸ τέλος ἀποδοτικόν, ἂν τὰ κριτήρια τῆς ἐπιλογῆς τῶν ἔργων δὲν ἔχουν ἓνα εὐρύτερο πνεῦμα, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ προκαταλήψεις καὶ «πολιτικὲς σκοπιμότητες».

Δυστυχῶς καὶ τέτοιο συμβαίνει στὴν περίπτωσή ποὺ ἐξετάζουμε. Τὰ δυὸ πρῶτα ἔργα τὸ ἐπιβεβαιώνουν. Τόσο «Ἡ Ἑβδομὴ Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας» τοῦ κ. Ἰάκωβου Καμπανέλλη, ὅσο καὶ «Ὁ Ἄρχοντας» τοῦ κ. Πάνου Σαμαρᾶ πάσχουν ἀπὸ ἔλλειψη γνήσιου δραματικοῦ ὕλικου. Μεγάλον δοκιμαστήριον τὸ Θέατρο γιὰ κάθε τι ποὺ ἀγνοεῖ τίς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις καὶ τὴ σύνθεσιν τῆς ζωῆς. Δὲ μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ σὲ ἰδεαλιστικὰ ἀοριστολογίες—ἐκεῖ ποὺ δὲν τολμάει νὰ καταλήξει ὀλόκληρα τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο οὔτε στὴν περίοδο τῆς τρομερότερης παρακμῆς του. Ἡ Τέχνη τούτη, βλέπετε, ἔχει νὰ κάνει ἄμεσα μετὰ τὴν κοινὴ λογικὴ, μετὰ τὴν κοινὴ ἐμπειρία, τὰ κοινὰ αἰσθήματα. Κάθε ἀπόπειρα νὰ μεταθέσει τὸ ἐνδιαφέρον σὲ ἄλλο, ξένο, ἐξωπραγματικὸ «δραματικόν» ἐπίπεδο, τὴν ὀδηγεῖ αὐτόματα στὸ χάος. Κι' ἴσως αὐτοῦ βρίσκονται καὶ οἱ τεράστιες ἀπαιτήσεις καὶ δυσκολίες τῆς.

Ὁ κ. Καμπανέλλης ἀνήκει στοὺς νέους συγγραφεῖς ποὺ ἐργάζονται δραστήρια νὰ ξεπεράσουν ἓνα σωρὸ ἐμπόδια στὸ δρόμον τους. Καὶ στὴν «Ἑβδομὴ Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας» καθρεφτίζει τί ἀνησυχίες ἔχει ὁ ἴδιος σὰν ἄτομον: Ἡ νεολαία μας δὲν βρίσκει σήμερον καμιά βοήθεια γιὰ ν' ἀξιοποιήσει τὴν ζωτικότητά της, παραδέρνει μέσα στὴν ἐγκατάλειψιν καὶ τὴν ἐρημίαν, δὲν θερμαίνεται ἀπὸ δημιουργικὰς πνοάς, θρέφεται μ' ἀτομικὰς φιλοδοξίας, πετάει ἔξω ἀπ' τὴν πραγματικότητα καὶ συντρίβεται. Νὰ τὸ θέμα τῆς «Ἑβδομῆς Ἡμέρας τῆς Δημιουργίας». Θέμα, ποὺ μποροῦσε μετὰ κατάλληλον χειρισμόν, ν' ἀποκτήσει πλουσιώτατες προεκτάσεις καὶ ἀγκαλιάζοντας τίς ἀντίπαλας δυνάμεις σὲ μιὰ δραματικὴ σύνθεσιν, ν' ἀποκαλύψει καὶ νὰ φωτίσει,

ολόκληρο τὸ κοινωνικό μας πρόβλημα.

Ἀντίπαλες ὁμως δυνάμεις δὲν ὑπάρχουν στὸ ἔργο τοῦ κ. Καμπανέλλη. Ὅλα τὰ πρόσωπα ἀπομονώθηκαν ἔξω ἀπ' τὴν «τρέχουσα ζωὴ» καὶ προορίζονται ἀποκλειστικά στὸν «ἑσωτερικό τους κόσμο». Οἱ αἰτίες ποὺ προκαλοῦν τὸ δράμα ἀναφέρονται ἐντελῶς ἀόριστα καὶ σὲ βασικά σημεῖα δημιουργοῦνται συγχύσεις μὲ τὶς ἀναπτυσσόμενες θεωρητικολογίες ὅτι «ὁ ρωμῆος μπορεῖ νὰ γάνει θαύματα, εἶναι διαλεχτὴ ράτσα» κλπ. Γιατί λοιπὸν δὲν θαυματουργεῖ ὁ ρωμῆος; Ποιῆς δυνάμεις τὸν ἐμποδίζουν; Αὐτὸ τὸ «ἕτερον σκέλος», ἀποφασιστικὸ μὴ καὶ παρουσιάστηκε τὸ ἔργο μὲ ἀξιώσεις κοινωνικοῦ δράματος, δὲν ἐκπροσωπεῖται καθόλου στὴ σκηνή. Πέφτει ὅλο τὸ βάρος στὴν κἀπως «μυστηριώδη ρωμῆϊκη ψυχολογία»—ἡ γνωστὴ ξεφτισμένη θεωρία τοῦ ἐγγῶριου ἰδεαλισμοῦ γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὶς ἀμαρτίες τῶν ἀρχόντων του. Δὲν ξέρουμε ἂν τέτια ἦταν ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα, πάντως αὐτὴ ἡ ἐντύπωση κυριαρχοῦσε.

Ὅσο καὶ νὰ ὀδηγεῖται στὸ χάος σήμερα ἡ νεολαία μας, εἶναι πλασμένη μὲ ἀγῶνες καὶ θυσίες γιὰ ἓνα καλύτερο μέλλον: Αὐτὸς ὁ τόπος ποτὲ δὲν ἔπαυε καὶ πολὺ περισσότερο τώρα, νὰ παλεύει γιὰ νὰ βγεῖ ἀπ' τὸ ἀδιέξοδο καὶ οἱ δυνάμεις τῆς προόδου χάραξαν ἀπὸ καιρὸ σαφεῖς προσανατολισμούς. Δὲν γίνεται νὰ τ' ἀγνοήσουμε. Γύρω ἀπ' τοὺς νέους μας δὲν φτάνει μονάχα ὁ ἀντίλαλος ἀπ' τὸν τεχνικὸ πολιτισμὸ τῶν ἄλλων χωρῶν, καθὼς μᾶς ἐξηγοῦσε στὸ θεατρικὸ πρόγραμμα ὁ κ. Καμπανέλλης. Ἀζοῦμε καὶ δεχόμαστε τὴν ἐπίδραση καὶ ἀπ' τὶς κοινωνικὲς ἐξελίξεις, ποὺ συντελοῦνται σ' ὅλον τὸν κόσμο. Γι' αὐτὸ καὶ στὸν ὀρίζοντα τοῦ δράματος πρέπει νὰ διαφαίνεται, νὰ ὑποδηλώνεται ἔστω, ἡ διέξοδος. Ἀλλὰ ὁ κ. Καμπανέλλης εἶδε τὸ θέμα του ἐγκεφαλικά, δὲν ἄδραξε μὴ ἀπὸ τὶς ἀμέτρητες συγχρονιστικὲς περιπτώσεις ποὺ μᾶς προσφέρονται καθημερινὰ γιὰ νὰ τὴν μεταπλάσει σὲ ἔργο τέχνης. Ὁλόκληρο τὸ δράμα του διαποτίζεται ἀπὸ ἓναν ὑπερτροφικὸ διανοουμενισμό: Στὴ σύλληψη, στὰ καθέκαστα στοιχεῖα, στοὺς χαραχτῆρες. Καὶ τότε παραμονεύει παντοῦ ὁ κίνδυνος νὰ δοθεῖ ἡ αἰσθησιμὴ πῶς ἀπουσιάζει ἡ δραματικὴ γνησιότητα.

Τὸ κεντρικὸ πρόσωπο, ὁ Ἀλέξης, ὅτι ἐπιδιώκει ἢ μᾶλλον ὅτι φαντάζεται, ὄχι μόνον δὲν ἔχει πιθανότητες ἐπιτυχίας μὰ εἶναι ἀφελές, ἀνεφάρμοστο «αὐτὸ καθ' ἑαυτό», κἀτω ἀπὸ ὅποιεσδήποτε συνθῆκες οὔτε πραγματοποιεῖται, οὔτε κερδίζει τὴ συμπάθειά μας. Καὶ γὰρ χειρότερο. Γὰ γύρω πρόσωπα ὑποχρεώ-

νονται ἀπ' τὸν συγγραφέα νὰ εὐνοοῦν τὴ λύση τοῦ Ἀλέξη, δηλαδὴ λείπουν καὶ οἱ «ἑσωτερικὲς» ἀντιθέσεις. Ὅλοι κρούουν τὴν ἴδια μονότονη χορδή. Ἔτσι ὁμως ποὺ εἶναι τ' ἀληθινὸ δράμα; Ὁ θεατρικὸς ἥρωας, ὁποῖος καὶ νάναι, πρέπει ν' ἀγωνίζεται γιὰ γὰτι ποὺ τὸ ξέρει, τὸ πιστεύει, ποὺ τὸ ἐπιδιώκει μεθοδικὰ γιὰ νὰ τὸ πετύχει καὶ πάνω στὴν κορυφαία σύγκρουση θὰ φανεῖ ἂν ἔπασε ἔξω. Περνάει ὡς ἐκεῖνη τὴ στιγμή ἀπὸ ἐναλασσόμενες φάσεις. Ὁ Ἀλέξης ὁμως, τὸ βλέπουμε, δὲν ἔχει ἐλπίδα νὰ φτάσει πούθενά. Καὶ στὸ τέλος ὁ συγγραφέας τὸν βάζει νὰ σκοτώνεται σὲ δυστύχημα...

Στὸ ἴδιο οὐσιῶδες σφάλμα ἔπασε καὶ ὁ κ. Σαμαρᾶς μὲ τὸν «Ἄρχοντά» του. Αὐτὸς εἶναι ἓνας μεγαλονοικοκυρῆς κάποιου ὀρεινοῦ χωριοῦ, ἐκμεταλλευτῆς τῶν πάντων, μ' ἀγαλίνωτα πάθη: Ἀτιμάζει τὴν ψυχοκόρη του, διατηρεῖ ἀνομες σχέσεις μὲ τὴν γυναῖκα τοῦ γιοῦ του, ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸν θάνατο τῆς κόρης του—κοιτάζει μόνον πῶς νὰ ἰκανοποιήσῃ τὰ καπρίτσια τῆς στιγμῆς ὅπως ὅπως, ἀπότομα, χοντροκομμένα, χωρὶς συνείδηση σὰν τοὺς κοινούς ἐγκληματίες. Ἔτσι φαντάζει μπροστά μας, τερατώδης, ἀποτρόπαιος, δὲ μᾶς βοηθεῖ καθόλου νὰ συμμεριστοῦμε τὸ «δράμα» του ἢ τουλάχιστο νὰ τὸν παρακολοθήσουμε. Κ' ἐδῶ τ' ἄλλα πρόσωπα προβάλλονται σὰν θύματα, δὲν ξεκινοῦν μαζὶ του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση.

* * *

Τονίσαμε τὸ περιεχόμενον καὶ τῶν δύο ἔργων—«Ὁ Ἄρχοντας» προκαλεῖ καὶ ὅλας τὸ κοινὸ αἰσθησιμὸν—γιατὶ αὐτὸ καθορίζει ὡς ἓνα μεγάλο βαθμὸ καὶ τὴν ποιότητα τῆς μορφῆς κἀθε ἔργου. Στὴν ἐποχὴ μας προπαντός, ὁ προοδευτικὸς προσανατολισμὸς τῶν συγγραφέων εἶναι ἡ βάση γιὰ ν' ἀναπτυχθοῦν ζωντανὲς καὶ ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ ὀλοκληρωμένες δημιουργίες. Κ' ἐκεῖ, στὸ περιεχόμενον, στηρίζονται δραματικά.

Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ κ. Καμπανέλλης ἔχει προσόντα ὄχι τυχαία: Στὸν χωρισμὸ τῶν ἐπιμέρους σκηνῶν, στὴν πλαστικότητα τοῦ θεατρικοῦ λόγου. Διαθέτει ἀκόμα ζωηρὴ φαντασία. Ἐνα θαρραλέο ἀντίκρουσμα τῆς πραγματικότητας θὰ τ' ἀνοίξει τὸν δρόμο. Ἴσως τότε ὁμως τοῦ κλειστοῦ οἱ ἀπρόσιτες πύλες τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου». Μὰ ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι καὶ ἡ οὐσία τοῦ μεγάλου προβλήματος γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς δραματικῆς μας παραγωγῆς: Ἄν δὲν ἀναπνεύσει σ' ἓνα κλίμα ἐλευθερίας, οἱ ἀπαράδεκτοι συμβιβασμοὶ θὰ τὴν ἀφήσουν χωρὶς φτερά.

Στὸν «Ἄρχοντα» οἱ συμβιβασμοὶ φαίνονται πιὸ πολὺ. Τὸ γκρέμισμα τοῦ

μεγαλονοικοκύρη, τοῦ Δημητροῦ, δὲν ἔγινε γιατί δυνάστευε ἢ αφεντιά του ὀλόκληρο τὸ χωριό. Ξεσηκώθηκαν ὅλοι ἐναντίον του ἐπειδὴ ἀτίμασε τὸ σπιτικό του. Ἀλλοιῶς θάμενε ὁ ἀκατάλυτος Ἄρχοντας καὶ δὲν θ' ἀναγκαζόταν νὰ κρεμαστεί ὁ ἴδιος ἀπ' τὸ καμπαναριὸ τῆς ἐκκλησιᾶς. Εἶναι χαρακτηριστικό: Σκοτώνεται σὲ δυστύχημα ὁ Ἀλέξης τοῦ κ. Καμπανέλλη, αὐτοκτονεῖ ὁ Δημητροῦς τοῦ κ. Σαμαρᾶ. Προσπάθεια νὰ δικαιωθοῦν καὶ οἱ δύο. Νὰ μετατεθοῦν ἀλλοῦ οἱ εὐθύνες, σ' ἐξωπραγματικές δυνάμεις...

* *

Κι ἡ «Ἐβδομὴ Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας» καὶ ὁ «Ἄρχοντας» ἀνέβησαν μὲ πολλὴ φροντίδα ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη κ. Κώστα Μιχαηλίδη. Στὸ πρῶτο ἔργο βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ προβάλλει τὸ ταλέντο του ὁ κ. Βύρων Πάλλης. Ἐπαιξε τὸν ρόλο τοῦ Ἀλέξη μὲ δύναμη καὶ νεῦρο, φτάνοντας σὲ ζηλευτὲς ἀποδόσεις. Ἀξίζει νὰ υπογραμμιστεῖ ἡ προσπάθειά του. Τόνωσαν ἐπίσης τὸ ἔργο μὲ τὴν παρουσία τους ὁ κ. Γ. Γληνός, ὁ κ. Θ. Κωτσόπουλος, ὁ κ. Π. Ζερβός, ἡ δὲς Τζ. Καρέζη. Τὰ σκηνικά τοῦ κ. Κλώνη, ἀσήμαντα.

Στὸν «Ἄρχοντα», οἱ ἠθοποιοί, παρὰ τὴν καλὴ τους θέληση—ὁ κ. Στ. Βόκοβιτς φορτώθηκε ὀλόκληρο τὸ βάρος—δὲν εἶχαν οὔτε ἴχνη συγκροτημένων ρόλων γιὰ νὰ γάνουν κάτι. Δὲ μποροῦμε φυσικά νὰ χουμε ἀπαιτήσεις ὀλοκληρωμένου δράματος, πολὺ περισσότερο ἀπ' τοὺς νέους μας συγγραφεῖς. Ὡστόσο ἀναζητεῖ κανεὶς ἓνα ἐπεισόδιο μὲ θεατρικὴ πνοή, μ' αἴσθησι τοῦ θεάτρου. Κι' αὐτὸ ἦταν ἀνύπαρξτο στὸν «Ἄρχοντα». Οἱ ἀδεξιότητες στὴν παρουσίαση καὶ ἔξοδο τῶν προσώπων, οἱ «φιλολογικότητες» τοῦ διαλόγου, οἱ φλύαρες καὶ οἱ περιττὲς σκηνές, μποροῦν νὰ μὴ βλάψουν γενικά μιὰ προσπάθεια, ὅταν τὸ πρῶτο ὑλικὸ εἶναι ἀπὸ καθαρὸ δραματικὸ μέταλλο. Κ' ἐδῶ δὲν εἶταν. Κριμα.

