

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. 49

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ

1959

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γράμματα : «'Επιθεώρηση Τέχνης» —'Εμβάσματα : Γιάννη Μαραγκό, Γαμβέττα 6, 'Αθήνα

REVUE D'ART

REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS

Dirigée par un comité. Rue Gambetta 6—Athènes—Grèce

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ 'Εξωτερικού · Δολ. 8—'Αίγυπτος Τιμή Τεύχ. Γ'. Δ. 15. 'Ετήσια Γ'. Δ. 180
'Εσωτερικού : 'Ετήσια Δρχ. 120.—'Εξάμηνη Δρχ. 60.

ΕΤΟΣ Ε' ΤΟΜΟΣ Θ' 'Ιανουάριος 1959 'Αριθ. τεύχους 49

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΑΓΜΑΤΑ :

ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΓΕΡΗΣ : 'Ενας άπολογισμός	Σελ.	1
ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ : Τί θ' άπολογηθοῦν μπροστά στην 'Ιστορία ;	»	2
ΤΙΤΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ : 'Οχι λογοκρισίες	»	4
ΜΑΝΟΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ : Τό έτος Παλαμᾶ	»	6
ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΜΒΡΙΩΤΗΣ : 'Η 'Αφηρημένη Τέχνη	»	8
ΚΩΣΤΑΣ ΘΡΑΚΙΩΤΗΣ : Δύο ποιήματα	»	18
ΝΙΚΟΣ ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ : 'Ο Φωτεινός	»	20
ΠΕΝΤΙ ΧΑΑΝΠΑΑ : Στρατιωτικό τραίνο	»	28
ΘΑΝΑΣΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ : 'Εντεκα τραγούδια για την Ειρήνη	»	30
ΘΕΜΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ : Οί παραμυθάδες τῆς Κίνας	»	32
ΕΙΡΗΝΗ ΓΑΛΑΝΟΥ : Χιλιάδες ὠρες χαμένες	»	34
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΚΟΓΚΟΣ : 'Ωρα φυγῆς	»	42
Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ : Σέ μακάριους φίλους	»	43
Σ. Γ. ΣΑΛΑΒΙΩΦ : Τέχνη και Καπιταλισμός	»	44
ΘΕΜΗΣ ΓΑΛΑΝΟΣ : Μακρονησιώτικο Μοιρολόι	»	53
Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Ο γλύπτης Κ. Λουκόπουλος για τῆ στροφή του στην άφηρημένη τέχνη	»	54

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ : Τό «μικρό ὄργανο για τὸ θέατρο»	»	59
ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ : Μιά άπάντηση στον 'Αντρέα Κεδρο	»	59
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΙΣΠΑΣ : 'Αντιρρήσεις σ' ένα ἄρθρο	»	60
ΑΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ : Οί «'Επιστολές προς τῆ Γαλάτεια» και ὁ κ. Αίμ. Χ.	»	61
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ — Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : 'Ας κρίνουν οί αναγνώστες	»	66

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

— — — Δεκατέσσερις λόγοι κι αντίλογοι	»	66-69
ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΑΣΟΕΕ : Μιά διαμαρτυρία	»	69

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΝΙΚΗΦ. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ : Νίκου Καραμπέλα : «Μωραίτικη πεζογραφία»	»	69
Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : Στρατῆ Δούκα : «'Ιστορία ἑνὸς αἰχμαλώτου». — Γιώργου Καραμάνου : «Χωριό μου χωριουδάκι μου»	»	70-74
Σ. ΑΣΔΡΑΧΑΣ : Στάθη Δρομάζου : «Οί δεσμοί του νεοελληνικού ἔθνους με τῆν 'Αρχαία 'Ελλάδα και τὸ Βυζάντιο	»	74-75

Η ΜΟΥΣΙΚΗ

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ : Γ. Σισιλιάνου : «Συμφωνία ἀριθ. 1». — Μίκη Θεοδωράκη : «Οιδίπους Τύραννος»	»	75-76
--	---	-------

ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Εκθέσεις Β. Γερμενῆ, Γ. Σιφναίου, Ε. Τριανταφύλλου - 'Αραβίδου, 'Ομάδας 'Ερασιτεχνῶν, Μίκη Ματσάκη, Γ. Βακαλό, Α. Στυλιανίδη, Γ. Πατριαρχέα, Συλλογική 'Εκθεση στην Αίθουσα 'Αρμός	»	77-79
---	---	-------

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ — ΕΝΤΥΠΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

ΕΙΚΟΝΕΣ

Τό ἑξώφυλλο : Κ. Λουκόπουλου : Σύνθεση		
'Εκτός κειμένου : Τέσσερις κινέζικες ξυλογραφίες		31 - 32
Κ. Λουκόπουλου : Μεταμόρφωση 1958, Πολεμιστής 1958, 'Η νυχτερίδα 1958		54 - 57

'Ιδιοκτήτης : Νίκος Σιαπκίδης, Βλαβιανού 1.

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ : 'Υπεύθυνος συντάκτης Κ. Κουλουφᾶκος, Μολφέτα 2 Ν. Ψυχικό
Προϊστάμενος Τυπογραφείου Δημήτριος Κούβαρης, 'Ικαρίας 14 (Πετρούπολις)

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ Ε΄ ΤΟΜΟΣ Θ΄ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1959 ΤΕΥΧΟΣ 49

Π Ρ Α Γ Μ Α Τ Α

“Ενας απολογισμός

Οι πρωταγωνιστές στην πνευματική μας ζωή, που προβάλλονται σήμερα στο προσκήνιο είναι κάμποσοι. Μά το έργο τους κ' ή πνευματική τους ακτινοβολία παρουσιάζονται τα τελευταία χρόνια κάπως θαμπά, τὸ φῶς τους ἔχει χαμηλώσει σημαντικά και γίνεται φανερό κάποια κούραση και κάποια νωχέλεια στη δημιουργικότητά τους. Ὁ μαρασμός, ὁ οἰκονομικὸς και πολιτικὸς, ὁ πραγματικὸς ξεπεσμός που περνάει ὁ τόπος σ' ὄλα του τὰ φανερώματα, ἐπηρεάζουν βαθιά, ὅπως εἶναι φυσικό, και τὴν πνευματική μας ζωή.

Αὐτὸ γίνεται ἰδιαίτερα φανερό ὅταν κανεὶς συγκρίνει τὰ σημερινὰ χρόνια με τὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα, ὅταν ὁ ἀστικὸς κόσμος στὸν τόπο μας ἦταν στὴν ἀνοδὸ του. Οἱ πρωταγωνιστές, που δημιουργοῦσαν τὴν πνευματική μας ζωή ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, πόσο πιὸ μεγαλύτερη θερμὴ και πνευματικὴ πληρότητα ἔδειχναν σὲ σύγκριση με τοὺς σημερινούς, πλοῦτο σ' ἐλπίδες, τόλμη σ' ἐπιδιώξεις. Ἐξερευνητές τῆς ἑλληνικῆς γῆς και μορφοπλάστες, ἀνακάλυπταν νέες περιοχές και στὸν ἔξω και στὸν μέσα κόσμο και προβάλλανε μιὰ ἀδρὴ φυσιογνωμία και τοῦ τόπου και τοῦ ἑαυτοῦ τους.

Ἦταν οἱ οἰκοδόμοι τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς και μένουν πάντα οἱ πνευματικοὶ μας πατέρες, ἀσάλευτοι στὴς ἔδρες τους, ὁ μέγας Παλαμᾶς στὸ κέντρο κι ὀλόγυρά του λαμπρὸς ἀστερισμὸς ποιητῶν, σὰν τὸ Γρυπάρη, τὸ Μαβίλη, τὸν Καβάφη, τὸ Χατζόπουλο, τὸ Μαλακάση και λίγο ἀργότερα στὰ ἴδια αὐτὰ χρόνια τὸ Σικελιανό, τὸ Βάρναλη κι ἄλλους, που θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν δόξα για ὅποιαδήποτε μεγάλη χώρα. Αὐτοὶ δουλεύουν ἀκόμα ἀνάμεσά μας, ἐξακολουθοῦν νὰ ἐπηρεάζουν πλατιά στρώματα μέσα στὴς μορφωμένες τάξεις κ' ἐξακολουθοῦν ἀκόμα νὰ χτίζουν μέσα στὴς ψυχές και νὰ ἐπιβάλλουν τὸ ὄραμά τους τῆς ζωῆς· ἡ καλλιεργητικὴ τους ἐπίδραση κ' ἡ πολιτιστικὴ παιδεία τους ἐξακολουθεῖ νὰ ἐνεργεῖ, τόσο τὸ ἔργο τους ἦταν στέρεο κ' ἐπιβλητικό, μ' ὄλες τὴς τεράστιες διαφορὲς που εἶχαν μεταξύ τους.

Καθένας τους ἐξερεύνησε κ' ἔδωσε ἔκφραση στὸ δικό του χῶρο. Μὰ ὅσο διάφοροι κι ἂν εἶναι μεταξύ τους οἱ χῶροι που ἐξερευνοῦν, εἶναι ὄλοι ἑλληνικοὶ, ἀνακαλύπτουν τὴ φυσιογνωμία τῆς Ἑλλάδας κ' ἐπιχειροῦν νὰ τὴν ἀποδώσουν· εἶναι οἱ πρωτοπόροι κ' οἱ ἐκχερωτές τῆς ἑλληνικῆς γῆς, οἱ περιοχές τοῦ καθενὸς δίνουν μιὰ ὄψη ἀπὸ τὸ πνεῦμα μας, ἀπὸ τὰ αἰσθήματά μας, ἀπὸ τὴς ψυχικὲς μας καταστάσεις κι ὄλοι μαζί δίνουν τὸ πρόσωπο τῆς Ἑλλάδας· μέσα στὸ ἔργο τους ἡ φυσιογνωμία τῆς κ' ἡ ἐθνικότητά τῆς ξεχωρίζει ἀπὸ μακρὰ, ἀποτελεῖ μιὰ γεωγραφικὴ ἔκταση ἐνιαία που ἔχει ἀναμφισβήτητο ἑλληνικὸ χαρακτήρα· εἶναι αὐτὴ ἡ πνευματικὴ μας γεωγραφία μ' ὄλες τῆς τὴς ποικιλίης τόπου και χρόνου, περασμένων και τωρινῶν, παράδοσης και ζωῆς.

Κι ὁ μεσοπόλεμος μ' ὄλο τὸν πεσσιμισμό πού τὸν σκεπάζει ἢ τὴ θέληση πού δείχνει γιὰ νὰ ξεθαρρέψει, μ' ὄλα τὰ δισταχτικά βήματα πού κάνει καὶ τὰ τρεκλίσματά του, ἀγωνίζεται νὰ συνεχίσει τὴν παράδοση καὶ νὰ τὴν πάει πιὸ πέρα· καὶ κάτι καταφέρνει· σημειώνει κάποιες ἐπιτυχίες πού εἶναι στὸ ἐνεργητικὸ τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων.

Μὰ τίς σημερινές γενιές τῶν δημιουργῶν, μὲ τὴ μεγαλύτερη τέχνη τους, τὴ μεγαλύτερη γνώση τους, τὴν ἀσκησὴ τους σὲ διάφορες τεχντροπίες καὶ τεχνικές, ἂν τοὺς παρακολουθήσει κανεὶς σὰν ἓνα σύνολο νέων ἐξερευνητῶν, δὲν μπορεῖ νὰ σχηματίσει καθαρὴ ἀντίληψη γιὰ ποῦ τραβάνε· εἶναι σκόρπιοι, δοκιμάζουν κι ἀφήνουν, οὔτε στὸ δρόμο τους προχωροῦν μ' ἀσφάλεια, οὔτε τὰ ἔργα τους ἔχουν στερεότητα. Εἶναι φανερὴ ἢ ἀστάθεια τῆς σημερινῆς πνευματικῆς μας ζωῆς καὶ τ' ἀποτελέσματα τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητος ἀβέβαια· ὄλα ἔχουν κάτι τὸ σαλευόμενο κι ἀκόμα καὶ τὰ καλοφτιαγμένα ἔργα σήμερα δίνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ἐφήμερου καὶ τοῦ προσωρινοῦ.

Ἡ παράδοση πού εἶχε ἀρχίσει νὰ σχηματίζεται ἔχει διαλυθεῖ στὰ χέρια τῶν νέων δημιουργῶν κι ὄλα πᾶνε στὴν τύχη· τίποτε ἀπὸ τὰ περασμένα δὲν τοὺς ταιριάζει, ὄλα τὰ παλιὰ τὰ βλέπουν μὲ δυσφορία καὶ στὴ συνείδησή τους εἶναι καταδικασμένα. Ψάχνουν νὰ βροῦν κάτι νέο καὶ πρωτόφαντο· κι ὁμως ὄλοι τους ζοῦν μέσα στὸ ἴδιο πνευματικὸ κλίμα, τῆς γενικῆς διάλυσης· διαλύονται οἱ πίστεις, διαλύονται οἱ κανόνες, διαλύονται οἱ μορφές· ὄλοι τους κινιοῦνται μέσα σὲ μιὰ μουντὴ ἀτμόσφαιρα, δραματικοί, ἀπογοητευμένοι, σαρκαστές, ἀοριστόλογοι, γεμάτοι ἀπὸ ἀφαιρεμένες σκέψεις κι ἀκαθόριστα αἰσθήματα, μὲ τὸ λόγο τους ἐξαρθρωμένο· οἱ τεχντροπίες τους καὶ οἱ συναισθηματικοὶ τους τόνοι εἶναι τόσο κοινόχρηστοι, πού κατάντησαν πιὰ συμβατικοί.

Ἐλάχιστοι ξεχωρίζουν μέσα στὸ ἀλογάριαστο πλῆθος πού γράφει σήμερα. Καὶ καμιὰ φορὰ συμβαίνει τὸ παράδοξο, νὰ παρουσιάζεται ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ κάποιος ἀγνωστος, μὲ κανένα ἔργακι πού ξαφνιάζει γιὰ τὴ στερεότητά του, γιὰ τὴν ἀλήθεια του καὶ τὴν πληρότητα τῆς τέχνης του, ἓνα διήγημα ἐδῶ, ἓνα ποίημα ἐκεῖ, μιὰ βαθειὰ κριτικὴ σκέψη· κ' ὕστερα τίποτε, ἢ σιωπὴ· τὸ φαινόμενο ἔχει ἐξαφανιστεῖ σὰν ἓνα φῶς στὴ θάλασσα.

Μεταβατικὴ ἐποχὴ. Ὅλα ἔχουν τὴ σφραγίδα τῆς μεταβατικότητος, τοῦ ρεοῦμενου, τοῦ ἀβέβαιου καὶ τοῦ πρόσκαιρου. Καὶ τί φτώχεια στὴ σκέψη. Λιγοστὲς ἰδέες, πάντα οἱ ἴδιες, κι ὄλο λέγονται καὶ ξαναλέγονται. Τὸ φαινόμενο ὡστόσο εἶναι γενικώτερο, καὶ σκεπάζει ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ πολιτισμένου κόσμου. Τὸ φλεγόμενο κέντρο εἶναι· μαρξισμὸς—ἀντιμαρξισμὸς, γύρα ἀπ' αὐτὸ γυρίζουν ὄλα, ἐκεῖ συγκεντρώνονται ὄλες οἱ σκέψεις κι ὄλες οἱ συζήτησες, ὁ πλοῦτος κ' ἡ φτώχεια τῆς ἐποχῆς. Γύρα ἀπ' αὐτὸ τὸ κέντρο ξελαρυγγίζεται καὶ χτυπιέται ἓνας κόσμος ἑξάλλος κι ἀγριεμένος· κι ὄλο φωνάζει γιὰ νὰ διώχνει ἀπὸ πάνω του τὰ φαντάσματα πού πληθαίνουν. Αὐτὴ ἢ παραζάλη του θὰ κρατήσῃ τάχα πολὺ κ' ἢ ἀγωνία του θάνατι μακρόχρονη; Φτάνει μόνο νὰρθεῖ ἡσυχὸ τὸ τέλος του, εἰρηνικὸ κι ἀπὸ φυσικὴ ἐξάντληση. Στὸ μεταξύ ὄλα θὰ ζοῦν καὶ θὰ κινιοῦνται μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀβεβαιότητα μὲ τίς κυμαινόμενες ἀξίες.

ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΓΕΡΗΣ

Τί θ' ἀπολογηθοῦν μπροστὰ στὴν Ἱστορία;

Αἰσθήματα βαθύτατης πίκρας καὶ ὀργῆς πλημμυρίζουν τὴν ψυχὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού εἶδε τὸ φῶς τὸ νομοσχέδιο γιὰ τὴν ἀμνήστευση τῶν Γερμανῶν ἐγκληματιῶν πολέμου. Ὅταν οἱ πληγῆς ἀπὸ τὰ κακουργήματα τῶν δημίων δὲν ἔχουν ἐπουλωθεῖ ἀκόμα, ὅταν τὸ χῶμα στοὺς τάφους τῶν θυμάτων διατηρεῖται

νωπό, όταν προπάντων οί πατριῶτες — πού, συνεχίζοντας τις καλύτερες ἑλληνικὲς παραδόσεις, ἀντιμετώπισαν ἄτρομοι μὲ τὸ ὄπλο στὸ χέρι ἢ μὲ τις διαδηλώσεις στοὺς δρόμους καὶ γενικὰ μὲ τὴ συμμετοχὴ τους στὸ ἔθνικὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα τῆ ναζιστικῆ θηριωδία — φθείρονται ἀκόμα κλεισμένοι μέσα στὶς φυλακὲς καὶ ἔθνικοὶ ἀγωνιστὲς τῆς περιωπῆς τοῦ Μανώλη Γλέζου συλλαμβάνονται καὶ ἀπομονώνονται, ἢ ἀπλῆ ἔστω διατύπωση τῆς ἰδέας γιὰ ἓνα τέτοιο νομοσχέδιο θ' ἀποτελοῦσε ἀσύγγνωστη ὕβρη ἐναντίον τοῦ ἔθνους καὶ κατασπίλωση μιᾶς ἀπὸ τὶς λαμπρότερες σελίδες τῆς ἱστορίας του.

Κι ὁμως ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς ὄχι μόνο ἄκουσε νὰ διατυπώνεται μιὰ τέτοια ἰδέα, ἀλλὰ καὶ σαστισμένος ἀπὸ κατάπληξη τὴν εἶδε νὰ παίρνει τὴ μορφή νομοσχεδίου. Γεμάτος ὀδύνη παρακολούθησε τὴ σχετικὴ συζήτηση στὴ Βουλὴ καὶ εἶδε τὴν κυβερνητικὴ πλειοψηφία τοῦ νομοθετικοῦ σώματος νὰ ψηφίζει τὸ νομοσχέδιο καὶ νὰ τὸ κάνει νόμο τοῦ κράτους.

Δὲν εἶναι τὸ τυφλὸ μῖσος, οὔτε ἡ χυδαία καὶ στεῖρα μνησικακία, τὰ αἷτια πού κάνουν τοὺς Ἕλληνες νὰ ντρέπονται καὶ ν' ἀγανακτοῦν γιὰ τὸ νομοθέτημα πού ψηφίστηκε. Ὁ Ἑλληνικὸς λαός, πάντοτε ἀνεξίκακος καὶ γενναϊόψυχος στὸ σύνολό του, πάρα πολλές φορές στὴ μακραίωνη ἱστορία του ἔδειξε ὑψηλόφρονη συμπεριφορὰ στοὺς χθεσινούς ἐχθρούς του καὶ ἔμπρακτα παραμέρισε τὶς ἐχθρότητες πού τοῦ εἶχαν κληροδοτηθεῖ ἀπὸ τὸ παρελθόν.

Καὶ δὲν θὰ εἶχε καμμιάν ἀντίρρηση νὰ δείξει παρόμοια συμπεριφορὰ καὶ σὲ τούτην ἐδῶ τὴν περίσταση — ἴσα ἴσα μάλιστα θὰ ἔσπευδε ὁμόθυμα νὰ τὸ πράξει, μὲ κείνη τὴ λεβέντικη ἀπλοχεριά πού τὸν χαρακτηρίζει, — ἂν ἦταν μὲ τὴν ἐνέργειά του αὐτὴ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν ὑπόθεση τῆς δίκαιης φιλίας ἀνάμεσα στοὺς λαούς, ἂν ἡ πράξη του θὰ συνέβαλλε ἔστω κ' ἐλάχιστα στὸ νὰ θεμελιωθεῖ πάνω σὲ στέρεες βάσεις τὸ οἰκοδόμημα τῆς παγκόσμιας εἰρήνης.

Ἄν ὁμως ὑπῆρχε πραγματικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν προαγωγή τῆς παγκόσμιας φιλίας καὶ εἰρήνης τότε ὅλοι αὐτοὶ οἱ ὑπάνθρωποι — σὰν τὸν Μέρτεν, τὸν Ἄντρέ καὶ τοὺς ὁμοίους τους — πού στὸ διάστημα τοῦ πολέμου διέπραξαν ψύχραιμα τὰ πιὸ ἀποτροπιαστικὰ ἐγκλήματα, θάπρεπε ὄχι νὰ ἀμνηστευθοῦν ἀλλὰ νὰ τιμωρηθοῦν παραδειγματικά. Κι αὐτό, ὄχι γιὰ νὰ ἰκανοποιηθεῖ τὸ δίκαιο μὰ ὅπωςδὴποτε πρωτόγονο αἰσθημα ἐκδίκησης τῶν παθόντων, ἀλλὰ — ὅπως πολὺ σωστὰ παρατηρήθηκε — γιὰ νὰ ὑπάρξῃ ἓνα εἶδος ἔμπρακτης προειδοποίησης ἀπὸ μέρους τῆς ἀνθρωπότητας, ἓνα εἶδος ἐγγύησης λοιπόν, πῶς παρόμοια ἐγκλήματα δὲν πρόκειται νὰ διαπραχθοῦν στὸ μέλλον. Καὶ σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση, σωστὸ θὰ ἦταν ὁ ρόλος τοῦ πρωτοστάτη σ' αὐτὸ τὸ ἀπορρυπαντικὸ καὶ ἐγγυητικὸ ἔργο, νὰ δινόταν στὸν ἴδιο τὸ Γερμανικὸ λαὸ ὁ ὁποῖος ἔτσι θὰ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ προσφέρει στὸν κόσμον χεροπιαστὰ δείγματα τῆς μεταμέλειάς του γιὰ τὰ κακὰ πού προξένησαν οἱ ἀνάξιοι γιοὶ του.

Ἄλλὰ τί λογιῆς προειδοποιήσεις κ' ἐγγυήσεις μποροῦν νὰ ὑπάρξουν, ὅταν ἡ Γερμανία τοῦ Ἄντενάουερ δηλ. τοῦ Κρούππ καὶ τοῦ Σπάϊντελ, συμβάλλοντας μεθοδικώτατα στὴν προετοιμασία ἐνὸς καινούργιου μακελειοῦ — ἀπὸ τὸ ὁποῖο λογαριάζει πῶς παίζοντας τὸ ρόλο τοῦ τσακαλιοῦ θ' ἀποκομίσει ὅσα δὲν κατόρθωσε ν' ἀποχτήσῃ μὲ τὸ ρόλο τῆς τίγρης — ἀντὶ νὰ φροντίσῃ ν' ἀποπλύνῃ τὸ ἄγος, κοιτάζει πῶς θὰ περισώσει ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερους ἀπὸ τοὺς δημίους ἐκείνους, γιὰ νὰ τοὺς τοποθετήσῃ στὶς καιριώτερες θέσεις τοῦ διοικητικοῦ μηχανισμοῦ τῆς ;

Ἄς μὴν ξεγελιόμαστε λοιπόν ! Καὶ προπάντων ἂς ἐγκαταλειφθεῖ ἢ ὄχι καὶ τόσο τιμητικὴ προσπάθεια νὰ ξεγελαστεῖ ὁ Ἑλληνικὸς λαός. Κανένας εὐγενικὸς σκοπὸς δὲν πρόκειται νὰ ἐξυπηρετηθεῖ ἀπὸ τὸ νομοσχέδιο πού ψηφίστηκε. Εἶναι ἀπλῶς μιὰ κοινὴ, κοινότατη πράξη ἀγοραπωλησίας, ἢ μᾶλλον ἓνα ἐπονείδιστο ἀντάλλαγμα πού ἀπαίτησε ἡ Γερμανία τῶν «φιλοσόφων» τύπου Μέρτεν γιὰ νὰ μᾶς δανείσῃ μερικὰ μάρκα, (καὶ μάλιστα μὲ ὄρους πού μᾶς δένουν χεροπόδαρα) ὅταν ἀκόμα μᾶς χρωστάει τὶς ἐπανορθώσεις ἀπὸ τὶς ζημιὲς πού μᾶς προξένησε στὸν πόλεμο !

Ἄλλὰ τί θ' ἀπολογηθοῦν μπροστὰ στὴν ἱστορία οἱ Ἕλληνες πού δέχτηκαν νὰ

διαπράξουν αυτή την ανταλλαγή ; Ἄποροῦμε, πῶς εἶναι δυνατόν νὰ δεχτοῦν νὰ βαρύνεται ἕσσει τὸ ὄνομά τους μὲ τὴν κατηγορία πῶς ἀντάλλαξαν «ἐναντι τριάκοντα ἀργυρίων» τὸ σῶμα καὶ τὸ αἷμα τῆς πατρίδας — ὄχι ὁμῶς καὶ τὴν τιμὴ της· γιατί ὁ Ἑλληνικὸς λαός, στὸ σύνολό του, δὲν ἔχει καὶ δὲν θέλει νὰ ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὸ ἀνοσιούργημα. Τὸ ὅτι τὸ νομοθέτημα ἐρμηνεύτηκε — καὶ μάλιστα ὀρισμένοι ἐπεδίωξαν νὰ ἐρμηνευτεῖ—σὰν ἕνας ἀκόμα μυκτηρισμὸς καὶ προπηλακισμὸς τῆς παράταξης ποὺ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη συνέβαλε στὴ δημιουργία τοῦ μεγάλου ἐθνικοαπελευθερωτικοῦ ἀγῶνα, καταλογίζεται σὲ βάρος ὄχι τῆς παράταξης αὐτῆς, ἀλλὰ τῶν αὐτουργῶν τῆς ἀμνήστευσης τῶν ἐχθρῶν τῆς πατρίδας καὶ κάνει ἀκόμα πιὸ λεπτὴ τὴ θέση τους.

Τοῦτο ἀκριβῶς ἀποτελεῖ ἕνα πρόσθετο ἐρωτηματικὸ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ λαό, ὁ ὁποῖος προσπαθώντας γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ νὰ δεῖ ψύχραιμα τὸ πρᾶγμα σὰν μιὰ τάχα προσπάθεια νὰ «ριχτεῖ στὴ λήθη τὸ παρελθόν» ἀπορεῖ : Πῶς εἶναι δυνατόν ἡ Κυβέρνηση νὰ ἐφαρμόζει τὴ «λήθη τοῦ παρελθόντος» γιὰ τοὺς ἐχθροὺς τῆς πατρίδας ἐνῶ ἀρνεῖται ἐπίμονα νὰ τὴν ἐφαρμόσει γιὰ τοὺς πατριῶτες ποὺ πολέμησαν ;

Πιστεύοντας ὅτι ἐκφράζουμε τὴ γνώμη τοῦ σύνολου τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, ποὺ θέλει νὰ μείνει καθαρὸς καὶ περήφανος, καλοῦμε ἐκείνους ποὺ συνέλαβαν καὶ διατύπωσαν τὸ νομοσχέδιο καὶ ἐκείνους ποὺ τὸ ψήφισαν νὰ συναισθανθοῦν τὴν εὐθύνη τους ἀπέναντι στὴν ἱστορία τῆς χώρας. Κ' ἐπειδὴ ὅ,τι ἔγινε δὲν μπορεῖ, ἴσως, νὰ ξεγίνει, νὰ σπείρουν μ' ἕνα ἄλλο νομοσχέδιο ποὺ θὰ τὸ ψηφίσουν κατεπειγόντως, νὰ ἀφήσουν ἐλεύθερους ὅλους τοὺς πατριῶτες ποὺ μὲ ὅποιεσδήποτε προφάσεις κρατοῦν ἀκόμα στὶς φυλακὲς καὶ στὶς ἐξορίες, ἐγκαινιάζοντας μιὰ νέα περίοδο ἀληθινῆς δημοκρατίας, πραγματικῆς ἰσονομίας καὶ σεβασμοῦ τῶν ἐθνικῶν κεφαλαίων. Κι ἂς εἶναι βέβαιοι πῶς αὐτὴ τὴ φορὰ ὀλόκληρη ἡ Ἑλλάδα θὰ ἐπικροτήσῃ.

Τοὺς συνιστοῦμε, λοιπὸν νὰ τὸ πράξουν ὅσο μποροῦν πιὸ γρήγορα. Κι ὄχι σὰν ἀντάλλαγμα τάχα ἢ «ἀποζημίωση» γιὰ τὴν ἀμνήστευση τῶν Γερμανῶν ἐγκληματιῶν—τέτοιου εἴδους ἐμπορικὲς πράξεις ὁ ἑλληνικὸς λαός τις ἀπορρίπτει μὲ περιφρόνηση—ἀλλὰ σὰν μιὰ ἐμπρακτὴ ἐκδήλωση ἐπανόρθωσης γιὰ τὸ νομοθέτημα ποὺ θέσπισαν στὶς 29 Ἰανουαρίου. Θὰ ἐλαφρύνουν ἔτσι τὴ θέση τους ἀπέναντι στὴν ἱστορία ποὺ ἀδέκαστη θὰ τοὺς κρίνει αὔριο, δίχως νὰ μποροῦν μὲ τὴν ἀπειλὴ τῆς ἐκτόπισης, τῆς φυλάκισης ἢ ἄλλου εἴδους καταδίκης νὰ τὴν κάνουν νὰ σωπάσει, οὔτε καὶ μὲ κανενὸς εἴδους ἐφεύρημα ν' ἀλλοιώσουν τὴν κρίση της.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

”Ὁχι λογοκρισίες!

Μ' ἀφορμὴ ὀρισμένες «τολμηρὲς» σκηνὲς κάποιας γαλλικῆς ταινίας, ἡ λογοκρισία κινήθηκε καὶ πάλι ἀπειλητικὴ. Τούτῃ τὴ φορὰ μάλιστα παρουσιάστηκε καλυμμένη μὲ τὸ θεάρεστο μανδύα τοῦ ὑπερασπιστῆ τῆς «δημόσιας ἠθικῆς». Μόλις ὁμῶς ἄρχισε νὰ ἀσκεῖ τὴν ἐξουσία της, φανέρωσε μονομιᾶς τὸν ἀληθινὸ της ἑαυτό : ἀπαγόρευσε ἕνα σοβιετικὸ κινηματογραφικὸ ἔργο ποὺ καμμιά σχέση δὲν εἶχε μὲ τέτοιου εἴδους τολμηρότητες. Ἔτσι καὶ πάλι φάνηκε ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή πῶς ἄλλου εἴδους λογοκρισία ἀπὸ τὴν πολιτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Ἀπὸ μιὰν ἀποψη ἦταν εὐτύχημα ποὺ τὰ πράγματα ἐξελίχθηκαν τόσο γοργά, γιατί μὲ ἀνάλογο ρυθμὸ διαλύθηκαν πολλὲς συγχύσεις ποὺ εἶχαν δημιουργηθεῖ σὲ ἀρκετοὺς καλοπροαίρετους ἀνθρώπους, γιὰ ἕναν ἀγαθοποιὸ ρόλο μιᾶς «αὐτοπεριορισμένης» καὶ «πεφωτισμένης» λογοκρισίας, ποὺ θὰ μᾶς ἔσωζε ἀπὸ τὴ διαφθορά. Ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τῆς ἀντίληψης αὐτῆς ἦταν ὁ κ. Ψαθᾶς, ποὺ ἀνακίνησε ἄλλωστε καὶ τὸ ζήτημα μὲ σχετικὸ χρονογράφημά του. Ὁ γνωστὸς εὐθυμογράφος ξεκίνησε ἀπὸ τὴ σωστὴ διαπίστωση πῶς

σήμερα υπάρχει (μέ τόν ένα ή μέ τόν άλλο τρόπο) μιὰ λογοκρισία πού κρατάει τούς βασικούς δημόσιους θεσμούς και λειτουργίες περιχαρακωμένους και ουσιαστικά άπαγορεύει αϋστηρότατα στον κοινωνικό έλεγχο νά τούς θίξει. Άντι όμως νά πάρει μιὰ στάση αντίθετη πρὸς τὸ φαινόμενο αϋτό, πού άποτελεί τόν πιὸ άνασταλτικό παράγοντα τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς, ὁ κ. Ψαθάς μέ παράδοση συντηρητικότητα ὡδηγήθηκε στοῦ συμπεράσμα (πού δέν τοῦ λείπει ὡστόσο και κάποια δόση εἰρωνείας) : «Όλα αϋτά τὰ θέματα κι ὄλες αϋτές οἱ τάσεις — αν υπάρχουν — άπαγορεύονται διά ροπάλου και πολύ σωστά!... Ὑπάρχουν άπειρα ταμποῦ πού δέν έπιτρέπεται κανείς νά θίξει κι αλλοίμονο αν δέν ὑπῆρχαν». («Νέα» 2 Φεβρ. 1959). Ἀπ' τήν αλλη μεριά έχουμε τόν κοινά άναγνωρισμένο έκτραχηλισμό τῶν ἠθῶν (ὁ ὁποῖος έδῶ πού τὰ λέμε εἶναι πολύ μικρότερος στους νέους παρά στους παλιότερους, κι ας φωνάζουν αϋτοί...), τῆ διαφθορά, πού τήν ὑποθάλλουν χίλιοι παράγοντες — μέσα σ' αϋτούς ένα μέρος τοῦ κινηματογράφου και τοῦ έντυπου γενικά — και ἡ ὁποία άπειλεῖ άκόμα και τὰ λαϊκά στρώματα. Όταν όμως ὑπάρχει μιὰ τέτοια παραβολή και άναγνώριση τῆς άναγκαιότητας τῶν άπαγορεύσεων, τῶν πνευματικῶν καταναγκασμῶν, τῶν ταμποῦ — πού γίνεται ιδιαίτερα λυπηρῆ όταν προέρχεται από έναν ανθρωπο μέ τήν κοινωνική παρατηρητικότητα και παρρησία τοῦ κ. Ψαθά — τότε εϋεξήγητα μπορούν νά γίνουν επικλήσεις στην επέκταση τῆς λογοκρισίας χωρίς νά προβλεφθοῦν ὄλες οἱ τραγικές συνέπειες μιᾶς τέτοιας έέργειας. Ἡ περίπτωση τοῦ κ. Ψαθά εἶναι πολύ χαρακτηριστική και γι αϋτό έπιμένουμε σ' αϋτήν. Ἐδῶ έχουμε έναν αληθινά δημοκρατικό πνευματικό ανθρωπο πού πραγματικά πάσχει για κάθε κακό πού αντιλαμβάνεται σ' αϋτόν τόν τόπο και ὑψώνει τῆ φωνή του για νά ὑπερασπιστεῖ ὅ,τι πιστεύει γι' αλήθεια. Ἀπ' τῆ στιγμή όμως πού ένας κάποιος συντηρητισμός, μιὰ κάποια συμμόρφωση πρὸς τὸ κυρίαρχο ρεῦμα, τόν κάνει νά δεῖ λαθεμένα τῆ λειτουργία τῶν κοινωνικῶν δυνάμεων, τότε επικαλεῖται για τῆ θεραπεία τοῦ κακοῦ τούς παράγοντες πού βασικά αϋτοῖ έκτρέφουν τὸ κακό. Και τὰ άποτελέσματα εἶναι καταστρεπτικά. Εϋτυχῶς, τὸ ξαναλέμε, πού ἦρθαν ἔτσι γρήγορα ὡστε νά αντιληφθεῖ κι ὁ κ. Ψαθάς τί άσκούς τοῦ Αἰόλου βοήθησε άθελά του ν' άνοίξουν, και νά δεῖ πολύ σωστότερα τὰ προβλήματα τῆς λογοκρισίας σέ μεταγενέστερα χρονογραφήματά του.

Ὡστόσο αϋτό πού γίνεται ὄλο και πιὸ καθαρό εἶναι ὅτι οἱ βλέψεις για τὸ σφιχτότερο άκόμα φίμωμα τῆς έλευθερίας ὑπάρχουν και μόλις βροῦν εϋκαιρία έκδηλώνονται άνευδοίαστα. Και μόνο χάρη στην αντίδραση τοῦ κόσμου και τούς άγῶνες τῶν πνευματικῶν ανθρώπων (πού τούς επικύρωσε και πρόσφατη άπόφαση τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας) άναχαιτίστηκε κάπως ἡ άδηφάγα λογοκριτική διάθεση «άρμοδίων» και «άναρμοδίων». Ὡπως έπανελλημμένα έχει τονιστεῖ από τις στῆλες τῆς «Ε. Τ.», αν θέλουμε πραγματικά νά ὑπάρξει πνευματική ζωή σ' αϋτόν τόν τόπο, αν θέλουμε πραγματικά ἡ τέχνη νά έκφράσει και νά δαιωνίσει τὰ τραγικά γεγονότα πού διαδραματίστηκαν στη χώρα μας και τις πολύτιμες έμπειρίες τῶν βασανισμένων ανθρώπων της, ὁ θεωρητικός στοχασμός νά προχωρήσει σέ βαθιές τομές και νά χαράξει νέους δρόμους, ἡ έπιστήμη νά άσκήσει άδέσμευτα τήν έρευνά της, τότε καμμιά μορφή λογοκρισίας δέν εἶναι παραδεκτή και μέ κανένα πρόσχημα. Οὔτε μέ τὸ πρόσχημα τῆς διαφύλαξης τῆς άγνότητας τῶν ἠθῶν, οὔτε τῆς «προφύλαξης» τῶν νέων από τῆ διαφθορά. Γιατί και ἡ παραμικρῆ διοικητική ἡ άστυνομική επέμβαση ὡδηγεῖ στην ὑπονόμευση και τελικά στη δέσμευση τῆς έλευθερίας. Ἐν χρειάζεται κάτι ἡ πνευματική μας ζωή—άλλα και κάθε έκδήλωση τοῦ κοινωνικοῦ και ατομικοῦ μας βίου—δέν εἶναι τὸ σφίξιμο τῶν δεσμῶν κάτω άπ' τῆ μιὰ ἢ τήν αλλη μορφή, άλλα ἡ πλήρης κατάλυσή τους.

Φυσικά οἱ ὀλέθριες συνέπειες έκδηλώσεων πού έντάσσονται στην έκφραστική λειτουργία (θεαμάτων και άναγνωσμάτων κυρίως) και διαφθείρουν τις ψυχές πρέπει νά αντιμετωπιστοῦν. Μά αλλοίμονο· στοῦ θέμα τοῦτο, θά ἦταν ἡ πιὸ θεία άφέλεια ἢ ἡ πιὸ κυνική ὑποκρισία νά παραγνωρίζονται οἱ θεμελιακοῖ παράγοντες τῆς σημερινῆς ζωῆς πού διαβρώνουν νέους και παλιούς και άποβλέπουν στοῦ νά μάς έξαθλιώσουν ὄλους ὄλο-

κληρωτικά. Τους παράγοντες αυτούς λίγο-πολύ τους ξέρουμε όλοι. Ήξιζει όμως να δοῦμε πῶς τους ἐπισημαίνει ἓνας παρατηρητής, ὁ συγγραφέας κ. Ἄ. Τερζάκης :

« Μιὰ κοινωνία δὲν διαπαιδαγωγεῖ μέμεσα ἀστυνομικά. Ὁ καθαρμός τῶν ἠθῶν εἶναι ἔργο πολὺ πιὸ σοβαρὸ, εἰλικρινές καὶ ὑπεύθυνο.

Μὲ τέτοια μέτρα, στήν καλύτερη περίπτωση, θὰ ὀδηγηθοῦμε σ' ἓνα εἶδος βικτωριανῆς ὑποκρισίας. Ὁ μεταπολεμικὸς κόσμος εἶναι βαθύτατα διεφθαρμένος, ὄχι μόνον σεξουαλικά. Εἶναι προπάντων οἰκονομικά διεφθαρμένος. Δὲν ὑπάρχει πιὰ αἴσθημα τιμῆς. Τὸ ἔφαγε ἡ μαύρη ἀγορὰ τῶν μαύρων ἡμερῶν τῆς Κατοχῆς. Οἱ λεγόμενες «τολμηρές» ταινίες, δὲν διδάσκουν τίποτα σ' ἓναν κόσμο ποὺ δὲν ἔχει τίποτα ἀπολύτως νὰ διδαχθῆ, ἀφοῦ ἐξ ἀπαλῶν ὀνύχων τὰ ξέρει ὅλα. Τὴν οἰκονομικὴ διαφθορὰ αὐτήν, μπορεῖτε νὰ μοῦ πεῖτε ποιά λογοκρισία θὰ τὴν περιστείλῃ; Μὴ μοιάζουμε μ' ἐκείνους τοὺς ἀφελέστατους προγόνους μας, ποὺ τοποθετοῦσαν τὸ ἅπαντο τῆς ἀρετῆς—καὶ τῆς ἠθικῆς— στὴ σωματικὴ ἀκεραιότητα τῆς γυναίκας...

Χειρότερο κακὸ ἀπὸ τὶς τολμηρές ταινίες, κάνουν τὰ θεάματα κακοῦ γούστου. Αὐτὰ ἡ λογοκρισία δὲν τὰ πιάνει. Ἀκόμη χειρότερο κακὸ, κάνουν τὰ αἰσχρὰ παραδείγματα τῆς κοινωνικῆς δημοσίας καὶ ἰδιωτικῆς ζωῆς, ἡ αὐθάδεια τοῦ πλοῦτου, ἡ ἐξοργιστικὰ ἀνιση μεταχείριση τῶν ἀνθρώπων, ἡ μεροληψία τοῦ ὑποτελοῦς κρατικοῦ μηχανισμοῦ ἀπέναντι στὰ θύματα τῆς ἀπληστίας του καὶ τῆς ἀπληστίας τῶν εὐνοουμένων. Ὅσο γιὰ τὰ ἄλλα «ἠθη» μας, αὐτὰ ποὺ ἀναφέρονται στὸ μηχανισμό τῆς ἀναπαραγωγῆς, ὁ ἐκτροχιασμός τους ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἀσυδοσία τοῦ διεθνοῦς πλοῦτου ποὺ προκαλεῖ τοὺς πολέμους, γιὰ νὰ τοὺς ἐμπορευέται μὲ ἄμεσα ἐπακόλουθα τὴν ἐσωτερικὴ ἀποσύνθεση τῶν ἀνθρώπων.

Πόλεμος στὶς λογοκρισίες ! Περιστελλοῦν τὰ συμπτώματα, γιὰ νὰ μένουν περισσότερο ἀνενόχλητες οἱ αἰσχρὲς αἰτίες.» («Ταχυδρόμος», 31 Ἰαν. 1959).

Ἄν στὰ λεγόμενα τοῦ κ. Τερζάκη παρατηρήσουμε μόνον πῶς ἡ γενίκευση τῆς ἀποσύνθεσης σ' ὀλόκληρο τὸ σημερινὸ κόσμον εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μας ὑπερβολικὴ, μιὰ καὶ σήμερον στὸ 1)4 σχεδὸν τοῦ πλανήτη μας ἀντὶ γιὰ ἀποσύνθεση ὑπάρχει ὄργανος ἀναδημιουργίας, καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμον σοβαρώτατες δυνάμεις ἀγωνίζονται γιὰ τὴν ἀνάπλάσή του, κι ἀκόμα πῶς στὸν τόπον μας τὸ αἴσθημα τῆς τιμῆς δὲν τὸ ἔφαγε ἡ «μαύρη ἀγορὰ» στήν κατοχή, ἀφοῦ στὰ χρόνια ἐκεῖνα τὸ κυριαρχικὸ στοιχεῖο ἦταν ὁ ἀγῶνας καὶ ἡ ἀνάταση τοῦ λαοῦ μας, ἡ μεγαλύτερη ποὺ γνώρισε ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ 21, ἀλλὰ τὸ ἔφαγε ἡ μεταπολεμικὴ ἐπικράτηση τοῦ μαυραγοριτισμοῦ, σ' ὅλα τ' ἄλλα φανταζόμαστε πῶς ὁ καθένας θὰ εἶναι σύμφωνος μαζί του. Ὅχι λογοκρισίες, λοιπόν!

Ὅσο γιὰ τὶς ἄλλες σωστὲς διαπιστώσεις, τὸ αἶτημα ποὺ μπαίνει μὲ φλέγουσα ἀμεσότητα εἶναι νὰ ἐξαλειφθοῦν οἱ ἴδιες οἱ νοσογόνες αἰτίες. Σ' ἓναν τέτοιο ἀγῶνα, τὸ πνεῦμα ἔχει νὰ παίξει ἓναν ἀπὸ τοὺς κύριους ρόλους.

ΤΙΤΟΣ ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ

Τὸ ἔτος Παλαμᾶ

Στὶς 14 τοῦ Γενάρη συμπληρώθηκαν ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Παλαμᾶ. Ἡ ἐπέτειος ἔδωσε τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν ἐξαγγελία, ἀπὸ ἐπίσημης πλευρᾶς, τοῦ «ἔτους Παλαμᾶ». Ὅπως ἀνακοινώθηκε ἤδη, συγκροτήθηκε ἡ σχετικὴ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ, στήν ὁποία συμμετέχουν ὑπουργοὶ καὶ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων καὶ πάρθηκαν ἀποφάσεις γιὰ διάφορες ἐκδηλώσεις ποὺ θ' ἀρχίσουν ἀπ' αὐτὸ τὸ μῆνα.

Παρόμοιες πρωτοβουλίες ἀξίζει νὰ χαιρετίζονται ἐφ' ὅσον ἔχουν σὰν προϋποθέσεις τους πρῶτα πρῶτα τὴν δημιουργία ἐντονῶν πνευματικῶν ζυμώσεων μὲ βάση τὸ

ἔργο καὶ τῆ ζωῆ τῶν τιμώμενων (ὥστε καὶ ὁ πολιτιστικὸς βίος νὰ προάγεται καὶ οἱ νεώτεροι νὰ φρονηματίζονται ἀπὸ τὰ ὑψηλὰ παραδείγματα τοῦ παρελθόντος), ἔπειτα τὴν ἐπιδίωξη ν' ἀποκατασταθεῖ στὴν κοινὴ συνείδηση ὁ σεβασμὸς γιὰ τὸ πνευματικὸ λειτούργημα καὶ τελευταῖο στὴ σειρά, ἀλλὰ θεμελιῶδες καὶ πρῶτιστο σὲ σπουδαιότητα, τὴν οὐσιαστικὴ γνωριμία τοῦ εὐρύτατου κοινοῦ μὲ τὴν πνευματικὴ κληρονομία τῆς χώρας.

Κρίνοντας ὁμως ἀπὸ ἀνάλογες ἐκδηλώσεις στὸ παρελθόν, καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ «ἔτος Σολωμοῦ», μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ κράτος καὶ οἱ πνευματικοὶ του ἐκπρόσωποι κάνουν μερικὲς πρόχειρες ἐκδηλώσεις γιὰ νὰ ξεμπερδέψουν ὅπως ὅπως. Ἐκφωνοῦνται λόγοι, διοργανώνονται τελετές, παρευρίσκονται καὶ μερικοὶ ἐπίσημοι — «δὲν εἴμαστε δὰ καὶ τόσο ἀντιπνευματικοί, ὅσο μᾶς λένε» — καὶ τὸ πρᾶγμα τελειώνει ἐκεῖ.

Εὐχόμεστε τούτη τὴ φορά νὰ διαψευστοῦμε. Ὅμως τὸ πρόγραμμα ποῦ ἐξαγγέλθηκε, ἐνισχύει, ἀντὶ νὰ καθησυχάζει τοὺς φόβους μας. Πουθενὰ δὲν ἀναφέρονται ἐκδηλώσεις ποῦ νὰ μὴν ἔχουν ἓναν αὐστηρὰ ἐθιμοτυπικὸ χαρακτήρα. Ὅμως, αὐτὸ ποῦ προέχει, πέρα ἀπὸ τὶς τελετές καὶ τοὺς ἀνδριάντες, εἶναι ἡ ἐπανέκδοση τοῦ ὀγκωδέστατου ἔργου τοῦ ἐθνικοῦ βάρδου, ἢ ὅσο τὸ δυνατὸ εὐρύτερη συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ στὶς ἑορταστικὲς ἐκδηλώσεις καὶ ἡ ἀνάληψη μιᾶς πλατειᾶς προσπάθειας ἐκλαίκευσης τῆς Παλαμικῆς δημιουργίας. Ὡς τὰ σήμερα γιὰ πολλοὺς ἀπὸ μᾶς τοὺς νεώτερους ὁ Παλαμᾶς ζῆ περισσότερο σὰ θρύλος καὶ πολὺ λιγώτερο μὲ τὸ ἔργο του. Γιατὶ ὅσο κι ἂν ἔψαχνε κανεὶς, πρὶν ἀπὸ τρία τέσσερα χρόνια, στὰ βιβλιοπωλεῖα, οὔτε γιὰ δείγμα δὲν μποροῦσε νὰ βρεῖ κάτι δικό του. (Νὰ μακαρίσουμε τάχα τὴν κλεψίτυπη καὶ κακοτυπωμένη ἐκδοση τοῦ «Δωδεκάλογου» καὶ δυὸ τριῶν ἄλλων ἔργων ποῦ μᾶς ἐπέτρεψαν, ἔστω καὶ μὲ ἀθέμιτο τρόπο νὰ ἀκούσουμε τὴ φωνὴ τοῦ Παλαμᾶ, ἢ νὰ λυπηθοῦμε γιὰ τὴν καλαίσθητη καὶ ὑπερπολυτελῆ ἀλλὰ ἐντελῶς ἀπρόσιτη ἐκδοση τῶν ἰδίων πάλι ἔργων ἀπὸ τὸ γιὸ τοῦ ποιητῆ;) Πολλοὶ νέοι ἴσως νὰ μποροῦν νὰ ἀπαριθμήσουν ἀρκετοὺς τίτλους ἀπὸ τὰ βιβλία του καὶ ν' ἀπαγγεῖλουν μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὸν «Δωδεκάλογο». Μὰ ὁ ἄλλος Παλαμᾶς ποῦ εἶναι; Λίγοι ἴσως θὰ ξέρουν τὸ πεζογραφικὸ του ἔργο ἢ τὴν «Τρισεύγενη» κι ἀκόμα πρὸ λίγοι τὴν ὀξύτατη κριτικὴ του σκέψη ποῦ μᾶς ἀπόδωσε ἓναν Κάλβο.

Κι ὁμως ὁ Παλαμᾶς ἔθρεψε γενεές μὲ τὴν ποίησή του. Τὸ μεγάλο του ἀνάστημα ἐκυριάρχησε ἐπὶ δεκαετίες ὀλόκληρες στὸν ἑλληνικὸ πνευματικὸ στίβο καὶ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου του διατηρεῖ ὅλη τὴν ἐκρηκτικὴ σημασία ποῦ εἶχε ὅταν πρωτοπαρουσιάστηκε. Γι' αὐτό, μιὰ οὐσιαστικὴ προβολὴ του σήμερα, ἴσως νὰ εἶναι κάτι τὸ πολὺ ἐνοχλητικὸ σὲ ὅσους θέλουν νὰ ἀρνοῦνται τὴν οὐσία τῶν ἐπιτεύξεων καὶ τῶν πνευματικῶν κατακτήσεων ἀκόμα καὶ τῆς ἐποχῆς ποῦ ἡ ἀστικὴ τάξη βρισκόταν στὴν ἀνοδό της. Ἔτσι, δὲν θὰ εἶναι διόλου παράξενο ἂν δοῦμε νὰ ἐπιχειρεῖται ἡ μουμιοποίηση τοῦ Παλαμᾶ. Γι' αὐτὸ πρέπει ἀπὸ τώρα νὰ ἐπισημανθεῖ ὁ κίνδυνος καὶ γιὰ ν' ἀποτραπεῖ τελικὰ, πρέπει ἀπαραίτητα νὰ δοῦν πάλι τὸ φῶς ὅλα τὰ ἔργα του.

Δὲν ξέρομε φυσικὰ ποῦ βρίσκεται σήμερα ἡ ὑπόθεση τῶν κληρονόμων του, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ γιοῦ του Λεάντρου καὶ μὲ ποῖο τρόπο μποροῦν νὰ ὑπερπηδηθοῦν τὰ νομοτεχνικὰ ἐμπόδια γιὰ τὴν ἐπανέκδοση τοῦ ἔργου του. (Τὸ θέμα εἶναι βέβαια γενικώτερο καὶ ἐπιτακτικὸ γιατί ἂν δὲν ὑπῆρχαν καὶ ὀρισμένες ἰδιωτικὲς πρωτοβουλίες τὸ σύνολο σχεδὸν τῆς πνευματικῆς μας κληρονομιάς θὰ βρισκόταν βυθισμένο στὴ λησμονιά). Ἡ εὐθύνη πέφτει πάλι στὶς πλάτες τῶν πνευματικῶν σωματείων καὶ τῶν λογοτεχνικῶν ἐντύπων ποῦ πρέπει νὰ δράσουν συντονισμένα καὶ νὰ ἀπαιτήσουν ἀπὸ τὴν κυβέρνησι νὰ διαθέσει τὸ σχετικὸ κονδύλι γιὰ τὴν ἐκδοση τῶν ἀπάντων τοῦ ποιητῆ καὶ νὰ διευκολύνει τὴν ἄρση τῶν ἐμποδίων. Γενικὰ πρέπει νὰ ἀναληφθεῖ μιὰ μεγάλη ἐκστρατεία ἐκλαίκευσης. Νομίζουμε ὅτι ὁ Παλαμᾶς ἀξίζει κάτι περισσότερο ἀπὸ περιοδεῖες ἡμετέρων καὶ κούφιας τυμπανοκρουσίας. Περιμένουμε λοιπόν. Τὸ θέμα εἶναι σοβαρὸ καὶ ἡ «Ε. Τ.» θὰ ἐπανέλθει.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

Η ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΙΜΒΡΙΩΤΗ

Πολὺς θόρυβος γίνεται σήμερα γιὰ ἓνα πνευματικὸ φαινόμενο, γιὰ τὴ λεγόμενη ἀφηρημένη τέχνη, ποὺ προβάλλει κι ἀπλώνεται μέσα στὸ δυτικὸ κόσμο. Κ' ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα τὸ καλλιτεχνικὸ τοῦτο κίνημα βρίσκει τὸν ἀντίλαλό του, ὅπως ἀρκετὰ δείγματά του εἶδαμε τελευταῖα στὴν ἐκθεση τοῦ Ἄρμου καὶ σὲ ἄλλες αἰθουσες. Εἶναι τάχα μιὰ ἀπλὴ μίμηση; Δὲ νομίζουμε πὼς εἶναι ἀρκετὴ τέτια ἐρμηνεία, γιὰτὶ κάθε μίμηση, ὅπου κι ὅταν παρουσιάζεται, εἶναι ἓνα «σημεῖο τῶν καιρῶν», μὲ ἄλλους λόγους πρέπει ν' ἀποκρίνεται σὲ ὀρισμένο λίγο ἢ πολὺ κατάλληλο ψυχικὸ καὶ κοινωνικὸ κλίμα. Κι ὅταν μιλοῦμε γιὰ τὴν ἀφηρημένη τέχνη ποὺ φανερώνεται στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴν Εὐρώπη, ἐννοοῦμε τὸ σύγχρονο τρόπο ποὺ γίνεται ἡ ἀφαίρεση.

Βέβαια κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο δὲν εἶναι ποτὲ ἓνα πανομοιότυπο ἀντίγραφο τοῦ πραγματικοῦ ἀντικειμένου. Ὑπακούει σὲ ἰδιαίτερη αἰσθητικὴ νομοτέλεια ποὺ σὲ κάθε καλλιτεχνικὴ κατεύθυνση μπορεῖ ν' ἀλλάζει, ὅμως ἓνα μένει σταθερό: ἡ ἀφαίρεση στὴ γενικώτερη σημασία ποὺ ἔχει αὐτὸς ὁ ὅρος. Χωρὶς τὴν ἀφαίρεση κάθε δημιουργία στὴ σφαῖρα τῆς τέχνης θὰ ἦταν περιττὴ, γιὰτὶ δὲ θὰ ἔκανε ἄλλο παρά νὰ «διπλασιάζει» τὰ φαινόμενα τοῦ κόσμου, κάτι ποὺ εἶναι ὀλωσδιόλου περιττό, ἐκτὸς ἂν εἶναι χρήσιμο γιὰ ἄλλους ἐξωκαλλιτεχνικοὺς σκοποὺς. Ἡ πιστὴ ἀντιγραφή θὰ ἦταν μιὰ ἀπλὴ φωτογραφικὴ ἀπόδοση, μ' ὅλο ποὺ κι αὐτὴ ἀκόμα δὲ γίνεται μὲ αὐστηρὸ μαθηματικὸ τρόπο (ὑπάρχουν πάντοτε διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ πράγματα καὶ στὶς φωτογραφίες τους, λ.χ. στὸ μέγεθος κλπ.). Καὶ ἡ φωτογραφικὴ, ὅταν ὑψώνεται σὲ ἀνώτερη δημιουργία, εἶναι ὑποχρεωμένη ν' ἀκολουθεῖ μερικοὺς αἰσθητικοὺς κανόνες (ὅπως στὸν κινηματογράφο λ.χ. Ἐδῶ μπαίνουν κι ἄλλα στοιχεῖα καὶ κάνουν ἓνα κινηματογραφικὸ ἔργο καλλιτεχνικό).

Ἡ ἀφαίρεση εἶναι μέσα στὴν οὐσία τῆς τέχνης. Κάθε γνήσιο ἔργο της, ὅσο κι ἂν ἐκφράζει κάτι ὀρισμένο (πρόσωπο, πρᾶγμα, φαινόμενο), ἔχει μιὰ πολὺ γενικώτερη σημασία. Ἐδῶ τὸ ἀτομικὸ γίνεται καθολικὸ, ξεπερνᾷ τὰ περιορισμένα πλαίσιά του καὶ ὑψώνεται σ' ἓναν τύπο. Ὁ ὅρος δὲν πρέπει διόλου νὰ μᾶς ξενίσει. Ὁ τύπος ἐδῶ δὲν εἶναι κενός, παρά σφύζει μέσα του ἓνα ζωντανὸ περιεχόμενο. Ὅσο τὸ ἔργο εἶναι γνησιώτερο, ἀνώτερο, τόσο γίνεται καὶ περισσότερο καθολικὸ. Ὁ Ἔφηβος τῶν Ἀντικυθέρων παρασταίνει ἓνα ἄτομο, ὅμως ἡ ἀκτινοβολία του σπάζει τὰ στενὰ πλαίσια κι ἀπλώνεται πολὺ πλατύτερα. Ὁ Ἔφηβος αὐτὸς ἐκφράζει κάτι «τυπικόν», τὴν ἐφηβεία, τὸ ζωντανὸ παλμό της τὸ σωματικὸ καὶ τὸν πνευματικὸ στὴν πιδὸ καθολικὴ οὐσία του. Τώρα τὸ ἀτομικὸ καὶ τὸ γενικὸ ζυμώνονται μαζί κι ἐνώνονται. Μποροῦμε ἄρα νὰ ποῦμε πὼς ἡ τέχνη δὲν ἀντιγράφει ποτὲ μὲ ὀλωσδιόλου πιστὸ τρόπο τὸ πραγματικόν. Ὁ Ἔφηβος δὲν εἶναι μιὰ φωτογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ συγκεκριμένου. Ὅμως στὴν περίπτωση τούτῃ ποὺ συζητοῦμε, μ' ὅλη τὴν ἀφαίρεση ποὺ ἔχει γίνει, εἰκονίζεται ἓνα ἀντικείμενο ποὺ ἀναγνωρίζεται πὼς παρασταίνει κάτι φυσικόν, πραγματικόν. Ἀπὸ μορφὲς ἐφήβων ποὺ ἀντιλαμβάνεται κανεὶς μὲ τὴν ὄρασή του, ἀπὸ φυσικὰ πρωτότυπα, ὁ καλλιτέχνης δημιουργεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ του πρό-

τυπο. Ἀβίαστα λοιπὸν γεννιέται τὸ πρόβλημα: Ὡς ποῦ πρέπει νὰ προχωρεῖ ἡ ἀφαίρεση; Δὲ μπορεῖ κανεὶς «ἐκ τῶν προτέρων» νὰ δώσει τὴν ἀπόκριση, νὰ ὀρίσει τοὺς βαθμοὺς ποὺ εἶναι σωστὸ νὰ φτάνει αὐτὴ ἡ ἀφαιρετικὴ λειτουργία.

Τὸ καλύτερο εἶναι νὰ κοιτάξουμε μέσα στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς τέχνης.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὰ σήμερα παρατηροῦμε τὴν ἀπεικόνιση ποὺ ἀποδίνει λιγώτερο ἢ περισσότερο τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο. Μὰ ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴ συναντοῦμε καὶ τὴν παράσταση ἐκείνη ποὺ ἀπομακρύνεται πολὺ ἀπὸ τὸ φυσικὸ. Τώρα ἡ ἀφαίρεση δὲν εἶναι ἡ γενικώτατη ποὺ εἶπαμε καὶ ποὺ ὑπάρχει σὲ κάθε καλλιτέχνημα. Τώρα φτάνει σὲ μιὰ σχηματοποίηση τῶν φυσικῶν πραγμάτων (ἢ καὶ τῶν φανταστικῶν ποὺ ἔχουν κάποια πιθανοφάνεια). Κι ἀκόμα μπορεῖ νὰ προχωρήσει ὡς τὸ ἀπόλυτο καὶ τότε ἡ καλλιτεχνικὴ μορφή δὲν παρουσιάζει καμμιάν αἰσθητὴ σχέση με τίποτε τὸ ἐξωτερικὸ ποὺ νὰ εἶναι τὸ πρότυπό της. Εἶναι αὐτονόητο πῶς αὐτὴ ἡ διάκριση ποὺ κάνουμε, εἶναι χοντρικὴ καὶ δὲ θὰ πεῖ πῶς δὲν ὑπάρχουν ὅλοι οἱ ἐνδιάμεσοι βαθμοὶ ποὺ φέρνουν ἀπὸ τὴ μιὰ περίπτωση στὴν ἄλλη. Ξεχωρίζουμε τὸ κάθε στάδιο ἀπ' αὐτὰ τὰ τρία τῆς ἀφαιρετικῆς λειτουργίας σὰν τὰ σὴν ποὺ τὴ βεβχιώνουμε σὰν ἀντικρύζουμε στὸ ὅλο της τὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Εἶναι γνωστὸ πῶς καὶ στίς παλαιότατες προϊστορικὲς ἐποχὲς τοῦ πολιτισμοῦ βρίσκουμε μέσα σὲ σπήλαια χαραγμένες μορφὲς ὀλωσδιόλου νατουραλιστικῆς ποὺ μᾶς ξαφνιαίνουν με τὴ φυσικὴ τους ζωντάνια. Ὅμως συναντοῦμε στὴν πρωτόγονη τέχνη καὶ τὴ σχηματοποίηση σὲ ἀκρότατο βαθμὸ, μὰ καὶ τὴν ἀπόλυτη ἀφαίρεση, χαράγματα ἢ ζωγραφήματα (λ. χ. γεωμετρικὰ σχήματα) ποὺ δὲν ἀπεικονίζουν κανένα φυσικὸ ἀντικείμενο. Ἡ τέχνη λοιπὸν ἐξαρχῆς πότε εἶναι ἀπεικονιστικὴ, δηλ. ἀποδίνει ἓνα πραγματικὸ ἢ καὶ φανταστικὸ ἀντικείμενο, εἴτε μὲ μιὰ μορφή λίγο ἢ πολὺ ὁμοιά του, εἴτε ἀκόμα καὶ σχηματοποιημένη, πότε πάλι ἀποφεύγει κάθε ἀπεικόνιση καὶ γίνεται ὀλωσδιόλου ἀφηρημένη.

Ἡ καθαρὴ, ἡ ἀπόλυτη ἀφαίρεση δὲν εἶναι ἓνα σημερινὸ φαινόμενο. Κοσμηματικὰ ἀφηρημένα θέματα, ὅπως οἱ πλόκαμοι, ἄλλα συμπλέγματα, τὸ ζίγκ - ζάγκ, ὁ μαίανδρος, ὁ λαβύρινθος κλπ. παρουσιάζονται σ' ὅλους τοὺς πολιτισμοὺς καὶ σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς. Καὶ τὸ πρόβλημα εἶναι: αὐτὰ τὰ σχήματα εἶναι μόνο καλαισθητικὰ ἢ ἔχουν καὶ κάποιο βαθύτερο νόημα, εἶναι μαγικὰ ἢ θρησκευτικὰ σύμβολα; Τὸ ζίγκ - ζάγκ ποὺ φαίνεται πῶς ἔχει προέλθει ἀπὸ τὴν καλαθοπλεχτικὴ καὶ ὁ μαίανδρος ποὺ εἶναι μιὰ παραλλαγή του, δηλώνουν — μᾶς λέγουν μερικοὶ εἰδικοὶ θεωρητικοὶ — τὴν ἀδιάκοπη κίνηση ποὺ ἀκολουθεῖ ἓναν ἀρμονικὸ ρυθμὸ. Τὸ ἴδιο ἴσως εἶναι συμβολικὰ κι ἄλλα κοσμηματικὰ θέματα. Ἀξιοπεριέργο εἶναι ποὺ ὁ λαβύρινθος με τοὺς πολὺπλοκούς διαδρόμους του βρίσκεται σὲ πανάρχαιες, μὰ καὶ σὲ νεώτερες ἐποχὲς. Τὸν συναντοῦμε λ. χ. σὲ δάπεδα μερικῶν γοθικῶν ναῶν, ὅπου κατέχει μεγάλῃ ἐκταση καὶ οἱ πιστοὶ σέρνονταν γονατιστοὶ στοὺς δρόμους του ὥσπου νὰ φτάσουν στὸ κέντρο. Ἐδῶ ἔχουμε ἓνα συμβολικὸ σχεδιογράφημα ποὺ δείχνει τὴν πορεία τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς μέσα ἀπὸ διάφορα κακὰ κι ἀμαρτήματα. Ἐκεῖνος ποὺ κατορθώνει νὰ τὰ ξεπεράσει, βρίσκει τὴ σωτηρίαν του. Τέτια σύμβολα πρέπει νὰ εἶναι πολλὰ κοσμηματικὰ μοτίβα, μὰ δὲν εἶναι σωστὸ νὰ γενικεύουμε, ὅπως κάνουν μερικοὶ θεωρητικοὶ τῆς ἀπόλυτης ἀφηρημένης τέχνης. Δίχως ἄλλο παραπολλὰ ἔχουν μόνο μιὰ καλαισθητικὴ ἀξία χωρὶς μαγικὸ ἢ θρησκευτικὸ νόημα.

Τὸ σημερινὸ πνευματικὸ κίνημα, ἡ καθαρὴ ἀφηρημένη τέχνη, δὲν εἶναι κάτι καινούργιο, γιατί φανερώνεται σὰν μιὰ κυριαρχικὴ τάση στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία ὀλόκληρων λαῶν σὲ παλαιότερους χρόνους. Ἡ μουσουλμανικὴ τέχνη — ὄχι βέβαια χωρὶς ἐξαιρέση — δὲν εἶναι ἀπεικονιστικὴ. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὰ ἀραβουργήματα, ὅπου ἡ ἀφαίρεση εἶναι ἀκρότατη, ὅπως καὶ στὰ σύγχρονα ἀφηρημένα ἔργα.

Ἡ Εὐρωπαϊκὴ τέχνη στὸ μεγαλύτερό της μέρος εἶναι ἀπεικονιστικὴ. Οἱ διάφορες σχολὲς καὶ τεχνοτροπίες παρουσιάζουν μορφὲς ποὺ ὅσο κι ἂν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ φυσικόν, ὅσο κι ἂν τὸ ἐξιδανικεύουν, ὅσο κι ἂν ἀκόμα τὸ σχηματοποιοῦν, πάντοτε δείχνουν κάτι εὐκολοαναγνώριστο, πραγματικὸ ἢ φανταστικόν. Ὅμως πρὸς τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα ἡ ἀφαιρετικὴ τάση παίρνει τὸν κύριον τόνον καὶ θρέφει διάφορα πνευματικὰ κινήματα ποὺ ἔχουν μεγάλη διάδοσιν καὶ βαθύτατη ἱστορικὴ σημασία καὶ εἶναι οἱ πρίδρομοι ποὺ φέρνουν εἰς τὴν σημερινὴν κορύφωσιν αὐτοῦ τοῦ φαινομένου. Ὅλη αὐτὴ ἡ προδρομικὴ κίνησις ὁλοένα τονώνεται καὶ προχωρεῖ καὶ προετοιμάζει τὴν ἀπόλυτην ἀφαίρεσιν. Προβάλλει σὰν ἐπαναστατικὴν τάσιν ἐνάντια στὸ καθιερωμένον. Θέλει μιὰ καινούργια ἀντίληψιν τοῦ κόσμου. Ζητεῖ ν' ἀτενίσῃ, νὰ συλλάβῃ τὰ φαινόμενα εἰς τὴν βαθύτερην οὐσίαν τους. Ὁ ἱμπρεσιονισμὸς δὲν εἶναι τόσο ριζοσπαστικὸς. Αὐτὸς ζητεῖ μόνον ν' ἀπεικονίσῃ τὸ ἀντικείμενον, ὅπως αὐτὸ ἐπιηρεάζεται ἀπὸ τὸ περίγυρόν του. Τὸ ἀποδίδει τοποθετημένον μέσα εἰς τὴν ἐλεύθερον ἀτμόσφαιραν, εἰς τὸ φυσικὸν φῶς. Ἀποφεύγει τὰ καθαρὰ περιθώρια καὶ στρέφεται εἰς τὴν συνολικὴν εἰκόνα, εἰς τὴν ἐντύπωσιν ποὺ γεννιέται εἰς τὸν ἄνθρωπον καὶ ποὺ ποτίζεται ἀπὸ τὸ ζεστὸ συναίσθημά του. Ὁρθώνεται ἐνάντια εἰς τὸ στατικόν, βλέπει τὸ ἀντικείμενον σὰν κάτι τὸ ρευστόν, τὸ φευγαλέον καὶ θέλει νὰ τὸ συλλάβῃ εἰς μιὰ στιγμὴν τῆς ροῆς του. Ἡ ἱμπρεσιονιστικὴ ἀπεικόνισις παρουσιάζει μιὰ χρωματικὴν στιγμὴν, ὡς ποῦμε, ἕνα στιγμιότυπον καὶ φέρνει μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ εὐαισθησίαν. Μὰ δὲν προχωρεῖ πολὺ εἰς τὴν ἀφαίρεσιν. Πολὺ πλεονεκτήματα εἶναι ὁ ἐξπρεσιονισμὸς ποὺ μεταμορφώνει τὸ αἰσθητὸ φαινόμενον τόσο εἰς τὴν μορφικὴν του ὑπόστασιν, ὅσο καὶ εἰς τὸ χρωματισμόν του. Ἡ ὁρασίς του εἶναι πολὺ ὑποκειμενιστικὴ. Τὰ πράγματα ἐκφράζονται ὅχι ὅπως φαίνονται, παρὰ ὅπως τὰ φαντάζεται τὸ ὑποκείμενον εἰς τὴν ἀληθινὴν οὐσίαν. Ἀντικρούονται σὰν κάτι τὸ φθαρτόν, τὸ πρόσκαιρον, ἐνῶ πίσω τους ἢ ἀπὸ πάνω τους ὑπάρχει τὸ βαθύτερον πραγματικόν. Ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης στρέφεται εἰς αὐτὸ ποὺ εἶναι ὑπερβατικόν, ἀπόλυτον.

