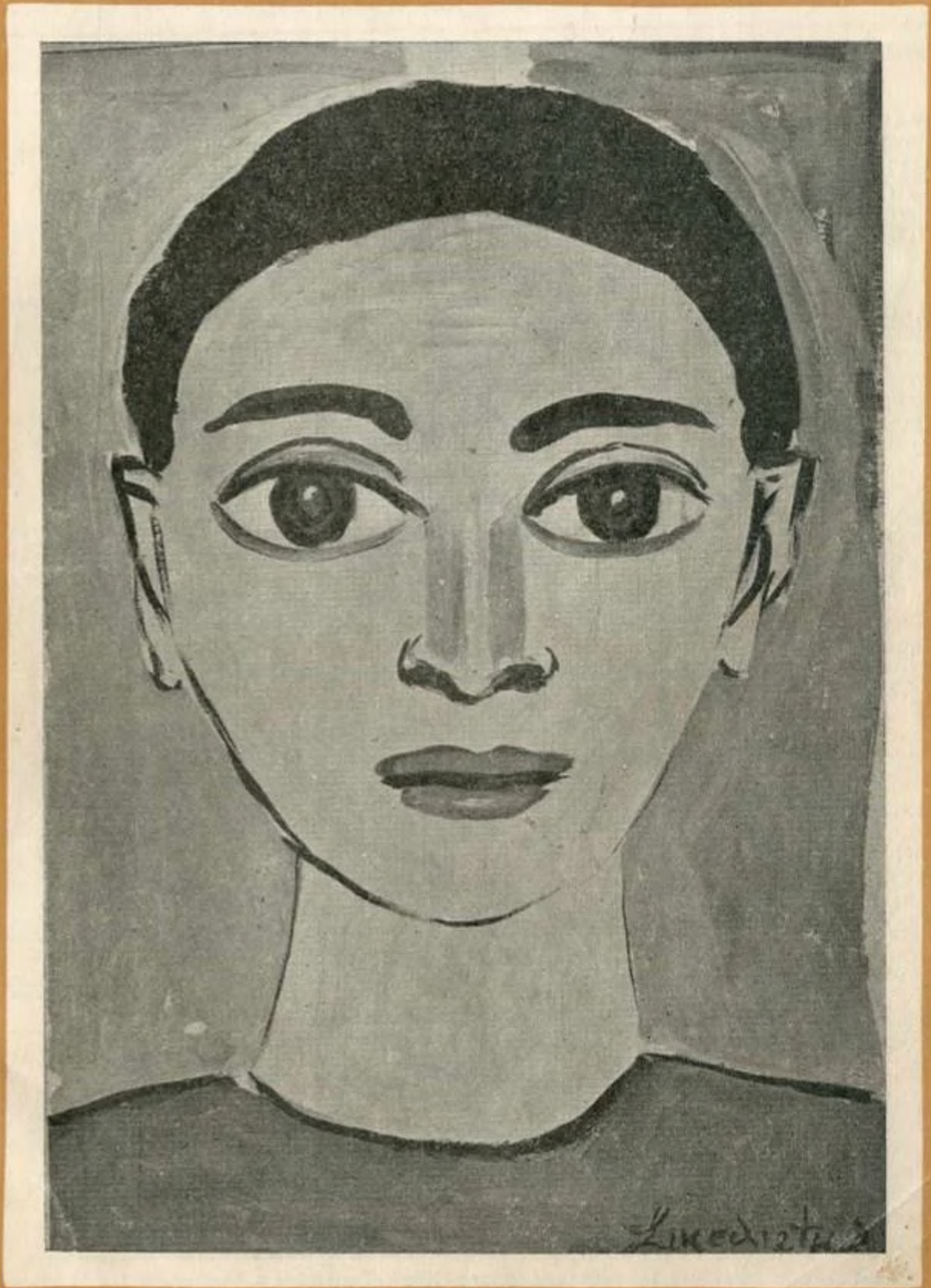


ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ



ΑΡΙΘ. 45

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ

1958

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Έξωτερικου : Δολ. 8—Αίγυπτος Τιμή Τεύχ. Γ. Δ. 15. Έτήσια Γ. Δ. 180
Έσωτερικου : έτήσια Δρχ. 120.—Έξάμηνη Δρχ. 60.

ΕΤΟΣ Δ' ΤΟΜΟΣ Η' Σεπτέμβριος 1958 'Αριθ. τεύχους 45

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΑΓΜΑΤΑ :

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ : 'Η Διακήρυξη για την Κύπρο	Σελ.	161
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ : Πάλι για τον πνευματικό μας χώρο	»	151
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : 'Η Πνευματική Έπαρχία	»	163
Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : Τά λάθη των σχολικων βιβλιων	»	164
Γ. ΠΕΤΡΗΣ : Αισθητική δικαιοσύνη	»	165
ΣΑΚΗΣ ΡΕΤΣΙΝΑΣ : Οι πολιτικές ιδέες σαν θέματα καλλιτεχνικής έπεξεργασίας	»	166
ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ : Παύλος (Ποίημα)	»	172
«Ε. Τ.» : Τέσσερις νέοι Διηγηματογράφοι	»	174
ΚΩΣΤΑΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ : Τρεις χάρες (Διήγημα)	»	174
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΣΚΛΑΒΟΣ : Τά λουλούδια πάγωσαν (Διήγημα)	»	177
ΜΗΤΣΟΣ ΝΤΑΛΛΗΣ : Οι έλπίδες που πεθαίνουν κι ανασταίνονται (Διήγημα)	»	182
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΗΣ : Οι γιοι της Μαρίας (Διήγημα)	»	186
ΝΙΚΟΛ ΜΙΛΩ : 'Οσκαρ Κοκόσκα	»	189
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ : Περί Πνευματικής ευθύνης	»	194
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : 'Ο Ψυχάρης και τό κίνημα του Δημοτικισμού	»	195
ΟΛΓΑ ΒΟΤΣΗ : Στους κάμπους τονε ζητούσα, 'Υπάρχει κάτι πιο βαθύ	»	197
ΑΡΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ : Δυό ποιήματα	»	198
ΓΚΕΟΡΓΚ ΛΟΥΚΑΤΣ : Οι ιδεολογικές βάσεις της «Πρωτοπορίας»	»	200
ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ : Κινηματογράφος 1958	»	213
Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Ο Γιώργος Σικελιώτης μιλάει για τον έθνικό χαρακτήρα της Τέχνης	»	219

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ : 'Απαραίτητη διευκρίνηση	»	223
Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Η άφηρημένη τέχνη κ' έμεις	»	224
Α. ΤΑΣΣΟΣ : Μιά έπιστολή	»	226

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

— — — — Δώδεκα λόγοι και αντίλογοι	»	227
--	---	-----

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΝΙΚΗΦ. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ : Σαράντου Παυλέα : «Θαλασσινή φήμη», Φώτη 'Αγγουλέ : «Πορεία μέσα στη Νύχτα»	229 - 230
ΓΙΑΝΗΣ ΚΟΡΔΑΤΟΣ : Πάνου Ι. Βασιλείου : «Ευγένιος ό Αίτωλός»	230 - 211
Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : 'Εφης Πανσελήνου : «Δρόμοι της 'Αθήνας»	231 - 233
Σ. ΑΜΑΛΙΑΔΙΤΗΣ : Κοσμά Πολίτη : «Κωνσταντίνος ό Μέγας»	233 - 234
Σ. ΑΣΔΡΑΧΑΣ : Σ. Καρατζά : «Σμύρνης Τραγωδίες»—'Α. Οικονομίδου : «'Ακρόπολις»	234 - 237

Η ΜΟΥΣΙΚΗ

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ : 'Η Φιλαρμονική της Βιέννης	237 - 238
--	-----------

ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Η έκθεση Γραφικων Τεχνων	238
---	-----

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ — ΕΝΤΥΠΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

ΕΙΚΟΝΕΣ

Τό έξώφυλλο : Γιώργου Σικελιώτη : Κεφάλι
'Εντός κειμένου : Γιώργου Σικελιώτη : Δυό σκίτσα για τά διηγήματα
'Εκτός κειμένου : Γιώργου Σικελιώτη : Μάνα και παιδί, Λαϊκό συγκρότημα, Τό σκοπευτήριο, 'Υδρα, Μάνα —'Οσκαρ Κοκόσκα : Χιονισμένο τοπίο
Φωτογραφίες : 'Οσκαρ Κοκόσκα

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΧΡΟΝΟΣ Δ' ΤΟΜΟΣ Η' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ ΤΕΥΧΟΣ 45

ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Ἡ Διακήρυξη τοῦ Πνευματικοῦ καὶ Καλλιτεχνικοῦ κόσμου γιὰ τὴν Κύπρον

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» δημοσιεύει καὶ προσυπογράφει τὴ Διακήρυξη τῆς 16ης Σεπτεμβρίου, σὰν ἓνα ἔθνικὸ κείμενο ὑψίστης σημασίας, ποὺ διαδηλώνει τὴ σταθερὴ θέληση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας του, ν' ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴ Λευτεριά τῆς Κύπρου.

«Σὰν ἄνθρωποι ἀλληλέγγυοι μὲ τοὺς ἀθρώπους. Σὰν Ἕλληνες ἀλληλέγγυοι μὲ τοὺς Πανέλληνες. Σὰν πνευματικοὶ ἄνθρωποι ποὺ πιστεύουμε στὴν Ἐθνικὴ ἐλευθερία, σὰν τὸ πρῶτο καὶ μέγα καλό. Ὁρkiζόμαστε νὰ μὴν ξεχάσουμε ποτὲ ἐμεῖς καὶ τὰ παιδιά μας, πῶς ὁ ἀγώνας τῆς Κύπρου εἶναι καὶ προσωπικὸς ἀγώνας τοῦ καθενός μας, ποὺ θὰ τελειώσει μόνον μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Ἑλληνικοῦ Νησιοῦ. Νὰ μὴν ξεχάσουμε ποτὲ τοὺς Ἥρωες, τοὺς Μάρτυρες, ποὺ ἔπεσαν καὶ πέφτουν, πολεμώντας τοὺς καταχτητὲς, ποὺ σφάχτηκαν καὶ κρεμάστηκαν, στὸ ὄνομα τῆς Ἑλλάδας. Ὁρkiζόμαστε πῶς εἴμαστε ἔτοιμοι νὰ συμπαραταχθοῦμε στὸν ἱερὸ ἀγώνα ποὺ διεξάγουν οἱ 450.000 ἀδελφοί μας».

Ἐθνικὴ Ἑταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν
Ἐνωσις Ἑλλήνων Θεατρικῶν καὶ Μουσικῶν κριτικῶν
Ἐνωσις Ἑλλήνων Μουσουργῶν
Ἐνωσις Καλλιτεχνικῶν Ὑπευθύνων Θεάτρου
Ἑταιρία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων
Ἑταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν
Ἑταιρία Θρακικῶν Μελετῶν
Καλλιτεχνικὸν Ἐπιμελητήριον Ἑλλάδος
Πανελληνίος Μουσικὸς Σύλλογος.
Σύνδεσμος Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν
Σωματεῖον Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν
Σωματεῖον Ἑλληνικῶν Λαϊκῶν Χορῶν
Σωματεῖον Ἡθοποιῶν Μελοδράματος καὶ Ὁπερέττας

Πάλι γιὰ τὸν πνευματικὸ μας χῶρον

Ἡ φιλοδοξία τῆς νεώτερης Ἑλλάδας, νὰ παίξει ἓνα ρόλο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς ἀνθρωπότητας, δὲν ὀφείλεται διόλου σὲ στεῖρα μεγαλοϊδεάτικα κίνητρα. Οὔτε πηγάζει ἀπλῶς καὶ μόνον ἀπὸ μιὰ γνήσια συναίσθηση τῶν ὑποχρεώσεων ποὺ τῆς κληροδότησε τὸ μεγάλο παρελθόν της. Πιο πολὺ κι ἀπ' αὐτό, πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀνάγκη, ποὺ αἰσθάνεται σήμερα, νὰ κατοχυρώσει τὴν ὑπαρξὴ τῆς σὰν ἔθνος, νέο παρά τις πανάρχαιες ρίζες του, σφριγηλὸ καὶ περήφανο, ποὺ δὲν καταδέχεται νὰ φυτοζωεῖ στὸν ἴσκιο τῶν ἄλλων ἀλλὰ ἔχει τὴ δύναμη νὰ δημιουργεῖ καὶ νὰ ἐκπέμπει τὸ δικό του φῶς. Ἡ ἀνάπτυξη λοιπὸν καὶ ἡ προ-

βολή του πνευματικού μας χώρου είναι άμεσο ζήτημα ζωής για τον τόπο. Γι αυτό και είναι απαραίτητο να βρεθούν και να χαραχθούν όσο γίνεται πιο ευδιάκριτα, τα όρια του χώρου αυτού και να έρευνηθούν με ψυχρό αντικειμενικό μάτι —που να βλέπει τα πράγματα όπως είναι στ' αλήθεια κι όχι όπως μάς αρέσει ή μάς βολεύει να είναι— οί διάφορες πλευρές και εκφάνσεις του. Η έρευνα αυτή είναι απόλυτα αναγκαία όχι μόνο για να βρούμε τα αδύνατα σημεία και να περιοριστούμε σε ίερεμιάδες, πράγμα πολύ εύκολο βέβαια, όσο για να δούμε τί πρέπει να γίνει, και με ποιόν τρόπο, ώστε να καλυφθούν οί έλλείψεις, να ξεπεραστούν οί αδυναμίες και να έξυγειανθεί ο χώρος αυτός.

Ο Νικηφόρος Βρεττάκος, στο προηγούμενο φύλλο τής «Ε.Τ.» έκανε μιάν αρχή, αντιμετωπίζοντας το όλο θέμα από τή σκοπιά τής λογοτεχνικής δημιουργίας και τής ανάγκης για τήν προβολή τών έπιτευγμάτων τής. Πέρα όμως από τα σωστά και δίκαια, που είπε σχετικά με τον λογοτεχνικό τομέα, —ο όποιος αναμφισβήτητα αποτελεί έναν από τούς πιο σημαντικούς κάθε κουλτούρας και τον πιο προηγμένο τής νεοελληνικής— υπάρχει, και μένει ανοιχτό, το πρόβλημα του πνευματικού μας χώρου στην ολότητά του.

Δέν χρειάζεται να είναι κανείς βαθειά παρατηρητικός για να διαπιστώσει πως πάρα πολλοί τομείς του χώρου αυτού νοσούν, ενώ άλλοι βρίσκονται σ' έμβρυώδη κατάσταση κι άλλοι είναι ακόμα έντελως ανύπαρκτοι. Πραγματικά, πως είναι δυνατόν να προκόψει ο πνευματικός μας χώρος και να ακτινοβολήσει όταν δυο βασικά του θεμέλια ή γλώσσα και ή παιδεία διαβρώνονται συστηματικά από τήν κρατική πολιτική που κυβερνιέται από ένα πνεύμα ανίερης σκοπιμότητας; Είναι γνωστά τα χάγια τής παιδείας μας κι όμως αντί να καταβάλλεται κάθε προσπάθεια για τον έκσυγχρονισμό τής παίρνονται διαρκώς όπισθοδρομικά μέτρα όπως π.χ. ή έπιβολή και στο δημοτικό τής ανεργάτιστης καθαρεύουσας. "Ολος ο κόσμος ξέρει πως για να υπάρξει σ' έναν τόπο πραγματική πολιτιστική ζωή, πρέπει οί φορείς τής να είναι γαλουχημένοι με το πνεύμα τής ελευθερίας, τής ανεξαρτησίας τής γνώμης, τής ανεκτικότητας και τής πνευματικής αρετής. Κι όμως στην 'Ανώτατη παιδεία μας καλλιεργείται με μανία ο πιο χυδαίος κονφορμισμός, με τήν έπιβολή τών πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων και τήν σε κάθε τομέα παντοκρατορία του κ. καθηγητή, που σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις είναι και ανάξιος του ονόματος

Έπειτα, είναι γνωστό πως οί θεμελιωδέστερες έκδηλώσεις τής ύπαρξης αληθινού πνευματικού χώρου είναι α) ή έπιστημονική έρευνα με έπακόλουθη έκδοση έπιστημονικών, ιστορικών, φιλολογικών κλπ. συγγραμμάτων και β) ή εμφάνιση ιδεολογικών ρευμάτων με τήν έκδοση φιλοσοφικών πραγματειών, κριτικών δοκιμίων και άλλων θεωρητικών έργων. Που είναι όμως τα 'Ινστιτούτα και τα κάθε είδους κέντρα έρευνας; Ποιά είναι τα κονδύλια που διαθέτει το κράτος για τήν ενίσχυση έρευνών και έρευνητών; ('Εδώ ακόμα και τες αρχαιολογικές ανασκαφές αφήνουμε και τες κάνουν ξένοι, και ξένοι να μελετούν τα πορίσματά τους). Που είναι οί έκδοτικοί μηχανισμοί—των Πανεπιστημίων, τής 'Ακαδημίας, του Κράτους— που θα λειτουργούν όχι σαν κερδοσκοπικές έπιχειρήσεις αλλά σαν πνευματικοί οργανισμοί και θα έκδίδουν τα διάφορα συγγράμματα άδιαφορώντας για το αν θα καλύψουν τα έξοδά τους; Κι όμως, παρ' όλα αυτά υπάρχουν άνθρωποι που έπιμένουν, και αντιμετωπίζοντας μύριες αντιξοότητες, δυσκολίες και στερήσεις, εργάζονται υπομονετικά χρόνια όλόκληρα για να δημιουργήσουν τα όλιγάριθμα, βέβαια, αλλά πάντως ουσιαστικά έργα, που συγκροτούν το μικρό θεωρητικό κεφάλαιο τής χώρας μας. Κι όμως πολλές φορές οί άνθρωποι αυτοί ψάχνουν χρόνια όλόκληρα να βρουν έκδοτή. 'Αλλά μήπως αντιμετωπίστηκε ποτέ κατά ένα οποιοδήποτε τρόπο το θέμα τής οικονομικής συντήρησής τους τον καιρό που τόσο μόχθο καταβάλλουν για τήν πολιτιστική πρόοδο του τόπου;

Κι όμως όλα αυτά είναι απολύτως απαραίτητες προϋποθέσεις για να υπάρξει σοβαρή πολιτιστική δραστηριότητα.

Πως όμως θα γίνει δυνατόν να πραγματοποιηθούν οί προϋποθέσεις αυτές, όταν όλοκληρη ή ζωή τής χώρας άσφυκτιά κάτω από ένα άδυσώπητο και άγροϊκο άστυνομικό κράτος; Η πνευματικότητα για να εύδοκιμήσει και να αποδώσει τούς καρπούς τής χρειάζεται όχι μόνο στοργή αλλά και ελευθερία άπεριόριστη. Διαφορετικά κυριαρχεί ή μιζέρια, ή ήμιμάθεια, ή ουσιαστική άπαιδευσία.

Πέρα όμως από τες κρατικές ευθύνες υπάρχουν και οί ευθύνες τών ίδιων τών πνευματικών ανθρώπων. Ύψωσαν ποτέ όλοι μαζί το άνάστημά τους άπαιτώντας από το κράτος να πάρει τα απαραίτητα μέτρα για να έξαλειφθεί ή κακοδαιμονία; Προσπάθησαν οί ίδιοι να συντελέσουν στην γενικότερη καλλιέργεια του έδάφους; Πως θέλουμε να υπάρξουν μεγάλα θεωρητικά έργα και κίνηση ιδεών και ρευμάτων, όταν κι αυτά τα έλάχιστα που κάνουν τήν εμφάνισή τους συναντούν τήν άδιαφορία, ή τήν έχθρότητα, και δέν κρίνονται, αλλά παρασιωπώνται κι αφήνονται έντελως άσχολίαστα κι αναπάντητα; Πως, όταν υπάρχουν πάμπολλες περιπτώσεις συγγραφέων οί όποιοι παρουσιάζουν τόσην εύθιξία αντίκρου στην κριτική και προτιμούν τήν άκριτη ύμνολογία από τον κριτικό σχολιασμό; Πως, όταν πολλοί υποψήφιοι κριτές αρνούνται να κρίνουν ένα έργο μόνο και μόνο γιατί φοβούνται μήπως «τα χαλάσουν» με τον συγγραφέα; Μπορεί να υπάρξει ύγειής πνευματικός χώρος κάτω από τέτοιες συνθήκες;

Χρειάζεται τάχα νὰ ἐπεκταθοῦμε καὶ σ' ἄλλους τομεῖς τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητος, (στὸ θέατρο λ.χ. ὅπου ὀργιάζουν τὸ ἐπιχειρηματικὸ πνεῦμα κι ὁ βεντετισμός, στὸν κινηματογράφο ποὺ ἔχει ὑποδουλωθεῖ στὴν «ἐμπορικότητα», στὶς ἐκδόσεις, ὅπου ὁ κάθε ἐκδότης κοιτάει νὰ πλουτίσει ὅσο μπορεῖ πιὸ γρήγορα τιμολογώντας, ἀνεξέλεγκτα, βιβλία ποὺ δὲν στοιχίζουν πάνω ἀπὸ 50, μὲ 150 καὶ 200 καὶ 300 δρχ., ἢ μήπως στὴν ἀρχιτεκτονικῆ, στὸ ραδιόφωνο, τὴν ὀργάνωση καὶ λειτουργία τῶν μουσείων, βιβλιοθηκῶν κλπ.) Εἶπαμε σκοπὸς μας δὲν εἶναι οὔτε οἱ ἀνώφελες ἱερεμιάδες οὔτε τὸ πρόχειρο τσαλαβούτημα σὲ χώρους ποὺ δὲν εἶναι τῆς ἀρμοδιότητάς μας. Σκοπὸς εἶναι νὰ ὑπογραμμιστεῖ πρῶτα πρῶτα τὸ ὅτι πνευματικὸ χῶρο π λ ἦ ρ η δὲν ἔχουμε. Πῶς αὐτὸς ποὺ ἔχουμε νοσεῖ σὲ πάρα πολλές πλευρές του. Δεύτερο : πῶς ἡ ἔλλειψη ὀλόπλευρα ἀνεπτυγμένου καὶ ὑγιεῖος πνευματικοῦ χώρου εἶναι θανάσιμη γιὰ τὴν πατρίδα μας. Τρίτο : Πῶς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ συστηματικὴ μελέτη μιᾶς μιᾶς τῶν ἀδυναμιῶν του καὶ ἡ ἐπεξεργασία μεθόδων θεραπείας, μὲ μοναδικὸ κριτήριον τὴν ὅσο τὸ δυνατὸν πληρέστερη προαγωγή τῆς πνευματικῆς ζωῆς πρὸς ὄφελος τῆς πατρίδας.

Εἶναι καιρὸς πιά νὰ πάψει ἡ σύγχρονη Ἑλλάδα νὰ τρέφεται μόνο μὲ τὰ πνευματικὰ ἐπιτεύγματα τῶν ἄλλων χωρῶν. Πιστεύουμε πῶς μέσα τῆς κρύβει σὲ λανθάνουσα κατάστασις τεράστιες πνευματικὲς δυνατότητες. Ἀρκεῖ νὰ δημιουργηθεῖ τὸ κατάλληλο κλίμα καὶ θ' ἀρχίσουν νὰ θάλλουν.

Οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι εἶναι οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ παίξουν ἡγετικὸ ρόλο στὴν δημιουργία τοῦ κλίματος αὐτοῦ. Οφείλουν νὰ διεκδικήσουν συλλογικὰ σὰν ἕνας ἄνθρωπος, κάθε τι ποὺ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ πνευματικοῦ χώρου καὶ νὰ ἐξαντλήσουν κάθε δυνατότητα, ὥστε νὰ ἀναγκάσουν καὶ τὸ ἴδιο τὸ κράτος ν' ἀντιληφθεῖ τὸ χρέος του πρὸς τὴ χώρα καὶ νὰ συμμορφωθεῖ. Χρειάζεται ἀκόμη νὰ συμβάλλουν καὶ οἱ ἴδιοι προσωπικὰ στὴν προπαρασκευὴ καὶ καλλιέργεια τοῦ ἐδάφους : Μὲ τὸ ἔργο τους. Μὲ τὴν ἀγνότητα τῶν προθέσεών τους. Μὲ τὴν ἀγάπη τους γιὰ τὴν πρόοδο. Μὲ τὴν πνευματικὴ τους ἀρετὴ. Μὲ τὴ μαχητικὴ διεκδίκηση καὶ ὑπεράσπιση τῶν ἐλευθεριῶν. Ἀσφαλῶς χρειάζεται νὰ προβάλλουμε κάθε ἔργο καὶ κάθε πραγματωμένη πολιτιστικὴ ἀξία. Καὶ μάλιστα νὰ τὸ προβάλλουμε καὶ νὰ τὸ ἐκλαϊκέψουμε πρῶτα στὸ ἐσωτερικόν, ἐδῶ, στὸν τόπο μας, νὰ τὸ γνωρίσει ὁ κόσμος, καὶ μετὰ στὸ ἐξωτερικόν. Ἀλλὰ χρειάζεται καὶ νὰ ἐξυγιάνουμε ὅ,τι νοσεῖ κι ἀκόμη νὰ συμπληρώσουμε ὅ,τι λείπει! Θὰ ἀπαιτηθεῖ βέβαια πολλὴ δουλειά, ποὺ πρέπει νὰ ἀρχίσει ἀπὸ τὴ συστηματικὴ συζήτηση καὶ μελέτη τῶν ἀναγκῶν τοῦ κάθε τομέα ξεχωριστά. Πιστεύουμε ὅτι ὅλα τὰ πνευματικὰ ἔντυπα καὶ οἱ καθημερινὲς ἐφημερίδες θὰ φιλοδοξοῦν νὰ συμβάλλουν πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ παραχωρώντας τὶς στήλες τους γιὰ τὴ διεξαγωγή μιᾶς ὅσο γίνεται πιὸ πλατειᾶς καὶ καλόπιστης συζήτησης.

Οἱ ὑποχρεώσεις ἀπέναντι στὴν πατρίδα μας καὶ στὸ μέλλον τῆς εἶναι τεράστιες. Καὶ ἡ ἐκπλήρωσή τους, πιὸ ἐπιτακτικὴ ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Ἡ πνευματικὴ Ἐπαρχία

Ὅταν βγεῖ κανεὶς ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, μοιραῖα τοῦ ἔρχεται στὸ μυαλὸ τὸ θέμα τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς ἐλληνικῆς ἐπαρχίας. Ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα συχνὰ γίνεται ἡ διάγνωση : ἀναιμία, μαρασμός, χτικιό. Μερικοὶ προτείνουν καὶ τὰ φάρμακα. Τὸ πιὸ συνηθισμένο εἶναι αὐτό : νὰ ἐκδράμουν, λένε, οἱ λόγιοι τῶν Ἀθηνῶν στὶς ἐπαρχίες, νὰ μεταφέρουν ἐκεῖ ὑπὸ μορφή καταποτιῶν - διαλέξεων τὴ σοφία τους κι ὁ ἄρρωστος θὰ γίνεῖ καλά. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ μάλιστα ἡ θεραπευτικὴ αὐτὴ ἐφαρμόζεται. Διαβάζουμε στὶς ἐφημερίδες πῶς ὁ τάδε μεγαλοπρεπῆς λόγιος «μετέβη εἰς τὴν τάδε ἐπαρχίαν, ὅπου ἔδωσε σειρὰν διαλέξεων». Τὸ κακὸ εἶναι ποὺ ὁ ἄρρωστος δὲ γίνεται καλά. Τὸ νόσημα εἶναι χρόνιο, κι ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία κι ἡ τυμπανοκρουσία ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα —γιατὶ ὄχι καὶ σκοπὸς;— τὸ ρεκλαμάρισμα τοῦ σοφοῦ ἐξ Ἀθηνῶν λογίου.

Πιστεύω πῶς τὸ πρόβλημα εἶναι βαθύτερο, ἡ ἀρρώστεια βαρεῖα καὶ ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα στὸν ἄρρωστο εἶναι καθαρὸς ἀέρας. Θὰ ἐξηγηθῶ.

Πνευματικὴ ζωὴ εἶναι ζήτημα ἂν ὑπάρχει ἀκόμα καὶ στὴν Ἀθήνα. Γιατὶ πνευματικὴ ζωὴ σημαίνει γενικώτερο ἀνέβασμα τοῦ πνευματικοῦ ἐπιπέδου, συμμετοχὴ στὴν πνευματικὴ λειτουργία εὐρύτατου κύκλου ἀνθρώπων, πνευματικὲς δράσεις καὶ ἀντιδράσεις, ζυμώσεις, ρεύματα. Ὑπάρχει τέτοιο πρᾶγμα στὴν Ἀθήνα; Ὡστόσο εἶναι ἀλήθεια πῶς ἡ συγκέντρωση στὴν πρωτεύουσα ὅλων τῶν πνευματικῶν δυνάμεων, ἔχει κάποιο ποιοτικὸ ἀποτέλεσμα. Δημιουργεῖται κάποια κίνηση. Ἀπὸ τὴν ἐπαρχία λείπει κι αὐτὴ ἀκόμα. Καὶ πιστεύω πῶς μιὰ ἀπὸ τὶς αἰτίες, ὄχι ὅμως καὶ ἡ κυριώτερη, τοῦ πνευματικοῦ μαρασμοῦ τῆς, εἶναι αὐτὸς ὁ πνευματικὸς συγκεντρωτισμὸς τῆς Ἀθήνας. Ἄς μὴν σπεύσουμε ὅμως νὰ κατηγορήσουμε τοὺς λογίους τῆς ἐπαρχίας, πῶς ἀφίνουν τὴν περιοχὴ τους γιὰ ν' ἀρθοῦν στὴν Πρωτεύουσα. Ἄν μείνουν ἐκεῖ, κινδυνεύουν νὰ μὴ βγοῦν ποτὲ ἀπὸ τὴν ἀφάνεια. Γιατὶ ἂν

δὲν τρέξουν αὐτοὶ στὴν Ἀθήνα, ποῖος θὰ ἐκδόσει τὸ βιβλίο τους στὴν Ἐπαρχία; Πῶς θὰ κυκλοφορήσει; Ἀπὸ πόσους θὰ διαβαστεῖ; Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες, τοὺς μουσικούς, τοὺς ζωγράφους... Πολλοὶ κατηγοροῦν αὐτὸ τὸ «φαταουλισμὸ» τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων τῆς Πρωτεύουσας, πού κοιτάζουν μόνο τὸν ἑαυτό τους καὶ δὲ σκέφτονται καὶ τοὺς συναδέλφους τους τῆς Ἐπαρχίας. Μὰ ποῖος μπορεῖ νὰ κατηγορήσει στὰ σοβαρὰ ἓναν πεινασμένο πῶς δὲ μοιράστηκε τὸ ψωμί πού βρῆκε, μ' ἓναν ἄλλον πεινασμένο; Ἡ ἐγκατάλειψη βλέπετε κι' ἡ περιφρόνηση τοῦ πνεύματος δὲν παρατηρεῖται μόνο στὴν Ἐπαρχία... Πρώτη λοιπὸν αἰτία τοῦ μαρασμοῦ τῆς Ἐπαρχίας εἶναι ἡ γενικώτερη ἐγκατάλειψη τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων στὴν τύχη τους, ἐγκατάλειψη πού ἀναγκάζει τοὺς ἐπαρχιώτες νὰ προστρέξουν στὴν Ἀθήνα.

Μὰ αὐτὸ δὲν εἶναι ἡ κύρια αἰτία. Ἡ κύρια αἰτία εἶναι ἡ γενικώτερη ἐχθρότητα τοῦ κράτους πρὸς τὸ Πνεῦμα. Τὸ ὅτι τὰ 50% τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ εἶναι ἀναλφάβητοι, τὸ ὅτι ὑπάρχει, καθιερωμένη μὲ ἐπίσημους νόμους, διγλωσσία, τὸ ὅτι τὸ σκολεῖο διαστρεβλώνει καὶ ἀπομυζάει κάθε ἱκμάδα τοῦ παιδιοῦ, ὅλα αὐτὰ εἶναι ἐνσυνείδητες πράξεις τοῦ Κράτους, μὲ τελικὸ στόχο τὸ Πνεῦμα, μὲ ἀποκλειστικὸ σκοπὸ νὰ μαραθοῦν οἱ πνευματικὲς ἱκανότητες, νὰ τσακιστοῦν οἱ ἀνησυχίες.

Μὰ δὲ σταματᾶει ἐδῶ τὸ κράτος. Ἄν κανένας, παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς προσπάθειες, συνεχίζει νὰ ἔχει ἀνησυχίες, ὑπάρχουν καὶ... τὰ περαιτέρω. Σὲ μιὰν ἐπαρχία εἶχε ἰδρυθεῖ προπολεμικά, ἀπὸ μερικοὺς νέους, Λαϊκὴ Δανειστικὴ Βιβλιοθήκη. Ἐπὶ 4ης Αὐγούστου οἱ νέοι αὐτοὶ πιάστηκαν καὶ ἐκτοπίστηκαν, μὲ τὴν κατηγορία ὅτι «διὰ τῆς Λαϊκῆς Βιβλιοθήκης, ἐπροπαγάνδιζαν κλπ.». Θὰ μοῦ πεῖτε : «τὰ αὐτὰ συμβαίνουν καὶ εἰς Ἀθήνας». Εἶναι πολὺ πρόσφατες οἱ συλλήψεις ἐκδοτῶν, συγγραφέων καὶ μεταφραστῶν. Ναί, μὰ ὅταν αὐτὸ γίνεται σὲ ἓνα μικρὸ ἐπαρχιακὸ κέντρο, ὁ ἀντίχτυπος εἶναι μεγαλύτερος καὶ τὸ ἀποτέλεσμα πού ἐπιδιώκει τὸ κράτος τὸ πετυχαίνει εὐκολώτερα.

Ἐπανέρχουμαι στὴν ἀρχικὴ μου διαπίστωση. Ἐκεῖνο πού λείπει ἀπὸ τὸν ἄρρωστο, τὴν πνευματικὴν ἐπαρχία, εἶναι πρῶτα - πρῶτα ὁ καθαρὸς ἀέρας. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν καμμιά ἐλπίδα βελτίωσης ὅσο ὑπάρχει τὸ ἀστυνομικὸ κράτος, μὲ τὰ πιστοποιητικὰ φρονιμάτων, μὲ τὸ διαστρεβλωτικὸ σκολεῖο καὶ μὲ τὴν ἀμορφωσιὰ τοῦ λαοῦ; Ἡ ἀπάντηση γιὰ τὸ θέμα αὐτό, ὅπως καὶ γιὰ ἓνα σωρὸ ἄλλα, εἶναι τούτη : χρειάζεται ἡ ἴδια ἡ Ἐπαρχία νὰ ζητήσῃ, νὰ ἀπαιτήσῃ, νὰ κινηθεῖ. Νὰ σκίσει τὴν ὁμίχλη τοῦ σκοταδιοῦ καὶ νὰ βγῆ στὸν καθαρὸ ἀέρα. Μιὰ Σταυροφορία χρειάζεται ν' ἀναλάβῃ κάθε Ἐπαρχία, μὲ τοὺς ἐκπροσώπους της. Καὶ τῇ Σταυροφορίᾳ αὐτῇ, ὅταν ξεκινήσῃ, ἔχει χρέος νὰ τῇ βοηθήσῃ ὅλος ὁ πνευματικὸς κόσμος τῆς Ἀθήνας.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Τὰ λάθη τῶν σχολικῶν βιβλίων

Τελευταία τελευταία τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας διαπίστωσε πῶς τὰ σχολικὰ βιβλία ἔχουν λάθη. Λάθη ὄχι τυπογραφικά, ἀλλὰ γνωστικά, ἐπιστημονικά. Ἡ ἀνακάλυψη δὲν εἶναι καινούργια, εἶναι μόνο ἐπίσημη. Ἀπὸ πολὺ καιρὸ, φωτισμένοι γονεῖς καὶ ἐκπαιδευτικοὶ διαμαρτύρονται καὶ φωνάζουν ὅτι τὰ βιβλία πού διαβάζουν τὰ Ἑλληνόπουλα εἶναι ὄχι μόνο ἀσυγχρόνιστα, ἀκατάλληλα νὰ ἐμπνεύσουν τὸν ἔρωτα τῆς γνώσης, ἀσυνάρτητα καὶ ἀποστεγνωτικά τοῦ πνεύματος, ἀλλὰ καὶ γεμάτα ἀπὸ ἀνακρίβειες, χοντροειδεῖς ἀπλουστεύσεις καὶ λάθη. Ἐχουν μάλιστα δεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας καὶ συλλογὲς μαργαριτῶν πρώτου μεγέθους, ἀλιευμένων στὰ ἀναγνωστικά καὶ τὰ βοηθητικὰ σχολικὰ βιβλία.

Τὸ θέμα ἀπασχόλησε ἐπιτέλους τὸ ἀρμόδιο ὑπουργεῖο. Ἐγινε δηλαδὴ ἡ διαπίστωση, χωρὶς νὰ ἀνακοινωθεῖ καὶ ποῖα εἶναι τὰ λάθη πού ἐπισημάνθηκαν. (Φτάνει νάχει ὄρεξη κανεὶς καὶ ὑπομονὴ νὰ διαβάσῃ τὰ ἀποβιταμινωμένα καὶ ἀνούσια βιβλία τοῦ Ο.Ε.Σ.Β., γιὰ νὰ μαζέψῃ τοῦ κόσμου τὶς ἀνακρίβειες καὶ τὶς χοντροκοπιές). Ἀλλὰ τὸ ὑπουργεῖο δὲν εἶπε ἀκόμα οὔτε ποῖα μέτρα ἔλαβε ἢ θὰ λάβῃ γιὰ νὰ διορθώσῃ τὸ κακό. Τώρα τὸ σχολικὸ ἔτος ἀρχίζει. Θὰ ἐξακολουθήσουν οἱ μαθητὲς νὰ τρέφονται μὲ... ἀγνωρισμένο πιά χορταράκι ἡμιμάθειας; Ἡ μήπως θὰ ὑποχρεωθοῦν μὲ κάποια ἐγκύκλιο οἱ δάσκαλοι νὰ ποῦν στοὺς μαθητὲς ὅτι στὸ τάδε καὶ τάδε σημεῖο τὰ βιβλία μας δὲν ξέρουν τί λένε; Γιὰ σκεφτεῖτε αὐτὴ τῇ δεύτερῃ λύση. Φανταστεῖτε τούτη τῇ σκηνῇ : «Διετῆς» κουμπούρας μαθητῆς, ἀπὸ τὰ τελευταία θρανία τῆς «γερουσίας» σηκώνεται καὶ παρατηρεῖ πολὺ δικαιολογημένα στὸ δάσκαλό του ὅτι ἀφοῦ τὰ βιβλία καὶ ὁ δάσκαλος, πού πέρυσι τὰ ἔβρισκε σοφά, δὲν ξέρουν τί λένε, πῶς νὰ μάθουν ἀληθινὰ γράμματα οἱ μαθητὲς; Καὶ γιατί ἅμα κάνουν λάθος στὸ διαγωνισμὸ οἱ μαθητὲς ἀπορρίπτονται, ἐνῶ ὁ δάσκαλος, ὁ ἐπιθεωρητῆς, ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου καὶ οἱ «ἀνώτεροι» παραμένουν στὶς θέσεις τους μὲ τὶς κανονικὲς τους προαγωγές;

Συζητᾶμε αὐτὰ τὰ δυὸ ἐνδεχόμενα, γιατί δὲν ἔγινε κανὼν λόγος γιὰ συγγραφή καὶ ἔκδοση νέων βιβλίων.

Δὲ νομίζουμε καθόλου ὅτι ἡ διόρθωση τῶν συγκεκριμένων γνωστικῶν λαθῶν θὰ ἔλυνε τὸ πρόβλημα τῶν σχολικῶν βιβλίων. Τὰ βιβλία εἶναι μέρος —καίριο— τοῦ ὅλου προβλή-

ματος τῆς Παιδείας μας. Ὀλόκληρο τὸ σύστημα τῆς Παιδείας μας καλλιεργεῖ τὴν ἡμιμάθεια, τὴν ἀκρισία, τὴν ἔλλειψη σύγχρονων ρεαλιστικῶν ἰδανικῶν, ποὺ τὰ ὑποκαθιστοῦν τὰ ἀποφάγια τῶν συντηρητικῶν ἰδεῶν ποὺ ἔχουν καταστήσει ἐδῶ καὶ αἰῶνες ἄρνηση τοῦ ἀνθρωπισμοῦ. Ἡ γνώση παρουσιάζεται ἄσκημη καὶ ἄσκοπη, ἡ Τέχνη καὶ ἡ Λογοτεχνία ἀκόμα πιὸ ἄσκημες καὶ γελοῖες, ἡ ἀντίφαση, ἡ ἀσυναρτησία καὶ ἡ διάσπαση νομιμοποιοῦνται σὰ μέθοδοι σκέψης καὶ πράξης. Ἐπομένως εἶναι ἀνώφελο καὶ προπαγανδιστικὸ τὸ νὰ γίνε-ται λόγος γιὰ κυρώσεις κατὰ τῶν ὑπευθύνων ποὺ ἄφισαν νὰ περάσουν τὰ λάθη στὰ βοηθη-τικὰ βιβλία.

Ἐπεὶ εἶναι ὀλόκληρο τὸ σύστημα τῆς Παιδείας, χωρὶς, φυσικά, αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι εἶναι ἀνεύθυνοι ἐκεῖνοι ποὺ χειροτερεύουν τὴν κατάστασιν μὲ τὴν οὐρανομήκη ἀγραμματοσύνη τους. Τὸ κακὸ εἶναι ὀργανικόν, μόνιμο, ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους, μιὰ ἀνοιχτὴ πληγὴ ποὺ ἐμποδίζει τὴν πολιτιστικὴ πορεία τοῦ Ἔθνους μας, καὶ ποὺ ἀποκλείει κάθε φτερούγισμα.

Χωρὶς νὰ πιστεύουμε στὴ δυνατότητα — μὲ τὶς σημερινὲς συνθήκες — ριζικῶν λύσεων, νομίζουμε ὅτι τὸ θέμα τῶν λαθῶν τῶν σχολικῶν βιβλίων πρέπει νὰ ἀντιμετωπισθεῖ σὰ σοβαρὸ καὶ ἐπείγον ζήτημα μέσα στὰ πλαίσια ὅμως τοῦ γενικώτερου ἐκπαιδευτικοῦ προβλή-ματος. Μέχρι νὰ φτάσουμε στὶς θαρραλέες μεταρρυθμίσεις, ποὺ πιστεύουμε πὼς εἶναι ἀ-δύνατο νὰ πραγματοποιηθοῦν σήμερα, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐκκαθαριστεῖ τὸ ὑλικὸ τῶν γνώ-σεων ποὺ δίνονται στοὺς μαθητὲς ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ἀνοησιῶν, τῶν λαθῶν καὶ τῶν ἀν-τεπιστημονικῶν ἀνακρίβειῶν.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Αἰσθητικὴ δικαιοσύνη

Πολὺ συχνὰ οἱ τοῖχοι τῆς Ἀθήνας, γεμίζουν ἀπὸ ἀφίσες καὶ διαφημιστικὰ πανῶ, ποὺ ρεκλαμάρουν κάποιο καταναλώσιμο εἶδος ἢ προπαγανδίζουν κανένα γεγονός: μιὰ θεατρι-κὴ παράστασις, ἓνα χορὸ, κάποιοι ἔρανοι, ἀθλητικοὺς ἀγῶνες κλπ. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις οἱ ἀφίσες καὶ τὰ πανῶ αὐτὰ εἶναι πολὺ καλοῦ γούστου καὶ ἐκπληρώνουν ἐκτὸς ἀπ' τὸ δια-φημιστικόν, καὶ τὸν αἰσθητικόν τους προορισμό. Μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ πούμε πὼς πετυχαίνουν τὸ διαφημιστικόν τους σκοπὸν γιατί δὲν παραμελοῦν τὸ αἰσθητικὸ μέρος τῆς ἀφίσας. Θὰ πρέπει κάποτε ν' ἀσχοληθεῖ κανεὶς καὶ στὸν τόπο μας μὲ τὶς μελέτες τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῆς διακοσμητικῆς, ποὺ στὶς ἄλλες χώρες ἔδωσε ἤδη πολὺ σοβαρὰ ἀποτελέσματα καὶ δίνει κάποτε καὶ σ' ἐμᾶς ἀνάλογα ἀξία δείγματα. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ὅμως, οἱ ρεκλάμες αὐτὲς εἶναι αἰσχρὲς, χυδαῖες. Αὐτὸ γίνεται συνήθως στὶς ρεκλάμες ποὺ στήνουν οἱ ἰδιοκτη-τες τῶν κινηματογράφων στὶς εἴσοδοις τῶν αἰθουσῶν τους καὶ ποὺ προτιμοῦν νὰ ἀπευθύνον-ται στὰ πιὸ χαμηλὰ αἰσθήματα τοῦ κοινοῦ. Συνήθως οἱ διακοσμήσεις αὐτὲς εἶναι ἀσθενῆς μόνο ἀπήχησις τῆς βρωμιᾶς ποὺ κλείνει τὸ ἔργο ποὺ προβάλλεται. Ὅπως καὶ νᾶναι στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἐπεμβαίνει ὁ κοινωνικὸς ἔλεγχος, δηλ. ἡ δικαιοσύνη καὶ οἱ ἔνοχοι τιμω-ροῦνται.

Ὅμως σ' ὅλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις, συνηθέστατα, τὸ διαφημιστικὸ αὐτὸ ὑλικόν, ποὺ κυκλοφορεῖ ἀνεξέλεγκτα, εἶναι, ἀπὸ ἄποψη ἐμφάνισης, ἐκτρωματικόν. Δὲ μιλάμε γιὰ τὶς ἀφίσες ποὺ σκαρώνουν πρόχειρα γνωστοὶ καὶ ἐπιβεβλημένοι καλλιτέχνες καὶ ποὺ ἴσως θᾶξιζε ἢ ὑπογραφή τους μεγαλύτερο σεβασμό, ἀπὸ μέρους τους. Ἴσως ἢ παρεξήγησις με-ρικῶν σύγχρονων τάσεων, ποὺ ἂν στὴ ζωγραφικὴ δὲν ἀποδίδουν, στὴ διακοσμητικὴ ἔχουν νόμιμα ἓνα εὐρύτατο πεδίο ἐφαρμογῆς, νὰ δημιουργεῖ σὲ μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς τὴν ἐντύπω-ση, πὼς μέσα σ' αὐτὲς χωρεῖ καὶ δικαιολογεῖται ἢ κάθε αὐθαιρεσία, ἢ κάθε ἀδυναμία, ἀκόμα καὶ ἡ κατεργαρία. Αὐτὰ τὰ ἔντυπα ἀποτελοῦν ἓνα ἀναγκαῖο κακόν. Πρέπει νὰ κυκλο-φοροῦν γιὰ νὰ μπορεῖ ἄλλως τε νὰ κρίνει καὶ τὸ κοινόν. Ἐδῶ μιλάμε ἀποκλειστικὰ γιὰ τὶς ἐκτρωματικὲς ἐκεῖνες ἀφίσες, τὶς κακότεχνες, τὶς ἀνυπόγραφες, ποὺ εἶναι ἐλεύθερος νὰ τὶς κυκλοφορεῖ ὅποιος θελήσει, καὶ νὰ στραπατσάρει τὴν ἐμφανέστερη αἰσθητικὴ προθήκη τῆς πόλης. Καὶ ἐνῶ ὑπάρχουν ἐπὶ τέλους ἐπαγγελματίες διακοσμητὲς, μὲ αἴσθησις τῶν ὑπο-χρεώσεών τους καὶ μὲ τὸν ἀπαιτούμενο σεβασμὸν στὴ δουλειά τους, χρησιμοποιοῦνται ἀ-νώθυμοι καὶ ἄπειροι μπογιατζήδες ποὺ διαφθείρουν, μὲ τὸν τρόπο τους, καὶ αὐτοὶ τὸ κοινόν. Καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτὴ δὲν ἐπεμβαίνει κανένας κοινωνικὸς ἔλεγχος, καμιά δηλ. αἰσθη-τικὴ δικαιοσύνη. Βέβαια ἢ ρεκλάμα δὲν πετυχαίνει, μὰ τὸ κακόν γίνεται.

Ἄραγε ὁ τουρισμὸς, οἱ καλλιτεχνικὲς ὀργανώσεις, ὁποιοσδήποτε ἀρμόδιος, σκέφτηκε ποτὲ τὸ ζήτημα αὐτό; Καὶ οἱ ἐπαγγελματίες διακοσμητὲς ἀντελήφθηκαν πὼς μιὰ τακτοποίηση τοῦ θέματος ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν κατοχύρωσιν τοῦ ἐπαγγέλματός τους; Νομίζουμε πὼς θὰ χρειασθεῖ μιὰ ἐντονη κριτικὴ καὶ ὀνομαστικὴ καταγγελία συγκεκριμένων περιπτώ-σεων γιὰ νὰ νοιώσουν καὶ οἱ ἴδιοι οἱ δρᾶστες τὴν εὐθύνη τους. Ἄν ἄλλοι πιὸ εἰδικοί σκέ-φτονται καμιάν ἄλλη λύσιν εἴμαστε πρόθυμοι νὰ τὴν συζητήσουμε. Μόνον ποὺ ἢ σημερινὴ κα-τάστασις δὲν ἐπιτρέπεται νὰ συνεχίζεται. Χρειάζεται καὶ μιὰ αἰσθητικὴ δικαιοσύνη, ποὺ θὰ ἐνεργεῖ μάλιστα προληπτικά.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ ΣΑΝ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ

Τοῦ ΣΑΚΗ ΡΕΤΣΙΝΑ

Σὲ μιὰν ἐποχὴ σὰν τὴ δική μας, ποὺ ἡ κοινω-
νικὴ κρίση ἔχει ὀξυνθεῖ στὸ ἔπακρο καὶ ἡ πάλη
γιὰ διέξοδο καὶ κοινωνικὴ ἀλλαγὴ βρίσκεται
στὴν πιὸ ἀποφασιστικὴ τῆς φάση, ἡ σύγκριση
στὸν τομέα τῶν ιδεῶν γίνεται ἀναπόφευκτη,
ἀκόμη καὶ γιὰ τοὺς πιὸ καλοπροαίρετους φο-
ρεῖς των. Ἡ τύχη καὶ ἡ ὀρθότητα ἀπόψεων ποὺ
ἄλλοτε ἀναγνωρίζονταν σὰν ἀληθινὲς καὶ ἀν-
θρώπινες, κρίνεται τώρα μὲ βάση τὸ ποῖον
ἐξυπηρετεῖ ἡ παραδοχὴ τους κι ἀνάλογα δι-
κάζονται ἢ καὶ καταδικάζονται. Ἰδέες καὶ
ἔννοιες ὅπως αὐτὲς τῆς ἐλευθερίας τῆς σκέψης
καὶ τῆς γνώμης, τῆς εἰρήνης, τῆς δημοκρατίας,
τῆς προστασίας τῶν ἀτομικῶν δικαιωμάτων,
ποὺ στὸν καιρὸ τῆς πάλης γιὰ τὴν ἀνοδο
καὶ ἐπικράτηση τῆς ἀστικῆς τάξης, θεωρού-
νταν ἡ βάση τοῦ ιδεολογικοῦ περιεχομένου τοῦ
καταστατικοῦ τῆς χάρτη, σήμερα καταπολε-
μοῦνται ἀπ' αὐτήν, μὲ τὴν ἴδια μανία ποὺ τὶς
εἶχαν καταπολεμήσει ἄλλοτε ἡ Ἱερὰ Ἐξέταση
καὶ ὁ φεουδαρχικὸς Μεσαίωνας.

Κοντὰ σ' αὐτὲς τὶς ἄμεσα πολιτικὲς ιδέες,
ἡ ἴδια τύχη ἐπιφυλάσσεται καὶ σὲ κείνες ποὺ
ἀνήκουν στὸ πιὸ ἀπόμακρο μέρος τοῦ ἐποϊ-
κοδομήματος τῶν κοινωνικῶν σχέσεων: τὶς
φιλοσοφικὲς, ἠθικὲς καὶ αἰσθητικὲς ιδέες.

Κι ὁ λόγος εἶναι πῶς σήμερα ὁ κίνδυνος
γιὰ ἀλλαγὴ στὶς ὑφιστάμενες σχέσεις δὲν προ-
έρχεται μόνον ἀπὸ τὴν πολιτικὴ δράση τῶν
δυνάμεων φορέων τῆς ἀλλαγῆς ἀλλὰ κι ἀπὸ
κάθε πνευματικὴ, ἠθικὴ κι αἰσθητικὴ ἐκδήλω-
ση, ποὺ καταδείχνει τοὺς ξεπερασμένους τρό-
πους ζωῆς καὶ σκέψης τοῦ σημερινοῦ πολι-
τισμοῦ, ὀπλίζοντας ἔτσι πνευματικὰ τὶς ἀγω-
νιζόμενες δυνάμεις μὲ μιὰ θεωρητικὴ δικαίωση.
Ἡ μανία καὶ ἡ ἀντιδραστικότητά γίνονται ἀ-
κόμη ὀξύτερες σὲ περιοχὲς ὅπου οἱ κοινωνι-
κὲς σχέσεις ἔχουν τάσο ὠριμάσει, ὥστε κι
οἱ πέτρες ἀκόμη φωνάζουν γιὰ ἀλλαγὴ. Σ'
αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ φάση, ἀλλοίμονο, κάθε
παράθυρο ποὺ μπορεῖ νὰ φωτίσει τὴν ἀνθρώ-
πινη σκέψη, γιὰ νὰ δεῖ τὴν ἀντινομία τοῦ ὑφι-
στάμενου πολιτισμοῦ πρέπει, νὰ κλείσει. Ἄν
αὐτὸ εἶναι θρησκεία πρέπει νὰ πάψει νὰ ὀπλί-
ζει τοὺς πιστοὺς τῆς, μὲ τοὺς κανόνες τῆς
κοινωνικῆς δικαιοσύνης καὶ νὰ περιοριστεῖ στὰ
πιὸ ἀφηρημένα μεταφυσικὰ δόγματα. Ἄν εἶ-
ναι κοινωνικὴ ἐπιστήμη πρέπει νὰ πάψει νὰ
ἐξελισσεται — ἂν πρόκειται μὲ τὴν ἐξέλιξή της
νὰ καθιστᾷ ἐπιταχτικὸ τὸ αἶτημα τῆς κοινωνι-
κῆς ἀλλαγῆς. Ἄν εἶναι Τέχνη νὰ πάψει νὰ ἀν-
τλεῖ τὰ θέματά της ἀπὸ τὸ λαὸ καὶ τὰ προ-
βλήματά του — ἂν εἶναι ἀπ' αὐτὰ νὰ καταδεί-
χεται τὸ οἰκονομικὸ, ἠθικὸ καὶ πολιτιστικὸ

κατάκτημα τῆς ὑπάρχουσας διάταξης πραγ-
μάτων καὶ σχέσεων.

Ἐδῶ ὅμως τὸ θέμα τῶν πολιτικῶν ιδεῶν στὴν
τέχνη, μᾶς ἐνδιαφέρει, σὰν θέμα αἰσθητικῆς
διερεύνησης, γιὰτὶ οἱ ἐκπρόσωποι τῆς ἀστικῆς
τάξης προσπαθώντας νὰ καλύψουν τὰ κίνητρά
τους, προβάλλουν τὸ ζήτημα σὰν ἀξιωματικὰ
λυμένο ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς λειτουρ-
γίας καὶ τῆς ἀποστολῆς τῆς τέχνης. «Ἡ τέ-
χνη», λένε, «πρέπει νὰ μένει μακριὰ ἀπὸ τὴν
πολιτικὴ ἂν θέλει νὰ ἐπιτύχει καὶ νὰ εἶναι
συνεπὴς μὲ τὸν προορισμὸ τῆς». Αὐτὸ ἀκρι-
βῶς θέλουμε νὰ ἐξετάσουμε, γιὰτὶ πολλὲς φο-
ρὲς, ἀπὸ ἀντικειμενικὲς καὶ ὑποκειμενικὲς αἰ-
τίες, φτάνει ἡ κατηγορία αὐτὴ νὰ βρῖσκει ἀ-
πήχηση καὶ σὲ προοδευτικοὺς ἀνθρώπους. Εἶ-
ναι λοιπὸν οἱ πολιτικὲς ιδέες κατάλληλες γιὰ
καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία;

Γιὰ τὴν ἐρευνα τοῦ θεματός μας στηριζό-
μαστε στὴν ἀντίληψη πῶς τέχνη εἶναι ἡ κα-
λαισθητικὴ ἐκείνη πνευματικὴ δραστηριότητα
ποὺ αἰσθητοποιεῖ τὴν πολὺπλοκὴ πραγματικότη-
τα καὶ τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς, συνθέτοντας τὸ
ὕλικό της μὲ ἠθικὴ στάση καὶ αἰσθητικὴ λο-
γικὴ ἐπεξεργασία, κι ἀποσκοπώντας ν' ἀνα-
παραγάγει, μὲ τὴ συγκινησιακὴ συμμετοχὴ
τοῦ δέκτη, μιὰν εἰκόνα ἢ ἰδέα τῆς ζωῆς. Ἄπ'
αὐτὸ φαίνεται πῶς ἡ Τέχνη εἶναι μέσο ἐπι-
κοινωνίας. Πῶς ὁ καλλιτέχνης πέρα ἀπὸ τὴ
λύτρωση, ποὺ αἰσθάνεται ἀποκρυσταλλώνοντας
μιὰ ἰδέα ἢ εἰκόνα τῆς ζωῆς, ποὺ τοῦ ἔθεσε σὲ
ἐνέργεια τὴν καλλιτεχνικὴ του συνείδηση, αἰ-
σθάνεται ἐπιταχτικὴ ἀνάγκη νὰ μεταδώσει
αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα στοὺς συνανθρώπους του
μὲ σκοπὸ νὰ τοὺς ὑποβάλλει τὴ στάση του
ἀπέναντι σπὸ φαινόμενο, συγκινώντας τους.
Αὐτὴ του ἡ πρόθεση καθορίζει ἀναγκαστικὰ
ὀρισμένους περιορισμοὺς στὴ δουλειά του:
Τὰ μέσα κ' οἱ ἰδέες ποὺ θὰ προκαλέσουν τὴ
συγκινησιακὴ ἐπικοινωνία πρέπει νὰ εἶναι προ-
σιτὰ στὴ λογικὴ καὶ συναισθηματικὴ ἐμπει-
ρία τοῦ δέκτη, πρὸς τὸν ὁποῖον ἀπευθύνονται.
Κατὰ συνέπεια, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ κινεῖ-
ται μέσα στὸν ἀντικειμενικὸ τρόπο αἴσθησης
καὶ σκέψης τῆς ἐποχῆς κατὰ τὴν ὁποῖαν δη-
μιουργεῖ. Ἄπ' αὐτὸ γίνεται φανερὸ πῶς οἱ
προφήτες κ' οἱ ἀναχρονιστὲς εἶναι ἀνώφελοι
γιὰ τὴν τέχνη. Ὁ καλλιτέχνης καὶ τὸ ἔργο
του, «ὄχι μόνον δὲν μποροῦν νὰ μὴν εἶναι, ἀλλὰ
καὶ ὀφείλουν νὰ εἶναι μάρτυρες τῆς ἐποχῆς
τους», ὅπως διατύπωσε σὲ μιὰ πρόσφατη συ-
ζήτηση στὴ Γαλλία ὁ γάλλος ἀκαδημαϊκὸς
Ζὺλ Ρομαίν.

Ἄπ' ὅσα εἶπαμε παραπάνω καταδειχεται

πώς κάθε αντικειμενική —μέ την έννοια αναγνωρίσιμη— ιδέα, φύση, ή έκδήλωση της ζωής μπορεί, από το λόγο ότι αποτελεί μέρος της πραγματικότητας να αποτελέσει περιεχόμενο σ' ένα έργο Τέχνης. Σ' αυτά δεν υπάρχει κανένα τεχνολογικό εμπόδιο. "Η αν υπάρχει, δρίσκεται μόνο στο βαθμό δυνατότητας μετάπλασης του περιεχομένου αυτού σε αισθητική ένότητα και εικόνα. Έδώ χρειάζεται να γίνει μια διευκρίνιση. Αυτή, ή απόλυτη έλλειψη εμποδίων μόνο θεωρητικά μπορεί να νοηθεί για τον καλλιτέχνη. Γιατί στην πραγματικότητα, μια και ο καλλιτέχνης επιδιώκει την επικοινωνία μέσω της μέθεξης, που είναι αποτέλεσμα πνευματικής, ήθικης και συναισθηματικής συμμετοχής, δεσμεύεται να άντλήσει σά θέμα του έργου του εκείνα τά φαινόμενα της πραγματικότητας, που έχουν βαρύνουσα σημασία για την εποχή και την κοινωνία που ζει. Κατά συνέπεια όποιο θέμα περικλείνει κι ολοκληρώνει αυτές τις απαιτήσεις μπορεί άναντίρρητα ν' αποτελέσει περιεχόμενο της τέχνης. Έφόσον λοιπόν τά κοινωνικά προβλήματα, που έκφραστές τους είναι οί πολιτικές ιδέες, αποτελούν φαινόμενα της πραγματικότητας, μπορούν να δικαιούνται να προβληθούν από την τέχνη. Και κάτι ακόμα. Για μάς, ή πολιτική στη γενική της έννοια είναι ή συνισταμένη τών εκδηλώσεων της ανθρώπινης δράσης που καθορίζει την πορεία της κοινωνίας και τών μελών της προς την ευτυχία. Κατά συνέπεια απ' την πρωταρχική, —για μάς, για άλλους ίσως δευτερεύουσα— βαρύτητα, γίνεται φανερό πως τά πολιτικά προβλήματα και θέματα, όμοια μέ τά ήθικα ή τ' άλλα έπιστημονικά, σαν πλατύτερα από τ' άτομικά, μπορούν κ' ίσως δικαιούνται περισσότερο από κάθε τι άλλο ν' αποτελέσουν το περιεχόμενο της τέχνης. Κι ακόμα περισσότερο : έπειδή οί πολιτικές ιδέες, είναι έκφραστές τών κοινωνικών προβλημάτων μιας δεδαμένης εποχής, από τη λύση τών όποιων έξαρτάται ή ευτυχία του ανθρώπου, δικαιούνται την κατ' έξοχήν προβολή τους από την τέχνη. Γιατί τότε ακριβώς ολοκληρώνεται ή άποστολή της τελευταίας.

«Η τέχνη, στην άνώτατη καθαρότητά της είναι διαποτισμένη από κοινωνικά προβλήματα». (Λούκατς).

Πώς λοιπόν είναι δυνατόν ν' άποκλειστούν από την τέχνη τόσο σημαντικά θέματα! Και πως δεν πείραξε τους επικριτές τόσα χρόνια που ο Άριστοφάνης, ο Εύριπίδης, ο Σαίξπηρ,

ο Μολιέρος, —για ν' αναφέρω μερικά όνόματα,— στα πιο λαμπρά τους έργα πήραν σε θέματα, κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους και την πολιτική τους έκφραση; Άπλούστατα. Γιατί οί πολιτικές εκείνες ιδέες την εποχή που προβάλλονταν δεν έθταν σε άμεσο κίνδυνο τά συμφέροντα της τάξης τών σημερινών επικριτών. Άλλοτε ο Άριστοφάνης, όχι μόνο θεωρούνταν «έθνικός» αλλά και διδασκόταν στα σχολεία. Σήμερα άπαγορεύεται σαν «άνατρεπτικός» ακόμη και στην πιο «φιλελεύθερη εκείθεν του Άτλαντικού Δημοκρατία». Όμως ως δούμε το πρόβλημα κι από την άλλη πλευρά : από την καθαρά τεχνολογική. Θα ξεκινήσουμε από την άναγνώριση πως οί επικρίσεις σε βάρος όρισμένων έργων της προοδευτικής τέχνης, που χαρακτηρίζονται σαν δημοσιογραφικές μπροσούρες, είναι δυστυχώς πολλές φορές σωστές. Πέρα όμως από αυτό, για το όποιο κανείς ίσως δεν έχει άντίρρηση, είναι τά σημεία που αρχίζει το πρόβλημά μας. Θέμα μας δεν είναι οί περιπτώσεις της κακής προοδευτικής τέχνης. Θέμα μας είναι αν οί πολιτικές ιδέες έχουν πλαστικότητα και είναι δεκτικές καλλιτεχνικής έπεξεργασίας. Γιατί κανείς άμερόληπτος δεν θαχε άντίρρηση να συμφωνήσει με τους επικριτές αν για ένα κακό «έργο τέχνης» διατύπωναν την κατηγορία : άποτυχημένο. Η διαφωνία μας ξεκινάει από την αξιολόγηση που κάνουν στο πολιτικό θέμα, σαν μη ύποκείμενο σε καλαισθητική μετάπλαση.

Καθώς είδαμε πιο πάνω οί πολιτικές ιδέες, μπορούν μια χαρά και δικαιούνται την κατ' έξοχήν προβολή τους από την τέχνη και τούτο [για να συνοψίσουμε] γιατί μια και έκφράζουν κοινωνικά προβλήματα, είναι πλατύτερες από τά άτομικά πάθη, άναγνωρίσιμες, έχουν βαρύνουσα σημασία για τον άνθρωπο, είναι μέρος του κλίματος μιας ιστορικής εποχής και τέλος συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τον άγώνα του ανθρώπου για επιβίωση και ευτυχία.

Ποιές όμως είναι οί δυσκολίες τους σαν ύποκείμενα καλλιτεχνικής έπεξεργασίας και επικοινωνίας;

Οί δυσκολίες αυτές μπορούν, κατά τη γνώμη μας, να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. α) αντικειμενικές δυσκολίες. β) δυσκολίες από τη θέση του δημιουργού. γ) δυσκολίες από τη θέση του δέκτη (άναγνώστη, άκροατή, θεατή).

α) Άντικειμενικές δυσκολίες

Κάθε θέμα ή φαινόμενο της πραγματικότητας, για να μεταπλαστεί καλλιτεχνικά πρέπει να γίνει αισθητικά αξιόλογο. Για την εργασία αυτή χρειάζεται μια κρίση στην έπιλογή και άνασύνθεση του φαινομένου, δηλαδή μια λογική, μια πνευματική λειτουργία. Αυτή ή

πνευματική λειτουργία χάρη στην όποια οικοδομείται ένα έργο τέχνης, και ή όποια έχει σαν βάση της τον αισθητικό λογισμό, δεν έχει τίποτα το κοινό, με τον όρθολογιστικό πρακτικό συλλογισμό που είναι το θεμέλιο της έπιστημονικής γνώσης. Βέβαια, υπάρχει

καὶ ἐδῶ μιὰ λογική, ἀλλὰ μιὰ λογική ποὺ τὴν διαμορφώνουν αἰσθητικοὶ κανόνες. Μιὰ λογική ποὺ συνθέτει σχήματα καὶ ἔννοιες μὲ κατεύθυνση ὄχι ἀκριβῶς, τὴ θεωρητικὴ ἢ πραχτικὴ λογική ἐπαλήθευσή τους, ἀλλὰ τὴν συναισθηματικὴν. Ἄμεσα δὲν ἀπευθύνεται στὸ νοῦ ἀλλὰ στὸ πνευματικὸ ἐκεῖνο κέντρο, ποὺ ἐπεξεργάζεται ὅλο αὐτὸ τὸ πολύπλοκο νεφέλωμα τῶν συναισθημάτων καὶ τὸ ὁποῖο μπορεῖ βέβαια νὰ διαμορφώνεται βασικὰ κάτω ἀπὸ τὴν πραχτικὴν λογικὴν τῶν πραγμάτων καὶ τῶν συμφερόντων, ὅμως ἄπαξ καὶ διαμορφωθεί, ἀποκτᾷ μιὰν αὐθυπαρξία λειτουργίας. Ἡ αἰσθητικὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων εἶναι ἰσότιμη μὲ τὴν λογική. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς κρίσης καὶ μιᾶς ἠθικῆς στάσης. Γι' αὐτὸ χρειάζεται καὶ προϋποθέτει μιὰ πνευματικὴ ἐνέργεια. Μπορεῖ πιὸ εὐκαμπτη καὶ πιὸ πλαστικώτερη σὲ σχέση μὲ τὴ σκληρότητα καὶ τὴν ἀκαμψία τοῦ ὀρθολογιστικοῦ δογματισμοῦ. Ὅμως πιὸ ἀνθρώπινη καὶ πιὸ πραχτικὴ. Γιατὶ κατὰ τὴ λειτουργία διαποτίζεται ταυτόχρονα ἀπὸ τὴν ἠθικὴν καὶ τὴν λογικὴν στὸ βαθμὸ ποὺ αὐτὲς δὲν ἔρχονται σὲ κατάφορη ἀντίθεση —καὶ ποτὲ δὲν ἔρχονται— μὲ τὴν συναισθηματικὴν μας ἐμπειρία: Τὴν ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπου σὰν ἄτομου καὶ σὰν μέλους τῆς κοινωνίας. Αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση τῆς αἰσθητικῆς σὰν πνευματικῆς λειτουργίας ἄργησε νὰ ἔρθει. Ἄρχισε σχεδὸν ἀπὸ τὸν 18 αἰῶνα μὲ τοὺς κορυφαίους φιλόσοφους τοῦ γερμανικοῦ ἰδεολογισμοῦ Fichte, Schelling, Hegel, Kant. Ὁ τελευταῖος μάλιστα θεωρεῖ τὴν τέχνην σὰν τὴν πιὸ ἀνώτερη ἐκδήλωση τοῦ ἀνθρώπου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Πλάτωνα ποὺ τὴ θεωροῦσε ὑποπνευματικὸν προϊόν (Εἰδωλοποίησι τῶν εἰδώλων).

Μὲ τὴν τέχνην τὸ πραγματικὸ γεγονός ὑφίσταται μιὰ πνευματικὴ διεργασία μὲ σκοπὸ τὴν αἰσθητοποίησίν του. Ἀκριβῶς ἢ μεσολάβησι αὐτῆς τῆς πνευματικῆς διεργασίας εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει τὴ φωτογραφία ἀπὸ τὸ ζωγραφικὸ ἢ γλυπτικὸ ἔργο.

Γιὰ νὰ μεταδοθεῖ καλλιτεχνικὰ ἓνα φαινόμενο ἢ μιὰ ἰδέα, πρέπει πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ καταχτηθεῖ πνευματικὰ ἀπὸ τὴ συνείδησιν τοῦ καλλιτέχνη καὶ μεθοδολογικὰ νὰ πλαστεῖ σὲ αἰσθητικὴ μορφή. Μόνον ἂν κατακτηθεῖ πνευματικὰ εἶναι δυνατὴ ἡ ψυχραῖμη καὶ μεθοδικὴ μετάπλασίν του. Ὁ στιγμιαίος ἐνθουσιασμός, αὐτὸ ποὺ λέμε ἐμπνευσι, δὲν εἶναι ἀρκετό. «Ὁ ἐνθουσιασμός δὲν εἶναι κατάστασι ψυχικὴ ἐνὸς συγγραφέα», ἔλεγε ὁ Βαλερύ.

Μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ γίνῃ δεκτὴ καὶ νὰ βιωθεῖ ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν ἐμπειρίαν τοῦ δέκτη. Τὰ πραγματικὰ φαινόμενα, ἐκφράζουσι ἢ μᾶλλον ὑποβάλλουσι στὸ δέκτη διάφορες ἔννοιαι. Μιὰ πέτρα αἴφνης εἶναι ἄψυχη, ἔχει βάρος, εἶναι σκληρὴ, εἶναι ἀμετακίνητη, ἔχει ἓνα ὀρισμένο χρῶμα κλπ. Κάθε φορὰ ποὺ ὁ καλλιτέχνης θὰ ἀναφερθεῖ σ' αὐτή, θὰ διαλέξει ἐκεῖνη τὴν ἰδιότητα ποὺ ταιριάζει περισσότερον στὴν αἰσθητικὴν ἰδέαν ποὺ θέλει νὰ δώσει. Γιὰ τὴν ἐκλογὴν αὐτὴν θὰ λειτουργήσει ἢ κρίσιν μὲ μιὰ [τέτοια] λο-

γικὴ ἀφαίρεσι καὶ προτίμησι, ἱκανὴ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τοὺς αἰσθητικοὺς σκοποὺς ποὺ ἐπιδιώκονται.

«Ἡ τέχνη κάνει ἐπιλογὴν. Παίρνει μόνον ὅσα ἀπ' τὰ στοιχεῖα τῆς χρειάζονται κάθε φορὰ, τὰ ὀργανώνει σ' ἐνιαῖα παράστασι ὥστε νὰ ἐκφράζουσι μιὰ ἰδέαν ἢ συναισθηματικὴν ἀντίληψιν τῆς ζωῆς». (Μ. Αὐγέρης «Ἐπ. Τέχνης» 12)12)54).

Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐκλογὴ καὶ ἡ κριτικὴ ἀποφλοίωσι ἀπὸ τὰ ἀναισθητικὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητος εἶναι ἐκεῖνο ποὺ λέμε αἰσθητοποίησι μιᾶς ἰδέας καὶ ἐνὸς φαινομένου. Γιὰ νὰ κλείνουσι: Στὴν τέχνην δὲν ἀντέχει, ὅτι καὶ ὅτι. Ἡ ἀπαλλαγὴ ἢ καλύτερα ἡ ἀπόπλυσι ἀπὸ τὸ περιττὸ εἶναι τεχνολογικὰ ὁ πιὸ σιδερένιος νόμος τῆς τόσο ἀραχνούφαντος καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

Ἄς δοῦμε τώρα ποιὲς εἶναι οἱ δυσκολίαι ποὺ τὸ πολιτικὸν θέμα παρουσιάζει γιὰ τὴν αἰσθητοποίησίν του.

Πρῶτῃ ἀντικειμενικὴν δυσκολίαν: Ἡ κοινωνικὴ φύσις τῆς πολιτικῆς ἰδέας.

Τὰ πολιτικὰ θέματα καὶ ἰδέαι ὄντας κοινωνικὰ παράγωγα ἀναπτύσσονται καὶ ἐξελίσσονται γύρω ἀπὸ τὸ ἄτομον καὶ ἐπιδρῶν πάντων του. Τὰ προσωπικὰ θέματα (συναισθήματα καὶ ἰδέαι) ἄπαξ καὶ παραχθῶν ἀπὸ ὑποκειμενικοὺς καὶ ἀντικειμενικοὺς παράγοντας, στὴ συνείδησιν τοῦ ἀτόμου, γίνονται καθοριστικὴ δύναμις μέσα σ' αὐτὸ καὶ ἐπηρεάζουσι τὴν ἐκδήλωσίν τους, στὸν ἐξωτερικὸν κόσμον. Αὐτὸ σημαίνει πῶς τὰ προσωπικὰ θέματα βιώνονται ἀμεσώτερα, φθάνοντας ὡς τὸ βάθος, πολλὰς φορὰς μάλιστα, μέχρι τοῦ σημείου νὰ ταυτίζονται μ' αὐτὴν τὴν ἴδιαν τὴν ὑπαρξίν τοῦ ἀτόμου. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ εἶναι καθοριστικὴ γιὰ τὴν ἀξιολόγησιν καὶ τὴν ἀμεσότητα τῶν συντελεστώων ποὺ προκαλοῦν καὶ ἐντατικοποιοῦν τὴν λειτουργίαν τῆς συνείδησίν μας.

Τὰ ζητήματα ποὺ ἔχουσι τὴν ἀμεσότητα τῶν προσωπικῶν, προκαλοῦν ἐντονώτερον ἐρεθισμοὺς καὶ ἀντιδράσεις πάνω μας. Γιατὶ ἡ κοινωνικὴ ἰδιότητα καὶ ζωὴ τοῦ ἀτόμου δὲν εἶναι, —κ' ἴσως ἀργήσει, ἂν κάποτε φτάσει, νὰ γίνῃ καὶ νὰ βιώνεται— τόσο αἰσθητὰ ἐντονη ὅσο ἡ καθαρὰ ἀτομικὴ του.

Καθὼς οἱ ἄνθρωποι βγαίνουσι ἀπὸ μιὰ σειρά αἰῶνες, ποὺ χαρακτηριστικὸν τους εἶναι ἡ τυφλὴ δράσις τοῦ ἀτόμου, ξεκομμένοι, ἢ μὲ ὑποτονισμένη τὴν εὐθύνην, σὰν παράγοντα στὴ διαμόρφωσιν τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, εἶναι δύσκολον νὰ συνειδητοποιήσουσι τὴν κοινωνικότητα τῆς ἀτομικότητός τους ἢ νὰ ἐξατομικέψουσι τὴν κοινωνικότητα τῆς ζωῆς τους. Ἀπ' αὐτὸ τὸ λόγο οἱ κοινωνικὲς ἰδέαι, τῶν ὁποίων παράγωγα εἶναι τὰ πολιτικὰ θέματα, παρ' ὅλη τὴν ὁμολογουμένη βαρύτητά τους, κατέχουσι στὴ συνείδησίν μας, σὲ σχέση μὲ τ' ἀτομικὰ πάθη καὶ ἀντιλήψεις ἀρκετὰ μειωμένα, γιὰ νὰ μὴν πῶ δευτερεύουσα θέσις. Αἴφνης, ὁ θάνατος τοῦ ἀρχηγοῦ ἐνὸς κόμματος, ποτὲ δὲν προκαλεῖ στὴν ψυχὴ ἐνὸς φανατικοῦ ὀπαδοῦ

του, τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα, ὅσο ὁ θάνατος, ἄς ποῦμε, τοῦ παιδιοῦ του. Παρ' ὄλο πού λογικά κι ὁ ἴδιος καταλαβαίνει πὼς ὁ δεύτερος θάνατος δὲν ἔχει καμιὰ σημασία γιὰ τὰ πολιτικά του συμφέροντα, πού μὲ τόσο πάθος ὑποστηρίζει. Τοῦτο σημαίνει ὅτι δὲν πάσχουμε ἢ χαιρόμαστε γιὰ ἓνα γενικώτερο ζήτημα, — ὅπως εἶναι τὰ πολιτικοκοινωνικά θέματα, — μὲ τὸ ἴδιο πάθος πού πάσχουμε ἢ χαιρόμαστε μπροστὰ στ' ἀτομικά μας ζητήματα. Αὐτὴ ἡ συναισθηματικὴ ἀξιολόγηση τοῦ περιεχομένου εἶναι ἡ πρώτη ἀντικειμενικὴ δυσκολία στὴν καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ πολιτικο-κοινωνικοῦ θέματος.