Τὰ σκηνικά τοῦ κ. Γιάννη Στεφανέλλη, ζωντάνευαν ρεαλιστικά, τὸ ὀρεινὸ ἑλληνικὸ χωριό, δίχως «γραφικότητες».

* *

Ἡ «Κυρία Σκηνή» τοῦ «Ἐθνικοῦ», στὸ ἴδιο διάστημα, ἀνέβασε τὴ «Νεράϊδα» («Ὀντίν») τοῦ Ζάν Ζιρωντοῦ καὶ «Τὰ στρατηγήματα ἐραστῶν» τοῦ Τζώρτζ Φαρκουάρ. Οἱ πιστοὶ φίλοι τοῦ θεάτρου ἀκόμα δὲν κατάφεραν ν' ἀνακαλύψουν τί θέλησε νὰ ἐξυπηρετήσῃ ἢ ἐπιλογὴ αὐτῶν τῶν ἔργων. Οὔτε θεωρεῖται ὑπόδειγμα θεατρικῆς τέχνης ἢ «Νεράϊδα» καὶ τὰ «Στρατηγήματα ἐραστῶν» ὅσο καὶ νὰ ἐκπροσωποῦν τὶς

ρίζες τῆς «κωμωδίας ἠθῶν», παραμένουν μιὰ διασκεδαστικὴ κωμωδία κατάλληλη νὰ καλύψῃ τὸ πρόγραμμα ἐνὸς ἐμπορικοῦ θιάσου. Τίποτα περισσότερο. Ὁ Ζάν Ζιρωντοῦ ἂν ἔθελγε παιγμένος ἀνάλογα στὸ κοσμοπολίτικο Παρίσι μὲ τὴν εὐφράδειά του καὶ τὴν πνευματώδη του «κωξερὶ», στὸν ταλαίπωρο τόπο μας φάνηκε ἀνεπίδεκτος προσαρμογῆς.

Ὁ σκηνοθέτης κ. Σολωμὸς παρὰ τὴ βοήθεια τῆς κ. Βάσως Μανωλίδου («Ὀντίν») καὶ τοῦ κ. Γ. Παππᾶ (Ἰπλότης Χάνς) στὴν Β' καὶ Γ' πράξη ἔπασε ἐπὶ τῶν ἐπάλλξεων—ἢ φαντασμαγορικῆ ἀτμόσφαιρα καὶ ἢ «μαγεία», δὲν πῆραν καμιὰν ὑπόσταση. Ἀντίθετα, στὸ ἔργο τοῦ Φαρκουάρ ὁ κ. Σολωμὸς σημείωσε μιὰ θαυμάσια ἐπιτυχία. Κίνησε τὰ πρόσωπα μὲ διαβολεμένο μπρίο καὶ πλούσια ἐφευρετικὸτητα. Λίγες φορὲς εἶδαμε νὰ παίζεται τόσο λαμπερὰ μιὰ κωμωδία. Ἐδῶ ξεχώρισαν ἡ κυρία Ἀλέκα Κατσέλη, ἡ δὲς Ἀντ. Βαλάκου, ἡ κυρία Καίτη Λαμπροπούλου, ὁ κ. Ἀλ. Ἀλεξανδράκης, ὁ κ. Ἀν. Φιλιππίδης καὶ ὁ κ. Μιχ. Καλογιάννης. Ἀπλὰ καὶ καλοβαλμένα τὰ σκηνικά τοῦ κ. Κλώνη.

* *

Τὸ «Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» στὸ «Δημοτικὸ» Πειραιῶς, συνεχίζοντας τὴν σπουδαία καὶ ἀναγνωρισμένη ἀποστολή του—ἄθλο θάπρεπε νὰ ποῦμε—ἀνέβασε τὸ τρίτο κατὰ σειράν ἑλληνικὸ ἔργο: «Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι» τοῦ κ. Νότη Περγιάλη.

Ὁ κ. Περγιάλης ἀκολούθησε διαφορετικὸ δρόμο ἀπ' τοὺς συναδέλφους του κ.κ. Καμπανέλλη καὶ Σαμαρᾶ. Συγκινημένος βαθιὰ ἀπ' τὴ στερημένη ζωὴ τοῦ λαοῦ, ἀπ' τὶς πίκρες, καὶ τὶς δοκιμασίες μὰ καὶ ἀπὸ τὶς λαχτάρεις τῶν φτωχῶν ἀνθρώπων νὰ βροῦν μιὰ θέση πάνω στὴ γῆ, ζωντάνεψε θεατρικά ἓνα κομμάτι τῆς πιὸ φριχτῆς κοινωνικῆς ἀθλιότητος: Ὁ Βάγιας, ὁ τραγουδιστῆς τοῦ λιμανιοῦ κάποια φεγγαροβραδυὰ, μαζί μὲ τὸ πεντάρφανο κορίτσι του, χτίζουν λαθραία μιὰ παραγκούλα νὰ στεγάσουν τὴν ἀγάπη τους, νὰ παντρευτοῦν. Ἐκεῖνος εἶναι ἀνεργος, δὲν χάνει ὅμως τὸ θάρρος νὰ προχωρήσει. Ὡσπου ὁ «Κύριος τῆς Γῆς» θὰ τοὺς γκρεμίσει τὰ ὄνειρα καὶ τὸ κορίτσι, χτυπημένο ἀπὸ τὰ βάσανα, θὰ σβύσει σὰν πουλί, καθὼς δοκιμάζει λίγη χαρὰ. Ἀπλὸ τὸ θέμα σὰν ἓνα λυπητερὸ τραγούδι. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας κατατάσσει τὸ ἔργο του στὰ συναισθηματικά καὶ ἔχει δίκιο. «Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι» συγκινεῖ ἀληθινὰ, μὰς μιλάει στὴν καρδιά. Βέβαια τὰ αἰσθήματα, μονάχα, δὲ φτάνουν γιὰ νὰ ἐντείνουν τὶς δραματικὲς δυνάμεις. Ἴσως αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ κύριο μειονέκτημα τοῦ ἔργου. Ὁ λυρισμὸς τοῦ κ. Περγιάλη,

γνωστός απ' τὸ «Νυφιάτικο τραγούδι» κ' ἀπὸ ἄλλες θεατρικὲς ἐργασίες του. εἶναι κ' ἐδῶ παντοῦ διάχυτος παραφορτωμένος τόσο πὺν εἴτε χαλαρώνει τὴ δράση, εἴτε ὀρισμένα πρόσωπα τὰ ἐμποδίζει νὰ διαγράψουν καθαρά τὴν τροχιά τους, ὅπως π.χ. ὁ Κύριος τῆς Γῆς πὺν θάπρεπε νὰ φανεῖ μὲ ἀδρότερες πινελλιές ποιὸς ἀληθινὰ εἶναι. τὶ ἀντιπροσωπεύει, ἀφοῦ ἐπιβάλλει μονάχος τὴν ἀρνηση σὶτὴ βασικὴ σύγκρουση.

Ἄλλ' αὐτὰ, εὐκόλα μπορεῖ νὰ τὰ ξεπεράσει ὁ κ. Περγιάλης. Ἐχει μιὰ ἐντονη ποιητικὴ ἰδιοσυγγρασία καμωμένη γιὰ τὸ θέατρο. Ἡ σκηνὴ π.χ. τοῦ γάμου», εἶναι ἀρκετὴ νὰ χαρακτηρίσει τὸ πλούσιο ταλέντο του κ' ὀλόκληρο τὸ δράμα δὲν συναντιέται εὐκόλα σὶτὴ σύγχρονη δραματολογία μας.

Ὁ κ. Μᾶνος Κατράκης ἀγκάλιασε μ' ἀγάπη «Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι» —τόχε πρωτανεβάσει μ' ἐπιτυχία σὶτὴ Θεσσαλονικὴ πρὶν δυὸ χρόνια— καὶ τ' ἀνέδειξε φλογισμένος απ' τὴν πίστη του σὲ μιὰν ἀναγέννηση τῆς ἐλληνικῆς δραματικῆς τέχνης. Ἡ δις Ἀλίκη Γεωργούλη σημείωσε τὴν καλύτερη ὡς τώρα ἐπίδοσή της σ' ἓναν ρόλο ἀπαιτητικό, κρατώντας τὰ χαρακτηριστικά τοῦ τραγικοῦ φτωχοκόριτσου μὲ τὴν ἀγνή, παιδιάστικη ψυχὴ. Ἐπιτυχία σημείωσαν ἀκόμα οἱ κ. κ. Γ. Ἀργύρης, Φοῖβος Ταξιάρχης, Ἀλ. Πέτσος, Γ. Βλαχόπουλος, ἢ κ. Νανᾶ Παπαδοπούλου, ἢ δις Θ. Ἰωαννίδου κ.λ.π. Ὁ νέος σκηνογράφος κ. Εὐάγγελος Ὀλυμπίου ἔκανε μιὰ πρώτη ἐξαιρετικὴ ἐμφάνιση τῆς ἐργασίας του. Μὲ δυὸ λόγια, ὁ κοντινότερος δρόμος γιὰ νὰ προκόψει καὶ τὰ ἐκπληρώσει τὸν προορισμὸ του τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο, εἶναι ἢ συνεχῆς ἐπαφὴ του μὲ τὴν πραγματικὴ ζωὴ μὲ τὴν ζωὴ τοῦ λαοῦ. Τότε θὰ κατανικθῶν οἱ παρουσιαζόμενες ἀναπόφευκτα ἀρχικὲς ἀδυναμίες—θὰ διδάσκει καί, ταυτόχρονα, θὰ διδάσκειται. Ὅλα τ' ἄλλα ὀδηγοῦν σὶτὸ χάος.

Τὸ «Θέατρο Τέχνης» ἔκανε τὴν ἀπόπειρα νὰ παρουσιάσει σὶτὴν «κυκλικὴ» σκηνὴ του καὶ βασισμένο σὲ νέους ἠθοποιούς, τὴν «Ἀγριόπαπια» τοῦ Ἐρρίκου Ἰψεν. Κι' ἀπέτυχε τραγικά. Ὅχι ἐπειδὴ τοῦ λείπουν οἱ δυνάμεις. Ἐπιμένει ὅμως νὰ βρῖσκειται ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου. Καὶ τὸ θέατρο εἶναι ζωντανὸ λειτουργημὰ, δὲν εἶναι «θεατρικὴ ἐγκυκλοπαίδεια». οὔτε μουσεῖο μὲ κέρνα ὀμοιώματα δραματικῶν ρόλων.

Ὁ κ. Κώστας Μουσούρης συνέχισε σὶτὸ θέατρό του τὴν «παράδοση» νὰ κολλακεύει τὰ γούστα τῆς «πελατείας» μὲ σχολαστικὴ φροντίδα σὶτὰ σκηνικά, σὶτὰ

κοστούμια, σὶτὰ ἐπιπλα, σὶτὸς φωτισμούς, σ' ὅλες τὶς ἐξωτερικὲς λεπτομέρειες, καὶ μὲ «γλυκερὰ» δραματάκια. «Τὸ τελευταῖο Βάλς» τοῦ Σώμερσετ Μὼμ στερεῖται καὶ τὸ σημαντικώτερο προσὸν τοῦ συγγραφέα του: κάποια εἰρωνεία, κάποιον σαρκασμὸ γιὰ τὰ ἀστικὰ ἠθη. Τί μένει; Μιὰ φλύαρη ἀπόπειρα νὰ... ἐξηγηθεῖ τὸ «αἰώνιο» ἱπενικὸ τρίγωνο. Ἡ κ. Ἑλλη Λαμπέτη, ἀφογη σὶτὸ ρόλο της, ἀλλὰ δὲν βρῖσκει τὴν εὐκαιρία ν' ἀνανεωθεῖ κ' ὁ κ. Δημ. Χόρον περιφέρεται σὶτὴ σκηνὴ σὰν βοήθητικό πρόσωπο...

Ἐλάχιστο γῶρο διαθέτουμε γιὰ τὸν «Κορυδαλλὸ» τοῦ Ζᾶν Ἀνούιγ. Εἶναι κριμὰ πὺν τὸ ἔργο αὐτὸ παίχθηκε σὶτὴν περίοδο τῶν ἐκλογῶν—ἀκατάλληλη περίοδο γιὰ τὸ θέατρο—κ' ἀναγκάστηκε ἀπὸ ἀνειλημμένες ὑποχρεώσεις ἢ διεύθυνση τοῦ «Θεάτρου Κοτοπούλη», νὰ τὸ ρίξει πρὶν χαρεῖ τὸ μεγάλο κοινὸ μιὰ ἀπὸ τὶς λίγες δημιουργίες τῆς σύγχρονης σκηνῆς. Ὁ Ἀνούιγ σὶτὸ ἔργο του αὐτὸ παίρνοντας τὸν μῦθο τῆς Ζᾶν Ντ' Ἀρκ βρῖσκει ἀφθονο ὑλικὸ γιὰ νὰ καταλύσει μὲ τὴν ἀνελέητη σάτιρά του τὴν διεφθαρμένη «ἀρχουσα τάξη» καὶ παράλληλα νὰ υπερασπιστεῖ ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς βίας τὴν ἀξιοπρέπεια καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ Ἀνθρώπου. Ὁ Κορυδαλλός, ὅσο σζοτάδι καὶ νὰ κυριαρχήσει γύρω, πάντα κελαιδεῖ διαλαλώντας τὴν πίστη σὶτὰ δημοκρατικὰ ἰδανικά.

Ἡ παράσταση, σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν κ. Δημ. Μυράτ ἂν κ' εἶχε νὰ ξεπεράσει τεράστιες δυσκολίες—τὸ ἔργο παιζόταν σὲ διαφορετικὰ «πλάνα» καὶ σὲ διαφορετικούς «χρόνους» καὶ «τόπους»—παίρνει ἄριστα. Ἡ κ. Μελίνα Μεροπούρη ἔπλασε μιὰ Ζᾶν Ντ' Ἀρκ ὅπως τὴν ἠθελε ὁ συγγραφέας—ἀπλή, γενναία, καρτερικὴ, ἐπίμονη, μ' ἐκδηλη τὴν λαϊκὴ τῆς καταγωγή. Κι' ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ βρέθηκαν σὶτὴ θέση τους: Ἡ κ. Τζόλυ Γαρμπῆ, ἢ κ. Ἑλλη Ξανθάκη, ὁ κ. Γ. Δάνης (περίφημος Κάρολος) ὁ κ. Τίτος Βάνδης, ὁ κ. Δημ. Χριστοδούλου κ.ἄ. «Ὁ Κορυδαλλός» κ' ἄς μὴν παίχτηκε ὅσο τᾶξιζε—ἄρεσε πολὺ σὶτὸ κοινὸ πὺν πρόλαβε νὰ τὸν δεῖ—καταγράφτηκε σὶτὶς εὐτυχέστερες στιγμὲς τοῦ θεάτρου μας. Ἡρθε σὲ μιὰν ἐποχὴ πὺν μᾶς χρειάζοταν πολὺ τὸ κελαιδεμὰ του. Καὶ μᾶς χρειάζεται...

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ

Ζητοῦμε συγγῶμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες καὶ φίλους μας, γιὰτὶ ἀπὸ τεχνικὸ κῶλυμα καθυστέρησε ἢ κυκλοφορὶα τοῦ τεύχους.
«Ἡ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Ο κινηματογράφος

Πουλημένη από τη μητέρα της (La strada) ταινία του Φεντερίκο Φελλίνι. Σενάριο: Φεντερίκο Φελλίνι, Τούλιο Πινέλλι, Ένιο Φλαγκιάγο. Με τους: Τζουλέττα Μασίνα (Τζελομίνα) Αντονιο Κουίν (Ζαμπανό), Ρίτσαρντ Μπέηχαρτ (Τρελός).

