

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ



Ίούλιος

άρ. 19

ΚΕΙΜΕΝΑ:

ΛΟΥΚΑΤΣ

ΧΙΚΜΕΤ

Π. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

ΧΡ. ΛΕΒΑΝΤΑΣ

ΓΑΛΛΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

Ν. ΙΓΓΛΕΣΗΣ

Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΕΦΕΒΡ

ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ

ΓΚΙΚΑΣ

Μ. ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

ΑΝΔΡ ΚΕΔΡΟΣ

« δ.

ΕΙΚΟΝΕΣ:

ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ -

ΓΚΙΚΑΣ

Δ. ΓΑΛΑΝΗΣ

Α. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

Κ. ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ

ΒΙΛΑΤΟ

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: NIKOS SIAPKIDES Rue Gambetta 6 — Athènes - Grèce

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Έσωτερικού: Έτήσια Δρχ. 120.—Έξάμηνη Δρχ. 60.
Έξωτερικού: Έτήσια Δολ. 8.—Αίγυπτος Τιμ. Τεύχ. Δ.Γ. 15
ΕΤΟΣ 2 — ΤΟΜΟΣ Δ' — Ιούλιος 1956 — Άρ. Τεύχους 19

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΓΚΙΟΡΓΚΥ ΛΟΥΚΑΤΣ 'Ο Χάινε και ή ιδεολογική προετοιμασία
του 1848 (μελέτη)
ΝΑΖΙΜ ΧΙΚΜΕΤ 'Ο φαντάρος των 23 σέντς (ποίημα)
ΠΑΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Τό άρματωλίκι των Άγράφων (μελέτη)
ΑΓΓ. ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ 'Επί της Άκροπόλεως (ποίημα)
ΣΠ. ΠΑΝΤΖΑΣ ΟΙ δύο άδελφές (ποίημα)
ΧΡ. ΛΕΒΑΝΤΑΣ 'Ο κισσός (διήγημα)
ΠΙΕΡ ΓΚΑΡΝΙΕ Μιά ματιά στη σημερινή Γαλλική ποίηση
ΖΑΝ ΜΠΟΥΓΙΕ, ΖΑΝ ΡΟΥΣΛΟ, ΜΙΣΕΛ ΜΑΝΟΛ, ΡΕΝΕ ΓΚΥ ΚΑΝΤΟΥ,
ΠΩΛ ΣΩΛΟ, ΠΙΕΡ ΓΚΑΡΝΙΕ, ΖΑΝ ΡΟΥΣΕΛ, ΝΟΕΛ ΡΥΕ, ΛΥΚ
ΜΠΕΡΙΜΟΝ, (Μεταφρ. Άγνης Σωτηρακοπούλου) ποιήματα
Ν. ΙΓΓΛΕΣΗ 'Η Σκηνογραφία στο άρχαίο θέατρο (μελέτη)
Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ 'Ο έπαναστατημένος Χριστός (ποίημα)
ΜΑΡΩ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ Μιά φτωχή ξύλινη κοϋκλα (διήγημα)
ΑΝΡΥ ΛΕΦΕΜΠΡ Προβλήματα τυπικής και διαλεκτικής λογικής (μελέτη)
ΚΟΥΛΗΣ ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ Δέν θα ξεχάσουμε (ποίημα)
ΑΛΕΚΟΣ ΜΙΤΖΑΛΗΣ Τραγούδι του Άδάμ (ποίημα)
Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ—ΓΚΙΚΑΣ Άπόψεις για τον πολιτισμό και την τέχνη.

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ: 'Η «Έπιθεώρηση Τέχνης» στους φίλους της—'Ο άφοπλι-
σμός και τό Κυπριακό—'Η περιπέτεια της «Έφημερίδας των ποιητών»
—Νά καταργηθούν όλα τά αντιπνευματικά μέτρα—Τό ίδρυμα Ζαχα-
ρίου—'Η έπιτροπή λογοκρισίας κινηματογραφικών ταινιών—'Η «'Ατ-
τική Σκηνή»—Τό Βυζαντινό 'Ινστιτούτο Βενετίας—Γύρω από τό θέμα
του Λυκαβητού—Νά μπει τέρμα.

ΤΟ Α' ΔΙΕΘΝΕΣ Συνέδριο Δημιουργών Ταινιών και ή Διακήρυξη του Παρισιού.

ΜΙΧΑΛΗ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ: Τό Συνέδριο του Παρισιού και ό 'Ελλ. Κιν)γράφος

Γ. ΠΕΤΡΗ: Τό μνημείο Έργασίας του Κλουβάτου.

Κ. ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ: Γράμμα.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ: *Τάσου Βουονι*: 'Ο πολίτης Ρήγας Βελεστινλής—Μ.

ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ: *Αρχάδιου Λευκού*: Κρίσις. Κίτρινο και γαλάζιο.

Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ: *Λεωνίδα Ζενάκου*: Τάιναρο—*Λείας Χατζοπούλου*

Καραβία: Σχέδια στο νερό—*Σπ. Κοκκίνη*: 'Ο δρόμος της πατρίδας

μου—*Σώστα Κοβίνη*: *Ναυ Νιελis—Μαργαρίτας Ξανθάκου*: Γαλανές

σκιές—*Ρεγγίνης Παγουλάτου*: Για σένα, για μένα, για όλον τον κόσμο

—*Σπ. Κοσίμη*: 'Ο Νάρκισσος.

ΤΙΘΕΤΑΙ

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ: 'Ο Χριστός ξανασταυρώνεται. Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ:

Μήδεια—'Αντιγόνη—'Ονειρο θερινής νυκτός—Πικ-Νικ—Τά παντρολο-

γήματα Νά γδύσουμε τους ντυμένους—'Ηρωσ με τό ζόρι—'Ηρθα και

θά μείνω.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΒΑΣ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: Έργα σε πρώτη άκρόαση, νέα ταλέντα.

'Ερασιτεχνικές χορωδίες. 'Η όρχήστρα Ντίζυ Γκιλέσπι.

ΞΕΝΗ ΠΝΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

ΑΝΤΡΕΑ ΚΕΔΡΟΥ: Γράμμα από τό Παρίσι. ΦΩΚΝΕΡ: Συνέντευξη κλπ.

ΕΙΚΟΝΕΣ

Τό έξόφυλλο: Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ—ΓΚΙΚΑΣ: 'Ο κίτρινος ήλιος ('Υδρα).

'Εκτελε μευμένου: ΔΗΜ. ΓΑΛΑΝΗΣ: Άκουσά τίνα, ξυλογραφία. ΞΑΒΙΕ ΒΙ-

ΛΑΤΟ Πίνακας, γυναίκα στην άκρογιαλιά. ΑΓΓ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ:

Σαντορίνη. ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: Είδωλο. Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ—ΓΚΙΚΑΣ:

Τοπία της Κρήτης. Άστοί και σπίτια. Κ. ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ: Τό μνημείο Έργα-

σας.—'Οκτώ εικόνες στη μελέτη για τό άρχαίο θέατρο, κλπ.

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ: Διευθυντής Νίκο Σιαπκίδης, Καλύμνου 34

Προϊστάμενος Τυπογραφείου: 'Ιωσήφ Προδρομόν, Ζωοδόχου Πηγῆς 31—'Αθήνα

ΜΑΘΗΤΑΙ - ΣΠΟΥΔΑΣΤΑΙ - ΝΕΟΙ
Ἐκκυκλοφόρησε

ΧΑΡΗ ΠΑΤΣΗ



ΜΕΓΑΛΗ
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ
ΤΩΝ ΝΕΩΝ

ἩΤΟΙ ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΜΑΘΗΤΩΝ-ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ-ΝΕΩΝ
ΜΕ ΠΛΗΡΕΣ ΓΛΩΣΣΙΚΟΝ-ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΝ ΚΑΙ
ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΚΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΝΕΟΥ ΣΧΟΛΕΙΟΥ"
ΑΘΗΝΑΙ - ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ 37-ΤΗΛ. 58-417

ΤΕΥΧΟΣ 6 ΔΡΧ.

- * Τὸ πιὸ χρήσιμο βοήθημα γιὰ τοὺς μαθητὲς, σπουδαστὲς καὶ γιὰ τοὺς ἐργαζομένους νέους.
- * Ἀπκρίτητο καὶ γιὰ τὰ πλατεῖα λαϊκὰ στρώματα ποὺ μέχρι σήμερα δὲν εἶχαν τὴν δυνατότητα νὰ μορφωθοῦν.

Λεπτομέρειες καὶ ὄροι ἐγγραφῆς συνδρομητῶν βλέπε ὀπισθεν

Χ Α Ρ Η Π Α Τ Σ Η

ΜΕΓΑΛΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ

ΓΟΝΕΙΣ — ΜΑΘΗΤΑΙ — ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ — ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ

- ✖ Έκυκλοφόρησε ή «ΜΕΓΑΛΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ» του Χ Α Ρ Η Π Α Τ Σ Η
- ✖ Ό απαραίτητος σύντροφος κάθε Δασκάλου—Καθηγητού—Παιδαγωγού, κάθε Μαθητού-Σπουδαστού, κάθε εργαζόμενου Νέου και Νέας.
- ✖ Ένα Πανεπιστήμιο Γνώσεων στη διάθεση του Σπιτιού και του Σχολείου.
- ✖ Μιά άπέραντη Πηγή Γνώσεων για Μικρούς και Μεγάλους.
- ✖ Περιέχει κατά Άλφαθητική—Λεξικογραφική σειρά ολοκληρη την Ύλη των επίσημων προγραμμάτων του Υπουργείου Παιδείας για τη Στοιχειώδη και Μέση Παιδεία.
- ✖ Η πιο πλούσια και συγχρονισμένη «Άπασα Ύλη» της Διδασκαλίας.
- ✖ Ένα πλήρες Γλωσσικόν, Έρμηνευτικόν και Όρθογραφικόν Λεξικόν της Έλληνικης Γλώσσας.
- ✖ Άπέραντες έγκυκλοπαιδικές γνώσεις για κάθε έπιστήμη, έφεύρεση, τέχνη, έπάγγελμα, ανθρωπίνη κατάκτηση.
- ✖ Άφθονα βιογραφικά σημειώματα λαγοτεχνών, καλλιτεχνών, ιστορικών προσώπων, μεγάλων έφευρετών, θαλασσοπόρων και εύεργετών της ανθρωπότητος.
- ✖ Πληθώρα συμπληρωματικού υλικού: αναγνωσμάτων, ταξιδιωτικών έντυπώσεων, τουριστικών περιγραφών.
- ✖ Πρόκειται για ένα Άθάνατο Έργο Ζωής, χρήσιμο στη Νεολαία μας, ίσόξιο και καταφανώς ανώτερο των γνωστών ευρωπαϊκών του είδους του.

ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΘΕΙΣΑ ΑΞΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τόμοι Δέκα (10) άδετοι	δραχ. 1 200	(Έκαστος δραχ. 120)
» » (10) χρυσοπανόδετοι	» 1.400	(» » 140)
» » (10) χρυσοδερματόδετοι	» 1.500	(» » 150)

ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΠΡΟΠΛΗΡΩΣΟΥΝ ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ ΕΡΓΟ

Τόμοι Δέκα (10) άδετοι	δραχ. 900	(Έκαστος δραχ. 90)
» » (10) χρυσοπανόδετοι	» 1.100	(» » 110)
» » (10) χρυσοδερματόδετοι	» 1 200	(» » 120)

Ήτοι εις τους προπληρώνοντας την αξίαν ολοκληρου του έργου παρέχεται σημαντική έκπτωση ανεξαρτήτως της διακυμάσεως της αξίας του χαρτιού και των τυπογραφικών μελλοντικώς.

Συνδρομηταί έγγράφονται στα γραφεία μας, είτε αυτοπροσώπως, είτε έμβάζοντας τὸ ὡς άνω ποσόν, άφοῦ άποστείλουν σχετικήν έπιστολήν.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΙ ΣΕ ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΤΕΥΧΗ ΔΙΑ ΤΟΥ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΥ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΧΑΡΗ ΠΑΤΣΗ

ΑΘΗΝΑΙ — ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ 37 & ΠΑΤΗΣΙΩΝ 19 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 58-417

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ Β' ΤΟΜΟΣ Δ'

ΙΟΥΛΙΟΣ 1956

ΤΕΥΧΟΣ 19

Ο ΧΑΪΝΕ ΚΑΙ Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ 1848

Του GYÖRGY LUKACS

Schlage die Trommel und fürchte dich
[nicht,
Und küsse die Marketenderin,
Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist der Bücher tiefster Sinn.

Trommle die Leute aus dem Schlaf.
Trommle Reveille mit Jugendkraft.
Marschiere trommelnd immer voran,
Das ist die ganze Wissenschaft.

Das ist die Hegelsche Philosophie,
Das ist der Bücher tiefster Sinn,
Ich hab' sie begriffen, weil ich gescheit,
Und weil ich ein guter Tambur bin.

Heine: Doktrin (Zeitgedichte)

Χτύπα τὸ τούμπανο καὶ μὴ φοβᾶσαι
φίλα τὴν ταβερνιάρισα μὲ στήμη
αὐτὸ εἶναι ὁ βαθύτερος νοῦς τῶν βιβλίων
σ' αὐτὸ θεὸ νὰ βρεῖς τὴν κάθε ἐπιστήμη.

Ξύπνα τὸν κόσμο ἀπ' τὸ βαθὺ τὸν ὕπνο
χτύπα ἐγερτήριο μ' ὄλη σου τὴ νειότη
χτυπώντας το προχώρα μπρὸς σου πάντα.
Νάτη ὄλη ἡ ἐπιστήμη, στερνὴ καὶ πρώτη.

Αὐτὸ εἶν' τοῦ Χέγκελ ἡ φιλοσοφία
αὐτὸ καὶ τῶν βιβλίων τὸ μυαλό
'γὼ τὸνοιώσα γιατί εἶχα σοφία
καὶ γιατί εἶμαι ἐνα ταμποῦρλο καλό.

Χάινε : Θεωρία (ἀπὸ τὰ 'Επίκαιρα ποιήματα).

Τὸ πῶς μεγάλο καὶ τὸ πῶς σπουδαῖο
ποίημα τοῦ Χάινε, ἡ «Γερμανία, χειμωνιάτι-
κο παραμῦθι», πού γράφτηκε τὸ 1844, εἶναι
ὁ ἐπίλογος ἀλλὰ καὶ ἡ κορωνίδα τῆς δημο-
σιογραφικῆς δραστηριότητος, πού ὁ ποιητὴς
ἀνάπτυξε κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἐξορίας του
στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1830 ὡς
τὸ Φλεβάρη τοῦ 1848. Μέσα στὴ «Γερμανία» ὁ
Χάινε ἐκφράζει μὲ τέλει ποιητικὸ τρόπο
ὄλα τὰ βασικά θέματα τῶν ἄρθρων του :
τὴν πάλη γιὰ μιὰ ἀστική ἐπανάσταση στὴ
Γερμανία, τὴν ἀκούραστη προπαγάνδα γιὰ
τὴν ἀξιοποίηση τοῦ ἐπαναστατικοῦ παρα-
δείγματος πού εἶχε δώσει ἡ Γαλλία. Αὐτὴ
ἡ ἐνότητα ἀνάμσα στὴν πολεμικὴ καὶ στὴν

ποίηση, μονάχα μερικοὺς στενοκέφαλους ἀ-
στούς κριτικούς μπορεῖ νὰ ἐκπλήσσει. Δὲν
ἐξέπληττε ὅμως κανέναν τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπα-
ναστατικῆς ἐξόρμησης τῆς ἀστικῆς τάξης.
Ἡ λογοτεχνικὴ μετουσίωση τῶν γεγονότων
καὶ ἡ δημοσιογραφικὴ πολεμικὴ συγχωνεύον-
ται μέσα στὸ ἔργο τοῦ Ντάνιελ Ντα Φόου,
τοῦ Ντιντερώ, καὶ τοῦ Βολταίρου. Καὶ ὁ
πρῶτος μεγάλος πρόδρομος τοῦ ἀγῶνα τῆς
ἐπαναστατικῆς ἀστικῆς τάξης στὴ Γερμα-
νία, ὁ Λέσινγκ (Lessing), τελειώνει τὴ με-
γάλη μάχη πού διεξήγαγε ἐνάντια στὶς ἀντι-
δραστικὲς καὶ θρησκευτικὲς προλήψεις τῶν
γερμανῶν, μὲ τὸ δραματικὸ ἔργο του «Ὁ
Φρόνιμος Νάθαν». Ἡ πολεμικὴ τοῦ Λέ-

σινγκ αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην πορεία για τη χειραφέτηση της αστικής τάξης. Όπως το σπουδαίο—για να επαναλάβουμε τη βαθυστόχαστη παρατήρηση του Φρίντριχ Σχλέγκελ (Friedrich Schlegel)—αυτό δραματικό έργο αποτελεί την τελευταία πράξη της μάχης που έδωσε ο Λέσινγκ ενάντια στον πάστορα Γκαίτσε (Goetze), έτσι και η «Γερμανία», είναι η κατακλείδα των πολεμικών που ο Χάινε είχε αφιερώσει στη Γαλλία και στη Γερμανία. Και γι αυτόν ακριβώς το λόγο αποτελεί και το έπιστέγασμα της ποιητικής δραστηριότητάς του.

Το ποίημα «Γερμανία» γεννήθηκε μέσα σε εξαιρετικά ευνοϊκές για τον Χάινε συνθήκες. Ευνοϊκές τόσο στην πολιτική όσο και στην ιδιωτική του ζωή. Είναι γνωστό πώς η επανάσταση του Ιουλίου άσκησε αποφασιστική επίδραση στην εξέλιξη του ποιητή. Πριν από την επανάσταση ο Χάινε ήταν ο τελευταίος—κι' ο μεγαλύτερος ρομαντικός ποιητής. Έπειτα απ' αυτήν γίνεται σιγά σιγά ο μεγαλύτερος, ύστερα από τον Λέσινγκ, συγγραφέας πολεμικών που γνώρισε η Γερμανία, και παραμένει ως σήμερα ο πρώτος μοντέρνος και ο μεγαλύτερος επαναστατικός ποιητής της.

Από τον τόπο της εξορίας του πασιζέει ακούραστα να ξυπνήσει τη ναρκωμένη μικροαστική Γερμανία κηρύχνοντας το παράδειγμα της επαναστατικής Γαλλίας. Η αρχική του συμπάθεια για τις θεωρίες του Σαιν Σιμόν εξελίσσεται προς μια σχετικά υψηλή κατανόηση της σύγχρονης επαναστατικής θεωρίας και του εργατικού κινήματος—που ως εκείνη την εποχή θεωρούνταν σά δυο ξεχωριστά πράγματα—και προφητικά προβλέπει την αναγκαστική ενότητά τους. Μελετάει με σπάνια διαίσθηση την ιστορία της αστικής ιδεολογίας στη Γερμανία και αποκτάει πλατύτατη γνώση του θέματος. Σκοπός του μένει πάντα ο ίδιος: Σάν άνθρωπος που ενδιαφέρεται για την πολιτική πολεμική, θέλει να αναδείξει τις επαναστατικές τάσεις και να εκμηδενίσει κάτω από τα πυρά της ανελέητης ειρωνείας του τις ρομαντικο-αντιδραστικές πλευρές της ιδεολογίας που μελετάει. Στη Γερμανία πρώτος αυτής κατάλαβε τον επαναστατικό χαρακτήρα της Χεγκελιανής φιλοσοφίας. Ο Χέγκελ, για να επαναλάβουμε την έκφραση του ίδιου του Χάινε, προδίδει μέσα απ' τις φλυαρίες του «το μυστικό των μνημένων» στη φιλοσοφία του. Και το μυστικό τούτο είναι η επανάσταση.

«Αλλά αυτό που δεν έβλεπαν ούτε η κυβέρνηση ούτε οι φιλελεύθεροι, το είδε από το 1833 κιόλας, ένας τουλάχιστο άνθρωπος κι αυτός ονομαζόταν Ερρίκος Χάινε» γράφει ο Ένγκελς.

Πάνω από δέκα χρόνια η φωνή του Χάινε ήταν «φωνή βοώντος εν τη έρήμω». Οί απόψεις του ελάχιστα κατανοούνταν. Κι αυτό όχι μόνο στη Γερμανία αλλά και στους κύκλους των εκπατρισμένων αστών επαναστατών που αντιμετώπιζαν—κυρίως ο Μπαϊρνς

(Börne)—τά προβλήματα αυτά με μικροαστική στενοκεφαλιά. Μονάχα κατά τη δεκαετία του 1840, ο καπιταλιστικός μετασχηματισμός που είχε στο μεταξύ ολοκληρωθεί στη Γερμανία, άρχισε να καθρεφτίζεται καθαρότερα και σαφέστερα και στο ιδεολογικό πεδίο. Κι' ο Χάινε ευτύχησε να γνωριστεί προσωπικά με τον Μάρξ και να συνδεθεί φιλικά μαζί του, ακριβώς στο διάστημα αυτών των αποφασιστικών χρόνων. Ο Μάρξ, που τον είχαν εξορίσει από τη Γερμανία, ιδρύει στο Παρίσι τα «Γαλλο-Γερμανικά Χρονικά» (Deutsch—Französische Jahrbücher) και συνεργάζεται στην έφημερίδα «Έμπρός» («Vorwärts») που εκδίδεται εκεί. Διατηρεί στενή επαφή με τον Χάινε που δημοσιεύει σ' αυτήν τα πιο δηκτικά σατυρικά του ποιήματα. Από τις σχέσεις αυτές με τον Μάρξ πήγασε το καλύτερο επαναστατικό ποίημα του Χάινε οί ύφαντουργοί («Die Weber»). Ακόμα και το ποίημα «Γερμανία» χρωστάει, δίχως αμφιβολία, τη διαύγεια και την αποφασιστικότητά του στην επικοινωνία με τον Μάρξ καθώς και στο επαναστατικό κύμα που κείνη την εποχή φούσκωνε στη Γερμανία και που έδωσε στην έμπνευση του Χάινε τα φτερά ώστε να φτάσει τις ψηλότερες κορυφές της ποίησης.

Το βασικό πρόβλημα του ποιήματος αυτού είναι η πάλη ενάντια στον ρομαντισμό. Και με την έννοια αυτή αποτελεί προέκταση της δημοσιογραφικής δραστηριότητας του Χάινε ο οποίος όπως είναι γνωστό, είχε αφιερώσει ένα από τα πιο σημαντικά έργα του στην κριτική της γερμανικής ρομαντικής σχολής. Αυτός ο αγώνας ενάντια στον ρομαντισμό είναι πολιτικός αγώνας, γιατί ο Χάινε χτυπώντας το ρομαντικό κίνημα χτυπούσε τις αντιδραστικές τάσεις που αναπτύσσονταν στη Γερμανία σάν αντίθεση στη Γαλλική Έπανάσταση και στον Ναπολέοντα. Χτυπούσε την πνευματική έμπροσθοφυλακή της Γερμανίας, αυτού του συνασπισμού της ευρωπαϊκής αντίδρασης που στρεφόταν ενάντια στα επαναστατικά κινήματα.

Αλλά κατά τη δεκαετία του 1840 η πάλη ενάντια στον ρομαντισμό παίρνει μια κοινωνία και πιο έντονη πολιτική σημασία. Όλες οί αντιδραστικές δυνάμεις της Γερμανίας συγκεντρώνονται γύρω από τον βασιλιά της Πρωσίας Φρειδερίκο—Γουλιέλμο II, με σκοπό να υποστηρίξουν το αντιδραστικό πολιτικό σύστημα που βρισκόταν σε αποσύνθεση και ν' αντετάξουν μιάν ύστατη αντίσταση στην επαναστατική απειλή. Ο επαναστατικός πυρήνας της χεγκελιανής φιλοσοφίας, εκδηλώνεται ολοκάθαρα στο κίνημα των «Αριστορών Χεγκελιανών». Συνεπώς ο χεγκελιανισμός, όταν δεν περνάει ανοιχτά στο αντιδραστικό στρατόπεδο, όπως έκανε η δεξιά του πτέρυγα, γίνεται μιάν ανατρεπτική, και διωκόμενη φιλοσοφία. Ένώ πριν λίγα χρόνια οί περισσότερες έδρες των γερμανικών πανεπιστημίων κατέχονταν από χεγκελιανούς, τώρα ή μιάν ύστερα από την άλλην εκκαθαρίζονται. Η τύχη αυτή έπι-

φυλάσσεται όχι μόνο στον ριζοσπάστη Μπρούνο Μπάουερ αλλά και στον μετριοπαθή φιλελεύθερο Φίσερ (Vischer). 'Ακόμα και ο σημαντικότερος από τους άστους άριστερους γεγκελιανούς, ο Φόουερμαχ δεν καταφέρνει να βρει μια πανεπιστημιακή έδρα στη Γερμανία. 'Αντίθετα, καλούν στο Βερολίνο τον γέρο Σέλλινγκ (Schelling), που πνευματικά δεν αντιπροσωπεύει πια τίποτε κι έχει γίνει πέρα για πέρα αντιδραστικός, και του αναθέτουν να εκμηδενίσει την «άθεϊστική» ιδεολογία του γεγκελιανισμού. Ταυτόχρονα το καινούριο καθεστώς αποθεώνει την 'Ιστορική Σχολή του Δικαίου, τον Ράνκε (Ranke) και όλα τα άλλα αντιδραστικά ρεύματα. 'Η λογοκρισία γίνεται πιο αυστηρή. Οι σημαντικότερες έφημερίδες και τα περιοδικά της προοδευτικής άστικής τάξης, όπως ή «'Εφημερίδα του Ρήνου» (Rheinische Zeitung), ή τα «Χρονικά» του Ρούγκε («Jahrbücher» von Ruge), κλείνονται. 'Ο Χέρβεχ (Herwegh) εξορίζεται από την Πρωσία. 'Όλα τούτα τα μέτρα της αντίδρασης που συγκεντρώνει τις δυνάμεις της για μια τελευταία μάχη, καλύπτονται κάτω από τή σημαία του ρομαντικού ιδεαλισμού, που έτσι ξαναπαίρνει πολιτικό περιεχόμενο. Στο έξοχο σατυρικό ποίημα του «'Ο αυτοκράτορας της Κίνας» (Kaiser von China) ο Χάϊνε χαρακτηρίζει θαυμάσια, με όξυτητα και βάθος τον ρομαντικό ιδεαλισμό του Φρειδερίκου—Γουλιέλμου II και γελοιοποιεί άλύπητα τήν κενότητα και τόν φαναρισμό του βασιλιά της Πρωσίας:

Είχα έναν πατέρα, στεγνό κολοκύθι
 Νήστευε απ' αλήθεια μυαλό και πιοτί
 Μά εγώ πάντα τὸ τσούζω, δὲν εἶν' παραμύθι:
 Καί με λέν Δδτοκράτορα τρανό και πλατύ.

Φαίνεται ἔχει μάγια τὸ κάθε ποτήρι
 Κι' ἔχω ἀνακαλύψει βαθεῖα στὴν καρδιά
 Πὼς δροσίζει τὴν Κίνα Θεοῦ ποτιστήρι
 Πατρικά σαν θὰ τσούξω καμιά δεκαριά.

Κι' ἀξαφια κοιτάζω: 'Η χώρα μου ἀλλάζει
 Γίνεται ένας κήπος γεμάτος πουλιά.
 Βαρβατεύω. Χυμάω ἀφρισμένο μπουγάτσι
 Κι' ἡ συμβία μου λέει πὼς τῆς πρίστη ἡ κοιλιά.

Ἄφθονα τὰ πάντα. Κι' οἱ γέροι πηδᾶνε
 Δὲν πὼς ξανανοιώσανε. Ντόρος πολὺς
 Τὸ κεφάλι καινούργιες ιδέες πιτσιλᾶνε
 Τοῦ σφοῦ Κομπουκίου' τῆς ψηλῆς μας αὐλῆς.

Γίνεται τὸ μαῦρο ψωμί τῶν φαντάρων
 Σάφνου μαντολάτο. Ντυμένες χρυσά
 Καί βελούδα περνᾶν οἱ στρατεῖες διακονιάρων.
 Τῶν κρατῶν μου στολίδια ἡ σκουριά κι' ἡ
 [ἀπλυσά.

Βλέπεις: 'Ως κι οἱ γέροι στραβοὶ μανταρίνοι
 Ποῦχανε ξεχάσει τοῦ ἀντρός τῆ χαρὰ
 Ξανανοιώνουνε. λάμπουν μαγιάτικοι κρίνοι
 Καί μαργιόλικα πάλι κουνᾶν τὴν οὐρά.

Τέλειωσε ἐπιτέλους κι' ἡ μεγάλη παγὼδα
 Σύμβολο και κάστρο τῆς πίστης τρανό.
 Στους Ἑβραῖους παράσημα δίνω και ρόδα,

Σὰ βαφτίζονται ἐκεῖ, νὰ χαροῦν οὐρανό.

Λούφαξαν πια τὼρα και οἱ ἐπαναστάτες
 —«Σύνταγμα δὲν θέμε...» οἱ Ἑθνεῖς οἱ Μαν-
 [τσιού,
 Μοῦ φωνάζουν και σκύδουν ὡς χάμω τὶς πλά-
 [τες.
 «...Ἀδὲ τὸ πὺ μᾶς λαίπει εἶναι μόνο Καντσιού»³.

Μοῦπαν οἱ γιατροὶ μου: δὲν πρέπει νὰ πίνω
 Κάνουν πὼς φοβοῦνται ὡς με βλέπουν στουπί
 —«'Ασκληπιέ μου θὰ πιῶ, ἐγὼ τὸ αἷμα μου
 [δίνω
 Για τὸ κράτους τῆ δόξα και τὴν προκοπή».

'Ἄλλο ἓνα ποτήρι κι' ἀκόμα δυὸ τρία
 Πίνεται σὰ νάκταρ. Για δὲς μου ξανά!
 'Ο λαός μου βουλιάει σὲ πελάγη εὐτυχίας
 Τραγουδῶντας σὲ μένα: «'Ωσαννά, 'Ωσαννά!»

'Η πάλη ἐνάντια σὲ τοῦτον τὸν πολιτικό ρομαντισμό ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ θέμα ὁλόκληρης αὐτῆς τῆς περιόδου. 'Όλα τὰ προοδευτικὰ ἔντυπα, ἔφημερίδες, περιοδικά, μπροσοῦρες και ἐπιστημονικά κείμενα, τῆς ἐποχῆς ἀπηχοῦν τὴν μάχη τούτη. 'Αρκεῖ νὰ διαβάσει κανεὶς τὰ ἄρθρα τοῦ νεαροῦ, τότε, Μάρξ στὴν 'Εφημερίδα τοῦ Ρήνου, και ἰδιαίτερα ἐκεῖνο πὺ ἔγραψε καταπολεμώντας τὴν 'Ιστορική Σχολή τοῦ Δικαίου, για νὰ ἐκτιμήσει σωστὰ ὅλη τὴν πολιτική και φιλοσοφική σπουδαιότητα τῆς πάλης αὐτῆς πὺ ἀνοίγε τὸ δρόμο στὴν ἐπανάσταση. Κι ὅταν ὁ Μάρξ, κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς φιλίας του και τῆς ιδεολογικῆς συμμαχίας με τὸν Μπρούνο Μπάουερ, ἄρχισε νὰ διαδίδει τὶς ἀθεϊστικὲς και ἐπαναστατικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Χέγκελ, ἔγραψε μαζί με τὸν Μπάουερ ἓνα μικρὸ βιβλίο ὅπου ἐξέθεταν τὴ ρομαντική θεωρία τῆς τέχνης, τὴ ρομαντικὴ ἀντίληψη για τὴ θρησκευτικὴ οὐσία τῆς τέχνης.

(Λίγη σημασία ἔχει, για τὴν κατανόηση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἡ ἐξακριβωση τοῦ κατὰ πόσο ὁ Μάρξ πῆρε προσωπικά μέρος στὴ σύνταξη αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Εἶναι ἀρκετὸ πὺ ξέρουμε ὅτι ἐνθάρρυνε με μεγάλη θέρμη τὶς προπαρασκευαστικὲς ἐργασίες). 'Η πάλη ἐνάντια σὲ τοῦτο τὸ ρομαντικὸ κίνημα διεξάγεται με ἀνάλογη σφοδρότητα ἀπὸ ὅλους τοὺς ριζοσπάστες διανοούμενους, και πρὸ πάντων ἀπὸ τοὺς νέους ἀριστερὺς γεγκελιανούς.

'Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ πάλη ἐνάντια στὸν ρομαντισμό, αὐτὴ ἡ κριτικὴ πὺ τοῦ γίνεται ἀπὸ μέρους τῶν ριζοσπαστῶν διανοουμένων τῆς άστικῆς τάξης, εἶναι μονόπλευρη και χωρὶς προοπτικὲς: Στο ρομαντισμὸ βλέπουν μόνο μιὰν ἀφηρημένη και ἀντιδραστικὴ ἀντίληψη. Δὲν κατανοοῦν τὴ συγκεκριμένη του ὄψη, τὸν ἀκριβὴ του ρόλο μέσα στους ταξικὺς ἀγῶνες τῆς ἐποχῆς ἐκεῖ-

1. Τὸ Γερμανικὸ κείμενο, ἀναφέρει Konfusius. 'Υπαινιγμὸς σὲ βάρος τοῦ Schelling.
2. 'Ο καθεδρικός ναός τῆς Κολωνίας.
3. Ξύλο και ματσούκι.

νης. Τους ξεφεύγει ολότελα ο αστικός χαρακτήρας του ρομαντισμού. Βλέπουν τα επιφανειακά συμπτώματα του κινήματος, όπως λ. χ. την επιστροφή στο Μεσαίωνα. Δεν αντιλαμβάνονται ότι αυτό το κίνημα που προσπαθεί να παρουσιάσει τον Μεσαίωνα κάτω από ένα καινούριο φως, είναι κίνημα μιας μερίδας της αστικής τάξης κι ότι αυτή η ανανέωση των Μέσων Χρόνων έχει σαν αντικειμενικό της σκοπό να εγκαθιδρύσει ή να σταθεροποιήσει ένα αντιδραστικό αστικό καθεστώς που, όσο κι αν βρίσκεται κάτω από την ηγεμονία των ευγενών και των γαιοκτημόνων δεν παύει να είναι αστικό καθεστώς. Έτσι ήταν μοιραίο να τους ξεφύγουν οι ουσιαστικές ιδεολογικές σχέσεις. Συγκρίνοντας κανείς την πάλη που διεξάγει ο νεαρός Μάρξ — ακόμα και κατά τη μεταβατική αυτή φάση της σκέψης του, όταν δεν είχε ακόμη επεξεργαστεί την υλιστική ανατροπή της χεγκελιανής διαλεκτικής — με την πάλη που έκαναν οι άλλοι θεωρητικοί της εποχής του, διαπιστώνει πρώτα πρώτα πως οι τελευταίοι αυτοί θεωρούν πως ο ρομαντισμός εμφανίζεται ξαφνικά στο προσκήνιο της ιστορίας, σ'απέπεσε από τον ουρανό. Αντίθετα ο Μάρξ στο νεανικό του έργο για την Ιστορική Σχολή του Δικαίου αποκαλύπτει κιόλας τις σχέσεις και τους δεσμούς που συνδέουν το ρομαντισμό με την αστική ιδεολογία.

Αυτή η τύφλωση προστά στη γέννηση της ρομαντικής ιδεολογίας, είχε σαν επακόλουθο και μιάν άλλη συνέπεια: Οι άριστοί μικροαστοί που καταπολεμούν το ρομαντισμό δεν παίρνουν υπ' όψη τους τα ρομαντικά στοιχεία της φιλελεύθερης αστικής ιδεολογίας όπως είχαν αγνοήσει και την θεμελιώδη αστική τάση που καλύπτονταν κάτω από την επίσημη αντίδραση, τον πολιτικό ρομαντισμό. Αλλά αυτά ακριβώς τα ρομαντικά στοιχεία της γερμανικής φιλελεύθερης αστικής ιδεολογίας είναι συμπτώματα της αδυναμίας και της καθυστέρησης της ίδιας της αστικής τάξης στη Γερμανία. Είναι τα σημάδια που προμηνάει την προδοσία της τάξης αυτής, την προδοσία της αστικής επανάστασης του 1848. Η γεμάτη πάθος και είρωνια πολεμική που διεξάγει ο Χάινε ενάντια στον Ούλαντ (Uhlant) και την «ποιητική σχολή της Σουηβίας» αφαιρεί τη μάσκα του φιλελεύθερου ρομαντισμού. Είναι μια προκαταβολική κριτική για την προδοσία που θα διαπράξει η φιλελεύθερη αστική τάξη της Γερμανίας.

Έκτος απ' αυτό, η περιορισμένη και απομονωμένη πάλη ενάντια στη ρομαντική ιδεολογία της αντίδρασης, ενάντια στους γερμανούς πρίγκηπες που την ενσαρκώνουν, έχει σαν αποτέλεσμα να κρύβει τα προβλήματα του ταξικού αγώνα. Στην πολεμική του ενάντια στον μικροαστό ριζοσπάστη Κάρλ Χάιντσεν (Karl Heinzen), ο Ένγκελς γράφει ότι η πάλη ενάντια στους πρίγκηπες: «δεν φανερώνει την αναγκαιότητα της επανάστασης αλλά την ευσεβή επιθυμία για έναν αγα-

θό πρίγκηπα, για έναν αγαθό αυτοκράτορα Ίωσήφ». «Ο κ. Χάιντσεν δεν θα καταφέρει ποτέ να φορτώσει στον πρίγκηπα, το μίσος που τρέφουν, ο δουλοπάροικος αγρότης για τον κύριό του κι ο εργάτης για τον εργοδότη του». Η σωστή, και πάνω σε ταξική βάση, κριτική του ρομαντισμού έχει λοιπόν κατά τον Μάρξ και τον Ένγκελς μεγάλη πολιτική σπουδαιότητα για την ιδεολογική προπαρασκευή της επανάστασης του 1848. Ο στενοκέφαλος ριζοσπαστισμός τύπου Χάιντσεν, που στην πάλη του ενάντια στην ρομαντική αντίδραση λησμονούσε, τα προβλήματα του ταξικού αγώνα στην πολιτική, αποτελούσε κατά την εποχή εκείνη κίνδυνο εξ ίσου σοβαρό με κείνον των «αλήθινων σοσιαλιστών» οι οποίοι, αντίθετα, στην κοντόφθαλμη πάλη τους ενάντια στην αστική τάξη αγνοούσαν τα πολιτικά προβλήματα της αστικής επανάστασης, ενισχύοντας έτσι, χωρίς να το καταλαβαίνουν, την ρομαντική αντίδραση.

Ο Χάινε δεν έφτασε ποτέ ως το διαλεκτικό υλισμό. Γι' αυτό και η κριτική που έκανε στο ρομαντισμό δεν μπορούσε ποτέ να βρεθεί στο ύψος εκείνης του Μάρξ και του Ένγκελς. Ωστόσο, η εξοικείωσή του με τους ταξικούς αγώνες της Γαλλίας, διέυρυνε τους κοινωνικούς και πολιτικούς του ορίζοντες. Αυτό μαζί με την ανεμπόδιστη από προκαταλήψεις και πλούσια ποιητική του διαίσθηση, τον φέρνουν κάποτε πολύ κοντά στην αντίληψη που είχαν ο Μάρξ και ο Ένγκελς για την κριτική του ρομαντισμού. Πάντως, η κριτική που άσκησε ο Χάινε βρίσκεται σ' ένα ύψος που, στη Γερμανία, κανείς άλλος έξω απ' τον Μάρξ και τον Ένγκελς δεν το έφτασε. Ο Χάινε βλέπει πολύ καθαρά τον αστικό χαρακτήρα του ρομαντισμού. Καταλαβαίνει ότι αυτός ο Μεσαίωνας, που ο ρομαντισμός ισχυρίζεται ότι τον ανανεώνει, είναι στο βάθος ένα φανταστικό μασκάρεμα της καθυστερημένης, δειλής και τιποτένιας αστικής αντίδρασης της Γερμανίας. Στα μέρη του ποιήματος «Γερμανία» όπου ο Χάινε σχολιάζει το θρούλο του Φρειδερίκου Μπαρμπαρόσσα — θα ξαναμιλήσουμε για το μέρος αυτό πιο κάτω — εκφράζεται με ειρωνικό και δηκτικό τρόπο. Η πολιτική διαύγεια αυτών των στίχων είναι άψογη:

Φτιάχτε την πάλι όπως ήταν ατόφια
μ' όλα της τα σκουλήκια και τη μωρία
στήστε μ' όλα τα κόλπα και τις βρωμιές της
την Άγια γριά Ρωμαϊκή Αδτοκρατορία.‡

Δέω πως αν ήταν στ' αλήθεια όπως πρώτα
ο Μέσος Αιώνας, τον άντεχα πάλι
μ' έφτανε μόνο να γλύτωνε ο κόσμος
απ' το φάντασμα τούτο με τα κίβδηλα κάλη.

Ψεύτικο πράμα, ούτε κρέας ούτε φάρι.
Μές στις πρωσοικές του μπόττες, την αρχαία
κρύβει γοθική μυστικοπάθεια
και μαζί της κάθε νέα ψευτιά, χυδαία.

Διώξε τους όλους. Όξω οί καμπούνοι !
Κλαίτε τους τις πόρτες των θεάτρων
όπου παρωδοῦνε τόν άρχαίλο σου κόσμο !
Κι άν τό κάνεις "Ω, τότε έλα, "Ω αδοκράτωρ !

Όμως, αυτή ή διαύγεια του Χάϊνε είναι μονάχα σχετική. Οί Μάρξ και Ένγκελς, που στην πρώτη τους περίοδο ήταν όρμητικοί άστοί επαναστάτες, έγιναν στο μεταξύ οί πρώτοι θεωρητικοί του επαναστατικού εργατικού κινήματος. Αντίθετα ό Χάϊνε δέ θα ξεκόψει ποτέ άπ' την άποψη της άστικοδημοκρατικής επανάστασης. Έδω βρίσκεται ή εξήγηση της άμφιρέπουσας και αντιφατικής στάσης του άντίκρου στην προλεταριακή επανάσταση. Για τελευταία φορά στην ιστορία της άστικής τάξης της δυτικής Ευρώπης, συγκεντρώνονται σ' αυτόν όλα τά προοδευτικά στοιχεία της άστικής επαναστατικής ιδεολογίας.

Ό Χάϊνε, αντιπρόσωπος αυτής της ιδεολογίας, και τελευταίος απόγονος της σειράς των Γκαίτε, Χέγκελ, Σαίν - Σιμόν, συχνά ξεφεύγει από τά όρια της άστικής επανάστασης, της άστικής ιδεολογίας. Ξανοίγει πλατειές προοπτικές προς την μελλοντική απελευθέρωση όλων των εργαζόμενων. "Όσόσο βασική του άποψη παραμένη ή ακόλουθη: Είναι κηρυγμένος ύπερ μιας ριζικής και ολοκληρωμένης άστικής επανάστασης. Η ευρύτατη αντίληψη του για την άστικοδημοκρατική επανάσταση, κι ή προσπάθειά του να την οδηγήσει ως τις άκρότατες συνέπειές της τόν σπρώχνουν συχνά να βγει από τόν άστικό όρίζοντι. Έπειδή έζησε κι έγραψε άργότερα από τους μεγάλους προδρόμους του, σέ μιάν εποχή όπου οί ταξικοί άγώνες ήταν πιο άναπτυγμένοι και διεξάγονταν σέ άνώτερο επίπεδο. ό Χάϊνε, κατανοούσε βαθύτερα άπ' αυτούς όχι μόνο τις άδυναμίες της άστικής κοινωνίας αλλά και την άνάγκη να ξεπεραστούν οί άδυναμίες αυτές. Γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο οί τέτοιες τάσεις του, να ξεπεράσει τά πλίσια της άστικής κοινωνίας, έρχονται σέ όξύτατη και άλυτη αντίθεση με την γενική του αντίληψη για τόν κόσμο, αντίληψη που δέ διέφερε από κείνη των μεγάλων προδρόμων του. "Όπως λέει κάπου ό Μάρξ, ό Χάϊνε άναζητεί πραγματικά την αλήθεια «μέσα στην κοπριά των αντιφάσεων».

Αυτές οί θεμελιώδεις αντιφάσεις της προσωπικότητας του Χάϊνε καθορίζουν τή θέση του άντίκρου στον ρομαντισμό. Ό Χάϊνε είναι ό κληρονόμος του ρομαντισμού και ταυτόχρονα ό άνθρωπος που τόν ξεπερνάει.

«Παρά τους έξοντιωτικούς άγώνες που διεξήγαγα ενάντια στον ρομαντισμό—γράφει ό Χάϊνε ύστερα από την επανάσταση του 1848—εγώ ό ίδιος παρέμεινα σ' όλη μου τή ζωή ένας ρομαντικός και μάλιστα περισσότερο άπ' όσο φανταζόμουν. Αφού πρώτα έδωσα θανάσιμα χτυπήματα στη γερμανική ρομαντική ποίηση, με ξανακυρίεψε μια άπέραντη νοσταλγία για τό μικρό γαλάζιο λουλούδι

στη χώρα του ρομαντικού όνειρου. Άρπαξα τότε τή μαγική φλογέρα και τραγουδώντας άφησα τόν εαυτό μου σέ κάθε ήδονική ύπερβολή. Μεθοῦσα πάλι με τό φως του φεγγαριού, με τά λουλούδια και με τ' άηδόνια που άλλοτε τόσο πολύ τά είχα αγαπήσει. "Ήξερα πώς τούτο ήταν «ό τελευταίος ελεύθερος ύμνος μέσα στα δάση του ρομαντισμού» και πώς εγώ ήμουν ό τελευταίος ρομαντικός. "Υστερα από μένα, ή παλιά γερμανική σχολή της λυρικής ποίησης κλείνει τις πόρτες της. "Ήξερα άκόμη πώς ταυτόχρονα εγκαινιάζα την καινούρια σχολή της μοντέρνας λυρικής ποίησης».

Αυτή ή αυτοπροσωπογραφία του Χάϊνε είναι άπόλυτα άκριβής. Άρχει να προσθέσουμε ότι δέν πρόκειται μόνο για άπλή διαδοχή μέσα στο χρόνο, όπως πιστεύει ό Χάϊνε, δηλ. : Ρομαντισμός, έπειτα ξεπέραςμα του ρομαντισμού κι έπειτα έπιστροφή στο ρομαντισμό, αλλά για μιάν άσταμάτητη, διαλεκτική, και γεμάτη αντιφάσεις, άλληλοδιείσδυση τάσεων ρομαντικών και τάσεων για τό όριστικό ξεπέραςμα του ρομαντισμού. Ό Χάϊνε λοιπόν είναι πολύ βαθύτερα άπ' όσο νομίζει και κληρονόμος του ρομαντισμού και ποιητής που ξεπερνάει τό ρομαντισμό.

Ό Χάϊνε άυταπατάται μόνο σ' ένα σημείο : Στην κρίση που κάνει για τόν εαυτό του. Δέν εγκαινιάζει μιá καινούρια άνθιση της γερμανικής λυρικής ποίησης. Είναι πραγματικά ό πρώτος μεγάλος λυρικός ποιητής της επαναστατικής εξόρμησης της άστικής τάξης στη Γερμανία, αλλά ταυτόχρονα είναι και ό τελευταίος μεγάλος λυρικός αυτής της ιστορικής περιόδου. Ό Χάϊνε δέν μπορούσε να δει τόν εαυτό του σαν την κορωνίδα και τό τέλος μιας εποχής. Έβλεπε μπροστά του την προοπτική καινούριων πραγματοποιήσεων. Τούτο όμως άποδείχνει μόνο, τό πόσο ό Χάϊνε ήταν διαποτισμένος άπ' την αντίληψη για την εθνική και επαναστατική άποστολή της άστικής τάξης. Άλλά ή άστική τάξη της Γερμανίας προδίνοντας την ίδια της την επανάσταση, κάνει τόν Χάϊνε να μένει ό τελευταίος μεγάλος εκπρόσωπος της προοδευτικής περιόδου, και την πεποίθησή του—πώς τάχα εγκαινιάζε μιá καινούρια άνθιση της ποίησης—να μένει ένα άπλό όνειρο.

Στη Γερμανία, περισσότερο άπ' όσο σέ οποιαδήποτε άλλη χώρα, ό ρομαντισμός είναι μιá διαμαρτυρία ενάντια στη χαμέρπεια, τή φτώχεια, και κύρια ενάντια στην πεζότητα της σύγχρονης ζωής. Άπ' την άρχή της όμως, ή διαμαρτυρία αυτή παρουσιάζεται στη Γερμανία με διπλό πρόσωπο. Άπό τή μιá μεριά στρέφεται ενάντια στην άποστέωση και τή στενότητα των μικρών γερμανικών κρατιδίων όπου βασιλεύει ό φεουδαρχικός άπολυταρχισμός κι από την άλλη, ταυτόχρονα, χτυπάει την εμφάνιση της κεφαλαιοκρατίας. Αυτή ή διπλή όψη εκδηλώνεται με ιδιαίτερη καθαρότητα στην πρώτη

περίοδο του ρομαντισμού, όταν αυτός αγωνίζεται με πάθος ενάντια στις περιορισμένες αντιλήψεις για τη ζωή που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή στη Γερμανία, και ιδιαίτερα ενάντια στον τρόπο που αντιμετωπιζόταν ο γάμος και η σεξουαλική ήθικη. Αργότερα όμως το κίνημα αυτό διχάζεται και το μεγαλύτερο μέρος των εκπροσώπων του στρέφεται με μεγάλη βιαιότητα ενάντια στον προοδευτικό καπιταλισμό κι' αρχίζουν να εξυμνούν την ποίηση του «παλιού καλού καιρού», της φεουδαρχικής απομόνωσης της Γερμανίας.

Είναι φανερό ότι ο Χάινε ακολούθησε απ' την αρχή ως το τέλος την προοδευτική τάση. Όσο πιο μπόρεσε να αντιλήσει κι από τις άλλες τάσεις του ρομαντισμού και να πάρει απ' αυτές ότι ήταν πολύτιμο για την τέχνη του. Αυτό μπόρεσε να το πετύχει επειδή απ' την πρώτη του νεότητα έκρυβε μέσα του ένα συναίσθημα εξέγερσης ενάντια στον καπιταλισμό. Αυτό δείχνει π.χ. η σκηνή των ληστών στο δραματικό έργο της νεότητάς του, «Ράτκλιφ». Αυτή η τάση, άσπης αλήθεια στην αρχή, επιτρέπει στον Χάινε να επιζαλείται σε αντίβαρο των εκφυλιστικών επιδράσεων της κεφαλαιοκρατίας τη ρομαντική φύση, να αναπτύσσει όλη της τη μαγεία, χωρίς μ' αυτό να πέφτει στην αντιδραστική εξύμνηση των πρωτόγονων εποχών της κοινωνίας.

Ακόμα βαθύτερη είναι η αντίφαση, αν λάβουμε υπ' όψη μας το λαϊκό χαρακτήρα και το δημοκρατισμό του ρομαντισμού. Ο ίδιος ο Μάρξ, στα έργα της νεότητάς του αναφέρει κάπου πως ο Μεσαίωνας ήταν «η δημοκρατία της μη ελευθερίας». Ακριβώς η άσπης και αντιφατική εικόνα μιας τέτοιας δημοκρατίας, βρίσκεται στο πνεύμα όλων των ρομαντικών κριτικών του καπιταλισμού από τον Λενγκέ (Linguet) ως τον Κομπέ (Cobett) και τον Καρλάιλ (Carlyle). Η απόκλιση ανάμεσα σ' αυτές τις δυο τάσεις είναι ιδιαίτερα φανερή στη Γερμανία. Από τη μιὰ μεριά αναπτύσσεται ένα κίνημα που συνεχώς κερδίζει έδαφος και ευνοεί την κατάργηση της δουλοπαροικίας και τη μετατροπή των γερασμένων πολιτικών και στρατιωτικών θεσμών που έρειπώθηκαν κατά τους πολέμους ενάντια στην επανάσταση και στον Ναπολέοντα. Απ' την άλλη μεριά, το κίνημα αυτό, μ' όλο που έχει υποστεί την ισχυρή επίδραση της Γαλλικής Επανάστασης, προσανατολίζεται ταυτόχρονα προς την επανεγκαθίδρυση αποστεωμένων και ολότελα ξεπερασμένων μορφών της κοινωνίας. Οι ξεκάθαρα αντιδραστικές, στο τέλος, συνέπειες του ρομαντισμού δεν πρέπει ωστόσο να μη μās αφήσουν να δοῦμε, ότι το κίνημα τουτο—όσο κι αν ήταν συγκεχυμένο και διχασμένο—περιείχε δημοκρατικά στοιχεία ακόμη και στο ιδεολογικό του πεδίο. Μ' όλο που οι επικλήσεις στο λαϊκό πνεύμα και η θέληση να βρεθεί ένας οργανικός τρόπος ανάπτυξης της κοινωνίας και της ιστορίας, είχαν σ' όλους τους τομείς—και ιδιαίτερα στη θεω-

ρία του δικαίου και της εκκλησίας, αντιδραστικότερες συνέπειες (Σαβινιύ κλπ.), στο βάθος ήταν μιὰ ανανέωση της επιστήμης, της ποίησης και κύρια της γλώσσας, ανανέωση που πήγαζε από δημοκρατικά και κάποτε από ολότελα πληθειακά στοιχεία. «Η Μαγική Τρουμπέτα των Παιδιών» («Des Knaben Wunderhorn») των Άρνιμ και Μπρεντάνο, οι συλλογές παραμυθιών και οι γλωσσολογικές έρευνες των αδελφών Γκρίμμ, (Grimm) το «Μικρό Θησαυροφυλάκειο» (Das Schatzkästlein) του Χέμπελ κ.λ.π. αντιπροσωπεύουν ένα ξανάνειωμα και μιάν ανανέωση της γερμανικής γλώσσας, ξεκινώντας από δημοκρατικές και λαϊκές βάσεις. Έτσι το κίνημα που είχε εγκαινιάσει ο Χέρντερ (Herder) όχι μόνο συνεχίζεται αλλά και ξεπερνιέται σε πλάτος και σε αποτελεσματικότητα. Ταυτόχρονα τα έργα τουτα αποτελούν επανόρθωση, στον τομέα της γλώσσας, του αριστοκρατικού προσανατολισμού που είχε πάρει ο γερμανικός κλασικισμός.

Το γεγονός ότι ανάλογες τάσεις—φυσικά διαμορφωμένες ανάλογα με τις εθνικές συνθήκες.—παρουσιάζονται σ' όλες τις χώρες της Ευρώπης, δείχνει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ότι ή από τα κάτω ανανέωση της γλώσσας, της στιχουργικής, των εικόνων και του ρυθμού, είναι ένα διεθνές δημοκρατικό κίνημα που δημιουργήθηκε από τη Γαλλική Επανάσταση. Πολλοί άγγλοι κλασικοί επιτίθενται στον Κήτς για τα χυδαία λαϊκά («Cockney») στοιχεία που έχει το ύφος του. Κι ο Βίκτωρ Ούγκώ, που εκείνη την εποχή είχε ακόμα αντιδραστικές πολιτικές πεποιθήσεις—διατυπώνει σ' ένα ποίημα του τα χαρακτηριστικά της γλωσσικής επανάστασης, υποστηρίζοντας εκεί την ισότητα όλων των λέξεων. Αφού λέει πως: μιὰ λέξη ή θάταν δούκισσα ή ζητιάννα, πως ή γλώσσα ήταν σαν το κράτος πριν το 1789 και πως οι λέξεις ζούσαν σε χωριστές, ανάλογα με την καταγωγή τους κάστες, όπου οι ευγενείς συναναστρεφονταν μόνο με τις Ίοκάστες και τις Φαίδρες ενώ οι άλλες, σα μπουλούκια από κουρελιασμένες γυναίκες, αλητεύαν εδώ κι εκεί ταλαιπωρημένες, συνεχίζει:

«... Στο παλιό μας λεξιλόγιο β' ζω κόκκινο
[σκουφι
Δε γνωρίζω λέξεις που αλητεύουν! Μήτε που
[ως σοφοί
κάθονται στη σύγκλητο! Είπα: κάθε λέξη
[προδχει αγνό
πέταγμα, μπορεί για πάντοτε εδώ πάνω ν' α-
[κουμπάει
μουσκεμένη από ουρανό.

Όστερα από τις έρευνες του Πώλ Λαφάργκ ξέρουμε ότι ή διείδυση της λαϊκής γλώσσας στη λογοτεχνία κατά την περίοδο της μεγάλης άστικής επανάστασης υπήρξε ή πραγματική κοινωνική βάση του κινήματος για την ανανέωση της γλώσσας.

Ο Χάινε είναι ο κληρονόμος αυτού του ποιητικού και γλωσσικού κινήματος, σ' ότι πιο πλατύ και πιο βαθύ έκλεινε μέσα του.

Στήν πολεμική του ενάντια στον ρομαντισμό βλέπει πολύ πιο καθαρά από τους άλλους κριτικούς ότι οι ρομαντικοί στην αρχή ήθελαν να άγκαλιάσουν όλα τα ζωντανά στοιχεία της εποχής τους και να τους δώσουν ποιητική μορφή. Βλέπει ακόμα πως εκείνοι άπότυχαν στην προσπάθειά τους έπειδή φοβήθηκαν τις συνέπειες των ίδιων των ιδεών τους, έπειδή ο προσανατολισμός τους ήταν αντιδραστικός.

Η βαθύτερη αντίφαση του ρομαντισμού, εκείνη που έκλεινε μέσα της κι' όλες τις άλλες, ήταν το άπελευθερωτικό κίνημα ενάντια στον Ναπολέοντα. Το κίνημα αυτό ήταν επαναστατικό με την έννοια πως —για πρώτη φορά ύστερα από τον πόλεμο των χωρικών— είχε γεννηθεί στη Γερμανία ένα λαϊκό έθνικό ρεύμα, που είχε σαν στόχο του την πραγματοποίηση μιας άπό τις κυριότερες διεκδικήσεις της άστικής επανάστασης: Τήν έθνική ενότητα και την ανεξαρτησία της Γερμανίας. Είναι επαναστατικό με την έννοια ότι ώφειλε άναγκαστικά —παρά την άσάφεια και τον έσωτερικό διχασμό του— να ρίξει το σύνθημα για την έξάλειψη των φεουδαρχικών υπολειμμάτων στη Γερμανία (κατάργηση της δουλοπαροικίας κ.λ.π.). Ταυτόχρονα όμως ήταν και κίνημα αντιδραστικό έπειδή άποτέλεσε άναπόσπαστο μέρος της πάλης που διεξήγαν οι πρόδρομοι της εύρωπαϊκής αντίδρασης ενάντια στον Ναπολέοντα, που τον θεωρούσαν κληρονόμο και εκτελεστικό όργανο της Γαλλικής Έπανάστασης και στο πρόσωπό του έβλεπαν ένσαρκωμένη την αρχή της «μη νομιμότητας»⁽¹⁾ (illegitimité). Ο Μάρξ μιλώντας για όλα αυτά τα κινήματα λέει:

«Όλοι οι πόλεμοι της ανεξαρτησίας που διεξάγονταν ενάντια στη Γαλλία έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: Τη σύζευξη ανάμεσα στην έθνική αναγέννηση και την αντίδραση».

Η όλο και πιο αντιδραστική τροπή που τελικά πήρε το κίνημα αυτό δεν πρέπει να κρύψει άπό τα μάτια μας τον άρχικό του δυαδισμό. Κι' ακόμα λιγότερο, γιατί όλα τα άστικά επαναστατικά κινήματα ήταν υποχρεωμένα να άναζητήσουν στο παρελθόν τα πρότυπα και τα συνθήματά τους. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, το ρομαντικό κίνημα της Γερμανίας ξεχωρίζει άπό τα ρομαντικά κινήματα των πιο προοδευμένων χωρών. Εκείνα έβρισκαν στο άμεσο παρελθόν τους μεγάλες εποχές προόδου. Ο γαλλικός ιδιαίτερα ρομαντισμός προσπέρασε πολύ γρήγορα την άναγκαστική και τεχνητή έξύμνηση της «νομιμότητας» (legitimité) και των μεσαιωνικών της παραδόσεων και καταπιάστηκε με θέματα προοδευτικά. Οι Γάλλοι ρομαντικοί τραγούδησαν κύρια τη μεγάλη Έπανάσταση και τον Ναπολέοντα. (Βλέπε

1. Σημ. Μετ. Ο Ναπολέον θεωριόταν μη νόμιμος άυτοκράτορας έπειδή δεν καταγόταν άπό εύγενείς.

ιδιαίτερα την εξέλιξη του Βικτώρ Ούγκώ). Ο γερμανικός ρομαντισμός όμως, μονάχα στο Μεσαίωνα μπορούσε να βρει ένα αντίβαρο στη σύγχρονη έθνική του κατάπτωση. Πάνω σ' αυτό το έδαφος αναπτύχθηκε ο λαϊκός θρύλος του άυτοκράτορα Μπαρμπαρόσσα που, κατά τον ίσχυρισμό της παράδοσης, δεν είχε πεθάνει αλλά μαζί με το στρατό του κοιμόταν στο βουνό Κυφχωύζερ, για να ξυπνήσει όταν θαρχόταν ή ώρα ν' άπελευθερώσει τη Γερμανία και να εκδικηθεί τρομερά τους έχθρους της γερμανικής έλευθερίας. Είναι όλοφάνερο πως, ή επιβίωση και ή ποιητική μετάπλαση παρόμοιων θρύλων εκπροσωπούν ένα πολύ συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο. Καθρεφτίζουν όχι μόνο τη σύγχυση στο άπελευθερωτικό κίνημα της Γερμανίας αλλά—και κύρια—την άναποφασιστικότητα της γερμανικής άστικής τάξης που διστάζει να ξεκόψει με τα υπολείμματα του φεουδαρχικού άπολυταρχισμού.

Ο Χάϊνε άπό την αρχή κιόλας υιοθετεί μια κριτική στάση αντίκρου στις τάσεις αυτές. Πατρίδα του είναι ή Ρηνανία, κι έχει ο ίδιος προσωπικά γνωρίσει και μ' ένθουσιασμό χειροκροτήσει τις κοινωνικές μετατροπές που έπέφερε στην περιοχή αυτή ή Ναπολέοντια κατοχή. Η διαφορά σε σύγκριση με τις άλλες γερμανικές περιοχές ήταν χτυπητή. Η λατρεία του για τον Ναπολέοντα, λατρεία που εκδηλώνεται άπό τα έφηβικά του χρόνια—ας θυμηθούμε το ποίημά του «Οι δυό Γρεναδιέροι» («Die beiden Grenadiere») —δεν είναι διόλου έμπόρευμα φερμένο άπ' έξω. Δεν σημαίνει διόλου ότι ο Χάϊνε εισάγει στη Γερμανία γαλλικές επαναστατικές ιδέες. Η λατρεία αυτή γεννήθηκε πάνω σε γερμανικό έδαφος. Ο Χάϊνε καταπολεμάει με άληθινή λύσσα κάθε στενοκέφαλο, αντιγαλλικό και αντιδραστικό έθνικισμό. Είναι άληθινά ένας πρόδρομος της γαλλο-γερμανικής σκέψης του Φόϋερμπαχ και του νεαρού Μάρξ. Ανατινάζει τον ρομαντικό έθνικό μύθο άπό τα μέσα. Δεν στέκεται αντιμέτωπός του άπ' έξω, ξένος και έκατό τοίς έκατό έχθρικός. Το γεγονός ότι είναι σε θέση να μετουσιώσει αυτόν τον μύθο, με τον ρομαντικό φωτοστέφανο που τον περιβάλλει, άποδείχνει πόσο βρίσκεται συναισθηματικά κοντά του. Και ή δηκτική ειρωνία που χρησιμοποιεί άσταμάτητα για να τον καταστρέψει δείχνει ακριβώς τη συνύπαρξη, τη στενή περιπλοκή αυτών των αντιφάσεων. Έδώ βρίσκεται, όπως είδαμε, ένα άπό τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του Χάϊνε. Η ειρωνεία που χρησιμοποιεί είναι πάντα ειρωνεία ενάντια στον ίδιο του τον έαυτό.

Το κύριο μέρος του ποιήματος «Γερμανία», ένα άπό τα κορυφαία κομμάτια του ποιήματος, είναι άφιερωμένο στην κριτική του μύθου του Μπαρμπαρόσσα, του ρομαντικού ίδανικού για την άνανέωση της Γερμανίας. Έδώ ο Χάϊνε ξεκινάει συνειδητά άπό τη γοητεία των παλιών γερμανικών

θρύλων κι έπειτα φτάνει στον Μπαρμπαρόσσα που κοιμάται μαζί με το στρατό του. Περιγράφει τή μελλοντική απελευθέρωση τής Γερμανίας από τον Μπαρμπαρόσσα με καθαρά ρομαντικό πάθος. Στο τραγούδι τουτο έκφράζονται ακριβώς ή λαϊκή βάση του πόθου για εθνικήν ενότητα και εθνικό μεγαλείο καθώς και το μίσος του γερμανικού λαού ενάντια σέ κείνους που τον κρατάν υπόδουλο και διαιρεμένο.

Τ' όμορφο λάβαρο άρπάει κι άμέσως
— Στ' άλογα ! Στ' άλογα ! φωνάζει
Συπνάν οι καθαλλάρηδες, άλλέστα
Έτοιμο τό ίππικό μας και φρουμάζει.

Βροντάν οι πανοπλίες κι ό κάθε ίππότης
Στό κόκκινο άτι του που χλιμιντράει
Μόλις σαλπίζουν οι τρουμπέττες. κάνει
Τή γή ν' αντιλαλάει καθώς όρμάει.

Άτρομοι έλαύνοντας γενναία χτυπάνε.
Σύπνησε τώρα όλη ή ίπποσύνη.
Ό αυτοκράτορας για τους φονιάδες
Τοιμάζει μιá σκληρή δικαιοσύνη.

Ναί, τους φονιάδες πούχαν μαχαιρώσει.
Στήν πλάτη τήν έξαίσια Γερμανία
Μέ τά χρυσά μαλλιά ! Νά, ό ήλιος
Φλόγα άπαγγέλνει τήν κατηγορία.

Ά ! οι φονιάδες, τάχα άσφαλισμένοι
Θαρρούν πως είναι τά ψηλά τους κάστρα.
Μ' άπ' τή θηλειά κανείς δε θα γλυτώσει.
Η όργή του Μπαρμπαρόσσα φτάνει ως τ'
[άστρα.]

Πόσο γλυκά στ' αυτί τά παραμύθια
Που μουλεγε ή γιαγιά σάν ιστορία.
Η μυστικόπαθη καρδιά μου ψάλει
« Ηλιε μου, φλόγα και κατηγορία ».

Μέσα στή λεπτομερειακή περιγραφή του Μπαρμπαρόσσα, του στρατού του και του όπλοστασίου του, που άκολουθάει τους πιο πάνω στίχους, παρουσιάζεται όλο και πιο ξεκάθαρα ή ειρωνεία που διαλύει τό μύθο. Και ή ειρωνεία αυτή φτάνει στο άπόγειό της στο μέρος του μεγάλου διαλόγου με τον αυτοκράτορα, όταν ό Μπαρμπαρόσσας ζητάει νά τον πληροφορήσουν για τά τελευταία γεγονότα του έξω κόσμου. Ό Χάϊνε, — κι αυτό είναι τό χαρακτηριστικό — του διηγείται τήν πορεία τής Γαλλικής Έπανάστασης και τον άποκεφαλισμό του Λουδοβίκου XVI και τής Μαρίας Άντουανέττας. Οι πληροφορίες αυτές κάνουν — όπως μπορεί νά καταλάβει κανείς — τον γενναίο Μπαρμπαρόσσα ν' άγανακτήσει και νά καταδιώξει τον αυθάδη παρειακτο με τήν κατηγορία ότι είναι ένοχος έσχατης προδοσίας που καθάπτεται του βασιλικού θεσμού. Τότε ό Χάϊνε του όνειρου του άποκρίνεται :

Σάν είδα πως έθύμωσε έτσι ό γέρος
Και με κονήγασε μ' άπειλές κακές
Δέ βάσταξα, που λές, και του φωνάζω
Τίς σκέψεις που κρατούσα μυστικές.

Κύρ-Μπαρμπαρόσσα, τοδπα ευθύς, έσύ 'σαι
Έρωας μονάχα των παραμοθιών.
Άντε κοιμήσου πάλι ! Έμεις θα βρούμε
Δίχως εσέ τό δρόμο των σπαθιών.

Οι δημοκράτες θα μας κοροϊδεύουν .
Σάν δουν πως δάλαμε επικεφαλής
Φαντάσματα με σκήπτρα και κορώνες,
Θε νά μας ζούρουν όσα είν' τά μαλλιά τής
[κεφαλής.]

Μήτε ή σημαία σου πιά δε μας άρέσει
Τά λόγια των χαζών μου κόψαν τή μισή
διάθεση νάειδω πάλι ν' άνεμίζει
στ' άγέρι ή « μαύρη-κόκκινη-χρυσή ».

Καλύτερα νά μείνεις εκεί που ζουν
Στου γέρικου Κυφώζερ τή σπηλιά,
Θαρρώ πως άν καλοξετάσουμε τό πράμα
Δέ χρειαζόμαστε κανένα Βασιλιά.

Άλλά στον πρόλογο τής έκδοσης τής « Γερμανίας » ό Χάϊνε άποκρούει ρητά τήν κατηγορία πως τάχα επιτίθεται ενάντια στην τρίχρωμη (μαύρη κόκκινη-χρυσή) σημαία του αστικού ξαναγεννημού τής Γερμανίας. Η κοροϊδευτική κριτική του ενάντια στον Μπαρμπαρόσσα, στον ρομαντισμό, στα σπουδαστικά σωματεία και στον αντιδραστικό εθνικισμό γίνεται έξ όνόματος τής δημοκρατικής επανάστασης. Η σημαία που αντιπαραθέτει στο ρομαντικό φάσμα δεν είναι ή κόκκινη σημαία τής προλεταριακής επανάστασης αλλά ή ίδια μαύρη-κόκκινη-χρυσή σημαία τήν όποία άποκαθιστά στην επαναστατική της λειτουργία.

« Έχουμε θωρακίσει τήν καρδιά μας ενάντια στο φόβο μήπως δεν άρέσουμε σ' αυτούς τους ήρωϊκούς λακέδες που είναι ντυμένοι με μαύρη-κόκκινη-χρυσή λιβρέα. Άκούω κιόλας τις βραχνές άπ' τή μύρα φωνές τους : « Έφτασες άκόμα και νά βλαστημήσεις τά χρώματά μας, προδότη τής πατρίδας, φίλε των γάλλων που θέλεις νά τους παραχωρήσεις τον ελεύθερο γερμανικό Ρήνο μας ! »

« Ηουχάστε. Θα εκτιμώ και θα δοξάζω τά χρώματά σας όταν θα τό αξίζουν, όταν θα πάψουν πιά νά είναι μιá ματαιόδοξη ή δουλική φανφάρα. Σιήστε τή μαύρη-κόκκινη-χρυσή σημαία πάνω στην κορυφή του γερμανικού πνεύματος, κάνετε τήν λάβαρο των ελεύθερων ανθρώπων και γώ είμαι έτοιμος νά δώσω τό καλύτερο αίμα μου για χάρη της ».

Ό προσανατολισμός του μέρους του Μπαρμπαρόσσα είναι θεμελιώδης για όλοκληρο αυτό τό τυπικά επαναστατικό ποίημα, που είναι και τό μεγαλύτερο έργο του Χάϊνε. Γι αυτό και τό αρχιτεκτονικό του σχέδιο είναι πολύ πιο άυστηρό — μ' όλο που ή άυστηρότητα αυτή είναι μουσική και ελεύθερη — άπ' όσο τά σχέδια των άλλων του έργων. Οι έλαφρές άψιμαχίες μιás έξοχης ειρωνείας, οι ξαφνικοί φωτισμοί που άποκαλύπτουν και γελοιοποιούν θανάσιμα τις γερμανικές συνθήκες ζωής, έναλλάσσονται με

έπιθέσεις, γεμάτες βίαιο πάθος, ενάντια στα αίτια υποδούλωσης της Γερμανίας. Άλλὰ παντού τὸ κυρίαρχο ποιητικὸ μοτίβο εἶναι ἡ συγχώνευση τῆς μαγείας τοῦ ρομαντικοῦ παρελθόντος—μὲ ὅλη τὴ λάμψη τῶν φεγγαρόφωτων καὶ τὴ μελαγχολία τῶν ἀηδονιῶν—μὲ τὴ βίαιη καὶ δηκτικὴ ἀποκάλυψη τοῦ πραγματικοῦ του περιεχομένου : τὴ θέση τῆς Γερμανίας ὑπὸ κηδεμονία. Κι' ἔτσι συνεχίζεται αὐτὸ τὸ ποιητικὸ ταξίδι ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ σύνορα, περνᾷ ἀπὸ τὴν Κολωνία, ὅπου ὑψώνεται ἡ μισοτελειωμένη Μητρόπολη, ἡ ὁποία θὰ ὤφειλε νὰ εἶναι μιὰ «Βαστίλλη τοῦ Πνεύματος» ἔπειτα διαβαίνει ἀπὸ τὸ δάσος τοῦ Γεύτομπουργκ ὅπου «μέσα σ' αὐτὸ τὸ βουρκο, τὸ γερμανικὸ ἔθνος ἔμεινε νικηφόρο» καὶ φτάνει ὡς τὸ Ἄμβουργο, τὴν πόλη ὅπου ὁ Χάινε πέρασε τὴ νεότητά του. Ἐδῶ, στὸ ἐπεισόδιο τῆς Ἀμμονίας, τῆς θεᾶς προστάτισας τοῦ Ἄμβουργου, ἡ κατάλυση τοῦ ρομαντισμοῦ ἀπὸ τὴν εἰρωνεία φτάνει στὸ πιὸ ἀδυσώπητο ὕψος. Ὁ Χάινε κι ἡ θεὰ τὰ κουτσοπίνουν παρέα κι ὅταν πιά «τὸ ρούμι ποτίζει καὶ τὸ διάδημά της» ἡ θεὰ τοῦ ἀποκαλύπτει τὸ μεγάλο μυστικὸ ποὺ τὸ κληρονόμησε ἀπ' τὸν Καρολομάγνο, τὸν πρόγονό της :

Ἐκεῖ στὸ Αἰξ-λα-Σαπέλ θρῖσκεται ὁ θρόνος
Ὅπου καθόταν, ὄντας γίνηκεν ἡ στέφη.
Ὁ ἄλλος, τῆς νύχτας, ἀνῆκε στὴ μάνα
ποῦχει ἐμὲ γεννήσει κι ἀναθρέψει.

Ἄν πᾶς ἐκεῖ, σήκω τὸ μαξιλάρι
Ποῦ σκέπει τὸ χρυσὸ θρονί. Στὴ θήκη
Ποῦναι σὰ μιὰ μεγάλη τρύπα θάϊδεις
Ἐνα μεγάλο στρογγυλὸ καθῆκι.

Αὐτὸ εἶναι ἓνα καθῆκι μαγεμένο.
Βράζουν ἐκεῖ χυμοὶ κι ὄχι βοτάνια.
Χῶσε τὰ μούτρα σου βαθεῖα στὴν τρύπα
Νὰ ἴδεις τὸ μέλλον μ' ὅλη τὴ ζωντάνια.

Ἐκεῖ θὰ δεῖς τῆς Γερμανίας τὸ μέλλον
Σὰ νᾶναι ἓνα ἐκτόπλωμα ἐν κινήσει.
Καὶ μὴν τρομάξεις ποῦ ἀπὸ τὸ καθῆκι
Ἐνα ἄγριο μῖασμα θὰ σοῦ μυρῖσει.

Τὸ τί εἶδα ἐγὼ δὲ θὰ στὸ πῶ γιατί ἔχω
Ἐπιπροσχεθεῖ ἀπὸ τότε νὰ σιωπήσω
Μονάχα γιὰ τὴ μπόχα ἐκεῖνη—Θεῖ μου !—
ἔχω δικαίωμα νὰ σοῦ μιλήσω.

Μιὰ μπόχα νὰ σοῦ φεύγει τὸ κεφάλι
Θεῖ μου ! μὲ τύλιξε σὰν νᾶχαν ἀθῶρει
ἀνοίξει γύρω μου κι οἱ τριαντάξη !
ἀπόπατοι ποδὲς ἡ Γερμανία χωρεῖ.

Εἶναι πολὺ λογικὸ ποῦ αὐτὸ τὸ ποίημα, ἀκόμα κι ἀπ' τὴν ἄποψη τῆς σύνθεσης, κατατάσσεται στὴ σειρά τῶν ἔργων ποῦ ὁ Χάινε ἔγραψε σὲ πεζὸ λόγο. Εἶναι κι' αὐτὸ ein Reisebild, ἓνας ταξιδιωτικὸς πίνακας. Δὲν εἶναι τυχαῖο ποῦ ὁ Χάινε καταστάλαξε

πάντα σ' αὐτὴ τὴ μορφή, ἐφ' ὅσον μ' αὐτὴ μπορούσε νὰ ἐκφράσει μὲ τέλει τρόπο τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸν κόσμο. Ἀντίθετα τὰ ἐπικά καὶ τὰ δραματικά του δοκίμια ἦταν καταδικασμένα νὰ μείνουν σὲ κατάσταση ἀποσπασμάτων. Τὸ γνωστότατο τοῦτο φαινόμενο οἱ ἱστορικοὶ τῆς λογοτεχνίας συνηθίζουν νὰ τὸ ἐξηγοῦν μὲ τὴν «λυρικὴ οὐσία» τῆς προσωπικότητος τοῦ Χάινε. Ἡ ἐξήγηση ὁμως αὐτὴ μοιάζει λίγο πολὺ μὲ τὴ σοφὴ ἐρμηνεία τοῦ μπάριμα - Μπραίτςχ του Φρίτς Ρῶυτερ, ποῦ δηλώνει : «Ἡ φτώχεια προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι ὑπάρχουν φτωχοί».

Εἶναι λοιπὸν πολὺ λογικὸ ποῦ τὸ ποίημα τοῦτο συνεχίζει τὴ σειρά τῶν Reisebilder ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς σύνθεσης. Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ ἓναν υποκειμενικὸ τρόπο ἐκφρασης τοῦ Χάινε. Ἡ σύνθεση αὐτὴ ἴσα ἴσα καθρεφτίζει μὲ τὸν πιὸ ἱκανοποιητικὸ τρόπο τὴν ἱστορικὴν κατάσταση τῆς Γερμανίας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ὅταν οἱ ἀντιδραστικοὶ συκοφάντες τοῦ Χάινε ἢ οἱ φιλελεύθεροὶ ποῦ αὐτοκαλοῦνται θαυμαστές του (καὶ ποῦ στὴν πραγματικότητα κι αὐτοὶ πασκίζουν νὰ τὸν μειώσουν) τονίζουν ἐμφαντικὰ τὸν «υποκειμενισμό τοῦ Χάινε»—ἀδιάφορο ἂν κάτι τέτοιο εἶναι ἔπαινος ἢ μομφὴ—δὲν βλέπουν ποιὲς ἦταν οἱ δυνατότητες, ποῦ ὑπῆρχαν τότε στὴ Γερμανία, γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς μεγάλης λογοτεχνίας. Ὁ Χάινε μαζί μὲ τὸν Μπαλζάκ εἶναι ὁ πιὸ καθολικὸς ποιητὴς τῆς ἐποχῆς του. Ὅπως ὁ γάλλος φίλος του καὶ θαυμαστής του φώτισε τὶς πιὸ ἀπόμερες καὶ κρυμμένες γωνιὲς τῆς πατρίδας του κι' ἔδωσε μορφή σ' ὅλες τὶς βαθμίδες τῆς ἐξέλιξής της, ἀπὸ τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ὡς τὴ μοναρχία τοῦ Ἰουλίου, ἔτσι καὶ ὁ Χάινε δίνει μιὰν εἰκόνα τῆς τότε Γερμανίας καὶ τῆς καταγωγῆς της, εἰκόνα ποῦ περιλαμβάνει ὅλες τὶς ἱστορικὲς καὶ ἰδεολογικὲς ὀψεις της. Ἀλλά, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διανοητικὴ τους συγγένεια, τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο ὅπου τοποθετοῦνται, τόσο ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς μορφῆς ὅσο καὶ τοῦ περιεχομένου καὶ ἡ κοινὴ καὶ στοὺς δυὸ καθολικότητα, προκαθορίζουν ὅτι αὐτοὶ θ' ἀκολουθήσουν διαμετρικὰ ἀντίθετες κατευθύνσεις κατὰ τὴν ἐξωτερικέυση τῆς εἰκόνας ποῦ ἔχουν γιὰ τὸν κόσμο. Κι αὐτὸ ἐξ αἰτίας τῶν ἐθνικῶν διαφορῶν τῶν δυὸ μεγάλων συγγραφέων. Στὴ Γαλλία ἡ ἐπανάσταση εἶχε ολοκληρωθεῖ, κι' εἶχε σὰν συνέπειες τὴν ἀνοδο τοῦ καπιταλισμοῦ, τὴν ἀνθίση τῆς κεφαλαιοκρατικῆς κοινωνίας καὶ τὴν πλήρη ἀποκάλυψη τῶν ἐσωτερικῶν τῆς ἀντιθέσεων. Ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴ βάση τοῦ μεγαλείου τόσο ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἔκτασης ὅσο κι ἀπ' τὴν ἄποψη τῆς ἐντασης, τῆς ἀνθρώπινης κωμωδίας τοῦ Μπαλζάκ. Ἄν ὁμως ὁ γερμανὸς Χάινε ἤθελε νὰ δώσει, στὸ ἰδεολογικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ πεδίο, ἓνα τόσο γενικὸ πίνακα τῆς πατρίδας του, τὰ ἱστορικὰ καὶ κοινωνικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Γερμανίας θὰ στέκονταν ἐμπόδιο στὸ ἐγχείρημά του. Ὁ Μάρξ, κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς φιλίας του μὲ τὸν Χάινε, μιλάει γιὰ τὸν ἀναχρονισμό ποῦ

1. Ἡ Γερμανία ἦταν τότε χωρισμένη σὲ 36 πριγκηπάτα.

βασίλευε στίς συνθήκες τῆς Γερμανίας τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη :

Ἐν κριτικῶν, γράφει ὁ Μάρξ, τὴν κατὰ τὴν ἰστορίαν τῆς Γερμανίας τοῦ 1843 βρίσκομαι, μετὰ τὸ γαλλικὸ ἡμερολόγιον, μόλις ἐπὶ τὸ 1789 καὶ τὸ σημαντικότερον, πολὺ μακρὸν ἀπ' τὴν καρδίαν τῆς σημερινῆς πραγματικότητος.

Ἀντίθετα, συνεχίζει ὁ Μάρξ, οἱ γερμανοὶ συνέχισαν τὴν ἰστορίαν τους μετὰ τὴν σκέψιν : Τὰ προβλήματα τῆς κλασσικῆς γερμανικῆς φιλοσοφίας — καὶ ἐμεῖς θὰ προσθέσουμε καὶ τῆς κλασσικῆς γερμανικῆς ποίησης — εἶναι προβλήματα σύγχρονα, μετὰ τὴν καλύτερην ἐννοίαν τῆς λέξεως. Αὕτη ἡ ἀντίφασις εἶχε καθοριστικὴν ἐπίδρασιν πάντων ἐπὶ τὰ βασικὰ προβλήματα ὑφους τῆς κλασσικῆς περιόδου τῆς γερμανικῆς ποίησης. Καὶ τὴν συνειδητὴν καὶ ὀλοκληρωμένην ἔκφρασίν τῆς τὴν βρίσκει ἐπὶ τὴν λυρικὴν εἰρωνείαν τοῦ «ὑποκειμενισμοῦ» τοῦ Χάϊνε.