Μὰ ἡ ἐπανάστασις — ὅπως χαρακτηρίζεται — δὲ φτάνει μόνον ὡς ἐδῶ. Ὁ κυβισμὸς προβάλλει μὲ μεγαλύτερην ἀφαιρετικὴν ὁρμήν. Χρησιμοποιεῖ νέα ἐκφραστικὰ μέσα. Προχωρεῖ εἰς πολὺν ριζικώτερην μεταμόρφωσιν. Ἀγαπᾷ τὰ γεωμετρικὰ σχήματα. Στὸ ζωγραφικὸν πίνακα θέλει ν' ἀποδώσῃ — ὅχι μόνον νὰ ὑποβάλλῃ — τὴν τρίτην διάστασιν. Στρέφεται εἰς τὸ σωματικόν, εἰς τὸ κυβικόν, εἰς τὴν στερεομετρικὴν παράστασιν. Κατασκευάζει μιὰ ἰδεατὴν ἀρχιτεκτονικὴν καὶ εἰς αὐτὴν προσαρμόζει τὰ πράγματα. Ἀπλοποιεῖ καὶ σχηματοποιεῖ τὸ αἰσθητὸ ἀντικείμενον καὶ τὸ ἀπεικονίζει μὲ πολλαπλὰς ἐπιφάνειας. Τὸ οὐσιαστικόν γι' αὐτὸν εἶναι τὸ ἀφηρημένον γεωμετρικὸν στοιχεῖον. Κι ὅπου ὁ κυβισμὸς μᾶς παρουσιάζει μορφὰς ποὺ φαίνονται πῶς παρασταίνουσι πραγματικὰ ἀντικείμενα (λ.χ. μιὰ φιάλη), δὲν εἶναι αὐτὰ τὸ κύριον, παρὰ εἶναι τὸ ἀφηρημένον σχῆμα ποὺ τὰ κλείνει (εἰς τὸ παράδειγμα ὁ κύλινδρος). Ζητεῖ τὰ ἀφθαρτά, τὰ αἰώνια σχήματα, γιατί φαντάζεται πῶς εἰς ἐκεῖνα στρέφονται τὰ αἰσθητὰ πράγματα, σὰν εἰς ἀληθινὰς οὐσίας, σὰν εἰς πλατωνικὰς ἰδέας. Μὲ τίς αὐστηρὰς ἀρμονικὰς ἀναλογίας πιστεύει πῶς θέτει μιὰ λογικὴν τάξιν μέσα εἰς τὸν χαωτικὸν φαινομενικὸν κόσμον. Εἶναι βέβαιος πῶς «βλέπει» καλύτερα, πῶς ἔχει μιὰ ξεχωριστὴν ὁρασίαν γιὰ τὸ οὐσιαστικόν πραγματικόν. Μὰ μὲ τὸν γεωμετρισμόν του δὲν κάνει ἄλλο, παρὰ νὰ κομματιάσῃ, νὰ διαλύσῃ τὰ ἀντικείμενα. Ὅχι: πῶς δὲν ἔχει συγκινησιακὴν εὐαισθησίαν, μὰ ὅτι τὸν χαρακτηρίζει εἶναι αὐτὴ ἡ νοητικὴ ἀνάλυσις καὶ σύλληψις.

Τὴν ἴδιαν διάλυσιν κατορθώνει καὶ ὁ φουτουρισμὸς ποὺ θέλει νὰ παραστήσῃ τὰ πράγματα εἰς τὴν κίνησίν τους καὶ μᾶς τὰ παρουσιάζει εἰς διαδοχικὰς στιγμὰς. Ἐτσι ἕνα πρᾶγμα παρασταίνεται πολλαπλὸν μὲ αὐτὴν τὴν παράταξιν τῶν διαφορετικῶν χρονικῶν παρουσιῶν του.

Μὲ τοὺς χαρακτηρισμοὺς αὐτοὺς ποὺ κάνουμε, θέλουμε νὰ δείξουμε τὴν τάξιν μόνον, ὅπως τουλάχιστον τὸ ἀπαιτεῖ ἡ θεωρία, γιατί εἰς τὴν πράξιν οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦν μιὰν κατεύθυνσιν, οὔτε ὅλοι οὔτε καὶ πάντοτε τηροῦν μὲ αὐστηρὸν τρόπον

τις αισθητικές αρχές της. "Όμως ή τάση πού φανερώνεται στο κάθε κίνημα είναι χα-
ρακτηριστική. 'Ο έξπρεσσιονισμός, ό κυβισμός, ό φουτουρισμός, άλλα ακόμα κινή-
ματα με μικρότερη διάδοση, όπως ό ντανταϊσμός, ό φωβισμός κλπ., όλα έχουν ένα
κοινό γνώρισμα, όλα καλλιεργούν την αφαίρεση σε προχωρημένο βαθμό, χωρίς να
φτάνουν στο απόλυτο. 'Ο κυβισμός μ' όλα τὰ αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα
πού προτιμά, πάντοτε ξεκινά από ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Κι όταν ακόμα λογα-
ριάζει μόνο το καθαρό σχήμα κι απ' αυτό έμπνέεται, πάλι μπορεί ν' απεικονίζει
κάτι πραγματικό πού να σαρκώνει εκείνη την αφηρημένη μορφή. 'Η αφαίρεση σε
κάθε καλλιτεχνική κατεύθυνση απ' αυτές πού είπαμε, δεν είναι καθαρή, δεν είναι,
όπως λένουν, πρώτου βαθμού. "Όλες τους είναι — λιγώτερο ή περισσότερο — απεικο-
νιστικές. 'Η επίδρασή τους όμως στην κατοπινή ανάπτυξη της τέχνης είναι παμμέ-
γιστη. 'Η τάση τους προς την αφαίρεση θρέφεται μέσα σε όρισμένο πνευματικό και
κοινωνικό κλίμα, αποκρίνεται σ' αυτό και πρέπει να φτάσει στην κορύφωσή της,
άμα θα συναντήσει ακόμα πιο ευνοϊκούς όρους. Πραγματικά το προδρομικό καλλι-
τεχνικό ιδανικό βρίσκει την πιο ολοκληρωμένη ανάπτυξη και παρουσίασή του σε
όρισμένους κύκλους από την αρχή του αιώνα μας και προπάντων σήμερα.

Τώρα δεν πρόκειται για προχωρημένη αφαίρεση, παρά δεν πρέπει να υπάρχει —
τουλάχιστο σύμφωνα με τη θεωρία — καμιά παράσταση πραγματικού αντικειμέ-
νου. Το καθαυτό αφηρημένο έργο δεν απεικονίζει κανένα έξωτερικό πράγμα. 'Ο πί-
νακας είναι όλωσδιόλου αυτόνομος, δεν αναφέρεται παρά μόνο στον έαυτό του. 'Ο
ίδιος αυτός είναι αντικείμενο, φτάνει μόνο ό δημιουργός του να μην ιστορεί κανέ-
να από τὰ αισθητά φαινόμενα, ούτε καν να έχει τέτια πρόθεση. 'Η αφηρημένη
τέχνη παρουσιάζει μόνο την ουσία των πραγμάτων, μα όχι αυτά τὰ ίδια. Τοῦτα
είναι πρόσκαιρα, φθαρτά, ενώ ή τέχνη πρέπει ν' αποβλέπει στη σύλληψη του αλη-
θινοῦ οὐσιαστικοῦ πού όλος ό έμπειρικός, ό αισθητός κόσμος είναι μια ωχρότατη
σκιά του. Είναι ολοφάνερος έδώ σ' αυτή την κατεύθυνση ό πλατωνικός ιδεαλισμός.
Οι «'Ιδέες» είναι τὰ αἰδία πρότυπα. Το κίνημα τοῦτο δέ θέλει τις μορφές πού έχουν
τὰ όρατά αντικείμενα, άγνοεί τις έμπειρίες του καθημερινού ζωντανού ανθρώπου,
καθώς αυτός έρχεται σε σχέση με το γύρω του υλικό και τον κοινωνικό κόσμο.
"Ό,τι θέλει να εκφράσει, είναι κάτι μεταφυσικό και τοῦτο βρίσκεται είτε στη σφαῖρα
των 'Ιδεών, είτε και μέσα στον ίδιο το δημιουργό καλλιτέχνη, μα μέσα στο βαθύ-
τερο έγώ του κι όχι στην επιφάνειά του. Συναντούμε έδώ όλες τις ποικιλίες του
ιδεαλισμοῦ, πού πολύ συχνά στην ακρότατη περίπτωση φτάνουν σ' έναν άνοιχτό
θεολογισμό.

'Ο ρώσος Μάλεβιτς, ένας από τους πατριάρχες της καθαρής αφηρημένης
τέχνης, πού παρουσιάζεται στο πρώτο μισό του αιώνα μας, είναι άκρος μυστικι-
στής. Στα ζωγραφικά του έργα φανερώνει ένα «κόσμο χωρίς αντικείμενο» (είναι ό
τίτλος ενός βιβλίου του). Δέ θέλει τίποτε το απεικονιστικό. 'Ακόμα κι από τὰ γεω-
μετρικά σχήματα προτιμά τὰ πολύ απλά. Το συναίσθημά του κυριαρχεί. 'Η έμπνευσή
του φαίνεται να είναι μια «φώτιση». 'Ο Μάλεβιτς άτενίζει ολόψυχα στο «ιερό». Ζω-
γραφίζει ένα σκοτεινόχρωμο σταυρό πού μόλις ξεχωρίζει πάνω σε άσπρο φόντο και
προβάλλει το συναίσθημα πού έχει από ένα «μυστικό κῆμα πού έρχεται απ' όλο τον
κόσμο», νιώθει τη «μυστική πηγή πού αναβρύζει από το άπειρο». 'Η μορφή έδώ έχει
τη σημασία του δεσμοῦ της γῆς με τον οὐρανό, δηλώνει την άνάβαση προς το
ύψηλό.

'Ο 'Ολλανδός Piet Mondrian, άλλος πατριάρχης, προσηλώνεται στο γεωμε-
τρισμό. Ζητεί μορφές πού να είναι τέλειες, αιώνιες, να εκφράζουν το θεϊό, και
πιστεύει πως τις βρίσκει στις αναλογίες, στην καθαρή σχέση των γραμμών και των
χρωμάτων. Τὰ φυσικά πράγματα—έτσι φαντάζεται — μάς έναντιώνονται, ή ύλη μάς

πολεμᾶ καὶ μόνο στὸ τέλειο μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ τὴν ἰσορροπία του. Συναντᾶ τις πνευματικὲς μορφές πού ποθεῖ, μέσα σ' ἓναν «ἀριθμητικὸ» μυστικισμό. Ὁ κύριος τόνος στὰ ἔργα του πέφτει στὴ λογική, χωρὶς βέβαια νὰ λείπει ἡ εὐαισθησία.

Ὁ Μάλεβιτς κι ὁ Μοντριὰν δὲν εἶναι οἱ μόνοι πατριάρχες γιὰ τὴ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη. Ὅλοι αὐτοί, μὰ καὶ τὰ προηγούμενα κινήματα, ὁ κυβισμὸς κλπ., θέτουν τὴ σφραγίδα τους στὴν τωρινὴ ἀκμὴ της. Καὶ δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ δώσει ἐνιαῖο αὐστηρὸ ὄρισμὸ πού νὰ κλείνει ὅλα τὰ γνωρίσματα τῶν ἀφηρημένων ἔργων. Οἱ ποικιλίες τους εἶναι ἄπειρες καὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσει κανεὶς σχολές ἢ καὶ ἀπλές κατηγορίες. Τὸ μόνο κοινὸ γνώρισμα εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἀφαίρεση. Ὅμως σὲ γενικὲς γραμμὲς μποροῦμε νὰ διακρίνουμε μιὰ τάση πρὸς τὸ γεωμετρισμὸ καὶ μιὰν ἄλλη πρὸς τὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πὼς ἀνάμεσά τους ὑπάρχουν καθαρὰ χωριστικὰ ὅρια. Μόνο γιὰ ἓναν κύριο τόνο πρόκειται, χωρὶς ν' ἀποκλείνεται ὁ ἄλλος.

Ὁ κυβισμὸς ἐπηρεάζει μὲ τὸ γεωμετρισμὸ του. Ὁ καλλιτέχνης τότε λογαριάζει μερικὲς ἀναλογίες καὶ μερικοὺς ρυθμοὺς πού ὑπάρχουν μέσα στὴ δομὴ τοῦ κόσμου. Θέλει νὰ πλάθει μικρόκοσμοις—τὰ ἔργα του—πού νὰ ἐκφράζουν τὸ μακρόκοσμο στὴν ἀληθινὴ οὐσία του. Δὲ χρειάζεται τις μορφές τῶν αἰσθητῶν πραγμάτων πού βλέπει γύρω του. Ἐκεῖνος ζητεῖ νὰ συλλάβει κάτι ἄλλο, τις «ἀρχέτυπες μορφές» πού βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὴ ρευστὴ ποικιλία τῶν φαινομένων. Τὰ ἀρχέτυπα εἶναι αἰώνια, ἐνῶ τὰ φυσικὰ πράγματα πού ἀλλάζουν ὀλοένα μέσα στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τοῦ κόσμου, εἶναι μόνο συμπτωματικά, τυχαῖα. Ὁ ἰδεαλισμὸς αὐτὸς εἶναι πολὺ εὐκόλο σὲ μερικοὺς νὰ γίνεταί καθαρὸς θεολογισμὸς, μὰ κι ὅταν δὲ φτάνει ὡς ἐκεῖ, ὅμως πάντοτε ἀνοίγει τὸ δρόμο πού φέρνει σ' αὐτόν. Ὅπως καὶ νὰ εἶναι, οἱ ἀρχέτυπες μορφές γιὰ ὅσους ἀγαποῦν τὸ γεωμετρισμὸ εἶναι οἱ τέλειες μαθηματικὲς. Κι αὐτὲς ὁ καλλιτέχνης τις πετυχαίνει ὄχι μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τοῦ σοφοῦ, ἀλλὰ τις συναντᾶ μὲ τὸ ἐνστικτὸ του, μὲ τὸ συναισθημά του, μὲ τὴν ἐνορατικὴ δύναμη πού διαθέτει. Οἱ μορφές εἶναι λογικὲς, ἀφοῦ εἶναι μαθηματικὲς. Ἐτσι πιστεύει πὼς βρίσκει τὴ λογικὴ τάξη τοῦ κόσμου, πού τὴν ἔχει δημιουργήσει μιὰ ὑπερβατικὴ δύναμη. Γιὰ ὅσους στρέφονται καθαρὰ καὶ συνειδητὰ πρὸς τὸ «ἱερό», αὐτοὶ ζητοῦν τὰ μαθηματικὰ σχήματα, γιατί ἡ φύση ὅσο στηρίζεται σ' αὐτά, τόσο πλησιάζει πρὸς τὸ θεῖο πού εἶναι μιὰ Τέλεια Μορφή, μιὰ Τέλεια Σχέση. Οἱ ἀρχέτυπες ἄρα μορφές ἀποκρίνονται σ' ἓναν ὑπερβατικὸ «πυθαγορισμὸ», σὲ θεοποιημένους ἀριθμοὺς κι ἀναλογίες. Ὁ «μαθηματικὸς» θεὸς ἔχει δημιουργήσει τὴ μαθηματικὴ τάξη τοῦ κόσμου. Μὰ εἴτε τὸ ἱερό, εἴτε κάτι ἄλλο ἀνάλογο ἰδεαλιστικὸ θέλουν νὰ συλλάβουν οἱ καλλιτέχνες αὐτοί, πάντοτε θερμαίνονται ἀπὸ τὸ μυστικισμό πρὸς τὴν αὐστηρὴ λογικὴ ἔννοια, σχέση κι ἀναλογία,

Εἶναι ἀξιοπεριέργο πού αὐτὴ τὴν ἀντίληψη ἢ θεωρία θέλει νὰ τὴ στηρίξει σὲ ἐπιστημονικὰ δεδομένα. Ὁ καλλιτέχνης, μὰς λέγει, κατορθώνει ὅ,τι καὶ ἡ ἐπιστήμη πού βεβαιώνει μιὰ τάξη μέσα στὸν κόσμο κι ὀρισμένες νομοτέλειες. Μὰ αὐτὴ ἡ θέση εἶναι ὀλωσδιόλου ἀστήριχτη. Ἡ τάξη καὶ οἱ νόμοι πού δικπιστώνει ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, δὲν εἶναι ὑπερβατικὲς μορφές ἢ οὐσίες, παρὰ ὑπάρχουν μέσα στὰ ρευστὰ φαινόμενα. Ἐδῶ ἡ οὐσία καὶ τὸ φαινόμενο δὲν ἀνήκουν σὲ δυὸ χωριστὲς σφαῖρες, παρὰ ἐνώνονται. Τὸ αἰσθητὸ δὲν εἶναι συμπτωματικὸ, μιὰ «σκιά» κάποιου αἰώνιου. Ἡ ἐπιστήμη ξεσκεπάζει τὰ γνωρίσματά του, μὰ δὲν τὸ θεωρεῖ ὠχρὸ καὶ φευγαλέο, ἀπεναντίας τὸ ἀντικρύζει σὰν κάτι πού γεννιέται, πού ξεπηδᾷ ἀπ' ὅ,τι κλείνει μέσα του βαθύτερο οὐσιαστικὸ. Ὁ ἀφρὸς τοῦ ποταμοῦ δὲν εἶναι ἄσχετος ἀπὸ τὸ βάθος του, τὸ ἐναντίο βγαίνει ἀπ' ὅλο τὸ δυναμικὸ γίγνεσθαι πού ὑπάρχει μέσα σ' αὐτόν, εἶναι μιὰ ἐκφρασὴ του, μιὰ ὄψη του. Οἱ «ἀρχέτυπες μορφές» ὅμως δὲ στρέφονται στὰ πράγματα πού ζοῦμε ὅλοι οἱ ἐμπειρικοὶ ἄνθρωποι, παρὰ χωρίζονται ἀπ' αὐτά. Καὶ γι' αὐτὸ σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τῆς ἀφηρημένης τέχνης κανένα ἔργο πού ἀπεικονίζει κάτι συγκεκριμένο, δὲ μπορεῖ νὰ ἐκφράσει τὸ ὑπερεμπειρικὸ. Ἡ παράσταση

ένος αίσθητου αντικειμένου στέκει εμπόδιο για μιὰ τέτια παρουσίαση. "Όσο κι αν εἶναι αὐτὴ ἡ παράσταση σχηματοποιημένη, μᾶς λέγουν, ὅσο καὶ νὰ πλησιάζει στὴν ἀφαίρεση, δὲν πετυχαίνει ὅ,τι μπορεῖ νὰ πετύχει ἡ καθαυτὸ ἀφηρημένη μορφή. Μόνο τούτῃ μᾶς φέρνει σ' ἐπικοινωνία μὲ τὸ αἰώνια ἀληθινό.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴ τὴν τάση πρὸς τὸ γεωμετρισμὸ διακρίνουμε, εἶπαμε, καὶ μιὰν ἄλλη πρὸς τὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο. Πολλοὶ καλλιτέχνες ἐπηρεάζονται τώρα ἀπὸ τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ καὶ θέλουν νὰ ἐκφράσουν τὸ συγκινησιακὸ κλυδωνισμὸ τους, τὸ θυμικὸ τους κόσμο, τὸ βαθύτερο ἐγὼ τους. Τὸ συναισθηματικὸ τους ξεχείλισμα προβάλλει στὸν πίνακα χωρὶς κανένα ὑποβάσταγμα παρμένο ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ περιγυρὸ τους. Ἡ πορεία γίνεται ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω. Δὲν κάνουν ἄλλο, παρὰ νὰ παρουσιάζουν τὸ ἐνδόμυχο εἶναι τους, τὸ πάθος τους, τοὺς ὄνειρικοὺς ὀραματισμούς τους, τὴ βαθεῖα λυρικὴ καὶ τὴ δραματικὴ διάθεσή τους. Δὲν ὑποτάζουν τὴν εὐαισθησία τους στὸ λογικὸ, δὲ συγκρατοῦν μέσα σὲ γεωμετρικὲς μορφές, ὅπως οἱ ἄλλοι, τὸ θυμικὸ τρικυμισμὸ τους. "Όμως σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τὸ βαθύτερο αὐτὸ «ἐγὼ» δὲν εἶναι αὐθαίρετο, παρὰ κρύβει μέσα του τὸν ὀργανικὸ παλμὸ τοῦ κόσμου. Μὲ τὸ συναισθηματικὸ σπινθηρισμὸ του μπορεῖ νὰ συλλάβει κάθε τι τὸ οὐσιαστικὸ, ἀκόμα καὶ τὸ ὀλοκάθαρο ἱερό. Στὴν ἀκρότατη περίπτωσι ἡ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν ἐφήμερη μορφή τῶν πραγμάτων, μὰ κι ἀπὸ κάθε ἄλλη ἀφηρημένη, μπορεῖ νὰ προχωρήσει τόσο, ὥστε νὰ προκαλέσει μιὰν ἐκρηξή, μιὰ «ζωγραφικὴ κραυγὴ» πάνω στὸν πίνακα. (Ὁ Wols ρίχνει γραμμὲς πάνω στὸ χαρτί, πού φαίνονται σὰν νὰ παρουσιάζονται ἔτσι ἀσυνάρτητα στὴν τύχη μὲ αὐτόματο τρόπο). Αὐτὴ ἡ ἄμορφη τέχνη, ὅπως ὀνομάζεται καὶ πού εἶναι ἡ προτίμησι πολλῶν ἀμερικανῶν ζωγράφων, ἀποφεύγει τοὺς πλαστικὸς ὄγκους καὶ τὰ περιθώρια. Ἐδῶ κυριαρχεῖ πέρα-πέρα ὁ ἀνορθολογισμὸς.

Μὰ ἂν ἡ ἀφηρημένη τέχνη πότε στρέφεται στὸ λογικὸ καὶ πότε στὸ θυμικὸ, δὲ θὰ πεῖ πὼς δὲν ἔχει νὰ μᾶς παρουσιάσει ἔργα πού συνδυάζουν τὰ δυὸ στοιχεῖα. Ἡ συγκίνηση τώρα παύει νὰ εἶναι ἀναρθρη κραυγὴ, μπαίνει σὲ πλαστικὴ τάξη καὶ γίνεται ἑναρθρη ἐκφραση.

Οἱ ἀφαιρετικοὶ τρόποι πού εἶδαμε, δὲν εἶναι οἱ μόνοι, παρὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι. Μερικοὶ καλλιτέχνες καταφεύγουν στὰ ἱερογλυφικὰ καὶ στὰ ἱδεογράμματα. Πλάθουν λίγο ἢ πολὺ ἀκατανόητα σύμβολα ἢ μιμοῦνται ἕνα γραφικὸ συμβολισμὸ προϊστορικῶν κι ἄλλων ἀρχαϊκῶν λαῶν. Μὲ τὴ «σημειογραφία» τούτῃ ἐκφράζουν, λέγουν, τὰ μυθολογικὰ κατάλοιπα πού μένουν μέσα τους χαραγμένα ἀπ' ὄλη τὴν περασμένη ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος. Τὰ σύμβολά τους εἶναι οἱ κρυφοὶ δείχτες τοῦ οὐσιαστικοῦ καὶ ἱεροῦ.

Μὰ δὲν τελειώνουμε μὲ ὅσα εἶπαμε. Δὲ μπορεῖ νὰ γίνει—οἱ εἰδικοὶ δὲν τὸ κατορθώνουν—μιὰ καθαρὴ κι ὀλοκληρωμένη κατάταξι ὄλων τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς καθαυτὸ ἀφηρημένης τέχνης. Ὑπάρχουν ποικίλοι τύποι τῆς καὶ κάθε φορὰ διαφορετικὴ ἐπίδρασι ἀπὸ τὸν κυβισμό, τὸν ἐξπρεσσιονισμό, τὸ ρομαντισμὸ, ἀκόμα κι ἀπὸ τὸν ἱμπρεσσιονισμό. Μὰ τὸ πιὸ γενικὸ τῆς γνώρισμα εἶναι ἡ τάση πρὸς τὴν καθαρὴ ἀφαίρεσι, πού φανερόνεται στὴ ζωγραφικὴ, στὴ γλυπτικὴ καὶ σὲ ἄλλες περιοχές.

Μὰ οὔτε καὶ μὲ τὴ θεωρητικὴ ἐπιχειρηματολογία μπορούμε νὰ τελειώσουμε τόσο εὐκόλα. Οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς ἀφηρημένης τέχνης δὲν παύουν νὰ προβάλλουν πολλὰ καὶ διαφορετικὰ ἐπιχειρήματα. Καταφεύγουν στὴν ἱστορία. Τονίζουν τὸ πανάρχαιο αὐτῆς τῆς τέχνης, τὴν καθαρὴ ἀφαίρεσι πού συναντοῦμε σὲ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα. Ὑμνοῦν τὸ γεωμετρισμὸ τῶν χαραγμάτων καὶ ζωγραφημάτων πάνω σὲ ἀγγεῖα καὶ σ' ἄλλα ἀντικείμενα. Προσέχουν τὴ μουσουλμανικὴ τέχνη. Ὁ μουσουλμάνος, μᾶς λέγουν, χαίρεται τὴν ἀφηρημένη διακόσμηση, τὸ γεωμετρικὸ γραμμικὸ πού ἱκανοποιεῖ τὸ λογικὸ πνεῦμα, μὰ καὶ τὸ μυστικισμὸ γιὰ τὸ ἀόρατο, τὸ ἄφραστο, τὸ ἀμορφοποίητο αἰώνιο. Βεβαιώνουν πὼς οἱ ἀριθμητικὲς ἀναλογίαι πού ὑπάρχουν στὰ ἀπεικονιστικὰ κλασσικὰ ἑλληνικὰ ἔργα, στὰ μεσαιωνικὰ, ἀκόμα καὶ σ'

ἐκεῖνα τῆς ἀναγέννησης, δηλώνουν—πέρα ἀπὸ τὸ φαινομενικὸ—τὸ ἐσωτερικὸ οὐσιαστικόν. Αὐτὰ τὰ ἔργα μὲ τὸ ἀπεικονιστικὸ στοιχεῖο τοὺς συγκινοῦν ὀρισμένους θεατῆς, μὰ μὲ τὸ ἄλλο τὸ ἀφηρημένον ποὺ κλείνουν μέσα τοὺς καὶ ποὺ μόλις χαράζεται κάτω ἀπὸ τὴν ὑλικὴν μορφήν, γίνονται ἱκανὰ νὰ δονήσουν ἄλλους ἀνθρώπους πιὸ ραφιναρισμένους, ποὺ νιώθουν τὶς ἐσωτερικὰς σημασίαις. Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ θεωρίαν κάθε τι βαθύ πνευματικὸ μόνον μὲ ἀφηρημένους μορφὰς μπορεῖ νὰ ἐκφραστῆ. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ κατεξοχὴν πνευματικὸ ποὺ εἶναι τὸ ἱερόν, μόνον μὲ τὴν καθαρὴν ἀφαίρεσιν ἀποδίνεται στὸν ὑπέρτατον βαθμόν. Μὲ τὰ ἀπεικονιστικὰ ἔργα ἢ ἐκφρασὴ του δὲν εἶναι ὀλοκληρωμένη. Ἡ θρησκευτικὴ συγκίνησις ποὺ νιώθει κανεὶς σὰν ἀτενίζει ἕναν Ἐσταυρωμένον τῆς ἀναγέννησης ἢ μιὰ Μαντόνα τοῦ Ραφαήλ, ἀνακατεύεται μὲ ἄλλα πρόσθετα στοιχεῖα ποὺ δὲ μπορεῖ παρά νὰ προκαλεῖ κάθε ἀπεικόνισιν. Ἀντικρῦζοντας τὴ Μαντόνα νιώθουμε καὶ μιὰν αἰσθησιακὴν εὐχαρίστησιν, χαιρόμαστε ἀκόμα καὶ τὴν «ἀνθρώπινον τρυφεράδα» ποὺ ἀναδίνεται ἀπὸ τὴν εἰκόνα. Γι' αὐτὸ ἡ θρησκευτικὴ τέχνη γίνεται τόσο πιὸ πνευματικὴ ὅσο εἶναι πιὸ ἀφηρημένη. Ἐνας βυζαντινὸς Ἐσταυρωμένος ποὺ στέκει πιὸ μακρὰ ἀπὸ τὸ φυσικὸν ἄνθρωπον, εἶναι περισσότερον θρησκευτικόν. Πῶς μπορεῖ τὸ ἄρρητον, τὸ ἀσύλληπτον, ν' ἀπεικονιστῆ μέσα σὲ μιὰ φυσικὴν, κοινὴν, ἐφήμερον μορφήν; Γι' αὐτὸ οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὴν προϊστορικὴν ἐποχὴ ὡς τὰ σήμερα γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ ἱερόν—εἴτε αὐτὸ εἶναι τὸ μαγικόν ὅπως στοὺς πρωτόγονους, εἴτε κάτι ὑψηλότερον πνευματικὸ ὅπως στοὺς πολιτισμένους—καταφεύγουν εἰς τὴν ἀφαίρεσιν, ἀπὸ τὴν ἀπλὴν σχηματοποίησιν ὡς τὸ πιὸ καθαρὸν σύμβολον, ποὺ γίνεται ἀντιληπτὸ μόνον ἀπὸ τοὺς μυημένους. Σὲ ἐποχὰς ποὺ οἱ ἄνθρωποι νιώθουν τὸ ἱερόν πιὸ κοντὰ τοὺς, δηλ. πιὸ «ἀνθρώπινον», τὸ ἀπεικονίζουν μὲ λίγη ἀφαίρεσιν, ὅπως λ. χ. γίνεται εἰς τὴν ἑλληνικὴν κλασσικὴν τέχνην. Τότε ἡ ἀντίθεσις ἀνάμεσα εἰς τὸ καθαυτὸ πνευματικὸν καὶ εἰς τὸ ὑλικὸν μετριάζεται καὶ ἡ ἐκφρασις τοῦ θρησκευτικοῦ δὲν εἶναι τέλεια.

Ἡ περίπτωσις τοῦ ἱεροῦ μᾶς δείχνει κατὰ τὴν θεωρίαν τὴν ἀξίαν τῆς ἀφηρημένης τέχνης ποὺ εἶναι ἱκανὴ νὰ πλησιάζει εἰς τὸ ἀνώτατον πνευματικόν, εἰς τὸ θεῖον. Ἄρα καὶ σὲ ἄλλη περίστασις ποὺ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ κάτι πνευματικόν—ἔστω κι ἂν αὐτὸ δὲ φτάνει ὡς τὸ ἱερόν—μὲ κάτι βαθύ ἀληθινόν ποὺ μένει κρυφόν γιὰ τὴν συνηθισμένη ὄρασιν, ἢ ἀφηρημένην μορφήν μπορεῖ νὰ τὸ δηλώσει, νὰ γίνῃ ἕνα σῆμα τοῦ καὶ νὰ τὸ ὑποβάλλῃ. Αὐτὴ ἡ τέχνη λοιπόν, λέγουν, πρέπει περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλη νὰ ἐκφράζει τὸ καθολικόν, τὸ τυπικόν, ὅπως θέλει μιὰ γενικὴ ἀρχὴ ποὺ τὴ δέχονται ὅλοι.

Ἐξ ἄλλου ὅλοι ἀναγνωρίζουμε τὴν ἀρχὴν τοῦ καθολικοῦ. Τὸ ἀνώτερον ἔργον τέχνης ἐκφράζει πάντοτε τὸν «τύπον» ποὺ συμπυκνώνει τὰ οὐσιαστικὰ γνωρίσματα ποὺ ὑπάρχουν εἰς μιὰ σειρὰ ἀπὸ καθέκαστα φαινόμενα. Μὰ γιὰ τὴν ἀφηρημένην τέχνην ποῖόν εἶναι τὸ καθολικόν ποὺ αὐτὴ ἔχει τὴν ἀξίωσιν πῶς μᾶς τὸ παρουσιάζει ἢ τὸ ὑποβάλλει; Αὐτό, τὸ εἶδαμε, εἶναι ἀπόκρυφον, μεταφυσικόν, δὲν εἶναι ἐκεῖνον τὸ γενικόν ποὺ δίνει τὰ οὐσιαστικὰ γνωρίσματα τῶν πραγμάτων, ποὺ ἐνώνεται μαζί τοὺς κι ἀνήκει εἰς τοῦτον ἐδῶ τὸν κόσμον. Τοῦτο ὁ ἀξιὸς καλλιτέχνης εἶναι ἱκανὸς νὰ τὸ συλλάβῃ καὶ νὰ τὸ δείξῃ στοὺς ἄλλους, ποὺ μποροῦν κ' ἐκεῖνοι νὰ τὸ νιώθουν, μὰ τώρα τὸ συνειδητοποιοῦν πιὸ φωτεινὰ μέσα τοὺς. Τότε λοιπόν τὸ καθολικόν τῆς ἀφηρημένης τέχνης ποῖὰ ἀξία μπορεῖ νὰ ἔχει σήμερα; Εἶναι ἀληθινόν πῶς μερικοὶ καλλιτέχνες ὁπαδοὶ τῆς δὲ στρέφονται εἰς κάτι ὑπερβατικόν ἐξωκοσμικόν, μὰ εἰς κάτι ποὺ φαντάζονται πῶς ὑπάρχει μέσα εἰς τὸν κόσμον. Μὰ καὶ πάλι αὐτὸ τὸ ἐνδοκοσμικόν τὸ ἀντικρῦζον σὰν ἀπόκρυφον, μὲ ἄλλους λόγους τοῦτο τώρα γίνεται πανθεϊστικόν ποὺ θερμαίνει σὰν μιὰ διάχυτη πνοὴ τὰ αἰσθητὰ πράγματα καὶ τὰ ὑποβαστάζει. Ὅπως καὶ νὰ εἶναι, πάλι γίνεται μυστηριακόν, ἔστω κι ἂν ἀπλώνεται μέσα εἰς τὴ φύσιν. Αὐτὸ λοιπόν τὸ καθολικόν—ὅποια κι ἂν παίρνει ἀπόχρωσιν—ποῖὰ σημασία

μπορεῖ νὰ ἔχει γιὰ τὸν τωρινὸ ἄνθρωπο; Σὲ στάδια πρωτόγονου πολιτισμοῦ μποροῦσε νὰ ἔχει καὶ μιὰ θετικὴ ἐπίδραση. Τὸ μαγικὸ ἀχτινοβολοῦσε τότε καὶ μιὰν εὐεργετικὴν δύναμη πάνω στὴν ἀνθρώπινη ζωὴ μέσα σ' ἐκείνη τὴ χαμηλὴ πνευματικὴ κατάστασι, ἦταν ἱκανὸ νὰ τονώνει, νὰ παρορμᾷ, νὰ κινεῖ στὴν ἀποτελεσματικὴ πράξι. Καὶ σὲ ἄλλες ἐποχὲς πολὺ πιὸ προχωρημένου πολιτισμοῦ θὰ μπορούσε νὰ γίνεταί τονωτικὸ ἀντίβαρο σὲ φυσικὰ καὶ κοινωνικὰ κακὰ ποὺ ἀδυνατοῦσαν οἱ ἄνθρωποι νὰ ὀρθωθοῦν ἀπέναντί τους μὲ τὴ δική τους τὴν πραγματικὴ δύναμη. Μὰ τώρα ποὺ ὁ ἄνθρωπος ἔχει τόσο ἀνεβεῖ ὥστε ν' ἀπλώνει τὴν πράξι του σὲ κοσμικὴ διάστασι κ' εἶναι ἱκανὸς νὰ δαμάζει τὴ φύσιν καὶ νὰ τὴ μεταμορφώνει σ' ἓνα μέγιστο βαθμὸ καὶ νὰ γίνεταί ὁ ἴδιος πᾶς δημιουργός, ἢ νεκρανάστασι τέτιου ἰδανικοῦ καθολικοῦ ἔχει σκοπὸ — συνειδητὸ ἢ ἀσυνειδητὸ — νὰ σταματήσῃ τὴν ἀνοδικὴν ἱστορικὴ πορεία, νὰ τὴ στρέψῃ πρὸς τὰ πίσω. Τέτια τέχνη δὲν εἶναι προαγωγικὴ, δὲ βοηθεῖ τὸν ἄνθρωπο γιὰ τὴ λύτρωσίν του ἀπὸ τὰ κακὰ, οὔτε καὶ γιὰ τὴν παραπέρα ἀνάβασίν του. Ἡ τέχνη ὅποια καὶ νὰ εἶναι, δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ γεννιέται καὶ νὰ ξεπηδᾷ μέσα σὲ ὀρισμένη κοινωνικὴ κατάστασι, νὰ εἶναι τὸ πνευματικὸ καθρέφτισμά της. Ἡ διάλυσι τῶν καθιερωμένων ἀξιῶν, ποὺ ὀλοένα προχωρεῖ ἀπὸ τὸ δεύτερο περίπου μισὸ τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ φτάνει σὲ μιὰ δραματικὴ στιγμὴ σήμερα, ἀναστατώνει τὴν πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ἰσορροπία. Τὸ τρίξιμο τῆς οἰκοδομῆς ποὺ ἔστεκε ὡς ἓνα σχετικὸ βαθμὸ σταθερὴ πρωτῆτερα, δημιουργεῖ ἓνα χάος στὴν ἀστικὴ κοινωνία. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν κόσμον ποὺ κλονίζεται, τὰ φαινόμενα καὶ τὰ πράγματα χάνουν τὴν ἀξία τους. "Ὅλα καταρρέουν. Ἡ ἀγωνία ἀπλώνεται παντοῦ. Καὶ ὁ καλλιτέχνης ἔμπρὸς στὸν ἀπίθανον τοῦτον κόσμον ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος δέχεται τὸν ἀντίχτυπὸν του μέσα του, μπερδεύεται, ζαλίζεται κι αὐτός, κι ἀπὸ τὸ ἄλλο θέλει ν' ἀντιδράσῃ, νὰ γίνῃ ἐπαναστατικὸς, νὰ λυτρωθεῖ ὁ ἴδιος καὶ νὰ λυτρώσῃ τοὺς ἄλλους. Ἄλλὰ πῶς; Ἐκφράζει τὸν τρόπον του καὶ μαζί ζητεῖ τὴ σωτηρίαν του σὲ μιὰν ἄλλη ἰδεατὴ σφαῖρα. Πηγαίνει στὸ καθολικὸ τῆς ἀφηρημένης τέχνης, ἐδῶ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὴν ἰσορροπία του, τὴν κατάφρασι τῆς ζωῆς του, τὴ βεβαίωσίν της. Ἐμπρὸς στὸ ἀδιέξοδο ποὺ βλέπει γύρω του καὶ νιώθει μέσα του δὲν ὀρθώνεται γενναῖος μαχητής, παρὰ φεύγει καὶ καταφεύγει στὸ αἰώνιον οὐσιαστικόν. Μὰ οὔτε αὐτὸς σώζεται, οὔτε καὶ τοὺς ἄλλους σώζει. Οἱ ἀφηρημένες μορφές του εἶναι σιβυλλικές, ἀκατανόητες, ὅπως ἀκατανόητη εἶναι ἡ γύρω του κ' ἡ μέσα του ζάλη. Ἀκόμα καὶ οἱ εἰδικοὶ δὲν τὶς κατανοοῦν, γι' αὐτὸ καὶ μᾶς λέγουν πῶς δὲν πρέπει κανὲν νὰ ζητεῖ κανεὶς νὰ τὶς ἐννοήσῃ, παρὰ νὰ παίρνῃ ἔμπρὸς τους μιὰ στάσι «θέας», νὰ βυθίζεται σ' αὐτὴ ὀλοένα ὥσπου νὰ νιώσῃ μέσα του μιὰ «διάθεσι» ποὺ θὰ πλησιάζῃ τὴ διάθεσι τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνη. Μὰ αὐτὴ ἡ ἐκστατικὴ διάθεσι δὲν ἔχει ὅρια καὶ περιθώρια, δὲν εἶναι φωτεινὴ, παρὰ εἶναι μιὰ διάχυτη κατάστασι. Στὴν ἀκρότατη περίπτωσι γίνεται ὀδυνηρὴ κραυγὴ σὰν κ' ἐκείνη τὴ ζωγραφικὴ ποὺ ἀναφέραμε. Ἡ ἐπικοινωνία τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ μνημένου θεατῆ μὲ τὸ ἀπρόσιτον καθολικόν — ὅταν καταφεύγει κανεὶς σ' αὐτὸ — δὲ διαφέρει καὶ πολὺ, τουλάχιστον σὲ ὀρισμένους, ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία τοῦ μυστικοῦ μὲ τὸ θεῖον. Κι ὁ μυστικὸς πλησιάζῃ σ' ἐκεῖνον μέσα σὲ μιὰ σκοτεινὴ ψυχικὴ κατάστασι. Εἶναι ἡ περίφημη «νύχτα τῶν μυστικῶν» ποὺ αὐτοὶ μᾶς βεβαιώνουν πῶς τὴ νιώθουν, μὰ δὲν μποροῦν νὰ τὴν ἀνακοινώσουν, δὲ βρίσκουν τὴν κατάλληλη φωτεινὴ γλῶσσα γιὰ νὰ τὴν ἐκφράσουν. Ὅμως τὸ γνήσιον ἔργον τέχνης πρέπει νὰ εἶναι ἀνακοινώσιμο, νὰ μπορεῖ νὰ δονήσῃ καὶ τοὺς ἄλλους καὶ νὰ μεταδώσῃ τὸν παλμόν του. Μᾶς λέγουν πῶς οἱ πολλοὶ δὲν εἶναι ἱκανοὶ κι ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀπευθύνεται σ' αὐτούς, παρὰ μόνο στὰ λίγα ἐκλεκτὰ συγγενικά του πνεύματα. Βέβαια ὅλοι δὲν ἔχουν τὴν ἀπαιτούμενη ψυχικὴ καλλιέργεια γιὰ νὰ νιώθουν κάθε καλλιτεχνικόν ἔργον. Μὰ τοῦτο εἶναι ἓνα ἄλλο ζήτημα, γιὰ τὸ ἀνάλογον πνευματικὸ κλίμα ποὺ λείπει, μπορεῖ μέσα σὲ μιὰ προχωρημένη κοινωνικὴ κατάστασι ὀλοένα νὰ παρουσιάζεται περισσότερο. Στὴν περίπτωσι ὅμως ποὺ συζητοῦμε, τὸ ἔργον δὲν εἶναι

καταρχήν ανακινώσιμο ούτε στους πολλούς, ούτε και στους λίγους τους μυημένους. Ἡ βύθιση στὴ θεά, ἡ σκοτεινὴ διάθεση, δὲν εἶναι κατανόηση, γιατί εἶναι ἄφραστη, κλείνεται στὸν ἑαυτό της, δὲν ἀχτινοβολεῖ, δὲν κινεῖ τὸ ὑποκείμενο σὲ καμμιά πράξη λυτρωτικὴ γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους. Εἶναι μιὰ πνευματικὴ ὀμφαλοσκόπηση.

Μᾶς λέγουν ἀκόμα πὼς ἡ σημερινὴ ἀφηρημένη τέχνη ἐκφράζει κάτι πραγματικό, ἀφοῦ ἡ κοινωνικὴ καὶ πνευματικὴ κατάσταση ποὺ τὴ θρέφει, ὑπάρχει. Δίχως ἄλλο ἢ διάλυση τῶν καθιερωμένων ἀξιῶν, τὸ ἀδιέξοδο εἶναι κάτι πραγματικό, χεροπιαστό, ποὺ ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος μεταδίνει τὴν ἀγωνία του στὸν καλλιτέχνη, δημιουργεῖ μέσα του τὸ χάος καὶ τοῦ φέρνει ζάλη, κι ἀπὸ τὸ ἄλλο τὸν κινεῖ νὰ βρεῖ τὴν σωτηρία του, τὴν ἰσορροπία του. Ὅμως ὁ ὅρος «πραγματικότητα» δὲν εἶναι μονοσήμαντος. Σὲ κάθε ἐποχὴ ἔρχεται μιὰ στιγμή ποὺ ὑπάρχει ἓνα πραγματικό ποὺ φθίνει κ' ἓνα ἄλλο ποὺ χαράζεται μέσα σ' αὐτό, ποὺ ὅλο μεγαλώνει, ποὺ εἶναι γεμάτο ὑπόσχεση. Τὸ πρῶτο εἶναι ἀρνητικό, μελλοθάνατο, ἐνῶ τὸ ἄλλο κλείνει μέσα του τὴ ζεστὴ ζωὴ ποὺ προβάλλει καὶ φουσκώνει. Ὁ γνήσιος καλλιτέχνης σὲ τοῦτο τὸ δεύτερο στρέφεται, αὐτὸ ἀκροάζεται, τὸ κάνει προσωπικό του βίωμα, κ' εἶναι ἱκανὸς νὰ τὸ «μορφοποιεῖ» καὶ νὰ τὸ δίνει φωτεινὸ στὸν ἑαυτό του καὶ στοὺς ἄλλους. Τὸ σπουδαῖο εἶναι πὼς τέτιο ἔργο εἶναι καταρχήν ανακινώσιμο. Ἄς μὴ μᾶς μιλοῦν λοιπὸν γι ἀκατανοησία ποὺ γι αὐτὴ εἶναι ὑπεύθυνοι οἱ πολλοί. Τὸ ἐπιχείρημα εἶναι ὀλωσδιόλου σχετικὸ κι ὀλοένα μπορεῖ ν' ἀδυνατίζει μέσα σὲ κατάλληλες κοινωνικὲς καὶ πνευματικὲς συνθῆκες.

Ἡ ἀφηρημένη τέχνη στρέφεται στὸ μελλοθάνατο πραγματικό, σαρκώνει μέσα της τὴν ἀγωνία του καὶ ζητεῖ τὴ λύτρωση σὲ ἰδεατὲς ἄπιαστες σφαῖρες. Ἀποκρίνεται σὲ μιὰν ἐποχὴ γεμάτη ἀντίφαση καὶ γι αὐτὸ ἔχει ἀρκετὴ πέραση καὶ γίνεται μόδα. Εἶναι αὐτονόητο πὼς οὔτε ὅλοι οἱ καλλιτέχνες της, οὔτε κι ὅλοι οἱ θαυμαστὲς της, ἔχουν τὴν ἀπαιτούμενη εὐαισθησία γιὰ νὰ βυθίζονται στὴ «θέα». Ἄπειροι ἀπ' αὐτοὺς δὲν κάνουν ἄλλο παρὰ ν' ἀκολουθοῦν τὴ μόδα. Αὐτοὶ δὲν αἰσθάνονται τὴ δραματικὴ ἀγωνία, δὲν ὑψώνονται σὲ μεταφυσικοὺς χώρους καὶ δὲ ζητοῦν τὴ λύτρωση, ὅπως οἱ μυημένοι, ὅμως νιώθουν τὸ χαωτικὸ γύρω τους καὶ μέσα τους. Περιορίζονται λοιπὸν σὲ μιὰ ρηχὴ αἰσθητικὴ θεά καὶ μένουν ἱκανοποιημένοι οἱ πρῶτοι ποὺ ἐκφράζουν κ' οἱ δεύτεροι ποὺ συναντοῦν ἐκφρασμένο σ' ἓνα ἔργο τὸ ἀκατανόητο ποὺ ἀνήκει στὸ πραγματικό ποὺ φθίνει.

Προσπαθοῦμε νὰ ὀρίσουμε τὴν ἀποστολὴ ποὺ ἔχει ἡ σύγχρονη ἀφηρημένη τέχνη, νὰ ἱστορήσουμε τὴ γενικὴ τάση ποὺ τὴ χαρακτηρίζει. Μὰ δὲν πρέπει διόλου νὰ φτάνουμε σὲ ἀπόλυτη γενίκευση. Κάθε τάση, σ' ὅποιαδήποτε τεχνοτροπία, δὲν ἐπιβάλλει σ' ὅλους ποὺ τὴν ἀκολουθοῦν, οὔτε καὶ πάντοτε, μὲ αὐστηρὸ τρόπο τοὺς κανόνες της. Παρουσιάζονται καὶ πολλὰ — παραπολλὰ μάλιστα — ἀφηρημένα ἔργα ποὺ οὔτε καταρχήν ἀκατανόητα εἶναι, οὔτε γίνονται καὶ σήματα κάποιου μεταφυσικοῦ ἀπόκρυφου (ἢ τουλάχιστο δὲ φανερώνεται στὸ θεατὴ καμμιά τέτια πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη), παρὰ ἐκφράζουν κάτι τυπικό, καθολικὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ ὑπάρχει μέσα σὲ τοῦτον ἐδῶ τὸν αἰσθητὸ κόσμο. Κι ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα, ὅπου ἡ ἀφηρημένη τέχνη ἔκαμε τὴν ἐμφάνισή της σὲ μερικὲς αἰθουσες, ἀρκετὰ ἔργα δὲν ἔχουν τίποτε τὸ μεταφυσικὸ ἢ μυστηριακό. (Οἱ «Ἀνάπηροι» τοῦ Ζογγολόπουλου λ.χ. εἶναι μιὰ γλυπτικὴ σύνθεση ποὺ δένεται μὲ τὸ χῶρο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς της. Ἐνα ἀρχιτεχτονημένο σύνολο ἀπὸ μετάλλινες πλάκες καὶ βέργες, ὀργανωμένο μὲ πλαστικὴ εὐαισθησία, μᾶς παρουσιάζει μιὰν ἀέρινη ἀνάταση, μᾶς ἐκφράζει τὸ δυναμισμό ποὺ ἔχει τὸ ὀργανικό, ἂν καὶ ἀκρωτηριασμένο καὶ στηριγμένο πάνω στὸ μηχανικό, στὶς βέργες, νὰ ὀρθώνεται πρὸς τὰ πάνω καὶ νὰ βεβαιώνει θριαμβικὰ τὴ ζωὴ του. Καὶ σὲ μερικὰ ἔργα ἄλλων βλέπουμε πετυχημένη τὴν ἐκφραση ἐνὸς οὐσιαστικοῦ πραγματικοῦ).

Μὰ ὅ,τι μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ εἶναι ἡ χαρακτηριστικὴ τάση ποὺ συζητοῦμε καὶ ποὺ τὴν παρουσιάζει ἡ ἀφηρημένη τέχνη σὰν μιὰ κατευθυντήρια γραμμὴ της. Σὲ ἄπειρα ἔργα της ὑπάρχει ἀληθινὰ μιὰ θαυμαστὴ γραμμικὴ καὶ χρωματικὴ ἐνορχή-

στρωση. Μὰ σὲ κάθε γνήσια τέχνη τὸ μορφικὸ αἰσθητικὸ στοιχεῖο πρέπει νὰ πάλ-
λεται κι ἀπὸ ἓνα ἄξιο περιεχόμενον. Κανένα ἀνώτερο ἀληθινὸ ἔργο δὲν εἶναι μόνο
αἰσθητικὸ, παρὰ μέσα του σφύζει ζεστὴ ἢ ζωὴ. Μορφή καὶ περιεχόμενον πρέπει νὰ
δένονται τόσο στενὰ μεταξύ τους πὺν νὰ μὴ μπορεῖς νὰ χωρίσεις τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ
ἄλλο. Ἡ τέχνη — δὲν ὑπάρχει ἀντίρρηση — δὲν ἐπιτρέπεται τὰ θέματα πὺν παίρνει
ἀπὸ τὸ φυσικὸ καὶ τὸν κοινωνικὸ κόσμον νὰ τὰ ἀντιγράψει, γιὰτὶ τότε δὲ θὰ κάνει
ἄλλο, εἶπαμε, παρὰ νὰ διπλασιάζει τὰ ἀντικείμενα. Μὲ τὴν αἰσθητικὴ μορφοποίηση
πὺν τοὺς κάνει, τὰ ὑψώνει στὸν καλλιτεχνικὸ χῶρον. Κι αὐτὴ ἢ μορφοποίηση δὲ μπο-
ρεῖ νὰ γίνεται ἀλλιῶς παρὰ μὲ κάποιον ἀφαίρεση. Ἔτσι καὶ στὸ τέλος τώρα, ὅπως
στὴν ἀρχή, προβάλλει φυσικὸ τὸ ἐρώτημα: Μὰ ὡς πὺν ἐπιτρέπεται νὰ προχωρεῖ
αὐτὴ ἢ ἀφαίρεση; Ἡ ἀπόκριση, τὸ ἐπαναλαμβάνουμε, δὲ μπορεῖ, δὲν εἶναι σωστὸ,
νομίζουμε, νὰ δοθεῖ «ἐκ τῶν προτέρων» τελειωτικὴ καὶ καθοριστικὴ γιὰ τὴν καλλι-
τεχνικὴ δημιουργία. Ὁ ἄξιος καλλιτέχνης δὲ δεσμεύεται ἀπὸ τέτοιους περιορισμούς.
Εἶναι ἐλεύθερος, γιὰτὶ ἐκεῖνος εἶναι ὁ ἀρμόδιος νὰ διαλέξει τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ ὕψος
στὰ δημιουργήματά του. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο μέσα στὴ σφαῖρα τῆς τέχνης θὰ ὑπάρ-
χει πλούσια ποικιλία κι ὄχι σχολαστικὴ μονοτονία. Μὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ γνή-
σιος καλλιτέχνης δὲ μπορεῖ νὰ στρέφεται, σήμερον προπάντων, σὲ καμμιά μεταφυσικὴ
πὺν δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴν πραγματικὴ πὺν γίνεται καὶ μεγαλώνει. Δὲν
πρέπει νὰ προσπαθεῖ ν' ἀκροάζεται τὸ ἀπόκοσμον, τὸ κρυφόν, πὺν σαλεύει τάχα πίσω
ἀπὸ τὰ πράγματα, νὰ ἐπινοεῖ μυστικὰ σήματα καὶ νὰ πλάθει ὀλόκληρη ἱερατικὴ ση-
μειογραφία, νὰ ἐπιδιώκει τὸ ἀκατανόητον, οὔτε καὶ νὰ φτάνει στὴν ἔκρηξη, στὴν
ἀσυνάρτητη ζωγραφικὴ κραυγή. Ὅλα τοῦτα τὰ νοσηρὰ φανερώματα τῆς καθαρῆς
ἀφηρημένης τέχνης δὲν ἀνήκουν στὴ ζωντανὴ πραγματικὴτητα. Ὁ ἄξιος καλλιτέ-
χνης πὺν προσηλώνεται στὸ γόνιμον πραγματικόν, γίνεται ἱκανός, ὀλωσδιόλου ἐλεύ-
θερα, χωρὶς κανέναν αἰσθητικὸ καταναγκασμό, νὰ πετύχει καὶ τὴν κατάλληλη μορφή
πὺν θὰ τὸ ἐκφράσει. Αὐτὸς θὰ μᾶς δείχνει κάθε φορὰ μέσα στὰ ἔργα του ὡς πὺν θὰ
ἔχει προχωρήσει ἢ ἀφαίρεση. Αὐτὸς θὰ κρίνει καὶ θὰ βεβαιώνει τὸ κριτήριόν του μὲ
τὴ δημιουργία του, μὲ μορφὲς ἐκφραστικὲς καὶ κατανοητὲς, πὺν θὰ μεταδίνουν καὶ
στοὺς ἄλλους τὸν ἐσῶτερον παλμό τους. Τὸ ζωντανὸ πραγματικὸ πὺν γίνεται βίωμά
του, δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ βρίσκει τότε καὶ τὴν ἀνάλογη ἐκφραστικὴ μορφή του. Βέ-
βαια καὶ ὅ,τι φθίνει θὰ μπαίνει στὰ ἔργα του, μὰ θὰ εἶναι μόνο σὰν κάτι πὺν θ'
ἀναδείχνει τὸ ζωντανόν, σὰν ἓνα σκοτεινὸ φόντον πὺν σ' αὐτὸ ἐναντιώνεται καὶ νικᾷ
τὸ φωτεινόν. Γιὰτὶ μόνο τοῦτον, συνειδητοποιημένον μὲ ὅσα ἐκφραστικὰ μέσα
κρίνει κατάλληλα ὁ καλλιτέχνης, μπορεῖ νὰ κινήσει στὴ γόνιμη πράξη.

Οἱ ἄνθρωποι μέσα στὴν ἱστορικὴ ἀνάπτυξή τους ἀναγκάστηκαν γιὰ ὀρισμένους
λόγους νὰ ἐπινοήσουν ἀπόκρυφες ὀντότητες. Ἦταν ἀνίσχυροι ἐμπρὸς σὲ φυσικά, μὰ
καὶ κοινωνικά φαινόμενα πὺν πρόβαλλαν ἀπέναντί τους ἀπειλητικά, καταναγκαστι-
κά. Τὰ φαντάστηκαν σὰν νὰ κρύβουν μέσα τους κάποια ὑπερφυσικὴ δύναμη. Ὅμως
αὐτὴ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἢ δική τους δύναμη πὺν τὴν πρόβαλλαν ἐκεῖ καὶ
τὴν ἀπαλλοτρίωναν ἀπὸ τὸν ἑαυτὸν τους. Ἡ ἀπαλλοτρίωση αὐτὴ ὀλοένα λιγότερευ
μέσα στὴν ἱστορικὴ πορεία καὶ σήμερον λιγότερευ πολὺ περισσότερο. Οἱ ἄνθρωποι
παίρνουν τώρα συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ τους κι ὀρθώνονται ἀπέναντι στὸ φυσικὸ καὶ
τὸν κοινωνικὸ καταναγκασμό. Ὅλοένα δημιουργοῦν οἱ ἴδιοι τὴν τύχη τους. Μὰ αὐτὴ
ἢ πορεία δὲν ἔχει ἀκόμα τελειώσει. Παρουσιάζονται πολλὰ ἐμπόδια. Κι ἢ ἀφηρη-
μένη τέχνη δὲ βοηθεῖ διόλου, ἀπεναντίας στηρίζει τὴν ἀπαλλοτρίωση τῆς δύναμης
τοῦ ἀνθρώπου, τὴν προβολή της σὲ κάτι ὑπερφυσικόν, ἀπ' ὅπου περιμένει τὴ λύτρω-
ση. Μὰ ἢ λύτρωση μόνο ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν ἄνθρωπον μπορεῖ νὰ προέλθει. Αὐτὸς πρέ-
πει νὰ προσπαθήσει νὰ βιδίσει πιδ ὀρθιος μέσα στὸν κόσμον καὶ πιδ ἐλευθερωμένος
ἀπὸ τὰ φυσικά καὶ τὰ κοινωνικά ἐμπόδια. Ἡ τέχνη πὺν βοηθεῖ σ' αὐτὴ τὴν προσ-
πάθειά του, μόνο αὐτὴ γίνεται ἀληθινὰ λυτρωτικὴ.

Δ Υ Ο Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α

Του ΚΩΣΤΑ ΘΡΑΚΙΩΤΗ

Καθημερινά

Τί θὰ ποῦμε αὐριο σὰν θὰ μᾶς ρωτήσουν γιὰ τὶς μέρες μας ;

Δὲν εἶχαμε κι ἐμεῖς τὸ ἴδιο τοπίο,
μὲ τὶς φτεροῦγες ποὺ μᾶς ἔφερνε ὁ ἄνεμος
μέσα ἀπ' τὴ νύχτα κουβαλώντας τοὺς ἴδιους του νεκρούς.

Εἶχαμε κάθε βράδυ τὸν ρήτορα τοῦ δρόμου
ν' ἀνασαιίνει τὸν πικρὸν ἀέρα
καὶ πίναμε κρύο νερὸ ἀπ' τὴν πηγὴ,
σὰν μᾶς καλοῦσε μὲ τ' ὄνομά μας, κάθε πρωί,
ἡλιοπερέχτους στὴν ἀλλή μας ἢ μητέρα.

Μὰ ὁ καιρὸς ἀπὸ τότες πέρασε θλιβερὰ
καὶ μείναμε στὴν ἀπόφαση νὰ μὴ μᾶς εὔρει
στὸ ἴδιο παράθυρό μας ἢ νέα μέρα,
καθὼς ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλο τραβοῦσε βιαστικά.
Ποῦ πήγαινε ; Ποιὸς ξέρει μὲς στὴ νύχτα
καὶ στὴ θολὴ συγνεφιασμένη συντροφιά ;

Ἄκοιμητοι μετρούσαμε τὸ χρόνο νὰ διαβαίνει
στὴν πυρκαγιὰ ποὺ ἀναβαν πέρα οἱ δρόμοι στὰ βουνά.
Κι ἀκούγαμε τὶς νύχτες σκιὲς νὰ πυρπολοῦνε τὸν ἀέρα
καὶ τοὺς νεκρούς νὰ ξεθάφτουνε στοὺς λάκκους οἱ βροχὲς
τὴν πᾶσα μέρα.

Ἄχ, δὲν μπορῶ ν' ἀναμετροῦσω τὸ βᾶρος μιᾶς πέτρας ποὺ κυλᾷ
πάνω στὶς μικρὲς φωνοῦλες τῶν παιδιῶν.

Σκεφτεῖτε το καλά.

Δὲν περιγράφω τὰ σύνορα μιᾶς χαμένης ἐποχῆς
κι οὔτε φανταστικά τοπία μακρυνά.

Γιατὶ ἡ ἀλήθεια δὲν εἶναι μιὰ λέξη
μ' ὀλοκάθαρο κρυστάλλινο νερά.

Δὲν εἶναι μουσικὴ νὰ τὴν ἀλλάζεις
μὲ μιὰ πληγὴ ξεχασμένη ποὺ δὲν πονᾷ.

Τώρα στ' ἀλήθεια δὲν ἀμφιβάλλω πιά.

Κι ἂν μὲ ξεριζώσετε κι ἀπὸ τὸ χῶμα
θὰ εἶμαι πάντα ὁ ἴδιος, αὐτὸς ποὺ δὲν ξεχνᾷ.

Σὰν κεῖνον ποὺ βραδυάστηκε κι εἶναι ὅλος μνήμη
καὶ μὲς στὴ νύχτα του φωνάζει
κι ὅλο φωνάζει γοερά.

Δέν ἔξαντλεῖ, μὰ διαιωνίζει
τὴν ἄγρια πείνα πὸν κρύβεται στὴν πέτρα
καὶ γίνεται σπόρος τῆς φωνῆς τῆς πέτρας,
τῆς βροχῆς, τῆς φωτιᾶς, τοῦ αἵμάτου καθημερινά.

Σ' ἓνα φτωχὸ ξωμάχο

Ἔνα χέρι γιομάτο ρόζους δουλεύοντας τὴ γῆς.

Τὸν εἶδα στὰ χωράφια ν' ἀγναντεύει τὴ φύτρα τοῦ νεροῦ.
Τὸν εἶδα νὰ χουγιάζει τὰ καματερά στὸν πλατὸ κάμπο.
Πέρα ἀπὸ τὰ πράσινα δέντρα καὶ τὶς πλίθινες μάντρες.
Πέρα κι' ἀπὸ τὰ σπίτια στὴ δημοσιὰ πὸν διαβαίνει ὁ κόσμος
μ' ἓνα χαμόγελο γιὰ τ' Αὔριο πὸν θάρθει.

Τώρα φοράει τὰ ροῦχα τοῦ καλοκαιριοῦ
κ' εἶναι ἡ καρδιά του σὰν τὸ κοτσύφι στὴ νεροσυρμὴ
σὰν τὸ σκύλο τὸν πιστὸ πὸν βραδνάζει κάτω ἀπ' τὸ καλύβι.

Πορεύεται μὲ τὴν καρδιά ψηλὰ σὰν ἓνα ἀστέρι.
Πορεύεται ἀτέλειωτα στὸ καλοκαίρι μὲ τὴ σκόνη τοῦ δρόμου στὰ μαλλιά.
Μὲ τὰ γυμνὰ καὶ λασπωμένα του παπούτσια.
Ἔτοιμος γιὰ τὴ ζωὴ καὶ γιὰ τὸ θάνατο
σὰν ἔρχεται μὲ τὸν ἀγέρα καὶ τὴ φωτιά.

Τί νᾶναι τάχα ὁ θάνατος σὰν πεθαίνεις στὴν ἴδιαν ὄχτη τοῦ ποταμοῦ ;
σὰν πεθαίνεις περήφανος, μὰ ὄχι καὶ ἀπελπισμένος
στὴ ρίζα τοῦ βουνοῦ ἢ στ' ἄσπαρτα καὶ ἀθέριστα χωράφια ;

Ὅταν θάρθει τὸ χινόπωρο καὶ τὸ χιόνι
καὶ δὲ θὰ μείνει παρὰ ἡ γυμνὴ στάχτη μὲ τὴν καλαμιὰ
σὰν ἀνάμνηση στὴν ἴδια πέτρα καὶ τὸ χῶμα
πὸν ξαναδίνει τὸν ἀνοιξιὰτικο καρπὸ
σ' ἓνα φτωχὸ καὶ ἀσήμαντο τζιτζίκι.

Τώρα ἡ φωνή σου μένει παράλυτη κάτω ἀπ' τὸν ἀνήσυχο οὐρανό,
μακρὰ ἀπ' τὴ θάλασσα πὸν νάρκωσε τὸ παλιό σου τραγούδι,
μακρὰ καὶ ἀπὸ τὰ δέντρα πὸν ἀναζητᾶνε τὴ φωλιὰ τῶν ἀστεριῶν.

Κ' εἶναι τὰ μάτια σου στὸ διάστημα μιὰ αἰώνια πληγὴ,
πὸν δὲν ξεχνάει τὸ χτέες σὰν γεννηθήκαμε ἀπ' τὴ λάσπη.
Γνωρίζοντας τὸ βάθος τῶν πραγμάτων,
σὰν τὸ νεροσκόπο ψάχνοντας γιὰ ὑπόγειες φλέβες,
ὄχι γιὰ αἷμα μήτε γιὰ χρυσό,
μὰ γιὰ νερό, γιὰ ψωμί καὶ γιὰ λεύτερον ἀγέρα.
Κι ἄς σκούζει τὸ μαῦρο κοράκι τῆς ἐρημιᾶς,
πὼς δὲν ὑπάρχει φωτιά,
μήτε κ' ἐλπίδα
καὶ πὼς ὁ οὐρανὸς γεννήθηκε δίχως φτερά.

Ο ΦΩΤΕΙΝΟΣ

Ἡρωικὸ Δρᾶμα σὲ τρεῖς πράξεις
καὶ πέντε εἰκόνες στὴν Γ' πράξη

Τοῦ Ν. ΚΑΤΗΦΟΡΗ

Ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ποίημα¹ τοῦ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗ

ΠΡΟΣΩΠΑ :

ΘΟΔΟΥΛΑ, κόρη τοῦ Φωτεινοῦ 18 χρονῶν
ΛΑΜΠΡΟΣ, ἀραβωνιαστικός της
ΦΩΤΕΙΝΟΣ, ἑβδομηγιάτης χωριάτης
ΦΛΩΡΟΣ, πατέρα τοῦ Λάμπρου
ΜΑΡΩ, μητέρα τοῦ Λάμπρου
ΜΑΡΚΟΣ, Φραγκόπαπυς
ΜΗΤΡΟΣ, γυιὸς τοῦ Φωτεινοῦ
ΤΖΩΡΤΖΗΣ ΓΡΑΤΣΙΑΝΟΣ, ἄρχοντας τῆς Λευκάδας
ΝΙΚΟΛΑΚΗΣ, ἀδερφός του
ΣΟΡΕΝΤΖΟΣ, Ναύαρχος τῆς Βενετίας
ΝΙΚΗΤΑΣ, ἀξιωματικός τοῦ Βυζαντίου.

Χωριάτες, Σκιάδες, Κοπέλλες, Καπεταναῖοι, ἕνας Παπᾶς

Ἐποχή: 1357 μ. Χ.

Τόπος: Χωριὸ καὶ Βουνὸ τῆς Λευκάδας.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Ἡ Σκηνὴ

Τὸ σύνολο παρουσιάζει προαύλιο σ' ἀγροτικὸ σπίτι. Ὁ τοῖχος τοῦ σπιτιοῦ πιάνει τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Κάθετα σ' αὐτὸν καὶ στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς σκηνῆς εἶναι μιὰ λιθιά ἀπὸ μεγάλες ἀκατέργαστες πέτρες, πὺν καταλήγει σ' ἕνα πρόχειρο πορτάκι, πὺν βγάζει σ' ἕνα χωράφι. Δεξιά, εἰν' ἕνας μαντρότοιχος μ' ἕνα πορτόνι ἀπὸ ξύλινα κάγκελλα, πὺν βγάζει στὸ δρόμο. Ἀπὸ τὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ συνεχίζεται μιὰ κεραμόσκεπη ξεχυτή, πὺν σκεπάζει τὴν αὐλή καὶ στηρίζεται σὲ δυὸ στραβὲς ἀκατέργαστες κολῶνες. Στὸν τοῖχο τοῦ σπιτιοῦ εἶναι μιὰ πόρτα σκούρα κ' ἕνα παράθυρο, μὲ τὸ ἕνα πατζούρι μισοπεσμένο. Πλάϊ στὴν πόρτα εἶναι δυὸ ξεθωριασμένοι αἰμάτινοι σταυροὶ ἀπὸ τὸ Πάσχα κὶ ἀπὸ πάνου ἕνα μαραμένο στεφάνι τοῦ Μάη. Κάτου ἀπ' τὴ σκεπή, στὴν αὐλή, ἕνα κακοτράχαλο τραπέζι μακρόστενο, μαῦρο ἀπ' τὴν πολυκαιρία καὶ γύρω-γύρω πεντέξη καθίσματα ἀπὸ ξύλο, δίχως ἀκουμπιστήρι πίσω. Στὸ βάθος ἀριστερὰ παλιὰ ἀγροτικὰ ἐργαλεῖα πολυδουλεμένα: ἀλέτρι, βουκέντρα, τσαπί.

1. Ἀπ' αὐτὸ εἶναι παρμένοι καὶ οἱ στίχοι, πὺν βρίσκονται στὸ ἔργο — ἔκτος ἀπ' τοὺς Δημοτικούς.