Δεύτερη ἀντικειμενικὴ δυσκολία: Ἡ ρευστότητα τῆς πολιτικῆς ιδέας.

Ἡ Τέχνη σὰν πνευματικὴ ἐνέργεια δὲν ἀντέχει στὸ ἐφήμερο. Τὰ πολιτικὰ θέματα μὲ τὶς θέσεις πού προβάλλουν, στὴν καθημερινὴ πολιτικὴ, ἔχουν μιὰ ἰσχύ πολλὰς φορὲς ἐφήμερη. Πολιτικὲς ἀπόψεις πού σήμερα εἶναι παραδεχτὲς αὔριο γίνονται ξεπερασμένες. Αὐτὴ ἡ ἱστορικὴ ἐμπειρία ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς τέχνης, πού προϋποθέτει μιὰ βιωσιμότητα στὶς ιδέες πού περικλείει. Γι' αὐτὸ ὅσο πιὸ πλατύτερη εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ καὶ κοινωνικὴ βάση μιᾶς πολιτικῆς ιδέας τόσο εὐκολώτερα αἰσθητοποιεῖται.

Τρίτη ἀντικειμενικὴ δυσκολία: Ἐλλειψὴ ἐνιαίας ἐπίδρασης τῆς πολιτικῆς ιδέας.

Σὲ μιὰ κοινωνία πού κατασπαράσσεται ἀπὸ τόσο διαμετρικὰ ἀντίθετα καὶ ἀλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα καὶ πάθη, δὲν ὑπάρχει ἐνιαία στάση ἐκ μέρους ὄλων ἀντίκρουστὰ κοινωνικὰ προβλήματα, πού ἐκφραστὴς τους εἶναι ἡ πολιτικὴ ιδέα. Αὐτὸς ὁ κοινωνικός, ταξικὸς διαχωρισμὸς, μὲ τὸν κατατεμαχισμό του στὰ διάφορα στρώματα ἔχει δημιουργήσει μιὰν ἀνάλογη συνείδηση, ἀναφορικὰ μὲ τὰ οἰκονομικὰ συμφέροντα, τὴν ἠθικὴ στάση καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Δὲν ὑπάρχει ἐνιαία θεώρηση. Καὶ ἡ δυνατότητα ἀντικειμενικῆς ἀναγνώρισης καὶ παραδοχῆς ἐνὸς ἔργου περιορίζεται στὸ βαθμὸ πού ὁ ἰδεολογικὸς του πυρήνας δὲν θέτει ἄμεσα προβλήματα ἢ στὸ βαθμὸ πού ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν βιολογικῶν ἀτομικῶν παθῶν ἢ φυσικῶν σχημάτων θεωρουμένων τελείως ἄσχετα (πρᾶγμα μᾶλλον δύσκολο) ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ κλίμα.

Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη ἐνότητας στὴν ἐπίδραση τοῦ κοινωνικοῦ προβλήματος, πού ἐκφραστὴς του εἶναι ἡ πολιτικὴ ιδέα, ἀποτελεῖ τὴν τρίτη ἀντικειμενικὴ δυσκολία πού ἔχει νὰ ξεπεράσει ὁ καλλιτέχνης κατὰ τὴν αἰσθητοποίηση μιᾶς τέτοιας ιδέας.

β) Δυσκολίες ἀπὸ τὴ θέση τοῦ δημιουργοῦ

Εἶπαμε παραπάνω πὼς γιὰ νὰ μεταπλαστεῖ ἓνα φαινόμενο ἢ ιδέα σὲ τέχνη πρέπει νὰ κατακτηθεῖ πνευματικὰ καὶ νὰ μεταπλαστεῖ καλλιτεχνικά. Αὐτὸ σημαίνει πὼς τὸ θέμα πρέπει νὰ ὑποστεῖ μιὰ τέτοια καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία, πού νὰ μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ λογικοσυναισθηματικὰ καὶ σὲ τρόπο τέτοιο, ὥστε νὰ γίνῃ δεκτὸ ἀπὸ τὴν συναισθηματικὴ ἐμπειρία τοῦ δέκτη. Γιατί, ὅπως εἶπαμε, ἡ τέχνη ἀπευθύνεται στὸ συναίσθημα πού εἶναι κι αὐτὸ δίπλα στὴν πραχτικὴ λογικὴ παράγοντας διαμόρφωσης τῆς συνείδησης. Ὅσο περισσότερο ἡ μετάπλαση αὐτὴ γίνῃ μὲ συναισθηματικὴ ἀντικειμενικότητα τόσο θὰ εἶναι ἀναγνωρίσιμη καὶ παραδεκτὴ ἀπὸ τὴν συνείδηση τῶν ἄλλων. Φυσικὰ ξανατονίζουμε, ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει γιατί ὁ συναισθηματικὸς μας κόσμος διαμορφώνεται — ἰδιαίτερα σὲ ταξικὲς κοινωνίες — τόσο διάφορα καὶ τόσο ξεχωριστά. Ὅμως στὴ δουλειά του ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ τείνει ν' ἀνταποκριθεῖ στὴν ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ πλατεῖα καὶ κοινωνικὰ σχετικὰ ὁμοιόμορφη συναισθηματικὴ ἐμπειρία. Καὶ τέτοια παρουσιάζουν οἱ ταξικά, κάπως ὁμοιόμορφα, διαταγμένες πλατεῖες μᾶζες: αὐτὲς πού συγκροτοῦν τὰ πλατεῖα στρώματα καὶ περιλαμβάνουν τὰ ἐννέα δέκατα τοῦ λαοῦ. Ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ γράφει γιὰ τὸ λαὸ καὶ

κατὰ συνέπεια ν' ἀντλεῖ τὰ θέματά του ἀπὸ τὰ προβλήματα τοῦ τελευταίου. Ἐνα τέτοιο εἶναι καὶ τὸ πολιτικὸ πρόβλημα πού μπορεῖ νὰ ἀπασχολεῖ τὸ λαὸ σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή.

Ποιὲς εἶναι ὁμοῦ οἱ δυσκολίες πού παρουσιάζει στὴ μετάπλασή του;

Ὁ καλλιτέχνης πού ἔχει ὀξυμμένη τὴν πολιτικὴ του εὐθύνη παίρνει μιὰ θέση πολὺ ἀποφασιστικὴ ἀπέναντι στὰ πολιτικὰ ζητήματα.

Αὐτὸ συχνὰ τὸν ὁδηγεῖ στὸ λάθος νὰ ἰσοπεδώνῃ τ' ἀνθρώπινα αἰσθήματα σύμφωνα μὲ τὸν πολιτικὸ δογματισμὸ ἀπὸ τὸν ὁποῖο κυριαρχεῖται. Χάνει ἀπὸ σύγκριση ἢ ἀπὸ ὑπολογισμὸ καλῆς πολιτικῆς συμπεριφορᾶς, τὴν ἀντικειμενικὴ λειτουργία τῆς καλαισθητικῆς του συνείδησης — αὐτὸ φυσικὰ συμβαίνει στοὺς δεύτερης σειρᾶς καλλιτέχνες — καὶ γίνετα ὠμὸς πολιτικὸς ἀγκιτάτορας. Ἀντὶ νὰ κοιτάζῃ τὸν ἄνθρωπο, στὸ πὼς ἐφάπτεται, συμμετέχει ἢ ἀντιδρᾷ ἀπέναντι στὰ κοινωνικὰ προβλήματα, κοιτάζῃ πὼς αὐτὸς θέλει νὰ δρᾷ καὶ ν' ἀντιδρᾷ τὸ ἄτομο. Ἐχουμε ἐδῶ μιὰ μετάπτωση τοῦ στόχου. Τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς εἶναι ὁ σωστὸς δρόμος. Ὁ καλλιτέχνης ὀπλισμένος μὲ τὴ σωστὴ φιλοσοφικὴ γνώση θὰ πρέπει νὰ ἐντείνει τὸ καλλιτεχνικὸ του αἰσθητήριο καὶ τὴν παρατήρησή του, στὸ νὰ συλλάβῃ καὶ νὰ ἐκφράσῃ ὄχι πὼς αὐτὸς θέλει, ἀλλὰ πὼς ὁ ἄνθρωπος ἀντιδρᾷ ἀπέναντι στὰ προβλήματά του. Κι ὄχι μόνο στατικά, ἀναπαρα-

στατικά, αλλά και να τον βοηθήσει διαπαιδαγωγώντας τη συναισθηματική του εμπειρία στην παραδοχή καταστάσεων και συναισθημάτων μη άφομοιωμένων και μη παραδεκτών άκόμα.

Για να ξεπεραστεί αυτή η αδυναμία, που συναντάει ο καλλιτέχνης στην αίσθητοποίηση μιας πολιτικής ιδέας πρέπει οι πολιτικές του αντιλήψεις, να άφομοιωθούνε κατά τρόπο ανθρώπινα άκέραιο : Να βιωθούνε, να άποσπνευματοποιηθούνε με ήθικη και συναισθηματική διεργασία έτσι, που να γίνουνε ή δάση του καλλιτεχνικού του κριτήριου και όχι ο λογικός τροχονόμος του... Μόνο τότε θα συλλάβει τον άνθρωπο στην άκεραιότητά του δηλαδή, στη λειτουργία του σαν άτόμου και μέλους της κοινωνίας. Κάνοντας κριτική ο Λούκατς για την υπερβολική προβολή στην τέχνη της προσωπικής λεπτομέρειας και ψυχολογίας λέει : «Ο Ρεαλισμός με τον λαϊκό ανθρωπισμό πρέπει να συγχωνεύονται... ο Ρεαλισμός δεν άρνείται τον συγκινησιακό δυναμισμό, αλλά αντίτίθεται στην καταστροφή της άρτιότητας της ανθρώπινης προσωπικότητας χάρη της υπέρμετρης λατρείας της στιγμιαίας διάθεσης». Έμεις θα μπορούσαμε να προσθέσουμε : και χάρη της υπέρμετρης — με την έννοια άψυχολόγητης, — λατρείας μιας πολιτικής άποψης, πράγμα που σημαίνει ότι σώνει και καλά θέλουμε να κινούνται οι χαρακτήρες μας, όχι όπως μπορούν να κινούνται αλλά όπως θέλουμε έμεις. Ο καλλιτέχνης που κατέχεται, κατά την ώρα της καλλιτεχνικής του δουλειάς, από έναν άμετουσίωτο φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά, πολιτικό δογματισμό, δεν μπορεί να βρει τη κοινή συνισταμένη πάνω στην όποια κινούνται, τα ανθρώπινα συναισθήματα και πάθη και κατά συνέπεια ή συμπεριφορά των τύπων του, γίνεται άψυχη δεοντολογική, ψεύτικη. Ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να άναρμονίζει τη συμπεριφορά των ήρώων του, ντε και καλά σύμφωνα με το δεοντολογισμό των πολιτικών του άπόψεων, αλλά να δείχνει την πραγματική τους εικόνα, και στην περίπτωση υποβολής άλλαγών στην κοινωνική τους ζωή, τον πραγματικό βαθμό της συμμετοχής και αντίδρασης του συναισθηματικού τους κόσμου, ο όποιος άλλάζει βασανιστικά έλκόμενος. Να τι μάς λέει ο Λούκατς για τον Μπαλζάκ στον «Εύρωπαϊκό Ρεαλισμό» : «Στα έργα του Μπαλζάκ, ή άποκάλυψη των υλικών προβλημάτων, συνδέεται άναπόσπαστα με τις συνέπειες και τα προσωπικά πάθη των ήρώων του.»

Κι άλλου : «Ο Μπαλζάκ ποτέ δεν σερβίρει τους ήρωές του μέσα από σάλτσες ήθικολογίας. Παίρνει πάντα την ουσιαστική άμοιβαία άλληλεπίδραση άνάμεσα σ' αυτούς και τα γεγονότα. Ο άνθρωπος είναι ένα ζωντανό άρτιο, ανθρώπινο όν με τα ιδιαίτερα προσωπικά του συμφέροντα, τα πάθη του, τις τραγωδίες του και τις κωμωδίες του... Γι' αυτό και οι ήρωές του ποτέ δεν κινούνται από τη

δική του σκοπιμότητα.» Να ή μεγάλη άλήθεια : Τα φαινόμενα στη φύση δεν κινούνται όπως έμεις θέλουμε, αλλά όπως μπορούν.

Θ' άναφέρω ένα παράδειγμα : Διάβασα κάποτε το έξης έπεισόδιο σ' ένα «μυθιστόρημα», που ή κεντρική του ιδέα ήταν να φανερώσει τα πλεονεκτήματα της κολεχτιβίστικης καλλιέργειας. Υπήρχε ένας άκληρος άγρότης. Χρόνια όλο του το ιδανικό είχε συγκεντρωθεί στο ν' άποκτήσει δική του γή. Τριάντα χρόνια δούλευε μ' αυτό το όνειρο, τέλος ύστερα από φοβερές στερήσεις και βάσανα καταφέρνει ν' άποκτήσει κάποιο κομματάκι γής. Η ήμέρα σ' αυτή ήταν ή μεγαλύτερη της ζωής του. Στα χρόνια όμως που πάλευε, μυήθηκε στην έπανάσταση και λίγους μήνες μετά την άπόχτηση της γής, ή έπανάσταση επικράτησε. Ζητήθηκε τότε ή γή να γίνει κοινή και από κοινού να καλλιεργείται. Σ' αυτή τη φάση, ο συγγραφέας θέλοντας να κάνει διδασκαλία μάς παρουσίασε το χωρικό να τρέχει πρώτος και με χαρά να προσφέρει το κομμάτι της γής του.

Δεν χρειάζονται κρίσεις για την πλαστογράφηση της πραγματικότητας. Μα για όνομα του Θεού, γίνονται ποτέ έτσι τα πράγματα; Το πρόβλημα δεν είναι αν θα παραχωρούσε τη γή του ή όχι, αλλά με πόσο κόπο και πάλη θα το έκανε αυτό.

Οι πολιτικές θέσεις είναι κοινωνικές έπιταγές για συμπεριφορά δεοντολογικά καθορισμένη. Η ανθρώπινη ευαισθησία και συναισθηματικότητα, άκόμα και στην περίπτωση ενός όμοιδεάτη, δεν είναι έτοιμη να δεχτεί όλες τις φάσεις αυτής της συμπεριφοράς, έστω κι αν λογικά συμφωνεί μ' αυτές. Υπάρχουν στιγμές που συναισθηματικά άντιδρά. Γιατί ή άτομική συμπεριφορά που μάς ύπαγορεύει ή πολιτική ιδέα δεν έχει άφομοιωθεί, και την νοιώθουμε κατά κάποιο τρόπο σαν να ίσοπεδώνει τον άτομισμό μας. Αυτές άκριβώς οι μικρές ή μεγαλύτερες άντιδράσεις που δείχνουν τη διαστολή της άτομικής ζωής σε σχέση με την κοινωνική ιδιότητα και το χρέος της, πρέπει όχι μόνο να μην παραλείπονται, αλλά και να τονίζονται. Μπορεί ένας ήρωάς μας να συμφωνεί λογικά με μια θυσία που θα ύποσσει, συναισθηματικά όμως ύποφέρει γι' αυτή του τη μοίρα. Αν αυτό δεν δείχνεται, το έργο είναι άψυχο, άνευρο και δεν πείθει.

Η άφομοίωση, λοιπόν, και ή πνευματική γαλήνευση της πολιτικής συνείδησης είναι το πρώτο και σοβαρό έμπόδιο που έχει να παρακάμψει ο καλλιτέχνης κατά την αίσθητοποίηση μιας πολιτικής ιδέας.

Σέ συνέχεια υπάρχει και μια άλλη δυσκολία που πρέπει ν' άντιμετωπίσει: Την πληθώρα του περιπτου που παρουσιάζει μια πολιτική ιδέα μέσ' στις καθημερινές ποικιλόμορφες σχέσεις. Και πρό παντός σε στιγμές που προβάλλεται με όξύτητα από τους κοινωνικούς φορείς της. Σ' αυτές τις στιγμές, οι φάσεις και ή ταχτική που ακολουθεί στην πορεία για την έφαρμογή της, περνούν και συμ-

πλέκονται μ' ένα σωρό ουσιαστικά και μη ουσιαστικά στοιχεία της ζωής, έτσι που η αποφλοιώσή της απ' το περιττό γίνεται δύσκολη. Θέλεις αΐφνης να υποστηρίξεις την ειρήνη και τον κίνδυνο που διατρέχει ή ανθρωπότητα από έναν ατομικό πόλεμο. Το φάσμα αυτής της καταστροφής έχει προκαλέσει τόσο πολυποίκιλες αντιδράσεις και έχει συνδεθεί με τόσες λεπτομέρειες, που στη διαδικασία της καλλιτεχνικής επεξεργασίας αυτής της ιδέας, το περιττό και το καθημερινό συμπλέκονται τόσο με το ουσιαστικό, ώστε δύσκολα ξεχωρίζονται. Κι αυτό συμβαίνει γιατί τα συναισθηματικά απέναντι σ' αυτό το νωπό γεγονός δεν έχουν κατασταλάξει, έτσι που να έχουν αξιολογηθεί τα ουσιαστικά στοιχεία και οι τύποι που θα τα δικαιώνουν και θα τα αναπαραγάγουν.

γ) Δυσκολίες από τη θέση του δέκτη

Είπαμε παραπάνω πώς σε κοινωνίες που η συνείδηση των πολιτών είναι κατατεμαχισμένη από την αντιφατικότητα των συμφερόντων και των αντιλήψεων, δεν υπάρχει σχετικώς ένιαία ηθική και συναισθηματική στάση απέναντι στα κοινωνικά ζητήματα. Αυτό ακριδώς είναι ο πρώτος και κύριος λόγος, που ένα έργο τέχνης με πολιτικό περιχόμενο δεν συναντάει ένιαία υποδοχή. Οι άνθρωποι αντιδρούν στα κοινωνικά γεγονότα ο καθένας με το δικό του τρόπο. Ο τελευταίος καθορίζεται από το πώς έννοει ο καθένας τα συμφέροντά του, από την πνευματική του συγκρότηση και την αισθητική του άγωγή και καλλιέργεια. Ένας άλλος ακόμη λόγος είναι το ίδιο πρόβλημα του περιττού που παρουσιάζεται στον καλλιτέχνη μ' από την αντίθετη σκοπιά: "Όπως ο καλλιτέχνης συναντά μεγάλες δυσκολίες στην αποφλοίωση του ουσιαστικού απ' το περιττό, έτσι και ο δέκτης δύσκολα μπορεί να απαλλαγεί από την καθημερινή αναισθητική λεπτομέρεια με την οποία συνδέεται στη προσπάθεια για την εφαρμογή μιας πολιτικής ιδέας. Έχει πάντοτε την τάση στο έργο που βλέπει διαβάξει ή ακούει, ν' αναζητεί την λεπτομέρεια με την οποία ο ίδιος —δηλ. ο καθένας χωριστά— συνδέει το γεγονός.

Γι' αυτό ο καλλιτέχνης αν δεν επιτύχει με την βαθειά παρατήρηση να κάνει δυνατή την επιλογή του ουσιαστικού από το περιττό, δεν θα καταφέρει να άγγίξει τις ρίζες των φαινομένων και των καταστάσεων που ανταποκρίνονται αληθινά στην πρόκληση των συναισθηματικών καταστάσεων που επιδιώκει. Αυτό δέ, γίνεται δυσκολότερο, επειδή τα πολιτικά προβλήματα, όντας σύγχρονα, δεν έχουν εκείνη την ήρεμία που είναι απαραίτητη για την συναισθηματική τους αξιολόγηση. Αντίθετα, το ιστορικό γεγονός με την κατασταλαγμένη αξιολόγηση των δρώντων συντελεστών του, παρουσιάζει την ήρεμία αυτή. Γι' αυτό βλέπουμε πολλές φορές, να καταφεύγουν οι συγγραφείς σε ιστορικά θέματα για να ντύσουν μ' αυτά σύγχρονες ιδέες.

Συμπεραίνουμε λοιπόν πώς τα πολιτικά θέματα, —όχι βέβαια οι έφήμερες πολιτικές θέσεις της στιγμής— σαν κατ' έξοχή φλέγοντα προβλήματα μιας κοινωνίας, δικαιούνται την προβολή τους από την τέχνη. Μπορούμε μιά χαρά να γίνουμε περιεχόμενα καλλιτεχνικών έργων και παρά τις δυσκολίες τους, παρουσιάζουν την απαιτούμενη για καλλιτεχνική επεξεργασία πλαστικότητα. Φτάνει μόνο η καλλιτεχνική συνείδηση που θα τα επεξεργαστεί, να μην έναρμονίσει τους τύπους και τα γεγονότα κατά τον τρόπο που αυτή επιθυμεί αλλά κατά τον τρόπο που τα ίδια τα γεγονότα και οι τύποι παρουσιάζονται.

Η πολιτική ιδέα πρέπει να προβάλλει μέσα από τη δράση, στο βαθμό που είναι δυνατή, και όχι να διατυπώνεται ή να προβάλλεται ως εκεί που μάς άρέσει εμάς. Και γι' αυτό ο καλλιτέχνης στη δουλειά του, πρέπει να λειτουργεί σαν καλλιτεχνική συνείδηση κι όχι σαν άγκιτάτορας ή πολιτικός διαφωτιστής. Τότε, παρά τις δυσκολίες θα επιτύχει στην προσπάθειά του και η αναγνώριση του έργου του θα έχει τόση καθολικότητα όση ή αλήθεια των ιδεών του.

ΠΑΥΛΟΣ

Τοῦ ΑΓΙ ΘΕΟΥ

Τὸ ρέμα τῆς Ταρσῶς καὶ τοῦ πολύκοοφου
τοῦ Ταύρου τὰ δασόλογγα
τῆ νιότη σου ποτίσαν καὶ δροσέρεψαν τὰ φρένα σου,
Σαῦλε, κι ἀπὸ σοφία καὶ γνώση σὰν ἐμέστωσες,
ὁ Θεῖος Παῦλος ἐγινες καὶ ξεκίνησες,
κρατώντας τὸ ραβδί σου, φῶς σου φώτιζε
νοῦ καὶ ψυχὴ καὶ σῶμα.

Μὰ σοῦλαχε στὸν πρώτο δρόμο
μέσ' στὴ συναγωγὴ, στὴν Ἱερουσαλήμ,
ν' ἀντικρύσεις τὸ Στέφανο, ν' ἀντιμαχήσεις μαζί του.
Κι ὅταν οἱ ἄνομοι κριτὲς τὸν δίκασαν γιὰ θάνατο,
κι ἔβαλαν τῆσπρα τους νὰ τοὺς φυλάξεις ἱμάτια,
γιὰ νὰ μὴ ματωθοῦν ἀπὸ τοῦ Μάρτυρα τὸ πετροβόλημα,
καὶ δίχως φρίκη στὸ φόνο μπρὸς ἐστάθηκες.

Τὴν ἄλλη μέρα ξεκινώντας γιὰ τὴ Δαμασκό,
φῶς ἴλαρὸ σὲ φώτισε μέσ' στῆς ψυχῆς τὰ βάθη.
Τὰ πάντα ἀλλάξαν μέσα σου καὶ πίστεψες στὸν Κύριο,
καὶ πρόσωπο μὲ πρόσωπον ἐθώρεις τον.
Σεισμὸς ἐγένη μέσα σου τι ἐνωσες πὼς ζεῖς
στῆς Ἀλήθειας τὸ δρόμο καὶ στὸ νόμο τῆς Ἀγάπης.

Ἔτσι ξεκίνησες γιὰ τὴν πορεία τὴ μεγάλη.
Δρόμους ἐδιάβης καὶ φαράγγια,
καὶ κύματα σὲ ζῶσαν ἄγρια,
κι ἄνεμοι σοῦ ἀλλάζανε τοῦ καραβιοῦ τὴ ρότα.
Πάλαιψες, χῶρες διάβης καὶ πολιτεῖες καὶ χωριά,
σὲ σίδερα σὲ δέσανε, σὲ μαῦρες φυλακὲς σὲ κλειῖσαν,
μὰ πάντα ἀτρόμητος χρόνια πικρὰ κι ἂν πέρασες,
τ' ἀχειῖλι σου δὲν ἐξεράθηκε ποτές.

Ἐφτασες στὴν Ἀθήνα, τὴν πόλη ἀσόφων καὶ σοφῶν
στοὺς δρόμους καὶ στὴν ἀγορὰ καὶ στὶς στοῆς
καὶ στῶν ναῶν τὰ μαρμαρένια σκαλοπάτια
λογιῶν-λογιῶν λαοὶ καὶ γλῶσσες ἐπλημμύριζαν
καὶ ρήτορες, δεξιὰ-ζεῖβὰ ρητόρευαν,
Ἕλληνες σοφιστὲς καὶ Ἐπικούριοι, κι Αἰγυπτιωῖτες κι Ἀσιάτες,
λόγοι κι ἀντίλογοι τριγύρω ἀκούγονταν.
Ὅλοι ξαφνιάστηκαν, σὰν ἡ στετὴ μορφή σου ἐφάνηκε.

Κ' εἶπες στοὺς Ἀθηναίους στὸν Ἄρειο Πάγο:
— Ἐσεῖς, ὦ ἄντρες Ἀθηναῖοι, σοφὰ κι ἀνήσυχα
βωμὸν ἐστήσατε στὸν Ἄγνωστο Θεό.

Νᾶμαι τώρα γιά νά σᾶς τόν γνωρίσω ἦρθα,
Μέσα σας ζεῖ. Νομοθέτης,
καὶ δικαστῆς ἀληθινὸς κι ὁδηγητής.
Μέσ' στήν καρδιά σας θά τόν βρῆτε. Ἐκεῖ καλλιιάζει,
φῶς νά τόν ἔχουμε στό δρόμο τῆς ζωῆς.

Κι εἶπες στό φοβισμένο Πραιτωριανό:
—Μὴ φοβᾶσαι κι ἂν σέ κάψουνε στό μέτωπο.
Σημαδεμένοι εἶναι μονάχα ἐκεῖνοι
ποῦχουν καμμένη τῆ συνείδησή τους.
Ἐμεῖς κρατᾶμε τὴν καρδιά μας ἄδολη,
γιατὶ ζεῖ μέσα μας ἡ λευτεριά,
κ' ἡ ἀγάπη γιά τόν ἄνθρωπο.

Κι ὅταν στήν Κόρινθο ἔφτασες
μέσα στ' Ἀκύλα τ' ἀργαστήρι, μέ τοὺς ἀργαλειοὺς
ποὺ ὑφαίνανε τσαντήρια, δὲν ἀπόκαμες,
ιδέες θεϊκῆς μέ τις κλωστῆς τ' Ἀκύλα ὑφαίνοντας,
καὶ τῆς ψυχῆς σου μοίραζες τοὺς θησαυροὺς
μέ πάσα ἀγάπη καὶ καλωσύνη πάσα
στοὺς σκυτοτόμους καὶ στοὺς μεροκαματιάρηδες,
πού συμμαζεύονταν ὀρθοὶ στ' ἀργαστηριοῦ τὴν πόρτα,
κι ὑφαίνε πλάϊ ἡ Πρίσκιλα, ἡ γυναῖκα του,
γυναῖκα εὐλαβικιά, ποτισμένη ἀπ' τό λόγο σου.

Κι ὅταν ἦρθες στοὺς Φιλίππους, στό μαγαζὶ
τῆς Λύδιας, καὶ σοῦδесе τις πληγῆς ἀπ' τὸ μαστίγωμα
κι ἄνοιξε τ' ἀργαστήρι της, ναὸ τῆς πίστες,
κῆρυξες μεγαλόστομα:
—Κι ἂν τοὺς χωρίζουν γλῶσσες τοὺς ἄνθρώπους
καὶ καιροὶ κι ἀνέμοι μακρυνοὶ
ἡ χάρη του τοὺς σφιχτοδένει,
γιατὶ τῶν ἀνθρώπων ὅλα τὰ γένη
εἶναι ἀπ' τὸ γαῖμα τὸ ἴδιο.

Ἐφτὰ φορῆς οἱ ἄνομοι σέ δέσανε στὰ σίδερα
καὶ σέ σκοτεινῆς σέ κλεῖσαν φυλακῆς,
Μὰ σὰν ἦρθ' ἡ ὥρα, θαρρετὰ τ' ἀντίκρυσες
τοῦ δήμιου τὸ ξίφος, καὶ ξεκίνησες ἔτσι
γιά τῆς Ἀθανασίας τοὺς δρόμους
καὶ στάθης πλάϊ στό Σωκράτη, τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ἀριστοτέλη.

ὦ ἐσύ, μεγάλε κι ἀπαρόμοιαστε,
λαοὺς ξεσήκωσες μέ τοῦ λόγου σου τὸ ξίφος,
μέ θεῖον ἀλέτρι τῆ γῆς τὴν Οἰκουμένη ὀργωσες
καὶ πολύκαρπους ἐβλάστησε βλαστοὺς
καὶ τοὺς ἔθρεψες μέ τῆς Ἀλήθειας τὸ ψωμί.

Καὶ σ' εὐλογοῦν οἱ αἰῶνες τώρα
κι αἰῶνες ἄλλοι θὰ σ' εὐλογοῦν.
Χαῖρε, Μεγάλε κι ἀπαρόμοιαστε.

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΝΕΟΙ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ

Ἀπὸ τὰ πολυάριθμα διηγήματα νέων πού στέλνονται συνεχῶς στὴν «Ε.Τ.» μπορεῖ τὰ περισσότερα νὰ ἔχουν βασικὲς ἀδυναμίες. Ὅλα ὅμως σχεδὸν παρουσιάζουν ἓνα ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι ἀπεικονίζουν ὀρισμένες ἀπὸ τὶς σημαντικότερες πλευρὲς τῆς σύγχρονης ζωῆς μὲ μιὰν ἐκπληκτικὴ ἀμεσότητα. Δὲν θὰ ἦταν ἴσως ὑπεροβλικὸ ἂν ἔλεγε κανεὶς ὅτι μὲ αὐτὴ τὴν ἐννοια, ἀποτελοῦν ἓνα ντοκουμέντο τῶν καθημερινῶν περιστατικῶν τῶν τελευταίων χρόνων. Οἱ συγγραφεῖς τοὺς ζοῦν τὰ ὀξύτατα σημερινὰ προβλήματα τῶν ἐργαζομένων — εἴτε στὴν πόλη εἴτε στὸ χωριὸ — κ' ἔχουν μιὰν ἐντελῶς προσωπικὴ αἴσθησι καὶ συνείδησι τῶν τρομερῶν δυσκολιῶν καὶ τῆς ἀπανθρωπιᾶς τῆς σημερινῆς ζωῆς, στὴν πιὸ ἀπτὴ μορφή τους. Ἀκριβῶς ὅμως ἐπειδὴ συμμετέχουν στὴν ζωὴ καὶ δὲν τὴν παρατηροῦν ἀπλῶς, ἐπειδὴ οἱ δραματικὲς τοὺς καταστάσεις προέρχονται ἀπὸ τὶς συγκρούσεις μὲ τοὺς ἄνθρωπους, τὰ πράγματα ἢ τοὺς θεσμοὺς καὶ ὄχι ἀπὸ ἓνα στεῖρο βύθισμα στὸν ἑαυτό τους, καταφέρνουν πάντα νὰ διατηρήσουν τὴν πίστιν τους στὶς οὐμανιστικὲς ἀξίες καὶ τὴν πεποίθησή τους στὸν ἐρχομὸ ἐνὸς καλύτερου μέλλοντος.

Δυστυχῶς ὅμως στὶς περισσότερες περιπτώσεις ὅταν αὐτὴ ἡ ἀμεσότητα τῆς αἴσθησι καὶ τῆς συγκίνησης πάει νὰ πάρει τὴ λογοτεχνικὴ τῆς ἔκφρασι, εἴτε ἀναιρεῖται ὀλότελα ἐξ αἰτίας μιᾶς ἀκατάσχετης φιλολογικότητος, εἴτε παραμένει ἐντελῶς θαμπὴ ἐξ αἰτίας τοῦ ἰσχνοῦ γραφίματος.

Ὡστόσο ὑπάρχουν καὶ τὰ κείμενα πού ἔχουν φτάσει σ' ἓνα ἀξιοπρόσεχτο ἐπίπεδο. Ἀπὸ αὐτὰ παρουσιάζουμε σήμερα τὰ τέσσερα παρακάτω διηγήματα, μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ συνεχίσουμε καὶ σὲ ἓνα ἀπ' τὰ ἐπόμενα τεύχη. Φυσικὰ ἡ «Ε.Τ.» δημοσιεύει διηγήματα νέων σχεδὸν σὲ κάθε φύλλο τῆς. Αὐτὴ ὅμως ἡ συγκεντρωμένη παρουσίασι ἔχει τὴν ἐννοια τῆς ἐντονώτερης προβολῆς νέων λογοτεχνικῶν δυνάμεων πού διαμορφώνονται μέσα στὶς ἀντίξοες συνθῆκες τῆς ἐποχῆς σὲ ὅλες τὶς γωνιὲς τῆς Ἑλλάδας. Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα γεγονὸς ἐλπιδοφόρο πού χρειάζεται νὰ ὑπογραμμιστεῖ καὶ νὰ χαιρετιστεῖ.

Τρεῖς Χάρεις

Τοῦ ΚΩΣΤΑ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΥ

Πέρασαν χρόνια ἀπὸ τότε. Ἦρθε ὁ Βασιλιάς, ἔφυγε, ξαναἦρθε. Ροδοκόκκινα παλληκάρια καὶ κοπελλιὲς σὰν τὴ δροσιὰ τ' Ἀπρίλη ἔμπαιναν στὶς φάμπρικες, στὰ κηπνομάγαζα, στὰ καμίνια, στὰ γιαπιὰ καὶ βγαίνανε γιὰ τὰ σανατόρια — κι αὐτὰ ποῦν 'τα ;

Ἦ προσφυγιὰ στὸ παραγκί. Βιοπάλη σκληρὴ, ἴδρωτας ποτάμια. Πόλεμοι, κατοχὴ, πείνα, ψώρα, ψείρα, πῶς ἄντεξες ; Ἄντεξες κι ἀντρεϊώθηκες. Σήμερα ἡ σκέψη μου σὲ σένα — ποῦ ἄλλοῦ ; Στὴ δροσιὰ πού δρόσισε γιὰ λίγο τὸ βασανισμένο μου κορμί. Πέρασαν τόσα χρόνια... Τί ὁμορφα τότε, τί ὄνειρα τότε...

Μιὰ καμαρούλα ἄς μὴν εἶχε καὶ κουζίνα, ὄχι βολευόμασταν. Ἀργότερα ἂν εἶχαμε αὐλὴ θὰ φτιάχναμε μιὰ. Καὶ μοῦ 'λεγε : «Εἶναι ἄνθρωποι πού ἔχουν κουζίνα». Εἶναι κοριτσάκι μου, εἶναι.

Κ' ἔτρεγα στὰ γιόνια, στὶς βροχὲς, στὸ λιοπύρι. Μ' ἀγῶνα ἔβγαينه τὸ ψωμί, μὰ μοῦ ἔδινε θάρρος ἢ ἀγάπη.

Μοῦ ἄρπαξαν τὴν Πατρίδα μ' ἔρριξαν στὸ βρώμικο λιμάνι νὰ γυαλίζω παπούτσια. Μοῦ ἄρπαξαν τὴ χαρὰ τῆς στέγης καὶ μοῦ ἔκαναν τὶς νύχτες πίσσα, κατράμι καὶ τὶς μέρες πιὸ πίσσα, πιὸ κατράμι. Ὅλοι γύρω ἐχθροί. Καὶ ὅταν ἀποκαμωμένος γύρναγα στὸ μπουντρουμάκι, ἴδια μιζέρια, ἴδια γύμνια ὀλόγυρα. Χλωμά παιδάκια, καυγάδες γιὰ ψωμί, φευγάτο χαμόγελο. Ἀπὸ ψηλὰ ἢ πολιτεία — χιλιάδες φῶτα — σὰν βασίλισσα, πλάνα, ψεύτρα, ἀνήθικη. Σοῦ σκόρπισα ὅλημερις τὸν ἰδρώτα μου σὲ

γυάλισα, σὲ στόλισα, κ' ἦρθα στὸ μπουντρουμάκι. Καλὰ ἀπόψε πού δὲ φυσᾶ. "Ὅλο καὶ θὰ πάρω κανὰ πισσόχαρτο καὶ τότε τὰ λέμε.

Ὁ ἀδελφός μου μένει στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ λιμανιοῦ, ψηλὰ κι αὐτός— πιάσαμε τὰ ψηλὰ βλέπεις. Ποῦ καὶ ποῦ ἀνταμωνόμαστε. Εἶναι γαλανομάτης καὶ τὸ χαμόγελο δὲν τοῦ λείπει. Πισιὰ δύναμη τοῦ τὸ δίνει; Τί εἶναι αὐτὸ πού τὸν κάνει ἄγριο καὶ δυνατό;

Μιά μέρα τὸν ρώτησα. Ἦμασταν ψηλὰ στο δικό του στέκι.

Ἰδια μιζέρια καὶ κεῖ. Κάτου γιόρταζε ἡ πόλη καὶ ἑκατομμύρια τὰ φῶτα της.

— Κοίτα, μοῦ λέει καὶ μοῦ τὴν δείχνει ἀπὸ ψηλὰ, τὴν ψευτιά, τὴν ἀτιμία, τὴ σκλαβιά. Νά, ποιά δύναμη θὰ τὴν γκρεμίσει, ποιά δύναμη θὰ τὴν σαρώσει, ποιά δύναμη θὰ καταλύσει τὴν ψεύτικη ἐλπίδα καὶ θὰ χτίσει ἕναν καινούργιο κόσμο.

Καὶ μοῦ ἔδειξε τὶς γροθιές του. Μὰ ἦταν πιὸ μεγαλύτερος ἀπὸ μένα.

Πῆρα τὸν κατήφορο. Θέλω πολλή ὥρα νὰ περπατήσω γιὰ τὸ τράμ καὶ ὕστερα ἄλλο τράμ, ἄλλος τόσος ἀνήφορος γιὰ τὸ μπουντρουμάκι.

Πόσο μοῦ στοιχίζει καὶ πρέπει νὰ βάλω τρία ζευγάρια. Καὶ δὲν φθάνει αὐτό, ἔχουμε καὶ τὸ κυνήγι. Ποιὸς διάολος τὸ βγαλε κι αὐτό...

Στὸ δρόμο λέω, θὰ σάλεψε ὁ νοῦς του. Μὲ τὶς γροθιές θὰ γκρεμίσει...

Κρίμα κ' ἔχει γαλανὰ ματάκια σὰν τὸ πέλαγος. Νὰ ἔχα λεφτὰ νὰ τὸν πῆγαινα σὲ γιατρό, νὰ πούλαγα τὸ κασέλι. Μὰ ποιὸς θὰ τὸ πάρει καὶ πόσα θὰ δώσει...

Χώθηκα στὸ καβούκι μου. Τὰ μεσάνυχτα βγῆκε ὁ βοριάς ἀπόψε βρῆκε νὰ βγεῖ κι αὐτός. Καὶ δὲν εἶναι αὐτό. Ξεκάρφωσε καὶ τὴ μοναδικὴ λαμαρίνα τῆς ἀντικρυνῆς παράγκας καὶ χτύπαγε μανιασμένα καὶ ξεφώνιζε: «Ξυπνᾶτε γυμνοί, ξυπνᾶτε!»

Ἄς ξυπνήσει ὁ ἀντικρυνός. Γιατὶ αὐτὸς τὴν ἔφερε ἀπὸ τὴν πόλη. Πανηγύρι τὴ μέρα πού τὴν ἀνέβασε. Μαζευτήκαμε ὅλοι ὅταν τὴν κάρφωνε, λέγαμε τὶς γυνῶμες μας. Μὰ κεῖνος ποῦ νὰ ἀκούσει! Καλὰ νὰ πάθει, ἄς τὴν πάρει ὁ βοριάς.

Τὸ πρῶτὸ καινούργια μαντάτα. "Ὅσοι κλείσαμε τὰ δεκαεφτὰ νὰ πᾶμε, λέει στὸ Τμήμα. Τὸ ἔπε ὁ χωροφύλακας. (Ἐμεῖς ἐδῶ ἀπ' αὐτοὺς ἔχουμε, στὴν πόλη εἶναι ἄλλο!).

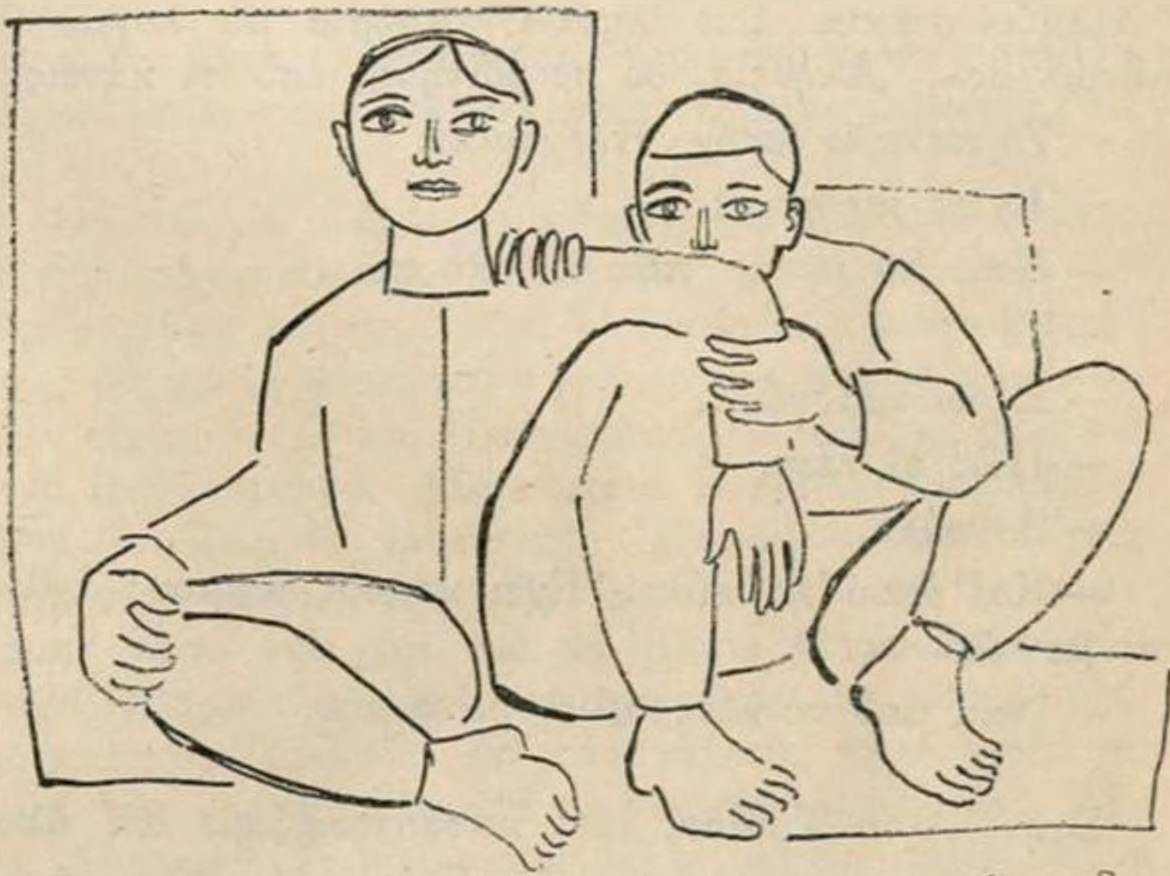
Πήγαμε.

— Νὰ φέρετε δυὸ φωτογραφίες καὶ χαρτόσημο τρεῖς δραχμές. Θὰ γραφτεῖτε νὰ πάρετε ταυτότητα. Αὔριο ἡ Πατρίδα θὰ σᾶς χρειαστεῖ.

Τώρα δὲν μᾶς χρειάζεται. Κ' ἔλεγα γιὰ πισσόχαρτο, νὰ βουλώσω τὸ μπουντρουμάκι. Ἄλλη φορά κ' ἄθε μέρα δὲν θὰ φυσᾶ. Θὰ ἔχω χαρτὶ μὲ τὴ φωτογραφία μου κολλημένη κι ὁ πολισμάνος δὲν θὰ μὲ κυνηγάει θὰ ἔναι καλά. Ἡ πατρίδα θὰ μὲ χρειαστεῖ, ἔχει ἐχθρούς, μᾶς τό ἔπε ὁ ἀστυνόμος.

Ἐγὼ ἔχω κι ἄλλους ἐχθρούς. Σὰν βρέχει γεμίζει τὸ μπουντρουμάκι νερά, ἀλλὰ ἔννοια του, ἔκαμα φραῆγμα. Μάζεψα χῶμα καὶ τό ἔφτιαξα.

Μιά μέρα τὰ μικρὰ τὸ χάλασαν, παιδιὰ εἶναι.



Στέφανος

“Οπου ξαφνικά όλα στη ζωή άλλαξαν κ’ έγιναν χαρούμενα γελαστά, λές και άλλαξε ο Θεός το ντουινιά. Περνούσα απ’ τή φάμπρικα. Τσίκνα ή πυρήνα. Καί νά σου δυό γελαστά ματάκια που άνηφόριζαν στη γειτονιά.

— Βρέ πιτσιρίκα τής λέω δέν έχεις παπούτσια και είναι κι ’Οχτώβρης.

— Τίς γιορτές θά με πάρει ή Μάνα μου. Θα πάρουμε βοήθημα.

— Θα σ’ έπαιρνα γώ, μα λίγα βγάζω με το κασέλι. Είναι και το πισσόχαρτο, άμ το χαρτί... “Ακου κοριτσάκι μου, θα πάρω χαρτί. Θα ’χει φωτογραφία μās είπε ο άστυνόμος και τότε δέ θα ’χω κυνήγι. Θα χώνουμαι παντού. Το ζευγάρι στο λεφτό, όχι και μεγάλα πράγματα, μπορεί νά χάσω πελατεία, αλλά κόσμος πολύς, θ’ αλλάζω στέκια. Στο λιμάνι καράβια με λογιώ-λογιώ παντιέρες, λογιώ-λογιώ ανθρώπους... ’Αλήθεια, δέ σε ρώτησα, έσύ τί κάνεις;

— Ζητιανεύω στον ’Ηλεκτρικό.

— Έχεις κυνήγια;

— Ναί, μα μένα, πώς νά στο πω...

— Τί;

— Ξέρω και γώ...

— Πώς σε λένε.

— ’Ανθούλα.

— Και άκου ’Ανθούλα. Έχει κακούς άτιμους ανθρώπους. Νά προσέχεις, άρχινās και μεγαλώνεις.

— Ναί, μου το λέει και ή μάνα μου.

Στην ’Αγία Τριάδα, εκεί κατασταλάζαμε απ’ όλες τις γειτονίες. Έκει τα λέγαμε, εκεί μετρούσαμε τον άγώνα. Παραβγαινόμασταν.

— Ένας απ’ τα Ταμπούρια έβγαλε τριάντα φράγκα σήμερα.

— Πώς;

— Κονισματάκια πουλάει.

Είπα και γώ για το χαρτί, για τις φωτογραφίες. Γλυτώνουμε τους πολισμάνους.

— Βλάκας είσαι μου κάνει κάποιος. Έγώ έχω απ’ αυτό. Τζάμπα τα λεφτά. Προχτές όλη μέρα μέσα με είχαν. Καθάρισα τον άπόπατο, σκούπισα την αύλή, έφαγα και καρπαζιές κ’ έδειξα και το χαρτί. Ένα χρόνο το έχω. Το βράδυ μ’ άφισαν. Τζάμπα τα λεφτά.

Πέταξα το κασέλι: το άτιμο βαρύ και χοντροφτιαγμένο, μ’ έκοβε τον ώμο και άντε νά το ανεβάσεις στη γειτονιά. Τί καλά με τα είκονισματάκια! Καί νά δεις πώς τα παίρνει ο κοσμάκης. Τώρα έχω λεφτά. Φωτογραφίες άλλη φορά, όσο για το πισσόχαρτο, έ, κάθε μέρα δέ φυσά. Βρήκα την ’Ανθούλα. Γέλασαν τα ματάκια της, γέλασε κι ο ήλιος και φώτισε το χλωμό της προσωπάκι σαν τις είκονίτσες που πουλούσα.

— Έχω νά σου πάρω παπούτσια ’Ανθούλα.

“Ένα πράμα, σαν άρωμα, σα δροσιά ένιωθα τριγύρω μου.

Πηγαίναμε πότε πότε στην τρανή γειτονική πολιτεία. Μερμηγκιά ο ντουινιάς και φούντωνε ή ’Ανθούλα κ’ έγινε κοπελλίτσα.

Και το τσιτάκι πήγαινε νά κρεπάρει. Πονηρά βλέμματα. “Ας είναι θα πάρω παντελόνι καινούργιο και τα λέμε.

Τώρα βγήκε άλλη φάμπρικα. Μεγάλες εικόνες με τρεις χάρες. Δεξιά την κοιτάς, άλλη χάρη. Ζερβά την κοιτάς, άλλη χάρη. Στα ίσια, άλλη χάρη. Νά μ’ άφηναν και στα βαπόρια καλά θάταν. Μα κει πήγαιναν άλλοι, δικοί τους άνθρωποι.

Και κύλαγε χαρούμενα ο χρόνος και μιá μέρα χάθηκε ή ’Ανθούλα. Την πήρε ο

κάναμε καὶ μεροκάματα. Στείλαμε καὶ τὴν ἀδερφή μου, τὴν Ἀθούλα, στὸ καναβουρ-
γεῖο μίαν ὥρα ποδαρέδρομο γιὰ 15 δραχμὲς μεροκάματο. Τί νὰ γίνεῖ; Εἴμασταν
ἕξι ψυχές. Πουλήσαμε καὶ τὴ γελάδα. Στὸ τέλος, τὰ καταφέραμε: Σκαρώσαμε τὸν
ὀπωρώνα. Ὅμως μονάχα τὰ μισὰ δεντρούλια εἴχαμε πληρώσει, γιὰ τ' ἄλλα μισὰ,
συμφωνήσαμε στὴν παραγωγή. Ὁ πατέρας ὑπόγραψε γραμμᾶτια. Ἄς εἶναι.

Τὴν τρίτη χρονιά— πρόπερσιν— κάρπισαν οἱ ροδακινιές μας. Μὰ ὅσο νὰ πεῖς λιγο-
στὰ πράγματα. Πρώτη καρποφορία, βλέπεις. Ὅσα λεφτὰ πιάσαμε, τ' ἀκουμπήσαμε
στὸ δέντροκόμο, γιὰ τὰ δεντρούλια καὶ ξαλαφρώσαμε κάπως ἀπὸ κεῖνον τὸ βραχνά.
Βουλώσαμε μὲ κάτι λίγα καὶ τὸ στόμα τοῦ μπακάλη:

—Ἀκόμα λίγη ὑπομονή, βρὲ Νικόλα. Δίκιο ἔχεις, ποιὸς λέει τ' ὄχι. Μὰ δὲς τὰ
χάλια μας. Τὰ ξέρεις δά, κι ἀπὸ μέσα κι ἀπ' ὄξω. Ἔ, τοῦ χρόνου πιά, γεροὶ νὰ ἴμα-
στε θὰ ἴχουμε μπόλιχο πρᾶμμα. Θὰ σὲ ξοφλήσω καὶ μὲ τὸ παραπάνω.

Στὸ μεταξὺ, ἡ τράπεζα ὅλο κι ἀγρίευε. Ὅλο καὶ μᾶς θύμιζε τὸ χρέος καὶ μᾶς
φοβέριζε μὲ ἐντάλματα, καὶ φυλακή. Πρόσπεσε ὁ πατέρας μου στὰ πόδια τοῦ βουλευ-
τῆ, πᾶνε μαζὶ στὸ διευθυντή, λένε τὰ καθέκαστα. Βρὲ ἔτσι βρὲ ἀλλιῶς, τὰ κανόνι-
σαν. Πήραμε νέα προθεσμία. Ὅμως οἱ τόκοι δούλευαν, γεννοβόλαχαν.

Τὴν ἴδια χρονιά, τὰ Χριστούγεννα, σὰν γυρίσαμ' ἀπ' τὴν ἐκκλησιά, καθίσαμε νὰ
φᾶμε. Εἴχαμε σφάξει δυὸ κόττες. Καθὼς ἐβράζαν στὴ χύτρα, στὸ τζάκι, μοσχοβο-
λοῦσε τὸ σπίτι. Ὁ πατέρας εἶχε φέρει καὶ μιὰ ὀκὰ κρασί, χρονιάρικα μέρα πού 'ταν.
Ὅμως κάθισε στὸ σοφρὰ κακόκεφος, ἀμίλητος. Βλέποντάς τον, καὶ μεῖς οἱ ἄλλοι δὲ
βγάζαμε μιλιὰ. Μονάχα πάνω στὸ τζάκι τὸ παμπάλαιο ρολοῖ μας—κληρονομιά τῆς
μάνας μου ἀπ' τὴ γιαγιά της, ἕνα ξεχαρβαλωμένο ξυπνητήρι, τόκο-τόκο, τόκο-τόκο,
σημάδευε τὸ χρόνο πού κυλοῦσε. Κ' ἦταν οἱ χτύποι του σὰν ἀπὸ χοντρές σταλαγμα-
τιές βροχῆς πάνω σ' ἀδειανὸν γκαζοτενεκέ. Γυρίζει καὶ λέει ὁ πατέρας στὴ μάνα μου,
δείχνοντάς το:

—Δὲν τὸ πετᾶς ὄξω, λέω ἐγώ; Ὡς κι αὐτό, πανάθεμάτο, τόκο-τόκο, τόκο-τόκο,
ὅλο γιὰ τὸν τόκο πού δουλεύει μου μιᾶ.

—Καῦμένε καὶ σύ, τοῦ λέει ἡ μάνα μου. Ὅλα σὲ φταῖνε πιά. Ὅλο γκρίνια εἶσαι.
Μὴ μᾶς φαρμακώνεις χρονιάρικα μέρα... Ρίχτο ὄξω, νὰ γελᾷ καὶ μᾶς τ' ἀχείλι μας...

—Καλά, καλά, ἔτσι τό 'πα, ἀποκρίνεται κεῖνος. Ἄ, στὴν ὑγείά σας, χρόνια πολλὰ
καὶ τοῦ χρόνου καλύτερα, γεροὶ νὰ ἴμαστε.

Τσουγκρίσαμε τὰ ποτήρια μας, εἶπαμε τὶς εὐχές μας, κατέβασε ὁ πατέρας τὸ πρῶτο
ποτηράκι. Μὲ τὸ δεύτερο, πῆρε νὰ ἴχεται τὸ κέφι. Φωτίστηκε τὸ μούτρο του, μέρεψε
ἡ ματιά του. Ἄρχισε τὸ τραγούδι. Τραγουδήσαμε κι οἱ ἄλλοι μαζὶ του, χορέψαμε.
Κάποια γλύκα, κάποια ξεγνοιασιά εἶχε πλημμυρίσει τὴ φτωχοκάμαρά μας. Δὲ θέλουμε
καὶ πολλὰ πράγματα ἐμεῖς οἱ χωριάτες γιὰ νὰ ξεφαντώσουμε.

Κάποιαν ὥρα, πού ἴχαμε καθίσει νὰ ξαποστάσουμε, λέει ὁ πατέρας:

—Ἔ, φέτος πιά ξελασπωνόμαστε. Ἄς εἶναι καλὰ τὰ ροδάκινα. Θὰ μπερέσουμε
νὰ φκιάσουμε καὶ σπιτάκι, νὰ σπιτωθοῦμε καὶ μεῖς σὰν ἄνθρωποι.

Ἀλήθεια, κι ὁ πατέρας καὶ μεῖς οἱ ἄλλοι, τό ἴχαμε κρυφὸ μαράζι πού τόσα χρόνια
δὲ μπορέσαμε ν' ἀποχτήσουμε ἕνα σπιτάκι τῆς προκοπῆς, νὰ ξεφορτωθοῦμε τὸ στενό-
χωρο καλυβόσπιτό μας, χαμηλοτάβανο, χτισμένο μὲ πλιθιά, μὲ πάτωμα πατημένο χῶμα.

Μὲ τὸ σήμερα—μὲ τὸ αὔριο, κάθε πέρσιν καὶ καλύτερα, ἡ φαμίλια μεγάλωσε, τὸ
καλυβόσπιτο μίκραινε. Στὸ τέλος μᾶς πῆραν σβάρνα κ' οἱ πόλεμοι κ' ἔγινε ἡ ζωὴ μας
ἄχαρη, βασανισμένη.

—Μὲ τὸ βλα θὰ τὸ φκιάσουμε, συνέχισε ὁ πατέρας. Πέντε σκαλιὰ ψηλό. Νὰ ἴχει
κ' ὑπόγειο. Τρεῖς κάμαρες καὶ σάλα καὶ κουζίνα. Θὰ φκιάσουμε κ' ἕν' ἀχούρι τῆς
προκοπῆς. Θὰ πάρουμε καὶ γελάδα. Μισὰ θὰ πληρώσουμε, μισὰ θὰ χρεωθοῦμε, θὰ
τὰ βολέψουμε. Καὶ τὰ κεραμίδια εὐρωπαϊκά. Δὲ βάζω τούρκικα.

—Ἄχ! καλὲ πατέρα, πετιέται μὲ λαχτάρικα ἡ Ἀθούλα μας κι ἄνθισαν οἱ παπα-
ροῦνες στὰ μάγουλά της. Ἄς πάρουμε καὶ ράδιο...

—Ναί, ναι, πατέρα, και ράδιο... και ράδιο, πετάγονται και τὰ πιτσιρίκια, τ' ἀδελφάκια μου.

—Και τί τὸ θέλετε τὸ ράδιο, βρὲ σατανάδες σεῖς;

—Ν' ἀκοῦμε γιὰ τὸ μάτς, καλὲ πατέρα... Νὰ ῥχονται στὸ σπίτι μας και τ' ἄλλα παιδιὰ, ν' ἀκοῦνε και κεῖνα...

—Ἔ, καλά. Και ράδιο... και ράδιο, τί νὰ γίνε; Ἄφοῦ ἐπιμένετε, ἄς πάρουμε και ράδιο, συμφώνησε ὁ πατέρας.

Ἦστερα ὁμως σκέφθηκε λίγο και πρόσθεσε:

—Ναί, μὰ πρῶτα-πρῶτα, πρέπει κάτι νὰ βάλουμε στὴ μπάντα γιὰ τὴν προίκα τῆς Ἀθούλας.

—Ἀμποτες, Παναγιά μου, κάνει κι' ἡ μάνα μου και σταυροκοπιέται κοιτώντας τὸ εἰκονοστάσι.

Ἡ Ἀθούλα καμώθηκε πῶς δὲν ἄκουσε. Ὅμως πῆρε μιὰ βαθειὰν ἀνάσα κι' ἐπνιξ' ἐν' ἀναφυλλητό. Εἶχε κλείσει πιά τὰ εἰκοστέσσερα...

Βγαίνοντας φέτος ὁ Μάρτης, μᾶς πλάκωσε τὸ κακό. Ἐνας χιονιάς—μὰ τί χιονιάς... Χιόνι νὰ δοῦν τὰ μάτια σου. Τριάντα πόντους στὸ δρόμο. Μέχρι τὸ γόνα στὰ χωράφια. Κόπηκαν οἱ συγκοινωνίες. Ἐμεινε ὁ κόσμος κι ἀπὸ ξύλα. Ὅσα μᾶς εἶχε ἀφήσει ὁ μαλακὸς χειμώνας, μᾶς τᾶφαγε σὲ λίγες μέρες ἡ ἄγρια ἀνοιξη. Καὶ ποῦ νὰ πᾶς γιὰ ξύλα μὲ τόσο χιόνι;

Κουκουλώθηκαν μ' αὐτὸ και τὰ λουλούδια, πάνω στὴν ἀνθισὴ τους. Λουλούδια και κλαράκια, εἶχαν γίνε ἕνα πρᾶμμα, τοῦφες-τοῦφες μπαμπάκι.

Ὡστόσο, αὐτὸ ἦταν τὸ μικρότερο κακό. Μάρτης εἶναι λέγαμε, θὰ κάνει και τὰ δικά του. Ὅμως σύντομα θ' ἀλλάξει ὁ καιρὸς, θὰ λυώσουν τὰ χιόνια, θὰ γλυκάνει ὁ ἀγέρας. Δὲν τὰ φοβᾶται τὰ χιόνια τὸ λουλούδι. Ὡστόσο τοὺς χωριάτες τοὺς ἔτρωγε τὸ σκουλήκι. Τὰ ἔχαν κατεβάσει τὰ μοῦτρα. Ὁ καιρὸς δὲν ἔλεγε ν' ἀλλάξει. Πάνω στὸ παλιὸ χιόνι, ἔπεφτε συνέχεια καινούργιο. Τὸ κρῦο ἔσφιγγε ὅλο και πιὸ πολύ.

Ἐνα βράδυ, περασμένα μεσάνυχτα, πεταχτήκαμε ἀλαφιασμένοι ἀπ' τὸ στρῶμα. Ὁξω οὐρλιάζε δαιμονισμένα ἕνας βοριάς, ἄλλο πρᾶμμα. Κεραμίδια ξυλώνονταν και κυλοῦσαν μὲ θόρυβο στὶς στέγες, δέντρα τσακίζονταν, λαμαρίνες βροντοκοποῦσαν, γκαζοτενεκέδες κυλοῦσαν στὶς αὐλές—γκρούν... γκρούν... οἱ γειτόνοι φώναζαν ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Κρισμοχαλασιά. Πεταγόμεστε, ὁ πατέρας και γώ, στὴν αὐλόπορτα.

Ἐνας οὐρανός, κρύσταλλο. Μιὰ ἀστροφεγγιά, τρέλλα. Μιὰ νύχτα ὀλόφωτη, ἀσπρογάλαζη, θαῦμα.

Ὁ Καρατζοβίτης, * καθὼς ροβολουῦσε ἀνεμπόδιστα ἀπ' τὶς ψηλότερες κορφές τοῦ Κχιμακτσαλάν, εἶχε σαρώσει τὰ σύννεφ' ἀπ' τὸν οὐρανό.

Μερικοὶ γειτόνοι, ἄντρες, γυναῖκες, παιδιὰ, σούρνονταν στὶς αὐλές τους, πάνω στὸ χιόνι, πασκίζοντας νὰ σιγουρέψουν κάθε τί ποῦ μποροῦσε νὰ γίνη πετούμενο, νὰ σπάσει τζάμια, ν' ἀνοίξει κεφάλια. Δυὸ λεῦκες τοῦ γείτονά μας τοῦ Σωτήρη, ἦταν ξαπλωμένες στὴν αὐλή του. Ἡ μιὰ πέφτοντας εἶχε θρυψαλιάσει τὰ κεραμίδια τ' ἀχουριοῦ του.

—Δὲ μ' ἀρέσει τοῦτο τὸ μπουρίνι, μοῦ λέει ὁ πατέρας. Παγωνιὲς θὰ ἔχουμε.

Κουκουλωθήκαμε μὲ κάποιες παλιοχλαῖνες και βγήκαμε στὴν αὐλή. Βαλθήκαμε και μεῖς νὰ συμμαζέψουμε ὅτι μποροῦσε νὰ σηκώσει ὁ ἀγέρας. Δύσκολα στεκόμασταν στὰ πόδια.

Δὲν ἦταν ἀγέρας ἐκεῖνος. Ἦταν ἀόρατες καβαλλαρίες ἀπὸ ἑκατομμύρια δαιμόνους, π' ὄρμουσαν σ' ἐφόδους οὐρλιάζοντας ἄγρια και πάσχιζαν νὰ τὰ κάμουν ὅλα

* Καρατζοβίτης=Σφοδρὸς βορειοδυτικὸς ἄνεμος τῆς Κεντρικῆς Μακεδονίας. Στὴ Θεσσαλονίκη λέγεται «βαρδάρης».

ἴσωμα, νὰ νεκρώσουν τὰ πάντα, μὲ τὴν τυφλὴ ὄρμη τους καὶ τὴν παγερὴ ἀνάσα τους.

Σὰ συμμαζέψαμε ὅ,τι βρέθηκε μπροστά μας, πήγαμε καὶ σμίξαμε μ' ἄλλους πέντ' - ἕξι, κοντὰ στὸν τοῖχο τοῦ γείτονά μας τοῦ Σωτήρη.

— Τὸ νοῦ σας στὶς λαμαρίνες, μᾶς φώναξε κεῖνος ὅταν πηγαίναμε. Ἀεροπλάνα γίνονται οἱ ἄτιμες. Γκιλλοτίνες πετούμενες.

Σιγὰ - σιγὰ γενήκαμε πολλοὶ στὸν τοῖχο. Ὁ βοριάς ὄλο καὶ δυάμωνε. Ὅλο καὶ νέες ἐφεδρεῖες ξαμολοῦσε τὸ Καϊμκχτσαλὰν ἐνάντια στὸν ἀτυπεράσπιστο, τὸ βασανισμένο, τὸ σαβανωμένο κάμπο.

— Τί κακό 'ναι τοῦτο, βρὲ παιδιά; Τί θὰ κάνουμε; Λέτε νὰ τὰ γλυτώσουμε τὰ ροδάκινα; ρωτᾷ κάποιος νιόφερτος.

— Δὲν πᾶμε στοῦ Τσάμη; προτείνει ἄλλος. Ἔχει θερμοῦμετρο αὐτός. Νὰ ἰδοῦμε ποῦ βρισκόμαστε. Ἔχει καὶ τὸν Ἰταλό. Κάτι θὰ μᾶς πεῖ κι αὐτός.

Κινήσαμε γιὰ τοῦ Τσάμη. Εἶχαμε τὸ μπουρίνι κατάφατσα. προχωρούσαμε μὲ μεγάλη δυσκολία. Κοβόταν ἡ ἀνάσα μας, κόβονταν τὰ πόδια μας. Φίδια τρύπωναν στὸν κόρφο μας κ' ἔφευγαν ἀπ' τὰ μπατζάκια μας. Συχνὰ - πυκνά, ψιλή, σκληρὴ χιονόσκονη, μᾶς κειτοῦσε τὰ μάγουλα, μᾶς τύφλωνε. Τὰ μάτια μας ἔτσουζαν διαβολεμένα.

Τέλος, προχωρώντας πότε διπλωμένοι σὰ σουγιάδες, πότε μονόπαντα, φτάσαμε. Ἔχει ὁ Τσάμης μεγάλον ὄπωρωνα. Ἔχει καὶ γεωπόνον, ἰταλόν, καλόν ἄθροωπο. Βρήκαμε κι ἄλλους ἐκεῖ.

Ἦταν μαζωμένοι ὄξω ἀπ' τὰ κάγκελα ποὺ χωρίζουν τὸ δρόμο ἀπ' τὴν αὐλὴ τῆς ἀποθήκης μὲ τὰ ἐργαλεῖα καὶ τὰ λιπάσματα. Ὅξω ἀπ' τὴν ἀποθήκη, στὴν πόρτα, κρεμόταν τὸ θερμοῦμετρο.

Κοντὰ - κοντὰ μπροστά σ' αὐτό, μέσ' ἀπ' τὰ κάγκελα, ἑνας ἐργάτης εἶχε κερφωμένα τὰ μάτια του στὸν ὑδράργυρο.

Τουρτουρίζοντας, στριμωχτήκαμε μαζὺ μὲ τοὺς ἄλλους καὶ τεντώσαμε τὸ λαιμό μας, νὰ διαβάσουμε τὸ θερμοῦμετρο. Ὅμως ἤμασταν μακριὰ καὶ δὲ μπορούσαμε νὰ ξεχωρίσουμε τὸν ὑδράργυρο.

— Τί γίνεται, βρὲ παιδί; ρωτᾷμε τὸν ἐργάτη.

— Κιτηφορίζει, μᾶς λέει. Κατεβαίνει σκαλι-σκαλι ὁ κερατάς, παλάθεμά τον.

Πέρα, στὸ βάθος τοῦ ὄπωρώνα, ὁ Ἰταλὸς ἔτρεχε πέρα-δῶθε, σὰν παλαβός. Εἶχε στήσει σόμπες ἀνάμεσα στὶς ροδακινιές καὶ τίς ἔκχιγε μ' ἄχερο, παλαίβοντας ἔτσι, παλληκαρίσια, νὰ τσακίσει κάπως τὸ κρῦο μέσα στὸ χτήμα, νὰ λυώσῃ τὰ χιόνια πάτωσά λουλούδια, νὰ σταματήσῃ ὄξω ἀπ' τὸν ὄπωρωνα τὸ λευκὸ θάνατό τους.

— Τρίααα, φώναξε κάποιον ὥρα στὸν Ἰταλὸ ὁ ἐργάτης τῆ θερμοκρασία, κάνοντας χουνὶ τίς παλάμες του.

Μπροστά μας, ὁ ὄγκος τῆς ἀποθήκης ἔκοβε τὸν ἀγέρα, μᾶς ἀπάγγιαζε. Δεξόξερβά μας ὅμως λυσομανοῦσε. Τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν μας εἶχαν ἀρχίσει νὰ ξυλιάζουν. Θέλοντας καὶ μὴ, πήραμε νὰ πηδᾶμε στὸν τόπο, γιὰ νὰ ξεμουδιάσουν.

Ὁ Ἰταλὸς ἔτρεχε ἀπὸ σόμπα σὲ σόμπα. Μερικοὶ ἐργάτες κουβαλοῦσαν συ ἔχεια μπάλες ἄχερο ἀπ' τὸν ἀχερώνα.

— Δύσοο, ξαναφωνάζει πάλι τῆ θερμοκρασία ὁ κράχτης στὸν Ἰταλό, ὕστερ' ἀπὸ κάμποσην ὥρα.

— Φωτιά, φωτιά, διατάζει κεῖνος τοὺς ἐργάτες. Ὅλο φωτιά... ὄλο φωτιά... πολλὴ φωτιά...

— Τί λέτε, λέει κάποιος ἀπ' τὴν παρέα, δὲν κάνουμε καὶ μεῖς τὸ ἴδιο;

— Δὲ μπορούμε 'μεῖς, τ' ἀποκρίνεται ἄλλος. Δὲν ἔχουμε σόμπες. Μήτε περίσσιο ἄχερο. Δίχως σόμπες, ὁ ἀγέρας θὰ τὸ σκορπίσει τ' ἄχερο. Κ' ἔπειτα, ἅμα τὸ κάψουμε, τί θὰ φᾶν τὰ ζωντανά μας;

Σωστὴ κρυβέντα. Βουβαθήκαμε, λοιπὸν καὶ χοροπηδούσαμε στὰ μουγκά, νὰ ζωντανέψουν τὰ ξυλιασμένα μέσα στὶς ἀρβύλες δάχτυλά μας.

— Ἐνααα, φωνάζει πάλι κάποτε ὁ κράχτης.

Ἦρθε τρεχάτος κι ὁ Ἴταλός κ' ἔρριξε καὶ κεῖνος μιὰ ματιὰ στὸ θερμομέτρο. Τὰ ἔχε χαμένα. Κι δύνευαν νὰ πᾶνε στράφι κ' ἡ δική του ἢ τίμια δουλειὰ καὶ τ' ἀφεντικῶ του τὰ ἑκατομμύρια. Ὑστερα χάθηκε μέσα στ' ἀπέραντο χτῆμα, φωνάζοντας «φωτιά... φωτιά... ὄλο φωτιά... πολλή φωτιά...»

Οἱ σόμπες εἶχαν κοκκινίσει. Πάνω στ' ἀσπρογάλανο χιόνι, μέσα στὴ φωτεινὴ, καὶ διάφανη γαλάζια νύχτα, φάνταζαν σὰν ὁμορφα φανάρια, ποὺ τὰ ἔχαν ανάψει γιὰ νὰ στολίσουν κάποια ζωτικὴ, νυχτερινὴ γιορτὴ. Σμάρια ψιλούλια κόκκιν' ἀστράκια τ' ἀναμμένα ἄχερα, ξεπηδοῦσαν ἀπ' τοὺς σωλῆνες μαζὺ μὲ τὸν πυκνὸ καπνὸ, σὰ ρουκέττες τὴ στιγμὴ ποὺ σκάζουν, κι ἀμέσως ξεψυχοῦσαν.

Ἐκεῖ, στὸ +1°, ὁ ὑδράργυρος κρατήθηκε κάμποσιν ὥρα. Κι ὁ παγερὸς δαίμονας σὰ νὰ ἔχε καλμάρει κάπως. Αὐτὸ μᾶς ἔδωσε κουράγιο καὶ πιάσαμε συζήτηση.

—Σ' ἄλλα μέρη, λέει ὁ Βασίλης, πῶκανε καὶ τὸν κουρέα στὸ χωριὸ καὶ τ' ἄρεζε πολὺ νὰ διαβάξει ὁ,τι βιβλίον τοῦ ἔπεφτε στὸ χέρι, σ' ἄλλα μέρη φυτεύουν ἑκατομμύρια δέντρα καὶ φτιάχνουν τεχνητὰ δάση. Ζῶνες - ζῶνες, χιλιάδες χιλιόμετρα μᾶκρος καὶ πλάτος. Χτυπᾶνε πάνω τους οἱ ἄγριοι ἄνεμοι καὶ σπᾶνε. Ἀπὸ ζώνη σὲ ζώνη, ξεθυμάνουν. Σὰ φτάνουν στὶς φυτεῖες, εἶν' ἀριάκια.

—Σ' ἄλλα μέρη μὴ μοῦ λές ἐμένα, τὸν ἀποπαίρνει ὁ Σωτήρης, π' ἀφορμὴ γύρευε νὰ ξεσπάσει. Σ' ἄλλα μέρη ὁ κόσμος πλουτίζει ἀπ' τὰ γεννήματα—στάρι—καλαμπόκι... Ἐμεῖς ἐδῶ ξεβρακωθήκαμε καὶ πεινάμε ἐξαιτίας τὸ στάρι. Ξευτελίστηκε ἡ τιμὴ του. Καὶ νὰ πεῖς περισσεύει στὸν τόπο μας; Ὅχι ποὺ περισσεύει, μὰ δὲ φτάνει κι' ὄλα καὶ κουβαλᾶμε κι ἀπ' ὄξω, γιὰ νὰ βγάλουμε τὴ χρονιά. Δουλεύουμε γιὰ τὴν τράπεζα, δουλεύουμε γιὰ τοὺς ἐμπόρους, δουλεύουμε γιὰ τοὺς βιομήχανους... καὶ μονάχα γιὰ μᾶς δὲ δουλεύουμε... Σ' ἄλλα μέρη θὰ μοῦ πεῖς ἐσύ... Σ' ἄλλα μέρη ὁ χωριάτης τὰ χαίρεται τὰ κόπια του, μέλι γίνεται ὁ ἰδρώτας του... Σὲ μᾶς ἐδῶ πικρὸ φαρμάκι.

Βουβαθήκαμε πάλι καὶ στριμωχτήκαμε κοντὰ στὰ κάγκελα. Ὁ δαίμονας ὁ παγερὸς ἔα ἀρχισε τὶς ἐπέλασές του μανιακά, παθιασμένος γιὰ χαλασμό,

—Μηδέν... φωνάζει κάποιαν ὥρα ὁ κράχτης.

Κάτι μοῦσφιξε τὴν καρδιά. Ἴσως νᾶταν κι ἀπ' τὴν παγωνιά. Ἀκουα βιαστικὲς λαχαιασμένες τὶς ἀνάσες τῶν ἄλλων καὶ τότες πρόσεζα πῶς τέτοια ἦταν κ' ἡ δική μου.

Στὶς τρισήμισιν τὸ θερμομέτρο ἔδειχνε -1°. Ἀκόμα δὲν εἶχε χαθεῖ καθ' ἐλπίδα. Ὅμως ὁ ὑδράργυρος ἀδιάφορος, ἀσυγκίνητος, κατέβαινε ἕνα-ἕνα τὰ σκαλοπάτια τῆς συφορᾶς μας.

—Πλὴν δύσοο, ρώναζε κάποτες ὁ κράχτης. Πικρὴ στιλετιὰ ἢ φωνὴ του μοῦ πέρασε τὴν καρδιά. Ἔτσι μεῦρε νὰ χυμῆξω πάνω του νὰ τὸν πνίξω.

Κάτι σὰ βόγγος πηχτὸς βγήκε ἀπ' τὰ στήθια ὀλονῶν μας. Ἦρθε κι ὁ Ἴταλός κ' οἱ ἐργάτες ἀγκομαχώντας. Εἶδε τὸ ρολοῖ του: Τέσσερις. Εἶδε καὶ τὸ θερμομέτρο: Πλὴν δύο καὶ κάτι. Σήκωσε φουρισμένα τὰ χέρια του κ' ἔστειλε δυὸ φάσκελα κατὰ καὶ ποὺ ἐρχόταν ὁ παγερὸς ὄλεθρος. Στὸ κούτελό του λαμπύριζαν ψιλούτσικα κρύσταλλα. Τὰ σφύγγισε μὲ τὴν παλάμη του, ἔρριξε τὴ ματιὰ του πάνω μας καὶ μᾶς λέει:

—Ἐ, πάει, φίλοι. Φέτο ντὲν ἔχει ροντάκινο.

Πῆρε μιὰ βαθειὰν ἀνάσα καὶ προσπάθησε νὰ μᾶς ἐξηγήσει:

—Κρῦο ὄχι πολὺ. Μὰ ἀγκέρας παγκωμένο πολὺ... πολὺ. Πάει λουλούντια. Μόρτο. Πέτανε. Ὅλο πέτανε. Φτοῦ!

Στὸ χτῆμα τοῦ Τσάμη ἡ νυχτερινὴ γιορτὴ εἶχε πάρει τέλος. Οἱ σόμπες εἶχαν σβῆσει. Ἀμίλητοι, σκορπιστήκαμε γιὰ τὰ σπίτια μας. Κάτ' ἀπ' τὰ πόδια μας τὸ χιόνι ἔτριζε σὰν τριμμένο γυαλί.

Στὸ σπίτι μας, ἡ μάνα μου κι ἡ Ἀθούλα μας, ξαγρυπνοῦσαν περιμένοντας νὰ γυρίσουμε. Τὰ πιτσιρίκια κοιμόνταν ξέγνοιαστα. Στὸ τζάκι ἔβραζε νερὸ γιὰ τραχανά, νὰ φᾶμε νὰ στυλωθοῦμε ποὺ θὰ γυρίζαμε ξεπαγιασμένοι.