Ἐπὶ ἕνα οἰκονομικὰ καθυστερημένη καὶ πολιτικὰ διαιρεμένη χώρα πού ἡ κοινωνικὴ τῆς ζωῆς ἔδινε, ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν αὐτῶν, τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἀδιόρθωτου στενοκέφαλου μικροαστικοῦ κόσμου (ἐνὸς κόσμου πού, γὰρ νὰ λέμε τὴν ἀλήθειαν, θὰ μπορούσεν ν' ἀποτελέσει τὸ ὑλικὸν γὰρ ἕνα πολὺ ὠραῖον ἀλλὰ ξεκομμένον ἀπ' τὴν ζωὴν εἰδύλλιον).

Ἐπὶ ἕνα ἐπὶ τὴν χώραν αὕτη μιὰ ἐκρηκτικὴ ἀντίφασις ἀνάμεσα ἐπὶ τὴν σκέψιν, καὶ ἐπὶ τὴν δράσιν, ἀνάμεσα ἐπὶ τὸ συναίσθημα καὶ ἐπὶ τὴν πραγματικότητα. Ἐπὶ ἕνα ἀκόμα ἢ κληρονομία τῶν μακροαίωνων βασιάνων τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ καὶ ἡ ἀναζήτησις μιᾶς διεξόδου ἀπὸ τὸ βάλτο αὐτῆς τῆς «ἀθλιότητος». Ἐν τῶν ἡμερῶν ἡμερῶν θὰ ἐξηγήσει μετὰ ἀκρίβειαν τὰ προβλήματα τῆς χώρας αὐτῆς καὶ νὰ τὰ δεῖ μετὰ τὸ πρῶτον τῆς ἐπαναστατικῆς προόδου, ἂν ἡμεῖς νὰ δώσωμεν ἀντάξια ποιητικὴν ἔκφρασιν σ' ὅσα ἀναφέραμε πάρα πάντων, ἔκφρασις πού ν' ἀγκαλιάζει ταυτόχρονα τόσο τὴν κορυφὴν ὅσο καὶ τὴν ἀβύσσον, τότε ἡ μόνη ἀληθινὴ δυνατότητα γὰρ τὴν πραγμάτωσιν τῆς ἔκφρασις αὐτῆς ἦταν ὁ «ὑποκειμενισμὸς» τοῦ Χάϊνε. Ἦταν ἡ λυρικὴ καὶ μετὰ τὴν εἰρωνικὴν μορφήν τῶν Reisebilder, ὅπου μέσα ἐπὶ τὸν στίχον μπαίνουν πεζολογικὰ στοιχεῖα. Αὕτη ἡ μορφή εἶναι τόσο παγκόσμιος ὅσο καὶ ἡ ἐπικὴ ἀριστεία τῆς «Ἀνθρώπινης Κωμωδίας». Καὶ εἶναι τόσο βαθειὰ ριζωμένη μέσα ἐπὶ τὴν γερμανικὴν πραγματικότητα ὅσο βαθειὰ ριζωμένο ἐπὶ τὴν γαλλικὴν πραγματικότητα εἶναι τὸ ἔργον τοῦ Μπαλζάκ. Ἀκριβῶς μέσα ἀπ' τὸν «ὑποκειμενισμὸν» τοῦ Χάϊνε ἀποκαλύπτει τὴν καθολικότητά του. Καὶ ἀκριβῶς μέσα ἀπ' αὕτη τὴν ἐλευθερίαν τῆς εἰρωνικῆς καὶ δηκτικῆς μορφῆς, μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ φανερὸ παιχνίδισμα — γὰρ τὸ ὅποῖον εἶπαν ὅτι δὲν εἶναι γερμανικόν — ὁ Χάϊνε ἀποκαλύπτεται πῶς εἶναι ὁ πῶς γερμανὸς ἀπ' ὅλους τοὺς ποιητὰς τῆς ἐποχῆς του.

Ἡ κατάστασις αὕτη περιλαμβάνει ἀκόμη μιᾶν ἄλλη βαθειὰ ἀντίφασις πού σφραγίζει ὀλοκληρῶς τὴν προσωπικότητα τοῦ Χάϊνε. Ἐπὶ τὴν μιᾶν μεριάν ὁ Χάϊνε εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς

πῶς δημοφιλεῖς καὶ πῶς ἔγκυρους ποιητὰς καὶ δημοσιογράφους τῆς ἐποχῆς του καὶ ὄχι μόνον ἐπὶ γερμανικὴν ἀλλὰ καὶ ἐπὶ διεθνή κλίμακα. Ἐπὶ τὴν ἄλλη μεριά, παρὰ τὴν διάφανη ἐλαφρότητα τοῦ ὑφους του, παρὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴν διαύγειαν ἐπὶ τὸ νόημα καὶ τὴν φράσιν του, ὁ Χάϊνε εἶναι μιᾶν ἀπὸ τὴν πῶς μοναχικὰς φυσιογνωμίας, ἕνας ἀπὸ τοὺς λιγότερον κατανοημένους ποιητὰς τῆς ἐποχῆς του. Δὲν ὑπάρχει κανένα μυστήριον ἐδῶ. Γιατὶ οἱ πολλαπλὰ καὶ παγκόσμιος ὄψεις τοῦ λογοτεχνικοῦ του ἔργου, ὡφείλαν νὰ βρίσκον ἐπὶ τὴν πῶς διαφορετικὰ στρώματα τῆς κοινωνίας μιᾶν πάντοτε ζωντανὴν ἀλήθειαν — διαφορετικὴν βέβαιον ἐπὶ τὴν καθένα ἀνάλογον μετὰ τὴν κατηγορίαν προσώπων πού περιλαμβάνει —.

Κι' ὄχι μόνον ὅλα τὰ στρώματα τῆς ἀστικῆς τάξεως ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιον προλεταριάτον, πού τότε ἐτοιμαζόταν νὰ δώσῃ τὴν πρώτην του μεγάλην ταξικὴν μάχην, καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἀφρόκρεμα τῶν διανοουμένων του θὰ ὡφείλαν νὰ ἐνθουσιαστοῦν μετὰ τὸ ἔργον τοῦ Χάϊνε. Κι' ὅμως, οὔτε ἐπὶ τὴν Γερμανίαν οὔτε ἐπὶ τὴν Γαλλίαν ὑπῆρχε τότε κοινωνικὸν στρώμα, οὔτε καν ὁμάδα διανοουμένων πού νὰ εἶναι ἐπὶ τὴν θέσιν νὰ νοιώσουν ὅλες τὴν πλευρὰς τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Χάϊνε, καὶ νὰ ἐπευφημήσουν ἐπὶ τὸν πρόσωπόν του τὸν ποιητὴν τους. Δὲν ὑπῆρχε τάξις, δὲν ὑπῆρχε καν κοινωνικὴ ὁμάδα ἐπὶ τὴν ὅποια θὰ μπορούσε ν' ἀνήκει ὁ Χάϊνε. Κι' αὐτὸ τὸ ξερῶμα, μετὰ τὴν θορυβώδη καὶ γενικὴ δημοτικότητα πού τὸν περιέβαλε, εἶχε ἀναγκαστικὰ τὸν ἀντίτυπον τοῦ πάντων ἐπὶ τὸν ποιητὴν καὶ ἔδινε ἐπὶ τὴν μοναχίαν του ἕναν τόνον αὐτοεἰρωνείας. Ἐπὶ τὸ μέρος τῆς «Γερμανίας» πού εἶναι ἀφιερωμένο ἐπὶ τὸν Ἄμβουργον, ὁ Χάϊνε περιγράφει τὴν συνάντησιν μετὰ τὴν μητέρα του σ' ἕνα διάλογον ἀποτελούμενον ἀπὸ παγιδευτικὰς ἐρωτήσεις καὶ χαριτωμένους φευγαλέας εἰρωνεικὰς ἀπαντήσεις. Ὁ διάλογος τελειώνει μετὰ αὕτη τὴν χαρακτηριστικὴν ὁμολογίαν :

Ἀγαπημένο μου παιδί γὰρ πῶς μου
Ἄκόμα ἐπὶ τὴν τραβᾷ ἢ πολιτικὴν ;
Ποῖον κόμμα τῶν παρῶν τὴν ψυχὴν σου ;
Ποῖον θέν οἱ πόθοι σου οἱ μυστικοί ;

Μάνα μου τ' ἀγαπῶ τὰ πορτοκάλια,
Κι' ὅπου τὰ βρίσκω ἀπάνω τους χυμῶ
Πετάω γοργὰ τὰ γύρω γύρω φλούδια
Χαρά μου ἔχω νὰ πίνω τὸ χυμόν.

Αὕτη ἡ ἐλευθερία τοῦ Χάϊνε ἀντίκειν ἐπὶ τὴν διάφορα πολιτικὰ ρεύματα καὶ κόμματα τῆς Γερμανίας παρουσιάζει δυὸ ἐξαιρετικὰ ἀντιφατικὰς ὄψεις. Ἐπὶ τὴν μιᾶν μεριάν ὁ Χάϊνε εἶναι ὁ πῶς ἀτρόμητος μαχητὴς πού ἀγωνίζεται νὰ συντρίψει τὴν παλιὰς ἰδεολογίας διεξάγοντας ταυτόχρονα ἐπίμονον μάχην ἐναντίον ἐπὶ τὴν στενοκεφαλιά τῶν μικροαστῶν ριζοσπαστῶν καὶ διαφυλάγοντας ἀκέραιον τὴν μεγάλην ἰδεολογικὴν κληρονομίαν πού αὐτοὶ ἦταν ἐτοιμοὶ νὰ τσαλαπατήσουν μετὰ καὶ τὴν ἐλαφρότητα. (Βλέπε τὰ γραφτὰ τοῦ Μπαϊρνε γὰρ τὸν Γκαϊτε καὶ τὸν Χέγκελ). Ἐπὶ τὴν

ἄλλη μεριά ὁμως αὐτὴ ἡ μοναχικὴ θέση του γεννάει στὴ συνείδηση τοῦ Χάϊνε μιὰν ὑπερβολικὰ μακιαβελικὴ ἀδιαφορία ὅταν πρόκειται νὰ ἐξασφαλίσῃ τις πνευματικὲς καὶ ὑλικὲς συνθήκες τῆς ζωῆς του. Αὐτὸ πάλι τὸν ὀδηγεῖ νὰ κάνει στὴν ἰδιωτικὴ καὶ στὴ λογοτεχνικὴ του ζωὴ πολλὰ πράγματα ὀλότελα ἀνάξια γιὰ ἓναν ἄνθρωπο μὲ τὴ δική του ποιότητα. Ὁ Μάρξ καὶ ὁ Ἐνγκελς, χωρὶς ποτὲ νὰ πάψουν νὰ ὑπογραμμίζουν τὴν σπουδαιότητα τοῦ Χάϊνε καὶ νὰ τὸν ὑποστηρίζουν στὴν πάλη ποὺ αὐτὸς διεξήγε ὄχι μόνο ἐνάντια στὸν ἀντιδραστικὸ ρομαντισμὸ ἀλλὰ καὶ ἐνάντια στὸ στενοκέφαλο μικροαστικὸ ριζοσπαστισμὸ, κριτικῶς ἀντιμετώπισαν σωστά καὶ ἀυστηρὰ τούτη τὴν πλευρὰ τοῦ Χάϊνε.

Βέβαια δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζουμε αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χάϊνε. Ὅσο δὲν πρέπει νὰ υπερβάλουμε στὴν ἐκτίμησιν τῆς σημασίας τους προκειμένου νὰ κάνουμε—ξεκινώντας ἀπ' αὐτὰ—μιὰν συνολικὴ κρίση τῆς φυσιογνωμίας καὶ τοῦ ἔργου τοῦ ποιητῆ χρησιμοποιοῦντας ψυχολογικὰ κριτήρια. Γιατὶ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, τουλάχιστο μὲ τὴν εὐρύτητα ποὺ τὰ συναντᾶμε στὸν Χάϊνε, εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση συνέπειες τῆς κατάστασης τῆς τότε Γερμανίας, τῆς θέσης τοῦ Χάϊνε μέσα στὴ Γερμανία αὐτὴ καὶ σὲ σχέση μ' αὐτήν. Μιλήσαμε γιὰ τὸ ξεριζωμὰ τοῦ Χάϊνε. Τοῦτο ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ποιητὴς, κατὰ τὴν περίοδο τῆς προετοιμασίας τῆς ἀστικοδημοκρατικῆς ἐπανάστασης στὴ Γερμανία, τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὴν ἐπαναστατικὴ ἀστικὴ τάξη καὶ στὸ προλεταριάτο, ποὺ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ συγκροτεῖται σὲ τάξη ξεχωριστή. Καὶ ἡ τέτοια τοποθέτησις δὲν ὀφείλεται στὸ ὅτι «ταλαντευόταν» ἀνάμεσα σὲ τις δύο αὐτὲς τάξεις—ὅπως τόσο συχνὰ τὸ λένε κατὰ σχηματικὸ τρόπο—ἀλλὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ Χάϊνε, στὴν ἐποχὴ του, ὑπῆρξε—βέβαια περισσότερο ἀπὸ ἔνστικτο παρὰ ἀπὸ συνείδηση καὶ συνέπεια—ὁ ἰδεολόγος τῆς δημοκρατικῆς ἀνάπτυξης τῆς ἀστικῆς τάξης ὡς τὴν προλεταριακὴ ἐπανάσταση. Αὐτὴ ἡ προοπτικὴ δίνει, κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1840, μιὰ θανάσιμη σιγουριὰ στὰ πλήγματα τῆς εἰρωνείας του, καὶ μιὰν ὀρμητικὴ ὠθησὴ στὴ λυρικὴ ποίησίν του. Τὸ μεγαλεῖο τῆς ἐπανάστασης ποὺ ὀνειρεύεται ὁ Χάϊνε καὶ ποὺ τὸν ἐρχομὸ τῆς προετοιμάζει μὲ ὅλο του τὸ ἔργο, εἶναι δεμένο ἀξεχώριστα στὴν ψυχὴ του μὲ τὴν ἐξῆς προοπτικὴν: Ἡ ἀνατροπὴ ποὺ θὰ γίνῃ δὲν πρέπει νὰ περιοριστεῖ στὸ σπᾶσιμο τῶν φεουδαρχικῶν ἀλυσίδων ἀλλὰ πρέπει νὰ βάλῃ τέρμα σὲ κάθε καταπίεση καὶ σὲ κάθε ἐκμετάλλευση:

Γιὰ σὰς, ἀγαπημένοι φίλοι, θεὲ νὰ γράψω
Καινούργιο ἓνα τραγούδι, πιὸ καλὸ
Θὰ λέει πὼς πρέπει ἐμεῖς ἐδῶ πάνω στὴ γῆ
Νὰ στήσουμε ἓναν οὐρανὸ ἄπαλό. [μας

Θέλουμε νὰ μᾶστε εὐτυχεῖς ὅλοι ἐδῶ κάτω
Κανεῖς πιὰ γύρω μας νὰ μὴν πεινᾷ.

Μήτε οἱ ταμπέλικες κοιλιὲς νὰ σπαταλᾶνε
Κεῖνο ποὺ χέρι ἐργατικὸ γεννᾷ.

Ἵπάρχει ἐδῶ ψωμί γιὰ νὰ χορτάσουν ὅλοι
Ὅσοι πατᾶνε τὰ χῶματα αὐτά.

Καὶ μύρτα καὶ τριαντάφυλλα ὁμορφιά καὶ
[σχόλη
Κι ἀκόμα καὶ μπιζέλια εἶν' ἀρκετά.

Ὅσοπο τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Χάϊνε εἶναι σοσιαλιστὴς. Βέβαια, ἐλάχιστοι σύγχρονοὶ του παρακολούθησαν τὴν ἀνοδο τοῦ ἐργατικοῦ ἐπαναστατικοῦ κινήματος μὲ τόση κατανόηση καὶ συμπάθεια ὅση ἔδειξε αὐτός. Ὁ Μπαλζάκ ἀπὸ τὴν ἀποψη τούτη μένει πολὺ πίσω. Ὅμως εἶναι μακρὺς ὁ δρόμος ποὺ ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ὀδηγεῖ ὡς τὴν πραγματικὴ γνώση τοῦ τι εἶναι ὁ σοσιαλισμὸς καὶ ἰδιαίτερα ποιὰ εἶναι τὰ μέσα ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν πραγματοποίησιν του. Στὸν Χάϊνε δὲν δόθηκε ἡ δυνατότητα νὰ τὸν διανύσει. Ἀπὸ δῶ πηγάζουν καὶ οἱ πολυάριθμες δηλώσεις του πάνω σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, δηλώσεις ποὺ τόσο ἀντιφάσκουν ἢ μιᾶ στὴν ἄλλη.

Ἀλλὰ κι αὐτοὶ ἀκόμα οἱ δισταγμοὶ του δὲν εἶναι τόσο ἄπλοιοι ὅσο νομίζουν ἐκεῖνοι ποὺ θέλουν νὰ κρίνουν σχηματικὰ τὸν ποιητὴ. Πρῶτα πρῶτα οἱ δισταγμοὶ αὐτοὶ εἶναι, κατὰ μέγαλο μέρος, ἀντανάκλαση τῶν συγχρόνων του γεγονότων. Ἄλλη εἶναι ἡ προοπτικὴ τοῦ σοσιαλισμοῦ—κι ὁ τρόπος ποὺ τὴν ἀνακαλύπτει ὁ ποιητὴς κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ «Ἐμπρός», λίγο πρὶν τὸ 1848, ὅταν κι ὁ ἴδιος συνεργαζόταν δραστήρια γιὰ τὴν προετοιμασίαν τῆς ἐπανάστασης, κι' ἄλλη εἶναι ἡ ἀποψη τοῦ Χάϊνε ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀποτυχία ὄλων τῶν ἐπαναστάσεων στὴν Εὐρώπη, στὴν περίοδο τῆς πιὸ μαύρης ἀντίδρασης, ὅταν πιὰ βρέθηκε μονάχος, παρατημένος, καταδικασμένος στὴν ἀδυσία καὶ θανάσιμα ἄρρωστος μέσα στὸν «τάφο τοῦ ἀπὸ σεντόνια». Δεύτερο: Ἀκόμα καὶ οἱ ἐξτρεμιστικὲς θέσεις ποὺ ὁ Χάϊνε παίρνει ἀνάλογα μὲ τὴν ψυχικὴ του διάθεση, ἔχουν τοῦτο τὸ κοινὸ μεταξὺ τους: Ὅτι παραδέχεται πάντα τὴν ἀναγκαιότητα τῆς προλεταριακῆς ἐπανάστασης—ἀδιάφορο ἂν ἡ παραδοχὴ αὐτὴ βρῖσκεται μέσα σ' ἓνα αισιόδοξα ἢ ἀπαισιόδοξα προφητικὸ κείμενο. Λίγους μῆνες πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του μιλάει γιὰ τὴν ἀνταπόφευκτη νίκη τοῦ προλεταριάτου σὰ νὰ βλέπει μιὰν ἐφιαλτικὴν ὄπτασιαν. Κι' ὁμως στὸ πείσμα ὄλων αὐτῶν τῶν τρομακτικῶν ὁραμάτων, ἡ γοητεία τῆς μελλοντικῆς κοινωνίας ἐπηρεάζει πάντα τὴν ψυχὴν του. Ὁ Χάϊνε παραθέτει δύο ἐπιχειρήματα, στὰ ὁποῖα ὅπως λέει δὲν καταφέρνει ν' ἀντισταθεῖ:

«Γιατὶ ἡ πρώτη ἀπ' αὐτὲς τις φωνῆς εἶναι ἡ φωνὴ τῆς λογικῆς. Ὁ διάβολος εἶναι ἓνας δάσκαλος τῆς λογικῆς λέει ὁ Νιάντε. Με κρατᾷ δέσμιο ἓνας φοβερὸς συλλογισμὸς καὶ δὲν μπορῶ νὰ ἀρνηθῶ τὴν ὀρθότητα τοῦ ἰσχυρισμοῦ: πὼς ὅλοι οἱ ἄνθρωποι ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ τρώνε. Εἶμαι λοιπὸν ἀναγκασμένος νὰ ὑποταχθῶ σ' ὅλες του τις

συνέπειες... Τούτη η παλιά κοινωνία έχει από πολύ καιρό κριθεί και καταδικαστεί. "Ας γίνει λοιπόν δικαιοσύνη!" "Ας συντριφτεί τούτος ο παλιός κόσμος όπου μέσα του χάθηκε η αθωότητα, όπου ο εγωϊσμός ευημερεί, κι όπου ο άνθρωπος είναι πεινασμένος εξ αιτίας άλλου ανθρώπου!..."

Το δεύτερο έπιχείρημα του φαίνεται άκόμα πιο ισχυρό και πιο συγκεκριμένο. Ο Χάινε παρουσιάζεται εδώ με τα χαρακτηριστικά του παλιού επαναστάτη: Συμπαθεί τους οπαδούς της πάλης του προλεταριάτου επειδή είναι έχθροι των έχθρων του, των Γερμανών Χριστιανών-Εθνικιστών.

«Τους μίσησα και τους πολεμούσα σ' όλη μου τη ζωή. Και τώρα που το ξίφος πέφτει απ' το χέρι του ετοιμοθάνατου παρηγοριέμαι με την πεποίθηση πως το προλεταριάτο πρώτους αυτούς θα συναγίσει στο δρόμο του και θα τους ρίξει τη χαριστική βολή. Και τούτο δε θα γίνει μ' ένα χτύπημα με ρόπαλο. Αυτός ο γίγαντας θα τους λυώσει κάτω απ' το πέλμα του όπως ο περαστικός πατάει ένα βάτραχο».

— Όπως βλέπουμε οι «ταλαντεύσεις» του Χάινε είναι ταλαντεύσεις ένός έκκρεμου που καθορίζονται από την ιστορία και που έχουν ένα άμετακίνητο κέντρο βάρους: την τελική επιδοκιμασία της προλεταριακής νίκης.

Αλλά αν κοιτάξουμε προσεκτικότερα θα δούμε πως οι «κυμάνσεις» αυτές παρουσιάζουν και μιάν άλλη σπουδαία όψη: Καθρεφτίζουν την ανάπτυξη της Γερμανίας τόσο πριν απ' την επανάσταση του 1848 όσο και μετά την ήττα της επανάστασης, όπως την έβλεπε από το πιο ψηλό σημείο όπου μπόρεσε να ανέβει ένας εκπρόσωπος των κλασικών παραδόσεων αυτής της χώρας. Ξεκινώντας από την ανάλυση των γεγονότων που έλαβαν χώρα στη Γερμανία, πριν το 1848, ο Μάρξ και ο Ένγκελς, ρίχτηκαν στην ανακάλυψη των παγκόσμιων νόμων που διέπουν την εξέλιξη της κοινωνίας. Ο σύγχρονός τους και φίλος τους Έρρίκος Χάινε δεν μπόρεσε να τους ακολουθήσει τόσο μακριά. Αλλά ακριβώς μένοντας στους πρόποδες αυτής της κορυφής και υψώνοντας τη γιγάντια πυραμίδα των εϊδικών αντιθέσεων της Γερμανίας και των γερμανών της εποχής εκείνης, αποκαλύπτεται σαν ο μεγαλύτερος ποιητής του καιρού του. Το περιεχόμενο και οι μορφές της ποιησής του έλκουν την αλήθεια τους από το βαθύ και πιστό καθρέφτισμα των προβλημάτων της Γερμανίας στην εποχή του. Μ' ότι κι αν λένε οι αντιδραστικοί συκοφάντες του, ο Χάινε ήταν και δεν παύει να είναι ο πιο γερμανός απ' όλους τους συγγραφείς των μέσων του XIX αιώνα.

Μετάφραση: Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ



Δημ. Γαλάνης :

Άκουα Τίντα

Ο ΦΑΝΤΑΡΟΣ ΤΩΝ 23 ΣΕΝΤΣ*

ΝΑΖΙΜ ΧΙΚΜΕΤ

Μίστερ Ντάλλες

γιατί νά σᾶς τὸ κρύψουμε;

Ἡ ζωὴ εἶναι πολὺ ἀκριβὴ στὴ χώρα μας.

Παραδείγματος χάρη

δὲν μπορεῖτε ν' ἀγοράσετε παρὰ μονάχα ἑκατὸ δράμια κρέας

ἀρνὶ τῆς Ἀγκυρας

μὲ 23 σέντς

ἢ 2 ὀκάδες ξερὰ κρεμμύδια

ἢ κάτι λίγο παραπάνω ἀπὸ μιὰ ὀκὰ φακὲς

ἢ ἀκόμα μισὴ πήχυ σάβανο

ἢ... μιὰν ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ στὰ εἰκοσιδυὸ τῆς χρόνια

ἕναν ἄνθρωπο

ἀγορασμένο γιὰ ἕνα μῆνα δλάκαιρο

καὶ ποὺ δὲν τοῦ λείπει τίποτα

οὔτε τὸ στόμα, οὔτε ἡ μύτη, καὶ ποὺ ἔχει τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια του

ἕναν ἄνθρωπο χαμένο μὲς στὴ χακὶ ὁμοιομορφία καὶ τὰ μυδράλλια

ἔτοιμο

νά σκοτώσει ἢ νά σκοτωθεῖ.

Φοβισμένο ἴσως σὰν ἕνα κουνέλι,

τὸ ἴδιο ἴσως σοφὸν ὅπως ἡ γῆ

καὶ θαρραλέο σὰν τὴ νεότητα.

Ἴσως ὑποταχτικὸ σὰν τὸ νερὸ

ποὺ παίρνει τὸ σχῆμα τοῦ βαρελιοῦ ἢ τῆς στάμνας.

Ἴσως γιὰ πρώτη του φορὰ

νά βλέπει τὴ θάλασσα,

ἴσως ἀγαπάει στὰ δάση τὸ κυνήγι

ἢ ἴσως ἔχει ἀφήσει τὴν καρδιά του

σὲ μιὰ κοριτσίστικη παλάμη.

Κι' ὅμως, μίστερ Ντάλλες, εἶναι ἀκόμα κάτι

—δέβαια ἐντελῶς ἀσήμαντο—

ποὺ δὲ σᾶς τῆσαν μέχρι τώρα:

Αὐτὸς ὁ φαντάρος ποὺ σᾶς τὸν πουλᾶνε γιὰ 23 σέντς

ΥΠΗΡΧΕ

πολὺ πρὶν φορέσει τὴ στολὴ ποὺ τοῦ δώσατε

* Ἀνέκδοτο ποίημα σταλμένο εἰδικὰ γιὰ τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης».

ΥΠΗΡΧΕ, σάν άνθρωπος
ΥΠΗΡΧΕ (κι αυτό θά σ'ας φανεί ίσως άστείο)
πρίν, κι άκόμα πρίν
έσείς βαφτίστε τις «Πολιτείες» σας
ΥΠΗΡΧΕ σκυμμένος πάνω στ' αλέτρι του...
Ναί, μίστερ Ντάλλες
δταν ήταν ένα χωράφι άκόμα δλη ή Νέα Ύόρκη σας
ΑΥΤΟΣ έχτιζε θόλους μολυβδοπελεκητούς
πλατειούς κι' άπέραντους σάν τδ γαλάζιο οδρανό,
άνθιζε τδ μετάξι μέσ στα χέρια του σάν τής Προύσσας τά περδόλια
λάξευε τδ μάρμαρο λές κι' θφαινε
έριχνε πάνω άπό τις δχτες τών μεγάλων ποταμών
οδράνια τόξα—γέφυρες μέ σαρανταδυδ καμάρες.

Ναί, μίστερ Ντάλλες
δταν στη γλώσσα σας
οί λέξεις: λευτεριά, δικαιοσύνη, άδερφωσύνη
δέν είχαν πάρει άκόμα νόημα και σκοπό
ΑΥΤΟΣ πολέμαγε ένάντια στην άδικία.
ΑΥΤΟΣ: Για να μαζέψει δλους μιá μέρα τούς λαούς σέ δείπνο άδερφικό
και να τούς πεί: «Όλα είναι κοινά άπό σήμερα
ελα—έξω άπ' τά χείλια τής άγαπημένης»
ΑΥΤΟΣ βάδισε στη μάχη πίσω άπ' τδν Μπεντρεντίν.
ΑΥΤΟΣ, δ Χασάν δ έργάτης, δ Μεχμέτ δ χωρικός, δ 'Αλή δ δάσκαλος...
Μέ τή γροθιά τους δρθια σά δράχο.

Λαιπόν, μίστερ Ντάλλες, έτσι έχουν τά πράγματα.
Κι ύπάρχουν κι' άλλα άκόμα, κι' άλλα...

Μά προσέχτε! Τδ φτηνδ τδ κρέας τά σκυλιά τδ τρώνε
και μη σ'αξ ξαφνιάσει
αύριο τή μέρα τδσ ίσολογισμοδ,
άν δήτε πώς σ'αξ στοίχισε πολδ άκριβά
αδτδς δ φαντάρος τών 23 σέντς
μ' άλλα λόγια, δ φτωχός μου,
δ άντρειωμένος μου, δ δουλευτής λαός μου,
δ τούρκικος λαός
μεγάλος δπως δλοι οί λαοί τδσ κόσμου.

Μετάφραση Λ. Α.

ΤΟ ΑΡΜΑΤΩΛΙΚΙ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ

ΚΑΙ Ο ΑΛΕΞ. ΜΑΥΡΟΚΟΡΔΑΤΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΜΑΧΗ
ΡΑΓΚΟΥ — ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗ

Τοῦ ΠΑΝΟΥ Ι. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

1. Είναι γνωστό πώς ὁ Καραϊσκάκης προτοῦ ἀκόμη διοριστεῖ ἀρχιστράτηγος ἦταν ἀγαπητός ὄχι μονάχα ἀπὸ τὰ παλληκάρια του ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ὄλους τοὺς κατοίκους ἰδιαίτερα τῆς περιοχῆς τῶν Ἀγραφῶν γιατί ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνδρεία ποῦ-δειξε στὸ σῶμα τοῦ Κατσαντώνη, σὰν ἔγινε κατοπινὰ ἀρχηγὸς τῶν ἀρμάτων στὰ Ἄγραφα κατῶρθωνε πάντα νὰ προστατεύει τοὺς κατοίκους τόσο ἀπὸ τὸν ταχτικὸ ἀλβανοτούρκικο στρατό, ὅσο καὶ ἀπὸ τοὺς διάφορους ληστές ποὺ δὲν τολμοῦσαν νὰ βλάψουν τὴν ἀγραφιώτικη περιοχή. Ἀκόμη καὶ σὲ περιπτώσεις εἰδικῶν συμφωνιῶν (καπακιῶν) μὲ τοὺς Τούρκους, ποτὲ οἱ τέτοιες συμφωνίες δὲν βγῆκαν σὲ βάρος τῶν χριστιανῶν. Ἀντίθετα εἶναι ἀποδειγμένο, ὅτι οἱ Τούρκοι βρῆκαν ὄχι λίγες φορές τὸ μπελᾶ τους ἐξ αἰτίας τῶν καπακιῶν τους μὲ τὸν Καραϊσκάκη καὶ τὰ πλήρωσαν αὐτὰ μὲ τὸν ὄλεθρό τους, ὅταν θελήσαν τὴν παραβίασή τους καθὼς συνέβηκε στὸν Ἀη-Βλάση Εὐρυτανίας στὰ 1822 ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς πρόχειρα νὰ ἀναφέρει (1).

Αὐτὸν λοιπὸν τὸν κοσμαγάπητο «ἀητὸ τῆς Ρούμελης» δὲν μπορούσε νὰ ἀνεχθεῖ ὁ Ἀλεξ. Μαυροκορδάτος καὶ καθὼς βγαίνει ἀπὸ τὰ παρακάτω γράμματα τὸν κατέτρεξε μέχρι τῆς τρομερῆς συκοφαντίας τοῦ «προδότη».

2. Στὸ ἀρχεῖο τοῦ Γ. Αἰνιᾶνα (2) ὑπάρχει ἓνα γράμμα τοῦ Μαυροκορδάτου ἀπὸ τὴ Χρυσοβίτσα πρὸς τὸ Γ. Αἰνιᾶνα (16-10-1824) ποὺ μεταξὺ ἄλλων γράφει καὶ τὰ παρακάτω ποὺ ἀποδείχνουν ὀλέκερη τὴ φαναριώτικη τὴν πονηριά, ἀλλὰ καὶ τὴ μεγάλη ἐχθρότητα τοῦ Μαυροκορδάτου κατὰ τοῦ Καραϊσκάκη.

«... Δὲν ἠμπορῶ νὰ πείσω τὸν ἑαυτὸ μου, ὅτι συμφέρει ὁ Καραϊσκάκης νὰ διοριστῆ ἀρχηγὸς τῶν ἀρμάτων τῶν Ἀγραφῶν, ἀφήνω, ὅτι δὲν ἠξεύρω μὲ ποῖον πρόσωπον πρέπει νὰ εἰπῶ εἰς τὸν Ράγκον σ' ἐκραξα εἰς τοῦτα τὰ μέρη, ἐσκοτώθη ὁ ἐξάδελφός σου καὶ ἄλλα σου δυὸ παλληκάρια καὶ δι' ἀμοιβὴν τῆς ἐκδουλεύσεώς σου πρέπει νὰ φύγῃς ἀπὸ τὰ Ἄγραφα (3) καὶ διατί; Διὰ νὰ ἔλθῃ ὁ ἐχθρός σου Καραϊσκάκης, ἀφήνω λέγω αὐτὴν τὴν ἐντροπήν, ἀλλὰ τί νὰ ἐλπίζω ἀπὸ τὸν Καραϊσκάκη; ὅτι πηγαίνοντας εἰς τὰ Ἄγραφα θὲ νὰ εἶναι «le serviteur très humble» (4) τῆς Διοικήσεως καὶ ὁ Θεὸς ἐὰν κατέβῃ νὰ μὲ τὸ εἰπῆ πάλιν θέλω σταθῆ Θωμᾶς. Ἐὰν συμφέρῃ νὰ γίνῃ ἐκστρατεία ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ μέρος ἄς γενῆ, ἀλλὰ ἄς διοριστῆ ἀρχηγὸς ὁ Μῆτζος (5) καὶ ὑπ' αὐτὸν ὁ Ράγκος, ὁ Γιολδάσης, ὁ Σαφάκας καὶ ὅποια ἄλλα σώματα ἐγκρίνονται, ἐὰν μαζὶ μὲ ὄλους αὐτοὺς συνδιορισθῆ καὶ ὁ Καραϊσκάκης (6) ὑπὸ τὸν Μῆτζον ὅμως πάντοτε, καὶ μὲ ὄλους τοὺς ἀναγκαίους τοὺς περιορισμένους (7) ἴσως νὰ εἶναι, ἀδιαφορῶ. Πάντοτε ὅμως δὲν μοῦ φαίνεται καλὸν ἀλλὰ τὸ μὴ χεῖρον τῶν δύο κακῶν. Αὐτὴ εἶναι ἡ γνώμη μου ἡ καθαρὰ καὶ πρὸς τὴν Διοίκησιν ἂν γράψω δὲν εἰμπορῶ νὰ γράψω διαφορετικὰ ἐπειδὴ τότε ἤθελα γράφει ἐναντίον τῆς ἰδίας μου συνειδήσεως πρᾶγμα δεινὸν δι' ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος ἐσυνήθισε νὰ λήῃ τὴν σκάφην σκάφην...» (8).

3. Σὲ γράμμα τοῦ Γιαννάκη Ράγκου ἀπὸ τὰ Κουμπουριανὰ (9) (20-10-1824) ἀνα-

φέρεται, ότι οι άνεπιθύμητοι «Καραϊσκαίοι ἦλθον εἰς τὸ Κιοστάνι⁽⁹⁾ Ἄγρᾶφων ἐνωμένοι μετὰ τοῦ Φραγγίστα καὶ Γαλῆ...».

4. Σὲ γράμμα τοῦ Γ. Αἰνιᾶνα ἀπὸ τῆς 20-10-1824 ἀπὸ τῆ Χρυσάβιτσα⁽¹⁰⁾ «πρὸς τὸν γενναιότατον (sic) στρατηγὸν Γιαννάκη Ράγκον»^(10α) ἐκφράζει ὁ Αἰνιᾶν ἀμβολίες περὶ τοῦ Καραϊσκάκη «ἂν δὲν θὰ κάμη πράγματα τῆς ἰδίας βουλήσεως». Ὅμως σὲ ἄλλο τοῦ γράμμα⁽¹¹⁾ ὁ Αἰνιᾶν (ἀπὸ τὰ Σάλωνα 23-10-24) «περὶ διατάξεως στρατευμάτων» μεταξὺ ἄλλων προτείνει «διὰ περισσοτέραν ἀσφάλειαν ἄς διορίση καὶ τὸν Καραϊσκάκη νὰ περάση εἰς τὸ Καρπενῆσι νὰ συμπολιορκήση μετὰ τὸν Μήτζιον (Κοντογιάννην) καὶ Γιολδάση τοὺς εἰς Μαυρίλλον ἐχθροὺς μόλον, ὅπου αὐτὸς καὶ ἀνθρώπους ἐδῶ δὲν ἔχει καὶ δὲν ἀνακατώνεται· μόλον τοῦτο καλλίτερον εἶναι νὰ λείπει...»⁽¹²⁾. Στῆς 26-10-1824 ὁ ἴδιος ὁ Αἰνιᾶν γράφει στὸ ἐκτελεστικὸν στὰ Σάλωνα: «...Πρὸ πάντων ὅμως ὁ Καραϊσκάκης νὰ λείψη ἀπὸ ἐδῶ μετὰ διαταγὴν τὸ γρηγορώτερον»⁽¹³⁾.

5. Ἄλλὰ γιατί δὲν τὸν χωνεύανε τὸν Καραϊσκάκη ὁ Μαυροκορδάτος καὶ ὁ ὑπὸ τὰς διαταγὰς τοῦ Γ. Αἰνιᾶν; Γιὰ τὰ καπάκια τοῦ μήπως μετὰ τοὺς Τούρκους; Ἄλλὰ τέτοια κάνανε ἀνάλογα μετὰ τῆς ἀνάγκης κάθε περιοχῆς οἱ περισσότεροι τῶν ὀπλαρχηγῶν καὶ μάλιστα καθὼς εἶναι ἀποδειγμένο πολλές φορές τὰ καπάκια γίνονταν ἀπὸ ἰδιοτέλεια σὲ βᾶρος τῶν κατοίκων⁽¹⁴⁾, ἐνῶ καθὼς ξέρουμε ἀπὸ πολλές πηγές καὶ ἀρκετὰ ἀπὸ ὅσα εἰδικὰ γράφει στὰ ἐνθυμήματά του τὰ Στρατιωτικὰ ὁ Κασομούλης, ὁ Καραϊσκάκης πάντοτε τὰ καπάκια τὰ ἐκμεταλλεύονταν σὲ βᾶρος τῶν Τούρκων⁽¹⁵⁾. Ἀπὸ τὰ παραπάνω καὶ ἀπὸ ὅσα πῖθό κάτω θὰ ἰδοῦμε βγαίνει πὼς ἐκεῖνο πού δὲν ἄρεσε στοὺς ἐκπρόσωπους τοῦ ἐκτελεστικοῦ (Μαυροκορδάτος καὶ Αἰνιᾶνα) εἶναι τὸ ἀτίθασο τοῦ χαρακτήρα τοῦ Καραϊσκάκη⁽¹⁶⁾, δεύτερον οἱ πρωτοβουλίες πού πολλές φορές ἔπαιρνε χωρὶς νὰ τοὺς ρωτήσῃ, τρίτον ὅτι δὲν ἀνεγνώρισε ὁ μόνος αὐτὸς μεταξὺ ὄλων τῶν ὀπλαρχηγῶν τοῦ ἀγῶνα στὸ Μεσολόγγι τὸν Α. Μαυροκορδάτο ὡς Διοικητὴ τῆς Δυτ. Ἑλλάδος καὶ τέλος τὸ σπουδαιότερον γιατί εἶχε μυαλὸ στρατηγικὸ ὁ Καραϊσκάκης⁽¹⁷⁾, ὥστε νὰ μὴν πέφτει ἔξω σὲ καμμιά περίπτωσιν ἐὼν καὶ ἐφόσον οἱ ἐπιχειρήσεις θὰ γίνονταν σύμφωνα μετὰ τῆς πολὺπλευρα μελετημένους ὑποδείξεις του. Ἄλλὰ καὶ ἓνα ἄλλο ἀκόμη προσὸν εἶχεν ὁ καλόκαρδος ἐκεῖνος ἀγωνιστής. Ἦταν ἀληθινὸ παλληκάρι. Σὲ ἄπειρες περιπτώσεις τὸ ἀπόδειξε. Ἀξίζει μιὰ ἀπὸ αὐτὰς νὰ σημειωθεῖ καθὼς μᾶς τὴν περιγράφει ὁ Κασομούλης⁽¹⁸⁾ στὰ ἀφορῶντα τὴν πολιορκία τοῦ Μεσολογγίου:

«...Χίλιες δυσκολίες ἐπρόβαλαν περὶ τῆς ἐλεύσεώς των οἱ διάφοροι ὀπλαρχηγοί· ὁ Τζιόγκας καὶ ὁ Ράγκος, οἵτινες εἶχον τραβηχθῆ μετὰ τὸν πλέον ἀνάξιον τρόπον ἀπὸ τὸ Μεσολόγγι⁽¹⁹⁾, ἐδυσκόλευον καὶ τοὺς ἄλλους (ὡς μᾶς ἐδιηγοῦντο). Ὁ Καραϊσκάκης, τότε θέλων νὰ φανῆ καὶ εἰς τοῦτο πρόθυμος: Ἐὼρὲ τοὺς λέγει, κανέναν νὰ μὴν ἔμβη, ἐγὼ θὰ ἔμβω μόνος μου! Καὶ παίρνει τὴν σημαίαν εἰς τὰς χεῖρας, τὴν σταίνει εἰς τὴν ἄκραν τοῦ αἰγιαλοῦ καὶ κράζει: — Ὁποῖος ἀγαπᾷ τὴν πατρίδα καὶ εἶναι μετ' ἐμέ, τώρα νὰ φανῆ! Ὁλοιξεκίνησαν καὶ ὄλοι περιτριγύρισαν τὴν σημαίαν. Τότες ἀναπαυθεῖς ὀλίγον τὸν εἶπαν, ὅτι δὲν συμφέρει νὰ ἔμβη μόνος του εἰς τὸ Μεσολόγγι, ἀλλὰ νὰ διατάξῃ ὅποιον ἐγκρίνη⁽²⁰⁾ καὶ νὰ δώσουν ὄλοι βοήθειαν ἀπὸ ὄλα τὰ σώματα ἀναλόγως...».

«Καὶ δὲν ἦταν μόνον ἡ βοήθεια σὲ στρατιῶτες, πολεμοφόδια καὶ τρόφιμα πού ἔστελνε στὴ φρουρὰ τοῦ Μεσολογγίου ἀπὸ στεριᾶς μόνον ὁ Καραϊσκάκης ἀλλὰ ἐνύκτα-μέρα δὲν ἄφινεν ἀνενοχλήτους τοὺς ἐχθροὺς κτυπώντας αὐτοὺς ἀπὸ τῆς πλάταις μετὰ τὰς διαφόρους ἐνέδρας (του). Ὁ Κιουταχῆς ἄρχισε νὰ στενοχωρῆται περισσότερο τώρα ἀφοῦ μάλιστα ἄρχισε νὰ διαλύεται ὁ στρατὸς του κατ' ὀλίγον ὀλίγον».⁽²¹⁾ Ἄλλὰ καὶ στὴ Β' πολιορκία τοῦ Μεσολογγίου καθὼς ἀναφέρει ὁ Κασομούλης «μόνον ὁ Καραϊσκάκης ἔδωκε βοήθειαν πάντα πρὸς ἡμᾶς...»⁽²²⁾.

6. Εἰδικώτερα ἀπ' τὰ παραπάνω γράμματα τοῦ Αἰνιᾶνα βγαίνει, «ὅτι πρὸ

πάντων ὁ Καραϊσκάκης νὰ λείψῃ ἀπὸ ἐδῶ», δηλαδή ἀπὸ τὸ στρατόπεδο τῶν Σαλῶ-
νων κι ὅτι ἤθελε... ἄς γινόταν ! Γιατί : Ἐκτὸς τῶν ὄσων, σημειώσαμε πρὸ πάντων, λό-
γων τούτῃ τῇ φορᾷ ὁ Καραϊσκάκης δὲν ἄκουσε κανένα καὶ ἔλαβε μέρος σὲ συνάν-
τηση τοῦ Ἀνδρούτσου μὲ τοὺς Τούρκους. Αὐτὰ συνέβηκαν μετὰ τῆ μάχῃ τῆς Ἀμ-
πλιανῆς στὴν ὁποία ἔλαβε ἐνεργὸ μέρος καὶ ὁ Καραϊσκάκης μὲ τὸ σῶμα τοῦ ἄν
καὶ ἦταν ἄρρωστος.

Ὁ Ἰ. Μελάς ταμίας τοῦ ἐκτελεστικοῦ τότε γιὰ τὰ στρατεύματα τῆς Ρούμε-
λης νὰ τί γράφει μεταξὺ ἄλλων γι αὐτὸ στίς 23-8-1824 ἀπὸ τὰ Σάλωνα στὸ ἐκτε-
λεστικό: (23) «... Ὁ στρατηγὸς Καραϊσκάκης εὐρίσκεται στρατοπεδευμένος πλη-
σίον τοῦ Ὀδυσσέως. Αὐτὸς παρευρέθη εἰς μίαν συνομιλίαν μετὰ τῶν Τουρκῶν.
Μοῦ εἶπαν, ὅτι ἀφοῦ ἐπροσπάθησε νὰ ἐμποδίσῃ τὸν Ὀδυσ-
σέα ἀπὸ τὴν συνομιλίαν τῶν Τουρκῶν ἔκρινε καλὸν
νὰ παρευρεθῆ καὶ αὐτὸς διὰ νὰ ἀκούσῃ ὁποία ἤθελεν ἦτο ἡ ὁμιλία καὶ περὶ
τούτου σᾶς γράφει ἰδιαιτέρως αὐτὸς (ὁ Καραϊσκά-
κης), σᾶς λέγω ὁμῶς, ὅτι εἶναι ὁ μόνος ὅπου ἤμπορεῖ
νὰ ἀνατρέψῃ ὅλα τὰ κακὰ σχέδια τῶν κακοποιῶν ἐάν
ἡ Διοίκηση ἤθελε τοῦ δώσει μίαν ἐλπίδα πῶς ἔχει πάλιν νὰ καταπιασθῆ καπετά-
νιος τῆς ἐπαρχίας του· μὲ αὐτὸν τὸν τρόπον ἤθελε τὸν κάμει πιστὸν καὶ πρόθυμον
εἰς τὰς διαταγὰς τῆς διοικήσεως καὶ στοχάζομαι νὰ μὴν εἶναι κακὸν
νὰ τοῦ δοθῆ μιὰ τέτοια ἐλπίδα».

Μὲ τὸ γράμμα τοῦτο τοῦ Ἰ. Μελά βγαίνει πῶς, ἂν καὶ αὐτὸς ἦταν ἐπηρεα-
σμένος ἀπὸ τὸν Μαυροκορδάτο κατὰ τοῦ Καραϊσκάκη δὲν μπόρεσε νὰ μὴ βροντο-
φωνάξῃ τὴν ἀλήθεια γιατί εἶδε, ρώτησε, ἔμαθε καὶ πίστεψε «ὅτι εἶναι ὁ μόν-
ος, ἀπὸ ὄλους τοὺς ρουμελιῶτες ὀπλαρχηγούς, (ὁ Καραϊσκάκης) ποὺ μπο-
ρεῖ ν' ἀνατρέψῃ ὅλα τὰ κακὰ σχέδια...».

7. Μόλα ταῦτα τὸ ἔγκλημα τῶν ἐχθρῶν τοῦ Καραϊσκάκη ἔφτασε μέχρι τοῦ
ἀνατριχιαστικοῦ θλιβεροῦ σημείου, ὥστε ὁ Γιαννάκης Ράγκος μὲ τὴ βοήθεια τοῦ
Στουρνάρη καὶ ἐνωμένος μὲ τὰ στρατεύματα τοῦ Σούλτζια Κόρτζια, (24) νὰ ἐπι-
τεθοῦν στὴ Βράχα (Εὐρυτανίας) κατὰ τοῦ βαρειὰ ἄρρωστου Καραϊσκάκη, ὅποτε
σκοτώθηκε τὸ πρωτοπαλλῆκαρό του ὁ γενναῖος Ζαραλῆς, (25) μὲ μοναδικὸ σκοπὸ
καὶ ἀποτέλεσμα νὰ περιέλθῃ τὸ καπετανάτο τῶν Ἀγράφων (26) στὸ Γιαννάκη Ρά-
γκο καθὼς καὶ ἔγινε. Ἀπὸ τὴ διαμάχῃ αὐτῇ μεταξὺ Ράγκου καὶ Καραϊσκάκη ποὺ
κυρίως δημιούργησεν ὁ Μαυροκορδάτος, ὑπέστη τὰ πάνδεινα ὁ πληθυσμὸς τῶν
Ἀγράφων. Ὄντας στὴ διάθεση τοῦ βάρβαρου Καραταίρη ποὺ ὁ Ράγκος τὸν ἀφῆκε
μὲ μπουλοῦκι 60 Τούρκων γιὰ νὰ λυμαίνεται καὶ καταταυραννεῖ τοὺ κατοίκους τῶν
Ἀγράφων. «Βέβαια εἶναι γνωστὸν, ἔγραφον οἱ κάτοικοι στὸν κυβερνήτη (28 10-1824),
ὅτι τὸν εἶχεν ἀφημένον (ὁ Ράγκος τὸν Καραταίρη) διὰ νὰ μαζώνῃ χαράτσια καὶ
ἄλλα δοσίματα καὶ νὰ τὰ μοιράζουεν μὲ τοὺς Τούρκους.. (27).

δ. Καὶ νικήθηκε στὴ διαμάχῃ αὐτῇ ὁ Καραϊσκάκης ὁ ἀξιώτερος, τόσο στὴν
προεπαναστατικὴ περίοδο ὅσο καὶ στὰ χρόνια τῆς ἐπανάστασης, ὄλων τῶν ὀπλαρ-
χηγῶν τῆς Ρούμελης καὶ ποὺ γι αὐτὸ καὶ γιὰ ὅσα ἄλλα εἶπαμε παραπάνω ἀκόμη
καὶ γιὰ τὴν ἀθυροστομία του καὶ τὸ βίαιό του χαρακτήρα (28) δὲν ἦταν ἀνεχτὸς
ἀπὸ τὸ Μαυροκορδάτο ποὺ φυσικὰ ἐπηρεάζε καὶ τὸν Αἰνιᾶνα. Ἀλλὰ ἡ ἦττα του
αὐτῇ εὐτυχῶς βγῆκε σὲ καλὸ γιατί εἶχε τὸ γνωστὸ ἐπακολούθημα τῶν ἐνδοξῶν νι-
κῶν του ὡς τῇ στιγμῇ ποῦ ὄντας ἀρχιστράτηγος ἔπεσε γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς
Ἀθῆνας.

9. Ἐτοί μὲ τὰ ποὺ παρουσιάσαμε ἴσως γιὰ πρώτη φορᾷ, γράμματα τῶν
δύο ἐκπροσώπων τῆς Πολιτείας στὴ Ρούμελη ἀποδείχνεται φῶς φανάρι ὅτι μερο-
ληπτικὰ ἔκριναν τὸν νικητὴ τοῦ Σοβολάκου καὶ τοῦ Διστόμου ὡς ποὺ στὸ τέλος
ἀπὸ ντόπιους καὶ ξένους φίλους καὶ ἐχθροὺς του ἀναγνωρίστηκε ἡ μεγάλη του
ἀξία καὶ σὰν ἀνθρώπου, σὰν ἀρχηγοῦ, καὶ σὰν Ἕλληνα πολεμιστῆ. Δὲν θᾶταν πε-
ριττὸ νὰ σημειωθεῖ μὲ τὴν εὐκαιρία τούτῃ, ὅτι μόνον ἡ πόλις τῶν Ἀθηνῶν γιὰ τὴν

ἀπελευθέρωση τῆς ὁποίας ἔδωκε πρόωρα τῆ ζωῆ του ὁ Καραϊσκάκης καμμιὰ δὲν ἔκαμε τιμητικὴ διάκριση στὸν ἥρωα. Κάποιο στενὸ δρομάκι πρὸς τὸ σημερινὸ Μοναστηράκι φέρνει τὴν ἐπιγραφή «ὁδὸς Καραϊσκάκη», ἀντὶ νὰ δοθεῖ τὸ ἔνδοξο ὄνομά του σὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς κεντρικώτερους δρόμους τῶν Ἀθηνῶν, ὁ δὲ ἀνδριάντας του νὰ στηθεῖ στὴν πλατεῖα τοῦ Συντάγματος.

10. Ἀλλὰ τὸ μεγαλεῖο τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ φιλελευθέρου πνεύματος τοῦ ἀείμνηστου ἀρχιστράτηγου τοῦ ἱεροῦ ἀγῶνα, ποὺ ἡ φύσις εἶχε προικίσει μὲ ὅλα τὰ χαρίσματα τοῦ ἀρχηγοῦ^(28α) φαίνεται σὲ τοῦτο τὸ γράμμα του ὑπαγορευμένο κατὰ «λέξι» ἀπὸ τὸν ἴδιον στὸ γραμματικὸ του:⁽²⁹⁾ «πρὸς τὴν Ὑπερτάτη Διοικησι, ὁ δούλος σας ἐσεκλετίστηκα ἀπὸ τὸ ζαπουλίκι μου (τὴν ἀρρώστεια μου) καὶ τὸ ἄλλο ὅτι ἡ Πατρίς πάσχει ἀπὸ τὸν ἐχθρὸν καὶ ἂν εἶναι ὀρισμὸς τῆς Ὑμετέρας Διοικήσεως στεῖλτε μου τὰς διαταγὰς διὰ νὰ ἐβγῶ ἔξω. νὰ ἀλλάξω τὸν τόπον μπελὶ (μήπως) ἐλάβηνα τὴν ὑγείαν μου καὶ νὰ κτυπήσομε καὶ τὸν ἐχθρό. Ὅμοῦ στεῖλτε μου καὶ τὰ ἐφόδια τοῦ πολέμου καὶ ἓναν ἄνθρωπο νὰ προβλέπῃ τὴν δουλειάν ὅπου θὰ κάμνω· καὶ τὰ ἀξιώματα τῶν ἀνθρώπων ὅποῦ ἔχουν δουλέψει περισσότερον ἀπὸ ἐμένα· Καὶ ἐδῶ σημειῶνω τὰ ὀνόματά τους εἰς τὸν περικλειόμενον ντασκερέν (πίνακα) καὶ ὀρισμὸς σας. Τὸ σέβας μένω 1824 Ἰουλίου 6 Ἄργος, Γεώργιος Καραϊσκάκης» Ἐπακολουθοῦν τὰ ὀνόματα τῶν ἀνθρώπων ποὺ εἶχε ὑπὸ τὰς διαταγὰς του χιλιάρχων, 500άρχων κλπ.

Τὸ γράμμα τοῦτο θεωρῶ σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα τῶν ἀγωνιστῶν μας· Ἦταν ἄρρωστος ὁ Καραϊσκάκης. Δυὸ κακὰ τὸν τυραγνοῦσαν. Ἡ ἀρρώστεια του⁽³⁰⁾ καὶ τὰ βάσανα τῆς Πατρίδας⁽³¹⁾. Παλληκάρια ἄξια ποὺ μάλιστα «ἔχουν δουλέψει περισσότερο ἀπὸ ἐκεῖνον» εἶχε καὶ θαύρισκε καὶ ἄλλα, ἀλλὰ αὐτὸς ἦταν ὁ Καραϊσκάκης δὲν ξεχνάει νὰ ζητήσῃ ἐπίμονα τὴν ἀναγνώριση τῶν ἀξιωμάτων στοὺς συμπολεμιστὰς του. σ' αὐτοὺς ποὺ κι ὅταν ἀκόμη πέθαινε τοὺς εἶχεν ἔντονα στὴ σκέψη του, ὥστε νὰ θεωρεῖ σὰν τὴ μεγαλύτερή του θλίψη «γιατὶ δὲν μποροῦσε τὴν ὥραν ἐκείνη ν᾿ἀχῇ μπροστά του ὀλάκερο τὸ Ἔθνος γιὰ νὰ τοῦ εἰπῇ τί ἀξίζουνε!». ⁽³²⁾ Ὑπῆρξεν ἓνας τῶν καλυτέρων καὶ εἰλικρινεστέρων λαϊκῶν ἀγωνιστῶν τοῦ ἱεροῦ ἀγῶνος, ἀλλὰ καὶ ὁ διαπρεπέστερος στρατιωτικὸς ἡγέτης αὐτοῦ. Ὑπῆρξεν ἓνας τῶν ἀνδρειοτέρων καὶ ἀγοτέρων ἡρώων τοῦ 21.⁽³³⁾ Αὐτὸν τῶν ἥρωα προσπάθησαν ὁ Μαυροκορδάτος μὲ τὸν Ἄρτης Πορφύριο νὰ καταδικάσουν σὲ θάνατο μὲ τὴ ρετσινιά τοῦ «προδότη»⁽³⁴⁾.

ΠΑΝΟΣ Ι. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

1. Πρβλ. Κασομούλη. Ἐνθυμήματα στρατιωτικὰ Α. σ. 271—274. Ἐκεῖ περιγράφει τὴ μάχη τῆς Κορομηλιάς Εὐρυτανίας ὅπου ὁ Καραϊσκάκης μὲ 800 ἀγωνισιᾶς κατετρόπωσε τὶς δυνάμεις τῶν Τούρκων ποὺ ξεπερνοῦσαν τὶς 6000. Στὸν ἴδιο τόμο σ. 281 ἀναφέρεται «ὅτι συνήργησε καὶ ὁ Στουρνάρας γιὰ νὰ λάβῃ τὰ Ἄγραφα ὁ Καραϊσκάκης (τὴν πρώτη φορὰ) γιατί αὐτὸς (ὁ Καραϊσκάκης) ἦταν δυνατὸς καὶ ἄξιος νὰ τὰ βαστᾷ ἐλσὺθσρα».

2. Ἀρχεῖο Γ. Αἰνιάνος Ἐθν. Βιβλιοθήκη Ια φάκελλος ἀριθ. ἐγγρ. 51.

3. Ἀλλὰ γιατί ἔχασε τὸν ξάδερφο του ὁ Ράγκος θᾶπρεπε γι αὐτό... νὰ ἀρπάξῃ τὸ ἀρματωλίκι ἀπὸ τὸν Καραϊσκάκη; Μὲ τὴ λογικὴ αὐτὴ καὶ τὴ... δικαιοσύνη τοῦ Μαυροκορδάτου δὲν θᾶπρεπε νὰ μείνῃ τίποτε ὀρθιο.

4. Ἐδῶ παρουσιάζεται ὀλάκερος ὁ αὐταρχισμὸς τοῦ «μορφωμένου» φαναριώτη ποὺ ἤθελε ὑπηρετὰς του καὶ τοὺς ἀρχηγοὺς ἀκόμη τῆς κλεφτουργιάς. Καὶ τὸ πέτυχε αὐτὸ στὸ Μεσολόγγι ὅταν πῆγε γιὰ Διευθυντὴς τῆς Δυτ. Ἑλλάδος (15-12-1823) καὶ τὸν ἀναγνώρισαν ὅλοι ὡς ἀρχηγόν των, πλὴν τοῦ Καραϊσκάκη ποὺ μυρίστηκε τὴν πάστα καὶ τοὺς σκοποὺς του. Πρβλ. Κασομούλη Α. σ. 361, 362 κεξ.

5. Πρόκειται γιὰ τὸ Μῆτσο Κοντογιάννη.

6. Ὑποχώρηση ἔκανε ὁ... μεγαλόκαρδος Μαυροκορδάτος ποὺ δέχονταν «νὰ συν-

διορισθῆ» καὶ ὁ Καραϊσκάκης—ὁ πῖο ἀξίος τῶν ὀπλαρχηγῶν καὶ τῷ ξυρε αὐτὸ πολὺ καλὰ ὁ πονηρὸς φαναριώτης γιατί ὅσα ὡς τότε ὁ Καραϊσκάκης εἶπε βγῆκαν σωστὰ γιὰ τὴν ἀποτυχία τῆς ἐκστρατείας τοῦ Μαυροκορδάτου κατὰ τῆς Ἄρτας—ἀλλὰ πάλι «ὑπὸ τὸν Μῆτζον»! Τὰ πράγματα ἀπέδειξαν πὼς διαφορετικὰ θὰ ἐξελίσσονταν ἡ πολεμικὴ ἐκείνη περίοδος μὲ τοὺς Τούρκους ἂν ὁ Μαυροκορδάτος ἄκουγε καὶ δέχονταν τὶς ὑποδείξεις τοῦ μοναδικοῦ τότε στρατηγικοῦ πνεύματος τοῦ γυιοῦ τῆς Καλογρηᾶς.

6α. Χωρὶς ἄλλο θᾶθελε νὰ εἶπει «περιορισμούς».

7. Σκάφη-σκάφη. Δηλαδὴ τὰ συμφέροντα τῆς ἐξυπηρέτησης τῶν προσωπικῶν ἐγωϊσμῶν καὶ φιλοδοξιῶν τοῦ Μαυροκορδάτου. Μωροδόξου φιλοδοξίας ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν ἡ γελοία κατὰ τῆς Ἄρτας ἐκστρατεία πού ἐκτὸς τῶν ἀνδρείων θυμάτων τῶν Ἑλλήνων καὶ ξένων ἀγωνιστῶν εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν καταστροφή τῆς περιοχῆς καὶ ἰδίᾳ τῶν χριστιανικῶν χωριῶν ἀπὸ τοὺς Τούρκους.

8. Ἀρχεῖο Βλαχ. (Γεν. ἀρχ. Κράτους) ἐκτελ. φακελ. 5.

9. Πρόκειται γιὰ τὴ Φουρνά - Κτημενίων. Πρώτη φορὰ συναντιᾶμε τὸ ὄνομα αὐτό. Ὁ Ράγκος παρακολουθοῦσε κάθε κίνηση τοῦ Καραϊσκάκη.

10. Ἀρχ. Βλαχογ. Γεν. Ἀρ. Κρ. ἐκτελ. φακελ. 5.

10α. Πρβλ. Γ. Φίνλεϋ, Ἱστορία τῆς Ἑλλ. Ἐπαναστ. Ἀθήνα 1954, Μεταφρ. Ι. Κάσση, Ἐπιμ. Τάσσου Βουρνᾶ. Τ. β. σελ. 93. «Ἀρχετοὶ διαπράξαν προδοσίας, ὁ Γούσης, ὁ Παρνασιώτης, ὁ Ράγκος, ὁ Τσόγκας, ὁ Παλινὸς καὶ ὁ μωραίτης Νενέκος εἶναι ὅλοι τὸ ἴδιο ἔνοχοι μερικοὶ μάλιστα περισσότερο ἀπὸ τὸν Ὀδυσσεᾶ».

11. Στὸ ἴδιο φάκελλο μὲ τὴ σημ. 10

12. Ἀλλὰ τότε ὁ Καραϊσκάκης εἶχε πάνω ἀπὸ 200 ἀγωνιστὲς σύμφωνα μὲ γράμμα τοῦ Ι. Μελά (φακελ. 6. Ἀρχ. Βλαχ. ἐκτελεστικὸ). Ἐκεῖνο δὲ τὸ «ᾶς διορίση» εἶναι ἀμίμητο γιὰ τὴ συγκατάβαση τοῦ Αἰνιᾶνα. Πάντως ἡ πρόταση τοῦ Αἰνιᾶνα πού ἔφτασε στὸ ἐκτελεστικὸ ἔγινε ἀποδεκτὴ.

13. Γιατὶ ὁ Καραϊσκάκης καὶ ὁ Ἀνδρουῖτσος ἔχαιραν ὅλης τῆς ἐκτίμησής τῶν ἀγωνιστῶν καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον αὐτοὶ δὲν συμφωνοῦσαν μὲ τὶς ἐκτὸς τῆς πραγματικότητος διαταγὰς καὶ ἀποφάσεις τοῦ Μαυροκορδάτου. Ὅπου πολέμησε ὁ Καραϊσκάκης ἐφόσον ἔλαβε ὁ ἴδιος μέρος καὶ ἐφαρμόστηκε ἡ στρατηγικὴ του, νίκης, ἀντίθετα δὲ ὅπου δὲν ἔλαβαν ὑπ' ὄψιν τὰ σχέδια του ὁ ἀγῶνας ἀπέτυχε. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἐκτὸς τοῦ Μαυροκορδάτου, δὲν τὸν χώνευαν τὸν Καραϊσκάκη καὶ μερικοὶ ὀπλαρχηγοὶ πού τοὺς ὀνόμαζε «σαπιοκοιλιές». Ἡ δεύτερη πολιορκία τοῦ Μεσολογγιοῦ θὰ λύονταν ἂν γινόταν δεκτὸ τὸ προταθὲν ἀπὸ τὸν Καραϊσκάκη στρατηγικὸ σχέδιο, ὅποτε χωρὶς ἄλλο διαφορετικὴ θᾶταν ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἀγῶνα καὶ φυσικὰ εὐνοϊκὴ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ ὄπλα.

14. Στὸ ἱστορ. ἀρχεῖο τοῦ Βλαχογιάννη φακελ. 5 ἐκτελ. ὑπάρχει ἀναφορὰ τῶν κατοίκων Ἀγρᾶφων πρὸς τὴν Κυβέρνηση ἀπὸ τὶς 28-10-1824 κατὰ τοῦ Ι. Ράγκου πού ἀφῆκε μὲ καπάκι τὰ Ἀγγραφὰ στὰ χέρια τοῦ Τούρκου Καραταίρη πού μὲ 60 τουρκαλιβανούς ἐλυμαίνετο σκληρότατα τὸ ἄρματωλίκι σὲ σιγμὲς πού ὁ Ι. Ράγκος πῆρε μέρος στὴν ἀνεπιτυχῆ ἐκστρατεία κατὰ τῶν Τζουμέρκων.

15. Πρβλ. Κασομούλη Α. σ. 271—274. Β. σ. 291 ὑποσημ. 2. Ἀρχ. κ. Μπότσαρη σ. 101.

16. «Τοῦ μούλου» καθὼς γράφει ὁ Κασομούλης πού καὶ κείνος δὲν τὸν χώνευε τὸν Καραϊσκάκη χωρὶς ὅμως νὰ πᾶψει νὰ μὴν ἀναγνωρίζει τὴν ἀξία του. Ἴσως ἂν ὁ Καραϊσκάκης κατάγονταν ἀπὸ «τζάκι» νὰ ἦταν ἀνεχτὸς ἀπὸ τὸν Μαυροκορδάτο.

17. Κασομούλη Α. σελ. 361.

18. » Β. » 127.

19. Ἀλλὰ αὐτοὺς γιατί ἦταν φίλοι τοῦ Μαυροκορδάτου ἂν καὶ ἔφυγαν «κατὰ ἀνάξιο τρόπο» ἀπὸ τὸ Μεσολόγγι κανένα μέτρο ἢ δίκη ἐναντίον τους δὲν σκάρωσεν ὁ Μαυροκορδάτος. Ἄρα λοιπὸν τὸ «σκάφη-σκάφη», ποῦ γράφει ἦταν λόγια χωρὶς περιεχόμενο.

20. Ἀμέσως ὅλοι χωρὶς ἀμφισβητήσεις τώρα τὸν ἀνεγνώρισαν ὑπέροτρος. Ὅσο γιὰ τὴ βοήθεια τοῦ Καραϊσκάκη στους πολιορκημένους τοῦ Μεσολογγιοῦ ὁ Κασομούλης γράφει: «μόνο ὁ Καραϊσκάκης

ἔδωσε βοήθειαν πάντα πρὸς ἡμᾶς καὶ εἰς τὸ τέλος ἀκόμη ἤθελε μᾶς ὠφελῆσαι περισσότερον εἰς δὲν τὸν ἔπιανε βροχή». (B. σελ. 293).

21. Κασομούλη Β. σ. 128.

22. » Β. σ. 293. «... τὸν Καραϊσκάκη εὐγνωμονοῦμεν καὶ θὰ εὐγνωμονοῦμεν ὅλη ἡ φρουρά (τοῦ Μεσολογγίου)». Πρβλ. Μεντέλη - Βαρδόλου. Ἱστορ. Ἑλλ. Ἐπαν. Ἀθῆναι 1955. Μετάφ. Μορφωτ. Ἐταιρίας, σελ. 155.

23. Ἱστορ. Ἀρχ. Βλαχογιάννη φακ. 6 ἔκτ.

24. Σπηλιάδου ἀπομνημ. τῆς Ἑλλ. Ἐπαναστάσεως Τ. Β. σ. 111.

25. Κασομούλη Α. σ. 407-408. Ἀλλὰ καὶ ὁ Στουρνάρης μόλη τῇ φίλῃ ποῦδειχνε στὸν Καραϊσκάκη δὲν βγήκεν ὡς τὸ τέλος ἐν τάξει ἀπέναντί του γιατί δυστυχῶς ὑπάρχουν ἀποδείξεις ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Κασομούλη γιὰ τὶς συνεννοήσεις τοῦ Στουρνάρη μὲ τούς Τούρκους κατὰ τοῦ Καραϊσκάκη. (Α σ. 349).

26. Ὁ Γιαννάκης Ράγκος ἦταν καπετάνος στὸν ἐπάνω Βάλτο. Τὸν κάτω τὸν εἶχεν ὁ Ἄνδρ. Ἰσκος. Παν. Βλαχογιάννη Καραϊσκάκης, Ἀθῆναι 1949 σ. 107. ὑπόσημ. 2.

27. Ἱστορ. Βλαχογ. ἔκτ. φάκελ. 5. Πρβλ. καὶ Κασομούλη Β. σ. 334 ὑπόσημ. 2.

28. Γ. Γερβίνου. Ἱστορία τῆς ἑπαναστ. καὶ ἀναγεν. τῆς Ἑλλάδος. Μεταφ. Ι. Η. Περβάνογλου, Ἀθῆναι 1864 Α. σ. 514.

28α. Κασομούλη Α. σ. 292 § 4. Περισσότερα βλέπε : Δ. Αἰνιᾶνα. Βιογρ. Γ. Καραϊσκάκη. Ἀθῆναι 1902.

29. Ἀρχ. Βλαχογ. φακ. 5 ἔκτελ.

30. Δὲν εἶναι ξεκαθαρισμένο ἂν ὁ Καραϊσκάκης ἔπασχεν ἀπὸ φυματίωση ἢ ἀπὸ χρόνια ἀλονοσία ποῦ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα φαίνεται τὸ σωστότερο. Καὶ τοῦτο ἐνῶ ἀναφέρεται ὅτι εἶχε πολλὰς φορὰς πυρετὸ κανένας δὲν λέει τίποτε γιὰ τυχὸν αἱμοκτύσεις του.

31. Πατρίδα γιὰ τὸν Καραϊσκάκη ἦταν «ὁ λαὸς τῆς».

32. Κασομούλη Β. σελ. 509. Μέντελσον-Βολδόλδη Ἱστορ. Ἑλλ. Ἐπαν. Ἀθῆναι 1956, Μεταφ. - Μορφωτ. Ἐταιρίας σ. 171 κλπ.

33. Τὰ προτερήματα τοῦ Καραϊσκάκη οὔτε οἱ ἐχθροὶ του μπόρεσαν στὸ τέλος νὰ τὰ σκεπάσουν, ὅτι ὁμως ὁ Μαυροκορδάτος ὑπέθαλπε τὶς διενέξεις εἰς ἀναμφισβήτητο. Βλέπε Ἐπ. Κ. Κυριακίδου, Ἱστορία τοῦ συγχρόνου Ἑλληνισμοῦ, Ἀθῆναι 1892 σ. 136 ὅπου ἐπὶ λέξει γράφει τὰ ἑξῆς : «ἐν Πελοποννήσῳ ὡσαύτως ἐξηκολούθουν αἱ διενέξεις προνοσῶν πρὸς τὸν Ὑψηλάντην ὑποθαλάπμεναι καὶ ἐνισχυόμεναι ὑπὸ τοῦ Μαυροκορδάτου ἕως ὅτου ὑπεχώρησεν ὁ ἥπιος Ὑψηλάντης...». Ἀλλὰ καὶ ὁ Κασομούλης στὰ ἐνθυμήματά του Γ. σ. 628 γράφει τὰ ἑξῆς : «Μετὰ τὸ Σύνταγμα τῆς 3ης Σβρίου 1843 (ἡ ἐκλογικὴ διαφθορὰ εἰσήχθη) παρὰ τοῦ Μαυροκορδάτου, ὅστις μετεχειρίσθη ὅλα τὰ βίαια μέσα κατὰ τὰς ἐκλογὰς νὰ ἀναδείξῃ τοῦ κόμματός του βουλευτάς». Αἱ ὑπογραμμίσεις δικές μου.

34. Ὁ ἐπίσκοπος Ἄρτης Πορφύριος εἶναι ὁ γνωστός γιὰ τὴν ἀντεθνικὴ καὶ ἀντιχριστιανικὴ πράξι του, ποῦ γιὰ νὰ μὴ χάσῃ τὸ λουφὲ τῆς ἐπισκοπῆς του καὶ γιὰ νὰ φανῇ εὐάρεστος στὸν Ἀλῆ - πασᾶ ἔφτασε μέχρι τοῦ σημείου νὰ συγκεντρώσῃ 500 ἐργάτες τοῦ κάμπου τῆς Ἄρτας νὰ τοὺς πληρώσῃ μιᾶς ἑβδομάδας μεροκάματα, νὰ τοὺς ὀπλίσει καὶ νὰ ἐπιτεθεῖ μὲ αὐτοὺς κατὰ τῶν ἡρωϊκῶν Σουλιωτῶν! Ἐννοεῖται δὲ μὲν ὁ συρφετὸς ἐκαῖνος τοῦ Πορφυρίου ἀντίκρουσε τὸ καρποφίλι καὶ τὸ γιαταγάνι τῶν Σουλιωτῶν ἐτρέπη σὲ ἄτακτο φυγὴ ἢ μᾶλλον διελύθη «σὰν καρακάξες» καθὼς λέγει ὁ Πουκεβίλ στὴν Ἱστορ. τῆς Ἑλλ. Ἐπαν. μετ. Ζυγούρα Β. σ. 148.

Αὐτὸς ὁ Πορφύριος μὲ μερικὸς ἄλλους ὀπλαρχηγούς φίλους τοῦ Μαυροκορδάτου προσφέρθησαν νὰ λερώσουν μὲ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ προδότη χάρη στὴ χαλκευμένη διπλῇ ψευδομαρτυρία τοῦ Βουλπωτῆ, τὸν Καραϊσκάκη τὸν ἀγνότερο καὶ λαμπρότερο τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 21. (Κασομούλη Α σ. 376-390 ὅπου ἡ δίκη τοῦ Καραϊσκάκη). (Ἀκόμη Ι. Βλαχογιάννη «ὁ Καραϊσκάκης» Α. σ. 8 415-1-1933.

Ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ δυὸ λόγια γιὰ τὸ Ι. Ράγκο ποῦ πῆρε καὶ στρατ. ἀξιώματα καὶ ἔγινε καὶ βουλευτής. Ὁ Ι. Π. Ράγκος γιὸς τοῦ Π. Ράγκου ἀδελ-

φοῦ τοῦ Γιαννάκη, στή μελέτη του περί τῆς ἱερῆς ἐπαναστάσεως (σελ. 1-271 Ἀθήναι 1901) παρουσιάζει πλείστα ἔγγραφα τοῦ οἰκογενειακοῦ του ἀρχείου καί ἀναφέρει ἀρκε-
 τὰ τῶν ἀφορώντων τῇ διαμάχῃ μεταξὺ Ράγκου - Καραϊσκάκη. Ὅμως σάν ἀπόγονος τοῦ
 Ράγκου ἐπιρρίπτει τὰ αἷτια στὸν Καραϊσκάκη καί οὔτε λίγο οὔτε πολὺ προσπαθεῖ νὰ
 ἀποδείξει τὸ ἀξιόπιστο τῆς μαρτυρίας τοῦ Βουλπιώτη, φυσικὰ χωρὶς νὰ τὸ πετύχει.
 Ἐπίσης παρουσιάζει ἀναφορὰ τῶν φίλων τοῦ Ράγκου ἀγραφιωτῶν περί διορισμοῦ τοῦ
 Ράγκου ὡς καπετάνου τοῦ ἀγραφιώτικου ἀρματωλικιοῦ, χωρὶς νὰ ἀναφέρει τὴν ἄλλη
 γνωστὴ ἀναφορὰ ἀπὸ τὴ βρῦση τοῦ Μπουκουβάλα ἀπὸ τὶς 28-10-1824 (κοίτα ὑπόσημ.
 27 παρόντος) ποὺ τὴν ὑπόγραψαν οἱ περισσότεροι καί ἀξιολογώτεροι καπεταναῖοι,
 μπουλοκτζήδες, προὔχοντες καί ἀγωνιστὰς τῶν Ἀγράφων καί ποὺ ζητᾶν ἐπίμονα τὸν
 Καραϊσκάκη σάν σωτήρα τους ἀπὸ τὰ ἐγκληματικὰ νύχια τοῦ φίλου τοῦ Ράγκου
 Καραταίρη.

Π. Β.

ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ

Ἀπάνω στὴν Ἀκρόπολη δὲ βγήκα
 προσκυνητής· δὲν ἔκλεινα τὸ γόνα!
 Ὕμνο νὰ ψάλλω δὲν ἔβρηκα
 στὸ Ἐρέχτειο καί στὸν Παρθενώνα!

Ἐνα τσοπάνικο τραγούδι
 ἔδῃκα μιὰν αὐγὴ νὰ τραγουδήσω
 κι' ἔκοψα ἕνα δροσόχαρο λουλούδι
 φεύγοντας, τὸ ἕνα αὐτὶ μου νὰ στολίσω!

ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ

ΟΙ ΔΥΟ ΑΔΕΛΦΕΣ

Ταμποῦρλα δὲν τὸν διαλαλοῦν
 τὸ θησαυρὸ μου τὸν κρυμμένο:
 Δυὸ ἀδελφές ποὺ μόνες ζοῦν
 στὸ σπιτικὸ τὸ ρημαγμένο.

Κλειστὲς οἱ πόρτες στὴ χαρὰ.
 στοὺς τοίχους οἱ ζωγραφίες:
 νεκροὶ, φευγάτοι, συμφορὰ!
 κοιτάζουν ἀπὸ τὶς γωνίες.

Περνᾶνε δυὸ χρυσὲς καρδιές
 κι' οὔτε δυὸ στίχοι μου γι' ἀψίδες·
 χωρὶς παράτες καί γιορτὲς
 ἀγνωστες μένουν ἡρωΐδες.

Ὅμως αὐτὲς χαρὰ σκορποῦν
 βουναὶ στοὺς στίχους μου νὰ γράψω.
 Μ' ἀφοῦ τὸ ξέρω πῶς πονοῦν,
 δὲν τὸ μπορῶ· θέλω νὰ κλάψω.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΝΤΖΑΣ



Δημ. Γαλάνης :

Ξυλογραφία

(Η ανέκδοτη αυτή ξυλογραφία όπως και η "Ακουα Τίντα
παραχωρήθηκαν στην «Ε. Τ.» από τον καλλιτέχνη)

Ο Κ Ι Σ Σ Ο Σ

ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΛΕΒΑΝΤΑ

Ήταν ένα μουντό δειλινό, σαν είχε πέσει απ' τὰ χείλη του, ὁ βαρύς, ἑ σημαδιακὸς λόγος. Κι ἡ στενὴ ἔμπασιὰ, ὁ μικρὸς δρόμος, ποὺ δὲν ἔδειχνε ἔξοδο, κατὰ τὸ μέσα του μέρος—ένα ψηλὸ τοίχωμα τὸν ἔφραζε σκεπασμένο απ' τὰ μαυροπράσινα φύλλα ἑνὸς πελώριου Κισσοῦ—εἶχε κάτι πολὺ χλιαρὸ στὴν ἀτμόσφαιρά του. Κάτι ποὺ σοῦφερνε βαρυθυμιὰ ἀδάσταγη, πλάκωτη στὴ ψυχὴ. Εἶχε τὴν αἰστητὴ πὼς τὰ σπῖτια ποῦταν χτισμένα στὰ ριζὰ του—ἄλλα χαμηλοτάβανα, δυὸ μπόγια λὲς πάνω απ' τὴ γῆς μὲ σκοτεινὰ κατώγια, κι ἄλλα ψηλά, ρημαγμένα, σαραβαλιασμένοι περιστεριῶνες—ἔγερναν τὶς στέγες τους καὶ τὶς ἀκουμποῦσαν, ἀσήκωτο μαντέμι, ἴσα στὸ στῆθος σου.

Στὸ κατώφλι τῆς κερά-Σοφιδὸς ἀριστερά, μπρὸς σὲ μιὰ χαμοκέλλα, στέκονταν ἔρθια, μὲ τὴ ράχη κολλητὰ, στοὺς σοφάδες, ἡ κόρη τῆς, ἡ Ἀνθή.

Ἐνα ψηλὸ, ντελικάτο κορίτσι, κοντὰ δεκαοχτῶ χρονῶ, μ' ἀδύνατο χλωμὸ πρόσωπο καὶ μὲ μαλλιά κατάξανθα, χρυσὲς μποῦκλες. Τὰ μάτια τῆς, δυὸ ἀνοιχτογάλανα μάτια ποῦχαν μιὰ ἀπαλωσύνη μέσα τους, ἕνα κομμάτι ἡμερῆς ζαφειρένιας θάλασσας, ἦταν γυρισμένα κατὰ τὴν ἔμπασιὰ καὶ φαίνονταν, σὰ νὰ ταξίδευαν μακρὰ, πολὺ μακρὰ. Μπορεῖ πέρα απ' τὰ σύνορα τούτης τῆς ἀπέραντης πολιτείας, π' ἄρχιζε απ' τὰ ριζὰ τοῦ λόφου, ποὺ ἦταν ἀνάμεσα σ' ἕνα πλῆθος ἀπὸ στενοσόκκακα, ὁ μικρὸς αὐτὸς δρόμος κι ἔφτανε ἴσα μὲ τ' ἀντικρινὸ βουνό, μὲ τὴ μενεξεδένια κατάγυμνη ράχη.

Καμμιά φορὰ, ἀκουγες τὸν ἀνασασμὸ τῆς νὰ βγαίνει σὰ στεναγμὸς ἀπὸ θαθεία, κι ἔδλεπες τὸ μικρὸ στῆθος νὰ λαφάζει.

—Ἄχου... μάνα μου...

—Τί ἔχεις μωρή;

Τὸ κερά-Σοφιδό, ἡ μητέρα τῆς, ποῦχε καῦμό, νὰ βλέπει τὸ κορίτσι τῆς ἄπραγο νὰ ρεῦει ἀπὸ μέρα σὲ μέρα καὶ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ξεδιαλύνει τὸ τί πράγμα ἔσθυνε τὴν πνοή του, ἔμπηξε πάλι τὴ φωνὴ ἀπὸ μέσα.