Σκηνή 1^η

ΘΟΔΟΥΛΑ — ΛΑΜΠΡΟΣ, ὕστερα ΚΟΠΕΛΛΕΣ

(Καθὼς ἀνοίγει ἡ ἀδλαία μπαίνει ἀπὸ τὸ πορτάκι τοῦ κήπου, πὺ εἶναι ἀνοιχτό, ἡ Θοδοῦλα, μὲ μιὰ λαίνα (μεγάλῃ στάμνα μὲ δυὸ χερούλια) γεμάτῃ νερό, πὺ τῆ σηκώνει μὲ χάρη καὶ ἄνεση στὸ κεφάλι τῆς, χωρὶς νὰ τὴν κρατάει καὶ εἶναι στηριγμένη σὲ μιὰ ποδολόγα (μιὰ πατσαβούρα γυρισμένη σὰ στεφάνι, πάνου στὸ κεφάλι). Καθὼς προχωρεῖ ξέγνοιαστη νὰ μπεῖ στὸ σπίτι, ἀκούγεται ἀπὸ μακρὸν ἡ καμπάνα τῆς ἐκκλησίας καὶ κοντοστέκει νὰ κάνει τὸ σταυρό τῆς. Σ' αὐτῇ τῇ στάση καθὼς βρίσκεται μπαίνει σιγά, προφυλαχτικὰ πίσω τῆς ὁ Λάμπρος, σὰ νὰ τὴν παραμονεύει. Καὶ γελώντας σιγά, σκύβει, παίρνει μιὰ πετρούλα καὶ τὴν πετάει στὴ λαίνα τῆς Θοδοῦλας, τὴν ὥρα πὺ αὐτῇ ξεκινάει πάλι μετὰ τὸ σταυροκόπημά τῆς, νὰ μπεῖ στὸ σπίτι. Ἐκείνη γυρνάει τὸ κεφάλι ξαφνιασμένη. Κάνει πὺς θυμώνει.)

- ΘΟΔ. Ἔσ' εἶσαι; (Κατεβάζει τὴ λαίνα μ' ἓνα γέλιο χάμου καὶ κρατάει τὴν ποδολόγα μὲ τὸ χέρι τῆς.)
- ΛΑΜ. Καλημέρα!
- ΘΟΔ. (Μὲ ψεύτικο θυμό). Καλῶς ἐκόπιασες! Ἔλα νὰ σὲ τρατάρω! (Ἀρπάζει τὴ λαίνα, τάχα πὺς θὰ τὸν καταβρέξει).
- ΛΑΜ. (Κάνει πὺς φοβᾶται.) Μὴ μωρὲ καὶ μοῦ καταβρέξεις τὴ μπουραζάνα... (Καμαρωτά.) Ἡ μάνα μου μοῦ τὴν ἔφκιασε γιὰ τὴ Λαμπρή, μὰ γὼ τὴν ἔβαλα σήμερα, γιὰ νὰ μὲ δεῖς ἐσύ...
- ΘΟΔ. Ἐχε χάρη, λοιπόν... ἀλλιῶς στὸ κεφάλι θὰ τὴν ἔτρωγες...
- ΛΑΜ. Δῶσ' τῆνέ μου, ἂν σοῦ κάνει γοῦστο... Βαστάει τὸ κεφάλι μου... Κειό, βαστάω τὴ σαίτες ἀπ' τὰ μάτια σου...
- ΘΟΔ. (Ντροπαλά, παίζοντας μὲ τὴν ποδολόγα τῆς.) Μὴ μ' ἀρχινᾶς πάλε τὰ ἴδια...
- ΛΑΜ. Μόνο ἡ καρδιά μου, ἡ ἔρμη, δὲ βαστάει καὶ λυώνει στὴ φωτιά, πὺ καίει τὰ μάγουλά σου... Φρεγάδα μου!
- ΘΟΔ. (Μὲ νάζι.) Θὰ τσωπάσεις; Τί ἀπολογία θὰ δώσεις ἂν σ' ἀκούσει ὁ πατέρας μου, ἢ ὁ ἀδερφός μου;
- ΛΑΜ. Ξαίρω πὺ λείπουνε στὴν ἐκκλησιά...
- ΘΟΔ. Ἄ! Ἔτσι!
- ΛΑΜ. Θιαμαίνομαι τὸ κορμί σου τὸ λαμπαδιστὸ καὶ στέκω κι ἀποράω πὺς σὲ βαστάει καὶ δὲ ραγίζ' ἡ γῆς, πὺ τὴν παταῶς... Μὲ τί καμάρι πᾶς στὴ βρύση κι ἔρχεσαι!
- ΘΟΔ. Πάλι μ' ἀκλούθαγες;
- ΛΑΜ. (Στενάζοντας.) Μιὰ Κεριακὴ ἔχω καὶ γὼ νὰ σὲ προσμένω πίσω ἀπ' τὸ Κοντρί στὴ Βρύση, γιὰ νὰ σὲ πάρω ἀπὸ κοντά...
- ΘΟΔ. (Σοβαρά.) Αὐτὰ κάνεις κι οὔλες οἱ κοπέλλες ὕστερα λένε ἢ κάθε μιὰ τὸ κοντὸ καὶ τὸ μακρὸ τους...
- ΛΑΜ. Τώρα καὶ μπρὸς θὰ πάψουνε νὰ λένε...
- ΘΟΔ. Καὶ γιατί;
- ΛΑΜ. (Ἀόριστα.) Ἔτσι! (Σὲ λίγο.) Μεγάλῃ μέρα σήμερα! Ὁ πατέρας μου ἔκανε τὸ σταυρό του καὶ θὰν τὸ πεῖ στόνε δικόνε σου...
- ΘΟΔ. Δυστυχία μου, ἡ μαύρη! Τὸ συλλογιστήκατε καλά;
- ΛΑΜ. Μὴ σκιάζεις! Μὲ θέλει...
- ΘΟΔ. Πὺς τὸ ξαίρεις;
- ΛΑΜ. Ὁ πατέρας μου — ἔτσι λέει! Ἐχτές, ἀκοῦς, ὁ γέρος σου μὲ παίναγε στὸ ἄλλους χωριανούς! «Ἀψὺ παιδί, λέει! Μὲ μιὰ μπουνιά σκότωσε τρίετικο δαμάλι...» Ἔτυχε κ' ἐγὼ νὰ πάω κοντὰ κείνη τὴν ὥρα. «Ἔλα,

ὦρὲ Λάμπρο, μοῦ 'πε! Πές ἐκείνη τὴν ἄλλη ἱστορία μὲ τὸ λύκο!» Καὶ μ' ἔβαλε καὶ τοῦ ἱστόρησα πῶς ἀντάμωσα τὸ λύκο στὰ Σταυρωτά. (Ἀλλάζοντας τόνο, σὰ νὰ βρῖσκεται πάνου στὴ διήγηση.) Καὶ . . . καθῶς, πού λές, χυμάει νὰ μὲ φάει, τὸν ἀρπάζω ἀπ' τὴν οὐρά . . . Φάτσα μὲ φάτσα ἤρθανε τὰ μοῦτρα μας! Ἄνοιγε τὸ στόμα του, εἶδα τὰ δόντια του, τὴ γλῶσσα του . . . Μιὰ χαψὰ ἤθελε νὰ μὲ κάνει . . . Μὰ πρὶν μοῦ χῶσει αὐτὸς τὰ δόντια του στὸ κρέας μου, τοῦ ἔχωσα γὼ ἓνα δόντι στὴν κοιλιὰ — μαχαίρι μαυρομάνικο — τὸν ἀνοιξα . . .

ΘΟΔ. (Συνεπαρμένη ἀπὸ τὴ διήγηση.) Λεβέντη μου! Κι ἀπὸ κοντά;
ΛΑΜ. (Γελώντας.) Κι ἀπὸ κοντά, μοῦ δίνει μιὰ μπουνιὰ ὁ γέρος σου στὴν πλάτη . . . «Νά, ὦρὲ, λέει, τί παιδιὰ λεχάρια, βγάν' ἡ Λευκάδα! Ὅσο ἔχουμε τέτοια παιδιὰ, Φράγκους νὰ μὴ σκιάζεστε!» Κι ἔφυγε . . .

ΘΟΔ. Φράγκους . . . Ἄχ . . . ἡ λαχτάρρα του, τοῦ μαύρου, ἡ παντοτεινὴ . . .
ΛΑΜ. Μὰ γὼ ντροπιάστηκα . . . Δὲν εἶναι μικρὸ πρᾶμα νὰ λέει γιὰ σένα ἓνας καπετάνιος παλιὸς σὰν τὸ γέρο - Φωτεινὸ τέτοια λόγια . . .

ΘΟΔ. Ἔλα, πού δὲ σ' ἄρεσε, τάχα μου . . .
ΛΑΜ. Δὲ λέω . . . μὰ φωτιὰ παράξενη ἀναψε μέσα μου . . . Κι ὅπως ἐκεῖνος ἔφευγε σιγὰ - σιγὰ κ' οἱ χωριανοὶ μας μὲ τριγυρίζανε καὶ μὲ καμαρώνανε . . . ἦτανε σὰ νὰ ἤθελε ὁ γέρος σου νὰ πεῖ πῶς κάτι ἔπρεπε νὰ περιμένει αὐτὸς ὁ κόσμος ἀπὸ μένα . . . παράξενα πράματα περάσαν ἀπ' τὸ νοῦ μου διὰ μιᾶς . . . μὰ ὁ πατέρας μου μὲ πῆρε ἀπὸ τὸ μπράτσο· «πᾶμε, λέει, νὰ σοῦ πῶ . . .» Καὶ καθῶς ἐμείναμε μονάχοι, μοῦ κάνει: «Ξαίρεις, λέει, πρέπει νὰ σὲ θέλει ὁ γέρο Φωτεινός . . .» Δὲν πήγαινε ὁ νοῦς μου τ' ἤθελε νὰ πεῖ γιὰ τὸ μυαλό μου ἐκείνη τὴν ὥρα ἦταν ἀνταριασμένο, σὰ νὰ ἔβλεπα σ' ὄνειρο πῶς τάχα μου κυνηγοῦσα τοῦ Φράγκους μὲ τοῦ χωριάτες οὐλοὺς ἀπὸ πίσω μου . . . «Σὰν τί, μωρὲ πατέρα, λέω, νὰ μὲ θέλει;» «Γιὰ γαμπρό, ὦρὲ βόιδι . . .» μοῦ κάνει . . . Σοῦ λέω τὴν ἁμαρτία μου: Τότε σὲ θυμήθηκα . . . Σ' εἶχα ξεχάσει . . .

ΘΟΔ. Καὶ λές πῶς μ' ἀγαπᾶς . . .
ΛΑΜ. Ἄν σ' ἀγαπάω . . . Ἐγὼ τὸ ξέρω . . . Μὰ κ' ἡ Λευτεριά μοῦ καίει τὰ σπλάχνα . . .

ΘΟΔ. Καὶ ποιόνε δὲν τὸν καίει . . . (Στιγμαία σιωπὴ σὰ νὰ ὄνειρεύονται μαζί.)
ΛΑΜ. Κι ὡστόσο νὰ πού πρέπει νὰ ξεχνᾶμε τὴ σκλαβιά μας καὶ . . . νὰ παντρευόμαστε . . .

ΘΟΔ. (Σὰ νὰ ξυπνάει.) Τί;
ΛΑΜ. Μὰ δὲν κατάλαβες, λοιπόν; Σήμερα ὁ γέρος μου θὰ σὲ γυρέψει ἀπ' τὸ δικόνε σου . . . μόλις σκολάσ' ἡ ἐκκλησιά . . .

ΘΟΔ. Τρομάρα μου! Καὶ σήμανε ἀπόλυση! Καλὰ, ἂν πῆ τὸ ναί! Μ' ἂν πῆ ὄχι;
ΛΑΜ. Οὔτε νὰ τὸ μελετᾶς . . . Στὸ μπάτο ἐσὺ δὲ φταῖς . . . Κοπέλλα εἶσαι! Δικαίωμά του καθενοῦ νὰ σὲ γυρεύει . . .

ΘΟΔ. Κ' ἔρχεσαι στὸ σπίτι! Βλέπεις τί μοῦ κάνεις; Τί θὰ πεῖ, ἂν σ' ἔβρει ἐδῶ;
(Ταραγμένη σηκώνει τὴ λαίνα της.) Πάω μέσα γὼ! Οὔτε σ' εἶδα, οὔτε σ' ἄκουσα . . .
(Μπαίνουν ἀπ' τὸ πορτόνι τρεῖς κοπέλλες μὲ γέλια καὶ φωνές, κρατώντας ἀπὸ ἓνα μικρὸ μπουκέτο λουλούδια.)

ΟΙ ΚΟΠ. (Μαζί). Θεοδούλα! Θεοδούλα!
ΘΟΔ. (Κάνοντας τὴν ψύχραιμη.) Μπά! Καλῶς κοπιάσετε! Πῶς ἔτσι;
Α' ΚΟΠ. Γιατί δὲν ἤρθες στὴν ἐκκλησιά;
Β' ΚΟΠ. Γιατί δὲν ἤρθες;
Γ' ΚΟΠ. Ποῦ λειτουργήθηκες;

- ΘΟΔ. (Μ' ἀμνηχανία.) Ναί! Τὴν ἀδειά σας ἔχω γώ! Οὐλες σας ἔχετε μιὰν ἀδερφή, μιὰ μάνα! Ἐγὼ εἶμαι μπὶτ ὀλομόναχη...
- Α' ΚΟΠ. (Γελώντας.) Τὴν καημένη!
- Β' ΚΟΠ. (Πειραχτικά.) Πάλι καλὰ πῶχεις τὸ Λάμπρο καὶ σοῦ κρατάει συντροφιά — τί κάνεις Λάμπρο;
- ΛΑΜ. Ἐγὼ... τώρα ἦρθα, νὰ φέρω τὸ γενί...
- Γ' ΚΟΠ. Ἄ! Τὸ γενί! (Γελάει.)
- ΘΟΔ. (Ἐκνευρισμένη.) Ὅρεξη ἔχετε σήμερα! Γιὰ κάντε μου τὴ χάρη! Αὐγὰ σὰς καθαρίζουνε;
- Α' ΚΟΠ. Εἶναι πού ῥθε τὸ συμπεθεριδὸ στὴν ἐκκλησιά!
- ΘΟΔ. (Μ' ἐνδιαφέρον.) Ἡ Σταυρούλα;
- ΟΛΕΣ ΟΙ ΚΟΠ. Ἡ Σταυρούλα...
- ΘΟΔ. Τί φόραγε; Τί φόραγε;
- ΚΟΠ. Ἐνα φουστάνι κόκκινο!
- ΛΑΜ. (Γελώντας.) Καμάρι, πού θὰν τό γε ὁ Θεοδωρῆς! Ἦταν ξουρισμένος;
- Α' ΚΟΠ. Ναί! Μὰ τὸν ἔκοψε τὸ ξουράφι (Γελάει.)
- Β' ΚΟΠ. Μεράσανε μποκέδες!
- Γ' ΚΟΠ. Πάρ' ἓνα μοσκαρδίνι ἀπ' τὸ δικό μου!
- Α' ΚΟΠ. Νά! Πάρε κι ἀπὸ μὲ βασιλικό!
- Β' ΚΟΠ. Νά καὶ μέντα. Θέλεις;
- ΘΟΔ. Καὶ στὰ δικά σας...
- ΛΑΜ. Ἐμὲ δὲ θὰ μοῦ δώσετε, μωρές;
- Α' ΚΟΠ. Νά! Πάρε καὶ σύ, μὴ σκούζεις... (Τοῦ δίνει ἓνα λουλούδι κι αὐτὸς ἀφοῦ τὸ μυρίσει ἐπιδειχτικά τὸ βάζει στ' αὐτί του!)
- ΘΟΔ. Δίνε του τώρα τουλόγου σου καὶ δὲν ἔχεις δουλειὰ μαζί μας...
- ΛΑΜ. (Χαιδεύοντας τὸ λουλούδι του.) Τώρα μάλιστα! Ποιὸς λέει ὄχι! Γειά σας κοπέλλες! (Βγαίνει ἀπ' τὸ πορτάκι τοῦ κήπου.)
- ΟΛΕΣ Γειά σου!
- Γ' ΚΟΠ. Πῶς ἀνόστησε ἄξαφνα ὁ τόπος!
- ΘΟΔ. (Μὲ ζήλεια.) Τί μᾶς λές; Πρόσεχε, κακομοίρα μου, γιατί ὁ Λάμπρος τρώει λύκους!
- Γ' ΚΟΠ. Μπά; Καὶ πῶς δὲν προσέχεις ἐσύ;
- ΘΟΔ. Ἐγὼ εἶμαι Λάμια!.. Οὐ!.. (Τὶς φοβίζει μὲ τὰ νύχια χυμώντας πάνω τους κι αὐτὲς ὑποχωροῦν μὲ γέλια στὴν ὀξώπορτα. Ἐκείνη τότε γυρίζει, παίρνει τὴ στάμνα καὶ μπαίνει στὸ σπίτι. Σύγχρονα μπαίνουν ἀπ' τὴν ὀξώπορτα ὁ Φωτεινὸς κι ὁ Φλώρος. Τὰ κορίτσια, πού ἦταν ἑτοιμα νὰ βγοῦν ὑποχωροῦν μπροστά τους μὲ σεβασμὸ καὶ κάποια ἀμνηχανία.)
- Α' ΚΟΠ. Καλημέρα, μπάρμπα Φωτεινέ! Μιά... μιὰ στιγμὴ ἦρταμε...
- Β' ΚΟΠ. Φέραμε τῆ Θεοδούλας μυριστικά...
- Γ' ΚΟΠ. Ἄπ' τὸ συμπεθεριδὸ στὴν ἐκκλησιά...
- ΦΩΤ. (Χαιδεύοντας μιὰ στὸ πηγούνι.) Τί ἄλλο ἔχετε ἐσεῖς στὸ νοῦ σας; Καλὸ-τυχες! Νά ἔχα καὶ γὼ τὴν ὄρεξή σας... (Ἐκείνες βγαίνουν μὲ γέλια.)

Σ κ η ν ἦ 2^η

ΦΩΤΕΙΝΟΣ — ΦΛΩΡΟΣ — ΘΟΔΟΥΛΑ — ΜΑΡΩ

- ΦΛΩΡ. Κοπέλλες, Φωτεινέ! Νιάτα! Μόνο οἱ καφερές, πού πέσανε πάνου σὲ μᾶς τὰ κούσαλα! Τὸ δικόνε σου τὸ Μῆτρο ἔπρεπε νὰ βροῦν ἐδῶ ἢ τὸ γυιό μου τὸ Λάμπρο! Βράζει τὸ αἷμα τους, βράζει...
- ΦΩΤ. (Στενάζοντας.) Ναί... βράζει γιὰ νὰ βγάλουν δούλους! Κ' οἱ δοῦλοι δού-

- λους! Κι αὐτοῖνοι ἄλλους δούλους! (Χτυπώντας γροθιά πάνου στο τραπέζι.) Νὰ μούλειπε καλύτερα τέτοια ζωή, νὰ μὴν ἔβλεπα...
- ΦΛΩΡ. Μὴν κακομελετᾶς, Φωτειέ! Ἐσύ χρειάζεσαι...
- ΦΩΤ. Τὸ ξέρω! Γιὰ νὰ μὴν ἀδειάζει ὁ τόπος. (Φωνάζει.) Θεοδούλα...
- ΘΟΔ. (Πετάγεται.) Ἦρτες πατέρα; Δὲ σὲ κατάλαβα... (Μὲ ταραχή.) Καλημέρα, μπάρμπα Φλῶρο...
- ΦΛΩΡ. (Τρυφερά.) Καλῶς τη... καλῶς τη τὴν κυρά μου...
- ΘΟΔ. (Μὲ ταραχή.) Τί... κὰν' ἡ θειὰ Μάρω;
- ΦΛΩΡ. Καλά, κυρά μου καὶ σὲ χαιρετάει... (Ἐκείνη σωπαίνει, σὰν κάτι νὰ περιμένει νὰ τῆς ποῦνε).
- ΦΩΤ. Ἄν ἔχεις φωτιά, βάλε νὰ πυρώσεις δυὸ φέτες ψωμί νὰν τσῆ κάνουμε ζούπα...
- ΘΟΔ. (Ἀπογοητευμένη.) Αὐτὸ ἤθελες μονάχα; (Πρόθυμα.) Μετὰ χαρᾶς...
- ΦΩΤ. Ἄμ' τ' ἤθελες νὰ σοῦ πῶ; Νὰ σφάξεις τὸ βόιδι; (Γελᾷν κ' οἱ τρεῖς κ' ἡ Θεοδούλα βγαίνει.) Νά! Ποιὰ μὲ κρατάει στὴ ζωή... Αὐτῆ!
- ΦΛΩΡ. Νὰ σοῦ ζήσει! Εἶναι τὸ καμάρι τοῦ χωριοῦ μας... (Ἀνήσυχα σὰ νὰ θυμήθηκε κάτι.) Μὰ δὲν εἶπαμε κιόλα νὰ ξεψυχᾶς μὲ δαύτη! Τὸ φυσικὸ τσῆ κοπελλὸς εἶναι νὰ φεύγει ἀπὸ τὸ σπίτι! Ἐσύ, νὰ σοῦ ζήσει ἔχεις τὸ Μῆτρο... Νά! Μ' αὐτόνε θὰ ζήσεις. Θὰ παντρευτεῖ κιόλα... Εἶναι καλὸ παιδί!
- ΦΩΤ. Καλὸς ὁ μαῦρος, μὰ λίγος! Μονάχα γιὰ δουλειὰ εἶναι! Βάλ' τονε στὸ ζυγὸ, νὰ τραβάει τ' ἀλέτρι... ναί! Μὰ πόλεμο μὴν τοῦ μελετᾶς! Αὐτὸς εἶν' ὁ καημὸς μου...
- ΦΛΩΡ. Κεῖδὸ δὲν ἔχουμε κανένα πόλεμο!
- ΦΩΤ. Γιατί ὁμως— ἔ; Γιατί ψευτίσανε τὰ νιάτα στὸν καιρὸ μας... Ἐμεῖς στὰ χρόνια τους, ἀλωνίζαμε οὔλο τὸ νησί καὶ γιομίζαμε τὰ λαγκάδια μὲ κουφάρια φράγκικα. Ἐτοῦτοι, λὲς καὶ τὸ πήρανε ἀπόφαση νὰ ζήσουν πάντα δοῦλοι...
- ΦΛΩΡ. Ἄλλο μεῖς, ἄλλο αὐτοί... ἔμεῖς εἶχαμε τότε καπετάνιο!.. (Χτυπώντας του τὶς πλάτες.) Εἶχαμε τὸ Φωτεινὸ!
- ΦΩΤ. (Σηκώνεται μὲ μιὰν ἀνατριχίλα.) Ἄσ' τα! Ἄσ' τα! Νὰ μὴν τὰ μελετᾶμε καλύτερα... Πάω νὰ πιάσω κρασί γιὰ τὴ ζούπα... (Βγαίνει ἀργά. Σύγχρονα μπαίνει ἀπ' τὴν ὀξώπορτα ἡ Μάρω, ἀνήσυχη.)
- ΜΑΡΩ Μοναχὸς σου εἶσαι; Ἐλα! Περιμένω πῶς καὶ πῶς πῶς θά 'ρτης! Κι ἀκόμα! Τί ἀπέγινε; Τοῦ τό 'ρες;
- ΦΛΩΡ. (Μὲ κωμικὴ ἀυστηρότητα.) Νὰ πᾶς στὸ σπίτι πίσω! Αὐτὲς εἶναι δουλειὲς τοῦ ἀντρῶνε! Δὲν εἶναι δουλειὲς τοῦ γυναικῶνε! Ἄκους;
- ΜΑΡΩ Δὲν ἀκούω τίποτα! Ἐσ' εἶσαι σὰν τὸ βόιδι, πού θέλει βουκέντρα γιὰ νὰ πάει μπροστά! Ἡ θὰ τελέψει σήμερα ἡ δουλειά, ἢ θὰ σὲ τελέψω. Τὸ παιδί τὸ σφίξανε τὰ ζουμιά του καὶ βογγάει στὸν ὕπνο του σὰ μοσχάρι!
- ΦΛΩΡ. Τὸ καλὸ πού σοῦ θέλω, σύρε σπίτι...
- ΜΑΡΩ Ἐγὼ θὰ κάτσω τότενες καὶ θὰ τοῦ πῶ γώ...
- ΦΛΩΡ. Νὰ πεῖς καὶ ν' ἀνοίξεις, τί θὰ πεῖς; Χαλεύεις πάει νὰ πεῖ νὰ μοῦ χαλάσεις τὴ δουλειά! Λύκος μονάτος εἶν' ὁ Φωτεινός! Οὔλο τὴ λευτεριά μελετᾶει κι οὔλο μὲ τσοῦ Φράγκους τὰ 'χει... Ἄει νὰ κρίνεις ἐσύ σ' ἓνα τέτοιο θεριό, νὰ τοῦ πάρεις τὴν κοπέλλα! Λάου-λάου πρέπει νὰ πᾶμε...
- ΜΑΡΩ Κεῖδὸ γὼ δὲν εἶπα νὰ τὴν πάρουμε μὲ τὸ στανιό. Μὰ εἶδα ὄνειρο ἀπόψε καὶ μὲ βιάζει. Γιατί στρέει τσῆ Κυριακῆς τ' ὄνειρο! Κάνε τὸ σταυρὸ σου καὶ πάρε τὴν ἀπόφαση. Θὰ μᾶς τὴ δώσει...
- ΘΟΔ. (Μπαίνει μὲ δυὸ φέτες ψωμί κι ἓνα μπουκάλι λάδι σ' ἓνα πιάτο, στὸ ἓνα

- χέρι και μ' ένα καρβέλι στ' άλλο. Μὲ ταραχή.) Μὴ λέτε μυστικά, θειὰ Μάρω; Καλημέρα!
- ΜΑΡΩ (Δυνατά.) Καλῶς τηνε τὴν πέρδικα, πὺ περπατάει λεβέντικα! Τί μυστικά; Ἄπὸ σένα; Ἐσένα σ' ἔχω μὲς στὰ φυλλοκάρδια μου καὶ δὲ μπορῶ νὰ σῶχω μυστικὸ κι ἂν θέλω... Σοῦ τὰ μαρτυράει ἡ καρδιά μου...
- ΦΩΤ. (Καθὼς μπαίνει μ' ἕνα πήλινο κανάτι καὶ ποτήρια.) Ἄκουσα τὴ λαλιά σου καὶ πετάχτηκα... Γαλιάντρα μου, λέει, κελάϊδῆσες καὶ τὴν καρδιά μου ράγισες! (Γελώντας.) Τὸ λέει καὶ τὸ τραγούδι!
- ΜΑΡΩ Ἄσ' τσὴ κοροϊδίες τώρα...
- ΦΩΤ. Σοῦ τὸ λέω ἀλήθεια! Εἶχα μιὰ ὄρεξη, ν' ἀκούσω, Μάρω, τὴ λαλιά σου, πὺ δὲ λέγεται...
- ΜΑΡΩ (Στὸ Φλῶρο.) Δέ σοῦ τὰ ἔλεγα;
- ΦΩΤ. Τί ἔλεγες;
- ΜΑΡΩ Γιὰ κάποιον ὄνειρο!..
- ΦΩΤ. Ἄλλο ἔχεις στὸ νοῦ σου, κατεργάρα καὶ μοῦ κρύβεσαι! Χαλάλι σου ὁμως! Εἶσ' ἔξυπνη γυναίκα! Εἶσαι καὶ γιάτρισσα! Καὶ ξηγᾶς τὰ ὄνειρατα καλά...
- ΜΑΡΩ Εἶδες κανένα ὄνειρο καὶ σύ;
- ΦΩΤ. Ἄμ' γιατί σὲ καλυπιάνω! Ἐνα ὄνειρο, πὺ μοῦ χάλασε τὸ κεφάλι...
- ΘΟΔ. Μπά! Ἐμένα δὲ μοῦ ἔπες τίποτα, πατέρα...
- ΦΩΤ. Ἄ! Αὐτὰ εἶναι τσὴ ψυχῆς τὰ μυστικά! Τὰ λένε μόνο σὲ κείνους πὺ τὰ νοιώθουν... (Στὸ μεταξὺ ἡ Θεοδούλα ἔχει κάνει τὴ ζούπα. Ἐβαλε, δηλαδή, λάδι στὸ ψωμί κ' ὕστερα κρασί. Οἱ ἄντρες παίρνουν τὶς φέτες τους καὶ τρῶνε. Ἡ Θεοδούλα τοὺς κερνάει κρασί στὰ ποτήρια.)
- ΜΑΡΩ (Στὴ Θεοδούλα.) Ἄφηκα τὸ φαί μου στὴ φωτιά, μὰ γιὰ χατήρι τοῦ πατέρα σου θὰ κάτσω!
- ΘΟΔ. (Γελαστή.) Ἄκουῦς ἐκεῖ! Νὰ κάτσεις ὅσο θέλεις. Μόνο νὰ φέρω καὶ γιὰ τὴν ἀφεντιά σου ἕνα ποτήρι...
- ΜΑΡΩ Μπά, κυρά μου! Καὶ τί μὲ πέρασες; Μπεκροῦ;
- ΘΟΔ. Γλυκό, τότενες!
- ΜΑΡΩ Καὶ τί μὲ πῆρες; Μικροπαίδι;
- ΘΟΔ. Κάτι πρέπει νὰ σὲ τρατάρουμε...
- ΜΑΡΩ Ὁ λόγος σου μὲ χόρτασε, κυρά μου...
- ΦΩΤ. Πιὲς ἀπὸ τοῦτο τὸ κρασί, Μάρω! Τὸ καλὸ πὺ σοῦ θέλω...
- ΜΑΡΩ Καὶ γιατί;
- ΦΩΤ. Δὲν ξανάπιες! Ξαίρεις τί κρασί εἶναι τοῦτο! Ἐχει τὰ χρόνια τσὴ Θεοδούλας μου...
- ΘΟΔ. Ἄνοιξες, πατέρα, τὸ βαρέλι;
- ΦΩΤ. Ἐλα! Μὴ σοῦ κακοφαίνεται! Μόνο γιὰ δοκιμὴ... (Στοὺς ἄλλους.) Τῶχα τάξει νὰ τ' ἀνοίξω στὸ γάμο τῆς μονάχα, μὰ... Ὁ γέρος εἶναι σὰ μικρὸ παιδί! Ἄμα λιγουρεύει κάτι δὲν κρατιέται! Ξεκουτιάναμε Φλῶρο! Μοναχὸ του πῆγε τὸ χέρι μου στὸν πύρο, τώρα πὺ μπῆκα μέσα! Νὰ τὸ δοκιμάσω λέω μὲ τὸ φίλο μου τὸ Φλῶρο, πὺ μοῦ θύμισε τὰ νιάτα μου...
- ΦΛΩΡ. (Πίνοντας.) Στὴν ὑγεία σου!
- ΦΩΤ. (Καμαρωτά.) Ἐ;
- ΦΛΩΡ. Θεός!
- ΜΑΡΩ (Στὸ Φλῶρο.) Οὔλα τὰ σημάδια εἶναι καλά — αὐτὸ πὺ σοῦλεγα...
- ΦΛΩΡ. Σούτ... μωρή!
- ΦΩΤ. Τί τοῦλεγες; Πολλὰ μυστικὰ μοῦ κρύβεις σήμερα...
- ΜΑΡΩ Ἄμα μοῦ φανερώσεις τ' ὄνειρό σου, θὰ σοῦ φανερώσω κ' ἐγὼ τὰ μυστικά μου... Νὰ ἰδεῖς πὺ τὰ ὄνειράτα μας μοιάζουνε...

- ΦΩΤ. (Γελώντας.) "Α, στο διάολο, Μάρω! Αυτό μώλειπε τώρα, να βλέπω και γυναίκια δνειρα...
- ΜΑΡΩ (Δέν κρατιέται.) Γαμπρός δέν ήτανε στη μέση;
- ΦΩΤ. (Στενάζοντας.) "Αμ' δέν ήτανε γαμπρός! "Ένας Καλόγερος ήτανε...
- ΜΑΡΩ (Μ' απογοήτευση.) Καλόγερος;
- ΦΩΤ. "Εκεῖνος ὁ Καλόγερος, πού μ' άνοιξε τὰ μάτια, σάν ἤμouνα παιδί... "Ήταν ψηλός με άσπρα γένεια και με άγιο πρόσωπο... λές κι ήταν ὁ ἴδιος ὁ Θεός!
- ΜΑΡΩ "Όνειρο εἶπαμε να μου πεις, ὄχι παραμύθι...
- ΦΩΤ. Δέν εἶναι παραμύθι! Και μου κάζει σα να ν' ἡ ὥρα τούτη πού τότε βλέπω στο πεζούλι τ' "Αη Λιά στην "Εγκλουβή. Εἶχ' ἔρθει ἀπό πολὺ μακριά! "Από τὴν Πόλη... Τὸν ἔρριξαν στὸν τόπο μας οἱ φουρτουῦνες, πού βρήκανε τὸ "Εθνος με τσου Φράγκους! Μωρὸ παιδί, παπαδοπαίδι, ήταν σάν πήρανε τὴν Πόλη, οἱ ἄτιμοι... "Αν λογαριάσεις τὰ δικά μου χρόνια και τὰ δικά του, πάνε ἀπὸ τότες ἑκατὸν πενήντα τόσα χρόνια! Αὐτὸς μῶβαλε τὸ φαρμάκι στὴν καρδιά μου για τὴ Φραγκιά... «"Απιστη, ἄτιμη γενιά, και θεομπαῖχτες — ἔτσι μῶλεγε! "Ἦρτανε τάχατες περαστικοί, να λευτερώσουνε τοὺς ἄγιους τόπους κι αὐτοὶ δουλώσανε τὸ "Εθνος μας...» Αὐτὸς μου 'πε τί ἀξίζαμε και μ' ἔκαμε να καμαρώνω, πού 'μαι "Ελληνας! Μὰ μου 'πε κιόλα πού κατάντησα: «"Ο,τι σου κάζει, λείει, για δικό σου, ἐσύ ὁ ἴδιος κι οὐλο τὸ νησί, ξαίρεις τί εἶναι; Προικιὸ τοῦ Φράγκου ἀφέντη τοῦ σὸρ "Ιωάννη, πού πῆρε ἀπ' τὴ γυναίκα του...» "Ελεγε ὁ Καλόγερος πῶς αὐτὸ ἦταν ἄδικο κι ἀφύσικο! Κ' ἔτσ' ἦταν! Γιατὶ ἐκεῖνος τὸ 'χασε τὸ προικιό, τοῦ τὸ πῆρε ὁ Δούκας με τὸ σπαθί του... Μὰ τί τ' ὄφελος... "Εμεῖς πάλι σκλάβοι ἐμείναμε... Και τώρα ὁ Δούκας μᾶς ἔδωκε στο Γρατσιάνο, για τὰ λεφτά, λείει, πού τοῦ χρώσταγε... (Στενάζοντας.) Καημένε Καλόγερε! "Ο Θεὸς ἀνάπαψε τὴν ψυχὴ σου και δέν εἶδες τὸ χάλι μου! Γεννήθηκα προικιὸ τοῦ "Ιωάννη και θὰ πεθάνω τώρα τόκος τοῦ Γρατσιάνου...
- ΘΟΔ. (Τὸν κουνάει.) Μὴν κακομελετᾶς, πατέρα! Πές μας τ' ὄνειρό σου! Πῶς τὸν εἶδες τὸν Καλόγερο;
- ΦΩΤ. Σὲ λειτουργία! Φόραγε ἄμφια χρυσᾶ...
- ΜΑΡΩ Καλό! Καλὸ εἶναι, Φωτεινέ! Χαρὰ μεγάλη σῶρχεται...
- ΦΩΤ. (Μὲ πίκρα.) "Εμὲ μου λές... "Όλο χαρὲς ἐμεῖς περιμένουμε...
- ΜΑΡΩ Δυὸ παιδιὰ ἔχεις, να σου ζήσουνε! Και δέν περιμένεις χαρὲς — τί λές;
- ΦΩΤ. Χαρὰ για μένα εἶναι μόνο ἡ λευτεριά! ("Απλώνοντας τὸ χέρι.) Μὰ δέν ἔχω χέρι να τὴν πιάσω...
- ΜΑΡΩ Και πῶς; Μπορεῖς, ὠρὲ μαῦρε; Πῶς να τὰ βάλεις με μιὰ Φραγκιά; Εἶν' ἀμέτρητοι...
- ΦΩΤ. Μποροῦσα! "Η Πόλη μας τώρα, εἶδες λευτερώθηκε! Κ' ἔχει πάλι "Ελληνα αὐτοκράτορα... Μὰ εἶναι ἀδύνατη, ἡ μαύρη, δὲ μπορεῖ να λευτερώσει οὐλὴ τὴ χώρα μας! Τόπους, τόπους ἔπρεπε να σηκωθοῦμε οὐλ' οἱ "Ελληνες κι ἀπὸ παραπέρα σὲ παραπέρα, να φτάσουμε ὡς τὴν Πόλη... να ἐνώσουμε τὸ κράτος μας...
- ΘΟΔ. (Μὲ συγκίνηση.) Κι αὐτὸ θὰ γένει πατέρα! "Ετσι θὰ γένει ὅπως τὸ λές...
- ΦΩΤ. Πότε; "Εγὼ δὲ θὰ δῶ τέτοια μέρα! Γιατὶ ἐγὼ... τὴ... τὴν πρόδωσα τὴ λευτεριά...
- ΚΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ "Εσύ;
- ΦΩΤ. "Εγὼ... γιατί σας φαίνεται παράξενο; "Ο Καλόγερος σκεδὸ μου τῶπε στ' ὄνειρό μου... Πῆγα, λείει, να πάρω ἀντίδωρο ἀπὸ τ' ἄγιό του τὸ χέρι... "Απλωνα τὸ χέρι μου, μὰ κεῖνο ἔλυωνε στὰ δάχτυλα, ἔλυωνε στὴν παλάμη... κι ὅσο τ' ἄπλωνα τόσο ἔλυωνε κ' ἔτρεχ' αἷμα βρύση... «Ποῦ εἶναι, Φωτεινέ, τὸ χέρι σου;» μου 'λεγε κ' ἦταν σα να με κατηγόραε... Κι εἶχε

- δίχιο! Δίχιο! Γιατί τὸ χέρι μου ἄφησε τ' ἄρματα κι ἔπιασε τ' ἀλέτρι...
- ΘΟΔ. Πατέρα μου... μὴ θλίβεσαι... τ' εἶν' αὐτὰ πού λές... ὁ Θεὸς νὰ σὲ φυλάει... (Συγκινεῖται).
- ΦΩΤ. Ἔλα τώρα, ἔλα τώρα σύ... μὴν κάνεις ἔτσι... Κι ὕστερα τ' ὄνειρο δὲν τέλεψε... Ἐφερ' ἀκουῖς τὸ ματωμένο χέρι στὴν καρδιά μου... Κι ἄκουσα τὴν καρδιά μου νὰ χτυπάει... Δὲν ἦτανε σὺν καρδιοχτύπι αὐτό, ἦταν σὰ φτερούγισμα... Κι ἀλήθεια! Ἀνοίγει μιὰ στιγμή τὸ στῆθος μου καὶ βγαίνει ἓνα πουλί... Ἀλάφρωσα μὲ μιᾶς! Κ' ἔγινε τὸ χέρι μου... Πῆρα τ' ἀντίδωρο ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Καλόγερου... Μὰ τὸ πουλί εἶχε πετάξει...
- ΜΑΡΩ. Καὶ λές πὼς δὲν εἶναι ὄνειρο καλὸ αὐτό; Σύρε μέσα Θεοδούλα... Δὲν κάνει νὰ 'σαι μπροστά, πού θὰ τὸ ζηγήσω στὸν πατέρα σου... (Ἐκείνη φεύγει).
- ΦΛΩΡ. (Αὐστηρά.) Νὰ τσωπάσεις!
- ΦΩΤ. Ἄσ' τηνε νὰ δοῦμε τί παλαβομάρες θὰ μοῦ πεῖ...
- ΜΑΡΩ. Φῶς, φανάρι, Φωτεινέ! Τὸ πουλί εἶν' ἡ θυατέρα σου... Πέταξε γιατί θὰ τὴν παντρέψεις...
- ΦΩΤ. (Γελώντας.) Καὶ τὸ αἷμα;
- ΜΑΡΩ. Τὸ αἷμα νὰ το! Τὸ κρασί τὸ νέο π' ἀνοιξες... γιὰ τὴ χαρά της...
- ΦΩΤ. Μὰ δὲν ἔχω τώρα τῆς θυατέρας μου χαρά...
- ΜΑΡΩ. Ἐχεις...
- ΦΛΩΡ. Θὰ τσωπάσεις; Αὐτὲς εἶναι δουλειὲς τοῦν ἀντρῶνε! Δὲν εἶναι τοῦ γυναικῶνε...
- ΜΑΡΩ. Μὲ συμπαθᾶς! Πὲς τα τότε ἡ ἀφεντιά σου... Ἐγὼ πάω... (Φεύγει).
- ΦΩΤ. Τί θέλει νὰ μοῦ πεις;
- ΦΛΩΡ. Ξαίρω γώ; Πάει νὰ πεῖ ξαίρω!.. Μὰ νὰ ροιζικάρω; Φωτεινέ, ἀδερφούλη μου, μὴ σοῦ κακοφανεῖ... Ἐγὼ ξαίρεις πού σ' ἀγαπάω... Ξαίρω πὼς στὸ νυχάκι δὲ σὲ φτάνω... στὸ μπάτο πάρε κ' ἓνα ξύλο νὰ μοῦ σπάσεις τὸ κεφάλι... μὰ πρέπει νὰ στὸ πῶ... Τὴν κοπέλλα σου χαλεύω γιὰ τὸ γιό μου... (Ὁ Φωτεινὸς ξαφνιαίνεται.) Πὲς τὸ ναὶ κι ἄς εἶν' εὐλογημένη ἡ ὥρα τούτη! Πὲς τὸ ναὶ! Κι ὁ Θεὸς ἂ ζιστοῦ σκεπάσει...
- ΦΩΤ. (Χαρούμενος.) Νὰ πάρει λές ὁ Λάμπρος τὴ Θεοδούλα;
- ΦΛΩΡ. Ναί... γιατί; Σμίξαμε τὸ αἷμα μας, σὰ μᾶς λαβώσανε οἱ Φράγκοι στ' Ἀλατρο — θυμᾶσαι; Τότε πού δέναμε ὁ ἓνας τὴ πληγὲς τοῦ ἄλλου! Τώρα πού γεράσαμε ἄς σμίξουμε καὶ τὰ παιδιὰ μας...
- ΦΩΤ. (Σοβαρά.) Ἄξα της ἡ μοίρα τῆς θυατέρας μου! Μὰ τὸ πρᾶμα θέλει σκέψη!
- ΦΛΩΡ. Τί σκέψη; Ἄν τότε θέλεις πὲς τὸ ναὶ...
- ΦΩΤ. Στοχάζομαι ἓνα τέτοιο λεβέντη σὰν τὸ Λάμπρο νὰ παντρεύεται, νὰ ρέβει χρόνια στὸ γενί, νὰ ξαποσταίνει στὴ γωνιά καὶ νὰ ξαπλώνει στὸ γιατάκι... Δὲν εἶναι ζωὴ αὐτὴ γιὰ παλληκάρη.
- ΦΛΩΡ. Ἐτσι κάνει ὅλος ὁ κόσμος...
- ΦΩΤ. Τὸ ξαίρω! Ἐτσι ἔκανα κι ἐγὼ ἀπὸ τότε πού παντρεύτηκα. Καὶ μ' ἔθαψε ἡ σκλαβιά... Τί ἀπολογία, θὰ δώκω, ἂν ἀνταμώσω καμμιά φορά τὴ Λευτεριά; «Δὲ σώνει, μωρέ, θὰ μοῦ πεῖ πού μ' ἄφησες ἐσύ; Μοῦ πῆρες κι αὐτὸ τὸ λεβέντη, πού μπορούσε νὰ μ' ἀναστήσει στὸ νησί σου;»
- ΦΛΩΡ. (Τινάζεται μ' ὄρμη.) Τὴ Λευτεριά; Ὁ Λάμπρος;
- ΦΩΤ. Ναί! Αὐτ' εἶναι ἡ γυναικα του αὐτουνοῦ... Κι ὅταν τὴν κερδίσει, μὲ γειά του ἡ Θεοδούλα καὶ χαρά του!
- ΦΛΩΡ. (Ἐξάλλος.) Θὰ μὲ μουρλάνεις, Φωτεινέ! Τί σκεδιάζεις; Κάτι μαγερεύεις ἐσύ στὸ Γρατσιάνο...
- ΦΩΤ. Ἐγώ;
- ΦΛΩΡ. Ναί... πὲς μου! Κάτι ξαίρεις...

(Ἡ συνέχεια στὸ ἐπόμενο)

ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟ ΤΡΑΙΝΟ

Του Φιλλανδού ΠΕΝΤΙ ΧΑΑΝΠΑΑ

Ἡ «Ε. Τ.» συνεχίζοντας τὴν παρουσίαση ἐκπροσώπων ξένων λογοτεχνιῶν, ἀγνώστων στὴν Ἑλλάδα, προσφέρει σήμερον τὸ πεζογράφημα τοῦ Φιλλανδοῦ συγγραφέα Πέντι Χαανπάα, ποὺ πέθανε πρόωρα, τὸ 1954, σὲ μιὰ κνηγετική ἐκδρομή. Ὁ Χαανπάα, χωρικός ὁ ἴδιος, ἔδωσε ζωντανές περιγραφές τῆς ζωῆς τῶν χωρικῶν τῆς Βόρειας Φιλανδίας. Εἶναι ταυτόχρονα σκληρός καὶ γλυκός, σφοδρός καὶ τρυφερός. Τὰ καλύτερα βιβλία του εἶναι τὸ «Ἀλεύρι» καὶ τὰ «Ἀφεντικά κ' οἱ σκιές τους». Οἱ ρουβέλ-λες του («Χωράφια καὶ Στρατιῶνες» κ.ἄ.) καὶ τὰ ταξιδιωτικά του τὸν κατατάσσουν στοὺς καλύτερους ἀφηγητὲς τῆς ἐποχῆς μας. Τὸ ἀφήγημα ποὺ δημοσιεύουμε, ἀπὸ τὴ συλλογὴ «Χωράφια καὶ Στρατιῶνες» εἶναι διαποτισμένο ἀπὸ πικρὴ δηκτικότητα.

Τὸ τραῖνο σερνόταν βογγώντας. Τὰ φτυσίματα τῆς ἀτμομηχανῆς δίναν ρυθμὸ στὸ δρόμο του κι ὁ καπνὸς ἀπὸ τὰ χοντρά κούτσουρα σημάδας τρύπωνε σ' ὄλο τὸ κομπολόι τῶν βαγονιῶν· στὰ βαγόνια τῶν ἀξιωματικῶν καὶ στὰ βαγόνια «δι' ἵππους τέσσαρας» μὲ τὰ ἀραιὰ σανιδώματα. Μέσα ἐκεῖ ἦταν οἱ φαντάροι καὶ τ' ἄλογα. Στις πλατφόρμες τὰ φορτηγά, ὕψωναν τὰ φορτία τους πρὸς τὸν οὐρανό.

Καθισμένοι στὴν ἄκρη τῆς πόρτας τῶν βαγονιῶν, οἱ φαντάροι κοιτάζανε νὰ περνάει ὁ κόσμος ποὺ πήγαινε τὸ καλοκαίρι του στὴν ἐξοχή. Ἡ γῆς ἦταν ἓνα θαῦμα, καὶ οἱ δρόμοι ἓνα μεγχεῖο μὲ ἀπειρες μορφές· δὲν κατάφερναν νὰ ξεκολλήσουν τὰ μάτια τους ἀπὸ πάνω του. Ἦταν ἀκόμα κ' οἱ λίμνες μὲ τὰ γαλάζια νερά, οἱ μαλακὲς δίνες ποὺ 'καναν τὰ ποτάμια, αὐτὲς οἱ κορδέλλες ποὺ δὲν ἤξεραν τί θὰ πεῖ ἀναπαμός. Καθισμένοι ἀνακούρκουδα εἶτε μένοντας ὄρθιοι, οἱ φαντάροι φλυαροῦσαν, φώναζαν καὶ κουνουῖσαν τὰ πηλήκιά τους, γιὰ νὰ τοὺς προσέξουν οἱ ἀνθρώποι, προπαντὸς ἐκεῖνοι ποὺ φοροῦσανε φουστάνια. Τὸ τραῖνο, σκίζοντας τὴν ἀνοιξιάτικη γῆ, ἀκολουθοῦσε, ἀτελεύτητα, τὸ δρόμο του. Ἡ σφυρίχτρα του ξεφυσοῦσε μὲ τὴ μύτη μπροστὰ στοὺς ξέσκεπους σταθμούς, ἀφήνοντας λαχανιασμένα οὐρλιαχτά. Τὰ βαγόνια κυλοῦσαν, ἀτέλειωτη σειρὰ κ' οἱ ράγες ποὺ βογγοῦσαν, ἔκαναν τόση φασαρία λὲς καὶ τίς εἶχαν ἀντικαταστήσει μὲ στέρους ὄγκους ἀτσάλι. Ἡ σκόνη ἀνέβαινε ἀπὸ χαμηλά.

Μὰ ὁ χρόνος περνοῦσε ἀσυναίσθητα γιὰ τοὺς φαντάρους. Σ' ἐκεῖνες τίς πόρτες τῶν βαγονιῶν, στὸ ζεστὸ φῶς τοῦ ἡλίου, μέσα σ' ἐκείνη τὴ σκόνη, ὁ καιρὸς τοὺς φαινόταν πιὸ γλυκὸς ἀπὸ πολλὲς ἄλλες περιστάσεις. Κι ὅποιος φαντάρους κουραζόταν ἀπ' ὄλα αὐτά, μποροῦσε νὰ πάρει ἓναν ὑπνάκο στὶς ξύλινες κουκέτες. Τὰ πλευρὰ τῶν στρατιωτῶν ἀντέχουν πολὺ! Ἀκόμα, ἂν τὸ 'θελαν μποροῦσαν νὰ παίξουν χαρτιὰ κάτω στὸ πάτωμα.

Μποροῦσαν ὅμως νὰ συμβοῦν κ' ἓνα σωρὸ ἄλλα πράματα, χαρούμενα καὶ διασκεδαστικά, ὅπως π.χ. ὅταν ἐρχόταν ἡ στιγμή ποὺ κάποιος ἀπ' τοὺς φαντάρους ἔπρεπε νὰ κάνει κάτι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο καὶ ὀλότελα προσωπικό. Μὰ τὸ τραῖνο ἔτρεχε βογγώντας πάντα καὶ στὰ βαγόνια «δι' ἵππους τέσσαρας» δὲν ὑπῆρχαν ἀποχωρητήρια. Αὐτὴ ἡ σύμπτωση τῶν περιστάσεων ἔτυχε καὶ στὸ τραῖνο μας κ' ἦταν ἀπὸ τίς πιὸ λυπηρὲς καὶ κομματάκι σκαμπρόζικη. Μὰ στάθηκε κιόλας πηγὴ εὐθυμίας γιὰ τοὺς ἄλλους. Ὁ ἴδιος ὁ φαντάρους εἶχε βέβαια τὴν πρόθεση νὰ βασταχτεῖ ἴσαμε τὸν ἐπόμενον σταθμὸ κι ἄς τὸν ἔσφαζαν ὄλο καὶ πιὸ ἄγρια κοψίματα κ' οἱ ἄλλοι τοῦ δίνανε κουράγιο μ' ὄλους τοὺς τρόπους ποὺ μπορεῖ νὰ φανταστεῖ κανεῖς. Ἡ φάτσα τοῦ φαντάρους ἔκανε ὄλο καὶ περισσότερες γκριμάτσες. Μὰ τὴ στιγμή ποὺ τὸ τραῖνο περνοῦσε τὴν πράσινη γῆ τοῦ δάσους, ὁ ἀνθρώπος ποὺ μαρτυροῦσε ἀπ' τὴν

ανάγκη, δὲ βάσταξε πιά. Τότες, ξεγύμνωσε τὰ πισινά του καὶ τὰ ἴσπρωξε πάνω ἀπὸ τὸ παραπέτο τῆς πόρτας. Ἄφησε κατόπιν νὰ γλιστρήσει τὸ ἀντικείμενο τῆς ὀδύνης του. Τὸ τραῖνο ἀκολουθοῦσε τὸ δρόμο του. Ἡ σφυρίχτρα οὐρλιασε καὶ ξάφνου παρουσιάστηκε ἕνας σταθμός. Τὰ παλληκάρια πῆραν ἀπότομα τὴν ἀπόφαση, πὼς δὲν εἶναι σωστὸ νὰ χάσουν τὴν εὐκαιρία οἱ χωρικοὶ νὰ θαμάσουν ἕνα ἤρεμο πρόσωπο. Καὶ κράτησαν στὴ θέση του τὸ φαντάρο μὲ τὰ γυμνὰ πισινά. Τὸ τραῖνο διάσχισε ἔτσι ὅλο τὸ χωριὸ κ' οἱ ἀνθρώποι κοιτάζανε λιγάκι ξαφνιασμένοι αὐτὸ τὸ περίεργο καὶ πλατὺ μουσοῦδι, πού προκαλοῦσε τόσα γέλια καὶ καπελλώματα στοὺς φαντάρους. Ἦν ἦταν λοιπὸν αὐτὸ τὸ παράξενο καὶ ἐκπληκτικὸ στρατιωτικὸ ἐφόδιο στὴν πόρτα ἐκεῖνου τοῦ βαγονιοῦ; Ἐνας φαντάρος πῆρε τὸν κουβά, γιομάτον νερό, καὶ τὸν σβάρνισε πάνου σ' ἐκεῖνο τὸ μουσοῦδι, θέλοντας ἔτσι, αὐτὸ βεβαίωσε, νὰ τοῦ ξεπλύνει τὸν ἰδρώτα. Οἱ ἀνθρώποι πού ἔβλεπαν ἀπ' τὸ σταθμὸ, ἔβαλαν τὰ γέλια. Ὅμως δὲν ἔγινε τὸ ἴδιο καὶ πάνω στὸ βαγόνι.

Τὸ κῦμα τῆς εὐθυμίας λευτέρωσε τὸ φαντάρο μὲ τὰ γυμνὰ πισινά. Ἄρπαξε δίχως χρονοτριβὴ ἀπὸ τὰ μπατζάκια ἐκεῖνον πού τὸν κατάβρεξε, κι ἄρχισε ἕνα ἄγριο πάλαιμα ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ἄντρες. Πέφταν γροθιές καὶ βλχστήμιες.

Πανταλόνια κουρελιασμένα τοῦ ἑνός, πουκάμισα ν' ἀνεμίζουν τοῦ ἄλλου. Ὅταν ὁ ἀγῶνας ἀναψε πολὺ, οἱ φαντάροι μπῆκαν στὴ μέση, χῶρισαν τοὺς ἀντίπαλους καὶ κάποιος φώναξε:

— Ἐ, κάτσετε ἤσυχτοι!

Ἦρθε ὕστερα ἡ στιγμὴ τῶν ἐξηγήσεων καὶ τῆς ἀπόφασης. Ἡ δοκιμασία τοῦ νεροῦ, μόνον μὲ νερὸ μποροῦσε νὰ ξεπλυθεῖ. Κι ὁ ἀκόλουθος σταθμὸς ὑποδείχθηκε σὰν τὸ ἐπόμενο θέατρο ἐπιχειρήσεων.

Ὁ ἄντρας ὑποχρεώθηκε νὰ ὑποταχτεῖ στὴν ἀπόφαση τῆς ὁμάδας. Πανταλόνια κρεμασμένα, πισινὰ στὸν ἀέρα πάνου ἀπὸ τὸ παραπέτο, κουβάς νερὸ εὐσυνείδητα ριγμένο, πρόσωπα ἀναψοκοκκινισμένα τόσο ἀπὸ τὸν ἥλιο ὅσο κι ἀπὸ τὴν κοκκινόσκονη τοῦ ἀναχώματος, ὅλα αὐτὰ φαινόντανε στὴν πόρτα τοῦ τραίνου πού σκέπαζε τὰ σφυρίγματα τοῦ ἄμμου.

Ἦταν μεγάλο τὸ γέλιο κ' ἡ χαρά.

Καὶ τὸ τραῖνο ἀκολουθοῦσε τὸ δρόμο του μέσα στὸ πανδαιμόνιο καὶ τὸ βογγητὸ πού ἔκχναν οἱ ράγες. Στὰ βαγόνια «δι' ἵππους» βασίλευαν ἡ εὐθυμία καὶ τὰ χάχανα. Στὸ γαλάζιον οὐρανὸ ὁ ἥλιος ἔλαμπε καὶ στὴν ἀνθοῦσα γῆ κωλοσερνόταν τὸ ἀτσάλενιο τραῖνο, αὐτὴ ἡ μαύρη κάμπια.

Μετ. Κ.Π.

Πορτραῖτο 1959

Δὲν μποροῦνε πιά
οἱ ἄνθρωποι νὰ μὲ γελάσουν.
Ἐμαθα ἀπόξω κι ἀνακατωτὰ
τὰ χούγια τους
τις ὀξεῖες, τις βαρεῖες
τις μπουτονιέρες μὲ μαργαρίτες
καὶ τὰ στραβὰ χαμόγελα.
Εἶμαι κοντούλης καὶ χοντρούλης

καὶ κυλῶ σὰ ροβύθι
στὰ πόδια σας
χωρὶς νὰ μὲ συνθλίβουν οἱ σόλες.

Αὐτὴ ἡ παντοδυναμία
μὲ τρομάζει.
Ζητῶ ἕναν ἀπατεῶνα
μεγαλύτερο ἀπὸ μένα.

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΣΤΑΘΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΝΤΕΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ

Τοῦ ΘΑΝΑΣΗ ΦΩΤΙΑΔΗ

- 1: Τ' ἀγοράκι μου ἔλαβε χτές μιὰ κάρτα,
ἓνα χαρτόνι γεμάτο ξένα γράμματα,
ἓνα καλάθι μὲ λέξεις ἀπὸ μακρὰ.
Δὲν ξέρει νὰ τις διαβάσει,
τις χαιδεύει σὰ χειμωνιάτικα ἄνθη,
ἢ χαρὰ του ἀπλή σὰ χαρὰ παιδιοῦ:
Ἔχει μὲς στὰ γράμματα καὶ περιστέρια.
- 2: Τ' ἀγοράκι μου γνώρισε χτές ἓνα λοχαγό,
τὸ λοχαγὸ μιᾶς μακεδονικῆς φρουρᾶς.
Ἦθελε νὰ παίξει μαζὺ του,
χαίδεψε ἀστεῖα τ' ἀστέρια του,
τοῦ τραβοῦσε τὴ ζώνη,
τοῦ ζητοῦσε παγούρια καὶ σφαῖρες.
Δὲ ρώτησε ὅμως οὔτε μιὰ στιγμή
γιὰ τὸ πῶς πολεμοῦν.
- 3: Ἄντικρον στὸ σπίτι μας εἶναι τ' ἀμπέλι,
μέσα στ' ἀμπέλι μπαινοβγαίνουν τὰ παιδιά,
εὐλογίες σκορποῦν οἱ περαστικοὶ
ὅταν κοιτάζουν τὰ πράσινα φύλλα.
Κανεὶς δὲ σκέφτηκε τὸ μῖσος,
μιλοῦνε μόνο γιὰ δροσερὰ κρασιά.
Κύριε, πρέπει ν' ἀκούσεις τὴν προσευχὴ μας
εἶναι προσευχὴ πού τὴ λέν οἱ πολλοί,
εἶναι προσευχὴ τῶν μικρῶν παιδιῶν,
τῶν εἰρηρικῶν Σου ἀγγέλων.
Τί ἄλλο, Σὺ, θὰ πεθυμοῦσες;
- 4: Ὁ μικρὸς στρατὸς τῶν παιδιῶν
ἔβαλε κορῶνες ἀμπελόφυλλα
καὶ πῆρε σημαῖες δυὸ πλατανοκλάδια.
Τραγουδοῦν στὸν ἥλιο
δίχως μπρούτζινα βήματα.
Στὸ κάστρο τους σκοποὶ τὰ σαλιγκάρια.
Ξεκρεμάσαν τὰ παράσημά τους, τὰ κερᾶσια,
καὶ τὰ τρῶν μὲ χάχανα.
Ὅποιοι μπορεῖ, λοιπόν, ἄς τοὺς ἐπιτεθεῖ!
- 5: Τὰ παιδιά ρωτοῦν πῶς γράφεται
ἢ λέξη Εἰρήνη
(εἶναι γιατί δὲν εἶδαν ἀκόμη δεκανίκια)
τοὺς ἀπαντᾶς:

Παίρνεις ένα φτερό περιστεριου
ζωγραφίζεις μια καρδιά
και τελειώνεις με δυο παπαρούνες.

- 6: Τα παιδιά ρωτούν
ποιός είναι έχθρός τους,
τους απαντάς :
"Οποιος σās αφήνει να διψάτε,
δποιος σās κλέβει το ποδήλατό σας,
δποιον συναπαντάτε νύχτα
και δέ σās βλέπει στα μάτια.
- 7: "Όταν χιονίζει να φοράτε ελπίδες,
δταν βρεείτε φράχτες να τραγουδάτε,
δταν ζητιανεύουν χλωμά παιδιά
θάρθει ή συντέλεια του καιρου μας.
Χρόνια που θάρθουν καρπερά
με μήλα, σάρια και κυδώνια,
χτυπάει το βούκινο,
τρέξτε παιδιά ν' ανοίξετε την πόρτα
με τα ξυπόλητά σας ποδαράκια.
- 8: Φωνάζει ένα δέντρο,
φύγαν τα περιστέρια του,
τα κλέψαν νύχτα
σκοτεινοί φονιάδες με χειροβομβίδες.
Κι δμως υπάρχουν τα παιδιά·
μόλις τα στέλνουμε να σκαρφαλώσουν
το δέντρο παρηγοριέται.
- 9: 'Ανοίγει δ γυιός μου το κρυφδ συρτάρι
και βρίσκει πέντε μέτρα συρματοπλεγμα,
δυδ φανάρια μάχης, έναν επίδεσμο,
έναν κατάλογο πεσόντων
και το ζευγάρι τα λασπωμένα τ' άρβυλα.
Σκεπάζουμε τα μάγουλά μας
γιατι μεγάλωσαν μεμιās τα γένεια μας.
- 10: Φωτογραφία οικογενείας :
Χάμω το τόπι του μικρου,
δίπλα το ποτιστήρι μας του κήπου,
πιδ πάνω τα δέντρα με τα πουλιά
και ψηλά δυδ σύννεφα σπαράζοντα
στα νύχια ενός ήλιου.
- 11: Θάλασσα της Ειρήνης σ' εμπιστευόμαστε
πάρε την προσευχή μας,
πάρε τους τραυματίες μας.
Δώσε μας λίγο αλάτι
να χτίσουμε ένα νερόμυλο·
τ' άλλα θα γίνουν γρήγορα,
έχομε μαζύ μας τα παιδιά.

ΟΙ ΠΑΡΑΜΥΘΑΔΕΣ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ

(Συζήτηση μ' έναν Κινέζο Συγγραφέα)

Τοῦ ΘΕΜΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ



Πουθενά, στὸ σημερινὸ κόσμο, δὲν πιστεύω νὰ συνεχίζεται ἡ καλλιέργεια τοῦ παραμυθιοῦ —ἡ προφορική τέχνη τοῦ παραμυθιοῦ— ὅπως στὴν Κίνα. Κ' οἱ λογοτέχνες νὰ τρέχουνε ἀπὸ τὴ μιὰν ἄκρη, τῆς ἀπέραντης χώρας, στὴν ἄλλη γιὰ ν' ἀκούσουνε τοὺς καινούριους παραμυθάδες...

Θὰ νόμιζες πὼς πάνε νά... πάρουνε πράξη. Γιὰ νὰ γράφουνε οἱ ἴδιοι ὠραιότερα. Ἡ γιὰ νὰ μεταφέρουνε τὸ παραμῦθι στὸ χαρτί.

—Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη, μοῦ λέει ἕνας νέος συγγραφέας στὸ Μούκντεν, θὰ συνεχιστεῖ ὥσπου νὰ μάθουνε καλὰ Κινέζικα οἱ Κινέζοι.

—Γιὰ ποιὰν ἀνάγκη ἀκριβῶς λέτε;

—Τῆς κατασκευῆς παραμυθιοῦ. Τὸ καταλαβαίνετε πὼς οἱ παραμυθάδες μας εἶναι οἱ πιὸ καλοὶ μας λογοτέχνες. Ἄν τὰ γράφανε πολὺ λίγοι θὰ διαβάζανε τὰ βιβλία τους. Τώρα, ἕνα καλὸ παραμῦθι κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀκροατὲς σ' ὅλη τὴ χώρα. Τὸ διηγούνται μιά, δύο, δέκα φορές. Τὸ βαρυσύνταν πιὰ νὰ τὸ ἀκούνε οἱ ἴδιοι κι ἀναγκάζονται νὰ τοῦ κάνουνε μεταβολές. Ἐκατοντάδες μορφές ἀλλάζει, αὐτὸ τὸ παραμῦθι, ὥσπου νὰ τὸ βαρεθεῖ ὀλωσδιόλου ὁ κατασκευαστὴς καὶ νὰ τὸ παρατήσῃ. Νὰ τὸ παρατήσῃ στὴν τελειότητά του. Ὑπάρχει ἄνθρωπος ποὺ ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ του καί... πέντε παραμῦθια! Σ' ὅποια-δήποτε χώρα κι ἂν τυπώνονταν θὰ τὰ κηρύσσανε ἀριστουργήματα.

—Καλά, τοῦ παρατηρῶ, μὰ ἡ μεταφορὰ τους στὸ χαρτί δὲ θὰ τὰ ζῆμιωνε;

Κατάλαβε, χαμογέλασε, καὶ μοῦ λέει :

—Σπούδασα στὴ Γαλλία. Ἔχω διαβάσει πολλὴ ξένη λογοτεχνία. Ξέρω τί θέλετε νὰ μοῦ

πεῖτε. Ἔ, λοιπόν, τὸ κινέζικο παραμῦθι ποὺ σὰς λέω δὲν ἔχει ἀνάγκη καμμιάς ἐπεξεργασίας πάνω στὸ χαρτί, ὅπως δὲν ἔχουνε καὶ τὰ ἔπη τῶν δικῶν σας χωρῶν. Ἀπλὴ ἀντιγραφή θὰ γίνῃ καὶ μάλιστα αὐστηρὰ πιστὴ.

—Τὰ ἔχετε συγκεντρώσει;

—Μὰ ὄχι βέβαια. Εἶναι πάρα πολλά. Κάνουνε τὴ δουλειά τους ὅπως εἶναι.

—Τότε γιατί ταξιδεύουνε οἱ συγγραφεῖς σας;

—Γιὰ νὰ μάθουνε σ' αὐτοὺς τοὺς λαϊκοὺς δημιουργοὺς τί εἶναι ἡ δουλειὰ ποὺ κάνουνε.

—Νὰ τοὺς κάνουνε συνείδηση τὸ ρόλο τους;

—Ἀκριβῶς! Τοὺς αἰῶνες ποὺ ἡ Κίνα μένει σχεδὸν ξένη στὸ γραφτὸ τῆς λόγου, ὅλη τὴ δουλειὰ τοῦ πνευματικοῦ δημιουργοῦ τὴν κάνανε αὐτοὶ οἱ λαϊκοὶ μερακλήδες τοῦ λόγου. Οἱ ξένοι τοὺς περιποιηθήκανε πολὺ, καὶ κάμποσοι ἀπ' αὐτοὺς ζήσανε βασιλικά, καθὼς ἤτανε περιζήτητοι στὰ πλούσια σπιτία. Ἀλλὰ καταλαβαίνετε πὼς ὅλη τους τὴν ἱκανότητα τὴ χαραμίζαμε φτιάχνοντας σόκιν ἱστορίες. Ὑπάρχουνε ὁμως καὶ μεγάλοι παραμυθάδες ποὺ ἀρνηθήκανε τὴν πλούσια ζωὴ, γιὰ νὰ μείνουνε κοντὰ στὸν κόσμο, μὲ τὸ μεράκι τους...

Τόνη ρώτησα γιὰ τὸ Μάρκο Πόλο. Ἄν εἶναι γνωστὸς στὴν Κίνα καὶ πὼς τὸν θυμούνται. Πὼς τὸν βλέπουνε.

—Γνωστὸς! Μὰ κ' οἱ πέτρες ξέρουνε γιὰ τὸ Μάρκο Πόλο. Τοῦ ἔχουμε μιὰ παλιὰ γέ-





φουρα στ' όνομά του. Συνοικία του Πεκίνου έχει τ' όνομά του. Πρότυπο μεγάλου και τίμιου παραμυθά. Άλλά έσείς ρωτήσατε για τη δουλειά ακριβώς που κάνουνε οί συγγραφείς μας κοντά στους λαϊκούς παραμυθάδες που λέγαμε. Κάθε συνάφι, κάθε έπάγγελμα, πρέπει ν' ανακαλύψει τους παραμυθάδες του. Κι όταν τους βρίσκουμε μάς γράφουμε άμέσως. Καί τρέχουμε να τους ακούσουμε. Να βοηθήσουμε τη μόρφωσή τους. Καί ή μόρφωση αυτή συνίσταται στο να πληροφορηθούμε σωστά πώς παίζουνε μέ... τα άγια των άγιων: Με την ψυχή του ανθρώπου, που όπως θέλουμε μπορούνε να την κάνουνε. Στο χέρι τους είναι να καλλιεργήσουνε το φόβο ή την παλληκαριά, το πνεύμα της θυσίας ή το πνεύμα του άρπαγα. Να γεμίσουνε την Κίνα με ζητιάνους ή με οίκοδόμους. Αυτοί οί άνθρωποι μάς βοηθήσανε πολύ στη γιατρεία των δυο φοβερώντων πληγών της Κίνας: Της ζητιανιάς και της πορνείας. Δεν έξαλείφονται, βλέπετε, τέτοιες άρρώστειες μόνο με το να προσφέρει το Κράτος τροφή ή νόμιμη συζυγική στέγη. Είχανε γίνει πια «στάσεις» ψυχής εναντι της ζωής. Δεν είχανε μάθει τίποτ' άλλο. Έπρεπε να ξεπλυθούνε αυτές οί ψυχές, και να μάθουνε άποξαρχής τα πάντα της ζωής.

»Μπορείτε να καταλάβετε τί σας λέω, όταν μάθετε πώς τα 95 τοίς έκατο του Κινέζικου πληθυσμού πέρασε από το παζάρι. Πουλήθηκε κι αγοράστηκε. Πουλούσε τα παιδάκια του, και άρχιζε μάλιστα να υπολογίζει σαν έμπορας για τα παιδάκια που δεν είχε φέρει άκόμη στον κόσμο! Άκόμη, για να μπείτε στην παλιότερη άτμόσφαιρα της Κίνας, πρέπει να σας πώ πώς τις γυναίκες που πουλούσανε το κορμί τους, οί Κινέζοι δεν τις περιφρονούσανε όπως γίνεται στα δικά σας μέρη. Τις σέβονταν και, αν θέλετε, τις θαυμάζανε! Είτανε οί άνεξάρτητοι διαχειριστές της ζωής τους! Όντα, που άρνήθηκαν να τα πουλούνε άλλοι και καταπιαστήκανε μονάχες τους μ' αυτό το έμποριο. Έπήρξε μαύρη έποχή που μόνο αυτή

την πρωτοβουλία μπορούσες να βρεις στη... χασισωμένη Κίνα. Αυτή είναι ή πραγματικότητα που μάς κληροδοτήσανε οί κατακτητές. Καί δε μάς περίμενε, αυτή ή πραγματικότητα, να μάθουμε γράμματα — τα δύσκολα Κινέζικα γράμματα — κ' ύστερα να γίνουμε συγγραφείς, για να τη διορθώσουμε. Έπρεπε να δράσουμε άμέσως, χρησιμοποιώντας και την ικανότητα του κουνουπιού άκόμη.