Μπαίνοντας στην κάμαρα, μᾶς κοίταξαν ἐρωτηματικά.

Ὁ πατέρας ἔλαμε τὴ γνωστὴ χειρονομία, πού θέλει νὰ πεῖ «ξοφλήσαμε», σκουπίζοντας σταυρωτὰ τὴν μιὰ παλάμη μὲ τὴν ἄλλη.

Ἐκατσε ἀνακούρκουδα δίπλα στὸ τζάκι, ἀναψε τσιγάρο, ξεφύσησε νευρικά μερικές φορές τὸν καπνὸ κι εἶπε ξέφυγα:

— Σβήσαμε... Τὰ λουλούδια πάγωσαν.

Νέκρα ἀπλώθηκε στὴ φτωχικάμαρά μας. Μονάχα τὸ ξεχαρβαλωμένο ξυπνητήρι συνέχιζε χαζὰ τὴ δουλειά του: Τόκο - τόκο, τόκο - τόκο...

— Θὰ κλάψει κόσμος καὶ ντουνιαῖς, ξαναμίλησε ὁ πατέρας. Φέτος εἶναι πού θὰ ποῦμε τὸ ψωμί ψωμάκι. Σιχτίρ. Μήτε ἀπὸ γεννήματα χαίρι, μήτ' ἀπὸ φρούτα προκοπή...

Ἡ μάνα μου τὸν κοίταζε ἀφηρημένα, σὰ νὰ μὴν καταλάβαινε τὰ λόγια του.

Ἡ Ἀθούλα μας εἶχε ζαρῶσει δίπλα του. Εἶχε στυλώσει τὰ μάτια τῆς θλιμμένη στὸν ἀσβεστωμένο τοῖχο. Τί νὰ βλεπε τάχα πάνω στὴ χιοιάτη ἀσπράδα του, τὴν παγερή;

Μιὰ λεπτὴ ζάρα εἶχε σουρώσει τ' ἀκρόχειλό τῆς καὶ τὸ πίκριζε. Εἶχε κλείσει τὰ εἰκοστέσσερα...

Καὶ τὸ ξυπνητήρι πάνω στὸ τζάκι, τὸ χαβά του: Τόκο - τόκο... τόκο - τόκο... τόκο - τόκο...

Οἱ ἐλπίδες πού πεθαίνουν κι ἀνασταίνονται

Τοῦ ΜΗΤΣΟΥ ΝΤΑΛΛΗ

Ὁ πατέρας μου κι ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός μου δούλευαν ἐργάτες στὰ Λιγνιτωρυχεῖα τοῦ Περιστεριοῦ. Μὲ τὸ λιγιστό τους μεροδούλι ψωμοζοῦσαν τὴ φαμελιά ὀχτῶ νοματέους. Ζωὴ νὰ λέγεται. Ὅχτῶ κορμιὰ στριμωγμένα σὲ μιὰ ὑπόγειο καμαρούλα, ὄλο τσιμέντο. Πέντε σκαλοπάτια κατέβαινες. Σὰν ἔσκυβες νὰ μπεῖς, σ' ἔπνιγε ἡ μπόχα καὶ θάπρεπε νὰ περάσει κάμποση ὥρα γιὰ νὰ συνέρθεις. Τὰ λιγιστὰ ἐπιπλα ἀνακατωμένα μὲ τοὺς τετζερέδες, τὰ τσίγκινα πιάτα καὶ τὰ στρωσίδια, ἴσια ἴσια π' ἄφιναν λείτερη μιὰ γωνιά, στρωμένη μὲ παλιοσανίδες γιὰ νὰ μὴ μᾶς πλευριτώνει ἡ ὑγρασία. Κριμούμαστε ὄλοι μαζί, ἀραδιαστά. Δυὸ φεγγίτες πρὸς τὸ δρόμο ἔρριχναν λιγιστὸ φῶς μὲς ἀπ' τὴ σιδερένια σκᾶρα μαζί μὲ μπόλικο κουρνιαχτό.

— Δὲ χρειάζεται δὲ καὶ πιότερο φῶς: τὸ πιότερο φῶς χαλάει τὰ μάτια, στραβώνει—μᾶς εἶχε πεῖ ὁ κύρ-Διονυσάκης ὁ σπιτονοικοκύρης, ὄντας τὸ νοίκιαζε.

Τότες, εἶχαμ' ἔρθει ἀπ' ἄλλο καλύτερο καὶ τὸ ὑπόγειο μᾶς πλάκωνε τὴν ψυχὴ. Ὅστερα συνηθίσαμε, κοντὰ στὴ δουλειὰ ἦταν, τραβαγιάτικα δὲν πληρώνουμε. Πολλὰ καλά. Μόνον πού μᾶς ξεκούφαινε αὐτὴ ἡ σιδερένια σκᾶρα, καθὼς περνοῦσαν ἀπὸ πάνω, ἄλλοι τρεχάτοι κι' ἄλλοι χαζοπερπάτιδες.

Φαίνεται πῶς τοῦτο δῶ τὸ ὑπόγειο, ἦταν κάποτε ταβέρνα γιὰτὶ ἀκόμα στοὺς μυρισμένους τοίχους οἱ ἀνορθόγραφες ἐπιγραφές φώναζαν πῶς «ὁ βερεσὲς ἀπαίθανε κι' ἀφοῖκαι δηαθείκη», «ὁ θραύων ποτήριον...» καὶ τὰ τέτοια. Μιὰ ὀλάκαιρη γωιὰ ἔπιανε τὸ θεόρατο βαρέλι, πού μέσα του στουπώναμε, λογιῆς παλιοπράματα.

Γκρίνιες δὲν εἶχαμε στὸ σπίτι. Τὰ μικρὰ μονάχα κλαίγαμε συχνά, ζητώντας ψωμί. Ὅταν εἶχαμε δὲν τὸ κράταγε ἡ μάνα. Ἀδραχνε τὸ καρβέλι καὶ τοὺς ἔδινε ὅσο νὰ χορτάσει τὸ μάτι τους.

— Σάμπως ἔχω καὶ τίποτ' ἄλλο νὰ τοὺς δώκω νὰ ψυχοπιιάσουν; ἔλεε καὶ μαῦρο δάκρυ ἔσταζε στὴν καρδιά τῆς.

Ψωμί τοὺς ἔδινε κι ὅταν ζήτηγαν καραμέλλες κι ὅταν ζήτηγαν παιχνίδια — ὅτι νὰ ζήτηγαν.

— Νά πάρτε αὐτὸ κι ὅσο νὰ φᾶτε τὸ μισό, νάτος καὶ θὰ σᾶς φέρει ὁ μπαμπᾶς αὐτὸ πού θέλετε.

Τὰ μικρὰ ξέχναγαν γρήγορα κι ἔτσι ἡσύχαζε πάλε τὸ σπίτι. Ἐπιανα κι ἐγὼ τὰ χαρτιά μου νὰ διαβάσω. Καὶ μεμιᾶς ἀποξεχνιόμουνα κοντὰ στοὺς Κολοκοτρωναίους, τὸ φτωχὸ Χριστούλη τῆς Βηθλεέμ, κοντὰ στὸν κόσμον τῶν παιδικῶν βιβλίων...

Εἶχαμε τέσσερα παιδιὰ μικρότερ' ἀπὸ μένα, δηλαδὴ μικρότερ' ἀπὸ δέκα χρονῶ. Δυὸ ἀγόρια καὶ δυὸ κορίτσια. Ὁ μεγαλύτερος ἀδερφός εἶχε κλείσει τὰ δεκαεφτά καὶ δούλευε κοντὰ στὸν πατέρα. Ἐμένα μ' ἔστελναν στὸ σχολειό. Τᾶπαιρνα τὰ γράμματα καὶ — πρῶτα ὁ Θεός — θὰ μὲ προχώραγαν στὸ Γυμνάσιο, νὰ πιάσω καμιὰ δουλειὰ τῆς προκοπῆς νὰ ζῶ σὰν ἄνθρωπος καὶ νὰ βοηθήσω τ' ἀδύνατα...

Τὸ ὑπόγειο βᾶσταγε πάνου του, ἓνα τρίπατο σπίτι μὲ λίγους νοματαίους καὶ πολλές κάμαρες. Ἐκεῖ πάνου φαίνονταν νᾶναι χαρούμενοι καὶ τὰ τρανταχτὰ γέλια τους ἔφταναν ὡς τὸ μουχλιασμένο κατῶί μας. Πολλές φορές σταμάταγαν πάνου στὴν πόρτα μας ὁμορφες λιμουζίνες μ' ἀπότομο φρενάρισμα, ἐπιδειχτικό, κατέβαιναν ἀπὸ μέσα καλοντυμένες κυρίες, παρφουμαρισμένοι ἄντρες. Ἄλλοτε παιδάκια ντυμένα μὲ στολές ἔφερναν λουλούδια, γλυκὰ ἢ παιχνίδια κι ἐμεῖς μαζωνόμασταν πίσου ἀπ' τὴ μισόκλειστη πορτούλα μας καὶ κοιτάγαμε σὰ χαζά. Τὰ μικρότερα ἀνέβαιναν ὡς τὸ πεζοδρόμιο καὶ μ' ὀλάνοιχτα τὰ μάτια θάμαζαν τὰ κουμπωμένα ὑπηρετάκια καὶ τὶς λιχουδιές. Ὑστερα χτύπαγε τῶνα τ' ἄλλο καὶ κατέβαιναν τρέχοντας. Ἐπαιζαν κρυφτούλι πίσω ἀπ' τὸ μεγάλο βαρέλι, γέλαγαν δυνατά. Μὰ δὲν ἦταν ἓνα γέλιο πούβγαινε ἀβίαστο ἀπ' τὶς παιδικές ψυχές. Τὸβλεπες καθαρὰ πὼς πήγαιναν νὰ πνίξουν τὸ κλάμα τους μ' αὐτὸ τὸ γέλιο. Ἐγὼ γύρναγα στὴ μάνα καὶ τῆς ἔλεγα :

— Τί καλὰ νάταν κι ὁ δικός μας πατέρας πλούσιος ; Ἐ! Μάνα ;

Ἐκεῖνη δὲν ἀποκρινότανε ἀμέσως. Ἦταν ἀλλοῦ γυρισμένη κ' ἔκανε πὼς γύρευε κάτι νὰ βρεῖ. Κ' ὕστερα ἀπὸ λίγο :

— Πάψε, μὴ λές χαζαμάρες...

Κ' ἔκοβε τὴν κουβέντα.

Μέσα σὲ τοῦτες τὶς μέρες βούλιαξε ὅλος ὁ κόσμος γιὰ μᾶς. Τὸ κακὸ μᾶς βρῆκε ἀπογιοματάκι, τὴν ὥρα πού καρτερούσαμε τὸν πατέρα καὶ τὸν ἀδερφό. Ἡ μάνα ἔπλενε κάτι ροῦχα, οἱ δυὸ μικρὲς ἦταν ἀπάνου στὸ πεζοδρόμιο καὶ τ' ἄλλα δυὸ ἔπαιζαν τὸ συνηθισμένο τους κρυφτούλι, πίσω ἀπ' τὸ βαρέλι. Ἐγὼ ἤμουν μπερδεμένος σὲ κάτι προβλήματα. Κάποιος χτύπησε τὴν πόρτα καὶ ρώτησε :

— Ἐδῶ κάθεται ὁ Γιώργης ὁ Μπαρλαφέστας ;

Ἡ μάνα, πάντα πρόσχαρη, φώναξε ἀπὸ μέσα :

— Περάστε, περάστε, ὅπου νᾶναι θαρθεῖ.

Σὲ λίγο ἀπόμεινε μὲ τὰ χέρια στὴ σιάφη κ' ἔβγαλε μιὰ σπαραχτικὴ φωνή. Τὰ παιδιὰ σταμάτησαν τὸ παιχνίδι τους.

Πέντε δέκα μουσκεμένοι ἐργάτες, κατέβαζαν, τυλιγμένους σὲ μουσαμάδες τῆς δουλειᾶς δυὸ σκοτωμένους. Τὸν πατέρα μου καὶ τὸν ἀδερφό μου.



— Έγινε κάποιο δυστύχημα, είπε ό ένας, κάτω στις γαλαρίες και χαθήκαν δώδεκα άνθρωποι.

— Συνηθισμένα πράματα για μάς, μίλησ' ό άλλος, έτσι για να πει δυό κουβέντες παρηγοριάς.

Οί εργάτες τούς άπίθωσαν στο τσιμέντο καταγής, και στάθηκαν ένα γύρω σαν σε στάση προσοχής. Κρατούσαν μπροστά τά δυό τους χέρια κι έπαψαν να μιλάν. Τά μάτια τους τρεμόπαιζαν, πήγαιναν να κλάψουν. Στέκονταν εκεί, χωρίς να ξέρουν τί πρέπει να κάμουν, τί πρέπει να πουν.

Θάμπωσε ό νοῦς μου. Τά δάκρυα έρχονταν ίσαμε τά μάτια, μά δεν έλεγαν να βγούν. Τά μικρά έμειναν κερωμένα, ακίνητα, λυγισμένα, έτσι όπως έπαιζαν τó κρυφτούλι τους.

Ούτε κατάλαβα πώς έγινε και με τή μάνα. Μιά έκφραση παράξενη πήραν τά μάτια της, σα να γιόμισαν άσπράδα. Έσκουζε κάμποσην ώρα δαγκώνοντας τά χέρια της, ξεσκέπασε τούς σκοτωμένους που είχαν παραμορφωθεί, που έχασαν κάθε ανθρώπινο σχήμα. Ύστερα άρχισε ένα παράξενο μοιριολόι, μικρόσυρτο, που δεν είχε τελειωμό.

Δεν κατάλαβε κανένας πώς έγινε και βρέθηκε στις ρόδες ενός καμιονιού, έξω απ' τó σπίτι. Έκει μπροστά στο υπόγειο, όχι μακριά μας.

Μαζώχτηκε πολὺς κόσμος. Απ' τά γύρω παράθυρα έβγαιναν τó κορμί τους οί γειτόνοι κι ύστερα κατέβαιναν τρέχοντας για να προστεθούν στους περίεργους. Ός κ' οί άπάνου μάς συμπάθησαν.

— Καλέ, κάποιο μεγάλο κακό, έγινε στους από κάτω. Τρεχάτε.

Σά μαζώχτηκε ό κόσμος κι είδε τί κεραυνός μάς βάρεσε, έμάς τά μικρά μάς πήραν οί γειτόνοι στα σπίτια τους. Δέ θέλαμε να φύγουμε. Πέφταμε κάτω και χτυπιόμασταν. Στο τέλος μάς πήραν. Μιά φιλανθρωπική όργάνωση μάς περιμάζεψε και μάς έστειλε σε σπίτια που μάς ζήτησαν. Έτσι χαθήκαμε κι ούτ' έμαθα που ζέπεσαν τ' αδέρφια μου. Η όργάνωση δεν κράτησε διευθύνσεις. Άλλαζαν κι όλας.

Έμένα με πήρε ένας θεοσεβούμενος μπακάλης, ό Νίκος Χατζηχριστίδης. Με προτίμησε γιατί μπορούσα να κάνω καμιά δουλειά στο σπίτι ή στο μαγαζί. Καλός άνθρωπος, δεν είχα παράπονο. Τό μπακάλικο ήταν μεγάλο κι ή γυναίκα του πολὺ νέα. Ό κύρ-Νίκος, έναν καϋμό είχε. Δεν έκανε παιδιά. Οί κακές γλώσσες έλεγαν πώς στα νειάτα του έκαμε πολλές καταχρήσεις, τώρα είχε πατήσει τά έξήντα. Και σκεφτόντανε τή μεγάλη του περιουσία που τήν έκαμε με τόσο κόπο και θα τήν άφηνε στη νέα γυναίκα του. Κόσμος πονηρός, πολλά έβανε στο νοῦ του.

Έμένα μια φορά μ' άγαπούσαν. Τό σωστό σωστό. Ούτε σε βαρειές δουλειές με βάναν και τó σπουδαιότερο δέχτηκαν να πηγαίνω τó βράδυ στο σχολείο. Άλλο που δεν ήθελα.

Είχ' άρχίσει να συνέρχουμαι, όταν έτυχε να περάσω έξω απ' τó υπόγειό μας. Οί πόρτες ήταν κλειστές και μια ταμπέλλα ξεθωριασμένη φώναζε από καιρό. «Ένοικιάζεται». Στάθηκα μια στιγμή πάνου απ' τή σιδερένια σκάρα. Μιά βαρειά μούχλα ανάδινότανε. Τά παιδιά δεν έσκουζαν πια για ψωμί. Βαθειά γαλήνη, νεκρική άπλωνότανε παντού. Έδω μπροστά, ή μάνα μου, παράδωσε τήν ψυχή της. Κι εγώ έδω σ' αυτόν τόν τύπο, γέρασα στα δώδεκα χρόνια μου...

Σαν τελειωσα τις έξι τάξεις του Δημοτικού, τ' άφεντικό μου, μάζωξε τά χαρτιά μου, τάκλεισε σ' ένα παλιό ντουλάπι, σκωροφαγωμένο και μούπε :

— Τώρα πια πήρες τó χαρτί. Τό μαγαζί θέλει άνθρωπο.

Η γυναίκα του ήθελε να με στείλει και παραπάνου. Κ' εγώ ήθελα. Μά ό κύρ-Νίκος δεν ήθελε. Κ' ήταν σα να μην ήθελε ό Θεός. Πάει τελειωσε.

Είχα κλείσει τά δεκάξι, όταν πήρα τó χαρτί, και κλείστηκα στο μπακάλικο με τις σαρδέλλες και τά χαλβαδοκούτια.

Τὰ σαββατόβραδα ἔφρευγα νωρίτερα. Φορτωμένοινα τὰ ψώνια τῆς βδομάδας καὶ τράβηχα γιὰ τὸ σπίτι. Ἡ κυρά μου πάντα καλοδεχούμενη, ἔπρεπε νὰ μὲ ξεφορτώσει, σὰ νᾶμουν ἀληθινὸ παιδί της. Πολλὲς φορές μ' ἀγκάλιαζε τρυφερά. Ἐτοιωθε πύσην ἀνάγκη γιὰ στοργή εἶχε ἡ καρδιά μου. Μὰ ἐγώ, αἰστανόμουν κατὶ σὰ ἀντριχίλα, ἕνα πράμα παράξενο κι ἀκαθόριστο. Δὲ μπορούσα νὰ τῆ δῶ σὰ μάνα — ὄχι δὲ μπορούσα. Παράξενες πεθυμιὲς μὲ τάραζαν. Κ' ἤμουν σίγουρος πὼς μέσα στὴν ταραχή μου, μέσα στὴν ἀμηχανία μου, ἡ κυρά καταλάβαινε καλύτερ' ἀπὸ μένα, τὸ τί ζητοῦσα.

Τὸ βλεπα καθαρά, πὼς δὲν εἶναι μονάχα τὸ φαῖ, τὸ σπίτι, τὸ ροῦχο, ἡ ζωὴ. Εἶναι καὶ κατὶ ἄλλο ὅμοια ἀπαραίτητο μὲ τ' ἄλλα, σὰν τὸ ψωμί καὶ σὰν τὸ νερό, δὲ ἤμουν πιά λεύτερος. Σκληρὸς μιᾶς ἀόρατης δύναμης, εἶχα καταντήσει. Δίψηχα, δίψηχα πολὺ, μὰ δὲν ἦταν τὸ νερὸ πὺ θὰ μὲ δρούσιζε.

Ἡ νέα γυναίκα ἔβλεπε κι αὐτὴ καθαρά, πὼς μήτε τὸ φαῖ, μήτε τὸ σπίτι, μήτε τὸ ροῦχο κάουνε τῆ ζωὴ.

Ὁ Χατζηχριστίδης ἔκανε τίς προσευχὲς του, καὶ μὴ εἰσενέγκεις ἡμᾶς εἰς πειρασμόν, καιμοῦνταν ἤρεμα κ' εἶχε ἀφήσει στὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ τὴν ὑπόληψη τοῦ σπιτιοῦ του. Ὅταν ὅμως τὴν ξαναπῆρε στὰ χέρια του, ἦταν ἀργὰ πιά. Ἡ νέα γυναίκα μὲ εἶχε μάθει νὰ μὴ στέκω μπροστά της μ' ἀμηχανία...

Μιὰ μέρα μὲ κάλεσε στὸ γραφεῖο του καὶ μοῦπε ξερά :

— Παιδί μου, σὲ πῆρα ἀπ' τοῦ χάρου τὰ δόντια καὶ σ' ἀνάστησα. Τώρα πιά μπόρεῖς νὰ βγάλεις τὸ ψωμί σου, μπόρεῖς νὰ παλαίψεις μὲ τῆ ζωὴ. Ἐγὼ δὲ μπορῶ νὰ σὲ κρατήσω ἄλλο. Οἱ δουλειές, τὸ βλέπεις καὶ μόνος σου δὲν πᾶε καλά. Ἴσια ἴσια πὺ κρατᾶμε τίς πόρτες ἀνοιγμένες. Σύρε στὸ καλὸ κι' ὁ Θεὸς μαζί σου.

Δὲ μπόρεσα νὰ βρῶ κουβέντα νὰ τ' ἀποκριθῶ. Εἶπα μόνο ὕστερ' ἀπὸ κάμποση ὥρα :

— Καλά, κύρ-Νίκω. Θὰ φύγω, τὸ βλέπω καὶ μόνος μου, πὼς ἔσφιζαν τὰ πράματα, λιγότεψαν οἱ δουλειές. Εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ ὅ,τι κάματε γιὰ μένα.

Μὲ κοίταξε κατάματα. Ἐσκύψα τὸ κεφάλι. Σκέφτηκα πὼς αὐτὸ τὸ εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ ὅ,τι κάματε γιὰ μένα, δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ πῶ. Μπορεῖ νὰ πῆγαινε κι ἄλλοῦ τὸ μυαλό του.

Ἐκαμα νὰ φύγω.

Σηκώθηκε, μοῦκυψε τὸ δρόμο.

— Ποῦ πᾶς; μοῦπε. Πᾶρε αὐτά. Ἐχεις ἀνάγκες ὅσο νὰ πιάσεις μιὰ δουλειά. Θὰ βρεῖς μιὰ κάμαρη, πρέπει νὰ τρῶς.

Πῆρα τὰ λεφτά, χωρὶς νὰ πῶ τίποτα.

— Τὰ ροῦχα σου, μοῦπε, ἔστειλα καὶ τὰ πῆρα. Νὰ ἐκεῖ στὴν πόρτα εἶναι.

Μοῦ ἔδωσε τὸ χέρι, μὲ φίλησε κλαμμένος. Ἐρριζα στὸν ἕνα μου ὤμο τὸ δέμα μὲ τὰ ροῦχα καὶ πῆρα τῆ στρατά.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι, πὼς οἱ δουλειές λιγότεψαν. Μὰ δὲν ξέρω ἂν μ' ἔδιωξε γι αὐτό. Τῆ νέα γυναίκα δὲν τὴν ξανάειδα. Ὁ Θεὸς ἄς τὴν ἔχει καλά...

Βρῆκα μιὰ δουλειά, κάπου βολεύτηκα. Μὰ τ' ἀφεντικὸ ἦταν σκληρὸ, δὲν πῆγαινε καλά κι ὅλο γκοίνιαζε. Στὸ τέλος ἔπαψε καὶ νὰ μὲ πληρώνει.

— Κι ἐγὼ γιὰ ἕνα πιάτο δούλευα στὰ χρόνια σου, μοῦπε. Ἄν θέλεις μεῖνε. Κι ἄμα γυρίσεις ἀπ' τὸ στρατιωτικὸ θὰ σοῦ κόψω καλὸ μισθό. Τί νὰ σοῦ κάνω; Τὸ βλέπεις καὶ μόνος σου δὲ βγαίνω.

Ἐφυγα. Ἐμεινα γιὰ καιρὸ ἀνεργος. Ἐόδεψα τὸ κομπόδεμα τοῦ Χατζηχριστίδη, πούλησα ὅ,τι εἶχα καὶ δὲν εἶχα. Ἡ νοικοκυρά μ' ἔδιωξε ἀπ' τὴν κάμαρη. Κοιμόμουν ὅπου ἔφτανα. Ὅλ' αὐτὰ ἔγιναν τόσο γρήγορα πὺ δὲν πρόφτασα καὶ νὰ τὰ σκεφτῶ. Ἀδυνατισμένος, νηστικός καὶ ξυπόλυτος πῆγα στὸ παλιὸ μαγαζί. Δὲ μπῆκα μέσα. Ἦταν ἡ κυρά μου—αὐτὴ πὺ μ' ἔμαθε τῆ ζωὴ. Δὲν ἤθελε νὰ μὲ δεῖ σ' αὐτὰ τὰ γάλια. Παραμόνεψα στὴ γωνιά καὶ σὰν ἔφυγε μπῆκα.

Ὁ κύρ-Νίκος μὲ γνώρισε μὲ τὸ πρῶτο. Μὲ κοίταξε ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια καὶ ψιθύρισε :

— Κακόμοιρο παιδί; δὲν τὰ κατάφερες λοιπὸν νὰ παλαίψεις;

Ἐγὼ σήκωσα τὸ κεφάλι πρὸς τ' ἀπάνου, γιὰ νὰ τοῦ πῶ ὄχι. Δὲν ἔβγαινε λαλιὰ ἀπὸ μέσα μου.

Ἄνοιξε τὸ μπεζαχτά, μοῦ ἔδωσε κάμποσα. Τύλιξε σ' ἓνα χαρτὶ σαρδέλλες, ἐλιές, λίγο τυρί. Δὲν τὸν εὐχαρίστησα. Ἐκεῖνος ἔβαλε τὸ χέρι του, πάνου στὰ μαλλιά μου, μὲ κοίταζε πολλὴν ὥρα.

— Μὴν ἀπελπίζεσαι μοῦπε.

Ἐσκυψα, τοῦ φίλησα τὰ χέρια κ' ἔφυγα.

Τοῦκαμα κακό, κάποτε. Μὰ τῶθελα; Δὲν ἤξερα μήτε κι ἂν ἦταν κακό...

Τότες, ἐνοιωθα νὰ λαχταρᾷ ἡ ψυχὴ μου λίγη στοργή, λίγο σπίτι ζεστό. Μόνος μου καὶ νὰ πετύχαινα κάτι, θᾶταν κρύο. Πόσο θᾶθελα νὰ ξανάρθουν ἐκεῖνες οἱ μέρες τοῦ ὑπόγειου, πού καρτερούσαμε τὸν πατέρα μαυρισμένον ἀπ' τὸ κάρβουνο, τσακισμένον ἀπ' τὴ δουλεια. Ἡ μάια ἀνασκουμπωμένη ἔπλενε στὴ σκάφη, ἡ σιδερένια σκάρα ἀπὸ πάνου, μᾶς γιόμωνε κουρνιαχτούς. Τὰ παιδιὰ ἔπαιζαν κρυφτούλι πίσω ἀπ' τὸ βαρέλι. Τότες δὲ μᾶς εἶχε λυγίσει ὁ πόνος.

Καὶ μεμιᾶς πῆρα τὴν ἀπόφασή μου. Ἀγόρασα ἓνα ζευγάρι χοντρὲς ἀρβύλες ἔβαλα στὸ σάκκο μου λίγο ψωμί, δυὸ ἐλιές καὶ κίνησα νὰ βρῶ τ' ἀδέρφια μου. Ἴσως κι αὐτὰ νὰ ὑπόφερναν, νᾶχαν τὴν ἀνάγκη μου. Ὅλοι μαζὶ θὰ τὰ καταφέραμε καλύτερα. Σίγουρα πράματα. Αὐτὸ τὸ θηρίο πού λέγεται ζωή, θὰ τὸ δαμάσουμε. Τ' ἀδέρφια μου εἶναι πολλὰ κι εἶναι παντοῦ...

Οἱ γυιοὶ τῆς Μαρίας

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΗ

Ὁ Ἀρπακόλας — παρατσούκλι μὲ προέλευση δυσκολόβρετη — σήκωσε τὸ κεφάλι του κι ἀναστέναξε. Μπροστά του εἶχαν ἀπομείνει λιγοστά ψίδια, κάτι ξυλόπροκες κι ἀμανάτι ἓνα ζευγάρι πασουμάκια. Κοντὰ ἓνας μήνας πού τοῦ περισσεύανε καὶ λογάριαζε πὼς θὰ ἔχε ζητήσει πολλά.

Τὸ μαγαζί του ἦταν ἓνα τραπεζάκι τετράγωνο, χαμηλό, σὲ μιὰ κάμαρη πού χρησίμευε καὶ γιὰ ὑπνοδωμάτιο. Πελάτες, στὴ χάση καὶ στὴ φέξη. Ὁ Ἀρπακόλας ἀναστέναζε πάλι καὶ γύρεψε μὲς τὴ βαθειὰ τσέπη τοῦ παλτοῦ κάποιο τσιγάρο καὶ μιὰ πίπα.

Ἐξω γαύριαζαν οἱ πιτσιρίκοι, ἀποκρηῆς μέρες, ντυμένοι παρδαλοὶ μὲ χράμια κι ὅ,τι ἔβρισκαν ἀπὸ τὰ φανταχτερὰ ἀποθέματα τῶν σπιτιῶν τους. Ἄλλοι, πού παλεύαν ἀπὸ τὸ πρῶτ' ἀπομείνει ἀπὸ τὸν ἀπὸ τὸν εἶχαν ἀμολήσει καὶ τὸν χάζευαν καρδιοχτυπώντας ὥρα τὴν ὥρα γι' ἀστυφύλακα.

Ὁ Ἀρπακόλας φύσηξε τὸν καπνὸ πρὸς τὴ μεριά τοῦ παράθυρου πού τοῦ ἔστελνε τοῦτα τὰ θεάματα. Ἐμεινε γιὰ λίγο νὰ τὰ βλέπει χωμένος μὲς στὸν καπνὸ σὰ σὲ ὀμίχλη κι ἔπιασε νὰ γελάει, ξαφνικά, καθὼς εἶδε κάποιονε νὰ τρέχει φορώντας γιὰ καπέλλο τὸ βρακὶ τῆς μάνας του. Ἦταν γιὸς ἐκείνης μὲ τὰ πασουμάκια.

Αὐτὴ τὸν κυνηγοῦσε ὥσπου τὸν σβέρκωσε καὶ τοῦ τὸ πῆρε. Μετὰ ἔχώθηκε στοῦ τσαγγάρη.

Τὴν πείραζε: « — Πᾶμε στοίχημα πὼς ἓνα πρᾶγμα πού φορᾶτε σεῖς οἱ γυναῖκες, τῶχεις διπλὸ ἀπάνω σου; » Γέλασαν. Τοῦ ἔδωσε τὰ λεπτὰ γιὰ τὰ πασουμάκια

και κάτι παραπάνω για την καθυστέρηση. Αὐτὸς διαμαρτυρήθηκε. Τὸ τσιγάρο του τέλειωσε, τὰ παιδιὰ τραβήχτηκαν ἕνα - ἕνα γιὰ νὰ φᾶνε.

Στὴ γειτονιά ξεπρόβαλαν φαγωμένες οἱ κοπέλες, ντυμένες καλὰ φουστάνια, νὰ παίξουν μπάλα και νὰ κορτάρουν δυὸ ἀξιωματικούς και κάμποσους ἀποτυχημένους ὑποψήφιους, πὺ συζητάγανε μαχμουρλῆδες μὲς στὴν ἀνοιξιὰτικὴ ζέστη.

Κάθησε νὰ φάει κι αὐτὸς χωρὶς ὄρεξη τὸ ψωμοτύρι του κ' ἕνα πιᾶτο πατάτες μὲ κρέας ἀπ' τὴν Πέμπτη.

Λογάριασε τὰ λεφτά του και χαμογέλασε λογαριάζοντας τὸ βράδυ πὺ θά 'ρχόταν...

Ὁ κόσμος γιόρταζε. Ἀποκρηές! Ἔβαζε τὰ δυνατά του γιὰ νὰ τὸ καταλάβει. Ἐκαναν χοροὺς οἱ νέοι, τὰ παιδιὰ ἀητοὺς κι ὄλοι χάζευαν τοὺς γύφτους και τὰ περίπτερα, στολισμένα γιὰ τὴν περίσταση.

Εἶχαν περάσει οἱ Κυριακές. Ἔμενε ἡ τελευταία, ἡ πιὸ ζωηρὴ ἡ πιὸ χαρούμενη. Ἀπὸ νωρὶς μαζί μὲ τὸν κόσμο πὺ ἀφηνε τὰ σπίτια του, ξεπόρτισε κι ὁ Ἀρπακόλας. Τράβηξε νὰ βρεῖ τὴ συντροφιά του. Τοὺς βρῆκε στὸ καφενεῖο νὰ χαρτοπαίζουνε και κάθησε παράμερα νὰ τελειώσουν. Ἐπιασε μιὰ καρέκλα κοντὰ στὴ τζαμαρία. Εἶδε τὸν κόσμο νὰ γεμίζει τὴν πλατεία και τοὺς δρόμους. Νέοι, γέροι γέλαγαν και πήγαιναν. Τοῦρθε μιὰ πίκρα γνώριμὴ ὅπως τὴ δοκίμαζε στὶς ὥρες τῆς μοναξιᾶς. Πεθύμησε νὰ 'χε σπιτικό, οἰκογένεια και νὰ 'χει κάποιον γιουρουσάκι, κάποιον παντιρντί. Ν' ἀρραβωνιαζότανε ἡ κόρη του, ἡ νὰ κυνηγιόταν μὲ τὸ λεγάμενό της, κι αὐτὸς πὺ θά τὴν ἤξερε, «νά, μπαλωμένο παπούτσι!» θά τῆς ἀγρίευε.

Νὰ 'χε κ' ἕνα γιὸ πὺ νὰ τοῦ μοιάζει και νὰ 'ναι και τὰ γονικὰ τοῦ γαμπροῦ, νὰ κουτσοπίνουνε και νὰ προσμένεις πὺς ὦρα τὴν ὦρα θά σκάσουνε στὰ γέλια, ἔτσι μὲ τὸ τίποτα.

Θυμήθηκε τὴ Μαρία... Ἄν τότε δὲν εἶχε φύγει... τότε τὴ δεύτερη φορὰ... ὄλα θάχαν πάει καλὰ κι ἡ κόρη τους θάταν ὁμορφὴ σὰν τὴ μάνα της. Θάχε τὰ μάτια της, τὸ σφιχτὸ κορμί της και τὸ δικὸ του μπόι. Θά τὴν εἶχε σπουδάσει, ὄχι σὰν τὴ μάνα της στὴ φάμπρικα, και θά γινότανε νοικοκυρὰ και προκομένη...

Εἶχε βραδυάσει. Ἄναψαν τὰ φῶτα κι ὁ κόσμος πήγαινε κι ἐρχόταν. Μὲς στὸ καφενεῖο φούντωσε καυγᾶς γιὰ κάποια παρτίδα και μπῆκε στὴ μέση νὰ τοὺς χωρίσει. Τοὺς πῆρε γιὰ τὴν ταβέρνα νὰ τοὺς φιλιώσει. Στρώθηκαν ὡσπου ἤρθαν στὸ κέφι κι ὁ Ἀρπακόλας ἔπιασε τὴν κιθάρα. Τὸ μαγαζὶ καταγεμάτο. Κανεὶς δὲν ἔφευγε. Και γέμιζαν τὰ τραπέζια μεζέδες και κρασιὰ κ' οἱ πολύχρωμες κορδέλες κ' οἱ χαρτοπόλεμοι τύλιγαν τὸν Ἀρπακόλα μὲ τὴν κιθάρα του.

[Ἡ παρέα μὲ τοὺς νέους πὺ καθόταν κοντὰ στοὺς γέρους ἔκανε χάζι μὲ τὸν κιθαριστὴ της. Ἐνας γεράκος πεισματάρης μὲ κέφι δαιμονισμένο. Ἐλεγε πρῶτος ἕνα τραγούδι, τ' ἀκκομπανιάριζε κ' ὕστερα τραγούδαγε μαζί του ὄλη ἡ ταβέρνα.

Τοῦ ζήτησαν νὰ τοὺς παίξει ἕνα τραγούδι μοντέρνο. Κούρντισε τὴν κιθάρα, ἔσπασ' ἕνα καντίνι και βάλθηκε νὰ δαγκώνει τὴ γλώσσα γιὰ νὰ τὸ καταφέρει].

Ὁ Ἀρπακόλας ἀναδέυτηκε στὸ κρεβάτι του ἀνήσυχα. Ἐκεῖ ψηλὰ στ' ἀριστερὸ μέρος τοῦ στήθους τὸν πόναγε, μὰ ἔτσι λίγο, ἴσα γιὰ νὰ τοῦ χαλάει τὸ χαμόγελο. Ἐνιωθε μιὰ ιδιότροπὴ εὐτυχία, μιὰ χαρὰ ἀλλόκοτη νὰ τὸν πλημμυρίζει καθὼς ἀκουγε τὰ κοκκόρια νὰ λαλοῦνε βιαστικὰ τὸ ξημέρωμα. Ἡ Μαρία πὺ ἦταν ξαπλωμένη κοντὰ του, τὸν κοίταγε συνέχεια, φρόντιζε νὰ τὸν σκεπάζει και κάθε τόσο τὸν παρακαλοῦσε νὰ σταματήσει τὰ τραγούδια γιὰ νὰ κοιμηθοῦνε. Αὐτὸς ὄμως δὲ μποροῦσε, δὲν ἤθελε νὰ κοιμηθεῖ. Τὸ γλέντι συνεχιζόταν.

Τώρα βέβαια, μπορεῖ ἡ Μαρία νὰ μὴν τοῦ 'κανε παιδιὰ· ὄμως δὲν πείραζε.

Ἔφταιγε κι αὐτός. Ἔφταιγε τότε πού τὴν ἔδιωξε γιὰ δεύτερη φορά. Καὶ χάθηκε. Τοῦ λέγανε πῶς πέθανε, πῶς εἶναι δῶ καὶ κεῖ. Ψέμματα. Ἐκείνη ξανάρθε καὶ τώρα ἦτανε δίπλα του. Ἔκανε νὰ φωνάξει τὸν ταβερνιάρη, ἀνοιξε τὰ μάτια του καὶ τὰ ξανάκλεισε. Καὶ κείνα τὰ παιδιὰ πού θαύμασαν τὴν κιθάρα πού 'παιζε, νὰ 'τανε, λέει, παιδιὰ του. Δὲ θὰ θύμωνε πού κάπνιζαν μπρὸς του, τὸ καλοῦσε κ' ἡ μέρα. Καὶ τί κουβαρντόπαιδα τοῦ εἶχαν μοιάσει.

Ἡ Μαρία τὸν σκούνησε: «Νὰ κοιμηθοῦμε, σταμάτα τὰ γέλια». Ἀγρίεψε τῆς τράβηξε τὸ μαλλί: «—Χαζογύναικο» τῆς εἶπε «ἅμα δὲ χαμογελᾶς στὴ ζωὴ σου εἶναι δειλία. Μάλιστα». Σταμάτησε μὲ κρυφὴ χαρὰ καὶ θαυμασμό, κι ἀναρωτήθηκε πῶς γίνεται νὰ λέει σοφὲς κουβέντες, αὐτὸς ἕνας τσαγγάρης. Τοῦρθε χαμόγελο πατρικὸ καὶ καλοσυνάτο κι ἀπάντησε σὰν ἕνας ἄλλος στὸν ἑαυτό του, πῶς μποροῦσε κι αὐτὸ κι ἄλλα, μποροῦσε νὰ μὴν εἶχε κάνει στραβομάρες στὴ ζωὴ του τότε πού ἡ στραβομάρα ἦταν δική του ὁλότελα καὶ δὲν τὸν ἔσπρωχνε σ' αὐτὴν ἡ κατάσταση.

Ψῆλά στ' ἀριστερὸ μέρος, ὁ πόνος τὸν ζόρισε κ' ἐνιωθε τὸ χαμόγελο νὰ σβήνει. Τὰ μελίγγια του χτύπαγαν κ' ἡ ἀνάσα του τοῦ μύριζε κρασίλες καθὼς χτύπαγε στὸν τοῖχο καὶ ξαναγύριζε. Σὲ λίγο οἱ σουβλιές γίνανε χτύποι δυνατοί, μαζεμμένοι, ἑκατοντάδες σφυριά βαρούσανε στ' ἀμόνια κ' οἱ ἐργάτες πηγαινόρχονταν μχυρισμένοι καὶ γυαλιστεροί. Ἦτανε ταραγμένοι καὶ μουρμούριζαν κ' οἱ ἐπιστάτες τριγύριζαν ἔτοιμοι νὰ ρουφιανέψουν. Κ' ἦταν ὅλα τοῦτα χωμένα μὲς σὲ μιὰ ὁμίχλη ἀπ' τοὺς καπνοὺς, πού δὲν ξεχώριζες τὰ πρόσωπα, οὔτε τὸ πρόσωπο τοῦ πιὸ καλοῦ του φίλου πού ἔχασε τὸ δεξί του χέρι. Ὁ Ἀρπακόλας ἔτριξε τὰ δόντια καὶ κοίταγε νὰ ξεχωρίσει κι ἄλλους γιὰ σιγόντο, μὰ ἡ ὁμίχλη ἀπ' τοὺς καπνοὺς τὸν στράβωνε. Πέταξε τὸ σφυρί του: «Νὰ φτιάξεις τὸ μηχανήμα, νὰ πληρώσεις. Δὲ θὰ κουλαθοῦμε ὅλοι ἐδῶ πέρα». Μετὰ ἦταν μιὰ θάλασσα γαλανή, ἕνας τόπος χωρὶς πράσινο, ἐκεῖ πού ἔμαθε τὴ δεύτερη τέχνη του.

Ὁ πόνος τὸν ζόρισε γιὰ καλὰ. Σήκωσε τὸ σεντόνι νὰ σκουπίσει τὸ κούτελό του. Κούνησε καὶ τὴ Μαρία νὰ ξυπνήσει. Τῆς εἶπε νὰ σηκωθεῖ, νὰ τὸν βοηθήσει, μ' αὐτὴ ἔμενε ἀφαντὴ, χαμένη, σὰ νὰ μὴν ὑπῆρχε.

Ἀνασηκώθηκε. Ἀνάπνεε μὲ δυσκολία κι ἄκουγε τὴν ἀνάσα του σὰν ἀγκομαχητό. Ἔψαξε τ' ἀδειο κρεβάτι ἀναζητώντας τὴ Μαρία.

Ἀπ' ἔξω ἄκουσε τραγούδια· μιὰ παρέα πού κοντοζύγωνε, τραγούδαγε τὰ μεθυσμένα λόγια.

Οἱ γιοὶ του ἔρχονταν, ὅλο καὶ ζύγωναν, ἦταν κοντὰ γιὰ νὰ τὸν βοηθήσουν. Χαμογέλασε καὶ προσπάθησε νὰ μὴν ἀκούει τὸ γκάρισμα τῆς φωνῆς. Περίμενε λίγο κι ἐνιωσε τοὺς γιούς νὰ ξεμακραίνουν. Τὸν κυρίεψε τότες μεγάλη ἀγωνία. Ἀρχισε νὰ ξεφωνίζει ζητώντας βοήθεια. Δάκρυσε. Ἐξω τὰ κοκόρια φώναζαν ξεθεωμένα τὸ ξημέρωμα. Γλύστρησε ἀπ' τὸ κρεβάτι καὶ σκάλωσε στὸ πάτωμα. Ἐκεῖ ἠσύχασε κάπως· γαλήνεψε. Τὸν πλημμύρισε μιὰ δροσιὰ ὁλόκληρο καὶ φώναξε σιγαλὰ καὶ μὲ παράπονο τὴ Μαρία. Τὸ στόμα του, ὀρθάνοιχτο, πῆγε νὰ κάνει τὴ γκριμάτσα τοῦ χαμόγελου. Ἡ θύμηση τῆς Μαρίας κι ὁ πόθος τῶν γιῶν ξέφτιζε, ξέφτιζε ὁλοένα ὥσπου χάθηκε ὁλότελα. Τίποτα δὲν ἔβλεπε παρά τὸ τραπεζάκι τῆς δουλειᾶς μὲς στὸ λιγοστὸ φῶς τῆς αὐγῆς. Τὸ χέρι του πῆγε ψαχτά, ψαχτά νὰ γαντζωθεῖ στὸ ποδάρι τοῦ τραπεζιοῦ. Ἔτσι πού πασπάτευε γιὰ νὰ τὸ φτάσει, βρῆκε ἕνα ψίδι ξεχασμένο καὶ τὸ κράτησε σφιχτὰ μὲς στὴ χούφτα του. Ὑστερα βάλθηκε νὰ κοιτάζει ἀσάλευτα τὸ τραπεζάκι...

Ο Σ Κ Α Ρ Κ Ο Κ Ο Σ Κ Α

Ἐκθεσὶς ἀφορμὴ μιᾶς ἐκθέσεως ἑκατὸ πινάκων του

Τοῦ ΝΙΚΟΛ ΜΙΑΩ



«Ὁ παριζιάνος, πού ἀπομονώθηκε ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο μὲ μιὰν αἴσθησι κάπως ὑπερβολικὴ τῆς ἀξίας του, ἀνακαλεῖται στὴν τάξι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐκθεσι, πού του ἔδειξε πῶς ἔξω ἀπ' τὰ σύνορά μας καλλιιεργεῖται μιὰ τέχνη πού — ἂν εἶναι δυνατὸ — δὲν εἶναι ἀποκλειστικὰ βαρβαρική».

Αὐτὸ τὸ σχόλιο πού ἔγραψε ὁ Ἀντρέ Λὸτ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐκθέσεως ἔργων τοῦ Κοκόσκα στὰ 1931 στὴ γκαλλερὺ Ζῶρζ Πετί, παρόλο πού πέρασε τόσοσ καιρὸσ καὶ μεσολάβησαν οἱ ἀλλαγές πού προκύψανε ἀπ' τὸν πόλεμο, δὲν φαίνεται νὰ ἔχασε τίποτα ἀπ' τὴν ἀλήθεια του. Στὴ Γαλλία δὲν δίνουμε καμιὰ προσοχή στὴν ξένη ζωγραφικὴ ζωή, παρὰ μόνο ἂν ἀνταποκρίνεται στὰ κινήματα πού προβάλλουμε. Ἡ ἀσθενὴς ἀπήχησι πού εἶχε ἡ ἐκθεσι τοῦ Μούνκ, πού ὀργανώθηκε στὸ Πετί Παλαί, ἀποτελεῖ ἕνα παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ ἐγκεντρισμού, πού κάτω ἀπ' τὴν ἐπίφασσι μιᾶς γόνιμης δημιουργικότητος καταντᾶ νὰ προκαλεῖ μιὰν ἀληθινὴ ἀποτελμάτωσι τῶν πλαστικῶν τεχνῶν στὴ Γαλλία. Ἄν κανεὶς ἐξαιρέσει μερικὸς φιλότεχνους, πού ἔχουν ἕνα βαθὺ καὶ ἐκλεχτικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, τὸ γαλλικὸ κοινὸ γενικὰ ἀγνοεῖ τὰ πάντα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Κοκόσκα, καὶ κάποτε ἀκόμα καὶ τ' ὄνομά του. Καὶ πῶς θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὰ πράματα διαφορετικὰ, ὅταν καμιὰ γκαλλερὺ, κανένα μουσεῖο δὲν κατέχει πίνακες του, ὅταν ἐδῶ καὶ εἰκοσιπέντε χρόνια δὲν ὀργανώθηκε καμιὰ ἐκθεσί του. Πολλοὶ ἀνάμε-

σα σὲ κείνους πού τὸν γνωρίζουν διάζονται νὰ τὸν κατατάξουν κάτω ἀπ' τὸν ἥλιο τοῦ «ἐξπρεσιονισμού τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης τοῦ 1920». Ὅμως ποίος θὰ σκεφτότανε πιά σήμερα νὰ προσδιορίσει τὸν Σαγκάλ ταξινομήτας τον μέσα στοὺς «Blaue Reiter;» Ποίος θὰ ἔμπαινε στὸν πειρασμὸ νὰ στριμώξει τὸν Μέλβιλ μέσα σ' ἕναν κοινὸ κατάλογο τῆς φιλολογίας; Ὁ Κοκόσκα εἶναι ἕνας ἀπὸ κείνους τοὺς γίγαντες πού ἡ ἀτομικότητά τους εἶναι τέτοια ὥστε νὰ σπάξει τὰ πλαίσια τῶν τάσεων ὅπου ἀνήκουν, πού ἡ ἔκφρασή τους ἀνανεούμενη συνεχῶς τρέφεται ἀπὸ τὴν ἐλευθερία καὶ δὲν δέχονται γιὰ ὄρια παρὰ μόνο τοὺς βασικοὺς νόμους τῆς τέχνης τους. Ὁ πλοῦτος καὶ ἡ πολυεδρικότητα τοῦ ὀράματός του σπάζουν ἀκόμα καὶ τὸν ὄρο «περίοδος». Ἄν εἶναι ἀλήθεια πῶς ὁ Κοκόσκα προβάλλει τὴ δυνατὴ του προσωπικότητα πάνω σὲ μερικὰ ἔργα του, φτάνει, ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ μοντέλου του, νὰ πετύχει ἕνα πλησίασμα τῶν πραγμάτων ἀπ' τὰ πιὸ ἀντικειμενικά. Στὴν ἴδια περίοδο τῆς δουλειᾶς του μερικὰ ἀπὸ τὰ πορτραῖτα του μᾶς παρουσιάζουν μιὰν ἀγωνία, πού θεωρήθηκε σὰν ἡ ἀρρώστεια τῆς ἐποχῆς μας, μερικὰ ἄλλα ἀντανασκλῶν μιὰ γαλήνη. Ἄν ὑπάρχει ἀκόμα στίς μέρες μας ἕνας καλλιτέχνης πού διαθέτει, πάνω ἀπὸ συστήματα, ἀπὸ παιχνίδια τοῦ πνεύματος καὶ διακοσμητικοὺς ἀκροβατισμοὺς μιὰ βαθειὰ καὶ παγκόσμια κατανόησι τῆς ζωγραφικῆς, αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος εἶναι λοιπὸν ὁ Κοκόσκα. Καὶ δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ λυπᾶται κανεὶς διαπιστώνοντας πῶς, τὴ στιγμὴ πού τόσοι νέοι ἀναζητοῦν τὸ δρόμο τους μέσα σ' ἕναν λαβύρινθο ἀπὸ ἀδιέξοδα, μόνη ἡ Γαλλία κρατεῖ στὸ σκοτάδι αὐτὸν τὸν οὐμανιστὴ, πού δὲν εἶναι μονάχα μαῖτρ τῆς τέχνης τῆς ζωγραφικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς τέχνης τῆς ζωῆς, καὶ τῆς διδασκαλίας.

Στὰ ἑβδομηνηταένα του χρόνια ὁ Κοκόσκα εἶναι ἀκόμα νεαρός. Μπόϊ ψηλό, φαρδεῖς πλάτες, διατηρεῖ μιὰ φυσικὴ δύναμη πολὺ σπάνια, δουλεύοντας τὸ χειμῶνα μέσα στὰ χιόνια, σκαρφαλώνοντας μ' ἀνασκουμπωμένα μανίκια, δυὸ φορὲς τὴ μέρα κατὰ τοὺς θερινοὺς μῆνες τὸ δρομάκι πού ὀδηγεῖ στὸν πύργο, πού εἶναι σὰν ἀετοφωλιὰ, στὸ Σάλτσμπουργκ ὅπου διδάσκει σὲ 180 μαθητὲς ἀπὸ 22 ἔθνη. Μαγεύεται σὰν τὰ παιδιὰ, ἔχει τοὺς ἐνθουσια-

σμούς ένός έφηβου. Τίποτα δέν περνά από κοντά του, πράματα, άνθρωποι είτε ιδέες που νά μη βρεί σ' αυτόν άπήχηση. Είναι μιá κακαταιγίδα ζωής, κι αυτή ή ζωή γεμίζοντάς τον μέ μιάν έπική πνοή, τυλίγοντάς τον μέ μιá ζωντανή χρωματική ποίηση, πλάθει στο έργο του μιá καινούρια σημασία. Τόν άκουσα νά λέγει στους μαθητές του στη διάρκεια μιáς άπ' τίσ όμιλίες του, για τó πέταγμα που τον παίρνει όταν όρμά από όραμα σε όραμα : «'Η καρδιά σας είναι σαν μιá λιμπελλούλα. 'Ο καλλιτέχνης, βλέπετε, άκόμα κι όταν κοιμάται δέν έπαναπαύεται ποτέ του». 'Ο ίδιος ό Κοκόσκα δέν έπαναπαύεται ποτέ. Κάτω από τá πυκνά άσπρα μαλλιά του, μέσα σ' αυτό τó μακρουλό πρόσωπο μέ τίσ μασέλες και τó λεπτό κ' εύκίνητο στόμα του, τά γαλανά του μάτια έχουν μιá λάμψη που πάντα έναλλάσσεται. 'Η ζωή του είναι άκόμα μιá περιπέτεια που πάντα περνά διάφορες φάσεις, μέ που είναι πάντα αυθεντική.

'Ο Όσκαρ Κοκόσκα γεννήθηκε στο Πόσλερν, μιá μικρή πόλη τής Αυστρίας, όπου οί άγρότες καλλιεργούν άμπέλια στις όχθες του Δούναβη. 'Η μητέρα του ήταν κόρη στεριανών ξυλοκόπων, ό πατέρας του ένας τσέχος χρυσοχόος που ή έμφάνιση τής έποχής τής βιομηχανίας τον κατέστρεψε και του επέβαλε άλλεπάλληλες μετακινήσεις. 'Από τήν παιδική του ηλικία που άλλαξε διαμονή, ό Κοκόσκα έμαθε νά αισθάνεται παντού σαν στο σπίτι του. «Νά γιατί, έλεγε, μου φαίνεται παράξενο σαν βλέπω νά μέ μεταχειρίζονται σαν ξένο σε όποιαδήποτε χώρα κι αν βρεθώ». 'Ισως αυτός άκόμα νά είναι κι ό λόγος που για νά ζωγραφίσει αισθάνεται τήν όρεξη του καινούργιου. «'Εχω ανάγκη από τó συγκλονιστικό που φέρνει ή ανακάλυψη», έξηγοϋσε. 'Από τά παιδικά του χρόνια του έμεινε αναμφίβολα ή αισθηση τής κουλτούρας, που είναι ένα άπ' τά στοιχεία τής φύσης του, παραπάνω άκόμα και από τήν πολυμάθειά του. Τό βράδυ ή οικογένεια μαζευότανε και άπάγγελνε φωναχτά τον Σίλλερ, άκουγε μουσική, ιδιαίτερα τά έργα τών παλιών τσέχων συνθετών. Τό πρώτο βιβλίο που του χάρισε ό πατέρας του ήτανε τó 'Ορμπις Πίκτους του Κομένιους, που οί ούμανιστικές του θεωρίες κρατούν άκόμα κάτω άπ' τήν επιρροή τους και τήν φιλοσοφική του αντίληψη και τίσ άρχές του για τήν παιδαγωγική.

Στά 1904 ό Κοκόσκα γράφηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών τής Βιέννης. Μέσα στην τελευταία τεχνητή λάμψη τής κομψότητάς της ή πρωτεύουσα τής αυτοκρατορίας γνώρισε έναν πνευματικό και καλλιτεχνικό αναβρασμό άπ' όπου ξεπετάχτηκαν τά όνόματα του Σένμπεργκ, του Μάλερ, του Ουγκο Βόλφ. 'Ο Φρόύντ κλώνιζε τίσ καθιερωμένες γνώσεις για τήν ψυχολογία. Στην περιοχή τής ζωγραφικής ό Κλίμτ κόβοντας τους δεσμούς μέ τον 19ο αιώνα άπολάμβανε μιá δόξα, που από τότε έχασε ένα μέρος της. Στά 1908 έγινε

ή πρώτη έκθεση «τής νέας Τέχνης» που κατατάραξε τή Βιέννη από τίσ πολεμικές που ξεσήκωσε κι όπου ένα έργο του Κοκόσκα απέληξε νά γίνει τó επίκεντρο τής μάχης ανάμεσα στο πνεύμα τής πρωτοπορίας και του συντηρητισμού τής μπορζουαζίας.

Για νά μη δούν καμιá φορά νά βγει κανένας πολιτικός κίνδυνος από τó κίνημα αυτό τής έπαναστατικής τέχνης, οί έπίσημες άρχές επέμβηκαν άμέσως. 'Ο νεαρός ζωγράφος διώχτηκε άπ' τή Σχολή κ' έπεσε μέσα σε μιá τέτοια βαρεία φτώχεια που και σήμερα άκόμα, παρόλο που πέρασε, μιá ζωή γόνιμη σε συγκινήσεις, διατηρεί τήν αίσθησή της και δέν αφήνει κανέναν από τους μαθητές του νά μην τον ρωτήσει όταν τον συναντήσει : «τουλάχιστον έχετε φάγει;».

'Ο Άντολφ Λόος, που ό Ζώρζ Μπεσσόν τον θεωρούσε σαν τον λησμονημένο πρόδρομο του φονκσιοναλισμού στις οικοδομές και στις κατοικίες, τόσο φιλόσοφο και Μαικήνα όσο κι αρχιτέκτονα τον πήρε υπό τήν προστασία του και του χάρισε τή φιλία του, όπως τó είχε κάνει άπό παλιά για τον Σένμπεργκ και τó έκανε τήν ίδια έποχή για τον ποιητή Άλτεμπεργκ. Του εξασφάλισε πολλές παραγγελίες για προσωπογραφίες που γνώρισαν μιá σκανδαλώδη έπιτυχία. Μακριά από τó νά επιδιώκει νά συλλάβει τήν έξωτερική όμοιότητα, ό Κοκόσκα γύρευε ν' άποκαλύψει τον βασικό χαρακτήρα του μοντέλου του, πέρα άκόμα κι άπ' αυτό τó μοντέλο, δημιουργούσε έναν τύπο. Αυτή ή δύναμη ν' άπογυμνώνει τά νεύρα μιáς σύγκρουσης δρίσκεται και μέσα στα δράματα που έγραψε εκείνη τήν έποχή και που άνήκουν στις πρώτες εμφανίσεις του έξπρεσιονιστικού θεάτρου. 'Η τραχύτητα τής αντίληψέως του και τής γλώσσας του, φόβισε τó βιενέζικο κοινό και γύρω άπ' τή σκηνη ξεσπάσανε ταραχές. 'Ο Κοκόσκα έγινε από τότε «d e r B ü r g e r s s c h r e c k e» ό τρόμος τών άστών. Μερικές έφημερίδες τον όνόμασαν «έκφυλισμένο καλλιτέχνη», βρισιά που έγινε άγαπητή από τον Χίτλερ. 'Ο Άντολφ Λόος άποφάσισε νά τον στείλει στην Έλβετία «για νά δει λιγάκι τον κόσμος» και νά εύρύνει τον όρίζοντά του. 'Υστερα, άφου έμεινε στο Μόναχο, ό νεαρός καλλιτέχνης πήγε στο Βερολίνο. Τά θέατρα Volksbühne και Frei Bühne (κάτι ανάλογο μέ τó 'Ελεύθερο θέατρο του Άντουάν) άνέβαζαν Τολστόϊ, Ίψεν, Στρίνμπεργκ, Βέντεκιντ, όπως και Σώ και Ντ' Άννουίντσι:ο. Μιλούσαν μέ διονυσιακή έκσταση για τήν πάλη τών τάξεων.

Κάθε βράδυ στο καφενείο Γκρέσσενβαν μεγαλομανείς, ποιητές, δραματουργοί, φιλόσοφοι, μιá ολοκληρη πνευματική μποεμαρία, έξμενε έως τίσ πρωινές ώρες για νά παρακολουθήσει τή δημόσια άνάγνωση άδημοσίευτων έργων και νά πάρει μέρος σε συζητήσεις πάνω στις καινούργιες θεωρίες. 'Ο Κοκόσκα δέν παρασύρονταν άπ' τίσ λογομαχίες που συνόδευαν αυτή τήν ανακατωσούρα, μέ ή άτμόσφαιρα αυτή του ταίριαζε, του κέντριζε τή



Όσκαρ Κοκόσκα

Χιονισμένο τοπίο

φαντασία. Στη ζωγραφική διακρίνονταν δυο τάσεις ανάμεσα στους έξπρεσιονιστές, ή μιὰ ήταν die Brücke που αντιπροσώπευε την καθαρή πουριτανική σπάση και στην όποια προσχώρησαν ό Κίρχνερ, ό Χέκε, Νόντλ, Πεχστιάιν και ή άλλη «der Blaue Reiter» που συμμετείχαν οί Καντίνσκυ, Σαγκάλ, Κλέε, Μάρκ, Ζοβλένσκυ. Ό διευθυντής τής γκαλλερι Πώλ Κασίρερ ένδιαφέρθηκε για τον Κοκόσκα. Ό Χέρβαρτ Βαλέντεν «κριτικός, καλλιτέχνης, προφήτης κ' επιχειρηματίας» του ζήτησε να συμμετάσχει στο περιοδικό τής πρωτοπορίας «der Sturm», που από τότε έξασφάλισε την πρώτη του σελίδα. Ήτανε ακριβώς ή στιγμή που παρουσιάστηκαν οί εικονογραφήσεις του για τó θεατρικό του έργο «ή έλπίδα τής γυναίκας» κι άλλα γραφικά του έργα που οί τολμηρές έπινοήσεις τους, ό περιορισμός τών στοιχείων του σε μιὰ φανταστική διάρθρωση με τεράστιο δυναμισμό, προοιωνίζαν μέσα στην νεωτεριστική τους πλαστικότητα μερικά έργα του Πικάσσο τής έποχής τής Γκουέρνικα.

Στις αρχές του 1911 ό Κοκόσκα ξαναγύρισε στη Βιέννη για να κάνει μιάν έκθεση που δέν γνώρισε πιό ησυχη υποδοχή απ' τις προηγούμενες. Ό διάδοχος είπε τότε πως έπρεπε να του σπάσουν τὰ κόκκαλα. Τό σκάνδαλο όλοκληρώθηκε όταν αναγγέλθηκε στο θέατρο τó ανέδασμα του έργου του ή «φλεγόμενη βάτος» όπου ξαναβρίσκει κανείς τó θέ-

μα που είχαν και τὰ προηγούμενα δράματά του: τή σύγκρουση ανάμεσα στον Άντρα και τή Γυναίκα, τήν έλξη του Πνεύματος και τής Σάρκας, τήν αντίστοιχία του Έρωτα και του Θάνατου. Ή αστυνομία δέκοψε τήν παράσταση μόλις δόθηκε ή γενική πρόβα. Θάταν λάθος αν πίστευε κανείς πως ό Κοκόσκα αποζητούσε να σοκάρει τó κοινό. Τὰ έργα του φιλολογικά είτε ζωγραφικά μεταφέρουν σε καλλιτεχνικό επίπεδο τήν ίδια του τή ζωή, τις στενοχώριες του, που τούς δίνει μεγαλείο ή επική του πνοή. Είχε τότε συναντήσει τή χήρα ένός διάσημου καλλιτέχνη που βασίλευε μέσα στη διεθνέζικη κοινωνία. Πολιτικοί, καλλιτέχνες, τραπεζίτες συναντιόντουσαν στο σαλόνι της. Ό Κοκόσκα δέχτηκε μιὰ βαθεία επίδραση απ' αυτήν. Όμως θέλοντας να κρατήσουν τήν ανεξαρτησία τους, ό ένας έπαναστατούσε μπροστά στην έπιβολή του άλλου. Ήταν μιὰ έποχή πάθους και διαπληκτισμών, θαυμασμού και άμυνας, που κάποτε άγγιζε στον παροξυσμό του έρωτα και του θυμού, μα που προκάλεσε στον Κοκόσκα μιὰ κάποια ώριμότητα. Δημιούργησε μιὰ σειρά από λιθογραφίες και πίνακες, που ό κυριώτερος είναι ή Τρικυμία (σήμερα βρίσκεται στο μουσειό τής Μπέλ). Ό πόλεμος είχε αρχίσει κι ό Κοκόσκα στρατεύτηκε σ' ένα σύνταγμα δραγώνων. Πριν όμως ν' αναχωρήσει πρόσφερε στη φίλη του έξι δεντάγιες, που στην τελευταία είχε ζωγραφίσει ένα θέμα από τον πόλεμο.

Ἄναμεσα στὶς διάφορες παραστάσεις, εἶχε κάνει καὶ τὸν ἑαυτό του μὲ δεμένο τὸ κεφάλι καὶ πληγωμένο στὸ στήθος νὰ μάχεται ἐναντίον τῶν κοζάκων. Νὰ ἦταν χάρισμα προόρασης, ποὺ μερικὰ ὑπερευαίσθητα ὄντα ἔχουν κληρονομήσει καὶ ποὺ ἀτρόφησε μὲ τὸν πολιτισμό; Ὁ Κοκόσκα πληγώθηκε στὸ κεφάλι καὶ στὸ στήθος. Ἐφυγε στὴ Στοκχόλμη γιὰ νὰ θεραπευθεῖ. Ἐκεῖ ζωγράφισε τὸ λιμάνι κ' ἔκανε μιὰ λιθογραφία τῆς Σέλμας Λάγκερλεφ. Λίγο πρὶν νὰ σταματήσουν οἱ ἐχθροπραξίες ἐγκαταστάθηκε στὴ Δρέσδη μὲ μιὰ παρέα καλλιτεχνῶν. Ὁ καλλιτέχνης γοητεύτηκε ἀπὸ τὴν πόλη αὐτὴ μὲ τὴν ὀμορφιά της, τὸ πλάτος τῆς πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς της ζωῆς, τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς κοινωνικῆς ἀναταραχῆς ποὺ βασιλεύει. Ὁ Ζὰκ Νταλκρότ δίδασκε ἐκεῖ μουσικὴ. Ὁ Χὰνς Ποσὲ διεύθυνε μιὰ γκαλλερὶ ποὺ παρουσίαζε τόσο σύγχρονους ὅσο καὶ παλιούς ζωγράφους. Ὁ Μὰξ Ράϊνχαρντ, ποὺ πέθανε σ' ἓνα στρατόπεδο συγκέντρωσης στὴ Γαλλία, εἶχε ἰδρύσει τὸ θέατρο τοῦ Hasenclaver. Ὑστερα ἀπ' τὸ ἔργο «ὁ Γιὸς» δημιούργησε τὴν «Ἀντιγόνη» ποὺ ἦταν ἓνα κατηγορητήριο ἐνάντια στὴν ἀπολυταρχικὴ ἐξουσία καὶ τὸν πόλεμο. Οἱ ἀρνητικὲς ἰδέες ἐξ ἄλλου διατρέχανε ἐλεύθερα τὴν πόλη. Ὁ Κοκόσκα δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ εἶναι ἓνας φλογερὸς ὑποστηρικτὴς τους. Τὸ 1918 ξέσπασε ἡ ἐπανάσταση, ποὺ δὲν ἦταν πιά μιὰ ἀπλή λογομαχία. Ὁ Κοκόσκα πῆρε μέρος σ' αὐτὴν μὲ ὄλο του τὸν ἐνθουσιασμό. Ἡ αὐστριακὴ κυβέρνηση τοῦ εἶχε ἀπαγορέψει νὰ καταλάβει κάθε θέση ἀπ' ὅπου θὰ μπορούσε νὰ διδάσκει, ἀφοῦ εἶχε τὴν πρόθεση νὰ ἐφαρμόσει τὶς θεωρίες τοῦ Κομένιους. Ἡ κυβέρνηση τῆς Σαξωνίας τοῦ πρόσφερε μιὰν ἔδρα στὴν Ἀκαδημία τῆς Δρέσδης. Στὸ θέατρο ἀνεβάστηκαν πολλὰ ἀπ' τὰ ἔργα του, καὶ μαζί τους κι «ὁ Ὀρφέας καὶ ἡ Εὐρυδίκη», ποὺ ὁ Χίντεμιθ τὸ μελοποίησε. Στὴ διάρκεια τῶν τεσσάρων χρόνων ποὺ ἀκολούθησαν ὁ Κοκόσκα δίδαξε, ζωγράφισε κ' ἔγραψε. «Ἡ ζωγραφικὴ του μπορεῖ νὰ διακριθεῖ σὲ δυὸ περιόδους: ἡ μιὰ ἀκόμα δεμένη μὲ τὰ προηγούμενα ἔργα του, μὲ μιὰ πάστα πολὺ πλούσια ποὺ παίζει μὲ τὰ λεπτὰ χρώματα ποὺ εἶναι, γενικά, σκούρα. Ἡ ἄλλη ἀποτελεῖ μιὰν ἀληθινὴ ἐποχὴ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει μιὰ φωτοσκίαση ἔντονα πολυτονική. Τὰ κυριώτερα ἔργα του εἶναι: «Οἱ ἐξόριστοι», «Ὁ Λὼτ καὶ ἡ κόρη του», «Ὁ Ἰακώβ καὶ ἡ Ραχήλ» καὶ «Ὁ Ζωγράφος».

Ὑστερα ἓνα δράδυ ἀποχαιρετώντας γιὰ πάντα στὴν Ἀκαδημία, μὲ μιὰν παραίτηση ποὺ παράδωσε στὸ θυρωρὸ της, ὁ Κοκόσκα ἔφυγε γιὰ νὰ γυρίσει τὸν κόσμον καὶ «νὰ νοιώσει πῶς ἦταν ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς ἐλεύθερος νὰ κυκλοφορεῖ». Στὸ ἔργο του ἀρχίζει μιὰ περίοδο ποὺ εἶναι δεμένη μὲ τὴ σημερινή, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ γέφυρα ποὺ τὸν συνδέει μὲ τὴν παράδοση τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Στὴ Γαλλία δὲν βλέπω κανένα φαινόμενο ἀνάλογο ἐκτὸς ἀπ' τὸν Μπονὰρ ποὺ ἦταν πιθανῶς ὁ τελευταῖος θεματοφύλακας αὐτῆς τῆς παράδο-

σης, παρόλο ποὺ ἔχει μιὰ ποίηση κ' ἓνα ταμπεραμέντο ὀλότελα διαφορετικὰ.

Στὴ διάρκεια τῶν δέκα χρόνων ποὺ ἀκολούθησαν, ὁ Κοκόσκα ταξίδεψε στὴν Ἑλβετία, τὴ Γαλλία, τὴν Ἰσπανία, τὴν Ὀλλανδία, τὴν Ἰταλία. Οἱ περιηγήσεις του τὸν ἔφεραν ὡς τὴν Ἱερουσαλὴμ καὶ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἐπισκέφτηκε καὶ τὴ Βόρεια Ἀφρική, κι ὅλα αὐτὰ χωρὶς καμμιάν ἄλλη τάξη, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν φαντασία του ποὺ ὑπαγόρευε τὸ ταξίδι του. Θέλοντας νὰ φτάσει τὸν Κομένιους πραγματοποιοῦσε τὸ «Ὀρμπις Πίκτους». Οἱ πίνακες ποὺ ζωγράφισε σ' αὐτὴ τὴ δεκαετία εἶναι τόσο πολυάριθμοι καὶ τόσο διαφορετικοί, ποὺ θὰ ἦταν κουραστικὸ νὰ τοὺς ἀπαριθμήσει κανεὶς ἀλλὰ ὄχι λιγώτερο αὐθαίρετο νὰ τοὺς παραλείψει. Στὸ σύνολό τους χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ διεύρυνση τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου, ποὺ βρίσκει τὴ θεμελίωσή του, παρόλο ποὺ εἶναι σκεπασμένες μὲ τὴ μάσκα τοῦ δυναμικοῦ ταμπεραμέντου του, σὲ μιὰ διάρθρωση μιᾶς κλασσικῆς στερεότητος.

Ἀνησυχώντας γιὰ τὴν ὑγεία τῆς μητέρας του, ποὺ ὄλο καὶ χειροτέρευε, ὁ Κοκόσκα ξαναγύρισε στὴ Βιέννη. Τὸ δημοτικὸ συμβούλιο ποὺ τὸ ἀποτελοῦσαν τότε σοσιαλιστές, τοῦ ἀνάθεσε νὰ ζωγραφίσει ἓνα ἔργο γιὰ τὸ δημαρχεῖο. «Ἀπ' τὸ μικρὸ μου σπιτάκι, ποὺ βρίσκεται στὰ περὶχωρα, ἔγραφε, μπορούσα νὰ βλέπω χιλιάδες ὄρφανὰ, νὰ παίζουν εὐτυχισμένα στὴν ἄλλη ὄχθη τοῦ ποταμοῦ, μέσα στὸ παλάτι καὶ τὸ πάρκο, ποὺ ἀνήκαν στὸν ἀρχιδούκα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση». Ἀπὸ κεῖ ἐμπνεύστηκε ἓναν πίνακα ποὺ σοῦ θυμίζει ἀπὸ μακριὰ τὸ Μπρύγκελ, τόσο μὲ τὰ παιχνίδια τῶν παιδιῶν ὅσο κι ἀπ' τὴν ὀμορφιά τοῦ τελευταίου πλάνου ὅπου ἡ πόλη καὶ τὸ ποτάμι χάνονται μέσα στὴ γαλαζωπὴ ἄχνα τῶν δουνῶν. Λίγο καιρὸ ἀργότερα, στὴ Βουδαπέστη, ἄκουσε ἀπ' τὸ ραδιόφωνο, ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἐκπομπὲς ἐλαφρᾶς μουσικῆς, τὸ τηλεσίγγραφο ποὺ ἔδινε ὁ Ντόλφους στοὺς ἐργάτες: «Σὰς δίνω διορία μιᾶς ὥρας, ὕστερα θ' ἀρχίσουν οἱ πυροβολισμοί». Ὁ Κοκόσκα ἔφτασε διασπικὰ στὴ Βιέννη. Βρῆκε τὴ μητέρα του ἀκίνητη στὸ παράθυρο νὰ βλέπει γιὰ τέσσερις μέρες τὴν πόλη μέσα στὶς φλόγες, μὴ μπορώντας νὰ καταλάβει πῶς μπορούσαν οἱ αὐστριακοὶ νὰ ρίχνουν πάνω στοὺς συμπατριῶτες τους. Ὑστερα ἀπὸ λίγο πέθανε.

Τὸ δημαρχεῖο κάηκε καὶ ὁ πίνακας τοῦ Κοκόσκα μεταφέρθηκε σ' ἓνα ἄγνωστο μέρος. Ἀργότερα, ἡ αὐστριακὴ κυβέρνηση τοῦ πρότεινε ν' ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ἀλλὰ αὐτὸς ἐξάρτησε τὴν ἀποδοχὴ τῆς πρότασης ἀπ' τὴν υἱοθέτηση μιᾶς γενικῆς μεταρρύθμισης στὸν τρόπο διδασκαλίας. Ἡ ἀρνηση τῆς κυβέρνησης τοῦ γνωστοποιήθηκε γραμμὴν στὸ πίσω μέρος τῆς ἐπιστολῆς του.

Ὁ Κοκόσκα πῆρε τὸ τραῖνο γιὰ τὴν Πράγα. Ἡ τσεχοσλοβάκικη δημοκρατία χαιρόταν τὴν ἀνεξαρτησία ποὺ ἀπόκτησε πρόσφατα. Ὁ

λαός της πανευτυχής ἀπολάμβανε τὶς ἀνέσεις τῆς ζωῆς, ἡ πολιτιστικὴ ζωὴ κληροδότημα μιᾶς μικρῆς ἰντελιγκέντσιας, ποὺ εἶχε πάντα τὸ βλέμμα γυρισμένο πρὸς τὸ Παρίσι, ἀναπτυσσότανε σ' ἓνα κλίμα ἐλευθερίας καὶ ἐπιδοκιμαζότανε μὲ ἐνθουσιασμό ἀπὸ τὸ κοινόν. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, στὸ θέατρο, στὴ μουσικὴ, ἐπιδιδόντανε σὲ καινούργιους πειραματισμούς. Ἡ ζωὴ ἀρχίζε. Μέσα στὴν εὐφορία αὐτῆς τῆς ἀνόδου τῆς εὐμάρειας, ὁ καθένας εἶχε πιστὰ προσκολληθεῖ στὴν ψευδαίσθησι τῆς ἀσφάλειας. Ὁ Κοκόσκα αἰσθανότανε τὸν ἑαυτό του ἀπομονωμένο μέσα σ' αὐτὴ τὴ γενικὴ τύφλωσι. Μετροῦσε τὴ δύναμη τοῦ νατσιασμοῦ, ποὺ παρὰ βρέθηκε στὴν προώθησί του μέσα στὴν Αὐστρία. Μήπως δὲν ἔθαβαν στὴ Γερμανία τὰ «μοντέρνα» ἔργα μέσα στὰ ὑπόγεια καὶ στὶς ἀποθήκες τῶν μαγαζιῶν; Δὲν καταδιώκον τοὺς διευθυντὲς τῶν διαφόρων γκαλλερὶ καὶ τῶν μουσείων, ὅσους εἶχαν ὑποστηρίξει τοὺς καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας;

Σ' ἓναν ἀπ' τοὺς λόγους τοῦ ὁ Χίτλερ δήλωσε πὼς «γιὰ τὴν ὑγεία τοῦ γερμανικοῦ ἔθνους αὐτοὶ οἱ ἐκφυλισμένοι πρέπει νὰ ἐκμηδενιστοῦν, καὶ νὰ ἀποστειρωθοῦν». Στὰ 1937 στὸ Μόναχο ἐγίνε μιὰ ἐκθεσι «τῆς ἐκφυλισμένης τέχνης» ποὺ εἶχε σὰ σκοπὸ νὰ δείξει στὸ γερμανικὸ λαὸ ποῦ ἔπρεπε νὰ στραφεῖ τὸ αἰσθητικὸ του μῖσος. Ἀνάμεσα στοὺς πίνακες αὐτῆς τῆς ἐκθεσης, ἐκτεθημένα ἀπέναντι σὲ ἔργα διαφόρων παραφρόνων, βρισκότανε κι ὀχτὼ ἔργα τοῦ Κοκόσκα. Ἀρκετὰ ἔργα τοῦ κἀκαν στὶς μεγάλες φωτιὲς τῆς «χαρᾶς».