—Τί ἔχεις μωρή καὶ στενάζεις;

—Τίποτα καλὸ. Τίποτα... ἀποκρίθηκε σασισμένη κείνη.

(...Ὅμως, ἦταν βέβαιον, πὼς δὲν εἶχε πει τὴν ἀλήθεια. Πὼς κάτι εἶχε ρθει καὶ σταθεῖ στὸ λαιμό τῆς καὶ δὲν τὴν ἄφηνε νὰ πάρει ἀνάσα...)

Στὴ τρίτη πόρτα, δεξιὰ, ἀνέμιζε τὰ χέρια τῆς, συνεπαρμένη απ' τὴν κουβέντα ποῦχε ἀνοίξει μὲ τὴ Φροσάρα, τὴ μπακάλαινα τοῦ στενοῦ—τ' ὄνομά τῆς ἦταν Φρόσω, ὡστόσο, τὴν ἀποκαλοῦσαν ἔτσι, μέσα στὴν ἔμπασιὰ απ' τὰ πάχητά τῆς, ποὺ περίσσευαν καὶ στέκονταν ἀμπόρετο νὰ τὰ συμμαζώξει—ἡ κερά-Δημήτραϊνα, μιὰ μισογερασμένη ἀδύνατη γυναίκα, ποὺ τυραγνιότανε ὀλημερίς νὰ ἀναστήσει δυὸ κουτσούβελα.

Τῆς ἔλεγε, ξανά, γιὰ τὸν Δημήτρη, τὸν ἄντρα τῆς, ποὺ δούλευε στὰ μπεττά. Δουλειὰ θρειά, τοῦ πεθαμοῦ. Νὰ ξεγυμνώνεσαι μέσα στὸ καταχείμωνο καὶ ν' ἀνεβαίνεις τὶς ψηλὲς σκαλωσιές, σὲ θεόρατα γιαπιά, φορτωμένος στὸν ὦμο τὸ ζεμπίλι, μὲ τὴ μολυβένια λάσπη τοῦ τσιμέντου...

Ὁ γιατρός ποῦχε ρθει τὸ πρωτὶ, εἶχε βρεῖ νερὸ καὶ στὰ δυὸ του παῖδια κι ἀπὸ ὦρα σὲ ὦρα, θᾶφταναν νὰ τὸν πάρουνε, νὰ τὸν πᾶνε στὸ νοσοκομεῖο.

—Τὸν ἔφαγε, κερά-Φρόσω, ὁ πυρετός. Χτὲς τὸ βράδυ ψηνότανε. Μάτι, δὲ κλείσαμε δλη τὴ νύχτα. Μιλοῦσε κι ἀπ' τὰ μάτια τῆς κυλοῦσαν δάκρυα καὶ μούσκειαν τὸ πρόσωπό τῆς.

—Θὰ τὸν πάρουνε... Καὶ τί θὰ γίνει, μὲ μένα ;... Τί θὰ γίνει, κερά-Φρόσω, ποῦ ἡ Τασιά κι ὁ Πέτρος μου—τὰ δυό τῆς κουτσούβελα—θέλουνε θροφή ; Ὅχι πέ μου...

Ἀπ' τὸ βάθος, ἀκούστηκε ξαφνικὰ νὰ στριγγλίζει κάποιον γραμμόφωνο. Ἦταν μιὰ πλάκα, μὲ μουσικὴ ξωτικοῦ χοροῦ. Στριγγές νότες καὶ τουμπελέκια, ἄγρια κρωξιμάτα, λὲς κι εἶχαν ὀσμιστεῖ ψοφίμι καὶ γυρόφερναν, ψηλὰ ἀπ' τὴν ἔμπασιὰ, κατὰμαυρα κοράκια. Τὴν ἄκουγες καὶ νόμιζες πὼς γδέρνονταν τ' ἀντερά σου. Σίγουρα ἐτοῦτος ὁ χορός, δὲ θάταν γιὰ μερωμένους ἀνθρώπους, ἀλλὰ γιὰ κάτι ἀλλόκοσμα ὄντα. Γιὰ τίποτες τραγοπόδαρους μὲ μακρυὲς οὐρὲς καὶ παχειὰ, σὰν πρισμένα, χεῖλια. Γιὰ ἀπολίσιστα ἀνημέρωτα ὄντα, ποῦ ζοῦσαν μακριὰ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους, μπορεῖ σὲ ἄγριες ζυγκλες, ὁπούταν κίνδυνος νὰ πατήσει τὸ πόδι σου.

Ἡ κερά-Δημήτραινα, σταμάτησε τὴν κουδέντα κι ἔγνεψε στὴ μπακάλαϊνα τὴ Φροσάρα, στρέφοντας τὸ μάτι κατὰ τὸ δεύτερο πάτωμα ἐνὸς τρίπατου σαραβαλιασμένου σπιτιοῦ, περιστεριώνα σωστοῦ, ποῦ δρίσκονταν δεξιά, στὸ μέσα μέρος...

—Πάλι ἡ προκομένη... Ἄμ τί νιώθει ἐτούτη ἀπ' τὰ δικὰ μας...

Καὶ σκύβοντας, τῆς εἶπε, πὼς «ἡ λεγάμενη —ἡ γυναίκα ποῦ ἔμενε σὲ μιὰ κάμαρα στὸ δεύτερο πάτωμα τοῦ περιστεριώνα— εἶχε κουβαλήσει, ψὲς τὸ βράδυ, καινούργιο ἀγαπητικό...»

—Εἶναι ἕνας ξεμωραμένος, ἐξηντάρης κοντά. Συχαίνεσαι νὰ δεῖς τὴ μούρη του. Ἐχει ἕνα μούτρο ζαρωμένο, σὰ γέρικια μαῖμου... Ὅμως ἀκούστηκε, πὼς εἶναι μεσίτης κάτω στὴν ἀγορὰ καὶ πὼς κουδουνίζει στὶς τσέπες του λίρα χρυσή.

—Ὁχου μάνα μου... ἀκούστηκε ξανά, νὰ στενάζει ἀπ' τὴ πόρτα τῆς κερά-Σοφίος, ἡ κόρη τῆς ἡ Ἀνθή.

(Εἶχε τὸ μάτι τῆς, γυρισμένο ψηλὰ στὴ σκεπὴ τοῦ περιστεριώνα, ὅπου ἕνα κομμάτι ἀπὸ τριανταφυλλί φῶς τοῦ ἥλιου ποῦ ἔσβυνε, ἔπαιζε, σὲ μιὰ ἄκρη, μὲ τὰ κεραμίδια του...)

—Τί ἔχεις μωρή ; Τί ἔχεις κι δλη τὴν ὥρα στενάζεις ;...

Τῆς ἔμπηξε πάλι τὴ φωνή, τὸ κερά-Σοφίό, ἡ μητέρα τῆς.

Τὸ πράμα ἦταν φανερό. Ἄν δὲν ἔφτανε πνοὴ ἀνέμου, σὲ τούτη τὴ στενὴ ἔμπασιὰ, ἂν ἐνιωθες νὰ πιάνεται ἡ ἀνάσα σου, καθὼς ἔδλεπες νὰ τρέχουν νερὰ στοὺς τοίχους τῶν ρημαγμένων σπιτιῶν, ποῦ ἔγερναν στὰ ριζὰ τῆς, ἂν ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ μικροῦ δρόμου εἶχε κάτι ποῦ δάραϊνε πάνω σου, ποῦ ἰσοῦφερνε πλάκωση στὴ ψυχὴ, ἦταν, τὸ χωρὶς ἄλλο, γιὰτὶ εἶχε θεριέψει στὸ τοίχωμα, ποῦ ὀρθώνονταν στὸ βάθος κι ἐκλεινεῖτὴ μέσα ἔξοδο ὁ Κισσός. Ἐτοῦτος ὁ μαυροπράσινος δράκοντας μὲ τὰ πυκνὰ φυλλώματα ποῦ δλο πλήθαιναν ἀπὸ μέρα σὲ μέρα, ποῦ δλο ἀπλώνονταν δεξιά, ζερβά, ψηλὰ στοὺς πολυκαιρισμένους τοίχους, σὰ ν' ἀποζητοῦσαν ν' ἀποπνίξουν τὴ στενὴ ἔμπασιὰ, νὰ ρουφήξουν τὴ ζωὴ τῆς...

—Ἄν δὲ φύγει αὐτὸς ὁ δράκοντας ἀπ' τὸ τοίχωμα, εἶχε πεῖ πὰ στὴν ὥρα στὸ κερά-Σοφίό ὁ Παῦλος, τὸ μελαχροινὸ παλληκάρι, πεῦχε ρθεῖ ἀπ' τὸ μακρινὸ του χωριὸ νὰ σπουδάσει δάσκαλος, κι ἔμενε στὸ κατώγι τῆς κερά-Ρηγιῶς, τῆς χήρας ποῦ μάζεψε νοικαρέους γιὰ νὰ πορευτεῖ—μὴ περιμένετε νὰ πάρετε ἀνάσα. Νὰ δεῖτε μέρα καλὴ δῶ μέσα. Θὰ ρεῦετε καὶ θὰ σβήνετε κι' ἐτοῦτο τὸ μαυροπράτινο θεριό, δλο καὶ θ' ἀντριεύει καὶ θὰ φιδοσέρνεται, θὰ γαντζώνεται ψηλὰ στοὺς τοίχους τῶν σπιτιῶνε σας καὶ δὲν ἀφήνει χῶρο, νὰ φτάνει ἀχτίνα ἡλίου...

Ρίγησε ἡ στενὴ ἔμπασιὰ, σὰν ἄκουσε τὸν βαρὺ, τὸν σημαδιακὸ λόγο του.

—Τί ἔκανε λέει ;... ἀναρωτήθηκε τὸ κερά-Σοφίό, σὰ νὰ μὴν εἶχε καλακούσει. Εἶπε γιὰ τὸν κισσό ;

Ήταν τῶν ἀδυνάτων ἀδύνατο νάταν σωστός ὁ λόγος του. Τὸ ἴδιο δὲ φάνηκε νὰ δίνει πίστη καὶ ἡ κερά-Δημήτραйна.

—Φταίει ὁ κισσός;...

Ὁρκο μποροῦσε νὰ πάρει, πῶς ἐτοῦτο τὸ πράμα, δὲν ἦταν ἀλήθεια.

Κεῖνες ζοῦσαν ἀπ' τὰ μικράτα τους πλάι στὸν μαυροπράσινο δράκοντα. Ἀπὸ τότες ἀκόμα ποὺ ἦταν βρέφη, ποὺ μόλις ἔσερναν τὰ πόδια τους στὴ στενὴ ἔμπασιά. Καὶ ποτὲς μὴ ποτὲς δὲν εἶχανε πεῖ οὔτε βαρὺ κεφάλι. Καὶ τώρα, νόμιζαν πῶς ἂν τὸν κουργεῦαν, ἂν ἀνέτκαβαν τὴ γῆ καὶ τράβηχαν ὄξω τίς βαθιὲς ρίζειες του, θὰ ξεκολλοῦσαν ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ πετσί τους.

—Τί ἔκανε λέει; εἶχε ἀναρωτήσῃ κι ἡ γρηά-Τσάτσα, ποὺ ἔμενε σ' ἓνα κατώι, κατὰ τὸ βάθος τοῦ μικροῦ δρόμου καὶ δὲν μποροῦσε νὰ πάρει τὰ πόδια της. Χριστός καὶ Παναγιά. Αὐτὸς ποὺ τῶπε, θάχει τὸ κρεῖμα στὸ λαιμό του.

Κι ὄλο σταυροκοπιόταν πέρα στὸ κατώφλι της κι ἔπαιζε τὰ μάτια της —δυὸ μικρὰ ξάσπρα μάτια, μισοσβυσμένα —πίσω ἀπ' τὰ γυαλιὰ ποὺ φοροῦσε, ν' ἀγναντέψῃ τὴν ὄψη του, νὰ δεῖ ποῖος εἶχε πεῖ μιὰ τόσο βαρειά κουδέντα.

—Δὲν εἶναι ἀλήθεια, γιόκα μου, πῶς φταίει ἐτοῦτο τὸ πράμα τοῦ Θεοῦ. Φταῖνε οἱ ἁμαρτίες ποὺ μᾶς πνίξανε. Φταίει ὁ ἀντίχριστος, ὁ τρισκατάρατος ὁ ὄξαποδῶ, ποὺ μπήκε μέσα μας καὶ μᾶς κολάζει...

Μίλαγε, μὲ μιὰ τσεβδὴ, φαφούτικη προφορὰ καὶ ξανάλεγε τὰ λόγια τῶν προφητῶν ἀποστόλων.

—«... Καὶ ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις, ζητήσωσι οἱ ἄνθρωποι τὸν θάνατον καὶ οἱ μὴ εὐρήσωσι αὐτὸν καὶ ἐπιθυμήσωσι ἀποθανεῖν καὶ φεύξεται ὁ θάνατος ἀπ' αὐτῶν...».

—Δοξασμένο τ' ὄνομά σου Κύριε... Τὸ κερά-Σοφιό, ἡ κερά-Δημήτραйна, ἡ Φροσάρα εἶχαν σταθεῖ καὶ γυρισμένες, κατὰ τὴ γρηά-Τσάτσα, κάνανε καὶ κεῖνες τὸ σημάδι τοῦ Σταυροῦ. Ἀκόμα καὶ ἡ προκομένη, ἡ λεγάμενη ποὺ ἔμενε στὸ μεσαῖο πάτωμα τοῦ περιστεριῶνα κι ὄλο καὶ καινούργιους ἀγαπητικούς κουβαλοῦσε στὴν κάμαρά της εἶχε προβάλλει ξεστηθωμένη στὸ πρεδάξι τοῦ παραθυριοῦ της κι ἔσκουζε λὲς καὶ τὴν εἶχε πονέσει τὴν ἀναίσθητη, ποῦχε νὰ κάμει ἡ στενὴ ἔμπασιά με τ' ἁμαρτωλὰ ἔργατά της, ὁ λόγος ποῦχε πέσει ἀπ' τὰ χεῖλη τοῦ Παύλου.

—Ἀκοῦς ἐκεῖ, νὰ μιλήσει ἔτσι, γιὰ τὸν Κισσό...

—Ὁχου..., μάνα μου... ἀκούστηκε νὰ στενάξει πάλι στὴν πόρτα της ἡ Ἀνθή, μὲ τὸ χλωμό, τὸ κέρινο πρόσωπο. Ὁχου μάνα μου.

(...Λέγανε, πῶς πέρα ἀπ' τὸν λόφο, ἀπλώνονταν στὰ πόδια του, μιὰ θάλασσα γιομάτη ἀπὸ φανταχτερὰ χρώματα, τόσο φανταχτερὰ, ποὺ σὰν τὴν ἐβλεπες, σάσιζε τὸ μάτι σου ἀπ' τὴν ὀμορφιά της...)

Ὅμως μιὰ νύχτα, πίσσα μαύρη, μιὰ νύχτα ποὺ σφύριζε δαιμονισμένα ὁ βοριάς, κι ἔκανε τὰ παραθυρόφυλλα τῶν ρημαγμένων σπιτιῶν νὰ τρίζουνε ἔτσι ποὺ νόμιζες πῶς στέναζαν κι αὐτὰ μέσα στὴ στενὴ ἔμπασιά, καθὼς οἱ ἄνθρωποι, ὁ Παῦλος, π' ἀγρυπνοῦσε πάνω ἀπ' τὰ βιβλία τῶν σπουδῶν του, πετάχτηκε ὀλόρθος ἀπ' τὴν καρέκλα του —εἶχε πιά πάρει, τὴν ἀπόφαση — βγήκε στὸ διάδρομο τοῦ σπιτιοῦ κι ἀρπάζοντας τὸ τσάπι, ποῦχε ἀφημένο ὄξω ἀπ' τὴν κάμαρή του ἓνας νοικάρης τῆς κερά-Ρηνιώς, ποὺ δούλευε σκαφτιάς στουὺς δρόμους, χύμηξε κατὰ τὸν μαυροπράσινο δράκοντα, ποῦχε ἀντριέψει κι εἶχε πνίξει τὸ μικρὸ δρόμο, στὰ φυλλώματά του κι ἀρχισε νὰ τὸν κουργεῦει ἀλύπητα.

...Γκάπ... γκούπ... γκάπ...

Πρῶτη πήρε χαμπάρι τὸ κακὸ ἡ γρηά-Τσάτσα, ποὺ ὕπνος δὲν κολνοῦσε στὸ βλέφαρό της κι ἔμπηξε σὰν ἀφιονισμένη τίς φωνές...

—Ὁ Κισσός... Ὁ Κισσός... Τρεχάτε γειτόνοι στὸν κισσό...

Ἔστερα ξεσηκώθηκαν τὸ κερά-Σοφιό, ἡ κερά-Δημήτραйна, ἡ μπακάλαινα

ἡ Φροσάρα, ἡ κερὰ - Ρηγιώ, — γέμισαν τὰ κατώφλια ἀπὸ ἀγουροξυπνημένα πρό-
σωπα — τῶν γύρω ρημαγμένων σπιτιῶν.

...Γκάπ... γκούπ... γκάπ...

Συνέχιζε νὰ χτυπάει ξαναμμένο τὸ μελαχροινὸ παλληκάρι. Βαρὺ ἀνεθοκατέ-
βαινε τὸ τσαπὶ κι ἀπ' τὸ μέτωπό του, στάλαζε καὶ πότιζε τὴ γῆ, πηχτὸς ὁ
ἰδρώτας...

Ὅμως, δὲν ἔπαιρνε τὸ πράμα συζήτηση. Ἦταν σίγουρο, πολὺ σίγουρο, πὼς
θὰ χάραζε ἡ αὐγή, σὰ ξημέρωνε ἡ νέα μέρα καὶ ψήλωνε ὁ ἥλιος, θᾶρχονταν νὰ πέσει
καὶ σὲ τούτη τὴν στενὴ ἔμπασιὰ τὸ φῶς του, νὰ χρυσώσει τοὺς σαραβαλιασμένους του
περιστεριῶνες, νὰ τρυπώσει ὡς τὰ κατὰβαθ, σὰ μαῦρα κατώγια καὶ νὰ κάνει ν'
ἀλαφρώσουν οἱ καρδιές, πρῶχαν κάτι σὰν ἀσήκωτο μαντέμι μέσα τους. Νὰ ἀντηχή-
σει ὀλοῦθε τὸ κρουστὸ γέλιο.

1953

ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΒΑΝΤΑΣ



Ξαβιέ Βιλατό :

Πίνακας

(Παραχωρήθηκε σὴν Ε.Τ. ἀπὸ
τὴν «Γκαλερί 65» τῶν Καννῶν)

ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Τοῦ ΠΙΕΡ ΓΚΑΡΝΙΕ

Ὁ γνωστὸς γάλλος ποιητὴς Πιέρ Γκαρνιέ εἶχε τὴν εὐγένεια νὰ γράφει εἰδικὰ γιὰ τὴν «Ε.Τ.» τὸ πιὸ κάτω σημεῖωμα, σὰν εἰσαγωγή στὴν παρουσίαση τῶν σημερινῶν Γάλλων ποιητῶν, πού κάνουμε.

Ὅταν μιλάνε στὸ ἔξωτερικὸ γιὰ τὴ σημερινὴ γαλλικὴ ποίηση, δυὸ ὀνόματα ἔρχονται ἀμέσως στὰ χεῖλη, ἀνάλογα βέβαια μὲ τὸ πού εἶναι τοποθετημένοι οἱ συζητητές, στὸν ἕνα ἢ στὸν ἄλλο κόσμος. Ἔτσι ἄλλοι ἀναφέρουν τὸν Ρενέ Σαρ κι' ἄλλοι τὸν Ἀραγκόν. Δὲν ὑπάρχει βέβαια περίπτωση ν' ἀρνηθεῖ κανεὶς τὴ μεγάλη συμβολὴ τοῦ Σαρ ἢ τοῦ Ἀραγκόν στὴ γαλλικὴ ποίηση, μὰ καὶ νὰ φτάσουμε νὰ ποῦμε πὼς αὐτοὶ τῆς οἱ ἐκπρόσωποι καλύπτουν ὅλο τὸ χῶρο τῆς, θὰ ἦταν πραγματικὰ ἕνας παραλογισμὸς! Ὑπάρχουν κι' ἄλλοι ποιητὲς τῆς σειρᾶς τους καὶ τῆς ἡλικίας τους: ὁ Συπερβιέιγ, ὁ Σαντράρ, ὁ Πιέρ - Ζὰν Ζοῦβ καὶ τόσοι ἄλλοι ἀκόμη πού μοῦ διαφεύγουν. Καὶ πίσω τους ὑπάρχουν οἱ γενιὰς πού ἀνεβαίνουν, αὐτὲς πού ἔχουν κι' ὅλας ἐπιβληθεῖ, αὐτὲς πού θὰ ἐπιβληθοῦν σύντομα. Συνεπῶς, ἐκτιμώντας ἀπὸ τώρα τὶς κατευθυντήριες δυνάμεις αὐτῶν τῶν καινούργιων γενιῶν, θὰ μπορούσαμε νὰ προβλέψουμε τὴ φυσιογνωμία πού θὰ πάρει σὲ λίγο ἡ γαλλικὴ ποίηση. Σὰς προσκαλοῦμε λοιπὸν γι' αὐτὸ τὸ μικρὸ πείραμα.

Στὴ λογοτεχνικὴ ἱστορία, ὑπάρχουν οἱ σχολὰς καὶ οἱ προσωπικότητες: ἀνάμεσά τους ὑπάρχει μιὰ σχέση ἀλληλεπίδρασης. Ἀπὸ τὸ νεκρὸ ρομαντισμὸ μένει ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ, ἀπὸ τὸν ἀποκαμωμένο ὑπερρεαλισμὸ ἀπομένει ὁ Πῶλ Ἐλυάρ. Παρὰ τὸν πολὺ σημαντικὸ ρόλο πού παίζει ἡ σχολή, τελικὰ ἐπιβάλλεται πάντοτε ἡ προσωπικότητα. Σήμερα λοιπὸν δὲν ὑπάρχει στὴ Γαλλία οὔτε λογοτεχνικὴ σχολή, οὔτε καμιὰ ἐνδιαφέρουσα ὁμάδα. Τὸ πολὺ - πολὺ μπορούμε νὰ ἀποκαλύψουμε μερικὰς τάσεις, πού ἄλλωστε ποικίλουν πολὺ, καὶ πού ἔχουν πολὺ περισσότερη σχέση μὲ ἠθικὰς καὶ πολιτικὰς ἀρχὰς παρὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ. Ἄν πραγματικὰ θέλει κανεὶς νὰ κάνει διαχωρισμούς, δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὰ καταφέρει παρὰ μόνο ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη: νὰ ξεχωρίσει δηλαδὴ ποιητὲς πού συμμετέχουν ἐνεργὰ στὴν πολιτικὴ καὶ ποιητὲς πού δὲν συμμετέχουν. Ἀλλὰ κι' ἀπ' τὸν διαχωρισμὸ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ βγεῖ κάποιο συμπέρασμα, γιὰτὶ εἶναι πολ-

λοὶ οἱ ποιητὲς πού ἀγωνίζονται δραστήρια σ' ἕνα πολιτικὸ κόμμα, πού δὲν τὸ ἀφήνουν νὰ φανεῖ μέσα στὰ ἔργα τους.

Πολλοὶ λένε: «Ἀνάμεσα στὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τὴ δική σας νέα γενιά, δὲν ὑπάρχει τίποτα». Ἔτσι σκέφτονται ὅσοι δὲν εἶναι καλὰ πληροφορημένοι, γιὰτὶ ἀνάμεσα στὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ στὴ δική μας νέα γενιά ὑπῆρξε ἀναντίρρητα, μιὰ Σχολή, πού ὁ φλογερὸς τῆς πόθος ἦταν νὰ ξαναδώσει στὴν ποίηση τὴν ὀλοκληρωτικὴ τῆς θέση μέσα στὸν κόσμος μας. Εἶναι ἡ Σχολή τοῦ Ροσφόρ πού μάζεψε στὰ 1941, γύρω ἀπὸ τὸν Ζὰν Μπουγιέ τους νέους ποιητὲς Ζὰν Ρουσσλό, Πῶλ Σωλό, Ρενέ - Γκὺ Καντού, Μισέλ Μανόλλ, τὸν Γκιγιεβίξ, Λὺκ Μπεριμόν καὶ ζωγράφους ὅπως τὸ Ροζέ Τουλούζ καὶ τὸ Ζεγκουνιέ. Αὐτὴ ἡ Σχολή τοῦ Ροσφόρ σὺρ Λουάρ, πού εἶχε στενοὺς δεσμοὺς μὲ τὸν Μάξ Ζακόμπ, σ' ὅλο τὸ διάστημα τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς σιτάθηκε ὁ περιστεφόμενος δίσκος τῆς ποίησης. Χωρὶς νὰ εἶναι ἄμεσα πολιτικὴ ἀντιπροσώπευε ὡστόσο μέσα στὴν κατεχομένη Γαλλία, τὴ συντήρηση τῆς ἀναγκαίας φλόγας, μιᾶς φωτιᾶς ἀπὸ ζωὴ μέσα στὴ νεκρὴ ἐκείνη ἐποχὴ. Στὸ Ροσφόρ σὺρ Λουάρ οἱ ποιητὲς ἀγρυπνοῦσαν πάνω στὸν ἄνθρωπο, πάνω στὴν ἀληθινὴ ζωὴ του, πάνω στὴν ἀκέραιη παρουσία του.

Μὰ ἡ σπουδαιότητα αὐτῆς τῆς Σχολῆς δὲν σταματᾷ σ' αὐτὸν τὸν ρόλο τῆς ἀγρύπνιας. Ἡ ποίηση, στὴ Γαλλία εἶχε καταλήξει νὰ περιορισθεῖ στὸ Παρίσι καὶ πολὺ περισσότερο νὰ περιορισθεῖ στὸν ἑαυτὸ τῆς τὸν ἴδιο.

Ὁ Ρεμπὼ ἦταν ὁ δάσκαλος, πού τὸν ἀκολούθησε ὁ Μαλλαρμέ. Ὁ πρῶτος ἐδίδαξε τὴν ἀταξία ὅλων τῶν αἰσθήσεων. Ὁ δεύτερος ἔφτασε ὡς τὸ τελευταῖο σκαλὶ τῆς ἐπιτήδευσης καὶ τοῦ ἐρμητισμοῦ. Μὲ τὴ σχολὴ τοῦ Ροσφόρ Σὺρ Λουάρ ἡ ποίηση ξαναπαίρνει τὸ φυσικὸ τῆς δρόμο. τὰ παράθυρα ξανανοίγουν, οἱ σκόνες σκουπίζονται, ἡ φύση ξαναφαίνεται. Ἀναπνέουμε, ξαναμπαινουμε ἀποφασιστικὰ στὴ ζωὴ, ἡ λίγο παρατραβηγμένη φιλία τῶν ὑπερρεαλιστῶν δίνει τὴ θέ-

ση της σε μιὰ κοινότητα τῆς καρδιάς. Καὶ δὲν θὰ ποῦμε πιά πὼς ὅλοι ὑπακούουν στὴ βέργα τοῦ δάσκαλου. Σ' αὐτὴ τῆ Σχολῆ, ὁ κάθε μαθητὴς γυρίζει τὴν πλάτη του στὸν καθηγητὴ. Ὅλοι τους εἶναι φτιαγμένοι ἀπὸ αὐτὴ τὴν «ἀντίθεση πὺ λέγεται ζωή».

Ἡ αἰσιόδοξη ἀπλότητα τοῦ Μπουγιέ ἀντιτίθεται στὴν τραγικότητα τοῦ Ρουσσλό, τὸ εὔρος τοῦ Μισέλ Μανόλλ συμπληρώνει τὴ μεγάλη φυσικότητα τοῦ Ρενέ—Γκὺ Καντού καὶ τὴ γεμάτη οὐσία λακωνικότητα τοῦ Σωλό. Μὲ λίγα λόγια ἡ Σχολὴ τοῦ Ροσφόρ δὲν ἀποκλείει τίποτα, δὲν ἀπαγορεύει τίποτα· ἀπλῶς δέχεται κάθε ἀληθινὴ ποίηση, καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ μεγάλη «ἐπιλογή» ἀπὸ ὅλη τὴν ποίηση, σταθεροποιεῖ τὸ γαλλικὸ λυρισμό, τὸν ξαναδίνει χωρὶς ἀποκλειστικότητες καὶ χωρὶς νὰ φτιάχνει ταμπού. Γι' αὐτὸ ἐμεῖς οἱ νεώτεροι, πὺ ἀνήκουμε στὴν καινούργια γενιά, ὀφείλουμε πολλά, σ' αὐτοὺς τοὺς ποιητὲς. Αὐτὴ ἡ σχολὴ ἔχει συγκεντρωθεῖ γύρω στὸ Ζὰν Μπουγιέ, πὺ τῆς ἀφιέρωσε ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ χρόνου του, τῆς χάρισε ὅλη τὴ μεγάλη του ἀγάπη, τὴν ἀγάπη πὺ ἐνωθε καὶ σὰν ποιητὴς καὶ σὰν ἄνθρωπος, ἀλλὰ παράλληλα μπόρεσε καὶ νὰ γράψει ἕνα ἔργο πὺ μένει σὰν μιὰ μεγάλη μαρτυρία τῆς ἐποχῆς μας. Στὸ βιβλίον του «Ἡ μάχη τοῦ Ποιητῆ» ὁ Ζὰν Μπουγιέ, ἐδῶ καὶ τρία χρόνια, καθόριζε τὶς θέσεις τοῦ ποιητῆ ἀντίκρου στὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ κατάσταση. Ἐνωθε κανεῖς πόσο σ' αὐτὸν εἶχε πᾶψει νὰ ὑπάρχει ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴ θέαση καὶ στὴν πράξη, ἀνάμεσα στὸ ἔνστικτο καὶ τὸ λόγο, ἀνάμεσα σ' αὐτὸ πὺ ὀρισμένοι ὀνομάζουν «πολιτισμό» καὶ ἄλλοι «καλλιέργεια». Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐνωση, πὺ συχνὰ εἶναι μιὰ βαθύτερη «κοινωνία», ξεκινᾷ ὁ Μπουγιέ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὰ ποιήματά του. Ἡ ποίησή του εἶναι ἀπλὴ ἀλλὰ καὶ ὄχι ἀπλοποιημένη, λαϊκὴ ἀλλὰ ὄχι λαϊκιστικὴ, αἰσιόδοξη ἀλλὰ ὄχι εὐδαιμονικὰ χαρούμενη. «Ὁ ἄνθρωπος, ἡ λέξη τούτη ἀντηχεῖ περήφανα» ἔλεγε ὁ Γκόρκυ. Ὁ ἄνθρωπος ἀντηχεῖ περήφανα τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸ Ζὰν Μπουγιέ. Αὐτὴ ἡ ποιητικὴ τέχνη προετοιμάζει χωρὶς ἀμφιβολία τὸν αὐριανὸ κλασικισμό.

Πλάι στὸ Μπουγιέ πρέπει νὰ τοποθετήσουμε ἐκεῖνον πὺ ἀπὸ πολὺ νεὸς ἀκόμα, ὑπῆρξε ὁ ἐμψυχωτὴς τῆς Σχολῆς τοῦ Ροσφόρ : τὸ Ρενέ—Γκὺ Καντού. Ἄν καὶ πέθανε μόλις 31 χρονῶν, τὸ 1951, ἄφησε ἕνα ἔργο πὺ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πῖο σημαντικὰ τοῦ καιροῦ μας. Τίποτα δὲν εἶναι πῖο εἰλικρινές ἀπὸ ἕνα ποίημα τοῦ Καντού. Ὁ ἴδιος ἄλλωστε τὸ εἶχε δηλώσει : «Νὰ μὴν βιάζουμε οὔτε νὰ πιεζόμαστε, αὐτὴ εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀρετὴ».

Ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ ἔργου τοῦ Καντού βρῖσκεται σ' αὐτὴ τὴ χωρὶς συμβιβασμοὺς τιμιότητα, πὺ ἀποτελεῖ μιὰ αὐθεντικὴ μαρτυρία. Ἡ ἀλήθεια καὶ τὸ ψέμμα εἶναι ἀντιθέσεις ἀποικητικὲς μὰ ἡ εἰλικρίνεια πρέπει νὰ εἶναι ἡ μεγάλη ἀρετὴ τῶν ποιητῶν.

Αὐτὴ ἡ εἰλικρίνεια δίνει ἀκόμα ὅλη τὴν

ἀξία στὴ μαρτυρία τοῦ Ζὰν Ρουσσλό. Τὸ δράμα του εἶναι τὸ δράμα μιᾶς ὀλόκληρης νεότητος πὺ ψάχνει ἕνα γύρω γιὰ νὰ βρεῖ κλειδαριὰς καὶ πὺ δὲν τις βρῖσκει, συνεχῶς μοιρασμένη ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὸ ὄνειρό του, ἀνάμεσα στὸ θεὸ καὶ στὸν ἔρωτα, ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ στὸ πνεῦμα, ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴ βεβαιότητα πὺς ὁ Θεὸς πέθανε καὶ τὴν ἀδυναμία νὰ βρεῖ ποιὸς τὸν ἀντικαθιστᾷ. Ὁ Ζὰν Ρουσσλό εἶναι πολὺ γνωστὸς σὴ Γαλλία σὰν μυθιστοριογράφος καὶ δοκιμιογράφος. Ἐχει γράψει μελέτες γιὰ τὸν Μιλόσζ, γιὰ τὸν Σαντράρ, τὸν Πόου, τὸν Μάξ Ζακόμπ, πὺ ἐπεβλήθησαν. Κοντὰ σ' αὐτὰ ὅμως εἶναι κι' ἕνας ὠραῖος ποιητὴς, πὺ τὸ ἔργο του χαρακτηρίζεται ἀπὸ συντομία, δύναμη καὶ ὑψηλὴ παρουσία.

Στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Πῶλ Σωλό, ὑπάρχει μιὰ ὑψηλὴ συνείδηση πὺ βασανίζεται ἀπ' τὰ ἐγκλήματα τοῦ πολέμου, πὺ ὀλόκληρη εἶναι γεμάτη ἀπ' τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν θέση του. Ἡ ποίηση τοῦ Πῶλ Σωλό ἐπιβάλλεται κάθε μέρα καὶ περισσότερο. Εἶναι μιὰ ποίηση σὶ ὕψος τοῦ ἀνθρώπου, οὐσιαστικὴ καὶ διαυγὴς χάρη στὴν ὑψηλὴ τῆς ἀκρίβεια : «Πρέπει νὰ ἀντηχῶ μ' ἕνα ποίημα ὅπως τὸ γυαλὶ μὲ τὴ διαφάνειά του». Ἡ ποίηση αὐτὴ εἶναι οὐσιαστικὴ χάρη στὴ μεγάλη τῆς ἠθικὴ, χάρη στὸ στοχασμὸ τῆς, καὶ χάρη στὸ μόχθο τῆς γιατί εἶναι γεγονός πὺς ἡ ποίηση ἐκεῖνων πὺ γνώρισαν τὴ φρίκη τοῦ πολέμου, εἴτε εἶναι γέροι εἴτε νέοι, ἔχει χάσει κείνη τὴν εὐκολία νὰ χαμογελάει καὶ νὰ γελάει μὲ τὰ πάντα καὶ μὲ τὸ τίποτα, εὐκολία τόσο γνωστὴ στοὺς Ντανταϊστὲς ! Ἀπ' τὴν καταστροφὴ αὐτὴ δὲ σώθηκε τίποτ' ἄλλο, παρὰ ἡ φιλία καὶ ἡ ἀνθρώπινη ἀγάπη.

Αὐτὴ τὴ φιλία καὶ τὴν ἀνθρώπινη ἀγάπη ἔχει τραγουδήσει ὁ Μισέλ Μανόλλ στὸ ὠραιότατο βιβλίον του «Louisfert-en-Poesie» ἀφιερωμένο στὴν ἀφώσωση πὺ εἶχε γιὰ τὸν Ρενέ—Γκὺ Καντού, ὁ ὁποῖος εἶχε πιά πεθάνει, ἀλλὰ πὺ τὸ ἔργο του μένει μεγαλόπρεπα ζωντανό. Τούτη ἡ ποίηση τῶν ἀνοιχτῶν παραθυριῶν, τοῦτο τὸ πλατὺ καὶ ἀβίαστα ρυθμικὸ βᾶδισμα, τοῦτος ὁ τρόπος πὺ ὁ Μανόλλ ἔχει νὰ ξαναγυρῆ πρὸς τὰ πολὺ ἀπλὰ πράγματα πὺ ὁ ἄνθρωπος δὲν πρέπει ποῖς νὰ τ' ἀφήσει, κάνουν τὸ ἔργο του μιὰ παρουσία πὺ μὲ τὴν εἰλικρίνειά τῆς ἐπιδρᾷ πάνω σ' ὀλόκληρη τὴ νέα, σημερινὴ ποίηση.

Γιὰ νὰ δώσουμε μιὰν ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς ἀνθρωπιστικῆς ποίησης στὴ Γαλλία πρέπει, ἀναμφισβήτητα ν' ἀναφέρουμε τὴν ποίηση τοῦ Νοέλ Ρυέ ὁ ὁποῖος ἀνήκει σ' αὐτὴ τὴ γενιά τῆς Σχολῆς τοῦ Ροσφόρ, μὰ πὺ ὁ ἴδιος δὲν πῆρε μέρος στὴν κίνηση. Ξαναβρῖσκουμε καὶ ἐδῶ τὸν ἄνθρωπο στὸ σύνολό του, μὲ πνεῦμα καὶ καρδιά, μὲ πόδια καὶ μὲ μπράτσα, μὲ λογικὴ καὶ μὲ συνείδηση. Πρόκειται γιὰ μιὰ ποίηση πὺ δὲν ἐννοεῖ νὰ θυσιάσει τίποτα καὶ πὺ ξέρει νὰ μένει, στὸ πείσμα ὅλων καὶ γιὰ χάρη ὅλων, πιστὴ στὸν ἑαυτὸ τῆς. Ὅσο γιὰ τὸν Ζὰν Ρουσελ,

ἀρχιουντάκτη του περιοδικού «L' Age Nouveau» που αφιέρωσε ένα σπουδαίο τεύχος για την παγκόσμια ποίηση, τον περασμένο Μάρτιο, μόλις παρουσιάζεται στη σκηνή της γαλλικής ποίησης, σαν ένας από τους πιο προικισμένους ποιητές. Στο βιβλίο του «Η δύναμη της πηγής» συχνά νιώθει κανείς την έπική πνοή, το μεγάλο παλμό του κόσμου και του ανθρώπου. Ο Ζαν Ρουσέλ που έθεωρείτο σαν ένας από τους καλύτερους γάλλους δοκιμιογράφους, χάρη στα έργα του για τον Πεγκύ και για την λογοτεχνία στη διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, πάει τώρα να καθιερωθεί σαν μια από τις πιο σίγουρες ελπίδες της σημερινής ποίησης.

Τι συμπέρασμα βγάζουμε από αυτή την ανειπαρβολή, που άλλωστε κάθε άλλο παρα

πλήρης είναι, αλλά που τοποθετεί πολύ καλά τη «μέση» γαλλική ποίηση, (μέση γιατί είναι σωστή, γιατί είναι ανθρώπινη προτού γίνει προσωπική ή πολιτική); Μπορούμε νομίζω, να βγάλουμε αυτό το συμπέρασμα, που όπως όλα τα συμπεράσματα είναι προσωρινό: η γαλλική ποίηση κατευθύνεται προς ένα καινούργιο ανθρωπισμό: οι ποιητές που παραθέσαμε πιο πάνω είναι οι πρόδρομοι αυτού του ανθρωπισμού, έχουν ξαναβρεί αυτή την ανθρώπινη πραγματικότητα, αυτή την ανθρώπινη σκέψη, που η τέχνη αυτού του αιώνα είχε τάση όχι μόνο να ξεχνάει αλλά να κομματιάζει: αυτοί οι ποιητές ξαναφάνεραν τον άνθρωπο ολόκληρο. Εκεί βρίσκεται η μεγάλη τους αξία.

Μετ. ΑΓΝΗ ΣΩΤΗΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΓΑΛΛΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

ΖΑΝ ΜΠΟΥΓΙΕ

Σ' ΕΝΑ ΧΕΡΙ

Σ' ένα χέρι που απλώνεται
Πιο πλατύ κι' απ' τον ουρανό, πιο άφθονο κι' απ' το αίμα
Σ' ένα βλέμμα, σ' ένα δάκρυ,
Σ' ένα πρόσωπο που χαμογελά
'Απλώνω το χέρι: και λέω: ναι!

Ναι, φίλοι μου της γιορτάσιμης μέρας
Σύντροφοι των αγώνων μας
Σαν τραγουδάτε και τραγουδώ
Και τα μεγάλα κουρέλια των ελπίδων μας
Λάμπουν στον ουρανό.
Ναι, φίλοι μου όλων των ημερών
Πιστεύω σε σας και σε σας αγαπώ.

Δεν είμαι απ' αυτούς που ζητούν τον άνθρωπο
'Η ζωή μ' έκανε με τις χαρές μου
Με τον έρωτα, με τους πόνους μου
'Η ζωή μ' έκανε αυτόν που είμαι
Με σας όλους πλάι μου.
Μα σ' ένα χέρι που απλώνεται
'Ενα καινούργιο χέρι, ένα πλατύ χέρι
'Απλώνω το δικό μου και λέω: ναι.
'Η αγάπη είναι πιο μεγάλη κι' απ' τη γη.

ΔΟΥΛΕΨΑ ΓΙΑ ΣΑΣ

“Εξη ώρα τὸ πρωῖ.....
“Ένα λιμάνι σκοτεινιασμένο ἀπ’ τὸ ποῦσι, ἓνα τραῖνο
Μάτια πρισμένα, χεῖλη σκασμένα.
Μιά ἀυγή πού χαιρέτησε τίς φάτσες τῶν σπιτιῶν,
Εἶν’ ἡ ζωή, εἶναι τὸ αὔριο,
“Έτσι γίνεται κάθε μέρα

Παρ’ ὄλα αὐτά.....
Παρ’ ὄλα αὐτὰ γελάς στὸ σύντροφο τοῦ δρόμου σου
“Ενώνεσαι στὸ κοπάδι πού πηγαίνει στὸ ἐργοστάσιο
Μὰ σειρήνα φωνάζει, μιὰ μηχανή βουτίζει
Καὶ εἶπαν εἶν’ ἐκεῖ ἡ δουλειά πού σου παίρνει τὰ δύο σου χέρια.

Σύντροφε, ἀκοῦς τὸ σφυρί πού χτυπάει
“Ακοῦς τὸ φουσερὸ τῶν σιδηρουργείων
Καὶ τὸν κρότο τῶν θαγονιῶν πού τρακάρουν στὰ ἐμπόδια
Καὶ τὸ κροτάλισμα τῶν καλαμιῶν;

Τὸ μεσημέρι θὰ πᾶς κάτω ἀπ’ τὴ σιδερένια πόρτα
Θὰ φᾶς τὸ ψωμί βγαλμένο ἀπὸ τὸ σακοῦλι σου
Θὰ φᾶς τὸ ψωμί σου καὶ θὰ πεῖς: «'Εκεῖ κάτω
“Εχω τὴ γυναῖκα μου καὶ τὰ τρία μου ἀγόρια
“Εχουν τίποτα νὰ φᾶνε; »

Τὸ βράδυ θὰ πᾶς τραγουδῶντας μὲ ξεφωνητὰ
Πρὸς τὸ τραῖνο, πρὸς τὴν πόλη,
Κ’ ἡ γυναῖκα σου θὰ ἀκούσει τὸ δῆμα σου στὴ σκάλα.
Τότε κοιτάζοντας τοὺς μπουρζουάδες στὸ δρόμο
Θὰ πεῖς πολὺ σιγά: «Δούλεψα γι’ αὐτοὺς
Κι’ αὐτοὶ δὲν ξέρουν τίποτα γιὰ τοῦτο».

ΖΑΝ ΡΟΥΣΛΟ

ΤΟ ΨΩΜΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Στὸν Ζάν Μπουγιέ

Τὸ βράδυ, μέσ’ στὰ ξεπλυμένα ἀπ’ τὴ βροχὴ προάστια,
Περπάτησα στὴν ἄσφαλτο μὲ ἀγνώστους
Πού στέκονταν γερὰ, πού σωμαίνανε
Καὶ πού μὲ δέχονταν ἔτσι ὅπως ἦμουνα

Τὴ μέρα εἶδα χιλιάδες καὶ χιλιάδες
Πού δὲν ἔβγαζαν ἄχνα, σὰν τὰ χορτάρια
Πού ξανασκεπάζουν τὰ ἀσάλευτα σχεδιάσματα τῆς γῆς
Καθὼς καὶ τὰ παράλογα σχεδιάσματα τῶν ὀνείρων μου.

Κι' ένοιωσα νά βλασταίνω μέσα σέ τούτη τή σιωπή.
Κι' ένοιωσα πώς περίμεναν τὸ σπόρο μου, καί πώς δέν ἤμουν μόνος
Μιά κι' εἶχα χέρια νά παίρνω καί νά δίνω.

Ἐκείνη τὴν ἡμέρα, δέν ξέρω πιά ἂν ἔγραψα ἕνα ποίημα
ἢ ἂν ἔκανα νά χτυπᾶ ἡ καρδιά μου
Κάτου ἀπ' τὸν ὠκεανὸ τῶν λέξεων ποῦχουν φθαρεῖ ἀπ' τὴ μνήμη.

Μὰ ξέρω πώς ἡ φωνή μου εἶναι φτιαγμένη γιὰ τὸ αὐτί
Καί πώς τὴν ἀκοῦνε, ὅπως ἀκούω νά τραγουδάει κάτου ἀπὸ τὴ γῆ
Ἐκείνη τὴν ἡμέρα, δέν ξέρω πιά ἂν ἔγραψα ἕνα ποίημα

Δέν ὑπάρχει ἄλλη ἐκκλησία ἀπ' αὐτὸ τὸ ψωμί. Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους
Ποῦ τὸ παίρνουν μπράτσο ὅπως τὴν ἀρραβωνιαστικιά τους
Ἐκκλησία ποῦ θάχει γιὰ παράθυρα ρόμβους ἀπὸ σιτάρι,
Τὸ κόκκινο χρῶμα θάνατος τῶν κόκκινων ματιῶν σας.
Σιδερωτρες! Σκοποὶ! μινιδόροι! Τὸ γαλάζιο,
Θάνατος τῶν χεριῶν, τῶν γαλάζιων ἀπὸ τίς φλέβες καί τὸ μόχθος

Μαραμένες Μητέρες, χτίστες ποῦ τρώτε στὸ πόδι,
Γεωργοί, κουράγιο, γέρικα ἄλογα τοῦ γυρισμοῦ
Ποῦ περπατᾶτε βαρεῖα στὸ μπράτσο τῆς αὐγῆς.

Εἶδα χιλιάδες καί χιλιάδες, ὅπως τὰ χορτάρια
Μὰ λεύτεροι νά πεθάνουν ἢ νά ἐπιβάλλουν στὸν οὐρανὸ
Τὴν ἀπέραντη ὁμοσπονδία τῶν χυμῶν τους.

Καί τοὺς διάλεξα, κι' ἐδιαλέγανε οἱ ἴδιοι.
Τὸ ἀνέλπιστο, ἀπὸ τότε ποῦ μοῦ ἄπλωναν τὸ χέρι.

Ἦτανε αὐγὴ καί πηγαίναμε νᾶ φᾶμε τὸ ψωμί
Ποῦ φτιάχνεται τὴ νύχτα, σὰν τὸν ἔρωτα καί τὰ ποιήματα.

ΜΙΣΕΛ ΜΑΝΟΛ

ΔΕΝ ΦΕΡΝΩ ΠΑΡΑ ΕΝΑΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

Δέν φέρνω παρά ἕναν ἄνθρωπο σ' αὐτὴ τὴ γκρίζα παιδικὴ ἡλικία,
Ἐναν ἄνθρωπο μὲ τὰ χέρια γεμάτα ἥλιο καί δάκρυα,
Ποῦ στὸ δάθος τῆς καρδιάς του ἔχει μαχαίρια καί δόξα,
Καί τὸ προυκάμισό του εἶναι βρώμικο ἀπ' τὸ χῶμα.

Στέκεται τάχα πάντα ἐκεῖ πάνω στ' ἀνθισμένα μνημεῖα του
Στὴν ἄκρη τοῦ οὐρανοῦ, ἀνάμεσα στὰ πηδῆματα τῶν ἐλαφιῶν;

Συγκρίνοντας τὸ φῶς του μὲ τὴ λάμψη τῶν πεδιάδων,
Μὲ τὰ ματωμένα χέρια του δυθισμένα στὰ χέρσα ὄνειρα;

Καὶ πὶὸ πέρα κάτω ἀπ' τὴ λάμπα ποὺ φωτᾶει τὴ νύχτα
Ποὺ ζητάει στὴν ἐθόνη ὅπου μεταβιδάζει τὸ μέλλον τῆς νειότης
Τὸ πρῶτο σιδερένιο δέλος, τὴν πρώτη σχισμὴ.
«Αὐτὸ τὸ βράδυ δὲν θάθελα ποτὲ πιά νὰ φύγω»

Περπάτησα, παρ' ὅλα αὐτά, ἦπια τὰ χρώματα.
Αὔρες ἀπὸ πυρίτη καὶ ἥλιους ἀπὸ στάχτη.
Ἡ ζωὴ μου μιλάει σιγανὰ γιὰ φωνές καὶ δυστυχίες
«Ἡ καρδιά μου, ἄ! ἡ καρδιά μου πρέπει πάντα νὰ ὑποχωρεῖ».

Σπίτι τῆς παιδικῆς μου ἡλικίας, ἀνοιξέ μου τοὺς καθρέφτες σου,
Ἄνοιξε τίς φλέβες σου ἐπιτέλους στὴ σημερινή μου δίψα
Ξαναδόσμου τὴ φωνὴ ποὺ καταστρέφει τὴ νύχτα.
Βαδίζω πρὸς τὴ μοναδικὴ αὐγὴ ποὺ ἀνασαίνει καὶ λάμπει.

PENE ΓΚΥ ΚΑΝΤΟΥ

ΑΝ ΤΟ ΧΙΟΝΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ...

Ἄν τὸ χιόνι τοῦ χρόνου ἔμενε πάνω στὴ γῆ,
Σὰν ἓνα ἀγόρι πανύψηλο ποὺ δὲν θέλει,
Νὰ εἶναι χλωμὸ καὶ νᾶχει στὸ δάθος τῆς τσέπης του
Ἕνα χέρι ποὺ τὸ κενὸ τῶν ἡμερῶν τρομάζει,
Θ' ἀγαπούσαμε τοῦλάχιστο μιὰ φορὰ μεσ' τὴ ζωὴ
Νὰ ξαναβροῦμε στὸ δρόμο ἀπὸ τὴν πολλὴ ἀσπράδα
Τὸ τυχαῖο ἔχνος, τὸ κατακτημένο βᾶδισμα
Μιᾶς δικῆς μας ἀνοιξης πνιγμένης μέσα στὴν καρδιά μας.

Θὰ περπατοῦσα ὥρα πολλὴ μέσα στοὺς δρόμους τοῦ χωριοῦ
Ξοδεύοντας μ' ἀργὰ βήματα τίς μέρες μου σὰν ἓνας ἄσωτος
Ποὺ ξαναβρίσκει ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια τὸ οἰκογενειακὸ τραπέζι
Μέσα σ' ἓνα σπίτι ποὺ μυρίζει στάβλο καὶ μεγαλεῖο.

Ἴσως σκαρφαλώνοντας στὰ κεφαλόσκαλα τοῦ χιονιοῦ
Ὡς τὴν ἀόρατη κορυφὴ καὶ κοντὰ στὴ λύπη
Ἕνα καλὸ πρωτὶ, θὰ ξανάβρισκα
Τὴν πρώτη ἄσπρη σπίθα τοῦ πεπρωμένου.
Μὰ ὁ ἥλιος ποὺ ζυμώνει πάνω ἀπὸ τοὺς κεραυνοὺς
Τὸ μαῦρο σιτάρι, τὸ πικρὸ ἀλάτι καὶ τὴν αὐταπάτη
Σβύνει τὸ χιόνι ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς
Ποὺ πεθαίνει σὰν ἓνα καλοκαίρι ἀπὸ τοὺς ἀστερισμοὺς του.

Γ Ε Ω Λ Ο Γ Ι Α

Μιά βροχή με παριζιάνικη χάρη
ταράζει τή σοφία στις πέτρες,
κατατρώνει με δόντια δμορφα
τις ψηλές κορφές τής ράτσας μας.

‘Η θλίψη τής Παναγίας τῶν Παρισίων
πίσω ἀπ’ τήν πλούσια σκέπη της
μᾶς δείχνει καλά τὸ φόβο νὰ γνωρίσουμε
τὴ σκληρὴ χηρεία τής δόξας.

‘Η ἀταξία ἔρχεται ἀπὸ πολὺ μακρὰ :
καμιὰ πειθαρχία, καμιὰ ἀγάπη
ποτέ δὲν θὰ μάθουν ν’ ἀντιστέκονται
στις γεωλογικὲς σκληρότητες.

Σὰν ἓνα δύσκολο τραγούδι
ποὺ ξεφεύγει ἀπ’ τὴ μνήμη
μιὰ γυναικεῖα σιλουέττα
γλυστράει ἐκεῖ κάτω καὶ χάνεται.

Νὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε; Εἶναι πολὺ ἀργὰ
τὸ σύμπαν τὴν καταδικάζει
καὶ ἡ ἀγάπη ποὺ τὴ φρουροῦνε οἱ φύλακες
κοντὰ στὰ κάγκελα μιᾶς κάμαρας,
αὐτὴ ἡ ἀγάπη σκοτώνει ὅποιον μιλάει γι’ αὐτήν.
Στοὺς νόμους ποὺ ἔχουμε χαράζει
ἀπὸ περηφάνεια τής λογικῆς μας
ἡ βροχὴ ὑπακούει χωρὶς ἐπιφύλαξη
καὶ σκαλίζει ἀντίστροφα τὸ βράχο
ποὺ πάνω του κρατιόμαστε γιὰ νὰ ἐπιζήσουμε.

Στρατηγέ μου, τὸ ἄγαλμά σας
δὲν πιστεύει πιά στὸ λύγισμά σας.
Οἱ νόμοι τής διαβρωτικῆς πράξης
βασανίζουν τὴν ἀντοχή σας,
τὸ νερὸ ποὺ πρασινίζει τὰ σειρήνια σας
γράφει γιὰ τοὺς ἀπογόνους
μιὰ ἱστορία ἄλλη ἀπ’ τὴ δική σας.

‘Η βροχὴ ξεριζώνει ἀπ’ τὰ σωθικὰ τοῦ μάρμαρου
ἓνα παράπονο ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ πάρουμε
γιὰ τὴν τελευταία φωνὴ ἑνὸς ἥρωα
ἂν δὲν ξέραμε πῶς τὰ πράγματα
ἔχουν κάποτε τὶς χειρονομίες ἐραστῶν.

ΠΙΕΡ ΓΚΑΡΝΙΕ

ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΜΑΣ Ο ΗΛΙΟΣ

Ἦρθαν μὲ τὰ χέρια τους γεμάτα ὄνειρα
Μὲ τὴ μηλιὰ τοῦ κήπου ὄρθια μέσα στὸ στήθος τους
Τὰ γυμνὰ παιδιά, τὰ βαμμένα παιδιά
Τὰ γυμνασμένα παιδιά σὰν τὶς μπαλλαρίνες.
Πλάϊ στὸ χρυσωμένο γάιδαρο καὶ στὶς ζωγραφισμένες παρθένες
Πλάϊ στὴν ὁμορφὴ μέρα ποὺ ἀντηχεῖ
Πλάϊ στὴ νύχτα ντυμένη σὰν τσιγγάνικη σαρακοστή
Τὰ παιδιά ποὺ μαζεύουν τ' ἄστρα τῆς θάλασσας.

Οἱ καμπάνες ποὺ ποτίζουν μὲ καθάριο νερὸ τὴν ἔρημο
Οἱ σκοτεινιαμένοι ἥλιοι σὰν τὶς μητροπόλεις
Τὰ ἀγνὰ παιδιά, τὰ ζεστὰ παιδιά
Στὶς φωνές ποὺ ξεσποῦν σὰν τὶς καστανιές
Στὸν τελευταῖο καινούργιο ὀρίζοντα.
Ποὺ μοιάζει μὲ τὸν ματωμένον ἄνθρωπο
Μὲ τὰ ὀνόματά τους, τὰ τοπεῖα τους
Σέρνοντας στὸ κορδόνι τῶν λέξεων
Μάτια γεμάτα εἰρήνη στὰ πρόσωπά τους
Κρότους ἀπὸ ἀστέρια στὰ κόκκαλά τους.

ΖΑΝ ΡΟΥΣΣΕΛ

ΓΙΑΤΙ ΚΛΑΙΣ;

Μιὰ ἀγάπη πεθαίνει. Θέλεις νὰ πεθάνεις
πάνω στὸ μοναδικὸ στήθος ποὺ δημιουργεῖς,
χωρὶς νὰ λύσεις τὴ σειρά τῶν πραγμάτων ;
Στὸ παράξενο κατῶφλι τοῦ δάσους
οἱ χειρονομίες δὲν ἔχουν πιά σημασία.
Καὶ σὺ εἶσαι μιὰ ζωντανὴ ψευτιά.

Γιατί κλαῖς;

Μιὰ ἀγάπη πεθαίνει ἐδῶ μέσα, σ' αὐτὴ τὴ σκιά
χωρὶς νὰ ξυπνήσει τὸν ἄνθρωπο ποὺ κοιμάται

Εἶσαι ὄρθιος μπροστὰ στὸν ἑαυτὸ σου
καὶ ξαναβλέπεις ἄλλα πρόσωπα
λίγο πιὸ μακρυνὰ μέσα στὸ παρελθόν.
Ἄν ξέρεις τὴν ἀξία τῆς παιδικῆς ἡλικίας
Γιατί κλαῖς;

Σὰ μιὰ γυναίκα στὴν ἄκρη τῆς νύχτας
Ποὺ δὲν ἀκούει πιά τὸ ὄνειρο ποὺ ὀνειρεύεται
Μέσα στὴν πολιτεία μὲ τοὺς κλεισμένους κήπους

Ἡ μοναξιά ἔχει κάνει εισβολή.
Ἡ θλίψη πλανιέται στὴ γωνιά τῶν δρόμων
Μὰ ἔτσι γίνεται πάντα

Γιατί κλαῖς;

Ὁ ἥλιος ζεῖ στὴν καρδιά τῶν δένδρων
μέσα στὰ λειβάδια, στίς ἄκριες τῶν ποταμιῶν
Τὰ παιδιὰ ξυπόλυτα ὄνειρεύονται εἰρήνη
καὶ λαμπερὰ παιχνίδια ἀνάμεσα στὰ ζῶα
Ἄκουσε τὸ μουρμούρισμα τῆς βρύσης
πρὸ ἀκόμα τραγουδάει ἀτέλειωτα.

Γιατί κλαῖς;

Μοναδική μου ἀγάπη ζητᾶς ἓνα ἄστρο
ζεστό σὰν ἓνα στήθος
Ἡ κρυφή μου εὐχή ζητᾶει ἓνα βλέμμα
πρὸ γεννάει τὴν ἀναμονὴ τῆς ἐπιθυμίας
Τόχω βρεῖ κοντὰ στὴ σάρκα
μέσα σὲ μιὰ χώρα πρὸ μακρυνή κι ἀπ' τὴν ψυχή.

Γιατί κλαῖς;

Ν Ο Ε Λ Ρ Υ Ε

Η ΠΑΤΡΙΔΑ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ

Ξέρω ἀπὸ ποῦ μοῦρχεται αὐτὸ τὸ κουράγιο
Ὅταν εἶμαι συγκινημένος, ταραγμένος.
Περνῶντας τὰ χρόνια μὲ συνάντησε
Δὲν θὰ μπορέσει πιά νὰ μ' ἀφήσει.
Βγαίνει, τρέφεται μ' ἓνα αἷμα
Πρὸ ποτὲ δὲν θὰ ἐκπλήξει τὸ ὄνειρο
Μὰ πρὸ τὸ δυνατὸ χτύπημα
Εἶχε τὴ δύναμη τοῦ σφρίγους.

Ἔτσι τὸ βλέπουμε στὴν καπνοδόχο
Μὲ τὰ ψηλὰ κεραμίδια μέσα στὸ ἄπειρο
Μιὰ τούφα ἀπὸ σιτάρια
Νὰ χαιρετίσουν, νὰ μαγεύουν τὸν καθάριο ἀγέρα
Εἶμαι αὐτὸς πρὸ μὲ τὴ ράτσα μου
Γλυστρῶ στὴν πραγματικότητα.
Ἐνα κλαδί ἄσπρο κουνιέται ἐκεῖ πρὸ περνᾶ
Τὸ ὄνειρο τῆς αἰωνιότητος.
Δὲν ἔχω παρὰ νὰ πάρω λίγη λάσπη
Οἱ λέξεις σβυσμένες, αὐτὸ εἶναι ὄλο,
Σὰν νὰ τίς ἔχω ζεστάνει στὴν καρδιά μου, παινεύουν
Τὴ γῆ, καὶ γυμνὲς ἀκόμα, καθῶς καὶ τὸν ἄνθρωπο.
Μοῦ χρειάστηκε, δέβαια, νὰ περιμένω
Αὐτὸ τὸ θαῦμα, αὐτὴ τὴ γλυκειὰ δύναμη.
Θὰ χρειαζότανε ἀκόμα νὰ ἀπλώσω
Τὸ στήθος μου στὰ χτυπήματα, γιὰ νὰ ξέρω

Πώς για να φυλάξω και να μοιράσω
Την έλπίδα και την τύχη,
Αυτό θάνατι ή ανταμοιβή
Της πληγής και του κινδύνου.

Ξέρουν αυτοί ποῦναι κάτω απ' τή γῆ
Τήν τιμή αὐτοῦ ποῦ ἔχουν ὑποφέρει
Μέσα στήν πόλη τῆς σκιάς και τοῦ σίδερου.

Τὸ μακρινό τους και ἔρημο ταξίδι
Πρέπει νὰ τοὺς ὀδηγήσει στήν πατρίδα
Ποῦ ἀνακάλυψα για χάρη τους.
Ίσως νάναι ἐκεῖ : Χαμογελοῦν
Για τὸ καλύτερο ποῦ θάχω κάνει γι' αὐτούς.

ΛΥΚ ΜΠΕΡΙΜΟΝ

ΖΕΣΤΕΣ ΒΡΟΧΕΣ

Πόρνη τοῦ καλοκαιριοῦ. Ἡ βροχή
Ξεσπᾶ στὸ κόκκινο πούπουλο,

Μὴν πιστεύετε στὸ στόμα
Ποῦ βασανίζει ἢ διασκέδαση.

Μὴν πιστεύετε στή μύγα
Ποῦ βασανίζει ὁ ὀρίζοντας.

Βρέχει πράσινα στὸ χορτάρι
Μετὰ τὸ δάθος τῆς νύχτας μυρίζει ὠραῖα
Βρέχει, ὅπως λένε, ὅσοκὲ
Αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι ἡ γῆ.

Καταλαβαίνετε λοιπὸν κάτι τί
Στὰ καπρίτσια τῆς γλώσσας,
Συγκρίνετε λοιπὸν ἓνα γάμο
Μὲ τίς λεῦκες ποῦ τὸν ἀσφαλίζουν!

Ἐνα μικρὸ παιδί ὀλόγυμνο
Πηγαίνει, εὐθυμα σφυρίζοντας
Βρέχει σὰν ἓνας γρίφος
Μὰ τὸ ὀρίζοντιο θέλος
Ἰφαίνει ἓνα μοιρατὸ ὑφάδι

Ἀμέσως, κάτω ἀπὸ τίς ροδιές
Τὰ στρογγυλὰ στήθη τῆς νύφης
Θὰ χορεύουν τὸ χορὸ τοῦ Ὀρφέα
Κάτω ἀπ' τὴ λαμπερὴ πανσέληνο.
Σφίγγονται. Λένε «πάντα»
Βρωμόπαιδο. Γλυκὸς ἔρωτας.

Εἶναι θαῦμα αὐτὸς ὁ κόσμος ἐδῶ.
Βρέχει, θὰ ὀγει ὁ ἥλιος.

Μεταφράσεις : ΑΓΝΗ ΣΩΤΗΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ



*Αγγ. Θεοδώροπουλος :

Σαντορίνη

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ *

Του ΝΙΚΟΥ ΙΓΓΛΕΣΗ

α') 'Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου

Ο Διονυσιακός χορός των όργιαστών, πού, ντυμένος με τραγοπροβιές τραγουδούσε τὸ διθύραμβο στὰ λαϊκά πανηγύρια, χρησιμοποιούσε γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἕναν ὁποιοδήποτε ἀνοιχτὸ χῶρο, ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ διαμόρφωσή του. Ὁ χορός, ἔτσι ὅπως ἔβγαινε μέσ' ἀπ' τὸ ἀνώνυμο πλῆθος γιὰ νὰ ἐκφράσει τὰ κοινὰ συναισθήματα καὶ νὰ ἐπιστρέψει πάλι σ' αὐτὸ, δὲν εἶχε ἀνάγκη παρὰ ἀπὸ ἕναν κυκλικὸ χῶρο, πού θ' ἀνοίγε κάποια στιγμή μέσα στὸ πλῆθος καὶ θᾶκλεινε πάλι γύρω του, χωνεύοντας τὰ πάντα μέσα στὴν ὁμαδικὴ Διονυσιακὴ ἔξαρση.

Μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Θεσπι, τὸ 534 π. Χ. (1) τὰ πράγματα ἄλλαξαν· τὸ ἀνώνυμο πλῆθος τῶν όργιαστών, διαχωρίστηκε· κατὰ ἕνα μέρος, ἔμεινε ὁ ἴδιος «χορός», πού τραγουδοῦσε καὶ πρὶν τὰ Διονυσιακὰ ἄσματα· μέσ' ἀπ' αὐτόν, ὅμως, ξέκοψεν ὁ «εἶς»· ξεχώρισε κάποιο ἄ τ ο μ ο μέσ' ἀπ' τὴν ὁμάδα καὶ ἄρχισε νὰ συνομιλεῖ μαζί της (2).

Ἀναγκαστικά, λοιπόν, ὁ «σκηνικός» — πλέον — χῶρος ἔπρεπε νὰ διαμορφωθεῖ ἀλλοιώτικα. Γιὰ τὸ «χορὸς», δὲν ἄλλαξε τίποτα· τοῦ ἀρκοῦσεν ὁ κύκλος πού ἀνοίγε γύρω του τὸ πλῆθος, παρακολουθώντας τὰ λεγόμενα. Ὁ «εἶς» ὅμως, ἔπρεπε νὰ τοποθετηθεῖ κάπου, πού νὰ γίνεται ὁρατὸς ἀπ' ὄλους. Ἦταν εὐκόλο: τὸ πανηγυριώτικο πλῆθος, εἶχε κόψει καὶ μοιράσει λίγο πρὶν τὰ κρέατα τῆς θυσίας, πάνω σ' ἕνα τραπέζι πού λεγόταν «ἐλεός». Ὁ ὑποκριτής, δὲν ἔκανε τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὸ ν' ἀνέβει πάνω σ' αὐτὸ τὸ τραπέζι καὶ νὰ δώσει τὴν παράστασή του! (3) Ἀπὸ τότε — ἄς μὴν ξεχνᾶμε τὴ δύναμη τῆς τυποποίησης — ὁ «ἐλεός», ἔγινε τὸ πρωτόγονο πατάρι τοῦ ὑποκριτῆ. Ἀλλὰ γιὰ νὰ γίνεϊ ἐμφανέστερο αὐτὸ τὸ «πρόσωπο», γιὰ νὰ προβληθεῖ ὁ ὑποκριτής, ὅπως καὶ γιὰ νὰ χεῖ ἕνα «καμαρίνι» ν' ἀλλάζει, στήθηκε πίσω του ἕνα μικρὸ, πρόχειρο ὑπόστεγο, πού ἐξυπηρετοῦσε διπλὸ σκοπὸ: πρακτικὸ, — ἀφοῦ ὁ ὑποκριτῆς μποροῦσε ν' ἀλλάζει μέσα σ' αὐτὸ· καὶ αἰσθητικὸ, — γιὰτὶ χρησίμευε στὴν προβολὴ τῆς δράσης. Ἐπρόκειτο, ἀναμφισβήτητα, γιὰ μιὰ πρώτη μορφή «σκηνογραφίας».

Ἄλλ' ἐπειδὴ πέρασε κάμποσος καιρὸς, ὥσπου τὰ «λεγόμενα» τῆς διθυραμβικῆς πα-

ράστασης, νὰ γίνουιν «δρώμενα» τῆς τραγωδίας, ὁ διαμορφωμένος ἔτσι σκηνικός χῶρος, ἀφοῦ τυποποιήθηκε σιγά-σιγά, πῆρε ὀνομασίες γιὰ τὰ διάφορα μέρη του καὶ συγκρότησε τὰ πρῶτα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς: τὴν «ὀρχήστρα», τὸ μέρος ὅπου τραγουδοῦσε καὶ χόρευε ὁ χορός καὶ τὸ «θέατρον», πού ἦταν ὁ χῶρος τῶν θεατῶν.

Ὅταν ἐμφανίστηκαν τὰ πρῶτα τραγικὰ ἔργα, ὁ θεατρικὸς χῶρος χρειάστηκε νὰ γνωρίσει καινούργιες ἀλλαγές· πού, ὅμως, δὲν ἄλλαξαν στὴν οὐσία τίποτα ἀπ' τὴν πρωτόγονη σκηνὴ τοῦ Θεσπι. Τὸ κυρίως «θέατρον», λαξεύτηκε τώρα στὸ κοίλωμα ἑνὸς βράχου, ἐνῶ γιὰ νὰ χωρέσουν οἱ χιλιάδες θεατῆς, κατασκευάστηκαν ξύλινες κερκίδες, τὰ «ἰκρία» (4). Ἡ «ὀρχήστρα», παρέμεινε ἕνας ὀλόκληρος κύκλος (5), ἐπενδυμένος πολλές φορές μὲ σανίδια. Στὴ μέση, ἦταν στημένος ὁ «βωμός» ἢ «θυμέλη» (6), ἐνῶ στὸ βάθος, δεξιὰ κι' ἀριστερά, κατασκευάστηκαν σκάλες, γιὰ νὰ ἐπικοινωνεῖ ἡ ὀρχήστρα μὲ τὴ «σκηνή» (7).

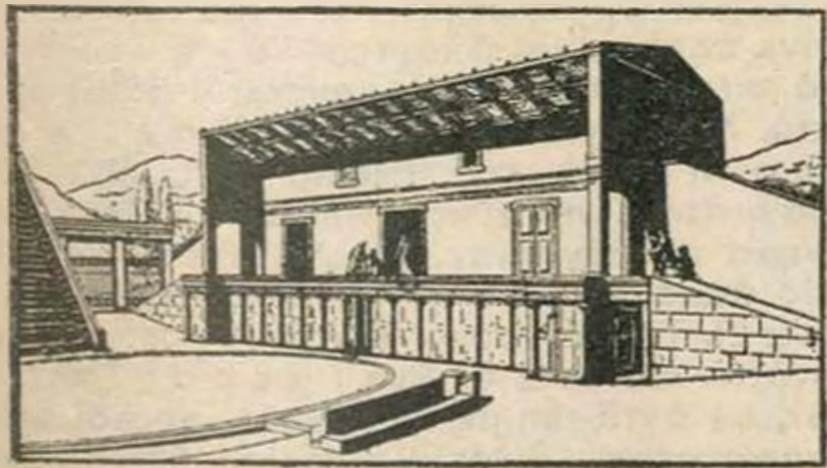
Αὐτὴ ἡ «σκηνή» — ὁ καθαυτὸ σκηνικός χῶρος — μολονότι δὲν παράλλαξε παρὰ σ' ἐλάχιστα σημεῖα ἀπ' τὸ πατάρι τοῦ Θεσπι, στάθηκε ἡ μεγαλύτερη κατάκτηση τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Τὸ «καινούργιο» σ' ὄλην αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, ἦταν τὸ ὅτι ἡ «σκηνή» μεγάλωσε ἀπέραντα τὸ σκηνικὸ χῶρο τῆς διθυραμβικῆς παράστασης κι' ἔδωσε μονιμότητα στὰ στοιχεῖα του. Ὁ παλιὸς «ἐλεός» τοῦ Θεσπι, ἔγινε τὸ «Λογεῖον» (ἢ «ὀκρίβας»), ὅπου ἔπαιζαν οἱ ὑποκριτῆς. Τὸ παλιὸ ὑπόστεγο, πού χρησίμευε γιὰ τὴν προβολὴ τῆς δράσης τοῦ «ἐνός», ἔγινε τώρα ὁ τοῖχος τοῦ βάθους, δηλαδή ἡ κυρίως «σκηνή».

Ἡ «σκηνή» τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ὑψωνόταν σ' ἐλάχιστη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ τέρμα τοῦ τέλειου κύκλου τῆς ὀρχήστρας, κλείνοντας τὸν θεατρικὸ χῶρο καὶ προβάλλοντάς τὴ δράση. Τὸ μῆκος τῆς ἦταν γύρω στὰ 25 μέτρα, ὅπως ἀναφέρει ὁ Βιτρούβιος (26, 16 στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου). Τὸ βάθος τῆς, δηλαδή τὸ βάθος τοῦ καθαρὰ σκηνικοῦ χώρου, τοῦ «λογείου», δὲν ξεπερνοῦσε τὰ 3,20 μέτρα (θέατρο Ἐπιδαύρου), ἐνῶ κάποτε ἔφτανε μόλις τὸ 1

* Ἀπόσπασμα ἀπὸ μεγαλύτερη μελέτη γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο.

μέτρο και 93 εκ. (θέατρο Ὀρωπού). Τὸ «Λογεῖον» (ἢ «προσκήνιον» ἢ «ὀκρίβας»), ἦταν ὁ προωρισμένος γιὰ τοὺς ὑποκριτὲς χώρος, ὅπως ἡ ὀρχήστρα ἦταν γιὰ τοὺς χορευτὲς. Τὸ ὕψος του, καθὼς μᾶς πληροφοροῦν ὁ Βιτρούβιος καὶ ὁ Πολυδεύκης, καὶ καθὼς φάνηκε ἄλλωστε στὶς ἀνασκαφές, ἦταν 10—12 ρωμαϊκὰ πόδια, δηλαδὴ 3 1/2 μέτρα ἀκριβῶς. Τὸ κάτω μέρος τοῦ Λογείου ὀνομαζόταν «ὑποσκήνιον» καὶ ἦταν διακοσμημένο μὲ κίονες δωρικοῦ ἢ ἰωνικοῦ ρυθμοῦ, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους (στὰ «μεσοστύλια») τοποθετοῦσαν «πίνακες». Ὁ Πολυδεύκης, μάλιστα, ἀναφέρει ὅτι τὸ «ὑποσκήνιον» ἦταν διακοσμημένο «κίοσι καὶ ἀγαλαματίοις», ἀλλ' αὐτὸ ἀσφαλῶς στὴν Ρωμαϊκὴ ἐποχὴ. Συνήθως, τὸ ὑποσκήνιο συγκοινωνοῦσε μὲ τὴν ὀρχήστρα μὲ μίαν πόρταν στὸ θέατρο τῆς Πριήνης μὲ τρεῖς· ἀλλὰ τὰ θεάτρα τῆς Μεγαλοπόλεως καὶ τῶν Θεσπιῶν, δὲν ἔχουν καμία. Ἡ ἐπικοινωνία λοιπὸν τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ὑποσκηνοῦ μὲ τὴν ὀρχήστρα, δὲν ἦταν διόλου ἀπαραίτητη.

Τὸ «Λογεῖον», ἔκλεινε στὸ βάθος μὲ τὸ κυρίως ὀκροδομηματικὴς σκηνῆς, ἄλλοτε διώροφο καὶ ἄλλοτε τριώροφο, ὅπως (: πιθανώτατα) στὸ θέατρο τῆς Δήλου. Στὰ δυὸ του ἄκρα, τὸ οἰκοδόμημα τῆς σκηνῆς, ἢ ἔκλεινε μὲ ἓναν ἀπλὸ τοῖχο, ἢ προεκτεινόταν πρὸς τὴν ὀρχήστρα μὲ δυὸ ὀρθογώνιες πτέρυγες δεξιὰ καὶ ἀριστερά, τὰ παρασκήνια. Ἔτσι, ἡ ὄλη σκηνὴ ἔπαιρνε σχῆμα Π, διαμορφώνοντας κανονικὸ «κάδρο». Ἀπὸ ἐπιγραφὲς τῆς Δήλου, πρὸ ἀναφέρουν τὰ «παρασκήνια τὰ ἐπάνω καὶ τὰ ὑποκάτω», συμπεραίνουμε ὅτι εἶχαν καὶ αὐτὰ τόσους ὀρόφους, ὅσους καὶ ἡ σκηνή. Ἦταν διακοσμημένα μὲ 2 κίονες, πρὸς τὰ «μεσοστυλία» τοὺς τοποθετοῦνταν «πίνακες», μόνιμοι καὶ ὄχι κινητοί, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸ «ὑποσκήνιον». Ἡ χρῆση τοὺς δὲν εἶναι βεβαιωμένη· ἀν κρίνουμε, ὅμως, ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου, πρὸς δεξιὰ καὶ ἀριστερά τῶν παρασκηνοῦν ἔχει δυὸ ἀνηφορικὰ ἐπίπεδα πρὸς φτάνουν ὡς τὸ «Λογεῖον» (βλ. εἰκ. 1),



Εἰκ. 1.— Ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου, κατὰ τὴν ἀναπαράστασιν τοῦ Puchstein. Ἰδιαιτέρου χαρακτηριστικὸν τῆς σκηνῆς αὐτῆς, εἶναι τὰ ἀνηφορικὰ ἐπίπεδα πρὸς ὁδηγοῦν στὸ «Λογεῖον».

(Π. Καββαδία : «Ἱστορία τῆς Ἑλλην. Τέχνης», σελ. 381)

πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἐπικοινωνοῦσαν μαζύ του μὲ πόρταν, ἀπ' τὴν ὁποίαν ἐμπαιναν ὅσοι ὑποκριτὲς δὲν ἔπρεπε νὰ μποῦν ἀπὸ τὶς πόρτες τοῦ βάθους. Χρησίμευαν, λοιπὸν, ἀπ' τὴ μιά σὰν «κάδρο» πρὸς ἔκλεινε τὸ σκηνικὸν χωρὸν καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη σὰν «εἰσοδοὶ εἰς τὴν σκηνὴν» (9).

Τὸ ὄλο οἰκοδόμημα τῆς σκηνῆς, τουλάχιστον ὡς τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ἦταν πάντοτε ξύλινο. Ἔτσι, δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι σήμερον γιὰ τὸ πῶς ἦταν ἡ σκηνὴ στὸν 5ον αἰ. π.Χ. Ἐξω ἀπ' αὐτὸ, ἀπὸ τὶς λίθινες σκηνές πρὸς κατασκευάσθηκαν ἀργότερα, δὲν διασώθηκαν παρὰ μόνον ὑποσκήνια· καὶ αὐτὰ, φυσικὰ, ἑλληνιστικῆς ἢ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Πράγμα, πρὸς ἐνθουσίασε μερικοὺς ἀρχαιολόγους μὲ φαντασία καὶ ἰδιαίτερα τὸν Δαῖρπφελδ! Ἢ χρειαστὴ ν' ἀναφέρουμε μὲ λίγα λόγια τὶς ἀπόψεις του, γιὰ τὴν σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸ πρόβλημα τῆς σκηνογραφίας.

Ὁ Γερμανὸς αὐτὸς σοφὸς, πρὸς ἡ ἐργασία του πᾶν ὅσον ἀρχαῖο θέατρο μὲν γενικότερα κλασσικὴ καὶ ἀναντικατάστατη, θέτει ἓνα «πρόβλημα Λογείου» (10). Ὁ Βιτρούβιος καὶ ὁ Πολυδεύκης, μᾶς λέει στὸ βιβλίον του πρὸς ἀναφέραμε πᾶν ὅσον ἐμπέριον τὰ πράγματα, ὅταν ἔγραψαν ὅτι τὸ ὕψος τοῦ Λογείου ἦταν 10—12 ρωμαϊκὰ πόδια (3 1/2 μέτρα). Αὐτὸ συνέβαινε πρᾶγματι, ἀλλὰ γιὰ τὰ Λογεῖα τῆς Ἑλληνιστικῆς καὶ Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅποτε καταργήθηκε ὁ χορὸς, ἡ ὀρχήστρα ἔγινε μισὸς κύκλος καὶ ἡ ὄλη σκηνὴ πλησίασε τὸ κοῖλον. Τότε, μόνον, οἱ ὑποκριτὲς ἀνέβηκαν στὸ δάπεδο τοῦ προσκηνοῦ, καὶ δημιουργήθηκε τὸ Λογεῖον! Ὡς τότε, ὅμως; Ὁ Δαῖρπφελδ, ὑποστηρίζει ὅτι οἱ ὑποκριτὲς ἔπαιζαν στὴν ὀρχήστρα, ἀνάμεσα στὸν χορὸν! Τὴν δρᾶσιν τοὺς, ἐπρόβαλλε τὸ ὑποσκήνιον, τοῦ ὁποῦ οἱ «πίνακες» ἦταν ἡ σκηνογραφία. (Ὁ Δαῖρπφελδ ὑποστηρίζει ὅτι οἱ πόρτες τοῦ ὑποσκηνοῦ χρησίμευαν γιὰ τὶς εἰσοδοὺς καὶ τὶς ἐξοδοὺς τῶν ὑποκριτῶν· δὲν μᾶς λέει τίποτα ὅμως γιὰ τὰ θεάτρα τῆς Μεγαλοπόλεως καὶ τῶν Θεσπιῶν, πρὸς δὲν εἶχαν καμία πόρταν πρὸς τὴν ὀρχήστρα). Ὅσον γιὰ τὸ ὕψος πρὸς ἀναφέρει ὁ Βιτρούβιος, εἶναι πραγματικὸν· ἀλλ' ἀφορᾶ τὴν σκηνὴν τοῦ προσκηνοῦ, τὸ μέρος ὅπου ἐμφανίζονταν οἱ θεοί, δηλαδὴ τὸ «θεολογεῖον». (Καὶ πάλι, ὅμως, ὁ Δαῖρπφελδ δὲν μᾶς λέει τί χρῆσιμεῦσαν σὲ τέτοια περίπτωσιν οἱ τρεῖς πόρτες τῆς κυρίως σκηνῆς πρὸς τὸ Λογεῖον, ἢ καὶ οἱ πέντε τῶν ἑλληνορωμαϊκῶν θεάτρων τῆς Ἀσίας). Ἀκόμη καὶ ἡ λέξις «Λογεῖον» λέει ὁ Δαῖρπφελδ, δὲν βρίσκεται στὴν κλασσικὴ ἐποχὴ, ἀλλ' ἐμφανίζεται μόνον στὴν ρωμαϊκὴ! (Τὸν διαψεύδουν οἱ ἐπιγραφὲς τοῦ θεάτρου τῆς Δήλου) (11). Αὐτὴ, μὲ λίγα λόγια, εἶναι ἡ θεωρία τοῦ Δαῖρπφελδ : ὅτι δὲν ὑπῆρχε «Λογεῖον» ὅτι οἱ ὑποκριτὲς ἔπαιζαν στὴν ὀρχήστρα· καὶ ὅτι τὸ συνολικὸν ὕψος

του «σκηνογραφικού χώρου», έφτανε μόλις τὰ 3½ μέτρα!