Όσο κι' αν συγκινεί με την περιγραφή μιας καθημερινής πραγματικότητας, της αθλιότητας, της πείνας, του αιματηρού μόχθου για το ψωμί, όσο κι' αν προκαλεί το ενδιαφέρον με τη μελετημένη διαγραφή των χαρακτήρων της, η Strada είναι έργο έγκεφαλικό. Πρόθεση του δημιουργού της είναι να μεταδώσει ένα μήνυμα, μια «αποκάλυψη» και γύρω σ' αυτή την αποκάλυψη είναι πλεγμένος ο μύθος της κι' έχουν στηθεί οι χαρακτήρες των προσώπων. Τόσο τα πρόσωπα, όσο κι' οι πράξεις τους, πέρα από την ψυχολογική διαγραφή ή αιτιολόγησή τους, κρύβουν ένα συμβολισμό. Ο κεντρικός ήρωας, αυτός που συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του Φελλίνι είναι ο Ζαμπανό, ο «γήινος» άνθρωπος ο προσκολλημένος στις καθημερινές του ανάγκες, που ποτέ δε μπόρεσε ν' αποσπαστεί απ' αυτές και να κοιτάξει ψηλότερα. Η αλυσίδα που τυλίγει το στήθος του συμβολίζει αυτή του την κατάσταση που πιστεύει πως θα τη σπάσει με τη δύναμη των μυών του. Αντίθεσή του είναι ο Τρελός, ο άνθρωπος με τα φτερά που μπορεί να περπατάει πάνω από τη γη, ο Ποιητής, ο Προφήτης που έχει άξαφνες εκλάμψεις αλήθειας, που συλλαμβάνει κάποια βαθύτερα νοήματα στη ζωή. Αυτός θ' αποκαλύψει στη Τζελομίνα, το αγαθό κορίτσι που έχει μόνο καρδιά, πως, όπως κι' ένα χαλίκι, έχει κι' αυτή ένα προορισμό, που είναι να πάει μαζί με τον Ζαμπανό και με τη στοργή της να γίνει ο συνδεικνός κριζός του με τον κόσμο. Όμως ο Ζαμπανό σκοτώνει τον Τρελό—πάντα οι άνθρωποι σκότωναν τους προφήτες (δογματική μεταφυσική εξήγηση που δεν κάνει τον κόπο να βρει ποιοί είν' αυτοί που σε κάθε εποχή σκοτώνουν τους προφήτες)—κι' αναγκάζεται ν' αφήσει τη Τζελομίνα, πουχε σαλέψει το λογικό της, στο δρόμο. Όταν ύστερα από πολλά χρόνια μαθαίνει πως η Τζελομίνα πέθανε, ο Ζαμπανό καταλαβαίνει τότε την αθλιότητά του, αισθάνεται πόσο ανίσχυρος είναι μονάχος, απομονωμένος από τους άλλους ανθρώπους μέσα στο φοβερό σύμπαν που τον περιβάλλει και, πέφτοντας τσακισμένος σε μια άμμουδιά, κλαίει με σπαραγμό.

Σ' όλα αυτά υπάρχει πολλή μεταφυσική, πολλή αφαίρεση από την πραγμα-

τικότητα και σχηματοποίηση. Τα πρόσωπα, όσο κι' αν έχουν τα πρότυπά τους στη ζωή, είναι σύμβολα, σχήματα αφηρημένα που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν ιδέες. Οι καταστάσεις του έργου, όσο κι' αν βρίσκουμε τις αντίστοιχες τους στη ζωή—ο σημερινός ατομιστικός κόσμος δημιουργεί τέτοιες απομονωμένες νησίδες ατόμων που χάνουν την επαφή τους με τους άλλους ανθρώπους—είναι μετατοπισμένες σε μεταφυσικό επίπεδο, ξεκομμένες από τις κοινωνικές αιτίες που τις καθορίζουν. Τα επεισόδια της ταινίας κι' οι ψυχολογικές μεταπτώσεις των προσώπων είναι έντεχνα κατασκευασμένα για την ανάπτυξη της σαθρής φιλοσοφικής ιδέας του Φελλίνι. Η εξαιρετική γαλλίδα συγγραφέας Έλσα Τριολέ, τελειώνοντας το μυθιστόρημά της «Κανείς δε μ' αγαπά» καταλήγει μ' αυτή τη φράση: «Οι άνθρωποι μπορούνε ν' αγαπηθούν όταν είναι για ένα σκοπό». Ο Φελλίνι δε μπόρεσε ν' ανακαλύψει μια διέξοδο στο άγχος της μοναξιάς που γεμίζει το έργο του. Κι' όμως το άγχος αυτό δεν τόχει ο κόσμος που γεννιέται στην εποχή μας.

Παρ' όλα αυτά ο Φελλίνι είναι θαυμάσιος αφηγητής. Τα επεισόδιά του έχουν μια έξοχη αλληλουχία, η ανάπτυξη του μύθου γίνεται με μοναδική συνέπεια, τα πρόσωπα περιγράφονται με πειστικότητα—βοηθούν εδώ κι' οι τρεις εξαιρετικοί ήθοιοι που αναφέρονται στους τίτλους. Η αφαίρεση από την πραγματικότητα γίνεται με λεπτότατο ανεπαίσθητο σχεδόν τρόπο και σ' αυτό οφείλεται η συγκινησιακή δύναμη της Strada. Οι εικόνες είναι σπάνιες σε πλαστικότητα κι' η σκηνοθεσία είναι λιτή και υποβάλλει. Η Strada είναι ένα έργο δυνατό. Δίκαια γράφτηκε πως ανοίγει καινούργιους δρόμους στο νεορεαλισμό. Υπάρχουν όμως και δρόμοι που οδηγούν σε βάλτους.

Ριφιφι (Du Rififi chez les hommes) ταινία του Ζύλ Ντισσέν με τους: Ζάν Σερβαί, Κάρλ Μονέ, Ρομπέρ Μανυέλ, Μαρί Σαμπουρέ και Πέρλα Βίστα (Ζύλ Ντισσέν).

Δεν έχω να πω πολλά γι' αυτή την ταινία που μεταφέρει τους αμερικανούς γκάγκστερς στη γαλλική πρωτεύουσα και ήρωποιεί απαράδεκτα τον υπόκοσμο. Μόνο πως υπερέχει πολύ από τις ανάλογες αμερικανικές παραγωγές σε δράση και αγωνία κι' ακόμα με την έντονη διαγραφή των τύπων και μ' ένα ήθικό καταστάλαγμα που δεν το βρίσκει κανείς εύκολα σ' εκείνες: πως όποιος μπλέκεται με το έγκλημα αφανίζεται από την ίδια τη δύναμη των πραγμάτων. Δεν πιστεύω πως βγαίνοντας από το «Ριφιφι» οι νεαροί θιασώτες των γκαγκστέρι-

κων ή καου - μπόϋκων ταινιών θά αίσθάνονται τή διάθεση νά μιμηθοϋν στα παιχνίδια τους τους ήρωες του. Δύο σκηνές, ή σκηνή τής διάρρηξης με τήν πυκνή άγωνία της κι' ή σκηνή τής επιστροφής του έτοιμοθάνατου Στεφανέζου με τό άνέγνοιαστο παιδί, με τό δυνατό λυρισμό τους είν' άρκετές για νά δείξουν τό εξαιρετικό ταλέντο του σκηνοθέτη. 'Ο Νταςσέν είναι ικανός νά βάζει βαθύτερη συγκίνηση και περιεχόμενο και σ' ένα «έμπορικό» ακόμα έργο.

Τά μεγάλα γυμνάσια ταινία του Ρενέ Κλαιρ. Σενάριο : Ρενέ Κλαιρ, Τζερομίνι. 'Οπερατέρ : Ρομπέρ Λεφέμπρ. Με τους : Μισέλ Μοργκάν, Ζεράρ Φιλίπ, Ζάν Ντεζαγύ.

Δέν αγαπώ τήν λέξη «κομποτέχνημα» γιατί περιέχει κάτι τό έντεχνο κι' έπομένως ψεύτικο. Όμως πώς άλλοιώς θά μπορούσα νά χαρακτηρίσω τό νέο αυτό έργο του Ρενέ Κλαιρ παρά σάν ένα σπάνιο κομποτέχνημα. 'Η έντύπωση πού αφήνει, ή ανάμνηση πού διατηρεί κανείς απ' αυτό, είναι ένα άστραφτερό παιχνίδισμα, σάν τόν ίριδισμό του πρωϊνού ήλιου σ' ένα διάφανο ρυάκι ή σάν τή μαρμαρυγή μιās κινέζικης πορσελάνης. Είναι όμως συνυφασμένη άξεχώριστα αυτή ή ανάμνηση με κάτι βαθιά συγκινητικό, κάτι ζεστά ανθρώπινο κι' αληθινό. 'Ο Ρενέ Κλαιρ είναι άφταστος στο χειρισμό τών λεπτότατων αισθημάτων κι' ή μπριλλάντιξη, σπινθηροβόλα αφήγησή του δέν έχει βρει ως σήμερα τό όμοιο της. Τά πάντα, εικόνες, διάλογοι, κίνηση προσώπων, λαμποκοποϋν από τό μοναδικό πνεϋμα του και μαρτυροϋν τήν έξοχη μαεστρία του. Πουθενά δέ φαίνεται ή κατασκευή, όλα κυλοϋν άνετα παρ' όλο πού επεξεργάζεται πάντα λεπτόλογα τήν τελευταία λεπτομέρεια. Κι' όπως και τ' άλλα έργα του έτσι κι' αυτή ή φάρσα πού καταλήγει σε δράμα, τό άνόητο χωρατό πού τελειώνει σε αισθηματικό σπαραγμό περιέχει μιá καλλιτεχνική ήθική διδασχή. 'Ο Ρενέ Κλαιρ αγαπάει τά πρόσωπά του. Δέν ύπάρχει σ' αυτά ή κακία. 'Αν κάποτε συμβαίνουν συγκρούσεις, σ' αυτό φταίνε μερικές κακές συνήθειες πού έχουν. 'Η στάση του άπέναντι στους ανθρώπους είναι ή στάση του καλού φίλου πού προσπαθεί με πολύ τάκτ νά τους πει τά έλατιώματά τους. 'Ετσι τό παράθυρο, στο τέλος του σημερινού έργου του μένει κλειστό γιατί ό ήρωας του, από άσυγχώρητη έλαφρότητα, έπεσε σ' ένα βαρύ παράπτωμα προσβάλλοντας τά ιερώτερα αισθήματα μιās γυναίκας. Δέν είναι όμως και έρημο, αυτό τό παράθυρο, γιατί ό νεαρός δραγόνας μετάνοιωσε και αγάπησε είλικρινά. Δέν είναι ούτε τραγική, ούτε άπαισιόδοξη ή λύση. 'Αντίθετα μάς αφήνει νά έλπίζουμε

για τήν επιστροφή από τά γυμνάσια. Κι' αποφεύγει τή μελοδραματική ρηχότητα πού θά ύπήρχε στο άνοιχτό παράθυρο.

Τό Τζιτζίκι ταινία του Σεργκέϊ Σαμόνωφ με τους Λουντμίλλα Ζελικόφσκαγια και Σ. Σ. Μπόνταρτσιουκ από τήν όμώνυμη νουβέλλα του Τσέχωφ.

'Ενα ακόμα άριστούργημα μάς δίνει ό σοβιετικός κινηματογράφος με τή διασκευή του έργου του μεγάλου άνατόμου τών ψυχών, του Τσέχωφ. 'Υστερα από τό άξέχαστο εκείνο «Παράσημο τής 'Αγίας 'Αννας» (Πουλημένα νειάτα) τό «Τζιτζίκι» έρχεται ν' άνεβάσει στην οθόνη μερικά ακόμα από τά πρόσωπα τής τσεχοφικής «'Ανθρώπινης Κωμωδίας». Τό «Τζιτζίκι» υπερέχει περισσότερο ακόμα γιατί αξιοποιεί και τις παραμικρότερες άποχρώσεις τής νουβέλλας φτάνοντας σ' ένα άποτέλεσμα εφάμιλλο με του προτύπου του. Είναι ένα κλασικό δείγμα διασκευής λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο. Τόσο τό σενάριο όσο κι' ή σκηνοθεσία έχουν άναδείξει τις λεπτότατες συναισθηματικές καταστάσεις τής νουβέλλας κι' έχουν διατηρήσει τή βαθιά διεισδυτική περιγραφή τών χαρακτήρων της. Τό χρώμα είναι έξοχα άρμονισμένο με τόν έσωτερικό τόνο τής αφήγησης κι' οί εικόνες έχουν πρότυπα έργα ζωγράφων τής τσεχοφικής εποχής. Δέ θά μπορούσε νά γίνει πιο εύσυνείδητη έξυπνέτηση του κειμένου του μεγάλου προεπαναστατικού συγγραφέα. Βαθιά άνθρώπινο, βαθιά διδαχτικό τό «Τζιτζίκι» είναι ένα μεγάλο έπίτευγα και διατηρεί άκέραιη τή ζωντάνια, τήν άνθρωπιά, τή συγκίνηση, τή λεπτή αφήγηση του προτύπου του. 'Η Λουντμίλλα Ζελικόφσκαγια κράτησε άξια τόν περίπλοκο και βαρύ ρόλο τής έλαφρόμυαλης κι' έγωίστριας γυναίκας πού πλήττει κοντά στον άντρα της και θέλει νά ικανοποιήσει τή ματαιοδοξία της κάνοντας παρέα με διασιμότητες. 'Ομοια κι' ό Σ. Μπόνταρτσιουκ κι' οί άλλοι έρμηνευτές είναι εξαίρετοι. Πρέπει νά δει κανείς πολλές φορές τό «Τζιτζίκι». Όπως σε κάθε άριστούργημα άνακαλύπτει κάθε φορά κάτι καινούργιο.

ΑΝΤ. ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ

Είκοστικές τέχνες

ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Οι δυό μεγάλες σάλες του «Παρνασσού» φιλοξένησαν για άρκετές μέρες τήν έκθεση έργων τής σύγχρονης Ισπανικής ζωγραφικής και γλυπτικής. Καμιά εκατοστή έργα μάς παρουσίασαν τά έπιτεύγματα μιās περιο-

ρισμένης σχετικῆς σειράς Ισπανῶν ζωγράφων. Δυσκολευόμαστε ὅμως νὰ πιστέψουμε πὼς ἓνας λαὸς σάν τοὺς Ισπανοὺς μὲ πλούσια καλλιτεχνικὴ παράδοση καὶ μιὰ μεγάλη πνευματικὴ καλλιέργεια δίνει τόσο πενιχροὺς καρπούς, σάν κι' αὐτοὺς πού εἶδαμε στὴν ἔκθεση. Τὸ πιθανότερο εἶναι πὼς ἡ ἔκθεση τούτη μᾶς παρουσίασε μονάχα τὰ ἔργα πού ἡ κυβέρνησις τῆς Ἰσπανίας ἤθελε νὰ δείξει στὸν ἔξω κόσμον καὶ πὼς ἀπέκλεισε πολλοὺς ζωντανοὺς καλλιτέχνες. Ἄς μὴ ξεχνῶμε πὼς ἡ Ἰσπανία εἶναι ἀπὸ τὰ τελευταῖα καταφύγια τοῦ φασισμού καὶ πὼς τὸ σύστημα αὐτὸ ἔχει καταργήσει κάθε ἐλευθερίαν στὴ σκέψιν. Ἐκεῖ θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ τὸ πολὺ χαμηλὸ ἐπίπεδο αὐτῆς τῆς ἔκθεσης.

Ὁ καθηγητὴς Βάθνεθ Whied (ἔργα Νο 62—65) εἶναι ἓνα καταπληκτικὸ παράδειγμα ἀγνοίας καὶ τῶν πιὸ στοιχειωδῶν γνώσεων τεχνικῆς. Δὲν ὑπάρχει οὔτε σχέδιο οὔτε χρῶμα. Οἱ φιγούρες του δὲν στέκονται καὶ οἱ παραθέσεις τῶν ὠμῶν τόνων του δείχνουν μιὰ ἀμέλεια ἀπὸ τὶς σπάνιες. Δὲν ξέρουμε ἂν ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἔχει κάποια σημασία στὸν τόπον τοῦ σὰ δάσκαλος, μὰ ἓνας δάσκαλος ζωγραφικῆς, πού ζωγραφικὰ εἶναι ἀνυπαρκτός, εἶναι τὸ λιγώτερον ἀπίθανον, πὼς μπορεῖ νὰ βοηθήσει καὶ νὰ μορφώσει ζωγράφους.

Ἀντίθετα ὁ Κοσίο, μορφικὰ, εἶναι ὁ πιὸ σοβαρὸς ἀπ' ὅσους παρουσίασε ἡ ἔκθεση τούτη. Βασικὰ ἀκολουθεῖ μιὰ ἀφηρημένη γραμμὴ, ὅμως τὸ ὕλικόν του ἦταν πολὺ καλῆς ποιότητος. Ἰδιαίτερα οἱ Φρεγάτες του (ἔργο Νο 16) ἔχουν μιὰ μεγάλη δύναμιν χρώματος. Ὁ ζωγράφος ὅμως τούτος ὑπάρχει μόνον χρωματικὰ. Ἐχει σημασίαν σάν τὸν δοῦμε ἀπὸ τὴ δική του σκοπιά. Τὸ ἔργο του ἀνήκει γενικὰ στὴν ἄρνηση.