Γιὰ νὰ στεριώσῃ τὴ δημοκρατία πάνω σὲ ρασιοναλιστικὲς βάσεις ὁ Κοκόσκα προσπάθησε νὰ κινητοποιήσῃ τὴ δημόσια γνώμη. Σὲ περιοδικὰ, ἐφημερίδες ἐξέθεσε τὴ βασικὴ του ἀρχὴ ποὺ κράτησε ἀπ' τὸν Κομένιους καὶ ποὺ τὴν ἀποτελοῦσε μιὰ διεθνῆς ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμισι. Ἦθελε νὰ ἰδρῦσῃ στὴν Πράγα τὴν ἑδρα ἑνὸς παγκόσμιου σχολείου ὅπου θὰ γίνονταν δεκτὰ παιδιὰ ἀνεξάρτητα ἀπὸ ράτσα, θρησκεία καὶ ἐθνικότητα, κι ὅπου θὰ ἐκπαιδεύοντανε μέσα σ' ἓνα ἐθνικὸ πνεῦμα, μὲ ἐκπαίδευσι βασισμένη πάνω στὴν ὀπτικὴ, ἀτομικὴ κι ἄμεση πείρα. Αὐτὸ ἀποτέλεσε καὶ τὴν ἐπιτυχία τῆς «ὀπτικῆς τοῦ σχολῆς», στὸ Σάλτσμπουργκ. Ὁ πόλεμος τῆς Ἰσπανίας ἀρχισε στὸ μεταξὺ κι ὁ Κοκόσκα ἔκανε ἓνα σχέδιο τῆς Πασιονάρια, ποὺ κρατοῦσε στὴν ἀγκαλιά της ἓνα πεινασμένο παιδί.

Ἐφτιαξε ἀκόμα τὴν «Αὐτοπροσωπογραφία ἑνὸς ἐκφυλισμένου καλλιτέχνη». Γιὰ δυὸ χρόνια ἀσχολήθηκε μὲ τὴν προσωπογραφία τοῦ Μάζαρυκ «αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ ἀνθρώπου, παγκόσμιου συμβόλου», ποὺ τὸν ὀνόμαζε καθηγητὴ, τόσο τοῦ ἄρρεσ ν' ἀκούει τὸ γέρο πρόεδρο μὲ τὶς φιλελεύθερες ιδέες. Ὅλοι ξέρουν τὶς ὀμορφιὲς τῆς Πράγας. Ὁ Κοκόσκα τὴν πῆρε ἀπ' ὄλες τὶς γωνιὲς. Κεῖνον, τὸν καιρὸ ἔκανε καὶ τὴ γνωριμία μιᾶς νεαρᾶς φοιτήτριας τῆς Ὀλντα Παυλόφσκα, ποὺ ἐγίνε γυναίκα του.

Ὁ ναζιστικὸς κίνδυνος ἔσφιγγε τὸ καταφύγιό του. Ὑστερα ἀπ' τὸ Μόναχο ἡ ἔντασι ἐγίνε ἀνυπόφορη. Ἡ Ὀλντα κατάφερε νὰ πείσῃ τὸν Κοκόσκα νὰ φύγῃ, μ' ὄλη τὴν ἀφοσίωσι ποὺ ἔνοιωθε γιὰ τὴ νέα του πατρίδα καὶ τὴ θέλησή του νὰ μοιραστῇ τὴν τύχη της. Πῆραν τὸ τελευταῖο ἀεροπλάνο ποὺ ἔφευγε γιὰ τὴν Ἀγγλία. Ἀργότερα μαθεύτηκε πὼς ὁ Κοκόσκα ἦταν ὁ πέμπτος στὸν κατάλογο αὐτῶν ποὺ ἔπρεπε νὰ ἐκτελεστοῦν χωρὶς δίκη.

Τὸ Λονδίνο τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δὲν παρακολοῦσε παρὰ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνησι τοῦ Παρισιοῦ καὶ ἀγνοοῦσε ὀλότελα τί γινόταν πέρα ἀπ' τὸ Ρῆνο.

Χωρὶς ὑποστήριξι, χωρὶς λεφτὰ, ἐγκαταστημένος σὲ μιὰ πόλη ποὺ δὲν τὸν ἐνέπνεε καθόλου, ὁ Κοκόσκα θὰ πάθαινε τὸ δίχως ἄλλο κατάθλιψη, ἂν ἡ Ὀλντα, μὲ τὴ συνηθισμένη ἐνεργητικότητά της, δὲν τὸν ὀδηγοῦσε στὸ Πολπέρρο, μικρὸ ψαράδικο λιμανάκι στὴν Κορνουάλλη. Ἐκεῖ ζωγράφισε πολλὰ τοπία. Ἐξ αἰτίας τῶν νομικῶν καὶ χρηματικῶν περιορισμῶν χρησιμοποιοῦσε χρωματιστὰ μολύβια καὶ ἀκουαρέλλες. Τὰ θέματα εἶναι πάντα παρμένα ἀπ' τὴ ζωὴ, καὶ τὰ χαρακτηρίζει τόση χάρη καὶ οἰκονομία μέσων ποὺ σοῦ θυμίζουν τὰ ἔργα μερικῶν κινέζων δασκάλων. Ἡ Ὀλντα κι ὁ Κοκόσκα ξαναγύρισαν στὸ Λονδίνο. Τὸ μικρούτσικο κακοφωτισμένο δωματιάκι τοὺς δὲν πρόσφερε καμιὰ προοπτικὴ. «Τί μπορῶ νὰ κάνω μέσα σὲ τούτη τὴν τρύπα; Κ' ὕστερα ἡ καρδιά μου καταματώνεται. Πὼς νὰ ζωγραφίσω τοπία χωρὶς νὰ ἔχω ὑπόψι μου ὅ,τι γίνεται;» Κι ὁ Κοκόσκα δημιούργησε τὶς συμβολικὲς τοῦ συνθέσεις, ποὺ εἶναι ἐκδηλώσεις θάρρους: πρόσφυγας, στιγμάτιζε τὸν ἱμπεριαλισμὸ σ' ὄλες τοὺς μορφῆς ἀκόμα καὶ τὸ βρεττανικόν. Ἀνακαλώντας στὴ μνήμη του τὸ Μόναχο, στὸ ἔργο του «τὸ κόκκινο αὐγόν», παρασταίνει τὸν Χίτλερ, τὸ Μουσσολίνι, τὸ γαλατικὸ κόκκορα καὶ τὸ ἀγγλικὸ λιοντάρι, τὴ στιγμὴ ποὺ προσπαθοῦν νὰ μοιραστοῦν ἓνα αὐγόν ἀπ' ὅπου ξεπετιέται ἓνα κόκκινο κλωσσοπούλι, ἐνῶ στὸ βάθος φαίνεται ἡ Πράγα μέσα στὶς φλόγες. Τὰ ἔργα του «Γιατὶ πολεμοῦμε», «Ἡ Ἀλίκη στὴ χώρα τῶν θαυμάτων», «τὸ Ἄνσλους», φέρνουν στὸ νοῦ τὸν Γκόγια μὲ τὸν τρόπο ποὺ μέσα σὲ ἀπροσδόκητες εἰκόνες ἀνακατώνονται τὸ χιούμορ καὶ τὸ δράμα. Ὁ Κοκόσκα ἔκανε ἐπίσης τὴν προσωπογραφία τοῦ πρεσβευτῆ Μαΐσκυ καὶ τὸ ἀντίτιμό της τὸ πρόσφερε στὸ νοσοκομεῖο τοῦ Στάλιγκραντ συνοδεύοντάς το μ' ἓνα γράμμα ὅπου ἐξέφραζε τὴν ἐλπίδα, πὼς τὰ χρήματα αὐτὰ θὰ χρησίμευαν ὄχι μονάχα στοὺς ἠρωϊκοὺς ὑπερασπιστὲς τῆς πόλης ἀλλὰ ἐπίσης στοὺς πληγωμένους τῆς μάχης.

Ὁ πόλεμος τέλειωσε. Ὁ Κοκόσκα δὲν ἤθελε νὰ ἐγκατασταθεῖ οὔτε στὴν Αὐστρία, οὔτε στὴν Τσεχοσλοβακία, ὅπου ἡ καινούργια κυβέρνησι θεωροῦσε πὼς τὸ ἔργο του ἀνήκει σὲ «μιὰ μπουρζουάδικη ξεπεσμένη τέχνη» (οἱ πίνακές του εἶχαν ἀποσυρθεῖ ἀπ' τὶς

ΠΕΡΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΒΟΥΡΝΑ

Ἄπο καιρὸ παρατηρεῖται μιὰ ἐπικίνδυνη σύγχιση στὸν πνευματικὸ μας τῶμα: Τὸ πρόβλημα τῆς πνευματικῆς ἐλευθερίας ταυτίζεται μὲ τὴν κατάργηση τῶν ἰδεολογικῶν καὶ προγραμματικῶν ἀρχῶν. Καὶ βρισκόμαστε μπροστὰ στὸ θλιβερὸ φαινόμενο νὰ παραχωροῦνται πρόθυμα προοδευτικὲς στήλες — ποὺ κατέβηκαν στὸν πνευματικὸ στίβο γιὰ νὰ ὑποστηρίξουν ὀρισμένες ἀμετάθετες πολιτιστικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις— στὶς ὅλως διόλου ἀντίθετες ἢ καὶ ἐχθρικές κοινωνικὲς τάσεις, μὲ τὴν καλόπιστη πεποίθηση πὼς ἔτσι προωθεῖται ὁ πνευματικὸς βίος καὶ προάγεται ἡ ἐξέλιξη τῶν ἰδεῶν.

Δὲν ὑπάρχει μεγαλύτερη παρανόηση τῆς πνευματικῆς ἐλευθερίας ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη τῶν βασικῶν μας ἀρχῶν καὶ τὴν ἀντιμετάθεση τῆς προγραμματισμένης εὐθύνης μας σὲ ἀλλότρια χέρια. Τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι μόνο ἀνησυχητικό, ἀλλὰ καὶ ἐξοργιστικό. Καὶ τὸ χειρότερο, δείχνει πὼς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, λείπει τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης καὶ ἡ πίστη στὴν ὀρθότητα τῶν ἀρχῶν ποὺ ὑποστηρίζουμε.

Προβάλλεται, ἀπὸ πολλὲς πλευρὲς, τὸ ἐπιχείρημα πὼς ἡ φιλοξενία ἀντίθετων ἰδεολογικῶν καὶ αἰσθητικῶν ἀπόψεων, παρέχει τὴν εὐχέρεια τῆς ἀπάντησης, τῆς ἀνασκευῆς ἢ τῆς ὀλικῆς ἀναίρεσής τους. Ἄλλὰ οἱ προοδευτικὲς ἰδέες δὲν ἔχουν γιὰ κύριο προορισμό τους ν' ἀναίρουσιν τὶς λαθεμένες ἀντιλήψεις τῶν ἄλλων· πρῶτος καὶ κύριος σκοπὸς τους εἶναι νὰ θέτουν τὰ προβλήματα, νὰ ἐκφέρουν τὸ δημιουργικὸ ναιὶ στὴν συγκεκριμένη ἱστορικὴ στιγμή τοῦ πνεύματος κι ὄχι νὰ τρέχουν πίσω ἀπὸ τὶς ἰδέες τῶν ἀντιπάλων τους γιὰ νὰ τοὺς πατήσουν τὴν οὐρά, ἀφοῦ προηγούμενα φρόντισαν, μὲ συγκινητικὴ αὐταπάρηση νὰ τὶς ἐκλαϊκεύσουν.

Ἡ ἀντίληψη περὶ ἀχαλίνωτης διασπάλης τῶν ἰδεῶν μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἀνάγκης γιὰ τὴν πνευματικὴ ἐλευθερία, δείχνει πὼς «κάτι σά-

πιο ὑπάρχει στὸ βασίλειο τῆς Δανίας». Ἄπο τὸ ὀπτικὸ μας πεδίο χάσαμε τὸ περίγραμμα τῶν προγραμματικῶν μας ἀρχῶν καὶ συχνότατα παραχωροῦμε τὸ λόγιο στὸν ἀντίπαλο, γιὰ νὰ περιοριστοῦμε πολὺ εὐγενικὰ (καὶ κάποτε θορυβημένοι ἢ πανικόβλητοι...) στὸ ἀντίλογο.

Ἄπο ποῦ πηγάζουν ὅλες αὐτὲς οἱ προγραμματικὲς ἀτασθαλίες; Μιὰ καὶ μοναδικὴ εἶναι ἡ ἀφετηρία τους: ἡ ἄγνοια. Ἔτσι βρεθήκαμε μπροστὰ στὸ κωμικὸ φαινόμενο νὰ συρράπτονται σὲ ἄρθρο μακροσκελέστατο, περὶ σύγχρονης νεοελληνικῆς ποίησης, γνησιότατο προῖον «διαλεκτικοῦ» ἐκλεκτικισμοῦ, τοῦ κόσμου οἱ ἀλληλογρονθοκοπούμενες καὶ ἀντιφατικὲς παραδοξότητες καὶ μιὰ μερίδα πνευματικῶν μας ἀνθρώπων νὰ ἐνθουσιάζεται μέχρι σημείου νὰ τὸ συνιστᾶ γιὰ πανάκεια κι ἀπὸ ὑπεύθυνη στήλη τοῦ τύπου! Φυσικὰ οἱ ἄνθρωποι ἦταν καλόπιστοι καὶ φάνηκε ἀπὸ τὸν κλονισμό ποὺ ἔπαθε ὁ ἐνθουσιασμός τους ὅταν ὑπῆρξε κι ὁ ἀντίλογος. Ὡστόσο ἡ ἄγνοια, σὰ καθοριστικὸ στοιχεῖο μερικῶν «ἰδεολογικῶν ἐνθουσιασμῶν» βγήκε στὴν ἐπιφάνεια, ὅπως τὸ λάδι στὸ νερό.

Τὰ ἴδια καὶ χειρότερα συμβαίνουν μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀφηρημένης τέχνης. Λέμε: γιὰ μᾶς ὑπάρχει πάντα ἓνα τέτοιο θέμα. Κ' ἐπειδὴ ὑπάρχει, ἀναθέτουμε στοὺς θαυμαστές της νὰ μᾶς «διαφωτίσουν». Κ' ὕστερα πηλαῶμε σὰν κουτάβια καὶ γαυγίζουμε τὴν πυρκαγιά καὶ καλοῦμε γενικὸ συναγερμὸ πάντων τῶν δυναμένων νὰ ρίξουν τὸν ὀβολὸν τῶν ἐντὸς τοῦ κυτίου γιὰ νὰ σκαρωθοῦν ὅπως - ὅπως μερικὲς ἀπαντήσεις καὶ νὰ καταλαγιάσουν οἱ κακὲς ἐντυπώσεις.

Πρέπει νὰ τὸ καταλάβουμε καλά. Πνευματικὴ ἐλευθερία, ἀλλὰ καὶ πνευματικὴ εὐθύνη. Σὲ μᾶς ἀνήκει τὸ ναι, ἢ κατάφαση στὰ πνευματικὰ προβλήματα, ὁ ρόλος τοῦ οἰκοδόμου κι ὄχι τοῦ ἀναστηλωτῆ ἐρειπίων.

γκαλλερὶ καὶ τὰ μουσεῖα ὡς τὸ 1955). Ὁ Κοκόσκα ταξίδεψε. Στὰ 1935 δημιούργησε τὶς «Θερμοπύλες» ἓνα μεγάλο τρίπτυχο ὄπου, πλαστικὲς του ἀρετὲς προστίθεται ὁ λόγος ἐνὸς φιλόσοφου.

Τὰ τελευταῖα του ἔργα εἶναι ἓνα τοπίο τῶν Δελφῶν,* τὸ ἐσωτερικὸ τῆς μητρόπολης

* Ὁ Κοκόσκα πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια ἐπισκέφθηκε τὴν Ἑλλάδα καὶ ζωγράφησε. Ὅσοι τὸν εἶδαν ἔμειναν κατάπληκτοι ἀπὸ τὴ ζωτικότητά του (Σημ. Μεταφρ.).

τῆς Κολωνίας, οἱ ὄχθες τῆς λίμνης Λεμάν. Τὸν τελευταῖο χρόνο ἔκανε τὶς σκηνογραφίες τοῦ «Μαγεμένου αὐλοῦ» γιὰ τὸ Φεστιβάλ μουσικῆς τοῦ Σάλτσμπουργκ. Τοῦτον τὸ χρόνο ἐτοιμάζει τὶς σκηνογραφίες τοῦ «Ὁμπερτ» καὶ σήμερα δουλεῖ γιὰ τὴ σκηνοθέτηση καὶ σκηνογραφία τοῦ «Ὀνειρο καλοκαιριάτικῆς νύχτας» γιὰ τὸ φεστιβάλ τοῦ Στάτφορντ - οὐ - Αἴθρον. Δημοσίεψε μιὰ σειρὰ ἀπὸ παραμύθια καὶ ἐπεξεργάζεται μιὰ μελέτη γιὰ τὴν παιδαγωγικὴ.

Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ὁ Κοκόσκα ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἑλβετία. Αὐτὴ τὴν καταπρά-

Ο ΨΥΧΑΡΗΣ

ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΙΣΜΟΥ

(70 χρόνια από «Τὸ ταξίδι μου»)

Τοῦ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Με τὸ «Ταξίδι μου» ὁ Ψυχάρης ἔδινε, τὸ 1888, τὸ σύνθημα ἐνὸς κινήματος.

Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα δὲν τὸ ἀνακάλυψε αὐτός. Ἡ ἀρχὴ τοῦ βρίσκεται πολὺ πίσω, στὰ χρόνια τῶν Ἀλεξανδρινῶν, ὅταν διαμορφώθηκε ἡ «κοινή», κοινὸ ὄργανο συνεννόησης, στὴν ἀγορὰ καὶ στὰ λιμάνια, τῶν πολυποίκιλων λαῶν τῶν Ἑλληνιστικῶν κρατῶν. Σ' αὐτὴ τὴ γλῶσσα γράφτηκαν τὰ Εὐαγγέλια, ἐνῶ οἱ Ἀλεξανδρινοὶ λόγιοι συνέχιζαν νὰ γράφουν τὴν ἀττική. Ἡ διάσπαση ἀνάμεσα στὴ λαλούμενη καὶ στὴ γραφόμενη γλῶσσα, συνεχίστηκε στοὺς κατοπινοὺς αἰῶνες. Ὁ «ἐξελθνησμός» τοῦ Βυζαντίου, γιὰ τὸν ὁποῖο μιλάνε ὅλοι οἱ ἱστορικοί, γύρω στὸ 7ο - αἰῶνα, ἐσήμαινε πῶς ὁ διοικητικὸς μηχανισμὸς τῆς Αὐτοκρατορίας ἔπαυσε νὰ χρησιμοποιεῖ τὰ λατινικὰ καὶ χρησιμοποιοῦσε τὰ ἑλληνικὰ, ὅχι ὅμως τὴ λαλούμενη γλῶσσα, ἀλλὰ τὴν ἀρχαϊκὴν. Ἡ Ἐκκλησία μὲ τὴ σειρά της δὲν ἀκολούθησε τὸ δρόμο τοῦ πρώτου Χριστιανισμοῦ. Οἱ πατέρες, ἀπὸ τὸν τρίτο αἰῶνα κ' ὕστερα, γράφανε τὴν ἀττική.

Μὰ στὸ μεταξύ ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα, ἀγνοώντας καὶ βυζαντινὴ διοίκηση καὶ Ἐκκλησία, ἀκολουθοῦσε τὸ δρόμο της καὶ γινότανε στοιχεῖο γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς νεοελληνικῆς ἐθνότητος. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ τὸ λησμονοῦμε. Ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα —δημοτική— παρακολουθεῖ τὴ νεοελληνικὴ ἐθνότητα ἀπὸ τὰ πρώτα της βήματα ἴσαμε τὴν ὀλοκλήρωσή της. Οἱ πρώτες προδρομικὲς ἐθνικὲς φωνές (Σοφιανός), ἀκούγονται στὴ δημοτική. Αὐτὸν τὸν καιρὸ ἡ διγλωσσία παρουσιάζεται μ' αὐτὸ τὸ σχῆμα: τὰ ἀνεθνικὰ στοι-

σινη no man's land, ποὺ τράβηξε τὸ Ρίλκε, τὸν Τόμας Μὰν καὶ σήμερα ἀκόμα τὸν Τσάπλιν, τόσα οἰκουμενικὰ πνεύματα καὶ παντοῦ ξένα. Στὴ Βιλλνέβ σὲ μιὰ μικρὴ ἑπαυλὴ ποὺ εἶναι χωμένη μέσα στὰ τριαντάφυλλα, καὶ ποὺ δεσπόζει στὴ γαλαζωπὴ ἑκτασὴ τῆς λίμνης Λεμάν, ὁ Κοκόσκα ἐξακολουθεῖ τὴν ἀναζήτηση τοῦ Γκράαλ.

Τοῦτο τὸ καλοκαίρι στὸ Μόναχο θὰ γίνῃ μιὰ ἑκθεση ὅπου θὰ παρουσιαστοῦν πάνω ἀπὸ ἑκατὸ πίνακες τοῦ περισυλλεγμένοι ἀπ' τὰ μουσεῖα καὶ τὶς ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς Ἀμερικῆς.

Μεταφρ. Γ. ΠΕΤΡΗΣ

χεῖα, χρησιμοποιοῦν στὸ γραπτὸ λόγο τὴ λόγια γλῶσσα, ἐνῶ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐκφράζουν τὰ πρώτα ἀδιόρατα ἐθνικὰ φτερουγίσματα, χρησιμοποιοῦν τὴ νεοελληνικὴ —δημοτικὴ— γλῶσσα.

Στὴν πιὸ πέρα ἐξέλιξή του, τὸ γλωσσικὸ ζήτημα παίρνει κοινωνικώτερο χαρακτήρα. Τονίστηκε τὰ τελευταῖα χρόνια, πῶς ἡ γλῶσσα δὲν εἶναι στοιχεῖο τοῦ ἐποικοδομήματος, πῶς δὲν ἔχει ταξικὸ χαρακτήρα, πῶς δὲν παρουσιάζεται καὶ δὲν ἐξαφανίζεται μαζί μὲ μιὰ τάξη, παρὰ πῶς ἀποτελεῖ ἐθνικὸ στοιχεῖο, καὶ ἀναπτύσσεται σὲ ὀργανικὴ σύνδεση μὲ ὀλοκλήρο τὸ ἔθνος. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο τὸ παρατηροῦμε καὶ στὸ νεοελληνικὸ ἔθνος. Ἄν ὅμως τοῦτο εἶναι σωστὸ, εἶναι ἐξ ἴσου σωστὸ πῶς τὸ γλωσσικὸ ζήτημα —ὄχι ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα σὰν τέτοια— πῆρε ταξικὸ χαρακτήρα στὴν Ἑλλάδα. Τὸ ζήτημα ἦταν ἂν ἡ γλῶσσα τοῦ σχηματιζόμενου στὴ ἀρχὴ καὶ ἀργότερα τοῦ σχηματισμένου ἔθνους, αὐτὴ ποὺ μιλιότανε ἀπὸ ὅλο τὸ ἔθνος καὶ ποὺ ἦτανε κοινὸ μέσο συνεννόησης ὅλων τῶν τάξεων μέσα στὸ ἔθνος, ἂν θὰ γραφότανε κιόλας. Οἱ πνευματικοὶ ἐκπρόσωποι τῶν κυρίαρχων κοινωνικῶν ὁμάδων ἐπιμένανε νὰ χρησιμοποιοῦν μιὰ γλῶσσα νεκρὴ, ἀκατανόητη ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ ἔθνους καὶ κατανοητὴ μονάχα ἀπὸ ξένα στενὸ κύκλο «ἐκλεκτῶν». Ἡ γλῶσσα γινότανε ἔτσι ἓνα μέσο διαχωρισμοῦ καὶ ἡ μόρφωση προνόμιο τῶν ὀλίγων. Οἱ φορεῖς, ἀντίθετα τῶν νέων κοινωνικῶν μετασχηματισμῶν —ποὺ ἦταν καὶ φορεῖς τῆς ἐθνικῆς συνείδησης— καὶ οἱ πνευματικοὶ τοὺς ἐκπρόσωποι, βάδιζαν, συνειδητὰ εἴτε ἀσυνειδητὰ, πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση: ἡ γλῶσσα τοῦ ἔθνους νὰ εἶναι καὶ ἡ γραφόμενη γλῶσσα.

Ἡ διάσπαση ἀνάμεσα στὴ «λόγια παράδοση» καὶ στὴ «δημοτικὴ παράδοση», εἶναι στὴν οὐσία διάσπαση ἰδεολογικὴ. Ἡ λόγια παράδοση ἐκφράζει τὴν ἰδεολογία τῆς συντήρησης, τὴν ἐπίσημη, κυρίαρχη ἰδεολογία τῶν κυρίαρχων κοινωνικῶν ὁμάδων. Ἡ «δημοτικὴ παράδοση» ἐμφανίζεται σὰν ἄρνηση τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, σὰν λαϊκὴ ἰδεολογία (ἡ περιληπτικὴ ἔννοια «λαὸς» εἶναι κινούμενη ἔννοια. Περιλαμβάνει κάθε φορὰ διαφορετικοὺς κοινωνικοὺς σχηματισμούς). Μὰ ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἡ γλῶσσα δὲν ἔχει ταξικὸ χαρακτήρα, ὁ κανόνας δὲν εἶναι δίχως ἐξαίρεση.

Κάτι ακόμα. Μὲ τὴν ἐκδήλωση τοῦ φαινομένου τοῦ νεοελληνικοῦ συμβιβασμοῦ, ποὺ κρατᾶει ἀπὸ πολὺ παλιά, παρουσιάζονται ἐκπρόσωποι τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ λαϊκὴ γλῶσσα κι ἀντίθετα, ἐκπρόσωποι τῆς λαϊκῆς ἰδεολογίας νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ λόγια γλῶσσα. Ὁ μοναχὸς Μάξιμος ὁ Πελοποννήσιος (ἀρχὲς 17 αἰῶνα), χρησιμοποιοῦν τὴ λαϊκὴ γλῶσσα γιὰ νὰ χτυπήσει τὸ Διονύσιο τὸ Σκυλόσοφο καὶ τὴν ἀγροτικὴ του ἐξέγερση. Ὁ Εὐγένιος Βούλγαρης (18ος αἰῶνας) πάλι, χρησιμοποιοῦν τὸ μεγάλο καὶ πρωτοποριακὸ διαφωτιστικὸ τοῦ ἔργου, τὴ λόγια γλῶσσα. Εἶναι λοιπὸν σχηματικὴ ἢ προσπάθεια νὰ καθοριστῆ ὁ κοινωνικὸς ρόλος τῶν διαφόρων πνευματικῶν ὁδηγῶν ἀπὸ τὴ γλῶσσα ποὺ χρησιμοποιοῦν. Ὁ γιακωβίνος Κοραῆς κι ἀργότερα πολλοὶ ἐκπρόσωποι τῆς λεγόμενης «Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς» (τῶν καθαρολόγων), ποὺ πολέμησαν τὴ βαυαροκρατία, κάτω ἀπὸ τὴν ψυχρὴ τους καθαρεύουσα ἔκρυβαν —εἶναι κυριολεξία ὅτι ἔκρυβαν, γιατί ἐξ αἰτίας ἀκριβῶς τῆς γλῶσσας τους ἔμεναν μακριὰ ἀπὸ τὰ πλατύτερα λαϊκὰ στρώματα, ἀπ' αὐτὰ ἀκριβῶς στὰ ὁποῖα ἀπευθύνονταν —τὶς κοινωνικὲς τους ἐπιδιώξεις.

Ὡστόσο, ἴσαμε τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἡ διγλωσσία ἦταν ἀπλῶς ἓνα πρόβλημα. Μὲ τὸ κήρυγμα τοῦ «Ταξιδιοῦ» ἔγινε κίνημα, γενικώτερο πνευματικὸ κίνημα. Ἐνα κίνημα ποὺ πήγαινε νὰ σύρει τὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν καθυστέρησή της, πρὸς τὴν πρόοδο καὶ τὸν πολιτισμὸ, ποὺ ἀνοίγε διάπλατα τὰ παράθυρά της γιὰ νὰ φύγη ἢ μούχλα τῆς προγονοπληξίας καὶ τοῦ βυζαντινισμοῦ καὶ νὰ μποῦνε μέσα οἱ σύγχρονοι ἀέρηδες τῆς Δύσης. Ἡ γλῶσσα εἶναι ἀπλῶς τὸ πρόβλημα, ἡ προμετωπίδα αὐτοῦ τοῦ κινήματος. Καὶ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα —ὄχι ἡ γλῶσσα— παίρνει κοινωνικὸ χαρακτήρα: ἡ ἀναγεννώμενη ἀστικὴ τάξη —λίγο πρὶν ἔχει ἐμφανιστῆ κ' ἡ πρώτη ἀναιμικὴ ἑλληνικὴ βιομηχανία— γίνεται ἡγέτης αὐτοῦ τοῦ πνευματικοῦ κινήματος, ἐνῶ γύρω στὴν καθαρεύουσα συγκεντρώνεται ὅ,τι τὸ πιὸ ἀντιδραστικὸ ὑπάρχει στὴ χώρα, ὅλη ἢ παλιά τάξη πραγμάτων.

Ἡ ἰδεολογία ὅμως τοῦ Δημοτικισμοῦ, εἶναι συγκεχυμένη, ὅπως συγκεχυμένη ἦταν καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς ἀναγεννώμενης ἀστικῆς τάξης. Οἱ δημοτικιστὲς πιστεύανε πῶς μὲ τὴ γλῶσσα θὰ ἀναγεννηθεῖ ἡ χώρα. Μὰ ἡ ἀναγέννηση αὐτὴ εἶχε ἀκαθόριστο περιεχόμενο: ξεκινούσε ἀπὸ τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ μεγαλοϊδεατισμοῦ καὶ ἔφτανε ὡς τοὺς ὀραματισμοὺς τῶν πρώτων Ἑλλήνων οὐτοπικῶν σοσιαλιστῶν. Δίχως νὰ ὑπάρξει ἓνας συγκεκριμένος προγραμματισμὸς, τὸ πνευματικὸ κίνημα τοῦ Δημοτικισμοῦ κατέληξε ὡστόσο σὲ τρεῖς βασικὲς ἐπιδιώξεις:

α) Ἀποβολὴ τῆς καθαρεύουσας καὶ ἐπιβολὴ τῆς δημοτικῆς σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς πνευματικῆς δραστηριότητος, στὴ Λογοτεχνία,

στὴν Ἐπιστήμη, στὴ Διοίκηση, στὴ Δικαιοσύνη, στὴν Παιδεία, στὴν Ἐκκλησία.

β) Ἀναμόρφωση τῆς Παιδείας.

γ) Δημιουργικὴ ἐνατένιση τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος.

Μιλώντας ὁ Βάρναλης γιὰ τὸν Ψυχάρη ἔγραφε πῶς εἶχε «τὶς κυριότερες ἀρετὲς τοῦ Ἀρχηγοῦ: παλληκαριὰ μοναδικὴ στὴν ἱστορία τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων, πίστη ἀτρέπταχτη στὴν ἰδέα του, ἐγωῖσμὸ καὶ φιλοδοξία βουνό, ἐργατικότητα ἀφάνταστη». Οἱ ἐχθροὶ του μὰ καὶ πολλοὶ φίλοι του, τὸν κακολογίσανε γιὰ δυὸ μεγάλα «ἐλαττώματα»: τὸ «φανατισμὸ» καὶ τὶς «ἀκρότητές» του. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ «ἐλαττώματα» δείχνουν τὴν πίστη τοῦ Ψυχάρη στὸν κανόνα, στὸ νόμο τῆς γλώσσας. Ἦταν μεγάλος γλωσσολόγος κ' εἶχε μελετήσει βαθειὰ τὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα στὶς ρίζες της καὶ στὴν ἐξέλιξή της. Ἔπεφτε καὶ σὲ λάθη; Ναι, ἔπεφτε. Μὰ ὁ ἴδιος τὰ ἀναγνώριζε, πράμα ποὺ δείχνει πῶς δὲν ἦτανε καθόλου φανατικὸς. Ἀντίθετα ἀποδείχνει στὴν «Ἀπολογία» του πῶς φανατικοὶ —φανατικοὶ τῆς καθαρεύουσας— ἦταν οἱ ἐχθροὶ του. Ἄν πάλι ἡ κατηγορία εἶχε τὴν ἔννοια πῶς πιστεύε δίχως συμβιβασμοὺς στὴν ἰδέα, ποὺ γι' αὐτὴν ἀγωνιζόταν, ἦταν μιὰ κατηγορία ποὺ τὸν τιμοῦσε. «Γιὰ τὴν ἀλήθεια πολεμῶ», ἔγραφε. «Τὸ λοιπὸ φόβο δὲν ἔχω. Ἡ νίκη θ' ἀπομείνει δική μας». Ἦξαιρε πῶς ὁ συμβιβασμὸς δὲν ἔλυνε τὸ πρόβλημα, παρὰ τὸ μπερδεύε περισσότερο. «Ἡ ἀμαρτία μου, ἡ μεγάλη, ποὺ τὴ δημοτικὴ, ἀκέρια τὴ θέλω, μὲ ὄλους τῆς τοὺς κανόνες»... «Σήμερα παραχώρησες τὸ ἓνα θὰ παραχώρησεις ἄδριο τὸ ἄλλο», φώναζε. Αὐτὸ θὰ ὁδηγήσει ὄχι στὴ διγλωσσία, παρὰ στὴν ἀγλωσσία. Ἀλλοίμονο! αὐτὸ ποὺ γίνηκε!

Πιστεύε ἀκόμα πῶς ἡ γλῶσσα ἀκολουθεῖ τοὺς νόμους της, μὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἀνθρώπου. Κι ἂν ὁ γλωσσικὸς νόμος λέει πῶς ἡ τάδε λέξη θὰ πάρει τὸν τάδε τύπο, κι ἂς μὴ τὸν πήρε ἀκόμα, χρέος μας εἶναι νὰ ὑποβοηθήσουμε τὴ γλωσσικὴ ἐξέλιξη. Χρειάζεται ἡ συνειδητὴ δράση τοῦ ἀνθρώπου: «Προσμένω κ' ἐγὼ (νὰ σχηματισθοῦν οἱ τύποι)... τοὺς ζωντανεύω κι ὁ ἴδιος, ἂν εἶναι ἀνάγκη, γιατί ἐμεῖς ζωὴ διψᾶμε στὴ γλῶσσα καὶ σὲ ὅλα».

Τὰ ἐλαττώματα» λοιπὸν ποὺ τοῦ καταλόγισαν, δὲν ἦταν ἐλαττώματα. Ἦταν κι αὐτὰ ἀρετὲς. Τὰ πραγματικά του ἐλαττώματα βρίσκονταν ἄλλου: Στὸ ὅτι ὁ ἴδιος δὲν εἶχε συνειδητοποιήσει πῶς ἦταν ἀρχηγὸς ἐνὸς γενικότερου πνευματικοῦ κινήματος, ἀλλὰ ἀρχηγὸς τοῦ γλωσσικοῦ!

Ἔτσι εἶτε ἀλλοιῶς, τὸ κίνημα τοῦ Δημοτικισμοῦ, ἀκολουθώντας τὸ δρόμο τῆς ἀστικῆς τάξης, μαράθηκε προτοῦ νὰ ἀνθίσει. Ἡ διγλωσσία συνεχίζεται, καὶ στὴ δημοτικὴ ἐγίνηκε ἐκεῖνο ποὺ φοβόταν ὁ Ψυχάρης. Ἀπὸ συμβιβασμὸ σὲ συμβιβασμὸ, φτάσαμε στὴν ἀγλωσσία. Κολακευόμαστε πῶς γράφουμε τὴ δημοτικὴ, μὰς ἔχουν λείψει ὅμως τὰ «ἐλαττώματα».

ματῶν ποὺ εἶχαν κατηγορήσει στὸν Ψυχάρη. Γι' αὐτό, μὲ πολλὴ εὐκολία κάνουμε ἓνα σωρὸ παραχωρήσεις. Οἱ παραχωρήσεις γίνονται τόσο στὸ τυπικὸ καὶ φθογγολογικὸ (παραχωρήσεις στὴν καθαρεύουσα) ὅσο καὶ στὸ συνταχτικὸ (παραχωρήσεις στὴ σύνταξη τῆς καθαρεύουσας καὶ τῶν ξένων γλωσσῶν ποὺ μᾶς ἔρχονται μὲ τὶς μεταφράσεις). Ἡ σημερινὴ μας δημοτικὴ γλῶσσα εἶναι ἓνα φριχτὸ ἀνακάτωμα, δίχως κανέναν κανόνα καὶ κανένα νόμο, τῶν πιὸ παράταιρων στοιχείων. Ἐβγήκαν μάλιστα καὶ μερικὲς θεωρίες ποὺ θέλησαν νὰ κατοχυρώσουν αὐτὸ τὸ φαινόμενο τῆς ἀγλωσσίας. Ἡ μιὰ λέει πὼς ἡ σημερινὴ δημοτικὴ «πρέπει νὰ εἶναι ἡ γλῶσσα τῶν αἰθουσῶν», τῶν σαλονιῶν δηλ. τῆς μεγαλοαστικῆς τάξης. Τὴ θεωρία αὐτὴ τὴ διατύπωσε πρῶτος ὁ Χατζηδάκης καὶ τὴν ξαναζέστανε γύρω στὰ 1933-34 ἡ Μαρία Ἀργυροπούλου.

Μὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, τὴ «λαϊκὴ», διατυπώθηκε μιὰ ἄλλη θεωρία, ποὺ θέλει νὰ παρουσιάζεται σὰν κοινωνιολογικὴ. Παλιότερα, λέει ἡ θεωρία αὐτὴ, ἡ γλῶσσα διαμορφωνότανε στὴν ὑπαιθρο (Δημοτικὸ τραγούδι). Σήμερα τὴ γλῶσσα τὴ διαμορφώνει τὸ ἀστικὸ κέντρο. Κατὰ συνέπεια, ἡ γλῶσσα ποὺ «διαμορφώθηκε μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς καθαρεύουσας, τῆς ἐφημερίδας κ.λ.π., αὐτὴ εἶναι ἡ ζωντανὴ γλῶσσα! Ὁ ἴδιος ὁ Ψυχάρης δὲν ἀρνιότανε πὼς ἡ δημοτικὴ πρέπει νὰ πλουτιστεῖ μὲ λέξεις τῆς καθαρεύουσας καὶ τῆς ἀρχαίας καὶ τῶν ἄλλων γλωσσῶν. Μὰ ὅλες αὐτὲς οἱ λέξεις πρέπει νὰ πάρουν δημοτικὸ τύπο. Ἄλλο αὐτὸ

καὶ ἄλλο ἢ δημοτικὴ νὰ προσαρμοστεῖ στοὺς τύπους, στὸ συνταχτικὸ καὶ στὸ φθογγολογικὸ τῆς καθαρεύουσας. Ἐκεῖνοι ποὺ ὑποστηρίζουν τὴν «κοινωνιολογικὴ» αὐτὴ θεωρία δὲν ἐννοοῦν τὸ πρῶτο, ἀλλὰ τὸ δεύτερο.

Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα παραμένει λοιπὸν ἄλυτο πάντα. Τὸ χειρότερο εἶναι πὼς βρισκόμαστε πιὸ πίσω ἀπὸ 'κεῖ ποὺ ξεκίνησε ὁ Ψυχάρης, κι ἄς πάτησε ποδᾶρι ἡ δημοτικὴ καὶ στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴ Φιλοσοφία ἀκόμα. Κ' εἴμαστε χειρότερα ὄχι μόνο γιατί συνεχίζεται ἐπίσημα ἡ διγλωσσία (ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ κράτους ἢ καθαρεύουσα, γλῶσσα ἐφημερίδων ἢ καθαρεύουσα, διδασκαλία τῆς καθαρεύουσας στὸ σκολειὸ καὶ περιορισμὸς τῆς «γλώσσας τῶν ὀρεσιβίων»), ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ δημοτικὴ ποὺ κολακευόμαστε πὼς γράφουμε, δὲν εἶναι δημοτικὴ. Ἀπ' αὐτὴ τὴ διαπίστωση ξεπηδοῦν κ' οἱ σημερινοὶ στόχοι. Ὁ ἓνας στόχος ἡ τέλεια ἀποβολὴ τῆς καθαρεύουσας. Ὁ δεύτερος στόχος νὰ ξαναφτιάξουμε τὴ γλῶσσα μας τὴ δημοτικὴ. Κ' ἐδῶ χρειάζεται ὁ «φανατισμὸς» ἐνὸς Ψυχάρη. «Ὁ φανατισμὸς, ὁ δικὸς μας —ἔγραφε στὴν ἀπολογία του— εἶναι ἡ ἔννοια ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸ παιδί. Ὁ φανατισμὸς μας εἶναι ἡ ἀγάπη μας πρὸς τὸ ἔθνος. Τὸ σπουδαῖο, τὸ μόνο ζήτημα, τὰ παιδιὰ, δηλαδὴ τὸ ἔθνος, κι' ὅποιος τὸ συλλογιστεῖ μὲ τὴν καρδιά καὶ μὲ τὸ νοῦ του, θὰ καταλάβει πὼς τὰ χωρατὰ τελειώσανε, τέλειωσε ἡ μισὴ γλῶσσα καὶ μᾶς χρειάζεται τώρα σωστὴ, κανονικὴ κι' ὀλοζώντανη».

Εἶναι ἡ ὑποθήκη τοῦ Ἀρχηγού.

Στοὺς κάμπους τὸνε ζητοῦσα

Στοὺς κάμπους τὸνε ζητοῦσα καὶ στὰ νερά,
στὰ λούλουδα τῆς σιωπῆς, στὸ οὐράνιο τ' ἀγέρι.
Μ' αὐτὸς κρυβόταν στὶς πλαγιὲς τῆς καρδιάς μου,
στοὺς μυστικὸς τὶς νύχτες μου στεναγμούς,
στὰ σιωπηλὰ τῶν δακρυῶν μου τὰ ρέματα:
κεῖ ποὺ σμίγουν κορμὶ καὶ ψυχὴ καὶ πονοῦνε.

Ἐπάρχει κάτι πιὸ βαθὺ

Ἐπάρχει κάτι πιὸ βαθὺ νὰ ζήσεις ἀπ' τὸ Θεό:
ὡς τὰ σκοτάδια νὰ κατέβεις τῆς μοίρας σου,
ὡς τῆς ὑπαρξῆς σου τ' ἀφώτιστα δώματα,
τῶν ριζῶν σου τὸν πικρὸ καρπὸ νὰ γευτεῖς.
Στὸ σκοτεινὸ κατώφλι νὰ στέκεσαι σιωπηλῆ.
νὰ καρτερεῖς πότε θὰ περάσει γιὰ σένα ὁ θάνατος.

ΟΛΓΑ ΒΟΤΣΗ

ΔΥΟ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Λάχησης δοῦλος

Ὁ ἀρμυρὸς ἰδρώτας μου
Στάζει ἀπ' ὄλο τὸ κορμί μου καθὼς αἷμα
Ἀπὸ πληγῆ πὺν ξεματώνει.
Οἱ στοῆς πέφτουν συχνὰ καὶ θὰ μπορούσα νὰ θαφτῶ μέσα στὸ
[μετάλλευμα

Ἄν δὲ θυμόμουνα πὼς κάπου
Πολὺ ψηλὰ πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι μου
Φυτρώνει τὸ χορτάρι, κελαρῶζον τὰ νερὰ κ' ἡ σιωπὴ μπορεί
[νὰ σε δροσίσει σὰν τὴ σκιά ἑνὸς μεγάλου πεύκου.
Μένοντας ἔτσι ζωντανὸς ἀρχίζω νὰ διακρίνω
Πὼς μέσα δῶ σε τοῦτο τὸ λαγούμι δὲν ὑπάρχουν
Ξεχωριστὲς ὀντότητες
Μιὰ καὶ ἐκβάλλουν ὄλα σ' ἓνα σκοτάδι γενικό.
Ὅταν ἀρχίσεις νὰ διακρίνεις
Νοιώθεις κιόλας πὼς κρατᾶς ἓνα μικρὸ λυχνάρι.
Γυμνάζεις τότε τὴ ματιά σου ν' ἀκολουθεῖ τὸ φῶς πάνω στὴν
[εὐθεία του γραμμῆ
Γυμνάζεις ὄλο τὸ κορμί σου νὰ κολυμπάει μέσα στὸν ροῦν τῆς
[ἱστορίας.

Ἐτσι, κοιτώντας πάντα μπρὸς, πάντα κολυμπώντας
Διαπιστώνεις ξαφνικὰ καὶ τὸ δέχεσαι σὰν δῶρο
Πὼς τοῦτο δῶ τὸ στάδιο δπου σοῦλαχε νὰ ζήσεις
Ἀποτελεῖ φαινόμενο προοδευτικό.

Λάχησης λυόμενος

Οἱ μνημεῖς καὶ οἱ γνώσεις
εἶναι σκιές.
Περνοδιαβαίνουνε σκυφτὲς στοὺς τοίχους τῆς στοῆς
χτυπώντας συνεχῶς μὲ τὸν κασμὰ συνεχῶς στὸν ἴδιο τόπο.
Ἄν μείνω δῶ καὶ τὸ κορμί μου ἀκόμα θὰ χάσει τὶς διαστάσεις
[του καὶ θὰ γλυστράει πάνω στὸν τοῖχο.
Πρέπει νὰ βγῶ στὸ φῶς τῆς μέρας
Νὰ δῶ τὸ πρόσωπό μου στὸ νερὸ
Ἐστω καὶ τρεχούμενο
θρυμματισμένο ἔστω
Στὸ φῶς πὺν μετατρέπει τὴν ἀφή σε δάχτυλα ἀνυπόμονα
Τὴ νοτισμένη φλούδα σε πολύβουο πεῦκο
Γι' αὐτὸ θὰ πλησιάσω, θὰ μιλήσω σ' αὐτοὺς πὺν ἐπιμένουν καὶ
[δὲ στέργουν νὰ θαφτοῦν μέσα στὸ μετάλλευμα
Θὰ τοὺς βάλω νὰ διαλέγουν πέτρες μυτερὲς γιὰ τὴ σφεντόνα

Θὰ τοὺς πείσω ν' ἀρχίσουνε νὰ γδέρνουν λουρίδα τῆ λουρίδα
[τοὺς σκοτωμένους μας συντρόφους

Γιὰ νᾶχουν κόρδες τὰ δοξάρια.

Χωρὶς βιασύνες

Θὰ γυμναστοῦμε νὰ σκοπεύουμε σωστὰ

Ἔτσι πὺν κάποτε νὰ πέσουν οἱ πέτρες καὶ τὰ βέλη μας

Ἰσα πάνω στὴν καρδιά

τὴν ἀπολιθωμένη

Τοῦ χορηγοῦ Χαρμίδα

Ἔτσι πὺν νὰ πέσουν οἱ στοές του

Γιὰ νὰ μὴ βρῖσκουν οἱ σκιές ποῦ ν' ἀκουμπήσουν.

Πρέπει τὸ δίχως ἄλλο ν' ἀνεβοῦμε στὸ φῶς

Νὰ βουτήξουμε τὰ χέρια στὸ νερὸ καὶ νὰ τὸ κρατήσουμε

Γιὰ μιὰ μέρα ἔστω στὶς γουβωμένες μας παλάμες

Ἔστω κι ἂν ἔτσι θὰ βραδύνει νὰ κυλήσει

τὸ νομοτελειακὸ

τὸ ἀκάθεκτο ποτάμι.

Γιώργου Σικελιώτη

Τὸ λαϊκὸ συγκρότημα



ΟΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΒΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ‘ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑΣ , ,

Του ΓΚΕΟΡΓΚ ΛΟΥΚΑΤΣ

(Συνέχεια απ' τὸ προηγούμενο)

Καθαυτὸ τὸ πρόβλημα ἔχει κιόλας θιχτεῖ ἀπὸ τὸν νατουραλισμό. Πρὶν ἀπὸ πενήντα καὶ πάνω χρόνια ὁ "Άλφρεντ Κέρρ ἔγραφε :

«Ἡ μόνη ποίηση στὴν ὁποία συγκατατίθεται ὁ νατουραλισμός, εἶναι ἡ ποίηση τῆς ἀρρώστειας. Γιατὶ τί τὸ ποιητικὸ ὑπάρχει στὴν καθημερινὴ ζωὴ; Ἡ νευρική παραξενιά ποὺ μᾶς προσεγγίζει σὲ ὅ,τι δὲν εἶναι καθημερινό. Αὐτὴ ἀνιχνεύει μιὰ μορφή στὶς πιὸ ἀπέραντες ἀτμόσφαιρες καὶ παρ' ὅλα παραμένει πραγματικὰ αἰτιολογήσιμη».

Νομίζουμε ὅτι στὸν ἰσχυρισμὸ τοῦτον ἔχει σημασία τὸ ὅτι ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ παθολογικοῦ τοποθετεῖται σὲ σχέση μὲ τὴν πεζότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς μέσα στὸν καπιταλισμό. Ἐκεῖ ἐκφράζεται τὸ γεγονός —στὸ ὁποῖο θὰ ἐπανέλθουμε σὲ συνέχεια— ὅτι ὑπάρχει μιὰ συνεχῆς «πρωτοποριακὴ» ἐξέλιξη (σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὶς ἔσχατες ἀρχές) μέσα στὴ νεώτερη λογοτεχνία ἀπὸ τὸν νατουραλισμὸ ὡς σήμερα.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ ἐνιαῖος αὐτὸς χαρακτήρας περιορίζεται στὶς ἔσχατες ἀρχές τῆς ἀντίληψης γιὰ τὸν κόσμο. Αὐτὸ ποὺ στὴν ἀρχὴ ὑπῆρχε μόνο σὰν σπέρμα, μόνο σὰν προαίσθημα καθολικῶν ἀναστατώσεων, ἀναπτύχθηκε κατὰ τὴν περίοδο τῶν δύο παγκόσμιων πολέμων πολὺ πιὸ πέρα ἀπὸ κείνο ποὺ τότε μόλις παρουσιαζόνταν.

Δίχως νὰ θέλουμε τώρα νὰ θίξουμε —οὔτε καὶ ὑπαινικτικὰ— αὐτὸ τὸ πρόβλημα, περιοριζόμεστε νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ ὅλο καὶ πιὸ ἀδρὸ πέρασμα τοῦ παθολογικοῦ στοιχείου στὸ πρῶτο πλάνο, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σταθερὲς ροπές αὐτῆς τῆς συνέχειας. Ἄλλὰ στὶς διάφορες φάσεις τοῦ προσδιορισμοῦ τῆς κάτω ἀπὸ τὴν ἐπενέργεια τῶν μεγάλων ἱστορικοκοινωνικῶν γεγονότων, ἡ ἐκδήλωση αὐτῆ ἀποχτάει ποιοτικὰ διαφορετικούς τόνους, νέα περιεχόμενα καὶ νέες συνθετικὲς λειτουργίες.

Τὰ λόγια τοῦ Κέρρ δείχνουν πῶς ἡ ἀνάγκη τῆς παθολογικῆς κατάστασης εἶχε στὸν νατουραλισμὸ καὶ στὸν πρῶτο ἱμπρεσιονισμό, κυρίως αἰσθητικὸ χαρακτήρα, ἦταν μιὰ ἀπόπειρα

νὰ ἐγκαταλειφθεῖ ἡ ἔρημος τῆς καθημερινῆς καπιταλιστικῆς ζωῆς. Ἡ φράση τοῦ Μουζιλ ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, δείχνει ὅτι ἡ ἴδια ἀντίθεση —καθημερινὴ ζωὴ καὶ παθολογικὴ κατάσταση— ἀπόχτησε τώρα πιά ἕναν ἠθικὸ τόνο.

Ἡ αἰσθητικὴ ἀπάρνηση τῆς καπιταλιστικῆς πεζότητος ἔγινε ἀπάρνηση τῆς χαμέρπειάς τῆς καὶ ἡ παθολογικὴ κατάσταση ἀπὸ ποιητικὸ στολίδι, ἀπὸ μιὰ πιὸ ζωερὴ χρωματικὴ κηλίδα πάνω στὸ γκριζο τῆς καπιταλιστικῆς πεζότητος, σταθεροποιήθηκε καὶ ἔγινε μιὰ ἠθικὴ διαμαρτυρία ἐνάντια σ' αὐτὴ τὴ χαμέρπεια. Σ' αὐτὴ λοιπὸν τὴ διαφορὰ ποὺ προσδιορίστηκε ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη, παραμένει ὁρατὸ τὸ κοινὸ κοινωνικὸ θεμέλιο. Καὶ τόσο ἡ ἐξύμνηση, ὅσο καὶ ὁ διαχωρισμός, ἀποτελοῦν σημαντικὲς ροπές τῆς ἀντίληψης τοῦ κόσμου ἢ ὁποῖα καθορίζει τὴν καλλιτεχνικὴ παρουσίαση.

Στὸν Μουζιλ καὶ σὲ πολλοὺς ἄλλους σύγχρονους συγγραφεῖς, τὸ Παθολογικὸ γίνεται ἕνας «*terminus ad quem*»¹ τῆς λογοτεχνικῆς σύνθεσης. Αὐτὴ ἡ πρόθεση παρουσιάζει γυμνὴ μιὰ διπλὴ δυσκολία ἢ ὁποῖα προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀντίληψη αὐτῶν τῶν συγγραφέων γιὰ τὸν κόσμο : Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ βρίσκεται ἡ ἀναποφασιστικὴ ποὺ ἀναπότρεπτα συνδέεται μὲ τὴν τέτοια πρόθεση. Γιατὶ ἡ διαμαρτυρία ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴ φυγὴ πρὸς τὸ παθολογικὸ εἶναι ὀλότελα ἀφηρημένη καὶ κενή. Καταδικάζει τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ὁποῖα ξεφεύγει μὲ ἕναν καθαρὸ συνοπτικὸ καὶ γενικὸ τρόπο. Ἡ διαμαρτυρία δὲν διατυπώνει καμιὰ συγκεκριμένη κριτικὴ τῆς πραγματικότητας. Καὶ ἡ ἴδια ἡ φυγὴ στὸ παθολογικὸ εἶναι ἀναγκαστικὰ τέτοια, ὥστε κατευθύνεται πάλι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, πρὸς τὸ κενό, πρὸς ἕνα τίποτα.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ πάλι βρίσκεται ἡ ψευδαίσθηση τῶν φορέων αὐτῶν τῶν ἀντιλήψεων οἱ ὁποῖοι πιστεύουν ὅτι τὸ κίνημα τῆς διαμαρτυρίας τους εἶναι μιὰ ἀποτελεσματικὴ κινητήρια ἀρχὴ γιὰ τὴν λογοτεχνικὴ παρουσίαση. Ὄταν διακηρύσσεται μιὰ συγκεκριμένη ἐξέγερση ἐνάντια σὲ μιὰ συγ-

1. Σημεῖο πρὸς τὸ ὁποῖο κατευθύνεται κανεὶς (Σημ. Μετ.)

κεκριμένη ιστορικοκοινωνική πραγματικότητα ακόμα και τότε αυτή ή πραγματικότητα είναι πάντα ό άποφασιστικός, σέ τελευταία ανάλυση, παράγοντας. 'Η άστική εξέγερση ένάντια στην φεουδαρχική συγκρότηση τής κοινωνίας, όπως και ή προλεταριακή εξέγερση ένάντια στην άστική συγκρότηση, άναγκαστικά ξεκινούν, άπό την κριτική στάση κατά του παλιού καθεστώτος. 'Αλλά ή εξέγερση αυτή —καθώς άναπτύσσεται μέσα άπό την κριτική— έχει ένα συγκεκριμένο «terminus ad quem» στο καινούριο καθεστώς. "Όσο κι αν τὸ περίγραμμά αυτού του νέου καθεστώτος, ή συγκρότησή του, τὸ περιεχόμενό του κλπ. μπορούν άπό πρὶν νά είναι άσαφή και γενικά, περιέχουν ὡστόσο καθαυτὰ τὴ σύμφυτη τάση νά ξεκαθαριστοῦν και νά συγκεκριμενοποιηθοῦν. Πρόκειται για τὴν ἴδια κατάσταση όπως και στην ούμανιστική εξέγερση ένάντια στον Ἰμπεριαλισμό.

'Εντελῶς διαφορετική ή περίπτωση που ἐξετάζουμε ἔδῳ. 'Ο terminus a quo¹, ή χαμέρπεια τῶν καιρῶν, είναι, στην περίπτωση τούτη, ή μόνη κινητήρια ἀρχή. Και δέν μπορεί νά συμβαίνει ἄλλοιῶς, γιατί ὁ terminus ad quem, ή φυγή στην νοσηρή κατάσταση, δέν μπορεί νά αντιπαρατάξει τίποτα τὸ συγκεκριμένο, ἀφοῦ ή ἀπομάκρυνση ἀπό τὸ ὑπάρχον είναι μιὰ κίνηση που γίνεται στο ἐσωτερικὸ του ὑποκειμένου. Συνεπῶς, ἀπό τὴν ἀποψη τῶν δυναμικῶν σχέσεων ανάμεσα σέ ἄνθρωπο και περιβάλλον, ή κίνηση αυτή δέν έχει οὔτε περιεχόμενο, οὔτε κατεύθυνση. Αυτό τὸ κενό, αυτή ή ἔλλειψη περιεχομένου, αὐξάνεται ἀκόμη περισσότερο, ἀπό τὸν χαρακτήρα του terminus ad quem δηλ. του παθολογικοῦ στοιχείου. Γιατί αὐτὸ ἐκφράζει —κλίνοντας μόνο φαινομενικὰ πρὸς ἕνα θετικὸ περιεχόμενο— ἕναν πόθο για ἀπομάκρυνση ὁ ὁποῖος λόγω ἀρχῆς δέν μπορεί νά μεθερμηνευτεῖ σέ πράξη και του ὁποῖου ή οὐσία συνίσταται στο ὅτι δέν μπορεί νά ἐξαρθεῖ ψηλότερα ἀπό τὸ ἐπίπεδο τῆς σωματικῆς δυσφορίας, τῆς ναυτίας, τῆς ἐπιθυμίας, τῆς νοσταλγίας κλπ. Τὸ περιεχόμενό του, (δηλ. ή οὐσιαστική του ἔλλειψη περιεχομένου), προσδιορίζεται ἀπό τὸ γεγονός ὅτι μιὰ τέτοια ἀντίληψη για τὸν κόσμο δέν ἀναγνωρίζει κανένα σκοπὸ στην κανονική ζωή και συνεπῶς καμιὰ κίνηση πρὸς μιὰ καθορισμένη κατεύθυνση. Φυσικὸ και λογικὸ ἐπακόλουθο στις περιπτώσεις αυτές, είναι νά θεωρεῖ ὁ συγγραφέας τὴ νοσηρὴ κατάσταση σαν ἕνα καταφύγιο που του δίνεται, σαν τὸ μοναδικὸ σταθερὸ σημεῖο, ὅπου μπορεί νά ἀράξει λογοτεχνικὰ τὸ ποιητικὸ και τὸ τυπικὸ τῆς παράστασής του.

Αὐτὴ ή προτίμηση για τὴν παθολογική κατάσταση προχωράει —σαν τάση τῆς ἐποχῆς— πολὺ πιὸ πέρα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία. Στην μεθοδολογία τῆς φροϋδικῆς ψυχολογίας, ή ὁποία ἐξάσκησε τὴν ἐπίδραση στα χρό-

νια μας, βρίσκουμε μιὰν έντελῶς ἀνάλογη τάση. Μονάχα ἐξωτερικά, ή τοποθέτηση είναι κάπως διαφορετική, ἀπ' ὅτι στη λογοτεχνία. 'Ο Φρόυντ βέβαια ξεκινάει ἀπὸ τὴν καθημερινή ζωή, ἀπὸ τὴς ξαστοχημένες πράξεις τῆς κάθε μέρας, ἀπὸ τὸ ὄνειρο, κλπ., ἀλλά ὁ δρόμος τῆς ἐρμηνείας τους τὸν ὀδηγεῖ στην παθολογία. Ἔτσι, στα μαθήματά του για τὴν αντίσταση και τὴν ἀπώθηση, λέει:

«Τὸ ένδιαφέρον μας για τὴν ψυχολογία τῆς διαμόρφωσης τῶν συμπτωμάτων θά αὐξηθεῖ ἀφάνταστα αν, ὑπάρξει ή προοπτική νά ἀποκτήσουμε, μέσω τῆς μελέτης τῶν παθολογικῶν περιστατικῶν, καινούρια φῶτα για τὴν ὁμαλή ψυχολογική κατάσταση που τόσο καλά είναι μεταμφιεσμένη».

'Απὸ τὴν περικοπὴ τούτη, όπως κι ἀπὸ ἀναρίθμητες ἄλλες, βγαίνει ὀλοφάνερα τὸ συμπέρασμα πῶς ὁ Φρόυντ πιστεύει ὅτι τὸ κλειδί για τὴν κατανόηση του ὁμαλοῦ, τὸ βρίσκει στην ψυχολογία του ἀνώμαλου, του νοσηροῦ ἀνθρώπου. Αὐτὴ τὴν τάση μπορεί κανεῖς νά τὴν διαπιστώσει, ἀκόμα πιὸ καθαρά ἴσως, στην τυπολογία του Κρέτσεμερ, που κι αὐτὴ έχει οἰκοδομηθεῖ πάνω στην ἀρχή, ὅτι τὴν ἐξήγηση τῶν ὁμαλῶν τρόπων συμπεριφορᾶς, τῶν ὁμαλῶν ἰδιοσυγκρασιῶν κλπ. τῶν ἀνθρώπων πρέπει νά μᾶς τὴν δίνουν οἱ διάφοροι τύποι διανοητικῶν ἀσθενειῶν. Τὸ ἔρεισμα αὐτῶν τῶν τάσεων, που δεσπάζουν στην νεώτερη ψυχολογία, μπορεί νά φωτιστεῖ σωστά μονάχα αν ἀντιπαραβάσουμε σ' αὐτὴν, τὴν τυπολογία του ὕλιστῆ Παυλώφ, ὁ ὁποῖος ξεκινάει ἀπὸ τὸν Ἰπποκράτη και συγκεντρώνει στοιχεῖα και μὲ βάση αὐτὰ κατανοεῖ τὴς ψυχικῆς ἀσθένειες σαν ἐκτροπές ἀπὸ τὴν ὁμαλή ψυχική ζωή στην ὁποία ἀναγνωρίζει τοὺς δικούς της νόμους και σύμφωνα μ' αὐτοὺς τὴν ἀντιλαμβάνεται.

Εἶναι φανερὸ πῶς ἔδῳ δέν πρόκειται για ἕνα ζήτημα που ἀφορᾶ μιὰ μεμονωμένη ἐπιστήμη, οὔτε ἕνα πρόβλημα τεχνικῆς τῆς λογοτεχνίας. "Όλο αὐτὸ τὸ περίπλοκο σύνολο έχει τὴς ρίζες του στην ἀντίληψη για τὸν κόσμο. Τὰ βασικά του χαρακτηριστικὰ πηγάζουν ἀναγκαστικὰ ἀπὸ τὴν ὄντολογική ἀντίληψη τῆς θεμελιακῆς μοναξιάς του ἀνθρώπου. 'Η λογοτεχνία που κινεῖται πάνω στην ἰδεολογική βάση τῆς ἀριστοτελικῆς ἀντίληψης του πολιτικοῦ ζώου, τοποθετεῖ τὸ πλάσιμο τῶν τύπων σέ ὀργανική και ταυτόχρονα ἀκατάλυτη σύνδεση με τὴν ὀξυση τῶν ἀντιφάσεων μέσα στοὺς κοινωνικοὺς καθοριστικοὺς παράγοντες και με τὴν ἀντιφατικότητα του πλήρως ἀναπτυγμένου ἀτόμου. Για τούτο, στη λογοτεχνία αὐτὴ, ή ἀπεικόνιση ἀκριβῶς τῶν πιὸ ἀκραιῶν ἀτομικῶν παθῶν, μπορεί νά ἐκπροσωπεῖ μιὰ κοινωνικὰ ὁμαλή τυπικότητα (Σαίξπηρ, Μπαλζάκ, Σταντάλ). 'Απ' αὐτὴ τὴν ὀπτική γωνιά οἱ ἀντιφάσεις, τόσο οἱ ὑποκειμενικές, ὅσο κ' οἱ ἀντικειμενικές, φαίνονται ἀδυνατισμένες, ἀπαμβλυμένες μέσα στην καθημε-

1. Σημεῖο ἀφετηρίας (Σημ. Μετ.).

ρινή ζωή, μέσα στον μέσο άνθρωπο και η εκκεντρικότητα φαίνεται σαν μια παραμόρφωση προσδιορισμένη από κοινωνικά αίτια. Όπου, χρειάζεται να έχει κανείς πάντοτε στο νου του, ότι τα άκραία πάθη των μεγάλων και τυπικών προσώπων της λογοτεχνίας, δεν έχουν καμιά σχέση με την εκκεντρικότητα, με την στενή έννοια που έχει αυτή η λέξη. Ο Άντριαν Λέβερκνν δεν είναι εκκεντρικός ενώ ο Κριστιαν Μπούντενμπρουκ είναι.

Η όντολογία της «αφόδευσης» του απομονωμένου ατόμου έχει για τη λογοτεχνία τούτη τη συνέπεια. Καθώς αυτή δεν κατορθώνει να πιάσει την πραγματική τυπικότητα, το μόνο που μπορεί να γνωρίσει και να απεικονίσει είναι η άφηρημένη αντίθεση, οι άφηρημένες ακρότητες: καθημερινός μέσος όρος και εκκεντρικότητα. Έχουμε ήδη εκθέσει τους λόγους για τους οποίους το άκραιο (το οποίο στη ρεαλιστική λογοτεχνία αντιπροσώπευε μια σημαντική άρτίωση και ένδυναμωση των κοινωνικά όμαλών προσώπων, έστω κι αν αυτά συγκλονίζονται από βίαια πάθη), στην παρακμιακή λογοτεχνία τείνει όλο και πιο πολύ προς το άληθινά εκκεντρικό και σε τελευταία ανάλυση προς το παθολογικό. Θέλουμε να πούμε ότι το εκκεντρικό, δίχως να το θέλει, αποτελεί έδω έναν αναγκαίο πόλο ή συμπλήρωμα του μέσου όρου και τείνει να έξαντλει μ' αυτή την πολικότητα, όλες τις δυνατότητες της ανθρωπίνης ύπαρξης. Τούτο, φυσικά, έχει σαν ιδεολογική προϋπόθεση την άρνηση ότι υπάρχει οποιαδήποτε λογικότητα μέσα στην πραγματικότητα και μέσα στις αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων. Το πόσο βαθειά είναι αυτή η κίνηση, και πόσο στενά συνδέεται με την αντίληψη για τον κόσμο, που βρίσκεται στη βάση της απεικόνισης, φαίνεται από μιαν ενδιαφέρουσα δήλωση στο μεγάλο μυθιστόρημα του Μουζιλ.

«Αν η ανθρωπότητα μπορούσε όλη μαζί να όνειρευτεί, τότε θάπρεπε να γεννιόταν ο Μόοσμπρουγκερ».

Αυτός ο Μόοσμπρουγκερ είναι ένας μισοηλίθιος που διαπράττει σεξουαλικά έγκλήματα.

Αυτό που στον Μουζιλ έμφανίζεται κατά κάποιον τρόπο σαν ιδεολογική δικαίωση αυτής της τυπολογίας, για να απεικονιστεί ή φυγή στην νεύρωση σαν διαμαρτυρία ενάντια στην εύτελή πραγματικότητα, σε πολλούς συγγραφείς της «πρωτοπορίας» παρουσιάζεται σαν η φυσικά δοσμένη «condition humaine¹», σαν ένα άκεραιωμένο και άμετάτρεπτο γεγονός, σαν το κεντρικό σημείο της λογοτεχνικής απεικόνισης. Η δήλωση του Μουζιλ, που αναφέραμε πιο πάνω, χάνει έδω το υποθετικό αν και παρουσιάζεται σαν η πιο όλοφάνερη

πραγματικότητα, σαν η μόνη παρούσα πραγματικότητα. Η ήδη υπογραμμισμένη «έλλειψη κόσμου» μέσα στην απεικόνιση, παίρνει έδω την άκραία αλλά —μέσα στην θεμελιακή της τάση— ταιριαστή μορφή της, έφ' όσον η πραγματικότητα καταντάει μονάχα ένας έφιάλτης, και μάλιστα, πιθανότατα, ένας έφιάλτης της της συγκεχυμένης συνείδησης ενός ηλίθιου. Το άποκορύφωμα αυτής της τάσης μπορούμε να το δούμε στο μυθιστόρημα «Mollo» του Μπέκετ. Ο νεωτερισμός του Τζόυς, δηλ. το ότι αντιλαμβάνεται τον κόσμο σαν ξεχείλισμα μιας συνείδησης που είναι ρευστή και βασικά δεν έχει καμιά τάξη, στον Φώκνερ αρχίζει κιόλας ν' αποκτάει τον χαρακτήρα του ηλίθιου έφιάλτη. Η σύνθεση του Μπέκετ στηρίζεται σε έναν αναδιπλασιασμό και μιαν επανάληψη αυτής της εικόνας του κόσμου: πρώτα δίνεται ο πιο βαθύς παθολογικός ξεπεσμός του ανθρώπου στην κατάσταση ενός ηλίθιου που φυτοζωεί. Έπειτα, όταν θα έπρεπε να του δοθεί βοήθεια, ο άνθρωπος που θα τον βοηθούσε βουλιάζει, από μια αίτια που παραμένει άγνωστη, στην ίδια κατάσταση ηλιθιότητας. Η αφήγηση και των δυο παράλληλων ιστοριών, δίνεται, σαν μια πλημμυρίδα συνειρμών του αποδρακωμένου ατόμου και του ατόμου που βρίσκεται στην πορεία της αποδράκωσης.

Έκτός απ' αυτή την άπλη παρουσίαση του παθολογικού, της διαστροφής, της ηλιθιότητας σαν τυπικών μορφών της «condition humaine», έχουμε πολύ συχνά και την άνοιχτη έξύμνησή τους. Έτσι, στην «Πασιφάη» του Μονπερλάν, όπου η διαστροφή, ο παθιασμένος έρωτας της ήρωίδας για έναν ταύρο, ή παράδοσή της «ψυχή τε και σώματι» στο ζώο, παρουσιάζεται σαν «παγανιστικό ιδεώδες», σαν «θριαμβευτική επιστροφή στη φύση», σαν «έκκρηκτική εμφάνιση της γνήσιας ουσίας του ανθρώπου που είναι θαμμένη κάτω από την υποδούλωση στις κοινωνικές συνθήκες και σαν αποτίναξη της υποδούλωσης αυτής». Ο χορός, δηλ. η φωνή του ίδιου του ποιητή, βάζει το ρητορικό ερώτημα (στο οποίο θεωρεί όλοφάνερο πώς πρέπει να δοθεί καταφατική απάντηση):

«Si l'absence de pensée et l'absence de morale ne contribuent pas beaucoup à la dignité des bêtes des plantes et des eaux...?»²

Ο κοινωνικός χαρακτήρας της διαμαρτυρίας (άσύνειδης και μάλιστα άπωθημένης) της παθολογικής κατάστασης, ο διεστραμμένος Ρουσω-ισμός της, ή αντικοινωνικότητά της, εκφράζονται έδω, με άλλους ήθικους και συγ-

1. Κατάσταση ύπαρξης του ανθρώπου (Σημ. Μετ.).

2. Μήπως η άπουσία σκέψης και ήθικης από τα ζώα, τα φυτά και τα νερά, δεν συμβάλλει πολύ στην αξιοπρέπειά τους; (Σημ. Μετ.)

κινήσιον τόνους, τὸ ἴδιο ξεκάθαρα ὅπως
καὶ στὸν Μουζιλ. Ἡ γενικὴ καὶ κυριαρχικὴ
σπουδαιότητά της, μέσα στὰ πλαίσια τῆς
«πρωτοποριακῆς» λογοτεχνίας θὰ μπορούσε

νὰ καταδειχθεῖ μὲ ἀναρίθμητα παραδείγματα
ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἀναφέραμε. Ἀρκεῖ ἴσως
νὰ παραθέσουμε ἐδῶ ἓνα μικρὸ ποίημα τοῦ
Μπένν :

«O, dass wir unsere Ururrahnen wären
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
Glitte aus unseren stummen Säften vor.

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel
Vom Wind geformtes und nach unten schwer
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel
Wäre zu weit und litte schon zu sehr».

Ἦ, οἱ πρῶτοι ἀρχέγονοι γενάρχες μας ὡς ἡμασταν ἐμεῖς
βλέννας θρομβώματα μέσα σὲ βάλτους χλιαροὺς
Τότε ζωὴ καὶ θάνατος γονιμοποίηση καὶ γέννα
Γλυστρώντας θὲ νὰ πέρασαν ἀπὸ τοὺς σιωπηλοὺς μας τοὺς χυμοὺς

Ἐνα φύλλο ἀπὸ φύκι, γιὰ ἡ ράχη ἐνὸς ἀμμοσωροῦ
ποὺ χαμηλὰ θὰ βάραινε κι ἀπὸ τὸν ἀνεμο θὲ νὰ σχηματιζόταν
Μιᾶς λιμπελλούλας τὸ κεφάλι, εἴτε ἡ φτεροῦγα θαλασσοπουλιῦ
θὲ νᾶταν κάτι μακρινὸ πολὺ μὰ κιόλας περίσσια θὰ βασανιζόταν.

Ἐδῶ σὲ πρώτη ματιὰ δὲν φαίνεται τίποτα
τὸ παθολογικὸ ἢ τὸ διεστραμμένο, ὅπως στὸν
Μπέκεττ ἢ τὸν Μοντερλάν, οἱ ὁποῖοι βρίσκουν
σ' αὐτὰ ἀρχέγονες μορφές, ἰδεώδεις τύπους
ἐκείνου ποὺ —κατὰ τὴ γνώμη τους— εἶναι
οὐσιαστικὰ ἀνθρώπινο, ἐκείνου τοῦ κάτι ποὺ
θὰ ἔμενε στὸ σκοτάδι, ἂν αὐτοὶ δὲν ἀποκαλύ-
πταν κριτικὰ τὴν κοινωνικότητα σὰν μιὰν ἐ-
πιζήμια προκατάληψη. Ἀλλὰ τὸ γεγονός ὅτι
ἐπικαλοῦνται αὐτὲς τὶς ἀρχέγονες μορφές τοὺς
φέρει στὴν ἴδια γραμμὴ μὲ τὸν Μπένν. Ἡ
τάση πρὸς κάτι τὸ ἀρχέγονο, τὸ αὐστηρὰ
ἀντίθετο πρὸς κάθε κοινωνικότητα —ὅπου ἐ-
δῶ μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναλογιστεῖ, στὴν περιο-
χὴ τῆς φιλοσοφίας, τὴν ἀπόπειρα τοῦ Χάϊντέ-
γκερ νὰ δυσφημήσει τὴν κοινωνικὴ ζωὴ χαρα-
κτηρίζοντάς τὴν σὰν *man*¹, τὴν ἀντιπαράθε-
ση τῆς ψυχῆς πρὸς τὸ ὀδυρόμενο πνεῦμα καί,
τελευταίον σὲ σειρά ἀλλὰ ὄχι καὶ σὲ σημα-
σία, τὴ θεωρία τῶν μύθων τοῦ Ρόζεμπεργκ—
περικλείει ἀναγκαστικὰ μέσα τῆς μιᾶς τάσης
γιὰ τὴν ἔξαρση τοῦ ἀνώμαλου, ἓναν ἀντιαν-
θρωπισμὸ.

Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ δημιουργεῖται ἓνας
ποιητικὸς κόσμος, ποὺ ἡ περιφέρειά του ὀρί-
ζεται ἀπὸ τὰ κίβδηλα ἀκραῖα σημεῖα τοῦ ἀ-
στικοῦ μέσου ὄρου καὶ τῆς παθολογικῆς ἐκ-
κεντρικότητας, προκύπτει καὶ μιὰ στυλίστικη
προτίμηση γιὰ τὴν παραμόρφωση. Ἡ παρα-
μόρφωση βγαίνει μὲ τὴν ἴδια ἀναγκαιότητα
ἀπὸ τὴν αὐθεντικὴ καὶ ἐξαντλητικὴ ἀναπαρα-
γωγή τῆς πραγματικότητας, ὅπως καὶ ἡ ἴδια
ἢ ἐκκεντρικότητα καὶ τὸ παθολογικόν. Ἀλλὰ
γιὰ νὰ μπορεῖ ἡ λογοτεχνία νὰ τοποθετήσῃ

τὴν παραμόρφωση στὴ σωστὴ τῆς θέση, στὸ
σωστό τῆς περίγυρο κλπ., γιὰ νὰ μπορεῖ δηλ.
νὰ τὴν χειριστεῖ σὰν παραμόρφωση, πρέπει νὰ
ἔχει μιὰν ἀνθρωπιστικὰ καὶ κοινωνικὰ ξεκάθα-
ρη ἀντίληψη γιὰ τὸ τί εἶναι ὁμαλό. Ἐδῶ ὁ-
μως μιὰ τέτοια ἀντίληψη εἶναι ἀδύνατη, γιὰτὶ
ἡ ποιητικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου ποὺ περιγρά-
ψαμε ὡς τώρα ἀποκλείει ἀπὸ τὸ ὀπτικόν τῆς
πεδίου κάθε τι ποὺ εἶναι ὁμαλό στὴ ζωὴ καὶ
στὴ λογοτεχνία. Ἡ καθημερινὴ ζωὴ στὸν κα-
πιταλισμό, ὁ ἀστικὸς μέσος ὄρος ἀντιμετωπι-
ζεται —κι ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις δίκαια— σὰν
παραμορφώση (σὰν σκλήρυνση, σὰν κατατε-
μαχισμὸς) τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας.
Ἀλλὰ τὸ παθολογικόν, σὰν φυγὴ ἀπὸ τὴν πα-
ραμόρφωση αὐτὴ πρὸς τὸ «μηδὲν» εἶναι κι αὐ-
τὸ μιὰ παραμόρφωση ἔστω καὶ ἀντιθέτου ση-
μείου. Ἐτσι, κατὰ τὴν ἀπεικόνιση ἢ μιὰ πα-
ραμόρφωση πρέπει νὰ μετρηθεῖ μὲ γνώμονα
τὴν ἄλλη. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει μιὰ καθολι-
κότητα τῆς παραμόρφωσης. Γιατὶ πούθενά δὲν
ὑπάρχει μιὰ δύναμη, μιὰ τάση ποὺ νὰ μπορεῖ
ν' ἀντιπαραταχθεῖ σ' αὐτὴ τὴν καθολικότητα,
ἓνα κριτήριον ποὺ νὰ δείχνει τὴ σχετικότητα
τῆς παραμόρφωσης, νὰ φανερώνει ὅτι ἡ κα-
θολικότητά της εἶναι ἀπλῶς φιλισταϊκὴ, ὅπως
καὶ ἡ καθολικότητα τῆς ἐκκεντρικο - παθολο-
γικῆς κατάστασης, καὶ νὰ τοποθετεῖ τόσο τὴ
μιὰ ὅσο καὶ τὴν ἄλλη, στὴ σωστὴ τους κοινω-
νικὴ θέση. Ἰσα ἴσα, τὰ ρεύματα ποὺ ἐπενερ-
γοῦν ἐδῶ, πάνε πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἀπο-
λυτοποίησής τους. Ἐτσι ἡ παραμόρφωση ἐμ-
φανίζεται σὰν κανονικὴ κατάσταση τοῦ ἀν-
θρώπου, σὰν καθοριστικὴ μορφικὴ ἀρχή, σὰν
τὸ μόνον ἄξιο περιεχόμενον τῆς τέχνης.