»Οί παραμυθάδες, καθοδηγούμενοι από τους πνευματικούς ανθρώπους της Κίνας, πήρανε τη θέση των μεγάλων οίκοδόμων, των μεγάλων δημιουργών. Γίνανε εκείνο που είπώθηκε: «ύπεύθυνοι μηχανικοί των ψυχών». Προσθέσετε σ' αυτό: «ψυχών που είχανε πάθει από σκλήρυνη και γάγραινα Ιστορική».

»Μονάχα στην πόλη της Σαγκάης υπήρχανε, πριν από έννια χρόνια, δυόμιση χιλιάδες καλά όργανωμένοι οίκοι άνοχής. Που δέχονταν μόνο ξένους πελάτες. Τα πάρα πέρα τα φαντάζεστε. Μόνο ένα δε μπορείτε να φανταστείτε. Πώς όταν το νέο καθεστώς έπρόσφερε την έλευθερία, τα όντα αυτά δεν τη γνωρίσανε. Τη μισούσανε! Κι όταν καταλάβανε την όμορφία της νέας ζωής, του νέου περιβάλλοντος — πώς δηλαδή είναι ή ζωή του σωστού ανθρώπου — τότε είχαμε τρομαχτικό κύμα αυτοχτονιών. Νοιώθανε ξένες, άχρηστες, σαν κηλίδες, μέσα στο νέο κόσμο. Έρημιά!...

»Τη μεταχείρισή τους, για να βρούνε την ικανότητα προσαρμογής, την άναλάβανε οί στοργικοί άνθρωποι που καθίσανε σαν ψυχίατροι κι έξετάσανε την κατάσταση, και κάμανε παραμυθένιο γεφύρι περάσματος από τη μιá ζωή στην άλλη. Άνάλογη είναι κ' ή περίπτωση των παιδιών με τη ζητιάνικη στάση ψυχής. Σήμερα τα βλέπετε τί περήφανα είναι; Σχεδόν άκατάδεχτα. Δεν πέρνουνε από ξένο χέρι μήτε παιχνίδι. Αυτό δεν έγινε με άπαγορευτικούς νόμους. Όλα είναι άποτελέσματα της πειθούς. Του Λόγου.

»Σήμερα έχουμε, στη Σαγκάη μόνο, δυόμιση χιλιάδες παραμυθάδες! Αύριο, πιστεύω πώς αυτή ή πείρα, και ή όμορφία, θα δώσουνε στον κόσμο μιá σοφή, κι άσύγκριτη σε πρωτοτυπία κι άπλότητα, γραφτή τέχνη του Λόγου...»



ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΩΡΕΣ ΧΑΜΕΝΕΣ

Τῆς ΕΙΡΗΝΗΣ ΓΑΛΑΝΟΥ

Ἡ χειμωνιάτικη σκόλη εἶχε κουραστεῖ ἀπὸ τὸ πλῆθος ποὺ τὸ τραβήξανε πρῶτ' πρῶτ' τὰ ἴδια τῆς τὰ λιόφωτα χέρια σὲ δρόμους κ' ἐξοχές τῆς Ἀθήνας.

Τώρα, μὲ τὸ γέρμα τοῦ ἡλίου, τριγυρνοῦσε ἄβουλη κι ἄφωνη ἀνάμεσα στὰ σκοτισμένα βήματα τῶν ἀνθρώπων, ποὺ οἱ πιὸ πολλοὶ τους σφραγίζανε τὸ τέλος τοῦ περὶπατου μὲ λογισμοὺς ὁμοίους πὲς:

— Αὔριο; Αὔριο, τὰ ἴδια πάλι.

Τὰ ἴδια, καὶ τόσο ξέχωρα.

Σήμερα τὸ πρῶτ', δὲν τὸνοιωθες τοῦτο τὸ ξέχωρο. Σὰ νὰ κράταγες στὸ χέρι σου μιὰ σημαιούλα, τὴν ἴδια μὲ ὄλους. Ἦτανε γιὰ τὰ Φῶτα, γιὰ τὸν ἡλιο, τὸν ἀγέρα, τὴ λευτεριά.

Ἡ λιακάδα, εἶχε χαθεῖ πιά. Ὡστόσο, τὸ ἄγγιγμά της, ἔτρεχε ἀκόμα τρελλὸ ἀπὸ τὰ μάγουλα στὸ κορμί, συνιροφιά μὲ τὸ ἄγγιγμα τοῦ βοριᾶ, ποὺ τὰ δάχτυλά του ἀναδεύανε τὴν ἄχνα τοῦ χιονοῦ, ἐκεῖ, στὸ στεφάνι τῶν βουνῶν καὶ τοὺς ἴσκιους τοῦ κάμπου.

Τὰ παιδιὰ ποὺ παίζανε κιόλας κρυφτούλι μὲ τὴ νύστα, ξαναβλέπανε τὸ χορτάρι ὅπου εἶχανε πετάξει τὰ χρωματιστά τους μάλλινα γιὰ νὰ τρέξουνε, ξαναβλέπανε τὰ βατράχια ποὺ ἀνηφορίζανε πηδώντας παράξενα, γιὰ νὰ βγοῦνε ἀπὸ τὸ ρέμα μὲ τὶς καλαμιές, στὰ μικρὰ γεφύρια. Καὶ τί καλὸ παιγνίδι ποὺ στήνανε ἀρχοντόπουλα καὶ φτωχαδάκια κυνηγώντας τα, καὶ τί δυνατὰ ποὺ γελάγανε ὀλόφρεσκες ντάντες καὶ μανάδες μαραγκιασμένες ἀπὸ δουλειὰ καὶ ἔγνοια.

Τὸ νιὸ ζευγάρι τῆς φάμπρικας, θυμᾶται τὴν ξένη κυρία καὶ τὸ συνοδὸ της — μπορεῖ καὶ φτασμένους ἀπὸ χώρα ἐχθρική. Βρεθήκανε πλάι πλάι καὶ οἱ τέσσερις, μαζεύοντας ἀνεμῶνες. Ἐκεῖνοι, πηγαίνανε σὰ νὰ ὄνειρεύονταν καὶ ὀλοένα, χαμογελοῦσανε στοὺς ντόπιους, καὶ τοῦτοι, τοὺς χαρίζανε τὰ μπουκέτα τους.

Τώρα, λές, αἰθέρας, κορφές, ἀνθισμένο κρῦο, γίνανε ἓνα μὲ τὴν ἄφωνη γνωριμιὰ. Οὔτε τὸ κῦμα τοῦ πέλαγου οὔτε ὁ χρόνος δὲ θὰ συνεπάρουνε τέτοιαν ὥρα, ποὺ τὴ νοιώσανε ἀκόμα καὶ τὰ θάμνα, ἀκόμα καὶ τῶν πεύκων τὰ κλαριά, καὶ στάθηκαν ἀκούνητα.

Ἡ δύση ἔσβησε πίσω ἀπὸ σχήματα σπιτιῶν, πίσω ἀπὸ ταρατσες οὐρανοσκέπαστες, κορφές βουνῶν καὶ δέντρων. Καὶ τὴ βαρυθυμιὰ τοῦ σούρουπου τήνε προλάβανε τὰ ἤλεχτρικά.

Χυμήξανε, ἄσπρα, κίτρινα, πράσινα, κόκκινα, σὲ στύλους, σ' ἐπιγραφές καὶ ρεκλάμες ποὺ σβουρίζονταν καὶ κυνηγιόνταν τρελλαίνοντας τὰ σύννεφα, βουτήξανε σὲ στενά. Τὰ ὑπόγεια, στέλνανε τώρα στὸν πάνω κόσμο τὸ ἀνάβλεμμά τους δέκα φορές πιὸ φωτεινὸ, παρὰ σὰν ἔφεγγε ὁ ἡλιος.

Παραθύρια τετράγωνα, μακρουλά, καγκελλωτά, κρύσταλλα ὄλο σκάλισμα, καὶ τζάμια μὲ κουρτινάκια παιδεμένα, ζωγραφιστήκανε μέσα στὴ νύχτα, προβάλλοντας τῶν σπιτιῶν τὴν πολύμορφη ζωή.

Τώρα ναί. Αὔριο τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια, μὰ γιὰ τὸν καθέναν, τόσο ξέχωρα.

Πάνω σὲ τοῦτο τὸ ξέχωρο εἶχε κατακαθίσει ἡ ζωὴ τοῦ Κίμωνα Λαριώτη. Ξέχωρος εἶχε βγεῖ καὶ τώρα στὸ μπαλκόνι του ὅπου ἀλώνιζε ὁ βοριᾶς. Τὴν κρου-

σταλλένια μέρα τὴν πέρασε μὲ τὰ κασόνια τῆς ἀποθήκης του ζυγιάζοντας περιοδικὰ πού θὰ τὰ πούλαγε αὔριο.

Τοῦχανε πεῖ νὰ τὰ πρόσφερνε σὲ νοσοκομεῖο νὰ διαβάζουνε οἱ ἄρρωστοι.

— Περιττό. Φτηνὲς φιλανθρωπίες!

Τώρα, τὸν ἐρέθιζε τὸ πλῆθος ποῦ τρεχε σὰν ποτάμι ἀνάμεσα στὰ φῶτα.

— Σκόλη μεσοβδόμαδα. Καλὸ χαῖρι! Ἄν τοὺς ἀπόμενε καὶ κάνα μονόλεφτο, τὸ φάγανε.

Καὶ τὸ χειρότερο... ἐδῶ κ' ἐκεῖ φαντάζανε αὐτοκίνητα περίφημα.

— Ὅρσε καὶ τὰ ἰδιωτικά, ἓνα μὲ τὰ σαράβαλα καὶ μὲ τὸ πόπολο. Ποῦ βαδίζουμε;

Ὡς καὶ ἡ ὑπηρέτρια ἢ δικιά του, ἔφυγε σήμερα ἀπ' τὸ πρωτὶ. Θὰ πήγαινε ἐξοχὴ μὲ τ' ἀνηψίδια τῆς.

— Δὲν ἐρχόσαστε καὶ σεῖς κύριε, μὴ μείνετε ὀλομόναχος;

Δὲν τόλμησε ἀλήθεια νὰ τοῦ τὸ πεῖ, αὐτὸς ὅμως τὸ ξεσκάλισε μέσ' ἀπ' τὸ μυαλό τῆς. Πολυδιαβασμένος, τίποτα δὲ τοῦ ζέφευγε.

— Τί εἶναι κύριε γιὰ σᾶς διακόσες, τρακόσες δραχμοῦλες, νὰ πάρουμε τὰ φαγητά μας, ἓνα ταξί, νὰ πᾶμε στὰ πεῦκα τοῦ Κοκκιναρᾶ;

Οὔτε καὶ τοῦτο τὸ ξεστόμισε ἡ γυναῖκα, σίγουρα ὅμως τὸ σκέφτηκε. Καὶ κουνάει ἄγρια τὸ κεφάλι ὁ Κίμωνας, μουρμουρίζοντας τ' ὄνομα τῶν ἀνηψιδιῶν.

— Ἡ Λίτσα καὶ ὁ Γιάννος!.. Εἶδες ἐκεῖ μάτια μου!..

Τὰ παιδιὰ, δὲν εἶτανε βυζασταρούδια. Δίδυμα γύρω ἀπὸ τὰ εἰκοσιπέντε. Πανεπιστήμιο καὶ τὰ δυό! Πέτρες ἔκοβε ὁ πατέρας τους στὸ νταμάρι. Ἡ μάνα τους ξενόπλενε. Ἡ θειά, δουλεύτρα στὸν Κίμωνα.

— Ἀδερφέ, μὲ τέτοιο Γκότα, πῶς νὰ μὴ σπουδάζουνε; Πῶς νὰ μὴν τρελλαθοῦνε ἀφοῦ κοτζὰ καθηγητὲς τῆς Νομικῆς τοὺς μοιράζουνε τ' ἄριστα;

Εἶναι νὰ μὴ μιλάς;

— Πῶς στέκεται ἀκόμα στὰ πόδια τῆς τέτοια κοινωνία; Καὶ ἀποροῦμε οἱ βλάκες!.. Καὶ ψάχνουμε νὰ βροῦμε τὴν αἰτία τοῦ κακοῦ!..

Πότε κοίταγε ἴσια κάτω ἀπὸ τὸ μπαλκόνι του, πότε μακρῶς.

— Σὲ λίγο, θὰ μαζευτοῦνε ὅλοι οἱ ἄμυαλοι στὶς τρύπες τους. Ποῦντες πού θ' ἀρπάξουνε μὲ τέτοιο διαολόκρυο. Οὔτε γιὰ χασεδένια δὲν τὰ λογαριάζει ὁ χειμώνας τὰ παλιοπαλτά τους.

Τὸ δικό του παλτὸ ἦτανε μὲ φόδρες, ὅλο ἀπαλωσύνη καὶ ζέστα. Καὶ ἡ ρεμπούμπλικα τοῦ βούλιαζε σὰ βελοῦδο ἴσαμε τ' αὐτιά χωρὶς νὰ τὸν μποδάει σὲ τίποτα, γιὰτὶ γυαλιὰ δὲ φόραγε. Τὰ γεράματα πού ἄλλους τοὺς κάνανε στραβούς, αὐτουνοῦ τοῦ δυναμώνανε τὰ μάτια τόσο, πού κι ὁ ἴδιος τᾶχανε. Κ' ἔβλεπε, ἔβλεπε τώρα τὶς φωτεινὲς ρεκλάμες, ξεχωρίζοντας κάθε τους λέξη. Κάποια, στὴν πέρα ἄκρη, ἀναβε κ' ἔσβηνε μὲ πορτοκαλιὰ καὶ ἀσημένια κεφαλαῖα:

ΘΕΑΤΡΟΝ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑΙ

Στὰ νιάτα του, πήγαινε γιὰ φιλόλογος. Κι ὅταν μὲ ξαφνικὴ μεταβολὴ ρίχτηκε σὲ δουλειὲς πού δίχως φουρτούνα τότε φέρανε σὲ χρυσὸ λιμάνι, εἶπε νὰ κρατήσῃ τὰ γράμματα γιὰ γαρνιτούρα.

— Τί ἀξίζει π' ἀνάθεμά τῆνε τέτοια γαρνιτούρα; Μὰ σὰν τὴν ἔχεις τί νὰ τῆνε κάνεις;

Τούτῃ τῇ στιγμῇ τῇ χρειάστηκε γιὰ νὰ σιάξει τὸ κέφι του.

— Τίτλος!.. Ἔ! τὸν κατέργαρο...

Τὸν ἐπιχειρηματία, δηλαδή.

Ποιὸς ἔχει εἶδηση γιὰ τὸ ἄχτι ποῦ βάλε ὁ Ἡσίοδος ἐδῶ καὶ δυὸ χιλιάδες χρόνια

σὲ κεῖνο τοῦ τὸ ποίημα "Ἔργα καὶ ἡμέραι, ὅταν ὁ τεμπέλης ὁ ἀδερφός του κατάφερε μὲ δίκες νὰ τοῦ ἀρπάξει τὴν πατρικὴ περιουσία. Τί σχέση ἔχουνε οἱ πραχτικὲς συμβουλὲς ποὺ δίνει ὁ ποιητὴς γιὰ τὴν ἀξία τῆς δουλειᾶς, μὲ τίς δυὸ ὥρες ποὺ πᾶς νὰ περάσεις στὸ θέατρο;

"Ὁμως, αὐτὰ τὰ τρία λόγια, ξέρεις δὲν ξέρεις, θὲς δὲ θὲς, παίρνουνε ἄλλο νόημα, ἄλλο μάκρος:

— "Ἔργα καὶ ἡμέραι. Ἴδου κύριοι ἡ πορεία μας σ' αὐτὴ τὴ γῆ. Νά οἱ κόποι μας, νά ἡ ζωὴ μας... Νά οἱ χαρὲς καὶ οἱ πίκρες μας! Θέλετε νὰ δῆτε ὅλα τὰ περιστατικά, δικὰ σας καὶ ξένα, παιγμένα ἀπὸ θεατρίνους; Ἀγοράστε ἓνα εἰσιτήριο!

Καὶ ἀγοράζουνε οἱ χαζοί.

Ἡ ἐπιγραφή, εἶναι ἀνάμεσα σὲ μιὰ γέφυρα τοῦ ἠλεκτρικοῦ τῆς Κηφισιάς καὶ σ' ἓνα πεῦκο. Πιὸ δεξιὰ, λυγᾶει ἓνα κυπαρίσσι.

Ἀναταράζεται κάπως ἡ καρδιὰ τοῦ Κίμωνα.

— Λές;

— Πεῦκο. Κυπαρίσσι... Ἡ γέφυρα εἶναι καινούργια.

— Λές;

— Ναί. Πούλησε κατὰ κεῖ ἓνα οἰκόπεδο.

— Ἐνα οἰκόπεδο;

— Ἄσε με ἤσυχο!

Ὁ χειρότερος ἐχθρός σου εἶναι πότε πότε τὸ ἴδιο σου τὸ μυαλό. Κι ἂν δὲν τοῦ ἀπαντήσεις δὲ σωπαίνει.

— Καλά! Δὲν ἦτανε ἓνα οἰκόπεδο.

Ἦτανε τὸ περιβόλι, ποὺ καταμεσίς του ἔστεκε ἓνα ἀπὸ τὰ σπίτια του... Ὦχ, τὸ σπίτι του ἀδερφέ. Τὸ καθαυτὸ σπίτι του. Ἐκεῖ ζοῦσε. Μὰ σὰν πουλάς, τί νὰ γυρίζεις πίσω;

Κ' ἔμπαινε μάλιστα χειμῶνας ὅταν ὑπογραφήκανε τὰ συμβόλαια. Φούντωσε ἡ δουλειά, ἀνασασμὸ δὲν ἔβρισκες — τρεχάματα, θυρωρεῖα ὑπουργείων, σκάλες, διάδρομοι, τηλέφωνα γιὰ ἀνώνυμες καὶ μετοχικὲς, γνεψίματα, κρυφὰ πουρμπουάρ... Δράση εἶναι αὐτή. Δράση γεροῦ, ὀλόγερου ἀνθρώπου μὲ τετρακόσια τὰ μυαλά.

Καὶ πάλι, νὰ ποὺ ἦρθε ἡ ὥρα νάβρει μιὰ στάλα ἀδειά... Ἔτσι, τὸ βλέπει τώρα ὅτι, ἐκεῖ μακριά, ἀνάμεσα στὸ πεῦκο καὶ τὸ κυπαρίσσι, γκρεμίστηκε μὲ λίγες χτυπιὲς ἡ παλιὰ στέγη καὶ χύθηκε κι ἀψήλωσε τὸ ὀλοκάθαρο μπετόν γιὰ νὰ στολιστεῖ μὲ μιὰ πονηρὴ ἐπιγραφή.

Μπαίνει μέσα στὸ γραφεῖο του, ἀκουμπάει τὰ χέρια πάνω στὸ σῶμα τοῦ καλοριφέρ. Τίποτα δὲ μπορεῖ νὰ διώξει τὸ ρῖγος ποὺ τρύπωσε κάτω ἀπ' τὸ πανάκριβο παλτό του. Ἀρπάει ἓνα ξένο περιοδικὸ καὶ γυρίζει μανιασμένος τὰ φύλλα του δίχως νὰ διαβάσει, ὕστερα ξαναβγαίνει στὸ μπαλκόνι καὶ στέκει ἀλύγιστος.

Ὁχι. Οὔτε αὐτὸς χρωστάει τίποτα σὲ κεῖνον τὸν τόπο ἐκεῖ κάτω, οὔτε καὶ τὸ σβησμένο περβόλι, τὸ λυωμένο σπίτι, ἔχουνε τὸ παραμικρὸ νὰ τοῦ ποῦνε.

— Ἡ ζωὴ εἶναι ζωὴ.

Μπορεῖ ὅπουδῆποτε νὰ πεθάνει ἡ γυναίκα σου. Ἡ δικιά του, πέθανε ἐκεῖ. Ἦτανε ταπεινούλα, παχουλὴ καὶ μελαγχολικιά, εἶχε κ' ἓνα δίπλωμα τοῦ πιάνου.

Τὸ πιάνο, πουλήθηκε τὸν πρῶτο χρόνον τῆς παντρειάς.

— Παίζεις;.. Ὁχι. Θὰ πείς ὅτι μπορεῖ καὶ νὰ σ' ἄρесе νὰ παίζεις. Ὁμως, τί γίνεται ἀφοῦ δὲν ἄρέσει στὸν ἄντρα σου; Ἐγώ, ὁ ἄντρας σου, θέλω τὸ σπίτι μου ἤσυχο, σοβαρό.

Οὔτε ἤσυχοι, οὔτε σοβαροὶ ἦτανε οἱ στίχοι ποῦπιασε ὕστερ' ἀπὸ δεκαοχτὼ χρόνια στὸ τσαντάκι τῆς μοναχοκόρης του. Παραμόνεψε τότε τὸν ἱππότη ποὺ τοὺς ἔστειλε, τόνε χαστούκισε, καὶ ὑποχρέωσε τὴ δεσποινίδα νὰ παντρευτεῖ μ' ἄνθρωπο τῆς σειρᾶς τῆς.

Ὁ γάμος, βγήκε σὲ καλὸ. Ποιὸς ἄλλος σύζυγος θὰ τῆς ἀσφάλιζε τόσες πολυτέλειες... Σ' ὄλα τὰ σανατόρια πού τὴν ἔβαλε μέχρι σήμερα, πάντα πρώτη θέση.

Ἀνάσανε. Τὸ τσουχτερὸ κρῦο τὸν εὐχαριστοῦσε.

— Ἔργα λοιπόν, καὶ ἡμέραι... Θαυμάσια. Πότε κιόλας ξεφύτρωσε; Θὰ πᾶμε νὰ τὸ δοῦμε κι ἀπὸ κοντά.

Πῆγε τὴν ἴδια νύχτα. Συνοικιακὴ ἢ ἐπιχείρηση, γερὰ ὅμως συγκροτημένη. Ἀπὸ μιὰ ἐπιγραφή ἔμαθε πῶς τὸ καλοκαίρι θὰ λειτουργοῦσε στὴν ταρατσα καὶ κινηματογράφος.

— Σὰ νὰ κόβει τὸ μυαλό τους... Ἐννιά μῆνες σκηνὴ καὶ τρεῖς ὀθόνη. Μπράβο.

Μὰ τὴν ἴδια στιγμή, μιὰ ζήλεια ἀβάσταχτη τὸν ἔκανε νὰ τρεμουλιάζει.

Στὴ θέση τοῦ στραβοκομμένου πεζοδρόμιου μὲ τὶς λειψὲς χωματένιες πλάκες γεμάτες λασπόνερα, στὴ θέση τῆς παλιομάντρας του, ἀστραφτε τώρα μιὰ πλατεῖα εἴσοδο, ὄλη μάρμαρο καὶ μωσαϊκό.

Ἄφρισε σὰ νὰ τοῦ εἶχανε ἀρπάξει ἀπὸ τὰ χέρια του θησαυρό, σὰ νὰ τοῦ ἀνοίγανε τὸ χρηματοκιβώτιο μὲ ἀντικλεῖδι.

— Δὲς τοὺς ἄτιμους... Δὲς, γιὰ νὰ μὴν τὸ καλοσκεφτῶ, τί τοὺς πρόσφερα... τί πήρανε μὲ τὸ τίποτα!

Μέσα σ' ἓνα λεπτό, ὄνειρεύτηκε ὄλα τὰ παράξενα. Νὰ γινότανε τώρα κάτι... ἓνας σεισμός, ν' ἀκουγότανε μιὰ πολεμικὴ σειρήνα... Ἄς ἐρχότανε μιὰ φοβέρα, ὅποιαδῆποτε νὰ σκορπίσει ὄλος αὐτὸς ὁ κόσμος πού λούστηκε καὶ μυρώθηκε μὲ ἀρώματα τῆς δεκάρας κι ἦρθε νὰ δεῖ ψεύτικες ἱστορίες, νὰ χασκαίσει, νὰ φλερτάρει, νὰ χύσει ἄνοστα δάκρυα, ἐδῶ στὸ βασιλεῖο τὸ δικό του. Αὐτός, τὸν εἶχε κρατήσει ἓνα ἔρ ο τ οῦ τ ο τ ὸν τ ὸ π ο, ἱ ε ρ ὸ ἀποκλεισμένο, πού δὲ μποροῦσε νὰ τὸ βρεῖ καμμιά ἀ π ἄ τ η. Δὲν εἶχε τρυπώσει μέσα δῶ οὔτε φιλία, οὔτε ὄνειρο, οὔτε ἔρωτας δίχως νὰ κυνηγηθεῖ καὶ νὰ λακίσει μίλια μακρὰ.

Φούντωσε μέσα του ὁ πόθος ν' ἀντικρύσει κάποιον ἄ ρ μ ὸ δ ι ο καὶ ν' ἀλλάξει μαζί του μιὰν ὕ π ε ὕ θ υ ν η κουβέντα. Ἀπάνω σὲ τί ὅμως; Αὐτὸ δὲν τῷ ξερε. Σπρώχνοντας τὸν κόσμο, βρέθηκε μπρὸς στὸ ταμεῖο. Ἐκεῖ, δὲ χώραγε συζήτηση, αὐτὸ ὅσο ταραγμένος κι ἂν ἦτανε, τῶνοίωσε. Ἡ κοπέλλα μὲ τὸ ντεκολτέ καὶ τὸ μπουᾶ ἀπὸ ἄσπρο κουνέλι γράπωσε στὰ κατακόκκινα νυχάκια τῆς ἓνα εἰσιτήριο ἀπὸ τὸ μπλόκ καὶ χαμογέλασε βλέποντας τὸ σάστιμά του.

— Πόσα θέλετε;

— Ἐνα.

— Δώδεκα δραχμές... Ἄν τις ἔχετε σὲ ψιλὰ, θὰ μὲ ὑποχρεώσετε!..

Ἦτανε ἓνας μαλακὸς σεισμός ἢ φωνὴ τῆς.

Βιαστικά, ἔψαξε τὸ πορτοφόλι του, τὶς τσέπες του, μέτρησε τὰ λεφτὰ στὴν παλάμη του τὴν τρεμάμενη κι ἀποτραβήχτηκε. Δὲ μπόρεσε νὰ φωνάξει κείνο πού φτεροκόπησε στὸ λαρύγγι του.

— Εἶμαι ὁ ἰδιοκτήτης!

Θᾶνοιγε κείνη ἢ κραυγὴ γιὰ λίγην ὥρα ἓνα πηγάδι ἀπὸ σιωπῆ. Καὶ μέσα στὸ χάος του θὰ χτυπιόταν ἢ ἠχώ, γεμάτη ὀργή, παράπονο, τύψη, νοσταλγία, μπορεῖ καὶ μιὰ κάποια ἀξίωση παραγνωρισμένης δόξας.

— Εἶμαι ὁ ἰδιοκτήτης.

Ἐβγαλε τὸ καπέλλο, σκούπισε τὸν ἰδρώτα του. Τὸ πρόσωπό του ἔκαιγε. Στάθηκε μπρὸς σ' ἓναν καθρέφτη. Μονάχα ἓνας συγγραφέας ἢ ἓνας θεατρίνος ἀναστατώνεται πρὶν ἀπ' τὴν παράσταση. Ὁ ἄνθρωπος ὁ θετικὸς δὲν ξεφεύγει γιὰ ἓνα τίποτα ἀπὸ κείνο πού πάντα τὸ παραδέχτηκε γιὰ ζωὴ...

Εἶχε ἀμέτρητες φορὲς ἀπαγγιάσει σ' ἓνα κάθισμα θεάτρου, βελουδένιο, πέτσινο,

μακάρι και παλιοκαρέκλα που ξεφτάει τα παντελόνια. Πάντα του, σαν ψεύτικα τα είδε όλα όσα γέγονταν στη σκηνή, πράματα καλά για να σπρώξεις δυο ώρες κ' ύστερα να τα ξεχάσεις.

— Τι να τους θυμηθείς;

Οι κωμωδίες άνοστιές, τα δράματα κλάψες, οι τραγωδίες φοβέρες για τα μικρά παιδιά.

Διάβασε κάποτε πως μερικά έργα είναι σα να τάγραψε ή ίδια ή ζωή.

— Τόσο το χειρότερο. Η μόνη ζωή πουχει αξία για τον καθένανε, είναι ή δικιά του.

Στην αίθουσα του θεάτρου "Εργα και Ημέραι μπαίνει μ' ένα τρεμουλιαστό χαμόγελο που το νοιώθει ξένο και πασκίζει να το διώξει.

Πήχτρα οι θεατές, λογιής λογιής, πολλά νιάτα, σγουρά, χωρίστρες, έδω εκεί μια φαλάκρα, ένα τσουλούφι άσπρο. Τα παιδιά καρφώνουνε μάτια ίκετευτικά στους ταβλάδες που γλιστράνε φορτωμένοι κρέμες και ζαχαρωμένα κεράσια.

Στους τοίχους, τα φώτα άστράφτουνε πολλά πολλά μαζί, δεμένα σαν τουφες λουλούδια.

— Έκει, ήτανε ο φράχτης... Δεξά ζερβά;

Δέν τον είχε με άνθια αυτός. Μια σκοτεινή πρασινάδα προστάτευε τον κήπο από τα μάτια τ' αδιάκριτα. Της κόρης του όμως τα μάτια μένανε καρφωμένα ολόκληρες μέρες εκεί, τότε... που της έδιωξε τον ιππότη. Από κείνον φαίνεται είχε κληρονομήσει τή μανία να γράφει κ' ή ίδια στίχους. Της βρήκε κάποτε ένα χαρτάκι, και γεμάτος άπορία το διάβασε τόσες πολλές φορές, που το θυμάται λέξη με λέξη:

Μέρα καλοκαιριού

δμως ο άνεμος

Με του Δεκέμβρη την οργή

σφυράει

Και τα πλοκάμια του κισσοῦ

τα νιόβγαλτα

Άπ' τους παλιούς τους τοίχους

ξεκολλάει...

Δέν την είχε αφήσει να πάει παρακάτω. Έτρεξε στον έμπορα και της έφερε μια δωδεκάδα λινά σεντόνια για να τους βάλει τή μάρκα της.

— Οί όπως πρέπει κοπέλλες κεντάνε μονάχες τήν προίκα τους.

Σκέφτεται πως κείνο το κάμωμα ήτανε πράξη στοργικού πατέρα. Γιατί λοιπόν ή θύμηση του χλωμοῦ της χεριού που ανέβαινε και κατέβαινε αδιάκοπα σέρνοντας τή βελόνα του φέρνει στεναγμό;

"Ολο αναπάντεχα είναι τούτη ή βραδυά. Η πρώτη εικόνα του έργου ανάλαφρη, χωρίς αξίωση καμμιά, τότε δέρνει και τον στριφογυρίζει σαν το ξερόχορτο του χειμωνιάτικου κάμπου.

Πάνω εκεί, ανάμεσα στις άκριες της άνοιχτής αυλαίας — ω, δε γελιέται — εκεί ακριβώς ήτανε ή μεγάλη τραπεζαρία του παλιού του σπιτιού. Πες ότι μέσα κεί χτυπάει ή καρδιά της πρωτινής ζωής του, γιατί τα σαλόνια μένανε πάντα κλειστά και οι κρεβατοκάμαρες ήτανε μονάχα για τον ύπνο ή μιάν άρρώστεια.

— Απομόνωση σα ράβεις ή νοικοκυρεύεις δε χρειάζεται. "Οταν σκοτεινιάσει πάλι, το ένα φως... κρατάει ξέσκεπα όλα τα έργα, ακόμα και το λογισμό! "Ασε πιά, το πόσο συγκεντρώνει τήν οικογένεια.

Τούτη τή στιγμή, προβάλλει στα μάτια του κεί η ή συγκέντρωση. Ήτανε δλο σύγνεφο και βουβαμάρα. Αν αυτός δε βρισκότανε κεί, βρισκότανε ο ίσκιος του.

Καὶ τέτοιος ἴσκιος, δὲ συχωράει οὔτε μιὰ ματιὰ γελαστὴ ἀνάμεσα σὲ μάνα καὶ σὲ κόρη.

— Συνεννοήσεις ἔχουμε;... Ἰδιαίτερα;

Ἡ οἰκογένεια πού φαίνεται τώρα στὴ σκηνὴ πίνει τὸ πρωῖνό της γάλα μὲ λογάκια καὶ πειράγματα, σὰν νὰ μὴν ἔχει μείνει κανένα ἀχνάρι σὲ τούτη τὴ θέση, ἀπὸ τοῦ σπιτιοῦ τὴν ἱστορία. Ὡς καὶ ἡ ὑπηρέτρια εἶναι ὄλη θάρρητα. Ὅταν ὁ ἀφέντης ἀπλώνει γιὰ τρίτη φορὰ τὸ φλυτζάνι του, λέει πῶς ἡ καφετιέρα ἄδειασε. Ἡ κυρὰ φωνάζει μ' ἐνθουσιασμό, μπράβο Ρούλα! — Ἐκεῖνος σηκώνεται γελαστός.

— Στὸ γάμο σου Ρούλα, δὲ θὰ γενῶ κουμπάρος.

Ἐπειτα κοιτάζοντας τὸ ρολοῖ του, ἀρπάζει τὸ χαρτοφύλακά του.

— Ἀγαπητές μου φεύγω. Ὡρα γραφείου!

Μιὰ καταχνιὰ τρέμει μπρὸς στὰ μάτια τοῦ Κίμωνα. Ὁ μπουφές στὴν ἴδια θέση. Ὁ μπουφές, ἡ σεרבάντα, τὸ λιγόζωο πιάνο.

Ἡ θεατρινούλα πού παίζει τὴν κόρη, τρέχει, τυλίγει τὸν πατέρα στὸ παλτό του, ἡ μάνα της τοῦ στρώνει τὰ μαλλιά μὲ τὴν παλάμη, ἡ δουλίτσα τοῦ φέρνει τὴν ὀμπρέλλα.

— Καλὴ σας στράτα, κύριε!

Καὶ ὅταν ὁ ἄντρας φεύγει, ἐκεῖνες πᾶνε στὸ παράθυρο γιὰ νὰ τὸν δοῦνε νὰ περνάει. Ἡ μιὰ, τοῦ χτυπάει τὸ τζάμι, ἡ ἄλλη τὸν χαιρετάει τσαχπίνικα καὶ ἡ τρίτη πετάει ξανὰ τὸν ὀλόγλυκο ἀντίλαλο!

— Καλὴ σας στράτα, κύριε.

Ἡ καρδιά τοῦ Κίμωνα τρέμει. Δὲ μπορεῖς νὰ τὰ φέρεις πίσω τὰ περασμένα, μὰ πιὸ πολύ, δὲ μπορεῖς νὰ τ' ἀλλάξεις.

Τ'ἀλλάξεις, μονάχα ἂν τὸ μυαλό σου τ' ἀλαφιασμένο, τὸ θελήσει.

Καὶ ὁ Κίμωνας, τὸ θέλει τώρα, νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ κύριος, καὶ δικιὰ του ἡ στράτα ἡ καλή.

Σηκώνεται ἀθόρυβα μέσα στὸ σκοτάδι τῆς αἴθουσας, σκίζει τὸ διάδρομο καὶ βρίσκεται ὄξω.

— Ἀγαπητές μου, φεύγω. Ὡρα γραφείου.

Καὶ κεῖνες μάνα καὶ κόρη, κολλᾶνε τὰ μουτράκια τους στὸ τζάκι γιὰ νὰ τοῦ στείλουνε ἀκόμα ἓνα ἀντίο, καθὼς θὰ περνάει.

Δὲ στάθηκε νὰ περιμένει τράμ, οὔτε λεωφορεῖο. Τὸ τρέξιμο στὴν ἀμελημένη λεωφόρο καὶ τὰ σκακίκα πού τὰ ὀργωνε ὁ ἄνεμος, τὸν ἀλάφρωνε. Βρέθηκε ὕστερ' ἀπὸ ὦρα ἀρκετὴ στὸ γειτονικό του πάρκο. Μέσα στὴν ἡσυχία ὁ σίφουνας πού ἔβραζε μέσα του θέριεψε χειρότερα. Τὰ κλωνιὰ τῆς ἰτιᾶς τοῦ ἀγγίζανε τὸ καπέλλο, ἡ ἄχνα τοῦ συντριβανιοῦ πού ἄστραφτε κάτω ἀπὸ ἓνα πράσινο ἠλεκτρικὸ τοῦ ράντισε τὰ χέρια.

— Ἐδῶ εἴμαστε!

Ἦχος πνιχτὸς βγῆκε ἀπὸ τὸ λαρύγγι του.

— Τί νὰ σᾶς κάνω ἔσᾶς;

Τὰ μάτια του στηλωθήκανε στὸ σμαραγδένιο γλόμπο, στὰ δέντρα, στοὺς ἴσκιους τῶν σπιτιῶν.

— Τί νὰ τὸ κάνω τὸ σήμερα;

Χιλιάδες ὦρες χαμένες, πού θάφτηκαν στὴν καυτὴ ἔρημο τῆς καρδιάς του, βογγήξανε σὰ νὰ λαχταρούσανε νὰ ξαναβγοῦνε στὸν ἀγέρα, χτυπιόνταν μ' ἀπελπισιά, φέρνοντάς του ἀγωνία καὶ θάνατο.

Ξαφνιασμένος ἔπιασε μὲ τὰ δυὸ χέρια τὴ γραβάτα του καὶ τὰ δάχτυλά του τρεμουλιάζοντας χαλαρώσανε τὸν κόμπο. Ἄδικα. Ἡ ἀναπνοὴ δὲν ἐρχόταν. Σφεντόνισε τὴ ρεμπόμπλικά του σ' ἓνα παγκάκι, ἤρθε καὶ σωριάστηκε στὸ πεζούλι τοῦ συντριβανιοῦ. Τὰ νερὰ τοῦ λούσανε τὸ πυρωμένο κεφάλι, κυλώντας ἀπ' τὸ γιακά τοῦ παλτοῦ στὴ ράχη του.

Μὲ τὸ ἔνστιχτο τοῦ ἀρρωστημένου ζώου, ἔμεινε ἀκούνητος στὴ θέση ποῦ τοῦ χάρισε τὴ σωτηρία.

Ὡστόσο, τὴν ἄλλη βραδυά, τὸν ξαναζήτησε τὸν κίντυνο. Τώρα ἦτανε σίγουρος πῶς δὲ θ' ἀντίκρυζε παρὰ ἓνα ἀστεῖο σκιάχτρο.

— Μὲ πείραζε τὸ ἀπρόοπτο. Ποῦ νὰ τὰ φανταστεῖς τόσα πολλὰ παράξενα, μαζεμένα... Ἔργα καὶ Ἡμέραι!

Κατάφερε νὰ κορδωθεῖ ξαναπερνώντας τὴν εἴσοδο. Ὁ κόσμος λιγοστός. Ἡ κοπέλλα τοῦ ταμείου δὲν εἶχε τὸ χτεσινὸ ντεκολτέ, οὔτε καὶ φόραγε τὸ μπουᾶ ἀπὸ κουνέλι. Καθημερινὴ βλέπεις. Τὸν κοίταξε καλὰ μὲ τὰ πράσινα ματάκια της, σὰ νὰ τὸν θυμότανε ἀπὸ χτές, καὶ κεῖνος σαστισμένος ἄρχισε τὶς δικαιολογίες.

— Ἦρθα... Ἦρθα καὶ πάλι... Ξέρετε, τοῦτο τὸ οἰκόπεδο, τὸ παλιὸ σπίτι, ἦτανε δικὰ μου!

— ὦ, Θεέ μου! Γιὰ σκεφτεῖτε!

Τὰ λόγια βγήκανε φιλικὰ καὶ μὲ ἔκσταση ἀπὸ τὸ στόμα της. Στὴ θυρίδα δὲν ἔστεκε ἄλλος κανεὶς. Τῆς φάνηκε ὅτι χρώσταγε νὰ δείξει πῶς ἦτανε γυναίκα αἰσθαντικιά:

— Σὰς νοιώθω κύριε!.. Νὰ βλέπει κανεὶς θέατρο ἐκεῖ ποῦ γνώρισε τὴ ζωὴ!

Μὲ βιάση τῆς κούνησε τὸ κεφάλι κι ἀποτραβήχτηκε. Ἡ ἀντρεία του εἶχε ἐξανειμιστεῖ.

— Ποιὸς γνώρισε τὴ ζωὴ;

— Κρατώντας τὸ βασίλειο τοῦ Ἐγὼ σου πάντοτε ἀκέραιο, δὲν ἔχεις τὸ δικαίωμα νὰ πεῖς ὅτι γνώρισες τὴ ζωὴ.

Ἔτσι ἔλεγε τὸ ἔργο, κι αὐτὸς καθότανε ἀκούνητος στὴν πολυθρόνα του.

Ἦτανε φευγάτη ἢ θανατερὴ ἀγωνία τῆς χτεσινῆς βραδυᾶς, φευγάτος ὁ κίντυνος. Μὰ οὔτε καὶ τὸν ἔβλεπε σὰν ἀστεῖο σκιάχτρο ὅπως εἶχε προφητέψει. Μιὰ νοσταλγία τὸν κυρίευε, ἀνάμιχτη μὲ πόνου δυνατὸ. Μιὰ δίψα γιὰ συλλογὴ τὸν ἔκανε νὰ γυρίζει τὰ μάτια κατὰ τὸ σκοτάδι.

Ἀλήθεια. Εἶχε κρατήσει τὸ βασίλειό του ἀκέραιο ὅσο λίγοι. Στὸ ἀλώνι τὸ δικό του δὲν εἶχε βρεθεῖ μιὰ τόση δὲ θέση γιὰ ν' ἀκουμπήσει τοῦ ἀλλουνοῦ ἢ λύπη, γιὰ νὰ χορέψει τοῦ ἀλλουνοῦ ἢ χαρὰ. Καυχιότανε πῶς δὲ γελάστηκε ἀπὸ κανέναν, πῶς δὲ νικήθηκε ποτέ. Τώρα, τοῦτος ὁ τόπος τοῦ φώναζε ὅτι ἦτανε βαριὰ νικημένος.

Τοῦ νικημένου ἢ κρίσει μεστώνει. Ἄντὶ νὰ γνέφει στὰ οὐράνια μὲ τὸ ἄμυαλο κεφάλι του, ἀντὶ νὰ σεργιανᾶει πέρα δῶθε τὸ ἀνώφελο κορμί του, κάθεται καὶ ἀκούει καὶ προσέχει.

Τὸ ἔργο δὲν τόχε γράψει συγγραφέας ἀπ' τοὺς ξεχωριστούς. Ὅμως ὁ Κίμωνας μόλις κείνη τὴ βραδυά εἶδε τὰ πρόσωπα τοῦ θεάτρου σὰν πλάσματα ἄξια γιὰ τὴ ζωὴ. Καὶ τὴ ζωὴ κεῖνο τὸ βράδυ δὲν τὴν καταφρόνεσε ὅπως τότε, ποῦ ἡ θέση ἀνάμεσα στὶς δυὸ ἄκριες τῆς ἀνοιχτῆς αὐλαίας ἦτανε δικιά του.

Ἦχοι καὶ φωνές ὅλο μυστήριο τὸν ζώνανε, τὸν κλονίζανε, κι ἄς μὴν μπαίνοβγαίνανε στὴ σκιερὴ βασιλιάδες μὲ στρατούς, σπαθιὰ κι ἀλόγατα, ἄς μὴν ξεσπάγανε κεραυνοὶ ἀπὸ τὰ σύγνεφα ἢ τὰ λόγια στρατηγῶν ἀντρειωμένων. Κανένας θεατρίνος δὲ φόραγε κυματιστὸ μαντύα. Οὔτε καὶ δούλους, οὔτε καὶ ἱερεῖς ἔβλεπε ποῦ κρατᾶνε δάδες, φωτίζοντας προπύλαια ναῶν καὶ παλατιῶν.

Ἄνθρωποι δίχως μεγαλεῖο, δίχως σημασία, ὑφαίνανε πάνω ἐκεῖ τὸ ἀθάνατο πανὶ τῆς ταπεινῆς του μέρας, κι αὐτὸς ἀναζήταγε ἓνα του κομμάτι νὰ ρίξει στοὺς ὤμους του, ποῦ τρέμανε ἀπὸ τὸ κρύο.

Μὰ ὅταν εἶδε τὸ ἀδερφάκι τῆς ὑπηρετριάς μὲ τὴν καλὴν στρατά, νὰ παίρνει τὴ σάκκα του γιὰ τὸ νυχτερινὸ σχολεῖο, ἔλυωσε στὴ φλόγῃ τῆς ντροπῆς.

Αὐτός, τὸν πεντάρφανο Παυλάκη—έναν παραγιό του—τὸν ἔστειλε νὰ ξαναγυρίσει στὸ σπίτι πού δὲν εἶχε γιατί τὸν παρακάλεσε νὰ τοῦ ἀγοράσει ἀλφαβητάριο.

— Σύρε. Σὲ διώχνω. Τὰ γράμματα πού σου χρειάζονται σένα ε, θὰ σοῦ τὰ μάθουνε στὸ βουνὸ οἱ γίδες.

Κάθε δειλινό, δυὸ χέρια δυνατὰ ἀκουμπάγαε στὴ ράχη του καὶ τότε σπρώχνανε στὸ θέατρο. Δὲν προσπάθησε ν' ἀντισταθεῖ. Ἄλλωστε γιὰ ποιὸ λόγο; Οἱ ματιές τῶν καλῶν του γειτόνων δὲν τὸν στενοχωράγανε. Ἦταν εὖ σὰν νὰ μὴν τοὺς γνώριζε. Οὔτε ἀπὸ τὰ μαγαζιά τους εἶχε ποτὲ ἀγοράσει μιᾶς δεκάρας πρᾶμα, οὔτε στὰ σπίτια τους εἶχε πατήσει. Ἡ ὁμορφὴ τοῦ ταμείου τὸν καλησπéριζε καὶ τοῦδινε πάντα τὴν ἴδια θέση. Ἐβλεπε, πότε μιὰ ἐπανάληψη, πότε κάτι καινούργιο.

Θρυψαλλιάζοντας τὸν ἑαυτό του, ἔπιανε ἕνα ἕνα κομμάτι, τὸ ξέταζε καλά, καὶ ὕστερα τὸ πέταγε πέρα.

Ἐνα πρωτὶ ἡ ὑπηρετριά του στάθηκε ἀντίκρου του θαρρετά.

— Ἀρρωστος εἶσαστε κύριε τοῦτον τὸν καιρό... Μὲ συμπαθᾶτε κιόλας πού σᾶς τὸ λέω. Πρέπει νὰ κοιταχτῆτε.

Σκοτεινιασμένος, ἔσκυψε τὸ κεφάλι.

— Καὶ μονάχα ἀπὸ τὸ σῶμα ὑποφέρει ὁ ἄνθρωπος, Πετρούλα;

Ἄθελά της εἶπε λόγο πού τότε χτύπησε κατὰ πρόσωπο.

— Ἄνθρωπος ὅπως... ἐλόγου σας κύριε, ἀπὸ τί ἄλλο νὰ ὑποφέρει;

Ἄμέσως ὁμως, συμμαζεύοντας τὴν ντομπροσύνη καὶ τὴ χωριατιά της, γέλασε, καὶ ὕστερα ἀναστέναξε.

— Τότενες... διασκεδάστε μιὰ στάλα, ἀφέντη... Χαρεῖτε μὲ τοὺς φίλους σας, μὲ τὶς φαμίλιες τους... Καὶ... μαζί μὲ τοῦτο, κάντε κανένα ψυχικό... Δυστυχία πολλὴ σήμερα!

Ἄγρια τὴν ἔκοψε.

— Τί νὰ τὸ κάνω ἐγὼ τὸ σήμερα;

Δὲν τοῦ χρειαζότανε παρὰ μονάχα τὸ σήμερα πού τὸπλαθε μιὰ πέννα καὶ τὸ ζωντανεύαε οἱ θεατρίνες στὴ θέση τοῦ παλιοῦ του σπιτιοῦ.

Ἡ τύψη γιὰ τὶς ζωές πού ἀδίκησε, ὁ πόνος γιὰ τὰ ψυχα πού δὲν τὰ πρόσεξε καὶ δὲν τ' ἀγάπησε, τοῦ χρίζανε ἕναν βαριαρρωστημένον ἐξιλασμό, μιὰν ἀνείπωτη τυραννία καὶ κάποιον ξαλάφρωμα μαζί.

Σὰν ἦρθε τὸ καλοκαίρι, ἀνέβηκε στὴν ἀπέραντη ταράτσα. Βραδυές καὶ βραδυές βυθιζότανε στὰ ὄσα ἔδειχνε ἡ ὀθόνη.

Ἀπὸ τὸ παλιὸ περιβόλι, εἶχανε σωθεῖ δυὸ ρίζες γιασεμί πού τεντώσανε τὰ κλώνια καὶ τὰ πλέξανε στ' ἀψηλὰ κάγκελλα. Ὅπως φύσαγε, τ' ἀμέτρητα λουλούδια τους πετάγανε τρελλὰ σὰν πεταλοῦδες, πού ξέρουνε ὅτι δὲ θὰ ζήσουνε ἄλλη ἀστροφειγιά, οὔτε ἄλλη φεγγαράδα. Ἡ παλιά εὐωδιά τους, συντρόφευε τὰ ὄσα ξετυλίγονταν μπρὸς στὰ μάτια καὶ τὸ νοῦ του.

Λὲς καὶ τώρα μόλις πρωτογνώριζε τὶς ὁμορφες πολιτεῖες αὐτὸς ὁ πολυτάξιδος καὶ διαβασμένος. Τώρα μόλις τὸν ἄγγιζε τὸ μυστήριο πού τυλίγει δάση, κορφές, ποτάμια καὶ πέλαγα.

Τὴ χάρη τῆς ἀκρογιαλιάς μὲ τὶς βαρκοῦλες, τῆς βουνοπλαγιάς μὲ τὰ κοπάδια τὴ χαιρετοῦσε τώρα, γνέφοντας μ' ἕνα κρυφὸ χαμόγελο:

— Κρῖμας!..

Δὲ διάλεγε τὰ ἔργα. Καὶ τὸ πιὸ τελευταῖο, κάτι εἶχε νὰ προσφέρει στὴν ἀπέραντη φτώχεια του.

Βλέποντας τὸ ἐγκλημα δὲν ἄφριζε σὰν ἄλλοτε. Μὲ σκυφτὸ κεφάλι ἀναρωτιότανε ἂν εἶχε καὶ ὁ ἴδιος κουραστεῖ ποτέ του νὰ μποδίσει μικρὸ ἢ μεγάλο κακό.

Δέν τουρχότανε εύκολα στο στόμα ή βρυσιά και τὸ ἀναγέλασμα σὰν ἔβλεπε τὴν ἀντρέια, τὴν πίστη, τὴν καλωσύνη.

— Ἐχασες τὸ λεξιλόγιο... ἔλεγε στὸν ἑαυτό του.

Παρακολούθαγε τὸν ἔρωτα μὲ καρδιόχτυπο και πόνο. Καὶ κεῖνος, ζητώντας λὲς ἐκδίκηση γιὰ τὰ χρόνια τοῦ κατατρεγμοῦ, γιὰ κεῖνο του τὸ βλέμμα τὸ φριχτὸ ποὺ γύρευε νὰ τὸν ἀπολιθώσει, δὲν ἔβγαينه ποτὲ στο τέλος σύμφωνα μὲ τὴν πρόβλεψή του.

— Ἀχ!.. Γιατί;

Ἄνάκατα σωριάζονταν στὸν ἄδειο χῶρο τῆς καρδιάς του ὄλα ποὺ τᾶχε σπρώξει πέρα μ' ἀδιαφορία ἢ θυμό. Ἡ ξεγνοιασιά τῆς νιότης, τὸ κυνήγι και ὁ μόχθος τοῦ ἰδανικοῦ, τὸ χαροπάλεμα γιὰ ἓνα κομμάτι ψωμί, σὲ κρύα, σὲ κάψες, στὸν ὠκεανό, στὰ σπλάχνα τῆς γῆς, στο βυθό.

Τὸ δάκρυ γιὰ ἓνα χαμένο ὄνειρο ἢ κάποιο θάνατο, ἔρριχνε τώρα κάποιον ἴσχιο και στὰ δικά του του τὰ μάτια.

Σιγὰ σιγὰ, ἡ ζωὴ ἔπαυε νᾶναι ἡ ψεύτικια, ἡ περαστικιά, ἡ ξένη εἰκόνα.

Βοὴ βγαίνει ἀπὸ τὰ πάντα. Μιὰ γλῶσσα τοῦ μιλάει σπαραχτικά. Ἐνα βῆμα μονάχα τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸ σήμερα, τὸ ζωντανό.

Στενεύει ὀλοένα τὸ χάος, και θὰ τὸ διαβεῖ. Οἱ χιλιάδες ὥρες οἱ χαμένες, ποὺ θάφτηκαν στὴν καυτὴ ἔρημο τῆς καρδιάς του, θὰ βροῦνε ἀνάσταση.

Ὡρα φυγῆς

Ἡρθες! Στὴν ἄσπρη σου ποδιὰ δώδεκα πορτοκάλια
κ' ἐκλωθε τ' ἅγιο στόμα σου, τὸ φῶς ἀπ' τὰ κοράλια.

Ἡρθες μ' εὐώδερα μαλλιά τὴν ἄνοιξη νὰ σύρεις
ραφή στὰ περασμένα.

Ἀχ! τί ζητοῦν τὰ μάτια σου στὰ βάθη μου πεσμένα.

Μιὰ πύρινη γαρουφαλιὰ μὲ χαιρετάει στὴ δύση
κι ὁ θάνατος τριγύρα μας σκύβει νὰ προσκυνήσει.

Πόψε μιλοῦν τὰ κύματα στο παρδαλὸ νυχτέρι
κ' ἦν' ὁ οὐρανὸς κοχύλι·

σὰν τραγουδοῦν τὰ στήθια μου μὲ τὰ τρελλά σου χεῖλη.

Τ' ἀστέρια στὴν παλάμη σου κάμπος μὲ μαργαρίτες,
ὦρα γλαρὴ ποὺ χαίιδευε τοὺς πόθους μας—ἀλῆτες.

Ἄμε, δίκλωνος ἄνεμος μᾶς κράζει γιὰ σεργιάνι
μὲς ἀπ' τὰ ρίγη πᾶμε,

Μὲ μιὰν ἐλπίδα ποὺ λυγáει πάνω ἀπ' τις φλόγες, ἄμε!

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΚΟΓΚΟΣ

ΣΕ ΜΑΚΑΡΙΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ

Τοῦ Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ

Στὸν μακάριο φίλο μου Σ. Ι.
ὁδὸς....., Κολωνάκι, Ἀθήνα.

Ἐκεῖνοι βλέπεις ἔχουν τόσα πράγματα
γιὰ νὰ τὰ ὑπερασπίσουν,
ἄλλοι προνόμια, ἄλλοι σοβαρὲς σπουδὲς στὴν Ἑσπερία,
ὁ τρίτος μιὰ γυναῖκα ἔμορφη
ποὺ ἐλπίζει νὰ τοῦ μείνει πιστή,
καθηγητὲς τοὺς τίτλους τους καὶ στρατηγοὶ τὶς σατραπεῖες,
ἀκόμα κ' οἱ περιπτεριοῦχοι,
τὰ ὄργανωμένα συμφέροντα
τοῦ σωματείου ἀρτοποιῶν «Ἡ Ἀναγέννησις»,
καὶ οἱ ἔντιμοι πολῖτες καὶ τὸ συνάφι
ὄλοι τους ἔχουν τόσα πράγματα νὰ ὑπερασπίσουν
ἀντιμετωπίζοντας καθημερινὲς ἐπιβουλὲς τῶν ἄλλων,
πῶς νὰ τὸ κάνεις καὶ νὰ τοὺς ἀποκόψεις
πῶς νὰ τοὺς πεῖς γιὰ τὸ θολὸ μάτι τῆς σιτοδείας,
τὴν πορφυράδα τοῦ θυμοῦ τῆς ἀπόγνωσης,
ποὺ εἶναι γυμνή γιατί δὲν ἔχει ροῦχα νὰ φορέσει
καὶ νὰ σκεφτεῖς πῶς ἡ μισὴ ἀνθρωπότητα καθημερινῶς
πέφτει νὰ κοιμηθεῖ νηστική, χωρὶς νὰ ξέρει
ἂν καὶ πῶς θὰ φάει αὔριο·
πῶς νὰ τοὺς ξεκουνήσεις ἀπὸ τὴ μακαριότητά τους
ποὺ δὲν εἶδαν τὸ ἀπελπισμένο πλῆθος
νὰ παραβγαίνει τὰ σκυλιὰ γιὰ τ' ἀποφάγια
γέρους σκατῆδες γυμνοὺς, παιδιὰ στὸ στήθος
σκελετωμένης μάνας νὰ βυζαίνουν αἷμα
ἢ καὶ κορίτσια ποὺ πορνεύονται ἀπὸ ἑπτὰ χρονῶν·
πῶς νὰ τοὺς ξεκουνήσεις δταν δλ' αὐτὰ
ἔχουνε τόση λίγη σημασία μπρὸς στὴν ἀξομείωση
τοῦ προεξοφλητικοῦ τόκου στὸ Λονδίνο ἢ τῶν ναύλων
γιὰ κάρβουνα στὸ Χάμπτον Ρόαδς—

βρισκόμαστε, ὡς γνωστόν,

στὸν καλύτερο πιθανὸ κόσμο, κύριοι,
κι ὅσοι δὲ συμφωνοῦν, νάτα τὰ λατομεῖα
ἢ δήλωση, ἢ ἀναξιοπρέπεια καὶ τὰ ὑπόλοιπα.

Κανένας ἄνθρωπος ἄλλωστε δὲν ἀντέχει στὴν ἀθλιότητα,
δταν αὐτὴ ἔντεχνα ἐναλλάσσεται
μὲ ὑποσχέσεις ἀτομικῆς προνομιακῆς μεταχείρισης.
Κι ἄστους νὰ λένε, τοὺς ἰδεολόγους.

Καὶ σεῖς: Ἐξεγείρεστε; Ὁχι βέβαια.
Ἡ ἐποχὴ μας εὐνοεῖ τόσο τὴ σωφροσύνη!

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ

Του Σ. Γ. ΣΑΛΑΒΙΩΦ

Μιά από τις κεντρικές ιδέες της αισθητικής αντίληψης του Μάρξ είναι η αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στον καπιταλισμό και την τέχνη σαν ειδική μορφή πνευματικής δημιουργίας. Η ιδέα αυτή εμφανίζεται κιόλας από τα πρώτα του έργα και βρίσκει την πιο ολοκληρωμένη της έκφραση στις «Θεωρίες της υπεραξίας». Βασικό σταθμό για τη διαμόρφωση αυτής της θεωρίας αποτέλεσαν τα «Σχεδιάσματα της Κριτικής της Πολιτικής Οικονομίας». Η αρχική ιστορική τοποθέτηση των «Σχεδιασμάτων» που είναι συνδυετικός κριτικός ανάμεσα στο «Κεφάλαιο» και όλα τα προηγούμενα έργα του Μάρξ, κάνει ώστε το βασικό φιλοσοφικό πρόβλημα (το πρόβλημα της σχέσης υποκειμένου — αντικειμένου) να παραμένει σταθερά στο όπτικό πεδίο παρατήρησης αυτού του έργου, το οποίο ωστόσο έχει κυρίως οικονομικό χαρακτήρα. Η γραμμή σύμφωνα με την οποία εξετάζεται αυτή η σχέση μάς επιτρέπει να μπορούμε στην ουσία της ανάλυσης της καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Ο Μάρξ ξεκαθαρίζει με ποιό τρόπο ο άνθρωπος σχετίζεται με τον αντικειμενικό κόσμο που δημιούργησε με την εργασία του. Το επόμενο πρόβλημα είναι: με ποιό τρόπο διαφοροποιείται ο ίδιος, με ποιό τρόπο διαφοροποιούνται οι ενέργειές του, τα προϊόντα της δραστηριότητάς του και ποιό είναι το στοιχείο που τον συνδέει μ' αυτά τα προϊόντα, σε σχέση με την ιστορικο-κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία πραγματοποιείται ή εργασία.

Οι διανοητές του παρελθόντος μόνο κατά προσέγγιση μπορούσαν να πλησιάσουν την τέτοια τοποθέτηση του προβλήματος. Η αξία του Χέγκελ βρίσκεται στο ότι πρώτος αυτός έθιξε το ζήτημα. Η βασική ιδέα της «Φαίνομενολογίας» του είναι η περιγραφή του πώς η ατομική συνείδηση ιδιοποιείται στην πορεία της ιστορικής ανάπτυξης τα δημιουργήματα του απόλυτου πνεύματος. Ο Μάρξ απελευθέρωσε το πρόβλημα από τη μυστικιστική ιδεαλιστική του μορφή και το τοποθέτησε υλιστικά. Με ποιό τρόπο τα πραγματικά άτομα, σε καθορισμένες ιστορικές συνθήκες, ιδιοποιούνται τον αντικειμενικό πλούτο που δημιουργείται στην πορεία της ιστορικής ανάπτυξης.

Η μορφή αυτή του προβλήματος είχε επισημανθεί με καθαρότητα από τα πρώτα κιόλας έργα του Μάρξ (ιδιαίτερα στα «Οικονομικο-Φιλοσοφικά χειρόγραφα» του 1844). Σε αντίθεση με τους αστούς θεωρητικούς της πολιτικής οικονομίας ο νέος Μάρξ διατύπωσε

τη θέση σύμφωνα με την οποία η σχέση του ανθρώπου με τον αντικειμενικό πλούτο δεν είναι καθόλου παθητική, φυσική και ανεξάρτητη από την ιστορία, μα αντίθετα είναι μια μορφή ιδιοποίησης που αλλάζει ιστορικά. Σ' αυτό δεν μπορούμε παρά να δούμε το αποτέλεσμα του κριτικού διαφωτιστικού έργου που εξέσκησε ο Μάρξ πάνω σ' ολοκληρη την κληρονομιά της κλασσικής γερμανικής φιλοσοφίας.

Στην αστική πολιτική οικονομία κυριαρχούσε και κυριαρχεί και σήμερα μια ωφελιμιστική αντίληψη του πλούτου. Το σημείο αφετηρίας αυτού του ωφελιμισμού, όπως το απόδειξε ο Μάρξ, βρίσκεται στην άποψη του ατομικού ιδιοκτήτη, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος κατέχει ένα αντικείμενο όταν αποχτάει την τυπική του κατοχή μέσω της αγοράς. Μα φτάνει αυτό για να εξασφαλίσει μια κοινωνικά ανεπτυγμένη μορφή κατανάλωσης του αντικειμένου; Σε ποιό μέτρο ή τελευταία εξαρτάται από την ανάπτυξη της ατομικότητας του καταναλωτή; Τα προβλήματα αυτά για τις αστικές θεωρίες ανήκουν σε μια «απαγορευμένη ζώνη». Για να τα λύσει κανείς με συνέπεια πρέπει να βγει από τα όρια των αστικών οριζόντων.

Η αστική πολιτική οικονομία υποθέτει ότι η κλίμακα των ανθρώπινων αναγκών είναι ιστορικά αμετάβλητη, ότι αυτές οι ανάγκες μπορούν, είναι αλήθεια, να αλλάζουν μορφή, να εξευγενίζονται και να διαφοροποιούνται στην πορεία του ιστορικού προτσέσου, μα η βάση τους παραμένει κάτι το δοσμένο από τη φύση. Δηλαδή αντιλαμβάνεται ακόμα κι αυτήν την πράξη της κατανάλωσης σαν κάτι το μη προβληματικό, το δοσμένο μια για πάντα. «Η ατομική ιδιοκτησία — λέει ειρωνικά ο Μάρξ — μάς έκανε τόσο στενοκέφαλους και μονόπλευρους που ένα αντικείμενο είναι δικό μας, μόνο όταν το έχουμε, όταν υπάρχει για μάς σαν κεφάλαιο ή το κατέχουμε άμεσα, το τρώμε, το πίνουμε, το φοράμε άπάνω μας, το κατοικούμε κλπ.» (1) Μα η ιδιοποίηση από μέρους του ανθρώπου του αντικειμενικού πλούτου που τον περιβάλλει εξαντλείται τάχα στο σύνολο αυτών των καταναλωτικών πράξεων που συντελούνται με τη μεσολάβηση της κυριότητας και κατοχής; Η δημιουργία κάθε αντικειμένου που βγαίνει από τους κόλπους της σύγχρονης παραγωγής

1) «Νεανικά φιλοσοφικά έργα». Ρώμη 1950, σελ. 262.

είναι αποτέλεσμα μίας μεγάλης ιστορικής εξέλιξης. Όσο περισσότερο αυτό η εκείνο το ανθρώπινο προϊόν έχει τη σφραγίδα της ιστορικο-κοινωνικής του προέλευσης, τόσο περισσότερο ή τυπική κατοχή του αποκαλύπτεται σαν μία ανεπαρκής προϋπόθεση για την κατανάλωσή του, τόσο περισσότερο ή κατοχή αυτού του αντικειμένου γίνεται αμετάτρεπτη για την πιο στοιχειώδη καταναλωτική ενέργεια. Η άποψη αυτή γίνεται πιο έκδηλη αν περάσουμε στην εξέταση της κατανάλωσης των καλλιτεχνικών προϊόντων, των αισθητικών αξιών που αποτελούν ολοκληρωτικό στοιχείο του αντικειμενικού πλούτου που περιβάλλει τον άνθρωπο.

Η άπλη αγορά ενός έργου τέχνης (ας πούμε ενός πίνακα ή ενός αγάλματος), δηλαδή ή απόκτηση μίας τυπικής κυριότητας δεν αποτελεί διόλου και έγγυση ότι το έργο αυτό θα άφομοιωθεί ανάλογα με την αντικειμενική του αξία. Η πραγματική απόλαυση της καλλιτεχνικής παραγωγής προϋποθέτει ένα αρκετά ανεβασμένο επίπεδο ανάπτυξης των ατομικών Ικανοτήτων του ανθρώπου (του αισθητικού γούστου, της ικανότητάς του να κατανοεί την καλλιτεχνική πρόθεση, να εκτιμάει σωστά την ιδεολογική της σημασία κλπ.). Ένα πλατιά αναπτυγμένο σύστημα καλλιτεχνικών και αισθητικών αξιών αποτελεί παράγοντα αντικειμενικού πλούτου που ή ύπαρξή του προϋποθέτει μία πολύπλευρη ανάπτυξη της ανθρώπινης ατομικότητας. Γι' αυτό ο Μάρξ, από την εισαγωγή ακόμα των «Σχεδιασμάτων» καταφεύγει στο παράδειγμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας για να καταγγείλει τη στενότητα των γενικών αντίληψεων της άστικής πολιτικής οικονομίας πάνω στην παραγωγή και την κατανάλωση: «Το καλλιτεχνικό αντικείμενο — και με τον ίδιο τρόπο οποιοδήποτε άλλο προϊόν — δημιουργεί ένα κοινό ευαίσθητο αντίκρου στην τέχνη και ικανό για αισθητική απόλαυση. Γι' αυτό το λόγο ή παραγωγή δεν παράγει μονάχα ένα αντικείμενο για το υποκείμενο, αλλά και ένα υποκείμενο για το αντικείμενο». (1) Αύτη την αντίληψη ο Μάρξ την επαναλαμβάνει συχνά και σε άλλα σημεία του έργου του. Έτσι, (στο κεφ. όπου πραγματεύεται το Κεφάλαιο), εξετάζοντας το πρόβλημα παραγωγικής και μη παραγωγικής εργασίας και μιλώντας για το μουσικό-έκτελεστή, ο Μάρξ υπογραμμίζει ότι και αυτός με τη δραστηριότητά του «όχι μονάχα ικανοποιεί τη μουσική μας αίσθηση, μα την παράγει κιόλας, κατά κάποιο τρόπο». (2) Γι' αυτό ή ανάγκη που μπορεί να ικανοποιηθεί από το καλλιτεχνικό προϊόν είναι άδιαχώριστη ά-

πο μία κοινωνικά αναπτυγμένη ικανότητα του ανθρώπου, από την ικανότητά του να άπολαμβάνει και να κατανοεί το καλλιτεχνικό προϊόν. Επειδή άκριβώς ή πράξη της κατανάλωσης έδω παύει να είναι παθητική και στερημένη από περιεχόμενο ένεργεί σαν είδική μορφή ίδιοποίησης του αντικειμένου, σαν μορφή μίας ένεργητικής σχέσης του υποκειμένου ως προς το αντικείμενο.

Όταν ο Μάρξ, καταπολεμώντας το άστικό δόγμα του αμετάβλητου και του φυσικού προορισμού όλων των ανθρώπινων αναγκών, διατύπωνε τη θέση ότι ή φύση των αναγκών αυτών είναι ιστορικοκοινωνική κι ότι αυτές δημιουργούνται μέσω της εργασίας και μάλιστα όχι μόνο μέσω των προϊόντων αλλά και μέσω της ίδιας της ανθρώπινης ικανότητας κατανάλωσής τους (3), ήταν πάρα πολύ φυσικό να άνατρέχει διαρκώς στην άνάλυση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Το αισθητικό πρόβλημα πρόκυπτε άναγκαστικά από την ίδια τη δομή της οικονομικοκοινωνικής άνάλυσης του Μάρξ. Η κατανάλωση του καλλιτεχνικού προϊόντος λαμβάνεται έδω σαν μοντέλλο, σαν «άντιπροσωπευτικό δείγμα» της κοινωνικά άνεπτυγμένης σχέσης ως προς το αντικείμενο.

Οι άστοι οικονομολόγοι, στη σύγκρουσή τους με παραδείγματα τέτοιων σχέσεων, δηλαδή με περιπτώσεις όπου ή άνάγκη για ένα καθορισμένο αντικείμενο δε φαίνεται από καμμιά άποψη «δοσμένη από τη φύση», ήσαν υποχρεωμένοι να τη χαρακτηρίσουν «τεχνητή» και κατά συνέπεια να ξεμπερδεύουν με το συσχετιζόμενο αντικείμενο λέγοντας ότι δεν είναι θεμιτό άπ' τη σκοπιά της παραγωγής και του πλούτου. Ο Μάρξ βλέπει σ' αυτό την άπόδειξη της άκρότατης παραμόρφωσης της οικονομικής αντίληψης και σημειώνει: «Ο οικονομολόγος καθορίζει κατά πρώτο λόγο σαν τεχνητές τις άνάγκες που γεννιούνται άπ' την κοινωνική ύπόσταση του άτόμου και κατά δεύτερο λόγο εκείνες που δεν πηγάζουν από τη γυμνή του ύπαρξη σαν αντικειμένου της φύσης. Αυτό δείχνει την άνέλιπιδη έσωτερική άθλιότητα που δρίσκεται στη βάση του άστικού πλούτου και της έπιστήμης του» (4).