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει, πὼς γενικὰ τὰ πιὸ καλὰ ἔργα τῆς ἔκθεσης εἶναι τὰ μοντέρνα, παρόλο πού ὁ Πικασσὸς κακοπάθησε πολὺ στὰ χέρια τῶν συμπατριωτῶν του. Ὁ Καμπαλλέρο στοὺς Πετεινοὺς του (ἔργο Νο 4) μᾶς ἔδωσε μιὰ πειστικὴ χρωματικὴ ἐνότητα μὲ μαεστρίαν σύνθεσης. ἐνῶ τὰ δυὸ ἄλλα του ἔργα ἦταν φανερὰ χαμηλότερα. Ὁ Μουζάρτ μᾶς ἔδωσε ἓνα ἐπίσης πειθαρχημένο χρωματικὸ σύνολο σὲ γκρίζους τόνους μὲ τὸ ἔργο του Γυναίκα κι' ἄλογο (ἔργο Νο 47) ἐνῶ ὁ Μπεροκάλ στὴ Σύνθεσή του (ἔργο Νο 53) μᾶς ἔδωσε μιὰν εὐχάριστον νόταν πριμιτιβισμού. Ὁ Καπουλέτιο στὸ ἔργο του Ἄνθρωπος, σκύλος καὶ τοπίον μὲ στοιχεῖα πού ἡ καταγωγὴ τους μᾶς εἶναι γνωστὴ μᾶς ἔδωσε μιὰν ἀρκετὰ συμ-

παθητικὴν προσπάθειαν. Ἰδιαίτερα ὁ σκύλος του ἦταν μιὰ συμπαθητικὴ στιγμή στὴ ζωγραφικὴ του. Ἀκόμα ὁ Φέϊτο μᾶς μὲ μερικὰ διακοσμητικὰ σχέδια πού εἶναι κατάλληλα μόνον γιὰ ἐμπριμέ ὑφάσματα μᾶς ἔδωσε τὴ Χορωδία του (ἔργο Νο 24) ὅπου ὑπάρχει μαεστρία καὶ στὸ χρῶμα καὶ στὴ σύνθεσιν. Φυσικὰ, ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ὑπάρχουν μονάχα σάν πετυχη-



Ἰάσων Παπαδημητρίου: Πορτραῖτο
(φαγεντιανὴ ἐφυσλωμένη γῆ)

μένα φορμαλιστικὰ παραδείγματα. Μαζί τους ἓνα πλῆθος ἀκόμα ἔργα ἀφηρημένα, σουρεαλιστικά, μὲ ἐπανάληψη παλιῶν συνταγῶν κτλ. εἶναι συχνὰ κατώτερα καὶ ἀπὸ μαθητικὰ ἀκόμα κατασκευάσματα. Οἱ ἀκουαρέλλες τῆς δεύτερης σάλας μαρτυροῦν τὴν προχειρότητα τῆς ἐπιλογῆς τῶν ἔργων πού ἐκτέθηκαν.

Πολὺ χαμηλότερα μορφικὰ εἶναι τὰ ἔργα πού ἀκολουθοῦν μιὰν ἀκαδημαϊκὴν νοοτροπία. Στὸ ἔργο Εἰρήνη (Νο 1) εἶναι κακὸ σκηνικὸ χωρὶς χρῶμα. Ὁ Ντελγκάρο μὲ τὸν παίχτη του (Νο 19) μᾶς ἔδωσε μερικὰ τολμηρὰ χρωματικὰ στοιχεῖα ἀρκετὰ πετυχημένα καὶ βγαλμένα μὲ κάποια ἀνεση. Ὁ Μαλλόλ Σουάθο μὲ λερὸ χρῶμα καὶ ἀρκετὰ τυποποιημένα μᾶς παρουσίασε μιὰν αἴσθησιν σάρκας πού δὲν τῆς ἔλειπε ὁ αἰσθησιασμός, τίποτα ὅμως παραπάνω.

Ένα δυό περισσότερο προσωπικά πειράματα σάν τοῦ Λουθάνο (ἔργο 35—37) ἢ τοῦ Βακονέρο Τούρσιος (ἔργο 60—61) δέ μπόρεσαν νά ὑποτάξουν τὰ στοιχεῖα τους στό ἔργο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καί μᾶς ἔδωσαν σύνολα πού δέν ἦταν καθόλου πειστικά.

Ρωτιέται τώρα κανεῖς ἂν πραγματικά ἀξιολόγησαν τόσο φτηνά τὸ κριτήριο τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ, αὐτοὶ πού διοργάνωσαν τὴν ἔκθεση ἢ μήπως εἶναι τόσο χαμηλὸ τὸ δικό τους τὸ κριτήριο. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἔκδοχή δέν ἀποκλείεται γιατί ἔτσι μονάχα μποροῦν νά δικαιολογηθοῦν καί οἱ ἄστοχοι κομπασμοὶ πού ὑπάρχουν στό σημείωμα πού συνοδεύει τὸν κατάλογο.

Γ. Πετρῆς

ΕΚΘΕΣΕΙΣ

Ὅλες οἱ αἰθουοες τῆς Ἀθήνας ἐξακολουθοῦν νά στεγάζουν τὰ ἐπιτεύγματα τῶν καλλιτεχνῶν μας. Μόλις τελειώσει ἢ μιὰ ἀμέσως ἀρχίζει μιὰ καινούρια ἔκθεση. Στὸ μεταξύ προστέθηκε καί μιὰ καινούρια αἶθουσα. Ὅτι καί νά πεῖς εἶναι παρήγορο τὸ φαινόμενο αὐτὸ καί τιμᾶ τοὺς καλλιτέχνες μας. Ὅμως μιὰ μεγαλύτερη προσοχή καί εὐθύνη ἀπέναντι στό κοινὸ ἐνῶ δέν θά ἔβλαψτε καθόλου, θά εἶχε τουναντίον νά ὀφελῆσει ἀφάνταστα καί τοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες καί τὸ κοινό. Ἡ βιασύνη κι' ἡ προχειρότητα ἦταν πάντα κοινοὶ συντελεστὲς σέ κάθε προσπάθεια. Βέβαια μιὰ ἀτομικὴ ἔκθεση εἶναι πάντα δουλειὰ τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὸς καί μόνο θά κρίνει ἂν ἔχει φτάσει κάπου καί ἂν τὸ ἔργο του τὸ κρίνει ἄξιο νά τὸ δείξει στοὺς ἀνθρώπους. Ὅμως πολλές φορές παρουσιάζουν ἔργα πού καί οἱ ἴδιοι δέν τὰ κρίνουν ἄξια γιὰ παρουσίασμα ἀποβλέποντας μονάχα σέ ἐμπορικὰ ἀποτελέσματα. Τὸ σύμπτωμα εἶναι σοβαρὸ καί μαρτυρᾶ, μαζί μὲ πολλὰ ἄλλα, πὼς οἱ καλλιτέχνες μας μὴν ἔχοντας τὸν τρόπο νά ζήσουν ἀπὸ τὴν τέχνη τους καταλήγουν νά ζητήσουν νά ζήσουν εἰς βᾶρος τῆς. Ἡ θεραπεία τοῦ κακοῦ θ' ἀρχίσει ἀπὸ τὴν παροχὴ μέσων πού θά τοὺς ἐξασφαλίσει ἀνετους ὄρους ζωῆς καί δημιουργίας. Κάθε ἄλλη περιοριστικὴ πρόταση εἶναι ἀνεδαφικὴ ἂν δέν εἶναι καί ὑποπτη.

ΑΤΕΛΙΕ

Εἶχαμε πεῖ κάποτε πὼς μιὰ ἔκθεση ὁμαδική, τότε ἔχει λόγο ὑπάρξεως ἂν τὰ ἐκθέματα ἔχουν κάτι τὸ κοινὸ ἀνάμεσά τους. Ὅμως τὰ ἔξοδα μιᾶς

ἀτομικῆς ἔκθεσης εἶναι πολὺ μεγάλα καί συχνὰ ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὶς ἀτομικὲς δυνατότητες τοῦ καλλιτέχνη. Κ' ἐπειδὴ ἔχει σημασία τὸ νά παρουσιάζονται τὰ ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν δέ μποροῦμε παρὰ νά ἐπικροτήσουμε τὴν ἀρχὴ πού ἐγκαινιάζει ἢ καινούρια αἶθουσα τοῦ ἀτελιέ, νά παρουσιάζει δηλ. κάθε φορά ὁμαδικὰ τὰ ἔργα μιᾶς ὁμάδας καλλιτεχνῶν. Αὐτὸ ὅμως δέ συγχωρεῖ καθόλου τῆς ἀτέλειες πού παρουσιάζει ἢ ἔκθεση αὐτὴ, σάν τὸ σκόρπισμα τῶν ἔργων ἐνὸς καλλιτέχνη, τὸ στρίμωγμα τους κ.ἄ. Ἄν τὰ τὰ ἔργα ἦταν λιγότερα ἴσως νά ὑπῆρχε τρόπος νά παρουσιαστοῦν πιὸ καλά. Οἱ ὀργανωτὲς παρόμοιων ἐκδηλώσεων καλὰ θά κάνουν νά μελετοῦν καλύτερα τὰ τεχνικὰ προβλήματα πού παρουσιάζουν τέτιες ἐκδηλώσεις.

Ἡ κ. Μαραγκοπούλου ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα τὴν κεντρικὴ μορφή στό ὁμαδικὸ τοῦτο παρουσίασμα. Ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ τῆς ἔκθεση ὡς τὰ τώρα, κι ἀπ' τὸ λιγοστό τῆς τοῦτο ἔργο, διαπιστώνουμε μιὰ σημαντικὴ πρόοδο στὴν κυρία τῆς προσπάθεια νά βρεῖ ἕναν πιὸ προσωπικὸ τρόπο ἔκφρασης. Ἐνῶ τὰ ἔργα τῆς ἐξακολουθοῦν νά εἶναι πολὺ φορτωμένα ἔτσι, πού τὸ κάθε κομμάτι τους νά εἶναι κι ἀπὸ ἕνα θέμα κι ὄχι μιὰ ζωγραφικὴ φράση πού θά συνέβαλε στὴν προβολὴ μιᾶς κεντρικῆς ιδέας, φτάνει, ὅπως στὰ παλιὰ καράβια, σέ μιὰ ἐκφραστικὴ πυκνότητα πού δέν τὴν βρίσκουμε συχνὰ σέ ἔργο νέων καλλιτεχνῶν.

Ὁ Γ. Μόσχος μᾶς παρουσιάζει δυὸ ἔργα του, πού παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι δέ φτάνουν τὰ χαραχτικά του, ἔχουν μιὰν ἀναμφισβήτητη ποιότητα. Ὑπάρχει μιὰ δροσιὰ καί μιὰ χαρούμενη ἀτμόσφαιρα στό ἔργο του, παρόλο πού οἱ χρωματικοὶ του πειραματισμοὶ δέν καταλήγουν σ' ἕνα ἱκανοποιητικὸ δέσιμο.

Ὁ Γ. Πλακωτάρης παρουσιάζει πάλι δροσερὲς φυσιολατρικὲς ἐντυπώσεις μὲ τὶς ἀκουαρέλλες του πού εἶναι ὅμως πολὺ βασανισμένες. Αὐτὸ φτάνει νά τοὺς ἀφαιρεῖ πολὺ ἀπὸ τὸ κέφι τους.

Ὁ Π. Πρέκας παρουσιάζει κι αὐτὸς μερικὲς ἀκουαρέλλες πού δέν εἶναι ὅλες ἀπὸ τὶς καλύτερές του. Ὁ Γ. Εὐκλείδης ἐπιχειρεῖ μερικὲς ἀπλουστεύσεις πού δέν καταλήγουν ἀκόμα πουθενὰ γιατί εἶναι σέ βᾶρος τῆς οὐσίας τῆς ιδέας πού θέλει νά ἐκφράσει, ἐνῶ, μέσα στό ἄνισο ἔργο του ὁ Ν. Σαντοριναῖος, μᾶς ἔδωσε μὲ τὴ Βρύση του ἕνα σχεδιαστικὸ γύμνασμα, μὲ ἀπλουστεύσεις στό χρῶμα περισσότερο νόμιμες.

Τὸ ἔργο τοῦ Δ. Μεγαλίδη ἔχει

αναμφισβήτητα μιάν ανθρωπιά, όμως οί πλαστικές του έπιτεύξεις δέν φτάνουν ακόμα νά έκφράσουν όλη του τήν προσωπική συγκίνηση. Τό κορίτσι μέ τήν κοῦκλα είναι τό πιό καλό του κομμάτι και σ' ένα δυό χαραχτικά του μάς έδωσαν μιá νότα συγκίνησης.

Άπό τούς γλύπτες ό Ι. Παπαδημητρίου έδωσε ένα νατουραλιστικό πορτραίτο και ό Ίκαρης μιάν έπιτύμβια σύνθεση από δυό άφηρημένες φιγούρες πού δέν σημειώνουν καμιá πρόοδο στη δουλειά του. Άν ό νέος αυτός γλύπτης έξακολουθήσει αυτά τά έγκεφαλικά γυμνάσματα σέ λίγο δέν θά ύπάρχει καθόλου μέσα στο χόρο τής ζωντανής τέχνης. Τό ψηφιδωτό του, από χρωματιστό ψαθί, καμωμένο μέ τή γνωστή τεχνική τής φυλακής, μάς έδωσε πάλι μιá νότα συγκίνησης και μάς έκανε νά χαρούμε τή γνωστή χρωματική ρωμαλεότητα του ύλικού του.

N. Καραγάτση

Ή Νίκη Καραγάτση, πού παρουσίασε μιá σειρά από έργα της στην αίθουσα Παίην, μάς έδωσε μιá μάλλον έπιδερμική αίσθηση τών πραγμάτων, όπου ή ανάμνηση του Μόραλη και του Τσαρούχη ήταν άρκετά έντονη. Τά πράματα δέν ύπέρχαν στη συγκίνηση τής ζωγράφου παρά μονάχα χρωματικά, σχηματικά. Τά θέματά της ήταν κυρίως λαϊκά έσωτερικά πού έπιδιώκουν μιá γραφικότητα μέ αντίληψη σαλονιού. Ό άνθρωπος ύπάρχει συχνά μονάχα μορφικά, όπως και τό «λαϊκό» ύφος ύπάρχει πάλι έξωτερικά. Παρά τή σχεδιαστική της αδυναμία και τις εύκολες χρωματικές λύσεις της ή ζωγράφος αυτή έδωσε μέ τά «σπίτια τής Άθήνας» και ένα δυό έσωτερικά, μερικά προσεγμένα και ύποταγμένα χρωματικά σύνολα, ένω τό «παιδί στην ταβέρνα» είναι ένα θέμα όπου ή συμπάθεια είναι έκδηλη και τά μορφικά της στοιχεία τείνουν στο νά τή συλλάβουν.

Γ. Κοσμαδόπουλος

Ό ζωγράφος Κοσμαδόπουλος γνωστός κι από προηγούμενα παρουσιάσματα του, μάς έδειξε φέτος στην αίθουσα Ζαχαρίου τής όδοϋ Άκαδημίας μιá μεγάλη σειρά από πίνακες του πού δέν φαίνεται ν' αντιπροσωπεύουν μονάχα τήν πρόσφατη εργασία του. Χρησιμοποιεί μιάν έμπρεσιονιστική τεχνοτροπία και ούσιαστικά είναι ένας καθυστερημένος πρωτοεμπρεσιονιστής. Τό σχέδιό του, παρόλο πού δέν είναι πάντα μελετημένο παρουσιάζει συχνά κίνηση και άρμονία, ένω στο χρώμα του άκολουθεί μιá γνωστή και προκαθορισμένη συνταγή. Ή τέχνη

του έκφράζει μιá κοσμική αντίληψη τής ζωής και πρέπει νά σημειώσουμε πώς σέ μερικές του στιγμές πλησιάζει άρκετά τις προθέσεις του. Μερικά μικρά τοπεία του και οί έντυπώσεις του, όπου μένει μέσα στις φυσιολογικές του διαστάσεις, δίνουν χαριτωμένες όπτικά εικόνες. Τό έργο του όμως μένει μακριά από τή ζωή, τό αίσθημά του δέν έχει καμιá ζωντανία. Στο μεταξύ πολλά έργα του, άκουαρέλλες μέ σκηνές του Παρισιού, λουλούδια, τοπεία, θά μπορούσαν και νά λείπουν χωρίς νά ζημιώνεται ή έκθεση και από τή δική του τή σκοπιά και από τή σκοπιά τής κριτικής.