Τὸν Δαίρπφελδ, ἀργότερα, τὸν ἀντίκρουσαν πολλοί. Οἱ ἀπόψεις του συζητήθηκαν εὐρύτατα στὰ βιβλία τοῦ Puchstein (12), τοῦ Navarre (13) καὶ ἄλλων. Ὁ Puchstein, μελετώντας τὸ θέατρο τῆς ἐπιδαύρου, μᾶς δίνει τὴν ἀναπαράσταση τῆς εἰκ. 1 πού—εἰδικώτερα ἐπειδὴ ἀφορᾷ τὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου—ἔχει ξεχωριστὴ σημασία. Ὁ Δαίρπφελδ, ὑποστήριζε πῶς τὸ «Λογεῖον» εἶναι δημιούργημα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅποτε καταργήθηκε ὁ χορός. Ἀλλὰ τὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου διαθέτει τὴν κλασικὴ ὀρχήστρα, πού εἶναι ὁ λόκληρος κύκλος. Πῶς δικαιολογεῖται, τώρα, κλασικὴ ὀρχήστρα μὲ ρωμαϊκὸ «Λογεῖον», αὐτὸ ἀσφαλῶς μόνον ὁ Δαίρπφελδ θὰ μπορούσε νὰ τὸ καταλάβει! Ἐξω ἀπ' αὐτό, τὸ ὕψος τοῦ Λογείου δὲν εἶναι πάντοτε 3½ μέτρα, ἀλλ' ἀκολουθεῖ τὶς ἀναλογίες τοῦ ὄλου θεάτρου. Στὸ τεράστιο θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου π.χ., εἶναι 3 μ. καὶ 53 ἐκ., στὸ μικρότερο τῆς Δήλου εἶναι 2,81, ἐνῶ στὸ θέατρο Ὁρωπού μόλις φτάνει τὰ 2,50! Εἶναι φανερό, πῶς οἱ περισσότεροὶ ἀρχαιολόγοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, διακρίνονταν γιὰ κάποια ἀδυναμία: ἀπλούστατα, ἀγνοοῦσαν μερικoὺς βασικοὺς νόμους τῆς θεατρικῆς λειτουργίας, γιὰ τοὺς ὁποίους θὰ μιλήσουμε παρακάτω. Ἄς δοῦμε, πρῶτα, πῶς ἀντίκρουσαν τὸ πρόβλημα ὄχι οἱ ἀρχαιολόγοι, ἀλλ' οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου. Ἐνας ἀπ' αὐτούς, ὁ ἱστορικὸς Al. Nicoll, θέτει πολὺ ὀρθὰ τὸ ζήτημα, ἀπὸ τὴν καθαρὰ θεατρικὴ του ἀποψη: «Ὁ ἠθοποιὸς—λέει ὁ Nicoll—μὲ τοὺς «κοθόρνους» καὶ τὸν «ὄγκο» πού φοροῦσε, θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὕψος πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ 7 πόδια. Σὲ τέτοια περίπτωση, ἀκόμη καὶ τὰ 13 πόδια ὕψος τῆς ἑλληνιστικῆς σκηνῆς τῶν Ἀθηνῶν) τὸ θέατρο τοῦ Διονύσου ἔχει ὕψος Λογείου 4 μέτρα), θὰ ἦταν μόλις καὶ μετὰ βίας ἀρκετὰ ἐπιβλητικά, γιὰ ν' ἀντιστοιχοῦν μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἠθοποιοῦ! Ἡ κορυφὴ τῆς κεφαλῆς του, σὲ μερικὰ θεάτρα, μόλις θὰ ἔφτανε στὸ ἐπίπεδο τῶν διαζωμάτων τῶν κίωνων (: τοῦ ὑποσκηνοῦ)» (14).

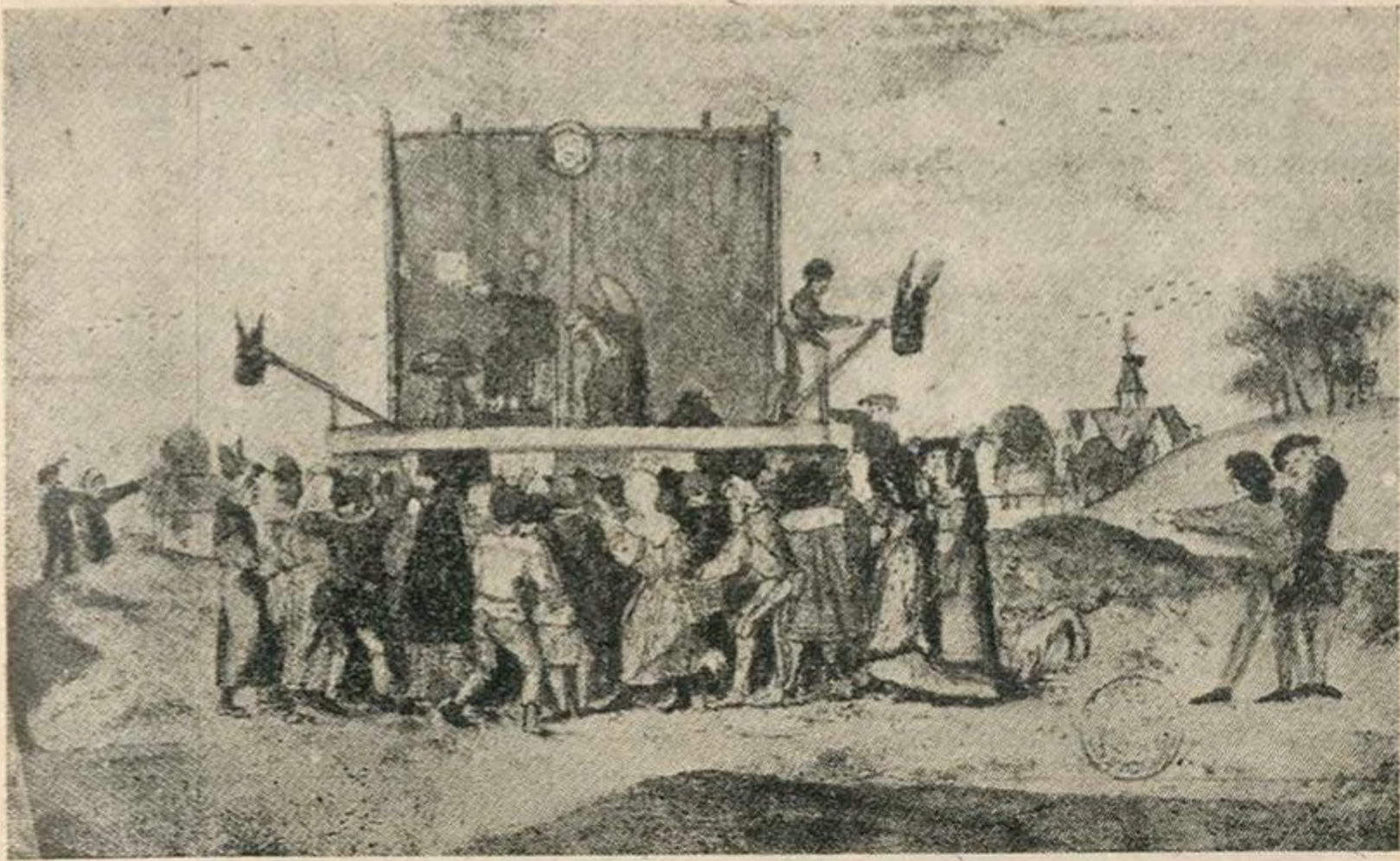
Ἀλλὰ, ἀπασχοληθήκαμε κιόλας πολὺ, μὲ μιὰ θεωρία πού πρωτοδιατυπώθηκε πρὶν ἀπὸ...70 ὀλόκληρα χρόνια! Καὶ πού—πρέπει νὰ προσθέσουμε— δὲν ξέρουμε κανέναν, σήμερα, νὰ τὴν ἀκολουθεῖ! Ποιὸς ὁ λόγος, λοιπόν, τῆς ἐπιμονῆς μας αὐτῆς; Ἄς ἀπολογηθοῦμε, πρὶν εἶναι ἀργά!

Εἶναι περίεργο! μὰ τὸ πρόβλημα τοῦτο, πού τὸ ἔθεσε ἕνας γερμανὸς ἀρχαιολόγος πρὶν ἀπὸ 70 σχεδὸν χρόνια, φαίνεται πῶς δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμα τὴ λύση του οὔτε καὶ στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου μας. Ἄν ὄχι στὴ θεωρία, τουλάχιστον στὴν πράξη, παραμένει ἀνοιχτό: κι' αὐτό, εἶναι τὸ χειρότερο! Πρόσφατα ἀκόμα, στὰ θεάτρα τῶν Δελφῶν καὶ τῆς Ἐπιδαύρου, βρεθήκαμε στὴν πολὺ δυσά-

ρεστη θέση νὰ παρακολουθοῦμε, ἀνάμεσα στοὺς θρήνους καὶ «τάς μηχανὰς δόλου» τῆς Ἐκάβης, τοὺς διαλογισμοὺς κάποιου ζευγαριοῦ πού... θαύμαζε τὴν ἑλληνικὴ φύση, ἀντίκρου του! Ὄταν ζητήσαμε ἐξηγήσεις, μετὰ, πληροφορηθήκαμε πῶς κ ἄπως ἔτσι ἔπρεπε νὰ ἔβλεπαν θέατρο καὶ οἱ ἀρχαῖοι! Τὸ στήσιμο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου μέσα στὸ φυσικὸ χῶρο, μὲ σκοπὸ τὴν ἐνότητα ἀρχιτεκτονικοῦ καὶ φυσικοῦ χῶρου, ἦταν ἕνα κύριο μέλημα τοῦ τεχνίτη ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ναι!—ἀλλο ἢ ἀρχιτεκτονικὴ, ὅμως, καὶ ἄλλο τὸ θέατρο. Καὶ ὅταν ἡ πρώτη μπαίνει στὴν ὑπηρεσία τοῦ δεύτερου—ὅπως ἀναμφισβήτητα συνέβαινε στὴν ἀρχαιότητα—χρέος ἔχει νὰ ἐργαστεῖ πάνω οὗτους νόμους τῆς θεατρικῆς λειτουργίας. Τὸ μεγάλο ὕψος τῆς σκηνῆς εἶχε σκοπὸ νὰ περιορίσει τὸν θεατρικὸ χῶρο—νὰ μὴν ἐπιτρέψει στὸ μάτι νὰ περιπλανηθεῖ πέρα ἀπ' τὴ σύμβαση τῆς θεατρικῆς λειτουργίας.

Τὸ «ζευγαράκι» πού ἀναφέραμε, εἶχε λοιπὸν δίκιο: ὁ σκηνογράφος, στίς παραστάσεις τῆς Ἐπιδαύρου, δὲν ἔφτανε σὲ ὕψος οὔτε τὰ 3 μέτρα! Ἡ θεατρικὴ λειτουργία, δὲν μπορούσε νὰ ὀλοκληρωθεῖ: ὁ θεατῆς, ἄφηνε πολὺ εὐκολὰ τὴν ὀρχήστρα καὶ τὴν σκηνή, γιὰ νὰ θαυμάσει τὰ δέντρα πού ὕψωνόταν ἀντίκρου του, τὴν ὀμορφιὰ τῆς φύσης καὶ τοῦ τοπίου, ἢ ἀκόμα τοὺς μικροπουλητάδες καὶ τὸ γραφικὸ πανηγύρι! Ὁ θεατρικὸς χῶρος ἦταν λειψός, ἀνολοκλήρωτος! Τὸ μάτι δὲν σταματοῦσε πουθενά! Ἐνας βασικὸς θεατρικὸς νόμος—ὁ περιορισμὸς τοῦ σκηνογραφικοῦ χῶρου—εἶχε ἀγνοηθεῖ! Φαντάζομαι ὅτι καὶ ὁ Δαίρπφελδ ἀκόμα, βλέποντας μιὰ σύγχρονη παράσταση ἀρχαίας τραγωδίας σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο—καί, δυστυχῶς, ὅλες ἔχουν τὸ ἴδιο ἐλάττωμα—θ' ἀναθεωροῦσε τὴν ἀποψή του!

Μποροῦμε νὰ καταλάβουμε, τώρα, τὴ σοφία μὲ τὴν ὁποίαν οἱ Ἕλληνες διαμόρφωσαν τὸ θεάτρό τους. Ἐν' ἀπλὸ τραπέζι, χρησίμεψε στὴν ἀρχὴ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ πρώτου ὑποκριτῆ. Ὄταν τὸ θέαμα ὀργανώθηκε, τὸ τραπέζι αὐτὸ ἔγινε πατάρι, καὶ ἀπόχτησε σκηνογραφικὴ—μιὰ σκέτη κουρτίνα, ἕνα κουρέλι βέβαια, ἀρκετό, ὅμως, γιὰ νὰ σταματᾷ ἐκ ἄπου ἡ ματιὰ τοῦ θεατῆ. Ὡς ἐδῶ, τὰ πράγματα εἶναι εὐκολονόητα: τὸ ἴδιο ξεκίνημα καὶ τὴν ἴδιαν ἐξέλιξη, βλέπουμε καὶ στίς ἀπαρχές τοῦ συγχρόνου θεάτρου (εἰκόνα 2). Τὸ σύγχρονο θέατρο, ὅμως, ἀπευθυνόταν πάντοτε σὲ ἕνα μέρος πολιτῶν, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἀρχαῖο, πού οἱ παραστάσεις του δινόταν τρεῖς φορές τὸ χρόνο, γιὰ τρεῖς μέρες κάθε φορὰ καὶ ἀπευθυνόταν στὸ σύνολο τῶν πολιτῶν. Ἐτσι, τὰ θεάτρα πού χτίζονταν, ἔπρεπε νὰ χωροῦν 10, 20, 30 καὶ 40 χιλιάδες θεατῆς! Κι' ὄλοι αὐτοὶ ἔπρεπε νὰ βλέπουν καὶ νὰ ἀκούνε: κι' αὐτὰ πού ἔπρεπε νὰ βλέπουν ἦταν τραγικὰ πρόσωπα, θεοὶ καὶ ἥρωες, ἄνθρωποι χτυπημένοι ἀπὸ τὴ μοῖρα, καὶ ὄχι ἀν-



Είκ. 2.—Το λαϊκό πατάρι στον μεσαίωνα και την αναγέννηση (1542).

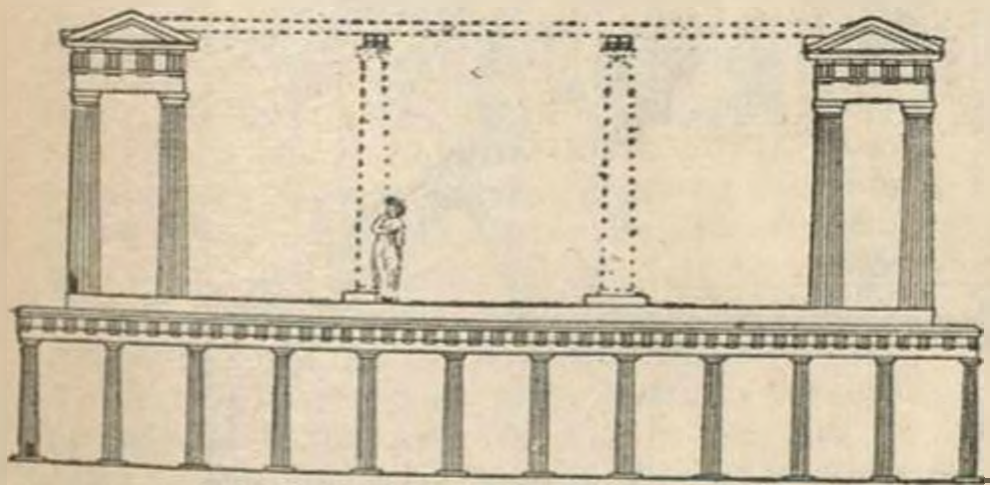
(G. Freedley—J. A. Reeves: «A history of the Theatre», fig. 60)

θρωπάκια που μυξοκλαίνε για τους πό-
νους τους! Προικίστικαν, λοιπόν οι ήθοιοι,
οί, με «κοθόρνους» και «δγκο». 'Ανέβηκαν
σ' ένα πατάρι ψηλό $2\frac{1}{2}$ ή και $3\frac{1}{2}$ μέτρα,
ανάλογα με το μέγεθος του θεάτρου. Πί-
σω τους, ή κυρίως σκηνή ύψώθηκε ακόμα
περισσότερο κι' έγινε διώροφη ή και τριώ-
ροφη. Δεξιά τους και άριστερά τους συγ-
κροτήθηκαν τα «παρασκήνια», γ.ά να κλεί-
σουν την όλη δράση σ' ένα «κάδρο». 'Ο
θεατρικός μας χώρος, έχει πλέον διαμορ-
φωθεί! Στην είκ. 3, βλέπουμε μίαν αναπα-
ράσταση του θεάτρου της Δήλου κατά τον
M.R. Valois (στον Oct. Navarre), πολύ
χαρακτηριστική κατά τη γνώμη μας, που
πληρώνει αυτούς ακριβώς τους βασικούς
νόμους της θεατρικής λειτουργίας που
αναφέραμε. 'Αλλά, δέν άρκοϋν αυτοί! δέν

άρκει ή σοφή διαμόρφωση του σκηνικού
χώρου. Χρειάζεται και:

β') 'Η προβολή τής δράσης.

Πώς πρέπει νά «φανταστοϋμε» τώρα τον
χαρακτήρα τής άρχ. σκηνής; Στην είκ. 3,
διακρίνουμε το «ύποσκήνιον», το «Λογει-
ον» και τα «παρασκήνια». Τί αντιπροσω-
πεύει, όμως, ή κυρίως σκηνή, που
τή βλέπουμε σχεδιασμένη με διακεκομμένες
γραμμοϋλες; Γι' αυτήν, ξέρουμε πολύ λι-
γότερα πράγματα άπ' όσο για τα άλλα
αρχιτεκτονικά της μέρη. Ξέρουμε πως εί-
χε κίονες· πως χωριζόταν σε διαμερί-
σμα τ α, τρία όπως στα θέατρα τής 'Ερε-
τρίας ή τής Πριήνης, πέντε στο θέατρο τής
'Επιδάουρου· ξέρουμε, ακόμα, πως είχε
τρεις ή και πέντε πόρτες που έβγαζαν στο



Είκ. 3.—'Η σκηνή του θεάτρου της Δήλου, κατά
την αναπαράσταση του M. R. Valois.

(Oct. Navarre: «Le Théâtre Grec», fig. 17)

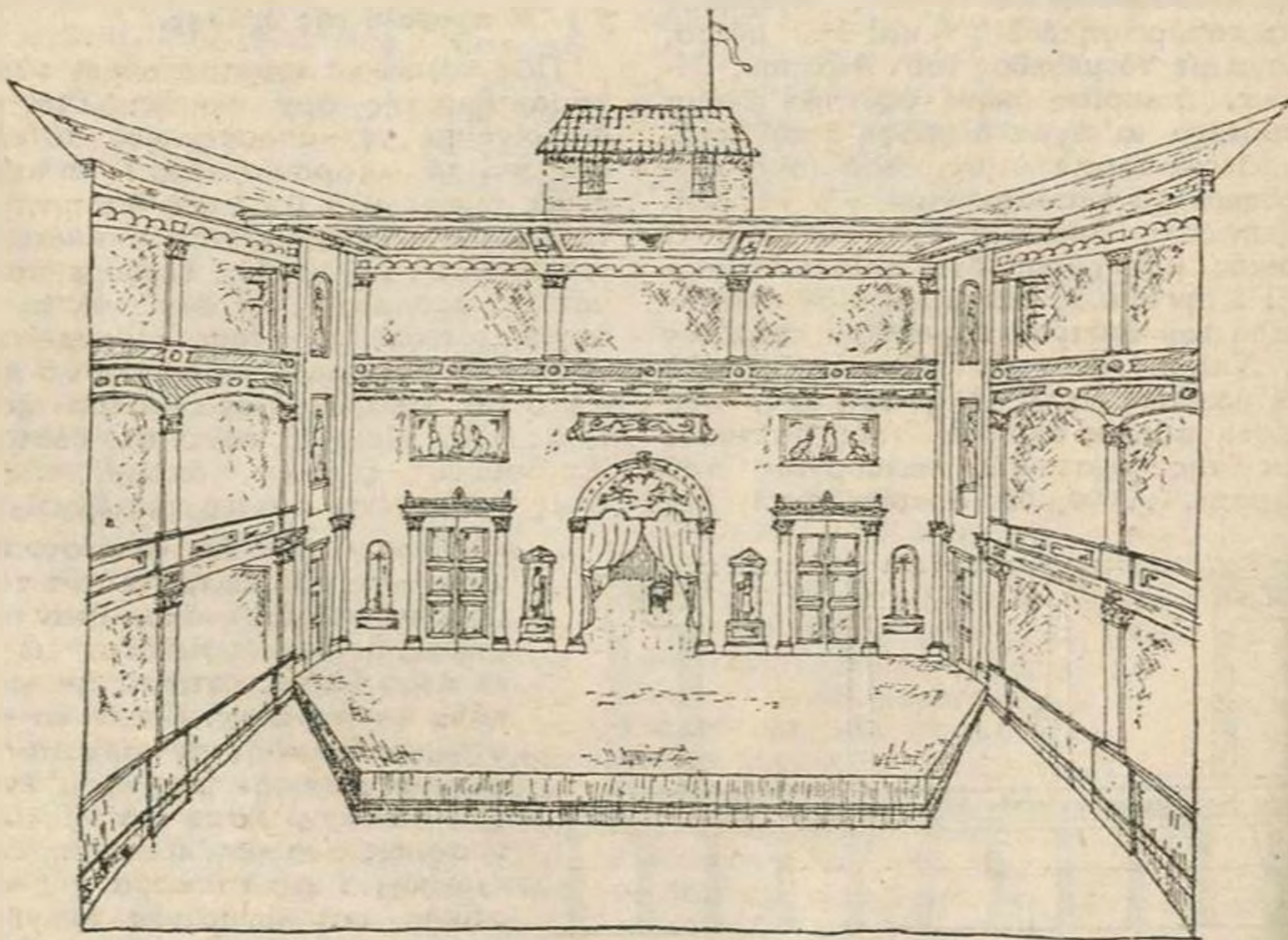
«Λογειον» (15). Το «σκηνογραφικό»,
όμως—ας μάς έπιτραπεί νά το ποϋ-
με έτσι—αυτό σύνολο, ήταν μόνιμο,
χτιστό, ή διαμορφωνόταν με εύτε-
λέστερα ύλικά, κατά τις ανάγκες τής
κάθε παράστασης; Πρέπει νά φαντα-
στοϋμε δηλαδή την άρχαία σκηνή
περίπου σαν τη σημερινή, μ' ένα «κά-
δρο» και κενό χώρο για τις σκηνο-
γραφικές ανάγκες, ή μόνιμη, αρχιτε-
κτονική; Για τα θέατρα τής έλληνη-
στικής και ρωμαϊκής έποχής, δέν
ύπάρχει άμφιβολία: ήταν όλο λίθο
και μάρμαρο, μεγαλόπρεπα και ά-
σφυκτικά! 'Η κλασσική έποχή, όμως,
ήταν πιό λιτή· ή σκηνή τής, κατά
ένα μεγάλο μέρος (:τουλάχιστον), ξύ-

λινη. Έπομένως, ή έρώτηση δικαιολογείται: μόνιμη ή πρόχειρη ήταν ή κυρίως σκηνη; ώς ποιό σημείο ή άρχιτεκτονική της δομή, έκάλυπτε και τίς σκηνογραφικές άπαιτήσεις του έργου;

Γιά ν' άπαντήσωμε σ' αυτό τó πρόβλημα, θά πρέπει νά φανταστούμε έναν άλλο τύπο σκηνης, άπ' αυτόν πού έχουμε ύπ' όψει μας σήμερα. Τόν τύπο της συνηθισμένης σκηνης: ούτε μόνιμη, άρχιτεκτονική, δίχως πρόβλεψη για άλλαγή διακόσμου—ούτε «κάδρο», μέ όιο του τó χώρο κενό, άφησμένο για τόν διάκοσμο. Η άνάλογη περίπτωση, πού ύπάρχει στην ιστορία του θεάτρου μας, θά μας βοηθήσει γι' άλλη μιá φορά.

Τό φαινόμενο μιáς άρχιτεκτονικής σκηνης πού είναι συγχρόνως και σκηνικό (μέ την έννοια του άρχιτεκτονικού σκηνικού, όχι της σκηνογραφίας), δέν είναι πρωτάκουστο στην ιστορία του θεάτρου: τó ίδιο συνέβαινε και μέ τó μεσαιωνικό μυστήριο, ή τó Έλισαβετιανό θέατρο. Μιá μόνιμη σκηνη, άποτελεϊ και τή σκηνογραφία του δράματος, όπου παίζονται όλα τά έργα άνεξαιρέτως, άδιάφορα μέ τίς σκηνογραφικές άπαιτήσεις του καθενός. Μήπως δέν ύπάρχει, λοιπόν, σκηνογραφία; Όχι! Άναμφισβήτητα, ύπάρχει! Όπως σέ όλες τίς μεγάλες στιγμές του θεάτρου, όμως, ή σκηνογραφία αύτή (τό «σκηνικό»), άρκεϊται στην τυποποίηση κάποιων στοιχείων

της πραγματικότητας, τóσων, όσων της χρειάζονται άπαραιτήτητα για τή σκηνική δράση. Τό κάθε άρχιτεκτονικό στοιχείο της σκηνης, παίζει και κάποιον ούσιαστικό σκηνογραφικό ρόλο. Στην Έλισαβετιανή σκηνη π. χ. (βλ. εικ. 4), ύπάρχουν διάφορα μόνιμα άρχιτεκτονικά στοιχεία: παράθυρα, έξώστες, πυργίσκοι, πόρτες, μιá «καμάρα» πού κλείνει μέ κουρτίνα, κλπ. Τό καθ' ένα άπ' αυτά, έχει και κάποιον προορισμό στην εξέλιξη του έργου: όλα μαζί, καλύπτουν κάθε σκηνογραφική άνάγκη, όποιοιδήποτε έργου!: τó μεγάλο προσκήνιο, πού καταλαμβάνει ένα μέρος της πλατείας, χρησιμεύει για νά παίζονται σκηνές πού απαιτούν ύπαιθρο: οι έξώστες, για σκηνές πού χρειάζονται μπαλκόνια, παράθυρα, προμαχώνες φρουρίων, ή για νά έμφανίζονται μεταφυσικές όντότητες (τό φάντασμα του πατέρα του Άμλετ, ό Άριελ κλπ): ή καμάρα του βάθους, τέλος, έπιτρέπει τή σκηνογραφική ύποτύπωση «έσωτερικών» (έπιπλωμένων δωματίων, τάφων κ.ο.κ.). Τό «θέαμα», δέν έλειπε καθόλου: ύπήρχαν κουρτίνες, ζωγραφισμένα παραπετάσματα, έπιπλα σκηνης και μεγάλη ποικιλία σκηνικών μηχανών (16). Όλα αυτά, όμως, τοποθετημένα εκεί πού έπρεπε και πάντοτε όταν έπρεπε χρησιμοποιούμενα, μόνον σέ άναπόδραστες σκηνικές άνάγκες. Πώς θά τó έξηγήσουμε αύτό; Άπλούστατα, σάν μιá άνυπαρξία του ρεαλισ



Εικ. 4.—Έλισαβετιανή σκηνη, κατ' αναπαράσταση S. B. Marston. Ίδιαίτερο χαρακτηριστικό της αναπαράστασης αύτης, είναι ή ένδειξη σκηνικού διακόσμου.

(Al. Nicoll: «The development of the Theatre», fig. 138)

κοῦ στοιχείου τοῦ θεάτρου· ἀνυπαρξία τῆς φωτογραφικῆς ἀπεικόνισης καὶ ὄχι τοῦ θεάματος. Ἡ Ἐλισσαβετιανὴ σκηνογραφία—δηλαδή τὸ συνθετικὸ σκηνικὸ—ἦταν τυποποιημένη. Ὁ θεατῆς ἤξερε ἀπὸ πρὶν τὸ ρόλο τοῦ κάθε ἀρχιτεκτονικοῦ στοιχείου τῆς σκηνῆς, τῆς καμάρας, τοῦ μπαλκονιοῦ, τῆς ἀΐ ἢ τῆς β΄ πόρτας κλπ. Ζωγραφιστὰ παραπετάσματα, κουρτίνες, ἐπιπλα, σημαῖες κλπ. συμπλήρωναν τὴν διακόσμηση, ἔδιναν τὸν τόνο τοῦ θεάματος ποὺ εἶναι ἀπαραίτητος στὸ κάθε γνήσιο θέατρο, ἀλλὰ δὲν ἀναπαράσταναν φωτογραφικὰ τὴν πραγματικότητα. Γιὰ τὴν προβολὴ τῆς δράσης, ἀρκοῦσαν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς, μὲ τὸν προκαθορισμένο καὶ γνωστὸ σὲ ὄλους ρόλο, ποὺ ἐπαιζε πάντοτε τὸ καθένα τους. Ἀκριβῶς τὴν ἴδια διεργασία, ἀκολούθησε καὶ τὸ ἀρχαῖο θέατρο.

Ὁ ἀρχαῖος ποιητῆς—γιατὶ αὐτὸς ὑπῆρξε καὶ ὁ πρῶτος «σκηνικός»—ἔξδν ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τοῦ σκηνοῦ χώρου του, εἶχε ἀνάγκη καὶ ἀπὸ κάποια στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας, ὅσα τοῦ χρειάζονταν ἀπαραίτητα γιὰ νὰ προβληθεῖ ἡ δράση. Τὸ πῶς τὰ ξεχώρισε αὐτὰ καὶ τὸ πῶς τὰ προσάρμοσε στὶς θεατρικὲς ἀνάγκες, ἀφαιρώντας κάθε τους εἰδικὸ χαρακτηριστικὸ, δείχνει ὄλη τὴ σοφία, μὲ τὴν ὁποῖαν ὁ Ἕλληνας δημιούργησε τὸ θεατρὸ του: ἡ «τυποποίηση» θὰ παίξει κι' ἐδῶ τὸν κύριο ρόλο!

Ποιά, ὁμως, εἶν' ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας, ποὺ γίνονται ἀπαραίτητα στὴ σκηνογραφικὴ δράση; Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ψηλότερα καὶ χαμηλότερα ἐπίπεδα, καθῶς καὶ κλίμακες γιὰ τοὺς ὑποκριτῆς· ὕστερα, πόρτες, παράθυρα καὶ πύλες παλατιῶν· σκάλες ἢ ἀνοίγματα, ποὺ νὰ ὑποδηλώνουν κάποιαν ἐπικοινωνία τῆς σκηνῆς μὲ τὸν κάτω κόσμον—τὸν Ἄδη· κάποιο κινητὸ πατάρι, στὸ ψηλότερο σημεῖο τῆς σκηνῆς, ὅπου νὰ ἐμφανίζονται θεοί· καὶ κάποιο ἀνοίγμα, στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, ποὺ νὰ ἐπιτρέπει τὴν ὑποδήλωση «ἐσωτερικῶν». Ἄν ὅλα αὐτὰ μποροῦσαν νὰ τυποποιηθοῦν στὰ διάφορα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς, τότε ὁ Ποιητῆς—σκηνοθέτης, θὰ ἐκάλυπτε καὶ κάθε σκηνογραφικὴ ἀνάγκη τοῦ ἔργου του! Ἡ «πραγματικότητα», δὲν εἶχε καμιά θέση στὰ ἐνδιαφέροντά του· δὲν ἔδινε καμιά σημασία, στὸ ἄν τὸ παλάτι τοῦ Οἰδίποδα θὰ ἦταν τὸ ἴδιο μὲ τὸ παλάτι τοῦ Ἀγαμέμνονα· ἄν οἱ θεοὶ θὰ παρουσιάζονταν πάντα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κι' ἀπ' τὸ ἴδιο σημεῖο· ἄν οἱ «βασιλιάδες» του θὰ ἔμπαιναν πάντα ἀπ' τὴν ἴδια πύλη, καὶ οἱ «ξένοι» του ἀπ' τὴν ἴδια πόρτα! Δὲν ἔδινε σημασία; Λάθος; Αὐτό, ἀκριβῶς, ἤθελε! Ὁ ποιητῆς, ἐπιζητοῦσε τὴν τυποποίηση τῆς πραγματικότητας· τὸ ἴδιο κι' ὁ θεατῆς: ἤθελε νὰ ξέρει ἐκ τῶν προτέρων ἀπὸ ποιά πύλη θὰ μπαίνουν οἱ βα-

σιλιάδες, ἀπὸ ποῖο σημεῖο θ' ἀνεβαίνουν οἱ σκιές ἀπ' τὸν Ἄδη καὶ σὲ ποιά μεριά θὰ ἐμφανίζονται οἱ θεοί.

Ἡ «τυποποίηση», αὐτὴ, ὅσων στοιχείων τῆς πραγματικότητας χρειάζονταν γιὰ τὴν προβολὴ τῆς δράσης, φαίνεται ὀλοκάθαρα σήμερα, ἔστω καὶ μέσα στὰ λίγα τεκμήρια ποὺ διαθέτουμε. Ἡ μεσαία πόρτα τοῦ κλασσικοῦ σκηνοῦ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας—τῆς «διστεγίας», γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο—ὀνομάζονταν «βασίλειον» καὶ χρησίμευε πάντοτε γιὰ τίς εἰσόδους καὶ ἐξόδους τοῦ πρωταγωνιστῆ. Ἡ δεξιὰ, ποὺ ὀνομάζονταν «ξενῶν», ἀνῆκε πάντοτε στὸν δευτεραγωνιστῆ. Ἡ ἀριστερὴ, ἀνῆκε στὸ «εὐτελέστατον» πρόσωπο καὶ ὀνομάζονταν «εἰρκτὴ ἢ λαϊά»⁽¹⁷⁾. Ὁ Πολυδεύκης, ὑποστηρίζει ὅτι ὑπῆρχαν ἄλλες δύο πόρτες, πέρ' ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἀναφέραμε (σὲ μερικὰ θεάτρα, ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὑπῆρχαν πραγματικά). Καὶ ἡ μὲν δεξιὰ ἀπ' αὐτὲς ὑποδήλωνε εἴσοδο «τῶν ἐκτὸς πόλεως» ἢ δὲ ἀριστερὴ ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὴν πόλη.⁽¹⁸⁾ Στὰ θεάτρα ποὺ εἶχαν τρεῖς μόνον πόρτες πρὸς τὸ «Λογεῖον», τὸ ρόλο αὐτὸν ἔπαιζαν τὰ «παρασκήνια»: στὴ Δῆλο, τὸ ἕνα παρασκήνιο χαρακτηρίζεται «εἴσοδος τῶν ξένων» καὶ τὸ ἄλλο «εἴσοδος τῶν ἀστών».

Τὰ λίγα αὐτὰ, ἀρκοῦν νομίζουμε, γιὰ νὰ φανεῖ τὸ τι ἦταν ἡ «τυποποίηση» τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Μπορεῖ, σήμερα, νὰ μὴν τὸ καταλαβαίνουμε—νὰ μὴν τὸ «δικαιολογοῦμε» αἰσθητικὰ αὐτό. Ὅχι πολλὰ χρόνια πρὶν, ὁμως, οἱ θεατῆς τοῦ Καραγκιόζη ποὺ ἤξεραν ὅτι πάντα ἡ καλύβα τοῦ ἥρωά τους βρίσκεται στὸ ἀριστερὸ τῆς σκηνῆς καὶ τὸ Σαράϊ τοῦ Βεζύρη στὸ δεξιό, θὰ τὸ καταλάβαιναν ἀπόλυτα: τὸ λαϊκὸ θέατρο (καὶ κάθε μεγάλον θέατρο, ὅποιος ἐποχῆς καὶ ὁποιοῦ τόπου, εἶναι λαϊκόν), εἶναι θέατρο τυποποιημένο.

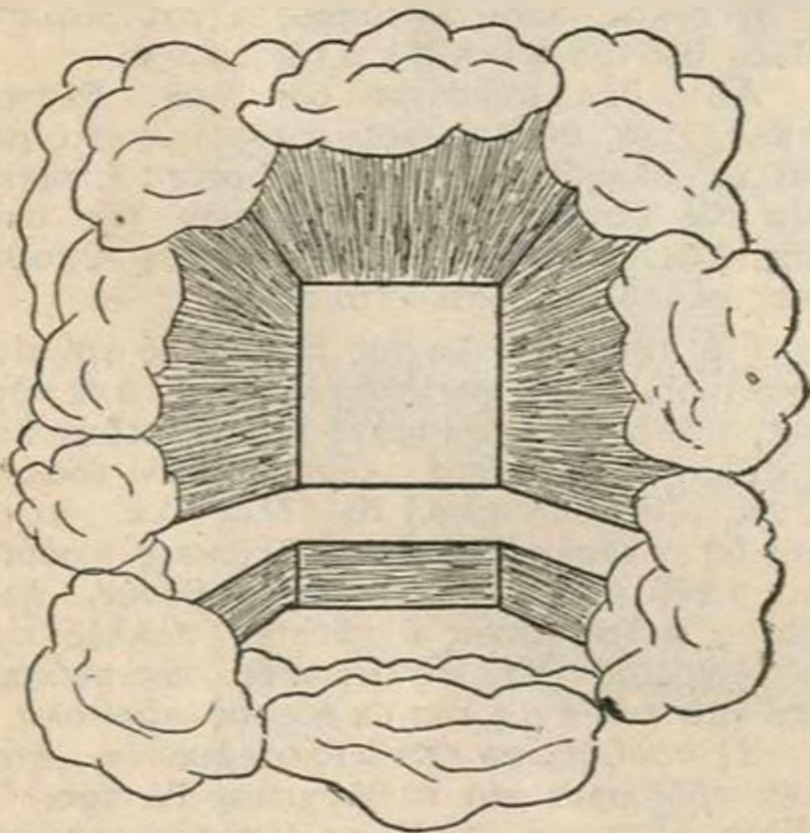
Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἦταν θέατρο ἀπλό, λιτό, θέατρο ποὺ ἀπόφευγε τίς μεγάλες σκηνοθετικὲς ἐντυπώσεις: ἡ ποικιλία τῶν διαφόρων μηχανημάτων τῆς σκηνῆς, ἀρκεῖ γιὰ νὰ διαλύσει κάθε ὑποψία πῶς συνέβαινε κάτι τέτοιο!

Γιὰ τὴν προβολὴ τῆς δράσης, ὁ ἀρχαῖος σκηνογράφος, δὲν εἶχεν ἀνάγκη μόνον ἀπὸ πόρτες, παράθυρα, κλίμακες καὶ ἐπίπεδα. Τοῦ χρειάζονταν, ἀκόμα, «ἐσωτερικά» (δωματίων, αἰθουσῶν κλπ.) Κι' ἔξω ἀπ' αὐτό, ἐπειδὴ ἡ τραγωδία εἶχε γιὰ ἥρωες πρόσωπα πάνω ἀπ' τὸ κοινὸ μέτρο—θεοὺς, ἡμιθέους, μεταφυσικὲς ὀντότητες πολλὲς φορές—χρειάζονταν σὲ μερικὲς περιπτώσεις καὶ μιὰ ὑπερφυσικὴ τους προβολή.

Ἡ ὑποδήλωση τῶν «ἐσωτερικῶν», ἦταν ἕνα πρόβλημα γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο. Ἡ Ἐλισσαβετιανὴ σκηνή, τὸ ἔλυσε μὲ τὴν «καμάρα» τοῦ βάθους, τῆς ὁποίας ἀνοίγαν οἱ κουρτίνες καὶ παρουσιάζονταν τὸ δωμάτιο, ὁ τάφος κλπ. (Βλ. εἰκ. 4). Τὸ μέγεθος τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ὁμως, δὲν ἐπέτρεπε τέτοια λύση· τὸ οἰκοδόμημα τῆς κυρίως σκη-

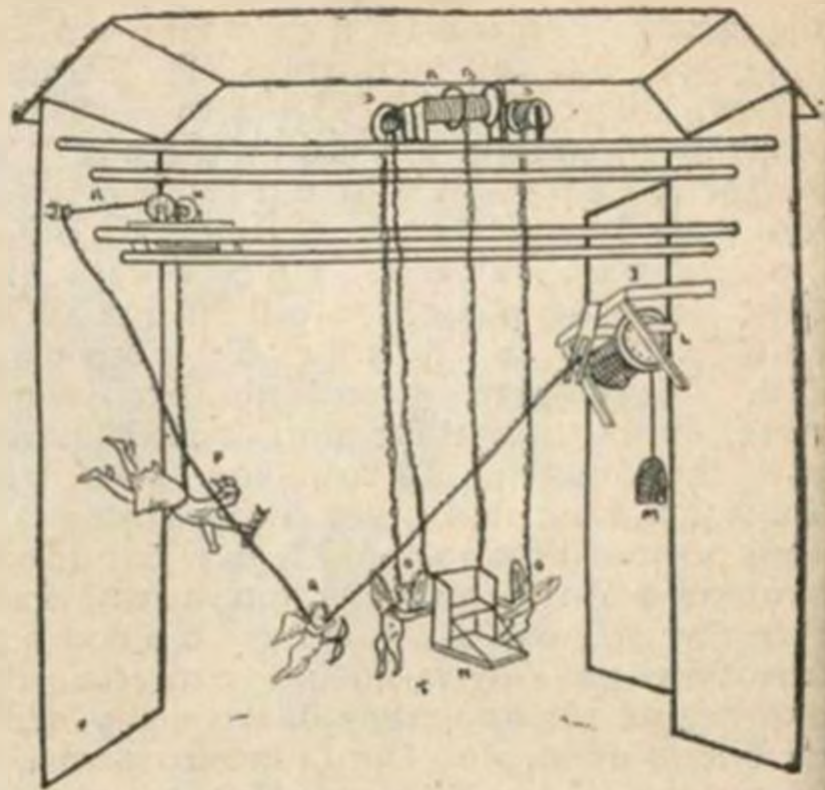
νης, ήταν τὸ τελευταῖο ὄριο σκηνικῆς δράσης, πέρ' ἀπ' τὸ ὁποῖο δέν συγχωροῦνταν παρουσία τῶν ὑποκριτῶν, δίχως διαταραχὴ τῆς θεατρικῆς λειτουργίας: ἡ δράση ἔπρεπε νὰ γίνεται π ἄ ν τ ο τ ε σ τὸ ἐπίπεδο τοῦ προσκηνίου. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ κατασκευάστηκε τὸ «ἐκκύκλημα» ἢ «ἐξώστρα»⁽²⁰⁾, μηχανήμα «ὑπότροχον» ποὺ ἔφερε στὸ Λογεῖον ὀλόκληρο τὸ «ἔσωτερικὸ» καὶ παρουσίαζε «τὰ ἐν ταῖς οἰκίαις πραχθέντα»⁽²⁰⁾. Στὴν ἀριστερὴ πᾶροδο καὶ στὸ ψηλότερο σημεῖο τῆς σκηνῆς, βρισκόταν ἡ «μηχανή» ἢ «κράδη»⁽²¹⁾. «Ἡ δὲ μηχανή—μᾶς λέει πάλι ὁ Πολυδεύκης—θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρι»⁽²²⁾. Εἶναι λίγο δύσκολο νὰ τὴν φανταστοῦμε αὐτὴν, δίχως φιλολογικὰ ἢ ἀρχαιολογικὰ τεκμήρια· τὸ ἀνάλογό της, ὅμως, στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, θὰ μᾶς βοηθήσει πολὺ. Πρόκειται γιὰ ἓνα θεατρικὸ «ἐμφέ» τοῦ 17ου αἰῶνος, ποὺ ὀνομάζεται «οὐράνια ἐντύπωση» ἀπὸ τὸν Joseph Furtenbach, Γερμανὸ ἀρχιτέκτονα, τεχνικὸ τοῦ θεάτρου καὶ συγγραφέα ἑνὸς βιβλίου μὲ τίτλο «Mannhafter Kunst—Spiegel» (1673). Πρόκειται γιὰ ἓνα κιβώτιο τετράγωνο (βλ. εἰκ. 5) μὲ πλευρὲς 5 πόδια καὶ βάθος 4 $\frac{1}{2}$. Διέθετε τρία καθίσματα—ἓνα στὸ βάθος καὶ ἄλλα δύο στὰ πλάγια—γιὰ νὰ κάθονται οἱ «ἄγγελοι» (συνήθως μικρὰ ἀγόρια ντυμένα στὰ ἄσπρα). Τὸ κιβώτιο αὐτὸ, κατέβαινε σιγά-σιγὰ πρὸς τὴ σκηνὴ μὲ σύστημα «μαγγανοπήγαδου», καὶ ἐμφανιζόταν ἀνάμεσα στὰ σύννεφα⁽²³⁾. Δέν μπορούμε, φυσικὰ, νὰ εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὸ ἂν αὐτὴ ἢ «οὐράνια ἐντύπωση» τοῦ 17ου αἰ., ἔμοιαζε μὲ τὴν ἀρχαία «μηχανή», ἀσφαλῶς, ὅμως, πρόκειται γιὰ κάτι ἀνάλογο.

Ἄλλες σκηνικὲς μηχανὲς τῶν ἀρχαίων



Εἰκ. 5.— «Οὐράνια ἐντύπωση» (!) Σκηνικὴ μηχανὴ τοῦ 17ου αἰ.

(C. Walter Hodges : «The Globe Restored», πίν. 51)



Εἰκ. 6.— Μιὰ ἄλλη σκηνικὴ μηχανὴ τοῦ 17ου αἰ. ποὺ παρουσιάζει ἱπτάμενα πρόσωπα.

(C. Walter Hodges : «The Globe Restored», πίν. 55)

γιὰ τίς ὁποῖες δέν ἔχουμε πολλές πληροφορίες, εἶναι ὁ «γέρανος»: «μηχανήμα ἔστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἀρπαγῆ σώματος, ὧ κέχρηται Ἡὼς ἀρπάζουσα τὸ σῶμα τοῦ Μέμνονος»⁽²⁴⁾ καὶ ἡ «αἰώρα»: «αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως οἱ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρωας ἢ θεοὺς»⁽²⁵⁾. Ἐδῶ, πρόκειται ἀναμφισβήτητα γιὰ δυὸ μηχανές, ποὺ παρουσιάζουν στὴ σκηνὴ ἱπτάμενα πρόσωπα. Κάτι ἀνάλογο στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, μᾶς περιγράφει ὁ Furtenbach: εἶναι μιὰ σκηνικὴ μηχανὴ τοῦ 17ου αἰῶνα (βλ. εἰκ. 6). Ἐνα σύστημα ἀπὸ τύμπανα περιελίξεως, ἀντίβαρα καὶ καστάνιες, ἐπιτρέπει νὰ ὑψώνεται ὁ θρόνος τοῦ Ἑρμῆ, ἐνῶ οἱ ἄγγελοι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἑρμῆς, δεμένοι μὲ σχοινιά, πετοῦν ἐλεύθερα γύρω του.⁽²⁶⁾ Ἡ χρησιμοποίηση ἑνὸς τέτοιου ἢ παρόμοιου συστήματος στὴν ἀρχαιότητα, δέν εἶναι διόλου ἀπίθανη. Τέλος, θὰ ἔπρεπε ν' ἀναφέρουμε ἀνάμεσα στίς «μηχανὲς σκηνῆς», τὰ «βροντεῖα»⁽²⁷⁾—ἀσκούς γεμάτους χαλκία ποὺ τοὺς χτυποῦσαν πάνω σὲ χαλκῶματα—τίς «Χαρώνιες κλίμακες» καὶ τὸ «ἀναπίεσμα» ποὺ ὑποδήλωνε ἐπικοινωνία τῆς σκηνῆς μὲ τὸν Ἄδη, κάτι δηλαδὴ σὰν τὸ σημερινὸ «τραμπουκέττο»⁽²⁸⁾. Στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, οἱ μηχανὲς αὐτὲς τελειοποιήθηκαν ἀφάνταστα. Ἐνας μεγάλος σοφὸς τῆς ἀρχαιότητος, ὁ Ἡρων (δέν εἶναι ἀκριβῶς γνωστὸ πότε ἔζησε—ἴσως γύρω στὸ 50 π.Χ.), ἀσχολεῖται στὸ ἔργο του μὲ ἓνα πλῆθος σκηνικῆς μηχανῆς: πόρτες ποὺ ἀνοίγουν αὐτόματα, τελειοποιημένα βροντεῖα, ἀγάλματα ποὺ κουνιοῦνται κλπ., πολλές ἀπὸ τίς ὁποῖες χρησιμοποιοῦν... ἀτμό!

Ἄλλ' αὐτὰ, μᾶς δείχνουν ὅτι οἱ ἀρχαῖοι εἶχαν ὅλη τὴ δυνατότητα νὰ πραγματο-

ποιούν μεγάλες σκηνοθετικές «έντυπώσεις». Ἡ διαφορά, λοιπόν, τοῦ ἀρχαίου ἀπὸ τὸ νεώτερο θέατρο, δὲν εἶναι διαφορά «τεχνικῆς» δὲν εἶναι ἐπιφανειακή, ἀλλὰ οὐσιαστική. Τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ἂν καὶ διαθέτοντας ὅλα τὰ τεχνικά μέσα, παρέμεινε ἕνα θέατρο τυποποιημένο. Τὸ «στιλιζάρισμα» αὐτό, τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μὴν φοβᾶται σὲ καμιά περίπτωση τὸ «θέαμα». Ἐφ' ὅσον, ὅμως, μιλοῦμε γιὰ θέαμα, θὰ πρέπει νὰ περάσουμε σ' ἕνα τρίτο κεφάλαιο· καὶ αὐτὸ εἶναι :

γ') Ἡ ὑποτύπωση τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου

Ἡ ἱστορία τῆς κυρίως «σκηνῆς» τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ἀρχίζει κατὰ τοὺς χρόνους τῆς 70ῆς Ὀλυμπιάδας· τότε, καὶ ἐνῶ ὁ Αἰσχύλος νικούσε σὲ τραγικὸν ἀγῶνα τὸν Πρατίνα, «συνέβη τὰ Ἴκρια, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταὶ πεσεῖν, καὶ ὡς ἐκ τούτου θέατρον ὠκοδομήθη Ἀθηναίοις» (20). Τὰ πολυτελῆ μαρμάρινα θέατρα, βέβαια, θ' ἀργήσουν ἀκόμη πολὺ· τὸ Διονυσιακὸ θέατρο π.χ. τέλειωσε μόλις τὸ 340 π.Χ. Ἀλλ' ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμή, μονιμοποιοῦνται πιά· τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς· καὶ —μὲ τὸν Αἰσχύλο πάλι—ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορά ἡ σκηνογραφία: τὸ θεατρικὸ δηλαδὴ ἐκεῖνο στοιχεῖο, ποῦ ἔχει γιὰ σκοπὸ τὴν ὑποδήλωσιν τοῦ χώρου καὶ—ὡς ἕνα σημεῖο—τοῦ χρόνου.

Ὁ Αἰσχύλος, παρέλαβε τὴν τραγωδία σὲ μιὰν ἐμβρυακὴν, σχεδόν, μορφή· μόλις ποῦ συνειδητοποιοῦσε, τότε, τὴς δυνατότητες τῆς καὶ ἀντίκρυζε τὸ τεράστιο κομμάτι ζωῆς ποῦ τῆς ἀνήκε: Ἀναδυόμενη σιγὰ —σιγὰ μέσ' ἀπ' τὴ Διονυσιακὴ μέθη, κι' ἀνακρατώντας ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα τῆς θρησκευτικῆς «πράξης» ποῦ τῆς ἔδιναν τὸν τελετικὸ τῆς χαρακτῆρα, δὲν εἶχε ἀγκαλιάσει ἀκόμα ἐνόητες ζωῆς κι' οὔτε εἶχε ἀναδείξει μορφὲς ὑψηλῆς τέχνης: κι' ἀναμφισβήτητα, ἂν δὲν εἶχεν ἔρθει στὴν ὥρα τοῦ ὁ Ποιητῆς, θὰ εἶχε μείνει γιὰ πολὺν καιρὸ ἀκόμα ἔτσι.

Ὁ Αἰσχύλος, φάνηκε γεννημένος ὄχι μόνον γιὰ ποιητῆς, ἀλλὰ καὶ γι' «ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου»· ἡ τραγωδία, στὰ χέρια του, μεταμορφώθηκε· ἄφησε τὰ πάθη τοῦ Διονύσου, γιὰ ν' ἀγκαλιάσει τὴ ζωὴ ἔστησε πάνω στὴ σκηνὴ ἀνθρώπους· πῆρε τὰ πάθη τους καὶ τὴς ἐλπίδες τους τὴς συγκρούσεις τους, τοὺς ἀγῶνες τους καὶ τοὺς ἔδωσε βάθος ἠθικὸ καὶ πλάτος καλλιτεχνικὸ· ἀνασυγκρότησε ἕναν ὁλόκληρο κόσμον, τὸ ἴδιο τὸ μεγάλο Σύμπαν, μέσα στοὺς ρυθμούς καὶ τὴς ἀρμονίας τῆς τέχνης. Ἀλλ' ὁ Αἰσχύλος, καθὼς εἶπαμε, ἦταν καὶ ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου· κατὰλαβε, ὅτι τὸ θέατρο δὲν εἶναι μόνον Λόγος: ξεκινώντας, ὅμως, ἀπ' αὐτόν, καὶ θέλοντας αὐτόν μονοσήμαντα ν' ἀναδείξει, εἶδε ὅτι χρειάζονται καὶ ὅλα ἐκεῖνα τὰ καθαρὰ «θεατρικὰ στοιχεῖα», ποῦ κάνουν τὸ Λόγον συγχρόνως θέαμα καὶ λαϊκὸ πανηγύρι. Ὁ Αἰσχύλος,

τόλμησε!· «πρῶτος τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε γραφαῖς»!

Σήμερα, ὁ σκοπὸς τῆς σκηνογραφίας εἶναι ἡ ἀναπαράστασις τοῦ περιβάλλοντος: τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Στὴν ἀρχαιότητα, ἀρκούνταν ἀπλῶς στὴν ὑποτύπωσιν τοῦ περιβάλλοντος. Ἐπαιρνε ἀπ' τὴν πραγματικότητα τόσα στοιχεῖα μόνον, ὅσα τῆς ἀρκοῦσαν γιὰ νὰ πλαισιώσουν τὴ δράση· καὶ τὰ τυποποιοῦσε ἔτσι, ὥστε νὰ εἶναι τὰ ἴδια σὲ κάθε ἔργο, τραγικὸ, σατυρικὸ ἢ κωμικὸ καὶ σὲ κάθε πιθανὴ δραματικὴ κατάστασις, Ὅσο γιὰ τὸ χρόνο, τὸ ἀρχαῖο θέατρο δὲν ἐνδιαφερόταν γι' αὐτόν· ἡ ἱστορικὴ ἔρευνα δὲν εἶχε προχωρήσει τόσο, ὥστε νὰ κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὸ «Μυκηναϊκὸ» παλάτι τοῦ Ἀγαμέμνονα, τὸ «Ἑλλαδικὸ» τοῦ Οἰδίποδα καὶ τὸ σύγχρονον Περσικὸ τοῦ Ξέρξη. Ὅλα τὰ ἔργα—ἐξὸν ἀπ' τοὺς «Πέρσες»—τοποθετοῦνταν σὲ μιὰν ἀκαθόριστη «μυθικὴ» ἐποχὴ.

Ἡ τυποποίησις τοῦ ἀρχαίου θεάτρου διακρίνεται τὸ ἴδιο καθαρὰ καὶ στὸν κυρίως «σκηνογραφικὸ» τομέα. Ὅσο, τὰ πράγματα ἐδῶ εἶναι λίγο μπερδεμένα. Ὁ Βιτρούβιος (30) διακρίνει τρεῖς κατηγορίες σκηνογραφῶν: μία γιὰ τὴν τραγικὴ σκηνή, μία γιὰ τὴν κωμικὴ καὶ μία γιὰ τὴ σατυρικὴ. Τὸ σκηρικὸ τῆς τραγωδίας παρίστανε ἐξωτερικὸ ἀνακτόρου, μὲ τὴς τρεῖς γνωστὲς πόρτες («βασιλεῖον» καὶ «ξενῶνες»), δώματα στὸν β' ὄροφο. κίονες καὶ ἀγάλματα στὴν πρόσοψη γιὰ διακόσμηση. Πρόκειται γιὰ τὴν κλασσικὴ «διστεγία», τῆς ὁποίας τὸν χαρακτῆρα μποροῦμε νὰ διακρίνουμε σ' ἕνα πλακίδιο ἀπὸ τερακότα, ποῦ διασώθηκε ὡς τὰ σήμερα. Ὁ Πολυδεύκης, λέει γι' αὐτὴν: «ἢ δὲ διστεγία ποτὲ μὲν ἐν οἴκῳ βασιλείῳ διῆρες δωμάτιον, οἶον ἀφ' οὔ ἐν Φοινίσσαις ἢ Ἀντιγόνῃ βλέπει τὸν στρατόν, ποτὲ δὲ καὶ κέραμος, ἀφ' οὔ βάλλουσι τῷ κεράμῳ· ἐν δὲ κωμῳδίᾳ (ἄρα ἢ «διστεγία» χρησιμοποιοῦνταν κάποτε καὶ στὴν κωμῳδία), ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτρεύουσιν ἢ γράδια ἢ γύναια καταβλέπει» (31).

Ἡ «κωμικὴ» σκηνή—κατὰ τὸν Βιτρούβιον πάντοτε—παρίστανε ἐξωτερικὸ ἰδιωτικῆς οἰκίας ἢ καὶ δύο, ἀντικρυστά, μὲ δρόμον στὴ μέση· πόρτες καὶ παράθυρα ἦταν πραγματικά, ἀφοῦ χρησίμευαν πολλὰ φορὲς στὴ σκηρικὴ δράση. Τέλος, ἡ «σατυρικὴ» σκηνή, παρίστανε ἀγροτικὰ τοπία, δάση, σπηλιές κλπ.

Εἶναι πολὺ δελεαστικὰ γιὰ τὴν ἀποψή μας, τὰ ὅσα ἀναφέρει ὁ Βιτρούβιος: πραγματικά, ἢ ὑπαρξὴ τριῶν καὶ μόνον σκηρικῶν, στιλιζαρισμένων καὶ μόνιμων γιὰ τὸ κάθε εἶδος ἔργου ποῦ ἀνέβαινε—τραγικὸ, κωμικὸ, σατυρικὸ—θᾶδειχνε πολὺ εὐκόλα ὅλη τὴν ἔκτασι τῆς «τυποποιήσεως» τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Δυστυχῶς, ὅμως, καθὼς εἶπαμε κιόλα, τὰ πράγματα εἶναι λίγο μπερ-



Εἰκ. 7.—Σκηνὴ τῆς «*comoedia palliata*». Ρωμαϊκὸ ἀνάγλυφο.

(Al. Nicoll : «The development of the Theatre», fig. 29)

δεμένα. Ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ ἀρχαιότερο δράμα, δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχύσουν τὰ λεγόμενα τοῦ Βιτρούβιου : ὁ «Προμηθεὺς Δεσμώτης» π.χ. ἀπαιτεῖ τοὺς θεόρατους βράχους τοῦ Καυκάσου· οἱ «Εὐμενίδες», ἕναν ἐπιβλητικὸ ναό· ὁ «Αἴας», πολεμικὴ σκηνή· ἢ «Ἡλέκτρα» τοῦ Εὐριπίδη, καλύβια χωρικοῦ· σὲ μερικὰ ἔργα, ἀπαιτεῖται ἀλλαγὴ διακόσμου κατὰ τὴν διάρκειά τῆς παραστάσεως : στίς «Εὐμενίδες» ἢ σκηνὴ μεταφέρεται ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς στὸν Ἄρειο Πάγο· στὸν «Αἴαντα», ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ ἥρωα σ' ἐρημικὴ τοποθεσίαν ! Καὶ τὰ πράγματα γίνονται ἀκόμη πῶς πολὺπλοκα στὴν κωμωδία : οἱ «Ἀχαρνῆς», ἀπαιτοῦν τρεῖς ἰδιωτικὰ οἰκίαι· οἱ «Ἐκκλησιάζουσες» τέσσερις. Ὅσο γιὰ τίς ἀλλαγὰς κατὰ τὴν διάρκειά τῆς παραστάσεως, εἶναι ἀκόμα πῶς πολὺπλοκες : οἱ «Βάτραχοι» μᾶς μεταφέρουν ἀπὸ τῆς Θήβας, ὅπου βρίσκονται τὰ σπίτια τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ Διονύσου, στὴν Ἀχερουσίαν λίμνην· κι' ἀπ' αὐτήν, πάλι, στὸ παλάτι τοῦ Πλούτωνα. Στὸς «Ὀρνιθες», τὰ ἴδια : ἀπὸ τὰ σπίτια τοῦ Πισθέταιρου καὶ τοῦ Εὐελπίδη, βρισκόμαστε σ' ἕνα ἐρημικὸ μέρος, ὅλο χαμόκλαδα καὶ δέντρα· κι' ἀπ' αὐτό, στὴ θαυμαστὴ πολιτεία τῶν πουλιῶν, τῆ «Νεφελοκοκκυγία» !

Ἄναμφισβήτητα οἱ τρεῖς κατηγορίες

διακόσμου τοῦ Βιτρούβιου, πρέπει ν' ἀναθεωρηθοῦν ! Ὁ Oct Navarre⁽⁸²⁾ προτείνει τέσσερις μόνο γιὰ τὴν τραγωδίαν : α') Νάδωπος στίς «Εὐμενίδες» τοῦ Αἰσχύλου, τῆς «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις» τοῦ Εὐριπίδη κλπ· β') Παλάτι. γ') Πολεμικὴ σκηνὴ (τσαντήρι) ὅπως στὴν «Ἐκάβη», τὸν «Αἴαντα» κλπ· καὶ δ') Ἀγροτικὸ τοπίο, ὅπως στὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν» τοῦ Σοφοκλή, τὴν «Ἡλέκτρα» τοῦ Εὐριπίδη κλπ. Ἡ «κωμικὴ» καὶ ἡ «σατυρικὴ» σκηνή, δὲν μποροῦν καὶ νὰ χωριστοῦν σὲ κατηγορίες.

Εἶναι φανερό, πιά, ὅτι στὴν ἀρχαιότητα ὑπῆρχε μιὰ μεγάλη ποικιλία σκηνικοῦ διακόσμου, πού ὁ Βιτρούβιος δὲν τὴν ὑποπέτευθε. Τί γίνεται, ὅμως, ἢ περίφημη «τυποποίηση»; Θὰ μπορούσε, ἴσως, νὰ φέρει κανεὶς μιὰ σοβαρὴν ἀντίρρηση : ναί !—τὰ ἔργα, μπορεῖ νὰ χρειάζονταν τὸν πολυποικίλο αὐτὸ σκηνικὸ διάκοσμο. Ποιὸς μᾶς βεβαιώνει ὅτι τὸν εἶχαν;

Ἄς ἐπανέλθουμε στὴν ἀναπαράστασιν τῆς ἀρχαίας σκηνῆς. Ἔτσι ὅπως τὴν βλέπουμε στὴν εἰκ. 4. Οἱ διακεκομμένες γραμμὸς, μᾶς δείχνουν τὸν ἀρχιτεκτονικὸν ἄντρο πού προορίζεται γιὰ τὴν σκηνὴν στὴν ἀρχαία γραφία. Εἶναι κενός; Ὅχι βέβαια. Ὑπάρχει ὁ τοῖχος τοῦ βάθους, κίονες καὶ πύργες. Τὸ σύνολο, δηλαδή, εἶναι φτιαγμένο ἔτσι, πού νὰ ἐξυπηρετεῖ τὸ βασικὸν κα-

πιό συνηθισμένο σκηνικό της τραγωδίας, τῆ «διστεγία». Τί γινόταν μέ τὰ ἄλ λ α σκη-
νικά ; Ὁ Πολυδεύκης, μᾶς λέει ὅτι ἡ δι-
στεγία χρησίμευε καί στήν κωμωδία (33).
Πῶς, ὁμως ; Τό ἴδιο τό τραγικό σκηνικό,
φτιαγμένο γιά τοὺς ἥρωες καί τοὺς θεοὺς,
γιά τοὺς ὑποκριτὲς ποὺ μέ τοὺς «κοθόρ-
νους» ἔφταναν τὰ 7 πόδια ὕψος, μεταφε-
ρόταν ἀκέραιο στήν κωμωδία ; Ἀσφαλῶς
ὄχι ! Κι ὕστερα, ἔχουμε ρητὲς μαρτυρίες,
ὅτι οἱ ἀρχαῖοι πραγματοποιοῦσαν ἀλλαγὲς
διακόσμου ἀκόμη καί κατὰ τὴν διάρκεια
τῆς παράστασης !

Τώρα, φαίνεται πῶς ἀρχίζουν νὰ ξεκα-
θαρίζουν τὰ πράγματα. Στὸ ἀρχαῖο θέατρο
δὲν ὑπῆρχαν βέβαια περιστροφικὲς σκηνές
ἢ «σκηνές—ἀνελκυστήρες». Ἄν ξεκαθαρί-
σουμε τί ὑλικά χρησιμοποιοῦσαν καί τί μέσα
γιά τὴν ἀλλαγὴ τοῦ διακόσμου τους, θά
μάθουμε ἴσως καί τὸ τί ἦ τ α ν ἢ σκηνο-
γραφία τους.

Ἄς δοῦμε, πρῶτα, τὸ σκηνογραφικό
τους ὑλικό. Εἶναι : α') τὸ ὕφασμα καί β')
ὁ ξύλινος πίνακας. Μερικοί, στηριγμένοι
ἀσφαλῶς στίς μαρτυρίες τοῦ Βιτρούβιου,
ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ ἀρχαῖο θέατρο διέθετε
καί α ὕ λ α ί α, αὐτὴν ποὺ οἱ Ῥωμαῖοι ὀ-
νόμασαν «aulaeum». Πρᾶγμα ἀπίθανο, τό-
σο γιά τὸ μέγεθος τῆς αὐλαίας ποὺ θά χρει-
άζονταν ὄσο καί γιά τὴν ἀνυπαρξία «κά-
δρου», τέτοιου ποὺ διέθετε τὸ Ῥωμαϊκὸ θέα-
τρο. Τὸ λάθος τοῦ Βιτρούβιου βρίσκεται στὸ
ὅτι οἱ Ἕλληνες χρησιμοποιοῦσαν πο λ λ ἔ ς
α ὕ λ α ί ε ς καί ζ ω γ ρ α φ ι σ τ ᾶ π α-
ρ α π ε τ ᾶ σ μ α τ α, ἀλλ' ὄχι καί ἀπο-
μονωτικὴ, πλατείας ἀπὸ σκηνῆ, κουρτίνα.
Ὁ Πολυδεύκης, ἀναφέρει ρητᾶ : «καταβλή-
ματα δέ, ὑφάσματα, ἢ πίνακες ἦσαν, ἔχον-
τες γραφὰς τῆ χρεῖα τῶν δραμάτων προ-
σφόρους· κατεβάλλετο δὲ ἐπὶ τὰς περιά-
κτους» (34). Δὲν ξέρουμε ἂν «τελλάρωναν»
τὰ ὑφάσματα, ὅποτε οἱ σκηνογραφίαι τους
θὰ εἶχαν μεγάλην ἀναλογία μέ τίς σημερι-
νές. Κάτι τέτοιο, ὁμως, σημαίνει ἢ φράση
τοῦ Πολυδεύκη «κατεβάλλετο ἐπὶ τὰς πε-
ριάκτους». Γιατί, βέβαια, ἕνας ξύλινος «πί-
ναξ», ἐπιχρισμένος μάλιστα μέ γῦψο (θὰ
μιλήσουμε γιά τὴν τεχνικὴ του στὸ ἐπόμε-
νο κεφάλαιο), θὰ ἦταν πολὺ βαρὺς γιά νὰ
στηθεῖ στίς «περιάκτους». Ὁ προορισμὸς
τῶν πινάκων, ἦταν νὰ στήνονται σὲ μέρη
ποὺ δὲν χρειάζονταν ἀλλαγὴ κατὰ τὴ διάρ-
κεια τῆς παράστασης· στὸ βάθος τῆς σκη-
νῆς π.χ., ὅπου σκέπαζαν τὸν ἀρχιτεκτονι-
κὸ τοῖχο. Ἐπίσης τοποθετοῦνταν στὰ με-
σοστάλια τοῦ «ὑποσκηνίου» καί τῶν «πα-
ρασκηνίων», σὰ μόνιμη διακόσμηση,
ὁμως, ὅπως μᾶς κάνουν νὰ συμπεράνουμε
διάφορες ἐπιγραφές τῆς Δήλου, καί ὄχι
κι ν η τ ῆ (35).

Ὅσο γιά τίς «μηχανές» ποὺ ἄλλαζαν
τὴ σκηνογραφία, δὲν ἦταν πολλές καί—τὸ
κυριώτερο—δὲν ἔ κ ᾶ λ υ π τ α ν ὄ λ η τ ῆ
σ κ η ν ῆ. Ὑπῆρχαν δύο : αἱ «περιάκτοι»
καί τὸ «ἡμικύκλιον». Αἱ «περιάκτοι», τοπο-
θετοῦνταν δίπλα στίς ἀκραῖες πόρτες τοῦ

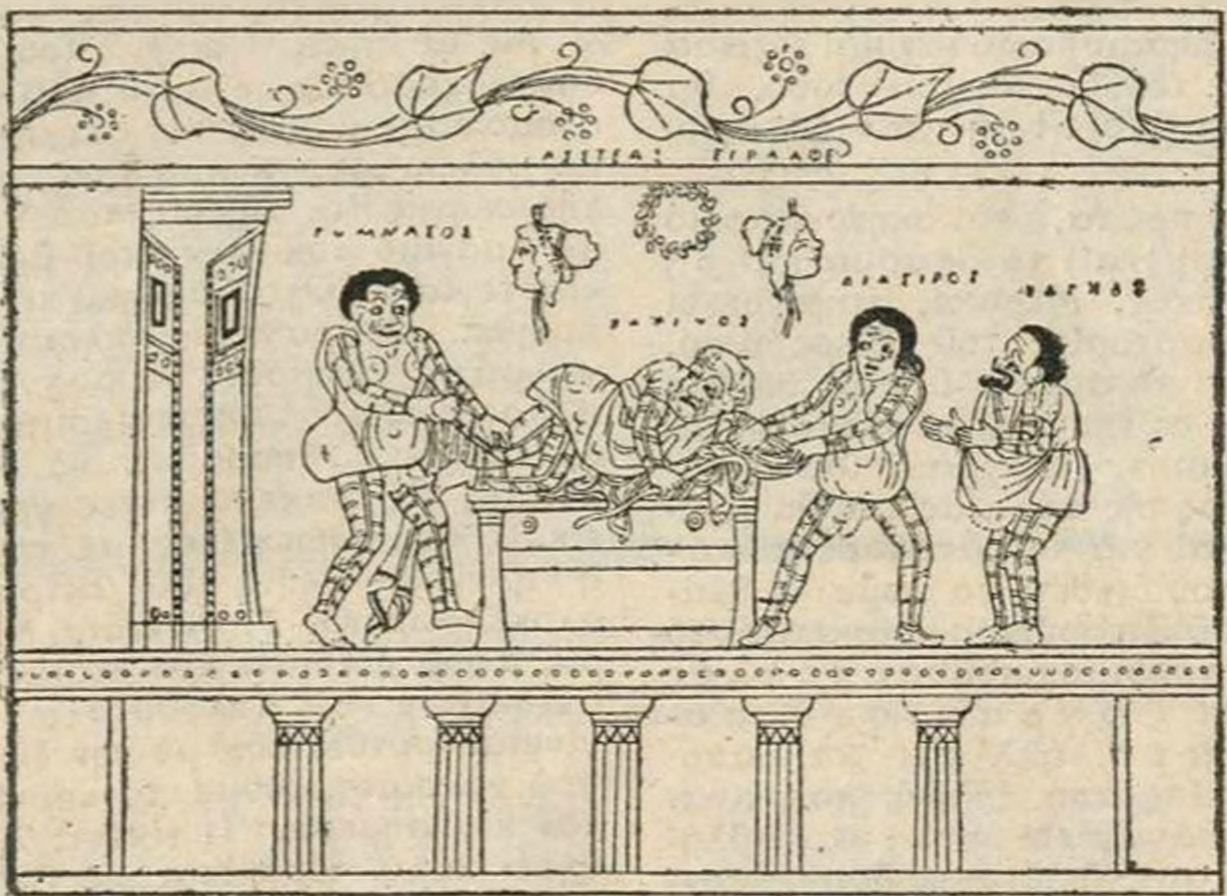
βάθους (τρεις ἢ πέντε, ἀνάλογα μέ τὰ θεά-
τρα) καί ἦταν μόνον δύο : μία δεξιά καί
μία ἀριστερά. Εἶχαν σχῆμα τριγωνικὸ—
ἦταν, δηλαδή, μεγάλα τριγωνικὰ πρίσμα-
τα, ποὺ στρέφονταν πάνω σὲ ὄξονα. Τὸ
ζωγραφισμένο παραπέτασμα (πιθανὰ καί
ὁ πίνακας), στήνονταν σὲ κάθε μία ἀπ' τίς
τρεις πλευρὲς του. Ἡ περιστροφή τῆς μιᾶς
(τῆς δεξιᾶς), μετέβαλε ἕνα μέρος τοῦ το-
που, ἢ περιστροφή καί τῶν δυὸ ὀλόκληρη
τῆ σκηνογραφία (36). Ἡ δεύτερη «μηχανή»
ποὺ χρησίμευε γιά τὴν ἀλλαγὴ τοῦ διακό-
σμου, ἦταν τὸ «ἡμικύκλιον» : «τῶ δὲ ἡμι-
κύκλιω, τὸ μὲν σχῆμα, ὄνομα· ἢ δὲ θέσις,
κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἢ δὲ χρεῖα, δηλοῦσα
πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπου, ἢ τοὺς ἐν
τῇ θαλάττῃ νηχομένους» (37).

Μὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε τώρα,
ἐπανερχόμεστε σὲ αὐτὸ ποὺ λίγο πιὸ πρὶν
ὀνομάσαμε «συνθετικὴ σκηνή». Ἄς φέρου-
με πάλι μπροστὰ μας τὴν ἀναπαράσταση
τῆς σκηνῆς τῆς Δήλου, τοῦ Valois (εἰκ. 3).
Τὸ μόνιμο «σκηνικό» τοῦ βάθους, εἶναι ἢ
«διστεγία». Ὅταν πρόκειται νὰ χρησιμο-
ποιηθεῖ γιά τραγωδία, πλουτίζεται μέ ἀ-
γάλματα, βωμοὺς, θυρόφυλλα καί ὅ,τι
ἄλλο ἀπαιτεῖ τὸ συγκεκριμένο ἔργο ποὺ
θὰ παιχθεῖ. Μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε,
λοιπόν, τίς διακεκομμένες γραμμοῦλες τῆς
εἰκ. 3, συμπληρωμένες μέ τὴν «διστεγία» :
ἢ «τραγικὴ» σκηνὴ τοῦ Βιτρούβιου, εἶναι
ὀλοκληρωμένη. Τί γίνεται, ὁμως παραπέ-
ρα, ἀφοῦ ἢ «διστεγία» καθὼς εἶπαμε δὲν
μετακινεῖται ; Ἀπλούστατα : τὸ σκηνικό,
γίνεται «συνθετικὸ» μέ τὴν ἔννοια, ἀκριβῶς,
ποὺ χρησιμοποιοῦμε τὸ «συνθετικὸ σκηني-
κὸ» καί σήμερα. Ἡ εἰκόνα 7, θὰ μᾶς βοη-
θήσει πολὺ. Πρόκειται γιά ἀνάγλυφο Ῥω-
μαϊκῆς ἐποχῆς, ἀλλ' εἰκονίζει σκηνὴ τῆς
«*comodia palliata*» (ἀπὸ τὸ *pallium*, τὸ
ἑλληνικὸ ἱμάτιο), δηλαδή ἑ λ λ η ν ι κ ῆ ς
κ ω μ ω δ ί α ς. Ὁ νέος, δεξιά, ἔρχεται με-
θυσμένος ἀπὸ τὴν πόλη, συνοδευόμενος
ἀπὸ τὸν αὐλητὴ καί ὑποστηριζόμενος ἀπὸ
τὸν δοῦλο του. Τὸν ὑποδέχεται ὁ πατέρας
του, ἀριστερά, ἔτοιμος νὰ... τὸν καταχερί-
σει, ἀλλὰ συγκρατεῖται ἀπὸ τὸ γέρο φίλο
του. Τὸ ἀνάγλυφο, ἐπομένως, δείχνει τὸ
ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς, καί ἕνα μέρος
τοῦ κέντρου. Πίσω ἀπ' τοὺς γέρους, ὑπάρ-
χει ἢ πύλη τοῦ σπιτιοῦ. Πίσω ἀπ' τὸ νέο,
μιά κουρτίνα. Ἡ κουρτίνα αὐτῆ,
σκεπάζει μιὰν ἄλλη σκηνο-
γραφία ποὺ βρίσκεται στὸ
βάθος καί ποὺ ἔχει χρησι-
μοποιηθεῖ ἤδη, ἢ πρόκειται
νὰ χρησιμοποιηθεῖ κατὰ
τὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης.

Κι ἔτσι, ξαναγυρίζουμε σὲ ὅ,τι εἶχαμε
ὀνομάσει τυποποίηση τοῦ ἀρχαίου
θεάτρου ! ἢ ποικιλία τοῦ σκηνοῦ διακό-
σμου, δὲν ἀφαιρεῖ τίποτα ἀπ' τὸ στοιχεῖο
αὐτό, ἀφοῦ καί τὸ κάθε σκηνογραφικὸ τε-
μάχιο, τὸ ὑλικό του, ἢ σύνθεσή του, ἢ θέ-
ση του, ὁ προορισμὸς του, εἶναι ἐκ τῶν
προτέρων καθορισμένα καί τυποποιημένα.

Όταν πρόκειται ν' αντικατασταθεῖ ἡ σκηνογραφία τοῦ βάθους, τοποθετοῦνται ἔμπρὸς ἀπὸ τὴν «διστεγία» ξύλινες σανίδες ἐπιχρισμένες μὲ γῦψο, οἱ «πίνακες». Ἡ θέση τους ἐκεῖ εἶναι μόνιμη καὶ δὲν μποροῦν ν' ἀλλάξουν ἔμπρὸς στοὺς θεατές. Οἱ ἀλλαγές γίνονται μὲ τὸ «ἡμικύκλιον» (ποῦ ἡ σημασία του δὲν φαίνεται νὰ ἦταν μεγάλη) καὶ μὲ τὰς «περιάκτους», ποῦ ἔδιναν τὴν δυνατότητα νὰ γίνονται τρεῖς ἀλλαγές σὲ κάθε ἔργο. Ἡ σκηνή, ἔτσι, χωριζόταν σὲ τρία διαμερίσματα (ὅπως, στὴ «διστεγία», τρεῖς ἦταν οἱ θύρες): τὸ κεντρικὸ καὶ τὰ δύο τῶν περιάκτων, δεξιᾶς καὶ ἀριστερῆς. Ἡ περιστροφή τῆς μιᾶς περιάκτου — τῆς ἀριστερῆς π.χ. — ἄλλαζε τὸ σκηνικὸ χῶ-

ρο τοῦ ἀριστεροῦ διαμερίσματος. Ἡ περιστροφή τῆς δεξιᾶς, τὸν χῶρο τοῦ δεξιοῦ. Ἄν ἔπρεπε ν' ἀλλάξει ἡ ὅλη σκηνογραφία, γύριζαν αἱ «περιάκτοι», τραβιόταν ἕνα παραπέτασμα στὴ μέση, ζωγραφισμένο ἂν ἦταν ἀνάγκη, καὶ ἡ παράσταση συνεχίζονταν. Στὸ μεταξὺ, ἀφοῦ τοὺς ἐκάλυπτε τὸ παραπέτασμα, οἱ πίνακες τοῦ βάθους μπορούσαν ν' ἀλλάξουν. Μιὰ καινούργια περιστροφή τῶν περιάκτων καὶ τὸ ἀποτράβηγμα τοῦ παραπετάσματος, ἀποκάλυπτε τώρα μιὰ καινούργια «σκηνογραφία». Γιὰ τὸ τί ἦταν αὐτὴ σὰν «χρῶμα» καὶ σὰν «σχέδιο», δίνεται ἀπάντηση σὲ ἄλλο κεφάλαιο.



Εἰκ. 8. — Ἀγγεῖο μὲ κωμικὴ σκηνὴ ἀπὸ «φλύακα». Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τρόπος ποῦ σχεδιάζεται ὁ σκηνικὸς διάκοσμος.

(Oct. Navarre: «Le Théâtre Grec» fig. 13)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ :

1. «Ἀφ' οὔτου ὁ θέσπις ὁ ποιητὴς ὑπεκρίθη πρῶτος, ὅστις ἐδίδαξε δράμα εἰς τὸ ἄστυ, καὶ ὡς βραβεῖον ὠρίσθη ὁ τράγος, ἐτη 270 (: 534 π.Χ.)». Πάριον Χρονικόν, § 33.

2. Δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεχνᾷται ὁ ἀναγνώστης, πῶς τοῦτο εἶν' ἕνα μέρος μέρος τῆς μελέτης, ποῦ ἀφορᾷ τὰ τεχνικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Ὅσα λέγονται γιὰ τὴ γέννηση τῆς τραγωδίας, ἀναπτύσσονται ἐδρύτερα ἄλλου.

3. «Ἐλεός δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ θέσπιδος ὁ εἰς τις τοῦ χοροῦ ἀναβάς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο» (Πολυδεύκη: «Ὀνομαστικόν», IV 123). Τὸ «πρὸ θέσπιδος» τοῦ Πολυδεύκη, εἶναι ἀσφαλῶς ἀνακρίβεια, ἀφοῦ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του δὲν ὑπῆρχε διάλογος. Τὸ Μέγα ἔτυμολογικόν, λέει: «τράπεζα ἐφ' ἣς ἐσιώτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἤδον, μήπω τᾶξιν λαβούσης τραγωδίας» (στὴ λέξη «θυμέλη»).

4. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντίθετη ἀποψη: ὅτι τὰ

«εἰκρία» δὲν στήθηκαν στὸ κοίλωμα βράχου, ἀλλὰ σὲ ἐπίπεδο χῶρο καὶ, συγκεκριμένα, κοντὰ στὸ «Ἀθηναῖον» (ἱερὸ τοῦ Διονύσου στὴν Ἀθήνα, στὴν περιοχὴ τοῦ Ὀλυμπείου). Βλ. Νικ. I. Λάσκαρη: «Μαθήματα ἱστορίας τοῦ Ἀρχ. Ἑλλ. Θεάτρου», τόμ. Β', σελ. 167-169.