Αὐτὸς ὁ πλατὺς καθορισμὸς τῶν ἰδεολογι-
κῶν δάσεων τῆς «πρωτοποριακῆς» λογοτεχνί-
ας θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ προχωρήσουμε πιὸ

1. Τίς, κάποιος. Γερμανικὴ ἀόριστη ἀντωνυμία. (Σημ. Μετ.)

πέρα πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Τὸ ἀμέσως ἐπόμενο δῆμα θὰ ἦταν νὰ δοῦμε, πάνω στὴ βάση τῶν συλλογισμῶν τούτων ποιά ἔργα δὲν μποροῦν μὲ κανένα τρόπο νὰ ἔχουν μιὰ προοπτική. Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἐκπληκτικὸ σ' αὐτό: Ἐκεῖνοι ἀκριβῶς οἱ συγγραφεῖς τῆς πρωτοπορίας ποὺ εἶναι περισσότερο βαθυστόχαστοι κι ἔχουν μεγαλύτερη αὐτεπίγνωση, ὅπως ὁ Κάφκα, ὁ Μπένν, ἢ ὁ Μοῦζιλ, θὰ ἀπόκρουαν μὲ ἀγανάκτηση ἢ μὲ περιφρόνηση τὸν αὐθάδη ἰσχυρισμὸ ὅτι παρουσιάζουν μιὰ ὁποιαδήποτε προοπτική. Πιο κάτω θὰ ἐπανέλθουμε πλατύτερα στὸ θέμα τῆς ἰδεολογικο-καλλιτεχνικῆς σημασίας τῆς προοπτικῆς. Ἐδῶ περιοριζόμεσθε νὰ παρατηρήσουμε προκαταβολικὰ ὅτι μόνον αὐτὴ —δηλ. ἡ προοπτική, ἐφ' ὅσον καθορίζει ἄμεσα τὸ περιεχόμενο καὶ τὴ μορφή τοῦ συμπεράσματος καὶ διότι σὲ κάθε λαϊκῆ¹ ἐγκόσμια τέχνη, οἱ διάφορες γραμμὲς ἀνάπτυξης ὀφείλουν ἀναγκαστικὰ νὰ ἀποκορυφώνονται σ' αὐτὴν—μπορεῖ νὰ παρουσιάζει, γιὰ τὴν ὁλότητα τοῦ γραμμένου ἔργου, τὴν ἔσχατη ἀρχὴ τῆς ἐπιλογῆς ἀνάμεσα σὲ οὐσιαστικὸ καὶ ἐπιφανειακὸ, ἀποφασιστικὸ καὶ ἐπεισοδιακὸ, σημαντικὸ καὶ στερημένο ἀπὸ σημασία κ.ο.κ. Τὰ πρόσωπα, λοιπόν, ποὺ παρουσιάζει, ἢ λογοτεχνία, ἀναπτύσσονται πρὸς μιὰ κατεύθυνση, ποὺ τὴν καθορίζει ἡ προοπτική. Κι ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ κλπ. τῶν προσώπων αὐτῶν, ἐκεῖνα ποὺ δίνονται ἀνάγλυφα εἶναι ὅσα εὐνοοῦν ἢ ἐμποδίζουν αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη, κατὰ ἀποφασιστικὸ τρόπο. Ὅσο πιὸ ξεκάθαρη εἶναι αὐτὴ ἡ προοπτική, τόσο πιὸ νηφάλια καὶ μαζί πιὸ ἀποτελεσματικὴ, μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἐπιλογή τῶν λεπτομερειῶν. (Ἑλληνες, Μολιέρους).

Ἡ παρακμισακὴ λογοτεχνία ἔχει χάσει, (ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀποψη ἔχει ἀπορρίψει), αὐτὴ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐπιλογῆς, ἢ —πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο,— τὴν ἔχει ἀντικαταστήσει μὲ τὴν ἰδέα μιᾶς «condition humaine» ἢ ὁποῖα εἶναι «αἰώνια» κι ἀμετάβλητη λόγῳ ἀρχῆς.

(Ἄς θυμηθοῦμε τοὺς συλλογισμοὺς ποὺ κάναμε πιὸ πάνω, σχετικὰ μὲ τὴν ἀφηρημένη καὶ συγκεκριμένη δυνατότητα).

Κατὰ συνέπεια, ἡ στυλιστικὴ τάση ποὺ προκύπτει ἀπ' αὐτὴν, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι, στὴν οὐσία της, νατουραλιστικὴ. Αὐτὴ ἡ κατάσταση πού, κατὰ τὴ γνώμη μας, χαρακτηρίζει ὁλόκληρη τὴν παρακμισακὴ τέχνη, τουλάχιστον τῶν τελευταίων πενήντα χρόνων, ἀποκρύβεται ἀπὸ τὴν κριτικὴ ποὺ τὴν ἐξυμνεῖ, γιὰτὶ ἡ κριτικὴ αὐτὴ στὸ κέντρο τῆς ἀνάλυσης τοποθετεῖ προβλήματα ὕφους καὶ φόρμας, ἀπομονώνει ἀπὸ τὸ ποιητικὸ περιεχόμενο τῆς τεχνικῆς ἐξωτερικότητες τοῦ τρόπου τοῦ γραψίματος, καὶ ἐνῶ αὐτὲς τῆς ὑπερτιμᾶ ὑπέρογκα, παραμένει ἐντελῶς ἀκριτικὴ ἀντίκρου στὴν κοινωνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ οὐσία τοῦ περιεχομε-

1. Σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴ θρησκευτικὴ. (Σημ. Μετ.).

νου. Ἔτσι, ἀπὸ τῆς αἰσθητικῆς αὐτῆς θεωρήσεως ἐξαφανίζεται ἡ ἀληθινὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα σὲ ρεαλισμὸ καὶ νατουραλισμὸ: ἡ παρουσία ἢ ἡ ἀπουσία μιᾶς ἱεράρχησης τῶν ἀνθρώπινων χαρακτηριστικῶν καὶ καταστάσεων ποὺ παρουσιάζονται. Τοῦτο εἶναι μιὰ θεμελιώδης αἰσθητικὴ ἀρχή, ἡ ὁποῖα ὀδηγεῖ σὲ ἕναν ἀληθινὸ διχασμὸ. Ἀντίκρου σ' αὐτόν, οἱ μορφικὲς διαφορὲς τοῦ τρόπου τοῦ γραψίματος ἔχουν καθαρὰ δευτερεύουσα σημασία. Γι' αὐτὸ μποροῦμε νὰ μιλάμε γιὰ μιὰ θεμελιώδη νατουραλιστικὴ τάση τῆς «πρωτοποριακῆς» λογοτεχνίας. Μποροῦμε μὲ τὸ δίκιο μας, νὰ διακρίνουμε μέσα σ' αὐτὴν τὴ λογοτεχνικὴ ἔκφραση μιᾶς συνέχειας στὴν ἰδεολογικὴ ἀνάπτυξη. Καὶ στὸ φῶς αὐτῆς τῆς κοινότητος τῆς νατουραλιστικῆς τάσης, ἡ ὁποῖα ἀποτελεῖ τὴν βάση τοῦ στυλ οἱ στυλιστικο-μορφικὲς μεταλλαγές, ἀντιθέσεις, νεωτερισμοί, ἀνταγωνισμοὶ τάσεων κλπ. ἐμφανίζονται, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ὀρισμοῦ ὁλόκληρης τῆς περιόδου, σὰν πράγματα στερημένα ἀπὸ σημασία. Ἐννοεῖται βέβαια, πῶς τοῦτο δὲν ἀποκλείει τὸ ὅτι κάθε μιὰ ἀπ' αὐτῆς τῆς στυλιστικῆς τάσεως εἶναι ἕνα καθρέφτισμα τῶν μεταβολῶν ποὺ ἔχουν γίνεи στὴν κοινωνικὴ συγκρότηση τῆς περιόδου. Δὲν ὑπάρχει, λοιπόν, τίποτα τὸ ἀποφασιστικὸ στὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἡ ἀρχὴ τῆς νατουραλιστικῆς μὴ-διάκρισης, ἢ ἔλλειψη μιᾶς ἱεράρχησης, ἐμφανίζεται σὰν δύναμη τοῦ περιβάλλοντος (πρώτος νατουραλισμὸς), σὰν ψυχικὴ κατάσταση (ὄψιμος νατουραλισμὸς, ἱμπρεσιονισμὸς κι ἀκόμα καὶ συμβολισμὸς), σὰν συναρμολόγηση κομματιῶν ἀκατέργαστης πραγματικότητας (καινούρια ἀντικειμενικότητα), σὰν συρροὴ συνειρμῶν (σουρρεαλισμὸς) κλπ.

Ἡ ἐνότητα ὕφους ὄλων αὐτῶν τῶν τάσεων (νατουραλιστικὴ σὲ τελευταία ἀνάλυση) φαίνεται ἀκόμα πιὸ καθαρὰ, ἂν σκεφτοῦμε τὴν καλλιτεχνικὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ στατικότητα σὰν ἐκθετικὴ ἀρχή. (Πιο πάνω, ἀναφερθήκαμε γιὰ μιὰ στιγμὴ στὸ θέμα αὐτό). Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβει κανεὶς πῶς τὸ πρόβλημα τοῦτο ἔχει στενῶτατὴ σχέση μὲ τὸ πρόβλημα τῆς προοπτικῆς.

Ὁ Γκόττφριντ Μπένν δὲν προβάλλει ἄσκοπα αὐτὴ τὴν τάση, μὲ μορφή ἀποφασιστικὰ προγραμματικὴ. Καὶ μάλιστα ἔχει δώσει σὲ μιὰ σημαντικὴ συλλογὴ ποιημάτων του τὸν τίτλο «Statische Gedichte» («Στατικὰ ποιήματα») καὶ θεωρεῖ τὴν ἄρνηση κάθε ἀνάπτυξης, κάθε ἱστορίας, καὶ συνεπῶς, κατὰ φυσικὸ λόγο, τὴν ἄρνηση κάθε προοπτικῆς, κυριολεκτικὰ σὰν τεκμήριο τῆς διεΐσδυσης μέσα στὴν οὐσία τῆς πραγματικότητας. Ἡ ἀκόλουθη στροφή μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύει γιὰ νὰ τὸ δείξουμε τοῦτο πιὸ καθαρὰ:

Entwicklungsfremdheit
ist die Tiefe des Weisen,
Kinder und Kindeskind
beunruhigen ihn nicht
dringen nicht in ihn ein

Ξένος αντίκου στην ανάπτυξη
στέκει ὁ σοφός· κι αὐτὸ εἶν' τὸ βάθος του.
Παιδιὰ καὶ τῶν παιδιῶν παιδιὰ
δὲν τὸν ἀνησυχοῦνε
δὲν εἰσχωροῦνε μέσα του».

Συνεπῶς γιὰ τὸν Μπένν κριτήριο τῆς σοφίας εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς ποιητικῆς καὶ πνευματικῆς σχέσης μὲ τὸ μέλλον. Ἄλλὰ κ' ἐκεῖνοι οἱ ἐκφραστὲς τῆς «πρωτοπορίας» ποὺ δὲν ἀπορρίπτουν ἔτσι ἄτεγκτα τὴν ἱστορία, τὴν ἐξέλιξη κλπ., ποὺ ἔχουν ἀκόμα καὶ τὴν πρόθεση νὰ περιγράψουν κατὰ γράμμα τὸ παρὸν ἢ τὸ ἄμεσο παρελθόν, μεταμορφώνουν τὰ ἱστορικο - κοινωνικὰ περιστατικὰ σ' ἓνα εἶδος στατικότητας. Ἀπὸ τὴν κινητικότητα τῶν περιστατικῶν αὐτῶν φτιάχνουν κάτι τὸ ἀμετάβλητο. Κ' ἐδῶ πιά ἡ λογοτεχνία δὲν ἐνδιαφέρεται καὶ πολὺ ἂν τὰ περιστατικὰ γίνονται ἀντιληπτὰ σὰν κάτι τὸ αἰώνιο, ἢ σὰν μιὰ ἐνδιάμεση κατάσταση ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ ἀπρόβλεπτες καταστροφές. (Ἵπενθυμίζουμε ἐδῶ ἐντελῶς παρεμπιπτόντως, ὅτι ἤδη ὁ πρῶτος νατουραλισμὸς ἔχει συχνὰ παρουσιάσει τὴ γενικὴ στατικότητα σὰν πλαισιωμένη ἀπὸ ἀπρόβλεπτες καταστροφές, δίχως μ' αὐτὸ νὰ μεταβάλλεται ὁ οὐσιαστικὸς της χαρακτήρας). Ἔτσι, ὁ Μοῦζιλ στὸ δοκίμιό του «Der Dichter und seine Zeit» (ὁ ποιητὴς κ' ἡ ἐποχὴ του) γράφει :

«Ἐξ ἴσου λίγα γνωρίζουμε γιὰ τὸ σήμερα. Αὐτὸ, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, εἶναι ὀλοφάνερο, ὅπως πάντα, γιὰτὶ θρῖσκομαστε πολὺ κοντὰ στὸ παρὸν. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ὁμως, μπορούμε, γιὰ τὴν εἰδικὴ περίπτωσι, νὰ ποῦμε ὅτι ἐμεῖς εἴμαστε ἰδιαίτερα βυθισμένοι μέσα στὸ σήμερα στὸ ὁποῖο ἔχουμε πέσει ἀπὸ δυὸ δεκαετίες σχεδόν».

Ἐδῶ φαίνεται καθαρότατα ἡ ἀντίληψη τῆς «ἀφόδευσης» μὲ ὅλα τὰ ἐπακόλουθά της, κι αὐτὸ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὡς ποῖο βαθμὸ μπορεῖ ὁ Μοῦζιλ νὰ εἶναι διαποτισμένος ἀπὸ τὴν φιλοσοφία τοῦ Χάιντεγκερ. Καὶ οἱ πιὸ κάτω συλλογισμοὶ δείχνουν καθαρὰ πῶς σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Μοῦζιλ, αὐτὴ ἡ κατάσταση διαρκoῦς ἀκινήσιος ἄρχισε μὲ μιὰν ἀπρόβλεπτη καταστροφή: μὲ τὸ 1914. («Μονομίας παρουσιάστηκε ἡ βία...», «ἡ Εὐρωπαϊκὴ Κουλτούρα εἶχε ἀπρόβλεπτα ὑποστῆ ἓνα σκίσιμο...» κ.ο.κ.). Κοντολογίης: Ἡ στατικότητα σὰν μορφή τῆς λογοτεχνικῆς παρουσιασμένης πραγματικότητας δὲν εἶναι μιὰ περαστικὴ καλλιτεχνικὴ μόδα, ἀλλὰ εἶναι βαθιὰ ριζωμένη μέσα στὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχουν γιὰ τὸν κόσμον οἱ συγγραφεῖς τῆς «πρωτοπορίας».

Ἄλλὰ ἂν θέλουμε νὰ αἰτιολογήσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ αὐτὴ τὴ θεμελιώδη ἀντίθεση μὲ τὸν ρεαλισμὸ, —ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸν Ὅμηρον, ὡς τὸν Τόμας Μᾶν καὶ τὸν Γκόρκυ, βλέπει πάντοτε στὰ κινήματα καὶ στὴν ἀνάπτυξη τὸ ἀντικείμενο μὰ καὶ τὸ γενεσιουργὸ αἴτιο τῆς λογοτεχνίας— πρέπει νὰ προχωρήσουμε σὲ μεγαλύτερο βάθος τὴν ἀποκάλυψη τῶν ιδεολογικῶν

βάθρων. Ὁ Ντοστογιέφσκυ δίνει στὸ «Σπίτι τῶν πεθαμένων» μιὰν ἀφάνταστα διδακτικὴ περιγραφή τῶν καταναγκαστικῶν ἔργων. Βλέπουμε τοὺς κατάδικους νὰ μένουν —παρὰ τὴν κτηνώδη πειθαρχία— οὐσιαστικὰ ἀργοί, νὰ ἐκτελοῦν ἄσχημα καὶ ἐπιφανειακὰ μόνο τὴ δουλειά τους, ὡς τὴ μέρα ποὺ ἔρχεται ἓνας καινούριος ἐπιστάτης ὁ ὁποῖος τοὺς ἀναθέτει μιὰ «δουλειά», ποὺ ὅταν τὴν τελειώσουν θὰ μπορέσουν νὰ πᾶνε στὰ σπίτια τους.

«Ἡ δουλειὰ ἦταν μεγάλη», λέει ὁ Ντοστογιέφσκυ, «μὰ —θεέ μου— πῶς δούλευαν τώρα! Ποῦ νὰ δεῖς πιά τεμπελιὰ κι ἀμάθεια!»

Καὶ σὲ μιὰν ἄλλη περικοπὴ τοῦ ὁ Ντοστογιέφσκυ συνοψίζει τὶς ἐμπειρίες τοῦ ἀπὸ κείνη τὴν περίπτωσι ὡς ἐξῆς :

«Ὅταν ὁ ἄνθρωπος χάσει τὸ σκοπὸ τῆς ζωῆς του καὶ τὴν ἐλπίδα, μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ, ἔστω καὶ μόνο ἀπὸ ἀνία, σὲ τέρας...».

Βλέπουμε τώρα, πῶς ὅταν προηγούμενα ἐξετάσαμε τὸ πρόβλημα τῆς προοπτικῆς στὴ λογοτεχνία, σὰν ἀρχὴ τῆς ἐπιλογῆς τοῦ οὐσιαστικοῦ, στὴ βάση τοῦ ζητήματος αὐτοῦ, —ὅπως καὶ κάθε ἄλλου ζητήματος ποὺ παίζει ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν καλλιτεχνικὴ παρουσίαση— ὑπάρχει ἓνα ζωτικὸ πρόβλημα, ποὺ ἡ γενικευμένη του ἀντανάκλαση εἶναι ἡ συνθετικὴ μορφή γιὰ τὴν ὁποία γίνεται λόγος. Στὴν περίπτωσι τούτῃ πρόκειται γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι κάθε γνήσια κινητικότητα τοῦ ἀνθρώπου, προϋποθέτει μιὰν τουλάχιστο ὑποκειμενικὴ κατεύθυνση τῆς δραστηριότητάς του, ἐνῶ ἡ ἔλλειψη κατεύθυνσης, ὁ παραλογισμὸς σὰν ἀντίληψη γιὰ τὸν κόσμον, ὑποβιάζει κάθε κίνηση σὲ μιὰν ἀπλή φαινομενικότητα καὶ βάζει παντοῦ τὴ σφαγίδα τῆς καθαρῆς στατικότητας.

Τοῦτος ὁ λόγος δὲν πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ μὲ τὴν αὐστηρὰ μεταφυσικὴ ἔννοια, γιὰτὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει λογοτεχνία δίχως μιὰ φαινομενικὴ τουλάχιστον κίνηση. Ἐμεῖς οἱ ἴδιοι χαρακτηρίσαμε τὴν τάση —ποὺ ὑπάρχει στὴν «πρωτοποριακὴ» λογοτεχνία,— πρὸς τὸ παθολογικὸ, σὰν μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὴν «ποταπὴ ἐποχὴ», σὰν μιὰ λαχτάρια γιὰ κάποιον *p o u*; τὸ ὁποῖο παραμένει κατ' ἀρχὴν ἀκαθόριστο. Αὐτὸ ὁμως ἐξυπονοεῖ ἐδῶ τὴν ἀπόλυτη, ἀκατανίκητη ὑπεροχὴ τοῦ *terminus a quo* τῆς κατάστασις ἀπὸ τὴν ὁποία φεύγει κανεῖς. Ἡ κίνηση πρὸς τὸν *terminus ad quem* εἶναι προκαταβολικὰ καταδικασμένη σὲ ἀνημποριά. Ἐπειδὴ ἡ ἀντίληψη αὐτῶν τῶν συγγραφέων γιὰ τὸν κόσμον —παρ' ὅλες τὶς προσωπικὲς καὶ τὶς καθορισμένες ἀπὸ τὸν καιρὸ διαφορῆς— στηρίζεται στὸ ἀμετάλλακτο τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας (ἀκόμα κ' ἐκεῖ ὅπου αὐτὴ γίνεται ἀντιληπτὴ σὰν καθαρὴ κατάσταση συνείδησις) προκύπτει ὅτι κάθε

δυνατότητα του ανθρώπου για δράση είναι a priori καταδικασμένη σε ανημποριά, είναι a priori στερημένη από νόημα.

Ἡ αἴσθησις τοῦ κόσμου ποὺ πηγάζει ἀπ' αὐτό, ἐκφράζεται μὲ τὴν πιὸ ὑποβλητικὴ κ' ἐσωτερικὰ δεμένη μορφή, ἀπὸ τὸν Κάφκα. Ὁταν στὸ μυθιστόρημά του «Ἡ Δίκη», ὁ πρωταγωνιστὴς Γιόζεφ Κ. ὁδηγεῖται στὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα, ὁ Κάφκα μᾶς λέει πλαστικώτατα.

«Τοῦ ἦρθαν στὸ μυαλὸ οἱ μύγες ποὺ πάσκιζαν νὰ ξεκολήσουν ἀπὸ τὴ μυγοπαγίδα τινάζοντας τὰ ποδαράκια τους».

Αὐτὴ ἡ αἴσθησις τῆς ὀλοκληρωτικῆς ανημποριάς, τῆς παράλυσης ποὺ ἐπιφέρει ἡ ἀνεξιχνίαστη «ἀνυπέρβλητη δύναμη τῶν περιστάσεων, εἶναι τὸ βασικὸ μοτίβο ὅλης τῆς δημιουργίας τοῦ Κάφκα. Ἀκόμα κι ὅταν στὸν «Πύργο» ἡ κίνηση τῆς δράσης παίρνει μιὰ διαφορετικὴ —καὶ σὲ πρώτη ματιὰ ἀντίθετη— κατεύθυνση ἀπ' ὅτι στὴ «Δίκη», ἡ ψυχικὴ κατάστασις, ἢ μᾶλλον ἡ κοσμοθεωρία ἢ ὁποῖα ἐκφράζεται παραστατικὰ μὲ τὴν εἰκόνα τῶν μυγῶν ποὺ αἰχμαλωτισμένες τινάζουν μάτια τὰ πόδια τους, διατρέχει ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Κάφκα. Αὐτὴ ἡ αἴσθησις τῆς ανημποριάς ποὺ ἐντείνεται καὶ ἀνυψώνεται σὲ περιωπὴ κοσμοθεωρίας καὶ ποὺ στὸν Κάφκα ὀρθώνεται σὰν ἓνα πελώριο ἀγχῶδες κ' ἐντυπωσιακὸ ὄραμα ὄλων τῶν κοσμικῶν συμβαινόντων καθὼς καὶ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ εἶναι ὀλότελα ἐκτεθημένος σ' αὐτὴ τὴν ἀνεξήγητη, ἀδιαπέραστη κι ἀνυπέρβλητη φρίκη, κάνει τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του ἓνα σύμβολο ὀλόκληρης τῆς μοντέρνας τέχνης. Γιατὶ ἐκεῖνες οἱ τάσεις ποὺ ἀλλοῦ ἐκφράζονται μὲ καλλιτεχνικὴ ἢ στοχαστικὴ μορφή, συγκεντρώνονται ἐδῶ σὲ μιὰ στοιχειακὴ στάσις πλατωνικῆς ἀπορίας, γεμάτη πανικὸ, ἀντίκρου στὴν αἰώνια ξένη κι ἐχθρικὴ γιὰ τὸν ἄνθρωπο πραγματικότητα, καὶ τοῦτο μὲ τόσην ἐνταση ἐκπληξης, σαστίσματος καὶ συγκίνησης, ὥστε δὲν ἔχει τὸ ὁμοίό του στὴ λογοτεχνία. Ἔτσι ἡ ἀγωνία, ἡ βασικὴ ἐμπειρία τοῦ Κάφκα, παρουσιάζεται σὰν συμπύκνωσις ὅλης τῆς μοντέρνας παρακμιακῆς τέχνης.

Τὸ ὅτι ἐδῶ πρόκειται γιὰ μιὰ γενικὴ καὶ θεμελιακὴ ἐμπειρία, μποροῦμε νὰ τὸ ἀποδείξουμε, μὲ δυὸ παραδείγματα παρμένα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τῆς μουσικῆς, ἢ ὁποῖα ἀντίκρου σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα εἶναι συχνὰ πιὸ εἰλικρινῆς καὶ πιὸ εἰλικρινῆς καὶ πιὸ ριζοσπαστικὴ ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις ποὺ εἶναι ἀφιερωμένες στὴ λογοτεχνία. Ὁ Χάνς Ἄϊσλερ μιλώντας γιὰ τὸν Σένπεργκ, λέει :

«Αὐτὸς ἐξέφρασε τὰ αἰσθήματα τῶν κλεισμένων στὰ ἀντιαεροπορικὰ καταφύγια ἀνθρώπων, πολὺ καιρὸ πρὶν ἐφευρεθοῦν τὰ βομβαρδιστικὰ ἀεροπλάνα».

Ἀκόμα πιὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἐκεῖνο

ποὺ γράφει, ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς «πρωτοπορίας» φυσικά, ὁ Ἀντόρνο, στὸ δοκίμιό του «Das Altern der neuen Musik». («Τὸ γέρασμα τῆς καινούριας μουσικῆς»), σχετικὰ μὲ τὶς τάσεις γιὰ στέρεμα καὶ παρακμὴ ποὺ ἐκδηλώνονται στὴν μουσικὴ τῆς πρωτοπορίας.

«Οἱ ἦχοι εἶναι οἱ ἴδιοι. Ἀλλὰ ἡ ροπὴ τῆς ἀγωνίας ποὺ σφράγιζε τὰ μεγάλα τοῦς πρότυπα ἔχει χαθεῖ».

Κι ἔτσι ἡ μουσικὴ αὐτὴ χάνει τὴν ἀλήθεια ποὺ «μόνη αὐτὴ τῆς ἔδινε ἀκόμη τὸ δικαίωμα νὰ ὑπάρχει». Σύμφωνα μὲ τοὺς συλλογισμοὺς αὐτοὺς, οἱ συνθέτες δὲν βρίσκονται στὸς ὕψος τῶν συναισθηματικῶν βάσεων τοῦ ἴδιου τους τοῦ ἀβανγκαρντισμοῦ καὶ γι' αὐτὸ ἢ μοντέρνα μουσικὴ ἀναγκαστικὰ παρακμάζει. Μὲ λίγα λόγια ἓνα ἀδυνατίσμα τοῦ πανικοῦ ὁ ὁποῖος λειτουργεῖ στοιχειακὰ σὰν θεμελιώδης ἐμπειρία, ὁδηγεῖ ἀναγκαστικὰ, σύμφωνα μὲ τὸν Ἀντόρνο, στὴ διάλυση τῆς συναισθηματικῆς βάσης, τοῦ κεντρικοῦ περιεχομένου τῆς νεώτερης μουσικῆς καὶ συνεπῶς στὴν ἀπώλεια τῆς αὐθεντικότητάς της σὰν πρωτοποριακῆς τέχνης. Καὶ τοῦτα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν τὸ ἀδυνατίσμα αὐτὸ τοῦ πανικοῦ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἰκανότητα ἐμπειρίας ὑστερεῖ μπροστὰ στὴ καταθλιπτικὴ δύναμη αὐτῆς τῆς ἀγωνίας, (ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀντόρνο), ἢ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἰστορικὴ ἀνάπτυξη ἔχει ἀντικειμενικὰ ξεπεράσει τὸ ἀποκορύφωμα αὐτῆς τῆς ἀγωνίας, ἀκόμα καὶ μέσα στοὺς κόλπους τῆς παρακμιακῆς διάνοησης, (ὅπως ὑποστηρίζουμε ἐμεῖς).

Προσδιορίστηκε ἔτσι, πολὺ ἀποτελεσματικὰ, ἡ παράδοξις κατάστασις τῆς «πρωτοποριακῆς» τέχνης, ἐκεῖ ὅπου οἱ ἐκπρόσωποί της ἐκφράζουν καλλιτεχνικὰ γνήσιες καὶ βαθειὲς ἐμπειρίες. Ὅσο πιὸ γνήσιες καὶ βαθειὲς εἶναι οἱ ἐμπειρίες αὐτές, τόσο πιὸ ἀποφασιστικὰ σπάζουν ἐκεῖνη τὴ συγκεκριμένη καὶ αἰσθητὴ ἐνότητα ποὺ ἀποτελεῖ προϋπόθεσις, θεμέλιο κάθε αἰσθητικῆς δημιουργίας. Ὅτι αὐτὴ ἡ διάσπασις τῆς ἐνότητας, —ἐνότητας ποὺ βρίσκειται στὴ βάση τῶν ἀντικειμένων, στὴ βάση τῆς συνοχῆς τους, τῆς κίνησής τους κλπ.— δὲν εἶναι μιὰ μόδα, μιὰ ἀπλὴ ἐπινόηση καλλιτεχνῶν ποὺ κάνουν πειραματισμοὺς, φαίνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ νεώτερη φιλοσοφία ἀντιμετώπισε καὶ διατύπωσε ἐννοιακὰ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, πολὺ πιὸ πρὶν ἀπὸ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη. Ἀρκεῖ ἐδῶ νὰ ἀναφερθοῦμε στὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου. Ἐδῶ καὶ κάμποσο καιρὸ ὁ ὑποκειμενικὸς ἰδεαλισμὸς ξεχώρισε ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα καὶ τὴν κίνηση τὸν χρόνο, ποὺ τὸν ἀντιλαμβάνεται ἀφηρημένα. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸν Μπέρξον κι ἔπειτα, τὸ ρήγμα αὐτὸ δὲν ἐπαρκεῖ γιὰ τὶς ἰδεολογικὲς ἀνάγκες τῆς ἱμπεριαλιστικῆς ἐποχῆς. Ὁ «γνήσιος», «αὐθεντικὸς» χρόνος γίνεται τώρα ὁ καθαρὰ ὑποκειμενικὸς χρόνος, ὁ χρόνος τῆς βιωμένης ἐμπειρίας, ὁ ὁποῖος ἔτσι ἀποσπᾶται ὀλοκληρω-

τικά από τον πραγματικό και αντικειμενικό κόσμο, μ' όλο που κι από τον Μπέρξον (και απ' όλους τους μεταγενέστερους φιλόσοφους, που ο καθένας δίνει και μιὰ διαφορετική παραλλαγή αυτού του θέματος) έμφανίζεται με τον ίσχυρισμό ότι εισάγει στην ουσία τής πραγματικότητας, στην πιο αυθεντική (δηλ. στην υποκειμενική) πραγματικότητα. Αυτό τὸ κίνημα που έδω δέν μπορούμε νὰ έξετάσουμε τις καθαρά φιλοσοφικές παραλλαγές του άρχισε νὰ άποκαλύπτεται σχετικά γρήγορα και στη λογοτεχνία.

Ο Βάλτερ Μπένιαμιν περιγράφει τὸν κόσμο που παρουσιάζει ὁ Προύστ και τὸν τρόπο που ὁ συγγραφέας αυτός κάνει τὴν παρουσίαση, ὡς έξής :

«Είναι γνωστό πὼς ὁ Προύστ δέν έχει περιγράψει, στὸ έργο του, μιὰ ζωὴ ὅπως υπήρξε, αλλά μιὰ ζωὴ ἔτσι ὅπως τὴν ἀναπολεῖ αυτός που τὴν έξησε. Κι άκόμη κι αυτό έχει εἰπωθεῖ κατὰ τρόπο άσαφή άκόμη και πάρα πολύ χοντροκομμένο. Γιατί, για τὸν συγγραφέα ὁ ὁποῖος ἀναπολεῖ, ἡ κύρια λειτουργία δέν βρίσκειται σ' αυτό που έχει ζήσει, αλλά στην ὕφανση τής ἀναπόλησής του, στην Πηνελόπεια έργασία τής μνήμης».

Εἶναι φανερὴ ἡ σχέση με τὴν αντίληψη του Μπέρξον για τὸν χρόνο. Ἐλλά ἐνῶ στην φιλοσοφική ἀφαίρεση, του Μπέρξον, διατηρεῖται άκόμα ἡ —ψεύτικη— ἐπιφάνεια ἐνὸς ἐνιαίου πίνακα του κόσμου, ὁ Μπένιαμιν δείχνει —κατὰ τὴν αντικειμενική οὐσία κι ὄχι κατὰ τὴν υποκειμενική του πεποίθηση— τὴν ἀπογύμνωση ἀπὸ κάθε αντικειμενικότητα, που ἀποτελεῖ ἐπακόλουθο αὐτῆς τής ἀπεικόνισης του κόσμου, ἀπογύμνωση που έχει καλλιτεχνικά άχθεῖ ὡς τὸ βάθος τής :

«γιατί ἓνα διωμένο περιστατικό έχει τε-

λειώσει, έχει κλειστῆ μέσα σὲ μιὰ σφαῖρα ἐμπειρίας, ἐνῶ ἓνα περιστατικό ἀναπολούμενο δέν έχει ὄρια, γιατί εἶναι μονάχα ἓνα κλειδί για ὄλα ἐκεῖνα που ἤρθαν πρὶν και για ὄλα ἐκεῖνα που ἤρθαν μετὰ απ' αυτό».

Ἔτσι, ἀμέσως φωτίζεται ὀλοκάθαρα ἡ μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα σ' ἓνα φιλοσοφικό και σ' ἓνα ποιητικό ὄραμα του κόσμου. Μ' ὄλο που ἡ φιλοσοφία κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή του ἰδεαλισμοῦ εἶχε ἀπὸ καιρὸ ξεχωρίσει ἐννοιακά τὸν χώρο και τὸ χρόνο ἀπὸ τὴν αντικειμενικότητα και τὴν κίνηση, ἡ συγκεκριμένη και αἰσθητῆ τους ἐνότητα ἀποτελοῦσε τὴ φυσική και αὐθόρμητη μορφή κάθε ρεαλιστικῆς λογοτεχνίας. Τὸ γεγονός ὅτι —με τὴ μοντέρνα λογοτεχνία— ἡ υποκειμενικοποίηση του χρόνου έχει προσβάλει και τὴ λογοτεχνία, δείχνει, ἀπὸ μιὰ μεριά, πὼς βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ κάτι τὸ βαθιὰ ἀγκυροβολημένο μέσα στην κοινωνική ὕπαρξη τῶν ἀστῶν διανοουμένων τής ἱμπεριαλιστικῆς περιόδου. Τὸ υποκείμενο που εἶναι ἀποδιωγμένο κι ἀναδιπλωμένο στὸν ἑαυτό του ἐξ αἰτίας του ὅτι εἶναι ξένο πρὸς τὰ ἱστορικό - κοινωνικά συμβαίνοντα τής ἐποχῆς, μπορεῖ βέβαια, στην περίπτωση τούτη, νὰ νοιώθει μ' ἐνθουσιασμό αὐτὴ τὴν κατάσταση σὰν ἓνα μεθύσι και καθρέφτισμα του ἑαυτοῦ του. Ἐλλά σύντομα πρέπει νὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή του ὅ,τι ἀνησυχαστικό ὑπάρχει μέσα του : ὁ τρόμος. Ἐφ' ὅσον δέν μπορεῖ οὔτε και θέλει νὰ καταλάβει τὸ γίγνεσθαι του κόσμου, τὸ υποκείμενο, —τὸ ὁποῖο εἶναι ὄλο ὅ,τι έχει ἀπομείνει σὰν οὐσία, τὸ ὁποῖο βρίσκειται μονάχο ἀπέναντι στὸν ἑαυτό του και τὸ ὁποῖο καθρεφτίζει μονάχα τὸν ἑαυτό του— ὀφείλει νὰ δείξει τὰ φοβερά σκληρυμένα χαρακτηριστικά του ἀκατανόητου.

Ο Χόφμανσταλ συνέλαβε ποιητικά πολὺ γρήγορα αὐτὸν τὸν πανικό :

«Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt
Und viel zu grauen voll, als dass man klage :
Dass alles gleitet und vorüberrinnt
Und dass mein eigne Ich, durch nichts gehemmt
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd».

*Εἶναι ἓνα πράγμα τοῦτῷ που κανένας,
Μέχρι τὸ βάθος δέν μπορεῖ νὰ τὸ σκεφτεῖ.
Και φρικαλέο πολὺ, για νὰ μπορεῖς νὰ παραπονεθεῖς για δαῦτο :
Εἶναι, που κάθε τι κυλάει και γλιστρώντας φεύγει
Και που τὸ ἴδιο μου τὸ Ἐγὼ γλιστρώντας ἀνεμπόδιστο
Σὲ μέναν έρχεται, κι ἀπόνα μικρὸ παιδί ὄλο με ζυγώνει
Σὰν ἓνα ἀνοίκεια σιωπηλὸ σκυλί και ξένο.*

Δέν εἶναι βέβαια τυχαῖο που ἀκριβῶς ὁ ἀπελευθερωμένος ἀπὸ τὸν αντικειμενικὸ κόσμο χρόνος μετατρέπει και τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο του ἐγὼ σ' ἓνα μυστηριῶδες και ἀκατανόητο, κενὸ και ἀφηρημένο ρευστὸ και ἔτσι ὀδηγεῖ (ὄσο κι ἂν αὐτὸ φαίνεται παράδοξο ἀπὸ μορφική σκοπιά) σὲ μιὰ τρομαχτική ἀκαμψία (στατικότητα).

Ἐπ' τὴν ἄλλη μεριά, οἱ διαλυτικῆς συνέπειες αὐτῆς τής θέσης παρουσιάζονται στη λογοτεχνία με μιὰ τελείως ἀλλοιώτικα προφανῆ δύναμη απ' ὅτι στην ἴδια τὴ φιλοσοφία. Μόλις ἡ λογοτεχνική παρουσίαση του χρόνου ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα κι ἀπὸ τὴν κίνησή τους και μεταφερθεῖ στὸ υποκείμενο, γίνεται ἀνεξάρτητη, ὁ ἀπεικονιζόμενος κόσμος κομ-

ματιάζεται αναγκαστικά σε επί μέρους κόσμους, που είναι άμοιβαία έτερογενείς. Αυτό που ονομάσαμε πιο πριν, θεωρώντας το από διαφορετικές σκοπιές, στατικότητα (σκληρήυση), «άπουσία κόσμου» (άπώλεια της αντικειμενικότητας, της ολότητας) εδώ εκδηλώνεται κατά μιαν ένιαία γραμμή άρχής όσο κι αν στους διάφορους συγγραφείς παίρνει διαφορετική μορφή. Ο κόσμος του ανθρώπου, — το μόνο μεγάλο αντικείμενο της λογοτεχνίας — κομματιάζεται αυτόματα, μόλις έστω και ένα από τα πραγματικά δομικά συστατικά του άποκοπεί από την ολότητα όπου έχει τη θέση του. Περιγράψαμε κιόλας πώς λειτουργεί ο άπομονωμένος και υποκειμενικοποιημένος χρόνος, κατά τη διεργασία αυτή. Άλλα ο χρόνος δεν είναι διόλου το μόνο συστατικό που ή απόσπασή του παράγει το υποκειμενικό φαινόμενο ενός θρυμματισμένου κόσμου. Και πάλι εκείνος που προείδε την μεταγενέστερη εξέλιξη ήταν ο Χόφμανσταλ. Ο ήρωάς του λόρδος Τσάντους, κάνοντας λόγο για την προσωπική του περίπτωση, γράφει :

«Έχω χάσει όλότελα την ικανότητα να σκέπτομαι ή να μιλάω με συνοχή για όποιοδήποτε πράγμα».

Αυτό που προκύπτει από εδώ, είναι μιá κατάσταση άμβλύτητας και άπάθειας που διακόπτεται πότε πότε από συμπτωματικές εκστάσεις. Ο μεταγενέστερος δρόμος από τη διαμαρτυρία στην παθολογική κατάσταση (διααστροφή, ήλιθιότητα) προδιαγράφεται εδώ με μιá αστραφτερή και ρομαντική άκόμη μορφή. Μά το θρυμμάτισμα είναι το ίδιο.

Αντίθετα ή προγενέστερη ρεαλιστική λογοτεχνία ακόμα κι όταν έξασκούσε την πιο άδυσώπητη κριτική πάνω στον κόσμο που άπεικόνιζε, τον παρουσίαζε αυθόρμητα σαν ένιαίο και αναγκαστικά ανήκοντα στον άνθρωπο, δηλ. σαν ζωντανή κι άξεδιάλυτη ένότητα των δομικών του στοιχείων. Οί σπουδαιότεροι ρεαλιστές του καιρού μας περιλάβανε στη δημιουργική τους μέθοδο τις τάσεις της άποσύνθεσης των στοιχείων, (όπως την υποκειμενικοποίηση και την «άνεξαρτοποίηση» του χρόνου) σαν συμβολή για μιαν άκριβή περιγραφή του παρόντος. Άλλα αυτό το έκαναν με τρόπο τέτοιο, ώστε ή, κάποτε αυθόρμητη, ένότητα να γίνει ένσυνείδητη. (Ο υποφαινόμενος έχει δείξει άλλου πώς ο διπλός χρόνος του «Δόκτορα Φάουστους» του Τόμας Μάνν χρησιμοποιείται άκριβώς με σκοπό να τονιστεί περισσότερο ή συγκεκριμένη ιστορικότητα). Αντίθετα, ή βαθύτερη ιδεολογικοκαλλιτεχνική πρόθεση του άβανκαρντισμού, είναι άκριβώς αυτή ή άποσύνθεση του κόσμου και του ίδιου του ανθρώπου. Η άγωνία που δείξαμε ότι γι' αυτόν (τον άβανκαρντισμό) άποτελεί την κεντρική αίσθηση του κόσμου, και μέσω αυτής έρχονται στο φώς όλα τα προβλήματα της «άφόδευσης», έχει την καθοριστική συγκινησιακή πηγή της μέσα στην έμπειρία έ-

νός θρυμματισμένου κόσμου και γίνεται καλλιτεχνική έκφραση στον βαθμό που έκκαλεί το θρυμμάτισμα του κόσμου του ανθρώπου.

Θέλοντας τώρα να συνοψίσει όλα εκείνα που παρουσιάστηκαν σαν ουσιαστικοί χαρακτηριστές της «πρωτοποριακής» λογοτεχνίας, ή πραγματεία τούτη τείνει από μόνη της προς την έννοια της άλληγορίας, και της χρησιμοποίησης της άλληγορίας. Γιατί άκριβώς ή άλληγορία είναι εκείνη ή αισθητική κατηγορία με την όποία (όσο κι αν ή ίδια, καθαυτή, είναι άκρότατα προβληματική) μπορούν να βρουν καλλιτεχνική έκφραση αντίληψεις για τον κόσμο οι όποιες συνιστούν μιá σχάση¹ του κόσμου αυτού, σχάση που έρχεται σαν έπακόλουθο της υπερβατικότητας της ουσίας του και έσχατου βάθρου του, σαν έπακόλουθο της άδύσσου ανάμεσα στον άνθρωπο και την πραγματικότητα. Σαν στυλίστικη τάση, ή χρησιμοποίηση της άλληγορίας είναι πολύ βαθιά προβληματική γιατί άπορρίπτει λόγω άρχής το ένδοκοσμικό² σαν καλλιτεχνικό όραμα του κόσμου, εκείνο το ένδοκοσμικό του νοήματος που έχει ή ανθρώπινη ύπαρξη και ή ανθρώπινη δραστηριότητα, και το όποιο άπατέλεσε πάντοτε και άποτελεί και τώρα αυθόρμητα, (συχνά δίχως καν να συνειδητοποιείται σαν τέτοιο, και μάλιστα στην πορεία της ιστορίας συχνά να συνδέεται με θρησκευτικά υπερβατικές αντίληψεις και συνεπώς με μιαν όχι γνώσια αισθητική συνείδηση), τη βάση κάθε καλλιτεχνικής πράξης. Άρκει να σκεφτούμε την ιστορία της μεσαιωνικής τέχνης για να δούμε πώς αυτό το ένδοκοσμικό (παρά τη διατήρηση μιás θρησκευτικής θεματικής) ξεπερνάει όλο και πιο άποφασιστικά, ξεκινώντας περίπου από τον Τζιόττο, τον άλληγορισμό των άρχικών περιόδων.

Φυσικά, κατά την έφαρμογή αυτής της νύξης, πρέπει να διατυπώσουμε άμέσως μερικές έπιφυλάξεις. Πρώτα πρώτα όφείλουμε να υπογραμμίσουμε τη διαφορά ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία. Γιατί, για κείνες είναι πολύ πιο εύκολο να ξεπερνάν την άλληγορία, έφ' όσον το άλληγορικά καθορισμένο — από τη σκοπιά της αντίληψης για τον κόσμο — αντικείμενο του νοήματος της υπερβατικότητας μπορεί να άποκτήσει μιαν αισθητική σταθερότητα (έστω και καθαρά διακοσμητική) χάρη στην όποία άφαιρείται αισθητικά κατά μιαν όρισμένη (έστω κι αν μερικές φορές περιωρισμένη) έννοια, το ρήγμα που υπάρχει μέσα στην πραγματικότητα ή όποία πρέπει να άπεικονιστεί.

Για να το αντίληφθούμε αυτό είναι άρκετό να φέρουμε στο νου μας διάφορα έργα της βυζαντινής τέχνης των ψηφιδωτών. Άλλα ή λογοτεχνία δεν έχει κανένα αυθεντικό αισθητι-

1. Ορος της πυρηνικής φυσικής. Σημαίνει σπάσιμο σε δυό άνισα ή και ίσα κομμάτια (Σ. Μ.)

2. Σε αντίδιαστολή προς το υπερβατικό (Σημ. Μετ.).

κὸ ἰσοδύναμο τῆς διακοσμητικῆς τέχνης. Τὸ πολὺ μπορεῖ νὰ ἀναπτύσσει μιὰν ὀρισμένη λειτουργία μὲ μεταφορικὴ ἔννοια, σὰν ἐξαρτημένη ροπή. Ἀριστουργήματα τόσο ὑψηλοῦ ἐπίπεδου ὅπως τὰ ἀλληγορικο-διακοσμητικὰ ψηφιδωτὰ τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς δὲν μποροῦν παρὰ νὰ εἶναι φαινόμενα ἐξάιρεσης στὴν λογοτεχνία. Κατὰ δεύτερο λόγο —κ' ἐδῶ, αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ σπουδαῖο θέμα— ἡ ἔρευνα τῆς χρησιμοποίησης τῆς ἀλληγορίας ὀφείλει νὰ πάρει σὰν σημεῖο ἀφετηρίας τῆς αἰσθητικῆς θεωρήσεως καὶ κριτικῆς τῆν, καθ'αυτὴν ἱστορικὴ, διάκριση: ἂν ἡ κυριαρχία τῆς ὑπερβατικότητος ἐκπροσωπεῖ ἀντίκρου στὶς ἐνδοκοσμικὰς τάσεις, ἕνα ὄχι-ἀκόμη (ὅπως στὸ Βυζάντιο καὶ στὸ Τζιόττο) ἢ ἕνα ὄχι-πιά, (ὅπως στὴν περίπτωσή μας ἐδῶ).

Εἶναι χωρὶς ἄλλο φανερὸ πὼς ἡ χρησιμοποίηση τῆς ἀλληγορίας στὴν «πρωτοποριακὴ» λογοτεχνία, ἀνήκει στὸν τύπο ὄχι-πιά· ὅτι ἡ ὑπερβατικότητά της ἐμπεριέχει, λίγο πολὺ ἐνσυνείδητα, μιὰν ἐξάλειψη κάθε δυνατοῦ ἐνδοπραγματικοῦ, κάθε δυνατοῦ καὶ ἐγκόσμιου νοήματος, μέσα στὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ μέσα στὴν πραγματικότητά του.

Ἐχομε ἤδη ἐξετάσει τὰ ἰδεολογικὰ βάθρα καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια λογοτεχνικὰ ἐπακόλουθα. Θέλοντας τώρα νὰ γενικέψουμε τὰ ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης μὲ σκοπὸ νὰ ξεκαθαρίσουμε τὸν ἀλληγορικὸ χαρακτήρα αὐτῆς τῆς λογοτεχνίας, βρισκόμαστε σὲ εὐνοϊκὴ θέση καὶ μποροῦμε νὰ ἀναφερθοῦμε στὸ κριτικὸ ἔργο τοῦ πιὸ σημαντικοῦ θεωρητικοῦ τῆς τέχνης τῆς πρωτοπορίας. Φυσικὰ ὁ Βάλτερ Μπένιαμιν ἔγραψε τὴ μελέτη του γιὰ νὰ δικαιώσῃ αἰσθητικὰ τὴν ἀλληγορία σὲ ἄμεση σχέσι μὲ τὸ γερμανικὸ μπαροκικὸ δρᾶμα.

Ἀλλὰ ἡ προσεκτικώτερη ἐξέταση τῶν κύριων θέσεων του δείχνει, χωρὶς ν' ἀφήνῃ ἴχνος ἀμφιβολίας, ὅτι τὸ γερμανικὸ μπαροκικὸ δρᾶμα, ποὺ καθ'αυτὸ δὲν εἶναι καὶ πολὺ σημαντικό, ὑπῆρξε γιὰ τὸν Μπένιαμιν ἕνα δοκιμιογραφικὸ πρόσχημα, μόνον καὶ μόνον γιὰ ν' ἀναπτύξῃ τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἀλληγορίας ἢ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε καλύτερα, γιὰ νὰ διατυπώσῃ ξεκάθαρα τὴ διάρρηξη τῶν ὀρίων τῆς αἰσθητικῆς, διάρρηξη ποὺ τὴν ἐπιφέρει ἡ ὑπερβατικότης ἢ ὁποῖα ἐκδηλώνεται μέσα στὴν ἀλληγορία. Σύμφωνα μὲ τὴ μέθοδο τῆς δοκιμιογραφίας αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ὁ Μπένιαμιν χαρακτήρισε τὴν ἀλληγορία μὲ ἕναν τρόπο ποὺ εἶναι ὀξύτατα ἐπίκαιρος. Κι' αὐτὸ, ὄχι ἐξ αἰτίας τῆς ὑπαρξῆς ὀρισμένων ἀναλογιῶν —ποὺ καθ'αυτὰς εἶναι πολὺ ἰσχνὰ καὶ ἄς εἶχαν τεράστια ὑπερτιμηθεῖ ἀπὸ τὴν τότε μόδα,— ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ ποὺ πραγματευόταν, καὶ τὸν καιρὸ μας, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὸ μπαροκικὸ δρᾶμα τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ μιλήσῃ μὲ μεγάλη τόλμη καὶ ἀποφασιστικότης καὶ μὲ ἀρκετὰ ἀπροκάλυπτη μορφή, γιὰ τὴν σημερινὴ «πρωτοποριακὴ» λογοτεχνία ν' ἀποδώσῃ εὐφυῶς σ' ἐκεῖνο (δηλ. στὸ θέατρο τοῦ μπαρόκ) τὰ ἀποφασιστικὰ χαρακτηριστικὰ αὐ-

τῆς (δηλ. τῆς σημερινῆς «πρωτοποριακῆς» λογοτεχνίας) καὶ συνεπῶς νὰ δώσῃ πρῶτος αὐτὸς μιὰ φιλοσοφικὴ θεμελίωση τοῦ αἰσθητικοῦ παράδοξου τῆς «πρωτοπορίας».

Λέει ὁ Μπένιαμιν:

«Στὴν ἀλληγορία ἡ *facies hippocratica*¹ τῆς ἱστορίας στέκει ἀντίκρου στὸν θεατὴ σὰν ἕνα ἀπολιθωμένο ἀρχέγονο τοπίο. Ἡ ἱστορία, μὲ κάθε τι τὸ ἀνώριμο, τὸ πᾶσχον, τὸ ξαστοχημένο ποὺ «ἐξ ὑπαρχῆς» ἔχει, ἀποτυπώνεται σ' ἕνα πρόσωπο ἢ μᾶλλον σ' ἕνα ἄσαρκο κρανίο. Κι ὅσο κι ἂν ἀπὸ τὸ τελευταῖο αὐτὸ λείπει κάθε «συμβολικὴ» ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης, κάθε κλασσικὴ ἀρμονία τῆς φυσιογνωμίας, κάθε ἀνθρωπιά, ὡστόσο πάνω σ' αὐτὴν τὴν πιὸ παραδομένη στὴ φύση εἰκόνα της (δηλ. στὸ κρανίο) ἐκφράζεται πολυσήμαντα, σὰν ἕνα αἰνιγματικὸ ἐρώτημα, ὄχι μόνον ἡ φύση τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς γενικά, ἀλλὰ καὶ ἡ βιογραφικὴ ἱστορικότης ἐνὸς καὶ μόνον ἀτόμου. Ἐδῶ βρίσκεται ὁ πυρήνας τοῦ κοσμοθεωρητικῆς ἀλληγορικοῦ ἀντικρύσματος τῆς ἱστορίας, σὰν ἱστορίας τοῦ πάθους τοῦ κόσμου. (Ὁ πυρήνας αὐτοῦ τοῦ κοσμοθεωρητικῆς ἀλληγορικοῦ ἀντικρύσματος τῆς ἱστορίας δίνεται μέσα στὴν ἔκφραση τοῦ μπαρόκ). Τοῦτο (δηλ. τὸ μπαρόκ) εἶναι πλούσιο σὲ σημασία μονάχα στὰ στάδια τῆς παρακμῆς του. Καὶ μάλιστα τόσο πιὸ πλούσιο ὅσο πιὸ πολὺ εἶναι παραδομένο στὸ θάνατο. Γιατὶ ὁ θάνατος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ χαράζει, καὶ μάλιστα βαθύτατα, τὴν τεθλασμένη διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα σὲ φύση καὶ νόημα».

Ὁ Μπένιαμιν, μὲ τελείως συνεπῆ, ἀπὸ τὴν σκοπιὰ του, τρόπο ξαναγυρίζει συνεχῶς στὴ συνάφεια ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν καταστροφή τῆς ἱστορικότητος καὶ στὴν ἀλληγορία σὰν ἐκθετικὴ μορφή.

«Καὶ ἡ ἱστορία ποὺ παρουσιάζεται ἔτσι, δὲν ἐκφράζεται σὰν πορεία μιᾶς αἰώνιας ζωῆς, ἀλλὰ μᾶλλον σὰν πορεία μιᾶς ἀσταμάτητης παρακμῆς. Ἐτσι ἡ ἀλληγορία ἐκδηλώνει τὴν ὑπαρξὴ της πέραν τοῦ ὠραίου. Οἱ ἀλληγορίες στὸ βασίλειο τῶν ἰδεῶν εἶναι ὅ,τι τὰ ἐρείπια στὸ βασίλειο τῶν πραγμάτων».

Ἐδῶ ὁ Μπένιαμιν βγάζει τὰ αἰσθητικὰ συμπεράσματα τῆς «πρωτοπορίας», —προβάλλοντας τὴν πάνω στὸ μπαροκικὸ δρᾶμα— μὲ μεγαλύτερη τόλμη καὶ ἐσωτερικὴ συνοχὴ ἀπ' ὅλους τοὺς συγχρόνους του. Βλέπει καθαρὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἐνότητα ἀντικειμενικοῦ χρό-

1. Ἱπποκρατικὸν προσωπεῖον. Ὁρος τῆς Ἱατρικῆς. Σημαίνει ὄψη ἀνθρώπου ὁ ὁποῖος πάσχει ἀπὸ βαρεῖα καὶ χρόνια ἀρρώστεια. Πρῶτος τὴν περιέγραψε ὁ Ἱπποκράτης: Μάτια βαθυλωμένα καὶ ἀπλανῆ, σκαμμένα μύγουλα καὶ κρόταφοι, ξερὸ δέρμα, χρῶμα πελιδνὸ κλπ. (Σημ. Μετ.).

νου και ιστορισμού (έξέλιξης και προόδου) και συνεπώς βλέπει την υποκειμενικοποίηση του χρόνου σαν έπαγγελία καταθρυμματισμού και παρακμής. Γι' αυτό είναι σε θέση να απ αριθμεί, ανάμεσα στα κύρια χαρακτηριστικά του άλληγορισμού του μπαροκικού δράματος — από την άποψη αυτή δικαιοτάτα — κι ένα βαθύ προαίσθημα της «προβληματικότητας της τέχνης» δηλ. από τη μια μεριά της τέχνης που πρέπει να εκφράζει πάνω απ' όλα την απόλυτη υπερβατικότητα και που τα είδικα μέσα της άποτυχαίνουν μπροστά σ' αυτήν, κι απ' την άλλη μεριά μιας τέχνης προσανατολισμένης προς αυτήν, (την υπερβατικότητα) και που όντας (ή τέχνη) πιστή έκφραση μιας άποσυνθετικής διαδικασίας, μιας συντριπτικής διάλυσης της πραγματικότητας, όφείλει, ακριβώς έφ' όσον είναι τέχνη, να έξωθθει ως την διάλυση. Έτσι, σύμφωνα με τον Μπένιαμιν στο μπαρόκ παρουσιάζεται μια «άπροσμέτρητη αντικαλλιτεχνική υποκειμενικότητα» ή όποια συναρμόζεται με την «θεολογική ουσία του υποκειμενικού». (Θα δείξουμε άμέσως — πράγμα που το έχουμε καταδείξει άλλου, μιλώντας για τη φιλοσοφία του Χάιντεγκερ, πώς ένας έτσι συγκροτημένος «θησκευτικός άθεϊσμός», όφείλει να πάρει θεολογικό χαρακτήρα άκόμα και μέσα στη λογοτεχνία). Ο ρομαντισμός, και σ' έναν άκόμη υψηλότερο βαθμό το μπαρόκ, έχουν άναγνωρίσει αυτή την προβληματικότητα, κι έχουν έκφρασει αυτή την γνώση όχι μόνο θεωρητικά, αλλά και καλλιτεχνικά (άλληγορικά).

«Η εικόνα», γράφει ο Μπένιαμιν, «στην περιοχή της άλληγορικής διαίσθησης είναι θραύσμα, είναι μυστηριώδες ψηφίο. Η συμβολική όμορφιά της έξατμίζεται γιατί πέφτει επάνω της το φως της θείας πολυμάθειας. Το ψεύτικο φαινόμενο της όλότητας χάνεται. Γιατί το ε ίδ ο ς' σβήνει, ή όμοιότητα έξαφανίζεται, ό κόσμος άποξεραίνεται από τα μέσα του.»

Όλα αυτά έχουν πάρα πολύ μεγάλες συνέπειες για τη λογοτεχνική άπεικόνιση. Ο Μπένιαμιν με άτρόμητη συνέπεια τις φανερώνει κι αυτές.

«Κάθε πρόσωπο, κάθε πράγμα, κάθε σχέση μπορεί να σημαίνει ό,τιδήποτε άλλο. Αυτή ή δυνατότητα άπαγγέλλει μια καταθλιπτική αλλά δίκαια κρίση για τον βέβηλο κόσμο, που όρίζεται σαν ένας κόσμος μέσα στον όποιο οι λεπτομέρειες δέν έχουν και πολλή σημασία.»

Φυσικά, ο Μπένιαμιν άντιλαμβάνεται περίφημα το γεγονός ότι αυτή ή μεταλλακτικότητα και ή μη - διαφωτιστικότητα του λεπτομερειακού, δέν σημαίνει διόλου και άνυπαρξία του.

1. Έλληνικά στο κείμενο (Σημ. Μετ.).

Όσα ίσα μάλιστα, ακριβώς στην μοντέρνα τέχνη, —στην όποια, σε τελευταία άνάλυση, άναφέρονται οι συλλογισμοί του Μπένιαμιν—, οι λεπτομέρειες έχουν συχνά μιάν αισθητή, κι έξαιρετικά έντονη και υποβλητική δύναμη, πράγμα που ίσχύει κυρίως για τον Κάφκα. Τουτό όμως δέν άποκλείει (όπως δείξαμε στην περίπτωση του Μούζιλ, ό όποιος στις ένσυνείδητες προθέσεις του, είναι προσανατολισμένος προς όποιαδήποτε άλλη κατεύθυνση παρά προς την άλληγορία) μιá σκόπιμη υποτίμηση των πραγμάτων, την αυθαίρετη έπιλογή τους και το άντικαταστατό τους. Και μ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο ή πρωτοποριακή λογοτεχνία ίσχυρίζεται ότι μπορεί να έκφράζει ό,τι πιο ούσιαστικό ύπάρχει μέσα στο δράμα της για τον κόσμο. Άλλά, όπως λέει ο Μπένιαμιν, μέσω αυτής της άπεικόνισής του, ό κόσμος «άνυψώνεται και μαζί υποτιμείται». Το άναντικατάστατο των λεπτομερειών βασίζεται στην πεποίθηση ότι ό κόσμος έχει, σε τελευταία άνάλυση, μιá λογικότητα κι ένα ένδοκοσμικό νόημα και είναι άνοιχτός και κατανοητός στον άνθρωπο. Νά γιατί, στη ρεαλιστική λογοτεχνία, κάθε τι το λεπτομερειακό, μέσα στην μοναδική και άνεπανάλεπτη διαμόρφωσή του, είναι μαζί και τυπικό. Ένώ ή νεώτερη άλληγορία και ή αντίληψη για τον κόσμο, πάνω στην όποια βασίζεται, έξαφανίζει το τυπικό. Καταστρέφοντας κάθε σταθερό συνεκτικό δεσμό του κόσμου, υποβιβάζει το λεπτομερειακό στο επίπεδο μιας καθαρής λεπτομέρειας. (Έδώ έμφανίζεται πάλι ή σχέση της «πρωτοποριακής» λογοτεχνίας με τον νατουραλισμό). Άλλά έφ' όσον το λεπτομερειακό — τώρα πια με την άλληγορική του μεταλλακτικότητα — άποκτά μιάν άμεση σχέση, όσο παράδοξη κι αν είναι αυτή, με την υπερβατικότητα, μετατρέπεται σε μιάν άφαίρεση, στραμμένη καθαρά προς την υπερβατικότητα. Η λεπτομερειακότητα της «πρωτοποριακής» λογοτεχνίας, έμφανίζεται από αυτή τη σκοπιά σαν τάση για άντικατάσταση της συγκεκριμενικότητας του τυπικού με μιá λεπτομερειακότητα άφηρημένη.

Οι τελευταίες παρατηρήσεις (οι όποιες, έξ άλλου, με τα συμπεράσματά τους και κυρίως με τις έκτιμήσεις τους όδηγούν κιόλας πια πέρα από τον Μπένιαμιν) μεταβάλλουν το δοκιμιογραφικό του παράδοξο σε μιάν άμεση έκφραση της αισθητικής και της κριτικής, δηλ. έχουν σαν άμεσο στόχο τους την «πρωτοπορία». Άλλά αυτό δέν σημαίνει διόλου πώς έχει έγκυκαταλειφθεί ολοκληρωτικά ό δρόμος των σκέψεών του, ό όποιος με έμμεσες δοκιμιογραφικές μορφές, και με μιάν αντίθετη κλίμακα άξιών, τείνει προς την ίδια ιδέα. Σε μιάν άλλη περικοπή έκφράζεται πάνω σ' αυτό το σημείο με τόση διαύγεια, ώστε έχει κανείς την έντύπωση πώς βλέπει να πέφτει ή μάσκα του μπαρόκ και να παρουσιάζεται το άσαρκο κρανίο της «πρωτοπορίας». Λέει ο Μπένιαμιν:

«Η άλληγορία μένει με άδειανά τα χέρια. Το κατ' έξοχήν κακό, που αυτή δια-

φύλαγε σαν μόνιμη βαθύτητα, υπάρχει μόνο μέσα της, είναι αποκλειστικά και μόνο αλληγορία, σημαίνει κάτι άλλο από κείνο που είναι. Και ακριβώς, το ότι δεν είναι εκείνο που παρουσιάζει ότι είναι».

Το παράδοξο του Μπένιαμιν, το οποίο συνίσταται στο ότι διατυπώνει με τολμηρό και πρωτότυπο τρόπο την αισθητική ιδιοτυπία της μπαροκικής τραγωδίας, και —ακριβώς εκεί όπου φτάνει στο σκοπό του— καταργεί κάθε αισθητική, βρίσκεται, όπως δείξαμε, σε στενότερη αναφορά προς τη σημερινή πρωτοποριακή λογοτεχνία και ιδιαίτερα προς τη μεγαλύτερη ποιητική φυσιογνωμία της, τον Φράντς Κάφκα. Αν στο έργο του διακρίνουμε ένα πρότυπο αλληγορικής τέχνης, οι σκέψεις μας δεν απέχουν πολύ από τις έρμηνείες του Μάξ Μπρόντ, ο οποίος θέλει να αποδώσει στα έργα του Κάφκα ένα άμεσο αλληγορικό - θρησκευτικό νόημα με την παλιά παραδοσιακή έννοια αν και με μοντέρνες προσθήκες. Αυτές οι έρμηνείες συγκρούονται ήδη με τα ίδια τα λόγια του Κάφκα, ο οποίος λέγεται ότι είπε κάποτε στον Μπρόντ :

«Εμείς είμαστε νιχιλιστικές σκέψεις, σκέψεις αυτοκτονίας που έρχονται μέσα στο κεφάλι του θεού».

Και σε συνέχεια ο Κάφκα αποκρούει τη γνωστική έρμηνεία αυτής της αντίληψης του θεού σαν κακού δημιουργού.

«Ο κόσμος μας είναι μονάχα μια δυσθυμία του θεού, μια κακή ημέρα».

Όταν όμως ο Μπρόντ θέλησε να συναγάγει από δω κάποιαν έλπίδα, ο Κάφκα χλεύασε ειρωνικά:

«Ω, πολλή έλπίδα, απέραντη έλπίδα — αλλά όχι για μας».

Αυτά τα λόγια που τα αναφέρει ο Μπένιαμιν στο ενδιαφέρον δοκίμιό του για τον Κάφκα, φωτίζουν καθαρά την πνευματική κατάσταση από την οποία πηγάζουν τα έργα του. Η πιο βασική εμπειρία του είναι η πλήρης έλλειψη νοήματος —ή οποία αποκλείει κάθε έλπίδα— από τον κόσμο μας, τον κόσμο του ανθρώπου, του σύγχρονου άστου ανθρώπου. Με την έννοια τούτη, ο Κάφκα —ανεξάρτητα από το αν το παραδέχεται ή δεν το παραδέχεται— είναι ένας άθεος, έστω κι αν ο άθεος αυτός είναι μοντέρνου άστικού τύπου. Κι αυτό, γιατί δεν αντιλαμβάνεται την απομάκρυνση του Θεού από τον κόσμο των ανθρώπων σαν μιαν απελευθέρωση, (όπως την αντιλαμβάνονταν ο Επίκουρος ή οι άθεοι της επαναστατικής άστικής τάξης), αλλά σαν εγκατάλειψη του κόσμου από μέρος του θεού, σαν τον θρίαμβο της απόγνωσης μέσα στη ζωή, σαν τον θρίαμβο του παράλογου κάθε ανθρώπινης λο-

γικής προσπάθειας μέσα σ' έναν κόσμο αυτού του είδους. Ο «Νίλς Λύημε» του Γιάκομπσεν υπήρξε το πρώτο μυθιστόρημα που παρουσίασε ποιητικά αυτή την κατάσταση των άθεων άστών διανοουμένων. Ο σημερινός θρησκευτικός άθεϊσμός έχει τις ρίζες του απ' τη μια μεριά στο γεγονός ότι η άπιστία έχει χάσει το κοινωνικό απελευθερωτικό της πάθος (ο άδειος ούρανός σαν αντικείμενο πένθους δεν είναι τίποτε άλλο από μια προβολή του ανθρώπινου κόσμου, ο οποίος έχει χάσει κάθε έλπίδα ανανέωσης) κι απ' την άλλη μεριά, σαν συνέπεια αυτής της κατάστασης, έχει τις ρίζες του, στο γεγονός ότι η θρησκευτική επιθυμία για παρηγοριά και για σωτηρία, εξακολουθεί να διατηρείται έξ' ίσου ζωηρή μέσα στον χωρίς Θεό κόσμο, και κάνει να συγκεντρώνεται όλη της η ένταση στο μηδέν που καθορίστηκε μ' αυτόν τον τρόπο.

Ο Θεός του Κάφκα, δηλ. οι άνωτεροι δικαστές στη «Δίκη», ή οι άληθινοί διοικητές στον «Πύργο», εκπροσωπούν την υπερβατικότητα των αλληγοριών του: το μηδέν. Το κάθε τί παραπέμπει σ' αυτούς. Το κάθε τί θα μπορούσε ν' αποκτήσει ένα νόημα μόνο βάσει αυτών. Ο καθένας πιστεύει στην ύπαρξή τους και στην παντοδυναμία τους. Άλλά κανένας δεν τους γνωρίζει. Κανείς δεν έχει και την πιο παραμικρή ιδέα έστω και μόνο για το δρόμο που οδηγεί σ' αυτούς. Αν υπάρχει έδω ένας θεός, είναι ο θεός του θρησκευτικού άθεϊσμού: *atheos absconditus*¹. Ο,τι έμφανίζεται στην απεικονιζόμενη πραγματικότητα, είναι μια αποκρουστική μερμηγκιά από κατώτερα όργανα: κτηνώδη, διεφθαρμένα, άδिका, γραφειοκρατικά και σχολαστικά όργανα, μα μαζί και άπιστα και άνεύθυνα. Είναι μια είκόνα της καπιταλιστικής κοινωνίας με λίγο αυστριακό τοπικό χρώμα. Το αλληγορικό συνίσταται στο γεγονός ότι όλη η ύπαρξη αυτού του στρώματος και η ύπαρξη των έξαρτωμένων απ' αυτό καθώς και η ύπαρξη των άνυπεράσπιστων θυμάτων του, δεν παρουσιάζεται σαν μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, αλλά σαν μια έξωχρονική άντανάκλαση εκείνου του μηδενός, εκείνης της υπερβατικότητας ή όποια —μ' όλο που δεν υπάρχει— προσδιορίζει άναγκαία κάθε όν. Έτσι, ο κρυμμένος και άνύπαρκτος Θεός του κόσμου του Κάφκα, παίρνει μια φασματική απόχρωση από το γεγονός ότι, καθώς δεν υπάρχει, αποτελεί το θεμέλιο κάθε όντος. Έτσι ή μυστηριωδώς αυθεντική στις λεπτομέρειές της πραγματικότητα, γίνεται με τη σειρά της φασματική κάτω από τη σκιά αυτής της έξάρτησης. Η υπερβατικότητα —το άπιαστο «μηδέν που έκμηδενίζει»— καταφέρνει μόνο να δυσφημίζει την πραγματικότητα ή όποια δίνεται σαν *facies hiprocratica* της συμβίωσης των ανθρώπων.

Άκριβώς γι' αυτό, στον Κάφκα ή άφηρη-

1. Κρυπτο - άθεος (Σημ. Μετ.).

μένη λεπτομέρεια κάθε αντικειμένου ή γεγονός που απεικονίζεται —και για την όποια είπαμε πιο πάνω ότι αποτελεί αισθητικό επακόλουθο της αλληγορίας— φτάνει στο αποκορύφωμά της. Ο Κάφκα έχει εξάισια παρατηρητικότητα. Αλλά είναι τόσο βαθιά ποτισμένος απ' αυτή τη φασματικότητα του κόσμου, ώστε και η πιο απλή καθημερινή σκηνή που παρατηρεί, αποχτάει ολοφάνερα μέσα του μια μυστηριώδη έφιαλτική παρουσία. Όμως ο Κάφκα είναι μαζί και αυθεντικός καλλιτέχνης που δεν ικανοποιείται με το να έκκαλεί απλώς τα γεγονότα της ζωής, την άμεσα δοσμένη έπιφάνεια. Έχει πάντοτε επίγνωση της αναγκαιότητας για μια καλλιτεχνική γενίκευση. Τί όμως αφαιρεί; Και με ποιόν τρόπο; Τις στιγμές της καθημερινής ζωής που ύποτιμώνται από αυτόν τον ίδιο, από τις αλληγορίες που χρησιμοποιεί, από το υπερβατικό του μηδέν, όπου κατανοούν ασύστατες. Κι ακριβώς έξ αιτίας αυτής της αλληγορικής υπερβατικότητας δεν μπορεί να βγει στο δρόμο του ρεαλισμού: να ύψώσει την μεμονωμένη λεπτομέρεια (που την χειρίζεται τόσο ύποβλητικά) ως το τυπικό καθ' έκαστον. Ίσα-ίσα μάλιστα, ακριβώς η λεπτομερειακότητά της, το ιδιαίτερό της *h i c e t n u n c*² που ο ίδιος το αναγνωρίζει σαν μηδενικό, ανιχνώνεται άμεσα στην αποστειρωμένη άτμόσφαιρα μιας αφαίρεσης, όλοτελα στερημένης από περιεχόμενο, γιατί προσδιορίζεται από την όπτική γωνία του μηδενός. Γι' αυτό ο Κάφκα δεν μπορεί —παρά την μεγάλη του ύποβλητική δύναμη, παρά την ύψηλή καλλιτεχνική του επίγνωση— να τείνει, όπως ο ρεαλισμός, προς το συγκεκριμένο και γεμάτο σημασία μέσον, το όποιο βρίσκεται μεταξύ μεμονωμένου και καθολικού, αλλά αναγκάζεται να γυρεύει να ανιχνώσει άμεσα και μορφικά (δηλαδή δίχως γενίκευση του περιεχομένου) το λεπτομερειακό —με τη στιγμήαία του λεπτομερειακότητα— ως την υπέρτατη αφαίρεση. Τουτό ακριβώς είναι το καλλιτεχνικό —προσδιορισμένο από το περιεχόμενο— πρόσωπο της αλληγορίας.

Από την άποψη αυτήν ο Κάφκα αποτελεί το παράδειγμα για όλον τον άβανγκαρντισμό— με την αλληγορική του ούσια— της έποχής μας. Έδώ σημασία δεν έχουν τα άμεσα περιεχόμενα ή η ειδική μορφική τεχνική. Σημασία έχει αυτή η έσχατη ιδεολογική θέ-

2. Τώρα και εδώ (Σημ. Μετ.).

ση αντίκρου στη μορφή και το περιεχόμενο. Ο Μπέκετ ή ο Τζούς, ο Μούζιλ ή ο Μπένν, δείχνουν —καθένας με τον τρόπο του— μια αντίστοιχη άφηρημένη λεπτομερειακότητα.

Αν πάψουμε πια να παίρνουμε μια μία τις ροπές που, για λόγους σαφήνειας έξετάσαμε ως τώρα ξεχωριστά, και τις πάρουμε ακριβώς σαν ροπές μιας τάσης που, σε τελευταία ανάλυση, είναι ένιαία, έστω κι αν παρουσιάζεται με πολλαπλές παραλλαγές, θα δούμε πως αυτές όφειλαν (μια και ακολουθούσαν διαφορετικές κατευθύνσεις) να σπάσουν όχι μόνο τις παραδοσιακές μορφές, αλλά, πέρα κι απ' αυτές να σπάσουν και τις λογοτεχνικές μορφές γενικά. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο στον Τζούς, στον έξπρεσιονισμό και στον σουρεαλισμό, όπου η κατάσταση αυτή είναι ολοφάνερη. Ο Αντρέ Ζιντ δεν θέλει όλοου να είναι έπαναστατικός από τη μορφική σκοπιά. Το περιεχόμενο όμως της αντίληψής του για τον κόσμο τον κάνει να σπάει τις λογοτεχνικές μορφές γενικά. Οι «Κιόδηλοποιοί του» θα έπρεπε να είναι ένα μυθιστόρημα. Όμως το έργο αυτό έχει στο βασικό του σχέδιο το διπλό ύπόστρωμα της «πρωτοπορίας» έφ' όσον το μυθιστόρημα θα έπρεπε να είναι γραμμένο από τον ήρωα ο όποιος είναι μέσα στο ίδιο το μυθιστόρημα συγγραφέας. Στην πραγματικότητα όμως ο Ζιντ αναγκάζεται εδώ να δείξει λογοτεχνικά ότι πάνω σ' αυτό το έδαφος δεν μπορεί να αναπτυχθεί κανένα μυθιστόρημα, κανένα καλλιτεχνικά φορμαρισμένο λογοτεχνικό έργο. Τούτη η αυτοδιάλυση του αισθητικού —ή μεγάλη τιμή για το ότι την έδειξε θεωρητικά άνήκει στον Μπένιαμιν— πραγματώθηκε στο έργο του Ζιντ με λογοτεχνική μορφή¹

Μετάφρ: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

1. Σημ. Μετ. Το δοκίμιο τουτό αποτελεί μέρος ενός πλατύτερου έργου που έχει τον τίτλο «Η πραγματική σημασία του Κριτικού Ρεαλισμού», (Βλέπε σχετικά το άρθρο του Κάρολο Σαλιβάρι: «Ο Λούκατς και ο Κριτικός Ρεαλισμός», Έπιθεώρηση Τέχνης, τεύχος 35-36, τομος 6ος, σσ. 412 κ.έ.). Επίσης παρακαλούμε τους αναγνώστες μας να συγχωρήσουν το εξής παρόραμα: Στον πρώτο στίχο της έλληνικής μετάφρασης του γερμανικού ποιήματος *α ν τ ο ο τ υ* πρέπει να διαβαστεί *τ ο υ τ ο*.

Τὰ μεγάλα φεστιβάλ

Τοῦ ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Στις 2 τοῦ Μάη, τὸ βράδυ, οἱ πρώτες εἰκόνες τοῦ σουηδικοῦ ντοκυμανταὶρ «Τὸ τόξο κ' ἡ φλογέρα», πέφτοντας πάνω στὴν ὀθόνη τοῦ Ἀνάκτορου τοῦ Κινηματογράφου, στὶς Κάννες, ἀνοίξαν τὴ φετεινὴ «σαιζὸν τῶν Φεστιβάλ».