Έπ. Λιώκης

Ό ζωγράφος Λιώκης μάς παρουσίαστηκε τή φορά αυτή μέ μιá σειρά έργα του καμωμένα μέ κάρβουνο. Τό πρώτο πού σου χτυπά στο μάτι είναι τό γεγονός ότι ό Λιώκης έχει δουλέψει πολύ τά έργα του, τά έχει πολύ βασανίσει. Έχει ξοδέψει πολύ κάρβουνο κι αυτό τό γεγονός από μοναχό του δίνει μιá βαρειά, πένθιμη όψη στο έργο του, θά ήταν παρεξήγηση αν ύποστήριζε κανείς πώς τό περιεχόμενο ή τό θέμα του έργου του άναγκαστικά προϋπόθεταν αυτή τήν έξωτερική διατύπωση. Άπό τέτιες πλάνες θά πρέπει νά άπαλλαγεί ή ζωντανή κριτική. Τό δέσιμο τών μορφικών στοιχείων μέ τό περιεχόμενο είναι ύπόθεση έσωτερικής ένότητας. Οί πένθιμες στάμπες π.χ. όσο και αν δημιουργούν κατάθλιψη δέν μεταδίδουν άναγκαστικά για τό λόγο αυτό συγκίνηση στο θεατή.

Είναι γεγονός άναμφισβήτητο πώς ό καλλιτέχνης αυτός είναι έντονα συγκινημένος από τό θεματογραφικό του κύκλο. Ή φτωχογειτονιά του μιλά, ό μόχθος του έργοστασίου του είναι πολύ κοντινός, τό ανήλιαγο έσωτερικό, όπου ό εργάτης περνά τή ζωή του, στο σπίτι ή στο έργοστάσιο, του είναι μιá ζωντανή πείρα. Κανείς δέ μπορεί νά άμφισβητήσει τήν προσωπική του συγκίνηση, ούτε τήν παλληκαριά του νά βγει σήμερα και νά μάς μιλήσει γι' αυτά τά πράματα. Τά στοιχεία όμως αυτά δέν είναι άρκετές προϋποθέσεις για τήν καλλιτεχνική δημιουργία. Συχνά ή συγκίνησή του δέν ύπάρχει μέσα στο έργο του, δέν πλάθεται μέ τις μορφές του κι έτσι νά τις δικαιώσει.

Οί φιγούρες του δέν είναι πάντα προσεγμένες. Κι όταν ακόμα ό καλλιτέχνης θά τις ήθελε νά είναι τό κεντρικό θέμα του (No 20) ή συγκίνηση πού μάς μεταδίδουν είναι περιορισμένη, γιατί δέν δικαιώνονται πλαστικά. Έν τούτοις μερικά σχέδιά του

πού δέν είναι τόσο πολύ κουρασμένα, όπως τὸ κεφάλι Νο 24, καί μερικά ἄλλα, ξέφυγαν ἀπὸ τὸ πολύ μαύρο καί γι' αὐτὸ μᾶς ὑποβάλλουν πιδό πολύ. Ἐξ ἄλλου εἶναι καί πιδό γερά σχεδιασμένα. Ἀκόμα σέ μερικά τοπεῖα του (Νο 2, 7, 8) οἱ πλαστικές προσπάθειες τοῦ καλλιτέχνη δικαιώνονται ἄρκετά. Ἀπὸ κει καί πέρα θά πρέπει νά περιμένουμε νά μᾶς δώσει τήν ὁποια συγκίνησή του ὁ καλλιτέχνης. θά χρειαστεῖ βέβαια γι' αὐτὸ προσπάθεια, μὰ δικαιούμαστε νά περιμένουμε ἀπὸ τὸ Λιώκη περισσότερα πράγματα στό μέλλον.

Ε. Πραμαντιώτου—Χαριάτη

Μιά νέα γλύπτρια, ἡ Εἰρήνη Πραμαντιώτου—Χαριάτη, παρουσίασε στή μικρὴ αἴθουσα τοῦ Παρνασσοῦ μιὰ σειρά ἀπὸ γλυπτά της. Παρόλο πού ὁ χώρος ἦταν περιορισμένος καί τὰ γλυπτά ἀπαιτοῦν ἀπόσταση γιά νά φανοῦν, ἡ γλύπτρια αὐτὴ ἔκανε τήν πιδό πετυχημένη οἰκονομία τοῦ χώρου κ' ἔτσι τὸ ἔργο της δέν ζημιώθηκε ἀπὸ τεχνικές ἀδυναμίες, στό παρου-

σίασμά του. Τὰ πιδό πολλά ἔργα της ἦταν ἀνάγλυφα, ὅπου ἡ σύνθεση ἦταν τυπικά μελετημένη, μὰ πού οἱ ὁποιες ἀρετές τους ἦταν πιδότερο ζωγραφικές. Ἡ ἔλειψη πλαστικῶν ἀξιών χαρακτηρίζει γενικά τὰ ἔργα της, ἐνῶ τὰ σκίτσα της, μέσα στή γενικότητά τους δέν κρατοῦσαν μιὰν συμπύκνωση οὐσίας καί στερεότητα πού εἶναι τὸ κύριο στοιχεῖο πού γυρεύει κανεῖς ἀπὸ τὰ σχέδια ἐνός γλύπτη. Στή σύνθεση τοῦ Ὀρφανοτροφείου εἶναι μακρυὰ ἀπὸ τίς προθέσεις της, ἐνῶ ἡ πιδό συγκινημένη φόρμα της ἦταν τὸ σκοτωμένο τριγώνι. Οἱ μικρές της φιγούρες ἦταν ἀπλά διακοσμητικές, μὲ τάσεις ἀφηρημένες. Μια ἀμεσώτερη αἴσθησι ζωῆς πού θά τήν καταχτήσῃ ἡ ἴδια, ὄχι μέσον ξένων σχημάτων, καί μαζί μιὰ τολμηρότερη καί πιδό ὑπεύθυνη ἀντιμετώπιση τῆς τεχνικῆς της, θά τήν ἔφερναν πιδό κοντά στίς προθέσεις της καί θά τὰ ἀξιοποιούσαν τὰ ἀναμφισβήτητα προσόντα της, στήν προσπάθειά της γιά τήν κατάχτηση τοῦ χώρου.

Γ. Πετροῦς

ΞΕΝΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

ΙΤΑΛΙΑ

Ὁ νεορεαλισμός στήν Ἰταλικὴ ποίηση.

Τὸ σύνθημα γιά ἓνα νέο ρεαλισμὸ στήν ἀποστραγγισμένη ἰταλικὴ ποίηση, πού ἔρριξε τὸν Αὐγούστου τοῦ 1949 ἡ «ἀνοιχτὴ ἐπιστολή» τῶν Ὀκτώ, πού ἀναφέραμε στό προηγούμενο σημεῖωμα (βλ. «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», τεῦχος Ὀκτωβρίου 1955, σελ. 345) καί πρωτοδημοσιεύτηκε στό περιοδικὸ τῆς Ρώμης «Πιάττινε Νουόβε», εἶχε, ὡς ἦταν φυσικό, μεγαλύτερη καί πιδό ἀποτελεσματικὴ ἀπήχησι στους νέους μεταπολεμικούς ποιητές, τοὺς «ποιητές τῆς τέταρτης γενιᾶς», ὅπως τοὺς ἀποκαλοῦν, πού φάνηκαν μέσα στήν τελευταία δεκαετία (1945-1955), καί πού φιλοδοξοῦν ν' ἀνανεώσουν τήν ἰταλικὴ ποίηση.

Οἱ πεζογράφοι εἶχαν κι' ὅλας ἀπ' τὰ 1930, μὲ τὸν Τσέζαρε Παβέζε (σπουδαῖο προοδευτικὸ συγγραφέα καί δεινὸ γνώστη τῆς ἀμερικανικῆς πεζογραφίας, πού αὐτοκτόνησε αἰνιγματικά πρὶν πέντε χρόνια) ὑποστει τήν ἐπίδραση τοῦ ἀμερικάνικου ρεαλισμοῦ, πού οἱ περισσότεροι μιμητές, ζήτησαν νά τὸν φορέσουν στήν ἰταλικὴ λογοτεχνία, ἀνεδαφικό, ἀπροσάρμοστο κι' αἰσθητικὰ ξένο. Ὅμως, γιά νᾶμαστε δίκαιοι, θά πρέπει ἐδῶ νά σημειώσουμε, πὼς ἓνας ρεαλισμὸς αὐτόχθονος προϋπῆρχε στήν

ἰταλικὴ πεζογραφία, πού ξώπετσα καί μᾶλλον ἠθογραφικὰ σχεδιάγραψαν οἱ σικελοὶ συγγραφεῖς Βέργα καί Πιραντέλλο (στὰ πρῶτα του διηγήματα) κι' ἀκόμα ὁ Καπουάνα κι' ἡ Γκράτσια Ντελέντα, γιά νά τὸν χαράξῃ ἀδρότερα καί πιδό ἀποτελεσματικά, ἓνας ἄλλος πιδό σπουδαῖος πεζογράφος, ὁ Ἀμεντέο Οὐγκολίνι, πού ἓνας ἀναλυτῆς του, ὁ Λουίτζι Βίτα ἀποκαλεῖ σήμερα «πατέρα τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ».

Ὁ Οὐγκολίνι, πού ἦταν ἓνας ἀπ' τοὺς Ὀκτώ πού ὑπόγραψαν τήν «ἀνοιχτὴ ἐπιστολή», καί πέθανε πέρυσι, μορφὴ μὲ μεγάλο ἠθικὸ ἐκτόπισμα, εἶχε ἀπ' τὰ 1929 καθορίσει κι' ὅλας τήν αἰσθητικὴ τοῦ νέου ρεαλισμοῦ, πού μὲ συνέπεια καί πίστη ἀκολούθησε τόσο στό πλούσιο κατοπινὸ λογοτεχνικὸ του ἔργο, ὅσο καί σ' ὀλόκληρη τὴ ζωὴ του, μιὰ ζωὴ ὑποδειγματικὴ, δοσμένη στόν ἀντιφασιστικὸ ἀγῶνα καί βραβανισμένη ἀπὸ φυλακές, κυνηγητὰ κι' ἐξορίες.

Τὴν παρένθεση τούτη γιά τὸ σπουδαῖο ρεαλιστὴ πεζογράφο, σχεδὸν μοῦ τὴν ὑπόβαλε ἡ ἀνάγνωσι μιᾶς κριτικῆς μελέτης τοῦ Λουίτζι Βίτα, πού ἔλαβα τελευταία, γραμμένη μὲ σπάνια κριτικὴ ὀξύτητα, διαύγεια καί δικαιοσύνη γιά τὸ ἔργο τοῦ Οὐγκολίνι, βραβευμένη μάλιστα ἀπ' τὸ περιοδικὸ «Ρεαλισμὸ Λύρικος», σέ εἰδικὸ διαγωνισμὸ πού εἶχε προκηρύξει, τιμώντας τὴ μνήμη τοῦ

εξαιρετικού αγωνιστή και συγγραφέα.

Το σύνθημα λοιπόν του Λυρικού Ρεαλισμού, για να ξαναγυρίσουμε στην ποίηση, που αληθινά ξεσήκωσε με το σάλπισμά του τους νέους της γενιάς του '40, δεν ήρθε καθόλου τυχαίο, κι' η περίφημη εκείνη επιστολή των 'Οκτώ, που δημοσιεύτηκε σε πολλές γλώσσες και στα ελληνικά (περιοδικό «Νέοι Ρυθμοί», τεύχος 'Ιανουαρίου 1950), δεν ήταν συμπτωματική: Την είχαν ωριμάσει και υπαγορεύσει βασικά και αγωνιώδη προβλήματα της Ιταλικής και πιο γενικά της ευρωπαϊκής ποίησης, που είχαν αφαιμάξει, ταλαιπωρήσει και εκθέσει ως τη γελοιοποίηση, οι ακροβασίες του σουρεαλισμού. Ας μη ξεχνούμε εδώ, ακόμα και τον Πάολο Έλυάρ, που αφού αφιέρωσε στην αφηρημένη τέχνη της «μουσικής υποβολής, της μαγείας, και της υποσυνείδητης μέθης», το μεγαλύτερο μέρος της ποιητικής του σταδιοδρομίας, διάσωσε το ποιητικό του γόητρο την τελευταία στιγμή με την προσχώρησή του στο ρεαλισμό του νεοουμανισμού, που τοῦδωσε παγκόσμιο κύρος.

Ειδικότερα στην 'Ιταλία η όξυτάτη κρίση της ποίησης είχε ως αφορμή τον μεταμαλαρμικό «ερμητισμό» και το ανελεύθερο πολιτικό καθεστώς που τον ευνουσίαζε και τον υπόθαλπε στις δυόμιση σχεδόν δεκαετίες (1922-1945) που κυβέρνησε την 'Ιταλία. Ο φασισμός, κοσμοθεωρία ανάσχεσης της κοινωνικής εξέλιξης και προόδου, είχε ζωντανούς λόγους να υποστηρίξει την κλειστή, ασαφή και παραπλανητική αυτή ποίηση και να θωπεύει όσους την καλλιεργούσαν και την διάδιδαν.

Διακηρύσσοντας τις γνωστές θεωρίες του, πως για τη σύνθεση ενός ποιήματος δεν χρειάζονται οι αντικειμενικοί και υποκειμενικοί παράγοντες της τέχνης, μα η πειθαρχία σε ορισμένες συνταγές «περι μέθης» και «περι μαγείας», οι σχολάρχες του ερμητισμού κι' οι θεωρητικοί του, γνώριζαν καλά το καιρίο πλήγμα που κατάφεραν στην ποίηση, κι' αδιαφορούσαν έντελως, αν πίσω τους, και σε μια χώρα που οι ποιητές αγαπήθηκαν με πάθος κι' ακολούθηθηκαν απ' τα πλήθη, δεν ακολουθούσαν πια μήτ' ένας πιστός

Την έρήμωση και τη σιωπή που τους περιέβαλλαν, δικαιολογούσαν μ' εγωιστικά και άλαστονικά επιχειρήματα: Είναι μοιραίο—έλεγαν—να χωρίζεται από μεγάλη έρημο ο «προνομιούχος» ποιητής από τον «κοινό» άνθρωπο, ή «λυρική» απ' την «καθημερινή» γλώσσα, παρασιωπώντας το γεγονός, πως κάθε μεγάλος ποιητής τραγούδησε κι' ερμήνευσε τον ομαδικό άνθρωπο της εποχής του καλύτερα κι' από την όχι πάντα αμερόληπτη ιστορία.

Το πολυάριθμο ιταλικό κοινό, προικισμένο με καρδιά ευαίσθητη, και θρεμμένο με το Λεοπάρντι, το Φόσκολο, τον Πάσκολι, τους χαμηλόφωνους «κρεπουσκολάρι» μα και τους υψηλόφωνους Καρντούτσι και Ντανούτζιο, όλοι τους, ποιητές με σάρκα, αίμα, φλόγα και δάκρυα, δεν μπορούσαν στον εικοστό αιώνα να τραφή με τα «Κόκκαλα της σουπιάς» (τίτλος μιας ποιητικής συλλογής του ερμητικού Έουτζένιο Μοντάλε, που θεωρείται και το αριστούργημά του), γιατί, όπως έξυπνα λέγει ένας νέος σικελός ποιητής, ο Νίνο Φερραού, «ο Ιταλικός λαός δεν είναι σκύλος». (περιοδικό «Σελετζιόνε Ποέτιζα», τεύχος Μαρτίου 1955).

Αυτό το πολυάριθμο κοινό, σκληρά περιφρονημένο απ' τους «προνομιούχους» ερμητικούς ποιητές, έπαψε με τη σειρά του ν' αγοράζει ποιητικά βιβλία, αφού μέσα σ' αυτά δεν μπορούσε πια, όπως άλλοτε, να κοινωνήσει το ρίγος της πριγκίπισσας των Μουσών, και σιγά σιγά σχημάτισε την ακλόνητη πεποίθηση, πως η Ποίηση είχε οριστικά πεθάνει, δολοφονημένη απ' τους ίδιους τους ποιητές της. Κι' ακόμα πως η μηχανοποίηση του πολιτισμού, κι' η μακρόχρονη της πατρίδας του πολιτική ισοπέδωση, είχε εξαφανίσει από το πρόσωπο της Ιταλικής γης τους ειλικρινείς, τους ανθόρμητους, τους ευαίσθητους, τους φλογερούς, κοντολογής, τους γνήσιους ανθρώπους. Το αίσθημα, ο στεναγμός, το καθημερινό γεγονός, ο σφοδρός έρωτας, η χαρά, το κλάμα, ο πόνος είχαν εκτοπιστεί απ' τη βαλερική Άλγεβρα, την Άλχημεία του ερμητισμού, το ψυχονευρωτικό παραλήρημα του υπερρεαλισμού.