5. Τὰ περισσότερα ἀρχαιοελληνικὰ θεάτρα μᾶς παρουσιάζουν τὴν ὀρχήστρα ἡμικυκλικὴ ἢ, πάντως, ὀχι τέλεια κυκλική· ἔτσι, γεννήθηκαν πολλὰς ἀπορίες καὶ συζητήσεις, ποῦ μόνον μὲ τὴν ἀνακάλυψη ἀπ' τὸν Καβαδίας τοῦ θεάτρου τῆς Ἐπιδαύρου (1881) — τοῦ μόνου καλὰ διατηρημένου — κατέληξαν σὲ κάποιο συμπέρασμα. «Ἴνα ἐννοήσωμεν τὴν πρωτοφανῆ ταύτην ὀρχήστραν — λέει ὁ Καβαδίας — δεῖον νὰ ἀποβλέψωμεν εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ δράματος καὶ ἰδίως τῆς τραγωδίας. Εἶνε γνωστὸν ὅτι αὐτὴ ἀνεπτύχθη ἐκ τῶν ἀσμάτων, ἅτινα ὁ χορὸς ἤδεν ἐκτελῶν κυκλικούς χορούς περὶ τὸν βωμὸν τοῦ Διονύσου. Ὁ τόπος ἄρα, ὃν οἱ χορευταί

κατείχον κατά την έκτέλεσιν τῆς ἱερᾶς ταύτης πράξεως, ἦτο κυκλικὸς καὶ εἰς τὸ μέσον, ἦτοι εἰς τὸ κέντρον αὐτοῦ, ἔκειτο ὁ θωμὸς. Ἐντεῦθεν προέρχεται ὁ πρωτοφανὴς οὗτος κύκλος καὶ ὁ περιφερὴς ἐν τῷ κέντρῳ αὐτοῦ λίθος. Ἡ ὀρχήστρα ἄρα τοῦ θεάτρου τούτου ἔχει τοιαύτην μορφήν καὶ διάταξιν, οἷαν ἐκ τῶν πραγμάτων αὐτοῦ ἔπρεπε νὰ ἔχη». (Π. Καββαδία : «Τὸ θέατρον τῆς Ἐπιδαύρου», Πρακτικὰ Ἀρχαιολ., Ἐταιρεία, 1881, σελ. 20). Ἡ διαμόρφωσις τῆς ὀρχήστρας σὲ ἡμικυκλική, εἶναι μεταγενέστερη, τῶν ἐλληνιστικῶν καὶ ρωμαϊκῶν χρόνων. Τότε, ὁ χορὸς ἄρχισε σιγὰ-σιγὰ νὰ χάνει τὴ σημασίαν του, τὸ «Λογεῖον» πλησίασε τὸ «Κοῖλον», ἔγινε πλατύτερον καὶ ἔπιασε ἓνα μέρος τῆς ὀρχήστρας. Μὲ τὸν καιρὸν, ὁ χορὸς ἀνέβηκε εἰς τὴν σκηνὴν καὶ εἰς τὴν ὀρχήστραν τοποθετήθησαν οἱ θρόνοι τῶν Ῥωμαίων Γερουσιαστῶν ! «Οὐδέτι Φοῖβος ἔχει καλύβην...»!

6. Ἀκόμη ἓνα πρόβλημα ! Οἱ διαφωνεῖς σχετικὰ μὲ τὴ θέσιν, τὸν χαρακτῆρα καὶ τὴ χρησιμότητα τῆς «θυμέλης», ἀρκοῦν γιὰ νὰ γεμίσουν ἓνα ὀλόκληρον βιβλίον ! Ἄλλοι λένε γιὰ τὴ θυμέλη ὅτι ἦταν θωμὸς, ἄλλοι τὸ πατάρι τῶν μουσικῶν, ἔμπρὸς εἰς τὴν σκηνήν, ἄλλοι ὀνομάζουσι «θυμέλη» τὴν ὀρχήστραν κλπ. κλπ. Ὁ Πολυδ. λέει : «εἴτε δῆμα, εἴτε θωμὸς», ποῦ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε ἔτσι : ὁ ἀρχικὸς «θωμὸς», μετεβλήθη εἰς ἑλληνορωμαϊκὸν θέατρον καὶ ἰδιαίτερα εἰς τὰ Ὁδεῖα, σὲ πατάρι γιὰ τοὺς μουσικοὺς, στημένον ἔμπρὸς εἰς τὴν σκηνήν. Μερικοὶ, τὴ θεωροῦν τὸν «ἐλεός», καὶ «θυμέλη» ὡς ἓνα καὶ τὸ αὐτό : πρᾶγμα καθόλου πιθανόν. ἀφοῦ ἀρχικὰ ὑπῆρχε καὶ θωμὸς, καὶ κάποιο τραπέζι παραδίπλα του, σὲ ὅποιον ἔκοβαν τὰ κρέατα τῆς θυσίας.

7. Ὁ Δαιρπελδ, γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴ γνωστὴ θεωρίαν του, ὅτι οἱ ὑποκριταὶ ἐπαίζαν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἀρνεῖται τὴν ὑπαρξὴ συνδέσμου μεταξὺ σκηνῆς καὶ πλατείας (W. Dörpfeld—E. Reisch : «Das griechische Theater, Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen, und anderer griech. Theater» 1896.) Οἱ μαρτυρίαι, ὅμως, εἶναι σαφέσταται : «Εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἐπὶ τὴν σκηνήν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι» (Πολυδ. IV, 127) κ.ἄ. Ὅσο γιὰ τὸ ὅτι δὲν βρέθησαν τέτοιαι σκάλες σὲ κανένα θέατρο, αὐτὸ δὲν σημαίνει καὶ ὅτι δὲν ὑπῆρχον : πιθανώτατα, ἦσαν ξύλιναι ἢ καὶ κινηταί. ὅπως μᾶς δείχνουν ἄλλωστε ἀγγειογραφαί τῆς Μεγ. Ἑλλάδας.

8. «Τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίονα καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ δὲ λογεῖον κείμενον» (Πολυδ. IV, 124).

9. Φῶτιος, λέξις «παρασκήνια» : «αἱ εἰσοδοὶ αἱ εἰς τὴν σκηνήν».

10. Doerpfeld—Reisch : σὲ αὐτό.

11. «Τῆς σκηνῆς τὸ τέγος καταλείψαντι Ἐρμῶν... εἰς τὸ λογεῖον τῆς σκηνῆς» (Τοῦ 279 π.Χ.). «Τοῖς τὴν σκηνήν ἐργολαβήσασιν καὶ τὸ προσκήνιον» (Τοῦ 290 π.Χ.) κ.ἄ.

12. Puchstein : «Die griechische Bühne» 1901.

13. Navarre : «Le théâtre Grec», 1925.

14. All. Nicoll : «The development of the Theatre». Τρίτη ἐκδοσις, ἀνατύπωσις 1949—Σελ. 24 - 28.

15. «Τριῶν δὲ, τῶν κατὰ τὴν σκηνήν θυρῶν...» (Πολυδ. IV, 124) καὶ «παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσσην ἄλλαι δύο εἶεν ἅν, μία ἑκατέρωθεν...» (Πολυδ. IV, 126).

16. Βλ. C. Walter Hodges : «The Globe Restored» κεφάλαιον. «The stately—Furnished Scene», σελ. 66-82

17. Πολυδ. IV, 125.

18. «Τριῶν δὲ, τῶν κατὰ τὴν σκηνήν θυρῶν. ἡ μέση μὲν διαίρειον ἢ σπήλαιον, ἢ οἶκος ἐνδοξος ἢ πᾶν τοῦ πρωταγωνιστοῦ τοῦ δράματος· ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦ καταγώγιον... ἐν δὲ τραγωδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενῶν ἐστίν... ἡ δὲ ἀριστερὰ τὸ εὐτελέστατον ἔχειν πρόσωπον ἢ ἱερὸν ἐξερημαζόμενον... ἢ αἰκὸς ἐστίν, ἐν δὲ τραγωδίᾳ... εἰρκτὴ ἢ λαιὰ» (Πολυδ. IV, 124-125).

19. «τὴν δὲ ἐξώστραν ταύτην τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν» (Πολυδ. IV, 129).

20. «καὶ τὸ μὲν ἐκκυκλήμα, ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ὃ ἐπίκειται θρόνος, δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνῆν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πράχθέντα...» (Πολυδ. IV, 128).

21. «Ὁ δὲ ἐν τραγωδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν κωμωδίᾳ κράθη» (Πολυδ. IV, 128).

22. Πολυδ. IV, 128.

23. C. Walter Hodges : σὲ αὐτό, σ. 124.

24. Πολυδ. IV, 130.

25. Πολυδ. IV, 131.

26. C. Walter Hodges : σὲ αὐτό, σ. 117.

27. «τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τὴν σκηνήν ὀπισθεν, ἄσκοι φήφων ἔμπλεοι διωκόμενοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων» (Πολυδ. IV, 130).

28. «καὶ δὲ Χαρώνειοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων κισθόδους κείμενα καὶ τὰ εἰδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσι, τὰ δὲ ἀναπίεσματα, τὸ μὲν ἐστίν ἐν τῇ σκηνῇ ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἢ τοιοῦτον πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμοὺς, ἀφ' ὧν ἀνάβαινον Ἐρινύες» (Πολυδ. IV, 132). Τέτοιαι «Χαρώνειαι κλίμακες», βρέθησαν σὲ τὸ θέατρον τῆς Ἐρετρίας.

29. Σουΐδας, λέξις «Δισχύλος» καὶ «Πρατίνος».

30. Vitruvius : «De architectura», V, 6.

31. Πολυδ. IV, 130.

32. Oct. Navarre : σὲ αὐτό, σελ. 77 κ.ἄ.

33. Πολυδ. IV, 130.

34. Πολυδ. IV, 131.

35. «Θεοδότῳ πίνακα εἰς τὸ προσκήνιον ποιήσαντι μισθὸς δραχμαὶ ΔΔΔ (: τριάκοντα), καὶ ἄλλαι πολλαί».

36. «παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσσην ἄλλαι δύο εἶεν ἅν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περιλακτοὶ συμπεπῆγασιν... εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περιλακτοὶ, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον ἀμφοτέρωθεν δὲ χώραν ὑπαλάττουσιν» (Πολυδ. IV, 126).

37) Πολυδ. IV, 131-132.

Ο ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΜΕΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ

Τοῦ Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ

I Τὰ δράδυα, τὴν ὥρα ποῦ ξυπνᾶνε τὰ παράθυρα
καὶ βγαίνουν στὶς κορφὲς τῶν σπιτιῶν
τὰ φῶτα τῆς προσμονῆς,
σὲ συνοικίες λαϊκές,
τοῦ κουρασμένου πατέρα ποῦ πλένει ἀπ' τὰ χέρια του
τὸν κάματο καὶ τὴν πονηριὰ τῆς μέρας
καὶ μπαίνει στὸ δωμάτιο μὲ τὰ κοιμισμένα παιδιὰ
καὶ τὸ τρεμάμενο χαμόγελο τῆς μάνας τους,
κείνη τὴν ὥρα, γλιστρώντας ἀπὸ τίς χρυσωμένες τους ἐκκλησιᾶς
ποῦ τὸν βαστούσαν φυλακισμένο
κατεβαίνει ὁ Χριστὸς
μὲ ἓνα τσιγάρο στὸ αὐτί
μὲ τραγιάσκα ψαρὰ
καὶ νύχια γεμάτα λάδι τῆς μηχανῆς
καὶ κοιτάει τὰ σπίτια τούτων ἐδῶ τῶν φτωχῶν
χαμογελώντας.

II Οἱ συνοικίες συχνὰ ἐπνεαστατοῦνε.
Θυμωμένες μυνάδες χτυπᾶνε τὰ στεγνὰ στήθια τους
καὶ τὰ παλικάρια ἀνάδουν τσιγάρο
ἢ παρακολουθοῦν αὐτοὺς ποῦ παίζουσι τρίλιζα
μὲ τ' ὄπλο ἀνάμεσα στὰ δύο τους πόδια
σὲ μιὰ γωνιὰ τοῦ ὁδοφράγματος.

Δὲν εἶναι ὁμορφες οἱ συνοικίες.

Δὲν εἶναι ὁμορφη ἡ ἐπανάσταση.

Κι δταν νικᾶνε, γίνονται καὶ τοῦτοι ἀντιπαθεῖς
σὰν ὄλους τοὺς ἄλλους.

Ὅμως

δταν, τὴν τελευταία νύχτα τῆς ἀνυποταγῆς
ἀνάψουν ὀλοῦθε οἱ φωτιές
καὶ δοῦν οἱ μαχητὲς πῶς τὸ τέρμα τους
εἶναι ἐδῶ, καὶ τοὺς προσμένει
μὲ τὴν ἐπομένη ἐφοδο τῆς ἐννόμου τάξεως

ποῦ ἀναγγέλλουν κι' ἔλας τὰ μεγάφωνα,
σὰν μοιραστεῖ κι' ἡ τελευταία ματιὰ
μαζὶ μὲ τὰ λιγοστά τους βόλια
κι' ἐπισημάνουν τίς θέσεις τους
ἀποδεκατισμένοι ἐπαναστάτες χωρὶς αὔριο

τότε

μὲς ἀπὸ τὸ σκοτάδι, ξεγλιστράει φτωχοντυμένος
ὄπλισμένος μ' ἓνα μακρὺ καννο
καὶ παίρνει τὴ θέση τοῦ ἀνάμεσά τους, σιωπηλά,
κι' ἀρχίζει νὰ ντουφεκᾷ μαζὶ τους τοὺς σταυρωτῆδες τοῦ
ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Μαρίας, ξυλουργός,
Κλάσεως 1944.

ΜΙΑ ΦΤΩΧΗ ΕΥΛΙΝΗ ΚΟΥΚΛΑ

Τῆς ΜΑΡΩΣ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Δὲν θυμάμαι πιά πόσα χρόνια πέρασαν ἀπὸ τότε ποὺ τὴν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ· θυμάμαι μόνο πὼς ἦτανε σούρουπο καλοκαιριάτικο, ἓνα σούρουπο μουντογάλαζο καὶ χλιαρό. Στους δρόμους εἶχε κόσμος πολὺ, χαρούμενο, φλύαρο· ἀνθρώπους διασπικτούς καὶ γελαστούς. Σάββατο δειλινὸ πρέπει νᾶτανε κείνη ἡ ὥρα ποὺ τὴν πρωτοεἶδα. Οἱ ἄνθρωποι μόνο τὸ Σάββατο παίρνουν τοὺς δρόμους κοπαδιαστά, γελοῦν χωρὶς νὰ σὲ κοιτάζουν καὶ περνοῦν ἀδιάφοροι.

Τρίβονταν οἱ ἀγκῶνες μου στὸ πλήθος, ρουφούσα τὴ μυρουδιά τοῦ ἀραποσιτιοῦ, ποὺ σπύθιζε πᾶνω στὰ μαγκάλια τῆς κάθε γωνιάς, ρουφούσα τὴν ἀλμύρα τῆς θάλασσας ἀπὸ πέρα καὶ τὴ ζωὴ τῆς νύχτας, ποὺ κόντευε νὰ φτάσει... σὰν τὴν εἶδα.

Μοῦρθανε στὸ νοῦ κοῦκλες ξύλινες.

Εἶχα μία στὰ μικράτα μου μὰ δὲν ἤθελα νὰ τὴν παίζω γιὰτὶ τὰ ποδάρια τῆς ἦτανε μονοκόμματα καὶ τὰ χέρια τῆς μόνο στους ὤμους μπορούσανε νὰ λυγᾶνε· δὲν χόρταινε τὴ φαντασία μου· ἔτσι, πεταμένη σὲ μία γωνιά, κρατοῦσε συντροφιά σὲ κάτι κουρέλια.

Πὼς πήδηξε ξάφνου ἀπὸ τὴ γωνιά τῆς καὶ βρέθηκε κείνο τὸ δειλινὸ μπροστὰ μου στὸ δρόμο; Πὼς γύρισε ἀπὸ τὴν ἐξορία τῆς καὶ φάνηκε ξάφνου στὴ μέση τῆς στράτας, νὰ περπατᾷ διασπικτὰ μέσα στὰ φαρδύα, μακρυὰ τῆς ρούχα;

Σαββατόδραδο· ἀραποσίτια νὰ σκορποῦν σπύθες κι' εὐωδιά· φωνές, γέλοια, ζωή.

Σαββατόδραδο· μιὰ κοῦκλα φτωχιά φόρεσε φουστάνια καὶ παίρνει τοὺς δρόμους, σέρνει τ' ἀτροφικὰ ποδάρια τῆς καὶ σειεῖ μέσα στὰ φαρδομάνικα, δυὸ μπράτσα μισερά.

Τί μπορούσαμε ἄραγε μεῖς οἱ ἄνθρώποι νὰ ζητήσουμε παραπάνω κείνο τὸ δειλινό;

«Ὅλα μᾶς τᾶδινε ὁ θεὸς: καὶ ἄρτον καὶ θεάματα.

* * *

Πέρασε καιρὸς· Μιὰ μέρα ξανάδα τὸ φτωχὸ ξύλινο παιγνίδι μου..

Τὴν εἶδα τὴν κοπέλλα νὰ θγαίνει ἀπὸ τὸ σπύτι τοῦ παπᾶ—Θανάση. Κοντοστάθηκε στὸ κατῶφλι καὶ μοῦ χαμογέλασε δειλούτσικα, ἔπειτα ἔυσρε τὸ ἓνα τῆς ποδᾶρι, ἔδωσε, λές, τὸ σύνθημα σὲ ὄλο τὸ κορμί καὶ τράβηξε σκυφτὴ πρὸς τὸν μεγάλο δρόμο.

Κόρη τοῦ παπᾶ—Θανάση ἦτανε, λοιπόν, τοῦ γείτονα—ὁ θεὸς νὰ συχωρέσει τίς ἁμαρτίες του τίς ἄπειρες καὶ τὰ καμώματα του.

«Ὅλος ὁ κόσμος τὸν ἤξαιρε τὸν παπᾶ—Θανάση, ὄλ' ἡ γειτονιά, ὁ δρόμος μου δλάκερος. Δὲν μποροῦσε νὰ κρυφτεῖ ἀπὸ κανένα. Τουλούμια κρασί ἔχυνε μέσα του, τουλούμια βρισιές ξερνοῦσε. Κανεῖς δὲν τὸν συμπάθαγε οὔτε τὸν ἐσεβόταν. Τίς νύχτες, οἱ γυναῖκες εἶχανε δεῖ τὰ μάτια του νὰ γυαλίζουνε στὸ πέρασμα τους, γι' αὐτό. Οἱ ἄντρες τὸν περιφρονοῦσαν.

—«Σὰν δὲν πιστεύεις στὸν θεὸ καὶ γίνεσαι παπάς, μόνο τεμπέλης μπορεῖ νᾶσαι καὶ κατεργάρης», λέγανε.

«Ὅσο γιὰ μένα, τὸν εἶχα μάθει καλά, θαρρεῖς καὶ ζούσαμε κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια

σκέπη. Τὰ σπίτια μας ἦτανε, βλέπεις, τόσο κοντά, πού στο μισόφωτο φαντάζανε νά σμίγουν. Τίς νύχτες τοῦ καλοκαιριοῦ, σάν παύανε τὰ παιγνίδια τῶν ξυπόλυτων παιδιῶν στο δρόμο, σάν τραβιόντουσαν μέσα οἱ μισόγυμνες γειτόνισες, σάν σώπαινε τὸ ξεκούρδιστο πιάνο ἀπὸ ἀντίκρου κι' ἔσβυνε ὁ ἀμανὲς πίσω ἀπὸ τὸ φράχτη μὲ τὸ ἀγιοκκλημα, ἢ ἀγριοφωνάρα τοῦ παπᾶ τρυποῦσε τοὺς τοίχους, ἐρχότανε καὶ θρόνιαζε μέσα στο δωμάτιό μου καὶ μ' ἔκανε νά τεντώνω τὸ αὐτί μου· ἢ περιέργεια μου τότε φούντωνε καὶ κράταγα ὡς καὶ τὴν ἀνάσα μου γιὰ νά μπορέσω νά γλυστρήσω μέσα στὴν ἱερὴ φωλιὰ τοῦ θεοῦ λειτουργοῦ...

Ἦτανε παντρεμένος μὲ ξένη· δὲν ἔμαθα ποτὲ ἀπὸ ποῦ βαστοῦσε ἡ σκούφια της· τὴν ἄκουγα μόνο συχνά, σάν ἐβγαίνε στο μπαλκόνι της ν' ἀπλώσει ροῦχα, τὴν ἄκουγα νά λέει μὲ τὴ βαρειὰ της προφορά, δυνατὰ γιὰ νά τὸ πάρει εἰδηση ἢ γειτονιὰ δλάκερη.

—«Ἐπλυνα πάλι καὶ μάτωσαν τὰ χέρια μου· δὲν ἤμουν συννηθισμένη γωὲ τέτοιες δουλειές».

Τὰ ἴδια κοπανοῦσε καὶ τὰ βράδια, δταν ἀρχίζε ὁ καυγᾶς, δταν ἔσμιγε ἡ βρισιὰ τοῦ παπᾶ μὲ τοῦ γιοῦ τὴ γροθιά, πούπεφτε τρανταχτὴ πάνω στο τραπέζι. Γροθιά καὶ φωνή, στριγγλιὰ καὶ σάλος γιὰ νά μπεῖ ἡ παραγνωρισμένη ἀριστοκράτισσα στὴ θέση της.

Εὐκολα δμως δὲν τέλειωναν οἱ φασαρίες. Τὸ φα! ἀργοῦσε νᾶρθεῖ στο τραπέζι. Τὸ νερὸ δὲν ἦτανε ἀρκετὰ παγωμένο, τὸ ψωμί εἶχε μείνει ἀπὸ χθές. — Κάθε τόσο ξετιναζόμουνα. — Κι' ἔτσι ὦρα πολλή, μέχρις ἀργὰ τὴ νύχτα. Μόνο ἀπὸ τὸ στόμα τῆς κόρης δὲν ἔβγαίνε ἄχνα. Τῆς φωνῆς της τὸν τόνο δὲν τὸν γνόρισσα ποτὲ.

Δὲν μιλοῦνε οἱ ξύλινες φτωχὲς κοῦκλες, γιὰτι κανεὶς δὲν τίς ἀκούει. Ποιὸς νά προσέξει τὴ λένε; Ὅλοι κοιτάζουν τὰ ποδάρια τους τὰ καλαμένα· ὅλοι κοιτάζουν τὰ χέρια, πού μόνο ἀπὸ τοὺς ὤμους μποροῦνε καὶ λυγᾶνε. Ποιὸς ν' ἀκούσει τὴ φωνή τους;

* *

Δὲν τὴν ἄκουγα τὴν κόρη τοῦ παπᾶ—Θανάση, μὰ τὴν ἐννοιωθα κοντὰ μου ἐννοιωθα τὸν καῦμό τοῦ ἀδύνατου κορμιοῦ της, γευόμουνα τὸ δάκρυ της τὸ πικρὸ καὶ ἔμπαινα κρυφὰ στὴ μοναξιά της. Μονάχη, λές, καὶ ζοῦσε. Κανένας δὲν νοιαζόταν γιὰ δ' αὐτὴν· κανένας δὲν τὴν πονοῦσε. Κι' δταν, τίς Κυριακές, Μάννα, παπᾶς καὶ γιὸς διαβαῖναν τὸ κατῶφλι, κείνη ἔμενε πίσω, μὲ κρεμαστὰ τὰ χέρια μέσα στὴ φαρδομάνικα, νά βλέπει αὐτοὺς πού φεύγανε, νά τοὺς βλέπει μ' ἑλαφριά καρδιά.

Εἶναι καλὰ νά μένεις πίσω, δταν ξέρεις ὅτι οἱ δρόμοι θὰ σέ κοιτάζουν μὲ οἶκτο καὶ περιέργεια.

Τὸ ξερε ἡ κόρη τοῦ παπᾶ, αὐτό, τὸ ξερε καὶ φοβότανε τοὺς δρόμους μὲ τὴν τρανταχτὴ ζωή. Ἐδλεπα στὰ μάτια της τὸν τρόμο γιὰ τίς μεγάλες δημοσιές. Κι' ἔπειτα, τί εἶχε νά πεθυμήσει ἀπὸ τὸ ἔξω;

Τί μποροῦσε τάχατες νά περιμένει; Τὸ χαμόγελο τοῦ ἀντρα τοῦ περαστικοῦ τὸν ἐρωτικό του λόγο; Στὸ σπίτι τὴν ἀφήνανε καὶ τὸ χαιρότανε.

Συντρόφισσα στὰ ὄνειρα της, ἢ νεραντζιά ἢ πικρὴ ἀπὸ δίπλα, συντρόφισσα κι' σιωπή. Ἐπρεπε νά προλάβει νά χαρεῖ μὲ τοῦτα ὡς τὴν ὦρα τὴ βραδυνή, τὴν ὦρα τοῦ γυρισμοῦ, δταν θᾶρχιζαν πάλι τὰ ξεφωνητὰ καὶ τὰ βαρειὰ τὰ λόγια, ὡς τὴ στιγμή πού θᾶσπαζε τὸ καντήλι, θὰ χυνόντουσαν τὰ λάδια καὶ τὸ εἰκόνημα τῆς Παναγιάς, πεταμένο χάμου θὰ δάσταγε συντροφιά σ' ἓνα σταυρὸ σκουριασμένο...

«Κουνήσου μωρὴ καὶ σὺ λιγάκι. Κάνε καμιὰ δουλειά!»

—«Δὲν τὴν ἀφήνεις, λέω. Ἄφου ξέρεις ὅτι εἶναι ἀνήμπορη».

—«Σκασμός! Γιὰ νέο μᾶς τὸ λές;»

Οἱ φωνὲς μπερδεύονταν μὲ τὸ πλατάγισμα τῶν πιατικῶν.

Ἡ κόρη δὲν ἔδγαζε μιλιὰ. Ἐτσι σιωπηλὴ κάθε βράδυ, παραστεκότανε στὸ γκρέμισμα τῶν θεῶν. Ἐτσι μουγκή, ἔδλεπε κάθε πρωτὸ τὸν παπα—Θανάση, ν

πηγαίνει νὰ καταπιαστεί μὲ τὰ ἱερά του καθήκοντα καὶ νὰ καμωθεῖ πῶς ἀνασταίνει τοὺς θεοὺς.

—«Μεγάλος κατεργάρης ὁ παπὰ—Θανάσης», λέγανε οἱ γείτονες, «ξέρει τί κάνει».

—«Ἐμ, τί θαρρεῖς ; λιθανίζει τὸ πρωτ', γιὰ νὰ τοῦ συχωρέσει ὁ Θεὸς τὸ βραδυνὸ μεθύσι !»

—«Καλά... ὁ θεὸς τὸν σχωρᾷ. Ἡ κόρη του ἔμωσ ;»

Ἡ κοπέλλα δὲν τὸν συχωροῦσε. Ἡ σιωπὴ της ἦτανε μῖσος δυνατὸ, ἦταν ἔχτρα ἐνάντια στὸν πατέρα, ποὺ ξευτέλιζε κάθε λίγο τὸ σακάτικο παιδί του, ἦταν ἔχτρα ἐνάντια στὸν παπὰ, ποὺ γκρέμιζε θεοὺς καὶ πάταγε συντρίμια...

Ἐνα πρωτ', ἄκουσα φωνὲς ἄγριες καὶ βγήκα στὸ παράθυρο νὰ δῶ. Ὁ παπὰ—Θανάσης, κατακόκκινος, στεκότανε στὴ μέση τοῦ δρόμου χειρονομοῦσε καὶ φώναζε. Τὸ πρωῖνὸ ἀεράκι φούσκωνε τὰ ράσα του κι' ἔλεγε, τώρα θὰ πετάξει.

Ἐμεινε νὰ βρίζει ὥρα πολλή. Κάποτε θαρέθηκε καὶ μπήκε σπῖτι του.

Ἡ κόρη τοῦχε φύγει. Τὰ καλαμένα ποδάρια θὰ σμίξανε μὲ τὴ φλογάτη πέτρα καὶ θὰ σύρθηκαν μακρὰ, πρὸ μακρὰ, κει, ποὺ νὰ μὴ φτάνει ἡ μπόχα τοῦ κρασιοῦ, κει, ποὺ νὰ στήνει θεοὺς καὶ νὰ ξέρεις πῶς τίποτε δὲν θὰ τοὺς συντρίψει.

Ποτέ...

Μ. ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ



Σαβιὲ Βιλατό : Γυναίκα στὴν ἀκρογιαλιά

(Παραχωρήθηκε στὴν Ε. Τ. ἀπὸ τὴν «Γκαλερί 65» τῶν Καννῶν).

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΥΠΙΚΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ

ΤΟΥ ΑΝΡΥ ΛΕΦΕΜΠΡ

Σε συνέχεια των συμπερασμάτων για την τυπική και διαλεκτική λογική, που δημοσιεύσαμε στο προηγούμενο τεύχος, δίνουμε σήμερα το πρώτο μέρος σχετικής μελέτης του γάλλου διαλεκτικού φιλοσόφου Ανρϋ Λεφέμπρ.

I.—'Εκλεκτικισμός και δογματισμός

Δύο βασικοί κίνδυνοι απειλούν την υλιστική και διαλεκτική σκέψη στο φιλοσοφικό πεδίο: ο δογματισμός και ο εκλεκτικισμός. Οι όροι αυτοί προσδιορίζουν κατευθύνσεις σφαλερές που περικλείουν άλλες αντιφάσεις. Δεν θέτουν τα προβλήματα προς λύση για να συνεχίσουν την ανάπτυξη του διαλεκτικού υλισμού. Είναι παρασιτικές έκβλαστήσεις, που μπορούν ωστόσο να γεννηθούν εξ αίτιας πραγματικών προβλημάτων.

Ο δογματισμός φαντάζεται, ξεκάθαρα ή όχι, το διαλεκτικό υλισμό σαν ένα κλειστό σύνολο, εγκαθιδρυμένο μια για πάντα κι' αποδειγμένο (ευνόητο είναι πώς αυτός ο όρισμός του δογματισμού αφορά μια μόνο άποψη, την ουσιαστική όπως νομίζω). Ο δογματισμός δεν αντιλαμβάνεται λοιπόν τα προβλήματα· δεν τα θέτει ή τα θέτει έσφαλμένα, γιατί γι' αυτόν δεν είναι παρά φαινομενικές δυσκολίες, που προέρχονται παραδείγματος χάρη από την όρολογία ή ακόμα από καινούρια γεγονότα στα όποια εφαρμόζονται άσχημα οί υπάρχουσες κατηγορίες. Η μοναδική πρόθεση λοιπόν του δογματικού είναι να επιβάλει την υλιστική αντίληψη του κόσμου, τη μέθοδό της και τις κατηγορίες της. Γι' αυτόν ή πορεία (processus) της ανθρώπινης γνώσης δεν είναι απεριόριστα περίπλοκη, κινούμενη, αντιφατική. Κατά συνέπεια, άπλοποιεί και καθηλώνει σε άκινήσια την υλιστική αντίληψη του κόσμου· της υπερτονίζει και της απολιθώνει την αυστηρότητα: τείνει να την αποχωρίσει από τη ζωή, να τη σχηματοποιήσει σε καθοριστικές φόρμουλες. Ο φιλοσοφικός δογματισμός αντιστοιχεί έτσι στον «άριστρισμό», στον πολιτικό σεκταρισμό. Δεν αντιλαμβάνεται ότι εισάγει στον διαλεκτικό υλισμό την έσωτερική αντίφαση των παλιών μεταφυσικών συστημάτων και πρώτα-πρώτα του έγγελισμοϋ. Φτιάχνοντας το μαρξισμό «σύστημα» (χωρίς να το όμολογεί στον έαυτό του ούτε στους άλλους), τον ξεκόβει από το γίγνεσθαι. 'Ακόμα κι' αν ο δογματισμός ισχυρίζεται ότι ή θεωρία του διαλεκτικού υλισμοϋ είναι απόλυτα καινούρια, τον ξαναφέρει μέσα στα πλαίσια της απολιθωμένης σκέψης· τον μεταμορφώνει σε μια καλυμμένη μεταφυσική. Έτσι ο δογματισμός κατα-

λήγει σ' έναν παραλογισμό, σε μιάν άσυναρτησία: μέσα από τους νόμους που διατυπώνει δεν προκύπτει ο διαλεκτικός υλισμός, δεν αναπτύσσεται, και δέ ζει.

Ο εκλεκτικισμός πάλι αντιστοιχεί στον πολιτικό όππορτουνισμό, «στη δεξιά στάση» στις παραχωρήσεις. Έξασθενίζει τη θεωρητική αυστηρότητα, άμβλύνει τις αντιθέσεις ανάμεσα στο διαλεκτικό υλισμό και τις προγενέστερες του ή τις αντίμαχες ιδεολογίες. Τις ξαναφέρει σε έννοιες ξένες ή παλιότερες του. Καταλύει την έσωτερική συνοχή της θεωρίας με πρόσχημα πώς έτσι δεν την άπομονώνει και τη μεταμορφώνει σε προέκταση της παλιάς φιλοσοφίας: της μεταφυσικής.

Είναι φανερό πώς σ' αυτό το πεδίο, ο σεκταρισμός και ο όππορτουνισμός συναντιώνται, ανακατεύονται, άλληλοεπικυρώνονται ο ένας γεννάει τον άλλον. Η άβέβαιη σκέψη ταλαντεύεται άπ' τον ένα στον άλλο.

II.—Οί συνέπειες του δογματισμοϋ και του εκλεκτικισμοϋ στη φιλοσοφία

Η υλιστική θεωρία της γνώσης και διαλεκτική λογική ξανακαταπιάνονται και μεταμορφώνουν τις προγενέστερες φιλοσοφικές κατηγορίες: π. χ. ούσιωδες και έπουσιωδες, ή συνεχές και άσυνεχές, ή μορφή και περιεχόμενο. Δεν τις αφήνουν άπομονωμένες. Καταδείχνουν την ένότητά τους, τηάλυσωτή τους σύνδεση, την έσωτερή τους κίνηση.

Ξέρουμε πώς δεν υπάρχει άπόλυτα άσυνέχεια. 'Από κάθε ποιοτικό άλμα προηγούνται και όδηγούν σ' αυτό ποσοτικές μεταβολές. Κάθε βαθμιαία, άλλα προετοιμάζει και παράγει μια βηθια και ουσιαστική μεταβολή στην εξεταζόμενη πορεία (processus): ένα άλμα, μιάν άσυνεχεια. 'Αρα αντίστοιχα δεν υπάρχει και άπόλυτη συνέχεια. Καμιά άπ' αυτές τις κατηγορίες δεν μπορεί να άπομονωθεί να όδηγηθεί στο άπόλυτο. Σε κάθε ποιοτικό άλμα, άποδεσμεύεται ένα προγενέστερο περιεχόμενο, άπαλλάσσεται από τη μορφή που το σταματοϋσε την ανάπτυξη κι έρχεται σιφως. 'Επομένως ξαναβρίσκει τον έαυτό του, ανεβαίνει σ' ένα ύψηλότερο επίπεδο μεταμορφώνεται. Παίρνει μια καινούρια μορφή· υπάρχει ένα «ξεπέρασμα» (και πο-

ὅμως αὐτὸς ὁ ὅρος πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται μὲ πολὺ προσοχὴ ὅπως καὶ οἱ ἀνάλογοι ὅροι : ἄρνηση τῆς ἄρνησης, σύνθεση, κ.λ.π., κ.λ.π...).

Ἄς ἐφαρμόσουμε αὐτὴ τὴν ἰδέα στὸ διαλεκτικὸ ὕλισμό. Σὲ σχέση μὲ τὴν προγενέστερη φιλοσοφία καὶ τὶς προγενέστερες ιδεολογίες, εἶναι καινούριος, βαθύτατος, ριζικὰ καινούργιος. Ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἄλμα, μιὰν ἐπανάσταση στὴ φιλοσοφία, στὴ γνώση καὶ στὴ θεωρία τῆς γνώσης, μὲ μιὰ λέξη στὴν ἀνθρώπινη σκέψη. Αὐτὴ ἡ καινοτομία ὅμως δὲν εἶναι ἀπόλυτη. Δὲν παρουσιάζεται σὰν ἀπόλυτη ἀσυνέχεια. Ἀλλοιῶς ὁ μαρξισμὸς θὰ φαινόταν σὰν κάτι τὸ ξέχωρο, τὸ τυποποιημένο ἀπὸ τὰ μεγάλα ρεύματα τῆς σκέψης, πού προηγήθηκαν ἀπ' αὐτόν. Ὅλο τὸ παρελθὸν θὰ γκρεμιζόταν καὶ θὰ εξαφανιζόταν, καὶ μαζί μ' αὐτὸ καὶ οἱ ἀργές κατακτήσεις τῆς γνώσης (μαζί μὲ τὴν παλιὰ λογική!) καθὼς καὶ οἱ ἐθνικοὶ πολιτισμοί, πού ὑπῆρξαν πρὶν ἀπ' τὸ μαρξισμό. Ἡ θέση τῆς ἀπόλυτης ἀσυνέχειας, βγαίνει ἀπὸ τὸν ἀφελή δογματισμό. Ἡ θέση αὐτὴ δὲν ἀνήκει στοὺς κλασικοὺς τοῦ μαρξισμοῦ. Ὁ Λένιν τὴν εἶχε ρητὰ ἀπορρίψει καὶ ἂν τελευταῖα ἀναζωπυρώθηκε κάπως, αὐτὸ ὀφείλεται σὲ μιὰ ἀπλοϊκὴ ἐρμηνεία τῶν γνωστῶν κειμένων τοῦ Ζντάνωφ.

Ἀντίθετα ὁ ἐκλεκτικισμὸς ρίχνει τὸ βάρος στὴ συνέχεια. Ἔτσι ὅμως οἱ ἀνακαλύψεις τῶν κλασικῶν τοῦ μαρξισμοῦ, ἡ ἀνοδος τῆς ἐργατικῆς τάξης, ἡ σοσιαλιστικὴ κοινωνία καὶ ὁ καινούριος ἄνθρωπος πού αὐτὴ διαμορφώνει, χάνουν τὴ σημασία τους. Οἱ ἀντιθέσεις καὶ οἱ ἀντιφάσεις ἀμβλύνονται. Τὸ παρελθὸν κυριαρχεῖ, χωρὶς νὰ ἔχει ἀναθεωρηθεῖ κριτικά. Ἔτσι, ὑπάρχει κίνδυνος ἡ ἀστικὴ σκέψη νὰ ἀνακατευτεῖ ἐπίφοβα μὲ τὸ μαρξισμό : ὁ ἐθνικισμὸς, ὁ κοσμοπολιτισμὸς ἀπειλοῦν τὴ σκέψη καὶ τὴν ἰκανότητα τῆς αἰσθήσεως τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλιστή. Παίρνοντας αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, μπορεῖ νὰ φθάσει κανεὶς ὡς τὸ σημεῖο ν' ἀρνηθεῖ ὄχι μόνον τὴν πάλῃ τῶν ιδεῶν ἀλλὰ καὶ τὴν πάλῃ τῶν τάξεων ὁ ἐκλεκτικισμὸς. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἀποδείχεται πιὸ επικίνδυνος ἀπὸ τὸ δογματισμό.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς οἱ δυσκολίες μιᾶς ἀνάλυσης συνίστανται ἀκριβῶς στὸ ὅτι αὐτὴ ὀφείλει νὰ καθορίζει τὴ διαλεκτικὴ ἐνότητα τοῦ συνεχοῦς καὶ τοῦ ἀσυνεχοῦς μέσα στὴν ἱστορία. Κάθε μόνονόπληρο ἀντίληψη ὀδηγεῖ σὲ σφαλῆρα συμπεράσματα. Οἱ ἴδιες δυσκολίες, καθὼς εἶναι γνωστὸ, ὑπάρχουν καὶ στὴν ἀνάλυση καὶ τὸν καθορισμὸ τῆς ἀκριβοῦς σχέσης ἀνάμεσα στὸ ἔθνος καὶ τὴν τάξη, ἀνάμεσα στὴν ἀστικὴ δημοκρατία, καὶ τὴν οὐσιαστικὴ δημοκρατία κλπ... Εἶναι ἀνώφελο νὰ ἐπαναλάβουμε πὼς αὐτὲς οἱ δυσκολίες ἔχουν ἀντικειμενικὴ βάση, πὼς εἶναι συχνὰ γόνιμες καὶ πὼς δὲν σημαίνουν πάντα μιὰ ἀπλὴ ἀδυναμία στὸ

φτάσιμο τοῦ ἀντικειμενικὰ ἀληθινοῦ καὶ πραγματικοῦ.

III.—Χυδαῖος καὶ ζωντανὸς μαρξισμὸς

Καὶ τώρα ἄς προσπαθήσουμε νὰ καθορίσομε μὲ ἀκρίβεια πὰ ὑπῆρξαν στὰ τελευταῖα χρόνια, τὰ ἐσωτερικὰ προβλήματα τοῦ μαρξισμοῦ. Προβλήματα ἐσωτερικὰ, λέμε. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ ὅρος, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, δὲν πρέπει νὰ παρθεῖ στὴν ἀπόλυτὴ του ἐννοια. Δὲν ὑπάρχει κανένα πρόβλημα πού νὰ εἶναι καθαρὰ ἐσωτερικὸ τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ. Κάθε πρόβλημα «ἐσωτερικὸ» εἶναι ἐπίσης καὶ ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο πρόβλημα ἐξωτερικόν, πράγμα πού σημαίνει ὅτι θέτει ζητήματα καθορισμένα ἐν μέρει ἀπὸ τὶς σχέσεις τοῦ μαρξισμοῦ μὲ τὴν προγενέστερη του σκέψη καὶ γνώση ἢ ἀκόμα ἀπὸ τὶς σχέσεις καὶ μὲ τὰ ἄλλα ρεύματα τῆς σκέψης καὶ τοὺς ιδεολογικοὺς τοῦ ἀντιπάλους.

Ποιὰ ἦταν ἡ παράσταση πού εἶχε ἓνας ὀρισμένος, «χυδαῖος μαρξισμὸς» γιὰ τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα ; Μποροῦμε, χωρὶς νὰ τὴν γελοιογραφήσουμε καὶ πολὺ, νὰ τὴ συνοψίσουμε σὲ μιὰν εἰκόνα : ἓνα σπίτι, μὲ τὰ θεμέλιά του (τὴν οἰκονομικὴ «βάση»), ἓνα πάτωμα (τὶς κοινωνικὲς σχέσεις), μιὰ σκηνὴ (τὰ ὑπεροικοδομήματα) τοίχους (τὶς τάξεις). Εἰκόνα μηχανιστικὴ, στατικὴ, πού ἔθετε προβλήματα ἄλυτα.

Καὶ πρῶτα-πρῶτα, πού ἔπρεπε νὰ τοποθετηθεῖ ἡ συνείδηση ; Ἀναπόφευκτα στὸ ἐπίπεδο τῶν ὑπεροικοδομημάτων, πάνω στὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ ! Ἔτσι ὅμως κάθε συνείδηση φαινόταν σὰν ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὴ βάση καὶ συνδεμένη μὲ τὰ ὑπεροικοδομήματα. Ἡ μᾶλλον ἡ συνείδηση δὲν ἦταν παρὰ μιὰ «ἐκβλάστηση», σχεδὸν ἀχρηστὴ, καὶ ὄχι μιὰ ἀποδοτικὴ ἀντανάκλαση τῆς πρακτικῆς, τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητος. Ἡ μᾶλλον ἀντανάκλασε μονάχα τὶς παραγωγικὲς σχέσεις, πού τὶς φανταζόταν σὰν ἐνδιάμεσα (διαμεσολαβήσεις, βαθμίδες ἢ ἐπίπεδα) τοποθετημένα ἀνάμεσα στὰ ὑπεροικοδομήματα καὶ τὴν βάση. Ἀπὸ δῶ βγαίνουν καὶ οἱ ἀξεπέραστες δυσκολίες πού ἀντιμετωπίζει ἡ θεωρία τῆς συνείδησης καὶ τῆς ἀντανάκλασης. Ἐξ αἰτίας αὐτοῦ ἔφταναν νὰ συγχέουν «ἰδεολογία» συνείδηση καὶ ἐπιστήμη. Ἡ γνώση γινόταν ἰδεολογία, ὑπεροικοδομήματα. Ἐφταναν ἔτσι νὰ ἀρνοῦνται τὸν ἀντικειμενικὸ χαρακτῆρα πού ἔχει ἡ συνείδηση, ἢ νὰ τὸν βλέπουν ὑποτιμητικά. Ἡ ἀκόμα ἀρνοῦνταν τὴν σημασία τῆς συνείδησης, τῆς ἰδεολογίας, τῆς θεωρίας, εἴτε συνέχιζαν νὰ ἀποδείδουν στὴ συνείδηση—στὸ ἐπίπεδό της, στὴ βαθμίδα της—μιὰν αυτόνομη πραγματικότητα. Ἡ πρακτικὴ περιοριζόταν στὴν ὕλικὴ ἐργασία, καὶ ἡ θεωρία ἐμφανιζόταν ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὴν πρακτικὴ μὲ ἐνδιάμεσα στρώματα. Ἔτσι ἡ ἐνότητα πρακτικῆς καὶ θεωρίας γινόταν ἓνας κενὸς ἰσχυρισμὸς.

Πρέπει φυσικὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε πὼς αὐτὸ τὸ σχῆμα (πού θὰ τὸ ταξινομοῦσε κα-

νείς στην κατηγορία της γελοιογραφίας, γιατί σχεδόν πάντοτε ήταν συγκεχυμένο και άσχηματοποίητο) κατά τιποτα δεν ανταποκρινόταν στις υποδείξεις των κλασικών του μαρξισμού.

Αλλά να κάτι πιο σοβαρό ακόμα. Αν όλη ή γνώση, όλη ή επιστήμη και όλη ή συνείδηση είναι υπεριοικοδομήματα, πού θά πρέπει να τοποθετήσουμε τον ίδιο το μαρξισμό; Στο υπεριοικοδομήμα της αστικής κοινωνίας; Είναι άστειο. Τότε στο υπεριοικοδομήμα της σοσιαλιστικής κοινωνίας; Μά συγκροτήθηκε πριν απ' αυτήν. Επομένως μήπως ο μαρξισμός μεταμορφώθηκε με το να γίνει υπεριοικοδομήμα της σοσιαλιστικής κοινωνίας; Ήταν μια ταξική αλήθεια; Ήταν έκφραση του προλεταριάτου και της «ταξικής» του «συνείδησης»;

Σ' όλες αυτές τις υποθέσεις, ο επιστημονικός του χαρακτήρας συσκοτιζόταν ή ακόμα κ' εξαφανιζόταν. Περιοριζόταν σε μια ιδεολογία. Μά κι έτσι, παρέμενε «στόν αέρα», όπως οι αρχαίες φιλοσοφίες. Η διαμόρφωσή του, ή δράση του δεν μπορούσαν να κατανοηθούν, απ' τη στιγμή που επιστήμη και συνείδηση ορίζονταν σαν υπεριοικοδομήματα. Κι αν ή έκφραση «ταξική αλήθεια» πέραγε σαν κάτι που έχει περιεχόμενο, οι όροι «υπεριοικοδομήμα του προλεταριάτου» δεν είχαν, ολοφάνερα, κανένα. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, τί σήμαινε ή θέση της ριζικής πρωτοτυπίας του μαρξισμού; Ή ή θέση της «σύνδεσής του με τις προγενέστερες φιλοσοφικές θεωρίες»; Οι θέσεις αυτές, κ' ή μια κ' ή άλλη, έχαναν κάθε συγκεκριμένο νόημα. Και τί θά μπορούσε να πει κανείς για τους προγενέστερους απ' το μαρξισμό εθνικούς πολιτισμούς; Και για την προγενέστερη τέχνη όπως και για την τέχνη γενικά; Και για την παλιά επιστήμη, τὰ μαθηματικά, τή φυσική—τέλος την παλιά λογική;

Ακόμα περισσότερο. Σ' ένα τέτοιο σχήμα, δεν υπάρχει θέση. Όχι μόνο για τον εθνικό πολιτισμό, αλλά γι' αυτό το ίδιο το έθνος. Πού να το τοποθετήσεις; Στα υπεριοικοδομήματα; Τότε δεν έχει βαθειά πραγματικότητα. Στη βάση; Αλλά δεν συμπίπτει ούτε με τις ταξικές κοινωνικές σχέσεις, ούτε με τον τρόπο παραγωγής, ούτε τέλος με τις παραγωγικές δυνάμεις.

Πολλοί μαρξιστές παρασύρονταν από μια κάποια ταλάντευση, και μεταπηδούσαν από τή μιάν άποψη στην άλλη: από τήν «ταξική άποψη» στην εθνική άποψη, από τήν άποψη της ριζικής καινοτομίας του μαρξισμού στην άποψη της πολιτιστικής κληρονομιάς κ.λ.π. Έχαναν έτσι τήν ουσιαστική ενότητα. Έτσι, χωρίς να το αντιλαμβάνονται, ή σκέψη τους έμενε μονόπλευρη, μη διαλεκτική.

Ανάμεσα στα αναρίθμητα προβλήματα που εμπαιναν (και πού δεν τὰ έθελαν πάντα έπειδή τὰ άγνοούσαν) ήταν και το πρόβλημα της παλιάς λογικής, της αριστοτελικής, της τυπικής λογικής. Ανήκε στην ιδεολο-

γία, στη μεταφυσική, στα υπεριοικοδομήματα της ελληνικής κοινωνίας; Τότε έπρεπε να έχει παραμεριστεί. Κι ως τόσο ή νέα σκέψη, ή διαλεκτική μέθοδος, δέ θά λάβαιναν υπ' όψη τους τή λογική; Και μπορούσαν να κάνουν κάτι τέτοιο;

Ο μαρξισμός κινδύνευε να μπλεχτεί μέσα σ' όλες αυτές τις δυσκολίες, όταν έπενέβη ο Στάλιν, έθεσε τὰ προβλήματα, τὰ έλυσε και ξανάνοιξε τις προοπτικές της ανάπτυξης, στην περίφημη μελέτη του για τή γλωσσολογία (συμπληρωμένη και από τὰ κατοπινα γραφτά του, απ' τὰ όποια δεν μπορεί να αποχωριστεί). Έδω τήν παίρνουμε σαν γνωστή και δεν πρόκειται να τήν εκθέσουμε. Κι όμως δέ φαίνεται να βλέπουμε πάντα σ' αυτήν τήν ιστορική της σημασία. Ο Στάλιν διάλεξε τήν κατάλληλη στιγμή για να επέμβει. Η κριτική της «ταξικής άποψης», πού ο Μάρξ είχε εισαγάγει σε μιάν επιστήμη, τή γλωσσολογία, του χρησιμεύει σαν άφετηρία για σκέψει πού άφορούν στη γλωσσολογία αλλά και σε προβλήματα καθαρα επιστημονικά. Ο Στάλιν δεν έβαλε μόνο τέρμα σε μιάν περίοδο όπου ή «ταξική άποψη» είχε εισαχθεί σε περιοχές με τις όποιες δεν είχε καμιά σχέση και ιδιαίτερα στη γλωσσολογία.

Δεν έκμηδένισε μόνο έναν «ταξικό υποκειμενισμό» πού είναι άσυμβίβαστος με το μαρξισμό-λενινισμό. Πολέμησε και σύντριψε σε όλα τὰ μέτωπα, σε όλες τις περιοχές, το χυδαίο και σχολαστικό μαρξισμό. Χωρίς να τροποποιήσει το μαρξισμό-λενινισμό, ξαναγύρισε στις πηγές. Αλλά φώτισε τὰ θεμελιακά κείμενα με το δυνατό φως μιας τεράστιας ιστορικής πείρας πού τήν έδιναν ή κατάκτηση της εξουσίας από τήν εργατική τάξη, ή δράση του κόμματός της, ή οικοδόμηση του σοσιαλισμού, ή συγκρότηση ενός καινούριου κράτους, ή ανάπτυξη των σοσιαλιστικών εθνών. Ας άρκεστούμε εδώ να υπενθυμίσουμε πώς ο Στάλιν, μαζί με τους Μάρξ-Ένγκελς-Λένιν, δείχνει τον αντικειμενικό και εξαιρετικά σύνθετο (διαλεκτικό) χαρακτήρα της ιστορικής πορείας (processus). Υπενθυμίζει τους αντικειμενικούς, διαλεκτικούς νόμους πού διέπουν τήν ανάπτυξη της κοινωνίας. Η επιστήμη μελετάει και αναλύει αυτή τήν ανάπτυξη. Διακριβώνει εκεί το συνεχές (ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, της γνώσης, της γλώσσας, κ.λ.π.), και το άσυνεχές (παραγωγικές σχέσεις, τάξεις, υπεριοικοδομήματα πού εξαφανίζονται μαζί με τον τρόπο παραγωγής). Φυσικά, αυτή ή συνέχεια κι αυτό το άσυνεχές είναι σχετικά· δεν αποχωρίζονται. Η επιστήμη μελετάει τήν αλληλεπίδρασή τους.

Υστερα από τήν εμφάνιση αυτού του κειμένου, άνοιξε στην ΕΣΣΔ ή συζήτηση πάνω σ' ένα σύνολο προβλημάτων, πού περιλάμβανε και το πρόβλημα της Λογικής.

(Η συνέχεια, μαζί με τις άπόψεις των Σοβιετικών φιλοσόφων, στο έόμενο.)

Μετάφραση: ΤΙΤΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ

ΔΕΝ ΘΑ ΞΕΧΑΣΟΥΜΕ...

Δέν θά ξεχάσουμε τὸ τελευταῖο μέτωπο
ἄγριο καὶ εἰρηνικὸ μαζί,
νὰ μᾶς διώχνει καὶ νὰ μᾶς καλάει πάλι πίσω
μὲ τίς φωνές ὄλων τῶν νεκρῶν,
μὲ τὰ χαρακώματα καὶ τὴν ἀγρύπνια,
μὲ τὸν ἔρχομὸ ἑνὸς σπιτικοῦ γράμματος
καὶ τὸ φεγγάρι ποὺ ὀδηγοῦσε τ' ὄνειρό μας
σὲ μιὰ παιδικὴ αὐλή,
σὲ μιὰν Ἄνοιξη ποὺ ἐμπνέει τὸν ἔρωτα τῆς ζωῆς
καὶ στὰ πρυλιὰ τ' ἀνέμελα ποὺ κλέβουν τὸ σπειρὶ
τοῦ ζευγολάτη...

Δέν θά ξεχάσουμε ποτὲ τὸ τελευταῖο μέτωπο
γιατὶ πεθάναμε πολλές φορές
κι' ἀναστηθήκαμε!...

ΚΟΥΛΗΣ ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΑΔΑΜ

Σάρκα λευκὴ ἐκυμάτιζες
στὰ γενναῖα χέρια τοῦ Θεοῦ.
Τὸ μυστικὸ βλέμμα σου
ἀναζητοῦσε
ἕναν τρόπο, μιὰ γῆ,
νὰ σὲ πάρει ἀπ' τὸ βῆθρο του—
γιατὶ ἡ τόλμη σου

ἦταν ὄριμη
γιὰ πτώση καὶ ἠδονή.
Κι ἤρθες στὰ χέρια μου
γῆ τῆς ἀγωνίας—ὦ Εὐα—
κι ἐκυμάτισες σάρκα λευκὴ,
περήφανη.

ΑΛΕΚΟΣ ΜΙΤΖΑΛΗΣ

ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ



*Νησιὰ Μπιζοῦγκο.
(Πορτογαλικὴ Γου-
ϊνέα)
Τὰ νησιὰ Μπιζοῦγκο
ἔχουν 20.000 κατοί-
κους. Ἐπικρατοῦν
ἀκόμα τὰ πατριαρχι-
ἐθιμα. Τὰ περισσό-
τερα εἰδῶλα ἔχουν
γυναικεῖες μορφές.*



Ν. Χατζηκυριάκου — Γκίκα :



Τοπίο τῆς Κρήτης
(Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης—Παρίσι)

ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ Ν. ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ-ΓΚΙΚΑ

—Με βρίσκετε σὲ μιὰ στιγμή πεσσιμισμού, ἄρχισε τὴν κουβέντα ὁ ζωγράφος, καθηγητῆς τοῦ Πολυτεχνείου Χατζηκυριάκος—Γκίκας, σὰν καθίσαμε ἀντικρουσιὰ σὲ σιενὸ μπαλκονάκι τοῦ σπιτιοῦ του. Παραξενεύεσαι μὲ τὴν ἀναπάντεχη αὐτὴ δήλωση. Τὸ περιβάλλον εἶναι ὁμορφο καὶ γραφικό. Μέσα στὴν καρδιά τῆς Ἀθήνας, δυὸ βήματα ἀπὸ τὴν Πλάκα, ἓνα παλιὸ ἀρχοντικό, πού διατηρεῖ τὸ παλιὸ του ὄψος, εἶναι τὸ σπίτι τοῦ καλλιτέχνη. Ἐκεῖ ζεῖ καὶ ἐργάζεται. Ὁ κόσμος περνᾷ βιαστικὰ μέσα σὲ δρομάκι καὶ ἡ ζωὴ σφύζει γύρω μας. Ἡ δήλωση τοῦ εὐγενικοῦ οἰκοδεσπότη σὲ ξαφνίζει. Τοῦ ζητήσαμε νὰ μᾶς πεῖ κάτι γιὰ τὸ περιοδικὸ καὶ ἡ ἀγανάκτηση ξεχείλισε μὲ μιᾶς.

Ὅταν δὲν ὑπάρχει τὸ πνεῦμα ἀναγνωρίσεως ὀρισμένων ἱστορικῶν πνευματικῶν ἀξιών, τί σημασία ἔχει ἂν ὁ ἓνας ἢ ὁ ἄλλος καλλιτέχνης κάνουν κάτι; Τὸν τελευταῖο καιρὸ εἶδαμε νὰ καταστρέφονται μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ὠραῖα κτίρια τῆς Ἀθήνας. Τὸ σπίτι τοῦ Βασιλόπουλου στὴν Πλάκα, καὶ τὸ Βαρβάκειο, τὸ πιὸ ὁμορφο κτίριο τῆς Ἀθήνας, ὅπως πρὶν εἶχαν κατεδαφιστεῖ ἢ παλιὰ ἀγγλικὴ πρεσβεία τοῦ Κλεάνθους καὶ τόσα ἄλλα. Τίποτα δὲ μπόρεσε νὰ τὰ σώσει ἀπὸ τὴν καταστροφή. Πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ τὸ Ἐθνικὸ Ἰδρυμα ζήτησε τὴ γνώμη μου πάνω ἀκριβῶς σὲ τὸ ζήτημα ποῖα κτίρια ἔπρεπε νὰ διαφυλαχθοῦν. Γιὰ νὰ μὴν τοὺς κάνω τὸ ἔργο πολὺ δύσκολο, ὑπέδειξα μόνο πέντε. Ἐλοιπὸν τὰ δυὸ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν ἤδη κατεδαφισθεῖ. Νομίζει κανεὶς πὼς σημάδεψαν τὰ πιὸ ἀξιόλογα κτίρια τῆς Ἀθήνας. Αὐτὰ ἀκριβῶς πού ἔχει νὰ ἐπιδείξει ὁ τόπος ἀπὸ ἀπόψεως ἀρχιτεκτονικῆς. Γιατὶ ἐπὶ τέλους οἱ ἀρχαιότητες δὲν εἶναι προσωπικὸ μας ἔργο.

Ὁ καλλιτέχνης φαίνεται νὰ ὑποφέρει πολὺ ἀπὸ τὴ φθορὰ αὐτῆ.

—Αὐτὰ πού σᾶς λέγω εἶναι σωστοὶ βανδαλισμοί. Καὶ γίνονται στὸν τόπο μας ἀπὸ ἔλλειψη κατανοήσεως τόσο τῆς ἰθύνουσας τάξεως ὅσο καὶ τοῦ λαοῦ. Ἡ ἰθύνουσα τάξις ἀδιαφορεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ λαὸς δὲν σέβεται τίποτα, τίποτα δὲν ἄφησε ἀνέπαφο. Οἱ ἴδιοι οἱ τεχνῖτες δὲν σέβονται τὰ παλῆα καλλιτεχνήματα. Στὸ σπίτι τοῦ Βασιλοπούλου ὑπῆρχαν μερικὰ ὠραῖα μαρμάρινα κιονόκρανα. Λοιπὸν στὴν κατεδάφιση καταστράφηκαν ὁλότελα. Τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ μὲ τὰ παράθυρα τοῦ Βαρβακείου, πού ἦταν ἀριστουργήματα ἀπὸ ἀπόψεως ἀναλογιών. Τέτοιοι βανδαλισμοὶ γίνονται μόνο στὸν τόπο μας. Ἐξω καὶ ἡ ἰθύνουσα τάξις προσπαθεῖ νὰ διαφυλάξει τὰ κειμήλια καὶ ὁ λαὸς τὰ σέβεται. Ὑπάρχουν ἓνα σωρὸ παλαιοπῶλες πού τὰ ἀγοράζουν καὶ τὰ μεταπλουτοῦν. Ἐπομένως ὑπάρχει ζήτησις. Ἐδῶ οὔτε τέτοιοι δὲν ὑπάρχουν. Κἀνὰ θὰ μπορού-

σαν νὰ σώσουν καὶ αὐτοί.

—Γιατὶ ἄραγε νὰ συμβαίνουν στὴ χώρα μας τέτοιες καταστροφές; Τί μᾶς κάνει νὰ ξεχωρίζουμε ἀπ' τὰ ἔξω κράτη; Διακόψαμε τὸν ὁμιλητὴ καὶ τοῦ διατυπώσαμε αὐτὴ τὴν σκέψη μας.

—Δὲν βρίσκω ἄλλη ἐξήγηση ἀπὸ τὸν σαδισμό. Βλέπεις καὶ τὸν πιὸ μικρὸ ρωμῆ μόλις τοῦ δώσεις μιὰ τόση δὰ ἐξουσία πὼς φέρεται στυγρῶς ὑφισταμένους του; Εἶναι σωστός τύραννος! Ἐγὼ νομίζω πὼς αὐτὸ τὸ πρῶμα εἶναι ὑπόλειμμα τῆς τουρκοκρατίας. Καὶ ὁ πιὸ παραμικρὸς ἄνθρωπος θέλει νὰ γίνῃ πασᾶς.

—Δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ τίποτα ὥστε νὰ σωθεῖ κάτι ἀπὸ τὰ κειμήλια αὐτὰ;

—Ἐγιναν πολλές προσπάθειες. Καὶ προπαγάνδα ἔγινε ὥστε νὰ περισωθοῦν τὰ παλιά μας καλλιτεχνήματα καὶ πολλὰ ἄλλα. Τὰ ἀποτελέσματα ὅμως ἦταν πενιχρά. Νὰ φανταστεῖ κανεὶς πὼς ἄρχισαν νὰ γκρεμίζονται καὶ τὰ παλιὰ τείχη ἀκόμα. Στὸ Ἡράκλειο, στὴ Θεσσαλονίκη, σὲ Μέτσοβο ὅλα τὰ τείχη καταστρέφονται. Ἐγὼ ὑπόψυ μου ὅτι ἄλλοι ἀλλάζει ἀκόμα καὶ ἡ κατεύθυνσις μιᾶς λεωφόρου γιὰ νὰ μπορέσει νὰ μείνῃ στὴ θέση τῆς μιᾶς παλιᾶς πέτρας, ἓνα μικρὸ τμήμα ἐνὸς τοίχου πού ἐπὶ τέλους δὲν ἔχει καμμιά καλλιτεχνικὴ ἀξία. Ὁλόκληρες πολυκατοικίες στὴ Ρώμη κόβονται σὲ μιὰ γωνιά γιὰ νὰ μείνῃ ἄθικτο ἓνα ἀρχαῖο κομμάτι. Ἐδῶ σὲ τὸ ζήτημα αὐτὸ ὑπάρχει πλήρης ἀδιαφορία. Τὸ ἀποκαρδιωτικὸ εἶναι πού τέτοιοι βανδαλισμοὶ ἐξακολουθοῦν νὰ γίνονται στὰ χρόνια μας, ἀκόμα καὶ σήμερα, στὸν τόπο μας. Στὴν Ὑδρα λ. χ. καταστράφηκε τὸ σπίτι τοῦ Βούλγαρη, τοῦ Τσουμπέ, γιὰ νὰ γίνῃ μιὰ πλατεῖα, ὅπου θὰ ἔκαναν τὰ παιδιὰ γυμναστικὴ. Στὶς Σπέτσες τὸ σπίτι τοῦ Μέξη.

Ἐπιμένουμε νὰ καθοριστοῦν τὰ πρακτικὰ μέτρα πού θὰ μπορούσαν νὰ βελτιώσουν αὐτὴ τὴν κατάσταση. Νὰ γίνῃ ἓνα πρόγραμμα. Ὁ ζωγράφος ὅμως ἔχει ἀντιρρῆσεις.

—Τὸ πρόγραμμα δὲν θὰ λύσει αὐτὴ τὴν κατάσταση. Τὴν ἀνάγκη πού νοιώθω ἐγὼ ἢ ἔσεῖς θὰ πρέπει νὰ τὴν νοιώσουν καὶ οἱ ἄλλοι.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ θυμίσουμε τὴ σύγχρονη ζωὴ μὲ τίς ἀνάγκες τῆς. Τί θὰ γίνῃ ἂν ἡ τάση γιὰ τὴ διάσωση τῶν κειμηλίων συγκρουστεῖ μὲ τίς ἀνάγκες τῆς ζωῆς; Τί θὰ πρέπει νὰ προτιμήσουμε; Ὁ Χατζηκυριάκος δὲν διστάζει.

—Δὲν ὑπάρχει ζήτημα συγκρούσεως, οὔτε εἶναι καμμιά ἀνάγκη νὰ βάλουμε ἔτσι τὸ πρῶμα. Ὑπάρχει κάποια ἱεραρχία. Ἡ ἀγάπη πρὸς κάποια πράγματα ἔχει μεγαλύτερη ἀξία ἀπὸ τὴν ἀγάπη πρὸς κάποια ἄλλα. Θέ-

λω ἐδῶ νὰ διευκρινίσω πῶς δὲν ἔχω τίποτα ἐναντίον τῶν κοινῶν ἀγαθῶν. Ὅμως εἶναι φανερό πῶς τὰ ἀγαθὰ αὐτὰ δὲν ἀποτελοῦν ἰδεῶδες, εἶναι ἀπλῶς ὄροι καλῆς διαβιώσεως καὶ μὴν νομισθεῖ ὅτι κόπτομαι μόνον ὑπὲρ τῆς παραδόσεως καὶ ὅτι εἶμαι ἀντίθετος πρὸς κάθε νέον. Ἀπεναντίας. Σκοπός μας εἶναι τὸ νέον· δηλαδή ἢ μετὰ κύρους καὶ αὐθεντικότητος ἀπόδοσις τῆς ἐποχῆς μας. Ὁ καλλιτέχνης ἔχει, ἂν παραστεῖ ἀνάγκη, τὴν ἄδειαν νὰ παραβεῖ, νὰ παρίδει ἢ καὶ νὰ καταστρέψει τὴν παράδοση—τὸ κοινὸν ὅμως ὄχι.

Ἐρχεται τῶρα ἡ κουβέντα πρὸς τὴ σύγχρονη καλλιτεχνική μας παραγωγή.

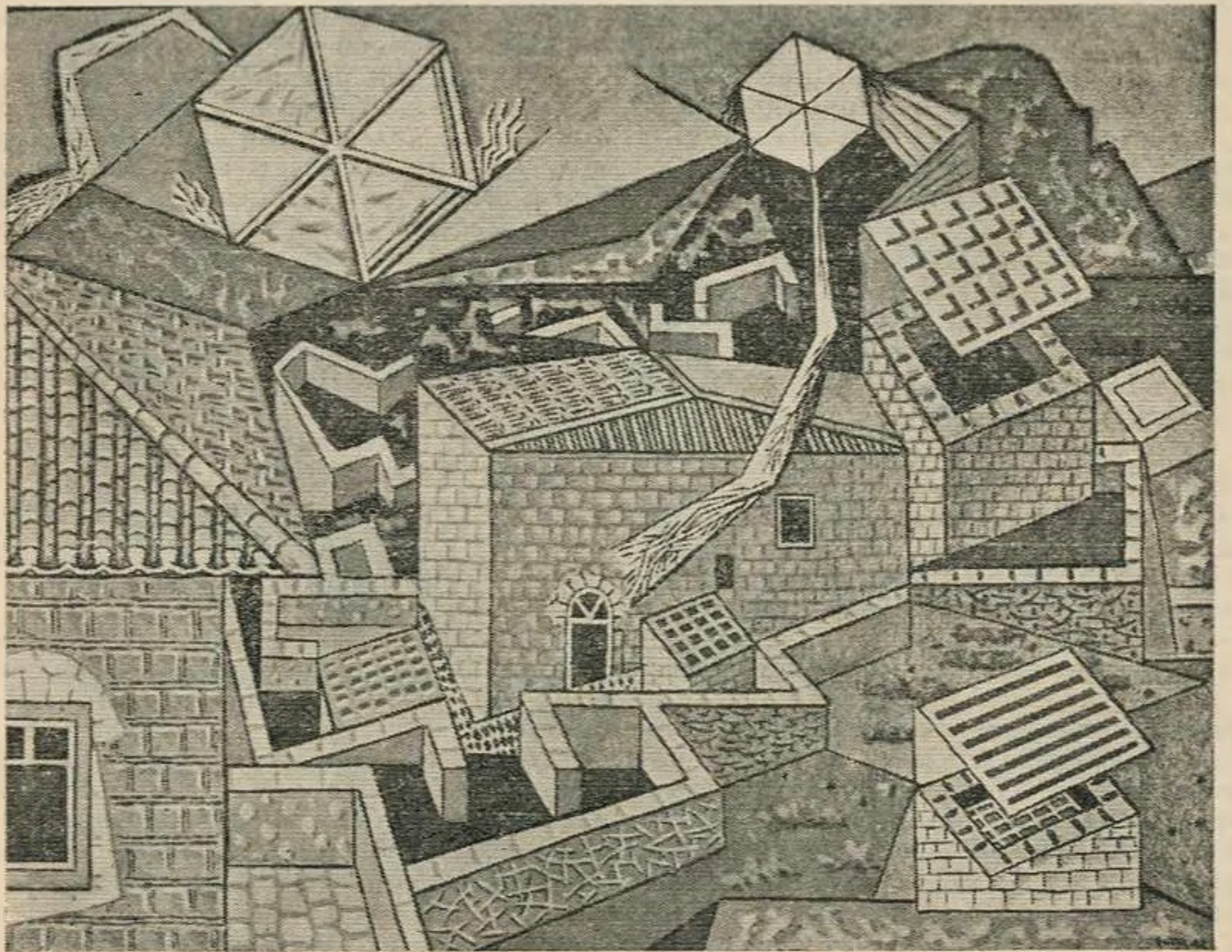
—Εἶναι εὐτύχημα πού υπάρχουν στὸν τόπο μας ἀρκετοὶ καλλιτέχνες μὲ ταλέντο. Πάντα ὑπῆρξαν στὸν τόπο μας τέτοια προικισμένα μεμονωμένα ἄτομα, ὀρισμένες φωτισμένες πρωτοβουλίες. Εἶναι κρίμα πού πήγαν χαμένες οἱ προσπάθειες αὐτὲς μέσα σ' ἓνα σύνολο πού δὲν τις δέχεται κι οὔτε προσπαθεῖ νὰ τις ἀξιοποιήσει. Πολλοὶ εἶχαμε τὴν ἐλπίδα γιὰ μιὰ καλύτερη ὀργάνωση τῶν πνευματικῶν ἀξιῶν καὶ ἐργαστήκαμε γι' αὐτήν. Μὰ δὲν πετύχαμε μεγάλα πράματα.

Ἡ κουβέντα θαρρεῖς καὶ ξαναγυρίζει μοναχὴ της στὸ πρόβλημα πού φαίνεται ν' ἀπασχολεῖ τόσο πολὺ τὸν καλλιτέχνη. Μιλᾶμε γιὰ τὸ ρόλο τῆς παράδοσης στὴν τέχνη.

—Ἐχομε μιὰ λαϊκὴ τέχνη, λέει ὁ Χατζηκυριάκος—Γκίκας, πού εἶναι σίγουρα ἀπὸ τις πιὸ καλές. Ἡ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ στὰ νησιά, στὸ Πήλιο, στὴ Βόρειο Ἑλλάδα εἶναι περίφημη. Ὅμως σιγὰ σιγὰ ἔσβυσε. Σήμερα δὲν ἔχομε παρὰ σποραδικὰ ἐπιτεύγματα. Ἐνα τέτοιο εἶναι τὸ σπίτι τοῦ Ροδάκη πού ἔκανε ἓνας λαϊκὸς τεχνίτης στὴν Αἰγινα. Εἶναι θαυμάσιο. Ἄλλη ἐκδήλωση εἶναι τὰ πολύχρωμα βάζα πού ἓνας λαϊκὸς τεχνίτης κάνει στὴ Θεσσαλονίκη. Ὅμως κι αὐτὸς εἶναι ἓνας. Καὶ ἄλλος ἓνας ἦταν στὸν Πειραιᾶ πού πέθανε πρὸ ὀλίγου. Πραγματικὰ ἡ τέχνη δὲν ζεῖ χωρὶς τὴν παράδοση. Μὰ τὴν παράδοση τὴν ἔχει κανεὶς μέσα του. Κυττάξτε τοὺς Ἰάπωνες. Κράτησαν στὴν ζωὴ τους ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν παράδοσή τους παρόλο πού στὴν βιομηχανικὴ τους ἐπίδοση πέρασαν πολλὰ Εὐρωπαϊκὰ κράτη. Ἐμεῖς ἐδῶ χάσαμε τὰ πάντα. Ἀκόμα καὶ τὸ κοστοῦμι μας τὸ ἐθνικόν.

Ρωτᾶμε τὸ συνομιλητὴ μας τὴ γνώμη του σχετικὰ μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ καλλιτέχνη στὴ διαμόρφωση τῶν αἰσθητικῶν τάσεων ἑνὸς λαοῦ.

—Σ' ἄλλες χώρες οἱ καλλιτέχνες ἐπηρεάζουν τὸ γούστο τοῦ κοινοῦ. Στὸν τόπο μας ὅμως οὔτε ἡ φιλολογία οὔτε ἡ ποίηση ἔχουν ἀνταπόκριση μέσα στὸ λαόν. Βέβαια πάντα οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ κοινὸ κριτήριον. Μόνον στὶς μεγάλες ἐποχὲς ὁλος ὁ



Ν. Χατζηκυριάκου—Γκίκα :

Ἄητοι καὶ σπίτια
(Ἰδρα)

λαός είναι κριτής, μπορεί να διακρίνει το καλό από το κακό. Στην κρίση του αυτή μπορεί και τότε να κάνει λάθη, όμως έχει ένα συνεχές ενδιαφέρον, διατηρεί μιάν επαφή με την τέχνη. Ζεί δηλ. στο κλίμα της τέχνης και γνωρίζει τα ιδανικά της.

— Δε μπορεί να γίνει και στον τόπο μας ;
Είναι η ερώτηση που ξαναβάζουμε στο συνομιλητή μας.

— Μόνο αν το παιδί διαπαιδαγωγηθεί από μικρή ηλικία όπως πρέπει, μπορούμε να ελπίζουμε πως θ' αλλάξουν τα πράγματα. Δε μπορεί η κατάσταση να αλλάξει εκ των άνω, μόνο αν δεχτεί αυτή την ομαδική επίδραση εκ των κάτω, αν μορφωθεί ο λαός θα έχουμε αποτελέσματα. Το σχολείο και το περιβάλλον, αυτοί οι δυο παράγοντες μόνο μπορούν να επιδράσουν. Τότε το παιδί, κι όταν μεγαλώσει θα διατηρήσει μιὰ τέτοια κλίση. Τότε θα βγει μέσα από το πεζό, το τετριμμένο και ωφελιμιστικό πνεύμα. Ο λαός μας είναι από καλή πάστα. Έχει πολλά δώρα και ψυχικά και πνευματικά. Αν διαπαιδαγωγηθεί σωστά θα γίνει ο ιδεώδης λαός.

Έχει πια σκοτεινιάσει. Προσπαθούμε να βάλουμε τον καλλιτέχνη να μάς πει κάτι για την τέχνη του. Σκέφτηκε πολύ προτού μάς πει κάτι που να καθορίσει τις τάσεις του.

— Εργάζομαι μ' έναν τρόπο, όπου εξωτερικά τα πράγματα φαίνονται σαν να είναι κατωμένα μ' έναν τρόπο γεωμετρικό. Ο τρόπος όμως αυτός, που νομίζω ότι συγγενεύει και με το αρχαίο πνεύμα και με την αρχιτεκτονική του, έχει στο βάθος την αφετηρία του σε συναισθηματικά και όχι ρασιοναλιστικά στοιχεία. Δεν δίνονται δηλ. τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, έξω από τα αισθήματα που μάς δημιουργούν αυτά τα αντικείμενα. Αυτός είναι ο εκφραστικός μου τρόπος. Έτσι αισθάνομαι κείνο που θέλω να εκφράσω. Δεν πρόκειται ούτε για ρεαλισμό, ούτε για νατουραλισμό. Είναι ένα πλέγμα δυνάμεων, σχέσεων, τάσεων και εντάσεων που βρίσκονται μέσα στη φύση, και που πρέπει να ανιχνευθούν.

Ρωτάμε για τη σχέση της τεχνοτροπίας του με τον κυβισμό.

— Υπάρχουν μερικές μακρινές αναλογίες με τον κυβισμό. Η τάση μου είχε βέβαια σαν αφετηρία τον κυβισμό, όμως συνεχώς απομακρύνεται από αυτόν. Ο κυβισμός περιορίζεται στην ανάληψη των επιπέδων των αντικειμένων και δημιουργεί αυτό το

παιχνίδισμα των πολλαπλών επιπέδων. Έδω πρόκειται περί συνθέσεως που δεν περιορίζεται στα διάφορα επίπεδα του αντικειμένου. Είναι μιὰ ολική σύνθεσις της μορφής από απόψεως τάσεων, κατευθύνσεων σχημάτων, χρωμάτων, ροπών, δεν περιορίζεται δηλ. μόνο στο φαινόμενο, αλλά αναζητά το βασικό αίσθημα, το βασικό νόημα, θα έλεγα, του συνόλου.

Τί να έννοει άραγε ο καλλιτέχνης όταν μιλά για έλληνικό πνεύμα στην τέχνη του :

— Η ελληνικότητα υπάρχει όχι στο θέμα μα στον τρόπο που χειρίζεται κανείς το θέμα του. Το ζήτημα είναι μεγάλο. Μ' έχει απασχολήσει και άλλοτε. Στο Αθήναιο έχω κάνει πέντε διαλέξεις πάνω στο ζήτημα της ελληνικότητας στην τέχνη. Αντίθετα με τις άλλες τέχνες, τη μεξικανική, τη γοτθική κλπ. την ελληνική τέχνη διακρίνει μιὰ καταπληκτική διαύγεια που είναι σαν κρύσταλλο και μιὰ ακρίβεια στη μορφολογία της, ή οποία συγχρόνως γίνεται για πρώτη φορά εύκαμπτη με την εισαγωγή των συναισθηματικών στοιχείων. Δεν μένει δηλ. άκαμπτη σαν την Αιγυπτιακή. Είναι εύλύγιστη, χωρίς να χάσει την αυστηρότητα και τη γεωμετρικότητα που έχει λ.χ. η Αιγυπτιακή τέχνη.

Μέσα στο μεγάλο σαλόνι του σπιτιού του, που είναι επιπλωμένο από παληά υδραϊκά επιπλα παρατηρούμε ένα μεγάλο πίνακά του. Είναι το αγαπημένο θέμα του, που το έχει κάνει τόσες και τόσες φορές : Τοπείο της Ύδρας.

— Έδω, μάς εξηγεί σε μιὰ στιγμή, έχω βάλει στο κάτω μέρος όλους τους τρόπους δομής που χρησιμοποιούν στην Ύδρα, δηλ. όλα τα βαρεια στοιχεία. Για να τα ισοροπήσω έβαλα από πάνω πιο ελαφρά στοιχεία : τους άετούς, τα σύνεφα, τα πουλιά.

Μας δείχνει με μεγάλη προθυμία μιὰ σειρά από σχέδια που κάνει τώρα τελευταία. Παριστούν σκηνές απ' τη ζωή του Ηρακλή και προορίζονται να εικονογραφήσουν μιὰ σχετική έκδοση. Μιὰ σειρά από δοκίμια, πίνακες, σχέδια γεμίζουν το ευρύχωρο άτελιέ του ζωγράφου. Το μάτι σου τραβιέται από ένα σωρό πράγματα. Μά η ώρα έχει περάσει πολύ, έχουμε κιόλας κάνει κατάχρηση της φιλοξενίας του καλλιτέχνη. Τον αποχαιρετήσαμε, στην εξώπορτα του παλιού αρχοντικού του. Ο καλλιτέχνης έμεινε πάντα σκυθρωπός. Τον τυραννά αυτή η άδυσώπητη καταστροφή των παλιών ωραίων πραγμάτων.

Π.

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

Η "ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ," ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΗΣ

Με τὸ σημερινὸ τεύχος τῆς ἡ Ε.Τ. μπαίνει στὸν τέταρτο τόμο τῆς. Τῆ συμβολή τῆς στὴν πνευματικὴ μας ζωὴ δὲν θάμαστε βέβαια εμεῖς ποὺ θὰ τὴν κρίνουμε. Μόνοι ἀρμόδιοι εἶναι οἱ ἀναγνώστες τῆς, ποὺ μετὰ τὴν συμπαράστασή τους ὑποστήριξαν τὴν προσπάθειά τῆς. Μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὰ πρῶτα τεύχη καὶ τὰ τελευταῖα ὀπωσδήποτε θάχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴ διαπίστωση μιᾶς κάποιας ποιοτικῆς ἀνόδου. "Ὅπως καὶ μιᾶς σημαντικῆς αὐξήσεως τῆς κυκλοφορίας. "Ὅμως ἡ Ε.Τ. ἔχει πλήρη ἐπίγνωση, τῶν ἐλλείψεων ποὺ παρουσιάζει. Ξέρει πὼς πολλὰ εἶναι ἀκόμα ἐκεῖνα ποὺ δὲν κατώρθωσε. Τὶς ἐλλείψεις αὐτὲς πολλοὶ ἀναγνώστες τῆς κατὰ καιροὺς τὶς ἐπισήμαναν καὶ με εὐγένεια καὶ ἐνδιαφέρον μᾶς τὶς ἀνακοίνωσαν.

Ἡ Ε.Τ. θεωρεῖ χρέος τῆς μετὰ τὴν σειρὰ τῆς καὶ αὐτὴ νὰ ἀπευθυνθεῖ στοὺς φίλους τῆς καὶ ἀφοῦ τοὺς εὐχαριστήσῃ γιὰ ὅλα, νὰ τοὺς ζητήσῃ τὴν ἀκόμα μεγαλύτερη συμπαράστασή τους. "Ἐνα μεγάλο μέρος τῶν ἀδυναμιῶν τῆς εἶναι ἄμεσο ἀποτέλεσμα τῶν οἰκονομικῶν τῆς δυσκολιῶν. Τὸ κόστος τοῦ τεύχους διπλασιάστηκε ἀπὸ πέρσι. Ἐνῶ ἡ τιμὴ του παραμένει ἡ ἴδια. Καὶ πρέπει, γιὰ ἕνα πλήθος γνωστούς λόγους, νὰ συνεχίσει νὰ μένει ἀμετακίνητη. Συνεπῶς μοναδικὸς τρόπος γιὰ νὰ παραμεριστοῦν τὰ ἐμπόδια τῆς ἀνάπτυξής τῆς εἶναι ἡ αὐξήση τῆς κυκλοφορίας τῆς. Παρακαλεῖ λοιπὸν ὅλους τοὺς φίλους τῆς νὰ κάμουν μιὰν ἐξόρμησιν γιὰ τὴν πλατεῖά τῆς διάδοσιν. Παρακαλεῖ ἐπίσης τοὺς συνδρομητὰς τῆς, νὰ μὴν καθυστεροῦν τὶς συνδρομὲς τους.