Στις 7 τοῦ Σεπτεμβρίου, περασμένα μεσάνυχτα, τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ἀνιαρῆς ψευτοϊσπανικῆς «Σολεδάδ» ἐκλείνει στὸ Λίντο τὸ κινηματογραφικὸ 1958.

Ἀνάμεσα στὶς δυὸ αὐτὲς ἡμερομηνίες: πέντε «μεγάλω» Φεστιβάλ (Κάννες - Βρυξέλλες - Βερολίνο - Κάρλοβυ Βάρυ - Βενετία) κι ἄλλα μικρότερα (Λοκάρνο - Ἐδιμβούργο - Σάν Σεμπαστιὰν κ. ἄ.). Προβλήθηκαν σ' αὐτὰ κάπου 400 κανονικῆς διάρκειας ταινίες καὶ περισσότερες «ντοκυμανταὶρ», παιδικές, τέχνης, ἐπιστημονικές κλπ. Ἔγιναν δεκάδες δεξιώσεις, δόθηκαν δεκάδες βραβεῖα. Κάπου 500 δημοσιογράφοι ἀπ' ὅλες τὶς χῶρες βρίσκονταν ὅλο τὸ καλοκαίρι σὲ διαρκῆ μετακίνηση...

Σήμερα ὅλα τέλειωσαν. Καιρὸς, σὰν τοὺς καλοὺς μαγαζάτορες, νὰ κάνουμε μιὰν ἀπογραφή τοῦ «ἐμπορεύματος», νὰ δοῦμε τί κερδοζημιές παρουσιάζει ὁ κινηματογραφικὸς ἰσολογισμὸς τοῦ 1958.

Κάννες

Γιὰ τὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν ἔχει κιόλας γράψει ἡ «Ἐπιθεώρηση». Θὰ θυμήσουμε μονάχα ἐδῶ τὸν κατάλογο τῶν βραβείων του καὶ θὰ συγκρατήσουμε τὶς τρεῖς πρώτες —καὶ καλύτερες— ταινίες. Ἦταν οἱ μόνες ποὺ ξεχώρισαν ἀπ' τὴ μάλλον ἀνιαρὴ φετεινὴ ἀναμέτρηση τῆς Κυανῆς Ἀκτῆς:

Μέγα Χρυσὸ Βραβεῖο: «Ὁταν περνοῦν οἱ Γερανοί», τοῦ Μιχαὴλ Καλατόζωφ (ΕΣΣΔ).

Εἰδικὸ Βραβεῖο: «Ὁ θεῖος μου», τοῦ Ζὰκ Τατι (Γαλλία).

Βραβεῖο Σκηνοθεσίας: «Στὸ κατώφλι τῆς Ζωῆς», τοῦ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν (Σουηδία).

Βραβεῖο Σενάριου: «Νέοι σύζυγοι» (Ἰταλία).

Μαζικὸ Βραβεῖο γυναικείας ἠθοποιίας: Εὐα Ντάλμπεκ, Ἰνγκριδ Τούλιν καὶ Μπιμπὶ Ἀντερσον, γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους στὸ φιλμ «Στὸ κατώφλι τῆς Ζωῆς» (Σουηδία).

Βραβεῖο ἀνδρικής ἠθοποιίας: Πῶλ Νιοῦμαν

στὴν ταινία «Ζεστὸ καλοκαίρι» (ΗΠΑ).

Βραβεῖο Κριτικῶν: «Ἡ Ἐκδίκηση» τοῦ Μπάρντεμ (Ἰσπανία).

Γιὰ τὴν ταινία τοῦ Καλατόζωφ ἔχουν γραφτεῖ πολλά. Ἀξίζει νὰ θυμήσουμε τὴν τάλμη τοῦ θέματος, τὸ λυρικὸ στοιχεῖο ποὺ δεσπόζει καὶ τὴν καταπληκτικὴ ἠθοποιία τῆς Τατιάνας Σαμοήλοβα, ποὺ ὁμόφωνα ἡ κριτικὴ ἀνακήρυξε «καινούργια Γκάρμπο». Ὁ «Θεῖος» τοῦ Τατι εἶναι μιὰ σάτιρα τοῦ τεχνικοῦ πολιτισμοῦ. Κ' ἐδῶ, ὁ μεγάλος αὐτὸς ἠθοποιὸς — σκηνοθέτης (στὴν Ἑλλάδα δὲν ἔχουμε ἀξιωθεῖ νὰ δοῦμε οὔτε μιὰ ταινία του) πασχίζει νὰ περπατήσῃ ἀνάμελα, σὲ παλιούς ρυθμούς ζωῆς, ἀνάμεσα στοὺς σημερινούς ἀνθρώπους καὶ τὰ μηχανικὰ ἀντικείμενα, ποὺ ὅλο περισσότερο γεμίζουν τὸν περίγυρό μας. Ὅσο γιὰ τὸν πολυβραβευμένο πιά Σουηδὸ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν (κι αὐτοῦ ἐδῶ γνωρίζουμε μιὰ-δυὸ καλὲς ταινίες του μόνο: «Καλοκαίρι μὲ τὴ Μόνικα» καὶ «Τρεῖς Γκαΐκερ»), ἀφηγεῖται στὸ «Κατώφλι τῆς Ζωῆς» τὶς ὥρες τῆς γέννας τριῶν γυναικῶν, σὲ μιὰ μαιευτικὴ κλινικὴ. Ἡ μιὰ ἀποβάλλει κι ἀνακαλύπτει πῶς ἡ ζωὴ τῆς εἶναι πιά ἕνα καθολικὸ μηδενικὸ. Ἡ δεύτερη, ποὺ ἐπιθυμεῖ τόσο ἕνα παιδί, τὸ γεννάει νεκρὸ καὶ πέφτει στὴν πιὸ μαύρη ἀπελπισία. Ἡ τρίτη, ποὺ δὲν ἤθελε τὸ παιδί, σὰ βλέπει τὴ δυστυχία τῶν συντροφισσῶν τῆς, νοιώθει γιὰ πρώτη φορὰ τὴν ἀξία τῆς ζωῆς. Τὸ σταθερὸ θέμα τοῦ Μπέργκμαν: ὁ φόβος μπρὸς στὸ θάνατο, γεννάει τὴ θέληση γιὰ ζωὴ. Μιὰ διαλεκτικὴ, ποὺ ὀδηγεῖ ἀπ' τὴν ἀγχώδη ἀπαισιοδοξία στὴ συνειδητοποιημένη αἰσιοδοξία.

Κατὰ τὰ ἄλλα, οἱ Κάννες ἦταν μιὰ συλλογὴ ἀποτυχιῶν: «Πόθοι κατ' ἀπ' τὶς Λευκές» τοῦ Ντέλμπερτ Μάνν, «Ἀδελφοὶ Καραμάζωφ» τοῦ Ρίτσαρντ Μπρούκς, «Λυδία Λίθος» τοῦ Σατιαγίτ Ράϋ (Ἰνδίες) κ. ἄ.

Βρυξέλλες

Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τὴ «Διαβολικὴ Ἐφεύρεση» τοῦ Κάρελ Ζέμαν (Τσεχοσλοβακία), ποὺ πῆρε καὶ τὸ Μέγα Βραβεῖο, οἱ ἄλλες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ, ποὺ ἔγινε μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς Παγκόσμιας Ἐκθεσης τῶν Βρυξελλῶν, ἦταν μάλλον «ἀχαμνές». Ἡ «Ἐφεύρεση», πάντως, εἶναι ἡ καλύτερη ταινία ἀπ' ὅσες ὡς τώρα ἀντλήσαν τὸ θέμα τους ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Ἰουλίου Βέρν. Ὁ

Ζέμαν πήρε τὸ μυθιστόρημα «Μπροστὰ στὴ Σημαία» καὶ τὸ διασκεύασε ἀρκετὰ ἐλεύθερα. Ἡ ἀξία τῆς δουλειᾶς του βρίσκεται στὴ βασική του σκέψη: ξεκινώντας ἀπ' τὴν ἀντίληψη πὼς ὁ Ἰούλιος Βέρν ἔχει συνδεθεῖ στὴ μνήμη τῶν ἀνθρώπων μὲ τὶς λιθογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦσαν τὶς παλιές ἐκδόσεις τῶν ἔργων του, ὁ Ζέμαν κατασκεύασε ἕνα καθαρὰ «λιθογραφικὸ» ντεκόρ, μὲ τὶς χαρακίες καὶ τὰ ἄπειρα μικρὰ στίγματα ποὺ εἶχαν τὰ παλιὰ τυπογραφικὰ «κλισέ». Ἔτσι, ὁ θεατὴς ἔχει ὀλότελα τὴν αἴσθησή πὼς ξεφυλλίζει τὴν πρώτη ἐκδοση τοῦ βιβλίου, αὐτὴ ποὺ ζωντανὸς ὁ Βέρν ἐπιμελήθηκε, αὐτὴ ποὺ εὑρίσκει σύμφωνη μὲ τὴ φαντασία του.

Οἱ ἄλλες ταινίες: ἡ Γαλλία παρουσίασε τὸ παραμῦθι «Χωρὶς οἶκο γένεια» τοῦ Ἀντρέ Μισέλ (ἀρκετὰ πετυχημένο) καὶ τὸ «Μονπαρνὰς 19» τοῦ Ζὰκ Μπεκέρ, ποὺ ἱστορεῖ τὴ ζωὴ τοῦ ζωγράφου Μοντιλιάνι. Ἀπ' τὶς Ἐνωμένες Πολιτεῖες ἤρθαν «Ἡ Θεὰ» τοῦ Τζὼν Κρόμγουελ, μιὰ ἀκόμα ἀφήγηση τῆς «αὐθεντικῆς» ζωῆς τῶν «στάρς» (ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ λιτὸ ὕφος τοῦ σκηνοθέτη, ποὺ ὡς τώρα γύριζε ταινίες γιὰ τὴν τηλεόραση) καὶ «Ὁ Ψαράς καὶ ἡ θάλασσα» τοῦ Τζὼν Στάρτζες, παρμένο ἀπ' τὸ γνωστὸ μικρὸ μυθιστόρημα τοῦ Χεμινγκουαίη. Θαυμάσιες φωτογραφίες τοῦ Κινέζου ὀπερατέρ Τζέημς Βόνγκ Χόου, ἀλλ' ἀνιαρὴ σκηνοθεσία τοῦ ἀσάλευτου Στάρτζες (ἀπλή συνωνυμία μὲ τὸν παλιὸ καλὸ Πρέστον Στάρτζες).

Τὴν τιμὴ τοῦ Χόλλυγουντ ἔσωσε ὁ Ὅρσον Οὐέλλες μὲ τὸ «Σημάδι τοῦ Διαβόλου», τελευταία ταινία του, ποὺ οἱ παραγωγοὶ περίκοψαν κατὰ τὴ φάση τοῦ μοντάζ σ' ἀρκετὰ σημεία. Πρόκειται γιὰ ἕνα κατηγορητήριο κατὰ τῶν βιαιοτήτων τῆς ἀμερικάνικης ἀστυνομίας, ποὺ ἡ παραγωγὸς ἐταιρία ἔκανε ὅ,τι περνοῦσε ἀπ' τὸ χέρι τῆς γιὰ ν' ἀποσύρει ἀπ' τὸ Φεστιβάλ, ἐπικαλούμενη τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει κιόλας προβληθεῖ ἐμπορικὰ ἡ ταινία στὸ Παρίσι κ. ἄ.

Δύο ἀκόμα ταινίες μὲ κάποιο ἐνδιαφέρον: «Ἐνα πτώμα κάθε Πέμπτη» τοῦ δημιουργοῦ τοῦ «Μίστερ Μάρσαλλ» Λουῖς Γκαρθία Μπερλάνγκα, παραγωγὴ τῆς νεοσύστατης ἰσπανικῆς ἐταιρίας «Μπάρντεμ - Μπερλάνγκα - Ντομίνγκουϊν» (πρόκειται γιὰ τὸν γνωστὸ ταυρομάχο). Ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἐνὸς ψεύτικου «θαύματος», ποὺ ὀργανώνουν κάθε βδομάδα οἱ μαγαζάτορες μιᾶς μικρῆς ἰσπανικῆς λουτρόπολης γιὰ νὰ τραβήξουν πελατεία. Ἡ ταινία ξεκίνησε μὲ προθέσεις κοινωνικῆς κριτικῆς, ἀλλὰ ὁ σκηνοθέτης ἀναγκάστηκε ν' ἀλλάξει τὴν πλοκὴ ὀκτῶ φορές(!), γιὰ νὰ ικανοποιηθοῦν οἱ διάφορες κρατικὲς καὶ θρησκευτικὲς λογοκρισίες. Ἔτσι, στὸ τέλος, τὸ «θαῦμα» κατάντησε νὰ κάνει... θρησκευτικὸ κήρυγμα. Ὁ δημιουργὸς τοῦ «Ρασομόν», Ἀκίρα Κουροσάβα παρουσίασε, τέλος, τὴν τελευταία ταινία του «Στὸ βυθό», ποὺ εἶναι μιὰ

προσαρμογὴ τοῦ ἔργου τοῦ Γκόρκυ σὲ γιαιπωνέζικα πλαίσια. Ἡ γνώση τῆς δουλειᾶς ἀπ' τὸν Κουροσάβα εἶναι πάντα ὀλοφάνερη, μὰ ὁ ρυθμὸς του ἔμεινε πολὺ θεατρικὸς. Ἡ ταινία κουράζει.

Τελειώνουμε μὲ τὸν κατάλογο τῶν βραβείων:

Μέγα Βραβεῖο: «Διαβολικὴ Ἐφεύρεση», τοῦ Κάρελ Ζέμαν (Τσεχοσλοβακία).

Εἰδικὸ Βραβεῖο: «Ἡ Θεὰ», τοῦ Τζὼν Κρόμγουελ (ΗΠΑ).

Βραβεῖο Σκηνοθεσίας: Λ. Κουλιτζάνωφ καὶ Γ. Σέτελ, γιὰ τὸ «Σπίτι ὅπου κατοικῶ» (ΕΣΣΔ).

Καλύτερος Ἡθοποιός: Ὅρσον Οὐέλλες στὸ «Σημάδι τοῦ Διαβόλου» (ΗΠΑ).

Καλύτερη Ἡθοποιός: Λιλὴ Πάλμερ, στὸ «Μονπαρνὰς 19» (Γαλλία).

Βραβεῖο Κριτικῶν: «Σημάδι τοῦ Διαβόλου» καὶ Ὅρσον Οὐέλλες, γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του.

Βερολίνο

Χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ μόνου ἀποκλειστικὰ «δυτικῆς» φεστιβάλ ἦταν φέτος ἡ ἀπογοήτευση ποὺ προκάλεσαν οἱ ταινίες τῶν μεγάλων κρατῶν καὶ τὸ ἐνδιαφέρον, ἀντίθετα, ποὺ εἶχαν ὀρισμένες ταινίες «νέων» κινηματογραφικῶν χωρῶν, ὅπως ἡ Ἑλλάδα, ἡ Αἴγυπτος ἢ οἱ Ἰνδίες. Πραγματικά, τὸ ξαναγύρισμα ἀπ' τὸν Οὐγγρο Ἐμιγκρέ Γκέζα Ραντβάνι («Κάπου στὴν Εὐρώπη») τοῦ παλιοῦ ἀριστουργήματος τῆς Λεοντίνα Σαγκὰ «Κορίτσια μὲ στολή» (1931), ὡχριοῦσε μπρὸς στὴν ἀνάμνηση τοῦ πρωτότυπου. Κεῖνο ἔδειχνε τὰ παθήματα μιᾶς εὐαίσθητης κοπελίτσας κάτω ἀπ' τὴ σιδερένια πειθαρχία ἐνὸς Πρωσικοῦ παρθεναγωγείου, μὲ τὴν πρόθεση τοῦ κατηγορητηρίου κατὰ τῆς ἔλλειψης τρυφερότητας, κατὰ τοῦ βαρβαρισμοῦ καὶ τῆς ἀπανθρωπιᾶς. Ἡ ταινία τοῦ Ραντβάνι, ἀντίθετα, «γλυκαίνει τὸ χάπι», μεταθέτει τὸ θέμα στὸν συναισθηματικὸ τομέα, στὶς σχέσεις τῆς μαθήτριας μὲ τὴ δασκάλα κλπ.. Καὶ μόνη ἡ χρησιμοποίησις τῆς «Σίσσυ», τῆς Ρόμυ Σνάϊντερ, στὸν κεντρικὸ ρόλο, εἶναι ἐνδεικτικὴ τοῦ «ρομαντικοῦ» πνεύματος τῆς καινούργιας παραγωγῆς. Ἡ ἄλλη γερμανικὴ ταινία, «Μακρὺς δρόμος τοῦ ὀνειροῦ», τοῦ Χὰνς Ντόμνικ, εἶν' ἕνα ἀτέλειωτο ὀδοιπορικὸ ἀπ' τὴν Ἀλάσκα ὡς τὸ Μεξικὸ, μέσα ἀπ' τὸν Καναδὰ καὶ τὶς Ἐνωμένες Πολιτεῖες. Ἐνα «ἄλμπουμ» ἀπὸ ὠραίες φωτογραφίες καὶ τίποτ' ἄλλο.

Ἴδια ἀπογοήτευση κι' ἀπ' τὶς ἄλλες μεγάλες χώρες: Ἡ ἰταλικὴ «Ἄννα ἀπ' τὸ Μπρούκλιν», εἶν' ἡ ἱστοριούλα μιᾶς πλούσιας χήρας (Λολομπρίντζινα), ποὺ γυρίζει ἀπ' τὴν Ἀμερικὴ σ' ἕνα χωριουδάκι τῆς Ἰταλίας καὶ δάζει σὲ πειρασμὸ τὸν Ἐφημέριο (Βιττόριο ντὲ Σίκα). Οἱ δύο ἀμερικάνικες, «Ἄγριος εἶν' ὁ ἄνεμος», τοῦ

Τζώρτζ Κιοϋκορ, με την Άννα Μανιάνι και «Ωρες ζωής και ώρες θανάτου» του Ντάγκλας Σέρκ (άπ' το όμώνυμο μυθιστόρημα του Έριχ-Μαρία-Ρέμαρκ) σταματούν στις καλές προθέσεις. Της πρώτης ή ψυχολογία μένει στην επιφάνεια, ενώ η δεύτερη μάταια προσπαθεί να μιμηθεί το αξέχαστο «Ούδεν νεώτερον άπ' το Δυτικό Μέτωπο», του ίδιου συγγραφέα.

Η πιο σημαντική αμερικάνικη ταινία ήταν η αντιρατσιστική «Οί Δύσπιστοι», του Στάνλεϋ Κράμερ, που ήταν γνωστός ως τώρα μόνο σαν παραγωγός. Ένας λευκός κ' ένας νέγρος, φυλακισμένοι, δεμένοι μ' αλυσίδες, καταφέρνουν να δραπετεύσουν. Μόλις λευτερώνονται ξεσπάει ανάμεσά τους το «φυλετικό μίσος». Υπάρχουν όμως οί αλυσίδες που τους δένουν στη φυγή τους. Δεν μπορούν ούτε καν να σκοτώσουν ο ένας τον άλλο». Αντίθετα, χρειάζεται να είναι αλληλέγγυοι για να ξεφύγουν άπ' την άστυνομία και τους ντόπιους, που τους κυνηγάνε με τα σκυλιά. Η όλη δραματική αλήθεια χλωμαίνει αρκετά στο τέλος, σαν ο «καλός» σερίφης συγκρατεί τα σκυλιά, που θέλουν να τους ξεσκίσουν και τους έξαλλους Νότιους, που θέλουν να λυντσάρουν το Νέγρο.

Οί «Παράνομοι», του Νίκου Κούνδουρου, ιστορία φυγής κι αυτή, ανθρώπων δεμένων άπ' τη «Μοίρα» αν όχι άπ' αλυσίδες, έκανε έντύπωση στο Φεστιβάλ. Οί κριτικοί εξύμνησαν τη φωτογραφία, το προσωπικό ύφος του Έλληνα σκηνοθέτη, άλλ' εξέφρασαν κ' επιφυλάξεις για τη «θεατρική έρμηνεία», το υπερβολικό «πάθος» κ.λ.π. Σχεδόν όλοι κατάληξαν: «πρόκειται όλοφάνερα για έργο νεαρού σκηνοθέτη». Φαίνεται πως για καιρό ακόμα αυτή η έτικέττα του «νεαρού» θα βαρύνει τον Κούνδουρο. Λείπει άπ' τα έργα του κείνη η απαραίτητη ισορροπία, που χαρακτηρίζει τους κινηματογραφικά «νήλικους» δημιουργούς. Το ταλέντο του κανείς δεν το άμφισβητεί, μα η υπερβολική έμπιστοσύνη του στον άυτοσχεδιασμό δεν έπιτρέπει την πλήρη αισθητική αξιοποίησή του.

Ο Ίνδος Β. Σανταράμ παρουσίασε την ταινία «Δυό μάτια, δώδεκα χέρια», ιστορία ενός ιδεαλιστή διευθυντή φυλακών, που πασχίζει να μεταβάλει έξη κακοποιούς σε πολίτες ώφέλιμους για την κοινωνία. Έμπιστοσύνη στην ανθρώπινη καλωσύνη, είκονογράφηση του δόγματος του Γκάντι, που άπαγορεύει τη χρησιμοποίηση βίας, φιλειρηνισμός, είναι τα χαρακτηριστικά της συγκινητικής αυτής ταινίας. Στο ίδιο «φιλόθωπο» κλίμα, τοποθετείται κι η «Ιστορία ενός άληθινού Έρωτα», του Γιαπωνέζου Ταντάσι Ίμάι. Ένας νεαρός υπάλληλος αγαπάει μια κοπέλλα, που σβύνει σιγά-σιγά, θύμα της ραδιενέργειας. Σε ύφος νεορεαλιστικό, ο Γιαπωνέζος σκηνοθέτης περιγράφει δίχως στολίδια τις δυσκολίες της ζωής μιας νεολαίας, ριγμένης νωρίς-νωρίς σε μιάν άπελπισμένη πάλη για την επιβίωση.

Στο Φεστιβάλ, ώστόσο, έπιβλήθηκε ακόμη μιá ταινία του Σουηδού Ίνγκμαρ Μπέργκμαν: «Το Τέλος της Μέρας». Στο ταξίδι άπό μιάν έπαρχιακή πόλη ως τη Στοκχόλμη, όπου πάει να παραλάβει ένα ακόμη παράσημο, ένας ήλικιωμένος καθηγητής αναλογίζεται πως πέρασε τη ζωή του. Ψυχολογικό «ντοκουμανταίρ», δοκίμιο πάνω στα γερατεία, η ταινία του Μπέργκμαν ξαναβάζει μπρός μας το «λάϊτ-μοτίφ» του σκηνοθέτη: φόβος και μελαγχολία για τον προσεχή θάνατο, άγαλλίαση στην ανάμνηση της γλυκειάς νιότης, της ζωής.

Άφήνοντας το Βερολίνο, ως δούμε τα βραβεία του:

Χρυσή Άρκτος για την καλύτερη ταινία: «Τέλος της μέρας» του Ί Μπέργκμαν (Σουηδία).

Βραβείο Σκηνοθεσίας: Ταντάσι Ίμάι, για την «Ιστορία ενός άληθινού Έρωτα» (Ίαπωνία).

Εϊδικό Βραβείο: «Δυό μάτια, δώδεκα χέρια» (Ίνδίες).

Καλύτερος Ήθοποιός: ο Νέγρος Σίντνεϋ Πουατιέ (ΗΠΑ).

Καλύτερη Ήθοποιός: Άννα Μανιάνι (ΗΠΑ).

Κάρλοβυ Βάρυ

Όπως κάθε χρόνο, έτσι και φέτος, το Φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρυ διακρίθηκε για την πλατειά συμμετοχή, ιδιαίτερα χωρών με πολύ πρόσφατη κινηματογραφική παράδοση. Με την εξαίρεση, ώστόσο, ελάχιστων ταινιών, η γενική ποιότητα ήταν τόσο χαμηλή ώστε η Έλλανόδικος Έπιτροπή βρέθηκε στη δύσκολη θέση να μη ξέρει που ν' άπονείμει τα βραβεία. Το γεγονός είναι, βέβαια, μιá ακόμη διαπίστωση της γενικής κρίσης που περνάει ο κινηματογράφος, άλλá και συνέπεια του υπερβολικού πολλαπλασιασμού των Φεστιβάλ, έτσι που η ποιότητα να σκορπίζεται δώθε-κειθε, να μη συγκεντρώνεται σ' ένα, παρά συμπτωματικά.

Ο «Ήρεμος Ντόν», του Σεργκέϊ Γκερασίμωφ, που μοιράστηκε το πρώτο βραβείο με το γιαπωνέζικο «Τά ψευταδέλφια» του Μιγιότζι Γιέκι, είναι μιá εύσυνεκτη είκονογράφηση του τρίτου μέρους της μεγάλης έποποιίας του Σόλοχωφ. Δουλειά καθαρή, πίστη στο πρωτότυπο, άλλá και έλλειψη βαθύτερης κινηματογραφικής αναζήτησης, πράγμα που θα είχε κανείς το δικαίωμα να περιμένει άπ' το Σοβιετικό σκηνοθέτη. Το γιαπωνέζικο είν' ένα κατηγορητήριο κατά του μιλιταρισμού και των άντιδραστικών «τράστ», έργο γυρισμένο με μεγάλη μασστρία, ιδιαίτερα αξιόλογο.

Το ίδιο θέμα, την ίδια βαρύτητα «ντοκουμέντου» έχει κι η άνατολικογερμανική ταινία «Έπιχείρηση Τευτονικό Σπαθί», του ζεύγους Θορντάϊκ. Οί δυό σύζυγοι-

σκηνοθέτες συγκέντρωσαν γραφτά και κινηματογραφικά ιστορικά τεκμήρια και συνέθεσαν τη μορφή ενός άπ' τους κορυφαίους χιτλερικούς ηγέτες, του στρατηγού Σπάϊντελ, διοικητή σήμερα της κεντρικής πτέρυγας του ΝΑΤΟ. Η ταινία έχει τη δύναμη «ντακουμανταίρ», αλλά, καθώς ξετυλίγει μπρός στα μάτια μας την έγκληματική σταδιοδρομία του χιτλερικού στρατηγού, αποχτάει την πρόσθετη κινηματογραφική γοητεία της περιπέτειας.

Τα βραβεία, τελικά, δόθηκαν ως εξής:

Μέγα Βραβείο, (έξ Ισου): «*Ηρεμος Ντὸν*» του Σ. Γκερασίμωφ (ΕΣΣΔ) και «*Οι ψευταδελφοί*» του Μ. Γιέκι (Ίαπ.)

Πρώτο Βραβείο: «*Επιχείρηση Τευτονικό Σπαθί*» του ζεύγους Θορντάικ (Ανατ. Γερμανία).

Βραβείο Σκηνοθεσίας: Ρόμπερτ Σόντμακ για την ταινία «*Οι νύχτες που έρχεται ο διάβολος*» (Δυτ. Γερμανία).

Καλύτερος Ήθοποιός: Μαξιμίμ Μ. Στράουχ για τις «*Ιστορίες του Λένιν*» (ΕΣΣΔ).

Καλύτερη Ήθοποιός: Ναργκίς (Ίνδίες).

Ίντερομέδιο

Τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τοῦ Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ ἦταν ἡ καθιέρωση ἀπὸ φέτος ἐνὸς «*Ελεύθερου Βήματος*», μιᾶς συγκέντρωσης δηλαδὴ ὄλων τῶν παρόντων κριτικῶν, σκηνοθετῶν, σεναριογράφων καὶ θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου γύρω ἀπὸ ἓνα στρογγυλὸ τραπέζι κ' ἡ συζήτηση πάνω σὲ θέματα ἐπικαιρότητας. Τὸ φετινὸ θέμα ἦταν: «*σύγχρονη πραγματικότητα καὶ σημερινὸς παγκόσμιος κινηματογράφος*». Τὸ πρῆρο γὸ τῆς ὑπόθεσης εἶναι ὅτι στὸ κέντρο τῆς συζήτησης βρέθηκε ἀκόμη μιὰ φορὰ ὁ Ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς, ποὺ στὴν ἴδια τὴ χώρα ποὺ τὸν γέννησε θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς «νεκρός». Μ' ἐκπληξὴ οἱ Ἰταλοὶ κριτικοὶ ἀκούσαν τοὺς Σοβιετικούς, Γάλλους, Γερμανοὺς, Τσέχους, Ἰνδοὺς ἢ Ἀραβες συναδέλφους τοὺς νὰ λένε πὼς ὁ νεορεαλισμὸς πάντα ζεῖ, μιὰ κ' ἡ δύναμη τῆς προβληματικῆς του ἔχει πιά εἰσδύσει στὰ θεμέλια τῆς παγκόσμιας κινηματογραφίας.

Ὁ Τσέζαρε Τζαβαττίνι, ἀπαντώντας σ' ἓνα Τσέχο κριτικὸ, ποὺ εἶχε μιλήσει σχετικὰ μὲ τὴν κρίση ποὺ μαστίζει τὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφο, χρησιμοποίησε μιὰ πολὺ ζωντανὴ εἰκόνα: παραλλήλισε τὸν νεορεαλισμὸ μ' ἓνα ρεβόλβερ, ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυρισθεῖ πὼς δὲν λειτουργεῖ, ἐπειδὴ ὁ ἴδιος δὲν ξέρεي νὰ πυροβολήσῃ ἢ δὲν ἔχει τὸ κουράγιο νὰ τὸ κάνει. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα —τοῦ ρεβόλβερ καὶ τοῦ κουράγιου— μίλησαν κι ἄλλοι πολλοὶ ποὺ τόνισαν πὼς «ὅσο ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη χώνει τὶς ρίζες της στὴν ἐποχὴ της, τόσο περισσότερο γίνεται ἐπαναστατικὴ, ἀνθρώπινη, ἠθικὴ. Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ ξέρει κανεὶς νὰ δεῖ τὴν πραγματικότητα».

Ὁ Τζιουζέππε ντὲ Σάντις, σκηνοθέτης καὶ θεωρητικὸς, ἔκανε τὸν ἀπαραίτητο διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στοὺς ὄρους «*σύγχρονη ἐποχὴ*» καὶ «*ἐπικαιρότητα*», ποὺ ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὁμιλητὲς χρησιμοποιοῦσαν ἀνάκατα κι ἀδιάφορα. «*Σύγχρονη ἐποχὴ* —εἶπε— σημαίνει «*ἱστορία*», ἐνῶ ἐπικαιρότητα σημαίνει καθημερινότητα, ζωὴ ὦρα τὴν ὦρα». Ὁ Γάλλος ἱστορικὸς Ζὼρζ Σαντοῦλ ὑποστήριξε τὴν ἄποψη ὅτι ἡ καθημερινότητα πρέπει νὰ ὑπηρετεῖ τὸ γενικώτερο πνεῦμα τῆς «*σύγχρονης ἐποχῆς*», καθὼς ἐπίσης καὶ ὅτι ἡ ζωὴ ὦρα τὴν ὦρα μᾶς προσφέρει πλῆθος θεμάτων, ποὺ τὸ σύνολό τους θὰ χαρακτηρίσει μιὰ μέρα τὴν «*ἐποχὴ* μας».

Ὁ Πολωνὸς ἱστορικὸς καὶ κριτικὸς Τζέρζυ Ταϊπλιτς, τάχθηκε ὀπαδὸς μιᾶς κινηματογραφικῆς τέχνης «*ποὺ νὰ περιέχει ἀρνήσεις κι ὄχι μόνο καταφάσεις, θετικὰ στοιχεῖα. Οἱ ἀρνήσεις —εἶπε— χρησιμεύουν συχνὰ στὸ νὰ μᾶς ἀποκαλύπτουν ὀρισμένες πλευρὲς τῆς πραγματικότητας καλύτερα ἀπ' τὴν ὀποιαδήποτε κατάφαση*». Κλείνοντας τὴ συζήτηση, ὁ καθηγητὴς Μπρουζιλ ὑπογράμμισε τὴ χρησιμότητα τῆς ἀνταλλαγῆς θεωρητικῶν ἀπόψεων, σχετικὰ μὲ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης καὶ διαβεβαίωσε πὼς στὸ ἐξῆς, τὸ «*Ελεύθερο Βήμα*» ἀποτελεῖ μόνιμα μέρος τοῦ Φεστιβάλ.

Βενετία

Ἀναπόφευχτα, τὸ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας ἔχει καὶ μιὰ... διπλωματικὴ πλευρά. Δὲν περνάει χρόνος ποὺ νὰ μὴ γίνουν ἐπεισόδια, κυβερνητικὰ διαδήματα, ἀποχωρήσεις τελευταίας στιγμῆς κ.λ.π. Κι αὐτὰ ὅλα γιὰ δυὸ λόγους: εἴτε γιὰτὶ σ' ἐφαρμογὴ τοῦ νέου κανονισμοῦ (1956 κ' ἐδῶ), ποὺ προβλέπει τὴν προβολὴ ἐπίσημα μόνον 14 ταινιῶν, πολλὲς ταινίες ἀποκλείονται καὶ οἱ κυβερνήσεις ποὺ τὶς ἔχουν στείλει πρὸς κρίση παρεξηγούνται, εἴτε, ἀντίθετα, γιὰτὶ περιλαμβάνονται ἀπ' τὴν ἐπιτροπὴ ἐπιλογῆς ταινίες, ποὺ ἡ προβολὴ τους ἐνοχλεῖ τὶς χώρες παραγωγῆς τους. Φέτος ὑπῆρξαν τρεῖς τέτοιες περιπτώσεις: ἡ Δυτικὴ Γερμανία ἀντιτάχθηκε στὴν προβολὴ —καὶ σὲ συνέχεια στὴ δράβευση— τῆς ταινίας «*Ροζμαρί*», ἐπειδὴ σατίριζε τοὺς ψηλὰ καθήμενους Γερμανοὺς μεγαλοβιομήχανους. Ἡ Πολωνία, πάλι, ζήτησε ν' ἀποσύρει τὴν ταινία «*Ἡ ὄγδοη μέρα τῆς βδομάδας*», μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι «δὲν ἀποδίδει ἀκριβῶς τὶς συνθήκες ζωῆς τῆς σημερινῆς πολωνικῆς νεολαίας». Ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωσὴ, τέλος, διαμαρτυρήθηκε ἔντονα —κι ὅπως ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποδείχτηκε εἶχε ἀπόλυτα δίκιο— γιὰτὶ ἡ Ἐπιτροπὴ Ἐπιλογῆς βρῆκ' ἓνα «*κόλπο*» καί, οὐσιαστικά, τὴν ἔδγαλε ἀπ' τὴ μέση: διάλεξε δηλ. σὰν ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς τὴ «*Χήρα τοῦ Ὀτάρ*», μιὰ ταινία δεύτερης κατηγορίας, ποὺ τάχατες βρῆκε πολὺ «*καλλιτεχνικὴ*», κι ἀπέρριψε τὸν

«Ηλίθιο» του Πύριεφ, που όσοι τον είδαν εκφράζονται γι' αυτόν με τα καλύτερα λόγια. Έτσι, πριν ακόμα αρχίσει το Φεστιβάλ, ή ΕΣΣΔ βρισκόταν σίγουρα «νέκ-άουτ»...

Μ' αυτά και μ' αυτά, ο τελικός απολογισμός της Βενετίας παρουσιάζει μάλλον παθητικό. Μπορεί, μάλιστα, να πει κανείς πως οι ταινίες που προβλήθηκαν στο «Πληροφοριακό Τμήμα», εκτός συναγωνισμού, ήταν, στο σύνολό τους, πιο ενδιαφέρουσες απ' τις «επίσημες». Απ' αυτές, μονάχα 4 ή 5 ήταν αληθινά «ταινίες για Φεστιβάλ»: ή «Ροζμαρί», ή «Λυκοπαγίδα», ή «Πρόκληση», ή «Θρύλος της Ναραγιάμα» κι' ίσως-ίσως, παρά τις αφέλειές της, «Οί Έραστές», του νεαρού Γάλλου Λουί Μάλλ. Άς τις δούμε με τη σειρά:

Η «Ροζμαρί», του Ρόλφ Τήλε (Δυτ. Γερμανία), είναι μιὰ ταινία που «δαγκώνει». Το θέμα της πάρθηκε μέσα απ' τη ζωή, από πραγματικό γεγονός του «άστυνομικού δελτίου». Πριν δυο χρόνια μιὰ πανέμορφη πόρνη της άριστοκρατίας δρέθηκε πνιγμένη στο ιδιόκτητο διαμέρισμά της. Μιὰ νάυλον κάλτσα γύρω απ' το λαιμό της. Μέσα σ' ένα συρτάρι, ένα καρνέ με τα όνοματά των πελατών της: ή αφρόκρεμα των διομηχάνων, οι κορυφαίοι του κόμματος του Άντενάουερ, όλος ο «καλός κόσμος» που τρώει με δέκα μασέλες απ' την ανοικοδόμηση της Γερμανίας, τους έξοπλισμούς του ΝΑΤΟ και τα τέτοια. Η άστυνομία «έπνιξε» την υπόθεση. Ο δολοφόνος δέν δρέθηκε ποτέ.

Ο θαρραλέος δημοσιογράφος Έριχ Κούμπι, έρευνήσε τα παρασκήνια, σύνδεσε τα σκόρπια στοιχεία, έγραψε άρθρα και, τελικά, το σενάριο: ή Ροζμαρί πουλάει το κορμί της και θρέφει τον έαυτό της και τους δυο «προστάτες» της, δυο νεαρούς μποέμ, μισο-καλλιτέχνες και μισο-νταβατζήδες. Κάποτε μπαίνει στους ανώτερους κύκλους. Έρωτεύεται έναν απ' τους 7 «έγκεφάλους» της μυστηριώδους επιχείρησης των «άπομονωτικών ταπήτων», που σε συνεργασία με την κυβέρνηση, έπεξεργάζεται ένα σχέδιο διεθνούς σημασίας (σίγουρα κάτι γύρω απ' τα άτομικά όπλα ή τις κοσμικές ακτίνες). Φτάνει ο αντιπρόσωπος των Γάλλων διομηχάνων του ΝΑΤΟ, γνωρίζει τη Ροζμαρί, της προτείνει να εγκαταστήσει στο διαμέρισμά της μαγνητόφωνο, να δέχεται σαν πελάτες τους Γερμανούς «έγκεφάλους», να τους κουβεντιάζει και να καταγράφει τα μυστικά τους. Αυτό και γίνεται. Η Ροζμαρί νοιώθει κάποτε πως έχει «δύναμη» στα χέρια της: τις ταινίες του μαγνητοφώνου. Θέλει να τις χρησιμοποιήσει για να έξαναγκάσει αυτόν που αγαπάει να πάρει διαζύγιο και να την παντρευτεί. Εκείνη κάνει το δικό της, άτομικό παιχνίδι. Αυτό την ενδιαφέρει. Οι ταινίες όμως μπορούν να τινάξουν στον άέρα συμφέροντα... Ο άνθρωπος που αγαπάει είναι δεμένος με την τάξη του. Δέν έχει το κουράγιο να ξεκαίει. Κ' έρχεται ή μοιραία σύγκρουση: ο Γάλλος ξεφεύγει, ενώ ο δολοφόνος, όργανο της ομάδας των διομηχανων, βρίσκεται κρυμ-

μένος πίσω από μιὰ κουρτίνα του σαλονιού της και την περιμένει. Η Ροζμαρί μπαίνει. Μιὰ στριγγλιά σχίζει τη νύχτα. Έφτά μαύρες «Μερσεντές 300», έχοντας στο τιμόνι έφτά μαύρους ανθρώπους, ξεκινούν ήσυχα γυρίζοντας στα μεγαλοαστικά σπίτια τους. Το σκάνδαλο έχει «πνιγεί»...

Αυτή είναι ή χοντρή γραμμή. Η αξία της «Ροζμαρί» βρίσκεται στη σατιρική, σαρκαστική λεπτομέρεια. Ο Τήλε χτυπάει τα όργανωμένα συμφέροντα, το γερμανικό έπανεξοπλισμό, τις συμβατικότητες και την κενότητα της καινούργιας άριστοκρατίας της Δυτ. Γερμανίας, αποκαλύπτει τους δράστες του φόνου —δλ' αυτά σ' ένα στυλ ζωντανό, άμεσο, μικρές γερές πινελιές, λές και βλέπεις «έπικαιρα», μιὰ ταινία γυρισμένη την ώρα της αληθινής υπόθεσης από κάποιο άδιάκριτο κρυμμένο φακό. Σαν κοντραπούντο, οι δυο μποέμ μπαينوβαίνουν στην όθονη κάθε τόσο, τραγουδώντας γλυκειές μελωδίες, ένα είδος λαϊκού «χορού», που, σαν στις αρχαίες τραγωδίες, σχολιάζει τα τεκταινόμενα. Κι άλλο ένα πρόσωπο περιφέρεται στα σκοτάδια: ένας «δειλός» νεανίας, ένας ταλαίπωρος ιδεαλιστής, που πουλάει μιάν έφημερίδα: τη «Φωνή του Καθαρού Λόγου»... Μέσα σ' αυτή τη ζούγκλα συνδυασμών και συμφερόντων.

Η «Λυκοπαγίδα», του Γίρι Βάις (Τσεχοσλοβακία), είν' ένα κατηγορητήριο κατά της μικροαστικής συμβατικότητας. Ένας έπαρχιακός κτηνίατρος, γύρω στα 1920, ζει με τη μεγαλύτερη απ' αυτόν γυναίκα του, που παντρεύτηκε για τα λεφτά της. Κάποτε έρχεται σπίτι τους μιὰ όρφανή συγγενισσά τους, άβγαλτη παιδούλα: Τον έρωτεύεται. Την έρωτεύεται. Δέν ταλμάει, ώστόσο, να κάνει το άποφασιστικό βήμα. Αντίθετα, φεύγει μακριά για δουλειές αφήνοντας τις δυο γυναίκες μόνες. Είν' ένας δειλός, ένας «μικροαστός». Κάποτε ή γυναίκα του πεθαίνει. Τώρα είναι λεύτερος. Θέλει την κοπέλλα. Της ζητάει να παντρευτούν. Κείνη, τότε, φεύγει μακριά. Δέν τον θέλει, έναν άντρα δειλό κι άναποφασιστο... Αυτό το ψυχολογικό δράμα έχει μιὰ διακριτικότητα στο χειρισμό άξεπέραστη. Η «Λυκοπαγίδα» είν' ένα φροντιστήριο ρεαλισμού. Το σκηνικό, ή ήθοποιία, ο ρυθμός, όλα φωνάζουν πως είν' αληθινά πέρα για πέρα. Έν' άριστούργημα ανθρώπινης ανάλυσης.

Η «Πρόκληση», πρώτη ταινία του Ιταλού Φραντσέσκο Ρόζι, μαθητή του Βισκόντι, ξεσκεπάζει τη «μαφφία» της Νάπολης. Κ' έδώ τα όργανωμένα συμφέροντα φτάνουν στο έγκλημα, κ' έδώ είναι δεμένα με το υπάρχον καθεστώς. Η υπόθεση έχει παρθεί κ' έδώ από πραγματικό γεγονός: ένας φιλόδοξος νέος προσπαθεί να σπάσει τον κλοιό της «μαφφίας» και ν' αγοράσει ντομάτες κατ' εύθειαν απ' τους παραγωγούς. Οι άνθρωποί τους θα τον σκοτώσουν ακριβώς τη μέρα των γάμων του... Τολμηρό θέμα, τολμηρή σκηνοθεσία —ίδιαίτερα στο δεύτερο μέρος— με άλλεπάλληλες κινήσεις της μηχανής, μ' ένα έπιθετι-

κό μοντάζ, με αγωνία που θυμίζει Χίτσκοκ, μὰ καὶ πὸ ἀξίζει πῶς πολὺ γιὰτὶ πατάει στέρεια στὴ γῆ, βγαίνει ἀπὸ ἀληθινὲς κι ὄχι ἀπίθανες καταστάσεις.

Ὁ «Θρῦλος τῆς Ναραγιάμα», τέλος, τοῦ Γιαπωνέζου Κεϊσοῦκε Κινοσίτα, εἶν' ἓνα ἐξωτικὸ δοκίμιο πάνω στὰ γερατειὰ καὶ τὸ θάνατο. Στὴν περιοχὴ τοῦ Σνίσου, στὰ βουνά, σὰν οἱ γέροι φτάσουν τὰ 70, οἱ δικοὶ τοὺς τοὺς κουβαλοῦν στὴν κορφή τῆς Ναραγιάμα καὶ τοὺς ἀφήνουν ἐκεῖ νὰ πεθάνουν. Δὲν ὑπάρχει ἀρκετὸ ρύζι γιὰ νὰ ζήσουν ὄλοι-Παρακολουθοῦμε, λοιπόν, τὴ μεταφορὰ τῆς γριάς Ὅρὶν ἀπ' τὸ γυιό της, πὸ παντρέφτηκε μιὰ νεαρὴ χήρα καὶ περιμένει παιδί. Σὰν ἀφήνει μὲ σπαραγμὸ τὴ μάνα του στὸ βουνό, ἀρχίζει νὰ πέφτει χιόνι. Σημάδι τῶν θεῶν πὸς «ἡ σοφία κ' ἡ ἀγάπη τῆς γριάς θὰ φυλάει στὸ μέλλον τὴν οἰκογένεια»... Πράγματα παράξενα γιὰ τὴ δυτικὴ μας νοοτροπία, μιὰ βραδύτητα θανατερὴ —πολλοὶ κοιμήθηκαν στὴν προβολή— ἀλλὰ καὶ μιὰ βαθειὰ τρυφερότητα, μιὰ ποίηση, ἓνα οὐράνιο τόξο ἀνθρωπιάς, πὸ βγαίνει διάχυτα μέσα ἀπ' τὴν ἐπιφανειακὰ ἀπάνθρωπη αὐτὴ ἱστορία.

Βραβεύτηκε, τάχα, καμμιά ἀπ' τὶς ὄμορφες αὐτὲς ταινίες; Καμμιά! Κ' ἔτσι ξεπέφτουν τὰ Φεστιβάλ. Τὰ βραβεῖα μοιράστηκαν οἱ δυὸ μεγαλοκαρχαρίες τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου: ὁ Κάρλο Πόντι κι' ὁ Ντίνο ντὲ Λαουρέντις. Ὁ πρῶτος βραβεύτηκε στὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας του, τῆς Σοφίας Λῶρεν, γιὰ τὴν ἐρμηγεία της στὴ μετριώτατη ταινία «Μαῦρο ὄρχοειδές». Ὁ δεύτερος, κατὰ... σύμπτωση, εἶχε ἀγοράσει τὸ ἴδιο πρῶτὸν τὸν «Ἄνθρωπο μὲ τὸ πούς - πούς», μιὰν ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ ὄχι κ' ἐξαιρετικὴ γιαπωνέζικη ταινία, πὸ πῆρε τελικὰ τὸ πρῶτο βραβεῖο. Ἦταν μιὰ λύση συμβιβασμοῦ τόσο τῶν ἀντιτιθέμενων γνωμῶν τῆς Ἑλληνοδικῆς Ἐπιτροπῆς, ὄσο καὶ τῶν μεγάλων ἰταλικῶν συμφερόντων...

Ὁ πλήρης κατάλογος τῶν βραβείων τῆς Βενετίας:

Χρυσὸ Λιοντάρι τοῦ Ἀγίου Μάρκου: «Ἄνθρωπος μὲ τὸ Πούς - Πούς» τοῦ Χιρόσι Ἰναγκάκι (Ἰαπωνία).

Εἰδικὸ Βραβεῖο σὲ νέους σκηνοθέτες: Λουὶ Μάλλ (Γαλλία) καὶ Φραντσέσκο Ρόζι (Ἰταλία).

Καλύτερος Ἡθοποιός: Ἀλεκ Γκίνες, στὸ «Στόμα τῆς Ἀλήθειας» (Ἀγγλία).

Καλύτερη Ἡθοποιός: Σοφία Λῶρεν (ΗΠΑ).

Τ' ἀνεπίσημα βραβεῖα δόθηκαν στὶς ταινίες πὸ τ' ἀξίζαν:

Βραβεῖο Διεθνῶς Κριτικῆς (ὁμόφωνα): «Λυκοπαγίδα», τοῦ Γίρου Βάις (Τσεχ/λία).

Βραβεῖο Ἰταλικῆς Κριτικῆς: «Ροζμαρί» τοῦ Ρόλφ Τῆλε (Δύτ. Γερμανία).

Βραβεῖο Σὰν Τζιότζιο: «Πρόκληση» τοῦ Φρ. Ρόζι (Ἰταλία).

Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε πὸς, φέτος, τὸ Διεθνὲς Καθολικὸ Γραφεῖο Κινηματογράφου, πὸ οἱ ἀποφάσεις του ὑποτίθεται πὸς ἐπηρεάζουν ἑκατομμύρια καθολικοὺς κινηματογράφους ὄλου τοῦ κόσμου, δὲν ἀπένειμε τὰ βραβεῖα του σὲ κανένα Φεστιβάλ. Σχετικὲς ἀγανακτισμένες ἀνακοινώσεις του ἀναφέρουν πὸς σ' ὄλες τὶς ταινίες ἀνακάλυψε τὴν... «οὐρὰ τοῦ Διαβόλου!».

Γιὰ νὰ τελειώσουμε: κρίση - ξεκρίση ὑπῆρξαν καὶ φέτος μιὰ - δυὸ σημαντικὲς ταινίες σὲ κάθε Φεστιβάλ. Καί, μιὰ ντουζίνα «κλασσικὰ» φιλμ τὸ χρόνο, κάτι εἶναι. Δυστυχῶς, αὐτὰ δὲν θὰ τὰ δοῦμε. Γιατί; Γιατὶ εἴμαστε ὑποτελεῖς στὸ Χόλλυγουντ καὶ τὸ τελευταῖο δὲν πῆρε φέτος οὔτε ἓνα πρῶτο βραβεῖο, οὔτε ἓνα βραβεῖο σκηνοθεσίας. Πραγματικά, τὰ πρῶτα βραβεῖα μοιράστηκαν: 2 ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση, 2 ἡ Ἰαπωνία, 1 ἡ Τσεχοσλοβακία, κι' 1 ἡ Σουηδία. Καὶ τὰ βραβεῖα σκηνοθεσίας: 2 ἡ Γαλλία κι' ἀπὸ ἓνα ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση, ἡ Ἀνατολικὴ Γερμανία, ἡ Ἰαπωνία κι' ἡ Ἰταλία.

Ἀπ' τὶς ταινίες πὸ βραβεύτηκαν θὰ δοῦμε: τοὺς «Γερανοὺς» τοῦ Καλατόζωφ καὶ τὸ «Σημάδι τοῦ Διαβόλου» τοῦ Οὐέλλες. Δὲν θὰ δοῦμε: Τὸν «Θεῖο» τοῦ Τατί, τὸ «Κατώφλι τῆς Ζωῆς» τοῦ Μπέργκμαν, τὴ «Διαβολικὴ ἐφεύρεση» τοῦ Ζεμάν, τὸ «Σπίτι ὅπου κατοικῶ» τῶν Κουλιτζάνωφ καὶ Σέτελ, τὸ «Τέλος τῆς Μέρας», πάλι τοῦ Μπέργκμαν, τὴν «Ἱστορία ἐνὸς ἀληθινοῦ Ἐρωτα» τοῦ Ἰμάϊ, τὸ «Δυὸ μάτια, δώδεκα χέρια» τοῦ Σανταράμ, τὸν «Ἡρεμο Ντόν» τοῦ Γκερασίμωφ (ἴσως), τὴν «Ἐπιχείρηση Τευτονικὸ Σπαθί» τοῦ Θορντάϊκ, τὴ «Ροζμαρί» τοῦ Τῆλε, τὴ «Λυκοπαγίδα» τοῦ Βάις, τὴν «Πρόκληση» τοῦ Ρόζι, τὸ «Πούς - Πούς» τοῦ Ἰναγκάκι, τοὺς «Ἐραστὲς» τοῦ Μάλλ κ.ἄ.

Μ' ἄλλα λόγια: ὁ κινηματογράφος 1958 θὰ μὰς μείνει ἓνας μεγάλος ἄγνωστος. Θὰ δοῦμε ὄλη τὴ σαβούρα τῶν χιλιάδων ἐμποράκηδων Ἀμερικῆς κ' Εὐρώπης καὶ θὰ μιλάμε μετὰ γι «ἀνέβασμα ἐπιπέδου τῶν μαζῶν», γιὰ παγκόσμια κρίση τοῦ κινηματογράφου, γιὰ κριτικὴ τῆς παραγωγῆς Εὐρώπης καὶ Χόλλυγουντ καὶ γι ἄλλα ἠχηρὰ παρόμοια. Τὰ «ὀργανωμένα συμφέροντα», αὐτὰ πὸ σκότωσαν τὴ Ροζμαρί Ντίτριμπιτ, τὴν πόρνη τῆς Φρανγκφούρτης, μὰς κρατᾶνε κ' ἐμὰς μακριὰ ἀπ' τὴν πορεία τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Ὁ κόσμος μας εἶναι ἓνα κι' ὁμοιο καζάνι. Μὰς σιγοβράζουν ἀπ' ὄλες τὶς μεριές. Ὡς πότε;



Γ. Σικελιώτης : Μάννα με παιδί

Στην Καισαριανή, μέσα σ' ένα σπίτι του συνοικισμού, που βρίσκεται πάνω στο μεγάλο δρόμο, είναι εγκατεστημένος ο ζωγράφος Γιώργος Σικελιώτης. Κάτω απ' το μπαλκόνι του ένας ολόκληρος κόσμος κινιέται, ζει. Μικρονοικοκύρηδες, εργάτες, υπάλληλοι... — φτωχολογία. Είναι ένας κόσμος που αποπνέει καλωσύνη, δύναμη, υγεία, όμορφιά, σιγουράδα. Ο καλλιτέχνης αγαπά με πάθος αυτόν τον κόσμο. Ζει μαζί του ολόκληρο το χρόνο. είκοσιτέσσερις ώρες το είκοσιτετράωρο. Έδω μέσα ο ζωγράφος δουλεύει απ' την αύγη ως αργά το βράδυ. Ο κόσμος τούτος είναι το άμεσον περιβάλλον του, η πηγή της εμπνευσής του. Όταν ύστερα δεις το έργο του δε χρειάζεται κόπος για ν' ανακαλύψεις την άμεση σχέση του με το λαϊκό τούτο περιβάλλον. Το έργο του Σικελιώτη αποδίδει τούτο το λαό και σαν φόρμα και σαν αίσθημα, κι έχει κάτι απ' την υγεία, τη σιγουριά, τη φρεσκάδα και την όμορφιά του κόσμου που τον τριγυρίζει.

Μέσα σ'ε τούτο το μικρό καμαράκι του συνοικισμού, που χρησιμεύει για κατοικία και εργαστήριο του καλλιτέχνη, μιὰ τεράστια εργασία του είναι συγκεντρωμένη. Ο ζωγράφος είναι πρόθυμος να σου δείξει ένα μέρος της, όσο προφτάξεις. Τέμπερες πάνω σ'ε ξύλα και σ'ε χαρτιά, σχέδια, μελάνια... Για μιὰ στιγμή σ'ε καταλαμβάνει δέος μπροστά στον όγκο τούτο της δουλειάς. Ύστερα τὰ πράματα καταλαγιάζουν. Ο καλλιτέχνης τακτοποιεί τὰ έργα του σ'ε μικρές ομάδες και τ' αποθέτει μεθοδικά στις διάφορες γωνιές του δωματίου τούτου, που περικλείνει τὸ μόχθο τόσων χρόνων. Τώρα μπορείς κάπως νὰ κινήθεις και νὰ μιλήσεις.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ

ΓΙΑ ΤΟΝ

ΕΘΝΙΚΟ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Δέν μπορείτε νὰ φανταστείτε από τί καλή πάστα είναι τούτος ο κόσμος, λέει ο καλλιτέχνης αφήνοντας νὰ πλανηθεί η ματιά του από τὸ παράθυρο. Τὸν ἀγαπῶ και κείνο που φιλοδοξῶ είναι νὰ μπορέσω, μέσα στο μέτρο τῶν δυνατοτήτων μου, νὰ τὸν δώσω ζωγραφικά. Γενικώτερα θὰ ἤθελα πολὺ νὰ συμβάλω, ὅσο μπορῶ, στη διαμόρφωση μιᾶς δικῆς μας ζωγραφικῆς.

Ἔτσι ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς ὁμιλίας μας μπῆκε τὸ θέμα ἀν μπορεῖ νὰ γίνει ζωγραφικὴ στὸν τόπο μας που νὰ ἔχει ἔθνικὸ χρῶμα. Ὁ καλλιτέχνης είναι κατηγορηματικὸς :

Μπορεῖ ἡ ζωγραφικὴ μας νὰ ἔχει ἔθνικὸ χρῶμα. Ἐμένα προσωπικὰ μ' ἐνδιαφέρει πολὺ ὁ λαὸς μας με τίς ἀνησυχίες του και τὰ προβλήματά του. Μ' ἐνδιαφέρουν ἀκόμα τὰ ἥθη και τὰ ἔθιμα αὐτοῦ τοῦ λαοῦ, οἱ θρύλοι κ' οἱ παραδόσεις του. Τὸ νὰ ἀντλεῖς ἀπὸ κεί δε θὰ πεί πὼς μειώνεις τὴ ζωγραφικὴ σου... Ὅταν ἡ ζωγραφικὴ σου ἀποκτήσει μιὰν ἐκφραστικὴ ἀριότητα τότε ξεπερνᾶ τὰ ἔθνικὰ και μπαίνει στὰ διεθνῆ πλαίσια. Μόνο που χρειάζεται νὰ ξεκαθαρίσουμε μιὰ παρεξήγηση. Ὅταν λέμε ἔθνικὸ χρῶμα δέν ἐννοοῦμε τίς τουριστικὲς ἀξίες, δηλ. τὰ ὄμορφα ἀκρογιάλια μας, τὸ γαλανό μας οὐρανὸ και τὴν Ἀκρόπολη, ἐννοοῦμε τὴν ψυχολογία τοῦ λαοῦ μας, τὴν ἀξιοπρέπειά του και τὴν παλληκαριά του, τὰ στοιχεῖα δηλ. που ἔχει ιδιαίτερα ἀναπτυγμένα.

— Αὐτὸ τὸ αἶσθημα θὰ πρέπει νὰ τὸ δώσει ὁ ζωγράφος με μορφικὰ μέσα παρμένα ἀπ' τὴν ἔθνικὴ καλλιτεχνικὴ μας παράδοση; ρωτᾶμε τὸ ζωγράφο.



Μπορεί ο καλλιτέχνης, ν' ανατρέξει και στην πηγή αυτή. Μά τα στοιχεία που θα πάρει δεν θα τα επαναλάβει, θα τα αναπλάσει και θα τα δώσει ανάλογα με τις αισθητικές του ανάγκες, με το αισθητικό του πιστεύω. "Όμως το αίσθημά του αυτό, μπορεί να το δώσει και με άλλη, οποιαδήποτε μορφή τέχνης. Το ζήτημα δεν είναι αν θα υπάρχει τούτη η εκείνη ή τεχνοτροπία, μα το εθνικό αίσθημα που θα την καταξιώσει.

Ο Σικελιώτης συνεχίζει με πίστη :

Οι καλλιτέχνες μας πρέπει ν' αγαπήσουν τον τόπο μας, να τον δουν καλά, να τον μελετήσουν και να τον εκφράσουν. Μ' αυτό δε θέλουμε να πούμε πως θα κλείσουμε τα μάτια μας στο τί δίνουν τα ξένα καλλιτεχνικά κέντρα. Θα τα παρακολουθήσουμε όλα και θα επωφεληθούμε απ' όλα. "Όμως ουσιαστικά πρέπει να ξεκινήσουμε με την πίστη να κάνουμε νεοελληνική ζωγραφική. Για να το πούμε πιο καθαρά, θα πρέπει επί τέλους να πάψουμε να μαϊμουδιάζουμε. Δείτε τί γίνεται σήμερα. Ο Πικασσό είδε την αρχαία ελληνική παράδοση και πήρε απ' αυτήν αρκετά στοιχεία. Μια μεγάλη περίοδος των έργων του έχει υποστεί σοβαρή επίδραση απ' τις αρχαίες παραστάσεις. Έμεις που είχαμε τόσο κοντά μας τα ίδια τα πρότυπα δεν είδαμε τίποτα, αλλά αρχίσαμε να παίρνουμε τα στοιχεία τους μέσω του Πικασσό, δηλ. από δεύτερο χέρι.

Έρχεται έτσι η κουβέντα για τη σύγχρονη ζωγραφική. Ο Σικελιώτης μιλά άπερίφραστα.

Το χαρακτηριστικώτερο δείγμα της εποχής μας είναι η άφηρημένη τέχνη. Είναι το άπυγμα μιας ταραγμένης, μιας διαλυμένης εποχής. Και φυσικά και η τέχνη αυτή θα περάσει μαζί με την εποχή, όπως πέρασαν και πολλές άλλες καλλιτεχνικές μορφές. Μόνο που η τέχνη αυτή έχει, νομίζω, τούτο το χαρακτηριστικό. Τα άλλα κινήματα μας άφησαν πολλά έργα τέχνης για τα μουσεία μας. Η ιδέα μου είναι πως η άφηρημένη τέχνη δεν θ' αφήσει τίποτα. Δε μπορώ να την παραλληλίσω με το δημιουργήμα μιας τέχνης παραστατικής, που για να γίνει χρειάζεται χρόνος και κόπος άπεριόριστος. Πρέπει να το πούμε πως τα προηγούμενα κινήματα πρόβαλλαν ανθρώ-

πινες αξίες. "Όμως η άφηρημένη προβάλλει πάθη εφήμερα, στιγμιαία. Σας είπα : η άφηρημένη ζωγραφική είναι γνήσιο τέκνο της εποχής. "Όμως αυτό δεν θα πει πως δεν θ' αφήσει άχνάρια. Το κάθε καλλιτεχνικό κίνημα, που περνά, έστω ακόμα κι αν πετύχει, αφήνει κατακάρια, κάτι σαν μαγιά, όπου μπορεί κανείς να στηριχτεί και να κάνει καλύτερα πράγματα.

— Η άφηρημένη ζωγραφική δεν δίνει λοιπόν τίποτα ; ρωτάμε το ζωγράφο.

Δεν δίνει τίποτα, ούτε το παραμικρό, σαν ζωγραφική. Μπορεί να δίνει αρμονίες σχημάτων και χρωμάτων. Μά η ζωγραφική δεν είναι μόνο αρμονία σχημάτων και χρωμάτων. Έχει και κάτι το πιο ουσιαστικό : Το περιεχόμενο με μιαν υπόσταση κοινωνική. Η άφηρημένη τέχνη περιορίζεται να μας δώσει άπλά ένα αισθητικό περιεχόμενο. Είναι δηλ. μια αρμονία χωρίς ενσφύση. Γι' αυτό κι άπευθύνεται σ' ελάχιστους ανθρώπους μόνο στους έστέτ. Κι αυτοί πάλι δεν καταλαβαίνουν το ίδιο πράγμα. Ο καθένας καταλαβαίνει αυτή την τέχνη με το δικό του τρόπο. "Όπως και να είναι η ζωγραφική αυτή δεν άφορά τον πολυ κόσμο.

— Η τέχνη άφορά όλον τον κόσμο ; ρωτάμε τον καλλιτέχνη.

Η ζωγραφική πρέπει ν' άπευθύνεται σ' όλο τον κόσμο. Φυσικά σήμερα υπάρχουν δυσκολίες. Ο κόσμος σήμερα μπορεί να μην καταλαβαίνει. "Όμως κείνο που έχουμε να κάνουμε δεν είναι να κάνουμε τέχνη για τους λίγους, μα να καλλιεργήσουμε τον κόσμο για να μπορέσει ν' άποκτήσει μιαν αντίληψη για το ωραίο. Χρειάζεται μια αισθητική προπαίδεια συστηματική κι όχι να διδάσκουμε στα παιδιά γελοία πράγματα για τη ζωγραφική. Είναι ανάγκη να δείξουμε στα παιδιά καλά πράγματα. Να φροντίσουμε για μια πολυ καλή εικονογράφηση στα σχολικά βιβλία, ακόμα και να κάνουμε μικρές σχολικές πινακοθήκες, έστω από αντίγραφα. Κι όταν άργότερα το παιδί έγει απ' το σχολείο, πάλι το κράτος πρέπει να του δώσει τα μέσα να ολοκληρώσει την αισθητική του παιδεία. Να οργανώνει δηλ. συχνές εκθέσεις

στο κέντρο και στην επαρχία και γενικά να εκλαϊκεύει την τέχνη μας.

Έρχεται έτσι ή κουβέντα για το ρόλο του κράτους στα καλλιτεχνικά μας ζητήματα.

Το κράτος, λέει ο καλλιτέχνης, πρέπει να ενδιαφερθεί στα σοβαρά, και μάλιστα για τους καλλιτέχνες μας, για να μπορέσουν έτσι κι αυτοί να δώσουν τη συμβολή τους στο κοινωνικό σύνολο. Μά ως τώρα δεν έκανε τίποτα. Και μόνο το παράδειγμα της περσυνής Πανελλήνιας, όπου το κράτος διέθεσε εβδομήντα χιλιάδες για αγορές συνολικά, είναι νομίζουμε αρκετό για να χαρακτηρίσει την κατάσταση. Το κράτος μπορεί να κάνει πολλά και μάλιστα χωρίς ουσιαστική επιβάρυνση. Να δώσει φτηνά κι αφορολόγητα τὰ υλικά που μας χρειάζονται. Να καταργήσει τη φορολογία. Να διαθέσει σεβαστά ποσά γι' αγορές έργων για την Πινακοθήκη. Έτσι θα αντιληφθούμε κι εμείς πώς το κράτος αναγνωρίζει το έργο του καλλιτέχνη. Σήμερα αγνοεί και τον καλλιτέχνη και την αποστολή του.

Ζητήσαμε από τον Σικελιώτη να μας πει κάτι για το έργο του. Ο συνομιλητής μας φάνηκε κάπως διστακτικός.

Τί να πω για το έργο μου; Με ενδιαφέρει πολύ ο άνθρωπος και το λαϊκό στοιχείο. Γύρω απ' αυτά τὰ πράγματα περιστρέφεται η τέχνη μου. Το επίκεντρό της είναι ο άνθρωπος με τις ανάγκες του. Άκόμα μ' ενδιαφέρει πολύ η σύνθεση. Το τοπίο και τ' άλλα αντικείμενα τὰ βλέπω σαν συμπληρωματικά στοιχεία στην τέχνη. Διατηρώ για τον εαυτό μου την ελευθερία — πού νομίζω πως θα πρέπει να την έχει πάντα ο καλλιτέχνης — στην εκλογή της μορφής του έργου μου. Η αλήθεια είναι η μεγάλη μου αγάπη στη ζωγραφική. Η μορφή έρχεται ύστερα.

Ο καλλιτέχνης σταμάτησε. Έξω οι άνθρωποι περπατούσαν βιαστικοί στο μεγάλο δρόμο πηγαίνοντας στις δουλειές τους. Είναι ο κόσμος που περιμένει απ' το δικό του καλλιτέχνη την αισθητική του δικαίωση. Ο Σικελιώτης που έχει ανάλαβει τούτο το βαρύ έργο, δουλεύει ακούραστα και φιλότιμα για να τὸ πετύχει. Κι έχει όλες τις προϋποθέσεις.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



Γιώργου Σικελιώτη :

Μάνα

Ἀπαραίτητη διευκρίνηση

Στὸ γράμμα του, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο τεύχος μας (ἀριθ. 45 σελ. 143) ὁ κ. Α. Προβελέγγιος ἔχει περιλάβει ὀρισμένες φράσεις, ποὺ θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ δημιουργήσουν τὴν ἐντύπωση, ὅτι σκοπίμως καὶ μὲ ὀπισθοβουλία τοῦ «πήραμε» τὸ ἄρθρο του «Ἐλεύθερο τὸ δρόμο γιὰ τὴν Καλλιτεχνικὴ Δημιουργία» («Ε. Τ.» τεύχος ἀριθ. 42 σελ. 405 κ. ἑ.), ὥστε νὰ βρεθεῖ ἀφορμὴ γιὰ νὰ γίνουν προσωπικὲς ἐπιθέσεις ἐναντίον του.

Εἶναι λοιπὸν ἀπαραίτητο νὰ δοθεῖ μιὰ διευκρίνηση: Εἶναι ὀρθὸ πῶς ἀπὸ καιρὸ εἶχαμε ἀπευθυνθεῖ στὸν κ. Προβελέγγιο, καὶ μάλιστα ἐπανειλημμένα, ζητώντας τὴ συνεργασία του πάνω σὲ ζητήματα τῆς ἀρμοδιότητάς του, χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ ἔχουμε καθορίσει εἰδικὰ τὸ θέμα. Ἐν τούτοις δὲν εἶναι ἀκριβὲς αὐτὸ ποὺ λέει στὸ γράμμα του, ὅτι δηλ. τὸ συγκεκριμένο ἄρθρο τὸ ἔγραψε ἔπειτα ἀπὸ δική μας πρόταση. Τὴν πρόταση γι αὐτὸ τὴν ἔκανε ὁ ἴδιος ὁ κ. Π. κ' ἐμεῖς πρόθυμα τὴ δεχτήκαμε καὶ παρὰ τὶς ἐπιφυλάξεις μας ἐπὶ τῆς οὐσίας τοῦ περιεχομένου του, φιλοξενήσαμε τὸ ἄρθρο στὶς

στῆλες μας, πιστεύοντας ὅτι ἀπὸ τὶς συζητήσεις ποὺ ἐνδεχόμενα θὰ προκαλοῦσε, κάποιον κέρδος θὰ πρόκυπτε γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Φιλοξενία τοῦ ἄρθρου δὲν προϋπόθετε βέβαια καὶ παραδοχὴ τῶν θέσεών του ἀπὸ μέρους μας. Ἴσα ἴσα ὁ κ. Π. ἤξερε ὅτι θὰ ἐπακολουθοῦσαν συζητήσεις καὶ ἀντικρούσεις.

Τώρα ὁ κ. Π. συνιστᾷ: «Ἡ Ε.Τ. δὲν πρέπει (...) νὰ μεταβάλλει τὴ συζήτηση (...) σὲ ἐμπαιθεῖς εἴτε προσωπικὲς εἴτε γενικώτερες ἐπιθέσεις» ... Ναμιζοῦμε πῶς παρὰ τὴν εὐγενικὴ τῆς πρόθεση ἢ σύσπαση αὐτῆ εἶναι ἐντελῶς περιττὴ. Ἡ «Ε. Τ.» καὶ οἱ ἀρμόδιοι συντάκτες τῆς οὐδέποτε ἐκτράπηκαν σὲ προσωπικὲς ἐπιθέσεις ἀκόμα κι ὅταν ὑφίσταντο τέτοιες. Εἴμαστε πάντοτε ἀντίθετοι πρὸς μεθόδους αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Καὶ γι αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο, ὅταν ὁ κ. Π. θεώρησε ὅτι εἶχε ὑποστῆ προσωπικὴ ἐπίθεση, δὲν θελήσαμε νὰ μείνει μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸν ἀφήναμε «ἀκάλυπτον» καὶ δημοσιέψαμε τὸ γράμμα του, τὸ ὁποῖο ἐπίσης περιεῖχε καὶ προσωπικὲς καὶ γενικώτερες ἐπιθέσεις, ὅπως μπορεῖ καὶ ὁ ἴδιος νὰ τὸ διαπιστώσει ξαναδιαβάζοντάς το.

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Ἡ Ἀφηρημένη Τέχνη κ' ἐμεῖς

Ἀπαντώντας στὸ γράμμα τοῦ κ. Α. Προβελέγγιου, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο φύλλο, θέλω ἀπὸ τὴν ἀρχὴ νὰ ὁμολογήσω, πῶς αἰσθάνομαι πολὺ ἐντονο τὸν πειρασμὸ νὰ πάρω μιὰ-μιὰ σχεδὸν ὅλες τὶς φράσεις του στὴν ἀράδα, νὰ τὶς διασκευάσω ἔτσι ποὺ νὰ χτυποῦν τὸν ἴδιο, κ' ὕστερα νὰ τὸν ρωτήσω νὰ μοῦ πεῖ πῶς τοῦ φαίνονται τώρα τὰ δικά του τὰ λόγια ὅταν θίγουν αὐτὸν τὸν ἴδιο. Εἶναι βέβαια κατσούφηδες καὶ μίζεροι οἱ καιροὶ καὶ κάθε τι ποὺ θὰ μᾶς πρόσφερε τὴν εὐκαιρία νὰ τοὺς γλεντήσουμε λιγάκι ἴσως νὰ ἦταν πιὸ χρήσιμο ἀπὸ πολλὰ κατεβατὰ δοκιμησοφίης... Μὰ δὲν θὰ τὸ κάνω γιὰ δυὸ λόγους. Πρῶτα γιατί ὅσο πετυχημένο κωμικὸ θέατρο κι ἂν προκύψει, θὰ μπορεῖ κανεῖς ν' ἀμφιβάλλει γιὰ τὴν ἀποδεικτικότητα αὐτῆς τῆς μεθόδου. Κ' ὕστερα γιατί φοβᾶμαι πῶς ὁ κ. Πρ. δὲν σηκώνει ἀπὸ τέτοια χωράτα. Ὑπάρχει πάντα ὁ κίνδυνος νὰ χάσει πάλι τὴν ψυχραιμία του καὶ νὰ στείλει κανένα καινούργιο γράμμα, γραμμένο πάνω σὲ βάση πάλι προσωπικὴ. Θὰ ἐξέτρεπε ἔτσι τελειωτικὰ πρὸς μιὰν ἄγωνα κατεύθυνση μιὰ συζήτηση, ποὺ θὰ εἶχε ἀρκετὰ νὰ προσφέρει στὸ στίβο τῆς ἔρευνας, ἂν ἔμενε σ' ἓνα διαφορετικὸ ἐπίπεδο.

Μερικὰ σημεῖα τῆς ἐπιστολῆς του χρειάζονται ὁπωσδήποτε ἓνα κριτικὸ κοίταγμα γιατί εἶναι κρίμα μιὰ διαφωνία ἀρχῶν (κ' ὑπάρχουν ἀρχές κι ἀπ' τὶς δυὸ πλευρές) νὰ καταλήξει σὲ προσωπικὴ λογομαχία. Ὁ κ. Πρ. ποὺ τόσο θλίβεται γιὰ τὴ σημερινὴ Ἑλλάδα καὶ τὸ χάλι τῆς, ἀκολούθησε στὸ ζήτημα αὐτὸ ἓνα δρόμο γνήσια «νεοελληνικό».

Θὰ πρέπει ἴσως ν' ἀρχίσουμε ξεκαθαρίζοντας μιὰ παρεξήγηση, πράγμα ποὺ ὁ κ. Πρ. φαίνεται πῶς δὲ μπορεῖ νὰ τὸ κάνει μοναχὸς του. Σ' ὄλο του τὸ γράμμα, ἀλλὰ καὶ στὸ προηγούμενο γραφτό του, μιλά γιὰ τὸ «μοντέρνο κίνημα στὴν Τέχνη», ἐνῶ εἶναι φανερὸ πῶς ὑπονοεῖ μονάχα τὴν Ἀφηρημένη Τέχνη. Ὅπως καὶ νὰ ναι, οὔτε ὀλόκληρη ἢ μοντέρνα τέχνη εἶναι ἀφηρημένη, οὔτε θὰ μπορούσε νὰ ἐπιμεῖνει πῶς ἢ ἀφηρημένη τέχνη, ποὺ διέγραψε τὴν καμπύλη τῆς καὶ βρίσκεται τώρα στὴν κατιοῦσα, εἶναι κυριολεκτικὰ μοντέρνα. Ἄς μὴν παίρνει λοιπὸν τὸ ὕφος τοῦ ὑποστηρικτῆ τῆς μοντέρνας τέχνης (ὁ ὄρος τοῦτος χωρᾶ μέσα του πολλὰ πράγματα) μὰ ἂς ὁμολογήσει πῶς εἶναι ἀπλὰ ὀπαδὸς τῆς ἀφηρημένης. Καὶ γιὰ νὰ μὴν ἔχουμε πάλι τὰ ἴδια, ἂς τοῦ θυμίσουμε πῶς ὁ πιὸ τυπικὰ καὶ οὐσιαστικὰ μοντέρνος ζωγράφος, ὁ Πικασσό, ἔκανε τελευταία μιὰν

ἐπίθεση κατὰ τῆς ἀφηρημένης τέχνης ὅπου τῆς ἔφαλλε τὸν ἀναβαλλόμενο.

Ἄς πάρουμε τώρα τὰ πράγματα μὲ τὴ σειρά:

Τὸ ὅτι «κανένας τομέας σκέψεως δὲν εἶναι a r g i o g i ἀποκλεισμένος ἀπὸ τὶς στή- λες τοῦ περιοδικοῦ» ἀποδείχεται ἀπὸ τὸ γεγο- νὸς ὅτι δέχτηκε νὰ φιλοξενήσει τὸ ἄρθρο ἐ- κείνο τοῦ κ. Πρ. παρ' ὄλο πού δὲ συμφωνοῦσε μὲ τὶς θεωρητικὲς θέσεις πού ὑποστήριζε. Ὁ- μως ἀπὸ τὴ συνέχεια τῶν πραγμάτων ἀπο- δείχεται πὼς ὁ κ. Πρ. ἤθελε ἕναν ἀπριόρισμό γιὰ λογαριασμό του.

Γι αὐτὸ καὶ δυσανεστήθηκε ὅταν σὲ κείνες τὶς ἀτυχες θέσεις του βγήκε ν' ἀπαντήσει ἕνας γνωστὸς καλλιτέχνης, ὁ Τάσσος.