Αποκομμένο έτσι τέλεια το κοινό απ' την ποίηση είκοσι περίπου χρόνια (1920-1939), βρέθηκε δραματικά μόνο του στο μεταπολεμικό χάος (1945-1946), όπου εισέβαλαν για να αγρεύσουν πνευματικές συνειδήσεις νέα παραπλανητικά κινήματα, ο περσοναλισμός κι' ο υπαρξισμός, που σκοπό είχαν αμφοτέρωθεν, ν' απομακρύνουν με κάθε τρόπο τη σκέψη και τη δραστηριότητα της μεταπολεμικής νεότητας απ' το δρόμο της κοινωνικής αλήθειας, της πάλης και της απελευθέρωσης. Στην 'Ιταλία, που τα διάφορα είς «ισμός» γαλλικά φάρμακα γεννούν πολλή πάντα δυσπιστία, άσημαντα μόνο κέρδη σημείωσαν οι... ψυχασώστριες αυτές πνευματικές θεωρίες, κι' ο κόσμος, που άλλοτε πίστευε στην ποίηση και την αγαπούσε σα φίλη της μοναξιάς του και της περισυλλογής του, στράφηκε στο ποδόσφαιρο, στον κινηματογράφο, στο αστυνομικό ανάγνωσμα και στις αμερικανίζουσες φτηνές και ρηχές ψυχαγωγίες, που εισέβαλαν στη δυτική Ευρώπη άμέσως ύστερα απ' το

δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Όσο η ματωμένη Ιταλική γενεά του πολέμου, που γύριζε απ' τα μέτωπα φορτωμένη πληγές, πένθος και πείρα, με αυξημένη την ευαισθησία της και με το στήθος φουσκωμένο παράπονα και λυγμούς που έπρεπε κατά κάποιο τρόπο να τα εκφράσει, μόλις μπήκε στο σπίτι και πλύθηκε απ' τα αίματα κι' άλλαξε, άρχισε ν' αντιλαμβάνεται, το πόσο θρησκευτικοί, πολιτικοί και πνευματικοί ηγέτες της την είχαν γελάσει. Τώρα οι νέοι αυτοί, έμπειροι απ' τη δυστυχία και διψαλέοι για μιὰ αναγέννηση της πατρίδας, μπορούσαν να μετρούν σωστά τα «μεγάλα» αναστήματα των ποιητών τους, να ζυγίζουν το ανύπαρκτο βάρος των βιβλίων τους με τις σαπουνόφουσες, και ν' αναλογίζονται τον άντεθνικό και αντιανθρώπινο ναρκισσισμό των έρμητικῶν δασκάλων. Γύρω τους ή εθνική πραγματικότητα άπλωνόταν σ' όλο της το τραγικό μεγαλείο. Έκατομμύρια άνθρωποι ζητιάνευαν ψωμί, στέγη και οίκτο. Ο Ροσελίνι, μόλις είχε «γυρίσει» την ταινία «Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη», και μιὰ πλειάδα από σκηνοθέτες (Ντέ Σίνα, Μπλαζέττε, Λιτζάνι, Λατουάντα, Ντέ Σάντις, Τζέρμι, Τζαβατίνι, Βισκόντι κλπ.), σχεδίαζαν ή πραγματοποιούσαν κι' όλας νεορεαλιστικές κινηματογραφικές συνθέσεις, που χάρισαν στην Ιταλική κινηματογραφία παγκόσμια φήμη και τεράστια κέρδη.

Δίχως να συμβουλευτούν κανένα ποιητικό κώδικα, οι νέοι άρχισαν να γράφουν με πυρετό, γεμίζοντας τους κοντυλοφόρους των με το αίμα της καρδιάς τους. Να γράφουν ποιήματα στη ζεστή γλώσσα της καθημερινότητας, που είχε στις άρχές του αιώνα δοξάσει ή έστω άπαισιόδοξη φωνή του Γκουίντο Γκοτζίνο (1). 'Απ' τα 1945 ως τα 1949, οι νέοι αυτοί δεν έπαψαν να δημοσιεύουν, όπου μπορούσαν στίχους. στίχους που ξένιζαν, που προκαλούσαν χαμόγελα στους «μυημένους», που θεωρούνταν «άφελεις», που ξάφνιαζαν και συγκινούσαν με τη γύμνια τους, που παρηγορούσαν με την ανθρωπιά τους.

Οι «έρμητικοί», που είδαν κάτω απ' το σκῆπτρο τους να ξεπηδά ή νέα ποιητική γλώσσα και την άκουσαν να βρυχάται σαν καταιγίδα άπειλητική, άμύνθηκαν άπεγνωσμένα μ' όλους τους κατά μέτωπο και πλάγιους τρόπους, για να διατηρήσουν τουλάχιστο μέσα στην έπερχόμενη κατακραυγή τηβέννους και καθέδρες. Και το κατόρθωσαν, χάρη στο

1. Ποιητής με μεγάλη προσωπικότητα, που πέθανε νεώτατος στα 1916 και που ή Ιταλική γραμματολογία τον θεωρεί σαν ένα από τους τολμηρότερους ανανεωτές της Ιταλικής ποίησης. Βλ. «Παγκόσμιο Ανθολογία Ποίησης», Τόμ. Α', σελ. 40.

άνεκτικό σ' όλες τις άμαρτίες μεταπολεμικό κλίμα που επικράτησε στη Δυτική Ευρώπη. Αν όμως οι έρμητικοί διατήρησαν τις θέσεις τους, απ' τις οποίες μάχονται πια να σώσουν την ύστεροφημία τους, έχασαν τα ήνία της πνευματικής ηγεσίας. Οι πυκνές φάλαγγες των νέων λογοτεχνῶν δεν τους άκολουθούσαν πια και συχνά μυκτῆριζαν τους σκοτεινούς, νοσηρούς και δίχως περιεχόμενο στίχους των. Άς τύπωναν προπαγανδιστικά σε πολυδάπανες εκδόσεις τα ποιήματά τους οι μεγαλύτεροι εκδοτικοί οργανισμοί της 'Ιταλίας, κι' άς... τ' ανάλυαν όσο ήθελαν οι «στρατευμένοι», όπως τους άποκαλούν στην 'Ιταλία, κριτικοί και θεωρητικοί του έρμητισμού. Τίποτα, τίποτα πια δεν τους έσωζε. Τα δεσμά της ποίησης είχαν λυθή όριστικά. Κι' ή άπελευθέρωσή της συνέπεσε με την άπελευθέρωση τόσων λαών απ' τη φασιστική τυραννία.

Οι νέοι της πνευματικής 'Ιταλίας που βρέθηκαν μόνοι στα κύματα της μεταπολεμικής τρικυμίας, ζήτησαν ευθύς μιὰ νέα, τίμια πυξίδα για να προσανατολιστούν.

Η «άνοικτη έπιστολή» των 'Οκτώ, το μανιφέστο δηλαδή του λυρικού ρεαλισμού, είχε φτάσει στην κατάλληλη ώρα, για να συναθροίσει διάσπαρτες ποιητικές δυνάμεις, να τις νομιμοποιήσει αισθητικά, να τις επιβάλλει ιστορικά, να ένθαρρύνει την προσχώρηση των διστακτικῶν και να συμβάλει στην ταχύτερη εκκόλαψη των νέων άετιδέων του ποιητικού ρεαλισμού.

Σε διάστημα εξ έτών ο λυρικός ρεαλισμός όχι μόνο άνδρώθηκε σαν αισθητικό κίνημα που άνταποκρίθηκε ευθύς στα αίτήματα της μεταπολεμικής λογοτεχνικής ζωής, μα και τόκανε συνείδηση ένα φυτώριο νέων, πλαισιωμένο από τους παλαιότερους (Φιούμι, Μποργκέζε, Καπάσο, Μπέτι, Γκοβόνι, Γιένζο, Σίμπιλλα 'Αλεράμο, Μάρκι κλπ.) πάει σιγά-σιγά να γίνει δάσος και με τ'όξυγόνο του ν' αναζωογονήσει την Ιταλική λογοτεχνία. Το δάσος αυτό που αυτή τη στιγμή ταράζεται απ' τους πιο έλπιδοφόρους άνέμους, το αποτελούν οι ποιητριες Έλενα Μπόνο, Έμμα Λιτσίνι, Έλντα Μπότσι, Άλα Ντελφίνο, Μαρία Γκρατζια Λενίτσα, Μαρία Μπισσέτι, Λουτσία Σαλβατόρε, Τζιλντα Μούτσα, Λίνα Μόρο, Μαρία Άνιέλλο, Άμάλια Μπρόντι Άμάρ, Έλσα Τότι κ. ά., κι' οι ποιητές Σαλβατόρε Ρίτσο, Τζέπο Τεντέσκι, Τζ. Μπ. Φρότζιο, Τζοβάνι Σκιάβι, Σ. Πολιτζότο Άλέγκρα, Άουρέλιο Ρέμο Μπατάλια, Ένότριο Μαστρολονάρντο, Άλντο Σεβερίνι, Βιντσέντζο Μασκάρο, Κ. Σαβοναρόλα, Ντίνο Καρλέζι, Ρομάνο Πασκουότο, Ρουτζέρο Ρούτζι, Κάρολο Ντέ Φράνκισ, Τζεράρντο Ντέλ Κόλλε, Σύλβιο Μιζέλι, Γκιουζέπε Μαλά-

ρα, Βιτόριο Τζαμπόν, Γκιουζέπε Φιουμάρα, Μάριο Μοριζόνι, Μαρτσέλο Λάντι, Μπέρτο Μορούκιο κ. ά., που με τους στίχους των πλημμυρίζουν τα περιοδικά «Ρεαλισμο Λύρικο», «Ρεαλτά», «Σούντ», «Λά Ρουπε», «Ίλ Κριβέλο», «Ίλ Σεντιέρο ντέλ Άρτε», «Μπατάλια Λετεράρια», «Ίλ Πούνγκολο Βέρντε», «Λ' Αϊρόνε», «Λ' Άρκα», «Πρίσμα», «Πιάττινε Λίμπερε», «Κοντροβέντο» κλπ.

Μά και το σοβαρό ιταλικό θέατρο, που περνά την κρίση του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου, ζητάει τελευταία σωσίβιο από το νεορεαλισμό, που μόνο ο μεγάλος Έντουάρντο Ντέ Φιλίππο τον χρησιμοποίησε σε κωμωδίες του, μερικές απ' τις οποίες είδαμε και στην Αθήνα. Το σήμα του θεατρικού καταποντισμού, το δίνει κρατικός υπεύθυνος των θεαμάτων, ο Βιντσέντζο Φιλίππονε («Ρεαλισμο Λύρικο», τεύχ. Δεκεμβρίου 1955), ζητώντας απ' τους συγγραφείς να συνεχίσουν ό,τι απότομα σταμάτησε ή λογοκρισία μαζί με άλλες επεμβάσεις, στον κινηματογράφο.

Οί νέοι ρεαλιστές, όσοι μνημονεύτηκαν πιο πάνω κι' όσοι τυχόν παραλείφθηκαν, υπέρμαχοι του δόγματος «ή τέχνη για τη ζωή», κι' όχι «ή τέχνη για την τέχνη», στρίμωξαν με τον όγκο τους και την όρμη τους τους αντιπάλους των κι' άρχισαν κυριολεκτικά να τους πολυβολούν με ποιητικές συλλογές κι' ερωτηματικά, στα όποια ήσαν αναγκασμένοι, όχι πιά να χαμογελούν συγκαταβατικά, μά ν' άπαντοῦν και να παίρνουν θέση.

Έκείνος που τους παραστάθηκε πιο πιστός και πιο αποφασιστικός στην πνευματική αυτή σύγκρουση, ήταν απ' τους Όκτώ ο ποιητής και κριτικός Άλντο Καπάσο, ένα απ' τα πιο έγκυρα ονόματα της ιταλικής λογοτεχνίας, που απ' τα 1950 οδηγεί το κίνημα στον πιο θαρραλέο και τίμιο δρόμο. Ο Καπάσο, πάνοπλος θεωρητικός, προάσπισε το κίνημα στις δημόσιες συζητήσεις που επακολούθησαν, και το ενίσχυσε και με το ίδιο το ποιητικό του έργο, που ξαφνικά απ' τις βαλεριζές περιοχές και προτιμήσεις, το μετατόπισε ως τις πιο καιρίες παγκόσμιες επικαιρότητες (ποίημά του «Βόμβα Υδρογόνου», περιοδ. «Ρεαλισμο Λύρικο», τεύχος Αυγούστου 1955).

Στο αντίπαλο στρατόπεδο, δὲ φάνηκαν, όπως κανένας θὰ περίμενε, οί άρχηγοί του έρμητισμού Ούνγκαρέτι και Μοντάλε, μά ξιφούλκησαν μόνο οί θεωρητικοί του (Κάρλο Μπώ, Γκουίντο Μαριάνι, Ένρικο Φάλκουϊ, Τζατσίντο Σπανιολέτι, Φραντσέσκο Τσιμίνο, κ.ά.) πνεύματα με ισχυρή θεωρητική κατάρτιση μά συντηρητικά κι' εξοπλισμένα στα ιδεαλιστικά όπλοστάσια της χριστιανοκαθολικής φιλοσοφίας, του Μπεννέττο Κρότσε και του δόγματός του

περι «αύστηρās αυτονομίας» της τέχνης που αντιμετώπισαν απ' την άρχή το φαινόμενο του λυρικού ρεαλισμού σθεναρά και με πρόθεση να το αναχαιτίσουν ή να το στρέψουν σε μια πιο συμφερτική κοίτη.

Οί συζητήσεις πήραν κι' έδωσαν και σ' αυτές έλαβαν μέρος κι' άλλοι απ' τους Όκτώ, (Φιούμι κλπ.), όπως και συμπαθούντες γνωστοί ποιητές (Φαντερίκο ντε Μαρία κλπ.). Στην αντιμετώπιση αυτή έρμητικῶν ρεαλιστῶν, που ώρίμασαν και προώθησαν έκρηκτικά κοινωνικά και ήθικά προβλήματα, και που στην ουσία αντιπροσώπευαν δυο διαφορετικούς πνευματικούς κόσμους, εκείνο της παρακμής κι' εκείνο της προόδου, παρατηρήθηκε απ' την άρχή το φαινόμενο, οί πρώτοι, ν' άμύνονται μέσα στα πανίσχυρα φρούριά τους («Φιέρα Λετεράρια», «Ίντέα», και τρίτες σελίδες του καθημερινού Τύπου) και να δικαιολογούνται, όπως συχνά συμβαίνει με τους ένοχους. Τα βαριά πυροβόλα του έρμητισμού (Ούνγκαρέτι, Μοντάλε), σώπαιναν, άλλοι σπουδαίοι επιτελείς έσπευδαν να κάνουν επιμιξίες με το ρεαλισμό, όπως στην έλνσαρντική περίπτωση του προοδευτικού έρμητικού ποιητή Κουαζίμοντο, που ξαφνικά είδε να υπερφαλαγγίζεται απ' τους νέους στην πολιτική πρωτοπορία που βρισκόταν. Κι' ακόμα, έτρεξαν και τρέχουν να ευθυγραμμιστούν στην αισθητική της απλότητας και της σαφήνειας, δίχως φόβο να όνειδιστούν γι' αυτό ή να κατηγορηθούν ως «άξεστοι» πλήθος άλλων άξιων ποιητῶν και τέλος τράπηκαν στις γραμμές του νεορεαλισμού και προσανατολίζονται όλοένα στη νέα πραγματικότητα και τα προβλήματά της, όλοι οί επίγονοι του έτοιμοθάνατου έρμητισμού, άφου πρώτα μάταια δοκίμασαν να τροποποιήσουν τα παλαιά σχήματα αυτής της κλειστής ποίησης στις προτιμήσεις του σημερινού ανθρώπου.