Ο Μάρξ μάς δίνει μία έμπεριστατωμένη άνάλυση αυτής της σχέσης στο «Κεφάλαιο για το χρήμα». Ο άστικός πλούτος βρίσκει στο χρήμα την καθολική του έκφραση. Γι' αυτό ή κατοχή αυτού η εκείνου του προϊόντος που έπιτυγχάνεται μέσω του χρήματος είναι ή μοναδική μορφή κοινωνικής σχέσης άνάμεσα στο άτομο και στο αντικείμενο που άναγνωρίζεται άνεπιφύλακτα άπ' την άστική πολιτική οικονομία. «Το χρήμα αποτελεί άπο μόνο του την κοινότητα (Gemeinwesen) και δεν

1. Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας. Ρώμη 1957, παράρτημα, σελ. 180.

2. «Σχεδιάσματα της Κριτικής της Πολιτικής οικονομίας», Βερολίνο 1953, σελ. 212.

3. Όμοίως, σελ. 13.

4. Άρχεϊα Μάρξ - Ένγκελς. Τόμος IV, σελ. 233.

άνεχεται καμμιάν άλλη κοινότητα που να κυριαρχεί πάνω του». (1) Πάνω σ' αυτή τη βάση όλες οι πνευματικές αξίες είναι για την αστική πολιτική οικονομία διεφθαρμένες άνωμαλίες του πλούτου, γιατί μορφές όπως η τέχνη και η επιστήμη αποτελούν οι ίδιες καθορισμένα συστήματα κοινότητας και αυτό προκύπτει με σαφήνεια είτε πρόκειται για προϊόντα της πνευματικής δραστηριότητας είτε πρόκειται για τον ειδικό τρόπο της κατανάλωσής τους. «Η άμηση έκφραση της κοινωνικότητας — λέει ο Μάρξ — βασίζεται στην ουσία του περιεχομένου της και είναι σύμμορφη με τη φύση της» (2). Γι αυτό ο Μάρξ στο κεφ. «Για το χρήμα» υπογραμμίζει πόσο κωμική θα φαινόταν η εφαρμογή στον τομέα των πνευματικών αξιών του τρόπου ιδιοποίησης του αντικειμενικού πλούτου που βασίζεται στο χρήμα: «Θα ήταν π.χ. το ίδιο σαν η ανακάλυψη ενός κάποιου λίθου να μου έδινε κατά απόλυτα ανεξάρτητο από την ατομικότητά μου τρόπο, την κυριαρχία πάνω σ' όλες τις επιστήμες. Η κατοχή που επιτυγχάνεται μέσω του χρήματος με φέρνει σε σχέση με τον (κοινωνικό) πλούτο, σε μια σχέση απόλυτα ταυτόσημη με τη σχέση που θα μου έδινε η κατοχή του φιλοσοφικού λίθου όσον αφορά τις επιστήμες» (3). Αυτό που λέγεται εδώ για την επιστήμη ισχύει και για την τέχνη. Οι «αίσθητικοί λίθοι» δεν είναι μικρότερη παραδοξολογία από τους «φιλοσοφικούς λίθους».

Σε τελευταία ανάλυση το πρόβλημα περιορίζεται στο έξης: η κοινωνική συνάφεια που στηρίζεται στο χρήμα έρχεται καθαρά σε αντίθεση με τη μορφή της κοινωνικής συνάφειας που προϋποθέτει η τέχνη. Το αντικείμενο που παράγεται απ' την καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι πάντοτε προορισμένο να αποτελέσει αντικείμενο κοινωνικού ενδιαφέροντος, κοινωνικής κριτικής, κοινωνικής αξιολόγησης. Αντίθετα το αντικείμενο που προέρχεται από τους κόλπους της ανταλλαγής μέσω του χρήματος γίνεται αντικείμενο χρήσης από μέρους του ατομικού ιδιοκτήτη.

Η μορφή πραγματοποίησης που διαγράφεται σε αναλογία με τη φύση της τέχνης είναι η κοινωνική κατανάλωση του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η ατομική κατοχή δεν μπορεί παρά να δημιουργεί αντίθεση ανάμεσα σ' αυτά τα δύο. Ο πίνακας ενός μεγάλου ζωγράφου που βρίσκεται κλεισμένος στο σαλόνι ενός μαικήνα παύει να ζή γιατί έτσι στερείται απ' τον κατάλληλο τρόπο πραγματοποίησής του. Έφόσον η ατομική ιδιοκτησία είναι το άλφα και το ωμέγα του αστικού πλούτου, οι καλλιτεχνικές αξίες αναπόφευκτα θα φαίνονται

στον αστικό κόσμο σαν άνωμαλίες και η καλλιτεχνική δραστηριότητα απ' την ίδια της τη φύση θα επιδιώκει να ξεπεράσει τα σύνορα αυτής της ιδιοκτησίας. Αυτή είναι μια κατ'έξοχην ιστορική αντίθεση.

Στην τέχνη η ιστορική φύση του αντικειμένου αποκαλύπτεται πλήρως. Κάθε νέα καλλιτεχνική μορφή καθορίζει μια δοσμένη εποχή και περιέχει κριτικά όλη την προηγούμενη πορεία της καλλιτεχνικής εξέλιξης. Αυτό βρίσκεται σε καθαρή αντίθεση με τον τρόπο που εκδηλώνεται ο αστικός πλούτος. Στο χρήμα ο πλούτος ενεργεί «σαν μέταλλο, σαν λίθος, σαν απλό σωματικό αντικείμενο... που σαν τέτοιο μπορεί να δρεθεί σε φυσική κατάσταση και στο όποιο ο καθορισμός της μορφής δεν διαφορίζεται από τη φυσική του ύπαρξη» (4).

Η άποψη αυτή της έξωιστορικής καταγωγής του πλούτου ρίζωσε σταθερά και στην αστική οικονομική επιστήμη. Ο Μάρξ στην αρχή και ο Λένιν έπειτα, υπογράμμισαν ότι η αντίληψη πως οι αστικές σχέσεις είναι σχέσεις φυσικές και αιώνιες, αποτελεί μια από τις πιο βασικές διαστροφές αυτής της επιστήμης.

Μπροστά στον αστικό κόσμο που ισχυρίζεται πως είναι φυσικός και αιώνιος, η τέχνη, όντας μια από τις πιο ανεπτυγμένες μορφές πλούτου, όρθώνει το πιο τρομακτικό φάσμα: το φάσμα της ιστορίας που αποκαλύπτει ότι οι αξίες, οι οποίες στο γενικό σύστημα των αστικών σχέσεων έμφανίζονται σαν δικά του γεννήματα, είναι στην πραγματικότητα αποτέλεσμα της μακροαίωσης εξέλιξης της παραγωγής και της κουλτούρας. Η αστική πραγματικότητα διαγράφεται λοιπόν μπροστά στην ανθρώπινη συνείδηση με την ιστορική της διαμόρφωση και με τα ιστορικά της όρια. Είναι φανερό ότι υπήρξαν στο παρελθόν και άλλα συστήματα πλούτου, και θα υπάρξουν και στο μέλλον, που είναι σε ριζική αντίθεση με το χρηματικό πλούτο, πιο ευνόικα κατά συνέπεια από την ίδια τους τη φύση για την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Είναι η περίπτωση, σύμφωνα με το Μάρξ, του συστήματος που ίσχυε στην αρχαιότητα. Η παραγωγή της αρχαιότητας αποκαλύπτει με τη μεγαλύτερη σαφήνεια ότι, σε εποχές που προηγήθηκαν από την καπιταλιστική παραγωγή, η ανάπτυξη μιας όρισμένης μορφής πλούτου δεν ήταν αποσπασμένη από την ανάπτυξη του ίδιου του ανθρώπου προς μίαν κατεύθυνση. Ο Μάρξ αναλύοντας τις σχέσεις που είχαν διαμορφωθεί κατά την αρχαιότητα σημειώνει: «Κάθε μορφή του φυσικού πλούτου, όσο δεν αντικαθίσταται από την αξία ανταλλαγής, προϋποθέτει μια ουσιαστική σχέση του άτόμου με το αντικείμενο έτσι που το άτομο κατά κάποιο τρόπο αντικειμενοποιείται μέσα στα πράγματα και η από μέρους του ιδιο-

1. Όμοίως, σελ. 221.

2. Νεανικά φιλοσοφικά έργα, σελ. 260.

3. Αρχεΐα Μάρξ - Ένγκελς. Τόμ. IV, σελ. 219.

4. «Σχεδιάσματα», σελ. 151.

ποίηση του πράγματος ενεργεί ταυτόχρονα σαν καθορισμένη ανάπτυξη της ατομικότητάς του. 'Ο πλούτος με τη μορφή πρόβατου, σαν ανάπτυξη του ανθρώπου - βοσκού, ο πλούτος με τη μορφή σταριού σαν ανάπτυξη του ανθρώπου - καλλιεργητή» (1).

Στο περιβάλλον της πιο απάνθρωπης μορφής έκμετάλλευσης, που βασιζόταν στη δουλεία, και μέσα στα πλαίσια της κοινότητας των πόλεων δημιουργήθηκαν τέτοιες σχέσεις και μια τέτοια αντίληψη του πλούτου, που απ' τους ανθρώπους της αστικής κοινωνίας κρίνονται «πιο ανεπτυγμένες» απ' τις σημερινές σχέσεις (2). Οι αρχαίοι θεωρούσαν σαν μέτρο της κοινωνικής ανάπτυξης και του κοινωνικού πλούτου την ατομική ανάπτυξη του καθενός από τα ελεύθερα μέρη της δημοκρατίας των πόλεων, μιαν ανάπτυξη που ανταποκρίνεται κατά συνέπεια στο σύνολο των αναγκών της κοινότητας των πόλεων. «Κατά την αντίληψη των αρχαίων—λέει ο Μάρξ—στόχος της παραγωγής δεν ήταν ο πλούτος... (δηλαδή η ανταλλακτική αξία. Ε.Σ.). 'Η έρευνα αποσκοπούσε πάντα να καθορίσει ποια μορφή ιδιοκτησίας δημιουργεί τους καλύτερους πολίτες» (3). Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η τέχνη (ιδιαίτερα το αρχαίο θέατρο που στην Αθήνα ήταν ένα ισχυρό μέσο πολιτικής διαπαιδαγώγησης) αποτελούσε στην Ελλάδα αντικείμενο οικονομικής κηδεμονίας από μέρους του κράτους. Οι δαπάνες που προορίζονταν γι' αυτό, που όρισμένες χρονιές ξεπερνούσαν ακόμη και τις πολεμικές δαπάνες, ήταν αναγκαίες, λογικές, ανταποκρίνονταν στους γενικούς σκοπούς της παραγωγής, ενώ η αστική οικονομία τις τέτοιες δαπάνες τις καταχωρεί στις μη παραγωγικές. Δεν είναι τυχαίο που οι πρώτοι κριτικοί του καπιταλισμού (ιδιαίτερα το μεγαλύτερο μέρος των εκπροσώπων της κλασσικής γερμανικής φιλοσοφίας) αντιπαρέβαλλαν ακριβώς την αρχαία κοινωνία στον αστικό κόσμο. Στην άνθηση της αρχαίας τέχνης έδλεπαν ένα απ' τα ουσιαστικά γνωρίσματα του όλου συστήματος της αρχαιότητας.

Στα «Σχεδιάσματα» ο Μάρξ φέρνει στο φως το ορθολογιστικό περιεχόμενο αυτής της αρχής, σημειώνοντας ότι στους κόλπους του αστικού συστήματος ωριμάζει μια νέα κοινωνία, της οποίας ο αρχαίος κόσμος—από την άποψη της σχέσης του με τον πλούτο—αποτελούσε μια πρωτόγονη και μονόπλευρη προδρομική μορφή. «'Αν έγκαταλειφθεί η περιορισμένη αστική μορφή—γράφει ο Μάρξ—τί είναι τότε ο πλούτος, αν όχι η καθολικότητα των αναγκών, των ικανοτήτων, της καταπόνησης, των παραγωγικών δυνάμεων κλπ.

των ατόμων; Τί είναι τότε αν όχι η πλήρης ανάπτυξη της κυριαρχίας του ανθρώπου πάνω στις δυνάμεις της φύσης, είτε πρόκειται για την κυρίως λεγόμενη φύση, είτε πρόκειται για τη δική τους φύση; Τί είναι τότε αν όχι η απόλυτη εξωτερική του δημιουργικών του χαρισμάτων, χωρίς καμμιά άλλη προϋπόθεση από την προηγούμενη ιστορική εξέλιξη, μια εξωτερική του άφομοιώνει την ολότητα της εξέλιξης;» (4). Μονάχα χάρη σ' αυτό ζωντανεύει ολόκληρος ο αντικειμενικός κόσμος που περιβάλλει τον άνθρωπο και από αποθήκη νεκρών πραγμάτων μεταβάλλεται σε πραγματική του κληρονομιά, και ξανοίγεται μπροστά του σαν πλούτος του υλικού και πνευματικού πολιτισμού. Και αυτό σημαίνει ιδιαίτερα ότι η αυθεντική αισθητική αξία των διάφορων αντικειμένων θα είναι κατανοητή και προσιτή στους ανθρώπους, το ίδιο όπως και η χρησιμότητά τους. Στη νέα κοινωνία, λέει ο Μάρξ, «θα αντιστοιχεί μια καλλιτεχνική, επιστημονική διαπαιδαγώγηση κλπ., ή διαπαιδαγώγηση ατόμων σε μια εποχή που θα υπάρξει ελεύθερος χρόνος για όλους» (5). Όλα αυτά αποτελούν όχι μονάχα τη βάση και το στήριγμα για την άνθηση της μελλοντικής τέχνης, αλλά και για την αυθεντική αναβίωση της τέχνης του παρελθόντος. Στα άρθρα του για τον Τολστόϊ ο Λένιν υπογράμμισε συχνά ότι μονάχα η προλεταριακή επανάσταση θα δημιουργούσε ένα κοινό που θα ήταν σε θέση να κατανοεί καθολοκληρία τη μεγαλοσύνη της ρούσικης αυτής μεγαλοφυΐας.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες, που η τέχνη τους αναπτύχθηκε μέσα στην αστική πραγματικότητα, με τον ένα ή με τον άλλον τρόπο αντανakλούν στο έργο τους την ολέθρια επίδραση που ασκεί η καπιταλιστική μορφή του πλούτου πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία. 'Ο Μπαλζάκ παρουσιάζει αυτή την αντίληψη με εξαιρετική δύναμη και οξύτητα. 'Η τραγωδία όλων των καλλιτεχνών ήρώων του συνίσταται στο στράγγισμα και στη ραγδαία πτώση της τέχνης τους εξ αίτιας της επίδρασης των ωφελιμιστικών και έμπορικων απαιτήσεων. «Το άθλιο δικαστήριο του έμπορίου έχει καταραστεί την τέχνη και τη σκέψη», παρατηρεί ο Μπαλζάκ⁶. 'Ο μεγάλος ρεαλιστής κατενόησε σαφώς ότι το έμπορικό μέτρο δεν έχει εφαρμογή στις αυθεντικές πνευματικές αξίες και γι αυτό τούτες οι αξίες μένουν πάντα έξω από τα αστικά οικονομικά ενδιαφέροντα. «'Η χώρα μας—λέει για την καπιταλιστική Γαλλία—που γνοιάζεται τόσο πολύ τις μηχανές, το σιτάρι, το μετάξι, το βαμβάκι, δεν έχει αυτιά, μάτια και

1. «Σχεδιάσματα», σελ. 133.

2. Προκαπιταλιστικές μορφές παραγωγής. Ρώμη 1956, σελ. 33.

3. Όμοίως, σελ. 32.

4. Ορ. cit. σελ. 33.

5. «Σχεδιάσματα», σελ. 593.

6. 'Ο Μπαλζάκ για την τέχνη. Μόσχα 1941, σελ. 251.

χέρια για τούς θησαυρούς του πνεύματος» (1). Ο Μπαλζάκ ένοιωσε καθαρά ότι ή ύποτίμηση, ή δεβήλωση τής καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ή συγκεντρωμένη έκφραση του αντιανθρωπιστικού χαρακτήρα τής άστικής προόδου στο σύνολό της, ότι είναι μιá έκδήλωση τής «όμοιόμορφης και ίσοπεδωτικής δύναμης» που με όμόφωνη σκληρότητα ένεργεί σ' όλους τούς κλάδους τής ανθρώπινης δραστηριότητας (2). Σωστά λοιπόν ή σοβιετική φιλολογική κριτική έκρινε τήν «Άνθρώπινη Κωμωδία» του Μπαλζάκ σά μιάν άνυπέρβλητη καλλιτεχνική άπεικόνιση αυτού που λέγεται για τήν άστική τάξη στο «Κομμουνιστικό Μανιφέστο», δηλαδή του ότι «δέν άφησε ανάμεσα σε άνθρωπο και άνθρωπο άλλο δεσμό από το γυμνό συμφέρον, από τήν ανελέητη «πληρωμή τοίς μετρητοίς»... έκανε τήν ανθρώπινη άξιοπρέπεια μιá άπλή άνταλλάξιμη άξία» (3).

Άν στον τομέα τής πραγματοποίησης (δηλαδή στον τομέα τής άνταλλαγής και τής κατανάλωσης) διακρίνουμε τή βαθειά αντίθεση ανάμεσα στην τέχνη και τις βάσεις τής άστικής οικονομίας, στον τομέα τής παραγωγής ή αντίθεση αυτή γίνεται άγεφύρωτη.

Η οικονομική μορφή που παίρνει ή εργασία στον καπιταλισμό, δηλαδή ή μισθωτή εργασία, δέν μπορεί νά έπεκταθεί και στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, χωρίς ή τελευταία νά καταστραφεί ριζικά. Η μισθωτή εργασία προϋποθέτει μιá σειρά ειδικών σχέσεων ανάμεσα στους διάφορους συντελεστές του εργασιακού προτσέσου και κατά κύριο λόγο άπαιτεί τήν άπόσπαση από τον παραγωγό όλων τών υλικών όρων εργασίας. Τα «Σχεδιάσματα» αναλύουν με μεγάλη προσοχή αυτή τή σχέση. Μπορούμε νά πούμε ότι ή άνάλυση τούτη βρίσκεται στο κέντρο του κεφ. «Πάνω στο Κεφάλαιο», που είναι το κυριώτερο μέρος του έργου. Έπειτα ή άστική παραγωγή χαρακτηρίζεται άπ' αυτό που θα μπορούσαμε νά το πούμε ή μεγαλύτερη τραγωδία τής ιστορίας: από τον έξευτελισμό τής ζωντανής εργασίας. Αυτό γίνεται γιατί ή ζωντανή εργασία ένεργεί έδω σάν μιá άφαιρέση άπ' όλα τα στοιχεία τής «πραγματικής της ύπόστασης». «... Αύτος ό πλήρης έξευτελισμός τής εργασίας, ή άπλή ύποκειμενική ύπαρξη τής εργασίας, ή στερημένη από κάθε αντικειμενικότητα. Η εργασία σάν άπόλυτη έξαθλίωση, έξαθλίωση όχι με τήν έννοια τής φτώχειας, αλλά σάν πλήρης άποκλεισμός από τον αντικειμενικό πλούτο» (4). Κυριαρχική δύναμη τής παραγωγής γίνεται ή αντικειμενοποιημένη νεκρή εργασία που υποδουλώνει τήν ανθρώπινη δραστηριότητα και τήν έκμηδενίζει στις αυτόνομες

μορφές της. Κι αυτή ή τεχνική πρόοδος στην καπιταλιστική της πραγματοποίηση άντιτίθεται στις άτομικές ικανότητες του παραγωγού που σημειώνει σταθερή φθορά. Όλόκληρος ό μηχανισμός αυτής τής φθοράς, συνδεμένος με τις ιδιότητες αυτού του ίδιου του εργασιακού προτσέσου, δέν είναι άλλο από τον καπιταλιστικό καταμερισμό τής εργασίας που μεταβάλλει τον παραγωγό σε «έπί μέρους εργάτη» και «σπάει τήν άτομικότητα τής ζωικής του βάσης».

Αυτή ή οικονομική κίνηση συγκρούεται όμως σταθερά με όρισμένες μορφές, με όρισμένους τομείς τής ανθρώπινης δραστηριότητας, στο έσωτερικό τών όποιων, έφ' όσον διατηρούν τις ιδιοτυπίες και τήν άξία τους, δέν μπορεί νά ύπάρξει ούτε άπόσπαση του παραγωγού από τούς υλικούς όρους τής εργασίας, ούτε το στράγγιγμα τής ζωντανής δουλειάς, ούτε τέλος ή κυριαρχία τής νεκρής αντικειμενοποιημένης εργασίας. Δηλαδή ή πραγματοποίηση τών όρων αυτών συνεπάγεται τήν καταστροφή αυτών τών τομέων. Είναι «φρούρια» που ή άστική παραγωγή μπορεί νά τα κατακτήσει μόνο έφ' όσον θα τα καταστρέψει. Και έδώ πρόκειται κατά κύριο λόγο για τήν καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Η μαεστρία τής σμίλης που διακρίνει ένα καλλιτέχνη ξεχωρίζει ουσιαστικά από τον συνηθισμένο τρόπο χρησιμοποίησης τών εργαλείων, γιατί ή έπιτυχία του γλύπτη δέν έξαρτάται άποφασιστικά από τήν τεχνική τελειότητα τών μέσων εργασίας (άν πούμε ότι μιá τελειότητα μπορεί νά ύπάρξει). Σ' αυτή τήν περίπτωση έχουν σημασία τα προσωπικά χαρίσματα του παραγωγού. Άποφασιστική στιγμή είναι ή άνάπτυξη τής άτομικότητας του καλλιτέχνη (τής φαντασίας, του παρατηρητικού πνεύματος, τής σιγουριάς του χεριού, τής ακρίβειας του ματιού κλπ.). Ο μουσικός, τα χρώματα κλπ. σάν προϋποθέσεις δραστηριότητας, άνεξάρτητες άπ' το ταλέντο του καλλιτέχνη είναι πράγματα άδιάφορα για τήν τέχνη και δέν έχουν καθαυτά μεγάλη άξία. Το κοπίδι, στην περίπτωση που δέν πέσει στα χέρια ενός καλλιτέχνη χαρακτή, δέν είναι άκόμα ένα ειδικό «όργανο» τών γραφικών τεχνών και ή άξία του είναι άσήμαντη. Αντίθετα στο έσωτερικό αυτού του ίδιου του προτσέσου τής δραστηριότητας και σάν στοιχεία της, αυτά γίνονται κατ' άρχην άξεχώριστα από τις ικανότητες του καλλιτέχνη, από τή μαεστρία και τή δεξιοτεχνία του, ένεργώντας σάν φορείς του καλλιτεχνικού ταλέντου. Λ.χ., για νά έκφράσουμε το θαυμασμό μας για τή χρωματική πληρότητα ενός πίνακα μιλάμε για «πλούτο τής παλέττας». Άκούγοντας τον Παγκανίνι πολλοί πιστεύαν ότι είχε ένα έξαιρετικό βιολί, άν και τα μουσικά του χαρίσματα δέν έξαρτώνται naturaliter(5) από το

1. Ορ. cit. σελ. 302.

2. Όμοίως, σελ. 249.

3. «Κομμουνιστικό Μανιφέστο», Ρώμη 1947, σελ. 28.

4. «Σχεδιάσματα», σελ. 203.

5. Φύσει.

έργαλειο. Είναι γνωστό ότι ο πίνακας «Νύχτα στο Δνείπερο» γέννησε σε μερικούς την υπόψια ότι ο Κουίντζι χρησιμοποίησε χρώματα που τὰ ἔφτιαξε μ' ἓνα «μυστικό χημικό τύπο» ἐνῶ στήν πραγματικότητα τὸν εἶχε ζωγραφίσει μὲ ἐντελῶς κοινὰ χρώματα. Ὡστε λοιπὸν ἡ καλλιτεχνικὴ μαεστρία δὲ στηρίζεται στοὺς ὑλικούς ὄρους ἀλλὰ στήν κυριαρχία τοῦ ἀνθρώπου πάνω στήν ὕλη καὶ τὸ ἔργαλειο, καὶ μάλιστα σὲ τέτοιο βαθμὸ, ὥστε ἡ ἀπόλυτη ἐξουσίασὶ τους ἀπὸ μέρους τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἐκλαμβάνεται πολλὲς φορές γιὰ «μαγικὴ» ιδιότητα τῶν ὑλικῶν ὄρων. Ἄν ἐξετάσουμε τὰ πράγματα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ στοιχειώδης ἀπαίτηση τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς — ἡ οἰκονομικὴ ἀπόσπαση τῆς ἐργασίας ἀπ' «ὄλα τὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικῆς τῆς ὑπόστασης» — εἶναι γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα «μὴ ἐπιχείρηση μὲ θανάσιμη ἐκβαση». Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ ἀπόσπαση τοῦ μουσικοῦ, τοῦ ζωγράφου, τοῦ γλύπτη κλπ. ἀπὸ τοὺς ὑλικούς ὄρους τῆς τέχνης τους εἶναι ἓνας παραλογισμὸς ἀνάλογος μὲ τὴν «οἰκονομικὴ ἀπόσπαση» τοῦ τραγουδιστῆ ἀπ' τὶς φωνητικὲς του χορδές.

Νὰ γιατί ἡ ἀπαλλοτρίωση τῶν καθορισμένων ἀντικειμενικῶν ὄρων ποὺ εἶναι ἀπαραίτητοι γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας, γίνεται δυνατὴ μονάχα προσλαμβάνοντας ἔμμεσες μορφές ποὺ σὲ σημαντικὸ βαθμὸ διαφέρουν ἀπ' τὸ συνηθισμένο τρόπο καπιταλιστικῆς παραγωγῆς.

Οἱ αἴθουσες συναυλιῶν ἢ ἐκθέσεων, τὰ θέατρα, τὰ τυπογραφεῖα καὶ τὰ τσίρκα ποὺ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ νὰ φέρουν στὸν καταναλωτὴ τὸ καλλιτεχνικὸ προϊόν, εἶναι συνήθως ἀντικείμενα ἐπένδυσης τοῦ κεφαλαίου. Γι' αὐτὸ ὁ συγγραφέας, γιὰ παράδειγμα, ποὺ ἡ ἐργασία του δὲν εἶναι μισθωτὴ ἀπὸ τοὺς ἐσωτερικούς ὄρους τῆς πραγματοποίησης τῆς, δουλεύει σὰν μισθωτὸς ἐργάτης σὲ σχέση μὲ τὸν ἐκδότη τῶν ἔργων του¹. Στὴν ἴδια κατάσταση δρῖσκειται ὁ ἠθοποιὸς ἢ ὁ μουσικὸς ἐκτελεστὴς σὲ σχέση μὲ τὸν ἱμπρεσσάριο².

Ἡ ἀδιαχώριστη ἐνότητα τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας καὶ τῶν ὑλικῶν τῆς ὄρων πηγάζει ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ὀρισμὸ, ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ φύση τῆς τέτοιας δραστηριότητας. Καὶ ὅπουδήποτε ἡ σχέση αὐτὴ παρουσιάζεται σὰν ἀναγκαῖα, ἡ ἀνθρώπινη ἐργασία ἀναπόφευκτα προσλαμβάνει αἰσθητικὴ σημασία. Μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύσει σὰν παράδειγμα ἡ μεσαιωνικὴ βιοτεχνία ὄπου, σύμφωνα μὲ τὰ λόγια τοῦ Μάρξ, ὁ παραγωγὸς ἦταν ἐνωμένος μὲ τοὺς ὑλικούς ὄρους τῆς δραστηριότητάς του ὅπως τὸ σαλιγκάρι μὲ τὸ τσόφλι του. Τὰ ἔργαλειά τοῦ βιοτέχνη εἶναι σχετικὰ ἀπλά. Μόνον χάρη στὴ δεξιότητά του ἀποχτᾶ-

νε τὴ θαυμαστὴ ἐκείνη δύναμη ποὺ ἔμεινε ἀποτυπωμένη στὰ ἔργα τῆς μεσαιωνικῆς βιοτεχνίας. Ἐδῶ ἡ ποιότητα τῆς παραγωγῆς βρισκόταν ἀκόμα σὲ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀτομικῶν παραγωγικῶν ἱκανοτήτων. Σύμφωνα μὲ τὰ λόγια τοῦ Μάρξ ἡ τελειότητα τοῦ βιοτεχνικοῦ προϊόντος καθορίζεται ἀπ' τὸ βαθμὸ ἀνάπτυξης τῆς «μὴ συνδυασμένης, ἀτομικῆς ἐργασίας». Ὁ καταμερισμὸς τῶν λειτουργιῶν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἐνιαίου παραγωγικοῦ προτσέσου καὶ τῆς συνδυασμένης συνεργασίας ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀκόμα. Ὁ ὀργανικὸς συνδυασμὸς σ' ἓνα μόνον ἄνθρωπο πολλαπλῶν ἱκανοτήτων καὶ ἡ δημιουργικὴ του σχέση μὲ τὸ ἔργο ἀξίζουν καμμιά φορά περισσότερο ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ χαρίσματος. «Ἐδῶ ἡ ἴδια ἡ ἐργασία εἶναι ἀκόμα κατὰ τὸ ἡμισυ καλλιτεχνικὴ»³. Καλλιτεχνικὸ σχέδιο καὶ ἐκτέλεση δὲν μοιράζονται ἀκόμα σὲ διαφορετικὰ πρόσωπα, οἱ «πνευματικὲς δυνάμεις τῆς παραγωγῆς» δὲν ἀποσπῶνται ἀκόμα ἀπὸ τὸ ὑλικὸ προτσέσο τῆς ἐργασίας. Γι' αὐτὸ ὁ Μάρξ σημειώνει ὅτι στὴ δραστηριότητα τοῦ βιοτέχνη ἐνεργοῦσαν ὄχι μονάχα ἡ πείρα ἢ ἐπεξεργασμένη ἀπὸ πολλὰς γενεές, ἀλλὰ καὶ οἱ γνώσεις, ἡ ἐξυπνάδα καὶ ἡ θέληση. Τὰ ἀτομικὰ βιοτεχνικὰ προϊόντα, ὅπως καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ προϊόντα μὲ τὴν καθαυτὸ σημασία τοῦ ὄρου, διατηροῦν τὴ «σφραγίδα» τοῦ δημιουργοῦ, ἀναπαράγουν τὴν προσωπικότητά του. Ἦδη ὁ Βίνκελμαν μιλώντας γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία τῆς ἀρχαιότητος σημειώνει: «Ὁ καλύτερος ἐργάτης μπορούσε νὰ διαιωίσει τὸ ὄνομά του στὸν πιὸ ἀσήμαντο τομέα. Γι' αὐτὸ ὅπως φαίνεται οἱ Ἕλληνες ἔδιναν σὲ πολλὰ ἀντικείμενα ποὺ τοὺς φαινόταν πρωτότυπα τὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ τους καὶ οἱ ὀνομασίες αὐτὲς τοὺς ἔμειναν γιὰ πάντα»⁴. Ἀκόμα καὶ οἱ βιοτεχνικὲς συντεχνίες, ποὺ δημιουργήθηκαν γιὰ τὸ διακανονισμὸ τῆς ἐργασίας, προστάτευαν τοὺς πιὸ σημαντικούς τεχνίτες ἀποκλείοντας τὴν ἐπαγγελματικὴ ἀντίθεση τῶν παραγωγῶν στὸ χῶρο τῆς ἴδιας ἐπιχείρησης. Ὁ καπιταλιστικὸς καταμερισμὸς τῆς ἐργασίας ἀλλάζει ριζικὰ τὰ πράγματα. Αὐτὸ ποὺ ὑπῆρξε ἡ μεγάλη κατάρκτηση τῆς ἀστικῆς ὀργάνωσης τῆς παραγωγῆς — ἡ ἐνοποίηση τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων τῆς ἐργασίας — συνοδεύτηκε μὲ τὴν ἀναγκαστικὴ ἀπογύμνωση τῶν ἀτομικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων⁵. Ἡ μακρὰ ἰστορία τῆς χειρωνακτικῆς ἐργασίας (συμπεριλαμβάνεται ἐδῶ καὶ ἡ πλουσιώτατη αἰσθητικὴ καλλιέργεια) ἔμεινε ἐξάλλου ἀναφομοίωτη. Καὶ τὸ πιὸ οὐσιαστικὸ εἶναι ὅτι κι αὐτὸ τὸ ἴδιο

3. Προκαπιταλιστικὲς μορφὲς παραγωγῆς, σελ. 50.

4. Βίνκελμαν: Ἐκλογή ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ τὶς ἐπιστολές του. Μόσχα 1953, σελ. 266 - 267.

5. Τὸ Κεφάλαιο, Ρώμη 1952, I, σελ. 61.

1. Ἱστορία τῶν οἰκονομικῶν θεωριῶν. Τουρίνο 1954, I, σελ. 397.

2. Ὁμοίως.

τὸ ἐργασιακὸ προτσέσο προσέλαβε τέτοιες μορφές πού στὰ πλαίσιά του ἔγινε ἀδύνατη μιὰ ὁποιαδήποτε αἰσθητικὴ δημιουργικὴ δραστηριότητα. Ἡ ἀνάπτυξη ἐνὸς ὁλοένα καὶ πιὸ στενοῦ ἐπαγγελματισμοῦ ὑπονόμευσε στὴ βάση τῆς τῆ ζωντανή, ὁλοκληρωτικὴ σχέση μετὰ τὸ προτσέσο καὶ τὸ προϊόν τῆς ἐργασίας. Ὁ συνθετικὸς καὶ σὲ σημαντικὸ βαθμὸ αὐτόνομος χαρακτήρας τῆς λαϊκῆς βιοτεχνίας ἐμφανίζεται στὶς συνθήκες τῆς ἀστικῆς συνεργασίας περιττὸς καὶ ἐπιζήμιος. «Οἱ γνώσεις, ἡ ἐξυπνάδα καὶ ἡ θέληση... δὲν ζητοῦνται τώρα πιά, παρὰ μονάχα γιὰ τὸ ἐργοστάσιο σὰν ὄλο. Οἱ πνευματικὲς δυνάμεις τῆς παραγωγῆς ἐπεκτείνουν τὴν κλίμακά τους πρὸς μιὰ κατεύθυνση, ἐπειδὴ ἐξαφανίζονται ἀπὸ πολλὰς ἄλλες κατευθύνσεις. Ὅ,τι χάνουν οἱ ἐπιμέρους ἐργάτες, συγκεντρώνεται στὸ κεφάλαιο, ἐναντίά τους»¹. Ὁ Μάρξ βλέπει τὴν ἀπὸ μέρους τῆς ἐργασίας ἀπώλεια τῶν πνευματικῶν δυνάμεων (συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς), σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ γενικὰ γνωρίσματα τοῦ ἀστικοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος. Γι' αὐτὸ ὁ Μάρξ ὑπογραμμίζει εἰδικὰ ὅτι ἡ βασικὴ ἀντίθεση τῆς ἀστικῆς κοινωνίας, ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν ἐργασία καὶ τὸ κεφάλαιο, ἀνάμεσα στὸν ἐργάτη καὶ τὸν καπιταλιστὴ, ἐξελίσσεται πρὸς μιὰ μορφή τόσο περισσότερο καθαρὴ καὶ κατάλληλη ὅσο περισσότερο ἡ ἐργασία χάνει τὸ χαρακτήρα τῆς τέχνης². Ὁ Μάρξ ἀφιερώνει τόσο μεγάλη προσοχὴ στὴν αἰσθητικὴ προβληματικὴ, μέσα στὸ γενικὸ σύστημα τῆς οἰκονομικοκοινωνικῆς του ἀνάλυσης, κυρίως γιὰ τὴν κοινωνικὴ φύση ἢ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα εἶναι ταυτόσημη μετὰ τὴ ζωντανή, ὁλοκληρωτικὴ, αὐτόνομη μορφικὰ ἐργασία. Πράγματι σὲ ἱστορικὲς ἐποχὲς ὅπου ἡ ζωντανὴ ἐργασία βρέθηκε νάχει μιὰν ἐνότητα ἔστω καὶ σχετικὴ μετὰ τοὺς ἀντικειμενικοὺς ὁρους πραγματοποίησής της, δημιουργήθηκαν καὶ οἱ προϋποθέσεις γιὰ μιὰν ἐξάπλωση τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας. Καὶ ἀντίθετα ὅπου ἡ ἐργασία βρέθηκε ἀποσπασμένη ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ὁρους, ἀποσπασμένη ἀπὸ τὴν «ἀντικειμενικὴ τῆς δραστηριότητας» καὶ πνευματικὰ ἀποστραγγισμένη, ἐπῆλθε μιὰ κρίση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Ἐτσι, π.χ. ἡ διάλυση τῶν ἀρχαίων ἰδανικῶν στὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη συνοδευόταν σταθερὰ μετὰ τὴν ὑποκατάσταση τῆς ἐλεύθερης ἐργασίας, στὴν ὁποία βασιζόταν ἡ καλλιτεχνικὴ ἀνθήση τῆς Ἑλλάδας, ἀπ' τὴν ἐργασία τῶν δούλων.

Ὁ παραγωγὸς βλέπει τὴν ἐργασία σὰν μιὰ «κατάρρα», ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ ἀποτελέσματά της καὶ γιὰ τὴν ἐπιτυχία μονάχα στὰ πλαίσια πού τοῦ καθορίζονται ἀπὸ τὸ μεροκάματο καὶ ἀδιαφορεῖ ὁλότελα γιὰ ὄλα τ' ἄλλα: νὰ ποιά εἶναι ἡ τυπικὴ κατάσταση στὴν ὁποία βρί-

σκεται ὁ παραγωγὸς μέσα στὴν καπιταλιστικὴ ἐπιχείρηση.

Οἱ βαθειὲς ἀντιθέσεις πού δημιουργήθηκαν μέσα ἀπ' τὶς ἀνεπτυγμένες καπιταλιστικὲς σχέσεις καὶ μέσα στὶς ὁποῖες καταβαραθρώθηκε ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγή, ἀποτελοῦν κι αὐτὲς μιὰν ἐκδηλῆ μαρτυρία τῆς πλήρους ἀποστράγγισης καὶ ἀποπροσωποποίησης τῆς ζωντανῆς ἐργασίας. Ἡ μορφή τῆς καπιταλιστικῆς παραγωγῆς βάζει τὸν ἐργάτη σὲ μιὰ σχέση στενὰ καθορισμένη μέσα στὴν ἴδια τὴ διαδικασία τῆς δραστηριότητάς του. «Τὸ ὕλικὸ πού ἐπεξεργάζεται εἶναι ξένο ὕλικό, τὸ ἐργαλεῖο εἶναι κι αὐτὸ ξένο, ἡ δουλειά του εἶναι μονάχα μιὰ «προσθήκη»... καὶ ἀντικειμενοποιεῖται στὸ προϊόν τὸ ὁποῖο δὲν τοῦ ἀνήκει». Γι' αὐτὸ «καὶ ἡ ζωντανὴ ἐργασία ἀντιπαρατίθεται σὰν ξένη πρὸς τὴ ζῶσα ἐργατικὴ δύναμη, τῆς ὁποίας εἶναι ἐργασία καὶ ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ζωὴ τῆς ὁποίας ἔχει προκύψει»³.

Ἡ ἀστικὴ πολιτικὴ οἰκονομία δὲν βρῆκε τίποτα καλύτερο γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὸ γεγονός αὐτὸ ἀπ' τὸ νὰ ἀποδώσει τὶς καθορισμένες αὐτῆς ἰδιομορφίες τῆς ἀστικῆς μορφῆς ἐργασίας στὴν ἐργασία γενικά, δηλαδὴ στὴν ἐργασία πού ἀντικρύζεται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἱστορικοκοινωνικὲς σχέσεις μέσα στὶς ὁποῖες διεξάγεται. Ἦδη ὁ Ἄνταμ Σμίθ διαβεβαίωσε ὅτι ἡ ἐργασία εἶναι αἰωνίως μὴ ἐλεύθερη, ὅτι εἶναι «καταναγκαστικὴ ἐκδήλωση τῆς ζωῆς», ἓνα «κακὸ» καὶ μιὰ «θυσία» πού ὁ ἄνθρωπος ἐπιβάλλει στὴ φύση γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴ φυσικὴ του ὑπαρξη.

Ὁ Μάρξ δίκαια ἀντιτείνει στὸ Σμίθ ὅτι ἓνας γενικὸς αὐθεντικὸς ὁρισμὸς τῆς ἐργασίας μπορεῖ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ρόλο πού αὐτὴ παίζει στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἀνθρώπου, ὅπου ἡ ἐργασία, παρὰ τοὺς ὁρισμοὺς τοῦ Σμίθ, ἐνήργησε ἀκριβῶς σὰν «δραστηριότητα ἐλευθερίας». Καὶ σὲ συνέχεια παίρνοντας γιὰ παράδειγμα τὴ μουσικὴ δημιουργία —«ἐργασία πραγματικὰ ἐλεύθερη»— ὁ Μάρξ ἀποδείχνει ὅτι ἀκόμα καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ συστήματος σχέσεων πού ἀνέλυσε ὁ Σμίθ, ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἐνεργεῖ σὰ ζῶν μάρτυρας τοῦ πραγματικοῦ περιεχομένου τῆς ἐργασίας ἐφ' ὅσον αὐτὴ παραμένει ὀργανικὰ σύμφυτη μετὰ τὸν ἄνθρωπο μέσω τῆς αὐτοδραστηριότητάς της⁴. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ βρῆκε τὴν πιὸ καθαρὴ διατύπωσή της στὶς «Θεωρίες τῆς ὑπεραξίας». «Ὁ Μίλτων — λέει ὁ Μάρξ — ἔγραψε τὸ «Χαμένο Παράδεισο» γιὰ τὸν ἴδιο λόγο πού ἓνας μεταξοσκώληκας παράγει μετάξι. Ἦταν μιὰ ἐκδήλωση τῆς φύσης του»⁵.

Πρέπει συνεχῶς νὰ ἔχουμε ὑπόψη ὅτι ὁ Μάρξ ἀντιπαραθέτει τὴν καλλιτεχνικὴ δραστη-

3. Ὁμοίως, σελ. 366.

4. Ὁμοίως, σελ. 505 - 508.

5. Ἱστορία τῶν οἰκονομικῶν θεωριῶν, σελ. 388.

1. Ὁμοίως.

2. «Σχεδιάσματα», σελ. 204.

ριότητα όχι στην υλική παραγωγή γενικά, αλλά στην άστική μορφή της εργασίας. Μάλιστα τὸ πρόβλημα είναι ὅτι ἡ εργασία στὴν αυθεντική ιστορικο-κοινωνική της ἔννοια ἀποτελεῖ τὴν ἀντίθεση τῆς ἀστικής μορφῆς εργασίας καὶ ὅτι ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητα ἀποκαλύπτει τὴν πραγματική της σημασία με πειστική ἐνάργεια. Γι' αὐτὸ στὴν πολεμική του ἐναντία στὸ Σμίθ ὁ Μάρξ ἀντιμάχεται με ἰδιαίτερο τρόπο καὶ τὶς οὐτοπικο-ρομαντικές ἀντιλήψεις ποὺ ἐκφράζονται καθαρὰ στὴ λεγόμενη θεωρία τῆς «προσποίησης», σύμφωνα με τὴν ὁποία ἡ ἐλεύθερη δραστηριότητα δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση με τὸν ἀστικό χαρακτήρα τῆς εργασίας, ἀλλὰ με τὴν εργασία γενικά (με τὴ σοβαρότητά της, τὴν ἔντασή της, τὸν τελικὸ σκοπὸ της κλπ.). Ὁ Μάρξ ὑπογραμμίζει ἀντίθετα ὅτι ἡ ἐλεύθερη καὶ ἐνεργητικὴ ἐκδήλωση τοῦ ἀνθρώπου δὲν εἶναι «μονάχα τὸ παιχνίδι, ἡ διασκέδαση, ὅπως με ἀφέλεια πίστευε ὁ Φουριέ, καὶ ὅπως νομίζουν οἱ μοδιστροῦλες. Πραγματικὰ ἡ ἐλεύθερη εργασία, π.χ. ἓνα μουσικὸ ἔργο, εἶναι ταυτόχρονα κάτι τὸ διαβωλεμένο σοβαρό, εἶναι μιὰ ἰσχυρότατη ἔνταση»¹. Ὁ Μάρξ προσθέτει ὅτι ἡ εργασία θὰ προσλάβει στὸ μέλλον τὰ γνωρίσματα τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας καὶ περιγράφει τὶς συνθήκες μέσα στις ὁποῖες αὐτὸ θὰ γίνῃ πραγματοποιήσιμο².

Ἡ ἀποψη αὐτὴ ἐντοπίζει τὴ γενικὴ κατεύθυνση τῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης τοῦ Μάρξ : ἐναντία στὴν ἀστικὴ θεωρία τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη», ἐναντία στὴν ὑποκειμενικὴ ἐρμηνεία τῆς ἐλευθερίας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὅπως εἶναι γνωστὸ τὸν τελευταῖο καιρὸ ἔγιναν διάφορες ἀπόπειρες ὑποστήριξης αὐτῶν τῶν καλλιτεχνικῶν ἀρχῶν με βάση μιὰ διαστρέβλωση τῆς μαρξιστικῆς ἀντίληψης τῆς τέχνης. Ἔτσι ὁ πολωνὸς κριτικὸς Ρ. Ζίμαντ, θέλησε νὰ βρεῖ στὴν αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ Μάρξ ἓνα ἔρεισμα γιὰ νὰ ἀσκήσει κριτικὴ ἐναντία στὴ μαρξιστικὴ-λενινιστικὴ θεωρία τῆς ἀντανάκλασης στὴν τέχνη, γιὰ νὰ ὑπερασπισθεῖ τὸν ὑποκειμενισμό. Ὁ Ζίμαντ κρίνει ὅτι, ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Μάρξ σύμφωνα με τὴν ὁποία ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἔχει σὰν προϋπόθεση μιὰ ἐνεργητικὴ, πρακτικὴ, ἀντικειμενικὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου με τὴν πραγματικότητα, πρέπει νὰ βγῆ τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ σχέση τοῦ καλλιτέχνη με τὸν κόσμον εἶναι αὐθαίρετη σχέση, ποὺ δὲν ὑπολογίζει τοὺς ἀντικειμενικοὺς παράγοντες. Ἔτσι λοιπὸν γιὰ τὸ Μάρξ ἡ οὐσία τῆς τέχνης δρῖσκειται τάχα στὸ ὅτι «ἐφαρμόζει στὸν κόσμον τὴν ἀντίληψη τοῦ καλλιτέχνη»³. Στὴ βάση τῆς ὑποκειμενιστικῆς αὐτῆς ἐρμηνείας δρῖσκειται μιὰ λανθασμένη ἀντίληψη τῆς πρακτικο-ἐνεργητικῆς σχέσης τοῦ ἀνθρώπου με τὴν πραγματικότη-

τα. Ἡ πραγματικὴ δραστηριότητα τῆς ἀνθρώπινης πρακτικῆς, ἂν θέλουμε νὰ ἀκολουθήσουμε τὴ σκέψη τοῦ Μάρξ, ἀποτελεῖ τὴν ἄμεση ἀντίθεση τῆς ὑποκειμενιστικῆς σχέσης με τὸν κόσμον καὶ ἐξηγεῖται με τὸ ὅτι ὁ ἀνθρώπος εἶναι ἰκανὸς νὰ ἰδιοποιεῖται τὰ ἀντικείμενα σύμφωνα με τὴν ἐσωτερικὴ τους δομὴ. Ἡ μαρξιστικὴ ἀντίληψη τῆς πρακτικῆς δὲν κομματιάζει κατὰ συνέπεια, ἀλλὰ ἐπιβδαιώνει τὸν προορισμὸ τῆς τέχνης νὰ ἀναπαράγει ἀντικειμενικὰ τὴν πραγματικότητα. Μονάχα πάνω σ' αὐτὴ τὴ βάση μποροῦν νὰ μποῦν στὸν καλλιτέχνη καθήκοντα ποὺ ἀπαιτοῦν σοβαρότητα, πλοῦτο περιεχομένου, ἔνταση στὸ προτσὲς τῆς δημιουργίας. Ἡ θεωρία τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη» ἀντίθετα συγγενεύει στενὰ με τὶς ἰδεαλιστικο-ὑποκειμενικὲς παραλλαγῆς τῆς θεωρίας τῆς «προσποίησης», εἶναι μιὰ θεωρία ποὺ ὁ Ζίμαντ γιὰ νὰ τὴν ὑποστηρίξει πρέπει νὰ ἀναθεωρήσει τὶς μαρξιστικὲς αἰσθητικὲς ἀρχές. Ἡ θεωρία αὐτὴ γεννήθηκε πάνω στὸ ἔδαφος τῆς ἀστικῆς ἀντίληψης τῆς πρακτικῆς, στὸ ἔδαφος θεωρητικῆς ἀπολογίας μορφῶν καὶ συνθηκῶν εργασίας με τὶς ὁποῖες εἶναι ἀσυμβίβαστη ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα.

Ἄπ' ὁποιαδήποτε πλευρὰ κι ἂν ἐξετάσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, παντοῦ θὰ δοῦμε τὴν ἀσυμβίβαστη ἀντίθεσή της με τὶς βάσεις τοῦ ἀστικοῦ συστήματος εργασίας. Αὐτοῦ βρῖσκειται καὶ τὸ μυστικὸ τῆς ἀπόλυτης σιωπῆς τῶν ἀστικῶν οικονομικῶν θεωριῶν σχετικὰ με τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ τέτοια στενότητα παρουσιάζεται με ξεχωριστὴ σαφήνεια στὸν τρόπο ποὺ γίνεται ἡ διάκριση μεταξὺ παραγωγικῆς καὶ μὴ παραγωγικῆς εργασίας : «Παραγωγικὴ εργασία —στὸ σύστημα καπιταλιστικῆς παραγωγῆς— εἶναι ἡ εργασία ποὺ παράγει ὑπεραξία γιὰ κείνον ὁ ὁποῖος τὴ μισθώνει»⁴.

Κάθε ἄλλη εργασία κρίνεται μὴ παραγωγικὴ.

Ἡ πολιτικὴ οἰκονομία εἶχε ἐκλάβει αὐτὴν τὴν εἰδικὰ ἀστικὴ διάκριση τῶν δραστηριοτήτων, σὰ μιὰ φυσικὴ διαφορὰ τῶν δραστηριοτήτων καὶ μάλιστα σὲ βαθμὸ τέτοιο ποὺ νὰ πέφτει σὲ αυθεντικὲς παραδοξολογίες. «Δὲν εἶναι τάχα παράδοξο—γράφει ὁ Μάρξ—τὸ ὅτι ὁ κουρδιστῆς τοῦ πιάνου εἶναι παραγωγικὸς καὶ ὁ πιανίστας μὴ παραγωγικὸς, μ' ὄλο ποὺ χωρὶς τὸν πιανίστα τὸ πιάνο εἶναι ἓνας παραλογισμὸς; Ὁ κουρδιστῆς ἀναπαράγει τὸ κεφάλαιο, ἐνῶ ὁ πιανίστας ἀνταλλάσσει μονάχα τὴν εργασία του με μιὰν ἀμοιβή». Σύμφωνα μ' αὐτὸ ὁ ἀστὸς οἰκονομολόγος συμπεραίνει ὅτι «ὁ πιανίστας παράγει μουσικὴ καὶ ἰκανοποιεῖ τὸ μουσικὸ μας αἰσθητήριον». Ἀπὸ τὴν ἀστικὴ σκοπιὰ ἡ εργασία του παρουσιάζεται «τόσο λίγο παρα-

1. «Σχεδιάσματα», σελ. 505.

2. Ὁμοίως.

3. Misl Filosoficzna, τεῦχος 1, 1957.

4. Ἱστορία τῶν οἰκονομικῶν θεωριῶν, I, σελ. 383.

γωγική όσο και η εργασία ενός άπατεώνα που παράγει σαπουνόφουσκες»¹.

Μα γιατί η καλλιτεχνική εργασία κρίνεται μη παραγωγική στο σύστημα καπιταλιστικής παραγωγής; Γιατί δε δημιουργεί υπεραξία. Και γιατί δεν μπορεί να παράγει υπεραξία; Γιατί, όπως αποδείξαμε παραπάνω, δεν μπορεί να συνυπάρξει με τη μισθωτή εργασία. Το βιομηχανικό κεφάλαιο που προϋποθέτει την απόσπαση του παραγωγού από τους δρους εργασίας, δεν μπορεί να διεισδύσει στον τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής που η ένότητα των στοιχείων αυτών συνθέτει ακριβώς την ειδικότητά του. «Έδω — λέει ο Μάρξ — μένουμε το πολύ σε μεταβατικές μορφές προς την καπιταλιστική παραγωγή. Οί διάφοροι παραγωγοί, επιστήμονες ή καλλιτέχνες, τεχνίτες ή διανοούμενοι δουλεύουν για ένα κοινό κεφάλαιο, που παρουσιάζεται σαν αγοραστής, τον εκδότη. Είναι μια σχέση που δεν έχει να κάνει με τον κυρίως λεγόμενο καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής και ούτε και τυπικά δεν μπορεί να αναχθεί σ' αυτόν»².

Η μη ύπαγωγή της καλλιτεχνικής παραγωγής στις οικονομικές μορφές του αστικού συστήματος εργασίας θρρίσκει την επιφανειακή της έκφραση στο γεγονός ότι στην αγορά το καλλιτεχνικό προϊόν δεν έχει αξία. Η εργασία που μετατρέπεται σε αξία είναι άφηρημένη εργασία, αδιάφορη στην ειδική φύση των ατομικών μορφών της δραστηριότητας. Άλλα στα έργα τέχνης δεν μπορεί να γίνει αφαίρεση από τις συγκεκριμένες λεπτομέρειες, τις ατομικές και ανεπανάληπτες αυτού ή εκείνου του πίνακα, βιβλίου ή αγάλματος, όπως δεν μπορεί να γίνει αφαίρεση από τις συγκεκριμένες λεπτομέρειες της εργασίας του καλλιτέχνη. Την εργασία ενός αυθεντικού καλλιτέχνη δεν μπορούμε να την αναγάγουμε σε άφηρημένη εργασία, καθορισμένη απ' τον κοινωνικά αναγκαίο χρόνο εργασίας για την παραγωγή του έμπορεύματος. Μπορούμε να καθορίσουμε τον κοινωνικά αναγκαίο χρόνο εργασίας για την παραγωγή του έμπορεύματος μόνο γιατί στην αγορά υπάρχει πληθώρα όμοιων έμπορευμάτων που έχουν την ίδια αξία χρήσης. Μα οι αξίες χρήσης των διαφόρων έργων τέχνης δεν μπορούν να σταθμιστούν. Σε κάθε έργο τέχνης υπάρχει ένας πολύ συγκεκριμένος δημιουργός, ένας άνθρωπος που θα καθορίζεται έξ ολοκλήρου από μια ιστορική εποχή. Κάθε αυθεντικό έργο τέχνης είναι μοναδικό και ανεπανάληπτο. Ένας πίνακας του Τισιανού δεν μπορεί ποτέ να υποκαταστήσει ένα πίνακα του Ρέμπραντ (και αντίστροφα) με την ίδια ακρίβεια ως πούμε που ένα καντάρι καναδικό στάρι μπορεί να υποκαταστήσει ένα καντάρι στάρι της μεσημβρινής Γαλλίας. Κάθε έργο τέχνης έχει τα ατομικά του γνωρίσματα που το διακρίνουν από κάθε άλλο και

αυτή η ειδικότητά του ολοκληρώνει την αυτόνομη κοινωνική του σημασία. Δυνάμει των παραπάνω τα έργα τέχνης δεν μπορούν να μετατραπούν σε άφηρημένη εργασία που αφαιρεί τις ατομικές ιδιότητες από κάθε ξεχωριστή δραστηριότητα, και γι αυτό το λόγο δεν έχουν αξία.

Σύμφωνα με το Μάρξ οι έμπορικές σχέσεις της αξίας εφαρμόζονται έδω «μόνο τυπικά», μόνο σαν «άναλογία ιδιαίτερων μορφών χρησιμότητας», έτσι που τα έργα τέχνης μόνο επιφανειακά παίρνουν τον οικονομικό χαρακτήρα που λέγεται τιμή. Άπό αυτή την άποψη είναι όμοια με εκείνα τα αντικείμενα, που στις σημερινές ιστορικές συνθήκες δεν μπορούν γενικά να παραχθούν από την εργασία. Για παράδειγμα, η περίπτωση των αρχαιοτήτων που αγοράζονται και πουλιούνται.

Ο αποκλεισμός των έργων τέχνης από την «κανονική» οικονομική σφαίρα διατυπώνεται όμορφα στον ακόλουθο συλλογισμό του Ρικάρντο : «Υπάρχουν έμπορεύματα που η αξία τους (στο σύστημα του Ρικάρντο δεν γίνεται διάκριση μεταξύ αξίας και τιμής Σ. Σ.) καθορίζεται αποκλειστικά από την σπανιότητά τους. Με κανενός είδους εργασία δεν μπορούμε να αυξήσουμε την ποσότητα και γι αυτό η αξία τους δεν μπορεί να μειωθεί με την αύξηση της προσφοράς. Στο είδος αυτό των έμπορευμάτων ανήκουν μερικά αγάλματα και μερικοί σπάνιοι πίνακες... Η αξία τους δεν εξαρτάται διόλου από την αρχικά αναγκαία ποσότητα εργασίας για την παραγωγή τους και αλλάζει με τις έναλλαγές του πλούτου ή της κλίσης των ανθρώπων που επιθυμούν να τα αποκτήσουν»³.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε έδω την αρκετά χαρακτηριστική και ακριβολογημένη αιτιολόγηση που δίνει ο Ρικάρντο : η ποσότητα των αυθεντικών καλλιτεχνικών αξιών δεν μπορεί να αυξηθεί «με κανενός είδους εργασία». Η διαβεβαίωση αυτή είναι σωστή αν έχουμε υπόψη μας ότι για εργασία γενικά έννοείται η εργασία στην άστική της μορφή. Ο Ρικάρντο σ' αυτό είναι πολύ συνεπής. Αναγνωρίζει την καθεμιά ξεχωριστή μορφή εργασίας (την εργασία σαν δημιουργό αξιών χρήσης) μόνο έφόσον δεν αντιτίθεται έξ αίτίας της έσωτερικής της δομής στις καπιταλιστικές προϋποθέσεις του εργασιακού προτσέσου (απόσπαση του παραγωγού από τις αντικειμενικές συνθήκες εργασίας, κυριαρχία της νεκρής εργασίας πάνω στη ζωντανή εργασία κλπ.), έφόσον απ' την ειδικότητά της είναι δυνατό να γίνουν αφαιρέσεις ώστε να φτάσουμε στον καθορισμό της κοινωνικής της μορφής. Και σ' αυτό ακριβώς συνίσταται η αναγωγή της καθεμιάς δραστηριότητας σε άφηρημένη εργασία που είναι η ουσία της αξίας. Μόνο με την πραγματοποίηση αυτών των προϋποθέσεων «στην ά-

1. «Σχεδιάσματα», σελ. 212.

2. Όμοίως, σελ. 212.

3. Ντ. Ρικάρντο : «Απαντα. Μόσχα, τόμ. Ι, σελ. 34.

νταλλαγή του κεφαλαίου με εργασία, ή αξία δεν είναι πια τὸ μέτρο για τὴν ανταλλαγή δύο ἀξιών χρήσης, ἀλλὰ εἶναι τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τῆς ανταλλαγῆς»¹.

Κατὰ συνέπεια ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα δὲν μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ σὲ ἀφηρημένη ἐργασία ἀκριβῶς γιατί ἐξ αἰτίας τῆς ἐσωτερικῆς τῆς δομῆς ἀντιτίθεται στὴ μισθωτὴ ἐργασία (ἀνταλλαγή κεφαλαίου με ἐργασία). Ὁ κοινωνικὸς τῆς χαρακτήρας δὲ βρίσκεται πέρα ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη, ἀτομικὴ τῆς μορφή, μὰ μέσα σ' αὐτή. Γι' αὐτὸ ἂν θέλουμε νὰ βροῦμε μιὰ μέση καπιταλιστικο-ἀφηρημένη ἔκφραση γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ προϊόντα μπορούμε μονάχα νὰ τὴ βροῦμε στὸ δρόμο τῆς ἀμεσῆς τους τυποποίησης σὰν ἀξιών χρήσης.

Στὴν ἐποχὴ τοῦ μονοπωλιακοῦ κεφαλαίου ἡ τυποποίηση αὐτὴ ἔγινε ἡ κυριώτερη μέθοδος γιὰ τὴ διείσδυση τοῦ κεφαλαίου στὸν τομέα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Ἡ ἐφαρμογὴ στὴν ἀμερικανικὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία τοῦ λεγόμενου «συστήματος τῶν ἀστέρων», ἡ πάλη γιὰ τὴ «μονιμότητα τῶν θεμάτων», ἡ χρησιμοποίησις ἀπ' τὸν κινηματογράφο τῶν συνηθισμένων ἀστικῶν συνεργατικῶν μεθόδων ἐργασίας ὀδηγοῦν στὴ δημιουργία στερεότυπων προϊόντων, ἀποπροσωποποιημένων, πού σὲ καμμιά περίπτωση δὲν ἐνεργοῦν σὰν «πραγματικὴ ἐκδήλωση τῆς δημιουργικῆς φύσης». Ἡ καλλιτεχνικὴ ἰδιοφυΐα τραυματίζεται στὸ πιὸ ζωτικὸ τῆς σημεῖο καὶ τότε

στὴν ἡμερησίᾳ διάταξη μπαίνει ἡ καταστροφὴ τῆς τέχνης. Οἱ σκληρὲς περιπέτειες τῆς σύγχρονης τέχνης ἀποτελοῦν τὴ συνεπῆ ἀνάπτυξη τῶν γενικῶν ἀντιθέσεων στὶς ὁποῖες βρίσκεται ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ μέσα στὸν ἀστικὸ κόσμο. Καὶ αὐτὸ πού ἔχει ἰδιαίτερη σημασία εἶναι ὅτι οἱ ἀντιθέσεις αὐτὲς ἀποτελοῦν τὴν ἀπόδειξη μιᾶς σχέσης ἀκόμα πιὸ γενικῆς, μιᾶς τραγωδίας ἀκόμα πιὸ τρομακτικῆς τοῦ ἀστικοῦ κόσμου : τῆς τραγωδίας τῆς ζωντανῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας, τῆς δημιουργικῆς, τῆς αὐτόνομης στὶς μορφές τῆς. Νὰ γιατί τὰ οἰκονομικὰ ἔργα τοῦ Μάρξ δίνουν τόσο μεγάλῃ προσοχὴ στὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα.

Εἶναι σημαντικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ συνεπῆς αἰσθητικὴ ἀνάλυση ὀδήγησε διανοητὲς καὶ καλλιτέχνες στὴν ἀνάγκη νὰ ἀναγνωρίσουν τὴ θεωρία τοῦ σοσιαλισμοῦ. Αὐτὸ ἔγινε μεταξὺ 1840 καὶ 1850 μετὰ τὸ Ριχάρδο Βάγκνερ, πού μέσω τῆς αἰσθητικῆς κριτικῆς τοῦ καπιταλισμοῦ ἔφτασε σὲ μιὰ ἐμβρυακὴ κομμουνιστικὴ θεωρία. Τὸ ἴδιο ἔγινε μετὰ τὸν ἄγγλο ποιητὴ Μόρρισον, ἕνα κλασσικὸ τοῦ οὐτοπικοῦ σοσιαλισμοῦ. Οἱ προλετάριοι καλλιτέχνες διαβλέπουν στὴ σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση μιὰ λύση γιὰ τὰ πεπρωμένα τῆς τέχνης καὶ τῆς ποίησης. Στὶς μέρες μας τέλος ἕνα μεγάλο μέρος καλλιτεχνῶν καὶ μελετητῶν τῆς αἰσθητικῆς βρίσκουν στὸν ἐπιστημονικὸ σοσιαλισμό, στὴ μαρξιστικὴ-λενινιστικὴ θεωρία τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης τὸ κλειδί γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ἱστορικῶν προοπτικῶν τῆς τέχνης.

2. «Σχεδιάσματα», σελ. 373.

Μετάφρ. ΜΑΝΟΛΗ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Μακρονησιώτικο μοιρολόϊ

Σ' αὐτὸ τὸ βράχο τοῦ γιालοῦ
πὺ στέκει πέρα σιωπηλὸς
πὺ τονε δέρονον οἱ καιροὶ
κι' ὁ πόντος μ' ἁρμονέρια
ἐχτὲς σταυρώσαν τὸ Χριστὸ
— Κάποιο παιδὶ Μυτιληνιὸ —
μικρὸ - μικρὸ κι' ἀχνούδιστο
κύματα νάνι - νάνι.

Δὲ γνώρισε τὸν ἔρωτα
τόσο μικρὸ
τόσο μικρό·
δὲν τὸ τραγούδησε ἀδεοφῆ
πεντάρφανό μου ἐσὺ παιδί
πὺ δὲ θὰ κλάψει μάνα.
Κύματα ἦρθ' ἀστόλιστο
κύματα νάνι - νάνι.

Πῆραν τὸ δρόμο τοῦ γιालοῦ

καὶ τὰ μαλλιά του τὰ ξανθὰ
ἀνέμιζαν
παιδάκι μου
τρισκότεινῆ σου ἡ μάνα.
Καὶ μόνο ἕνα παράπονο
μιὰ φλέβα ὠχρὴ
ἀπάρθενη
γοργῆ σὰ νερομάνα,
τὰ δύο σου χεῖλια ἐπίκρανε.

Πῶς πῆρες μόνο
κι' ἔρημο
δίχως δικὸ
παιδάκι μου
τοῦ γολγοθᾶ τὸ δρόμο.

Κύματα νανουρίστε το
σύντροφε νάνι - νάνι.

ΘΕΜΗΣ ΓΑΛΑΝΟΣ

Ο

ΓΛΥΠΤΗΣ

Κ. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΙΑ ΤΗ ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ

ΣΤΗΝ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ

ΤΕΧΝΗ

Κ. Λουκόπουλου:

Μεταμόρφωση, 1958

Ὁ γλύπτης Κλέαρχος Λουκόπουλος εἶναι ἀπὸ τοὺς πρὸ καταρτισμένους τεχνικὰ νεοέλλη-
νες καλλιτέχνες. Ἡ ἐργασία του πάντα σφιγτο-
δεμένη καὶ σταθερή, τὸν ἔχει κατατάξει ἀνά-
μεσα στοὺς καλοὺς τεχνίτες μας. Τελευταία
ὁμως ὁ Λουκόπουλος παράτησε τὸν «ὀρθόδοξο»
τρόπο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Τὸ ἔργο
του παρουσίασε πρὶν ἀπὸ ἀρκετὸ καιρὸ μιὰ
ὀλοένα καὶ πρὸ ἐντονη ἀπόκλιση πρὸς τὴν ἀφαί-
ρεση γιὰ νὰ καταλήξει πρόσφατα στὸ ὀλότελα
ἀφηρημένο, δηλ. τὸ ἀνεικονικό. Εἶναι ἓνας ἀπὸ
ἀπ' τοὺς καλλιτέχνες πὸ φέρανε καὶ στὴ νεοελ-
ληνικῇ ἐπικαιρότητα τὸ ζήτημα τῆς Ἀφηρημέ-
νης Τέχνης. Μιὰ συζήτηση μαζί του, πάνω στὸ
ἐπίκαιρο αὐτὸ θέμα, θὰ εἶχε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέ-
ρον καὶ μάλιστα αὐτὴ τῇ στιγμῇ. Μαζὶ μὲ τ'
ἄλλα, ὁ Λουκόπουλος εἶναι ἓνας σοβαρὸς καλλι-
τέχνης κι ἡ γνώμη του, ἀπὸ τῇ δικῇ του πᾶ-
ντοτε σκοπιά, θὰ εἶχε μιὰ αὐθεντικότητα.

Ρωτήσαμε τὸν καλλιτέχνη νὰ μᾶς πεῖ πῶς
ἔγινε ἡ στροφή του πρὸς τὴν ἀφηρημένη τέχνη.

—Κυριολεκτικὰ δὲ νομίζω ὅτι πρόκειται
γιὰ χαμμιὰ στροφή. Τὰ σπέρματα τῆς τωρι-
νῆς μου δουλειᾶς, τὰ βρίσκω στὴν παλιό-
τερη δουλειά μου. Κι αὐτὸ εἶνε πολὺ φυσι-
κό. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἓνα ζωντανὸ πλά-
σμα. Ἐχει τὴν ἐμφυτὴ δύναμη νὰ περνᾷ
ὀργανικὰ ἀπὸ μιὰ μορφή σὲ μιὰν ἄλλη. Εἶ-
ναι ὅπως στὴ φύση. Ὅταν σ' ἓνα δέντρο
κρύψουμε τὸ φῶς, ἐκεῖνο θὰ βρεῖ μιὰ νέα
διέξοδο γιὰ νὰ γυρέψει τὸν ἥλιο καὶ κανέ-
νας τότε δὲν παραξενεύεται, γιὰ νὰ πεῖ:
"Α! τὸ δέντρο αὐτὸ δὲν ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο
πὸ χάραξε στὴν ἀρχή.

Δὲν πρόκειται, λοιπόν, γιὰ χαμμιὰ στρο-



ρή! Βαδίζω τὸ δρόμο μου ἐλεύθερος ἀπὸ κά-
θε σύμβαση. Ὁμολογῶ, ἐξ ἄλλου, ὅτι, ἀπὸ
ἰδιοσυγκρασία, φοβᾶμαι πάρα πολὺ νὰ παγι-
δεύομαι ἀπὸ δεσμὰ πὺν δημιουργεῖ τὸ περι-
βάλλον ἢ καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος, ἀπὸ συνήθεια,
στὸν ἑαυτὸ μου. Σὰ νὰ καταλαβαίνω, τότε,
ὅτι κάτι σταματᾶει καὶ γυρεύω καινούργια
διέξοδο. Γι' αὐτὸ ἔχω μιὰν ἔμφυτη δυσπι-
στία στὶς κάθε λογῆς σχολές καὶ δὲ μ' ἀ-
ρέσει νὰ μου κολλᾶνε, ἔτσι γιὰ εὐκολία, μιὰν
ἐτικέττα. Θέλω νὰ φτάνω, ἐκεῖ πὺν φτάνω
κι ὅσο φυσικὰ μπορῶ, ἄνους μου. Γιατὶ ἤρ-
θε ἡ ὥρα νὰ μὲ ὀδηγήσει ἡ ἴδια μου ἡ δου-
λειὰ σ' αὐτὸ τὸ καινούργιο μονοπάτι. Γι' αὐ-
τό, ὀφείλω νὰ ἐξηγήσω ὅτι δὲν ἔταξα ὡς
σκοπὸ μου a priori νὰ κάνω ἀφηρημένη
τέχνη. Ἡ τέχνη, ἀπὸ τὴ στιγμή πὺν μπαί-
νει σὲ καλούπια, παύει ν' ἀνταποκρίνεται
στὴν ἀποστολή της.