Ἡ Ε.Τ. κάνει αὐτὴ τὴν ἐκκλήσιν γιὰτὶ ἔχει τὴν ἀντίληψιν ὅτι δὲν εἶναι ὑπόθεσιν τῶν δέκα ἢ εἴκοσι ἀνθρώπων ποὺ συνεργάζονται καθημερινὰ σ' αὐτὴν, μὰ ὑπόθεσιν ὅλων μας—καὶ αὐτῶν ποὺ τὴν διαβάξουν. "Ἐχοντας λοιπὸν τὴν φιλοδοξίαν νὰ παίξῃ ἕνα ρόλον στὴν πνευματικὴ ἐξέλιξιν τῆς χώρας μας εἶναι βέβαιη πὼς ὅλοι θὰ τὴ βοηθήσουνε στὴν ἐξαιρετικὰ δύσκολη προσπάθειά τῆς.

Ο ΑΦΟΠΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ

Ἡ «Ἑλληνικὴ Ἐπιτροπὴ διὰ τὴν Διεθνή Ὑφῆσιν καὶ τὴν Εἰρήνην», κυκλοφόρησε ἕνα φυλλάδιον. Πάνω σὲ γαλάζιον, χαρούμενον, φόντον, τὸ ἄσπρο περιστέρι τῆς Εἰρήνης. Τίτλος : «Ὁ ἀφοπλισμὸς καὶ τὸ Κυπριακόν». Περιέχει τοὺς λόγους τῶν Ἑλλήνων ἀντιπροσώπων καθὼς καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τοὺς λόγους τῶν ἀντιπροσώπων τῶν ἄλλων χωρῶν στὴ Σύνοδον τοῦ Παγκοσμίου Συμβουλίου Εἰρήνης τῆς Στοκχόλμης, τὴν ἐκκλήσιν τοῦ Παγκοσμίου Συμβουλίου γιὰ τὴν Κύπρον καὶ τὴν ἀπόφασιν γιὰ τὸν ἀφοπλισμόν. Δὲν εἶναι ἐκπληκτικόν ποὺ τὸ Παγκόσμιον Συμβούλιον Εἰρήνης, συνδύασε τὸ Κυπριακόν μετὰ τὸν ἀφοπλισμόν. Σήμερον τὸ μεγαλύτερον «ἐπιχείρημα» τῶν Ἀγγλῶν ἰμπεριαλιστῶν, στὴν ἄρνησίν τους γιὰ παραχώρησιν τῆς λευτεριᾶς στὸ Ἑλληνικόν νησί, εἶναι πὼς ἡ Κύπρος χρησιμεύει σὰν βάση γιὰ τὴν ἀμυνά τους. Τὸ ἐπιχείρημα πέφτει μόνο του ἀπὸ τὴ στιγμὴν ποὺ θὰ γίνῃ δεκτὸς ὁ ἀφοπλισμὸς ἀπ' ὅλους. Τότε θὰ εἶναι ἄχρηστες καὶ οἱ πολεμικὲς βάσεις καὶ οἱ Ἀγγλοὶ δὲν θὰ στηρίζουν τὴν κατακράτησιν τοῦ νησιοῦ μας που-

θενά. Γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας λοιπὸν ὁ ἀγώνας γιὰ τὸν ἀφοπλισμὸν καὶ τὴν Εἰρήνην ἔχει ἐπὶ πλέον καὶ αὐτὴ τὴν ἔννοια : εἶναι ἀγώνας γιὰ τὴν Κύπρον.

Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΗΣ «ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ»

Τὸ νέο περιοδικὸν τῆς ποιήτριας Κας Ρίτας Μπούμη—Παπᾶ, εἶχε στὸ πρῶτον του βῆμα μιὰν ἀναπάντεχην περιπέτειαν : ἡ ἀρμόδια (ἢ ἀναρμόδια ;) ὑπηρεσία τοῦ Ὑπουργείου ζητᾷ ἀδείαν ἐκδοσῆς, ἐνῶ τὸ Συμβούλιον Ἐπικρατείας μετὰ παλιότερη ἀπόφασίν του ἔχει ἀποφανθῆ, πὼς ἡ σχετικὴ διάταξις δὲν ἰσχύει. Ἡ περίπτωσις τῆς «Ἐφημερίδας τῶν Ποιητῶν», ξαναθυμίζει στὸ ἑλληνικόν κοινόν, ὅτι δὲν ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα πνευματικὴ ἐλευθερία. Καὶ ἡ περιπέτεια τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ πρέπει νὰ σταθεῖ ἀφορμὴ γιὰ μιὰ καθολικὴν διαμαρτυρίαν ὅλων τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων : Ὅλα τὰ ἀνελεύθερα καὶ ἀντιδημοκρατικὰ μέτρα, ποὺ περιορίζουν τὴν ἐλευθερίαν τῆς σκέψεως, πρέπει νὰ καταργηθοῦν.

ΝΑ ΚΑΤΑΡΓΗΘΟΥΝ ΟΛΑ ΤΑ ΑΝΤΙΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΜΕΤΡΑ

Ἄλλὰ τὸ αἶτημα γιὰ τὴν ἄρση τῶν κάθε λογῆς περιορισμῶν δὲν ἀφορᾷ μόνο τὰ ἐντυπα τοῦ ἐσωτερικοῦ. Στὴ χώρα μας κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια ἔχει οὐσιαστικά ἀπαγορευθεῖ ἡ κυκλοφορία πολλῶν σοβαρότατων ξενόγλωσσων περιοδικῶν βιβλίων καὶ ἐφημερίδων. Εἶναι ἀδύνατο νὰ βρεῖ κανεὶς ἔστω καὶ ἓνα ἐντυπο, στὸ ὁποῖο ἐκφράζεται ἡ σύγχρονη προοδευτικὴ σκέψη. Ἡ κατάσταση αὐτὴ πού δημιουργήθηκε στὰ χρόνια τῆς ἀνωμαλίας πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ πάψει. Γιατὶ τώρα ἡ περίοδος τῆς ἐντασης καὶ τοῦ ψυχροῦ πολέμου ἀνήκει ὀριστικά στὸ παρελθόν. Κάτω ἀπ' τὸ πρῖσμα τοῦ νέου πνεύματος τῆς εἰρήνης καὶ τῆς φιλίας τῶν λαῶν, ἡ ἀπρόσκοπτη κίνηση τῶν ἰδεῶν καὶ ἡ ἐλευθερία τῶν πνευματικῶν ἀνταλλαγῶν μὲ τις χώρες τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἀποτελεῖ ζωτικὴ ἀνάγκη γιὰ τὸ λαὸ μας, πού ἡ ἐκπλήρωσή της εἶχε μέχρι τώρα ἀθεμίτα ἀνασταλεῖ. Ἡ ἐξακολούθηση τῶν ἀστυνομικῶν ἀπαγορεύσεων, πού σημαίνουν κατάλυση βασικῶν συνταγματικῶν ἐλευθεριῶν, ὑπὸ τις τωρινὲς συνθῆκες εἰρήνης δὲν μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ σὲ κανένα πρόσχημα. Ἀνάμεσα στὰ πρῶτα μέτρα πού πρέπει νὰ παρθῶν γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ὀμαλότητος στὸν τομέα αὐτόν, εἶναι καὶ ἡ ἄρση τῆς ἀπαγόρευσης τῆς ἐλεύθερης κυκλοφορίας ὅλων ἀνεξαιρέτως τῶν ξενόγλωσσων ἐντύπων.

ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΖΑΧΑΡΙΟΥ

Πρὶν ἀπὸ χρόνια, τὸ ζεῦγος Ζαχαρίου ἰδρυσε μὲ διαθήκη τὸ «ἴδρυμα Ἀλεξάνδρου Δημ. Ζαχαρίου». Τὸ προικοδότησε μὲ μιὰν ἐπαυλὴ πού θὰ χρησίμευε «ὡς τόπος συνεντεύξεως καὶ ὀλιγοχρόνου διαμονῆς» τῶν ἀπόρων πνευματικῶν ἀνθρώπων. Στὴν κατοχὴ τὴν ἐπιτάξανε οἱ καταχρητῆς ἀλλὰ μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση παρέμεινε ἐπιταγμένη ἀπὸ διαφόρους ἀρμόδιους». Πρὶν πέντε χρόνια ἔπαψε—ἐπὶ τέλος!—ἡ ἐπίταξη καὶ οἱ ἐκτελεστὲς τῆς διαθήκης διόρθωσαν τὴν ἐπαυλὴ καὶ τὴν μεγάλωσαν. Μὰ οἱ ἀρμόδιοι (πάντα αὐτοὶ!) δὲν ἐνδιαφέρονται νὰ λειτουργήσῃ τὸ ἴδρυμα καὶ ἔτσι ὑπάρχει κίνδυνος ἡ ἐπαυλὴ νὰ περιέλθῃ σὲ ἄλλους, κι' ἔχουν μείνει ἴσαμε σήμερα ἄκαρπα τὰ σχετικὰ διαβήματα πού ἔκανε ἡ Ἐταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν καὶ οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι. Θὰ θέλαμε νὰ ρωτήσουμε τοὺς ἀρμόδιους, πού ὅταν εἶναι νὰ γίνῃ κάτι σὲ βάρος τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ τόπου, σπεύδουν πάντοτε νὰ πάρουν ἀποφάσεις καὶ νὰ προχωρήσουν σὲ πράξεις, ἐνῶ ὅταν εἶναι νὰ γίνῃ κάτι πρὸς ὄφελος τοῦ πολιτισμοῦ μας, δὲν θυμοῦνται καθόλου πῶς εἶναι ἀρμόδιοι, θὰ θέλαμε λοιπὸν νὰ τοὺς ρωτήσουμε, τί συμφέροντα κρύβονται πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀδράνεια; Ὁ πνευματικὸς κόσμος θέλει μιὰν ὑπεύθυνη ἀπάντηση καὶ πρὸ παντός μιὰ γρήγορη πρᾶξη πού θὰ θέτῃ τέρμα σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα.

Ἡ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚῶΝ ΤΑΙΝΙῶΝ

Φυσικὰ οἱ περιορισμοὶ πού ἐπιβάλλουν οἱ διάφοροι ἀνεύθυνοι περιλαβαίνουν ὅλες τις πνευματικὲς ἐκδηλώσεις. Ὁ τρόπος ὅμως πού γίνεται ἡ λογοκρισία στὶς κινηματογραφικὲς ταινίες εἶναι ὀλοτέλα ἀποκαλυπτικὸς τῆς κατάστασης πού επικρατεῖ. Ἡ ἐπιτροπὴ λογοκρισίας Κιν. Ταινιῶν ἀποτελεῖται ἀποκλειστικά σχεδὸν ἀπὸ ἀστυνομικούς. Ὁ κ. Κουρνούτος ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ μέλος τῆς σάν ἐκπρόσωπος τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων, εἶναι τόσο πολὺ ἀποσχολημένος ἄλλοῦ μὲ ἄλλες δουλειές, πού δὲν παίρνει ποτὲ σχεδὸν μέρος στὶς ἐργασίες της. Ἀναμφισβήτητα πρέπει νὰ ἀσκεῖται ἓνας αὐστηρὸς ἔλεγχος στὶς ταινίες, γιατί ἡ ἐπίδραση πού ἀσκοῦν στὴ νεολαία—κι' ὄχι μόνο σ' αὐτὴν—οἱ γκαγκστερικὲς καὶ οἱ χυδαῖες ταινίες πού μᾶς ἔρχονται κατὰ σωρούς, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐπικίνδυνες. Ὁ ἔλεγχος ὅμως αὐτὸς πρέπει νὰ γίνεται μόνο ἀπὸ καλλιτέχνες, κριτικούς, ἐκπαιδευτικούς καὶ ἐπιστήμονες. Γιατὶ μὲ τὸν τρόπο πού διενεργεῖται σήμερα ἔχει χαρακτηριστὴ πολιτικῆς λογοκρισίας μὲ ἀστυνομικὰ κριτήρια. Ἔτσι ὄχι μόνο δὲν περιορίζει τὴ διαβρωτικὴ ἐπίδραση τῶν κακῶν ταινιῶν, ἀλλ' ἀντίθετα γίνεται ἓνα πάρα πάνω μέσο παραβίασης τῆς πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ἐλευθερίας, καὶ σάν τέτοιος, ὁ ἔλεγχος αὐτὸς εἶναι ἀπαράδεχτος.

Ἡ «ΑΤΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ»

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος τὸ φετινὸ καλοκαίρι, εἶναι ἀπ' τὰ χαρμόσυνα ἐκεῖνα φαινόμενα—τὰ τόσο λίγα ἄλλωστε—πού πρέπει νὰ ἐπισημαίνονται καὶ νὰ τονίζονται.

Μέσα σ' ὅλη αὐτὴ τὴν κίνηση, ὑπάρχει καὶ μιὰ καινούρια προσπάθεια. Ἡ «Ἀττικὴ Σκηνή». Ἐνας ὄμιλος νέων καλλιτεχνῶν τοῦ θεάτρου, πού ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν εὐγενικὴ φιλοδοξία νὰ δώσουν καὶ τὴ δική τους προσφορά στὴ θεατρικὴ μας τέχνη, ἀρχίζουν μιὰ δύσκολη πορεία, ἔχοντας γιὰ ὁδηγὸ τὸ σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινό. Βέβαια ἀκόμη βρίσκονται στὴν ἀρχή. Ὅμως πιστεύουμε πῶς ὅσο δύσκολος κι' ἂν εἶναι ὁ δρόμος τους, ἡ συμβολή τους στὸ θέατρό μας θὰ εἶναι ἀξιόλογη. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ συμπαράστασή τους ἀπ' ὅσους ἀγαπᾶνε τὸ θέατρο, θὰ εἶναι ἀνάλογη.

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΙΝ- ΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὸ Βυζαντινὸ Ἰνστιτούτο Βενετίας, διορίστηκε πέρυσι διευθύντρια ἡ Κα Σοφία Ἀντωνιάδη. Πληροφοροῦμαστε ὅμως πῶς τὸ ἀρμόδιο Ὑπουργεῖο δὲν ἐγκρίνει τις ἀναγκαῖες πιστώσεις γιὰ τὴν πλήρωση τῶν θέσεων πού ζητᾷ ἡ Κα Ἀντωνιάδη κι' ἔτσι οἱ ἐργασίες τοῦ Ἰνστιτούτου δὲν μποροῦν νὰ προχωρήσουν. Μόνη ἡ Διευθύντρια, χωρὶς τὸ ἀναγκαῖον ἐπιστημονικὸ προσωπικό, τί νὰ κάνει; Οἱ ἀρμόδιοι θὰ πρέπει νὰ σκεφτοῦν αὐτὸ τὸ ζήτημα.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΛΥΚΑΒΗΤΟΥ

Στο Λυκαβητό πρόκειται να γίνουν μερικά ξενοδοχεία, θέατρα, κι' άλλοι χώροι ψυχαγωγίας, που θα αξιοποιηθούν τουριστικά. Στο μεταξύ, κύκλοι που νόμιμα διεκδικούν τον αισθητικό έλεγχο τέτοιων ενεργειών έχουν αποκλειστεί από τη δουλειά αυτή κι' εκφράζονται άρκετοι φόβοι πως τα έργα αυτά πρόκειται να καταστρέψουν ανεπανόρθωτα την αισθητική του χώρου. Χωρίς να παραβλέπουμε την ωφελιμιστική πλευρά της υπόθεσης είμαστε υποχρεωμένοι να διατυπώσουμε και μεϊς μερικές επιφυλάξεις, έχοντας υπ' όψιν τις έκτρωματικές λύσεις που στο παρελθόν δόθηκαν σε τέτοιες περιπτώσεις. Είμαστε και μεϊς σύμφωνοι πως θα πρέπει να συμβάλουν όλοι όσοι έχουν γνώμη, ώστε το αποτέλεσμα να μη ζημιώσει το γραφικό αυτό λόφο. Κι' ακόμα πρέπει να τονίσουμε πως, αν τελικά αποφανθεί ένα αρμόδιο αισθητικό όργανο, πως από πλευρά αισθητική μπορούν να γίνουν αυτά τα έργα, δεν θα πρέπει να στερηθεί και ο κοσμάκης την εύκολη ψυχαγωγία που του δίνει μια βόλτα στο Λυκαβητό. Είναι ανάγκη να γίνουν και κέντρα λαϊκής ψυχαγωγίας, και να μην αποβλέπουν οι αρμόδιοι μόνο στην επιχειρηματι-

κή πλευρά της υπόθεσης. Το προηγούμενο της Γλυφάδας, που αποκλείστηκε ο λαός από την πλάζ για να γίνει κοσμικό κέντρο ψυχαγωγίας όσων μπορούν να πληρώσουν σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να επαναληφθεί.

ΝΑ ΜΠΕΙ ΤΕΡΜΑ

Βρισκόμαστε στο πιεστήριο όταν πληροφορηθήκαμε, πως το Έφετεϊο, στο οποίο είχε προσφύγει ο συγγραφέας Μενέλαος Λουντέμης ζητώντας την άρση της κατασχέσεως του βιβλίου του «Βουρκαμένες μέρες» έβγαλε την απόφασή του κι' απόδωσε, όπως και έπρεπε, το βιβλίο στο συγγραφέα και στο κοινό.

Μια σειρά τέτοιες αποφάσεις σε δίκες πνευματικών ανθρώπων, δείχνουν ότι οι Έλληνες δικαστές δεν λησμονούν τις μεγάλες δημοκρατικές παραδόσεις της Έλληνικής δικαιοσύνης. Όπως επίσης φανερώνουν την ανάγκη της ένωσης και των συνεχών αγώνων όλων μαζί των πνευματικών ανθρώπων της χώρας μας, των οποίων η συμπαράσταση σ' αυτές τις λογοτεχνικές δίκες έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην έκβασή τους. Γιατί πρέπει επί τέλους να μπει τέρμα στο διωγμό της σκέψης που όρισμένοι κύκλοι καλλιεργούν στον τόπο μας.

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Για πρώτη φορά στην ιστορία, οι εκατό διασημότεροι σκηνοθέτες και σεναρίστες τριάντα χωρών πήραν μέρος το Μάη σ' ένα «Διεθνές Συνέδριο Δημιουργών Ταινιών», που έγινε στο Παλαί ντε Σαγιώ του Παρισιού. Ανάμεσα τους βρίσκονταν οι κορυφές της εβδομής τέχνης: Ρενέ Κλαίρ, Γουίλιαμ Γουάϊλερ, Σέργιος Γιούκιεβιτς, Ζαβατίνι, Ότιο Πρέμινγκερ, Αμπέλ Γκάνς, Γίρι Τρίνκα, Χοάν Μπαρντέμ, Βασίλιεφ, Πρέστον Στάριτζες, Μαρσέλ Λερμπιέ, Καβαλκάντι, Λουτσιό Βισκόντι, Ζυλ Νιασσέν, Αλαζράκι, Ζακ Πρεβέρ, Ινγκμαρ Μπέργκμαν, Ζόρις Ιβενς, Σαρλ Σπάακ, Κινοσίτα, Τσαϊ Τσου-Σένγκ, Μάξ Όφύλς, Ζαν-Πώλ Λεσανουά, Μαρτσέλο Παλιέρο, Θόρολιν Ντίκινσον, Λοντίνι Μογκύ, Μάϊκλ Γουίλσον κ.ά. Αφού μίλησαν όλοι πάνω στα προβλήματα που τους απασχολούν (έθνικοι κινηματογράφοι, δικαιώματα δημιουργών ταινιών, ελευθερία έκφρασης και πολιτιστικές ανταλλαγές), χωρίστηκαν σε επιτροπές και επεξεργάσθηκαν τις αποφάσεις πάνω στα επί μέρους θέματα. Στο τέλος, ενέκριναν παμψηφεί ένα κύριο ντοκουμέντο που τ' ανόμασαν «Διακήρυξη του Παρισιού», καθώς και επί μέρους πρωτόκολλα πάνω στην ελευθερία της έκφρασης, το πλάτεμα των πολιτιστικών ανταλλαγών, την ανάγκη σεβασμού του έργου κάθε καλλιτέχνη και τη δημιουργία ενός τρίμηνου διεθνούς κινηματογραφικού περιοδικού (σε 4 γλώσσες: γαλλικά, αγγλικά, ρωσικά και ισπανικά).

Δίνουμε παρακάτω ολόκληρο το κείμενο της

σημαντικής αυτής «Διακήρυξης του Παρισιού». Ακόμα, δημοσιεύουμε άρθρο του γνωστού σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη που, όπως είναι γνωστό, αντιπροσώπευσε την Ελλάδα στο Συνέδριο. Το άρθρο αυτό γράφτηκε για το πρώτο τεύχος της «Διεθνούς Κινηματογραφικής Επιθεώρησης», που θα κυκλοφορήσει μέσα στον Ιούλιο σ' όλο τον κόσμο. Ο κ. Κακογιάννης είχε την ευγένεια να το παραχωρήσει στην Ε.Τ. πριν δημοσιευθεί στο εξωτερικό.

ΔΙΑΚΗΡΥΞΗ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Για πρώτη φορά στην ιστορία οι δημιουργοί ταινιών τριάντα χωρών συγκεντρώθηκαν στο Παρίσι, την πόλη όπου, πριν έξηντα χρόνια, γεννήθηκε η τέχνη τους.

Έγνώριζαν ότι ο κινηματογράφος είναι μια παγκόσμια γλώσσα. Ανακάλυψαν ότι μιλούσαν όλοι μια κοινή διάλεκτο. Έγνώριζαν ότι θα αυναντούσαν συναδέλφους. Εύρηκαν φίλους.

Προέρχονται από πέντε ήπειρους, ανήκουν σε διαφορετικούς πολιτισμούς και κοινωνίες, έμπορούνται από έντελως διαφορετικές αντιλήψεις: ωστόσο, με χαρά ανακάλυψαν πως οι διαφορές τους αυτές ελάχιστα βαρύνουν σε σχέση με τα τόσα κοινά σημεία που τους ενώνουν.

Πήραν συνείδηση της τεράστιας δύναμης που αντιπροσωπεύουν και της ευθύνης που φέρουν απέναντι στις εκατοντάδες εκατομ-

μύρια θεατές, που βλέπουν τις ταινίες τους.

Σ' όλο τον κόσμο, όλο και περισσότεροι άνθρωποι δουλεύουν για να κάνουν πρα-

γματικότητα μιαν αληθινή πανανθρώπινη αδελφωσύνη. 'Η θέση των δημιουργών ταινιών βρίσκεται ανάμεσα σ' αυτούς τους ανθρώπους.

ΤΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ ΚΑΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Του ΜΙΧΑΛΗ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ

Γυρίζοντας στην Ελλάδα και ξαναβρίσκοντας τον έαυτό μου μέσα στην έντονη πραγματικότητα του τόπου μας, έπρεπε να καταπιαστώ μ' ένα σωρό προβλήματα σχετικά με την προετοιμασία της καινούριας μου ταινίας. Κι' όμως είναι πραγματικά καταπληκτικό πόσο ζωντανά κι' επίμονα έξακολουθούν να με απασχολούν τα θέματα και οι σκοποί του Συνεδρίου των δημιουργών ταινιών, όπου παραβρέθηκα. Χωρίς καμιά υπερβολή, μπορώ να πω πως ή όλη μου στάση, όχι μόνον μπροστά στο γενικότερο θέμα του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και σ' αυτά ακόμη τα άτομικά μου σχέδια, μετατοπίστηκε άπαλά αλλά στερεά πάνω σε καινούριες βάσεις. Ας εξηγήσω όμως πιο συγκεκριμένα αυτό που θέλω να πω: Πιστεύω ότι το Συνέδριο μ'ας έχει δώσει κάτι σημαντικό, μι'α καινούρια διάσταση, την αίσθηση ότι ανήκουμε και δρούμε μέσα στα πλαίσια μι'ας μεγάλης διεθνούς οικογένειας, που τα προβλήματα του κάθε μέλους της απασχολούν αναπόφευχτα το σύνολο. Μ'ας έχει δώσει ακόμα την επίγνωση της δύναμης που πηγάζει από μι'α τέτοια αίσθηση.

Στον άτομικό τομέα νομίζω πως το Συνέδριο μ'ας βοήθησε ν' αποκρυσταλλώσουμε τις ευθύνες μας σαν καλλιτέχνες όχι μόνον προς το κοινό, αλλά και προς τους συναδέλφους μας, τους πολυαριθμούς φίλους—σκηνοθέτες και συγγραφείς—που αποκτήσαμε, ο καθένας μας, σε κάθε γωνιά της γης. Είναι σαν να έχει γεννηθεί ανάμεσά μας ένα αίσθημα «οικογενειακής τιμής», που σίγουρα με τον καιρό θα ριζώσει και θα θεριέψει και θα δώσει θαυμάσιους καρπούς.

Πόσο παράξενο μου φαίνεται τώρα το γεγονός ότι στο ξεκίνημα του Συνεδρίου ήμουν λιγότερο αισιόδοξος από πολλούς, σχετικά με τα πρακτικά του αποτελέσματα! Τη χρησιμότητά του, την έβλεπα να περιορίζεται σε μι'α απλή ανταλλαγή ιδεών και σε μι'α θεωρητική διακήρυξη αρχών, που ή εφαρμογή τους θα ήταν καταδικασμένη να μ'ην ξεπεράσει το στάδιο

της εύγενικής χίμαιρας. Γρήγορα όμως άλλαξα γνώμη. Κατάλαβα ότι, αν είμαστε ενωμένοι, το χάσμα μεταξύ σκοπού και εφαρμογής δέν είναι άγεφύρωτο, γιατί ο κινηματογράφος είμαστε έμεις, οι δημιουργοί, εμείς και οι κυρίαρχοι της τύχης του.

Οι φίλοι και συνάδελφοί μου στην Ελλάδα, όπως και ο τύπος γενικά, έδειξαν ζωηρό ένδιαφέρον για το συνέδριο και τους σκοπούς του. Αντιλαμβάνονται φυσικά την τεράστια σημασία του ιδιαίτερα για χώρες με μικρή παραγωγή όπως είναι ή δική μας, γιατί έκτός από την ήθικη υποστήριξη, έχουν ήδη μπει οι βάσεις για μι'α ουσιαστικώτερη, υλική συμπαράσταση.

Από δική μας μεριά, πρέπει τώρα να φροντίσουμε για την ίδρυση μι'ας «Εταιρίας σκηνοθετών και συγγραφέων του κινηματογράφου», πάνω στα καλούπια των όμοιων ξένων εταιριών, ώστε να μπορούμε να διατηρούμε μι'α συστηματική επαφή με τη διεθνή όργάνωση και να αντιπροσωπευόμαστε επίσημα σαν σώμα.

Πρέπει επίσης να καταβάλουμε μι'α οργανωμένη προσπάθεια για να εξασφαλίσουμε από την ελληνική κυβέρνηση μι'α θετικότερη στάση προς την ντόπια παραγωγή.

Η έλλειψη κάθε είδους κρατικής προστασίας—έλαττωμένη φορολογία για τις ελληνικές ταινίες, έπιχορηγήσεις κλπ.—προβάλλεται σήμερα με την γενική άνοδο των έξόδων, σαν ένας κίνδυνος που απειλεί αυτή την ύπαρξη του κινηματογράφου μας. Και τα πιο στοιχειώδη μέτρα προστασίας, σαν κι' αυτά που υπάρχουν σήμερα σε όλες τις πολιτισμένες χώρες, θα μ'ας βοηθήσουν να λυτρωθούμε από τη σκλαβιά της κακώς έννοούμενης έμπορικότητας. Μέσα απ' αυτό το λυτρωμό απ' τους χίλιους υλικούς καταναγκασμούς και τη σταθερή έξυψωση του καλλιτεχνικού επίπεδου, πιστεύω πως σίγουρα θα ξεπροβάλει ο γνήσιος έθνικός κινηματογράφος της Ελλάδας.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

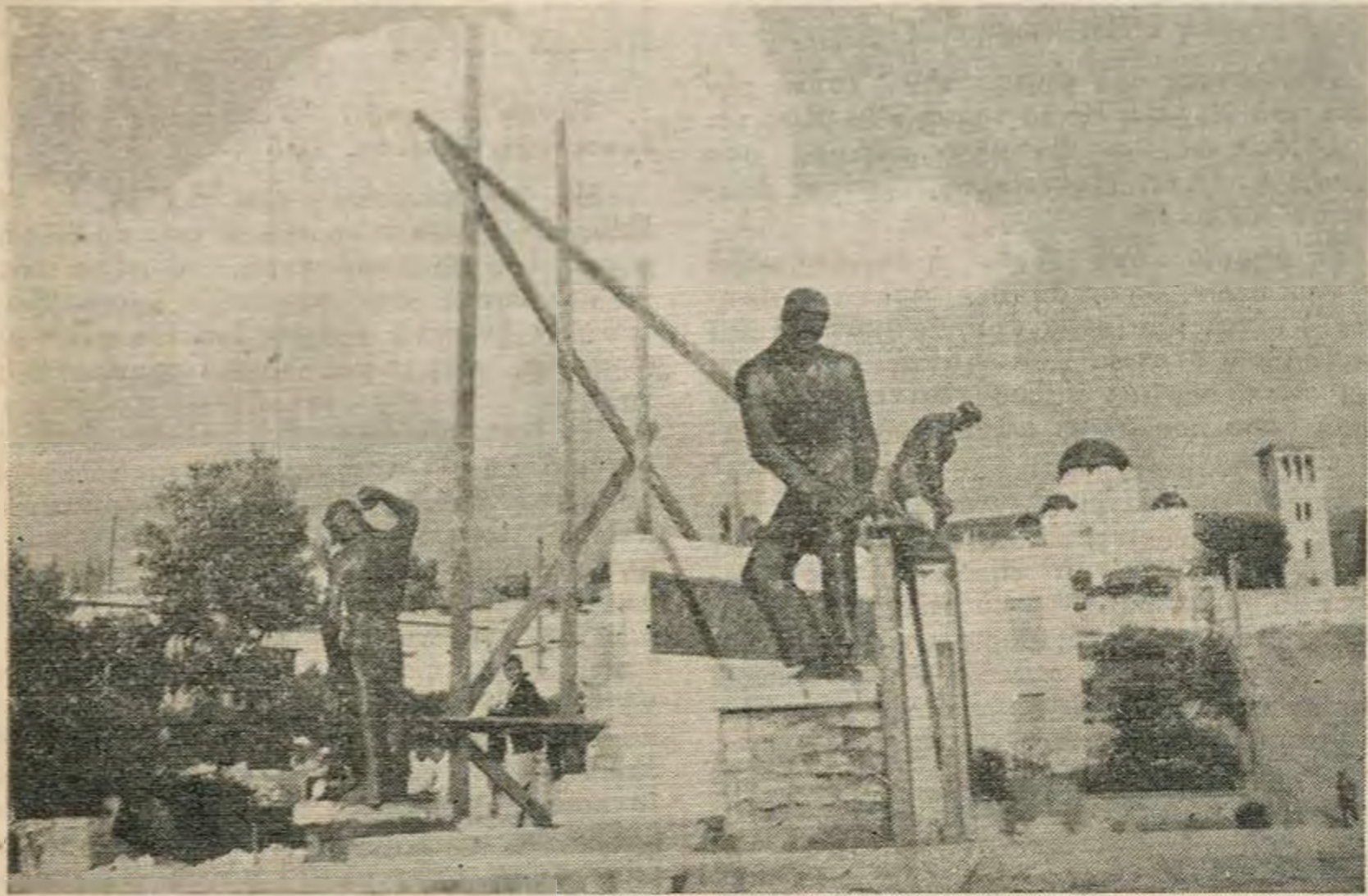
ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΚΛΟΥΒΑΤΟΥ

Ἡ Ἀθήνα ἀπόχτησε τελευταία ἓνα ἀληθινὰ ἀξιόλογο μνημεῖο. Ὁ γλύπτης Κώστας Κλουβάτος φιλοτέχνησε ἓνα σοβαρὸ ἔργο, τὸ μνημεῖο τῆς δουλειᾶς, καὶ τὸ ἔργο αὐτὸ στήθηκε στὴν πιδ ταιριαχτὴ μεριά τῆς πρωτεύουσας. Μιὰ λαϊκὴ συνοικία, ἡ Ἀνάληψη, φιλοξενεῖ τὸ μνημεῖο αὐτὸ πὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν ἀνθρώπινο μόχθο.

Ἡ πρωτοβουλία γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ μνημείου αὐτοῦ ὀφείλεται σ' ἓναν ἀμερικάνο ὁμογενῆ, τὸν κ. Λάσκαρη, πὺ φιλοδόξησε νὰ προικίσει μιὰ λαϊκὴ συνοικία μ' ἓνα μνημεῖο, τὸ μνημεῖο τῆς δουλειᾶς, τιμώντας τὴ μνήμη τοῦ ἐργάτη πατέρα του. Φυσικὰ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς τίμησε μὲ τὴ χειρονομία του αὐτὴ τὴν ἐργασιὰ τῆς χώρας μὰ σύγχρονα καὶ τὸν ἑαυτὸ του. Κι ἦταν καιρὸς. Ὑστερα ἀπ' τοὺς περίφημους «Ἰππότες τῶν Θερμοπυλῶν» χρειαζότανε μιὰ τέτοια χειρονομία γιὰ νὰ μᾶς δείξει πὺς ὑπάρχουνε καὶ κεῖ κάτω ἄνθρωποι πὺ νοιώθουν ἀπὸ τέχνη καὶ πὺ ξέρουν νὰ τιμοῦν τὸ παρόν, ν' ἀγαποῦν τὸν ἄνθρωπο. Ἡ ἄλλη ἐπιτυχία τοῦ ὁμογενῆ μας εἶναι τὸ ὅτι ἀπευθύνθηκε σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς πιδ ἀρμόδιους καλλιτέχνες τῆς χώρας. Ὁ Κλουβάτος ἔδωσε ἓνα σοβαρὸ ἔργο καὶ ὀλοκλήρωσε τὴν πρόθεση τοῦ ὁμογενῆ δωρητῆ.

Τὸ πρῶτο μεγάλο ἐμπόδιο πὺ εἶχε ν' ἀντιμετωπίσει ὁ Κλουβάτος ἦτανε πὺς ἔπρεπε νὰ παλαίψει μὲ τὸ τυπικὰ μνημειώδες ὕφος, πὺ συνηθίζεται νὰ γίνονται τὰ μνημεῖα πράγμα πὺ καταντὰ νὰ δίνει, σχεδὸν πάντα, μιὰ συμβατικότητα στὶς μορφές καὶ νὰ δημιουργεῖ ἓνα τεχνητὸ, ἐξωτερικὸ ὕφος, πὺ ἀσφαλῶς δὲν θὰ ταίριαζε καθόλου μὲ τὴ φύση τοῦ μνημείου αὐτοῦ, πὺ εἶχε νὰ στήσει ὁ καλλιτέχνης. Κι ὕστερα ἡ πλατεία τῆς φτωχογειτονιάς πὺ θὰ φιλοξενοῦσε τὸ ἔργο δὲν θὰ ταίριαζε καθόλου μ' ἓνα τέτοιο τυπικὸ μνημεῖο. Ὁ Κλουβάτος ἰδλυσε τὸ ζήτημα αὐτὸ μ' ἓναν τρόπο πρωτότυπο καὶ ἱκανοποιητικὸ. Μιὰ μισοτελειωμένη οἰκοδομή, ἓνα γιὰπὶ, εἶναι ὁ σκελετὸς τοῦ μνημείου. Ἐνας μισοτελειωμένος τοῖχος ἀπὸ μαρμαρόπετρα, σκαλωσιές καμωμένες ἀπὸ μετάλλινα δοκάρια, μαδέρια στημένα ψηλὰ ἀπ' ὅπου δὲ λείπει οὔτε ὁ κλασσικὸς σταυρὸς, πὺ βάζουν οἱ μάστοροι γιὰ νὰ δείξουν ὡς πὺ θὰ φτάσει ἡ οἰκοδομή. Αὐτὸ εἶναι τὸ μνημεῖο. Μιὰ φρίζα πὺ τὴν ἀποτελοῦν τέσσερα ἀνάγλυφα καὶ πὺ καλύπτει τὸ κεντρικὸ μέρος τοῦ μισοτελειωμένου τοῖχου, ἐνῶ τρεῖς φιγοῦρες μπρούτζινες, τρεῖς ἐργάτες σὲ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ, μοιάζ-ι σὰν νὰ δουλεύουν στὴν οἰκοδομὴ





καί συμπληρώνουν τὸ μνημεῖο. Τὴν ἐνότητα τῶν στοιχείων αὐτῶν τὴν πετυχαίνει ὁ καλλιτέχνης μὲ δοκάρια ποὺ δένουν τὸ σύνολο καὶ ἀναδείχνουν τὶς συνθετικὲς ἱκανότητες τοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι ὁ Κλουβάτος μὲ μέσα λιτὰ καὶ πρωτότυπα ἔλυσε τὸ βασικὸ πρόβλημα τοῦ μνημείου, τὸ πρόβλημα τῆς δομῆς καὶ ὑπόταξε μὲ μιὰ πληρότητα, ποὺ εἶναι σχεδὸν μοναδικὴ στὸν τόπο μας, τὸ ὕφος τοῦ ἔργου τοῦ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ χώρου, ὅπου θὰ στηνόταν τὸ μνημεῖο του.

Τὰ ἀνάγλυφά του ἀναπαριστοῦν τὸ δράμα τῶν προσφύγων τοῦ 22, ποὺ ξεριζωμένοι ἀπὸ τὴν πατρίδα τους πλημμύρισαν τὴν Ἑλλάδα. Ὁ δωρητὴς φαίνεται νὰ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρόσφυγες ἐκείνους τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Τὸ πρῶτο ἀνάγλυφο παριστάνει τὴν εὐδαιμονία τῶν ἀνθρώπων ποὺ ζούσανε στὴν Ἀνατολή. Τὸ δεύτερο εἶναι μιὰ φοβερὴ εἰκόνα τῆς καταστροφῆς, τὸ ἐπόμενο παρουσιάζει τὸ δράμα τῆς προσφυγιάς καὶ τὸ τελευταῖο τὴν ἀποκατάστασή τους στὴν καινούρια πατρίδα. Παρὰ τὸ μικρὸ σχετικὰ μέγεθος τους, ὁ Κλουβάτος μπόρεσε νὰ συμπυκνώσει τὸ σχέδιό του καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸ δεύτερο καὶ τρίτο κομμάτι του νὰ μᾶς δώσει ἀνάγλυφα ποὺ πάλλουν ἀπὸ ἓνα ρυθμὸ ζωῆς. Κ' ἐδῶ οἱ συνθετικὲς τοῦ ἱκανότητες εἶναι φανερὲς καὶ ἡ ἀμεσότητα τοῦ αἰσθηματός του ζωογονεῖ τὶς μορφές του.

Οἱ φιγούρες του εἶναι στημένες χαμηλά, σὲ τρόπο ποὺ νὰ προσφέρονται στὴν ἀμεση παρατήρηση τοῦ θεατῆ. Ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ τὶς δεῖ κοντὰ καὶ νὰ τὶς ἀγγίσει. Οἱ φιγούρες του αὐτὲς εἶναι δοσμένες μ'

ἓνα ρωμαλέο ρεαλισμό. Οἱ ἀπλουστεύσεις του τείνουν στὸ νὰ συμπυκνώσουν μιὰν ἔντονη αἴσθηση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ μόχθου. Μιὰν ἀνθρωπιὰ ἀποπνέουν οἱ μορφές τοῦτες τοῦ Κλουβάτου. Ἀκόμα χαρακτηρισίζονται οἱ μορφές ἀπὸ μιὰν αὐστηρότητα, μιὰ κάπως χοντροκομμένη δύναμη ἀλλὰ χωρὶς καμιὰ πρόσθετη ἐπιτήδευση ἓναν συγκρατημένο λυρισμό. Οἱ ὄγκοι του ἰσορροποῦν καὶ βγαίνουν σωστὰ πειθαρχημένοι στὴ συνειδητὴ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει συνειδητοποιήσει τὰ ἐκφραστικὰ του μέσα.

Θὰ ἦταν πραγματικὰ εὐτύχημα γιὰ τὸν τόπο ἂν τὸ μνημεῖο τοῦτο γινότανε ἢ ἀπαρχὴ ὥστε ν' ἀποχτήσῃ ὁ τόπος καὶ ἰδιαίτερα ἢ πρωτεύουσα, μερικὰ μνημεῖα ἀξία τοῦ προορισμοῦ τους.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



Ἄγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Ἀναλύοντας στὸ τεῦχος τοῦ Ἰούνη τὴν ταινία τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη «Τὸ Κορίτσι μὲ τὰ Μαῦρα», ὁ κινηματογραφικὸς σου κριτικὸς κ. Ἀντ. Μοσχοβάκης γράφει ἀνάμεσα στ' ἄλλα :

«Τὸ σημεῖο αὐτὸ (δηλ. ἡ συμπεριφορὰ τῶν νησιωτῶν, ὅπως δόθηκε ἀπ' τὸν σκηνοθέτη) εἶναι ἰδιαίτερα ἐξοργιστικὸ καὶ θὰ παρατηρήσω στὸν κ. Κακογιάννη πὼς τὸ χειρὸς βάλει σκοπὸ νὰ μᾶς καλοσυσταίνει στὸ ἐξωτερικὸ, ὅπου κουβαλάει κάθε φορὰ τὶς ταινίες του».

Ἐπειδὴ συμβαίνει νὰ γνωρίζω, ἀπ' τὴ μιά τὶς λεπτομέρειες ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν γιὰ τὸ φεστιβάλ κι' ἀπ' τὴν ἄλλη τὶς κριτικὰς πού γράφτηκαν γιὰ τὸ «Κορίτσι μὲ τὰ Μαῦρα» στὸν γαλλικὸ, σοβιετικὸ, ἀγγλικὸ, ἰταλικὸ, ἀμερικανικὸ κ.λ.π. τύπο, θεωρῶ καθήκον μου νὰ παρατηρήσω, γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀλήθειας, τὰ παρακάτω :

1.—Ἡ ἐπιτροπὴ ἐπιλογῆς ταινιῶν γιὰ τὸ φεστιβάλ — ἴσως ἀναρμόδια κι' ἀμαρτωλὴ στὴ σύνθεσή της— εἶχε οὐσιαστικὰ νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὸν «Δράκο» τοῦ Νίκου Κούνδουρου καὶ τὸ «Κορίτσι».

Σωστά, νομίζω, διάλεξε τὸ δεύτερο πού σίγουρα «καλοσυσταίνει» λιγότερο τὴ χώρα μας στὸ ἐξωτερικὸ, παρ' ὅτι οἱ πλαστικοὶ ἀλῆτες, τὰ χασάπικα καὶ οἱ κομμένες φλέβες τοῦ «Δράκου». Δὲν ἔχουμε, λοιπόν, τὸ δικαίωμα νὰ λέμε ὅτι «ὁ Κακογιάννης κουβαλάει κάθε φορὰ τὶς ταινίες του» κ.λ.π. Ἡ ταινία σ τ ἄ λ θ η κ ε γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε ἄλλη καταλληλότερη.

2.—Ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴ γνώμη πού μπορεῖ νὰ εἶχαμε —καὶ διατυπώσαμε— εμεῖς ἐδῶ, σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοση ἀπ' τὸν Κακογιάννη τῆς νησιώτικης κοινωνίας, μπορῶ νὰ διαβεβαιώσω τοὺς ἀναγνώστες σας ὅτι, ἀντικειμενικά, ἡ ταινία ὄχι μόνον δὲν ἐβλάψε, ἀλλ' ἀντίθετα ὠφέλησε τὴν ὑπόθεση «ἐλληνικὸς κινηματογράφος» καὶ «Ἑλλάδα» στὸ ἐξωτερικὸ. Οἱ ξένοι κριτικοί, μὴ κατέχοντας τὰ ἐλληνικὰ πράγματα στὶς λεπτομέρειές τους, σταμάτησαν στὸ γραφικὸ ἢ τὸ ἀφηρημένον «ἀνθρώπινο» στοιχεῖο τῆς ταινίας καὶ ἔγραψαν ἀπὸ ἀπλοῦς ἐπαίνους ὡς σχεδὸν ὕμνους. Μάλιστα ὁ κορυφαῖος ἱστορικὸς καὶ κριτικὸς τοῦ κινηματογράφου Ζώρζ Σαντούλ, ὁ κριτικὸς τῆς παρισινῆς «Οὐμανιτέ», ὁ σοβιετικὸς σκηνοθέτης Βασίλιεφ κ.ἄ. ἐξέφρασαν δημοσίᾳ τὴ δυσἀρέσειά τους πού δὲν δόθηκε βραβεῖο στὴν ταινία. Ἔτσι, ἴσως χάρη στὴ γεωγραφικὴ σχετικότητα τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης καὶ δεχτικότητας, ὁ Κακογιάννης δὲν μᾶς «καλοσύστησε».

Αὐτὰ γιὰ τὴν ἀλήθεια.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ

Τάσου Βουρνᾶ : Ὁ πολίτης Ρήγας Βελεστινλῆς. Πυξίδα, 195 .

Μὰ τὸ καινούριο τοῦ βιβλίου ὁ Τάσος Βουρνᾶς ἔθεσε σὰν σκοπὸ του νὰ δώσει τὴ μορφή τοῦ πρωτομάρτυρα, νὰ φέρει τὸ Ρήγα πιὸ κοντὰ στὸ εὐρύτερο κοινόν. Σκοπὸς του δὲν ἦταν νὰ γράψει ἓνα ἱστορικὸ μυθιστόρημα, παρὰ μιά μυθιστορηματικὴ βιογραφία.

Ἡ διευκρίνιση αὐτὴ εἶναι ἀναγκαία, γιὰτὶ ἄλλη εἶναι ἡ τεχνικὴ κι ἄλλες οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ ἱστορικοῦ μυθιστορήματος κι ἄλλη ἡ τεχνικὴ κι ἄλλες οἱ ἀπαιτήσεις τῆς μυθιστορηματικῆς βιογραφίας. Στὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα ὁ συγγραφέας παίρνει ἀπλῶς ἀφορμὴ ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ φαινόμενο γιὰ νὰ δώσει πλήρη ἐλευθερία στὴ φαντασία του νὰ ἀναπαραστήσει μιὰν ἐποχὴ. Στὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα δηλαδή, ὁ λογοτέχνης δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ εἶναι ἀπόλυτα πιστὸς στὰ ἱστορικὰ δεδομένα, πού μπορεῖ μάλιστα καὶ νὰ τὰ τροποποιήσῃ, σὲ ἐπουσιώδη τοὺς ἔστω σημεῖα, ἂν αὐτὸ ἀπαιτεῖ ἡ οἰκονομία τοῦ ἔργου του. Στὴ μυθιστορηματικὴ βιογραφία ὅμως, ὁ συγγραφέας εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ παρμεῖνει ἀυστηρὰ μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἱστορικῶν δεδομένων. Δὲν ἔχει τὴν εὐχέρεια νὰ ξεφύγει ἀπ' αὐτὰ. Τὸ πολὺ-πολὺ μπορεῖ νὰ συμπληρώσῃ τὰ κενά, ἐφ' ὅσον ὅμως αὐτὰ δὲν παίζουν ἀποφασιστικὸ ρόλο.

Ὁ συγγραφέας λοιπὸν τῆς μυθιστορηματικῆς βιογραφίας δεσμεύεται περισσότερο ἀπὸ τὸ ὑλικὸ του, καὶ δὲν ἔχει τὴν εὐχέρεια νὰ τὸ προσαρμόσῃ στὴν οἰκονομία τοῦ ἔργου του. Ἀντίθετα, τὸ ὑλικὸ καθορίζει τὴν οἰκονομία αὐτῆ.

Ἐχοντας λοιπὸν αὐτὰ ὑπόψη, θὰ διαπιστώσουμε πὼς ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου πού κρίνουμε, ἐφ' ὅσον θέλησε νὰ κάνει μυθιστορηματικὴ βιογραφία ἦτανε ὑποχρεωμένος νὰ προσαρμοστῇ στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ εἴδους. Βέβαια ὑπάρχει πολὺ φανταστικὸ στοιχεῖο. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας μᾶς πληροφορεῖ πὼς «ὀλόκληρο τὸ μέρος γιὰ τὰ πρῶτα παιδικὰ χρόνια, τὸν Ὀλυμπο, τὸ Ἁγιονόρος ἀκόμα καὶ τὴν Πόλη, εἶναι στηριγμένα στὴ φαντασία καὶ στὴν ἀχλύ τοῦ λαϊκοῦ θρύλου». Ὡστόσο, αὐτὸ τὸ φανταστικὸ στοιχεῖο τῶσδε δισταχτικά, μὲ κάποιον φόβο, μὴν τύχει καὶ ἀπομακρυνθεῖ περισσότερο ἀπὸ ὅσο πρέπει ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια, ἐνῶ θὰ ἦταν θεμιτὸ νὰ κάνει μιὰ προσπάθεια γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὸ πὼς σχηματίστηκε ὁ ἰδεολογικὸς κόσμος τοῦ Ρήγα. Γενικὰ μάλιστα θὰ μπορούσε νὰ ἔλαγε κανεὶς πὼς ἀπὸ ὅλο τὸ βιβλίο δὲν βγαίνει καθαρὴ καὶ τετράγωνη ἡ μορφή τοῦ πρωτομάρτυρα, παρὰ ἀχνὴ καὶ ἀμφίβολη. Μὰ εἶναι στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ Τάσου Βουρνᾶ

νά πώς προσπάθησε να μείνει, όσο μπορούνε περισσότερο μέσα στα ιστορικά δεδομένα χρησιμοποιώντας όλες, ακόμα και τις πιο πρόσφατες σχετικές ιστοριοδιφικές εργασίες.

Ο Τάσος Βουρνάς παρεμβάλλει ανάμεσα στην αφήγησή του και πολλά παλιά κείμενα από πρώτη ματιά ξένα οργανικά προς το χαρακτήρα του βιβλίου. Από στενά αισθητική άποψη μπορεί να μην επιτρεπότανε ή παρεμβολή αυτή, γιατί σπάει την ενότητα του έργου και δίνει την εντύπωση πώς έγινε για να αυξηθεί τεχνητά ο όγκος του βιβλίου. Τώρα όμως που καλοσκεφτόμαστε το πράγμα, έβγαλα το συμπέρασμα πώς ίσως ο τρόπος αυτός να είναι ο καλύτερος για να εκλαϊκευτούν περίφημα δημοτικά κείμενα. Άκουσα ανθρώπους, που δεν είναι ξένοι προς τα πνευματικά ενδιαφέροντα, να λένε πώς δεν είχαν διαβάσει ίσαμε τα σήμερα το «Σύνταγμα» του Ρήγα κι' ακόμα λιγότερο την «πατρική διδασκαλία» του Αθανάσιου του Πάριου και την «Αδελφική» του Κοραή και πώς τα διάβασαν πρώτη φορά τώρα, μέσα στο βιβλίο του Τάσου Βουρνά. Αν λοιπόν αυτός ήταν, έστω και ένδεχόμενα, ο σκοπός του συγγραφέα (ή εκλαϊκευση αυτών των κειμένων), νομίζω πώς πέτυχε.

Ο Βουρνάς έδειξε για άλλη μια φορά τις αναμφισβήτητες πεζογραφικές του ικανότητες: έχει ένα δικό του, προσωπικό ύφος, μεγαλόστομο και επιβλητικό.

Ίσως σήμερα, όσοι αποπειράθηκαν στη χώρα μας να γράψουν μυθιστορηματική βιογραφία, έκαναν στο τέλος ποραμύθι. Το βιβλίο του Τάσου Βουρνά, παρά τις μερικές αδυναμίες του, συνέπεια ίσως κάποιας βιασύνης, μπορεί να αποτελέσει ένα καλό προηγούμενο. Από τον Τάσο Βουρνά δικιούμαστε να περιμένουμε και άλλες μορφές της έθνικης μας ιστορίας και του έθνικου μας πολιτισμού, έξισου ιστορικά θεμελιωμένες, περισσότερο όμως δουλεμένες και ολοκληρωμένες.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Αρχάδιου Λευκού: Κρίσις... μυθιστόρημα, Β' έκδοση, Αθήνα—Κίτρινο και γαλάζιο, μυθιστόρημα, Αθήνα, 1953

Δεν ξέρουμε γιατί ανάμεσα στην πρώτη έκδοση της Κρίσις... (1934) μέχρι το Κίτρινο και γαλάζιο (1953) πέρασαν δεκαεπτά χρόνια σιωπής, αλλά ξέρουμε ότι δεν θα έπρεπε να είχαν περάσει και—το σπουδαιότερο—ότι δεν πέρασαν χωρίς συνέπειες. Γιατί ανάμεσα στα δύο βιβλία ο χρόνος φαίνεται άγονος δημιουργικά όχι τόσο από την έλλειψη άλλης έκδοσης, όσο από την ποιοτική σύγκριση των δύο κειμένων.

Η πεζογραφία μας πρέπει να ζημιώθηκε πολύ από την είκοσάχρονη αυτή άπουσία. Αυτό λέγεται έδω με πάσα συναίσθηση της ευθύνης—και όλοι ξέρουν ότι η στήλη αυτή σπάνια παρασύρεται σε υπερβολικούς ενθουσιασμούς. Όχι ότι το πρώτο βιβλίο

του κ. Λευκού (Αρχάδιου τότε) ήταν ένα «κλασικό αριστούργημα», «το πιο δυνατό και το πιο άρτιο πεζογράφημα της Ελλάδος», ούτε πώς ο Τσέχωφ ή ο Χάμσουν ή κανένας από τους μεγάλους ρώσους του παλιού καιρού θα το υπόγραφαν με ρίγη χαρᾶς, όπως έλεγε παραληρώντας τότε μια μερίδα της κριτικής. Δεν είναι δουλειά—νομίζω—των κριτικών χρονικών να απονέμουν τέτοιους βαριούς τίτλους, και μάλιστα αναπόδεικτα.

Και μήπως είναι δουλειά ενός άλλου κριτικού χρονικού να τους αμφισβητεί; μπορεί να ρωτήσει κάποιος. Απαντάμε: οποσδήποτε ναί, όταν το βιβλίο έχει κάνει τη ζωή του. Γιατί το βιβλίο, το έργο δηλαδή, από μια μεριά σαν τον άνθρωπο, από τη στιγμή που θα γεννηθεί, έχει μια ύπαρξη αυτόνομη, λειτουργία έσωτερική, εξέλιξη. Μπαίνει στον κόσμο, τον πόλο, αν κάτι έχει να πει, ζυμώνεται, ταράζει τα νερά έστω και για μια στιγμή, μιλάει σε μυαλά και σε ψυχές, ασκεί επίδραση και δρά με τον τρόπο του θετικά ή αρνητικά.

Εμείς τώρα, όχι γιατί είμαστε πιο αυθεντικοί κριτικοί, αλλά γιατί έχουμε το πλεονέκτημα της απόστασης, βλέπουμε ότι οί τέτοιες κρίσεις ήταν υπερβολικές. Πολύ συχνά η απόσταση από το αριστούργημα μέχρι το απλώς καλό έργο είναι παράξενα μικρή. Αλλά αυτό το λίγο που λείπει είναι ή πνοή της μεγαλοφυΐας, κάτι πολύ έσωτερικό που διαφεύγει συνήθως την ανάλυση σαν διηγητός λόγος. Δεν είναι λοιπόν λίγο, αλλά είναι πολύ, τεράστιο.

Αν λοιπόν θελήσουμε να συγκρίνουμε την Κρίσις του Α.Λ. με την Πείνα του Χάμσουν π.χ.—που κάποιος κριτικός της εποχής κάνοντας την ίδια σύγκριση έγραψε ότι χωρίς—ή με οποιοδήποτε από τα αριστουργήματα της ρωσικής φιλολογίας του ίδιου κλίματος, βρίσκουμε μερικές αποφασιστικές διαφορές. Ο ήρωας του Χάμσουν με όλη του την ιδιομορφία και την «έκκεντρικότητα» επαληθεύεται άπειρες φορές μέσα στη ζωή και ζει μέσα μας γιατί είναι πολλαπλός σαν σύσταση και ανεπανάλητος σαν σύνθεση. Ψυχολογικά είναι πιο ανθρώπινος—δηλαδή πιο αληθινός—γιατί είναι αντιφατικός, ένστικτώδης και συναισθηματικός όσο μπορεί να είναι ένα πεινασμένο ζώο που ζει μέσα σ' ένα καλλιέργημένο και ευαίσθητο άνθρωπο. Έτσι, ή σύγκρουση είναι διπλή, έσωτερική και έξωτερική. Η δυστυχία του δεν είναι απόλυτη, έξ αιτίας αυτής του της σύνθεσης, έχει και στιγμές εξαίσιας ευτυχίας, έστω και σαν παρσίθηση. Αντίθετα, ο Σταϊρος Σ., ο ήρωας του κ. Λευκού, αφήγεται την κόλαση της ζωής του που γίνεται πιο μαύρη σε κάθε στιγμή με ρυθμό αριθμητικής αύξησης, μονόχρωμα και χωρίς μεταπτώσεις. Η δραματική του υπόσταση έγκειται στην άσυμφιλίωτη σύγκρουσή του με το περιβάλλον του που είναι απόλυτα έχθρικό ή αδιάφορο, ενώ ή ζωή αρνείται να έπαλη-

θεύσει αυτές τις απόλυτες καταστάσεις είτε πρόκειται για ρόδινα χρώματα είτε για φαιά. Έδω είναι το μεγαλύτερο αμάρτημα του έργου, κατά τη γνώμη μας. Τόσο λίγο; Ναι, τόσο λίγο και τόσο φοβερά δύσκολο να διορθωθεί.

Αν ήθελε κανείς να επιμείνει σε συγκριτική κριτική με την Πισίνα δεν θα έκανε άλλο παρά να δείξει ακόμα πιο κολοσιαία την υπεροχή του αριστουργήματος του Χάμσουν.

Αλλά η Κρίσις δεν είναι καθόλου αξιοκαταφρόνητο έργο. Διαβάζεται απλυστα και σήμερα, παρ' όλο που η Β' έκδοση δεν το έκανε σύγχρονο, γιατί έχει δραματική ένταση, διεισδυτικότητα, τόλμη, συγκρατημένο χιούμορ, ωραία γλώσσα, χωρίς φιλολογικές ωραιοποιήσεις, ύφος χυτό, ανεπιτήδευτο, λιτό. Ο συγγραφέας ξέρει να μάς κρατάει το ενδιαφέρον, και στα δύο του βιβλία, παρ' όλο που πρόκειται για έξομολογήσεις γραμμένες σε πρώτο πρόσωπο, γεμάτες συλλογισμούς και παραλογισμούς, με ελάχιστα έπεισόδια. Η πρόθεσή του να αποκαλύψει τις ψυχικές προεκτάσεις της οικονομικής κρίσης πετυχαίνει απόλυτα. Πιστεύουμε ότι τα βιβλία του είναι όχι μόνο πεζογραφήματα αλλά και ντοκουμέντα που ενδιαφέρουν όχι τόσο την κοινωνιολογία όσο την ψυχοπαθολογία. Το κίτρινο και γαλάζιο μάλιστα φτάνει να μοιάζει σαν ήμερολόγιο με κλινικές παρατηρήσεις του ίδιου του ασθενούς που πέφτει με επιταχυνόμενο ρυθμό στη σχιζοφρένεια εξ αιτίας της απεγνωσμένης του πάλης να ξεφύγει από την κοινή μοίρα του μέσο υάνθρωπου.

Πρέπει να πούμε ότι από την Κρίσι (1934) ως το Κίτρινο και γαλάζιο ο συγγραφέας δεν έχει κάνει καμιά καταφανή πρόοδο. Η νέα έκδοση του πρώτου του μυθιστορήματος, μετά το νέο του έργο, είναι χαρακτηριστική. Αλλά...

Η Κρίσις δεν προκαλεί το ίδιο ενδιαφέρον τώρα όπως το 1934. Κρατάει αδιάπτωτο το ενδιαφέρον της σαν λογοτεχνικό κείμενο αλλά όχι το ίδιο και σαν μυθιστορημα. Ίσως γιατί η κρίση της περιόδου εκείνης (1929-32) έκρυβε μέσα της κάποιες αντιθέσεις και ανέβαζε στην ιστορική σκηνή τις μάζες που ο μονωμένος Στάρου Σ. τις κατακομματιάζει σε ασύνδετες μονάδες, ενώ δεν μπορούσε να ήταν έτσι. Από αυτή την άποψη είναι καταδικασμένη ή προσπάθεια του συγγραφέα να συγχρονίσει τη Β' έκδοση στην καινούργια εποχή κάνοντας έδω κι εκεί αναφορές σε σύγχρονα γεγονότα. Γιατί ίσως η κρίση είναι ακόμα πιο γενική, πιο καθολική και σε καμιά περίπτωση δεν επιτρέπεται απόπειρα να τη ρίξουμε με το συντριπτικό βάρος της πάνω σε ένα μεμονωμένο άτομο. Οί Στάρου Σ. σήμερα φαίνονται ακόμα πιο παθολογικοί και απίθανοι.

Και για να ξαναγυρίσουμε στην πρώτη μας διαπίστωση, νομίζουμε ότι ήταν πάρα

πολλά τα 19 χρόνια σιωπής και στέρησαν την πεζογραφία μας από ένα ταλέντο πάνω από το μέτριο.

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΠΟΙΗΣΗ

Στους πρώτους μήνες του 1956 κυκλοφόρησαν όρισμένα αξιόλογα βιβλία νέων ποιητών ή ποιητριών που για πρώτη φορά εμφανίζουν συγκεντρωμένη τη δουλειά τους. Όλοι λίγο πολύ έχουν να πουν κάτι (έστω κι αν αυτό δεν είναι όλοτετα πρωτοφανέρωτο) κι' ο καθένας παρουσιάζεται παρά τις αναπόφευκτες για νέους συγγένειες κι επιδράσεις με δικό του πρόσωπο. Από την άποψη αυτή το γεγονός είναι εξαιρετικά ευχάριστο για την ποιησή μας κι' η εμφάνιση των νέων αυτών ποιητών αξίζει να χαιρετιστεί ιδιαίτερα από τη στήλη τούτη. Άς δούμε όμως το κάθε βιβλίο ξεχωριστά :

Λεωνίδα Ζενάκου : «Ταίναρο» Έκδόσεις Γκοβόστη.

Ο κ. Ζενάκος κάνει μια πολύ καλή αρχή. Προικισμένος με λεπτή ευαισθησία, και παρατηρητικότητα, που του προμηθεύουν άσταμάτητα ένα πλήθος από συγκινήσεις και παραστάσεις έχει κίολας αποκτήσει μιαν άρκετά πρώιμη και πλούσια πείρα ζωής. Αυτό το αποθησαύρισμα μαζί με έναν ουσιαστικό αυτοέλεγχο—βασικό κι απαραίτητο, γνώρισμα του αληθινού ποιητή—έρχεται να παρουσιάσει στο βιβλίο του:

«Μια μνήμη τραυματισμένη από τόσες ήμερομηνίες | περικυκλωμένη από γραμματόσημα | που ξεχνάει ν' αποφασίζει».

Αυτή η διστακτικότητα που προέρχεται όχι από έλλειψη θάρρους αλλά από πολλή γνώση, μαζί με μια κάποια πίκρα, που αφήνει στην ψυχή ή καθημερινή τριβή μέσα σε μια παρακμασμένη εποχή, είναι δυο απ' τα πιο ουσιαστικά γνωρίσματα των ποιημάτων του κ. Ζενάκου:

«Απ' όλη τη δροσιά | έμεινε μια χούφτα άρμυρο νερό | που τυραννάει το διψασμένο | ... Στην πόρτα το ίχνος του ποδιού σου | έγινε τάφος—ένα ρουθούνι της γης | που μυρίζει το χνώτο μου».

Αλλά αυτή η διστακτικότητα κι' αυτή η πίκρα δεν τον οδηγούν σε μια νοσηρή απαισιοδοξία όπως πολλούς άλλους νέους και ηλικιωμένους. Όσο κι' αν λέει πώς:...

«Όλη μου η κουβέντα | ήταν στο αντί σου ο γδοῦπος κάποιου | που πέφτει σκοτωμένος στο πάτωμα | Είπα αγάπη—και κάποιος έλειψε απ' ανάμεσά μας | Είπα χαρά—και κάποιος άλλος έφυγε | Είπα ψωμί κι ελπίδα—κι αυτοί που μάς άφησαν ήταν άμέτρητοι... Είχα παι θάνατος—διαν κατάλαβα | πώς δεν υπήρχε κανείς να μ' ακούσει» ή πώς «...Το νόμισμα που γλύστρησε απ' την τσέπη σου | στη λάσπη | έγραφε «Αργά» σαν επικίνδυνη στροφή...», παντα υπάρχει μέσα του μια πραγματική ρώμη, ένα αιμάτινο δέσιμο με τη γη του, που διαρκώς του ανανεώνει τις δυνάμεις του,

και τον κανει να παρνει ενεργητικη σταση. Αυτο φαίνεται καλυτερα στα «Εξη Έλληνικα τραγουδια» που οι ριζες τους βρισκονται αληθινά μέσα στο μανιατικο μοιρολοϊ :

«Κλειστε τις πόρτες κλειστε καλά | μην τύχει κι έμπει ο θάνατος | μην τύχει κι' έμπει η φρίκη | μην τύχει κι' έμπει το ψωμι και μαλακώσουν τα σαγόνια | και δεν μπορουν τα δόντια μας | να σφιξουν το μαχαίρι».

Τούτη η ουσιαστικη αξιοποίηση, του δημοικου τραγουδιου αποικει μια απ' τις πιο πετυχημένες προσπάθειες για το δέσιμο της μοντέρνες ποιησης με την ελληνικη παράδοση. Αλλά οι έκφραστικες αρειες του κ. Ζενάκου δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτό. Διαθέτει έναν πλουτο φαντασίας και μια συνειρμικη Ικανότητα παραστάσεων που του δίνουν τη δυναμικότητα να εκφράζεται—οταν δεν κάνει κατάχρηση—πυκνά και με πειστικότητα τρόπο δημιουργικότητας μέσα στα ποιήματά του μια ξεχωριστη ατμόσφαιρα. Μ' αυτά τα εφόδια, με μιαν αυξημένη πειθαρχία στη χρησιμοποίηση των έκφραστικων του μέσων και, κύρια, με μιαν ενεργότερη συμμετοχή στη ζωη είναι βέβαιο πως θα μπορέσει να βαδίσει αρκετά μακριά στο δρόμο που τόσο καλά άρχισε.

Λείας Χατζοπούλου — Καραβία : Σχέδια στο νερό. Αθήνα 1956

Η κ. Λεία Χατζοπούλου—Καραβία κυριαρχείται από ένα στοχαστικο λυρισμό που ξέρει να αφομοιώνει τα απλά πράματα της ζωης αυτής και να φτιάχνει από το υλικό τουτο γνήσια ποιήματα. Στο ποίημα «Υλικό για χτίσιμο» που το προτάσει, στο βιβλίο της το λέει καθαρά. Καλεί όλα της τα βιώματα, από την παιδικη ηλικία, κι απ' την κατοπινη της ζωη, καθώς κι όλους τους ανθρώπους που δαν την γνωρίζουν με που εκείνη τους έχει ζήσει, να γίνουν ποιήματα : «Ελάτε παιδιά | που σκάσαμε τότες μαζί το λάκκο | να τρυνήσουμε τη γης. | Ελάτε παραμύθια | εικόνες | φόβοι | δάκρυα στα θρανία. | Ελάτε φίλοι | που διαβάσαμε τότες μαζί... βιβλία | ...Ελάτε ταξίδια | πανηγύρια | Μπαλόνια | Ελάτε μάχες | ...για ψωμι | ...για εθνικία | Ελάτε άνθρωποι που δεν ξέρετε πως ζω. | Σας είδα στη Γεωγραφία | Στα τραίνα | Στις εφημερίδες | Στους δρόμους που πέρασα κάθε μου βήμα»...

Το ποίημα τουτο, (που, σαν διάθεση μόνο, θυμίζει κάπως τον πρόλογο του Γκαϊτε στον Φάουστ) είναι χαρακτηριστικό για τον τρόπο που λειτουργεί η ποιητικη ευαισθησία της κ.Λ. Χ—Κ. δείχνει πόσο βρίσκειται πραγματικά μέσα στο χώρο της ποιησης : Ξαναζει μέσα της τα διάφορα γεγονότα της ατομικης της η της κοινωνικης ζωης και νοιώθει την ανάγκη να τραγουδήσει για χάρη τους και έξ αιτίας τους. Και να τραγουδήσει έτσι που το τραγούδι της να φτάνει σ' όλους. Φυσικά, δεν διαθέτει ακόμη ολη εκείνη την ποικιλία τόνων και εντάσεων ώστε να ανταποκριθεί, μέσα στα πλαίσια του πρώτου βιβλίου της, σ' όλες τις

απαιτήσεις που δημιουργεί η παράθεση των βιωμάτων της στον πρόλογο της. Άλλωστε το ποίημα ουτο ίσως να είναι ο πρόλογος όχι αυτου του βιβλίου της μόνο, αλλά και αρκετων άλλων που, δεν μπορεί, θα ακολουθήσουν. Και μόνο αυτά, (σόν θέματα, σαν υλικό) αν τύχουν της κατάλληλης για, το καθένα, μετουσίωσης, είναι αρκετά για να τροφοδοτήσουν το έργο μιας ολόκληρης ζωης. Αν όμως τα «Σχέδια στο νερό» δεν εξαντλούν ολο το χώρο του προλόγου τους, έκραιο το μέρος του που καλύπτουν, ιη καλύπτουν με τον πιο ομορφο τρόπο. Η κ. Λ. Χ—Κ. έχει μιαν ομφυτη —θάλεγα—λεπτικότητα στην έκφραση των συγκινησεών της και καταφέρει να λέει μεγάλα πράματα με το πιο ήσυχο και λιό υφος : Πόση πραγματικη ένταση και τραγικος οίκτος κρύβεται πίσω απ' τους απλους στίχους του «Υπάλληλου!» :

«Σε θυμάμαι | που γνάλιζες τις αρβύλες σου | για απελπισμένες πορείες. | ...Σ' είχα νοιώσει | να σβύνεις με τη γλώσσα | δυο σταυρωμένους προβολείς | για να γλυτώσουνε τ' αεροπλάνα | ...Σ' είχα ακούσει | να φτιάνεις τις στεργές σου θερμίδες | παιάνες. | Τώρα | είσ' ένας ανύποπτος | υπάλληλος».

Η ακόμη, πόσος αυτοέλεγχος και πόση πικρη γνώση μέσα στο ποίημα ντροπή :

«Ντραπήκαμε τόσες φορές. | Τόσες χιλιάδες ντροπές. | Για κείνα που θελήσαμε πολυ | και που ποτε δεν κάναμε. | Για κείνα που κάναμε | χωρίς να θέλουμε καθόλου. | Για την αδυναμία να καλοουμε ένα θεό | που χάσαμε. | Για την πρώτη ονειρωξη | Το πρώτο καπέλλο μας. | Τον πρώτο μας στίχο. | Τις ητιες μας. | Τις πρώτες συνθήκες μας με τη ζωη. | Για την αμέμπτως τυπικη συζήτηση. | Για τη σιωπή. | Νοιώσαμε τόσες ντροπές. | Και τελευταία, | τη ντροπή | για το χάσιμο της ντροπής».

Παρέθεσα επίτηδες δυο από τα πιο καλά ποιήματα του βιβλίου, γιατί αυτά μπορουν να δείξουν, καλύτερα, απ' οποιοδήποτε σχόλιο, τις δυναμότητες της κ. Λ. Χ—Κ. Όμως η ίδια πρέπει να προσέξει. Παρά τις κάποιες έκφραστικες της αδυναμίες, έχει κιόλας καταχτήσει ένα υφος. Αλλά πρέπει να μην τ' αφήσει να την καταχτήσει, να κυριαρχήσει πάνω της αυτό, με τη σειρά του, όπως δυστυχώς έχει γίνει με αρκετους άλλους σε κατοπινά βιβλία τους. Υπόρχει ο κίνδυνος να ξεπέσει αργότερα σ' ένα μανιερισμό. Πιστεύουμε όμως πως η ίδια η ευαισθησία της θα την προφυλάξει. Στο μεταξυ θα περιμένουμε με ζωηρό ενδιαφέρον την καινούρια της εμφάνιση.

Σπύρου Κοκκίνη : ο δρόμος της πατρίδας μου. Αθήνα 1956

Προικισμένος με ανάλογες αρειες παρουσιάζεται και ο κ. Κοκκίνης. Σ' αυτον όμως η λυρικη διάθεση πηγάζει αμσώτερα από την αισθηση των πραγμάτων και πολυ λιγότερο από τη συνειδητη γνώση της αξίας των βιωμάτων του :

«Απόψε θα τραγουδήσω τη σεργιάντα του

Εὐβοϊκοῦ | με τοὺς ἀπλοὺς παραδες τῆς πατρί-
δας μου σιγόντο | ἓνα τραγούδι ὄλο ἀρμύρα
καὶ νοτιά· | ...ἀπόψε τὸ ναυτικὸ κασκέτο μου
στραβά-στραβὰ θὰ τὸ φορέσω | καὶ θὰ σφυρίζω
στὰ κύματα...».

Ἡ ἀπὸ πρῶτο χέρι αἴσθησις, καὶ ἡ χαρὰ
ζωῆς ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν αἴσθησις αὐτὴ,
δίνονται μὲ δροσιὰ καὶ δύναμη: Ὑπάρχει
ἐδῶ μιὰ ἀρρενωπὴ ἀπλότητα κερδισμένη
ὄχι ἀπὸ νόσησιν ἀλλὰ ἀπὸ ταύτιση:

«...θὰ χαϊδέψω τὰ μαλλιά σου... | με τὰ
βαρκαρικά χοντρά μου δάχτυλα | καὶ θὰ κρατή-
σω τὴν ἀρμύρα σου στὸ στόμα | μ' ἓνα φιλί ὄλο
μαῖιστρο!».

Ὅπου ἡ ἀπλότητα τούτη δὲ νοθεύεται
ἀπὸ «ἱστορικά» στοιχεῖα, (ὅπως στὸ τραγούδι
τοῦ Ἑλεφήνορα) ποὺ μένουν κάπως ἀχώ-
νευτα καὶ ξένα πρὸς τὴ γενικὴ διάθεσις
τοῦ κ. Κ., ἐκεῖ ἡ φωνὴ του εἶναι γνήσια
καὶ ζεστή, παρὰ τὸ ὅτι κάπου κάπου θυ-
μίζει τὴν ποίησιν τοῦ Ἑλύτη. Πάντως καὶ
μόνο τὰ γεγονόσ ὅτι ὁ κ. Κ. ξέρει ἀπὸ
τώρα νὰ στέκεται στὸ καιρὸ καὶ στὸ οὐ-
σιαστικὸ εἶναι ἀρκετὴ ἐγγύησις γιὰ σίγουρη
ἐξέλιξις καὶ σημαντικότερα ἐπιτεύγματα.

Κώστα Κοβάνη: Vae Victis. Ἀθήνα
1956.

«Οὐαὶ τοῖς ἠττημένοις» ὀνόμασε τὸ πρῶ-
το βιβλίον τοῦ ὁ κ. Κοβάνης. Καὶ τοῦτος ὁ
βίαιος τίτλος μὲ τὴν ἀδυσώπητη σκληρότη-
τά του εἶναι ἀποκαλυπτικὸς τῆς μαχητικῆς
του διάθεσις: «Ἐ μ ε ἱ σ ο ἰ ἄ ν θ ρ ω
π ο ι θ ἄ ν ι κ ῆ σ ο υ μ ε» εἶναι ὁ πρῶ-
τος στίχος τοῦ βιβλίου του. Κι αὐτὸς ὁ μα-
χητικὸς χαρακτήρας ποὺ ἄλλοτε παίρνει
τὴ μορφή ἱερεμιακοῦ θρήνου:

«Εἶχαμε πεῖ μακρὰ πὼς θὰ πᾶμε, | Μα-
κρὰ, σὰ μιὰ ρόδα σιδερένια | Ποὺ κυλάει μὲ
δικιὰ τῆς θέλησις | ...Εἶχαμε πεῖ πολλὰ γιὰ τὸ
Μέλλον... | μὰ τώρα κανεὶς στὴ φάμπρικα δε
μιλάει. | ...Μέλλον ἔχοντε πιά μόνο οἱ Φάμπρι-
κες | ...Ὅλοι ἄθελά μας κάποιο ρόλο ξένο | θὰ
παίζουμε, ποὺ κανεὶς ἀπὸ μᾶς δε φαντάστηκε |
κάποιο ρόλο συμβιβασμοῦ καὶ συνήθειας...».

Ὅσοι ποτὲ δὲν ξεπέφτει σὲ μιὰ στεῖ-
ρα ἀπαισιοδοξία. Ἄλλοτε παίρνει τὴ μορφή
μιᾶς ἔντονης διαμαρτυρίας ποὺ ὅταν δὲν
εἶναι κραυγαλέα γίνεται πολὺ συγκινητικὴ
(ὅπως λ. χ. στοὺς πρῶτους ἕξ στίχους «τῶν
γενεθλίων ἐνὸς θαλαμοφύλακα» ἢ στὸ «Σιω-
πητήριον») εἴτε ἀκόμη γίνεται αἰσιόδοξα
παροτρυντικὴ καὶ ἀποφασιστικὴ:

«...Κι ὁμως στοχάζομαι πὼς μπορούμε | νὰ
παίζουμε τὸ δικό μας τὸ ρόλο, | φτάνει νὰ ση-
κώσουμε τὰ μάτια | ὡς ἐκεῖ ποὺ γράφει Θυσία».

Τοῦτοι οἱ στίχοι μοιάζουν περισσότερο
σὰ μιὰ παραίνεσις «εἰς σεαυτὸν» ἢ ἢ ἓνα
ἀντιστυλὶ ἐνάντια στὴ φθορά, παρὰ σὰν
«κατήχησις» σὲ τρίτους. Αὐτὸ φαίνεται ἔλ-
λωστε πῶς καθαρὸ ἄλλοι: «Εἶμαι ἓνας
Ἄμλετ ποὺ δε θὰ πεθάνει, | ἀφοῦ ὑπάρχει τὸ
σάπιο βασίλειον τῆς Δανίας...» καὶ ἄλλοι:

«Ἄλλοίμονο! Ἄλλοίμονο στὴν οἰκουμένη |
Ἄν νικηθοῦμε ἀπ' τὴ φθορὰ καὶ τὴ Βία!».
Βέβαια, πρέπει νὰ τὸ ποῦμε πὼς ὁ κ. Κ.

δὲν καταφέρνει παντοῦ νὰ φτιάχνει γνή-
σιους στίχους, ἢ ὀλοτελα ἀρτιωμένα ποιήμα-
τα. Μερικὲς φορὲς ξεπέφτει σ' ἓνα κάπως
«πρόχειρο» ρητορισμὸ (ὅπως στὸ ποίημα Δι-
καιοσύνη ἢ τὸ ὑπόλοιπο τῶν «Γενεθλίων
ἐνὸς Θαλαμοφύλακα») καὶ ἄλλοι σὲ μιὰν
ἄκριτη χρησιμοποίησις ἀφηρημένων οὐσια-
στικῶν ποὺ κάνουν τὴ φωνὴ του ν' ἀντηχεῖ
κούφια. Ὅσοι, ἀκόμη καὶ πίσω ἀπ' τὴς
ἀδυναμίες αὐτές, ὑπάρχει ἓνα νεῦρο, ἓνα
δύσκομπο ἐλασμα, ἓνα πάθος, σχιζοφρενι-
κῆς κάποτε ὑφῆς, ποὺ δείχνει πὼς ἐδῶ
ὑπάρχει γνησιότητα καὶ ζωντάνια. Σ' αὐτὴ
τὴ ζωντάνια ἂν δόσει ἀδρότερη, καλλιτεχ-
νικά, μορφή. ἂν γίνεαι αὐστηρότερος στὴν
ἐπιλογὴ καὶ τὴ διάταξι τῶν ἐμφραστικῶν
του μέσων, πιστεύομε πὼς θὰ παρουσιάσει
ἓνα σημαντικό ἔργο.

Μαργαρίτας Ξανθάκου: Γαλανὲς σκιές.
Ἀθήνα 1956

Ἀντίθετα, ἡ ἀπουσία πάθους, ἢ πιὸ
σωστὰ μιὰ ἐφηβικὴ τρυφερότητα καὶ γαλή-
νια ἀφέλεια ποὺ ὑπάρχει στὴ θέσι του, εἶ-
ναι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς δ. Ξαν-
θάκου:

«...Τραγουδῶ θάλασσα | καὶ εἶν' τὰ μαλλιά
μου νοτισμένα | μ' ἀστέρια καὶ πυγολαμπίδες |
...ἔχω φορέσει | πέδιλα ἀπὸ κογγύλια | καὶ ἀργὰ
πορεύομαι στὴν ἀκτὴ σου τὴν ἤρημη | δίχως φό-
βο καὶ ἀνάμνησι | δίχως χαρὰ καὶ δίχως λύπη |
...Θάλασσα, θάλασσα! Ἐμεῖς ποὺ σ' ἀγαπή-
σαμε | δὲν εἴμαστε πιά ἔμεῖς | εἴμαστε μόνο ἡ
ἀγάπη».

Ὅλα ἐδῶ γίνονται ἀπαλά, ἡμερα, ποι-
σμένα ἀπὸ κάποιο λυρικὸ θέλητρο καὶ ἀπὸ
μιὰν ἀποστροφὴ πρὸς ὅτι εἶναι θορυβῶδες
καὶ καταδυναστευτικὸ. Μέσα στοὺς στίχους
τῶν «Γαλανῶν σκιῶν» διακρίνεται μιὰ «ὑπο-
ταγή» στὴ μοίρα, ποὺ δὲν ἔχει καμιά σχέ-
σι μὲ τὴ μοιρολατρία, οὔτε πηγάζει ἀπὸ ἄ-
τονία. Ἰσα ἴσα μοιάζει περισσότερο μὲ κα-
τασταλαγμένη δύναμη. Ἡ εὐαισθησία τῆς δ.
Ξ. ὑπακούει σὲ κάποιους νόμους ὀρισμένους
ἀπὸ τὴν ἴδια—ἢ ἴσως ἀπὸ κάποιον ἄλλο
συγκεκριμένο τὸ Γιάννο Ρίσο, τοῦ ὁποῦ, γενικὰ
ὑφίσταται τὴν ἐπίδρασι καὶ σὲ με-
ρικὸ μέρη, ἀρκετὰ ἔντονα—καὶ ὑλοποιεῖται
σὲ εἰκόνες μὲ ἀταλὲς ἀποχρώσεις καὶ ἀβία-
στη ροή. Τὸ μόνο κακὸ εἶναι πὼς σὲ μερι-
κὲς στιγμὲς ξεπέφτει σὲ μιὰ φιλολογικότη-
τα. Γενικὰ ὁμως τὰ ποιήματα τούτα διαβά-
ζονται εὐχάριστα καὶ ἀφοῦ κλείσει κανεὶς
τὸ βιβλίον νοιώθει ἀόριστα, σὰν νὰ τὸν συ-
νοδεύει μιὰ φευγαλέα καὶ ἀδιόρατη μουσικὴ.