Το φαινόμενο του λυρικού ρεαλισμού που άνοσφόρησε άπροσδόκητα και τόσο πλούσια μέσα σε μια αισθητική Σιβηρία, και πάνω απ' όλα ή γενικώτερη μεταστροφή που προκλήθηκε απ' αυτό σ' όλη την πνευματική ζωή της Ιταλίας, άπασχόλησε κι' άπασχολεί κάθε μέρα όλο και περισσότερους άρμόδιους, για να φτάσει σήμερα να θεωρείται σαν ένα από τα πιο σπουδαία και ζωτικά ήθικά εθνικά προβλήματα. Τα αποστομωτικά επιχειρήματά του, ή εθνική πραγματικότητα απ' την όποια άντλεί και τρέφει το ύλικό του, ή γνήσια κι' άληθινή γλώσσα του, ή ανταπόκρισή του που ραγδαία άπλώνει μέσα στον ιταλικό λαό, ή πρωτοτυπία του, ή ζέστα, ή δροσιά του, τα νέα έκφραστικά σχήματα που επιχειρεί να μεταχειριστεί, ή

είσοδος του σ' όλους τους χώρους της Ιταλικής ζωής και σ' όλα τα κοινωνικά της στρώματα, όπου μονάχα ο νεορεαλισμός εισχώρησε, έψαξε, βρήκε και πρόβαλε στο φως την ποίηση, μια ποίηση αληθινή, συχνά ντυμένη με ράκη, του δίνουν κι' όλες τὸ προνόμιο νὰ θεωρείται και νὰ ονομάζεται «ὁ νέος Ιταλικὸς ποιητικὸς λόγος».

Μέσα στὰ τόσα στοιχεῖα ποὺ ἐπέδρασαν ἀποφασιστικά στὴ διαμόρφωση καὶ στὴν ἐπικράτηση τοῦ νέου αὐτοῦ ποιητικοῦ λόγου στὴ γειτονική μας χερσόνησο, τολμῶ νὰ παρατηρήσω, πὼς δὲν ἔπαιξε ἀσήμαντο ρόλο, στὴν ἐνίσχυση τῶν ἰταλῶν συναδέλφων, κι' ἡ ἐμφάνιση σ' αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα (1948-1955) προοδευτικῶν νέων Ἑλλήνων ποιητῶν μεταφρασμένων στὰ ἰταλικά.

Γιὰ νὰ δώσουμε ὅμως πῶς ἀπτες ἀποδείξεις στὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη γιὰ τοὺς καρπούς ποὺ συγκόμισε ἡ ἰταλικὴ ποίηση ἀπ' τὸ λυρικό ρεαλισμό, καὶ τὸ ὑπερουμανιστικὸ στοιχεῖο τοῦ ποὺ ξαφνικά τὴν πλημμύρισε, ὑποσχόμαστε ν' ἀνθολογήσουμε σύντομα ποιήματα παλαιότερων καὶ νεώτερων ὁπαδῶν του, ὅπως τῆς δεκάχρονης Μαρία Γκράτζια Λενίτσα ποὺ γιὰ τὸ ρεαλιστικὸ, γυμνὸ καὶ πρωτότυπο τραγούδι τῆς μιλοῦν καὶ γράφουν ὅλοι σήμερα στὴν Ἰταλία, ἀποκαλῶντας τὴν «μιά ἀποκάλυψη».

Πρὶν τελειώσω, θὰ θέλα νὰ συστήσω στὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη νὰ προσέχει τὶς μεγάλες ἀτάλογιες ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν ἑλληνικὴ μεταπολεμικὴ λογοτεχνικὴ ζωὴ καὶ σὲ κείνη τῆς Ἰταλίας.

Ἐκεῖ τὸ ζωηφόρο αὐτὸ κίνημα τῆς πνευματικῆς υγείας, τῆς σαφήνειας καὶ τῆς ἀπλότητος ἐπικράτησε χάρις στις ἐλευθερώτερες καὶ πῶς προοδευμένες πολιτικοκοινωνικὲς δυνάμεις. Ἐδῶ δυστυχῶς οἱ ἀφηρημένες καὶ οἱ σκοτεινὲς ποιητικὲς τάσεις, ἂν καὶ νεκρὲς καὶ δίχως ἀναγνώστες, ἐξακολουθοῦν νὰ κρατοῦν τὶς πρωτοκαθεδρίες παντοῦ (Ἐθνικὸ Θέατρο, Ραδιόφωνο, Ἐθνικὴ Παιδεία, Βραβεῖα, Τύπος, Πνευματικὲς καὶ Καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις, κλπ.) ἀπ' ὅπου ἐξοργιστικά καὶ ἀνενόηλα αὐτοδιαφημίζονται, ἐνισχυμένες ἀπὸ τὸ Κράτος καὶ τὴν κάθε μορφῆς ἀντίδραση τοῦ τόπου μας.

ΡΙΤΑ ΜΠΟΥΜΗ ΠΑΠΠΑ

ΒΙΒΛΙΑ - ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ - ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Η ΜΕΛΕΤΗ

Κλέωνος Παράσχου: Μορφές καὶ ιδέες (Κύκλος νέος), Ἀθήναι 1956.

Κωστῆ Μελισσαρόπουλου: Προσωκρατικοὶ Ἕλληνες φιλόσοφοι καὶ Θεοσοφία, Ἀθήναι 1956.

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ἀρχαδίου Λευκοῦ: Κρίσις, Β'. ἐξ-

δοση, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθήνα 1956.—Τὸ Κίτρινο καὶ τὸ γαλάζιο, μυθιστόρημα, Ἀθήνα 1953.

Ροζέ Μιλλιέξ: Ὁ Ταῦγετος κ' ἡ σιωπὴ. Ὀδοιπορικὸ, Πειραικὰ χρονικά 1956.

Θέμου Κορνάρου: Μὲ τὰ παιδιὰ τῆς θύελλας, ἐκδόσεις «Μόρφωση» 1956.

Παντελῆ Κυπαρίσση: Ἡ δασκαλίτσα.

ΠΟΙΗΣΗ

Ἀνδρέα Κάλβου: Ἄπαντα. Εἰσαγωγή Ν. Βέη, Ἐκδοτικὴ Φιλολογικὴ Ἑταιρεία.

Χρίστου Μανέττα: Βουλιαγμένη Πολιτεία, Ἀθήνα 1956.

Κώστα Κοβάνη: Vae Victis, Ἀθήνα 1956.

Λείας Χατζοπουλου—Καραβία: Σχέδια στὸ νερό, Ἀθήνα 1956.

Λώρου Φανταζῆ: Χειμερινό, Ἀθήνα 1956.

Ἐρσης Ζάρκᾶ: Horror Vacui, Ἀθήνα 1956.

Μίλτου Σαχτούρη: Ὅταν σᾶς μιλῶ, Ἀθήνα 1956.

Κικῆς Ράδου—Δημουλᾶ: Ἐρεβος, Ἀθήνα 1956.

Θανάση Κωσταβάρα Ἀναζήτηση, Ἀθήνα 1956.

ΔΙΑΦΟΡΑ

—Ἡ ὑπόθεσις Νίκου Καζαντζάκη—
Ἐκδοτικὴ φιλολογικὴ Ἑταιρεία.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Μπόρις Πολεβδί: Ἐνας πραγματικὸς ἄνθρωπος, μετάφραση ἐπιμέλεια: Ἀντρέα Σαραντόπουλου, Ἀθήνα 1956.

Μαρσέλ Πρενάν: Δαρβίνος καὶ Δαρβινισμός, μετάφραση-σημειώσεις Γιάννη Ν. Βιστάκη, Ἐκδόσεις «Μορφῆ», Ἀθήνα.

Χόουαρντ Φάστ: Ὁ Τόνης καὶ ἡ μαγικὴ πόρτα (παιδικό). Μεταφρ. Ἀλίκης Παπαθεολόγου, Ἀθήνα 1956.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Τὸ Πρῶτο Σκαλί (Κέρκυρα, Γενάρης 1956). Συνεργάζονται: Δ. Κατοίμης, Ν. Βρεττάκος, Λ. Κουζούλας, Λ. Λοῖσιος, Στ. Σπεράντσας, Ὁρ. Λάσκος, Ὁμ. Μπεζές, Ἡλ. Βενέζης κ. ἄ.

Παιδεία καὶ Ζωὴ τεῦχος 46 (Ἰανουάριος—Φεβρουάριος). Συνεργάζονται: Louis Meylan, Μαρία Χουρδάκη, Walter Cerf, Ε. Π. Παπανοῦτσος κ. ἄ.

Σημερινὰ γράμματα, Φύλλα 1—9 (Μάιος 1954—Ὀκτώβριος 1955) Συνεργάζονται: Κρ. Ἀθανασούλης, Ἀ. Ἀνδρεόπουλος, Ἐλένη Βακαλό, Τ. Βαρβιτσιώτης, Ὀλγα Βότση, Γ. Γεραλῆς, Ἀλκ. Γιαννόπουλος, Π. Γλέζος κ. ἄ.

Πυρσὸς (τῆς Πόλης) τεῦχος 13—14 (Ἰανουάριος—Φεβρουάριος). Συνεργάζονται: Ὑπατία Δελῆ, Ἀλ. Πάλμας,

Γ. Πατριαρχίας, 'Αχ. Τζούστας, Π. Κράλης, Α. Γεράνης κ. ἄ.

Κρητική 'Εστία, τεύχος 57 (Ἰανουάριος). Συνεργάζονται: Κ. 'Απανωμεριτάκης, Χρυσάνθη Ζιτσαία, Ι. 'Αλεξάκης, Ν. Πίμπλης κ. ἄ.

Νέα Πορεία (Θεσσαλονίκη, τεύχος 11—12, Ἰανουάριος—Φεβρουάριος). Συνεργάζονται: Χρυσάνθη Ζιτσαία, Μ. Περάνθη, Γ. Κότσιρας, Γ. Θ. Βαφόπουλος, Ζωή Καρέλλη, Γ. Σφακιανάκης κ. ἄ.

Ἡπειρωτική 'Εστία, τεύχος 45 με συνεργασίες ιστορικοῦ, λαογραφικοῦ καὶ λογοτεχνικοῦ περιεχομένου.

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Ἱερὴ Φωνὴ τῶν Ὑποδούλων ('Αθήναι), **Ὁ Θαρραλέος** (Βέρροια), **Ἐλεύθερη Θράκη**, Στὸ φύλλο 18 Φεβρ. ποιήματα Κ. Παλαμά, Φώτη 'Αγγουλέ, 'Οδ. Νικολαΐδη. **Ἐρευνα** (Καβάλα) Στὰ φύλλα 23)1 καὶ 6)2 συνεχίζεται ἡ μελέτη τοῦ 'Αθ. Τεκσδαβίδη γιὰ τὸ Θεόδωρο Καβαλιώτη, δημοσιεύεται τὸ «Γεῦμα» τοῦ Σώμερσεντ Μῶμ (μετάφραση Θ. 'Αντιζατζίδη). ποιήματα Κ. Καλκάνη, Τηλ. Τσελεπίδη, Κ. 'Ορφανίδη, Π. Ρίγλη, ιστορικὴ μελέτη τοῦ Τ. Γιαλούρη: «Οἱ τέσσαρες γάμοι τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ» καὶ λαογραφικὰ ἄρθρα. **Ὁ Ταχυδρόμος** (Βόλος) Στὸ φύλλο 22 Φεβρ. ἡ μόνιμη βιβλιοκριτικὴ στήλη τοῦ κ. Λεφτέρη Ραφτόπουλου. **Νέα Ἐποχὴ** ('Αγρίνιο), Στὰ τελευταῖα φύλλα τὰ διηγήματα τοῦ Ζαχ. Παπαντωνίου: «Τὸ ἄλογο» καὶ «Ἡ χαρὰ τῆς Ζορζέττας». **Φῶς** (Λεβάνεια), **εὐβοϊκὸς Κήρυξ**, **Τὸ Βῆμα τῆς Ν. Σμύρνης—Δάφνης**, **Δημοκρατικὸν Βῆμα** (Κέρκυρα), **Κερκυραϊκὰ Νέα**, **Πατρὶς** ('Ηράκλειο), **Φωνὴ τοῦ Αἰγίου** Στὸ φύλλο τῆς 23 Φεβρ. χρονικὸ γιὰ τὸν Κ. Παλαμά. **Τὰ Θερμιά** (τοῦ Συνδέσμου Κυθνίων). **Ὁ Πάροικος** (Κάϊρο) Φιλολογικὴ σελίδα καθε Παρασκευῇ. Βιβλιοκριτικὰ σημειώματα Γ. Στυλιανοῦ, Κινηματογραφικὴ στήλη Ι. Σταματίου. Στὸ φύλλο 10 Φεβρ. κριτικὴ τοῦ Α. Γιωργοπούλου γιὰ τὸν «Τελευταῖο πειρασμὸ» τοῦ Ν. Καζαντζάκη, στίχοι Κ. Βάρναλη, τὸ διήγημα τοῦ Ἑφταλιώτη «Πρῶτη ἀγάπη» κ. ἄ.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ

Χρ. Νικ. Λάρισα. Βιβλίο τοῦ κ. Τσέρτη δὲν λάβαμε ποτέ. Ἄν τὸ εἶχαμε λάβει θὰ ἔπαιρνε τὴ σειρά του γιὰ κριτικὴ, χωρὶς νὰ χρειάζεται τίποτ' ἄλλο γι' αὐτό. Ἄς ξαναστείλει ὁ κ. Τσέρτης τὸ βιβλίο του, ἀφοῦ χάθηκε τὸ πρῶτο.

ΠΕΖΑ

Μαρδ. Δαρζ. Ἐχομε νὰ σᾶς ποῦμε ὅ,τι καὶ γιὰ τὸ πρῶτο διήγημα πού μᾶς στείλατε. Ὡστόσο φαίνεται ὅτι ἔχετε δυνατότητες. Ἄν ἀσκηθεῖτε καὶ πλατύνετε τὴν παρατήρησή σας θὰ γράψετε κάποτε καλά.

Ι. Ν. Βαρ. Καβάλα. Δὲν ξέρουμε νὰ ὑπάρχει κανένα βιβλίο πού νὰ δίνει συνταγὲς γιὰ τὴ λογοτεχνία, κι ἂν ὑπάρχει θὰ εἶναι κακὸ βιβλίο. Οὔτε μποροῦμε νὰ σᾶς ὑποδείξουμε «τὸν τρόπον τοῦ γράφειν» ὅπως μᾶς ζητᾶτε. Ἐνα τρόπο μόνο μποροῦμε νὰ σᾶς ὑποδείξουμε. Νὰ μορφωθεῖτε πολὺ, νὰ παρακολουθεῖτε τὴ λογοτεχνία συστηματικά, νὰ γράφετε καὶ νὰ σκίζετε, αὐτὰ ὅλα ὅμως ἂν βεβαιωθεῖτε ὅτι σᾶς εἶναι ἀνάγκη ἐσωτερικὴ νὰ πεῖτε κάτι, νὰ ἐκφραστεῖτε μετὰ τὸ λόγο. Καὶ πρῶτα—πρῶτα μάθετε καλά τὴ δημοτικὴ γλῶσσα.

Ν. Μπατ. Τὸ χρονικὸ σας δὲν εἶναι κατάλληλο γιὰ τὸ περιοδικό μας, ἀλλὰ μάλλον γιὰ πολιτικὸ φύλλο. Ὡστόσο μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι πρέπει νὰ δουλέψετε πολὺ ἀκόμα, ἂν σᾶς ἐνδιαφέρει ὁ πεζὸς λόγος, γιὰ νὰ κατακτήσετε τὰ ἐκφραστικὰ μέσα καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ κάθε εἴδους του.

Μιχ. Εὐρυτ. Μπορεῖ μέσα σ' ἓνα μυθιστόρημα νὰ στέκει αὐτὸ τὸ κομμάτι, ἀλλὰ ἔτσι ἀποσπασμένο εἶναι σὰν σκέτο λογίδριον. Ἡ γλῶσσα βέβαια πού λέγονται αὐτὰ εἶναι λογοτεχνικὴ ἀλλὰ οἱ προθέσεις τοῦ συγγραφέα διαφαίνονται, ὑπάρχει δηλαδὴ ὡς ἓνα σημεῖο ἐγκεφαλίσμος, ἀμετουσίωτη πρόθεση.

Δημ. Μιτ. Κοκκινιά. Εὐχαριστοῦμε γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν ἀγάπη σας γιὰ τὸ περιοδικό. Τὸ διήγημά σας δὲν εἶναι δυστυχῶς δημοσιεύσιμο. Ἡ ἀφήγηση, παρόλο πού εἶναι στρωτὴ, παραμένει στὴν ἐπιφάνεια, δὲν ὀδηγεῖ πρὸ μέσα, στὸν ψυχικὸ χῶρο.