*Ζητήσαμε ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη νὰ μᾶς ἐξη-
γήσει πῶς ἀντιμετωπίζει τὸ φυσικὸ ἀντικείμενο
στὴ τέχνη του.*

—Τὸ φυσικὸ ἀντικείμενο ὑπῆρξε, γιὰ μέ-
να ἀντικείμενο μακρᾶς σπουδῆς. Μοῦ χρει-
άστηκε πολὺς χρόνος κι ἐπίμονη προσπά-
θεια νὰ κατανοήσω τὴ διάρθρωση τοῦ πλα-
στικῶ ὄγκου, τοῦ ὄγκου πὺν ἀναλύεται μὲ
ἐπίπεδα, σοφὰ καὶ ὀργανικὰ συναρμολογημέ-
να, ἐνταγμένα σ' ἓνα σύνολο ἀρχιτεκτονικό,
καὶ τὴ λειτουργικὴ σημασία τῶν ἀξόνων
πὺν καθοδηγοῦν τὶς μάξες. Τὴν ἐμπειρία
αὐτὴ μοῦ τὴν τονώσανε ὑλικὰ σὰν τὴν πέ-
τρα καὶ τὸ μάρμαρο, πὺν, ἀπὸ τὴ φύση τους
σὲ ὀδηγοῦν σὲ κατασκευές πυκνές, περιεκτι-
κὲς καὶ ἀπλές. Ὅταν ὁμως, ὀδηγημένος ἀ-
πὸ διάφορες αἰτίες, θῆλῃσα νὰ δοκιμάσω ἓ-
να καινούργιο ὑλικό, τὸ σίδηρο, κατάλαβα
ἀμέσως ὅτι θὰ πρέπει νὰ ἐξοικειωθῶ μὲ
ἐννοιες πὺν μοῦ κομίζει τὸ ὑλικὸ αὐτό. Θυ-
μῆθηκα τὸ λόγο τοῦ Gonzalés «σχεδιά-
ζετε μέσα στὸ χῶρο», καὶ κατάλαβα τὴ ση-
μασία τοῦ κενῶ, ὄχι τοῦ κενῶ πὺν προκύ-
πτει τυχαῖα, ἀνάμεσα σὲ φόρμες πυκνές, μὰ
τοῦ κενῶ, πὺν προβάλλεται μὲ ἀξιώσεις
ἐκφραστικὲς καὶ μᾶς ὑποδεικνύει καὶ μᾶς
ὑπεβάλλει τὴν αἴσθησή τοῦ χῶρου, ἀπὸ μιὰν
ἄλλη ἀποψη.

Ἡ στιγμή αὐτὴ ἦταν ὄριμη, γιὰ μένα,
νὰ προωθήσω τὸ ἀντικείμενο πρὸς ἄλλες
κατευθύνσεις. Ἀντικρῶζοντας τὸ πλαστικὸ

ἔργο σὰν ἓναν αὐτόνομο ὀργανισμό, πὺν δὲν
ὑπακούει πὰρὰ μόνου στὸς νόμους πὺν καθο-
ρίζουν τὴ λειτουργία καὶ τὴν ἀποστολή του,
μετατοπίζω τὸ ρόλο τοῦ ἀντικειμένου. Κρα-
τῶ ἀπὸ κείνο ὅ,τι μοῦ χρειάζεται, ὅ,τι μὲ ἐο-
θεῖται γιὰ νὰ ἐνισχύσω αὐτὸν τὸν ὀργανισμό.
Τὸ ἀντικείμενο γίνεται, ἔτσι, ἓνα μέσο, παύ-
ει νὰ εἶναι σκοπός. Αὐτὸ ὁμως δὲ νομίζω ὅ-
τι σημαίνει ἄγνοια τοῦ ἀντικειμένου. Του-
ναντίον! Ὁ καλλιτέχνης τὴν ἐσωτερικὴ του
ἐμπειρία τὴ διαμορφώνει ἔχοντας μιὰν ἄ-
γρυπνη ἐπαφή μὲ τὸ ἀντικείμενο, μὲ τὰ πρά-
γματα. Ὅλα ἀπὸ κεί ξεκινᾶνε. Ὁ καλλι-
τέχνης εἶναι ἓνας πολὺ εὐαίσθητος δέκτης.
Τὸ ὑλικὸ του τὸ συλλέγει μὲ ὑπομονὴ ὅπως
ἡ μέλισσα τὸ μέλι. Περπατᾶει στὸ δρόμο
καὶ ἐργάζεται. Ὅλα εἶναι ζωντανὰ γύρω
του. Πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα μαθαίνει ν'
ἀναζητᾶει τὶς ρυθμικὲς σχέσεις τους, τὴν
ἐνότητα.

*Ρωτᾶμε ἐδῶ τὸν καλλιτέχνη ἂν ἡ ὑπαρξη
τοῦ ἀντικειμένου τὸν ἐμποδίζει νὰ ἐκφραστεῖ.*

—Ἐξαρτᾶται πῶς τὸ ἐννοεῖτε, μᾶς ἀ-
παντᾶει. Κατ' ἀρχὴν θέβαια θᾶναι ἀστεῖο
νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἀντικείμενο εἶναι ἐμπόδιο
στὴν ἐκφραση. Ἀρκεῖ νὰ ρίξουμε μιὰ πρό-
χειρη ματιὰ στὸ μακρυνὸ παρελθὸν τῆς τέ-
χνης. Ὅστόσο, πόση ποικιλία στὴν ἐννοια
τοῦ ἀντικειμένου! Κι ὁ πλάστης τῶν Κυ-
κλαδικῶν εἰδωλίων κι ὁ Πραξιτέλης, τὸν
ἄνθρωπο ἔχουν γι' ἀντικείμενο. Πόση ὁμως
διαφορὰ μεταξὺ τους. Κάθε ἐποχὴ ἔχει τὰ
δικὰ της μέσα ἐκφρασης καὶ τὴν ἐποχὴ
του, ὁ καλλιτέχνης, δὲν τὴ διαλέγει, τὸν
διαλέγει. Τὴν ἐποχὴ τὴ διαμορφώνουν πολ-
λοὶ παράγοντες καὶ πολλοὶ ἄνθρωποι μαζί
κι ἐκεῖ μέσα διαμορφώνεται ὁ καλλιτέχνης
παίρνοντας καὶ δίνοντας. Αὐτὸ γίνεται ἀπὸ
τὰ πανάρχαια χρόνια ἴσαμε σήμερα.

Δὲν νομίζω ὅτι ἡ ἐποχὴ μας διαλύει ἢ
ἀγνοεῖ τὸ ἀντικείμενο. Προσπαθεῖ νὰ τὸ
πιάσει ἀπὸ μιὰν ἄλλη μεριά. Τοῦ καθορίζει
ἓνα ρόλο πὺν σύμφωνο μὲ τὰ δεδομένα της.
Προβάλλει περισσότερο τὴν ἰδέα του καὶ
τὴ δυναμικὴ της. Ὅχι ὅπως φαίνεται δηλ.
κάτι «ἐξ ἀντικειμένου», μὰ ὅπως ὑπάρχει
μέσω τῆς αἴσθησης τοῦ καλλιτέχνη. Κι
ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἡ ἐποχὴ μας ξεδιάλεξε
τὰ πὺν ζωντανὰ του στοιχεῖα.

Ἐπομένως, ἰδωμένο τὸ ἀντικείμενο ἔτσι,
ὄχι μόνου ἐμπόδιο δὲν εἶναι ἀλλὰ ἀποτελεῖ



Κ. Λουκόπουλος

Πολεμιστής, 1958

τήν κυριώτερη άφορμή για δημιουργία. Έξ άλλου, για ν' αξιολογήσουμε ένα έργο δεν νομίζω ότι θα πρέπει να πάρουμε σαν κριτήριο σε πόση δόση υπάρχει ή δεν υπάρχει το αντικείμενο. Άλλου είναι ή δύναμη του έργου. Στην ποιότητα και την πλαστική του οργάνωση.

Ρωτήσαμε εδώ τον καλλιτέχνη αν μόνα τα πλαστικά στοιχεία ενός έργου είναι αρκετά για να το δικαιώσουν και να μās πει τη γνώμη του για κείνο που λέμε περιεχόμενο στην τέχνη.

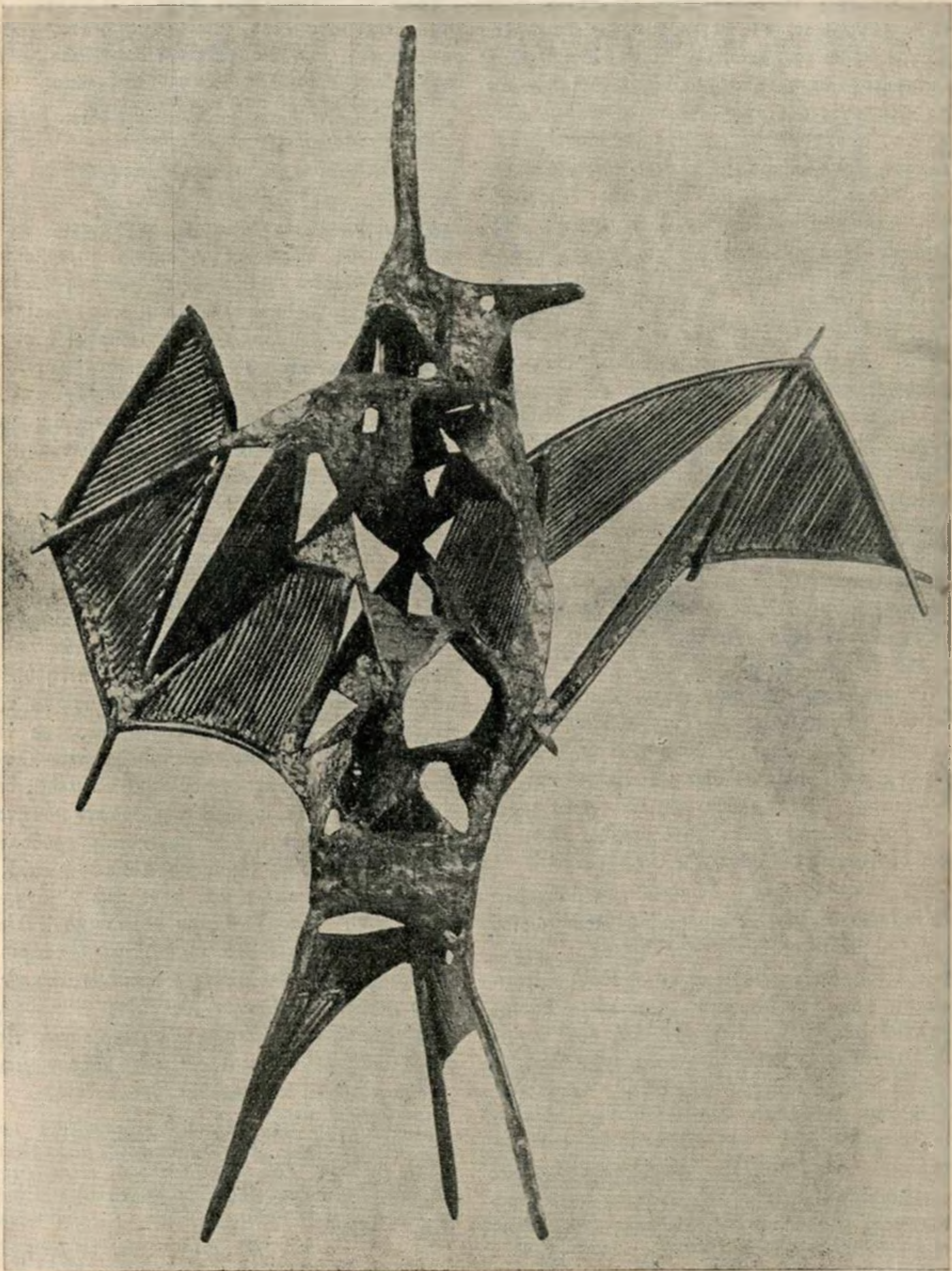
—Τέχνη χωρίς περιεχόμενο δε μπορεί να υπάρξει. Ωστόσο, το περιεχόμενο, δεν πρέπει να το συγχέουμε με το θέμα. Ένα έργο μπορεί να έχει θέμα, μπορεί όμως ταυτόχρονα να μην έχει περιεχόμενο. Το περιεχόμενο είναι μια έννοια ευρύτερη μέσα στην οποία περιλαμβάνεται ή συγκίνηση, ή όραση, εκείνη ή βαθειά αίσθηση της ζωής που είναι ή δύναμη του καλλιτέχνη και μās προβάλλει την παρουσία του. Χωρίς αυτά τίποτε δε γίνεται.

Τα τελευταία χρόνια γίνεται μεγάλη κατάχρηση αυτών των όρων, που αντί να ξεκαθαρίσει τα πράγματα, τα έχει μπερδέψει ακόμα περισσότερο. Τη λύση δε νομίζω ότι θα πρέπει να την αναζητήσουμε σε θεωρίες ανεύθυνες και ξεκάρφωτες, που παρεμβάλλονται και ζητάνε να επιβληθούν έξωθεν.

Την απάντηση θα την πάρουμε μέσα από την ίδια την τέχνη. Ο κόσμος πρέπει να μάθει να ξεχωρίζει το γνήσιο έργο από το σκάρτο, άσχετα από το θέμα του. Αυτό προϋποθέτει μιάν αγνότητα: να ναι κανένας έτοιμος για κάθε καινούργια αποκάλυψη, σαν ένα παιδί. Καταλαβαίνω βέβαια πόσο δύσκολο είναι για τον μέσον άνθρωπο, που τον πιέζουν ένα σωρό επείγουσες ανάγκες, να εκτιμήσει αυτά τα πράγματα. Γι' αυτό, τις περισσότερες φορές, βολεύεται με το καθιερωμένο και τις κονσερβαρισμένες αρχές. Έτσι τον βλέπουμε λ.χ. στο μουσείο της Ολυμπίας ν' αντιπαρέρχεται αδιάφορος τα θαυμάσια αετώματα του Ολυμπίου Διός, και να τραβάει κατ' ευθείαν για τον Έρμη του Πραξιτέλη. Τί να συμβαίνει άραγε; Απλούστατα! Σκέπτεται ακόμα με τα σχολικά εγχειρίδια του δέκατου ένατου αιώνα. Μιλάω γενικώτερα. Με πακετταρισμένες αρχές δε μπορεί να πάει μπρος ή υπόθεση. Πρέπει να οικειωθούμε τις βασικές αρχές της τέχνης και ν' αναπτύξουμε τα δικά μας κριτήρια. Χρειάζεται κάτι να ξυπνήσει μέσα μας. Κριτήριο του κοινού είναι το θέμα. Στο πορτραίτο π.χ. γυρεύει μιάν ομοιότητα έξωτερική (φωτογραφική) και είναι ικανοποιημένο όταν την προσφέρεις, χωρίς να κάνει κανέναν έλεγχο στην πλαστική του πληρότητα, δηλ. στο στοιχείο που έχει διάρκεια. Λες και σκοπός της τέχνης είναι να καλύψει με κάθε τρόπο μερικές εφήμερες ματαιοδοξίες. Φαντάσου! Κάτι τέτοια συμβαίνουν παντού, όταν δεν υπάρχουν βαθύτερα κριτήρια κι ο ίδιος ο μέγας Σεζάν έπεσε θύμα στις αρχές της σταδιοδρομίας του όταν περιφέρανε τα ταμπλώ του οι αντίδοι και κοροϊδεύαν.

Περνώντας σ' άλλο κεφάλαιο, μιλήσαμε για την τεχνική της νέας δουλειάς του καλλιτέχνη.

—Η φύση της δουλειάς του γλύπτη διαφέρει από του ζωγράφου. Ένώ ο δεύτερος, πολλές φορές μπορεί να παραδίδεται σε μιάν υπαγόρευση του ένστικτου, ο γλύπτης χρειάζεται να έχει τα υλικά του κάτω από ένα διαρκή έλεγχο. Η δυσκολία και ο χρόνος που σου χρειάζονται να ολοκληρώσεις το έργο σου, προϋποθέτουν μακροχρόνια άσκηση κ' εμπειρία όχι τυχαία. Δεν μπορείς να παίξεις με υλικά που δεν παραδίδονται εύκολα. Γι' αυτό πιστεύω ότι ή δουλειά ή δική μας χρειάζεται μιιά μέθοδο. Έγώ προσωπικά,



πρὶν φτάσω στὴν πραγματοποίησιν ἑνὸς ἔργου, συνηθίζω νὰ κάνω ἀλλεπάλληλα σχέδια. Σχεδιάζοντας, κάνω μιὰν ἀναμέτρησιν μετὰ τὴν ιδέα πού ἔχω συλλάβει καὶ προσπαθῶ νὰ καθορίσω τὴ βασικὴ τῆς τεκτονικῆς. Πρὶν πιάσω τὰ ὑλικά μου στὰ χέρια, ἔχω ἤδη καθορίσει, σὲ γενικὲς γραμμὰς ἐκείνο πού θέλω νὰ κάνω. Γιὰ τὸ γλύπτει, χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια νὰ μπορεῖ, τὴν ὥρα πού σχεδιάζει νὰ σκέπτεται μετὰ τὸ ὑλικὸ πού πρόκειται νὰ μεταχειριστῆι τὴν ἐκτέλεσιν. Ἄλλο πρῶμα θὰ πεῖ σκέπτομαι μετὰ τὴν πέτρα καὶ ἄλλο μετὰ τὸ σίδηρο. Ὡστόσο, καὶ πάλι, τὸ σχέδιον δὲν εἶναι ἀρκετὸ. Τὸ ἴδιον τὸ ὑλικὸ σου δίνει τὴν πιὸ ἔγκυρην καθοδήγησιν καὶ γι' αὐτό, τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς, συμβαίνει ν' ἀπομακρύνομαι ἀπὸ τὶς λύσεις πού ἔχω βρεῖ στὰ σχέδιά μου, ἀνάλογα μετὰ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ὑλικοῦ μου. Μπορεῖ, καμμιά φορὰ μάλιστα, νὰ πάω ἐντελῶς κάπου ἄλλου. Αὐτὸ ὅμως δὲ μ' ἀντισυχεῖ. Ἡ ἀλλαγὴ εἶναι φαινομενικῆ. Κάτω ἀπὸ τὸ συμπτωματικὸ (ἢ ἀκόμα καὶ τὸ τυχαῖο), ξαναβρίσκω τὴν ἀρχικὴν μου ιδέα πλουτισμένη μετὰ καινούργια στοιχεῖα. Ὁ καλλιτέχνης, ὅπως εἶπαμε παραπάνω δὲ θὰ πρέπει νὰ δεσμεύεται. Ὁ δρόμος τῆς δημιουργίας εἶναι ὁ ἴδιος ὅπως στὴ φύσιν: Βασίζεται στὸν νόμον τῆς προσαρμογῆς.

Θὰ ἤθελα νὰ πῶ καὶ κάτι ἄλλο. Πολλοὶ συνηθίζουν νὰ κάνουν μιὰν ἀυθαίρετη ἀξιολόγησιν στὰ ὑλικά. Ἐμένα αὐτὸ δὲ μοῦ ταιριάζει καθόλου. Ἐμαθα ἀπὸ τὴν πείρα μου νὰ τὰ πλησιάζω ὅλα μετὰ ἀγάπην καὶ νὰ προσπαθῶ ν' ἀνακαλύψω τὶς ιδιότητές τους, δηλ. τὴ γλώσσαν τους. Αὐτὸ νομίζω εἶναι τὸ πιὸ οὐσιαστικόν.

Ἀπὸ παιδί, εἶχα μιὰν ἰδιαίτερον ἀδυναμίαν νὰ παρακολουθῶ τὰ σιδεράδικα τοῦ χωριοῦ μου, τὰ καμίνια ὅπως τὰ λέγαμε. Ἦτανε ἓνα εἶδος πού σήμερον ἔχει σχεδὸν ἐξαφανιστῆι. Τὸ μεγάλο φουτερό, τὰ σύνεργα, τὰ ἐργαλεῖα φτιαγμένα ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν τεχνίτη. Δὲν ξεχνῶ ποτὲ τὰ ὠραῖα σχήματα πού εἶχανε τὰ ἔργα αὐτῶν τῶν ἀπλῶν τεχνιτῶν. Καὶ σήμερον ἀκόμα, τὶς ὥρες τῆς σχολῆς μου περιδιαβάζω τὴν ὁδὸν Ἡρακλείτου καὶ παρακολουθῶ τοὺς τεχνίτες πού δουλεύουν καὶ θαυμάζω τὰ μεγάλα ἀνοιχτὰ παράθυρα πού χρησιμεύουν γιὰ προθήκες, ὅπως ἐρίσκοντα: ἀραδιασμένες, ἓνα σωρὸ κατασκευ-

ές. Ἄν μπορεῖ κανένας νὰ τὶς δεῖ πέρα ἀπὸ τὴ λειτουργικὴν τους χρησιμότητα, θ' ἀνακαλύψει τὴν ὁμορφίαν καὶ τὴ δύναμιν τοῦ σχήματος, ἔτσι ὅπως τὸ κατεργάζεται τὸ ἀνθρώπινον χέρι. Ἐχει κανεὶς νὰ διδαχτῆι πολλὰ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀπλοὺς τεχνίτες πού θαδίζουσι τὸ στέρεον δρόμον τῆς βιοτεχνικῆς παράδοσης. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἔργα, μέσα στὰ ὅποια μπορεῖς νὰ βρεῖς τὸν ἄνθρωπον.

Ρωτᾶμε τὸ Λουκόπουλον πῶς βλέπει γενικῶς σήμερον τὴ θέσιν τῆς γλυπτικῆς.

— Ἀντίθετα μετὰ μερικοὺς πού κρίνουν τὰ πράγματα μετὰ κριτήρια ἀπόλυτα καὶ ἀρέσκοντα: νὰ κάνουν ἀκαιρὲς συγκρίσεις, ἐγὼ πιστεύω ὅτι ἡ γλυπτικὴ σήμερον ἐρίσκεται σὲ μιὰν ἄνοδον. Ἀφομοιώνει γόνιμες καταστάσεις ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ πλαταίνει τὸ δρόμον τῆς. Οἱ μορφές πού δημιουργεῖ ἢ σύγχρονη γλυπτικὴ προσφέρονται γιὰ μιὰν ἐξοχὴ συνεργασίαν μετὰ τὴν σημερινὴν ἀρχιτεκτονικὴν. Συνεργασία πού εἶμαι βέβαιος ὅτι πολὺ σύντομα θὰ δώσῃ εὐχυμοὺς καρπούς.

Εἶπαμε τέλος μερικὰς κουβέντας γιὰ τὸν τόπον μας.

— Ἡ σύγχρονη Ἑλλάς διαθέτει ἐξαιρετικὰ καλλιτεχνικὰς δυνάμεις καὶ εἶναι νὰ τὶς θαυμάζεις διπλά. Γιατὶ οἱ ὅροι κάτου ἀπὸ τοὺς ὁποίους πραγματοποιοῦν τὸ ἔργον τους φέρνουν σὲ δοκιμασίαν ὄχι μόνον τὴν καλλιτεχνικὴν τους μὰ καὶ τὴν ἀνθρώπινον ὑπόστασιν. Καὶ εἶναι ἰδιαίτερα ἐξοργιστικὸν νὰ γίνεται αὐτὸ σ' ἓναν τόπον πού θάπρεπε νὰ ἦτανε ἄξιος τῆς καλλιτεχνικῆς του κληρονομιάς. Τὸ Κράτος, πού ἔχει τὰ μέσα, δὲ θάπρεπε νὰ περιορίζῃ τὴ δραστηριότητά του σὲ μιὰν ἄτονη καὶ παθητικὴν προβολὴν τῆς νεοελληνικῆς τέχνης στὰ διεθνή καλλικέντρα, ἔτσι ἀπλῶς καὶ μόνον γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ σ' ἓνα «καθῆκον κοινωνικόν». Δὲν ὀφείβῃ ν' ἀφήνομε ἓνα τυπικὸν ἐπισκεπτήριον. Θάπρεπε νὰ σκύβῃ μετὰ στοργὴν πάντων ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν καλλιτέχνη. Ἄς δοῦνε τί κάνουν ὅλα τὰ πολιτισμένα κράτη σήμερον γιὰ τὶς εἰκαστικὰς τέχνας καὶ θὰ καταλάβουν γιὰτί ἔχουν τέχνην καὶ καλλιτεχνικὴν ζωὴν.

Στὸ σημεῖον αὐτὸ τελείωσε ἡ κουβέντα μὲ τὸν καλλιτέχνη. Ὁ Λουκόπουλος μᾶς ἐξέθεσε σὲ τίς ἀπόψεις του μετὰ πίστην καὶ εὐλικρίνεια. Καὶ μᾶς ἔδωκε μιὰ σαφῆ εἰκόνα γιὰ τὴν σύγχρονην τέχνην καὶ τὴν γνώμην του γιὰ τὶς ἐπιδιώξεις τῆς.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Τὸ «μικρὸ ὄργανο γιὰ τὸ θέατρο»

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης».

Ἐπίτρεψε, παρακαλῶ, σ' ἓνα τακτικὸν ἀλλὰ ἀνορθόδοξον ἀναγνώστη σου νὰ σέ συγχαρεῖ διπλὰ γιὰ τὸ τεύχος Ὀκτωβρίου - Δεκεμβρίου: Πρῶτον, γιατί δηλώνει ὅτι ξεπέρασες τὶς ἐναντιότητες ποὺ εἶχαν στερήσει τὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας ἀπὸ τὴν ζωντανή σου παρουσία· δεύτερο, γιατί τὸ τεύχος αὐτὸ παρουσιάζει γιὰ πρώτη φορά στὴν γλώσσα μας ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα κείμενα πεζοῦ στοχασμοῦ ποὺ δημοσιεύθηκαν ποτὲ σὲ ἑλληνικὸ λογοτεχνικὸ περιοδικό: ἐννοῶ, φυσικά, τὸ «Μικρὸ ὄργανο γιὰ τὸ θέατρο» τοῦ Μπρέχτ.

Ἡ σημασία ἀκριδῶς τοῦ κειμένου αὐτοῦ μοῦ ἐπιβάλλει νὰ σοῦ ὑποβάλω καὶ ὀρισμένες μου ἐπιφυλάξεις ἀναφορικὰ μὲ τὴν παρουσίασή του: συγκεκριμένα, νομίζω ὅτι ὁ μεταφραστής του θάπρεπε νὰ εἶχε πληροφορήσει τὸν Ἑλληνα ἀναγνώστη (α) ὅτι δὲν μετάφρασε ὁ λ ὁ κ λ η ρ ο τὸ κείμενο τοῦ Μπρέχτ, καὶ (β) ὅτι ἡ μετάφρασή του δὲν ἔγινε ἀπὸ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ ἀπὸ γαλλικὴ μετάφραση.

Πραγματικά, δὲν νομίζω ὅτι γελιέμαι ὑποστηρίζοντας ὅτι ὁ κ. Κ. Σταματίου δούλεψε μὲ βάση, ὄχι τὸ «Kleines Organon für das Theater» ὅπως δημοσιεύεται στὸν δωδέκατο τόμο τῶν Versuche (27-32, ἔκδοση Suhrkam, Βερολίνο 1953), ἀλλὰ τὸ «Petit Organon pour le théâtre» σὲ γαλλικὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικὰ τῆς G. Serreau καὶ τοῦ B. Besson ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ 11 τεύχος (Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1955) τοῦ παρισινοῦ περιοδικοῦ «Théâtre Populaire».

Μιὰ πρόχειρη ἀντιβολὴ τῶν δύο αὐτῶν κειμένων μᾶς δείχνει ὅτι ἡ γαλλικὴ μετάφραση (ἢ ὁποῖα, ἄλλωστε, φέρει ὡς ὑπότιτλο τὴν λέξη «extraits», δηλαδή: «ἀποσπάσματα») δὲν περιλαμβάνει οὔτε τὸν ἐκτενῆ πρόλογο τοῦ Μπρέχτ, οὔτε τὰ ἐδάφια, (εἶχε φροντίσει νὰ τ' ἀριθμήσει ὁ μακαρίτης!), ὑπ' ἀριθ. 2, 4, 5, 8, 10, 13, 16, 18, 19, 25, 27, 32, 35, 38, 40, 41, 46, 49, 51, 56, 60, 62, 63, 68, 74 - 76, ἐνῶ συνάμα συχνὰ δὲν μεταφράζει παρὰ μεγαλύτερες ἢ μικρότερες περικοπὲς ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα. Τὸ ἴδιο ἀκριδῶς κάνει καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση, (χωρὶς ὅμως νὰ δηλώνει πουθενὰ ὅτι παρουσιάζει ἀποσπάσματα), παραλείποντας ἐπιπλέον καὶ τὰ ἐδάφια 61, 66 καὶ 69 ὀλόκληρα, (καὶ φυσικὰ τὴν ἀρίθμηση ποὺ εἶχε παραλείψει καὶ ἡ γαλλικὴ μετάφραση).

Δὲν εἶμαι ἀπὸ ἐκείνους ποὺ θεωροῦν ἀθέμιτη τὴν «ἀπὸ δεύτερο χέρι» μετάφραση κειμένου πεζοῦ στοχασμοῦ — ἰδίως ὅταν γίνεται μὲ τὴν ὑποδειγματικὰ εὐσυνείδητη μέθοδο ποὺ ἀκολούθησε λ.χ. ὁ κ. Τ. Πατρίκιος στὴν μετάφραση τῶν «Μελετῶν γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ ρεαλισμὸ» τοῦ Λούκατς — ἢ, σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ, τὴν σύντμηση ἐνὸς μακροῦ κειμένου, προκειμένου νὰ χωρέσει μέσα στὸν ἀναγκαστικὰ περιορισμένο χῶρο ἐνὸς τεύχους περιοδικοῦ. Ὑπὸ τὸν ὄρον, ὅμως, τόσο τὸ ἓνα ὅσο καὶ τὸ ἄλλο, νὰ δηλώνονται ρητὰ στὸν ἔρμο τὸν ἀναγνώστη.

Παρακαλῶ, νὰ μὲ συμπαθᾶς γιὰ τὴν σχολαστικότητά μου.

Φιλικά,
Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Μιὰ ἀπάντηση στὸν Ἀντρέα Κέδρο

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης».

Τὸ τεύχος Ὀκτωβρίου - Δεκεμβρίου μοῦ φάνηκε πολὺ ζωντανὸ μετὰ τὴν καθυστέρηση. Καὶ ἡ συζήτηση γιὰ τὴν ἀφηρημένη τέχνη ξυπνάει φαίνεται τὰ αἵματα. Ὁ Ἀνδρέας Κέδρος κι ὁ ζωγράφος Βλαβιανὸς ὑποστηρίζουνε, καθὼς κατάλαβα, πῶς ἡ ἀφ. Τ. ἀποτελεῖ κάποια ὠρίμανση καὶ εἶναι πιθανὸν ἀντίστοιχη ὠρίμανση τοῦ κοινοῦ ν' ἀναγνωριστοῦνε γιὰ κλασικὲς ἀξίες κι ὁ Τζόυς, ὁ Μαλαρμέ κλπ. (Ὁ Σαίξπηρ κι ὁ Σταντᾶλ ποὺ ἀναφέρει ὁ Κέδρος ταυτόχρονα, δὲν ἔχουνε σχέση, κατὰ τὴ γνώμη μου μὲ τὴ συζήτησή μας ἀπὸ καμμιὰ πλευρά). Καταλήγουμε καὶ στὸ ἐρώτημα: «Ποῖος μπορεῖ νὰ προεῖπει μὲ βεβαιότητα τὴ μελλοντικὴ πορεία ἐνὸς ἔργου;»

Μὲ βεβαιότητα ὄχι. Ἀλλὰ μὲ σοβαρότητα ἴση πρὸς τὶς ἐπιφυλάξεις τους, μπορεῖ νὰ γίνουνε προβλέψεις, π.χ. πῶς ἡ ἀφ. Τ. θὰ πορευτεῖ καὶ πορεύεται μᾶλλον πρὸς τὰ πίσω, ἢ ἐπίδρασή της περιορίζεται ὅσο περνᾷ ὁ καιρὸς. Μιὰ πρώτη καὶ πρακτικὴ ἔνδειξη δέβαια εἶναι πῶς τὰ περισσότερα ἑκατομμύρια τῶν ἀνθρώπων στὴ γῆ τὴν ἔχουν ἀγνοήσει, τὴν ἀποκρούουν ὡς εἶδος πνευματικῆς τροφῆς συνειδητὰ ἢ συμπτωματικὰ. Μὰ καὶ μὲ καθαρὴ ἀναλυτικὴ διάθεση, ἔξω ἀπ' τὶς σημερινὲς θέσεις καὶ ἀντιθέσεις, τὸ αἶτημα τῆς συνάρτησης, δὲν εἶναι τάχα ὀργανικὸ αἶτημα τῆς τέχνης, ὅσο τουλάχιστον κ' ἡ ἀσυναρτησία—, στὴ σύλληψη καὶ στὴν πραγματοποίηση; Ἔστω κι ἂν ἡ ἀφ. Τ. ἀρέσει γιὰ μιὰ στιγμή, γιὰ

μιά ζωή, ωστόσο είναι μια δίαιτα, μια χορτοφαγία ή αποχή από βασικά συστατικά της τέχνης, τὰ λογικά της συστατικά. Πόσο θὰ βαστάξει; Καὶ γιατί νὰ βαστάξει;

Ἐπίσης δὲν εἶναι «ἀσύνητο», οὔτε κὰν πρόωρο νὰ πιστέψουμε πὼς ἀνάμεσα σ' ὅτι γίνεται καὶ σ' ὅτι θὰ γίνει, χωρεῖ καὶ τὸ τί χρειαζέται νὰ γίνει, κάποια μετατόπιση δηλαδή καὶ ἀλλαγὴ πού δὲν εἶναι τυχαία. Καὶ τὸ τί χρειάζεται στὴν τέχνη, δὲν ἀπορρέει ἀπὸ μέτρα ἐξωτεχνικά, ὅπως συχνὰ τὸ ἐρμηνεύουν οἱ «ἀμερόληπτοι». Ἀλλὰ καὶ στὴν τέχνη παρουσιάζονται τὰ αἷτια καὶ τὰ συμπτώματα πού ὁδηγοῦνε καὶ τὴν τέχνη σὲ ἀδιέξοδο.

Ἄν πούμε π.χ. ὅτι τὸ ποίημα, τὸ σχέδιο χρειάζονται σήμερα περισσότερη κοινὴ λογικὴ, λιγώτερη προσωπικὴ παραλογικὴ, δὲν εἶναι συμπέρασμα ξένο πρὸς τὴν εὐαισθησία, τὴν ἀναζήτηση, τὴν ἀκεραιότητα καὶ τὴν πνοὴ τοῦ τεχνίτη, παρὰ εἶναι συνισταμένη τῶν στοιχείων αὐτῶν τῆς προσωπικῆς συμβολῆς του σχετισμένη ὁμως μὲ τὶς πνευματικὲς ἀνάγκες τῶν ἄλλων, πού εἶναι δέκτες. Κ' ἡ συνισταμένη αὐτῆ ὡς πρὸς τὴν πνευματικὴ δουλειὰ ἐπαληθεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα πού ἐξετάζει τὶς κοινωνικὲς ἀνάγκες στὸ σύνολό τους καὶ τὴν ἱκανοποίησή τους. Αὐτὰ ὅλα ὁμως στέκουν ἐφόσον ἡ τέχνη λογίζεται ἀνάγκη καθολικὴ,

πρωταρχικὴ, ὄχι ἐξάρτημα πολυτελείας.

Τὸ πὼς πραγματοποιεῖται στὴν τέχνη τὸ αἶτημα γιὰ συνάρτηση, μὲ τί λόγια, μὲ τί χρώματα καὶ σχήματα, μὲ τί μουσικὴ, αὐτὸ εἶναι ἄλλο θέμα, ταυτόχρονο, ἀλληλένδετο, μὰ ὄχι ταυτόσημο.

Ἐδῶ χωρεῖ ἄλλη μιὰ πρόβλεψη: Πὼς ἡ «διανόηση» ὅπως τὴν ξέρουμε σήμερα κι ὅπως διαχειρίζεται τὸν πλοῦτο τῆς τέχνης, δὲ φαίνεται νὰ συντελεῖ, ἐκτὸς ἐξαιρέσεις τυχαῖες, στὴν ἀλλαγὴ πού χρειάζεται, δὲν ἀναμετρᾷ καλὰ καλὰ τὴν ἔκτασή της ὅσο διατηρεῖ σὰν κριτήριο τῆς πνευματικῆς δουλειᾶς τὴν αὐτοτέλεια τοῦ τεχνίτη, αὐτὸ θεωρεῖ ἀκόμη «πρωτοπορικὸ» καὶ δὲν ἀντιμετωπίζει, ἔστω μελλοντικὰ τὴν τριπλὴ ἐξάρτηση τέχνης, τεχνίτη, καὶ ἀτεχνου. Δέχεται λοιπὸν καὶ τὸ προνόμιο τῆς ἑτεροδικίας γιὰ τὴν πνευματικὴ δουλειὰ. Ἔτσι ἔφτασε ἡ διανόηση ἄθελα ἢ θεληματικὰ καὶ σὲ ἀντιδικία μὲ τὸν κοινὸ νοῦ, τὸν ἀφήνει ἔξω ἀπὸ πνευματικὴ συναλλαγὴ, μάλλον τόχει καὶ κἀμὰρι πὼς τὸν ἄφησε ἔξω.

Καὶ πιά τὰ «ἐλίτ» πού ἀναφέρει ὁ Α.Κ., εἶναι μᾶλλον ἀφελῆς ὀρισμὸς ἔξω ἀπὸ συγκεκριμένες ἀπαιτήσεις ὅπως κάτι ὀνόματα ξενοδοχείων, ἢ ζαχαροπλαστείων ὅπως π.χ. «ΣΕΛΕΚΤ», «ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΚΟΝ», «Τῶν ΠΑΡΙΣΙΩΝ» καὶ δὲ συμμαζεύεται.

ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἀντιρρήσεις σ' ἓνα ἄρθρο

Ἀγαπητὴ «Ἐπ. Τ.»,

Πρὶν ἀπὸ μερικὸς μῆνες ἀνοίχθηκε ἀπὸ τὶς στήλες τῆς Ε. Τ. μιὰ ἐνδιαφέρουσα συζήτηση πού εἶχε θέμα τὸν «πνευματικὸ χώρο».

Κάτω ἀπὸ διαφορετικὲς συνθήκες θὰ μπορούσαν νὰ λεχθοῦν μερικὰ πράγματα γιὰ τὸν τρόπο πού ἐγίνε αὐτὴ ἡ συζήτηση. Ἄς ἐλπίσουμε ὅτι κάποτε θὰ δοθεῖ ὁ χρόνος καὶ ἡ δυνατότητα νὰ ἐπανεξετασθεῖ ὁ τρόπος αὐτός.

Περιορίζομαι σήμερα σ' ἓνα ἄρθρο τοῦ κ. Κουλουφάκου (τεύχος 45) 1958) μὲ τίτλο «πάλι γιὰ τὸν πνευματικὸ μας χώρο».

Τὸ συμπέρασμα πού προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τοῦ ἄρθρου εἶναι ὅτι αὐτὸ ἐπιχειρεῖ μιὰ καθολικὴ ἐξέταση τοῦ πνευματικοῦ χώρου. Καὶ καθὼς ἐξηγεῖ ὁ συντάκτης του «νὰ ὑπογραμμιστεῖ πρῶτα πρῶτα τὸ ὅτι πνευματικὸς χώρος πλῆρης δὲν ἔχουμε. Πὼς αὐτὸς πού ἔχουμε νοσεῖ σὲ πάρα πολλὰς πλευρὰς του. Δεύτερο: πὼς ἡ ἔλλειψη ὀλόπλευρα ἀνεπτυγμένου καὶ ὑγιούς πνευματικοῦ χώρου εἶναι θανάσιμη γιὰ τὴν πατρίδα μας. Τρίτο: πὼς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ συστηματικὴ μελέτη μιᾶς μιᾶς τῶν ἀδυναμιῶν του καὶ ἡ ἐπεξεργασία μεθόδων θεραπείας, μὲ μοναδικὸ κριτήριο τὴν ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερη προαγωγή τῆς πνευματικῆς ζωῆς πρὸς ὄφελος τῆς πατρίδας». Ὁφείλουμε νὰ μὴ λησμονοῦμε ὅτι ἡ κίνηση μέσα στὸν πνευματικὸν χώρο καθὼς καὶ

Ὁμολογῶ πὼς δὲν αἰσθάνομαι ἄνετα γιὰ νὰ συζητήσω αὐτὸ τὸ ἄρθρο. Κι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι δὲν βρίσκω σ' αὐτὸ μιὰ ὀρισμένη βάση, μιὰ σαφῶς καθορισμένη σκοπιὰ μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία νὰ παρακολουθήσω τὸν συντάκτη τοῦ ἄρθρου.

Ἡ γενικότητα στὴ συζήτηση δὲν προάγει πάντα τὸ θέμα, τὸ σκοπὸ πού ἐπιδιώκουμε. Ἡ γενικὴ ἐξέταση τοῦ ἐθνικοῦ πνευματικοῦ χώρου προϋποθέτει πρῶτα ἀπ' ὅλα: καθορισμένη σκοπιὰ. Ἄν ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ σκοπιὰ — ἂς πούμε κριτικὴ ἢ ἰδεολογικὴ — δὲν θὰ προέκυπτε ἀπλῶς ἡ διαπίστωση «ὅτι πνευματικὸς χώρος πλῆρης δὲν ἔχουμε» ἀλλὰ θὰ θεμελιωνόταν ἡ ἀπόδειξη τῆς διαπίστωσης καὶ θὰ καταμερίζονταν οἱ εὐθύνες καὶ τὰ καθήκοντα.

Ἡ διαπίστωση βέβαια «πὼς ἡ ἔλλειψη ὀλόπλευρα ἀνεπτυγμένου καὶ ὑγιούς πνευματικοῦ χώρου εἶναι θανάσιμη γιὰ τὴν πατρίδα μας» εἶναι σωστὴ. Ἀλλ' ἂν θεμελιωνόταν ἡ ἀπόδειξη τῆς πρώτης διαπίστωσης καὶ καταμερίζονταν οἱ εὐθύνες, δὲν θὰ χρειαζόταν τὸ τρίτο συμπέρασμα τοῦ κ. Κουλουφάκου «πὼς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ συστηματικὴ μελέτη μιᾶς μιᾶς τῶν ἀδυναμιῶν του καὶ ἡ ἐπεξεργασία μεθόδων θεραπείας, μὲ μοναδικὸ κριτήριο τὴν ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερη προαγωγή τῆς πνευματικῆς ζωῆς πρὸς ὄφελος τῆς πατρίδας». Ὁφείλουμε νὰ μὴ λησμονοῦμε ὅτι ἡ κίνηση μέσα στὸν πνευματικὸν χώρο καθὼς καὶ

ή υγεία αυτού του χώρου καθορίζεται από βασικούς κοινωνικούς νόμους.

Σωστό θα ήταν το τρίτο συμπέρασμα έφ' όσον άφορούσε μόνον την δημοκρατική διανόηση, που έχει και την κύρια ευθύνη για την ανάπτυξη και την διάδοση της πνευματικής κουλτούρας. Γιατί — έδώ που τα λέμε — άρκετοί από τους πνευματικούς ανθρώπους που άνήκουν στην δημοκρατική διανόηση έχουν πολύ λίγη συναίσθηση των ευθυνών τους — άν κρίνουμε όχι μόνον από την ψυχολογία τους αλλά και από την πνευματική τους δράση — και πολύ πιο λίγη έπαφή μ' αυτό που λέμε λαϊκή — έθνική ζωή και ψυχή. Προσέχουμε πολύ την δράση της έπίσημης, της 'Ακαδημαϊκής διανόησης και δεν βλέπουμε αυτό που είναι μπρός στην μύτη μας. "Η — στην έπιεικότερη περίπτωση — χανόμαστε στο γενικό και άφηρημένο και χάνουμε το συγκεκριμένο.

Δεν είναι λίγες οί περιπτώσεις όπου ή προοδευτική διανόηση μένει ούρα σε σημαντικές έθνικές — λαϊκές έκδηλώσεις. "Η περίπτωση της διαπόμευσης, της αξίας, των νέων τέντυ - μπούς της Κυβέλης είναι πρόσφατη. Είναι χαρακτηριστικό ότι οί προοδευτικοί άνθρωποι άσχολήθηκαν μ' αυτό το θέμα άρκετά καθυστερημένα. "Ολοι έπίσης θυμόμαστε την πεισματώδικη συζήτηση που διεξήχθη από τις στήλες άπογευματινής έφημερίδας πάνω σ' αυτό το θέμα.

Και ή συζήτηση εκείνη πάνω σ' ένα τόσο κρίσιμο έθνικό θέμα, όπως τα ξένα ήθη, απέδειξε ότι, πέρα από τους 'Ακαδημαϊκούς, υπάρχει παράλληλα με την προοδευτική διανόηση και μια άλλη μερίδα της έθνικής διανόησης, που άνεξάρτητα από οποιαδήποτε άλλη διαφορά άπόψεων, είναι άξια για άμιλλα και συμπόρευση μέσα στον έθνικό πνευματικό χώρο.

'Αλλά πριν άπ' όλες τις παραπάνω διαπι-

στώσεις ό κ. Κουλουφάκος καθόρισε «πως οί θεμελιωδέστερες έκδηλώσεις της ύπαρξης άληθινού πνευματικού χώρου είναι α) ή έπιστημονική έρευνα με έπακόλουθη έκδοση έπιστημονικών, Ιστορικών, φιλολογικών κλπ. συγγραμμάτων, και β) ή έμφάνιση ιδεολογικών ρευμάτων με την έκδοση φιλοσοφικών πραγματιών, 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 την ενίσχυση έρευνών και έρευνητών; ('Η ύπογράμμιση δική μου).

"Η γενικότητα αυτή των διαπιστώσεων είναι από πρώτη όψη σωστή. Μέσα όμως σ' αυτήν την από πρώτη όψη σωστή γενικότητα υπάρχει άσάφεια και κίνδυνος.

Δεν μπορώ να ένοήσω τί θέλει ό κ. Κουλουφάκος όταν επικαλείται την αναγκαιότητα ύπαρξης «ιδεολογικών ρευμάτων». "Ηταν άνάγκη — για να μη δημιουργηθούν παρανοήσεις και παρεξηγήσεις — να είναι σαφής. Γιατί δεν είναι δυνατόν να άγνοούμε ότι ιδεολογικά ρεύματα υπήρχαν, υπάρχουν και θα υπάρχουν και στην χώρα μας όσο διαρκούν και οί υλικές άντιθέσεις μέσα στην κοινωνία. Τείνουμε να υιοθετήσουμε την υπόθεση ότι ό κ. Κουλουφάκος αναφέρεται ή μάλλον υπαινίσσεται την έλλειψη άνέτου χώρου ζευλίγματος των ιδεολογικών ρευμάτων μέσα στον πνευματικό χώρο. "Ομως αυτή ή υπόθεση άνατρέπεται από τα δύο έρωτήματα που σε συνέχεια του δευτέρου συμπεράσματος διατυπώνει ό ίδιος.

"Εδώ όφείλουμε να ύπογραμμίσουμε κάτι άλλο πιο σημαντικό: ότι ό χειρισμός τέτοιων ζητημάτων άπαιτεί περισσότερη προσοχή.

'Αθήνα 30 - 1 - 59

Με εκτίμηση

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΙΣΠΑΣ

Οί «'Επιστολές προς τή Γαλάτεια» και ό κ. Αίμ. Χ.

"Ο κ. Αίμ. Χουρμούζιος, στο φύλλο της 8ης 'Ιανουαρίου της «Καθημερινής», από τις στήλες της όποίας κρίνει ή λιβελλογραφεί έκ του άσφαλούς, κατηγορεί, ούτε λίγο ούτε πολύ, την Γαλάτεια Καζαντζάκη, τον έκδοτη του «Δίφρου» και τον ύποφαινόμενο σαν έξυφαντές συνωμοσίας μεταθανάτιου δυσφημήσεως του Νίκου Καζαντζάκη. "Ο λίβελλος (γιατί περί λιβέλλου, πράγματι, πρόκειται) είναι τόσο φλύαρος άφ' έαυτού, περί έαυτού και του συγγραφέως του, ώστε, το να έπιχειρήσουμε να τον χαρακτηρίσουμε κ' έμείς, όχι μόνον περιττεύει αλλά και θα ήταν ένα επικίνδυνο όλίσθημα προς αυτές τούτες τις περιοχές της λιβελλογραφίας. Γιατί, ποιός άνθρωπος με στοιχειώδη ευπρέπεια είναι δυνατό να πιστέ-

ψει ότι ή άπρέπεια μόνο με μιάν άλλη άπρέπεια άντιμετωπίζεται; Και έρωτώ τον κ. Αίμ. Χ. : Με το να είναι βλοσυρός και να γίνεται βλοσυρότερος, με το να κατεβάξει ένα πνευματικό λειτούργημα, τον κριτικό έλεγχο, στο άγοραίο επίπεδο της λιβελλογραφίας, ύβρίζοντας και δημιουργώντας σφαλερές έντυπώσεις στους άναγνώστες του, είναι τούτο ό πλέον άρμόζων των τρόπων για ν' άποδείξει το άδαμάντινον του δικαίου που υπερασπίζεται και την άγνότητα των κριτηρίων του;

"Ομιλεί ό κ. Αίμ. Χ. περί «τυμβωρυχίας» και ιδιωτικής ζωής... των νεκρών και υπαινίσσεται έκπληξη για την έκδοση των «'Επιστολών προς τή Γαλάτεια» του Καζαντζάκη, — έκπληξη που θα μπορού-

σε κανείς να την χαρακτηρίσει παράδοξη, τ' όλιγώτερο. Γιατί πολύ καλά έγνώριζεν ό κ. Αίμ. Χ. από την κ. Έλένη Σαμίου - Καζαντζάκη, την όποία φιλοξενεί ή οίκογένειά του, ότι όχι μόνον θα έκδίδονταν οι Έπιστολές, αλλά ότι και ή ίδια ή κ. Έλ. Καζ. είχε δώσει από τον Φεβρουάριο του 1958, την συγκατάθεσή της και την σχετικήν άδεια. Γιατί, λοιπόν, ό κ. Αίμ. Χ. δέν εξέφρασε την αντίθεσή του προς την έκδοση, μόλις πληροφορήθηκε ότι έτοιμαζόταν; Άν πεί ότι τό άγνοούσε ή ότι άγνοούσε τό περιεχόμενο των Έπιστολών, θα ήταν ψέμα, γιατί τό πιστό αντίγραφο των Έπιστολών βρισκόταν επί δυό μήνες, περίπου, στα χέρια της φιλοξενουμένης από την οίκογένειά του (τό τονίζω έντελώς ιδιαίτερα αυτό) κ. Έλ. Καζαντζάκη (ή όποία και τό έστειλε με δικό της πρόσωπο εις την Έταιρία Ιστορικων Κρητικων Μελετων του Ήρακλείου, όπου είχαν κατατεθεί, από την παραλήπτρια, τό 1957, τά πρωτότυπα, για να έλεγχθει τό πιστόν της αντίγραφής) και είναι γνωστό (τό όμολόγησε, άλλωστε, ό ίδιος ό κ. Αίμ. Χ.) ότι όλα τά κατάλοιπα του Καζαντζάκη τά είχε δει ό σημερινός επικριτής μας. Είναι βέβαιο πώς ό κ. Αίμ. Χ. θα τό άρνηθει πάλι και πάλι. Άλλά δέν θα τον πιστέψει κανείς. Προτιμώ, λοιπόν, να δώσω ό ίδιος έγώ την άπάντηση: ό κ. Αίμ. Χ. δέν εξέφρασε ποτέ την αντίθεσή του στην έκδοση των «Έπιστολών προς τή Γαλάτεια» πρώτα - πρώτα έπειδή οι Έπιστολές ήσαν, κατά τό μεγαλύτερο μέρος τους, αύστηρά πνευματικού περιεχομένου και γιατί καμιά δέν εξέφραζε κρίση, για πράγμα ή πρόσωπο, που να μη μπορούσε να τό βροντοφωνάξει ό άποστολέας τους. Έτσι, τουλάχιστον, πιστεύω έγώ.

Άν ό κ. Αίμ. Χ. πιστεύει τό αντίθετο, ότι ό Καζαντζάκης άλλα πίστευε κι άλλα έγραφε ή έλεγε σε ιδιωτικές συνομιλίες του, είναι φανερό ποιός από τους δυό μας σέβεται ειλικρινέστερα τή μνήμη του ποιητού της νέας «Όδύσσειας». Δεύτερο: έπειδή ό κ. Αίμ. Χ., θιασώτης, και πολύ σωστά, της έπιστημονικής κριτικής (της κριτικής, δηλαδή, που έρείδεται σε δοκουμέντα) δέν ήταν δυνατό να στραφεί έναντίον μιās τόσο πολύτιμης προσφοράς στοιχείων και κριτικων έρεισμάτων. Καί, τρίτο, για τον πολύ άπλό, αλλά σημαντικώτατο λόγο, ότι οι σχέσεις μεταξύ της φιλοξενουμένης από την οίκογένειά του κληρονόμου του Καζαντζάκη και του έκδότου ήσαν άριστες, δέν είχαν φθάσει ακόμα στη σημερινή ρήξη.

Άποδίδω, λοιπόν, προσωπικά έλατήρια στην επίθεση του κ. Αίμ. Χ.; Λυπούμαι, άλλα έτσι έχουν τά πράγματα. Κι αυτό δέν τό λέγω έγώ, τό ίδιο του τό άρθρο τ' όμολογεί. Πρώτα - πρώτα ό άδικαιολόγητος τόνος, ό ύβριστικός, που χρησιμοποιεί. Άκριβώς έπειδή σε πολλούς ήδη ήσαν γνωστές οι τεταμένες σχέσεις κληρονόμου κ' έκδότου, από τή μία, κ' οι φιλικές - οίκογενειακές σχέσεις κληρονόμου και

κριτικού της «Καθημερινής», από την άλλη, ό κ. Αίμ. Χ. ώφειλε, έξυπνος καθώς είναι, να γνωρίζει ότι ήταν έκτεθειμένος σε μιā τέτοια μομφή, ώστε να είναι περισσότερο διακριτικός στις εκφράσεις του και πιο χαμηλόφωνος ό τόνος του,—πιο δικαιολογημένος, πιο σύμφωνος με τά στοιχεία κατηγορίας έναντίον μας που προσκόμισε στους άναγνώστες του...

Κόπτεται, λοιπόν, ύποκριτικώτατα, ό κ. Αίμ. Χ. για την ιδιωτική ζωή.... των νεκρων, ένώ, υπεύθυνος διευθυντής όντας της «Καθημερινής», ποτέ δέν άπαγόρευσε στους συντάκτες της ν' ασχολούνται με τά πιο σκανδαλιστικά της άπόκρυφης ζωής των παντός είδους διασημοτήτων της Έσπερίας. Κι αν είναι αλήθεια ότι διαρρήξεις δέν γίνονται μόνο στα χρηματοκιβώτια, άλλα και στην ιδιωτική ζωή των ανθρώπων, όπως πολύ παραστατικά λέει ό Τοργες-Βοθελί, τότε πράγματι ό κ. Αίμ. Χ. είναι ό ήθικός αύτουργός πλήθους διαρρήξεων,—έκτός αν πιστεύει ότι οι διαρρήξεις στις ιδιωτικές ζωές της Έσπερίας επιβάλλονται από την άπόσταση κι άπαγορεύονται στις ιδιωτικές ζωές... των νεκρων, έπειδή ό Άδης είναι πιο κοντά μας απ' όσο ή Έσπερία! Άλλ' όχι, ό κ. Αίμ. Χ. βλάκας δέν είναι! Πρώτα απ' όλα γνωρίζει ότι ή έποχή μας είναι κυριώτατα ή έποχή της Δημοσιότητας,— της μεγαλύτερης διαρρήκτριας όλων των εποχων. Δεύτερο: ότι ό σημερινός άνθρωπος, γνωρίζοντας την ψυχιατρική βάση του χριστιανικού μυστηρίου της έξομολογήσεως, έμπασε ως τή μέσα μεριά του κοιτώνα του τον ψυχίατρο, ό όποιος ανάλαβε να διαδώσει σ' όλον τον κόσμο και τό τελευταίο μας μυστικό. Έποχή ωραίας, υγιούς σωματικής γυμνότητας, που ακολουθείται από άνάλογο έσωτερικό γύμνωμα, υγιές, καθαρό, δίχως ίσκιους. Καί, τρίτο: ότι ό καθαρός άνθρωπος δέν έχει ιδιωτική ζωή. Συνεπής προς την φύση του κ' υπεύθυνος για τις πράξεις του είναι έτοιμος κάθε στιγμή να γυμνωθει μέσα κ' έξω του, όχι μόνο μπροστά στον γιατρό του, άλλα και σ' όλον τον κόσμο. Άν ό άνθρωπος έχει, πράγματι, κάτι ιδιωτικό, αυτό είναι ή άληθινή σκέψη του: περιοχή φύσει άπαραβίαστη. Όταν ή σκέψη αύτη γίνει πράξη (και τό σύγγραμμα και ή έπιστολή και ό λίβελλος, πράξεις είναι, κ. Αίμ. Χ.) χάνει τον χαρακτήρα του ιδιωτικού, είναι άντικείμενο και, σαν τέτοιο, άποτελεί δοκουμένο πολύτιμο μιās θεωρίας. Πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για έργα νεκρού, υψηλότερου από τό σύνηθες ανθρώπινο άνάστημα, όπως ό Καζαντζάκης, — έργα που, για να γίνουν κατανοητά, χρειάζονται έρμηνεία. Άλλά ή έρμηνεία άπαιτεί γνώση και, μάλιστα, γνώση της ποτέ ζωής του νεκρού. Καί, Θεέ και Κύριε, αν ένα ποτάμι είναι τό σύνολο ποικίλων σε μορφή και ποιότητα ρυακιων, και μιā πολιτεία τό σύνολο των διαφόρων συνοικιων της, τό ίδιο και ή άνθρώπινη πολιτεία μας είναι τό σύνολο των μικρων, ποικίλων πράξεων μας. Μιā βιογραφία άπαιτεί τή γνώση τους. Καί για να έννοήσου-

με ένα ποιητικό ή φιλοσοφικό έργο, που π ά ν τ α αποτελεί μιαν κοσμοθεωρία, πρέπει να γνωρίσουμε τις μικρές και ποικίλες πείρες που τή διαμόρφωσαν. "Ό,τι είπε (πράξη είναι κι ο λόγος, κ. Αίμ. Χ.!) δ,τι έγραψε, δ,τι έπραξε ένας μεγάλος άνθρωπος, μās είναι πολύτιμο, γιατί μέσα σ' αυτά ακριβώς βρίσκεται τὸ γίγνεσθαι τοῦ μεγαλείου του. Οὐδείς τέλειος. "Όλοι έχουμε τις σκιές μας, τις αδυναμίες μας· τιμητική ή αιδώς μας να μη θέλουμε να τις δείξουμε. Άλλὰ μιὰ δεύτερη αδυναμία, μεγαλύτερη αυτή, τὸ να τις αρνιόμαστε ή τὸ να μην αναλαβαίνουμε τήν εὐθύνη τους...

"Ας απαντήσω, όμως, σ' όσα βρίσκει να μου κατηγορήσει ο συμπαθής λιβελλογράφος, στολίζοντάς με με τέτοια πληθώρα επιθέτων, που είναι ν' αναρωτιέται κανείς τί είδους ψυχικός κόσμος είναι αυτός που τὰ παράγει τόσο ἄφθονα και τέτοιας ποιότητας.

1) 'Ο Καζαντζάκης, σ' όλα του τὰ γράμματα αυτά, τήν Βαϊμάρη τήν γράφει Βεϊμάρη. Θεώρησα απαραίτητο να σημειώσω ἄπλᾶ τὸ γεγονός, χωρίς να ἐκφέρω κρίση ή να τὸ σχολιάσω κᾶν. 'Ο κ. Αίμ. Χ. σημειώνει, με τή σειρά του: «'Ο σχολιαστής παρατηρεῖ (και διορθώνει τὸ κείμενο τοῦ Καζ.!) δτι ή Βεϊμάρη λέγεται Βαϊμάρη, ἄγνοώντας ὅτι ή κυριαρχούσα γραφή για ὄλους τούς λογίους τῆς ἐποχῆς και ἐπίσημα καταχωρημένη στα Λεξικά είναι Βεϊμάρη και σωστά ὁ γερμανομαθής Καζαντζάκης χρησιμοποίησε τὸ λεκτικὸ τύπο τῆς ἐποχῆς του.» Τί να πρωτοθαυμάσει κανείς; Τὸ ψέμα δτι διορθώνω τὸ κείμενο τοῦ Καζαντζάκη; Τήν ἐπιμονή τοῦ κ. Αίμ. Χ. να ὀνομάζει σφαλερὰ τήν περίφημη γερμανική πόλη; "Η τήν περίεργη ἀντίληψή του, ἀλήθεια, για τήν ἐμπιστοσύνη που πρέπει να ἔχουμε στα Λεξικά; Και ποιά είναι αυτά τὰ Λεξικά και ποιὸς ὁ δράστης τοῦ μαργαρίτου; Σκεφθεῖτε ἂν εἶχαμε ὄλοι τήν ἴδια ἀντίληψη! Τότε θα ἰσχυρίζομασταν (τυφλὰ ἐμπιστευόμενοι στο περί Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας ἄρθρο τοῦ κ. Αίμ. Χ., τοῦ Λεξικοῦ τοῦ «'Η λ ί ο υ») δτι τὸ γνωστὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἄρκαδίου Λευκοῦ «Κ ρ ί σ ι ς» τὸ ἔγραψε ὁ Πέτρος Σπανδωνίδης κι ὄχι ὁ Ἄρκ. Λευκός! "Ε, ὄχι, κ. Αίμ. Χ.! Τις διφθόγους μιᾶς γλώσσας ὁ μαθητῆς τις διδάσκεται στο πρῶτο ή τὸ δεύτερο μάθημα που θα πάρει. 'Η γερμανική δίφθογος εἰ προφέρεται αἰ κι ὁ Καζαντζάκης (που δέν ἦταν ἀκόμα ὁ γερμανομαθής Καζ., ὅπως ἀνακριβῶς ἐπιμένετε!) βρισκόταν, τότε, στήν Γερμανία, ἀπ' ὅπου κ' ἔστειλε τὰ γράμματα αυτά στήν Γαλάτεια, κ' ἐπανελημμένα εἶχεν ἐπισκεφθεῖ τήν Βαϊμάρη. Ναί, ναί, τήν Βαϊμάρη, γιατί Βεϊμάρη δέν ὑπάρχει σὲ κανένα μέρος τοῦ κόσμου, κι ἂν ἀκόμα ὑπάρχει στα ἀλάνθαστα (μη χειρότερα!) ἑλληνικά Λεξικά! Κακῶς, λοιπόν, ὁ Καζαντζάκης χρησιμοποίησε τὸν σφαλερὸ τύπο τῶν Λεξικῶν (και ποιῶν Λεξικῶν; και πόσων;), ἀφοῦ θέτετε ἔτσι τὸ ζήτημα, ὑποχρεώνοντάς με να ἐκφέρω κρίση ἄπάνω σ' αὐτὸ, πράγμα που δέν εἶχα κάμει στο σχετικὸ σχόλιο.

2) 'Ερωτῶ ὁποιοδήποτε καλόπιστο ἀναγνώστη μου: Πότε γνωρίζουμε ἕναν συγγραφέα; "Όταν διαβάσουμε τὸ ἔργο του ή δταν θ' ἀκούσουμε να μιλᾶν και να γράφουν γι αὐτόν; Τί περιττὴ ἐρώτηση! Περιττή; "Όχι ἀκριβῶς, γιατί ὁ κ. Αίμ. Χ. συνηθίζει, κατὰ πῶς φαίνεται, να γνωρίζει τούς ξένους συγγραφείς ἐξ ἀκοῆς ή ἀπὸ τὸ τί γράφεται γι αὐτούς. Διαφορετικὰ δέν θα παρουσίαζε ἀπὸ τις σελίδες τῆς «Κ α θ η μ ε ρ ι ν ῆ ς» (φύλλο Δευτέρας, 5 Σεπτεμβρίου 1938, σελὶς 4, στήλη 3 και 4) γιὰπωνέζικο κείμενο τοῦ 800 σὰν σημερινὸ και δέν θα προσαγόρευε (μὰ τί καθωσπρεπικὸς που είναι αὐτὸς ὁ κ. Αίμ. Χ.!) τὸν συγγραφέα του... κύριο, — ὅπως θα λέγαμε, λ.χ.: ὁ κύριος Αἰσχύλος ή ὁ κύριος Ρωμανὸς ὁ Μελωδός!

Μὲ κατηγορεῖ, λοιπόν, ὁ ἐπικριτῆς μου ἐπειδὴ γράφω ὅτι τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ πρωτογνώρισε τὸν Ρῶσο φιλόσοφο L e o n S c h e s t o v μόνο στα 1954, δταν πρωτοδημοσιεύθηκε ἔργο του, ἐνῶ ὁ κ. Αίμ. Χ. ἐπιμένει ὅτι τὸν εἶχεν ἤδη γνωρίσει, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ ἐπικριτῆς μου, κατὰ τήν περίοδο 1920—1925, ἀπὸ... διαλέξεις και δημοσιεύσεις γι αὐτόν στο περιοδικὸ «Δ ι α ν ὀ η σ η». Τὸ κοινὸ, βλέπετε, για τὸν κ. Αίμ. Χ. δέν είναι παρὰ οἱ ἑκατὸ, διακόσιοι ἀκροατῆς μιᾶς διαλέξεως κ' οἱ ἄλλοι τόσοι ἀναγνώστες ἑνὸς λογοτεχνικοῦ περιοδικοῦ!

3) Τὸν Κορδάτο, διευθυντῆ, τότε, τοῦ «Ρ ι ζ ο σ π ἄ σ τ η», ὁ Καζαντζάκης ἐπανελημμένα τὸν γράφει Κοδράτο, — εἴτε ἀπὸ ἀναγραμματισμό, εἴτε γιατί τὸν παράσερνε τ' ὄνομα τοῦ χριστιανοῦ ἀπόστολου. 'Ο δικτατορίζων ἐτσιθελισμὸς κ' ή κακοπιστία τοῦ κ. Αίμ. Χ., ἐπειδὴ δέν μπόρεσε να με πιάσει πουθενὰ κ' ἐπειδὴ μόνο ἐγὼ τοῦ παρουσίαζα πεδίο να καλύψει, πάση θυσία, τήν ἐσκεμμένη ἐπίθεσή του κατὰ τοῦ ἐκδότου, είναι τέτοια ὥστε να με κάνει να βάζω τὸν Καζαντζάκη και τὸν Κορδάτο να ζοῦν, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, τήν ἐποχὴ τῶν ἀποστόλων, ή τὸν χριστιανὸ ἀπόστολο στα 1923. Θεοῦ, Κύριε, φυλακὴν τῷ στόματί μου!

4) 'Ο Καζαντζάκης, στήν 44 ἐπιστολή, γράφει: «'Η Εὐρώπη ὄλη ἐξανέστη για τὴ βαρβαρότητα (κ' ἐννοεῖ τὸν τουφεκισμό τῶν "Εξη ἀπὸ τὸν Ν. Πλαστήρα) και για τις 50.000 που ξεσπιτώθηκαν καθὼς και για τις χιλιάδες τούς Τούρκους που σκότωσαν οἱ "Ελληνες ἔμεινε ἀπαθέστατη. 'Εγὼ χάρηκα γιατί νομίζω πῶς τώρα μόνο θα καταλάβει ὁ Ρωμιὸς ὅτι κάτι σημαντικό συμβαίνει. Να χαθεῖ ή Σμύρνη, ή Πόλη, ή Θράκη, δέν τότε νοιάζει. Μὰ να σκοτωθοῦν ἔτσι, σὰ σκύλοι, οἱ βοσκοὶ τους, που σύχναζαν στα Ντορέ, αὐτὸ θα τούς κάμει κατὰπληξη και δέος». 'Ο κ. Αίμ. Χ., ἂν δέν ἦταν φανερὰ κακόπιστος, θα ἔλεγα πῶς δέν ἐννοεῖ πάντα τί διαβάσει. Παρατηρεῖ, λοιπόν: «Γράφει κάπου ὁ Κ. για τούς κούφους Ρωμιούς που σύχναζαν στα Ντορέ...» Καταλαβαίνετε ποιὸς ὀνομάζει κούφους Ρωμιούς, που σύχναζαν «στα Ντορέ»; Τὸν Δημ. Γούναρη, τὸν πατέρα τοῦ

Υπουργού Πρωτοπαπαδάκη και τους άλλους από τους Έξη. Και τούτο μόνο και μόνο γιατί, ο υποφαινόμενος, ξέροντας πώς όλοι οι Ρωμιοί, που θα διάβαζαν τις Έπιστολές, δεν ήσαν θαμώνες του «Ντορέ», σαν τον κ. Αίμ. Χ., ώστε να ξέρουν ότι τα «Ντορέ» αυτά ήσαν ο πληθυντικός του παλιού ζαχαροπλαστείου «Ντορέ» των Αθηνών, θεώρησα σκόπιμο να σημειώσω: «κέντρα διασκεδάσεως». Έπρεπε να γράψω, δηλαδή, ότι ήσαν γραφεία κηδειών. Μή χειρότερα!