Κεῖνο πού ἐμεῖς θέλουμε νὰ σημειώσουμε εἶ- ναι πὼς ὁ κ. Πρ. μὲ τὸ νὰ χάσει τὴν ψυχραι- μία του, ἀπόδειξε μᾶλλον πὼς δὲν εἶναι κα- θόλου σίγουρος γιὰ τὶς ἀπόψεις πού ὑποστη- ρίζει καὶ πὼς αὐτὴ ἢ νευρικότητα δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ μιὰ ὑποσυνείδητη τάση νὰ γλυτώσει ἀπ' τὰ δύχτια πού μοναχός του πῆγε κ' ἔστησε. Ἄν τώρα βρέθηκαν μερικοὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι πού ἱκανοποιήθηκαν ἀ- πὸ κείνα πού ἔγραψε στὸ ἄρθρο του, ἄς μὴν ξεχνᾶ πὼς πνευματικοὶ ἄνθρωποι ὑπάρχουν πολλῶν εἰδῶν καὶ ἀντιλήψεων. Πάντως τὸν πληροφοροῦμε πὼς βρέθηκαν κι ἄλλοι πού ὄχι μόνο δὲν συμφώνησαν μὰ ἔφτασαν στὸ σημεῖο νὰ ἐξοργιστοῦν κιόλας γιὰ τὴν δημο- σιεύτηκαν τέτοιες ἀπόψεις. Τὴν ἀπόδειξη τὴν ἔ- χει ἀπ' τὶς στήλες τούτου τοῦ ἴδιου τοῦ τεύχους.

Ἄς δοῦμε τώρα τί μᾶς καταμαρτυρεῖ. Ὁ Πετρήσ, μᾶς λέει, «ἄστοχα διήυθνε καὶ τοῦ κ. Τάσσου τὴ συνέντευξη μὰ καὶ τὶς προηγού- μενες, σὰν μιὰ ἐκμαίευση αὐτῶν πού ὁ ἴδιος φρονεῖ — ἄς τὰ γράψει καὶ ἄς τὰ δικαιολο- γήσει, αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο χρέος του». Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ κ. Πρ. διέ- πραξε μιὰ πρώτης τάξεως ἀσυνέπεια. Ὁ ἴδιος πού σκίζεται γιὰ τὴν δὴθεν ὁ Τάσσος ὑ- ποτιμᾶ τοὺς ἀναγνώστες τῆς «Ε.Τ.», μὲ μιὰ μονοκοντυλιά, ὑποτιμᾶ ὄλους τοὺς καλλιτέ- χνες καὶ τοὺς θεωρεῖ περίπου γιὰ ἀνθρωπά- κια πού μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τοὺς βάζει στὸ στόμα τους ὅ,τι ὁ ἴδιος ἐπιθυμεῖ. Καὶ ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες; Ἄς πούμε μερικὰ ὀνόματα ἀπὸ κείνα πού πέρασαν ἀπὸ τὶς στή- λες τοῦ περιοδικοῦ: Γ. Γουναρόπουλος, Ν. Χατζηκυριάκος—Γκίκας, Γ. Μόραλης, Δ. Γαλά- νης, Γ. Παππᾶς, Γ. Τσαρούχης, Ἄγγ. Θεοδωρό- πουλος, Γ. Νάκης, Γ. Μπουζιάνης, Γ. Μανουσά- κης, Ὁρ. Κανέλλης, Χρ. Καπράλος, Ἄ. Ἀ- πάρτης, Βάσω Κατράκη, Ἄ. Τάσσος, Γ. Σικε- λιώτης... Ἐνας κ' ἕνας γιὰ νὰ τοὺς βάλλεις στὸ στόμα τους τὰ δικά σου τὰ λόγια. Ἄν ὁ κ. Πρ. εἶχε προσέξει τὰ κείμενα θὰ διαπί- στωνε πὼς μέσα στὶς συνεντεύξεις ὑπάρχει μιὰ τεράστια κλιμάκωση ἀπόψεων, πού διά- बोλε, δὲ μπορεῖ νὰ συμφωνοῦν ὄλες μὲ τὶς ἀ- πόψεις ἑνὸς ἀνθρώπου, τοῦ Πετρή. Ἄν τώρα ὁ κ. Πρ. δὲ συμφωνεῖ μὲ τὸ τί λένε ὄλοι αὐτοὶ πάνω σὲ βασικὰ θέματα τῆς τέχνης, τὸ λάθος

ἄς μὴν ψάχνει νὰ τὸ βρεῖ οὔτε σ' αὐτοὺς οὔτε στὸν Πετρή.

Μὰ ἔχει διαπράξει καὶ μιὰν ἀδικία πολὺ πιὸ βαρειά, σὲ βάρος ὁ λ ὁ κ λ η ρ ο υ τοῦ καλλι- τεχνικοῦ μας κόσμου, ὅταν σὲ κείνο τὸ ἄρ- θρο του μίλησε γιὰ τὴν «τωρινὴ Ἑλλάδα τοῦ θριάμβου τῶν Ἀναξιοτήτων πού διώχνει ἢ σκοτώνει τοὺς γνήσιους καλλιτέχνες». Μπορεῖ σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις νὰ ἔχει δίκιο. Ὁμως θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε πὼς ὑπάρχουν καὶ ἄνθρωποι πού πολὺ συχνὰ ζοῦν κ' ἐργάζονται κάτω ἀπὸ συνθήκες ἀληθινὰ ἡ- ρωϊκὲς, ἐπιμένοντας νὰ συμβάλλουν κι αὐτοὶ μὲ τὸ ἔργο τους στὴ νεοελληνικὴ κουλτούρα. Καὶ θὰ τοὺς ἦταν πολὺ πιὸ εὐκολο νὰ πάνε ἔξω, νὰ συμβληθοῦν μὲ κανέναν ἔμπορο καὶ ν' ἀρχίσουν νὰ ζωγραφίζουν ἀφηρημένα ἀρι- στουργήματα μὲ τὸ κιλὸ καὶ νὰ τὰ πουλοῦν στοὺς ἐμπόρους μὲ τὸν πήχυ, μὰ δὲν τὸ κά- νουν. Ἐπιμένουν νὰ μᾶς δώσουν τὸ ἔργο τους. Θριάμβός τους εἶναι ἡ ἀναγνώριση τοῦ λαοῦ. Θριαμβεύουν ὁμως δίκαια. Μπορεῖ, ἂν θέλει, νὰ διαφωνεῖ μὲ τὸ ἔργο τους. Μὰ δὲ μπορεῖ νὰ μὴ σέβεται τὴ δουλειά τους, τὶς ἀναζητήσεις τους. Μιὰ ὁμως πού δὲν τὸ κάνει, μὲ ποῖο δικαίω- μα ἀπαιτεῖ τότε σεβασμὸ γιὰ τὸ ὅποιο δικό του ἔργο καὶ τὶς ὅποιες ἀπόψεις του;

Ἄς πᾶμε παρακάτω. Συνηθίσαμε νὰ γρά- φουμε ἀπλᾶ καὶ κατανοητὰ τὶς ἀπόψεις μας καὶ νὰ τὶς ὑπογράφουμε φαρδεῖα - πλατεῖα. Κι αὐτὸ τὸ ξέρει κι ὁ ἴδιος ὁ κ. Πρ. Μάλιστα λίγο πιὸ κάτω μιλώντας γιὰ τὸ κριτικὸ σημεί- ωμα πού δημοσιεύτηκε στὸ ἴδιο φύλλο γιὰ τὴν ἀφηρημένη τέχνη, χαρακτηρίζει τὶς ἀπόψεις μας σὰν «ἐμπαθεῖς, δογματικὲς καὶ κοινότυπες ἀνακρίβειες». Ὡστε γράφουμε πάντα καὶ δι- καιολογοῦμε τὶς ἀπόψεις μας ἀδιαφορώντας μάλιστα γιὰ τὸ τί θὰ πούν οἱ θερμόαιμοι.

Ἄς συγχωρήσουμε στὸν κ. Πρ. μαζί μὲ τὶς φραστικὲς του ἀδυναμίες καὶ τὸ ὕφος του κι ἄς μιλήσουμε γιὰ τὴν οὐσία τῶν ἀπόψεῶν του.

Μιὰ πού ὁ κ. Πρ. πιστεύει πὼς «διαβάζω ἕνα κείμενο σημαίνει μαντεύω», καὶ μιὰ πού μὲ τὸ διάβασμα δὲν ἔδρισκε ἐκεῖ μέσα τίπο- τα ἀπ' αὐτὰ πού ἀραδιάζει, παράτησε τὴ λογικὴ κ' ἔβαλε μπρὸς τὴν Πυθία! Κι αὐτὴ ἐνῶ σ' ἄλλες περιπτώσεις τοῦ λέγει μερικὰ ἀπ' τὰ γνωστὰ «ἤξης - ἀφίξης», σὲ τούτη τὴν περίπτωση τοῦ ὑπέβαλλε νὰ μᾶς ἀποδώσει φράσεις καὶ σκέψεις πού δὲν ὑπῆρχαν στὸ γρα- φτό μας. Οὔτε ποτὲ γράψαμε πὼς ἡ ἀφηρημένη τέχνη (ἄς ἀφήσει τὸ κίνημα τῆς μοντέρνας τέ- χνης κατὰ μέρος) γεννήθηκε σὰν ἀντιδραστικὸ κίνημα τῆς Ἀμερικῆς, οὔτε πὼς εἰσῆχθη ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἑλλάδα σκόπιμα καὶ μὲ μεγάλα μέσα. Εἶπαμε : «τὴν τέχνη αὐτὴ (δηλ. τὴν ἀφηρημένη κι ὄχι τὴν μοντέρνα, πού γράφει ὁ κ. Πρ.) μᾶς τὴν ἔφε- ραν (σ' ἐμᾶς, στὴν Ἑλλάδα — πού τὴν βρῆκε γραμμὴν τὴν Εὐρώπη;) μαζί μὲ ἀρκετὰ ἄλλα πράγματα (πού μᾶς τᾶφεραν κι αὐτὰ σὲ τούτη τὴ φάση τῆς «φιλίας» τους — ἢ ἀπαρίθμησή τους περιπτεύει) κατὰ κύριο λόγο (γιὰ τὴν ἔγι-

ναν παλιώτερα κι άλλες απόπειρες εισαγωγής αυτού του φρούτου) οί 'Αμερικανοί». Δεν ίσχυριστήκαμε ποτέ πώς είναι «άντιδραστικό κίνημα της 'Αμερικής». Οί υπερπόντιοι «φίλοι» μας την δανείστηκαν από τη γηραιά Ευρώπη (σάμπως κάναν στην τέχνη και τίποτα δικό τους;) την υιοθέτησαν όμως και την υποστηρίζουν γιατί τους εκφράζει πέρα για πέρα. 'Ακόμα, «τό ότι στην 'Ελλάδα συντονισμένα προβάλλεται και υποστηρίζεται από Κράτος και Ραδιόφωνο», που γράφει ο κ. Πρ. στο δικό μας κείμενο αναφέρεται πολύ διαφορετικά: «πατροναρίστηκε όσο ήταν δυνατόν (τους κατατρεγμένους, —γιατί είναι επαναστάτες και πρωτοπόροι—, άφηρημένους, τους έθεσε υπό την υψηλή προστασία του πολύ γνωστός «έκλεκτός» κριτικός, που επί τέλους ξέρεi πολύ καλά τι κάνει) την παρουσίασε το ραδιόφωνο (τότε που το γράφαμε τόχρe κάνει μιὰ φορά, ως σήμερα τόχρe κάνει δυο φορές και πήρε μέρος και στις δυο ο κ. Πρ.) και γενικὰ έγινε άρκετός θόρυβος» (δημοσιεύματα, έκπομπές, συζητήσεις). "Ωστε «οί χοντροειδείς ανακρίθειες και υπεκφυγές», που ανακάλυψε ο κ. Πρ. δεν υπάρχουν στο δικό μας το κείμενο. 'Επιστρέφονται λοιπόν σαν άνεπίδοτες. 'Η έρευνα του κ. Πρ. νομίζουμε πώς θα πρέπει ν' αρχίσει από το να καταλαβαίνει σωστά τα κείμενα που διαβάζει και να τα αντιμετώπιζει ύστερα καλόκαρδα, όπως τα έγραψε ο συγγραφέας τους, κι όχι να τα στρεβλώνει όπως του άρέσει. Γιατί με τέτοιους χρησμούς συζήτηση δεν γίνεται.

Αυτό που θα πρέπει να παρατηρήσουμε είναι πώς ενώ στο σημείωμά μας εκείνο προβάλλαμε θέσεις που θίξαν ουσιαστικά προβλήματα αυτού του είδους της τέχνης, ο κ. Πρ. προτίμησε να τα παρακάμψει και να φτάσει σε κάτι που επί τέλους δεν έχει και τόσο βασική σημασία, δηλ. στο ρόλο των 'Αμερικάνων στο ζήτημα της σημερινής προβολής της άφηρημένης τέχνης, στον τόπο μας και άλλου. Θέλησε λοιπόν ν' αποσεισει από τους ώμους των 'Αμερικάνων την ευθύνη για την άφηρημένη τέχνη; 'Ασφαλώς όχι. Μάλλον θέλησε να λαφρώσει τη θέση της άφηρημένης τέχνης απ' τη φιλία των 'Αμερικάνων. Κ' εδώ θα πρέπει στ' αλήθεια να εκτιμήσουμε την πρόθεσή του, την ευθιξία του. Να όμως που έρχεται κι άλλος ένας ακόμα, ο ζωγράφος κ. Λ. Χρηστάκης, συνεκθέτης του κ. Πρ., ο ίδιος που όργάνωσε και διευθύνει την αίθουσα «Κούρος», όπου και έγινε η έκθεση των άφηρημένων έργων, για να τεκμηριώσει με στοιχεία και μ' αριθμούς την άποψή μας εκείνη. Το γράμμα του δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος της «Ε. Τ.», μαζί με το γράμμα του κ. Πρ. Τα στοιχεία που προσφέρει ο κ. Χρηστάκης είναι συντριπτικά για την άποψη του κ. Πρ. 'Ελπίζουμε να καταλαβαίνει τη γλώσσα των αριθμών, χωρίς καμιά μεσολάβηση.

Όμως αρνείται ο κ. Πρ. πώς στην 'Ελλάδα γίνονται τελευταία απόπειρες προβολής της άφηρημένης τέχνης και πώς της παρασχέ-

θηκαν μέσα που δεν παρασχέθηκαν σε σοβαρότερες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις; Πώς μιὰ συζήτηση που έγινε στον Κούρο, και που την πατροναρίσε μάλιστα ο γνωστός «έκλεκτός κριτικός» την ήχογράφησε το Ε. Ι. Ρ. (γνωρίζει άραγε πώς το ραδιόφωνο εδώ είναι υπόθεση καθαρά κρατική;) πώς πήρε μέρος κι ο ίδιος, και πώς μεταδώθηκε σε μιὰ έκπομπή από το ραδιοφωνικό σταθμό 'Αθηνών; 'Ελπίζουμε να ξέρεi που ζει και να καταλαβαίνει τη σημασία της πράξης.

Και για να τελειώνουμε με το γράμμα. 'Ασφαλώς κάθε καινούργιο συναντά αντίδραση. 'Ασφαλώς κάθε προοδευτική τάση βρίσκεται σε διωγμό απ' τους εκφραστές του παλιού. Μά πάλι περεξηγεί τα πράγματα ο κ. Πρ. 'Η άφηρημένη τέχνη δεν είναι τίποτα το καινούργιο, τίποτα το προοδευτικό: Είναι ατύχια ή άστική παρακμή, ή έκφραση της διάλυσης μιās εποχής. Κι αυτό το ξέρουν πολύ καλά και οί ίδιοι οί υποστηριχτές της, εκτός απ' τον κ. Πρ. Δίκαια οί έμπρεσσιονιστές, οί έξπρεσσιονιστές, οί Φώβ δοκίμασαν το διωγμό της αντίδρασης. Και το ίδιο δίκαια σήμερα η άφηρημένη τέχνη βρίσκει ολόπλευρα την υποστήριξη του διεθνούς Ιμπεριαλισμού.

Μά ως τ' αφήσουμε αυτά. 'Υπάρχει μιὰ ουσιαστική διαφορά αντίληψης πάνω στα καλλιτεχνικά προβλήματα, ανάμεσα στις άποψεις του κ. Πρ. και τις άποψεις μας. Κ' είναι διαφορά αρχής.

'Ιδεαλιστής, με χρώμα μυστικιστικό, στη βάση της σκέψης του ο κ. Πρ. έχει μιάν ολότελα αντικοινωνική θέση πάνω στο ζήτημα της τέχνης. 'Η τέχνη είναι ένα ξεχωριστό βασίλειο γι' αυτόν. Να μερικές από τις άποψεις του: «Το έργο του Ζωγράφου και του Γλύπτη δεν υπόκειται στις αντιλήψεις του κοινού για τη φύση και την Κοινωνία γιατί τις έμπεριέχει λυτρωμένες από το μικρό, το συμβατικό, το κοντόφθαλμο». 'Η καλλιτεχνική δημιουργία θαρρείς πώς γίνεται μόνη της, «χωρίς να είναι ο άνθρωπος το κέντρο της»... «Κανένα κριτήριο έξω από το έργο, δεν είναι κριτήριο αποδεκτό... Το έργο Τέχνης, έργο κατ' έξοχήν Δημιουργικό, είναι ελεύθερο και άνεξέλεγκτο από έξωτερικούς νόμους με έσωτερική και μόνο Νομοτέλεια και Δικαίωση, κυριαρχεί στο περιβάλλον του, δεν υποτάσσεται... 'Ο θεατής κι ο κριτικός το άγνωρίζουν με μόνο έλεγχο τη συγκίνηση, την Μύηση που του προκαλεί σαν έργο τέχνης». Δηλ. υποκειμενικός ιδεαλισμός, γνωσιοθεωρητικός έγωϊσμός, όπως έγραψαν κάποτε.

Φοβάται ακόμα μην επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε την τέχνη γιατί θαρρεί πώς θα την μετατοπίσουμε από το βάθρο της. 'Η κοινωνία, αυτό το οργανωμένο σύνολο, που κινείται από μιὰ συνεχή κι άδυσώπητη πάλη αντιθέσεων είναι για τον κ. Πρ. «μιὰ τραγική άδελφοσύνη ανάμεσα στους ανθρώπους». 'Ο καλλιτέχνης καλείται να κάνει διαδοχικές αφαιρέσεις των έπουσιωδών μερών για ν' αποκαλύψει την «έσώτερη ουσία, την 'Αξία». (Μπήκε

ἀραγε στὸν πειρασμὸ νὰ σκεφτεῖ ποτέ του, ἂν ἡ Ἀξία αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ θέση ποὺ ἔχουν μέσα στὴν τραγικὴ ἀδελφοσύνη του;). Ἡ δικὴ του ἐλευθερία (γράφει ὁ καταναγκασμὸς τοῦ δολλαρίου) γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία εἶναι περίπου ταυτόσημη μὲ μιὰν ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου πλασματικὴ κατάσταση ὅπου ὁ κ. Πρ. φαντάζεται τὸν καλλιτέχνη ἔξω ἀπὸ κάθε κοινωνικὸ νόμο, καὶ ὅπου κυριαρχεῖ μιὰ ἱεράρχηση τῶν γεγονότων ἀπὸ μέσα. Ἐνοχλεῖται ἀκόμα κι ὅταν ὁ Κανιάρης προσπαθεῖ νὰ ἐρμηνεύσει καὶ νὰ κάνει προσιτὸ καὶ δεκτὸ τὸ ἔργο του, σὲ μιὰ συνέντευξη στὸ περιοδικὸ Ταχυδρόμος. Κι ἀλήθεια πῶς νὰ ἐξηγήσεις τὸ «μυστήριον»;

Ἰδέες παμπάλαιες, ποὺ ἡ καταγωγή τους βαστᾶ ἀπ' τὸν Μπέρκλεϋ, τὸν Κάντ, τὸν Φίχτε, τὸν Μάχ, καὶ μάλιστα χωρὶς τὴν αἰτιολόγηση, χωρὶς τὴν ταξινόμηση ἐκείνων, μὰ ἀνακατωμένες καὶ ἀρτυμένες μὲ τὶς ἐρημίες τοῦ ἐγώ (τοῦ πιὸ ἔρημου καὶ πιὸ ὀλομόναχου, πιὸ φτωχοῦ κλπ.) καὶ τὶς σκοτεινιῆς τοῦ ἐξιστανσιαλισμοῦ, τοῦ «παραλογισμοῦ αὐτοῦ τοῦ γραφείου, τῆς πιὸ ραφιναρισμένης λογικῆς ποὺ ἀμαρτάνει στὴ λογικὴ», ὅπως ἔγραφε κι ὁ ἀξέχαστος δάσκαλος Θεοδωρίδης. Τὸ ἀλάτι τὸ βάζει σ' αὐτὸ τὸ ἀνακάτωμα ἡ ἐνόραση τοῦ Μπέρξον. Φυσικὰ τέτοιες ιδέες δὲν ἔχουν ἀνάγκη δικαιολογίας. Ὁ κ. Πρ. μιλά μὲ ἕναν ἀπόλυτα δογματικὸ τρόπο (αὐτὸ θὰ πεῖ δογματισμὸς κ. Πρ.) χωρὶς νὰ νοιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ παραθέσει κανένα ἐπιχείρημα. Τὰ λόγια του μοιάζουν σὰν μιὰ ἀλήθεια ποὺ τὴν εἶδε ἐξ ἀποκαλύψεως (ἴσως γιὰτὴν ἀνήκει στοὺς μνημένους, ἴσως γιὰτὴν ναμίζει ὅτι φέρνει κόσμον), πάντως εἶναι ἀπόψεις ἐκτὸς λογικῆς, ποὺ τὴν περιφρονοῦν γιὰτὴν δίκαια δὲν τὴν ἔχουν ἀνάγκη. Μαγεία καὶ ἀγνωστικισμὸς!

Ἐ, λοιπὸν! Διαφωνοῦμε μὲ ὅλ' αὐτά. Γιὰ μᾶς ἡ τέχνη εἶναι ἐποικοδόμημα ποὺ ὑπακούει ἀναγκαστικὰ στὴν ἴδια νομοτελικὴ πορεία μὲ τὸ κοινωνικὸ γίνεσθαι. Ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι καθόλου ἀπομονωμένος, «κ' ἡ συνειδήσεώς του δὲν εἶναι καμιά ἰδιαίτερη μυστικὴ δύναμη κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ της, ἀλλὰ καθορίζεται στὸ περιεχόμενό της καὶ στὴ λειτουργία της ἀπὸ τὸν ἀντικειμενικὸ κόσμον», ὅπως διδάσκει ὁ Γιάννης Ἰμβριώτης. Τὸ ἔργο τέχνης ὑπόκειται σὲ μιὰ πολὺ πιὸ αὐστηρὴ νομοτέλεια, ἀπ' ὅσο ὑποπτεύεται ὁ κ. Πρ. καὶ οἱ ἐλευθερίες του εἶναι φανταστικὰ σχήματα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ πετᾶ στὰ σύννεφα. Ἀλοῖμονο! «Πάρεξ ὁ Δίας, ἄλλος κανεὶς ἐ-

λεύθερος δὲν εἶναι». Ὁλόκληρη ἡ κοινωνικὴ ἱστορία εἶναι μιὰ πορεία τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὰ ἔμπρός, πρὸς τὴν κατάκτηση τῆς ἐλευθερίας, κ' ἡ τέχνη, γνήσιο καὶ χαρακτηριστικὸ τέκνο μιᾶς ἐποχῆς, κοινωνικὸ φαινόμενο ποὺ ἀνταντικλᾶ τὴν ἀσίγαστη αὐτὴ πάλη, ἔχει, τὸ ξέρουμε εἴτε ὄχι, θέση μέσα σ' αὐτὴ τὴν πάλη. Ἡ ἐλευθερία ποὺ μπορεῖ νὰ διεκδικήσει ἡ τέχνη εἶναι, γιὰ μᾶς, πέρα ἀπ' τὴν κοινωνικὴ τῆς θέση, τὴ χρησιμότητά της. Ἄν δὲν βοηθᾶ τὸν ἄνθρωπο, γιὰ νὰ καταστήσει στὴν πάλη του καινούργιες προχωρημένες θέσεις, κακὰ τὰ ψέμματα κι ἄσκοπες οἱ φιλολογίες, δὲν ἔχει κανένα νόημα. Καὶ γιὰ νὰ ἐκπληρώσει αὐτὸ τὸν ὕψιστο προορισμὸ της, ἄς μὴ φοβᾶται κανεὶς, δὲν θὰ κάνει κανέναν συμβιβασμὸ, δὲν θὰ ξεπέσει. Θὰ πετύχει τὸ σκοπὸ της στὸ βαθμὸ ποὺ θὰ βρεῖ τὸν τρόπο ν' ἀπευθυνθεῖ στοὺς παλλοὺς, νὰ ἐπικοινωνήσει μαζί τους. Δὲν θὰ προχωρήσουμε γιὰτὴν δίκαια θὰ μᾶς ἔλεγε ὁ κ. Πρ. πῶς λέμε κοινοτοπίες. Ἐμεῖς πιστεύουμε σ' αὐτὰ τὰ ἀπλά, τὰ κοινὰ πράγματα.

Ἡ ἀφηρημένη τέχνη δὲν ἐκπληρώνει αὐτὸν τὸν προορισμὸ. Δὲν θὰ κάνουμε λοιπὸν ἄλλη ἀναγωγή. Μποροῦμε νὰ συζητᾶμε γιὰ τὰ προβλήματα ποὺ βάζει. Νὰ κρίνουμε ἔτσι εἴτε ἀλλοιῶς καὶ νὰ ἐξηγοῦμε μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὶς διάφορες πλευρὲς της. Μὰ ἡ τοποθέτησή της εἶναι ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Ἐλπίζουμε πῶς τὸ ὑποδηλώσαμε μὲ τὸ τόσο συνοπτικὸ τοῦτο σημείωμά μας ποὺ τὸ πιὸ μεγαλύτερο μέρος του μᾶς τῶφαγε ἀναγκαστικὰ ἡ προσπάθεια ν' ἀνασκευάσουμε τὶς παρεξηγήσεις καὶ τὶς προσωπικὲς αἰχμές, ποὺ δυστυχῶς ἀνακατώθηκαν σ' ἕνα θέμα καθαρὰ θεωρητικὸ.

Ἐκτιμοῦμε πολὺ τὴν ἀνανεωτικὴ διάθεση τοῦ κ. Πρ. καὶ θὰ χαιρόμαστε πάντα νὰ τὸν βλέπουμε κοντὰ μας. Ἡ πρόθεσή του μᾶς βρίσκει σύμφωνους, μὰ ἡ βάση ποὺ ξεκινᾶ εἶναι ὀλότελα λαθεμένη. Τέτοιες ἀπόψεις δὲν ἔχουν θέση σὲ μιὰ ἐπιστημονικὰ συγκροτημένη σκέψη, ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ γίνεῖ μοχλὸς γιὰ τὴν πραγμάτωση τῶν ὀνείρων ἐνὸς κόσμου ὀλόκληρου.

Σ' ἕνα σημεῖο μόνο βρίσκουμε νὰ ἔχει δίκιο ὁ κ. Πρ. Ἰδεαλιστής, μὲ ἀρνητικὴ κοινωνικὴ θέση πάνω στὸ πρόβλημα τῆς τέχνης, εἶναι σὲ πλήρη συνέπεια μὲ τὴν τοποθέτησή του σὰν ὀπαδὸς τῆς ἀφηρημένης τέχνης. Ξέρει πολὺ καλὰ τὶς συνέπειες τῆς θεωρητικῆς του τοποθέτησης. Καὶ ὑποστηρίζει τίμια καὶ χωρὶς ὑπεκφυγῆς τὶς θέσεις ποὺ αὐτὴ τοῦ ἐπιβάλλει γιὰ τὰ μερικώτερα προβλήματα.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ κ. Τάσσου

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»

Ἦστερα ἀπὸ τὸ γράμμα τοῦ κ. Α. Προδελέγγιου, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο τεύχος σας, ἡ ὄλη συζήτηση ὀδηγήθηκε σὲ τέτοιο σημεῖο, ποὺ νομίζω πῶς καθιστᾶ περιττὴ

τὴν κάθε ἀπάντηση ἀπὸ μέρος μου. Ἐξ ἄλλου τὴ γνώμη μου σχετικὰ μὲ τὴν ἀφηρημένη τέχνη τὴν ἔχω ἤδη διατυπώσει στὴν πρόσφατη συνέντευξή μου καὶ δὲν χρειάζεται νὰ τὴν ἐπαναλάβω.

Φιλικὰ

Α. ΤΑΣΣΟΣ

λόγοι και αντίλογοι

ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΜΗΝΑ ΑΥΤΟΝ ΕΓΙΝΕ ΜΙΑ μεγάλη πνευματική εκδήλωση για την Κύπρο. Όλες οι πνευματικές και καλλιτεχνικές οργανώσεις πήραν μέρος στην οργάνωσή της και εκπρόσωποι των ανωτέρων πνευματικών ιδρυμάτων πρόσθεσαν το κύρος τους συμμετέχοντας στην Τιμητική Επιτροπή, στην οποία προέδρευσε ο Έθνάρχης Κύπρου Μακάριος. Η γιορτή δόθηκε στις 16 Σεπτεμβρίου στο Ώδειο Ηρώδη του Αττικού και υπήρξε «κοσμιωτάτη», σύμφωνα με την επιθυμία —τον όρο καλύτερα— που επέβαλε η κυβέρνηση. Οι κυβερνητικές αρχές όμως απουσίασαν πανηγυρικώτατα, ο δήμαρχος Αθηναίων επίσης, ή Ακαδημία —η οποία θεωρεί ανάξιο έαυτής να πει έστω και δυο λόγια για το έγκλημα που συντελείται στην Κύπρο σε βάρος του Έθνους μας— υπήρξε συνεπής στη μόνιμη έθνική της απουσία. Μόνο το κυβερνητικό πνεύμα εν είδει κουρούνας υπερίπτατο του αρχαίου θεάτρου, προσπαθώντας να κάνει την εκδήλωση όσο γινόταν πιο πλαδαρή.

ΟΠΩΣ ΚΑΙ ΝΑΧΕΙ ΟΜΩΣ ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ, οι πνευματικοί άνθρωποι και οι καλλιτέχνες μας, με μια φωνή που πρέπει να την κάνουν να φτάσει στα πέρατα του κόσμου, καταδίκασαν τα έγκλήματα της άγγλικής αποικιοκρατίας και πρόφεραν όρκο βαρύ για τη συμπαράστασή τους στον Κυπριακό λαό που αγωνίζεται για την έλευθερία του. Τώρα, ασφαλώς, τιμώντας αυτό τον όρκο, θα σκεφτούν με ποιό τρόπο θα βοηθήσουν τον άγωνα αυτό, πώς θα κινητοποιήσουν τις πνευματικές και ήθικες δυνάμεις στην Ελλάδα και σ' όλο τον κόσμο σ' ένα γενικό πνευματικό συλλαλητήριο εναντίον του βρετανικού εγκλήματος και υπέρ της έλευθερίας των Κυπρίων.

Γιατί το Έλληνικό νησί διατρέχει άμεσο κίνδυνο! Η Αγγλία προχωρεί, με ψυχρό υπολογισμό, στο διαμελισμό, ενώ οι «σύμμαχοι» και οι «φίλοι» επικροτούν, στο όνομα της ενότητας του «Έλευθέρου Κόσμου!».

Η τύχη της Κύπρου βρίσκεται στα χέρια του λαού της, στα χέρια του Έλληνικού Λαού, και στη συμπαράσταση όλων των λαών.

ΕΝΑΣ ΤΟΥΡΚΟΣ ΚΙ ΕΝΑΣ ΒΡΕΤΑΝΝΟΣ λογοτέχνης, παγκόσμια γνωστοί και σεβαστοί, ο ποιητής Ναζίμ Χικμέτ και ο πεζογράφος Κόμπτον Μακκένζι, ύψωσαν τη φωνή τους υπέρ της έλευθερίας του Κυπριακού λαού και της αυτοδιάθεσης.

Ο Ναζίμ Χικμέτ, αυτοεξόριστος από την Τουρκία των Μεντερέδων, με φυλλάδιό του

τυπωμένο τουρκικά στο έξωτερικό, κάλεσε τους όμοεθνείς του Τουρκοκύπριους να πάψουν να είναι όργανα του άγγλικού Ιμπεριαλισμού και της αποικιοκρατίας και ν' αγωνιστούν κι αυτοί δίπλα στους Έλληνες για την αυτοδιάθεση. Ο Κόμπτον Μακκένζι πάλι, μόλις πάτησε το πόδι του στην Αθήνα, δήλωσε πως η Κύπρος είναι έλληνική και πρέπει ν' αποδοθεί στην Ελλάδα. Το γεγονός είναι βαρυσήμαντο, γιατί οι ποιητές και οι συγγραφείς εκφράζουν τη συνείδηση του έθνους τους και δεν είναι ανεύθυνοι απ' αυτή την άποψη. (Αλήθεια, παρεμπιπτόντως, μήπως ξέρετε σεις αν τους ευχαρίστησε ή Προεδρία της Κυβερνήσεως, το υπουργείο Έξωτερικών, το υπουργείο Παιδείας, ή τέλος πάντων κάποιος αρμόδιος ή ακόμα και η Επιτροπή Αυτοδιαθέσεως Κύπρου;).

ΟΣΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΑΖΙΜ ΧΙΚΜΕΤ, ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ή πρώτη φορά που δεν γίνεται ούραγός της επίσημης έξαλλης πολιτικής της πατρίδας του, και υψώνει τη φωνή του να μιλήσει για το δίκιο της Κύπρου. Αποδείχνει έτσι, πώς ανάμεσα από τους έξαλλους καπνούς και τη θολούρα της τούρκικης μισαλλοδοξίας, ο πραγματικός Πνευματικός Άνθρωπος δεν χάνει την πίστη του στα μεγάλα ανθρώπινα ιδανικά. Κι αυτό αποτελεί τη μεγαλύτερη τιμή στο ανθρώπινο πνεύμα.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΒΑΡΕΙΑΣ ΦΟΡΟΛΟΓΙΑΣ στα δημόσια θεάματα έχει πάντα μια θλιβερή επικαιρότητα. Τον τελευταίο καιρό έγινε μια σύσκεψη Έλλήνων κινηματογραφικών παραγωγών για να εξετάσει το θέμα και να υποβάλει τα αιτήματά τους στο κράτος. Η «Ε.Τ.» συνηγορεί. Και άλλες φορές επεσήμανε τον κίνδυνο από την εκδήλωση της τέτοιας «στοργής» του κράτους. Με μια παρατήρηση όμως. Είναι καιρός πια οι Έλληνες κινηματογραφιστές να δείξουν κάποιο σεβασμό προς το έλληνικό κοινό. Φτάνουν οι ταινίες με τα δακρύβρεχτα ραμάντζα, τις Μαρίες Πενταγιώτισσες και τις άλλες ελαφρότητες. Είναι πράγματα που εκθάτουν το κύρος της χώρας μας στο έξωτερικό και διαφθείρουν το γούστο του κοινού μας. Η έλληνική πραγματικότητα προσφέρει άφθονα θέματα και περιεχόμενο για μια πραγματική κινηματογραφική άνθιση. Άς νοιώσουν κι αυτοί ποιό είναι το χρέος τους.

ΑΝΤΙΘΕΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΦΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΟΥ, ο θεατρικός χειμώνας προαναγγέλλεται

εξφορος. Τὰ κυριώτερα θέατρα πρόζας (Κούν, Μυράτ, Ροντήρης, ἀκόμα καὶ τὸ Ἐθνικό), ἀναγγέλλουν μιὰ σειρὰ ἔργα ποὺ θ' ἀποτελέσουν πραγματικὴ προσφορὰ στὴ θεατρικὴ κίνηση. Ὁ Κούν π.χ. θὰ κάνει ἑναρξὴ τῶν παραστάσεων του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ «Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σὲ Τσουάν». Ὁ Ροντήρης ἐκτὸς ἀπ' τοὺς «Πέρσες» ἐτοιμάζει τοὺς «Γάμους τοῦ Φίγκαρο» τοῦ Μπωμαρσαί, ὁ Μυράτ τὸ «Κράτος τοῦ Θεοῦ» τοῦ Φρίτς Χόχ-δελντερ καὶ τὸ Ἐθνικὸ τὸν «Ὁθέλλο».

Τὸ θεατρόφιλο κοινὸ καὶ γενικώτερα ὅσοι πονοῦν γιὰ τὴν ὑποτονικὴ πνευματικὴ μας ζωὴ, πρέπει νὰ ἐνισχύσουν τὶς προσπάθειες αὐτές.

ΘΑ ΛΕΓΑΜΕ ΠΩΣ ΤΟ ΧΡΕΟΣ ΤΟΥΤΟ ΠΕ-
φτει πρῶτα ἀπ' ὅλα στὸ κράτος. Μ' αὐτὸ κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ χτυπήσει καὶ νὰ ἐξασθενήσει τὴν πνευματικὴ ζωὴ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι δὲν ἐπιτρέπει στοὺς ἠθοποιούς, ποὺ εἶναι ἀδειοῦχοι ἐξόριστοι, νὰ ἀκολουθήσουν τοὺς θιάσους στοὺς ὁποίους δουλεύουν, στὶς περιοδεῖες τους στὶς ἐπαρχίες. Σὲ σχετικὸ κοινὸ διάδημα τοῦ Σωματείου ἠθοποιῶν, τῆς Ἑταιρείας Θεατρικῶν Συγγραφέων καὶ τῶν Ὑπευθύνων Θεάτρου, ὁ ἀρμόδιος ὑπουργὸς εἶπε ὅτι «θὰ μελετήσῃ τὸ ζήτημα». Ἡ περίπτωση δὲν χαρακτηρίζει τὸ ἑλληνικὸ κράτος μόνον σὰν ἀστυνομικό. Τὸ χαρακτηρίζει, γι' ἄλλη μιὰ φερά, καὶ σὰν ἀντιπνευματικό.

ΒΕΒΑΙΑ, ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΜΑΣ ΣΑΝ ΑΠΡΟ-
σωπος μηχανισμὸς ἔχει πρὸ πολλοῦ καιροῦ χάσει κάθε εὐθιξία καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς «ἀντιπνευματικό» δὲν πρόκειται νὰ τὸ σπενοχωρήσει καὶ τόσο. Ἀλλὰ οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι ποὺ κατέχουν καίριες θέσεις μέσα σ' αὐτό, καὶ ἰδιαίτερα στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας, ἃς ἐπέμβουν καὶ ἃς ἐξηγήσουν πῶς δὲν πρόκειται νά... κινδυνέψῃ τὸ καθεστῶς ἂν πᾶνε σὲ περιοδεῖα τρεῖς - τέσσερις ἠθοποιοὶ ποὺ τυχαίνει νὰ εἶναι ἀδειοῦχοι ἐξόριστοι. Ἡ μήπως ὁ κ. ὑπουργὸς τῆς Προεδρίας ἔχει διαφορετικὴ γνώμη;

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΑΞΙ-
ζει σίγουρα τὸ θαυμασμὸ μας.

Ἐπάρχει ἐκεῖ ἕνα θέατρο καὶ ἕνας θιασάρχης σκέφτηκε πῶς θὰ μπορούσε νὰ τὸ ἀξιοποιήσει γιὰ τὴ χειμερινὴ περίοδο. Μὰ ὑπάρχει ἐπίσης καὶ μιὰ ἐταιρεία ποὺ ἐλέγχει ὅλα τὰ θεάματα σ' αὐτὴ τὴ δύσμοιρη πόλη καὶ ἀξιῶναι νὰ περάσει ἀπὸ τὴν ἐγκρισή της ἢ ἐμφάνιση τοῦ ὁποιοῦδήποτε θιάσου. Καὶ ἀρνήθηκε νὰ παραχωρήσει τὸ θέατρο. Ὁ θιασάρχης εἶχε τὴν ἀφέλεια νὰ καταφύγει στὸ κράτος. Καὶ νὰ ἢ ἀπάντηση τοῦ νομάρχου:

«Εἶναι ἀναμφισβήτητον γεγονόςὸς ὅτι ἡ πόλις τῆς Κερκύρας λόγῳ τοῦ ὑφισταμένου ὡς ἄνω καθεστώτος, ὑποφέρει ἀπὸ ἀπόψεως δυνατότητος ἐμφάνισεως καλλιτεχνικῶν θιάσων καὶ φαίνεται ὅτι ἢ κατάσπασις αὐτὴ δὲν πρόκειται νὰ θεραπευθῇ ἄλλως, εἰ μὴ μόνον ἐὰν ἀνεγερθῇ ὑπὸ τοῦ Δήμου δημοτικὸν θέατρον» (!)

Πληρέστερη ὁμολογία ἀδυναμίας δὲν μπορούσε νὰ γίνει. Ὅσο γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον —τί λόγος;

ΤΟΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΚΑΙΡΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗ-
καν καὶ στὴν Ἀθήνα περιπτώσεις τεντυμποῦσμου. Οἱ ἀστυνομικὲς ἀρχὲς πῆραν ἀψυχολόγητα μέτρα ποὺ προκάλεσαν τὶς διαμαρτυρίες τῶν παιδαγωγῶν. Τὸ φαινόμενο εἶναι ἀνησυχητικό. Μέσα στὴ νεολαία μας ὑπάρχει ἕνα στοιχεῖο φθορᾶς, ποὺ πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ καταπολεμηθεῖ. Τὰ κατασταλτικὰ μέσα δὲν εἶναι ἀρκετά. Μὰ καὶ τὰ προληπτικὰ πρέπει νὰ εἶναι γενικώτερα, καὶ νὰ ἀποβλέπουν στὴν ἐξάλειψη τῶν αἰτίων ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ παρουσιάζονται τέτοια ἀποκρουστικὰ φαινόμενα. Τὰ βρωμόχορτα δὲν μποροῦν νὰ φυτρώσουν ὅταν τὸ περιβάλλον εἶναι καλὰ καλλιεργημένο.

«ΓΙΑ ΝΑ ΓΡΑΨΩ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ ΣΤΟ
σχολεῖο, πωλῶ αὐτὰ τὰ πράγματα». Ἐνας πατέρας πουλάει μιὰ κουβέρτα καὶ τὴν κούκλα τῶν παιδιῶν του, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ πληρώσει τὴν ἐγγραφή τους. Ἡ πληροφορία εἶναι συγκλονιστικὴ. Μὰ προκαλεῖ καὶ τὴν πιὸ βαθεῖα ἀγανάχτηση. Ἄν καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια ἔχουμε συνηθίσει καὶ στὰ πιὸ ἀπίθανα πράγματα, κάτι τέτοια δὲν μποροῦν παρὰ νὰ ἐξοργίζουν καὶ τοὺς πιὸ χοντρόπετσους.

ΓΙΑ ΕΝΑΜΙΣΥ ΔΟΛΛΑΡΙΟ! Η ΕΙΔΗΣΗ
ἔκανε τὸν κόσμον ν' ἀνατριχιάσει... Γιὰ ἐνάμισυ δολλάριο ποὺ ἔκλεψε ἕνας νέγρος στὴν Ἀμερικὴ, καταδικάστηκε ἀπὸ ἐπίσημο δικαστήριο σὲ θάνατον, καὶ ἀπὸ μέρα σὲ μέρα μπορεῖ νὰ ἐκτελεστεῖ! Δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα λυντσάρισμα, ἀπὸ ἐξαλλο ὄχλον, μεθυσμένων μὲ τὸ ὄπιο τοῦ ρατσισμού... Δὲν πρόκειται ἔστω γιὰ τὴ δολοφονία ἐνὸς νέγρου ἀπὸ ἀστυνομικούς, πού... τοὺς ἔπνιξε τὸ δίκιο, γιὰτὶ αὐτὸς ὁ... ἀλιτήριος εἶχε τὸ θράσος νὰ τηλεφωνήσει σὲ μιὰ λευκὴ! Ἐδῶ ἔχουμε ἕνα ἐπίσημο Δικαστήριο, νὰ ἐκτελεῖ ἐν ψυχρῶ ἕναν νέγρον γιὰ ἐνάμισυ δολλάριο, γιὰ 45 δραχμὲς δηλαδὴ, γιὰ ἕνα ποσὸ ποὺ ἕνας λευκὸς τὸ πολὺ θὰ πήγαινε δυὸ ὥρες στὸ φρέσκο!

Κι ὁμως ἡ περίπτωση ἔχει τὴ δικαιολογία της. Ὁ νέγρος αὐτὸς ἀσέβησε ἀπέναντι στὸ σῆμα κατατεθὲν μιᾶς χώρας, ποὺ αὐτοονομάζεται περήφανα «Χώρα τοῦ Δολλαρίου».

ΠΕΡΑ ΟΜΩΣ ΑΠ' ΑΥΤΟ, ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ
τοῦ ρατσισμού, ἂν καὶ πολὺ παλιό, προκαλεῖ τὸν ἀποτροπιασμὸ κάθε φορὰ ποὺ οἱ δάρδαρες ἐκδηλώσεις του εἰσορμοῦν στὶς στήλες τοῦ τύπου. Μὰ τὸν τελευταῖο καιρὸ παρουσιάζεται σὰν πραγματικὴ ὑστερία, καὶ τὸ χειρότερο, ἐκπέμπει μιὰν «ἀκτινοβολία» καὶ στὸν παλιὸ μας κόσμον. Πρόσφατα εἶναι τὰ ἐπεισόδια στὸ Νόπτιγκ-Χίλλ τῆς Μεγάλης Βρεταννίας μὲ τοὺς ἐγχρωμους μετανάστες τῆς Ἰαμαϊκῆς. Καὶ μὲ ἴδιες σχεδὸν τυπικὲς ἐκ-

δηλώσεις: φανατισμός, άγριότητα, παροξυσμός. Πρὸς Θεοῦ! Ἄς ἔλειπον τουλάχιστον οἱ τέτοιου εἴδους «εἰσαγωγές» τοῦ ἀμερικάνικου τρόπου ζωῆς!

τὸ βιβλίον

Σαράντου Παυλέα: «Θαλασσινὴ φήμη».

Ἡ συχνὴ παρουσία τοῦ Σαράντου Παυλέα, μὲ ἀλλεπάλληλες συλλογές, μᾶς ἔχει πείσει πὼς εἶναι ἓνας ποιητῆς, μὲ ἀληθινὸ ποιητικὸ ὑπόστρωμα, πρᾶγμα πού μᾶς τὸ βεβαιώνουν τὰ χρυσὰ ψήγματα πού ἀνεβάζει στὴν ἐπιφάνεια, ἢ ἀδιάκοπη, ἀλλὰ χωρὶς μέτρο, δημιουργικὴ του προσπάθεια. Ἄνθρωπος μὲ ἐμπειρία καὶ εὐαισθησία, περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸ καίριο τῆς ζωῆς καὶ θὰ εἶχε περισσότερο ἐπιβληθεῖ, ἂν ἔκανε μιὰ περιστολὴ λόγου, ἐλέγχοντας, ἀφαιρώντας καὶ ζυμώνοντας μὲ περισσότερὴ εὐθύνη τὸ ποιητικὸ ὑλικό του, σπάζοντας τὸν ἐξηγηματικὸν τόνο καὶ προβάλλοντας ὅ,τι εἶναι καθαρὰ ποιητικὸ ἐκχέλισμα. ἀφοῦ αὐτὸ τὸ ἐκχέλισμα ὑπάρχει καὶ διαχέεται ἄνισα μέσα στὰ μεγάλα του ἰδίως ποιήματα.

Καὶ κάμε με στοιχεῖο ἐλεύθερο, οὐρανέ,
γῆ, νερό, φωτιά ἢ ἀγέρα ὠκεανίσιο
δπου τ' ἄλμπατρος ἀνοίγουν τὸ φτερό τους πῆ-
[χες ἄσπρο φῶς
κι ἀκούραστα στὸ μέγα κόρφο του πετᾶνε καὶ
[σταθμεύουν...
(σελ. 28)

Γράμματα γραμμένα ἀπὸ τὸ ἀγαπημένο μας χέ-
ρι, πού παριστάνουν καταστάσεις πραγμάτων,
τόπους ἐξοχικὸς μὲ τὶς βρεγμένες ἐπιγραφές
[τοῦ Μάρτη,
τοὺς μῆνες πού νοτίζονται οἱ δρόμοι κι ὄλο
[φεύγουν,
γράμματα πού μιλάνε γιὰ πρόσωπα πού δὲν ὑ-
[πάρχουν πιά
γραμμένα μ' ἓνα κρινένιο χέρι πού λυώνει
καὶ γυμνώνεται δυὸ μέτρα μέσα στὴ γῆ.
(σελ. 30)

Οἱ παραπάνω στίχοι τοῦ Παυλέα, ἔχουν μιὰ φυσικότητα ροῆς, μιὰν ἀναμφισβήτητη ποιητικὴ διαύγεια, κι ἓνα ἀπρόσκοπτο ρυθμικὸ περπάτημα. Τὸ νὰ φτάνει σ' αὐτὸν τὸν τόνο σὲ ὀλόκληρα ἀποσπάσματα μᾶς δείχνει πὼς δὲν θὰ τοῦ ἦταν καθόλου δύσκολο νὰ κρατήσῃ ὅλη του τὴν ποίηση σ' αὐτὸ τὸν τόνο. Καὶ δὲν θὰ τοῦ ἦταν δύσκολο μὲ τὴν προϋπόθεση τῆς αὐτοσυγκέντρωσης καὶ τῆς δουλειᾶς πού ἀπαιτεῖ ἓνα τέτοιο φτάσιμο. Εἶναι ζήτημα ποιότητας ἢ ποίηση καὶ ποιότητας συνόλου σ' ἓνα μεγάλο ἢ μικρὸ ποίημα. Παραθέτω τοὺς πρώτους - πρώτους στίχους τοῦ ἀπὸ τὸ πρῶτο ποίημα τῆς συλλογῆς του, πού ἔχει τὸν τίτλο «Θαλασσινὴ φήμη».

Πηγαίνω μ' ὄλα τὰ δέντρα τὰ βαθιοριζωμένα
σὰν κολπώνει τὰ κλαριά τους τοῦ Ἄξιου ὁ Ἄ-
[γέρας
πηγαίνω μὲ τὰ κύματα τῆς σιγαλιᾶς καὶ τῆς
[ἀνεμοζάλης,
μὲ τοὺς ψαρολόγους πού πετοῦν παραλία - πα-
[λία δμάδι
κι ἔξαφνα ἀφήνουν θαλασσοκραυγές γιὰ τὴν
[τροφή τους
ἢ σὰ χιονιές στὸ ἔδαφος πέφτουν
ἢ σὰν ἄσπρες πέτρες στέκουν,
ἀγαλμάτια μικροῦ μαρμάρου
κι ἔπειτα πᾶνε βραδιάζοντας κύμα - κύμα
καὶ τοὺς μετρῶ κι ἀμέτρητοι ἐκεῖνοι παραμέ-
[μένουν.

Αὐτὸ τὸ χαλαρὸ δέσιμο μὲ τὶς ἀνεπεξέργαστες εἰκόνες γεννήθηκαν ἀσφαλῶς σὰν πρώτη σκέψη μέσα στὸ μυαλό του. Ὁ αὐθορμητισμὸς του δὲν κατόρθωσε νὰ τοὺς δώσει οὔτε καθαρότητα οὔτε ἐνότητα καὶ ὁ Παυλέας τὶς ἄφησε ἔτσι, πρῶτο ὑλικό, μετέωρο ἀνάμεσα στὸν πεζὸ λόγο καὶ στὴν ποίηση. Σὲ τέτοιες περιπτώσεις θὰ πρέπει νὰ σκεφτόμαστε ὅτι στὶς περασμένες ἐποχές, ἢ ποίηση στοίχιζε περισσότερον κόπο. Εἶναι καιρὸς νὰ βγοῦμε ἀπὸ τὴν πλάνη τῆς στιχουργικῆς ἀσυνδοσίας — μιλῶ γιὰ τὴν πεπλανημένη νοοτροπία ἐνὸς κόσμου ὀλόκληρου — καὶ νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ ἀπόσταση πού χωρίζει τὶς κοινὲς πέτρες ἀπὸ τοὺς πολύτιμους λίθους δὲν γεφυρώνεται εὐκόλα. Καὶ ἄνθρωποι σὰν τὸν Παυλέα πού ξεκινοῦν ἀπὸ πραγματικὰ ποιητικὲς ἀρχές, θὰ πρέπει νὰ εἶναι πολὺ γρήγορα σὲ θέση νὰ καθοδηγήσουνε καὶ τοὺς ἄλλους. Θὰ μπορούσα νὰ παραθέσω ἐδῶ καὶ ἄλλα παραδείγματα ἀπὸ τὸ βιβλίον του, καλῶν ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά καὶ ἀπαράδεκτων ἀπὸ τὴν ἄλλη στίχων του, ἂν δὲν πίστευα στὴν εὐθυξία τῆς εὐαισθησίας του καὶ στὴν ἀνεπτυγμένη ἀντίληψη τῶν ἀναγνωστῶν τῆς στήλης αὐτῆς.

Φώτης Ἀγγουλέ: «Πορεία μέσα στὴ νύχτα».

Ὁ Φώτης Ἀγγουλές ἀνήκει σὲ μιὰ κατηγορία ποιητῶν πού τὸ εἶδος τους ἀρχίζει νὰ σπανίζει. Τραγουδᾷ τὶς συγκινήσεις του σ' ἓναν τόνο ἀπλό, ἀνεπιτήδευτο, διατηρώντας ἔτσι ὄλο τὸ χρῶμα τῆς εὐαισθησίας του, χωρὶς καμιὰ προσπάθεια, ἀνανεώσεως τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων. Ἡ ἐμπλοκὴ σὲ μιὰ τέτοια προσπάθεια, εἶναι φανερὸ πὼς θὰ τὸν ἔρριχνε σ' ἓναν ἐπιζήμιον πειραματισμό. Ἡ φύση τῆς φωνῆς του εἶναι τέτοια πού μπορεῖ νὰ ἀρκεῖται στὰ παραδεγμένα ἐκφραστικὰ μέσα. Ἐτσι καθαρὲς καὶ συγκεκριμένες πού δίνονται οἱ εἰκόνες του, εἶναι πιὸ σίγουρες. Τὰ συναισθήματά του δίνονται μὲ ἀπαλὲς ἀποχρώσεις πού δὲν σοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἀμφισβητήσῃς τὴν ἀλήθειά τους. Ὁ κ. Ἀγγουλές ἔχει μιὰ παιδικὴ ψυχὴ εὐθιχτὴ καὶ ἡ ποίησή του εἶναι οἱ ἀντιδράσεις ἀκριβῶς αὐ-

τῆς τῆς ψυχῆς, ἀντιδράσεις στὰ γεγονότα, στὰ πράγματα, στοὺς ἀνθρώπους. Φεύγοντας ἀπὸ τὴ γῆ, μᾶς λέει ὁ ποιητής, θὰ πάρει μιὰ θλίψη μαζί του, τὴ θλίψη αὐτῶν «π' ἀγάπησαν πολὺ τὸν ἄνθρωπο καὶ ζοῦνε μόνοι». Ἀπὸ τὸ νόημα τοῦ στίχου αὐτοῦ ξεκινάει ἡ ταπεινὴ φιλοσοφία τοῦ Ἀγγουλέ. Ἀγαπώντας τὸν ἄνθρωπο, πικράθηκε καὶ ἀπομονώθηκε. Ἀτενίζοντας ἀπὸ ἓναν κύκλο μοναξιᾶς τὴ ζωὴ, ποὺ ἀναγνωρίζει τὴ σημασία της καὶ τὴν ὁμορφιά της, ἐκφράζει ποιητικὰ τὸ παράπονό του. Δίνω πιὸ κάτω μερικὰ μικρὰ του ποιήματα :

Στὸν κῆπο μιὰ κοντομηλιά μὲ φίλεψε δυὸ μῆλα,
Μιὰ λεῦκα μὲ χαιρέτησε μὲ τ' ἀσημιὰ της φύλλα,
μ' ἔρανε μὲ τ' ἀνθάκια της μιὰ λεμονιά ἀνθι-
[σμένη,
κι ἀφ' τὸ μαγγάνι ἦπια νερό. Μὰ ὅ,τι γλυκὸ
]μοῦ μένει,
εἶναι, στὸν ἴσκιο τῆς ἐλιάς καὶ στοῦ ἡλιοῦ τὴν
(πύρα,
ποὺ ἦρθ' ἡ χαρὰ στὸν ὕπνο μου κι ἓνα φιλι
[τῆς πῆρα.
(«Χ α ρ ὸ»)

Γλύστρισε κρυφά, νὰ μὴν τὸ πάρει
εἶδηση ὁ φρουρός μου π' ἀγρυπνᾷ
κι ἦρθε στὸ κελλί μου τὸ φεγγάρι.
Ἦρθε καὶ μὲ βρῆκε λυπημένο
κι ἦτανε τὸ χᾶδι του ἀπαλό,
σὰν γυναικίειο χέρι ἀγαπημένο.

Μεῖνε στὸ φτωχό μου τὸ κελλί,
φεγγαράκι· τί νὰ σὲ τρατάρω ;
Δὲν μοῦ μένει πιά παρὰ ἡ ψυχὴ
κι ἔχω τόσο ἀνήφορο νὰ πάρω.

(«Μ ε ἰ ν ε»)

Μόλις χωρούσαμε κι οἱ δυὸ στοῦ κήπου μας
[τὸ κιόσκι,
κι ἦταν τὰ λόγια της πουλιά κ' οἱ ἀνασαμιές
[της μόσχοι.
Κι ἔγερα λίγο — ἀκούγοντας τοῦ στήθους της
[τὸ χτύπο,
νὰ δῶ τῶν δέντρων τὶς σκιὲς ποὺ παίζανε στὸν
[κῆπο.
Τώρα στὰ ξένα ἐγὼ γερονῶ, κ' ἡ νοσταλγία
[μὲ θλίβει.
μὰ εἶν' ἡ καρδιά μου φρόνιμη καὶ τὸν καημό
[της κρύβει.
(«Ν ο σ τ α λ γ ί α»)

Τὰ παραπάνω ποιήματα, ἀποτελοῦν τὸ καλλίτερο ποιητικὸ μέτρο τῆς ποιητικῆς ἐκφρασης τοῦ Ἀγγουλέ. Μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα μιᾶς ἀκαμπτης ἀγωνιστικῆς διάθεσης, ποὺ τοῦ τὴν ὑπαγορεύει μιὰ βαθύτερη καὶ ἐντελῶς ἀνυπόκριτη εὐγένεια, βλέπει τὸν κόσμον καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὸν πόνο τὸ δικό του καὶ τὸν πόνο τῶν ἄλλων. Ἄν ὅσοι πεθαίνουν ἀπ' τὴν πείνα κι ὅσοι σκοτώνονται στὸν πόλεμον «Ἄν ἔρθουν ὅλοι/νὰ σκάψω με τὴν ἔρημο/θὰ γίνεῖ περιβόλι». Ἡ εἰλικρίνεια μπορεῖ νὰ ζεστά-

νει καὶ νὰ ἀνεβάσει καὶ τὸν ἀπλοϊκότερο στοχασμό. Εἶναι ἡ ἴδια εἰλικρίνεια ποὺ καὶ τὴ φωνὴ τοῦ χαμηλότερου τόνου πετυχαίνει τὶς περισσότερες φορές — ὅπως συμβαίνει στὸν Ἀγγουλέ — νὰ τὴν περνάει στὴν ψυχὴ μας καὶ νὰ τὴν δεχόμαστε, πολὺ πιὸ εὐπρόσδεκτα βέβαια, ἀπὸ τὰ βαρυσήμαντα ἐκεῖνα, ποὺ ἀπασχολοῦν πολλὰς φορές τὴ σκέψη μας χωρὶς νὰ μᾶς πείθουν

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Πάνου Ι. Βασιλείου : «Εὐγένιος ὁ Αἰτωλὸς καὶ οἱ σπουδαιότεροι μαθηταὶ τῶν Σχολῶν τῶν Ἀγράφων».

Μοῦ δόθηκε ἀφορμὴ καὶ ἄλλη φορὰ νὰ τονίσω πὼς οἱ νέοι πρέπει νὰ καταπιαστοῦν μὲ τὴν ἔρευνα τῶν τοπικῶν παραδόσεων καὶ μὲ τὴν περισυλλογὴ ὄχι μόνο τοῦ λαογραφικοῦ ὑλικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ ἱστορικοῦ, ἀνασκαλεύοντας τὰ «ἀρχεῖα» Μοναστηριῶν, Ἐκκλησιῶν, Κοινοτήτων, Σχολείων κλπ. Ἄν μιὰ τέτοια ἀναδιφιχὴ καὶ ἱστοριοδιφιχὴ ἐργασία γίνονταν ἀπὸ χρόνια συστηματικὰ, δὲν θὰ χάνονταν σπουδαιότατα ἔγγραφα ποὺ ἔρριχναν ἄπλετο φῶς στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας. Βέβαια, ξέρουμε τὴν πορεία τῆς νεοελληνικῆς Ἐθνότητος σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς πολιτικοκοινωνικῆς ζωῆς. Τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε καὶ ἡ συγγραφικὴ ἐργασία ποὺ ἐγίνε μᾶς ἔδωσαν τὸ βασικὸ διάγραμμα. Ὅμως σὲ ὀρισμένες ἐλλαδικὲς περιοχὲς πρὶν τὸ Εἰκοσιένα, ἡ βιοτεχνία καὶ τὸ ἐμπόριο, δημιούργησαν εὐνοϊκὲς συνθῆκες γιὰ τὴν πνευματικὴ ἀνάπτυξη. Ἐπίσης καὶ σὲ ὀρισμένα μοναστήρια καλλιιεργήθησαν τὰ γράμματα. Ἐτσι μέσα στὸ πικρὸ σκοτάδι ποὺ βασίλευε στὰ μαῦρα χρόνια τῆς σκλαβιάς, πρόβαλλαν πνευματικὲς νησίδες ποὺ μὲ τὸ φῶς τους ξύπνησαν τὸ Ἑλληνικὸ Γένος ἀπ' τὸ λήθαργο καὶ τὸ ὀδήγησαν στὸ δρόμο τοῦ λυτρωμοῦ.

Ἀκόμα καὶ σὲ πολλὰς περιοχὲς ποὺ σήμερα δὲν παρουσιάζουν κανένα ἐνδιαφέρον ἀπὸ πολιτιστικὴ ἄποψη, ὑπῆρχαν σχολεῖα καὶ ἔδρασαν ἐκεῖ πνευματικοὶ ἄνθρωποι ποὺ δικαιοματικὰ φέρνουν τὸν τίτλον τοῦ δασκάλου τοῦ Γένους.

Μιὰ ἀπ' τὶς περιοχὲς αὐτὲς ἦταν καὶ τὰ Ἀγραφα. Ἡ βουνησία αὐτὴ περιοχὴ, ποὺ σήμερα εἶναι βουτηγμένη στὴ φτώχεια, στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας εἶχε Σχολὲς ποὺ ἡ συμβολὴ τους στὴν πνευματικὴ ἀνθίση τῆς Ρούμελης ἦταν σπουδαία.

Παράλληλα ὅμως ἀπ' τὶς Σχολὲς, ἔζησαν ἐκεῖ καὶ ἔδρασαν πνευματικοὶ ἄνθρωποι ποὺ παρουσίασαν ἀξιόλογη συγγραφικὴ δράση καὶ ἔγιναν διαφωτιστὲς τοῦ σκλαβωμένου λαοῦ.

Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι καὶ ὁ Εὐγένιος Γιαννοῦλης, ὁ Αἰτωλός. Ὡς τὰ τώρα πολὺ λίγα λέγαμε γι' αὐτόν. Οἱ πηγὲς ἦταν σκόρπιες καὶ λιγοστὲς. Ἄν δὲν κάνω λάθος, ὅσοι καταπιάνονταν μὲ τὴ μελέτη τῆς νεοελ-

ληνικῆς ἱστορίας καὶ συμβουλευόνταν τὸ Σάθα, τὸ μόνο ποῦ ἤξεραν ἦταν ὅτι ὁ Εὐγένιος Γιαννούλης ποῦ γεννήθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα, μορφώθηκε καλὰ καὶ ἀπὸ ἄσημος στὴν ἀρχὴ καλόγερος, ἐξελίχτηκε σὲ πνευματικὸ ἡγέτη μεγάλης ὀλκῆς, ποῦ σχημάτισε Σχολὴ καὶ ἄφησε μαθητὲς ποῦ συνέχισαν τὸ ἔργο του.

Ὅμως καμιὰ δοκουμενταρισμένη μελέτη δὲν εἶχε γραφεῖ γι' αὐτὰ καὶ οἱ ἀνέκδοτες ἐπιστολές του ποῦ ἔχουν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον δὲν εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας.

Τώρα τελευταῖα εἶχε τὴν ἐμπνευση νὰ ἀξιολογήσει τὸ ἔργο τοῦ Γιαννούλη, ὁ Πᾶνος Ι. Βασιλείου. Ὑστερα ἀπὸ πολλοὺς κόπους καὶ ὄχι εὐκολες ἐρευνες δημοσίεψε μιὰ καλογραμμένη μονογραφία μὲ τὸ τίτλο: «Εὐγένιος Γιαννούλης ὁ Αἰτωλὸς καὶ οἱ σπουδαιότεροι μαθηταὶ τῶν Σχολῶν τῶν Ἀγράφων». Ἡ μελέτη τοῦ κ. Βασιλείου εἶναι ὄχι μόνο ἀξιοπρόσεχτη ἀλλὰ καὶ διαφωτιστικὴ. Ὁ Βασιλείου ἔχει συγκεντρώσει ὅλες τὶς σκόρπιες πληροφορίες ποῦ ἄμεσα καὶ ἔμμεσα κάνουν λόγο γιὰ τὴν δράση τοῦ Γιαννούλη καὶ τοὺς μαθητὲς του. Οἱ δυσκολίες ἦταν μεγάλες καὶ ὁ Βασιλείου κοπίασε πολὺ. Ἐξ ἄλλου δὲν ἀραδιάζει τὶς πηγές καὶ δὲν ἀναφέρει ἀπλῶς τὶς παλιές πληροφορίες γιὰ τὸ Γιαννούλη καὶ τοὺς μαθητὲς του ἀλλὰ καὶ ἀσκεῖ κριτικὴ πάνω στὶς πηγές καὶ τὸ συγκεντρωμένο ὕλικό.

Συνακόλουθα ἡ μελέτη τοῦ Π. Βασιλείου εἶναι μιὰ πολύτιμη συμβολὴ καὶ τοῦ ἀξίζει μεγάλος ἔπαινος γιὰ τὴν ἐργασία του αὐτή. Κατέβαλε μεγάλο μόχθο καὶ ὅσοι ξέρουν πόσο δύσκολη εἶναι ἡ ἀναδιφικὴ ἐρευνα στὸν τόπο μας, μποροῦν νὰ ἐχτιμήσουν τὸ ἔργο τοῦ κ. Βασιλείου. Δὲν πρόκειται γιὰ ἀπλὴ συγκεντρωσὴ τοῦ ὕλικου ἀπ' τὶς σκόρπιες ἐδῶ καὶ κεῖ πηγές, ἀλλὰ καὶ γιὰ κριτικὸ ἔλεγχο τῶν στοιχείων. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ δὲν εἶναι καθόλου εὐκόλη. Ἐχοντας λοιπὸν ὑπόψη μου ὅλες αὐτὲς τὶς εἰδικές καὶ δύσκολες συνθήκες κάτω ἀπ' τὶς ὁποῖες ὁ Βασιλείου ἐργάσθηκε, δὲν μπορῶ παρά νὰ τὸν συγχαρῶ θερμά. Οἱ τυχόν ἐπιφυλάξεις μερικῶν σχολαστικῶν ὡς πρὸς τὴν μέθοδο καὶ τὴν κατάταξη τοῦ ὕλικου, ἢ σὲ ἄλλου εἶδους παρατηρήσεις, ἔχουν βέβαια τὴν θέση τους ὅταν ἔχουν τὴ μορφὴ καλοπροαίρετων ὑποδείξεων, ἀλλὰ δὲν μειώνουν καθόλου τὴν ἀξία τῆς ἐργασίας τοῦ κ. Βασιλείου, ποῦ θὰ ἀποτελέσει πολύτιμο βοήθημα σὲ ὅσους θὰ ἀσχοληθοῦν μὲ τὴ σύνθεση τῆς Νεοελληνικῆς Γραμματολογίας.

ΓΙΑΝΗΣ ΚΟΡΔΑΤΟΣ

Ἐφης Πανσελήνου: «Δρόμοι τῆς Ἀθήνας», μυθιστόρημα, Ἀθήνα 1958.

Τὰ μεγάλα θέματα ὑπάρχουν πάντα στὴ ζωὴ, καὶ τὴν πιὸ ἡσυχῆ καὶ τὴν πιὸ ἄδοξη. Ἐκεῖ τὰχουν ἀνακαλύψει μάλιστα οἱ μεγάλοι ρεαλιστὲς τῆς ἐποχῆς μας, ὁ Μπαλζάκ,

ὁ Σταντάλ, ὁ Φλωμπέρ, ὁ Γκόγκολ, ὁ Ντοστογιέφσκι, ὁ Γκόρκι. Κι αὐτὸ γιὰ τὴν ἀλήθεια ποῦ δὲ γνωρίζουμε συνήθως εἶναι ἡ πιὸ κοντινὴ μας. Κι ἡ μεγαλύτερη ἀνάγκη γιὰ τὴν ἐπιβίωσή μας εἶναι νὰ συμφιλιωθοῦμε μὲ τὴ γύρω μας ἄσημη πραγματικότητα καὶ νὰ βροῦμε ἐνδιαφέρον ἀπεριόριστο σ' αὐτή.

Ἐπὶ τοῦ ὅμως καὶ μερικὰ θέματα, καὶ αὐτὰ μεγάλα τῆς ζωῆς, ποῦ δὲν χρειάζονται ἀνακάλυψη, γιὰ τὴν εἶναι σὲ κοινὴ θέα, τεράστια, ἐπιβλητικὰ ὅπως τὰ ὄρη καὶ δεσπόζουν πάνω στὴ ζωὴ μερικῶν γενεῶν. Τέτοια εἶναι οἱ πόλεμοι, οἱ ἐπαναστάσεις, οἱ μεγάλες οἰκονομικὲς κρίσεις, οἱ μετακινήσεις τῶν λαῶν, ἢ γιὰ νὰ θάρθουμε στὸ σήμερον, ὁ καλπασμὸς τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνικῆς, ὁ ἀγῶνας γιὰ τὴν εἰρήνη, τὸ ἀντιαποικιακὸ κίνημα. Τέτοιο τεράστιο θέμα ἑλληνικὸ εἶναι καὶ ἡ Ἐθνικὴ Ἀντίσταση 1940-44.

Γιὰ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴν Τέχνη τουλάχιστον, αὐτὰ τὰ θέματα εἶναι τεράστια, γιὰ τὴν κλείνουν ἀποκορυφώσεις τοῦ πάθους καὶ πυκνώνουν τὶς ἐξαιρέσεις στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ, ἐνῶ ἀποκαλύπτουν ἐκρηκτικὲς ἀνθρώπινες δυνάμεις, δύσκολα ἀντιληπτές στὶς συνηθισμένες ὁμαλὲς περιόδους.

Τί σημαίνει αὐτό; Σημαίνει πῶς ὁ συγγραφέας ἢ ὁ καλλιτέχνης ποῦ θὰ καταπιαστεῖ μ' ἓνα τέτοιο ἱστορικὸ θέμα, πρέπει νὰ μὴν τὸ θεωρεῖ καθόλου εὐκόλο. Πρέπει, πέρα ἀπὸ τὴ βεβαιότητα πῶς ἔχει κατανοήσει σ' ὅλο τὸ βάθος τους τὰ γεγονότα καὶ τὶς καταστάσεις, πῶς ἔχει βρεῖ τὴ συνισταμένη τους, ποῦ θὰ εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά τοῦ ἔργου του, νὰ αἰστανθεῖ τὴν πιεστικὴ ἀνάγκη τῆς ἐκφρασεως, μιᾶς ὁλότελα δικῆς του παρθενικῆς θεᾶς, τὸ χειμαρρικὸ ἀνάβλυσμα μορφῶν ποῦ νὰ ζοῦν καὶ νὰ κινοῦνται αὐτόνομα χωρὶς νὰ πειθαναγκάζονται σὲ κάποια δεοντολογία.

Δυστυχῶς, ἡ Ἐθνικὴ Ἀντίσταση δὲν ἔχει δικαιωθεῖ ἀπὸ τέτοια λογοτεχνικὰ ἔργα καὶ οἱ λόγοι εἶναι γνωστοί. Ἐκτὸς ἀπὸ λίγες σελίδες, τὰ ἐλάχιστα ἄλλωστε ἀντιστασιακὰ ἔργα φτωχαίνουν καὶ ρηχαίνουν ἀπίστευτα τὴν Ἀντίσταση. Αὐτὸ συμβαίνει γιὰ τὴν μὴ δίνοντάς της δικὸν τους φῶς, κανένα στοιχεῖο δημιουργίας, πρωτοτυπία, ὕφος, μορφές, τῆς παίρνουν συνήθως ἔτοιμα δικά της ὕλικά, περιστατικὰ γνωστά, πρόσωπα, κ.τ.λ., ποῦ οὐσιαστικὰ δὲν τῆς τὰ ἐπιστρέφουν. Γιὰ τὴν ἀντὶ νὰ τὰ ἐντάξουν μέσα σ' ἓνα μῦθο ποῦ νὰ λειτουργεῖ, συνήθως τὰ συγκολλοῦν ἀπλούστατα μεταξὺ τους καὶ ἀντὶ νὰ ἀποκαλύψουν τὴ βαθειὰ ἀνθρώπινη σύσταση μένουν στὸ ἐξωτερικὸ τους περίγραμμα, ποῦ τοὺς φαίνεται ἀρκετὰ συγκινητικὸ γιὰ νὰ σπαράξει στὸ κλᾶμμα εὐκολοσυγκίνητες καρδιές. Ἐτσι λ.χ. πίσω ἀπὸ τὸν ἥρωα χάνουν ἀπὸ τὴν θέα τους τὸν ἄνθρωπο, εἴτε γιὰ τὴν πιστεύουν ὅτι σ' ἓνα ἐπικὸ μυθιστόρημα δὲ χρειάζεται... ψυχολογία, εἴτε, πιὸ ἀπλά, γιὰ τὴν δὲν ἔχουν ἴχνος ἀπὸ ταλέντο.

Θὰ προσθέσουμε καὶ κάτι ἀκόμα, χαρα-

κτηριστικό τῶν ἔργων αὐτῶν. Μερικοὶ συγγραφεῖς νομίζουν πὼς ὑπηρετοῦν μιὰ ὑπόθεση μὲ τὸ νὰ παραιτηθοῦν προκαταβολικὰ ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἀπόπειρα κριτικῆς στάσης ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενό τους. Κάτι παραπάνω, τὸ γλυκαίνουν ἀφόρητα, τὸ λουστράρουν, τὸ σαχλοποιοῦν, νομίζοντας πὼς ἔτσι τὸ κάνουν ἄψογο...

Εἶναι λυπηρὸ νὰ κάνει κανεὶς τέτοιες διαπιστώσεις πιάνοντας νὰ γράφει γιὰ ἓνα καινούργιο μυθιστόρημα τῆς Ἀντίστασης. Ἀλλὰ ἢ κ. Πανσελήνου δὲν ξέφυγε οὔτε μὲ λίγες σελίδες ἀπὸ τὸ κάδρο τῶν τραγικὰ ἀποτυχημένων ἔργων μὲ θέμα τὴν Ἀντίσταση. Δὲν μᾶς ἄφισε κἂν νὰ καταλάβουμε ἂν ἔχει τολέντο ἢ ὁποιοσδήποτε πεζογραφικὴς ἱκανότητες. Ἴσως ἂν εἶχε γράψει ἓνα βιβλίο χωρὶς ἀρχικὲς ἀξιώσεις, τῆς δικῆς τῆς ἰδιοσυγκρασίας, ἂν ἄφινε, γιὰ τὴν ὥρα τουλάχιστον, τὶς ἐπικὲς προθέσεις, νὰ φανέρωνε δυνατότητες πού τώρα δὲ μπορέσαμε οὔτε νὰ διαγνώσουμε.

Τὸ μυθιστόρημα κινεῖ πολλοὺς ἥρωες, «μάζες» θὰ ἔλεγα, ἂν ἤξερα πὼς αὐτὸ θὰ ἔκανε εὐχαρίστηση στὴ συγγραφέα καὶ σὲ ἄλλους. Ἀλλή τραγικὴ παρεξήγηση αὐτὴ μὲ τὶς «μάζες» τῆς «ὀφέλιμης» λογοτεχνίας. Στὴν ἐποχὴ μας καὶ στίς ἱστορικὲς τῆς στιγμῆς πρωταγωνιστὴς εἶναι ὁ λαός, σύμφωνοι. Ἀλλὰ ὁ λαός ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑκατομμύρια προσωπικότητες πού κάθε μιὰ ἔχει καὶ κάτι τὸ ἐντελῶς δικό της, ξεχωριστὸ καὶ ἀπαρόμοιαστο χαρακτηριστικό. Ἴσοπεδώνοντας αὐτὲς τὶς ἀτομικότητες μέσα στὴν περίφημη καὶ βολικὴ λέξη «μάζα» ἢ λογοτεχνία πού προαναφέραμε δὲν θέλησε νὰ δεῖ παρὰ μόνο δύο ἠθικὲς ποιοτικὲς κατηγορίες: θετικούς καὶ ἀρνητικούς τύπους, λίγο ἢ πολὺ θετικούς, ἀδιάφορους ἢ ἐγκληματικὰ ἀρνητικούς σὲ διάφορους βαθμούς πού δὲ φτάνουν σὲ εἰδοποιὸ διαφορά. Ἡ κίνηση τὴν ἄρα γίνεται ἀπὸ τὴ μιὰ κατηγορία στὴν ἄλλη. Μερικοὶ ἀρνητικοὶ τύποι γίνονται θετικοὶ καὶ τὸ ἀντίθετο, μερικοὶ ψευδοθετικοὶ ἀποκαλύπτονται καὶ ταξινομοῦνται στοὺς ἀρνητικούς, οἱ θετικοὶ κερδίζουν τὴν ἠθικὴ νίκη καὶ στὸ τέλος ὅλοι ζοῦν καλὰ καὶ ἐμεῖς καλύτερα... Ἡ τέλεια ἀντι-

διαλεκτικὴ, καὶ ἀπλοϊκὴ αὐτὴ ταξινόμηση παραγνωρίζει τὸ οὐσιαστικώτατο γεγονός ὅτι ὁ ἄνθρωπος δὲν προσφέρεται σὲ τόσο χοντροειδεῖς ἀφαιρέσεις ἢ—γιὰ νὰ κάνουμε τιμὴ στὸν ὄρο— δὲν εἶναι ποτὲ οὔτε ἀπόλυτα θετικὸς οὔτε ἀπόλυτα ἀρνητικὸς, ἀλλὰ δυνάμει καὶ ἀπὸ τὰ δύο, πού βρίσκονται σὲ διαρκὴ ἀνταγωνισμό καὶ φθορά.