Κ. Ν. Βουγ. Πειραιᾶ. Τὰ ἴδια ἔχομε νὰ ποῦμε καὶ σὲ σᾶς. Κάτι ἀκόμα: τί τις θέλετε αὐτὲς τίς γλυκερὲς φιλολογίες, ὅπως: ἓνα βλαστᾶρι τρυφερό πού τὸ σκλήρυνε τὸ ξεροβόρι τῆς ἀνάγκης καὶ τῶψησε τῆς πίκρας ἢ φωτιά—ἄγρυνος φρουρὸς στῆς βιοπάλης τὰ χαρᾶκώματα—ἢ ζωή, ὁ μεγάλος δάσκαλος—στοῦ μεγάλου ἰδρύου τῆ διασταύρωσης. Ἐκεῖ πού διασταυρωνόταν ἡ πίκρα μετὰ τὴν χαρὰ. Ὁ μόχθος μετὰ τὴν ἀνία τῆς ἀνεσης κ.τ.λ. (Κι' ἔπειτα: Ψήνεται τὸ βλαστᾶρι; Ἡ ἀνεση εἶναι ἀνία, καὶ μάλιστα γι' αὐτοὺς πού δὲν τὴν ἐνίωσαν ποτέ;

Β. Ἰωαν. Νίκαια. Τόσο τὸ «Φῶς» ὅσο καὶ ἡ «Πορεία» εἶναι ἀνώριμα σὰν ἀποτέλεσμα. Ἐχετε μυθοπλαστικὴ εὐγένεια, αὐτὸ πού λέμε φαντασία, ἀλλὰ βιάζεστε νὰ πεῖτε τὴν ἀλήθεια σας χωρὶς νὰ κατακτήσετε πρῶτα τὸ λόγο. Πρῶτα πρέπει νὰ μάθετε τὴ γλῶσσα καλά, τὴν ὀρθογραφία, τὴ σύνταξη καὶ

τήν γραμματική τῆς δημοτικῆς, νὰ μάθετε νὰ κυριολεκτεῖτε. Πρέπει ν' αποφεύγετε τοὺς ρητορισμοὺς καὶ τὴ φιλολογία. Σὰς τὰ λέμε αὐτὰ γιατί φαίνεται ἀπὸ τὰ γραπτά σας πὼς ἔχετε εὐαισθησία καὶ δημιουργικὴ φλόγα.

ΠΟΙΗΣΗ

Πέτρ. Κυπ.— Βόλος: Τὸ καλοκαίρι ἀπεδήμησε μυστικά | μ' ἓνα θλιμένον Ἀψγουστο | μὲ μιὰ βροχὴ ἀπίθανη, πικρὴ | μὲ τὰ ποτάμια ποὺ πλημμύρισαν...» Κρίμα ποὺ δὲν βαδίζει ὅλο ἔτσι, γιὰ νὰ γίνει ὁ «Πόθος» ἐνὸς καλοκαιριοῦ μόνιμου «γιὰ ὅλα τὰ παιδιά ποὺ γεννήθηκαν τὸ χειμῶνα» ἄριστο ποῖημα. Τ' ἄλλα δυὸ πολὺ κατώτερα. Τὸ παραδοσιακὸ ἰδιαίτερα, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀδικαιολόγητες χασμωδίες θυμίζει τόνους ἄλλων ποιητῶν.

Γ. Καστρ. Κ' «ἐπειγῶς» κρινόμενο τὸ «Καταφύγιο» πάλι δὲν καταφέρει νὰ γίνει ποῖημα σπονδυλωμένο. Παραμένει διαθεση. Ὅσο γιὰ τὸ «Ἡ νέα ποίηση» ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὸ νὰ εἶναι ποίηση.

Δημ. Βασ. Τὸ «Ἡχάτε τὸν Παιάνα» θυμίζει πολὺ τὸ γνωστὸ ποῖημα τοῦ Σικελιανοῦ γιὰ τὸν Παλάμα, χωρὶς βέβαια νὰ πλησιάζει τὸ πρότυπό του οὔτε στὴν ἔνταση τοῦ αἰσθήματος οὔτε στὴν τεχνικὴ ἀριότητα.

Κώστα Κοβ. Ἐχετε γράψει πολὺ καλύτερα ποιήματα. Τὰ «Λόγια ἐνὸς ἀλήτη» εἶναι ἀνάξιό σας καὶ σὰν διάθεση καὶ σὰν ἐκτέλεση. Περάστε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας.

Στ. Δαμιαν. Κάτι νέους σὰν καὶ σὰς ἀληθινὰ τοὺς χαιρόμαστε. Τὸ «Τότε εἶσαι ἄνθρωπος», θυμίζει, ὅπως ἀναγνωρίζετε καὶ ἐσεῖς, πολὺ τὸ γνωστὸ ποῖημα τοῦ Κίπλινγκ. Κι ἔπειτα σὰν ἐκφραση δὲν πάει πρὸς πέρα ἀπὸ μιὰν ἐκθεση σ ω σ τ ῶ ν ἰδεῶν. Δὲν εἶναι ὅμως ποῖημα. Στείλτε μας γὰρ ἄριστώτερο.

Γ. Γαῖταν. Ἱεράπετρα. Ἐχετε δίξιο πὼς τὸ κόσκινο εἶναι ψιλό. Μὰ δὲν μπορεῖ νὰ γίνει καὶ ἄλλοιῶς. Ὅσοσο τὰ «μοχθηρὰ στοιχεῖα» θὰ μπορούσαν νὰ τὸ περάσουν ἂν ὁ μᾶλλον χιουμορι-

στικός καὶ γενικά ελαφρὸς χειρισμὸς δὲν ἐρχόταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σοβαρότητα τοῦ θέματος. Ἐπίσης ἀποφεύγετε τὶς σύνθετες λέξεις ὅπως «ἀλυσόσπαστρα», «τρελλοτραμουντάνα», κλπ. καθὼς καὶ τοὺς παρατονισμοὺς ὅπως «καννιβάλικοι» κ.α. Τὸ 11ο τεῦχος σὰς ἀπεστάλη.

Δ. Κρητ. Ὁ «θάλαμος 5» ἔχει πολλὴ ἀλήθεια καὶ εἰλικρίνεια καθὼς καὶ ἀρκετὰ καλὰς στιγμὲς, ὅμως ὅπως σωστά λέτε δὲν «στέκεται σὰν ποῖημα». Εἶναι περισσότερο ἐπιστολὴ καὶ πολὺ λίγο ὑποβάλλει τὴν συνεφιασμένη ἀτμόσφαιρα ἐνὸς θαλάμου, μιὰ μέρα μὲ βροχὴ.

Α. Χ. Ἀσιμ. Σὰς διακρίνει ὑπερβολικὴ εὐαισθησία καὶ αὐτὸ καμμιά φορὰ εἶναι ἐπιζήμιο στὴν ποίηση, γιατί σὰς δημιουργεῖ συγκινήσεις ποὺ δὲν βρίσκουν ἀντίστοιχη ἀνταπόκριση στοὺς ἄλλους. Δ.χ. λέτε: «Μα, | -θαμπωμένος | ἀπ' τὴν ἀντηλιά σου- | ὡς σὲ φιλοῦσα, | Δάκρυσα. | Γιατί ἀπ' τ' ἀντικρονὸ ἀνθογιάλι | φιλορρόησε | ἓνα ρόδο...» Δὲ νομίζετε καὶ σεῖς πὼς εἶναι ὑπερβολικό :

Κ. Ζηλ. Τὸ ποῖημα «Στὸ ματωμένο θάνατο τοῦ Λόρκα» ἔχει ἀρκετοὺς καλοὺς στίχους καὶ καλὸ τὸ τελευταῖο κομμάτι. Ὅμως εἶναι πολὺ μακρὸν καὶ ἀρκετὰ χαλαρὸ στὸ πρῶτο καὶ δεῦτερο μέρος ἰδιαίτερα.

Φιλ. Βλαχ. Κέρκυρα. Μᾶς ἄρεσε ἡ ἐξεγερμένη σας διάθεση. Γενικά ξέρετε νὰ κρατήσετε ἓνα ποῖημα μέσα στὰ ὅρια τῆς διάθεσης ποὺ τὸ γεννᾷ. Σὰς λείπει ὅμως ἡ τεχνικὴ γιὰ τὸ δούλεμα τῶν ἐπιμέρους στοιχείων. Συνεχίστε νὰ γράφετε καὶ νὰ μελετᾶτε. Μὴ λυπόσατε ὅμως καὶ νὰ σκίζετε.

Ρούλη Ἀγγ. Τὸ τραγούδι τῆς Ἰσπανίας καλογραμμένο ἀλλὰ θυμίζει πολὺ ἔντονα, ἀνάλογα ποιήματα γνωστῶν ποιητῶν. Τὸ «Μελαγχολία» γὰρ πρὸς περιγραφικὸ καὶ ἀραιό.

Γάνη Ἐρμ. Ἡ «Ἀπάντηση» στὸν Μεν. Λ. πολὺ καλὴ σὰν στάση καὶ μὲ καλὰς στιγμὲς, ἀλλὰ ὄχι ὁλοκληρωμένο ποῖημα. Περάστε ἀπ' τὰ γραφεῖα μας.

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΙΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

ΧΑΟΥΝΡΝΤ ΦΑΣΤ

“Ο ΤΩΝΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΡΤΑ,,

Μετάφραση: ΑΛΙΚΗ ΠΑΠΑΘΕΟΛΟΓΟΥ

Μιὰ πολυτελής ἐκδοση ποὺ θὰ δώσει χαρὰ σὲ κάθε παιδί.

ΣΕ ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
Η ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ

(Δέκα μέρες που συνεκλόνησαν τον κόσμο)

Του άμερικανού συγγραφέα ΤΖΩΝ ΡΗΝΤ

Πρόλογοι: ΛΕΝΙΝ και ΚΡΟΥΠΣΚΑΓΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: "ΗΡΑΚΛΗΣ,"

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: "Ο ΚΕΔΡΟΣ,"

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ 9 — ΤΗΛ. 25109

Δύο διαλεκτά βιβλία:

1. ΣΤ. ΤΣΒΑΪΧ: ΒΕΡΑΡΕΝ. 'Η έξαιρετική βιογραφία του μεγάλου ποιητή.

2. ΑΛ. ΠΟΥΣΚΙΝ: Η ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΛΟΧΑΓΟΥ. Το άριστούργημα της ρουμανικής φιλολογίας.

ΚΑΙ

μια έκδοσή μας που χαρακτηρίστηκε σαν την μεγαλύτερη επιτυχία της χρονιάς

ΟΙ ΔΙΚΤΑΤΟΡΕΣ

Του μεγαλύτερου σύγχρονου Έλληνα ποιητή και πεζογράφου
ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ

Μόλις έκυκλοφόρησε

"Ένα θαυμάσιο βιβλίο που σάς συνιστούμε να το διαβάσετε

MARCEL PRENANT

Καθηγητού της Σορβώνης

"ΔΑΡΒΙΝΟΣ και ΔΑΡΒΙΝΙΣΜΟΣ,"

Μετάφραση - Σημειώσεις
ΓΙΑΝΝΗ Ν. ΒΙΣΤΑΚΗ

Ματειαλιστική μελέτη για το Δαρβίνο και τη δαρβινική θεωρία «περί καταγωγής των ειδών και του ανθρώπου».

Έκδόσεις: «ΜΟΡΦΗ»

Έμμ. Μπενάκη 1α — ΑΘΗΝΑ

Κυκλοφόρησαν

Α. ΤΣΕΧΩΦ

Η ΣΤΕΠΑ

Μυθιστόρημα - Πρόλογος

Μ. ΓΚΟΡΚΥ

Μετάφραση από τα Ρωσικά
ΣΙΜΟΥ ΣΠΑΘΑΡΗ Δρχ. 10

ΓΚΥ ΝΤΕ ΜΩΠΑΣΣΑΝ

**ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ
ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ**

(Τρεις Νουβέλες)

Μεταφραστής: Γ. ΚΟΤΖΙΟΥΛΑΣ
Πρόλογος: Μ. ΑΥΓΕΡΗ Δρχ. 10

"ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΓΩΝΙΑ,"

ΕΝΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ

“Υστερα από δεκαπέντε χρόνια μαρτυρίου και ταλαιπωριών

Ο ΘΕΜΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ

“Έδωσε στη δημοσιότητα τὸ Μυθιστόρημά του:

“ΜΕ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΘΥΕΛΛΑΣ,,

*“Ένα θαυμάσιο ἔργο εμπνευσμένο ἀπὸ
τὶς τελευταῖες περιπέτειες τοῦ λαοῦ μας*

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Ἐκδόσεις «ΜΟΡΦΩΣΗ» Κεντρικὴ πώληση:
Σανταρόζα 1 δ—7ος ὄροφος, ἄρ. Γραφείου 20
Καὶ σὲ ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ τοὺς πλασιέ

ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΝ

“Ο ΚΟΣΜΟΣ,,

Ἐνα βιβλίο πὸ ἐκφράζει τὴ σύγχρονη ἀγωνία καὶ
ὑποβάλλει τὴν πίστη στὰ ἰδανικά τοῦ ἀνθρωπισμοῦ.

ΕΓΡΑΨΕ:

Ο ΚΡΙΤΩΝ ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΗΣ

Κυκλοφόρησε καὶ πωλεῖται στὰ κεντρικά βιβλιοπωλεῖα τῶν Ἀθηνῶν
ΕΚΔΟΣΗ ΠΟΛΥΤΕΛΗΣ Δρχ. 15

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Σ Ε 2^η ΕΚΔΟΣΗ

ΑΛΕΞΗ ΤΟΛΣΤΟΗ

“Ο ΜΕΓΑΣ ΠΕΤΡΟΣ,,

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Κ. ΜΕΡΤΒΑΓΟΥ

*Ἐπερπολυτελής ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν πρώτη ἔκδοση
πὸ ἐξαντλήθηκε σὲ ἐλάχιστους μῆνες.*

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: “ΧΑΡΑΥΓΗ,, (ΣΑΝΤΑΡΟΖΑ 15)

Ταξιδεύετε με έμψυχοσύνη

ΜΕ ΤΑ ΤΕΤΡΑΚΙΝΗΤΗΡΙΑ DUGLAS DC-6B

Της



ΛΟΝΔΙΝΟΝ ●
 ΠΑΡΙΣΙΟΙ ●
 ΓΕΝΕΥΗ ●
 ΛΙΣΣΑΒΩΝ ●
 ΜΙΛΑΝΟ ●
 ΡΩΜΗ ●
 Ν. ΣΑΛΕ ●
 ΤΡΙΠΟΛΙΣ ●
 ΑΘΗΝΑΙ ●
 ΚΑΡΑΚΑΣ ●
 ΚΑΪΡΟΝ ●
 ΒΗΡΥΤΟΣ ●
 ΡΕΣΙΦΕ ●
 ΑΣΜΑΡΑ ●
 ΑΔΕΝ ●
 ΡΙΟ ΙΑΝΕΪΡΟΝ ●
 ΜΟΓΚΑΝΤΙΤΣΙΟ ●
 ΑΓ. ΠΑΥΛΟΣ ●
 ΜΟΝΤΕΒΙΔΕΟ ●
 ΒΟΥΕΝΟΣ ΑΪΡΕΣ ●

"Turcat.."

ALITALIA

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ ΕΙΣ ΟΛΑ ΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΤΑΞΙΔΙΩΝ

ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΓΕΝΙΚΟΝ ΠΡΑΚΤΟΡΑ **Κ.Γ. ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΑ** ΤΣΙΩΡΤΣΙΑ 4 ΤΗΛ 34-900 32-100

ALITALIA ΟΔΟΣ ΝΙΚΗΣ ΑΡ. 13 ΤΗΛ. 29-576 ΑΘΗΝΑΙ

Τό μεγαλύτερον, νεώτερον,
ταχύτερον Έλληνικόν
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΕΙΟΝ

“ Ολυμπία ”

23.000 ΤΟΝΝΩΝ

ΝΑΥΠΗΓΗΣΕΩΣ 1953



ΑΝΑΧΩΡΗΣΕΙΣ ΕΚ ΠΕΙΡΑΙΩΣ ΚΑΤΑ ΤΟ 1956

διὰ Κερμπέκ - Καναδά

I.S.S. “ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ,, 27 Μαρτίου

διὰ Χάλιφαξ - Νέαν Ύόρκην

I.S.S.	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	1 Ἀπριλίου	1956
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	27 Ἀπριλίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	24 Μαΐου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	18 Ἰουνίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	14 Ἰουλίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	11 Αύγουστου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	6 Σεπτεμβρίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	1 Ὀκτωβρίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	28 Ὀκτωβρίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	23 Νοεμβρίου	»
»	“ΟΛΥΜΠΙΑ,,	19 Δεκεμβρίου	»



Τετράς 56/3

ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.

17-19 ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ - Τηλ. 470-271