Ρεγγίνας Παγουλάτου: Γιὰ σένα, γιὰ
μέια, γιὰ ὄλον τὸν κόσμον. Ἀθήνα 1956

Ἡ δ. Παγουλάτου ἐμφανίζεται μὲ ποιή-
ματα ποὺ δείχνουν μιὰν ἄλλου εἶδους ὀρι-
μότητα, καὶ διατηροῦν μιὰ καλοκαιριάτικη
ζέσι, ὀλοτελα γυναικεία. Κι εἶναι φυσικὸ.
Τὰ περισσότερα ἀναδίνουν τὴν ἀτμόσφαιρα
τοῦ στρατόπεδου συγκέντρωσι τῶν πολιτι-
κῶν κρατουμένων γυναικῶν, ὅπου ἡ ἀγωνι-
στικὴ καρτερικότητα συνυφαίνεται μὲ μιὰ

βαθύτερη γνώση της ζωής και συγκρούεται με τη δίψα για τις χαρές της ζωής :

«*Η πίκρα μου | ένα κλωνάρι ανθισμένης μυγδαλιάς | μες στο ποτήρι | που δεν μπορεί να κάνει πιά καρπό : | να σε μισήσει*». (Αγάπη).
«*Είσι που μάνιασε ο βοριάς | και τα σφυρίγματα του | ...στη βορεινή του θάλαμου πλευρά | μās φέραν ρίγη στην καρδιά | την παγερή τούτην εσπέρα | και μιὰ σπιτίσια λαχταρήσαμε βεγγέρα. | Κόκκινο χράμι ολόμαλλο | τα πόδια σ' ένα γυρο μās σκεπάζει | ...κι ο ξεχασμένος ξρωτας | απ' της καρδιάς μας τη γωνιά | θαυμάζει...*» (Βεγγέρα).

Η δ. Π. διαθέτει πραγματικά πλούσιο αίσθημα. Ξέρει να δημιουργεί αυτό που λέμε ατμόσφαιρα, παρά το γεγονός ότι κάποτε η ατμόσφαιρα αυτή τραυματίζεται έξ αιτίας της όχι σωστής οργάνωσης του χρονικού στοιχείου ή της παρεμβολής νοητικών στοιχείων, όπως φαίνεται στο ακόλουθο κομμάτι :

«*Σε τούτο το ξρωτικό καταμεσήμερο | με τ' ανελέητο λιοπύρι | μιὰ φλογισμένη θημωνιά | απόψε (!) μοιάζει το κορμί | μέσα στον κάμπο το μεσιό | της αίσθησης (!)*».

Όπου οι τρεις λέξεις : «*απόψε*» και «*της αίσθησης*» κατάστρεψαν όλη την ενάρχεια της εικόνας. Η χειροπιαστά ύλική λάμψη του κορμιού που ξεπλωμένο καταμεσις στον μεσιό κάμπο φλέγεται σα θημωνιά απ' τη διπλή λαύρα του καλοκαιριάτικου ήλιου και του ξρωτικού πόθου, ουσκοτίστηκε από την παρεμβολή του «*απόψε*» (όποτε που είναι πιά ο ήλιος ; > αί που ή δυνασιότητα να διαπιστώσουμε την απεραντισούνη > αί το μέστωμα του κάμπου ; Πώς συμβιβάζεται η όπωσδήποτε ξρωσιρή ατμόσφαιρα που έκκαλει το «*απόψε*» με το ανελέητο λιοπύρι ; >) και στο τέλος ή άχρηστη παρεμβολή του έλεξηγηματικού «*της αίσθησης*» το καταστρέφει ελόιελα. Η Εικόνα έποψε πιά να είναι σάρκα κι έγινε απλή μετοφρασι — ποιητικό τέχνασμα. Η δ. Παγγυλάτου έχει όργετα εφόδια. Ξέρει να παίρνει απ' την πυρόδοξη το ρυθμικό βάδισμα των στίχων κι ακόμα να γρησιμοποιεί (με ήθειλημένη άταξία) ρίμες χωρίς μ' αυτό να παίρει να είναι μοντέρνα. Κάθε άλλο μάλιστα. Άς μελειήσει μόνο περισσότερο την τεχνική της κι άς απεφύγει τις φιλολογικότητες. Άλλωστε το ποίημά της «*Της μάνιας μου*» δείχνει πως είναι σε θέση να πεί πολύ πιο πέρα από κεί που είναι σήμερα.

Σπύρου Κατσιμή : *Ο Νόρκισσος, Κέρκυρα, 1956*

Ευγένεια και τρυφερότητα μαζί με μιὰ κάποιος στυφή γεύση απ' την ώς τώρα ζωή του δείχνουν τα ποιήματα του κ. Κατσιμή.

«*Αγαπώ τον κόσμο που λατρεύει | και υποφέρει | ... γιατί προσμένει | μιαν εποχή δικαιομένη | αγαπώ τον κόσμο που υπομένει | το βάρος του Σταυρού*».

Εν τούτοις συχνά ή άληθινή του συγκίνηση αναλύεται σε μιὰ γλυκερότητα και δεν νδαδαικνύεται όσο πρέπει μέσα στους στί-

χους του. Ένώ υπάρχουν κομμάτια καλά και μεμονωμένοι στίχοι που αποκαλύπτουν πραγματικά ένα ταλέντο, πολλά απ' τα ποιήματά του χάνουν σαν σύνολα έξ αιτίας της όχι ζυγισμένης έκφρασης, της ανισομέρειας και, συχνά, της έπιμονής να πει τα πράγματα όπως τα αντιλαμβάνεται ο αίσθηματίας και όχι ο ποιητής, που πρώτο του μέλημα έχει να δώσει άρτια μορφή σε εκείνο που έχει να εκφράσει. Προσοχή λοιπόν και περισσότερο μόχθος. Η υπερβολική αγάπη σ' εκείνο που δημιουργεί κανείς συχνά γίνεται λίγη αγάπη, γιατί δεν τον αφήνει να δει τις ελλείψεις του.

Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Το θέατρο

Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο : «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται», θεατρική διασκευή Γ. Σταύρου, Ν. Περγιάλη από το μυθιστόρημα του Ν. Καζαντζάκη.

Είναι φανερό ότι το Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο αναζητάει το δρόμο προς την ανάπτυξη του έθνικού μας θεάτρου που θα πάρει τη θέση του μέσα σε μιὰ γενική πολιτιστική αναγέννηση. Και είναι σ' αυτή την πορεία μιὰ από τις πρωτοπόρες προσπάθειες, ή πιο όμαδική και γι' αυτό αλλά και από τη φύση της ή πιο έντυπωσιακή κι' εκείνη που τροβάει περισσότερο τη γενική προσοχή. Από ούτη τη στήλη έχουμε κάνει μερικές σκέψεις σε διάφορες περιπτώσεις για το περιεχόμενο του Ε.Λ.Θ. και για τις άδυναμίες και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζει. Τώρα, με την έναρξη της τρίτης περιόδου της ζωής του, επιβεβαιώνει όπωσδήποτε ότι είναι ή πιο σημαντική προσπάθεια που έχει γίνει ποτέ από το ελεύθερο θέατρο στον τόπο μας.

Διαλέγοντας το «Χριστό» του Καζαντζάκη για διασκευή το Ε.Λ.Θ. υπογράμμισε δυο πράγματα. Πρώτο, ότι δεν υπάρχουν άρκετά θεατρικά κείμενα αξιόλογα και με την πνοή που θέλει να σκορπίσει από την άνοιχτή του σκηνή ένα λαϊκό θέατρο*. Δεύτερο, ότι το Ε.Λ.Θ. διαρκώς ανεβάζει τις αξιώσεις του, χωρίς να διστάζει σε τολμήματα και χωρίς να υπολογίζει θυσίες.

Όστερα απ' αυτές τις έπιθαρρυντικές διαπιστώσεις μπορεί να πει κανείς θαρρετά ότι το τόλμημα αυτό του Ε.Λ.Θ. δεν πέτυχε — δεν λέμε ότι άπότυχε.

Το ρωμαλέο μυθιστόρημα του Καζαν-

* Κι' όμως υπάρχουν τέτοια «θέατρα». Το αξιολογώτερο από όσα ξέρουμε είναι «Ο Κολοκοτρώνης» του Β. Ρώτα (που δημοσίεψε ή «Επιθεώρηση Τέχνης»). Άς μās επιτραπεί να πιστεύουμε ότι θα ήταν μιὰ τεράστια έπιτυχία το ανέβασμά του από το Ε.Λ.Θ. και μιὰ προσφορά στην ανάπτυξη του θεάτρου μας.

τζάκη με την έπική του σύνθεση πιστεύουμε ότι είναι τέλεια άκατάλληλο για το θέατρο, έκτος κι' αν αποτολμηθεί μια πολύ ελεύθερη διασκευή που να κρατήσει μόνο τον δραματικό του πυρήνα. Αντίθετα, οι Ικανότατοι νέοι θεατρικοί μας συγγραφείς Γεράσιμος Σιαύρου και Νότης Περνιάλης προσηλώθηκαν με υπερβολικό σεβασμό στο κείμενο του Καζαντζάκη, συγκέντρωσαν όλο τους τον ζήλο στο να μη χαθεί τίποτα από όλα εκείνα που συνθέτουν το μυθιστόρημα*. Σάν δουλειά καθεαυτή πρέπει να ήταν επίμοχθη, να χωρέσει το έπικό στοιχείο, το λυρικό, ή φιλοσοφία, ή σύνθεση του παγανιστικού με το άσκητικό πρότυπο και ακόμα οι κυριώτεροι χώροι, τα κυριώτερα επεισόδια, όλα τα πρόσωπα, δλόκληρα άποσπάσματα στο διάλογο. Άλλά σάν θεατρικό άποτέλεσμα δέν πέτυχε, δέν ήταν δυνατό να πετύχει, το ίδιο.

Στή σκηνή έγινε θέαμα και όχι θέατρο. Θέαμα μεγαλειώδες, πολύ κροτο, ένδιαφέρον. Το μυθιστόρημα, ως μάς έπιτραπεί ή σχηματική έκφραση, πρόδωσε την θεατρική του διασκευή. Ξεχείλισε και την έπνιξε. Είδαμε λοιπόν την άναπαράσταση —μαστορικά, είν' αλήθεια, συμπυκνωμένη— ένός μυθιστορήματος.

Ο σκηνοθέτης κ. Τάκης Μουζενίδης έκανε τιτανική προσπάθεια να οίκοномήσει το έργο. Πρέπει να του άναγνωριστεί. Οι συμβατικότητες που όργάνωσε στο χώρο και στην κίνηση της μάζας των ήθοποιών, με τη βοήθεια βέβαια όλων των συντελεστών της παράστασης, στάθηκαν πολύ πετυχημένες. Κάτι όμως ήταν λάθος. υοβαρότατο λάθος, που μείωσε σημαντικά το άποτέλεσμα. Παρουσίασε ταυτόχρονες έστιες δράσης πάνω στη σκηνή, και πολλές φορές σε διαμετρικά αντίθετα σημεία, επαναστατώντας έτσι άκατανόητα στην πιδ θεμελιώδη τεχνική άρχή του θεάτρου, στην άρχή της μοναδικής έστίας. Αυτό διάσπασε την άπαραίτητη συγκέντρωση του θεατή και κούρασε. Ύστερα, τα άλλεπάλληλα επεισόδια, με μαζικό χαρακτήρα μάλιστα, δέν άφηναν τον καιρό να γίνει ή συγκινησιακή, ακόμα και ή νοητική, έπεξεργασία από το θεατή, πράγμα που είναι όργανικά άπαραίτητο για τη συμμετοχή του στα διαδραματιζόμενα— ή πιδ θεμελιώδης καλλιτεχνική άρχή για το θέατρο. Έτσι, παρά την κατάργηση της συμβατικότητας της περιορισμένης σκηνής, ή άπόστασή μας από τη σκηνή έμεινε μεγάλη, πολύ μεγάλη, και σ' αυτό έπιμένουμε διαφωνώντας με μία μερίδα της κριτικής που μίλησε για προσέγγιση, γεφύρωμα κλπ. Η παρουσίαση του

* Δέν θα κρίνουμε βέβαια εδω το μυθιστόρημα από τη θεατρική του διασκευή, όσο και αν είναι πιστή. Έτσι και ή κριτική της θεατρικής διασκευής σάν αυτόνομης δημιουργίας, δέν θα είναι πλήρης γιατί άκριβώς δέν μπορούμε να την δούμε σάν αυτόνομη.

έργου ήταν κινηματογραφική, ναί, και μάλιστα σε υπερπανοραμικό χώρο και χωρίς το πλεονέκτημα του κινηματογράφου που συγκεντρώνει το φακό του όπου θέλει. Αυτό σημαίνει βέβαια ότι δέν ήταν θεατρική και ότι άκριβώς δέν καταργήθηκε ή θεατρική συμβατικότητα αλλά άντικαταστάθηκε από μια άλλη.

Το σκηνικό του κ. Βασιλείου ήταν δημιουργικό και κατόρθωσε να παρουσιάσει ένα δλόκληρο χωριό—και περίχωρα—χωρίς να έκμηδενισει τους βασικούς χώρους.

Στην άπόδοση των ήθοποιών—και γενικά του λόγου—στάθηκε άρνητική ή δράση των μεγαφώνων που άλλοίωσαν τις φωνές αλλά και τους έδιναν ποράταιρη ένταση ξαφνικά και έκαναν τις άλλες να χλωμιάζουν. Άλλά ο Μάνος Κατράκης με τα διαλεχτά στελέχη του θιάσου του υπερπήδησαν πολλά έμπόδια ζωντανεύοντας τους άδρότατους—άλλά όχι πάντα θεατρικούς—τύπους του Καζαντζάκη.

Ο Κατράκης ιδιαίτερα πέτυχε να υποτάξει το δραματικό του ταμπεραμέντο στις άπαιτήσεις του πράου ρόλου του Μανολιού-Χριστού που δέν ήταν κομμένος γι' αυτόν και να μάς δώσει στιγμές άληθινής συγκίνησης και να μάς συναρπάσει. Μόνο που κάποτε ήταν υπερβολικά μελωδικός, μελίρυτος. Άρκετά καλοί ήταν και οι Λυκούργος Καλλέργης (Παπαφώτης), Θ. Μορίδης (παπα-Γρηγόρης), Γ. Άργύρης (Άγας), Γ. Βλαχόπουλος (Γιαννακός), Φοίβος Ταξιάρχης (καπετάν-Φουρτούνας), Κ. Παππας (καφετζής), Κ. Μπαλαδήμας (δάσκαλος) και ή Δάφνη Σκούρα στο ρόλο της χήρας Κατερίνας. Η συμβολή του κ. Φοίβου Άνωγειανάκη στην έπιλογή του τραγουδιού και του μπαλλέτου της Κας Ντόρας Στράτου, ήταν θετική στην δημιουργία του μεγαλειώδους θεάματος που παίζεται στο Άλσος του Πεδίου του Άρεως και που συγκεντρώνει τόσο ένδιαφέρον και από θετική και από άρνητική πλευρά.

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Το «Φεστιβάλ της Έπιδαύρου»: «Μήδεια» και «Άντιγόνη»—Θέατρο Έθνικου Κήπου: «Όνειρο θερινής νυκτός»—Γκλόρια: «Πικ—Νικ»—Ντό—ρέ: «Τα παντρολογήματα»—Διονύσια: «Να γδύσουμε τους ντυμένους»—Ράμπα: «Έρωτας με το ζόρι»—Κατερίνας: «Έρθα και θα μείνω».

Ο Ιούνιος ήταν πραγματικά φέτος ένας μήνας θεατρικός. Σχεδόν μέρα παρά μέρα έγκαινίαζε τις παραστάσεις του κι ένα θερινό θέατρο. Αυτό το μήνα έπίσης άρχισε και το «Φεστιβάλ της Έπιδαύρου» με τη «Μήδεια», τον «Οιδίποδα Τύραννο» (έπανάληψη) και την «Άντιγόνη». Ποτέ αλήθεια ή θεατρική μας ζωή δέν παρουσίασε τόσο ένδιαφέρον κατά την καλοκαιρινή περίοδο κι' αυτό το γεγονός πρέπει να σημειωθεί και να τονώσει την αισιοδοξία μας πώς ή νεολληνική θεατρική τέχνη

μέ τους ειρηνικούς καιρούς που έρχονται θα κατανικήσει όσες αντίξοότητες της στέκουν εμπόδιο και θα γνωρίσει καλύτερες μέρες.

Τό «Φεστιβάλ της Έπιδαύρου»—για ν' αρχίσουμε απ' αυτό μιά κι' έγινε ο μεγαλύτερος ντόρος—δέν γνώρισε φέτος την περιουσία κίνηση. Πολύ λιγότεροι θεατές παρακολούθησαν τις τραγωδίες και γενικά δέν κατάφερε να καθιερωθεί—όπως έπρεπε και μπορούσε—σαν μεγάλη καλλιτεχνική έκδηλωση της χρονιάς. Μονάχα ή πρώτη παράσταση της «Αντιγόνης» κέντρισε Ικανοποιητικά τό ενδιαφέρον του κοινού και τουτό γιατί τό πρόσωπο της ήρωίδας του Σοφοκλή θα τό έρμήνευε ένα από τά νέα στελέχη του θεάτρου μας ή δις Άννα Συνοδινού. Κι' από δω βγαίνουν πολύτιμα συμπεράσματα: Τό «Φεστιβάλ της Έπιδαύρου» είναι ανάγκη, αν θέλουμε να επιζήσει, να οργανωθεί καλλιτεχνικά σε καινούριες βάσεις, να γίνει ένας στίβος εύγενικής άμιλλας ανάμεσα σ' όλες τις καλλιτεχνικές δυνάμεις του τόπου. Τέτοιο άλλοτε δέν είναι και τό περιεχόμενο της λέξης «Φεστιβάλ;» Σε καμιά περίπτωση δέν επιτρέπεται να διατηρεί προσωπικό χαρακτήρα, να περιστρέφεται γύρω απ' τά ίδια άτομα. Έτσι, μοιραία χάνει τη σημασία του, χάνει τη σπουδαιότερη προϋπόθεση για να επιβάλλεται κάθε φορά: Τήν συνεχή ανανέωση.

Ή προσπάθεια του κ. Άλέξη Μινωτή να ξεφύγουμε απ' τη μουσειακή αναπαράσταση και να προχωρήσουμε θαρραλέα στη ζωντανή προβολή των αρχαίων δράμάτων έτσι που να προσαρμόζονται στη δεχτικότητα του σύγχρονου κοινού, είναι μιά προσπάθεια που οδηγεί τό δίχως άλλο, σε γόνιμες αναζητήσεις. Φυσικά τό πρόβλημα δέν πρέπει να περιορίζεται μόνο στη μορφολογική του πλευρά. Τά στοιχεία που διατηρούν ζωντανή την τραγωδία—όπως και κάθε τέχνη—είναι τό ανθρώπινο περιεχόμενό της, ή ανταπόκριση που έχει στα αίσθήματα, στην έμπειρία και στις άνησυχίες του σημερινού ανθρώπου. Όταν αυτό τό ξεχωρίσουμε, οδηγούμαστε πιο σταθερά και στη συγχρονισμένη παρουσίαση της τραγωδίας, όποτε πάλι χρειάζεται προσοχή μήπως προσαρμόζοντας τό τραγικό ύφος στα τωρινά μας μέτρα, κινδυνέψει να μειωθεί ή ακόμα και να σβήσει όλότελα ή λάμψη του ποιητικού λόγου.

Και στις δυό τραγωδίες που σκηνοθέτησε φέτος ο κ. Μινωτής άκολούθησε τη γραμμή της «ρεαλιστικής έρμηνείας» αλλά χωρίς να προεκτείνει όσο θα μπορούσε τά περιουσία του διδάγματα. Στη «Μήδεια» π. χ. ο χορός είχε άπαλλαγει απ' τις πολλές σχηματοποιημένες κινήσεις και «φυγοῦρες», όπως παρουσιάστηκε στην «Έκάβη», πέρασε όμως στο αντίθετο άκρο. Σχεδόν έξαφανίστηκε απ' τό χώρο της όρχήστρας, έδινε την έντύπωση πως βρισκόταν στο περιθώριο του δράματος. Όσοσο ή

Μήδεια δέν ήταν παρά ή δυναμική έκφραση του χορού που καλείται ν' αντιπαλαίψει όσα δεινά, όσες καταφρόνιες είχαν γνωρίσει ως τότε οι γυναίκες—έξ αίτίας της κοινωνικής τους θέσης—άκόμα και στις έξελιγμένες πολιτείες της αρχαίας Έλλάδας.

Νά λοιπόν πως ο τρόπος που αντιμετώπιζει κανείς, τον χορό μπλέκει ή και προωθεί τό μεγάλο πρόβλημα. Αν παραγνωριστεί ο κύσιαστικός ρόλος του, παίρνει διακοσμητικό χαρακτήρα, δηλαδή κλονίζεται ή υπόστασή του. Μά τό ίδιο Ισχύει και για την έρμηνεία της Μήδειας. Είναι γνωστό πως αυτό τό πρόσωπο καλύπτει σχεδόν όλόκληρο τον τραγικό χώρο. Τά «κύρια» πρόσωπα φαίνονται βοηθητικά, προβάλλονται Ισα-Ισα για να δοθεί ή εύκαιρία στην κεντρική ήρωίδα να φωτιστεί πολύπλευρα. Ή Μήδεια κι' ή προέκτασή της, ο χορός, κυριαρχούν απ' άκρη σ' άκρη. Έδώ κρίνεται ή επίδοση του σκηνοθέτη και της έρμηνεύτριας. Πως έπλασαν τό πνεῦμα του Εϋριπίδη—τό τόσο λαμπρό—στην περίπτωση αυτή;

Γεγονός είναι πως ο ρόλος της Μήδειας μπορεί να κρατηθεί μονάχα στους ώμους μιάς Ισχυρής δραματικής προσωπικότητας. Κι' ή κυρία Κατίνα Παξινού έχει κερδίσει με μοναδικές καλλιτεχνικές έπιτεύξεις αυτόν τον τίτλο. Στην Μήδεια όμως που παρουσίασε, είδαμε να πιστεύει πως ή γυναίκα τούτη είναι μιά ξεχωριστή «φύση» γεμάτη παράξενο μίσος και μανία έκδικητική. Έχει όπωσδήποτε αυτές τις σοβαρές πλευρές ή Μήδεια—άγριες έκρήξεις φθόνου, ζήλειας, αυτοκαταστροφής, τυφλού πάθους—κι' έδω ή κυρία Παξινού ήταν άληθινά μιά ύλη φλεγόμενη. Μά δέν προκαλούσε τον ανάλογο κραδασμό, την ανάλογη συγκίνηση. Λίγο-πολύ ο ίδιος τόπος υπήρχε και στα σημεία που επικρατούσε τό μητρικό φίλτρο της Μήδειας, ή άπελπισία, ο βαθύς πόνος, τό πάλαιμα με τη συνείδησή της. Μ' άλλα λόγια δέν ύψώθηκε μέσα απ' την τραγωδία ή γυναίκα που καταποντίζεται περιφρονημένη στο χάος κι' άγωνίζεται να στεριωθεί. Αυτό θάδινε τη σωστή σημασία στις σκηνές που τά φριχτά σχέδια κι' οι φριχτές πράξεις σπρώχνονται από μιά πανίσχυρη διαταραχή της Ισορροπίας—ότι θα προκαλούσε «φόβον» και «έλεον». Νά γιατί ένω ή παράσταση κυλούσε γοργά, ζωηρά και τά διάφορα έπεισόδια της τραγωδίας είχαν στηθεί με τη λιτότητα και την ένάργεια που ταίριαζε, δέν προκαλούσε στην ψυχή του θεατή κανένα αίσθημα συγκλονιστικό.

Οι άλλοι έρμηνευτές, όπως είπαμε, κινήθηκαν σε περιορισμένη έκταση και—όλοι δοκιμασμένα στελέχη του «Έθνικού»—δέν δυσκολεύτηκαν να έξοικειωθούν άνετα με τους ρόλους τους. Σημειώνουμε την επίδοση του κ. Θάνου Κωτσόπουλου (Ίάσονα), του κ. Ι. Άποστολίδη (Κρέοντα), του κ. Ν. Παρασκευά (παιδαγωγού), του κ.

Αλέξη Μινωτή ("Αγγελου) και της Κας Έλένης Ζαφειρίου (παραμάνας). Η μουσική του κ. Μάνου Χατζηδάκη, αν έξαιρεθούν ένα - δυο μοτίβα που τραγουδιούνται, στις υπόλοιπες «έπεμβάσεις» της μάς φάνηκε असυνάρτητη κι' επιδειχτική. Το σκηνικό του κ. Κλώνη ήταν ό τυποποιημένος «ψυχρός» δγκος όλων των «παλατιών» στις τραγωδίες του «Έθνικού» κι' ή μετάφραση του κ. Παντελή Πρεβελάκη σ' άρκετά μέρη χρησιμοποιούσε μιá γλώσσα φτιαχτή κι' έπιτηδευμένη. Τα κουστούμια του κ. Αντώνη Φωκά με καλό γούστο και πλούσια φαντασία, όπως πάντα.

Στην «Αντιγόνη» ό κ. Μινωτής μάς οδηγεί σε παρόμοιες παρατηρήσεις γι' αυτό θάμαστε πιό σύντομοι.

Ό χορός των γερόντων έδω, τόσο αποφασιστικός στην πορεία του δράματος, επέβαλε την παρουσία του ένεργά και μπορούμε να πούμε πως κινήθηκε με άρκειτή έκφραστικότητα. Διατήρησε όμως στη φωνή, σχεδόν τον ίδιο τόνο κι' άς παρουσιάζανε οι σκέψεις και τά αίσθηματά του διαδοχικές εναλλαγές, όταν χαιρετίζει τό σταμάτημα της εμφύλιας διαμάχης, όταν στην αρχή συμφωνεί με τις άπόψεις του Κρέοντα, όταν λίγο άργότερα υποστηρίζει τον Αΐμονα, όταν τέλος κρίνει σταθερά τις διάφορες πράξεις. Είναι ή κοινή γνώμη που ό Σοφοκλής την πλάθει φέρνοντάς την σε άμεση έπαφή με τά πράγματα. Κι' αυτό ή παράσταση δεν τό υπογράμμισε καθώς έπρεπε.

Άλλά ή «Αντιγόνη» μάς έδωσε τη χαρά να δοϋμε μιá νέα καλλιτέχνίδα να προεκτείνει τό στόχο της σε άνώτερη άπόδοση—στόν πιό ολοκληρωμένο, στον πιό γενναίο στον πιό ανθρώπινο γυναικείο ρόλο της δραματικής τέχνης. Η δίσ'Αννα Συνοδινού έχει κατακτήσει πραγματικά ζηλευτή θέση στο θέατρό μας και τά πολύμορφα προσόντα της την αναδεικνύουν σε πολύτιμο στέλεχος. Νά κιόλας σαν παράστημα, σαν παρουσία ήταν ιδανική Αντιγόνη, ωστόσο ή σκηνοθεσία δεν τη βοήθεσε να ζήσει τον ρόλο της που δεν ήταν ή περίπτωση ενός κοριτσιού μιás βασιλοπούλας έστω, Ικανής να φτάσει ως τη θυσία από κίνητρα συναισθηματικά ή από κάποιο πείσμα. Η Αντιγόνη, έχει πλήρη επίγνωση του χρέους της κι' υποχρεωμένη ν' αγωνιστεί για να τό πραγματοποιήσει, ωριμάζει και προχωρεί σταθερά ως τό τέλος. Έργο μάχης για τον άνθρωπο είναι ή τραγωδία τούτη του Σοφοκλή. Όλα τά περιστατικά της και τά πρόσωπα παίρνουν την έπιβολή «φυσικών στοιχείων». Κάθε πράξη φτάνει ως τις έσχατες συνέπειές της ξεκινώντας από μιάν έσωτερική, οργανική αναγκαιότητα. Ιδέες εκφράζουν οι αντίπαλες δυνάμεις της τραγωδίας αλλά ιδέες πλασμένες με σάρκα, με καρδιά και νεϋρα. Η «Αντιγόνη» ζει στις πιό κρίσιμες στιγμές του κόσμου και φωτίζει (χωρίς να χρειάζεται ειδικές προεκτάσεις) τον δρόμο του χρέους.

Καλεί την ανθρώπινη συνείδηση ν' αγωνιστεί όταν παραβιάζεται απ' την «κρατούσα τάξη» και τις θελήσεις ενός άτομου. Ό Σοφοκλής όρθώνει έτσι την ήρωίδα του σε ιστορική μορφή. Αυτό καθορίζει πως πρέπει πάντα μέσα απ' τά δεδομένα της εποχής μας, να βλέπουμε και να έρμηνεύουμε την «Αντιγόνη». Δυστυχώς ή δίσ Συνοδινού, δεν βοηθήθηκε να πλάσει έτσι τό ρόλο της.

Ό κ. Θάνος Κωτσόπουλος ως Κρέοντα είχε σημεία που έδραίωνε τη θέση του σε ρόλους με ώριμη τραγική φυσιογνωμία. Η δίσ Βαλάκου (Ίσμήνη) έδωσε την αυθόρμητη συγκίνησή της, δεν μπόρεσε όμως να έπιβάλλει τη «θέση» της αδερφής της Αντιγόνης. Οι κ. κ. Γ. Αποστολίδης (Τηρεσίας) Στ. Βόκοβιτς ("Αγγελος) και Πάντ. Ζερβός, απέδωσαν άνετα τά μέρη τους, ενώ ό κ. Ν. Καζής (Αΐμονας) έκανε τό πρώτο του βήμα στην τραγωδία μ' ένθαρρυντικά αποτελέσματα.

Για τρίτο καλοκαίρι φέτος συνεχίζει τό «Θέατρο του Έθνικού Κήπου» του κ. Νίκου Χατζίσκου την προσπάθειά του να υπερφαλαγγίσει τη γνωστή «παράδοση» των «έλαφρών θερινών θεάτρων» για να τονωθεί και να πλουτιστεί τό καλλιτεχνικό ένδιαφέρον της θεατρικής μας ζωής. Έτσι, τό άνέβασμα της Σαιξπηρικής κωμωδίας «Όνειρο θερινής νυκτός» αποτελεί ήδη μιá υπολογίσιμη προσφορά. Όλοι, αλήθεια, φαντάζονταν και περίμεναν να δοϋν τό έργο αυτό στο φυσικό του περιβάλλον. Κάτω απ' τά πυκνά φυλλώματα του κήπου μπορούσε χωρίς φορτική χρησιμοποίηση του σκηνικού έξοπλισμού να στηθεί τό διαβολεμένο παιχνίδι που άφησε στους αίωνες ό Σαιξπηρ πλάθοντας τό έρωτικό αίσθημα σ' όλες του τις μορφές, σ' όλες του τις ανατάσεις κι' αντιδράσεις, όπως τό φωτίζει ή πιό ξέφρενη ανθρώπινη φαντασία κι' όπως ακόμα τό προσγειώνει σε πολύχρωμα άεροστροβιλίσματα όκοινωνικός βίος. Διαφεντευτής ό έρωτας αυτή τη μεσοκαλοκαιριατική άστραφτερή νύχτα, σκάρώνει τό δικό του πανηγύρι και κυριαρχεί—άνασαινει για μιá νύχτα όλόκληρη τη χαρά της ζωής που δεν αναγνωρίζει αξιώματα, διακρίσεις, δισταγμούς κι' είναι παντοδύναμο δικαίωμα της νειότητας.

Έδω, στον «Έθνικό κήπο», ζωντανεμένο τ' «Όνειρο θερινής νυκτός» κερδίζει χίλιες-δυο δυνατότητες έπιβολής. Μά δεν φτάνει μόνο τό κατάλληλο περιβάλλον. Η θεατρική παράσταση διατηρεί πάντα τις νόμιμες άπαιτήσεις της. Υπάρχει πάνω απ' όλα ό λόγος, τό πνεϋμα του ποιητή που δεν άνέχεται υποκατάσταση ή άκόμα, παραγνώριση. Άλλά ό σκηνοθέτης κ. Ντίνος Γιαννόπουλος με μιá μακρόχρονη δοση κι' έπιτυχή θητεία στη Μετροπόλιταν περα της Νέας Υόρκης, έπηρεασμένος άναπόφευκτα απ' τό είδος, φρόντισε να εκμεταλλευτεί σχεδόν άποκλειστικά τη φυσική άτμόσφαιρα, να προκαλέσει έντυπω-

σιακές εικόνες. Θάλεγε κανείς πώς κυριάρχησε στη σκέψη του σκηνοθέτη ένας μηχανιστικός διαχωρισμός: Θέαμα—Λόγος κι' ή μεγάλη φροντίδα δόθηκε στο θεαματικό μέρος. Η παράσταση βέβαια είχε πολλά κι' αξιοσημείωτα ευρήματα, ήταν καλοκουρδισμένη, σ' έντονο ρυθμό. Μά διέφευγε συχνά απ' τόν σκηνοθέτη πώς ό ποιητικός οΐστρος του «Όνειρου» υπάρχει για νά οίκοδομούνται τ' απαραίτητα στην δική του έξυπνότητα έξωτερικά στοιχεία—δέν αποτελεί μίαν «άφορμή». Όπωσδήποτε ό κ. Γιαννόπουλος καταφέρνει νά κερδίσει τόν σημερινό θεατή πού τόσο τόν ταλαιπωρούν άλλες έντυπωσιακές εικόνες χωρίς τουλάχιστο νά ξεκινούν απ' τόν Σαίξπηρ...

Ό θίασος του «Κήπου» διαθέτει άρκετά λαμπρά στελέχη του θεάτρου μονάχα πού ή διαφορετική τους προέλευση έμπόδισε νά σχηματίσουν ένα όμοιογενές σύνολο. Τί νά γίνει; Τέτοιες είναι οι θεατρικές συνθήκες στον τόπο μας, οι ήθοιοι γυρίζουν σε ποικίλους θιάσους για τó μεροκάματο κι' άσφαλώς αυτό γίνεται ή σοβαρότερη αίτια πού δέν ξεπερνιούνται οι άδυναμίες μας είδικά στην παρουσίαση του κλασσικού δραματολογίου.

Πλήθος ήθοιοιών παίρνει μέρος στο «Όνειρο» κι' ό χώρος δέν μάς παίρνει ν' αναφέρουμε ούτε τά όνόματά τους. Θα κάνουμε όμως μιά έξαίρεση για τόν κ. Νίκο Φιλιπόπουλο πού τ' άβγαλε θαυμάσια πέρα στον δυσκολότατο ρόλο του Πούκ—είχε τή γοητεία, τήν έξυπνάδα και τήν σατανικότητα του άεικίνητου «ξωτικού». Όσο μάλιστα προχώρουσε ή παράσταση, τόσο και περισσότερο ό κ. Φιλιπόπουλος όλοκλήρωνα τήν έρμηνεία του. Του άξιζει κάθε έπαινος. Στη σκηνογραφία ό κ. Γ. Άνεμογιάννης πέτυχε νά προσθέσει στο φυσικό περιβάλλον ό,τι ήταν άναγκαίο για νά μη φανεί «ξένο σώμα». Στα κοστουμια του όμως δέν κράτησε καμιά συνέπεια—μπέρδεψε όλων των ειδών τις φιγούρες. Άνεξήγητο γούστο... Για τή μετάφραση του ποιητή κ. Βασίλη Ρώτα, τί άλλο νά πούμε από τήν άίσθηση πού χαρίζει στους άκροατές σάμπως νά παίζεται τó «Όνειρο» στο πρωτότυπο;...

Μ' ένα συμπαθητικό, ανθρώπινο έργο έγκαινίασε τις παραστάσεις του ό θίασος του κ. Άλέκου Άλεξανδράκη στην «Γκλόρια». Πρόκειται για τó «Πίκ-Νίκ» του σύγχρονου άμερικανού συγγραφέα Ούίλλιαμ Ίνγκ βραβευμένο με τó «βραβείο Πούλιτζερ» και με τó «βραβείο των Κριτικών» τής Άμερικής. Βέβαια, μιά άπλή σύγκριση με τά έργα πού έχουν γνωρίσει παλαιότερα τις ίδιες τιμές, φτάνει για νά δείξει πώς περιορίστηκαν άναπόφευκτα κι' οι άπαιτήσεις εκείνων πού διαχειρίζονται αυτά τά βραβεία. Τ' άμερικάνικο θέατρο ύστερα απ' τή δοκιμασία τής «μακαρθικής περιόδου» μοιάζει σά νά κοντεύει νά διαγράψει τήν τροχιά του, ώστόσο πασχίζει και διατηρεί ακόμα μέσα του κάποιο φως πού

Ίσως γίνει αίτια όταν τó επιτρέψουν οι περιστάσεις ν' άποκτήσει καινούργια άνάταση, καινούρια λάμψη. Στο «Πίκ-Νίκ» ξεχωρίζει κανείς τήν άκτινοβολία τής μικρής αυτής φλόγας.

Ό Ούίλλιαμ Ίνγκ γνωστός έδω απ' τήν κινηματογραφική μεταφορά του έργου του: «Ξαναγύρισε μικρή μου Σέμπα» ζει τó δράμα τής μικροαστικής άμερικανικής οικογένειας και τó περιγράφει λές κι' είναι ό Ίδιος από τους πάσχοντες χωρίς νά βλέπει τις αίτιες και τις προεκτάσεις του. Στο «Πίκ-Νίκ» τó πέρασμα ένός άλήτη, ένός ρέμπελου «όμορφόπαιδου» απ' τήν αύλή δυό φτωχόσπιτων κάποιας μικρής πολιτείας του Κάνσας, έρχεται ν' άναταράξει τó τέλμα και νά τó ευρύνει. Όλα εκεί έχουν καταντήσει «εϋθραυστα αντικείμενα» κι' ή οποιαδήποτε παρουσία μπορεί νά τ' άπειλήσει με καταστροφή. Τό πρόβλημα του ψωμιού μπορεί νάχει λυθεί μά όλα γύρω σταμάτησαν δέν υπάρχει κανένα ιδανικό νά τά κινήσει, ν' άποκτήσουν οι άνθρωποι κοινωνική συνείδηση, κοινωνική ευθύνη. Τους παρασύρει ή ψυχική και πνευματική φθορά ως τήν αυτοδιάλυση. Οι τελευταίες σκηνές του έργου, αντίθετα απ' τήν πρώτη και δεύτερη πράξη πού κυλούν κάπως άνισα, συγκεντρώνουν όλοκληρη τή δραματική του πυκνότητα και με τή δεξιοτεχνία του συγγραφέα—μεγάλο «άτου» τής άμερικάνικης δραματογραφίας—καταφέρνουν νά προκαλέσουν άληθινή συγκίνηση.

Άλλά τó «Πίκ—Νίκ» έπεσε και σε καλά χέρια. Ό σκηνοθέτης—και μεταφραστής του—κ. Μάριος Πλωρίτης έστησε μίαν άψογη παράσταση πού άνέδειξε όλα τά στελέχη του θιάσου Άλεξανδράκη μ' έπικεφαλής τόν Ίδιο του θιασάρχη, τόν κ. Διον. Μήλα, τήν δίδα Άννα Κυριακού, τήν δίδα Άλίκη Γεωργούλη τήν Κυρία Άννα Παΐτατζη και τήν δίδα Ζώρζ. Σαρρη. Έντονη άτμόσφαιρα δημιουργούσε τó σκηνικό του κ. Γιάννη Στεφανέλλη.

Αυτό τó καλοκαίρι λειτουργούν τρία ακόμα νέα θεατρικά συγκροτήματα: Ό θίασος του «Νεοελληνικού θεάτρου» στα «Διονύσια» τής Καλλιθέας, ή «Άττική Σκηνή» του σκηνοθέτη κ. Σωκράτη Καραντινού στο «Ντορέ», και ό θίασος Άπ. Άβδη στο θέατρο «Ράμπα» πρώην «Ραντάρ». Τό πρώτο συγκρότημα ίδρύθηκε από νέους συγγραφείς και ήθοιοιους με σκοπό νά προωθήσει τή νεοελληνική δραματική παραγωγή και νά προσφέρει στο κοινό τής Καλλιθέας όσο τó δυνατό πιο φροντισμένες παραστάσεις. Με τó έναρκτήριο έργο του—μιά κοινωνική σάτιρα του λογοτέχνη κ. Δημήτρη Σιατοπούλου πού τιτλοφορήθηκε «Νά γδύσουμε τους ντυμένους»—έδειξε πώς έχει και τή διάθεση και τις Ικανότητες νά κρατήσει τήν ύπόσχεσή του.

Ό κ. Σωκράτης Καραντινός άφοσιωμένος πάντα στην μεγάλη άποστολή του θεάτρου ίδρυσε με τους μαθητές του τήν

«Αττική Σκηνή» αρχίζοντας απ' την κωμωδία του Νικολάϊ Γκόγκολ «Τὰ Παντρολογήματα». Είναι μιὰ προσπάθεια απ' τις πιὸ εὐγενικές γι' αὐτὸ σ' ἄλλη εὐκαιρία ἐλπίζουμε ν' ἀσχοληθοῦμε μαζί της εἰδικότερα.

Μιὰ φάρσα τοῦ κ. Θεοδ. Τέμπου—«Ἡρωὸς μέ τὸ ζόρι» διάλεξε γιὰ ἐναρκτήριο ἔργο του στὸ θέατρο τῆς λεωφόρου Ἀλεξάνδρας «Ράμπα» ὁ θίασος Ἀβδῆ πού κύρια φιλοδοξία του εἶναι νὰ προκαλέσει γέλια, ὅσο γίνεται—πιὸ πολλὰ γέλια στὸ κοινὸ μιὰ κι' ἔχουν αὐτὰ «εὐεργετικὴ ἐπίδραση» κι' ἀνταλλακτικὴ ἀξία. Ὁ θεὸς ἄς περιφρουρεῖ καὶ τὸ κέφι τοῦ ταλαιπωρημένου κοινού... Τέλος ὁ θίασος Κατερίνας παρουσιάστηκε μέ τὴ γαλλικὴ φάρσα «Ἡρῆθᾶ καὶ θᾶ μείνω» τῶν Βενσὺ καὶ Βαλμύ, ἂν καὶ περιμέναμε πὼς ὕστερα ἀπὸ τόση μακρόχρονη ἀπουσία στὴν ἐπαρχία, ἡ Κυρία Κατερίνα θᾶ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς προσφέρει κάτι ἀξιολογότερο. Ἀλλὰ γιὰ νὰ προλάβει τὰ παράπονα μᾶς ἀναγγέλλει ὡς ἐναρκτήριο ἔργο τοῦ θιάσου της στὴν χειμερινὴ περίοδο τὸ ἀριστούργημα τοῦ Μπρέχτ «Ἡ Ἀτρόμητη μητέρα». Εἶναι κι' αὐτὸ κάτι.

Γ. ΣΤΑΥΡΟΥ

Η μουσική

Κρατικὴ Ὀρχήστρα: Ἔργα σὲ πρώτη ἀκρόαση, νέα ταλέντα. Ἐρασιτεχνικὲς χορωδίες. Ἡ ὀρχήστρα Ντίζν Γκιλέσπι.

Τὸ ἀντιρεαλιστικὸ πνεῦμα καὶ οἱ φορμαλιστικὲς ἀντιλήψεις πού χαρακτηρίζουν—κατὰ τὸ πλεῖστο—τὴ σύγχρονη μουσικὴ στὴ δυτικὴ Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ, ἔχουν σὰν κύριον στόχο τὸ εἶδος τῆς προγραμματισμένης μουσικῆς, πού τὸ ἀντιμάχονται μέ φανατισμό. Ὁ λόγος εἶναι πὼς τὸ «Συμφωνικὸ ποίημα»—τὸ τυπικότερο δεῖγμα προγραμματικῆς μουσικῆς—βασίζεται σὲ κάποιο περιεχόμενον, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ λεγόμενη «καθαρὴ τέχνη», ἔχει σὰν ἀρχὴ τὴν ἀφαίρεση κάθε ἐσώτερης ιδέας καὶ τὴν ἀποκλειστικὴ προσήλωσις τοῦ τεχνίτη σιὰ ἐξωτερικὰ φαινόμενα—ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιον φόρμας, συνηχητικὰ μέσα, ἤχοχρώματα κλπ. Ἔτσι, γιὰ τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ «μοντερνισμοῦ» ἡ τεχνικὴ γίνεται αὐτοσκοπὸς καὶ ἐξοστρακίζεται ἀπὸ τὴ μουσικὴ κάθε ἰδεολογικὸ ἢ συναισθηματικὸ περιεχόμενον.

Οἱ ἀντιλήψεις αὐτὰς πού βρίσκονται σὲ βασικὴ ἀντίθεση μέ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ νόημα τῆς ἀληθινῆς καὶ ζωντανῆς τέχνης, δείχνουν καθαρὰ σὲ ποιά κατὰπτωσις βρίσκεται ἡ σύγχρονη μουσικὴ στὴ Δύση. Τὰ διάφορα ἡχητικὰ ἐκτρώματα, κατάλληλα γιὰ τὴ συνομιλία μέ τὸ ἐκφυλισμένον γούστο, φανερώθουν τὸ ἀδιέξοδον πού ἔχει φτάσει ἡ τέχνη στὸν καπιταλιστικὸ κόσμον. Τὸ κακὸ εἶναι πὼς τὰ φορμαλιστικὰ αὐτὰ ρεύματα

εἶχαν τὸν ἀνάλογο ἀντίκτυπον καὶ μιὰ φθοροποιὸ ἐπίδραση στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία τῆς τελευταίας δεκαετίας, καὶ ἰδιαιτέρως στοὺς νεώτερους συνθέτες. Οἱ παλαιότεροι ἑλληνες μουσουργοὶ—Καλομοίρης, Βάρβογλης κ. ἄ.—στέκουν προσηλωμένοι μέ συνέπεια στὸ ἰδεῶδες τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, μέ τὸ ὅποῖον ἔχουν συνδέσει τὴ δημιουργικὴ τους σταδιοδρομίαν.

Ἀπὸ τοὺς συνθέτες τῆς νεώτερης γενιᾶς ὁ Ἀλέκος Ξένος, μέ τὰ ἔργα του πού μέχρι σήμερον ἔχει παρουσιάσει, δείχνει πὼς ὄχι μόνο παραμένει ἀλώβητος ἀπὸ τὰ κηρύγματα τοῦ «μοντερνισμοῦ» καὶ τῆς «καθαρῆς τέχνης», ἀλλὰ ἀκολουθώντας τις ὑγιεῖς παροδόσεις ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ καὶ τὰ αἰτήματα τῆς ἐποχῆς μας. Ἐνας συνεπὴς ρεαλισμὸς χαρακτηρίζει κάθε δημιουργικὴ του ἐπίτευξη, ἄσχετα βέβαια ἀπὸ τὴν καλὴ ἢ μέτρια αἰσθητικὴ δικαίωση κάθε ἔργου του.

Τὸ συμφωνικὸν τοῦ ποίημα «Ὁ Διγενὴς δὲν πέθανε»—πού ἡ Κρατικὴ ὀρχήστρα παρουσίασε σὲ πρώτη ἐκτέλεσις σις ἀρχὰς τοῦ Ἀπριλίου μέ τὴ διδασκαλίαν καὶ τὴ διεύθυνσιν τοῦ κ. Ἀνδρέα Παρίδη—ἔρχεται νὰ ἀνακεφαλαιώσῃ καὶ νὰ συμπληρώσῃ τὸ ἰδεολογικὸν περιεχόμενον, δύο προηγούμενες συμφωνικῆς του δημιουργίας, τὴν «Εἰσαγωγὴν Λευτεριᾶς» καὶ τὸν «Τζαβέλλα», πού γράφηκαν στὴν περίοδον τῆς κατοχῆς καὶ παίχτηκαν ἀπὸ τὸ συμφωνικὸν μας συγκρότημα. Αἰσθητικὰ πολὺ περισσότερο προηγμένον ὁ «Διγενὴς» ἀπὸ τὰ προγενέστερα ἔργα. τεχνικὰ πιὸ ἄρτιος σὰν συμφωνικὴ σύνθεσις, φανερώνει τὴν ἀνέλιξιν τοῦ συνθέτη σιτὴ δημιουργικὴν του προσπάθειαν.

Ἡ στέρεα καὶ ἰσορροπημένη ἀρχιτεκτονικὴ κατασκευὴ τοῦ ἔργου ἐμφανίζει ξεκάθαρον ἀλληλουχίαν σιτὴ διάταξιν τῶν ἰδεῶν. Κι' αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπὸ τις βασικὰς ἀρετὰς πού βρίσκει κανεὶς σιτὸ συμφωνικὸν ποίημα τοῦ Ξένου. Πολλὰς φορὰς ἡ μορφικὴ ἀσυνδοσία—γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ἡ ἀμορφία—γίνεται πρόσκομμα σιτὴν κατανόησιν μιᾶς μουσικῆς σύνθεσης. Τὸ μελωδικὸν ὕλικον πού χρησιμοποιεῖ σιτὸ «Διγενὴν» ὁ συνθέτης βασίζεται σιτὸς τρόπους—κλίμακες, πού μᾶς κληροδότησε ἡ παράδοσις τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ. Οἱ μελωδικὲς φράσεις πλέκονται ἐδῶ μέ λιτότητα, καὶ εἶναι πολὺ ἐκφραστικὰς καὶ θερμὰς.

Μιὰ ἄλλη ἀκόμη κατάκτησις τοῦ Ξένου σιτὸ ἔργον αὐτὸν εἶναι ἡ ἰσορροπημένη τεχνικὴ τῆς ὀρχήστρας. Αὐτὸ φανερώνει τὸν ἐμπειροτεχνίτην, πού ξαίρει νὰ κουμαντάρῃ τὸ ὀρχηστρικὸν σύνολον, νὰ χρησιμοποιεῖ ὅπου καὶ ὅπως πρέπει τὰ διάφορα γκρουπ ὀργάνων, νὰ κάνει διάφορους συνδυασμούς, καὶ νὰ παρουσιάζῃ ὡραία ὀρχηστρικὰ ἐμφέ.

Γενικὰ «Ὁ Διγενὴς» ἀποτελεῖ μιὰ θετικὴ προσφορὰ πρὸς τὴν ἰδέαν τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς κουλτούρας, καὶ πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ μουσικοῦ ρεαλισμοῦ. Βέβαια δὲ μπορεῖ—καὶ δὲν πρέπει—ν' ἀγνοήσῃ κανεὶς ὀρισμένες ἐλαττωματικὰς πλευρὰς πού παρου-

σιάζει τὸ ἔργο αὐτό, εἴτε σὲ σύνολο, εἴτε κατὰ μέρος. Πιστεύουμε πὼς τὶς ἀδυναμίες αὐτὲς περισσότερο ἀπὸ ὅλους θὰ διεπίστωσε πρῶτος ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης, καὶ πὼς σὲ μελλοντικὰς δημιουργικὰς του ἐπιτεύξεις θὰ προσπαθῆσει νὰ ξεπεράσει.

* *

Σὰν ἔργο «ἄχρουν, ἄοσμον καὶ ἄγυστον» θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ἡ «Συμφωνία ἀριθ. 2» (Ρομαντικὸ) τοῦ ἀμερικανοῦ συνθέτη Howard Hanson (1896) ποὺ πρωτοπαίχτηκε ἀπὸ τὴν Κρατικὴ ὀρχήστρα στὶς 22½ μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Θ. Βαβαγιάννη. Ὁ Χάνσον συνειδητὰ ἀντιμάχεται τὸ συγχρονο μουσικὸ ρεαλισμὸ, παραμένοντας προσηλωμένος στὶς ρομαντικὰς παραδόσεις τοῦ περασμένου αἰώνα. Ἡ συντηρικότης καὶ ἡ πεισοδρόμησις ποὺ τὸν χαρακτηρίζουν, διαφαίνονται σὲ κάθε μουσικὴ του δημιουργία. Παρ' ὅλο δὲ ποὺ θέλει νὰ παραμείνει πιστὸς σὲ τὸ μουσικὸ ρομαντισμὸ τοῦ 19ου αἰώνα, δὲν ἀποκομίζει ἀπ' αὐτὸν παρὰ μόνον τὴ στεριότητα μιᾶς τεχνοτροπίας ξεπερασμένης, ποὺ μάλιστα τὴν διανθίζει μὲ εἰδικὰ στοιχεῖα, ξώπετσα καὶ ἀναφομοίωτα.

* *

Ἡ δις Λέλα Σκλαβούνου, ἡ Κα Τίτσα Βέγκου-Σανιού, ἡ δις Ἀλίκη Βατικιώτη καὶ ὁ κ. Τάτσης Ἀποστολίδης εἶναι οἱ νέοι μας καλλιτέχνες ποὺ ἐμφανίσθηκαν στὴν τελευταία—γιὰ τὴ χειμερινή περίοδο—συναυλία τῆς Κρατικῆς ὀρχήστρας. Ἐχουμε καὶ ἄλλοτε ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν ὑπόθεσις τῶν νέων μουσικῶν ποὺ τὸ συμφωνικὸ μας συγκροτήμα ἔχει τοποθετήσῃ στὰ περιθώρια τῆς καλλιτεχνικῆς του δράσης. Δὲν νομίζουμε πὼς τὸ κρατικὸ αὐτὸ καλλιτεχνικὸ ἴδρυμα ἐκπληρώνει τὸ χρέος του, ἀφιερώνοντας μιὰ καὶ μόνον συναυλία τὸ χρόνο γιὰ τοὺς νέους Ἕλληνας καλλιτέχνες.

Ἡ δις Λέλα Σκλαβούνου μὲ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Κοντσέρτου γιὰ πιάνο τοῦ Γκρήκ ποὺ ἔπαιξε, φανερώνει στέρεα τεχνικὴ κατάρτιση ποὺ τὴ συνδυάζει μὲ κάποια μουσικὴ εὐαισθησία. Ἐκφραστικώτατη καὶ μὲ ἀξιόλογα φωνητικὰ προσόντα ἐμφανίσθηκε ἡ Κα Σανιού στὶς δύο γνωστὰς καὶ πολὺ δημοφιλεῖς ᾄριες τῆς «Τόσκας» καὶ τῆς «Μαντιὰμ Μπαττερφλάυ» τοῦ Πουτσίνι.

Ἡ δις Βατικιώτη ποὺ ἔπαιξε τὸ «Κοντσέρτο σὲ ρὲ μινὸρε» τοῦ Μπράμς (2ο καὶ 3ο μέρος) δὲ στάθηκε τόσο ἱκανοποιητικὴ στὴν ἐρμηνεία της. Σκληρὸς καὶ δύσκαμπος ὁ ἦχος της. Ζημίωσε τὴ μουσικὴ ἀπόδοσις τοῦ ἔργου.

Ἡ πραγματικὰ γοητευτικὴ ἐρμηνεία τοῦ «Κοντσέρτου σὲ σὸλ» τοῦ Μότσαρτ ἀπὸ τὸν Τάτση Ἀποστολίδη, φανερώνει τὴ σταθερὴ καὶ ἀλματώδη ἀνέλιξις τοῦ νεαροῦ μας μουσικοῦ, ποὺ ἀναμφισβήτητα κατέχει σήμερα ἐξέχουσα θέσις ἀνάμεσα σι τοὺς βιολιστὰς τοῦ τόπου μας.

Τὸ τελευταῖο διάστημα ἐμφανίσθηκαν στὴν Ἀθήνα τρία ἐρασιτεχνικὰ φωνητικὰ

σύνολα: Ἡ χορωδία τῶν Σιδηροδρομικῶν, μὲ μαέστρο τὸν κ. Σῶτο Βασιλειάδη, ἡ μικτὴ παιδικὴ χορωδία τοῦ Χαλανδρίου, μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Εὐάγγελου Πατρίδη, καὶ ἡ χορωδία τοῦ Πολυτεχνείου μὲ τὸν κ. Κώστα Χάγιο ἐπὶ κεφαλῆς.

Παλαιότερα ἢ πρωτεύουσα εἶχε τρεῖς ἀξιόλογες ἐρασιτεχνικὰς χορωδίας ποὺ εἶχαν συμβάλλει μὲ τρόπο θετικὸ στὴ μουσικὴ πρόοδο τοῦ τόπου μας, καὶ στὴν ἀνάπτυξις τῆς χορωδιακῆς ἰδέας μέσα στὰ πλατύτερα κοινωνικὰ στρώματα. Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» μὲ διευθυντὴ τὸν κ. Φιλ. Οἰκονομίδη, ἡ «Παλλάδιος χορωδία» μὲ μαέστρο τὸν κ. Ἀλέκο Κόντη, καὶ ἡ «Ἑλληνικὴ χορωδία» τοῦ μακαρίτη Τάκη Γλυκοφρύδη. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ χορωδιακὰ συγκροτήματα εἶχαν ἀναπτύξει ἐξαιρετικὴ δράσις. Μιὰ εὐγενικὴ καλλιτεχνικὴ ἄμιλλα εἶχε δημιουργηθεῖ ἀνάμεσά τους, ποὺ φυσικὰ ἦταν πρὸς ὄφελος τοῦ ἐκπολιτισμοῦ τῆς χώρας μας. Τὸ δυσαναπλήρωτο κενὸ ποὺ πρόκυψε ὕστερα ἀπὸ τὴ διάλυσις αὐτῶν τῶν σωματείων—ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» τυπικὰ ἀκόμα ὑφίσταται—δὲν εἶναι τόσο εὐκόλο ν' ἀντιμετωπιστεῖ σήμερα ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ καὶ μόνον πρωτοβουλία.

Οἱ τρεῖς χορωδίας ποὺ ἀρχικὰ ἀναφέραμε καὶ ποὺ ἐμφανίσθηκαν τώρα τελευταία, παρ' ὅτι εἶναι νεοσύστατα χορωδιακὰ συγκροτήματα—καὶ φυσικὰ ὁ πρωτόπειρος ἐρασιτεχνισμὸς σ' αὐτὰς εἶναι καταφανής—ὡστόσο ἢ προσφορὰ τους στὴ χορωδιακὴ—ἐκπολιτιστικὴ ἰδέα, θὰ πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν πολὺ ἀξιόλογη. Ἰδιαίτερα θὰ σταθοῦμε στὴ μικτὴ παιδικὴ χορωδία τοῦ Χαλανδρίου. Σήμερα ποὺ τὰ παιδιὰ καὶ τὰ κορίτσια τοῦ λαοῦ τέρπονται μὲ τὰ ρεμπειτογράουδα, τὶς σάμπες καὶ τὰ μάρμπο—αὐτὰ τοὺς προσφέρει τὸ ἑλληνικὸ ραδιόφωνο σὲ ἀφθονία καὶ ποικιλία—εἶναι παρήγορο νὰ βλέπει κανεὶς συγχροτημένους παιδικὰς χορωδίας. Ἡ κοινωνία καὶ ἡ δημοτικὴ ἀρχὴ τοῦ Χαλανδρίου, θὰ πρέπει νὰ ἐνισχύσουν μὲ κάθε μέσο καὶ τρόπο τὴν εὐγενικὴ καὶ πολιτισμένη αὐτὴ προσπάθεια.

Τὶς ἡμέρες ποὺ τὸ Σοβιετικὸ χορευτικὸ σύνολο «Μπεριόσκα» ἔδινε τὶς θριαμβευτικὰς παραστάσεις του στὴν Ἀθήνα, ἐμφανίσθηκε στὸ ἴδιο θέατρο τὸ μουσικὸ ἀμερικάνικο συγκροτήμα Γκιλέσπι. Τὰ «Μπεριόσκα» ἔδειξαν περὶτρανα μὲ ποιὸν τρόπο ἢ λαϊκὴ παράδοσις μπορεῖ ν' ἀξιοποιηθεῖ καλλιτεχνικὰ. Ἀντίθετα ἢ ἀμερικάνικη τζὰζ ὀρχήστρα, φανέρωσε πὼς μπορεῖ νὰ διαστρεβλωθεῖ καὶ νὰ παραμορφωθεῖ κάθε στοιχεῖο ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοσις. Λίγο-πολὺ σ' ὅλους εἶναι γνωστὴ ἡ ἱστορία τῆς τζὰζ, ποὺ ξεκίνησε βασιζόμενη στὴ λαϊκὴ νέγρικη μουσικὴ καὶ ἰδιαίτερα σι τοὺς ἰδιότυπους συγκοπικούς της ρυθμούς. Σὲ ποιὸ σημεῖο βρίσκεται σήμερα, ἢ καλύτερα σὲ ποιὸ ἀδιέξοδο ἔχει φτάσει θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ διαπιστώσει ἀκούγοντας—ἂν βέβαια εἶχε τὴ δύναμη νὰ

ύποστει τὰ ἑξαλλα ἠχητικὰ μαστιγώματα—
τὸν Γκιλέσπι μὲ τὸ συγκρότημά του.

Ὁ αὐθόρμητος λαϊκὸς αὐτοσχεδιασμὸς—
χαρακτηριστικὸ φαινόμενον σ' ὄλες τὶς λαϊ-
κὰς μουσικὰς—ἔχει ἀντικατασταθεῖ στὴν
«ἐντεχνη» τζάζ μὲ διάφορα ἐντυπωσιακὰ
ἑμφέ, ὅπου χάλκινα καὶ κρουστά ὄργανα
ξαπυλῶν ἠχητικὰς ὁμοβροντίες. Ἡ ἀσύλ-

ληπτη δεξιόχειρὴ τελειότητα καὶ οἱ ἀπί-
θανοὶ ρυθμικοὶ ἀκροβατισμοί, μπορεῖ σὲ
μιὰ στιγμή νὰ καταπλήσσουν, ὡστόσο ὅμως
δὲν πείθουν πῶς τὸ εἶδος αὐτὸ μπορεῖ νὰ
εἶναι μουσικὴ. Πολὺ περισσότερο μάλιστα
πῶς πρόκειται γιὰ τέχνη πού ἔχει ρίζες
ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση.

Β. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

*Διαγωνισμὸς τῆς Ἑνώσεως Νέων Ἑλ-
λῆνων Λογοτεχνῶν.*

Ἡ Ἑνωσι Νέων Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν
προκήρυξε λογοτεχνικὸ διαγωνισμὸ διηγή-
ματος. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀξίζει νὰ τονισθεῖ
ἰδιαίτερα, γιατί ἀσφαλῶς θὰ συμβάλει στὴν
ἀνάδειξη νέων πεζογράφων.

Οἱ ὅροι τοῦ διαγωνισμοῦ εἶναι οἱ ἑξῆς :
Τὸ διήγημα πρέπει νὰ εἶναι ἀνέκδοτο καὶ
νὰ μὴ ὑπερβαίνει τὶς δέκα δακτυλογραφη-
μένες σελίδες. Βραβεῖο γιὰ τὸ πρῶτο διή-
γημα ὠρίσθη τὸ ποσὸ τῶν 1.000 δραχμῶν
καὶ γιὰ τὸ δεύτερο, τιμητικὸ δίπλωμα. Προ-
θεσμία ὑποβολῆς τῶν κειμένων σὲ δύο ἀν-
τίγραφα ἀπὸ 20 Ἰουνίου ἕως 31 Αὐγούστου
εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Ἑνώσεως. (Στέγη Κα-
λῶν Τεχνῶν καὶ Γραμμάτων, Καραγεώργη
Σερβίας 8, τηλ. 25.025) Μέλη κριτικῆς ἐπι-
τροπῆς : Βαρβάρα Θεοδοροπούλου—Λιβαδά,
Μιχαὴλ Περάνθης, Νικηφόρος Βρεττάκος,
Ἄντρέας Καραντιῶνης, Εἰρήνη Κορνηλάκη
καὶ Γιάννα Λήδα.

*Ἡ ἀπαγόρευσι τοῦ Φεστιβάλ τῶν Δή-
μων.*

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, οἱ Δήμοι ἀναπτύ-
ξαν τὸν τελευταῖο καιρὸ μιὰν ἀξιόλογη
καλλιτεχνικὴ καὶ ἐκπολιτιστικὴ δραστηριό-
τητα. Ὁ Δήμος Ἀθηναίων ἐτοίμαζε στὸ
Παναθηναϊκὸ Στάδιο φεστιβάλ γιὰ τὴν ἀ-
νάπτυξη τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης καὶ τῆς
ἀθλητικῆς ἰδέας. Ἐπίσης ὁ Δήμος Ζωγράφου
ἐτοίμαζε καλλιτεχνικὰ καὶ ἀθλητικὰς
ἐκδηλώσεις. Καὶ οἱ δύο αὐτὰς προσπάθειες
ματαιώθηκαν, ἢ πρώτη μὲ ἀπόφασιν τῆς

Νομαρχίας Ἀττικῆς, μὲ τὸ δικαιολογητικὸ
ὅτι ἀντιτίθεται ὁ ΣΕΓΑΣ καὶ ἡ δευτέρα
ἀπὸ τὴν Ἀστυνομικὴ Διεύθυνση Ἀθηνῶν,
μὲ τὴ δικαιολογίαν ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀρκετὴ
δύναμις γιὰ τὴν τήρησιν τῆς τάξεως.

Καλαμάτα

Ἐνθαρρυντικοὶ εἶναι οἱ οἰωνοί, γιὰ ἓνα
καινούριον πνευματικὸν ξεκίνημα, πού κλη-
ροδότησε στὴν πόλιν μας τὸ πρῶτον ἐξάμηνον
τοῦ 56, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπ' τὴν πνευμα-
τικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀνθηρότητα πού πα-
ρατηρήθηκε.

Στὸν ἐκδοτικὸν τομέα ἔχουμε τὴν κυκλο-
φορίαν δύο σημαντικῶν—ὅπως ὁ ἀθηναϊκὸς
τύπος τὰ χαρακτήρισε—βιβλίων. Τὸ πρῶτον
εἶναι τὰ «Μεσσηνιακὰ Γράμματα» ἓνας ἀνα-
μνηστικὸς τόμος 532 σελίδων γιὰ τὰ 20ά-
χρονα τῆς Λαϊκῆς Βιβλιοθήκης, μὲ συνερ-
γασίας Μεσσηνίων λογοτεχνῶν, δημοσιογρά-
φων, ἐπιστημόνων κ. ἄ. Τὸ δεύτερον εἶναι
ἡ «Ἀνθολογία Μεσσηνίων ποιητῶν» 1798—
1955 τοῦ ὑπογραφομένου. Ἀκόμα βγῆκαν
σ' ἀνάτυπα οἱ συνεργασίες στὰ «Μεσ. Γράμ-
ματα» τῶν κ. κ. Σωκρ. Κουγέα «Ἡ μονὴ
τῆς Τίμιουβας», Γιάν. Ἀναπλιώτη «Ἰσθ-
μὸς—Παλιόχωρα», Νίκου Καράμπελα
«Ποιὸς ὁ πρῶτος Καλαματιανὸς ποιητῆς»,
Μίμη Φερέτου «Ἡ παιδεία στὴν Καλαμάτα
στὴν τουρκοκρατίαν» κ. ἄ.

—Ἡ Λαϊκὴ Βιβλιοθήκη ὁργάνωσε στὴν
αἴθουσαν τῆς Λαϊκῆς Σχολῆς δώδεκα δια-
λέξεις μὲ τοὺς παρακάτω ὁμιλητὰς :

Σ ω κ ρ. Κ ο υ γ έ α ς (Ἀκαδημαϊκός).—

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ «Ε.Τ.» ἐπιθυμῶντας νὰ συμ-
βάλλει στὴν προαγωγή τοῦ Ἑλληνικοῦ
Κινηματογράφου, θὰ ἀφιερῶσει προ-
σεχῶς ἀρκετὰς σελίδας τῆς στὴν ἱστο-
ρίαν του, στὰ προβλήματα του καὶ
στὸ μέλλον του. Θὰ μιλήσουν πολλοὶ
ὑπεύθυνοι παράγοντες τῆς ἑλληνικῆς
κινηματογραφίας.

Στὸ ἐπόμενον τεῦχος ἡ «Ε.Τ.» θὰ
δημοσιεύσει ἀνέκδοτον διήγημα τοῦ
ἐκλεκτοῦ Ἑλληνα πεζογράφου

ΘΡΑΣΟΥ ΚΑΣΤΑΝΑΚΗ

Ἐπίσης διήγημα τοῦ ἀμερικανοῦ
διηγηματογράφου

ΟΥΪΛΙΑΜ ΣΑΡΟΓΙΑΝ

Ἡ Ὀρλωφικὴ ἐπανάστασις εἰς τὴν Μεσσηνίαν.

Γ. Χ. Κανσαλάκοπουλος (δικηγόρος).—Οἱ δρόμοι καὶ οἱ ὀρίζοντες τοῦ νέου Ἑλληνισμοῦ.

Roger Millier (Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθῆνας).—Ὁ Ταύγετος καὶ ἡ σιωπὴ του.

Χρ. Πατακιάς (Εἰσαγγελέα Καλαμάτας).—Τὰ ναρκωτικά. Ἡ μεγαλυτέρα μάστιξ τῆς ἀνθρωπότητος.

Ἀγίς Θέρος (Ἀντιπρόεδρος Ἐτ. Ἑλ. Λογοτεχνῶν).—Ἡ αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ.

Τάκης Δόξας (Δ]ντῆς Δ]σίας Βιβλιοθ. Πύργου).—Τὸ θέμα τοῦ πόνου στὴν ἑλληνικὴ ποίηση.

Μ. Μιχαλῆς (καθ. Πολυτεχνίου Ἀθῆνας). Ἡ τέχνη καὶ ἐμεῖς.

Γ. Κουρνούτος (Δ]τῆς Ὑπ. Παιδείας).—Ἡ πορεία τοῦ Ἑλλην. Ἔθνους στὴ νεώτερη ἐποχὴ.

Γ. Σπανός (Δ]ντῆς Γαλλικοῦ Ἰνστ Καλαμάτας).—Μνημόσυνον Σολωμοῦ.

Ἀφροδίτη Οἰκονομέα (φιλόλογος).—Εἰκόνες καὶ στοχασμοὶ ἀπὸ ἓνα ταξίδι στὸ νέον κόσμον.

Γ. Θεοτοκάς (συγγραφέας) — Τὸ

πνεῦμα τοῦ σύγχρονου Ἑλληνισμοῦ.

Μαρία Ράλλη (λογοτέχνης) — Ἡ Κύπρος μάχεται.

Ὁ Σύλλογος Γραμμάτων ἔδωσε σημεῖα ἀνακλαδισμοῦ ἀπ' τὸ λήθαργο πού ἔχει περιπέσει καὶ διοργάνωσε δυὸ διαλέξεις μετ' αὐτούς :

Ν. Παπαπάνου (μηχανολόγος)—Ἐνεργειακὸν πρόγραμμα τῆς Ἑλλάδος καὶ Σωτ. Καλογερόπουλο (πολιτικὸ μηχανικὸ)—Ἀλβέρτος Ἀἰνστάιν.

—Μουσικὴ κίνησις : Δυὸ συναυλίαι τοῦ Ε.Μ.Ο.Κ., μιᾶς τῆς Σπαρτιατικῆς Χορωδίας, ἄλλη μία ὄλων μαζί τῶν καλλιτεχνικῶν σωματείων. μία τῶν μαθητῶν τοῦ Γυμνασίου κι ἓνα ρεσιτάλ, τῆς ἀμερικανίδας μεσόφωνου Νέλ Τάντζεμαν.

—Ἀκόμα θὰ πρέπει ν' ἀναφερθῆι ἡ ζωγραφικὴ ἐκθεσις τῆς κ. Ἑλένης Γκάτ—Βούλγαρη, ἡ φωτογραφικὴ ἐκθεσις τῆς ζωῆς τοῦ παιητῆ Β. Οὐγκώ καθὼς κι ἡ Ἀ' Μεσσηνιακὴ φωτογραφικὴ ἐκθεσις πού ὀργάνωσε ἡ Λ. Βιβλιοθήκη μετ' συμμετοχὴ τῶν ἐρασιτεχνῶν φωτογράφων κ.κ. Χρ. Ἀλειφέρη, Γιάννη Ταβουλαρέα, Βασίλη Παπαδόπουλου, Κ. Ψαλτήρα, Δικαίου καὶ Θ. Κατραμάδου.

ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ

ΞΕΝΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

ΓΑΛΛΙΑ

ΓΡΑΜΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Τοῦ ἈΝΔΡΕΑ ΚΕΔΡΟΥ

Θὰ ἤμουν ἀσυνεπῆς στὰ καθήκοντά μου, σάν ἀνταποκριτῆς, ἂν παρασιωποῦσα τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τίς τελευταῖες ἐβδομάδες, ὄλες οἱ συζητήσεις μέσα στοὺς κύκλους τῶν διανοουμένων καὶ ὄλες οἱ πολεμικὲς, στρέφονταν γύρω ἀπὸ τὴ μυστικὴ ἐκθεσις Χροῦστσεφ, πού δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα «Μόντ», σύμφωνα μετ' τὸ κείμενον πού ἔδωσε τὸ Ἀμερικανικὸ Στέιτ Ντιπάρτμεντ. Καμία διάψευσις ὡς τώρα δέν ἦρθε νὰ «θέσει ἐν ἀμφιβόλῳ» τὴν ἀθροιστικὴν ἀπόφασιν τοῦ κειμένου. Μετ' τὴν εὐκαιρίαν αὐτὴν οἱ διανοούμενοι τῶν ἄλλων πολιτικῶν τάσεων κατηγορήσαν—ἰδίως ἀπὸ τίς στήλας τοῦ «Ἐξπρές» καὶ τοῦ «Ὀμπσερβατέρ»—τούς διανοουμένους τῆς ἄκρας ἀριστερᾶς, ὅτι κατὰ τὸ παρελθὸν χτυποῦσαν ἀθώους ἀνθρώπους, πρὸ πάντων στὴν περίπτωσιν τῶν δικῶν πού εἶχαν γίνῃ στίς λαϊκὰς δημοκρατίας. Ἡ ἀπάντησις τῶν διανοουμένων τῆς ἄκρας ἀριστερᾶς στίς κατηγορίας αὐτές, εἶναι μετ' λίγα λόγια αὐτὴ : «Τὰ σοβαρὰ λάθη καὶ οἱ παραβιάσεις τῆς δικαιοσύνης πού ἀποκαλύφθηκαν μετ' τὴ μυστικὴ ἐκθεσις Χροῦστσεφ δέν μειώνουν οὔτε τὴν

πρόδοσιν τῆς ΕΣΣΔ οὔτε τὸ σοσιαλισμὸν, ἀλλὰ μόνον ἐκείνους πού ἀπομακρύνθηκαν ἀπὸ τὸ δρόμον τοῦ σοσιαλισμοῦ. Ἀπόδειξις αὐτοῦ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὄλοι ἐκεῖνοι πού, στίς λαϊκὰς δημοκρατίας καὶ στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωσιν ὕστερα ἀπὸ τίς ἀδικὰς φυλακίσεις καὶ ἐξορίας, ξαναβρῆκαν τὴ λευτεριά τους, διακηρύχνουν ἀπερίφραστα ὅτι ἡ πίστις τους στὸ σοσιαλισμὸν δέν λιγόστεψε διόλου. Οἱ διανοούμενοι τῆς ἄκρας ἀριστερᾶς στίς δύο, ἀγνοοῦσαν τίς παράνομες ἐνέργειαι πού εἶχαν συνοδέψῃ τίς δίκαιες στίς λαϊκὰς δημοκρατίας. Καὶ ὅπως ἦταν φυσικὸν υἱοθέτησαν, μετ' ὄλη τὴν καλὴν

Κυκλοφόρησε :

*Τὸ πολύκροτον μυθιστόρημα
τοῦ Ἑλληνογάλλου συγγραφέα*

ΑΝΤΡΕΑ ΚΕΔΡΟΥ

ΧΡΗΜΑ...

ΔΟΞΑ...

ΑΝΘΡΩΠΟΣ!

Ἐκδόσεις : ΔΙΓΕΝΗΣ

Σανταρόζα 1δ

τους πίστη τις επίσημες θέσεις. Βρέθηκαν δηλ. στη θέση των γάλλων πυροβολητών του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, οι όποιοι, έξ αιτίας ενός σοβροῦ λάθους στις οδηγίες βολῆς, ἀντί νά χτυποῦν τὸν ἐχθρὸ μερικές φορές ἔβαλαν ἐνάντια στοὺς ἴδιους τοὺς συντρόφους τους. Θά ἦταν ὅμως παράλογο νά δικάσει ὁ Κάιζερ ἢ οἱ πρῶσοι ἀξιωματικοὶ αὐτοὺς τοὺς πυροβολητὲς γιὰ τὸ λάθος τους. "Ἔτσι καὶ οἱ διανοούμενοι τῆς ἄκρας ἀριστερᾶς δὲν ἀναγνωρίζουν τὸ δικαίωμα νά τοὺς κρίνουν ἐκεῖνοι ποὺ δὲν συμμερίζονται τίς ἰδέες τους».

"Ἔτσι περιληπτικὰ δοσμένη ἡ συζήτηση φαίνεται κάπως σχηματικὴ. Ἐξ ἄλλου δὲν ἔχει διόλου τελειώσει. Μὲ τοὺς βαθεῖς πολιτικοὺς κλυδωνισμοὺς ποὺ συγκλονίζουν τὸν κόσμον, θά περάσει καιρὸς ὥσπου νά ξεθυμάνει. Ὅσοπο μποροῦμε ἀπὸ τώρα νά προβλέψουμε ὅτι στὸ τέλος καὶ ἀπὸ τίς δύο πλευρὲς θά υἱοθετηθοῦν οἱ θέσεις ποὺ εὐνοοῦν τὴν εἰρηνικὴ συνύπαρξη. Γιατὶ κάθε ἄλλη λύση ποὺ θά στηριζόταν στὴν ἀδιαλλαξία καὶ στὴν πυγμὴ θά ἔφερνε τὴν ἀνθρωπότητα στὴν καταστροφή.

Τὰ πολιτικὰ γεγονότα δὲν προξένησαν κανενὸς εἶδους καθυστέρηση στὴν πολιτιστικὴ ζωὴ τῆς χώρας, ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα ἔντονη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Τὸ τρίτο Διεθνὲς Φεστιβάλ δραματικῆς τέχνης, γιὰ τὸ ὁποῖο μίλησα στὸ προηγούμενο γράμμα μου, συνεχίζει τὴν ἐπιτυχὴ ἀντιπαραβολὴ τῶν καλύτερων συγκροτημάτων ποὺ ἦρθαν ἀπὸ τίς τέσσερις ἄκρες τοῦ κόσμου. Τὸ μῆνα τοῦτον σημειώθηκαν τρεῖς μεγάλες ἐπιτυχίες. Ὁ Θίασος Μορέλλη—Στόππα, τῆς Ρώμης, παρουσίασε τὴν «Λαβαντιέρα» τοῦ Γκολντόνι κατὰ διασκευή καὶ σκηνοθεσία τοῦ γνωστότατου Ἰταλοῦ κινηματογραφιστῆ Βισκόντι. Τὸ ἔργο ἀνήκει στὸ εἶδος «Κομέντια ντέλ ἄρτε», ἀλλὰ ἡ διασκευή καὶ ἡ εὐφυῆς διεύθυνσή του ἀπὸ τὸν Βισκόντι ἀπόδωσαν τίς βαθύτερες προθέσεις τοῦ Γκολντόνι, μετατρέποντας τοὺς συμβατικοὺς ἥρωες σὲ ἀληθινοὺς χαρακτήρες. Βέβαια, ἔτσι τὸ ἔργο χάνει κάπως πρὸς πολὺ τὴ φρεσκάδα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ, ποὺ κι' ὁ ἴδιος ὁ Γκολντόνι τὸν εἶχε κιόλας θυσιάσει. Σὲ ἀντιστάθμισμα ὅμως ἡ δραματικὴ ἐξέλιξη γίνεται ἔντονότερη.

Καὶ τοῦτο, μαζί, μὲ τὴν ἐκθαμβωτικὴ ἁρμονία καὶ τὴν ἀλαφράδα τῶν σκηνικῶν, ὅπου κυριαρχοῦν τὸ γαλάζιο—οὐρανὶ καὶ τὸ πορτοκαλλί στίς πιὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις τους, ἀποζημιώνει τὸ θεατῆ.

Στὰ πλαίσια τοῦ ἴδιου Φεστιβάλ, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο Βαρσοβίας ἔκανε τὸ ντεμποῦτο του στὸ Παρίσι, μὲ τὸ ἔργο «Κορντιάν» ποὺ γράφτηκε τὸ 1834 ἀπὸ τὸν Πολωνὸ ποιητὴ Σλοβάκι. Ὁ συγγραφέας ζοῦσε τότε ἐξόριστος στὸ Παρίσι καὶ ἦταν φίλος τοῦ μεγάλου ἐθνικοῦ ποιητῆ Ἀδάμ Μίτοκιεβιτς, τοῦ Σολωμοῦ τῆς Πολωνίας. Ἡ διεύθυνση τοῦ θεάτρου εἶχε φροντίσει

νά διανείμει ἔγκαιρα τὴ μετάφραση κι ἔτσι μπορέσαμε νά παρακολουθήσουμε θαυμάσια τὸ ἔργο αὐτὸ ποὺ ζωντανεῦει τοὺς ἀγῶνες τοῦ πολωνικοῦ λαοῦ γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία του καὶ ποὺ διαπνέεται ἀπὸ ἓνα ὑψηλὸ ρομαντικὸ πνεῦμα. Ὁ Κορντιάν εἶναι ἡ ψυχὴ μιᾶς συνομωσίας ποὺ στρέφεται ἐνάντια στὸν Τσάρο Νικόλαο Α'. Ὅταν οἱ σύντροφοὶ του τὸν ἐγκαταλείπουν ὁ Κορντιάν ἀποφασίζει νά σκοτώσει μόνος του τὸν ἐχθρὸ τῆς πατρίδας του ἀλλὰ μὴ ἔχοντας λογαριάσει καλὰ τίς δυνάμεις του, λιγοθυμᾷ μπροστὰ στὴν πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρας ὅπου μέσα κοιμᾶται ὁ τύραννος. Συλλαμβάνεται καὶ τουφεκίζεται. Ὁ φιλόσοφος καὶ ταυτόχρονα πατριώτης Κόρντιαν, παρουσιάζεται σὰν ἓνα εἶδος σύνθεσης τοῦ Ἄμλετ καὶ τοῦ Ἐγκμοντ.

Ἡ τρίτη τέλος μεγάλη πρεμιέρα, ἦταν τοῦ Ἐθνικοῦ θεάτρου τοῦ Βουκουρεστίου. Ὁ ρουμανικὸς ἐθνικὸς θίασος παρουσίασε τὴν κωμῶδιὰ τοῦ Ι. Λ. Καράτζαλε : «Τὸ χαμένο γράμμα» ποὺ εἶχαμε τὴν τιμὴ νά τὸ μεταφράσουμε γαλλικὰ καὶ ποὺ παίχτηκε περίπου μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὸ «Θέατρο τῆς Τσέπης» καὶ στὸν γαλλικὸ ραδιοφωνικὸ σταθμὸ. Ἡ κωμῶδιὰ αὐτὴ γράφτηκε στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ παρουσιάζει ἀνάγλυφα ὅλη τὴ χοντροκοπιὰ τῶν δῆθεν ἐκλογικῶν ἀγῶνων σὲ μιὰ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πολιτεία. Τὸ σπινθηροβόλο πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς καταγωγῆς (ὅπως φαίνεται κι ἀπὸ τὸ ὄνομά τοῦ συγγραφέα), μαστιγώνει ἀνελέητα τὰ πολιτικὰ ἦθη καὶ τὴν δημαγωγία ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Τὸ ἔργο σὲ πολλὰ μέρη θυμίζει τὸν καλύτερο Γκόγκολ.