5) Όπως είναι γνωστό, ο Καζαντζάκης δημοσίευσε καμιά δεκαπενταριά δραματικά έργα, όλα σχεδόν τραγωδίες. Γνωστότατο, επίσης, ότι ο «Όθέλλος» του Shakespeare είναι τραγωδία. Τί φυσικώτερο, λοιπόν, από το να θεωρήσω ως τραγωδία και το ανέκδοτο έργο του «Όθέλλος ξαναγορρίζε!» (που ήξερα ότι υπήρχε); Στα σχόλιά μου, άλλωστε, πουθενά δεν κάνω ιδιαίτερο λόγο για το έργο αυτό. Άπλᾳ τὸ ἀναφέρω πλάι-πλάι με την τραγωδία «Ηρακλής», ανάμεσα στα έργα εκείνα του Καζαντζάκη που ο ίδιος έξαφάνισε, επειδή δεν τον ικανοποιούσαν, βασιζόμενος σε προφορική πληροφορία του ίδιου του Καζαντζάκη. Την ίδια πληροφορία, άλλωστε, βλέπω με ικανοποίηση ότι δίδει και ο Παντελής Πρεβελάκης στο πρόσφατο βιβλίο του για τον ποιητή της νέας «Οδύσσειας», που του την είχε δώσει ο ίδιος ο ποιητής επίσης. Ο κ. Αίμ. Χ. όμως, ισχυρίζεται ότι το έργο αυτό υπάρχει στα κατάλοιπα του κρητικού συγγραφέα και μάλιστα ότι πρόκειται περί «πιραντελλικής τεχνοτροπίας δραματική κωμωδία, αρκετά έξυπνη και πρωτότυπη» (γιατί δεν την ανεβάζει, λοιπόν, στο Έθνικόν Θέατρο, αφού κάθεται που κάθεται στο σβέρκο του;) Τὸν ἐρωτῶ, λοιπόν: τὰ εἶδε καὶ τὰ διάβασε τὰ κατάλοιπα αὐτὰ ἢ ὄχι; Τοῦ τὰ ἔδωσε ἢ φιλοξενουμένη τῆς οἰκογενείας του κ. Έλ. Καζαντζάκη ἢ ὄχι; Γιατί, βέβαια, δὲν τοῦ τὰ ἔδωσε ὁ νεκρός! Καὶ γιατί δὲν ἐκτελέσθηκε ἢ ἐκφρασμένη θέληση τοῦ νεκροῦ νὰ ἔξαφανισθεῖ τὸ ἔργο αὐτό; Ἀπὸ ποιά μεριά ὑπάρχει ἢ ἔλλειψη σεβασμοῦ πρὸς τὴ μνήμη τοῦ νεκροῦ;

6) Γράφω ότι ο Γεώργιος Βεντήρης, στενὸς συνεργάτης τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, εἶχε γράψει βιογραφία του κι ὁ κ. Αἴμ. Χ. πανηγυρίζει διορθώνοντάς με κι ἀναφέροντάς τον ἀπλᾳ σαν τὸν συγγραφέα τῆς δίτομης πολιτικῆς ἱστορίας «Ἡ Ἐλλάς κατὰ τὴν δεκαετίαν 1910-1920». Μ' ὄλο που τὴν ἱστορίαν αὐτὴ τὴν ὀνομάζει «ἀληθινὰ πολύτιμη» εἶναι βέβαιο πὼς δὲν τὴ διάβασε γιατί μόνον τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο θὰ συναντοῦσε στὶς σελίδες τῆς. Ὅπως δὴποτε, αὐτὸ εἶναι τὸ μοναδικὸ σημεῖο που θὰ μπορούσα νὰ πῶ ὅτι ὁ κ. Αἴμ. Χ. ἔχει δίκιο, — καὶ τοῦτο μόνον γιὰ τὴν περίπτωση ἐκείνη που θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπάρξει ἄνθρωπος νὰ ζητήση πληροφορίες γιὰ τὸν Βεντήρη στὰ Σχόλιά μου γιὰ τὸν Καζαντζάκη!

7) Στὴν 29 ἐπιστολή, ὁ Καζαντζάκης ἐρ-

μνεύει τὸ πάθος του γιὰ τὸ ταξίδι, ὡς ἐξῆς: «Μέσα μου ἔχω φοβερὲς ἀγωνίες, μοῦ φαίνεται ὅτι θὰ πεθάνω ἂν μείνω πολὺ σ' ἓνα μέρος. Πρέπει νὰ μεταποπιστῶ γιὰ νὰ βρῶ λίγο ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου, νὰ ξεχάσω τὴ φριχτὴ ἐντολὴ που ἔδωκα στὸν ἑαυτό μου καὶ δὲ μπορῶ νὰ τὴν ἐκτελέσω.» Καὶ στὸ σχετικὸ σχόλιό μου γράφω: «Εἶναι περίεργο πόσο ὁ Καζαντζάκης ψευτίζει, κάποτε, τὸ ζεστὸ ἀνθρώπινο αἶσθημά του, φιλολογώντας. Τί μίγμα δραματικῆς ἀλήθειας καὶ μελοδραματικῆς ἐπιτήδευσης ἢ ἐρμηνεία που προσπαθεῖ νὰ δώσει στὴ διάθεσή του τῆς φυγῆς!» Τί κάνει ὁ κ. Αἴμ. Χ.; Ἀναδημοσιεύει ὀλόκληρο τὸ σχόλιό μου καὶ μόνον τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δυὸ φράσεις, που παραθέτω ἐδῶ, τῆς ἐπιστολῆς. Ὁ ἀναγνώστης ἄς κρίνει τὴν καλὴ πίστη τοῦ ἐπικριτοῦ μου. Καί, τί περίεργο! Ἐνῶ λιβελλογραφεῖ ὁ ἴδιος, καὶ πόσο κακόπιστα!, σὲ μένα ἀπαγορεύει νὰ ἐκφέρω τὴν ὀπωσδήποτε καλόπιστη κρίση μου, που στὸ κάτω-κάτω δὲν εἶναι καν μόνον δική μου, ἀλλὰ ἡ κοινὴ γνώμη. Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι πρὶν λίγο ἀκόμη, που κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο τοῦ Γιάννη Κλ. Ζερβοῦ «Σημειώματα ἐπάνω στὸ ἔργο τοῦ Ν. Καζαντζάκη» (Ἀθῆναι, 1957), κατακριτικὸ, ἀρνητικὸ καὶ ἄδικο σὲ πολλὰ, ὁ κ. Αἴμ. Χ. κράτησε σιγὴν ἰχθύος. Ἄλλ' ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν βαρύγδουπο κριτικὸ τῆς «Καθημερινῆς» καὶ στὴν ταπεινὴ ἀφεντιά μου. Ἐκεῖνος ὑπηρετεῖ σκοπιμότητες. Ἡ ἀφεντιά μου καμιά. Θαύμαζα καὶ θαυμάζω τὸν Καζαντζάκη με ἀνοιχτὰ μάτια. Τὴ γνώμη μου γι αὐτόν, που δὲν ἦταν πάντα εὐχάριστη, (ὅπως ἦταν, κατὰ κανόνα, τοῦ κ. Αἴμ. Χ.) τοῦ τὴν ἔλεγα καὶ τὴ δημοσίευσά τὴν ἐποχὴ που ἀκόμα δρισκόταν ἐδῶ καὶ τὴν ἔβλεπε. Δὲν καταλαβαίνω γιατί νὰ τὴν κρύβω ἢ νὰ τὴν παραχαράττω τώρα.

8) Σημειῶνω, γιὰ μιὰν ὄλη κι ὄλη ἐρωτικὴ ἐπιστολὴ (οὔτε μιὰ καν, ἓνα ὑστερόγραφο μόνον...) πὼς ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τῆς, σ' ἀντίθεση πρὸς τὸ «φιλολογικὸ» ὑπόλοιπο, εἶναι ἀριστουργηματικά, κι ἀκόμα πὼς δὲ νομίζω νὰ ἔγραψε ἄλλη ἐρωτικὴ ἐπιστολὴ ὁ Καζαντζάκης.

Ἐ, λοιπόν, ἔγραψα πάνω ἀπὸ 200 σχόλια, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ σ' αὐτά, ὁ κ. Αἴμ. Χ. προσπάθησε, με κίνδυνο νὰ χάσει γι ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ σοβαρότητά του, νὰ μὲ πιάσει σὲ δώδεκα ἀπ' αὐτά, κανένα ὅμως δὲ φαίνεται νὰ τὸν ἐρέθισε τόσο ὅσο τὸ σχόλιο αὐτό! Σὰ νὰ 'ταν καμιά κυρία, ὁ ἴδιος, που τῆς ἀμφισβητοῦσα τὸ δικαίωμα νὰ ἔχει λάβει ἐρωτικὲς ἐπιστολές ἀπὸ τὸν συγγραφέα τοῦ «Τελευταίου περασμοῦ»! Ἀλλὰ, τότε, αὐτὸς ἢ ὀποιαδήποτε κυρία δὲν ἔχει παρὰ νὰ μᾶς δώσει τὴ φωτοτυπία μιᾶς τέτοιας ἐπιστολῆς, γραμμῆς ὕστερα ἀπὸ τὸ 1924 καὶ θὰ παραδεχτῶ τὴν πλάνη τοῦ σχολίου μου.

Λιβελλογραφεῖ, δημαγωγεῖ ἀπρόσεκτα ὁ κ. Αἴμ. Χ. Διαφορετικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ μὴ χρησιμοποιοῖ ἐκφράσεις ὅπως τοῦτες ἐδῶ, που ἐκ-

θέτουν άθώα πιθανώς πρόσωπα: «Και ή μι-
ση του ζωή δέν άνήκε πια α ί σ θ η μ α-
τ ι κ ά στον παραλήπτη τών έπιστολών.» Οί
έπιστολές έξεδόθησαν κάτω άπό την ώθηση
«ένος άνεξιχνιάστου συμπλεγματικού γεροντι-
κού ναρκισσισμού». Δέν θα ένοχλούσε, βέβαια,
τόν κ. Αίμ. Χ. ό ναρκισσισμός αυτός, κι άν ά-
κόμα κάναμε τή χυδαία σκέψη ότι ύπήρχε, πα-
ρά κάποιο άλλο πρόσωπο... Αυτό άκριδώς
πού, θέλοντας να έξυπηρετήσει με τόν λίβελ-
λό του, διέσυρε...

9) Κάπου σημειώνω ότι ρώτησα, κάποτε,
τόν Καζαντζάκη άν, όταν ψυχογραφούσε τόν
ήρωα τής «Όδυσσείας» του, είχε στο νου του
τόν... Μουσσολίνι, έχοντας ύπ' όψει μου πώς
όταν γνώρισε προσωπικά τόν 'Ιταλό δικτάτο-
ρα έγραφε τó έπος του. Τό κακό είναι ότι τόν
ρώτησα στα 1945 κι όχι στα 1935! 'Ο ά-
ναγνώστης δέν έχει παρά να διαβάσει όσα
γράφει στο «Τ α ξ ι δ ε ύ ο ν τ α ς» ('Ισπα-
νία, 'Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά), ('Αλεξάνδρεια,
1927) για να δει τί τεραστία έντύπωση έκα-
νε ό 'Ιταλός δικτάτορας στον Καζαντζάκη και
να προσέξει μετά πώς ψυχογραφεί τόν ήρωα
τής «'Ο δ ύ σ σ ε ι α ς». Μόνον έτσι θ' άντι-
ληφθεί άν ή έρώτησή μου είχε ή δέν είχε βά-
ση. "Αλλωστε, ό νιτσεικογενής θαυμασμός του
Καζαντζάκη για τόν φασισμό, πριν άπό τόν
τελευταίο πόλεμο, είναι πολύ γνωστός, κι άς
λέει ό,τι του βολεί ό κ. Αίμ. Χ. 'Αλλά κ' οι
ίδιες οι «'Ε π ι σ τ ο λ έ ς π ρ ό ς τ ή
Γ α λ ά τ ε ι α» είναι πολύ άποκαλυπτικές
και στο σημείο αυτό. 'Ο βουλόμενος δέν έχει
παρά να διαβάσει, σ' αυτές, όσα γράφει, άπό
την 'Ιταλία, για τόν φασισμό. «'Ο Μουσσολί-
νι είναι, ίσως, πολύ μεγαλύτερος άπ' ό,τι ώς
ώρα συνηθίσαμε να θαρρούμε», γράφει, στις
«'Ε π ι σ τ ο λ έ ς» επίσης, πολύ πριν, δη-
λαδή, γνώρισε τόν 'Ιταλό δικτάτορα και προ-
σωπικά.

10) Σ' όλόκληρη τήν περιγραφή τής Πομ-
πηίας, που βρίσκεται στην 80 έπιστολή, δέν
ύπάρχει παρά μόνο θαυμασμός. Πουθενά δέ
συναντούμε, σ' αυτήν, τήν ύποψία του έπισκέ-
πτη ότι ίσως κι ό,τι βλέπει να μην είναι ά-
ληθινό, αλλά παραχαραγμένο για λόγους κα-
θαρά τουριστικούς άπό τους έξυπνότατους και
πονηρότατους 'Ιταλούς. 'Ο άναγνώστης δέν
έχει παρά να διαβάσει τήν έπιστολή και τó
σχετικό σχόλιο για να κρίνει άν και κατά πό-
σο άφηνίασε ό κ. Αίμ. Χ. ή άν έγώ βρίσκομαι,
πράγματι, έν άδίκω. "Επειτα, δικαίωμά μου
άπαράγραπτο είναι ν' άποδείξω βλάκα όποιον
θέλω, ακόμα και τόν Καζαντζάκη. Μόνο που δέ
θά 'ταν έξυπνο άπό μέρους μου, κ. Χουρ-
μούζιε!

11) "Αν τó οικονομικό ζήτημα άπασχολού-
σε ή όχι τόν Καζαντζάκη, ό άναγνώστης θα
κρίνει μόνο άν διαβάσει τις «'Ε π ι σ τ ο-
λ έ ς». "Όσο για τó ζήτημα τών μετοχών του
δανείου τών «300.000.000», άπλά άνάφερα,
κ α τ ά κ α θ ή κ ο ν, τó περιστατικό, χω-
ρίς να τó σχολιάσω και χωρίς να άναφέρω τή
συνέχεια. 'Ο κ. Αίμ. Χ. λησμονά προφανώς τó

σοφόν «Μή κάνει τόν άνάγυρον...» 'Ο τέ-
λειος άνθρωπος δέν είναι τó τέρας που έχουν
για ιδανικό τους οι ρομαντικές μεγαλοκοπέλ-
λες κι ό κ. Αίμ. Χ., μά ό άνθρωπος που τε-
λειώνεται μέσα άπό τά πάθη του, ζώντας τα
σαν μιάν έπίγεια κόλαση και προσπαθώντας
να τά ξεπεράσει. "Ενας τέτοιος άνθρωπος ύ-
πήρξε κι ό Καζαντζάκης.

Δέν άπομένει παρά μιá άκόμη συγκεκρι-
μένη παρατήρηση του κ. Αίμ. Χ. που με ά-
φορά, αλλά και που δίδει παραστατικώτατα
όλόκληρη τήν ποιότητα του λιβελλογραφήμα-
τος. Σ' ένα σχόλιό μου άναφέρω ότι ό Καζαν-
τζάκης «είχε συνδεθεί ιδιαίτερα με μιάν 'Εβραία
θαυμάστριά του, τήν R.L.» κι ούτε μιá λέξη
παραπάνω. 'Ο κ. Αίμ. Χ. μιλά για «λέρωμα»
και διανθίζει όλόκληρο τó άρθρο του με κλει-
δαρότρυπες, άλκόβες, συζυγικές σχέσεις, έ-
ξιμπισιονισμούς και άλλα παρόμοια, έντυ-
φώντας σ' αυτά και δημιουργώντας έσκεμμέ-
να, Κύριος οίδη για ποιό λόγο, σφαλερές έν-
τυπώσεις για τις «'Ε π ι σ τ ο λ έ ς». Και
πιστεύει ότι ή R. L. δέν ήταν παρά μιá πα-
λιά πνευματική φίλη του Καζαντζάκη (και βέ-
βαια τέτοια ήταν πια στα 1956, όταν ξανα-
συναντήθηκαν). "Από τότε, όμως, οι πνευ-
ματικές φίλες φθάνουν στην άπόπειρα τής αυ-
τοκτονίας; Να κάτι που θα έπρεπε να μάς πει
ό πάντα καλά πληροφορημένος κ. Αίμ. Χ.

'Αλλά ό συμπαθής λιβελλογράφος δέν πε-
ριορίζεται μόνο στο να δημιουργεί σφαλερές
έντυπώσεις. Δημιουργεί και έρείσματα άνύ-
παρκτα για να στηρίξει τó άδειο σακκί τής
έπίθεσής του. "Ετσι, λχ., ισχυρίζεται ότι
Καζαντζάκης έγραψε στη Γαλάτεια για τó βι-
βλίο της «'Ανθρωποι και 'Υπεράνθρωποι» ότι
είναι τó «καλύτερο μ υ θ ι σ τ ό ρ η μ α
που έγραψε». Τίποτα άναληθέστερο! "Όχι μό-
νο δέν έγραψε ποτέ τέτοιο γράμμα, (βρήκε
άντίγραφό του, ίσως, άνάμεσα στα κατάλοι-
πα, ή άπλά στηρίχτηκε σε προφορική πληρο-
φορία;) αλλά και σε συνέντευξή του, που δη-
μοσιεύθηκε στην «Ν έ α 'Ε σ τ ί α» (τεύχος
15 'Ιουνίου 1957, σελ. 869), έλεγε ότι «δέν
πρόκειται να τó διαβάσει».

Μάρτυς μου ό Θεός πώς προσπάθησα ν' ά-
παντήσω χωρίς φόβο και χωρίς πάθος σ' όσα
με άδικαιολόγητη βιαιότητα μου κατηγορεί ό
κ. Αίμ. Χ. "Αντίθετα, μου άρέσει πολύ, γιατί
τόν βρίσκω γιομάτον πάθος. Φτάνει μόνο να
τελειωθεί περνώντας μέσα άπ' αυτό: να έ-
ξαγνιστεί και να τó ξεπεράσει. Μόνο που φο-
βούμαι πώς δέ θα φτάσει γρήγορα στο ση-
μείο αυτό. Και ξέρετε γιατί; 'Η έπιφυλλίδα
του δημοσιεύθηκε στις 8 τ.μ. Του άπαντήσα-
με, ύστερα άπό μιάν όλόκληρη έβδομάδα και
άπό τις όλιγοδιάβαστες στήλες τών Λογοτε-
χνικών Ειδήσεων τών «Νέων» (14 τ.μ.) έγώ,
τής «'Ελευθερίας» (15 τ.μ.) ό εκδότης, κι ά-
μέσως τήν έπαύριο (16 τ.μ.) ό κ. Αίμ. Χ. έ-
πανέρχεται για να μάς κατηγορήσει ότι, κα-
θώς έσπειρε τόν πανικό άνάμεσα στις τάξεις
τών ένόχων, οι έννοχοι έμείς τρέξαμε τρομο-
κρατημένοι τήν ίδια κιόλας ήμέρα ν' άπολο-

λόγοι και αντίλογοι

Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩΝ λογοτεχνικών σωματείων για τα αιτήματα των λογοτεχνών, που δημοσιεύτηκε στον ημερήσιο τύπο, ξαναθυμίζει ότι κανένα από τα προβλήματα του λογοτεχνικού κόσμου δεν έχει επίλυθεί. Στοιχειώδη και πασίγνωστα είναι τα αιτήματα των λογοτεχνών: Κοινωνική ασφάλιση, συντάξεις, για την εξασφάλιση των γερατειών, ίδρυση δημοτικών βιβλιοθηκών, χορήγηση ατέλειας στα θεάματα, μειωμένο εισιτήριο στους σιδηροδρόμους και την ακτοπλοία, στέγαση των οργανώσεων σε μια εύπρόσωπη στέγη που να μη μοιάζει με άχυρώνα. Τριάντα - τριανταπέντε χρόνια τώρα, δηλ. από τότε που οι λογοτέχνες συγκροτήθηκαν σε επαγγελματική τάξη και διεκδικούν τα στοιχειωδέστατα αυτά πράγματα, τίποτα απόλυτως δεν τους παραχωρήθηκε από το Κράτος. Η ευθύνη, βέβαια, βαρύνει ως ένα βαθμό

και τους ίδιους τους λογοτέχνες, που μέχρι πριν από λίγα χρόνια, δεν είχαν κατορθώσει ένωμένοι να κινηθούν για την ικανοποίηση των αιτημάτων τους. Τα τελευταία χρόνια, όμως, αποκαταστήσανε κάποια συνοχή ανάμεσά τους, σημείωσαν την παρουσία τους και πίεσαν το Κράτος και τις υπηρεσίες του. Και το Κράτος μὲν τους ἐμπαίζει μέχρι σήμερα συσταίνοντας ἐπιτροπές, τρώγοντας τους μήνες και τα χρόνια και δάζοντάς τους να γράφουν χαρτιά. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τους ἐμπαίζει ἐπ' ἀπειρο. Ὁ κόμπος ἔχει φτάσει στὸ χτένι. Ἡ θὰ κάνει τὸ Ἐπιμελητήριο, ἢ θὰ ἀποδείξει ὅτι ἀπὸ σύστημα ἐμποδίζει τὴ λύση τῶν ἐπαγγελματικῶν προβλημάτων τῶν λογοτεχνῶν καὶ ὅτι ἐχθρεύεται τὰ Γράμματα. Φτάνει νὰ γρηγοροῦν οἱ λογοτέχνες καὶ τὰ σωματεῖα τους, γιὰ νὰ μὴν ἐξαπατηθοῦν καὶ αὐτὴ τὴ φορά.

γηθοῦμε! Εἶναι τοῦτο ἀναίδεια χονδροειδέστατη ἢ ὄχι; Τόσο χονδροειδής, μάλιστα, πού, τὸ ξαναλέω, φοβοῦμαι πῶς δὲ γιαιτρεύεται! Πάντως, μὴ κάνει τὸν ἀνάγυρον, Αἰμίλιε!

ΛΡΗΣ ΔΙΚΤΑΙΟΣ

”*Ἄς κρίνουν οἱ ἀναγνώστες*”

Ἄγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Τί νὰ ἀπαντήσω στὸ ἀρθρίδιο τοῦ φίλου μου Πορφύρη, πού παραχαράσσει συστηματικὰ τὶς ἀπόψεις μου καὶ μεταθέτει τὸ στόχο τοῦ δικοῦ μου σημειώματος πρὸς τὰ ἐκεῖ πού τοῦρχεται πιὸ κόμοδα γιὰ νὰ κατευθύνει τὶς εὐφυολογίες του; Ὁ φίλος μου ὁ Πορφύρης εἶναι τὸ θηρίο τοῦ Καραγκιόζη, πού «ἐρωτεῖ» μόνο του καὶ «ἀπαντεῖ» πάλι μόνο του, προτάσσοντας στὶς ἀπαντήσεις του τὸ ἐπίρρημα «ἀσφαλῶς».

Τὸν ἀφήνω, λοιπόν, στὴν αὐταρέσκειά του καὶ τὴν εὐφορία του πού τὰ βλέπει ὅλα ἀστεία καὶ καλῶ τοὺς ἀναγνώστες σου νὰ μᾶς κρίνουν. Ἔχουν τὰ κείμενα στὰ χέρια τους.

Πάντα φίλος σου
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Ὁ φίλος μου Τάσος Βουρνᾶς συνεχίζει τὰ «ἀστεία». Συμφωνῶ ὡστόσο μὲ τὴν τελευταία του φράση. Οἱ ἀναγνώστες ἔχουν τὰ κείμενα στὰ χέρια τους.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩΝ λογοτεχνικών οργανώσεων δίνει ἀφορμὴ καὶ γιὰ μιὰ ἄλλη χρήσιμη σκέψη, ἀναφέροντας ἔξη - ἑπτὰ μεγάλα ὀνόματα τῶν νεοελληνικῶν γραμμάτων: (Παλαμᾶ, Ξενόπουλο, Γρυπάρη, Μαλακάση, Σικελιανό, Καζαντζάκη, Μελαχρινό), πού ὑπῆρξαν ἰδρυτικὰ μέλη τῶν λογοτεχνικῶν σωματείων καὶ δημιούργησαν τὴν ἐπαγγελματικὴ παράδοση τῶν λογοτεχνῶν. «Γιὰ τὴν προαγωγή τῶν ἠθικῶν καὶ ὑλικῶν συμφερόντων τῶν λογοτεχνῶν», ἔλεγαν τὰ πρῶτα καταστατικά. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς τότε λογοτέχνες δίσταζαν: Μὰ ἔχουν καὶ ὑλικά συμφέροντα οἱ λογοτέχνες; μεμψιμοιροῦσαν. Εἴμαστε ἐπάγγελμα; Καὶ μόνο μὲ τὴν ἐπιμονὴ τῶν παραπάνω μεγάλων λογοτεχνῶν μας — ἀπὸ τοὺς πεθαμένους πιὰ — καὶ μερικῶν ἐπιζώντων, προσανατολίσθηκαν οἱ λογοτεχνικὲς ὁργανώσεις καὶ πρὸς τὴ διεκδίκηση ἐπαγγελματικῶν συμφερόντων. Δυστυχῶς, τὰ πράγματα ἦταν ἀνώριμα, ἢ διεκδίκηση τῶν ἀιτημάτων τῶν λογοτεχνῶν πολὺ ἀσθενικὴ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ φυτοζωοῦν οἱ ἄνθρωποι τῶν Γραμμάτων, νὰ εἶναι πάντα τῆς ἀνάγκης, νὰ πεθάνουν πολλοὶ ἐγκαταλειμμένοι μέσα σὲ φρικτὲς στερήσεις καὶ κακουχίες. Ἀλλὰ ἀρκετὰ ὡς ἐδῶ. Στὸ ἐξῆς, κανένας λογοτέχνης δὲν ἐπιτρέπεται πιὰ νὰ ἔχει τὴν τύχη τοῦ Βουτυρᾶ καὶ τοῦ Κοτζιούλα.

ΠΟΛΥ ΠΑΡΑΞΕΝΑ ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ ὍΣΑ καταγγέλλονται σχετικὰ μὲ τὶς προσπάθειες ὀρισμένων θιασαρχῶν νὰ καταστρατηγήσουν μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὴν ἡμέρα τῆς ἐβδομαδιαίας ἀργίας τῶν ἠθοποιῶν. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ἢ ἀργία τῆς Δευτέρας καθιερώθηκε γιὰ ν' ἀπολαύσει κι ὁ κλάδος τῶν ἐργαζομένων στὸ θέατρο, ἓνα δικαίωμα πού τὸ χαίρονται ὁ

λοι οί άλλοι εργαζόμενοι: νάχουν μιὰ μέρα τῆ βδομάδα δική τους. Οί περισσότεροι θεατρικοί ἐπιχειρηματίες εἶναι καί οί ἴδιοι καλλιτέχνες. Ἦς παραμερίσουν λοιπὸν γιὰ λίγο τὸν ἐργοδότη κι ἄς ἀκούσουν τὸν ἠθοποιὸ πού εἶναι μέσα τους: Εἶναι βέβαιο πὼς αὐτὸς θὰ τοὺς ἀποτρέψει ἀπὸ ταπεινὲς ἐνέργειες σὰν τὶς μεταμεσονύκτιες πρόβες — τάχα μου ἀπὸ τὶς 12 κ' ὕστερα εἶναι Τρίτη— καί τὰ παρόμοια τερτίπια.

ΤΕΛΟΣ ΠΑΝΤΩΝ ΝΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΣΥΖΗΤΗΣΗ στὴν Ἐθνικὴ μας ἀντιπροσωπεία πού μαρτυροῦσε εὐμάρεια καί γαλαντομία! Πάψαμε ἔστω καί γιὰ μιὰ φορά, τὶς κλάψες καί τὶς τσιγκουνιές. Θὰ καταλάβατε πὼς πρόκειται γιὰ τὸν ὀργιαστικὸ χορὸ τῶν ἑκατομμυρίων πού χορηγήθηκαν στὶς διάφορες ἑφημερίδες καί τὰ ἄλλα ἐντυπα. Φυσικὰ ἢ «ἀρχοντιά» τῆς συζήτησης δὲ μπόδισε ἀπὸ τὸ νὰ μείνουν κυριολεκτικὰ ἐμβρόντητοι οἱ ἀφελεῖς Ἕλληνες φορολογούμενοι, πού πληρώνουν αὐτὲς τὶς ἀνοιχτοχέρικες ἐκδηλώσεις. Δὲν ξέρει κανεὶς τί νὰ πρωτοθαυμάσει: τὰ τεράστια ποσὰ πού διατέθηκαν (ὑποστηρίχθηκε μάλιστα πὼς τὰ κοντύλια πού ἀνακοινώθηκαν δὲν ἀντιπροσωπεύουν παρὰ μέρος μονάχα τῶν πραγματικῶν) ἢ τὸν τρόπο πού χορηγήθηκαν αὐτὲς οἱ ἐνισχύσεις. Δὲν ἔλειψαν φυσικὰ καί οἱ ἀφελεῖς, πού ἐπέμεναν πὼς ἂν γίνονται ἐξαιρέσεις (καί τὰ στοιχεῖα πού δόθηκαν μαρτυροῦν πὼς γίνονται) καί ἄνισες μεταχειρίσεις (κι ἀπ' αὐτὲς δὲ ἔχουμε ἀρκετὲς) οἱ πολῖτες θὰ μποροῦν νὰ ἔχουν βάσιμες λαβὲς ὑποψιῶν πὼς κίνητρο τῶν «διευκολύνσεων», «δανείων» κλπ. δὲν εἶναι ἡ ὑποστήριξη τοῦ τύπου, ὥστε νὰ τοῦ δοθεῖ ἡ δυνατότητα νὰ ἀσκεῖ καλύτερα τὰ καθήκοντά του σὰν τέταρτη ἐξουσία, ἀλλὰ ἡ προσπάθεια δέσμευσης καί ὑποταγῆς τῶν ἑφημερίδων στὰ κελεύσματα τῶν ἐκάστοτε κρατούντων.

Κι ἀκόμη, πὼς ὕστερα ἀπὸ τὸ κατὰ προτίμηση μπαξίσι, δὲν μπορεῖ ν' ἀπομένει καί μεγάλο ποσοστὸ ἐλευθερίας στοὺς χρηματοδοτούμενους «ἐκφραστὲς τῆς κοινῆς γνώμης».

Βέβαια, στὸν ἐλεύθερο κόσμον μας, μπορεῖ ὁ καθένας νὰ κρατᾷ τὶς λαβὲς τῶν ὑποψιῶν του καί τὶς ἐπιφυλάξεις του, ἐνῶ στὸ μεταξύ οἱ ἄλλοι κρατοῦν τὰ ἑκατομμύρια. Ὅμως, ὅσο «ἀγία» κι ἂν εἶναι ἡ «ἀφέλεια» τῶν ἀφελῶν, ἄς μὴ νομιστεῖ πὼς γυρεύει ψύλλους στ' ἄχερα. Σκάνδαλα σὰν αὐτὸ τοῦ τύπου ρίχνουν ἓνα ἰδιαίτερα ἀποκρουστικὸ φῶς στὴν ἀμαρτωλὴ Βαβυλώνα μας.

ΜΑ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΕΧΕΙ ΚΙ ΑΛΛΕΣ πλευρές. Πρῶτα-πρῶτα, οἱ ἑφημερίδες πού παίρνουν τὰ μεγαλύτερα ποσὰ γιὰ νὰ βγαίνουν πιὸ ἀνεμπόδιστα καί μὲ μεγαλύτερο ἀριθμὸ σελίδων, εἶναι περίπου αὐτὲς πού χρησιμοποιοῦν τὸ χῶρον τους γιὰ νὰ γράφουν μὲ χτυπητὲς λεπτομέρειες πράγματα πού μὲ κανένα τρόπο δὲν ἀνεβάζουν τὸ διανοητικὸ ἐπίπεδο τῶν ἀναγνωστῶν τους, καί μάλιστα τῶν

νεώτερων. Ἐπειτα, στὴν ἴδια πανδαισία παίρνουν μέρος μὲ σοβαρὲς «διευκολύνσεις» καί ἐντυπα ὅπως ὁ «Θησαυρὸς», τὸ «Ρομάντσο», οἱ «Εἰκόνες», ἢ «Οἰκογένεια» κλπ. Ἀποτελεῖ ἄραγε, τοῦτο κρατικὴ ἐπιβράβευση γιὰ τὴν «ἐκλεκτὴ» ὕλη πού προσφέρουν στοὺς ἀναγνώστες τους; Ὅπωςδήποτε οἱ ἐπιχορηγήσεις αὐτὲς εἶναι μιὰ ἔμπρακτη καί γενναία ἐνθάρρυνση νὰ συνεχίσουν τὸ «ἔργο» τους ὑποβιάζοντας ὄλο καί περισσότερο τὸ γούστο καί τὴν καλλιέργεια τῶν ἀνθρώπων πού τὰ διαβάζουν.

ΓΝΩΡΙΖΕΤΕ ΟΤΙ ΕΛΑΒΕ ΧΩΡΑΝ ΩΡΑΙΟ-τάτη συγκέντρωση εἰς τὸν «Παρνασσόν»; Ἡ κομψότης συνηγωνίζετο τὴν λεπτότητα καί ἡ λεπτότης τὸν πλοῦτον. Διεκρίναμεν τὸν κύριον Α. μετὰ τῆς κυρίας Α., μὲ κομψὸν λαμέ, τὸ ζεῦγος Β. μετὰ τῆς θυγατρὸς των, θαῦμα ὁμορφιάς, τὸν κύριον καί τὴν κυρίαν Γ. φέρουσιν ὠραιότατον βραδυνὸ μοντέλλο τοῦ οἴκου Ντεστρέ τῶν Παρισίων, τὸν κύριον καί τὴν χαριτωμένην κυρίαν Δ., τὴν κυρίαν Ε. μὲ ὠραιότατο ἀδαμάντινον κολλιὲ εἰς τὸν λεπτὸν, ὡς κύκνου, λαιμόν της, τὴν Δίδα Ζ., μὲ ἐσθῆτα πολυτελῆ, τὴν κυρίαν Η., αἰθερίαν, τὴν κυρίαν Θ., ἀπαστράπτουσιν, τὴν κυρίαν Ι., στίλβουσιν, τὴν κυρίαν Κ. γυαλίζουσιν, τὴν κυρίαν Λ. χρεμετίζουσιν, τὴν κυρίαν Μ., βελάζουσιν, τὴν κυρίαν Ν. κελαϊδοῦσιν, τὴν κυρίαν Ξ. νιαουρίζουσιν, τὴν κυρίαν Ο, κακαρίζουσιν, τὸν κ. Π. ὀγκανίζοντα... Ἀναφέρομεν μόνον ὄσους καί ὄσας ἔρχονται εἰς τὴν ἄκραν τοῦ καλάμου καί ἄς μᾶς συγχωρήσουν αἱ ἄλλαι εὐγενέσταται καί ἀξιέραστοι κυρίαι καί δεσποινίδες πού δὲν ἠδυνήθημεν νὰ διακρίνωμεν, λόγῳ τοῦ συνωστισμοῦ. Ἦς μᾶς συγχωρήσουν προπαντὸς οἱ κοσμικογράφοι τῶν Ἀθηνῶν, πού ἰδιοποιούμεσθε, ἀδέξια ἄλλωστε, τὸ ἔργο τους. Μὰ δὲν εἶδαμε στὶς κοσμικὲς στήλες τῶν ἑφημερίδων καμμιά περιγραφή τῆς ἐναρξῆς τοῦ ἔτους Παλαμᾶ. Κρίμα! Ἦταν ἡ ὠραιότερη κοσμικὴ συγκέντρωση τῶν τελευταίων ἡμερῶν.

ΥΣΤΕΡΑ ΑΠ' ΑΥΤΟ ΗΤΑΝ ΦΥΣΙΚΟ ΝΑ μὴν ὑπάρχει θέση γιὰ τοὺς φοιτητὲς, πού ἀφελῶς ζήτησαν νὰ συμμετάσχουν. Οὔτε νὰ σταλοῦν προσκλήσεις στοὺς ἀναρμοδίους, δηλαδὴ στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους καί στὰ πνευματικὰ ὄργανα. Τί σχέση εἶχαν ὄλοι αὐτοὶ μὲ τὸν Παλαμᾶ;

Ο ΤΡΟΠΟΣ ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΠΟΥ ΑΡΧΙΣΕ ΤΟ «Ἔτος Παλαμᾶ», μᾶς θύμισε μιὰ συγκέντρωση πού εἶχε γίνει πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμον στὴν Ἀρχιεπισκοπή. Εἶχαν κληθεῖ ἀπὸ τὸν Ἀρχιεπισκοπο μερικοὶ λόγιοι καί μερικοὶ τραπεζίτες, χωρὶς νὰ ξέρουν τὸ γιατί. Πρὶν τοὺς ἀνακοινωθεῖ ὁ λόγος τῆς προσκλήσεως, κοινολογήθηκε ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, πὼς ἡ συγκέντρωση εἶχε σκοπὸ τὴ συγκρότηση ἐπιτροπῆς γιὰ τὴ Μετακομιδὴ τῶν ὀστών τοῦ Κάλβου— ἀλήθεια, αὐτὸ δὲν ἔγινε τότε κ' ἐφέτος κλείνουν 90 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του — ὅποτε

Ένας τραπεζίτης, μακαρίτης πιά, είχε την άφελεια να ρωτήσει:

—Και τί είναι αυτός ο Κάλβος;

—Ποιητής, του είπαν.

Ο Τραπεζίτης είχε πάλι την ειλικρίνεια να πει:

—Μα τότε τί δουλειά έχω εγώ εδώ;

ΜΙΑ ΟΜΩΣ ΚΑΙ ΜΙΛΑΜΕ ΓΙΑ «ΕΤΗ ΠΟΙΗΤΩΝ» θυμηθήκαμε πώς οι οργανωτές του Έτους Σολωμού βρήκαν, οργανώνοντας τις προπερσινες γιορτές, πώς μέσα στις έορταστικές εκδηλώσεις, που θα τιμούσαν τη μνήμη του έθνικού ποιητή, θα έπρεπε να συμπεριληφθεί κ' ένας έρανος μεταξύ των σπουδαστών, των μαθητών και των εκπαιδευτικών. Κ' οι φουκαράδες οι γονείς και κηδεμόνες που δεν τα καταφέρνουν καν να τα βγάλουν πέρα με τα έξοδα της εκπαίδευσης των παιδιών τους, όπως κ' οι εκπαιδευτικοί που αγωνίζονται για να φέρουν την μιάν άκρη με την άλλη, βλαστήμησαν την ώρα και τη στιγμή που συνελήφθη η ιδέα των έορτών του Σολωμού. Μια που τώρα άρχισε — όπως άρχισε — το έτος Παλαμά καλά θα κάνουν οι φεικτικοί οργανωτές ν' αποφύγουν την επανάληψη ενός παρόμοιου έγχειρήματος. Αφού όπως φαίνεται δεν έχουμε την πρόθεση να τιμήσουμε τους ποιητές μας όπως τους αξίζει, ας αποφεύγουμε τουλάχιστον να εκθέτουμε τη μνήμη τους στην δικαιολογημένη όργη του κόσμου με τέτοια άψυχολόγητα μέτρα. Δεν μας χρώσταγαν δα και τίποτα για να τους βρίζουμε κι από πάνω!

ΕΝΑΣ ΓΝΩΣΤΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ, Ο Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, είχε έπισημάνει πριν από λίγο χρόνο, μερικά αρχιτεκτονήματα της Αθήνας (παλιά σπίτια, δημόσια κτίρια κ.ά.) που θα έπρεπε να χαρακτηρισθούν ιστορικά μνημεία και να παρθούν μέτρα ώστε να μη μετατραπούν σε υλικά κατεδαφίσεως. Τα μέτρα πραγματικά πάρθηκαν και μάλιστα με τέτοια σφοδρότητα, ώστε σήμερα δεν υπάρχει κανένα από τα κτίρια που είχε αναφέρει ο καλλιτέχνης. Κι όταν τέλειωσαν αυτά, άρχισαν να χαλούν δ,τι άλλο είχε απομείνει. Τελευταία ακόμα παραδόθηκαν στη σκαπάνη δυο ωραία κτίρια στην όδο Βασιλίσσης Σοφίας και φαίνεται πώς θα έχουμε και συνέχεια. Θα παρακαλούσαμε τον κ. Γκίκα, μην τύχει και κάνει πάλι καμμιάν άπερισκεψία και μιλήσει για τίποτα άλλα κτίρια, που τυχόν έχουν μέχρι στιγμής διασωθεί, γιατί υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να αντίληφθούν οι άρμόδιοι την καλλιτεχνική τους σημασία και να σπεύσουν να τά... συγυρίσουν!

ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΟΜΩΣ ΠΩΣ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΡΤΙΩΤΕΡΑ» εμφάνιση της πρωτεύουσας δεν φτάνει μόνο η κατεδάφιση των ιστορικών κτιρίων και άλλων που έχουν μιάν καλλιτεχνική σημασία, ούτε και η άντικατάστασή τους με κείνες τις κακόγουστες πολυκατοικίες που έξευτέλισαν άνεπανόρθωτα την όψη της Αθήνας. Χρειάζε-

ται και το φρεσκάρισμα μερικόν παλιών κτιρίων, που η πατίνα του χρόνου είχε άπαλύνει τις άσκήμιες τους και τα είχε ζεστάνει στο μάτι του Αθηναίου. Τελευταία μάλιστα ο όγκος της Έθνικής μας Βιβλιοθήκης χρειάστηκε να ψιμυθιωθεί με τρόπο που ν' άποκαθίσταται σ' όλη την αρχική άσκήμια του. Βέβαια κανείς δεν υποστηρίζει πώς θα πρέπει να εγκαταλείψουμε τα κτίρια αυτά για να έρειπώνονται και να βρωμίζουν. Όμως άπ' το σημείο αυτό ως το σημείο να ξύνουμε τους τοίχους, τις κολώνες, τις σκάλες και τ' άγάλματα που τα κοσμούν, υπάρχει σοβαρή άπόσταση. Ανάμεσα στους κάθε λογής άρμοδίους δεν υπάρχει και κανένας που να έχει μιάν στοιχειώδη αισθητική προπαίδεια;

Η ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΗ ΑΣΥΔΟΣΙΑ ΔΕΝ περιορίζεται στα κτίρια της νεώτερης Αθήνας. Τάβαλε ακόμα και με τους αρχαιολογικούς χώρους — αρχίζοντας από το Σούνιο. Όπως φαίνεται, την έμπνέει η «σοφή» κυβέντα εκείνου του Αμερικάνου, που ήθελε να φτιάσει ένα μπάρ πάνω στην Ακρόπολη. Δεν το πιστεύετε; Διαβάστε τότε όσα καταπληκτικά αναφέρει η ανακοίνωση της Έπιτροπής Προστασίας Τοπίου, σχετικά με την άνέγερση του περιώνυμου «τουριστικού» ξενοδοχείου, πλάι σχεδόν στα έρείπια του ναού του Ποσειδώνα. Παρά τα δύο έγγραφα που έστειλε ο ύπουργός της Παιδείας στον Ε.Ο.Τ. για τη ματαίωση της άνέγερσης, παρά τις επανειλημμένες συστάσεις, όλων των δικαιουμένων να έχουν γνώμη, οι καταφερτζήδες έπιχειρηματίες όχι μόνο άδιαφόρησαν, αλλά — οι άτσίδες! — έβαλαν τους οικοδόμους να δουλεύουν και τη νύχτα με το φώς προβολέων για να δημιουργήσουν τετελεσμένο γεγονός. «Ρωμέϊκο, σου λέν, είναι δώ. Παναπεϊ ξέφραγο άμπέλι. Άμα βαστάς τον παρά στο χέρι, πατάς μέσα και τρυγάς». Άς αφήσουμε, όμως τ' άστεία. Κάποιο «γερό δόντι» φαίνεται πώς θάχουν οι τολμηροί που τόσο άδίσταχτα προχώρησαν σε μιάν — άλλοιώτικα — έπισφαλή τοποθέτηση των κεφαλαίων τους. Για τούτο είναι άπόλυτα όρθη ή άπόφαση της Έπιτροπής Προστασίας Τοπίου να προσφύγει στο Συμβούλιο Έπικρατείας, και πρέπει να έφαρμοστεί άμέσως. Ανάλογα γοργή πρέπει να είναι και η έκδοση της άπόφασης. Γιατί ή έκβαση της προσφυγής δεν μπορεί να είναι άλλη από την έντολή να κατεδαφιστούν άμέσως οι δυο όροφοι που έχουν κιόλας χτιστεί και μάλιστα χωρίς καμμιάν άποζημίωση. Πρέπει επί τέλους να μπει τέρμα στην άσυδοσία των «έπιχειρηματικών δαιμόνιων».

ΑΛΛΟ ΚΑΙ ΤΟΥΤΟ ΠΑΛΙ ΜΕ ΤΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ του Αμερικανικού Κολλεγίου Θηλέων, που πρόκειται, λένε, να άποκτήσει καινούργιο χτίριο στο χώρο του ιστορικού μοναστηριού της Καισαριανής μιάν και το παλιό στο Έλληνικό όπου στεγάζεται σήμερα, θα κατεδαφιστεί λόγω της επέκτασης του άεροδρομίου. Δεν ξέρουμε αν — και ποιός — άρμόδιος, ύ-

πόδειξε τὸ μέρος αὐτὸ ἢ ἂν οἱ Ἀμερικανοὶ τὸ βρῆκαν μόνοι τους. Οὔτε ἄλλωστε ἔχει καμμιά σημασία αὐτό. Σημασία ἔχει νὰ μὴ γίνει. Ὑπάρχουν πάρα πολλοὶ ἄλλοι χώροι, στὴν Κηφισιά, στὴν Ἐκάλη, στὴν Ἡλιούπολη, στὴ Φιλοθέη, στὸ... Βούβουλα, ἢ ἄλλου γιὰ νὰ χτιστεῖ τὸ καινούργιο Κολλέγιο. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ χτιστεῖ ντὲ καὶ καλά, δίπλα στὸ Μοναστήρι τοῦ 11 αἰῶνα δημιουργώντας ἐξ αἰτίας τοῦ μοντέρνου ὄγκου του μιὰ κραυγαλέα παραφωνία μὲ τὸ περιβάλλον καὶ καταστρέφοντας ὀριστικὰ τὴ Βυζαντινὴ του ἀτμόσφαιρα πρὸς μεγάλη βλάβη καὶ τῆς τουριστικῆς ἀξίας τῆς τοποθεσίας. Γιὰ καλὸ καὶ γιὰ κακὸ ὅμως ἡ Ἐπιτροπὴ Προστασίας τοῦ Τοπίου, ἂς κάνει ἐγκαίρως ἄλλη μιὰ προσφυγὴ στὸ Συμβούλιο Ἐπικρατείας καὶ γιὰ τούτην ἐδώ τὴν περίπτωση.

ΠΕΡΙΕΡΓΟ ΘΕΑΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ μερικοὶ «ἐπαγγελματίες ἐκφωνητὲς ἐπικηδείων». Τὸν χώρο ὅπου εἶναι συγκεντρωμένοι οἱ φίλοι, ἢ οἰκογένεια, κι αὐτοὶ ποὺ τιμοῦν τὴν μνήμη τοῦ νεκροῦ, τὸν μεταβάλλουν σὲ προσκηνιο θεάτρου, πάνω στὸ ὁποῖο ἀγωνίζονται νὰ προβάλουν τὸν ἑαυτό τους καὶ νὰ ζητήσουν τὸ χειροκρότημα τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν δυναμὴ τῆς ὑποκριτικῆς τους τέχνης.

Οἱ σκέψεις αὐτὲς μᾶς γεννήθηκαν πρὶν λίγο καιρὸ σὲ μιὰ κηδεῖα ὅπου ἕνας ἀπὸ τοὺς «γῦπες» προσπάθησε νὰ «συγκινήσει» τὸ κοινὸ μὲ ψεύτικα δάκρυα καὶ «ἐπιτύμβιους ἐπαίνους» γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ μέχρι τὴν προηγούμενη τοῦ θανάτου του ἔβριζε χυδαῖα καὶ ἀδημονοῦσε πότε θὰ πεθάνει γιὰ ν' ἀδειάσει ἡ θέση. Μετὰ τὴν ἐκφώνηση τοῦ ἐπαίνου γρήγορα - γρήγορα, φρόντισε νὰ ἐξαφανιστεῖ γιατί ὅπως εἶπαν μερικοὶ «εἶχε τελειώσει ἡ παράσταση» καὶ δὲν ὑπῆρχε περίπτωση γιὰ δεύτερη ρητορικὴ ἐπίδειξη πάνω ἀπὸ τὸν τάφο. Φαίνεται πὼς μερικοὶ ἄνθρωποι ἔχουν χάσει κάθε αἴσθημα ντροπῆς καὶ αὐτοσεβασμοῦ.

Μιὰ διαμαρτυρία

Ἐθνικὸς Σύλλογος Σπουδαστῶν Ἀνωτάτης Σχολῆς Οἰκονομικῶν καὶ Ἐμπορικῶν Ἐπιστημῶν.

Πρὸς τὸν Πρόεδρον τῆς Βουλῆς, Πολιτικὰ κόμματα, φοιτητικὰς καὶ σπουδαστικὰς ὀργανώσεις, Πνευματικὸν κόσμον τῆς χώρας, Ἡμερησίον τύπον.

Μὲ ἐκπληξιν καὶ ἀγανάκτησιν ὁ σπουδαστικὸς κόσμος τῆς Σχολῆς ἐπληροφορήθη τὴν ἀχαρακτήριστον καὶ κακόβουλον προσπάθειαν διαβολῆς τοῦ καθηγητοῦ καὶ πρυτάνεως κ. Καλλιτσουνάκη, ἐκ μέρους τοῦ Βουλευτοῦ τῆς συμπολιτεύσεως κ. Μανιαδάκη, εἰς τὴν Βουλὴν.

Ἡ κακοήθης αὕτη προσπάθεια λαμβάνει μεγαλύτεραν ἔκτασιν καὶ μὲ τὴν συνδυασμένην ἐπίθεσιν κατὰ τῆς ὑπολήψεως τοῦ κ. Καθηγητοῦ, ἐκ μέρους τοῦ κυβερνητικοῦ τύπου, διὰ τῆς ἐφημερίδος «Ἀκρόπολις».

Ὁ Σύλλογος τῆς Σχολῆς ἐκφράζων τὰς ἀπόψεις τοῦ συνόλου τῶν σπουδαστῶν ἀλλὰ καὶ εὐρύτερον, τὴν κοινὴν γνώμην τοῦ φοιτητικοῦ κόσμου τῆς χώρας, ἢ ὁποῖα τρέφει πρὸς τὸ πρόσωπον τοῦ κ. Καλλιτσουνάκη αἰσθήματα σεβασμοῦ καὶ ἐκτιμήσεως, διακηρύσσει τὴν ἔντονον ἀγανάκτησιν καὶ πικρίαν του πρὸς τὰς ἀσυστάτους φωνασκίας τοῦ κ. Βουλευτοῦ. Ὁ κ. Μανιαδάκης ὁ πλέον ἀνεύθυνος καὶ ἀνσρμόδιος διὰ νὰ κρίνῃ καὶ βαθμολογήσῃ τὴν ὑψηλὴν πνευματικὴν καὶ ἐπιστημονικὴν φυσιογνωμίαν τοῦ κ. Καθηγητοῦ ἐν τῇ προθέσει του νὰ διασύρῃ τὴν ἀναμφισβήτητον ἀξίαν καὶ τὸ κύρος τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας τοῦ τόπου, συναντᾷ τὴν ὁμόφωνον ἀντίθεσιν καὶ ἀποδοκιμασίαν τοῦ συνόλου τῶν σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς.

Κρίνεται ἄστοχον καὶ ἀπαράδεκτον νὰ χρησιμοποιηθῇ τὸ δῆμα τῆς Βουλῆς δι' ἐνεργείας αἱ ὁποῖαι ἀποβλέπουν εἰς τὸ νὰ διαβάλλουν τοὺς ἀμέμπτους καὶ φωτεινοὺς ἐργάτας τῆς διανοήσεως εἰς τὴν χώραν μας, ὅταν μάλιστα ἐμμέσως συνεπάγονται ἐπακόλουθα ἀντιπνευματικά, ἀντιφοιτητικὰ καὶ σκοταδιστικά.

Ὁ σπουδαστικὸς κόσμος θεωρῶν τὴν ἐπίθεσιν κατὰ τοῦ ἐκλεκτοῦ καὶ ἀγαπητοῦ καθηγητοῦ κ. Καλλιτσουνάκη ὡς θίγουσαν ἐμμέσως καὶ αὐτὴν ταύτην τὴν ὑπόληψιν του, δηλοῖ ὁμοφώνως ὅτι παρόμοιαι κακόβουλοι προσπάθειαι θὰ εὑρουν τὴν πρέπουσαν κριτικὴν τῶν καὶ θὰ συναντήσουν τὴν μαχητικὴν τῶν ἀντιμετώπισιν.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 22 Δεκεμβρίου 1958

Ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς

ΧΟΥΝΤΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ

τὸ βιβλίον

Νίκου Καράμπελα: «Μωραϊτικὴ ποιητικὴ ἀνθολογία (1708 - 1958)».

Γράφοντας γιὰ δυὸ ἄλλες περιπτώσεις ἀνθολογιῶν, ἔχω ἀναπτύξει τοὺς λόγους ποὺ κάνουν τὴ δουλειὰ ἐνὸς ἀνθολόγου δύσκολη, κυρίως γιὰ τὴν ἀνθολόγησίν του αὐτὴ δὲν τὴν κάνει γιὰ τὸν ἑαυτό του ἀλλὰ γιὰ τοὺς ἄλλους. Γιὰ νὰ ἐπιχειρήσῃ ἕνα τέτοιο ἔργο κανεὶς, χρειάζεται νὰ διαθέτῃ μιὰ ὑπερκριτικὴ ματιὰ καὶ ἡ ζύμωσή του μὲ τὸν κόσμον τῆς ποίησης νὰ εἶναι τέτοια, ὥστε ἡ οἰκειότητα ποὺ ἔχει ἀποχτήσῃ μ' αὐτόν, νὰ τοῦ δίνει μιὰ κάποια βεβαιότητα γιὰ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου του. Ὁ κ. Καράμπελας μετὰ τὶς ἀνθολογίας τῶν Μεσσηνίων Ποιητῶν καὶ τῆς Μωραϊτικῆς Πεζογραφίας, μᾶς δίνει τὴ «Μωραϊτικὴ Ποιητικὴ Ἀνθολογία» (1708 - 1958) ἕναν τόμον ἀπὸ 500 σελίδες. Ἡ ἀνθολογία του χωρισμένη σὲ τρία μέρη, στὸ κύριον μέρος της ποὺ περιλαμβάνει 54 ποιητὲς καὶ πιάνει τὶς πρῶτες 372 σελ., στὰ δημοτικὰ τραγούδια τοῦ Μοριά ποὺ πιάνουν 55 σελ. καὶ στὸ ἐπίμετρο, ποὺ περιλαμβάνει 38 ποιητὲς μὲ 58 σελίδες. Καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς ὁ κ. Καράμπελας ποὺ δὲν εἶναι παρὰ

είτε όχι. Και πώς ή αλήθεια του τέτοιου μύθου είναι όγκολιθική. Φτάνει να μπορεί να τον ακούσει κανείς. Ο Στρατής Δούκας μπόρεσε και άκουσε ένα κομμάτι του. Πώς το κατόρθωσε; Βέβαια, ό ίδιος λέει, πολύ σωστά στον πρόλογό του πώς... «είναι άστοργία σε ό,τι ύστερ' από μās θάν έρτει, άστοργία στο νόημα της ζωής, που είναι οί χαρές και οί πόνοι μας, ν' αφήνουμε να χάνονται μέσα στην καταβόθρα της λήθης τα ώραία αυτά μαργαριτάρια πουναι άτόφια τα δάκρυα της φυλής μας», καλώντας τους άρμόδιους να βγάλουν συνεργεία να μαζέψουν «αυτά τα πολύτιμα ψηφιδώματα με τα όποια θα στολίσουμε το νέο πνευματικό ναό μας». Άλλά δεν είναι αυτό το θέμα. Η συλλογή τέτοιου ύλικού δέ θέλει γραφιάδες, και πολύ σωστά, ό Φώτος Πολίτης στην κριτική του για την πρώτη έκδοση του «Αιχμαλώτου» το 1929 σημείωσε σχετικά μ' αυτό, πώς ό Στρατής Δούκας άκουσε, όχι γιατί έτυχε να του διηγηθεί την ιστορία του κάποιος, ό Νικόλας Κοζάκογλου, παρά γιατί ήταν έτοιμος ν' ακούσει. «Έτοιμος όχι μονάχα επειδή πίστευε πώς «όσοι έχουν την πνοή της ζωής μέσα τους, οφείλουν να θυμούνται, για να στοχάζονται και να συχωρουν», επειδή διαθέτει μιá σπάνια ευαισθησία. Πρωταρχικά είναι ζήτημα ήθους.

Ο συγγραφέας έστησε μπροστά του την αφήγηση του άγράμματος μά τόσο ζωντανού Νικόλα Κοζάκογλου, όπως τοποθετεί το μοντέλλο ό γλύπτης. Έτσι σμίλεψε έχοντας πάντα στα μάτια του, στ' αυτιά του, το πρωτότυπο. Αυτός ήταν μόνο χέρι. Και κάτι άλλο: Και ψυχή. Όπως ό μεγάλος γλύπτης στις πυρετικές στιγμές της δημιουργίας χάνει το βάρος των χεριών του, τη σκληρότητα των υλικών, τα υποτάσσει στην πλαστική του διάθεση, έτσι πρέπει να δούλεψε ό συγγραφέας του «Αιχμαλώτου». Στο τέλος το γλυπτό, ιστορημένο πάνω σε σκληρή πέτρα, βγήκε τελειότερο από το φθαρτό πρωτότυπο. Γιατί σ' αυτό έσμιξαν το ήθος και το ύφος του λαού και του συγγραφέα. Ο πρώτος βρίσκοντας έναν ευαίσθητο δέκτη άνοιξε την τίμια και ζεστή καρδιά του. Ο δεύτερος βρήκε τη δύναμη να εξαφανίσει κάθε έγωϊστικό ίχνος του φιλολογικού έαυτού του. Φθάνοντας στον ανώτερο βαθμό αυτοεξαφάνισης κάθε άλλο παρά εξαφανίστηκε. Άπεναντίας, ταυτίστηκε με τον αφηγητή και μέσα απ' αυτόν επέστρεψε πιο άρτιωμένος σε ήθος και ύφος. Άκριβώς μ' αυτή την ταύτιση έγινε μιá περίφημη σύνθεση κλασικής λιτότητας και λαϊκής έκφραστικότητας.

Η «Ιστορία ενός αιχμαλώτου» είναι μιá τραγωδία σε αφηγηματική πρόζα. Τους άριστοτελικούς νόμους της ενότητας του χώρου και του χρόνου τους μεταθέτει σε μιá μεγαλύτερη κλίμακα, αφού πρόκειται για αφήγηση, διατηρώντας όμως μιá οικονομία. Όπωςδήποτε διατηρείται άτόφιος στην αρχιτεκτονική της αφήγησης ό κανόνας: αρχή —

μέση — τέλος. Ο συγγραφέας δεν επέτρεψε έδω τους πειρασμούς της δεξιοτεχνίας. Το στοιχείο όμως που κάνει το αφήγημα να συγγενεύει είδολογικά περισσότερο με την τραγωδία είναι ή λυτρωτική του λειτουργία, ή κάθαρση των παθών με το φόβο και τον έλεο, πραγματωμένη άξια. Διά πυρός και σιδήρου περνάει ό αιχμάλωτος έλληνισμός της Μικρās Άσίας. Η τύχη των δύο δραματών φαίνεται άμφίβολη, μά εκείνοι υπακούνε χωρίς αντίσταση στην ανάγκη που τους σπρώχνει να φύγουν, να μην παραδοθούν, να φτάσουν στην πατρίδα. Την άπελπισία διαδέχεται ή άποφασιστικότητα. Ύστερα τους χαμογελάει ή μοίρα, τους πιστεύουν πώς είναι Τουρκοί. Μά τότε ή άγωνία του άναγνώστη κορυφώνεται για την παράτολμη πράξη. Και νά, τον ένα τον άποκαλύπτουν, τον κρεμάνε. Είναι το άποκορύφωμα. Ο άλλος, ό αφηγητής, σώζεται τέλος. Η χρήση των μεταπτώσεων και των αντιθέσεων, στο κείμενο, ή συγκινησιακή του κλιμάκωση είναι άριστουργηματική. Δυστυχώς δεν υπάρχει χώρος για πλατύτερη ανάλυση. Άξίζει ωστόσο να υπομνηστεί ή μεταχείριση του αντίπαλου από το συγγραφέα — αφηγητή. Τις μάζες τις έξαχρειώνει ό πόλεμος και τις παρασύρουν οί σωβινιστές, οί κήρυκες του μίσους. Στο βάθος ό απλός άνθρωπος παραμένει καλός και ή άγάπη γρήγορα ξανανθίζει μέσα του. Οί Γιουρούκοι, που είναι έτοιμοι να λυντσάρουν τον πρώτο Έλληνα που θάπεφτε στα χέρια τους (γιατί υπάρχει ένας φαύλος κύκλος έχθρότητας χωρίς να ξέρουν οί απλοί άνθρωποι την αίτία), δείχνονται ωστόσο κι αυτοί θύματα της ίδιας καταιγίδας, άνθρωποι του Θεού κι αυτοί, άκακα άρνία.

Ίδιαίτερη ανάλυση θ' άξιζε να γίνει στο ύφος του «Αιχμαλώτου» και στη γλώσσα του. Άναγκάζομαι να παραιτηθώ απ' αυτή, για την ώρα. Ολόκληρο το κείμενο, από την πρώτη ως την τελευταία λέξη, το χαρακτηρίζει μιá άγια λιτότητα, που άπολυμαίνει το φιλολογικό μας κλίμα. Επιτέλους, οί λέξεις γυμνές, στην κυριολεξία τους, οί προτάσεις φυσικές, κομμένες στην πνοή του ανθρώπου, που ανάλογα με το συναίσθημα έχει και μάκρος χωρίς τη μόδα που επιβάλλει πότε να μακραίνουν, πότε να κονταίνουν σαν τις γυναικείες φούστες. Η γλώσσα μās ξαναδίνεται ξανανιωμένη, ξεκούραστη. Επιτέλους: διάλογοι, όπου δεν συνομιλεί ό συγγραφέας με τον έαυτό του, άλλα πρόσωπα με σάρκα και όστā. Τα επίθετα άποκαταστημένα: μπαίνουν όπου δέ μπορεί να μη μπουν. Το ρήμα κινείται φυσικά χωρίς μανιερίστικη εκζήτηση. Η γ' έκδοση πολύ άκόμα δουλεμένη από την πρώτη.

Λόγος νηφάλιος, χύνει λάδι θα έλεγεσ πάνω στη φουρτούνα που μαίνεται γύρω: ό αφηγητής έχει την ένστικτη σοφία του λαού που ξέρει πώς είναι μάταια ή όργή, το πάθος και γελοία ή κορώνα, όταν τα ίδια τα πράγματα είναι τόσο τραγικά. Βιβλική είναι

σχεδόν αυτή ή πραότητα του κειμένου, σταλάζει γαλήνη και φέγγος. Οί καταστάσεις, οί τύποι, οί πιο τρουερές περιπέτειες και παθήματα, ζωγραφισμένα έλλειπτικά αλλά περίφημα, με τὰ πιο λίγα και απλά λόγια...

Ο Στρατής Δούκας έκρουσε την εξαίσιον μονόχορδη λύρα του Κάλβου. 'Αλλά, για να ξαναγυρίσουμε στην αρχή των γενικώτερων σκέψεών μας, με άφορμή τὸ βιβλίο του Στρατή Δούκα, ποιά είναι σήμερα ή θέση του «Αίχμαλώτου»; Παραπάνω κάπου είπαμε πὼς τὸ βιβλίο τουτο είναι και μορφή και νόμος. Ναι, μὰ ἔμεινε ένα και μοναδικὸ σαν τέτοιο. Ένα ξεμοναχιασμένο πετράδι πάνω σ' ἄδειο διάδημα, ὅσο κι αν ρίχνει ἀπὸ τριάντα χρύνια τις ἀνταύγειές του, δὲ φτάνει για να φωτίσει τὸ δρόμο τῆς λογοτεχνίας μας.

Γιώργου Ι. Καραμάνου: «Χωριό μου... χωριουδάκι μου», 'Αθήνα 1958.

Δεκαπέντε ακόμα εὐθυμογραφήματα του Γιώργου Καραμάνου τὰ χαιρέται κανείς σὰ μιὰ πνοή γεμάτη φρεσκάδα ἀπὸ τὴν ἀγροτική και βουνίσια ρίζα τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς. Τὸ χιοῦμορ θὰ ἔλεγε κανείς ὅτι χάθηκε στὴ λογοτεχνία ἑνὸς λαοῦ πὸν ξέρει να γελάει. 'Απὸ τὸν καιρὸ του Ροῦθι και του Παπαδιαμάντη, ἡ λογοτεχνία «με ἀξιώσεις», δὲν τὸ καταδέχτηκε πιὰ—ἐλάχιστες είναι οί ἐξαιρέσεις—παρὰ ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς ὑπηρεσίας, σὰ δευτερότερο διακοσμητικὸ στοιχείο, πὸν εἶτε δὲν τὸ καταλάβαινε εἶτε τὸ φοβότανε σαν ἠθογραφικὸ.

Σήμερα στὴν παραγωγή των νέων σπάνια βρίσκονται ἀπόπειρες σάτιρας ἢ χιοῦμορ. 'Απὸ τὴν ἄλλη μεριά ἢ θεατρικὴ φάρσα και ἡ ἐπιθεώρηση—μιλάμε γενικά—τὸ χαμομήλι των «λαϊκῶν» περιοδικῶν, ὁ κινηματογράφος των Κοκοβιῶν, οί «εὐθυμες» ἐκπομπές του ραδιοφώνου κτλ. νοθεύουν συστηματικά τὸ χιοῦμορ και διαφθείρουν τὴν αἴσθηση του κωμικοῦ, ἰδιαίτερα στὴν πόλη, ἐνῶ στὴν ὑπαιθρο, ἀπὸ αἰτίες γενικώτερες, ἀτόνησαν τὸ πανηγύρι, τὰ γιορταστικὰ ἔθιμα, ὁ κλύδωνας, τὰ ξεφαντώματα και ἡ φάρσα.

Νὰ γιατί ἤρθε τόσο καλόδεχτος ὁ Καραμάνος, ἀπὸ τὸ πρῶτο και, πὸν πολύ, ἀπὸ τὸ δεύτερο βιβλίο του, με τις χωριάτικες ἱστορίες του πὸν φορῶνε τσαρούχια και χοντροσκούτια, ἀλλὰ πότε πότε και γραβάτα. 'Ολοι μελέτησαν τὸνομα του ἀξέχαστου Στάμ-Στάμ, με τις βδομαδιάτικες ἱστορίες του χωριοῦ, πὸν μᾶς φάνηκε σὰ να συνεχίζονται. Μερικοὶ συνάδελφοί του μάλιστα, ἀπὸ συμπάθεια στὸ νέο εὐθυμογράφο, τουδωσαν τὴν ὀρμήνεια να προσέξει να μὴ χαλάσει και γίνεται πρωτευουσιάνος.

Οὔτε λόγος πὼς δὲν πρέπει να χαλάσει ὁ Καραμάνος. Νὰ «φτιάξει» πρέπει. Και μπορεί, καθὼς φαίνεται. 'Ο κόσμος πὸν περιγράφει του είναι πὸν γνωστὸς και οἰκειὸς κι ὁ Καραμάνος δὲν τὸν βλέπει ἀπ' ἔξω, σαν ἑνας ξένος. Χωρὶς να ξέρω τὸ γενεαλογικὸ του δέντρο, νομίζω πὼς ὁ νέος εὐθυμογράφος ἔχει γερὴ χωριάτικη ρίζα, σὲ χῶμα σκληρὸ, βουνίσιο. Δὲν βλέπει λοιπὸν μόνο ἔτσι παρὰ και εἶναι ἔτσι ὁ Καρα-

μάνος. Ξέρει τὸν κόσμο του, με τὴ βαθύτερη ἔννοια τῆς λέξης, ἀπὸ προσωπικὴ και βιολογικὴ πείρα. Γι' αὐτὸ και ἀγαπάει αὐτὸ τὸν κόσμο ἀπλᾶ και σίγουρα, χωρὶς να σφάλλει ἀπέναντί του ἢ να τὸν παίρνουν τὰ σορόπια.

Και φτάσαμε στὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο. Οἱ ἱστορίες του Καραμάνου πρέπει να τείνουν σὲ μιὰ ἀγνή ἀπλοϊκότητα, προορισμένη να διασκεδάσει τοὺς μπλαζέ τῆς 'Αθήνας; Αὐτὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς κίνδυνος πὸν παραμονεύει τὸν Καραμάνο. 'Οχι να γίνει πρωτευουσιάνος, ἀλλὰ να φορέσει πὸν γραφικὴ φουστανέλλα, για ν' ἀρέσει στοὺς πρωτευουσιάνους. Κι αὐτὸ θὰ τὸ πάθει αν παγιδευθεῖ ἀπὸ τὴ θεματογραφία, αν δὲν ἐπιδιώξει μιὰ ὄλο και οὐσιαστικώτερη ἀλήθεια.

'Απ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τὸ «Χωριό μου... χωριουδάκι μου» εἶναι ἴσως τὸ κρίσιμο βιβλίο στὴν ἐξέλιξη του νέου εὐθυμογράφου. Τὸ κωμικὸ τὸ βλέπει ὁ Γ. Κ. πότε σ' ἑνα τυχαῖο ἐπεισόδιο, σ' ἑνα χωρατὸ ἢ ἑνα φιάσκο, πὸν μπορεί και να μὴν εἶχε γίνει ποτέ, πότε σὲ μιὰ κττάσταση πὸν εἶναι τὸ προῖον μιᾶς ἀναγκαιότητας. 'Εκεῖ οἱ ἤρωές του ἔχουν περισσότερη ζεστασιά και διάρκεια, δὲ μένουν ἐνσταντανέ χρονογραφήματος. Πρέπει να σημειώσουμε ἐδῶ τὰ εὐθυμογραφήματα «Χριστούγεννα στὸ Πουρναροχώρι», «Προσκεκλημένος σ' ἀρραβῶνα», «'Η γνώση πὸν βγῆκε ἀπ' τὰ καπούλια», «Οὐ κὺρ Πρόεδρους», «Νύφη καθὼς πρέπει». Πολὺ κέφι ἔχει και ὁ «Μπουσιουρδάνος», ἐνῶ «Τὸ μοιρολόι τῆς Μπίλιως» ἀξίζει γιατὶ δείχνει τὴν τόλμη του συγγραφέα. Τὸ «Αὐτὰ συμβαίνουν στὴ γκρεμνόσκαλα» εἶναι ἑνας ὠραῖος πίνακας, ἀλλὰ του λείπουν οἱ ἄνθρωποι. Τὰ ὑπόλοιπα, πὸν καθένα ἔχει τὴ χάρη του, ὕστεροῦν εἶτε γιατὶ δὲν εἶναι ὀλοκληρωμένες εἰκόνες ἀλλὰ μένουν ἀπλὲς ἱστοριοῦλες (π.χ. «Τ' ἀλάτι του γαμπροῦ», «Οὐ Τζαβράκας οὐ 'Αμερικάνους»), εἶτε γιατὶ εἶναι χρονογραφήματα («'Ο μπέμπης τῆς Παγῶνας»), εἶτε τέλος γιατὶ δὲν ἔχουν καμμιά ἀρχιτεκτονικὴ («Τὰ ἑλληνικά του Τουρλέκα»). Τὸ ἀρτιώτερο κομμάτι του βιβλίου εἶναι νομίζουμε τὸ «Χριστούγεννα στὸ Πουρναροχώρι», πὸν ἔχει και πὸν κέφι και ρεαλισμὸ και τεχνικὴ.