Δὲ θὰ προχωρήσουμε σὲ συζήτηση τοῦ θέματος, αὐτὰ τὰ λίγα μᾶς εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ κρίνουμε τοὺς ἥρωες τῶν «Δρόμων τῆς Ἀθήνας». Εἶπαμε πὼς εἶναι πολλοί. Καὶ εἶναι πολλοί, ὥστε νὰ δίνουν τὴν ἰδέα τῆς «μάζας». Ἀλλή ἀπαράδεκτη αἰσθητικὰ ἀρχὴ αὐτὴ. Νὰ μᾶς ζαλίζει ὁ μυθιστοριογράφος μὲ κάμποσες δεκάδες ὀνόματα, πού δὲν ξέρει πὼς νὰ τὰ φέρει κάθε λίγο στὸ προσκήνιο γιὰ νὰ μὴν τὰ ξεχνᾶμε. Τὰ μέσα στὰ ὁποῖα καταφεύγει συνήθως εἶναι ἡ σύμπτωση, ἡ ἀναδρομὴ, ἡ παρένθεση, ἢ ἡ ἀδικαιολόγητη, ἢ αὐθαίρετη παρουσία. Ἐκτὸς ἀπὸ τ' ἄλλα, ὁ συγγραφέας δὲν προφταίνει νὰ τὰ περιγράψει, νὰ μᾶς ἀφήσει νὰ τὰ δοῦμε ζωντανά, ὀλόγλυφα. Ποῦ νὰ τὰ βγάλεις πέρα μὲ ὀλόκληρο λόχο ἥρωες! Ὅσο γιὰ μᾶς τοὺς ἀναγνώστες, τραβᾶμε «τῶν παθῶν μας τὸν τάραχο». Ὅλοι μοιάζουν μεταξύ τους σάν... πενηντάδυμα. Στὸ τέλος συνηθίζουμε νὰ μὴ μᾶς καίγεται καρφὶ ἂν εἶναι ὁ Κώστας ἢ ὁ Γιάννης ἢ ὁ Περίανδρος. Ἐτσι καὶ ἔτσι ὅλοι τους εἶναι ἀντίγραφα.

Θὰ ἀναρωτηθεῖτε: Καὶ πὼς μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὴν ὑπόθεση, τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου; Λοιπόν, ἡ ὁμοιομορφία τῶν προσώπων καὶ τὸ μπερδεμά τους ἀκόμα, δὲν πειράζουν καθόλου. Τὴν Κατοχὴ καὶ τὴν Ἀντίσταση τὴν ἔχουμε ζήσει, τὴν ἔχουμε ἀκούσει, τὴν ἔχουμε διαβάσει. Τὸ βιβλίο δὲ θὰ μᾶς πεῖ τίποτα περισσότερο γι' αὐτὴ. Καθὼς μάλιστα χρησιμοποιεῖ ὅλα σχεδὸν τὰ γνωστὰ μεγάλα περιστατικὰ τῆς Ἀντίστασης στὴν Ἀθήνα, καὶ κάμποσα ἀπὸ τὸ βουνό, θεωρώντας ἴσως ἱερὸ χρέος νὰ μὴν ἀφίσει κανένα ἀπ' ἔξω, δὲ μένει οὔτε ἓνα οἰκοπεδάκι γιὰ τὴ φαντασία τῆς μυθιστοριογράφου καὶ τὴ δική μας. Τὸ κατέβασμα τῆς γερμανικῆς σημαίας ἀπ' τὴν Ἀκρόπολη, τὸ μπλόκο τῆς

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΚΕΔΡΟΣ»

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 44 - ΤΗΛ. 615-783

ΤΑΤΙΑΝΑΣ ΜΙΛΛΙΕΞ

ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ

Σὲ λίγες μέρες κυκλοφορεῖ

Τράπεζας, ή μεγάλη διαδήλωση του Μαρτίου του 42, ο ήρωϊσμός της 'Ηλέκτρας, οί Διακόσοι, τὸ Χαϊδάρι και ὅσα ἀναφέρει ὁ Κορνάρου για τὸ Ναπολέοντα Σουκατζίδη και τὸ μαρτυρολόγιο τῶν ὁμήρων, ἡ Μέρλιν, ἡ Εἰδικὴ 'Ασφάλεια, ἡ μάχη τοῦ Γοργοπόταμου και ὅλα ὅσα μᾶς ἀφηγεῖται σ' αὐτὴ γραφικότητα ὁ Μῆτσος Δημητρίου στὸ γνωστὸ χρονικό του, χωρὶς νὰ πάει τίποτα χαμένο. Καταπληκτικὸ εἶναι τὸ πῶς ἡ μυθιστοριογράφος ἐπέτρεψε στὸν ἑαυτὸ της νὰ πάρει ἀτόφια περιστατικὰ ἀλλάζοντας μόνον λέξεις και ὀνόματα, και μὴ ἀλλάζοντας οὔτε τὸ ὕφος τῶν ἐπεισοδίων, οὔτε πλουτίζοντας τὸ αἰσθητικὸ τους περιεχόμενο. Νομίζουμε ὅτι στὴν ἀφιέρωση πού κάνει ἡ μυθιστοριογράφος «σ' ἐκείνους πού τὸ γράψανε μὲ τὸ αἷμα τους και τὴν παλληκαριά τους» θάπρεπε νὰ προσθέσει «και μὲ τὴν πέννα τους». Καὶ τὸν μὲν Δημητρίου τὸν ἀνταμείβει δείχνοντάς τον παλληκάρι «πού φρούμαζε πιὸ πέρα, σὰν ἄλογο πού σκάβει τὸ χῶμα μὲ τὴν ὄπλῃ, ὅσο νὰ τὸ ἀμολύσουν νὰ τρέξει» και ἀναφέροντάς τον μὲ τὸ ὄνομα Νικηφόρος, τὸν Κορνάρου ὁμως τίποτα, δὲν ἦταν βολετό.

Ἄλλὰ στὴ χρησιμοποίησή αὐτοῦ τοῦ χρονικογραφημένου ὑλικοῦ ἡ κ. Πανσελήνου κάνει κι ἄλλες αὐθαιρεσίες, πού τῆς ἐπιβάλλει ἡ κακῶς ἐννοούμενη οἰκονομία τοῦ ἔργου της και πού—τὸ λιγώτερο—προκαλοῦν τὴ δυσφορία τοῦ ἀναγνώστη. Ἀ.χ. ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς μάχης τοῦ Γοργοπόταμου, πού ὅλοι οἱ Ἕλληνες ξέρουν πῶς εἶναι ὁ Ἄρης Βελουχιώτης, γίνεται στὸ βιβλίο Κυριάκος. Καὶ καλὰ αὐτό, εἶναι νόμιμο. Ἄλλὰ δὲν εἶναι καθόλου νόμιμο νὰ βγάξεις τὸ Βελουχιώτη (Κυριάκο) ἀδερφὸ τοῦ Γλέζου (Λεφτέρη στὸ βιβλίο) πού κατέβασε τὴν γερμανικὴ σημαία ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Οὔτε μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ κανεὶς στὸν πειρασμὸ νὰ γελάσει—ἀντὶ νὰ συγκινηθεῖ—ὅταν οἱ μαχητὲς πού ἀποχωροῦν ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Γοργοπόταμου, ἀρχίζουν τὸ τραγούδι (πρῶτος ὁ Κυριάκος):

*Ὁ Γοργοπόταμος στὴν Ἀλαμάνα
στέλνει περήφανο χαιρετισμό...*

Πότε πρόλαβε κι ἔγινε τραγούδι ὁ Γοργοπόταμος; Χωρὶς νὰ τὸ θέλεις θυμᾶσαι τὸ Μεγαλέξαντρο τοῦ Καραγκιόζη πού μόλις βλέπει τὸν ὄφι, μπήξει τὴ φωνή: «Παναγία μου!»

Τί νὰ ποῦμε για τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση τῶν ἡρώων τοῦ βιβλίου; Εἶναι τόσο ρηχὴ, ἐπίπεδη, ἀντιδραματικὴ. Μερικοὶ, πού δὲν εἶναι, ἡ δὲν εἶναι ἀκόμα, τέλεια «θετικοί», ἔχουν κάποιες ἀνησυχίες, συγκρούσεις. Οἱ «θετικότεροι» εἶναι σωστὰ τερατίδια, ἐνεργούμενα τῆς ἱστορίας πού ἔχουν και μιὰ διακοσμητικὴ καρδιά, κατὰ παραχώρηση ἴσως στὸ βεβαρυνμένο παρελθὸν τοῦ ἀνθρώπου (κάπου μάλιστα αὐτὴ ἡ σχεδὸν θετικὴ καρδιά κατονομάζεται, χωρὶς ἐμφανὴ τουλάχιστον πρόθεση ἀστεϊσμοῦ, «μικροαστικὴ ἀδυναμία»).

Δέ χρειάζεται νὰ μιλήσουμε για σύνθεση ὕστερα ἀπ' ὅσα ἔχουμε πεῖ προηγουμένα. Ἄλλὰ ἡ τέλεια ἔλλειψη ὁποιασδήποτε ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι κραυγαλέα. Ἡ μυθιστοριογράφος εἶναι ἄοπλη ἀπέναντι στὸ θέμα της και στὸ ὑλικὸ πού μάζεψε γι' αὐτό. Οἱ παρενθέσεις της και οἱ ἀναδρομὲς τῶν ἀναδρομῶν κάνουν νὰ μοιάζει τὸ οἰκοδόμημά της σὰ μιὰ τερατώδη πολυκατοικία πού θὰ εἶχε τὸ ρετιρὲ στὸ ἰσόγειο, ἀνεμόσκαλες ἀντὶ ἀσανσέρ, μαγαζιά στὴν ταράτσα και πού για νὰ πᾶς στὸ ὑπόγειο θὰ χρειαζόταν νὰ περάσεις πρῶτα ἀπὸ τὰ κεραμίδια. Θὰ χρειαζόταν νὰ σαταλήσουμε ὁλόκληρο αὐτὸ τὸ τεῦχος για νὰ ντοκουμεντάρουμε αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις μας. Φτάνει νὰ σημειώσουμε μόνον πῶς: τὸ βιβλίο ἀρχίζει μὲ τὴν ἀπελευθερωμένη Ἀθήνα, ὕστερα πάει στὴν ἡμέρα πού μπαίνουν οἱ Γερμανοί, ὕστερα στοὺς προγόνους τῶν σημερινῶν προσώπων, 2-3 γενιὲς πίσω, στέκεται ἐκεῖ σὲ ἓνα δυὸ περιστατικὰ πού ἀφοροῦν μάλιστα πρόσωπα πού εξαφανίζονται για πάντα, βάζει μιὰ (1) φράση για τὴν ἡμέρα πού μπαίνουν οἱ Γερμανοί, κάνει ξανά πίσω στὴν προφυγιά (ὅπου γίνονται πάλι διάφορες ἀναδρομὲς) κι ἔρχεται στὴν προπολεμικὴ ζωὴ τῶν φοιτητῶν για νὰ ξαναμπεῖ στὸν πόλεμο και τὴ σκλαβωμένη Ἀθήνα.

Για ὕφος δὲ μπορεῖ νὰ γίνει λόγος ὅταν λείπει ἡ πρώτη του προϋπόθεση: ἡ γλώσσα. «Τοὺς ἔτρωγε ὁ καημὸς κι ἡ ἀδράνεια ἐξ αἰτίας ἡ πυροβολαρχία», λέει κάπου. Καὶ ἐπειδὴ αὐτὸ μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ σὰ... χιούμορ, νὰ μιὰ παράγραφος ὅπου μόνον ἡ γράφουσα ξέρει ποιά εἶναι τὰ ὑποκείμενα και ποιά τὰ ἀντικείμενα: (Συλλογιέται ἡ Μαρίνα).

«Μὰ γιατί δὲν ἔρχεται πάλι ὁ Ἀντρέας; Μέρους ἔχει νὰ φανεῖ, ἡ μήπως πέρασε ὅταν ἔλειπε; Δὲν τολμάει νὰ ρωτήσῃ τὴν Ἀνθή. Κι ἄλλη φορὰ τὴ ρώτησε και τὴν πείραξε. Δὲν θέλει νὰ τὴν πειράζουμε τὴ Μαρίνα για κάτι πού εἶναι ἀλήθεια...» Ἐμεῖς πρέπει νὰ μαντέψουμε ποῖος «ἔλειπε», ποῖος «ρώτησε» τὴν Ἀνθή και ποῖος «πειράξε» ποῖον, καθὼς και ποῖος «δὲν θέλει νὰ τὴν πειράζουμε τὴ Μαρίνα». Προφανῶς ἡ ἴδια ἡ Μαρίνα πού γίνεται ἔτσι ὑποκείμενο στὴν αἰτιατικὴ! Ἄμ' ἐκεῖνο τὸ δεύτερο ἐρωτηματικὸ πού ἀνήκει στὴ δεύτερη φράση και πού ἐπεκτείνεται και στὴν πρώτη!..

Ἄν ἐπιμείναμε ἦταν για νὰ τονίσουμε πῶς ἡ Ἀντίσταση—μνημεῖο μπορεῖ νὰ ἱστορηθεῖ πάνω σὲ γρανίτη, μάρμαρο ἢ μπροῦντζο ἀλλὰ ὄχι και πάνω σὲ γιαούρτι.

Ὁφείλουμε νὰ ποῦμε καταλήγοντας, πῶς οἱ λίγες σελίδες πού ἀναφέρονται στὴ φοιτητικὴ ζωὴ στὰ τελευταῖα μεταπολεμικὰ χρόνια ἔχουν και εὐρήματα ὠραῖα και ὕφος καλύτερο και τύπους σχεδὸν ὁλοκληρωμένους. Αὐτὸ σημαίνει πῶς ἡ κ. Πανσελήνου ἔχει δυνατότητες πού τὶς ἀρνήθηκε μόνον της στὸν ἑαυτὸ της προσπαθώντας νὰ κάνει ἐπικὸ μυθιστόρημα πάνω σὲ συνταγὲς πού καθόλου δὲν ἔχουν εὐδοκίμηση. Τῆς εὐχόμαστε ν' ἀ-

νακαλύψει τὸ ἀληθινὸ τῆς κλίμα καὶ τὴν ἀπλή ἀλήθεια τοῦ αἰσθήματος.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Κοσμᾶ Πολίτη: «Κωνσταντῖνος ὁ Μέγας»
(Δίφρος - 1957 - Ἀθήναι).

Ὁ Κοσμᾶς Πολίτης ἦτανε γνωστὸς μέχρι σήμερα σὰ μυθιστοριογράφος πού με τὴν «Ἐροϊκά», τὴν «Τρεῖς γυναῖκες», τὸ «Γυρί», τὸ «Λεμονοδάσος» ἔχει, κοντὰ με τ' ἄλλα, καταστήσει μιὰ διαλεχτὴ θέση στὰ νεοελληνικά γράμματα. Με τὸν «Κωνσταντῖνο τὸ Μέγα» ὁ Πολίτης κάνει τὴ ἐμφάνισή του καὶ στὸ θέατρο. Δύσκολη περιοχὴ. Πραγματικὰ δύσκολη. Δὲ φτάνει τὸ ὁποιοδήποτε γερὸ ταλέντο γιὰ νὰ δαμιάσει τὴ «σκηνή». Χρειάζεται κάτι παραπάνω. Λεπτὴ παρατήρηση, νὰ βρεῖς τὴ συνισταμένη λόγου καὶ κίνησης πού θὰ μᾶς δώσει μιὰ σκηνακὴ δράση ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ περιττό, με τὸ ὁποῖο ἐμφανίζονται στὴ καθημερινὴ ζωὴ τὰ συναισθήματα καὶ οἱ ιδέες πού θέλουμε νὰ ἐκφράσουμε. Γι' αὐτὸ σὰν πήραμε στὰ χέρια μας τὸ βιβλίο του ἡ ἀνησυχία μας ἦτανε μεγάλη. Θὰ βρῖσκαμε στὸν «Κωνσταντῖνο τὸ Μέγα», ὅτι ἀκριβῶς εἶχαμε χαρεῖ στὴ προηγούμενη δουλειὰ τοῦ Πολίτη;

Ὅμως αὐτὴ ἡ ἀνησυχία δὲ κράτησε πολὺ. Ἀπ' τὴν πρώτη σελίδα σελίδα νοιώσαμε πὼς βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἕνα θεατρικὸ ἔργο πού ὁ συγγραφέας του ὄχι μόνον ἤξερε τί ἤθελε νὰ πεῖ, ἀλλὰ καὶ πὼς νὰ τὸ πεῖ. Κι' αὐτὸ ἦτανε ἡμιᾶ χαρὰ γιὰ μᾶς σὰν κάθε δικαίωση πού εὐχόμαστε κι' ἐλπίζουμε.

Στὸν «Κωνσταντῖνο τὸ Μέγα» ὁ Πολίτης ξεσκεπάζει ἕνα μῦθο πού ἡ παράδοση καὶ ἡ ἐπίσημη ἱστορία τὸν εἶχαν προβάλει σὰν πραγματικότητα. Ἴσως σ' αὐτὸ καὶ μόνον νὰ συγκεντρώνεται ὅλη ἡ ἠθικὴ πρόθεση τοῦ συγγραφέα.

Στὸν «Κωνσταντῖνο τὸ Μέγα» βλέπεις ἕνα πολὺ διαφορετικὸ Κωνσταντῖνο ἀπὸ κείνον πού μᾶς παράδωσε ὁ χριστιανισμὸς. Βλέπεις τὸ Ρωμαῖο Αὐτοκράτορα γεμάτον αἵματα, ἐγκλήματα καὶ φιλοδοξίες. Ὁ Γάιος Φλάβιος, Βαλέριος, Αὐρηλιανός, Κλαύδιος—ὅλα αὐτὰ εἶναι ὀνόματα τοῦ Κωνσταντίνου—εἶναι ἴδιος σὰν ὅλους τοὺς Ρωμαίους πού πάτησαν τὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Ἡ μόνη διαφορὰ πού παρουσιάζει ἀπ' τοὺς ἄλλους εἶναι πὼς γιὰ νὰ στερεώσει τὸ θρόνο του προσποιήθηκε τὸν χριστιανό, γιατί οἱ χριστιανοὶ ἦταν τὸ πιὸ ἰσχυρότερο κίνημα πού θὰ τοῦ ἐξασφάλιζε τὴν φιλοδοξία του. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Πολίτης καταφέρει νὰ μᾶς δώσει ὅλο τὸ κλίμα τῆς τοτινῆς ἐποχῆς καὶ οἱ χαρακτῆρες του κινουῦνται ἀβίαστα, ψυχολογημένα, φυσιολογικά. Ὅλες οἱ σκηνὲς τοῦ ἔργου εἶναι θεατρικώτατα δοσμένες με μιὰ δομὴ πού εὐκόλα σοῦ θυμίζει κλασσικούς. Οἱ μόνες ἀδυναμίες πού ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε εἶναι στὴν ἐνάτη εἰκόνα πού ὁ διάλογος Μῶμ καὶ Κωνσταντίνου εἶναι ἄτονος. Καὶ γενικὸ ἀπὸ τὸν Μῶμ

λείπει τὸ δηκτικὸ πνεῦμα πού θὰ ταίριαζε στὸ ρόλο του. Ἐπίσης ἡ δωδεκάτη εἰκόνα παρουσιάζει τὴν ἴδια χαλαρότητα. Ἴσως νὰ χρειάζοτανε νὰ συντομευτεῖ γιατί βαραίνει πολὺ κουραστικά. Μ' αὐτὲς τὴν λίγες παρατηρήσεις καὶ με τὴν ἀποψη πὼς ὁ «ἐπίλογος» δὲν χρειάζονταν, κλείνουμε πιστεύοντας πὼς ὁ «Κωνσταντῖνος ὁ Μέγας» πρέπει νὰ πάρει μιὰ διαλεχτὴ θέση στὸ Νεοελληνικὸ θεατρικὸ ρεπερτόριο.

Σ. ΑΜΑΛΙΑΔΙΤΗΣ

Σταμ. Κ. Καρατζᾶ: Σμύρνης τραγωδίες.

Δύο ἀνέκδοτα ποιήματα σχετικὰ με ταραχές στὴ Σμύρνη (1788, 1810), ἐκδ. τῆς «collection de l'Institut français d'Athènes» [Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν κτλ. διεύθ. Μέλπωσ Μερλιέ, Νο 12, Ἰωνία 2], Ἀθήνα 1958, σ. 100 + 4 πίνακες + 1 σ.

Στὴ σοβαρὴ ἐπιστημονικὴ ἐκδοτικὴ ἐργασία τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν προστίθεται καὶ ἕνα ἀκόμα ἀξιόλογο βιβλίο τοῦ γλωσσολόγου κ. Σταμάτη Καρατζᾶ, ὑφηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀμβούργου. Πρόκειται γιὰ μιὰ φροντισμένη ἐκδοση δυὸ στιχουργημάτων, τοῦ τέλους τοῦ 17^{ου} αἰ. τὸ ἕνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰ. τὸ ἄλλο, πού διασώθηκαν στὸ ἀρχεῖο Κ. Νικολόπουλου—μεγάλο μέρος τοῦ ὁποίου βρῖσκεται στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Institut de France στὸ Παρίσι. Παλιότερα ὁ κ. Καρατζᾶς παρουσίασε μιὰν ἄλλη μονογραφία γιὰ τὸ Νικολόπουλο (Σ. Καρατζᾶς: Κοραῆς καὶ Νικολόπουλος, Collect. de l'Institut Français d'Athènes, No 23, Ἀθ. 1949), ἀντλημένη καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὸ ὑλικὸ τοῦ Ἀρχείου Νικολόπουλου, καὶ ἀναγγέλλει τὴν ἐκδοση τῆς, ὅπως φαίνεται, χρησιμότητος ἐργασίας «Les Sociétés Helleniques de Paris, 1828 - 1831».

Τὰ ἐκδιδόμενα κείμενα εἶναι: α) «Σμύρνης Τραγωδία ποιηθεῖσα ἐπὶ τῆς στάσει τῶν ὄχλων ἐγεγνημένων κατὰ τῶν προηγουμένων τῆς πόλεως, ἐν ἔτει ἁψη'» [1788]. β) «Τραγωδία κατὰ τῶν Δημογερόντων τῆς Σμύρνης, οἵτινες κατὰ τὸ 1810 ἔτος, μηνὶ Αὐγούστου 10, ἀποβάλλουσιν (sic) τὰ 2 νεοσυσταθέντα παρὰ τῶν προόντων δημογερό[ν]των φιλολογικά, ἐπιστημονικά καὶ γραμματικά σχολεῖα». Τῆς κάθε τραγωδίας προτάσσεται Εἰσαγωγή τοῦ ἐκδότη (α', σ. 11-31, β' σ. 63-70) καὶ ἐπιτάσσονται Σημειώσεις (α', σ. 52-60, β', σ. 75-80). Ἀκολουθεῖ Παράρτημα, στὸ ὁποῖο καταχωρίζονται οἱ ἀναφερόμενες στὸ α' στιχουργημάτων πηγές (σ. 83-96), Πίνακας ὀνομάτων (σ. 97-99), Πίνακας Περιεχομένων (σ. 100) καὶ 4 φωτοτυπίες ἀπὸ τὸν κώδικα (δυὸ τοῦ πρώτου καὶ δυὸ τοῦ δευτέρου στιχουργήματος).

α) Τὸ πρῶτο στιχουργημὰ ἀποτελούμενο ἀπὸ 603 στίχους ὁμοιοκατάληκτους, ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἐξέγερση τῶν «ὄχλων» τῆς Σμύρνης ἐναντίον τῶν ἀρχόντων. Ἡ νεοελ-

ληνική γραμματεία δεν έχει να κερδίσει πολλά από τους όμοιοκατάληκτους ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους και τους έφτασύλλαβους όμοιοκατάληκτους τροχαϊκούς στίχους από την άποψη των αισθητικών επιτεύξεων, αποκτᾶ όμως ένα ακόμα από τα τεκμήρια εκείνα, τα δηλωτικά των δρόμων που έπαιρνε ή αποκτημένη έθνική συνείδηση, γεγονός που δεν έχει βέβαια, ενδιαφέρον μόνο για τη νεοελληνική ιστορία. «Ο Σμυρναϊός αυτός [= ό ποιητής, γράφει ό κ. Καρατζᾶς, σ. 12-13] ανήκει στους λογίους, που έχουν επηρεασθεί από το πνεῦμα του διαφωτισμού. Άκμαία ορθώνεται μέσα από τους στίχους του ή ξυπνημένη έθνική συνείδηση. Η επιθυμία του να μεταδώσει και στους άλλους την ιδέα της ιστορικής συνέχειας του Έλληνισμού, και, επομένως, της υπεροχής των απογόνων ένδοξου αρχαίου λαού απέναντι του κατακτητή είναι φανερό». Είναι οπαδός της γλωσσικής θεωρίας του Κοραή και λόγιος αυτός, δέ διστάζει να χρησιμοποιεί λέξεις ή έκφραστικούς τρόπους δημοτικούς, αν και αισθάνεται μεγάλη πικρία για τις ξένες λέξεις που μπήκαν στο έλληνικό λεξιλόγιο (στ. 138 κ. έ.). Αφήνει όμως να διαφανεί ό ρεαλιστής του διαφωτισμού :

*«έγώ σε είπον πρότερον πώς είν' όχλοκρατία,
τί πλέον εξέτάζεις σὺ γλώσσαν και όμίλιαν» ;*

Ο κατασκευαστής του στιχουργήματος παραμένει άγνωστος. Ορισμένα στοιχεία συνηγορούν πώς πρόκειται για κάποιον Σμυρναϊό λόγο ή για κάποιον ξένο εγκατεστημένο στη Σμύρνη (βλ. σ. 12). Ιδεολογικά ανήκει στο κόμμα των αρχόντων' αντιπαθεί τους έσναφιτζήδες, το κόμμα δηλ. των βιοτεχνών και των εμπόρων, σημείο στο όποιο συγγενεύει με τον Κοραή.

Αν ή λογοτεχνική αξία του στιχουργήματος είναι πενιχρή, ή αξία του ως ιστορική πηγή είναι αναμφισβήτητη. Εντάσσεται στις μαρτυρίες εκείνες που φωτίζουν τη σύνθεση της νεοελληνικής κοινωνίας κατά το στάδιο της ανάπτυξης του έμπορευματικού και βιοτεχνικού στοιχείου στα κέντρα και ιδιαίτερα κατά το στάδιο, που τουτο, δυναμωμένο οικονομικά, αγωνίζεται να διευρύνει τις πολιτικές του εξουσίες. Η σύγκρουση έξειδικεύεται πάντοτε μέσα στα πλαίσια της κοινότητας κι ορίζεται από την αντίθεση της παλιάς άριστοκρατίας προς τη νέα αυτή τάξη. Ήδη παρά τις περιπτώσεις αγαθής σύμπτωσης, ίσχυε ή αντίθεση ανάμεσα στην άριστοκρατία αυτή και στον κληρο (που κι αυτός με τη σειρά του σημαδεύεται από την αντίθεση μεταξύ έπαρχίας και Πατριαρχείου), γεγονός που θα προσδιορίσει ως ένα σημείο τις μορφές πάλης ανάμεσα στις δυό παραπάνω καταστάσεις. Δεν έχει αρκετά φωτισθεί το πρόβλημα των δεσμών του νεοελληνικού άστισμού με την Έκκλησία—όχι πια στο σημείο της ιδεολογικής αντίθεσης, αλλά των ενεργητικών δεσμών τους. Πρόκειται για τις δυ-

νατότητες που είχε ό κληρος ως εξουσία να υποβοηθήσει την ανέλιξη του νεοελληνικού άστισμού. Οί δυνατότητες αυτές ορίζονται από τους ιδιαίτερους όρους της Τουρκοκρατίας κ' έντοπίζονται στο θεσμό των προνομίων, σε μιᾶ προστασία που έτυχαν οί «πραγματευτές» από την Έκκλησία. Έλέγχεται βασικά ένας αποφασιστικός παράγοντας' το χρήμα που συσσωρεύει ή νέα τάξη, μιᾶ πηγή συνεχούς οικονομικής ενίσχυσης της Έκκλησίας. Τα έσνάφια θα αποκτήσουν στενές σχέσεις με την Έκκλησία, θα επηρεασθούν απ' αυτή και οί σχέσεις αυτές θα μεταφερθούν στην κρυφή ή φανερό διαπάλη για τις κοινοτικές εξουσίες. Στην περίπτωση των ταραχών της Σμύρνης αυτό το φαινόμενο θα ισχύσει αναμφισβήτητα. Έδω, κατά πάσα πιθανότητα, έγκειται το κλειδί για την αξιολόγηση της εξέγερσης των «όχλων» της Σμύρνης το 1788.

Ο κ. Καρατζᾶς στην εισαγωγή του έθεσε ένα πρόβλημα για το χαρακτήρα της εξέγερσης: «Είναι βέβαιο πώς ό ποιητής μας είναι φίλος της μερίδας των αρχόντων, που τους παρουσιάζει και σαν κληρονόμους των προγονικών αρετών. Πρέπει μ' αυτό να υποθέσουμε ότι υπερασπίζεται μιᾶ τάξη που αντιπροσωπεύει την κοινωνική συντήρηση ή την αντίδραση απέναντι της τάξης των έσναφιτζήδων, που, στην περίπτωση αυτή, δυναμωμένη οικονομικά όπως είναι, και οργανωμένη, θέλει να πάρει στα χέρια της τη διοίκηση των κοινών; Στην υπόθεση του κοινωνικά προοδευτικού χαρακτήρα της εξέγερσης θα μπορούσε να μᾶς οδηγήσει και το γεγονός ότι οί έσναφιτζήδες ζητούν τη συμμαχία των λαϊκών ανθρώπων, στους οποίους υπόσχονται ελάφρωμα από τα οικονομικά βάρη. Η φωνή που ζητᾶ τη λογοδοσία, μαζί με τους άρχοντες, και τον διαχειριστή του νοσοκομείου, που είναι ό μητροπολίτης, άσπλαχνος κατά το διαμαρτυρόμενο πρόσωπο (στ. 409 κ. έξ.) θα μπορούσε να ενισχύσει μιᾶ τέτοιαν υπόθεση» (σ. 20). Έν τούτοις οί συμπληρωματικές πηγές και το ίδιο το στιχούργημα πείθουν τον κ. Καρατζᾶ πώς ή εξέγερση υπήρξε έργο του τότε μητροπολίτη Σμύρνης Γρηγορίου, δηλαδή του κατοπινού Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε' «Οί έσναφιτζήδες δεν είναι παρά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν για να διεγείρουν το λαό, επειδή, φυσικά, στέκονταν πιο κοντά του» (σ. 29). Εντάσσει δηλ. την περίπτωση στην αντίθεση μητροπολίτη και αρχόντων. Συμπληρωματική,—και στη διερεύνηση του χαρακτήρα και των αίτιων της εξέγερσης κεντρική,— πηγή υπήρξαν αποσπάσματα έπιστολών του Κοραή από τα όποια εξάγεται πώς υποκινητής των ταραχών ήταν ό Γρηγόριος. Ο κ. Καρατζᾶς πιο πάνω έχει διαπιστώσει πώς από άποψη ειδικών συνθηκών ή εξέγερση ήταν δικαιολογημένη (σ. 19) κι ακόμα (σ. 27) σημειώνει κ' έξηγεϊ γιατί «ακούστηκαν και διαμαρτυρίες» εναντίον του μητροπολίτη. Πρόκειται, γράφει, για τη φωνή

του άπλοϊκού ανθρώπου, που, πιθανόν, την εκμεταλλεύεται τὸ αντίθετο πρὸς τὸ μητροπολίτη κόμμα τῶν ἀρχόντων. Γενικά, λοιπόν, ἡ ἐξέγερση εἶναι μιὰ συμμαχία μεταξὺ ἐσναφίων καὶ μητροπολίτη, πού ἀποβλέπει στὴν ἀποπομπή τῶν ἀρχόντων ἀπὸ τὴν κοινοτική ἐξουσία. Ὅπως δὴποτε ἀκούστηκαν φωνές ἐναντίον «ἐκείνου τοῦ θηρίου», δηλ. τοῦ μητροπολίτη, πού δὲν ἔθαβε τοὺς πεθαμένους, ἀν δὲν πληρωνόταν τὸ ταφιάτικο, πού κατηγορεῖται γιὰ ἀνωμαλίες στὴ διαχείριση τοῦ «γραικικοῦ Νοσοκομείου» (στ. 427), γιὰ παραβίαση τοῦ συνυποσχετικοῦ, δηλ. τοῦ διακανονιστικοῦ ἐγγράφου τῶν σχέσεων μητροπολίτη καὶ λαϊκῆς ἐξουσίας κ. ἄ., παραβίαση βέβαια σὲ βάρος τῶν φτωχῶν. Ἦταν ἕνας ἀντιπερισπασμὸς τῶν ἀρχόντων, πού βάλαν ἀνθρώπους τους νὰ καταλαλοῦν γιὰ τὸ μητροπολίτη; Εἶναι τὸ φτωχολοῖ πού φωνάζει ἀυθόρμητα τὸν πόνο του; Αὐτὸ δὲν ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, ἀφοῦ ἡ ἐξέγερση εἶχε ὡς στόχο τοὺς ἄρχοντες. Σημασία ἔχει ἡ κατακραυγή γιὰ τὸ μητροπολίτη, ἀδιάφορο ποῦθε προέρχεται, γιατί ὅπως δὴποτε εἶναι ἐνδεικτική.

Πιθανόν τὸ πρόβλημα πού ἔθεσε ὁ κ. Καρατζᾶς νὰ μὴ βοηθᾶ στὴν ἀξιολόγηση τῶν ταραχῶν τῆς Σμύρνης. Ἀναμφίβολα οἱ δυνάμεις πού ὀδηγοῦν τὴ συντεχνία σὲ μιὰ διαμάχη σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα τῆς κοινοτικῆς ἐξουσίας εἶναι ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὰ συμφέροντα τοῦ μητροπολίτη καὶ — πολὺ περισσότερο — ξέχωρες ἀπ' αὐτόν. Τὰ σημεῖα ἐπαφῆς ὀρίζονται ἴσως περιστασιακὰ ἢ ὀφείλονται σ' ἕνα κατ' ἀνάγκη κοινὸ μέτωπο. Τὸ συγκεκριμένο γεγονός τοῦ 1788 συνδέεται ἀρμονικὰ μὲ τὴ διαδικασία τῆς ἀνάπτυξης τῆς σμυρναϊκῆς τάξης τῶν ἐμπόρων καὶ βιοτεχνῶν καὶ ἡ παρεμβολὴ τοῦ μητροπολίτη ἀποτελεῖ ἕνα καθ' ὁδὸ περιστατικό, περιορισμένης ὅπως δὴποτε σημασίας, πολιτικοῦ ἴσως ἐνδιαφέροντος. Πιθανόν ἀκόμα νὰ δίνεται κάποια βαρύτητα — κατὰ ἕνα ἴσως σχηματικὸ τρόπο — στὴν ἀλλοίωση πού ὑφίσταται μιὰ ἐξελικτική διαδικασία μὲ τὴν παρεμβολὴ στοιχείων πού ἀναμφιβόλως ἀνήκουν στὴν ἀντίδραση. Ἐδῶ ὅμως λησμονοῦνται οἱ ἱστορικοὶ ὅροι αὐτῆς τῆς διαδικασίας, πού τὴν συνάπτουν σὲ ὀρισμένα σημεῖα (ὅπως σημειώθηκε) μὲ τὴν ἀντίδραση κατὰ τρόπον μάλιστα εὐεργετικὸ γιὰ τὴν πρώτη. Ἐξ ἄλλου οἱ συντεχνίες ἀποσκοποῦσαν σὲ μιὰ δική τους πρόβαση, φαινόμενο ὅπως δὴποτε «προοδευτικὸ» γιὰ τὴ δοσμένη κοινωνικὴ δομὴ σὲ χρόνο καὶ τόπο, καὶ σὲ καμιά περίπτωση δὲν εἶχαν ἱστορικὴ «ἀποστολή» τέτοια πού νὰ τις καθιστᾶ ἔκφραση γενικώτερων αἰτημάτων. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ νεοελληνικοῦ ἀστισμοῦ ὑπῆρξε ἀνισομερής, κατὰ συνέπεια καὶ τὰ συναφῆ ἀποτελέσματα τῆς ἀνάπτυξης αὐτῆς δὲν παρουσιάζουν μεγάλη κανονικότητα. Ἄλλος ὁ ἐξωελλαδικὸς ρωμαϊκὸς ἀστισμὸς καὶ ἄλλος ὁ ἐνδοελλαδικός. Ἀπὸ τὸν ἀστισμὸ προκύπτει ὁ διαφωτισμὸς, ἀλλὰ ὁ ἀστισμὸς

ὡς συντεχνία ἔχει ἀγαθοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν Ἐκκλησία, χωρὶς καὶ ν' ἀποτελεῖ ἀντίδραση, γιατί πίσω ἀπ' αὐτόν τί βρίσκεται; Ὁ Κοραῆς περιφρονεῖ τοὺς λαδέμπορους καὶ τοὺς καρβουνιάρηδες, ἀλλ' αὐτοὶ ἀποτελοῦσαν τὶς προβάσεις ἐκεῖνες, πού ὑπονόμευαν τὴν παλιά τάξη. Δὲν πρέπει νὰ διαφεύγει ἡ ἰδιοτυπία τῆς Τουρκοκρατίας, πού τὴ χαρακτηρίζει σχετικὴ στασιμότητα στὴν οἰκονομία καὶ βραδύτητα. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἐρμηνεύεται καὶ ὁλόκληρο σύστημα δεσμῶν, ὅπως ἐπὶ τοῦ προκειμένου Ἐκκλησίας καὶ ἐμπόρων. Ὅταν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψει του αὐτὸ (καὶ ὁ κ. Καρατζᾶς τὸ λαβαίνει, βλ. σ. 25 καὶ σημ. 2) θὰ δεῖ, πιθανόν πῶς, ἀπὸ ἀποψη μεθόδου ἱστορικῆς καὶ ἱστορικῆς πραγματικότητας, ἡ τοποθέτηση τοῦ ζητήματος γιὰ τὴν «προοδευτικότητα» τῆς ἐξέγερσης, δὲν ἦταν ἄμοιρη κάποιας σχηματικῆς ἀντίληψης.

β) Τὸ δεύτερο στιχοῦργημα (στίχοι 152) ἀναφέρεται στὴ γνωστὴ ἀπὸ ἄλλες πηγές καὶ ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία (βλ. σ. 67, σημ. 1) διαμάχη γύρω ἀπὸ τὸ «φιλολογικὸν σχολεῖον». Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς διαμάχες τοῦ πνεύματος τοῦ διαφωτισμοῦ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς συντήρησης. Ὁ στιχοῦργός, πού δὲν ἔχει σπουδαία ἐλληνομάθεια, ἀνήκει στοὺς προοδευτικὸς κύκλους. Παραμένει καὶ αὐτὸς ἄγνωστος ὅπως καὶ ὁ στιχοῦργός τοῦ πρώτου στιχοῦργήματος. Τὸ ποίημα εἶναι γραμμένο σὲ παροξύτονους ὀμοιοκατάληκτους ὀχτασύλλαβους καὶ ἐντάσσεται στὰ ἄσματα ἐκεῖνα ἀπὸ τὰ ὀποῖα προέκυψε καὶ τὸ «Σάλπισμα Πολεμιστήριον» τοῦ Κοραῆ, τὸ ὀποῖο μιμεῖται ὁ ἀνώνυμος στιχοῦργός: Ἡ ἀξία τοῦ δευτέρου στιχοῦργήματος ὡς ἱστορικῆς πηγῆς εἶναι κατώτερη τοῦ πρώτου, γιατί τὸ γεγονός εἶναι ἤδη μαρτυρημένο καὶ μελετημένο. Πάντως εἶναι τὸ πρῶτο ἔμμετρο ποίημα πού γράφτηκε γι' αὐτό. Ὑπάρχουν ἄλλα δύο (σ. 69) πού ἀναφέρει ὁ Οἰκονόμου στὰ «Βαλόμενα Φιλολογικά», 456-417, ἀνέκδοτα.

Ἡ ἐργασία τοῦ κ. Καρατζᾶ, ὑπῆρξε προῖον καὶ γνώσης καὶ συστηματικότητας.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΣΤΡΑΤΗ ΤΣΙΡΚΑ

Ο ΚΑΒΑΦΗΣ

ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

500 σελίδες μεγάλου σχήματος μὲ εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου καὶ αὐτόγραφα — νέα στοιχεῖα — ἄγνωστες πηγές — ἕνας «ἄλλος» Καβάφης

Στήν έκδοση ἀποκαταστάθηκε ἡ ὀρθογραφία καὶ οἱ στίχοι τοῦ χειρόγραφου. Οἱ στίχοι χωρίστηκαν σὲ περισσότερους ὅταν ἔτσι ἀπαιτοῦσε τὸ μέτρον. Ἀποκαταστάθηκε ἐκεῖνο τὸ ἀφόρητο π (ἀντὶ τοῦ μπ) μὲ μπ, διατηρήθηκε ὁμοῦ τὸ τελικὸ ν κι ὅταν ἀκόμα ἐμφανέστατα τίθεται ὀρθογραφικῶς (περιπτώσεις ὁμοιοκαταληξίας τοῦ - α τῆς ὀνομαστικῆς μὲ τὸ - αν τῆς αἰτιατικῆς).

Στὶς σημειώσεις ἴσως εἶναι περιττὲς κάποιες παραπομπές σὲ λεξικά ἢ γενικὰ ἔργα. Ἐπίσης θάταν ἐνδιαφέρουσα τυχούσα διερεύνηση σχετικὰ μὲ τὸ δεύτερο στιχουργημα, ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι μιμεῖται ἄλλο πού κι αὐτὸ ἄλλο ἐπανέλαβε κ.ο.κ.

Ἄλ. Ν. Οἰκονομίδου: Ἡ Ἀκρόπολις τῶν Ἀθηνῶν, ἐκδ. Ν. καὶ Κ. Γκουβούση, Ἀθῆναι [1958], σσ. 24 + 1 χάρτης.

Ἡ έκδοση αὐτὴ τοῦ Ἄλ. Ν. Οἰκονομίδου δείχνει πῶς ἡ προβολὴ τοῦ μνημειακοῦ χώρου γιὰ τουριστικούς καὶ μορφωτικούς σκοποὺς μπορεῖ νὰ γίνεται χωρὶς ἀντιεπισημονικὲς ἀπλουστεύσεις, φτάνει τὴ δουλειὰ αὐτὴ νὰ μὴ τὴν ἀναλαβαίνουν ἄνθρωποι πού ἢ ἀρχαιογνωσία τους ὀρίζεται ἀπὸ τὴν ὕλη τοῦ Guide Bleu. Ὁ Οἰκονομίδης, γνωστὸς στοὺς ἐπιστημονικούς κύκλους ἀπὸ εὔστοχες ἐπιγραφικὲς, ἱστορικὲς, φιλολογικὲς ἐργασίες, καταπιάστηκε τελευταῖα μὲ τὴν ἐκλαίτευση, ἔχοντας σαφέστατη ἐπίγνωση πού σταματᾶ ἡ εὐθύνη καὶ πού ἀρχίζει ἡ ἀνευθυνολογία. Ξέρει νὰ παρουσιάσει ἓνα βιβλίον πολὺτιμο γιὰ τὸ φιλομαθὴ καὶ χρήσιμο γιὰ τὸν εἰδικὸ ἀναγνώστη. Μέχρι στιγμῆς ἔχει παρουσιάσει στὸν τομέα αὐτὸν δύο ἐνδιαφέροντες ὁδηγούς, ἓνα γιὰ τὴν Ἐπίδαυρον, κ' ἓνα γιὰ τὸ Σούνιον, ὅπου ἐκθέτει καὶ εὔστοχες δικές του τοπογραφικὲς καὶ ἄλλες παρατηρήσεις. Στὴν «Ἀκρόπολη» δίνει μιὰν ἀναπαράσταση τοῦ χώρου βασισμένην στὰ δεδομένα τῶν ἀνασκαφῶν μέχρι τὸ 1957 καὶ στὶς παλιότερες ἀναπαραστάσεις. «Παραλλήλως — γράφει στὰ προλεγόμενά του — ἐχρησιμοποιήθηκαν τεκμηριωτικῶς αἱ φιλολογικαὶ καὶ ἐπιγραφικαὶ πηγαι... Ὡς πρὸς τὴν κάλυψιν τῶν μεταξὺ τῶν μεγάλων οἰκοδομημάτων κενῶν χώρων τῆς ἐπιφανείας, οἱ ὅποιοι κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ἐκαλύπτοντο ὑπὸ χιλιάδων ἀναθημάτων ὑπήρξαν μὲν λίαν συντηρητικοί. Ποῖος δύναται σήμερον νὰ ὑποδείξῃ τὴν ἀκριβῆ τῶν ἀναθημάτων αὐτῶν θέσιν; Ποῖα ἀσφαλῆ ἴχνη ὑπάρχουν, διὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν;» Ἡ ἀναπαράσταση τῶν μνημείων τῆς Ἀκρόπολης γίνεται προοπτικῶς ἀριθμοὶ σημειωμένοι σὲ κάθε μνημεῖον παραπέμπουν σὲ ὑπόμνημα τοῦ χάρτη, ὅπου ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τῶν μνημείων καὶ γίνεται παραπομπὴ στὶς μαρτυρίες τῶν πηγῶν. Τὸ ὑπόμνημα αὐτὸ εἶναι χρησιμώτατον. Δείχθηκε φροντίδα νὰ κρατηθῆ ἡ σημερινὴ μορφή τοῦ χώρου κ' ἔτσι διατηρήθηκα τὴν ἀναπαράσταση τὸ Μνημεῖον, τὸ Belvedere, ἡ ση-

μερινὴ ὄψη τῶν Τειχῶν στὴ Ν. Πλευρὰ μὲ τὶς νεώτερες ἀντηρίδες. Ἡ ἀρίθμηση τῶν μνημείων ἀπὸ τὸ Ὄδειον τοῦ Περικλέους (Νο 1) ὡς τὴν Ἀνατολικὴν πλευρὰ τῶν Προπυλαίων (Νο 54) ἔγινε κατὰ τὴν περιήγησιν τοῦ Πανσανία, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα κατὰ τὸ δρόμον πού ἐνδεικνύεται γιὰ τὸ σύγχρονον ἐπισκέπτη (Νο 55-91). Πιὸ σύντομα περιγράφηκε ἡ βόρεια κλιτὺς (Νο 92-100 b) «ὡς μὴ προσιτὴ οὐδ' ἀξιόλογος πρὸς ἐπίσκεψιν εἰς τοὺς μὴ ἔχοντας εἰδικὰ ἐνδιαφέροντα». Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προοπτικὴ ἀναπαράστασιν ὑπάρχει στὸ χάρτη καὶ κάτοψη (κλ. 1/50 m), στὴν ὁποία σημειώνονται τὰ ἴχνη τῶν κτηρίων πρὶν ἀπὸ τὸν Περικλῆ, πού δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ δηλωθοῦν προοπτικῶς στὴν ἀναπαράστασιν, καθὼς καὶ νεώτερες προσθήκες καὶ ὑψομετρικὰ στοιχεῖα κατὰ τὸ ἴδιον σύστημα παραπομπῶν σὲ ἰδιαίτερον ὑπόμνημα. Τὴν ἐργασίαν συνοδεύει κατατοπιστικὸν σημείωμα γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς Ἀκρόπολης, «χρονικόν», ὅπου σύντομα ἐκτίθενται οἱ ἐργασίες πού ἔγιναν γιὰ τὴν προβολὴν τῶν μνημείων, καὶ βραχεῖα περιήγησιν μὲ παραπομπὰς στὴν ἀρίθμηση τοῦ χάρτη. Ἡ ὅλη ἐργασία ἀποτελεῖ φροντισμένην προσφορὰν καὶ ἀπαραίτητον βοήθημα γιὰ μιὰν γνωριμίαν μὲ τὴν Ἀκρόπολη. Ἄν τέτοιαις ἐκλαίτευσεις γίνονται συνεχῶς, θὰ μπορούμε νὰ λέμε πῶς κάτι γίνεται στὸν τομέα τῆς μνημειογνωσίας. Ὁ Οἰκονομίδης συνδύασε τὴν εἰδικὴν γνώσιν μὲ τὴν ἀγάπην γιὰ τὸ θέμα του, πού τὸν φέρνει στὴν ἀνάγκην νὰ τὸ κάμει κτῆμα κοινόν. Ἡ προοπτικὴ σχεδίασιν ὀφείλεται στὸν κ. Γκουβούση. Ἡ τυπογραφικὴ ἐμφάνισις τῶν κειμένων, ἀρκετά, ἴσως ὁμοῦ ὅσο θά ἄρρεπε, προσεγμένη (χτυπητὴ σύζευξις τυπογραφικῶν στοιχείων), τὸ πλέξιμον τῶν clichets ἐπιτυχῆς τὶς περισσότερας φορὰς (κακὴ ἢ σελ. 7), τὸ ἐξώφυλλον ἀρκετὰ ἐντυπωσιακόν, γιὰ τοὺς γνωστοὺς ἴσως λόγους πού ὑποβιβάζουν τὸ γούστον τοῦ ἀναγνώστη. Βέβαια, οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς γίνονται λόγῳ τῆς ὅλης καλῆς ἐμφάνισις τῆς ἐκδόσεως.

ΣΠΥΡΟΣ ΑΣΔΡΑΧΑΣ

ἡ μουσικὴ

**Ἡ φιλαρμονικὴ τῆς Βιέννης
μὲ τὸν Δημήτρην Μητρόπουλον**

Οἱ συναυλίαι τῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης ἔφεραν γιὰ λίγες μέρας τὴν Ἀθήναν πρὸς προσκήνιον τοῦ παγκόσμιου μουσικοῦ ἐνδιαφέροντος. Τόση εἶναι ἡ ἀκτινοβολία τοῦ αὐστριακοῦ αὐτοῦ συμφωνικοῦ συγκροτήματος, πού δίκαια, ἀλήθεια, θεωρεῖται πάντα μιὰ ἀπὸ τὶς δύο ἢ τρεῖς καλύτερας συμφωνικὲς ὀρχήστρας τοῦ κόσμου.

Ὅταν κατόπιν σκεφθοῦμε ὅτι τὰ κοντσερτά τῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης διηύθυνε ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος, συλλαμβάνουμε, νομίζω, σ' ὅλην τὴν ἔκτασιν τὴν σημασίαν τῶν συναυλιῶν αὐτῶν· σημασία πού

παίρνει τις διαστάσεις σταθμού για την καλλιτεχνική μας ζωή.

Τὸ ἀσύλληπτο «ἀνσάμπλ» τοῦ ὀρχηστρικοῦ αὐτοῦ συνόλου, ὅπως καὶ ἡ ἀτελείωτη κλίμακα τῶν ἠχητικῶν δυνατοτήτων, μαζί με τὴν ἀψογή ρυθμικότητά του, προσφέρουν στὸ μαέστρο πού τὸ διευθύνει ἰδανικὲς προϋποθέσεις ἑρμηνείας.

Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος, ἡ δαιμονικὴ αὐτὴ φυσιογνωμία πού ἐξακολουθεῖ νὰ καταπλήσσει τὸ παγκόσμιο κοινὸ μετὴν ἐφηβικὴ σφριγηλότητα τῶν ἐκτελέσεων του — ἡ τέταρτη ἦταν ἐπανάληψη ἔργων πού δόθηκαν στίς δύο πρώτες — ἔδωσε μιὰ ἑρμηνεία, πού ἐνῶ συχνὰ ἀπομακρυνόταν ἀπὸ ὅ,τι ἡ εὐρωπαϊκὴ παράδοση ἔχει καθιερώσει, μᾶς κυρίευσε, ἐπιβάλλοντάς μας τοὺς δικούς της νόμους. Καὶ τὰ τρία προγράμματα εἶχαν ἔντονα τὴ σφραγίδα τῆς προσωπικῆς ἀντίληψης στὴν ἑρμηνεία τους. Καὶ στὰ τρία προγράμματα ἐναλλάσσονταν ὁ δυναμισμὸς μετὴν τρυφερότητα, ἡ δραματικὴ ἔνταση μετὴν λυρικὴ πνοή. Τὰ πάντα, ὑποταγμένα στὴ μουσικὴ φύση τοῦ Μητρόπουλου, εἶχαν ἀποκτήσει νέες διαστάσεις· προεκτάσεις σὲ ἐπιφάνεια καὶ βάθος ἄγνωστες καὶ ἀνυποψίαστες ἕως σήμερα.

Ἔτσι, τὸ λαργκέττο τῆς Δεύτερης τοῦ Μπετόβεν, τόσο μακρὺ συχνὰ, ἀκόμα καὶ σὲ ἐκτελέσεις ἀπὸ μεγάλους μαέστρους, τὸ ἀκούσαμε σὰν σὲ πρώτη ἐκτέλεση. Ποτὲ δὲ φανταζόμασταν ὅτι ἦταν δυνατόν, τὸ κομμάτι αὐτό, νὰ ἔχει τόσες ἄγνωστες ἀκόμα λεπτομέρειες γιὰ τὸν ἀκροατή. Νὰ μπορεῖ νὰ δοθεῖ μετὴν τόση λάμψη ὀρχηστρικῆς ἐκφρασης καὶ νὰ κατακτήσει τόσο τὸ ἐνδιαφέρον μας, ὥστε νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε τὸ μακρὸς του: ἐπικίνδυνο — οὐσιαστικὰ ἀξεπέραστο — σκόπελο καὶ γιὰ τοὺς διασημότερους σήμερα μαῖτρο τῆς μπαγκέτας.

Μήπως ἡ «Ἐξαῦλωμένη νύχτα» τοῦ Τένμπεργκ, τοῦ μεγαλύτερου σύγχρονου ἀνακαινιστῆ τῆς μουσικῆς τεχνικῆς, δὲ βρῆκε τὴν ἰδανικὴ τῆς ἑρμηνεία ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο καὶ τὴ φιλαρμονικὴ τῆς Βιέννης;

Γραμμένη τὸ 1899, ἡ «Ἐξαῦλωμένη νύχτα» συμπυκνώνει σ' ἓνα ἀρκετὰ μακρὺ (0,30' διάρκειας), ἐπιφανειακὰ αὐτοεπαναλαμβανόμενο μορφικὰ, ἔργο, ὅλες τις κατακτήσεις τῆς μουσικῆς γλώσσας πού μᾶς κληροδοτοῦν ὁ Βάγκνερ καὶ ὁ Μπράμς. Προγραμματικὴ, μετὴν πλατύτερη σημασία τοῦ

ὄρου, μουσικὴ, μεταφέρει στὴ γλώσσα τῶν ἠχῶν τὴν ἀγωνία τοῦ ποιήματος τοῦ Richard Dehmel (1863 - 1920). Στὰ πέντε, σὲ συνέχεια, μέρη τοῦ ἔργου: — «Δυὸ ἄνθρωποι διασχίζουν ἓναν κῆπο γυμνὸ καὶ παγωμένο». — «Ἔχω μέσα μου ἓνα παιδί πού δὲν εἶναι δικό σου». «Χρειαζόμουν τόσο πολὺ νὰ γεμίσω τὴν ἄδεια ζωὴ μου καὶ νὰ γνωρίσω τὴ χαρὰ τῆς μητρότητας». — «Σηκώνει τὸ κεφάλι, καὶ τὸ φεγγάρι φαίνεται σὰ νὰ τοὺς ἀκολουθεῖ». — «Τὸ παιδί πού συνέλαβες ἄς μὴν εἶναι βάρος στὴν ψυχὴ σου. Κύτταξε πόσο ἀστράφτει τὸ σύμπαν». — «Δυὸ ἄνθρωποι προχωροῦν μέσα στὴν ὀλόφωτη νύχτα...», ὁ Τένμπεργκ ὀδηγεῖ ὡς τὰ ἔσχατα ὄρια τὸν χρωματισμὸ τοῦ Βάγκνερ, ἐξαντλώντας, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, τις δυνατότητες τῆς τ ο ν ι κ ῆς μουσικῆς, τοῦ κλασικοῦ δηλ. μουσικοῦ συστήματος, πού ἀρνεῖται ἔπειτα ἀπὸ λίγα χρόνια, πρῶτα μετὰ τὰ ἀτονικὰ του ἔργα (ἄρνηση) τῶν βασικῶν νόμων τῆς τονικότητας, (1908) καὶ ἔπειτα μετὴν ὀδογγή μουσικὴ του (θέση, ὀργάνωση μουσικοῦ συστήματος, 1921).

Ἐκεῖ ὅμως πού ὁ Μητρόπουλος ἔφτασε σὲ μιὰ ἀπὸ τις κορυφές τῆς ἑρμηνείας μαζί καὶ ἐκτέλεσης, ἦταν στὸ δεύτερο κοντσέρτο, ἀποκλειστικὰ μετὰ ἔργα Στράους. Ἡ καταπληκτικὴ σονοριτέ τῆς ὀρχήστρας καὶ μαζί τὸ πάθος καὶ ὁ λυρικὸς οἶστρος τοῦ Μητρόπουλου, μᾶς ἔδωσαν τις ἰδανικώτερες ἑρμηνεῖες πού θὰ εὐχόταν κανεὶς ποτὲ τοῦ «Δὸν Ζουάν», τοῦ «Θάνατος καὶ ἐξαῦλωση» καὶ τῆς συμφωνίας «Ντομέστικα» — ἔργο πεζὸ στὴ σύλληψή του (ἐκφράζει τὴν καθημερινὴ οἰκογενειακὴ ζωὴ τοῦ συνθέτη), λαμπερὸ ὅμως καὶ σπινθηροβόλο σὲ ὀρχηστρικό πνεῦμα.

Τὴν ἐπικίνδυνη μαγεία τοῦ «προγράμματος» καὶ τοῦ ὀρχηστρικοῦ χρώματος τοῦ «Δὸν Ζουάν» καὶ τῆς συμφωνίας «Ντομέστικα», ἰσορροπῆσε ἔπειτα ἀπὸ δύο μέρες ἡ τρίτη συναυλία, ἀφιερωμένη ἀποκλειστικὰ στὸν τελευταῖο μεγάλο συμφωνιστὴ τοῦ προηγούμενου αἰῶνα, τὸν Γιοχάνες Μπράμς.

Καὶ στίς δύο συμφωνίες του — Τρίτη καὶ Δεύτερη — τὸ νεοκλασικὸ μέτρο τοῦ συνθέτη βρῆκε στὴν ἑρμηνεία τοῦ Μητρόπουλου τὴν πιὸ τέλεια ἰσορροπία τοῦ πάθους καὶ τῆς τρυφερότητας. Τῶν βασικῶν αὐτῶν ρομαντικῶν στοιχείων πού ὁ Μπράμς συνθέτει καὶ ὑποτάσσει σ' ἓνα νέο κλασικὸ κανόνα.

Ἀπὸ τις πανηγυρικὲς ὡστόσο αὐτὲς συναυλίες, ἔλειπε ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ. Ἐνα ἔργο ἑλληνα συνθέτη, ἀπὸ τοὺς κλασικούς μας τῆς ἐθνικῆς σχολῆς, εἶτε καὶ τοὺς νεώτερους, θὰ ὀλοκλήρωνε τὸ πνεῦμα τῶν συναυλιῶν αὐτῶν καὶ θὰ διασκέδαζε κάπως τὴ γνώμη — πεποίθηση πιά — ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἐξακολουθεῖ νὰ ἀγνοεῖ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία. (Ἡ μεταγραφὴ ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο τῆς Φαντασίας καὶ Φούγκας σὲ σὸλ ἔλασ. τοῦ Μπάχ, γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα καὶ ἡ ἐκτέλεσή της στὴν πρώτη συναυλία, ξέρει

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

χρειάζεται ν' αὐξήσει τὴν κυκλοφορία της. Κάθε ἀναγνώστης νὰ φέρει ἄλλον ἓνα.

ελπίζουμε, και ὁ ἴδιος, ὅτι δὲν καλύπτει τὸ παραπάνω αἴτημα).

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

οἱ εἰκαστικὲς τέχνες

Ἐκθεση Γραφικῶν Τεχνῶν στὴν Γκαλλερὶ «Ζυγὸς»

Στὴν αἴθουσα «Ζυγὸς» ἀνοίξε πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες μιὰ πρωτότυπη ὅσο κι ἐνδιαφέρουσα ἐκθεση. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐκθεση γραφικῶν τεχνῶν ὅπου παρουσιάζονται τὰ πιὸ ἀξιόλογα ἐπιτεύγματά μας τοῦ τελευταίου διαστήματος.

Ὅπως πολὺ σωστὰ τονίζεται καὶ στὸν πρόλογο τοῦ καταλόγου τῆς ἐκθέσεως ὑπάρχουν φυσικὰ ἐλλείψεις πού προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὸ λόγο ὅτι ἡ ἐκθεση αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη στὸ εἶδος τῆς. Ὑπάρχει ἐν τούτοις μιὰ μεγάλη ποικιλία ἐκθεμάτων πού χαρακτηρίζει τὴν πρόοδο τῆς χώρας μας στὸν τομέα αὐτόν. Συνολικὰ 24 ἐκθέτες, ἐκδοτικοὶ οἴκοι, περιοδικὰ, ἐργαστήρια τσιγκογραφίας, τυπογραφίας, κλπ., ἐκθέτουν τὴν παραγωγή τους. Ὁ πλοῦτος τῶν ἐκθεμάτων εἶναι μεγάλος. Ἐκτίθενται γενικὰ βιβλία (ἐξώφυλλα καὶ ἐσωτερικά), ἐξώφυλλα περιοδικῶν, διαφημιστικὸ ὑλικὸ (ἀφίσες, δίπτυχα, φυλλάδια κτλ.) ἐτικέτες, διπλώματα, παιγνιόχαρτα, γραμματόσημα, κλισέ, μονόχρωμα καὶ πολύχρωμα, μετοχές, λαχεῖα, εὐχετήρια κτλ. Ὅλες οἱ σύγχρονες μέθοδοι ἐκτύπωσης παρουσιάζουν δείγματά τους στὴν ἐκθεση: μονοτυπία, βαθυτυπία, ὄφσετ.

Ἡ μέση στάθμη ποιότητας τῶν ἐκθεμάτων πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ ἱκανοποιητικὴ. Μολονότι πρόσφατα, σχετικὰ, ἄρχισε μιὰ σοβαρὴ προσπάθεια στὸν τομέα αὐτόν, ὑπάρχουν ἐν τούτοις ἐπιτεύγματα πού μαρτυροῦν συνεχῆ πρόοδο, πού μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ κάνουμε τὴ βásiμη πρόβλεψη ὅτι ὕστερα ἀπὸ λίγο καιρὸ θὰ εἴμαστε σὲ θέση νὰ συμβαδίσουμε μὲ χώρες πού ἔχουν σοβαρὴ παράδοση καὶ διακρίνονται γιὰ τὴν ἄρτια ἐμφάνιση τοῦ ἐντυπου. Ἀρκετὰ ἤδη ἐκθέματα ἀποτελοῦν πολὺ ἀξιόλογη προσφορά στὶς γραφικὲς τέχνες καὶ εἶναι ἐφάμιλλα μὲ τὶς ἐκδόσεις πού βλέπουμε νὰ βγαίνουν σὲ χώρες πού διαθέτουν πολὺ πιὸ προχωρημένα τεχνικὰ μέσα. Αὐτὸ πού θὰ πρέπει ἴσως νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ εἶναι τὸ ὅτι στὴν ἐκθεση αὐτὴ δὲν ἀναδεικνύονται ὅλα τὰ ἀξιόλογα ἐκθέματα ἐπειδὴ δὲν ἔχει ἀρκετὰ μελετηθεῖ ὁ τρόπος τῆς παρουσιάσεώς τους. Ἔτσι μερικὲς σπουδαῖες προσπάθειες χαντακώνονται μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ καὶ περνοῦν σχεδὸν ἀπαρατήρητες, ἀν δὲν προδιαθέτουν καὶ ἄσχημα τὸν θεατὴ.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» συμμετέχει στὴν ἐκθεση αὐτὴ. Μὲ ἓνα ταμπλώ, πού εἶναι ἀπ' τὰ πιὸ μελετημένα τῆς ἐκθέσεως, παρουσιάζει δέκα ἀπὸ τὰ ἐξώφυλλα τῶν τευχῶν

τῆς καὶ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ λευκώματος ἀπὸ τὰ «Δέκα Χαρακτικά». Παρουσιάζει ἐπίσης τὰ ἄλλα τεύχη τῆς καὶ τὴν ἐκδοσὴ τῆς «Ὁ Κύκλος μὲ τὴν Κιμωλία» τοῦ Μπρέχτ. Ἡ προσπάθεια τοῦ περιοδικοῦ εἶναι σοβαρὴ καὶ ἀποτελεῖ τὴ συμβολὴ τῆς στὸν τομέα αὐτόν. Πολὺ ἀξιόλογα εἶναι ἐξ ἄλλου τὰ ἐκθέματα τοῦ Ἰ. Σκαζίκη (βιβλία), τοῦ Γανιάρη (βιβλιοδεσία), τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς (τεύχη τοῦ περιοδικοῦ), τῶν Ἐκδόσεων Ἀθηνῶν (τὰ γνωστὰ λευκώματα), τοῦ Ἐργοστασίου Ἀσπιώτη-Ἐλκα (βιβλία, περιοδικὰ, γραμματόσημα κτλ.), τῆς Ἀτλαντίδος τοῦ Πεχλιβανίδη κτλ.

Κεῖνο πού θὰ πρέπει νὰ εὐχηθοῦμε εἶναι νὰ δοῦμε μιὰν ἐκθεση καλύτερα ὁργανωμένη, καὶ μὲ τρόπο πού τὰ ἐκθέματα νὰ ἀναδεικνύουν ὅλες τὶς ἀρετὲς τους.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ποίηση

Χρ. Ντεβ.: «Στὸν φραγμένο ἀδελφό μου» ὑπάρχουν δυὸ τρεῖς καλοὶ στίχοι ἀλλὰ καὶ πολλὴ ρητορία καὶ ἀπλοϊκότητα π.χ. «Στὰ κουρεῖα δὲν ζεσταίνουν πιὰ τὸ νερὸ τῆς ὑδρεψῆς (!) μας». **Νικ. Κάμπο:** Τὸ πιὸ ἀξιόλογο εἶναι ἡ «ἀξιοπρέπεια» ἀλλὰ ἐκτὸς πού θυμίζει ἐντονώτατα Καρυωτάκη ἔχει καὶ μερικὲς στιχουργικὲς ἀτέλειες, καθὼς καὶ ἐκεῖνο τὸ «τοῦ μείναντος» πού μοιάζει σὰν παλούκι. **Δ. Τσουτ.:** Τὸ «Στὴ Μάνα πού χάθηκε» μ' ὅλη τὴ γνήσια συγκίνησή του καὶ τὸ ποιητικὸ, πραγματικὰ, ἀντίκρουσμα τοῦ θεματός του, μένει κάτω ἀπὸ τὶς προθέσεις σας, ἐξ αἰτίας μιᾶς κάπως ὑπερβολικῆς ἀπλοϊκότητας, καθὼς καὶ μερικῶν στιχουργικῶν ἀδυναμιῶν. **Ἄντ. Σαρ.:** Δὲν εἶναι κακὸ τὸ ποίημα γιὰ τὸν στρατηγὸ, ἀλλὰ θυμίζει, (ὄχι, πρὸς Θεοῦ, μιμεῖται, ἀπλῶς θυμίζει, εἶναι δηλ. ἐντονα ἐπηρεασμένο) ἀπὸ ἄλλα ποιήματα ἀναλόγου θέματος γνωστῶν ποιητῶν. **Μαν. Ἐλευθ.** «Ὅλα ἀληθινὰ καὶ ἀμετανόητα σὲ περιμένουν». Νὰ ἦταν ὅλοι οἱ στίχοι σας τέτοιοι! Δυστυχῶς ἀντὶ γι αὐτὸ βρίσκουμε ἄλλους, κακούς, ὅπως τοῦτον: «Ἐννοίωσα γύρω μου τὴν ἄσπλαχνη μεγαλοπρέπεια τοῦ γυρισμοῦ σου, σὰν μυρουδιά γιασεμιοῦ (!)». Ἀζύγιστη, ἀγαρμπη παρομοίωση, (πού ἡ ὁμοιότητα βρῖσκεται στὴν ἐπιφάνεια, ἐνῶ στὸ βάθος οἱ δυὸ εἰκόνες ἀντὶ νὰ συνάδουν παίζουν γροθιές). Ὑπάρχουν καὶ πολλὲς ἄλλες ἀφέλειες... Χρειαζέται πάντως νὰ μελετήσετε γιὰτὶ δὲν φαίνεται νὰ σᾶς λείπουν τὰ προσόντα. Π.χ. οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ «Σὲ κάποιον πού πέρασε» εἶναι ἀρκετὰ καλοὶ. Ἀπὸ τὰ τρία, τὸ «Δὲν ἔχει» εἶναι τὸ πιὸ κακὸ. **Λουκ. Κουρ.:** «Στὸ δρόμο πούφυγες βρέχει» Νά, ἓνας καλὸς στίχος πού πραγματικὰ ὑποβάλλει μιὰ ψυχικὴ κατάσταση. Ἀσφαλῶς ὅμως εἶναι τυχαῖος. Διαφορετικὰ δὲν θὰ εἴχαμε στὸ ἴδιο ποίημα τὴν ἀνοιξη π ο ὕ γ ρ α φ ε ὄνειρα (!)» «τὸ πε-

ριστέρι ποῦ γραφε κύκλους», τῆ «λίμνη (νά) γραφει ἀναμνήσεις» «Τὸ χέρι σου ἔγραφε ὄνειρα». Τί ὄργη, ὅλα γράφουνε καὶ μάλιστα τόσο κακόγουστα ; Τὰ ἴδια καὶ στὸ «Ἐνα κυπαρίσσι στὸ γκρεμό» ὅπου τῆς λέτε: «Σκέψου τὴν ἀνοιξη» καὶ δὲν τῆ σκέφτεστε οὔτε σεῖς ὁ ἴδιος, παρὰ τῆς κολᾶτε στὸν ἐπόμενο στίχο μιὰ φθινοπωρινὴ εἰκόνα «τὰ κίτρινα φύλλα ποῦ πλεχαν στὰ μαλλιὰ σου». Μὲ τέτοιες προχειρότητες δὲν γίνονται ποιήματα. Γνήσιο καὶ πηγαῖο γράψιμο δὲν θὰ πεῖ διόλου νὰ ρίχνουμε τὸ χαρτί ὅ,τι μᾶς κατέβει κι ὅπως μᾶς κατέβει. Σᾶς τὰ λέμε ἔτσι κάπως ἀυστηρὰ γιατί εἶναι κρίμα νᾶχετε κατὶ νὰ πῆτε καὶ νὰ μὴν τὸ λέτε ἀπὸ προχειρότητα. **Τακ. Δεμ.** Χαριτωμένο, παρὰ τὶς στιχουργικὲς του ἀτέλειες, τὸ «4ον ΚΤΕΛ Μεσσηνίας» καὶ δείχνει πὼς δὲν σᾶς λείπουν οἱ σατιρικὲς δυνατότητες. Συνεχίστε στὸ δρόμο αὐτόν, φροντίζοντας ὥστόσο νὰ ἀποφεύγετε στίχους μὲ τόσο τρομαχτικὲς χασμωδίες, ὅπως λ.χ., αὐτὴ: «νὰ τελειώσει αὐτὴ ἡ ἱστορία». **Ἄντ. Δρ.**: Ἀπὸ τὰ τρία ποιήματα ποῦ μᾶς στείλατε τὸ καλύτερο εἶναι ἡ «Πυραμίδα», ἀλλὰ κι αὐτὸ ἔχει πολλὰ ἀδεξιότητες. Νά π.χ. τὸ πρῶτο τετράστιχο: «Ἐχτισα μιὰ πυραμίδα | μὲ τὶς γελοιότητές μου | καὶ τὴνε ὀνόμασα | πυραμίδα τῆς γελοιότητας». Αὐτὸ ποῦ θέλετε νὰ πεῖτε δὲν ἔχει δοθεῖ διόλου πλαστικά. Γιὰ τὰ προηγούμενα ποῦ λέτε πρέπει νὰ σᾶς ἔχουμε ἀπαντήσει. **Φ. Ἄνθ.**: Ἐνταῦθα. Καὶ τὰ δυὸ κομμάτια ποῦ μᾶς στείλατε ἔχουν ἀρετές. Ὡστόσο, νομίζουμε πὼς δικαιούμαστε νὰ περιμένουμε ἀπὸ σᾶς πιὸ φτασμένα πράγματα. Περιμένουμε τὸ βιβλίό σας. **Στελ. Σκαρλ.**: Καὶ τὰ δυὸ ποιήματα ποῦ μᾶς στείλατε δὲν δικαιώνουν τὶς προθέσεις τους. Καλύτερο τὸ «Διχόνοια». Φροντίστε νὰ καταστήσετε τὴν τεχνικὴ τοῦ στίχου. **Ζαφείρη Ἀλεξάνδρου**: Ἐχετε δίκιο. Ἡ ἐπιτροπὴ ἄλλαξε γνώμη.

Λ. Α. Θανάσ.: «Ἡ μικρὴ λειτουργία ἀρ. 1» δὲν μᾶς ἱκανοποίησε. Εἶναι κρίμα τόση εὐγένεια αἰσθήματος νὰ ἐκφράζεται μὲ τόσο τετριμμένα — δῆθεν μοντέρνα — μέσα. **Θαν. Χαμπ.**: Ἐσᾶς σᾶς συνεπαίρνε ἡ σελήνη τοῦ Νοεμβρίου, ἀλλὰ ἐμᾶς δὲν κατάφερε νὰ μᾶς «συνεπάρει» τὸ ποῖμα ποῦ μᾶς στείλατε. **Κρίμα.** Κ' ἔχετε γράψει πιὸ καλά πράγματα ἀπὸ τοῦτα: «Τροχιὰ ἀστέρων, φῶς | συνάντηση μεταφυσικὴ | ἀπλοϊκὴ ἄνεση χαμένη | στὴν ἄβυσσο ψυχανεμίζομαι | καὶ πόσο εἶμαι χαρούμενος (!)».

ΕΝΤΥΠΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

Βιβλία

Edith Södergran: Ποιήματα. Ἀθήνα 1958. Ἑλληνοσκανδιναυικὴ Βιβλιοθήκη. — **Λεωνίδα Χριστοδουλάκου**: Φωνὲς τοῦ Γιαπιού. Διηγήματα. Ἀθήνα 1958. — **Σοσιαλιστικὸ Μανιφέστο**: Ἐκδοσις Διεθνοῦς Ζωῆς. Ἀθήνα 1958. — **Στρατὴ Τσίρκα**: Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχὴ του. Κέδρος. Ἀθήνα 1958. — **Ἐταιρία Κρητικῶν Ἱστορικῶν Μελετῶν**: Ἡ ἀποκατάστασις τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τοῦ Χάνδακος. Ἡράκλειον 1958. — **Ἀνδρέα Σαραντόπουλου**: Γραμματικὴ καὶ Συντακτικὸ τῆς Ρωσικῆς Γλώσσας. Ἀθήνα 1958.

Περιοδικὰ

Πρωτότυπη Φιλολογικὴ Ἐπιθεώρηση: Δ)τῆς Σόνια Ὀλανδέζου. Πειραιᾶς Νο 14. — **Εὐβοϊκὸς Λόγος**: Δ)τῆς Δασκαλόπουλος. Χαλκίδα. Νο 6. — **Ἑλληνικὰ Θέματα**: Δ)τῆς Μάνος Παυλίδης. Νο 32. — **Πορεία**: Δ)τῆς Δημ. Ἀνδριόπουλος. Μεγαλόπολις. Νο 27-28. — **Τὸ περιοδικὸ μας**: Δ)τῆς Νικ. Βελιώτης. Νο 3 Πειραιᾶς. — **Τὰ βουνίσια χωριά μας**: Νο 1 Ἀθῆναι. — **Ἑλληνικὸ θέατρο**: Δ)τῆς Λυκ. Καλλέργης. Νο 19 Ἀθῆναι.

ΕΚΎΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΚΟΜΝΗΝΟΥ ΠΥΡΟΜΑΓΛΟΥ

Βουλευτοῦ Ἀθηνῶν

Ο ΔΟΥΡΕΙΟΣ ΙΠΠΟΣ

Ἐνα ἀποκαλυπτικὸ βιβλίον

γιὰ τὴν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση

ΠΩΛΕΙΤΑΙ Σ' ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ

ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΚΑΛΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕ 500 ΔΡΑΧΜΕΣ ΜΟΝΟΝ ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΕΧΕΤΕ

ΤΑ

ΔΕΚΑ ΕΓΧΡΩΜΑ
ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ

ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ (ORIGINAL) ΤΩΝ ΚΑΛΥΤΕΡΩΝ
ΕΛΛΗΝΩΝ ΧΑΡΑΚΤΩΝ:

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Α Δ Η Σ
Β Α Σ Ι Λ Ε Ι Ο Υ
Β Α Σ Ω
Κ Α Ν Ε Λ Λ Η Σ
Μ Α Ν Ο Υ Σ Α Κ Η Σ
Μ Ο Ρ Α Λ Η Σ
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Τ Α Σ Σ Ο Σ
Τ Σ Α Ρ Ο Υ Χ Η Σ
ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ

Ποὺ χάραξαν καὶ ἐπιμελήθηκαν οἱ ἴδιοι
γιὰ τοὺς φίλους τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»

ΣΧΗΜΑ 28 × 38

ΤΟ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΤΕΡΟ ΔΩΡΟ

Πωλεῖται στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ γραφεῖα τῆς «Ἐπιθεώρ. Τέχνης»

Εἰς τοὺς συνδρομητὰς τῆς «Ε. Τ.» γίνονται εὐκολίες πληρωμῆς