Κατὰ τὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα, ἄλλο ἓνα Φεστιβάλ δραματικῆς τέχνης, στὸ ὁποῖο δυστυχῶς δὲν μπορέσαμε νά παραβρεθοῦμε, διεξαγόταν μὲ ἐξαιρετικὴ λαμπρότητα στὸ Ἄρρας. Παίχτηκαν ἐκεῖ, μεταξὺ ἄλλων, ὁ Πεέρ Γκύντ τοῦ Ἴψεν καὶ «Τὸ παραμῦθι τῆς ἀγάπης καὶ τῶν γριῶν γυναικῶν» τοῦ ἐξόριστου μεγάλου Ἰσπανοῦ ποιητῆ Ραφαέλ Ἀλμπέρτι, ὁ ὁποῖος ζεῖ στὴ Νότια Ἀμερικὴ. Γνωρίσαμε τὸν Ἀλμπέρτι μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς δεξίωσης στὴν Ἐθνικὴ Ἐπιτροπὴ Συγγραφέων. Ὅπως ὁ Ἰταλὸς Κάρλο Λέβι, ἔτσι κι' αὐτὸς ἐκτὸς ἀπὸ συγγραφέας εἶναι καὶ ζωγράφος καὶ ζεῖ κι ἀνασαινεῖ μὲ μόνη τὴν ἐλπίδα νά ξαναγυρίσει μιὰ μέρα στὴν πατρίδα του. Ἡ ποίηση ἐξ ἄλλου τιμήθηκε ἰδιαίτερα κατὰ τὴν «Ποιητικὴ Βραδυὰ» ποὺ ἔλαβε χώρα σὲ μιὰν ἀπὸ τίς πιὸ μεγάλες αἴθουσες θεαμάτων τοῦ Παρισιοῦ. Ποιητὲς νέοι καὶ παλαιότεροι διάβασαν ἐκεῖ ὅτι καλύτερο ἔχουν γράψει, μπροστὰ σ' ἓνα ἐνθουσιῶδες πλῆθος ποὺ τὸ ἀποτελοῦσαν κυρίως νέοι καὶ νέες. Ἡ ἀγάπη τῆς νεολαίας γιὰ τὴν ποίηση νομίζω πῶς εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς μας. Εἶναι ἀκόμη ἓνας οἰωνὸς αἰσιοδοξίας κι ἐλπίδας. Τὴν ἐπομένη τῆς «Ποιητικῆς Βραδυᾶς» ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ,—στὴν ὁποῖα

πήραν, μεταξύ άλλων, μέρος ο Ζαν Κοκτώ της Γαλλικής Ακαδημίας και ο Άραγκόν —διένειμε τα βραβεία. Τα βραβεία αυτά αποτελέστηκαν από τις εισπράξεις που ανήλθαν σε 600.000 φράγκα! Βραβεύτηκαν ο Ζώρζ Λεμπού (Georges Limboux), ηλικιωμένος ποιητής που είχε μείνει πολύ καιρό παραγνωρισμένος, για τη συλλογή του «Χαμηλός ήλιος» (Soleil Bas) και η Λιλιάν Βουτέρ (Liliane Wouters), νεωτάτη δασκάλα από το Βέλγιο, για τη συλλογή της «Αναγκαστική Πορεία» (La Marche Forcée).

Ένα άλλο γεγονός που επιβεβαιώνει ότι η αγάπη για την ποίηση αποτελεί μαζικό φαινόμενο ήταν οι παραστάσεις που, όπως κάθε χρόνο, γίνονται στο προαύλιο της Νότρ Ντάμ. Επί δεκαπέντε ημέρες, κάθε βράδυ είκοσι χιλιάδες θεατές στριμώχνονται στις πρόχειρες κερκίδες για να δουν στο υπαίθριο αυτό θέατρο το «Αληθινό Μυστήριο των Παθών» (Le Vray Mystère de la Passion), του μεσαιωνικού ποιητή Άρνούλ Γκρεμπάν (13ος αιώνας), για το οποίο ο καθηγητής της Σορβόνης και μεγάλος ούμανιστής, Γκουστάβ Κοέν είπε πως περιέχει τόνους έξισου ωραίους με κείνους των Πιέρ Κορνέιγ και Ρακίνα. Πρόκειται για ένα μακρύ δραματικό ποίημα, έμπνευσμένο από τα Πάθη του Ίησού Χριστού και από την Καινή Διαθήκη. Το έργο αυτό καθώς παίζεται μπροστά στους γκρίζους πύργους του πιδόμορφου καθεδρικού ναού της Γαλλίας, δημιουργεί μιά υποβλητική μετατόπιση, μιά παράξενη ατμόσφαιρα και κερδίζει μεγάλη όμορφιά.

Μένει τώρα να μιλήσουμε για το χορό, που αυτές τις μέρες απολαμβάνεται από τους φίλους της τέχνης αυτής. Το μπαλέτο του Θεάτρου Στανισλάφσκυ της Μόσχας, αποκάλυψε στο Παρισινό κοινό ολόκληρο το χοροδράμα «Η Λίμνη με τους Κύκνους» του Τσαϊκόφσκυ. Έκπληξη προκάλεσαν τα σκηνικά με το ρομαντικό κονφορμισμό τους ο οποίος στο Παρίσι, την πόλη όλων των τολμημάτων, φαίνεται κάπως ξεπερασμένος. Επίσης οι αρρενες χορευτές θεωρήθηκαν κάπως βαριοί, παρά την τελειότητα της τεχνικής τους. Ίσως γιατί έδω το κοινό είναι συνηθισμένο στην για να πούμε την αλήθεια, κάπως αμφίβολη χάρη όρισμένων έφηβων χορευτών. Οι Σοβιετικές μπαλαρίνες όμως και κυρίως η ακρίβεια στις κινήσεις των συνόλων, απέσπασαν όλες τους ψήφους των είδημόνων. Η Βλάσσοβα και ο Άλέξης Τσιτσινατζέ χειροκροτήθηκαν ιδιαίτερα σε μιά άλλη παράσταση του ίδιου συγκροτήματος. Στην παράσταση αυτή δόθηκαν η «Στραουσιάννα» και η «Εσμεράλδα» μπαλέττα κατ'έξοχήν κλασσικά.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΕΔΡΟΣ

Ε. Σ. Σ. Δ.

Το θέατρο Σκιών



Το θέατρο Σκιών, είναι πολύ παλιό. Το βρίσκουμε στην Κίνα, στη Μογγολία στις Ίνδίες και στην Ιάβα πριν 2000 χρόνια. Από εκεί διαδόθηκε στις άλλες χώρες της Ασίας και της Ευρώπης.

Το θέατρο Σκιών της ΕΣΣΔ ιδρύθηκε το 1936 με πρωτοβουλία των ζωγράφων του Μουσείου του παιδικού βιβλίου με επί κεφαλής την Σ. Ζοννεστράλ και έγινε γρήγορα αγαπητό παιδικό θέαμα. Η τεχνική του είναι όπως και του ελληνικού Καραγκιόζη, μα εξελίσσεται σταθερά. Μελετούν τις κινήσεις κάθε κούκλας και υπάρχουν παραστάσεις που παίρνουν μέρος περί τις 100 κούκλες. Ένας από τους καλύτερους καλλιτέχνες που κατασκευάζει τέτοιες κούκλες είναι ο Α. Όβοντίκωφ: για να φτιάξει μιά κούκλα ετοιμάζει πολλές φορές δεκάδες μακέττες.

Σήμερα το θέατρο Σκιών μπήκε σταθερά στη ζωή των νεαρών θεατών της Μόσχας και πολλών άλλων πόλεων όπου περιοδεύει. Σκηνοθέτης του θεάτρου είναι η Σ. Σφάμπόντινα και βοηθοί της οι σκηνοθέτες Β. Κορολιόβα, Σ. Καλπέρινα και ο καλλιτέχνης Ε. Κρασνιάνσκω.

Το θέατρο Σκιών έχει πολυάριθμα παραρτήματα έρασιεχνών, που εμφανίζονται στα σχολεία. Το ρεπερτόριο του θεάτρου είναι παραμύθια διαφόρων λαών και εποχών, σύγχρονα θέματα ακόμα και κλασσικά έργα, διασκευασμένα ειδικά. Πέρυσι παίχτηκε η «Καρυδένια βέργα» ένα παραμύθι του ρουμάνου συγγραφέα Κέλιν Γρούε, διασκευασμένο από τους Α. Μποροντέν και Δ. Σπολιάνσκυ.

Α.

ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ

Ένα βιβλίο του Όλιβιά για την αρχαία Ελλάδα.

Η μελέτη της αρχαίας ελληνικής ιστορίας και φιλοσοφίας είναι μιά από τις σοβαρότερες απασχολήσεις των τσεχοσλοβάκων ιστορικών και ειδικών της φιλοσοφίας. Στόν

τομέα αυτό μιά σημαντικότερη επίτευξη αποτελεί το ιστορικο-φιλοσοφικό έργο του γνωστού τσέχου ιστορικού Π. Όλιβιά : « Η πρώιμη ελληνική τυραννίδα », Μελέτη πάνω στο πρόβλημα της γένεσης του κράτους, Πράγα 1954. Έκδοση της Τσεχοσλοβακικής Ακαδημίας Επιστημών.

Στο βιβλίο αυτό ο συγγραφέας εξετάζει την εμφάνιση του τυραννικού πολιτεύματος της πρώτης περιόδου, πρόβλημα που, όπως είναι γνωστό, συνδέεται στενότερα με τη γένεση του δουλοκτητικού συστήματος και κράτους.

Το όλο έργο, ύστερα από ένα σύντομο πρόλογο, είναι χωρισμένο σε οχτώ κεφάλαια. Στα πρώτα τρία κεφάλαια δίνεται μία περιεκτική εισαγωγή κι ένας εξαντλητικός κατάλογος των σχετικών πηγών και βιβλιογραφίας (αναφέρονται πάνω από 250 έργα, γερμανικά, γαλλικά, αγγλικά, ρωσικά, ελληνικά, τσέχικα και άλλων γλωσσών). Τα τρία επόμενα κεφάλαια είναι αφιερωμένα στο κύριο θέμα του έργου και αποτελούν αυτοτελείς μελέτες. Επιγράφονται : κεφ. V—« Η τυραννία στη Μικρά Ασία και σε νησιά του Αιγαίου πελάγους », κεφ. VI—« Η τυραννία στον Ισθμό της Κορίνθου », κεφ. VII—« Αθήνα ».

Στο τελευταίο κεφάλαιο ο συγγραφέας συνοψίζει τα αποτελέσματα της όλης μελέτης του και βασισμένος σ' αυτά εκθέτει τις απόψεις του για τη νομοτέλεια που διέ-

πει την εμφάνιση, την ανάπτυξη και την παρακμή της αρχαίας ελληνικής τυραννίας (της πρώτης περιόδου).

Ο όγκος του βιβλίου πιάνει 500 σελίδες που περιλαμβάνουν και περίληψη του όλου έργου στην ελληνική και στη ρωσική γλώσσα.

Στην εξέταση του θέματος ο συγγραφέας στηρίζεται στις αποδεδειγμένες και γενικά παραδεχτές απόψεις (βλ. την Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας του Σέργκιεφ). Ταυτόχρονα όμως εκφράζει και νέες, δικές του απόψεις, που οι σπουδαιότερες συνοψίζονται στα παρακάτω. Τονίζεται ιδιαίτερα ο νομοτελειακός χαρακτήρας της πρώιμης (πρώτης) αρχαίας ελληνικής τυραννίας. Κατά το συγγραφέα το πολίτευμα αυτό (της εξεταζόμενης περιόδου) είναι ένας αναγκαίος κρίκος στην πορεία της γένεσης του δουλοκτητικού καθεστώτος και κράτους στις οικονομικά αναπτυσσόμενες πόλεις της αρχαίας Ελλάδας. Το γεγονός ότι ή Σπάρτη και άλλες πόλεις δε γνώρισαν το τυραννικό πολίτευμα (της πρώτης περιόδου) οφείλεται στην οικονομική καθυστέρηση αυτών των πόλεων. Η τυραννία σαν πολίτευμα, στην περίοδο της εμφάνισής της, παντού, με εξαίρεση την Αθήνα, ανταποκρινόταν στα συμφέροντα της νεογέννητης τάξης των χειροτεχνών και εμπόρων που χρησιμοποιούσαν την εργασία των δούλων. Η σχετικά σύντομη διάρκεια του τυραννικού πολιτεύματος στις περισσότερες πόλεις, εξηγείται από το γεγονός ότι με τη γοργή οικονομική ανάπτυξη που παρατηρείται στον 7ο—6ο αιώνα το πολίτευμα αυτό μετατράπηκε σε φραγμό για την παραπέρα ανάπτυξη της δουλοκτητικής χειροτεχνίας και εμπορίου. Έτσι η γένεση, ανάπτυξη και εξαφάνιση της πρώιμης τυραννίας αποτελεί, κατά το συγγραφέα, έργο της ίδιας κοινοτικής ομάδας (των

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,,

Στην προσπάθειά της για την πληρέστερη ενημέρωση του ελληνικού κοινού στα σύγχρονα πνευματικά ρεύματα, εξασφάλισε και θα παρουσιάσει στα προσεχή τεύχη της ανέκδοτες συνεργασίες, ειδικά σταλμένες σ' αυτήν, των σημαντικότερων εκπροσώπων του παγκοσμίου πνεύματος και της τέχνης :

ARAGON
H. LEFEBVRE
JEAN PAUL SARTRE
G. LUKACS
H. WALLON
NAZIM XIKMET
CLAUDE ROY
GEORGE BESSON
PIERRE COURTADE
ANDRÉ WURMSER
PAUL REBEYBOLLE
PIGNON
ABIDINE
GALVANO DELLA VOLPA
CARLO BERTELLI κ.ά.

Κυκλοφορεί

ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ
ΤΟΥ

ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΟΙ ΙΚΕΤΙΣΣΕΣ

ΟΙ ΤΡΩΑΔΙΤΙΣΣΕΣ

ΟΙ ΒΑΚΧΕΣ

Μετάφραση — εισαγωγή

ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ

Τιμή Δρχ. 35

Πωλείται σ' όλα τα βιβλιοπωλεία

δουλοκτητῶν χειροτεχνῶν καὶ ἐμπόρων).

Σὰν ἐπιμαρτυρία αὐτῆς τῆς ἀποψῆς ἀναφέρεται ἀνάμεσα σ' ἄλλα καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀναιροπὴ τοῦ τυραννικοῦ πολιτεύματος στὴν Κόρινθο ὀφείλεται κυρίως στὰ περιοριστικὰ μέτρα τοῦ Περίανδρου κατὰ τῆς δουλοκτησίας.

Ἐνα ἄλλο γενικὸ συμπέρασμα τοῦ συγγραφέα εἶναι ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θρασμοῦ τῆς δουλείας στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἔχει τὴν πηγὴ τῆς σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴν ἀνάπτυξη τῆς χειροτεχνικῆς παραγωγῆς, οἰκοδομικῶν καὶ ἐξορυχτικῶν ἐργασιῶν.

Μερικὲς ἀπὸ τὶς παραπάνω προσωπικὲς ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα συνάντησαν σοβαρὲς ἀντιρρήσεις στοὺς κύκλους τῶν ἐιδικῶν. Σημειῶνω μιὰ ἀπ' αὐτές, τὴν πιὸ βασικὴ. Στὶς περισσότερες ἀρχαῖες ἑλληνικὲς πόλεις καὶ ἰδιαιτέρως στὴν Ἀθήνα ἡ κυριότερη ἀνταγωνιστικὴ ἀντίθεση ποὺ κυριαρχεῖ ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλεισθένη εἶναι ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ γαιοκτητικὴ ἀριστοκρατία καὶ τὸν ἀπλὸ λαὸ (ποὺ ἀποτελεῖται στὴν περίοδο αὐτὴ ἀπὸ μικροαγρότες καὶ ἀκτιήμονες). Ἡ δουλεία κυριαρχεῖ στὴν παραγωγή ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βου αἰ. κι ἐδῶ. Ἐπομένως εἶναι πιθανότερη ἡ ἀποψη ὅτι ἡ ἐμφάνιση τῆς (πρώτης) ἑλληνικῆς τυραννίας εἶναι ἀποτέλεσμα κατὰ πρῶτο λόγο τοῦ ἀγῶνα τῆς ἀγροτικῆς ἐναντία στὴ γαιοκτητικὴ ἀριστοκρατία τῶν γενῶν καὶ κατὰ δευτέρο λόγο συνέπεια τοῦ ἀγῶνα τοῦ δουλοκτητικοῦ στρώματος τῶν χειροτεχνῶν καὶ ἐμπόρων κατὰ τῆς ἀριστοκρατίας.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ ἐκφράστηκαν, τὸ νέο ἔργο τοῦ τσέχου ἱστορικοῦ Π. Ὀλιβά θεωρεῖται σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιόλογες κατακτήσεις ὄχι μόνο τῆς τσεχοσλοβακικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς παγκόσμιας ἱστοριογραφίας. Θ.

ΙΑΠΩΝΙΑ

Φίλμ μαξιονετῶν



Ὑστερα ἀπὸ τὴν Τσεχοσλοβακία, οἱ Μαριονέτες ἔκαναν τὴν εἰσόρμησή τους στὸν κινηματογράφου καὶ σὲ ἄλλες χῶρες. Στὸ Τόκιο γυρίστηκε τελευταία ἓνα τέτοιο φιλμ— παραμῦθι, μὲ τὸν τίτλο «Τὸ κοριτσάκι Οὐρικό καὶ ἡ κακὴ μάγισσα».

Η.Π.Α.

Ἡ λαμπρότητα τῆς Ἀποτυχίας

(Συνέντευξη τοῦ Γούλλιαμ Φώκνερ)

Ὁ γνωστὸς ἀμερικανὸς συγγραφέας Γούλλιαμ Φώκνερ βραβευμένος μὲ τὸ βραβεῖο Νόμπελ τοῦ 1954 δὲν συνηθίζει νὰ δίνει συνεντεύξεις, κατὰ τὴ γνώμη του ὁ συγγραφέας ἐρμηνεύεται μὲ τὰ βιβλία του. Μοναδικὴ ἐξαιρεση ἔκανε στὸν ἀνταποκριτὴ τοῦ «Paris Review». Ἀπὸ τὸ κείμενο αὐτὸ ποὺ πιάνει 20 σελίδες, διαλέξαμε μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα.

—Τί εἶναι ὁ συγγραφέας ;

—99 ο)ο ταλέντο, 99 ο)ο πειθαρχία, 99 ο)ο δουλειά. Δὲν πρέπει νὰ ναι ποτὲ ἱκανοποιημένος ἀπ' αὐτὸ ποὺ κάνει.

—Ἡ ἠθικὴ του ;

—Ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι ὑπεύθυνος παρὰ μόνο γιὰ τὴν τέχνη του. Θά ναι ὀλοῦτελα ἀμείληκτος, ἂν εἶναι καλὸς συγγραφέας. Ἐχει ἓνα καὶ μόνο ὄνειρο. Τὸν βασανίζει τόσο ποὺ πρέπει ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' αὐτό. Δὲν ἠσυχάζει. Ὅλα παραμερίζονται : εὐτυχία, περηφάνεια, κοσμιότητα, ἀσφάλεια, τιμὴ, ὅλα, γιὰ νὰ γραφεῖ τὸ βιβλίο. Ἄν ἓνας συγγραφέας χρειαστεῖ ἀκόμα καὶ νὰ κλέψει τὴ μάννα του, δὲ θὰ διστάσει.

—Ἡ προσωπικότητά του ;

—Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει καμιὰ σπουδαιότητα. Μόνο αὐτὸ ποὺ δημιουργεῖ εἶναι σπουδαῖο, ἀφοῦ δὲν ἔχει τίποτα τὸ καινούργιο νὰ πεῖ. Ὁ Σαίξπηρ, ὁ Μπαλζάκ, ὁ Ὅμηρος, ὅλοι ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ ἴδια πράγματα κι ἂν εἶχαν ζήσει χίλια ἢ δυὸ χιλιάδες χρόνια παραπάνω, οἱ ἐκδότες δὲν θάχαν ἀνάγκη τοὺς ἄλλους συγγραφεῖς.

—Ὁ σκοπὸς του ;

—Κανένας ἀπὸ μᾶς δὲν κατάφερε νὰ πραγματοποιήσει στὴν τελειότητα τὸ ὄνειρό του. Ἐτσι θὰ κριθοῦμε ἀνάλογα μὲ τὴ λαμπρότητα τῆς ἀποτυχίας μας γιὰ τὴν πραγματοποίησή του ἀδύνατου (...). Εἶμαι ἓνας ἀποτυχημένος ποιητής. Ἴσως ὁ κάθε μυθιστοριογράφος νὰ ἐπιθυμεῖ νὰ γράψει πρῶτα ποίηση κι ὅταν καταλάβει πὼς εἶναι ἀνίκανος δοκιμάζει τὸ διήγημα ποὺ εἶναι, μετὰ τὴν ποίηση, τὸ πιὸ ἀπαιτητικὸ εἶδος. Ὅταν ἀποτύχει καὶ σ' αὐτό, τότε μόνο ρίχνεται στὸ μυθιστόρημα.

—Οἱ συνθῆκες τῆς ζωῆς του ;

—Ὁ συγγραφέας δὲν εἶν' ἀνάγκη νὰ ναι οἰκονομικὰ ἀνεξάρτητος Ἡ Τέχνη πολὺ λίγο νοιάζεται γιὰ τὴ διακόσμηση. Ἡ καλύτερη δουλειὰ ποὺ μοῦ πρότειναν μέχρι τώρα ἦταν φύλακας κλειστοῦ σπιτιοῦ. Ὅ,τι χρειάζεται εἶναι ἓνα μολύβι καὶ λίγο χαρτί. Δὲν γνώρισα συγγραφέα ποὺ νᾶγραψε κάτι καλὸ ἀφοῦ δέχτηκε χρήματα σὰν δωρεά. Ὁ καλὸς συγγραφέας δὲν ζητᾶ ποτὲ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση.

—Τί σκέφτεται γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἐπιστήμης πάνω στὴ λογοτεχνία ;

—Ὁλος ὁ κόσμος μιλοῦσε γιὰ τὸν Φρόυντ

δταν ζούσα στη Νέα Όρλεάνη, αλλά ποτέ δέν τόν διάβασα. Ούτε κι ό Σαίξπηρ, άμφιβάλλω κι άν ό Μελβίλ τόν διάβασε κι είμαι βέβαιος πώς ούτε κι ό Μάμπυ Ντικ τόν είχε διαβάσει.

—Τό έργο του ;

—Άφοϋ τίποτε μέσα στο έργο μου δέν ίκανοποίησε τις δικές μου άπαιτήσεις, πρέπει νά τό κρίνω σύμφωνα μέ τις άγωνίες και τούς πόνους πού μου προξένησε περισσότερο ένα από τά δημιουργήματά μου, όπως ή μάννα προτιμά τό παιδί πού τής έγινε κλέφτης ή φονιάς άπ' αυτό πού έγινε παπās. Αυτό τό έργο είναι «Ό θόρυβος και ή όργή» τώγραφα πέντε φορές συνέχεια, προσπαθώντας νά διηγηθώ τήν ιστορία για ν' απαλλαγώ άπ' τόνειρο πού μέ τυραννούσε, ώσπου νά τό πετύχω. Ή Ντίλσεϋ είναι ένα από τά πιο άγαπητά μου πρόσωπα γιατί είναι γενναία, θαρραλέα, γλυκεία και πιστή. Είναι πολύ πιο γενναία, πιστή και θαρραλέα από μένα.

—Ή έμπνευσή του ;

—«Ό συγγραφέας έχει ανάγκη από τρία πράγματα : Πείρα, παρατηρητικότητα, φαντασία. Δυό άπ' αυτές τις ιδιότητες και καμιά φορά ή μια, μπορούν ν' αντικαταστήσουν τήν έλλειψη των άλλων. Για μένα μια ιστορία αρχίζει γενικά από μια ιδέα, μια άνάμνηση ή μια νοερή εικόνα (...). Δέν ξέρω τίποτα για τήν έμπνευση γιατί δέν ξέρω τί θά πει—άκουσα νά μιλουv γι' αυτήν αλλά ποτέ μου δέν τήν είδα.

—Ή άθανασία του ;

—«Ό σκοπός του κάθε καλλιτέχνη είναι νά σταματήσει τήν κίνηση, πού είναι ή ζωή, μέ τεχνητά μέσα και νά τήν έντοπίσει έτσι πού, ένατό χρόνια μετά, όταν ένας ξένος θά ρίξει τό βλέμμα του, ή κίνηση νά συνεχίσει τό δρόμο της άφοϋ είναι ή ζωή. Έφ' όσον ό άνθρωπος είναι θνητός, ή μοναδική δυνατή άθανασία γι' αυτόν είναι ν' αφήσει κάτι πίσω του πού νά ναι άθάνατο, άφοϋ πάντα θά βρίσκεται σέ κίνηση.

—Τό κοινό του ;

—«Όσοι δέν μέ κατάλαβαν έστω κι' άν μέ διάβασαν δυό ή και τρεις φορές τούς προτρέπω νά μέ διαβάσουν για τέταρτη φορά».

—Οί δάσκαλοί του ;

—«Οί δυό μεγάλοι άνθρωποι τής εποχής μου ήταν ό Μάν και ό Τζόϋς. Θαπρεπε νά πλησιάζουμε τόν «Όδυσσέα» του Τζόϋς όπως ό άγράμματος ιεροκήρυκας πλησιάζει τήν Παλαιά Διαθήκη, μέ πίστη (...) Άγαπώ νά ξαναδιαβάω τούς παλιούς μου φίλους : Τήν Παλαιά Διαθήκη, τόν Ντίκενς, τόν Κόνραντ, τόν Θερβάντες («Δόν Κιχώτης»). Τούς διαβάω κάθε χρόνο όπως μερικοί διαβάζουν τό Ευαγγέλιο. Ό Φλωμπέρ, ό Μπαλζάκ ό Ντοστογιέφσκυ, ό Τολστόϊ, ό Σαίξπηρ—δημιούργησε έναν άφθαρτο δικό του κόσμο— Διαβάω πότε πότε τόν Μέλβιλ και τούς ποιητές : Μάρλοου, Κάμπιον. Τζόνσον, Χέρικ, Ντόουν, Κήτς και Σέλεϋ. Διαβάω επίσης τόν Χάουμαν (...) τά πρόσωπα πού

προτιμώ είναι ό Φάλσταφ, ό Δόν Κιχώτης, ή Λαίδη Μάκβεθ, ό Μερκούτιο.

—Οί πολιτικές του πεποιθήσεις ;

(Τελευταία απέδωσαν στον Φώλκνερ δηλώσεις υπερρατσιστικές. Τις διάψευσε σ' ένα γράμμαμ' αυτά τά λόγια :)

Διάφορα μέρη από τήν συνέντευξη πού έδωσα στον άπεσταλμένο του «London Junday Times» δέν είναι σωστά και δέν θά μπορούσαν ποτέ νά προέλθουν από μένα. Κανένας σοβαρός και μυαλωμένος άνθρωπος δέν θάκανε τέτοιες δηλώσεις κι ούτε θά τις πίστευε κανένας, σωστός, γερός, άνθρωπος».

—Ίσως ό σκοπός αυτού του τραγικού κι αξιοθρήνητου λάθους πούγινε στην πατρίδα μου, στον Μισισσιππύ, από δυό λευκούς έφηβους σέ βάρος ενός μαύρου παιδιού, νά έγινε για ν' αποδείξει άν αξίζει ή όχι νά έπιζηήσουμε. Γιατί άν στην Άμερική φτάσαμε σ' αυτό τό βαθμό τής άπελπιστικής κουλτούρας μας πού νά πρέπει νά σκοτώνουμε παιδιά, άσχετο για ποιά αίτια και ποιανού χρώματος τότε δέν μάς αξίζει νά έπιζηήσουμε, και πιθανώς νά μην έπιζηήσουμε.

—Ή πίστη του ;

—«Θά επιθυμούσα νά γυρίσω ένα φίλμ μέ θέμα τό «1984» του Τζώρτζ Όργουελ. Έχω μια ιδέα πού θά πλούτιζε τή θέση πού πάντα υπερασπίζω : πώς ό άνθρωπος είναι άκατάλυτος μόνο και μόνο γιατί θέλει νά ναι λεύτερος.

K I N A

Κινέζικη μουσική και χορός

Σέ δίμηνο ταξίδι μας στην Κίνα γνωρίσαμε τή δουλειά του λαού της. Οί σημερινοί κινέζοι χτίζουνε μια κοινούργια ζωή, άφομοιώνοντας άπ' τή μια μεριά τήν πείρα και τόν πολιτισμό των άλλων λαών κι άπ' τή άλλη σκορπώντας τούς θησαυρούς του δικού τους πολιτισμού.

Τό Πεκίνο, πολιτεία άπέραντη, μέ τά χαρακτηριστικά μονόροφα σπίτια της διατηρεί τήν παλιάν άτμόσφαιρα μέ τήν ιδιότυπη αρχιτεκτονική της. Άκόμα κι αυτά τά ευρωπαϊκού ρυθμού μέγαρα έχουνε πρωτοτυπία στο στυλ.

Άπ' τή δουλειά μας γύρω άπ' τόν Κινέζικο χορό στο διάστημα της εκεί παραμονής μας δίνουμε λίγα στοιχεία κατατοπιστικά.

Στήν Κίνα δέν υπάρχει μπαλέττο σέ καθαρή μορφή, αλλά ή μίμηση κι ή άκροβασία παίζουν σπουδαίο ρόλο στην όπερα. Μά κι ή παντομίμα είναι στοιχείο αναπόσπαστο του μπαλέττου. Άλλωστε συχνά παρεμβάλλονται χοροί στη δράση της όπερας.

Ή κλασική Κινέζικη όπερα (του Πεκίνου, του Σε—Τσηνάν, του Χάο—Σινγκ) είναι έξαιρετικά λαϊκή. Σ' αυτό βοηθάει και τό καλλιεργημένο σέ τούτη τήν τέχνη κοινό, πού έχει κάνει τά μουσικά σύμβολα καθημερινή του ζωή. Ό τροχιστής μαζεύει τις νοικοκυρές μέ μελωδίες τρομπέττας, ό γυρολόγος μέ μικρούς τυμπανισμούς ταμπούρλου,

ό τζαμάς με χτυπήματα του γκόγκ κι ό κουλουρτζής με παίξιμο από βέργες μπαμπού.

Άξιοθαύμαστος είναι οί χορευτικές κι ακροβατικές παντομίμες, παράδειγμα : «Τό δάσος με τ' άγριογούρουνα» με σκηνές μάχης έκπληκτικές, όπου οί ήθοποιοί σε μία τέλεια συνταύτιση με την όρχήστρα έκτελούν περίπλοκες χορευτικές παντομίμες μ' άψευγάδιαστη ακρίβεια.

Παράλληλα αναπτύσσεται κι ή μοντέρα όπερα. Χαρακτηριστικό είναι τό «Λιού Χουλάν», πού ανέβηκε σε πειραματικό θέατρο του Πεκίνου, όπου ή Λιού Χουλάν, κομμουνίστρια ήρωίδα, θυσιάζεται στον άγώνα ενάντια στην αντιδραστική κλίκα του Τσαόγκ Καϊ-Σέκ και πού βρίσκει τή δικαίωση της στα λόγια του Μάο-Τσέ Τουνγκ πού χάραξαν οί χωρικοί στον τάφο της: «Η ζωή της είναι γιομάτη μεγαλείο κι ό θάνατός της δόξα». Έργο μ' ενδιαφέρον αδιάπτωτο, με μουσική βαθειά λαϊκή, μ' ένα ρεαλισμό εξαίρετο.

Η αγάπη του κινέζικου λαού για τό χορό είναι μεγάλη, 100.000 πρόσωπα συμμετέχουν σ' έρασιτεχνικούς χορευτικούς όμίλους, πού μερικοί απ' αυτούς έγιναν ήδη επαγγελματικοί, τόν Κεντρικό Όμιλο τραγουδιού και χορού του Πεκίνου, τόν Όμιλο «Κόκκινη Σημαία» της Σαγκάης, τόν Όμιλο τραγουδιού και χορού του Έθνικού άπελευθερωτικού Στρατού.

Η παμπάλαιη χορογραφία της Κίνας παρουσιάζει πρωτοτυπία κι έντονο προσωπικό χρώμα στο κάθε στοιχείο της. Οί καλύτεροι χορευτικοί Όμιλοι της χώρας μελέτησαν χορούς, διαφόρων φυλών, απ' τούς Μιάο ως τούς Θιβετιανούς.

Έτσι οί μαθητές της Σχολής χορού του Πεκίνου έρμηνεύουν χορούς σαν τόν «Δράκο» και «τό χορό τών λιονταριών», φαντασικές δοσμένες μ' άπόλυτη ακρίβεια κι έκφραστικότητα, τό «χορό του Παγωνιού», πού παρουσιάζει ενδιαφέρον για τις στάσεις και τήν πλαστική τών χειρών, τή λυρική σκηνή «Κάτου απ' τό φεγγάρι», τό «χορό με τις βεντάλιες», τό Θιβετιανό χορό «Φιλία» και τόν Μογγόλικο χορό «Οrdosse».

Με δική μας ιδέα ανεβάστηκε απ' τόν Κεντρικό Όμιλο του Πεκίνου «Η γιορτή της Άνοιξης», σύνθεση από διαφόρους λαϊκούς χορούς. Η ικανότητα πουδειξαν οί χορευτές κι οί χορογράφοι ήταν έκπληκτική. Έπισκεφτήκαμε για λίγες μέρες τή Σχολή χορού του Πεκίνου, όπου μας έκανε έντύπωση ή πληρότητα της μόρφωσης τών μαθητών τόσο στο θεωρητικό τομέα (ιστορία του θεάτρου και του μπαλέττου, μάθημα μουσικής κλπ.), όσο και στη διδασκαλία του χορού (κλασικό μπαλέτο, κλασικός κινέζικος χορός, έθνικοί χοροί της Κίνας κι άλλων λαών).

Τήν ίδια δουλειά παρουσιάζουν κι οί άλλοι χορευτικοί όμιλοι.

Στό Τιετσίν πού επισκεφτήκαμε, θαυμάσαμε τό Ώδειο του πού, άρτια έξωπλισμένο, δίνει όλοκληρωμένη μόρφωση σε 275 μαθη-

τές στις σχολές του τραγουδιού και όργανων όλων τών ειδών.

Τό Ώδειο του Τιετσίν δημιουργεί μουσικούς ύψηλης ποιότητας, αλλά προάντων όρχήστρες Συμφωνικής, πού δουλεύουν με πείσμα τό καινούργιο αυτό για τήν Κίνα είδος μουσικής.

Μιά λέσχη πού είδαμε στο Τιετσίν έδινε στους εργάτες κάθε άνεση και κάθε χαρά σ' όμορφο κτίριό της μέσα σ' ένα μεγάλο πάρκο.

Ο Όμιλος λαϊκών χωρών της Σαγκάης «Κόκκινη Σημαία» έχει λαμπρά έπιτεύγματα σαν τούς «Λωτούς» και τόν μογγόλικο χορό «οί βοσκοί».

Όταν γυρίσαμε στο Πεκίνο συνεργαστήκαμε με τόν Όμιλο τραγουδιού και χορού του έθνικού άπελευθερωτικού Στρατού πού έκτελεί προάντων έθνικούς χορούς διαφόρων λαών: ρούσικο, молδαβικό, κρακοβίτικο, μαζούρκα και τό χορευτικό ίντερμέδιο «Στόν καταυλισμό» (παρμένο απ' τό ρεπορτόριο του Όμίλου τραγουδιού και χορού του Σοβιετικού Στρατού).

Ο Όμιλος έτοιμάζει πάντοτε καινούργια δουλειά με μεγάλο ζήλο κι επιμέλεια.

Στις συζητήσεις μας για τήν εξέλιξη του χορού στην Κίνα επικράτησε ή γνώμη πώς πρέπει ιδιαίτερα να προωθηθεί τό κλασικό μπαλέτο πάνου σ' αγνάγια του Σοβιετικού.

Assas Messeror

ΒΙΒΛΙΑ - ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ - ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

ΜΕΛΕΤΕΣ

Βασ. Δ. Φόρη : Τό άρσενικό άρθρο «ι» στα βόρεια νεοελληνικά ιδιώματα (γλωσσολογική μελέτη). Κοζάνη, 1956.

Κώστα Μ. Σοφούλη : Ο Βλάχικος γάμος (λαογραφική μελέτη). Αθήνα, 1956.

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Τάσου Βουρνά : Ο πολίτης Ρήγας Βελεστινλής. Βιογραφία. «Πυξίδα», 1956.

Α. Κ. Δραγάνη : Αντεπίθεση (διηγήματα). «Μαυρίδη», 1956.

Μαρίας Ρουσιιά : Κύπρος (διηγήματα—χρονικό). Αλεξάνδρεια 1956.

Μαν. Γιαλουράκη : Παρίσι. Αλεξάνδρεια, 1956.

ΠΟΙΗΣΗ

Σαράντου Παυλέα : Ζεστή όμιλία. Θεσσαλονίκη, 1956.

Γιάνη Κορφιάτη : Κάτω από τό φώς του ήλιου. Ποιήματα. Έκδ. «Πνοή». Κέρκυρα 1956.

Κούλη Κάση : Τό ξύπνημα του εργάτη. Ποιήματα. Απρίλης, 1956.

Νικόλα Μπλέτα : Έγκαρτέρηση και προσδικία. Ποίηση. Αθήνα, 1953.

Κατίνας Παΐζη : Παραλλαγές. Ποιήματα. «Δίφρος», Αθήνα, 1955.

Μίμη Κυριακίδη : Παληές στιγμές. Αθήνα, 1955.

ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Η ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΗΣ

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΣΑ-ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ

(1801 - 1832)

της πρώτης Έλληνίδας πεζογράφου που αυτομορφώθηκε, παρά την αντίδραση του άρχοντικού σπιτιού της κι έγραψε για «να ωφελήσει την ανθρωπίνην εταιρίαν».

Ένα προοδευτικό και ζωντανό δημοτικό κείμενο

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Έκδόσεις : "ΔΙΓΕΝΗΣ,, Σανταρόζα 18

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "Ο ΚΕΔΡΟΣ"



ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

«Η ΠΟΙΗΣΗ

ΧΘΕΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΡΑ»

Του ΤΖΩΡΤΖ ΤΟΜΣΟΝ
(Συγγραφέα του «Αισχύλος
και Αθήναι»)

Το βιβλίο που παρουσία-
σε την μεγαλύτερη κυκλο-
φορία στο έξωτερικό

ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΑΣ

- 1) Ο Έμιλ Βεράρεν
του ΣΤ. ΤΣΒΑΪΧ
- 2) Η κόρη του λοχαγού
του ΑΛ. ΠΟΥΣΚΙΝ
- 3) Οί Δικτάτορες
του Κ. ΒΑΡΝΑΛΗ

Ευριπίδου 9 . Τηλ. 25.109 . ΑΘΗΝΑΙ

ΘΕΑΤΡΟ

Εὐσταθίου Λιακοπούλου: Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας. (Ἀπὸ τὴν τριλογία τοῦ Ἑρωτα καὶ τοῦ θανάτου). Ἀθήνα, 1956.

Ντίνου Ταξιάρχη: Ἡ μάγισσα ἢ λευτεριά. Τραγωδία σὲ τρεῖς πράξεις. Ἀθήνα, 1956.

ΔΙΑΦΟΡΑ

Ἑλληνικὴ Ἐπιτροπὴ διὰ τὴν διεθνῆ ὕφαινον καὶ τὴν εἰρήνην: Ὁ ἀφοπλισμὸς καὶ τὸ Κυπριακὸν εἰς τὸ συνέδριον τῆς Στοκχόλμης. Μάϊος, 1956.

Georges Picard: Nonda, l'Odyssée d'un peintre, Editions Vent Nouveau, 1956.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

F. Engels: Λουδοβίκος Φόϋερμαχ. Μεταφρ. Γιάννη Βιστάκη. Ἐκδ. «Φιλοσοφικὴ Βιβλιοθήκη», Ἀθήνα.

George Thompson: Ἡ ποίηση χθὲς καὶ σήμερα. Μετάφρ. ἀπὸ τὰ ἀγγλικά Ν. Κ. Σταματίου. Ἐκδ. «Ὁ Κέδρος». Ἀθήνα, 1956.

Νικολαΐ Ὀστρόφσκυ: Γεννημένοι στὴ θύελλα. μεταφ. Α. Δημητρίου Πρόλογος Θέμου Κορνάρου, Ἐκδ. «Τάλως», Ἀθήνα 1956.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ἡ Ἐφημερίδα τῶν Ποιητῶν, Διεύθ. Ρίτα Μπούμη Παπᾶ. Ἀριθ. 1 (Ἰούνιος). Συνεργασίαι: Κ. Παλαμᾶ, Κρ. Ἀθανασοῦλη, Χρ. Κουλούρη, Κ. Κοβάνη, Μ. Λαμπρίδη, Μηνᾶ Δημάκη, Γ. Κότσιρα, Corrado Govoni, Ribeiro Couto, Νέγροι ποιητῆς κ.ἄ.

Ἡ Νέα Πορεία. Διεύθ. Χρ. Ντάλιας. Ἰούν. 1956, Θεσσαλονίκη. Συνεργασίαι: Στογιαννίδη, Γ. Δάλλα, Κ. Στεργιόπουλου, Γ. Κότσιρα, Π. Σπανδωνίδη, Ν. Στεργιόπουλου, Γ. Σφακιανᾶκη, Γ. Πράτσια, Ζ. Κεσσέλ, Λ. Αὐλωνίτου, Π. Ζούβ, Α. Μάκκη, Σπίντερ, Ν. Σπάνια, Τζέμη, Π. Δήμα, κ.ἄ.

Ἡ Πειρωτικὴ Ἑστία τευχ. 43, Μάϊος 1956, Ἰωάννινα. Συνεργ. Κ. Δ. Μέρτζιου, Σ. Μουσελίμη, Κ. Δραμάντη, Ἡλ. Βασιλᾶ, Σ. Ἀσδραχᾶ, Κ. Λαζαρίδη, Ε. Κουρίλα, Κατ. Παπᾶ, Β. Σκαφίδα, Δ. Σαλαμάγκα, Τ. Τοιάκου, Γ. Κοτζιούλα, Μ. Ἀρκαδίου, Χρ. Ζιτσαία, Χρ. Χρηστοβασίλη, Ἀγγ. Παπακώστα κ. ἄ.

Ἡ Κρητικὴ Ἑστία Διεύθ. Στ. Μοτάκις—Ἰδ. Παπαρηγοράκης. Ἀρ. 60. Ἀπρίλιος, Χανιά. Συνεργ. Ἀρναουτάκη, Καλοῦ, Γρηγοράκι, Μοτάκι, Τρακάκι, Ἀ. Τωμαδάκι, Κελαϊδῆ, Φρονίμου, Ν. Μαραγκουδάκι, Τσάκωνα, Δήμα, Παπαρηγοράκι, Ἀγγ. Καλοκαιρινοῦ, κ.ἄ.

Ἡ Παργασός, Διεύθ. Ἀντ. Πρωτόπαπας, Μάϊος 1956, Λευκωσία Κύπρου. Συνεργ. Βασ. Λυσσαρίδη, Β. Σερτζέγιεφ, Γ. Κακογιάννη, Μεν. Λουντέμη, Κ. Ρίλεγιεφ, Δ. Λιπέρτη, κ.ἄ.

Ἡ Πυρσός Διεύθ. Παν. Ἀμπατζῆς, ἄρ. 18, Ἰούνιος 1956, Πόλη. Συνεργ. Π. Χρονᾶ,

Μ. Στεργίου, Ν. Παλαιοπούλου, Α. Χιδίρογλου, κ.ἄ.

Ἡ Ζυγός Ἐκδ. Φρ. Φραντζισκάκης, Μάϊος 1956. Συνεργ. Κιμ. Λάσκαρη, Τ. Σπητέρη, Ἑλλης Βοίλα, Εὐθ. Παπαδημητρίου, Γιοχ. Ρωμανοῦ, Μάξ Ντέρνεφ κ.ἄ.

Ἡ Παιδεία καὶ ζωὴ, Διεύθ. Εὐαγ. Παπανοῦτσος, ἄρ. 56. Συνεργ. Καίτη Στασινοπούλου, Ἀλ. Δελμούζου, Ἀ. Παπᾶ, Καλ. Μουστάκα, Θ. Ξύδη, Φ. Τζωρτζάκη κ.ἄ.

Ἡ Πνευματικὴ Πορεία. Διεύθ. Δημ. Γιατράκος. τευχ. 13, Μάϊος 1956. Συνεργ. Ἀνθήλη, Ἀραπόγιαννη, Βελιώτη, Γαρίδη, Γιατράκου, Ζαχαράκη, Καμπέρου, Κανέλλου, Κουρῆ, Λυκιαρδόπουλου, Μουρακάκου, Μπαρπαδιάννη, Πανῆς, Ροῦ, Σουκάκου, Σοφικίτη, Φυτίλα.

Ἡ Ἀρχεῖον Οἰκονομικῶν καὶ Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν, ἐκδιδόμενον ὑπὸ Δημ. Καλιτσουνάκη, τευχ. Β' (Ἀπρίλιος—Ἰούνιος). Συνεργασίαι Κ. Λεοντίδη, Σ. Βορείου, Ἀπ. Λάζαρη, Δ. Καλιτσουνάκη, Β. Δερτιλῆ κ.ἄ.

Ἡ Δελτίον τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπιτροπῆς διὰ τὴν διεθνῆ ὕφαινον καὶ τὴν εἰρήνην. Ἀρ. 3, Μάϊος 1956, μὲ διάφορες ἀνακοινώσεις καὶ εἰδήσεις γιὰ τὴν κίνηση ὑπὲρ τῆς εἰρήνης στὸ ἔξωτερικό.

Ἡ Δελτίον Ἐταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν Ἀρ. 3, μὲ διάφορες εἰδήσεις, ἀνακοινώσεις κ.λ.

Τὸ Νέο Ἀυτοκίνητο, ἄρ. 36—37. Συνεργ. Κ. Κωστή, Κ. Περραστικοῦ, Ἀ. Φαράκου, Κ. Βερώνη, Κ. Ρουσσέν, Δ. Ἀγγελόπουλου κ. ἄ.

Courrier du centre d'études poétiques Bruxelles 8, 9.

Les Lettres Françaises, Paris ἄρ. 620, 621, 622.

Il Contemporaneo, Roma, ἄρ. 21, 22. Società. Roma ἄρ. 2, 1956.

Nouvelle Critique, Paris ἄρ. 76.

Europe, Paris, ἄρ. 124, 125.

The Marxist Quarterly, London, Ἀπριλ. 1956.

China Reconstructs, Πεκίνο.

Realtà, Roma Φεβρ. 1956.

Ran—diffusion Culturelle. Paris, ἄρ. 8.

Battaglia Letteraria, Messina, ἄρ. 1, 2, 1956.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ Ἀλ. Πλουμ. Δυστυχῶς καὶ ἡ νέα σας ἐργασία δὲν εἶναι δημοσιεύσιμη. Τὸ θέμα ποὺ πραγματεύεσθε εἶναι δύσκολο καὶ πάντως χρειάζεται κάποιο ξεκαθάρισμα τῶν ἰδεῶν καὶ κριτηρίων σας. Θὰ σᾶς συμβουλεύσαμε νὰ μελετήσετε πολὺ πρὶν ξαναπιάσετε νὰ γράψετε. Ἐκ τοῦ παρόντος ἔχετε ἓνα μεγάλο προσόν: σκέπτεσθε.

Κ. Σοφ. Θὰ σᾶς παρακαλούσαμε νὰ περάσετε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας, νὰ συνηθοῦμε γιὰ τὴν δημοσίευσιν τοῦ σημειώματός σας.

Μα ν. Μιχ.: Τὸ σατυρικό σας «Ἐνα

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Τοῦ Γ. ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ

σὲ τέταρτη ἔκδοση

•
ΜΟΡΦΕΣ

ΤΟΥ

ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ
•

*Πωλεῖται σ' ὅλα τὰ Κεντρικὰ βιβλιο-
πωλεῖα καὶ διὰ τῶν πλασιέδων*

„ Τ Ο Ξ Ο Τ Η Σ „

ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ

• Ἡ

Η ΝΙΛΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΛΗ

(Ἡρωϊκὸ δρᾶμα σὲ τρεῖς πράξεις)

*Κεντρικὴ πώλησις : Βιβλιοπωλεῖον
Π. Καραβάκου—Πεσματζόγλου 3δ*

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΛΣΟΣ ΠΕΔΙΟΥ ΑΡΕΩΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΜΑΝΟΥ ΚΑΤΡΑΚΗ

ΘΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1956

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΞΑΝΑΣΤΑΥΡΩΝΕΤΑΙ

Σὲ δύο μέρη

ΔΙΑΣΚΕΥΗ : ΝΟΤΗ ΠΕΡΓΙΑΛΗ - ΓΕΡΑΣ. ΣΤΑΥΡΟΥ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ : ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ

ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ : ΣΠΥΡΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ :

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ : ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΝΑΚΗ

Μὲ τὴν σύμπραξιν τοῦ συγκροτήματος λαϊκῶν χορῶν καὶ τραγουδιῶν

ΔΩΡΑΣ ΣΤΡΑΤΟΥ

Κάθε μέρα δύο παραστάσεις ὥρα 6, 30' καὶ 9, 30'

Δευτέρα καὶ Παρασκευὴ 1 παράσταση ὥρα 8, 50'

«Όνειρο» με την αλληγορική του διάθεση θά μπορούσε να γίνει πολύ καλό, αν δεν πρόδινε τις προθέσεις του. Έτσι όμως... Π α ν. Λ ε ν κ. Στο «Παληκάρι που ντουφέκισαν οι Γερμανοί» υπάρχουν μερικοί καλοί στίχοι όπως: «Κείνη τη μέρα ή μάνα σου | μάζευε πικροβλάοταρα... | Είταν καταμεσημέρο στις θυμωνιές του κάμπου... | Το κούτελό σου το πλατύ | μπρούτζινο ήλιος γελαστός | ...Τώρα της μάνας σου ή κρουγή στον έρμο κάμπο τριγυρνά | και στο ποτάμι το ξερό στέκεται και παγώνει». Δυστυχώς δεν είναι στο ίδιο επίπεδο, όλο το ποίημα. Λ α υ ρ. Τ α π. Χ α λ κ ί δ α: Θα προτιμούσαμε κάτι δικό σας χωρίς τη μάσκα της «μετάφρασης» και με το όνομά σας. Φ ο ι τ. Σ ω κ. Σ κ. Αναγκαστικά όπως το λέτε και σεις, θα κριθούν τα ποιήματά σας κι όχι ή ποιήσή σας. Όσο για τα γενικά κριτήρια, νομίζουμε πως και στην πιο εξειδικευμένη μελέτη, είναι απαραίτητο να υπάρχουν. Για τα ποιήματά σας ή γνώμη μας είναι πως παραμένουν απλές συγκινημένες διαθέσεις χωρίς να αρτιώνονται μορφικά. Μόνο τα «Δυό πουλιά» έχουν μια σχετική μορφική ποιότητα. Β α γ γ. Τ σ α κ: 'Απ' την τελευταία σας δουλειά που εκδώσατε βλέπουμε πως έχετε κομμάτια πολύ καλύτερα απ' τους «Ματωμένους τοίχους» της Καισαριανής που μας στείλατε. Ν ι κ. Τ σ ο ύ ρ.: 'Ο στίχος σας τεχνικά είναι πολύ προχωρημένος. Υπάρχει όμως πολλή φιλολογικότητα και ξένες επιδράσεις αναφομοιώτες.

Κ. Ν. 'Ο συμβολισμός στο «Περιστέρι» είναι ολότελα επιφανειακός. Και ειδολογικά όμως δεν θά μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ποίημα. Είναι καθαρά ένα πεζό αφήγημα με αυθαίρετες τομές. 'Από τους 177 στίχους του οι μόνοι, κατά τη γνώμη μας, που μπορούν να κρατηθούν είναι αυτοί: «'Η πείνα περπάταγε στους δρόμους | κι ό φόβος έρριχνε τον ατέλειωτο ίσκιο του | στην έρημη πλατεία | του κόσμου». Στο ίδιο περίπου επίπεδο βρίσκεται και ή «'Εξόρμηση». Τα «Βαργιά Χρόνια» είναι το πιο προχωρημένο σας κομμάτι. Υπάρχουν σημεία που ό λόγος γίνεται ποιητικός. (Π.χ. ή 3 στροφή και οι στίχοι «'Η μέρα φωτίζει πρόσωπα σταχτιά | χέρια που 'χουν γράψει το τελευταίο τους γράμμα | κ' ή νύχτα άφεγγη άγρυπναι στα όνειρά μας». «Κι άποκάτου οι ήρωες | με τα μπατζάκια σταυρωτά στο στήθος». Πάντως χρειάζεται πολλή δουλειά ακόμα και πάνω απ' όλα άφαιρέση κάθε ρητορικού και πεζολογικού στοιχείου. Ρ ο δ α υ γ. Γράμματα σαν τ όδικό σας, με τόση ζωντάνια μα και σεμνότητα, μας δίνουν πολλή χαρά. Τα ποιήματά σας είναι συγκινημένα, ιδιαίτερα το «Γέλα», υστερούν όμως μορφικά. Μ η τ σ. Π α λ. Έχετε πιάσει ένα εξαιρετικό θέμα. Δεν το δίνεται όμως ποιητικά. Γιατί βέβαια δεν μπορεί να ειπωθεί πως ποίηση είναι ή ατελείωτη επανάληψη σε τριαδικά σχήματα των ίδιων λέξεων και φράσεων. Μ α ρ γ. Ξ α ν θ. Παρά την αναμφισβήτητη ποιητική αίσθηση που

έχει το γράψιμό σας, παρουσιάζει το ίδιο με το παραπάνω τεχνικό λάθος και μάλιστα επαυξημένο. Αυτή ή χωρίς μέτρο επανάληψη ενός αρχικού ποιητ. σχήματος σε μια σειρά στίχους που δεν έχουν καμιά έσωτερική σύνδεση, ξεκινάει βέβαια από μια άνεπιτυχή μίμηση αλλά στο τέλος καταντάει μανιέρα, και μανιέρα κακή. Π.χ. απ' τους 21 στ. της «Προσμονής», υπάρχουν 6 κατά παράθεση στίχοι τούτου του τύπου: «κι άπόψε θά προσμένουμε... | ...θά γιορτάσουμε.. κλπ.» και 8 του τύπου «αύριο θά ξεσκίσουμε... | ...θά γιορτάσουμε... κλπ.». 'Η προηγούμενή σας δουλειά μας κάνει να έχουμε μεγαλύτερες άπαιτήσεις.

Λ α κ. Γ ι ο υ ρ. Υπάρχει ένα παλλόμενο αίσθημα στα ποιήματά σας, αλλά ή τεχνική τους είναι άδύνατη. Προσέξτε τις ξένες επιδράσεις. Στο «Κανένα μήνυμα» είναι έντελώς αναφομοιώτες. Ρ ί β ε λ. Μπορείτε να μας γράψετε χωρίς δισταγμό. Για τα καλά σας λόγια ευχαριστούμε. Όσο για το ποίημά σας είναι ακόμα μορφικά άνολοκληρωτο. 'Α ν α ί λ. Τα ίδια έχουμε να πούμε και σε σας. Τα ποιήματά σας—που μοιάζουν κάπως στο αίσθημα με της προηγούμενης άναγνώστριάς μας—έχουν ακόμα άδύνατη τεχνική. Ξεχωρίζει το «Όνειρο» που, χωρίς ν' αρτιώνεται, δημιουργεί ωστόσο μιάν υποβολή. Νομίζουμε πως μπορείτε να γράψετε καλύτερα και περιμένουμε άργότερα δουλειά σας. Σ ο ν. Β α φ. 'Η «Αισιοδοξία» είναι το πιο προχωρημένο από τα ποιήματά σας. Ξεχωρίζουν στίχοι όπως «'Αγόγγυστα τον καπνό της μετριότητας | θά καταπιώ | ως τη στιγμή που ή φωτιά | στα χείλη μου θά φτάσει». Σα σύνολο όμως κι αυτό υστερεί. Κ ι κ. Γ ε ω ρ γ. Έχετε μια ποιητική έφεση κ' ή τεχνική σας στον παραδοσιακό στίχο είναι κάπως διαμορφωμένη. Τα ποιήματά σας ωστόσο χρειάζονται πριν απ' όλα να άπαλλαγούν από τέτοιες κακόζηλες λέξεις όπως «όνειροκράχτρα, έχτροπνίχτρα, κυματοπνίχτρα, ύνειροπότης, εύτυχοδότης, τροφοκόσμες» και πολλές άλλες άνάλογες. Γενικά στα ποιήματά σας λείπει ή συμπύκνωση. Κι ακόμα πρέπει να είστε πιο άυστηρή στην τελική επιλογή τους. Γ ι ω ρ γ. Φ ω τ ε ι ν. Για την πολύμηνη αυτή καθυστέρηση ή ευθύνη είναι δικιά μας και σας ζητούμε συγγνώμη. Όσο για την άπάντηση που είχατε υπ' όψη σας, ήταν μια προκαταρκτική προσωπική γνώμη, που καθώς καταλαβαίνετε δεν μπορεί να ισχύσει. Στα ποιήματά σας υπάρχουν δυό πραγματικά καλά κομμάτια: Στο «Μάθημα Γεωγραφίας» οι στ. 10—19 και στον «'Αποχαιρετισμό» οι στ. 16—28. Κρίμα να μην είναι ολόκληρα σ' αυτό το ύψος. Νομίζουμε πως πρέπει να προσέξτε περισσότερο την τελική έπεξεργασία των γραφτών σας.

Κ ω σ τ. Κ α τ σ. Υπάρχει πολύ αίσθημα στα ποιήματά σας, αλλά άδύνατη τεχνικά. Το «τετράστιχο» ξεχωρίζει. Τ ά κ. 'Ο λ ύ μ π. Τα ποιήματά σας—ιδιαίτερα τα παραδοσιακά—είναι ακόμα πολύ άδύνατα.

ΘΕΑΤΡΟΝ
ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ
ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΠΛΑΤΕΙΑ ΒΙΚΤΩΡΙΑΣ (ΚΥΡΙΑΚΟΥ)
Τηλ. 811-462
ΒΕΝΣΥ και ΒΑΛΜΥ
ΗΡΘΑ ΚΑΙ ΘΑ ΜΕΙΝΩ
Κωμωδία
ΤΡΙΤΗ—ΠΕΜΠΤΗ—ΣΑΒΒΑΤΟΝ Λαϊκαί απογευματιναι

Για πρώτη φορά στην Ελλάδα
"Ένα βιβλίο πρωτότυπο και πλούσιο σε στοιχεία για τη ζωή ενός υπερήφανου Λαού της Μαύρης Ήπείρου των ΜΑΟΥ - ΜΑΟΥ"

ΜΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ
ΚΕΝΥΑ

Του συγγραφέα και αρχηγού
των ΜΑΟΥ - ΜΑΟΥ

ΓΙΟΜΟ ΚΕΝΥΑΤΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΕ ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ

Έκδόσεις "ΜΟΡΦΩΣΗ",
Σανταρόζα 1δ.—Τηλ. 24.175

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Ι. ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΚΥΒΕΡΝΗΤΗΣ
ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ

ΚΑΙ Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΙΣ
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

(*"Η αλήθεια για το μέγα έργο του Καποδίστρια και την απόκτηση της πολιτικής ανεξαρτησίας του Έθνους*).

ΓΙΑΝΗ ΚΟΡΔΑΤΟΥ
ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΗΣ
ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

Ζητείστε τον Αο και Βο Τόμο σ' όλα τα βιβλιοπωλεία και τους πλασιέ.

Συνεχίζεται ή έκδοσις του Γ' Τόμου σε τεύχη

Κεντρική πώλησις προηγουμένων Τευχών και Τόμων στα Γραφεία μας.

Έκδόσεις «20ός ΑΙΩΝ» Αθήνα—Σοφοκλέους 47—Ε' δροφος Γραφ. 62

Ρίμες όπως «ρουμπινογεννημένη—νει αϊδο-γεννημένη», κάθε άλλο παρά σαν επιτυχείς ποιητικοί τρόποι μπορούν να θεωρηθούν. Ξεχωρίζουν ή «'Αλλαγή σκοπιάς» και το «'Επισκεπτήριο στον ποιητή» που νομίζουμε, μπορούν να σταθούν σαν άφειτρία της πάρα πέρα δουλειάς σας. Τά κ. Ά ν θ έ μ. Το γράμμα σας το διαβάσαμε με χαρά. Τα ποιήματα που μās στείλατε νομίζουμε πως έχουν αρκετές αδυναμίες στη μορφή. Βασικά τους λείπει ή οργάνωση του ύλικού και ή πυκνότητα. Ξεχωρίζουν «Οί νικημένοι» παρ' όλη την έντονη Καρυωτακική επίδραση που έχουν. Ά π. Πα γ. Ευχαριστούμε για τα θερμά σας λόγια. Τις παρατηρήσεις σας θα τις διαβιάσουμε στο συνεργάτη μας. Όσο για το ποίημά σας «Φριχτή πορεία» έχει κατά τη γνώμη μας μιá σχετική παραστατική δύναμη που την εμποδίζει όμως να άναδειχθεί ό έντονος ρητορισμός του. Ν ι κ. Π ο λ. 'Υπάρχουν στους στίχους σας ευγενικές προθέσεις αλλά όχι τίποτε περισσότερο. Σ τ υ λ. Τ σ α κ. 'Ελπίζουμε οί λόγοι που σās είχαν δημιουργήσει αυτή την απελπισμένη διάθεση να έχουν εκλείψει και να μη βλέπετε πια τη ζωή τόσο άπαισιόδοξα. Όσο για το ποίημά σας, δεν κατορθώνει να δώσει στα συναισθήματά σας την άπαιτουμένη ποιητική έκφραση. Ν ι κ. Ν ά ο ν Σ ά μ ο ν. 'Ο «'Οδοκαθαριστής» έχει μιá φρεσκάδα, ύστερεί όμως πολύ στην έκφραση. 'Η δεύτερη στροφή ξεχωρίζει. Π έ τ ρ. Ν ί τ σ. 'Η συγκίνηση παραμένει ένα προσωπικό γεγονός που δεν κατορθώνετε να το μεταδώσετε σε άλλους. 'Αν θέλετε να εξακολουθήσετε το γράψιμο πρέπει να δουλεύετε συστηματικά και με συνέχεια. Ά ν τ ρ. Τ σ ά κ. 'Ακόμα βρίσκεσθε στην αρχή. Προσέξτε το διάβασμά σας. Είναι σχεδόν άνύπαρξτο. Πρέπει να μελετήσετε πολύ. Σημειώνουμε τους στίχους αυτούς, που, για την ηλικία σας, δίνουν κάποιες ελπίδες: «Μάνα δε βρίσκω το χάδι σου τα βλέφαρα να στεγνώσει | στο πλεμάτι της άράχνης έντομο πιασμένο». Τ. Π ό ρ φ. Σε όρισμένα σημεία ή ποίησή σας έχει προχωρήσει (βάδισμα στίχου πιο άνετο, παρατήρηση βαθύτερη) όμως ή «Νεμέρτζα» έχει έναν βερμπαλισμό που την βαρύνει τρομερά. 'Επίσης ή θεματική ανάπτυξη του ποιήματος είναι ασύνδετη. Γ. Σταθ. Λ η ξ ο ύ ρ ι. Και σās σās ευχαριστούμε. 'Όστόσο θα θέλαμε από τους άναγνώστες και περισσότερες κριτικές παρατηρήσεις. 'Απ' τα κομμάτια σας ή «'Ελπίδα» έχει πολλή φιλολογικότητα. Στην «Τσιγγάνα» υπάρχουν μερικοί καλοί στίχοι (τελευταία στροφή), σα σύνολο όμως ύστερεί. Φ ί λ. Β λ ά χ. 'Εχουν μιá δροσιά οί στίχοι σας παρά το άμορφοποίητο σχεδόν ύλικό τους. 'Αποφεύγετε τις φιλολογικές εκφράσεις όπως «τρελλόχορος των ίσκιων» και χρωματισμένα μαγνάδια».

Μ. Γ ρ η γ. Γράμμα προηγούμενό σας δεν έχουμε πάρει. 'Απ' τα ποιήματά σας, ό «'Ηρωας του 41» και ό «'Εργάτης» άκολουθούν άχνάρια χιλιοπατημένα. Ξεχωρίζει ή

«Μετάνοια». 'Εχει πραγματικό αίσθημα δέν άρτιώνεται όμως. Π. Ρ α σ β. Πάντα συγκινητικά τα αίσθήματά σας, αλλά και πάντα ύπάρχει μιá μεγαλοστομία που δέν τ' αφήνει ν' άκουστούν σωστά μέσα στην ποίηση. Ε. Σ τ α μ. Α ἴ γ υ π τ ο ν. 'Η «Μπαλάντα της καρδιάς μου», παρά την καλή της τεχνική—ιδιαίτερα στις δύο πρώτες στροφές—, έχει έναν έντονο ρητορισμό που ουσιαστικά εμποδίζει τη μετάδοση της συγκίνησής σας. Π. Λ α ό. Είναι άδύνατο να αφιερώσουμε ένα Ιθσέλιδο σ' αυτό που μās προτείνετε γιατί ό χώρος είναι εξαιρετικά περιορισμένος. Τα ποιήματά σας είναι άκόμη άδύνατα Ξεχωρίζουν—και έντονα μάλιστα—οί «Ζητιάνοι του 'Ηλιου». Χ ρ. Κ α π. 'Ο στυργάτης μας που άναφέρετε, δέν ξέρει να έχει επικοινωνήσει μαζί σας ποτέ. Το ποίημά σας έχει αίσθημα που δέν μεταδίδεται όμως κι αυτό γιατί χρησιμοποιείτε πολλά στοιχεία ποιητικής έκφρασης που ή συχνή επανάληψη τα τελευταία χρόνια τα έχει σχεδόν φθείρει. Γ. Πα ν α γ. Το «'Εγερτήριο» το διατρέχει μιá όρμη χωρίς όμως και να ολοκληρώνεται. Σ τ α υ ρ. Γ ρ α μ μ. 'Αν και τα ποιήματά σας δέν είναι ακόμα ώριμα, έχουν αίσθημα, ιδιαίτερα «το καράβι.» 'Ισως αν δουλέψετε συστηματικά να δώσετε κάτι καλύτερο.

Σ τ. Ά λ ε ξ. Οί «Πολιτείες» αν δέν έπεφταν τόσο στο τέλος, θα ήταν ένα πάρα πολύ καλό ποίημα. Το «Σε σένα» είναι πιο άδύνατο. Πα ν. Φ ύ λ λ. Δ ι ο ν. Κ ό κ κ. 'Η ποιητική άπόδοση ενός πατριωτικού θέγματος είναι από τα δυσκολότερα έγχειρήματα. Δυστυχώς ή συγκίνηση σας από τα γεγονότα της Κύπρου και της 'Αθήνας δέν βρήκε την άνάλογη ποιητική έκφραση. Ά ν τ. Φ ε λ λ. Λ ο ν δ ί ν ο. Το ίδιο θα λέγουμε και σās. Το γραπτό σας είναι περισσότερο μιá κραυγή διαμαρτυρίας και άγανάκτησης. Λ α κ. Μ α σ τ., Λ α κ. Ρ ο υ μ., Λ ε υ τ. Μ π ο υ ρ ν., Θ ε μ. Σ ί ν τ., Κ ω σ τ. Ά σ τ ε ρ, Λ ε υ τ. Γ ε ρ., Γ. Α. Μ ε ν. Τα ποιήματα σας είναι άκόμη άνώριμα. Θα χρειαστεί πολλή δουλειά για να έχετε την ποιητική σας όραση και να αναπτύξετε τα εκφραστικά σας μέσα.

Φ α ν. Πα π., Ν ι κ. Πα π. Ά γ γ λ. Κ α λ., Κ ο ύ λ. Α ὕ γ., Φ ο ι β. Ά ν θ., Ά λ. Μ ι τ ζ. Κρατάμε ποιήματά σας για δημοσίευση. Μ η τ σ. Β ε λ ο υ δ. Και για τα καινούργια σας ποιήματα θα είχαμε λίγο-πολύ να πούμε την ίδια άπάντηση με τα προηγούμενα. Κρίμα μονάχα τέτοιοι στίχοι όπως «Τις νύχτες τις κρυφές έαυτέ, γελιόμαστε κ' οί δυό» να μη συνεχίζονται από άνάλογης ποιότητας. Μ α κ. Πα ν. Δεν έχουμε να πούμε τίποτα καινούργιο, έξω από το ότι πρέπει να προσέξετε τις ξένες επιδράσεις, γιατί πάντα σχεδόν μιλάτε με τη φωνή του τελευταίου ποιήματος που διαβάσατε.

Σ η μ β ί ω σ η τ η ς «Ε.Τ.» 'Επειδή οί περισσότεροι από τους φίλους μας στέλνουν συνήθως για δημοσίευση σειρές ποιημάτων

πού ή κάθε μιὰ μοροῦσε νὰ ἀποτελέσει ὀλόκληρο βιβλίο, δυσκολεύεται πολὺ καὶ ή κρίση ἀλλὰ καὶ ή δημοσίευση τῶν ἀπαντήσεων. Γι' αὐτὸ τοὺς παρακαλοῦμε νὰ μὴ στέλνουν περισσότερα ἀπὸ δυὸ-τρία ποιήματα τὴν κάθε φορὰ. Ἀλλιῶς ή στήλη τῆς ἀλληλογραφίας δὲν θὰ μοροέσει νὰ ἐκπληρώσει τὸν προορισμὸ τῆς.

ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

*Τὸ θαυμάσιο παιδικὸ βιβλίο
Τοῦ Ἀμερικανοῦ Συγγραφέα*

ΧΑΟΥΑΡΝΤ ΦΑΣΤ

Ο ΤΟΝΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΡΤΑ

Μετάφραση

ΑΛΙΚΗΣ ΠΑΠΑΘΕΟΛΟΓΟΥ

*Μιὰ πολυτελὴς ἔκδοση
ποὺ θὰ δώσει χαρὰ σὲ κάθε παιδί
Κεντρικὴ πώλησις Εὐριπίδου 9*

Τηλ. 25.109

Ἐκδόσεις «ΚΕΔΡΟΣ»

Κυκλοφόρησε ΒΙΒΛΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΘΗΣΑΥΡΟΣ 10.000

ΓΝΩΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΩΝ

*Πρόλογος — Γενικὴ Ἐπιμέλεια
ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΒΡΕΤΤΑΚΟΥ*

Πωλεῖται εἰς τὰ Περίπτερα καὶ
τὰ κατὰ τόπους Πρακτορεῖα Τύπου
Δελ. 10

Προσεχῶς

ΣΙΔΝΕ-Υ· ΦΙΝΚΕΛΣΤΑ·Ι'Ν

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΣΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(ΠΩΣ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΦΡΑΖΕΙ ΤΙΣ ΙΔΕΕΣ)

Ἱστορικὴ καὶ κριτικὴ ἀνασκόπηση
τῆς μουσικῆς δημιουργίας ἀπ' τὴς ἀρχέγονες πηγές τῆς μέχρι τὴν ἐποχὴ
μας, ποὺ κατατοπίζει καὶ τεχνικὰ τὸ
μέσο ἀναγνώστη Ἰδιαίτερη ἀνάλυση
τῆς μουσικῆς δημιουργίας τῶν πέντε
τελευταίων αἰώνων—ἀπ' τὸν Μπάχ
μέχρι τὸν Σοστάκοβιτς.

Ἐκδόσεις «ΑΤΛΑΣ» — Γαμβέτα 7

ΜΕ ΤΟ ΓΕΝΙΚΟ ΤΙΤΛΟ

"ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ"

Θὰ κυκλοφορήσουν :

Σ' ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένες ἐκδόσεις, σ' ἐγγυημένες γιὰ τὴν πιστότητά τους μεταφράσεις καὶ σὲ χαρτὶ πολυτελείας, ὅλα τὰ κλασσικὰ ἔργα τῶν μεγάλων στοχαστῶν τῆς ἀνθρωπότητας, αὐτούσιες ἢ σὲ κριτικὲς ἐπιστημονικὲς μελέτες. Οἱ «ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ» ἀποτελοῦν πολὺτιμο καὶ ἀπαραίτητο ἀπόκτημα γιὰ κάθε ἐπιστήμονα, γιὰ κάθε προοδευτικὸν ἀπλὸ ἀνθρωπο ποὺ θέλει νὰ σχηματίσει σωστή καὶ ὀλοκληρωμένη ἀντίληψη γιὰ τὰ φιλοσοφικὰ προβλήματα, δηλ. γιὰ τὰ προβλήματα τῆς πρακτικῆς ζωῆς.

Ἐκδόθηκε καὶ κυκλοφορεῖ :

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΥ ΕΝΓΚΕΛΣ
ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ ΦΟΥΕΡΜΠΑΧ
Καὶ τὸ τέλος τῆς κλασσικῆς
Γερμανικῆς Φιλοσοφίας

Μετάφραση: ΓΙΑΝΝΗ ΒΙΣΤΑΚΗ

Ἐλόκληρο τὸ κλασσικὸ αὐτὸ ἔργο τοῦ μεγάλου στοχαστῆ στο ὁποῖο ἀναλύει, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ του σαφήνεια, πῶς ἀπ' τὸ ἰδεαλιστικὸ σύστημα τοῦ Χέγκελ καὶ τὸν ἀνεδαφικὸ ὕλισμὸ τοῦ Φόϋερμαχ, ξεπήδησε ἡ καινούρια ἐπιστημονικὴ κοσμοθεωρία τῶν Μάρξ—Ἐνγκελς «Διαλεκτικὸς καὶ Ἱστορικὸς Ὑλισμὸς». — Ἀριθμὸς ἀντιτύπων περιορισμένος. — Ζητεῖστε τὸ σήμερα ἀπ' τὰ βιβλιοπωλεῖα, περίπτερα, ἐφημερίδες, πλασιέ.

Κυκλοφορεῖ: Ἀθήνα — Πειραιᾶ: 1—30 Ἰουλίου
Στὴν ἄλλη Ἑλλάδα: 1—30 Αὐγούστ.

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ ΣΕ ΣΥΝΕΧΕΙΑ :

ΦΡΕΙΔ. ΕΝΓΚΕΛΣ: Ἱστορικὸς Ὑλισμὸς — Οὐτοπικὸς καὶ Ἐπιστημονικὸς Σοσιαλισμὸς.

ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ: Ἡ ἀθλιότητα τῆς Φιλοσοφίας.

ΜΩΡ. ΚΟΡΝΦΟΡΘ: Διαλεκτικὸς Ὑλισμὸς καὶ Ἐπιστήμη κλπ. κλπ.

ΑΓΟΡΑΖΕΤΕ ΠΑΝΤΟΤΕ ΤΙΣ «ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ»

Ἐκδοση «ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» Ἀθήνα

Ἀποκλειστικὴ διάθεση Βιβλιοπωλεῖον «ΜΟΡΦΗ» Ἐμ. Μπενάκη 42β—Ἀθήνα

Η
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΡΑΚΑΛΕΙ

Τοὺς συνδρομητὰς ποὺ καθυστεροῦν τὴ συνδρομὴ τους νὰ τὴν ἐξοφλήσουν.

ΔΙΑΔΙΔΕΤΕ ΤΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Μόλις ἐκυκλοφόρησε
ΒΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΦΡΕΙΔ. ΕΝΓΚΕΛΣ

Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ
ΤΗΣ ΑΤΟΜΙΚΗΣ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

*Πωλείται εἰς ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα, τοὺς πλασιέ
καὶ τὸ Πρακτορεῖον Ἀθηναϊκοῦ Τύπου*

Κεντρικὴ πώλησις : Λόντου 2

ANDRÉ LALANDE

ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

*(Γεν. Φιλοσοφίας, Ψυχολογίας, Κοινωνιολογίας, Παιδαγωγικῆς
Θεολογίας, Λογικῆς, Αἰσθητικῆς, Βιολογίας κλπ.)*

Ἰολόκληρον τὸ ἔργον, τόμοι 1—12 χαρτόδετοι Δρχ. 720
Δεμένον εἰς 4 πολυτελεῖς χρυσοδ. τόμους » 860

Ἐπιστημονικὴ Ἐταιρεία «ΠΑΠΥΡΟΣ»

Ἀθῆναι Λεωφ. Ἐλ. Βενιζέλου 46—1ος Ὄροφος. — Τηλ. 614-598

...ΑΚΑΚΙΕ!... ΜΗ ΞΕΧΑΘΗΣ
ΤΑ ΜΑΚΑΡΟΝΙΑ... ΝΑ ΕΙΝΑΙ...

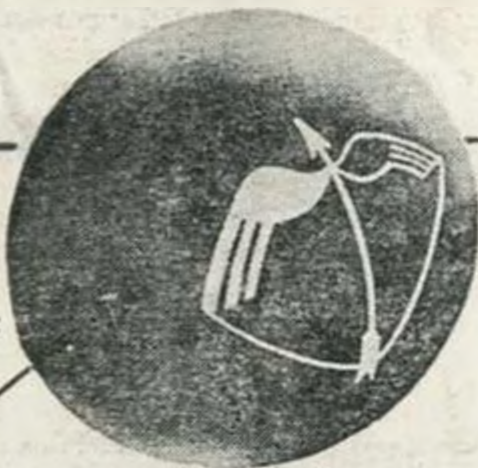
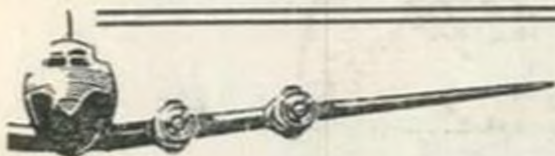
ΜΙΣΚΟ



ΜΙΣΚΟ ΣΕ ΠΑΚΕΤΑ ΜΟΝΟΝ ΣΙΜΥΓΔΑΛΕΝΙΑ 100%
ΔΥΝΑΜΩΝΟΥΝ ΔΕΝ ΠΑΧΑΙΝΟΥΝ

ΤΑΞΙΔΕΥΕΤΕ ΜΕ ΤΑ ΠΕΡΙΦΗΜΑ

DOUGLAS DC - 6B



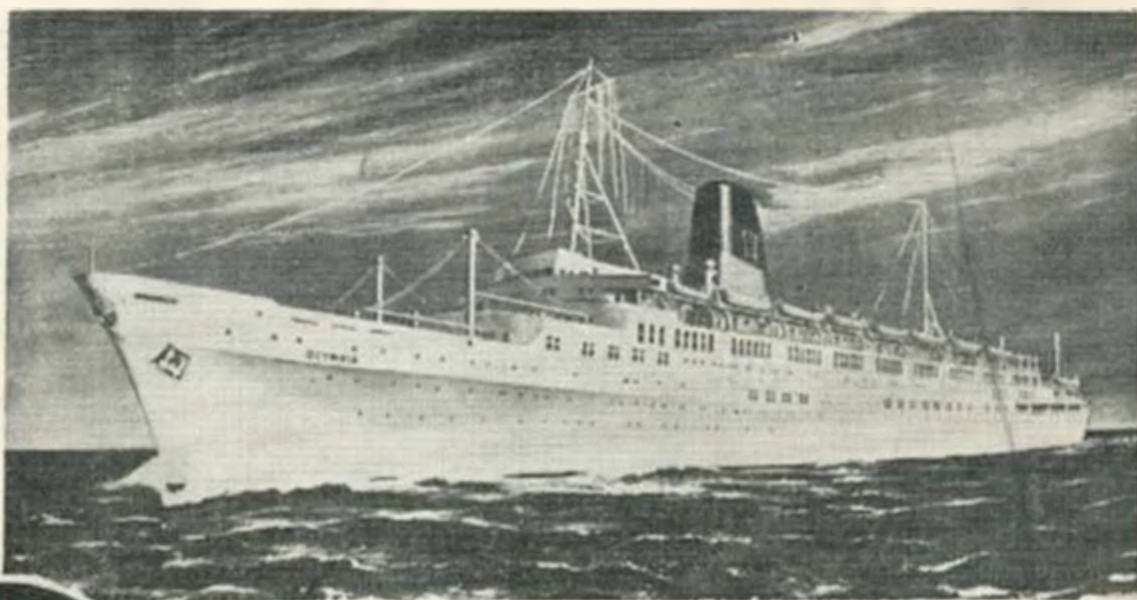
- ΑΘΗΝΑΙ
ΡΩΜΗ
ΠΑΡΙΣΙ
ΛΟΝΔΙΝΟΝ
- ΑΘΗΝΑΙ
ΒΗΡΥΤΤΟΣ
ΔΑΜΑΣΚΟΣ
ΒΑΓΔΑΤΗ
- ΑΘΗΝΑΙ
ΧΑΡΤΟΥΜ
ΝΑΪΡΟΜΠΙ
ΓΙΟΧΑΝΝΕΣΜΠΟΥΡΓΚ

ΑΙΤΑΛΙΑ



Πληροφορείαι — Εισιτήρια εις ἅπαντα τὰ ΓΡΑΦΕΙΑ ΤΑΞΕΙΔΙΩΝ
καί εις τὸ πρακτορεῖον ΑΙΤΑΛΙΑ
Ὁδὸς Σταδίου ἀρ 4 — Τηλ. 34-900, 32-100

T. S. S.



Ολυμπία

23.000 τόννων Ναυπηγήσεως 1953

Τὸ ἀσύγκριτον ὑπερωκεάνιον

- πού ἐναυπηγήθη εἰδικῶς διὰ τὴν Γραμμὴν Ἑλλάδος - Β. Ἀμερικής
- πού εἶναι σταθμὸς στὴν ἱστορία τῆς Ναυπηγικῆς
- πού ἀποτελεῖ τὴν καλλιτέραν προπαγάνδαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Τουρισμοῦ εἰς τὸ Ἐξωτερικόν, αὐξάνει τὴν τουριστικὴν κίνησιν πρὸς τὴν Ἑλλάδα καὶ ἐξυψώνει τὸ γόητρον τῆς Ἑλληνικῆς Ναυτιλίας.

Τὸ πρῶτον ὑπερωκεάνιον πού ἐναυπηγήθη ἀπὸ Ἑλλήνας καὶ ἔχει ἑλληνικὴν διακόσμειν, ἑλληνικὸν πλήρωμα καὶ ἑλληνικὴν ψυχὴν.

ΓΡΑΜΜΗ ΠΕΙΡΑΙΩΣ - ΧΑΛΙΦΑΞ - Ν. ΥΟΡΚΗΣ



ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἀπευθυνθῆτε εἰς τὸν Ταξιδιωτικὸν Πράκτορα ἢ τὸν προϊστάμενόν σας

Τὸ μεγαλύτερον, νεώτερον, ταχύτερον Ἑλληνικὸν ὑπερωκεάνιον

Τετράς 56/10

ΤΙΜΑΤΑΙ ΔΡΧ. 10