'Ο Καραμάνος πρέπει να προσέξει κάπως περισσότερο τὴ γλώσσα του, ὄχι στὸ διάλογο, ὄπου εἶναι περίφημη, ἀλλὰ στὰ ἀφηγηματικὰ μέρη. 'Ορισμένες λέξεις πὸν μεταχειρίζεται δὲν εἶναι σωστὲς (π. χ. ἐ μ π ι σ τ ε υ τ ι κ ὸ τ η τ α, ἐ π ἄ ρ θ η), τὸ ἴδιο συμβαίνει και με τις προθέσεις (ψίθυροι ἀπορίας και θυμασμοῦ ὑψώθηκαν σ' ὄλο τὸ ἐκκλησίασμα). 'Αδυναμίες ἔχει και στὴ σύνταξη τῆς δημοτικῆς πὸν μπασταρδεύεται πὸν πολλὲς φορὲς με καθαρευουσιάνικη σύνταξη (π. χ. 'Ανεξάρτητα ὄμως των παραπάνω περιπτώσεων). Τέλος ἡ στίξη του εἶναι συχνὰ λαυθασμένη. 'Αντὶ για ἐρωτηματικὸ χρησιμοποιοῖται κάποτε θαυμαστικὸ ἢ τὸ ἀντίστροφο, γίνονται ἀδικαιολόγητες παράγραφοι—προπαντὸς—και τοποθετοῦνται ἄσκοπα κόμματα ἢ δὲν τοποθετοῦνται ἐκεῖ πὸν πρέπει (Π.χ.: Οἱ πρόεδροι και των δύο κοινοτήτων, ἀδειάζουν τις κοῦπες τους σταυρωτὰ κατὰ τὸ σύστημα των μακαντάσηδων).

Τέλος, θέλουμε νά παρατηρήσουμε ότι τὸ νά βάζει κανεὶς μερικές καθαρευουσιάνικες φράσεις γιὰ νά κάνει πιὸ ἀστεία μιὰ περιγραφή, εἶναι μέσο μᾶλλον ἀνάξιο τοῦ Καραμάνου, καὶ μόνο σὲ εἰδικές περιπτώσεις μπορεῖ νά τὸ χρησιμοποιοῦ κανεὶς, προκειμένου μάλιστα γιὰ ἱστορίες τοῦ χωριοῦ.

Αὐτὰ ὅλα μέσα σὲ παρένθεση, γιατί δὲ μειώνουν τὸ χαμόγελο ποῦ διατηρεῖ κανεὶς ἀπ' τὸ διάβασμα τοῦ βιβλίου, ἓνα χαμόγελο ποῦ ἔρχεται καὶ ξανάρχεται συχνά.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Στάθη Ἰω. Δρομάζου: Οἱ δεσμοὶ τοῦ νεοελληνικοῦ ἔθνους μετὰ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα καὶ τὸ Βυζάντιο. Ἐπίμετρο: Γλωσσικὰ μνημεῖα ἑλληνοσλαβικῶν δεσμῶν. Εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα Μάρκου Αὐγέρη. Ἐκδόσεις «Μόρφωση», Ἀθήνα 1958, σ. 176.

Ὁ συγγραφέας θέλησε ν' ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ θέμα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας καὶ τοῦ Βυζαντίου ὡς συστατικῶν στοιχείων τῆς νεοελληνικῆς ἐθνικῆς συνείδησης. Ἐκρινε πῶς ὁ καλύτερος τρόπος γι' αὐτὸ θάταν ἡ κεφαλιώδης ἐκθεσὶ τῶν δομῶν τῆς ἑλληνικῆς καὶ βυζαντινῆς κοινωνίας καὶ ἡ διατύπωση ἐνὸς ἀξιολογικοῦ κριτηρίου κυρίως σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ πολιτισμοῦ ὡς στοιχείου ἀναφορᾶς τῆς σύγχρονης ζωῆς. Βέβαια δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ τρόπος τῆς διερεύνησης ἐνὸς συστατικοῦ στοιχείου τῆς ἐθνικῆς συνείδησης, παρὰ μόνο κατὰ παρέκβαση. Συγκεκριμένα ἡ νεοελληνικὴ ἐθνικὴ συνείδηση κατ' ἀναφορὰ πρὸς τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα καὶ τὸ Βυζάντιο ἀποτελεῖ ἓνα τετελεσμένο γεγονός, κατὰ τὴν διερεύνηση τοῦ ὁποῦ οἱ δεοντολογικὲς ἐκ τῶν ὑστέρων κρίσεις εἶναι τελειῶς ἀθέμιτες. Σημασία λ.χ. ἔχει νά διερευνήσουμε τὴν στάση τῶν φορέων τῆς νεοελληνικῆς ἐθνικῆς συνείδησης πρὸς τὸ ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ ὄχι ἡ δική μας ἀξιολογικὴ κρίση γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐκεῖθεν ἀνακύπτουσα δεοντολογία. Κάτι τέτοιο δὲν ἀπασχολεῖ σοβαρὰ τὸ συγγραφέα, ποῦ ἀρέσκεται περισσότερο στὴν ἐκθεση γνωστῶν πραγμάτων καὶ στὴν ἀξιολογία τους, ἀντλημένη ἀπὸ μερικὰ ἔργα τῆς μαρξικῆς ἱστορικῆς βιβλιογραφίας ἢ καὶ ἀπὸ δικό του προβληματισμὸ στὰ συμπεράσματα μερικῶν ἐγχειριδίων ἱστορίας ἢ φιλολογίας.

Ἐξ ἄλλου, ὅταν μιλοῦμε γιὰ ἱστορικοὺς δεσμοὺς ὡς συστατικὰ στοιχεῖα τῆς ἐθνικῆς συνείδησης, θὰ πρέπει νά νοοῦμε μιὰ διαδικασίαν διακρινόμενῃ σὲ δύο ἐπίπεδα: ἓνα ποῦ ἀποτελεῖ ὅ,τι καλοῦμε λαϊκὴ παράδοση, ὑπὸ τὴν ἔννοια τῶν ἐπιβιωμάτων καὶ ἓνα ποῦ καλοῦμε λογικὴ παράδοση, ὑπὸ τὴν ἔννοια τῆς ἀναφορᾶς πρὸς τὸ παρελθὸν τῶν ἀτομικῶν φορέων τοῦ πνεύματος μιᾶς ἐποχῆς. Κάτι τέτοιο ἐπιχειρεῖται στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Δρομάζου (σ. 17-29) σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἱστορία τῶν κλασσικῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα κατ' ἀντλησὴ ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς γνωστῆς εἰσαγωγῆς στὸ «Σοφιστὴ» τοῦ Πλάτωνα τοῦ Δ. Γλη-

νοῦ. Τοῦτο ὁμοίως ἐκφεύγει τοῦ προβλήματος τῆς διαμόρφωσης τῆς νεοελληνικῆς ἐθνικῆς συνείδησης, ἀγνοεῖ τὶς ἀπαραίτητες χρονικὲς τομὲς καὶ τὶς συναφεῖς ἀντιστοιχίες στὴν κοινωνικὴ δομὴ καὶ ἐντοπίζεται σὲ ἀδρομερῆ ἐξιστόρηση τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα συνοδευμένη μετὰ κάποιες σωστὲς σκέψεις γιὰ τὶς κατευθύνσεις ποῦ πρέπει νά πάρουν. Ἐτσι ὁ συγγραφέας δὲ «δοκιμάζει νά κάμει μιὰ σύνθεση ἀπάνω στὴν καταγωγὴ τῆς νεοελληνικῆς ἐθνότητος»—ὅπως γράφεται στὸ εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα—ἢ, ἂν τὸ δοκιμάζει, δὲν τὸ κάνει κατὰ τὸν ἐνδεδειγμένο τρόπο. Τὸ βιβλίον σὲ τελευταία ἀνάλυση περιορίζεται στὴν ἐκθεση τῶν κατὰ τὴν δομὴ τῶν κοινωνιῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας καὶ τοῦ Βυζαντίου καὶ ἀπ' αὐτὴν τὴν πλευρὰ δὲν κομίζει τίποτα καινούργιο, οὔτε ἀπὸ ἀποψη κριτικῆς τῶν γεγονότων, οὔτε ἀπὸ ἀποψη συστήματος ἔρευνας τοῦ ὕλικου, ἀπ' ὅ,τι κόμισε ἢ γνωστὴ ἀπὸ μεταφράσεις ξενόγλωσση μαρξικὴ ἱστορικὴ βιβλιογραφία, ποῦ ἢ καλύτερῆ τῆς περίπτωση—τὸ βιβλίον τοῦ Α. Ρανόβιτς γιὰ τοὺς ἑλληνοσλαβικοὺς χρόνους—μένει σχεδὸν ἀχρησιμοποίητη, γιατί ὁ συγγραφέας δὲν καταπιάνεται μετὰ τὴν ἐν λόγῳ ἱστορικὴ περίοδο, μάλιστα σὲ συσχετισμὸ μετὰ τὸ Βυζάντιο. Τὸ βιβλίον, τέλος πάντων, μιὰ ποῦ δὲν κάνει λόγο γιὰ τὴν νεοελληνικὴν κοινωνικὴν δομὴν καὶ τὴν συνέχεια τοῦ Βυζαντίου στὴν Τουρκοκρατία, τὴν στάση τῶν φορέων τῆς νεοελληνικῆς ἐθνικῆς συνείδησης πρὸς τὸν κλασικισμὸ—παρὰ λίαν ἀτελῶς καὶ κατὰ σύντομῃ ἀνερμηνευτικὴ ἐξιστόρηση—καὶ τὴν αἰτιώδη τους ἐξάρτηση μετὰ τὸν Εὐρωπαϊκὸ Διαφωτισμὸ καὶ γενικῶς μετὰ μιὰ σειρά οὐσιώδη πράγματα, παραμένει μιὰ ἐκλαϊκευτὴ διχῶς ἰδιαιτέρως ἀπαιτήσεις καὶ διχῶς νά ἐκπληρῶνει τὸ σκοπὸ τῆς. Στὸ «δεοντολογικόν» τῆς μέρος, σχετικὰ μετὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση, σκιαίζεται ἀνεπανόρθωτα ἀπὸ τὸ μελέτημα τοῦ Γληνοῦ, ἐνῶ τὸ Ἐπίμετρο γιὰ τοὺς γλωσσικοὺς ἑλληνοσλαβικοὺς δεσμοὺς εἶναι πενιχρό. Ἰδιαιτέρα στὸ θέμα τῶν σλαβικῶν τοπωνυμιῶν σχεδὸν δὲ λέγει τίποτα. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς ἑλληνικὲς λέξεις ποῦ πέρασαν στὴν ρωσικὴ γλῶσσα σὲ σχέση μετὰ τὸ πρόβλημα τῶν δεσμῶν—τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ μετὰ τὶς εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες, χωρὶς αὐτὸ νά ἔχει βαρύνουσα σημασίαν γιὰ τὸ θέμα—ὅταν μάλιστα πρόκειται γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ὀρολογία. Ἵπάρχει ἄλλωστε αἰτιοκρατικώτερος καὶ ἐπιστημονικώτερος τρόπος γιὰ νά πραγματοποιηθεῖ ἢ πρόθεση τοῦ συγγραφέα (σ. 13), νά καταστήσει δηλ. ὀδηγητικὰ γιὰ τὸ παρὸν τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποῦ προβάλλαν τὴν νεοελληνικὴν ἐθνικὴν συνείδηση.

Θὰ μπορούσαν νά γίνουν ἀρκετὲς ἐπὶ μέρος παρατηρήσεις, λ.χ. γιὰ τὴν ἀνοίκεια χρῆση θεμάτων ἢ προσώπων (π.χ. τοῦ Πλάτωνα καὶ τῶν Ἑλλήνων ἰδεαλιστῶν) ἢ τοὺς βιαστικοὺς ἀφορισμοὺς γιὰ τὸν κ. Ι. Κακριδῆ, ὁ ὁποῖος κατακρίνεται γιὰ τὸν κ. Ι. Κακριδῆ, ὁ ὁποῖος κατὰ τὸν κ. Ι. Κακριδῆ; Μελετᾷ τὴν ἀλλαγὴν ποῦ ὑφίστανται οἱ ἑλληνικοὶ μῦθοι σὲ διαφορετικὲς πολιτισμικὲς καταστάσεις. Αὐτὸ εἶναι κάτι ποῦ ἐνοχλεῖ μόνον ὅταν δὲν συλλαμ-

βάνομε ὀρθὰ τὴ σημασία τῆς ἀξιολόγησής τοῦ ἀρχαίου κόσμου «στὴν ἄμεση συσχέτισή του μετὶ τῆς οικονομικῆς καὶ πολιτικῆς συνθήκης τοῦ καιροῦ ἐκείνου» (σ. 26). Τέλος πάντων πέραν τῆς ἀδρομεροῦς ἐπιχειρηματολογίας τῆς ἀμέσου ἀναγωγῆς στὴ βάση συνυπάρχει κ' ἐκείνη ποὺ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τῆς τῆς διεργασίας τοῦ ἐποικοδομημάτος, ὅπου καὶ ἀνήκει ἡ κατὰ συστοιχία πρὸς τῆς πολιτισμικῆς καταστάσεις μεταλλαγῆ τοῦ μύθου.

Ὅφειλε ὁμοίως κανεὶς νὰ μὴ λησμονάει πὼς τὸ βιβλίον γράφηκε στὶς φρικτῆς συνθήκες τῆς φυλακῆς. Ἔτσι δικαιολογοῦνται πολλῆς ἀτέλειες. Καὶ ἀτελὲς ὁμοίως τὸ βιβλίον καὶ μὴ ἀνταποκρινόμενο στὶς ἐπιδιώξεις του εἶναι μιὰ ἐκλαίκευση ποὺ μπορεῖ νὰ ὠφελήσῃ τὸν ἀναγνώστη ὡς πρὸς τὰ ζητήματα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ Βυζαντινῆς κοινωνίας.

ΣΠ. ΑΣΔΡΑΧΑΣ

ἡ μουσικὴ

Γ. Σισιλιάνου, Συμφωνία ἀρ. 1, ἔργ. 14 [πρώτη 10 Νοεμβρίου 1958, Δ/ντῆς ὀρχήστρας Ἀνδρ. Παρίδης].

Εἶναι δύσκολο, ἂν ὄχι ἐπικίνδυνο — μιὰ καὶ δὲν ὑπάρχει ἀκόμα ἡ ἀπαιτούμενη προοπτικὴ χρόνου — νὰ καθορίσουμε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς δημιουργικῆς προσπάθειας τῆς νεώτερης γενιᾶς τῶν συνθετῶν μας.

Γι' αὐτὸ καὶ ἀπλῶς ὑποσημαίνουμε ὀρισμένες τάσεις. Τάσεις ποὺ ἡ γενιὰ αὐτὴ ἔχει ὡστόσο ἀκολουθήσει μὲ σταθερότητα, ὅπως εἶναι ἡ προσήλωσή της α) στὶς φόρμες τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς (συμφωνία, σουίτα, κοντσέρτο, σονάτα κλπ.) καὶ β) στὴ δωδεκάτονη καὶ μεταδωδεκάτονη μουσικὴ γλῶσσα.

Παρατηροῦμε δηλαδὴ μιὰ στροφὴ πρὸς τὰ σύγχρονα μουσικὰ ἐνδιαφέροντα τῆς Εὐρώπης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀμέσως προηγούμενη γενιὰ, ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐμμένει στὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῆς μετακλασικῆς καὶ ρομαντικῆς μουσικῆς τοῦ προηγούμενου αἰῶνα.

Ἀπότομη στροφὴ, ποὺ δημιουργεῖ προβλήματα πολὺ περισσότερα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ εὐρωπαϊὸς συνθέτης, μὲ τὴ φυσιολογικὴ μουσικὴ ἐξέλιξη καὶ τὸ ὀμαλὸ — γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο — πέρασμα ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ στὴ σύγχρονη μουσικὴ. Γιὰ τὸν ξένο συνθέτη ἡ ἀνάγκη τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἔχει προετοιμαστῆ ἀπ' τὸν ἐμπρεσσιονισμὸ τοῦ Ντεμπυσὶ καὶ τὴν ὀρχηστρικὴ γλῶσσα τοῦ Στράους. Γιὰ τὸν Ἕλληνα δημιουργὸ δὲν ὑπάρχει παρὰ ἡ Ἑθνικὴ μουσικὴ σχολή· μουσικὴ δημιουργία στηριγμένη σὲ ἄλλα ἰδανικά, μὲ σαφῆ προσανατολισμὸ στὴ μουσικὴ γλῶσσα τοῦ 19ου αἰῶνα.

Σήμερα, τὸν νεώτερο Ἕλληνα συνθέτη δὲν τὸν φλογίζουν πιά τὰ ἰδανικά τῶν Ἑθνικῶν σχολῶν. Ἀντίθετα, μάλιστα, εἶναι «ἀντιφοκλορίστας». Θεωρεῖ ξεπερασμένη τὴν τεχνικὴ τους καὶ πιστεύει ὅτι ἡ προβολὴ τῆς

προσωπικότητος ὀφείλει νὰ πραγματοποιηθῆ μέσα ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἐκφραστικὰ μέσα, χωρὶς καμιὰ «ὑποχώρηση» στὸ δημοτικὸ μοτίβο: τὴν εὐκόλη δηλαδὴ καὶ ἐπιφανειακὴ δημιουργία ἑλληνικῆς ἀτμόσφαιρας.

Τὸ δημοτικὸ ὡστόσο μοτίβο δὲν τὸ ἀρνεῖται. Ταυτόχρονα ὁμοίως καὶ δὲν τὸ «χρησιμοποιεῖ». Ὁ Μπάρτοκ δημιούργησε μὲ τὸ ἔργο του ἓνα καινούργιο μέτρο. Ἐναντιὸν ἀνάλογο μὲ ἐκεῖνον τῶν «Πέντε». Στὸς ῥώσους ἔθνικιστῆς, αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ λαϊκὸ μοτίβο, ἡ ἐναρμόνισή του, ἡ ἀνάπτυξή του, ἀποτελοῦν τὸ κύριο σῶμα τοῦ ἔργου τους. Στὸν Μπάρτοκ, τὸ ὕψος τοῦ μόνον· τὰ βαθύτερα χαρακτηριστικὰ του εἶναι ἐκεῖνα ποὺ θὰ χρωματίσουν τὴ δημιουργία του, ἀνοίγοντας ἓνα καινούργιο δρόμο γιὰ τὴ θέση ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ λαϊκὸ μοτίβο στὴ σύγχρονη μουσικὴ.

Στὸ «Κοντσέρτο γιὰ ὀρχήστρα» ἔργ. ἀρ. 12 [πρώτη 1954] ὁ Σισιλιάνος μᾶς δίδει ἓνα χαρακτηριστικὸ δείγμα αὐτῆς τῆς τάσης, σφιχτοδεμένο σὲ μιὰ ἐνιαία μουσικὴ διάθεση μὲ τὰ ἄλλα μέρη τοῦ ἔργου.

Στὴν πρώτη συμφωνία του ἄλλα προβλήματα ἀπασχολοῦν τὸν συνθέτη.

Ἐδῶ, δίπλα σ' αὐτὸ ποὺ λέμε περιεχόμενο — τὸ καθαρὰ μουσικὸ φυσικὰ — ὁ Σισιλιάνος ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει τὸ πρόβλημα τοῦ κ τ ι σ ῖ μ α τ ο ς τῆς φόρμας — καὶ ὄχι τῆς «φόρμας» — καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς μουσικῆς του γλώσσας.

Στέρεα κτισμένη, μὲ ἀνεση στὴ ροὴ τοῦ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ

ΣΤΡΑΤΗ ΔΟΥΚΑ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ

Τρίτη ἔκδοση

Βιβλιοπωλείου τῆς ΕΣΤΙΑΣ

Ἐκδοση πολυτελείας σὲ ἐξαιρετικὸ χαρτί, μὲ μιὰ προσωπογραφία τοῦ συγγραφέα ἀπὸ τὸν ζωγράφο ΣΠΥΡΟ ΠΑΠΑΛΟΥΚΑ. Ζυλογραφίες τοῦ ΑΓΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ καὶ κάλυμμα τοῦ Α. ΤΑΣΣΟΥ.

«Εἶναι ἓνα βιβλίον ποὺ μὲ τὴν ἀτσάλνια του λιτότητα καὶ μὲ τὸ πλοῦτος τῆς ἀνθρωπιᾶς του θὰ παραμείνει ὑπόδειγμα μέσα στὶς πιὸ δοξασμένες σελίδες τῆς πεζογραφίας μας».

ΘΡΑΣΟΣ ΚΑΣΤΑΝΑΚΗΣ

μουσικοῦ της λόγου, ἢ συμφωνία τοῦ Σισιλιάνου ἀποτελεῖ ἓνα σταθμὸν στὴ νεώτερη μουσικὴ μας. Ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ὀρχηστρικοῦ χρώματος προδίδει ἓναν ἔμπειρο ἤδη τεχνίτη, ἱκανὸν ν' ἀντιμετωπίζει μὲ εὐλυγισία τὶς δύστροπες ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης μελωδικῆς γλώσσας.

Ἐνδιαφέρων, στὸ σημεῖο αὐτό, εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ τὴ δωδεκάτονη τεχνική.

Μακρὰ ἀπὸ τὴ δογματικὴ ἀκαμψία τῶν πρώτων ὁπαδῶν τοῦ δωδεκάτονου συστήματος, τῶν «πιστῶν» αὐτῶν, ποὺ εἶχαν μεταβάλλει τὸ μέσον σὲ σκοπὸ, ὁ Σισιλιάνος, μὲ ἐλευθερίες, ποὺ τοῦ ἐπιβάλλουν κάθε φορά τὰ ἐκφραστικά του προβλήματα, περνᾷ μὲ ἄνεση ἀπὸ τὸ δωδεκάτονο στὸ τονικὸ σύστημα (καὶ τὸ ἀντίθετο). Ἐκεῖνο ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος, εἶναι ἡ μουσικὴ ἔκφρασις.

Φυσικά, ἡ ἐλευθερία του αὐτὴ ἀπέναντι στὴ δωδεκάτονη τεχνική, ποὺ κάνει συχνὰ τὸ «κακόηχο» σύστημα τοῦ Σένπεργκ νὰ ἤχη πολὺ πιὸ ἤπια ἀπὸ τὸ κλασικὸ τονικὸ σύστημα, εἶναι ἀσυγγώρητη γιὰ τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ βιεννέζου ἐπαναστάτη.

Ἐμεῖς, ποὺ τὴ θεωροῦμε «ἠθελημένη» καὶ ὄχι ἀπὸ ἀδυναμία μουσικοῦ ἐκλεκτικισμοῦ, θὰ σταματήσουμε σ' ἓνα ἄλλο σημεῖο. Στὴ συστηματικὴ χρῆσις τῶν πνευστῶν, ποὺ γίνεται μὲ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰ ὑπογραμμίζεται, ὄχι λίγες φορές, μιὰ ἀπαράδεκτη—θὰ λέγαμε—ρομαντικὴ διάθεσις. Ἐνα ρομαντικὸ ὄψος ποὺ προδίδει τὴ σύγχρονη μουσικὴ ἀντίληψη—κατ' ἀρχὴν ἀντιρομαντικὴ.

Στὴν τάση αὐτὴ ἀντιδρᾷ ὁ συνθέτης μὲ τὴ μελωδικὴ του γραμμὴ καὶ τὴν ἁρμονικὴν του γλώσσα (στοιχεῖα, σταθερὰ ἀπὸ καιρὸ προσανατολισμένα πρὸς τὴ σύγχρονη μουσικὴ ἀντίληψη).

Γενικὰ ἡ πρώτη συμφωνία τοῦ Γιώργου Σισιλιάνου εἶναι ἓνα ἔργο μὲ ὄριμες πλευρὰς, ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς νεώτερης ἐλληνικῆς μουσικῆς σχολῆς.

Μ. Θεοδωράκη, «Οιδίπους Τύραννος», ὠδὴ γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων (Πρῶτη 8 Δεκεμβρίου 1958, Δ' ἡμέρας ὀρχήστρας Ἄνδ. Παρίδης).

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ὠδὴ «Οιδίπους Τύραννος», τοῦ Θεοδωράκη, ἀνήκει στὴν ἀπόλυτη μουσικὴ. Ὁ τίτλος ὁμοίως μᾶς παρασύρει σὲ σκέψεις, ποὺ δικαιολογοῦν, ὡς ἓνα σημεῖο τουλάχιστον, τὴν ἀνάγκη ἐνὸς «προγράμματος». Καὶ ἀσφαλῶς ὁ συνθέτης θὰ ἔστειλε. Τὶς λιγιστὰς ὁμοίως σελίδες τοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος κάλυψε τὸ ἄρθρο τοῦ Μανώλη Καλομοίρη γιὰ τὸν Φιλοκτήτη Οἰκονομίδη, στὸν ὁποῖον ἦταν ἀφιερωμένη ἡ συναυλία, μνημόσυνο στὴν πρώτη ἐπέτειο τοῦ θανάτου του.

Ἔτσι παραμένει ἀναπάντητο τὸ ἐρώτημα: ὡς ποῖο σημεῖο ὁ συνθέτης ἀκολουθεῖ,

ἔστω καὶ ἐλεύθερα, ἓνα πρόγραμμα. Ἐχει τὸ ἔργο σχέση μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ἢ κάποια παράστασή της στάθηκε γιὰ τὸν συνθέτη ἢ γενεσιουργὸς ἀπλῶς ἀφορμῆ.

Γραμμὴν γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων, ἢ ὠδὴ «Οιδίπους Τύραννος» παρουσιάζει μιὰν αὐστηρὴν λιτότητα στὰ ἐκφραστικά της μέσα. Ταυτόχρονα ὁμοίως ἐκθέτει μὲ τὸ μᾶκρος τῆς τὶς προθέσεις τοῦ συνθέτη, ποὺ αὐτοπεριορίζεται μόνον στὸ «χρῶμα» τῶν ἐγχόρδων. Γιατὶ εἶναι γνωστὸ, ὅτι ἔργα γραμμένα ἀποκλειστικὰ γιὰ ἐγχόρδα ἀφήνουν ἀκάλυπτες καὶ τὶς παραμικρὰς τους ἀδυναμίας. Ἡ ἔλλειψη ποιικιλίας «χρώματος» δὲν ἐπιτρέπει καμιὰ χαλάρωσις στὴν πυκνότητα τοῦ μουσικοῦ λόγου. Μιὰ οἰκογένεια ὀργάνων, τὰ ἐγχόρδα, ἀναλαμβάνουν τὸ βάρος, ὄχι μόνον νὰ ἐκφράσουν διαφορετικὰς, ἐκ διαμέτρου, μουσικὰς ἰδέας, ἀλλὰ καὶ λεπτότατες ἀποχρώσεις—τόσο εὐκόλο ὅταν ὁ συνθέτης γράφει γιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα.

Ἡ ὠδὴ τοῦ Θεοδωράκη ἔχει ὡραία στημένες ὀρισμένες σελίδες της. Παρασύρεται ὁμοίως σὲ μᾶκρος ἀδικαιολόγητο, ὅπως νομίζουμε, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ παρουσιάζει καὶ κενά, μὲ μειωμένο μουσικὸ ἐνδιαφέρον.

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

οἱ εἰκαστικὲς τέχνες

Νωρὶς ἀπ' τὶς πρώτες φθινοπωρινὰς μέρες ἄρχισε στὴν Ἀθήνα ἡ κίνησις τῶν ἐκθέσεων. Κι αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ παρήγορο. Τὸ μέτρο μᾶς τὸ δίνει τὸ γεγονός ὅτι οἱ αἰθουσες σχεδὸν διπλασιάστηκαν καὶ παρ' ὅλ' αὐτὰ ὑπάρχουν ἀκόμα πολλοὶ καλλιτέχνες, ποὺ δὲν θὰ μπορέσουν νὰ μᾶς δείξουν ἔργα τους οὔτε καὶ φέτος, γιατί δὲν μπόρεσαν νὰ πάρουν σειρά.

Φυσικά μέσα σὲ μιὰ τόσο πλούσια κίνησις τὰ ἐκθέματα βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ὄχι μόνον ἀντίληψης, ἀλλὰ καὶ ποιότητος. Οἱ κατευθύνσεις εἶναι καὶ αὐτὲς ποικίλες. Πολλοὶ καλλιτέχνες παρουσιάζουν ἀληθινὴν πρόοδο σὲ σχέση μὲ προηγούμενη δουλειὰ τους. Ὑπάρχουν ἀκόμα ἐλπιδοφόρα παρουσιάσματα νέων. Ὅμως ὑπάρχουν καὶ ἀρκετοὶ ποὺ πραγματικὰ τείνουν ν' ἀπαλλοτριώσουν τὸ προσωπικὸ τους ὄραμα γιὰ νὰ γίνουν «μοντέρνοι» δηλ. ἀφηρημένοι. Μαζὶ μὲ πολλὰ μέτρια ἔργα αὐτῆς τῆς τάσης καὶ ἄλλα ὀλοτέλα ἀνύπαρκτα, ὑπάρχουν καὶ ἔργα ἀξιόλογων καλλιτεχνῶν ποὺ ἐπιδίδονται ἀπλᾶ σὲ μορφικὰς ἀναζητήσεις. Κάποτε μᾶς δίνουν τὸ μέτρο τῆς τεχνικῆς τους ἀνεπάρκειας μὲ τὸν τρόπο αὐτό, καὶ κάποτε πετυχαίνουν ἀξιόλογες λύσεις ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν διακρίνονται ὄντας στὴν ὑπηρεσία ἐνὸς ἀνθρώπου αἰσθήματος, ἐπειδὴ καταργοῦν τὸ θεατὴ καὶ δημιουργοῦν ἀποτελέσματα ποὺ δὲν ἀπευθύνονται σὲ κανέναν, δὲν ἔχουν τὴ σημασία ποὺ εἶχαν στὰ προηγούμενα στάδια τῆς δουλειᾶς τους.

Ὁ ζωγράφος Βάσος Γερμενῆς παρουσιάζει στή μεγάλη αἶθουσα τοῦ Παρνασσοῦ τὴν τελευταία ἐργασία του. Ὁ καλλιτέχνης ἐπιχειρεῖ στήν φάση αὐτὴ τῆς παραγωγῆς του μιὰν ἀπλούστευση τοῦ χρώματός του, πού καταλήγει ὁμως στὸ νὰ κάνει ἀκόμα πιὸ ἐκδηλῆ τὴν ἀνεπάρκειά του. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς μένει πάντα στήν ἀναζήτηση εὐκολῶν διακοσμητικῶν λύσεων καὶ τὰ ἔργα του εἶναι δοσμένα μὲ τὴν αἰσθησιμότητα τῶν εἰκονογραφημένων ἐπιστολικῶν δελταρίων. Ἐλάχιστα τοπία του εἶναι κάπως εὐχάριστα σύνολα, ἐνῶ κατὰ κανόνα οἱ φιγούρες του εἶναι ἀσχεδιαστές. Ἐπιμένει σ' ἓναν ἀφόρητο ἀκαδημαϊσμό, σὲ μιὰ ζωγραφικὴ — ἀναπαράσταση, ὅσο γίνεται πιὸ γλυκερὴ καὶ μαλακὴ.

Ὁ Γιάννης Σιφναῖος, πού παρουσιάζει ἐργασία του στή μεσαία αἶθουσα τοῦ Παρνασσοῦ, φαίνεται νὰ εἶναι ἀπλῶς ἐρασιτέχνης καὶ μάλιστα χωρὶς ἰδιαίτερες ἀξιώσεις. Δὲν ἔχει βέβαια τίς τεχνικὲς ἰκανότητες τοῦ Γερμενῆ, πάντως ἡ δουλειά του βρῖσκεται μέσα στὸ ἴδιο πνεῦμα τῆς εὐκολῆς διακόσμησης.

Στὴν κάτω αἶθουσα τοῦ Παρνασσοῦ, τέλος, ἡ Εἰρήνη Τριανταφύλλου — Ἀραβίδου παρουσιάζει μερικὰ γκομπιέλν, πού μόνο σὰν ἔργα ὑπομονῆς ἔχουν κάποια σημασία.

Στὴν αἶθουσα Ρόμβος μιὰ ἄλλη ὁμάδα ἐρασιτέχνες ἐκθέτουν τὴν ἐργασία τους. Ὁ Νίκος Γιαννακόπουλος καὶ ἡ Μαρίκα Γαλάνη παρουσιάζουν κυρίως τοπία πού δὲν τὰ καταφέρνουν νὰ φτάσουν στήν ἀναπαράσταση πού θὰ ἐπιθυμοῦσαν. Ὁ Ἰωάν. Σεργουλόπουλος δείχνει μιὰ κάποια ἐλευθερία, ἔχει ὁμως τίς ἀδυναμίες τῶν συνεκθειῶν του, ὅπως καὶ ὁ Ἰωακείμ Βάρναλης, πού ἂν μελετοῦσε σοβαρὰ θὰ κατέληγε ἴσως κάποτε νὰ μᾶς δώσει ἐνδιαφέροντα ἔργα.

Ὁ Μίχης Ματσάκης ἐκθέτει τὰ ἔργα του στή μεγάλη αἶθουσα τοῦ Ζυγοῦ. Μὲ τὴ δουλειά του αὐτὴ παρουσιάζει μιὰ πιὸ ὀργανωμένη προσπάθεια νὰ κάνει ζωγραφικὴ. Ὁ καλλιτέχνης ἐγκατέλειψε τὸ ὕψος τοῦ κροκί πού μᾶς εἶχε δεῖξει σὲ μιὰ τελευταία του ἐκθεση, καὶ προχώρησε σὲ μιὰ πιὸ υπεύθυνη ἀντιμετώπιση τόσο τοῦ χρώματος ὅσο καὶ τῆς σύνθεσης. Στὸ χρῶμα του ὁ Ματσάκης εἶναι κάπως ἄνισος. Ἐνῶ σὲ μερικὲς στιγμὲς του ἔχει ἀναμφισβήτητα μιὰ χρωματικὴ εὐαισθησία καὶ ἡ ὕλη του ἀποχτᾷ κάποια ποιότητα, σὲ ἄλλες τὸ χρῶμα του εἶναι ξηρὸ καὶ τυπικὸ, τόσο πού σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ φτιαχτοῦ. Κεῖνο πού ἰδιαίτερα ζημιώνει τὸ ἔργο τοῦ Ματσάκη εἶναι μιὰ φλυαρία, μιὰ ἐπανάληψη λύσεων πού πέτυχε σὲ μιὰ στιγμή του. Κατὰ κανόνα οἱ οὐρανοὶ του εἶναι φορτωμένοι καὶ γλυκεροί, πολλὰς φορὲς σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ χρωματικὴ αἰσθησιμότητα τοῦ ὑπόλοιπου πίνακα. Γενικὰ μπορεῖ νὰ πει κανεὶς πὼς τὰ ἀρχιτεκτονικά του, ὅπου δὲν τὸ παρακάνει στή λεπτομέρεια, εἶναι τὰ πιὸ εὐχάριστα κομμάτια του. Ἴσως αὐτὸ νὰ συμβαίνει γιατί ὁ ζωγράφος κάνει πάντα μιὰν ἐντονὴ σχεδιαστικὴ προσπάθεια σ' ὅλο τὸ ἔργο του καὶ στὰ ἔργα του αὐτὰ ἡ προσπά-

θεια αὐτὴ ἀποδίδει περισσότερο. Οἱ φιγούρες του κατὰ κανόνα τοῦ ἔχουν φύγει. Τὰ μελάνια του ἔχουν κάποια μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ ἀποτελοῦν μιὰ φιλότιμη σχεδιαστικὴ προσπάθεια πού ἂν δὲν ὀλοκληρῶνεται δίνει συχνὰ φροντισμένα — ψαγμένα σύνολα. Ὁ Ματσάκης μένει πάντα κοντὰ στὰ πράγματα καὶ κεῖνο πού ζητᾷ νὰ μᾶς δώσει εἶναι εὐχάριστες, γραφικὲς ταξιδιωτικὲς ἐντυπώσεις.

Ὁ γνωστὸς ζωγράφος — σκηνογράφος Γιώργος Βακαλὸ παρουσιάζει στή μικρὴ αἶθουσα τοῦ Ζυγοῦ τριανταπέντε ἀκουαρέλλες, πού ἀποτελοῦν καὶ τὴν πρώτη ἀπόπειρα τοῦ καλλιτέχνη νὰ δώσει ἔργο ἀφηρημένο. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του ὑπάρχει, ἔστω καὶ ἀόριστα, ἡ παρουσία τοῦ ἀντικειμένου πού τὸν ἀπασχολεῖ, δοσμένο μὲ μιὰν ἀντίληψη διακοσμητικὴ. Μάλιστα σ' ἓνα δυὸ ἔργα του, μέρη ἀπ' τὰ ἀντικείμενά του εἶναι δοσμένα μὲ τρόπο ρεαλιστικὸ. Σὲ μερικὰ ἄλλα (21, 24, 5) τείνει στὸ νὰ μᾶς δώσει ἓνα ποιητικὸ ὄραμα τῆς πραγματικότητας. Τὰ ὑπόλοιπα ἀποτελοῦν ἀπλῶς προσπάθειες γιὰ ὀργάνωση τῆς ἐπιφάνειάς του μὲ ἀφηρημένα σχήματα καὶ ἴσως οἱ τίτλοι πού διαβάζει κανεὶς στὸν κατάλογο νὰ μὴν ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ὑπάρχουν, ἀφοῦ τέτοιες συνθέσεις δὲν ἔχουν ἀνάγκη μιᾶς τέτοιας δικαιολογίας. Τὰ ἔργα τοῦ Βακαλὸ ἀποτελοῦν προσεγμένα χρωματικὰ σύνολα καὶ ἡ σύνθεσή του, ἀπλή καὶ χωρὶς ἰδιαίτερο προβληματισμό, συντείνει στήν εὐχάριστη ἐντύπωση πού προξενοῦν στὸ θεατὴ οἱ ἀκουαρέλλες αὐτές. Ὁ καλλιτέχνης φαίνεται πὼς τοῦ ἀρέσει νὰ χρησιμοποιεῖ πολλὰ ἀπ' τὰ διακοσμητικὰ μέσα, σταξίματα, τρεξίματα, πιτσιλίσματα, πού βλέπουμε τόσο συχνὰ στὰ ἔργα τῶν ἀνεικονικῶν ζωγράφων.

Ὁ Ἀργύρης Στυλιανίδης στήν αἶθουσα Ζαχαρίου, παρουσιάζει μιὰ σειρά ἀπὸ λάδια του. Ὁ ζωγράφος κάνει καὶ αὐτὸς μιὰ προσπάθεια γιὰ «ἐκσυγχρονισμό» τῶν μορφῶν του, προσεγγίζει δηλ. πρὸς τὴν ἀφαίρεση. Ἡ κύρια ἐκδήλωση τῆς προσπάθειάς του αὐτῆς βρῖσκεται στήν ἀπλούστευση τοῦ χρώματός του. Πραγματικὰ σὲ μερικὰ ἔργα του μεγάλες ἐπιφάνειες, καὶ μάλιστα φιγούρες, ἔχουν γεμίσει μ' ἓνα σκέτο χρῶμα, πλακάτο, πού μολονότι φαίνεται νὰ ἔχει μελετηθεῖ καλὰ πάνω στήν παλέττα του δὲν καταλήγει νὰ δώσει τὸ ἀποτέλεσμα πού περίμενε ὁ ζωγράφος πάνω στὸν πίνακα. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ βασικὴ αὐτὴ παρεξήγηση πρέπει ν' ἀναφερθεῖ πὼς συχνὰ καὶ τὰ σχήματα πού καταλήγει νὰ μᾶς δώσει ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ἁρμονικά. Τὸ σχέδιό του δὲ μπόρεσε ἀκόμα νὰ τὸ κάνει πυκνὸ καὶ περιεκτικὸ, ὥστε νὰ δίνει μὲ τὴ λιτότητα πού ὁ καλλιτέχνης ἐφαρμόζει, κάπως ἐξωτερικὰ καὶ ἴσως μὲ μιὰν ἀκαδημαϊκὴ ἀντίληψη, τὸ σχῆμα πού ὁ ζωγράφος θᾶθελε νὰ ὑπάρχει γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἀντικειμένου του. Μερικὰ τοπία του (17 καὶ 18) καθὼς καὶ μιὰ νεκρὴ φύση του (25) εἶναι πολὺ εὐχάριστα κομμάτια μὲ ἀξιόλογη ἰσορροπία καὶ ὀργάνωση. Ὁ καλλιτέχνης γύρεψε μιὰν ἀνανέωση τῶν μορφῶν

του, όμως την γύρεψε κάπως έξωτερικά χω-
ρίς νά μπορεί ν' αποτινάξει ακόμα τή μα-
θητεία του κοντά στον Παρθένη πού ή πα-
ρουσία του στην αίσθηση του σχήματος εί-
ναι έντονη κάτω απ' τίσ μορφές του Στυ-
λιανίδη.

Ένας νέος ζωγράφος, ό Γιώργος Πατριαρ-
χέας, παρουσιάζει στην αίθουσα του Πρακτο-
ρείου Πνευματικής Συνεργασίας τά έργα του.
Σχέδια με μολύβι, μελάνια, άκουαρέλλες, τέ-
μπερες, λάδια είναι ή παραγωγή του. Ό
ζωγράφος, στα καλύτερα έργα του, φέρνει
έντονη τήν σφραγίδα του έργου του Τσαρού-
χη. Μερικά απ' τά έργα αυτά, μολονότι ι-
δωμένα με τά μάτια του δασκάλου του, είναι
άρκετά καλά δουλεμένα. Τά σχέδιά του είναι
πολύ ψαγμένα, και τó χρώμα του μελετημέ-
νο. Όμως όπως είναι φυσικό, δέν φτάνει
τά έπιτεύγματα του έργου, πού θέλει ν' ά-
κολουθήσει. Σ' ένα δυό έργα του τó όραμα
του Τσαρούχη φαίνεται νά του έγινε γόνιμη
άφετηρία. Τά στοιχεία του έργου του δά-
σκαλου έχουν άφομοιωθεί άρκετά στα έργα
αυτά του Πατριαρχέα και μās οδηγούν σε μιάν
όραση πιό προσωπική, πιό δική του. Υπάρ-
χουν μερικά πορτραίτα και λουλούδια, ίσως
παλιότερα, πού κάποιος δισταγμός στο χρώ-
μα τά κάνει νά μήν έχουν τή σημασία του
υπόλοιπου έργου του, ένω στο πορτραίτο 31
τά δυνατά χέρια έχουν γερά σχεδιαστεί και
οί όποιες χρωματικές αδυναμίες δέν κατορ-
θώνουν ν' άποσπάσουν τήν προσοχή του θεα-
τή απ' τó σημείο πού πάει νά έξάρει ό καλ-
λιτέχνης.

Η πιό ενδιαφέρουσα έκθεση τής περιόδου
ήταν άναμφισβήτητα ή έκθεση του Άρμου,
όπου μερικοί γνωστοί καλλιτέχνες παρουσιάζ-
ζουν τά έργα τους. Πρόκειται για καλλιτέ-
χνες πού κοινά θεωρούνται μοντέρνοι, χω-
ρίς όμως γι' αυτό νά έχουν άναγκαστικά
υποταχτεί στη ρετσέιτα, έκτός από μερικές
έξαιρέσεις, τής θεωρούμενης μοντέρνας τέχνης.

Γιά τόν ζωγράφο Ν. Χατζηκυριάκο - Γκίκα
δέ μπαίνει φυσικά καθόλου αυτό τó πρόβλημα.
Η γνησιότητα του δράματός του είναι έξω
άπό κάθε άμφισβήτηση. Τά έργα του αυτά
μās τά παρουσίασε ό ζωγράφος πριν από
πολλά χρόνια, πριν «φτάσει τó κακό στο άπρο-
χώρητο, όταν οί διαχωριστικές γραμμές τής
ποιότητας αρχίζουν νά χάνουν τή σημασία
τους και τή θέση τους νά τήν παίρνουν οί
διαχωριστικές γραμμές των τεχνοτροπιών»,
όπως σωστά και δίκαια διαπιστώνει στον
πρόλογο του καταλόγου τής έκθεσης, ό ποιη-
τής Όδυσσέας Έλύτης. Ό Χατζηκυριάκος
λοιπόν μās δίνει τρεις συνθέσεις του, με τó
γνωστό προσωπικό του ύφος, ένός συνθετι-
κού κυβισμού. Η όργάνωση του πίνακά του
είναι πάντα πολύ μελετημένη και γερά άρ-
χιτεκτονημένη, τó χρώμα του ζουμερό και
σωστά διαρθρωμένο, και τó όραμά του κρατά
πάντα κάτι απ' τή δροσιά και τήν ποίηση
των γεωμετρικών κτισμάτων, πού του γίνον-
ται συχνά άφετηρία, του γραφικού του νη-

σιού, τής Ύδρας. Τó αποτέλεσμα έχει έναν
τόνο μάλλον διακοσμητικό. Η άναμφισβήτη-
τη καλλιτεχνική του ευαισθησία, ή μαστο-
ριά του, μās τó δίνουν μ' έναν τρόπο τεχνι-
κά άψογο με μιá πηγαία και ελκρινή αϊ-
σθηση του ύλικού του.

Ό Γιώργος Μαυροΐδης είναι μιá άλλη
θετική πλευρά τής έκθεσης. Παρόλο πού
άκολουθεί κάπως τυπικά τή σύγχρονη γαλλι-
κή σχολή, μās δίνει ένα κεφάλι με λάδι πού
είναι απ' τά πιό καλά έργα τής έκθεσης.
Τόσο σ' αυτό όσο και στη μελετημένη σύνθε-
σή του τó χρώμα είναι πολύ καλής ποιότη-
τας. Τά σχέδιά του είναι άρκετά περιεκτικά,
ουσιαστικά, ένω σε λίγες περιπτώσεις φαί-
νονται άτονα και χαλαρά, όταν ό ζωγράφος
φροντίζει νά μās δώσει μ' αυτά άπλως ευχά-
ριστα σχήματα. Αν και τά χαρακτηρίζει κά-
ποια αίσθηση έξωτερική, δημιουργούν με τήν
λιτότητά τους μιάν ευχάριστη έντύπωση.

Τó έργο τής Λιλής Άρλιώτη και του Ν.
Νικολάου δέν είναι στο επίπεδο των άλλων
ζωγραφικών έργων τής έκθεσης. Η Άρλιώ-
τη κάνει μερικές συνθετικές προσπάθειες
και τά έργα της είναι μάλλον χρωματικά γυ-
μνάσματα πού δέν καταλήγουν όμως σε ά-
ξιόλογα έπιτεύγματα.

Ό Νικολάου είναι ό πιό άνεικονικός ζω-
γράφος τής έκθεσης. Σε μιá σύνθεσή του
κάνει μιá προσπάθεια, πολύ τυπική και
άρκετά κοινή. Τά σχέδιά του είναι αν-
θαίρετα σχήματα πού δημιουργούν ώρες ώ-
ρες μιá ψευδαίσθηση μαεστρίας, μά δέν φαί-
νεται νά έχουν νά μās πούν τίποτα τó σο-
βαρό.

Ό Μ. Πράσιнос μās δίνει μιá κάπως
καταθλιπτική σύνθεση με τόν τίτλο κυπα-
ρίσσια». Είναι κι αυτή μιá άπόπειρα νά
οργανώσει ό καλλιτέχνης τήν έπιφάνειά
του με άσπρο μαύρο και νά μās πείσει πώς
τά μορφικά του αυτά παχνίδια μπορούν νά
κρύβουν μεγάλη καλλιτεχνική σημασία.

Στή γλυπτική είδαμε μόνο τά έργα του
Γ. Ζογγολόπουλου και του Κλ. Λουκόπου-
λου. Τά έργα του Κ. Κουλεντιανού είχαν ά-
ποσυρθεί. Δυό φωτογραφίες έργων του πού
υπάρχουν στον κατάλογο, σύνθεση κάθετη
και σύνθεση όριζόντια, μās πείθουν πώς ό
καλλιτέχνης κυνηγά μιá έξισορρόπηση όγκων
με καθαρά διακοσμητική διάθεση. Στήν κά-
θετη σύνθεση, όσο φαίνεται από τή φωτο-
γραφία, φαίνεται πώς τó έπιτυγχάνει.

Ό Ζογγολόπουλος έδωσε μιá σύνθεση
προσεγμένη κι άρμονική, όπου οί γνωστές
κι άναμφισβήτητες τεχνικές του ικανότητες
βρίσκουν τόν τρόπο νά έξισορροπήσουν τούς
όγκους του. Φυσικό τó παιχνίδι αυτό είναι
ένας αυτοσκοπός. Φτάνει ως τήν ευχάριστη
οπτική αίσθηση. Οί άνάπηροί του, παρ' όλο
πού έχουν πάλι τεχνικές άρετές, σου δημι-
ουργούν μιάν έντύπωση έλαφρώς γελοιογρα-
φική. Δέν ξέρω αν σ' αυτό φταίει ό τίτλος
πού θά προϋπόθετε μιá δραματικότητα πού
λείπει από τó έργο αυτό του Ζογγολόπουλου.

Ὁ Κλέαρχος Λουκόπουλος παρουσιάζει στην έκθεση αὐτὴ τὰ πρῶτα ἔργα του, ἀπὸ τότε πού τράβηξε πρὸς τὴν ἀφηρημένη τέχνη. Ὁ καλλιτέχνης στὴ φάση τῆς δουλειᾶς του, πού μᾶς δείχνει στὴν έκθεση τοῦ Ἄρμου, δὲν καταργεῖ ὁλότελα τὸ ἀντικείμενο. Ὁ Κένταυρος εἶναι ἓνα ἔργο πού θυμίζει τὰ ἀρχαῖα εἰδώλια, δοσμένο μὲ μαστοριά καὶ αἰσθησιμότητα τοῦ ὄγκου του. Ρωτιέσαι μόνο ποιὰ ἀνάγκη ἐπέβαλε στὸ γλύπτη, πού μᾶς ἔδωσε στὸ παρελθὸν ἔργα σοβαρά, χωρὶς καμμιά ἀκαδημαϊκὴ προσκόλλησι καὶ μ' ἓναν τρόπο πού κάποτε, χωρὶς νὰ εἶναι ὀρθόδοξα γλυπτικός, πετύχαινε νὰ σὲ συναρπάσει μὲ τὴ λιτὴ περιεκτικότητά τους, νὰ καταφύγει τελευταῖα σὲ τοῦτες τὶς ἀρχαϊκὲς μορφές πού μπορεῖ νὰ ἔχουν τὸ προσόν νὰ μὴν εἶναι φλύαρες ἀλλὰ εἶναι κάπως μακριὰ ἀπ' τὴν σύγχρονη αἰσθησίμας, καὶ τουλάχιστον δὲν μᾶς τὶς ἐπιβάλλουν πιά σήμερα οἱ ἀνάγκες πού τὶς δημιούργησαν σὲ μιὰ καθυστερημένη τεχνικὰ ἐποχὴ. Οἱ πολεμιστὲς του εἶναι πάλι ἓνα ἔργο τόσο πολὺ ἀπλοποιημένο πού χάνεται ἡ αἰσθησιμότητα τῆς φιγούρας καὶ ἡ ἐκζήτησι τῶν μορφικῶν στοιχείων ὑπάρχει σὰν κύρια ἐπιδίωξι, χωρὶς νὰ νοιάζεται ὁ καλλιτέχνης τί ἐκφράζουν τὰ μέσα πού χρησιμοποιοῦν ἐκτὸς ἀν βρισκονται σὲ συνέπεια μὲ τὸν ἑαυτὸ τους. Ὁ Λουκόπουλος παρήτησε, λοιπόν, τὴ γνήσια γλυπτικὴ γιὰ νὰ ἐπιδοθεῖ στὴν ἀναζήτησι ἐξωτερικῶν ἐφέ.

Τὸ σύγχρονο ὄραμα λείπει ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦτα πού ἔχουν μιὰν ἀντίληψη κάπως ἀκαδημαϊκὴ πού ἔλειπε ἀπ' τὰ προηγούμενα ἔργα του. Ἡ φάσι τούτη τῆς δουλειᾶς τοῦ Λουκόπουλου, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὸ συνάδελφό του τὸ Ζογγολόπουλο, δὲν μᾶς ἔπεισε πὼς ἀποτελεῖ πρόοδο σὲ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα ἐπιτεύγματα του.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἄλκη Λυσιμάχου: Νομίζουμε πὼς τὸ γράμμα σας δὲν προάγει τὴ συζήτησι, μιὰ καὶ μένει σὲ ἀπλὲς διαπιστώσεις χωρὶς νὰ τὶς τεκμηριώνει. Ἀκόμα εἶναι φορτωμένο ἀπὸ φιλολογικὲς ἐκφράσεις πού ὄχι μόνο δὲ βοηθοῦν τὴν ἀνάπτυξι τῶν ἀπόψεών σας, ἀλλ' ἀντίθετα τὴ νοθεύουν. Ἄν θέλετε νὰ λάβετε ὑπ' ὄψη σας τὶς παρατηρήσεις μας, δουλέψτε το πάλι καὶ ξαναστεῖλτε το.

Πεζὸς λόγος

Γιαν. «Τὸ σκουλαρίκι» σας ἔχει ἀναμφισβήτητες πεζογραφικὲς ἀρετές. Στρωτὸ καὶ εὐχάριστο ὕφος, ὀρθὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἐνδιαφέρον θέμα. Δυστυχῶς ὅμως ἡ ἀνάπτυξι τοῦ θέματος εἶναι ἀτελής, (π.χ. σὲ κανένα σημεῖο δὲν μᾶς λέτε τί ἦταν αὐτὰ τὰ πέντε γερύντια καὶ πὼς συνέβαινε νὰ ζοῦν μαζί. Ἐπειτα, τί σχέση εἶχαν μὲ τὴ Ρηνούλα, ὥστε ν' ἀποφασίσουν... ὀμαδικὴ αὐτοκτονία ἐπειδὴ θέλαν νὰ τιμωρήσουν

τὸν Παρασκευᾶ πού δὲν κατάφερε νὰ ἐξασφαλίσει ἓνα δῶρο γιὰ τοὺς γάμους της;) Αὐτὰ καὶ μερικὰ ἄλλα μικρότερης σημασίας κάνουν τὸ διήγημα μὴ πειστικό. Ἐνα ἄλλο ἐλάττωμά του εἶναι πὼς ἡ εὐαισθησία του σ' ὀρισμένες στιγμές ξεπέφτει σὲ γλυκερότητα. Δὲ θὰ ἦταν καθόλου ἄσχημο νὰ τὸ ξαναδουλεύατε. Ἐχει τὰ φόντα γιὰ νὰ γίνεῖ πολὺ ὠραῖο κομμάτι. **Ἀνώνυμον:** Τὸ «ἓνα παραμῦθι — θάταν καλὸ νὰ τὸ διαβάσουν κ' οἱ μεγάλοι» εἶναι πάρα πολὺ ἀπλοϊκὸ καὶ ἐπὶ πλέον φορτωμένο φιλολογικότητες, ὅπως π.χ. «...Τὰ ὠραῖα τῆς χεῖλη, γαρνιρισμένα (!) γύρω τους μὲ λίγες ζάρες...» ἢ «τὰ φρύδια τῆς, πού τὰ λέπταινε ἢ πολυκαίρια, δείχνοντας δυὸ καλοβαλμένες πινελλιές ἐνὸς δεξιοτέχνη ζωγράφου, στὸ φαρδὺ μέτωπό της» κ. ἄ. παρόμοια. **Νικ. Μπ. - Αἰτωλόν:** Τὸ «χρονικό» σας παρὰ τὴ δροσιά του ἔχει ὀρισμένες ἀτέλειες. Ἄν θέλετε περάστε ἀπ' τὰ γραφεῖα μας νὰ συνεννοηθοῦμε κι ἂν γίνεταί νὰ τὸ δημοσιεύαμε τὸ Μάρτη. **Α. Καστρινό:** «Ἡ Πάχνη» θὰ δημοσιευτεῖ, ἴσως στὸ ἐπόμενο τεῦχος μας. **Γιάν. Γαϊτάν.** Ἱεράπετρα: «Τὰ μουρελάκια» ἔχουν καὶ ἀνθρωπιά καὶ μιὰ κάποια ἀδρότητα, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἄρτιο διήγημα. Ἰσως ἂν τὸ ξαναδουλεύατε... **Ἀνών...** Καὶ ἀπὸ τὸ δικό σας πεζογράφημα τὴ «Γύρα» δὲν λείπουν οἱ ἀφηγηματικὲς ἀρετές. Ἀλλὰ, δυστυχῶς, ἡ ἀπλὴ ἀφήγησι ἐπεισοδίων, πού μπορεῖ νὰ συμβοῦν σ' ἓνα γυρολόγο τζαμά, (καὶ μάλιστα ἐπεισοδίων πού δὲν ἔχουν τίποτα τὸ ξεχωριστὸ καὶ εἶναι περίπου ὅμοια μὲ χιλιάδες ἄλλα) δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ κάνει ἓνα διήγημα. Χρειάζεται κάτι πιὸ πολὺ: Ἐνα κεντρικὸ ἐπεισόδιο, πού θ' ἀποτελέσει λόγῳ τῆς σπουδαιότητάς του τὴ σπονδυλικὴ στήλη γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ οἰκοδομηθεῖ τὸ διήγημα καὶ θὰ πάρουν τὴ θέσι τους καὶ τ' ἄλλα, δευτερεύουσας σημασίας ἐπεισόδια. Καὶ κύριος σκοπὸς δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐξιστόρησι τῶν ἐπεισοδίων καθ' ἑαυτῶν, ἀλλὰ ἡ μέσω τῶν ἐπεισοδίων ἀνάδειξι — ἀποκάλυψι ἀνθρώπων χαρακτήρων καὶ, ἂν εἶναι τοῦτο δυνατὸν, στὴν ψυχολογικὴ κίνησι καὶ ἐξέλιξή τους. **Γ. Ματζουρ:** Τὸ «παράσημό» σας θὰ μποροῦσε νὰ γίνεῖ πάρα πολὺ καλὸ διήγημα. Δυστυχῶς τὸ ἀδικεῖ τὸ ἐπεισόδιο στὸ αὐτοκίνητο, γιὰ τὸ κάνει μὴ πειστικό. Θὰ μᾶς ἐνδιέφερε νὰ δοῦμε κι ἄλλη δουλειά σας. **Ἰουλ. Δαβ.:** Θὰ κρατούσαμε τὴν «Παναγιῶ» γιὰ νὰ τὴν δημοσιεύσουμε ἀργότερα, ἂν δὲν εἶχε ὀρισμένες ἀδυναμίες, ὅπως λ.χ. οἱ σχέσεις τῆς μικρῆς μὲ τὴ Βασιλική, ὅπως δίνονται στὸ διήγημα διαψεύδουν τὶς φράσεις «ἀπὸ κείνη τὴ στιγμὴ ἦταν πού ἄρχισε ὁ κρυφὸς κατατρεγμὸς τῆς Βασιλικῆς γιὰ τὸ παιδί» καὶ «Μένανε οἱ δυὸ τους μόνες καὶ ἡ Βασιλικὴ εἶχε τὸ ἐλεύθερο νὰ καταδυναστεύει τὸ παιδί». Τὸ μόνο στοιχεῖο πού μᾶς δίνεται εἶναι ὅτι τῆς ἔσφιγγε τὶς πλεξοῦδες καὶ τὶς ἔδενε μ' ἓνα κορδόνι παπουτσιῶν, καθὼς καὶ τὸ ὅτι τὴ γελοιοποιεῖ μὲ τὸ καπέλλο. (Τὴ γελοιοποίησι ὅμως τὴ μαντεύουμε. Τὸ διήγημα δὲν μᾶς τὴ δείχνει πουθενά, κ' ἔτσι τὸ ὠραῖο αὐτὸ ἐπεισόδιο μένει ἀνεκμετάλλευτο). Ἀντίθετα, σ' ἄλλες στιγμές ἡ Βασιλικὴ

παρουσιάζεται καλή, πονετική, και η μικρή κλαίει στην άγκαλιά της και της γυρεύει βοήθεια. Αν στ' αλήθεια την είχε κατατρέξει και καταδυναστέψει ή συμπεριφορά του κοριτσιού θα ήταν άλλοιωτική. Έκτος απ' αυτά, υπάρχουν μερικές αδυναμίες στο ύφος, λίγες βέβαια, αλλά πάντως ικανές να κάνουν την αφήγηση στιγμές στιγμές γλυκερή. Π.χ. «η περήφανη καρδούλα», «άνοιξε την καρδούλα της» κλπ. ή οι επεξηγήσεις «ένα ξεχείλισμα της μικρής καρδιάς», «...χύνονταν ο παιδικός σπαραγμός,—ό πιο φριχτός απ' όλους, τους ανθρώπινους» κλπ.) Ξαναδουλέψτε το με γνώμονα: Περισσότερη πειστικότητα και περισσότερη λιτότητα.

Ποίηση

Νικ. Ταμ.: Νομίζουμε πώς δεν κάνουμε λάθος κρίνοντας από τα επτά κομμάτια που μās στείλατε, ότι έχετε ταλέντο. Μονάχα, νά, κανένα από τα επτά δεν είναι ολοκληρωμένο ποίημα, εκτός απ' τον «Ιερομάρτυρα» που όμως θυμίζει έντονα Καβάφη. Πάσχετε και σεις από την μανία να «μιλάτε πολύ», που τόσο κατατρέχει τους νεώτερους ποιητές του τόπου μας. Συγκεντρωθείτε αποφασιστικά κι επίμονα στο ουσιαστικό, σ' αυτό που έχετε να πείτε, πετώντας κάθε τι περιττό, ξένο, πρόσθετο ή «ευκόλως έννοούμενο». Υπόδειγμά σας ο «Ιερομάρτυς» και υπόδειγμα «πρός αποφυγήν» το «Σήμερα». **Γ. Βοτσ.:** Δυστυχώς ούτε και το «Μέτρο του Πόνου» είναι ικανοποιητικό, (όχι σάν ιδέα, βέβαια, που είναι πολύ καλή), αλλά σάν ποιητικό επίτευγμα. Χώρια που μιμείται κάπως το γνωστό «Αν...» του Κίπλινγκ. **Αργ. Μ(αξ.):** Δυστυχώς ή «Μιά Πηγή» θα ήταν ίσως καλή άρχη για ένα διήγημα, αλλά πάντως ποίημα δεν είναι. **Γιαν. Σερφ.** «Οί Σκλάβοι» σας έχουν πολλές τεχνικές και έκφραστικές ατέλειες. Δείτε και μόνος σας π.χ. τη στροφή.

«Τρέχει ο ίδρωτας ποτάμι
στ' αυλακωμένα σώματά τους
που των βασάνων το μαστίγιο
για χρόνια έχει σημαδέψει.
Βάφεται κόκκινος σάν γίνετ' ένα
μέ τα πηγμένα αίματά τους
τις αλυσίδες που τους δένουν
καθώς πηγαίνει να μουσκέψει».

Γιάν. Γαϊτάν.: Όπως σās είχαμε γράψει είμαστε πρόθυμοι να δημοσιέψουμε τις πρώτες στροφές του «Προδομένου ήρωα». Σεις όμως προβάλατε τον όρο να βάλουμε από πάνω την ένδειξη «απόσπασμα» πράγμα με το οποίο δεν συμφωνούμε γιατί όπως σās είχαμε αναπτύξει, όλο το νόημα του ποιήματος βρίσκεται σ' αυτές τις στροφές κι όλες οι άλλες είναι απλή επεξηγήση, περιττή κι επίζημια. Έφ' όσον παρὰ τοῦτο βάζατε τὸν ὄρο γιὰ νὰ μπεῖ σάν ἀπόσπασμα, θεωρήσαμε πώς δεν είναι να ξαναγίνει λόγος. Αν τώρα θέλετε να μπουν οι στροφές σάν αυτότελες ποίημα, στείλτε τις να τις δημοσιεύσουμε. Το «δακρυομάντηλο» όχι επιτυχημένο. Για τα «Μουρελάκια» σās δίνεται απάντηση

αλλού. Όσο για τις άλλες ανωμαλίες έχετε δικιο αλλά δεν ξέρετε πόσες δυσχέρειες αντιμετωπίζουμε κ' εμείς. Διαβάστε και σεις την «εξήγηση με τους αναγνώστες μας» στο προηγούμενο τεύχος της «Ε. Τ.» Ίσως εκεί να βρείτε μιάν απάντηση στα ερωτηματικά σας.

κ.

ΕΝΤΥΠΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

Βιβλία

Χρήστου Σαμουηλίδη: Ίλιγγος. Ποιήματα. Αθήνα 1958.—**Τάσου Λειβαδίτη:** Οι γυναίκες με τ' αλογήσια μάτια. Ποιήματα. Αθήνα 1958.—**Αλεξάνδρας Πλακωτάρη:** Μεσολόγγι. Ποιήματα. 1958.—**Αρχεῖον Οικονομικῶν καὶ Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν:** Ἐκδιδόμενον ὑπὸ Δημ. Ἐμμ. Καλλιτσουνάκη. Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας». Ἀθῆναι 1958.—**Κώστα Βάρναλη:** Ἀνθρωποὶ. Ζωντανοὶ-ἀληθινοί. Ἐκδόσεις «Ὁ Κέδρος» 1959.—**Ε. Κολέτσου:** Ἡ γυναίκα πὺ ξαναβρῆκε τὸ δρόμο τῆς. Ἀλεξάνδρεια 1958.—**Α. Ι. Λιβέρη:** Θεωρία Πολιτικῆς Οικονομίας. Α'. Φυσικὴ καὶ Ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα τῆς παραγωγῆς (Ἡ φιλοσοφία τῆς Ἱστορίας τοῦ Διαλεκτικοῦ Ματεριαλισμοῦ). Ἀθῆνα 1959.—**Ἐφης Κ. Αἰλιανοῦ:** Δώδεκα παραλλαγές στὸ «Γιοφύρι τῆς Ἄρτας». Ἐκδόσεις «Λετός». Ἀθῆνα 1958.—**Τίτα Κριεζή:** Ποιήματα. Ἐκδ. «Ἰκαρος». Ἀθῆνα 1959.—**Αντώνη Δρούγκα:** Φθινοπωρινὴ Συμφωνία. Ἀθῆνα 1958.—**Ντίνου Ταξιάρχη:** Ὁ κλέφτης καὶ τ' ἀστέρι. Ἐκδ. τὸ Ἑλληνικὸ Βιβλίο. Ἀθῆνα 1959.—**Κούλη Μ. Κάση:** Φιλοσοφία καὶ ἀνθρωπισμός. Ἐκδ. Περιοδικοῦ «Λογοτεχνικὴ Ἠχώ». Ἀθῆνα 1959.—**Στέργιος Βαλιουλῆς:** Πικρὰ χαμόγελα. Ποιήματα. Θεσσαλονίκη 1957.—**Θ. Δ. Μοσχονᾶ:** Ταξίδια. Ἰταλία-Ἰσπανία. Ἀλεξάνδρεια 1958.—**Πάνου Ν. Παναγιωτοῦνη:** Θαλασσινὰ τραγούδια. Ἀθῆνα 1958.—**Λάμπη Χρονόπουλου:** Ἐσεῖς πουλιὰ τοῦ Μάη. Ἐκδότης Κ. Μ. Παπαδημητρόπουλος. Ἀθῆνα 1958.—**Νίκου Μπαζιάνα:** Ἀνήσυχες ὥρες. Ἀθῆνα 1959.—**Θ. Δ. Νικολάου:** Ρίζες στὸ χῶμα. Κύπρος 1958.—**Νίκου Π. Καραχάλιου:** Μετουσίωση. Ἀθῆνα 1958.—**Φώτης Εὐαγγελάτος:** Μηνύματα. Ἀθῆνα 1958.—**Α. Βουγιούκα:** Ὁ χιονάνθρωπος με τὸ τσιγάρο. Ἐκδ. Πόρφυρας 1958.—**Νίκου Μυρσίνη:** Ἐνα λυχνάρι φωτίζει τὴ νύχτα. Σέρρες 1959.—**Χρήστου Σωκρ. Σολομωνίδη:** Ἡ δημοσιογραφία στὴ Σμύρνη (1821-1922). Ἀθῆνα 1959.—**Γουίλλιαμ Σαίξπηρ:** Τὰ Σονέττα. Μετάφραση Θεοδώρου Ι. Ρούσσου. Ἀθῆνα 1958.—**Κώστα Μπιλίτση:** Θέλει καὶ δέ θέλει. Θεατρικὸ ἔργο σὲ 4 πράξεις. Ἀθῆνα 1959.—**Στέργιου Σκιαδᾶ:** Κιβωτός. Ποίημα. Ἀθῆνα 1958.—**T. S. Eliot:** Ἐρημὴ χώρα. Μετάφραση-πρόλογος Γιώργη Σαράντη. Ἐκδ. Ἐκδοτικὸ τυπογραφεῖο. Ἀθῆνα 1958.—**Γιώργης Σαράντης:** Οἱ Δρόμοι πὺ ἀγαπήσαμε. Ἐκδ. Ἐκδοτικὸ τυπογραφεῖο. Ἀθῆνα 1958.—**Τατιάνας Μιλλιέξ:** Σὲ πρῶτο πρόσωπο. Ἐκδοση «Δίφρου».

Ἐκυκλοφόρησε :

Α. Ι. ΛΙΒΕΡΗ

ΘΕΩΡΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ

Α'

ΦΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ

ΑΝΑΣΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

(Ἡ Φιλοσοφία τῆς Ἱστορίας τοῦ Διαλεκτικοῦ Ματεριαλισμοῦ)

Ἀπομνημονεύματα

ΑΓΩΝΙΣΤΩΝ ΤΟΥ 21

Ἐπιμελητής: Ε. ΠΡΩΤΟΥΣΑΛΤΗΣ, Δ)τῆς Γεν. Ἀρχείων Κράτους
ΤΟΜΟΙ 20, ΣΕΛ. 6.000, ΤΙΜΗ ΔΡΑΧΜΑΙ 1.500

(Σὲ 12 μηνιαῖες δόσεις)

Ἀνέκδοτα, σπάνια ἢ ἄγνωστα ἐντελῶς κείμενα, ποὺ ἀλλάζουν σὲ πολλὰ σημεῖα τὴν ἱστορία μας, γραμμένα ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ 21: Π. Πατρῶν Γερμανό, Κων. Δεληγιάννη, Γενναῖο Θ. Κολοκοτρώνη, Ἀ. Μιαούλη, Ἐμμ. Ξάνθο, Ἀ. Κριεζῆ, Χρ. Περαιβό, Ἀ. Κοντάκη, Σπυρομίλιο, Κάρπο Παπαδόπουλο, Ἀρτ. Μίχο, Κουτσονίκα, Μακρῆ, Κουτσαλέξη, Εὐμορφόπουλο, Βυζάντιο, Καρῶρη, Οἰκονόμου, Φορνέζι, Ἡλ. Φωτεινό, Δ. Αἰνιᾶνα, Κ. Μεταξᾶ, Ι. Μάγερ, Βουτιέ, Μανζᾶρ κλπ.

ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΩΔΕΣ ΕΡΓΟ ΓΙΑ ΚΑΘΕ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Οἱ 20 τόμοι ἐξεδόθησαν καὶ παραδίδονται ἀμέσως
ὄλοι δεμένοι πολυτελῶς μὲ πλαστικὸ δέρμα

ΠΡΟΚΑΤΑΒΟΛΗ ΔΡΧ. 125

ΚΑΙ ΤΟ ΥΠΟΛΟΙΠΟ ΣΕ 11 ΜΗΝΙΑΙΕΣ ΔΟΣΕΙΣ ΤΩΝ 125 ΔΡΑΧΜΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ,, ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ 25, ΤΗΛ. 28.468